



ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ | ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΛΟΥΚΙΑ ΜΑΡΘΑ

ΕΚΔΟΧΕΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ
ΣΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ, ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟ ΕΡΓΟ
ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ (1905-1965)

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Τριμελής επιτροπή
Επιβλέπουσα:

Αμαλία Κωτσάκη, αναπληρώτρια καθηγήτρια Πολυτεχνείου Κρήτης

Μέλη:

Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, ομότιμη καθηγήτρια ΕΚΠΑ

Νικήτας Χιωτίνης, καθηγητής ΠΑΔΑ

ΧΑΝΙΑ 2019



ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ | ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΛΟΥΚΙΑ ΜΑΡΘΑ

ΕΚΔΟΧΕΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ
ΣΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ, ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟ ΕΡΓΟ
ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ (1905-1965)

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Τριμελής επιτροπή

Επιβλέπουσα:

Αμαλία Κωτσάκη, αναπληρώτρια καθηγήτρια Πολυτεχνείου Κρήτης

Μέλη:

Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, ομότιμη καθηγήτρια ΕΚΠΑ

Νικήτας Χιωτίνης, καθηγητής ΠΑΔΑ

ΧΑΝΙΑ 2019

Μαρθας



ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ | ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΛΟΥΚΙΑ ΜΑΡΘΑ

Αρχιτέκτονας DESA, DEA Théâtre et Arts du Spectacle, Sorbonne

ΕΚΔΟΧΕΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

ΣΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ, ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟ ΕΡΓΟ
ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ (1905-1965)

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Τριμελής επιτροπή

Επιβλέπουσα: Αμαλία Κωτσάκη, αναπλ. καθηγήτρια Πολυτεχνείου Κρήτης

Μέλη: Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, ομ. καθηγήτρια ΕΚΠΑ

Νικήτας Χιωτίνης, καθηγητής ΠΑΔΑ

Επταμελής επιτροπή

Αλέξανδρος Βαζάκας, επικ. καθηγητής Πολυτεχνείου Κρήτης

Αμαλία Κωτσάκη, αναπλ.καθηγήτρια Πολυτεχνείου Κρήτης, Επιβλέπουσα

Κώστας Μωραΐτης, καθηγητής ΕΜΠ

Αλκης Πρέπης, καθηγητής ΔΠΘ

Ελένη Τάτλα, καθηγήτρια ΠΑΔΑ

Παναγιώτης Τουρνικιώτης, καθηγητής ΕΜΠ

Νικήτας Χιωτίνης, καθηγητής ΠΑΔΑ

ΧΑΝΙΑ 2019

Μαρθας

στον Τηλέμαχο και την Λουίζα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	III
I. Στόχοι – Αντικείμενο – Βιβλιογραφική ανασκόπηση	IV-XVII
II. Μέθοδος	
- Μέθοδος συλλογής στοιχείων	
- Ερμηνευτική μέθοδος και ερωτήματα	
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ	1
Η ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ	
Οι καταβολές: οι κυκλαδίτικες ρίζες και το βιομηχανικό περιβάλλον ως σημεία αναφοράς	3
Οι σπουδές του Τάκη Μάρθα στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο	18
- Το εκπαιδευτικό πρόγραμμα στο ΕΜΠ κατά την περίοδο των σπουδών του Τάκη Μάρθα 1924-1929	20
- Η Αρχιτεκτονική παιδεία του Τάκη Μάρθα στο ΕΜΠ	32
Η Επαγγελματική διαδρομή του Τάκη Μάρθα	48
- Η Αρχιτεκτονική δράση	51
- Η Καλλιτεχνική δράση	52
- Η Εκπαιδευτική δράση	56
- Η Δημόσια δράση	57
ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ	
Το ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ	59
-Εισαγωγή	61
-Ζητήματα τεκμηρίωσης	64
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α	
Η ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ	67
- Εισαγωγή	67
-Τα πρότυπα και οι επιδράσεις	69
Ο ιδιάζων τύπος της κατοικίας – atelier: συνύπαρξη καλλιτεχνικής δημιουργίας και στέγασης	77
- Η κατοικία - atelier του γλύπτη Αντώνιου Σώχου	77
- Η κατοικία - atelier του Τάκη Μάρθα	91
Οι μονοκατοικίες του Τάκη Μάρθα	121
- Το πλαίσιο: κοινωνικές - οικονομικές - πολεοδομικές συνθήκες	121
- Εισαγωγή - Διάκριση κατηγοριών	123

Μοντέρνες μονοκατοικίες	129
«Γραφικές»μονοκατοικίες. Συνύπαρξη διεθνών και τοπικών ιδιωμάτων	153
- «Γραφικές» μονοκατοικίες με χρήση στοιχείων της ανώνυμης νησιωτικής αρχιτεκτονικής	154
- «Γραφικές» μονοκατοικίες με χρήση στοιχείων της ανώνυμης αρχιτεκτονικής της ηπειρωτικής Ελλάδας	176
-«Γραφικές» μονοκατοικίες με χρήση στοιχείων της αρχιτεκτονικής της Μεσογείου - «Μεσογειακός μοντερνισμός»	215
 Ο εσωτερικός χώρος των μονοκατοικιών. Μοντερνισμός και Παράδοση	252
 Οι πολυκατοικίες του Τάκη Μάρθα	261
- Εισαγωγή - Διάκριση κατηγοριών	
- Οικονομικό - κοινωνικό - πολεοδομικό πλαίσιο	
 Μεσοπολεμικές πολυκατοικίες	273
- Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου, 1937, Μπουμπουλινας και Μετσόβου, Αθήνα.	
Αντιπροσωπευτική πολυκατοικία του αρχιτέκτονα	273
-Περιπτώσεις μεσοπολεμικών - μοντέρνων πολυκατοικιών του Τάκη Μάρθα.	297
-Η αρχιτεκτονική των μοντέρνων μεσοπολεμικών πολυκατοικιών του Τάκη Μάρθα- Γενικές παρατηρήσεις.	338
 Μεταπολεμικές πολυκατοικίες	
Εισαγωγή	341
- Μεταπολεμικές πολυκατοικίες: «Μοντέρνο πνεύμα» με κλασικιστικές αναφορές	344
<i>Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Πολυγιώργη, 1947, Φερρών και Αριστοτέλους, Αθήνα.</i>	344
- Μεταπολεμικές πολυκατοικίες: «Μοντέρνο πνεύμα» με αναφορές στην ελληνική παράδοση	350
<i>Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου, 1952, πλατεία Ελευθερίας, Αθήνα.</i>	350
 Μεταπολεμικές διπλοκατοικίες	363
- Η αρχιτεκτονική των μεταπολεμικών πολυκατοικιών του Τάκη Μάρθα-	363
Γενικές παρατηρήσεις.	378
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β Η ΔΗΜΟΣΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ	381
 Κτήρια Δημόσιας χρήσης	381
Εισαγωγή.	385
- Συγκρότημα Ιατρικών Εργαστηρίων Πανεπιστημίου Αθηνών	393
- Μελέτη κτηρίου μικτών χρήσεων	
 Αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί	
- Εισαγωγή. Οι συμμετοχές	399
Οι αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί στην Ελλάδα	
στην εποχή δραστηριότητας του Τάκη Μάρθα	401

Αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί με θέμα: μνημείο - μνήμη - ταυτότητα	403
- Πανελλήνιος αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για την μελέτη της στήλης του μνημείου πεσόντων Πειραιέων και την διαμόρφωση κήπων	407
- Πανελλήνιος Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το Μνημείο Πεσόντων Αεροπόρων στην αεροπορική βάση ΣΕΔΕΣ Θεσσαλονίκης	415
Αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για το κτήριο του Ταμείου Συντάξεως προσωπικού Αγροτικής Τράπεζας της Ελλάδος	421

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ	
Η ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΣΑ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΣΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ	429
Η συνθετική διαδικασία	429
Τα μέσα αναπαράστασης	437

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ	
ΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ	447
- Εισαγωγή - Διάκριση κατηγοριών των υπο εξέταση εικαστικών έργων	447

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α	
Η ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ – ΓΕΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	453
-Η πρώτη περίοδος 1930 -1950: Εξπρεσιονισμός και Αναπαράσταση	456
-Η δεύτερη περίοδος 1950-1965: Αφαίρεση	472

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β	
Ο ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ	493
Εικαστικά έργα με χρήση αρχιτεκτονικών συνθετικών στοιχείων	499
-Η χρήση του αρχιτεκτονικού σχεδίου ως γενεσιουργός παράγοντας στην εικαστική σύνθεση	503
- Η χρήση της προοπτικής ως γενεσιουργός παράγοντας στην εικαστική σύνθεση	513
- Η χρήση της γεωμετρίας και των γεωμετρικών χαράξεων ως γενεσιουργός παράγοντας στην εικαστική σύνθεση	519
- Η χρήση του ανθρωπογενούς τοπίου, ως εικαστικό συνθετικό στοιχείο	525

Εικαστικά έργα με χρήση υλικών από το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο	530
- Η χρήση του υλικού και του χρώματος στην αναζήτηση αποδόσεων του χώρου	533
- Η χρήση του υλικού (υφές – υφάσματα) στην αναζήτηση εφαρμογών στην αρχιτεκτονική	542
- Η χρήση του υλικού στην αναζήτηση της τρίτης διάστασης	546

Η Αρχιτεκτονική στο εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα- Γενικές παρατηρήσεις	555
--	-----

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΑ ΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ	561
---	-----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α

Η ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ	561
- Εισαγωγή	
Η διδασκαλία του Τάκη Μάρθα στο ΕΜΠ	563
- Η Αρχιτεκτονική Σχολή κατά την περίοδο εκπαιδευτικής δράσης του Τάκη Μάρθα	563
Η Αρχιτεκτονική Σχολή στην Μεσοπολεμική εποχή: Παράδοση και Μοντερνισμός	563
Η Αρχιτεκτονική Σχολή στην Μεταπολεμική περίοδο: Εποχή αναδιοργάνωσης	573
- Παραστατική-Προβολική Γεωμετρία και Προοπτική	
Σκιαγραφία: Διδακτικές προσεγγίσεις του Τάκη Μάρθα	586
- Ελεύθερο Σχέδιο-Ζωγραφική: Διδακτικές προσεγγίσεις του Τάκη Μάρθα	597
<i>Η διδακτική του προσέγγιση</i>	597
<i>Η προσωπική του προσέγγιση στη σχέση δασκάλου-σπουδαστή</i>	618
Η εμπειρία του φροντιστηρίου	625
Η διδασκαλία του Τάκη Μάρθα - Γενικές παρατηρήσεις	642

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β

Η ΔΗΜΟΣΙΑ ΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ	645
- Η δράση του Τάκη Μάρθα ως προέδρου του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων	645
- Η αντιστασιακή δράση του Τάκη Μάρθα	667

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

- Ο Τάκης Μάρθας στο πλαίσιο της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής και η συμβολή του στην εξέλιξή της	675
- Η σχέση του Τάκη Μάρθα με τον διεθνή χώρο. Τα πρότυπα και οι επιρροές	681
- Ο μοντερνισμός στο έργο του Τάκη Μάρθα	683
Ο μοντερνισμός στο αρχιτεκτονικό του έργο	683
Ο μοντερνισμός στο εικαστικό του έργο	686
Ο μοντερνισμός στο διδακτικό του έργο	688
- Η λαϊκή παραδοσιακή αρχιτεκτονική στο αρχιτεκτονικό έργο του Τάκη Μάρθα	691
- Η απάντηση του Τάκη Μάρθα στο αίτημα της ελληνικότητας και τον εξελληνισμό του μοντέρνου	694
- Η σχέση αρχιτεκτονικής και τέχνης στο έργο του Τάκη Μάρθα	697

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

	703
--	-----

ΠΗΓΕΣ

	715
--	-----

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ	
ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ-ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΕΚΜΗΡΙΩΝ	

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η απόφαση να ασχοληθώ στη διδακτορική μου διατριβή με το έργο του Τάκη Μάρθα δεν ήταν εύκολη. Η επιστημονική προσέγγιση ενός θέματος προϋποθέτει αντικειμενικότητα και η σχέση μου μαζί του δεν την εξασφάλιζε. Έτσι, η πρώτη δυσκολία που αντιμετώπισα ξεκινώντας την έρευνα ήταν να δημιουργήσω την απαιτούμενη απόσταση που θα μου εξασφάλιζε την αντικειμενικότερη αντιμετώπιση του ερευνητικού μου υλικού. Το συναίσθημα θα έπρεπε να παραχωρεί τη θέση του στη λογική χωρίς όμως να μπορέσει τελικά να την εγκαταλείψει.

Σε αυτή την επίπονη διαδικασία, επιστημονική και προσωπική, πολλοί παραστάθηκαν με τρόπους διαφορετικούς αλλά πολύτιμους. Πρώτα θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα της διδακτορικής διατριβής μου κ. Αμαλία Κωτσάκη, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Πολυτεχνείου Κρήτης για την πολύτιμη υποστήριξή της προσωπική, ηθική και επιστημονική που υπήρξε συγκινητική από την αρχή έως την ολοκλήρωση της μελέτης. Στην ομότιμη καθηγήτρια ΕΚΠΑ κ. Ελένη Φεσσά – Εμμανουήλ οφείλονται θερμές ευχαριστίες για την καθοδήγησή της και την ευγενική διάθεση ερευνητικού υλικού από το προσωπικό της αρχείο. Ο καθηγητής ΠΑΔΑ κ. Νικήτας Χιωτίνης στάθηκε καθόλη τη διάρκεια της έρευνας εκτός από πολύτιμος επιστημονικός σύμβουλος, εμψυχωτής και σταθερός υποστηρικτής της προσπάθειάς μου. Από καρδιάς τον ευχαριστώ.

Η συμβολή παλαιών φοιτητών του Τάκη Μάρθα και σήμερα διακεκριμένων ακαδημαϊκών δασκάλων υπήρξε εκτός από πολύτιμη και συγκινητική με το ξεδίπλωμα της μνήμης από τα χρόνια των σπουδών τους στο ΕΜΠ και στο φροντιστήριο του αγαπημένου τους καθηγητή Τάκη Μάρθα. Ανάμεσά τους οι καθηγητές Νίκος Μουτσόπουλος, Διονύσης Ζήβας, Δημήτρης Φατούρος, Δημήτρης Φιλιππίδης, Στέφανος Σίνος, Μαρία Μαυρίδου και κυρίως η Μαρία Μαντουβάλου που υπήρξε εξαιρετικά υποστηρικτική όπως και ο Γιώργος Σαρηγιάννης ο οποίος όχι μόνο διέθεσε υλικό από το προσωπικό του αρχείο αλλά υπήρξε αμέριστα διαθέσιμος σε κάθε στάδιο της έρευνας.

Σπάνιες πληροφορίες για τη διδασκαλία του Μάρθα και την προσωπικότητά του οφείλονται και στον παλιό του φοιτητή και σήμερα γνωστό αρχιτέκτονα κ. Αλέξη Καπόπουλο, τον οποίο επίσης ευχαριστώ.

Το ερευνητικό αποτέλεσμα της διατριβής πολλά οφείλει και στην συμβολή των απογόνων των πελατών του Τάκη Μάρθα οι οποίοι προσέφεραν σχέδια και λοιπά τεκμήρια που αφορούσαν έργα του αρχιτέκτονα αλλά και σπάνιο πληροφοριακό υλικό από το οποίο μπόρεσε να αναδυθεί η ατμόσφαιρα και το κλίμα της εποχής που έδρασε ο αρχιτέκτων. Ευχαριστίες οφείλονται στους Θωμά Παξινό, Μιχαήλ Τούρο, Ιάκωβο Ρήγο και Μιχάλη Τόμπλερ για την προσφορά αρχειακού υλικού αλλά και για την αδιάλειπτη υποστήριξή τους.

Στα πρακτικά θέματα της διατριβής σημαντική ήταν η βοήθεια των φοιτητών μου και σήμερα αποφοίτων του ΤΕΙ Αθήνας κ.κ Σταυρούλας Σαρηγιάννη, Τζάνου Μάζη, Έλενας Μπούγου, Μίμη Δημοπούλου και Λίνας Σταμάτη τους οποίους θα ήθελα από τη θέση αυτή να ευχαριστήσω. Ευχαριστίες οφείλονται και στην ανηψιά του Τάκη Μάρθα κ. Ριρή Αλγιαννάκη αλλά και στην Χαρά Αγαλιώτου και την Έλσα Κοπάση για την ένθερμη υποστήριξή τους στην προσπάθειά μου. Τα κείμενα επιμελήθηκαν με φροντίδα ο αρχιτέκτων Κώστας Χάρακας και η φιλόλογος Γεωργία Θάνου τους οποίους ευχαριστώ, καθώς επίσης και τον Τάσο Μπάστα για την εκτύπωση της διατριβής. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους κ.κ Κωνσταντίνο Μωραΐτη και Παναγιώτη Τουρνικιώτη καθηγητές ΕΜΠ, Άλκη Πρέπη καθηγητή ΔΠΘ, Ελένη Τάτλα καθηγήτρια ΠΑΔΑ και Αλέξανδρο Βαζάκα, επίκουρο καθηγητή Πολυτεχνείου Κρήτης που δέχθηκαν μαζί με την επιβλέπουσα κ. Αμαλία Κωτσάκη και το μέλος της τριμελούς κ. Νικήτα Χιωτίνη να συγκροτήσουν την επταμελή επιτροπή και να αναλάβουν το βάρος της αξιολόγησης της διδακτορικής μου διατριβής.

Όλους αυτούς που ανέφερα και πιθανώς κάποιους που μου διαφεύγουν θα ήθελα από καρδιάς να ευχαριστήσω. Βρεθήκαμε συνοδοιπόροι σε ένα επίπονο αλλά άκρως ενδιαφέρον ερευνητικό, επιστημονικό αλλά και προσωπικό ταξίδι αυτογνωσίας.

Λ.Μ. Ιούνιος 2019

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ι. Στόχοι - Αντικείμενο – Βιβλιογραφική ανασκόπηση

Ο Τάκης Μάρθας (1905-1965), συνδυάζει στο πρόσωπό του τον ρόλο του αρχιτέκτονα, ζωγράφου και καθηγητή στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Προσωπικότητα πολύπλευρη, έχει συμβάλει στην συγκρότηση της αρχιτεκτονικής του μεσοπολέμου στην Ελλάδα. Θεωρείται ένας από τους πρωτοπόρους στην εικαστική αφαίρεση ενώ η συνεισφορά του στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση είναι αδιαμφισβήτητη. Παρά ταύτα το Αρχιτεκτονικό και το συνολικό του έργο δεν έχει μελετηθεί συστηματικά.

Η διατριβή πραγματεύεται το έργο του Τάκη Μάρθα, αρχιτέκτονα, ζωγράφου και καθηγητή της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Η διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στους δυο τομείς, την αρχιτεκτονική και τις εικαστικές τέχνες, και ο αντίκτυπος που είχαν στο αρχιτεκτονικό έργο αλλά και στη διδασκαλία του, προϋποθέτει εκτεταμένη πρωτογενή έρευνα σε καθέναν από αυτούς. Το ερευνητικό υλικό προέκυψε από λεπτομερή καταγραφή και ανάλυση του αρχιτεκτονικού, διδακτικού και ζωγραφικού έργου του Τάκη Μάρθα, η οποία αρχίζει από την περίοδο των σπουδών του στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π. μέχρι το πέρας του βίου του. Το αρχιτεκτονικό έργο του περιλαμβάνει: μελέτη και κατασκευή κατοικιών και πολυκατοικιών, μελέτες κτιρίων ειδικής κτηριολογίας (κτήρια γραφείων, κινηματογράφοι, θέατρα κ.λπ.). Από το σύνολο του ζωγραφικού – εικαστικού έργου θα μελετηθεί το τμήμα εκείνο που έχει άμεση και εμφανή σχέση με την αρχιτεκτονική.

Η συστηματική μελέτη του έργου του Τάκη Μάρθα έχει σκοπό να συμβάλει ευρύτερα στην ερμηνεία της σύγχρονης ελληνικής αρχιτεκτονικής, να το συγκρίνει και να το συσχετίσει με την αρχιτεκτονική παραγωγή στον ελληνικό και διεθνή χώρο συμπληρώνοντας την καταγραφή της εξέλιξης της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα καθώς και να διατυπώσει τις απαντήσεις που έδωσε ο δημιουργός σε κύρια αρχιτεκτονικά και ευρύτερα πολιτισμικά αιτήματα της εποχής του.

Στόχοι

Στόχοι της παρούσας διατριβής είναι:

- α) η συνεισφορά στην ελληνική αρχιτεκτονική ιστοριογραφία της μονογραφίας ενός αρχιτέκτονα της γενιάς του μεσοπολέμου, η οποία θα περιλαμβάνει το σύνολο των μέχρι τώρα ευρημάτων γι αυτόν και το έργο του, μαζί με μια προσπάθεια ερμηνείας τους.
- β) η συμβολή στην κατανόηση και την ερμηνεία της πορείας που ακολούθησε η αρχιτεκτονική κατά τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα και η τοποθέτηση του δημιουργού στο πλαίσιο της ελληνικής και διεθνούς αρχιτεκτονικής σκηνής.
- γ) η διερεύνηση της σχέσης αρχιτεκτονικής και εικαστικών τεχνών έτσι όπως εκφράζεται στο έργο του Τάκη Μάρθα, ενός αρχιτέκτονα του οποίου το έργο κατεξοχήν προσφέρεται για τον σκοπό αυτό.
- δ) η συμβολή στην ιστορία της εκπαίδευσης στην Ελλάδα και ειδικότερα της τεχνικής καθώς και της ιστορίας του επαγγέλματος του αρχιτέκτονα.
- ε) η διερεύνηση της συνεισφοράς του Τάκη Μάρθα στο όραμα της γενιάς του '30, δηλαδή στον εξελληνισμό του μοντέρνου.

Η μελέτη του έργου του Τακη Μάρθα αποσκοπεί στην καταγραφή, ανάλυση και ερμηνεία των αρχών που διέπουν τόσο την προσωπική του αρχιτεκτονική γλώσσα όσο και εκείνη της γενιάς του. Επισημαίνεται επίσης ότι η συμβολή στην διαμόρφωση ενός ελληνότροπου μοντερνισμού των αρχιτεκτόνων της γενιάς του μεσοπολέμου, στην οποία ανήκει ο Τάκης Μάρθας, λειτούργησε ως διαβατήριο για την υπέρβαση της εσωστρέφειας της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής και διευκόλυνε τη παρουσία των Ελλήνων δημιουργών στον διεθνή ορίζοντα.

Αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά της περίπτωσης του Μάρθα με κυριότερο την συνύπαρξη στο πρόσωπό του τριών ιδιοτήτων – του αρχιτέκτονα, του ζωγράφου και του καθηγητή - καθιστούν τη μελέτη του έργου του εξαιρετικά ενδιαφέρουσα τόσο σε επίπεδο πρωτογενούς έρευνας όσο και μεθοδολογικής προσέγγισης και ερμηνείας.

Αντικείμενο της διδακτορικής διατριβής

Αντικείμενο της διδακτορικής διατριβής αποτελεί το αρχιτεκτονικό έργο, μέρος του εικαστικού του έργου με κριτήριο την σχέση με την αρχιτεκτονική, το διδακτικό έργο και η δημόσια δράση του Τάκη Μάρθα. Κορμός του πρωτογενούς υλικού της διατριβής είναι το αρχείο του αρχιτέκτονα στο οποίο θα αναφερθούμε παρακάτω. Στο αντικείμενο της διατριβής περιλαμβάνονται περί τα 100 κτήρια και μελέτες που έχει σχεδιάσει ο αρχιτέκτων, εκπαιδευτικό υλικό από τη διδασκαλία του στο ΕΜΠ (προγράμματα σπουδών, φοιτητικές εργασίες, σημειώσεις κλπ) και μεγάλος αριθμός εγγράφων που τεκμηριώνουν την γενικότερη δράση του. Παράλληλα επιλέγονται περί τα 40 εικαστικά έργα πάλι από το προσωπικό του αρχείο στα οποία η σχέση με την αρχιτεκτονική είναι εμφανής.

Βιβλιογραφική ανασκόπηση

Παρά την σημαντική συμβολή του Τάκη Μάρθα στην νεοελληνική αρχιτεκτονική, στις εικαστικές τέχνες αλλά και στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση, το έργο του δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο επιστημονικής μονογραφίας. Εντοπίζονται διάσπαρτες μόνον αναφορές στο έργο του, σε διάφορα δημοσιεύματα, βιβλία και άρθρα, οι οποίες όμως δεν συγκροτούν σώμα.

Ως βιβλία αναφοράς η παρούσα διατριβή χρησιμοποίησε τα παρακάτω:

-Δημήτρης Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, Μέλισσα, Αθήνα 1984, από όπου αντλήθηκαν στοιχεία για την αρχιτεκτονική αλλά και την περιρρέουσα ατομόσφαιρα της εποχής που έδρασε ο Τάκης Μάρθας

-Ελένη Φεσσά Εμμανουήλ – Εμμανουήλ Μαρμαράς, *Δώδεκα αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2005, για την προσέγγιση τη αρχιτεκτονικής του Μεσοπολέμου στην Ελλάδα όπου έδρασε ο Τάκης Μάρθας.

-Βασιλική Ρούσση, *Τα σπίτια του Μεσοπολέμου στην Αττική: αστική, προαστιακή, εξοχική κατοικία*, διδακτορική διατριβή Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ, Αθήνα 2011, από όπου αντλήθηκαν στοιχεία για την

μεσοπολεμική κατοικία, τομέα που αποτελεί σημαντικό μέρος του αρχιτεκτονικού έργου του αρχιτέκτονα

-Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2006, για το ζήτημα της «ελληνικότητας» και της συνεισφοράς της «γενιάς του '30» στην οποία ανήκει ο Τάκης Μάρθας.

-Παναγιώτης Τουρνικιώτης, *Ιστοριογραφία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, για την διαπραγμάτευση της έννοιας του μοντερνισμού στο έργο του Τάκη Μάρθα.

Παράλληλα δημοσιεύματα αναζητήθηκαν στην ελληνική και ξένη βιβλιογραφία για να στηρίξουν επιμέρους θέματα του πονήματος.

II. Μέθοδος

IIα. Μέθοδος συλλογής στοιχείων – Τεκμηρίωση

Η μέθοδος συλλογής στοιχείων περιλαμβάνει:

- 1.Αρχειακή έρευνα
- 2.Έρευνα πεδίου
- 3.Βιβλιογραφική έρευνα
- 4.Έρευνα στον Τύπο
- 5.Διαδικτυακή έρευνα
- 6.Συνεντεύξεις

Το αρχιτεκτονικό έργο του Τάκη Μάρθα δεν έχει μέχρι σήμερα μελετηθεί, ως εκ τούτου, η προσέγγισή του απαιτούσε σημαντική πρωτογενή έρευνα σε διάφορα πεδία. Στην πρώτη φάση της έρευνας επιχειρήθηκε η συγκέντρωση, καταγραφή και ταξινόμηση του αρχείου του αρχιτέκτονα το οποίο βρισκόταν στο αρχιτεκτονικό του γραφείο στην Αθήνα. Στη συνέχεια επιχειρήθηκε η καταγραφή των δημοσιευμάτων που αναφέρονταν στο αρχιτεκτονικό και ζωγραφικό του έργο: εκθέσεις, δημοσιεύσεις σε εφημερίδες, περιοδικά κλπ. Ακολούθησε έρευνα πεδίου στα αρχιτεκτονήματα που αναφέρονταν ή στα οποία παρέπεμπε έμμεσα ή άμεσα το αρχείο Τάκη Μάρθα. Τα κτήρια αυτά αναζητήθηκαν και ένα μέρος τους εντοπίστηκε, κάποιες φορές αποτυπώθηκε (όταν δεν υπήρχαν καθόλου σχέδια), φωτογραφήθηκε και

τεκμηριώθηκε. Στην παραπάνω προσπάθεια συνέβαλε και η έρευνα στο διαδίκτυο. Έτσι συγκροτήθηκε το corpus του αρχιτεκτονικού του έργου, ένα αρχείο δηλαδή στο οποίο αποδελτιώθηκε το σύνολο των τεκμηρίων για κάθε έργο ξεχωριστά. Ταυτόχρονα επισημάνθηκαν ταυτίσεις ή διαφοροποιήσεις τους μέσα από την επεξεργασία των στοιχείων που έφερε στο φως η έρευνα. Παράλληλα, συγκεντρώθηκε και ταξινομήθηκε η αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες και φοιτητές του, καθώς και με το φιλικό και συγγενικό του περιβάλλον. Παλιές φωτογραφίες ή καρτ-ποστάλ από το αρχείο του Τάκη Μάρθα έδωσαν σημαντικές πληροφορίες για το περιβάλλον του, τα ερεθίσματα του, την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής του. Ιδιαίτερο βάρος δόθηκε στη διαδικασία συλλογής προφορικών πληροφοριών μέσα από συνεντεύξεις από φοιτητές του Μάρθα στο ΕΜΠ και στο ιδιωτικό του φροντιστήριο που αφορούσαν την διδακτική του μέθοδο, από μέλη του φιλικού και συγγενικού του περιβάλλοντος σχετικά με την προσωπικότητά του, την ιδιωτική του ζωή και το γενικότερο κλίμα της εποχής του, καθώς και από απογόνους πελατών του σχετικά με την βιωματική εμπειρία του έργου του.

Αναλυτικότερα η μέθοδος συλλογής στοιχείων περιλαμβάνει:

1. Αρχειακή έρευνα:

Η αρχειακή έρευνα περιλαμβάνει μεγάλο αριθμό ιδιωτικών και δημόσιων αρχείων και συλλογών, υλικό αρχειακό, δημοσιευμένο και προφορικό:

1α. Αρχείο Τάκη Μάρθα

Το αρχείο του αρχιτέκτονα Τ. Μάρθα αποτέλεσε την κυριότερη πηγή πρωτογενούς ερευνητικού υλικού και περιλαμβάνει αρχιτεκτονικά σχέδια και σκίτσα, εικαστικά έργα, φωτογραφίες, δημοσιεύματα, προσωπικές σημειώσεις και αλληλογραφία.

Το αρχείο αρχιτεκτονικών σχεδίων του Τάκη Μάρθα περιλαμβάνει περί τα 350 σχέδια και προσχέδια 56 υλοποιημένων μελετών, περίπου 400 σχέδια 50 ανεκτέλεστων μελετών, σχέδια συμμετοχών

του σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς, σχέδια και σκαριφήματα 5 δημοσίων έργων και λοιπά, σκαριφήματα. Στα παραπάνω πρέπει να προστεθούν σχέδια από φοιτητικές εργασίες του.

Το αρχείο των εικαστικών έργων του περιλαμβάνει συνολικά περίπου 2.000 έργα από τα οποία επελέγη μέρος τους (68 έργα) για να μελετηθεί στην παρούσα διατριβή με κριτήρια που θα αναφερθούν παρακάτω (σελίδα 370 του παρόντος)

Το αρχείο φωτογραφιών του αρχιτέκτονα περιλαμβάνει περί τις 150 φωτογραφίες όπου απεικονίζεται ο ίδιος, μέλη της οικογενείας του, φοιτητές και καθηγητές του και ασφαλώς αρχιτεκτονικά έργα του.

Το αρχείο των εγγράφων του περιλαμβάνει δημοσιεύματα του ιδίου αλλά και άλλων για το έργο του, καταλόγους εκθέσεων, προσωπικές του σημειώσεις καθώς και αλληλογραφία με το φιλικό του περιβάλλον, καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες και φοιτητές του.

Η οργάνωση του προσωπικού του αρχείου πραγματοποιήθηκε με:

α. καταγραφή, φωτογράφιση, ταξινόμηση και κατηγοριοποίηση των αρχιτεκτονικών σχεδίων β. καταγραφή, φωτογράφιση, ταξινόμηση και κατηγοριοποίηση των εικαστικών έργων

γ. καταγραφή και ταξινόμηση του συνόλου των λοιπών στοιχείων του αρχείου (αλληλογραφία, σημειώσεις, φωτογραφίες, δημοσιεύματα κλπ)

Το αρχείο του Τάκη Μάρθα έχει πλήρως καταλογογραφηθεί, φωτογραφηθεί και ψηφιοποιηθεί από την γράφουσα.

1β. Αρχεία Οργανισμών

Η αρχειακή έρευνα πέραν του αρχείου του αρχιτέκτονα ποιερέλαβε:

- Αρχεία Πολεοδομικών Γραφείων Αθηνών
- Αρχείο Τεχνικής Υπηρεσίας του Υπουργείου Υγείας
- Αρχείο Αγροτικής Τράπεζας Ελλάδος
- Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης
- Αρχείο Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος
- Αρχείο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων

- Αρχείο Βιβλιοθήκης της Βουλής

1γ. Αρχεία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου

Μια άλλη σημαντική πηγή πρωτογενούς ερευνητικού υλικού αποτελούν

- Αρχεία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου:

-Αρχείο φακέλων προσωπικού του ΕΜΠ

-Αρχείο Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ

-Αρχείο των φοιτητικών εργασιών της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ.

1δ. Ιδιωτικά Αρχεία και συλλογές

Δεδομένου ότι σημαντικό μέρος του αρχιτεκτονικού έργου του Τάκη Μάρθα έχει κατεδαφιστεί, απαιτήθηκε εκτενής έρευνα σε αρχεία και συλλογές ιδιωτών – πελατών του.

-Συλλογή Θωμά Παξινού

-Συλλογή Μιχαήλ Τούρου

-Συλλογή Ιάκωβου Ρήγου

-Συλλογή Ελένης Καρανίκα

-Συλλογή Μιχάλη Τόμπλερ

-Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ

Ο πλήρης κατάλογος των αρχείων που ερευνήθηκαν για την συλλογή του πρωτογενούς ερευνητικού υλικού περιλαμβάνεται στο κεφάλαιο Πηγές, αλλά και στο Παράρτημα με την εργογραφία και τον Κατάλογο τεκμηρίωσης ανά έργο.

2. Έρευνα Πεδίου

Για την ολοκληρωμένη μελέτη του αρχιτεκτονικού έργου του Τάκη Μάρθα η ανάλυση και σύγκριση των σχεδίων συνδυάστηκε με εκτεταμένη έρευνα πεδίου.

Η προσπάθεια εντοπισμού κτηρίων σε περιαστικές περιοχές όπως το Ψυχικό, η Φιλοθέη και το Π. Φάληρο, οδήγησε σε επιτόπιες έρευνες και σε συνεχείς συσχετισμούς των σχεδίων κ.λπ. στοιχείων με τα ευρήματα που συνέβαλαν στην ορθή τεκμηρίωση του αρχιτεκτονικού έργου. Πραγματοποιήθηκαν αυτοψίες με παρατηρήσεις των

κτισμάτων, φωτογραφική και σχεδιαστική τεκμηρίωση-αποτύπωση τους, ώστε να γίνει ο εντοπισμός, η περιγραφή καθώς και η διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στις σχεδιαστικές προτάσεις και τα πραγματοποιημένα έργα.

Από τις πρώτες προσεγγίσεις στα αρχεία παρατηρήθηκε η διάσταση ανάμεσα στις πολυάριθμες αρχικές σχεδιαστικές προτάσεις του Τάκη Μάρθα και στην τελική υλοποίησή τους. Στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής διαδικασίας από όλα τα στάδια της μελέτης μέχρι την υλοποίηση, η διατριβή έδωσε ιδιαίτερη σημασία μέσω εκτεταμένης έρευνας πεδίου.

3. Βιβλιογραφική έρευνα

Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε σε πρωτογενείς δημοσιεύσεις του αρχιτεκτονικού και ζωγραφικού του έργου. Η βιβλιογραφική έρευνα επεκτάθηκε σε παλαιότερες και σύγχρονες εκδόσεις Ιστορίας, Θεωρίας και Κριτικής της Αρχιτεκτονικής. Συγκεκριμένα, η έρευνα εστιάζει στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία για την αρχιτεκτονική του Μεσοπολέμου και στη νεότερη ιστορία της ελληνικής και παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, σε διδακτορικές διατριβές, σε μονογραφίες αρχιτεκτόνων ή θεωρητικές μελέτες, σε θεματικές μελέτες και σε καταλόγους εκθέσεων. Το σύνολο των βιβλίων περιλαμβάνεται στον βιβλιογραφικό κατάλογο που ολοκληρώνει τη διατριβή.

4. Έρευνα στον Τύπο

Η έρευνα στον Τύπο περιλαμβάνει αρχεία εφημερίδων και περιοδικών

- Αρχείο εφημερίδας Βραδυνή
- Αρχείο εφημερίδας Ελεύθερος
- Αρχείο εφημερίδας Το Βήμα
- Αρχείο περιοδικής έκδοσης Τεχνικά Χρονικά
- Αρχείο εφημερίδων και περιοδικών της Βιβλιοθήκης της Βουλής
- Αρχείο τεχνικών εκδόσεων του Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος

Ιδιαίτερο βάρος δίδεται σε πρωτογενείς δημοσιεύσεις αρχιτεκτονικών έργων του αλλά και μεταγενέστερες δημοσιεύσεις τους σε περιοδικές εκδόσεις και έντυπα, καθώς και σύγχρονες και παλαιότερες

κριτικές και θεωρητικά άρθρα που αφορούν στο μελετημένο έργο του. Αντικείμενο μελέτης αποτέλεσαν ακόμη άρθρα και δημοσιεύσεις του Τάκη Μάρθα για την ελληνική αρχιτεκτονική και ζωγραφική. Η έρευνα αφορά τον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο της εποχής στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Από αυτήν προέκυψε μεγάλος αριθμός δημοσιευμάτων και κριτικών που αφορούν τη ζωγραφική του, τις εκθέσεις αλλά και απόψεις του αρχιτέκτονα σχετικές με την σχέση ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής. Τα δημοσιεύματα που εντοπίστηκαν περιλαμβάνονται στον βιβλιογραφικό κατάλογο, αλλά και στο Παράρτημα που ολοκληρώνει τη διατριβή.

5. Διαδικτυακή έρευνα

Η έρευνα στο διαδίκτυο περισσότερο συνέβαλε στην διασταύρωση στοιχείων για τα οποία η τεκμηρίωση υπήρξε δύσκολη και λιγότερο για τη συλλογή πρωτογενούς υλικού.

6. Συνεντεύξεις

Σημαντική πηγή για την εκπόνηση της διατριβής αποτελούν οι συνεντεύξεις με μέλη του οικογενειακού και φιλικού περιβάλλοντος του Τάκη Μάρθα, απόγονους πελατών του, φοιτητές και επιμελητές του στην Αρχιτεκτονική σχολή του ΕΜΠ. Συνολικά πάρθηκαν 16 συνεντεύξεις από τις οποίες προέκυψαν στοιχεία που αφορούν την προσωπικότητα του, το εκπαιδευτικό του έργο, τη δημόσια δράση του και συμβάλλουν στη διερεύνηση της προσωπικής του προσέγγισης στην αρχιτεκτονική και εικαστική δημιουργία. Από τις μαρτυρίες ανθρώπων που τον γνώρισαν αναδύεται παράλληλα το κοινωνικό – πολιτιστικό πλαίσιο της εποχής μέσα στην οποία έδρασε ο αρχιτέκτονας. Ο κατάλογος των συνεντεύξεων περιλαμβάνεται στο κεφάλαιο των Πηγών της παρούσας διατριβής.

Ιβ. Ερμηνευτική μέθοδος

Η αντιμετώπιση των σύνθετων ζητημάτων που συνδυάζουν την αρχιτεκτονική, την ιστορία της τέχνης, την ιστορία της εκπαίδευσης αλλά και την κοινωνία της εποχής επιβάλλει μια πολύπλευρη προσέγγιση. Οι ερμηνείες θα αναζητηθούν στη διαγώνιο της Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, της Θεωρίας του Σχεδιασμού, της Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης, της Αισθητικής αλλά και της κοινωνικής ιστορίας της νεώτερης και σύγχρονης Ελλάδας.

Υπόθεση εργασίας

Ο Τάκης Μάρθας (1905 – 1965) ανήκει στην περίφημη «γενιά του '30» ενώ η αρχιτεκτονική, εικαστική και διδακτική δραστηριότητά του αναπτύσσεται και μεταπολεμικά.

Ο Μεσοπόλεμος στην Ελλάδα δεν είναι μόνο εποχή έντονων πολιτικών αντιπαραθέσεων και κοινωνικών μετασχηματισμών αλλά και η περίοδος καίριων καλλιτεχνικών και αρχιτεκτονικών ανακατατάξεων με την εδραίωση του μοντερνισμού. Σύμφωνα με τον Δημήτρη Τζιόβα, η εκδήλωση του νεωτερικού στοιχείου προκαλεί ταυτόχρονα ως αντίδραση μια τάση για επιστροφή στην παράδοση¹. Μέσα στο ιδεολογικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο του Μεσοπολέμου στην Ελλάδα η έννοια της ελληνικότητας αποκτά κεντρική θέση και αναδύεται ως καίριο αίτημα εκφρασμένο σε κάθε επιμέρους εκφραστικό πεδίο. Η αρχιτεκτονική και η τέχνη θα αποτελέσουν πρόσφορο έδαφος για την αναζήτησή της.

¹ « Η Ελληνικότητα είναι ένας ιδεολογικός μηχανισμός απαραίτητος στην αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας», κατά τον Δ. Φιλιππίδη. Το ζήτημα της «Ελληνικότητας» αποτελεί κυρίαρχο θέμα αναζήτησης για τον πνευματικό κόσμο ήδη από την δεκαετία του 1920 έως και μεταπολεμική εποχή του 50-'60'. Από το 1920 εκφράζεται η αντίληψη της συνέχειας και της σύνδεσης με το παρελθόν, από την αρχαιότητα και το βυζάντιο και την νεώτερη ελληνική παράδοση ως μέσα προβολής του ελληνικού πολιτισμού.

Η «γενιά του '30» στην οποία ανήκει ο Τάκης Μάρθας είναι ταυτισμένη με την αναζήτηση της «ελληνικότητας» και πιο συγκεκριμένα με τον εξελληνισμό του μοντέρνου σε μια προσπάθεια συμπίεσης της ελληνικής αρχιτεκτονικής και τέχνης με τα διεθνή ρεύματα με παράλληλη αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας που θα τις καθιστούσε διακριτές διεθνώς.

Οι απαντήσεις που δόθηκαν στο καίριο αυτό αίτημα υπήρξαν πολλές, διαφορετικές και κάποιες φορές αντικρουόμενες. Θα μπορούσαμε όμως να ισχυριστούμε ότι μπορούν να κατανεμηθούν σε δύο βασικές κατηγορίες που ακολουθούν δύο άξονες: την αναζήτηση της ελληνικότητας μέσω της αναφοράς στην αρχαιότητα και την αναζήτησή της μέσω της αναφοράς στην ελληνική λαϊκή παράδοση².

Με δεδομένο ότι ο Μάρθας ανήκει στη «γενιά του '30» εύλογα η διατριβή θα αναζητήσει την απάντηση που αυτός έδωσε στο ζήτημα αυτό χωρίς όμως να θεωρεί ως δεδομένη τη παραπάνω κατηγοριοποίηση αναζητώντας τη δική του απάντηση υποχρεωτικά ενταγμένη στο παραπάνω διαζευκτικό δίπολο. Αντίθετα θα προσπαθήσει να αναζητήσει χαρακτηριστικά στο έργο του τα οποία θα μπορούσαν δυνητικά να συγκροτήσουν ένα ακόμα θεωρητικό εργαλείο στην αναζήτηση της «ελληνικότητας» με κυριότερο ανάμεσά τους τη γεωμετρία η οποία διαπνέει ολόκληρο το έργο του αρχιτεκτονικό και εικαστικό όπως επίσης είναι το αντικείμενο της διδασκαλίας του στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Μετσόβιου Πολυτεχνείου επί σειρά ετών. Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Μιχελή³, «ο πνευματικός κόσμος των αρχαίων Ελλήνων δεν ήταν απλώς γεωμετρικός ή μαθηματικός, αλλά είχε τη γεωμετρία και τα μαθηματικά ως όργανο»⁴. Κατά τούτο αναζητήθηκε ο ρόλος της γεωμετρίας στην αναζήτηση της «ελληνικότητας» από τον Τάκη Μάρθα.

² Ό.π, σελ. 42

³ Τζιόβας, Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2006, σελ. 19

⁴ Μιχελής, Παναγιώτης, *Αισθητικά Θεωρήματα*, Τόμος Β, Γ' έκδοση, Αθήνα 1999, σελ. 184.

Παράλληλα από τις πρώτες προσεγγίσεις στο έργο του εντοπίστηκε σημαντική παρουσία της λαϊκής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής οπότε η διερεύνηση της σχέσης του μαζί της αποτέλεσε άλλο ένα πρίσμα θέασής του. Κάι πάλι όμως οι τρόποι αναφοράς στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική διαφέρουν από αρχιτέκτονα σε αρχιτέκτονα κινούμενοι από την εικονογραφική επιφανειακή προσέγγιση στην πιο επεξεργασμένη μεταφορά χωρικών σχέσεων στις σύγχρονες συνθήκες. Κατά τούτο επιχειρήθηκε η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο ο Μάρθας ανα-φέρεται στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική και ενδεχομένως πως την διαχειρίζεται σε μισ προσπάθεια και πάλι αναζήτησης της ελληνικότητας.

Η τριπλή ιδιότητα του Τάκη Μάρθα, αρχιτέκτων, ζωγράφος και καθηγητής ΕΜΠ, θέτει εύλογα το ερώτημα σχετικά κατά πόσον κάθε μια από αυτές ανατύσσει διάλογο με την αρχιτεκτονική του που είναι το μείζον αντικείμενο της διατριβής. Η σύζευξη αρχιτεκτονικής και εικαστικών τεχνών έχει μακρύ παρελθόν από την εποχή της Αναγέννησης στις μέρες μας με έντονη την παρουσία της στο Bauhaus όπου αποτελεί κεντρικό άξονα των θέσεών του.

Η αναζήτηση της σχέσης ανάμεσα στο αρχιτεκτονικό και εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα μεθοδολογικά εργαλεία για την ερμηνεία του έργου του. Θα πρέπει όμως να επισημανθεί ότι η αναζήτηση της σχέσης αυτής δεν αφορά επιφανειακούς συσχετισμούς αισθητικής τάξεως αλλά βαθύτερες επιρροές σε επίπεδο σύλληψης και τροφοδότησης της επεξεργασίας των έργων.

Συγκρότηση της διατριβής

Στην παρούσα έρευνα δεν επιχειρείται χρονολογική διάκριση του έργου του σε διαφορετικές περιόδους διότι στο ίδιο το έργο δεν εμφανίζεται κάποια σημαντική διαφοροποίηση στην πάροδο του χρόνου. Η διατριβή δομείται σε τέσσερα διακριτά μέρη.

Το Πρώτο Μέρος, Η ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ, αφορά την προσωπική και επάγγελματική πορεία του αρχιτέκτονα.

Η αναζήτηση των καταβολών, της καταγωγής και της παιδείας κατευθύνει στην κατανόηση και ερμηνεία όχι μόνο της προσωπικότητας του αλλά και των μετέπειτα δημιουργικών επιλογών του στην Αρχιτεκτονική και στην Ζωγραφική μέσα από τις εσωτερικές διαδρομές της προσωπικής του πορείας. Οι σπουδές του στο Ε.Μ.Π. εμποτίζονται από γαλλική αρχιτεκτονική παιδεία, μέσα από την διδασκαλία των καθηγητών Βασιλείου Κουρεμένου και Αλέξανδρου Νικολούδη στην αρχιτεκτονική σύνθεση και Νικόλαου Ασπρογέρακα στη ζωγραφική καθώς και την εμβάθυνση στην ελληνική παράδοση μέσα από την διδασκαλία του Δημήτρη Πικιώνη που θα τον επιρεάσουν στις αρχιτεκτονικές και εικαστικές του επιλογές.

Το Δεύτερο Μέρος, το ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΡΓΟ, διακρίνεται στις κατοικίες, τις πολυκατοικίες, τα έργα δημόσιας χρήσης και τους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς και διαιρείται σε δύο κεφάλαια.

Το πρώτο κεφάλαιο, Η Αρχιτεκτονική της Κατοικίας διαιρείται σε υποκεφάλαια:

1. Ο ιδιάζων τυπος της κατοικίας – atelier
2. Μονοκατοικία
3. Πολυκατοικία

Ο ιδιάζων τύπος της κατοικίας – atelier θεωρήθηκε σκόπιμο να αποτελέσει ιδιαίτερο υποκεφάλαιο της διατριβής. Η ιδιάζουσα προσωπικότητα του Τάκη Μάρθα και η συνύπαρξη των ιδιοτήτων αρχιτέκτονα και ζωγράφου στο πρόσωπό του, είχαν συμβάλει στην έκφραση αρχιτεκτονικών απόψεων με ιδιαίτερο ενδιαφέρον όταν σχεδιάζει χώρους που στεγάζουν ταυτόχρονα την κατοικία και την καλλιτεχνική δημιουργία, καθότι ουσιαστικά αντικατοπτρίζουν τις απόψεις του για την καθημερινή ζωή ενός καλλιτέχνη της εποχής.

Η σχέση ανάμεσα στον μοντερνισμό και την παράδοση που διαιρείται ολόκληρο το έργο του αρχιτέκτονα οδηγεί στη διάκριση δύο μεγάλων κατηγοριών στις κατοικίες του ανάλογα με το βαθμό που συνδιαλέγονται με τις εκφράσεις μοντερνισμού και της παράδοσης. Έτσι, οι μονοκατοικίες διακρίνονται σε Μοντέρνες και Γραφικές. Ένω οι «Γραφικές κατοικίες» και πάλι υποδιαιρούνται σε:

-«Γραφικές» μονοκατοικίες με χρήση στοιχείων της ανώνυμης νησιώ-
τικης αρχιτεκτονικής
-«Γραφικές» μονοκατοικίες με χρήση στοιχείων της ανώνυμης αρχιτε-
κτονικής της ηπειρωτικής Ελλάδας
-Μονοκατοικίες με μεσογειακό χαρακτήρα – «Μεσογειακός μοντερνι-
σμός»

Η τελευταία υποκατηγορία, «Μονοκατοικίες με μεσογειακό χα-
ρακτήρα» δεν εντάσσεται στο δίπολο μοντερνισμός - παράδοση, κα-
θότι δεν παρουσιάζει καθαρότητα στους συσχετισμούς με αυτά αλλά
περιλαμβάνει μίξη στοιχείων προερχόμενων από την παράδοση, τον
μοντερνισμό αλλά και ευρύτερες ευρωπαϊκές επιδράσεις.

Οι πολυκατοικίες και οι διπλοκατοικίες οι οποίες αποτελούν
σημαντικό μέρος του αρχιτεκτονικού του έργου και υλοποιήθηκαν κυ-
ρίως κατά τις δεκαετίες του 30 και του '50 στην Αθήνα και τα προάστια
υποδιαιρούνται σε:

-Μεσοπολεμικές πολυκατοικίες

-Μεταπολεμικές πολυκατοικίες

Αντίστοιχα οι Μεταπολεμικές πολυκατοικίες υποδιαίρούνται σε:

-Μεταπολεμικές πολυκατοικίες: «Μοντέρνο πνεύμα» με κλασικιστι-
κές αναφορές

-Μεταπολεμικές πολυκατοικίες: «Μοντέρνο πνεύμα» με αναφορές
στην Ελληνική παράδοση

Το δεύτερο κεφάλαιο η Δημόσια Αρχιτεκτονική του Τάκη Μάρ-
θα διαιρείται σε δυο κεφάλαια:

1.Κτήρια δημόσιας χρήσης (μελέτες κτιρίων ειδικής κτηριολογίας)

2.Αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί

Στο Τρίτο Μέρος, ΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΟ
ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ, διερευνάται η σχέση ανάμεσα
στα δύο πεδία, την αρχιτεκτονική και τις εικαστικές τέχνες και τον
αντίκτυπο που είχαν στο αρχιτεκτονικό έργο αλλά και στη διδασκαλία
του Τάκη Μάρθα. Στην παρούσα διατριβή ασχολουμαστε με τον τρόπο
με τον οποίο η αρχιτεκτονική λειτουργεί ως τροφοδοτηση του εικαστι-
κού έργου. Η μελέτη αφορά μόνο το τμήμα του εικαστικού έργου στο
οποιο το αρχιτεκτονικό στοιχείο είναι παρον στην εικαστική συνθεση.

Το Τρίτο Μέρος διαιρείται σε τρία κεφάλαια:

1. Η εικαστική πορεία του Τάκη Μάρθα – Γενική προσέγγιση

2.Εικαστικά έργα με χρήση αρχιτεκτονικών συνθετικών στοιχείων

3. Εικαστικά έργα με χρήση υλικών από το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο

Το Τέταρτο Μέρος, Η ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΑ ΔΡΑΣΗ ΤΟΥ
ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ αφορά την διδασκαλία του Τάκη Μάρθα στο ΕΜΠ αλλά
και στο ιδιωτικό του φροσνηστήριο σχεδίου, διαιρείται σε τρία κεφά-
λαια:

1.Η διδασκαλία του στο Ε.Μ.Π.

2.Η εμπειρία του φροντιστηρίου

3.Η δημόσια δράση του Τάκη Μάρθα

Ακολουθεί η Ερμηνεία και τα Συμπεράσματα, ο Βιβλιογραφικός
Κατάλογος και οι Πηγές. Η διατριβή ολοκληρώνεται με το Παράρτημα
με την πλήρη τεκμηρίωση του έργου του, το Βιογραφικό Σημείωμα και
της Εργογραφίας του Τάκη Μάρθα.

Ερευνητικά ερωτήματα

Η διατριβή θα επιχειρήσει να απαντήσει στα παρακάτω ερευνητικά
ερωτήματα:

•Πως τοποθετείται το αρχιτεκτονικό του έργο στο πλαίσιο της νεοελ-
ληνικής αρχιτεκτονικής; και ποια η συμβολή του στην εξέλιξή της;

•Ποιες οι επιρροές του Τάκη Μάρθα από τον διεθνή αρχιτεκτονικό και
καλλιτεχνικό χώρο και πως εκφράζονται στο έργο του;

•Πως εκφράζεται ο μοντερνισμός στο αρχιτεκτονικό, εικαστικό και δι-
δακτικό έργο του; και πως ερμηνεύονται οι εκδοχές του;

•Ποια σχέση αναπτύσσει ο Τάκης Μάρθας με τη λαϊκή παράδοση στο
αρχιτεκτονικό του έργο; Και πως αυτό ερμηνεύεται;

•Πως απαντά στο αίτημα της «ελληνικότητας» και τον εξελληνισμό
του μοντέρνου ως ένας εκ των εκπροσώπων της γενιάς του '30;

•Πως συνδιαλέγεται ο μοντερνισμός με την παράδοση στο αρχιτεκτο-
νικό του έργο;

•Πως συνδιαλέγεται το αρχιτεκτονικό με το εικαστικό του έργο; και
πως αυτό εκφράζεται αρχιτεκτονικά και καλλιτεχνικά;

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Η ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ



1



Μαρθας

1,4. Ο Τάκης Μάρθας σε
νεαρή ηλικία.
2. Βουρκάρι, Κέα.
3. Το λιμάνι του Λαυρίου.



2



3

Οι καταβολές: οι κυκλαδίτικες ρίζες και το βιομηχανικό περιβάλλον ως σημεία αναφοράς

Η αναζήτηση των καταβολών, της καταγωγής και της παιδείας του αρχιτέκτονα Τάκη Μάρθα θα μας κατευθύνει στην κατανόηση και ερμηνεία όχι μόνο της προσωπικότητάς του αλλά και των μετέπειτα δημιουργικών επιλογών του στην αρχιτεκτονική και στις εικαστικές τέχνες. Οι τόποι - σταθμοί που είναι κυρίαρχοι στη διαμόρφωση του Τάκη Μάρθα είναι η Κέα, το Λαύριο και η Αθήνα, ενώ οι σπουδές του στο ΕΜΠ και η παραμονή του στο Παρίσι θα λειτουργήσουν ως σημεία αναφοράς στην αρχιτεκτονική, αλλά και ως τόποι συνάντησης με την αφαίρεση στη ζωγραφική.

Για τα παιδικά και τα εφηβικά χρόνια του Τάκη Μάρθα ελάχιστα στοιχεία είναι γνωστά. Είναι ελλιπή όχι μόνο τα τεκμήρια, αλλά ακόμη και οι μαρτυρίες για το στενό οικογενειακό περιβάλλον, τα σημαντικά πρόσωπα της ζωής του και τις συνθήκες διαπαιδαγώγησης του που διαμόρφωσαν την προσωπικότητά του και τις επαγγελματικές του επιλογές.

Με καταγωγή από την Κέα, ο Τάκης Μάρθας γεννήθηκε το 1905 στο Λαύριο Αττικής και πέθανε στην Αθήνα στις 9 Ιουλίου 1965. Οι κυκλαδίτικες του ρίζες ενδεχομένως να αποτελούν έναν από τους παράγοντες που καθόρισαν τις μετέπειτα αρχιτεκτονικές επιλογές του, εμπνευσμένες από την κυκλαδίτικη αρχιτεκτονική¹ και την

¹ Σχετικά με τη νησιώτικη παραδοσιακή αρχιτεκτονική, η έρευνα του Costantin Papas, *L'urbanisme et l'Architecture Populaire dans les Cyclades*, το 1957 αποτελεί μία από τις πιο ολοκληρωμένες μελέτες, συσχετίζοντάς την με τη μοντέρνα αρχιτεκτονική: «Τα κύρια χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής των Κυκλάδων είναι ή ομοιογένεια και ή αγνότητα του ύφους της. Αποτελεί ένα παράδειγμα της λειτουργικής αρχιτεκτονικής ή οποία έχει σκοπό να εξασφαλίσει τις υλικές ανάγκες του ανθρώπου χωρίς να γίνεται αποκλειστικά ένα έργο τέχνης [...]. Στη νησιώτικη αρχιτεκτονική ή μορφή βγαίνει από τη λειτουργία, εκ των προτέρων προδιαγραμμένη από το ίδιο το κτίσμα. Ακόμα και ή διακόσμηση ταυτίζεται με τη χρησιμότητα. Και αυτό είναι, χωρίς αμφιβολία, μία από τις αρχές της σύγχρονης αρχιτεκτονικής μας». Papas, C., *L' Urbanisme et l' Architecture Populaire dans le Cyclades.*, ed. Dunod, Paris 1957, σελ. 151. Φιλίππιδης, Δ., *Ελληνική Παραδοσιακή Αρ-*



4



5



6



7

5. Η οικογένεια του Τάκη Μάρθα στη Κέα.
6. Ιουλίδα, Κέα.
7. Ο Τάκης Μάρθας στο Βουρκάρι, Κέας.

τοπική παράδοση, με άμεσο συσχετισμό με τον Μοντερνισμό. Η λαϊκή παράδοση, οι παραδοσιακοί οικισμοί, το τοπίο και τα λιθόκτιστα σπίτια² (οι «καθηκίες» της Κέας) αποτελούν χαρακτηριστικά στοιχεία του κυκλαδίτικου πολιτισμού. Η ύπαιθρος της Κέας, με το ιδιαίτερο χρώμα, τη γλυπτικότητα από το ανάγλυφο του εδάφους, οι αρχιτεκτονικές κατασκευές, οι πεζούλες (ξερολιθιές ή όχτες), τα παραδοσιακά δομικά υλικά, καθώς και ο τρόπος ζωής της υπαίθρου αποτελούν σημεία αναφοράς στο αρχιτεκτονικό αλλά και στο ζωγραφικό του έργο.

Η γεωργία αποτελεί την κύρια επαγγελματική ενασχόληση της πατρικής οικογένειας του Τάκη Μάρθα, καθώς η Κέα ήταν ένα νησί το οποίο προς το τέλος του 19 αιώνα, μετά την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους, είχε αναπτύξει ισχυρούς φορείς αυτοδιοίκησης και είχε μετατραπεί σε μια ακμάζουσα αγροτική, κτηνοτροφική και εμπορική κοινότητα. Τα κτήματα της οικογένειάς του βρίσκονταν στη θέση «Κορογιάννης» της Κατωμεριάς, στον δρόμο που οδηγεί στις Πόλες, έναν απομονωμένο αγροτικό οικισμό σε απόσταση 14,5 χλμ. νότια από την Ιουλίδα, την πρωτεύουσα της Κέας. Η οικογένεια της μητέρας του ήταν σχετικά εύπορη και είχε αναπτύξει έντονη εμπορική δράση, με κύρια ασχολία το χονδρικό εμπόριο, κυρίως βελανιδιών, καθώς και την εστίαση (διατηρούσε το κεντρικό καφενείο στην Ιουλίδα³).

Σε αυτό το περιβάλλον, η μητέρα του Μαργαρώ, κόρη του Πανάγου και της Άννας Μαρίνου (γένος Μόνου), γεννήθηκε και μεγάλωσε σε μια οικογένεια με τέσσερα αδέρφια. Ο Τάκης Μάρθας εκφράζει σε κείμενά του τον θαυμασμό του για τη μητέρα του χαρακτηρίζοντάς την ως «... μια πανέξυπνη γυναίκα».⁴ Μετά τον γάμο της με τον Κων-

χιτεκτονική, Ανατολικό Αιγαίο, Σποράδες, Επτάνησα, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1983, σελ. 44.

² Πρόκειται για αγροτικές κατοικίες που ονομάζονται καθέντρες όταν συνοδεύονται από πρόσθετες εγκαταστάσεις, στις οποίες στεγάζονται αγροτικές παραγωγικές δραστηριότητες. Τσώνος, Κωνσταντίνος, Φραγκούλα, Γεωργία, Καλογεροπούλου, Γεωργία, «Κέα», 2006, Πολιτιστική Πύλη του Αρχιπελάγους του Αιγαίου. URL: <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=6862>.

³ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη της Ριής Αλγιαννάκη, ανιψιάς του Τάκη Μάρθα, στη γράφουσα στις 2-10-2014.

σταντίνο Μάρθα μετοίκησαν στο Λαύριο Αττικής, όπου απέκτησαν τρία παιδιά, τον Παναγιώτη, την Άννα και την Ελένη (μαζί με τον Δημήτρη, γιο του Κωνσταντίνου Μάρθα από προηγούμενο γάμο του).

Η μετάβαση της οικογένειας από την ύπαιθρο της Κέας, με την αγροτική ζωή, στη βιομηχανική πόλη του Λαυρίου πραγματοποιήθηκε πριν την γέννηση του Τάκη Μάρθα. «Γεννήθηκα στο Λαύριο. Η οικογένεια μου κατάγεται από την Τζιά. Ο παππούς μου ήταν νοικοκύρης του νησιού, μα έχασε τα κτήματα του και όταν πέθανε, ο πατέρας μου πήγε στο Λαύριο κι έπιασε δουλειά σαν εργάτης. Επειδή ήταν τίμιος, τον έκαναν εργολάβο στις φορτοεκφορτώσεις μεταλλείων».⁵ Η εργατικότητα και η αφοσίωση στο επάγγελμα του, επέτρεψαν στον πατέρα του να εξελιχθεί από απλό εργάτη σε εργολάβο στην Γαλλική Εταιρεία Μεταλλείων Λαυρίου⁶ καταλαμβάνοντας μια σημαντική θέση.⁷

Το Λαύριο ως τόπος έκφρασης της βιομηχανικής νεωτερικής ταυτότητας της Ελλάδας, μέσα από τη βιομηχανική μεταλλευτική και μεταλλουργική δραστηριότητα⁸ αποτέλεσε σημείο αναφοράς στο έργο του Τάκη Μάρθα. Η εξέλιξη της πόλης ήταν ραγδαία, «σε λίγα

⁴ Α. (ανυπόγραφο) «Οι μύθοι του Μάρθα: Λύτρωση και Νίκη...», άρθρο στο περιοδικό Εικόνες, τ. 414, 27-09-1963, σσ. 52-53.

⁵ Α. (ανυπόγραφο), *ό.π.*, σσ. 52-53.

⁶ Το 1864 ιδρύεται στη θέση Εργαστήρια, στο λιμάνι του Λαυρίου, η μεταλλουργική-μεταλλευτική ιταλο-γαλλική εταιρεία Roux-Serpieri-Fressynet και Σία από τον ιταλό I.B. Serpieri, ο οποίος ιδρύει στη συνέχεια το 1876 την Compagnie Francaise des Mines du Laurium (Γαλλική Εταιρεία Μεταλλείων Λαυρίου) στη θέση Κυπριανός. Μάνθος, Γιώργος, Κ., *Μεταλλευτικό-Μεταλλουργικό Λαύριο*, εκδ. Δήμου Λαυρεωτικής, Λαύριο, 1990, σσ. 9-10.

⁷ Προφορική Πληροφορία. Συνέντευξη της Κατερίνας Φιορεντίνου, ανιψιάς του Τάκη Μάρθα, στη γράφουσα, στις 11-1-2017.

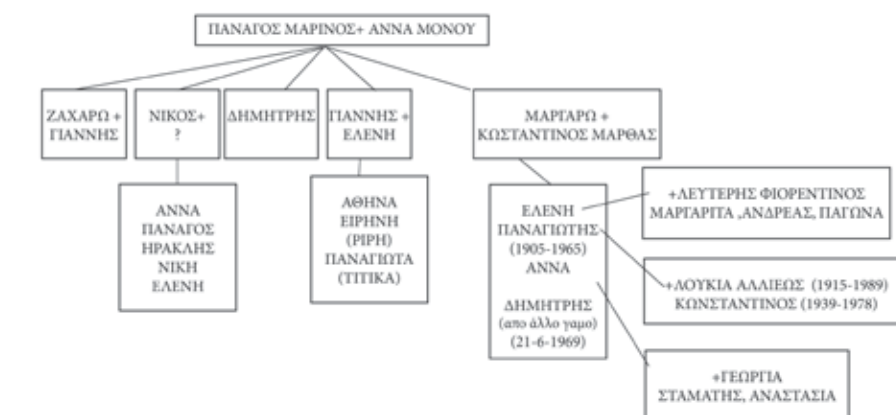
⁸ «Στις εταιρείες του Λαυρίου παράγονται σκληρός μεταλλικός αργυρούχος μόλυβδος και μεταλλεύματα πυρωμένης ψευδαργυρούχου καλαμίνας, σιδήρου και σιδηρομαγνησιούχων, αργότερα και τα υποπροϊόντα του μεταλλικού αργυρούχου μολύβδου, αρσενικώδες οξύ, μαλακός μόλυβδος, μόλυβδος σε φύλλα, λιθάργυρος, μίνιο και άργυρος». Δερμάτης, Γιώργος, Ν., Ο ρόλος των Ελλήνων Μηχανικών στο Βιομηχανικό Λαύρειο της Μεταλλείας και της Μεταλλουργίας – η σχέση με το ΕΜΠ, *170 Χρόνια Πολυτεχνείο οι Μηχανικοί και η Τεχνολογία στην Ελλάδα*, Τόμος Β', εκδ. ΕΜΠ, Αθήνα, 2012, σελ. 77.



8



9



10



11



12

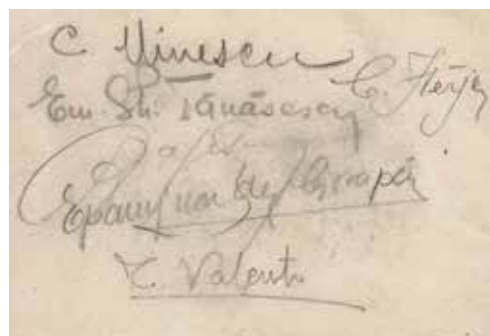
8. Καθηκιά στ' Αστρά, Κέα.

9. Σταύλος και αλώνι, Ελληνικά, Κέα.

10. Γενεολογικό διάγραμμα της οικογένειας Μάρθα.

11. Ο Τάκης Μάρθας στην Ιουλίδα, Κέας.

12. Μεταλλευτικό φρέαρ. Λαύριο.



13α



13β



14



15



16



17

13α, 13β. Αλληλογραφία του Κωσταντίνου Μάρθα.
14. Κωσταντίνος Μάρθας, Λαύριο.
15, 16. Τάκης Μάρθας, Δημήτρης Μάρθας, Λαύριο.
17. Μεταλλοπλύσιο στον Κυπριανό, Λαύριο.
18. Ο Τάκης Μάρθας σε νεαρή ηλικία.

χρόνια το δημιουργικό χέρι της βιομηχανίας μπόρεσε και εκτίναξε την έρημη χώρα του Λαυρίου απ' τον 7ο αι. μ.Χ. στον 19ο αι. και την κατέστησε τμήμα της ευρωπαϊκής ιστορικής εξέλιξης»,⁹ μεταβάλλεται σε ένα ευρωπαϊκό λιμάνι, αποτελώντας τον κόμβο για σημαντικές πολιτικές-οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις στην Ελλάδα. Η σχέση με την Ευρώπη είναι άρρηκτη, και η τεχνολογία που μεταλαμπαδεύεται από ειδικούς επιστήμονες αλλά και από το τεχνικό προσωπικό που προέρχονταν από τις χώρες της δυτικής Ευρώπης προάγει έναν βιομηχανικό πολιτισμό διεθνών προτύπων.

Σε αυτό το περιβάλλον, με έντονη την επιρροή των γαλλικών προτύπων, η πνευματική καλλιέργεια και η παιδεία γενικότερα αποτέλεσαν κεντρικό άξονα για την ανατροφή των τεσσάρων παιδιών της οικογένειας Μάρθα, παρέχοντάς τους τη δυνατότητα να αποκτήσουν μόρφωση με ιδιαίτερη έμφαση στις Καλές Τέχνες και ιδιαίτερα στη μουσική και τη ζωγραφική. Το Α' Δημοτικό Σχολείο¹⁰ (Δημοτική Σχολή Αρρένων και Θηλέων), στο οποίο μαθήτευσαν, αποτέλεσε πρότυπο σχολείο στεγασμένο σε ένα νεοκλασικό κτίριο με ιδιαίτερες αρχιτεκτονικές ποιότητες και διακοσμητικές λεπτομέρειες.¹¹ Το κτίριο αποτελεί ορόσημο για την πόλη του Λαυρίου, ανάλογο με το κύρος της εκπαιδευτικής λειτουργίας του. Εντάσσεται σε έναν περιβάλλοντα χώρο αρχιτεκτονημένο με έντονα χαρακτηριστικά στοιχεία Νεοκλασικισμού, αλλά με περίτεχνες τοιχογραφίες και γλυπτικό διά-

⁹ Δερμάτης, Γιώργος, Ν., *ό.π.*, σελ. 77.

¹⁰ Το Α' Δημοτικό Σχολείο του Λαυρίου ανεγέρθηκε το 1901-1902 επί Δημάρχου Ιω. Ρέλιου με δαπάνη του Δήμου Λαυρεωτικής, με αρχιτέκτονα τον Δημ. Καλλία. Το όλο συγκρότημα αποτελείται από δύο όμοια μέρη και περιλαμβάνει τη Δημοτική Σχολή Αρρένων και Θηλέων. Βρίσκεται στο κέντρο του Λαυρίου, σε μικρή απόσταση απ' το μνημείο του Ι.Β. Serpieri. Δερμάτης, Γιώργος, Ν., *Τοπίο και Μνημεία της Λαυρεωτικής*, εκδ. Δήμου Λαυρεωτικής, Λαύριο 1994, σελ. 220.

¹¹ Το κτίσμα, ακολουθώντας τα πρότυπα του Νεοκλασικισμού, είναι υπερυψωμένο και «τα νεοκλασικά του μέρη με τις διπλές παραστάδες στις εισόδους φέρουν κορινθιακά κιονόκρανα. Η εναλλαγή των μικρών πεσσών στα παράθυρα σε συνδυασμό με τα διακοσμητικά στοιχεία στα άκρα των αετωμάτων πάνω απ' τις κεντρικές εισόδους με τους δράκοντες και στην κορυφή με την κουκουβάγια, σύμβολο της γνώσης, υπογραμμίζουν τον νεοκλασικιστικό του χαρακτήρα». Δερμάτης, Γιώργος, Ν., *ό.π.* σελ. 220.



18

κοσμο με στοιχεία Ροκοκό,¹² και αποτελεί τις πρώτες αρχιτεκτονικές και καλλιτεχνικές προσλαμβάνουσες στα παιδικά χρόνια του Τάκη Μάρθα.

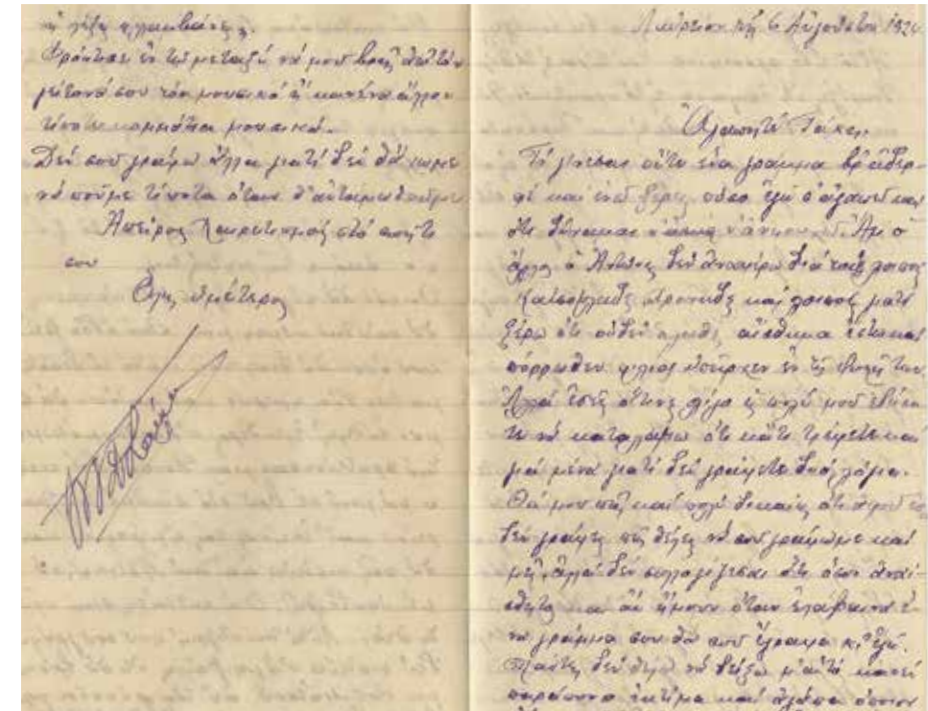
Το περιβάλλον με τις νησιωτικές αναφορές, στο οποίο έζησε ο Τάκης Μάρθας στα παιδικά του χρόνια, καθώς και ο βιομηχανικός πολιτισμός του Λαυρίου, «... σ' αυτήν την πόλη που έδωσε στην Ελλάδα απ' τον 19ο αι. αυτό το κράμα της νεωτερικότητας, του βιομηχανικού πολιτισμού, κράμα ιδεών, τεχνολογιών, ανθρώπων διαφορετικής κουλτούρας, κοινωνικών αγώνων», εκφράζεται ποικιλόμορφα στο έργο του, όπως θα φανεί στη συνέχεια της διατριβής.

Σημαντικό σταθμό για τη μετέπειτα επαγγελματική αλλά και προσωπική πορεία του Μάρθα αποτέλεσαν η πόλη της Αθήνας και η σχολική του παιδεία στο Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο¹³ από το 1919 έως την αποφοίτησή του το 1924. Το ιστορικό σχολείο, φυτώριο προοδευτικών καλλιτεχνών, λογοτεχνών και επιστημόνων,¹⁴ ένας χώρος αστικός, χωροθετημένος στο κέντρο της Αθήνας στην οδό

¹² «Στους δύο κεντρικούς προθαλάμους, οι οροφोगραφίες έχουν περίτεχνη φυτόμορφη διακόσμηση. Συνθέσεις από κρίνα που διαπλέκονται κατά διαστήματα από κύκλους και στο κέντρο του εσωτερικού χώρου, υπάρχουν 4 ανθοδοχεία συμμετρικά ζωγραφισμένα σε σχήμα ρόμβου, με ισάριθμα δελφίνια στη βάση τους που περιέχουν ένα νεοκλασικό μοτίβο, κύκλο με ρόδακα». Το νεοκλασικό μοτίβο συνδέεται με τον φυσικό κόσμο σε μια πιο ανάλαφρη σύνθεση δημιουργώντας ένα προσφιλές περιβάλλον για τα παιδιά. Δερμάτης, Γιώργος, Ν., *ό.π.*, σελ. 221.

¹³ Η Βαρβάκειος Πρότυπος Σχολή (σημερινή ονομασία Πρότυπο Γυμνάσιο & ΓΕΛ Βαρβακείου Σχολής) λειτουργεί από το 1860 σε κτίριο που χτίστηκε με το κληροδόχημα των 700.000 ρουβλίων του εθνικού ευεργέτη Ιωάννη Βαρβάκη, προς τιμή του οποίου ονομάστηκε η Σχολή. Το πρώτο κτίριο βρισκόταν στον χώρο της σημερινής Βαρβακείου Αγοράς επί της οδού Αθηνάς και στέγαζε τη Σχολή μέχρι και το 1944, οπότε το κτίριο υπέστη μεγάλες καταστροφές κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών το 1944. Γκίκα, Ελένη, Μπελογιάννη, Μαρία, (επιμ.), *150 Χρόνια Βαρβάκειο. Η Σχολική Ζωή σε ένα Ιστορικό Σχολείο*, εκδ. Βαρβάκειον Ίδρυμα, Αθήνα, 2013, σελ. 23.

¹⁴ Διαπρεπείς απόφοιτοι του Βαρβακείου Λυκείου είναι: ο Κωνσταντίνος Τσάτσος, ο Ευάγγελος Αβέρωφ-Τοσίτσας, ο Αλέξανδρος Παπάγος, ο Νικόλαος Αναγνωστόπουλος, ο Δημήτριος Βρεττάκος, ο Γεώργιος Δροσίνης, ο Ιωάννης Κονδυλάκης, ο Μανώλης Τριανταφυλλίδης, ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, ο Αλέξανδρος Σαρρής, ο Αντώνης Σαμαράκης, ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης, κ.ά. Γκίκα, Ελένη, Μπελογιάννη, Μαρία (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 29.



19



20α



20β



21



7

19. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον πατέρα του, Κωνσταντίνο Μάρθα.
20α, 20β. Διακοσμητικές λεπτομέρειες του Α' Δημοτικού σχολείου στο Λαύριο.
21. Το Α' Δημοτικό Σχολείο Λαυρίου.
22. Ποδοσφαιρική ομάδα «Μαραθών Λαυρίου». Ο Τάκης Μάρθας είναι ο πρώτος από αριστερά.



23



24



25

23. Η γαλλική σκάλα.
Λαύριο.
24. Έργο του Τάκη Μάρθα.
«Λιμάνι», 1953, λάδι.
25. Το Βαρβάκειο Πρακτικό
Λύκειο, Αθήνα.
26α, 26β. Λεπτομέρειες απο
ναυαγισμένο καράβι στο
Λαύριο.

Αθηνάς,¹⁵ κέντρο των ιστορικών γεγονότων, έντονος σε πολλαπλά ερεθίσματα. Η αρχιτεκτονική του κτηρίου, περιβάλλον από το οποίο ο Τάκης Μάρθας άντλησε τις πρώτες αρχιτεκτονικές εικόνες, ακολουθεί έναν αυστηρό νεοκλασικό ρυθμό. Αρχιτεκτονικά στοιχεία εντάσσονται στο πρόπυλο της εισόδου με τους έξι επιβλητικούς σε διαστάσεις μαρμάρινους ιωνικούς κίονες (ύψους 5 μέτρων). Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες, όπως τα μαρμάρινα πλαίσια στα παράθυρα του ισογείου και οι δωρικές παραστάδες στον όροφο, τονίζουν τον Νεοκλασικό ρυθμό. Η αρχιτεκτονική του κτηρίου, τα υλικά, η αίσθηση ενός οργανωμένου περιβάλλοντος ενέπνευσαν και διαπαιδαγόγησαν τους μαθητές, ανάμεσα στους οποίους και τον Τάκη Μάρθα. Αρχιτεκτονικές έννοιες, όπως «... Τα προπύλαια..., το περιστύλιον Ιωνικού ρυθμού..., η μεγάλη μαρμάρινη κλίμακα..., το ξύλινο αμφιθέατρο..., η αίθουσα Τελετών..., ψηλός μαντρότοιχος μας προστάτευε..., η όασή η όασή μας!»¹⁶ περιγράφουν το κτήριο του σχολείου μέσα από το λεξιλόγιο των ιδίων των μαθητών του.

Το σχολείο αυτό, το οποίο είχε χαρακτηριστεί ως Πρότυπο, στελεχωμένο από εκλεκτό εκπαιδευτικό προσωπικό, διέθετε εξαιρετική υποδομή με εργαστήρια πλήρως εξοπλισμένα, προσφέροντας στους μαθητές υψηλού επιπέδου παιδεία και καλλιέργεια σε θεωρητικό αλλά και πρακτικό επίπεδο. Το διδακτικό σύστημα προωθούσε μια σύγχρονη μορφή εκπαίδευσης, κατά την οποία τα μαθήματα πραγματοποιούνται εκτός των αιθουσών του σχολείου, σε αρχαιολογικούς ή άλλους χώρους,¹⁷ γεγονός μη συνηθισμένο για την εποχή.

¹⁵ Το Βαρβάκειο Πρακτικό Σχολείο επέστρεψε στη οδό Αθηνάς μετά από επίταξη του κτιρίου (1915) λόγω πολεμικών αναγκών. Γκίκα, Ελένη, Μπελογιάννη, Μαρία (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 24.

¹⁶ Γκίκα, Ελένη, Μπελογιάννη Μαρία (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 36.

¹⁷ «Πολλοί ήταν οι φιλόλογοι που επέλεγαν συχνά να κάνουν το μάθημά τους επί τόπου, όπως ο Κυριαζής, ο Φραγκίσκος, ο Σαρρής. Πήγαιναν τους μαθητές στην Ακρόπολη, στο λιμάνι του Πειραιά, στην Πνύκα και δίδασκαν εκεί Ιστορία ή Αρχαία Ελληνικά. Ο καθηγητής Αλέξανδρος Σαρρής έκανε μάθημα Ιστορίας στην Ακρόπολη ή πήγαινε τους μαθητές του στην Πνύκα κι εκεί διάβαζαν από το αρχαίο κείμενο Ισοκράτη ή Δημοσθένη. Συνηθισμένος περίπατος, συνδυασμένος με το μάθημα, ήταν και η επίσκεψη στους Στύλους του Ολυμπίου Διός». Γκίκα, Ελένη, Μπελογιάννη Μαρία (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 76.



26α



26β

27. Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα. Ο Τάκης Μάρθας είναι ο πέμπτος απο δεξιά στην τρίτη σειρά.
 28. Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα. Αποδείξεις.
 29α,29β,29γ. Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα. Σχέδια και απόψεις.
 30. Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα. Στιγμιότυπο απο το κτήριο της οδού Αθηνάς. Διακρίνονται ο καθηγητής Σπυρίδων Βακατάσης και μαθητές.
 31. Ο Τάκης Μάρθας σε νεαρή ηλικία.



27



28



29α



29β



30



29γ



31

Σημαντική επιρροή για την έφεση του Τάκη Μάρθα στη ζωγραφική αποτέλεσε ο καθηγητής ζωγραφικής στο Βαρβάκειο, Σπύρος Βακατάσης.¹⁸ Το μάθημα διεξαγόταν στο αμφιθέατρο του σχολείου στον πρώτο όροφο, με πλήρη εξοπλισμό. Ως ζωγράφος ο ίδιος, έδινε ιδιαίτερη σημασία στην αισθητική καλλιέργεια των μαθητών. Κατά τη διάρκεια των μαθημάτων πραγματοποιούσε παρουσιάσεις και ανάλυση έργων ζωγραφικής και γλυπτικής γνωστών καλλιτεχνών και καλούσε σε ομιλίες διακεκριμένους καλλιτέχνες της εποχής.

Από τα μαθητικά του χρόνια, ο Τάκης Μάρθας εκφράζει την αγάπη του για την τέχνη και δημιουργεί τα πρώτα του έργα, υπογράφοντάς τα ως «Παν. Μάρθας», αντλώντας τη θεματολογία του από τους τόπους καταγωγής του. Ακουαρέλες και σχέδια με μολύβι και σιλικόνη έχουν ως θέμα τους το παράλιο τοπίο, το λιμάνι, νεκρές φύσεις, ψάρια, βάρκες και σπιτία.¹⁹

Στοιχεία του χαρακτήρα του καθώς και της μετέπειτα σταδιοδρομίας του, όπως η δίψα για γνώση, το ανήσυχο πνεύμα, το αίσθημα δικαίου και προσωπικής ευθύνης, η κοινωνικότητα, οφείλονται κατά ένα μεγάλο μέρος στην εκπαίδευσή του κατά τα μαθητικά του χρόνια.

Η αγάπη του για το σχέδιο τον οδηγεί στην πρώτη επιλογή σπουδών στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ, όπου, παρά τις αντιρρήσεις της οικογένειάς του, μεταβαίνει πεζός από το Λαύριο στην Αθήνα για να συμμετέχει στις εισαγωγικές εξετάσεις. Παρά τις αντίξοες συνθήκες, η προσπάθειά του στις εξετάσεις στέφεται με επιτυχία: «Τελείωσα το σχολαρχείο στο Λαύριο κ' ύστερα ήρθα στην Αθήνα και τελείωσα το Βαρβάκειο. Στην τελευταία τάξη αρρώστησα, μα δεν άκουσα τον γιατρό που επέμενε να μη δώσω εξετάσεις στο Πολυτεχνείο. Έδωσα και μπήκα. Από μαθητής είχα ένα πάθος για το σχέδιο. Έγινα αρχιτέκτων για να μπορώ να επιδοθώ στο σχέδιο που αγαπώ»,²⁰ αναφέρει σε ιδιόχειρο σημείωμα.

¹⁸ Γκίκα, Ελένη, Μπελογιάννη Μαρία (επιμ.), ό.π., σελ.76.

¹⁹ Από το Αρχείο του Τάκη Μάρθα.

²⁰ Από προσωπικές σημειώσεις του Τ. Μάρθα. Αρχείο Τάκη Μάρθα.



32

Παρά τις δεδομένες δυσμενείς οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες, και τα τρία μέλη της οικογένειας κατάφεραν να σπουδάσουν και στη συνέχεια ακολούθησαν σημαντικές επαγγελματικές σταδιοδρομίες. Οι δύο αδερφές του δραστηριοποιήθηκαν στον τομέα της εκπαίδευσης ως παιδαγωγοί σε δημόσια και ιδιωτικά σχολεία.²¹ Ο Τάκης Μάρθας θα δραστηριοποιηθεί ως αρχιτέκτονας αλλά και ως εκπαιδευτικός (καθηγητής στο ΕΜΠ και ιδρυτής φροντιστηρίου σχεδίου). Το πεδίο της εκπαίδευσης λοιπόν συνδέει τα επαγγελματικά αντικείμενα και των τριών αδελφιών.

Προσωπικά γεγονότα, όπως ο θάνατος του πατέρα του το 1931, όταν ο Τάκης Μάρθας ήταν 26 ετών, επηρέασαν τον χαρακτήρα του αλλά και γενικότερα τις επιλογές του, με την ανάληψη εξ ολοκλήρου της ευθύνης της οικογένειάς του. Παράλληλα, όμως, το καλλιεργημένο περιβάλλον, η παιδεία του, η αγάπη που είχε για την ελληνική φύση και τέχνη από παιδί, το ανήσυχο πνεύμα και η καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία θα τον οδηγήσουν σε γόνιμες διαδρομές και αναζητήσεις.

Σταθμό στην προσωπική διαδρομή του Τάκη Μάρθα αποτελεί ο γάμος του το 1937 με τη Λουκία – κόρη του συμβολαιογράφου Ιωαννίνων Αναστάσιου Αλιέως – με την οποία απέκτησε έναν γιο, τον επίσης αρχιτέκτονα Κώστα Μάρθα,²² επιλογή η οποία θα βρεθεί σε

²¹ Η Άννα εργάστηκε επί σειρά ετών ως δασκάλα στα ιδιωτικά σχολεία Σαλβάνου και Πέτσα και η Ελένη ως παιδαγωγός σε δημόσια κυρίως σχολεία. Προφορικές πληροφορίες. Συνέντευξη της Ριρής Αλγιαννάκη, ανιψιάς του Τάκη Μάρθα, στη γράφουσα, στις 2-10-2014.

²² Ο Κώστας Μάρθας (1938 -1978) φοίτησε στο Βαρβάκειο και το 1957 άρχισε τις σπουδές του στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, από όπου αποφοίτησε το 1962, «μέσα στην πρώτη πεντάδα της τάξης του. Η διπλωματική του εργασία, με θέμα την τουριστική αξιοποίηση του Σχοινιά Μαραθώνα, έγινε στην Έδρα Ειδικής Κτιριολογίας (καθηγητής Ι. Δεσποτόπουλος) και δημοσιεύτηκε συνοπτικά στην Αρχιτεκτονική (άρ. 49-50/1965, σσ. 62-65)». Αργότερα εργάστηκε στο αρχιτεκτονικό γραφείο του καθηγητή Ι. Δεσποτόπουλου (1964-65). Το 1965 ίδρυσε το ιδιωτικό του αρχιτεκτονικό γραφείο πολεοδομικών και αρχιτεκτονικών μελετών και στη συνέχεια, σε συνεργασία με τη σύζυγό του, αρχιτέκτονα Λουίζα Γρηγοράκου Μάρθα, ασχολήθηκε με αρχιτεκτονικές και πολεοδομικές μελέτες. Το έργο του περιλαμβάνει ιδιωτικά και δημόσια έργα, ενώ βραβεύτηκε σε πολλούς πανελλήνιους και διεθνείς αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς. Η εκπαιδευτική δραστηριότητα του Κ. Μάρθα περιλαμβάνει τη διδασκαλία στο ΕΜΠ, που διήρκεσε δεκα-

32. Ο Τάκης Μάρθας σε νεαρή ηλικία.
33. Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα. Οι καθηγητές.
34. Έργο του Τάκη Μάρθα, σινική μελάνη, 1923.
35α,35β,36γ. Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα. Σχολικές εκδηλώσεις.
36. Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα. Στιγμιότυπο από μάθημα σχεδίου. Διακρίνεται ο Τάκης Μάρθας πρώτος από αριστερά στην πρώτη σειρά.



33



34



35α



35β



36



35γ



37



37α



37β

αντίθεση με τη αντισυμβατική και καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία.

Οι σπουδές του Τάκη Μάρθα στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Ο Τάκης Μάρθας σπούδασε Αρχιτεκτονική στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο από το 1924 έως το 1929²³ σε ένα αρχιτεκτονικό περιβάλλον υψηλής καλλιτεχνικής και εκπαιδευτικής αξίας.²⁴ Ήδη από τη διαδικασία εισαγωγής στην Αρχιτεκτονική Σχολή οι απαιτήσεις ήταν υψηλού επιπέδου με γνώσεις σε διαφορετικούς τομείς, τόσο θεωρητικούς όσο και πρακτικούς.²⁵ Οι σπουδές στο ΕΜΠ προωθούν τη

τέσσερα χρόνια. «Στα τέσσερα πρώτα χρόνια (1964-69) ως άμισθος βοηθός στην Έδρα Ζωγραφικής και στην Έδρα Ειδικής Κτιριολογίας, ενώ στη συνέχεια διορίστηκε στην Έδρα Παραστατικής και Προβολικής Γεωμετρίας. Το 1969 διορίστηκε βοηθός στην Έδρα Πολεοδομίας, όπου έμεινε ως το τέλος (1978). Από την περίοδο αυτή χρονολογείται το ενδιαφέρον του για την Κυβερνητική, με την οποία άρχισε να ασχολείται συστηματικά στον ελληνικό χώρο. Η διδακτορική διατριβή του με τίτλο «The Urban Complex and its Revolution», με καθηγητή τον G. Pask, που δεν πρόλαβε να υποβάλει στο Πανεπιστήμιο Brunel, τον απασχόλησε τα υπόλοιπα χρόνια της ζωής του και αποτέλεσε ένα διαρκές ερέθισμα για άλλες παράλληλες έρευνες και ως στόχο έχει τη διατύπωση ενός θεωρητικού πλαισίου σε θέματα πολεοδομικού σχεδιασμού. Φιλιππίδης, Δημήτρης (επιμ.), *Μνήμη Κώστα Μάρθα*, εκδ. Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ., Αθήνα 1973, σσ. 5-10.

²³ Η διάρκεια των σπουδών στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ ήταν τέσσερα χρόνια έως τα μέσα της δεκαετίας του 1920, αυξήθηκε στα πέντε στις αρχές της δεκαετίας του 1930, οπότε ξανάγινε τετραετής. Η πενταετής φοίτηση θεσπίστηκε το 1942 και αναθεωρήθηκε το πρόγραμμα σπουδών. Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *Οι Αρχιτεκτονικές Σπουδές στο ΕΜΠ 1917-1974.*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 2002. σελ. 33.

²⁴ Κατά την περίοδο των σπουδών του, που την εποχή εκείνη διαρκούσαν τέσσερα έτη, με το προ-παιδευτικό έτος, που λειτούργησε από το 1923 έως το 1928, το ΕΜΠ διοικείτο από τον πρύτανη, τον αντιπρύτανη και τη Σύγκλητο και αποτελείτο από πέντε αυτοτελείς Ανώτατες Σχολές: Πολιτικών Μηχανικών, Μηχανολόγων Ηλεκτρολόγων, Αρχιτεκτόνων, Χημικών Μηχανικών και Αγρονόμων Τοπογράφων Μηχανικών.

²⁵ Η κατάταξη στις Ανώτατες Σχολές γίνεται με εισαγωγικές εξετάσεις των υποψηφίων που έχουν απολυτήριο Πρακτικού Λυκείου ή Γυμνασίου του Κράτους ή αναγνωρισμένου ομοταγούς αλλοδαπού υπό δύσκολες και απαιτητικές συνθήκες, στα παρακάτω μαθήματα: Ελληνική γλώσσα (έκθεση



38

36. Ο Τάκης Μάρθας με τη σύζυγο του, Λουκία Μάρθα. 37α,37β. Ο Τάκης Μάρθας με τον γιό του, αρχιτέκτονα Κώστα Μάρθα. 38. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα, 1925, λαδοπαστέλ, σε χαρτί.



39

θεμελιακή Ουμανιστική σκέψη και την ενεργή συμμετοχή των φοιτητών στα τεχνολογικά προβλήματα της εποχής, συνδέοντας άμεσα την επιστήμη με τους κοινωνικούς της στόχους. Το πρόγραμμα σπουδών περιλαμβάνει διαφορετικά πεδία, θεωρίας και τεχνικής, δίνοντας τη δυνατότητα στους φοιτητές να προσεγγίσουν κοινωνικά και επιστημονικά θέματα στον τομέα.²⁶

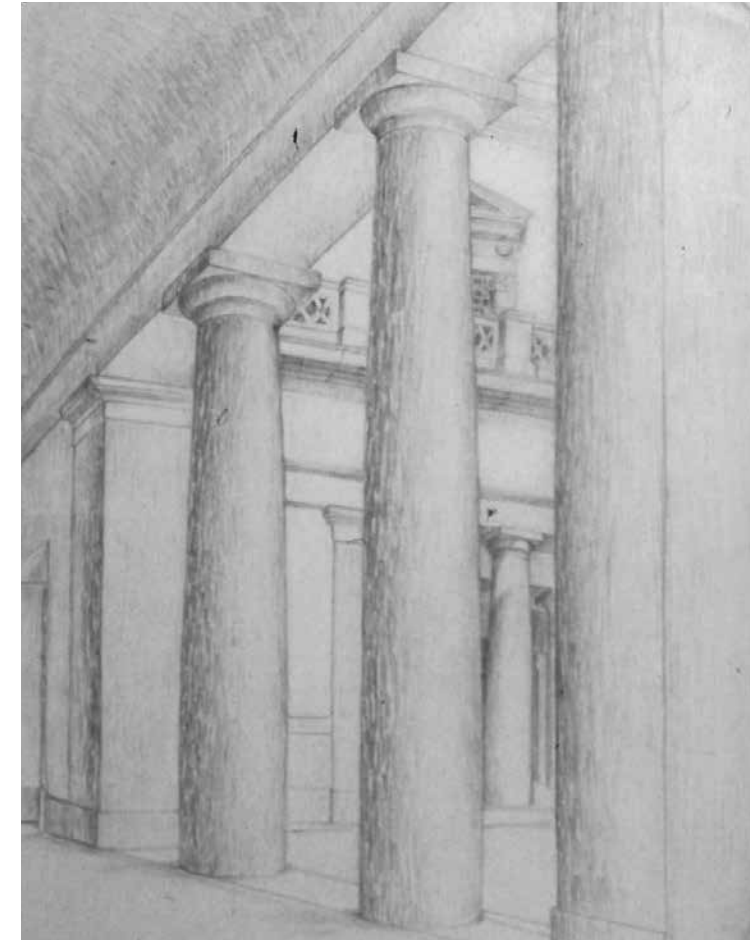
*Το εκπαιδευτικό πρόγραμμα στο ΕΜΠ κατά την περίοδο των σπουδών του Τάκη Μάρθα, 1924-1929*²⁷

Το πρόγραμμα σπουδών περιλαμβάνει τα παρακάτω μαθήματα: Ανώτατη Σχολή Αρχιτεκτόνων: 1) Ανώτερα Μαθηματικά (εισαγωγή) μετ' ασκήσεων. 2) Παραστατική και Προβολική Γεωμετρία μετ' ασκήσεων και εφαρμογών. 3) Προοπτική και Σκιαγραφία μετ' ασκήσεων. 4) Πειραματική Φυσική. 5) Γενική Πειραματική Χημεία. 6) Στοιχεία Θεωρητικής Μηχανικής μετ' ασκήσεων. 7) Εφηρμοσμένη Μηχανική μετ' ασκήσεων. 8) Οικοδομική μετ' ασκήσεων. 9) Κτηριολογία μετ' ασκήσεων. 10) Αρχιτεκτονική Μορφολογία και Ρυθμολογία μετ' ασκήσεων. 11) Διακοσμητική μετ' ασκήσεων. 12) Γενική εισαγωγή της Τέχνης και Αισθητική. 13) Σιδηραί κατασκευαί μετ' ασκήσεων. 14) Σιδηροπαγές σκυρόδεμα μετ' ασκήσεων. 15) Τεχνολογία των δομήσιμων υλών μετ' ασκήσεων. 16) Γεωδαισία δι' αρχιτέκτονας και μηχανολόγους μετ' ασκήσεων και εφαρμογών. 17) Στοιχεία Γεωμορφολογίας και Πετρογραφίας. 18) Ζωγραφική. 19) Πλαστική.

ιδεών), Γεωμετρία, Τριγωνομετρία και Φυσική. Αντωνίου, Γιάννης, *Οι Έλληνες Μηχανικοί. Θεσμοί και Ιδέες 1900 -1940*, Διδακτορική διατριβή, Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2004, σελ.170.

²⁶ Σαρηγιάννης, Γιώργος, «Η αρχιτεκτονική στην Ελλάδα και οι σπουδές της στο ΕΜΠ» *Τεχνικά Χρονικά*, τ. 17, Ιούλιος-Αύγουστος 1977, σελ. 65.

²⁷ Το θεσμικό καθεστώς σχετικά με τον οργανισμό του Πολυτεχνείου θα παραμείνει ουσιαστικά αμετάβλητο από το 1918 έως τα τέλη της δεκαετίας του 1920. Το λειτουργικό πλαίσιο αλλά και οι συζητήσεις στο διάστημα αυτό σχετικά με την αναγκαιότητα ή όχι μεταρρυθμίσεων προσδιορίζονταν από τις διατάξεις του νόμου 980 του 1918. Κιτσίκης, Νίκος (επιμ.), «Το Εθνικόν Μετσόβιον Πολυτεχνείον», *Τεχνική Επετηρίς της Ελλάδος*, Τόμος Α, Τεύχος 1, εκδ. Τεχνικό Επιμελητήριο της Ελλάδας, Αθήνα 1935, σσ. 87-88.



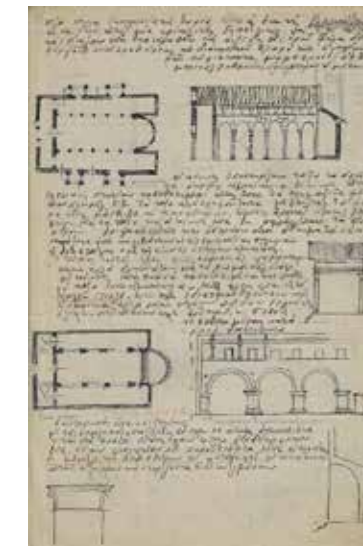
40



41α



41β



41γ



41δ

36. Ο Τάκης Μάρθας σε ηλικία 19 ετών.
40. Σχέδιο του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.
41α,41β,41γ,41δ. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.



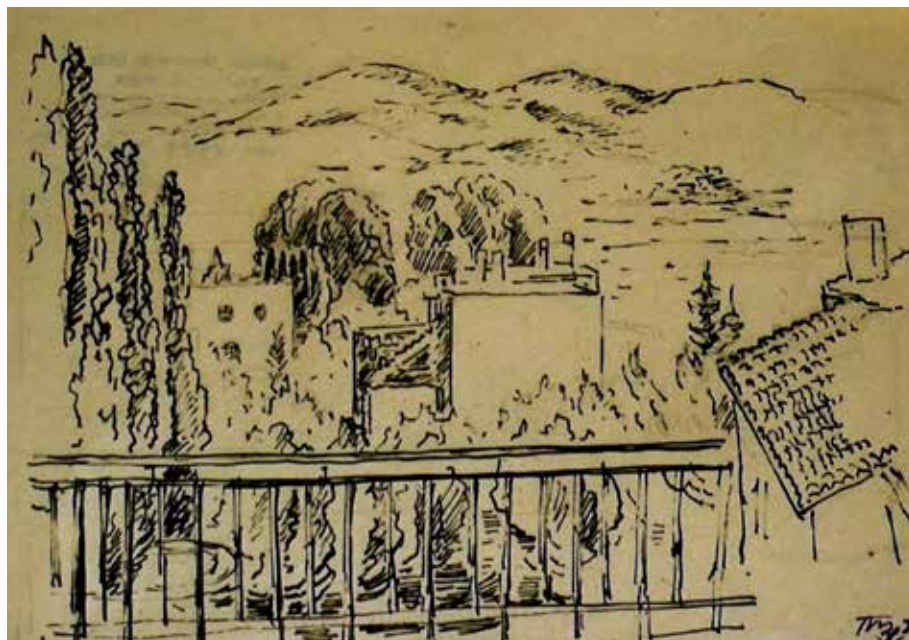
42



43



44



45

42. Σχέδιο του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.
43. Φοιτητική κάρτα του Τάκη Μάρθα.
44. Ο Τάκης Μάρθας, σε εργαστήριο της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ.
45. «Ελληνικό τοπίο», σινική μελάνη. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα.

20) Πολιτική Οικονομία. 21) Στοιχεία Δικαίου και Τεχνική Νομοθεσία. 22) Γραμμογραφία και Καλλιγραφία. 23) Ξέναι γλώσσαι. 24) Φυσική Αγωγή. 25) Στενογραφία (προαιρετικών). Το πρόγραμμα σπουδών της Αρχιτεκτονικής Σχολής του ΕΜΠ στην περίοδο 1924-1929, κατά την οποία ο Τάκης Μάρθας είναι φοιτητής, ακολουθεί την τάση για μεταρρύθμιση και εκσυγχρονισμό των σπουδών και του εκπαιδευτικού της χαρακτήρα. Το παραπάνω πρόγραμμα σπουδών υποστηρίζεται από διδακτικό προσωπικό και περιεχόμενο μαθημάτων όπως περιγράφεται παρακάτω:²⁸

1923

• Έδρα Μορφολογίας και Ρυθμολογίας: καθηγητής Αναστάσιος Ορλάνδος.

Το περιεχόμενο του μαθήματος περιλαμβάνει: α. Ιστορία Αρχιτεκτονικής από την Αρχαιότητα μέχρι τους Νεώτερους χρόνους. β. Έρευνα σχέσεων μεταξύ μορφής και λειτουργικού σκοπού των κατασκευών και δομικών υλικών.²⁹ Ο Ορλάνδος ασκεί τους σπουδαστές συνθετικά σε θέματα αναπαράστασης αρχαίων ναών, ιδεατών βυζαντινών κτιρίων, χωριών και πόλεων, αναγεννησιακών palazzo.³⁰ Στέλνει σπουδαστές στην Αίγινα για να μελετήσουν και να σχεδιάσουν κτίσματα της τοπικής αρχιτεκτονικής στην Πέρδικα και τον Μεσαγρό (ανάμεσά τους και το σπίτι του Ροδάκη).³¹

1924

• Έκτακτη Έδρα Διακοσμητικής: καθηγητής Δημήτρης Πικιώνης. Θέματα που προτείνονται είναι: παιδικός σταθμός, μονοτάξιο σχολείο, το σπίτι ενός καλλιεργητή, γήπεδο τένις.³²
• Έδρα Γενικής Κτηριολογίας: Ο καθηγητής Βασίλειος Κουρεμένος (1923-1927) καλύπτει το μάθημα στο διάστημα απουσίας του Ernest Hébrard.³³

²⁸ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω (επιμ.), ό.π. σελ. 28.

²⁹ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω (επιμ.), ό.π. σελ. 23.

³⁰ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω (επιμ.), ό.π. σελ. 26.

³¹ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω (επιμ.), ό.π. σελ. 27.

³² Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω (επιμ.), ό.π. σελ. 26.

³³ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω (επιμ.), ό.π., σελ. 24.



46α, 46β. Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.
47α, 47β, 47γ. Ο Τάκης Μάρθας με συμφοιτητές του σε εκπαιδευτικό ταξίδι και στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.



47α



47β



47γ



46β

1928

- Έδρα Γενικής Κτιριολογίας, Ernest Hébrard (1918-1921) και (1928-1932). Ο Hébrard δίνει περισσότερο ορθολογιστικό και ρεαλιστικό πνεύμα στο μάθημά του: οι σπουδαστές κατά τη διάρκεια του Ακαδημαϊκού έτους επεξεργάζονταν 4 έως 6 θέματα διάρκειας 1-2 μηνών, ενώ παρέδιδαν παράλληλα ανά δεκαπενθήμερο 12ωρη άσκηση.³⁴
- 1917-1930, Έδρα Αρχιτεκτονικών Συνθέσεων και Διακοσμητικής: Αλέξανδρος Νικολούδης.³⁵

1930.³⁶

- Έκτακτες Έδρες Ζωγραφικής: Νικόλαος Ασπρογέρακας, και Πλαστικής, Μιχάλης Τόμπρος, από το 1918, τον οποίο αντικαθιστά στη συνέχεια ο Αντώνης Σώχος.

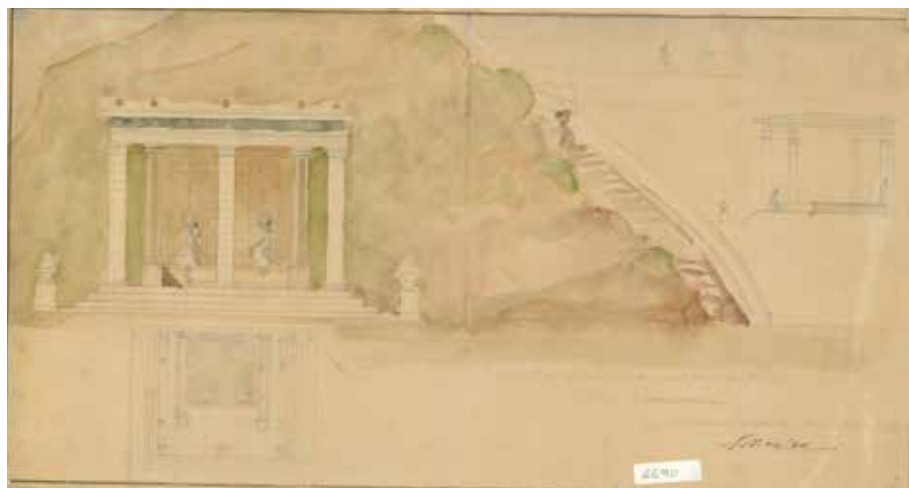
Οι καθηγητές των καλλιτεχνικών μαθημάτων ευαισθητοποιούνται στο σχέδιο, το χρώμα, τον όγκο και εισδύουν στους σημαντικούς προβληματισμούς πάνω στα μοντέρνα κινήματα που κυριαρχούν στην αναφερόμενη ως «γενιά του '30». Με την ένταξη των σημαντικών καλλιτεχνών στην Αρχιτεκτονική Σχολή αναδεικνύεται η σημαντική συμβολή του ΕΜΠ στην τέχνη, η οποία είναι άγνωστη στο ευρύτερο κοινό, αφού έχει αναγνωρισθεί κυρίως η τεχνολογική και εκπαιδευτική του διάσταση. Προς το τέλος της περιόδου, οι Θανάσης Απάρτης και Τάκης Μάρθας εργάζονται ως επιμελητές στην Έδρα της Ζωγραφικής.

Κατά την περίοδο της δεκαετίας του '20, περίοδο φοίτησης του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή, το πρόγραμμα σπουδών και η διάρθρωση των σχολών επηρεάζονται και ακολουθούν το

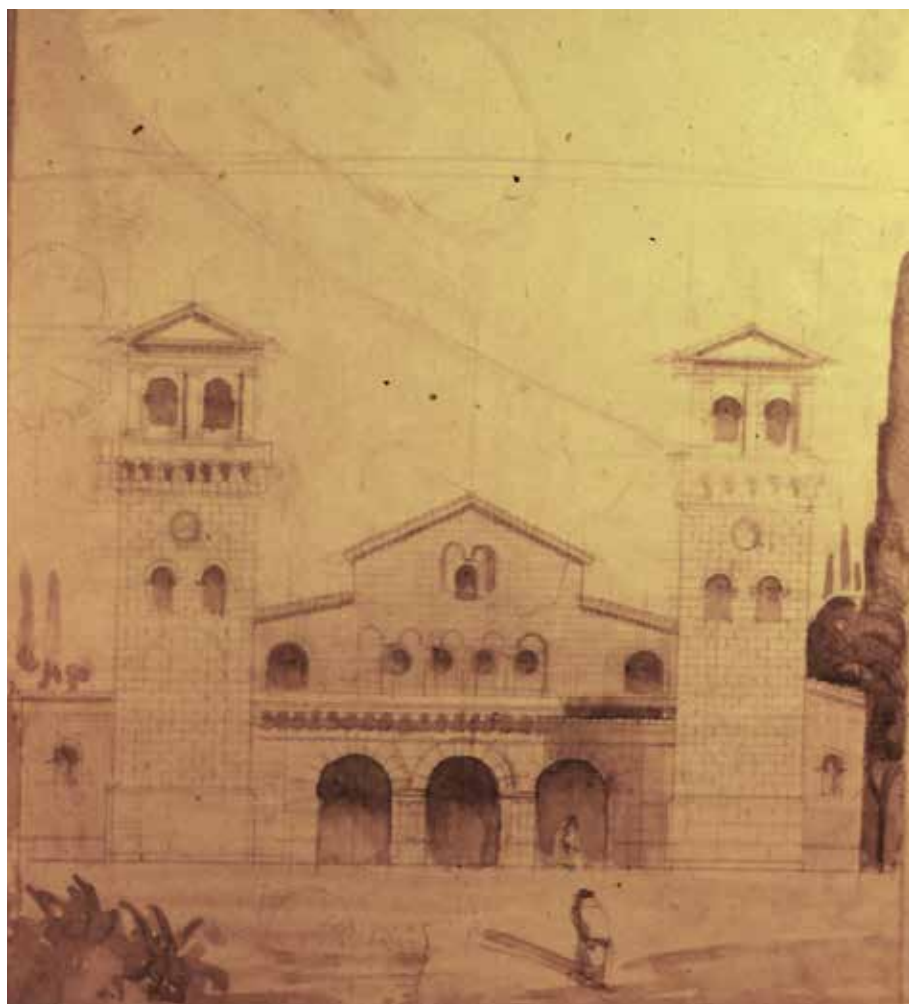
³⁴ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 23.

³⁵ «Το 1917 ο Αλέξανδρος Νικολούδης θα υποβάλει αίτηση υποψηφιότητας για την Έδρα της Αρχιτεκτονικής της νεοϊδρυθείσας Σχολής και θα εκλεγεί από τον Σύλλογο των Καθηγητών του Πολυτεχνείου. Στις 13 Ιανουαρίου 1918 διορίζεται τακτικός καθηγητής και, μαζί με τον Ε. Κριεζή και τον Αν. Ορλάνδο, επωμίζεται το δύσκολο έργο της συγκρότησης της νεοσύστατης Σχολής». Κωτσάκη, Αμαλία, *Αλέξανδρος Νικολούδης 1874-1944. Αρχιτεκτονικά οράματα. Πολιτικές χειρονομίες*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2007, σελ. 234.

³⁶ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 27.



48α



48β

48α, 48β. Σπουδαστικές εργασίες του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

γερμανικό πρότυπο. Το γεγονός αυτό προκαλούσε έντονες αντιδράσεις λόγω του δογματισμού του, ενώ αντίστοιχες προτάσεις έκαναν διάφοροι καθηγητές, για την υιοθέτηση πιο ευέλικτων πρακτικών ως προς τις επιλογές των προγραμμάτων σπουδών και τη διάρθρωση των εδρών και των σχολών³⁷ και των προγραμμάτων αλλά εντονότερη στη συγκρότηση της φυσιогνωμίας της Αρχιτεκτονικής Σχολής.

Οι εξελίξεις στην εκπαίδευση, έως τις αρχές της δεκαετίας του 1920, χαρακτηρίζονται από αλλαγές προτεραιοτήτων και προσανατολισμών. Η αναβάθμιση του εκπαιδευτικού καθεστώτος του Πολυτεχνείου, η ίδρυση των προσαρτημένων Σχολείων υπό την εποπτεία του Πολυτεχνείου, η ίδρυση του Τεχνικού Επιμελητηρίου, στα μέσα της δεκαετίας του 1920, εποχή κατά την οποία φοίτησε ο Τάκης Μάρθας, διαγράφουν την προοπτική της διαμόρφωσης μιας εκπαιδευτικής πυραμίδας και μιας αντίστοιχης επαγγελματικής, υπό τον έλεγχο και την εγγύηση του Κράτους.³⁸

Η Σχολή των Αρχιτεκτόνων, από τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας της, αναζητούσε τη φυσιогνωμία της σε έναν συνδυασμό ανάμεσα στην τεχνική κατάρτιση και τα πεδία αισθητικής, μορφολογίας και λειτουργικότητας των κατασκευών, συνδυάζοντας ισοβαρώς επιστήμες και καλές τέχνες. Οι αναζητήσεις και οι διαφωνίες ανάμεσα στους οπαδούς του μοντέρνου κινήματος, τους οπαδούς της παράδοσης, τους κλασικιστές και τους εκλεκτικιστές, ζητήματα που απασχολούσαν τους αρχιτέκτονες στην εποχή του Μεσοπολέμου, υπήρξαν αιτίες ταλαντεύσεων στο εκπαιδευτικό προσωπικό αλλά και στη διαμόρφωση του προγράμματος σπουδών.³⁹

Το αισθητικό κλίμα του Μεσοπολέμου ακολουθούσε κυρίως τα ευρωπαϊκά ρεύματα, με την αποδέσμευση από τον ακαδημαϊσμό και τα κλασικιστικά πρότυπα, την επίδραση των βιεννέζικων και γερμανικών σχολών ή της γαλλικής εκλεκτικής παράδοσης, και επηρέαζε τις

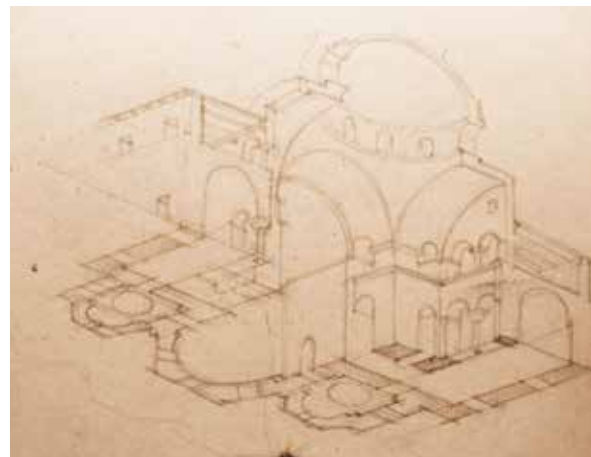
³⁷ Αντωνίου, Γιάννης, *Οι Έλληνες Μηχανικοί. Θεσμοί και Ιδέες 1900 -1940*, διδακτορική διατριβή ΕΜΠ, Αθήνα 2004, σελ. 195.

³⁸ Αντωνίου, Γιάννης, *ό.π.*, σελ. 125.

³⁹ Αντωνίου, Γιάννης, *ό.π.*, σελ. 197.



49α



49α

49α, 49β, 49γ, 49δ.
Σπουδαστικές Εργασίες
του Τάκη Μάρθα στην
Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

κατευθυντήριες γραμμές της Αρχιτεκτονικής Σχολής. Η παιδεία των καθηγητών σε Αρχιτεκτονικές Σχολές της Γαλλίας και της Γερμανίας αλλά και η έντονη προσωπικότητά τους θα καθορίσουν τη φυσιογνωμία της Σχολής.

Η φυσιογνωμία της Σχολής θα σφραγιστεί από προσωπικότητες όπως ο Ernest Hébrard, ο Αλ. Νικολούδης, ο Αν. Ορλάνδος, ο Εμ. Κριεζής και ο Δημ. Πικιώνης. Η οργάνωση και ο γενικότερος εκπαιδευτικός χαρακτήρας της Σχολής αποδίδονται στον Γάλλο πολεοδόμο - αρχιτέκτονα Ernest Hébrard,⁴⁰ ο οποίος αναλαμβάνει επί συμβάσει την Έδρα Γενικής Κτιριολογίας, καθώς και στον αρχιτέκτονα Αλέξανδρο Νικολούδη, που αναλαμβάνει την Έδρα των Κτιριολογικών Συνθέσεων. Ο αρχιτέκτονας Ernest Hébrard, πραγματιστής από τη φύση του, δίνει ένα περισσότερο ορθολογιστικό και ρεαλιστικό πνεύμα στο μάθημά του, εμβαθύνοντας πάνω στα σύγχρονα ζητήματα Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας και ενισχύοντας τον τεχνικό χαρακτήρα της Σχολής. Αντίθετα, ο Νικολούδης, εκλεκτιστής, εκφραστής της αισθητικής του γαλλικού νεο-μπαρόκ, μεταφέρει στη διδασκαλία του το εκλεκτικό μορφολογικό ρεπερτόριο της Beaux-Arts.

Ο «πολυτεχνειακός» χαρακτήρας της Σχολής προσέγγισε τα πρότυπα των γερμανικών σχολών.⁴¹ Το σύστημα διαρθρώθηκε σε μαθήματα οργανωμένα σε Έδρες, που κατείχαν καθηγητές πλαισιωμένοι από επιμελητές και βοηθούς με ανανεούμενη τριετή θητεία. Αναφέρονται τα ονόματα των καθηγητών όπως είδαμε



49γ



49δ

⁴⁰ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 23.

⁴¹ Κωτσάκη, Αμαλία, «Οι προϋποθέσεις για την ίδρυση της Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ. Πρωταγωνιστικές μορφές και οργανωτικά πρότυπα», Πρακτικά Συνεδρίου *170 χρόνια Πολυτεχνείο, οι Μηχανικοί και η Τεχνολογία στην Ελλάδα*, ΕΜΠ, Αθήνα, 4-5 Μαρτίου 2009, ΕΜΠ, Αθήνα, 2012, Τόμος Α', σσ. 67-79.



50

παραπάνω: Εμμανουήλ Κριεζής⁴² (Οικοδομική), Μιχάλης Τόμπρος⁴³ και Αντώνιος Σώχος⁴⁴ (Πλαστική), Ανάργυρος Δημητρακόπουλος⁴⁵

⁴² Ο Εμμανουήλ Κριεζής ([:], 1880 - Αθήνα, 1967) είναι αρχιτέκτονας και μηχανικός καθηγητής του Πολυτεχνείου, με αξιόλογη συμβολή στην πρωτοπορία των δομικών κατασκευών, κατά τις αρχές του 20ού αι. Σπούδασε πρώτα πολιτικός μηχανικός στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο Αθηνών και κατόπιν Αρχιτεκτονική στο Μόναχο (1907). Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, Τόμος 5, Αθήνα 2013.

⁴³ Ο Μιχάλης Τόμπρος (Αθήνα, 1889 - Αθήνα, 1974) είναι σημαντικός γλύπτης της γενιάς του Μεσοπολέμου, καθηγητής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών και Ακαδημαϊκός. Από το 1903 έως το 1909, σπούδασε Γλυπτική και Σχέδιο στη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα, με δασκάλους τον Γεώργιο Βρούτο, τον Λάζαρο Σώχο, τον Αλέξανδρο Καλούδη και τον Δημήτριο Γερασιώτη. Από το 1919 διδάσκει Γλυπτική στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Πολυτεχνείου, αλλά το 1923 παραιτείται λόγω αντιδράσεων που προκάλεσε η στάση του κατά της ίδρυσης του Πολεμικού Μουσείου. Την περίοδο από το 1925 έως το 1928 έζησε στο Παρίσι. Με παρέμβαση του μεταξικού καθεστώτος, διορίστηκε καθηγητής της Γλυπτικής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών το 1938 και, τον Μάιο του 1943, αποσπάστηκε στη Διεύθυνση Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας. Παυλόπουλος, Δημήτριος, *Ο γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1997, σσ. 26-29.

⁴⁴ Ο Αντώνης Σώχος (Τήνος 1888 - Αθήνα, 1975) σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας δίπλα στον Γεώργιο Βρούτο και συμπλήρωσε τις σπουδές του στο Παρίσι και στο Μόναχο. Καθηγητής της Αρχιτεκτονικής Σχολής, στην οποία παρέμεινε μέχρι το 1959. Το 1965 εκλέχτηκε τακτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Τα έργα του περιλαμβάνονται σε συλλογές μουσείων και δημόσιους χώρους στην Ελλάδα, την Αίγυπτο, την Κύπρο, τη Βουλγαρία κ.ά. Είχε συγγράψει το βιβλίο *Η Λαϊκή Τέχνη στην Τήνο*, Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, (επιστημονική επιμέλεια), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι - Γλύπτες - Χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ. 4, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 1997-2000.

⁴⁵ Ο Ανάργυρος Δημητρακόπουλος (1885-1966) σπούδασε πολιτικός μηχανικός στο ΕΜΠ και αποφοίτησε το 1909. Υπηρέτησε από το 1911 στο Υπ. Συγκοινωνιών και μετά στο Υπ. Δημοσίων Έργων, απ' όπου αποχώρησε το 1946 ως γενικός διευθυντής. Συνέβαλε στην ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του 1916 και των Σερρών, και είχε την πρωτοβουλία στη δημιουργία του Κήπου του Πεδίου του Άρεως. Διετέλεσε πρόεδρος του ΤΕΕ στο διάστημα 1936-1941 και καθηγητής Πολεοδομίας του ΕΜΠ στο διάστημα 1938-1946. Ανέλαβε υπουργός Δημοσίων Έργων το 1945. Το 1946 εξελέγη βουλευτής Αθηνών του Δημοκρατικού Σοσιαλιστικού Κόμματος. Διετέλεσε μέλος του Ανωτάτου Οικονομικού Συμβουλίου Ανασυγκροτήσεως. Ήταν ο πρώτος πρόεδρος του ΔΣ της ΔΕΗ. Καραδήμου, Γερόλυμπου, Αλέκα, *170 χρόνια Πολυτεχνείο, οι Μηχανικοί και η Τεχνολογία στην Ελλάδα*, τόμος Β', ΕΜΠ, Αθήνα 2012, σσ. 1-3.

50.Σπουδαστική εργασία του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.



51α



51β



52

(Πολεοδομία), Νικόλαος Ασπρογέρακας⁴⁶ (Ζωγραφική) και Αναστάσιος Ορλάνδος⁴⁷ (Αρχιτεκτονική Ρυθμολογία και Μορφολογία, 1918-1957).

Οι παράγοντες που διαμόρφωναν τη φυσιογνωμία του ΕΜΠ στην εποχή του Μεσοπολέμου και που καθόρισαν την αρχιτεκτονική παιδεία του Τάκη Μάρθα ήταν τα μαθήματα, η σχέση μεταξύ θεωρίας και εργαστηριακής εκπαίδευσης, ο χαρακτήρας και η βαρύτητα των επί μέρους σχολών καθώς και οι επαγγελματικές ευκαιρίες των διπλωματούχων.

Η Αρχιτεκτονική παιδεία του Τάκη Μάρθα στο ΕΜΠ

Κατά τη διάρκεια των σπουδών του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ, το μάθημα των Αρχιτεκτονικών Συνθέσεων, που αποτελεί τον κορμό του Προγράμματος Σπουδών, εμποτίζεται από τη γαλλική αρχιτεκτονική παιδεία. Η διδασκαλία του Βασίλειου Κουρεμένου,⁴⁸ καθηγητή του Τάκη Μάρθα στο διάστημα

⁴⁶ Ο Νικόλαος Ασπρογέρακας (1874 – 1942) σπούδασε κατά σειρά στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας και στο Παρίσι. Την περίοδο από το 1919 έως το 1941 δίδαξε γραμμογραφία, ελεύθερη γραφική και ζωγραφική στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Ζωγράφος με θέματα τοπιογραφίας, προσωπογραφίας και θαλασσογραφίας. *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* - Τόμος: 2, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2017, σελ. 73.

⁴⁷ Ο Αναστάσιος Ορλάνδος (1887- 1979) σπούδασε στη Σχολή Πολιτικών Μηχανικών του Μετσόβιου Πολυτεχνείου (1904-1908). Αριστούχος διδάκτορας (1915) με τη διατριβή του «Το αέτωμα του εν Σουνίω ναού του Ποσειδώνος». Διετέλεσε σύμβουλος (1927-1951) της Αρχαιολογικής Εταιρείας και γραμματέας της (1951-1979), αρχιτέκτων της ανασύλωσης των μνημείων της Ακρόπολης (1910-1917) και στη συνέχεια όλης της Ελλάδας (1920-1958). Υπηρέτησε ως τακτικός καθηγητής στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο και το Εθνικό Πανεπιστήμιο της Αθήνας. Δίδαξε Αρχιτεκτονική Μορφολογία και Ρυθμολογία και Ιστορία της Αρχιτεκτονικής στο Πολυτεχνείο και Βυζαντινή Αρχαιολογία. Ήταν ιδρυτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών το 1926, πρόεδρος της το 1950 και γενικός γραμματέας της από το 1956 έως το 1966. «Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Κρήτης - Αναστάσιος Ορλάνδος». www.lib.uoc.gr, 19-09-2016.

⁴⁸ Ο Βασίλειος Κουρεμένος ήταν απόφοιτος της Σχολής Καλών Τεχνών (École nationale et spéciale des beaux-arts) του Παρισιού (1904), αυθεντικός δημιουργός εντός και εκτός ελληνικών συνόρων καθηγητής αρχιτεκτονικών



53

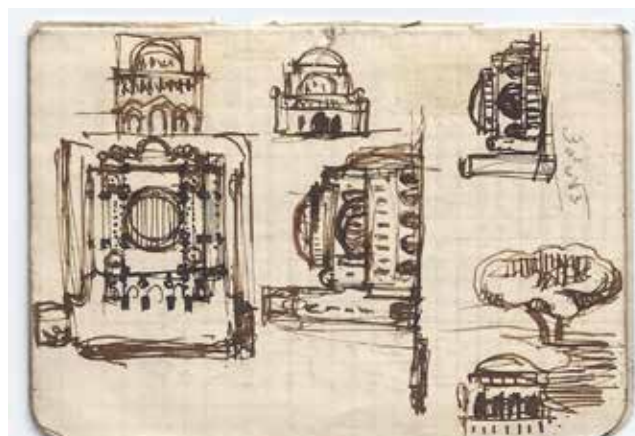


54

51α,51β. Ο Τάκης Μάρθας με συμφοιτητές του σε εκπαιδευτικό ταξίδι και στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ. Στην δεύτερη φωτογραφία διακρίνεται στα αριστερά του ο Π. Μιχαήλς.
52. Ο Τάκης Μάρθας φοιτητής στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.
53,54. Σπουδαστικές εργασίες του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.



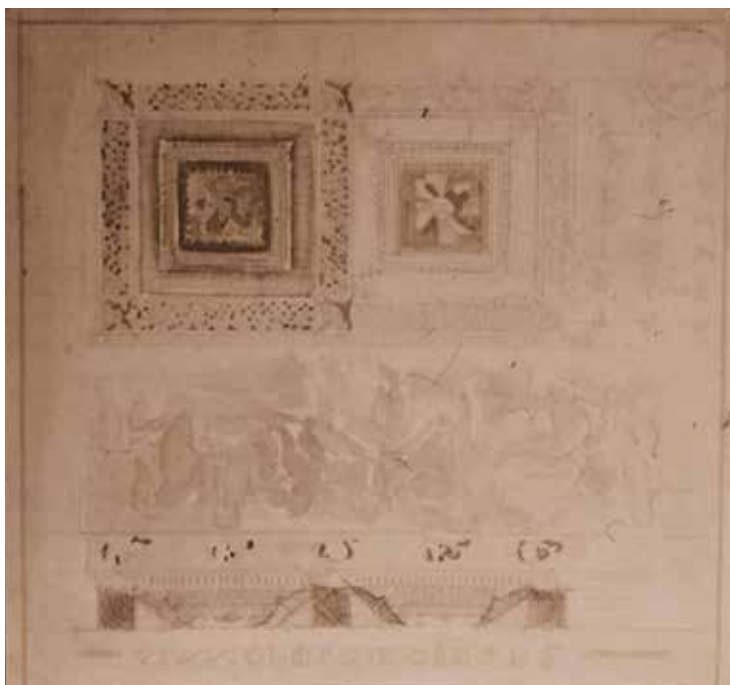
55α



55β



56α



57



56β



56γ

1925-1928, λόγω των σπουδών του στην École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts (ENSBA) (1893-1904) του Παρισιού βασίζεται και προβάλλει τα γαλλικά πρότυπα εκπαίδευσης. Επηρεασμένος από το σύστημα και την συνθετική μέθοδο των εργαστήριων της École des Beaux-Arts, εντάσσει στη διδασκαλία μια κοινή διαδικασία, θεωρητική και πρακτική, στον αρχιτεκτονικό σχε-διασμό, κατά την οποία, μετά την κατανόηση του κτιριολογικού προγράμματος, αναλύονται και μελετώνται στη συνέχεια οι συνθετικές αρχές με βάση τη συμμετρία, τις γενικές αρχές των αναλογιών, την αξονική σύνθεση.

Κεντρικό συνθετικό στοιχείο αποτελούσε η κεντρική ιδέα – parti–σχετικά με τη λειτουργικότητα, τη μορφολογία, την οργάνωση.⁴⁹ Στο πνεύμα της διδασκαλίας του, εντάσσει τις αρχές του καθηγητή του Guadet,⁵⁰ ενός από τους σημαντικότερους καθηγητές της École

συνθέσεων στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου (1925-1928), ιδρυτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών (1926) και, από το 1930, αντεπιστέλλον μέλος της Κεντρικής Εταιρείας Γάλλων Αρχιτεκτόνων (Société centrale des architectes français), της σημερινής Αρχιτεκτονικής Ακαδημίας (Académie d'architecture). Τα περισσότερα κτίρια του έχουν χαρακτηριστεί διατηρητέα μνημεία. Φεσσά - Εμμανουήλ, Ελένη, Βασίλειος Κουρεμένος, *Αρχιτέκτων*, Ακαδημία Αθηνών, εκδ. Καπόν, Αθήνα 2017, σσ.18-19.

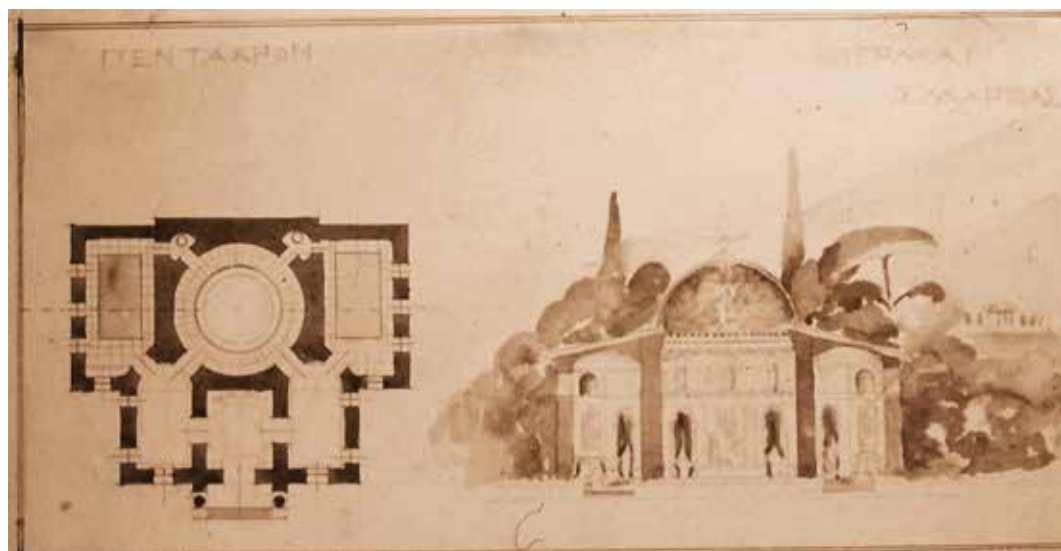
⁴⁹ «Ο Quatremère de Quincy στο Dictionnaire του, γραμμένο στις αρχές του 19ου αι., για να αποδώσει την έννοια της αρχιτεκτονικής χρησιμοποιούσε τον όρο “σύλληψη”, ενώ περίπου έναν αιώνα αργότερα, όπως αναφέρει ο G. Gromort, όλοι αναφέρονταν στο περίφημο “parti”, έννοια που ταυτίζεται με τη διαδικασία επιλογής (prendre parti, παίρνω θέση, επιλέγω). Η διαφορά των δύο όρων είναι τεράστια: κατά τον Quatremère, η αρχιτεκτονική ταυτίζεται με την αρχική ιδέα, τη σύλληψη, αποκλειστικό προϊόν της δημιουργικής ικανότητας του καλλιτέχνη, ενώ στα τέλη του 19ου αι. κυριαρχεί η άποψη ότι αρχή του σχεδιασμού είναι η διαδικασία της επιλογής, και τίθενται τα θεμέλια της μετέπειτα εκλεκτικιστικής κατεύθυνσης που ακολούθησε η Σχολή. Αυτή η θέση έφερε στο προσκήνιο τη «μάχη των στίλ» και η έμφαση που δόθηκε στην εφαρμογή αυτής της συνθετικής μεθόδου ενέπνευσε τον Guadet να αποκαλεί την École des Beaux-Arts ως “την πλέον φιλελεύθερη που υπάρχει στον κόσμο”. Κωτσάκη, Αμαλία, *Το Έργο του Αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Νικολούδη (1875-1944): Ως έκφραση του οράματος για αστικό εκσυγχρονισμό επί Ελευθερίου Βενιζέλου*, διδακτορική διατριβή, ΕΜΠ, Αθήνα 2005, σελ. 18.

⁵⁰ Guadet, Julien-Azais (Παρίσι, 1834-1908), μαθητής του ορθολογιστή Henri Labrouste (1801-1975) και του Louis-Jules André (1819-1890) στην École des Beaux-Arts, Grand Prix de Rome 1864 (Hospice aux Alpes). Στην

55α,55β. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ. 56α,56β,56γ. Ο Τάκης Μάρθας με συμφοιτητές του σε εκπαιδευτικό ταξίδι και στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ. Στην φωτογραφία 56β διακρίνεται ο Τάκης Μάρθας τρίτος από αριστερά και δίπλα του ο Π. Μιχαήλς. 57.Εργασία του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.



58



59

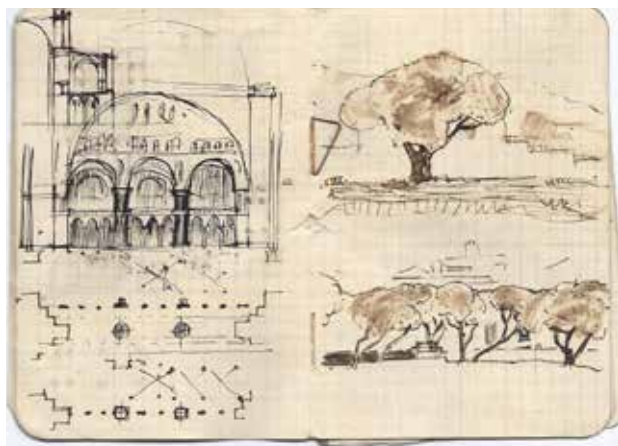
des Beaux-Arts η οποία συνδέει τη θεωρία με την πράξη, την τέχνη με την αρχιτεκτονική. Οι αρχές του εκφράζονται στην εισαγωγή του τετράτομου έργου του *Éléments et Théorie de l'architecture—Cours professés à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*.⁵¹ «Αντικείμενο αυτών των μαθημάτων είναι η μελέτη της σύνθεσης των κτιρίων, ως προς τα επιμέρους στοιχεία τους και ως συνόλων, η οποία προσεγγίζεται από δύο απόψεις: την καλλιτεχνική άποψη και την προσαρμογή καθορισμένων προγραμμάτων σε υλικές ανάγκες. Στο πρώτο μέρος θα μελετήσουμε διαδοχικά τα ίδια τα στοιχεία, δηλαδή τους τοίχους, τους ρυθμούς, τα τόξα, τις πόρτες, τα παράθυρα, τους θόλους, τις οροφές, τις σοφίτες... κ.λπ. Εν συνεχεία τα πιο σύνθετα στοιχεία, όπως τις αίθουσες, τους προθαλάμους, τα πρόθυρα, τα περιστύλια, τις σκάλες, τις αυλές κ.λπ. Στο δεύτερο μέρος, αφού προηγουμένως καθοριστούν οι γενικές αρχές της σύνθεσης, θα μελετήσουμε τους βασικούς τύπους κτιρίων: θρησκευτικά, αστικά, στρατιωτικά, δημόσιας ωφέλειας και ιδιωτικής κατοικίας, χρησιμοποιώντας για το κάθε είδος τα αξιολογότερα παραδείγματα όλων των εποχών σε όλες τις χώρες, επισημαίνοντας ποιες ανάγκες κάλυπταν και αναπτύσσοντας εν συνεχεία σε ποιο βαθμό αυτές οι ανάγκες άλλαξαν, ώστε να καταλήξουμε στις σύγχρονες απαιτήσεις και στα πιο πρόσφατα προγράμματα...».⁵²

ηλικία των 37 ετών αποκτά το δικό του atelier intérieur και γίνεται καθηγήτης στη École des Beaux-Arts από το 1871. Από το 1894 διδάσκει Θεωρία των Αρχιτεκτονικών Συνθέσεων. Συνεργάστηκε με τον Charles Garnier στη μελέτη της Όπερας του Παρισιού. L. Kuthy, Sundor, «Julien Guadet et l'enseignement de l'architecture», *Architecture/ Mouvement/Continuité*, 176 (1970), σσ. 26-32.

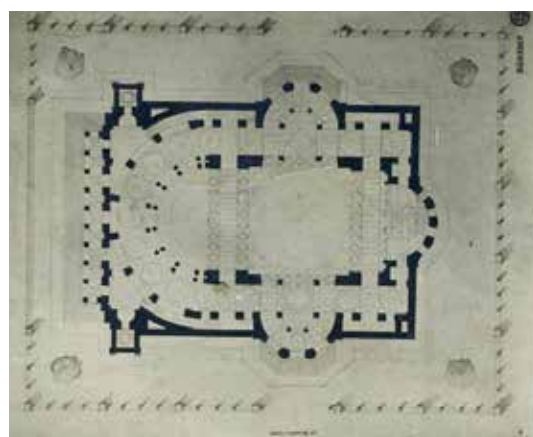
⁵¹ Το θεωρητικό έργο του Guadet βασιζόταν σε νέες αρχές και ξεχώριζε για το εκσυγχρονισμένο περιεχόμενό του. Άρχισε το 1893 με τη μορφή χειρόγραφων σημειώσεων για τους σπουδαστές των εργαστηρίων της École des Beaux-Arts και, μετά τον διορισμό του Guadet στη θέση του καθηγητή της θεωρίας, εξελίχθηκε στο τετράτομο διδακτικό σύγγραμμα *Éléments et Théorie de l'Architecture*. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, *ό.π.*, σσ. 28-30.

⁵² Guadet, Julien, *Éléments et Théorie de l'architecture*, Librairie de la construction moderne, ed. Aulanier et Cie, Paris 1901, σσ. 2-3.

58,59. Σπουδαστικές εργασίες του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.



60

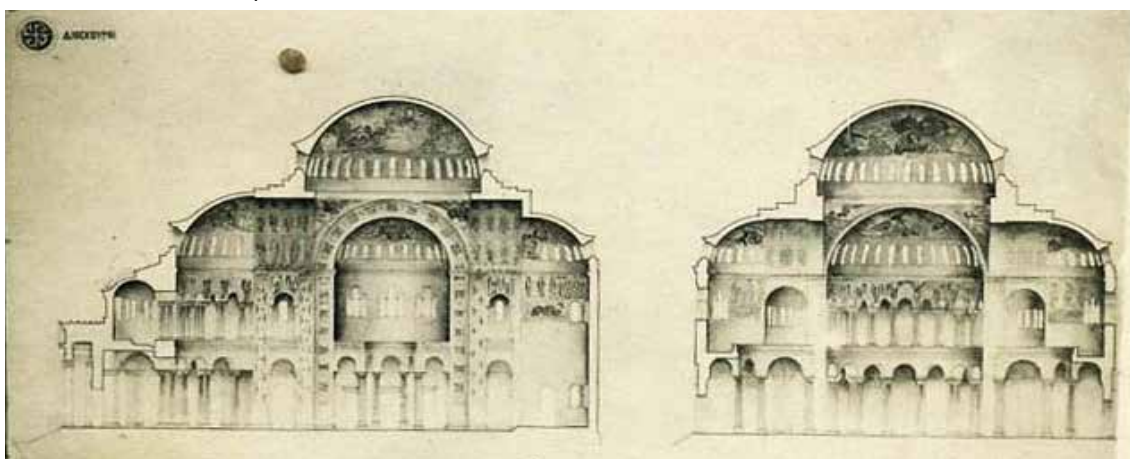


61α



61β

60. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.
61α, 61β, 61γ. Σπουδαστικές εργασίες του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.



61γ

Οι αρχές του Guadet για την αρχιτεκτονική σύνθεση εστιάζουν στην λειτουργικότητα του κτηρίου και κυρίως στην αξονική προσέγγιση των συνθέσεων. Στο ίδιο βιβλίο δηλώνει ότι «ο άξονας είναι το κλειδί του σχεδιασμού και πρέπει να αποτελεί το κλειδί όλης της σύνθεσης. Στην αρχιτεκτονική σύνθεση είναι απαραίτητο να ξεκινήσεις πριν από όλα με την χρήση των αξόνων»⁵³. Η αρχιτεκτονική σύνθεση, εκτός από τις λειτουργικές αξίες, διέπεται από γεωμετρικούς κανόνες όπως η αξονικότητα, η συμμετρία και οι αρμονικές αναλογίες.⁵⁴

Από την αρχαική έρευνα προέκυψαν σημειώσεις και σκαριφήματα του Τάκη Μάρθα, στα οποία αποτυπώνονται λεπτομερώς οι συνθετικές αρχές του Guadet, καταδεικνύοντας τη σημαντική του επιρροή στη σκέψη και την αρχιτεκτονική πράξη. Η αρχιτεκτονική είναι η υπέρτατη τέχνη που εμπεριέχει και τις υπόλοιπες κατά τον Guadet, καταδεικνύοντας την άρρηκτη σχέση της αρχιτεκτονικής με τις άλλες τέχνες, καθώς θεωρεί ότι «ο σύγχρονος αρχιτέκτων είναι ή θα έπρεπε να είναι πολυδιάστατος: επιστήμων σε ό,τι αφορά την κατασκευή και τις εφαρμογές της, επιστήμων επίσης λόγω της βαθιάς γνώσης της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, καλλιτέχνης τέλος μιας όλως υπέροχης τέχνης που συγκεντρώνει, κυριαρχεί και συνθέτει τις άλλες τέχνες. Δεν υπάρχει ευγενέστερη σταδιοδρομία από αυτή, αλλά δεν υπάρχει και δυσκολότερη».⁵⁵ Η εξαντλητική μελέτη για την εύρεση ικανοποιητικών αρχιτεκτονικών λύσεων καθώς και η εικαστική-καλλιτεχνική σχεδιαστική απόδοση των σχεδίων αποτελούσε βασική αρχή στην μέθοδο διδασκαλίας του Βασιλείου Κουρεμένου. «Ο Κουρεμένος απαιτούσε από τους μαθητές του την αναζήτηση εναλλακτικών συνθετικών λύσεων, την έκφραση του λειτουργικού χαρακτήρα του κτηρίου, καθώς και την καλλιτεχνική απόδοση των σχεδίων. Υποστήριζε την υπεροχή των λιτών μορφών, τη χρήση

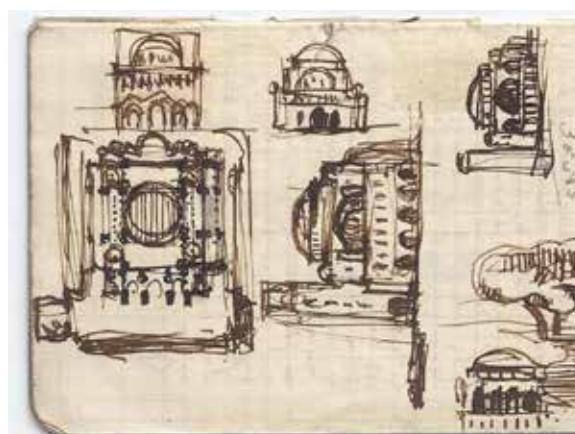
⁵³ Guadet, Julien, *Éléments et Théorie de l'architecture*, ό.π., σσ. 40-41.

⁵⁴ Banham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, 1967, 3η έκδοση, σελ. 14-22. Κωτσάκη, Αμαλία, *Αλέξανδρος Νικολούδης, 1874-1944. Αρχιτεκτονικά Οράματα, Πολιτικές Χειρονομίες*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2007, σελ. 21.

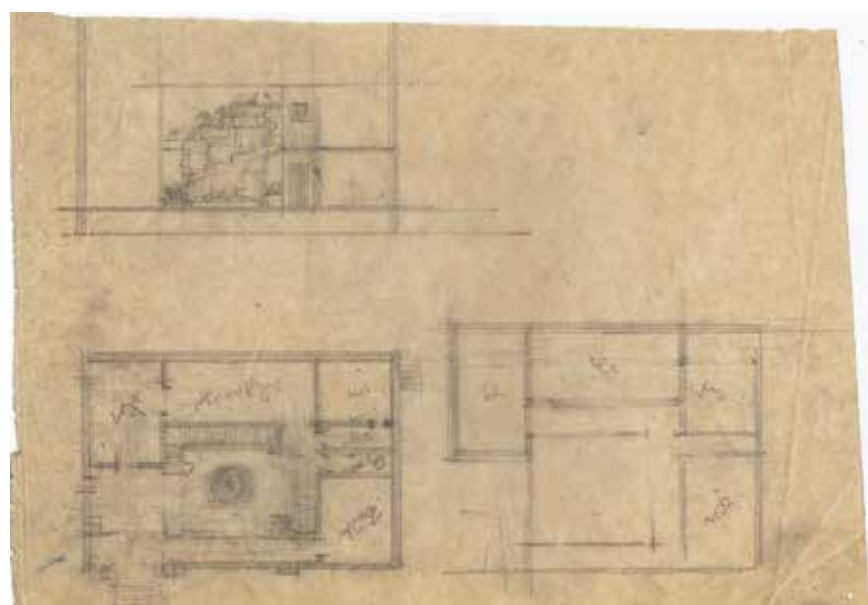
⁵⁵ Guadet, Julien, ό.π., σσ. 12-13.



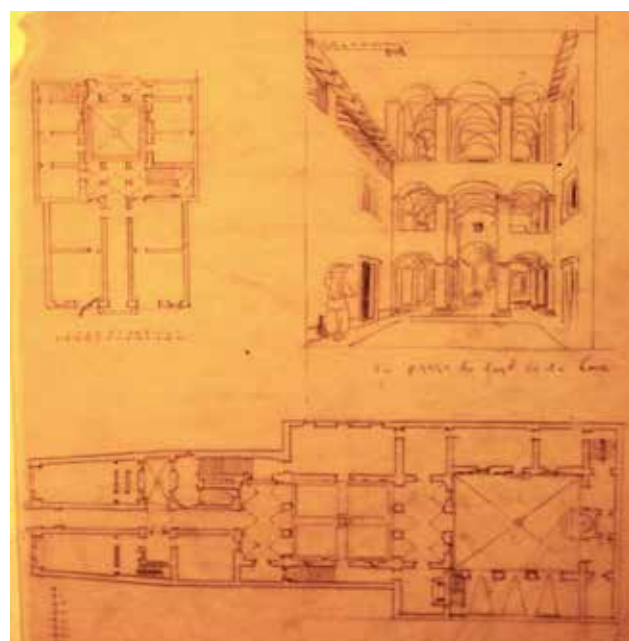
62



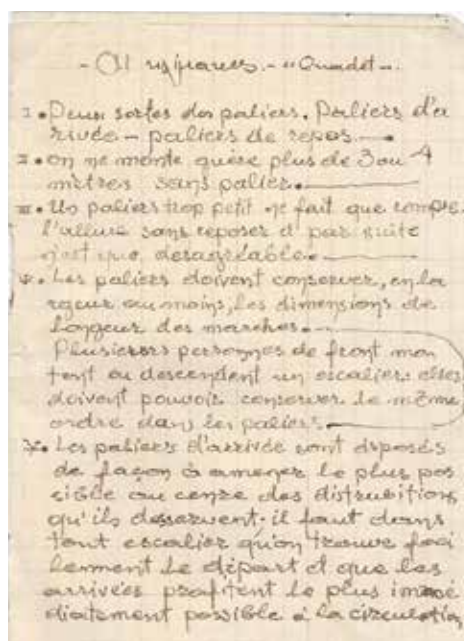
63



64



65



66

στερεών και ευγενών υλικών και τον ελληνικό χαρακτήρα του διακόσμου των κτιρίων – ορθομαρμαρώσεις, ψηφιδωτά, μαρμάρινακοσμήματα κ.ά.».⁵⁶

Η σχέση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τον φιλοσοφικό στοχασμό, συνυφασμένο με την ιστορία, την παράδοση και ταυτόχρονα τον νεωτερισμό, εκφράζεται στις αρχιτεκτονικές σπουδές στο ΕΜΠ μέσα από τη διδασκαλία του καθηγητή στο μάθημα της Διακοσμητικής, Δημήτρη Πικιώνη.⁵⁷ Η προώθηση της ελληνικής

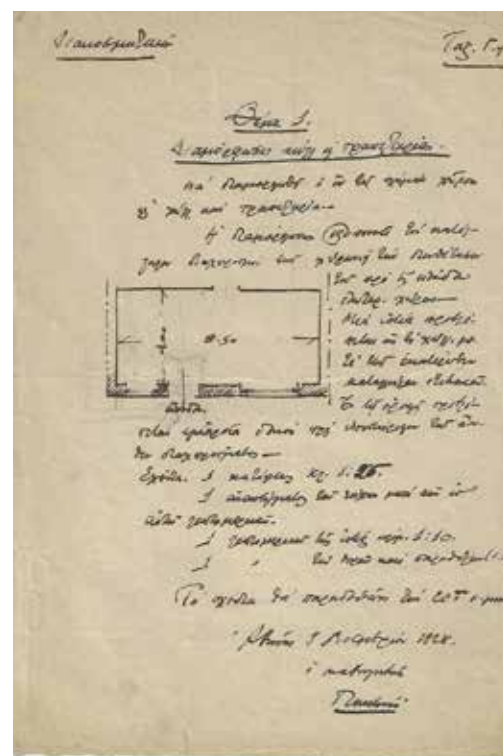
⁵⁶ Οι πληροφορίες αυτές περιλαμβάνονται στο σύντομο βιογραφικό του Βασιλείου Κουρεμένου που έγραψε ο ανιψιός του Κυπριανού Μπίρη και καθηγητής της Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής στο ΕΜΠ, Μάνος Μπίρης (βλ. Μπίρης, Μ., «Κουρεμένος, Βασίλειος του Μάρκου», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, 5, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986, σελ. 71-72' του ίδιου, «Το Σχολείον των Τεχνών» και η ίδρυση της Ανωτάτης Σχολής Αρχιτεκτόνων, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, σελ. 50.

⁵⁷ Ο Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968), αρχιτέκτονας και ακαδημαϊκός, με πλούσιο ζωγραφικό, ποιητικό και συγγραφικό έργο, σπούδασε στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο Αθηνών, απ' όπου το 1908 πήρε το δίπλωμα του πολιτικού μηχανικού. Στη συνέχεια κάνει σπουδές στο Ελεύθερο Σχέδιο και τη Γλυπτική στο Μόναχο. Στο Παρίσι, διδάχθηκε Σχέδιο και Ζωγραφική στην Académie de la Grande Chaumière. Παράλληλα γράφτηκε στο εργαστήριο του αρχιτέκτονα Jules-Leon Chiffot και παρακολούθησε τα μαθήματα των Αρχιτεκτονικών Συνθέσεων στη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού. Το 1921 διορίστηκε επιμελητής του καθηγητή Αναστάσιου Ορλάνδου στο μάθημα της Μορφολογίας της Αρχιτεκτονικής και Ρυθμολογίας, όπου παρέμεινε μέχρι τα μέσα του 1923. Το 1925 ονομάστηκε έκτακτος καθηγητής του ΕΜΠ στην Έδρα της Διακοσμητικής και μονιμοποιήθηκε το 1930. Την περίοδο αυτή διατήρησε σημαντικές πνευματικές φιλίες με τους Σπύρο Αλιμπέρτη, Γιάννη Αποστολάκη, Γιώργο και Φώτο Πολίτη, Φώτη Κόντογλου, αρχιτέκτονα Νίκο Μητσάκη, Στρατή Δούκα, Νίκο Βέλμο, Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, Γιάννη Τσαρούχη, Νίκο Εγγονόπουλο και Γεράσιμο Σταματελάτο. Μεταξύ του 1935 και του 1937 εξέδωσε μαζί με τον ζωγράφο και φίλο του, Χατζηκυριάκο-Γκίκα, το περιοδικό 3ο Μάτι, στο οποίο δημοσίευσε ο ίδιος αρκετά κείμενά του. Το περιοδικό, που χαρακτηριζόταν ως καλλιτεχνικό, συνεργαζόταν με ονόματα όπως οι συγγραφείς Στρατής Δούκας και Τάκης Παπατσώνης, ο ζωγράφος Σπύρος Παπαλουκάς, ο θεατρικός σκηνοθέτης Σωκράτης Καραντινός, ο γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος και ο χαράκτης Άγγελος Θεοδωρόπουλος. Το έργο του ως αρχιτέκτονας ξεκίνησε με την οικία Μωραΐτου στις Τζιτζιφιές (1921-1923). Από το 1932, εκπονεί σημαντικές μελέτες, το Δημοτικό Σχολείο στα Πευκάκια Λυκαβηττού, η διαμόρφωση του αρχαιολογικού χώρου γύρω από την Ακρόπολη και το λόφο Φιλοπάπου – ίσως το σημαντικότερο έργο του– και το τουριστικό περίπτερο του Αγίου Δημητρίου Λουμπαρδιάρη. Το 1966 εκλέχθηκε τακτικό μέλος της

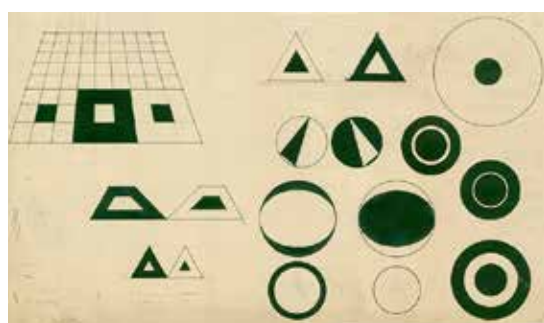
62. Ο Τάκης Μάρθας με συμφοιτητή του στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.
63. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.
64,65. Εργασίες του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.
66. Σημειώσεις για τις αρχιτεκτονικές αρχές του j.Guadet.



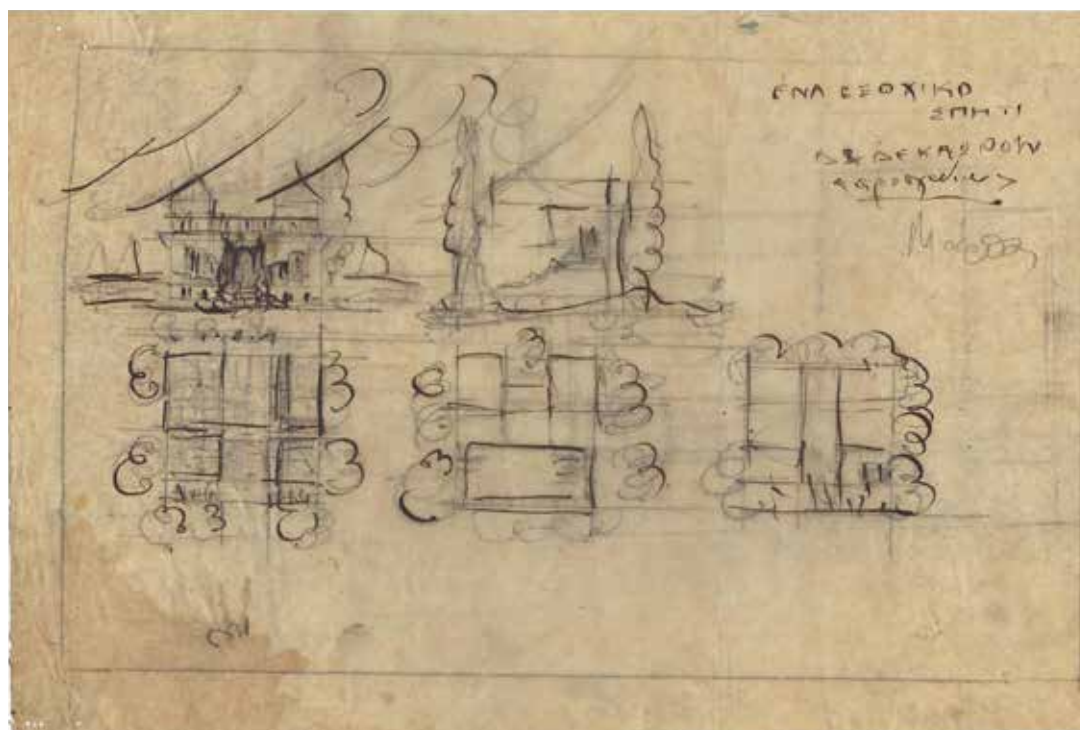
67



69



68



70

αρχιτεκτονικής, που πηγάζει μέσα από την παράδοση, το ελληνικό τοπίο και την ιστορική μνήμη, χαρακτηρίζει τη διδακτική εμπειρία του, συμβάλλοντας στην ελληνική αρχιτεκτονική εκπαίδευση. Μέσα από σημειώσεις του ο Τάκης Μάρθας εκφράζει τον θαυμασμό του στο πρόσωπο του δασκάλου του: «Ο Πικιώνης είναι για πολλούς ο αδιόρθωτος ρομαντικός της τέχνης. Για τους μαθητές του και για όσους είναι ερωτευμένοι με την τέχνη είναι ο σοφός δάσκαλος, ο στοχαστής και ποιητής».⁵⁸

Τα κτιριολογικά προγράμματα της εποχής των σπουδών του Μάρθα καταρτίζονται βάσει των θεμάτων που επιλέγει ο καθηγητής της Γενικής Κτιριολογίας. Τα κύρια θέματα ανήκουν σε τρεις κατηγορίες: (α) δημόσια κτίρια ή κτίρια δημόσιας χρήσης (σχολεία, κτίρια γραφείων, αγορές, θέατρα, κ.λπ.), (β) εκκλησιαστικά κτίρια, και (γ) πολυτελή ιδιωτικά κτίρια, στα οποία περιλαμβάνονται αστικές κατοικίες, εξοχικές επαύλεις κ.ά.

Παράλληλα με την αρχιτεκτονική παιδεία, η φοίτηση δίπλα στον καθηγητή ζωγραφικής Νικόλαο Ασπρογέρακα⁵⁹ (1919-1942) δίνει στον Μάρθα την ευκαιρία να καλλιεργήσει μέσω της ζωγραφικής παιδείας την έμφυτη καλλιτεχνική του τάση. Οι γαλλικές επιρροές είναι εμφανείς και στη διδασκαλία του Νικόλαου Ασπρογέρακα, ο οποίος σπούδασε ζωγραφική στη Σχολή Καλών Τεχνών στις αρχές του αιώνα και μετά συνέχισε τις σπουδές του στο Παρίσι. Η θεματολογία του είναι κοινή στο προσωπικό - καλλιτεχνικό και διδακτικό του έργο, εστιάζοντας κυρίως στην τοπιογραφία, την προσωπογραφία και τη θαλασσογραφία. Ο Τάκης Μάρθας, κατά τη διάρκεια των φοιτητικών του χρόνων στο Πολυτεχνείο, εμπνέεται από τον καθηγητή του και αποτυπώνει στα πρώτα του έργα τις πρόσφατες νεανικές του εντυπώσεις, με πηγή έμπνευσης το κυκλαδίτικο αρχιτεκτονικό και υπαίθριο τοπίο.⁶⁰

Ακαδημίας Αθηνών. Πικιώνη, Αγνή (επιμ.), Δημήτρης Πικιώνης, 1887-1968. εκδ. Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα 1994, σσ. 83-89.

⁵⁸ Από χειρόγραφες σημειώσεις του Τ. Μάρθα. Αρχείο Τάκη Μάρθα.

⁵⁹ Νικόλαος Ασπρογέρακας, ό.π., σελ. 14.

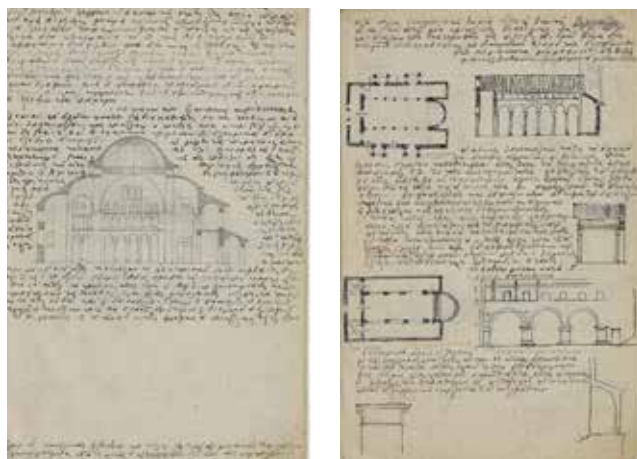
⁶⁰ Από το Αρχείο του Τάκη Μάρθα.

67. Ο Τάκης Μάρθας με συμφοιτητές του στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

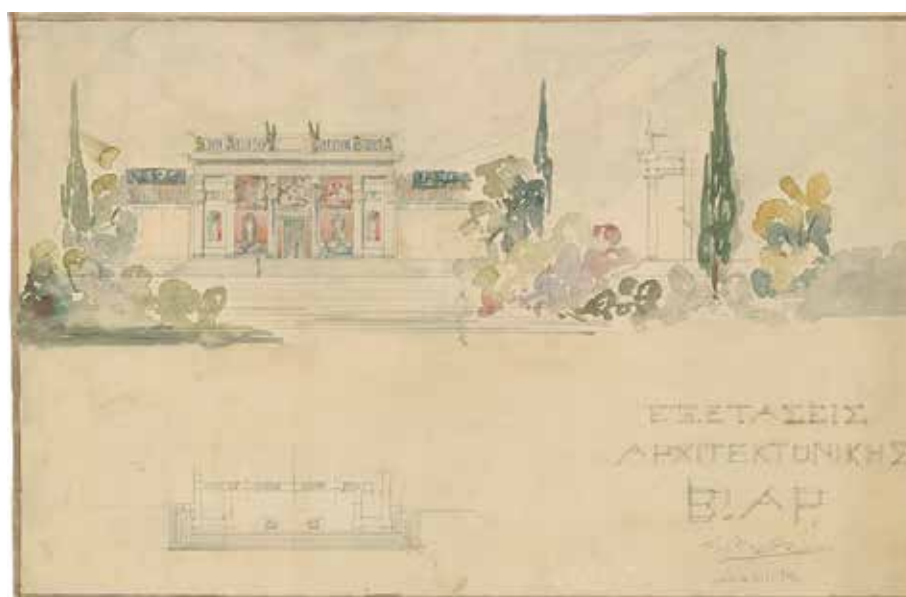
68. Εργασία του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

69. Θέμα αρχιτεκτονικής εργασίας του Δ. Πικιώνη.

70. Σπουδαστική εργασία του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.



71



72α



72β

Ο συνεχής διάλογος μεταξύ αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής αποτυπώνεται ήδη από τις φοιτητικές του εργασίες, όπου ανακαλύπτουμε ένα πλήθος προοπτικών έργων και σχεδίων, αρχιτεκτονικών λεπτομερειών που παραπέμπουν καθαρά σε εικαστικά έργα. Ο διάλογος του αρχιτεκτονικού αντικειμένου με τη φύση, το τοπίο, φαίνεται ήδη ότι τον απασχολεί, καθώς και η εικαστική αποτύπωση της αρχιτεκτονικής.

Ενδιαφέρον προκαλεί ο τρόπος με τον οποίο ο Τάκης Μάρθα αποδίδει τις σημειώσεις του στα μαθήματα Ιστορίας και Αρχιτεκτονικής. Η οικονομική στενότητα την εποχή εκείνη και η δυσκολία εύρεσης του υλικού τον οδηγούσαν, κατά τη συγγραφή των σημειώσεών του, στην πλήρη εκμετάλλευση του χαρτιού, η οποία γίνεται αφορμή για εικαστικές αναζητήσεις.

Η αρχειακή και βιβλιογραφική έρευνα έφερε στο φως στοιχεία για τους συμφοιτητές του Τάκη Μάρθα στους οποίους περιλαμβάνονται διακεκριμένοι αρχιτέκτονες και Ακαδημαϊκοί, ο αρχιτέκτονας-καθηγητής Κυπριανός Μπίρης⁶¹ (1907-1990), ο Δημήτρης Τριποδάκης⁶² (1907-1988), σημαντικός αρχιτέκτονας, ο αρχιτέκτονας Κίμων Λάσκαρις⁶³ (1905-1978), με πολλές διακρίσεις σε

⁶¹ Ο Κυπριανός Μπίρης (1907-1990), αρχιτέκτονας και καθηγητής της Ανωτάτης Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, αποφοίτησε από το ΕΜΠ το 1934. Επιμελητής της Έδρας Οικοδομικής του ΕΜΠ, διετέλεσε με τη νέα μεταπολιτευτική κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή υφυπουργός Δημοσίων Έργων την περίοδο 1974-1976. Παπαστεφανάκη, Λήδα, *Μηχανικοί, Εκβιομηχάνιση, Εκσυγχρονισμός, 1830-1940*, Επιστημονική υπεύθυνη της Ερευνητικής Ενότητας 6, του Ερευνητικού Έργου «Ελληνική Ιστορία της Καινοτομίας. Οι κοινωνικές προϋποθέσεις της καινοτομίας - Όψεις της ελληνικής εμπειρίας», Αθήνα 2013-2015, σελ. 50.

⁶² Ο Δημήτρης Τριποδάκης (Αθήνα, 1907-1988), αρχιτέκτονας, απόφοιτος της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, με μετεκπαίδευση το 1926 στην Ecole Nationale Supérieure του Παρισιού, το 1932 αποτελεί μία από τις σημαντικές προσωπικότητες-παρουσίες του 20ού αιώνα στα αρχιτεκτονικά πράγματα της χώρας, κυρίως από το 1932 έως τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και αντιπρόεδρος του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων Διπλωματούχων Ανώτατων Σχολών. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 380-385.

⁶³ Ο Κίμων Λάσκαρις (Λαμία 1905 - Αθήνα 1978) είναι αρχιτέκτονας της γενιάς του Μεσοπολέμου, με μεγάλο έργο και πολλαπλές συμμετοχές σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς. Το 1929 πηγαίνει στο Παρίσι «με χρήματα

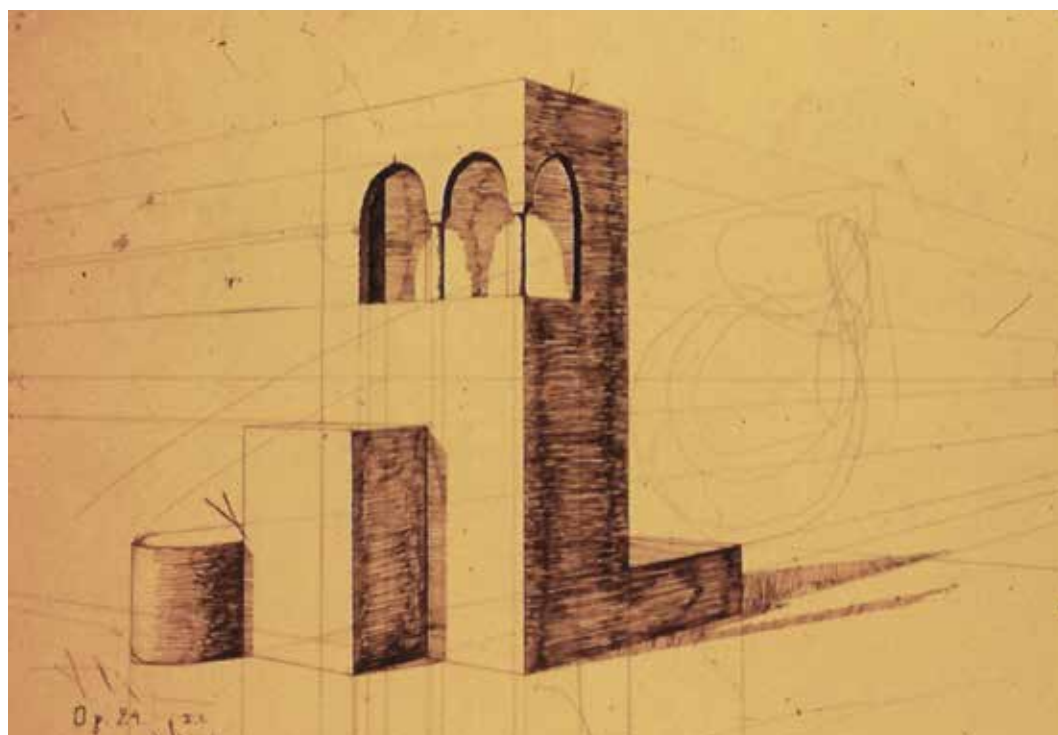
71. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα. 72α, 72β, 73. Σπουδαστικές εργασίες του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.



73



74



75

αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς, οπαδός του μοντέρνου κινήματος, ο ναοδόμος Γεώργιος Νομικός⁶⁴ (1905-2003), ο Παύλος Μιχαλέας⁶⁵ (1904-1990), δραστήριος αρχιτέκτονας της Αθήνας στα χρόνια της Ανασυγκρότησης.

από το βραβείο του αρχιτεκτονικού διαγωνισμού για τους τύπους κατοικιών στην τότε υπό διαμόρφωση Νέα Σμύρνη», όπου θητεύει μεταξύ άλλων στο γραφείο του Le Corbusier, ενώ δουλεύει και με τον Henri Sauvage, ταξιδεύει σε Ισπανία, Ελβετία και Ιταλία, πριν να επιστρέψει στην Ελλάδα το 1932. Στην αρχιτεκτονική του πορεία συναντά κανείς αυστηρά ωφελμιστικά κτίρια (όπως οι προσφυγικές πολυκατοικίες της Αλεξάνδρας ή το Κέντρο Κωφών στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας & Βασιλίσσης Σοφίας), Σημαντική είναι η παρουσία του και στον χώρο της σκηνογραφίας. Η πορεία του συνολικά είναι λιγότερο έντονη στα μεταπολεμικά χρόνια. Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1984, σσ. 30-35, 203, 218, 234, 241, 274.

⁶⁴ Ο Γεώργιος Νομικός (1905-2003) σπούδασε Αρχιτεκτονική στο ΕΜΠ το 1923-1928 και από πολύ νωρίς ασχολήθηκε με τη ναοδομία. Συνολικά, ασχολήθηκε με τη μελέτη και την επίβλεψη περισσότερων από 200 νέων στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, διαφόρων μορφών, τύπων και μεγεθών. Ανάμεσα σ' αυτούς, είναι: Άγ. Διονύσιος Πειραιώς, Άγ. Δημήτριος Σύρου, Άγ. Δημήτριος Άρτας, Άγ. Παντελεήμων Αθηνών, Άγ. Νικόλαος Άργους, Τίμιος Σταυρός Αιγιάλεω, Άγ. Νικόλαος Τρικάλων, Άγ. Ανδρέας Πατρών κ.ά. Λεφαντζής, Μ., «Ο μεγάλος ναοδόμος Γεώργιος Νομικός», *Αρχιτέκτονες*, Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ, τ. 39, Μάιος/Ιούνιος 2003, σελ. 26.

⁶⁵ Ο Παύλος Μιχαλέας (1904-1985), συμμαθητής του Τάκη Μάρθα στο Βαρβάκειο Λύκειο της οδού Αθηνάς, το 1922 εισάγεται στη Σχολή Πολιτικών Μηχανικών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, αλλά μεταγράφεται αμέσως στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών αυτού του ιδρύματος. Στη διάρκεια των σπουδών του (1922-1926) εργάζεται στα γραφεία σημαντικών αρχιτεκτόνων του Μεσοπολέμου, του Σωτήριου Μαγιάση (1894-1968), του Βασιλείου Κουρεμένου (1875-1957) και του Αριστοτέλη Ζάχου (1872-1939), συμπληρώνοντας την ακαδημαϊκή του κατάρτιση στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Μετά την αποφοίτησή του το 1926, θα εργαστεί αποκλειστικά ως ελεύθερος επαγγελματίας διατηρώντας δικό του αρχιτεκτονικό γραφείο. Ασχολείται με την εκπόνηση μελετών, την επίβλεψη και την κατασκευή διαφόρων οικοδομικών έργων και ειδικών κτιρίων, που καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα λειτουργικών, μορφολογικών και κατασκευαστικών λύσεων. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του 20ού αιώνα*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2009, σσ. 296-297.

74,75. Σπουδαστικές εργασίες του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Η αρχιτεκτονική παιδεία του Τάκη Μάρθα στο ΕΜΠ, με τις πολλαπλές προσλαμβάνουσες παραστάσεις, συνεισέφερε ουσιαστικά στη διαμόρφωση της ενδιαφέρουσας και πολύπλευρης προσωπικότητάς του, ενώ παράλληλα καθόρισε τις μετέπειτα επαγγελματικές του επιλογές.



76

Η επαγγελματική διαδρομή του Τάκη Μάρθα

Από το 1929 έως το 1965, ο Τάκης Μάρθας ακολουθεί την τριπλή πορεία του συνθέτη αρχιτέκτονα, εργολήπτη-κατασκευαστή, του ζωγράφου και καθηγητή. Εργάζεται και στους τρεις τομείς παράλληλα καθ' όλη την διάρκεια της επαγγελματικής του διαδρομής, αφήνοντας ένα πολύ σημαντικό έργο. «Η ζωή και το έργο του Τάκη Μάρθα (1905-1965) σφραγίζονται από τον βαθύ ανθρωπισμό του, τον κοινωνικό του προβληματισμό και την πίστη του στην κοινωνική αποστολή της τέχνης. Ήταν δραστήριος και ακαταπόνητος δουλευτής, τόσο στην επαγγελματική του σταδιοδρομία σαν αρχιτέκτονα και καλλιτέχνη, όσο και στη μακροχρόνια δράση του σαν καθηγητής στην Αρχιτεκτονική Σχολή».⁶⁶

76. Ο Τάκης Μάρθας (αριστερά) με τον Κυπριανό Μπίρη.

77α. Ο Τάκης Μάρθας, δεύτερος στην πάνω σειρά με συμφοιτητή του στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ. Αριστερά του διακρίνεται ο Π. Μιχελής

77β, 77γ, 77δ. Ο Τάκης Μάρθας με συμφοιτητές του στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

78. Ο Τάκης Μάρθας στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ. Φωτογραφία επεξεργασμένη από τον ίδιο.

⁶⁶ Σπητέρης, Τώνης, *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης*, τόμος Β', εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1979, σσ. 277-279.



77α



78



77β



77γ



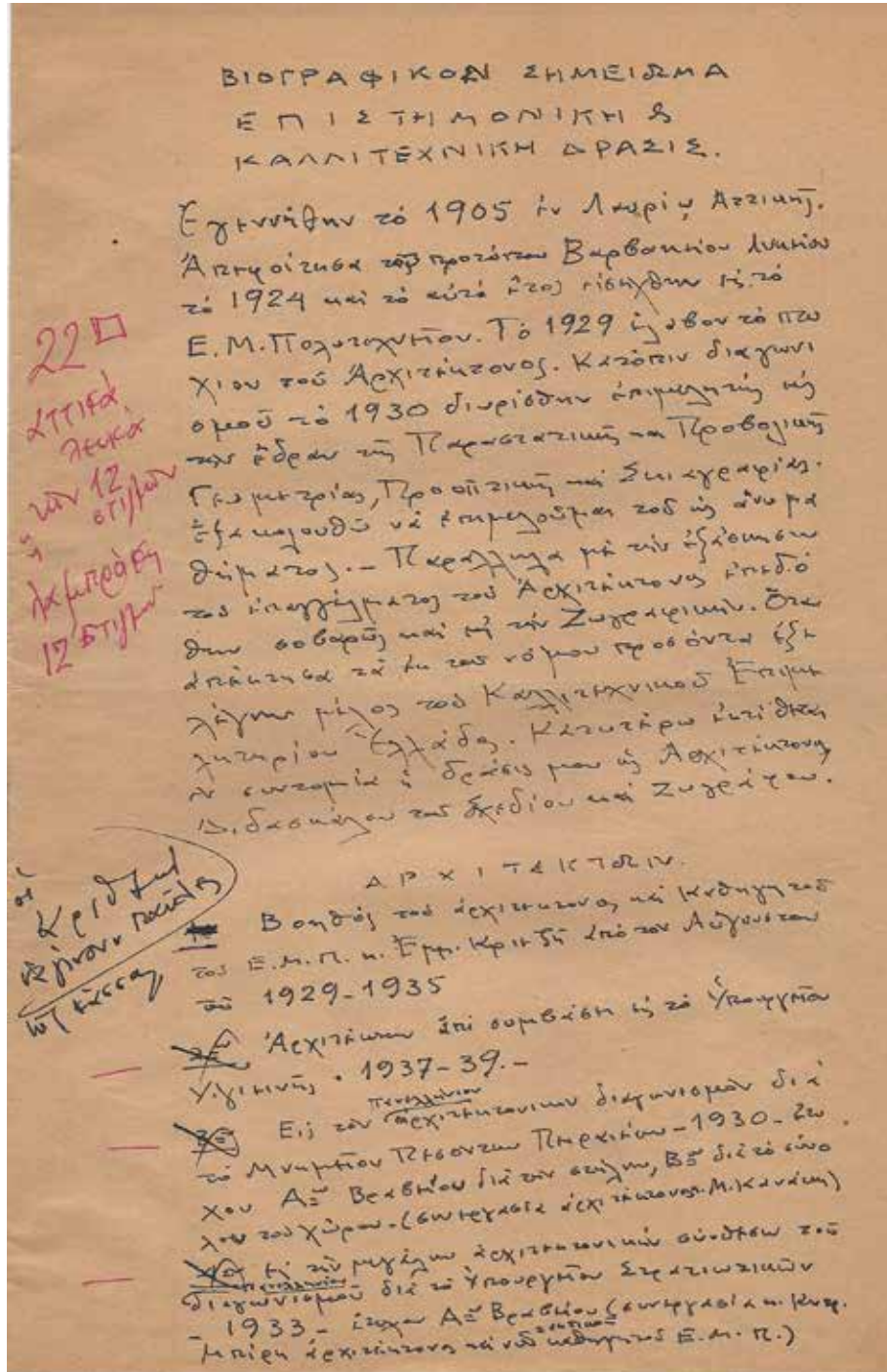
77δ



79α



79β



80

Η Αρχιτεκτονική δράση

Ο Τάκης Μάρθας δραστηριοποιήθηκε ως αρχιτέκτονας ελεύθερος επαγγελματίας απο το 1929 έως το 1965 ως μελετητής και επιβλέπων ιδιωτικών έργων, διατηρώντας αρχιτεκτονικό γραφείο στο κέντρο της Αθήνας, επί της οδού Σολωμού 44. Ήδη από την αποφοίτηση του από το ΕΜΠ το 1929, εκπόνησε πολυάριθμες αρχιτεκτονικές μελέτες, κυρίως πολυκατοικίες και κατοικίες στην Αθήνα, στα προάστια και στην περιφέρεια. Υπολογίζονται σε εκατόν δέκα έργα.

Η συμμετοχή του σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς είναι ενεργή ήδη από το 1930. Το 1930 απέσπασε το Α΄ βραβείο στον Πανελλήνιο Αρχιτεκτονικό Διαγωνισμό για τη μελέτη της στήλης του Μνημείου Πεσόντων Πειραιέων και το Β΄ Βραβείο για τη μελέτη του χώρου σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Μιχάλη.⁶⁷ Το 1933 απέσπασε το Βραβείο Μεγάλης Αρχιτεκτονικής Σύνθεσης στον Πανελλήνιο Διαγωνισμό του Υπουργείου Στρατιωτικών, σε συνεργασία με τον καθηγητή του ΕΜΠ Κυπριανό Μπίρη.⁶⁸ Το 1949 απέσπασε το Βραβείο στον Πανελλήνιο Αρχιτεκτονικό Διαγωνισμό για το Μνημείο Πεσόντων Αεροπόρων ΣΕΔΕΣ Θεσσαλονίκης. Το 1958 συμμετείχε στον πανελλήνιο διαγωνισμό για την ανέγερση ανδριάντα του Ελευθερίου Βενιζέλου σε συνεργασία με τον γλύπτη Ιωάννη Παππά.⁶⁹

⁶⁷ Αρχείο Τάκη Μάρθα.

⁶⁸ Αρχείο Τάκη Μάρθα.

⁶⁹ Ο γλύπτης Ιωάννης Παππάς (1913-2005) σπούδασε στο Παρίσι το 1930, στην École Supérieure des Beaux-Arts. Από το 1935 έως το 1938 φιλοτέχνησε, μεταξύ άλλων, την προτομή του ζωγράφου Ανδρέα Βουρλούμη και τα αγάλματα (σε φυσικό μέγεθος) του γλύπτη Χρήστου Καπράλου και του ζωγράφου Γιάννη Μόραλη. Το 1937 βραβεύεται με χρυσό μετάλλιο στη Διεθνή Έκθεση των Παρισίων. Το 1939 αποπερατώνει και εκθέτει στο Παρίσι το πρόπλασμα του ανδριάντα του Αδαμάντιου Κοραή. Το 1940 αποσπά το Βραβείο Γλυπτικής στην τελευταία πριν από τον πόλεμο Πανελλήνια Έκθεση. Το 1953 εκλέγεται καθηγητής των Εργαστηρίων Γλυπτικής της ΑΣΚΤ. Το 1954 αναλαμβάνει υποδιευθυντής της Σχολής για δύο χρόνια. Από το 1959 έως το 1969 εκλέγεται διευθυντής της ΑΣΚΤ για πέντε συνεχείς διετίες. Κατάλογος έκθεσης «Είκοσι τέσσερις γλύπτες τιμούν τον δάσκαλό τους. Αφιέρωμα στον γλύπτη Γιάννη Παππά», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής

79α, 79β. Who is Who in Europe. Τάκης Μάρθας. 80. Ιδιόχειρο βιογραφικό σημείωμα από τον Τάκη Μάρθα.

Στον δημόσιο τομέα εργάστηκε ως αρχιτέκτονας της Τεχνικής Υπηρεσίας Πανεπιστημίου Αθηνών (ανέγερση νέων ιατρικών εργαστηρίων στου Γουδή) από το 1929 έως το 1933, ως αρχιτέκτονας του Οικοδομικού Συνεταιρισμού Υπάλληλων της Εθνικής Τράπεζας από το 1933⁷⁰ και ως αρχιτέκτονας με σύμβαση στο Υπουργείο Υγιεινής, από το 1937 έως το 1939.⁷¹

Η Καλλιτεχνική δράση

Η εικαστική δράση του Τάκη Μάρθα συμπορεύεται χρονικά με την αρχιτεκτονική του δράση και διαρκεί από το 1939 έως το 1965, κατά τη διάρκεια της οποίας είναι μέλος του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδας.

Εμφανίσθηκε για πρώτη φορά ως ζωγράφος στη Β΄ Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση του 1939 και έκτοτε εξακολουθεί να συμμετέχει ενεργά με έργα του στα καλλιτεχνικά δρώμενα στην Ελλάδα, σε όλες τις πανελλήνιες καλλιτεχνικές εκθέσεις, και στο εξωτερικό μέχρι το 1965. Ενδεικτικά αναφέρονται οι συμμετοχές του σε εκθέσεις:⁷²

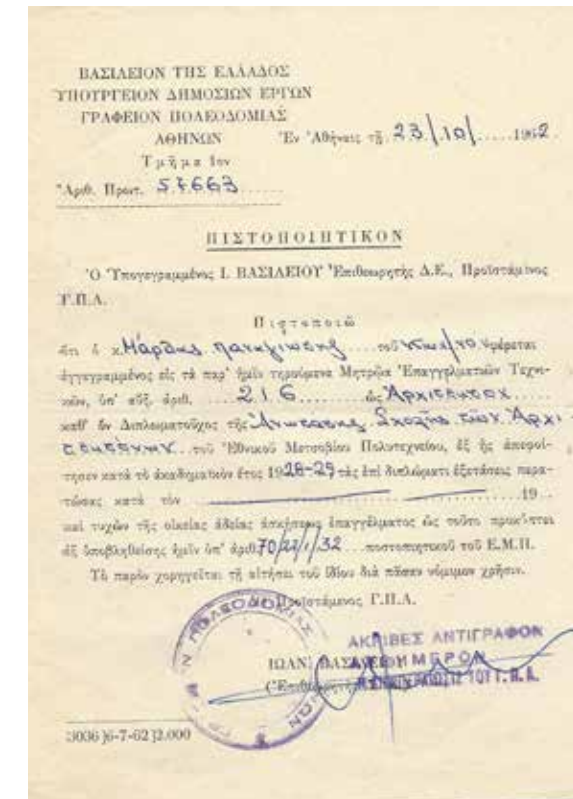
- 1948. Έκθεση της Ελληνογαλλικής Ένωσης Νέων στο Γαλλικό Ινστιτούτο της Αθήνας.
- 1955. Αναδρομική-ατομική έκθεση στην αίθουσα «Αδέλ».
- 1958. Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης στην αίθουσα τέχνης «Κούρος»
- 1958. Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης στην γκαλερί «Ζυγός».
- 1959. Έκθεση με ναυτικά θέματα στην γκαλερί «Σάρλα»
- 1961. Έκθεση στην γκαλερί «Νέες Μορφές»

Τραπέζης, Μέγαρο Εϋνάρδου, Αθήνα 2002.

⁷⁰ Παπαστεφανάνη, Λήδα (επιστημονική υπεύθυνη της Ερευνητικής Ενότητας), Μηχανικοί, Εκβιομηχάνιση, Εκσυγχρονισμός, 1830-1940, Ερευνητική Ενότητα 6 του Ερευνητικού Έργου «Ελληνική Ιστορία της Καινοτομίας. Οι κοινωνικές προϋποθέσεις της καινοτομίας – Όψεις της Ελληνικής εμπειρίας», Αθήνα 2018.

⁷¹ http://www.culture2000.tee.gr/athens/greek/buildings/build_texts/b42_t.html

⁷² Αρχείο Τάκη Μάρθα.



81



86



82



83



84



85

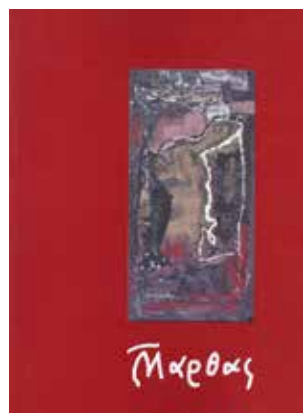
81. Αδεια ασκήσεως επαγγέλματος-βεβαίωση του Τάκη Μάρθα.

82. Η επαγγελματική σφραγίδα του Τάκη Μάρθα.

83. Η επαγγελματική κάρτα του Τάκη Μάρθα.

84. Επαγγελματική αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα. - εργοστάσιο Ιρις στην Ελευσίνα.

86. Ο Τάκης Μάρθας με συνεργάτες του.



87α

- 1964. Έκθεση στην γκαλερί «Νέες Μορφές»
- 1965. Έκθεση στην πρώτη πλωτή περιοδεύουσα έκθεση στο πλοίο «Αγαμέμνων».
- 1965. Ομαδική έκθεση στην αίθουσα «Τέχνης Αθηνών» Χίλτον.
- 1965. Ομαδική έκθεση που οργάνωσε η «Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών» στην αίθουσα «Μ.Κ.Ε.» στη Θεσσαλονίκη.

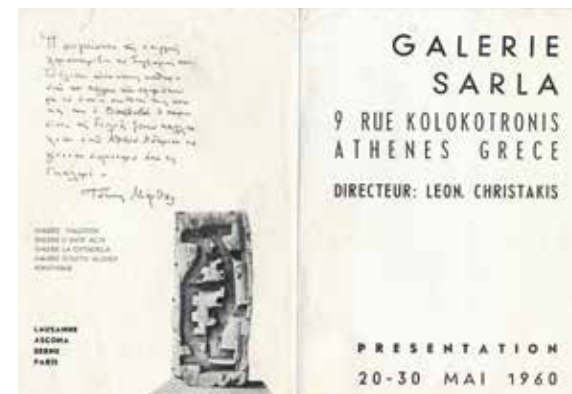
Από το 1947-1965 συμμετέχει σε σημαντικές Διεθνείς Εκθέσεις στο εξωτερικό:

- 1947. Έκθεση Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης στη Στοκχόλμη.
- 1959. Έκθεση Νεοελληνικής τέχνης στο «Smithsonian Institute», στην Ουάσιγκτον.
- 1959. Έκθεση Σύγχρονης Ελληνικής τέχνης στην γκαλερί «Creuze» στο Παρίσι.
- 1959. Διεθνές Salon d' Art Libre στο Παρίσι.
- 1960. Ατομική έκθεση στην γκαλερί «Creuze» στο Παρίσι.
- 1961. Περιοδεύουσα διεθνή έκθεση ζωγραφικής του «Carnegie Institute», στο Πίτσμπουργκ στις ΗΠΑ.
- 1961. Διεθνής έκθεση σχεδίου της «American Federation of Arts» στη Ν. Υόρκη.
- 1962-1963. Περιοδεύουσα Διεθνής Έκθεση Ελληνικής Τέχνης, Ισραήλ, στο μουσείο «Μπεζαλέλ», Ιερουσαλήμ, Βουκουρέστι, Μόσχα, Αμβέρσα.
- 1965 Διεθνής έκθεση στην γκαλερί «Guantas» στο Λονδίνο

Σημαντική διάκριση για το εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα αποτελεί η συμμετοχή του στην ΣΤ' Μπιενάλε ΣΤ' Μπιενάλε του Σάο Πάολο ⁷³ στη Βραζιλία, καθώς και η απονομή του Diplôme d'Honneur

⁷³ Η Μπιενάλε ιδρύθηκε από τον Ιταλο-βραζιλιάνο βιομήχανο Σιτσιόλο Ματαράτσο (Ciccillo Matarazzo, 1898-1977) και από το 1957 πραγματοποιείται στη βίλα του Σιτσιόλιο Ματαράτσο στο Parque do Ibirapuera. Η Μπιενάλε του Σάο Πάολο περιλαμβάνει έργα της βραζιλιάνικης αλλά και της διεθνούς σύγχρονης τέχνης, καθώς επίσης θεωρείται ότι είναι μία από τις σημαντικότερες μεγάλης κλίμακας εκθέσεις της Βραζιλίας και της Νότιας Αμερικής. Μετά την ολοκλήρωση της 6ης Μπιενάλε, δημιουργήθηκε το Ίδρυμα της Μπιενάλε του Σάο Πάολο-Fundação Bienal de São Paulo. Από το 1951 έγιναν πολλές Μπιενάλε, όπου συμμετείχαν 159 χώρες, περισσότεροι από

87α,87β,87γ,87δ,87ε, 87ζ.
Εξώφυλλα Καταλόγων
εκθέσεων του Τάκη Μάρθα.



87β



87γ

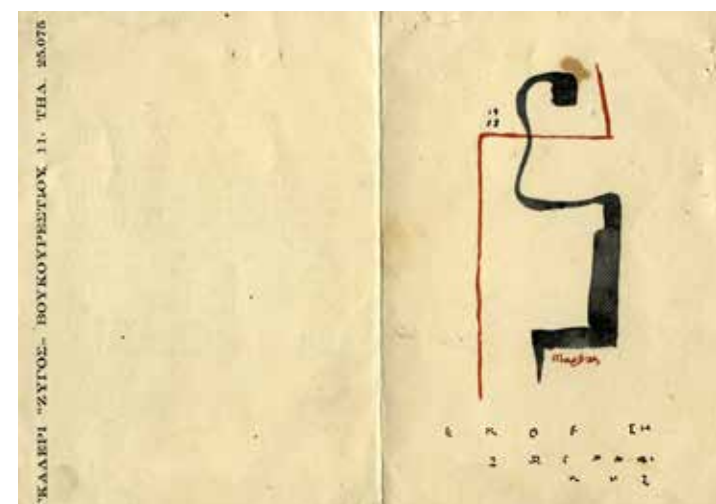


ráuns mārðas

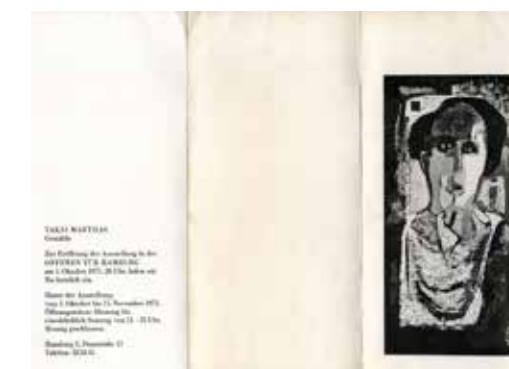


ráuns mārðas

87δ



87ε



87ζ



88

88. Εισητήρια του μετρό στο Παρίσι - από ταξίδια του Τάκη Μάρθα.
89. Τάκης Μάρθας. Φωτογραφία επεξεργασμένη από τον ίδιο.

στο *Salon d'art libre* στο Παρίσι το 1960. Στο πλαίσιο της έκθεσης της «American Federation of Arts» το 1961, έργο του έχει αγοράσει το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MOMA).⁷⁴

Με αφορμή την καλλιτεχνική δράση του Τάκη Μάρθα, τα πολυάριθμα ταξίδια στο εξωτερικό αλλά κυρίως η διαμονή του στο Παρίσι θα τον φέρουν σε επαφή με τη δημιουργική, κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα της γαλλικής πρωτεύουσας και τους καλλιτεχνικούς κύκλους την εποχή αυτή. Στην κοινότητα αυτή συγκαταλέγονται και οι Έλληνες διανοούμενοι, καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες, «η αφρόκρεμα μίας γενιάς», που ταξίδεψαν με το θρυλικό Ματαρόα.⁷⁵ Πρόκειται για ένα περιβάλλον που αποτελούσε το επίκεντρο της πολιτιστικής και διανοητικής ζωής της Ευρώπης, άκρως δημιουργικό, με το οποίο ο Τάκης Μάρθας θα έρθει σε επαφή λόγω των φίλων του, ανάμεσα στους οποίους ο Αντώνιος Σώχος και ο Λάζαρος Λαμέρας, κι έτσι θα αναπτύξει την καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία και ταυτότητα ενώ θα αποτελέσει σημείο αναφοράς καθ' όλη την διάρκεια της επαγγελματικής αλλά και προσωπικής του διαδρομής, όπως θα αναπτυχθεί στο Κεφάλαιο «Η εικαστική πορεία του Τάκη Μάρθα – Γενική θεώρηση» στο Γ' Μέρος της διατριβής.

13.000 καλλιτέχνες, 60.000 έργα τέχνης και περίπου 7.000.000 επισκέπτες. [https://el.wikipedia.org/wiki/Μπιενάλε-Σάο Πάολο, Βραζιλία](https://el.wikipedia.org/wiki/Μπιενάλε-Σάο_Πάολο,_Βραζιλία).

⁷⁴ Takis Marthas <https://www.moma.org/artists/3786>

⁷⁵ Με το πλοίο «Ματαρόα» πραγματοποιήθηκε μεταπολεμικά η μεταβίβαση στο Παρίσι 124 σπουδαστών υπό την επιστασία της γαλλικής κυβέρνησης. Ανάμεσα στους σπουδαστές-υποτρόφους συγκαταλέγονται εμβληματικές προσωπικότητες: οι φιλόσοφοι Κορνήλιος Καστοριάδης, Κώστας Αξελός, Κώστας Παπαϊωάννου και Μίμικα Κρανάκη, οι αρχιτέκτονες Γιώργος Κανδύλης και Αριστομένης Προβελέγγιος, οι γλύπτες Μέμος Μακρής, Κώστας Κουλεντιανός και η Νέλλυ Ανδρικοπούλου, που σημάδεψαν τον ελληνικό πολιτισμό. Jollivet, Servanne, Μανιτάκης, Νικόλας, (επιμ.) Ματαρόα, 1945. *Από τον Μύθο στην Ιστορία*, εκδ. Ασίνη, Αθήνα 2018, σσ. 11-18.

Η Εκπαιδευτική δράση

Η εκπαιδευτική δράση του Τάκη Μάρθα εκτείνεται τόσο στον δημόσιο όσο και στον ιδιωτικό τομέα. Στον δημόσιο τομέα, ήδη κατά τη διάρκεια των σπουδών του, διδάσκει Σχέδιο στη Βιοτεχνική Σχολή Αθηνών (μετά από εισήγηση του καθηγητή του, Δημήτρη Πικιώνη) και από το 1930-1960 εργάζεται ως επιμελητής στην Έδρα Παραστατικής-Προβολικής Γεωμετρίας και Προοπτικής Σκιαγραφίας του ΕΜΠ έως την εκλογή του στη θέση καθηγητή στο μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου το 1960. Την ίδια περίοδο δίδαξε Γεωμετρικές Σχεδιάσεις, Ιχνογραφία και Πανοραμικό Σχέδιο στις Σχολές Αξιωματικών στρατιωτικών υπηρεσιών και στη Σχολή Ευελπίδων.

Εξαιρετικά σημαντικός τομέας στην εκπαιδευτική δραστηριότητα του Τάκη Μάρθα στον ιδιωτικό τομέα αποτέλεσε το φροντιστήριο μαθημάτων ελευθέρου και γραμμικού σχεδίου που διατηρούσε από το 1943 έως το 1950 στο γραφείο του στην Αθήνα και, στη συνέχεια, στην κατοικία-atelier του στο Καλαμάκι, για την προπαρασκευή και άσκηση υποψηφίων και σπουδαστών για την Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ, για τελειόφοιτους Αρχαιολογικής Σχολής και Διακοσμητές.

Η Δημόσια δράση

Η δημόσια δράση του Τάκη Μάρθα περιλαμβάνει την ενεργή συμμετοχή του στα κοινά ως προέδρου του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων από το 1957 έως το 1959, με την παρουσία του σε πανελλήνια και διεθνή αρχιτεκτονικά συνέδρια, όπως το Διεθνές Συνέδριο της UIA το 1957, και ως κριτή σε σημαντικούς πανελλήνιους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς. Η έντονη αντιστασιακή του δράση κατά την περίοδο της γερμανικής κατοχής εντάσσεται ισάξια στη δημόσια δράση του αρχιτέκτονα - εικαστικού.

Τα παραπάνω αναλύονται διεξοδικά στα αντίστοιχα κεφάλαια της διδακτορικής διατριβής.



89



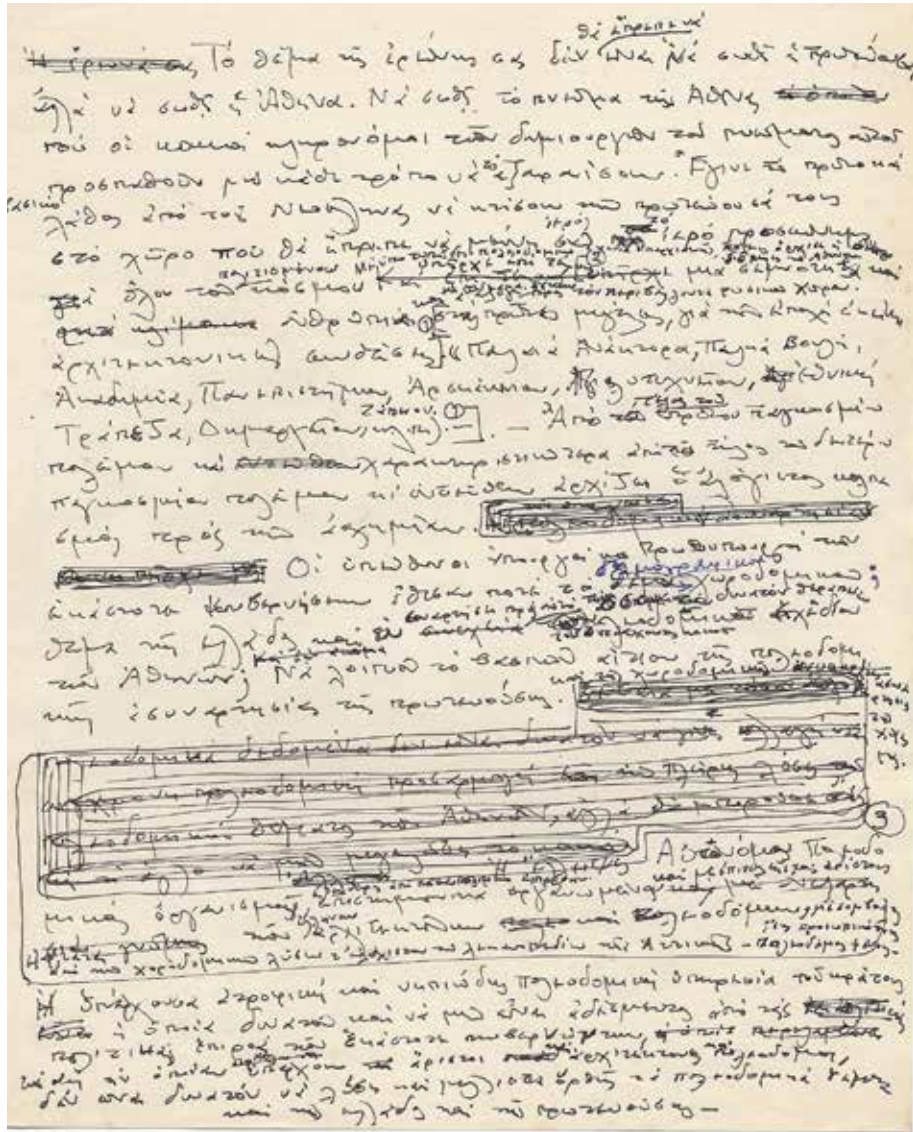
89

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΡΓΟ
ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ

Μαρθας

89. Ο Τάκης Μάρθας ως επιβλέπων μηχανικός σε οικοδομή.
90. Χειρόγραφο κείμενο του Τάκη Μάρθα με τίτλο «Για να σωθή η Αθήνα και να γίνη Πολιτεία», άρθρο στην εφημερίδα *Ελευθερία*, 1958.



Εισαγωγή

«Η αρχιτεκτονική είναι μια νέα μουσική χώρου, επιφάνειας και όγκου. Είναι η κατεξοχήν ωφελιμιστική τέχνη, με την πλατειά έννοια της λέξεως. Είναι η τέχνη που με τα έργα της εκφράζει ό,τι χαρακτηρίζει τον άνθρωπο και την κοινωνία: την οικονομική κατάσταση, την κοινωνική διάρθρωση, την τεχνική και επιστημονική πρόοδο, τον στοχασμό, την πνευματικότητα, το καλλιτεχνικό αίσθημα και ότι εννοούμε γενικότερα πολιτισμό. Είναι ο καθρέπτης της ζωής μας και, όπως όλες οι τέχνες, ένα μέσο προσεγγίσεως των ανθρώπων μεταξύ τους»¹.

Α. «Οι μύθοι του Μάρθα: λύτρωση και νίκη»

Με τον συσχετισμό της αρχιτεκτονικής και της τέχνης με τη μουσική, ο Τάκης Μάρθας ορίζει τις αρχές, τις ιδιότητες και τα εκφραστικά μέσα της τέχνης στη δημιουργική διαδικασία της αρχιτεκτονικής πράξης. Η αρχιτεκτονική όπως και η μουσική παρουσιάζουν κοινές αρχές, όπως αναφέρει ο Paul Valéry, στο βιβλίο του Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων, «μουσική και η αρχιτεκτονική μάς κάνουν να σκεφτόμαστε ολωσδιόλου άλλα πράγματα εκτός από τις ίδιες, βρίσκονται στη μέση του κόσμου τούτου σαν μνημεία ενός κόσμου άλλου»,² απορρίπτοντας τον μιμητισμό αφομοιώνουν τις εξωτερικές επιρροές έμμεσα πάνω στο έργο μέσα από τη δημιουργική φαντασία.

Ο Τάκης Μάρθας αναδεικνύει στο κείμενό του τις κοινές συνισταμένες των τριών πεδίων: την κοινωνική διάσταση των έργων –όπως αντίστοιχα αναφέρει ο Paul Valéry είναι έργα «που μέσα τους περικλείουν τον άνθρωπο»,³ την επιστημονική διάσταση μέσω των μαθηματικών σχέσεων και αναλογιών και τέλος την ικανότητα των τεχνών να προκαλούν «σκέψεις πέρα από αυτές»,⁴ θεωρητικές

¹ Α. (ανυπόγραφο άρθρο), «Οι μύθοι του Μάρθα: Λύτρωση και Νίκη», άρθρο στο περιοδικό *Εικόνες* (αρ. 414), 27-09-1963, σσ. 52-53.

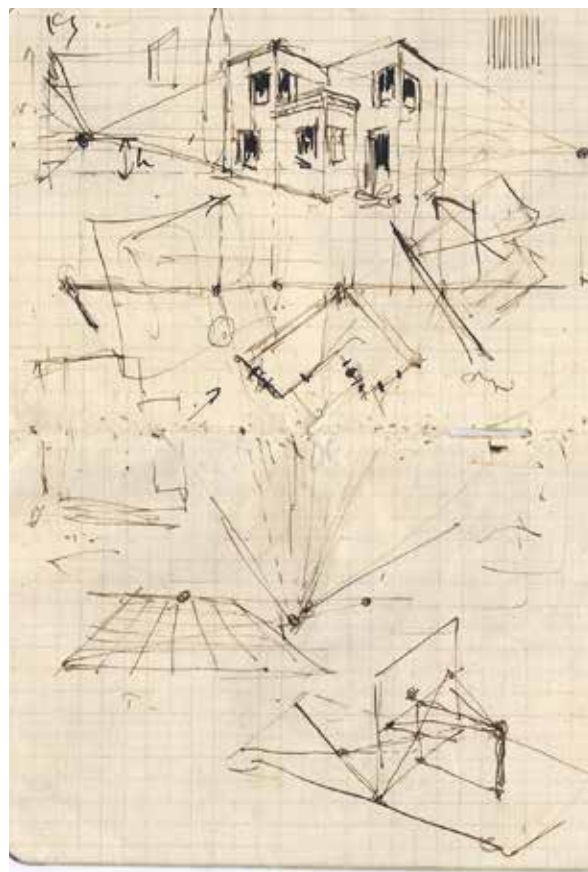
² Valéry, Paul, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2005,σελ.58.

³ Valéry, Paul, *ό.π.*, σελ. 59.

⁴ Μπίρης,Τάσος, Δεμίρη, Κωνσταντίνα, Τσιράκη, Σοφία, Αθανασόπουλος, Γιάννης, Αγγέλου, Άγγελος, *Αρχιτεκτονικές και Μουσικές Συμπορεύσεις, η*



91. Ο Τάκης Μάρθας στο αρχιτεκτονικό του γραφείο επί της οδού Αριστοτέλους 57, στην Αθήνα.



92

92 Προσχέδια Τάκη Μάρθα.
για την μελέτη κατοικίας.
93,94. Αταύτιστες κατοικίες
του Τάκη Μάρθα.
95. Ο Τάκης Μάρθας ως
επιβλέπων μηχανικός στην
κατασκευή κατοικίας.



93



95



94

προσεγγίσεις που θα τον οδηγήσουν στην αρχιτεκτονική δημιουργία.

Το αρχιτεκτονικό έργο του Τάκη Μάρθα εντοπίζεται κατά την περίοδο από το 1926 έως το 1965, περιλαμβάνοντας ιδιωτικά και δημόσια έργα. Η αρχιτεκτονική του αφορά κυρίως την κατοικία: αστικές πολυκατοικίες, αστικές, προαστιακές και εξοχικές μονοκατοικίες. Περιορισμένα είναι τα δημόσια έργα του και περιλαμβάνουν κυρίως συμμετοχές και βραβεύσεις σε πανελλήνιους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς.

Οι πελάτες, κυρίως των μονοκατοικιών, συχνά εύποροι, επιτρέπουν την χρήση ακριβών υλικών και επιζητούν μια σχετική άνεση στην οργάνωση του χώρου και τις εσωτερικές διατάξεις. Αντίστοιχα, οι πολυκατοικίες που σχεδιάζει ο Τάκης Μάρθας συγκροτούνται από διαμερίσματα μεσαίου και μικρού μεγέθους, δίνοντάς μας τη δυνατότητα να μελετήσουμε τη διαδικασία εκλαϊκευσης της πολυκατοικίας, η οποία είχε ξεκινήσει για τη μεγαλοαστική τάξη η οποία εγκαταλείπει τα αστικά μέγαρα και μετοικεί στα διαμερίσματα για λόγους νεωτερικούς αλλά και οικονομικούς. Μέσα από τις μελέτες του αναδεικνύονται ο κοινωνικός ρόλος της κατοικίας και οι προτάσεις του για έναν νέο τρόπο ζωής των μικρομεσαίων τάξεων.

Ο Τάκης Μάρθας ακολουθεί στην αρχιτεκτονική σύλληψη και πράξη τις αρχές που έλαβε κατά τις σπουδές του στο ΕΜΠ, βασισμένες στα γαλλικά πρότυπα κυρίως μέσα από τις αναφορές στη διδασκαλία του Guadet που αναφέρεται στις ιδιότητες του αρχιτέκτονα, τον ρόλο του και την επαγγελματική δεοντολογία. Η αρχιτεκτονική κατά τον Guadet εκφράζει όλες τις τέχνες: «ο σύγχρονος αρχιτέκτων είναι ή θα έπρεπε να είναι πολυδιάστατος: επιστήμων σε ό,τι αφορά την κατασκευή και τις εφαρμογές της επιστήμης, επίσης λόγω της βαθιάς γνώσης της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς καλλιτέχνης, τέλος, μιας όλως υπέροχης τέχνης που συγκεντρώνει, κυριαρχεί και συνθέτει τις άλλες τέχνες. Δεν υπάρχει ευγενέστερη σταδιοδρομία από αυτή, αλλά δεν υπάρχει και δυσκολότερη».⁵

αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2011, σελ. 31.

⁵ Guadet, Julien, *Éléments et Théorie de l'Architecture*, ed. Librairie de la Construction Moderne, Aulanier et Cie, Paris 1901, σσ. 12-13.

Ζητήματα τεκμηρίωσης

Η διεξαγωγή της πρωτογενούς έρευνας για τις κατοικίες του Τάκη Μάρθα αποδείχθηκε μια διαδικασία ιδιαίτερα χρονοβόρα και επίπονη. Οι κατεδαφίσεις καθώς και οι σημαντικές μετατροπές μεγάλου αριθμού κτιρίων μάς στερούν τη δυνατότητα για μια πιο ενδελεχή έρευνα. Οι αλλαγές στις διευθύνσεις των κτιρίων καθώς και οι αλλαγές στους ιδιοκτήτες δυσκόλεψαν επίσης στον εντοπισμό τους. Οδηγός για την έρευνα αποτέλεσε το αρχείο του αρχιτέκτονα που αποτελείται από σχέδια, σκίτσα, ιδιόχειρες σημειώσεις, αλληλογραφία με πελάτες και συνεργάτες και φωτογραφικό υλικό. Τα μπλοκ των αποδείξεων (Δελτία Πιστοποίησης) επίσης αποτέλεσαν σημαντικό στοιχείο για τον εντοπισμό και την καταγραφή του είδους της εκάστοτε κτιριακής μελέτης καθώς και των προσωπικών στοιχείων των πελατών του.

Οι πρώτες προσπάθειες εντοπισμού των κτιρίων έγιναν με την προσέγγιση απογόνων πελατών του, μελών της οικογένειάς τους, συγγενών ή συναδέλφων τους. Παράλληλα με τις προφορικές πληροφορίες, οι διευθύνσεις αναζητήθηκαν σε επαγγελματικούς και ιδιωτικούς καταλόγους της εποχής. Οι διασταυρώσεις στοιχείων προήλθαν από διαφορετικές πηγές μετά από εκτενείς έρευνες σε αρχεία ιδιωτών, σε αρχεία της Πολεοδομίας, στα Βιβλία Καταχωρίσεων του Πολεοδομικού Γραφείου Αττικοβοιωτίας, καθώς και σε αρχεία Συμβολαιογράφων. Μέσα από την έρευνα εντοπίστηκε σημαντικός αριθμός μονοκατοικιών και πολυκατοικιών. Ο παράλληλος συσχέτισμός και οι διασταυρώσεις των στοιχείων, προερχόμενων από διαφορετικές πηγές, με τα στοιχεία από το προσωπικό του αρχείο κρίθηκε αναγκαίος προκειμένου να πραγματοποιηθεί ο έλεγχος ακρίβειας των ευρημάτων. Στο επόμενο στάδιο η έρευνα συνεχίστηκε με την τεκμηρίωση των στοιχείων. Φωτογραφίες και σχέδια εντοπίστηκαν στο προσωπικό του αρχείο, σε συλλογές απογόνων των ιδιοκτητών, σε πολεοδομικά αρχεία κτλ. Προφορικές πληροφορίες και γραπτές μαρτυρίες δημιουργούν ένα κοινωνικό πλέγμα που συμπληρώνει τα

αρχιτεκτονικά ευρήματα δίνοντάς μας μια ολοκληρωμένη εικόνα του έργου του αρχιτέκτονα μέσα από διαφορετικά πρίσματα.

Στη συνέχεια συντάχθηκε κατάλογος έργων που παρουσιάζεται στο Παράρτημα και που περιλαμβάνει το σύνολο του έργου του, μονοκατοικίες, πολυκατοικίες, κτίρια δημόσιας χρήσης και τη συμμετοχή του σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς. Ο κατάλογος συντάχθηκε με χρονολογική σειρά και περιέχει τεκμήρια και πληροφορίες που αφορούν το κάθε έργο σχετικά με τους ιδιοκτήτες, την τοποθεσία, τα ευρήματα.



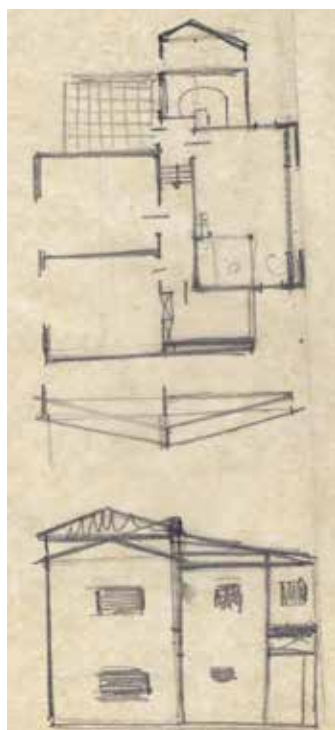
96



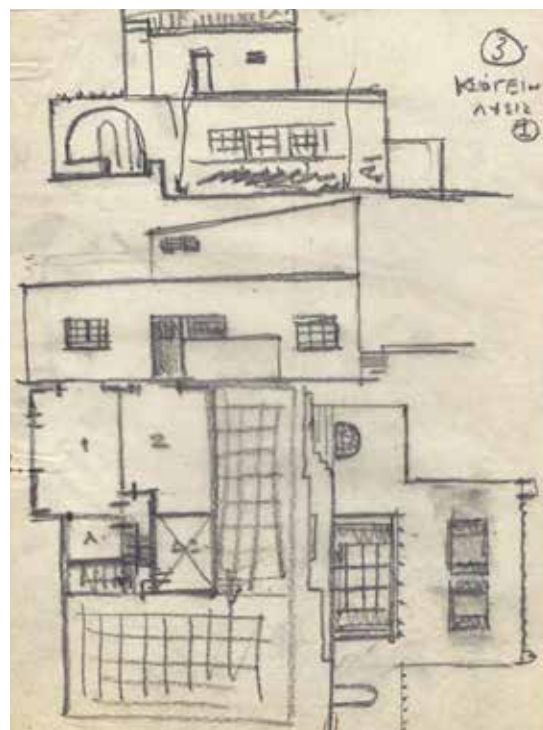
97β



97α



97γ



97δ

96. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα «Η συντροφιά», λάδι σε χαρντμπορντ, 1950.
97α,97β,97γ,97δ. Προσχέδια αταύτιστων κατοικιών του Τάκη Μάρθα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ

Η αρχιτεκτονική των κατοικιών του Τάκη Μάρθα

Εισαγωγή

Το ζήτημα της κατοίκησης απασχόλησε τον Τάκη Μάρθα σε επαγγελματικό - πρακτικό επίπεδο, αλλά και σε ερευνητικό, από την αρχιτεκτονική σύνθεση και μελέτη έως την τελική κατασκευή. Ο τεράστιος όγκος προσχεδίων και σχεδίων για σαράντα ανεκτέλεστες κατοικίες αποκαλύπτει τον γόνιμο προβληματισμό του για το αρχιτεκτονικό αυτό θέμα και την εξελικτική πορεία των προτάσεών του. Οι κατοικίες, αστικές αλλά κυρίως προαστιακές, αποτελούν το μεγαλύτερο ποσοστό του αρχιτεκτονικού του έργου και αφορούν κυρίως μεσοαστικά και μεγαλοαστικά κοινωνικά στρώματα.

Όσον αφορά τον χωρικό εντοπισμό τους, οι αστικές μονοκατοικίες εντοπίζονται στην περιοχή της Πλάκας και της Κυψέλης. Οι προαστιακές εντοπίζονται στο Π. Ψυχικό, τη Φιλοθέη, την Κηφισιά και την Εκάλη, στα Πατήσια καθώς και στη Νέα Σμύρνη, τις Τζιτζιφιές, το Παλαιό Φάληρο και τον Άλιμο. Οι εξοχικές κατοικίες αφορούν μόνιμη ή περιοδική διαμονή και βρίσκονται σε περιοχές εκτός Αττικής, εντός η εκτός οργανωμένων οικισμών, συχνά και σε νησιά. Οι εξοχικές κατοικίες εντοπίζονται στις Κυκλάδες, καθώς και στο Ιόνιο.

Η μελέτη των μονοκατοικιών παράλληλα με την αναζήτηση της αρχιτεκτονικής τους αξίας προβάλλει και έναν προτεινόμενο τρόπο ζωής από τον αρχιτέκτονα. Οι πελάτες των μονοκατοικιών, συχνά εύποροι, ανήκουν πολλές φορές στον στενό φιλικό κύκλο του Τάκη Μάρθα, συμμετέχουν στον «μποέμ» τρόπο ζωής του αρχιτέκτονα με τις συχνές συνενυρέσεις σε σπίτια ή σε ταβέρνες στην περιοχή της Πλάκας. Επικοδομητικές συζητήσεις που αφορούν την τέχνη και την

αρχιτεκτονική δημιουργούν ένα κλίμα δημιουργικό στο οποίο αναζητούνται λύσεις που αφορούν τον σχεδιασμό του προσωπικού τους χώρου, με τους πελάτες να συμμετέχουν ενεργά σε αυτό. Ο χώρος των κοινωνικών συναναστροφών και της παρέας, για τον οποίο έχουν αναφερθεί πελάτες, συνεργάτες και φοιτητές του Τάκη Μάρθα, τον απασχολεί και τον αποτυπώνει στο ζωγραφικό του έργο μέσα από ενδιαφέροντες εικαστικά αποδώσεις του χώρου αυτού⁶.

Κατά την έρευνα τίθενται ζητήματα που αφορούν τον τόπο, την οργάνωση της κάτοψης και των όψεων, τις ανάγκες, την κατασκευή, το χρώμα, στα υλικά που ευνοούν την κατανόηση και την ανάλυση του αρχιτεκτονικού του έργου. Η μελέτη ενισχύεται από τον συσχετισμό των κτιριακών τύπων, σύμφωνα με την τοποθεσία στην οποία βρίσκονται, τις λειτουργίες, με τον τύπο και τα υλικά κατασκευής τους. Εξετάζεται η εγγραφή στην αρχιτεκτονική, παραμέτρων και πρακτικών ως προς τις ανάγκες και τις σχέσεις των χρηστών, παράλληλα με τις συνθετικές έννοιες, όπως του κενού/πλήρους, του μέσα/έξω, του δημόσιου/ιδιωτικού, που καθορίζουν την αρχιτεκτονική μελέτη. Διερευνώνται πιο συγκεκριμένα έννοιες όπως της λειτουργικότητας και της οικονομίας ως παράμετροι της αρχιτεκτονικής μελέτης στο επίπεδο οργάνωσης χώρου, εξοικονόμησης, χρήσης υλικών και της τυποποίησης. Εντοπίζονται συσχετισμοί που αποτυπώνονται στη σύνθεση, στον σχεδιασμό ακόμα και στα επί μέρους στοιχεία όπως οι κατασκευαστικές λεπτομέρειες, οι διακοσμητικές εφαρμογές και η επίπλωση.

Η συνολική παρουσίαση εστιάζεται ισότιμα στα δύο επίπεδα σχεδιασμού, την τυπολογία και τη μορφολογία, τα οποία συνεξετάζονται διαρκώς και συσχετίζονται προκειμένου να διερευνηθεί η σχέση μοντέρνου και παράδοσης στο αρχιτεκτονικό έργο του Τάκη Μάρθα. Η ανάλυση θα επικεντρωθεί στις κατοικίες οι οποίες θεωρούνται αντιπροσωπευτικές, ενώ οι υπόλοιπες θα χρησιμοποιηθούν για την καλύτερη τεκμηρίωση των ερμηνειών και των συμπερασμάτων. Οι κατοικίες του Τάκη Μάρθα κατανέμονται σε δύο βασικές κατηγορίες:

α. Μονοκατοικίες, σελ. 120-260 του παρόντος.

β. Πολυκατοικίες, σελ. 261-379 του παρόντος.

⁶ Αρχείο Τάκη Μάρθα.

Τα Πρότυπα και οι επιδράσεις

Οι επιρροές του γαλλικού πολιτισμού σε όλα τα επίπεδα, από την Αρχιτεκτονική, τη Ζωγραφική, το Θέατρο έως ακόμα και τον τρόπο ζωής, εμφανίζονται έκδηλες στον ελληνικό πολιτισμό από την περίοδο του 19ου αιώνα μέχρι και τον Μεσοπόλεμο με την ισχυροποίηση της ελληνικής αστικής τάξης. Οι γαλλικές επιδράσεις στην αρχιτεκτονική πράξη και παιδεία είναι εμφανείς ήδη από την ίδρυση της Αρχιτεκτονικής Σχολής (Αλέξανδρος Νικολούδης, Εμπρα)⁷. Την εποχή των σπουδών του Τάκη Μάρθα στο ΕΜΠ (1924-1928) ο καθηγητής του Βασίλειος Κουρεμένος θα συνεχίσει αυτήν την παράδοση της μεταφοράς των γαλλικών προτύπων στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση.⁸

Στο αρχείο του Τάκη Μάρθα εντοπίστηκε μεγάλος αριθμός ιδιόχειρων σκαριφημάτων και σημειώσεων που αναφέρονται στις αρχιτεκτονικές συνθετικές αρχές του Julien Guadet,⁹ τις οποίες μελέτησε διεξοδικά. Στη βιβλιοθήκη του βρέθηκε το πλήρες έργο του Julien Guadet,¹⁰ το οποίο είχε αποτελέσει το σημείο αναφοράς του καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών, αλλά και της επαγγελματικής του δραστηριότητας.

⁷ Κωτσάκη, Αμαλία, Αλέξανδρος Νικολούδης, 1874-1944. *Αρχιτεκτονικά Οράματα, Πολιτικές χειρονομίες*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2007, σσ. 236-238.

⁸ Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, *Βασίλειος Κουρέμενος, Αρχιτέκτων*, Ακαδημία Αθηνών, εκδ. Καπόν, Αθήνα, 2017, σελ. 86.

⁹ «Η αρχιτεκτονική σύνθεση κατά τον Julien Guadet είχε εστιαστεί κατ' αποκλειστικότητα στην επεξεργασία αξονικών, συμμετρικών σχεδίων αφηρημένης κομψότητας, αλλά αμφισβητούμενης λειτουργικής επάρκειας. Η μεγαλύτερη έμφαση δίδεται στον τρόπο με τον οποίο τα μέρη –τα στοιχεία (éléments)– του κτιρίου εντάσσονται σε αυτές τις αξονικές συμμετρικές διατάξεις. Όπως αναφέρει στις σελίδες 40-41 του βιβλίου του *Éléments et Théorie de l'Architecture*, «ο άξονας είναι το κλειδί του σχεδιασμού και πρέπει να αποτελεί το κλειδί της όλης συνθέσεως. Σε μία αρχιτεκτονική σύνθεση είναι απαραίτητο να ξεκινήσεις πριν από όλα με την χρήση των αξόνων». Κωτσάκη, Αμαλία, *Το έργο του αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Νικολούδη (1875-1944): ως έκφραση του οράματος για αστικό εκσυγχρονισμό επί Ελευθερίου Βενιζέλου*, διδακτορική διατριβή, ΕΜΠ, 2005, σσ. 20-21.

¹⁰ Guadet, Julien, *Éléments et théorie de l'architecture*, 4 tomes, Librairie de la Construction Moderne, Paris 1902.

Το έργο του J. Guadet,¹¹ *Éléments et theories de la composition*, που εκδόθηκε στο Παρίσι το 1902, αποτελεί μια συστηματική μελέτη στον σχεδιασμό της κατοικίας. Κατά τον Guadet, βασική προϋπόθεση για να χαρακτηριστεί μια κατοικία σύγχρονη είναι η άριστη λειτουργικότητα και η αυτονομία των χώρων, εκφράζοντας στο πεδίο της αρχιτεκτονικής τις βασικές αρχές του Διαφωτισμού και του ορθού λόγου.¹² Η βάση για την οργάνωση των χώρων στην κατοικία και την αρχή της κατανομής αποτέλεσε το βιβλίο του Jacques François Blondel¹³ (1705-74) *De la Distribution des Maisons*, που εξέδωσε το 1738 και το οποίο ενέπνευσε τον Guadet. Η θεωρία του θα αποτελέσει τη βάση για την αρχή της τριμερούς κατανομής των χώρων σε ζώνες ανά χρήση και λειτουργία, (δημόσια-υποδοχή ή ιδιωτική και βοηθητική-υπηρεσιακή), στην πλούσια αστική μονοκατοικία, όπως και τη διμερή κατανομή για την οικονομική κατοικία.¹⁴

¹¹ «Στην αρχιτεκτονική σύνθεση κατά τον Julien Guadet η μεγαλύτερη έμφαση δίδεται στον τρόπο με τον οποίο τα μέρη –τα στοιχεία (éléments)– του κτιρίου εντάσσονται σε αξονικές συμμετρικές διατάξεις. «Το να συνθέτεις είναι το να χρησιμοποιείς οτιδήποτε ξέρεις. Η σύνθεση έχει υλικά, όπως έχει και η κατασκευή, και αυτά τα υλικά είναι, τα Στοιχεία της Αρχιτεκτονικής, Elements d'Architecture» και συνεχίζει: «Τίποτα, είναι σίγουρο, δεν είναι πιο συναρπαστικό, τίποτα πιο γοητευτικό. Αυτό είναι το πραγματικό βασίλειο ενός καλλιτέχνη, χωρίς όρια και δεσμεύσεις. Τι είναι λοιπόν το να συνθέτεις; Είναι να συνδυάζεις τα μέρη ενός συνόλου. Αυτά τα μέρη είναι τα Στοιχεία της Συνθέσεως, και ευθύς ως θα υλοποιείς τη σύλληψή σου με τοίχους, ανοίγματα, τόξα, στέγες –δηλ. τα Στοιχεία της Αρχιτεκτονικής–, θα μορφοποιείς την σύνθεσή σου με δωμάτια, διαδρόμους, εξόδους και κλιμακοστάσια. Αυτά είναι τα Στοιχεία της Αρχιτεκτονικής Συνθέσεως, (τα «Éléments de composition»). Κωτσάκη, Αμαλία, *Το έργο του αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Νικολούδη (1875-1944): ως έκφραση του οράματος για αστικό εκσυγχρονισμό επί Ελευθερίου Βενιζέλου*, διδακτορική διατριβή, ΕΜΠ, 2005, σσ. 20-21.

¹² Κωτσάκη, Αμαλία, ό.π., σσ. 164-165.

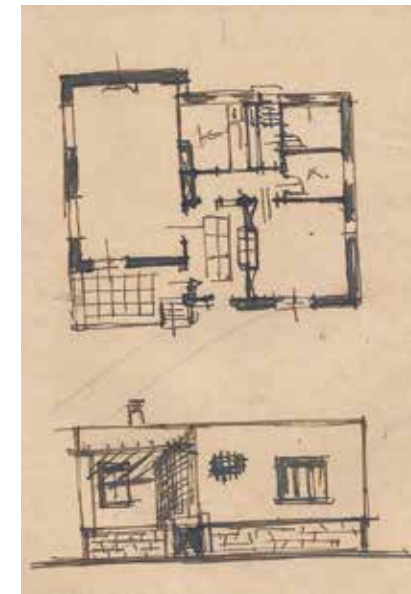
¹³ Blondel, Jacques-Nicolas (1617-86), Γάλλος αρχιτέκτονας. Το 1672 έγινε πρώτος πρόεδρος και καθηγητής της Γαλλικής Ακαδημίας Αρχιτεκτονικής. Τα συγγράμματά του έτυχαν διεθνούς αναγνώρισης και επηρέασαν την αρχιτεκτονική σκέψη για μεγάλο χρονικό διάστημα. Κωτσάκη, Αμαλία, ό.π., σελ. 19.

¹⁴ Bipartition économique, (βλ. Eleb, Monique, Debarre, Anne, *L'invention de l'habitation moderne, Paris 1880-1914, Architecture de la vie privée*, ed. Hazan, Bruxelles, 1995, pp. 48).

98α,98β,98γ,98δ.
Προσχέδια αταύτιστων κατοικιών του Τάκη Μάρθα.
99. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα, μελάνι σε χαρτί, 1933.
100. Διάγραμμα εσωτερικής οργάνωσης αστικών μεγάλων κατοικιών στο Παρίσι.



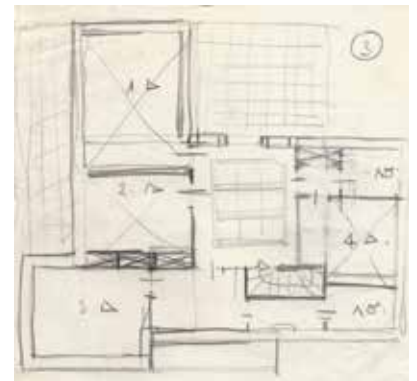
98α



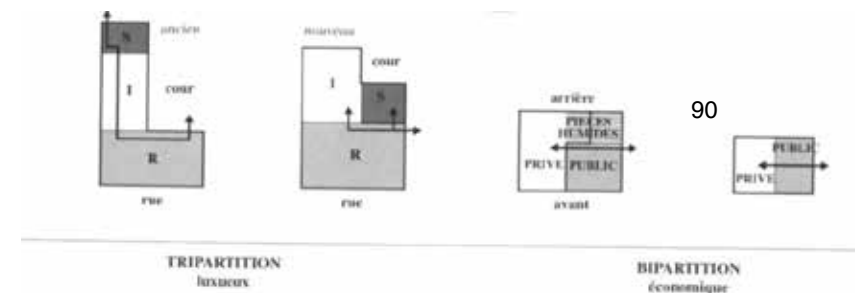
98β



99



98δ



100



101



102



101. Ο Τάκης Μάρθας φοιτητής στην Αρχιτεκτονική σχολή ΕΜΠ, 1927.

102. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον αρχιτέκτονα Αρη Κωσταντινίδη.

103. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα σχετικά με τις συνθετικές αρχές του Julien Guadet.

Η τριμερής κατανομή αποτελεί ένδειξη του αστικού τρόπου ζωής μέσω της ιδιωτικότητας την οποία εξασφαλίζει. Με βάση την αρχή της χωρικής κατανομής, οι χώροι διατάσσονται σε τρία επίπεδα, στο υπόγειο οι βοηθητικοί και οι χώροι υπηρεσίας, η υποδοχή στο ανυψωμένο ισόγειο ή στον Α' όροφο και τα υπνοδωμάτια στον Α' ή αντίστοιχα στον Β' όροφο, εξελίχθηκε και η γαλλική αστική μονοκατοικία, «Hôtel particulier».¹⁵

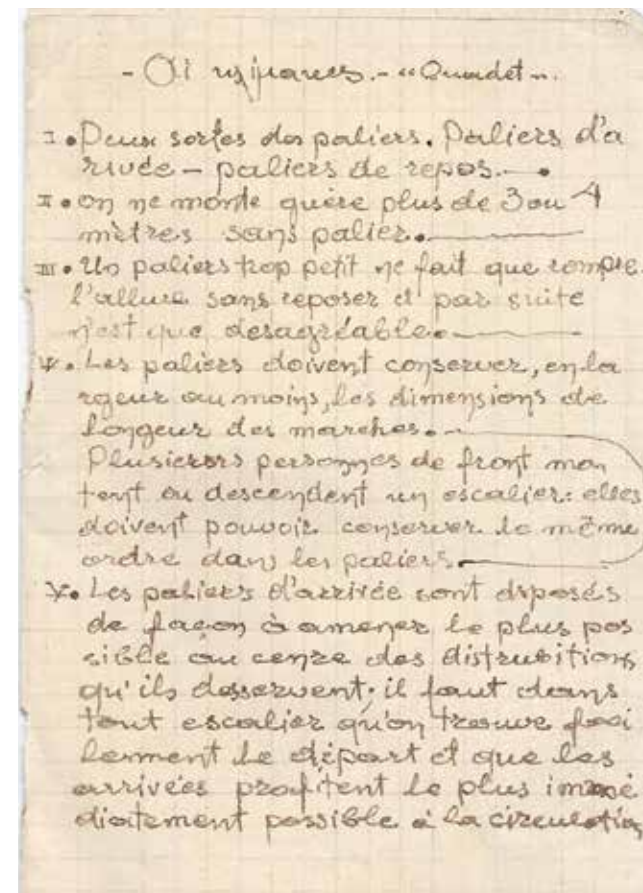
Η άριστη λειτουργικότητα προκύπτει από την ομαδοποίηση των επί μέρους «στοιχείων» και την αρχιτεκτονική σύνθεση, ακολουθώντας τις αρχές συμμετρίας και των αξόνων σε όλα τα επίπεδα στην οργάνωση των κατόψεων και των όψεων.

Στην αξονική διάταξη της όψης εντάσσεται η είσοδος και στον ίδιο άξονα εκατέρωθεν του οποίου διατάσσονται οι χώροι υποδοχής και στην προέκταση του το «vestibule» και η σκάλα που οδηγεί στους ορόφους. Δίνεται ιδιαίτερη σημασία στη λειτουργική διαρρύθμιση των χώρων: η κουζίνα συνδέεται πάντα –είτε μέσω office είτε μέσω office και διαδρόμου– με την τραπεζαρία,¹⁶ η οποία είναι συνεχόμενη με το σαλόνι ή με άλλους χώρους υποδοχής όπως το γραφείο. Στα παραπάνω να αναζητηθούν συχνά οι συνθετικές αρχές των κατοικιών του Τάκη Μάρθα.

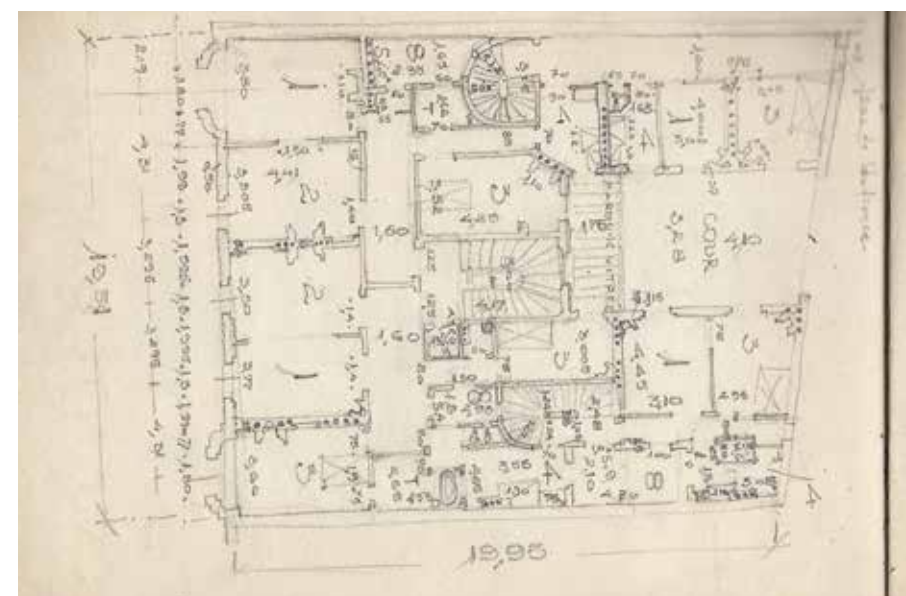
Η επιρροή των γαλλικών προτύπων στην αρχιτεκτονική της κατοικίας μέσα από την προσωπική μελέτη του Τάκη Μάρθα συμβαδίζει παράλληλα και ισότιμα με την έρευνά του πάνω στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική, όπως προκύπτει από τα πολυάριθμα σκίτσα και τις προσωπικές σημειώσεις που εντοπίστηκαν στο αρχείο του. Στοιχεία του τόπου και συγκεκριμένα του ελληνικού τοπίου εκτός από την

¹⁵ Eleb, Monique, Debarre, Anne, *L'invention de l'habitation moderne, Paris 1880-1914, Architecture de la vie privée*, ed. Hazan, Bruxelles, 1995, σελ. 48.

¹⁶ Η σχέση τραπεζαρίας-κουζίνας και γενικά η λειτουργική σύνδεση των χώρων υπήρξε αποτέλεσμα συστηματικής κτιριολογικής μελέτης. Ο Louis Cloquet, στο *Traité d'architecture*, 1900, δίνει τις διαφορετικές διαστάσεις του χώρου της τραπεζαρίας, του τραπεζιού, μπουφέ κ.λπ. ανάλογα με την κλίμακα των κατοικιών, αντίστοιχα με τον J. Guadet. (Βλ. Eleb - Debarre, ό.π., σελ. 111, και Α. Κωτσάκη Αλέξανδρος Νικολούδης, ό.π. σελ. 165).

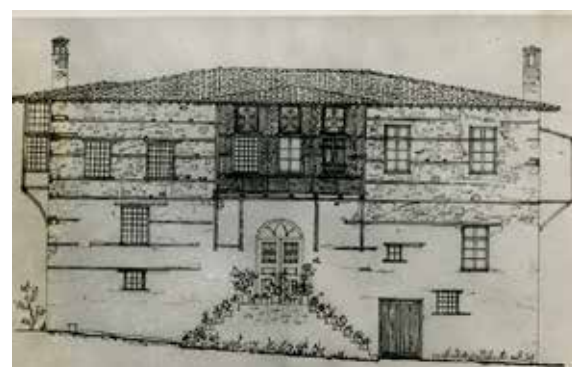


103





104



105



106



107

επιδίωξη για διάλογο του «μέσα» με το «έξω», εναρμόνιση και ένταξη, αποκτούν και μια συμβολική διάσταση στο έργο του. Παρατηρούμε ότι στα σχέδιά του οι Κυκλάδες και η ηπειρωτική Ελλάδα αποτελούν σημεία αναφοράς σε μορφολογικό αλλά και σε δομικό επίπεδο.

Η έννοια του μέτρου συνυπάρχει με τις έννοιες της οικονομίας και της λειτουργικότητας στην ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, νησιωτική ή ηπειρωτική. Γι' αυτόν τον λόγο, τα παραδοσιακά κτίσματα παρουσιάζουν έλλειψη διακόσμου και λεπτομερειών, περιορισμένες διαστάσεις, αφαίρεση και λιτότητα στο σχήμα και τη μορφή τους. «Η πενία της χώρας κάνει τους κατοίκους εφευρετικούς και τους ωθεί στην αναζήτηση της ποιότητας μάλλον παρά της ποσότητας», όπως και «η συνεχής ανάγκη οικονομίας δεν πρέπει να λησμονείται όταν προσπαθή κανείς να εννοήσει την ελληνική τέχνη».¹⁷

Η ανώνυμη - λαϊκή αρχιτεκτονική χαρακτηρίζεται ως αυθόρμητη άρα αυθεντική, γνήσια, αληθινή και σεμνή. Ο επιτόπου αυτοσχεδιασμός, η οικονομία και οι επιλύσεις με βάση τις δυνατότητες και τις παροχές του τόπου (κλίμα, υλικά κ.ά.), η ανταπόκριση και η προσαρμοστικότητα των οικισμών στις ανάγκες της κοινωνικής ομάδας, ο ρασιοναλισμός των μορφών, αλλά και η διαδικασία της κληρονομικά μεταβιβαζόμενης γνώσης της κατασκευής ήταν μερικά από τα χαρακτηριστικά της ανώνυμης - λαϊκής αρχιτεκτονικής που γοήτευσαν τους παρατηρητές της. Αξίες οι οποίες θεωρούνται ουσιαστικές και δόκιμες στην αρχιτεκτονική και στη διαδικασία παραγωγής δομημένου περιβάλλοντος. «...η αρχιτεκτονική υπάρχει πιο πολύ στο “ανώνυμο” και “λαϊκό” (διάβαζε ΑΛΗΘΙΝΟ) χτίσμα, που εντάσσεται αρμονικά και αυτονόητα στο τοπίο και γίνεται μαζί του το ΈΝΑ, και όχι σε ότι “διαφημίζουνε” οι διάφοροι “ρυθμοί”...».¹⁸

¹⁷ Μιχελής, Παναγιώτης, Α., *Αισθητικά Θεωρήματα*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα 2006, σελ. 236.

¹⁸ Κωνσταντινίδης, Άρης, *Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια*, εκδ. Πολύτυπο, Αθήνα 1983, σελ. 9.

104 Ευχετήρια κάρτα του Τάκη Μάρθα.

105. Μελέτη αταύτηστης κατοικίας ιδιοκτησίας Μάρκου Τσίπου.

106. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα.

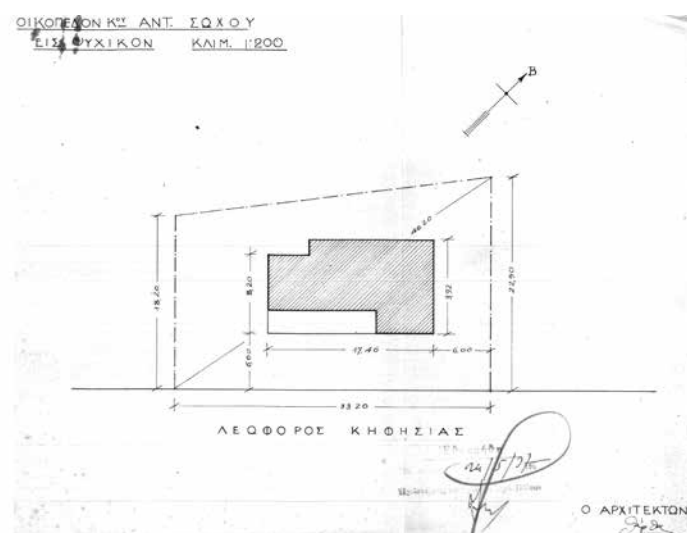
107. Σκίτσο του Τάκη Μάρθα.



108



109



110α



111

108. Ο γλύπτης Αντώνης Σώχος σε νεαρή ηλικία .
109α. Γλυπτό του Αντώνη Σώχου.
110. Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σωχου. Τοπογραφικό σχέδιο.
111 Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σωχου ,του Τάκη Μάρθα στο Ψυχικό.

Ο ιδιάζων τύπος της κατοικίας – atelier: Συνύπαρξη καλλιτεχνικής δημιουργίας και στέγασης

Η κατοικία-atelier του γλύπτη Αντώνιου Σώχου
στο Ψυχικό

Ο Τάκης Μάρθας σχεδίασε κατοικία και χώρο εργασίας για τον Αντώνιο Σώχο¹⁹ (1888 - 1975) γλύπτη και καθηγητή της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, μέχρι το 1959. Ως χρονολογία μελέτης αναφέρεται στα σχέδια το 1937 και ως θέση της το Ψυχικό, επί της Λεωφόρου Κηφισίας, όπου βρίσκεται μέχρι σήμερα η κατοικία, η οποία έχει υποστεί πολλές αλλοιώσεις. Στο αρχείο του αρχιτέκτονα βρέθηκαν σχέδια και φωτογραφία της κατοικίας όπου εμφανίζεται διαφοροποίηση από τη μελέτη, καθώς έχουμε προσθήκη κεραμοσκεπής σε τμήμα του ορόφου.

Μελέτη οικίας Σώχου έχει εντοπιστεί και στο αρχείο του Άγγελου Σιάγα (1899-1987), με χρονολογία μελέτης 1930, η οποία είχε, κατά τον Νίκο Χολέβα²⁰ κατασκευαστεί και

¹⁹ Ο Αντώνης Σώχος γεννήθηκε στα Ιστέρνια της Τήνου και καταγόταν από οικογένεια με μεγάλη παράδοση στον χώρο της γλυπτικής. Σπούδασε στη Σχολή Καλών τεχνών της Αθήνας δίπλα στον Γεώργιο Βρούτο και συμπλήρωσε τις σπουδές του στο Παρίσι και το Μόναχο χάρη σε υποτροφία του ελληνικού κράτους. Με την επιστροφή του διορίστηκε καθηγητής της Αρχιτεκτονικής Σχολής του πανεπιστημίου Αθηνών, στην οποία παρέμεινε μέχρι το 1959. Το 1965 εκλέχτηκε τακτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Τα έργα του είναι πάρα πολλά και περιλαμβάνονται σε συλλογές μουσείων και δημόσιους χώρους στην Ελλάδα, την Αίγυπτο, την Κύπρο, τη Βουλγαρία κ.ά. Χαρακτηριστικά αναφέρονται: το άγαλμα του Παλαιών Πατρών Γερμανού στην Πάτρα, το άγαλμα του Καψάλη στο Μεσολόγγι κ.ά. Είχε συγγράψει το βιβλίο *Η Λαϊκή Τέχνη στην Τήνο*. Ματθιόπουλος, Ευγένιος, Δ., (επιστ. επιμ.) *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι - Γλύπτες - Χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ. 4, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1997-2000., σσ. 175-180.

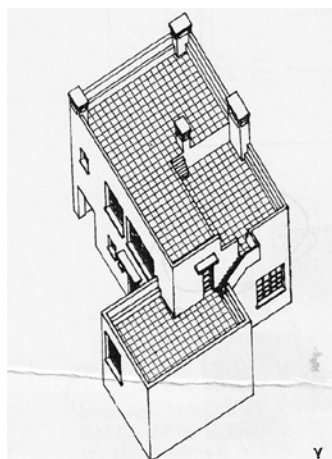
²⁰ Είναι ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι το 1923 ο Π. Ν. Τζελέπης είχε σχεδιάσει και κατασκευάσει για τον Α. Σώχο την οικία-εργαστήριο στην Αθήνα. (Βλ. Χολέβας, Νίκος, Θ., *Ο Αρχιτέκτων Πάνος Ν. Τζελέπης (1894-1976)*. Μια συμβολή στη Νεοελληνική Αρχιτεκτονική και στο Πρωτοποριακό της Κίνημα, διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 1983, σσ. 76-77.



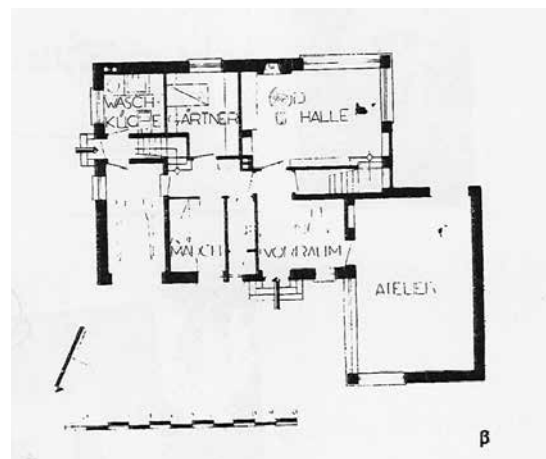
112



113



113α



113β

112. Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σωχου, του Τάκη Μάρθα στο Ψυχικό.
113. Οικία-atelier Αντώνη Σωχου. Μελέτη του Αγγελου Σιάγα.
113α. Αξονομετρικό.
113β. Κάτοψη.

κατεδαφίστηκε²¹ το 1969.²² Δεν γνωρίζουμε αν υπάρχει σχέση των δύο κατοικιών. Το πιθανότερο είναι ότι ανεγέρθησαν και οι δύο σε διαφορετικά οικόπεδα.

Η κατοικία αποτελείται από δύο ορόφους και εντάσσεται στο οικόπεδο με σύστημα πανταχόθεν ελεύθερο, δημιουργώντας χώρο για τη διαμόρφωση κήπου και πλακοστρωμένων αυλών. Η κατασκευή είναι μικτή, με φέροντες τοίχους από λιθοδομή, πλάκες από οπλισμένο σκυρόδεμα.

Η κατοικία Σώχου του Τάκη Μάρθα αποτελείται από δύο καθαρούς όγκους - ορθογώνια πρίσματα: το εργαστήριο και την κατοικία. Η καθαυτό κατοικία αναπτύσσεται στον έναν από τους δύο και η διαφορά των εσωτερικών ελευθέρων υψών των χώρων κατοικίας και εργαστηρίου έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας ενδιαφέρουσας ανισοεπίπεδης διαμόρφωσης των δωματίων, συμβάλλοντας παράλληλα στην απόδοση πλαστικότητας στο οικοδόμημα.

Η κάτοψη σε σχήμα Γ παραπέμπει άμεσα στο ελληνικό κυκλαδίτικο σπίτι,²³ συγκροτείται από δύο διακριτά ορθογώνια εκ των οποίων το ένα καταλαμβάνει το εργαστήριο και το άλλο την κατοικία. Η κατοικία στο ισόγειο περιλαμβάνει χώρους υποδοχής και βοηθητικά: προθάλαμο, τραπεζαρία, κουζίνα, office και βοηθητικό W.C. Στον όροφο συναντάμε ένα ευμέγεθες υπνοδωμάτιο

²¹ Ο Δημήτρης Φιλίππιδης δεν υποστηρίζει με βεβαιότητα ότι έχει κατεδαφιστεί. Βλ. Σχ. Φιλίππιδης, Δημήτρης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1984, σελ. 221.

²² Κατά τον Νίκο Χολέβα, «η οικία Σώχου, με την αδρή σύνθεση σε κάτοψη, η οποία οριοθετείται σε δυο βασικά ορθογώνια, τα οποία τέμνονται μόνο σε ένα σημείο, για να γίνει δυνατή και η διαφορετική λειτουργικά χρήση των χώρων (κατοικία - εργαστήριο), συνδέει το έργο αυτό του νεαρού αρχιτέκτονα, με σημαντικά έργα του διεθνούς κινήματος του ρασιοναλισμού στην Κεντρική Ευρώπη ο ορθολογισμός του Σιάγα, που δεν είναι απαλλαγμένος από τις επιρροές της ελληνικής λαϊκής αρχιτεκτονικής, θα δώσει και στην ογκοπλαστική σύνθεση, και στη διαλεκτική των όψεων, εκείνη την σπάνια αισθητική ποιότητα, που χαρακτηρίζει τα έργα «μεγάλης αρχιτεκτονικής»». Χολέβας, Νικόλαος, *Ο Αρχιτέκτων Άγγελος Ι. Σιάγας, (1899-1987)*, εκδ. Παπασωτηρίου, Αθήνα 1992, σελ. 33.

²³ Χαριτωνίδου, Αγγελική, *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, Τήνος*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1981, σσ. 24-25.

και το λουτρό αφού μεσολαβήσει προθάλαμος ασυνήθιστα μεγάλης επιφάνειας. Το υπόγειο περιλαμβάνει βοηθητικούς χώρους: αποθήκες, πλυντήριο, δωμάτιο υπηρεσίας με λουτρό.

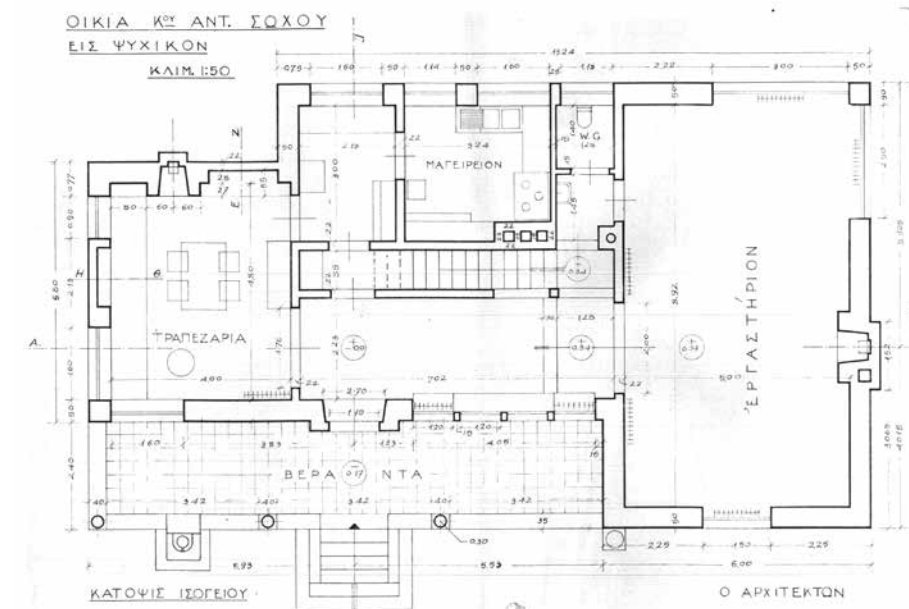
Κεντρικό στοιχείο της σύνθεσης είναι ο προθάλαμος σε ισόγειο και όροφο ο οποίος περιλαμβάνει και το κλιμακοστάσιο, διάταξη με ευθεία αναφορά στο γαλλικό vestibule. Πρόκειται για έναν χώρο διανομής στις επιμέρους λειτουργικές ζώνες της κατοικίας με βάση την τριμερή κατανομή.²⁴ Η έμφαση στη λειτουργία με την τριμερή διάταξη, vestibule και κίνηση με τους βοηθητικούς χώρους στην κατοικία από τη μια πλευρά και το εργαστήριο λειτουργικά ανεξάρτητη από την άλλη παραπέμπει στη θεωρία του Guadet για τον διαχωρισμό λειτουργιών.²⁵

Ο προθάλαμος-vestibule της οικίας Σώχου, παρότι ουσιαστικά είναι χώρος διέλευσης στο ισόγειο, εντάσσεται στους χώρους υποδοχής αυξάνοντας τη δυναμικότητα στις περιπτώσεις πολυπληθών κοινωνικών εκδηλώσεων. Επίσης αποτελεί συνδετικό στοιχείο ανάμεσα στην κατοικία και το εργαστήριο το οποίο αποτελεί και αυτό επέκταση των χώρων υποδοχής, όπως θα δούμε παρακάτω. Ο προθάλαμος στον όροφο στην ουσία συνιστά χώρο διημέρευσης-μικρό καθιστικό και προσφέρει άμεση πρόσβαση στα δώματα τόσο από το υπνοδωμάτιο όσο και από τους χώρους υποδοχής του ισογείου μέσω του γραμμικού κλιμακοστασίου που τα συνδέει.

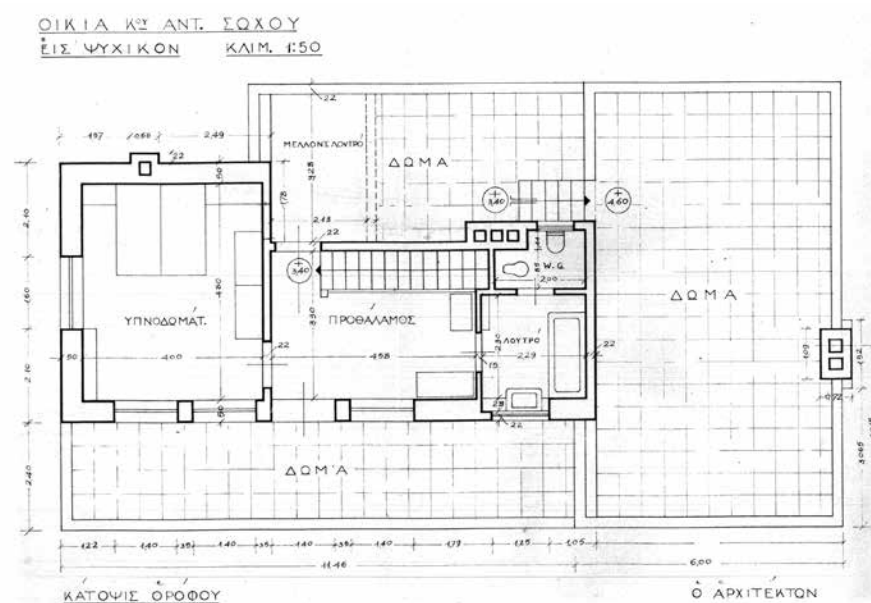
Η κάτοψη δεν χαρακτηρίζεται από ρευστότητα των χώρων καθώς αυτοί εμφανίζονται σαφώς οριοθετημένοι. Στο ισόγειο ο προθάλαμος ως ενδιάμεση ζώνη, συνδέει την ζώνη κατοικίας με την ζώνη

²⁴ Σύμφωνα με τον Julien Guadet –οι αρχές του οποίου αποτελούν σημείο αναφοράς για τον Τάκη Μάρθα– η κάτοψη θα πρέπει να επιλύεται λειτουργικά ώστε να δημιουργείται ο τριμερής διαχωρισμός και να εξασφαλίζεται πλήρης ανεξαρτησία των επιμέρους χρήσεων. Κωτσάκη, Αμαλία, *Αλέξανδρος Νικολούδης, ό.π.*, σελ. 164.

²⁵ Κατά την τριμερή κατανομή οι διατάξεις ακολουθούν το πρότυπο του hotel particulier, σύμφωνα με το οποίο οι χώροι υποδοχής τοποθετούνται στο ισόγειο σε άμεση σχέση με το κεντρικό vestibule όπου εντάσσεται και το κλιμακοστάσιο ενώ οι βοηθητικοί χώροι και τα υπνοδωμάτια τοποθετούνται στο υπόγειο και στον όροφο αντίστοιχα. Κωτσάκη, Αμαλία, *ό.π.*, σελ. 164.

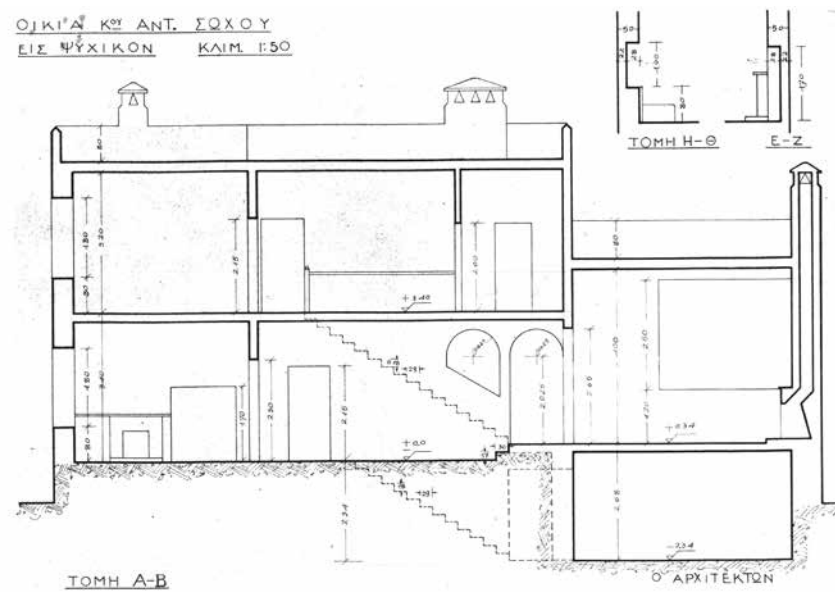


114α



114β

114α. Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σώχου, του Τάκη Μάρθα στο Ψυχικό. Κάτοψη ισογείου.
114β. Κάτοψη ορόφου.



115



116

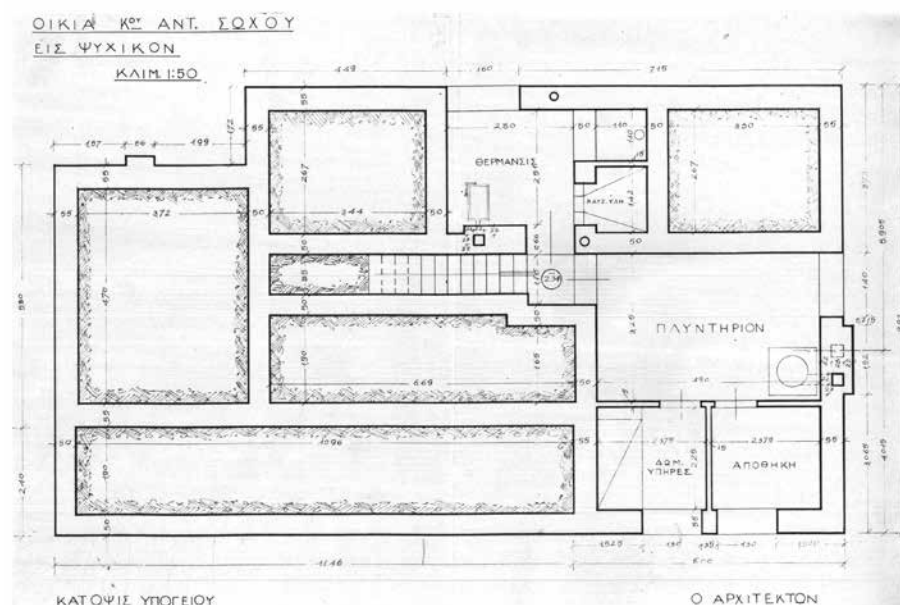
115. Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σωχου, του Τάκη Μάρθα στο Ψυχικό. Τομή.
116. Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σωχου στο Ψυχικό.

εργασίας. Η κουζίνα τοποθετείται πίσω από την σκάλα που ενώνει όλους τους ορόφους και εξυπηρετεί την τραπεζαρία μέσω office, ενώ δίπλα της τοποθετείται το w.c. στο οποίο υπάρχει άμεση πρόσβαση από τον προθάλαμο και το εργαστήριο. Η είσοδος πραγματοποιείται μέσω κεντρικής σκάλας που οδηγεί σε πλακόστρωτη στεγασμένη βεράντα, ημιυπαίθριο χώρο, στον κεντρικό προθάλαμο στον οποίο αρθρώνονται οι κυρίως και οι βοηθητικοί χώροι καθώς και η σκάλα που οδηγεί στους ορόφους.

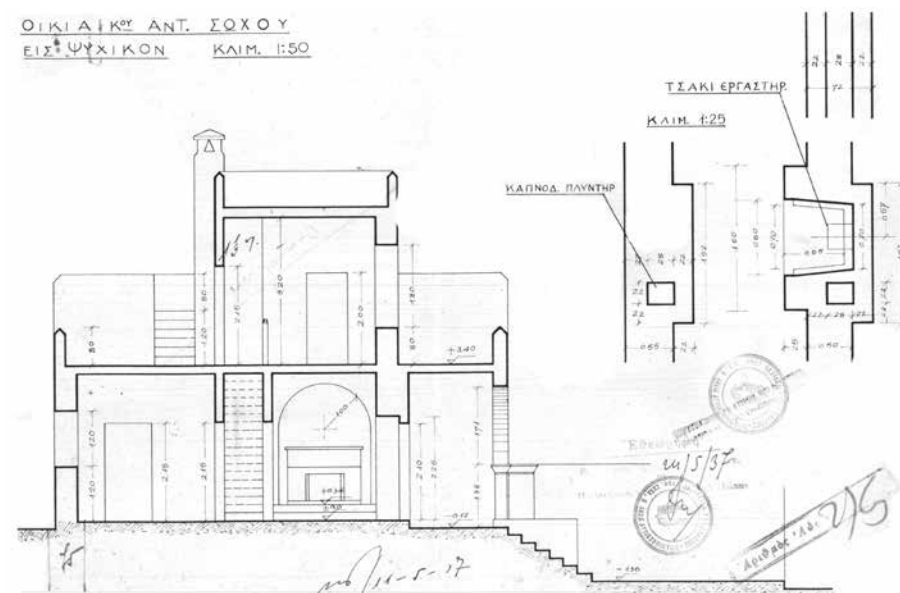
Κύριος χώρος υποδοχής αποτελεί η τραπεζαρία, καθότι δεν υπάρχει σαλόνι. Αποτελεί αδιάσπαστη ενότητα με το office υπηρετώντας τις αυξημένες λειτουργικές ανάγκες της εποχής. Η βαρύτητα που δόθηκε στο ρόλο της τραπεζαρίας στην κατοικία αποδεικνύεται και από την ύπαρξη εστίας, μέρους ευρύτερης ειδικής διαμόρφωσης ολόκληρης της πλευράς τοίχους του δωματίου. Επίσης από την τραπεζαρία δίνεται δυ-νατότητα πρόσβασης στη στεγασμένη βεράντα με την τοξοτοχία και στο κήπο.

Η διάταξη της κάτοψης και τα μεγέθη των βοηθητικών χώρων αποδεικνύουν την ιδιαίτερη προσοχή που έχει δοθεί στο σχεδιασμό τους. Η κουζίνα οργανωμένη σε δυο διακριτές λειτουργικές ενότητες, το μαγειρείο και το office αποκτά ιδιαίτερη είσοδο από τον κήπο και άμεση πρόσβαση στις αποθήκες, το πλυσταριό τους χώρους του προσωπικού στο υπόγειο. Επίσης, ιδιαίτερη σημασία δίνεται στους χώρους υγιεινής οι οποίοι εμφανίζονται διμερές λειτουργικά με το αποχωρητήριο σε ξεχωριστό χώρο ακολουθώντας τα γαλλικά πρότυπα. Η έμφαση που δίνεται στους χώρους υγιεινής εντείνεται με την πρόβλεψη μελλοντικού λουτρού σε επαφή με το υπνοδωμάτιο του ορόφου - μια υπερβολή, εφ' όσον στην περίπτωση αυτή ένα και μόνο υπνοδωμάτιο θα υποστηρίζεται από δυο λουτρά. Η ιδιαίτερη αυτή φροντίδα στις εξυπηρετήσεις και ιδιαίτερα στην υγιεινή συνιστά μια από τις μείζονες εκφράσεις νεωτερικότητας στην αρχιτεκτονική της κατοικίας ήδη από τις αρχές του 20 αιώνα.

Το εργαστήριο, στο οποίο δίνεται ιδιαίτερη έμφαση, καταλαμβάνει το μεγαλύτερο σε διαστάσεις χώρο της κάτοψης. Πρόκειται για έναν ενιαίο χώρο επιφάνειας 60 τ.μ. με σημαντικό ύψος τεσσάρων



116α



116β

116α. Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σωχου, του Τάκη Μάρθα στο Ψυχικό. Κάτοψη υπογείου.
116β. Τομή

μέτρων όπου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον φωτισμό του χώρου από την ένταξη μεγάλων ανοιγμάτων, κατάλληλων για εργαστήριο γλυπτικής. Εσοχές στους περιμετρικούς τοίχους που λειτουργούν ως χώροι αποθήκευσης, καθώς ο επιμελημένος χώρος για τον φούρνο εξασφαλίζει την επαρκή λειτουργικότητα του εργαστηρίου.

Η δομή της κατοικίας, παραπέμπει στον τύπο κατοικία - atelier του Παρισιού του 19ου αιώνα προάγοντας έναν εναλλακτικό-μποέμ τρόπο ζωής. Το atelier κατά τους Monique Eleb και Anne Debarre,²⁶ «είναι χώρος εργασίας και υποδοχής, έτσι είναι ανοιχτό στην τραπεζαρία και την είσοδο χαρακτηρίζοντας το μποέμικο στίλ των καλλιτεχνών». Οι συγκεκριμένες κατοικίες κατασκευάζονταν στο πλαίσιο προγραμμάτων για «Hotel d'artistes», μια πρόταση του Charles Giraud το 1893 με σκοπό τη συνύπαρξη καλλιτεχνικής δημιουργίας και στέγασης σε σχεδιασμένους χώρους με αρχιτεκτονικές ποιότητες με άξονα το φως, τη χρήση υλικών και τους ευρύχωρους χώρους.²⁷

Ο διαχωρισμός των λειτουργιών κατοικίας και εργαστηρίου, παρότι γίνεται εμφανής στη διαμόρφωση των όγκων, δεν εκφράζεται στις όψεις που χαρακτηρίζονται από απλότητα. Το κύριο συνθετικό στοιχείο της πρόσοψης είναι η τοξοστοιχία της στεγασμένης βεράντας του ισόγειου. Οι κατόψεις εκφράζονται στις όψεις και καταλήγουν σε μια ελεύθερη σύνθεση από ανοίγματα διαφόρων αναλογιών. Η απουσία κεραμοσκεπής στα σχέδια που βρέθηκαν στο αρχείο του αρχιτέκτονα χαρακτηρίζει συνεπείς τις μορφολογικές του επιλογές. Δεν γνωρίζουμε αν στη συνέχεια αυτή κατασκευάστηκε με τη σύμφωνη γνώμη του ή όχι, ώστε να επιχειρήσουμε την ερμηνεία μιας τέτοιας επιλογής. Σε κάθε περίπτωση η αναφορά σε γνώριμα στοιχεία της ελληνικής παράδοσης (τοξοστοιχία) είναι εμφανής αποδεικνύοντας την αναζήτηση του ελληνικού στοιχείου. Θα μπορούσαμε όμως να ισχυριστούμε ότι η βαθύτερη αναζήτηση του εντοπίζεται στην υιοθέτηση

²⁶ Eleb, Monique, Debarre, Anne, *L'invention de l'habitation moderne, Paris 1880-1914, Architecture de la vie privée*, ed. Hazan, Bruxelles, 1995, σελ. 88.

²⁷ Eleb, Monique, Debarre, Anne, *ό.π.*, σελ. 88.

της διάταξης Γ σε κάτοψη, η οποία, μαζί με τη διάταξη περί αιθρίου, αποτελούν τις πλέον «ελληνικές» διατάξεις κατοικίας.

Σε μια προσπάθεια εντοπισμού σχέσεων με την ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο αρχιτέκτονας επιχειρεί μια μεταγραφή της δομής του παραδοσιακού τηνιακού σπιτιού στα δεδομένα και στις ανάγκες του πελάτη και όχι μια μεταφορά αυτούσιων παραδοσιακών μορφών ως «κατασκευάσματα», άποψη που επικροτεί και ο μοντερνιστής αρχιτέκτονας Άρης Κωνσταντινίδης.²⁸ Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο τόπος καταγωγής του γλύπτη Αντωνίου Σώχου ήταν η Τήνος. Κατά τούτο, η αναφορά του αρχιτέκτονα δεν είναι τυχαία. Στη θέση της κεντρικής σάλας του τηνιακού σπιτιού ο προθάλαμος, η κεντρική σάλα και οι κάμαρες μεταγράφονται ως ο ενιαίος χώρος του εργαστηρίου ενώ η είσοδος πραγματοποιείται, όπως και στο τηνιακό σπίτι, μέσα από την κτιστή στεγασμένη αυλή.²⁹ Πρόκειται για έναν κυβιστικό, κεντρικό ενιαίο όγκο που διασπάται μέσω της αφαίρεσης τμημάτων για τη δημιουργία εσοχών για τον προθάλαμο και την κεντρική είσοδο αλλά και βεραντών. Μορφολογικά στοιχεία και αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες όπως οι καμπύλες απολήξεις των χτιστών στηθαίων και των καπνοδόχων που παραπέμπουν στους «καπάσους» των μεσαιωνικών μοναστηριών της Τήνου.

Εν τέλει, η αρχιτεκτονική σύνθεση της οικίας Σώχου, με την αδρή της γεωμετρία, αποτελεί δείγμα ορθολογικής λιτότητας του μοντερνισμού, εμπεριέχοντας στοιχεία ελληνικής κυκλαδίτικης αρχιτεκτονικής που παραπέμπουν, όπως αναφέρθηκε, στον τόπο καταγωγής του γλύπτη. Εξάλλου θα πρέπει να επισημανθεί ότι η σύζευξη της ελληνικής λαϊκής παράδοσης με τις πρωτοποριακές αντιλήψεις της Ευρώπης χαρακτηρίζει το έργο του Αντωνίου Σώχου. Ο ιδιοκτήτης της κατοικίας είχε σπουδάσει για δύο χρόνια στο Παρίσι (1919-1922) όπου επηρεάστηκε από τον γαλλικό πολιτισμό

²⁸ Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, ό.π., σελ. 391.

²⁹ Χαριτωνίδου, Αγγελική, ό.π., σελ. 25.



117



118

117. Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σωχου, του Τάκη Μάρθα στο Ψυχικό.
118. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα «Η Τήνος», λάδι σε χαρτί, 1935.

και συνδέθηκε με τις πρωτοποριακές αντιλήψεις που συντελούν στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού και προσωπικού του ύφους.

Όπως αναφέρει ο ίδιος, «η γνώση της εικαστικής παράδοσης, στις πιο δυναμικές της στιγμές, και οι επιταγές της αναθεωρητικής εποχής μας χάραξαν την κοίτη που ακολούθησε το γλυπτικό μου έργο».³⁰

Παρατηρούμε λοιπόν μια συμπόρευση των αρχιτεκτονικών αντιλήψεων του Τάκη Μάρθα περί σύζευξης, μοντερνισμού και παράδοσης με εκείνον του πελάτη του και γλύπτη Αντώνιου Σώχου, αντιλήψεις οι οποίες εύγλωττα εκφράζονται στην αρχιτεκτονική της κατοικίας του.

119. Προσωπογραφία του Αντώνη Σώχου.
120. Ο Αντώνης Σώχος.
121. Το μουσείο Αντώνη Σώχου στην Τήνο.



119



120



121

³⁰ Σώχος, Αντώνης, *Σύγχρονος Ελληνική Γλυπτική*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα, 1999, σελ. 7.

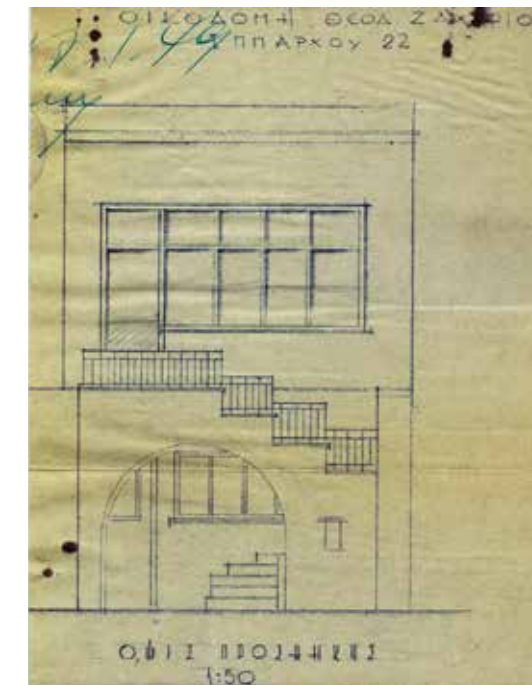
Κατοικία-atelier Θεοδώρας και Φώτη Ζαχαρίου

Αντίστοιχες προθέσεις με άμεση αναφορά στο μοντέρνο λεξιλόγιο εκφράζονται στη μελέτη της κατοικία-atelier (1948) ιδιοκτησίας της Θεοδώρας και Φώτη Ζαχαρίου³¹ επί της οδού Βουλιαγμένης και Υπάρχου. Τα γαλλικά πρότυπα της κατοικίας-atelier, κατά τα οποία ο χώρος της καλλιτεχνικής δημιουργίας εμφανίζεται ενιαίος, εκφράζονται σε όλα τα επίπεδα της σύνθεσης, στις κατόψεις και τις όψεις. Το ενιαίο άνοιγμα στην όψη του atelier παραπέμπει στα παρισινά ateliers d'artistes, δηλώνοντας παράλληλα την εξωστρέφεια του κτίσματος και την άμεση σχέση με το ελληνικό τοπίο και τη φύση, πηγή έμπνευσης για τον καλλιτέχνη.

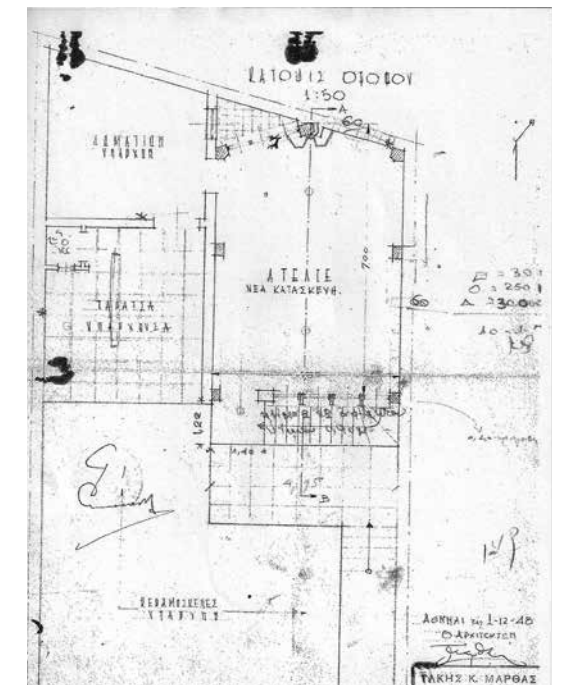
122α. Κατοικία-atelier Θεοδώρας και Φώτη Ζαχαρίου του Τάκη Μάρθα. Όψη
122β. Κάτοψη.
122γ. Τοπογραφικό διάγραμμα.



122γ



122α



122β

³¹ Ο Φώτης Ζαχαρίου (1909-2001), παρακολούθησε μαθήματα στην ΑΣΚΤ και μαθήτευσε για χρόνια κοντά στο Φώτη Κόντογλου. Ασχολήθηκε συστηματικά με τη συντήρηση τοιχογραφιών, την εικονογράφηση ναών και με το ψηφιδωτό. Δημοτική Πινακοθήκη Λαρίσας, Μουσείο Γ.Ι. Κατσίγρα. www.larissa-katsigras-gallery.gr/gallery/el/artist/zaxariou-fotis



123



124



125



126

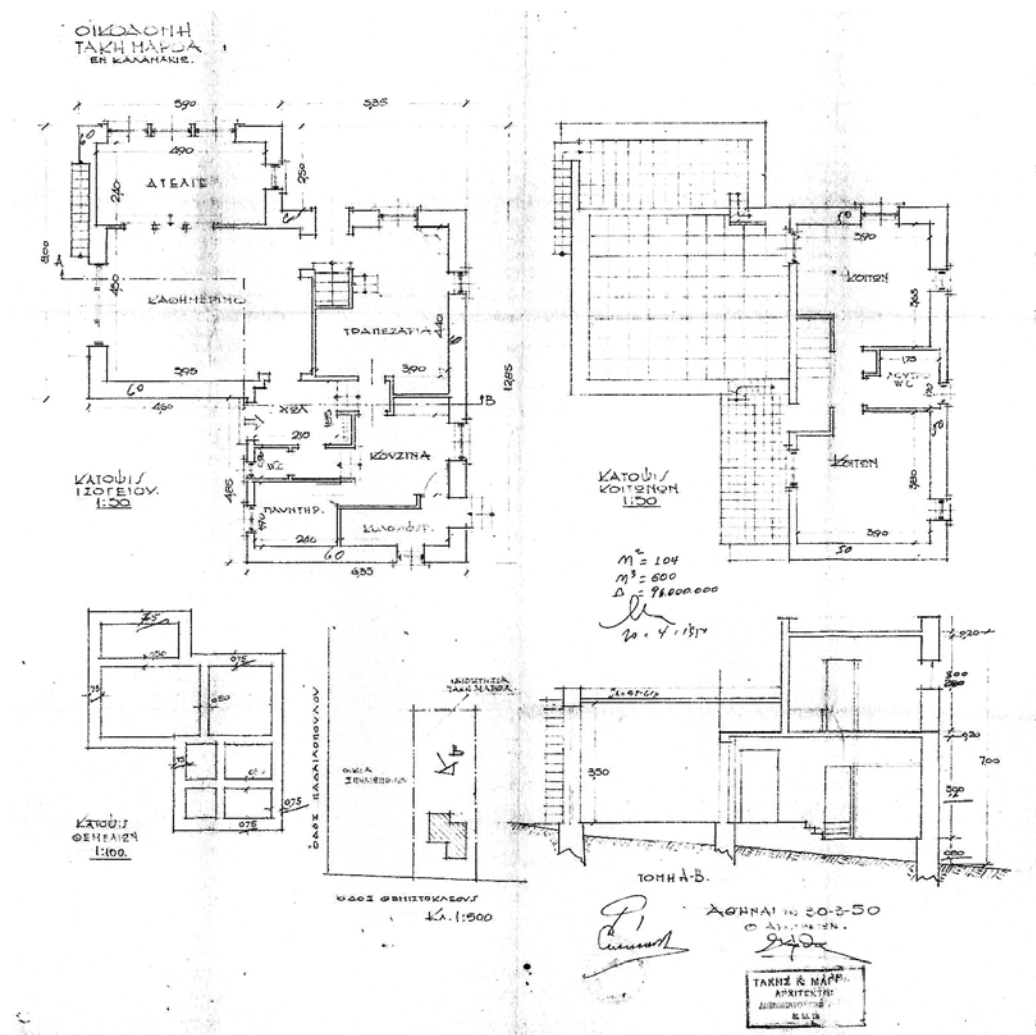
123. Το Καλαμάκι το 1950.
124. Ο Τάκης Μάρθας στο atelier του.
124. Ο Τάκης Μάρθας στο atelier με φοιτητές του.
125. Η οικία - atelier του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι.

Η κατοικία-atelier του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι

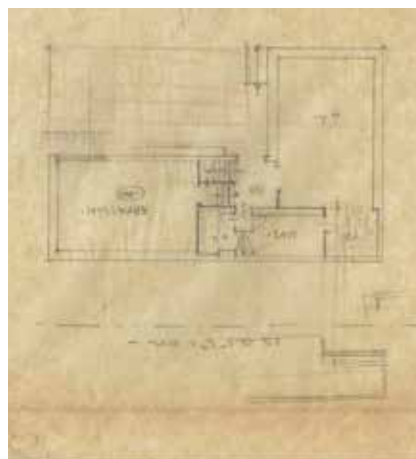
Η κατοικία-atelier του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι, που σχεδιάστηκε το 1950, δεκατρία χρόνια αργότερα, από την κατοικία-atelier του Σώχου, παρουσιάζει ανάλογες προσεγγίσεις. Στο αρχείο του αρχιτέκτονα βρεθήκαν σκα-ριφήματα, σχέδια και φωτογραφίες της κατοικίας, όπου εμφανίζονται μικρο-διαφοροποιήσεις από τη μελέτη που αφορούν στη λειτουργική επίλυση της κάτοψης και τη διαμόρφωση των όψεων. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η εν λόγω κατοικία-atelier περιλάμβανε και μια τρίτη χρήση, το φροντιστήριο σχεδίου για την προετοιμασία των υποψήφιων φοιτητών της Αρχιτεκτονικής Σχολής, παράλληλη δραστηριότητα του αρχιτέκτονα μαζί με την αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική και το εκπαιδευτικό του έργο στο ΕΜΠ. Η συνύπαρξη των τριών χρήσεων στην κατοικία εμπλουτίζει το ενδιαφέρον για τη λειτουργική αντιμετώπισή της, όπως θα φάνει στη συνέχεια.

Η κατοικία-atelier Μάρθα, συνολικού εμβαδού 120 τ.μ., αποτελείται από δύο ορόφους και εντάσσεται στο οικόπεδο με το πανταχόθεν ελεύθερο σύστημα, αφήνοντας περιμετρικά μεγάλης επιφάνειας ελεύθερο χώρο για διαμορφώσεις και φυτεύσεις, αναδεικνύοντας τη σχέση της κατοικίας με το περιβάλλον και το φυσικό τοπίο. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η περιοχή του Καλαμακίου, την εποχή που οικοδομήθηκε η κατοικία, αποτελούσε κυρίως περιοχή εξοχικής κατοικίας με αραιά δόμηση. Παρά ταύτα ο Τάκης Μάρθας την επέλεξε για μόνιμη κατοικία και χώρο εργασίας.³²

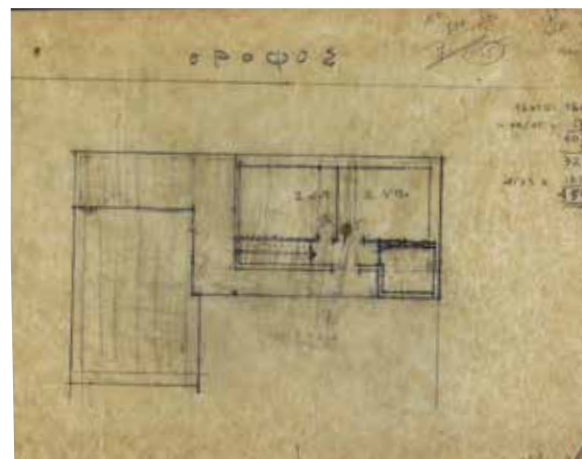
³² Στην απόφαση του αυτή σημαντικό ρόλο έπαιξε το φιλικό του περιβάλλον και πιο συγκεκριμένα η οικογένεια Σπηλιόπουλου στην οποία ανήκαν παρακείμενες ιδιοκτησίες. Μέλη της οικογένειας Σπηλιόπουλου και κυρίως ο Γεώργιος Σπηλιόπουλος, γνωστός παιδίατρος και βουλευτής εκτός από τον στενό φιλικό δεσμό που είχε αναπτύξει με τον αρχιτέκτονα συνέβαλε και στη διεύρυνση του επαγγελματικού κύκλου των πελατών του Τάκη Μάρθα. Δημιουργείται λοιπόν στο συγκρότημα αυτών των κατοικιών μια παρέα από αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες όπως ο Σπυρόπουλος, ο Απέργης, ο Αντώνης Κασικάς, ο Τάκης Μάρθας και οι φίλοι του από το Παρίσι και οι γείτονές του. Μαζεύονταν κάθε Κυριακή για να γευματίσουν, να παίξουν χαρτιά και να απολαύσουν την παρέα ο ενός του άλλου. Σπηλιοπούλου, Κούκη, Γιώργος Σπηλιόπουλος, *Ο γιατρός των Φτωχών*, ιδιωτική έκδοση,



126



127α



127β

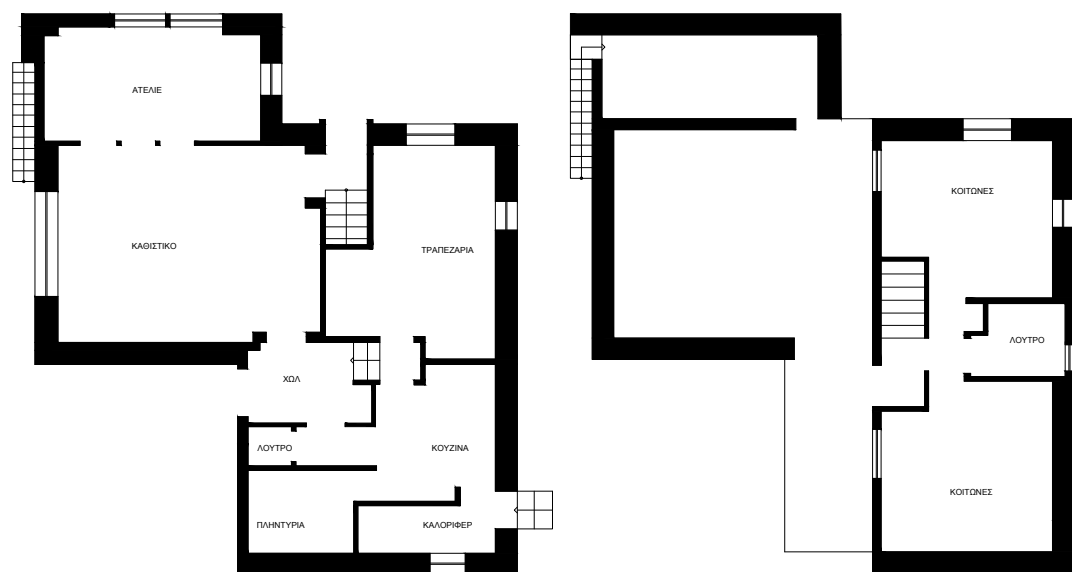
Η κατοικία-atelier συγκροτείται από δύο διακριτά ορθογώνια πρίσματα: το ένα εκ των οποίων καταλαμβάνει το εργαστήριο και το άλλο την κατοικία που συνδέονται ογκοπλαστικά με ενδιάμεσο στοιχείο την υπερυψωμένη οροφή του κάτω καθιστικού. Η καθαυτή κατοικία αναπτύσσεται στον έναν από τους δυο όγκους, τον διώροφο, εκφράζοντας την εσωτερική λειτουργική διαφοροποίηση του κτίσματος. Το ισόγειο περιλαμβάνει το atelier του αρχιτέκτονα-ζωγράφου, καθιστικό με τζάκι, τραπεζαρία σε ενδιάμεσο επίπεδο, κουζίνα, βοηθητικό χώρο, αποθήκη, δωμάτιο υπηρεσίας και W.C. Ο όροφος περιλαμβάνει τους ιδιωτικούς χώρους, τα δύο υπνοδωμάτια και λουτρό.

Η κάτοψη της κατοικίας-atelier χαρακτηρίζεται από ρευστότητα, καθότι οι χώροι δεν εμφανίζονται σαφώς οριοθετημένοι. Σε αντίθεση με την οικία Σώχου, δεν παρατηρείται τριμερής κατανομή των λειτουργιών και η ιδιωτικότητα εμφανίζεται υποτονισμένη. Η υπερτονισμένη συλλογικότητα εις βάρος της ιδιωτικότητας των μελών της οικογένειας, με το ατελιέ να εμφανίζει «επεκτατικές τάσεις» προς την κατοικία σε σημείο που να διακρίνει κανείς πρόθεση να λειτουργεί η κατοικία ως υποστατικό του atelier, σε συνδυασμό με την δεδομένη αδιαφορία προς τα κοινωνικά «πρωτόκολλα» συμβατικής συμπεριφοράς του αρχιτέκτονα - καλλιτέχνη, μπορούν με ασφάλεια να δικαιολογήσουν την αποφυγή της τριμερούς κατανομής στην κατοικία. Η έκφραση ενός περισσότερου «μποέμ» αντισυμβατικού τρόπου ζωής, σαφώς επηρεασμένου από τα παρισινά πρότυπα, είναι κάτι παραπάνω από σίγουρο ότι αντικατοπτρίζεται στις αρχιτεκτονικές του επιλογές υπογραμμίζοντας τη μοντέρνα υπόστασή τους όταν σχεδιάζει τον προσωπικό του χώρο.

Στην κατοικία διακρίνονται οι λειτουργικές ζώνες όμως χωρίς την αυστηρή οριοθέτησή τους. Η έλλειψη ενιαίου συμπλέγματος προθαλάμου κλιμακοστασίου μειώνει τον βαθμό ιδιωτικότητας, καθότι η πρόσβαση στον όροφο (υπνοδωμάτια) πραγματοποιείται μέσα

Αθήνα 2016, σσ. 31-35. Προφορικές πληροφορίες. Συνέντευξη της Ιωάννας Παπαναστασίου, αρχιτέκτονα, στη γράφουσα, στις 27-1-2015.

126. Η οικία - atelier του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι. Κατόψεις, τομές.
127. Σκίτσα κατόψεων.



126



127α



129



127β



128

από τους χώρους υποδοχής. Ο χώρος χαρακτηρίζεται από ροϊκότητα στην οποία συμβάλλει το κινητό ξύλινο χώρισμα ανάμεσα στους χώρους υποδοχής και το ατελιέ, εντάσσοντας τον χώρο εργασίας στην κατοικία και αυξάνοντας την επιφάνεια των πρώτων. Στην ενίσχυση της χωρικής ροής συνδράμει η ανισοσταθμία του χώρου υποδοχής της κατοικίας, η οποία τον υποδιαιρεί σε τραπεζαρία και μικρό καθιστικό με τζάκι. Παράλληλα, οι μικρές διαφοροποιήσεις στις στάθμες των επίπεδων ανοίγουν τον διάλογο με την παραδοσιακή αρχιτεκτονική στο πλαίσιο της εξοικονόμησης χώρου και της οργάνωσης των επιμέρους λειτουργικών ενότητων. Όλοι οι κύριοι χώροι εκτός των υπνοδωματίων έχουν τη δυνατότητα απόλυτης απομόνωσης αλλά και επικοινωνίας μεταξύ τους, δημιουργώντας έναν ρευστό χωρικό σύστημα. Στην ίδια λογική εξοικονόμησης χώρου που ήδη αναφέρθηκε, εντάσσεται και η αποφυγή δημιουργίας διαδρόμων και ενδιάμεσων μεταβατικών χώρων μικρού βαθμού χρηστικότητας.

Η κατοικία-atelier ακολουθεί μια τυπολογική ελευθερία, όπου χώροι ποικίλων διαστάσεων προσεγγίζονται μέσα από ένα δίκτυο διαδρομών αποκαλύπτοντας ενδιαφέρουσες εσωτερικές θέες, με ευθεία αναφορά στις Λε Κορμπυζιανές αντιλήψεις για την οργάνωση του χώρου μέσω της κίνησης.

Η αναζήτηση των ελάχιστων διαστάσεων η οποία παρατηρείται στην αρχιτεκτονική της κατοικίας θα μπορούσε πιθανώς να αποδοθεί και αυτή σε Λεκορμπυζιανή επιρροή³³ αλλά και παράλληλα σε αναζήτηση της σχέσης με την ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική. Οι αναζητήσεις αυτές εκφράζονται πειστικά στο σχεδιασμό του

³³ Η ελάχιστη κατοικία αποτελεί ως μια ενότητα πια το στεγασμένο και προφυλαγμένο δοχείο, το «καταφύγιο από τη βροχή, τη θερμοκρασία, την περιέργεια». Σε αυτό το καταφύγιο-ενότητα θα χωρέσουν «οι βασικές βιολογικές ανάγκες του ανθρώπου», οι ανάγκες της οικιακής καθημερινής λειτουργίας του. Οι χωρικές απαιτήσεις των βασικών βιολογικών αναγκών της καθημερινής οικιακής λειτουργίας μπορούν να εκφραστούν μέσα από μικρές κυψέλες, τμήματα του όλου και όχι αυτόνομες ενότητες οι οποίες συγκροτούν το όλο. Le Corbusier και Jeanneret, Pierre, *Analyse Des Éléments Fondamentaux du Problème de la Maison Minimum*, πρακτικά συνεδρίου, Παρίσι 1930, 3η εκδ. 1933, σελ. 24.



130

130. Η οικία - atelier του
Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι.
Λεπτομέρεια στην είσοδο.
131. Ο χώρος του atelier.
132. Ο χώρος εισόδου.
133. Ο χώρος εισόδου.



131



132



133

«καθημερινού» σε συνέχεια με την τραπεζαρία. Το περιορισμένο μέγεθος του, με το τζάκι να καταλαμβάνει σημαντικό χώρο και σταθερή επίπλωση με χτιστό καθιστικό διαστάσεων 1.00 μ. x 2.00 μ., που είχε και τη χρήση κρεβατιού για τη δυνατότητα φιλοξενίας, την υψομετρική διαφορά 60 εκ. μεταξύ των επιπέδων, που επιτρέπει τη δημιουργία υπόγειου χώρου (κελάρι), και ερμαρίων για την εξυπηρέτηση της τραπεζαρίας, αναδεικνύουν τις αναζητήσεις του αρχιτέκτονα για ελάχιστες διαστάσεις, εξοικονόμηση χώρου αλλά και διάλογο με την παράδοση.

Στο ίδιο πνεύμα κινείται και ο σχεδιασμός των υπνοδωματίων όπου επίσης κυριαρχεί η λιτότητα και η οικονομία. Ευρηματικές σχεδιαστικές επιλύσεις όπως για παράδειγμα η αξιοποίηση του χώρου πάνω από τη σκάλα για τη δημιουργία χτιστού κρεβατιού, οι χαμηλές ποδιές (60 εκ.) των παραθύρων για τη δημιουργία σταθερών καθισμάτων, η δημιουργία κογχών στους τοίχους για αποθήκευση αλλά και η ένταξη των ανοιγμάτων σε ενιαία ερμάρια, αποτελούν τεκμήρια της επιδιωκόμενης λιτότητας και οικονομίας χώρου. Επιδιώκεται η διαπερατότητα των ανοιγμάτων ενώ συχνά εντοπίζονται μικρά ανοίγματα στο βορρά για φυσικό αερισμό και δροσισμό.

Η οικονομία στον τρόπο κατασκευής και σχεδιασμού, της κατοικίας παραπέμπει σε μια γενικότερη φιλοσοφία ζωής. Η έννοια του ελάχιστου συνδέεται με το απαραίτητο και την απώλεια του περιττού με άμεση αναφορά στη φιλοσοφική προσέγγιση για το ελάχιστο και το κενό που υπάρχει στο Ζεν και στον Ιαπωνικό πολιτισμό.

Αντίθετα, η αναζήτηση για τον ελάχιστο χώρο δεν εμφανίζεται στον σχεδιασμό του χώρου του atelier, χώρου εργασίας κυρίως για την ζωγραφική αλλά και την διδασκαλία. Πρόκειται για έναν ενιαίο, χώρο που πρυτανεύει στη σύνθεση, κυρίως από τον όγκο που καταλαμβάνει, 50 τμ., το ήμισυ δηλαδή του ισόγειου και το ιδιαίτερα μεγάλο ύψος 4,5 μ.

Ο χώρος του atelier εμφανίζει ενδιαφέρον στην επεξεργασία της τομής, καθότι υποδιαιρείται σε δυο υπο-περιοχές με σημαντική ποιοτική διαφοροποίηση του χώρου: στον καθαρό χώρο του εργαστηρίου με ύψος 4,5 μ. και τον χώρο του γραφείου με ύψος 3 μ.



134



135

134. Η οικία - atelier του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι. Ο χώρος του καθιστικού.
135. Ο Κήπος της κατοικίας.
136. Η όψη της κατοικίας απο την πλευρά του κήπου.
137. Η πλάγια όψη της κατοικίας.



136



137

Στον χώρο του γραφείου, με την ταπείνωση της οροφής, της ανύψωσης του δαπέδου, την αλλαγή του υλικού του δαπέδου από μωσαϊκό σε ξύλο και την ύπαρξη της «κρεβάτας», μιας ξύλινης κατασκευής πολλαπλών χρήσεων (βάθρο για μοντέλα-ύπνος) που με μια καταπακτή οδηγεί σε υπόγειο, μια σειρά αρχιτεκτονικών ευρημάτων δημιουργούν έναν χώρο περισσότερο υποβλητικό, περισσότερο προσωπικό, εγγύτερο στην κλίμακα της κατοικίας και που παράλληλα συνδιαλέγεται με την παράδοση. Η αναφορά στη νησιωτική παραδοσιακή αρχιτεκτονική είναι φανερή. Όπως στη νησιώτικη αρχιτεκτονική το εσωτερικό των σπιτιών είναι απλό· σε πολλές περιπτώσεις, μια υψομετρική διαφορά τονίζει και τη λειτουργία του τμήματος του εσωτερικού χώρου που προορίζεται για τον ύπνο.³⁴

Η αρχιτεκτονική διαφοροποίηση του atelier δεν περιορίζεται στη διαχείριση του εσωτερικού χώρου αλλά εκφράζεται και στη διαμόρφωση των όψεων. Οι εξωτερικές επιφάνειες διαμορφώνονται ως αποτέλεσμα των εσωτερικών,³⁵ θέση που υποστηρίζει την βασική αρχή της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Ο όγκος του atelier (τμήματος του εργαστηρίου) διαφοροποιείται καθώς είναι ο μόνος σοβατισμένος και βαμμένος με λευκό χρώμα σε ένα σύνολο από λιθοδομή. Διαφοροποίηση εμφανίζει και ως προς τον χειρισμό των ανοιγμάτων τα οποία στον συγκεκριμένο όγκο παίρνουν μορφή υαλοστασίου και γίνονται

³⁴ Κοινά γνωρίσματα διακρίνονται στις εσωτερικές διατάξεις του λαϊκού σπιτιού στα Δωδεκάνησα και τις Κυκλάδες και ιδιαίτερα στο αστυπαλιώτικο σπίτι. Η λιτότητα της κάτοψης –αποτέλεσμα της απλής οργάνωσης των χώρων–, η οικονομία του χώρου και το κυβιστικό σχήμα που χαρακτηρίζει την εξωτερική μορφή αποτελούν κοινά χαρακτηριστικά των νησιωτικών κατοικιών. Αναλυτικότερα το σπίτι της Αστυπάλαιας έχει την ακόλουθη διάρθρωση: Αποτελείται από μια στενόμακρη κάμαρη 5.00-7.50 μ. μήκος και 3.00-3.50 μ. πλάτος. Στο μπροστινό μέρος του δωματίου βρίσκονται το μαγειρείο και ο χώρος διημέρευσης. Ο χώρος ύπνου θυμίζει μικρή σκηνή. Στον τοίχο του βάθους, μέσα σε σανιδένιο κούφωμα διακοσμημένο με ξυλόγλυπτα σχέδια, βρίσκεται η θέση του κρεβατιού, 2.00 μ. από το δάπεδο. Καταλαμβάνει τα 2/3 του τοίχου και η πρόσβαση πραγματοποιείται από μια ιδιόρρυθμη σκάλα που καταλήγει σε πλατύσκαλο που περιλαμβάνει το κρεβάτι. Σάββαρη, Ελένη, Τσαμτσούρη, Βίκυ, *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, Αστυπάλαια*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1984, σσ. 18-21.

³⁵ Le Corbusier, *Για μία Αρχιτεκτονική*, μτφρ. Παναγιώτης Τουρνικιώτης, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 2004, σελ 143.



138



139



140



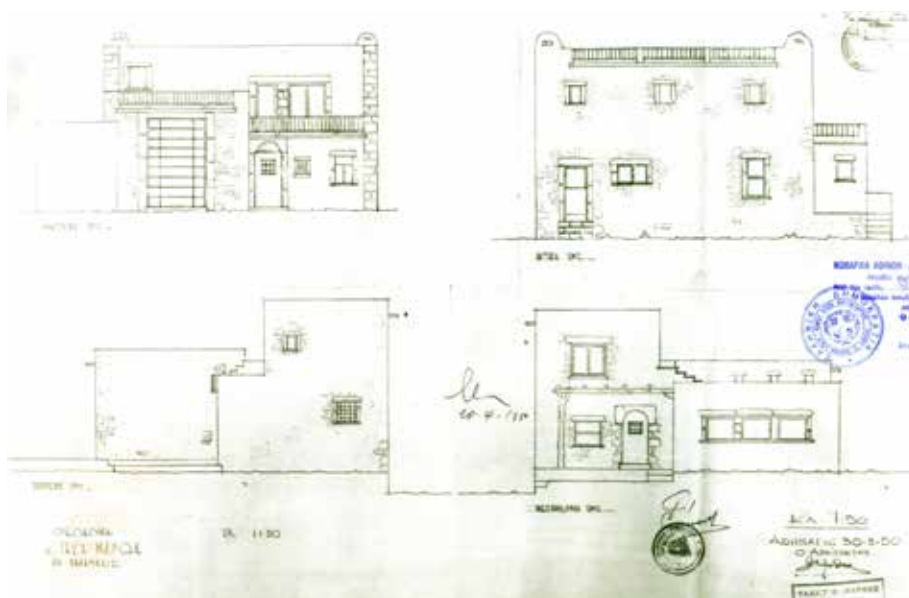
143α



141



142



143β

138. Η οικία - atelier του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι. Ο χώρος του καθιστικού.
139. Μέλη της οικογένειας του Τάκη Μάρθα.
140. Μέλη της οικογένειας του Τάκη Μάρθα στην είσοδο της κατοικίας.
141. Η σκάλα προς τον όροφο.
142. Η όψη της κατοικίας από την πλευρά του κήπου.
143α. Τοπογραφικό σχέδιο.
143β. Σχέδια όψεων της κατοικίας.
144. Η κατοικία από την πλευρά του κήπου.

πολύ μεγαλύτερα σε σύγκριση με τα λοιπά ανοίγματα της κατοικίας. Κατά τούτο αρχιτέκτονας εμφανίζεται να υπηρετεί με συνέπεια το δόγμα του μοντερνισμού «η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία».

Πρόκειται για ένα κτίσμα με εμφανή την επιδίωξη για εσωστρέφεια όπως αποδεικνύουν η μεσολάβηση απόστασης από τον δρόμο με διαμόρφωση κήπου, η στροφή κατά 90 μοίρες του άξονα της εισόδου που αποκρύπτει πλήρως τη θύρα εισόδου στην κατοικία και η ουσιαστικά τυφλή όψη προς τον δρόμο. Η κατοικία-atelier λειτουργεί ως ένας αυτόνομος ζωντανός οργανισμός που παραπέμπει στις αρχές του Adolf Loos που θεωρεί το σπίτι «καταφύγιο το οποίο οριοθετεί τη δημόσια από την ιδιωτική ζωή».³⁶

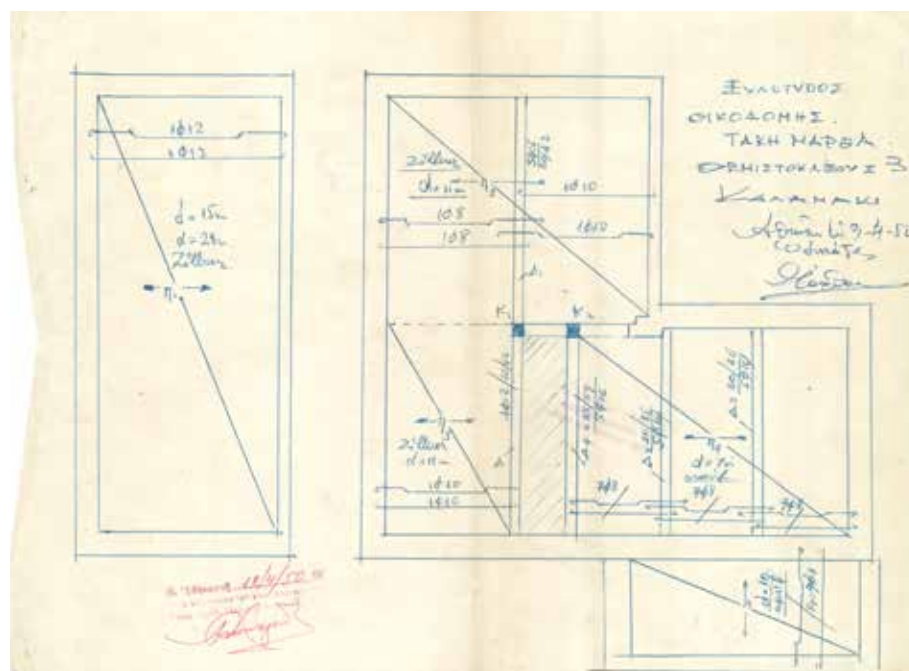
Η προσωπική κατοικία-ατελιέ του Τάκη Μάρθα, παρότι χαρακτηρίζεται από έντονη εσωστρέφεια σε σχέση με το αστικό περιβάλλον, όπως αναλύθηκε πιο πάνω, συνιστά έναν καθαρό γεωμετρικό όγκο, με τον εσωτερικό χώρο να βρίσκεται σε συνεχή οπτική επαφή με το φυσικό περιβάλλον. Σε αυτό συμβάλλουν ανοίγματα σε ελεύθερη σύνθεση στις όψεις τα οποία, αποφεύγοντας κάθε μορφής εξωραϊσμό και κανονικοποίηση των θέσεων και των αναλογιών τους, ακολουθούν πιστά την επιταγή για βέλτιστη αξιοποίηση και ανάδειξη της σχέσης εσωτερικού και υπαίθριου χώρου.

Οι θέες σε ενδιαφέροντα σημεία του υπαίθριου χώρου αξιοποιούνται και αναδεικνύονται, ενώ κάποιες φορές το φυσικό περιβάλλον εισχωρεί στο εσωτερικό της κατοικίας εξακοντίζοντας τη μεταξύ τους σχέση. Εύγλωττο παράδειγμα αποτελεί η διαμόρφωση με νερό (μικρή λίμνη) η οποία βρίσκεται σε επαφή με το ατελιέ και μέσω μιας ευρηματικής κατασκευής ανοίγματος στην ανατολική όψη, σε επαφή

³⁶ Το σπίτι για τον Loos λειτουργεί ως ένα καταφύγιο το οποίο οριοθετεί τη δημόσια από την ιδιωτική ζωή, όπως αναφέρει ο August Sarnitz: «για το Loos είχε ιδιαίτερη σημασία ο ιδιωτικός εσωτερικός χώρος. Το αποτράβηγμα στην ιδιωτικότητα είναι ειδικά για τους κατοίκους των μεγαλουπόλεων ένα ουσιώδες κριτήριο, η κατοικία υπηρετεί ως οικεία ζώνη και περιοχή απόδρασης από το πεδίο της κοινωνικής ζωής». Sarnitz, August, Loos, εκδ. Taschen, Αγγλία 2003, σελ. 7.



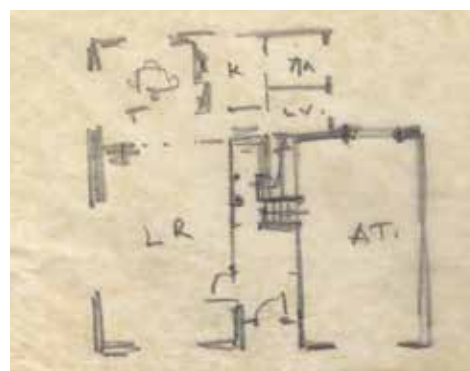
144



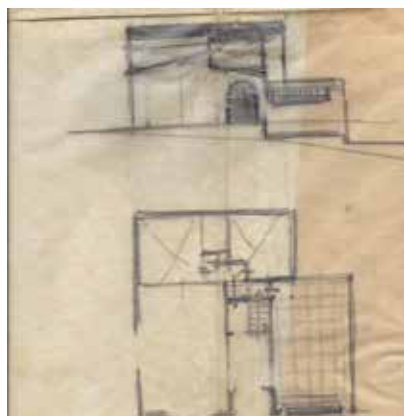
145



146



147α



147β



148

145. Η οικία - atelier του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι. Σχέδιο ξυλότυπου.

146. Η κατοικία στη φάση της κατασκευής.

147α, 147β. Σκίτσα κατόψεων.

148. Η κατοικία στη φάση της κατασκευής.

με το δάπεδο, η οποία είναι αποσπώμενη και επιτρέπει την εισαγωγή του υδάτινου στοιχείου-φυσικού περιβάλλοντος στον εσωτερικό χώρο, καθιστώντας τα μεταξύ τους όρια ασαφή.

Ενιαία ανοίγματα, φεγγίτες στη Δύση που δημιουργούνται από την υψομετρική διαφορά των δύο χώρων, διαμπερή ανοίγματα, επιτρέπουν τη συνεχή διέλευση του φωτός και του αέρα, καθώς και διαφορετικές θεάσεις προς τον κήπο αλλά και τον ουρανό, πηγή έμπνευσης στη ζωγραφική του. Τα ανοίγματα συχνά εντάσσονται σε κόγχες, αποτελούν σημαντικό τμήμα της πρόσοψης, μελετημένα για την κατάργηση του ορίου ανάμεσα στο εξωτερικό και τον εσωτερικό χώρο μέσα από εμπνευσμένο σχεδιασμό και κατασκευαστικές λύσεις.

Τα παράθυρα του ορόφου έχουν χαμηλή ποδιά 50 εκ. για την διευκόλυνση της θέας με σαφή αναφορά στην παραδοσιακή βορειο-ελλαδίτικη αρχιτεκτονική.³⁷

Στο σημείο αυτό απαντάται ένα παράδοξο. Ενώ η προσπάθεια για οπτική ενοποίηση του φυσικού περιβάλλοντος με το εσωτερικό της κατοικίας - atelier είναι εξαντλητική, ο λειτουργικός συσχετισμός του εσωτερικού με τον υπαίθριο χώρο μάλλον εμφανίζεται υποτονικός. Η πρόσβαση στον υπαίθριο χώρο γίνεται συνήθως μέσω ανοιγμάτων μεσαίου ή και μικρού μεγέθους που δεν δίνουν τη δυνατότητα λειτουργικής επέκτασης του μέσα με το έξω ενώ τα υπνοδωμάτια στον όροφο δεν επικοινωνούν άμεσα με τις εξωτερικές βεράντες όπου η έξοδος πραγματοποιείται από την κεντρική σκάλα που οδηγεί στον όροφο. Οι επιλογές αυτές μάλλον θα πρέπει να αναζητήσουν την πατρότητά τους στην επιδιωκόμενη σχέση με την παράδοση. Την ίδια κατεύθυνση ακολουθεί και ο σχεδιασμός των υπαίθριων διαμορφώσεων. Ο ενδιάμεσος χώρος που προκύπτει από την σχέση των δύο

³⁷ Στο τυπικό λαϊκό σπίτι της Βέροιας, τα παράθυρα του πάνω ορόφου είχαν χαμηλή ποδιά, περίπου 0,50 μ. έτσι ώστε όταν οι ένοικοι κάθονταν στις χοντρές μαξιλάρες και στις στρωμένες φλοκωτές βελέντζες να μπορούν να αγναντεύουν το σεργιάνι». Χρυσόπουλος, Νίκος, *Τα λαϊκά σπίτια της Βέροιας στο Έλληνικό Λαϊκό σπίτι, Φροντιστηριακές Εργασίες Α'*, Μιχαήλ, Π,Α, Εκδ. Ε.Μ.Π. Αθήνα 1981.

149. Αποψη από τον χώρο του καθιστικού.
150. Ο Τάκης Μάρθας στο χώρο του atelier.
151. Ο χώρος του atelier.



149



150



151

όγκων κατοικίας – atelier στεγάζεται με ξύλινη πέργκολα που εδράζεται σε χτιστούς πεσσούς δημιουργώντας μια μεγάλων διαστάσεων βεράντα, με πέτρινη πλακόστρωση ελεύθερης διάταξης ενισχύοντας τον διάλογο με την λαϊκή αρχιτεκτονική παράδοση.

Η στενή οπτική, και μόνο, σχέση ανάμεσα στο «έξω» και το «μέσα» εντείνεται και από την χρήση των υλικών καθότι συχνά είναι κοινά στο εσωτερικό και το εξωτερικό περίβλημα. Εμφανείς λιθοδομές θα επιλεγούν για τους χώρους υποδοχής της κατοικίας κοινές με το κέλυφος που τους περικλείει, αδροί λευκοί σοβάδες για το ατελιέ κοινοί με το εξωτερικό του, σε μια προσπάθεια άμβλυνσης των οπτικών ορίων του «μέσα» με το «έξω».

Η συνολική αντιμετώπιση της κατοικίας από τον αρχιτέκτονα εκτός από την απόλυτα συνειδητή αδιαφορία για ανάπτυξη διαλόγου με το αστικό περιβάλλον και την δημόσια ζωή καταδεικνύει και την παντελή έλλειψη ενδιαφέροντος για χρήση της κατοικίας ως συμβόλου κοινωνικής ανάδειξης και προβολής. Η αρχιτεκτονική της κατοικίας – atelier του Τάκη Μάρθα παραπέμπει ευθέως σε μια οργανική αρχιτεκτονική³⁸ η οποία «υπηρετεί τον άνθρωπο και όχι την εξωτερική εικόνα»³⁹ με άμεση αναφορά στο Μοντέρνο.

Η πτυχή της τέχνης συνδέεται άμεσα με την πτυχή της τεχνικής της οικοδόμησης στην αρχιτεκτονική σύνθεση της κατοικίας του Τάκη Μάρθα, όπως ορίζει ο Paul Valéry την Αρχιτεκτονική ως την «τέχνη του οικοδομείν», στο έργο του *Ο Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, αποκαλύπτοντας τις δύο πτυχές που την συγκροτούν.

Ο Τάκης Μάρθας εμπλέκεται άμεσα στην κατασκευαστική διαδικασία της κατοικίας του, πειραματίζεται επιτόπου στο γιαπί, συμπορευόμενος με τις αρχές του Bauhaus όπως εκφράζονται από τον

³⁸ Η «Οργανική Αρχιτεκτονική» του Wright ορίζει το κτίριο ως μια οργανική οντότητα, στην οποία το μέρος αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του άλλου. Οι συνθετικές του αρχές αναφέρονται σε: ελεύθερη κάτοψη, ανθρώπινη κλίμακα, αξονικότητα, διάλυση των τοίχων, δομή, ομαδοποίηση, μορφή, οργανική αρχιτεκτονική. Frampton, Kenneth, *ό.π.*, σσ. 174-175.

³⁹ Posener, "Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur", "Frank Lloyd Wright I' ARCH+", τ. 48/1979, σελ.37.



152



153

Βάλτερ Γκρόπιους στο Μανιφέστο: «ο απώτερος στόχος κάθε δημιουργικής δραστηριότητας είναι η κατασκευή... Αρχιτέκτονες, γλύπτες, ζωγράφοι, πρέπει όλοι να γίνουμε τεχνίτες και πάλι».⁴⁰

Ο αρχιτέκτονας προτείνει διαδοχικές εναλλακτικές προτάσεις, πραγματοποιώντας αλλαγές και αναδιαμορφώνοντας το έργο συνεχώς, ακόμα και μετά το πέρας της οικοδομής με την αμεσότητα ενός έμπειρου τεχνίτη. Δεν θα διστάσει να αναδιαμορφώσει εκ νέου την κύρια όψη του atelier, δημιουργώντας μια νέα ενιαία σύνθεση από σταθερά και ανοιγόμενα υαλοστάσια, επεμβαίνοντας σε μια φωτογραφία της οικοδομής.

Οι μοντερνιστικές προθέσεις του αρχιτέκτονα εκφράζονται και μέσω της οικοδομικής διαδικασίας. Ο φέρων οργανισμός εντάσσεται στην αρχιτεκτονική σύνθεση με ευρηματικό τρόπο. Μεγάλοι ενιαίοι χώροι, όπως στην περίπτωση του ατελιέ και του μικρού καθιστικού με διάσταση 8 μ., χωρίς ενδιάμεσες κολώνες εκφράζουν τη σύγχρονη κατασκευαστική απόδοση.

Τα φέροντα από τα φερόμενα στοιχεία της κατασκευής διακρίνονται εμφανώς, μέσα από τη χρήση των υλικών κατασκευής, σύμφωνη προς τη φύση τους επεξεργασία, αποτελούν το σημαντικό αισθητικό στοιχείο του αρχιτεκτονήματος. Ο φέρων οργανισμός αποτελεί στοιχείο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, αποτελείται από τους περιμετρικά πέτρινους τοίχους και από μία μόνο «κρυμμένη» κολώνα στην είσοδο, η οποία εντάσσεται σε ένα σύμπλεγμα από διακοσμητικά στοιχεία χωρίς να είναι διακριτή.

Η διαδικασία κατασκευής ολοκληρώνεται με τη συμβολή της ύλης. Η επιλογή των υλικών καλύπτει τις τρεις ομάδες βασικών απαιτήσεων της Αρχιτεκτονικής, όπως τις είχε ορίσει ήδη ο Βιτρούβιος, στο έργο του *Περί Αρχιτεκτονικής*⁴¹ που σχετίζονται με την αντοχή, τη στατική σταθερότητα, τη λειτουργικότητα και την ωφέλεια των

⁴⁰ Βρυώνη, Γιώτα, Ποταμιάνος, Ιάκωβος, (μετφρ., επιμ.) *Johannes Itten, Σύνθεση και Μορφή. Το βασικό μάθημα στο Bauhaus και αργότερα*, εκδ. Αντιύλη, Αθήνα, 1975, σελ.7.

⁴¹ Τουρνικιώτης, Παναγιώτης, *Εισαγωγή στη Θεωρία της Αρχιτεκτονικής*, ΕΜΠ, 2008, σελ.115.

αρχιτεκτονικών χώρων, ώστε να εξασφαλίζονται οι κατάλληλες συνθήκες διαβίωσης.

Στον μορφολογικό χειρισμό των υλικών προτείνεται μια αφαιρετική γλώσσα, συγκροτώντας ένα μοντέρνο ορθολογικό λεξιλόγιο αποτελούμενο από καθαρά, γεωμετρικά στερεά και επίπεδες επιφάνειες. Τα υλικά κατασκευής εμφανίζονται αδρά, επίχρυστα, με σύγχρονο τρόπο, αναδεικνύοντας παράλληλα τη λειτουργική και την κατασκευαστική δομή και αποκαλύπτοντας παράλληλα τις μεθόδους κατασκευής του κτίσματος με στόχο την «κατασκευαστική ειλικρίνεια»⁴² την οποία προβάλλει το μοντέρνο κίνημα. Εμφανής πέτρα στους φέροντες τοίχους, μελετημένο αποτύπωμα του εμφανούς ξυλότυπου στην οροφή του καθιστικού και της τραπεζαρίας, βιομηχανικά δάπεδα αποτελούν επιλογές που κινούνται κάτω από το πρίσμα αισθητικών και ιδεολογικών κατηγοριών που συναρτώνται με τα υλικά, όπως, η αλήθεια και η τιμότητα των υλικών, η αγνότητα και η οικονομία των μορφών. Η ανάδειξη της φύσης, της υφής των υλικών καθώς και η ανάδειξη των κατασκευαστικών μεθόδων, με σκοπό να αποδοθεί αισθητική έμφαση στην κατασκευαστική υπόσταση του έργου, είναι εμφανής από τους ξυλότυπους του Le Corbusier έως και τις συνδέσεις των δομικών υλικών του Carlo Scarpa.

Στη γενικότερη φιλοσοφία του σχεδιασμού της κατοικίας-atelier εφαρμόζονται βιοκλιματικές αρχές εμπνευσμένες από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική και ενταγμένες με σύγχρονο τρόπο μέσω του ιδιαίτερου σχεδιασμού. Κατά τους θερινούς μήνες επιτυγχάνεται απαγωγή του θερμού αέρα διά μέσου των ανοιγμάτων με την παράλληλη τοποθέτηση στη βάση αλλά και στο επίπεδο της οροφής στον χώρο του ατελιέ, εξασφαλίζοντας διαμπερατότητα, αλλά και ελεγχόμενο φυσικό αερισμό και δροσισμό.

Οι διαστάσεις των ανοιγμάτων των παραθύρων ποικίλλουν προκειμένου να ελέγχεται από τον χρήστη η ποσότητα αέρα που θα

⁴² Τουρνικιώτης, Παναγιώτης (επιμ.), *Εισαγωγή στην Ελληνική Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Θεματικές τομές και τεκμηρίωση μιας δημιουργικής εποχής* (ερευνητικό πρόγραμμα ΠΕΒΕ του Ε.Μ.Π.), εκδ. ΕΜΠ, Αθήνα 2007-2009, σελ. 24.

152. Αποψη από το χώρο του atelier.
153. Λεπτομέρεια από το χώρο του atelier.

εισέρχεται στο εσωτερικό. Η θέση των ανοιγμάτων ποικίλλει σε σχέση με τον προσανατολισμό, μικρά ανοίγματα αλλά και μεγαλύτερων διαστάσεων κοντά στην οροφή, στον βορρά αλλά και ενιαίες γυάλινες ανοιγόμενες επιφάνειες στη δύση επιτρέπουν την αξιοποίηση της αιολικής και ηλιακής ενέργειας. Πρόβολοι από ανεπίχριστο μπετόν λεπτής διατομής (8 εκατοστών) πάνω από το ενιαίο άνοιγμα λειτουργούν ως φωτοφράκτης ή σκιάδι για τα ανοίγματα επιτρέποντας να εισέρχεται στο εσωτερικό ο ήλιος τον χειμώνα και να αποτρέπεται η έντονη ηλιακή ακτινοβολία το καλοκαίρι.

Το φυσικό φως αποτελεί μια από τις σημαντικότερες παραμέτρους στον σχεδιασμό της κατοικίας-atelier, συμπλέοντας με την άποψη του Le Corbusier, κατά τον οποίο η αρχιτεκτονική ήταν το «επιδέξιο, σωστό και θαυμαστό παίξιμο των όγκων που συμπλέκονται κάτω από το φως»,⁴³ Το φως λειτουργεί ως συνθετικό εργαλείο ιδιαίτερα στη διαμόρφωση του χώρου του atelier, ως μέσο για τη βέλτιστη επεξεργασία του χώρου αλλά και τη δημιουργία και παρουσίαση των έργων τέχνης. Το αρκετά μεγάλο ύψος του χώρου τονίζεται και αποκτά νόημα από το φως, που εισέρχεται άφθονο, με ποικίλους τρόπους. Τα μεγάλα παράθυρα των πλευρικών τοίχων, σε συνδυασμό με τα ανοίγματα της οροφής, φεγγίτες τοποθετημένοι αμφίπλευρα προτείνουν ένα ιδιαίτερα φωτεινό περιβάλλον κατά τη διάρκεια της ημέρας, και τον ονειρικό, ατμοσφαιρικό χαρακτήρα κατά τη διάρκεια της νύχτας, που τείνει να πλησιάσει τις εξωτερικές συνθήκες, όπως άλλωστε ήταν και η πρόθεση του αρχιτέκτονα. Το ελληνικό κλίμα και φως συμπληρώνουν τον αρχιτεκτονικό χώρο αποδίδοντάς του μια ιδιαίτερη ατμόσφαιρα, όπως αναφέρει σχετικά ο Άρης Κωνσταντινίδης: «Δεν είναι υπερβολή να πούμε πως η Ελλάδα στέκει σαν μία από τις πιο όμορφες χώρες του κόσμου, έχει κλίμα ήπιο που σου επιτρέπει να ζεις σχεδόν ολοχρονίς στο υπαίθρο, έχει έναν ήλιο ιδιαίτερα φωτεινό και λαμπερό, με ατμόσφαιρα πάντοτε κρυστάλλινα καθαρή, έχει και νύχτες, το καλοκαίρι πιο πολύ δροσερές και ολόφωτες με το φεγγάρι

⁴³ Le Corbusier, *Για Μία Αρχιτεκτονική*, (μτφρ. Παναγιώτης Τουρνικιώτης), εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2004, σελ 16.

ή τις αστροφεγγιές».⁴⁴

Ο προσανατολισμός του κτιρίου στον άξονα του Ανατολής-Δύσης, με τη παράλληλη πρόβλεψη για προστασία των νότιων και ανατολικών ανοιγμάτων, δηλώνουν την έντονη επιθυμία, για διαρκή και επαρκή φωτισμό. Τα τεχνητά μέσα φωτισμού, με λάμπες φθορισμού εντάσσονται μέσα από κρυφή καμπύλη κατασκευή στην οροφή αποκλείουν τη δημιουργία σκιάς, τείνουν προς στην ίδια κατεύθυνση, εξομοίωσης του φυσικού φωτός, με τον τεχνητό για την καλλίτερη απόδοση του καλλιτεχνικού έργου.

Το λευκό χρώμα των εσωτερικών επενδύσεων και τα ανοιχτόχρωμα μωσαϊκά των δαπέδων ενισχύουν ακόμα περισσότερο τη φωτεινότητα των χώρων, και αποτελούν το ιδανικό υπόβαθρο για την επεξεργασία των έργων τέχνης. Το φως και η αντιμετώπιση του πρωταγωνιστούν στην χωρική σύνθεση του χώρου του atelier. Αυτό είναι που υπαγορεύει τη μορφή του κτιρίου και παράλληλα την αναδεικνύει.

Οι διακοσμητικές τέχνες ενδιαφέρουν ιδιαίτερα τον Τάκη Μάρθα αλλά με τρόπο ιδιάζοντα. Τα διακοσμητικά στοιχεία που χρησιμοποιεί είναι ενταγμένα στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, οργανικά συνδεδεμένα με την αρχιτεκτονική, καθότι αυτά προκύπτουν μέσα από δομικά στοιχεία αποδίδοντας τελικά διάκοσμο στην κατοικία μέσω της δομής και της κατασκευής. Συχνά θα μεταγράψει μορφολογικά στοιχεία και λεπτομέρειες από την ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική (ξύλινα υπέρθυρα) σε άλλο υλικό (μπετόν) μέσα από νεωτεριστική ματιά. Ενώ, σε λιτές μοντερνιστικές συνθέσεις «ιαπωνίζουσες», δεν θα δυσκολευτεί να αναγνωρίσει ο παρατηρητής στυλιζαρισμένα γεωμετρικά στοιχεία που ευθέως αναφέρονται σε παραδοσιακές μορφές και χρήσεις, για παράδειγμα το ανακρινόμενο ημικυκλικό άνοιγμα στον διαχωριστικό τοίχο, με τις μοντέρνες χαράξεις ανάμεσα σε ατελιέ και τραπεζαρία, απ' όπου σερβίρεται το φαγητό, σε ευθεία αναφορά με τον παραδοσιακό ξυλόφουρνο.

⁴⁴ Κωνσταντινίδης Άρης, *Για την Αρχιτεκτονική*, Δημοσιεύματα σε εφημερίδες, περιοδικά και σε βιβλία 1940-1982, εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 200.



154



155



156

154. Λεπτομέρεια απο το χώρο εισόδου.
155. Λεπτομέρεια απο τα δάπεδα στους χώρους του καθιστικού και της τραπεζαρίας.
156. Ο χώρος του atelier.
157. Λεπτομέρειες απο την κατασκευή των κουφωμάτων.

Με βαθιά προσήλωση στην έννοια του χειροποίητου ο Τάκης Μάρθας συμπορεύεται με τις αρχές του Bauhaus⁴⁵ μέσα από πειραματισμούς στη χρήση υλικών και δομικών στοιχείων. Ο αρχιτέκτονας συχνά θα επιλέξει τη διαδικασία της ιδιοκατασκευής στην κατοικία του χρησιμοποιώντας σε μεγάλο ποσοστό υλικά και αρχιτεκτονικά στοιχεία σε δεύτερη χρήση με τρόπο αντισυμβατικό, ανατρεπτικό, ευρηματικό, κάποιες φορές παράδοξο που συμβάλει στην απόδειξη της έκπληξης που ήδη αναφέρθηκε.

Δεν θα διστάσει να κατασκευάσει εξωτερικά κουφώματα (πατζούρια) και την κουπαστή της εσωτερικής σκάλας από λωρίδες ξύλινων δαπέδων (πεύκο), να συνθέσει μια επιφάνεια-εσωτερική επένδυση από μαρμαρίνες πλάκες με διακοσμήσεις-αρχαίο υλικό που εντοπίστηκε στην εκσκαφή της οικοδομής (επιτύμβιο αέτωμα), να χρησιμοποιήσει αποτετμημένα κυλινδρικά τεμάχια μαρμάρου (από τη διάνοιξη οπών νεροχύτη) για να συνθέσει μέρος της διαμόρφωσης του εξωτερικού χώρου. Αυτό καταδεικνύει τη βαθιά γνώση των υλικών και των δυνατοτήτων τους από τον αρχιτέκτονα αλλά και την κατάκτηση της ικανότητας κατασκευής, της «μαστοριάς». Η ευτέλεια των υλικών, η λιτότητα των επιλογών και των κατασκευαστικών λύσεων σε συνδυασμό με την προσωπική ενασχόληση του αρχιτέκτονα εξασφαλίζουν ταυτόχρονα οικονομία.

Η άμεση επαφή του αρχιτέκτονα με την ύλη και την τεχνολογία κατασκευής μέσα από τη χειρωνακτική κατεργασία, όπως αντίστοιχα στην περίπτωση του Andrea Palladio,⁴⁶ τον οδήγησε σε αναζητήσεις απλοποίησης της μορφής και της ανάδειξης της γεωμετρικής τάξης.

Ο ίδιος ο αρχιτέκτονας εμπλέκεται προσωπικά στην κατασκευή, χτίζοντας μόνος του το τζάκι του καθιστικού,⁴⁷ αποδίδοντας

⁴⁵ Βρυώνη, Γιώτα, Ποταμιάνος, Ιάκωβος, (μτφρ., επιμ.), ό.π. σελ.7.

⁴⁶ Ο Andrea Palladio εργάστηκε σε μικρή ηλικία ως λιθοξόος στο εργαστήριο γλυπτικής του Bartolomeo Cavazza da Sossano στην Padova της Ιταλίας.

⁴⁷ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Δημήτρη Φιλιππίδη, αρχιτέκτονα, καθηγητή στην Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ στη γράφουσα, στις 3-9-2017



157



157



157α



158

157α. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια από πλακόστρωτο στον κήπο.
158. Η κατοικία Schroder του Rietveld.

στο χώρο συμβολική διάσταση με την άμεση επαφή μαζί του. Αυτή τη συνθήκη άμεσης συσχέτισης, σώματος - χώρου παραπέμπει στην έννοια της «προχειρότητας»⁴⁸ κατά τον Heidegger,⁴⁹ όχι ως μια απλοϊκή ή η κακή ποιότητα των πραγμάτων, αλλά ως μια συνθήκη της άμεσης σχέσης με το σώμα, που καταλήγει να είναι όχι μόνο πρακτικά αλλά και συμβολικά σημαντική. Παράλληλα, όλη αυτή η διαδικασία δημιουργεί στενούς συναισθηματικούς δεσμούς με το έργο του, εξελίσσεται σε μια σχέση έντονα βιωματική και συμβάλλει στην δημιουργία μιας προσωπικής ποιητικής της καθημερινής ζωής του αρχιτέκτονα.

Η ποιότητα του σχεδιασμού αντικατοπτρίζει την ουσιώδη βιωματική εμπειρία των χρηστών της κατοικίας σχετίζοντας άμεσα τον τρόπο ζωής με τη μορφολογική επίλυση όλων των αρχιτεκτονικών στοιχείων του έργου (από τις χειρολαβές και την επίπλωση, μέχρι τα ανοίγματα, τις εσοχές και τους τοίχους). Η κατοικία προσεγγίζεται ως ένα χωρικό έργο τέχνης σε άμεση σχέση με τον δημιουργό-αρχιτέκτονα, ως «ένα ζωντανό σκηνικό της ανθρώπινης ύπαρξης», παραπέμποντας άμεσα στη συνθετική επίλυση της κατοικίας Schroder του Rietveld (1926).⁵⁰

Στην κατοικία-atelier του Τάκη Μάρθα οι επιφάνειες των εσωτερικών χώρων αντιμετωπίζονται ως εικαστικά γεγονότα με την ανάμιξη διαφορετικών υλικών, σχεδίων, χρωμάτων, οικοδομικών λεπτομερειών. Ο αρχιτέκτονας θα πειραματιστεί με το χρώμα και το υλικό τα οποία θα ενταχθούν οργανικά στον χώρο ως αυτόνομα εκφραστικά μέσα καθιστώντας τον χώρο «άχρονο». Στη σύνθεση των επιφανειών ο αρχιτέκτονας υιοθετεί μια αφαιρετική γλώσσα, όσον αφορά τις μορφές, οι οποίες συγκροτούν ένα ορθολογικό λεξιλόγιο, αποτελούμενο από καθαρά, γεωμετρικά στερεά και επίπεδες επιφάνειες. Στη χωρική σύνθεση η αυτόνομη προβολή του υλικού έχει ως αποτέλεσμα την αισθητική ικανοποίηση, αναδεικνύοντας παράλληλα τη λειτουργική και

⁴⁸ «προ των χειρών μας »

⁴⁹ Heidegger, *Martin, Being and Time*, μετάφραση από John Macquarrie and Edward Robinson, 1962, σελ.943.

⁵⁰ Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2009, σσ. 136-137.

κατασκευαστική του διάσταση. Η αισθητική ικανοποίηση του κτίσματος αποτελεί μια από τις βασικές απαιτήσεις της αρχιτεκτονικής, όπως ισχυρίζεται ο Παναγιώτης Μιχελής, και σχετίζεται με την «ομορφιά», οπότε «οι αρχιτεκτονικές μορφές αρθρώνονται όχι μόνο για να στυλώσουν ένα κατασκεύασμα και να το κάνουν να σταθεί, αλλά και για κάτι ανώτερο από αυτό».⁵¹ Κάθε υλικό διακρίνεται από μία «πλαστική» γλώσσα που το χαρακτηρίζει, χωρίς εύκολα κάποιο άλλο να μπορεί να την ιδιοποιηθεί, έχοντας τον δικό του κώδικα επικοινωνίας προβάλλει την φυσική προέλευσή του, τη μέθοδο επεξεργασίας του και την ανάλογη τεχνική του, αποκαλύπτοντας συναισθηματικές ποιότητες.⁵²

Επιφάνειες τοίχων χρησιμοποιούνται ως υποδομές για εφήμερες καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις, δημιουργώντας επιμέρους εικαστικά συμβάντα στον εσωτερικό χώρο. Η σύνθεση δομικών επιφανειών με τη χρήση διαφορετικών υλικών τολμώντας για παράδειγμα την εναλλαγή σκυροδέματος και λιθοδομής, καθώς και το γεγονός ότι ίδια κατασκευαστικά στοιχεία συναντώνται με διαφορετικά υλικά (υπέρθυρα από σκυρόδεμα, υπέρθυρα ξύλινα) βρίσκεται σε άμεσο διάλογο με τη Μοντέρνα αρχιτεκτονική, με το έργο συχνά να συνδυάζει το μοντέρνο συντακτικό με το παραδοσιακό λεξιλόγιο.

Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον όμως στη χρήση των υλικών εντοπίζεται στον σχεδιασμό των δαπέδων με πληθώρα διαφορετικών υλικών για μια μεσαίου μεγέθους κατοικία καθώς και ασυνήθιστα έντονων χρωμάτων. Σε μια προσπάθεια ερμηνείας των επιλογών του αρχιτέκτονα, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι στα κριτήρια επιλογής του δαπέδου ενός χώρου περιλαμβάνονται η χρήση του, το μέγεθος, η κλίμακα και το αίσθημα του χώρου. Έτσι βλέπουμε να επιλέγει μωσαϊκό για τους χώρους με «βαριά χρήση» (κουζίνα, βοηθητικοί χώροι, εργαστήριο) και ξύλινα δάπεδα για τα υπνοδωμάτια και το γραφείο του, χώρους διημέρευσης και περισσότερο προσωπικούς. Για το χωλ εισόδου, σε μια προσπάθεια ήπιας μετάβασης από τον εξωτερικό χώρο στον εσωτερικό χώρο, θα χρησιμοποιήσει τις ίδιες ακανόνιστες

⁵¹ Μιχελής, Παναγιώτης, *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη*, εκδ. Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα, 2002, σελ. 22.

⁵² «Η ύλη και το φως – μια συζήτηση με τον Κυριάκο Κρόκο», *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, Αθήνα 27/1996.



90



159α

159α. Λεπτομέρεια από το δάπεδο του καθιστικού.
159β. Λεπτομέρεια από το δάπεδο της τραπεζαρίας.
159β. Λεπτομέρεια από το δάπεδο της αυλής στην είσοδο της κατοικίας.
161. Λεπτομέρεια από το χώρο του atelier.
162. Ο χώρος του καθιστικού.



159β



160



161



162

πλάκες που τώρα γίνονται μαρμάρινες και με τρόπο υπαινικτικό θα υποκαταστήσει το πράσινο που φυτρώνει ανάμεσά τους με αρμό πράσινου τολμηρού χρώματος. Το ίδιο δάπεδο σε συνέχεια θα αποκτήσει η τραπεζαρία, ενώ τα πράγματα θα διαφοροποιηθούν έντονα στο καθημερινό με το τζάκι. Εκεί το δάπεδο γίνεται «χοντροκόκκινο» ενιαίο, βιομηχανικό, συμβάλλοντας, μαζί με το ευαίσθητα διαμορφωμένο τζάκι, την ξύλινη σταθερή κατασκευή του καθιστικού, τη λιθοδομή του νοτιοδυτικού τοίχου και την οροφή από ανεπίχριστο σκυρόδεμα, στο να αποδοθεί στον χώρο ένα αίσθημα οικειότητας και θαλπωρής, καταδεικνύοντας ότι είναι ο χώρος που έχει τη μεγαλύτερη σημασία στην κατοικία του. Δεν είναι τυχαίο ότι αποτελεί το σημείο-κόμβο ανάμεσα στο εργασία και την κατοικία.

Διαφοροποιήσεις των δαπέδων συναντάμε στα σημεία μετάβασης από τον ένα χώρο στον άλλον, κάτι που αποδεικνύει ότι ο αρχιτέκτονας χρησιμοποιεί τα δάπεδα και ως στοιχεία διαφοροποίησης των χώρων, αντιμετώπιση που πιθανώς αποτελεί αναφορά στο De Stijl. Η αναφορά στο De Stijl⁵³ και πιο συγκεκριμένα στο έργο του Modrian γίνεται εμφανής και στον τρόπο που συνδέει τα υλικά των επιμέρους δαπέδων μεταξύ τους. Στα σημεία αυτά παρεμβάλλονται λωρίδες κατασκευασμένες από διαφορετικά υλικά και χρώματα, ένα πλέγμα μέσα στο οποίο εντάσσονται τα διαφορετικά υλικά των δαπέδων που παραπέμπουν στα πλέγματα των έργων του Modrian⁵⁴.

Η σύλληψη του χώρου πραγματοποιείται μαζί με το χρώμα που κάθε υλικό αποδίδει σε μια οργάνωση συνθετική, ανάλογη προς αυτήν του ζωγράφου κατά τη ζωγραφική σύνθεση. Το χρώμα, το υλικό και ο χώρος συνδιαλέγονται ενεργά, όπως επισημαίνει ο Παναγιώτης Μιχελής «αφού άχρρο δεν υπάρχει τίποτα στη φύση»⁵⁵ κατά τη σύνθεση του αρχιτεκτονικού αποτελέσματος, με απώτερο σκοπό να αποδοθεί αισθητική έμφαση και στην κατασκευαστική υπόσταση του έργου. Στα σημεία αυτά θα αποδείξει για άλλη μια φορά την

⁵³ Frampton, Kenneth, *ό.π.*, σσ. 136-137.

⁵⁴ Frampton, Kenneth, *ό.π.*, σσ. 136-137.

⁵⁵ Μιχελής, Παναγιώτης, *ό.π.*, σελ.85.



163

163. Ο Τάκης Μάρθας στο χώρο του καθιστικού.

ικανότητά του στις διακοσμητικές τέχνες με ευφάνταστη χρήση υλικών, γεωμετρικών σχημάτων και την τολμηρή σύνθεση χρωμάτων. Η ελευθεριότητα στη σύνθεση των δαπέδων στο πνεύμα του μοντερνισμού αποτελεί ένα από τα πεδία όπου κατεξοχήν γίνεται αντιληπτή η προσέγγιση της σύνθεσης της κατοικίας ως έργο τέχνης από τον αρχιτέκτονα, παραπέμποντας στην τεχνική του κολλάζ, ιδιαίτερα προσφιλή σε αυτόν αλλά και στη μοντέρνα τέχνη.

Η συνθετική προσέγγιση της κατοικίας ως εικαστική έκφραση

Η σύζευξη τέχνης και αρχιτεκτονικής εκφράζεται από τον Τάκη Μάρθα στον εσωτερικό χώρο της κατοικίας-atelier. Το εσωτερικό της κατοικίας συνιστά έκπληξη για τον επισκέπτη. Αντιμετωπίζεται από τον δημιουργό ως συνολικό έργο τέχνης το οποίο δεν επιδέχεται αλλαγών και παρεμβάσεων σε επίπεδο δομικό αλλά ούτε και διακοσμητικό. Η αναφορά στην ιαπωνική αρχιτεκτονική είναι εμφανής σε ολόκληρο τον εσωτερικό σχεδιασμό της κατοικίας, γεγονός που εντείνεται από την αναζήτηση των ελάχιστων διαστάσεων και τη μεταβλητότητα, ζητήματα στα οποία έχουμε ήδη αναφερθεί. Η σχέση με το De Stijl δεν μπορεί να μπορεί να περάσει απαρατήρητη (εσωτερικά αναπτύγματα σε αναφορά των έργων του Modrian, διαχωρισμός λειτουργιών με αλλαγή δαπέδων). Όλα όμως τα παραπάνω σε ένα συνεχή και γόνιμο διάλογο με την ελληνική αρχιτεκτονική παράδοση. Η παλινδρόμηση ανάμεσα στις επιρροές από την ιαπωνική αρχιτεκτονική και το De Stijl αλλά και την ελληνική παράδοση γίνεται εμφανής και στην αντίφαση που προκύπτει ανάμεσα στην πρόθεση για τη μεταβλητότητα των χώρων (συρομένη κατασκευή) από τη μια και για σταθερά στοιχεία επίπλωσης από την άλλη.

Με εμφανή τη διάθεση του στοιχείου της έκπληξης, την έντονη ροηκότητα, τις συνεχείς εναλλαγές υλικών, την τολμηρή χρήση υλικών και χρωμάτων, την κίνηση, τις διαβαθμίσεις του φωτός, ο αρχιτέκτων οδηγείται στη σύνθεση μιας κατοικίας που αν διστάσει να της αποδώσει με ευκολία τον τίτλο του έργου τέχνης, πολύ ευκολότερα θα την χαρακτήριζε ένα παιχνίδι με την τέχνη. Ο στόχος του

αρχιτέκτονα στη μελέτη της κατοικίας-atelier ήταν να οδηγηθεί σε ένα τελικό αποτέλεσμα συνολικού σχεδιασμού, ένα οργανικό σύνολο αρχιτεκτονικής, γλυπτικής και ζωγραφικής σε μια ανεπιτήδευτη μορφή με καθαρές συνθετικές αρχές μακράν της προσθετικής διαδικασίας και της τυχειότητας που συχνά χαρακτηρίζουν την παραδοσιακή αρχιτεκτονική.

Εν τέλει, όπως αναφέρει ο Δημήτρης Φιλιππίδης⁵⁶ «η προσωπική κατοικία του Τάκη Μάρθα επί της οδού Θεμιστοκλέους 50 στο Καλαμάκι συνοψίζει την ιδανική απουσία αναφοράς σε κάποιο τοπικό ιδίωμα, την έλλειψη κάποιας υποκρισίας και την πρωτοτυπία στις κατασκευαστικές λεπτομέρειες που τον διέκριναν... Ο Μάρθας μοιάζει να χρησιμοποιεί τα υλικά όπως ένας λαϊκός τεχνίτης θα τα μεταχειριζόταν. Ίσως εκεί να οφείλεται και η φρεσκάδα του έργου, που είναι λαϊκότερο αλλά και “λαϊκή” αρχιτεκτονική ταυτόχρονα».

Η σύνθεση της κατοικίας ακολουθεί την κυβιστική αντίληψη, με μέσα από την κατανομή κυβιστικών χώρων και κατακόρυφων-οριζόντιων επιπέδων σε μια ελεύθερη διάταξη με την οποία αποδίδεται στον χώρο η ενότητα πλάτους, ύψους, μήκους και χρόνου. Μέσα από τη σύνθεση διαφορετικών όγκων ο αρχιτέκτονας συνθέτει με εικαστική πρόθεση τόσο με τα «κενά» όσο και με τα «πλήρη», σε μια ελεύθερη κάτοψη αντίστοιχη του Raumplan του Wright,⁵⁷ με την ανισοϋπή σύνδεση των χώρων, σε αντιδιαστολή με την συμμετρία και την κανονικότητα.

Οι χώροι συσχετίζονται με τις ομαδοποιήσεις επιφανειών και λειτουργιών με άξονα την οικονομία του χώρου, στο πνεύμα του μοντερνισμού. Στα παραπάνω όμως θα πρέπει να προσθέσουμε μια φράση στο ίδιο πνεύμα που σχετίζεται με τον άμεσο διάλογο αρχιτεκτονικής και τέχνης. «Θυμάμαι την ίδια αγωνία σε κάθε τι που σχεδίαζε. Θυμάμαι τις ερωτήσεις του πώς φαίνεται, είναι καλό ή όχι, είναι



164

164. Ο Τάκης Μάρθας με φοιτητές του στο χώρο του atelier.

⁵⁶ Φιλιππίδης, Δημήτρης, *ό.π.*, σελ.306.

⁵⁷ Aug. Sarnitz *ό.π.*, σελ. 13.

σωστός ο δρόμος που ακολουθεί. Όταν σχεδίαζε το σπίτι του στο Καλαμάκι, τα ξενύχτια είχαν πάρει σχεδόν τη μορφή της προσωπικής μάχης με κάτι που πάλευε να δαμάσει και συνεχώς του ξέφευγε. Στα αμέτρητα προσχέδια που είχαν γίνει, δεν είχε μείνει αδιερεύνητη καμιά πιθανή εναλλακτική λύση. Ο Μάρθας σχεδίαζε τον προσωπικό του χώρο, έφτιαχνε ένα καβούκι για να χωθεί ο ίδιος μέσα, για να το κάνει κομμάτι του εαυτού του, να είναι το σπίτι και ο δημιουργός του ένα αδιαίρετο, ζωντανό, παλλόμενο σύνολο», θα διατυπώσει ο Διονύσης-Ζήβας,⁵⁸ φοιτητής του στο ΕΜΠ αποδίδοντας με τον πλέον εύγλωττο τρόπο τις προθέσεις του αρχιτέκτονα οι οποίες, όπως απεδείχθη στον χρόνο, επιτεύχθηκαν.



τάμης μάρθας

165

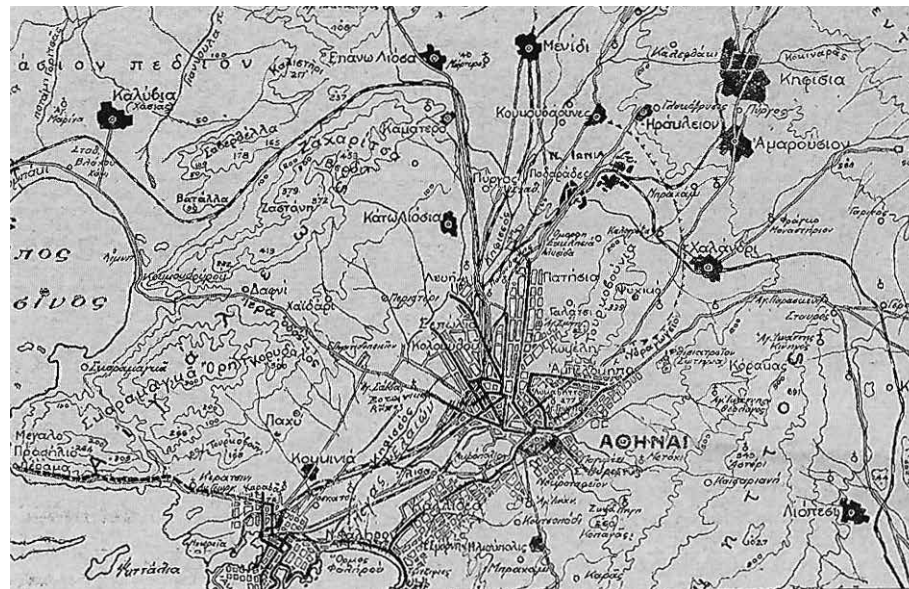
⁵⁸ Ζήβας Διονύσης (άτιτλο κείμενο), στον κατάλογο έκθεσης Τάκης Μάρθας (1905-1965). Κυριαζή, Νέλλη, Παπαδοπούλου, Σαλώμη (επιμ. καταλόγου), Κατάλογος έκθεσης: *Τάκης Μάρθας Αναδρομική*, Δημοτική Πινακοθήκη Αθηναίων, Αθήνα 1991, σελ. 13.

165. Εξωφυλλο καταλόγου έκθεσης εικαστικού έργου του Τάκη Μάρθα.

165. Carte postal, Αθήνα.
166. Χάρτης Αθήνας και
περιχώρων.



166



167

Οι μονοκατοικίες του Τάκη Μάρθα

Το πλαίσιο: Κοινωνικές-οικονομικές και
πολεοδομικές συνθήκες

Την εποχή κατά τη δεκαετία '50-'60, στην οποία δραστηριοποιείται επαγγελματικά ο Τάκης Μάρθας, με κύριο αντικείμενο την κατοικία, η Αθήνα εξελίσσεται. Αυξάνεται η πυκνότητα της δόμησης κυρίως μέσω της αντιπαροχής με παράλληλη αύξηση των υψών των κτιρίων: τα μονώροφα και τα διώροφα δίνουν τη θέση τους στα πολυώροφα, η υπάρχουσα υποδομή (οδικό, υδρευτικό και αποχετευτικό δίκτυο) καλείται να καλύψει ανάγκες πολλαπλασιασμένες 5-10 φορές.⁵⁹

Στα μέσα της δεκαετίας '50-'60 η σημερινή εικόνα της Αθηνάς έχει σχεδόν διαμορφωθεί και τα προβλήματα στην καθημερινότητα των πολιτών είναι πλέον εμφανή. Νέες ανάγκες στον πληθυσμό της πρωτεύουσας θα δημιουργηθούν, που θα εκφραστούν με την τάση εξόδου των πολιτών από το κέντρο της πόλης. Η συρροή εσωτερικών μεταναστών απ' όλη την Ελλάδα στην πρωτεύουσα, λόγω των πολεμικών γεγονότων και της οικονομικής δυσπραγίας, θα τοποθετήσει το πολεοδομικό ζήτημα στην κορωνίδα των προβλημάτων.⁶⁰

Οι οικισμοί αυτοί, στους οποίους χτίζει τις κατοικίες του, αποτελούν προάστια σχεδιασμένα σε πολεοδομική αλλά και αρχιτεκτονική κλίμακα και κυρίως δεν έχουν προκύψει από αυθαίρετους μηχανισμούς παραγωγής κτισμένου περιβάλλοντος. Όπως γνωρίζουμε,⁶¹ τα προάστια της πρωτεύουσας προέκυψαν από την επιθυμία για τη δημιουργία κατοικιών καλύτερης ποιότητας έξω από τις πυκνοδομημένες αστικές περιοχές, δημιουργώντας εξοχικούς οικισμούς, ενώ

⁵⁹ Κανδύλης, Γεώργιος, «Αθήνα 1900-1985, Η τραγική περιπέτεια της πόλης», άρθρο στον τόμο *Η Αθήνα στον 20ό αιώνα*, εκδ. ΥΠΠΟ, Αθήνα 1985, σσ. 17-20.

⁶⁰ Κωτσάκη, Αμαλία, *Η στέγαση της Δικαιοσύνης, Αθήνα 1834-2014*, εκδ. Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2017, σσ.120-127.

⁶¹ Κακούλα, Κική, *Η ιδέα της κηπούπολης στην ελληνική πολεοδομία του μεσοπολέμου*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 1990, σελ.220.

το αίτημα για φθηνές κατοικίες γέννησε τους συνεταιριστικούς οικισμούς (εντός ή) εκτός πόλης.⁶² Η αναδιάρθρωση του αστικού και του αγροτικού χώρου μέσω της ίδρυσης των νέων οικισμών είχε θέσει νέες βάσεις για την αντιμετώπιση του ζητήματος της κατοικίας μέσω των γενικών πολεοδομικών διατάξεων και κανονισμών από πολεοδομική έως αρχιτεκτονική κλίμακα.

Στα προάστια της Αθήνας η αρχιτεκτονική έκφραση συνδέεται άμεσα με τους γεωγραφικούς και κοινωνικούς μετασχηματισμούς ήδη κατά την εποχή του Μεσοπολέμου – άλλωστε η δημιουργία των προαστίων της Αθήνας πολλά οφείλει στα ευεργετικά διατάγματα για τους προσφυγικούς συνοικισμούς.

Η αρχιτεκτονική των προαστίων προτείνει μια νέα αρχιτεκτονική γλώσσα βασισμένη στην πολυφωνία και τον πλουραλισμό. Κατά τον Δημήτρη Φιλιππίδη «δύο ριζοσπαστικές κινήσεις, η πρώτη νομοθετική και η δεύτερη μορφολογική, υπόσχονταν σειρά ανατροπών σε διάφορα επίπεδα».⁶³ Η αρχιτεκτονική στα προάστια συνδέεται άμεσα με τη φύση και μέσα από αυτό το πρίσμα της σχέσης του δομημένου χώρου με το περιβάλλον είναι ενδιαφέρον να εξεταστεί η επίδραση του μοντέρνου κινήματος σε σχέση με τη μεσογειακή παράδοση στην αρχιτεκτονική των προαστίων της Αττικής.

Η κατοικία στα προάστια δεν αποτελεί πλέον μόνο στοιχείο κοινωνικής προβολής αλλά και ανάγκη ενός κόσμου που αρχίζει να ασφυκτιά στη μεγαλούπολη. Στο πλαίσιο αυτής της τάσης για την ανέγερση κατοικιών των Αθηναίων νεοαστών στα προάστια, ο Τάκης Μάρθας μαζί με άλλους διακεκριμένους αρχιτέκτονες⁶⁴ θα ανταποκριθεί και θα απαντήσει σε σειρά αρχιτεκτονικών ερωτημάτων που οι συνθήκες αυτές προκαλούν.

⁶² Καυκούλα, Κική, *ό.π.*, σελ. 221.

⁶³ Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Προάστια και Εξοχές της Αθήνας του 1930*, εκδ. Ολκός, Αθήνα 2006, σελ. 53.

⁶⁴ Ο πολεοδομικός σχεδιασμός και το κτίσιμο των μονοκατοικιών στα προάστια αποτέλεσαν πεδίο δράσης σημαντικών αρχιτεκτόνων, όπως του Θ. Βαλεντή (Νέα Σμύρνη), Π. Μανουηλίδη, Δ.Α. Φωτιάδη, Ι. Χαλεπά, Π. Σακελλάριου (Ψυχικό), Κ. Κιτσίκη (Ψυχικό, Κηφισιά, Εκάλη) κ.λπ. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, (επιμ.), *Ελληνική Αρχιτεκτονική Εταιρεία, Αρχιτέκτονες του 20ού αιώνα, Μέλη της Εταιρείας*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2009, σελ. XXIII.

Η ταχεία οικοδομική ανάπτυξη καθορίζεται από τη δυσχερή οικονομική και πολιτική κατάσταση και κυρίως από το ζήτημα της μετανάστευσης. Η κορύφωση του φαινομένου παρουσιάζεται κατά τη δεκαετία 1951-1961, όταν ο πληθυσμός της Αθήνας αυξήθηκε κατά 2,34%, έχοντας ως αποτέλεσμα τη διεύρυνση του έργου των αρχιτεκτόνων. Με τα καινούργια δεδομένα, η ελληνική Πολιτεία κατέβαλε προσπάθειες για την ανασυγκρότηση της χώρας, που έγινε στο πλαίσιο της διακήρυξης του δόγματος Τρούμαν, χρησιμοποιώντας αποτελεσματικά κάθε βοήθεια από το εξωτερικό.

Εισαγωγή-Διάκριση κατηγοριών

Μεγάλο ποσοστό στο έργο του Τάκη Μάρθα καταλαμβάνουν οι κατοικίες και κυρίως οι προαστιακές.⁶⁵ Επί συνόλου 41 κατοικιών που εντοπιστήκαν και ταυτοποιήθηκαν στο αρχείο του αρχιτέκτονα και σε ευρύτερη ερεύνα, οι 32 είναι προαστιακές και οι 4 αστικές. Οι κατοικίες αυτές κατά βάση κτίζονται κυρίως τη δεκαετία του '50, ενώ σε λίγες περιπτώσεις έχουν χτιστεί τη δεκαετία του '30. Οι κατοικίες εντοπίστηκαν στην Αθήνα, στην Πλάκα και την Κυψέλη και στα προάστια, κυρίως σε περιοχές που αποτελούν οργανωμένα μεσοπολεμικά προάστια, τις πρώτες αθηναϊκές «κηπουπόλεις», όπως το Ψυχικό και η Φιλόθεη, η Εκάλη, η Νέα Σμύρνη, ο Άλιμος.

Στις προαστιακές κατοικίες των Ελλήνων αρχιτεκτόνων της γενιάς του '30, στην οποία ανήκει ο Τάκης Μάρθας, κεντροευρωπαϊκά μορφολογικά στοιχεία που απαντώνται ευρύτερα αντικαθίστανται από μορφές δανεισμένες από το λεξιλόγιο της ελληνικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής. Στο έργο του Τάκη Μάρθα θα συναντήσουμε προαστιακές κατοικίες στο πνεύμα του μοντερνισμού, εμπλουτισμένες με

⁶⁵ Ως προαστιακές κατοικίες εννοούμε αυτές που βρίσκονται εκτός αστικού κέντρου. Τα σπίτια χωροθετημένα διάσπαρτα στην ύπαιθρο της Αττικής άλλοτε χρησιμοποιούνται εποχικά –από ιδιοκτήτες με κτηματική περιουσία που διατηρούν μόνιμη κατοικία σε οικισμούς– ή ως μόνιμη μόνιμη κατοικία. Οι προαστιακές κατοικίες θα αποτελέσουν τους προπομπούς της αστικής ανάπτυξης και έτσι αργά ή γρήγορα θα βρεθούν βίαια ενσωματωμένα σε συνοικισμούς ή απευθείας σε προάστια. Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Προάστια και εξοχές της Αθήνας του '30*, εκδ. Ολκός, Αθήνα 2006, σσ. 13-15.

στοιχεία από την ανώνυμη νησιώτικη αρχιτεκτονική αλλά και από την αρχιτεκτονική της ηπειρωτικής Ελλάδας.

Η αρχιτεκτονική των προαστιακών κατοικιών του Τάκη Μάρθα δεν εμφανίζει εξέλιξη στον χρόνο. Κατά τούτο, μια χρονολογική ανάλυσή τους δεν κρίθηκε μεθοδολογικά σκόπιμη. Σε μια πρώτη ανάγνωση διακρίνει κανείς ότι αυτό που τις διαφοροποιεί κυρίως είναι ο βαθμός της σχέσης που αναπτύσσουν με τον μοντερνισμό και την παράδοση, κινούμενες ανάμεσα σε αυτούς τους δυο πόλους.

Η μελέτη των προαστιακών και αστικών κατοικιών του Τάκη Μάρθα εμφανίζει πολλαπλό ενδιαφέρον:

-ως άλλη μια προσπάθεια για έκφραση της ελληνικότητας στο πεδίο της αρχιτεκτονικής από έναν αρχιτέκτονα της γενιάς του '30.

-ως μια ενδιαφέρουσα αναζήτηση της σχέσης μοντερνισμού και παράδοσης και ως εκ τούτου ως συγκρότηση ενός εναλλακτικού μοντερνισμού.

- ως ένα πρόσφορο πεδίο διερεύνησης της σχέσης αρχιτεκτονικής και τέχνης με δεδομένη τη διπλή ιδιότητα του δημιουργού.

- ως αντικατοπτρισμός των κοινωνικών διαφοροποιήσεων, του τρόπου ζωής και των καταβολών των Αθηναίων νέο αστών, έτσι όπως αυτές εκφράζονται στο πεδίο της κατοικίας μεταπολεμικά, στη δεκαετία του '50, στην Ελλάδα, χρονική περίοδο στην οποία εντοπίζεται ερευνητικό κενό.

- ως απάντηση στο μείζον πρόβλημα της στέγασης στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια στην Ελλάδα.

Ο Τάκης Μάρθας σχεδίασε ικανό αριθμό μονοκατοικιών στην Αθήνα και στα σημαντικότερα προάστια της Αθήνας.

Στην Αθήνα εντοπίστηκαν δύο κατοικίες στο αρχείο του Τάκη Μάρθα:

•Οικία Ιωάννη Τσαντίλη (1932), Μνησικλέους 18Α, στην Πλάκα, (πλήρως ανακαινισμένη).

•Οικία Έρας Ζηρίδη (1948), Γιαννισών 17, Κυψέλη, (διατηρείται σε καλή κατάσταση).

Στην περιοχή των Πατησίων εντοπίστηκαν συνολικά πέντε κατοικίες στο αρχείο του Τάκη Μάρθα:

•Οικία Μπέκα (1933), Αγ. Παρασκευής, Κάτω Πατήσια.

•Οικία Αριστ. Παπαχρήστου (1934), Λευκωσίας και Κύπρου.

•Οικία Αλέξανδρου Συρίγου (1937), Χάνσεν και Τσίλερ.

•Οικία Βασιλείου και Σούλας Βεκιαρέλη (1936), Καυταντζόγλου 7.

•Οικία Ιωάννη Ζαμπά (1948-1949), περιοχή Κυπριάδου.

Στα νότια προάστια της Αθήνας εντοπίστηκαν στο αρχείο του έντεκα κατοικίες.

Ενδεικτικά θα αναφέρουμε:

Στην περιοχή της Γλυφάδας:

•Οικία Άγγελου Βαρβούζου (1932), (κατεδαφισμένη).

•Οικία Άννας Ζούλια (1937), (κατεδαφισμένη).

Στην περιοχή του Αλίμου, στο Καλαμάκι:

•Οικία-atelier Τάκη Μάρθα (1950), Θεμιστοκλέους 50, (έχει αναφερθεί).

•Οικία Αναστάσιου Παπαναστασίου (1950), Λεωφόρος Νίκης και Βασ. Σοφίας, (κατεδαφισμένη).

•Οικία Κυριάκου Σπηλιόπουλου (1950), Λεωφόρος Νίκης και Κοντοσταύλου (δεν υπάρχουν στοιχεία σχετικά με την κατασκευή του).

•Οικία Βασιλικής Ιορδάνου (1950), Θεμιστοκλέους 48, (διατηρείται σε καλή κατάσταση με αλλοιώσεις στις εξωτερικές όψεις και στο εσωτερικό της).

Στην περιοχή του Παλαιού Φαλήρου:

•Οικία Φ. Τσακαλώτου-Αναστασιάδη (1950), Θησέως 1, (διατηρείται σε καλή κατάσταση).

Στην περιοχή Ν. Φαλήρου (Τζιτζιφιές):

•Οικία Θ. Παλαμίδη (1935) Θησέως και Ισμήνης (διατηρείται σε καλή κατάσταση με σημαντικές αλλοιώσεις).

•Οικία Μαρίας Μαγγανιώτη (1934), (δεν υπάρχουν στοιχεία σχετικά με την κατασκευή του).

Στην περιοχή της Βάρης:

•Οικία-atelier Θεοδώρας-Φώτη Ζαχαρίου (1948), Υπάρχου 22. Αναφέρεται στα σχέδια ως προσθήκη ορόφου (έχει αναφερθεί).

Στα βόρεια προάστια της Αθήνας, εντοπίστηκαν στο αρχείο του Τάκη Μάρθα δεκατρείς κατοικίες. Αναλυτικά:

Στην περιοχή του Ψυχικού:

- Οικία Άγνωστου πελάτη (1936), Γ. Ροΐδη και Θεοτόκη.
- Οικία Αντώνιου Σώχου (1937), Λ. Κηφισίας (έχει ήδη αναφερθεί).
- Οικία Άννας Τρίμμη (1948), Αγ. Δημητρίου 18.
- Οικία Ευστάθιου Παξινού (1951), Λ. Δημοκρατίας 30, (κατεδαφισμένη).
- Οικία Δημοσθένη Κουγιουμτζόπουλου (1954),

Τρεμπεσίνας 32.

Στην περιοχή της Φιλοθέης:

- Οικία Παναγιώτη Δουμά (1948).
- Οικία Γεώργιου Βογιατζάκη (1957), Α. Τσοκοπούλου 3, (κατεδαφισμένη).
- Οικία Α. Ρήγου, (1958), Κύπρου 6.

Στην περιοχή της Εκάλης, στο Καστρί:

- Οικία Δημήτρη Πεردικίδη.

Στην περιοχή του Χαλανδρίου:

- Οικία Μπίλιως Καλμούκη (1926), περιοχή Φραγκοκλησιά.
- Οικία Καλαμαρά (1947), περιοχή Φραγκοκλησιά.

Στην περιοχή της Κηφισίας:

- Οικία Μαρίας Παπανικολάου (1949), Λεωφ. Ανοίξεως.

Σε μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης των κτιρίων, εφόσον δεν υπάρχει εξέλιξη στον χρόνο και όπως αναφέρθηκε παραπάνω κυρίως είναι ο βαθμός της σχέσης που αναπτύσσουν με τον μοντερνισμό και την παράδοση, κινούμενα ανάμεσα σε αυτούς τους δύο πόλους, επιλέγεται ως κριτήριο για την συγκρότηση κατηγοριών η σχέση με τον μοντερνισμό ή την παράδοση, την αυστηρή γεωμετρία ή τη γραφικότητα. Στη συνέχεια, αφού κατηγοριοποιηθούν σύμφωνα με το παραπάνω κριτήριο, ακολουθεί η ομαδοποίησή τους ανά περιοχή.

Προτείνονται οι παρακάτω κατηγορίες ως προς τον βαθμό συγγένειας με τον μοντερνισμό ή την ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική:

1. Μοντέρνες κατοικίες.
2. «Γραφικές» μονοκατοικίες με χρήση στοιχείων της ανώνυμης νησιώτικης αρχιτεκτονικής.
3. «Γραφικές» μονοκατοικίες με χρήση στοιχείων της ανώνυμης αρχιτεκτονικής της ηπειρωτικής Ελλάδας.
4. Μονοκατοικίες με μεσογειακό χαρακτήρα - «Μεσογειακός μοντερνισμός»

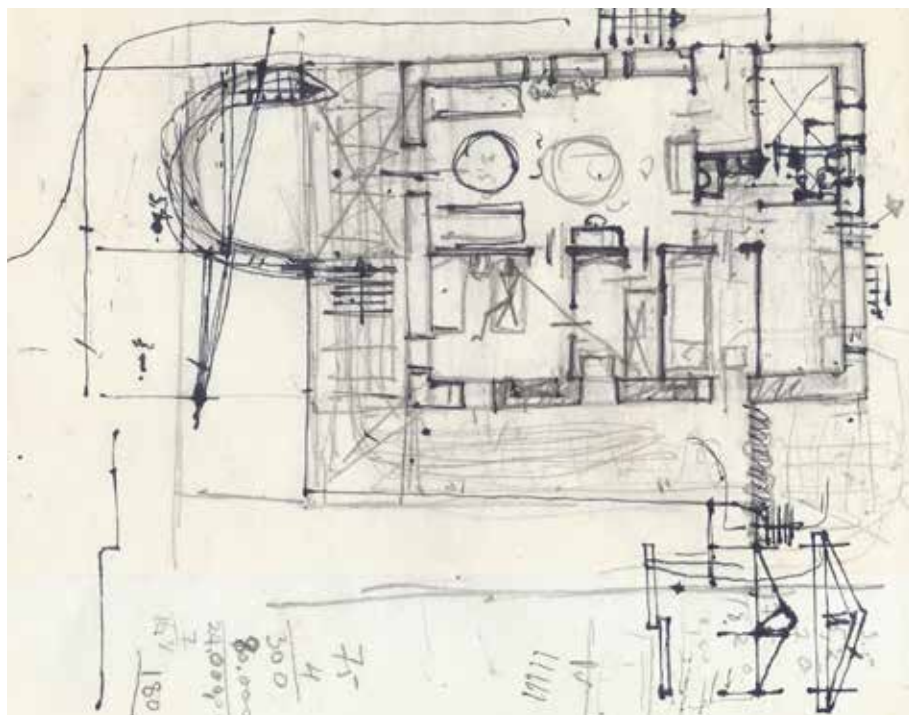
Ανά κατηγορία προτείνεται να περιλαμβάνουν:

-Μοντέρνες κατοικίες: οικία Τσαντίλη, οικία Ζηρήδη, οικία Συρίγου, οικία Βασίλειου Βεκιαρέλη, οικία Παπαναστασίου, οικία Λαζαρίδη, οικία Παξινού.

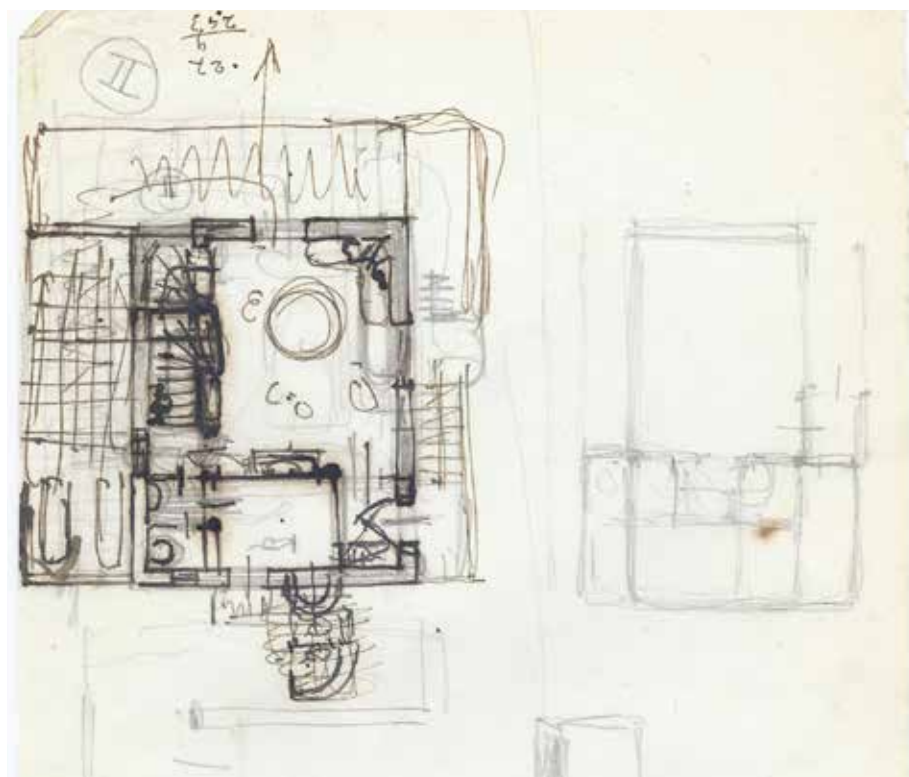
-«Γραφικές» μονοκατοικίες με χρήση στοιχείων της ανώνυμης νησιώτικης αρχιτεκτονικής: οικία Ρήγου, οικία Ιορδάνου, οικία Κ. Σπηλιούπουλου, οικία Α. Παπαναστασίου.

-«Γραφικές» μονοκατοικίες με χρήση στοιχείων της ανώνυμης αρχιτεκτονικής της Ηπειρωτικής Ελλάδας: οικία Παξινού, οικία Βογιατζάκη, οικία Κουγιουμτζόπουλου.

-Μονοκατοικίες με μεσογειακό χαρακτήρα - «Μεσογειακός μοντερνισμός»: οικία Τρίμμη, οικία Τσακαλώτου, οικία Παπανικολάου, οικία Δημητρακόπουλου.



90



90

167α, 167β. Σκίτσα κατόψε-
ων αταύτιστων κατοικιών
του Τάκη Μάρθα.

Μοντέρνες μονοκατοικίες

Η Ελληνική Αρχιτεκτονική, από τις δεκαετίες '20-'30, εποχή κατά την οποία ο Τάκης Μάρθας ξεκινά την επαγγελματική του δράση, βρίσκεται σε μια μεταβατική περίοδο, ακολουθώντας τα συντηρητικά ρεύματα της Ευρώπης: από τον γαλλικό εκλεκτικισμό, τον εκσυγχρονισμένο κλασικισμό και σε περιορισμένη κλίμακα την Art Nouveau, περνάει στο μοντέρνο κίνημα. Από τις αρχές της δεκαετίας του '30 νεωτερικά ρεύματα της Ευρώπης εμπνέουν τους Έλληνες αρχιτέκτονες, ανάμεσά τους και τον Τάκη Μάρθα, διαμορφώνοντας μια σύγχρονη αρχιτεκτονική γλώσσα μέσα από μια οριστική και βαθιά ρήξη με τη νεοκλασική και ιστοριστική ιδεολογία, εφαρμόζοντάς την στα ελληνικά δεδομένα.⁶⁶

Οι εκφραστές της νέας αρχιτεκτονικής, ένας σημαντικός αριθμός Ελλήνων αρχιτεκτόνων που έχει σπουδάσει στο εξωτερικό,⁶⁷ οραματίζονται έναν διεθνή χώρο των τεχνών, αποσκοπώντας τελικά σε μία καινούργια τέχνη του ζην με τις ευρύτερες προσπάθειες ενοποίησης της καλλιτεχνικής έκφρασης.

Την εποχή του Μεσοπολέμου κατά την οποία δραστηριοποιείται επαγγελματικά ο Τάκης Μάρθας, σημαντικός αριθμός Ελλήνων αρχιτεκτόνων έχει σπουδάσει στο εξωτερικό και έχει σε έρθει σε επαφή με τα διεθνή αρχιτεκτονικά ρεύματα: την Art Nouveau, την Art Deco, το Μοντέρνο Κίνημα.

⁶⁶ Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, Μαρμαράς, Εμμανουήλ, *12 Έλληνες Αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σελ. XVII-XIX.

⁶⁷ Σημαντικοί αρχιτέκτονες όπως ο Αλεξ. Νικολούδης, ο Δημ. Πικιώνης, ο Κων. Κυριακίδης, ο Κων. Κιτσίκης, ο Λεων. Μπόννης, ο Μαν. Λαζαρίδης κ.ά. είναι εκφραστές των ευρωπαϊκών αρχιτεκτονικών ρευμάτων, όπως είναι ο εκσυγχρονισμένος εκλεκτικισμός και ο αφαιρετικός – μοντέρνος κλασικισμός. Όντας οι περισσότεροι καθηγητές στη συνέχεια στο ΕΜΠ δημιουργούν οπαδούς του Μοντέρνου κινήματος ανάμεσα στους πρώτους απόφοιτους, όπως οι Νικ. Μητσάκης, Κυρ. Παναγιωτάκος, Πάτρ. Καραντινός κ.ά. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, *Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 2001, σσ. 39-40.

Τα ευρωπαϊκά αρχιτεκτονικά ρεύματα κινούνται από τον γαλλικό εκλεκτικισμό του Αλέξανδρου Νικολούδη, τον κλασικότροπο μοντερνισμό του Μανώλη Λαζαρίδη έως τον μοντερνισμό του Νικόλαου Μητσάκη, του Κυριακούλη Παναγιωτάκου και του Πάτροκλου Καραντινίου.⁶⁸

Το κατασκευαστικό πεδίο αποτελεί το κομβικό σημείο συγχώνευσης της τέχνης και της καθημερινής ζωής με τη συγκέντρωση όλης τα καλλιτεχνικής δραστηριότητας σε μια ενότητα: ζωγραφικής, γλυπτικής, καλλιτεχνικής βιομηχανίας, τεχνικών επαγγελμάτων – ως αναπόσπαστα συστατικά στοιχεία μιας νέας αρχιτεκτονικής.

Ο Τάκης Μάρθας ακολουθώντας τα σύγχρονα αρχιτεκτονικά ρεύματα συσχετίζει τη χρήση υλικών με τη σύγχρονη αισθητική και μορφολογία και διά: «Εις τα προηγμένα κράτη, τα ποικίλα νέα βιομηχανικά και οικοδομικά προϊόντα επιτρέπουν εις τους αρχιτέκτονες να πραγματοποιήσουν τα πλέον απίθανα αρχιτεκτονικά τους οράματα με νέες μορφές διάφορες των γνωστών τόσο στην κάτοψη όσο και στις προσόψεις των κτιρίων. Έτσι προκύπτει μια νέα μουσική του χώρου και ένα αισθητικό πιστεύω. Η Ελλάδα όμως είναι χώρα καθυστερημένη βιομηχανικά και χωροδομικά και τα υλικά που η εθνική της οικονομία επιτρέπει στον αρχιτέκτονα να χρησιμοποιήσει κατεξοχήν είναι η πέτρα, οι οπτόπλινθοι, το μάρμαρο και το τσιμέντο. Με τόσο πενιχρά μέσα είναι αδύνατο να πραγματοποιηθεί και να ολοκληρωθεί ένα αρχιτεκτόνημα κατά τα ξένα πρότυπα... Έτσι οι Έλληνες αρχιτέκτονες, ιδίως οι νέοι, καταφεύγουν στην μόνη δυνατή λύση. Δηλαδή προμηθεύονται από τα βιομηχανικά κράτη ορισμένα σύγχρονα οικοδομικά υλικά και τα χρησιμοποιούν με τα υλικά του τόπου, προσπαθώντας να δώσουν νέες αρχιτεκτονικές μορφές. Βέβαια το αποτέλεσμα είναι να φορούν τα κτίρια τη λεοντή μόνο του μοντέρνου. (Το τομάρι του λιονταριού δεν μπορεί να κάνει τον γάιδαρο λιοντάρι ...ο καιρός αφαιρεί την λεοντή του μετα-μοντερνισμού.) Και να στοιχίζουν δυσανάλογα ακριβά... Αναγκαστικά λοιπόν καταλήγουν σε μια

⁶⁸ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *Οι Απαρχές των Αρχιτεκτονικών Σπουδών στην Ελλάδα, Οι Αρχιτεκτονικές Σπουδές στο ΕΜΠ 1917-1974*, εκδ. ΕΜΠ, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, Αθήνα 2002, σελ. 27.

μέση λύση. Δηλαδή προμηθεύονται από τα προηγμένα βιομηχανικά κράτη ορισμένα υλικά και τα μεταχειρίζονται μαζί με τα ντόπια, έχοντας όμως σαν ιδανικό την ξένη αρχιτεκτονική μορφή. Έτσι έχουν την ψευδαίσθηση ότι μπορούν να κάνουν μοντέρνα αρχιτεκτονική. Το αποτέλεσμα βέβαια με αυτόν τον τρόπο δεν μπορεί να είναι ικανοποιητικό, ούτε αισθητικά ούτε από άποψη κόστους... Εις τα μικρής κλίμακος κτίρια ευτυχώς, η νεοελληνική αρχιτεκτονική έχει να επιδείξει έργα αισθητικά ολοκληρωμένα και συνεπή με τα πλαίσια λαϊκών παραδόσεων και με τα υλικά του τόπου μας και με την εθνική μας οικονομία... Η αρχιτεκτονική φυσιολογία των αστικών πολυώροφων κατοικιών μοντερνίζει ή προσπαθεί να μιμηθεί κλασικά πρότυπα».⁶⁹

Η σύγχρονη οικοδομική τεχνολογία του οπλισμένου σκυροδέματος και της μαζικής οικοδόμησης εκφράζεται στην αστική κλίμακα της Αθήνας στο έργο του Τάκη Μάρθα τη μεσοπολεμική περίοδο, περίοδο κατά την οποία ο Τάκης Μάρθας δραστηριοποιείται επαγγελματικά κυρίως στον τομέα της κατοικίας.

⁶⁹ Μάρθας, Τάκης, απόσπασμα από χειρόγραφες σημειώσεις. Αρχείο Τάκη Μάρθα

Οι Μοντέρνες μονοκατοικίες του Τάκη Μάρθα

Ο Τάκης Μάρθας έχει μελετήσει και υλοποιήσει τις παρακάτω μονοκατοικίες:

- Οικία Ιωάννη Τσαντίλη (1932), Μνησικλέους 18Α, στην Πλάκα, (πλήρως ανακαινισμένη).
- Οικία Έρας Ζηρίδη (1948), Γιαννιτσών 17, Κυψέλη, (διατηρείται σε καλή κατάσταση)
- Οικία Αλέξανδρου Συρίγου (1937), Χάνσεν και Τσίλερ, Κάτω Πατήσια.
- Οικία Βασιλείου και Σούλας Βεκιαρέλη (1936), Καυταντζόγλου 7 Κάτω Πατήσια.
- Οικία Αναστάσιου Παπαναστασίου (1950), Λεωφόρος Νίκης και Βασ. Σοφίας, Καλαμάκι (κατεδαφισμένη).
- Οικία Ευστάθιου Παξινού (1951), Ιθάκη.
- Οικία ιδιοκτησίας Λαζαρίδη, Πρεβέζης και Ευαλκίδου, λόφος Σκουζέ (δεν είναι τεκμηριωμένη).

Η οικία ιδιοκτησίας Κωνσταντίνου Τσαντίλη στην Πλάκα, του 1937, είναι διώροφη κατοικία συνολικής επιφάνειας 220 τ.μ., η οποία ακολουθεί την τριμερή κατανομή, με τους βοηθητικούς χώρους να εντάσσονται στο υπόγειο, τους χώρους υποδοχής στο ισόγειο και τους ιδιωτικούς χώρους με δύο υπνοδωμάτια, και χώρο με τζάκι, και λουτρό στον όροφο. Στην εσωτερική διαρρύθμιση διακρίνονται ενιαίοι χώροι σε συνέχεια οι οποίοι διαφοροποιούνται από αλλαγές στη στάθμη σε μια ρευστή κάτοψη. Το ύψος των πέντε μέτρων στο ισόγειο δίνει τη δυνατότητα της ελεύθερης καθ' ύψος διαμόρφωσης με ευθεία αναφορά στο μοντέρνο.

Η τοποθέτηση της εισόδου στην άκρη του κτίσματος και η ένταξη της κλίμακας στο χωλ σε προέκταση της εισόδου αφήνουν ελεύθερη την υπόλοιπη επιφάνεια για διαρρύθμιση και αποτελούν χαρακτηριστικό στοιχείο προς την κατεύθυνση του εκμοντερνισμού και της ριζικής ανανέωσης στην αρχιτεκτονική του Μεσοπολέμου. .



168α



168β



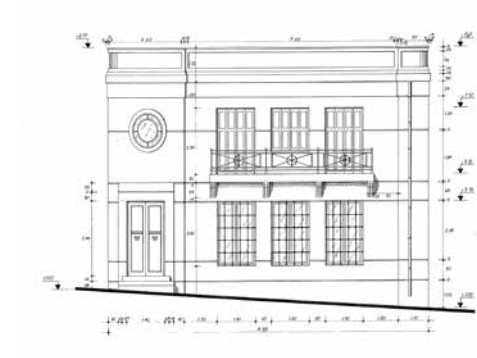
171α



169α



169β



170



172



171β



171γ

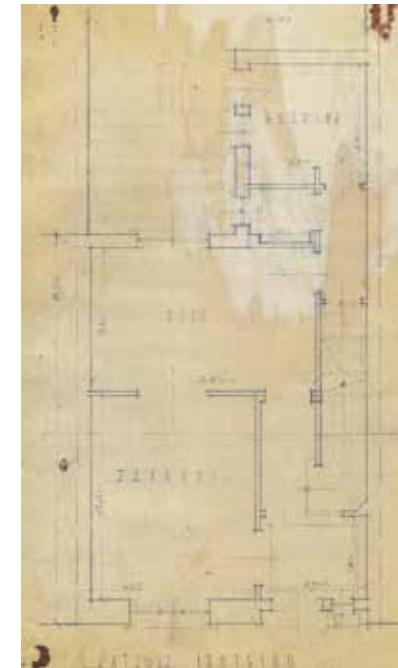
168α,168β,168γ. Οικία Ιωάννη Τσαντίλη στην Πλάκα.
169α,169β. Σκίτσα κατόψεων της κατοικίας στη σημερινή της κατάσταση.
170. Σχέδιο οψής της κατοικίας στη σημερινή της κατάσταση.
171α,171β,171γ. Απόψεις του εσωτερικού χώρου της κατοικίας στην σημερινή της κατάσταση.
172. Οικία Ιωάννη Τσαντίλη.

Ο χειρισμός των όψεων με την επίπεδη στέψη με τη συμμετρική οργάνωση και τον τονισμό του κεντρικού άξονα, με το κεντρικό μπαλκόνι και την αντίστοιχη συμμετρική ταξινόμηση των επιμηκών ανοιγμάτων, αποτελεί μια κλασικίζουσα νύξη στη μορφολογική μοντέρνα προσέγγιση του κτίσματος, με τη χαρακτηριστική λεία σοβατισμένη όψη διαμορφωμένη σε ζώνες και με τη χρήση σκοτίων και οβάλ παράθυρου.

Στοιχεία του αθηναϊκού νεοκλασικού σπιτιού, όπως το κεντρικό μαρμάρινο μπαλκόνι που εδράζεται σε μαρμάρινα φουρούσια και πλαισιώνεται από περίτεχνα σφυρήλατα κιγκλιδώματα, οι παραστάδες και τα τραβηχτά, η στέψη με οριζόντιο γείσο και η απόληξη με μπαλούστρες, εντάσσονται μορφολογικά από τον αρχιτέκτονα με μια μοντέρνα αφαιρετική συνθετική πρόθεση. Το μοντέρνο εκφράζεται υπαινικτικά στην κατοικία του Ιωάννη Τσαντίλη.

Η αφαιρετική μορφολογική χειρονομία με αναφορά στο μοντέρνο εκφράζεται αντίστοιχα στη μελέτη κατοικίας του 1948, ιδιοκτησίας Έρας Ζηρίδη στην Κυψέλη. Η κάτοψη είναι επιμήκης και οργανώνεται κεντροβαρικά με την ύπαρξη χωλ στο κέντρο, το οποίο διαμορφώνεται ως κυρίως χώρος υποδοχής, και τραπεζαρία, αναιρώντας την τριμερή κατανομή με αναφορά στο μοντέρνο. Οι βοηθητικοί χώροι, office και κουζίνα, είναι απομονωμένοι στο βάθος του κτιρίου, σε άμεση επαφή με τον κήπο, ενώ το σαλόνι εντάσσεται στην κύρια όψη του δρόμου σε άμεση επαφή με το χωλ εισόδου. Το ισόγειο ακολουθώντας την φυσική κλίση του εδάφους εμφανίζεται υπερυψωμένο με άμεση πρόσβαση από εξωτερική διαμορφωμένη κλίμακα. Η είσοδος πραγματοποιείται σταδιακά μέσα από μια εγκάρσια, κλιμακώμενη συνεχόμενη διαδρομή διαπερνά την κατοικία από το αστικό τοπίο στο εσωτερικό της αποκαλύπτοντας τη χωρική και λειτουργική δομή της κατοικίας. Η γραμμικότητα και η λιτότητα εκφράζονται και στις όψεις, που διακρίνονται από τη σαφή γεωμετρική οργάνωση και την απουσία διακοσμητικών στοιχείων με άμεση αναφορά στο Μοντέρνο.

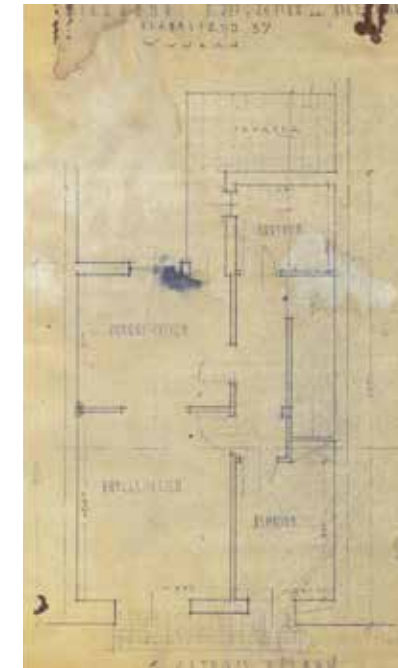
Κοινές συνθετικές αρχές που χαρακτηρίζουν το μοντέρνο κίνημα δι-ατρέχουν τις δύο κατοικίες του Τάκη Μάρθα στην περιοχή των Κάτω



173α



174β

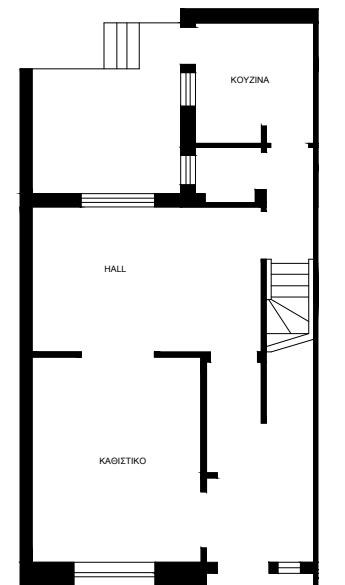


173β

173α. Οικία Έρας Ζηρίδη στην Κυψέλη. Κάτοψη ισόγειου.
173β. Κάτοψη ορόφου.
174α, 174β. Οικία Έρας Ζηρίδη.
175. Κάτοψη.



174α



175



176



177

176. Οικία Βασιλείου και Σούλας Βεκιαρέλη στα Κάτω Πατήσια.
177. Οικία Αλέξανδρου Συρίγου στα Κάτω Πατήσια.

Πατησίων. Οι μονώροφες κατοικίες του δημοσιογράφου Βασιλείου Βεκιαρέλη και της συζύγου του, Σούλας, που χτίστηκε το 1936 επί της οδού Καυταντζόγλου 7, και του Αλέξανδρου Συρίγου, που χτίστηκε το 1937 επί της οδού Χάνσεν και Τσίλερ στα Κάτω Πατήσια, χτίστηκαν κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, εποχή κατά την οποία τα προάστια της Αθήνας λειτουργούν ως πρότυπα μεγαλοαστικής ή μεσοαστικής εγκατάστασης.⁷⁰

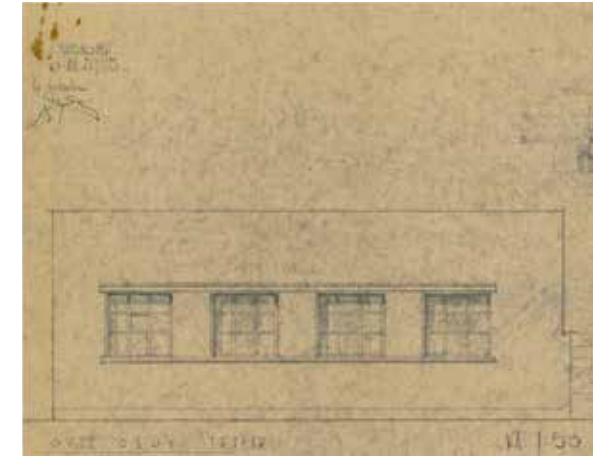
Ο σχεδιασμός των κατοικιών στην πιο πάνω περιοχή ακολούθησε, όπως συνέβαινε συνήθως, τις προδιαγραφές των οικισμών που ακολουθήθηκαν κυρίως στα βόρεια προάστια, με εμφανή τον νεωτερικό τους χαρακτήρα. Οι κανονισμοί αυτοί αφορούν αρχιτεκτονικές και πολεοδομικές αρχές για την σχέση των κτιρίων με το περιβάλλον τους, καθορίζοντας τον μελλοντικό χαρακτήρα του αστικού χώρου, χωρίς όμως μορφολογικές δεσμεύσεις. Το πεδίο για την αρχιτεκτονική έκφραση σε επίπεδο μορφολογικό παραμένει ελεύθερο, και αυτό αποδεικνύεται στη συνέχεια από την τελική εικόνα των οικισμών. Με τις αρχές που ορίζουν τα μεγέθη των οικοπέδων και των κατοικιών, τον σχεδιασμό του οδικού δικτύου, τη δημιουργία υποδομής και δημόσιων ελεύθερων χώρων, την απαγόρευση εγκατάστασης ασυμβίβαστων χρήσεων, τέθηκαν τα θεμέλια για την ίδρυση νέων περιοχών κατοικίας σύμφωνα με όλους τους κανόνες της τέχνης και της επιστήμης, δηλ. με πρότυπα πολεοδομικά και αρχιτεκτονικά, αισθητικά και κατασκευαστικά.⁷¹

⁷⁰ Καυκούλα, Κική, *ό.π.*, σελ. 280.

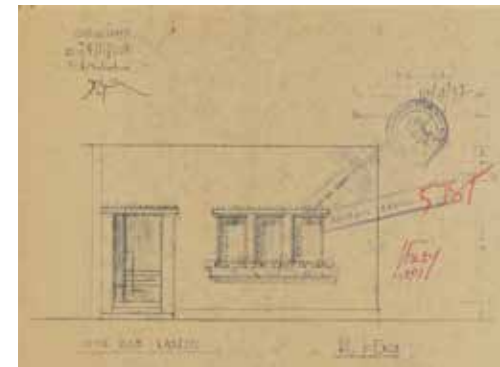
⁷¹ Οι κανονισμοί αφορούν αρχιτεκτονικές και πολεοδομικές αρχές για τη σχέση των κτιρίων με το περιβάλλον τους, καθορίζοντας τον μελλοντικό χαρακτήρα του αστικού χώρου. Με τις αρχές που ορίζουν τα μεγέθη των οικοπέδων και των κατοικιών, τον σχεδιασμό του οδικού δικτύου, τη δημιουργία υποδομής και δημόσιων ελεύθερων χώρων, την απαγόρευση εγκατάστασης ασυμβίβαστων χρήσεων τέθηκαν τα θεμέλια για την ίδρυση νέων περιοχών κατοικίας σύμφωνα με όλους τους κανόνες της τέχνης και της επιστήμης, δηλ. με πρότυπα πολεοδομικά και αρχιτεκτονικά, αισθητικά και κατασκευαστικά. Η εφαρμογή των προδιαγραφών αυτών δεν υπήρξε ομοιόμορφη, όπως και τα αποτελέσματά της, πάντως έδωσε κατ' αρχήν κάποια υπεροχή στους νέους οικισμούς έναντι των περιπτώσεων «τυπικής» έγκρισης σχεδίου. Όλοι οι οικισμοί είχαν σχέδιο, προτού ξεκινήσει οποιαδήποτε οικοδομική δραστηριότητα, γεγονός που τους διακρίνει από πολλούς



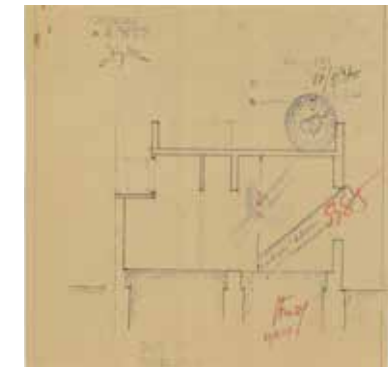
178



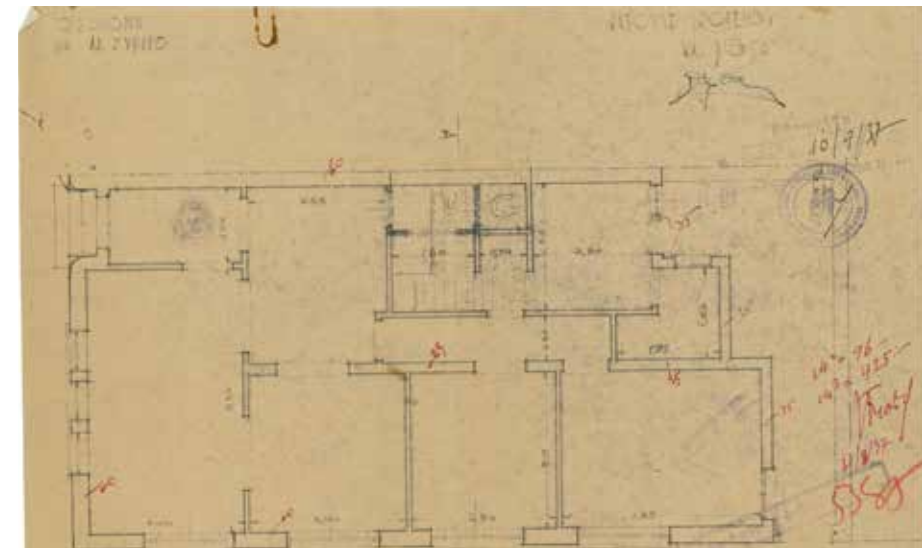
179α



179β



180



181

178. Οικία Αλέξανδρου Συρίγου.
179α, 179β. Προσόψεις.
180 Τομή.
181. Κάτοψη.

Κάποιες φορές, όμως, οικισμοί όπως στην περίπτωση των Κάτω Πατησίων εξελίσσονται (οικονομικά, αισθητικά) σε μικροαστικές περιοχές, διαφοροποιούμενες έναντι εκείνων των βορείων προαστίων κατά το μέγεθος των οικοπέδων και την πρόβλεψη σημαντικών ελεύθερων χώρων, που γίνονται όλο και πιο ανεπαρκείς, όσο ο βαθμός εκμετάλλευσης της αστικής γης ανεβαίνει μετά τον πόλεμο και οι πυκνότητες μεγεθύνονται σημαντικά.⁷² Σε αυτό ακριβώς το αστικό πλαίσιο θα αναγερθούν οι δύο προαναφερόμενες αμιγώς μοντέρνες κατοικίες του Τάκη Μάρθα.

Στα δύο παραδείγματα ισόγειων κατοικιών Αλέξανδρου και Σούλας Βεκιάρη και Αλέξανδρου Συρίγου στα Κάτω Πατήσια του Τάκη Μάρθα, υλοποιημένα κατά την δεκαετία του 1930, εντοπίζονται κοινές δομικές και μορφολογικές αρχές παρά τις μικροδιαφορές τους.

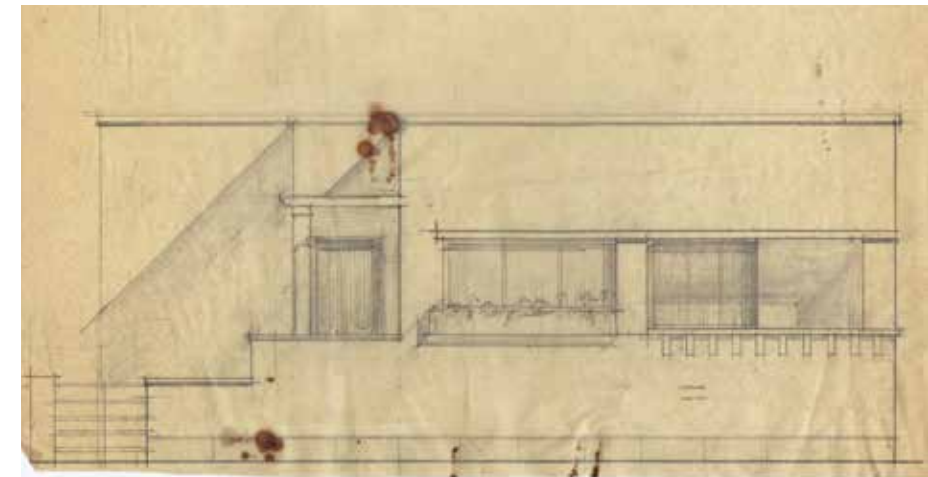
Στην οργάνωση της κάτοψης, και στις δύο περιπτώσεις βλέπουμε ότι ακολουθείται η οργάνωση γύρω από το κεντρικό χωλ, στη συνέχεια εισόδου της μαρμάρινης σκάλας. Αποτελεί τον πυρήνα οργάνωσης της διάταξης, με μερική διάκρισή του σε δύο μέρη: σε αυτό που αντιστοιχεί στους χώρους υποδοχής και σε εκείνο των βοηθητικών και της ιδιωτικής ζώνης των υπνοδωματίων. Πρόκειται για έναν χώρο διανομής στις επιμέρους λειτουργικές ζώνες της κατοικίας με βάση την τριμερή κατανομή,⁷³ η οποία όμως εμφανίζεται υποτονική, με πιθανότερη αιτία το μικρό μέγεθος της κατοικίας που δυσχεραίνει την πλήρη εφαρμογή της τριμερούς κατανομής και συνακόλουθα την εξασφάλιση πλήρους ιδιωτικότητας. Τα υπνοδωμάτια είναι ομαδοποιημένα λειτουργικά (αποτελούν λειτουργική ενότητα) σε άμεση σχέση με τους χώρους υγιεινής με σύγχρονες εγκαταστάσεις.

Η ύπαρξη avant-hall και hall συγκροτεί μια βαθμιαία προσέγγιση στο εσωτερικό της κατοικίας, η οποία ξεδιπλώνεται σταδιακά στο βλέμμα του επισκέπτη εξασφαλίζοντας ιδιωτικότητα στους χώρους των μελών της οικογένειας. Κάποιες φορές (οικία Βεκιάρη) είναι

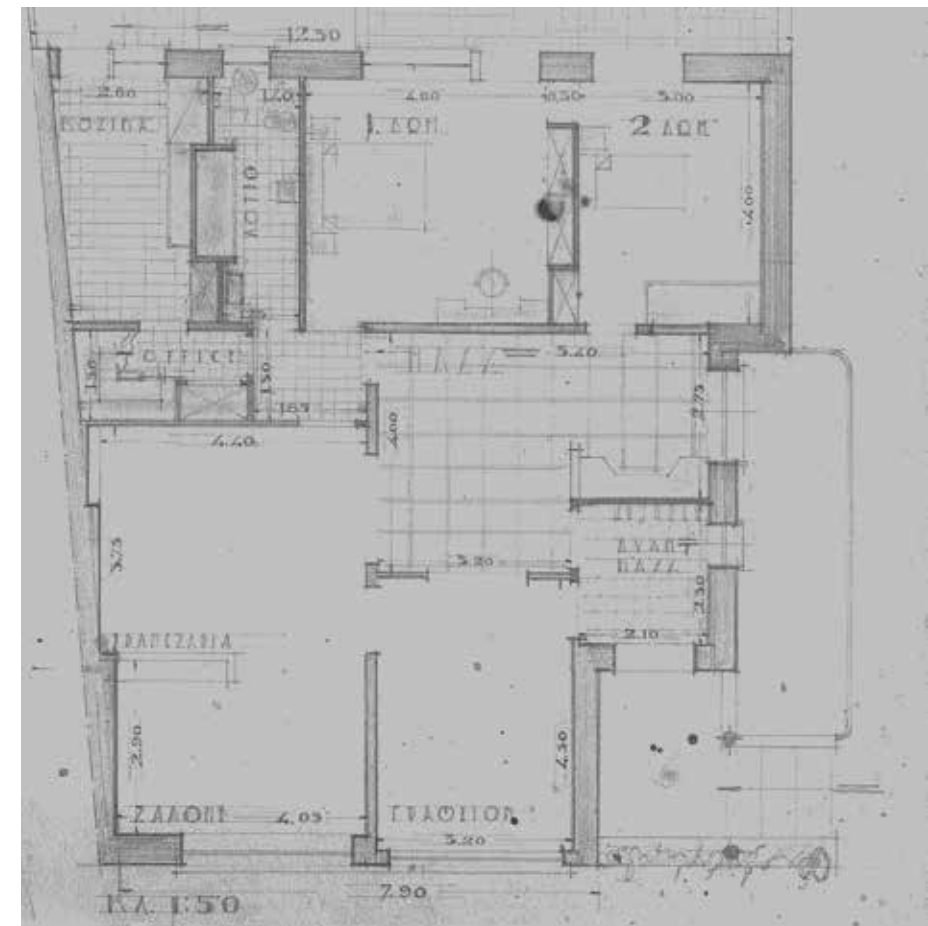
άλλους οικισμούς στην περιφέρεια της πόλης.

⁷² Καυκούλα, Κική, ό.π., σελ. 219.

⁷³ Κωτσάκη, Αμαλία, Αλέξανδρος Νικολοῦδης, 1873- 1944. *Αρχιτεκτονικά Οράματα, Πολιτικές Χειρονομίες*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2007, σελ. 164.



182



183

182. Οικία Βεκιάρη. Όψη
183. Κάτοψη ισόγειου.
184. Οικονομική προσφορά εργασιών.

Α/Α	ΕΡΓΑΣΙΑ	ΜΕΤΡΟ	ΤΙΜΗ ΜΕΤΡΗΣΗΣ	ΣΥΝΟΛΟ
1	Εργασία 1	100	100	100
2	Εργασία 2	200	200	200
3	Εργασία 3	300	300	300
4	Εργασία 4	400	400	400
5	Εργασία 5	500	500	500
6	Εργασία 6	600	600	600
7	Εργασία 7	700	700	700
8	Εργασία 8	800	800	800
9	Εργασία 9	900	900	900
10	Εργασία 10	1000	1000	1000

184

εμφανής μια πρόθεση εναλλακτικών κινήσεων στην είσοδο και έξοδο από τους χώρους ύπνου-διημέρευσης, που αποδίδει ροϊκότητα στην κάτοψη και θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι συνιστά προπομπό της μεταγενέστερης οικίας-ατελιέ του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι, που ήδη αναλύθηκε. Η ένταξη των χώρων παραπέμπει στην αστική μονοκατοικία, όπως για παράδειγμα ο ειδικός χώρος για γραφείο δίπλα στο σαλόνι και την τραπεζαρία.

Πρόκειται και στις δυο περιπτώσεις για μονοκατοικίες ισόγειες με υπερύψωση από το επίπεδο του δρόμου, όπου όλοι οι χώροι, βοηθητικοί και κύριοι, εντάσσονται στον ίδιο επίπεδο. Παρότι οι εισοδοί και των δύο κατοικιών είναι έκκεντρες, η διανομή στις επιμέρους λειτουργικές ενότητες των κατοικιών γίνεται κεντροβαρικά, μέσω παράλληλης μετατόπισης του άξονα της κίνησης η οποία πραγματοποιείται στο κεντρικό χωλ, συνθετική αρχή που παραπέμπει σε ανάλογες προσεγγίσεις του Frank Lloyd Wright, αποδίδοντας παράλληλα γραμμικότητα στη δομή της κάτοψης.

Στην οικία Βεκιαρέλη εμφανίζεται πρόθεση για διάταξη των χώρων γύρω από κεντρικό πυρήνα-hall της κατοικίας, με αναφορά σε προγενέστερες τυπικές διατάξεις αθηναϊκών κατοικιών, πριν από την αποκρυστάλλωση των μοντέρνων αρχιτεκτονικών αντιλήψεων ευρωπαϊκού χαρακτήρα.⁷⁴

Στις παραπάνω κατοικίες εντοπίζονται κοινά τυπολογικά χαρακτηριστικά, όσον αφορά την κατανομή και τη διάταξη των χώρων, με το κεντρικό χωλ να αποτελεί τον πυρήνα ανάπτυξης αλλά και τον διαχωρισμό της ιδιωτικής και της δημόσιας ζώνης, με την τοποθέτηση των σαλονιών στην πλευρά του δρόμου και των υπνοδωματίων και των βοηθητικών χώρων στην άλλη πλευρά, τα οποία συνδέονται με διάδρομο, χαρακτηριστικό της αθηναϊκής κατοικίας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στον σχεδιασμό των κατοικιών εμφανίζει η αξιοποίηση του περιορισμένου διαθέσιμου χώρου, με την εξοικονόμηση αποθηκευτικών χώρων και την αξιοποίηση με τρόπους εξόχως ευρηματικούς κάθε δυνατότητας (χρήση εσοχών-προεξο-

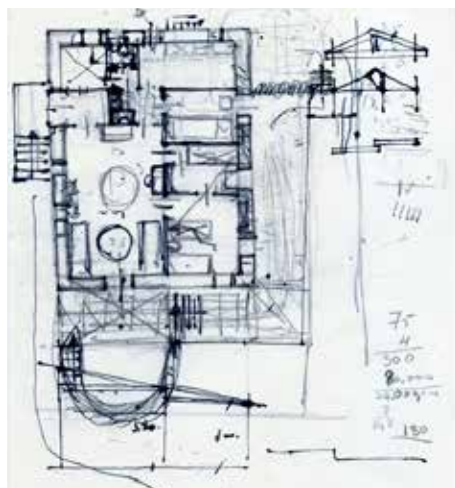
χών για τη δημιουργία αποθηκευτικών χώρων κ.λπ.), εξακοντίζοντας τη λειτουργικότητα σε ένα πνεύμα οικονομίας και εργονομίας, συνεπές στις αρχές του μοντερνισμού. Η οικονομία στην αρχιτεκτονική σύνθεση οδηγεί στη διατύπωση μιας λιτής αρχιτεκτονικής, όπως αντίστοιχα κατά την προσέγγιση του Mies van der Rohe: «Το λιγότερο είναι περισσότερο». Η οικονομία στη αρχιτεκτονική σύνθεση δεν είναι χρηματική αλλά σχετίζεται με τη συνθετικά άμεση και τεχνικά αποδοτική σχέση μεταξύ σχεδιασμού και κατασκευής.

Ακόμη συνεπέστερες στις μοντερνιστικές αρχές εμφανίζονται οι όψεις των κατοικιών. Ο κτιριακός όγκος των κατοικιών είναι μονολιθικός, ενιαίος και διασπάται μέσω της αφαίρεσης τμημάτων για τη δημιουργία ανοιγμάτων των παραθύρων και τις εσοχές που διαμορφώνονται για τους χώρους εισόδου. Η αυστηρότητα και η έμφαση στην άμεση δομική σύνθεση, τα καθαρά επίπεδα και τα συγκεκριμένα περιγράμματα αποτελούν δείγμα ορθολογικής λιτότητας του μοντερνισμού.

Οι όψεις είναι τριμερείς, ακολουθώντας την αρχή βάση, κορμός και στέψη, όχι όμως και στις αναλογίες που θέλουν τον κορμό να υπερτερεί έναντι των δυο άλλων ζωνών. Στη περίπτωση των μοντέρνων κατοικιών του Τάκη Μάρθα με την ανατροπή των αναλογιών της κλασικιστικής αρχής, ο κορμός εμφανίζεται μικρότερος από τη βάση και τη στέψη δημιουργώντας μια ενδιάμεση οριζόντια ζώνη. Οι όψεις χαρακτηρίζονται από έντονη οριζοντιότητα η οποία προκύπτει από τον τονισμό της οριζόντιας ζώνης που περιλαμβάνει τα ανοίγματα. Και ορίζεται από δύο εσοχές (προστεγασματος και ποδιάς) με πρόθεση τη δημιουργία ενιαίου οριζοντίου ανοίγματος.

Η πρόθεση αυτή με αναφορά στον Le Corbusier (ενιαίο παράθυρο, ένα από τα πέντε σημεία της αρχιτεκτονικής του) δεν υλοποιήθηκε πλήρως και εν τέλει οι όψεις των κατοικιών θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι αναφέρονται στις αντίστοιχες προσεγγίσεις του Frank Lloyd Wright. Παρότι η απουσία διακοσμητικών στοιχείων στις όψεις και των δύο κτισμάτων ενισχύει τη μοντέρνα συνθήκη, η ύπαρξη κεραμιδιών στο προστέγασμα στην περίπτωση της κατοικίας Συρίγου αποκλίνει την όψη από την καθαρή μοντερνιστική λιτότητα.

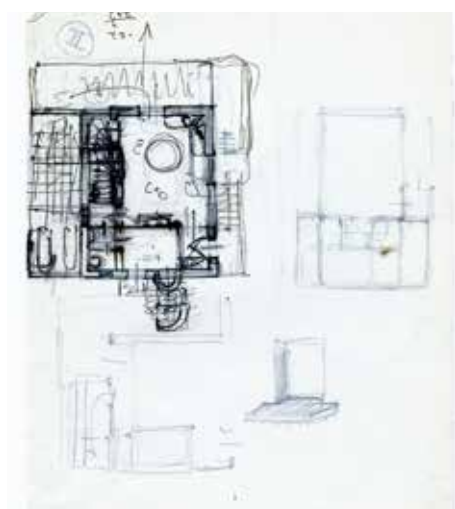
⁷⁴ Κωτσάκη, Αμαλία, Αλέξανδρος Νικολούδης, *ό.π.*, σελ. 165.



185α



186α



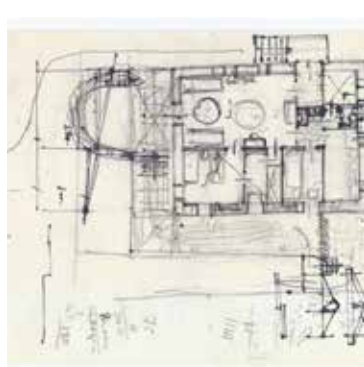
185β



186β



188



185γ



187

Οι κατόψεις δεν διαφοροποιούνται από τις τρέχουσες κατόψεις κατοικιών της εποχής όπως, για παράδειγμα, την ύπαρξη κεντρικού χωλ. Αντίθετα, στον χειρισμό των όψεων εμφανίζεται πιο τολμηρή και πιο ξεκάθαρα διατυπωμένη η μοντερνιστική πρόθεση.

Με δεδομένο ότι συζητάμε για μικρο-μέσο αστικές κατοικίες των Αθηνών και γνωρίζοντας ότι ο τρόπος ζωής των κατοίκων εκφράζεται στην κάτοψη, δύσκολα θα περιμέναμε καινοτομίες στον σχεδιασμό των διατάξεων. Αντίθετα, στις όψεις δίδεται μεγαλύτερο πεδίο ελευθερίας στον αρχιτέκτονα που οδηγείται σε περισσότερες ευδιάκριτες μοντέρνες επιλογές, επιτυγχάνοντας μορφολογική και αισθητική ανανέωση.

Η κατοικία φερόμενη ιδιοκτησίας Λαζαρίδη στην οδό Πρεβέζης και Ευαλκίδου στον λόφο Σκουζέ, για την οποία υποστηρίζεται⁷⁵ ότι αποτελεί έργο του Τάκη Μάρθα, χωρίς αυτό να είναι πλήρως τεκμηριωμένο⁷⁶ θα μπορούσε να μας δώσει περισσότερα στοιχεία για την αμιγώς μοντέρνα προσέγγιση του αρχιτέκτονα. Πρόκειται για μια αυστηρή γεωμετρική σύνθεση καθαρών πρισμάτων και ενός ημικυλίνδρου που παραπέμπει ευθέως στο έργο του Le Corbusier αλλά και στη γνωστή μοντέρνα οικία Φακίδη,⁷⁷ του Έλληνα ακραιφνούς μοντερνιστή αρχιτέκτονα Στάμου Παπαδάκη. Ανάλογες προσεγγίσεις έχουν εντοπιστεί σε σκαριφήματα του αρχιτέκτονα τα οποία δεν γνωρίζουμε αν έχουν υλοποιηθεί και αφορούν κατοικία η οποία συντίθεται από έναν καθαρό πρισματικό όγκο και έναν ημικύλινδο σε αναλογία με την κατοικία Λαζαρίδη.

⁷⁵modmov.ellet.gr/listing/ευαλκίδου-54-και-πρεβέζης-κολωνός/

⁷⁶ Η αρχαιολόγος Νέλλυ Λαζαρίδη, κόρη του ιδιοκτήτη, μας πληροφόρησε ότι αρχικώς το κτίσμα είχε σχεδιαστεί από τον αρχιτέκτονα Ντάμη Πετρόπουλο αλλά μετά από διαφωνία με τον ιδιοκτήτη το έργο ολοκλήρωσε ο Τάκης Μάρθας. Δεν γνωρίζουμε όμως ακριβώς το σημείο της εμπλοκής του στο έργο. Προφορικές πληροφορίες. Συνέντευξη της Νέλλυς Λαζαρίδη, αρχαιολόγου, ιδιοκτήτριας της κατοικίας στη γράφουσα, στις 11-1-2017.

⁷⁷ Γιακουμακάτος, Αντρέας, Από τον Συντηρητισμό στον Λαϊκισμό, με ένα Σταθμό στο Μοντέρνο. Η αρχιτεκτονική του Μεσοπολέμου, Αρχιτεκτονική του 20ού Αιώνα, Κονταράτος, Σάββας και Wilfried, Wang, (επιμ.) Ελλάδα, εκδ. Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής, Αθήνα 2000, σελ. 34.

185α,185β,185γ. Οικία Λαζαρίδη στο λόφο Σκουζέ. Σκίτσα κατόψεων.
186α,186β. Οικία Λαζαρίδη.
187. Εσωτερικό της κατοικίας.
188. Λεπτομέρεια δαπέδου.

Στην αρχιτεκτονική σύνθεση της κατοικίας Παξινού το 1950 στην Ιθάκη, το κατασκευαστικό πεδίο λειτουργεί ως μέσο έκφρασης του Μοντέρνου, το κομβικό σημείο συγχώνευσης της τέχνης και της καθημερινής ζωής. Πρόκειται για μονώροφη εξοχική κατοικία στην οποία εντάσσονται όλοι οι χώροι σε ένα επίπεδο, χωροθετημένη ελεύθερα σε φυτεμένο οικόπεδο. Η τυπολογία της κάτοψης, σε σχήμα Γ, αναφέρεται σε τυπολογίες κατοικιών νησιών της Μεσογείου προτείνοντας έναν ισότιμο διάλογο με τη φύση. Οι χώροι της κατοικίας είναι απλά ορθογώνια που διατάσσονται σε μια πειθαρχημένη γεωμετρική σύνθεση, με περιορισμένο μέγεθος σύμφωνα με τον προσανατολισμό του κτιρίου, με σκοπό τη λειτουργικότητα και τη βέλτιστη οικονομία.

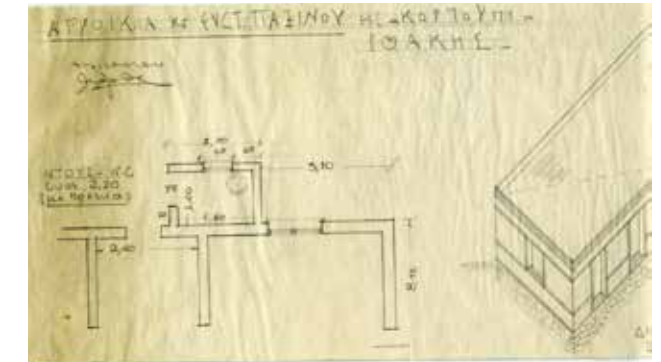
Οι κατασκευαστικές αρχές που διέπουν το κτίσμα αναφέρονται στις συνθετικές αρχές του μοντέρνου: η σαφής διάκριση του φέροντος οργανισμού από τα στοιχεία πλήρωσης (φέρον/ φερόμενο) και η χρήση ενός ρυθμικού καννάβου, δίνοντας έμφαση στην οριζόντια διάταξη. Με την εναλλαγή κενών και πλήρων συγκροτείται ένα οργανωμένο περιέχον, στον σχεδιασμό των όψεων. Το ανεπίχριστο σκυρόδεμα σε φέροντα στοιχεία, σενάζ και πρέκια κουφωμάτων και τα μεγάλα οριζόντια ανοίγματα (90 x 170) χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα με τα ανεπίχριστα εμφανή συμπαγή τούβλα (από την Κέρκυρα, που παράγονται από τον 18ο αιώνα), με άμεση αναφορά στο Μοντέρνο που εκφράζεται κυρίως από την ελικρίνεια στη χρήση υλικού κατά τη διαδικασία της αρχιτεκτονικής σύνθεσης.

Οι όψεις της κατοικίας εκφράζουν τη ριζοσπαστική αισθητική των μοντέρνων κατοικιών με τις μεγάλες οριζόντιες διαιρέσεις, την ελαστικοποίηση του διακόσμου, την εμφανή επιδερμίδα τους. Το ενιαίο υλικό στις όψεις, «εμφανές κόκκινο τούβλο με γκριζους αρμούς από την βιομηχανία Αλλατίνη στη Θεσσαλονίκη, 20 x 20 εκατοστών, ορθότρυπο, με πάχος 10 εκατοστών, καθορίζει τη μορφολογία του κτίσματός ενώ λειτουργεί και ως θερμομονωτικό υλικό απαντώντας σε σύγχρονες βιοκλιματικές αρχές. Ο εναλλασσόμενος ρυθμός ορίζεται από τα εμφανή σενάζ τοποθετημένα λειτουργικά πάνω σε ακέραιο αριθμό τούβλων, στα 7-8 τούβλα, ορίζοντας τη στέψη από ανεστραμ-

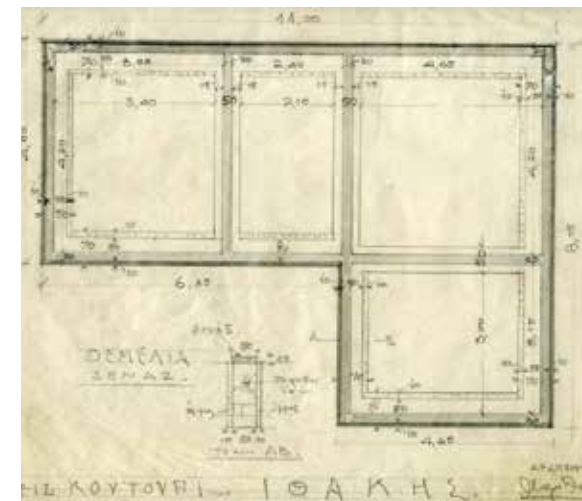
189. Οικία Παξινού στην Ιθάκη.
190. Λεπτομέρεια χώρου.
191. Κατασκευαστική λεπτομέρεια.
192. Κάτοψη θεμελίων.
193. Κατόψεις.
194. Όψεις.



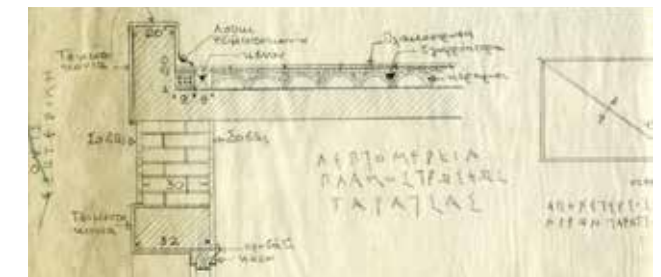
189



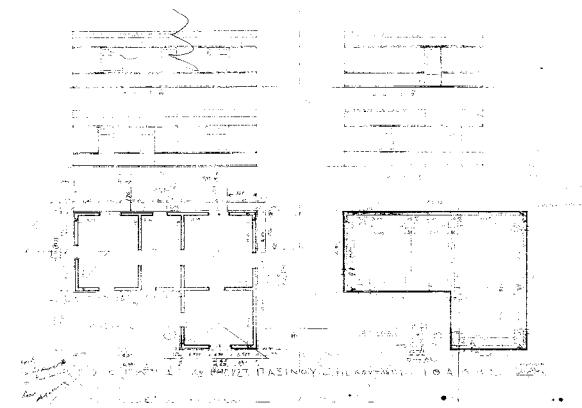
190



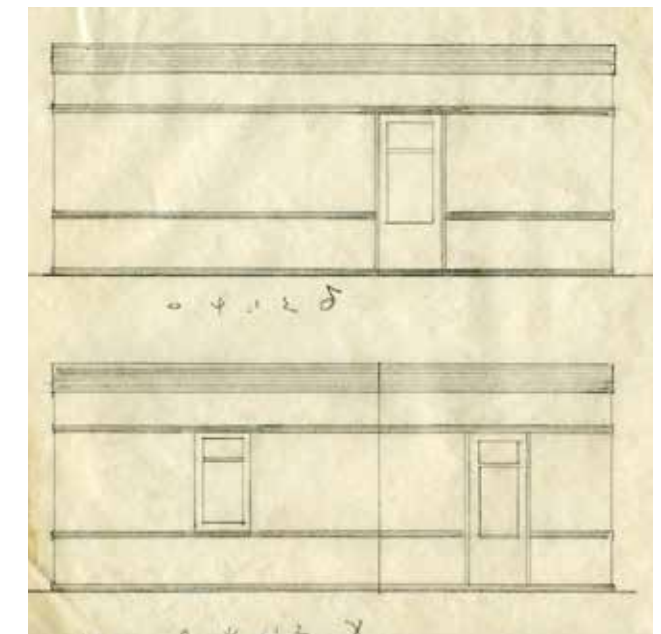
192



191



193



194



197

195, 196. Οικία Παξινοῦ
στην Ιθάκη.
197. Αρχιτεκτονική λεπτο-
μέρεια.



195



196

μένο δοκάρη». ⁷⁸ Δομικές λεπτομέρειες στην κατασκευή του δώματος με τη χρήση, κεράμων δημιουργώντας κενά για τον αερισμό και τη φυσική μόνωση του κτίσματος, αποδεικνύουν τις βιοκλιματικές γνώσεις σε συνδυασμό με τις παραδοσιακές τεχνικές του αρχιτέκτονα για ένα βιώσιμο ενεργειακά κτίσμα σύμφωνα με τις σύγχρονες συνθετικές αρχές.

Η ειλικρίνεια της δομής και των υλικών, στην κατοικία Παξινοῦ, δηλώνοντας αρχικά την παρουσία της με ένα ἔμμοιο ενδιαφέρον για την εκφραστική σύνθεση των μηχανικών και δομικών στοιχείων με τον συνδυασμό των μορφών του Μοντέρνου κινήματος με βιομηχανικά στοιχεία, εκφράζει ένα νέο είδος οικοδομικής αισθητικής, παραπέμποντας στο κίνημα των νεομπρουταλιστών που στοχεύει στην εξερεύνηση καινούργιων χωρικών και τεχνικών. Η πρόθεσή για αυτούσια έκφραση των υλικών και την επανάχρηση στοιχείων εκφράζεται και στον εσωτερικό χώρο με τη χρήση μαρμάρινων πλακιδίων σε γκριζο-άσπρο χρώμα διαστάσεων 25 x 25 εκ. που μεταφέρονται από την κατάρρευση της θεατρικής σχολής, ἔργο του Τσίλερ, από τον σεισμό της Ιθάκης. ⁷⁹

⁷⁸ Προφορικές πληροφορίες. Συνέντευξη του Θωμά Παξινοῦ, αρχιτέκτονα, απογόνου του ιδιοκτήτη της κατοικίας στη γράφουσα, στις 2-11-2015.

⁷⁹ «Η θεατρική σχολή στην Ιθάκη κατασκευάστηκε με σχέδια του Τσίλερ, με δωρεά του Σταθάτου ο οποίος χρηματοδοτούσε και τη λειτουργία της σχολής, ὄχι μόνο τη δωρεά του κτιρίου. Πέραν των γυμνασιακών σπουδών ἦταν και ναυτική σχολή. Λειτουργήσε από το 1905 μέχρι το 1917-1918 με καθηγητές Ελβετούς, Γάλλους, Ἀγγλους, Ἑλληνες και τους δίδασκαν ὅλα τα μαθήματα τα περί ναυτιλίας, κοσμογραφία, γεωγραφία, αστρονομία. Σε αυτή εἶχε αποφοιτήσει και ο πατέρας μου (Παξινός). Βγήκανε πολλοί καπεταναῖοι από τη σχολή αυτή. Μεταξύ του 1907 και 1917, αυτά τα δέκα χρόνια, βγήκε μία μεγάλη φουρνιά καπεταναίων. Αυτή η σχολή ἔπεσε με τον σεισμό του 1953, δυστυχώς. Ναι, κατεδαφίστηκε και μάζεψαν τα κομμάτια του. Τα δάπεδά του τα πήρε ο πατέρας μου και τα ἔβαλε ἐδῶ. Τα οποία ἦταν τετράγωνα μάρμαρα. Εἶναι πάρα πολύ ωραῖο το δάπεδό του. Εἶναι διαγώνια τοποθετημένα, γκριζο-άσπρα γκριζο-άσπρα, και εἶναι παντοῦ σε ὅλο το σπίτι και φυσικά για να φτιάξουν διαφορές βάζανε ἕνα φιλέτο, τα λευκά ἢ γκριζο, ἀνάλογα. Εἶναι πολύ ωραῖο το πλακάκι, φυσικά δεν εἶναι γυαλισμένο μάρμαρο, ὄχι πλακάκι, μάρμαρο εἶναι. Δεν εἶναι για γυαλισμένο, εἶναι λίγο ἄγριο ἔχει πολύ ωραία υφή, θέλει να το προσέχεις να μη λεκιάσει. Εἶναι πολύ ωραῖο! Το δάπεδο εἶναι μοναδικό! Ὅλο λοιπόν το σπίτι εἶναι ἔτσι εσωτερικά». Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Θωμά Παξινοῦ,

Ο Τάκης Μάρθας προσεγγίζει το μοντέρνο σε σχέση με την παράδοση στην κατοικία Παξινού μέσω συμβολικών αναφορών σε υλικά και τεχνικές, προσδίδοντας την αίσθηση οικειότητας μέσα από την εκφραστική σύνθεση όλων των μορφολογικών και δομικών στοιχείων.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η κατοικία ιδιοκτησίας Αναστάσιου Παπαναστασίου⁸⁰ επί της Λεωφόρου Νίκης και Βασιλίσσης Σοφίας στο Καλαμάκι που υλοποιήθηκε το 1950, η οποία, παρότι παραμένει στο πνεύμα του μοντέρνου, εμφανίζει την πρόθεση του αρχιτέκτονα για διάλογο με την παράδοση, όπως θα φανεί στη συνέχεια.

Πρόκειται για διώροφη μονοκατοικία 120 τ.μ., με υπερύψωση από το επίπεδο του δρόμου, σε οικόπεδο με σημαντική κλίση όπου οι κύριοι χώροι εντάσσονται στο ισόγειο ακολουθώντας την τριμερή κατανομή ενώ οι βοηθητικοί στο υπόγειο. Η κάτοψη συγκροτείται από διακεκριμένα καθαρά γεωμετρικά σχήματα σε επαφή: ένα τετράγωνο που περιλαμβάνει τους χώρους υποδοχής, κουζίνας και το κεντρικό χωλ και ένα ορθογώνιο με τα δωμάτια, λουτρό, με τους πιο ιδιωτικούς χώρους. Το κεντρικό χωλ συνιστά «λειτουργικό κόμβο», καθότι γύρω από το χωλ διαρθρώνονται οι λοιπές λειτουργικές ενότητες της κατοικίας εξασφαλίζοντας την τριμερή κατανομή τους και την ακόλουθη ιδιωτικότητα. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι αποτελεί αναφορά στο γαλλικό vestibule, αφού περιλαμβάνει στην επέκτασή του το κλιμακοστάσιο, αναφορά

αρχιτέκτονα, απογόνου του ιδιοκτήτη της κατοικίας, στη γράφουσα, στις 2-11-2015.

⁸⁰ Το ισόγειο της κατοικίας με ανεξάρτητη είσοδο από τον κήπο μέσω ενός μονοπατιού αποτέλεσε για μεγάλο χρονικό διάστημα η οικία του Αλέκου Κοντόπουλου, νεωτεριστή ζωγράφου από τους πρωτοπόρους που εισήγαγαν την αφηρημένη τέχνη στην Ελλάδα. Με σπουδές στο Παρίσι, όπου και γνώρισε τον Τάκη Μάρθα, ανέπτυξαν μια βαθιά φιλία που διήρκεσε μέχρι τον θάνατό του. Προφορικές πληροφορίες. Συνέντευξη της Ιωάννας Παπαναστασίου, αρχιτέκτονα, απογόνου των ιδιοκτητών, στη γράφουσα, στις 27-1-2015.

ασφαλώς στην περιορισμένη εκδοχή του, όσον αφορά στην επιφάνεια και στη μορφολογική του αντιμετώπιση.

Η ρευστότητα που χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική του Τάκη Μάρθα δεν εκφράζεται στην οικία Παπαναστασίου, καθώς οι λειτουργίες είναι πολύ ξεκάθαρες και οι χώροι εμφανίζονται σαφώς οριοθετημένοι, χωρίς να επικοινωνούν μεταξύ τους. Η οργάνωση της κάτοψης αποδεικνύει επίσης τον αστικό τρόπο ζωής των ιδιοκτητών, με τις συχνές κοινωνικές εκδηλώσεις με την συμμετοχή σημαντικών καλλιτεχνών της εποχής, προβάλλοντας μια «μποέμ» διάθεση εμπνευσμένη από τα γαλλικά πρότυπα.⁸¹

Το χρώμα και η χρήση διαφορετικών υλικών διαδραματίζουν έναν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του εσωτερικού χώρου. Έντονες εναλλαγές με μωσαϊκό κόκκινου τσιμέντου με μαύρα γεωμετρικά σχέδια στο δάπεδο της βεράντας, που έρχεται σε αντίθεση με το μωσαϊκό από άσπρο μάρμαρο και κίτρινο τσιμέντο με πράσινα σχέδια με ρίγες στον εσωτερικό χώρο. Τα χρώμα συνδυάζεται με το φως σε μια διακοσμητική κατασκευή από μπρούντζο με σχέδια, με το μπλε χρώμα να δεσπόζει στον χώρο προερχόμενο από το μπλε γυαλί της ημικυκλικής τζαμαρίας μπροστά από τον βοηθητικό χώρο της κουζίνας.

Η εξωστρέφεια στον χειρισμό της αρχιτεκτονικής της κατοικίας εκφράζεται με τη σχέση που εμφανίζει το κτίσμα με το υπαίθριο που προκύπτει από την πρόβλεψη ενός μεγάλου εξώστη πλάτους τριών μέτρων, σε σχήμα Γ, ο οποίος περιβάλλει τις δύο από τις τέσσερις πλευρές του καθημερινού και αποτελεί έναν ενδιάμεσο υπαίθριο χώρο σε υψηλή στάθμη (ουσιαστικά Α' ορόφου) μέσω κλειστού χώρου και εδάφους. Προσφέρει δηλαδή μια δεύτερη ποιότητα υπαίθριου χώρου

⁸¹ «Στο Καλαμάκι, κατά τη δεκαετία του 1950, δημιουργείται ένα συγκρότημα ανεξάρτητων κατοικιών στο οποίο διαμένει μια παρέα από αρχιτέκτονες, καλλιτέχνες και επιστήμονες, όπως ο Σπυρόπουλος, ο Απέργης, ο Αντώνης Κατσικός, ο γιατρός Γιώργος Σπηλιόπουλος. Ο Τάκης Μάρθας, οι φίλοι του από το Παρίσι και οι γείτονές του μαζεύονταν κάθε Κυριακή για να γευματίσουν, να παίξουν χαρτιά και να απολαύσουν την παρέα ο ενός του άλλου». Προφορικές πληροφορίες. Συνέντευξη της Ιωάννας Παπαναστασίου, αρχιτέκτονα, απογόνου των ιδιοκτητών, στη γράφουσα, στις 27-1-2015.



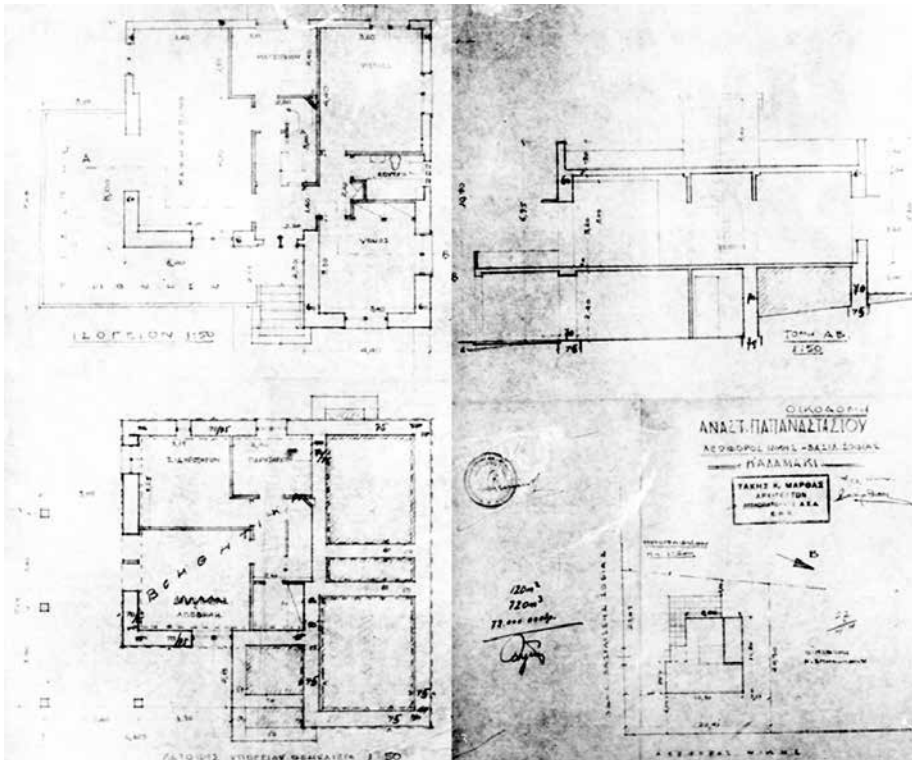
198



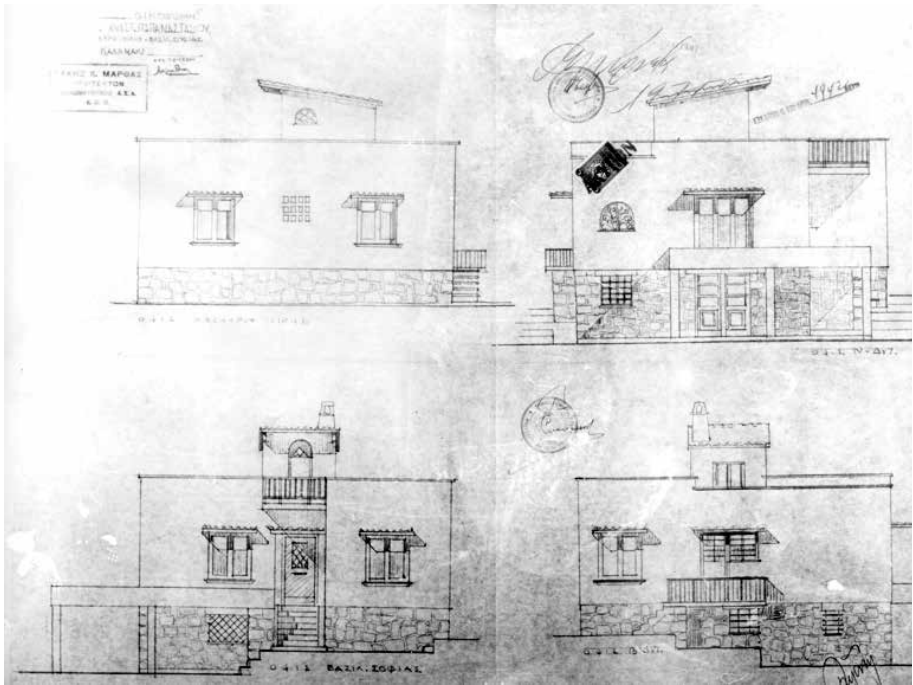
201



202



199



200

σε επαφή με τον κλειστό αλλά υψηλότερα από το έδαφος εξασφαλίζοντας τη θέα του κήπου με σκοπό η επαφή να είναι έμμεση.

Ο κτιριακός όγκος της κατοικίας είναι μονολιθικός, ενιαίος και διασπάται μέσω της αφαίρεσης τμημάτων για τη δημιουργία βεραντών καθώς και του χώρου εισόδου. Η αυστηρότητα και η έμφαση στην άμεση δομική σύνθεση εμφανίζονται στη σύνθεση των όψεων. Στις όψεις εκφράζεται η κάτοψη αλλά με τρόπο αντιφατικό. Ενώ η κάτοψη εμφανίζεται ελεύθερη, με σαφείς μοντερνιστικές τάσεις στη δομή και στην οργάνωσή της, η σύνθεση των όψεων είναι συμμετρική, με μια δειλή πρόθεση για ένταξη επί μέρους στοιχείων από την ελληνική παράδοση.

Η κατοικία Παπαναστασίου λειτουργεί ως προπομπός στην εξέλιξη του αρχιτέκτονα που θα ακολουθήσει κατά τη δεκαετία του 1950, και συνιστά έναν ενεργό διάλογο με την παράδοση στην αρχιτεκτονική του έκφραση.

Οι μοντέρνες κατοικίες του Τάκη Μάρθα υποστηρίζουν τον εν λόγω χαρακτηρισμό με την κατηγοριοποίησή τους κατά βάση στο πεδίο σχεδιασμού των όψεων, της διαμόρφωσης των όγκων, της επιλογή των υλικών καθώς και των μορφολογικών επιλογών του αρχιτέκτονα και λιγότερο στο πεδίο του σχεδιασμού των κατόψεων. Θα μπορούσαμε εν τέλει να συζητάμε έως και για διπλό κώδικα αρχιτεκτονικής έκφρασης, ο οποίος όμως δεν εμφανίζει ακραίες αντιθέσεις

198. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα.
199. Οικία Αναστάσιου Παπαναστασίου στο Καλαμάκι. Κατόψεις.
200. Όψεις.
201. Τοπογραφικό διάγραμμα.
202. Στέλρχος της οικοδομικής άδειας.



Γραφικές μονοκατοικίες: Συνύπαρξη διεθνών και τοπικών ιδιωμάτων

Εισαγωγή

Η γραφικότητα, όπως την ορίζει ο Δημήτρης Φιλιππίδης, είναι συνυφασμένη με την ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική. Η σχέση με τη φύση και την παράδοση εκφράζεται στην ποιητική της «γραφικότητας» στην αρχιτεκτονική και στην τέχνη. Η «γραφικότητα» λειτουργεί ως μοχλός που διαμεσολαβεί στο πέρασμα από την αίσθηση στο συναίσθημα: ακριβώς κατά τη διαδικασία αυτή από το φυσικό στο ηθικό, ο επιμορφωτής καλλιτέχνης είναι οδηγός για τους σύγχρονους του. [...] Η φύση δεν είναι μονάχα πηγή του συναισθήματος· προτρέπει επίσης σε σκέψεις, ιδίως για την αμελητέα μικρότητα του ανθρώπου. Είναι σε σχέση με την απεραντοσύνη της φύσης και των δυνάμεών της. Η «γραφικότητα» εκφράζεται στη τέχνη με την αυθόρμητη αποτύπωση της φύσης «με τόνους ζεστούς και φωτεινούς, με πινελιές ζωηρές, που επισημαίνουν τον χαρακτήρα ή το πολύτροπο των πραγμάτων» μέσα από την αυστηρή γεωμετρική οργάνωση.⁸²

Η γραφικότητα συναντάται κυρίως στα προάστια και την εξοχή. «Η γραφικότητα αποτελεί χαρακτηριστικό των προαστίων, συνεχίζει να κυριαρχεί στο ύπαιθρο χωρίς κάτι ανάλογο να συμβαίνει και στην πόλη. Η σταθερότητά της οφείλεται στο ότι αποτελεί προνόμιο της εξοχής, επειδή έχει ήδη μεταβληθεί σε σύμβολο της φυσικής ζωής. Τα προαστιακά σπίτια του '30 έπρεπε να δείχνουν διαφορετικά επειδή θεωρούνταν ειδική κατηγορία: ανήκαν στην ύπαιθρο και υπηρέτούσαν την υπαίθρια ζωή».⁸³

«Τα προαστιακά σπίτια από τη φύση τους και σύμφωνα με τη μακρά τους παράδοση έπρεπε να δείχνουν διαφορετικά από τα αστικά, δηλαδή «γραφικά». Η πρόθεση του γραφικού μεταφραζόταν σε

⁸² Αργκάν, Τζούλιο, Κάρλο, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 1998, σελ. 12.

⁸³ Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Προάστια και εξοχές της Αθήνας του '30*, εκδ. Ολκός, Αθήνα, 2006, σελ. 69.

μορφολογική επιτήδευση και διακοσμητική διάθεση, κάτι που θεωρητικά αντέβαινε στις βασικές αρχές του Μοντερνισμού. Οι συνέπειες που θα είχε αυτή η αντίφαση⁸⁴ εκφράζονται κυρίως στην αρχιτεκτονική των κατοικιών της Φιλοθέης και του Ψυχικού.

Η «ελληνικότητα» διεισδύει στην αρχιτεκτονική των προαστίων μεταφέροντας ορισμένα επιμέρους μορφολογικά στοιχεία. Παρατηρούνται αναφορές στη νησιώτικη παραδοσιακή αρχιτεκτονική, με την παράθεση λευκών, αδρών όγκων, την ασυμμετρία, καθώς επίσης και στην ηπειρωτική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, με τις στέγες, τα σαχνισιά, χωρίς όμως να αποτελούν καθαρή μίμηση. Παράλληλα ο Δημήτρης Φιλίππιδης, με αφορμή το έργο του Τσίλερ, εντάσσει στη γραφική αρχιτεκτονική έργα «ιταλίζοντα» και νεογοτθικά τα οποία φέρουν δυτικότροπες αναφορές, κυρίως ιταλικής προέλευσης,⁸⁵ έχοντας κοσμοπολίτικο χαρακτήρα.

«Γραφικές» μονοκατοικίες με χρήση στοιχείων της ανώνυμης νησιωτικής αρχιτεκτονικής

Κοινές μορφολογικές αναφορές στην αρχιτεκτονική των Κυκλάδων χαρακτηρίζουν τρεις από τις γνωστές κατοικίες του Τάκη Μάρθα. Ποιο συγκεκριμένα πρόκειται για τις κατοικίες συγκεντρωμένες στα νότια και βόρεια προάστια των Αθηνών.

Στα νότια προάστια, στο Καλαμάκι (περιοχή Αλίμου):

- Οικία Κυριάκου Σπηλιόπουλου (1950) επί της οδού Νίκης και Κοντοστάβλου (δεν έχει υλοποιηθεί).

- Οικία Βασιλικής Ιορδάνου (1950) επί της οδού Θεμιστοκλέους 48, (έχει υλοποιηθεί με σημαντικές αλλοιώσεις στις όψεις και την εσωτερική διαρρύθμιση).

Στα βόρεια προάστια, στη Φιλοθέη:

- Οικία Ανδρέα Ρήγου (1950), επί της οδού Κύπρου 6.

⁸⁴ Φιλίππιδης, Δημήτρης, *ό.π.*, σελ. 65.

⁸⁵ Φιλίππιδης, Δημήτρης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, ό.π.*, σελ. 134.

Στις κατοικίες του Τάκη Μάρθα στα νότια προάστια, που έχουν μελετηθεί και υλοποιηθεί κατά τη δεκαετία του 1950, για τις οποίες έχουν βρεθεί επαρκή στοιχεία, παρά τις μικροδιαφορές τους, εντοπίζονται δομικές και μορφολογικές συγγένειες που σχετίζονται άμεσα με την παραδοσιακή νησιωτική αρχιτεκτονική.

Η παραθαλάσσια περιοχή του Αλίμου στην οποία εντάσσεται το Καλαμάκι, ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα⁸⁶ έχει εξαρχής αγροτικό χαρακτήρα που στη συνέχεια μετατράπηκε σε προαστιακό. Ο συνοικισμός 'Αλιμος⁸⁷ σχεδιάζεται από τον μηχανικό Μπισέλ (Bichel)⁸⁸ και δημιουργείται το 1925 μετά την έγκριση του σχεδίου και του οικοδομικού κανονισμού του. Η ανάπτυξη του οικισμού⁸⁹ θα διευκολυνθεί από την κατασκευή του δρόμου Παλιού Φαλήρου-Γλυφάδας το 1926, με αποτέλεσμα να υποτονιστεί ο αγροτικός χαρακτήρας της περιοχής και να τονιστεί ο προαστιακός της χαρακτήρας λόγω της σχετικά επίπεδης μορφολογίας του εδάφους, της εγγύτητας με τη θάλασσα και του κλίματος της περιοχής, δημιουργώντας πρόσφορο έδαφος για την κατασκευή προαστιακών εξοχικών κατοικιών αστικού-μεσοαστικού-μεγαλοαστικού-επιπέδου.

Σε αυτό το περιβάλλον, το οποίο αποτυπώνει συστηματικά και στο εικαστικό του έργο, και τα δεδομένα, σχεδιάζει ο Τάκης Μάρθας τις δύο γνωστές κατοικίες του, μαζί με το προσωπικό του σπίτι-ατελιέ το οποίο ήδη αναλύθηκε.

⁸⁶ Καυκούλα, Κική, *Η Ιδέα της Κηπούπολης στην Ελληνική Πολεοδομία του Μεσοπόλεμου*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 293.

⁸⁷ Δήμος στον οποίο ανήκει σήμερα το Καλαμάκι, ΦΕΚ 33/1925, κύρωση συμβάσεως 41/1926. Ο οικισμός Καλαμάκι αναγνωρίστηκε ως κοινότητα τον Νοέμβριο του 1927 (ΦΕΚ 9-1927). Καζά-Παπαγεωργίου, Κωνσταντίνα, Κλαδιά, Μαργαρίτα, 'Αλιμος. *Όψεις της Ιστορίας της Πόλης και του Δήμου*, εκδ. Αλέξανδρος, Δήμος Αλίμου 1993, σελ. 185.

⁸⁸ Καυκούλα, Κική, *ό.π.*, σελ. 202.

⁸⁹ Κατά την Κική Καυκούλα, «Η ιστορία της ίδρυσης των οικισμών Αργυρούπολης και Αλίμου είναι σκανδαλώδης, σε ό,τι αφορά τη μετατροπή τους από δημόσια σε ιδιωτική γη και στη συνέχεια στην αλλαγή χρήσης τους».

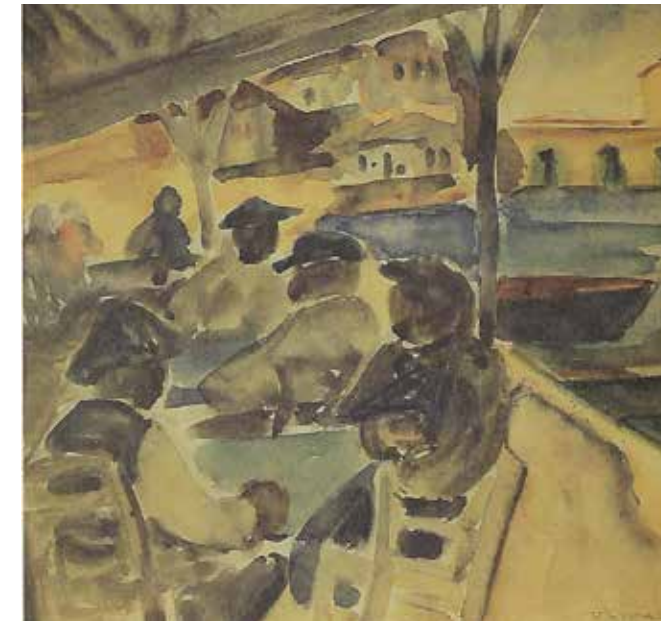
Οι δύο κατοικίες, Κυριάκου Σπηλιόπουλου και Βασιλικής Ιορδάνου στο Καλαμάκι, αποτελούν δείγματα μεσοαστικών προαστιακών κατοικιών του Τάκη Μάρθα και μελετήθηκαν κατά τη δεκαετία του 1950, κατά την οποία παρατηρείται ιδιαίτερη οικοδομική ανάπτυξη⁹⁰ με την περιοχή να αποκτά κοσμοπολίτικο χαρακτήρα.

Όπως και στην περίπτωση της προσωπικής του κατοικίας-atelier, η οικία Σπηλιόπουλου συντίθεται από δυο καθαρούς όγκους που διεισδύουν ο ένας στον άλλον σε μια κυβιστική σύνθεση, αποδίδοντας πλαστικότητα στην κατοικία. Στην οικία Ιορδάνου, παρότι αποτελεί μονολιθικό πρίσμα, η διαμόρφωση του όγκου της εισόδου και του κλιμακοστασίου που βρίσκεται σε επαφή με το κύριο πρίσμα του κτίσματος συμβάλλει στην πλαστικότητα και την απόδοση ενός ογκοπλαστικού αποτελέσματος συγγενικού ανάλογων νησιωτικών. Το παράλιο τοπίο του Καλαμακίου, η θάλασσα, τα λουτρά, τα οποία αποτυπώνει και στο εικαστικό του έργο, εμπνέουν τον Τάκη Μάρθα στις αρχιτεκτονικές του επιλογές στις δύο κατοικίες.

Η δομή των κατοικιών εμφανίζεται κοινή, και στις δύο περιπτώσεις, κατά την οποία οι κύριοι χώροι είναι συγκεντρωμένοι στο υπερυψωμένο ισόγειο ενώ στο ημιυπόγειο, το οποίο έχει και ανεξάρτητη είσοδο, τοποθετούνται οι χώροι προσωπικού και οι λοιποί βοηθητικοί χώροι.

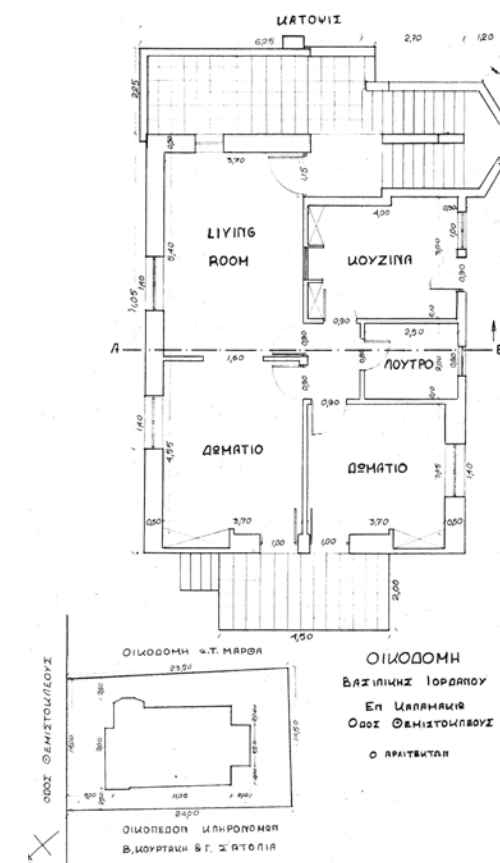
Η οργάνωση των κατόψεων των κατοικιών εμφανίζεται σαφώς διαφοροποιημένη. Στην οικία Σπηλιόπουλου, το κεντρικό χωλ αποτελεί τον πυρήνα οργάνωσης της διάταξης, έναν χώρο διανομής στις επιμέρους λειτουργικές ζώνες της κατοικίας ο οποίος, με την προσάρτηση στις δυο πλευρές του άλλων δύο ενδιάμεσων μεταβατικών χώρων προς τα υπνοδωμάτια και τα βοηθητικά, εξασφαλίζει μέγιστο βαθμό ιδιωτικότητας και πλήρη εφαρμογή της τρίμερους κατανομής των λειτουργιών, μια διάταξη με σαφή αναφορά στην αστική κατοικία. Τα υπνοδωμάτια αποτελούν λειτουργική ενότητα και είναι

⁹⁰ Καζά-Παπαγεωργίου, Κωνσταντίνα, Κλαδιά, Μαργαρίτα, ό.π., σσ. 227-230.



204

204. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα «Ψαράδες».
205. Οικία Βασιλικής Ιορδάνου. Κάτοψη.
206. Οικία Βασιλικής Ιορδάνου στο Καλαμάκι.
207. Οικία Βασιλικής Ιορδάνου στο Καλαμάκι.



205



206



207

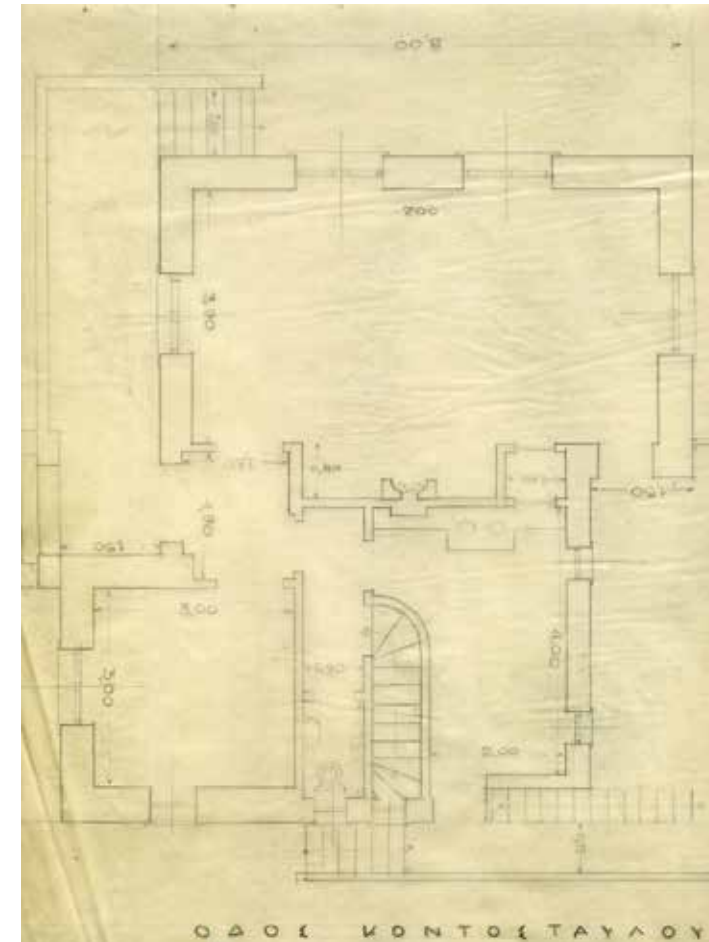
χωροθετημένα σε άμεση σχέση με τους χώρους υγιεινής με σύγχρονες εγκαταστάσεις.

Η κουζίνα χωροθετείται κοντά στους χώρους υποδοχής και δίπλα στο κλιμακοστάσιο, με ενσωματωμένη σε αυτή σκάλα υπηρεσίας για το ημιυπόγειο όπου φιλοξενούνται οι βοηθητικοί χώροι και οι χώροι του προσωπικού, συγκροτώντας μια λειτουργική ζώνη σε δύο επίπεδα, ζώνη η οποία εκφράζει την τήρηση ενός πρωτόκολλου στην καθημερινή ζωή των κατοίκων.

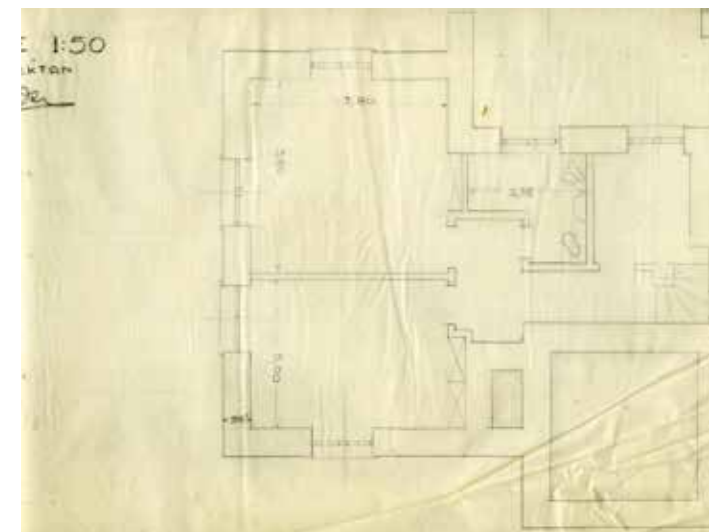
Από την άλλη πλευρά, στην οργάνωση της κάτοψης της οικίας Ιορδανού τα δεδομένα ανατρέπονται και η ιδιωτικότητα υποτονεί με κατάργηση της τρίμερους κατανομής των λειτουργιών, με αποτέλεσμα μια μη συμβατική χωροθέτηση των λειτουργιών. Η κατάργηση του χωλ εισόδου, η απευθείας είσοδος στα δωμάτια χωρίς ενδιάμεσο χώρο, η τοποθέτηση της κουζίνας σε ενιαία λειτουργική ζώνη με τα υπνοδωμάτια, η δυνατότητα ενοποίησης χώρου υποδοχής και υπνοδωματίου αποτελούν στοιχεία που δηλώνουν μια πρόθεση ανατροπής των δεδομένων που συνήθως υιοθετεί ο αρχιτέκτων όταν σχεδιάζει αστικές κατοικίες. Η συγκεκριμένη διάταξη, με πλήρη ανυπαρξία ημιυπαίθριων χώρων και χωρίς καμία πρόθεση διαλόγου της κατοικίας με το φυσικό περιβάλλον, περισσότερο παραπέμπει σε διάταξη αστικού διαμερίσματος παρά σε προαστιακή μονοκατοικία.

Η σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο και το ευρύτερο τοπίο εμφανίζεται ισόρροπη. Ο Τάκης Μάρθας αναζητά την αφομοίωση στοιχείων και χαρακτηριστικών του τόπου στη μελέτη των κατοικιών, σε μια προσπάθεια απόδοσης του οικείου.

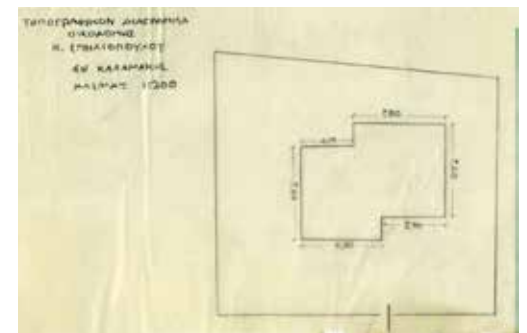
Στις δύο περιπτώσεις, οι χαμηλότεροι όγκοι με τους οποίους ο αρχιτέκτονας διαμορφώνει τις βεράντες-εξωτερικούς υπαίθριους χώρους των κατοικιών σε διαφορετικά επίπεδα, όπως και οι διαμορφώσεις για την αλλαγή των σταθμών (ανοιχτό κλιμακοστάσιο, εξ. βαθμίδες) συμβάλλουν στην απόδοση νησιώτικου χαρακτήρα στο κτίσμα, ο οποίος απορρέει πρωτίστως από την κλίμακα του οικοδομήματος και δευτερευόντως από τη χρήση μορφολογικών στοιχείων. Τα μορφολογικά στοιχεία, που παραπέμπουν ευθέως στην παραδοσιακή νησιώτικη αρχιτεκτονική, είναι οι απολήξεις των στηθαίων που



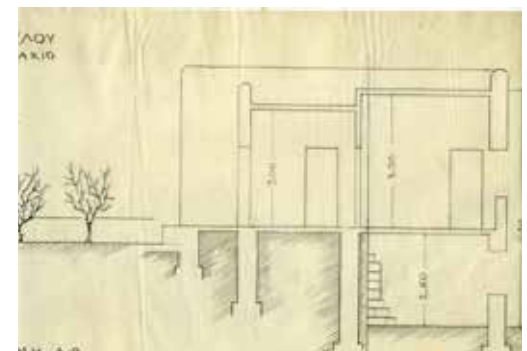
208



209

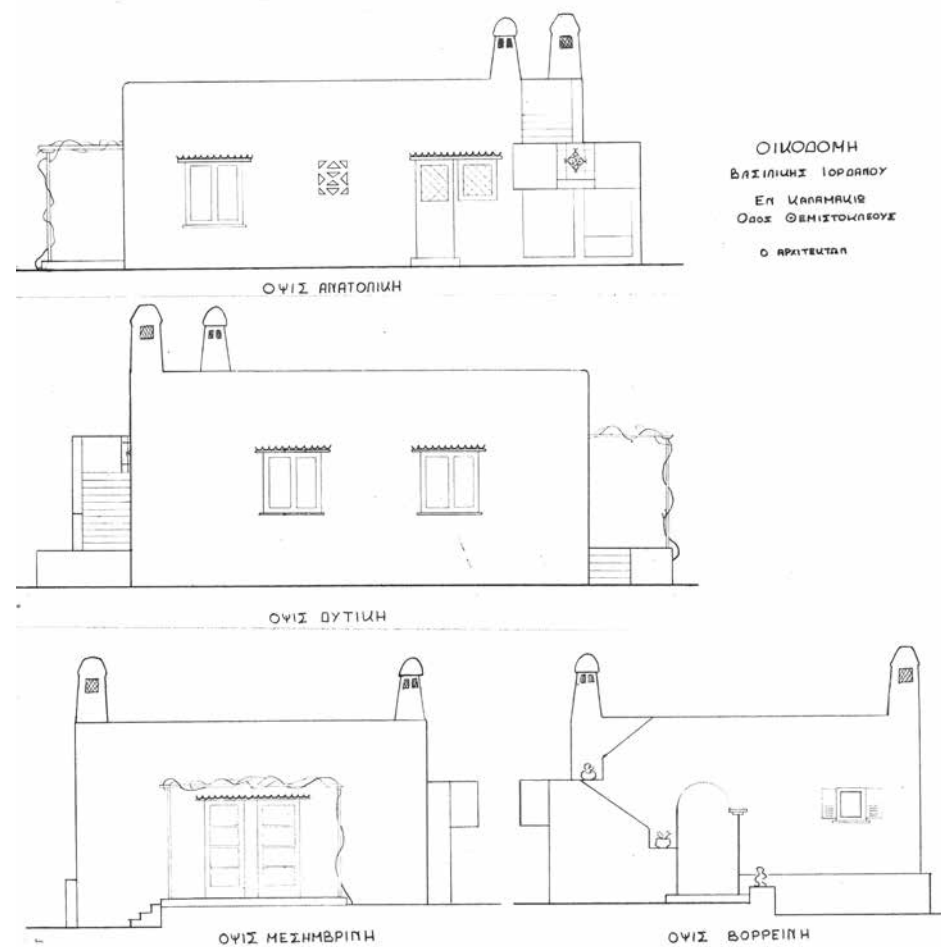


210



211

- 208. Οικία Κυριάκου Σπηλιόπουλου στο Καλαμάκι.
- 209. Κάτοψη ισογείου.
- 209. Κάτοψη ορόφου.
- 210. Τοπογραφικό διάγραμμα.
- 211. Τομή.

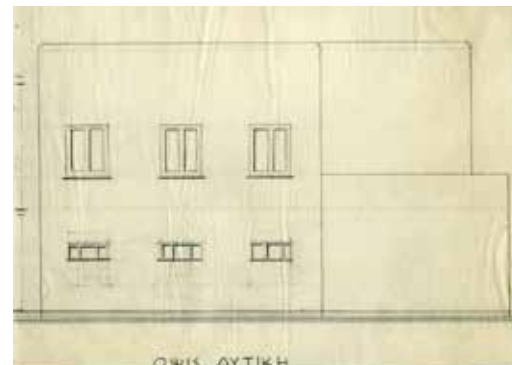


212

212. Οικία Βασιλικής Ιορδάνου στο Καλαμάκι. Όψεις. 213α, 213β, 213γ. Οικία Κυριάκου Σπηλιόπουλου στο Καλαμάκι. Όψεις.



213α



213β



213γ

καμπυλώνονται, οι λαϊκότροπες καπνοδόχοι, τα διάτρητα στοιχεία σε ανοίγματα βοηθητικών χώρων (λουτρά) – στοιχεία προερχόμενα από το μορφολογικό λεξιλόγιο των κυκλαδίτικων περιστεριώνων, τα τοξωτά ανοίγματα των θυρών, καθώς και η γενικευμένη χρήση του λευκού σοβά. Το λευκό χρώμα προβάλλεται στις λιτές γεωμετρικές μορφές ως σύμβολο κάθαρσης και αρετής⁹¹ και συμβάλλει στην εικόνα της νησιώτικης αρχιτεκτονικής, υποστηρίζοντας τους «θεσμούς μιας αρμονικής κουλτούρας» θέση που διατυπώνει ο Le Corbusier⁹² σχετικά με το χρώμα.

Στην επιδιωκόμενη απόδοση του ύφους της νησιώτικης αρχιτεκτονικής συμβάλλουν η θέση και το μέγεθος των ανοιγμάτων που αποτελούν ευθεία έκφραση της κάτοψης και των αντίστοιχων λειτουργιών-ανοιγμάτων, όμως για τα οποία δεν γίνεται καμία προσπάθεια εξωραϊσμού, σε σχέση με τη συγκρότηση των όψεων. Αντίληψη η οποία συνδιαλέγεται ευκρινώς τόσο με τον μοντερνισμό όσο και με την παράδοση.

Όπως έχουμε εντοπίσει ήδη στην ανάλυση της προσωπικής κατοικίας-atelier του αρχιτέκτονα, ο εξοχικός χαρακτήρας των κατοικιών δεν αναζητείται από την άμεση σχέση του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο μέσω ημιυπαίθριων χώρων και στεγασμένων εξωστών. Στην πραγματικότητα ο Τάκης Μάρθας μεταφέρει δομές αστικών κατοικιών, έως και διαμερισμάτων στα προάστια. Στις περιπτώσεις των δύο κατοικιών Ιορδάνου και Σπηλιόπουλου, η άμεση σχέση με το φυσικό περιβάλλον δεν φαίνεται να τον απασχολεί ιδιαίτερα, ούτε ο τρόπος ζωής που οι διατάξεις των κατόψεων κατοικιών υπαγορεύουν ούτε και η οπτική επαφή του μέσα με τον εξωτερικό χώρο. Ο αρχιτέκτονας εμφανίζει εδώ μια συγγένεια με την

⁹¹ Watkin, D., *Morality and architecture*, 1977, σελ. 38. Φιλίππιδης, Δημήτρης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, ό.π., σελ. 188.

⁹² Le Corbusier, «το ασβεστόχρωμα υπάρχει παντού όπου οι άνθρωποι έχουν διατηρήσει αρραγείς τους ισορροπημένους θεσμούς μιας κουλτούρας αρμονικής». *L'art decorative d'aujourd'hui*, Paris 1925, σελ. 192. Βλ. Φιλίππιδης, Δημήτρης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, ό.π., σελ. 188.

γαλλική αντίληψη περί προαστιακών κατοικιών⁹³ όπου ουσιαστικά αστικές δομές αποκτούν εξοχικό χαρακτήρα μέσω των εξωτερικών μορφολογικών στοιχείων. Όμως η ανάλογη περιορισμένη οπτικής επαφής τού μέσα με το έξω συναντάται και στη λαϊκή αρχιτεκτονική των Κυκλάδων, καθότι τα μικρά ανοίγματα δεν την εύνουν.

Στην ίδια κατεύθυνση, όπου η κυκλαδίτικη αρχιτεκτονική αποτελεί πηγή έμπνευσης στον σχεδιασμό, κινείται η μελέτη της κατοικίας του Ανδρέα Ρήγου, η οποία μελετήθηκε και υλοποιήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 50, στη Φιλοθέη.

Η περιοχή της Φιλοθέης, «Κηπούπολη Νέα Αλεξάνδρεια»⁹⁴ στην οποία θα συναντήσουμε σημαντικό έργο του αρχιτέκτονα, αποτελεί μοναδικό παράδειγμα συνεταιριστικού συνοικισμού του Μεσοπολέμου που απευθύνεται σε τραπεζιτικούς υπαλλήλους δηλαδή «μεσαστούς επενδυτές στην γη».⁹⁵ Η δημιουργία του οικισμού οφείλεται στον τραπεζιτικό συνεταιρισμό, μετά από πρωτοβουλία της Διοίκησης της Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδας που θα τον κατευθύνει.⁹⁶

⁹³ Κατά τα γαλλικά πρότυπα, στις προαστιακές κατοικίες αποκαθίσταται η σχέση μεταξύ κλειστού και υπαίθριου χώρου. Έτσι, εμφανίζονται ευμεγέθεις βεράντες, ταρατσες και ανοικτοί εξώστες, οι οποίοι, εκτός από την καλύτερη προσαρμογή των κτισμάτων στο αττικό κλίμα, συχνά γίνονται αντικείμενα μορφολογικών πειραματισμών. Κωτσάκη, Αμαλία, *Το Έργο του Αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Νικολούδη*, ό.π., σελ. 360.

⁹⁴ Η ονομασία του προέρχεται από την καταγωγή του αρχικού ιδιοκτήτη αρχιτέκτονα Γιώργου Αρχοντούλη από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, την οποία είχε αγοράσει το 1907 για λογαριασμό ομάδας Αιγυπτιωτών ονομάζοντάς την «Νέα Αλεξάνδρεια». Μπενέκη, Ελένη-Αγγελουπούλου, Αργυρώ, *Φιλοθέη Αττικής - Άρωμα Πικροδάφνης*, σσ. 61-65.

⁹⁵ Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Προάστια και εξοχές της Αθήνας του '30*, εκδ. Ολκός, Αθήνα 2006, σελ. 57.

⁹⁶ «Αντιθέτως δε με ό,τι εγένετο εις το παρελθόν, ημείς ως ιδρυταί του νέου Συνοικισμού οφείλομεν, λαμβανομένων υπ' όψιν των πλεονεκτημάτων τα οποία μας εξασφαλίζει η αρωγή της Διοικήσεως της Εθνικής Τραπεζής καθώς και η ομαδική οικοδόμησις και η ταυτόχρονος τοιαύτη και η ενιαία κατεύθυνσις, πράγματα τα οποία δεν είχαν οι μέχρι σήμερον ανεγερθέντες συνοικισμοί, να μην περιπέσωμεν εις τα ελαττώματα τούτων». *Λεύκωμα, Νέα Αλεξάνδρεια*, 1931.

Με βάση το πολεοδομικό σχέδιο του Ζουμπουλίδη, προτάθηκε το 1930 μια άτυπη μορφή αρχιτεκτονικού διαγωνισμού με κριτική επιτροπή, η οποία αποτελείτο από τον Αναστάση Μεταξά, τον Ανδρέα Κριεζή και τον Νίκο Νικολαΐδη για τον σχεδιασμό τύπων κατοικιών με σαφείς τάσεις για μια νεωτεριστική αρχιτεκτονική. Οι προτάσεις θα έπρεπε να διέπονται από ορισμένες αρχές που βασίζονται στην έκφραση της ελληνικότητας, την οικονομία και τη μορφολογική λιτότητα.⁹⁷ Μέσα από τη διαδικασία αυτή προέκυψαν 41 τύποι κατοικιών οι οποίοι και δημοσιεύτηκαν στο λεύκωμα Νέα Αλεξάνδρεια που εκδόθηκε το 1931. Μέσα από τις διαφορετικές προτάσεις⁹⁸ προωθείται μια νεωτερική έκφραση της αρχιτεκτονικής με επιρροές από το κίνημα της «επιστροφής στις ρίζες», διατηρώντας όμως παράλληλα το «μοντέρνο» λεξιλόγιο, με τους γυμνούς όγκους, τις καθαρές επιφάνειες «χωρίς περιττούς διάκοσμους». Η «ηθελημένη επαναστατική λιτότητα» που χαρακτηρίζει το έργο του Άγγελου Σιάγα⁹⁹ αποτελεί τη μετάφραση σε μορφολογική σύνθεση, των λειτουργιών απαιτήσεων της κάτοψης.¹⁰⁰

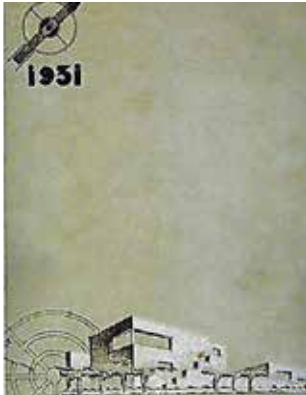
Ο οικισμός της Φιλοθέης αρχίζει να χτίζεται από το 1933, σε απόλυτη συνέπεια με το όραμα των ιδρυτών του προαστίου δημιουργώντας έναν οικισμό με μικρά, λιτά, μοντέρνα κτίρια με ορ-

⁹⁷ «Ητοι της εντός του σύγχρονου καλλιτεχνικού πλαισίου εκφράσεως του νεοελληνικού χαρακτήρος και πνεύματος, εν συνδυασμώ με την δυνατόν οικονομίαν δαπάνης, πάσα πρόβλεψιν διά την υγιεινήν, την έλλογον διάταξιν των χώρων και τας ανέσεις των ενοίκων. Επεδιώχθη ωσαύτως η αποφυγή των περιττών διακόσμων, η ήρεμος και πλαστική έκφρασις των όγκων, αι λιταί γραμμαί, αι απλαί και ήσυχοι αρχιτεκτονικαί μορφαί της Χώρας, ώστε ν' αποφευχθή η παρένθεσις ρυθμών ερχομένων εις δυσαρμονίαν με τον τοπικόν χαρακτήρα και την χάριν, την ισορρόπησιν, την διαφάνειαν και την ευγένειαν του Αττικού τοπίου». *Λεύκωμα, Νέα Αλεξάνδρεια*, 1931, σελ. 1.

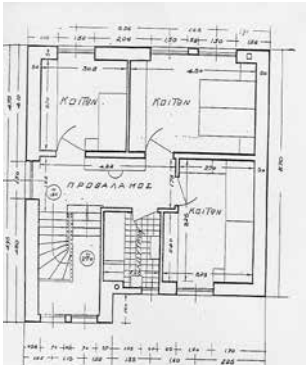
⁹⁸ Τα σχέδια που εγκρίθηκαν ήταν έργα των αρχιτεκτόνων Άγγελου Σιάγα (ΕΜΠ, 1925), Κίμων Λάσκαρι (ΕΜΠ, 1928), Πάνου Τζελέπη (École Spéciale d'Architecture Paris, 1921), Γεωργίου Κοντολέοντα (École Spéciale d'Architecture Paris, 1920), Κωνσταντίνου Παπαδάκη (ΕΜΠ, 1921) και Ιπ. Παπαβασιλείου. Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Προάστια και Εξοχές της Αθήνας του '30*, ό.π., σσ. 59-60.

⁹⁹ Συμφοιτητής του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή.

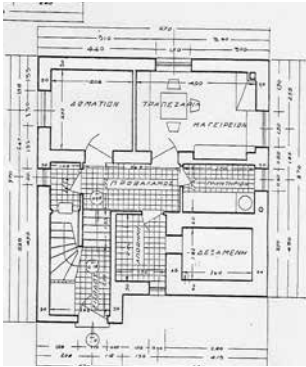
¹⁰⁰ Χολέβας, Νικόλαος, Θ., *Ο Αρχιτέκτων Άγγελος Ι. Σιάγας (1899-1987)*, εκδ. Παπασωτηρίου, Αθήνα 1992, σελ. 37.



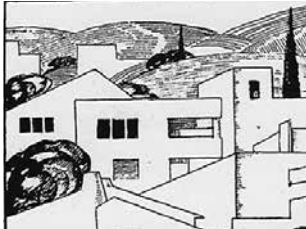
214



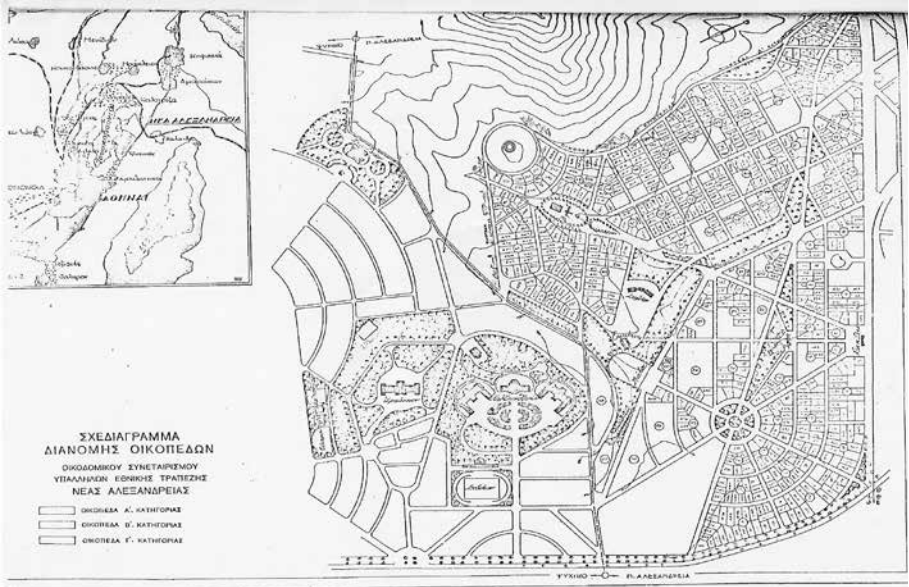
216α



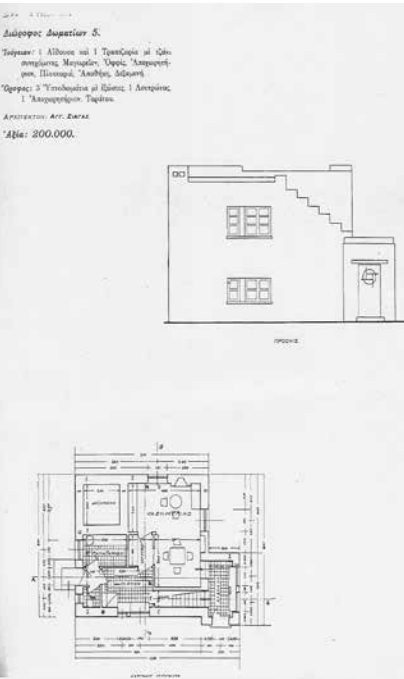
216β



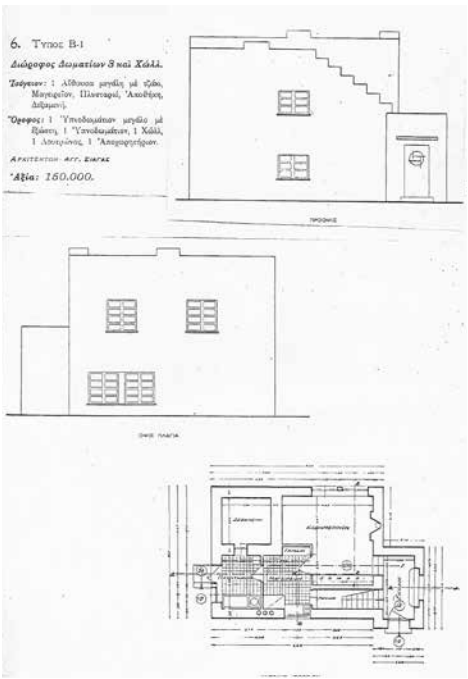
217



215



216γ



216δ

γανωτικό-διαχειριστικό χαρακτήρα εμπνευσμένο κυρίως από το Μοντέρνο κίνημα.¹⁰¹ Στο μεγαλύτερο ποσοστό των κτισμάτων παρουσιάζονται εμφανή τα μοντέρνα αρχιτεκτονικά στοιχεία: πέργκολες από μπετόν αρμέ, ημικυκλικές απολήξεις, βεράντες και μπαλκόνια, έρκερ, γωνιακά παράθυρα, παράθυρα φινιστρίνια.

Σε αυτό το πολεοδομικό, κοινωνικό και αρχιτεκτονικό πλαίσιο, ο Τάκης Μάρθας θα μελετήσει και θα υλοποιήσει την κατοικία του συνεργάτη του Ανδρέα Ρήγου,¹⁰² ενός από τους σημαντικότερους κατασκευαστές μεταλλικών κατασκευών στην Ελλάδα.¹⁰³ Μέσα από την πολύχρονη συνεργασία τους και σε αυτό το φιλικό αλλά και επαγγελματικό κλίμα που είχε εδραιωθεί με τα χρόνια, σχεδιάστηκε και κτίστηκε η διώροφη κατοικία 300 τ.μ., που στέγασε την οικογένεια του Α. Ρήγου στη Φιλοθέη, σε ελάχιστο χρονικό διάστημα του ενός έτους. Στο αρχείο του αρχιτέκτονα εντοπίστηκαν προσχέδια και σχέδια της κατοικίας, ενώ στο αρχείο του Ι. Ρήγου βρέθηκαν κατόψεις και φωτογραφία εποχής, όπου παρατηρείται ότι στην υλοποίηση του συγκεκριμένου έργου δεν εμφανίζεται διαφοροποίηση από την αρχική μελέτη.¹⁰⁴ Κεντρικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης της κατοικίας είναι ο προθάλαμος σε ισόγειο και υπόγειο, ο οποίος αποτελεί έναν χώρο διανομής στις επιμέρους λειτουργικές ζώνες της κατοικίας, με βάση την τριμερή κατανομή,¹⁰⁵ διάταξη με ευθεία

¹⁰¹ Από τους τύπους, οι 19 ακολουθούν καθαρά μοντέρνα μορφολογία, οι 13 μια λιγότερο προφανή, με προσμίξεις, και οι 9 χρησιμοποιούν κεραμοσκεπή (αντίθετα με τις αρχές του Μοντέρνου κινήματος) Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Προάστια και εξοχές της Αθήνας του '30*, ό.π., σελ. 59.

¹⁰² Στο αρχείο του Τάκη Μάρθα, μεταλλικές κατασκευές του Ανδρέα Ρήγου εντοπίστηκαν σε πολυάριθμες μελέτες του Τάκη Μάρθα.

¹⁰³ «Ο Ανδρέας Ρήγος συνεργάστηκε με τους διασημότερους έλληνες αρχιτέκτονες όπως ο Εμμ. Βουρέκας, ο Ιασ. Ρίζος, ο Άρης Κωνσταντινίδης και ο Στάικος δημιουργώντας μαζί τους διάσημα αρχιτεκτονικά έργα». Προφορικές πληροφορίες. Συνέντευξη του Ιάκωβου Ρήγου, αρχιτέκτονα, επίκουρου καθηγητή στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Πολυτεχνείου Κρήτης, απογόνου του ιδιοκτήτη Ανδρέα Ρήγου, στη γράφουσα, στις 10-11-2017.

¹⁰⁴ Κατά τη δεκαετία του 1990 πραγματοποιήθηκε προσθήκη ορόφου με μεταλλική κατασκευή από τον γιο του ιδιοκτήτη, αρχιτέκτονα Ιάκωβο Ρήγο.

¹⁰⁵ Κωτσάκη, Αμαλία, Αλέξανδρος Νικολούδης, ό.π., σελ. 164.

214. Εξώφυλλο του διαφημιστικού τεύχους «Νέα Αλεξάνδρεια».

215. Χάρτης προαστείου «Νέα Αλεξάνδρεια».

216α, 216β, 216γ, 216δ.

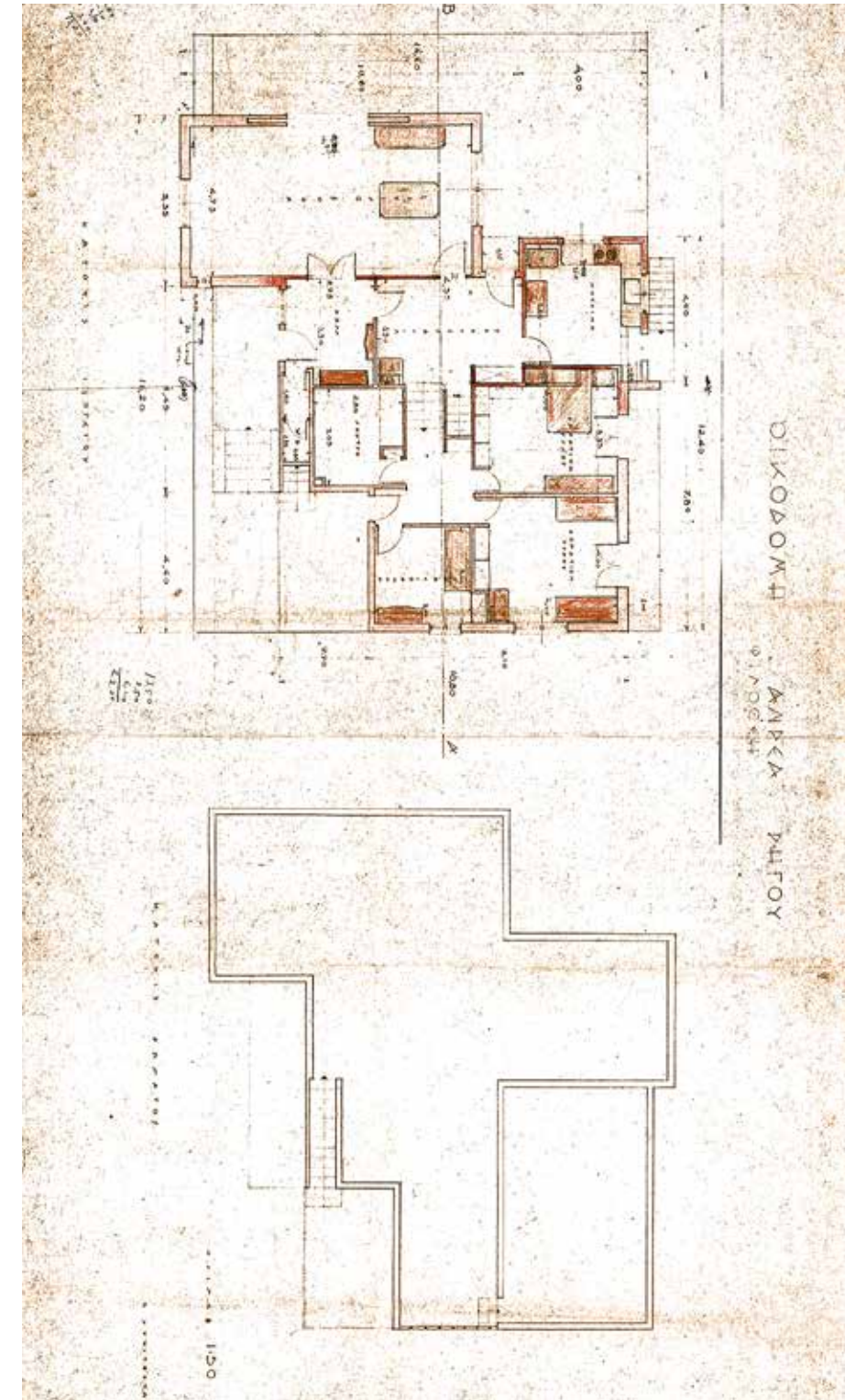
«Νέα Αλεξάνδρεια», τύποι κατοικιών του Άγγελου Σιάγα.

217. Εικόνα από το διαφημιστικό τεύχος «Νέα Αλεξάνδρεια».

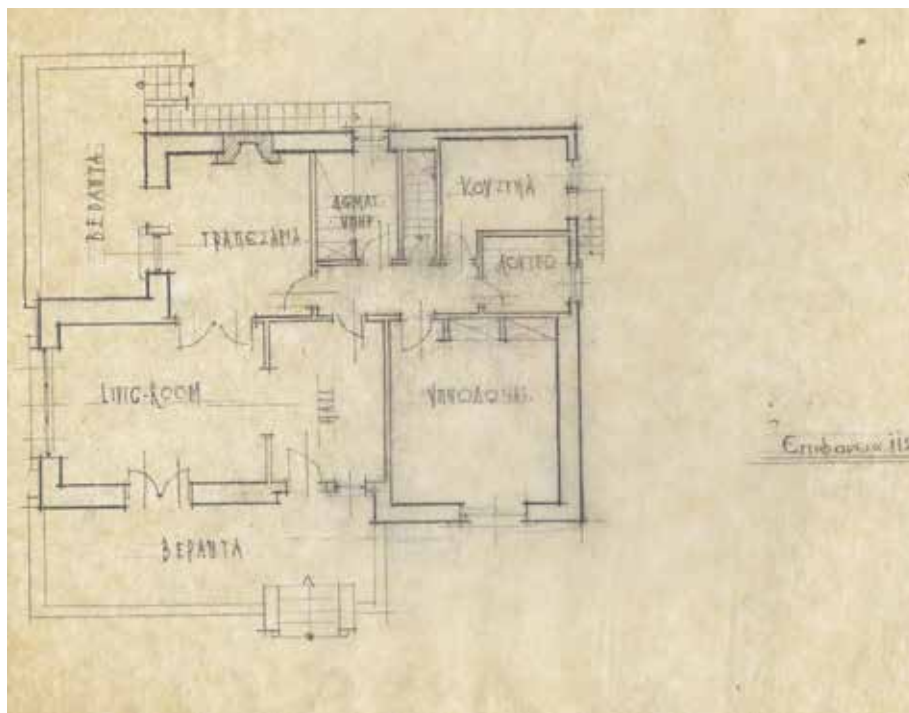
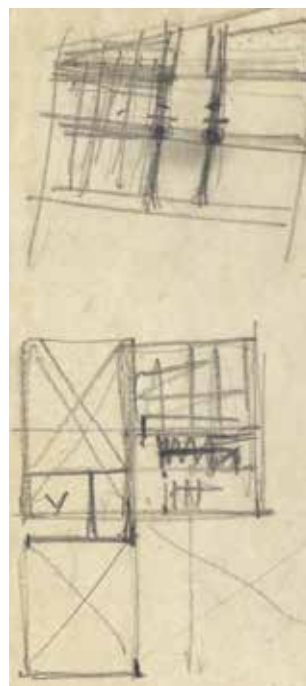
αναφορά στο γαλλικό vestibule. Ο προθάλαμος-vestibule της οικίας Ρήγου είναι χώρος διέλευσης και αποτελεί έναν ενδιάμεσο χώρο που λειτουργεί ως συνδετικό στοιχείο ανάμεσα στους χώρους υποδοχής και τους ιδιωτικούς χώρους της οικογένειας (καθημερινό - τραπεζαρία - υπνοδωμάτια). Στον χώρο αυτόν εντάσσονται με απόλυτα λειτουργικό τρόπο οι κλίμακες που οδηγούν στο ισόγειο με τις αποθήκες και τους βοηθητικούς χώρους, στον όροφο (υπερυψωμένο ισόγειο από την πλευρά του δρόμου), αλλά και στο ενδιάμεσο επίπεδο με τα υπνοδωμάτια και το λουτρό. Στην ίδια λογική της οικονομίας που εκφράζει και το συνολικό έργο του αρχιτέκτονα, σχεδιάζονται εσοχές στους τοίχους των δωματίων και των μεταβατικών χώρων που λειτουργούν ως χώροι αποθήκευσης, εξασφαλίζοντας την επαρκή λειτουργικότητα της κατοικίας – μια σαφής αναφορά στο μοντέρνο.

Η κατοικία Ρήγου του Τάκη Μάρθα αποτελείται από δύο ορόφους διατεταγμένους σε περισσότερα επίπεδα και συγκροτείται από τρεις επιμέρους όγκους-ορθογώνια πρίσματα που αλληλεπικαλύπτονται, δημιουργώντας ενδιάμεσους χώρους και χώρους κίνησης. Η κατοικία αναπτύσσεται σε τρία επίπεδα, με άμεση πλοκή μεταξύ τους λόγω της ύπαρξης ενδιάμεσων επιπέδων. Στο χαμηλότερο επίπεδο τοποθετούνται οι βοηθητικοί χώροι, το δωμάτιο υπηρεσίας με λουτρό και το «πλυσταριό». Στον όροφο-υπερυψωμένο ισόγειο, που είναι και ο κύριος χώρος της οικίας, τοποθετούνται το χωλ εισόδου, το καθιστικό, η τραπεζαρία και η κουζίνα. Τρεις βαθμίδες διαχωρίζουν το τρίτο επίπεδο των υπνοδωματίων και του λουτρού. Τα δύο πρώτα επίπεδα καταλαμβάνουν την ίδια επιφάνεια, με τη διαφορά ότι το ισόγειο είναι χαμηλότερο σε ύψος και λιγότερο φωτεινό από τον όροφο.

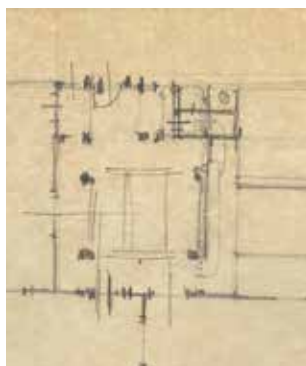
Η κάτοψη συγκροτείται από δύο διακριτά ορθογώνια εκ των οποίων το ένα καταλαμβάνει το κυρίως καθιστικό (living room) και το δεύτερο τον χώρο εισόδου, την κουζίνα, τα υπνοδωμάτια και το λουτρό. Ο ενιαίος χώρος του καθιστικού καταλαμβάνει σημαντικό ποσοστό της κάτοψης, επιλογή που προέκυψε μετά από σειρά ενδιάμεσων προτάσεων, όπου αρχικά εμφανίζεται μικρότερο σε διαστάσεις και διαχωρισμένο από τον χώρο της τραπεζαρίας. Η ενιαία διάταξη και η μεγάλη επιφάνεια 45 τ.μ. του χώρου του καθιστικού καταδεικνύουν και τον αστικό



218. Οικία Ανδρέα Ρήγου στη Φιλοθέη. Κατόψεις.



219α



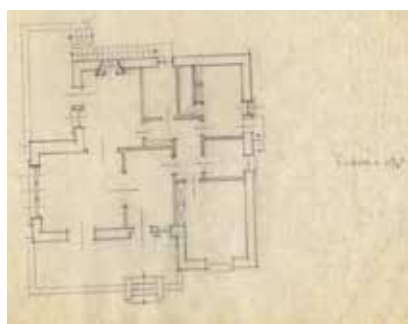
219β

90

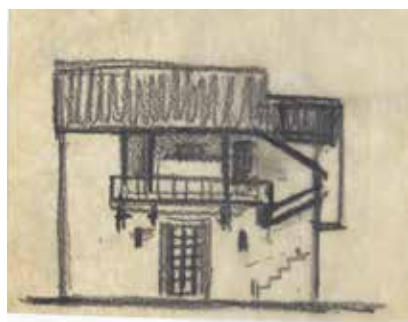


223

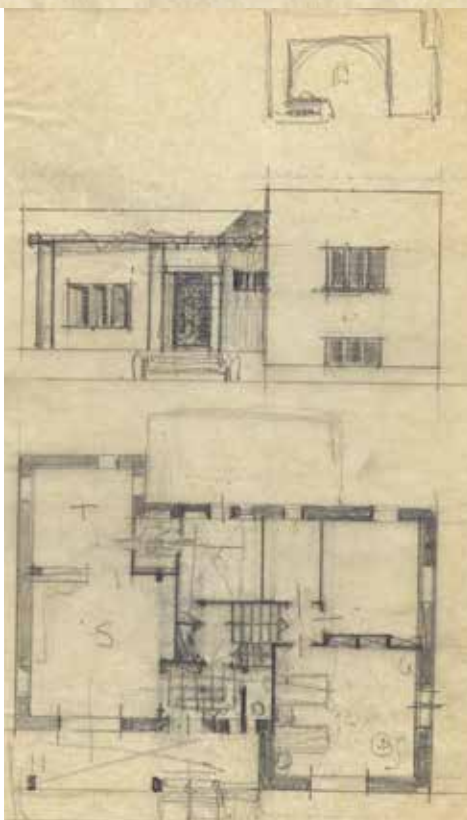
220



219γ



222



221

τρόπο ζωής των χρηστών, με συχνές κοινωνικές εκδηλώσεις.

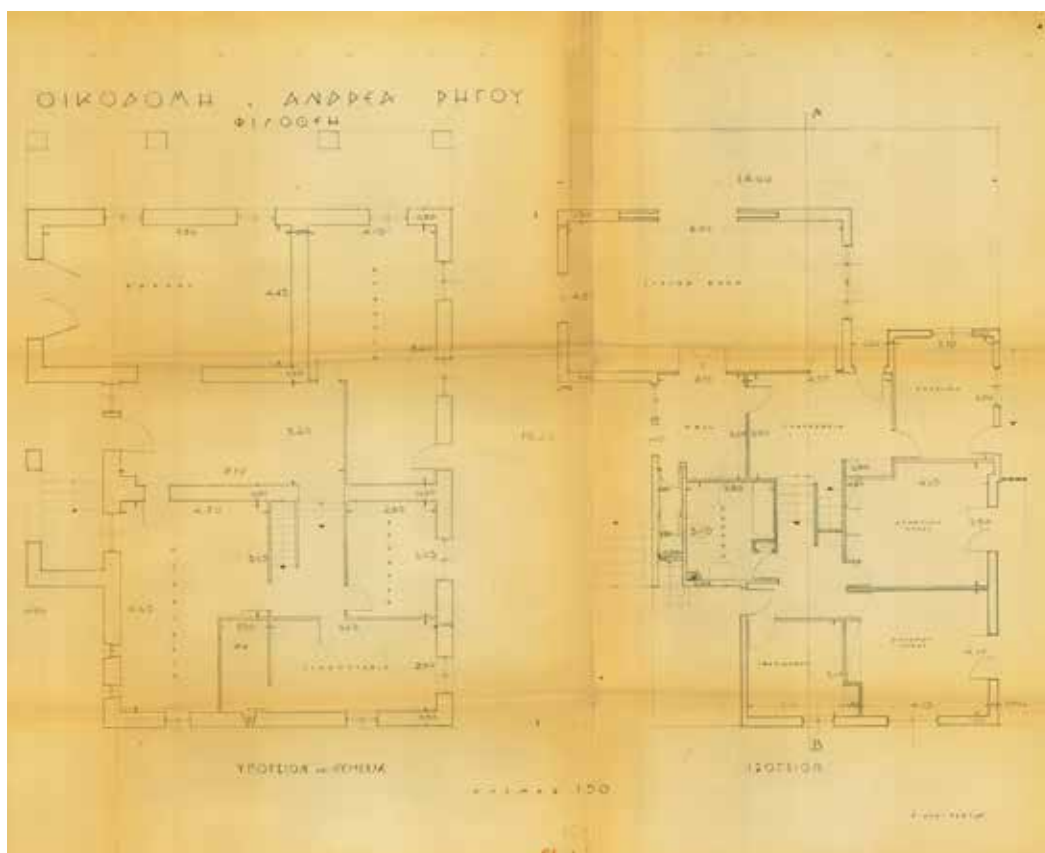
Η λειτουργικότητα της κατοικίας έχει αποτελέσει κύριο μέλημα του αρχιτέκτονα έτσι όπως αποδεικνύεται από την εξαντλητική μελέτη των κατόψεων, με ιδιαίτερη έμφαση στον σχεδιασμό των προβλεπόμενων βοηθητικών χώρων και ερμαρίων και με τρόπο ευρηματικό.¹⁰⁶ Η κουζίνα, οργανωμένη με άμεση επικοινωνία με την τραπεζαρία, αποκτά ιδιαίτερη είσοδο από τον κήπο και άμεση πρόσβαση στις αποθήκες, το πλυσταριό και τους χώρους του προσωπικού στο ισόγειο, μέσω εξωτερικής σκάλας. Επίσης ιδιαίτερη σημασία δίδεται στους χώρους υγιεινής, όπου το W.C. ξένων, τοποθετημένο στην είσοδο της κατοικίας, εμφανίζεται διμερές λειτουργικά με το αποχωρητήριο σε ξεχωριστό χώρο, ακολουθώντας τα γαλλικά πρότυπα και το κυρίως λουτρό, ευρύχωρο (10 τ.μ), με ειδικές διαμορφώσεις για την τοποθέτηση ερμαρίων.

Η ροϊκότητα χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική σύνθεση, με τους χώρους να αλληλεπικαλύπτονται στην τομή του κτίσματος, δημιουργώντας ενδιαφέρουσες εσωτερικές διαμορφώσεις. Η διαφορά των εσωτερικών επιπέδων ανάμεσα στους κύριους-δημόσιους χώρους της κατοικίας και τους ιδιωτικούς εκφράζεται ογκοπλαστικά με τη δημιουργία μιας ενδιαφέρουσας ανισοεπίπεδης διαμόρφωσης των δωματίων και των όγκων, συμβάλλοντας παράλληλα στην απόδοση πλαστικότητας στο οικοδόμημα. Με την οριζόντια διάσπαση των επιπέδων επιτυγχάνεται και ένας σημαντικός βαθμός ιδιωτικότητας χωρίς την αυστηρή οριοθέτηση των χώρων, που εκφράζεται καθαρά στο σχέδιο της τομής. Η ροϊκότητα των χώρων και ευρύτερα η συγκρότηση της τομής παραπέμπουν ευθέως στο λεξιλόγιο και τις συνθετικές αρχές του μοντερνισμού.

Οι επί μέρους χώροι της κατοικίας Ρήγου είναι σαφώς οριοθετημένοι λειτουργικά τόσο στη διάταξη της κάτοψης όσο και στην τομή στις όψεις. Οι διασπώμενοι κυβιστικοί όγκοι ενοποιούνται με τις βεράντες και τους ημιυπαίθριους χώρους,

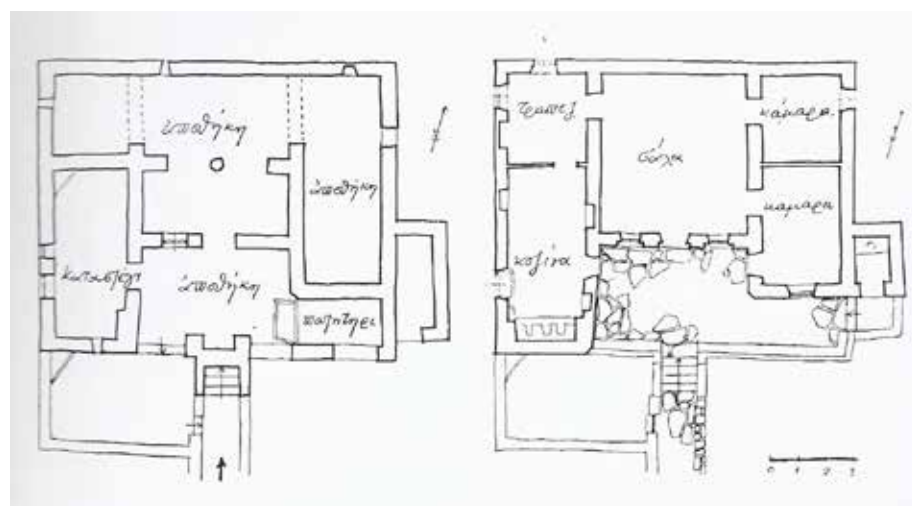
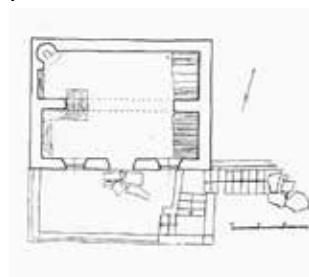
¹⁰⁶ Στο αρχείο του Τάκη Μάρθα εντοπίστηκε σειρά σκαριφημάτων που το αποδεικνύει.

219α, 219β, 219γ. Οικία Ανδρέα Ρήγου στη Φιλοθέη. Σκίτσα κατόψεων.
220. Κάτοψη ισόγειου.
221. Κάτοψη ισόγειου, κύρια όψη.
222. Σκίτσο όψης.
223. Στέλεχος οικοδομικής άδειας.



224

224. Οικία Ανδρέα Ρήγου στη Φιλοθέη. Κάτοψη υπογείου, κάτοψη ισόγειου.
225. Οικία Ανδρέα Ρήγου στην Τήνο. Κάτοψη υπογείου, κάτοψη δώματος.



225

αποδίδοντας μια ενιαία σύνθεση. Ξύλινες πέργκολες και διακοσμητικά στοιχεία υπογραμμίζουν την πρόθεση του αρχιτέκτονα για τη δημιουργία ενός ενιαίου συνόλου μέσα από χωροποιητικές χειρονομίες διάσπασης και μετατόπισης των αυτόνομων γεωμετρικών όγκων

Παράλληλα όμως με την αναφορά στον μοντερνισμό παρατηρείται άμεσος συσχετισμός με τη νησιώτικη παραδοσιακή αρχιτεκτονική σε δομικό και μορφολογικό επίπεδο. Η δομή της κατοικίας παραπέμπει στη δομή του τηνιακού σπιτιού, και πιο συγκεκριμένα στην παραδοσιακή κατοικία Ρήγου στη Στενή Τήνου,¹⁰⁷ τύπος καταγωγής του ιδιοκτήτη Ανδρέα Ρήγου. Κατά τούτο η αναφορά του αρχιτέκτονα στην παραδοσιακή κυκλαδίτικη αρχιτεκτονική δεν είναι τυχαία. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον ο εντοπισμός μιας πρόθεσης για μεταγραφή του τηνιακού σπιτιού σε μια μοντέρνα εκδοχή. Η κεντρική αυλή με τη σκάλα του τηνιακού σπιτιού μεταγράφεται στην υπαίθρια βεράντα που λειτουργεί ως υπαίθριος προθάλαμος εισόδου. Αντίστοιχα στη θέση της κεντρικής σάλας του τηνιακού σπιτιού μεταγράφονται ο προθάλαμος, ο ενιαίος χώρος του καθιστικού και τα υπνοδωμάτια. Το ισόγειο με τον ημιυπαίθριο χώρο παραπέμπουν άμεσα στο τηνιακό κατώι με τη στεγασμένη τοξωτή είσοδο.

Η διάσπαση των όγκων αποτελεί κεντρικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, παραπέμποντας άμεσα στην κυκλαδίτικη αρχιτεκτονική και προσδίδοντας στο κτίσμα ιδιαίτερη πλαστικότητα μέσα από τον συνεχή διάλογο με το τοπίο. Παράλληλα ανακαλεί συσχετισμούς με την παραδοσιακή εικόνα του τηνιακού τοπίου.

Ο διάλογος του εσωτερικού χώρου με το τοπίο εκφράζεται με άμεσο τρόπο, εξαλείφοντας τις περισσότερες φορές τα όριά τους. Τα μεγάλα ανοίγματα, ο ημιυπαίθριος χώρος του ισόγειου σε άμεση σχέση με τον κήπο καθώς και οι υπαίθριες βεράντες που εξασφαλίζουν άμεση επικοινωνία όλων των χώρων με τον εξωτερικό χώρο τονίζουν την πρόθεση του αρχιτέκτονα για εξωστρέφεια. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε επίσης στη διαμόρφωση των εξωτερικών υπαίθριων χώρων με τη δημιουργία κήπου, για

¹⁰⁷ Χαριτωνίδου, Αγγελική, *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, Τήνος*, εκδ. Μελισσα, Αθήνα 1981, σσ. 24-25.

226. Οικία Ανδρέα Ρήγου στη Φιλοθέη.



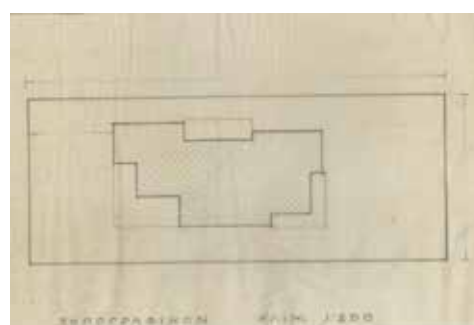
225



227



228



229



230

τις προσωπικές καλλιέργειες της οικογένειας, διαμορφώσεις διαδρομών και καθιστικών καθώς και με τη δημιουργία βεραντών περιμετρικά του κτίσματος. Η χρήση διακοσμητικών παραδοσιακών στοιχείων στις εξωτερικές διαμορφώσεις και οι περίτεχνα διακοσμημένες πέργκολες δημιουργούν ενδιαφέροντες μεταβατικούς χώρους.

Στην επιδιωκόμενη απόδοση του ύφους της νησιωτικής αρχιτεκτονικής συμβάλλουν η θέση και το μέγεθος των ανοιγμάτων για τα οποία δεν γίνεται καμία προσπάθεια εξωραϊσμού τους όσον αφορά στην συγκρότηση των όψεων, αλλά αποτελούν ευθεία έκφραση της κάτοψης και των αντίστοιχων λειτουργιών. Ο διαχωρισμός των λειτουργιών της κατοικίας γίνεται εμφανής στη διαμόρφωση των όγκων και παράλληλα εκφράζεται στις όψεις που χαρακτηρίζονται από απλότητα, με ευθεία αναφορά στην αρχιτεκτονική των οικισμών της Τήνου. Αποκαλύπτει μια διάθεση για ιεράρχηση των όγκων που παραπέμπει στην εσωτερική οργάνωση και λειτουργία του σπιτιού. Η αρχιτεκτονική σύνθεση παραπέμπει επίσης στον προσθετικό τρόπο με τον οποίο έχει «παραχθεί» αντίστοιχα το τελικό αποτέλεσμα του τηνιακού σπιτιού το οποίο δεν κτίζεται στο σύνολό του από την αρχή, αλλά ακολουθεί και αυτό την εξέλιξη της οικογένειας των χρηστών του.

Η συνθετική δομή της αρχιτεκτονικής πρότασης γίνεται αντιληπτή μέσα από τον λειτουργικό και μορφολογικό διαχωρισμό σε διαφορετικές ζώνες που λειτουργούν συμπληρωματικά στις όψεις του. Η βάση της κατοικίας από ακανόνιστη πέτρα εκφράζει την πρόθεση του αρχιτέκτονα για διαχωρισμό ζωνών μέσα από τη διαφοροποίηση των υλικών που συντελούν στον γόνιμο διάλογο μεταξύ μοντέρνου και παράδοσης. Η πέτρινη βάση λειτουργεί ως συνδετικό στοιχείο μεταξύ του κυβιστικού όγκου και της γης του περιβάλλοντος χαρακτηριστικό τόσο στο έντεχνο, όσο και στο λαϊκό ελληνικό Μοντέρνο. Η πέτρα δηλώνει τη φυσική γεωλογική της προέλευση, συμβολίζοντας με το συμπαγές της μορφή της τη σταθερότητα, την αντοχή στον χρόνο, τη στατικότητα.

Η σύνθεση, μοντέρνα αλλά ταυτόχρονα κριτικά παραδοσιακή, αποτελείται από την αρμονική ένταξη λευκών κυβιστικών όγκων πάνω στη συμπαγή πέτρινη βάση. Η τηνιακή πέτρα του υπογείου-ι-

227. Οικία Ανδρέα Ρήγου στη Φιλοθέη. Όψεις.
228. Οικία Ανδρέα Ρήγου στην Τήνο. Όψη.
229. τοπογραφικό διάγραμμα.
230. Οικία Ανδρέα Ρήγου.
231. Οικία Ανδρέα Ρήγου. Ημιυπαίθριος χώρος στο ισόγειο



231

σογείου εναλλάσσεται με τον λευκό σοβά του ορόφου, σε μια προσπάθεια εξωραϊσμού. Μορφολογικά στοιχεία και αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες, όπως οι καμπύλες απολήξεις των χτιστών στηθαίων και των καπνοδόχων, παραπέμπουν στους «καπάσους» των μεσαιωνικών μοναστηριών της Τήνου. Το άνοιγμα με τις κολώνες διασπά τη λιθοδομή μπροστά από την είσοδο του ισογείου, και διαμορφώνοντας έναν ενδιάμεσο, ημιυπαίθριο χώρο με χτιστά στοιχεία –υπαίθρια καθιστικά– στον χώρο της αυλής, είναι το σημείο ένωσης του «μέσα» με το «έξω», με ευθεία αναφορά στο τηνιακό κατώ.

Οι κατόψεις εκφράζονται στις όψεις και καταλήγουν σε μια ελεύθερη σύνθεση από ανοίγματα διαφόρων αναλογιών. Μικρά ανοίγματα με σαφή αναφορά στο τηνιακό σπίτι οργανώνουν τις όψεις ελεύθερα, αποφεύγοντας την όποια συμμετρική διάταξη. Στα παράθυρα και στις πόρτες εισόδου εντάσσονται μαρμάρινοι διάτρητοι φεγγίτες που βρίσκονται ψηλά, πάνω από τα ανοίγματα της όψης, συμβάλλουν στον καλό αερισμό και φωτισμό του χώρου και μεταφέρθηκαν αυτούσια από οικοδομές της Τήνου. Τα μαρμάρια αυτά υπέρθυρα, διακριτικό στοιχείο των σπιτιών της Τήνου, είναι έργα μαρμαρογλυπτικής τέχνης και λειτουργούν ως αυτόνομα διακοσμητικά στοιχεία, μεταφέροντας συμβολικά το «πνεύμα» του τόπου με τα αποτρόπαια σύμβολα που εικονίζουν.¹⁰⁸

Οι επιφάνειες των όψεων αντιμετωπίζονται ως εικαστικά γεγονότα, με την ανάμιξη διαφορετικών υλικών, σχεδίων, χρωμάτων και οικοδομικών λεπτομερειών. Το χρώμα και το υλικό εντάσσονται οργανικά στον χώρο ως αυτόνομα εκφραστικά μέσα. Το έντονο κεραμίδι, χρώμα που επιλέγει συχνά ο αρχιτέκτονας στις χωρικές αλλά και στις εικαστικές του συνθέσεις, εντάσσεται οργανικά στον μεταβατικό ημιυπαίθριο χώρο του ισογείου, τονίζοντας τα επιμέρους αρχιτεκτονικά στοιχεία, υποδεικνύοντας την πορεία και αποδίδοντας την ταυτότητα του χώρου. Το χρώμα εδώ αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, με τον Τάκη Μάρθα να ενστερνίζεται

την άποψη του De Stijl¹⁰⁹, όπως εκφράστηκε από τον ολλανδό αρχιτέκτονα και ζωγράφο Theo Van Doesburg, κατά τον οποίο το χρώμα είναι ένα εκφραστικό υλικό ισοδύναμο με άλλα υλικά, όπως η πέτρα, ο σίδηρος ή το γυαλί και καθιστά ορατή τη χωρική επίδραση προς την οποία η αρχιτεκτονική τείνει. Τα επιμέρους στοιχεία, όπως τα ξύλινα κουφώματα με μπλε και άσπρους χρωματισμούς, αποτυπώνουν έντονα το στοιχείο του νησιώτικου ύφους. Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον όμως στη χρήση των υλικών εντοπίζεται στον σχεδιασμό των δαπέδων με πληθώρα διαφορετικών υλικών καθώς και ασυνήθιστα έντονων χρωμάτων, όπως η χρήση ενός σπάνιου πράσινου μαρμάρου επίσης από την Τήνο, στους κυρίως χώρους.

Τα διακοσμητικά στοιχεία και οι αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες εντάσσονται στο σχεδιασμό οργανικά. Μορφολογικά στοιχεία και λεπτομέρειες από την τηνιακή παραδοσιακή αρχιτεκτονική (υπέρθυρα, μαρμάρια στηθαία) που προέκυψαν από κατεδαφίσεις κτισμάτων μεταφέρονται και εντάσσονται αυτούσια στις γεωμετρικές επιφάνειες των όψεων, γεφυρώνοντας έντεχνα το παρελθόν με το παρόν, μεταφέροντας θραύσματα του γενέθλιου «τόπου» του ιδιοκτήτη. Η βιωματική εμπειρία, δηλαδή οι αναμνήσεις από την αρχιτεκτονική της Τήνου με τα ιδιαίτερα δομικά και διακοσμητικά της στοιχεία, αποτελεί βασικό παράγοντα για τον σχεδιασμό της κατοικίας, αποδίδοντας μια ποιητική διάσταση στο αρχιτεκτονικό έργο.

Η κατοικία Ρήγου εισάγει ένα σύγχρονο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο με τη μίξη του παραδοσιακού νησιώτικου και του νεωτερικού ιδιώματος. Η οργάνωση του εσωτερικού χώρου με τα ανισόπεδα επίπεδα και η αναζήτηση της λειτουργικότητας αποτελούν ευθείς αναφορές στο μοντέρνο, ενώ τα μορφολογικά και τα ογκοπλαστικά στοιχεία παραπέμπουν άμεσα στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική του τόπου καταγωγής του ιδιοκτήτη, την Τήνο. Παράλληλα, η τολμηρή ανάμιξη σύγχρονων υλικών και παραδοσιακών στοιχείων εκφράζει εύλογα την πρόθεση του αρχιτέκτονα για μια αρχιτεκτονική που

¹⁰⁹ Frampton, Kenneth, «Η εξέλιξη των ιδεών για την κατοικία: 1870-1970», *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, τεύχος 8, Αθήνα 1974, σσ. 134-136.



232



233



234

232. Οικία Ανδρέα Ρήγου. Η κεντρική εξωτερική κλίμακα προς τον όροφο.

233. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια.

234. Λεπτομέρεια πλακόστρωσης.

¹⁰⁸ Αποτρέπουν το κακό να εισβάλει στον εσωτερικό χώρο του σπιτιού.

235. Οικία Ανδρέα Ρήγου.
Η εσωτερική κλίμακα στο
ισόγειο.
236. Αρχιτεκτονική λεπτο-
μέρεια.
237. Λεπτομέρεια πλακό-
στρωσης.



235



236



237

λειτουργεί ως φορέας έντονου βιωματικού και συναισθηματικού φορτίου.

Οι προαστιακές κατοικίες του Τάκη Μάρθα με τον νησιωτικό χαρακτήρα εμφανίζουν διατάξεις χωρίς στοιχεία προσθετικής συνθετικής διαδικασίας που θα τις έφεραν πιο κοντά στις παραδοσιακές δομές, στοιχείο το οποίο εντείνει περισσότερο την άποψη μας περί του αστικού τους χαρακτήρα. Συνεπώς η σχέση με τη νησιωτική αρχιτεκτονική εντοπίζεται κυρίως σε ό,τι αφορά στην κλίμακα του κτίσματος και τις διακοσμητικές λεπτομέρειες και δευτερευόντως στο γενικότερο πνεύμα οργάνωσης της κατοικίας, η οποία παραμένει μοντέρνα. Η συνδιαλλαγή μοντέρνου και παράδοσης εκφράζεται στη γεωμετρική, ογκομετρική μορφή των κτισμάτων που δέχονται συγχρόνως την επιρροή του χαρακτήρα της ολότητας¹¹⁰ ανάγοντάς τα στις αρχές μιας ευρύτερης μοντέρνας μεσογειακής αρχιτεκτονικής.

«Γραφικές» μονοκατοικίες με χρήση στοιχείων της ανώνυμης αρχιτεκτονικής της ηπειρωτικής Ελλάδας

Κοινές μορφολογικές αναφορές στην αρχιτεκτονική της ηπειρωτικής Ελλάδας χαρακτηρίζουν τέσσερις από τις γνωστές κατοικίες του Τάκη Μάρθα. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για τις κατοικίες συγκεντρωμένες στα βόρεια προάστια των Αθηνών, στη Φιλοθέη και το Ψυχικό:

- Οικία Δημοσθένη Κουγιουμτζόπουλου (1954), Τρεμπεσίνας 18.
- Οικία Παναγιώτη Δουμά (1948).
- Οικία Γιώργου Βογιατζάκη (1956), Αιμ. Τσοκοπούλου 3.
- Οικία Ευστάθιου Παξινού (1951), Λεωφ. Δημοκρατίας 30.

Στις κατοικίες του Τάκη Μάρθα που έχουν μελετηθεί και υλοποιηθεί κατά τη δεκαετία του 1950 στα βόρεια προάστια και για τις οποίες έχουν βρεθεί επαρκή στοιχεία, εντοπίζονται δομικές και

¹¹⁰Gubuer, Sartoris Alberto, J., *Architectural Design*, 1-2-1981, σσ. 64-71. Φιλίππιδης, Δημήτρης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, ό.π., σελ. 188.



238



240



239



241α



241β

238. Οικία Ανδρέα Ρήγου.
Η εσωτερική κλίμακα στο
ισόγειο.
239. Αρχιτεκτονική λεπτο-
μέρεια.
240. Ο χώρος εισόδου στο
ισόγειο.
241α, 241β. Απόψεις της
πλάγιας όψης.



242



243

242. Παλιό Ψυχικό. Αερο-
φωτογραφία δόμησης.
243. Παλιό Ψυχικό. Αερο-
φωτογραφία δόμησης.

μορφολογικές αναφορές, που σχετίζονται άμεσα με ανώνυμη αρχι-
τεκτονική του ελληνικού βορρά και με αρχιτεκτονικές ποιότητες που
προκύπτουν και εντάσσονται στο κοινωνικό, πολεοδομικό, οικονομικό
πλαίσιο των βορείων προαστίων.

Τα βόρεια προάστια της Αττικής και περισσότερο το Ψυχικό
αποτελούν τους πρώτους οργανωμένους οικισμούς μόνιμης διαμο-
νής, αποδίδοντας υψηλής ποιότητας αστικούς χώρους, δομημένους
και ελεύθερους, ατομικούς και συλλογικούς. Με την έννοια αυτή συνει-
σφέρουν στον εκσυγχρονισμό των περιοχών κατοικίας, ταυτίζοντάς
τες με τον χώρο ζωής και δράσης μιας επίλεκτης ομάδας ατόμων:
όχι μόνο λόγω της οικονομικής τους επιφάνειας, αλλά και από το γε-
γονός ότι διέθεταν την απαραίτητη ενημέρωση για να προσεγγίζουν
ιδέες και απόψεις δυτικής προέλευσης. Η απομάκρυνση των Αθηναί-
ων αστών από το κέντρο και τους προσφυγικούς οικισμούς εξασφαλί-
ζει επίσης ένα ελεγχόμενο οικιστικό περιβάλλον και παράλληλα τους
απομακρύνει από τους κινδύνους ενδεχόμενων αναταραχών. Ο χα-
ρακτήρας του Ψυχικού¹¹¹ αποδίδεται ως ο πρώτος οργανωμένος οικι-
σμός του Μεσοπολέμου, ένα «εξοχικό προάστιο» μόνιμης διαμονής,
έχοντας τα κύρια γνωρίσματα της κηπούπολης: «Προάστιον Αθηνών

¹¹¹ Η Η αρχή της ίδρυσης του Ψυχικού, έγινε στις 20 Νοεμβρίου 1923
με την έκδοση του διατάγματος «περί εγκρίσεως σχεδίου συνοικισμού
“Ψυχικού”» (ΦΕΚ 342/1923), ενώ αναγνωρίστηκε ως κοινότητα το 1929.
Πρόκειται για έναν οργανωμένο ιδιωτικό οικισμό, βασισμένο στην ιδιωτι-
κή επιχειρηματική πρωτοβουλία, της οικοδομικής εταιρείας «Κέκροψ»,
και είναι ο πρώτος οικισμός, ο οποίος ιδρύθηκε με βάση το Ν.Δ. του 1923,
«περί Σχεδίων Πόλεων, Κωμών και Συνοικισμών». Το διάταγμα του 1924
«περί οικοδομικού Κανονισμού Συνοικισμού Ψυχικού» αποτελεί τον πρώτο
κανονισμό με λεπτομερή ορισμό όρων δόμησης σε οργανωμένο οικισμό. Το
διάταγμα ασχολείται επίσης με την εμφάνιση των κτιρίων χωρίς να φθάνει
σε επιβολή μορφολογικών στοιχείων, με εξαίρεση το άρθρο για υποχρεωτι-
κή υπερύψωση του ισογείου κατά 1,5 μέτρο με κατηγορηματική απαγόρευ-
ση των ισογείων οικοδομών. Παράλληλα βάζει ορισμένες προδιαγραφές
για τη θέση και την κατασκευή των χώρων υγιεινής στην κατοικία. Κατά τις
οποίες τα αποχωρητήρια πρέπει να έχουν ιδιαίτερη είσοδο και απαγορεύε-
ται η επικοινωνία τους με κατοικήσιμα δωμάτια και “μαγειρεία”. Καυκούλα,
Κική, *Η ιδέα της κηπούπολης στην ελληνική πολεοδομία του Μεσοπολέμου*,
διδασκαλική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 192.

με Σχέδιον Κηπουπόλεως».¹¹²

Στη ραγδαία οικοδομική ανάπτυξη του Ψυχικού κατά την εποχή του Μεσοπολέμου, όπου έως το 1929, είχαν κατασκευαστεί 150 κατοικίες, ενώ μετά το 1936, ανέρχονται σε 406 κατοικίες, συμβάλλουν τα «Λατομεία Ψυχικού» που παρείχαν τα βασικά οικοδομικά υλικά (πέτρα, χαλίκι, άμμο, ασβέστη, τσιμεντόλιθους, πλακάκια κ.λπ.).

Το σχέδιο του Ψυχικού πραγματοποιήθηκε από τον Αλέξανδρο Νικολούδη, προβάλλοντας το μοντέλο του ελεγχόμενου οικισμού με υψηλές προδιαγραφές όσον αφορά τον χώρο, τις κοινωνικές και πολιτιστικές παροχές και την κατασκευαστική ποιότητα.¹¹³ Ο σχεδιασμός ακολουθεί τις γεωμετρικές χαράξεις, παραπέμποντας στους αγγλικούς κήπους με τα καμπύλα σχήματα και τη χρήση μνημειακών αξόνων που παραπέμπει σε χαράξεις γαλλικών κήπων.¹¹⁴ Οι κόμβοι-πλατείες συνδέονται αξονικά, γύρω από τις οποίες αναπτύσσονται ακτινωτά τα οικοδομικά τετράγωνα σε καμπύλες οδούς και οι οποίες συνδέονται με παράλληλους δρόμους, προς τους κεντρικούς άξονες.¹¹⁵

Η αυτονομία του οικισμού επιτυγχάνεται μέσω της εταιρείας «Κέκροψ» η οποία εξασφάλισε με εγκαταστάσεις της την παροχή ηλεκτρικής ενέργειας και την ύδρευση, καθώς και τις μετακινήσεις με δικά της μέσα των κατοίκων προς και από την Αθήνα. Οι κάτοικοι του Ψυχικού ανήκουν στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα: «οι κατοικήσαντες το Ψυχικό είνε όλοι μέλη της ανωτέρας ελληνικής αστικής κοινωνίας και οι διαπρεπέστεροι των ξένων παροικιών».¹¹⁶ Ο «καλός αθηναϊκός κόσμος» που εγκαταστάθηκε στο Ψυχικό αναζητούσε «ένα χόουμ εις ένα περιβάλλον πολιτισμένον, υγιεινόν και συνδυάζον την εξοχήν με την γειτονιάν της πρωτευούσης».¹¹⁷

¹¹² Τίτλος Φυλλαδίου.

¹¹³ Κωτσάκη, Αμαλία, *Αλέξανδρος Νικολούδης, ό.π.*, σελ. 122-132.

¹¹⁴ Κωτσάκη, Αμαλία, *ό.π.*, σελ. 126.

¹¹⁵ Η αρτιότητα των οικοπέδων ορίζεται στα 550 τ.μ., με πρόσωπο 15,00 μ. και μέσο βάθος 20,00 μ. Δ/γμα, 28.3. 1924, ό.π., άρθρο 1.

¹¹⁶ Διαφημιστικό Φυλλάδιο, *ό.π.*, σελ. 25. Κωτσάκη, Α., *ό.π.* σελ.132.

¹¹⁷ *Ψυχικό. Προάστιον Αθηνών με σχέδιον κηπουπόλεως*.1929(;), σελ.12.

Η σημασία του Ψυχικού για τη μετέπειτα πολεοδομική πρακτική είναι σημαντική και έγκειται κυρίως στο γεγονός ότι πραγματοποιήθηκε και δεν παρέμεινε απλά ως πρόταση, σε μια περιοχή κατοικίας με ιδιάζουσα πολεοδομική διάταξη, την οποία ανέδειξαν κτίρια ιδιαίτερου αρχιτεκτονικού χαρακτήρα.¹¹⁸ Οι σημαντικότεροι Έλληνες αρχιτέκτονες μελέτησαν και έχτισαν κατοικίες στο Ψυχικό από το 1900 ακόμα και έως σήμερα.¹¹⁹ Η νέα κηπούπολη αποτέλεσε το ιδανικό υπόβαθρο για τον σχεδιασμό σύγχρονων κατοικιών ακολουθώντας τόσο τις εκλεκτιστικές όσο και τις μοντερνιστικές τάσεις. Το «μοντέρνο» είναι γνώριμο ως «σύγχρονο» και οι ιδρυτές μέσω του φυλλαδίου εκφράζουν τις ενστάσεις τους από το μοντέρνο, το οποίο ακόμη δεν έχει παρουσία στην κηπούπολη: «η συμμετρικότης εντούτοις αυτή, αυτό το θέαμα του “καινούργιου”, δεν δίδουν τον απρόσωπον εκείνον χαρακτήρα που έχουν συνήθως παντού αι νεοκτισμένα πόλεις. Η αρχιτεκτονική της δεν έχει την ψυχρότητα ενός μαθηματικού υπολογισμού. Εδώ δεν εθυσιάσθησαν τα πάντα εις τους όρους της υγιεινής και της ανέσεως, αλλ’ αισθάνεται κανείς ότι όλοι οι όροι ετηρήθησαν παραλλήλως προς την αισθητικήν και την γραφικότητα». Ο διάλογος του μοντέρνου και της Ελληνικότητας βρίσκει παρ’ όλες τις αντιδράσεις πρόσφορο έδαφος στο Ψυχικό, εκφράζοντας στην αρχιτεκτονική της κατοικίας τις κυρίαρχες τάσεις του μοντέρνου από την εποχή του Μεσοπολέμου.

Σε αυτό το πολεοδομικό, κοινωνικό και αρχιτεκτονικό πλαίσιο, ο Τάκης Μάρθας θα μελετήσει και θα υλοποιήσει κατά τη δεκαετία

¹¹⁸ Καυκούλα, Κική, *ό.π.*, σελ.276.

¹¹⁹ Από τη βιβλιογραφία, οι παρακάτω αρχιτέκτονες σχεδίασαν κατοικίες στο Ψυχικό τον Μεσοπόλεμο: Ιωάννης Αξελός, Αριστοτέλης Ζάχος, Αλέξανδρος Νικολούδης, Βασίλειος Κουρεμένος, Ανδρέας Κριεζής, Δημήτρης Πικιώνης, Γεώργιος Θεοδωρίδης, Ιωάννης Αντωνιάδης, Κωνσταντίνος Κυριακίδης, Νικόλαος Νικολαΐδης, Ιωάννης Χαλεπάς, Τ. Καμάρας, Κωνσταντίνος Γκίνης, Σπυρίδων Κολλινατίης, Κωνσταντίνος Σγούτας, Κωνσταντίνος Χατζηανδρέου, Κώστας Κατσίκας, Σωτήρης Μαγιάσης, Λεωνίδας Μπόνης, Μανώλης Λαζαρίδης, Δημήτρης Φωτιάδης, Κωνσταντίνος Γκίνης, Γεώργιος Μακαρώνας, Πάνος Ν. Τζελέπης, Γεώργιος Κοντολέων, Παναής Μανουηλίδης, Ρέννος Κουτσούρης Άγγελος Σιάγας, Κυριακούλης Παναγιωτάκος, Εμμανουήλ Βουρέκας, Κίμων Λάσκαρης, Α. Παπαδάκης, Σόλων Κυδωνιάτης, Παναγιώτης Μάρθας, Κυπριανός Μπίρης, Δημήτριος Τριποδάκης, Περικλής Σακελλάριος, Κωνσταντίνος Καψαμπέλης, Άρης Κωνσταντινίδης.

του 1950 σημαντικό αριθμό μονοκατοικιών.

Το 1951, ο Τάκης Μάρθας θα μελετήσει και θα υλοποιήσει στο Ψυχικό, τη διώροφη κατοικία 400 τ.μ. που θα στεγάσει την τετραμελή οικογένεια του Ευστάθιου Παξινού.¹²⁰

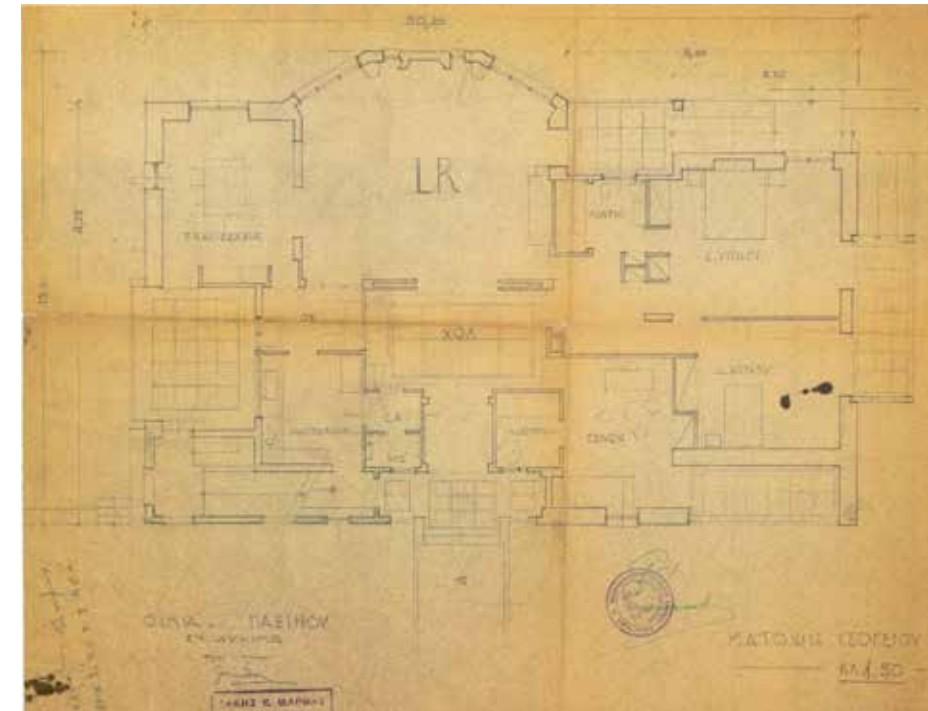
Η ανάθεση του έργου έγινε μετά από προτροπή του κοινού τους φίλου, του παιδίατρου Γιώργου Σπηλιόπουλου.¹²¹ Στο αρχείο του αρχιτέκτονα εντοπίστηκαν προσχέδια και σχέδια της κατοικίας και στο αρχείο του αρχιτέκτονα Θωμά Παξινού, γιου του ιδιοκτήτη, βρέθηκαν φωτογραφίες εποχής όπου παρατηρείται ότι στην υλοποίηση του έργου δεν εμφανίζεται σημαντική διαφοροποίηση από την αρχική μελέτη αλλά εμφανής υποβάθμιση του έντονα παραδοσιακού της χαρακτήρα. Η κατοικία κατεδαφίστηκε το 2.000 μετά την απόφαση του αρχιτέκτονα και κληρονόμου Θωμά Παξινού για την ανέγερση δυο κατοικιών στον χώρο αυτόν.

Η κατανομή των λειτουργιών της κατοικίας είναι σαφής με αυστηρή διάκριση των βοηθητικών και των κυρίως χώρων και αναπτύσσεται ανά όροφο. Το ισόγειο συνολικής επιφάνειας 189 τ.μ. περιλαμβάνει τους κύριους χώρους: δύο χωλ, καθιστικό, τραπεζαρία, κουζίνα, δύο υπνοδωμάτια με λουτρό, ξενώνα με λουτρό, βοηθητικό W.C. με προθάλαμο και office.

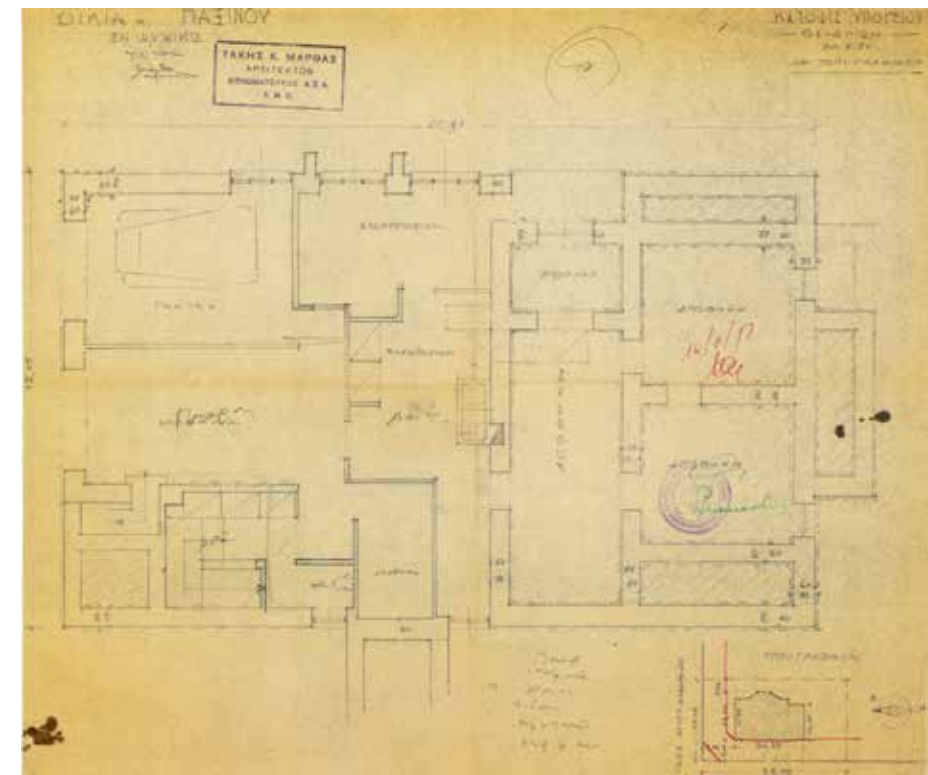
Το υπόγειο επιφάνειας 140 τ.μ. περιλαμβάνει τους βοηθητικούς χώρους: έξι αποθήκες, πλυντήριο, σιδερωτήριο, βοηθητικό W.C. και γκαράζ και επικοινωνεί με το ισόγειο με εσωτερικό κλιμακοστάσιο. Λόγω της κλίσης του εδάφους του οικοπέδου, δημιουργήθηκε στο υπόγειο ένα αυτόνομο ημιυπόγειο διαμέρισμα χωρίς εσωτερική επικοινωνία με το κεντρικό κτίσμα.

¹²⁰ Ο Ευστάθιος Παξινός ήταν «καπετάνιος στο εμπορικό ναυτικό στην εταιρεία Σταθάτου και έκανε οικογένεια σε μεγάλη ηλικία, στα 60 του χρόνια. [...] Ταξίδευε μια ζωή, καπετάνιος ήταν...» Προφορικές πληροφορίες. Συνέντευξη του Θωμά Παξινού, αρχιτέκτονα, απογόνου του ιδιοκτήτη της κατοικίας Ευστάθιου Παξινού, στη γράφουσα, στις 2-11-2015.

¹²¹ Προφορικές πληροφορίες. Συνέντευξη του Θωμά Παξινού, αρχιτέκτονα, απογόνου του ιδιοκτήτη της κατοικίας Ευστάθιου Παξινού, στη γράφουσα, στις 2-11-2015.



244



245

244. Οικία Ευστάθιου Παξινού στο Παλιό Ψυχικό. Κάτοψη ισόγειου.
245. Κάτοψη ορόφου.

Είναι προφανές ότι η συνθετική αφετηρία του αρχιτέκτονα ήταν μια κάτοψη συμμετρική περί κατακόρυφου άξονα που διαπερνά την είσοδο και τον χώρο υποδοχής. Κινούμενος όμως στο πνεύμα του μοντερνισμού δεν την θεωρεί αναγκαία συνθετική συνθήκη, και προς χάριν της λειτουργίας δεν διστάζει να παρεκκλίνει. Έτσι, η κάτοψη έχει συντακτικό διφορούμενο, συνδυάζοντας δύο σχεδιαστικούς κώδικες, της συμμετρίας και της ελεύθερης σύνθεσης. Η παράλληλη μετατόπιση του άξονα του καθιστικού από τον κατακόρυφο άξονα του κτίσματος θα εμφανίσει συγγένεια με το συνθετικό σύστημα του Frank Lloyd Wright¹²³ ενισχύοντας έστω και σημειακά τη ροϊκότητα του χώρου.

Σε μια δεύτερη ανάγνωση του συντακτικού της κάτοψης, εύκολα θα διαγνώσουμε εκλεκτικές συγγένειες με το συνθετικό σύστημα της Beaux - Arts, όπου ένα σύστημα αξόνων, με την εναλλαγή κυρίων και δευτερευόντων, αναλαμβάνει την άρθρωση των επιμέρους χώρων οργανωμένων ανά λειτουργική ενότητα. Ο κύριος άξονας αναλαμβάνει την κύρια πορεία στο εσωτερικό της κατοικίας. Οι δευτερεύοντες άξονες δημιουργούν ένα σύστημα χωρικού καννάβου, συμπίπτουν με τις δευτερεύουσες πορείες στο κτίσμα οι οποίες ορίζονται με ενδιάμεσα τοποθετημένες τρισδιάστατες κατασκευές λειτουργικού χαρακτήρα, τις οποίες ο χρήστης αντιλαμβάνεται σταδιακά, καθώς κινείται στο χώρο.¹²⁴

Στον μοντερνιστικό χειρισμό της σύνθεσης, ιδιαίτερα στην κάτοψη, παρατηρείται παράλληλα με την αστική προσέγγιση μια αναφορά στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική της ηπειρωτικής Ελλάδας, και πιο συγκεκριμένα της Ηπείρου.¹²⁵ Παρατηρώντας τη διάταξη της κα-

¹²³ Curtis, William, *Modern Architecture since 1900*, chapter "The architectural system of Frank Lloyd Wright", Phadon, 1st edition, Λονδίνο, 1996, σσ. 113-131.

¹²⁴ Zanten, D. van, «Le système des Beaux-Arts», *L'Architecture d'Aujourd'hui* 182/1975, σελ. 99.

¹²⁵ «Το Ψυχικό επειδή ήτανε τότε βόρεια προάστια, ακόμα δεν υπήρχε κτισμένο περιβάλλον, ήταν από τα ελάχιστα σπίτια. Να ήτανε καμιά εκατοστή σπίτια σε όλο το Ψυχικό. Δεν ήταν πια Αθήνα, ήταν έξω αστικό περιβάλλον, όποτε πήγαινε περισσότερο μία αρχιτεκτονική παραδοσιακή παρά καθαρά

τοικίας, αν αναγνώσουμε το κεντρικό χωλ ως αυλή και επιχειρήσουμε την αφαίρεσή του, το αποτέλεσμα παραπέμπει σε κάτοψη σχήματος Π του τυπικού παραδοσιακού ελληνικού σπιτιού. Ο ημιυπαίθριος χώρος της εισόδου και κατ' επέκταση το χωλ αποτελούν άμεση μεταγραφή του παραδοσιακού ηλιακού,¹²⁶ – ενός ανοιχτού, ορθογώνιου χώρου με τον οποίο επικοινωνούν τα δωμάτια κυρίως στο ηπειρώτικο σπίτι.

Ανάλογες αναφορές στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική συναντώνται στο εσωτερικό της κατοικίας, τόσο σε επίπεδο διατάξεων όσο και σε επίπεδο μορφών. Όπως ήδη είδαμε στην ανάλυση της κάτοψης, παρά την πρόθεση του αρχιτέκτονα για συμμετρία, συναντώνται παρεκκλίσεις, οι οποίες μπορούν να αναγνωσθούν ως αποτελέσματα της μοντέρνας αντίληψης για ελευθερία στην κάτοψη, προς όφελος της λειτουργικότητας, παράλληλα όμως παραπέμπουν ευθέως και στη γραφική ακανονιστία της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής. ανοίγοντας έναν διάλογο του κτίσματος μαζί της.

Η παράλληλη μετατόπιση του άξονα συμμετρίας του καθιστικού από τον άξονα συμμετρίας στην κάτοψη του κτίσματος αποτελεί παράδειγμα του παραπάνω ισχυρισμού, ο οποίος ενισχύεται από τη μορφολογική επεξεργασία του χώρου. Η αρχιτεκτονική πολυγωνική προεξοχή στο καθιστικό παραπέμπει ευθέως σε σαχνισί¹²⁷ με την

πόλης, αστική». Προφορικές πληροφορίες. Συνέντευξη του Θωμά Παξινού, αρχιτέκτονα, απογόνου του ιδιοκτήτη της κατοικίας Ευστάθιου Παξινού, στη γράφουσα, στις 2-11-2015.

¹²⁶ Μιχελής, Παναγιώτης, *Φροντιστηριακά έργα, Α', Το Ελληνικό Λαϊκό Σπίτι*, εκδ. ΕΜΠ, Αθήνα 1981, σελ. 207.

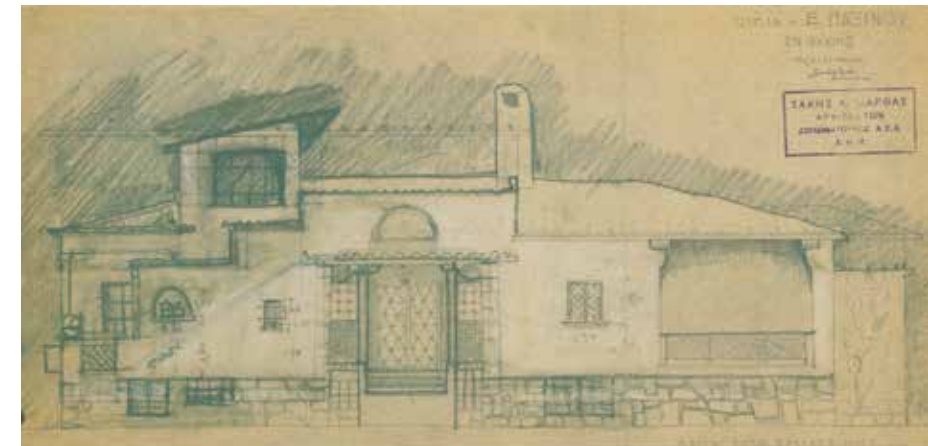
¹²⁷ «Η δημιουργία σαχνισιών είναι πολύ παλιό λειτουργικό και μορφολογικό στοιχείο της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής που διατηρείται μέχρι σήμερα, στα Βαλκάνια, στον Μικρασιατικό χώρο και στη Μέση Ανατολή. Την εφαρμογή του σαχνισιού επέβαλε η ανάγκη της προέκτασης των εσωτερικών χώρων, για πληρέστερη λειτουργικότητα της κατοικίας. Οι κατασκευές αυτές ήταν ιδιαίτερα χρήσιμες για ανάπαυση και δροσιά των ενοίκων του σπιτιού». Μουτσόπουλος, Νικόλαος, Κ., *Η Αρχιτεκτονική προεξοχή «το σαχνισί»*. Συμβολή στη μελέτη της ελληνικής κατοικίας, εκδ. Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1988.

εστία παραδοσιακής ηπειρώτικης μορφολογίας ενταγμένη συμμετρικά σε αυτό. Πρόκειται για περίτεχνη ημικυκλική κατασκευή σε προεξοχή που καταλήγει σε κωνικό σχήμα, «φούσκα» για τη συλλογή του καπνού, η οποία αποτελεί απλουστευμένη εκδοχή των περίτεχνων παραδοσιακών αναλόγων. Τα χαρακτηριστικά «μπασιά», οι μόνιμοι ξύλινοι καναπέδες τοποθετημένοι αμφίπλευρα στην εστία στο παραδοσιακό σπίτι μεταγράφονται στην οικία Παξινού ως ξύλινες σταθερές κατασκευές για πολλαπλές χρήσεις. Τα δυο τοξωτά παράθυρα τονίζουν τη συμμετρική διάταξη υπογραμμίζοντας τον παραδοσιακό χαρακτήρα του καθιστικού.

Ο όγκος του κτίσματος διαμορφώνεται από ένα διακριτό αυστηρό ορθογώνιο πρίσμα στο οποίο, μέσω της προσθαφαίρεσης όγκων ως αποτέλεσμα συνθετικής επεξεργασίας, δημιουργούνται ημιυπαίθριοι χώροι και βεράντες, τονίζοντας τη σχέση του εξωτερικού με τον εσωτερικό χώρο και προσδίδοντας ιδιαίτερη πλαστικότητα στο κτίσμα, η οποία ενισχύεται από την πολυγωνική απόληξη των χώρων υποδοχής. Η διάσπαση και η αφαίρεση των όγκων αποτελούν κεντρικό χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, προσδίδοντας στο κτίσμα ιδιαίτερη πλαστικότητα μέσα από τον συνεχή διάλογο με το τοπίο.

Η επικοινωνία μεταξύ των εσωτερικών χώρων με τους εξωτερικούς, ημιυπαίθριους χώρους, βεράντες και κήπο επιτυγχάνεται από τα πολλά και μεγάλα ανοίγματα δημιουργώντας περιοχές που μπορούν να λειτουργούν αυτόνομα ως διμερή σύνολα κλειστού - ανοικτού, αλλά και μέσω ενδιάμεσων μεταβατικών χώρων, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα πολλαπλών επιλογών.

Τα μεγάλα ανοίγματα, οι ημιυπαίθριοι χώροι του ισογείου σε άμεση σχέση με τον κήπο καθώς και οι υπαίθριες βεράντες που εξασφαλίζουν άμεση επικοινωνία όλων των χώρων με τον εξωτερικό χώρο τονίζουν την πρόθεση του αρχιτέκτονα για εξωστρέφεια. Ενδιάμεσοι μεταβατικοί χώροι, εσοχές, στεγασμένες βεράντες και ημιυπαίθριοι χώροι επιτρέπουν την αλληλοδιείσδυση του εσωτερικού και του εξωτερικού χώρου, διαρρηγνύοντας τα μεταξύ τους όρια. Η επιλογή των υλικών ακολουθεί την ίδια κατεύθυνση όπου η φύση εισχωρεί στα



248



249



250

248. Οικία Ευστάθιου Παξινού. Πρόσοψη.
249. Ανατολική όψη.
250. Προοπτικό.

εσωτερικά δάπεδα μέσω του πράσινου χρώματος και ο αδρός σοβάς καλύπτει τους τοίχους μέσα-έξω.

Ιδιαίτερη έμφαση στη σχέση κτίσματος - τοπίου δόθηκε μέσα από τον σχεδιασμό του περιβάλλοντος χώρου. Στη διαμόρφωση των εξωτερικών υπαίθριων χώρων ο αρχιτέκτονας σέβεται τη φυσική κλίση του εδάφους προτείνοντας διαφορετικές ελεύθερες πλακοστρώσεις και εντάσσει το γρασιδι στους αρμούς. Η φύτευση του κήπου μελετήθηκε διεξοδικά, με εναλλαγές οπωροφόρων και άλλων δένδρων και ενδημικών φυτών (πεύκα, λεμονιές, κορομηλιές) στη νότια πλευρά και με διαμορφωμένο χώρο για τις προσωπικές καλλιέργειες της οικογένειας στη βόρεια πλευρά του οικοπέδου. Η επιλογή των δένδρων και των φυτών και γενικά η διαμόρφωση του κήπου συμβάλλουν στην απόδοση ελληνικότητας στην κατοικία, αλλά ταυτόχρονα υποβάλλουν και έναν τρόπο ζωής επί της ουσίας κοντά στη φύση μέσα από την προσωπική ενασχόληση των ιδιοκτητών με τον κήπο και την αξιοποίηση των καρπών του.

Η όψεις του κτηρίου προσεγγίζονται ως εικαστικές συνθέσεις, όπου μικρά τοξωτά παράθυρα με σαφή αναφορά στην παράδοση, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω, συνυπάρχουν με μεγάλα ενιαία ανοίγματα, όπου υλικά διαφορετικών ποιότητων εντάσσονται στην ίδια δομική επιφάνεια, και διακοσμητικά στοιχεία και κατασκευαστικές λεπτομέρειες οργανώνονται ελεύθερα, εκφράζοντας την καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του αρχιτέκτονα.

Η πρόθεση για συμμετρία συναντάται στη διαμόρφωση της όψης του χώρου εισόδου, όπου διάτρητοι μαρμαρίνοι φεγγίτες με γεωμετρική σύνθεση εντάσσονται συμμετρικά, δίνοντας έμφαση στον ιδιαίτερο μεταβατικό χώρο με την ισοβαρή εναλλαγή κενού και πλήρους, επιτρέποντας παράλληλα την συνεχή διέλευση του φωτός και του αέρα.

Η συνθετική δομή της αρχιτεκτονικής πρότασης γίνεται αντιληπτή μέσα από τον λειτουργικό και μορφολογικό διαχωρισμό σε διαφορετικές ζώνες που λειτουργούν συμπληρωματικά στις όψεις του. Η βάση της κατοικίας από ορθοκανονική λιθοδομή συναντάται συχνά στις κατοικίες τις δεκαετίας του '50 στο Ψυχικό ήδη από τον



251α



251β



251γ



251δ



251ε

251α,251β,251γ,251δ,251ε.
Οικία Ευστάθιου Παξινοῦ.

Μεσοπόλεμο,¹²⁸ με την πέτρα που προέρχεται από το λατομείο του Ψυχικού να λειτουργεί ως βασικό υλικό δόμησης, εκφράζοντας την πρόθεση του αρχιτέκτονα για διαχωρισμό ζωνών σε μια αναλογία κατά το ½ μέσα από τη διαφοροποίηση των υλικών που συντελούν στον γόνιμο διάλογο μεταξύ μοντέρνου και παράδοσης.

Η απουσία χρώματος στις όψεις, με το λευκό χρώμα να δεσπόζει και με τα υλικά να εμφανίζονται αδρά, έρχεται σε αντίθεση με την ένταξη έντονων χρωμάτων στον εσωτερικό χώρο και ιδιαίτερα στον χειρισμό των δαπέδων. Το δάπεδο διαμορφώνεται με μωσαϊκό με σχέδια σε αποχρώσεις έντονου κίτρινου, μπεζ και πράσινου χρώματος. Εικαστικές συνθέσεις γεωμετρικές ή ακόμα και εικονικές παραστάσεις, όπως η σύνθεση-ροζέτα με δελφίνια στην είσοδο, καθορίζουν τους διαφορετικούς χώρους της κατοικίας.

Η σχέση χρώματος, φωτός και χώρου απασχολεί τον αρχιτέκτονα, δημιουργεί διαφορετικές ατμόσφαιρες με τις εναλλαγές μέσα στον χρόνο, μεταβάλλοντας την ποιότητα του αρχιτεκτονικού χώρου με τη χρήση έντονου κίτρινου χρώματος στα υαλοστάσια του καθιστικού.

Επί μέρους στοιχεία, όπως οι κολώνες με διακοσμητικά, γεωμετρικά κιονόκρανα παραδοσιακής μορφολογίας (παραδοσιακά και μετα-βυζαντινά) στην είσοδο, υπογραμμίζουν την πρόθεση του αρχιτέκτονα για την ένταξη μεμονωμένων μορφών από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική, με σύγχρονο όμως τρόπο, μέσω της επιλογής άλλου υλικού και της αφαιρετικής απόδοσης των παραδοσιακών μορφών. Οι κολώνες των εισόδων (ισογείου και ημιυπόγειου) καθώς και το στηθαίο του κεντρικού ημιυπαίθριου χώρου κατασκευάζονται από ανεπίχριστο μπετόν, μοντέρνα επιλογή πιστή στην αρχή περί ειλικρίνειας της κατασκευής.

Η είσοδος σηματοδοτείται με ιδιαίτερη επιμέλεια και εμφανίζεται τονισμένη στην όψη μέσω της συμμετρικής της θέσης, αλλά και μέσω της χρήσης διακοσμητικών στοιχείων: της δημιουργίας

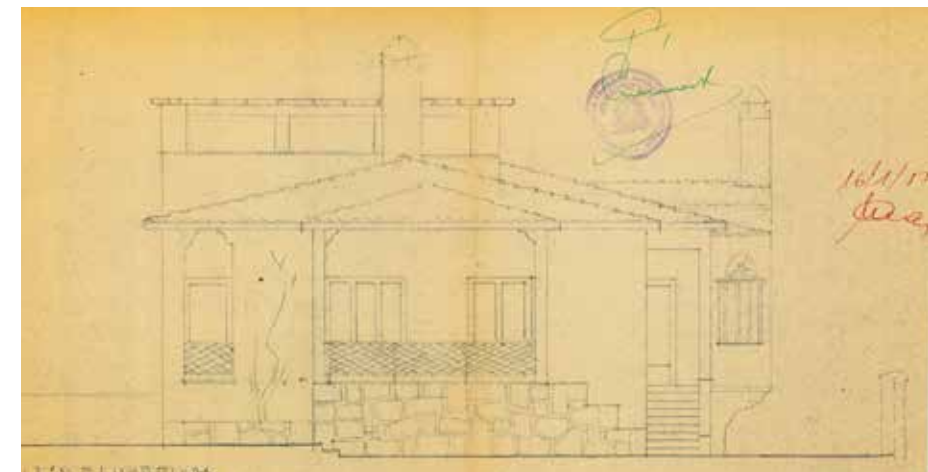
¹²⁸ Φ. Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Προάστια και εξοχές της Αθήνας του '30, ό.π.*, σελ. 85.



252α



252β



253

252α, 252β. Οικία
Ευστάθιου Παξινού.
Προοπτικά.
253. Νότια όψη.

τετρακίονιου πρόπυλου και στεγάστρου με κεραμοσκεπή. Μορφολογικά στοιχεία-φουρούσια από ανεπίχριστο μπετόν στην προέκταση του έρκερ παραπέμπουν άμεσα στα ξύλινα ανάλογα (φουρούσια) του βορειοελλαδίτικου σαχνισιού και σηματοδοτούν με σύγχρονο, πλαστικό τρόπο την είσοδο του ανεξάρτητου διαμερίσματος στο ημιυπόγειο.

Η στέγαση του ορόφου με τετράριχτη κεραμοσκεπή στέγη ήπιων κλίσεων παραπέμπει άμεσα στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική της βόρειας Ελλάδας. Παράλληλα, με πρόθεση τον τονισμό του κατακόρυφου άξονα, προεκτείνεται κεραμοσκεπές στεγασμένο δώμα κατά τον άξονα της στεγασμένης βεράντας, το οποίο, και μέσω των μεγάλων ανοιγμάτων του, αποκαλύπτει μια δυτικότροπη προσέγγιση.

Ανάλογες αναφορές στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική συναντώνται στο εσωτερικό της κατοικίας τόσο σε επίπεδο διατάξεων όσο και σε επίπεδο μορφών. Όπως ήδη είδαμε στην ανάλυση της κάτοψης, παρά την πρόθεση του αρχιτέκτονα για συμμετρία, συναντώνται παρεκκλίσεις οι οποίες μπορούν να αναγνωστούν ως αποτελέσματα της μοντέρνας αντίληψης για ελευθερία στην κάτοψη προς όφελος της λειτουργικότητας, παράλληλα όμως παραπέμπουν ευθέως και στη γραφική ακανονιστία της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής ανοίγοντας τον διάλογο του κτίσματος μαζί της.

Ο διαχωρισμός μεταξύ ισογείου και ορόφου είναι εμφανής από τις οριζόντιες ζώνες στις όψεις, με άμεση αναφορά στο βορειοελλαδίτικο σπίτι, όπου το κάτω τμήμα εμφανίζει ανεπίχριστη πέτρινη τοιχοποιία ενώ ο όροφος εμφανίζεται σοβατισμένος με τονισμένες τις γραμμές των παραθύρων.¹²⁹

Στην κατοικία Παξινού, ο αρχιτέκτονας δεν μεταφέρει αυτούσιες τις παραδοσιακές μορφές αλλά χρησιμοποιεί κοινούς συνθετικούς κώδικες, με σκοπό την ιδανική προσαρμογή του έργου στο τοπίο, μέσα από έναν γόνιμο διάλογο με τη φύση και την παράδοση.

¹²⁹ Μιχελής, Παναγιώτης, Α. *Φροντιστηριακά έργα, Α', Το Ελληνικό Λαϊκό Σπίτι*, εκδ. ΕΜΠ, Αθήνα 1981, σελ. 207.



254

254. Οικία Ευστάθιου Παξινού. Εσωτερικός χώρος καθιστικού.
255. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια τζακιού.
256. Λεπτομέρεια κιγκλιώματος.
257. Λεπτομέρεια εισόδου.



90



90



90

Με τις ίδιες αρχές, την ένταξη παραδοσιακών μορφολογικών στοιχείων της βορειοελλαδίτικης παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, ο Τάκης Μάρθας θα οδηγηθεί το 1957 στον σχεδιασμό της διώροφης κατοικίας του Γεώργιου Βογιατζάκη, επιχειρηματία και πολιτικού, πρόεδρου της Παγκρήτιας Ένωσης και ιδρυτή της ασφαλιστικής εταιρείας «Φοίνιξ», στο Ψυχικό. Στο αρχείο του αρχιτέκτονα βρεθήκαν σκαριφήματα, σχέδια λεπτομερειών της επίπλωσης και φωτογραφίες του προπλάσματος της κατοικίας, όπου δεν εμφανίζονται διαφοροποιήσεις από την υλοποιημένη μελέτη.

Οι προθέσεις του αρχιτέκτονα εκφράζονται σε όλα τα στάδια της μελέτης και κυρίως στη μακέτα, όπου αποτυπώνονται ρεαλιστικά και με κάθε λεπτομέρεια οι επιρροές από τη βορειοελλαδίτικη παραδοσιακή αρχιτεκτονική. Το πρόπλασμα αποτελεί ρεαλιστική απόδοση της υλοποιημένης αρχιτεκτονικής πρότασης σε όλα τα επίπεδα σύνθεσης. Όμως η καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του Τάκη Μάρθα θα εκφραστεί στην εικαστική προσέγγιση του εξωτερικού χώρου στην μακέτα, όπου δεν θα διστάσει να χρησιμοποιήσει φτερά για να αποδώσει τα δένδρα (φοίνικες, μπανανιές), αποδίδοντας μια ανατρεπτική πινελιά σε μια κατά τα άλλα σε μια ρεαλιστική επαγγελματική απόδοση της πρότασης.

Κεντρικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης της κατοικίας Βογιατζάκη αποτελεί η προσθετική διαδικασία στον σχεδιασμό του χώρου. Οι επί μέρους χώροι της κατοικίας Βογιατζάκη είναι σαφώς οριοθετημένοι λειτουργικά τόσο στη διάταξη της κάτοψης όσο και στην τομή στις όψεις. Οι διασπώμενοι κυβιστικοί όγκοι ενοποιούνται με τις βεράντες και τους ημιυπαίθριους χώρους αποδίδοντας μια ενιαία σύνθεση. Ο κτιριακός όγκος, σε αντίθεση με μεγάλο ποσοστό του συνολικού έργου του Τάκη Μάρθα, εμφανίζεται πολύπλοκος, με τη χρήση εσοχών, προεξοχών, προβολών, με μεγάλη έμφαση στα διακοσμνητικά στοιχεία.

Η κατοικία Βογιατζάκη εκτείνεται σε δύο ορόφους με υπόγειο με σαφείς λειτουργίες. Στο χαμηλότερο επίπεδο του υπογείου τοποθετούνται οι βοηθητικοί χώροι, καθώς και ένας χώρος που αποκαλείται «ταβέρνα», με χτιστό φούρνο που αποτελεί ευθεία αναφορά στο



258



259

258. Οικία Γεώργιου Βογιατζάκη στο Ψυχικό.
259. Τοπογραφικό διάγραμμα.



260

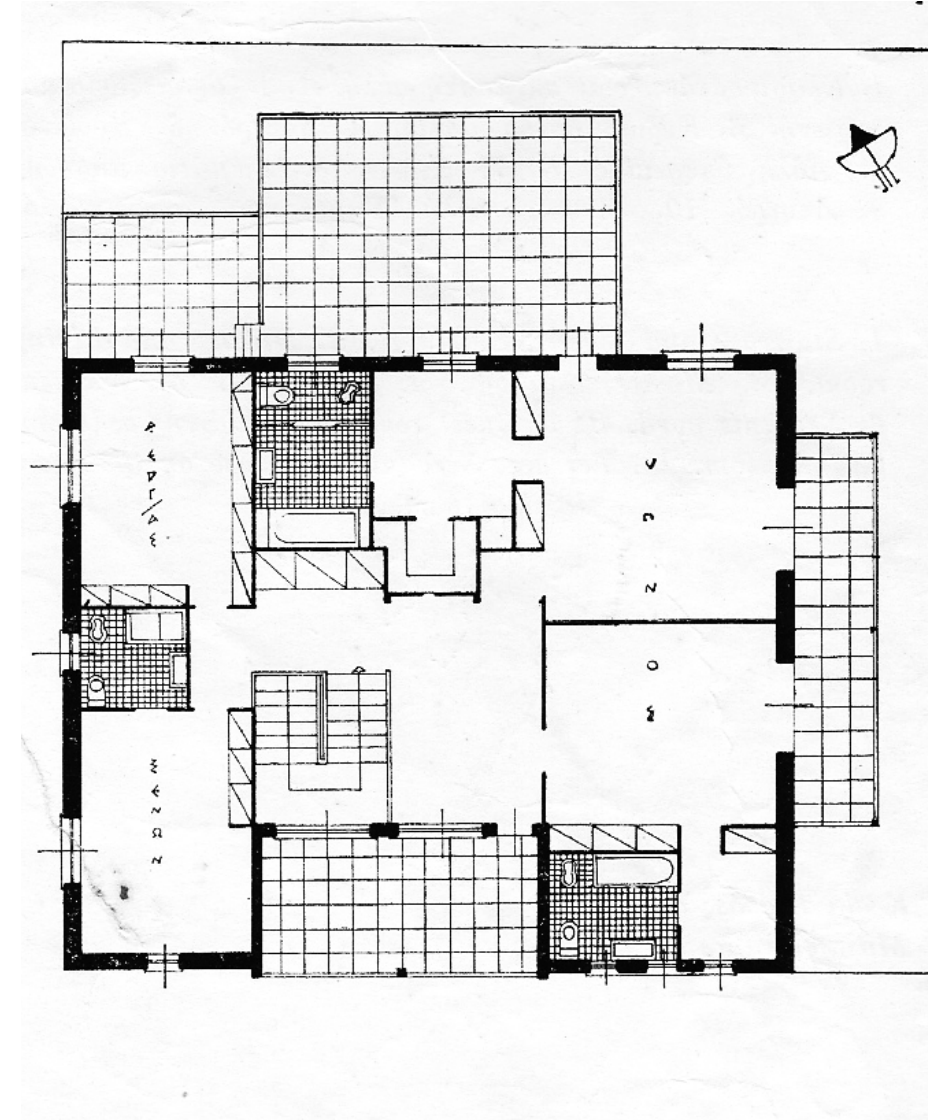
260. Ο Τάκης Μάρθας και συνεργάτες του με το πρόπλασμα της κατοικίας Γεώργιου Βογιατζάκη.

σπίτι της βορείου Ελλάδας με ανοιχτό χαγιάτι. Στο ισόγειο, που είναι και ο κύριος χώρος της οικίας, τοποθετείται το χωλ εισόδου, ενώ ο χώρος του γραφείου τοποθετημένος προς την πλευρά του δρόμου, είναι σε άμεση σύνδεση με τον προθάλαμο και το καθιστικό, μέσω συρόμενης πόρτας. Η τραπεζαρία και η κουζίνα επικοινωνούν μέσω office αποδίδοντας αστικό χαρακτήρα στην κατοικία.

Η κάτοψη του ισογείου συγκροτείται από μια αυστηρή γεωμετρική σύνθεση που προκύπτει από την προσθετική διαδικασία αυτόνομων ορθογώνιων πρισμάτων συνδεδεμένων μεταξύ τους, ενώ ο όροφος συγκροτείται από ένα ενιαίο καθαρό παραλληλόγραμμο σε σχήμα Π, με άμεση αναφορά στο αρχοντικό σπίτι της βορείου Ελλάδας. Ο προθάλαμος σε ισόγειο και όροφο, όπως συχνά συναντάται στο έργο του Τάκη Μάρθα, με ευθεία αναφορά στο αστικό γαλλικό hôtel particulier, αποτελεί κεντρικό στοιχείο της κάτοψης, καταλαμβάνοντας σημαντική επιφάνεια και κυρίως διαχωρίζοντας τους ιδιωτικούς από τους δημόσιους χώρους της κατοικίας. Στον χώρο αυτόν εντάσσονται με απόλυτα λειτουργικό τρόπο στο ισόγειο το λουτρό ξένων, η κλίμακα που οδηγεί στον όροφο, καθώς και ερμάρια.

Η οικονομία και η λειτουργικότητα αποτελούν κύριο άξονα στον σχεδιασμό της κατοικίας, με άμεση αναφορά στη βασική αρχή του Mies van de Rohe για την εσωτερική οικονομία του έργου που στηρίζεται σε μια «ισορροπία και τάξη»,¹³⁰ με τους χώρους της κατοικίας να οργανώνονται απόλυτα σε δύο διακριτές ζώνες. Στην ιδιωτική εντάσσονται οι βοηθητικοί χώροι, με την κουζίνα να τοποθετείται πίσω από τη σκάλα ανόδου για τον Β' όροφο και να εξυπηρετεί μέσω office-διαδρόμου την τραπεζαρία, ενώ στην προέκτασή της χωροθετούνται το δωμάτιο υπηρεσίας με το λουτρό. Στη δημόσια ζώνη εντάσσεται το γραφείο σε άμεση επαφή με το καθιστικό και στη συνέχεια του τοποθετείται η τραπεζαρία. Όλοι οι χώροι επικοινωνούν μεταξύ τους άμεσα, μέσω μεγάλων συρόμενων ανοιγμάτων, δίνοντας την

¹³⁰ Carter, P., "Mies van der Rohe" Architectural Design, March 1961, p. 115. Βλ. Φιλίππιδης, Δημήτρης, Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, ό.π., σελ. 37.



261



262α



262β

261. Οικία Γεώργιου Βογιατζάκη. Κάτοψη ισογείου. 262α, 262β. Πρόπλασμα της κατοικίας.

αίσθηση ενιαίων χώρων, ή έμμεσα, μέσω ενδιάμεσων μεταβατικών χώρων, δημιουργώντας ένα ροϊκό σύστημα σε συνεχόμενη κίνηση.

Οι ίδιες αρχές εκφράζονται και στη διαμόρφωση του ορόφου. Η ιδιωτική ζώνη του ισογείου αντικαθίσταται από τον ξενώνα με ανεξάρτητα λουτρό και έναν δεύτερο χώρο εργασίας, ενώ η δημόσια ζώνη από δυο υπνοδωμάτια με ανεξάρτητα λουτρά και ενσωματωμένα dressing room. Ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στον σχεδιασμό των βοηθητικών χώρων, με την ενδελεχή μελέτη για την απόλυτη εξοικονόμηση χώρου και την οικονομία, σε χώρους όμως μεγάλων επιφανειών, όπως αποδεικνύεται από σειρά σχεδίων και λεπτομερειών των ερμαρίων, καταδεικνύοντας παράλληλα τις μεγαλοαστικές καταβολές των ιδιοκτητών της κατοικίας.

Ο διάλογος του εσωτερικού χώρου με τον εξωτερικό, τον κήπο εκφράζεται άμεσα στην αρχιτεκτονική σύνθεση με διαφορετικούς τρόπους. Το κτίσμα εμφανίζεται εσωστρεφές προς το αστικό τοπίο, με την εισχώρηση στο εσωτερικό να πραγματοποιείται σταδιακά, από ημιυπαίθριο στεγασμένο χώρο, και την είσοδο «κρυμμένη», τοποθετημένη σε γωνία 90 μοιρών σε σχέση με την κεντρική είσοδο του οικοπέδου, με ευθεία αναφορά στο μοντέρνο. Παράλληλα όμως τονίζεται η εξωστρέφεια προς τον κήπο, καθώς οι υπαίθριες περιμετρικές βεράντες εξασφαλίζουν άμεση επικοινωνία όλων των δωματίων με τον εξωτερικό χώρο. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε επίσης στη διαμόρφωση των εξωτερικών υπαίθριων χώρων με τη δημιουργία κήπου για τις προσωπικές καλλιέργειες της οικογένειας, διαμορφώσεις διαφορετικών επιπέδων, διαδρομών με περίτεχνα καθιστικά και πέργκολες. Ο σχεδιασμός του εξωτερικού χώρου ακλουθεί την ίδια λογική με τον εσωτερικό. Η χρήση καννάβου, που συγκροτείται από ορθοκανονικά γεωμετρικά σχήματα διαφορετικών διαστάσεων και αναλογιών, διαχωρίζει τον χώρο σε ζώνες φύτευσης, ανάπαυσης και ψυχαγωγίας, ακολουθώντας πιστά τη γεωμετρία της κάτοψης.

Στις όψεις, η χρήση καννάβου είναι εμφανής, χωρίς όμως να είναι υπερτονισμένη, οργανώνοντας τις διαφορετικές επιφάνειες, τα διαφορετικά υλικά, τα διαφορετικά ανοίγματα με τρόπο ελεύθερο. Οι επιφάνειες προσεγγίζονται εικαστικά με τη χρήση διαφορετικών



263α



263β



263δ



263γ



263ε

263α, 263β, 263γ, 263δ, 263ε. Οικία Γεώργιου Βογιατζάκη. Πρόπλασμα της κατοικίας.

264. Οικία Γεώργιου Βογιατζάκη. Απόψη εσωτερικού χώρου του καθιστικού.
265α, 265β. Απόψεις εσωτερικού χώρου του υπογείου.
266. Απόψη εσωτερικού χώρου του καθιστικού.
267. Απόψη εσωτερικού χώρου της εισόδου.



264



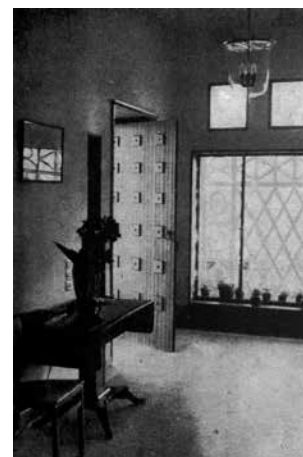
265α



265β



266



267

υλικών, τη σύνθεση ανοιγμάτων διαφορετικών διαστάσεων, την εναλλαγή πλήρων και κενών, ως ένα παιχνίδι αντιθέσεων και προκλήσεων. Η στιβαρή ενιαία πέτρινη επιφάνεια της κυρίας όψης σε προεξοχή τονίζει τη δομική και λειτουργική ιδιότητά της, διατηρώντας το «μοντέρνο λεξιλόγιο».

Παράλληλα με τους μοντερνιστικούς χειρισμούς στην οργάνωση και επίλυση των κατόψεων, παρατηρείται άμεσος συσχετισμός με τα μορφολογικά, τυπολογικά και δομικά αρχιτεκτονικά πρότυπα της Ηπείρου και της Μακεδονίας. Η δομή της κατοικίας με την ένταξη των βοηθητικών χώρων στο υπόγειο και τους κυρίους χώρους στα ανώτερα επίπεδα αποτελεί ευθεία αναφορά στο κατώι, χώρο με δευτερεύουσες λειτουργίες, και στο ανώι, κύριο χώρο στον οποίο μετατοπίζεται η ζωή της οικογένειας των σπιτιών της βορείου Ελλάδας.¹³¹ Η κάθε στάθμη στο παραδοσιακό σπίτι χρησιμοποιείται για εποχιακή επέκταση των λειτουργιών των αντίστοιχων χώρων του σπιτιού.¹³²

Ο χώρος που αναφέρεται στα σχέδια ως «ταβέρνα», στο υπόγειο της κατοικίας Βογιατζάκη με το χτιστό τζάκι και τα ξύλινα ράφια τοποθετημένα περιμετρικά στους τοίχους για την αποθήκευση σκευών και αγαθών, αποτελεί άμεση αναφορά στους χώρους του παραδοσιακού σπιτιού που σχετίζονται με τις αγροτικές δραστηριότητες. Το χτιστό ακανόνιστο μορφολογικά τζάκι που λειτουργεί ως φούρνος εντάσσεται σε μια πέτρινη κατασκευή με εσοχές και οι αδροί σοβατισμένοι τοίχοι προσδίδουν έναν «χωριάτικο» χαρακτήρα στον χώρο. Στην ίδια κατεύθυνση, και σε απόλυτη αρμονία με το αγροτικό ύφος του χώρου, κινούνται η επίπλωση καθώς και τα διακοσμητικά στοιχεία και τα αντικείμενα.

Αντίστοιχες επιλογές με μορφολογικές αναφορές στο παραδοσιακό σπίτι της βορείου Ελλάδας εντοπίζονται στον εσωτερικό χώρο, στη διαμόρφωση του καθιστικού στο ισόγειο της κατοικίας. Ο χώρος διασπάται σε δύο επίπεδα με ασαφή αναφορά στην κλειστή σάλα,

¹³¹ Παπαιωάννου, Κωνσταντίνος, Π., *Το Ελληνικό Παραδοσιακό Σπίτι*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ. Αθήνα, 2003, σελ. 91

¹³² Παπαιωάννου, Κωνσταντίνος, Π., *όπ.*, σελ. 91

έναν χώρο κυρίας διανομής και υποδοχής, ενώ λόγω της κεντρικής του θέσης στη διαρρύθμιση της κάτοψης παραλαμβάνει κινήσεις διανομής από το χωλ στην τραπεζαρία. Ο χώρος αυτός είχε «δημόσιο» χαρακτήρα, χωρίς να εντάσσει το τζάκι ή αποθηκευτικούς χώρους, σε σύγκριση με τα περισσότερο απομονωμένα και «ιδιωτικά» δωμάτια (οντάδες). Χαρακτηριστικό κοινό στοιχείο αποτελεί η υψομετρική διαφορά στον ίδιο χώρο με τη δημιουργία «διακριτών» γωνιών, δίνοντας τη δυνατότητα διαφοροποίησης και κατάτμησης του ενιαίου χώρου (σάλα) σε μικρότερους χώρους (σοφάδες). Η υπερύψωση των γωνιών, κιόσκια ή κρεβάτες, στο παραδοσιακό σπίτι, είχε περίπου 0,15 μ. έως 0,20 μ. ύψος και συνήθως οριοθετούνταν περαιτέρω με ξύλινα κολωνάκια, με καμπύλα επιστύλια ή με ξύλινα κιγκλιδώματα.

Στο καθιστικό της οικίας Βογιατζάκη, παρότι διατηρεί την παραδοσιακή δομή, η χωρική έκφραση παρουσιάζεται λιτή, απλοποιημένη με αυστηρά γεωμετρικά σχήματα, όπου το επίπεδο του καθιστικού οριοθετείται από ένα χτιστό ενιαίο στηθαίο που φέρει ξύλινη επένδυση στο πάνω μέρος, καθώς και από κολώνες από μπετόν υπό κλίση που φέρουν γεωμετρικά κιονόκρανα. Η εστία αποτελεί κεντρικό στοιχείο του χώρου, εμφανίζει κοινά μορφολογικά στοιχεία με τα αντίστοιχα παραδοσιακά, με μια αφαιρετική όμως προσέγγιση ως μια σύνθεση γεωμετρικών στοιχείων, απλοποιημένη, χωρίς πρόσθετα διακοσμητικά στοιχεία και λεπτομέρειες. Η επιφάνεια του τοίχου στην οποία εντάσσεται η εστία αποτελεί μια καθαρά γεωμετρική εικαστική σύνθεση, με εναλλαγές κενού-πλήρους με τη δημιουργία ενιαίας εσοχής που δημιουργείται από τρία συνεχόμενα ανοίγματα ιδίου μεγέθους οριοθετημένα από πλαίσια διαφορετικού υλικού, τοποθετημένη στην ίδια ευθεία της προέκτασης του άνω μέρους του τζακιού σε συνδιαλλαγή με την πλήρη επιφάνεια του τοίχου. Η επίπλωση όμως, παρά το τον «χωριάτικο» χαρακτήρα, εμφανίζεται σύγχρονη, με πολυθρόνες δυτικότροπου ύφους.

Η δομή του ορόφου απλοποιείται σε σχέση με το ισόγειο και μορφοποιείται σε σχήμα Π, με άμεση αναφορά στα διώροφα σπίτια της βόρειας Ελλάδας με χαγιάτι.¹³³ Η δομή του ορόφου απλοποιεί-

¹³³ «Το χαγιάτι χρησιμεύει κατά τους θερινούς μήνες ως χώρος παραμονής,

ται σε σχέση με το ισόγειο και μορφοποιείται σε σχήμα Π, με άμεση αναφορά στα διώροφα σπίτια της βόρειας Ελλάδας με χαγιάτι¹³⁴. Ο ημιυπαίθριος χώρος παραπέμπει άμεσα στο χαγιάτι που με την προέκταση του προθαλάμου αποτελεί κεντρικό στοιχείο της σύνθεσης. Ο ευρύχωρος φωτεινός προθάλαμος του ορόφου, με την τοποθέτησή του προς τη μεγάλη βεράντα στην πλευρά του οικοπέδου προς τον δρόμο, αποτελεί στοιχείο που παραπέμπει στα «ηλιακά» ή «ντηλιακά» δωμάτια με τζαμιλίκια των παραδοσιακών σπιτιών, που, με τη μορφή χαγιατιού ή οντά στον όροφο ή στο μεσοπάτωμα, αποτελούσε τον χώρο των χειροτεχνικών εργασιών των γυναικών στα παραδοσιακά βορειοελλαδίτικα σπίτια. Ο προθάλαμος έχει τον ρόλο ενός δεύτερου καθιστικού στον όροφο, αντιμετωπίζεται ευρηματικά από τον αρχιτέκτονα με τη «μεταφορά» χώρου από το παραδοσιακό σπίτι, προσαρμόζοντας σε αυτόν άλλη επιθυμητή χρήση.

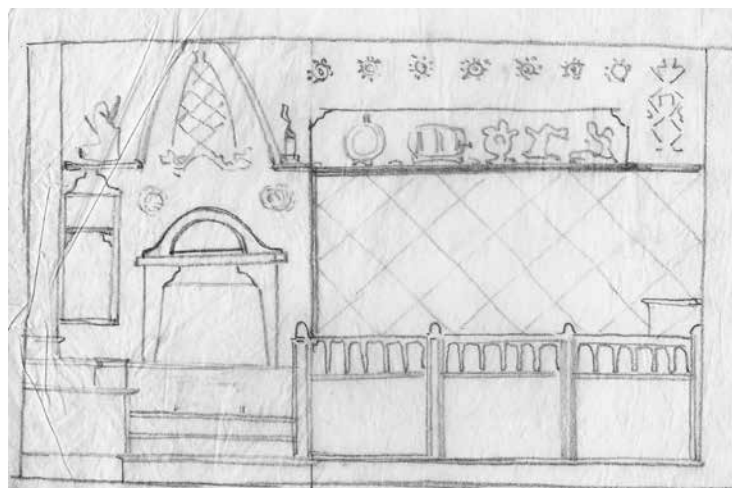
Στην επιδιωκόμενη απόδοση του ύφους της ηπειρωτικής αρχιτεκτονικής συμβάλλει η χρήση τετράριχτης στέγης, χαρακτηριστικής στις κατοικίες του Ψυχικού με αναφορά παράλληλα και στη δυτικοευρωπαϊκή.¹³⁵

αναψυχής, φαγητού, ύπνου και ακόμα κατά περίπτωση για κάποιες ειδικές εργασίες... Το βρίσκουμε κατά κανόνα στραμμένο προς τον ευνοϊκότερο εφικτό προσανατολισμό, συχνά δε το βλέπουμε να κλείνεται από το ένα ή και από τα δύο πλάγια του με τοίχο για να προστατευτεί από τον βορρά ή την δύση.» Παπαϊωάννου, Κωνσταντίνος, Π. ο.π., σελ. 91. Επίσης για το χαγιάτι, βλ. Λουκόπουλος, σελ. 17 κ.ε. Μέγας, *Θράκη*, σελ. 8 κ.ε. Μέγας, *Θεσσαλία*, σ. 17. Κ.ε. Μέγας, *Οικία*, σελ. 11 κ.ε. Κίζης, σελ. 69. Γ. Μήτσου, «Παγγαίο», Ε/Π.Α. τ.8, σελ. 134, Ν. Μουτσόπουλος, «Ελλάδα», Β.Π.Α, σ.σ. 376-378.

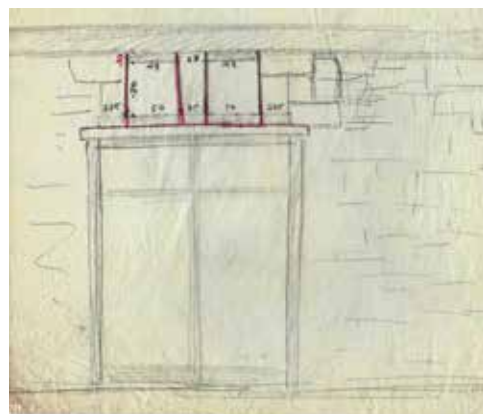
¹³⁴ «Το χαγιάτι χρησιμεύει κατά τους θερινούς μήνες ως χώρος παραμονής, αναψυχής, φαγητού, ύπνου και ακόμα κατά περίπτωση για κάποιες ειδικές εργασίες... Το βρίσκουμε κατά κανόνα στραμμένο προς τον ευνοϊκότερο εφικτό προσανατολισμό, συχνά δε το βλέπουμε να κλείνεται από το ένα ή και από τα δύο πλάγια του με τοίχο για να προστατευτεί από τον βορρά ή τη δύση.» Παπαϊωάννου, Κωνσταντίνος, Π. ο.π., σελ. 91. Επίσης για το χαγιάτι, βλ. Λουκόπουλος, σελ. 17 κ.ε. Μέγας, *Θράκη*, σελ. 8 κ.ε. Μέγας, *Θεσσαλία*, σελ. 17. κ.ε. Μέγας, *Οικία*, σελ. 11 κ.ε. Κίζης, σελ. 69. Γ. Μήτσου, «Παγγαίο», Ε/Π.Α. τ. 8, σελ. 134, Ν. Μουτσόπουλος, «Ελλάδα», Β.Π.Α, σσ. 376-378.

¹³⁵ Φιλίππιδης, Δημήτρης, *ό.π.*, σελ. 85.

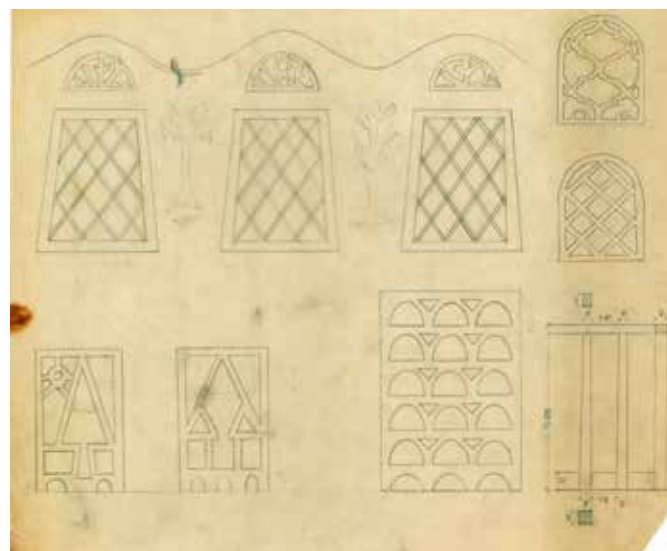
268α, 268β, 268γ, 268δ.
Οικία Γεώργιου Βογιατζάκη.
Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες



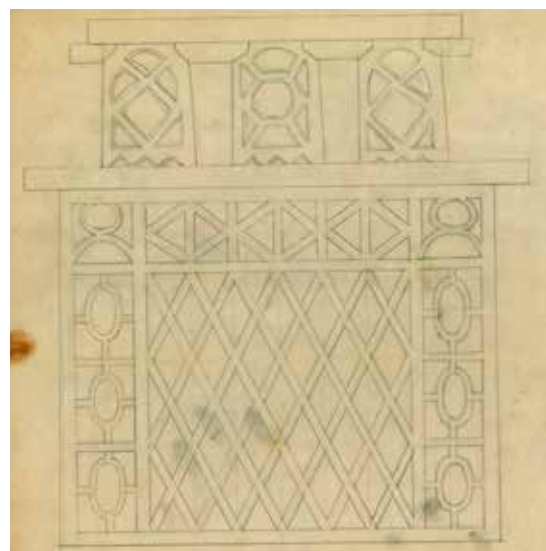
268α



268β



268γ



268δ

Η συνθετική δομή της αρχιτεκτονικής πρότασης γίνεται αντιληπτή μέσα από τον μορφολογικό διαχωρισμό διαφορετικών επιφανειών που λειτουργούν συμπληρωματικά στις όψεις του. Στην κατοικία Βογιατζάκη δεν παρατηρείται, όπως στα περισσότερα έργα του αρχιτέκτονα, διαχωρισμός ζωνών στις όψεις με τη χρήση διαφορετικών υλικών, πέτρας στη βάση και την σύνθεση με διασπώμενους λευκούς κυβιστικούς όγκους στους ορόφους.

Ο αρχιτέκτονας συνδυάζει με τολμηρό τρόπο παραδοσιακές με σύγχρονες κατασκευές χωρίς διάθεση για επιφανειακές απομιμήσεις. Στον χειρισμό των όψεων αμβλύνει με τη μορφολογική αντιμετώπισή του το παραδοσιακό ύφος, μεταφέρει με έμμεσο τρόπο στοιχεία όπως τα συνεχόμενα μικρών διαστάσεων παράθυρα τα οποία τοποθετεί στον όροφο σε μεγαλύτερο ύψος, ώστε ο χώρος να φωτίζεται από ψηλά, ένα τυπικό γνώρισμα των σπιτιών της Ηπείρου και της Μακεδονίας. Χαρακτηριστική είναι και η πρόθεση του αρχιτέκτονα για διαιρέσεις επιφανειών, καθώς και για τριμερή και διμερή ρυθμικά μοτίβα στην οργανωμένη διαδοχή των ανοιγμάτων.

Τα διακοσμητικά στοιχεία και οι αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες παραπέμπουν άμεσα στην αρχιτεκτονική της ηπειρωτικής Ελλάδας, εντάσσονται στον σχεδιασμό οργανικά (υπέρθυρα, ξύλινα στηθαία), με την αυτούσια ένταξή τους στις γεωμετρικές επιφάνειες των όψεων. Διακοσμητικά μοτίβα ενοποιούν μορφολογικά τα ανοίγματα με τη χρήση ενιαίου πλαισίου στους φεγγίτες του ορόφου. Τα παράθυρα του ισόγειου συνοδεύονται από μια εξωτερική προστατευτική σιδεριά, που εμφανίζεται περίτεχνη, όπως στα αντίστοιχα παραδοσιακά σπίτια.¹³⁶

Στη μελέτη τους διακρίνεται και η διακοσμητική πρόθεση του αρχιτέκτονα, με τον συνδυασμό γεωμετρικών μορφών και σχημάτων να παρουσιάζεται ως ένα επικαλυπτόμενο διάτρητο κέλυφος, σε

¹³⁶ «Οι πιο απλές σιδεριές των παραθύρων αποτελούνται από βέργες διασταυρούμενες, κάθετες και οριζόντιες, ενώ άλλες έπαιρναν ένα πλήθος διακοσμητικών μορφών και σχημάτων». Σιδέρης, Μ., Τσιρώνης, Μ., Τα σπίτια της Σιάτιστας στο Ελληνικό Λαϊκό Σπίτι, Φροντιστηριακές Εργασίες Α', Μιχαήλ, Π., Α., εκδ. ΕΜΠ, Αθήνα 1981, σσ. 273-274.

αντίθεση με το στιβαρό του κτίσματος. Τα επιμέρους στοιχεία, όπως τα ξύλινα κουφώματα και οι πόρτες, αποτυπώνουν έντονα το στοιχείο του ηπειρωτικού ύφους με τη χρήση ταμπλάδων για τις πόρτες των επίσημων χώρων, με μοντερνιστικό, όμως, αφαιρετικό χειρισμό και με την απλοποίηση των μορφών και των αναλογιών. Η μοντέρνα απόδοση πραγματοποιείται με σύγχρονο αφαιρετικό τρόπο, με τη χρήση γεωμετρικών επιφανειών απλοποιημένων, σε αντίθεση με τις «υπερφορτωμένες» παραδοσιακές.

Το αγροτικό παραδοσιακό ύφος εκφράζεται και στη διαμόρφωση του εξωτερικού χώρου με την ένταξη χτιστού φούρνου και πέτρινου στάβλου μετά από προτροπή της ηλικιωμένης μητέρας του ιδιοκτήτη, η οποία εμφανίζεται ως κυρίαρχη προσωπικότητα στην οικογενειακή δομή,¹³⁷ μεταφέροντας άμεσα και με παράδοξο τρόπο την αγροτική ζωή της Κρήτης στο αστικό περιβάλλον του Ψυχικού.

Η κατοικία Βογιατζάκη εισάγει μια τολμηρή αρχιτεκτονική γλώσσα μέσα από τον χειρισμό ανάμιξης της σύγχρονης με την παραδοσιακή βορειοελλαδίτικη παραδοσιακή αρχιτεκτονική στη χωροποιητική έκφραση. Έντονες διαβαθμίσεις διαφορετικού αισθητικού ύφους εκφράζονται καθ' ύψος, στους ορόφους της κατοικίας, από το «αγροτικό» ύφος του υπογείου στη μίξη «παραδοσιακού» με το μοντέρνο του ισόγειου έως το μοντέρνο του ορόφου. Παράδοξο αποτελεί η αναφορά στο βορειοελλαδίτικο μορφολογικά στοιχεία, μια και η καταγωγή των ιδιοκτητών είναι από την Κρήτη. Η εν λόγω επιλογή του αρχιτέκτονα προκαλεί προβληματισμό σε σχέση με την ερμηνεία που επιχειρήθηκε στις περιπτώσεις των κατοικιών ιδιοκτησίας Ρήγου και Σώχου στο Ψυχικό, που ήδη αναλύθηκαν.¹³⁸

Η αρχιτεκτονική πρόταση για την οικία Βογιατζάκη εντέλει «ακροβατεί» ανάμεσα στο μοντέρνο και την παράδοση με μορφολογικές αλλά και δομικές αναφορές, με το παραδοσιακό ύφος όμως τελικά να υπερισχύει.

¹³⁷ Προφορικές πληροφορίες. Συνέντευξη της Δώρας Κουγιουμτζοπούλου που ανήκει στο στενό φιλικό περιβάλλον του Γ. Βογιατζάκη, στη γράφουσα, στις 28-1-2018.

¹³⁸ Οι αναφορές στην παράδοση συμπίπτουν με την καταγωγή των ιδιοκτητών, τη νήσο Τήνο.

Η κατοικία Δημοσθένη Κουγιουμτζοπούλου στο Ψυχικό, επί της οδού Τρεμπεσίνας 32, υλοποιημένη το 1954, μας προσφέρει άλλη μια δυνατότητα για την προσέγγιση της σχέσης του Τάκη Μάρθα με την παραδοσιακή ηπειρώτικη αρχιτεκτονική όπου αναδεικνύεται ο διαβαθμισμένος χαρακτήρας της. Οι στενές φιλικές σχέσεις με το γνωστό διαφημιστή Δημοσθένη Κουγιουμτζόπουλο,¹³⁹ που είχε σπουδάσει στη Σχολή καλών Τεχνών, τον οδήγησαν στο σχεδιασμό της προσωπικής του κατοικίας που θα στεγάσει την τριμελή οικογένειά του.

Η υλοποίηση της κατοικίας εμφανίζει σημαντικές διαφορές από τη μελέτη, σε μορφολογικό αλλά και σε δομικό επίπεδο. Στα σχέδια της μελέτης που βρέθηκαν στο αρχείο του αρχιτέκτονα, η κατοικία εμφανίζεται μονώροφη, ένα υπερυψωμένο ισόγειο σε οικόπεδο βραχώδες με μεγάλη κλίση, χωρίς ιδιαίτερο συνθετικό ενδιαφέρον και σε σημαντική διαφοροποίηση όσον αφορά στην εσωτερική διάταξη σε σχέση με άλλες κατοικίες του αρχιτέκτονα.

Η διαφοροποίηση εντοπίζεται στο ζήτημα της ιδιωτικότητας. Τόσο στη διάταξη του μονώροφου κτίσματος που προηγήθηκε ως μελέτη όσο και σε αυτό που υλοποιήθηκε, η τραπεζαρία δεν εντάσσεται στους χώρους υποδοχής της κατοικίας. Στο μεν πρώτο σχέδιο αποτελεί τμήμα των ιδιωτικών χώρων, ενώ στην υλοποίηση αποτελεί μαζί με την κουζίνα αυτόνομη λειτουργική ενότητα, αποκομμένη από το σαλόνι. Επιπροσθέτως, η επιλογή της τοποθέτησης της κυρίας

¹³⁹ «Ο Δημοσθένης λέει του Τάκη μια μέρα, “κοίταξε, Τάκη, η Δώρα δεν θέλει να της πάρω έπιπλα και εκείνο και το άλλο, θέλει να της χτίσω σπίτι”, λέει, “ανατολίτισσα δεν είναι; Σπίτι θέλει” και λέει “κάντεϊς ένα σπίτι που να της αρέσει”... Είχε κάνει εδώ ένα ξύλινο διαχωριστικό, όλο μέχρι επάνω από ξύλο καμένο βουλγάρικο. Εκεί που ήταν απέναντι το ήθελε ανοιχτό με βιτρό. Αλλά του λέω, “άκου να δεις, Τάκη, μην ακούς τον Δημοσθένη, ο Δημοσθένης είναι χαζούλης λίγο, εμείς θέλουμε να μείνουμε σε ένα σπιτάκι”, “έλα, μωρέ κυρά μου”, έτσι με έλεγε, “και εγώ καθόμουν και έφτιαχνα ωραία πράγματα”, “Τάκη μου, δεν έχει λεφτά ο Δημοσθένης για τέτοια πράγματα, θα κάνει, έτσι, ένα σπιτάκι που να μπορούμε να μπούμε, αξιόλογο”. Και τότε, τα πήρε τα χαρτιά, τα τύλιξε, πάρτα σε μια γωνιά, μου λέει, ωραία πράγματα, σου λέει...». Προφορικές πληροφορίες. Συνέντευξη της Δώρας Κουγιουμτζοπούλου, ιδιοκτήτριας της κατοικίας, στη γράφουσα, στις 28-1-2018.



269



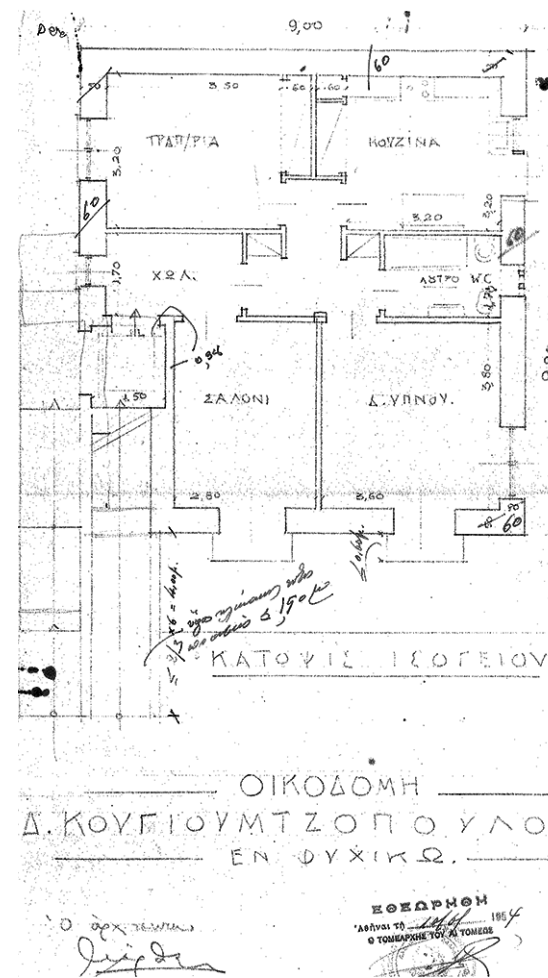
270

269. Οικία Δημοσθένη Κουγιουμτζόπουλου στο Ψυχικό. Φωτογραφία του ιδιοκτήτη.
269. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα που εντοπίζεται στην κατοικία Κουγιουμτζόπουλου.
271. Κάτοψη ισογείου.
272. Τοπογραφικό διάγραμμα.
273. Πρόσοψη.
274. Τομή.
275. Πλάγια όψη.

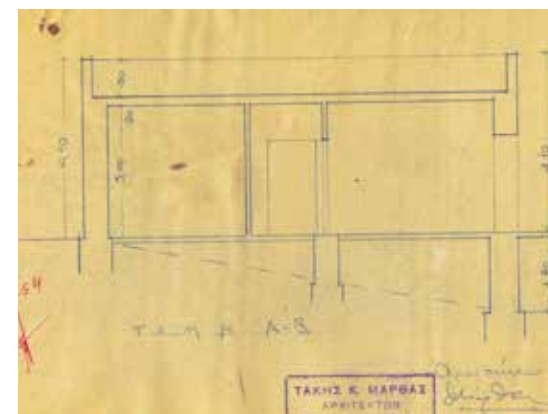
εισόδου στην πρόσοψη της κατοικίας οδήγησε στην απώλεια μεγάλου βαθμού ιδιωτικότητας της κατοικίας μιας και ακύρωσε απολύτως την τριμερή κατανομή των λειτουργιών. Είναι κάτι παραπάνω από βέβαιον ότι η επιλογή αυτή αποτελεί αποκλειστικά ικανοποίηση επιθυμίας του πελάτη, γιατί ειδικά το ζήτημα της λειτουργίας της τραπεζαρίας αντιμετωπίζεται με τρόπο κοινό –ανεξάρτητη λειτουργία με πλήρη αποκοπή από την υποδοχή– αντικατοπτρίζοντας έναν τρόπο ζωής εντελώς προσωπικό. Το ότι ο αρχιτέκτονας ακολουθεί την επιθυμία του πελάτη του, παρά την προφανώς διαφορετική του άποψη, δεν μπορεί να μείνει ασχολίαστο όσον αφορά τις θέσεις του για τον σχεδιασμό της κατοικίας και το ποσοστό παρέμβασης του αρχιτέκτονα στον τρόπο ζωής του χρήστη.

Στην αρχική πρόταση (μονώροφη κατοικία) οι χώροι εντάσσονται σε αυστηρό γεωμετρικό κάρναβο στο σχέδιο της κάτοψης το οποίο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ιδιαίτερα επεξεργασμένο, με τις λειτουργίες –δημόσιες και ιδιωτικές– να εμφανίζονται σαφείς και οριοθετημένες, χωρίς πρόθεση για ευελιξία ή ροϊκότητα. Η είσοδος τοποθετείται στο κέντρο της πλαϊνής όψης, με το χωλ εισόδου να οδηγεί στους χώρους υποδοχής και τους ιδιωτικούς χώρους εξασφαλίζοντας σχετική ιδιωτικότητα. Όπως ήδη αναφέραμε, η κουζίνα με την τραπεζαρία συγκροτούν λειτουργική ενότητα ανεξάρτητη και ενταγμένη στους λοιπούς ιδιωτικούς χώρους της κατοικίας.

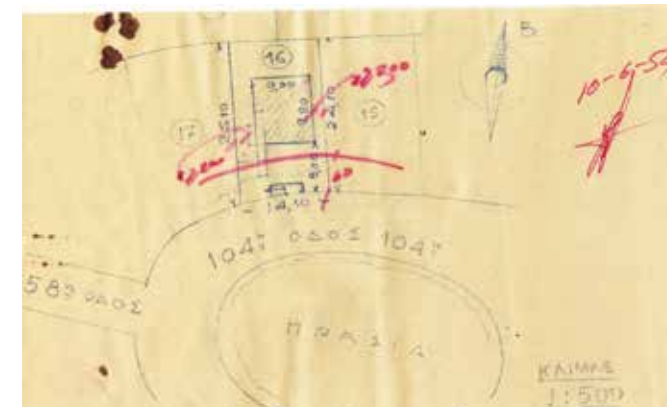
Ο όγκος του κτίσματος είναι μονολιθικός, κυβικός και διαχωρίζεται σε δυο διακριτές ζώνες μέσω της χρήσης διαφορετικών υλικών –πέτρα στη βάση και λευκός σοβάς στην άνω περιοχή–, δίδοντας έμφαση στην κυρίως κατοικία. Οι όψεις είναι συμμετρικές, με τα ανοίγματα να ανταποκρίνονται άμεσα στη λειτουργία των επιμέρους χώρων χωρίς καμία διάθεση εξωραϊσμού. Στη δυτική όψη ο σχεδιασμός της σκάλας που οδηγεί στο δώμα περιλαμβάνει νησιώτικες αναφορές. Ο λευκός πλήρης όγκος με κλιμακώσεις του στηθαίου προσδίδει ιδιαίτερη πλαστικότητα στο κτίσμα, τονίζοντας παράλληλα την είσοδο με την ένταξη τοξωτού ανοίγματος (καμάρας). Πέργκολες, περίτεχνα στηθαία και σιδεριές στα ανοίγματα τονίζουν το παραδοσιακό ύφος της κατοικίας.



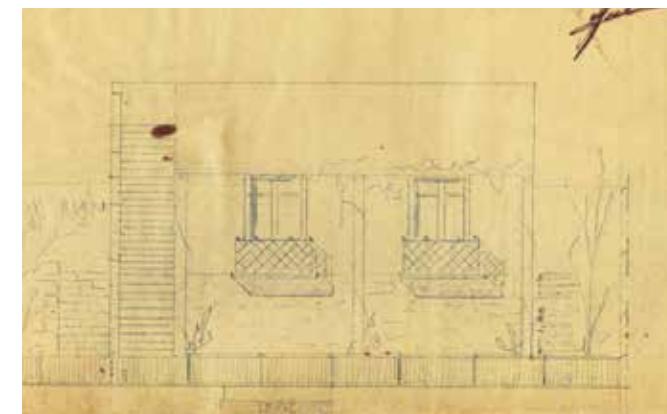
271



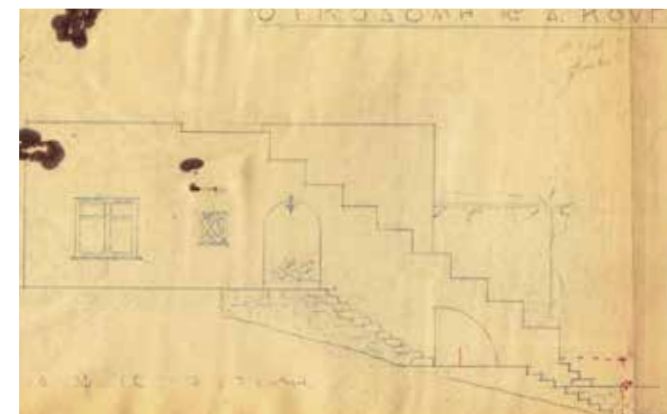
274



272



273



275

Η υλοποιημένη κατοικία αναπτύσσεται σε δύο ορόφους και δεν εμφανίζει κοινά στοιχεία με την αρχική μελέτη. Η είσοδος τοποθετείται στην κύρια όψη, επιλογή η οποία σπάνια ή και καθόλου απαντάται στο έργο του αρχιτέκτονα, αφού δυσχεραίνει την οργάνωση της κάτοψης καθώς και την κατανομή των επιμέρους λειτουργιών. Τοποθετούνται οι χώροι υποδοχής και η κουζίνα στο ισόγειο, και τα υπνοδωμάτια στον όροφο. Παρότι όμως σε πρώτη ανάγνωση η επιλογή αυτή δείχνει να εξασφαλίζει πλήρη ιδιωτικότητα, το αποτέλεσμα είναι διαφορετικό, συνιστώντας λειτουργική παραδοξότητα. Η διέλευση μέσα από τον χώρο υποδοχής για να οδηγηθεί κανείς στη σκάλα προς στα υπνοδωμάτια, και η λειτουργική απομόνωση του συμπλέγματος κουζίνας-τραπεζαρίας, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η παρέμβαση του πελάτη στον σχεδιασμό της κατοικίας κάθε άλλο παρά αμελητέα υπήρξε. Παρά ταύτα, εκλεκτικές συγγένειες θα εντοπιστούν με την κατοικία-ατελιέ του αρχιτέκτονα στο Καλαμάκι, η οποία εμφανίζει ανάλογες επιλογές ως προς την ιδιωτικότητα. Πιθανώς ένας τρόπος ζωής περισσότερο αντισυμβατικός, απομακρυσμένος από κοινωνικά στερεότυπα και μικροαστικές αγκυλώσεις, που χαρακτήριζε τον αρχιτέκτονα και τον Δημοσθένη Κουγιουμτζόπουλο, προσωπικό του φίλο και πελάτη άλλωστε, δικαιολογούσε τέτοιου τύπου επιλογές. Ζώντας σε ένα περιβάλλον καλλιτεχνών με τον συνακόλουθο αντισυμβατικό τρόπο ζωής,¹⁴⁰ ο Δημοσθένης Κουγιουμτζόπουλος δεν αποτελεί κοινή περίπτωση πελάτη.

Ο αρχιτέκτων δεν προτείνει μέσω της κατοικίας τρόπο ζωής αλλά ακολουθεί τον ιδιαίτερο τρόπο ζωής του πελάτη και τον εντάσσει στον σχεδιασμό. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντιμετώπιση της τραπεζαρίας η οποία και στις δύο λύσεις (αρχική και υλοποιημένη) μαζί με την κουζίνα συνιστά ενιαίο σύμπλεγμα εξαιρετικά σύγχρονου

¹⁴⁰ «... Και κάνανε παρέα κάθε απόγευμα, πηγαίναμε στην Ελληνίδα στην Πατησίων, όλοι οι ζωγράφοι μαζευνόντουσαν εκεί, και πίναν ένα ούισκι, δυο ούισκια και κατά τις 12:00 ή θα πηγαίναμε σε κάνα ταβερνάκι που το τραπέζι να μην έχει πόδια, δηλαδή, στραβά, να μην είναι αριστοκρατικά...». Προφορικές πληροφορίες. Συνέντευξη της Δώρας Κουγιουμτζοπούλου, ιδιοκτήτριας της κατοικίας, στη γράφουσα, στις 28-1-2018.

σχεδιασμού για την εποχή που υλοποιήθηκε.¹⁴¹ έναν χώρο οικείο όπου τραπεζαρία και «καθημερινό» ταυτίζονται. Χωρίς το σύμπλεγμα αυτό να εντάσσεται, όπως ήδη αναφέραμε, στον χώρο υποδοχής, εύλογα θα προκαλέσει ερωτήματα για τη θέση και τον ρόλο της οικοδέσποινας στην κοινωνική ζωή της οικογένειας.¹⁴²

Η μοντέρνα πρόθεση του αρχιτέκτονα εκφράζεται περισσότερο μέσα από τις ανισοσταθμίες που επιλέγει για την εσωτερική διαρρύθμιση που συμβάλλουν στην ποιοτική αξιοποίηση του χώρου αλλά και στη μορφολογική διάπλαση της κατοικίας μέσω της καθ' ύψος διάσπασης.

Η σχέση με την παράδοση σε αυτή την κατοικία του Τάκη Μάρθα παρουσιάζει ενδιαφέροντα στοιχεία, κυρίως στη διαφοροποίηση της προσέγγισης ανάμεσα στην πρώτη μελέτη και την υλοποίηση. Στην πρώτη μελέτη ο Μάρθας σχεδιάζει ένα κτίσμα με εμφανείς αναφορές στην νησιωτική παράδοση των Κυκλάδων, ενώ στην υλοποιημένη εμφανίζεται σχέση με την ηπειρωτική παραδοσιακή αρχιτεκτονική και μά-λιστα σε πολύ περιορισμένο εύρος. Αφορά κυρίως τους φεγγίτες στην πρόσοψη όμοιους με εκείνους της οικίας Βογιατζάκη όπως και τα δια-κοσμητικά μεταλλικά στοιχεία στα ανοίγματα. Διακριτικές αναφορές στην παράδοση εμφανίζει και η διαμόρφωση του υπαιθρίου χώρου της κατοικίας με ήπιους αναβαθμούς και πλατώματα με πλακοστρώσεις ειδικού σχεδιασμού εντάσσοντας το κτίσμα αρμονικά στο βραχώδες περιβάλλον.

Η καταφυγή στις μορφές της ηπειρωτικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής αφορά κυρίως στους ισχυρότερους οικονομικά πελάτες,

¹⁴¹ Στη δεύτερη περίπτωση και υλοποίηση.

¹⁴² Ανάλογα ερωτήματα προκαλεί και η διάταξη της κατοικίας-ατελιέ του αρχιτέκτονα στο Καλαμάκι. «... Εγώ έζησα μία ζωή ωραιότατη, ωραιότατη ζωή, γιατί έκανα παρέα καμιά εικοσαριά χρόνια με τους μεγάλους. Εδώ γινόταν το σώσε. Κάθε Τετάρτη μαζευνόντουσαν εδώ όλοι, χωρίς γυναίκες, και ξέρεις τι μου ζητούσαν να τους φτιάχνω; Φασόλια πλακί. Εγώ τους έκανα γουρουνάκι, τους έκανα πολλές πίτες, και μου λεγε ο Μάρθας, “σταμάτα ρε τις πίτες”. “Καλά”, του λέω, “εντάξει”. Εγώ απαγορευόταν να μπω. Μόνοι τους...». Προφορικές πληροφορίες. Συνέντευξη της Δώρας Κουγιουμτζοπούλου, ιδιοκτήτριας της κατοικίας, στη γράφουσα, στις 28-1-2018.



276



278α



277



278β



279

ενώ οι ασθενέστεροι μάλλον επιλέγουν μορφές από τη νησιωτική παράδοση. Η διαφοροποίηση αυτή πιθανώς να προκύπτει από καθαρά πρακτικούς λόγους, μια και οι μορφολογικές και κατασκευαστικές λεπτομέρειες της ηπειρωτικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής (εκτεταμένη χρήση ξύλινων και μεταλλικών διακοσμητικών στοιχείων με απαιτητική επεξεργασία που προϋποθέτει μεγάλο αριθμό ημερομισθίων και εξειδίκευση στην κατασκευή, όπως και ακριβά υλικά) σαφώς κοστίζουν πολύ παραπάνω από εκείνες της νησιωτικής, με τη λιτότητα που τις χαρακτηρίζει. Ενδέχεται η επιλογή των μορφών από την ηπειρωτική παράδοση να ερμηνεύεται και ως «μόδα» την εποχή εκείνη, έως και ως αποτέλεσμα μίμησης οικιών ευκατάστατων αστών στα προάστια, ως στοιχείων συμβόλου κοινωνικής ανέλιξης.

Γραφικές μονοκατοικίες με χρήση στοιχείων της αρχιτεκτονικής της Μεσογείου – «Μεσογειακός μοντερνισμός»

Οι μονοκατοικίες με μεσογειακό χαρακτήρα χαρακτηρίζονται από την απλουστευμένη εκδοχή της γραφικής αρχιτεκτονικής, την ενσωμάτωση στοιχείων από ιστορικούς ρυθμούς και νεωτερικά στιλ, αλλά και από την ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική ή και του συνδυασμού τους, προκειμένου να αποδοθεί ένα μεσογειακό ύφος.

Οι προθέσεις του αρχιτέκτονα στον σχεδιασμό αυτών των μονοκατοικιών δεν εντάσσονται με απόλυτο τρόπο στο δίπολο μοντερνισμός-παράδοση, καθότι το τελικό αποτέλεσμα δεν παρουσιάζει καθαρότητα στους συσχετισμούς με το δίπολο, αλλά περιλαμβάνει μίξη στοιχείων προερχόμενων από την ελληνική παράδοση, τον μοντερνισμό αλλά και ευρύτερα την μεσογειακή αρχιτεκτονική.

Οι κατοικίες του «Μεσογειακού μοντερνισμού» του Τάκη Μάρθα, αποφεύγοντας τις μορφολογικές εξάρσεις, χαρακτηρίζονται από διακριτική χρήση στοιχείων από την παραδοσιακή ελληνική κατοικία,

276. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα .
277. Οικία Δημοσθένη Κουγιουμτζόπουλου στο Ψυχικό.
278α,278β. Απόψεις εσωτερικού χώρου.
279. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια.
280. Λεπτομέρεια δαπέδου.
281. Διακοσμητική λεπτομέρεια στο χώρο του καθιστικού.
282. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια στην όψη.
283. Διαμόρφωση εξωτερικού χώρου.



280



281



282



283

ενώ κοινό βασικό γνώρισμά τους αποτελούν οι κεραμοσκεπές που ακολουθούν τις διασπάσεις των όγκων, τα ιδιόμορφα τοξωτά υπέρθυρα, τα διάτρητα διακοσμητικά στοιχεία, οι πέργκολες, οι λότζιες κ.λπ. Στοιχεία που αν και δεν προέρχονται από συγκεκριμένο τόπο ή περίοδο της μεσογειακής αρχιτεκτονικής, με την πολυπλοκότητα που τα χαρακτηρίζει συμβάλλουν στην απόδοση του μεσογειακού ύφους των κατοικιών που α περιλαμβάνουν.

Στο αρχείο βρέθηκε σειρά μελετών κατοικιών, τεκμηριωμένων και μη, οι οποίες συνιστούν ερευνητικό υλικό που μπορεί να συμβάλει στην καλύτερη κατανόηση του έργου του αρχιτέκτονα. Πιο συγκεκριμένα πρόκειται για τις κατοικίες εντός και εκτός Αττικής, συγκεκριμένες κυρίως στα βόρεια και τα νότια προάστια των Αθηνών:

Μεσογειακές κατοικίες εντός Αττικής

Στα βόρεια προάστια:

-Ψυχικό:

- Οικία Άννας Τρίμμη (1948,1950) επί της οδού Αγ. Δημητρίου 18.

-Φιλοθέη:

- Οικία Παναγιώτη Δουμά (1948) (άγνωστη διεύθυνση)

-Καστρί (Εκάλη):

- Οικία Δημήτρη Περδικίδη (άγνωστη διεύθυνση)

-Κηφισιά:

- Οικία Μαρίας Παπανικολάου(1949) επί της πλατείας Ηρώων Πολυτεχνείου 10, (έχει υλοποιηθεί με σημαντικές αλλοιώσεις).

Στα νότια προάστια:

-Νέα Σμύρνη:

- Οικία Δημητράκοπουλου (στα σχέδια αναφέρεται ως εξοχική κατοικία)

-Παλαιό Φάληρο:

- Οικία Τσακαλώτου (1936), επί των οδών Ποσειδώνος και Θησέως 1.

Μεσογειακές κατοικίες εκτός Αττικής

- Οικία Ι. Ρέστη στο Βουρκάρι, Κέας.

- Οικία Γ. Καλλίνικου στο Κιόνιο, Ιθάκης.

Αταύτιστες μελέτες

- Η οικία Πολεωγιώργη.

Οι μεσογειακές γραφικές κατοικίες του Τάκη Μάρθα στο Ψυχικό ακολουθούν τη γενικότερη τάση του εκλεκτισμού στην αρχιτεκτονική της κατοικίας, όπως αυτή εκφράζεται ευρέως στα βόρεια προάστια των Αθηνών. Η πιο έντονη παρουσία τους εντοπίζεται στο Ψυχικό ως αποτέλεσμα του Διατάγματος 1924¹⁴³ περί των όρων δόμησης, το οποίο αναφέρεται στην «κατασκευή διακοσμητικών προπυλαίων επιστρεφόμενων υπό ακαλύπτων εξωστών», «κατασκευή καλλιτεχνικών κλιμάκων», «κατασκευή αρχιτεκτονικών εξοχών (κορνήδων, γείσων, διαζωμάτων και παραστάδων)».

Στην περίπτωση όμως του Τάκη Μάρθα, τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται δεν ακολουθούν ένα γενικευμένο εκλεκτιστικό πνεύμα αλλά περιορίζονται στη χρήση μορφών και αρχιτεκτονικών δομών από την ευρύτερη λεκάνη της Μεσόγειου και μόνο. Θα συναντήσουμε τοξοστοιχίες, πέργκολες, διάτρητα ανατολίζοντα στοιχεία, μπαλουστράντες, κτλ., να συνυπάρχουν συχνά σε κατοικίες στις οποίες ο αρχιτέκτων, χωρίς να απομακρύνεται από το μοντέρνο παράδειγμα, αποδίδει γραφικό μεσογειακό χαρακτήρα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κατοικία ιδιοκτησίας Άννας Τρίμμη. Στο αρχείο εντοπίστηκαν δυο ολοκληρωμένες μελέτες με χρονολογία όπως αναφέρεται στα σχέδια το 1948 και το 1952.

Στη μελέτη του 1948, η κατοικία αποτελείται από δύο ορόφους και υπόγειο. Παρότι προαστιακή, ακολουθεί μια αστική προσέγγιση στη διάταξή της με την τριμερή κατανομή των χώρων, με τις βοηθητικές λειτουργίες να εντάσσονται στο υπόγειο, τις δημόσιες στο ισόγειο και τις ιδιωτικές στον όροφο.¹⁴⁴

¹⁴³ Διάταγμα 28.3.1924, ΦΕΚ 84/Α/12.4.1924, «περί οικοδομικού Κανονισμού Συνοικισμού Ψυχικού», ό.π., άρθρο 6, παράγραφοι 1, 2, 5, αντίστοιχα.

¹⁴⁴ Ο προθάλαμος σε ισόγειο και όροφο αποτελεί κεντρικό στοιχείο της κάτοψης, χωρίς όμως να καταλαμβάνει σημαντική επιφάνεια, διαχωρίζει τους ιδιωτικούς από τους δημόσιους χώρους της κατοικίας. Το χωλ δεν περιλαμβάνει άλλες λειτουργίες όπως έχουμε παρατηρήσει σε άλλες μελέτες του αρχιτέκτονα, αλλά χρησιμοποιείται ως ενδιάμεσος μεταβατικός χώρος. Σε ευθεία προέκταση του χωλ εντάσσονται το καθιστικό και η τραπεζαρία σε έναν ενιαίο χώρο με ευθεία αναφορά στο μοντέρνο. Οι βοηθητικοί χώροι εντάσσονται λειτουργικά στη μια πλευρά, σε απόλυτη οργάνωση, και επικοινωνία μεταξύ τους σε μια διαδοχική διάταξη από τους δημόσιους στους πιο ιδιωτικούς χώρους σύμφωνα με τα πρότυπα της αστικής κατοικίας με τη

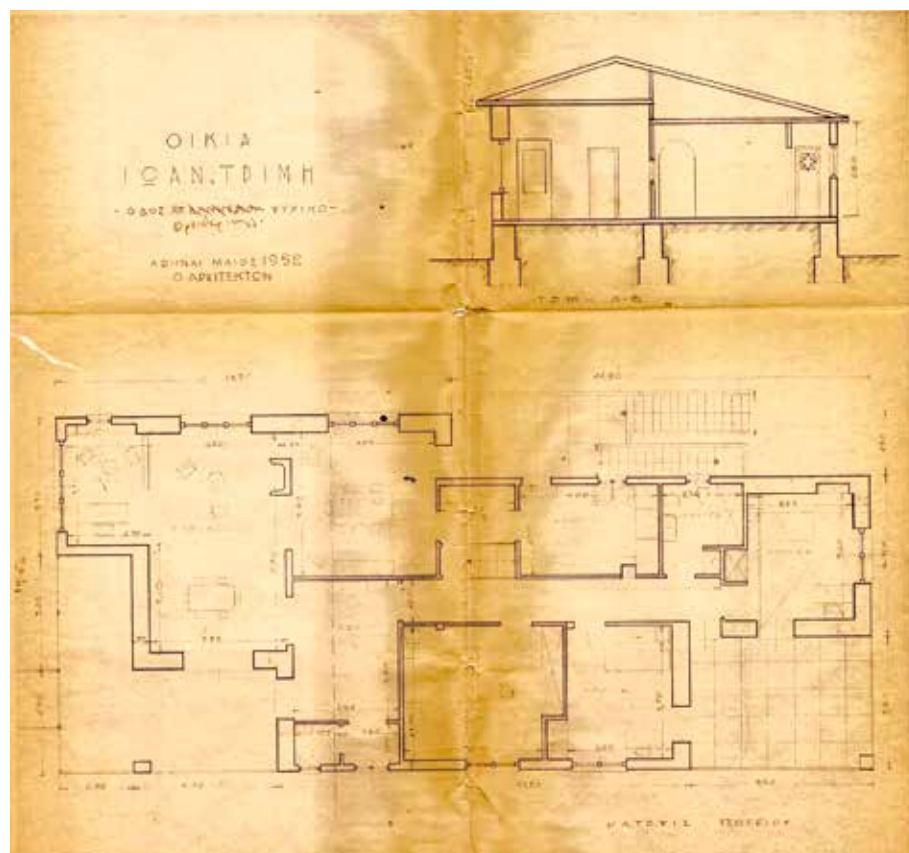
Η κάτοψη σε σχήμα ορθογώνιο συγκροτείται από δύο διακριτά πρίσματα εκ των οποίων το ένα καταλαμβάνει το κυρίως καθιστικό (living room), τον χώρο εισόδου, την κουζίνα, το W.C. ξένων και το άλλο το γραφείο. Ο ενιαίος χώρος του καθιστικού καταλαμβάνει σημαντικό ποσοστό της κάτοψης και με την ενιαία διάταξη και τη σημαντική του κάλυψη επιφάνειας 50 τ.μ. προβάλλει το αστικό ύφος της κατοικίας και καταδεικνύει ότι ο αρχιτέκτων σπάνια απομακρύνεται από τις διδαχές του μοντέρνου, ιδιαίτερα όσον αφορά στις εσωτερικές διατάξεις. Η επιδιωκόμενη λειτουργικότητα τον οδηγεί στις παραπάνω αρχιτεκτονικές επιλογές.

Μορφολογικά στοιχεία στην όψη ανατολικής και δυτικής προέλευσης, πάντα όμως από τη μεσογειακή λεκάνη, συνυπάρχουν, αποδίδοντας, σε συνδυασμό με τη χρήση της κεραμοσκεπούς στέγης, τον μεσογειακό χαρακτήρα της κατοικίας. Διάτρητα τύμπανα με ανατολίζοντα χαρακτήρα που παραπέμπουν στην ισλαμική και βυζαντινή παράδοση της Μεσογείου συνυπάρχουν με δυτικότροπα γείσα, κορνίδες, μπαλουστράντες και περίτεχνες παραστάδες που συναντώνται στον αρχιτεκτονικό χειρισμό επιμέρους ημιυπαίθριων χώρων και εξωστών.

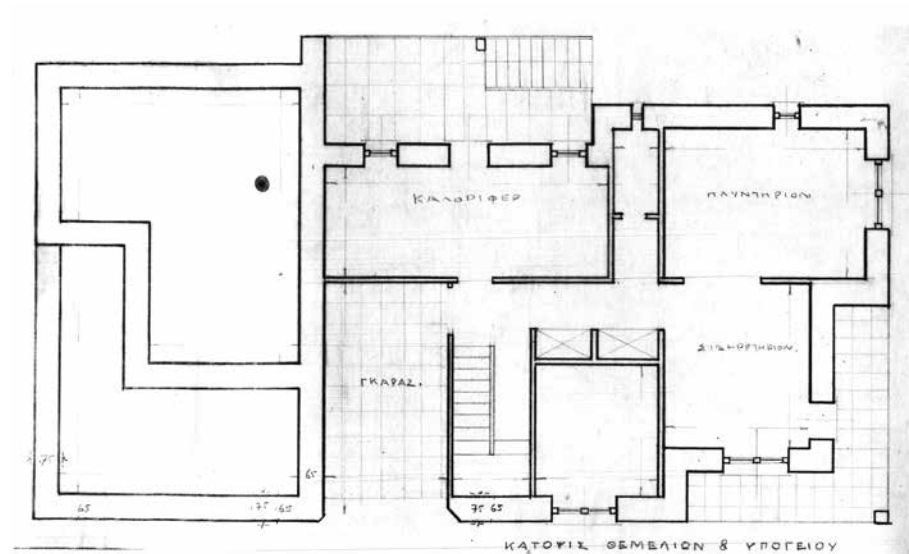
Μορφολογικές διαφοροποιήσεις, πάντα όμως στο ίδιο πνεύμα, εντοπίζονται στη μελέτη του 1952. Η κατοικία εμφανίζεται σε έναν ενιαίο όγκο και οργανώνεται σε δύο στάθμες με σαφείς λειτουργίες: το υπερυψωμένο ισόγειο με στέγη επιφάνειας 200 τ.μ. και ένα τμήμα με δώμα και το υπόγειο¹⁴⁵ Πρόκειται για ένα ενιαίο μονολιθικό όγκο, στον οποίο ο αρχιτέκτων ενσωματώνει τον κλειστό και τον ημιυπαίθριο χώρο. Ακολουθώντας πάντα το αστικό πρότυπο οργάνωσης των κατοικιών, η κάτοψη εμφανίζεται ορθογωνική, διαμήκης και

δημιουργία προθαλάμου, office, και περασμάτων. Δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στον χώρο γραφείου, το οποίο εμφανίζεται στην κάτοψη απομονωμένο στην άλλη πλευρά του κτίσματος με άμεση επικοινωνία με το χωλ αλλά και με το καθιστικό.

¹⁴⁵ Το υπόγειο περιλαμβάνει τους βοηθητικούς χώρους, αποθήκη, γκαράζ, πλυντήριο, χώρος καυστήρα και κλιμακοστάσιο. Το ισόγειο περιλαμβάνει χωλ με W.C., καθιστικό, καθημερινό, κουζίνα, τρία υπνοδωμάτια και λουτρό.



284



285

284. Οικία Άννας Τρίμμη
στο Ψυχικό. Κάτοψη ισο-
γείου.
285. Κάτοψη υπογείου.

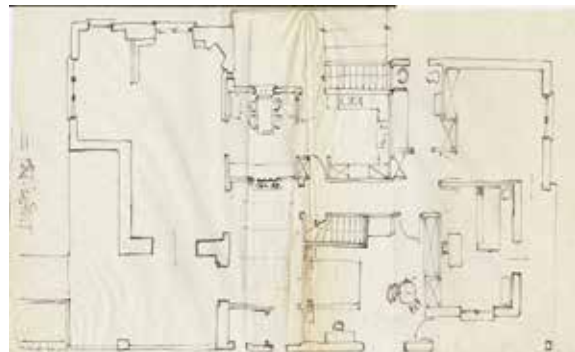
οργανώνεται γύρω από άξονα που ξεκινά από τον χώρο εισόδου και καταλήγει στα υπνοδωμάτια, διαχωρίζοντας την ιδιωτική από τη δημόσια ζώνη.¹⁴⁶ Η σχέση με το μοντέρνο εμφανίζεται πέρα από την ενοποίηση του χώρου του καθιστικού και με την έμφαση που δίδεται στη λειτουργικότητα. Με ένα χωρικό σύστημα εσοχών και προεξοχών όπου εντάσσονται επί μέρους λειτουργικά στοιχεία της κατοικίας, όπως το κλιμακοστάσιο, οι χώροι κυκλοφορίας, αλλά και τα ερμάρια στα υπνοδωμάτια, εξασφαλίζεται μια σειρά ωφέλιμων χώρων που συμβάλλουν καθοριστικά στη λειτουργικότητα της κατοικίας.

Η κάτοψη, σε σχήμα Γ, εκφράζει τον μεσογειακό χαρακτήρα της κατοικίας, καθότι ευνοεί τη σχέση του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο. Ο συνεχής διάλογος του εσωτερικού χώρου με τον εξωτερικό διαμορφωμένο χώρο διατυπώνεται άλλοτε άμεσα, με την πρόσβαση στους ενδιάμεσους μεταβατικούς χώρους και την οπτική επαφή, και άλλοτε υπαινικτικά, με τη χρήση εμφανούς πέτρας.

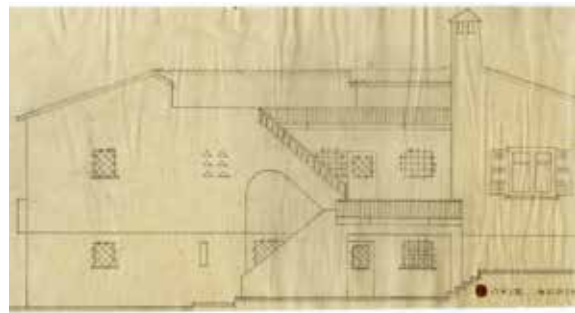
Με ανάλογο τρόπο με την πρόταση του 1948 αποδίδεται μορφολογικά το μεσογειακό ύφος της κατοικίας στην υλοποιημένη πρόταση του 1952. Σημαντική διαφορά παρουσιάζεται στη συγκρότηση των όψεων, όπου οι όψεις της του 1952 δεν εμφανίζονται ενιαίες αλλά οργανώνονται σε δυο διακεκριμένες ζώνες. Η ζώνη - βάση του κτίσματος είναι κατασκευασμένη από εμφανή λιθοδομή, φυσικό

¹⁴⁶ Η οργάνωση των χώρων διαμορφώνεται περιμετρικά από τον κεντρικό άξονα δημιουργώντας έναν επιμήκη χώρο κίνησης και σύνδεσης των ιδιωτικών και δημόσιων χώρων αποτελώντας το χαρακτηριστικό του κτιρίου. Το κεντρικό χωλ στη συνέχεια της σκάλας εισόδου αποτελεί τον πυρήνα οργάνωσης της διάταξης, με μερική διάκρισή του σε δύο μέρη: αυτό που αντιστοιχεί στους χώρους υποδοχής και εκείνο που αντιστοιχεί στην ιδιωτική ζώνη. Η είσοδος πραγματοποιείται από εξώστη σε χωλ το οποίο οδηγεί από τη μία πλευρά στο καθιστικό και μέσα από διαμήκη διάδρομο στα υπνοδωμάτια και το λουτρό. Το χωλ αποτελεί κεντρικό πυρήνα της κατοικίας και λειτουργεί ως κόμβος μεταξύ δημόσιων και ιδιωτικών χώρων. Ένας ενδιάμεσος χώρος, το καθημερινό, λειτουργεί ως όριο μεταξύ της ιδιωτικής και δημόσιας ζώνης. Το καθιστικό αποτελείται από έναν ενιαίο κύριο χώρο με τζάκι και τοποθετείται ανάμεσα στο γραφείο και την τραπεζαρία. Τα υπνοδωμάτια οργανώνονται κατά μήκος του διαδρόμου και έχουν άμεση επαφή με βεράντα μεγάλων διαστάσεων που περιβάλλει το κτίριο.

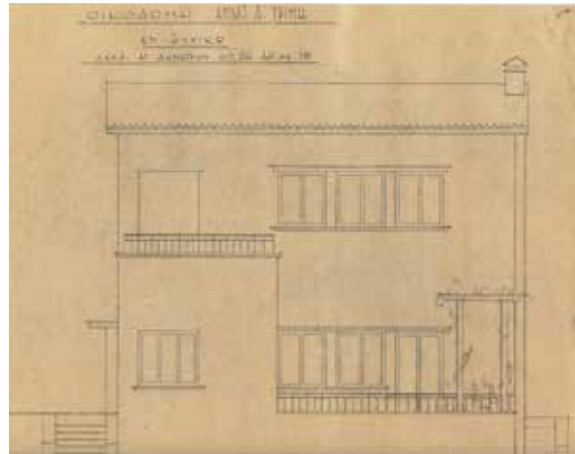
284. Οικία Άννας Τρίμμη
στο Ψυχικό. Σκίτσο
κάτοψης.
285. Όψεις. Μελέτη 1952.
286. Βόρεια όψη.
287. Πρόσοψη. Μελέτη
1948.



284



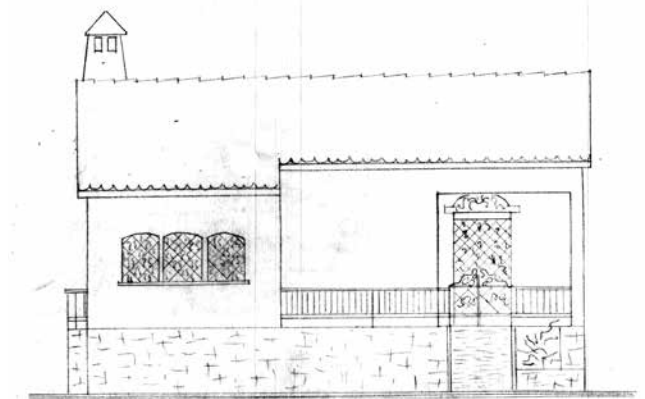
90



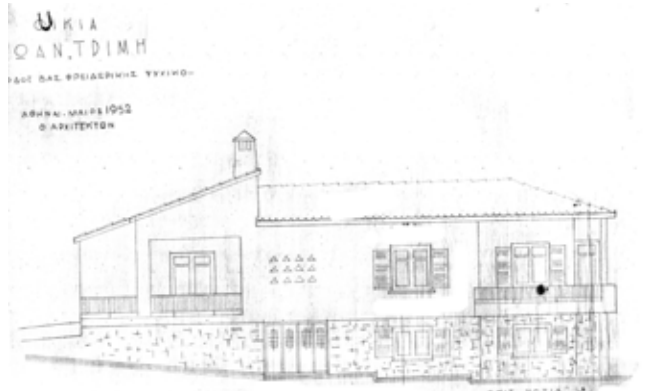
90



ΟΥΙΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ



ΟΥΙΣ ΔΥΤΙΚΗ



285

υλικό που συναντάται ήδη από τη δεκαετία του '30¹⁴⁷ και εφαρμόζεται ευρέως στις κατοικίες τις δεκαετίες του '50 στο Ψυχικό, τονίζοντας τον μεσογειακό χαρακτήρα της κατοικίας. Η ξύλινη κεραμοσκεπή, και οι πέργκολες με τα διακοσμητικά φουρούσια, τα γύψινα διάτρητα, τα διακοσμημένα υπέρθυρα αποδίδουν τον μεσογειακό χαρακτήρα. Παρότι εντοπίζεται ανάμιξη μορφολογικών στοιχείων, υπερισχύουν οι αναφορές στην παραδοσιακή νησιώτικη αρχιτεκτονική στα επί μέρους αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως η εξωτερική κλίμακα που οδηγεί στο δώμα η οποία προσεγγίζεται με γλυπτική πρόθεση με τη χρήση καμάρας.

Στοιχεία νησιώτικης αρχιτεκτονικής συνυπάρχουν με στοιχεία εμπνευσμένα από την αρχιτεκτονική μεσογειακή παράδοση στην κατοικία Παναγιώτη Δουμά στη Φιλοθέη, όπως εμφανίζονται σε σχέδια μελέτης του 1948.

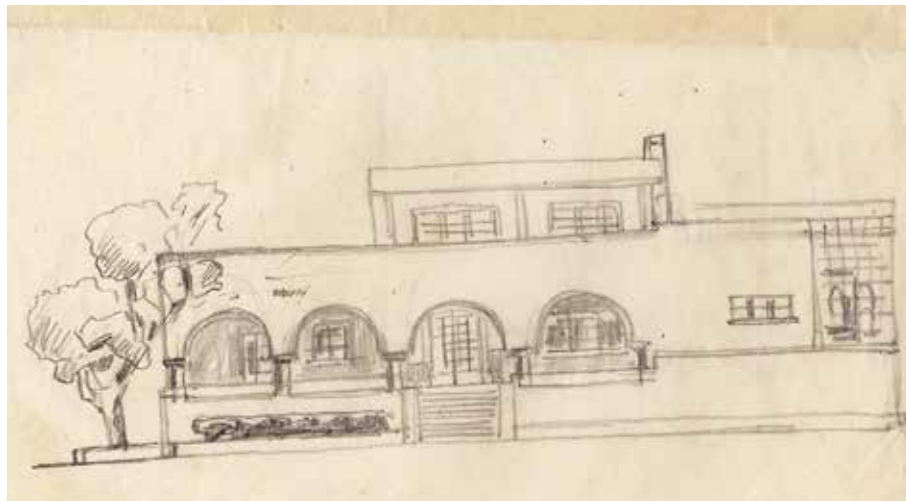
Η κατοικία εμφανίζεται σε έναν ενιαίο όγκο και οργανώνεται σε τρεις στάθμες με σαφείς λειτουργίες: το υπερυψωμένο ισόγειο και όροφο με δώμα και το υπόγειο.¹⁴⁸ Πρόκειται για έναν ενιαίο μονολιθικό όγκο στον οποίο ο αρχιτέκτονας ενσωματώνει τον κλειστό, τον ημιυπάθριο χώρο και τις βεράντες. Ακολουθώντας πάντα το αστικό πρότυπο οργάνωσης των κατοικιών και τα γαλλικά πρότυπα με την τριμερή κατανομή των λειτουργιών, η κάτοψη εμφανίζει ροϊκότητα στη σύνθεση, με το κεντρικό χωλ να λειτουργεί ως κεντρικός πυρήνας για τη λειτουργική οργάνωση της ιδιωτικής και δημόσιας ζώνης. Το κεντρικό χωλ εμφανίζεται ως ενιαίος χώρος ο οποίος, λόγω των μεγάλων του διαστάσεων, παρουσιάζεται ως προέκταση του σαλονιού με μια πιο καθημερινή χρήση, προβάλλοντας τις μεγαλοαστικές καταβολές των ιδιοκτητών. Ο σχεδόν ενιαίος χώρος σαλονιού -

¹⁴⁷ Φιλιππίδης, Δημήτρης, *ό.π.*, σελ. 85.

¹⁴⁸ Το υπόγειο περιλαμβάνει τους βοηθητικούς χώρους, αποθήκη, πλυντήριο, χώρος καυστήρα και κλιμακοστάσιο. Το ισόγειο περιλαμβάνει προχωλ, χωλ, σαλόνι, πρόχειρη τραπεζαρία, κουζίνα, οφίς, δωμάτιο υπηρεσίας με λουτρό. Ο όροφος περιλαμβάνει τρία υπνοδωμάτια, dressing room και λουτρό.



90



90

288. Οικία Παναγιώτη Δουμά στην Φιλοθέη. Σκίτσο προοπτικό.
289. Σκίτσο πρόσοψης.

τραπεζαρίας είναι στην κατεύθυνση της ρευστής κάτοψης, αλλά συνολικά ο σχεδιασμός απέχει από τη μοντέρνα τυπολογία.

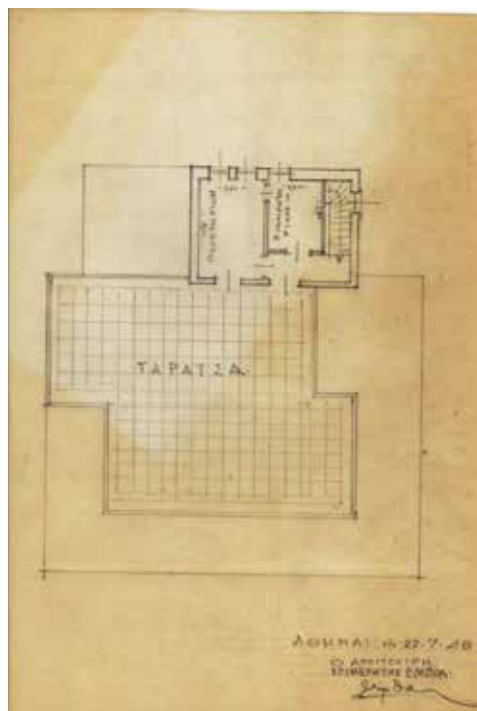
Το κτίσμα αποτελεί σύνθεση πλαστικών ασύμμετρων όγκων σε μια προσθετική χωροποιητική διαδικασία, με την ανάμειξη στοιχείων με σαφή αναφορά στη μεσογειακή αρχιτεκτονική, όπως οι βεράντες, οι πέργκολες και η χρήση κλειστού εξώστη / λότζιας. Τα τοξωτά κιονοστήρικτα ανοίγματα της λότζια αναφέρονται υπαινικτικά σε εκλεκτιστικά, νεορομαντικά στοιχεία της προαστιακής βίλας της νότιας Ευρώπης, συνδυάζονται αρμονικά με τους πλαστικούς λευκούς όγκους της νησιώτικης αρχιτεκτονικής στην κατοικία Δουμά. Ανάλογες προθέσεις, με έμφαση όμως στον νησιώτικο χαρακτήρα, εντοπίστηκαν στην μελέτη κατοικίας-atelier του Αντώνιου Σώχου.

Η χρήση τοξωτών εξωστών σε συνδυασμό με την κεραμοσκεπή, που προσδίδει έναν μεσογειακό χαρακτήρα, εμφανίζεται σε πολυάριθμες αταύτιστες μελέτες του αρχιτέκτονα. Πρόκειται για μελέτες κτιρίων χωρίς συγκεκριμένη ιστορική ή τοπικιστική αναφορά, οι οποίες χαρακτηρίζονται από τον ήπιο ρομαντικό χαρακτήρα με τη χρήση περίτεχνων κιγκλιδωμάτων, περγκόλων και κτιστών διαφραγμάτων.

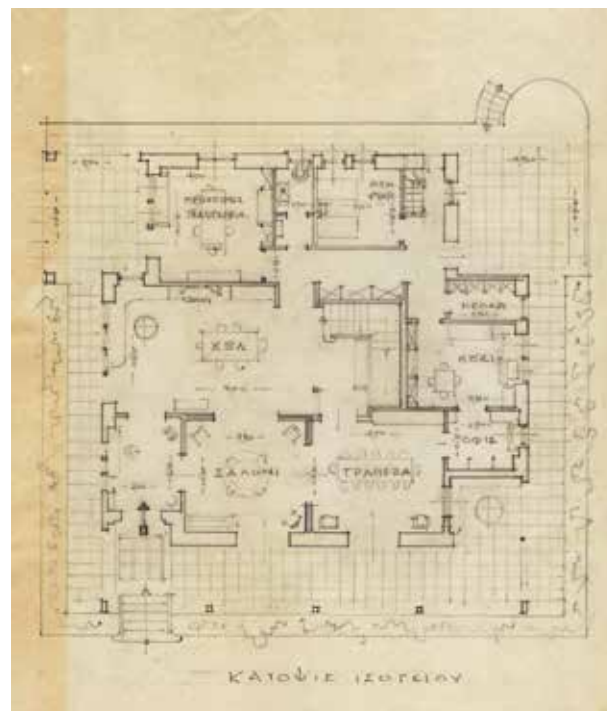
Σε μια τυπολογία και μορφολογία νεοαναγεννησιακής αντίληψης παραπέμπει η αρχιτεκτονική της οικίας Δημήτριου και Γεωργίου Περδικίδη στο Καστρί. Σχέδια της κατοικίας εντοπίστηκαν στο αρχείο του αρχιτέκτονα, χωρίς όμως να αναγράφονται η χρονολογία και ακριβής τοποθεσία. Υποθέτουμε ότι πρόκειται για πρώιμο έργο του αρχιτέκτονα που χρονολογείται στα τέλη της δεκαετίας του '20 – αρχές της δεκαετίας του '30.

Η κατοικία είναι μονώροφη, με τους βοηθητικούς χώρους, το γκαράζ και την αποθήκη να εντάσσονται στο υπόγειο χωρίς να καταλαμβάνουν όλη την επιφάνεια και χωρίς να διακρίνεται εσωτερική επικοινωνία μεταξύ των δύο επιπέδων, όπως συναντάμε συχνά στις μελέτες κατοικιών του αρχιτέκτονα.

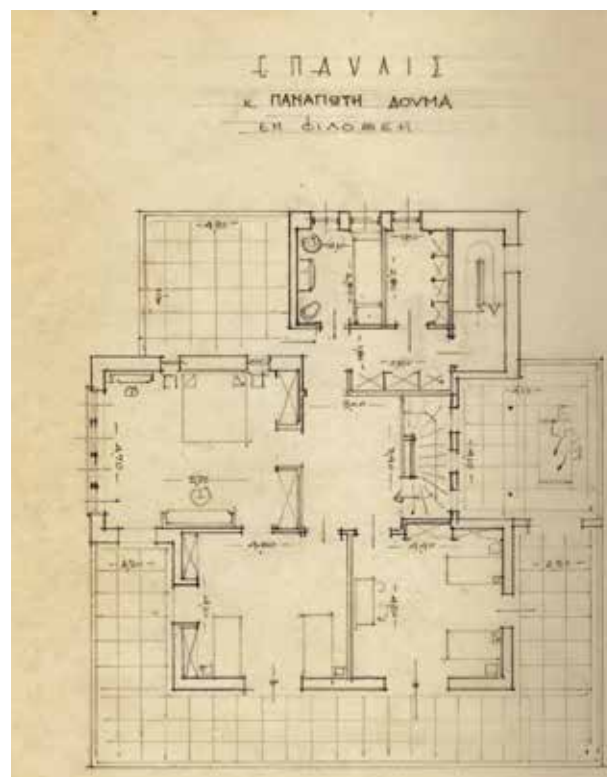
Το κτίσμα εμφανίζεται μονολιθικό, με κύριο χαρακτηριστικό τη στέγη που ακολουθεί τον όγκο του κτιρίου και την τοξωτή στοά στην κεντρική όψη. Μορφολογικά εμφανίζει επιρροές από τον ήπιο και ρομαντικό μοντερνισμό της προαστιακής βίλας της Μεσογειακής



290



290α



291

290. Οικία Παναγιώτη Δουμά στην Φιλοθέη. Κάτοψη δώματος.
290α. Κάτοψη ισογείου.
291. Κάτοψη ορόφου.

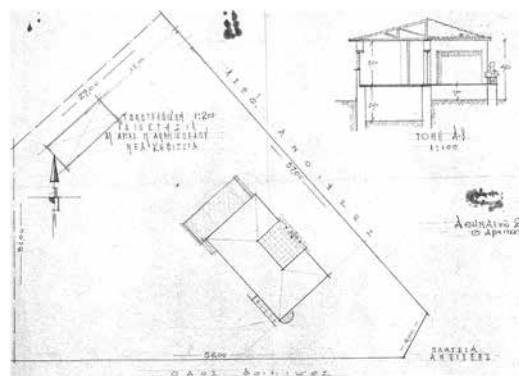
Ευρώπης. Η μορφολογική και χρωματική αφαίρεση εναρμονίζεται με το κεντρικό μνημειώδες προστώ, που αποτελεί τη μόνη αρχιτεκτονική προεξοχή από τον μονολιθικό όγκο, δίνοντας έμφαση στην αξονικότητα, στη διάταξη της κάτοψης καθώς και στην οργάνωση των όψεων.

Οι όψεις είναι διαμορφωμένες στο πνεύμα ενός αφαιρετικού κλασικισμού. Η οργάνωση σε βάση-κορμό-στέψη, η στοά με τη ρυθμική εναλλαγή των κενών με τα πλήρη με μια αρμονική, μαθηματική ακρίβεια αναδεικνύουν διακριτικά τον μεσογειακό χαρακτήρα με αναφορές στην ιταλική λότηζια, με επίκληση στον Palladio.

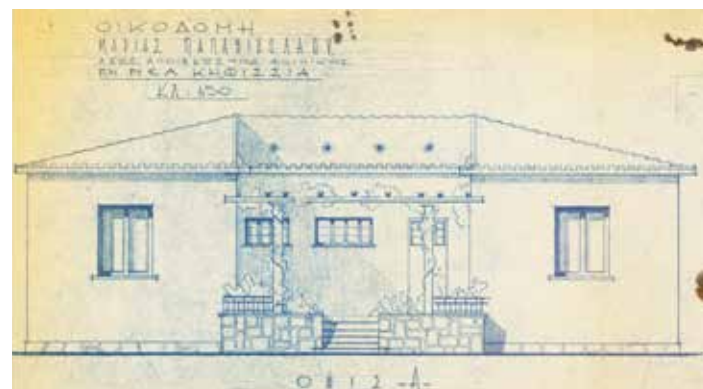
Η εμμονή του αρχιτέκτονα στη γεωμετρία, την αυστηρότητα και τη μαθηματική αναλογία στην αρχιτεκτονική σύνθεση εκφράζεται σε αταύτιστη μελέτη, αντίστοιχης μορφολογίας με την οικία Περδικίδη, με τη χρήση τοξωτής στοάς στην κεντρική όψη του κτιρίου. Σε σκίτσο-προοπτικό της κατοικίας αποτυπώνονται οι γεωμετρικές χαράξεις με τη χρήση της προβολικής γεωμετρίας για τον ορθό σχεδιασμό των καμάρων.

Στην κατοικία Μαρίας Παπανικολάου (1949) επί της πλατείας Ηρώων Πολυτεχνείου 10, στη Νέα Κηφισιά (έχει υλοποιηθεί με σημαντικές αλλοιώσεις), ο αρχιτέκτονας έχει αξιοποιήσει δημιουργικά τα μεσογειακά πρότυπα. Η κάτοψη της μονώροφης κατοικίας σχήματος Π περιλαμβάνει χώρους ενταγμένους στις τρεις πτέρυγες, το χωλ εισόδου, τον ενιαίο χώρο σαλονιού και τραπεζαρίας, την κουζίνα, το λουτρό και δύο υπνοδωμάτια,

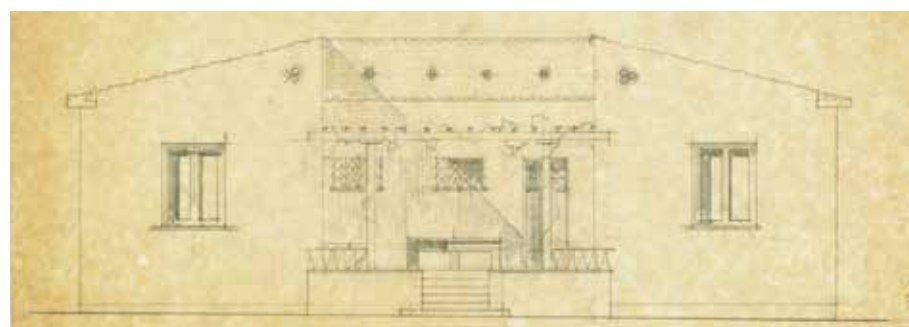
Η κατοικία είναι υπερυψωμένη, με τους βοηθητικούς χώρους να εντάσσονται στο υπόγειο. Η δομή της κάτοψης εμφανίζεται συμμετρική, με τον οριζόντιο άξονα να λειτουργεί ως «ραχοκοκαλιά» πάνω στην οποία αρθρώνονται λειτουργικά οι επιμέρους χώροι, υπαίθριοι και κύριοι. Ο άξονας λειτουργεί ως κόμβος σύνδεσης των χώρων μεταξύ τους αλλά και με τον περιβάλλοντα χώρο, υπογραμμίζοντας τον μεσογειακό χαρακτήρα της κατοικίας, στον συνεχή, εναλλασσόμενο διάλογο με το τοπίο. Η κεραμοσκεπή ακολουθεί τη δομή της κατοικίας, κατά τα ελληνοϊσπανικά πρότυπα, δημιουργώντας στεγασμένες



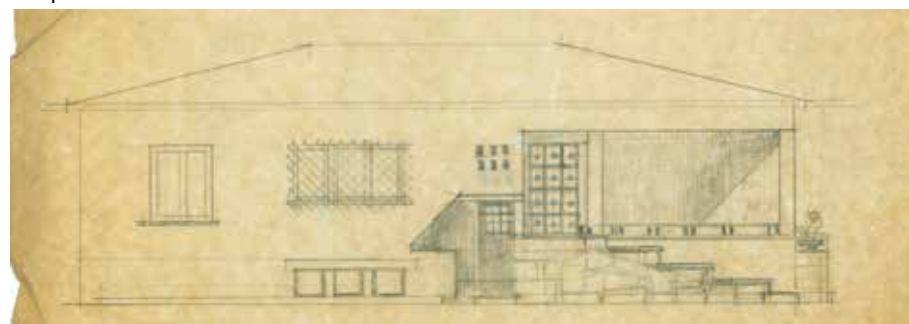
292



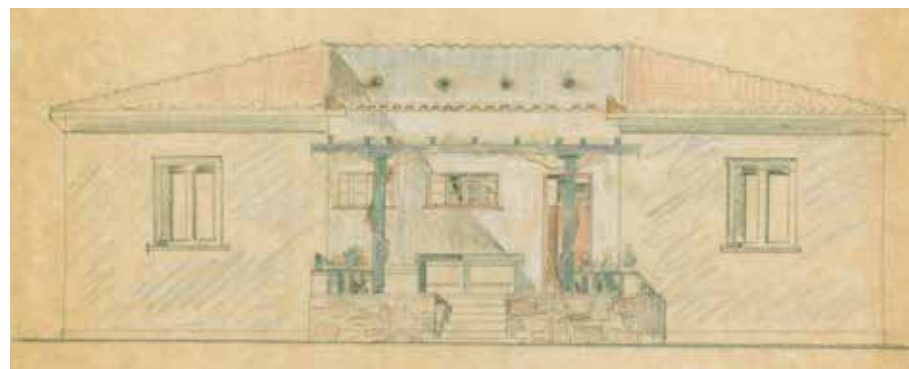
293α



293β



293γ



294

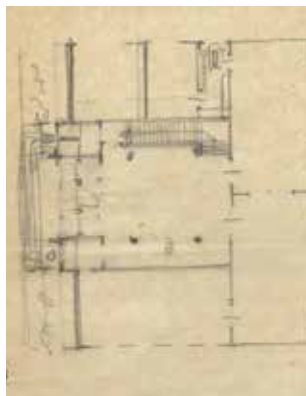
292. Οικία Μαρίας Παπανικολάου, στην Νέα Κηφισιά. Τοπογραφικό διάγραμμα.
293α, 293β, 293γ. Όψεις.
294. Όψη με χρώμα.

και μη βεράντες με τη χρήση πέργκολας στον ημιυπαίθριο χώρο της βορειοανατολικής όψης.

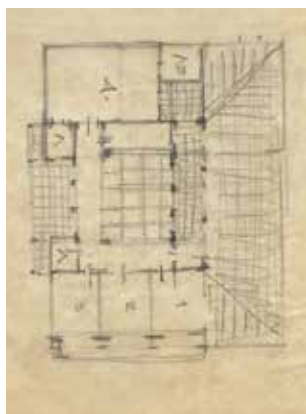
Στον χειρισμό των όψεων η συμμετρική τοποθέτηση των ανοιγμάτων, καθώς και η διατύπωση της ζώνης βάσης με πέτρα, παραπέμπει στη μορφολογία μιας αστικής αρχιτεκτονικής η οποία εδώ μεταφέρεται στην περιφέρεια. Η λιτότητα των σοβατισμένων επιφανειών και οι περίτεχνες λεπτομέρειες των ξύλινων στοιχείων στις πέργκολες, στα στηθαία καθώς και οι μεταλλικές λεπτομέρειες τονίζουν τη σύζευξη του αστικού και μεσογειακού χαρακτήρα της κατοικίας. Οι προθέσεις του αρχιτέκτονα αποτυπώνονται εικαστικά στα σχέδια της κατοικίας, με τη χρήση έντονων χρωμάτων τονίζοντας τις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες στις όψεις, και με αφαιρετικό τρόπο, χρησιμοποιώντας έντονο κόκκινο χρώμα, τονίζοντας τα δομικά στοιχεία της κάτοψης.

Αντίστοιχες προσεγγίσεις με την κατοικία Παπανικολάου, με τη χρήση κεραμοσκεπής στέγης που ακολουθεί τη δομή του κτιρίου, εντοπίστηκαν στο αρχείο σε παραλλαγές μελέτης αταύτιστης κατοικίας (εξοχική κατοικία 24). Ο κτιριακός όγκος σε σχήμα Π περιβάλλει κεντρική αυλή τονίζοντας το μεσογειακό ύφος της κατοικίας. Η απόδοση του προοπτικού σχεδίου έχει εικαστικό χαρακτήρα, με τη χρήση χρωμάτων και διαφορετικών υφών, προτείνοντας την ένταξη του κτίσματος στο τοπίο με μια μεσογειακή αύρα.

Οι μεσογειακές γραφικές κατοικίες του Τάκη Μάρθα στα νότια προάστια διέπονται από αρχές μικτές αστικό-παραδοσιακές, με έντονο όμως τον μεσογειακό χαρακτήρα.



295α



295β

Η κατοικία Δημητρακόπουλου στη Νέα Σμύρνη χωροθετείται σ' έναν συνοικισμό εύπορων αστών Σμυρναίων,¹⁴⁹ ο οποίος δημιουργήθηκε με την παραχώρηση των οικοπέδων από το κράτος για την ανέγερση κατοικιών από τους ιδιώτες με σκοπό την μόνιμη εγκατάστασή τους. μετά από πρόσκληση ενδιαφέροντος από την Ελληνική Κυβέρνηση. Διαφορετικοί τύποι κατοικίας (34) προτάθηκαν από σημαντικούς αρχιτέκτονες της εποχής μετά τη βράβευσή τους στον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό του Υπουργείου Πρόνοιας. Η ποικιλία των μεγεθών και των τιμών δεν συνοδεύεται με αντίστοιχη πολυμορφία ως προς την αρχιτεκτονική μορφή: τα κτίρια είναι λιτά σπίτια του Μεσοπολέμου, από επιχρισμένη πέτρα και πλάκες μπετόν. Τα περισσότερα διατηρούν το συνολικό περίγραμμα του νεοκλασικού σπιτιού, έχοντας καταργήσει όλα τα διακοσμητικά στοιχεία στο επίχρισμα και στην επίστεψη, ενώ ορισμένα έχουν και νεότερα δυτικά στοιχεία.¹⁵⁰

Το πρόγραμμα τελικά δεν υλοποιείται, με την αποχώρηση μέρους των προσφύγων, και η σύμβαση τελικά καταγγέλθηκε αμοιβαία το 1932, με αποτέλεσμα ο οικισμός να αποκτά χαρακτήρα αμιγώς προσφυγικό. Με το όραμα της «αυριανής κηπούπολης», αστοί Αθηναίοι αγοράζουν οικόπεδα από τους πρόσφυγες, προσδίδοντας έναν αρχιτεκτονικό χαρακτήρα που αποτυπώνει την κοινωνική και οικονομική ομοιότητα των κατοίκων και όχι τον αμιγή σμυρναϊκό χαρακτήρα που είχε προβλεφθεί.¹⁵¹

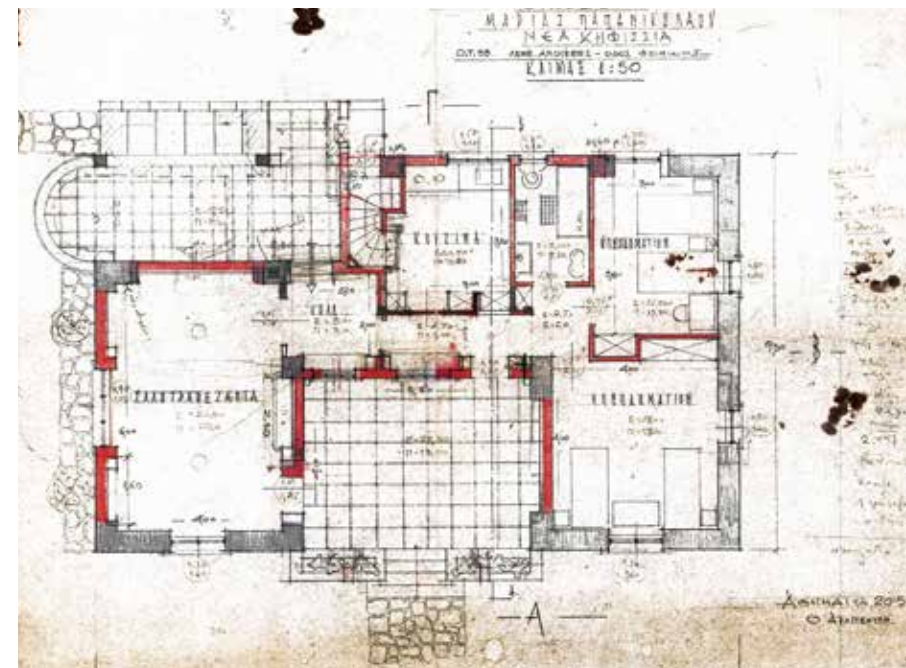
Οι κατοικίες που θα υλοποιηθούν από το 1935-1940 στη Νέα Σμύρνη εκφράζουν διαφορετικές μεσοπολεμικές τάσεις, με τη δραστηριοποίηση πολλών αρχιτεκτόνων του Μεσοπολέμου¹⁵² ανάμεσά

¹⁴⁹ Λόγω οικονομικής υπεροχής έναντι των προσφύγων και της μεγάλης μερίδας των γηγενών, αλλά και λόγω των διασυνδέσεών τους με τη βενιζελική εξουσία, προκάλεσαν την πρώτη μεγάλης κλίμακας κρατική παρέμβαση για εξασφάλιση γης στους πρόσφυγες. Καυκούλα, Κική, ό.π., σελ. 253.

¹⁵⁰ Καυκούλα, Κική, ό.π., σελ. 192.

¹⁵¹ Η Βίκα Γκιζελή επισημαίνει ότι «η κοινωνική ένταξη, σε συνδυασμό με την κοινωνική αναδόμηση της μικρασιατικής κοινωνίας, βρίσκουν στην περίπτωση της Νέας Σμύρνης την πλήρη εφαρμογή τους».

¹⁵² Σημαντικοί αρχιτέκτονες που δραστηριοποιήθηκαν στη Νέα Σμύρνη: Κώστας Κιτσίκης, Π. Ν. Τζελέπης, Πάτροκλος Καραντινός, Φώτιος Νικολούδης, Παναγιώτης Μάρθας, Περικλής Γεωργακόπουλος, Δημήτριος Διαμαντόπουλος ο οποίος ήταν κάτοικος Νέας Σμύρνης και σχεδίασε



296



297



298

295α, 295β. Οικία Μαρίας Παπανικολάου, στην Νέα Κηφισιά. Σκίτσα κατόψεων.
296. Κάτοψη.
297. Κάτοψη και όψη αταύτηστης κατοικίας του Τάκη Μάρθα (εξοχική κατοικία 5).
298. Κάτοψη και όψη αταύτηστης κατοικίας του Τάκη Μάρθα (εξοχική κατοικία 16).

τους και ο Τάκης Μάρθας, προσδίδοντας μια πλουραλιστική αρχιτεκτονική εικόνα στον οικισμό που εξελίσσεται ραγδαία,¹⁵³ με έμφαση όμως στις αρχές του μοντέρνου.

Σε αυτό το πλαίσιο ο Τάκης Μάρθας θα προτείνει το 1936 τη μελέτη της κατοικίας Δημητρακόπουλου. Η διώροφη κατοικία εκφράζει τον αστικό χαρακτήρα βασισμένο στις γαλλικές επιρροές με την τριμερή κατανομή των χώρων. Οι δημόσιες λειτουργίες, ο προθάλαμος, το χωλ εισόδου, το καθιστικό, η τραπεζαρία, η κουζίνα, το W.C. ξένων, η κουζίνα με τους βοηθητικούς χώρους εντάσσονται στο υπερυψωμένο ισόγειο, ενώ τα υπνοδωμάτια και το λουτρό στον όροφο.

Στην σύνθεση της κάτοψης έχει δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στη λειτουργικότητα και την επικοινωνία των χώρων μεταξύ τους. Τηρείται η τριμερής κατανομή με ημιυπόγειους αποθηκευτικούς βοηθητικούς χώρους –σε μικρό τμήμα όμως της κάλυψης–, ενώ η υποδοχή και η ιδιωτική ζώνη τοποθετούνται στο ανυψωμένο ισόγειο και τον όροφο, αντίστοιχα. Η οργάνωση της κάτοψης με την ύπαρξη προχώλ σε συνέχεια του κεντρικού, μεγάλων διαστάσεων χωλ που λειτουργεί ως κόμβος επικοινωνίας, διαπραγματεύεται τις συμβάσεις της οικιακής χωρικής διάταξης οργανώνοντας νέες σχέσεις ανάμεσα στους χώρους και τις λειτουργίες τους και στοχεύοντας στη διαβάθμιση της ιδιωτικότητας. Η ροϊκότητα της κάτοψης με αναφορά στο μοντέρνο επιτρέπει τη συνεχόμενη κίνηση και ευελιξία ανάμεσα στους χώρους, που ή απομονώνονται ή επικοινωνούν με συρόμενες κατασκευές, δημιουργώντας ενιαίους χώρους, και διαμορφώνει μια ιδιότυπη χωρική ατμόσφαιρα. Η αρχιτεκτονική σύνθεση εκφράζεται με την άρθρωση γεωμετρικών ορθογωνίων σχημάτων των δωματίων που επικοινων-

και το δικό του σπίτι στον οικισμό, ο πολιτικός μηχανικός Ιωάννης Ισηγόνης, κ.α. Ρούσση, Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 114.

¹⁵³ Σε πρώτη φάση κτίστηκαν 57 κατοικίες και στην απογραφή του 1928 ο οικισμός έχει 210 κατοίκους, μέχρι το 1931 είχαν χτιστεί 417 κατοικίες, διπλασιάστηκαν μέχρι το 1932 και μέχρι το 1935 έφτασαν τις 1.400 και ο πληθυσμός, από 6.500 κατοίκους το 1934, ξεπέρασε τους 15.000 κατοίκους το 1940. Ρούσση, Βασιλική, Τα σπίτια του μεσοπολέμου στην Αττική, *ό.π.*, σελ. 124.

νούν μεταξύ τους και με τον εξωτερικό χώρο μέσα από διαφορετικά ανοίγματα, που αμβλύνουν τόσο το όριο του «μέσα-έξω» όσο και του δημόσιου-ιδιωτικού, προτείνοντας ένα ευέλικτο χωρικό σύστημα.

Ο όγκος του κτιρίου είναι μονολιθικός, με την κεραμοσκεπή να καλύπτει το σύνολο των κλειστών αλλά και των υπαίθριων χώρων και βεραντών. Η αυστηρότητα αλλά και η γεωμετρικότητα χαρακτηρίζουν τις όψεις με τη συμμετρική διάταξη και την αυστηρή σύνθεση των ανοιγμάτων διαφορετικών μεγεθών. Οι όψεις διέπονται από τον ήπιο ρομαντικό μοντερνισμό της Μεσογειακής Ευρώπης με τα τοξωτά και τα κιονοστήρικτα ανοίγματα, τα κτιστά μονολιθικά στηθαία, τα σχηματοποιημένα φουρούσια των στεγασμένων εξωστών.

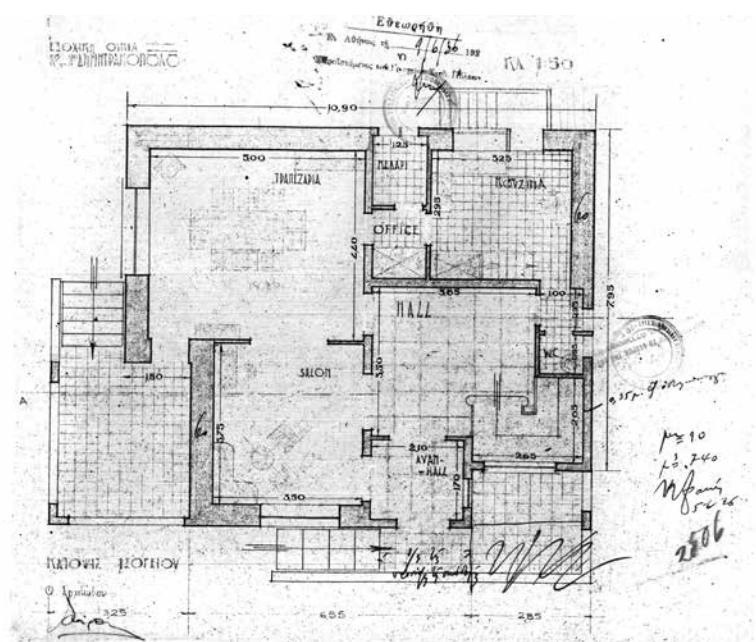
Η κατοικία Δημητρακόπουλου αναφέρεται υπαινικτικά στο μεσογειακό χαρακτήρα, χωρίς όμως κάποια συγκεκριμένη ιστορική ή τοπική αναφορά.

Στα νότια προάστια, η κατοικία Τσακαλώτου του Τάκη Μάρθα, χωροθετημένη στο παλαιό Φάληρο, πάνω στην παραλιακή οδό, αποκαλύπτει την αποδοχή ενός διεθνούς κυβιστικού κώδικα με εφαρμογή στις παραθαλάσσιες μονοκατοικίες.¹⁵⁴ Η συντακτική γλώσσα του μοντερνισμού –η αυστηρή γεωμετρία, η αφαίρεση– συνδυάζεται με τις μεσογειακές τυπολογίες: πέργκολα, πέτρινος μαντρότοιχος, στην αρχιτεκτονική σύνθεση της κατοικίας που είναι σε άμεση επαφή με το παραθαλάσσιο μέτωπο στου αθηναϊκού προαστίου. Ο χαρακτήρας του Παλαιού Φαλήρου ήδη από τον 19ο αιώνα είναι παραθεριστικός και κοσμοπολίτικος, και σχεδιάστηκε εξ αρχής το 1880 σαν θέρετρο και κυρίως ως τόπος διαμονής για εύπορα κοινωνικά στρώματα. Η υποδομή του προαστίου μέσα από τις προβλεπόμενες χρήσεις, «πλήθος ξενοδοχείων, ζυθεςστιατορίων, καφενείων... λουτρώνων και ποικίλων άλλων κέντρων...»¹⁵⁵ προβάλλει την μελλοντική ανάπτυξή του.

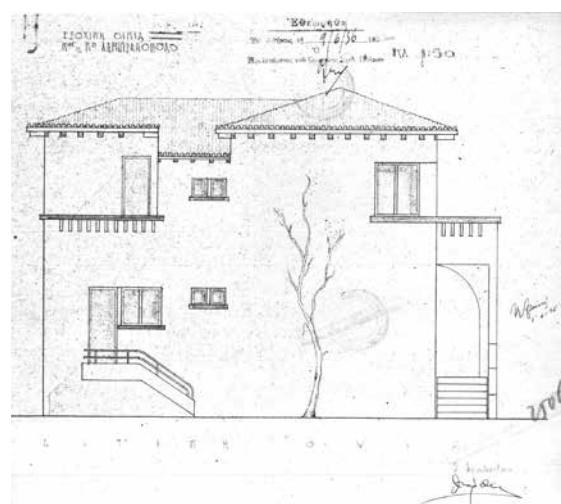
Η διώροφη κατοικία, η «έπαυλις», όπως αναφέρεται στα σχέδια του αρχιτέκτονα, παραμένει πιστή στη μεσογειακή τυπολογία, με

¹⁵⁴ Κουμανούδης, 2001: 111, 141, 190-193, 256-257, *50 Ετών Δράσις*, 1965: 64, 71, 72.

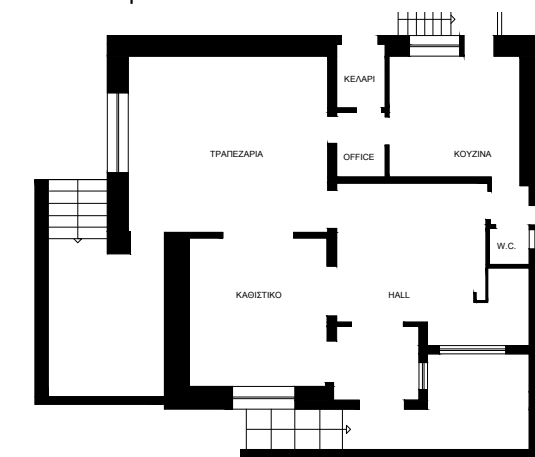
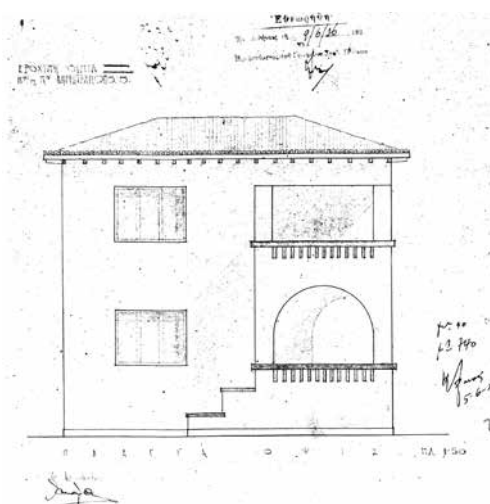
¹⁵⁵ Φιλιππίδης, Δημήτρης, *ό.π.*, σελ. 31.



299



300α 300β



301

299. Οικία Τσακαλώτου στο παλαιό Φάληρο.
Κάτοψη ισόγειου.
300α, 300β. Όψεις.
301. Κάτοψη ισόγειου.

τη χρήση στέγης που ακολουθεί τις διασπάσεις του κύριου όγκου, τοποθετημένη στον κεντρικό παραθαλάσσιο άξονα, σε άμεση οπτική επαφή με τη θάλασσα. Η δομή της κατοικίας, επιφάνειας 190 τ.μ., ακολουθεί κατά τα γαλλικά πρότυπα, τη τριμερή κατανομή με τις λειτουργίες απόλυτα κατανεμημένες ανά όροφο.¹⁵⁶

Η κάτοψη σε σχήμα ορθογώνιο εμφανίζεται συμμετρική ως προς τον κατακόρυφο άξονα και συγκροτείται από διακριτά πρίσματα διαφορετικών αναλογιών και διαστάσεων, στα οποία εντάσσονται οι κύριοι και δευτερεύοντες χώροι. Η οργάνωση της κάτοψης παραπέμπει στην εξελιγμένη αστική γαλλική κάτοψη, με την ανάπτυξη των χώρων περιμετρικά του διακεκριμένου χωλ, τοποθετημένου στη συνέχεια του προχώλ εισόδου. Το χωλ εισόδου καταλαμβάνει σημαντική επιφάνεια και κατέχει κομβικό χαρακτήρα ως προς τη θέση και το μέγεθός του, επιτυγχάνοντας μια άμεση σύνδεση και επικοινωνία των επί μέρους χώρων μεταξύ τους. Οι χώροι, τοποθετημένοι περιμετρικά του κεντρικού χωλ, οργανώνονται σε ζώνες στις οποίες ομαδοποιούνται οι κύριοι και οι βοηθητικοί χώροι, με άξονα την οικονομία και τη λειτουργικότητα,¹⁵⁷ σε άμεση αναφορά στο Μοντέρνο. Το χωλ, τοποθετημένο σε προέκταση του προχώλ αλλά και του ημιυπαίθριου χώρου, λειτουργεί ως μεταβατικός χώρος ανάμεσα στον εξωτερικό και εσωτερικό χώρο. Η διαδικασία μετάβασης από το «έξω» στο «μέσα» πραγματοποιείται σταδιακά με εναλλαγές φωτεινού - σκοτεινού περιβάλλοντος, σε μια κλιμακούμενη βιωματική διαδικασία έντασης και προστασίας.

¹⁵⁶ Στο ημιυπόγειο ή χαμηλού ύψους ισόγειο τοποθετούνται οι βοηθητικοί χώροι, το γκαράζ, δύο αποθήκες, καθώς και τα δωμάτια του προσωπικού, στο ισόγειο οι χώροι υποδοχής, «living room», «hall», η τραπεζαρία, η κουζίνα, το W.C. και στον α' όροφο τρία υπνοδωμάτια, χώρος γραφείου, χωλ, λουτρό, μια αποθήκη φύλαξης ρουχισμού και βοηθητικό W.C..

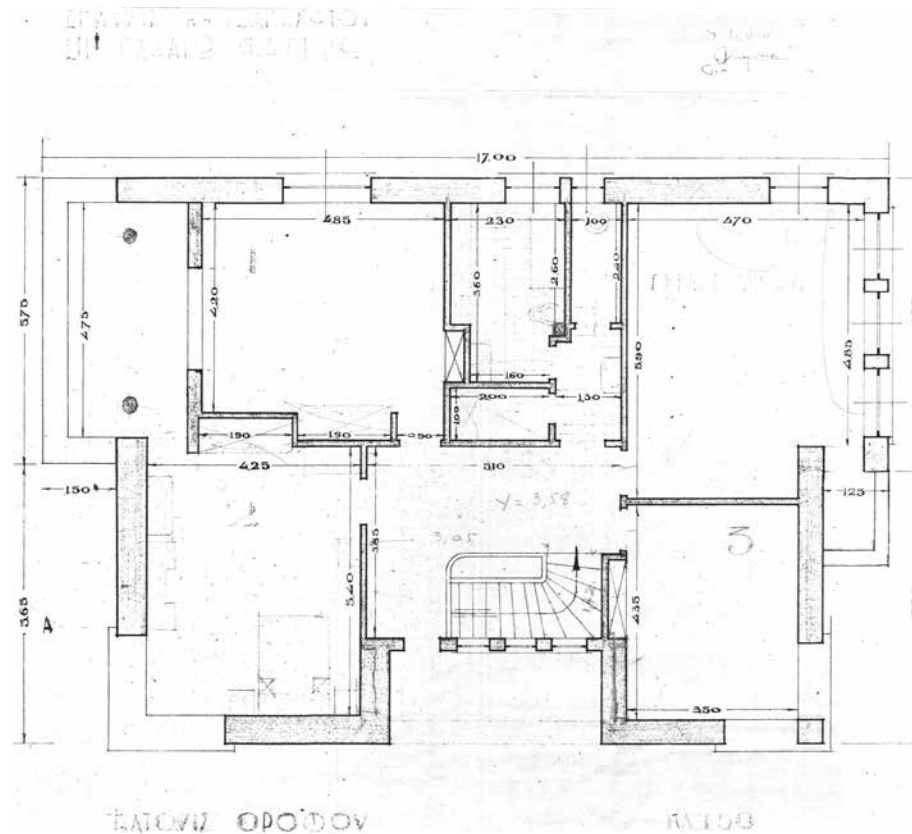
¹⁵⁷ Οι χώροι στον ορόφο όπως αντίστοιχα και στο ισόγειο, οργανώνονται περιμετρικά από το κεντρικό χωλ, α-ποφεύγοντας την χρήση διαδρόμων και άχρηστων χώρων. Οι βοηθητικοί χώροι και το λουτρό είναι ομαδοποιημένοι δημιουργώντας μια οριοθετημένη περιοχή προσβάσιμη από όλα τα δωμάτια. Στην διάταξη του wc, ο νιπτήρας τοποθετείται εξωτερικά σε ενδιάμεσο χώρο κατά τα γαλλικά πρότυπα των χώρων υγιεινής. Τα ερμάρια στα δωμάτια προκύπτουν από αντίστοιχες εσοχές και προεξοχές στους τοίχους.



302



303



304

302. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα «Παραθαλάσσιο τοπίο», 1950.
303. Οικία Τσακαλώτου στο Παλαιό Φάληρο.
304. Κάτοψη ορόφου.

Η έννοια της μετάβασης υπονοείται και στον αρχιτεκτονικό χειρισμό των όψεων. Στον ίδιο μονολιθικό όγκο, ο αρχιτέκτονας χρησιμοποιεί την παράλληλη μετάθεση των κατακόρυφων επιπέδων των όψεων, προτείνοντας τη δημιουργία βεραντών και ανοιγμάτων. Πρόκειται για αφαιρετική χωροποιητική διαδικασία που προσδίδει κίνηση, επιτρέποντας παράλληλα την εισχώρηση της φύσης στο αρχιτεκτονικό κτίσμα με διαφορετικές διαβαθμίσεις. Ο διάλογος με τη φύση αλλά και με το μοντέρνο εντείνεται με τη δημιουργία γωνιακού παραθύρου στο ισόγειο και τον όροφο, όπου το πλήρες του κτιριακού όγκου συνδιαλέγεται με το κενό των ανοιγμάτων, με άμεση αναφορά στο Bauhaus. Τα λιτά μορφολογικά στοιχεία, όπως οριζόντια γείσα, στέψη, πλαίσια ανοιγμάτων, οι γραμμικές μπαλούστρες στο διακεκομμένο πλήρες στηθαίο, υπογραμμίζουν τη μοντέρνα πρόθεση του αρχιτέκτονα με την ανάδειξη των δομικών στοιχείων της οικοδομής.

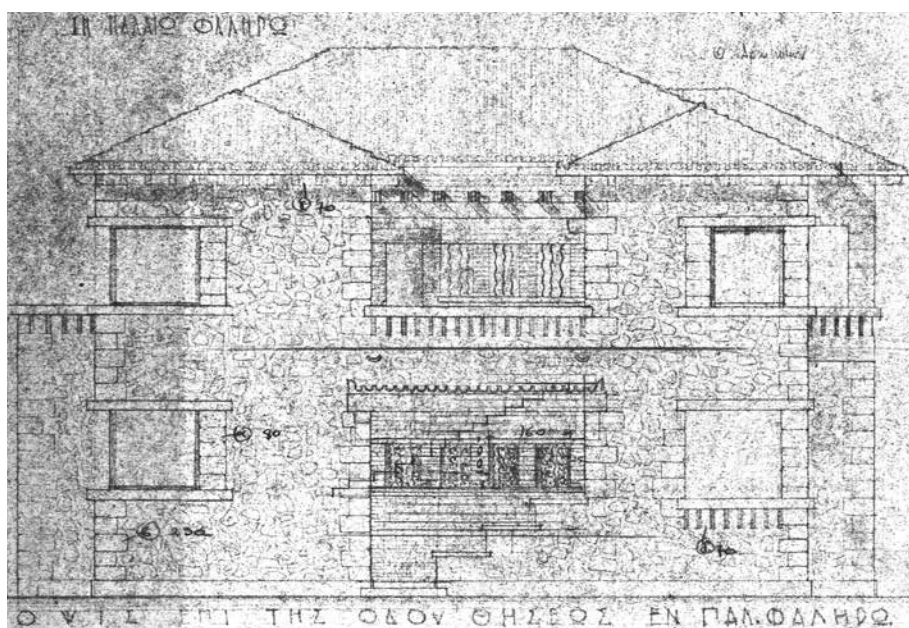
Οι όψεις διακρίνονται για την αυστηρότητα της σύνθεσης και την έμφαση στην άμεση δομική καθαρότητα, τα καθαρά επίπεδα, τα θετικά και συγκεκριμένα περιγράμματα. Στην οργάνωση της βορειοδυτικής όψης δίνεται έμφαση στον οριζόντιο άξονα, με τα παράθυρα να τοποθετούνται σε συμμετρική διάταξη. Στην κεντρική όψη δίδεται έμφαση στην είσοδο της κατοικίας, με τη δημιουργία εσοχής που δημιουργείται από τον ημιυπαίθριο χώρο τονισμένη από το διακοσμητικό κεραμωτό στέγαστρο υπογραμμίζοντας τον μεσογειακό χαρακτήρα της κατοικίας.

Η μονολιθικότητα του όγκου της κατοικίας ενισχύεται από τη συνολική χρήση του υλικού, την εμφανή λιθοδομή.¹⁵⁸ Η πέτρα, κυρίαρχη στην αρχιτεκτονική του κτίσματος, αποτελεί ένα πρωτογενές υλικό που συνδιαλέγεται άμεσα με το φυσικό περιβάλλον και αναπαράγει οικίες αισθήσεις του μεσογειακού τοπίου. Στη παράδοση της

¹⁵⁸ Τις εμφανείς λιθοδομές στις εξοχικές βίλες είχε εισάγει ο Ziller από τα τέλη του 19ου αιώνα, ενώ και τα ξύλινα φουρούσια της στέγης είναι μορφολογικό στοιχείο το οποίο επίσης είχε αρχίσει να εμφανίζεται, στη βίλα του τέλους του 19ου αιώνα και συνέχισε να χρησιμοποιείται στις εξοχικές κατοικίες της πρώτης εικοσαετίας του 20ου αιώνα. Ρούσση, Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 243.



305



306

305. Οικία Τσακαλώτου
στο Παλιό Φάληρο.
306. Πρόσοψη.

πέτρας στον ελληνικό χώρο, ο τρόπος κτισίματος με την παράταξη και παράθεση των υλικών προσδίδει φέρουσα και όχι διακοσμητική σημασία στα δομικά στοιχεία. Οι ιδιότητες του υλικού με τον δομικό χαρακτήρα και τη μεγάλη αντοχή στη φυσική φθορά και τον χρόνο το μετατρέπουν σ' ένα υλικό που προσιδιάζει στην ιδέα της αιωνιότητας. Η συχνή επιλογή από τον αρχιτέκτονα της πέτρας ως δομικού υλικού, και όχι με μια διακοσμητική πρόθεση, προσδίδει μια μοντέρνα διάσταση στην οικοδομική τέχνη, που λειτουργεί εδώ ως συνθετικό εργαλείο. Εισάγει την έννοια της χειρωναξίας, όπως αντίστοιχα στην περίπτωση της προσωπικής του κατοικίας-atelier στο Καλαμάκι, η οποία ενσωματώνεται στην ύλη, φέρνει σε επαφή τον αρχιτέκτονα με τον τεχνίτη, συναρμολοώντας τη «χειρωναξία»¹⁵⁹ και τις καλές τέχνες.

Το υλικό της πέτρας συνδιαλέγεται συμπληρωματικά με το χρώμα στην αρχιτεκτονική σύνθεση των όψεων. Η χρήση του χρώματος είναι κατά βάση τεκτονική και όχι εικονική, με απώτερο σκοπό να αποδοθεί αισθητική έμφαση στην κατασκευαστική υπόσταση του έργου. Οι διαφορετικές επιφάνειες με χρώμα λειτουργούν αυτόνομα ως επιμέρους εικαστικά συμβάντα στον μονοχρωματικό όγκο του κτίσματος που καθορίζεται από το υλικό. Η αδρή λιθοδομή των τοίχων συνυπάρχει με το έντονο κόκκινο γαιώδες χρώμα (χοντροκκόκινο)¹⁶⁰ που εφαρμόζεται στα κουφώματα, στην πέργκολα και στην επιφάνεια του τοίχου της κυρίας εισόδου. Η επιλογή του γήινου χρώματος, που αποτελεί χαρακτηριστικό της ελληνικής χρωματολογίας ήδη από τον Μινωικό πολιτισμό, εντοπίζεται παράλληλα και στο βιομηχανικό τοπίο του Λαυρίου, γενέθλιο τόπο του αρχιτέκτονα, και παρουσιάζεται συχνά και έντονα στις αρχιτεκτονικές αλλά και στις εικαστικές του συνθέσεις.

Η αλληλεπίδραση του υλικού, του χρώματος και της κατασκευής εισάγει τη λογική του ισότιμου διαλόγου μεταξύ Τέχνης και

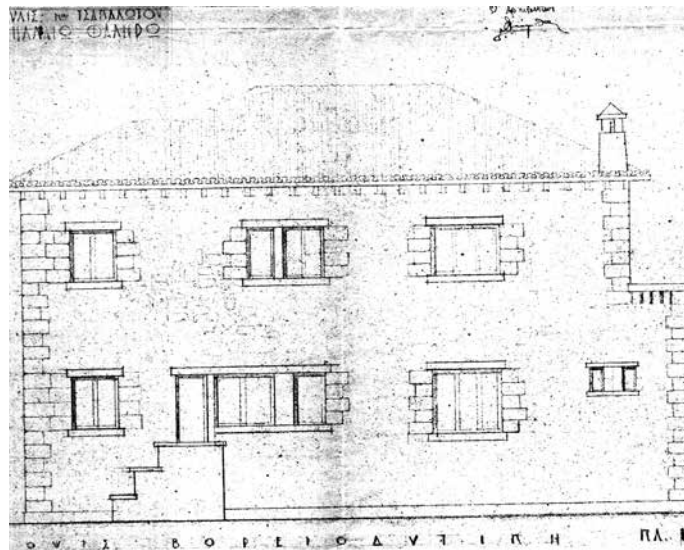
¹⁵⁹ Ο Ο Ruskin εντοπίζει το ενδιαφέρον του για τη γοτθική παράδοση της πέτρας, με την έννοια όχι τόσο της απομίμησης των μορφών, αλλά της διερεύνησης των δυνατοτήτων του υλικού, που ενσωματώνει «τη χαρά της εργασίας στο χέρι και όχι στη μηχανή».

¹⁶⁰ Βλ. Κ. Μπίρης, *ό.π.* σελ. 179.

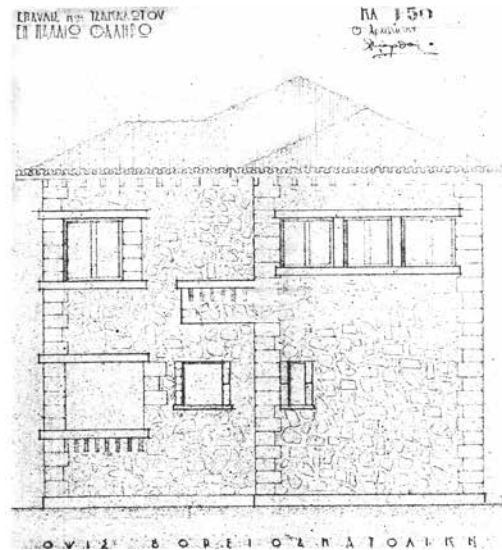
307. Οικία Τσακαλώτου στο
Παλαιό Φάληρο.
308. Δυτική όψη.
309. Βόρεια όψη.



307



308



309

Αρχιτεκτονικής στην αρχιτεκτονική σύνθεση της κατοικίας Τσακαλώτου του Τάκη Μάρθα, σε μια αφαιρετική διαδικασία: Η αυστηρή γεωμετρία, η ρευστή κάτοψη, η κυριαρχία της πέτρας σε συνδυασμό με τα αδρά βιομηχανικά υλικά και η χρήση γήινων χρωμάτων αποδίδουν το στοιχείο της «ελληνικότητας», με μοντέρνα όμως πρόθεση, υπογραμμίζοντας τον μεσογειακό χαρακτήρα της κατοικίας.

Οι κατοικίες του Τάκη Μάρθα στην Περιφέρεια, χωροθετημένες στην Κέα και την Ιθάκη, δεν προβάλλουν άμεσα την τοπική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, αλλά εμφανίζονται να συνδυάζουν την τοπικότητα που συγκροτείται από το φυσικό και δομημένο περιβάλλον με στοιχεία δυτικότερα ή ιστορικίζοντα, με έμφαση παράλληλα στον μεσογειακό χαρακτήρα.

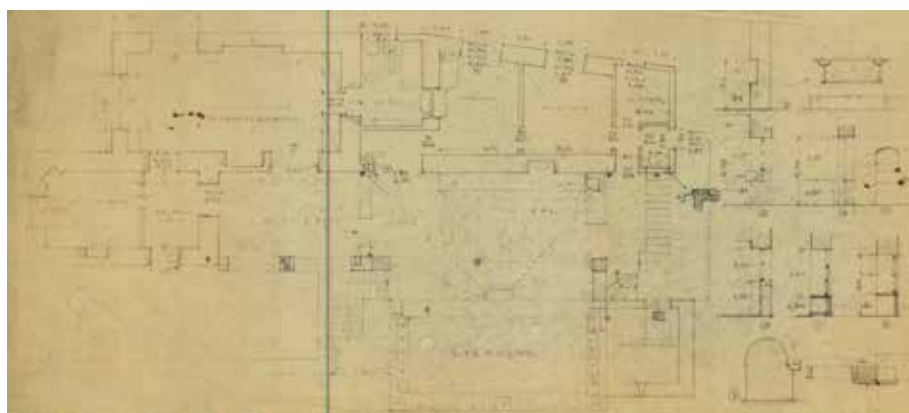
Η κατοικία στην Κέα, του Ιωάννη Ρέστη, εύπορου Τζιώτη έμπορου πετρελαίου, προβάλλει τον εξοχικό χαρακτήρα της κατοικίας μέσω της κλίμακας του κτίσματος αλλά και των διατάξεων των επί μέρους χώρων. Το κτίσμα, σε εναρμόνιση με το φυσικό και δομημένο περιβάλλον, αποτελεί παράδειγμα αρμονικής ένταξης της ελάχιστης κατοικίας στο μεσογειακό τοπίο.

Η κατοικία οργανώνεται σε έναν όροφο ο οποίος περιλαμβάνει όλες τις κύριες και βοηθητικές λειτουργίες: προθάλαμο, καθιστικό, υπνοδωμάτιο με λουτρό, κουζίνα, δωμάτιο ξένων και δωμάτιο υπηρεσίας με λουτρό.

Αναζητώντας τη συνέχεια και την αρμονία, οι γεωμετρικές χαράξεις οργανώνονται γραμμικά, ακολουθώντας το φυσικό ανάγλυφο του τοπίου σε μία προσπάθεια ανάδειξής του. Το κτίσμα αναπτύσσεται γραμμικά. Οι λειτουργίες παρατάσσονται στη σειρά, διαδέχεται η μία την άλλη, σε άξονα στον οποίο αρθρώνονται οι κλειστοί και ανοικτοί χώροι, υπαίθριοι, ημιυπαίθριοι και οι κυρίως χώροι κατοικίας, προτείνοντας παράλληλα έναν ισότιμο διάλογο με το τοπίο. Η κατεύθυνση του άξονα των διαδοχικών χώρων προσφέρει την δυνατότητα αλληλοδιείσδυσης κτίσματος και περιβάλλοντος σε όλες τις περιοχές κατοίκησης, υπαίθριες, ημιυπαίθριες και κλειστές, προβάλλοντας τον μεσογειακό χαρακτήρα και τρόπο ζωής των χρηστών.



310



311



312



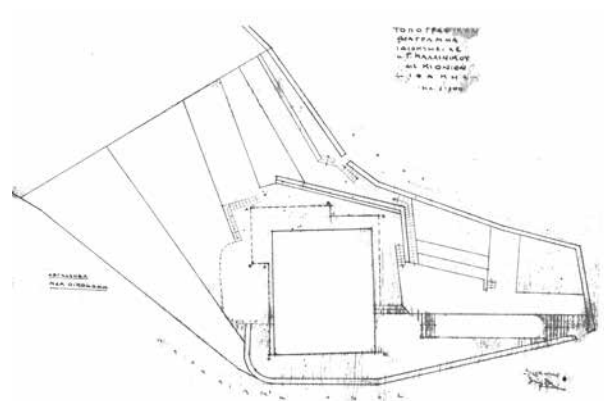
313

310. Οικία Ιωάννη Ρέστη στην Κέα. Πρόσοψη.
311. Κάτοψη.
312. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια στο χώρο εισόδου.
313. Οικία Ιωάννη Ρέστη, άποψη από το λιμάνι.

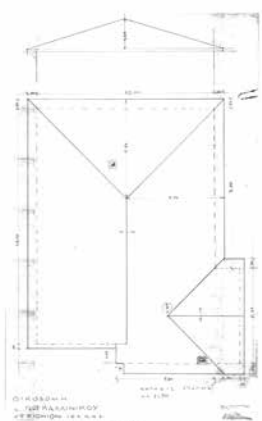
Η διαδοχή ανοιχτού και κλειστού χώρου, με τους κλειστούς ημιυπαίθριους χώρους να λειτουργούν ως κλειστές αυλές, και με τις αυλές με τις κτιστές διαμορφώσεις να λειτουργούν ως ανοικτά δωμάτια, φέρουν στοιχεία αγροτικού χαρακτήρα, κοντά στη φύση, αποτυπώνοντας ίχνη και μνήμες της πρώτης αγροτικής κατοικίας του ιδιοκτήτη που υπήρχε στη θέση της.

Ο τόπος, το ανάγλυφο, η θέα, υπαγορεύουν τις γεωμετρικές χαράξεις και ορίζουν την αρχιτεκτονική χειρονομία σε άμεση αναφορά στο ελληνικό τοπίο. Η κλίμακα και οι αναλογίες του κτίσματος παραπέμπουν στο αγροτικό παραδοσιακό κτίσμα της υπαίθρου, απόλυτα εναρμονισμένο με το τοπίο. Ο τρόπος χειρισμού τόσο των όγκων, κλειστών και ημιυπαίθριων χώρων όσο και των ανοιγμάτων, προβάλλει την προσπάθεια για την απόλυτη εναρμόνιση της κατοικίας με το ελληνικό - μεσογειακό τοπίο και κλίμα: με την προέκταση της στέγης και τη χρήση πέργκολας για τη σκίαση των χώρων τους καλοκαιρινούς μήνες στους «ζεστούς» προσανατολισμούς, τα περιορισμένα ανοίγματα στον βορρά, τα μεγάλα (αλλά προστατευμένα) ανοίγματα στον νότο, την απομόνωση του χώρου ύπνου, και την άμεση σχέση με την προέκταση του ημιυπαίθριου χώρου στο καθιστικό από την ανατολή.

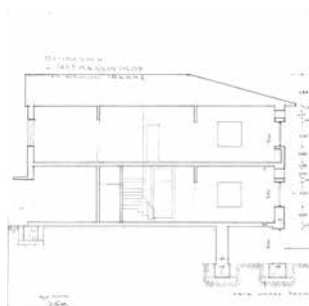
Στον χειρισμό των όψεων, η μορφολογική λιτότητα με τα ανοίγματα να παραπέμπουν στην κάτοψη, χωρίς κάποια προσπάθεια εξωραϊσμού, εμπλουτίζεται με παραδοσιακά τοπικά στοιχεία με τη χρήση κεραμωτής στέγης και της αδρής ξερολιθιάς στις διαμορφώσεις των υπαίθριων χώρων. Δυτικότροπα μορφολογικά στοιχεία, όπως η τοξωτή κλειστή βεράντα και τα αυστηρά πλαίσια στα ανοίγματα, εντάσσονται στην αρχιτεκτονική σύνθεση με μια εκλεκτικιστική πρόθεση, προβάλλοντας παράλληλα την κοινωνική ταυτότητα των ιδιοκτητών.



315



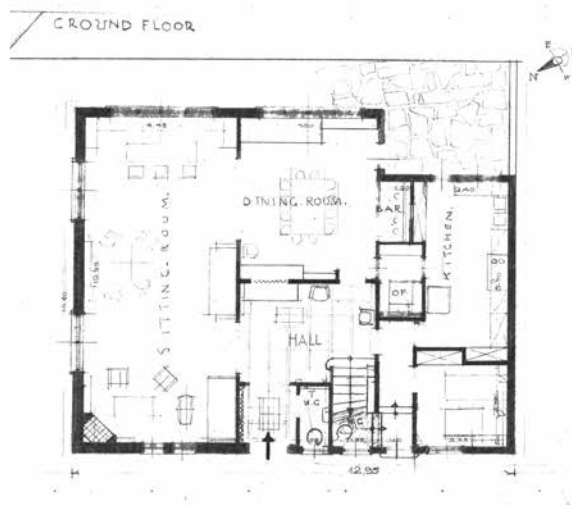
318



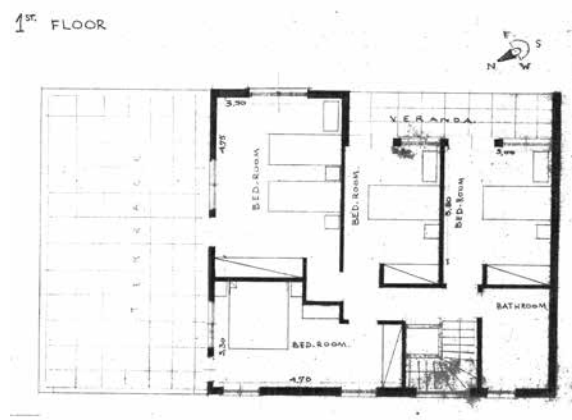
319



314



316



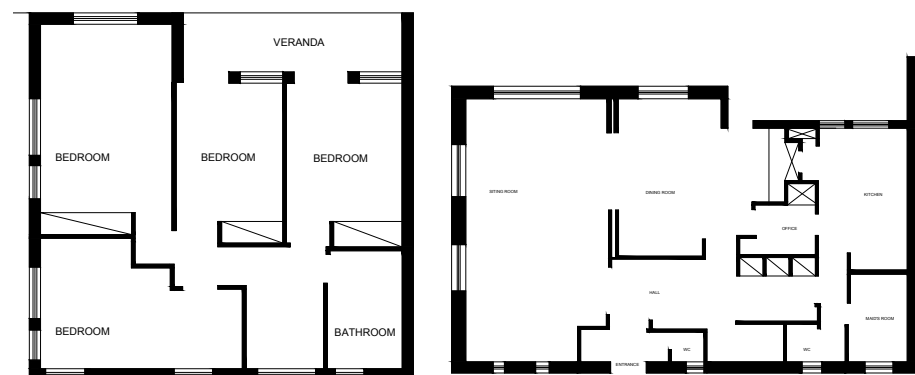
317

Η κατοικία του Τάκη Μάρθα στην Ιθάκη, ιδιοκτησίας του Γεώργιου Καλλίνικου,¹⁶¹ είναι χωροθετημένη σε ύψωμα στο «γραφικό» λιμάνι του Κιόνιου. Το κτίσμα, αντίθετα με την κατοικία Ρέστη που εντάσσεται και συνδιαλέγεται αρμονικά με το τοπίο, δεσπόζει με την κλίμακα και τον όγκο του στο περιβάλλον, προβάλλοντας μια ανταγωνιστική σχέση τοπίου και αρχιτεκτονικής.

Η δομή της κατοικίας επιφάνειας 260 τ.μ. εκτείνεται σε δύο ορόφους και ακολουθεί την τριμερή κατανομή με τις λειτουργίες απόλυτα κατανεμημένες ανά όροφο. Οι δημόσιες χρήσεις, το χωλ εισόδου με το W.C. ξένων, το καθιστικό, την τραπεζαρία και την κουζίνα τοποθετούνται στο ισόγειο, και οι ιδιωτικές, τα υπνοδωμάτια και το λουτρό στον όροφο.

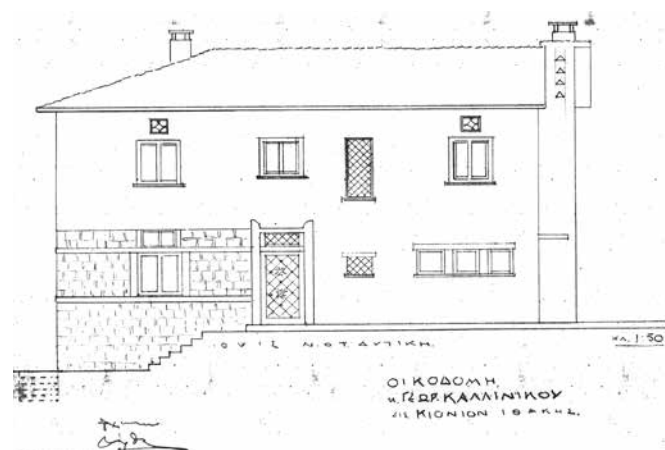
Η κάτοψη σε σχήμα ορθογώνιο συγκροτείται από την άρθρωση πρισμάτων διαφορετικών αναλογιών και διαστάσεων, στα οποία εντάσσονται οι κύριοι και δευτερεύοντες χώροι. Η αυστηρή γεωμετρία των χώρων βρίσκεται σε απόλυτο συσχετισμό με τη λειτουργικότητα, την οικονομία και την επικοινωνία των χώρων μεταξύ τους. Η κάτοψη χαρακτηρίζεται από ρευστότητα, με τους χώρους υποδοχής να ενοποιούνται με κινούμενες κατασκευές και να προτείνεται παράλληλα ένα χωρικό σύστημα εσοχών και προεξοχών όπου εντάσσονται επί μέρους λειτουργικά στοιχεία της κατοικίας, εξασφαλίζοντας μια σειρά ωφέλιμων χώρων που συμβάλλουν καθοριστικά στη λειτουργικότητα με άμεση αναφορά στο μοντέρνο. Η κάτοψη είναι λειτουργικά και ορθολογικά οργανωμένη, με τη διάκριση των χώρων εστίασης της οικογένειας από τους υπόλοιπους χώρους υποδοχής. Διαφορετικές ενότητες χώρων συντελούν στην ορθή οργάνωση, όπως η τραπεζαρία, που αποτελεί μια ενότητα με την κουζίνα και το office, παραπέμποντας στην εξελιγμένη παρισινή αστική μονοκατοικία, χωροθετημένη όμως στην εσωτερική πλευρά του κτιρίου προς τον κήπο.

¹⁶¹ Ο Γεώργιος Καλλίνικος ήταν πλοίαρχος του Αριστοτέλη Ωνάση. Προφορική Πληροφορία. Συνέντευξη του Θωμά Παξινοῦ, αρχιτέκτονα, στη γράφουσα, στις 2-11-2015.

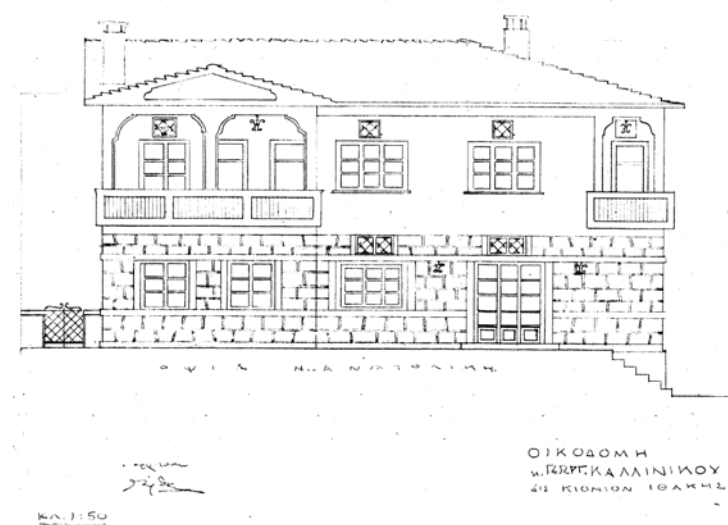


320α

320β



321



322

320α, 320β. Οικία Γεώργιου Καλλίνικου Κατόψεις.
321. Νοτιοδυτική όψη.
322. Ανατολική όψη.

Ο όγκος του κτιρίου είναι συμπαγής και μονολιθικός. Πρόκειται για ένα εσωστρεφές κτίσμα, έναν αυτόνομο οργανισμό στον οποίο ο διάλογος με το τοπίο εμφανίζεται υποτονικός, με την έλλειψη βεραντών και ημιυπαίθριων χώρων στο επίπεδο του ισογείου, σε επαφή με το έδαφος. Βεράντες και ημιυπαίθριοι χώροι εντάσσονται μόνο στον όροφο σε μια αφαιρετική χωροποιητική διαδικασία και διασπώνται από τον μονολιθικό αυστηρό όγκο του κτιρίου.

Ο μεσογειακός χαρακτήρας της κατοικίας εκφράζεται με τη χρήση στέγης που ακολουθεί συνολικά τη δομή του κτίσματος, δημιουργώντας τις στεγασμένες βεράντες. Ο μονολιθικός όγκος του κτίσματος διασπάται σε δύο διακριτά επίπεδα, διαφοροποιώντας και οπτικά τους δύο ορόφους με τη χρήση διαφορετικών υλικών, την εμφανή λιθοδομή στο ισόγειο και τον λευκό σοβά στον όροφο. Η χρήση ορθοκανονικής λιθοδομής στη βάση του κτίσματος λειτουργεί ως ενοποιητικό στοιχείο του κτιρίου με τον περιβάλλοντα διαμορφωμένο χώρο. Η πέτρα, ως πρωτογενές υλικό, χρησιμοποιείται ευρέως στην εξωτερική διαμόρφωση, στην κατασκευή τοιχίων, πλακόστρωτων διαδρόμων και σταθερής επίπλωσης, συνδυάζεται άμεσα με το φυσικό περιβάλλον, τονίζοντας τον μεσογειακό χαρακτήρα του κτιρίου.

Οι όψεις διακρίνονται για την αυστηρότητα της σύνθεσης και την έμφαση στην άμεση δομική καθαρότητα, τα καθαρά επίπεδα, τα θετικά και συγκεκριμένα περιγράμματα. Δυτικότροπα στοιχεία εντοπίζονται σε αρχιτεκτονικά στοιχεία των βεραντών, στις ξύλινες εκλεκτικές κολώνες με ξύλινα διακοσμητικά φουρούσια των ημιυπαίθριων χώρων του ορόφου.

Η κατοικία Καλλίνικου λειτουργεί αυτόνομα, ως έργο τέχνης, σε σχέση με τη φύση και τον περιβάλλοντα χώρο. Πρόκειται για ένα οικοδόμημα «καθ' αυτό, όχι σε αναφορά με τον αέρα, το βουνό, την πεδιάδα, τον τόπο»¹⁶² δικαιώνοντας την αρχιτεκτονική, όπως υποδεικνύει ο Πικιώνης σχετικά με τη σχέση τέχνης και αρχιτεκτονικής, στη σύνδεσή της με τη φύση.

¹⁶² Φιλίππιδης, Δημήτρης, Δημήτρης Πικιώνης, *Οι Ομηλίες του '65*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 2009, σελ. 162.

Οι διατάξεις περί αίθριου και «Γ» αποτελούν σταθερές αναφορές του αρχιτέκτονα, προερχόμενες από την ελληνική αλλά και τη διεθνή μεσογειακή αρχιτεκτονική, επιλογές που εντάσσονται στις αναζητήσεις του για ελληνικότητα. Γίνονται φανερές κυρίως σε κατοικίες που μάλλον δεν έχουν υλοποιηθεί (εικ.) ή δεν είναι δυνατή ταυτοποίησή τους. Στο αρχείο του αρχιτέκτονα έχει βρεθεί σημαντικός αριθμός αταύτιστων σκαριφημάτων που το αποδεικνύουν αυτό, και αφορούν κυρίως κατοικίες μεγάλου εμβαδού. (εικ. ...)

Η αρχιτεκτονική πρόθεση στο επίπεδο της κάτοψης, με έμφαση στον μεσογειακό χαρακτήρα, εκφράζεται στη κατοικία Πολυγίωργη (1948), η οποία δεν έχει ταυτιστεί ως προς την τοποθεσία της.

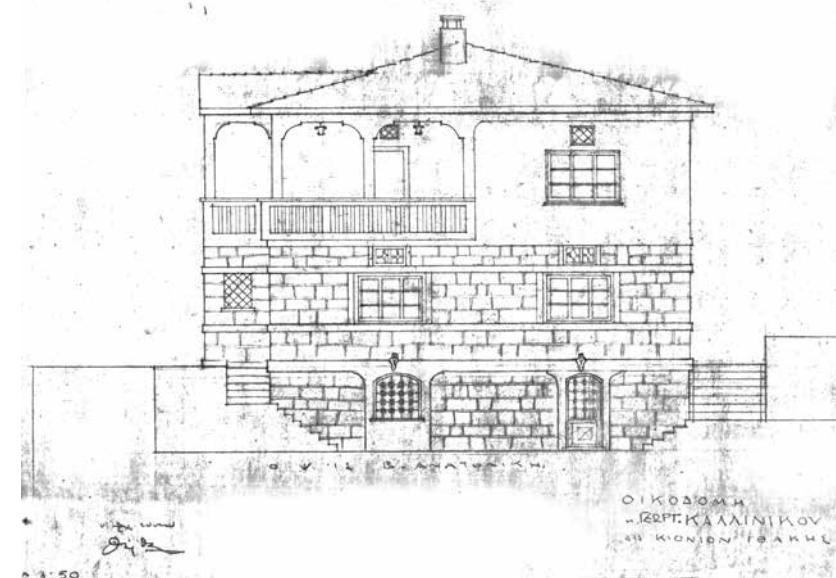
Η κατοικία αναπτύσσεται σε δύο ορόφους, με τις λειτουργίες της κύριας κατοικίας να εντάσσονται στον όροφο και να διαχωρίζονται συνθετικά με τη σύζευξη δύο γεωμετρικών στερεών, σε δυο ευδιάκριτες ζώνες. Στη δημόσια, με την τοποθέτηση προχώλ, χωλ, τραπεζαρίας και καθιστικού, και στην ιδιωτική, με την τοποθέτηση δύο υπνοδωματίων, λουτρού και κουζίνας με βοηθητικούς χώρους σε μία γραμμική διάταξη.

Η κάτοψη σε σχήμα «Γ» εκφράζει το μεσογειακό ύφος της κατοικίας, εγκαθιστώντας έναν ισότιμο διάλογο μεταξύ του «έξω» και του «μέσα». Πρόκειται για μια «εξωστρεφή» κατοικία που εκτείνεται σταδιακά προς την αυλή και στη συνέχεια προς τον κήπο. Η σχέση με το τοπίο παρουσιάζεται άλλοτε υπαινικτική από τα διαφορετικά ανοίγματα και άλλοτε άμεση, με τη χρήση βεραντών και στεγασμένων ημιυπαίθριων χώρων. Η στεγασμένη βεράντα του ισόγειου με την τοξωτή καμάρα και οι στεγασμένες βεράντες του ορόφου τονίζουν τη μεσογειακότητα του κτίσματος. Η άμεση συνδιαλλαγή με το τοπίο εκφράζεται επίσης με τη διαμόρφωση του εξωτερικού χώρου σε επίπεδα ακολουθώντας τις κλίσεις του εδάφους, με την φύτευση να εισχωρεί σταδιακά στο κτισμένο περιβάλλον.

Ο χώρος του αίθριου αντιμετωπίζεται από τον αρχιτέκτονα ως ζωτικός χώρος, όπως αποτυπώνεται σε αταύτιστες μελέτες (Εξοχική κατοικία μελέτη 2, Εξοχική κατοικία μελέτη 8, Εξοχική κατοικία μελέτη 4). Αποτελεί έναν ενδιάμεσο διαμορφωμένο χώρο ανάμεσα στο



323α



324



323β



323γ



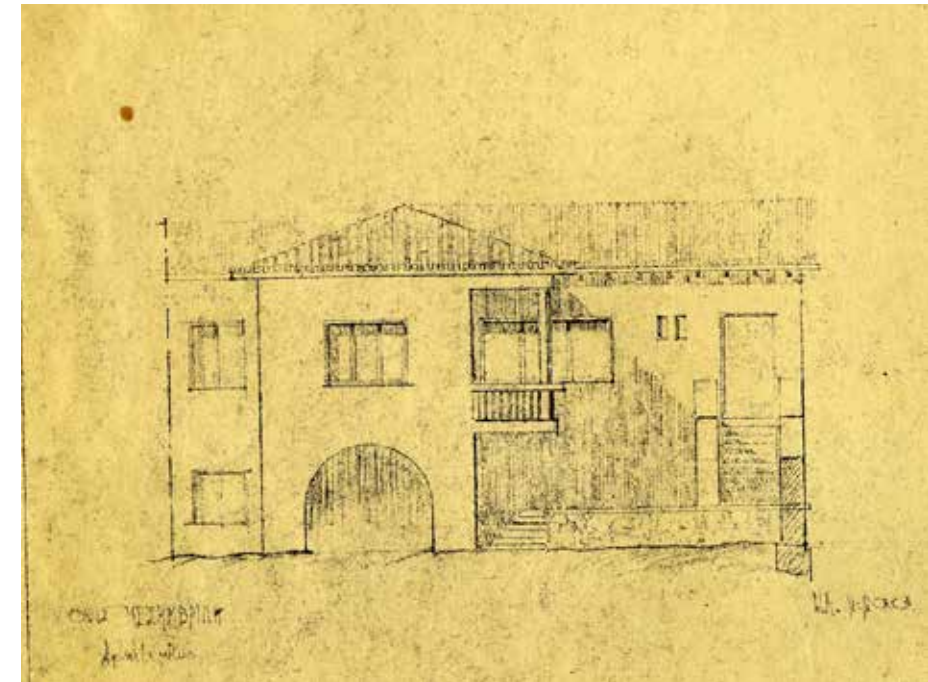
323δ

323α,323β,323γ,323δ. Οικία Γεώργιου Καλλίνικου.
324. Βορειονατολική όψη.

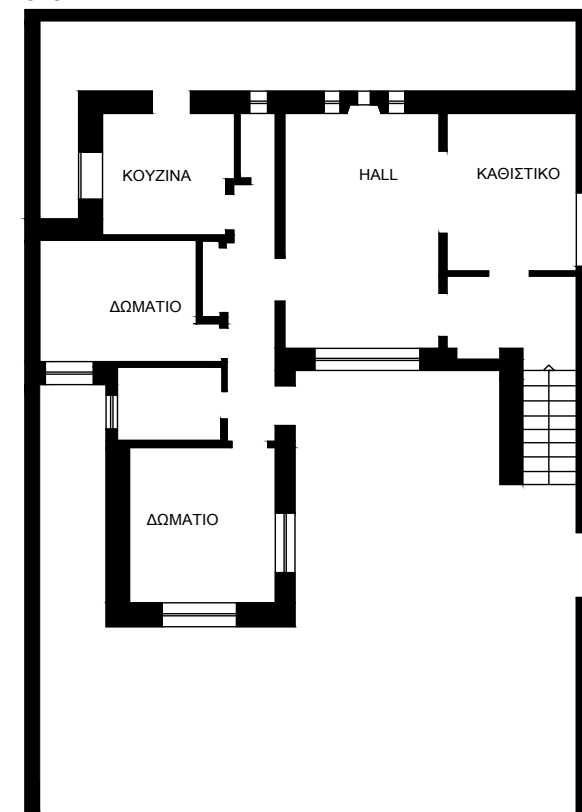
άκτιστο και δομημένο περιβάλλον με κτιστά καθιστικά (Εξοχική κατοικία μελέτη 4) και περίτεχνες πλακόστρωτες διαμορφώσεις. Εντάσσεται στη γεωμετρική, αυστηρή σύνθεση της κάτοψης (Εξοχική κατοικία μελέτη 21) ως χώρος στάσης, μεταβατικός χώρος ανάμεσα στη φύση και την αρχιτεκτονική. Μορφολογικά στοιχεία, πέργκολες, σιντριβάνια, πέτρινα καθιστικά αποτελούν ευθεία αναφορά στο ισπανικό Patio, έναν χώρο οικείο, χώρο «αγκαλιάς» και προστασίας. Ο χώρος του αίθριου άλλοτε ακολουθεί τη γεωμετρία του κτίσματος και λειτουργεί ως ένα οργανωμένο ορθοκανονικό κενό και άλλοτε προκύπτει από τη μετακίνηση, μετατόπιση των όγκων της κατοικίας σε μια ελεύθερη διάταξη (Εξοχική κατοικία μελέτη 1) σε μια σύγχρονη χωροποιητική διαδικασία.

Σε σειρά αταύτιστων μελετών που εντοπίστηκαν στο αρχείο του Τάκη Μάρθα η επίδραση των κυρίαρχων προτύπων της διεθνούς αλλά και της τοπικής αρχιτεκτονικής αφομοιώνεται ή επαναπροσδιορίζεται χωρίς να αφήνει ευδιάκριτα τα όρια. Αναφορές στο μοντέρνο συνδυάζονται με τον μεσογειακό χαρακτήρα σε σειρά αταύτιστων μελετών: (Εξοχική κατοικία μελέτη 1, Εξοχική κατοικία μελέτη 8, Εξοχική κατοικία μελέτη 25). Κυβοειδή και ακανόνιστα στερεά, διαφορετικών αναλογιών και διαστάσεων, συνδυάζονται με ημικυκλικές χωρικές μορφές σε έναν μοντέρνο διάλογο. Μεγάλα ανοίγματα στις όψεις καθώς και καμαρόστεγοι ημιυπαίθριοι χώροι καθιστούν έναν αμφίδρομο διάλογο με το τοπίο και την ελληνική φύση.

Αρχιτεκτονικές συνθέσεις που προκύπτουν μέσα από προσθετικές διαδικασίες προτείνονται στις αταύτιστες μελέτες (Εξοχική κατοικία μελέτη 6, Εξοχική κατοικία μελέτη 18) επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση τοπίου και αρχιτεκτονικής. Η λογική που διέπει την αρχιτεκτονική σύνθεση αποτυπώνεται με έννοιες ανεξαρτησίας και διασύνδεσης. Η αφαίρεση γεωμετρικών όγκων και η αναδιατύπωσή τους με διαφορετικές μορφές και συνδυασμούς προτείνουν μια χωρική διαδικασία εφάμιλλη με την εικαστική. Χώροι που επικοινωνούν ελεύθερα μεταξύ τους και με τον περιβάλλοντα χώρο με προεξοχές, εσοχές, αιωρήσεις, αποστάσεις, εγγύτητα, διαμορφώνουν στο έργο μια ιδιότυπη «μεσογειακή»



325



326

325. Οικία Πολυγιώργη.
Πρόσοψη.
326. Κάτοψη.
327. Πλάγια όψη.



327

ταυτότητα, αποτυπώνοντας συνθετικά το ακανόνιστο μεσογειακό τοπίο.

Ο Τάκης Μάρθας ουσιαστικά συνεχίζει την παράδοση των «γραφικών» προαστιακών κατοικιών του Μεσοπολέμου κεντροευρωπαϊκής αντίληψης στα αθηναϊκά προάστια, αλλά περιορίζεται στη χρήση στοιχείων αποκλειστικά από τη μεσογειακή λεκάνη, χωρίς παράλληλα να απομακρύνεται από τον μοντερνισμό, ο οποίος εμφανίζεται σημειακά στις μορφές και κυρίως στις εσωτερικές διατάξεις.

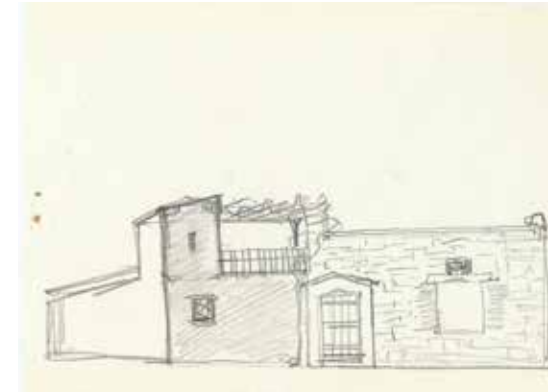
Ο εσωτερικός χώρος των μονοκατοικιών του Τάκη Μάρθα:

Το δίπολο Μοντερνισμός-Παράδοση εκφράζεται άμεσα στη διαμόρφωση και διακόσμηση του εσωτερικού των μονοκατοικιών του Τάκη Μάρθα, οι οποίες αποκαλύπτουν την επιλεκτική, συνδυαστική και αφαιρετική του ικανότητα. Η σχέση του με την παράδοση αλλά και με το μοντέρνο στον σχεδιασμό των εσωτερικών χώρων, εμφανίζεται περισσότερη άμεσα εικονογραφικά αλλά και σε επίπεδο οργάνωσης της κάτοψης.

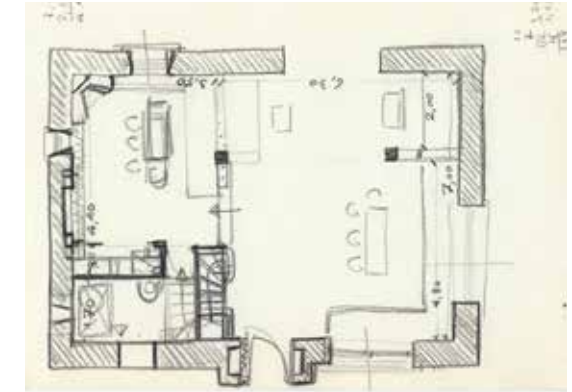
Στις κατόψεις των κατοικιών του ο αρχιτέκτονας εφαρμόζει με δεξιότητα την τριμερή κατανομή των γαλλικών προτύπων.¹⁶³ Η γαλλική παράδοση εκφράζεται και στην εσωτερική διαμόρφωση, με την εξονυχιστική μελέτη των λειτουργιών, την άνεση χώρου, την οικονομία.

Χωροποιητικές διαδικασίες με πηγή έμπνευσης την ελληνική παράδοση και τη μοντέρνα αρχιτεκτονική εφαρμόζονται στον εσωτερικό χώρο. Η διάσπαση των χώρων σε επίπεδα χρησιμοποιείται από τον αρχιτέκτονα με σκοπό την ελεύθερη χωροθέτηση διαφορετικών λειτουργιών και χρήσεων και εφαρμόζεται στην προσωπική του κατοικία καθώς και στην κατοικία Κουγιουμτζόγλου, διατυπώνοντας

¹⁶³ Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, Μαρμαράς Εμμανουήλ, *12 Έλληνες Αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σελ. 150.



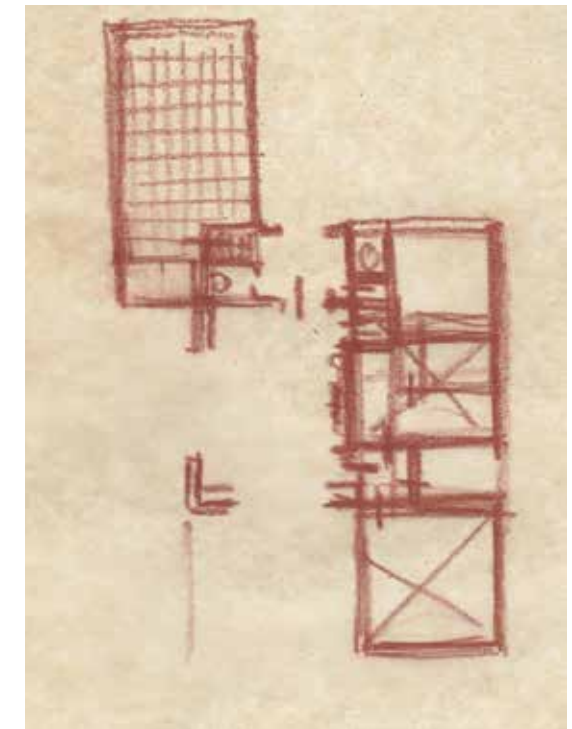
328



331



329



332



330

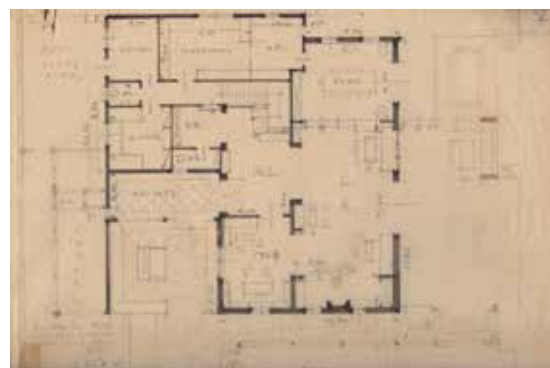


333

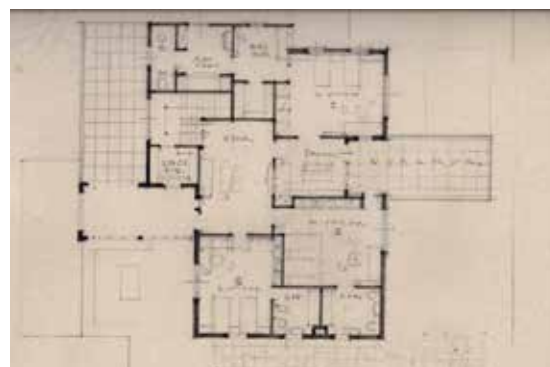
334. Αταύτιστη κατοικία (εξοχική κατοικία 8) του Τάκη Μάρθα. Προοπτικό.
335. Αταύτιστη κατοικία (εξοχική κατοικία 8), του Τάκη Μάρθα. Κάτοψη.
336. Αταύτιστη κατοικία (εξοχική κατοικία 8), του Τάκη Μάρθα. Κάτοψη.
337. Αταύτιστη κατοικία (εξοχική κατοικία 8), του Τάκη Μάρθα. Κάτοψη.



334



336



337

νέες χωρικές συμβάσεις και προτείνοντας νέες συμπεριφορές στους χρήστες. Οι χώροι διαφοροποιούνται αισθητικά με τη χρήση διαφορετικών υλικών δαπέδων και επικοινωνούν με την οπτική επικοινωνία και επαφή. Ο χώρος του τζακιού στην προσωπική του κατοικία, με τις ελάχιστες διαστάσεις, οριοθετείται από σταθερό κάθισμα-καναπέ, που μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για ύπνο, και από το χαμηλό στρογγυλό γιαννιώτικο μπρούντζινο τραπέζι, με το χοντροκόκκινο χρώμα του δαπέδου να παραπέμπει στο χωμάτινο δάπεδο των αγροτικών σπιτιών.¹⁶⁴ Το καθιστικό κρεβάτι είναι ανυψωμένο για την χρήση αποθηκευτικού χώρου στα πρότυπα των παραδοσιακών κατοικιών.

Η επικοινωνία μεταξύ των επί μέρους χώρων είναι άλλοτε άμεση με διαφορετικές διαβαθμίσεις και άλλοτε άμεση. Κινητές ξύλινες επιφάνειες επιτρέπουν τη διάσπαση και επανένωση των χώρων προτείνοντας ευέλικτες συνθήκες διαβίωσης και παραπέμποντας στη γιαπωνέζικη αρχιτεκτονική και αισθητική. Περιορισμένα σε έκταση κενά περάσματα σε ξύλινες κατασκευές (προσωπική του κατοικία) ή σε διαχωριστικούς τοίχους, με διαφορετικές διαστάσεις και μορφολογία, επιτρέπουν τη λεκτική, οπτική και πρακτική επικοινωνία των χρηστών, χωρίς τη μετακίνησή τους, οργανώνοντας ιδιότυπες χωρικές συμπεριφορές.

Η διαφοροποίηση με τη δημιουργία υποχώρων μέσα σε ενιαίους χώρους εφαρμόστηκε στην προσωπική του κατοικία με την ξύλινη κατασκευή επιπέδου και σταθερού κρεβατιού στο atelier του, προτείνοντας έναν προσωπικό, ιδιωτικό χώρο ενταγμένο σε έναν δημόσιο, τον χώρο καλλιτεχνικής δημιουργίας και διδασκαλίας. Οι αναφορές στην παραδοσιακή «κρεββάτα» είναι άμεσες, με τρόπο όμως αφαιρετικό, χωρίς τη χρήση διακοσμητικών ή άλλων επίπλαστων στοιχείων.

Η μοντέρνα διάταξη και οι σύγχρονες ανέσεις των χώρων υποδοχής αλλά και των βοηθητικών χώρων συνδιαλέγονται με την παράδοση στο εσωτερικό των κατοικιών Βογιατζάκη και μιας αταύτιστης μελέτης. Ο διαχωρισμός του χώρου τζακιού με διαφοροποίηση

¹⁶⁴ Φιλίππιδης, Δημήτρης, *Διακοσμητικές Τέχνες, Τρεις Αιώνες Τέχνης στην Ελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 1998, σσ.132-133.

επιπέδου με ξυλόγλυπτες κολώνες, μια μεταφορά των αρχοντόσπιτων της βορειοελλαδικής και ηπειρωτικής παράδοσης, καθώς και η τραπεζαρία με τα ξυλόγλυπτα ερμάρια, συνδιαλέγεται με τη μοντέρνα διάταξη της κάτοψης και τη σύγχρονη επίπλωση.

Εσοχές-προεξοχές προτείνονται στα δομικά στοιχεία, στους διαχωριστικούς τοίχους για την ένταξη στοιχείων της οικοσκευής, νησιώτικα μπαούλα, κασέλες, ράφια με ευρηματικό τρόπο, προτείνοντας έναν γόνιμο διάλογο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής προσέγγισης με άξονα την οικονομία και τη λειτουργικότητα, με την παράδοση στο ύφος κυρίως της επίπλωσης και των περίτεχνων διακοσμητικών στοιχείων.

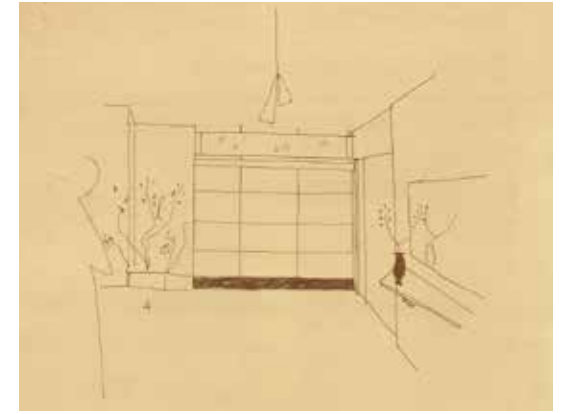
Η αρχιτεκτονική έρχεται σε άμεσο διάλογο με τις εικαστικές τέχνες με εφαρμογή στις εσωτερικές επιφάνειες τοίχων, οι οποίες χρησιμοποιούνται ως υποδομές για εφήμερες καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις, δημιουργώντας επιμέρους εικαστικά συμβάντα στον εσωτερικό χώρο, στην προσωπική του κατοικία και στην κατοικία Βογιατζάκη. Η σύνθεση δομικών επιφανειών με τη χρήση διαφορετικών υλικών, υφών, διάτρητων και πλήρων στοιχείων βρίσκεται σε άμεσο διάλογο με τη μοντέρνα αρχιτεκτονική, με το έργο συχνά να συνδυάζει το μοντέρνο συντακτικό με το παραδοσιακό λεξιλόγιο.

Ο υπαίθριος χώρος των κατοικιών προσεγγίζεται λειτουργικά και μορφολογικά ως εσωτερικός χώρος. Η εσωστρέφεια προς την αυλή, η οποία λειτουργεί ως χώρος κατοίκησης, με τις διατάξεις και τα σχεδιασμένα σταθερά έπιπλα αποτελούν συνθέσεις από νεωτερικά και παραδοσιακά στοιχεία. Ξύλινες πέργκολες, μαρμάρινα τραπέζια, πέτρινα πλακόστρωτα, διακοσμητικές χειροποίητες λεπτομέρειες σχεδιάζονται σχολαστικά με πρότυπα από τη νησιωτική αλλά και την ηπειρωτική Ελλάδα.

Ο εσωτερικός χώρος στις κατοικίες του Τάκη Μάρθα φέρει έντονα στοιχεία της ελληνικότητας με αναφορές στην ελληνική παράδοση αλλά και στα γαλλικά πρότυπα. Το στιλ και η αισθητική δεν ακολουθεί τη λειτουργία, αλλά, όπως αναφέρει ο Semper, θα πρέπει να φανερώνει στην αρχιτεκτονική το συναίσθημα μιας εποχής.



338



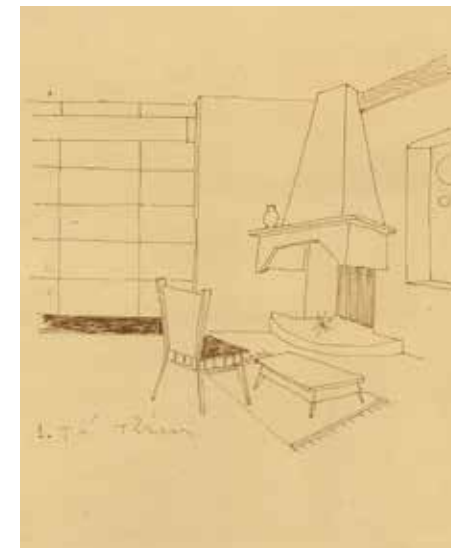
339α



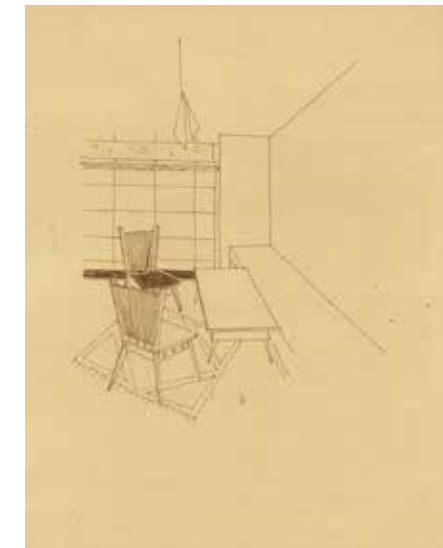
340



341



339β



339γ

338. Αταύτιστη κατοικία του Τάκη Μάρθα. Προοπτικό εσωτερικού χώρου.
339α,339β,339γ. Αταύτιστη κατοικία του Τάκη Μάρθα. Προοπτικά εσωτερικού χώρου.
340. Αταύτιστη κατοικία του Τάκη Μάρθα. Προοπτικό εσωτερικού χώρου.
341. Αταύτιστη κατοικία του Τάκη Μάρθα. Προοπτικό εσωτερικού χώρου.



342



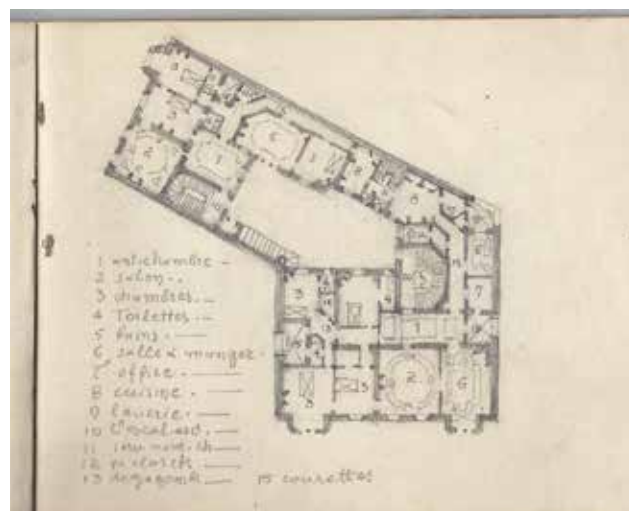
343

342. Αταύτιστη κατοικία του Τάκη Μάρθα. Προοπτικό εσωτερικού χώρου με χρώμα.
343. Αποψη από τον εσωτερικό χώρο οικίας Βογιατζάκη.

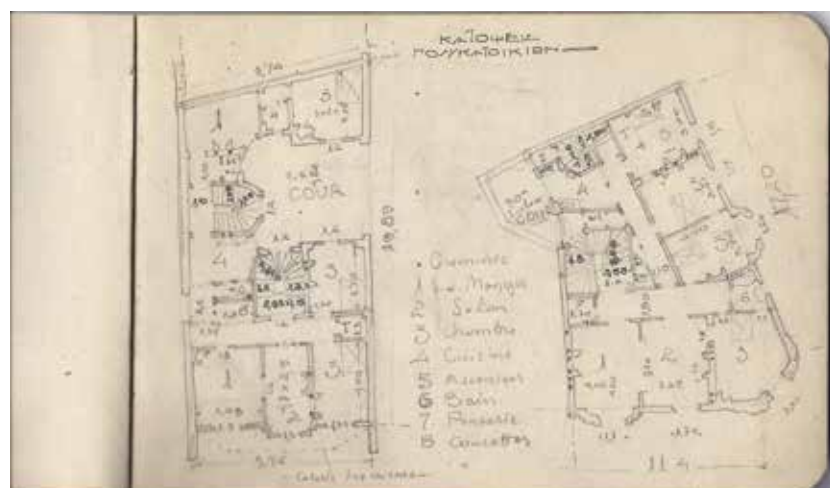
Η ιδεολογία της καθαρότητας, της λιτότητας και της οικονομικής κατασκευής που διέπει την αρχιτεκτονική των κατοικιών του Τάκη Μάρθα εφαρμόζεται με συνέπεια στον εσωτερικό χώρο, με την εμπνευσμένη μεταχείριση των ευτελών υλικών, σε αντίθεση με την πολυτέλεια των κατοικιών της «διακοσμητικής» τάσης, ανεξάρτητα πολλές φορές από την οικονομική κατάσταση των πελατών του. Η έκφραση της σύζευξης του αστικού με το λαϊκό, του παραδοσιακού με το σύγχρονο, βασίζεται στη δύναμη της βιωματικής μνήμης του αρχιτέκτονα, που προτείνει στο αρχιτεκτονικό του έργο εσωτερικούς χώρους συναισθηματικά ενεργούς.



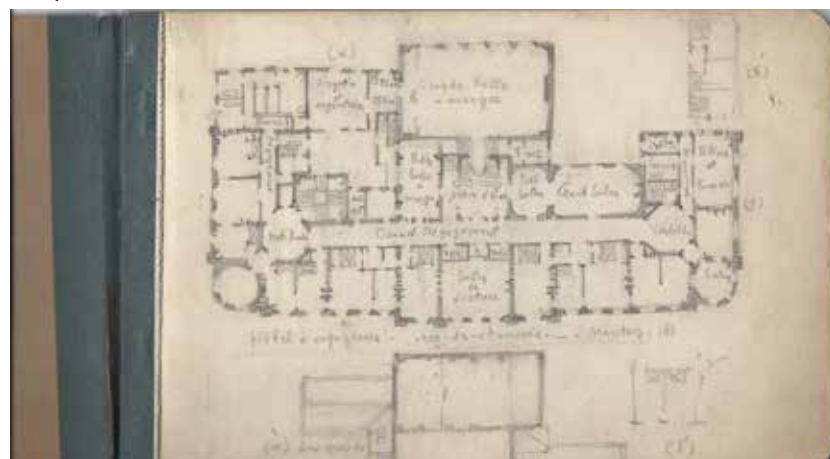
344α



344β



344γ



344δ

344α, 344β, 344γ, 344δ.
Σημειώσεις και σκίτσα του
Τάκη Μάρθα.

Οι πολυκατοικίες του Τάκη Μάρθα

Εισαγωγή - Διακριση κατηγοριών

Η συμβολή του Τάκη Μάρθα στον λειτουργικό, τυπολογικό και μορφολογικό εκσυγχρονισμό του πολυώροφου κτηρίου διαμερισμάτων στον αστικό ιστό από το 1934 έως το 1959 υπήρξε ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα. Κατά την περίοδο αυτή μελέτησε συνολικά είκοσι δύο πολυκατοικίες στην Αθήνα και τα προάστια. Το ζήτημα της πολυκατοικίας απασχολεί τον αρχιτέκτονα, μέσα σε έναν ευρύτερο προβληματισμό σε σχέση με τον εξελισσόμενο τρόπο ζωής καθώς και με τη σχέση που αναπτύσσει η πολυκατοικία μέσα στον διαρκώς μεταβαλλόμενο πολεοδομικό ιστό της πόλης της Αθήνας.

Σε μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης των πολυκατοικιών, ακολουθώντας ανάλογη μεθοδολογική προσέγγιση με αυτή των μονοκατοικιών, που προσδιορίζεται από τον βαθμό της σχέσης που αναπτύσσουν με τον Μοντερνισμό και την Παράδοση, κινούμενες ανάμεσα σε αυτούς τους δύο πόλους, παρατηρούμε ότι οι κατηγορίες που προκύπτουν ταυτίζονται με κατηγορίες που θα προέκυπταν και από μια χρονολογική κατανομή έχοντας ως τομή τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Οι προπολεμικές πολυκατοικίες του Τάκη Μάρθα εμφανίζουν άμεση αναφορά στο Μοντέρνο κίνημα, ενώ οι μεταπολεμικές πολυκατοικίες συνιστούν παρέκκλιση από τις αρχές του Μοντέρνου, έχουν επιρροές από την αρχιτεκτονική του Πικιώνη και φέρουν μορφολογικά στοιχεία από την ελληνική παράδοση.

Προπολεμικά, την εποχή του Μεσοπολέμου, ο Τάκης Μάρθας θα μελετήσει και θα υλοποιήσει συνολικά δεκαέξι πολυκατοικίες στην Αθήνα. Μεταπολεμικά, κατά την περίοδο 1940-1959, θα υλοποιήσει τέσσερις πολυκατοικίες στην Αθήνα και τρεις διπλοκατοικίες στα προάστια.

Έτσι προτείνονται οι παρακάτω κατηγορίες:

1. Μεσοπολεμικές.
2. Μεταπολεμικές.

Αναλυτικά, οι πολυκατοικίες που έχει μελετήσει και υλοποιήσει ο Τάκης Μάρθας είναι:

Μεσοπολεμικές πολυκατοικίες:

- Πολυκατοικία Ελευθ. Τσαρμακλή (1934), Αγησιλάου 16, Αθήνα (κατεδαφισμένη).

- Διώροφη πολυκατοικία Παρ. Πιάμπαλα (1934), Ζωνará, Νεάπολη, Αθήνα (δεν έχει ταυτοποιηθεί).

- Διώροφη πολυκατοικία Αριστ. Παπαχρήστου (1934), Λευκωσίας και Κύπρου, Κάτω Πατήσια, Αθήνα (δεν έχει ταυτοποιηθεί).

- Πολυκατοικία Μ. Κεφαλογιάννη (1934), Θεμιστοκλέους 82, Αθήνα (δεν έχει ταχτοποιηθεί).

- Ημιτριώροφη πολυκατοικία, Ιωάννη Θεοφιλίδη (1934), Φυλής 151.

- Πενταώροφη πολυκατοικία Παναγιώτη Καρφάκη (1934), Σολωμού 44 (48), Αθήνα.

- Ημιτριώροφη πολυκατοικία Καλαμαρά (1935), Χέυδεν 28, Αθήνα (κατεδαφισμένη).

- Ημιτριώροφη πολυκατοικία Δερνίκου (1935), Μετσόβου 22.

- Τετραώροφη πολυκατοικία Αδαμάντιου Συρίγου (1936), Γκυλφόρδου 4, Αθήνα.

- Πολυκατοικία Παρ. Πιάμπαλα (1936), Ζωνará, Αθήνα (δεν έχει ταυτοποιηθεί).

- Τετραώροφη πολυκατοικία Παρ. Γράτσου (1936), Κυψέλης 16, Αθήνα.

- Τετραώροφη πολυκατοικία Γεώργιου Ρεμέτζου (1936), Κυψέλης και Κιμώλου, Αθήνα.

- Τριώροφη πολυκατοικία Κ. Πασχάλη-Μετζικώφ (1936), Μετσόβου 23, Αθήνα.

- Τριώροφη πολυκατοικία Κ. Κοτσώνη (1937), Κλειτίου 6, Αθήνα.

- Πενταώροφη πολυκατοικία Νικόλαου Γεωργόπουλου (1937), Μετσόβου και Μπουμπουλίνας, Αθήνα.

- Τριώροφη πολυκατοικία Ιωάννη Καλφόπουλου (1937), Κορυδαλλέως 4, Αθήνα.

Μεταπολεμικές πολυκατοικίες¹⁶⁵:

- Πενταώροφη πολυκατοικία Πολυγιώργη (1947), Αριστοτέλους και Φερρών, Αθήνα (Μελέτη).

- Διπλοκατοικία Αντώνιου Τόμπλερ (1949), 25ης Μαρτίου 3, Ψυχικό.

- Διπλοκατοικία Κωνσταντίνου Σταυριανάκη (1952), Αριστοφάνους και Παπανικολή, Χαλάνδρι.

- Διπλοκατοικία Νικόλαου Νικήτα (1950), Ιωνίας και Εφέσου, Νέα Σμύρνη.

- Πενταώροφη πολυκατοικία Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου, (1959), πλ. Ελευθερίας 5, Αθήνα.

Η πολυκατοικία αποτελεί ένα από τα κύρια αντικείμενα της αρχιτεκτονικής ενασχόλησης του Τάκη Μάρθα κατά τις δεκαετίες 1930-1960 με ενδιαμέση παύση στα χρόνια του πολέμου. Το ζήτημα της μελέτης και κατασκευής της πολυκατοικίας τον απασχόλησε σε ερευνητικό αλλά και επαγγελματικό-πρακτικό επίπεδο, από την αρχιτεκτονική σύνθεση και μελέτη έως την κατασκευή. Ο σημαντικός όγκος προσχεδίων και σχεδίων που εντοπίστηκαν στο αρχείο του αποκαλύπτει τον προβληματισμό του για το αρχιτεκτονικό αυτό θέμα και την εξελικτική πορεία των διαφορετικών προτάσεών του.

Οι πολυκατοικίες αποτελούν σημαντικό ποσοστό του αρχιτεκτονικού του έργου. Ο Τάκης Μάρθας σχεδιάζοντας τις πολυκατοικίες κυρίως για τα μικρομεσαία στρώματα απαντά στο αναδυόμενο στεγαστικό πρόβλημα των Αθηνών και αναδεικνύει το κοινωνικό ρόλο της πολυκατοικίας ήδη από το 1937 διότι απαντά τριάντα χρόνια νωρίτερα στο πρόβλημα που θα απαντηθεί το 1960 με το ζήτημα της αστυφιλίας.

¹⁶⁵ Σχέδια κατόψεων της τετραώροφης πολυκατοικίας ιδιοκτησίας Μαρίας Αθανασίου (1952), επί της Καλλιδρομίου και Σπ. Τρικούπη, στην Αθήνα, εντοπίστηκαν στο αρχείο του αρχιτέκτονα. Μετά από έρευνα στο αρχείο της Πολεοδομίας διαπιστώθηκε ότι τα σχέδια της Πολεοδομίας φέρουν την υπογραφή του πολ. μηχανικού Γ. Μπούσιου, χωρίς να αναφέρεται το όνομα του Τάκη Μάρθα. Ως εκ τούτου εικάζουμε ότι η μελέτη δεν εκπονήθηκε από τον ίδιο.

Το γεγονός ότι στο έργο του Τάκη Μάρθα περιλαμβάνονται πολυκατοικίες πριν και μετά τον πόλεμο καθιστά το ενδιαφέρον για τη μελέτη τους εξόχως σημαντικό, διότι ως γνωστόν η εξέλιξη της αθηναϊκής πολυκατοικίας¹⁶⁶ εμφανίζει έντονες διαφοροποιήσεις προπολεμικά και μεταπολεμικά. Συνεπώς, μας δίνεται η δυνατότητα να διερευνήσουμε τις θέσεις του αρχιτέκτονα για την πολυκατοικία καθ'όλη την διάρκεια της εξέλιξης της.

Όσον αφορά τον χωρικό εντοπισμό των πολυκατοικιών, οι πολυώροφες είναι αστικές και εντοπίζονται στην Κυψέλη, στην περιοχή του Αρχαιολογικού Μουσείου, στην Πλατεία Ελευθερίας (Κουμουνδούρου), ενώ οι διπλοκατοικίες εντοπίζονται στα αθηναϊκά προάστια, τη Νέα Σμύρνη, το Ψυχικό και το Χαλάνδρι.

Η παρακάτω μελέτη εξετάζει την πολυκατοικία σε σχέση με το περιβάλλον της, την πόλη, την οργάνωση των χώρων, της κυκλοφορίας, τις λειτουργίες, την εσωτερική διαμόρφωση, τη διάταξη των επιμέρους χώρων στην κάτοψη και στην τομή, τα επιμέρους στοιχεία. Διερευνά την κοινωνική διάσταση της πολυκατοικίας σε σχέση τον τρόπο ζωής, τις συνθήκες, τα πολιτισμικά στοιχεία της ελληνικής κοινωνίας κατά τις δεκαετίες του 1930-1960. Τίθενται προβληματισμοί που σχετίζονται με θεωρητικά ζητήματα που αφορούν στη συνθετική, χωρική, κοινωνική, διάσταση του έργου καθώς και κριτήρια που αφορούν στην πρωτοτυπία στην οργάνωση του χώρου, στη σύνδεση των χώρων, στην εφαρμογή των υλικών, και χρώματος, στον φωτισμό, στη σχέση της ποιότητας του χώρου με την ποιότητα της ζωής.

¹⁶⁶ Η αστική πολυκατοικία παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην Αθήνα μετά το 1922, έως τον ΓΟΚ (Γενικός Πολεοδομικός Κανονισμός) του 1955, κτίζεται στο συνεχές οικοδομικό σύστημα. Οι κύριες θεσμικές ρυθμίσεις από τότε έως σήμερα είναι ο ΓΟΚ του 1929, ο ΓΟΚ του 1955 και ο ΓΟΚ του 1973. Φατούρος, Δημήτρης, *Ίχνος Χρόνου*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2008, σελ.113.

Οικονομικό-κοινωνικό-πολεοδομικό πλαίσιο

Στον ελληνικό αστικό χώρο του 20ού αιώνα, η παρουσία των πολυκατοικιών επηρέασε σημαντικά τη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας του αστικού τοπίου και γενικότερα του πολεοδομικού ιστού. Οι πιέσεις των ιδιοκτητών της περιαστικής γης, από τη μια, και η εντατική εκμετάλλευση του αστικού εδάφους για την εξυπηρέτηση ιδιωτικών συμφερόντων, με την ανοικοδόμηση πολυωρόφων κτιρίων εκεί όπου ο αρχικός πολεοδομικός σχεδιασμός της πόλης είχε προβλέψει χαμηλή δόμηση,¹⁶⁷ από την άλλη, είναι, όπως αναφέρεται από τον Μανώλη Μαρμαρά, «οι δύο πόλοι μεταξύ των οποίων κινήθηκε η πολεοδομική ανάπτυξη της Αθήνας».¹⁶⁸ Μεσα σε αυτό το κλίμα, η θέση του Τάκη Μάρθα για το ζήτημα πολυκατοικίας αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα έως και το 1920 η Αθήνα μετασχηματίζεται ραγδαία και αναπτύσσεται ταχύτατα και άναρχα. Πολεοδομική αφετηρία αποτέλεσε το εγκεκριμένο σχέδιο Κλεάνθη- Schaubert. Νέες περιοχές – όπως Κυψέλη, Πατήσια, Παγκράτι και Καλλιθέα εντάχθηκαν στο σχέδιο, στο πλαίσιο αποσπασματικών επεκτάσεων. Από τα χρόνια του μεσοπολέμου και μετά, η ανάγκη για στέγη αυξήθηκε δραματικά εξαιτίας ιστορικών γεγονότων¹⁶⁹ καθοριστικής σημασίας για την πορεία της αστικοποίησης. Παράλληλα, μια σειρά κοινωνικών-οικονομικών παραγόντων ανέδειξαν την οικοδομική δραστηριότητα σε επίμαχο τομέα ανάπτυξης, με τον όποιον το ζήτημα της πολυκατοικίας στην Αθήνα είναι συνυφασμένο. Έτσι, σε μια εποχή που κυριαρχεί το μοντέρνο κίνημα η πολυκατοικία γίνεται το κατ'εξοχήν πρότυπο οίκησης των μικροαστικών και μεσοστρωμάτων της

¹⁶⁷ Μαρμαράς, Εμμανουήλ, Β., «Αθήνα 1910-1940. Πολεοδομικές και αρχιτεκτονικές επισημάνσεις», *Αρχιτεκτονική και πολεοδομία από την Αρχαιότητα έως σήμερα. Η περίπτωση της Αθήνας*, εκδ. Αρσενίδη, Αθήνα 1977, σσ. 278-279.

¹⁶⁸ Μαρμαράς, Εμμανουήλ, Β., *ό.π.*, σσ. 278-279.

¹⁶⁹ Οι προσπάθειες που έγιναν στη δεκαετία του 1910 για τον εκσυγχρονισμό της ανάπτυξης της Αθήνας, μέσω πολεοδομικού σχεδιασμού, «σκόνταψαν» στη λαίλαπα της Μικρασιατικής Καταστροφής και των αστάθμητων καταστάσεων που δημιουργήθηκαν στη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Μαρμαράς, Εμμανουήλ, Β., *ό.π.*, σσ. 278-279.

πρωτεύουσας, εξ' ου και ο ορισμός της «αστικής πολυκατοικίας»¹⁷⁰.

Η επενδυτική δραστηριότητα στην οικοδομή εντατικοποιείται μετά την Μικρασιατική καταστροφή και την οικονομική ανάπτυξη της ελληνικής βιομηχανίας από το 1923 ως το 1938.¹⁷¹ Οι κοινωνικό-οικονομικές αλλαγές επέφεραν τροποποιήσεις του νομοθετικού πλαισίου, ιδιαίτερα μετά την εφαρμογή του πρώτου Γενικού Οικοδομικού Κανονισμού του 1923 και του 1929¹⁷² που θα συμβάλλουν στην γενικότερη ανάπτυξη, επιτρέποντας την εντατική εκμετάλλευση του αστικού χώρου, με αποτέλεσμα την δημιουργία των πολυκατοικιών του Μεσοπολέμου.¹⁷³ Με το νομοθέτημα αυτό συστηματοποιείται η

¹⁷⁰ «Καθώς οι ρυθμοί της αστικοποίησης επιταχύνονται μετά το 1907, το σχέδιο πόλης παύει να επεκτείνεται. Οι δημιουργοί της κεφαλαιοκρατικής αγοράς έχουν υπονομεύσει την πολεοδομική και οικιστική πολιτική. Ο τόπος κατοικίας καθορίζεται από τη δυνατότητα πληρωμής του ενοικίου και μόνο. Η στέγη αποτελεί εμπόρευμα εκμεταλλεύσιμο ως πηγή εισοδήματος». Μαρμαράς, Εμμανουήλ, Β., *ό.π.*, σσ. 278-279.

¹⁷¹ Σαρηγιάννης, Γιώργος, Μ., *Αθήνα, 1830 έως 2000. Εξέλιξη, Πολεοδομία, Μεταφορές*, εκδ., Συμμετρία, Αθήνα 2000, σσ. 115-116.

¹⁷² (α) Το Ν.Δ. της 17ης Ιουλίου 1923 (ΦΕΚ 228Α/16.8.1923) που αφορούσε στο μεγαλύτερο μέρος του τον τρόπο και τις διαδικασίες για την ένταξη περιοχών στο σχέδιο πόλεως, διευκολύνοντας τη δημιουργία προσφυγικών και ιδιωτικών οικισμών (β) Ο Νόμος 3741/1929, ο οποίος εισήγαγε τον θεσμό της οριζόντιας ιδιοκτησίας (γ) Ο Γενικός Οικοδομικός Κανονισμός (ΓΟΚ) του 1929 (ΦΕΚ 155Α/22.4.1929), το πρώτο πλήρες νομοθέτημα μετά τον πολεοδομικό και κτιριολογικό κανονισμό της Θεσσαλονίκης που έγινε για τον επανασχεδιασμό της πόλης ύστερα από την πυρκαγιά του 1917. Με τον κανονισμό αυτόν είχε ασχοληθεί ο Κώστας Κιτσίκης, ως μέλος της Διεθνούς Επιτροπής Ανοικοδομήσεως της Θεσσαλονίκης, σε συνεργασία με τον Εμπράρ, ύστερα από συγκριτική μελέτη αντίστοιχων κανονισμών άλλων πόλεων, όπως του Βερολίνου, των Παρισίων και της Λωζάνης. Ο ΓΟΚ του 1929 καθόριζε, εκτός από τα ύψη, τα συστήματα δόμησης, τη θέση της οικοδομής στο οικοπέδο, μέγιστα και ελάχιστα όρια του οικοπέδου και περιείχε διατάξεις που αφορούσαν την επάρκεια και την αισθητική εμφάνιση του κτιρίου. Με το Νομοθετικό Διάταγμα του 1934¹⁹ τροποποιήθηκε αργότερα ο ΓΟΚ του 1929 ως προς τα ύψη, τα οποία αυξήθηκαν σε ορισμένες περιοχές. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη (επιμ.), *Ελληνική Αρχιτεκτονική Εταιρεία. Αρχιτέκτονες του 20ού αιώνα, Μέλη της Εταιρείας*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα, 2009, σελ. XXII.

¹⁷³ Οι διατάξεις αυτές είχαν ως στόχο να εξασφαλίσουν συνθήκες επαρκούς ηλιασμού και αερισμού και γενικά καλύτερη διαβίωση. Παράλληλα, όμως, έθεταν περιορισμούς στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Σε ορισμένες περιοχές

ανοικοδόμηση των πόλεων, καθορίζονται νέοι οικιστικοί τομείς, εγκαθιδρύονται ενιαίοι κανόνες στις γεωμετρικές σχέσεις της μεσαίας αστικής κλίμακας-διαρθρώνονται και ιεραρχούνται οι οικιστικές ποιότητες και καθορίζονται νέοι κτιριοδομικοί κανόνες. Το πλαίσιο της οικιστικής ανάπτυξης αποτυπώνεται στο νέο νομοθέτημα μέσα από τις μετρικές και γεωμετρικές σχέσεις μεταξύ των δομημένων και ελεύθερων χώρων του αστικού ιστού, καθορίζοντας με τον τρόπο αυτο την αρχιτεκτονική έκφραση¹⁷⁴.

Με τις νέες συνθήκες, μετά τις ραγδαίες οικονομικές και πολιτικές εξελίξεις που επηρέασαν άμεσα τον τομέα της οικοδομής, καθώς και την χρήση του Νέου ΓΟΚ, το κυριο αντικείμενο της Αρχιτεκτονικής δράσης γίνεται η πολυκατοικία και η μονοκατοικία. Ειδικότερα, η ανέγερση πολυκατοικιών σε αστικές περιοχές υψηλού και μεσαίου εισο-

επιτράπηκε η προσθήκη ενός ρετιρέ σε υπάρχοντα κτίρια, πράγμα που επηρέασε τη διαμόρφωση της όψης τους, αφού ανάγκαζε αρκετούς αρχιτέκτονες να τοποθετούν περιστύλιο-πέργκολα, για να υπάρχει ένα τελείωμα –μία στέψη– του κτιρίου προς τα άνω. Η μορφή αυτών των στέψεων φανερώνει συχνά την παιδεία και τις επιρροές του αρχιτέκτονα, χρησιμεύοντας ως στοιχείο αναγνώρισης του έργου του. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη (επιμ.), *ό.π.*, σσ. XXII.

¹⁷⁴ Στην αρχιτεκτονική της μεσοπολεμικής περιόδου η αισθητική εμφάνιση και η επάρκεια των κτιρίων καθορίζεται με τον Νέο Οικοδομικό Κανονισμό που υποδεικνύει τη θέση του κτιρίου στο οικόπεδο, το ύψος της οικοδομής, (ανώτατο ύψος/πλάτος δρόμου - 20/10 + ένας όροφος σε εσοχή), συστήματα δόμησης, προδιαγράφοντας την εικόνα του μελλοντικού αστικού τοπίου. Οι διατάξεις είχαν ως σκοπό την καλύτερη διαβίωση θέτοντας όμως περιορισμούς στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Όπως στις διαμορφώσεις όψεων των αστικών κτιρίων μετά από μια τροποποίηση του νομοθετικού πλαισίου το 1937, επιβάλλοντας με τη μείωση της μεγίστης προεξοχής των έρκερ σε 40 εκατοστά, περιορίζοντας την μορφολογική σύνθεση των όψεων. Παράλληλα με την οικονομική ανάπτυξη επέρχεται και η οικοδομική ανάπτυξη με έντονη την επενδυτική δραστηριότητα. Γεγονός που ενισχύεται από την εισαγωγή νέων τεχνικών, εργατικό δυναμικό και το κεφάλαιο των προσφύγων και ιδιαίτερα μετά από την εφαρμογή του πρώτου Γενικού Οικοδομικού Κανονισμού το 1929 προκειμένου να ενισχυθεί η οικοδομική δραστηριότητα. Το πολεοδομικό υπόβαθρο και η νομοθεσία δημιουργούν παράγοντες και προϋποθέσεις που επηρέασαν καθοριστικά τις συνθετικές προτάσεις των αρχιτεκτόνων του Μεσοπολέμου. Μαρμαράς, Εμμανουήλ, Β., *Η Αστική Πολυκατοικία της Μεσοπολεμικής Αθήνας, Η αρχή της Εντατικής Εκμετάλλευσης του Αστικού Εδάφους*, εκδ. ΕΤΒΑ, Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα, Αθήνα 1991, σελ. 250.

δήματος της Αθήνας εντατικοποιήθηκε κατά την περίοδο 1932-1941¹⁷⁵ και αποτελεσε το κυριο πεδίο δράσης για πολλούς αρχιτέκτονες του Μονερνου κινήματος, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγεται και ο Τάκης Μάρθας.

Οι πολυκατοικίες του Τάκη Μάρθα, όπως και οι περισσότερες πολυκατοικίες που κτίζονται κατά την περίοδο αυτή, χωροθετούνται στο κέντρο της Αθήνας,¹⁷⁶ σε οδικούς άξονες και προνομιούχα σημεία, όπου υπήρχε η δυνατότητα μεγαλύτερης εκμετάλλευσης του οικοπέδου και αφορούσαν σε αγοραστές υψηλών και μεσαίων εισοδημάτων,¹⁷⁷ ως αποτέλεσμα μιας γενικότερης αναθεώρησης της κατασκευαστικής και μορφολογικής φιλοσοφίας σε όλα τα επίπεδα. Η πολυκατοικία εκφράζει το πνεύμα του 20ου αιώνα, που σε αντιδιαστολή προς τις μνημειακές μορφές του παρελθόντος επιζητά την λειτουργικότητα και την ελικρίνεια μέσα από την κατασκευή. Η κατασκευή της όφειλε να καλύπτει τις σύγχρονες προδιαγραφές σύμφωνα με τα νέα αρχιτεκτονικά και κατασκευαστικά πρότυπα ¹⁷⁸ (στατική επάρκεια,

¹⁷⁵ Σαρηγιάννης, Γιώργος, Μ., *ό.π.*, σελ.132.

¹⁷⁶ Λόγω θεσμικών ρυθμίσεων (π.χ. ΓΟΚ 1929, ρυθμίσεις υψών) επιτρέπεται εντατικότερη εκμετάλλευση, αφετέρου δεν υπάρχει η υποδομή με παροχές κοινής ωφελείας που ήταν απαραίτητες για την λειτουργία της πολυκατοικίας. Τα δεδομένα αυτά συνθέτιναν στην υπέρμετρη αύξηση της αξίας των οικοπέδων στο κέντρο που επιβάρυνε αντίστοιχα και το κόστος παραγωγής των αστικών πολυκατοικιών. Μαρμαράς, Εμμανουήλ, Β., *ό.π.*, σελ. 212.

¹⁷⁷ «... Κατά την προπολεμικήν περίοδον ανηγέρθησαν μερικαί κατά το μάλλον πολυτελείς πολυκατοικίας προοριζόμενοι να κατοικηθούν από την ευπορωτέραν και οπωσδήποτε ανωτέραν τάξιν ενοικιαστών, δια την οποίαν αι απαραίτητοι προϋποθέσεις πολιτισμού και αγωγής ήσαν εξησφαλισμέναι...». *Τεχνικά Χρονικά*, 1.6.1932. Μπίρης, Κυπριανός «Η Αστική πολυκατοικία», σελ. 563-571.

¹⁷⁸ Στον ΓΟΚ, που δημοσιεύεται στις 3-4-1932, η φιλοσοφία του νομοσχεδίου έγκειται στον καθορισμό πλαισίου για τις προϋποθέσεις, που θα πρέπει να πληρούνται κατασκευαστικά για να εξασφαλίζεται η ασφαλής και άνετη διαβίωση των ενοίκων. Οι απαιτήσεις αυτές προκύπτουν, αφενός μεν απ' αυτή καθαυτή την ανάγκη εκσυγχρονισμού των οικοδομών σύμφωνα με τα νέα κατασκευαστικά δεδομένα, αφετέρου δε από την αλλαγή της κλίμακας των κτιρίων των πόλεων, που συνεπάγεται αντίστοιχα αλλαγή της κατασκευαστικής αντίληψης. Με μια σειρά από άρθρα προσδιορίζεται ένα πλέγμα κτιριοδομικών κανονισμών, αναφορικά με την: υγιεινή, τη μόνωση, την πυρασφάλεια, τη στατική και δομική επάρκεια, ακόμη δε και την αισθητική των οικοδομών. Παπαδάμη-Ριζά, Έφη, *ό.π.*, σελ. 87.

πυρασφάλεια, εξοπλισμός με εγκαταστάσεις, π.χ. θέρμανση, ασανσέρ, κ.λπ., ευελιξία στην κτιριολογική διάταξη), απαιτήσεις που μεταφράζονται σε αυξημένο κοστολόγιο έναντι του μονώροφου ή διώροφου κτιρίου. Μόνο μεταπολεμικά οι αντιστοιχίες μεταβάλλονται και η χρήση της πολυκατοικίας διευρύνεται και προς τις άλλες κοινωνικές τάξεις.

Η μεσοπολεμική περίοδος παρουσιάζει, στο επίπεδο σύνθεσης των διαμερισμάτων, τον διαχωρισμό σε λειτουργικές ενότητες, σε μια διαρκή μεταμόρφωση των κτηριακών συνθετικών επιλύσεων, που ισοδυναμεί με την μετάβαση από τον παραδοσιακό τρόπο ζωής σε ένα σύγχρονο, μέσα από τα νέα πρότυπα κατοίκησης και ζωής. Τα πρότυπα αυτά, που είχαν ως πηγή έμπνευσης τις αρχές της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, διείσδυσαν ενεργά και συνέβαλλαν στην εξέλιξη της κοινωνικής ζωής των κατοίκων της πόλης.¹⁷⁹

Μεταπολεμικά (1945-1974) θα ακολουθήσουν πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές συγκυρίες που λειτούργησαν καταλυτικά σε κάθε επίπεδο και προφανώς και στο ζήτημα της στέγασης. Μετά το 1950 η Ελλάδα εισέρχεται στην περίοδο της «Ανασυγκρότησης», κατά την οποία εκτελείται μια εκτεταμένη σειρά ιδιωτικών αλλά και σημαντικών δημοσίων έργων (λιμάνια, δρόμοι, γέφυρες, οικιστικά συγκροτήματα, αναπλάσεις περιοχών κ.λπ.), μεταξύ των οποίων θα κατασκευασθούν μεγάλης αρχιτεκτονικής αξίας έργα, με την πολυκατοικία να εμφανίζεται ως η πολυπληθέστερη κατηγορία κτιρίων που κατασκευάζονται στις μεγάλες πόλεις στην εποχή αυτή.

Ο εκσυγχρονισμός κατά την μεταπολεμική περίοδο αγγίζει όλες αρχιτεκτονικές κλίμακες,¹⁸⁰ με το θέμα της κατοικίας, λόγω της

¹⁷⁹ Μαρμαράς, Εμμανουήλ, Β., «Εξελίξεις στην κτιριολογική επίλυση του Διαμερίσματος Πολυκατοικίας της Μεσοπολεμικής Αθήνας», άρθρο στον τόμο: Οι Αθηναϊκές πολυκατοικίες στην Αθήνα, Κρεμέζη, Δημητσάνου, Καίτη, Ζαμπίκος, Άρης, Χατζηκωνσταντίνου, Κατερίνα, (επιμ. έκδοσης) εκδ. Ελληνική Εταιρεία Περιβάλλοντος και Πολιτισμού, Αθήνα 2013, σελ. 24.

¹⁸⁰ Με τις νέες θεωρήσεις για τον πολεοδομικό εκσυγχρονισμό από τον Κωνσταντίνο Δοξιάδη, που συνεχίζεται με τη διατύπωση των απόψεών του για την ανασυγκρότηση της χώρας και την ανοικοδόμηση της πρωτεύουσας, στις «εκδόσεις Ανοικοδομήσεως» του ομώνυμου υφυπουργού και στο

μαζικότητας και της αμεσότητας που εκφράζει, να αντικατοπτρίζει στο αρχιτεκτονικό επίπεδο τις οικονομικές συνθήκες, τις κοινωνικές καταστάσεις και τις τεχνολογικές δυνατότητες της εποχής με ταχείς ρυθμούς αποδοχής νέων εκφραστικών μέσων, που δεν εμφανίζεται σε άλλους τομείς της οικοδομικής δραστηριότητας.¹⁸¹

Η μεταπολεμική πολυκατοικία, σε αντίθεση με τη μεσοπολεμική κατοικία που απευθύνονταν σε μέσα ή και ανώτερα εισοδήματα, απευθύνεται στην ανερχόμενη νέα αστική τάξη και συνεπάγεται κατακόρυφη πτώση της ποιότητας, λόγω της περιορισμένης οικονομικής ευχέρειας. Για την επίτευξη του μέγιστου κέρδους, ο όροφος κατατέμνεται σε μικρές ιδιοκτησίες, με εξαιρετικά περιορισμένα τετραγωνικά, με αποτέλεσμα να δημιουργείται η αίσθηση «συσώρευσης». Χαρακτηριστική είναι και η ανά όροφο οικονομική κατανομή των ενοίκων, με το ρετιρέ να αποτελεί την κορυφή της οικονομικής κλίμακας.¹⁸²

Η αντιπαροχή¹⁸³ αποτελεί το στοιχείο εκείνο που θα καθορίσει την εξέλιξη της πολυκατοικίας. Με την επέκταση του σχεδίου πόλεως, το κτίσμα νομιμοποιείται με ένα χρηματικό ποσό και πλέον το οικόπεδο αποκτά τους ισχύοντες όρους δόμησης. Το ιδιόκτητο αστικό μέγαρο-πολυκατοικία του Μεσοπολέμου δίνει τη θέση του στην πολυκατοικία-οικοδομική επιχείρηση, με όχημα την αντιπαροχή.

βιβλίο του, Οικιστική πολιτική για την ανοικοδόμηση της χώρας και ένα εικοσάχρονο σχέδιο (1947), αγγίζει την αρχιτεκτονική κλίμακα με τον σχεδιασμό σύγχρονων εγκαταστάσεων τουρισμού, όπως η «πλαζ του Αστέρ» στη Γλυφάδα (1955-1958) και στη Βουλιαγμένη (1959), από τους αρχιτέκτονες Μανώλη Βουρέκα, Περικλή Σακελλάριο, καθώς και πολυκατοικιών στην Αθήνα και την περιφέρεια. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, (επιμ.), *Ελληνική Αρχιτεκτονική Εταιρεία, Αρχιτέκτονες του 20ού αιώνα*, Μέλη της Εταιρείας, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2009.

¹⁸¹ Μαρμαράς, Μανώλης, «Η Αρχιτεκτονική Εκφραση στην πολυκατοικία της μεσοπολεμικής Αθήνας», *Θεματα Χώρου και Τεχνών*, 18/1987, σελ. 62.

¹⁸² Ιακωβίδης, Χρίστος, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική και Αστική Ιδεολογία*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννενα 1982, σελ. 71.

¹⁸³ «Για πολλά χρόνια η παραγωγή της αστικής πολυκατοικίας, που αποτελούσε το μεγάλο όγκο της οικοδομικής δραστηριότητας, στηριζόταν στην πιο πρωτόγονη μορφή οικονομίας, που είναι η οικονομία της ανταλλαγής». Λόγω έλλειψης κεφαλαίου ακόμα και ο ιδιοκτήτης του οικοπέδου, τα συνεργεία και ο εργολάβος αμείβονταν με διαμερίσματα στο νέο κτίριο. Ιακωβίδης, Χρίστος, *ό.π.*, σελ. 66.



344. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα.

344

Μεσοπολεμικές πολυκατοικίες του Τάκη Μάρθα

Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου, 1935,
Μπουμπουλίνας και Μετσόβου, Αθήνα.
Αντιπροσωπευτική του αρχιτέκτονα

Ανάμεσα στις προπολεμικές πολυκατοικίες του Τάκη Μάρθα εκείνη που εμφανίζεται ως η πλέον χαρακτηριστική είναι η πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου¹⁸⁴ υλοποιημένη το 1937, επι των οδών Μετσόβου και Μπουμπουλίνας στην Αθήνα. Στην πολυκατοικία αυτή συμποσούνται οι απόψεις του για την προπολεμική πολυκατοικία με τον πλέον ευκρινή τρόπο, ενώ παράλληλα διαθέτουμε ένα πλήρες ερευνητικό υλικό, που μας επιτρέπει την διεξοδική ανάλυση της. Ο Τάκης Μάρθας σχεδίασε και υλοποίησε το 1937 την τετραώροφη (με δύο υπόγειες στάθμες) πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου στην οδό Μπουμπουλίνας και Μετσόβου στην περιοχή του αρχαιολογικού μουσείου της Αθήνας.¹⁸⁵ Όλοι οι όροφοι της πολυκατοικίας αναφέρονται σε χρήση κατοικίας η οποία δεν διατηρείται μέχρι σήμερα, αφού πολλά εξ αυτών έχουν μετατραπεί σε χώρους γραφείων.

Από το εύρος της επιφάνειας των διαμερισμάτων, 184 τμ. (συνολική επιφάνεια 3.370 τμ.), εικάζεται ότι σχεδιάζονται για ενοίκους υψηλών εισοδηματικών τάξεων. Το ισόγειο αποτελείται από τρία διαμερίσματα, το πιθανότερο κατοικίες για το προσωπικό, ο πρώτος και ο δεύτερος όροφος από δύο διαμερίσματα, ενώ ο τρίτος και τέταρτος είναι οροφодιαμερίσματα.

¹⁸⁴ Στο όνομα του ίδιου ιδιοκτήτη αναφέρονται επίσης δύο συνεχόμενες εξαώροφες πολυκατοικίες επί της οδού Ηρακλείτου στο Κολωνάκι με αρ. αδείας 368, 328/1940, με τον ίδιο μηχανικό, ΑΕ ΤΕΚΤΩΝ. Παπαδάμη-Ριζά, Έφη, ό.π., σελ. 107.

¹⁸⁵ Η πολυκατοικία υλοποιήθηκε με την υπ. αρ. 5439/31-10-36 άδεια του Πολεοδομικού Γραφείου Αττικής και Βοιωτίας. Αρχείο Πολεοδομίας Αττικοβοιωτίας.

345. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου, 1935, Μπουμπουλινάς και Μετσόβου, Αθήνα. Αποψη από την οδό Μπουμπουλινάς.



345

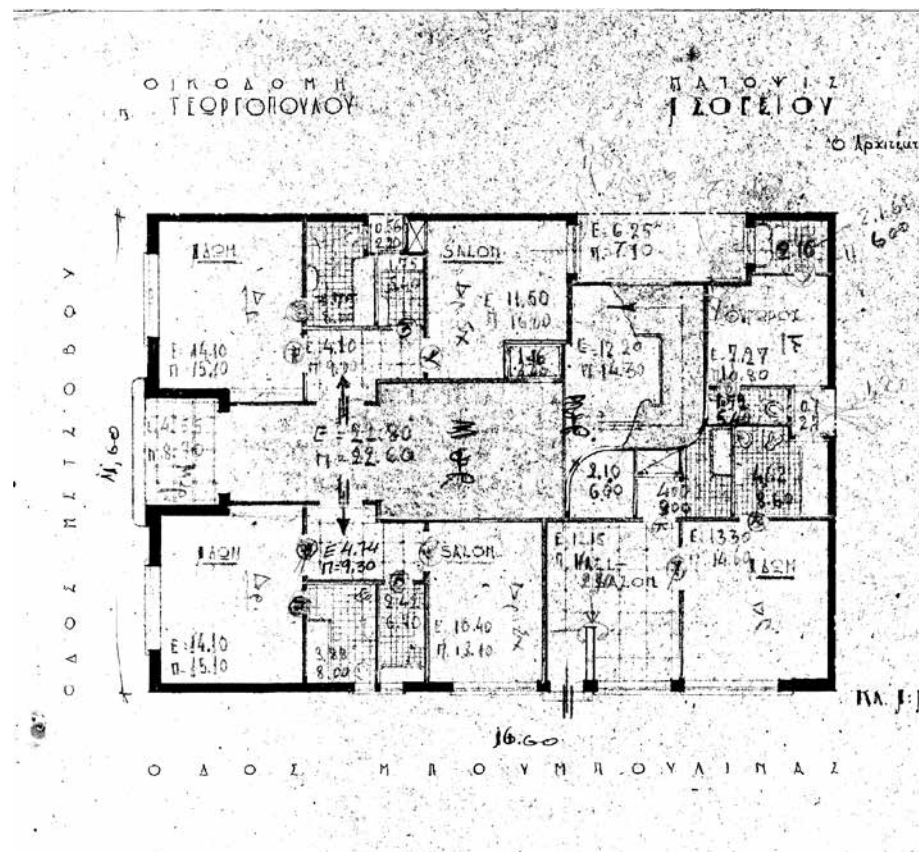
Το κτίσμα ακολουθεί την γωνία του οικοδομικού τετραγώνου και εφάπτεται στην οικοδομική γραμμή, διαμορφώνοντας με τις όψεις του το μέτωπο του δρόμου, και είναι ενταγμένο στο συνεχές σύστημα δόμησης. Ακολουθώντας το αστικό μέτωπο και την οριζοντιογραμμή των υψών του οικοδομικού τετραγώνου προδιαγράφει την εικόνα του μελλοντικού αστικού τοπίου των Αθηνών.

Ιδιαίτερη σημασία έχει δοθεί από τον αρχιτέκτονα στον σχεδιασμό της εισόδου, η οποία εμφανίζεται σε υποχώρηση σε σχέση με τον δρόμο. Παρατηρώντας την κάτοψη του ισόγειου διαπιστώνουμε ότι το ποσοστό του εμβαδού που αποδίδεται στους χώρους εισόδου και κυκλοφορίας της πολυκατοικίας, δηλαδή στους κοινόχρηστους «επίσημους» χώρους της, αποτελεί το 30% του συνολικού εμβαδού της κάτοψης. Η αναλογία αυτή καταδεικνύει τον αστικό χαρακτήρα της πολυκατοικίας με την επιχειρηματική-επενδυτική προσέγγιση να υποχωρεί προς όφελος της απόδοσης κύρους και πολυτέλειας στο κτίσμα. Η πληθωρική διάθεση ως προς τη χρήση των επιφανειών φαίνεται και στις διαστάσεις του κλιμακοστασίου, το οποίο αναπτύσσεται περιμετρικά με σφηνοειδείς βαθμίδες και ενδιάμεσο ανακουφιστικό πλατύσκαλο, αποδίδοντας, μαζί με την καθόλου δεδομένη την εποχή εκείνη ύπαρξη ασανσέρ¹⁸⁶ κύρος στο κτίσμα.

Ο χώρος εισόδου τοποθετείται στον κατά μήκος άξονα της κάτοψης συμμετρικά, προερχόμενος από τις εισόδους των «αστικών μεγάρων», εμφανίζοντας κλασικιστικές επιρροές¹⁸⁷ με πρόθεση τήρησης του άξονα συμμετρίας. Ο άξονας της κίνησης παραλαμβάνει μια συνεχόμενη κλιμακούμενη ως προς τη σχέση δημοσίου-ιδιωτικού διαδρομή από το αστικό τοπίο στο εσωτερικό της πολυκατοικίας. Παρότι σε πρώτη ανάγνωση ο συνολικός χώρος εισόδου μπορεί να

¹⁸⁶ Οι ανελκυστήρες, παρ' όλο που σαν τεχνολογία ήταν σχετικά νέα και με περιορισμένο πεδίο εφαρμογής, στις αστικές πολυκατοικίες του Μεσοπολέμου γενικεύονται, κυρίως για λόγους λειτουργικούς, και εντάσσονται στον πυρήνα της κύριας κατακόρυφης επικοινωνίας. Παπαδάμη-Ριζά, Έφη, *ό.π.*, σελ. 175.

¹⁸⁷ Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Σπίτια του '30. Μοντέρνα Αρχιτεκτονική στην Προπολεμική Αθήνα*, εκδ. Νηρέας, Αθήνα 1998, σελ. 44.



346



347



348



349

χαρακτηριστεί συμμετρικός, σε μια περισσότερο προσεκτική παρατήρηση εντοπίζεται παράλληλη ολίσθηση του άξονα συμμετρίας, προκειμένου να συναντήσει τον άξονα ανόδου στο κλιμακοστάσιο, αλλά και στροφή 90 μοιρών προκειμένου να συναντήσει την είσοδο του ανελκυστήρα. Κατά τούτο παρατηρούμε μια διφορούμενη στάση του αρχιτέκτονα απέναντι στη συμμετρία την οποία αρχικά ακολουθεί και στη συνέχεια αναιρεί. Η μετατόπιση και η στροφή του άξονα θα αποδώσουν ροϊκότητα και μοντέρνα αντίληψη στον χώρο. Η συνύπαρξη της συμμετρικής σχεδιαστικής πρόθεσης με τη μοντέρνα αποδίδει στο κτίσμα μεταβατικό χαρακτήρα.

Η πορεία από τον δημόσιο χώρο στον ιδιωτικό πραγματοποιείται σταδιακά, διαχωρίζοντας τον συνολικό χώρο εισόδου σε τέσσερις ενότητες: τον ημιυπαίθριο χώρο προς τον δρόμο, τον προθάλαμο, το κυρίως χωλ εισόδου και το χώρο της κατακόρυφης κυκλοφορίας (κλιμακοστάσιο, ασανσέρ).

Ο ημιυπαίθριος χώρος περιλαμβάνει τη θύρα εισόδου ενώ ο προθάλαμος περιλαμβάνει τις εισόδους των δυο συμμετρικών μικρών διαμερισμάτων του ισόγειου που μάλλον εξυπηρετούν το προσωπικό, διαχωρίζοντάς τα από εκείνα των ενοίκων των υψηλών ορόφων. Το κυρίως χωλ εισόδου διαχωρίζεται από τον προθάλαμο με ξύλινη θύρα που φέρει υαλοπίνακες, εμφανίζεται ενοποιημένο με το κλιμακοστάσιο και το ασανσέρ ενώ στον χώρο του περιλαμβάνει και το θυρωρείο.

Ουσιαστικά ο αρχιτέκτονας μεταφέρει τη δομή της κάτοψης του αστικού μεγάρου στην κάτοψη ισόγειου της πολυκατοικίας. Ο προθάλαμος της πολυκατοικίας λειτουργεί ως το avant hall, και τα δυο μικρά διαμερίσματα ουσιαστικά αντιμετωπίζονται ως τα βοηθητικά στο ισόγειο του αστικού μεγάρου (κουζίνα, και χώρος προσωπικού-βεστιαριο και W.C. ξένων). Το κυρίως χωλ και ο χώρος κατακόρυφης κυκλοφορίας της πολυκατοικίας λειτουργούν ως το vestibule του. Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι χωρικά η πολυκατοικία εξακολουθεί να αναφέρεται στο αστικό μέγαρο και ότι ακόμη δεν έχει αποκτήσει αποκρυσταλλωμένη, αυτόνομη τυπολογία.

346. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου, 1935, Μπουμπουλινάς και Μετσόβου, Αθήνα. Κάτοψη ισόγειου.

347. Αποψη από την είσοδο. Εικαστικό έργο του Τάκη

348. Αποψη από τον προθάλαμο της εισόδου.

349. Τοποθεσία της πολυκατοικίας. Αεροφωτογραφία.

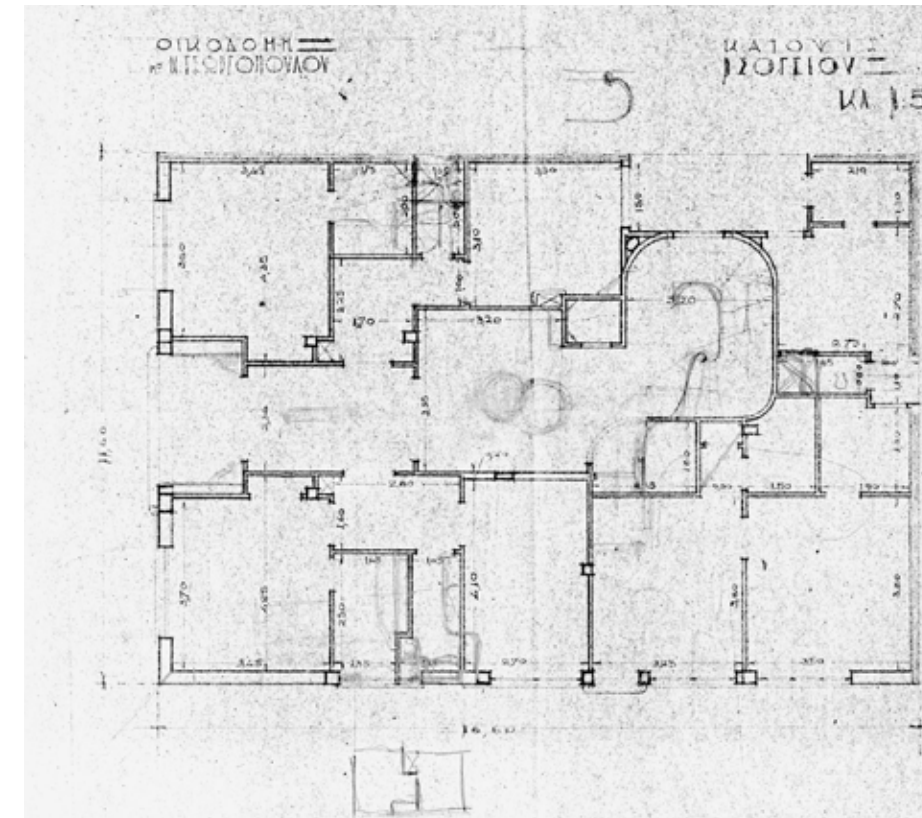
Σε συνδυασμό με την παραπάνω παρατήρηση που αφορούσε στη χρήση της συμμετρίας και του άξονα, καταλήγουμε ότι και χωρικά ο χαρακτήρας της είναι μεταβατικός. Τη θεώρηση περί αναφοράς της δομής της πολυκατοικίας στο αστικό μέγαρο έρχεται να ενισχύσει η ύπαρξη εισόδου υπηρεσίας,¹⁸⁸ η οποία αφορά αποκλειστικά στο προσωπικό και δεν τοποθετείται σε συνδυασμό με την κυρία είσοδο της πολυκατοικίας (όπως συνηθίζεται στις πολυκατοικίες της εποχής), αλλά τοποθετείται πλήρως ανεξάρτητη και σε διαφορετική όψη. Η υπηρεσιακή είσοδος υπηρεσίας, εντελώς υποβαθμισμένη μορφολογικά, οδηγεί σε διάδρομο στο υπόγειο και από εκεί στο βοηθητικό κλιμακοστάσιο, εξασφαλίζοντας πλήρη διαχωρισμό των κινήσεων ιδιοκτητών-επισκεπτών και προσωπικού, με αποτέλεσμα την ενίσχυση του αστικού χαρακτήρα της πολυκατοικίας.

Το κυρίως χωλ μαζί με το κλιμακοστάσιο και τον ανελκυστήρα, εκτός από το ότι αποτελούν κεντροβαρικό στοιχείο στη σύνθεση της κάτοψης, συνιστούν πυρήνα της κατασκευαστικής δομής¹⁸⁹ γύρω από τον οποίο αναπτύσσεται το κτίριο.

Η οργάνωση της κυκλοφορίας πραγματοποιείται από δυο κατακόρυφους πυρήνες επικοινωνίας κατά τα πρότυπα της αστικής πολυκατοικίας του Μεσοπολέμου. Οι κλίμακες, κύρια και βοηθητική, χωροθετούνται στην ίδια περιοχή, με σκοπό τη λειτουργικότητα και την οργάνωση της κατακόρυφης επικοινωνίας. Ο κύριος πυρήνας κυκλοφορίας εξασφαλίζει την προσπέλαση από τον δρόμο στις διάφορες στάθμες από το υπόγειο μέχρι το δώμα, και ο βοηθητικός την επικοινωνία των βοηθητικών χώρων των ορόφων με τον ακάλυπτο και το δώμα. Το κλιμακοστάσιο υπηρεσίας οδηγεί από το υπόγειο στην ταράτσα και προορίζεται να καλύψει τη λειτουργική επικοινωνία

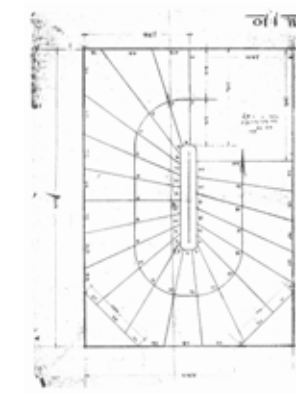
¹⁸⁸ Πρόκειται για ένα πρότυπο που συναντάται περισσότερο στα προμεσοπολεμικά κτίρια και λιγότερο στις πολυκατοικίες του Μεσοπολέμου. Παπαδάμη-Ριζά, Έφη, *ό.π.*, σελ. 315.

¹⁸⁹ Κατασκευαστικά θεωρείται επίσης ως πυρήνας, διότι εντάσσονται τα κεντρικά υποστυλώματα ενώ γύρω από αυτόν και σε ίσες σχεδόν αποστάσεις τα περιμετρικά (όψης, μεσότοιχων). Παπαδάμη-Ριζά, Έφη, *ό.π.*, σελ. 224.

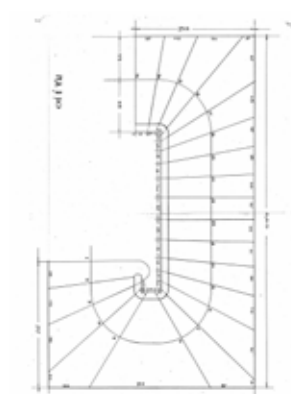


350

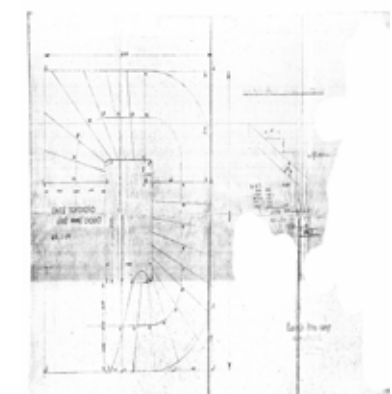
350. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου. Κάτοψη ισογείου. 351α, 351β, 351γ. Κατόψεις κλιμάκων της πολυκατοικίας.



351α



351β



351γ



352

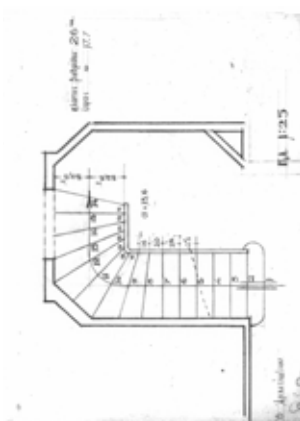
αποκλειστικά μεταξύ των βοηθητικών χώρων των διαμερισμάτων της πολυκατοικίας, με διακεκριμένη πρόσβαση μόνο από το υπηρετικό προσωπικό.

Η κάτοψη του ισογείου, όπως ήδη αναφέρθηκε, περιλαμβάνει τον χώρο προσπέλασης, το κύριο και το βοηθητικό κλιμακοστάσιο, τρία διαμερίσματα τα οποία και διατάσσονται τα δύο με πρόσωπο επί της Μετσόβου και το άλλο επί της Μπουμπουλίνας, καθώς και ιδιαίτερο χώρο για τον θυρωρό με βοηθητικούς χώρους στο εσωτερικό του κτίσματος. Το διαμέρισμα θυρωρού τοποθετείται στο βάθος του κτίσματος και τα τρία διαμερίσματα του ισογείου αναπτύσσονται περιμετρικά του χώρου εισόδου προς τις όψεις. Τα δύο διαμερίσματα, χωροθετημένα στην κύρια είσοδο, αποτελούνται από σαλόνι, δωμάτιο ύπνου, κουζίνα και λουτρό, ακολουθώντας τη συμμετρική διάταξη του κτιρίου, τονίζοντας τον άξονα κίνησης και δίνοντας έμφαση στον κεντρικό πύρινα, το χωλ εισόδου.

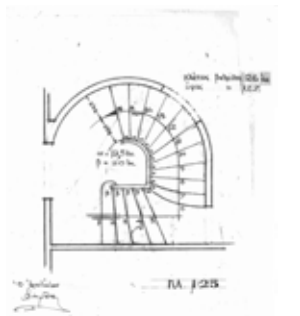
Το γεγονός ότι οι εισοδοί των διαμερισμάτων του ισογείου δεν γίνονται μέσω του κεντρικού χωλ της πολυκατοικίας αλλά είτε μέσω του προθαλάμου είτε από εντελώς ανεξάρτητες εισόδους καταδεικνύει ότι επί της ουσίας τα διαμερίσματα αυτά δεν λογίζονται ισότιμα στη διάρθρωση της πολυκατοικίας, αλλά θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι έχουν χαρακτήρα υποστηρικτικό των μεγάλων διαμερισμάτων και κυρίως των οροφωδιαμερισμάτων του 3ου και του 4ου ορόφου.

Συμφώνα με προφορικές πληροφορίες, τα διαμερίσματα αυτά στέγαζαν υποστηρικτικό προσωπικό (υπηρεσίες, οδηγούς κτλ). Στη σύνθεση της κάτοψης του ισογείου οι διαφορετικές λειτουργίες των διαμερισμάτων ομαδοποιούνται εφαρμόζοντας την «αρχή της ελάχιστης κατοικίας», με άμεση αναφορά στο μοντέρνο.

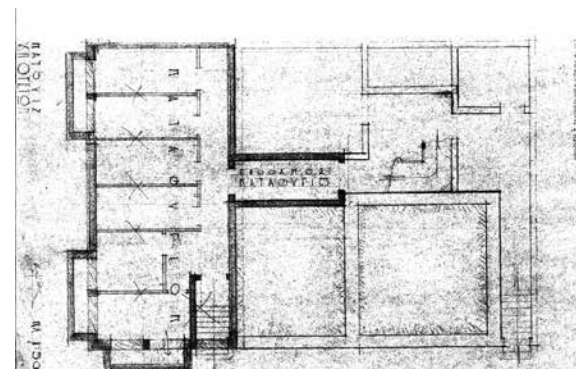
Η οργάνωση και η λειτουργική διάταξη της πολυκατοικίας εκφράζουν τον μεταβατικό χαρακτήρα της εποχής, που γίνεται εμφανής τόσο στις κατόψεις όσο και στις όψεις, τόσο σε μορφολογικό όσο και σε κατασκευαστικό επίπεδο. Στις εσωτερικές διατάξεις των διαμερισμάτων των ορόφων ακολουθούνται σε γενικές γραμμές οι αρχές του αστικού μεγάρου (hotel prive), όπως είναι η χωροθέτηση των χώρων υποδοχής προς την πλευρά των



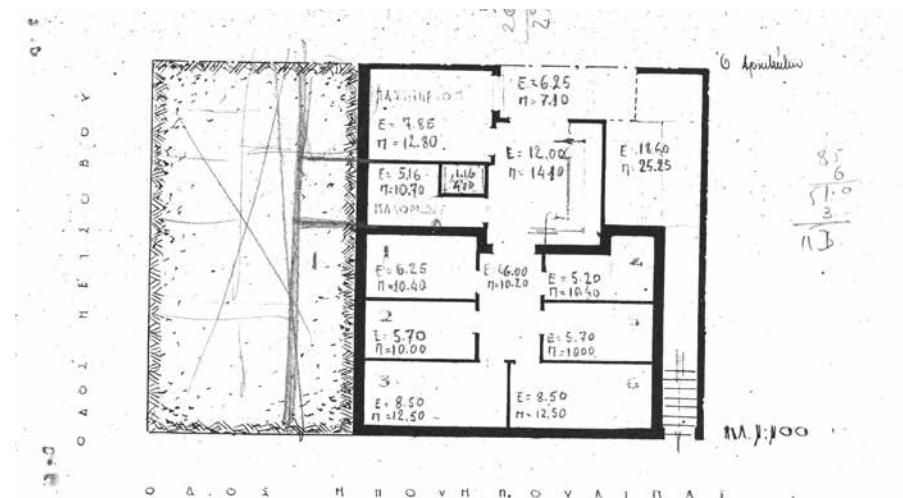
353α



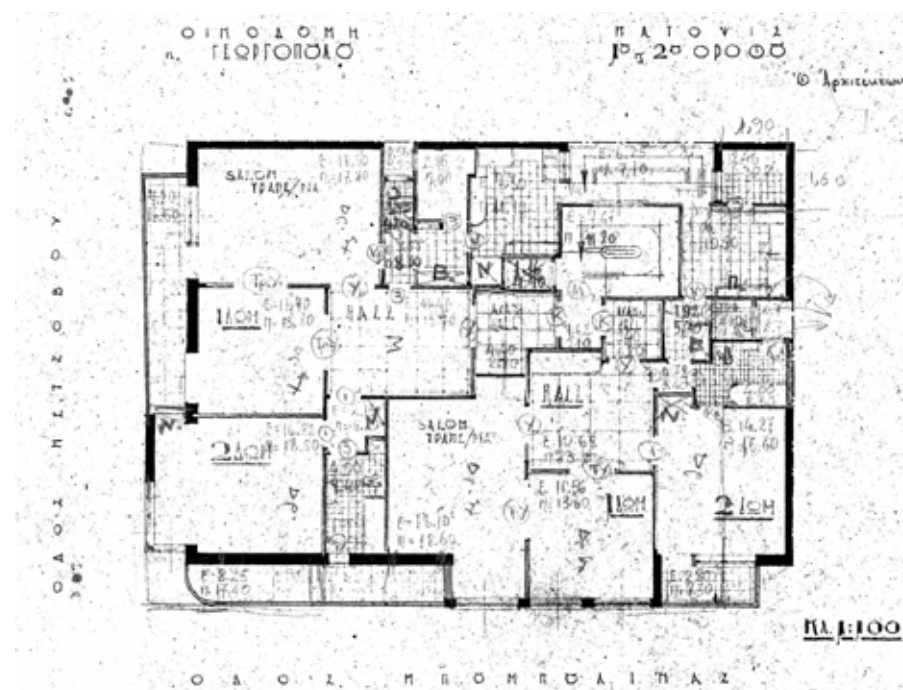
353β



354



355



356

352. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου.
353α,353β. Λεπτομέρειες κλιμάκων.
354. Κατόψη Α' υπογείου.
355. Κατόψη υπογείου.
356. Κατόψη Α' και Β' ορόφου.

κύριων δρόμων, οι προθάλαμοι, η βαρύνουσα σημασία των χωλ.¹⁹⁰

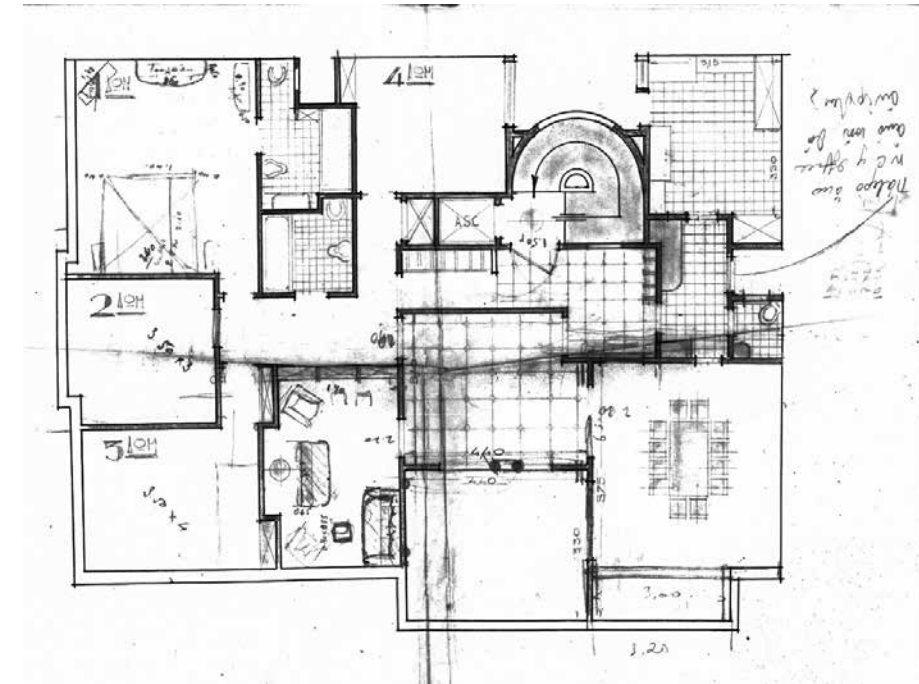
Η οργάνωση των κατόψεων της πολυκατοικίας Γεωργόπουλου είναι προσαρμοσμένη στις σύγχρονες απαιτήσεις που προκύπτουν περισσότερο μέσα από τη λειτουργία, περιέχοντας παράλληλα στοιχεία κοινωνικής προβολής, όπως ευρύχωρους χώρους υποδοχής.

Τα παραπάνω στοιχεία είναι κοινά στα διαμερίσματα 1ου και 2ου ορόφου και στα οροφωδιαμερίσματα του 3ου και 4ου ορόφου, παρότι οι επιφάνειες τους διαφοροποιούνται σημαντικά, αποδεικνύοντας ότι αποτελούν σταθερές αρχές σχεδιασμού των κατοικιών. Οι κατόψεις του 1ου και 2ου ορόφου είναι όμοιες και περιλαμβάνουν δύο διαμερίσματα η κάθε μία. Κάθε διαμέρισμα καταλαμβάνει και αναπτύσσεται παράλληλα σε κάθε μία από τις προσόψεις Μετσόβου και Μπουμπουλίνας.

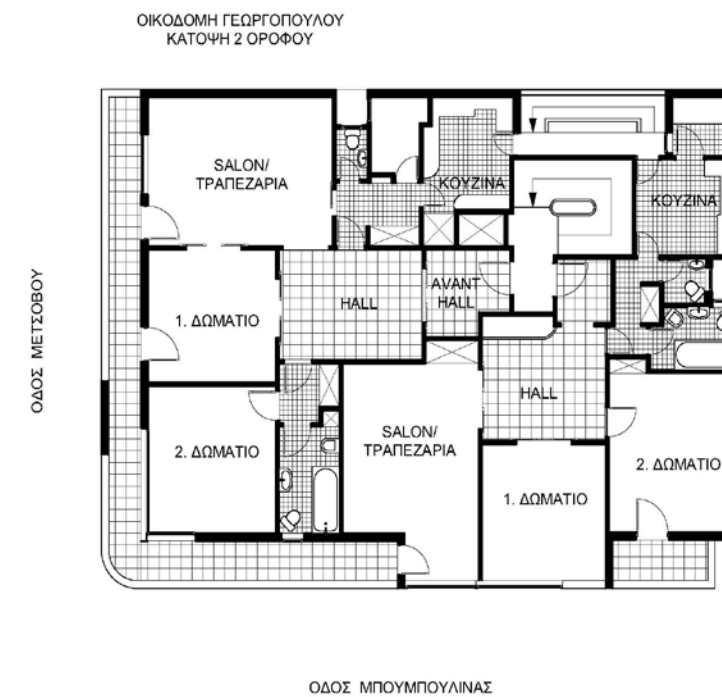
Κεντρικό στοιχείο της σύνθεσης κάθε διαμερίσματος είναι το πληθωρικών διατάξεων χωλ, το οποίο τοποθετείται κεντροβαρικά και λειτουργεί ως χώρος διανομής στις λοιπές λειτουργικές ενότητες της κατοικίας (υποδοχή-υπνοδωμάτια-βοηθητικά). Με τον τρόπο αυτόν εξασφαλίζεται η τριμερής κατανομή των λειτουργιών, συνακόλουθη με την εξασφάλιση ιδιωτικότητας στους χώρους. Στα τέσσερα διαμερίσματα, με το περιορισμένο σχετικά εμβαδόν 90 τ.μ. το κάθε ένα, γίνεται εμφανής η επιμονή στην εξασφάλιση επαρκών χώρων υποδοχής, και μάλιστα στο ίδιο πνεύμα το ένα από τα δύο υπνοδωμάτια αποκτά μεταβλητό χαρακτήρα ως προς τη χρήση του. Συρόμενες διπλές θύρες προς το χωλ και το σαλόνι δίνουν τη δυνατότητα πλήρους ενοποίησής του με τους χώρους υποδοχής, όταν αυτό κρίνεται απαραίτητο. Παράλληλα η μεταβλητότητα στη χρήση των χώρων και στη λειτουργία των ορίων ανάμεσά τους αποδίδει οικειότητα στον χώρο, ενισχύοντας τη μοντέρνα αντίληψή του. Περάσματα, ενδιάμεσοι βοηθητικοί χώροι ή ερμάρια εντείνουν τον ευέλικτο ροϊκό χαρακτήρα του χωρικού συστήματος στα πρότυπα του μοντέρνου, με σκοπό τη λειτουργικότητα και τη βέλτιστη οικονομία.

Οι επιλογές στη διάταξη των χώρων, όσον αφορά στον προσανατολισμό, ήταν περιοριστικές, καθότι το οικοπέδο διέθετε μόνο

¹⁹⁰ Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, Μαρμαράς Εμμανουήλ, ό.π., σσ. 64-65.



357



358

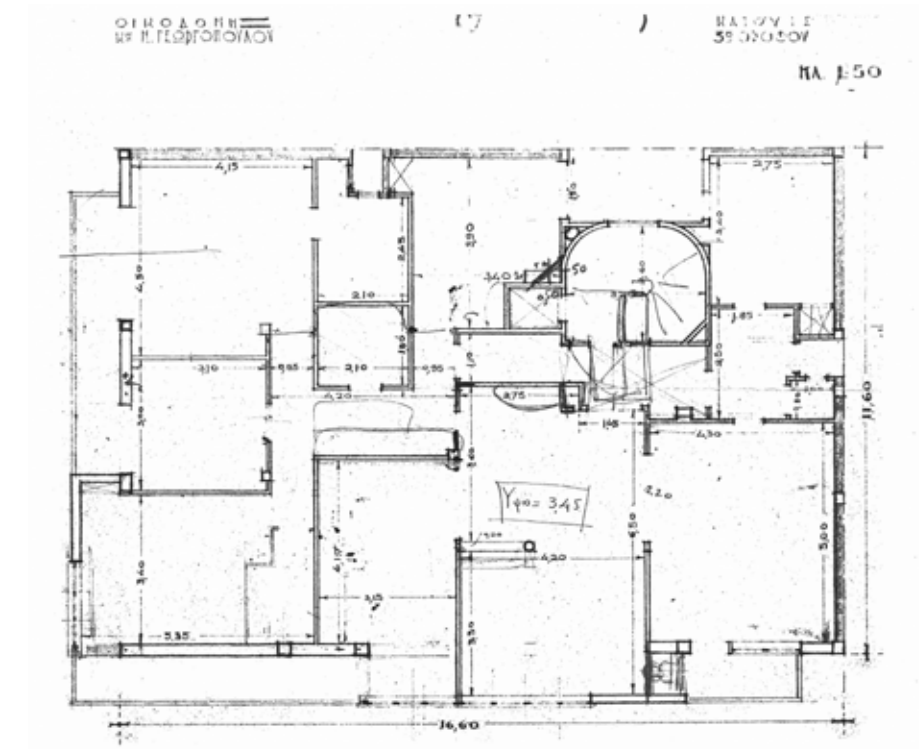
357. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου. Κατόψη Β' ορόφου.
358. Κάτοψη Α' και Β' ορόφου. Σχεδιασμός Λουκία Μάρθα

δύο όψεις. Το γεγονός ότι ο προσανατολισμός τους είναι νοτιο-ανατολικός εξασφαλίζει την επιτυχή χωροθέτηση των επί μέρους λειτουργιών.

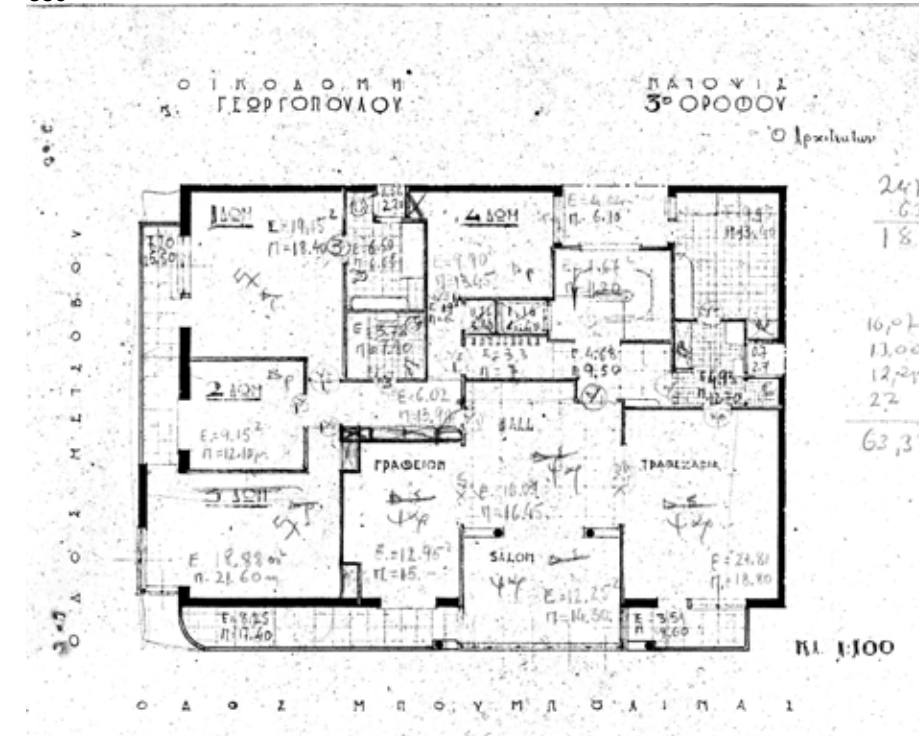
Η σύνθεση των κατόψεων αποτελεί μια αυστηρή γεωμετρική σύνθεση καθαρών πρισμάτων, τα οποία διαρθρώνονται σε μια πολύπλοκη γεωμετρική σύνθεση, σε ένα παιχνίδι αλληλοδιεισδύσεων, όπου η σύνδεση των δυο διαμερισμάτων συνιστά άρθρωση. Οι κατόψεις του 3ου και 4ου ορόφου που αποτελούνται από οροφοδιαμερίσματα αποδίδουν ακόμα πιο ευκρινώς τις συνθετικές αντιλήψεις του αρχιτέκτονα.

Το συνθετικό στοιχείο που πρυτανεύει στη διάταξη της κάτοψης του οροφοδιαμερίσματος του 3ου ορόφου είναι το σύμπλεγμα χωλ και σαλονιού το οποίο εμφανίζεται χωρικά ενοποιημένο, έχει πρόθεση συμμετρικής οργάνωσης μέσα από μια κατασκευή με κolumnες με κίονες, η οποία διαχωρίζει το χωλ από το σαλόνι, ενώ η τραπεζαρία και το γραφείο λειτουργούν ως αμφίπλευρα προσαρτήματά του. Η κατά τα λοιπά συνθετική συμμετρική πρόθεση αναιρείται από την έκκεντρη πρόσβαση στον χώρο και τα ασύμμετρα αμφίπλευρα προσαρτήματα. Οι επιθυμία για την εξασφάλιση της λειτουργικότητας των δυο προσαρτούμενων χώρων οδήγησε στη διαφοροποίησή τους και στην αποφυγή της πλήρους συμμετρίας, ενισχύοντας και πάλι τον μεταβατικό χαρακτήρα της σύνθεσης και την απόδοση νεωτερικότητας. Την αντίληψη αυτή ενισχύει και η παράλληλη ολίσθηση των αξόνων κίνησης μέσα στο διαμέρισμα, η οποία παράλληλα ενισχύει και τη ροικότητα των χώρων.

Η τριμερής κατανομή των λειτουργιών τηρείται απαρέγκλιτα, με το avant χωλ να υπηρετεί την ιδιωτικότητα διαχωρίζοντας τους χώρους υποδοχής στους οποίους αναφερθήκαμε, με τη ζώνη των τεσσάρων υπνοδωματίων και λουτρών και με τη ζώνη των βοηθητικών χώρων που περιλαμβάνει κουζίνα, office και W.C. ξένων. Η επιδίωξη για ιδιωτικότητα κορυφώνεται στην πρόβλεψη ενιαίου υπο-διαμερίσματος που περιλαμβάνει το υπνοδωμάτιο γονέων με το αποκλειστικό λουτρό τους σε συνέχεια. Το ότι το 4ο υπνοδωμάτιο εμφανίζεται υποβαθμισμένο σχετικά με τον φωτισμό και ηλιασμό του και «βλέπει»



359

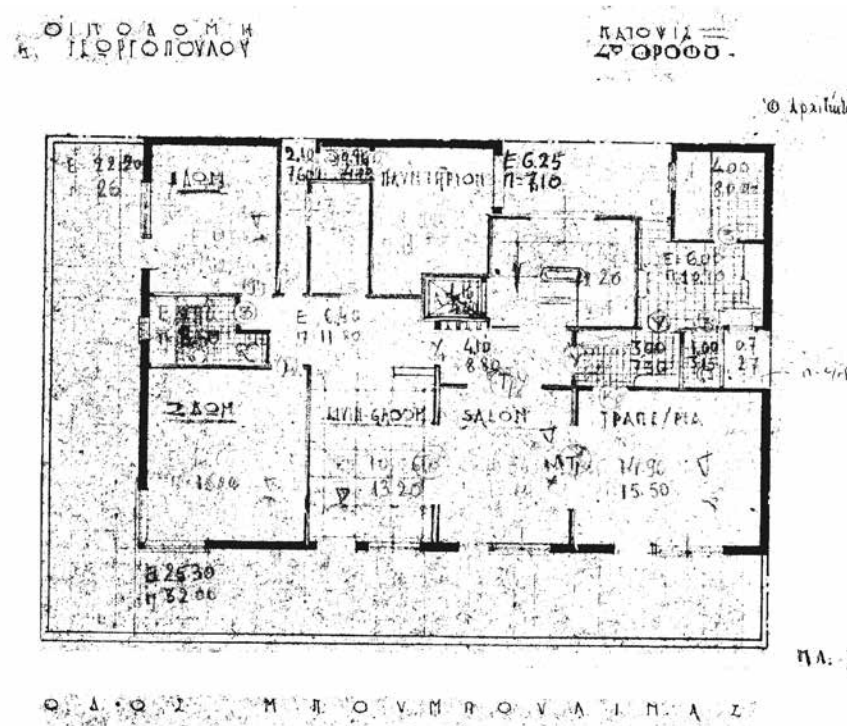


360

359. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου. Κατόψη Γ' ορόφου.
36. Κάτοψη Γ' ορόφου.



361



362

361. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου.
362. Κατόψη Δ' ορόφου.

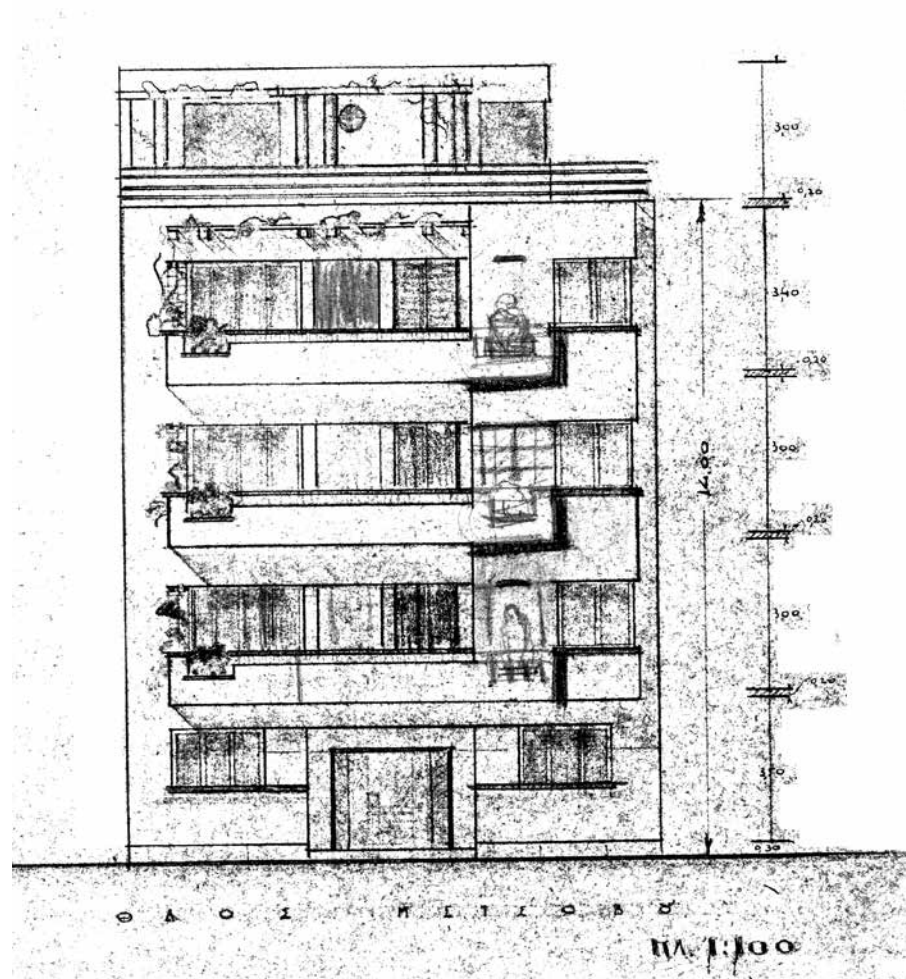
στον ακάλυπτο, σε συνδυασμό με την έλλειψη δωματίου υπηρεσίας στο πιο αναβαθμισμένο διαμέρισμα της πολυκατοικίας, ενισχύει την άποψη ότι τα διαμερίσματα του ισογείου στέγαζαν το προσωπικό. Το τέταρτο υπνοδωμάτιο το πιθανότερο ήταν να φιλοξενούσε μέλος του προσωπικού όταν ήταν αναγκαία η παραμονή του και τις βραδινές ώρες ή ακόμη να φιλοξενούσε λοιπές βοηθητικές εργασίες (π.χ. σιδέρωμα).

Παρότι η επιφάνεια (184 τ.μ.) του διαμερίσματος είναι ήδη μεγάλη, και εξασφαλίζει πληθωρικές διαστάσεις στους χώρους υποδοχής, είναι εμφανής η έμμονη του αρχιτέκτονα στην όσο δυνατόν μεγαλύτερη ενίσχυσή τους. Ο χώρος του γραφείου, αντίστοιχα όπως στα διαμερίσματα 1ου και 2ου ορόφου, συνιστά μεταβλητό ως προς τη χρήση του χώρο. Συρόμενες διπλές θύρες διαφοροποιούν την ιδιωτικότητά του με την ένταξη η διαφοροποίησή του από τους χώρους υποδοχής.

Το διαμέρισμα του 4ου ορόφου ακολουθεί τις γενικές συνθετικές αρχές του 3ου, όμως η επιβεβλημένη υποχώρηση του 4ου ορόφου (ρετιρέ) έχει ως αποτέλεσμα τη μείωση του εμβαδού του και κάποιες διαφοροποιήσεις. Ο αριθμός των υπνοδωματίων μειώνεται σε 2, το υπόδιαμέρισμα των γονέων καταργείται ως αυτοτελής ενότητα και η επιφάνεια του χωλ μειώνεται αισθητά.

Δεν υπάρχει συνθετικό στοιχείο το οποίο πρυτανεύει στη σύνθεση αυτού του διαμερίσματος. Ως κύριος χώρος υποδοχής πλέον εξελίσσεται η τραπεζαρία, ενώ ο ενδιάμεσος μεταβατικός χώρος living room-γραφείο παραμένει με τον διπλό λειτουργικό του χαρακτήρα. Η τρίμερης διάταξη εξακολουθεί να παραμένει διακριτή, με τη ζώνη των βοηθητικών να περιλαμβάνει κουζίνα, office αλλά και δωμάτιο υπηρεσίας, ενώ το 4 υποβαθμισμένο προς τον ακάλυπτο δωμάτιο έχει επίσης μεταβλητή χρήση η οποία ενισχύει τους χώρους των βοηθητικών και του προσωπικού.

Η ορθολογική οργάνωση των κατόψεων των ορόφων χαρακτηρίζει και τις αντίστοιχες των υπογείων, τη στάθμη των βοηθητικών χρήσεων στα οποία προβλέφθηκαν αποθήκες και κοινόχρηστοι



362



363

362. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου. Οψη. 363. Αποψη επι της οδού Μετσόβου.

χώροι πλυντηρίων στο πρώτο επίπεδο και χώροι καταφυγίων¹⁹¹ στο δεύτερο, με δυνατότητα αυτόνομης πρόσβασης στο δρόμο.

Ο όγκος του κτηρίου εμφανίζεται μονολιθικός, κυβιστικής μορφολογίας, διασπάται από προεξοχές, έρκερ προς τους εξώστες προτείνοντας μια ενδιαφέρουσα εναλλαγή κενών και πλήρων. Η κίνηση και η αλληλοδιείσδυση των όγκων εκφράζεται ως συνθετική αρχή στις όψεις όπως και στις κατόψεις, προτείνοντας ένα δυναμικό χωρικό σύστημα που τονίζει τον διαχωρισμό μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού. Οι εξώστες εμφανίζονται περιορισμένοι, υποβαθμίζοντας τον διάλογο με το αστικό τοπίο και υπογραμμίζοντας τον εσωστρεφή χαρακτήρα του κτίσματος.¹⁹² Ο υποτονικός διάλογος με το αστικό τοπίο ενισχύεται και από την απουσία ακάλυπτων χώρων και αυλών. Μόνο ο τελευταίος όροφος που είναι σε υποχώρηση παρέχοντας τη δυνατότητα ύπαρξης μεγάλων περιμετρικών εξωστών εξασφαλίζει την δυνατότητα λειτουργικής χρήσης στον εξωτερικό χώρο. Μορφολογικά, με την υποχώρηση των όψεων του τετάρτου ορόφου επιτυγχάνεται η οπτική ελάφρυνση του μονολιθικού κτιριακού όγκου με την παρουσία πέργκολας από σκυρόδεμα στο άνω τελείωμα του κτηρίου.

Οι όψεις, κυβιστικής μορφολογίας, οργανώνονται σε δύο επίπεδα μέσα από μια συστηματική επιδίωξη πλαστικότητας των όγκων. Το πρώτο συντίθεται από τα πλήρη μέρη του έρκερ και τα μεταλλικά στηθαία των εξωστών ενώ το δεύτερο από τα κατακόρυφα των κυρίως τοίχων. Παράλληλα, το κενό που παράγεται από τους εξώστες και από τις ζώνες ανοιγμάτων του έρκερ σχηματίζουν οριζόντιες κενές

¹⁹¹ Το καταφύγιο αποτελούσε υποχρεωτική κατασκευή προβλεπόμενη από τον νόμο (1-15 Ιουνίου 1939, σελ. 615-620). Κανονισμοί αντιαεροπορικών καταφυγίων κτιρίων εφαρμόζονται ήδη από το 1936 για λόγους αντιαεροπορικής άμυνας, ενόψει του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, σε κτίρια τριών και άνω ορόφων και προτείνεται ο τρόπος κατασκευής τους. Λόγω του ειδικού προορισμού του, απαιτούσε υπολογισμό με πρόσθετες φορτίσεις και ειδικές λεπτομέρειες, σύμφωνα με τις προβλεπόμενες προδιαγραφές από την Υπηρεσία Άμυνας. Παπαδάμη-Ριζά, Έφη, *ό.π.*, σελ. 315.

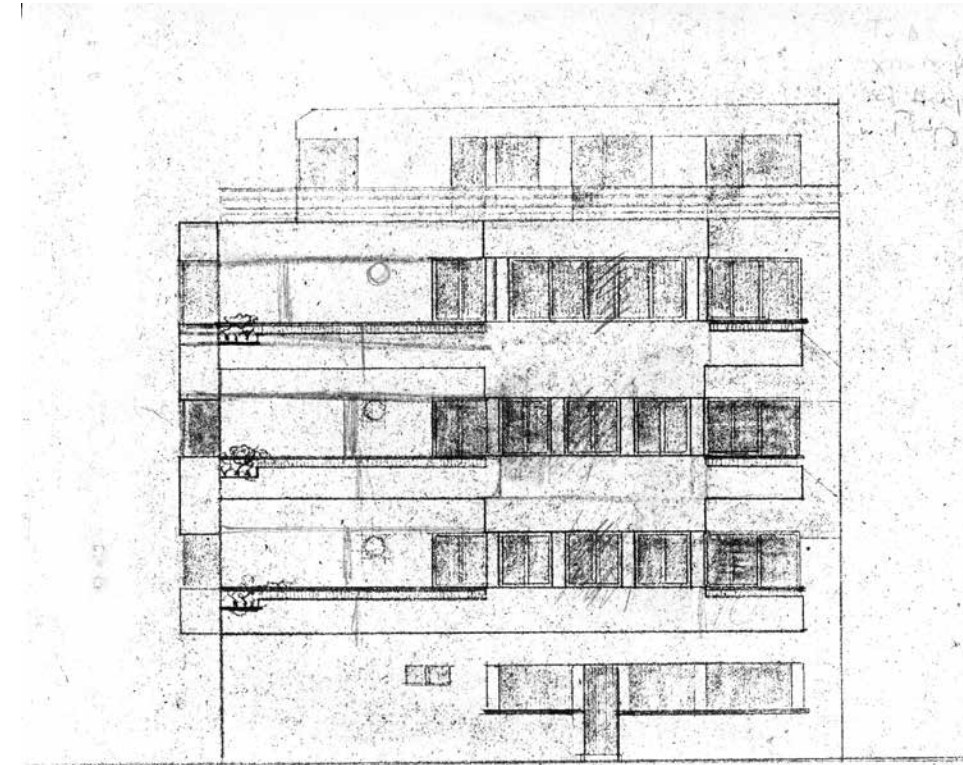
¹⁹² Η πολυκατοικία του μεσοπολέμου, σύμφωνα με τον Χρίστο Ιακωβίδη ήταν εσωστρεφής «...αποτελούσε μία εκσυγχρονισμένη μορφή και συνέχιση της παραδοσιακής κατοικίας και του νεοκλασικού σχήματος της κατοικίας». Ιακωβίδης, Χρίστος, *ό.π.*, σελ.66.

ζώνες υπογραμμίζοντας τον μοντέρνο χαρακτήρα του κτίσματος. Η ένταξη των έρκερ¹⁹³ πλευρικά στις όψεις προτείνεται ως μια κατακόρυφη πτύχωση τετραγωνικής διατομής με γωνιακό παράθυρο. Αποτελεί μέσο έκφρασης της νεωτερικότητας που σηματοδοτεί τη δεκαετία '30-'40, προσδίδοντας στο κτίριο ιδιαίτερη δυναμική.

Η γραμμικότητα και η λιτότητα εκφράζονται αντίστοιχα με τις κατόψεις και στην επεξεργασία των όψεων που διακρίνονται από τη σαφή γεωμετρική οργάνωση και την απουσία διακοσμητικών στοιχείων με άμεση αναφορά στις αρχές του μοντέρνου κινήματος. Η γραμμικότητα διακόπτεται από τους όγκους των έρκερ και τα κάθετα ανοίγματα, δημιουργώντας ένα ασυνεχές κατατετμημένο σύστημα. Τα ανοίγματα εμφανίζονται σε μικρές διαστάσεις χωρίς θυρώματα, περιζώματα κ.λπ. και διακρίνονται από μία τυπική επανάληψη εν σειρά και καθ' ύψος ιδίων επαναλαμβανόμενων ανοιγμάτων και εξωστών που αντιστοιχούν σε ίδια διαμερίσματα. Κυκλικά ανοίγματα στην κύρια όψη στην θέση των λουτρών, χαρακτηριστικά του μοντέρνου, συνυπάρχουν με τις περίτεχνες μεταλλικές σιδεριές, συνεπείς στον διακοσμητικό κώδικα της art deco.

Στην ίδια κατεύθυνση οικονομίας και νεωτερικότητας εντάσσεται η χρήση των υλικών κατασκευής της πολυκατοικίας Γεωργόπουλου. Η γενικευμένη χρήση του οπλισμένου σκυροδέματος, που αποτελεί σήμα κατατεθέν των κτιρίων του μοντέρνου κινήματος, εφαρμόζεται εδώ σε όλα τα επίπεδα κατασκευής. Το εύπλαστο υλικό και η αντοχή του δίνουν τη δυνατότητα για την υλοποίηση χωρικών πολύπλοκων κατασκευών συγχρόνως με την εξοικονόμηση λειτουργικού χώρου και χρόνου, εξασφαλίζοντας παράλληλα τις απλές καθαρές μορφές και την αντοχή στον χρόνο. Οι επιφάνειες των όψεων εμφανίζονται αδρές και υλοποιούνται με κονίαμα, «χτενισμένο

¹⁹³ Στον ΓΟΚ του 1929 διατυπώνονται διατάξεις που καθορίζουν την εξωτερική διαμόρφωση των πολυκατοικιών, όπως αυτή που αναφέρεται στη δυνατότητα κατασκευής ανοικτών και κλειστών προεξοχών στις προσόψεις (σε ύψος πάνω από 3 μ. από το πεζοδρόμιο). Οι ανοιχτοί εξώστες (μπαλκόνια) μπορούσαν να φτάσουν μέχρι 1,10 μ. ενώ οι κλειστοί (έρκερ) επιτράπηκαν σε δρόμους με πλάτος μεγαλύτερο από 7,5 μ. με προεξοχή έως 1,40 μ. ΓΟΚ 1929, άρθρα 31-33, 34, 35, 36.



364. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου. Όψη, 365 Αποψη επι της οδού Μετσόβου.

364



365

σκυρόδεμα» - artificiel.¹⁹⁴ Το υλικό εμφανίζεται ενιαίο, μονοχρωματικό, ανοιχτή ώχρα, στην ειλικρινή έκφρασή του, πιστή στις αρχές του μοντέρνου που εκφράζεται διαχρονικά στην εποχή του Μεσοπολέμου¹⁹⁵, αποτυπώνοντας άμεσα τον τεχνολογικό εκσυγχρονισμό με τον εκμοντερνισμό του μορφολογικού περιβλήματος. Το υλικό λειτουργεί ως μέσο έκφρασης της πολιτισμικής ταυτότητας του κτιρίου στον αστικό ιστό.¹⁹⁶ Η χρήση του διακοσμητικού κώδικα της Art Deco εφαρμόζεται στις εξώθυρες από σφυρήλατο σίδηρο και στα μαρμάρινα θυρώματα της εισόδου. Οι ορθομαρμαρώσεις από γκρι μάρμαρο στον χώρο της εισόδου προσδίδουν μνημειακότητα στον χώρο, αποδίδοντας την έννοια του βάθους, με τη χρήση παράλληλων επίπεδων που αρχίζουν από την επιφάνεια της όψης και συγκλίνουν στην πόρτα εισόδου τονίζοντας το σημείο προσπέλασης.

Η λιτότητα και η απουσία διακοσμητικών στοιχείων στις όψεις έρχεται σε αντίθεση με τη χρήση πλούσιων υλικών και διακοσμητικών λεπτομερειών στον εσωτερικό χώρο. Αφαίρεση και κομψότητα χαρακτηρίζουν τους κοινόχρηστους χώρους της πολυκατοικίας καθώς και

¹⁹⁴ «Το τσιμεντομαρμαροκονίαμα (artificiel) είναι το πιο γνωστό επίχρισμα προσόψεως κατά τον Μεσοπόλεμο που επικρατεί κυρίως στη δεκαετία του '30. Το κονίαμα αυτό, όπως φαίνεται και από το όνομά του, αποτελείται από τσιμέντο και μαρμαρόσκονη σε αναλογία 1:3 ή 1:2. Δηλαδή έχει αντικατασταθεί εντελώς η άμμος από μαρμαρόσκονη άσπρη ή χρωματιστή (από έγχρωμα μάρμαρα), ανάλογα με την επιθυμητή απόχρωση, ενώ πολλές φορές για τον ίδιο λόγο στη μάζα του κονιάματος προστίθενται και μεταλλικά χρώματα. Σε αρκετές περιπτώσεις και για χρωματικούς λόγους χρησιμοποιείται το λευκό τσιμέντο, που μάλιστα κάνει τη λάξευση δυσκολότερη». Παπαδάμη-ΡΙζά, Έφη, *ό.π.*, σελ. 155.

¹⁹⁵ «Η κατεύθυνση της τεχνικής εκμετάλλευσης του υλικού εξαρτάται από το πνεύμα και τον ρυθμό της εποχής, διότι το υλικό και η τεχνική είναι μέσα, σκοπός είναι το αρχιτεκτόνημα... Το υλικό δεν έχει μορφολογία, όσο κι αν έχει επίδραση επί της αρχιτεκτονικής μορφής...». Μιχελής, Παναγιώτης, Α., *Η Αισθητική της Αρχιτεκτονικής του Beton Arme*, εκδ. Ίδρυμα Μιχελή, Αθήνα 2011, σελ. 15.

¹⁹⁶ Τουρνικιώτης, Παναγιώτης, (επιμ. έκδοσης), «Η Μοντέρνα Αρχιτεκτονική στην Αθήνα, άρθρο στον τόμο *Οι Αθηναϊκές πολυκατοικίες στην Αθήνα*, Κρεμέζη, Δημητσάνου, Καίτη, Ζαμπίκος, Άρης, Χατζηκωσταντίνου, Κατερίνα, εκδ. Ελληνική Εταιρεία Περιβάλλοντος και Πολιτισμού, Αθήνα 2013, σελ. 24.



366



367

366. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια της εισόδου.
367. Ο χώρος εισόδου.

το εσωτερικό των διαμερισμάτων, με δρύινα πατώματα και δρύινες ταμπλαδωτές πόρτες, ανέσεις και επιμελημένες λεπτομέρειες στα υπνοδωμάτια, μοντέρνες κουζίνες και λουτρά και εντοιχισμένα έπιπλα που σχεδιάστηκαν από τον ίδιο τον αρχιτέκτονα.

Η επιδίωξη της γεωμετρικότητας εκφράζεται κυρίως στις συνθέσεις των δαπέδων και ιδιαίτερα στα μαρμάρινα δάπεδα με γεωμετρικά διακοσμητικά μοτίβα στους χώρους εισόδου. Το δάπεδο της εισόδου είναι πλακοστρωμένο με μικρές άσπρες και μαύρες μαρμάρινες πλάκες σε μια εικαστική, λιτή σύνθεση με αναφορά στο Bauhaus. Στο ίδιο μορφολογικό ύφος παρουσιάζονται και οι θύρες εισόδου οι οποίες είναι ξύλινες με αυστηρές μεταλλικές λεπτομέρειες, με σαφή επίδραση από το Bauhaus.

Η αρχιτεκτονική προσέγγιση της πολυκατοικίας Ν. Γεωργόπουλου απαντά στο ζήτημα του Μοντέρνου μέσα από την απλότητα των μορφών και την ανάδειξη της μορφής και της επιφάνειας, με στόχο την «ειλικρίνεια του σχεδιασμού».¹⁹⁷

Μετά από την ανάλυση της πολυκατοικίας ιδιοκτησίας Ν. Γεωργόπουλου, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι έχουμε αναφερθεί στις βασικές αρχές της αρχιτεκτονικής και άλλων μεσοπολεμικών πολυκατοικιών του Τάκη Μάρθα, αρχές οι οποίες ακολουθούνται και στις λοιπές πολυκατοικίες της περιόδου, με διαφοροποιήσεις κατά περίπτωση.

¹⁹⁷ Giedon, Sigfried, *Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, 1997, σσ. 616.

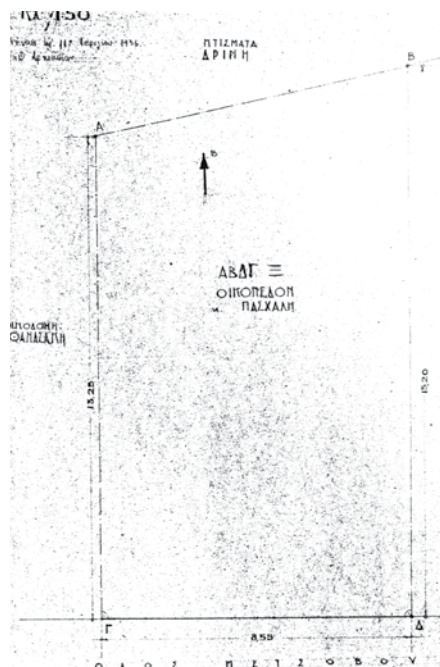
368. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου.



368



369



370



371

369. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μ. Πασχάλη-Μετζικώφ, 1936, Αθήνα. Αεροφωτογραφία.
370. Τοπογραφικό διάγραμμα.
371. Άποψη από την οδό Μετσόβου.

Περιπτώσεις μεσοπολεμικών-μοντέρνων πολυκατοικιών του Τάκη Μάρθα

Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μ. Πασχάλη-Μετζικώφ, 1936, Μετσόβου 23, Αθήνα

Η τριώροφη πολυκατοικία ιδιοκτησίας των Μ. Πασχάλη-Μετζικώφ υλοποιήθηκε το 1936, επί της Μετσόβου 23, σε μεσοτοιχία με την πολυκατοικία ιδιοκτησίας Νικόλαου Γεωργόπουλου. Το κτίσμα ακολουθεί την ίδια δομή και λειτουργεί οπτικά ως προέκτασή της, προτείνοντας ένα ενιαίο μορφολογικά μέτωπο στο αστικό τοπίο. Περιλαμβάνει δύο μικρά διαμερίσματα στο ισόγειο, δύο οροφοδιαμερίσματα στον πρώτο και τον δεύτερο και ένα διαμέρισμα, καταφύγια και βοηθητικούς χώρους στο υπόγειο, σε μία απόλυτα ορθολογική διάρθρωση.

Η είσοδος της πολυκατοικίας τοποθετημένη έκκεντρα, με σαφή αναφορά στο μοντέρνο, πραγματοποιείται άμεσα από τον δρόμο, με μια ελάχιστη αλλαγή στάθμης τριών βαθμίδων προετοιμάζοντας την μετάβαση στο εσωτερικό της πολυκατοικίας. Η θύρα εισόδου που υπερυψώνεται από το επίπεδο του πεζοδρομίου, τοποθετημένη στο ίδιο επίπεδο με την όψη, υπογραμμίζει την αυστηρά οριοθετημένη σχέση του «μέσα» με το «έξω». Ο χώρος εισόδου, περιορισμένων διαστάσεων, παρουσιάζεται σε μορφή διαδρόμου πλάτους 1,6 μ. και περιλαμβάνει το κλιμακοστάσιο σε μια λιτή και λειτουργική διάταξη, χωρίς άξονες συμμετρίας και διακοσμητικά στοιχεία.

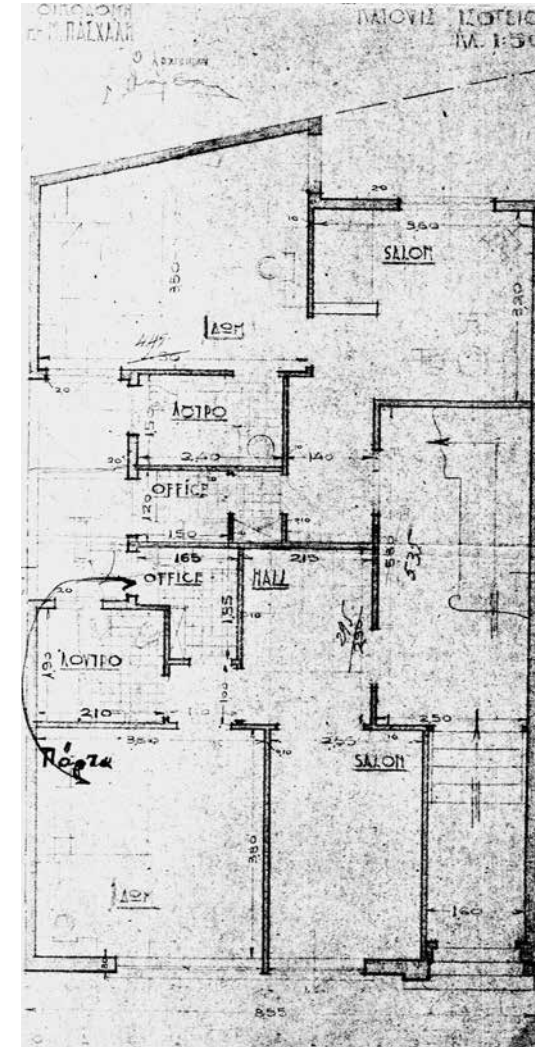
Η σύνθεση της κάτοψης αναιρεί την αυστηρή συμμετρία ενώ ο διαχωρισμός των τριών ενοτήτων, δηλαδή ημιυπαίθριου χώρου εισόδου-προθαλάμου - κλιμακοστασίου, καταργείται. Οι χώροι εμφανίζονται ενοποιημένοι, ακολουθώντας πειστικότερα τα πρότυπα του μοντέρνου. Ο άξονας εισόδου, που στην περίπτωση της πολυκατοικίας Γεωργόπουλου συμπίπτει με τον άξονα συμμετρίας του κτιρίου, στην περίπτωση της πολυκατοικίας Πασχάλη μετατοπίζεται έκκεντρα, καταστρατηγώντας τη συμμετρία, και κατευθύνει τον εισερχόμενο άμεσα, χωρίς μεταβατικά στάδια, στο κυρίως κλιμακοστάσιο και στη συνέχεια στους ορόφους της.

Η οργάνωση της κυκλοφορίας πραγματοποιείται από δυο κατακόρυφους πυρήνες επικοινωνίας, τον κύριο και τον βοηθητικό, κατά τα πρότυπα της αστικής πολυκατοικίας του μεσοπολέμου, οι οποίοι χωροθετούνται σε διαφορετικές περιοχές εξυπηρετώντας τις αντίστοιχες λειτουργίες με άξονα την λειτουργικότητα και την οργάνωση της κατακόρυφης επικοινωνίας και των κατόψεων.

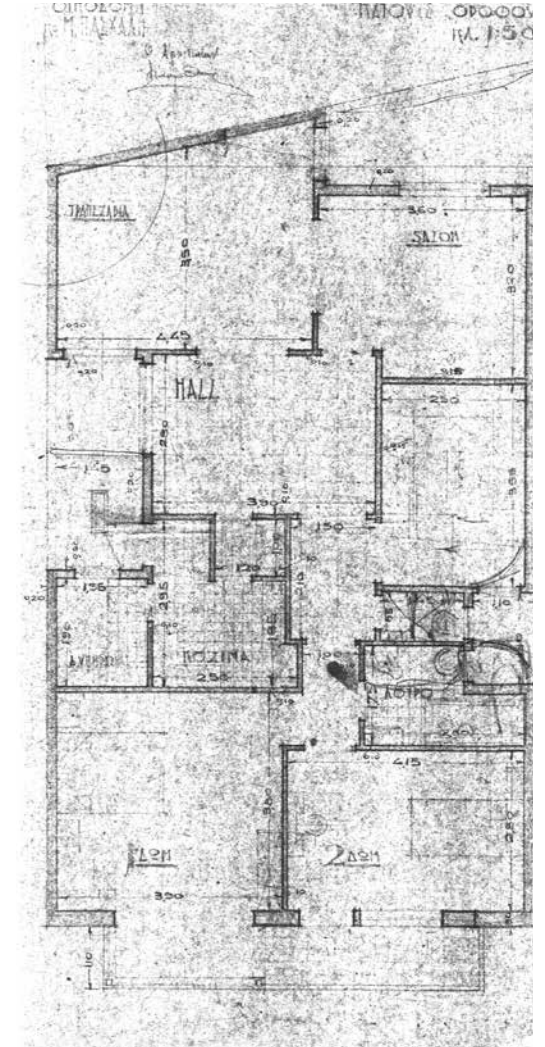
Η συμμετρία συμμετέχει οργανικά στη σύνθεση της κάτοψης του υπερυψωμένου ισόγειου λειτουργώντας ως άξονας-όριο μεταξύ των δύο μικρών διαστάσεων διαμερισμάτων που περιλαμβάνουν κουζίνα, λουτρό, δωμάτιο ύπνου και σαλόνι, με το πρώτο διαμέρισμα να εφάπτεται στην κυρία όψη και το δεύτερο στην πλευρά του ακάλυπτου. Ενδιαφέρον προκαλεί η ανισότητα στις επιφάνειες των κύριων χώρων, με τα δωμάτια ύπνου να υπερτερούν σε διαστάσεις, καθώς και στη συνθετική επεξεργασία τους έναντι των σαλονιών τα οποία εμφανίζονται υποβαθμισμένα.

Η τριμερής κατανομή των λειτουργιών τηρείται στις διατάξεις των οροφωδιαμερισμάτων πρώτου και δευτέρου ορόφου με το μικρών διαστάσεων avant hall να υπηρετεί την ιδιωτικότητα, διαχωρίζοντας τους χώρους υποδοχής, στη ζώνη των δύο υπνοδωματίων και λουτρών και στη ζώνη των βοηθητικών χώρων, που περιλαμβάνει κουζίνα, office και W.C. ξένων. Τα δωμάτια υπηρεσίας που τοποθετούνται δίπλα στην κουζίνα απομονώνονται από έναν ενδιάμεσο, μεταβατικό χώρο, τονίζοντας την ιδιωτικότητα με τη διαφοροποίησή τους από τους χώρους υποδοχής. Το μεγάλων διαστάσεων χωλ (3,90 μ. x 2,80 μ.) λειτουργεί ως συνδετικός κόμβος και παράλληλα ως μεταβαλλόμενος κύριος χώρος, ενισχύοντας τη μοντέρνα πρόθεση του αρχιτέκτονα.

Οι επιλογές στη διάταξη των χώρων καθορίστηκαν κυρίως από τον προσανατολισμό του κτιρίου που ήταν περιοριστικός, καθότι το οικόπεδο διέθετε μόνο δύο όψεις, την κύρια βόρεια προς τον δρόμο και την εσωτερική νότια προς τον διαμορφωμένο ακάλυπτο. Το γεγονός αυτό οδήγησε τον αρχιτέκτονα να χωροθετήσει τους ιδιωτικούς χώρους, τα δύο δωμάτια ύπνου, στην κεντρική όψη του κτιρίου προς τον δρόμο, και τους δημόσιους χώρους, τους χώρους υποδοχής, προς



372



373

372. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μ. Πασχάλη-Μετζίκωφ. Κατόψη ισόγειου.
373. Κατόψη ορόφου.

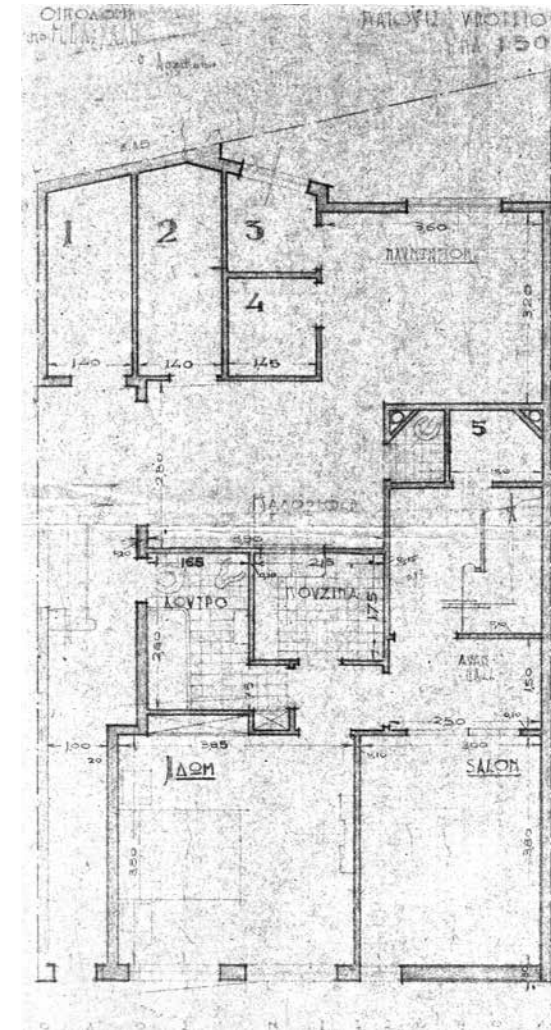
τον ακάλυπτο, ενισχύοντας τον εσωστρεφή χαρακτήρα του κτιρίου. υποδοχής, προς τον ακάλυπτο, ενισχύοντας τον εσωστρεφή χαρακτήρα του κτηρίου.

Ο ορθολογικός σχεδιασμός και η λειτουργικότητα εκφράζονται και στις συνθέσεις των κατόψεων του υπογείου που περιλαμβάνει μικρό διαμέρισμα και χώρους βοηθητικούς, πλυντηρίων, καθώς και καταφύγιο στην πλευρά του ακαλύπτου με ανεξάρτητη είσοδο προς τον δρόμο. Κοινές λειτουργίες σε ενιαίους χώρους, οι οποίες απευθύνονταν σε όλους τους ένοικους (πλυντήρια-στεγνωτήρια) προτείνουν μία εσωτερική εστία δημόσιας ζωής.

Η γεωμετρικότητα σε πιο αυστηρή και καθορισμένη μορφή εκφράζεται στη σύνθεση των όψεων. Οι όψεις κυβιστικής μορφολογίας με ασύμμετρη, ρυθμική οργάνωση ανοιγμάτων και την ένταξη έρκερ προσδίδουν πλαστικότητα στον όγκο του κτίσματος. Οι όψεις αντιμετωπίζονται ως ενιαίες επιφάνειες, διασπώμενες σε διαφορετικά επίπεδα πλήρη και κενά. Σε δύο επίπεδα παράπλευρα στα έρκερ, τοποθετημένα σε συμμετρική διάταξη, εντάσσονται τα ενιαία μπαλκόνια, που καταλαμβάνουν όλο το μήκος του πρώτου και δεύτερου ορόφου, τονίζοντας τη διάρθρωση, σε βάση, κορμό και στέψη. Υποστυλώματα μη φέροντα κυκλικής διατομής διαπερνούν τους ορόφους και καταλήγουν σε σύνθεση πέργκολας από μπετόν στο δώμα, υπογραμμίζοντας τη στέψη του κτιρίου ελαφραίνοντας το μορφολογικά.

Η ενιαία συνθετική προσέγγιση τονίζεται με τη χρήση των υλικών, με τη γενικευμένη εφαρμογή του beton, πιστή στο μοντέρνο λεξιλόγιο. Η σύνθεση της εισόδου είναι ιδιαίτερα επιμελημένη, με τη χάραξη της σκάλας και τη χρήση διακοσμητικών στοιχείων. Ορθομαρμαρώσεις από έντονο κίτρινο μάρμαρο στις επιφάνειες των τοίχων τονίζουν την είσοδο που φέρει όμοια θύρα με στοιχεία Art Deco, με την ιδιαίτερη λεπτομέρεια στις χειρολαβές, με την πολυκατοικία Γεωργόπουλου, εγκαθιστώντας έναν γόνιμο διάλογο μεταξύ διαφορετικών εποχών και στιλ αλλά και μεταξύ των δύο εφαιπτόμενων κτιρίων.

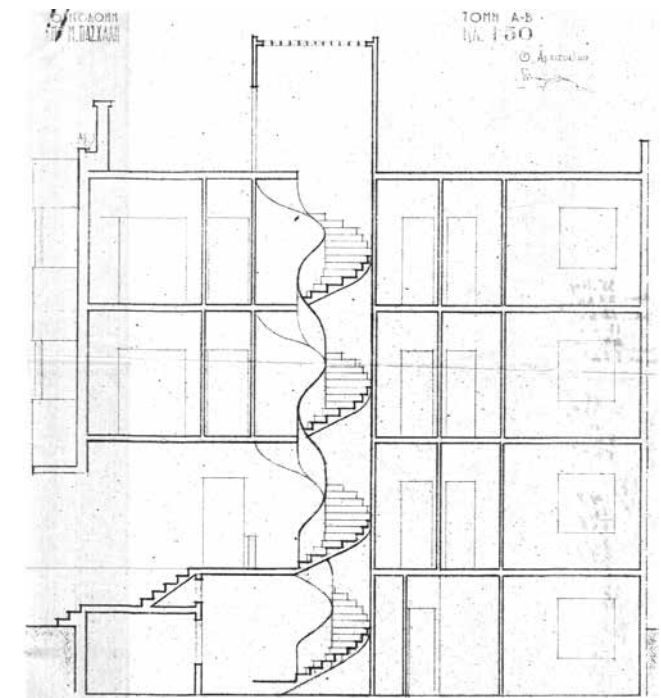
374. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μ. Πασχάλη-Μετζικώφ.
Κατόψη υπογείου.
375. Τομή ΑΒ.
376. Τομή Α-Α.
377. Άποψη από την είσοδο.



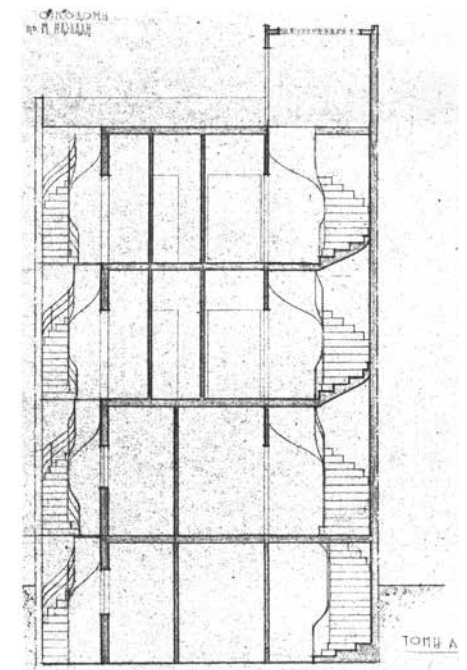
374



377



375



376

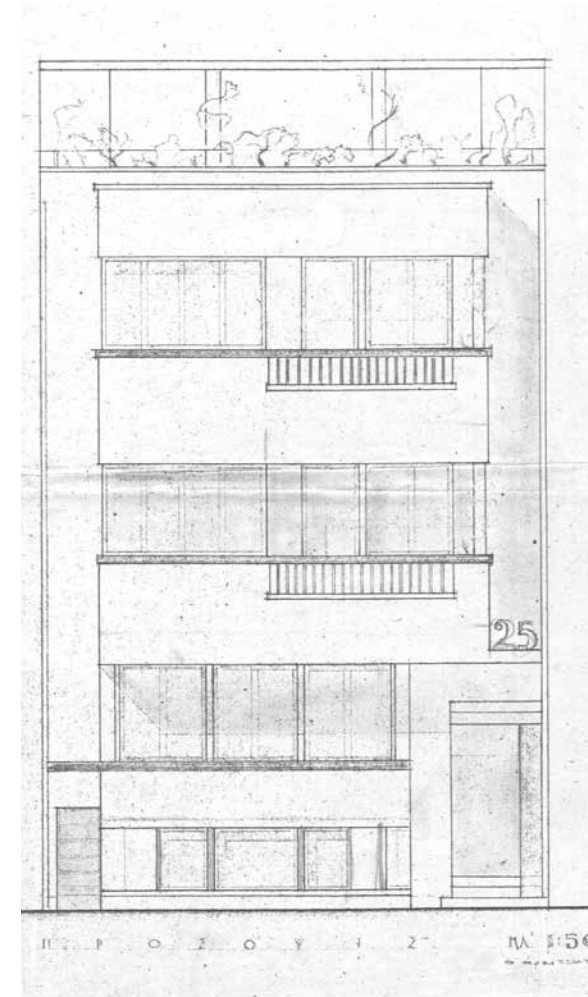
Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Δερνίκου, 1935, Μετσόβου 22, Αθήνα

Αντίστοιχες σχεδιαστικές προσεγγίσεις στις δύο προαναφερθείσες πολυκατοικίες συναντάμε στις δύο προτάσεις του 1935 για την ημιτριώροφη πολυκατοικία ιδιοκτησίας Δερνίκου, στον ίδιο δρόμο, επί της Μετσόβου 22, η οποία όμως έχει κατεδαφιστεί.

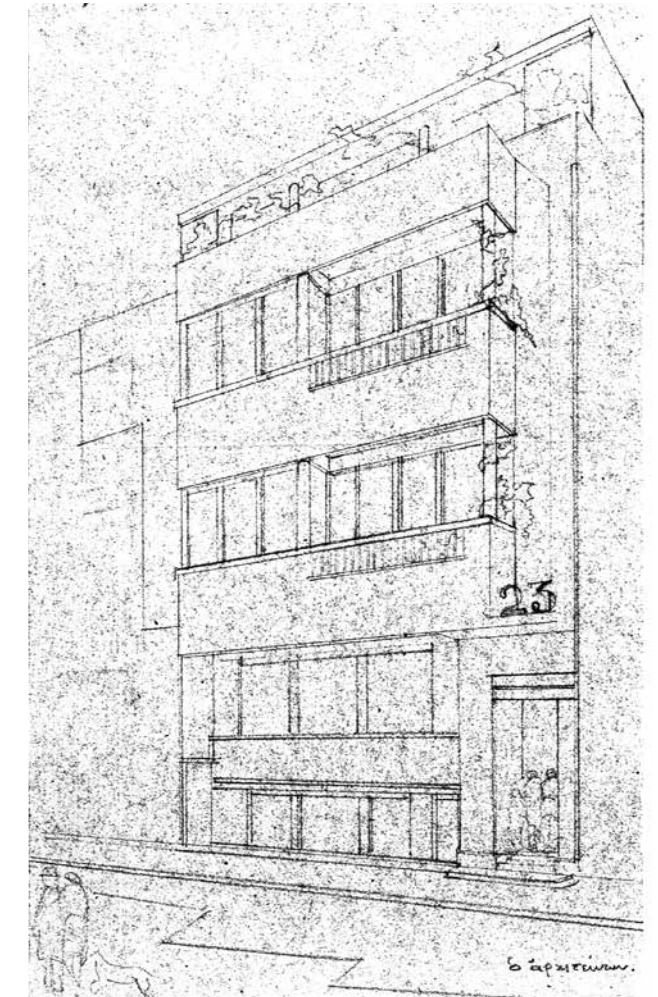
Στην πρώτη λύση η είσοδος εμφανίζεται έκκεντρη ως προς την κάτοψη αναιρώντας κάθε πρόθεση συμμετρίας. Για την κατακόρυφη επικοινωνία προτείνονται δύο κλιμακοστάσια, το κυρίως, στο οποίο εντάσσεται παράπλευρα ο ανελκυστήρας προτείνοντας μια ενιαία περιορισμένη σε έκταση χωρική κατασκευή, και το βοηθητικό, τα οποία χωροθετούνται σε διαφορετικές περιοχές της κάτοψης. Η διαφορετική χωροθέτηση των κλιμακοστασίων καθορίζει τη σύνθεση των κατόψεων σε μια σύγχρονη πρόταση οργάνωσης των χώρων σε ευδιάκριτες λειτουργικές ζώνες, με άμεση αναφορά στο Μοντέρνο.

Η είσοδος της πολυκατοικίας διατηρεί τον μνημειακό χαρακτήρα, με την οργάνωση περί άξονα συμμετρίας και τη διαβάθμιση καθ' ύψος των χώρων σε δύο στάθμες, εντάσσοντας δύο λειτουργικές ενότητες, τον προθάλαμο και το κλιμακοστάσιο με το θυρωρείο και τον ανελκυστήρα, στην ίδια χωρική ενότητα. Η πόρτα εισόδου, που εμφανίζεται υπερυψωμένη από το πεζοδρόμιο και τοποθετημένη στο ίδιο επίπεδο με το μέτωπο της όψης, εντείνει την αμεσότητα της μετάβασης από το αστικό τοπίο στον εσωτερικό χώρο. Τα δύο κλιμακοστάσια, το κυρίως και το βοηθητικό, χωροθετούνται σε διαφορετικές θέσεις στην κάτοψη. Το κυρίως τοποθετείται στο κέντρο της μίας πλευράς, ενώ το βοηθητικό στην άκρη της παρακείμενης πλευράς προς το βάθος του κτίσματος προς τον ακάλυπτο, διασπώντας τη συμμετρία ως προς τους πυρήνες κατακόρυφης κυκλοφορίας.

Στη σύνθεση των κατόψεων, οι οποίες ακολουθούν την επιμήκη μορφολογία του οικοπέδου, η συμμετρία αναιρείται, με τη διατήρηση όμως του κεντρικού άξονα στον οποίο αρθρώνονται οι επί μέρους χώροι της κατοικίας. Ο χώρος εισόδου με το avant hall και το χωλ δεν εμφανίζεται αυστηρά οριοθετημένος, αλλά σε μια ρευστή ελεύθερη μορφή διαπερνά την κάτοψη, οδηγώντας προς τα τρία υπνοδωμάτια χωροθετημένα στον Βορρά, προς τον ακάλυπτο, και προς το σαλό-



378



379

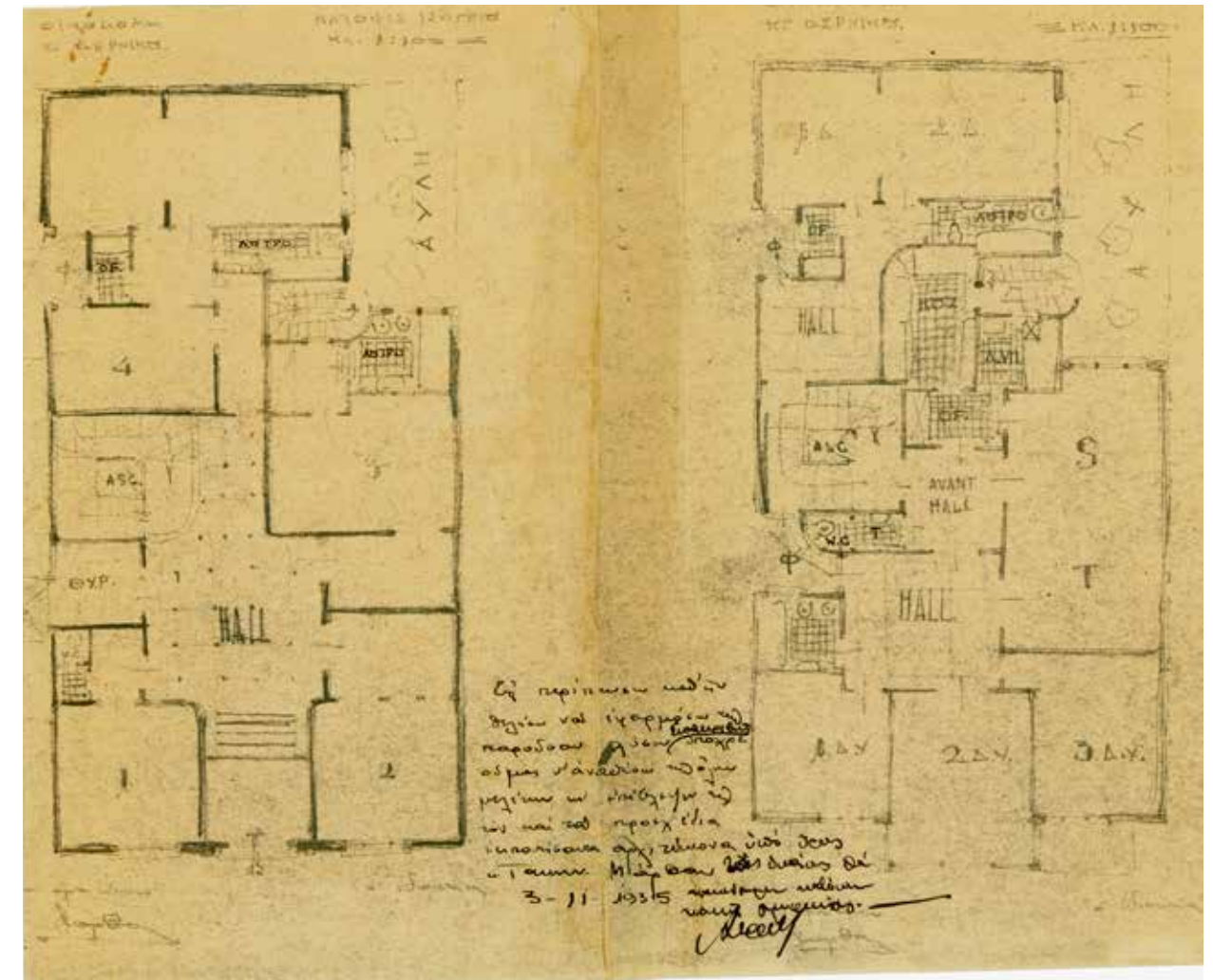
378. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Δερνίκου, 1935, Αθήνα. Πρόσοψη.
379. Προοπτικό.

νι-γραφείο στον νότο προς την πλευρά του δρόμου. Δύο πόλοι, διαφορετικής μορφολογίας, πολυγωνικός χώρος προς τα υπνοδωμάτια και αυστηρός ορθοκανονικός χώρος προς τους χώρους υποδοχής, οργανώνουν λειτουργικά την κάτοψη διατηρώντας παράλληλα την ιδιωτικότητα. Περάσματα, ανοίγματα, διαπλατύνσεις, αλλαγή της γεωμετρίας καθιστούν τον χώρο αυτό ιδιαίτερα ενδιαφέροντα, προτείνοντας μια πορεία στον εσωτερικό χώρο με τις εναλλαγές κενών και πλήρων και παραπέμποντας στην αστική δομή. Η ιδιωτικότητα υπογραμμίζεται επίσης με την ύπαρξη ιδιωτικών λουτρών στα δύο υπνοδωμάτια και την απουσία δωματίων υπηρεσίας, τα οποία είναι χωροθετημένα σε άλλον όροφο.

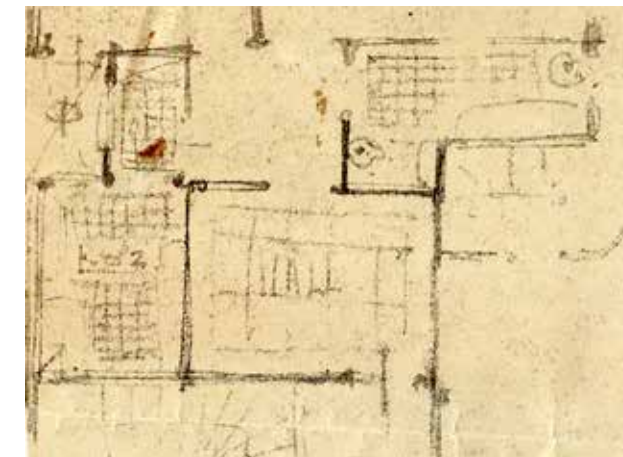
Η συνθετική προσέγγιση της πολυκατοικίας στο επίπεδο της κάτοψης αλλά και του όγκου εκφράζεται από την άρθρωση γεωμετρικών πρισμάτων διαφορετικών μεγεθών και σχημάτων. Μέσα από μια χωροποιητική διαδικασία κίνησης και μετατόπισης προτείνονται εσοχές, για τη δημιουργία ερμαρίων και βοηθητικών χώρων στον εσωτερικό χώρο, αλλά και αυλών και εξωστών ή προεξοχών-έρκερ στην όψη, στον εξωτερικό χώρο, διασπώντας τον μονολιθικό όγκο σε διακριτούς επί μέρους όγκους, αποδίδοντας πλαστικότητα στο κτίσμα.

Στη δεύτερη πρόταση για την πολυκατοικία, που φαίνεται ως επικρατέστερη, ο αρχιτέκτονας επαναφέρει τη συμμετρική διάταξη στις κατόψεις ισογείου και των δύο ορόφων, σύμφωνα με τα πρότυπα του αστικού μεγάρου. Παρότι είναι εμφανής, ο άξονας συμμετρίας μετατοπίζεται όπως στην περίπτωση της πολυκατοικίας, καταργώντας την, εκφράζοντας τις μοντέρνες προθέσεις του.

Το ισόγειο περιλαμβάνει τέσσερα μικρά διαμερίσματα χωροθετημένα περιμετρικά του χωλ εισόδου, τονίζοντας την κεντροβαρή σύνθεση της κάτοψης. Ο πρώτος και ο δεύτερος όροφος, παρότι το οικόπεδο δεν είναι διαμπερές, αποτελούνται από δύο διαμερίσματα που εντάσσονται στις δύο πλευρές του κτίσματος. Η είσοδος στα δύο διαμερίσματα πραγματοποιείται από διαφορετικές στάθμες, υπογραμμίζοντας την ιδιωτικότητα και ίσως μια κοινωνική διαβάθμιση. Στο διαμέρισμα προς την κύρια όψη διατηρείται η τριμερή κατανομή με το avant hall και το χωλ να λειτουργούν ως κόμβοι για την διάταξη



380α



380β

380α,380β. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Δερνίκου, 1935, Αθήνα. Σκίτσα κατόψεων.

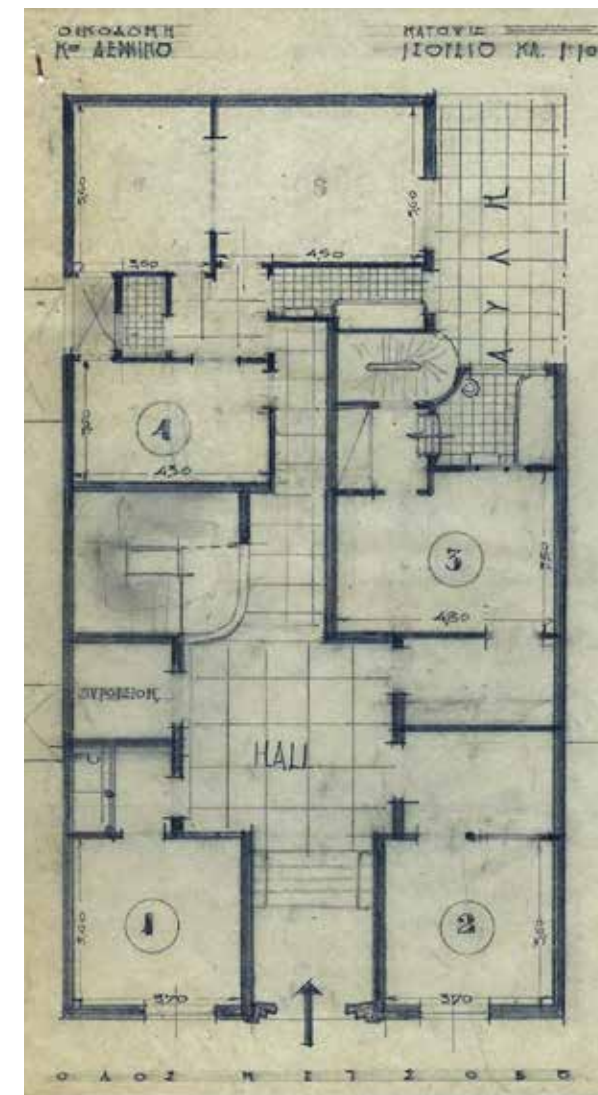
των τριών υπνοδωματίων που σε αυτή την περίπτωση διατάσσονται προς την κύρια όψη, την ενιαία σαλονο-τραπεζαρία ως ενιαίου χώρου και τους βοηθητικούς με την κουζίνα, το office και το δωμάτιο υπηρεσίας στο βάθος προς την εσωτερική αυλή. Προκαλεί ενδιαφέρον η πρόθεση του αρχιτέκτονα για υποβάθμιση των χώρων υποδοχής, υπογραμμίζοντας τον εσωστρεφή χαρακτήρα του κτίσματος.

Το δεύτερο διαμέρισμα εμφανίζεται υποτονικό ως προς τη χωροθέτηση και την επιφάνειά του στην κάτοψη του ορόφου. Εμφανίζεται εσωστρεφές, χωροθετημένο προς την πλευρά της αυλής και διαρθρώνεται από μεγάλων διαστάσεων χωλ εισόδου, δύο δωμάτια λουτρό και office. Οι κύριοι χώροι εμφανίζονται μεταβλητοί, σε μια ενιαία ή μεμονωμένη διάταξη που πραγματοποιείται από συρόμενη θύρα, σύμφωνα με τα μοντέρνα πρότυπα για ευέλικτους χώρους, με άξονα την οικονομία και τη λειτουργικότητα.

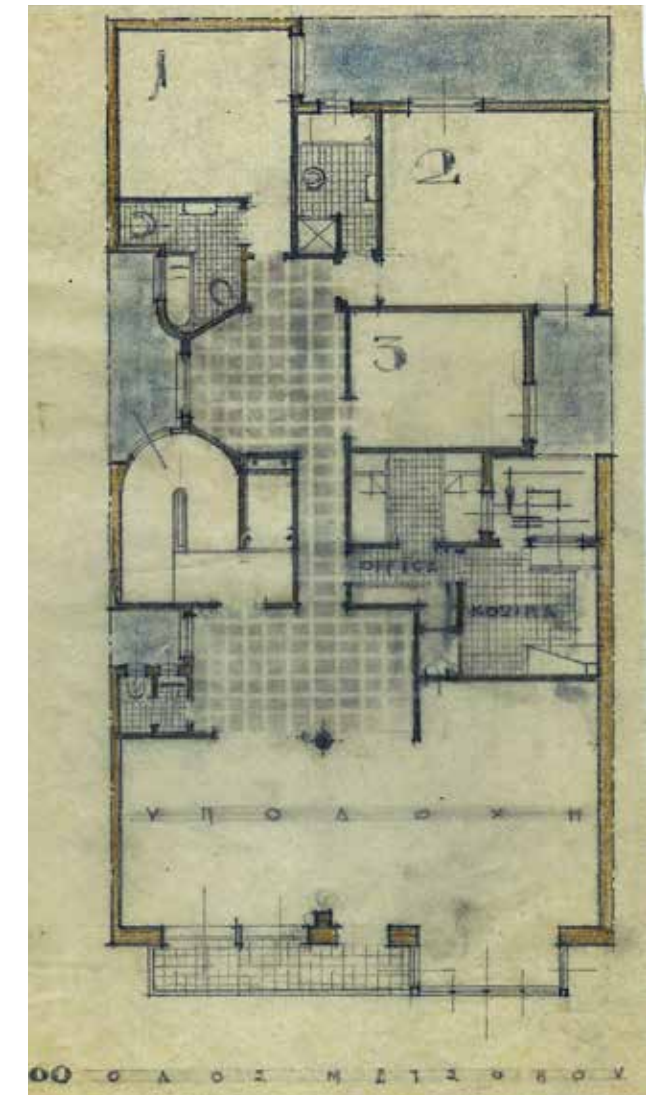
Ο όγκος του κτίσματος εμφανίζεται μονολιθικός, ενιαίος. Συνθετικά προκύπτει από την άρθρωση δύο επί μέρους όγκων μέσα από διαδικασίες μετατόπισης και αλληλοδιείσδυσης για τη δημιουργία κενών –αυλής και πλήρων– έρκερς σε μια αφαιρετική διαδικασία.

Στη σύνθεση των όψεων υπογραμμίζεται η συμμετρική διάταξη των κατόψεων από τη χωροθέτηση του έρκερ κεντρικά της κύριας όψης, σε μια ορθοκανονική τετραγωνισμένη δομή, με δύο μικρών διαστάσεων εξώστες τοποθετημένους αμφίπλευρα, προτείνοντας μια αυστηρή ενιαία γεωμετρική σύνθεση.

Στις δύο προτάσεις που εντοπίστηκαν στο αρχείο του αρχιτέκτονα για τη μελέτη της πολυκατοικίας ιδιοκτησίας Δερνίκου εκφράζονται αντικρουόμενες απόψεις για την αρχιτεκτονική της πολυκατοικίας. Μια πιο συντηρητική αντιμετώπιση με την τήρηση της συμμετρίας και την έκφραση αρχιτεκτονικών προθέσεων του προηγούμενου αιώνα έρχεται σε αντίθεση με μια πιο σύγχρονη, ελεύθερη αρχιτεκτονική σύνθεση με αναφορά στο λεξιλόγιο του μοντέρνου.



381



382

381. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Δερνίκου, Κάτοψη ισογείου.
382. Κάτοψη ορόφου.



383

383 Πολυκατοικία
Παναγιώτη Καρφάκη, 1934,
Αθήνα. Αεροφωτογραφία.

Πολυκατοικία Παναγιώτη Καρφάκη, 1934, Σολωμού 44, Αθήνα

Κοινές συνθετικές αρχές με τη δεύτερη πρόταση της πολυκατοικίας ιδιοκτησίας Δερνίκου παρατηρούνται στην πενταώροφη πολυκατοικία ιδιοκτησίας Παναγιώτη Καρφάκη, υλοποιημένη το 1934 στην Αθήνα, επί της οδού Σολωμού¹⁹⁸.

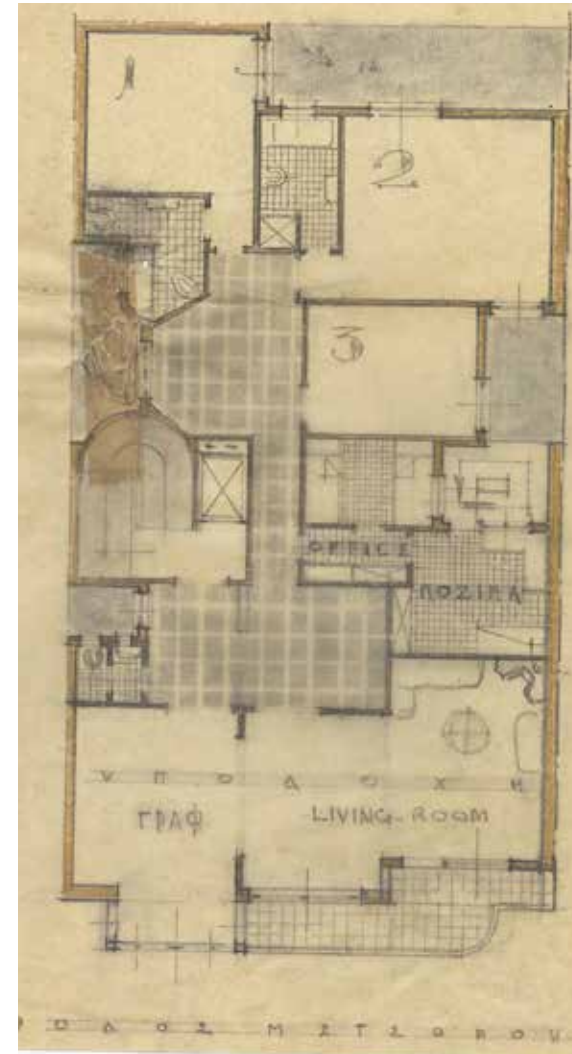
Η είσοδος στο κτίριο οργανώνεται με βάση τον άξονα συμμετρίας, εκφράζοντας τις επιρροές του κλασικισμού με αναφορά στην «επίσημη είσοδο». Η θύρα εισόδου τοποθετημένη στην επιφάνεια της όψης καθιστά άμεση την επικοινωνία δημόσιου - ιδιωτικού, χωρίς να δίδεται έμφαση στην αρμονική διαδοχή τους. Οι κατακόρυφοι άξονες επικοινωνίας, ο κυρίως και ο βοηθητικός, χωροθετούνται σε διαφορετικές πλευρές σε αμφίπλευρη διάταξη του κτίσματος, οργανώνοντας τις βοηθητικές και κύριες ζώνες, καθορίζοντας παράλληλα τη σύνθεση των κατόψεων.

Οι όροφοι που εμφανίζονται όμοιοι στις χωρικές διατάξεις αποτελούνται από δύο διαμερίσματα, σαφώς διαχωρισμένα από τον κάθετο άξονα. Ο διαχωρισμός εμφανίζεται και στο επίπεδο της τομής μέσα από τη διαφοροποίηση από στάθμες με άμεση αναφορά στην αρχιτεκτονική των κατοικιών του αρχιτέκτονα, όπου παρατηρείται η ίδια χωροποιητική κίνηση για τον διαχωρισμό κύριων και βοηθητικών χώρων με άξονα την οικονομία και τη λειτουργικότητα.

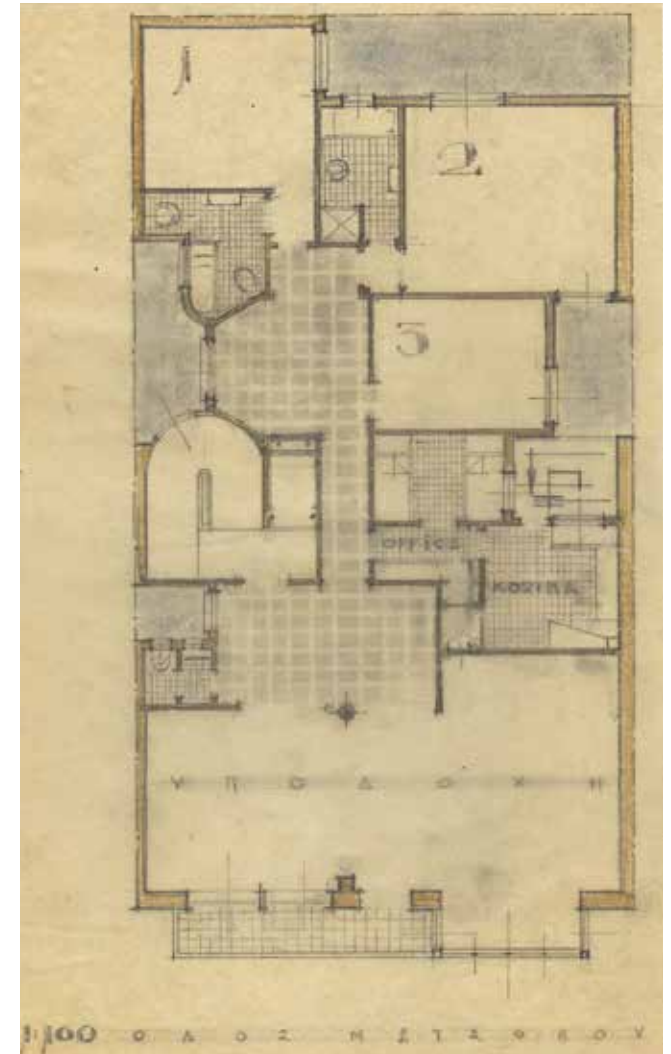
Το επίμηκες του οικοπέδου (9,95 μ. x 22,40 μ.), με προσανατολισμό κατά τον άξονα βορρά (κύρια όψη) - νότου (προς τον ακάλυπτο), οδήγησε τον αρχιτέκτονα να εντάξει τρεις κενούς, ακάλυπτους χώρους-αυλές προκειμένου να επιτευχθούν ο αρτιότερος φυσικός φωτισμός και αερισμός των επί μέρους χώρων των διαμερισμάτων. Ο διάλογος μεταξύ κενού και πλήρους αποτελεί μορφοποιητικό εργαλείο στη σύνθεση, με το κενό να εισχωρεί στο πλήρες του κτίσματος, προτείνοντας ένα ενδιαφέρον ροϊκό χωρικό σύστημα.

Συμμετρία χαρακτηρίζει τις κατόψεις. Η σύνθεση προκύπτει ως άρθρωση όπου συμμετέχουν διαφορετικά γεωμετρικά σχήματα,

¹⁹⁸ Η σημερινή διεύθυνση της πολυκατοικίας είναι Σολωμού 48, λόγω της αλλαγής αρίθμησης της οδού.



384



385

384 Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Παναγιώτη Καρφάκη, 1934, Αθήνα. Κάτοψη ισογείου.
385. Κάτοψη ορόφου.

καμπύλα και ορθοκανονικά μέσα από αλληλοδιεισδύσεις και μετατοπίσεις. Στη διάταξη του κυρίως διαμερίσματος, ο διαμήκης άξονας λειτουργεί ως άξονας συμμετρίας στον οποίο αρθρώνονται οι διαφορετικές λειτουργίες. Ενδιαφέρον προκαλεί το ότι ο χώρος εισόδου περιορισμένων διαστάσεων δεν λειτουργεί κεντροβαρικά και δεν παίζει κεντρικό ρόλο στη σύνθεση όπως σε προηγούμενες περιπτώσεις, αλλά μετατρέπεται σε κόμβο συνάντησης και στοιχείο διαχωρισμού των χώρων υποδοχής από τους χώρους ανάπαυσης και προετοιμασίας φαγητού. Ένας δευτερεύων μεταβατικός χώρος-κόμβος επιτρέπει την ανεξάρτητη επικοινωνία μεταξύ των βοηθητικών χώρων, ουσιαστικά εξελίσσοντας την τριμερή κατανομή των λειτουργιών στην κατοικία, εκφράζοντας μια ακόμη πιο εκλεπτυσμένη και σύγχρονη εκδοχή της. Το χωλ εμφανίζεται στη σύνθεση αδύναμο, δίνοντας σημαντική θέση στον διάδρομο όπου και καταλήγει, προτείνοντας ένα πολύπλοκο χωρικό σύστημα κίνησης και άρθρωσης που αποτελείται από διαφορετικές διαδρομές, κόμβους και περάσματα.

Στη χωρική διάταξη ο προσανατολισμός και η μορφολογία του οικοπέδου οδήγησαν τον αρχιτέκτονα στην παράδοση χωροθέτηση των επιμέρους χώρων: τα υπνοδωμάτια τοποθετούνται προς την κύρια όψη, ο ενιαίος χώρος σαλονιού-τραπεζαρίας στην «τυφλή» πλευρά του οικοπέδου και προς τον ακάλυπτο του κτιρίου, προτείνοντας έναν εσωστρεφή τρόπο ζωής. Στην ίδια περιοχή της εσωτερικής πλευράς εντάσσονται και οι βοηθητικοί χώροι, η κουζίνα, σε άμεση επικοινωνία με το δωμάτιο υπηρεσίας και τη σκάλα συγκροτώντας έναν αυτόνομο χωρικό κόμβο που λειτουργεί ως πυρήνας οργάνωσης των δευτερευόντων χώρων.

Στη σύνθεση της κάτοψης του μικρότερης επιφάνειας διαμερίσματος το οποίο επαναλαμβάνεται και στο δώμα, το χωλ διατηρεί τη βαρύνουσα σημασία του, λειτουργώντας ταυτόχρονα ως χώρος υποδοχής και επικοινωνίας ανάμεσα στην κουζίνα και το δωμάτιο ύπνου με το λουτρό. Η λειτουργικότητα και η οικονομία στο πλαίσιο της ελάχιστης κατοικίας λειτουργούν ως συνθετικό εργαλείο στη διάταξη της κάτοψης, με τη δημιουργία εσοχών για την ένταξη της κουζίνας και ερμαρίων με άμεση αναφορά στο μοντέρνο ιδίωμα.



386

386. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Παναγιώτη Καρφάκη. Άποψη από την οδό Σολωμού.

387. Ο χώρος εισόδου.



387



388α



388β



388γ

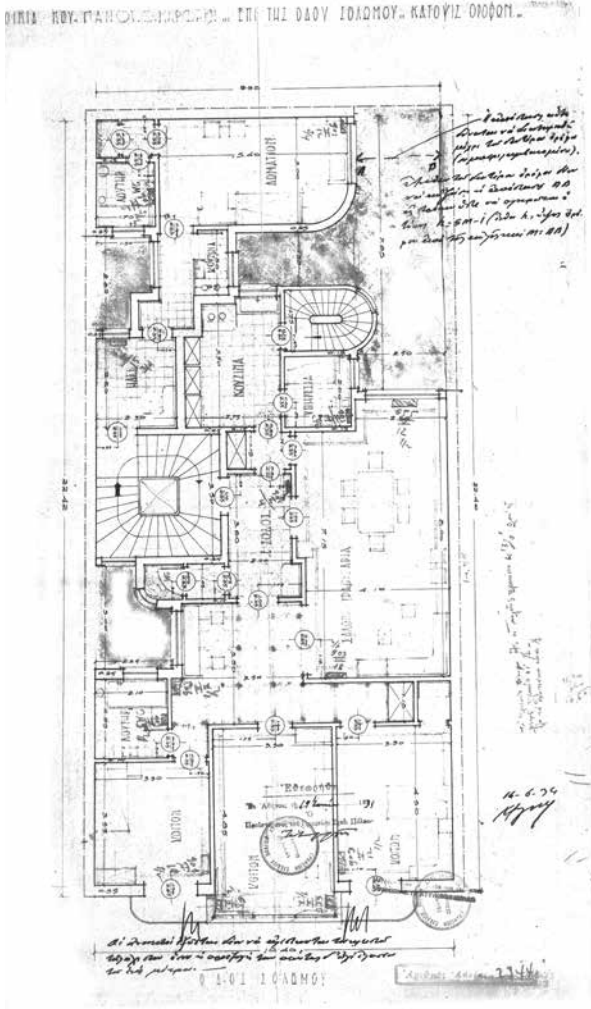
Στην σύνθεση των όψεων ο αρχιτέκτονας κινείται στην ίδια κατεύθυνση με οδηγό την συμμετρικότητα και την κανονικότητα. Κεντροβαρικό στοιχείο στην σύνθεση των όψεων αποτελούν τα έρκερ που είναι ενοποι-ημένα στους τρεις ορόφους, τονίζουν τον κατακόρυφο άξονα του κτίσματος και εντείνουν την πρόθεση του αρχιτέκτονα για συμμετρία.

Η όψη συντίθεται από δύο αυτόνομα γεωμετρικά επίπεδα: το πλήρες επίπεδο της όψης και το επίπεδο που φέρει τα έρκερ και τους εξώστες. Η συμμετρική διάταξη υπογραμμίζεται από τη χωροθέτηση των εξωστών με ημικυκλικές απολήξεις κατά τα μορφολογικά πρότυπα του μοντέρνου, που εκτείνονται κατά μήκος της όψης και συνθέτουν μαζί με τα μεταλλικά στηθαία μια ενιαία επιφάνεια, προτείνοντας μια δεύτερη επιδερμίδα.

Ο κατακόρυφος άξονας και η συμμετρική πρόθεση στη σύνθεση υπογραμμίζονται και από την ιδιαίτερα επιμελημένη είσοδο με τις μαρμάρινες παραστάδες και τις ορθομαρμαρώσεις. Οι μορφολογικές αναφορές στην Art Déco είναι εμφανείς στον ιδιαίτερο σχεδιασμό της πόρτας εισόδου, με τις μεταλλικές αυστηρές σιδεριές να συντάσσουν μια ελεύθερη γεωμετρική σύνθεση. Η διακοσμητική συνθετική πρόθεση της εισόδου συνδυάζεται με το μοντέρνο με την αυστηρή γεωμετρική μορφή και την ενιαία χρωματική απόδοση και υφή, με τη χρήση του τσιμεντο-μαρμαροκονιάματος (artificiel) στις όψεις του κτιρίου.

Αντίστοιχες μορφολογικές αναζητήσεις εντοπίζονται στη διαμόρφωση των όψεων της τριώροφης πολυκατοικίας ιδιοκτησίας Ιωάννη Καλφόπουλου υλοποιημένη το 1937, στην Αθήνα, επί της οδού Κορυδαλλέως 4, για την οποία δεν έχουν εντοπισθεί άλλα στοιχεία της μελέτης.

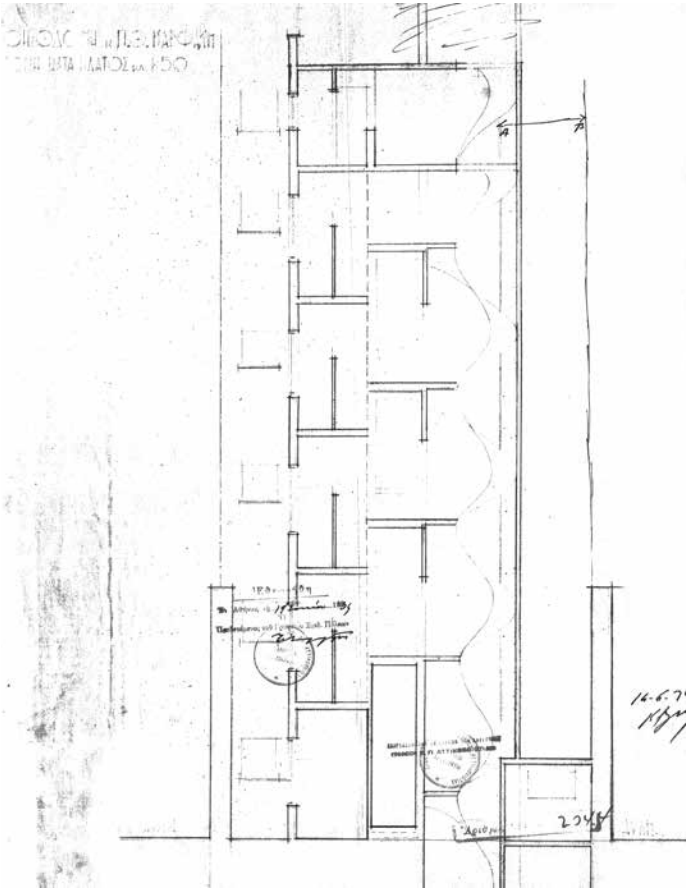
Η συμμετρική οργάνωση των όψεων υπογραμμίζεται από τον κενό χώρο των εξωστών που ενοποιούν τα δύο αμφίπλευρα έρκερ. Οι εξώστες εκτείνονται σε μήκος από το ένα έρκερ στο επόμενο συγκροτώντας μια ενιαία επιφάνεια, προτείνοντας μια πλαστική αντιμετώπιση της όψης. Η χωροθέτηση της εισόδου στον άξονα συμμετρίας, η ιδιαίτερη μορφολογική επεξεργασία και οι ορθομαρμαρώσεις τονίζουν την καθαρότητα του κτίσματος σύμφωνα με τις αρχές του μοντέρνου κινήματος.



389



390



391

388α,388β,388γ. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Παναγιώτη Καρφάκη. Εγγραφα που αφορούν την οικοδομή.
389. Κάτοψη ορόφων.
390. Τομή.
391. Πολυκατοικία Παναγιώτη Καρφάκη. Αποψη από τον δρόμο.



391

Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Κωνσταντίνου Κοτσώνη, 1937, Κλειτίου 6, Αθήνα

Οι αναζητήσεις του μοντέρνου εκφράζονται στη μελέτη της τριώροφης πολυκατοικίας ιδιοκτησίας Κωνσταντίνου Κοτσώνη, υλοποιημένη το 1937 στην Αθήνα, επί της οδού Κλειτίου 6.

Η σχέση με το αστικό τοπίο εμφανίζεται άμεση. Το πέρασμα από το δημόσιο στο ιδιωτικό πραγματοποιείται από την είσοδο, ενταγμένη στο ίδιο επίπεδο με το επίπεδο της κεντρικής όψης. Τοποθετημένη έκκεντρα, εμφανίζεται σε άμεση σχέση με τον δρόμο, διαχωρισμένη από μικρή ανισοσταθμία δύο επιπέδων. Στο εσωτερικό της εισόδου η πρόσβαση υλοποιείται άμεσα από επιμήκη διάδρομο, καταργώντας το επιβλητικό χωλ εισόδου και τη διαβαθμισμένη μεταβατική διαδρομή από τον δημόσιο στον ιδιωτικό χώρο κατά τα αστικά πρότυπα, που παρατηρήθηκε σε άλλες αντίστοιχες προτάσεις του αρχιτέκτονα.

Η συνθετική και λειτουργική δομή των κατόψεων της πολυκατοικίας καθορίζεται από την επιμήκη μορφολογία του οικοπέδου, με μια μόνο όψη προς τον βορρά και τις διαφορετικές χρήσεις των ορόφων. Οι τρεις όροφοι είναι όμοιοι και αναφέρονται σε χρήση κατοικίας, ενώ το ισόγειο και το υπόγειο σε εμπορική χρήση, καθορίζοντας τη διάρθρωση των κατόψεων των διαφορετικών επιπέδων.

Ο προσανατολισμός βορρά-νότου του οικοπέδου αποτελεί καθοριστικό παράγοντα στη σύνθεση της κάτοψης σχετικά με τη διάταξη των επί μέρους χώρων. Η διαρρύθμιση των διαμερισμάτων είναι τυπική του zoning, με τις θέσεις των χώρων υποδοχής και ύπνου διακριτές, που μαζί με τις ιδιαίτερες συνθετικές επινοήσεις του αρχιτέκτονα για δημιουργία χρηστικού και ποιοτικού ελεύθερου χώρου στο μακρόστενο οικόπεδο, προσφέρει μια ξεχωριστή πρόταση του κατοικείν στο κέντρο της πόλης. Τα δύο δωμάτια ύπνου και το λουτρό χωροθετούνται στην πλευρά της κάτοψης προς στην κύρια όψη και οι χώροι υποδοχής και η κουζίνα στο εσωτερικό προς την εσωτερική αυλή-ακάλυπτο, υπογραμμίζοντας τον εσωστρεφή χαρακτήρα του κτίσματος.

Το μεγάλων διαστάσεων χωλ εισόδου αποτελεί κεντροβαρικό στοιχείο στη σύνθεση και λειτουργεί ως κόμβος διανομής και επικοινωνίας μεταξύ των επιμέρους χώρων, κατά τα γαλλικά αστικά πρότυπα.



392



393a



393β

391. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Κωνσταντίνου Κοτσώνη, 1937, Αθήνα. Τοπογραφικό διάγραμμα.

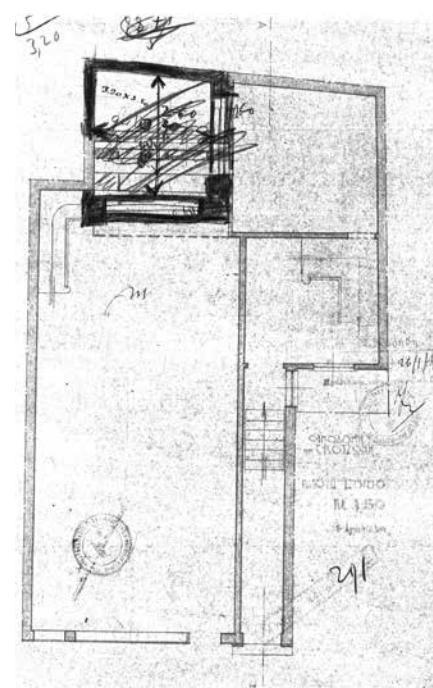
392. Αποψη από τον δρόμο.

392α, 392β. Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες από το κεντρικό κλιμακοστάσιο.

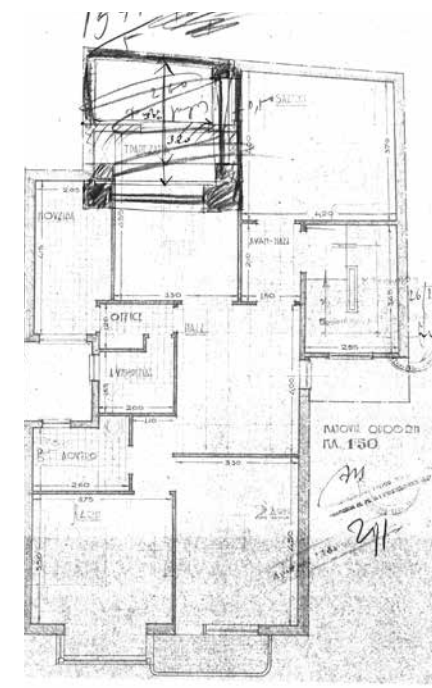
394. Κάτοψη ισόγειου.

395. Κάτοψη Α' ορόφου.

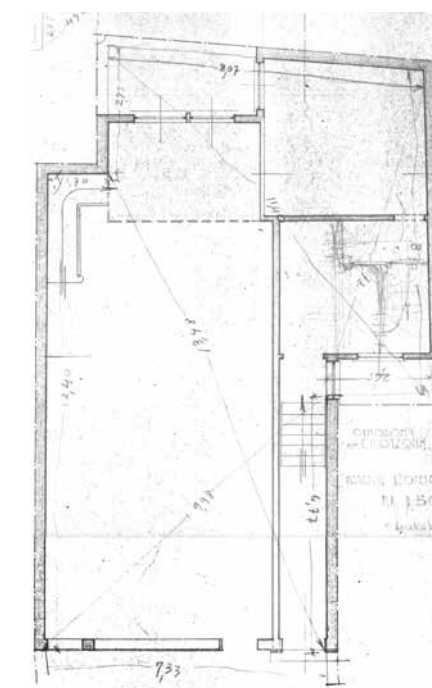
396. Κάτοψη Β' ορόφου.



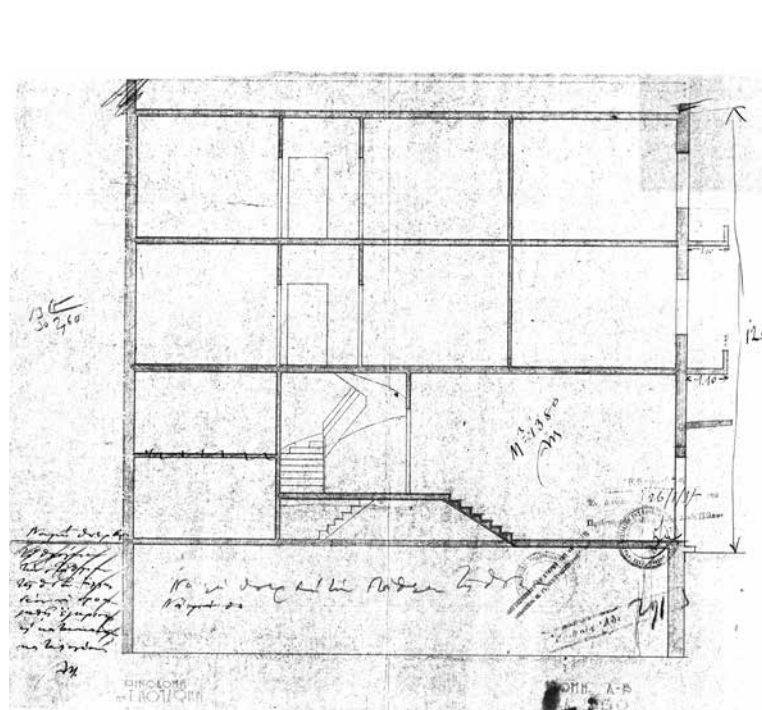
294



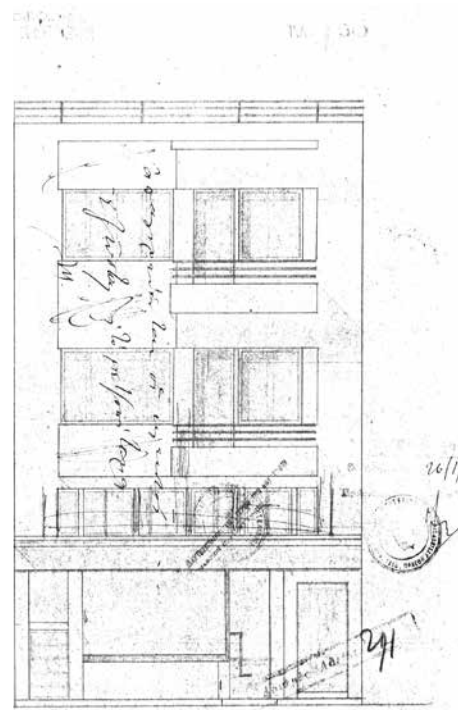
295



296



396



397



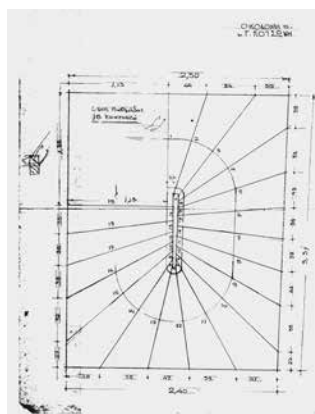
398a



399a



400



398a



399b



401

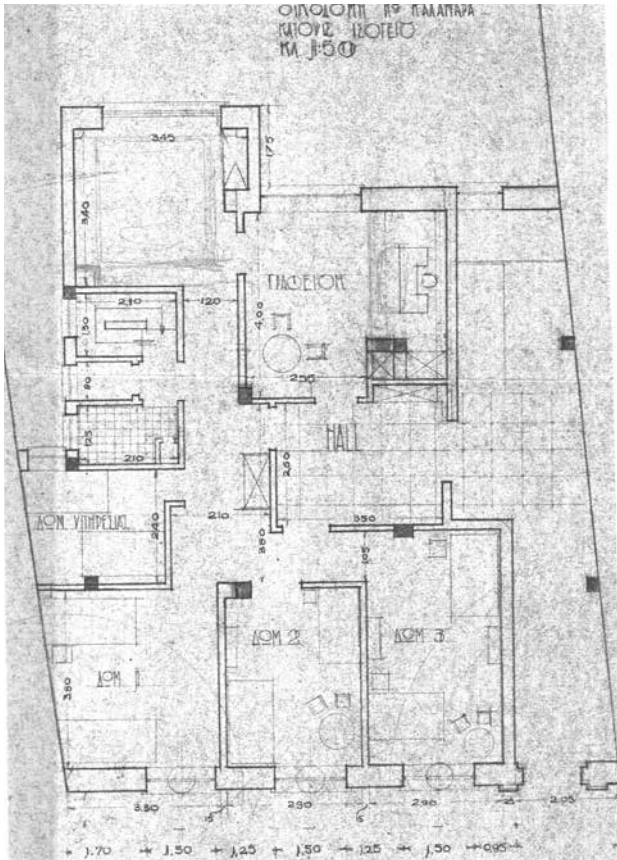
Ο όγκος του κτίσματος είναι μονολιθικός, συμπαγής από την ενιαία χρήση του υλικού, τσιμεντομαρμαροκονίαμα (artificiel), διαρθρώνεται κατά τα κλασικά πρότυπα σε βάση, κορμό και στέψη. Η βάση του κτίσματος, στην οποία εντάσσεται η επιφάνεια της βιτρίνας του καταστήματος, ένα πλήρες υαλοπέτασμα¹⁹⁹ και οι δύο παράπλευρες εισοδοί, η κύρια και η βοηθητική προς το υπόγειο, εμφανίζεται ενιαία, λειτουργώντας οπτικά ως διαφανής μεμβράνη, αμβλύνοντας το όριο του «μέσα»-«εξω».

Ο κορμός του κτίσματος στην υλοποιημένη πρόταση δομείται από δύο διακριτά παράλληλα επίπεδα, το επίπεδο της πλήρους επιφάνειας και το επίπεδο των εξωστών που λειτουργεί ως ενιαία επιφάνεια, μια δεύτερη επιδερμίδα, διασπώντας τη μονολιθική δομή του κτίσματος. Στην υλοποιημένη μελέτη οι εξώστες καταλαμβάνουν όλο το μήκος των ορόφων, με τα ανοίγματα να εμφανίζονται ενοποιημένα εν σειρά κατά την οριζόντια διάσταση, τονίζοντας την οριζοντιότητα του κτίσματος με άμεση αναφορά στο μοντέρνο λεξιλόγιο. Η στέψη του κτιρίου υπογραμμίζεται από την επέκταση των ακμών του, οι οποίες προεκτείνονται ως το δώμα, περιγράφοντας τα όριά του, και καταλήγουν σε μεταλλικό στηθαίο όμοιο με των ορόφων, ελαφραίνοντας τον συμπαγή κτιριακό όγκο.

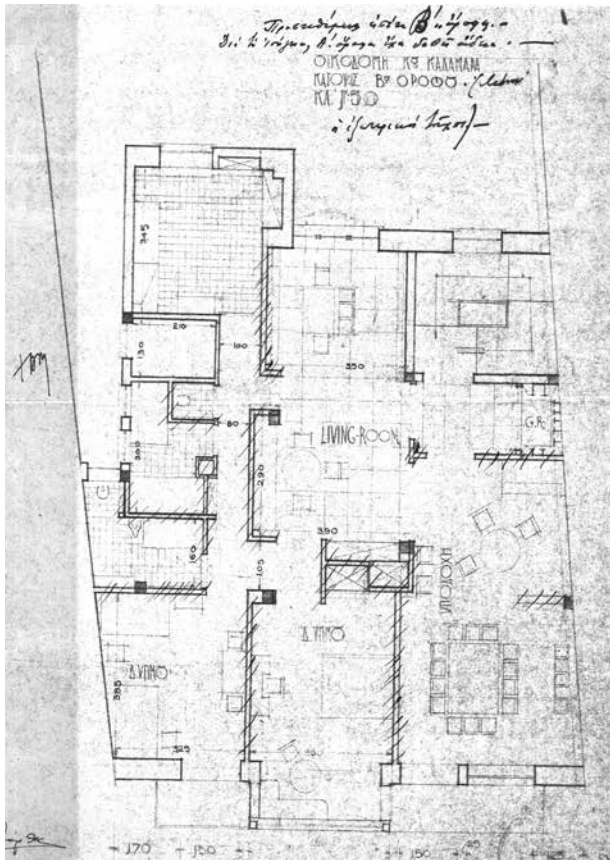
Οι όψεις του κτιρίου είναι λιτές, χωρίς επίπλαστα ή πρόσθετα μορφολογικά στοιχεία, με έμφαση στη γεωμετρικότητα της σύνθεσης και στις σχέσεις των επιμέρους δομικών και μορφολογικών στοιχείων. Ενδιαφέρον προκαλεί η διαχείριση της άρθρωσης μεταξύ βάσης και κορμού του κτίσματος. Μια ανεξάρτητη ζώνη διαχωρισμένη από τον κορμό του κτίσματος από γείσο σε πρόβολο από μπετόν, στην οποία εντάσσονται αυστηρά γεωμετρικά ανοίγματα τετράγωνης διατομής, υπογραμμίζει την οριοθετημένη εναλλαγή των δύο επιπέδων στην όψη και την οριζόντια διάταξη, με αναφορά στο Bauhaus και στην κυβιστική αρχιτεκτονική.

¹⁹⁹ Κατά τις εφαρμογές της υάλου στην ελληνική κατασκευή παρατηρείται η υπέρμετρη χρήση της σε πλήρη υαλοπετάσματα προσόψεως που αντικαθιστούν όλα τα άλλα υλικά και μεταβάλλουν τις αισθητικές αρχές στη μορφολογία των όψεων, αλλά και την όλη κατασκευαστική σύνθεση και τη λειτουργία των κτιρίων. Παπαδάμη-Ριζά, Έφη ό.π., σελ. 185.

396. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Κωνσταντίνου Κοτσώνη. Τομή Α-Α.
397. Πρόσοψη.
398a, 398b. Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες από το κεντρικό κλιμακοστάσιο.
399a, 399b. Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες της πρόσοψης.
400. Ο χώρος εισόδου.
401. Λεπτομέρεια δαπέδου στα διαμερίσματα.

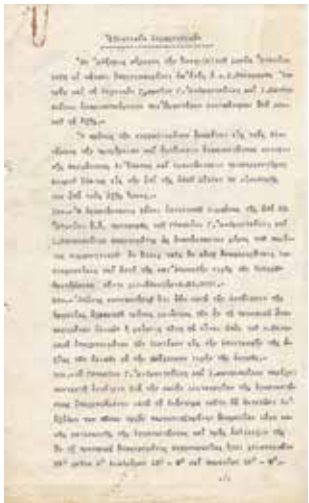


402

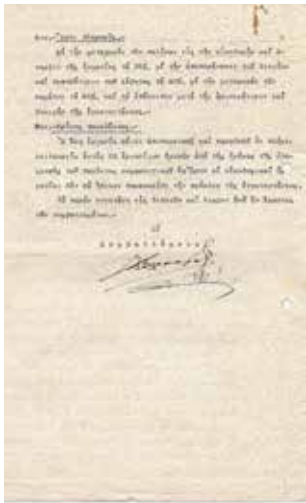


403

402. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Κωνσταντίνου Καλαμαρά, 1935, Αθήνα. Κάτοψη ισογείου.
403. Κάτοψη ορόφου.
404α, 404β. Εγγραφα που αφορούν την κατασκευή της οικοδομής.
405. Ο Τάκης Μάρθας με τον τον πελάτη του Κ. Καλαμαρά.
406. Ο γιός του Κ. Καλαμαρά.



404α



404β

Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Κωνσταντίνου Καλαμαρά, 1935, Χεύδεν 28, Αθήνα

Παρόμοιες συνθετικές αρχές με κάποιες διαφοροποιήσεις εντοπίζονται στην μελέτη της ημιτριώροφης πολυκατοικίας ιδιοκτησίας του ιατρού μαιευτήρα Κωνσταντίνου Καλαμαρά,²⁰⁰ σήμερα κατεδαφισμένη, υλοποιημένη το 1935 στην Αθήνα επί της οδού Χεύδεν 28. Σε αντίθεση με τις υπάρχουσες μελέτες, το κτίσμα εντάσσεται στο οικόπεδο ελεύθερα, αναδεικνύοντας μεγάλο χώρο για αυλή προς το εσωτερικό του, προσφέροντας τη δυνατότητα διαμπερούς διάταξης και ενισχύοντας τη σχέση με το φυσικό περιβάλλον μέσα στο αστικό τοπίο. Οι χρήσεις αναφέρονται σε κατοικία στον πρώτο και τον δεύτερο όροφο, ενώ στο ισόγειο χωροθετείται ο χώρος γραφείου, το ιατρείο.

Στο επίπεδο του ισογείου η πόρτα εισόδου τοποθετείται έκκεντρα στη δεξιά πλευρά του κτίσματος, στο ίδιο επίπεδο με το μέτωπο της όψης σε άμεση επαφή με τον δρόμο, τονίζοντας την άμεση, ροϊκή σχέση του «μέσα» με το «έξω». Η είσοδος στο εσωτερικό της πολυκατοικίας πραγματοποιείται από επιμήκη διάδρομο που καταλήγει στο κεντρικό κλιμακοστάσιο, αναιρώντας οποιαδήποτε πρόθεση για μεταβατικότητα ανάμεσα στο δημόσιο και το ιδιωτικό, σε μια μοντέρνα ανάγνωση της διαχείρισης της εισόδου.

Στην ίδια συνθετική κατεύθυνση με αναφορές στο μοντέρνο αναφέρονται οι κατόψεις του κτιρίου στις οποίες ο προσανατολισμός βορρά-νότου του οικοπέδου αποτέλεσε ισχυρό παράγοντα για τη χωροθέτηση των επιμέρους χώρων. Στο ισόγειο, το κεντρικό χωλ αποτελεί κεντροβαρικό στοιχείο στη σύνθεση. Περιμετρικά του χωροθετούνται το ιατρείο με το γραφείο σε άμεση επικοινωνία με το σαλόνι και τα δωμάτια ύπνου και οι βοηθητικοί χώροι με το δωμάτιο υπηρεσίας να οργανώνουν μια ανεξάρτητη ζώνη με άξονα τη λειτουργικότητα. Στους δύο υπερκείμενους ορόφους το χωλ αναιρείται και στη θέση του χωροθετείται το living room, το οποίο κατέχει κεντροβαρικό ρόλο στη σύνθεση. Οι χώροι υποδοχής και σαλονιού-τραπεζαρίας

²⁰⁰ Ο Κωνσταντίνος Καλαμαράς ανήκει στο στενό φιλικό περιβάλλον του Τάκη Μάρθα, όπως διαφαίνεται από σχετικό φωτογραφικό υλικό. Αρχείο Τάκη Μάρθα.



405



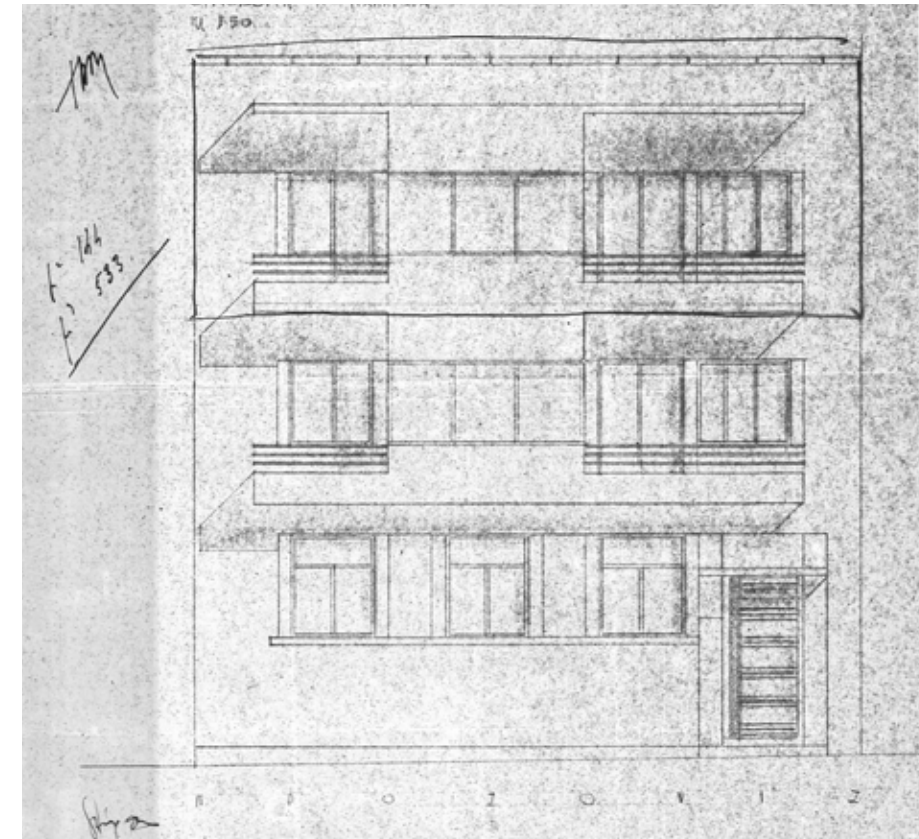
406

εμφανίζονται σε ενιαία διάταξη, με άμεση πρόσβαση από το περιορισμένων διαστάσεων avant hall. Η συνέπεια του αρχιτέκτονα στις μοντέρνες προθέσεις εκφράζεται στην ένταξη επιπλέον χώρων υποδοχής προς την αυλή που λειτουργούν συμπληρωματικά, χωροθετημένοι στην ίδια πλευρά με τους βοηθητικούς χώρους και την κουζίνα και σε άμεση επικοινωνία, από διάδρομο, με τα δωμάτια ύπνου και το λουτρό που τονίζουν την ιδιωτικότητα.

Οι όψεις εμφανίζονται ενιαίες, λιτές χωρίς διακοσμητικά στοιχεία, απαντούν στις αρχές του Μοντέρνου κινήματος. Οργανώνονται από έρκερ τοποθετημένο έκκεντρα στην επιφάνεια της όψης με δύο εξώστες τοποθετημένους αμφίπλευρα, ενταγμένους στη συνέχεια του, τονίζοντας την οριζόντια διάταξη με αναφορά στο μοντέρνο λεξιλόγιο. Το αυτόνομο έρκερ, πλευρικά της κεντρικής όψης διατηρεί το στηθαίο των εξωστών στο ίδιο επίπεδο και σηματοδοτεί την δεκαετία του '30 εκφράζοντας μια διάθεση νεωτερικότητας.

*Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Αδαμάντιου Συρίγου, 1936,
Γκυλφόρδου 4, Αθήνα*

Κοινές συνθετικές αρχές σχετικά με την οργάνωση και τη λειτουργικότητα με έμφαση στο μοντέρνο εκφράζονται στη μελέτη της τετραώροφης πολυκατοικίας Αδαμάντιου Συρίγου, υλοποιημένη το 1936, επί της οδού Γκυλφόρδου 4, στην Αθήνα. Η περιορισμένη επιφάνεια του οικοπέδου οδήγησε τον αρχιτέκτονα να εντάξει οροφωδιαμερίσματα στον πρώτο και δεύτερο όροφο ενώ στον τρίτο όροφο, το ρετιρέ, να προτείνει δύο διαμερίσματα κατανεμημένα στις δυο πλευρές του οικοπέδου με προσανατολισμό βορρά - νότου. Στο υπόγειο, το οποίο έχει ανεξάρτητη είσοδο από τον δρόμο, εντάσσονται το καταφύγιο με W.C., ένα μικρό διαμέρισμα και ένας κοινόχρηστος χώρος πλυντηρίων σε λειτουργική οργάνωση με τη μέγιστη εκμετάλλευση του χώρου. Η είσοδος του κτιρίου είναι ιδιαίτερα επιμελημένη, πραγματοποιείται από διαμορφωμένο ημιυπαίθριο χώρο σε ανισοσταθμία από τον δρόμο προετοιμάζοντας τη βαθμιαία μετάβαση από τον δημόσιο στον εσωτερικό-ιδιωτικό χώρο, μια διαδρομή-μύηση που συγκροτείται από μια

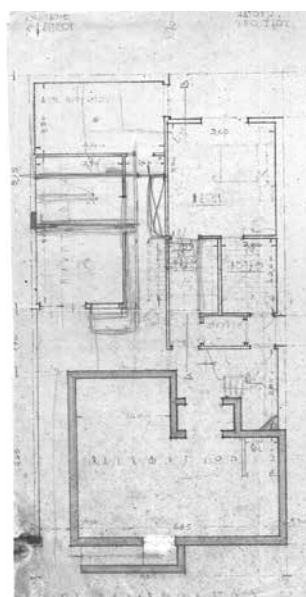


407

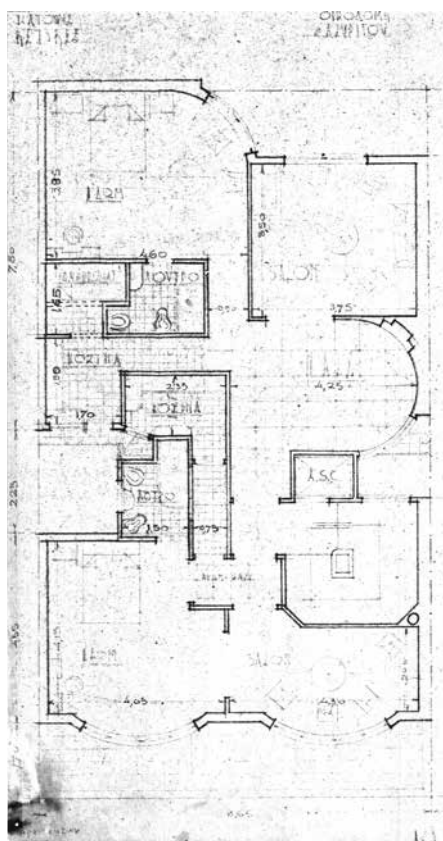


408

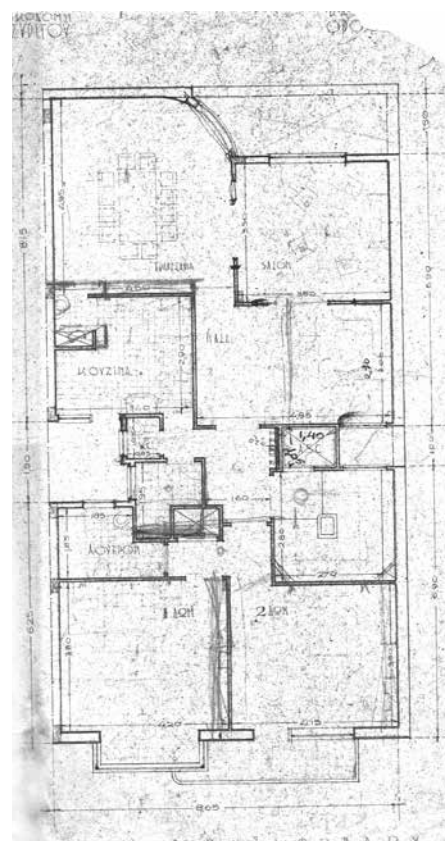
407. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Κωνσταντίνου Καλαμαρά. Πρόσοψη.
408. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Αδαμάντιου Συρίγου, 1936, Αθήνα. Αποψη από την οδό Γκυλφόρδου.



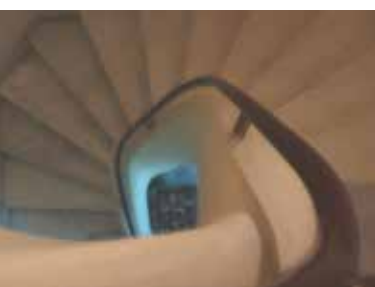
409



410



411



413



412

ενδιαφέρουσα αλληλοδιαδοχή «ανοιχτών» και «κλειστών» χώρων.

Στην σύνθεση των κατόψεων επιβλήθηκε η ένταξη κενών χώρων λόγω της περιορισμένης επιφάνειας του οικοπέδου και του δυσμενούς προσανατολισμού. Οι τρεις ακάλυπτοι-κενοίχωροι, ενταγμένοι σε διαφορετικές θέσεις στο κτίσμα, εξασφαλίζουν τον επαρκή φυσικό αερισμό και φωτισμό στους επιμέρους χώρους προτείνοντας μια ενδιαφέρουσα εναλλαγή κενού και πλήρους και συντελώντας στην οργάνωση και λειτουργικότητα.

Οι κατόψεις των δύο ορόφων, πρώτου και δεύτερου, εμφανίζονται όμοιες στη διάταξή τους. Οι κατόψεις των ορόφων οργανώνονται σε τρεις ενότητες σε διάταξη κατά τα γαλλικά πρότυπα, με την τριμερή κατανομή. Η ύπαρξη avant hall και χωλ συγκροτεί μια βαθμιαία προσέγγιση στο εσωτερικό της κατοικίας, η οποία ξεδιπλώνεται σταδιακά στο βλέμμα του επισκέπτη εξασφαλίζοντας ιδιωτικότητα στους χώρους των μελών της οικογένειας. Το avant hall λειτουργεί ως κόμβος επικοινωνίας των ιδιωτικών χώρων, ύπνου και λουτρού, τοποθετημένων προς στην κύρια όψη, και το κυρίως χωλ λειτουργεί ως μεταβατικός κύριος χώρος μεταξύ της ιδιαίτερων μεγάλων διαστάσεων κουζίνας και των χώρων υποδοχής χωροθετημένων προς το εσωτερικό, προς την αυλή-ακάλυπτο, τονίζοντας τον εσωστρεφή χαρακτήρα του κτίσματος. Οι βοηθητικοί χώροι λειτουργούν ως αυτόνομοι κόμβοι οργανωμένοι με βάση τη λειτουργικότητα και την οικονομία.

Ο τρίτος όροφος διαφοροποιείται ως προς τη διάταξη των επιμέρους χώρων. Οι χώροι υποδοχής και ανάπαυσης εντάσσονται στις δυο όψεις διαχωρίζοντάς τες σε δύο ισότιμα μέρη. Στο διαμέρισμα προς την κύρια όψη τα μέρη αυτά εμφανίζονται ενιαία, διαχωρισμένα από μια συρόμενη πόρτα, προσδίδοντας μια σύγχρονη, ανατρεπτική αντίληψη στο ζήτημα της ιδιωτικότητας της κατοικίας. Το χωλ εισόδου του διαμερίσματος προς τον ακάλυπτο διαφοροποιείται μορφολογικά από τους υπόλοιπους ορόφους αποκτώντας μια ημικυκλική διάταξη, προτείνοντας έναν χώρο οικείο, σε μια βιωματική συνθήκη «αγκαλιάς».

409. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Αδαμάντιου Συρίγου. Κάτοψη υπογείου.
410. Κάτοψη Α', Β' και Γ' ορόφου.
411. Κάτοψη Δ' ορόφου.
412. Ο χώρος εισόδου.
413. Λεπτομέρεια κλίμακας του κεντρικού κλιμακοστασίου.



414α



415



414β



416β



416α

414α, 414β. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Αδαμάντιου Συρίγου. Λεπτομέρειες θυρών.
415. Το χώλ εισόδου της πολυκατοικίας.
416α, 416β. Απόψεις από τον εσωτερικό χώρο των διαμερισμάτων.

Η σύνθεση των κατόψεων χαρακτηρίζεται από ροϊκότητα μέσα από τη μεταβαλλόμενη ευέλικτη σύνδεση των επιμέρους χώρων, προτείνοντας ένα χωρικό σύστημα που αρθρώνεται από τα δίπολα στάση-κίνηση, φως-σκοτάδι. Η αυστηρή γεωμετρικότητα των επιμέρους χώρων διασπάται από τη χρήση καμπύλων πρισμάτων-χώρων προς τις όψεις, προσδίδοντας πλαστικότητα στο κτίσμα.

Στην πολυκατοικία Αδ. Συρίγου Ιδιαίτερη έμφαση έχει δοθεί από τον αρχιτέκτονα στη διαμόρφωση των εσωτερικών χώρων των διαμερισμάτων, που χαρακτηρίζονται από λιτότητα και εξαντλητική μελέτη των λεπτομερειών, των εντοιχισμένων επίπλων, των δρύινων θυρών και δαπέδων με γεωμετρικά διακοσμητικά μοτίβα στους χώρους υποδοχής, των μαρμαρίνων πλακοστρώσεων και των ορθομαρμαρώσεων σε κύριες εισόδους και λουτρά, σε μια επιλεκτική χρήση του κώδικα της Art Deco.

Στην σύνθεση των όψεων και των κατόψεων παρατηρείται η πρόθεση για συμμετρική διάταξη των επιμέρους στοιχείων, η οποία όμως αναιρείται μέσα από μια ήπια ασύμμετρη οργάνωση που προκύπτει από τη μετατόπιση του άξονα συμμετρίας. Στις κατόψεις ο κάθετος άξονας συμμετρίας μετατοπίζεται προτείνοντας εναλλασσόμενους κενούς χώρους-κόμβους-διάδρομους ή διαχωριστικούς τοίχους, ενώ στις όψεις η ολίσθηση του κατακόρυφου άξονα υπογραμμίζει τη βάση του κτιρίου, τον χώρο εισόδου. Η χωροποιητική κίνηση στον σχεδιασμό της εισόδου εκφράζει μια μοντέρνα αντιμετώπιση σε μια κλασική κατά τ' αλλά μορφολογική προσέγγιση.

Στη σύνθεση της κύριας όψης συντελεί η ένταξη των έρκερ κυβιστικής μορφολογίας. Τα έρκερ φέρουν κατά τα μοντέρνα πρότυπα γωνιακά γαλλικά παράθυρα, σε υποχώρηση από τους εξώστες, με καμπύλες απολήξεις, προτείνοντας μια ρυθμική οργάνωση των όψεων. Μέσα από την αλληλοδιείσδυση των δύο επιπέδων, τονίζεται η πλαστικότητα του κτίσματος. Η πλαστικότητα αποδίδεται σε όλα τα επίπεδα του κτίσματος, στη βάση, με τον χειρισμό του χώρου εισόδου και στις ορθομαρμαρώσεις, στις χτιστές ζαρντινιέρες, στο κυκλικό παράθυρο-φεγγίτη, στις κυκλικής διατομής κολώνες και στη στέψη από την προέκταση των ακμών και τη μορφοποίησή τους από

στιβαρή πέργκολα από μπετόν, που διατυπώνουν έναν γόνιμο διάλογο του μοντέρνου ιδιώματος με τον κλασικισμό.

Η λιτότητα στην έκφραση των όψεων μέσα από τη χρήση ενός ενιαίου υλικού έρχεται σε αντίφαση με τον χειρισμό των διαφορετικών επιφανειών στον εσωτερικό χώρο των διαμερισμάτων και των κοινόχρηστων χώρων. Μαρμάρινες πλακοστρώσεις με γεωμετρικές συνθέσεις, ορθομαρμαρώσεις στους κοινόχρηστους χώρους και τους χώρους υποδοχής, δρύινα δάπεδα και μωσαϊκά που φέρουν διακοσμητικές παραστάσεις δελφινιών προτείνουν μια πλουραλιστική σύνθεση που λειτουργεί ως εικαστικό γεγονός στη σύνθεση του αρχιτεκτονικού χώρου. Οι διαφορετικές επιφάνειες, ενταγμένες σε ενιαίους χώρους, αρθρώνονται με τη χρήση ενωτικών υλικών όπως περιμετρικές φάσες, που αποδίδουν μια ενιαία γεωμετρική σύνθεση μέσα από τη διαίρεση της σχεδιασμένης επιφάνειας που ορίζει την αυτονομία κάθε όγκου.

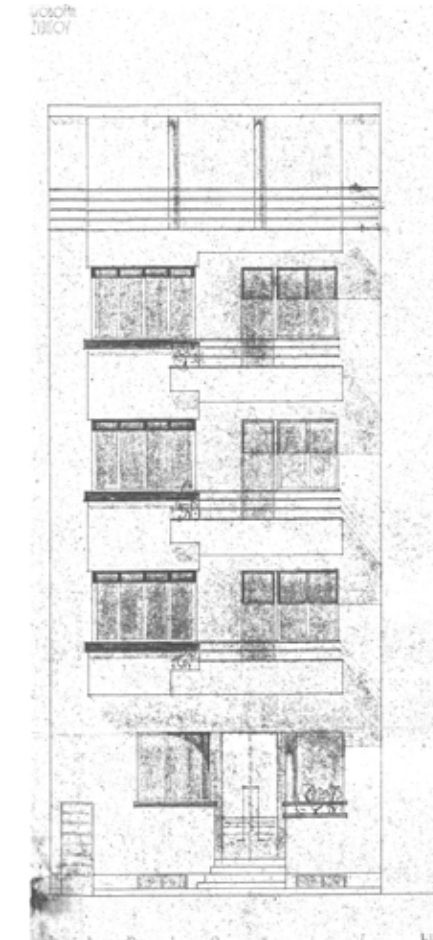
*Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Ρεμέτζου, 1936,
Κυψέλης και Κιμώλου, Αθήνα*

Στο μεταίχμιο Μοντερνισμού, Κλασικισμού και της διακοσμητικής αρχιτεκτονικής του Art Déco, εντάσσεται η μελέτη ημιτριώροφης πολυκατοικίας ιδιοκτησίας Γεώργιου Ρεμέτζου, υλοποιημένη το 1936, επί των οδών Κυψέλης και Κιμώλου στην Αθήνα. Το γωνιακό οικόπεδο με τον προνομιακό του χαρακτήρα εξασφαλίζει ευχέρεια στις συνθετικές επιλογές του αρχιτέκτονα στην αρχιτεκτονική επίλυση της πολυκατοικίας σε λειτουργικό και μορφολογικό επίπεδο.

Οι αναφορές στα αστικά πρότυπα είναι εμφανείς στην πολυκατοικία Ρεμέτζου και εκφράζονται σε διαφορετικά επίπεδα σχεδιασμού. Η σχέση που αναπτύσσει το κτίσμα με την πόλη εκφράζεται στη σύνθεση του χώρου εισόδου. Στη διαμόρφωση της εισόδου της πολυκατοικίας με την πρόθεση ιδιωτικότητας στο επίπεδο του δρόμου εκδηλώνεται η ασυμβατότητα του ιδιωτικού με το δημόσιο στοιχείο, ακολουθώντας τα πρότυπα της «επίσημης εισόδου» του προηγούμενου αιώνα, συνεπή στην αρχιτεκτονική των αστικών μεγάρων. Η μορφολογική εσοχή της εισόδου με τον πλούτο των υλικών κατασκευής



417α



418



417β

417α, 417β. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Αδαμάντιου Συρίγου. Απόψεις από τον δρόμο.
418. Πρόσοψη.

και την ένταξη διακοσμητικών μορφών δηλώνει το παρόν μέσα από το παρελθόν, μέσα από τον διάλογο του μοντέρνου με τις διακοσμητικές τάσεις του παρελθόντος. Η μετάβαση από τον δημόσιο στον ιδιωτικό εμφανίζεται ως μια εξελεγκτική διαδικασία μετακίνησης μέσα από συνεχόμενους αυτόνομους-οριοθετημένους χώρους. Ο εξωτερικός ημιυπαίθριος χώρος, ο προθάλαμος και ο κυρίως χώρος εισόδου, που περιλαμβάνει το κλιμακοστάσιο, το θυρωρείο και δύο μικρά διαμερίσματα, συντελούν στη διαβαθμισμένη πορεία από το «έξω» στο προστατευμένο «μέσα». Η διαδοχή, η ιεραρχία και η αλληλουχία των επιμέρους χώρων, καθώς και η έννοια του κέντρου, στον χώρο του κλιμακοστασίου αποτελούν κυρίαρχα χαρακτηριστικά της δομής της εισόδου της πολυκατοικίας.

Το μοντέρνο λεξιλόγιο εκφράζεται στις συνθέσεις των κατόψεων των ορόφων κυρίως από την αναζήτηση λειτουργικότητας και οργάνωσης των διαμερισμάτων. Ο πρώτος και ο δεύτερος όροφος περιλαμβάνουν δύο διαμερίσματα συμμετρικά χωροθετημένα ως προς το περιορισμένο διαστάσεων χωλ. ενώ ο τρίτος όροφος περιλαμβάνει οροφοδιαμέρισμα του οικοπεδούχου-επενδυτή.²⁰¹

Στις διατάξεις των κατόψεων των διαμερισμάτων η τριμερής κατανομή των λειτουργιών τηρείται, με το χωλ να υπηρετεί την ιδιωτικότητα διαχωρίζοντας τους χώρους σε ζώνες: δημόσιας, με τους χώρους υποδοχής, και ιδιωτικής, με τα δύο υπνοδωμάτια και λουτρά και τους βοηθητικούς χώρους που περιλαμβάνει κουζίνα, office και W.C. ξένων. Το χωλ εισόδου περιορίζεται σε επιφάνεια, ενώ η ρευστότητα και η μεταβλητότητα χαρακτηρίζουν τους χώρους υποδοχής. Το συνθετικό στοιχείο που πρυτανεύει στη διάταξη της κάτοψης του οροφοδιαμερίσματος του 3ου ορόφου είναι το σύμπλεγμα τραπεζαρίας και σαλονιού, το οποίο εμφανίζεται χωρικά ενοποιημένο και έχει πρόθεση συμμετρικής οργάνωσης μέσα από μια τοξωτή κατασκευή με κολώνες κυκλικής διατομής, η οποία διαχωρίζει την τραπεζαρία χωλ από το σαλόνι, ίδιας μορφολογίας με το διαχωριστικό της πολυκατοικίας Γεωργόπουλου.

²⁰¹ ΓΓεώργιου Ρεμέτζου. Προφορικές Πληροφορίες. Συνέντευξη της Τεύκτρας Κυριάκου, δικηγόρου, ιδιοκτήτριας της πολυκατοικίας, στη γράφουσα, στις 1-11-2017.



419

419. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Ρεμέτζου, 1936, Αθήνα. 420α, 420β, 420γ. Απόψεις από τον εσωτερικό χώρο της εισόδου.



420α



420β



420γ

Η αρχιτεκτονική σύνθεση εμφανίζει ενδιαφέρον στην επεξεργασία της τομής, καθώς υποδιαιρείται σε υποπεριοχές με σημαντική ποιοτική διαφοροποίηση του χώρων. Ο αρχιτέκτονας προτείνει ένα καινοτόμο σύστημα λειτουργικής διάρθρωσης των εσωτερικών χώρων της πολυκατοικίας βασισμένο στην τομή, αντίστοιχου χειρισμού με το σύστημα του Adolf Loos, την καθ' ύψος χωροθέτηση διάφορων λειτουργιών με στόχο τη μέγιστη αποτελεσματικότητα και εργονομία για τον χρήστη.

Ο αρχιτέκτονας επιδιώκει με αυτόν τον τρόπο να εκσυγχρονίσει την αστική παράδοση του κατοικείου. όπως αντίστοιχα είδαμε και στη μελέτη κατοικίας Τρίμμη στο Ψυχικό, με τη διάσπαση των διαμερισμάτων σε διαφορετικές στάθμες, προτείνοντας ενδιαφέρουσες συσχετίσεις ανάμεσα στους επιμέρους χώρους, κύριους και βοηθητικούς. Στον πρώτο και δεύτερο όροφο, στην κατώτερη στάθμη εντάσσονται τα λουτρά και οι βοηθητικοί χώροι. Αντίστοιχα στο διαμέρισμα του τρίτου, οι βοηθητικοί χώροι εντάσσονται σε ανώτερη στάθμη, διασφαλίζοντας την ιδιωτικότητα, με άξονα την οικονομία και τη λειτουργικότητα. Η ανισοσταθμία στο εσωτερικό της πολυκατοικίας παραπέμπει στην προσωπική του κατοικία-ατελιέ, δημιουργεί ένα ενδιαφέρον σύμπλεγμα από κρυφά περάσματα, διαδρομές, εναλλαγές χώρων, προτείνοντας ένα ροϊκό χωρικό σύστημα με αναφορά στο μοντέρνο λεξιλόγιο.

Οι αναφορές στο μοντέρνο στις διατάξεις, καθώς και η λιτή κομψότητα στον εσωτερικό χώρο, χαρακτηριστικά των πολυκατοικιών του Μεσοπολέμου, εκφράζονται στην πολυκατοικία Ρεμέτζου μέσω της εκλεπτυσμένης χρήσης των υλικών. Οι χώροι υποδοχής διακρίνονται από πληθωρική διάθεση και πλούσιο διάκοσμο, ανάλογο με τον αστικό χαρακτήρα του κτιρίου. Δρύινες πόρτες και ξύλινα δάπεδα με γεωμετρικά μοτίβα εντάσσονται στα δάπεδα των χώρων υποδοχής και μαρμάρινες πλακοστρώσεις και ορθομαρμαρώσεις στους κοινόχρηστους χώρους. Η γεωμετρικότητα χαρακτηρίζει τον σχεδιασμό του δαπέδου στο κεντρικό κλιμακοστάσιο, στο οποίο συνδυάζεται το μωσαϊκό με την ένταξη γραμμικών στοιχείων διαφορετικού χρώματος σε μια ελεύθερη εικαστική πρόταση.

421α, 421β, 421γ, 421δ, 421ε, 421ζ, 421η, 421ι, 421θ, 421ι. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Ρεμέτζου. Απόψεις από τον εσωτερικό χώρο των διαμερισμάτων.



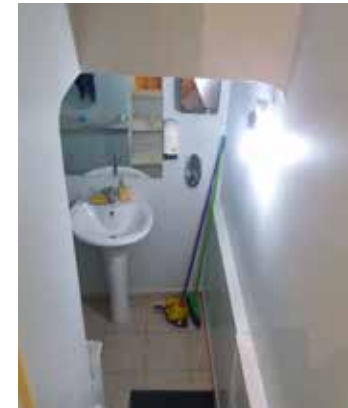
421α



421β



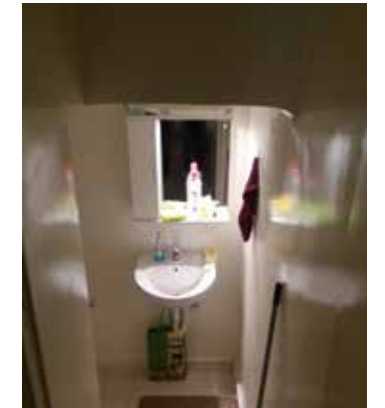
421γ



421δ



421ε



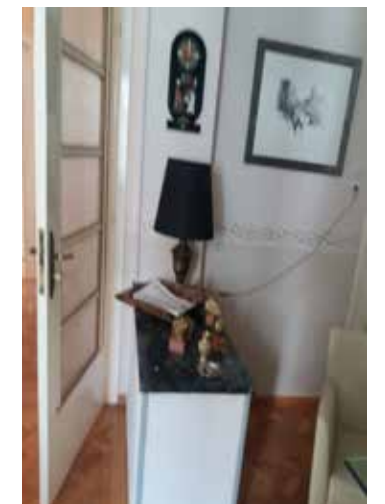
421ζ



421η



421θ



421ι

Οι όψεις εκφράζουν τον κλασικίζοντα διαχωρισμό σε βάση, κορμό και στέψη. Ο διαχωρισμός εκφράζεται στις όψεις σε διακεκριμένες ζώνες, οι οποίες διαφοροποιούνται με τη χρήση διάτρητων και πλήρων στοιχείων. Η αναζήτηση της ιδιωτικότητας απασχολεί τον αρχιτέκτονα στο ισόγειο που είναι σε άμεση επαφή με τον δρόμο, και το οποίο εμφανίζεται συμπαγές με μικρά ανοίγματα διαφορετικών αναλογιών και μορφών, με το κυκλικό παράθυρο που δεσπόζει, ενώ οι όροφοι, που έχουν εξασφαλισμένη την ιδιωτικότητα λόγω της απομάκρυνσης από τον δρόμο, εμφανίζονται διάτρητοι.

Οι όψεις διαχωρίζονται σε δύο παράλληλα επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο οργανώνεται στην όψη σε μορφή δομικού καννάβου (εσχάρας), ένα πλέγμα οριζοντίων και κατακόρυφων, και το δεύτερο επίπεδο, το πλήρες της όψης, περιλαμβάνει τα ανοίγματα που αντιστοιχούν στην εσωτερική διάταξη των διαμερισμάτων. Τα μέρη-παράθυρα, μπαλκόνια, τοίχοι, υποστυλώματα, δοκοί υποτάσσονται στο όλον, σε έναν γεωμετρικό κάνναβο αντίστοιχο με το έργο των Ιταλών ρασιοναλιστών του Gruppo Sette της δεκαετίας του '30. Η ένταξη ενός πλήρους υπο-καννάβου στη βάση των παραθύρων υπογραμμίζει τη γεωμετρικότητα της σύνθεσης υποδηλώνοντας μια διακοσμητική πρόθεση. Στην ίδια πρόθεση εντάσσονται τα κυκλικά υποστυλώματα μαζί με τις μαρμάρινες επενδύσεις, τα οποία διαμορφώνουν τη βάση-ισόγειο που βρίσκεται σε υποχώρηση από τον κύριο πρισματικό όγκο, με εμφανείς κλασσικές αναφορές.

Στην αναζήτηση πλαστικότητας στις όψεις μέσα από την αφαίρεση και τη γεωμετρικότητα απαντά η συνθετική επίλυση της γωνίας του κτίσματος. Στον αυστηρό γεωμετρικό όγκο του κτίσματος μέσα από μια προσθετική διαδικασία ο αρχιτέκτονας εντάσσει αυτόνομους ημικυλινδρικούς όγκους, τις απολήξεις των εξωστών, προσδίδοντας έναν δυναμικό χαρακτήρα στις όψεις και ενισχύοντας τον άμεσο διάλογο του κτιρίου με το σύγχρονο μεταβαλλόμενο αστικό τοπίο.

Οι συμμετρικές διατάξεις των αρχιτεκτονικών δομικών και διακοσμητικών στοιχείων με αναφορές στην Art Déco υπογραμμίζουν τη βάση του κτιρίου και, με τη χρήση μαρμάρου στις επιφάνειες των τοίχων και των δαπέδων, αποδίδουν αίσθηση πολυτέλειας, εκφρά-



422

422. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Ρεμέτζου. Αποψη από την οδό Κυψέλης.



423α



423β



423γ

ζοντας τον μεγαλοαστικό χαρακτήρα της πολυκατοικίας. Στοιχεία κλασικιστικής μορφολογίας, μαρμάρινες κολώνες και παραστάδες με θριγκούς στην πόρτα εισόδου παραπέμπουν στις εισόδους νεοκλασικών κτιρίων, προσδίδοντας έναν ιστορίζοντα χαρακτήρα στο μοντέρνο ύφος της πολυκατοικίας. Εκλεκτικιστικές προθέσεις του αρχιτέκτονα με αναφορά στη Βιεννέζικη secession του Otto Wagner εκφράζονται στον μορφοπλαστικό χειρισμό της απόληξης του κτιρίου. Γεωμετρικά, γλυπτικά στοιχεία τοποθετημένα σε συμμετρική διάταξη στο δώμα εντάσσονται στον ίδιο κατακόρυφο άξονα με τα έρκερ και τους εξώστες, και σε συνδυασμό με την ελαφριάς μορφής κεραμοσκεπή προτείνουν ένα συνεκτικό εικαστικό σύμπλεγμα. Οι αναζητήσεις του αρχιτέκτονα για έναν γόνιμο διάλογο μεταξύ Τέχνης και Αρχιτεκτονικής εκφράζονται στον χειρισμό των όψεων.

Η πολυκατοικία Ρεμέντζου, τόσο στον εσωτερικό χώρο όσο και στο εξωτερικό κέλυφος, αντιμετωπίζεται από τον αρχιτέκτονα με ομογενή συνθετική, δομική και διακοσμητική προσέγγιση.

Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Παρ. Γράτσου, 1936, Κυψέλης 16, Αθήνα

Αντίστοιχες προθέσεις που διατυπώνουν έναν γόνιμο διάλογο μεταξύ μοντέρνου και κλασικιστικού εκφράζονται στη μελέτη της τετραώροφης πολυκατοικίας ιδιοκτησίας Παρ. Γράτσου²⁰² υλοποιημένη το 1936, χωροθετημένη επί της οδού Κυψέλης 16, σε άμεση επαφή με την πολυκατοικία Ρεμέντζου.

Η είσοδος της πολυκατοικίας σε συμμετρική διάταξη εκφράζει την πρόθεση του αρχιτέκτονα για σαφή οριοθέτηση του «μέσα» και του «έξω», με κλασικιστικές αναφορές. Ο εξωτερικός προθάλαμος με την ένταξη μαρμαρίνων κολονών και πορτών διαμορφωμένων σε μορφοσίδερο, πιστών στον διακοσμητικό κώδικα της Art Deco, και οι τρεις κυκλικοί φεγγίτες-ορόσημα της αρχιτεκτονικής του Μεσοπολέμου τονίζουν τον επιβλητικό και πολυτελή χαρακτήρα της

²⁰² Παπαδάμη-Ριζά, Έφη, *ό.π.*, σελ 185.



424

423α,423β,423γ. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Ρεμέντζου. Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες.
424. Αποψη από την οδό Κιμώλου.
425. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια στην πρόσοψη.



425

πολυκατοικίας. Οι κυλινδρικές και κυβικές μορφές στην είσοδο εικονογραφούν τη διαφορά της νέας αρχιτεκτονικής με την υφιστάμενη κλασική αντίληψη, σε μια όμως μνημειακή προσέγγιση. Η τάση αυτή εκφράζεται κυρίως στον εσωτερικό χώρο της εισόδου από τη συμμετρική τοποθέτηση κλιμακωτών επιπέδων που έχουν παράλληλα λειτουργικό χαρακτήρα, επιτυγχάνοντας την πρόσβαση στα υπόγεια του κτίσματος.

Η λιτότητα και η αυστηρή δομή των όψεων με τη μονοχρωματική έκφραση με την ενιαία χρήση υποκίτρινου κονιάματος, συνεπείς στο μοντέρνο λεξιλόγιο, έρχονται σε αντίθεση με τη χρήση διαφορετικών, περίτεχνων υλικών στον εσωτερικό χώρο. Ξύλινα δάπεδα, ξύλινες θύρες με περίτεχνα μεταλλικά σχέδια, σχέδια στα υαλοστάσια και μαρμάρινες επενδύσεις σε τοίχους και δάπεδα καταδεικνύουν τον αστικό χαρακτήρα της πολυκατοικίας, με αναφορές στο αστικό μέγαρο. Μαρμάρινα δάπεδα και μαρμάρινες επενδύσεις στα λουτρά, ξύλινα δάπεδα με ποικίλους σχεδιασμούς στους χώρους υποδοχής²⁰³, ξύλινες ταμπλαωτές πόρτες στα δωμάτια, επενδύσεις και ορθομαρμαρώσεις υπογραμμίζουν τον μεσοαστικό χαρακτήρα της πολυκατοικίας.

Ο διάλογος ανάμεσα στο μοντέρνο και τον κλασικισμό είναι εμφανής στην πολυκατοικία Γράτσου. Το μοντέρνο εκφράζεται κυρίως στη συνθετική προσέγγιση των κατόψεων με την τριμερή κατανομή και την ευρυχωρία που τις χαρακτηρίζει. Η κλασικιστική προσέγγιση εκφράζεται με την αίσθηση της πολυτέλειας μέσα από τη χρήση διαφορετικών υλικών στον εσωτερικό χώρο, σε αντίθεση με τη μονοχρωματική αντίληψη των όψεων.

²⁰³ Τα ξύλινα δάπεδα χρησιμοποιήθηκαν κατεξοχήν στις πολυκατοικίες του μεσοπολέμου. Συναντώνται στα υπνοδωμάτια, σε μορφές απλές και οικονομικές, δηλαδή σε λωρίδες με ξύλο π.χ. δρύινο β' διαλογής, πιτσ-πάιν κ.λπ., αλλά και στους χώρους υποδοχής σε συνθετότερες μορφές π.χ. ψαροκόκαλο, σαλίγκαρο κ.λπ. με ξύλο ανωτέρας ποιότητας. Το δάπεδο σε λωρίδες, που είναι η απλούστερη και οικονομικότερη μορφή εφαρμόζεται στα υπνοδωμάτια και σπανιότερα στους χώρους υποδοχής και τοποθετείται παράλληλα προς τη μεγάλη διάσταση. Παπαδάμη-Ριζά, Έφη, *ό.π.*, σελ 173.



426



427



428

90



429α

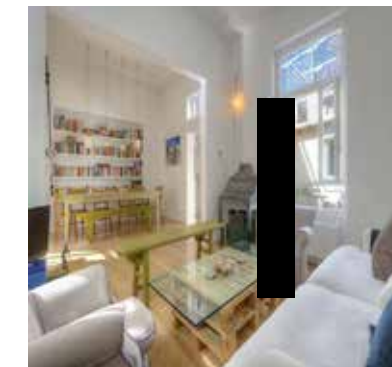


429β

426. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Παρ.Γράτσου, 1936, Αθήνα. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια στην είσοδο.
427. Αποψη από την οδό Κυψέλης.
428. Αποψη της εισόδου.
429α, 429β. Αποψεις του εσωτερικού χώρου της εισόδου.
430α, 430β, 430γ. Απόψεις του εσωτερικού χώρου των διαμερισμάτων.



430α



430β



430γ

Το ύφος των πολυκατοικιών Ρεμέτζου και Γράτσου είναι ανάλογο της ιταλικής ρασιοναλιστικής αρχιτεκτονικής της τελευταίας δεκαετίας. Τα κτίρια απομακρύνονται από τη λογική της οριζοντιότητας και της ροϊκής κάτοψης προς μια στερεή, κυβιστική, κλασική αρχιτεκτονική.

Η αρχιτεκτονική των μοντέρνων μεσοπολεμικών πολυκατοικιών του Τάκη Μάρθα - Γενικές παρατηρήσεις

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι οι σημαντικότερες αντιλήψεις του Τάκη Μάρθα όσον αφορά τον σχεδιασμό των αστικών μεσοπολεμικών πολυκατοικιών είναι οι παρακάτω:

- η πειθαρχημένη ένταξη των κτισμάτων στα όρια του αστικού οικοδομικού τετραγώνου και της συνεχούς δόμησης.
- η γεωμετρική σύνθεση των κατόψεων με τη χρήση αξόνων και την άρθρωση καθάρων ορθογώνιων, τετράγωνων ή κυκλικών μορφών.
- η τήρηση, κατά τα γαλλικά πρότυπα, της τριμερούς κατανομής των λειτουργιών στα διαμερίσματα.
- η έμφαση στους χώρους υποδοχής τους οποίους αναδεικνύει ως μείζονες χώρους της κατοικίας.
- η εξασφάλιση χώρων με μεταβλητή χρήση, που κατά περίπτωση ενισχύουν τους χώρους υποδοχής.
- οι παραδοσιακές αναφορές συνυπάρχουν στην αρχιτεκτονική σύνθεση με τη μοντέρνα τάση για σαφή διαφοροποίηση των χώρων υποδοχής από τα υπνοδωμάτια και τους χώρους υπηρεσίας.
- η αφαιρετική και η λειτουργική οργάνωση αποτελεί συνθετική αρχή στη σύνθεση των κατόψεων αλλά και των όψεων, με άξονα την οικονομία και τον ορθολογισμό.
- η προσαρμογή της πολυκατοικίας στις δυνατότητες κατασκευής στην Ελλάδα, στις κλιματικές συνθήκες και στις κοινωνικές και πολιτιστικές συνθήκες διαβίωσης των χρηστών.
- η τήρηση των κανόνων «κοσμιότητας» και αστικής συμπεριφοράς μέσα από την επιδίωξη ιδιωτικότητας.

- η προσήλωση στο αρχιτεκτονικό πρόγραμμα και στην επίτευξη λειτουργικών λύσεων.

- η αφαιρετική-γεωμετρική σύνθεση των όψεων, χωρίς επιφανειακά διακοσμητικά στοιχεία.

- Ο μεταβατικός χαρακτήρας της αρχιτεκτονικής, ο οποίος αποδίδεται μέσω:

α) της διαρκούς αναφοράς στη δομή και στις χωρικές σχέσεις του αστικού μεγάρου και στην προσπάθεια μεταφοράς του στον κτιριακό τύπο της κατοικίας.

β) της διφορούμενης αντίληψης περί συμμετρίας, η οποία κατά περίπτωση τηρείται ή αναιρείται. Οι ασύμμετρες μορφές παραχωρούν τη θέση τους σε επιμέρους συμμετρίες, ενώ το σύνολο του έργου διακρίνεται για την ασύμμετρη λειτουργική του οργάνωση.



431. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Καλφόπουλου, Κορυδαλλέως 4 Αθήνα. Αποψη από την οδό Κορυδαλλέως.

Μεταπολεμικές πολυκατοικίες του Τάκη Μάρθα

Εισαγωγή-Διάκριση κατηγοριών

Ο Τάκης Μάρθας κατά τη μεταπολεμική περίοδο 1947-1960, ακολουθώντας το ρεύμα της οικοδομικής ανάπτυξης, ενεργοποιείται επαγγελματικά στον τομέα της πολυκατοικίας, στην Αθήνα και τα προάστια. Θα μελετήσει συνολικά τέσσερις πολυκατοικίες στην Αθήνα και τρεις διπλοκατοικίες στα προάστια, στο Ψυχικό και στη Νέα Σμύρνη.

Τα ζητήματα της «Ελληνικότητας»²⁰⁴ και του Μοντερνισμού που αποτελούν κυρίαρχο θέμα αναζήτησης για τον πνευματικό κόσμο ήδη από την δεκαετία του 1920 έως και την μεταπολεμική εποχή τις δεκαετίες 50-’60’, απασχολούν τον Τάκη Μάρθα σε μια βιωματική προσέγγιση στην αρχιτεκτονική έκφραση της πολυκατοικίας.

Η στροφή προς την παράδοση, η επιστροφή στις ρίζες εκφράστηκε μεταπολεμικά σε κάθε μορφή της τέχνης ως αντίδραση στον βίαιο και ετερόφωτο εξευρωπαϊσμό της Ελλάδας και μέσα από την αναζήτηση μιας νέας αρχιτεκτονικής ταυτότητας με έμφαση «στην ιδιαιτερότητα της αρχιτεκτονικής ενός τόπου ή μιας εποχής, στα στοιχεία εκείνα που την διαφοροποιούν από άλλες, καθιστώντας την αναγνωρίσιμη».²⁰⁵ Η έκφραση της αντίληψης της συνέχειας και της σύνδεσης με το παρελθόν από την Αρχαιότητα, το Βυζάντιο, την ελληνική παράδοση ως μέσα προβολής του ελληνικού πολιτισμού αποτυπώνεται στο αρχιτεκτονικό και καλλιτεχνικό έργο του Τάκη Μάρθα, σε διαφορετικά επίπεδα σχεδιασμού.

²⁰⁴ Η «ελληνικότητα», κατά τον Γιώργο Μπαμπινιώτη, ορίζεται ως συναίσθημα βίωσης και γνώση του ελληνικού πολιτισμού στη μακρά του ιστορική του διαδρομή, προσεγγίζοντάς την ως μια βιωματική εμπειρία. (Μπαμπινιώτης, Γεώργιος, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, εκδ. Κέντρο Λεξικολογίας, 1998).

²⁰⁵ Κονταράτος, Σάββας, «Φατούρος Δημήτρης», Δελτίο ΤΕΕ, Αθήνα 1980, σελ. 31.

Στη γενικότερη απαίτηση του «ορθόδοξου» Μοντέρνου κινήματος που εκφράστηκε κατά την εποχή του Μεσοπολέμου και εφαρμόστηκε για παράδειγμα στην έκθεση Weissenhofsiedlung (1927), κατά την οποία ενδείκνυται η χρήση καθαρά γεωμετρικών μορφών με λευκούς ορθογώνιους όγκους εξοστρακίζοντας κάθε ίχνος διακόσμησης, ο Τάκης Μάρθας προτείνει, κατά τη μεταπολεμική περίοδο, παραλλαγές του μοντέρνου με προσμίξεις με άλλες τάσεις όπως ο κλασικισμός, το τοπικό λαϊκό ιδίωμα και η ελληνική παράδοση.

Σε μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης των κτιρίων, εφόσον αυτά τα ίδια δεν εξελίσσονται στον χρόνο, μπορούμε να εκτιμήσουμε κυρίως τον βαθμό της σχέσης που αναπτύσσουν με τον μοντερνισμό αλλά και τη σχέση με το παρελθόν. Όμως στην περίπτωση των μεταπολεμικών πολυκατοικιών, η σχέση αυτή δεν περιορίζεται στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική αλλά περιλαμβάνει και τον κλασικισμό. Στις μεταπολεμικές πολυκατοικίες του αρχιτέκτονα δεν θα εντοπίσουμε καμιά αμιγώς μοντέρνα πολυκατοικία – έτσι προτείνεται η κατηγοριοποίηση τους σε αυτές που αναπτύσσουν σχέση με τον κλασικισμό, αφενός, και σε εκείνες που εμφανίζουν σχέση με την παραδοσιακή αρχιτεκτονική, αφετέρου.

- Μεταπολεμικές πολυκατοικίες: «Μοντέρνο πνεύμα» με κλασικιστικές αναφορές.

- Μεταπολεμικές πολυκατοικίες: «Μοντέρνο πνεύμα» με αναφορές στην ελληνική παράδοση.

Ανά κατηγορία προτείνεται να περιλαμβάνουν:

Μεταπολεμικές πολυκατοικίες: «Μοντέρνο πνεύμα» με κλασικιστικές αναφορές:

- Πεντάωροφη πολυκατοικία Πολυγιάργη (1947), (ανεκτέλεστη μελέτη), Αριστοτέλους και Φερών, Αθήνα.

Μεταπολεμικές πολυκατοικίες: «Μοντέρνο πνεύμα» με αναφορές στην ελληνική παράδοση.

- Πεντάωροφη πολυκατοικία Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου (1959), Πλ. Ελευθερίας 5 (Πλατεία Κουμουνδούρου), Αθήνα.

- Διπλοκατοικία Αντώνιου Τόμπλερ (1949), 25ης Μαρτίου 3, Ψυχικό.

- Διπλοκατοικία Νικόλαου Νικήτα (1950), Ιωνίας και Εφέσου, Νέα Σμύρνη.

- Διπλοκατοικία Γαρταγάνη (1948), Νικομηδείας 5, Νέα Σμύρνη.

- Διπλοκατοικία Κωνσταντίνου Σταυριανάκη (1952), Αριστοφάνους και Παπανικολή, Χαλάνδρι.

Μεταπολεμικές πολυκατοικίες:
«Μοντέρνο πνεύμα» με κλασικιστικές αναφορές

Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Πολωγιώργη, 1947, Αριστοτέλους και Φερρών, Αθήνα

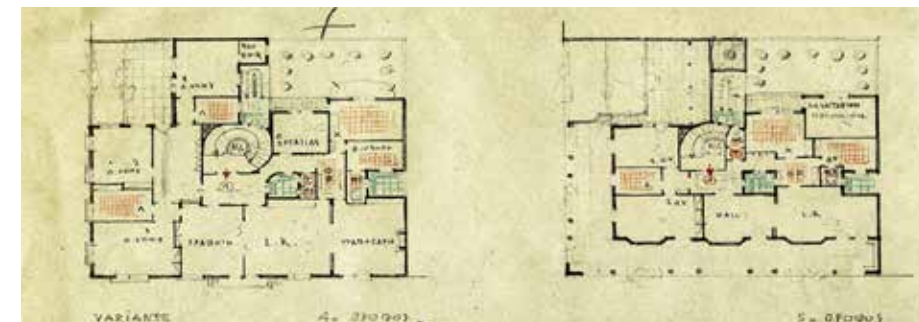
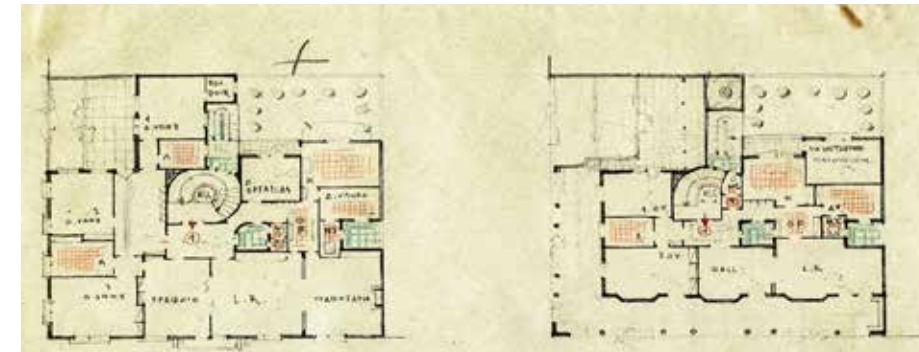
Κατά την περίοδο της μεταπολεμικής ανάκαμψης²⁰⁶ στην Ελλάδα, ο Τάκης Μάρθας θα προτείνει το 1947 την ανεκτέλεστη μελέτη πενταώροφης πολυκατοικίας ιδιοκτησίας Γεώργιου Πολωγιώργη,²⁰⁷ επί των οδών Αριστοτέλους και Φερρών στην Αθήνα. Στην πρότασή του ο αρχιτέκτονας επιχειρεί να αναιρέσει τον μεταβατικό χαρακτήρα της πολυκατοικίας ανάμεσα σε αστικό μέγαρο και αμιγή πολυκατοικία, εκσυγχρονίζοντας την αστική παράδοση του «κατοικείν».

Το τετραγωνικό σχήματος γωνιακό οικόπεδο ευνόησε μια ορθοκανονική προσέγγιση των εσωτερικών διατάξεων των διαμερισμάτων από τον αρχιτέκτονα. Η μοντέρνα τάση για τυποποίηση την εποχή αυτή εκφράζεται μέσα από την ομοιότητα των διαμερισμάτων ανάμεσα σε πρώτο και δεύτερο όροφο, που περιλαμβάνουν τρία διαμερίσματα έκαστος, και ανάμεσα στον τρίτο και τέταρτο, που περιλαμβάνουν από τέσσερα διαμερίσματα.

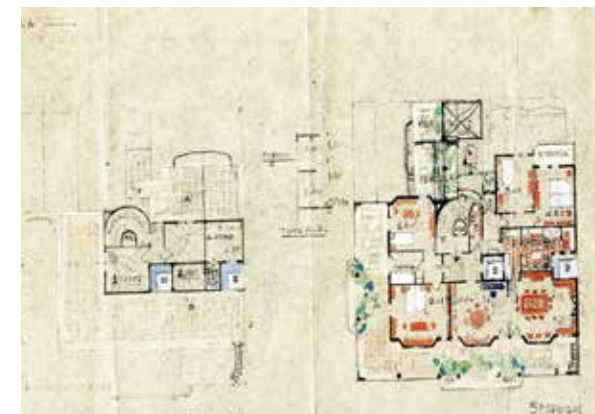
Στη σύνθεση των κατόψεων είναι εμφανής η επιρροή των γαλλικών προτύπων και ειδικώς των hotels prives, που διεξοδικά έχει μελετήσει ο αρχιτέκτονας, όπως προκύπτει από τα πολυάριθμα σκίτσα του. Τη θέση της κεντρικής αυλής των παρισινών προτύπων των hotel particuliers, γύρω από την οποία αναπτύσσεται το κτίσμα, θα καταλάβει ο πυρήνας του κεντρικού κλιμακοστασίου, περιμετρικά του

²⁰⁶ Η οικονομική ανάπτυξη που εκφράστηκε μέσα από μεγάλα έργα οδοποιίας στην πρωτεύουσα και στην επαρχία βασίστηκε στην αμερικανική οικονομική βοήθεια που διατηρήθηκε και μετά το τέλος του εμφύλιου πολέμου και χρησιμοποιήθηκε ως μοχλός εξουσίας της ελληνικής πολιτικής. Φιλίππιδης, Δημήτρης, *ό.π.*, σελ. 253.

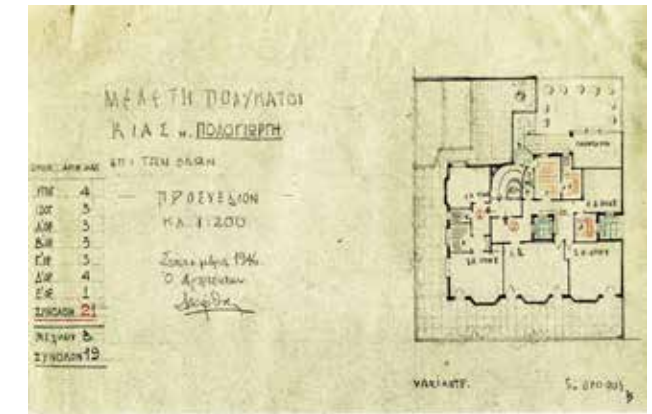
²⁰⁷ Στο αρχείο του Τάκη Μάρθα έχουν εντοπισθεί σχέδια μονοκατοικίας που ανήκουν στον ίδιο ιδιοκτήτη.



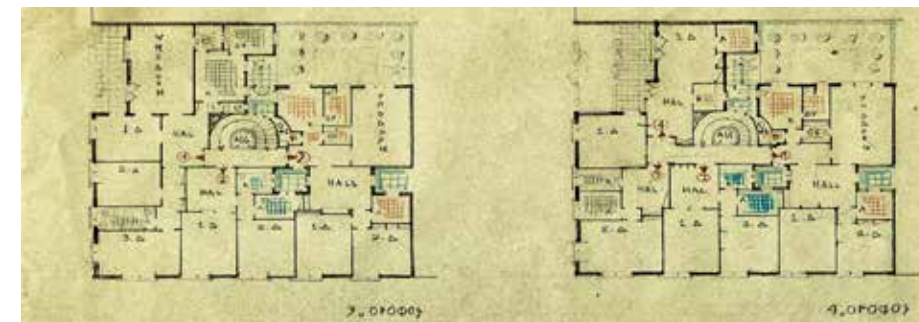
432α



432β



433β



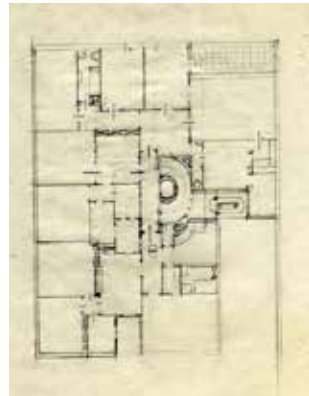
433ε

432α, 432β, 432γ, 432δ.
Πολυκατοικία ιδιοκτησίας
Γεώργιου Πολωγιώργη, 1947, Αθήνα.
Προσχέδια.

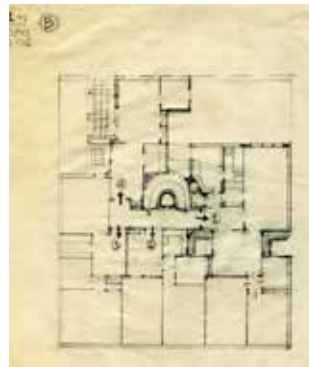
433. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Πολυγιώργη. Τοπογραφικό διάγραμμα. 434α, 434β. Σκίτσα κατόψεων. 435. Κάτοψη ισόγειου. 436. Κάτοψη υπογείου. 437. Κάτοψη Γ' ορόφου. 438. Κάτοψη Δ' ορόφου.



433



434α



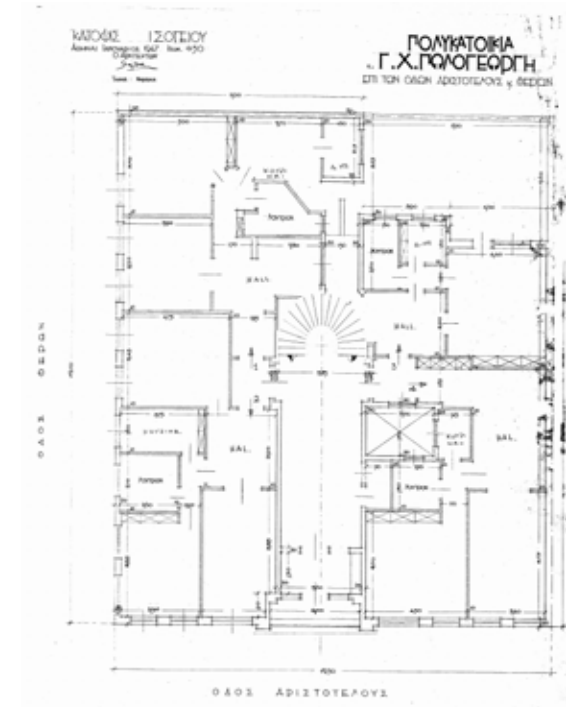
434β

οποίου αρθρώνονται τα διαμερίσματα σε όλους τους ορόφους, πυρήνας ο οποίος πλέον συνιστά κεντροβαρικό στοιχείο των κατόψεων. Είναι εμφανής η πρόθεση για συμμετρία, η οποία τηρείται σε μεγάλο βαθμό – παρεκκλίσεις από αυτήν προκύπτουν μόνον από τα δεδομένα του οικοπέδου (μεσοτοιχία-όψεις στον δρόμο). Η ίδια πρόθεση για συμμετρία εκφράζεται και με τη χρήση ορθοκανονικών χαράξεων στις διατάξεις των διαμερισμάτων, σε σημείο που, ενώ δεν ακολουθείται κάρναβος, αυτός εμφανίζεται ως υπονοούμενος.

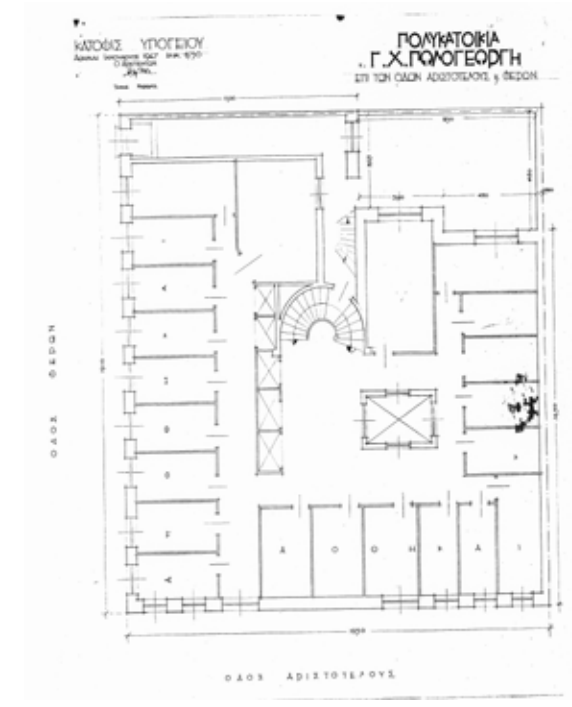
Οι βοηθητικοί χώροι όλων των διαμερισμάτων ουσιαστικά αποτελούν προέκταση του πυρήνα του κλιμακοστασίου, αφήνοντας την υπόλοιπη επιφάνεια του περιγράμματος της κάτοψης ελεύθερη για την ανάπτυξη των χώρων διημέρευσης και ανάπαυσης. Με τον τρόπο αυτόν ικανοποιείται η μοντέρνα συνθήκη για εξασφάλιση των συνθηκών υγιεινής, φωτισμού-αερισμού-ηλιασμού. Η σταθερή πεποίθηση του αρχιτέκτονα για την ικανοποίηση συνθηκών υγιεινής, όπως και στις προπολεμικές πολυκατοικίες, τον οδήγησε να τοποθετήσει τα υπνοδωμάτια προς την ανατολή και τους χώρους υποδοχής προς τη δύση, παρά τη δυσμενή θέα που αποκτούν με τον τρόπο αυτόν οι χώροι υποδοχής προς τον ακάλυπτο.

Οι χώροι υποδοχής των διαμερισμάτων εμφανίζουν το σαλόνι και την τραπεζαρία ενοποιημένα, επιλογή η οποία συνιστά μία από τις κυριότερες διαφοροποιήσεις από τις μεσοπολεμικές πολυκατοικίες, εκφράζοντας παράλληλα την αλλαγή στον τρόπο ζωής που εμφανίζεται μεταπολεμικά. Η πολυκατοικία απομακρύνεται από την εικόνα του αστικού μεγάρου και εμφανίζεται διαφοροποιημένη, αποκρυσταλλώνοντας τον τύπο της πολυκατοικίας που εκφράζει τη βαθμιαία εκλαϊκευσή της.

Η πρόθεση για συμμετρία που χαρακτηρίζει τις κατόψεις εμφανίζεται και στις όψεις, στις οποίες θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι εντοπίζονται στοιχεία κλασικίζουσας αντίληψης με αναφορά στον ιταλικό ρασιοναλισμό. Η απομάκρυνση αυτή από τις μοντέρνες προπολεμικές προσεγγίσεις βρίσκει τον αρχιτέκτονα να συμπορεύεται με τη γενικότερη τάση της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, για στροφή προς τον κλασικισμό. Έτσι οι όψεις



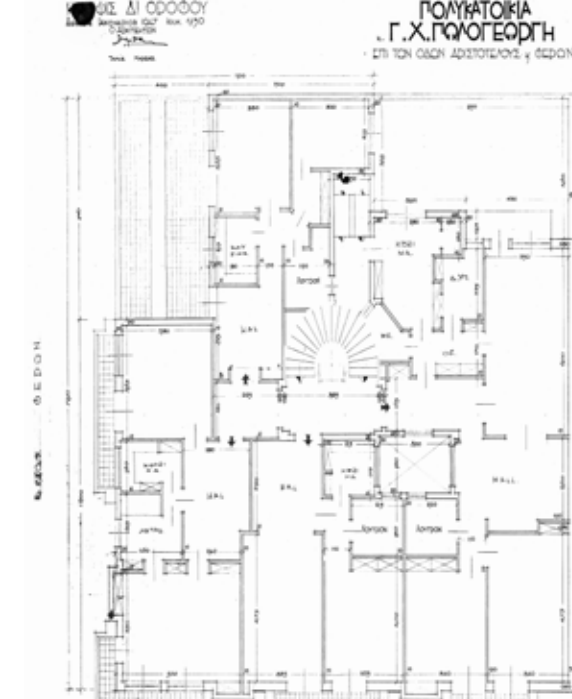
435



436



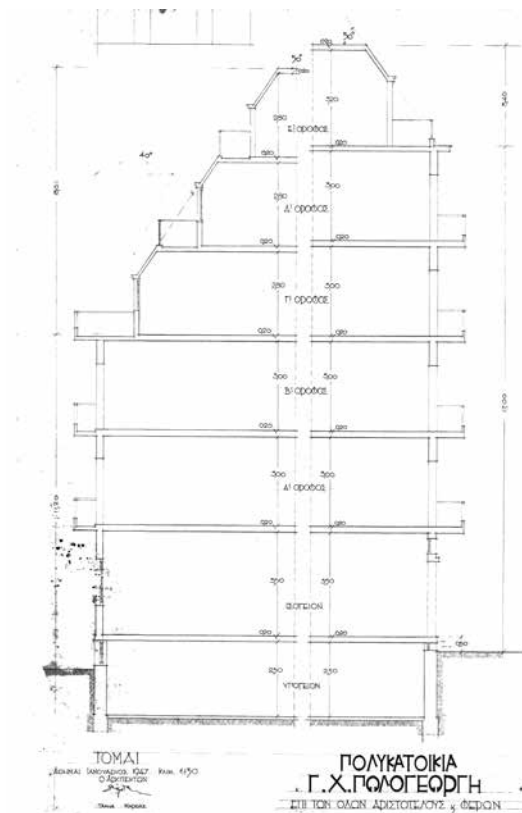
437



438

θα συνταχθούν ακολουθώντας την κλασικιστική αρχή: βάση, κορμός και στέψη. Τα μπαλκόνια αποκτούν πλήρη στηθαία, προτείνοντας ένα δεύτερο κέλυφος και διασπώντας τον συμπαγή όγκο. Τα ανοίγματα, εγκαταλείποντας την ενιαία οριζόντια οργάνωση, θα αποκτήσουν ρυθμικότητα και κατακορυφότητα, ενώ οι λεπτομέρειες θα παραπέμπουν σε κλασικιστικές μορφές.

Ο Τάκης Μάρθας ακολουθεί στη σύνθεση της μεταπολεμικής πολυκατοικίας την απρόσμενη αναστροφή κατά τις δεκαετίες '40 και '50, επαναφέροντας κλασικά στοιχεία και διακοσμητικά και προτείνοντας μια παραλλαγή του Μοντέρνου προς έναν Μοντέρνο κλασικισμό.

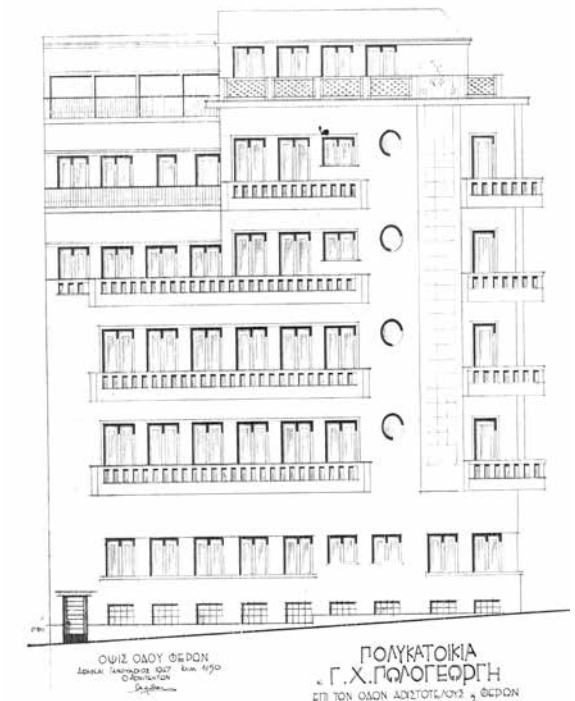


439

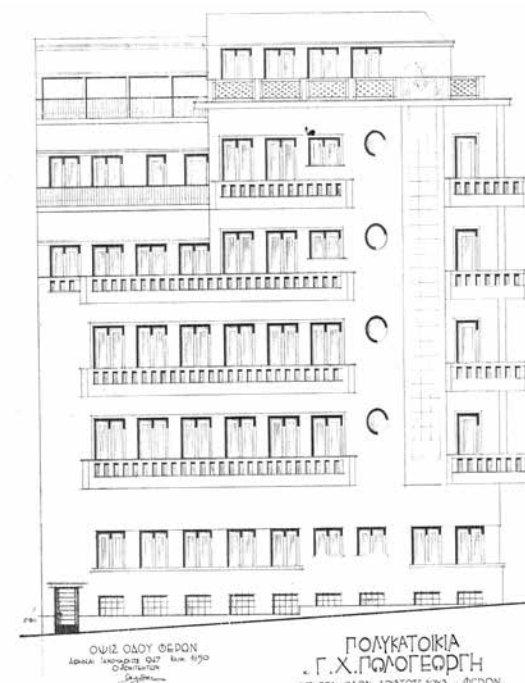
439. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Πολωγιώργη. Τομή. 440α, 440β, 440γ, 440δ. Οψεις.



440α



440β



440γ



440δ

Μεταπολεμικές πολυκατοικίες: Μοντέρνο πνεύμα με αναφορές στην ελληνική παράδοση

Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, ο Τάκης Μάρθας θα μελετήσει και θα υλοποιήσει την πενταώροφη πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου επί της Πλατείας Κουμουνδούρου στην Αθήνα, καθώς και τέσσερις διπλοκατοικίες στα προάστια των Αθηνών.

Στις προτάσεις του ο αρχιτέκτονας επιχειρεί να εκσυγχρονίσει την πολυκατοικία αναδεικνύοντας την εμπορική διάστασή της μέσω της τυποποίησης, καθώς και να διερευνήσει στην περίπτωση της διπλοκατοικίας έναν ενδιάμεσο τύπο κατοικίας ανάμεσα στη μονοκατοικία και την πολυκατοικία, προτείνοντας έναν εξελιγμένο τύπο κατοίκησης.

Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου, 1959, πλατεία Κουμουνδούρου, Αθήνα

Ο Τάκης Μάρθας σχεδίασε και υλοποίησε το 1959 τη γωνιακή πενταώροφη, με μια υπόγεια στάθμη, πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου στην Πλατεία Κουμουνδούρου, στην Αθήνα. Πρόκειται για γωνιακή πολυκατοικία με μικτή χρήση, εμπορική και κατοικίας, αναδεικνύοντας τις προθέσεις για αποδοτικότερη εμπορευματική εκμετάλλευση της μεταπολεμικής πολυκατοικίας, γεγονός που επηρεάζει και τον τρόπο ζωής των κατοίκων της.²⁰⁸

Η πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μ. και Α. Παπαδόπουλου λειτουργεί ως σημείο αναφοράς στον πολεοδομικό ιστό, λόγω του μεγέθους και του όγκου της. Ακολουθεί απόλυτα τη γωνία του οικοδομικού τετραγώνου και εφάπτεται στην οικοδομική γραμμή, διαμορφώνοντας με τις όψεις του το μέτωπο του δρόμου, χωρίς όμως να εντάσσεται απόλυτα στο υπάρχον σύστημα δόμησης. Ο αρχιτέκτονας αδιαφορεί

441. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου, 1959, Αθήνα.

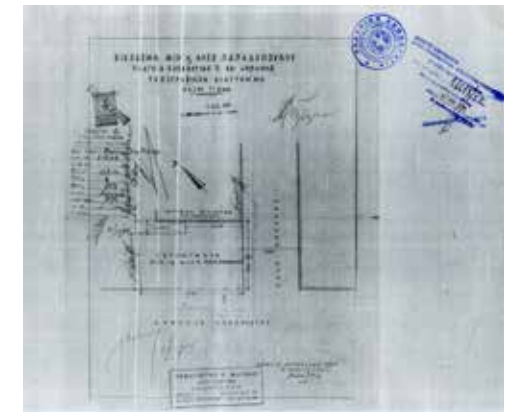
442. Τομή, πρόσοψη.

443. Τοπογραφικό διάγραμμα.

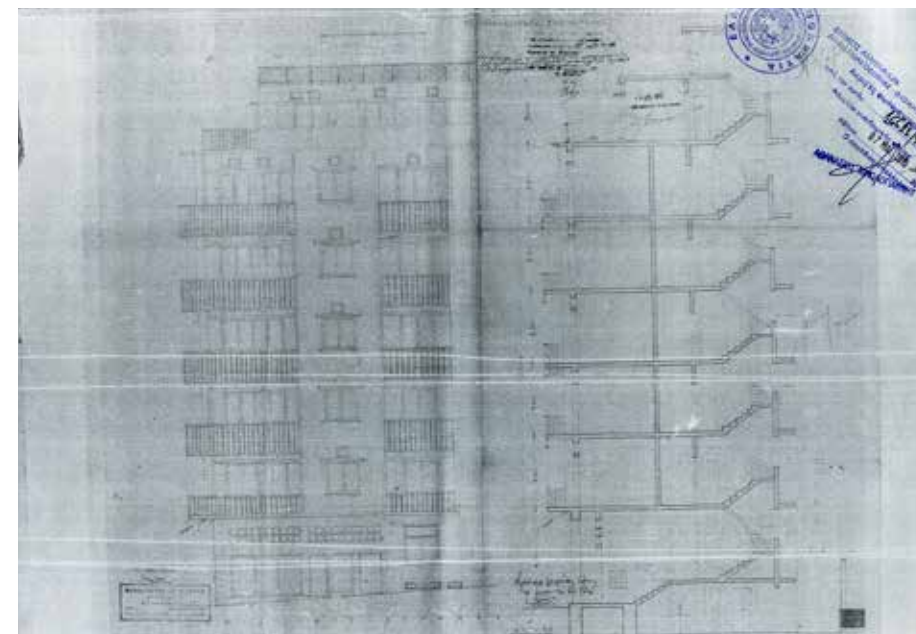
²⁰⁸ Φατούρος, Δημήτρης, *Ίχνος Χρόνου, Αφηγήσεις για τη Νεωτερη Ελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2008, σελ. 113



441



443



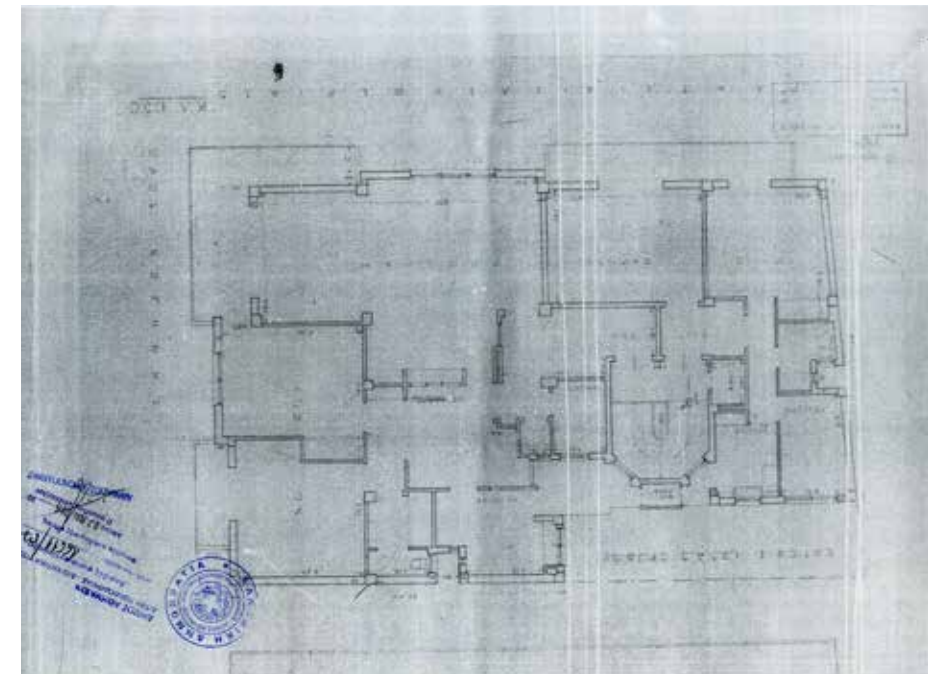
442

για τη σχέση και τη συνέχεια της οριζοντιογραμμής του αστικού τοπίου, που εμφανίζεται υποτονικό, από τον λαϊκό χαρακτήρα της περιοχής με τα νεοκλασικά κτίρια χαμηλού ύψους στην ίδια πλευρά του δρόμου και το φυσικό μέτωπο την Πλατείας Κουμουνδούρου. Η Πλατεία Κουμουνδούρου²⁰⁹ αποτελεί μία από τις πέντε βασικές πλατείες στα πρώτα σχέδια των Αθηνών, βρίσκεται στο κέντρο του άξονα της Πειραιώς μεταξύ Ομόνοιας και πκατείας Συντάγματος και αποτελούσε πάντα μία ζωντανή λαϊκή συνοικιακή πλατεία τοπικής εμβέλειας με πλούσιο πράσινο.

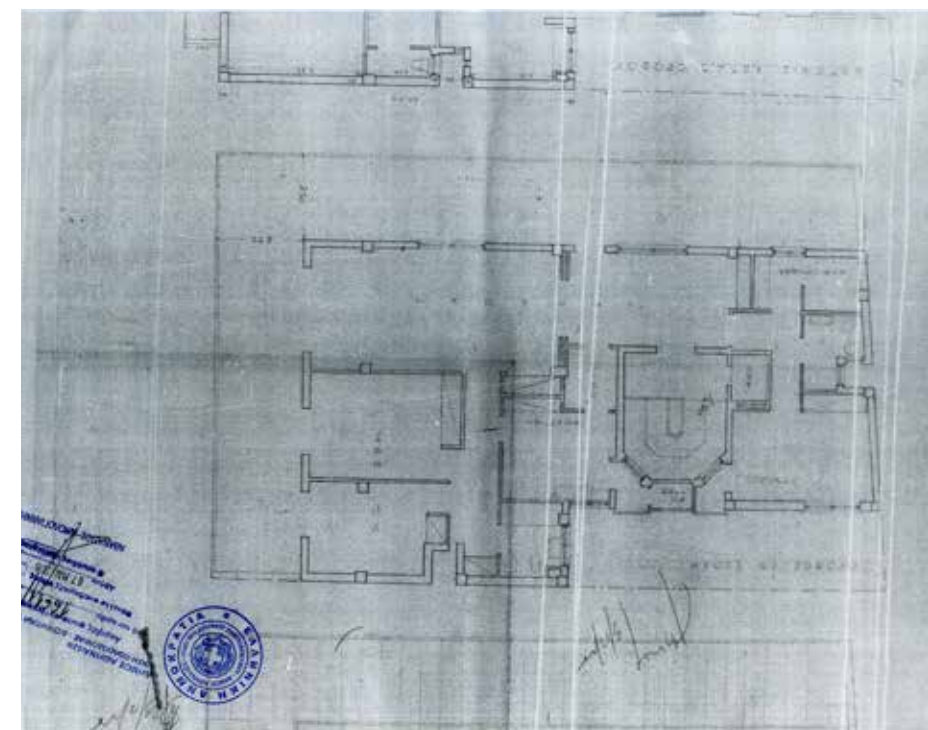
Ο αρχιτέκτονας, ακολουθώντας το πνεύμα της εποχής για εμπορευματοποίηση της πολυκατοικίας, εξαντλεί τις δυνατότητες που του προσφέρει ο ΓΟΚ του '55 και αυξάνει το ύψος της πολυκατοικίας, τροποποιώντας το αστικό τοπίο και προαναγγέλλοντας τη μεταπολεμική εξέλιξη της Αθήνας σε μελλοντικό μητροπολιτικό κέντρο.

Η διαμόρφωση της εισόδου της πολυκατοικίας, τοποθετημένη έκκεντρα στο κτίριο, αναιρεί την πρόθεση συμμετρικής διάταξης και υπογραμμίζει μια εμφανεστέρα διαρρηγμένη σχέση του κτίσματος με τον αστικό ιστό. Ο άξονας της κίνησης παραλαμβάνει μια συνεχόμενη, κλιμακούμενη ως προς τη σχέση δημοσίου-ιδιωτικού διαδρομή, από το αστικό τοπίο στο εσωτερικό της πολυκατοικίας.

²⁰⁹ Η Πλατεία Ελευθερίας (1942) [ανεπίσημα: Πλατεία Κουμουνδούρου και πριν από το 1861 Λουδοβίκου] είναι από τις σημαντικότερες κεντρικές πλατείες της Αθήνας. Το 1868 ισοπεδώνεται για πρώτη φορά και δενδροφυτεύεται. Από το 1870-1879 αποφασίζεται η κατασκευή μαρμάρινης εξέδρας (μετά την Ομόνοια και το Σύνταγμα) που όμως δεν υλοποιείται. Τοποθετείται, όμως, αναβρυτήριο και φροντίζεται η δενδροφυτεία. Το 1875 ανεγείρεται κτίριο Βρεφοκομείου στην πλευρά της Πειραιώς, αποκόβοντας την πλατεία από τον κεντρικό άξονα και προσδίδοντάς της έναν πιο ήσυχο και συνοικιακό χαρακτήρα. Το 1929-34 αναμορφώνεται σε δύο φάσεις σε σχέδιο ακτινικής διάταξης με περιμετρικά παρτέρια, τοποθετείται στέρνα στο κέντρο της πλατείας με περιμετρικό περιστύλιο (που λειτουργεί μέχρι και το '60 σαν πισίνα για τα παιδιά της συνοικίας), διατηρείται το παλιό αναβρυτήριο, και δημιουργούνται υπόγεια αποδυτήρια. Μελαμπιανάκη, Ευγενία, *Οι πλατείες της Αθήνας 1834-1945. Διαδικασία διαμόρφωσης, Λειτουργία, Πολεοδομική σημασία*, διδακτορική διατριβή, ΕΜΠ, Αθήνα 2006, σσ. 384-389.



444



445

444. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου. Κάτοψη ισογείου.
445. Κάτοψη Α' ορόφου.

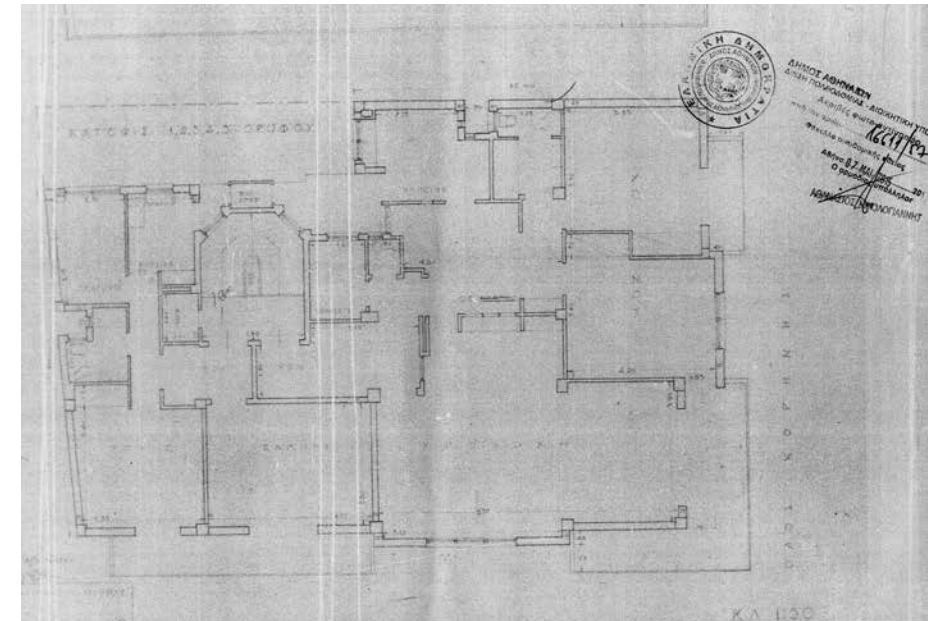
Ανάμεσα στον προθάλαμο και τον κυρίως χώρο εισόδου παρατηρείται αλλαγή στάθμης ενός μέτρου, η οποία αποδίδει ποιότητα στον χώρο και δημιουργεί ένα φίλτρο ανάμεσα στον αστικό ιστό και τον κυρίως χώρο της πολυκατοικίας.

Η διαβάθμιση, η κλιμάκωση από τον αστικό, δημόσιο χώρο στον ιδιωτικό, εμφανίζεται πιο σαφής σε σχέση με τις μεσοπολεμικές πολυκατοικίες. Η μετάβαση από τον ανοιχτό σε κλειστούς χώρους παραπέμπει σε μια διαδικασία μύησης, που αναδεικνύεται μέσα από την αλληλοδιαδοχή των χώρων. Η άμεση, προκαθορισμένη κατεύθυνση προς το εσωτερικό της πολυκατοικίας εντείνεται από τον άξονα της κίνησης, ο οποίος δεν εμφανίζει παράλληλη μετατόπιση, αλλά είναι κοινός ανάμεσα στην αλλαγή της στάθμης στην είσοδο και στον άξονα του κεντρικού κλιμακοστασίου.

Το τετραγωνικού σχήματος γωνιακό οικόπεδο οδήγησε τον αρχιτέκτονα σε μια γεωμετρική, ορθοκανονική προσέγγιση των εσωτερικών διατάξεων των διαμερισμάτων. Η μοντέρνα τάση για τυποποίηση κατά την εποχή αυτή εκφράζεται μέσα από την ομοιότητα των διαμερισμάτων ανάμεσα στους πέντε ορόφους, που περιλαμβάνουν δύο διαμερίσματα έκαστος, και στον έκτο, που περιλαμβάνει ένα οροφодιαμέρισμα.

Στη σύνθεση της πολυκατοικίας δεν παρατηρείται πρόθεση για συμμετρική διάταξη. Βασικό ρόλο στη σύνθεση των κατόψεων κατέχει το κεντρικό κλιμακοστάσιο το οποίο, χωροθετημένο έκκεντρα στην κάτοψη, καθορίζει τη διάταξη των δύο διαμερισμάτων διαφορετικών επιφανειών στους πέντε ορόφους, καθώς και τις εσωτερικές διατάξεις του οροφодιαμερίσματος του έκτου ορόφου.

Στο ισόγειο, στον κυρίως χώρο της εισόδου της πολυκατοικίας, εντάσσονται δύο μικρά διαμερίσματα, ένα εκ των οποίων του θυρωρού σε άμεση χωρική σχέση με το θυρωρείο, ενώ στη στάθμη του δρόμου χωροθετούνται τέσσερα καταστήματα με έμφαση στην ομαδοποίηση και τον άμεσο συσχετισμό των χώρων και των επιφανειών.



446



447α

446. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου, Κάτοψη Δ' ορόφου.
447α. Αποψη από την πλατεία Ελευθερίας.

Η αναζήτηση του Τάκη Μάρθα για τη λειτουργική οργάνωση της κυκλοφορίας και της σύνδεσης δημόσιου - ιδιωτικού τον οδήγησε στην ένταξη δύο διακριτών ανεξάρτητων κλιμακοστάσιων τοποθετημένων στις δύο όψεις του κτίσματος. Το πρώτο χωροθετείται στην κύρια όψη και οδηγεί απευθείας στις αποθήκες, και το δεύτερο, στην πλάγια όψη, αφορά μόνο στις αποθήκες των καταστημάτων. Άρα έχουμε μια λειτουργική οργάνωση η οποία διαχωρίζει το υπόγειο σε δύο διακριτές ζώνες: των ενοίκων της πολυκατοικίας αφενός, που περιλαμβάνει κοινόχρηστους χώρους, αποθήκες, πλυντήρια, χώρους για ηλ/μηχανολογικές εγκαταστάσεις, και των καταστηματαρχών αφετέρου, που περιλαμβάνει τις αποθήκες των καταστημάτων. Με την ύπαρξη των δύο διαφορετικών κλιμακοστασίων σαφώς διαχωρισμένων από το κεντρικό κλιμακοστάσιο, ενισχύεται η άποψη του αρχιτέκτονα για σαφή διαχωρισμό των δύο κοινωνιολογικά διακριτών κατηγοριών χρηστών, ενταγμένο στην αστική αντίληψη της πολυκατοικίας. Στους ορόφους της πολυκατοικίας, ενώ τα δύο διαμερίσματα διαφοροποιούνται στο μέγεθός τους (το πρώτο με επιφάνεια 150 τ.μ. και το δεύτερο με επιφάνεια 70 τ.μ.), εμφανίζονται κοινά στις διατάξεις των επί μέρους χώρων τους σε όλους τους ορόφους, ακολουθώντας ένα πνεύμα τυποποίησης.

Οι κατόψεις των ορόφων ακολουθούν το παραλληλόγραμμο σχήμα του οικοπέδου, με την ένταξη φωταγωγών για τον αερισμό και τον ηλιασμό των τυφλών όψεων. Η κάτοψη εμφανίζεται όμοια στους πέντε πρώτους ορόφους και συγκροτείται από διακριτά ορθογώνια παραλληλεπίπεδα, στην άρθρωση των οποίων προτείνονται με ευρηματικό τρόπο λειτουργικές χρήσεις, αποθηκευτικοί και βοηθητικοί χώροι, που προκύπτουν συνθετικά μέσα από μετατοπίσεις των διαχωριστικών τοίχων, προτείνοντας ένα ροϊκό, ευέλικτο χωρικό σύστημα με άμεση αναφορά στο Μοντέρνο κίνημα.

Στις κατόψεις των διαμερισμάτων παρατηρείται η μοντέρνα αντίληψη κατά την οποία το χωλ εντάσσεται στην υποδοχή. Η τριμερής κατανομή υποτονεί, υποβαθμίζοντας την έννοια της ιδιωτικότητας. Οι επί μέρους χώροι οργανώνονται από ένα σύμπλεγμα διαδρόμων και κοινόχρηστων χώρων.

Κεντροβαρικό στοιχείο της κάτοψης του κυρίως διαμερίσματος αποτελεί χώρος-κόμβος που λειτουργεί ως πυρήνας εσωτερικής οργάνωσης. Χωροθετημένος κεντρικά, συγκεντρώνει τις καθημερινές δραστηριότητες των ενοίκων και παράλληλα αποτελεί έναν χώρο διανομής προς τους χώρους με τις επί μέρους λειτουργίες του διαμερίσματος. Πρόκειται για έναν πολυ-λειτουργικό χώρο-καθημερινό, ο οποίος εμφανίζεται εσωστρεφής –«τυφλός» με ελλιπή φυσικό φωτισμό-αερισμό από τον φωταγωγό– και παραπέμπει σε έναν χώρο «μήτρα», χώρο προστασίας και συγκέντρωσης της οικογένειας. Με αυτόν τον τρόπο οι χώροι των επισκεπτών διαχωρίζονται σαφώς από τους χώρους των χρηστών, αποβλέποντας στην ιδιωτικότητα και σε μια αυξημένη εσωστρέφεια στον τρόπο ζωής.

Η ομαδοποίηση των λειτουργιών των χώρων των δύο διαμερισμάτων επηρεάζεται από την κυρίαρχη εμπορευματική τάση για ενοποίηση των χώρων και ακολουθεί τη μοντέρνα αντίληψη για οργάνωση και λειτουργικότητα. Οι δευτερεύουσες λειτουργίες, κουζίνα, δωμάτιο υπηρεσίας, χωροθετούνται προς τον ακάλυπτο, τα δύο υπνοδωμάτια συγκεντρώνονται προς την πλάγια όψη και η υποδοχή και η τραπεζαρία εμφανίζονται σε ενιαία διάταξη προς την κύρια όψη. Η τάση για ενοποίηση των χώρων ακολουθείται και στη σύνθεση της κάτοψης του διαμερίσματος του ρετιρέ, που περιλαμβάνει τρία υπνοδωμάτια, χώρο υποδοχής, κουζίνα, λουτρό και δωμάτιο υπηρεσίας.

Στη διάταξη της κάτοψης, το χωλ εισόδου καταργείται και εντάσσεται στους χώρους υποδοχής, καταργώντας επίσης την πρόθεση για πλήρη ιδιωτικότητα. Η ομαδοποίηση των χρήσεων των χώρων διασπάται με την ένταξη του ενός από τα τρία υπνοδωμάτια προς την αντίθετη πλευρά, στη θέση του δεύτερου διαμερίσματος των υποκείμενων ορόφων, με πρόσβαση προς τον εξώστη. Στην κάτοψη του ρετιρέ παρατηρείται το παράδοξο της ένταξης του δωματίου υπηρεσίας στην κύρια όψη προς τον κεντρικό ενιαίο εξώστη, που προκύπτει από την εισχώρηση της όψης και την άμεση σχέση με τους χώρους υποδοχής και όχι με τους βοηθητικούς χώρους. Στην πρόταση του αρχιτέκτονα για τον άμεσο συσχετισμό του χώρου υποδοχής με τον χώρο υπηρεσίας υποβαθμίζεται η πρόθεση για τον όσο το δυνατόν πιο

447β. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου. Αποψη από την πλατεία Ελευθερίας.



477β

σαφή διαχωρισμό μεταξύ των κατοίκων και του βοηθητικού προσωπικού που επικρατούσε προπολεμικά, και ο σχεδιασμός και η λειτουργία της πολυκατοικίας ακολουθούν μια πιο σύγχρονη και ευέλικτη κοινωνιολογικά νοοτροπία.

Η ενοποίηση των χώρων στο εσωτερικό των διαμερισμάτων κατά τα πρότυπα του Μοντέρνου εντείνεται με την ενοποίηση του εξωτερικού με τον εσωτερικό, μέσω των μεγάλων διαστάσεων ανοιγμάτων, παραθύρων και θυρών. Η πολυκατοικία αναιρεί την εσωστρέφεια των μεσοπολεμικών πολυκατοικιών και εμφανίζεται εξωστρεφής, με τους μεγάλους εξώστες και τα μεγάλα ανοίγματα, εξομαλύνοντας τη σχέση του εσωτερικού-εξωτερικού χώρου.

Οι όψεις της πολυκατοικίας συντίθενται από δύο διακριτά επάλληλα επίπεδα που συγκροτούν μια εναλλαγή πλήρους - κενού, και υποτάσσονται σε έναν υπονοούμενο γεωμετρικό κάναβο. Οι δύο επιφάνειες διαφοροποιούνται εξωτερικά: ο τοίχος στον οποίο εντάσσονται τα ανοίγματα λειτουργεί ως υπόβαθρο στο οποίο προβάλλεται διάτρητο μεταλλικό πλέγμα που βρίσκεται σε απόσταση και περιλαμβάνει τους εξώστες και τις υποδοχές για τις τέντες, οργανωμένο σε γεωμετρικό κάναβο. Η παρουσία του μεταλλικού πλέγματος σε αντιστικτική σχέση με τον πλήρη όγκο της πολυκατοικίας αναιρεί σε σημαντικό βαθμό την αυστηρότητα και τη μονολιθικότητά της. Ο ενιαίος μεγάλος εξώστης που διατρέχει όλη την όψη στο τελευταίο επίπεδο (στα προηγούμενα παραδείγματα μεσοπολεμικών πολυκατοικιών οι εξώστες ήταν μικρά μπαλκόνια ή δεν υπήρχαν καθόλου, και παρουσιαζόταν στην όψη σαν προεξοχές-έρκερες) ενοποιεί τα επιμέρους κατακόρυφα επίπεδα που συνθέτουν την όψη και λειτουργεί παράλληλα ως στέψη του κτιρίου. Τα υλικά εμφανίζονται αδρά στη σύνθεση της πολυκατοικίας σε μια ειλικρινή έκφραση, ακολουθώντας μία από τις ουσιαστικές αρχές της μοντέρνας αρχιτεκτονικής».²¹⁰

²¹⁰ Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ. 238

Πλαίσια από οπλισμένο σκυρόδεμα δημιουργούν ενότητες στην όψη, στα οποία εντάσσονται τα ξύλινα ανοιγόμενα κουφώματα καθώς και το σύστημα των

κινούμενων τεντών, στην ανοικτή και κλειστή εκδοχή τους, αποδίδοντας μεταβλητότητα. Η πολυκατοικία με τις παραπάνω προβλέψεις σηματοδοτεί το ενδιαφέρον του αρχιτέκτονα για ηλιακό και θερμικό έλεγχο, αναγνωρίζοντας τις τοπικές ιδιαιτερότητες του ελληνικού κλίματος.

Παρότι οι όψεις κινούνται στο πνεύμα του Μοντερνισμού, εμφανίζονται μορφολογικά στοιχεία και λεπτομέρειες από την ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, εντείνοντας τον διάλογο μοντέρνου - παράδοσης. Τριμερής φεγγίτες τραπεζοειδούς μορφής που τοποθετούνται στο άνω επίπεδο των ανοιγμάτων, με ευθεία αναφορά στους παραδοσιακούς φεγγίτες της ηπειρώτικης αρχιτεκτονικής, εκφράζουν τις μεταπολεμικές επιλογές του αρχιτέκτονα για συνύπαρξη μοντερνισμού και παράδοσης στην πολυκατοικία. Στην ίδια κατεύθυνση εντάσσεται η περιμετρική κεραμοσκεπή σε μορφή γείσου, διατυπώνοντας μια διακοσμητική πρόθεση του αρχιτέκτονα στον μοντέρνο αυστηρό όγκο της πολυκατοικίας.

Μορφολογικά στοιχεία, όπως υαλότουβλα στην είσοδο, γείσα από οπλισμένο σκυρόδεμα και πλαίσια στα ανοίγματα, εντάσσονται οργανικά στη σύνθεση, καθώς αυτά προκύπτουν από δομικά στοιχεία. Αποδίδεται με τον τρόπο αυτόν τελικά διάκοσμος στο κτίσμα, μέσω της δομής και της κατασκευής, αποφεύγοντας επίπλαστες διακοσμητικές χειρονομίες.

Το χρώμα, αντίστοιχα με το υλικό, χρησιμοποιείται αυτόνομα σε επιμέρους χώρους και αρχιτεκτονικά στοιχεία ως μέσο εικαστικής έκφρασης, με σκοπό να αναδείξει την επιφάνεια και κατ' επέκταση τον χώρο. Σε έναν μοντέρνο χειρισμό, ο αρχιτέκτονας εντάσσει το χρώμα οργανικά στο κατασκευαστικό σύστημα, στο μεταλλικό πλέγμα στις όψεις, καθώς και στις επιφάνειες στην είσοδο, αναδεικνύοντας τα επί μέρους μορφολογικά και λειτουργικά στοιχεία. Ακολουθώντας μια αφαιρετική διαδικασία, αντικαθιστά τα διακοσμητικά στοιχεία και τα πλούσια υλικά που συναντήσαμε στις μεσοπολεμικές πολυκατοικίες, για τη σηματοδότηση των εισόδων με τη χρήση του



448α

448α, 448β. Πολυκατοικία Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου, Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες στην είσοδο.



448β



449

449. Πολυκατοικία Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου. Άποψη από την πλατεία Ελευθερίας.

χρώματος και την ποικιλία του υλικού. Η αίσθηση του «μνημειακού» καταργείται και αντικαθίσταται από το αίσθημα «οικειότητας». Το βαθυκόκκινο χρώμα, σύμφυτο με την «ελληνικότητα», χρησιμοποιεί ο αρχιτέκτονας για τον προθάλαμο της πολυκατοικίας, με τη μόνη διαφοροποίηση χρώματος στο δάπεδο. Η αναφορά στον Νεοκλασικισμό δεν μπορεί να θεωρηθεί αβάσιμη. Όπως και το γεγονός ότι το βαθυκόκκινο χρώμα, το οποίο προκύπτει από χρήση βιομηχανικού υλικού (είδος τσιμεντοκονίας και ακρυλικού), αντικαθιστά την ορθομαρμάρωση που απαντάται στις εισόδους των μεσοπολεμικών πολυκατοικιών του αρχιτέκτονα, σε μια παλλαδική αντίληψη αντικατάστασης πολυτελών υλικών με ευτελή, με τρόπο όμως τέτοιο, ώστε να εξασφαλίζει την αίγλη του κτίσματος.

Μεταπολεμικές διπλοκατοικίες

Χαρακτηριστικά στοιχεία του Μοντέρνου κινήματος με προσμίξεις μορφολογικών στοιχείων από την ελληνική παράδοση χαρακτηρίζουν και τις μικρότερης κλίμακας πολυκατοικίες, τις διπλοκατοικίες, του Τάκη Μάρθα, που χωροθετούνται στα προάστια της Αθήνας.

Η διπλοκατοικία αποτελεί έναν ενδιάμεσο τύπο κατοικίας ανάμεσα στη μονοκατοικία και την πολυκατοικία, με κύριο χαρακτηριστικό το ενιαίο κλιμακοστάσιο, όπου η σκάλα ανόδου για τον πρώτο όροφο - ανώγειο είναι όμοιας μορφής και ίδιων υλικών με αυτήν της αστικής μονοκατοικίας. Οι διπλοκατοικίες του Τάκη Μάρθα εντοπίζονται στα προάστια της Αττικής, προτείνοντας έναν εξελιγμένο τύπο κατοικιών με μια είσοδο και ενιαίο κλιμακοστάσιο, που άρχισε να εφαρμόζεται ήδη από τα πρώτα κιόλας χρόνια του Μεσοπολέμου. Καταδεικνύοντας και με αυτόν τον τρόπο ότι η διπλοκατοικία και η τριπλοκατοικία αποτελούσαν ενιαία κτίρια αποτελούμενα από διακριτές ιδιωτικές κατοικίες, χωρίς την κοινή «ουδέτερη» ζώνη του ανεξάρτητου κλιμακοστασίου των πολυκατοικιών.



450α



450β

450α, 450β. Διπλοκατοικία
ιδιοκτησίας Σταυριανά-
κη, 1952, Χαλάνδρι.

*Η διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Σταυριανάκη, 1952,
Παπανικολή 88, Χαλάνδρι*

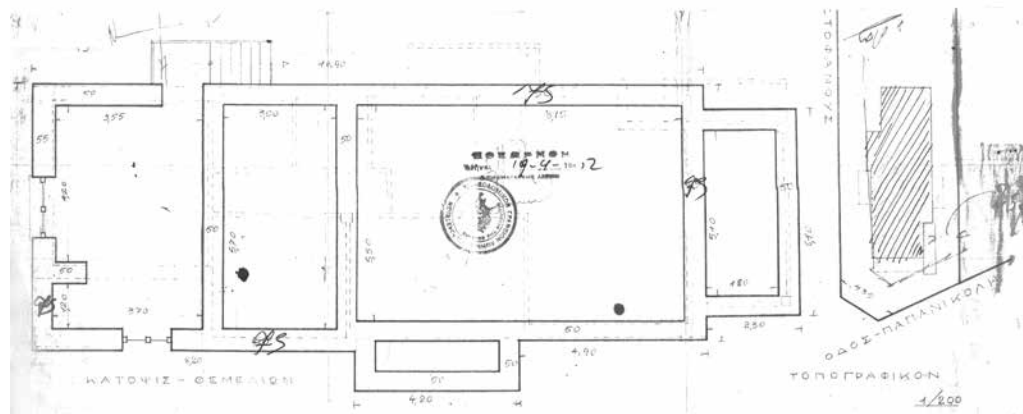
Τα χαρακτηριστικά του μοντέρνου μέσα από τη λιτότητα των μορφών και της οικονομίας εκφράζονται στη μελέτη της διπλοκατοικίας ιδιοκτησίας Σταυριανάκη, υλοποιημένης το 1952, στην οδό Παπανικολή 88 στο Χαλάνδρι. Η αρχική χρήση αναφέρεται ως κατοικία, ενώ σήμερα έχει υποστεί σημαντικές μετατροπές, μορφολογικές και λειτουργικές, λόγω της αλλαγής χρήσης της σε χώρο ψυχαγωγίας.

Το κτίσμα, συνολικής επιφάνειας 200 τ.μ., που εντάσσεται ελεύθερα στον περιβάλλοντα χώρο ακολουθώντας τη γεωμετρία του και αφήνοντας περιμετρικά χώρο για τη διαμόρφωση του φυσικού τοπίου, εμφανίζει την αίσθηση χωρικής «ελευθερίας», συνέχειας δομημένου περιβάλλοντος διά μέσου της φύσης. Η είσοδος στη διπλοκατοικία στο ισόγειο και τον όροφο τοποθετείται σε διαφορετικές όψεις, δίνοντας έμφαση στη διάκριση και την ιδιωτικότητα των διαμερισμάτων. Στη σύνθεση της διπλοκατοικίας εντοπίζονται συσχετισμοί με τις αθηναϊκές διπλοκατοικίες του 19ου αιώνα²¹¹ στις οποίες δεν υπήρχε ενιαία κεντρική εισόδος με αναφορές στην αστική μονοκατοικία.

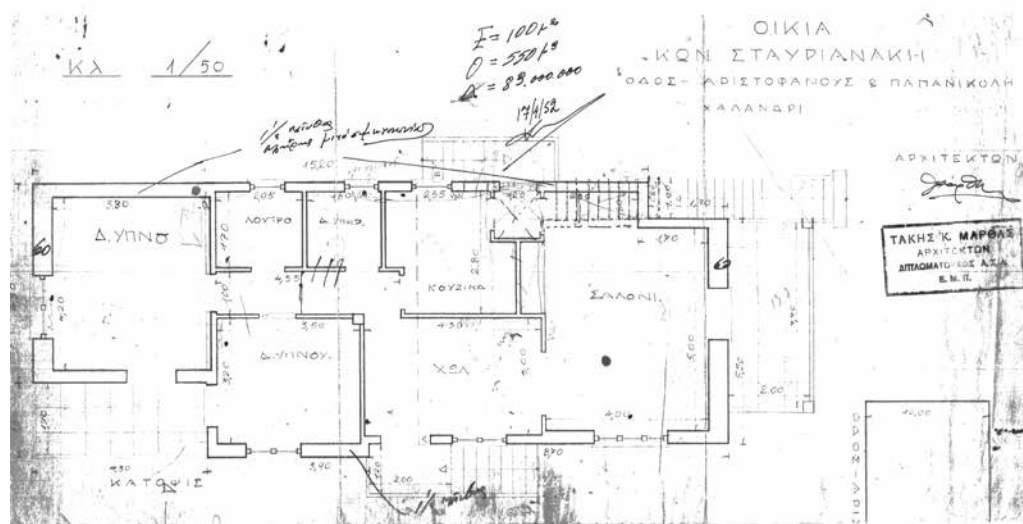
Η σύνθεση της κάτοψης είναι μια σύζευξη γεωμετρικών σχημάτων που συνθέτονται οργανικά, με άξονα την οικονομία και τη λειτουργικότητα. Η γραμμικότητα χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική σύνθεση με τις λειτουργίες να διατάσσονται εν σειρά, διαδοχικά, συντάσσοντας, ένα γραμμικό χωρικό διάγραμμα αντίστοιχο με αυτό σε περιπτώσεις που συναντώνται σε παραδοσιακά κυκλαδίτικα σπίτια.

Το χωλ στο ισόγειο εκτός, από χώρο διανομής, μετατρέπεται και σε κύριο χώρο τραπεζαρίας σε συνέχεια με το καθιστικό, αξιοποιώντας λειτουργικά τον χώρο κατά τα μοντέρνα πρότυπα. Η τοποθέτηση του χωλ και της θύρας εισόδου έκκεντρα στην πλάγια όψη επιτρέπει την ορθότερη κατανομή των ιδιωτικών χώρων, με τα δύο υπνοδωμάτια και το λουτρό, το δωμάτιο υπηρεσίας και την κουζίνα να συγκροτούν

²¹¹ Φιλίππιδης Δημήτρης, *Σπίτια του 30'. Μοντέρνα Αρχιτεκτονική στην Προπολεμική Αθήνα*, εκδ. Νηρέας, Αθήνα, 1998, σελ. 43.



451



452



453

451. Διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Σταυριανάκη. Κάτοψη υπογείου.
452. Κάτοψη ορόφου.
453. Άποψη από την οδό Παπανικολή.

μια οριοθετημένη ζώνη και το χωλ-τραπεζαρία και σαλόνι να συγκροτούν τη δημόσια ζώνη, αξιοποιώντας λειτουργικά τον διαθέσιμο χώρο στα πρότυπα της αστικής κατοικίας.

Στην οργάνωση της κάτοψης του ορόφου ακολουθούνται οι ίδιες διατάξεις με την κάτοψη του ισόγειου. Η διαφορετική τοποθέτηση της κλίμακας εισόδου προκαθορίζει τη γραμμική διάταξη, με την εσωτερική οργάνωση των χώρων να αντανakλάται στην εξωτερική τους μορφή.

Ο όγκος του κτιρίου εμφανίζεται μονολιθικός. Πρόκειται για μια λευκή κυβιστική σύνθεση ενός καθαρού γεωμετρικού όγκου που δεν προκύπτει από μια προσθετική διαδικασία. Η πλαστικότητα του κτίσματος παραπέμπει στην αιγαιοπελαγίτικη αρχιτεκτονική, με τον φέροντα οργανισμό και τα στοιχεία πλήρωσης να μη διαφοροποιούνται και να εμφανίζονται ενιαία και βαμμένα λευκά. Ενιαία ανοίγματα μικτών σχετικά διαστάσεων υποστηρίζουν τις λειτουργίες του εσωτερικού χώρου χωρίς καμία μορφολογική προσπάθεια εξωραϊσμού. Η κυβιστική διάρθρωση των όψεων διακόπτεται στην απόληξή τους από μια περιμετρική κεραμοσκεπή σε μορφή γείσου, διατυπώνοντας μια διακοσμητική πρόθεση του αρχιτέκτονα που αντιβαίνει μορφολογικά στον μοντέρνο αυστηρό όγκο της διπλοκατοικίας.

Η αρχιτεκτονική σύνθεση της διπλοκατοικίας ιδιοκτησίας Σταυριανάκη, με την αδρή της γεωμετρία, αποτελεί έκφραση ορθολογικής λιτότητας ενός Μοντερνισμού που ενσωματώνει δομές της ελληνικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής.

Η διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Αντώνιου Τόμπλερ, 1949, 25ης Μαρτίου, Ψυχικό.



454

Στο ίδιο πνεύμα που θα ακολουθούσε αν σχεδίαζε μια μονοκατοικία, ο Τάκης Μάρθας θα μελετήσει και θα υλοποιήσει τη διπλοκατοικία του χειρουργού Αντώνιου Τόμπλερ το 1949, στην οδό 25ης Μαρτίου στο Ψυχικό. Πρόκειται για μία από τις πρώτες διπλοκατοικίες στο Ψυχικό, σε ένα προνομιακό γωνιακό οικόπεδο στο οποίο, από μαρτυρία του απογόνου του ιδιοκτήτη, Μιχαήλ Τόμπλερ, προκύπτει ότι υπήρχε στον κήπο κτίσμα των πρώτων γραφείων της εταιρίας «Κέκρωψ».²¹²

Η διπλοκατοικία αποτελείται από δύο οροφοδιαμερίσματα που καταλαμβάνουν όλη την επιφάνεια των δύο ορόφων. Το υπερυψωμένο ισόγειο και ο Α' όροφος προορίζονται για τη χρήση κύριων κατοικιών και το ημιυπόγειο στεγάζει τους βοηθητικούς χώρους και τους χώρους για το προσωπικό των δύο μονοκατοικιών, εντείνοντας τον αστικό χαρακτήρα του κτίσματος.

Η είσοδος για τα δύο διαμερίσματα της διπλοκατοικίας είναι κοινή και πραγματοποιείται από το εξωτερικό κλιμακοστάσιο που οδηγεί στο υπερυψωμένο ισόγειο και στον όροφο. Βρίσκεται τοποθετημένο κεντρικά στην πλάγια όψη, με σκοπό την αρτιότερη αξιοποίηση του εσωτερικού χώρου και του κήπου. Η είσοδος στον κήπο που παρεμβάλλεται ανάμεσα στον δρόμο και στο κτίσμα αποτελεί μια σταδιακή μετάβαση από τον δημόσιο χώρο στον ιδιωτικό. Πραγματοποιείται σταδιακά και με στροφή του άξονα κίνησης κατά 90 μοίρες κατά τα μοντέρνα πρότυπα, επιτυγχάνοντας μια διαβαθμισμένη μετάβαση από τη φύση στο εσωτερικό της κατοικίας. Ενδιαφέρουσα επίλυση με εξοικονόμηση χώρου και ταυτόχρονη αίσθηση ευρυχωρίας και πολυτέλειας αποτελεί το σύμπλεγμα του ημιυπαίθριου και εσωτερικού χώρου εισόδου, που αποτελείται από τη μαρμάρινη σκάλα και το χωλ με το βεστιάριο.

²¹² Η οικοδομική εταιρεία «Κέκρωψ» ιδρύθηκε κατά το τελευταίο έτος της Μικρασιατικής Καταστροφής, το 1923. Οι δύο βασικοί μέτοχοί της, ο Γεώργιος Ησαΐας και η «Αθηναϊκή Εταιρεία προς ενίσχυση του Εμπορίου και της Βιομηχανίας», συνεισέφεραν στην εταιρεία δύο μεγάλα κτήματα ιδιοκτησίας τους, τα οποία, μετά την κατάρτιση ενός από τα πρώτα πολεοδομικά σχέδια της εποχής, αποτέλεσαν τον συνοικισμό του Παλαιού Ψυχικού. Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Προάστια και εξοχές της Αθήνας του '30*, ό.π., σελ. 53.



455a



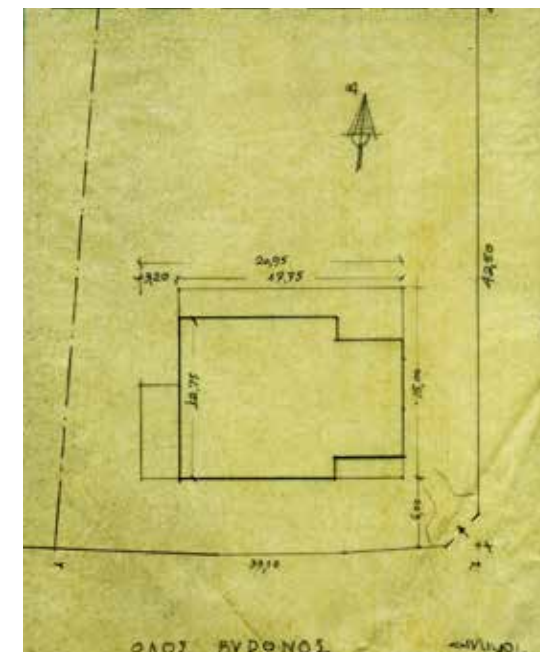
455β



456β



456γ



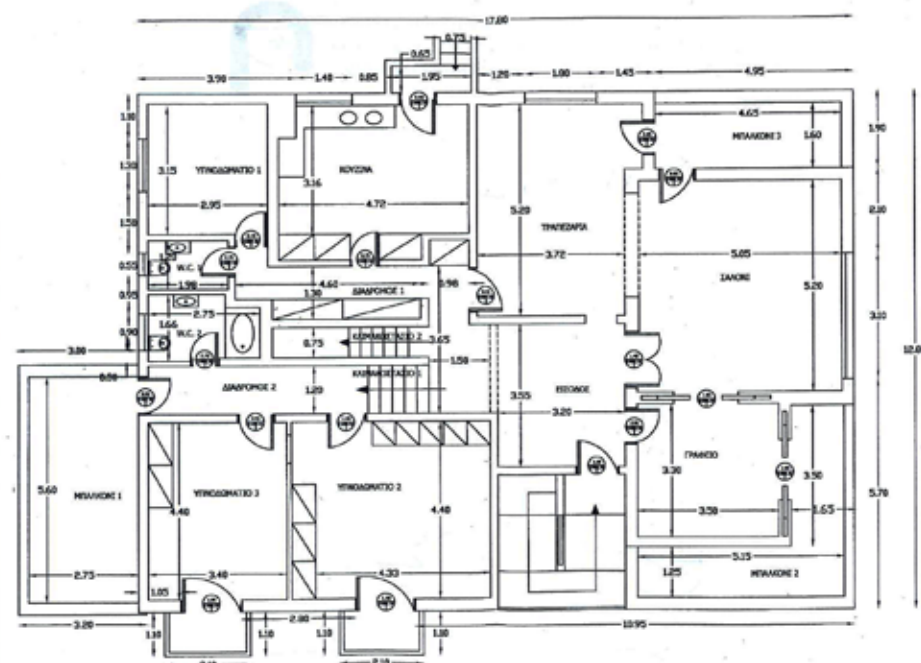
456



456a



456δ



458



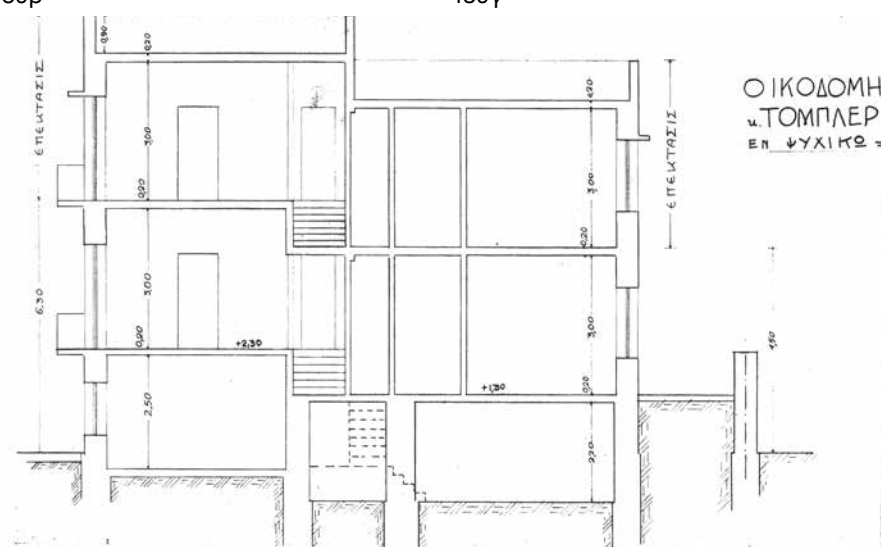
459α



459β



459γ



460

458. Διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Αντώνιου Τόμπλερ. Κάτοψη ορόφου. 459α, 459β, 459γ. Απόψεις από τον εσωτερικό χώρο. 460. Τομή.

Η κοινή οργάνωση της κάτοψης και στους δύο ορόφους εμφανίζει αναφορά στα γαλλικά πρότυπα, με το σύμπλεγμα χωλ και κλιμακοστάσια να αποτελεί κόμβο για τη σύνθεση των ιδιωτικών και δημόσιων χώρων των κατοικιών. Οι επιμέρους χώροι οργανώνονται περιμετρικά του χωλ, με γνώμονα τη λειτουργικότητα και την οικονομία. Η ροϊκότητα χαρακτηρίζει την κάτοψη, με άμεση αναφορά στο μοντέρνο, με τους χώρους υποδοχής να επικοινωνούν άμεσα μεταξύ τους με περάσματα ή με συρόμενες θύρες. Η επικοινωνία διαφοροποιείται ανάλογα με τις λειτουργίες και εμφανίζεται άλλοτε άμεση, όπως στα δωμάτια ύπνου γονέων και παιδιών,²¹³ και άλλοτε έμμεση, ανάμεσα στους κύριους και στους βοηθητικούς χώρους.

Παρότι σε πρώτη ανάγνωση η ύπαρξη άξονα στη σύνθεση της κάτοψης δεν είναι ορατή, εντούτοις αυτός υπάρχει και λειτουργεί οργανώνοντας τους επιμέρους χώρους ένθεν κακείθεν. Ο άξονας, τοποθετημένος συμμετρικά στο παραλληλεπίπεδο της κάτοψης, περιλαμβάνει την εσωτερική κατακόρυφη κίνηση ανάμεσα στα επιμέρους επίπεδα κάθε διαμερίσματος και διαχωρίζει τους ιδιωτικούς από τους δημόσιους χώρους τους. Τα παραπάνω, που αφορούν τη διάσπαση των οριζόντιων επιπέδων, καθιστούν ενδιαφέρουσα την τομή του κτίσματος, όπου ο διαχωρισμός ιδιωτικών και δημόσιων χώρων γίνεται διακριτός.

Ο εσωτερικός χώρος χαρακτηρίζεται από τη λιτή κομψότητα των διαμερισμάτων του και την εξονυχιστική μελέτη των λεπτομερειών επί μέρους στοιχείων και της χρήσης των υλικών –εντοιχισμένων επίπλων, μαρμάρινων κλιμάκων, θυρών και δαπέδων με γεωμετρικά διακοσμητικά μοτίβα στους χώρους υποδοχής, μαρμάρινων πλακοστρώσεων και ορθομαρμαρώσεων στα λουτρά, τα τζάκια κ.ά.– σε συνδυασμό με τη μετρημένη και καλαίσθητη χρήση του διακοσμητικού κώδικα της Art Déco στις σιδερένιες λεπτομέρειες και τα κιγκλιδώματα. Το χρώμα και η χρήση διαφορετικών υλικών στα δάπεδα

²¹³ Αντίστοιχη ομαδοποίηση και επικοινωνία μεταξύ των χώρων συναντάται στην πολυκατοικία του Δημήτρη Πικιώνη στην Χεύδεν 27. Φατούρος, Δημήτρης, Α., *Ίχνος χρόνου, Αφηγήσεις για την Νεώτερη Ελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2008, σελ. 117.



461α



461β



461γ



461δ



461ε



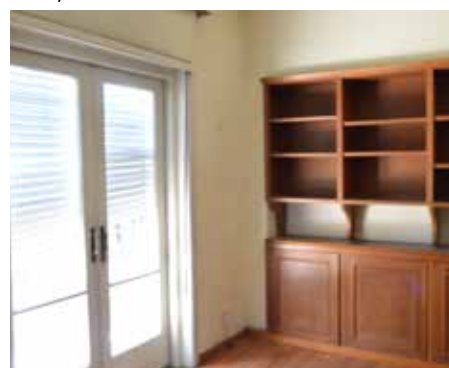
461ζ



461η



461θ



461ι



462α



462β

χαρακτηρίζουν αισθητικά και λειτουργικά τον εσωτερικό χώρο, με τον διαχωρισμό των επί μέρους χώρων μέσω της χρήσης διαφορετικών υλικών στα δάπεδα. Λευκά μάρμαρα με γεωμετρικές ενθέσεις κόκκινου μαρμάρου στο χωλ εισόδου, ξύλινα δρύινα δάπεδα στους χώρους υποδοχής και έντονο πράσινο μωσαϊκό στην τραπεζαρία συνθέτουν ένα εικαστικό έργο τέχνης στο επίπεδο της κάτοψης. Παρατηρείται επίσης η χρήση ακριβών υλικών, όπως ο σχεδιασμός της σκάλας του εξωτερικού κλιμακωστασίου, οι ξύλινες επενδύσεις των τοίχων και των σταθερών επίπλων, η μαρμαρεπενδύσεις στα λουτρά.

Οι όψεις του κτιρίου εκφράζουν τις κατόψεις χωρίς προσπάθεια εξωραϊσμού. Διακρίνονται από αυστηρότητα, αποτυπώνοντας τον εσωστρεφή χαρακτήρα του κτίσματος με τα περιορισμένα σε μέγεθος ανοίγματα και την υποτονική σχέση με το φυσικό τοπίο. Η κυβιστική διαμόρφωση των όψεων με τη συνύπαρξη προεξοχών (έρκερ) και εσοχών και τη χρήση παραδοσιακών υλικών επιχειρεί έναν γόνιμο διάλογο μεταξύ παράδοσης και μοντέρνου. Το πολυγωνικό έρκερ²¹⁴ του ισογείου με πιθανή αναφορά ταυτόχρονα στο Bauhaus αλλά και στο παραδοσιακό σαχνισί, με την κεραμοσκεπή στέψη και τα πέτρινα φουρούσια προσδίδει πλαστικότητα στο κτίσμα. Ξύλινες πέργκολες και διακοσμητικά διάτρητα στοιχεία καθώς και περίτεχνα μεταλλικά στηθαία αποτελούν άμεση αναφορά στην παράδοση, ενταγμένα αρμονικά στον αυστηρό μονολιθικό όγκο του κτίσματος. Η εμφανής λιθοδομή στην βάση του κτίσματος και στον όγκο της καπνοδόχου, χαρακτηριστικό των κατοικιών του Ψυχικού κατά τη δεκαετία του '30 αλλά και του '50,²¹⁵ συνδιαλέγεται με τη συμπαγή λευκή επιφάνεια του κτίσματος. Η ακανόνιστη πέτρα, ένα τοπικό υλικό, λειτουργεί ενοποιητικά στην αρχιτεκτονική ανάμεσα στο κτίσμα

²¹⁴ Η διευρυμένη χρήση πολυγωνικών και καμπύλων έρκερ ή εν είδει έρκερ ελλειπτικών εξάρσεων, τα οποία συνήθως φέρουν διακριτικό σε art Deco διάκοσμο, χαρακτηρίζει την πρώτη μεσοπολεμική αρχιτεκτονική κατοικία της Αθήνας. Κατά τον Κώστα Κιτσίκη, τις αρχιτεκτονικές προεξοχές – έρκερ- «εισήγαγε και καθιέρωσε» στην Ελλάδα ο Εμπράρ. Κιτσίκης, Κώστας Εναρκτήριοις Λόγος 1940, (βλ. Ρούσση, Βασιλική, *ό.π.*, σελ. 204).

²¹⁵ Φιλίππιδης Δημήτρης., *ό.π.*, σελ. 85.

461α, 461β, 461γ, 461δ, 461ε, 461ζ, 461η, 461θ, 461ι. Διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Αντώνιου Τόμπλερ. Απόψεις από τον εσωτερικό χώρο. 462α, 462β. Λεπτομέρειες πλακοστρώσεων δαπέδων.



463



464α



464β

και τη φύση, το παρελθόν και το παρόν.

Η αρχιτεκτονική της διπλοκατοικίας Τόμπλερ χαρακτηρίζεται από οικονομία των εκφραστικών μέσων, σε έναν ισότιμο διάλογο του μοντέρνου με την παράδοση μέσα από τον χειρισμό των αρχιτεκτονικών λεπτομερειών και των διαφορετικών υλικών. Ο αρχιτεκτονικός χειρισμός της διπλοκατοικίας ιδιοκτησίας Τόμπλερ παραπέμπει περισσότερο στην αντίληψη της αστικής μονοκατοικίας, με την απουσία εσωτερικού κοινού κλιμακοστασίου και με τις κατόψεις των ορόφων να διαφοροποιούνται σε μορφολογικό και λειτουργικό επίπεδο

Η διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Νικόλαου Νικήτα, 1950, Ιωνίας και Εφέσου, Νέα Σμύρνη

Η αντίληψη του Τάκη Μάρθα στην διπλοκατοικία Νικήτα, υλοποιημένη το 1950 στη Νέα Σμύρνη, παλινδρομεί ανάμεσα στην αστική πολυκατοικία και την προαστιακή μονοκατοικία.

Ο διάλογος του κτίσματος με την πόλη, το οικοδομικό τετράγωνο, εμφανίζεται υποτονικός. Το κτίσμα δεν ακολουθεί αυστηρά τα όρια της οικοδομικής γραμμής αλλά δημιουργεί υποχώρηση στο οικόπεδο, αφήνοντας χώρο για τη διαμόρφωση υπαίθριου χώρου, κήπου. Το κοινό κλιμακοστάσιο για τα δύο διαμερίσματα εμφανίζει τη διπλοκατοικία πιο κοντά στην αντίληψη της αστικής πολυκατοικίας, οργανώνοντας λειτουργικά το κτίσμα. Η τοποθέτησή του εγκάρσια στον άξονα συμμετρίας της κάτοψης και σε επαφή με το πλαϊνό της όριο επιτρέπει την άρτια αξιοποίηση του εσωτερικού χώρου και ευνοεί τον διαχωρισμό ιδιωτικών και δημόσιων χώρων των διαμερισμάτων.

Οι κατόψεις εξακολουθούν να τηρούν την τριμερή κατανομή των λειτουργιών, το κεντρικό χωλ αποτελεί πυρήνα της κατοικίας και χώρο κατανομής των επιμέρους λειτουργιών. Στα διαμερίσματα ο προθάλαμος εμφανίζεται με περιορισμένες διαστάσεις, ουσιαστικά λειτουργεί ως διάδρομος κατά τα πρότυπα της μεταπολεμικής πολυκατοικίας και ως συνδετικό στοιχείο των λοιπών χώρων.

Κεντροβαρικό στοιχείο της κάτοψης αποτελεί η «σαλονοτραπεζαρία», η οποία εμφανίζεται ενιαία κατά τα μοντέρνα πρότυπα, σε άμεση επικοινωνία με το χωλ και την κουζίνα δια μέσου office, συγκρο-

463. Διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Αντώνιου Τόμπλερ. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια στο χώρο εισόδου. 464α, 464β. Λεπτομέρειες δαπέδων.



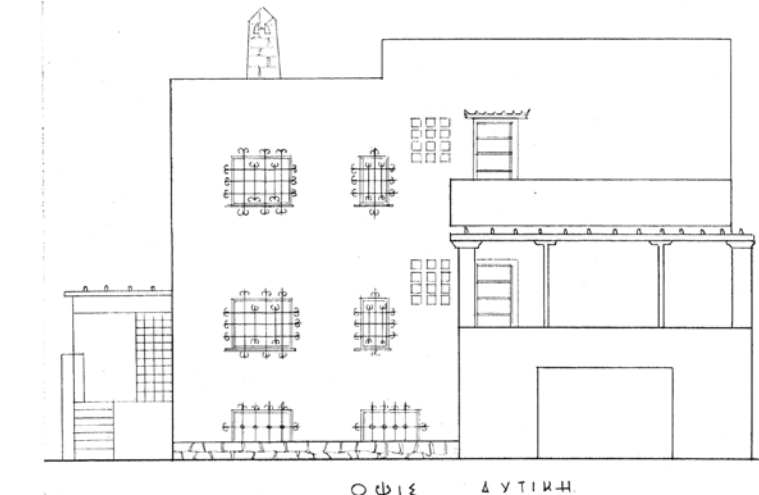
465α



465β



465γ



465δ

465α, 465β, 465γ, 465δ. Διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Αντώνιου Τόμπλερ. Όψεις. 466α, 466β. Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες.



466α



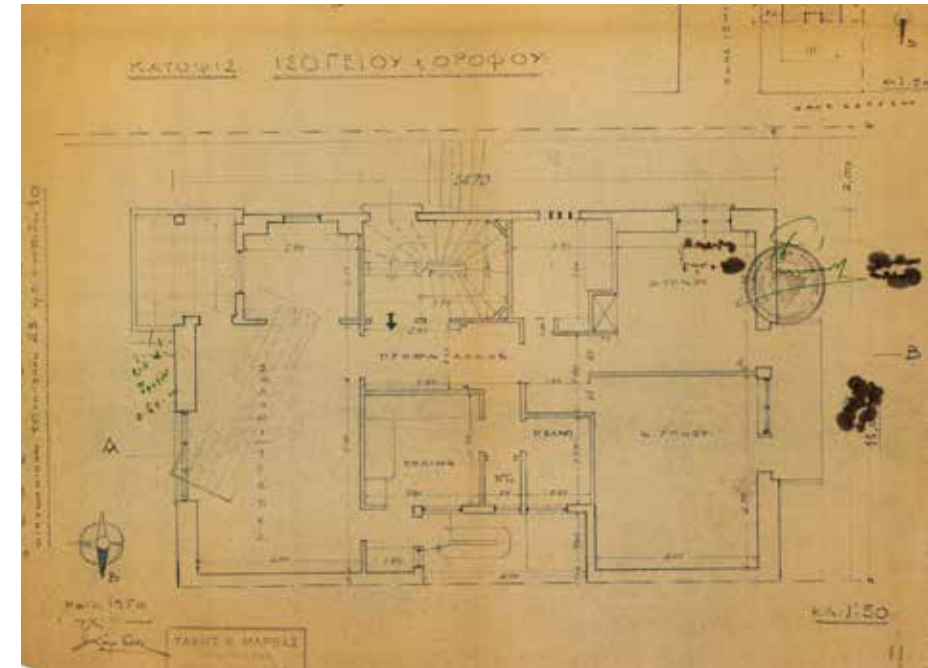
466β

τώντας τη δημόσια ζώνη της κατοικίας. Τα δωμάτια ύπνου ομαδοποιούνται στην ανατολική όψη, συγκροτώντας μαζί με τα λουτρά την ιδιωτική ζώνη. Ο σχεδιασμός των διακεκριμένων ενοτήτων εντάσσονται σε ένα ενιαίο σύνολο: ένα ορθογώνιο παραλληλεπίπεδο χαρακτηρίζεται από συνθετική σαφήνεια.

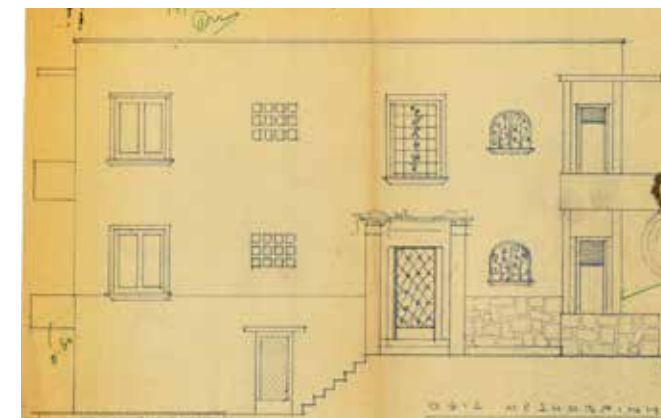
Η εξωτερική μορφή του κτίσματος εμφανίζεται αυστηρή, μονολιθική και η πλαστικότητα των όψεων προκύπτει από την «αφαίρεση» τμημάτων από τον ενιαίο όγκο για τη δημιουργία «κενών», ημιυπαίθριων χώρων. Η μονολιθικότητα του κτίσματος διακόπτεται από την ένταξη εμφανούς λιθοδομής στη βάση του, συνδέοντάς το μορφολογικά με την ελληνική παράδοση, μέσω του υλικού και της κατασκευής.

Το ύφος του κτιρίου εμφανίζει σχέση με το αρχιτεκτονικό παρελθόν, με την αυστηρή διάταξη των ανοιγμάτων και με τη χρήση καφασωτών στα ανοίγματα, διάτρητων τύμπανων, ξύλινων περγκόλων, ημικυκλικών ανοιγμάτων και περίτεχνων μεταλλικών λεπτομερειών, που συνδέουν μορφολογικά την παράδοση με τη μοντέρνα πρόθεση στον αρχιτεκτονικό χειρισμό και λειτουργούν ως πιθανή αναφορά και υπενθύμιση στην αρχιτεκτονική της Σμύρνης, τόπο καταγωγής των ιδιοκτητών.

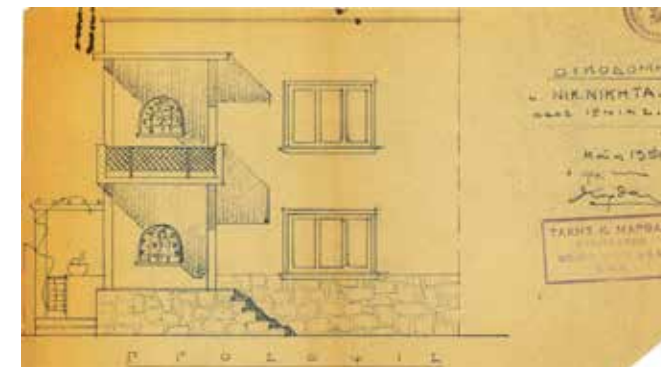
Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι η αρχιτεκτονική των διπλοκατοικιών του Τάκη Μάρθα εκφράζει το μεταβατικό στάδιο μεταξύ μονοκατοικίας - πολυκατοικίας όσον αφορά τη σχέση μεταξύ των διαμερισμάτων που τις συγκροτούν, παλινδρομώντας ανάμεσα στο πρότυπο της αστικής πολυκατοικίας και της προαστιακής μονοκατοικίας. Ο όγκος των κτισμάτων αντιμετωπίζεται ενιαίος στο πνεύμα του μοντερνισμού ενώ οι όψεις εμφανίζουν χρήση στοιχείων από την ελληνική παράδοση, σε μια προσπάθεια του αρχιτέκτονα για αναζήτηση της ελληνικότητας.



467



468



469



470

467. Διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Νικόλαου Νικήτα, 1950, Νέα Σμύρνη. Κάτοψη ισογείου και ορόφου.
468. Νότια όψη.
469. Πρόσοψη.
470. Άποψη από την οδό Ιωνίας.

Η αρχιτεκτονική των μεταπολεμικών πολυκατοικιών του Τάκη Μάρθα - Γενικές παρατηρήσεις

Στις μεταπολεμικές πολυκατοικίες του Τάκη Μάρθα παρατηρείται το πέρασμα από την αμιγή μοντέρνα έκφραση στο διάλογο με το μοντέρνο. Σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο δεν παρατηρούνται ριζικές αλλαγές, όσο αφορά τη λειτουργικότητα αλλά εντοπίζονται μορφολογικά στοιχεία από την παράδοση τα οποία δεν συναντάμε τόσο ξεκάθαρα στις προγενέστερες μεσοπολεμικές πολυκατοικίες. Συνοψίζοντας θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι οι σημαντικότερες παρατηρήσεις που αφορούν στον σχεδιασμό των αστικών μεταπολεμικών πολυκατοικιών του Τάκη Μάρθα, είναι οι παρακάτω:

- Η λειτουργικότητα εξακολουθεί όπως και στις μονοκατοικίες αλλά και στις προπολεμικές πολυκατοικίες να αποτελεί προτεραιότητα του αρχιτέκτονα. Εμφανίζεται διαφοροποίηση της τυπολογίας ανάμεσα στις πολυκατοικίες και τις διπλοκατοικίες εκφράζοντας τον μεταβατικό χαρακτήρα των δύο τύπων.

- Η τριμερής κατανομή των ενοτήτων των λειτουργιών των διαμερισμάτων στις μεταπολεμικές πολυκατοικίες εμφανίζεται υποτονισμένη σε σχέση με τις προπολεμικές πολυκατοικίες.

- Η πρόβλεψη χώρων που διαθέτουν μεταβλητότητα εμφανίζεται μόνο στις μεταπολεμικές πολυκατοικίες προς ενίσχυση των χώρων υποδοχής καταδεικνύοντας την προσπάθεια για ανταπόκριση σε κάθε δυνατή περίπτωση χρήσης όπως η εμπορευματοποίηση της πολυκατοικίας των μεταπολεμικών χρόνων το επιβάλλει.

- Η χρήση του κανάβου σε κατόψεις και όψεις εμφανίζεται πιο έντονη στις μεταπολεμικές πολυκατοικίες του Τάκη Μάρθα, ευνοώντας την τυποποίηση των μεγεθών η οποία εντείνει την μοντέρνα αντίληψη και που θα οδηγήσει σε μείωση του κόστους.

- Οι χώροι εισόδου στις μεταπολεμικές πολυκατοικίες εμφανίζονται λιτότεροι, απλούστεροι και μικρότεροι σε επιφάνεια σε σχέση

με τους πολυτελείς χώρους εισόδου των προπολεμικών πολυκατοικιών.

- Η αναίρεση της συμμετρίας στην σύνθεση των κατόψεων και των όψεων. Το σύνολο του έργου διακρίνεται για την ασύμμετρη λειτουργική του οργάνωση.

- Η αφαιρετική και η λειτουργική οργάνωση αποτελεί συνθετική αρχή στην σύνθεση των κατόψεων αλλά και των όψεων, με άξονα την οικονομία και τον ορθολογισμό.

- Οι παραδοσιακές αναφορές συνυπάρχουν στην αρχιτεκτονική σύνθεση, στον χειρισμό των όψεων και των λεπτομερειών σε αντίθεση με τις προπολεμικές που εμφανίζονται αμιγώς μοντέρνες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β

Η ΔΗΜΟΣΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ

Κτήρια Δημόσιας χρήσης

Εισαγωγή

Η αρχιτεκτονική δράση του Τάκη Μάρθα στην εποχή του Μεσοπολέμου εκτείνεται, εκτός από τον ιδιωτικό, και στον δημόσιο τομέα. Συμμετέχει στην ανέγερση των νέων ιατρικών εργαστηρίων στο Γουδί από το 1929 έως το 1933 ως αρχιτέκτονας της Τεχνικής Υπηρεσίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Εργάζεται ως αρχιτέκτονας του Οικοδομικού Συνεταιρισμού Υπάλληλων της Εθνικής Τράπεζας το 1933¹ και ως αρχιτέκτονας επί συμβάσει στο Υπουργείο Υγιεινής, από το 1937 έως το 1939. Παράλληλα εκπονεί μελέτες δημόσιων κτιρίων και συμμετέχει σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς.

Στοιχεία που αφορούν τα κτίρια δημόσιας χρήσης (σχέδια, φωτογραφικό υλικό των δημόσιων έργων) δεν έχουν εντοπισθεί στο αρχείο του αρχιτέκτονα. Κατά την έρευνα που διεξήχθη στο Υπουργείο Υγείας σχετικά με την εργασία του σε αυτό κατά τη δεκαετία του '30, επίσης δεν ευρέθηκαν στοιχεία, καθώς τα αρχεία έχουν καταστραφεί. Η έρευνα για τα δημόσια κτίρια του Τάκη Μάρθα βασίζεται κυρίως σε βιβλιογραφικές αναφορές.

Η περίοδος του Μεσοπολέμου είναι η εποχή την οποία ο Τάκης Μάρθας βιώνει ως σπουδαστής στο ΕΜΠ και ως απόφοιτος κατά τα πρώτα χρόνια της επαγγελματικής του σταδιοδρομίας. Στην περίοδο αυτή, που καλύπτει το διάστημα 1922-1935, κατά το οποίο ήδη ενεργοποιείται επαγγελματικά στον ιδιωτικό τομέα, ο αρχιτέκτονας

¹ Παπαστεφανάκη, Λήδα, Επιστημονική υπεύθυνη της Ερευνητικής Ενότητας, *Μηχανικοί, Εκβιομηχάνιση, Εκσυγχρονισμός, 1830-1940*, Ερευνητική Ενότητα 6 του Ερευνητικού Έργου «Ελληνική Ιστορία της Καινοτομίας. Οι Κοινωνικές Προϋποθέσεις της Καινοτομίας - Όψεις της Ελληνικής Εμπειρίας», Αθήνα 2013-2015, σελ. 45.

θα διεκδικήσει έναν ενεργό ρόλο στον σχεδιασμό κτιρίων δημόσιας χρήσης κυρίως στον τομέα της υγείας.

Η περίοδος του Μεσοπολέμου είναι η εποχή την οποία ο Τάκης Μάρθας βιώνει ως σπουδαστής στο ΕΜΠ και ως απόφοιτος κατά τα πρώτα χρόνια της επαγγελματικής του σταδιοδρομίας. Στην περίοδο αυτή, που καλύπτει το διάστημα 1922-1935, κατά το οποίο ήδη ενεργοποιείται επαγγελματικά στον ιδιωτικό τομέα, ο αρχιτέκτονας θα διεκδικήσει έναν ενεργό ρόλο στον σχεδιασμό κτιρίων δημόσιας χρήσης κυρίως στον τομέα της υγείας.

Κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, στην προσπάθεια εκσυγχρονισμού της χώρας συμβάλλουν φιλόδοξα κρατικά προγράμματα - στεγαστικά και δημοσίων κτιρίων - που μεσοπολεμικές κυβερνήσεις υλοποιούν στο πλαίσιο της πολιτικής τους. Εδώ ανήκουν τα γνωστά προγράμματα προσφυγικών κατοικιών² και σχολικών κτιρίων του '30. Στον τομέα της υγείας, με το γνωστό ως «Πρόγραμμα Κορυζή»³ (από το όνομα του εμπνευστή του οικονομολόγου και υπουργού Κρατικής Υγιεινής και Αντιλήψεως Αλέξανδρου Κορυζή (1885-1941) έχουμε την ανέγερση νοσηλευτηρίων και κτιρίων κοινωνικής πρόνοιας. Τα προγράμματα αυτά έδωσαν την ευκαιρία σε αρχιτέκτονες του δημοσίου και του ιδιωτικού τομέα να εκφράσουν και να αποδείξουν τα αρχιτεκτονικές και διοικητικές τους ικανότητες ως μελετητές, επιβλέποντες και κατασκευαστές.⁴ Στις τεχνικές υπηρεσίες των υπουργείων που είχαν την ευθύνη υλοποίησης αυτών των προγραμμάτων υπηρέτησαν σημαντικοί αρχιτέκτονες του μεσοπολέμου, όπως οι Κ. Παναγιωτάκος, Π. Καραντινός, Γ. Πάνζαρης και Β. Δούρας (Υπουργείο Παιδείας), Κυπρ. Μπίρης και Ο. Μάλτος (Υπουργείο Κρατικής Υγιεινής και Αντιλήψεως), Δ. Γαζής, Π. Μεταξάς και Π. Γεωργακόπουλος (Υπουργείο Δικαιοσύνης). Το έργο τους αποτελεί σημαντικότερη συνεισφορά στην

² Παπαιωάννου, Ι., Βασιλικιώτη, Ε., Αμπαδογιάννη, Β., Ζαβερδινού, Ο., Δάνου, Ι., Δάρα, Μ. Υπουργείο Δημοσίων Έργων, *Η κατοικία στην Ελλάδα. Κρατική Δραστηριότητα*, εκδ. ΤΕΕ, Αθήνα 1975, σσ. 12-23.

³ Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη (επιστ. επιμ.) *Αρχιτέκτονες του 20ού αιώνα, Μέλη της Εταιρείας (Αρχιτέκτονες-Μηχανικοί Διπλωματούχοι των ετών 1905-1933)*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2009, σελ. 368.

⁴ Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, *ό.π.*, σελ. ΧΧΙΙΙ.

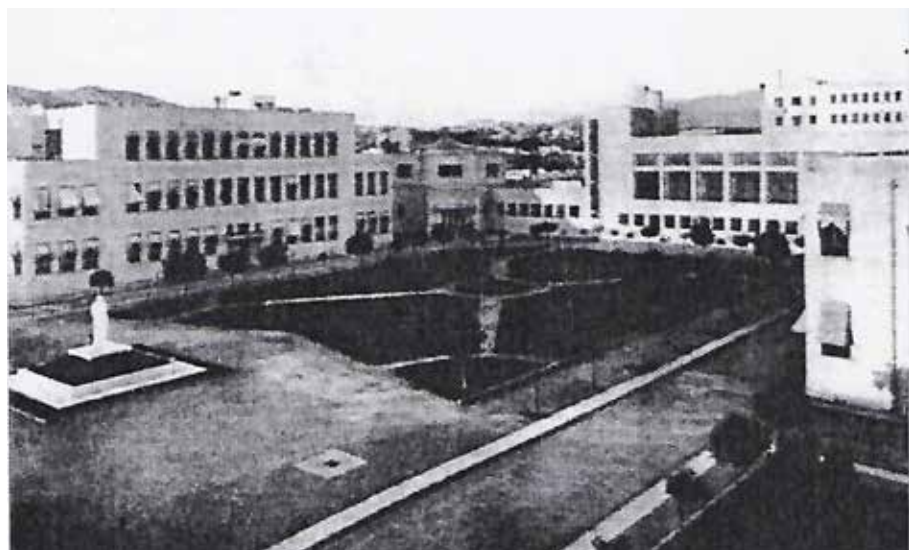
προσπάθεια εκσυγχρονισμού της χώρας.

Στην περίοδο του μεσοπολέμου το «μοντέρνο» εκφράζεται έντονα με τα νέα δεδομένα της «σύγχρονης βιομηχανικής κοινωνίας»,⁵ «απευθύνεται στο γενικό και όχι στο ατομικό», ενσωματώνοντας όλες τις προϋποθέσεις για μία μαζική αρχιτεκτονική, ικανοποιώντας το αίτημα αλλά και το πρόγραμμα για την απόδοση κοινωνικού ρόλου στην αρχιτεκτονική. Το κίνημα της Νεωτερικότητας άνησε στο ελληνικό έδαφος, με τους νέους απόφοιτους της Σχολής Αρχιτεκτόνων, την επονομαζόμενη γενιά του '30, να παράγει πλήθος αξιόλογων ιδιωτικών και δημοσίων κτιρίων⁶ και να εκμεταλλεύεται την προσφερόμενη ευκαιρία από το πρόγραμμα σχολικών κτιρίων και κτιρίων υγείας επί κυβέρνησης Βενιζέλου για να πειραματιστεί στα νέα εκφραστικά μέσα σχεδιασμού.

Ο Τάκης Μάρθας, σε αυτό το πλαίσιο εκσυγχρονισμού, συμμετέχει στη μελέτη κτηρίων υγείας και πρόνοιας μετά από προτροπή του συμφοιτητή, φίλου και συναδέλφου του, Κυπριανού Μπίρη, και προσλαμβάνεται στο Υπουργείο Υγιεινής. Ο Κυπριανός Μπίρης, αρχιτέκτονας με έντονη επαγγελματική δραστηριότητα, καθηγητής στο ΕΜΠ, διορίζεται το 1937 διευθυντής της τεχνικής υπηρεσίας του Υπουργείου. Την περίοδο επί διευθύνσεώς του Κυπριανού Μπίρη, από το 1937-1953 και κυρίως μέχρι το 1941, με προσωπική του επιμέλεια και επίβλεψη του ιδίου, μελετήθηκαν και κατασκευάστηκαν

⁵ Τζώνος, Πάνος, *Μοντερνισμός*. Η διάλεξη δόθηκε στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στο πλαίσιο της σειράς μαθημάτων «14+3 Μαθήματα για το Μοντερνισμό», 2008-2009.

⁶ Η Η ανέγερση δημοσίων κτιρίων γοήτρου, μνημείων και ναών που αποτελούν τα κύρια θέματα των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών της εποχής είναι σπάνια. Παράλληλα, τα κρατικά προγράμματα, στεγαστικά και δημοσίων κτιρίων, προσφέρουν απασχόληση σε νεότερους αρχιτέκτονες, κυρίως αποφοίτους της νεοσύστατης Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του ΕΜΠ, ακολουθώντας την ίδια μορφολογία, ήδη από το 1932, από μια ομάδα πρωτοπόρων αρχιτεκτόνων (Πικιώνης, Μητσάκης, Καραντινός, Βαλεντής, Παναγιωτάκος κ.ά.). Οι μορφές της πρωτοποριακής αρχιτεκτονικής πραγματοποιούνται όχι μόνο στην πρωτεύουσα αλλά και σε όλη την περιφέρεια, γεγονός που δεν συναντάται σε άλλες χώρες». *Ενημερωτικό Δελτίο ΤΕΕ*, «80 Χρόνια ΤΕΕ - Οδοιπορικό στο χρόνο - Διά πυρός και σιδήρου», Νοέμβρ. 2002, σσ. 30-33.



471α



471β

471α, 471β. Συγκρότημα
Ιατρικών Εργαστηρίων
Πανεπιστημίου Αθηνών.

σημαντικά έργα στον τομέα της υγείας και της πρόνοιας, νοσοκομεία στην επαρχία –Σπάρτης, Σάμου, Λαμίας κ.ά.–, δύο σανατόρια, Ιωαννίνων και Λαμίας, αλλά και στην Αθήνα, σημαντικά νοσηλευτικά ιδρύματα όπως το Μαιευτήριο «Αλεξάνδρα», πολυάριθμοι υγειονομικοί καθώς και μεγάλος αριθμός παιδικών σταθμών.⁷

Συγκρότημα Ιατρικών Εργαστηρίων Πανεπιστημίου Αθηνών

Ο Τάκης Μάρθας από 1929 έως το 1933 συμμετέχει ενεργά στην υλοποίηση του κρατικού προγράμματος με τη μελέτη και κατασκευή του συγκροτήματος Ιατρικών Εργαστηρίων Πανεπιστημίου Αθηνών στο Γουδί, χωροθετημένο σε κτιριακή ενότητα που περιλάμβανε το Νοσοκομείο Λαϊκό.⁸ Το εν λόγω συγκρότημα περιλάμβανε τα Ινστιτούτα Παθολογίας, Ανατομίας, Φυσιολογίας και Φαρμακολογίας, Υγιεινής και Μικροβιολογίας, το Αμφιθέατρο Παθολογικής Ανατομίας καθώς και ναίσκο. Η μελέτη του συγκροτήματος, το οποίο αποτελούσε μέρος της προβλεπόμενης Πανεπιστημιούπολης στο Γουδί, εκπονήθηκε από τον μηχανικό, αρχιτέκτονα του Πολυτεχνείου του Μονάχου και καθηγητή του Ε.Μ.Π. Εμμανουήλ Κριεζή (1880-1967)⁹ με τη συνεργασία

⁷ Φεσσά- Εμμανουήλ, Ελένη ό.π., σελ. 368.

⁸ Η ίδρυση του Λαϊκού Νοσοκομείου ψηφίστηκε με το Ν. 5746/33 το 1933. Το νοσοκομείο λειτούργησε σε κτίριο στο Γουδί που παραχωρήθηκε στο Δημόσιο από το Πανεπιστήμιο Αθηνών, σε χώρο που ανήκε στην Ιερά Μονή Πετράκη. Το νοσοκομείο πρωτολειτούργησε με δύο πανεπιστημιακές κλινικές: την Α' Χειρουργική που διέθετε μόνο 4 θαλάμους με 28 κλίνες συνολικά και την Α' Παθολογική Κλινική 100 κλινών. Το κτίριο αποτελούνταν από δύο ορόφους με αρκετά μεγάλες και φωτεινές αίθουσες, βιβλιοθήκη και μουσείο, ενώ το ισόγειο περιλάμβανε ένα ευρύχωρο και με άρτιες εγκαταστάσεις αμφιθέατρο. Χατζηδάκη, Χαρά (επιμ.) *Τα Δημόσια Νοσοκομεία στην Αθήνα και τον Πειραιά. Πορεία στο Χρόνο*, εκδ. Ε.Ι.Ν.Α.Π., Αθήνα 2005, σελ. 37.

⁹ Εμμανουήλ Κριεζής (1880-1967): 1902, απόφοιτος από τη σχολή Πολιτικών Μηχανικών του Ε.Μ.Π, στο οποίο αργότερα έγινε καθηγητής. 1908, απόφοιτος από την Αρχιτεκτονική Σχολή του Μονάχου, δίπλωμα Αρχιτέκτονα Technische Hochschule Munchen. Τακτικός καθηγητής στην έδρα της "Οικοδομικής" του Ε.Μ.Π. και τακτικός καθηγητής Ανώτατης Δασολογικής Σχολής στην έδρα "Οικοδομικής και Στοιχείων Παραστατικής Γεωμετρίας",

των νέων τότε αρχιτεκτόνων Κυπριανού Μπίρη¹⁰ και Τάκη Μάρθα.

Το γενικότερο κλίμα της εποχής, που εκφράζεται με την εμμονή των φορέων της εξουσίας στην κλασικιστική μορφολογία,¹¹ με ιδεολογικό «άλλοθι» την διατήρηση του ελληνικού ύφους, δεν επιτρέπει στους Έλληνες αρχιτέκτονες να εφαρμόσουν στη δημόσια αρχιτεκτονική τις αρχές και το λεξιλόγιο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Εξαιρέσεις αποτελούν το πρόγραμμα σχολικών κτιρίων και τα κτίρια υγείας που μπορούν ν'αναφερθούν ως φαινόμενο σύμπτωσης των ανανεωτικών στόχων της πολιτικής εξουσίας με τις πρωτοποριακές ιδέες των μοντέρνων αρχιτεκτόνων στους οποίους ανατέθηκε ή υλοποίησή τους, της ομάδας δηλαδή του Υπουργείου Παιδείας¹² και των στελεχών της Ειδικής Υπηρεσίας του Υπουργείου Κρατικής Υγείας.¹³

Πιθανώς ο ειδικός χαρακτήρας των δημόσιων αυτών κτιρίων που δεν τα ενέτασσε κατ' ανάγκη στα δημόσια κτήρια πνοής, και το γεγονός ότι ήταν χωροθετημένα σε σχετικά απομονωμένες περιοχές από το αστικό κέντρο των Αθηνών, δικαιολογεί την απόκλιση από τον καθιερωμένο κλασικιστικό ρεπερτόριο των αρχιτεκτονικών μορφών. Το Συγκρότημα των Εργαστηρίων της Ιατρικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, αποτελεί μια από τις πρώτες ελληνικές εφαρμογές των αρχών του ριζοσπαστικού Μοντέρνου Κινήματος και τις περιπτώσεις μεσοπολεμικών αρχιτεκτονημάτων που προκάλεσαν το ενδιαφέρον του ξένου αρχιτεκτονικού τύπου της εποχής.¹⁴

Παπαστεφανάκη, Λήδα, *ό.π.*, σελ.37.

¹⁰ Κυπριανός Μπίρης (1907 - 1990) αρχιτέκτονας και καθηγητής της Ανωτάτης σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π., 1928: δίπλωμα Ε.Μ.Π.. (2) 1934: στο εξωτερικό προς ευρύτερες σπουδές, υπότροφος Κασιμάτειου κληροδοτήματος. Επιμελητής της έδρας "Οικοδομικής" του Ε.Μ.Π. Διετέλεσε με την νέα μεταπολιτευτική κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή Υφυπουργός Δημοσίων Έργων την περίοδο 1974 – 1976. Παπαστεφανάκη, Λήδα, *ό.π.*, σελ.50.

¹¹ Πιτένης, Μιχάλης, «Ή Αρχιτεκτονική Δημόσιας Χρήσης στη Μεσοπολεμική Αθήνα», Θέματα Χώρου και Τεχνών, τεύχος 18, Αθήνα, 1987.

¹² Φεσσά- Εμμανουήλ, Ελένη, *ό.π.*, σελ. XXIII.

¹³ Φεσσά- Εμμανουήλ, Ελένη, *ό.π.*, σελ. XXIII.

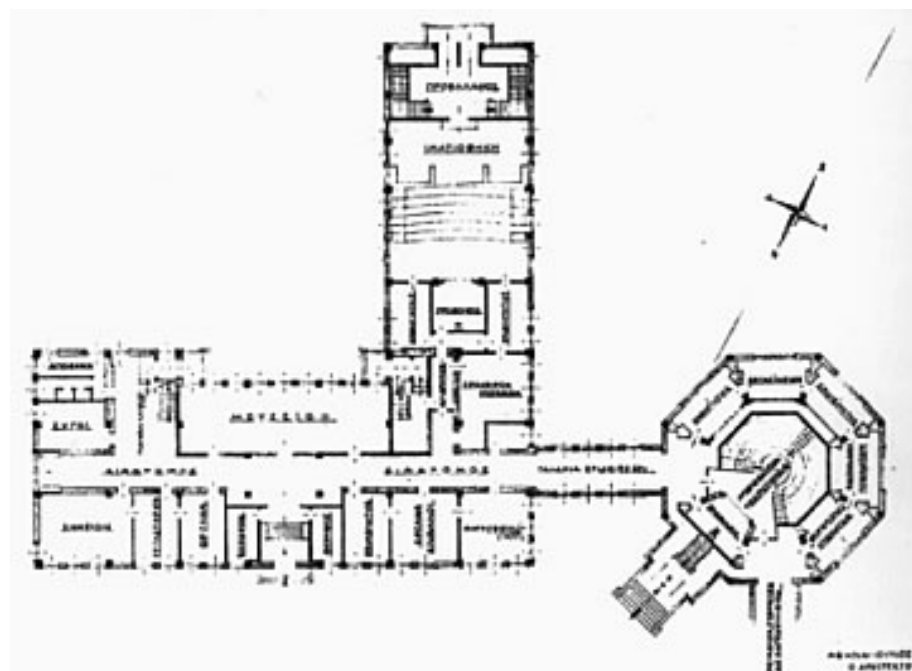
¹⁴ http://www.culture2000.tee.gr/ATHENS/GREEK/BUILDINGS/BUILD_TEXTS/B42_t.html

Η κτιριολογική λύση είναι αποτέλεσμα επιτυχούς προσαρμογής του πνεύματος του γερμανικού Μοντερνισμού στα δεδομένα της μεσοπολεμικής Αθήνας. Πρόκειται για μια ορθολογιστική σύνθεση κτιριακών όγκων, οι οποίοι διαμορφώνονται και διατάσσονται σύμφωνα με τον λειτουργικό τους προορισμό, με δεδομένα και παραμέτρους που εξασφάλιζαν την ικανοποιητική τους λειτουργία.¹⁵ Ο σωστός προσανατολισμός, η καλή ηχητική μόνωση αλλά και ο κατάλληλος φωτισμός, αερισμός καθώς και η θερμική και ακουστική μόνωση αποτελέσαν βασικά στοιχεία που οδήγησαν τους αρχιτέκτονες σε μια απολύτως λειτουργική εσωτερική διάταξη μέσα σε ένα συγκρότημα αυξημένων και πολύπλοκων, ειδικευμένων λειτουργικών απαιτήσεων.

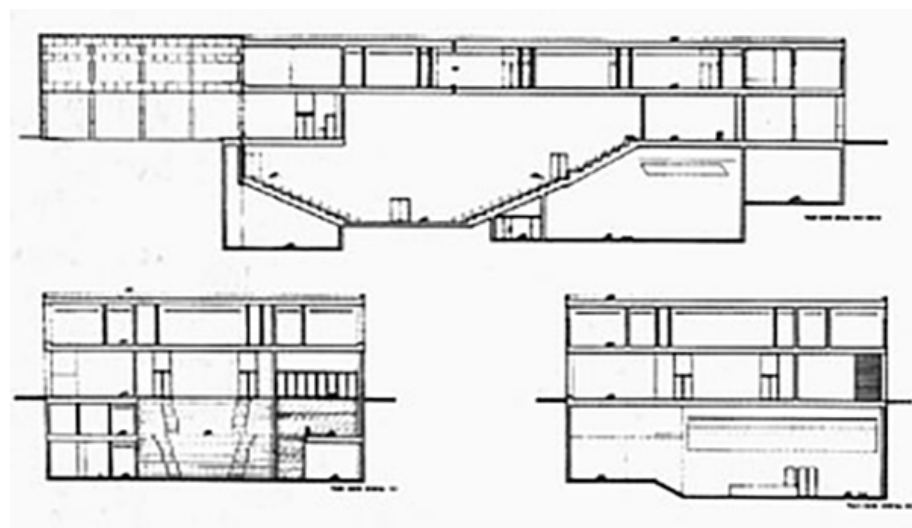
Η κάτοψη του συγκροτήματος συντίθεται από την άρθρωση δύο διακεκριμένων όγκων, οι οποίοι ενώνονται με έναν συνδετικό διάδρομο. Αυτοί οι δύο όγκοι εμφανίζονται εντελώς διαφοροποιημένοι και απολύτως διακριτοί – ο ένας συντίθεται από δυο ορθογώνια πρίσματα σε ορθή γωνία ενώ ο άλλος είναι ένα οκταγωνικό πρίσμα. Είναι εμφανής η γερμανική επιρροή στη σύνθεση του συγκροτήματος, μια και η κάτοψή του ευθέως παραπέμπει στο βιομηχανικό κτίριο με το οποίο συμμετέχει η ομάδα αρχιτεκτόνων Deutscher Werkbund¹⁶ στην έκθεση της Κολωνίας το 1914. Το οκταγωνικό πρίσμα που εμφανίζεται ως ανεξάρτητο στη σύνθεση καταλαμβάνει το αμφιθέατρο, το οποίο συνιστά και αυτόνομη λειτουργική ενότητα, καθότι διαθέτει και ανεξάρτητη είσοδο.

¹⁵ Μπαμπάλου, Νουκάκη Μπ., *Η Αθήνα στον 20ο Αιώνα 1900- 1940, Αθήνα Ελληνική Πρωτεύουσα*, Υπουργείο Πολιτισμού . Αθήνα 1985, σελ. 106.

¹⁶ Deutscher Werkbund : γερμανική ένωση καλλιτεχνών, αρχιτεκτόνων, σχεδιαστών και βιομηχάνων, που ιδρύθηκε το 1907. Το Werkbund αποτελεί σημαντικό στοιχείο στην ανάπτυξη της σύγχρονης αρχιτεκτονικής και του βιομηχανικού σχεδιασμού, ιδιαίτερα στη μεταγενέστερη δημιουργία του Σχολή σχεδιασμού Bauhaus . Το Werkbund ιδρύθηκε το 1907 στο Μόναχο από τους Olbrich, Peter Behren , Richard Riemerschmid , Bruno Paul. Schwartz, Frederic, J., Το Werkbund: Θεωρία Σχεδιασμού και Μαζική Κουλτούρα πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, New Haven, εκδ. Yale University Press, Conn, 1996.



472



473

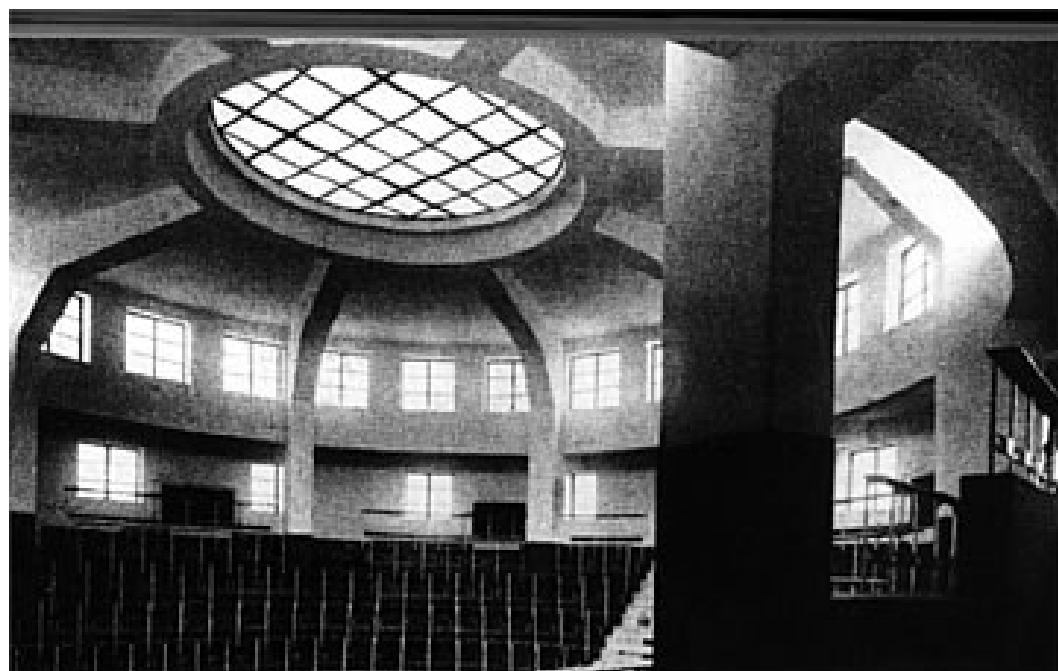
472. Συγκρότημα Ιατρικών
Εργαστηρίων
Πανεπιστημίου Αθηνών.
Κάτοψη.
473. Τομές.

Η πορεία που το ενώνει με το υπόλοιπο συγκρότημα ουσιαστικά συνιστά άξονα συμμετρίας, ο οποίος την παραλαμβάνει και σε αυτόν συναρτώνται οι λοιπές λειτουργικές ενότητες των εργαστηρίων. Ο διάδρομος-πορεία αποτελεί συνδυαστικό-χωροποιητικό μέσο για τα νοσηλευτικά κτίρια, όπως υποστηρίζει ο John Weeks: «Οι κύριοι διάδρομοι σε ένα νοσοκομείο λειτουργούν όπως ο κεντρικός δρόμος σε ένα χωριό: δεν χρειάζεται να είναι ευθείς αλλά θα πρέπει να είναι αναγνωρίσιμοι... οπουδήποτε και αν πηγαίνουν. Θα πρέπει να έχουν μια ειδική ποιότητα, θα πρέπει να αξιοποιούν τη συγκοινωνιακή τους λειτουργία, και χρειάζεται να έχουν αξιομνημόνευτα στοιχεία σηματοδότησης¹⁷. Με την αντίληψη αυτή το κεντρικό σύστημα διαδρόμων του νοσοκομείου αποκτά τις αναλογίες του με το κυκλοφοριακό σύστημα του οικισμού...». Δεν είναι μόνο ένας μεγάλος χώρος διανομής αλλά επίσης και ένας χώρος ενοποίησης, κάπου ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και την πολεοδομία.

Στο σημείο αυτό διακρίνουμε και μια αναφορά στο συνθετικό σύστημα της Beaux Arts. όπου λειτουργικές ενότητες συγκροτούν τα στοιχεία της σύνθεσης (*element d'architecture*) μέσω του άξονα ο οποίος παραλαμβάνει τις (*Marche a suivre*), συνθετική προσέγγιση που θα βρει την συνέχεια της στο De Stijl και κυρίως στον Μοντερνισμό.

Αξιοσημείωτη είναι η χρήση της σύγχρονης οικοδομικής τεχνολογίας στον τομέα του οπλισμένου σκυροδέματος, ειδικά στον στατικό φορέα του αμφιθεάτρου. Πρόκειται για μία από τις πλέον επιτυχημένες περιπτώσεις συμβολής της στατικής επίλυσης στην αρχιτεκτονική μορφή και διάπλαση του εσωτερικού χώρου. Σε κάθε ακμή της οκταγωνικής κάτοψης ανεγείρεται ενιαίο σύστημα υποστυλώματος και τεθλασμένης δοκού. Τα οκτώ αυτά στοιχεία από οπλισμένο σκυρόδεμα συγκροτούν τον φορέα της κατασκευασμένης από γυαλί στέγας, που εξασφαλίζει φυσικό φωτισμό στο εσωτερικό.

¹⁷ Weeks John, "Hospitals for Health", *British Medical Journal*, Vol. 291, 21-28 Dec. 1985, pp.1.815-1.817.



475



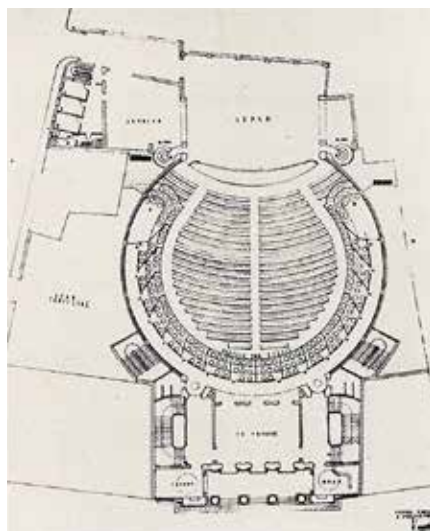
474

474. Max Berg, Centennial Hall, 1911-1913. Απόψεις του εσωτερικού χώρου.
475. Συγκρότημα Ιατρικών Εργαστηρίων Πανεπιστημίου Αθηνών. Άποψη του αμφιθεάτρου.

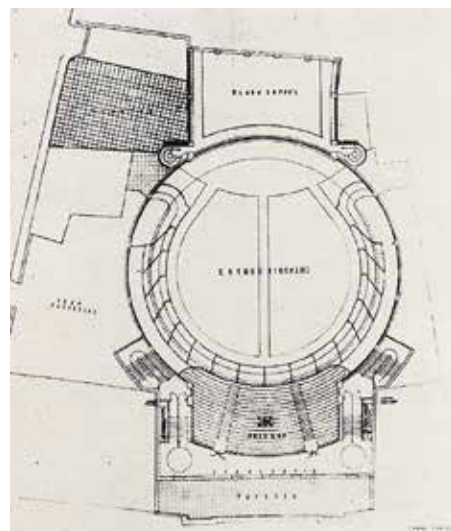
Η περιμετρική δοκός-στεφάνη συνδέει τα κατακόρυφα στοιχεία και ελευθερώνει από φορτία τον κύλινδρο πάνω από αυτή, κύλινδρο ο οποίος κατασκευάζεται επίσης από γυαλί. Η φωτεινή ζώνη που προκύπτει μειώνει το αισθητικό βάρος του θόλου και αποδίδει την εντύπωση της αιώρησής του. Η αναφορά του στο κτήριο Centennial Hall¹⁸ (το οποίο προοριζόταν για να λειτουργήσει ως πολυλειτουργική δομή για τη φιλοξενία εκθέσεων, συναυλιών, θεατρικών παραστάσεων καθώς και αθλητικών εκδηλώσεων, που σχεδίασε ο αρχιτέκτονας Max Berg το 1911-1913 στο Βρότσλαβ της Πολωνίας και αποτελεί κτήριο-σταθμό στην ιστορία του οπλισμένου σκυροδέματος) είναι εμφανής.

Το Συγκρότημα των Εργαστηρίων της Ιατρικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών ακολουθεί τις αναζητήσεις της μεσοπολεμικής εποχής των κατηγοριών κτιρίων υγείας με τυποποιημένες λειτουργικές ανάγκες και χαμηλό κόστος κατασκευής, συμβάλλοντας στην ίδια κατεύθυνση, προς τον φονξιοναλικό προσανατολισμό του Μοντέρνου κινήματος, ενώ παράλληλα προωθεί την οικοδομική τεχνολογία.

¹⁸ Sindbæk, Tea, Andersen, Barbara, Törnquist, Plewa, *Disputed Memory: Emotions and Memory Politics in Central, Eastern and South Europe*. εκδ. Walter de Gruyter GmbH, Berlin, Boston, 2016, σελ. 210.



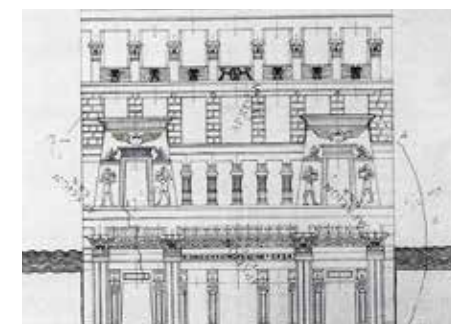
475



476



477



475α, 475β. Δημοτικό Κινηματοθέατρο Ηρακλείου Κρήτης.
476. Ολύμπειον.
477. Δημοτικό Κινηματοθέατρο Δράμας.

Μελέτη κτηρίου μικτών χρήσεων

Σχέδια ανεκτέλεστης μελέτης συγκροτήματος κινηματοθέατρου της δεκαετίας του '30 στην πόλη των Ιωαννίνων έχουν εντοπιστεί στο αρχείο του Τάκη Μάρθα.

Οι κινηματογράφοι και τα κινηματοθέατρα, ήδη μετά το 1915, όπως αναφέρει η Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ στην ενδελεχή μελέτη της για την Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου, συμβαδίζουν με την εξάπλωση καινούργιων κτιριακών τύπων δυτικής προέλευσης, όπως είναι το «ντάνσιγκ» και το κέντρο θεαμάτων – κτίσματα πολυτελή, νεότερης δομικής τεχνολογίας και συγχρονισμένα με τις ευρωπαϊκές τάσεις. Η περίοδος 1923-1940 δεν χαρακτηρίζεται μόνο από τις μοντέρνες λύσεις των Ελλήνων αρχιτεκτόνων και τον πραγματισμό των πελατών τους. Χαρακτηρίζεται και από την υπερπαραγωγή αρχιτεκτονικών σχεδίων, τα οποία συχνά είναι «εκτός τόπου ή ακόμη και αναχρονιστικά»,¹⁹ με τον ακαδημαϊσμό και τον μοντέρνο κλασικισμό να αποτελούν τις κυρίαρχες τάσεις της επίσημης θεατρικής αρχιτεκτονικής στη διάρκεια του Μεσοπολέμου.

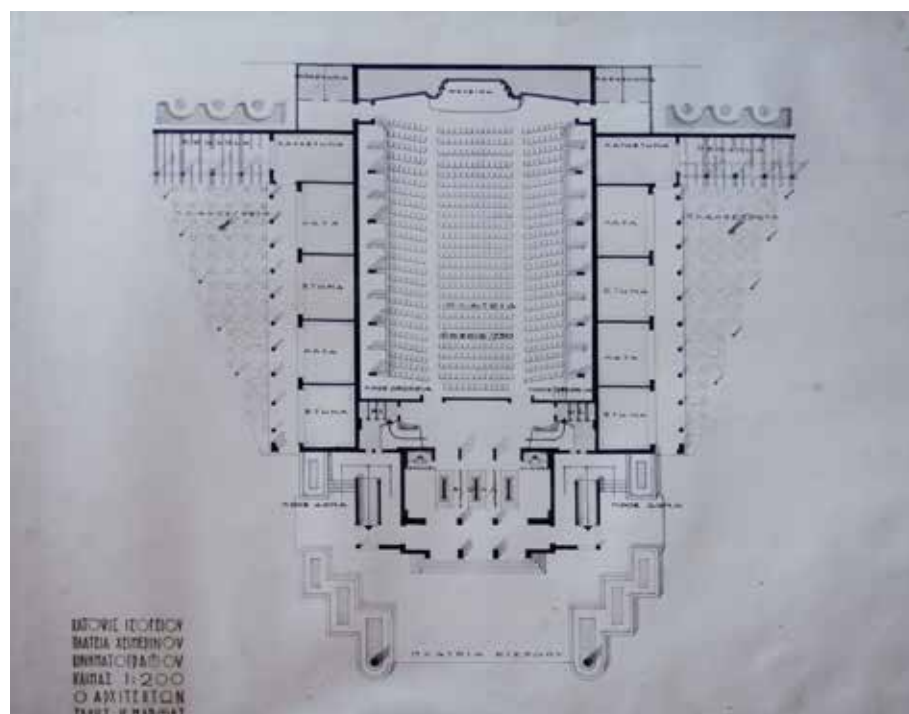
Η μελέτη Δημοτικών Κινηματοθέατρων κατά την δεκαετία του '30 αποτελεί θέμα που εμφανίζεται ευραίως στους Πανελλήνιοι Αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς, στους οποίους συμμετέχουν και βραβεύονται διακεκκριμένοι αρχιτέκτονες της εποχής, όπως ο Δημήτρης Τριποδάκης για το Δημοτικό Κινηματοθέατρο Ηρακλείου Κρήτης,²⁰ το 1938, και ο Ιωάννης Δεσποτόπουλος για το Δημοτικό Κινηματοθέατρο Δράμας για 1.400 θεατές, το 1932.²¹

Στις βραβευμένες προτάσεις διακρίνονται οι δύο αντικρουόμενες τάσεις. Στην πρόταση του Ι. Δεσποτόπουλου, εμπνευσμένη από τις αρχές του Bauhaus, κυριαρχεί το Μοντέρνο, ενώ αντίστοιχα στην πρόταση του Δ. Τριποδάκη διακρίνεται η «μετριοπαθής νεωτερικότη-

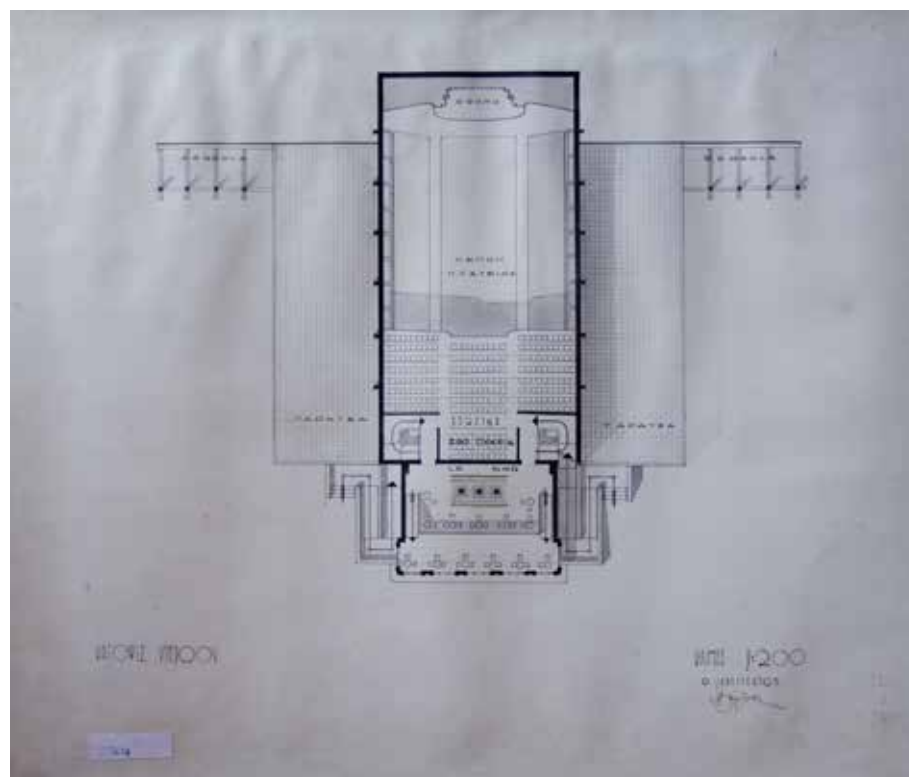
¹⁹ Φεσσά – Εμμανουήλ, Ελένη, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου*, 1720-1940, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα 1994, σελ. 89.

²⁰ Φεσσά- Εμμανουήλ, Ελένη, *ό.π.*, σελ. 383.

²¹ Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, *ό.π.*, σελ 254.



478α



478β

478α. Μελέτη συγκροτή-
ματος μικτών χρήσεων
του Τάκη Μάρθα. Κάτοψη
ισογείου.
478β. Κάτοψη ορόφου.

τα» και ο «αισθητικός ορθολογισμός», αποτελώντας μια δημιουργική προσαρμογή των γαλλικών προτύπων της Art Deco στα δεδομένα της μεσοπολεμικής Ελλάδας. Σε αυτό το πνεύμα νεωτερικότητας ενισχύεται επίσης η εμπορικότητα των κτηρίων με την τάση της ένταξης των αιθουσών των κινηματογράφων και των θεάτρων σε τμήματα εμπορικών κτιρίων, ενισχύοντας μια πιο επικερδή χρήση.²²

Η πρόταση του Τάκη Μάρθα για μελέτη συγκροτήματος μικτών χρήσεων εντάσσεται στην ίδια περίπτωση. Η δεσπόζουσα χρήση είναι ο κινηματογράφος, αλλά διαθέτει και μπαρ που λειτουργεί και ανεξάρτητα και δέκα καταστήματα που κατανέμονται σε δυο πτέρυγες με στοά.

Η διάταξη της κάτοψης περιλαμβάνει πλατεία 750 θέσεων, ισόγεια θεωρεία, πλευρικά θεωρεία και στο βάθος εξώστη 100 θέσεων. Τα καμπυλόσχημα προεξέχοντα θεωρεία και τα πολλά τοξωτά ανοίγματα της αποδίδουν έντονη πλαστικότητα. Στη σύνθεση, που είναι απολύτως συμμετρική, με νεωτερική μορφή και αφαιρετικό διάκοσμο, διατυπώνεται ένας γόνιμος διάλογος της Art Déco με τον Μοντερνισμό. Δεν είναι επίσης αμελητέα η ύπαρξη δέκα καταστημάτων κατανεμημένων σε δυο συμμετρικές πτέρυγες σε στοά.

Ο περιβάλλων χώρος του κτίσματος που ακολουθεί τη συμμετρία είναι ιδιαίτερα επεξεργασμένος με πέργκολες και επί μέρους φυτεύσεις και διαμορφώσεις, αναδεικνύοντας τη σύνθεση. Επίσης οι διαμορφώσεις του υπαίθριου χώρου είναι ιδιαίτερα επιμελημένες.

Οι όψεις διακρίνονται από την εύρυθμη διαδοχή κενών και πλήρων, τα ρυθμικά ανοίγματα, την επιμελημένη κατασκευή με σύγχρονα και παραδοσιακά υλικά και τον εκλεπτυσμένο διάκοσμο, σχεδιασμένο συχνά με συμβολιστική ή αλληγορική πρόθεση. Στις προσόψεις, που παρουσιάζουν σαφείς δομές, γεωμετρικές μορφές και διακοσμητικά και ζωγραφικά στοιχεία, διακρίνεται μια αναφορά στη Βιεννέζικη secession και τον Otto Wagner.

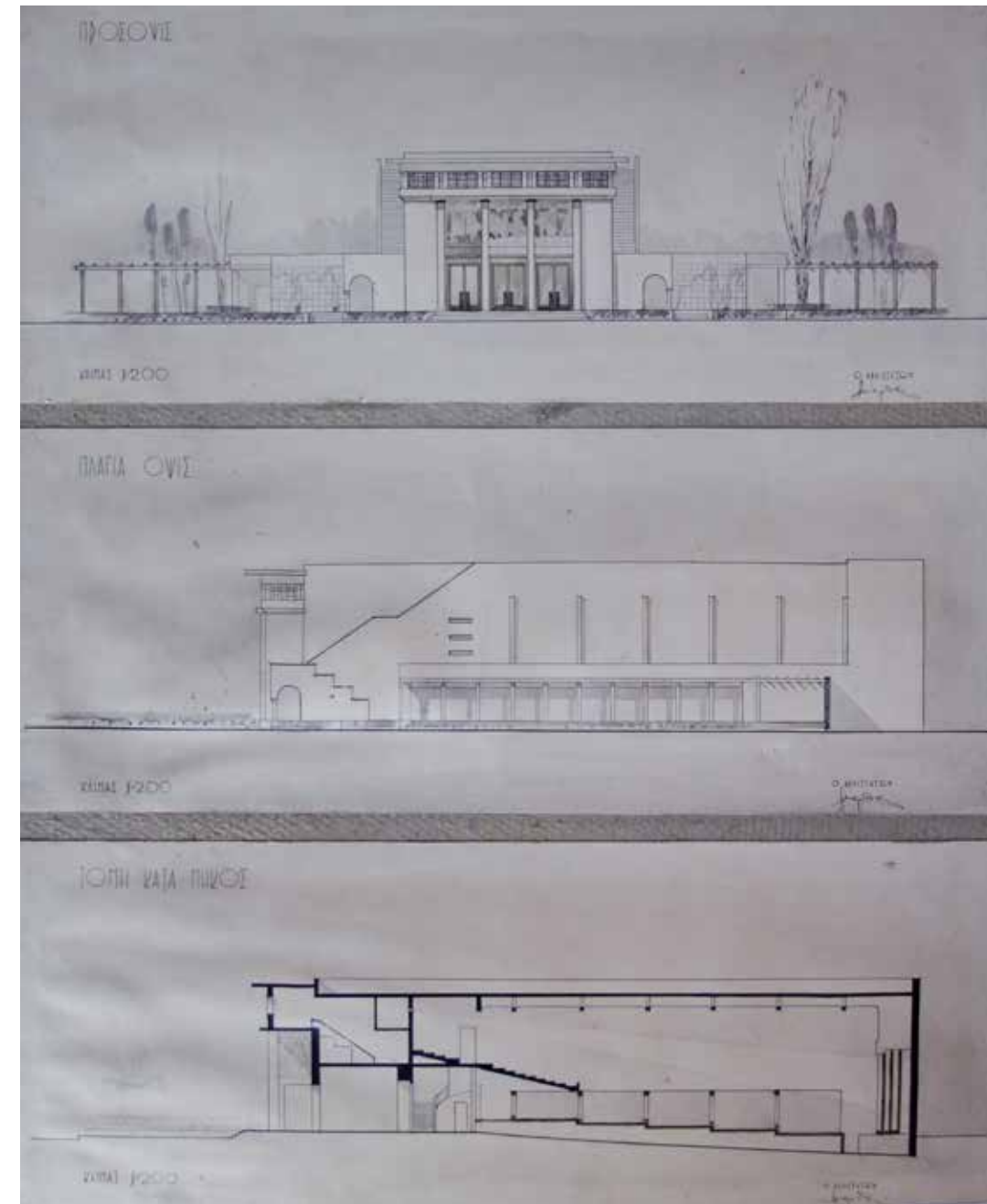
²² Φεσσά – Εμμανουήλ, Ελένη, ό.π., σελ. 90.

Το συγκρότημα μέσω της μορφοπλαστικής του απόδοσης δεν συνδιαλέγεται με την παράδοση αλλά περισσότερο με κεντροευρωπαϊκά ρεύματα. Η διαμόρφωση όγκων και η αρμονική ένταξη με το περιβάλλον αποδίδουν μεγαλοπρέπεια στο κτίσμα. Ίσως αποτελεί μια πρώτη προσπάθεια του νέου τότε αρχιτέκτονα, Τάκη Μάρθα, να ευθυγραμμιστεί με τη διεθνή τάση στο σχεδίασμα κινηματογραφικών αιθουσών, όπου επικρατούσαν ο μοντέρνος κλασικισμός και η Art Déco.



479. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα.
480. Μελέτη συγκροτήματος μικτών χρήσεων του Τάκη Μάρθα. Όψεις, τομές.

479



480

481. Αταύτιστη μελέτη του Τάκη Μάρθα, πιθανή συμμετοχή σε αρχιτεκτονικό διαγωνισμό.



481

Αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί

Εισαγωγή. Οι συμμετοχές του Τάκη Μάρθα

Η συμμετοχή του Τάκη Μάρθα σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς είναι ενεργή ήδη από το 1930, όταν ξεκινά ως νέος αρχιτέκτονας, απόφοιτος του ΕΜΠ. Στο αρχείο του εντοπιστήκαν ελάχιστα στοιχεία, σχέδια και φωτογραφικό υλικό, τα οποία δεν μας επιτρέπουν μια ενδελεχή ανάλυσή του. Η τεκμηρίωση των δεδομένων στηρίζεται σε βιβλιογραφικές πηγές, κυρίως άρθρα περιοδικών και προκηρύξεις διαγωνισμών και την ισχύουσα νομοθεσία της εποχής, αλλά και σε πρωτογενή αρχειακή έρευνα στα αρχεία του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ και του Δήμου Αθηναίων. Αναλυτικά ο Τάκης Μάρθας συμμετείχε στους παρακάτω Πανελλήνιους Αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς:

-1930. Α' βραβείο στον Πανελλήνιο αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για την μελέτη της στήλης των του μνημείου πεσόντων Πειραιέων σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Μιχάλη Κανάκη, (ανεκτέλεστη μελέτη).

-1930. Β' Βραβείο στον Πανελλήνιο αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για την μελέτη του χώρου του μνημείου πεσόντων Πειραιέων σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Μιχάλη Κανάκη,²³(ανεκτέλεστη μελέτη).

-1933. Βραβείο Μεγάλης Αρχιτεκτονικής Σύνθεσης στον Πανελλήνιο Διαγωνισμό του Υπουργείου Στρατιωτικών, σε συνεργασία με τον καθηγητή του ΕΜΠ Κυπριανό Μπίρη.²⁴

²³ Ο αρχιτέκτονας Μιχάλης Κανάκης (1906-1990), υπήρξε συμφοιτητής του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Ε.Μ.Π. από το 1924-1929. Σταδιοδρόμησε κυρίως ως επί συμβάσει αρχιτέκτων του Οικοδομικού Τμήματος της Τεχνικής Υπηρεσίας της Τράπεζας της Ελλάδος από το 1952 έως το 1964 και ως προϊστάμενός της από το 1965- 1966. Εργάστηκε επίσης ως ελεύθερος επαγγελματίας. Φεσσά – Εμμανουήλ, Ελένη, *Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Ιδιωτική Έκδοση [κείμενα, επιμέλεια], Αθήνα 2001,σελ. 356.

²⁴ Ο αρχιτέκτονας, πολιτικός και πρωτοπορος πανεπιστημιακός δασκαλός, Κυπριανός Μπίρης συνυπήρξε με τον Τάκη Μάρθα στην Βαρβακείο και στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Ε. Μ. Π. όπου εγγράφεται το 1923-1929. Η δημιουργική σε όλους τους τομείς σταδιοδρομία περιλαμβάνει μελέτες στον ιδιωτικό και Δημόσιο τομέα: μελέτες αρχαιολογικών θεμάτων, Μελέτες ιδιωτικών θεμάτων, συνεργάζεται με τον καθητή του Εμμανουήλ Κριεζή (1880-1967) στη μελέτη και επίβλεψη των εργαστηρίων αμφιθεά-

-1939. Συμμετοχή με μελέτη που δεν υποβλήθηκε. Αρχιτεκτονικός διαγωνισμός Ταμείο Συντάξεως προσωπικού Αγροτικής τράπεζας της Ελλάδος.

-1949. Α' Βραβείο στον Πανελλήνιο Αρχιτεκτονικό Διαγωνισμό για το Μνημείο Πεσόντων Αεροπόρων στην αεροπορική βάση ΣΕΔΕΣ, στη Θεσσαλονίκη.

-1958. Συμμετοχή στον Πανελλήνιο διαγωνισμό για την ανέγερση Ανδριάντα του Ελευθερίου Βενιζέλου σε συνεργασία με τον γλύπτη Ιωάννη Παππά.²⁵

τρων της Ιατρικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών στο Γουδί (1929-193) και, είναι βασικό στέλεχος στην υπηρεσία για την ανοικοδόμηση του οικισμού της Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος στη Φιλοθέη (1932-1933). Στον Εκπαιδευτικό τομέα ο Κυπριανός Μπίρης διορίζεται επιμελητής στην έδρα της Οικοδομικής του ΕΜΠ, την οποία διατηρεί μέχρι την παραίτησή του το 1941 και υπήρξε έκτακτος διδάσκων στο Πολυτεχνείο του Βερολίνου (1934-1936). Κατά την περίοδο 1974 – 1976, διετέλεσε Υφυπουργός Δημοσίων Έργων με την νέα μεταπολιτευτική κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή. Φεσσά – Εμμανουήλ, Ελένη, *ο.π.*, σσ. 367-375.

²⁵ Ο γλύπτης Ιωάννης Παππάς σπούδασε στο Παρίσι το 1930 στην École Supérieure des Beaux-Arts. Από το 1935 ως το 1938 φιλοτεχνεί, μεταξύ άλλων, την προτομή του ζωγράφου Ανδρέα Βουρλούμη, άγαλμα (σε φυσικό μέγεθος) του γλύπτη Χρήστου Καπράλου και άγαλμα (σε φυσικό μέγεθος) του ζωγράφου Γιάννη Μόραλη. Το 1937 βραβεύεται με χρυσό μετάλλιο στη Διεθνή Έκθεση των Παρισίων. Το 1939 αποπερατώνει και εκθέτει στο Παρίσι το πρόπλασμα του ανδριάντα του Αδαμαντίου Κοραή. Το 1940 παίρνει το Βραβείο Γλυπτικής στην τελευταία πριν από τον πόλεμο Πανελλήνια Έκθεση. Το 1953 εκλέγεται καθηγητής των Εργασιών Γλυπτικής της Α.Σ.Κ.Τ. Το 1954 αναλαμβάνει υποδιευθυντής της Σχολής για δύο χρόνια. Από το 1959 ως το 1969 εκλέγεται διευθυντής της Α.Σ.Κ.Τ. για πέντε συνεχείς διετίες. Κατάλογος έκθεσης «Είκοσι τέσσερις γλύπτες τιμούν τον δάσκαλό τους. Αφιέρωμα στον γλύπτη Γιάννη Παππά», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Μέγαρο Εϋνάρδου, Αθήνα 2002.

Οι αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί στην Ελλάδα στην εποχή δραστηριότητας του Τάκη Μάρθα

Οι αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί θεσμοθετούνται στην Ελλάδα στο τέλος του μεσοπολέμου με στόχο την «δημιουργία προϋποθέσεων ανάδειξης των αρχιτεκτονικών και των συνθετικών ιδεών, λειτουργώντας ως αντιστάθμισμα της οικοδομικής κρίσης. Παράλληλα, λειτούργησαν και σαν φορείς αναβάθμισης της κατασκευής, εισάγοντας ένα νέο τρόπο ανάθεσης και εκπόνησης της μελέτης ενός συγκεκριμένου έργου, κυρίως δημόσιου φορέα».²⁶

Από το 1936 ο ΣΑΔΑΣ ξεκινάει μία προσπάθεια για την επεξεργασία ενός σχεδίου διατάγματος για τους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς.²⁷

Το 1939 σύμφωνα με το σχέδιο Διατάγματος Αρχιτεκτονικών Διαγωνισμών σκοπός ενός διαγωνισμού είναι ο συναγωνισμός για την επιλογή των καλύτερων κατά τεκμήριο μελετών, οι οποίες επιβραβεύονται και αμείβονται. Οι διαγωνισμοί θεσμοθετούνται βάσει προτάσεως σχεδίου νόμου του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του ΤΕΕ, που περιλαμβάνει όλες τις απαραίτητες προϋποθέσεις λειτουργίας, π.χ. κριτική επιτροπή, σύνταξη προγράμματος, καθορισμό βραβείων.²⁸ Στην σύνθεση της κριτικής επιτροπής έως την ψήφιση του νέου πλαισίου «περί αρχιτεκτονικών διαγωνισμών», υπερτερούν αριθμητικά οι εκπρόσωποι του αγνοθέτη, γεγονός που αναιρεί την αμεροληψία και ιεραρχεί

²⁶ Ο πρώτος αρχιτεκτονικός διαγωνισμός προκηρύσσεται από την «επί των εκκλησιαστικών και της δημοσίου εκπαιδεύσεως Γραμματεία», τον Ιανουάριο του 1830 στη Γενική Εφημερίδα της Ελλάδας με θέμα την ανέγερση μνημείου «αφοσιούμενον από το Έθνος εις μνήμην των γενναίων εν Μεσολογγίω προασπιστών του Σταυρού, Καρδαμίτση-Αδάμη Μάρω, “Ο Πρώτος Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός της Νεότερης Ελλάδας”, *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 24/1990, σελ.110-112.

²⁷ Η υπουργική απόφαση η οποία θα θέσει τους επίσημους κανόνες διεξαγωγής των διαγωνισμών, θα δημοσιευτεί ενάμιση αιώνα αργότερα, το 1970 με απόφαση του Υπουργού Δημοσίων Έργων, «Περί εγκρίσεως προδιαγραφών περί Αρχιτεκτονικών Διαγωνισμών και όρων διενέργειας αυτών».

²⁸ «Σχέδιο Διατάγματος Αρχιτεκτονικών Διαγωνισμών». *Τεχνικά Χρονικά*, τεύχος 15, Αθήνα, Απρίλιος 1939, σελ. 287.

τα κριτήρια της επιλογής με γνώμονα περισσότερο το συμφέρον και τις επιθυμίες του εργοδότη, παρά την αρχιτεκτονική αξία της πρότασης. Επιπλέον, κατά κανόνα, οι διαγωνισμοί ολοκληρώνονται σε ένα και μόνο στάδιο, δηλαδή οι λύσεις που βραβεύονται απαιτείται να είναι και υλοποιήσιμες. Στα κριτήρια βράβευσης των προτάσεων παράγοντες όπως ιδιαίτερες συνθήκες διεξαγωγής των διαγωνισμών, διαφορετική σύσταση κριτικής επιτροπής, σχέση μελών μεταξύ τους, σχέση αγνοθέτη επιτροπής, επιδρούν στη διαμόρφωση των κριτηρίων βράβευσης. «Το πρόγραμμα αποτελεί το μυστικόν της επιτυχίας του διαγωνισμού» και πως «σκοπός του εργοδότη πρέπει να είναι η πρόσκτησις ιδεών και όχι σχεδίου ετοιμού προς εφαρμογήν» αναφέρει ο Βασίλειος Κασσάνδρας.²⁹

Οι νέες ιδέες, όμως, συχνά απουσιάζουν ακόμη και από τους διαγωνισμούς ιδεών, οι οποίοι υποτίθεται πως έχουν περισσότερο ερευνητικό χαρακτήρα και ουσιαστικά ανοίγουν έναν διάλογο για κρίσιμα ζητήματα της πόλης. Ο Δημήτρης Φιλιππίδης αναφέρει πως αν επιχειρήσουμε μια στατιστική καταγραφή των βραβευμένων λύσεων διαχρονικά, θα παρατηρήσουμε πως, στην πλειοψηφία των περιπτώσεων, η κριτική επιτροπή προτιμά τις προτάσεις που συμμορφώνονται στα κατοχυρωμένα, την κάθε εποχή, ρεύματα. «Οι διαγωνισμοί λειτουργούν κυρίως ως μηχανισμοί αναπαραγωγής και επιβεβαίωσης» και άρα, «έχουμε περισσότερο μιαν αντανάκλαση από την ευρύτερη αρχιτεκτονική παραγωγή προς την πλευρά των διαγωνισμών παρά μια επίδραση προς αυτήν από τους διαγωνισμούς».³⁰

Τα παραπάνω στοιχεία σχετικά με τις κριτικές επιτροπές και τα βραβευμένα έργα τελικά αντανakλούν και τις θεσμοθετημένες προδιαγραφές για τα κτίρια που πραγματοποιούνται με αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς στον Μεσοπόλεμο.

²⁹ Κασσάνδρας Βασίλειος, «Οι Αρχιτεκτονικοί Διαγωνισμοί στην Ελλάδα», επιστολή, Τεχνικά Χρονικά, 15.9.1938, σελ.845-846, όπως αναφέρεται στο άρθρο των Ιωαννίδου Φωτεινή, Σιβρή Μυρσίνη, Χελιδώνη Κατερίνα, «Οι Αρχιτεκτονικοί Διαγωνισμοί του Μεσοπολέμου (1920-1940)», Αρχιτεκτονικά Θέματα, 24/1990, σελ.96-103.

³⁰ Φιλιππίδης Δημήτρης, «Επίδραση των διαγωνισμών στην πορεία της ελληνικής αρχιτεκτονικής (1)», Αρχιτεκτονικά Θέματα, 24/1990, σσ. 90-93.

Αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί με θέμα: Μνημείο - Μνήμη - Ταυτότητα

Στους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς με θέμα το Μνημείο³¹ ο Τάκης Μάρθας προσεγγίζει την σχέση Τέχνης και Αρχιτεκτονικής μέσα από το ζήτημα της διατήρησης της συλλογικής ιστορικής μνήμης. Η σύνδεση μνημείου-μνήμης³² -τοπικής ιστορίας εκφράζεται στο έργο του Τάκη Μάρθα από την σχέση γλυπτικής- αρχιτεκτονικής, σε μια διαδικασία διέγερσης της μνήμης μέσα από την παρουσία του μνημείου στο χώρο.³³

³¹ Η ιστορία του νεοελληνικού Ηρώου αρχίζει με το Η΄ ψήφισμα της Δ΄ Εθνοσυνέλευσης στο Άργος, το 1829, όπου αποφασίστηκε η ίδρυση Πανελληνίου Ηρώου και μνημείων για τους Φιλέλληνες, ενώ, με τους νεότεροι αγώνες του Ελληνισμού προτάθηκαν νέα γλυπτά σύμβολα. Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος, του οποίου η πρόταση για εθνικό ηρώο έφτασε σε τελικό στάδιο επιλογής, σε επιστολή του προς την Κεντρική Επιτροπή διατυπώνει με σαφήνεια τον ορισμό του εθνικού μνημείου: «...Το μνημείον θέλω να ειπώ το εθνικόν δεν είναι άλλο τι παρά το σχολείον του λαού, όστις προσέρχεται και μανθάνει άνευ βιβλίου την ιστορίαν της πατρίδος, είναι εν άλλοις λόγοις η ζωντανή Ιστορία διότι δια των βραβευμένων έργων πιστοποιούσι τα όσα αναφέρουσιν οι ιστορικοί συγγραφείς. Το μνημείον εν εν λόγω είναι ο διαγωνισμός και η αθανασία της Πατρίδος... Αι περιστάσεις και τα διάφορα ιστορικά γεγονότα γεινούν τον καλλιτέχνην, όστις δια των έργων γέινεται ο μεθερμηνευτής των όλων. Δεν γίνονται ποτέ κατά παραγγελίαν. Τα υπαγορεύει το αίσθημα του δικαίου η ορθή κρίσις και ο ώριμος νους. Είναι ούτως ειπείν το σάβανον και εν ταυτώ η Σημαία της Αναστάσεως εκάστου έθνους...». Μαρκάτου, Θεοδώρα, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος 1863-1940. Η ζωή και το έργο του*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 1992, σ.σ. 485-487.

³² Η λέξη μνήμη αναφέρεται στην ικανότητα του νου να συγκρατεί γεγονότα, παραστάσεις και εμπειρίες του παρελθόντος, αλλά ορίζει συγχρόνως και την ίδια την πράξη της ανάκλησης του συνόλου ή μέρους των βιωμένων καταστάσεων. Εμπεριέχει δηλαδή μια ενεργητική διάσταση που πραγματώνεται με διάφορες μεθόδους. Μια μέθοδος ανάκλησης της μνήμης είναι και η ανέγερση μνημείου, δηλαδή οικοδομήματος, αναθηματικής στήλης, αγάλματος ή οποιασδήποτε άλλης γλυπτής ή αρχιτεκτονικής μορφής. *Τσιάρα, Σοφία Τοπία της Εθνικής Μνήμης. Η Δημόσια Γλυπτική στη Μακεδονία*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2000, σελ.9.

³³ Ο συσχετισμός χώρου και ιστορικής μνήμης αναπτύχθηκε ειδικότερα μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο, μέσα από την μαζική θυσία και τις απώλειες των εμπολέμων σε έμφυχο υλικό. Η παρέμβαση των υπεύθυνων της

Η ανέγερση μνημείων-ηρώων για τους νεκρούς των πολέμων είναι ένα φαινόμενο που επανεμφανίστηκε ήδη στη Γαλλία το 1870 και πήρε διαστάσεις σε ευρωπαϊκή κλίμακα αμέσως μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Το 1930, στο πλαίσιο του εορτασμού της Εκατονταετηρίδας της Ανεξαρτησίας του Ελληνικού Έθνους ως έκφραση ευγνωμοσύνης στους αγωνιστές της ελευθερίας, κάθε ελληνική πόλη και χωριό θα αποκτήσει μνημεία.

Στο πλαίσιο διαχείρισης της εθνικής ταυτότητας, οι υπεύθυνοι φορείς προχώρησαν στην απαλλοτρίωση πλατειών και δημοτικών χώρων, στη χρηματοδότηση ανέγερσης μνημείων-συμβόλων, στην ανακήρυξη συγκεκριμένων ημερομηνιών γιορτής και αργίας για τις νίκες, στην κατάρτιση πρωτοκόλλων τιμητικών εκδηλώσεων και εκφώνησης λόγων με την ευκαιρία των εγκαινίων.³⁴

Κατά την μεσοπολεμική περίοδο τα μνημεία-γλυπτά που φιλοξενούνται στους δημόσιους χώρους της Αθήνας, αλλά και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας διαιωνίζουν γεγονότα της νεοελληνικής ιστορίας και τους πρωταγωνιστές της δημόσιας ζωής του τόπου. Τα μνημεία είναι απλά στην μορφή τους, συνήθως σε μορφή στήλης, με κάποια διακοσμητικά θέματα και αναγραφή ονομάτων.³⁵ Το μνημείο λειτουργεί ως σύμβολο, προβάλλοντας αξίες και ιδανικά από τα οποία αντλούνται πολύτιμα στοιχεία που αποκαλύπτουν τις ιστορικές περιπέτειες, τις αξίες, τα ιδανικά, τις προτεραιότητες, τις προτιμήσεις και την αισθητική της κοινωνίας που τα δημιουργήσε.³⁶ Τα υπαίθρια μνημεία αποτελούν «σήματα» της πόλης και μάρτυρες της ιστορικής

πολιτικής, με πολιτικά και κρατικά μέτρα, στην σχέση της κοινωνίας με το θάνατο, ήταν αναπόφευκτη. Έθεσε στο επίκεντρο το άτομο –γνωστό ή άγνωστο–, το οποίο θυσιάστηκε στα πεδία των μαχών, σε αντίθεση με τις αψίδες που έως τότε απέπνεαν έναν κοινωνικό ελιτισμό, καθώς ανέγραφαν μόνο ονόματα αξιωματικών ηρώων Κρητικός, Γ., Έθνος και χώρος: προσεγγίσεις στην ιστορική γεωγραφία της σύγχρονης Ευρώπης, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2008, σελ. 178.

³⁴ Ματθιόπουλος, 1998: 20.

³⁵ Μαρκάτου, Θεοδώρα, Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος 1863-1940, ό.π., σσ. 10-12.

³⁶ Μαρκάτου, Θεοδώρα, ό.π., σελ. 10.

διαδρομής ενός τόπου³⁷.

Στη σύνδεση μνημείου, μνήμης και αρχιτεκτονικής, η μνημνευτική λειτουργία του μνημείου ακολουθεί τις συμβάσεις που χαρακτηρίζουν το σύνολο των λειτουργιών της μνήμης. Όπως η μνήμη, έτσι και το μνημείο επιτελεί μια δευτερογενή αφαίρεση της παρελθούσας βιωμένης πραγματικότητας, εφόσον επιλέγει μια συγκεκριμένη αντίληψη του παρελθόντος. Η σύνδεση της μνήμης με την υλικότητα τείνει να αναφέρεται κυρίως στις στρατηγικές διαχείρισης της μνήμης με τις οποίες οι πνευματικές και κοινωνικές ελίτ προωθούν συγκεκριμένες εκδοχές του παρελθόντος μέσα από υλικές, συμπαγείς μεταφορές του επικρατούντος πολιτικού και πολιτιστικού λόγου, όπως είναι τα επίσημα αρχεία, τα μνημεία και οι ιστορικοί τόποι, και η αρχιτεκτονική.³⁸

Τα μνημεία και οι μνημειακοί χώροι γενικά αποτελούν φορείς σταθερών αξιών οι οποίες παραμένουν αλώβητες στον χρόνο και τον χώρο. Τόσο η μνήμη όσο και ο χώρος είναι έννοιες που τείνουμε να συνδέουμε με μια «διάρκεια».³⁹ Μεταπολεμικά, περίοδο κατά την οποία ο Τάκης Μάρθας θα κληθεί να διαχειρισθεί την έννοια του μνημείου, μνημεία και μνημειακοί τόποι αποκτούν μια νέα δυναμική έκφραση στον ακαδημαϊκό και στον καλλιτεχνικό χώρο,⁴⁰ που απορρέει από τις μοντερνιστικές αρχές, την αφαίρεση και την οριστική εγκατάλειψη της αναπαράστασης. Το ζήτημα της μνημειακότητας είχε ήδη προβληματίσει από τις αρχές του 20ου αιώνα Μοντερνιστές αρχιτέκτονες όπως ο Sullivan που είχε χρησιμοποιήσει μνημειακές μορφές

³⁷ Μαρκάτου, Θεοδώρα, ό.π., σελ. 10.

³⁸ Παπαδόπουλος, Χρήστος, Δ., Η «άλλη» Κληρονομιά: Μνήμη, Υλικότητα και η Τοπογραφία του Εμφυλίου στη Πρέσπα, Ρ. Β. Μπούσχοτεν, κ.α. (επιμ.), Μνήμες και λήθη του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2008, σελ. 172.

³⁹ Σταυρίδης, Σταύρος, Η Σχέση Χώρου και Χρόνου στη Συλλογική Μνήμη, Σ. Σταυρίδης (επιμ.), Μνήμη και εμπειρία του Χώρου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σελ. 22.

⁴⁰ Γιαλούρη, Ελένη, Η δυναμική των Μνημείων: Αναζητήσεις στο Πεδίο της Μνήμης και της Λήθης, Γιαννακόπουλος, Κωσταντίνος. (επιμ.), Αμφισβητούμενοι Χώροι στην Πόλη-Χωρικές Προσεγγίσεις του Πολιτισμού, εκδ. Αλεξάνδρεια και Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Αθήνα 2010, σελ. 358.



491



492

491. Πανελλήνιος αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για την μελέτη της στήλης του μνημείου πεσόντων Πειραιέων και την διαμόρφωση κήπων. Η περιοχή μελέτης, οι Κήποι της Τερψιθέας.
492. Αεροφωτογραφία του Πειραιά.
493. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα. «Le port du Piree».

στους τάφους των Getty και Wainwright.⁴¹ Ο ελλειπτικός χαρακτήρας του Μοντερνισμού απελευθερώνει τις διεργασίες της μνήμης και επιτρέπει την εκάστοτε προσωπική ανάγνωση του έργου.

Πανελλήνιος αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για την μελέτη της στήλης του μνημείου πεσόντων Πειραιέων και την διαμόρφωση κήπων

Το 1930 ο Τάκης Μάρθας απέσπασε το Α' βραβείο στον Πανελλήνιο αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για την μελέτη της στήλης του μνημείου πεσόντων Πειραιέων⁴² κατά τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο, σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Μιχάλη Κανάκη, και το Β' Βραβείο στον ίδιο διαγωνισμό που αφορά στην διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου - κήποι (ανεκτέλεστη μελέτη). Το πρώτο βραβείο στον διαγωνισμό απονεμήθηκε στους Πάτροκλο Καραντινό και Νικόλαο Μητσάκη, σε συνεργασία με τον γλύπτη Γεώργιο Ζογγολόπουλο.⁴³

Η ανακοίνωση του Διαγωνισμού⁴⁴ αναφέρει ως αγωνοθέτη τον Δήμο Πειραιέων και απευθύνεται σε ζωγράφους, γλύπτες και



493

⁴¹ Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ. 61.

⁴² Το μνημείο είναι αφιερωμένο στους Πειραιώτες που θυσίαστηκαν σε όλες τις μάχες που έδωσε ο Ελληνικός Στρατός, σε όλα τα μέτωπα από την εθνική ανεξαρτησία και μετά . http://pireorama.blogspot.com/2017/01/blog-post_25.html

⁴³ Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, Μαρμαράς Εμμανουήλ, *12 Έλληνες Αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σελ. 280.

⁴⁴ Ο Δήμος Πειραιώς προκηρύσσει διαγωνισμό μεταξύ Ελλήνων Αρχιτεκτόνων, Γλυπτών και Ζωγράφων διά την σύνταξιν μελέτης Ηρώου τών έν πολέμφ πεσόντων Πειραιέων. Αί μελέται καί τά προπλάσματα δέον νά εχωσι παραδοθή είς τό Αρχιτεκτονικόν Τμήμα τοῦ Δήμου Πειραιώς μέχρι τής 1ης Απριλίου. Αί ὑποβληθησόμεναι μελέται δέον νά συνταχῶσιν επί τη βάσει τών εξής δεδομένων δαπάνης. 1) Διά τήν ανέγερσιν τοῦ κυρίως Ηρώου καί τών συναφών πρός τούτο, δραχ. 1.800.000 ὡς ἀνιότατον ὅριον. 2) Διά τήν διαρρύθμισιν τής πλατείας κλπ. ποσόν δραχ. 1.000.000 κατ' ἀνιότατον ὅριον. Τά σχετικά τοῦ διαγωνισμοῦ εἰσὶ κατατεθεῖ μένα είς τά Γραφεῖα τοῦ Τεχνικοῦ Επιμελητηρίου. Τεχνικά Χρονικά, 1929, «Εἰδήσεις της βιομηχανίας, της συγκοινωνίας και των τεχνικῶν ἔργων», σελ. 532.

αρχιτέκτονες. Η τοποθεσία της πρότασης είναι όπως αναφέρονται σήμερα οι Κήποι της Τερψιθέας,⁴⁵ ένας ιστορικός χώρος «σύμβολο» για την πόλη του Πειραιά. Ο υπό μελέτη χώρος είναι χωροθετημένος σε κεντρική θέση στον αστικό ιστό, συντίθεται από δύο απολύτως συμμετρικά οικοδομικά τετράγωνα, ως προς τους άξονες των σημερινών λεωφόρων Ηρώων Πολυτεχνείου και Δευτέρας Μεραρχίας, και αποτελεί όριο μεταξύ του θαλάσσιου μετώπου και του αστικού ιστού της πόλης του Πειραιά.⁴⁶

Στην πρόταση του Τάκη Μάρθα για το μνημείο και τη διαμόρφωση του δημόσιου χώρου η αφαιρετική προσέγγιση του γλυπτού-μνημείου συνδυάζεται με την κλασικιστική διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου. Ο σχεδιασμός ακολουθεί την τυπολογία και τους συνθετικούς κανόνες της École des Beaux-Arts του Παρισιού για τα μνημεία. Σχετικά με την αρχιτεκτονική δημόσιων κήπων, όπως αναφέρεται στο σύγγραμμα του Guadet, η προσπάθεια μίμησης της φύσης παραχωρούσε τη θέση της στον «αρχιτεκτονημένο κήπο» με τη συνύπαρξη διαφορετικών μορφολογικών στοιχείων.⁴⁷

⁴⁵ Η βραχώδης περιοχή της Τερψιθέας φέρεται να ισοπεδώθηκε για πρώτη φορά το 1853. Κατά την περίοδο του δευτέρου μισού του 19ου αιώνα, στα διαμορφωμένα τμήματα των κήπων έχουν υπάρξει κατά καιρούς μουσικές εξέδρες, καφενείο και οικίσκοι. Το 1878 λαμβάνει χώρα η κατασκευή της μαρμάρινης κλίμακας που ένωνε τη λεωφόρο Σωκράτους με την λεωφόρο Αιγέως. Οι κάτω κήποι της Τερψιθέας δημιουργήθηκαν το 1891 ενώ διαμορφώνονται οριστικά και περιφράχθηκαν το 1892. Το 1907, ένα μέρος των κήπων της Τερψιθέας φέρεται να παραχωρήθηκε για την ίδρυση σκοπευτηρίου. Η δε αρχική ονομασία των κήπων (πλατείας), η οποία ουδέποτε επικράτησε, ήταν πλατεία Βαρβάκη. mlp-blo-g-spot.blogspot.com/2011/01/blog-post_25.html.

⁴⁶ Από τα μέσα του 19ου αιώνα και μέχρι το 1968, οι κήποι της Τερψιθέας φέρονται να ήταν διαμορφωμένοι σύμφωνα με το σχέδιο της κεντρικής πλατείας Συντάγματος, στην Αθήνα. Τα μαρμάρινα σκαλιά, τα οποία διακρίνονται εμφανέστατα επί της σημερινής λεωφόρου Ιας Μεραρχίας, αποτελούσαν την διαχωριστική γραμμή δυο κόσμων. Στο άνω τμήμα (από τη σημερινή λεωφόρο Ηρώων Πολυτεχνείου και προς το Πασαλιμάνι) υπήρχαν αξιόλογα κτίσματα, οικίες επιφανών αστών Πειραιωτών (Ιγγλέσης, Βραχνός, Κουτσής, Οικονομίδης, Μαρούλης, Αναγνωστόπουλος, Ζάκκας, Νομικός κ.α.) καθώς και οι χώροι ψυχαγωγίας, ενώ στο «κάτω» τμήμα (προς το λιμάνι) εκτεινόταν η περιοχή της Τρούμπας.

⁴⁷ Κωτσάκη, Αμαλία, *Αλέξανδρος Νικολούδης 1874-1944. Αρχιτεκτονικά*

Το γλυπτό συντίθεται από τρία κατακόρυφα υψίκορμα στοιχειά ορθογωνικής διατομής που το μήκος τους υπερτερεί αισθητά στο πλάτος, διαμορφωμένα σε ακτινωτή διάταξη και κατασκευασμένα από οπλισμένο σκυρόδεμα. Η γλυπτική σύνθεση εδράζεται σε βάση που διαμορφώνεται από τετράπλευρη πυραμίδα με άνισες ακμές. Ουσιαστικά η βάση αποτελεί ένα ισοβαρές στοιχείο της γλυπτικής σύνθεσης και όχι ένα απλό βάθρο. Το σύμπλεγμα βάσης - κατακόρυφου γλυπτού εντάσσεται σε μια ορθογωνική διαμόρφωση, μέρος της σύνθεσης του περιβάλλοντος χώρου.

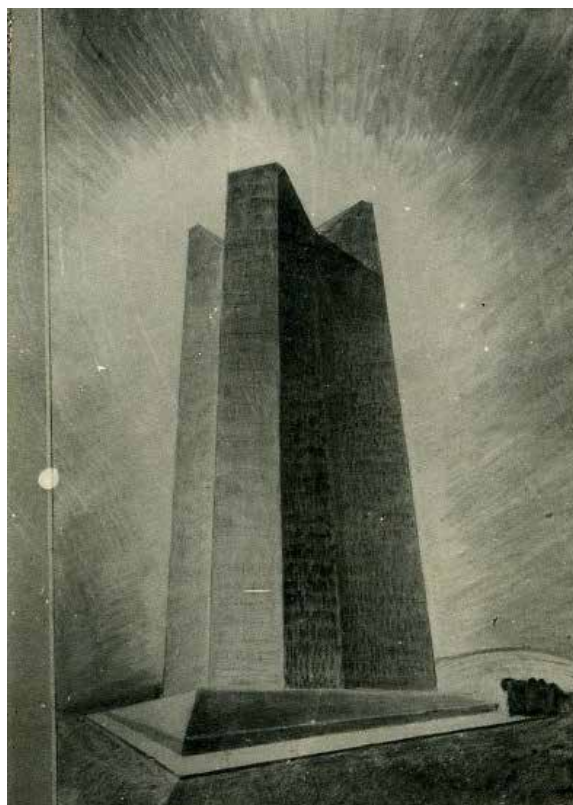
Η σύνθεση χαρακτηρίζεται από έντονη κατακορυφότητα με αναφορά στις αναθηματικές στήλες των αρχαίων η ακόμη και στα νεολιθικά μενιρ. Η πρόθεση έμμεσης μεταφοράς της μνήμης της παρουσίας των πεσόντων ως ζώντων είναι φανερή, και ακολουθεί την ανάλογη προσέγγιση που έχει τις ρίζες της στο απώτερο παρελθόν. Παράλληλα ο συμβολισμός της αντίστασης της ζωής στο θάνατο παραμένει ορατός. Η συλλογική δύναμη του μνημείου μεταφράζεται χωρικά σε σύμβολο. Κοινές απόψεις εκφράστηκαν αργότερα, το 1943, στη Νέα Υόρκη, στο μανιφέστο για μια νέα μνημειακότητα στην αρχιτεκτονική με τίτλο *Nine Points on Monumentality*⁴⁸ από τον ιστορικό Siegfried Giedeon, τον ζωγράφο Fernard Leger, και τον αρχιτέκτονα και πολυετόμο Jose Luis Sert. Τα μνημεία θεωρούνται ότι αποτελούν την υψηλότερη πολιτιστική ανάγκη των ανθρώπων, η οποία πρέπει να μεταφράζει την συλλογική τους δύναμη σε σύμβολα,⁴⁹ και καταδίδεται η μοντέρνα υποτίμηση της μνημειακότητας. Σε ένα νέο μνημειακό δημόσιο χώρο θεωρείται ότι μια δημοκρατική μνημειακότητα μπορεί να συμπορευθεί με το μοντέρνο κίνημα.

Σε ανάλογο θέμα, με αντίστοιχη αφαιρετική-συμβολική προσέγγιση, ο Walter Gropius σχεδιάζει και κατασκευάζει το Μνημείο Πε-

Οράματα, Πολιτικές Χειρονομίες, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2007, σελ.116.

⁴⁸ Leger, Fernard., J. L. Sert, Giedeon, S. *Nine Point on Monumentality, Ockman, Joan ed., Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, New York: Columbia Books of Architecture/ Rizzoli International publications Inc., 1993, σελ. 27-31.

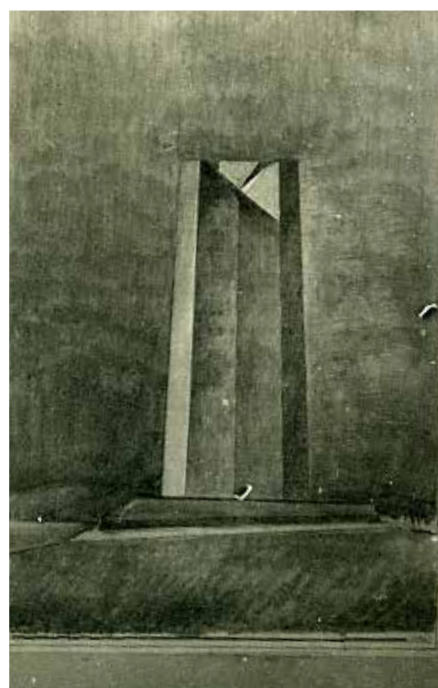
⁴⁹ Leger, Fernard, J. L. Sert, S. Giedeon, *ό.π.* σελ. 29.



494α



494β



494γ

494α, 494β, 494γ. Πανελλήνιος Αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για την μελέτη της Στήλης του μνημείου Πεσόντων Πειραιέων και την διαμόρφωση κήπων. Η πρόταση του Τάκη Μάρθα για τη στήλη του Μνημείου.

σόντων Μαρτίου στο κοιμητήριο της Βαϊμάρης το 1922. Το μνημείο ανατέθηκε από το Εργατικό Συνδικάτο της Βαϊμάρης, στη μνήμη των εργατών που σκοτώθηκαν στο πραξικόπημα του Wolfgang Kapp, την 1η Μαρτίου του 1920⁵⁰. Η πρόταση του Gropius αποτελούσε έναν «κεραυνό» ως σύμβολο του πνεύματος που συνεχίζει να ζει, μια πρόταση που απαντά στο επίκαιρο ζήτημα του διαλόγου Μοντερνισμού - Μνημειακότητας.

Η διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου του μνημείου Πεσόντων Πειραιέων απαντά στην εμμονή των κυβερνήσεων της εποχής του Μεσοπολέμου προς την κλασικιστική μορφολογία. Βρισκόμαστε στο 1930 επί κυβερνήσεως Ελευθέριου Βενιζέλου και επικρατούν ανάλογες πρακτικές: η μεγαλόπνοη μνημειακή αντιμετώπιση του δημόσιου χώρου αποτελεί ο τρεχον καθεστώς, με ακραίο παράδειγμα το Δικαστικό Μέγαρο του 1930, πρόταση του Αλέξανδρου Νικολουδη⁵¹ αλλά και η διαμόρφωση του Μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη. Εδώ η σχερική μεταστροφή των πολιτικών ιδεών του Ελευθέριου Βενιζέλου προς πιο συντηρητικές θέσεις θα εκφραστεί εύγλωττα και στις αρχιτεκτονικές και πολεοδομικές κυβερνητικές επιλογές.⁵²

Ο Τάκης Μάρθας στην πρόταση του αξιοποίησε τις γαλλικές πηγές που ήδη έχει μελετήσει κατά την διάρκεια των σπουδών του, έτσι ώστε να ανταποκριθεί στα αιτήματα του Διαγωνισμού όσο αναφορά την διαμόρφωση του τοπίου. Στην μελέτη είναι εμφανείς οι αναφορές στους γαλλικούς κήπους και την κηποτεχνία του 18 αιώνα, μέσα από την αυστηρή συμμετρία που την χαρακτηρίζει και την χρήση των αξόνων. Οι δενδροστοιχίες και οι φυτεύσεις στη σύνθεση ουσιαστικά αποτελούν το φόντο για την ανάδειξη του γλυπτού.

Η μνημειακή σύνθεση, η οποία εμφανίζεται να διασπάται από την κεντρική λεωφόρο, παρότι συνθετικά είναι ενιαία, ουσιαστικά λειτουργεί ως το σκηνικό για τις παρελάσεις και τις τιμητικές εκδηλώσεις

⁵⁰ Monument to the March Dead, <http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/monument-to-the-march-dead>.

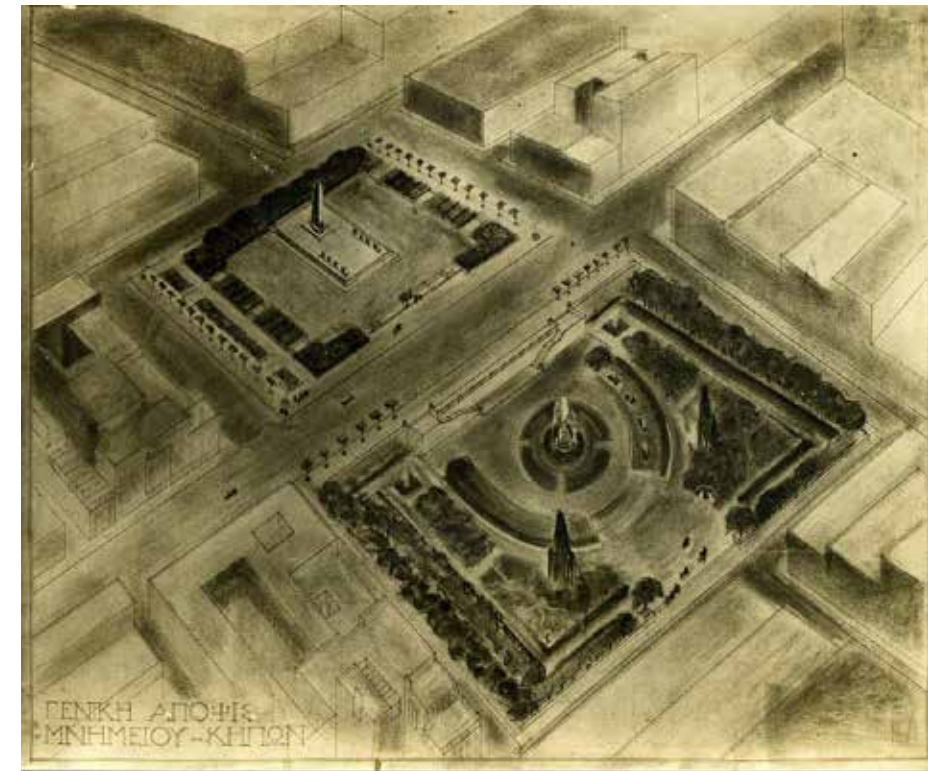
⁵¹ Κωτσάκη, Αμαλία, *ό.π.*, σελ.27.

⁵² Κωτσάκη, Αμαλία, *ό.π.*, σελ.74.

μνήμης του Δήμου Πειραιέων που κορυφώνονται στον χώρο του μνημείου. Η αναφορά στις γαλλικές βασιλικές πλατείες, *places royales*, του 18 αιώνα, γνωστές και ως «θέατρα της μοναρχίας», είναι φανερή.

Τον κάθετο άξονα που συνδέει τους δύο επιμέρους χώρους του μνημειακού συνόλου ορίζουν δύο σημεία-πόλοι: το Μνημείο των Πεσόντων στη μια πλευρά και το κεντρικό κυκλικό στοιχείο με πίδακα στην άλλη. Το υδάτινο στοιχείο εμφανίζεται να εμπλουτίζει τη σύνθεση με την κατακόρυφη κίνηση που έρχεται σε αντιδιαστολή με τη στατικότητα του μνημείου απέναντι. Ο παφλασμός του νερού εμπλουτίζει και αυτός με τη σειρά του τις αισθήσεις μέσω του ήχου.

Η εμμονή και η ευχέρεια του Τάκη Μάρθα στη χρήση της γεωμετρίας βρίσκει πρόσφορο έδαφος στη σχεδίαση του μνημείου αυτού, καταδεικνύοντας τη βαθιά του γνώση και πίστη στις δυνατότητές της για καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική έκφραση. Η αρχιτεκτονική σύνθεση στηρίζεται στην αξονική συμμετρία και τις γεωμετρικές χαράξεις έχοντας παράλληλα σχέση με την τοπογραφία του τοπίου, τον αστικό ιστό του Πειραιά, σχεδιασμένου από τον Εδουάρδο Σάουμπερτ,⁵³ ο οποίος ακολουθεί Ιπποδάμεια χάραξη.



495

⁵³ Παπαγεωργίου – Βενετάς, Αλέξανδρος, *Εδουάρδος Σάουμπερτ (1804-1860)*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1999, σ.σ. 127-128.

495. Πανελλήνιος Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για την μελέτη της Στήλης του μνημείου πεσόντων Πειραιέων και την διαμόρφωση κήπων. Η βραβευμένη πρόταση του Τάκη Μάρθα για τη διαμόρφωση των κήπων.

Πανελλήνιος Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το
Μνημείο Πεσόντων Αεροπόρων στην αεροπορική βάση
ΣΕΔΕΣ Θεσσαλονίκης

Το 1949, ο Τάκης Μάρθας αποσπά το Α΄ Βραβείο στον Πανελλήνιο Αρχιτεκτονικό Διαγωνισμό για το Μνημείο Πεσόντων Αεροπόρων στην αεροπορική βάση ΣΕΔΕΣ στη Θεσσαλονίκη.

Η μελέτη του Τάκη Μάρθα για τον διαγωνισμό ήταν εξονυχιστική και χρονοβόρα, όπως αναφέρει ο καθηγητής Διονύση Ζήβας⁵⁴ ο οποίος το βοήθησε στο σχεδιασμό της μελέτης, «Τον εύρισκα πηγαίνοντας σχεδόν κάθε πρωί, ξενυχτισμένο, ανάμεσα σε στοίβες χαρτιών και βουνά από αποτσί–γαρα, να έχει αναθεωρήσει όλα τα χθεσινά σχέδια και να έχει έτοιμη μια καινούργια λύση».⁵⁵ Στην απόφαση του αρχιτέκτονα για την τελική πρόταση συνέβαλλε η ανήσυχη και διερευνητική ιδιοσυγκρασία του, αλλά και ο εποικοδομητικός διάλογος που ανέπτυξε με το φιλικό του περιβάλλον. «Όταν κάποτε κατέληξε κάπου, με έκπληξη και δυσφορία μάλλον τον είδα να ζητά την γνώμη ενός φίλου του γιατρού.⁵⁶ Κι όταν εκείνος του είπε πως το μνημείο που είχαμε σχεδιάσει του έμοιαζε με καρμανιόλα, η αντίδραση του Μάρθα ήταν πολύ απλή και άμεση.— Πέταξέ τα, μου είπε και, χωρίς

⁵⁴ Ο Διονύσης Ζήβας (1928-2018), σπούδασε στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ. Π.,(1948-1953). Το 1958 διορίστηκε άμισθος και το 1960 έμμισθος επιμελητής στην έδρα της Αρχιτεκτονικής Μορφολογίας και Ρυθμολογίας, εξελέγη έκτακτος καθηγητής των Αρχιτεκτονικών Συνθέσεων και το 1978 τακτικός καθηγητής στην ίδια Έδρα. Διετέλεσε διευθυντής του Σπουδαστηρίου Αρχιτεκτονικών Συνθέσεων του Ε.Μ.Π. από το 1973 μέχρι το 1996. Εξελέγη Κοσμήτωρ της Σχολής Αρχιτεκτόνων για δύο διετίες, από το 1979 μέχρι το 1983 και πρόεδρος του Τμήματος Αρχιτεκτόνων για τρεις διετίες, από το 1989 μέχρι το 1995.

⁵⁵ Ζήβας, Διονύσης, Α. *Τάκης Μάρθας, (1905-1965)*. Κατάλογος Έκθεσης, Δημοτική Πινακοθήκη, Δήμος Πατρέων, 23 Οκτωβρίου-20 Νοεμβρίου, Πάτρα 1992, σελ. 13.

⁵⁶ Αναφέρεται στον Γεώργιο Σπηλιόπουλο (1901 - 1977) , γιατρό, υφηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών και βουλευτή με την ΕΔΑ το 1951, με τη Δημοκρατική Ένωση το 1956 και βουλευτής Αχαΐας με την ΕΔΑ το 1958 και το 1963. Ελληνικό *Who's Who*, εκδ. Εκδοτικός Οργανισμός Ελληνικών *Who's Who*, Αθήνα 1962, σελ. 487.

496. Πανελλήνιος Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το Μνημείο Πεσόντων Αεροπόρων, αεροπορική βάση ΣΕΔΕΣ Θεσσαλονίκης. Η βραβευμένη πρόταση του Τάκη Μάρθα.



496

να περιμένει την δική μου διαστακτική εκτέλεση της εντολής του, πήρε μόνος του τα σχέδια, τα τσαλάκωσε και τα πέταξε, αναγγέλλοντας μου πώς θ' αρχίζαμε την άλλη μέρα από την αρχή. Το ενδιαφέρον στην ιστορία είναι πως η νέα λύση που έφτιαξε πήρε το πρώτο βραβείο του διαγωνισμού», αναφέρει ο Διονύσης Ζήβας. Το γεγονός δείχνει την εκτίμηση του Τάκη Μάρθα προς την προσωπική γνώμη των φίλων του αλλά και την συνθετική του ευχέρεια.

Το Μνημείο των Πεσόντων Αεροπόρων είναι μια υψίκορμη σύνθεση ύψους 10 μέτρων, που εντάσσεται αρμονικά στον ανοικτό πευκόφυτο περιβάλλοντα χώρο του αεροδρομίου ΣΕΔΕΣ. Πρόκειται για μια μνημειακή σύνθεση που συγκροτείται από δύο ευδιάκριτα στοιχεία: τη μαρμάρινη στήλη και την ορειχάλκινη σύνθεση που απεικονίζει πτερύγια αεροπλάνου. Τα ορειχάλκινα πτερύγια εισχωρούν δυναμικά στην απόληξη της πεντάπλευρης κατακόρυφης στήλης προσδίδοντας τη φορά της πτώσης από τον ουρανό. Η κατακορυφότητα χαρακτηρίζει το μνημείο, αποδίδοντάς του συμβολικό χαρακτήρα. Η αναφορά στο Μνημείο Πεσόντων των Τρικάλων⁵⁷ το 1931, του καθηγητή του Τάκη Μάρθα, Βασιλείου Κουρεμένου (ο οποίος επιλέγει σε ανάλογο θέμα την στήλη ως πρόταση: «η κάθετος γραμμή, η κολόνα, αποδίδει την εντύπωση ή το αίσθημα του μεγαλείου, της

⁵⁷ Με το έργο αυτό ο αρχιτέκτονας συμμετέχει στην μαζική ανέγερση μνημείων πεσόντων που σημειώνεται κατά τον Μεσοπόλεμο, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Το μνημείο είναι αφιερωμένο στους πεσόντες των Τρικάλων, και αποτελείται από μια μαρμάρινη στήλη. Η βάση του μνημείου στηρίζεται σε κρηπίδωμα, που έχει σχήμα ανεστραμμένου ιωνικού κυματίου χωρίς διακόσμηση, είναι τετράγωνη, και στις τέσσερις πλευρές της φέρει τέσσερις μεγαλογράμματες επιγραφές με αρχαϊκούς χαρακτήρες: Στην πρόσθια όψη διαβάζουμε: «Εγένετο εν έτει 1932 / τη συνδρομή των αξιωματικών και / οπλιτών του 5ου Συντ/τος και της / λοιπής φρουράς Τρικκάλων των / κατοίκων Τρικκάλων και Καρδίτσης / των δήμων και κοινοτήτων του νομού / τη φροντίδι του συντ/χου Χρ.Καβράκου / και ταγματάρχου Μιχ. Πρίνζου / Β. Κουρεμένος, Αρχιτέκτων SADG». Στις τρεις υπόλοιπες όψεις της βάσης αναγράφονται οι τόποι μαχών και οι ημερομηνίες όπου πολέμησαν οι στρατιώτες του 5ου Συντάγματος, από τους Βαλκανικούς Πολέμους έως την Εκστρατεία της Μικράς Ασίας και την Καταστροφή. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, *Βασίλειος Κουρεμένος, Αρχιτέκτων, Ακαδημία Αθηνών* – Εκδ. Καπόν, Αθήνα, 2017, σσ.338,338

497. Πανελλήνιος Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το Μνημείο Πεσόντων Αεροπόρων, αεροπορική βάση ΣΕΔΕΣ Θεσσαλονίκης. Η βραβευμένη πρόταση του Τάκη Μάρθα.



497

χαράς, της δόξης») δεν μπορεί να αποκλεισθεί, ακολουθώντας το ρεύμα του Μοντερνισμού.⁵⁸

Η βάση με μαρμάρινες βαθμίδες, στην οποία εδράζεται το μνημειακό σύμπλεγμα, εμφανίζεται γεωμετρική, συμμετρική ως προς το γλυπτό, μνημειακής κλασικιστικής αντίληψης, και έρχεται σε αντίφαση με την μοντερνιστική προσέγγιση του γλυπτού.

Η μνημειακότητα και η αφαίρεση, η οποία μετασχηματίζει, προσθέτει και αφαιρεί στοιχεία, με αποτέλεσμα αυτό που τελικά μένει ως υλικό της μνήμης δεν είναι παρά ίχνη των ιχνών αυτών που αρχικά οι άνθρωποι είχαν αντιληφθεί. Το μνημείο λειτουργεί εν τέλει ως μέσο συναισθηματικής κάθαρσης. Τονίζοντας την ψυχολογική λειτουργία του με τη χρήση οικείων, άμεσων εκφραστικών τρόπων, αποτελεί «σήμα» της πόλης και μάρτυρα της ιστορικής διαδρομής ενός τόπου.⁵⁹

Στις προτάσεις του Τάκη Μάρθα για τις μελέτες της στήλης του Μνημείου Πεσόντων Πειραιέων (1930) και του Μνημείου Πεσόντων Αεροπόρων (1949), ο δημόσιος χώρος έρχεται σε διάλογο με την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και την ιστορία, λειτουργώντας ως φορέας ποικίλων νοημάτων, αξιών και εικόνων για διαφορετικές ομάδες, συνθέτοντας ένα δυναμικό πεδίο ενεργοποίησης της μνήμης. Η πρόθεση του αρχιτέκτονα για έκφραση του μοντέρνου στο μνημείο βρίσκει τη θέση της στην αναζήτηση μιας νέας μνημειακότητας με κεντρικό άξονα τον σχεδιασμό των νέων δημόσιων χώρων της πόλης, πάνω στον οποίο θα προβληθεί το παρελθόν για να στηριχθεί το μέλλον.

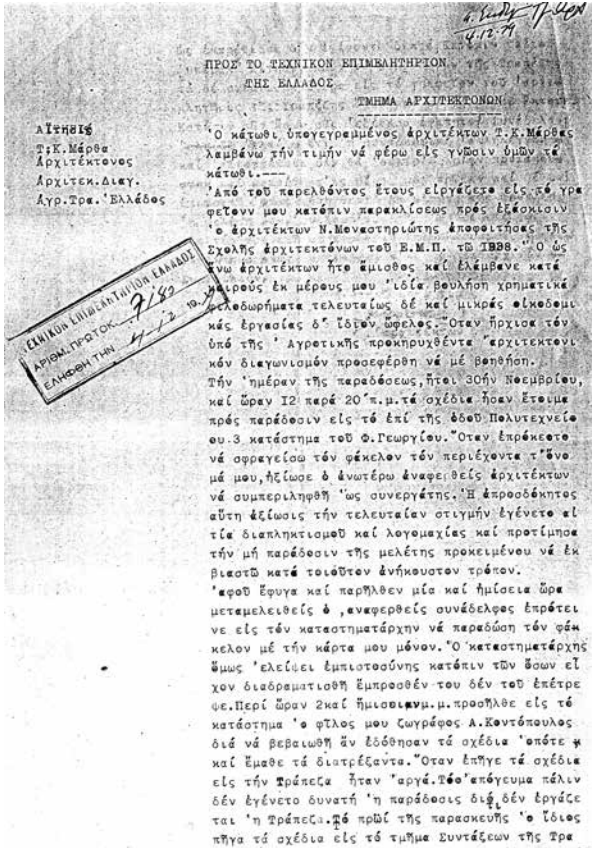
⁵⁸ Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη., *ό.π.*,σελ. 338.

⁵⁹ Μαρκάτου, Θεοδώρα, *ό.π.*,, σελ. 10.

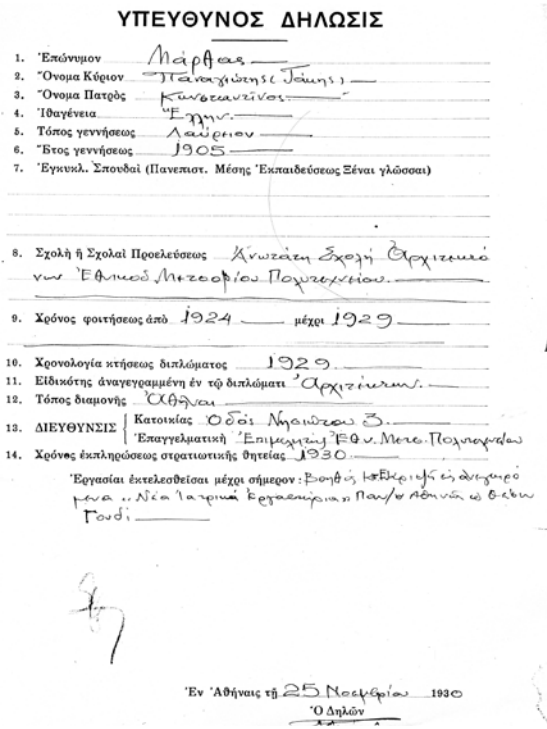
498α,498β,498γ.
Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το κτήριο του Ταμείου Συντάξεως Προσωπικού της Αγροτικής τράπεζας της Ελλάδος.
Επιστολή του Τάκη Μάρθα προς το Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος.



498α



498γ



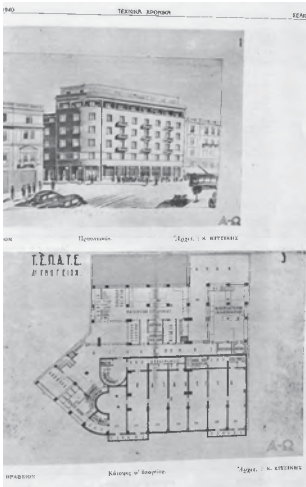
498α

Αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για το κτήριο του Ταμείου Συντάξεως Προσωπικού της Αγροτικής Τράπεζας της Ελλάδος

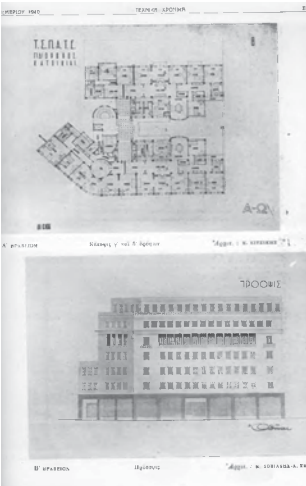
ΤΤο 1939 ο Τάκης Μάρθας συμμετέχει στον Αρχιτεκτονικό Διαγωνισμό του Ταμείου Συντάξεως Προσωπικού της Αγροτικής Τράπεζας της Ελλάδας. Η μελέτη του για τον διαγωνισμό δεν τέθηκε τελικά υπό κρίση, διότι ουδέποτε παραδόθηκε από τον αρχιτέκτονα. Αιτία στάθηκε η μη έγκαιρη υποβολή της λόγω διένεξης του αρχιτέκτονα⁶⁰ με τον άμισθο βοηθό του Νικόλαο Μοναστηριώτη. Παρά ταύτα το ενδιαφέρον της πρότασης επιβάλλει την αναφορά της μελέτης στην παρούσα διατριβή.

Το πρόγραμμα του διαγωνισμού αναφέρεται σε μελέτη κτηρίου μικτών χρήσεων το οποίο θα περιλαμβάνει τις παρακάτω λειτουργίες ανά όροφο. Στο ισόγειο: καταστήματα, χώρο εστιατορίου (πολυτελείας) και καφέ με αντίστοιχους βοηθητικούς χώρους. Στους 1ο και 2ο όροφο:⁶¹ χώροι γραφείων με δυνατότητα μετατροπής σε

⁶⁰ Επιστολή του Τάκη Μάρθα προς το Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος, 4-12-39. Αρχείο Τ. Μάρθα.
⁶¹ Ό εργοδότης αφήνει τούς διαγωνιζομένους να ερευνήσουν και να κρίνουν εάν είναι δυνατόν και σκόπιμον νά τοποθετηθούν όλα τά ως άνω διαμερίσματα εις εν μετά τό Ισόγειον, υπόγειον ή και εις δεύτερον τοιοῦτον μετά τό πρώτον, επίσης εάν καθίσταται δυνατή καί σκόπιμος ή έκμετάλλευση μέρους τοῦ υπογείου διά νυκτερινόν κέντρον ή άλλον τινά ἀναλόγως της έκτιμήσεως τοῦ ἀρχιτέκτονος. 1ος καί 2ος ὀροφος. Ό πρώτος καί δεύτερος υπέρ τό Ισόγειον ὀροφος θά διαμορφωθουν εις γραφεῖα. Τά γραφεῖα ταῦτα δύνανται νά ἔχουν γυτνιασεις καί διάταξιν ἀνάλογον της των δωματίων της ἀνω- κατασκευής, οὔδενός τιθεμένου περιορισμοῦ ὡς πρὸς τόν Αφίδρομον αὐτῶν. Ό διαγωνιζόμενος δέον νά ἔχη ὑ.τ' ὅψιν του τήν δυνατότητα της μετατροπής των γραφείων α'. καί β. ορόφου εις κατ οικία ἀναλόγους πρὸς τὰς των ὑπερκειμένων ορόφων, χωρίζονα χρειάζεται έκ της τοιαύτης μετατροπής ὁ φέρων (στατικός) ογανισμός. Ελληνική Τεχνική κίνηση, «Τα βραβευθέντα κτήρια του κτηρίου του Ταμείου Συντάξεων προσωπικού της Αγροτικής Τραπεζης», *Τεχνικά Χρονικά*, 1-11-1940, σελ. 969.



499α



499β

499α, 499β, 498γ.
Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το κτήριο του Ταμείου Συντάξεως Προσωπικού της Αγροτικής τράπεζας της Ελλάδος . Α' βραβείο: Πρόταση του Κώστα Κιτσίκη.

κατοικίες. Στους 3ο, 4ο και 5ο ορόφους⁶² καθώς και στο ρετιρέ⁶³ αναφερει χρήση κατοικίας⁶⁴. Στο υπόγειο⁶⁵ αναφέρονται βοηθητικές χρήσεις καθώς και χρήση χώρου ψυχαγωγίας.

Η κριτική επιτροπή του διαγωνισμού συγκροτείται από καθηγητές και διοικητικούς υπαλλήλους της Α.Τ.Ε.: Άνδρ. Λαμπρόπουλο, Διοικητή της Α.Τ.Ε., Έμμ. Κριεζή και Δημ. Πικιώνη, καθηγητές του Ε.Μ.Π., τον Άναργ. Δημητρακόπουλο, πρόεδρο του Τ.Ε.Ε, τους Δ. Μακράκης καί Κ. Τζορτζόπουλο, μέλη του Δ. Συμβουλίου του Ταμείου Συντάξεως προσωπικού της Α.Τ.Ε. καί τον Γ. Διαμαντίδη, αρχιμηχανικό

⁶² 3ος, 4ος καὶ 5ος δροφος. Οι υπέρ τόν 2ον όροφον έτεροι τρεῖς τοιοῦτοι, θά διασκευασθοῦν εἰς άνετους πολυκατοικίας, έκάστης κατοικίας δια λαμβανούσης 6 - 7 περίπου κύρια δο)μάτια καί τούς βοηθητικούς χώρους (δωμάτια υπηρεσίας, λουτρών, κλπ). Έν περιπτώσει καθ' ήν μετά τήν διά-ταξιν των ώς άνω κατοικιών ήθελον προκύψη χώροι, οἷτινες δέν θά ήσαν έπαρκείς διά μίαν πλήρη κατοικίαν, ώς ανωτέρω περιγραφομένην, ό οὔτω περισσεύων κατά όροφον χώρος δύναται, διά τήν μεγα- λυτέραν τού κτιρί-ου έκμετάλλευσιν, νά διαταχθή καί εἰς μικροτέραν κατοικίαν έστω καί δι εν δομον, μέ όλους τούς άπαραιτήτους βοηθητικούς χώρους. Ό έργοδότης έχει τήν γνώμην ότι ώς έκ της θέσεως τοῦ κτιρίου, αἱ κατά τ' άνωτέρω κα-τοικίαι θά ήσαν ένδεδειγμένας ώς επαγγελματικοί τοιαῦται δι' έπιστήμονας ή έπαγγελματίας (π.χ. Ιατρούς κλπ.). Ελληνική Τεχνική κίνηση, «Τα βραβευθέν-τα κτήρια του κτηρίου του Ταμείου Συντάξεων προσωπικού της Αγροτικής Τραπέζης», *Τεχνικά Χρονικά*, 1-11-1940, σελ. 969.

⁶³ Ό έν εσοχή όροφος άνωθεν τοῦ μεγίστου ύψους θέλει χρησιμοποιηθῇ επίσης διά κατοικίας άφιε-μένης εἰς τήν κρίσιν τοῦ άρχιτέκτονος της καλλίτερος διατάξεως αὔτων επί τώ σκοπώ της συμφερωτέρας έκμεταλλεύσεως. «Τα βραβευθέντα κτήρια του κτηρίου του Ταμείου Συντάξεων προσωπικού της Αγροτικής Τραπέζης», *Τεχνικά Χρονικά*, 1-11-1940, σελ. 969.

⁶⁴ Υπέρ τόν 2ον όροφον έτεροι τρεῖς τοιοῦτοι, θά διασκευασθοῦν εἰς άνετους πολυκατοικίας, έκάστης κατοικίας διαλαμβανούσης 6 - 7 περίπου κύρια δωμάτια καί τούς βοηθητικούς χώρους (δωμάτια υπηρεσίας, λουτρών, \ν. Ο. κλπ). Ελληνική Τεχνική κίνηση, «Τα βραβευθέντα κτήρια του κτηρίου του Ταμείου Συντάξεων προσωπικού της Αγροτικής Τραπέζης», *Τεχνικά Χρονικά*, 1-11-1940, σελ. 967.

⁶⁵ Β'. Υπόγειον. Ένα ή καί δύο έν ανάγκη έπ' άλλήλων υπόγεια, θά το- ποθετηθοῦν οἱ αναγκαίοι εἰς τήν χρήσιν τοῦ Ισογείου καί των ορόφων βοηθητικοί χώροι, ήτοι άποθήκαι, πλυντήρια, αἱ έγκαταστάσεις κεντρικής θερμάνσεως, τεχνη- αερισμοῦ κλπ αἱ άποθήκαι καυσίμων, τά αντιαεροπορικά ύγιοι, ένδεχομένως δέ καί τά μαγειρεία τοῦ εστιατορίου αρτοποιαστείου τοῦ Ισογείου κ.τ.τ. *Τεχνικά Χρονικά*, 1-11-1940, σελ. 968.

της Α.Τ.Ε.⁶⁶ Η επιτροπή θα απονείμει το Α΄ βραβείο στη πρόταση του Κώστα Κιτσίκη, το Β΄ βραβείο στους Κωνσταντίνο Δοξιάδη - Αλέξανδρο Σκέπερς και το Γ΄ βραβείο στους Παύλο Μιχαλέα - Ιωάννη Κακούρη.

Η πρόταση του Κώστα Κιτσίκη επικράτησε γιατί θεωρήθηκε από την κριτική επιτροπή ως η αρτιότερη μελέτη τόσο «λειτουργικως» όσο και «από απόψεως οικονομικής εκμεταλλεύσεως». ⁶⁷ Όπως αναφέρει σε σημειώμά της η κριτική επιτροπή, το βασικό κριτήριο για την βράβευση των μελετών αποτέλεσε η επίτευξη της άρτιας λειτουργίας, ενώ ο κατά το πρόγραμμα αισθητικός παράγοντας «ελήφθη υπόψη εντός των ευλόγων ορίων», καταδεικνύοντας μια φονξιοναλιστική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής, αρκετά συνεπή στις μοντερνιστικές αρχές.

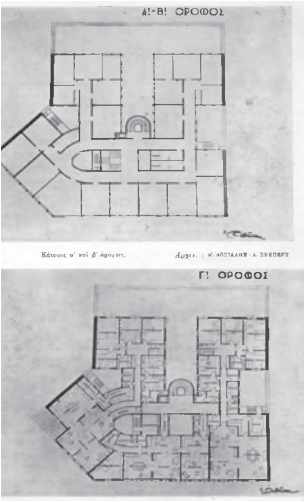
Η θέση της επιτροπής ως προς το αισθητικό κριτήριο δικαιολογεί απόλυτα την συμβατικότητα των όψεων των βραβευμένων μελετών. Το κτίριο κτίστηκε 18 χρονιά αργότερα. Χαρακτηριστικό είναι ότι οι συμβατικά κλασικίζουσες όψεις της μελέτης του Κιτσίκη επέτρεψαν την διατήρηση, με ελάχιστες τροποποιήσεις, της μορφολόγησης του κτιρίου σύμφωνα με τα σχέδια του διαγωνισμού.

Σχετικά με τους διαγωνισμούς που αφορούν κτίρια μικτών λειτουργιών - γραφεία και δημόσιες υπηρεσίες στους ορόφους, καταστήματα στο ισόγειο - αυτό που ενδιαφέρει ιδιαίτερα τον αγωνοθέτη είναι η πλέον συμφέρουσα εκμετάλλευση του κτιρίου, ώστε αυτό να αποδίδει οικονομικά. Κατά συνέπειαν η ορθολογική αντιμετώπιση της λειτουργίας - οικονομία χώρου σε συνδυασμό με οικονομική εκμετάλλευση - αποτελεί το σημαντικότερο κριτήριο βράβευσης.⁶⁸

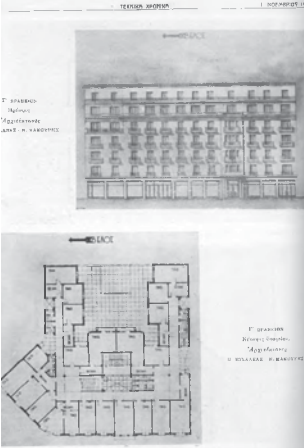
⁶⁶ Ελληνική Τεχνική κίνηση, «Τα βραβευθέντα κτήρια του κτηρίου του Ταμείου Συντάξεων προσωπικού της Αγροτικής Τραπέζης», *Τεχνικά Χρονικά*, 13-10-1940, σελ. 924.

⁶⁷ Ελληνική Τεχνική κίνηση, *ό.π.*, σελ. 924.

⁶⁸ Φιλιππίδης, Δημήτρης, (Υπεύθυνος), Ιωαννίδου Φ., Σιβρή, Μ., Χελιδώνη, Κ. *Αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, σελ. 20.



500

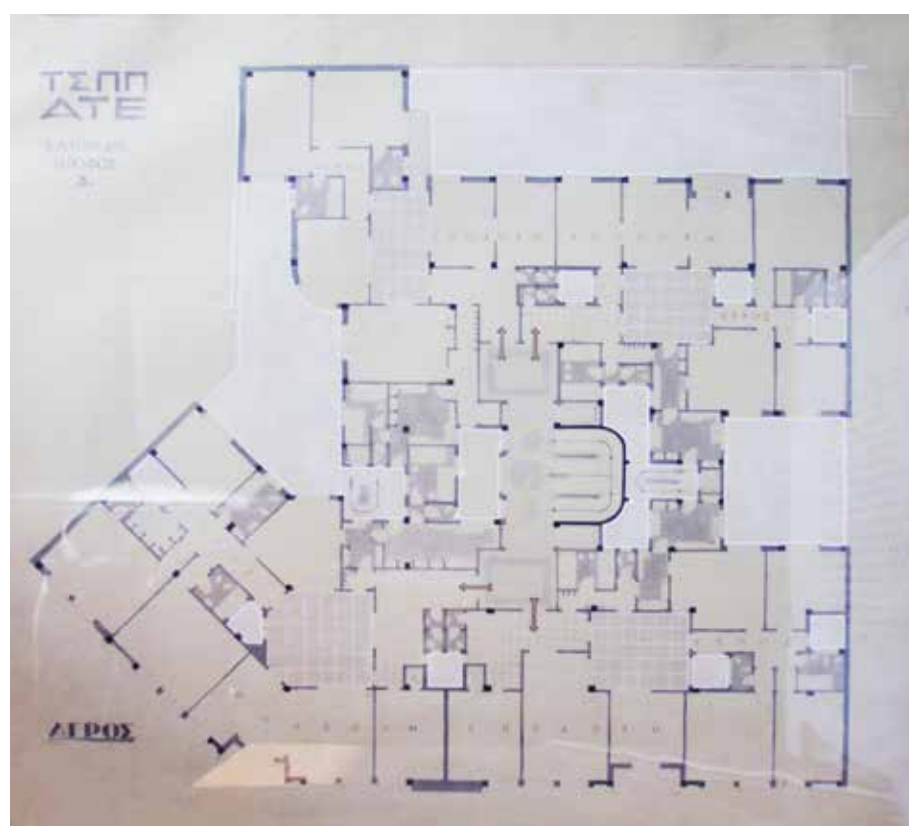


501

500. Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το κτήριο του Ταμείου Συντάξεως Προσωπικού της Αγροτικής τράπεζας της Ελλάδος . Β' βραβείο: Πρόταση των Κωνσταντίνου Δοξιάδη - Αλέξανδρο Σκέπερς. 501. Γ' βραβείο: Πρόταση των Πρόταση των Κωνσταντίνου Δοξιάδη - Αλέξανδρο Σκέπερς.



502



503

502. Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το κτήριο του Ταμείου Συντάξεως Προσωπικού της Αγροτικής τράπεζας της Ελλάδος . Πρόταση του Τάκη Μάρθα. Όψη.

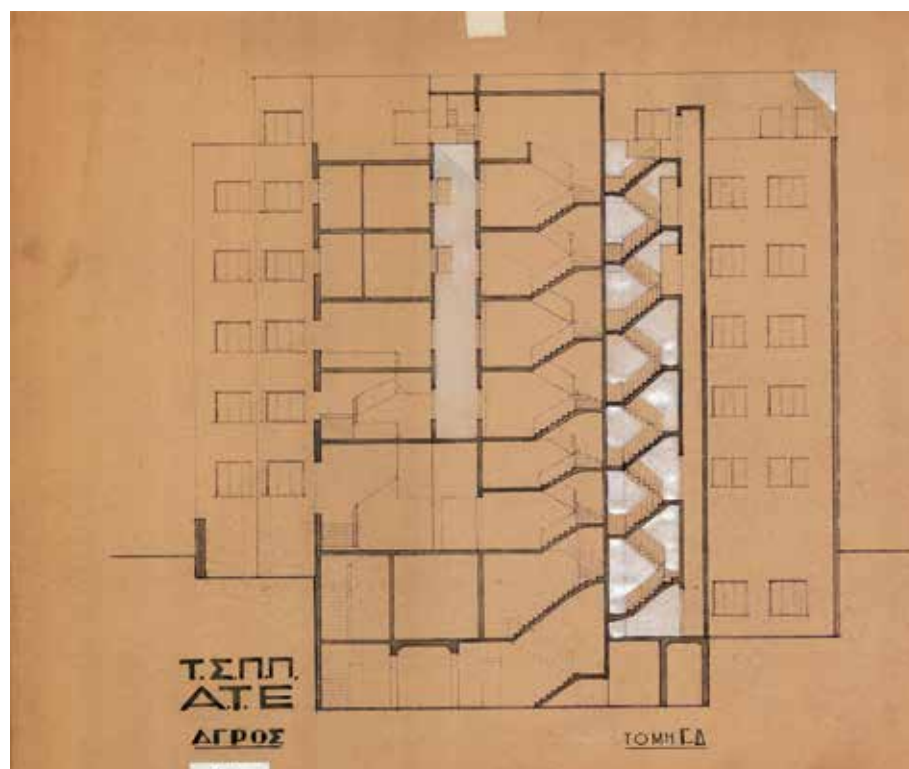
503. Πρόταση του Τάκη Μάρθα. Κάτοψη Γ' ορόφου.

Στην πρόταση του Τάκη Μάρθα υιοθετείται ένας κλασικότροπος μοντερνισμός που συμπορεύεται με το γενικότερο κλίμα της μεσοπολεμικής εποχής, το οποίο αναζητά τη διατήρηση του ελληνικού ύφους, με εφαρμογή κυρίως στη δημόσια αρχιτεκτονική της ελληνικής πρωτεύουσας.

Η κάτοψη συντίθεται ακολουθώντας τις ρυμοτομικές γραμμές και αντιμετωπίζει τη γωνία του οικοδομικού τετραγώνου με τη χρήση καμπύλης, αποδίδοντας πλαστικότητα στη σύνθεση και αναδεικνύοντας παράλληλα τον αστικό χαρακτήρα του κτιρίου. Οι όψεις ακολουθούν το αστικό μέτωπο και την οριζοντιογραμμή των υψών του οικοδομικού τετραγώνου, προδιαγράφοντας την εικόνα του μελλοντικού αστικού τοπίου των Αθηνών.

Στη σύνθεση των κατόψεων είναι εμφανής η επιρροή των γαλλικών προτύπων και ειδικώς των hotels prives. Τη θέση της κεντρικής αυλής των παρισινών προτύπων των hotel prives, γύρω από την οποία αναπτύσσεται το κτίσμα, θα καταλάβει ο πυρήνας του κεντρικού κλιμακοστασίου, περιμετρικά του οποίου αρθρώνονται τα διαμερίσματα σε όλους τους ορόφους. Το κεντρικό κλιμακοστάσιο συγκροτείται από δευτερεύοντες κλίμακες και χώρους διέλευσης που εξασφαλίζουν την ορθολογική και άνετη διευθέτηση της κατακόρυφης επικοινωνίας, διαμορφώνοντας ένα σύμπλεγμα που συνιστά το κεντροβαρικό στοιχείο των κατόψεων όλων των ορόφων.

Ο αρχιτέκτονας εφαρμόζει στην πρότασή του τους κανόνες ενός εκσυγχρονισμένου αφαιρετικού κλασικισμού. Οι όψεις του πολυώροφου κτηρίου διαρθρώνονται σε βάση, κορμό και στέψη, προτείνεται μια ήπια ασυμμετρία και μια ρυθμική οργάνωση των ανοιγμάτων και των εξωστών. Το ότι τα παράθυρα και οι εξώστες εντάσσονται σε ένα ορθο-κανονικό σύστημα εμφανούς δομικού κάναβου ενισχύει το μοντέρνο λεξιλόγιο στο κλασικίζον ύφος του κτιρίου. Χαρακτηριστική είναι και η επιλογή του αρχιτέκτονα για τριμερείς χωρικές δομές και διαιρέσεις επιφανειών, καθώς και για τριμερή, πενταμερή και διμερή ρυθμικά γεωμετρικά μοτίβα στην οργανωμένη διαδοχή των ανοιγμάτων. Η προτίμηση αυτή είναι ενδεχομένως έκφραση μιας εσωτερικότητας συνδεδεμένης με ιδεώδη μιας κοσμικής αρμονίας που



504



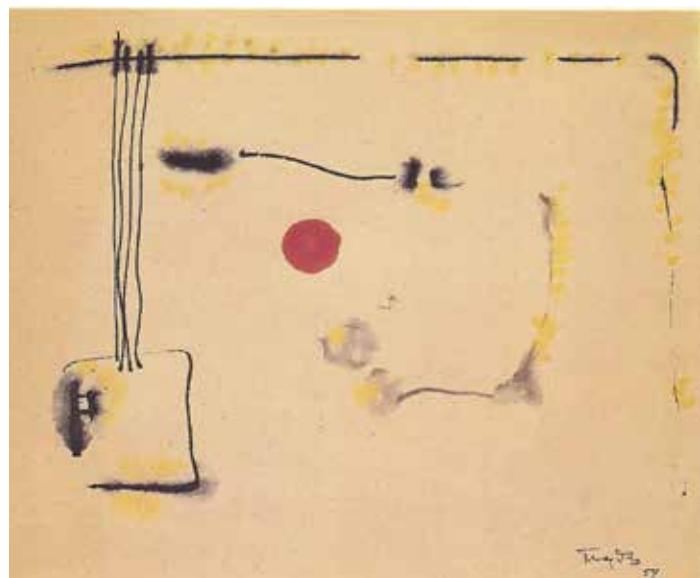
505

504. Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το κτήριο του Ταμείου Συντάξεως Προσωπικού της Αγροτικής τράπεζας της Ελλάδος . Πρόταση του Τάκη Μάρθα. Τομή.
505. Πρόταση του Τάκη Μάρθα. Προοπτικό.

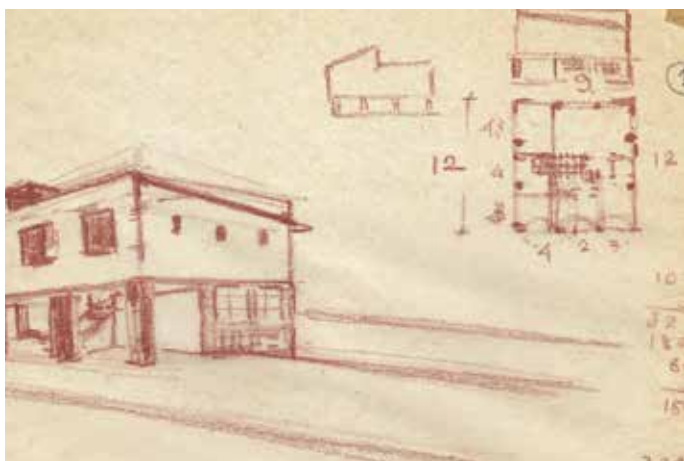
βασίζεται στα ευκλείδια, πλατωνικά και πυθαγόρεια συστήματα αριθμών.⁶⁹

Η μοντέρνα πρόθεση για τυποποίηση την εποχή αυτή εκφράζεται στις όψεις του κτίσματος μέσα από την επανάληψη όμοιων στοιχείων ανεξαρτήτως χρήσης, αντιβαίνοντας στο μοντερνιστικό δόγμα «η μορφή ακολουθεί την λειτουργία». Έτσι το κτήριο παλινδρομεί ανάμεσα στον μοντερνισμό και τις κλασικιστικές αναφορές, εκφράζοντας την πρόθεση του αρχιτέκτονα για αναζήτηση του ελληνικού του χαρακτήρα.

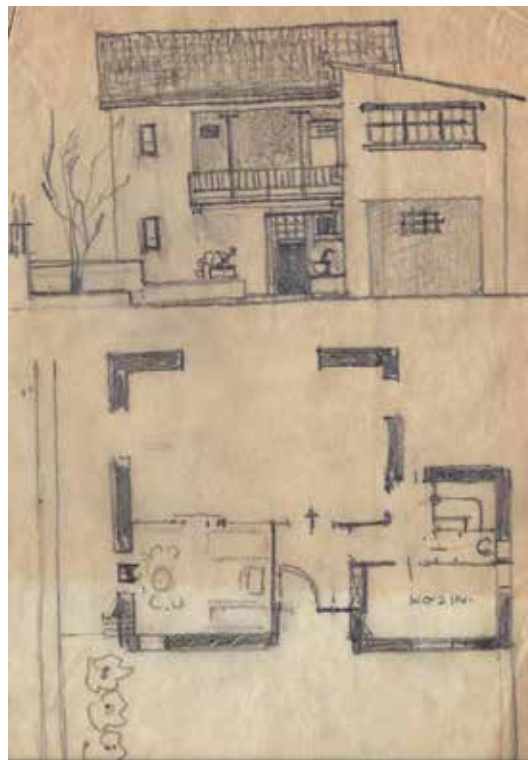
⁶⁹ Curl, J. S., *The Art and Architecture of Freemasonry*, εκδ. B. T. Batsford Ltd., London 1991, σελ. 42.



506



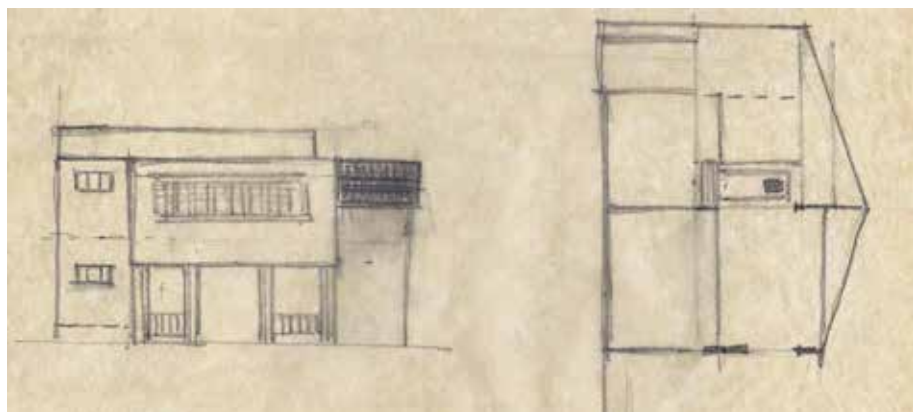
507α



507β



507γ



507δ

506. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 18α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50εκ. x 70εκ.
507α, 507β, 507γ, 507δ. Σκίτσα του Τάκη Μάρθα για αρχιτεκτονικές μελέτες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ

Η ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΣΑ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ

Η συνθετική διαδικασία

Στην αρχιτεκτονική συνθετική διαδικασία στο έργο του Τάκη Μάρθα συνυπάρχει ισόποσα η νοητική και η υλική επεξεργασία. Ο Τάκης Μάρθας αν και είναι ένας καλλιεργημένος και σκεπτόμενος δημιουργός, εκπρόσωπος της γενιάς του '30, εντοπίστηκαν ελάχιστα γραπτά κείμενα στα οποία αποτυπώνονται οι σκέψεις του για την Αρχιτεκτονική και την Τέχνη.

Η Αρχιτεκτονική θεωρείται από τον Τάκη Μάρθα ως η συνισταμένη όλων των τεχνών: θέατρο ποίηση, μουσική, κινηματογράφος, χορός, γλυπτική, ζωγραφική «... η συνισταμένη όλων αυτών των δυνάμεων, γιατί η γνώσις είναι δύναμις... Φαντάζεσθε τι θα συμβεί όταν ένας Αρχιτέκτων μελετά ένα θέμα χωρίς να στοχασθή? πρέπει να στοχάζεται κανείς σ'ολη του τη ζωή, για οτιδήποτε πρόβλημα συναντά στην ζωή του ή στην τέχνη...»¹ όπως θα προτείνει στους νέους φοιτητές της Αρχιτεκτονικής σχολής.

Ο Τάκης Μάρθας, συνδυάζει ισόποσα τη διανοητική, σχεδιαστική διαδικασία με την «χειρωνακτική» εργασία όπως αντίστοιχα παρατηρεί ο Paul Valéry, ότι ο αρχιτέκτονας «ως διανοητής συλλαμβάνει την ιδέα του έργου και ως χειρωνακτας ολοκληρώνει την αρχιτεκτονική δημιουργία με το χτίσιμο, την υλική πραγματοποίηση του έργου στο χώρο. Μια εσωτερική διαδικασία, μια «ενδόμυχη συμφωνία» μεταξύ σύλληψης, νοητικής οργάνωσης, σχεδιασμού και μέσων εκτέλεσης»,² εμπλεκόμενος πολλές φορές ο

¹ Εναρκτήριο λόγος του Τάκη Μάρθα στο Ε.Μ.Π. για τους σπουδαστές Γ'Τάξης, της Αρχιτεκτονικής Σχολής στις 1-7-1964.

(Χειρόγραφες σημειώσεις). Αρχείο Τάκη Μάρθα.

² Σημαιοφορίδης, Γιώργος, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Valéry, Paul, εκδ. Επίμετρο, Αθήνα 1993, σελ.131.



508α



508β



508γ

508α, 508β, 508γ, 508δ.
Εικαστικά Έργα του Τάκη Μάρθα με θέμα το ελληνικό τοπίο. Μελάνι σε χαρτί.

ίδιος ο αρχιτέκτονας στην διαδικασία παραγωγής του αρχιτεκτονικού έργου.

Η αρχιτεκτονική πράξη κατά τον Τάκη Μάρθα ολοκληρώνεται μέσα από την νοητική επεξεργασία και τον στοχασμό σε μια διττή συνθήκη· αφαίρεσης και υλικής πραγματικότητας. Κατά το αφαιρετικό στάδιο της χωροποιητικής διαδικασίας ο αρχιτέκτονας εντάσσει την «έμπνευση» της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, την οργανωτική, «δομική», νοητική συσχέτιση και τέλος την αναπαράσταση της μέσω του σχεδιασμού. Στην υλική πραγμάτωση του έργου περιλαμβάνεται η ίδια η κατασκευή ως μια διαρκώς μεταβαλλόμενη συνθήκη.

Η κατασκευή αποτελεί για τον Τάκη Μάρθα σκοπό και μέσο της αρχιτεκτονικής συνθετικής διαδικασίας, συμμεριζόντας την νεωτεριστική άποψη του αρχιτέκτονα Guadet που όπως δηλώνει η ετυμολογία της λέξης «αρχιτέκτων», που σημαίνει αρχιμάστορας (maitre constructeur) υποστηρίζει πως κατασκευή δεν προηγείται αλλά ακολουθεί τη αρχιτεκτονική σύνθεση, η οποία αποτελεί επίλυση του κτιριολογικού προγράμματος.³ Η συνθετική αφετηρία της αρχιτεκτονικής μελέτης για τον Τάκη Μάρθα προέρχεται συχνά από τον τόπο ένταξης του έργου, το ελληνικό τοπίο⁴ που είναι παρόν σε όλα τα επίπεδα της αρχιτεκτονικής μελέτης. Το τοπίο αντιμετωπίζεται από τον αρχιτέκτονα ως φορέας πληροφοριών αλλά και προσωπικών βιωμάτων και συγκινήσεων. Η βιωματική προσέγγιση του αρχιτέκτονα επικεντρώνεται σε γεωλογικά και τοπογραφικά στοιχεία, στην



508δ

³ Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, *Βασίλειος Κουρέμενος*, Αρχιτέκτων, Ακαδημία Αθηνών, εκδ. Καπόν, Αθήνα, 2017, σσ. 24-25.

⁴ Κατά τον Περικλή Γιαννόπουλο ο τόπος ορίζεται ως «μια μονή γραμμή καμπύλη, μια καμπύλη γραμμή λόφου, ένας μαλακά καμπυλωμένος λαιμός γυναικός, είναι γραμμή γέννωσης συμπάθειας, πόθον θώπειας έλκουσα το φίλημα, είτε γυναικός γραμμή είναι η έλκουσαπροφανώς το χέρι δια την απαλήν θωπείαν, ζητητικής θωπείας. Σε αυτή τη μεταφορικήπεριγραφή της ελληνικής γραμμής από τον Περικλή Γιαννόπουλο εμφανίζεται χαρακτηριστικά αποτίμηση του τοπίου, που το εξανθρωπίζει και το προσωποποιεί προκειμένου να γίνει αυτόαισθητό στην ανθρώπινη αντίληψη. Η μεταφορά του γυναικείου σώματος με τις καμπύλες του δημιουργεί την κατάλληλη ηδονική ατμόσφαιρα για να αποτιμηθεί η αίσθηση του ελληνικού τοπίου». Κοτιώνης, Ζήσης, *Η Τρέλα του Τόπου*, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2004,σελ. 22.

αιεφορία, στο κλίμα, τη χρήση του φυσικού φωτός, τις ιδιότητες του χρώματος.

Ο τόπος εκφράζεται με εικαστικό τρόπο από τον Τάκη Μάρθα συμπληρώνοντας την βιωματική εμπειρία λειτουργεί ως ένα στάδιο της πορείας κατάκτησης των συναισθημάτων και των συγκινήσεων⁵ της αρχιτεκτονικής. Το ελληνικό τοπίο και τα χαρακτηριστικά του αποτελεί σημείο αναφοράς για τον αρχιτέκτονα συμπλέοντας με την άποψη του Άρη Κωνσταντινίδη «η σύγχρονη αρχιτεκτονική δεν είναι αυτή που μιμείται αλλά αυτή που γεννάται μέσα από τις κοινωνικές και τεχνικές δυνατότητες της κάθε εποχής και κάθε τόπου που παράγεται, γιατί η αρχιτεκτονική είναι γεωγραφική και φυτρώνει στον κάθε τόπο σαν αυτονόητο φυσικό στοιχείο».⁶ Το φως, το κλίμα, η θερμοκρασία, το έδαφος, η υφή, η γραμμή, το σχήμα, το χρώμα, τα υλικά, αποτελούν συνθετικά εργαλεία για την παραγωγή της αρχιτεκτονικής πρότασης. Το ελληνικό τοπίο, με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά όπως το περιγράφει ο Παναγιώτης Μιχαήλ, προσωπικός φίλος του Τάκη Μάρθα: «είναι γενικά σαφώς καθορισμένο, και με πολύ καθαρές γραμμές, διότι τα βουνά είναι επί το πλείστον γυμνά. Το χρυσαφί φως αναδεικνύει κάθε λεπτομέρεια. (...) Αυτή η καθαρότης των περιγραμμάτων οδηγεί στην αγάπη των πλαστικών αξιών και της ακρίβειας, που φωτίζει το πνεύμα της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Αλλά υπάρχει και μία γραφική νότα στο ελληνικό τοπίο, ιδιαίτερα στο βορρά» αποτελεί πηγή έμπνευσης για τον Τάκη Μάρθα, με τις ιδιαιτερότητες του, λειτουργεί ως μέσω έκφρασης και προβολής της ελληνικότητας στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Στην ίδια κατεύθυνση, πάνω στο ζήτημα της σχέσης κτίσματος και τοπίου θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε κοινή αναζήτηση με τον Le Corbusier, όπου η σχέση με το περιβάλλον ορίζεται αρχικά μέσα από την προσαρμογή κάθε επιφάνειας σε αυτό.

⁵ Η συγκίνηση, άλλωστε όπως αντίστοιχα θεωρεί ο Le Corbusier λειτουργεί στην αρχιτεκτονική ως εμπρόθετη κίνηση, κύρια προϋπόθεση για τη συγκρότηση της ιδέας, η οποία συνδέεται άμεσα με την επινόηση άμεσων και αναλογικών σχέσεων με την φύση.

⁶ Κωνσταντινίδης, Άρης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, Ημερολογιακά σημειώματα*, εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 100.

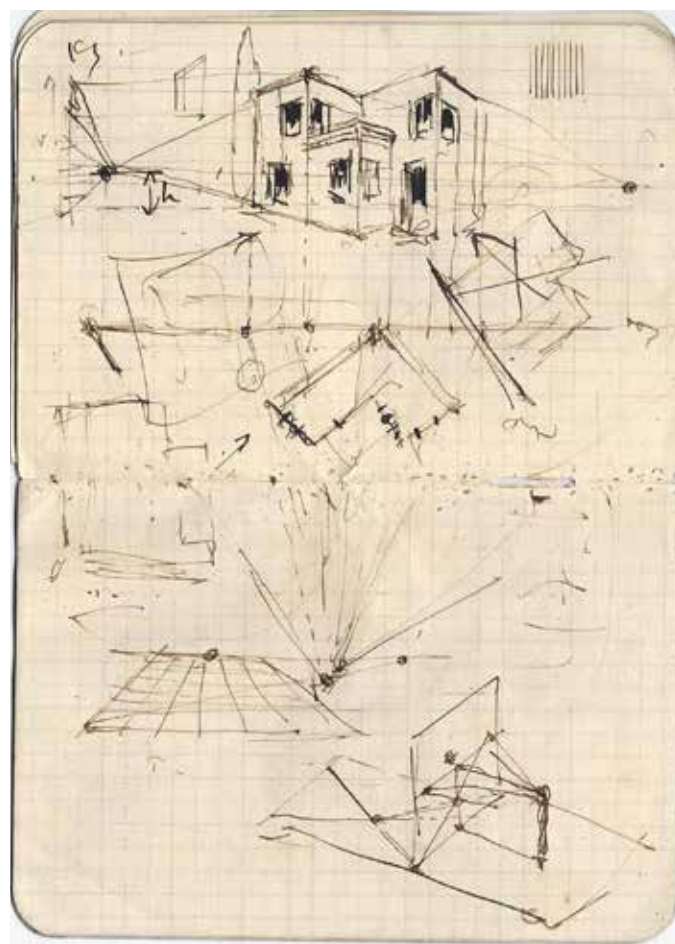
Κάθε κτίριο θα μπορούσε να θεωρηθεί γενικά ως το θετικό ή το αρνητικό συμπλήρωμα ενός τόπου.

Στη συνέχεια της συνθετικής διαδικασίας, η κάτοψη αποτελεί για τον Τάκη Μάρθα την αρχή της αρχιτεκτονικής δημιουργίας. Μέσα από πολυάριθμες παραλλαγές κατόψεων που εντοπίστικαν στο αρχείο του για κάθε αρχιτεκτονική μελέτη, αναζητά εναλλακτικές συνθετικές λύσεις στις οποίες ενσωματώνονται όλες οι σκέψεις του. Η τελική κάτοψη προκύπτει, μετά από ενδελεχή ανάλυση των λειτουργικών σχέσεων με την τήρηση μιας αυστηρής μεθοδολογίας. Ο αρχιτέκτονας διερευνά την έκφραση του λειτουργικού χαρακτήρα του κτιρίου, σε μια μοντερνιστική λογική μέσα από την σωστή ιεράρχηση των παραμέτρων και των στόχων παράλληλα με την καλλιτεχνική απόδοση των σχεδίων του.

Η γεωμετρία και η αναζήτηση του χώρου μέσω των αρμονικών χαράξεων⁷ αποτελούν για τον Τάκη Μάρθα σχεδιαστική αφετηρία στην αρχιτεκτονική σύνθεση κυρίως στην επεξεργασία των κατόψεων. Η γεωμετρία λειτουργεί ως συνθετικό εργαλείο που οργανώνει το αρχιτεκτονικό έργο σε όλες του τις διαστάσεις με αποτέλεσμα την ολοκλήρωση του ορατού μέσω του αόρατου. Στη σχεδιαστική διαδικασία, στην οποία αναγνωρίζουμε κοινά στοιχεία με τις αρχές του Le Corbusier, κάθε επιφάνεια της κάτοψης υποδιαιρείται με οριζόντιες κάθετες και δι-αγώνιες, ακολουθώντας τις ενοποιητικές και τις κατευθυντήριες γραμμές που θα ορίσουν τον αρχιτεκτονικό χώρο.

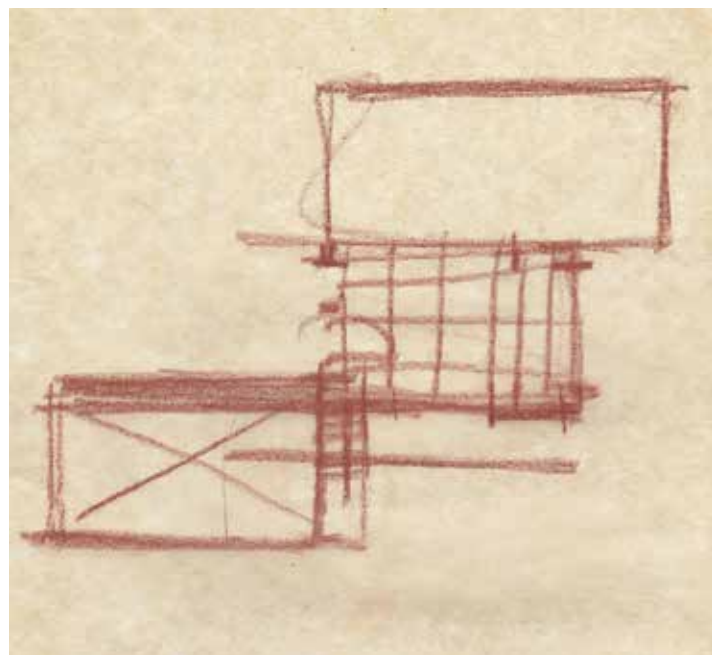
Η γεωμετρία ορίζει τα μεγέθη και τις σχέσεις των χώρων στην αρχιτεκτονική συνθετική διαδικασία του Τάκη Μάρθα, έννοιες, οι οποίες όπως αναφέρει ο καθηγητής Δημήτρης Φατούρος: «με πολύ

⁷ Ο Δημήτρης Κωνσταντινίδης ορίζει τις αρμονικές χαράξεις ως: «Χάραξες είς μνημείον ή έργον τέχνης, είναι η ένταξις χαρακτηριστικών σημείων ή γραμμών αυτού εις εν γεωμετρικόν πλέγμα είτε εμφανές, είτε διαπιστούμενο κατόπιν ιδιαιδίσεως γεωμετρικής διερευνήσεως. Αρμονική δε χάραξ είναι η προσδίδουσα εις το εξεταζόμενον ή δημιουργούμενον έργον αισθητικής ιδιότητος». Κωνσταντινίδης, Δημήτρης, *Περί Αρμονικών χαράξεων εις την Αρχιτεκτονικήν και τας εικαστικάς τέχνας*, εκδ. Ίδρυμα Μιχελή, Αθήνα 1961.



509

509. Καρνέ με σκίτσα του Τάκη Μάρθα.
510. Σκίτσο κάτοψης του Τάκη Μάρθα.
511. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 23α», Χωρίς τίτλο, 1962, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50x50 εκ.



510



511

γενική και ευρύτατη χρήση, τις οποίες χρησιμοποιεί η γεωμετρία και οι οπτικές τέχνες. Το μέγεθος, αυτό καθ'αυτό, όταν δηλαδή δεν το παραβάλουμε με ένα άλλο (και ειδικότερα με μία μονάδα συγκρίσεως), είναι ανεξάρτητο από την ποσότητα. Η διαίρεση ενός μεγέθους ή η πρόσθεση, ή η παράθεση ενός ή περισσότερων, δημιουργεί σύγκριση και εγκαθιστά σχέση» συντελώντας στην διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού χώρου.⁸

Η αντιμετώπιση του Τάκη Μάρθα στη σύνθεση των κατόψεων θα μπορούσεσε αρκετές περιπτώσεις να χαρακτηριστεί στοιχειακή ακολουθώντας τις αρχές του Julien Guadet⁹. Ο Τάκης Μάρθας αναζητά αρμονικές αναλογίες και χρυσές τομές στην επεξεργασία των κατόψεων, μέσα από την γεωμετρία όπως αντίστοιχα αναφέρει στο περί αρμονιών χαράξεων βιβλίο του ο Δημήτρης Κωνσταντινίδης: «Μία Αρμονική χάραξη είναι εν γεωμετρικό σχήμα, ούτινος το (παριστάμενο) σχέδιο συμπίπτει με τις κυρίας γραμμές ενός κτηρίου (ή όπερ το αυτό, μετά της γραφικής του παραστάσεως εν γεωμετρική προβολή). Η εκλογή του γεωμετρικού σχήματος τούτου (και το οποίον ο αρχιτέκτων συνέλαβε συγχρόνως με το κτήριο), στηρίζεται επί των αξιόλογων ιδιοτήτων οι οποίες περιλαμβάνονται εν αυτώ»¹⁰ ορίζοντας ζητήματα της αρχιτεκτονικής σύνθεσης και κατασκευής, ορίζοντας ζητήματα της αρχιτεκτονικής σύνθεσης και κατασκευής.

Τα γεωμετρικά χαρακτηριστικά καθορίζουν την οργάνωση του χώρου μέσα από τη χρήση πλέγματος-κανάβου που άλλοτε είναι εμφα-νής ή υπονοείται όπως αναφέρει ο Παναγιώτης Μιχαήλς «Το ωραίο στην αρχιτεκτονική δεν εγείρει αξιώσεις, παρουσιάζοντας ως αντιπροσωπευτικότερο έργο του ένα και μόνο ορθογώνιο της

⁸ Φατούρος, Δημήτρης, Α., Ένα Συντακτικό της Αρχιτεκτονικής Σύνθεσης, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2006, σσ.129-135.

⁹ Κατασκευαστικά και λειτουργικά μέρη (éléments d'architecture), ομαδοποιούνται για να δημιουργήσουν λειτουργικούς όγκους, και αυτοί (éléments de composition), στη συνέχεια ομαδοποιούνται για να δημιουργήσουν το κτήριο ακολουθώντας γεωμετρικούς κανόνες όπως η αξονικότητα, η συμμετρία και οι αναλογίες. Κωτσάκη, Αμαλία, Το έργο του αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Νικολούδη (1875 - 1944) ως έκφραση του οράματος για αστικό εκσυγχρονισμό επί Ελευθερίου Βενιζέλου, Διδακτορική Διατριβή, Ε.Μ.Π., 2005, σελ. 21.

¹⁰ Κωνσταντινίδης, Δημήτρης, ό.π.



512α



512β



512γ

γεωμετρίας, όπως εκείνο της χρυσής τομής, αλλά παρουσιάζοντας μια σύνθεση μορφών πλαστικών, των οποίων τα όρια μόνο εγγράφονται σε σχήματα γεωμετρικά από την αφαιρετική μας διάνοια» συμβάλλει στην συγκρότηση του αρχιτεκτονικού χώρου.

Η αρχιτεκτονική για τον Τάκη Μάρθα ασφαλώς δεν αποτελείται αποκλειστικά από γεωμετρικά σχήματα. Κάθε αρχιτεκτονικό έργο, εκφράζει μία ιδέα και κυριαρχείται από ένα βασικό συναίσθημα το οποίο αποδόεται μέσα από μια γεωμετρική οργάνωση. Ο αρχιτέκτων συμφωνεί με την άποψη του Παναγιώτη Μιχελή, κατά τον οποίο το αρχιτεκτονικό έργο μπορεί να «εκφράζει την ηρεμία των τάφων με οριζόντια καθισμένα σχήματα (όπως στους Αιγυπτίους), την ψυχική ανάταση των γοτθικών αναλογιών ή την γαλήνη της ευμετρίας των Ελλήνων. Η γεωμετρία συνεισφέρει στην έκφραση των συναισθημάτων μέσα από σχήματα απλά και σαφή στις κύριες αναλογίες τους: 2/1 ή 2/3 ή 3/5».¹¹

Στην μελέτη και απόδοση του αρχιτεκτονικού χώρου ενόσω αυτός εξελίσσεται κατά τη διάρκεια της μελέτης ο Τάκης Μάρθα εφαρμόζει εικαστικές προσεγγίσεις σε μια προσπάθεια σύζευξης Τέχνης και Αρχιτεκτονικής, η οποία συνεισφέρει στην αναζήτηση του συναισθήματος. Ο αρχιτέκτων υποστηρίζει πως «η τέχνη της τμήμα της αρχιτεκτονικής καθότι κατά την εικαστική δημιουργία, ο συναισθηματισμός, η ζωντάνια και η φωτεινότητα συμβάλλουν στην ζωοδότηση των ψυχρών σχεδίων της αρχιτεκτονικής. Αντιστρόφως και η αρχιτεκτονική συμπληρώνει τα κενά της ζωγραφικής. Αντίστοιχα θα συμπληρώσει ότι «η Ζωγραφική έρχεται νά σας δίξει τόν τρόπο νά σχεδιάζετε διάφορα θέματα, καί νά συνθέτετε: διάφορες έννοιες κατά τόν Αρχιτεκτονικόν τρόπον, ως επί τό πλειστότον»¹² καταδεικνύοντας πως η τέχνη της ζωγραφικής λειτουργεί ως συμπληρωματικό μέσο στην Αρχιτεκτονική.

¹¹ Ό.π., σελ. 200.

¹² Εναρκτήριος λόγος του Τάκη Μάρθα προς τους σπουδαστές Γ'τάξης, Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ. Αρχείο Τάκη Μάρθα.

Τα μέσα αναπαράστασης

Ο Τάκης Μάρθα χρησιμοποιεί ως μέσα αναπαράστασης της αρχιτεκτονικής εκτός από τα συνήθη δηλαδή το αρχιτεκτονικό σχέδιο και τη μακέττα πολλαπλές εικαστικές εκφράσεις που του δίνουν τη δυνατότητα καλύτερης διερεύνησης και απόδοσης των ιδεών του για τον αρχιτεκτονικό χώρο. Η συνθετική διαδικασία που ακολουθεί στις αρχιτεκτονικές και στις εικαστικές του συνθέσεις είναι σε γενικές γραμμές κοινή: οι χαράξεις και η γεωμετρία σε συνδυασμό με τη διερεύνηση του υλικού και του χρώματος χρησιμοποιούνται σε όλα τα στάδια των έργων, αρχιτεκτονικών και ζωγραφικών, από τη σύλληψη, τη μελέτη, την επεξεργασία, μέχρι την εφαρμογή και την υλοποίηση.

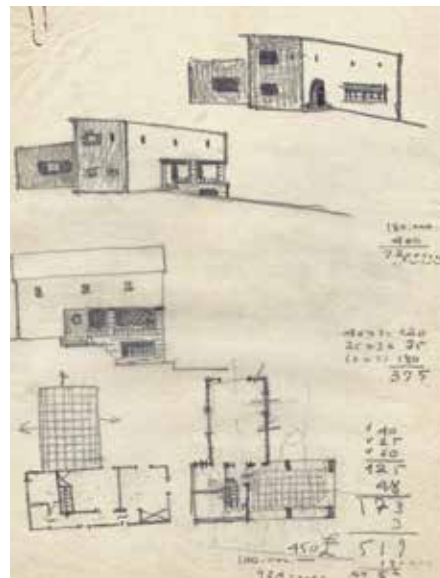
Οι εικονογραφικές αποδόσεις του αρχιτεκτονικού έργου του Τάκη Μάρθα κινούνται από την αναπαράσταση και τη σαφήνεια στην αφαίρεση ικανοποιώντας κατά περίπτωση λόγους περιγραφικούς, επεξηγηματικούς και επικοινωνιακούς.

Τα πρώτα σκίτσα και διαγράμματα διαφορετικής επεξεργασίας εμπεριέχουν συνθετικούς κανόνες, γεωμετρικούς συσχετισμούς και αναλογίες, που εκφράζουν με λακωνισμό την κεντρική ιδέα. Το σκίτσο για τον Τάκη Μάρθα αποτελεί σημαντικό μέσο έκφρασης της αρχιτεκτονικής αλλά και της εικαστικής σύνθεσης.

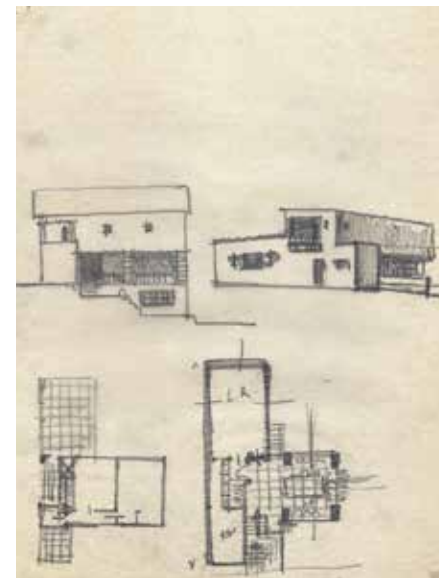
Πολυάριθμα σκαριφήματα υλοποιημένων και μη έργων του που βρέθηκαν στο αρχείο του αποδεικνύουν την εξαντλητική επεξεργασία των θεμάτων μέσα από παρορμητικές, αυθόρμητες αναπαραστάσεις και παραλλαγές στο ίδιο θέμα. Το σκίτσο αποτελεί εδώ μια ελεύθερη έκφραση προσωπικών χειρονομιών και σκέψεων όπου εμπεριέχονται μεταφορές, συμβολισμοί, συναισθήματα, όνειρα και πραγματικότητες.

Όπως προκύπτει από τα μικρά ταξιδιωτικά καρτέ σε μέγεθος τσέπης ώστε να είναι εύκολο να μεταφερθούν που βρέθηκαν στο αρχείο του και είχαν αποτελέσει εργαλείο γρήγορης καταγραφής αρχιτεκτονικών και γενικών εντυπώσεων, πρόχειρων σημειώσεων, ιδεών και σκέψεων του Τάκη Μάρθα, το σκίτσο λειτουργεί ως μέσο

512α, 512β, 512γ. Σκίτσα του Τάκη Μάρθα για αρχιτεκτονικές μελέτες.
513. Προοπτικό σκίτσο του Τάκη Μάρθα.
514. Κατασκευαστικές λεπτομέρειες του Τάκη Μάρθα.
515. Διακοσμητική λεπτομέρεια του Τάκη Μάρθα.



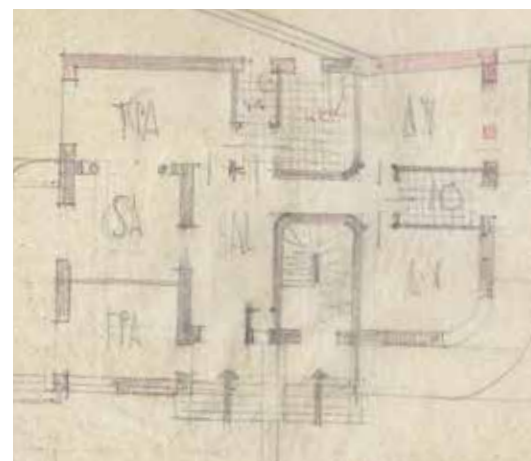
512α



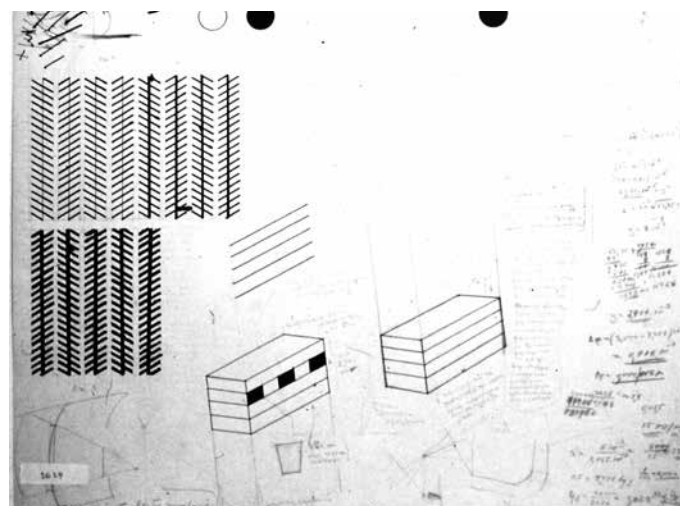
512β



513



512γ



514



515

έρευνας και πηγή έμπνευσης, ένα κοινό συνθετικό εργαλείο στην αρχιτεκτονική και την ζωγραφική δημιουργία. Η διαδικασία συλλογής και καταγραφής εμπειριών ανάλογη με την διαδικασία συλλογής στοιχείων του Le Corbusier¹³, εξελίχθηκε στην επαγγελματική του πορεία και στα δύο πεδία, ζωγραφική και αρχιτεκτονική αλλά και την προσωπική του διαδρομή.

Το σύνολο των επί μέρους στοιχείων, κειμένων και σχεδίων αποτελεί σύνθεση που συνιστά πολλές φορές έργο τέχνης. Η ευχέρεια που τον χαρακτηρίζει του δίνει την δυνατότητα πολλαπλών θεάσεων του έργου οδηγώντας συχνά σε μια συνθετική διαδικασία βασισμένη στην επιλογή μέσα από πολλαπλές εκδοχές του ιδίου θέματος. Λειτουργεί ως μέσο διαλόγου και επικοινωνίας μεταξύ της έμπνευσης και της αρχιτεκτονικής πράξης, της τέχνης και της αρχιτεκτονικής. Πολυάριθμα σκαριφήματα κατόψεων με παραλλαγές για την κάθε πρόταση αποδεικνύουν την αρχιτεκτονική προσέγγιση του ακολουθώντας τις αρχές του φονξιοναλισμού όπου η κάτοψη είναι η αρχή και η βάση του σχεδιασμού.

Το σχέδιο αποτελεί τον Τάκη Μάρθα σημαντικό εργαλείο σύνθεσης και έκφρασης του αρχιτεκτονικού έργου αποτυπώνοντας με ακρίβεια τις αρχιτεκτονικές του προθέσεις. Παρουσιάζεται με διαφορετικούς τρόπους, με χρωματικές παραλλαγές, μελάνι, μολύβι και φέρει πληροφορίες τόσο σημαντικές όσο και δευτερεύουσες, λειτουργώντας ως ενεργό στοιχείο σε διαρκή εξέλιξη έως το στάδιο της κατασκευής.

¹³ Μια μεγάλη συλλογή από καρτέ, αποτυπώνει με εικαστικό τρόπο την καταγραφική και δημι-ουργική παραγωγή των ιδεών του Le Corbusier «αποκαλύπτωντας μια από τις πιο ιδιωτικές δραστηριότητες του για τις οποίες ο ίδιος μίλαγε συχνά αλλά παρουσίαζε σπάνια και που δεν δημο-σιοποιήθηκε παρά μόνο μετά το θάνατό του». Τουρνικιώτης, Παναγιώτης. Επιστημονικός Υπεύθυνος: *Ελληνική Μοντέρνα Αρχιτεκτονική Θεματικές τομές και τεκμηρίωση μιας δημιουργικής εποχής: η δεκαετία του 30*. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αθήνα 2009, σελ. 122.



516



517



518

Η τρισδιάστατη σύνθεση, η μακέτα, παρουσιάζεται στην συνθετική διαδικασία του Τάκη Μάρθα ως το τελικό προϊόν της αρχιτεκτονικής μελέτης. Τα κτίρια εντάσσονται στον περιβάλλοντα χώρο, στον οποίο αποτυπώνεται με ρεαλιστικό τρόπο η εξωτερική διαμόρφωση και πολλές φορές και η φύτευση, με κάθε λεπτομέρεια. Παράλληλα όμως, αποδίδεται και η πρώτη αναφορά στην υλικότητα, με αποτέλεσμα το πρόπλασμα να καθίσταται ως απαραίτητο μέσο για την επίτευξης υλικής εφαρμογής του αρχιτεκτονήματος στο χώρο. Ο όγκος, οι επιφάνειες, οι υφές, τα υλικά, οι αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες παρουσιάζονται στις μακέτες με κάθε λεπτομέρεια καθιστώντας τες ως ένα μέσο επικοινωνίας της αρχιτεκτονικής σύνθεσης.

Η ζωγραφική λειτουργεί για τον Τάκη Μάρθα ως ένα ακόμα μέσο αναπαράστασης του αρχιτεκτονικού έργου για λόγους κυρίως επεξηγηματικούς και επικοινωνιακούς. Η εικαστική διάσταση των αρχιτεκτονικών σχεδίων εμφανίζεται στα διάφορα στάδια μελέτης και εφαρμογής της αρχιτεκτονικής σύνθεσης από το πρόχειρο σκίτσο, το σχέδιο της κάτοψης, την αξονομετρία, την προοπτική απεικόνιση μέχρι και την ολοκληρωμένη αναπαράσταση λεπτομερειών.

Η ζωγραφική έκφραση κατά τη διαδικασία επεξεργασίας της αρχιτεκτονικής πρότασης αποτελεί μορφή εικαστικής έκφρασης της πρόθεσης του αρχιτέκτονα ως μια προβολή του έργου του στο μέλλον. Μέσω της τέχνης ο Τάκης Μάρθας αποδίδει την επιδιωκόμενη ατμόσφαιρα στον εσωτερικό χώρο κι κάποιες φορές αναζητά την απόδοση της ελληνικότητας.

Στο τελικό στάδιο της κατασκευής του αρχιτεκτονικού έργου η φωτογραφική αποτύπωση και τεκμηρίωση σε διαφορετικά στάδια της κατασκευής χρησιμοποιείται ως υπόβαθρο, ρεαλιστικό μέσο για επί τόπου αλλαγές και διορθώσεις της αρχιτεκτονικής μελέτης. Ο Μάρθας δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο στάδιο της κατασκευής, χωρίς να διστάσει να πραγματοποιήσει αλλαγές και μετά την ολοκλήρωση του έργου, χρησιμοποιώντας την φωτογραφία ως μέσο έκφρασης της τελικής εικόνας.



519



520

Η ευχέρεια στον χειρισμό των διαφορετικών μέσων αναπαράστασης που χαρακτηρίζει τον Τάκη Μάρθα αποτυπώνεται σε διαφορετικού εύρους αρχιτεκτονικές μελέτες και σε όλα τα στάδια της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Πρόκειται για μια διαδικασία εκλεκτιστικού τύπου με την διαφορά όμως ότι η επιλογή γίνεται από προτάσεις του ιδίου του δημιουργού.

520. Εικαστικό έργο του
Τάκη Μάρθα.
Μεικτή τεχνική.



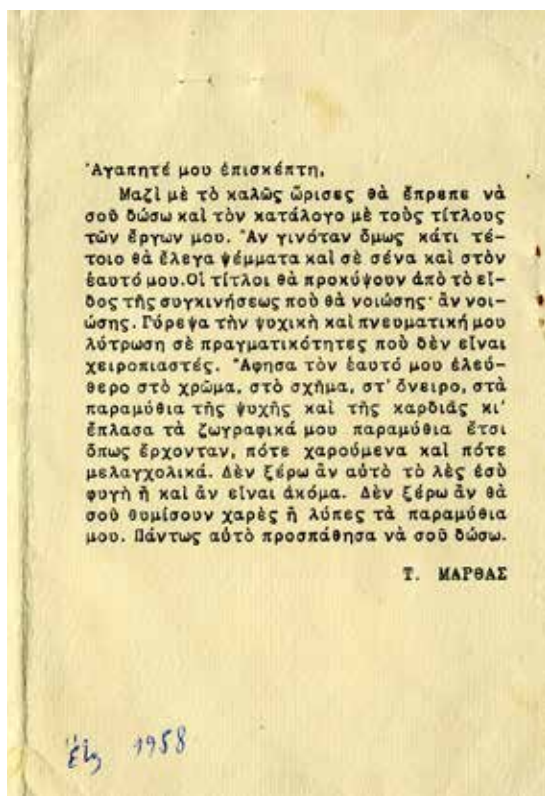
521

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

ΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ
ΣΤΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ



522α



522β

521. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Αυτοπροσωπογραφία», 1958, πλαστικό σε φελλό, 90εκ x52εκ.
522α. Ο Τάκης Μάρθας στο γραφείο του στην Αθήνα.
522β. Από τον κατάλογο της ατομικής του έκθεσης στην Γκαλερί Ζυγός, 1958.

Εισαγωγή. Διάκριση κατηγοριών των υπο εξέταση εικαστικών έργων

Η εικαστική δράση του αρχιτέκτονα Τάκη Μάρθα, αυτοδίδακτου στη ζωγραφική, όπως αναπτύχθηκε στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «Η Προσωπική και Επαγγελματική Διαδρομή του Τάκη Μάρθα» (σελ. 52-56), η οποία περιλαμβάνει εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, συμβαδίζει χρονικά με την αρχιτεκτονική του δράση, με διάρκεια από το 1939 έως το 1965.

Η έντονη καλλιτεχνική του δράση καταδεικνύει ότι είχε αφοσιωθεί ισόποσα στην Αρχιτεκτονική και την Τέχνη. Στην ερώτηση γιατί ζωγράφιζε αφού ήταν αρχιτέκτονας, «μα γι' αυτό έγινα αρχιτέκτονας, για να ζωγραφίζω»,¹ έλεγε. Για τον Μάρθα, ζωγραφική και αρχιτεκτονική «ήταν δραστηριότητες που συνδέονταν απόλυτα κι αρμονικά²». Δύσκολα μπορεί να διαχωρίσει κανείς την αρχιτεκτονική πράξη και την καλλιτεχνική δημιουργία, τον τρόπο και τη στάσης ζωής³ του δημιουργού.

¹ Απόσπασμα από ιδιόχειρες σημειώσεις του Τάκη Μάρθα.

Αρχείο Τάκη Μάρθα.

² Σπηλιάδη, Βεατρίκη, άρθρο στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 8.4.1978.

³ «Η εποχή που ήτανε ο Τάκης είτε διαμέσου της παραστατικής ή μετά με τη ζωγραφική, ήταν διαφορετική η συσχέτιση, η συγκίνηση από την τέχνη, γενικά, από ό,τι όταν δεν ήτανε ο Τάκης. Γιατί είχε και όλη αυτή την προσωπική επαφή με τα πράγματα, δεν ήταν επιθετικός, δεν επιβαλλόταν. Με την καθημερινή γνωριμία μαζί του έλεγες να κάνω και εγώ αυτό. Θέλω να καταφέρουμε να βγάλουμε τον Τάκη με μία ιδιαίτερη προσωπικότητα στην εποχή της μετάβασης πια της αρχιτεκτονικής που ήταν για την Ελλάδα. Ακόμα και ποιοι ήταν οι πελάτες. Έχουμε υποχρέωση να δείξουμε ότι ο Μάρθας ήταν μία ευρύτερη προσωπικότητα, μην τον περιορίσουμε σε μία ζωγραφική που ίσχυε. Για αυτό, θα μας βοηθήσει και ο Δημήτρης ο Φιλιππίδης, να καταφέρουμε να εντοπίσουμε χαρακτηριστικά που παίρνει μία ιδιαίτερη σημασία για την αρχιτεκτονική και για τη ζωγραφική». Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Δημήτρη Φατούρου, αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΑΠΘ, στη γράφουσα. στις 29-10-2017.

Η διπλή ιδιότητά του ως αρχιτέκτονα και εικαστικού καλλιτέχνη μάς δίνει τη δυνατότητα να διερευνήσουμε τον διάλογο και την αλληλοτροφοδότηση μεταξύ των δύο εκφραστικών πεδίων δημιουργίας. Στο κεφάλαιο αυτό θα μας απασχολήσει η σχέση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και την εικαστική δημιουργία του Τάκη Μάρθα. Για τον λόγο αυτόν προχωρήσαμε στην επιλογή μέρους των εικαστικών του έργων με κριτήριο τη διακριτή παρουσία της αρχιτεκτονικής σε αυτά και μάλιστα ως κεντρική συνιστώσα του.

Σε αυτό το πλαίσιο επελέγησαν εξήντα οκτώ έργα από το συνολικό εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα (περί τα 2.000 έργα), στα οποία το αρχιτεκτονικό αντικείμενο είναι παρόν στις εικαστικές συνθέσεις με διαφορετικούς τρόπους. Το υποσύνολο των εικαστικών έργων που επιλέγεται να διερευνηθεί διακρίνεται σε δύο κατηγορίες: Εικαστικές συνθέσεις με χρήση αρχιτεκτονικών συνθετικών στοιχείων (30 έργα).

Εικαστικές συνθέσεις με χρήση υλικών από το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο (38 έργα).

Στην Α' Κατηγορία ανήκουν εικαστικά έργα στα οποία είναι διακριτή η χρήση αρχιτεκτονικών συνθετικών στοιχείων:⁴ δισδιάστατα σχέδια (κατόψεις - όψεις), «χωρικές» διατάξεις, η χρήση της γεωμετρίας και η αναζήτηση της προοπτικής με τη χρήση παραστατικών μέσων, όπως εφαρμόζει στη διδασκαλία του και στο αρχιτεκτονικό του έργο.

Στη Β' Κατηγορία ανήκουν εικαστικά έργα στα οποία ο Τάκης Μάρθας χρησιμοποιεί υλικά που προέρχονται από το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο, τόσο από την κατασκευή στην οικοδομή (ξύλα, σίδερα, φελλός κ.ά.) όσο και υλικών που χρησιμοποιούνται στη διαδικασία της αρχιτεκτονικής σύνθεσης (υλικά σχεδιάσεως και μακέτας).

Στα εικαστικά έργα που αναφερόμαστε οι τίτλοι έχουν δοθεί από τη γράφουσα και αφορούν ανάγκη διαχείρισης της

⁴ Χρησιμοποιείται όρος δανεισμένος από την αναφορά στις συνθετικές στοιχειακές αρχιτεκτονικές αντιλήψεις της École de Beaux Arts όπως αυτές διατυπώθηκαν από τον Nicolas Durand και Guadet (element de composition) και στη συνέχεια εξελίχθηκαν στις στοιχειακές συνθέσεις του De Stijl (Elementarism).

παρούσας έρευνας, καθώς ο Τάκης Μάρθας δεν έδινε τίτλους στα έργα του: «οι τίτλοι θα προκύψουν από το είδος της συγκινήσεως που θα νιώσεις, αν νιώσεις», όπως αναφέρει σε κείμενό του στον κατάλογο ατομικής του έκθεσης στην Γκαλερί «Ζυγός» το 1958⁵, απευθυνόμενος στους επισκέπτες.

Αναλυτικά οι δύο κατηγορίες περιλαμβάνουν τα παρακάτω έργα:

Εικαστικές συνθέσεις με χρήση αρχιτεκτονικών συνθετικών στοιχείων:

- «Σύνθεση 01α», Χωρίς τίτλο, 1957, λάδι σε χάρμπορντ, 42x51,5 εκ.
- «Σύνθεση 02α - Le port du Pirée», 1960, μικτή τεχνική, 70x120 εκ.
- «Σύνθεση 03α - Ουρανός», 1957, πλαστικό σε χάρμπορντ, 44x59 εκ.
- «Σύνθεση 04α», Χωρίς τίτλο, 1957, παστέλ σε χάρμπορντ, 42x51,5 εκ.
- «Σύνθεση 05α», Χωρίς τίτλο, 1958, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 40x35 εκ.
- «Σύνθεση 06α» Χωρίς τίτλο, 1959, μελάνι σε χαρτόνι, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 07α» Χωρίς τίτλο, 1958, πλαστικό σε ξύλο, 90x60 εκ.
- «Σύνθεση 08α - Ψαροχώρι», 1958, πλαστικό σε φελλό, 50x105 εκ.
- «Σύνθεση 09α», Χωρίς τίτλο, 1960, λάδι σε μουσαμά, 46x35 εκ.
- «Σύνθεση 10α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 102x72 εκ.
- «Σύνθεση 11α», Χωρίς τίτλο, 1960, πλαστικό σε χαρτόνι, 46x36 εκ.
- «Σύνθεση 12α - Εκκλησία», 1960, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 55x51 εκ.
- «Σύνθεση 13α» Χωρίς τίτλο, 1963, πλαστικό σε νοβοπάν, 50 x60 εκ.
- «Σύνθεση 14α» Χωρίς τίτλο, 1963, πλαστικό σε βακελίτη, 56x80 εκ.
- «Σύνθεση 15α - Εκκλησία», 1960, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 50x50 εκ.
- «Σύνθεση 16α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50x70 εκ.
- «Σύνθεση 17α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 40x60 εκ.

⁵ Κατάλογος Έκθεσης. Αρχείο Τάκη Μάρθα.

- «Σύνθεση 18α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50x70 εκ.
- «Σύνθεση 19α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50x70 εκ.
- «Σύνθεση 20α», Χωρίς τίτλο, 1963, μικτή τεχνική σε ριζόχαρτο, 50x70 εκ.
- «Σύνθεση 21α» Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτί, 50x70 εκ.
- «Σύνθεση 22α», Χωρίς τίτλο, 1963, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50x70 εκ.
- «Σύνθεση 23α», Χωρίς τίτλο, 1962, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50x50 εκ.
- «Σύνθεση 24α», Χωρίς τίτλο, 1963, μικτή τεχνική σε χαρτί, 35x50 εκ.
- «Σύνθεση 25α», Χωρίς τίτλο, 1963, μικτή τεχνική σε χαρτί, 50x70 εκ.
- «Σύνθεση 26α» Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτί, 35x50 εκ.
- «Σύνθεση 27α», Χωρίς τίτλο, 1960, μελάνι σε ριζόχαρτο, 47x56 εκ.
- «Σύνθεση 28α», «Σύνθεση 29α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 35x50 εκ.
- «Σύνθεση 30α», Χωρίς τίτλο, 1959, μελάνι σε χαρτί, 35x40εκ.
- «Σύνθεση 31α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 30x40 εκ.
- «Σύνθεση 32α», Χωρίς τίτλο, 1960, μελάνι σε χαρτί, 30x21εκ.
- «Σύνθεση 33α», Χωρίς τίτλο, 1962 μελάνι σε χαρτοπετσέτα, 20x15 εκ.
- «Σύνθεση 34α», Χωρίς τίτλο, 1962, μελάνι σε χαρτοπετσέτα, 20x30 εκ.
- «Σύνθεση 35α», Χωρίς τίτλο, 1962 μελάνι σε χαρτί, 47εκ. x 56εκ.
- «Σύνθεση 36α», Χωρίς τίτλο, 1962, μελάνι σε χαρτί, 30x44 εκ.
- «Σύνθεση 37α - Ύδρα», 1962, μελάνι σε χαρτί, 46x55 εκ.
- «Σύνθεση 38α - Οικισμός», 1958, λάδι σε χαρτόνι, 46x35 εκ.

Εικαστικές συνθέσεις με χρήση υλικών από το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο:

- «Σύνθεση 01β», Χωρίς τίτλο, 1960, λάδι σε χάρμπορντ, 42x51,5 εκ.
- «Σύνθεση 02β», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική, 50x45 εκ.
- «Σύνθεση 03β», Χωρίς τίτλο, 1954, πλαστικό σε χάρμπορντ, 44x59 εκ.
- «Σύνθεση 04β», Χωρίς τίτλο, 1957, μικτή σύνθεση-κολλάζ, 42x51,5 εκ.
- «Σύνθεση 05β», Χωρίς τίτλο, 1958, πλαστικό σε χαρτί οντουλέ, 40x33 εκ.
- «Σύνθεση 06β», Χωρίς τίτλο, 1957, μικτή τεχνική σε χαρτί οντουλέ, 50x450 εκ.
- «Σύνθεση 07β», Χωρίς τίτλο, 1957, πλαστικό σε φελιζόλ, 90x60 εκ.
- «Σύνθεση 08β», Χωρίς τίτλο, 1958, μικτή τεχνική σε χαρτί οντουλέ, 135x125 εκ.
- «Σύνθεση 9β», Χωρίς τίτλο, 1958, μικτή τεχνική σε χαρτί οντουλέ, 43x42 εκ.
- «Σύνθεση 10β», Χωρίς τίτλο, 1958, πλαστικό σε χάρμπορντ, 100x128 εκ.
- «Σύνθεση 11β». Χωρίς τίτλο, 1958, λάδι σε χάρμπορντ, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 12β» Χωρίς τίτλο, 1958, σύνθεση-κολλάζ, 26x35 εκ.
- «Σύνθεση 13β» Χωρίς τίτλο, 1959, μικτή τεχνική σε φελιζόλ, 60x65 εκ.
- «Σύνθεση 14β», Χωρίς τίτλο, 1960, λάδι σε μουσαμά, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 15β», Χωρίς τίτλο, 1960, πλαστικό σε χαρτόνι, 41x29 εκ.
- «Σύνθεση 16β - Όνειρο», 1965, πλαστικό σε φελλό, 100x100 εκ.
- «Σύνθεση 17β», Χωρίς τίτλο, 1959, μικτή τεχνική σε χαρτί οντουλέ, 40x30εκ.

- «Σύνθεση 18β», Χωρίς τίτλο, 1956, μεικτή τεχνική σε χάρμπαρντ, 44x60εκ.
- «Σύνθεση 19β», Χωρίς τίτλο, 1956, μεικτή τεχνική σε χάρμπαρντ, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 20β», Χωρίς τίτλο, 1959, πλαστικό σε χαρτόνι, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 21β», Χωρίς τίτλο, 1959, μεικτή τεχνική σε τούλι, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 22β», Χωρίς τίτλο, 1959, μικτή τεχνική σε φελλό, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 23β», Χωρίς τίτλο, 1959, λάδι, 23x33εκ.
- «Σύνθεση 24β», Χωρίς τίτλο, 1959, μεικτή τεχνική σε ύφασμα, 91x123 εκ.
- «Σύνθεση 25β», Χωρίς τίτλο, 1959, μικτή τεχνική σε οντουλέ, 30x45 εκ.
- «Σύνθεση 26β», Χωρίς τίτλο, 1965, μικτή κατασκευή, 40x30 εκ.
- «Σύνθεση 27β», Χωρίς τίτλο, 1958, ξυλοτέξ με σύρμα, 40x35 εκ.
- «Σύνθεση 28β», Χωρίς τίτλο, 1960, πλαστικό σε φελλό, 50 x101 εκ.
- «Σύνθεση 29β», Χωρίς τίτλο, 1960, πλαστικό σε φελλό, 42 x50 εκ.
- «Σύνθεση 30β», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική, 40 x50 εκ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α

Η ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ – ΓΕΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Για μια πιο συνολική εποπτεία του εικαστικού έργου του Τάκη Μάρθα που σχετίζεται άμεσα με την αρχιτεκτονική, θεωρήθηκε σκόπιμο να επιχειρηθεί μια σύντομη αναφορά στην καλλιτεχνική του πορεία, των τριάντα έξι ετών, με σκοπό τη διάκριση τυχόν διαφορετικών χρονολογικών περιόδων.

Από την πρώτη προσέγγιση του εικαστικού του έργου είναι φανερό η διάκρισή του σε δύο χρονολογικές περιόδους, με τομή το 1950. Η πρώτη περίοδος χαρακτηρίζεται ως εξπρεσιονιστική και αναπαραστατική και η δεύτερη ως αφαιρετική. Τα παραπάνω ενισχύει η άποψη της ιστορικού Τέχνης, Αγγελικής Σαχίνη, η οποία αναφέρει σχετικά ότι «η ουσιαστική τομή στο έργο του Μάρθα, τόσο από την άποψη της σύνθεσης όσο και της επιλογής των εκφραστικών μέσων, έρχεται με το πέρασμά του στην αφαίρεση, τη δεκαετία του '50, όταν το 1955 παρουσιάζει για πρώτη φορά αφηρημένες συνθέσεις του. Ίσως λοιπόν είναι προτιμότερο να διακρίνουμε δύο μεγάλες περιόδους στη ζωγραφική του Τάκη Μάρθα, μια πρώτη η οποία περιλαμβάνει την εικαστική του παραγωγή έως το 1950 και μια δεύτερη η οποία καλύπτει την τελευταία δεκαετία της ζωής του έως τον θάνατό του το 1965. Η δεύτερη αυτή περίοδος είναι ιδιαίτερα γόνιμη σε πειραματισμούς που συχνά καταλήγουν σε αξιόλογα αποτελέσματα».⁶

Εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι σημαντικός παράγοντας που καθόρισε συνολικά την καλλιτεχνική πορεία του Τάκη Μάρθα αποτελεί η γαλλική τέχνη και κουλτούρα, επιρροή η οποία τον έχει διαποτίσει ήδη από τη διάρκεια των σπουδών του στο ΕΜΠ και συνεχίζει έως το τέλος της ζωής του.

⁶ Σαχίνη, Αγγελική, (άτιτλο κείμενο). Κελεσοπούλου, Κάτια, Σαχίνη, Αγγελική (επιμ. έκθεσης και καταλόγου), Κατάλογος έκθεσης, *Τάκης Μάρθας, Αναδρομική*, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1990.



522γ

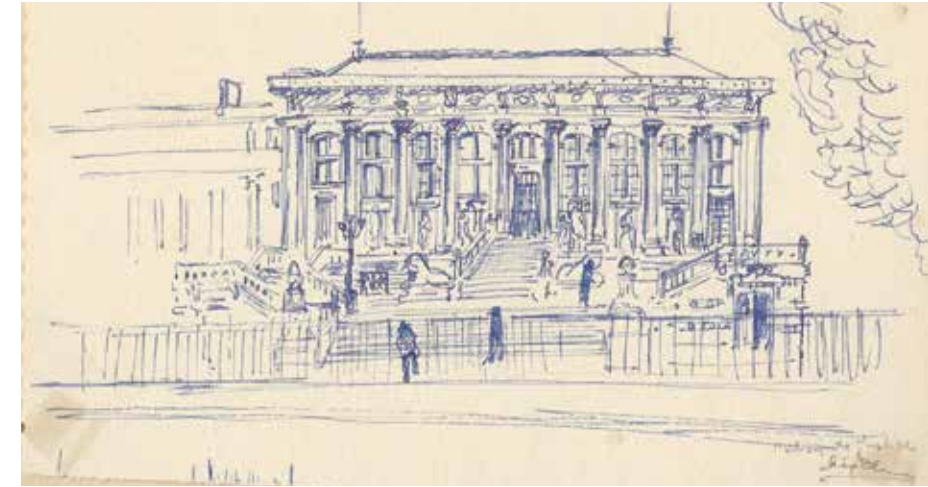
522γ. Ο Τάκης Μάρθας στο atelier του.

Τα πολυάριθμα ταξίδια και η διαμονή του Τάκη Μάρθα στο Παρίσι θα τον φέρουν σε επαφή με την καλλιτεχνική, κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα της γαλλικής πρωτεύουσας. Το Παρίσι, όπως αναφέρει ο χαρακτήρας Τάσος, στο άρθρο του στα Ελεύθερα Γράμματα «αποτελεί μια αστείρευτη πηγή τέχνης, χωρίς διακοπή... Μόνο στη Γαλλία θα βρούμε την τέχνη να εξελίσσεται συνθετικά, χρωματικά και αισθητικά μέσα στους αιώνες, περνώντας στα ανώτερα στάδια της ποιότητας που αποκάλυψαν έναν λεπτότατο ουμανισμό».⁷ Το Παρίσι εκφράζει για τον Τάκη Μάρθα την ελευθερία, την ανεμελιά, τη «δημιουργική τεμπελιά» όπως ο ίδιος γράφει, αλλά κυρίως την αφορμή για πνευματική και καλλιτεχνική δημιουργία.

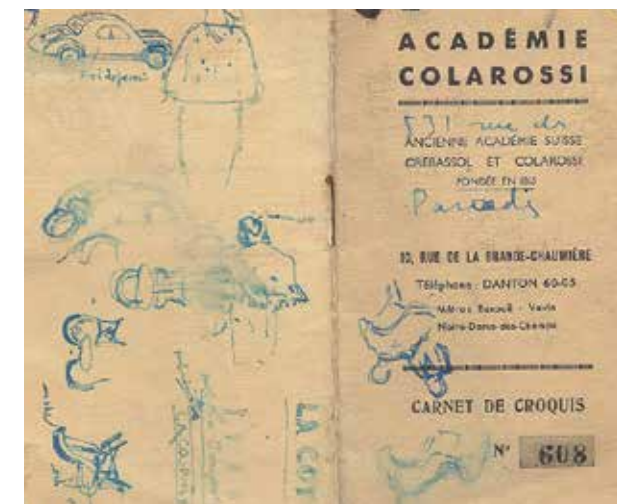
Η επαφή με τον καλλιτεχνικό κύκλο Ελλήνων επηρεασμένων από τη γαλλική κουλτούρα πραγματοποιείται ήδη από την εποχή της Κατοχής, στην οποία ο Τάκης Μάρθας συμμετέχει ενεργά με την καλλιτεχνική του δράση. Από την εποχή εκείνη, η επαφή με την «αφρόκρεμα μιας γενιάς», με ισχυρές προσωπικότητες που καθόρισαν το καλλιτεχνικό και διανοητικό στερώνμα και βρέθηκαν στο Παρίσι ταξιδεύοντας με το θρυλικό καράβι «Ματαρόα»,⁸ εγκαταλείποντας μια κατεστραμμένη Ελλάδα από τον πόλεμο, είναι καταλυτική για τον Τάκη Μάρθα. Στον καλλιτεχνικό κύκλο, αυτόν που αποτέλεσε το στενό φιλικό και επαγγελματικό περιβάλλον του καλλιτέχνη, που συνθέτει τη

⁷ Τάσος, Αντώνης, «Η Σχολή του Παρισιού», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 5, 15 Νοεμβρίου 1947, σσ. 112-113.

⁸ Το 1945 μεταβιβάστηκαν στο Παρίσι περίπου 130 Έλληνες, εκ των οποίων μεγάλο μέρος είχε εμπλακεί ενεργά στην Εθνική Αντίσταση ή ανήκε στους κύκλους της Αριστεράς. Επιστήμονες, συγγραφείς, καλλιτέχνες έφτασαν στο Παρίσι με το πλοίο «Ματαρόα», με σκοπό να συνεχίσουν τις σπουδές τους με την υποστήριξη της γαλλικής κυβέρνησης. Ανάμεσα στους σπουδαστές-υποτρόφους συγκαταλέγονται εμβληματικές προσωπικότητες: οι φιλόσοφοι Κορνήλιος Καστοριάδης, Κώστας Αξελός, Κώστας Παπαϊωάννου και Μιμίκια Κρανάκη, οι αρχιτέκτονες Γιώργος Κανδύλης και Αριστομένης Προβελέγγιος, οι γλύπτες Μέμος Μακρής, Κώστας Κουλεντιανός και η Νέλλυ Ανδρικοπούλου, που σημάδεψαν τον ελληνικό πολιτισμό. Κοσμαδάκη, Πολύνα, «Οι γλύπτες του Ματαρόα: Παρισινές κατευθύνσεις», στον συλλογικό τόμο, Jollivet, Servanne, Μανιτάκης, Νικόλας (επιμ.), *Ματαρόα, 1945. Από τον Μύθο στην Ιστορία*, εκδ. Ασίνη, Αθήνα 2018, σσ. 171-172.



523α



523β



523δ



523γ

523α, 523γ, 523δ.
Σκίτσα του Τάκη Μάρθα
απο την παραμονή του στο
Παρίσι.
523β Σεμινάριο Ζωγραφι-
κής στο οποίο συμμετείχε ο
Τάκης Μάρθας στο Παρίσι.

«Σχολή του Παρισιού»⁹ συγκαταλέγονταν διανοούμενοι, καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες που διακρίθηκαν στον επαγγελματικό, πνευματικό και καλλιτεχνικό τους βίο, όπως οι: Αριστομένης Προβελέγγιος, Μέμος Μακρής, Λάζαρος Λαμέρας, Αντώνης Σώχος, Μιχάλης Τόμπρος, Θανάσης Απάρτης. Το περιβάλλον αυτό θα αποτελέσει σημείο αναφοράς που θα διατρέξει συνολικά την επαγγελματική - καλλιτεχνική αλλά και προσωπική διαδρομή του Τάκη Μάρθα.

Η πρώτη περίοδος 1930-1950:

Εξπρεσιονισμός και Αναπαράσταση

Η περίοδος του Μεσοπολέμου, στην οποία ξεκινά η εικαστική δράση του Τάκη Μάρθα, αποτελεί μια περίοδο καλλιτεχνικών ζυμώσεων με σημαντικές επιτεύξεις όσον αφορά τη μοντέρνα ζωγραφική διεθνώς. Στην Ευρώπη και πιο συγκεκριμένα στη Γαλλία, η οποία αποτελεί σταθερή αναφορά στο έργο του Μάρθα, επικρατεί ο Μοντερνισμός. Ένα «κίνημα» μητροπολιτικό, κοσμοπολίτικο, διεθνές, με πολλές αφετηρίες και εκφάνσεις, καλύπτει μια μεγάλη ποικιλία καλλιτεχνικών ρευμάτων¹⁰ που αποτυπώνουν διαφορετικές εικαστικές απόψεις και κοσμοθεωρίες, στοχεύοντας στην ανασύνταξη και ανασύνθεση των αισθητικών αξιών.

Η γενική θεματολογία του Τάκη Μάρθα την εποχή του Μεσοπολέμου, εκτός από τις κατηγορίες που θα εξετασθούν στη συνέχεια, περιλαμβάνει την ελληνική τοπιογραφία, θαλασσινά θέματα, ανθρωπινες μορφές, νεκρές φύσεις.

Ο Τάκης Μάρθας δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά σε μια εποχή όπου το αίτημα της ελληνικότητας είναι αυτό που πρυτανεύει στις αναζητήσεις των καλλιτεχνών και στη διερεύνηση μιας νέας εθνικής ταυτότητας. Η νέα εθνική ταυτότητα εκφράζεται απόλυτα από την

⁹ Jollivet, Servanne, Μανιτάκης, Νικόλας (επιμ.) ό.π., σσ. 166-167.

¹⁰ Εμπρεσιονισμός, Μετεμπρεσιονισμός, Φοβισμός, Κυβισμός, Φουτουρισμός, Εξπρεσιονισμός, Ντανταϊσμός, Ρωσική Πρωτοπορία, Νεοπλαστικισμός, Σουρεαλισμός.



524



525



526

524. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Πορτραίτο», 1944. Λάδι σε χαρτντμπορντ. 46εκ x 64εκ.
525. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Φτερά», 1944, υδατογραφία, 46εκ x 64εκ.
526 Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα, υδατογραφία.



527. Εικαστικό Έργο του
Τάκη Μάρθα. Υδατογραφία.

527

περίφημη γενιά του '30,¹¹ που παρουσιάζεται πιο διευρυμένη, κατά τον Mario Vitti, σε όλους τους δημιουργούς της περιόδου,¹² ζωγράφους, γλύπτες, αρχιτέκτονες. Μια ομάδα νέων με πρωτοποριακές ιδέες, «με διάθεση να έρθουν σε ρήξη με το παρελθόν ή τουλάχιστον να διαφοροποιηθούν από αυτό και από την κατεστημένη τάξη, που αποβλέπουν σε θέματα και μορφές νέες και ομοιογενείς στηριγμένες σε εμπειρίες κοινές βιωμένες με κάποια συγγένεια».¹³ Με τη γενιά του '30 ενισχύεται η προσήλωση στην ντόπια παράδοση, διαμορφώνεται η έννοια της Ελληνικότητας και πραγματοποιείται το μεγάλο άνοιγμα της ελληνικής τέχνης στον διεθνή χώρο.

Το αίτημα για τη δημιουργία μιας «εθνικής τέχνης» ή τουλάχιστον μιας τέχνης με εθνική ταυτότητα¹⁴ μέσα από την αναζήτηση

¹¹ ΠΠρόκειται για μια ομάδα λογοτεχνών, καλλιτεχνών, ποιητών, αρχιτεκτόνων οι οποίοι στρέφονται προς την Ευρώπη και τα ευρωπαϊκά κινήματα του Μοντέρνου κινήματος υπό το πρίσμα όμως της ελληνικής παράδοσης. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τον Θεοτοκά για μια ομάδα λογοτεχνών εννοώντας τους «νέους που συνεργάστηκαν στο περιοδικό Τα Νέα Γράμματα και καθιερώθηκε μέσα στο περιβάλλον της ομάδας», Vitti, Mario, *Η γενιά του Τριάντα, Ιδεολογία και Μορφή*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 2009, σσ. 51, 52.

¹² Σε μια πρώτη καταγραφή παρουσιάζονται οι εξής εκπρόσωποι των καλών τεχνών και της λογοτεχνίας: Στη ζωγραφική: Φ. Κόντογλου, Σπ. Παπαλουκάς, Σπ. Βασιλείου, Τ. Μάρθας, Ν. Εγγονόπουλος, Γ. Τσαρούχης, Γ. Σπυρόπουλος, Γ. Μόραλης, Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας. Στη γλυπτική: Μ. Τόμπρος, Γ. Ζογγολόπουλος, Χ. Καπράλος, Μ. Μακρής. Στη χαρακτική: Γ. Κεφαλληνός, Γ. Μόσχος, Α. Τάσος, Β. Κατράκη, Κ. Γραμματόπουλος. Στην αρχιτεκτονική: Δ. Πικιώνης, Ν. Μητσάκης, Κ. Δοξιάδης, Α. Κωνσταντινίδης. Στη λογοτεχνία: Γ. Θεοτοκάς, Μ. Καραγάτσης, Στρ. Μυριβήλης, Α. Τερζάκης. Στην ποίηση: Γ. Σεφέρης, Α. Εμπειρίκος, Ν. Εγγονόπουλος.

¹³ Vitti, Mario, *ό.π.*, σελ. 17.

¹⁴ Ο Τώνης Σπητέρης εντοπίζει τη φιλοδοξία της «δημιουργίας μιας εθνικής τέχνης» που εκδηλώνεται εντονότερα στον τομέα των εικαστικών τεχνών και τις δύο μεταπολεμικές περιόδους, στην «κρίση συνείδησης» που προκάλεσαν οι δύο Παγκόσμιοι Πόλεμοι, γεγονός που οδήγησε στην αναζήτηση μιας νέας ηθικής, ώστε να ξεπεραστούν η αταξία και η αναστάτωση, ενώ ταυτόχρονα δημιούργησε μια καχυποψία σε οτιδήποτε ξενόφερτο και καινούργιο. Σπητέρης, Τώνης, *ό.π.*, σσ. 34-35.



528



529

528. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Υδατογραφία.
529. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Συντροφιά», 1939, λάδι σε μουσαμά, 50εκ x60εκ.

της ελληνικότητας¹⁵ παρουσιάζεται εξαιρετικά επίκαιρο¹⁶ την εποχή του Μεσοπολέμου. Περίοδο στην οποία ο Μάρθας στρέφει το ενδιαφέρον του στην αναπαράσταση του χώρου και στη σχέση με το περιβάλλον, την ελληνική φύση καθώς και τη γυναικεία μορφή.

Η προσήλωση στην παράδοση και η απεγνωσμένη αναζήτηση της Ελληνικότητας, όπως αναφέρει ο Δημήτρης Τζιόβας, υποδηλώνουν ένα βαθύ αίσθημα ανασφάλειας που οφείλεται στην αστάθεια, τη ρευστότητα και την κακή οργάνωση των ελληνικών θεσμών. «Οι Έλληνες, έχοντας υποστεί τέσσερις αιώνες Τουρκοκρατίας και έχοντας χάσει κάθε ευκαιρία μιας Αναγέννησης, αισθάνονται την εθνική τους ταυτότητα να απειλείται από την ηγεμονικότητα της Δύσης, με αποτέλεσμα να προσκολλούνται στην παράδοση, θέτοντας το δίλημμα “μοντερνισμός ή παράδοση”, που ουσιαστικά αποτελεί ψευτοδίλημμα, καθώς οφείλεται σε κοινωνικά και πολιτικά αίτια, που σχετίζονται με τη διαδικασία περιθωριοποίησης».¹⁷

Στην Ελλάδα, η προβολή τόσο της παράδοσης όσο και της πρωτοπορίας, συγχρόνως με την αφομοίωση των σύγχρονων κινήμάτων του εξωτερικού, συγκροτεί το πνεύμα της εποχής στην οποία δραστηριοποιείται ο Τάκης Μάρθας. Η αποδοχή συγκεκριμένων τάσεων του μοντερνισμού είχε ως στόχο την ανακάλυψη της ίδιας της Ελλάδας και των δυνατοτήτων της, αποκλείοντας τα κινήματα που παρουσίαζαν μια ριζοσπαστική αφαίρεση, με αποτέλεσμα να μην υιοθετηθεί ποτέ η επαναστατική, ανατρεπτική τους διάσταση. Σύμφωνα με τη Νίκη Λοϊζίδη: «η Ελλάδα, λόγω του ότι βρισκόταν στο περιθώριο

¹⁵ «Όταν η ελληνική ταυτότητα ορίζεται με σημείο αναφοράς τον εαυτό της, ο ελληνισμός βρίσκεται σε μια κατάσταση δυναμικής αναμέτρησης σε σχέση με τους άλλους, ενώ, αντίθετα, όταν ορίζεται με σημείο αναφοράς τους άλλους, τότε ο ελληνισμός βρίσκεται σε μια κατάσταση αμυντική και προσπαθεί να διατηρήσει την αυτοτέλειά του». Τσαούσης, Δημήτριος, Γ., *Ελληνισμός και Ελληνικότητα*, εκδ., Εστία, Αθήνα 1983, σελ. 23.

¹⁶ Σαρακατσιάνου, Βασιλική Μ., *Η Αφαίρεση στη Νεώτερη Ελληνική Τέχνη*, διδακτορική διατριβή, Τόμος Α', Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας - Αρχαιολογίας, Αθήνα 2004, σελ. 51.

¹⁷ Τζιόβας, Δημήτρης, *Οι Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1989, σσ. 13-14.

του σύγχρονου πολιτισμού, υπήρξε χώρος προβληματικής υποδοχής, διαμόρφωσης και νοηματοδότησης του μοντέρνου και υιοθέτησε την αφαίρεση μεταπολεμικά, χωρίς όμως να έχει βιώσει ουσιαστικά την περιπέτεια τον μοντέρνου».¹⁸

Οι καλλιτέχνες της εποχής μέσα από την τάση για «επιστροφή στην παράδοση», η οποία σήμαινε παράλληλα και επιστροφή στο παρελθόν, στη βυζαντινή και λαϊκή τέχνη, απαντούν στο ερώτημα της Ελληνικότητας, που παρουσιάζεται αυτούσιο ή μέσα από επιρροές του Μοντέρνου. Ο Τάκης Μάρθας την ίδια εποχή μέσα σε ένα καλλιτεχνικό περιβάλλον με τον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα,¹⁹ που αποδίδει το ελληνικό στοιχείο στην έννοια του τοπίου μέσα από το ρεύμα του κυβισμού, τον Φώτη Κόντογλου, εκφραστή της ελληνοκεντρικής ζωγραφικής με επιρροές από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, τον Νίκο Εγγονόπουλο, που εντάσσει υπερρεαλιστικά στοιχεία με μορφές της αρχαιότητας, θα βρεθεί να αναζητά τα παραπάνω. Εντοπίζει κοινά σημεία ανάμεσα στη σύγχρονη και την ελληνική τέχνη με τους ομότεχνούς του,²⁰ οι οποίοι με το έργο τους άνοιξαν νέους δρόμους στην

¹⁸ Λοϊζίδη, Νίκη, *Απόγειο και Κρίση της Πρωτοποριακής Ιδεολογίας*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1992, σελ.10.

¹⁹ Η έννοια της ελληνικότητας απασχόλησε τον Νίκο Χατζηκυριάκο Γκίκα προβάλλοντας την μέσα από τα άρθρα του στο έντυπο Το Νέον κράτος το 1938, τις διαλέξεις του στη λέσχη «Αθηναίον» το 1951 καθώς επίσης και στη σειρά άρθρων με τίτλο «Αποκατάσταση της Ελληνικότητας» στο περιοδικό *Ευθύνη* το 1975.

²⁰ Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας υπερασπίζοντας το μοντέρνο αναφέρει ότι ο Matisse επηρεάζεται από τη βυζαντινή τέχνη, ο Picasso από την Πομπηία, ο Braque από τα αρχαϊκά, ο Kandinsky από τη λειτουργία της ορθόδοξης εκκλησίας, ο Klee από τις ελληνικές τραγωδίες, και ο γλύπτης Laurens έχει στο σπίτι του δύο εκμαγεία του Φειδία. Ο Matila Ghyka εκδίδει το βιβλίο του, όπου μελετάει διεξοδικά τα συστήματα των αρμονικών χαράξεων της αρχαιότητας και εν γένει της παράδοσης. Όλα αυτά είναι στοιχεία ελληνικότητας και όχι μίμησης του ελληνικού». Η ελληνική αρχαιότητα αποτελεί πηγή έμπνευσης για τους σύγχρονους καλλιτέχνες στην Ευρώπη, εκφράζεται ευρέως στο έργο του Dalí και του Paul Delvaux όπως και η τέχνη των πρωτόγονων πολιτισμών πρωταγωνιστεί στο έργο του Max Ernst, εντάσσοντας στο μοντέρνο πνεύμα μια νοσταλγία για την τέχνη του παρελθόντος. Σαρακατσιάνου, Βασιλική Μ., *Η Αφαίρεση στη Νεώτερη Ελληνική Τέχνη*, διδακτορική διατριβή, τόμος Α', Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, τμήμα Ιστορίας - Αρχαιολογίας, Αθήνα, 2004, σελ. 51.



530. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Υδατογραφία.

ελληνική τέχνη.

Στο ίδιο πνεύμα, ο Τάκης Μάρθας την εποχή του Μεσοπολέμου, όπως αποδίδεται στο πρώιμο έργο του των χρόνων των σπουδών του στο Πολυτεχνείο (1924-29), θα ασχοληθεί με την παράδοση κυρίως μέσω της θεματολογίας του έργου του. Θέματα προερχόμενα από το άμεσο περιβάλλον του, το ελληνικό τοπίο και η ελληνική αρχαιότητα αποδίδονται παραστατικά από τον καλλιτέχνη. Όπως αναφέρει η ιστορικός Τέχνης, Κάτια Κιλεσοπούλου «η συγκίνηση που τον προκαλούσαν αυτά τα θέματα διαγράφεται καθαρά μέσα από το δεξιότεχνικό σχέδιο – και την ευαισθησία του χρώματος».²¹

Οι τεχνικές που υιοθετεί στα έργα του στα χρόνια 1935-50 όπως αναφέρει η Ιστορικός της Τέχνης Αγγελική Σαχίνη είναι επηρεασμένες από τις παραδοσιακές: «τα έργα του ήταν δουλεμένα με διάφορες τεχνικές χωρίς ο ζωγράφος να απομακρύνεται από τα παραδοσιακά υλικά, όπως τέμπρα, λάδι, αυγό ή μολύβι».²²

Τον Τάκη Μάρθα τον απασχολεί κυρίως η απόδοση του ελληνικού τοπίου με θέματα όπως η ελληνική ύπαιθρος, το κυκλαδίτικο τοπίο, η θάλασσα και τη τοπιογραφία της, οι ανθρώπινες μορφές, βάρκες, νεκρές φύσεις, πορτρέτα. Η θεματολογία του εικαστικού του έργου προέρχεται από το άμεσο περιβάλλον του και τις μνήμες του από τον τόπο καταγωγής του σε απεικονιστικές, παραστατικές αλλά και εξπρεσιονιστικές αποδόσεις, όπως αναφέρει η Αγγελική Σαχίνη: «Κάποιες φορές τα καράβια κυριαρχούν στον πίνακα με το μέγεθός τους και την τοποθέτησή τους σε πρώτο επίπεδο, ενώ οι ανθρώπινες μορφές που δουλεύουν στην προκυμαία ή σε σκαλωσιές καλαφατίζοντάς τα, δοσμένες χωρίς λεπτομέρειες, δεν αποτελούν παρά δευτερεύοντα στοιχεία της σύνθεσης όσο και αν συχνά ντύνονται με δυνατά αντιρρεαλιστικά χρώματα. Τέτοια στοιχεία που θα μπορούσαν να θεωρηθούν εξπρεσιονιστικά από την απόδοση των χρωματικών επιλογών του Μάρθα μαζί με τις παραμορφώσεις στο σχέδιο ή στην

²¹ Κιλεσοπούλου Κάτια, Σαχίνη Αγγελική, (επιμ. έκθεσης και καταλόγου), Κατάλογος Έκθεσης: Τάκης Μάρθας, Αναδρομική, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1990, σελ. 14.

²² Σαχίνη, Αγγελική, ό.π., σελ.20



531

531. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Πορτρέτο Λουκίας Μάρθα», 1944-53, λάδι. 72εκ x52εκ.



532



533

532. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα.
533. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Βάρκα», 1938, 26εκ x 34εκ., υδατογραφία.

προοπτική υπάρχουν και σ' άλλα έργα της ίδιας περιόδου, όπως στο πορτρέτο της συζύγου του Λουκίας».²³

Το εικαστικό του έργο στηρίζεται στην αισθητική μιας ζωγραφικής ευαισθησίας, σχηματισμένης από βιώματα, παρά τις αναφορές σύνδεσής της με μια ιστορική παράδοση. Οι αλλαγές που συνέβαιναν ραγδαίες στο περιβάλλον και στη ζωή της πόλης καθόρισαν τον χώρο της μνήμης που λειτουργεί για τον καλλιτέχνη «ως πηγή συγκίνησης και έκφρασης για την δημιουργία του εικαστικού έργου».²⁴ Ο χώρος μνήμης για τον Τάκη Μάρθα είναι χώρος μύθου. Ενός μύθου πού λειτούργησε συναισθηματικά προβεβλημένος από τα κατάλοιπα της παιδικής του ηλικίας ή της νοσταλγίας αντικαθιστώντας το νοηματικό περιεχόμενο με το συναισθηματικό στο εικαστικό του έργο. Μέσα από την εικονική ταυτότητα των έργων του μεταμορφώνει «τα καθημερινά και αγοραία πράγματα σε κόσμους ομορφιάς και ποίησης».²⁵

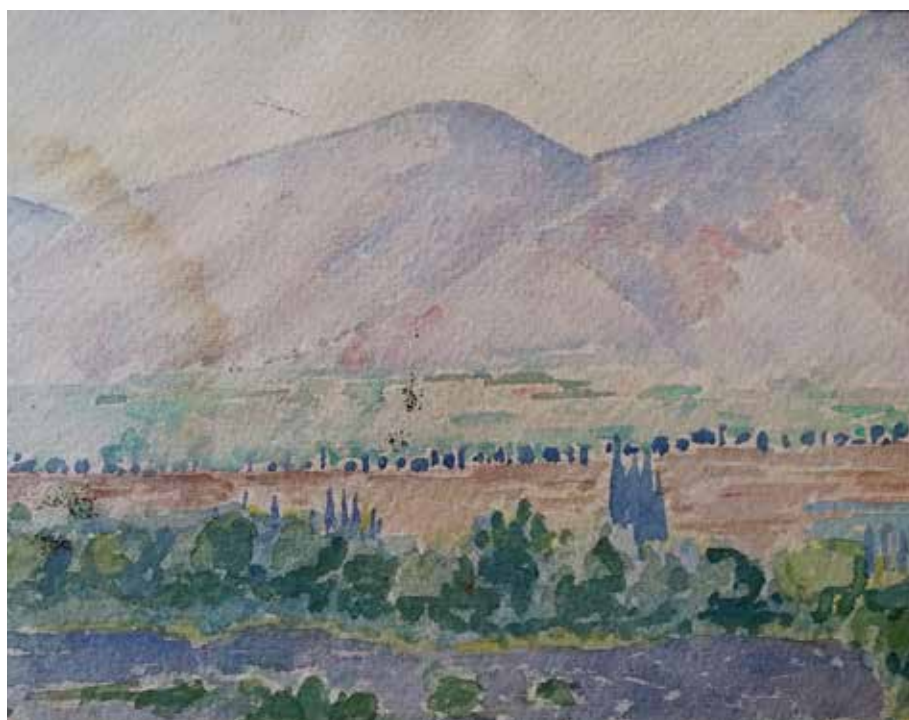
Κατά τον Δημήτρη Ευαγγελίδη ο Τάκης Μάρθας στο έργο του συνδέει την πραγματικότητα με το παιγνίδι, «κατορθώνει με μια πηγαία έμπνευση να μεταμορφώσει την υλική ζωή των караβιών σ' ένα θαυμαστό καλλιτεχνικό παιχνίδι: Τα σχοινιά, από τη λεπτότερη ως τη χοντρότερη υφή τους δένονται αδιάλυτα με τα κάθετα κατάρτια, με τις καμπύλες της πρύμνης και τις κουπαστές και τις διαγώνιες που τις ενώνουν σ' ένα υποβλητικό πανηγύρι γραμμών και συνδυασμών και χρωμάτων, όπου επικρατεί ο γκριζος και μελανός τόνος του κατραμιού και του κίτρινου των σχοινιών με κάπου-κάπου διαφαινόμενη λουρίδα της θάλασσας, αισθανόμαστε την ατμόσφαιρα του караβιού να μας λούει παντού».²⁶

²³ Σαχίνη, Αγγελική, ό.π., σελ.20.

²⁴ Βακαλό, Ελένη, *Η Φυσιогνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα: Ο μύθος της ελληνικότητας*, τόμ. Γ', εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1983, σελ. 21.

²⁵ Προκοπίου Άγγελος, Γ., άρθρο στην Εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 15.7.1965.

²⁶ Ευαγγελίδης, Δημήτρης, Ε., «Εκθέσεις», άρθρο στην εφημερίδα *Νέα Εστία*, τ.756, 1.1.1959.



534



535

534. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Τοπίο». Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
535. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Βάρκες», 1938, ακουαρέλα.

Ο Τάκης Μάρθας ενισχύει την θεωρία που στηρίζει την ιδέα της ελληνικότητας τη δεκαετία του '30 ότι η τέχνη και ο πολιτισμός ενός τόπου είναι άρρηκτα δεμένα με το γεωγραφικό περιβάλλον και την ιστορία του το οποίο αποτελεί πρωταρχικό παράγοντα πολιτισμικής διαφοροποίησης όπως φαίνεται στο εικαστικό έργο «Συντροφιά». Ακολουθώντας ουσιαστικά την θέση του Περικλή Γιαννόπουλου περί απόδοσης της ελληνικότητας μέσω ενός γεωγραφικού και κλιματολογικού Ντετερμινισμού²⁷.

Ο τονισμός του ελληνικού φωτός και του αιγαιοπελαγίτικου τοπίου ήδη από τη γενιά του '30 σχετίζεται με την τάση που παρατηρείται εκείνη την εποχή να εξηγηθεί με επιστημονικό τρόπο η καλλιτεχνική ιδιοφυία λαών και εθνών.²⁸ Το ανθρωπογενές περιβάλλον και το ελληνικό τοπίο αποδίδονται στο εικαστικό έργο μέσω της σύζευξης των μορφών, των υφών, των χρωμάτων και του φωτός: «Ο νησιώτης Μάρθας με σχεδόν ερωτική διάθεση ανιχνεύει τη δυνατότητα σύζευξης του καταλυτικού ελληνικού φωτός, που απογυμνώνει τα αντικείμενα από τις περιττές λεπτομέρειες, με τη μαγική διαφάνεια του νερού, τις νεκρές φύσεις και τα πορτραίτα»,²⁹ «Τα πλαστικά σχήματα του λαού, που είναι αποτέλεσμα του τόπου, της χώρας, του κλίματος, του περιβάλλοντος» αποτελούν τα μόνιμα, εσωτερικά και αμετάβλητα χαρακτηριστικά της ελληνικής τέχνης, αναφέρει ο Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας.³⁰ Ο Τάκης Μάρθας συμπορεύεται με τη θεωρητική θεμελίωση της ελληνικής εκδοχής του μοντερνισμού έτσι όπως αυτή αποδίδεται στο πρωτοποριακό για την εποχή του περιοδικό, *Το 3ο Μάτι*.³¹

²⁷ Γιαννόπουλος, Περικλής, *Η Ελληνική Γραμμή και Το Ελληνικόν Χρώμα*, εκδ. Λιβάνης, Αθήνα, 2012.

²⁸ Τζιόβας, Δημήτρης, *Οι Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1989, σσ.70-78, 113.

²⁹ Αρχείο Τάκη Μάρθα.

³⁰ Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Νίκος, «Περί Ελληνικής Τέχνης», *Το Νέον Κράτος*, τ. 5, 1938, σσ. 126-132.

³¹ Το περιοδικό κυκλοφόρησε 12 τεύχη από τον Οκτώβριο του 1935 (Πρώτο τεύχος, 10 Οκτωβρίου 1935) μέχρι τον Αύγουστο του 1937 και από το 2ο τεύχος άρχισαν να παρουσιάζονται ενότητες, αφιερωμένες σε συγκεκριμένα θέματα, διπλό τεύχος «Φύση, θέμα, τοπίο», τριπλό λογοτεχνικό και εξαπλό τεύχος με θέμα «Ο νόμος του αριθμού στη φύση και στην τέχνη». Τα τεύχη από το 1ο έως το 5ο διηύθυνε ο Στρατής Δούκας. Πρόκειται για μια έκδοση «πνευματικής καλλιέργειας και τέχνης» θέτοντας νέες βάσεις για

Τα κατοχικά έργα του Τάκη Μάρθα όπως και άλλων καλλιτεχνών,³² με θεματολογία τον απελευθερωτικό αγώνα κατά των Γερμανών και τη σκληρή πραγματικότητα της εποχής λειτουργούν ως φορείς του ιστορικού γίνεσθαι και της κοινωνικής προσφοράς³³. Το θέμα αποδίδεται από το πιο πρόσφορο για την εποχή μέσο, τη χαρτική, σε χαλκό ή λινόλεουμ, στο οποίο, όπως αναφέρει η Κάτια Κίλεσοπούλου, ο Τάκης Μάρθας «διαθέτει την ασφάλεια του μάστορα που πειθαρχεί τη συγκινησιακή φόρτιση μέσα από τη συνετή χρήση του υλικού του».³⁴

Η θεματολογία των κατοχικών του έργων, όπως αναφέρει η ιστορικός Τέχνης Αγγελική Σαχίνη, «εκτελέσεις, μπλόκα, αλλά και πράξεις ηρωισμού, όπως το κατέβασμα της χιτλερικής σημαίας από την Ακρόπολη, αποδίδονται με αδρές χαράξεις κι ελάχιστα περιγραφικά στοιχεία. Ο Μάρθας συναισθάνεται βαθιά το δράμα του ελληνικού λαού στο οποίο κι ο ίδιος συμμετέχει και το καταγράφει με σεβασμό και συγκίνηση αλλά χωρίς συναισθηματισμούς».³⁵ Η θεματολογία αλλά και η εικαστική απόδοση λειτουργούν όχι μόνο ως μέσο σύνδεσης με την παράδοση, αλλά και ως στοιχείο αγωνιστικότητας και ηρωισμού, διευρύνοντας ακόμη περισσότερο την ισχύ της ελληνικότητας μέσα από την συναισθηματική φόρτιση που την περιέβαλε.³⁶

την μελέτη και προβολή του νεοελληνικού πολιτισμού. Σκοπός της έκδοσης αναφέρεται η κάλυψη κενών και ελλείψεων στην πνευματική ζωή του τόπου, «Τα κενά που διαπιστώθηκαν στην πνευματική ζωή είναι: η έλλειψη κατεύθυνσης σε «όλα τα πνευματικά -εθνικά και διεθνή- ζητήματα», «ανυπαρξία καθορισμένου προγράμματος», «έλλειψη πειθαρχίας και ιεραρχίας», άγνοια σε ό, τι αφορά την σύγχρονη κίνηση του εξωτερικού, «ημιμάθεια και κακή μίμηση», αδιαφορία για τα «ζωντανά και αυθεντικά στοιχεία της τέχνης», «πνευματική και συναισθηματική προχειρότητα», «απροθυμία για

³² Μεταξύ άλλων: Γιώργος Φαρσακίδης, Δημήτρης Γιολδάσης, Κατερίνα Χαριάτη – Σισμάνη, Μέμος Μακρής, Λουκία Μαγγιώρου, Βάσω Κατράκη, Χρήστος Δαγκλής, Βάλιας Σεμερτζίδης, Α. Τάσος, Κώστας Γραμματόπουλος, Άννα Κινδύνη, Πάννης Στεφανίδης, Ασάντουρ Μπαχαριάν, Γιώργος Σικελιώτης, Γ. Βελισσαρίσης.

³³ Σαχίνη, Αγγελική, *ό.π.*, σελ. 21.

³⁴ Κίλεσοπούλου, Κάτια, *ό.π.*, σελ. 14.

³⁵ Σαχίνη, Αγγελική, *ό.π.*, σελ. 21.

³⁶ Βακαλό, Ελένη, *ό.π.*, σελ. 18.

536.Χαρακτικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Κατοχικό», λινόλεουμ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα. 537. Χαρακτικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Από τη σειρά «Κατοχικά», λινόλεουμ.

538. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Από τη σειρά «Κατοχικά».

Μελάνι σε χαρτί.

539. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Από τη σειρά «Κατοχικά».

Μελάνι σε χαρτί.

540. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Από τη σειρά «Κατοχικά». Υδατογραφία.



536



537



538



539



540

Η εσωτερικότητα, η ανάλυση, η διατύπωση ψυχικών καταστάσεων εκφράζονται μέσα από τις προσωπογραφίες του Τάκη Μάρθα μέσα από μια εξπρεσιονιστική αφαιρετική πρόθεση. Κατά την Αγγελική Σαχίνη, «το ανθρώπινο πρόσωπο φαίνεται να αποτελείσε γι' αυτόν μία μόνιμη πρόκληση, πολλά από τα έργα της παραστατικής του ζωγραφικής είναι προσωπογραφίες, που διακρίνονται για τη ψυχογραφική δεξιότητά του δημιουργού τους».³⁷

Το εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα στον Μεσοπόλεμο ακολουθεί την ελληνική τέχνη η οποία μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο παραμένει παραστατική και ανθρωποκεντρική,³⁸ ενώ οι προσπάθειες για αφαίρεση παραμένουν αποσπασματικές.

Η δεύτερη περίοδος 1950-1965: Αφαίρεση

Ο Τάκης Μάρθας, στη μεταπολεμική εποχή όπου το μοντέρνο κίνημα στην αρχιτεκτονική συνοδοιπορεί με την αφηρημένη-ανεικονική τέχνη στη διεθνή σκηνή αποτελώντας μια αληθινή επανάσταση στις εικαστικές τέχνες του 20ού αιώνα, στρέφεται από την παραστατική εξπρεσιονιστική ζωγραφική στην αφαίρεση.³⁹

Το πολυάριθμο έργο του κατά την περίοδο 1955-1965 περιλαμβάνει ανεικονικές συνθέσεις, προσωπογραφίες και τοπία. Πειραματισμοί με νέα υλικά και τεχνοτροπίες, νέες γεωμετρίες στο υπόβαθρο του έργου, εκφράζουν τη μετάβαση του στην ανεικονική ζωγραφική, στην οποία εξελίσσεται προοδευτικά, τη γενικότερη αίσθηση της

³⁷ Κυριαζή, Νέλλη, «Το ζωγραφικό έργο του Τάκη Μάρθα», Κατάλογος Έκθεσης Τάκης Μάρθας, Αναδρομική, Δημοτική Πινακοθήκη Πάτρας, Πάτρα, 1992, σελ. 8.

³⁸ Σαρακατσιάνου, Βασιλική Μ., ό.π., σελ. 83.

³⁹ Το 1955 η γκαλερί «ΑΔΕΛ» φιλοξένησε την πρώτη ατομική έκθεση του Τάκη Μάρθα με έργα της περιόδου 1935-55, στα οποία ανιχνεύεται η σταδιακή μετάβαση του στο χώρο της αφηρημένης τέχνης και οίεπιδράσεις που δέχτηκε από τον φωβισμό, τον εξπρεσιονισμό, τις μετεμπρεσιονιστικές αναζητήσεις και τα διδάγματα του Cezanne. Βακαλό, Ελένη, *Η Φυσιогνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα, Αφαίρεση*, τόμος Α', εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1981, σσ. 37-38.



541



542

541. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Χωρίς τίτλο», 1960, λάδι σε χαρτόνι. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα. 542. «Άλογα», 1959, πλαστικό σε χαρτόνι, 51εκ x 40εκ.

εποχής του με την εξέλιξη της τεχνολογίας και τις νέες δυνατότητες καταργώντας τα όρια. Όπως αναφέρει ο φοιτητής του Δημήτρης Φατούρος: «Μια ζωγραφική που πέρασε δύο μεγάλες περιόδους: Εξπρεσιονιστική με κοινωνικό προβληματισμό. Μελέτη των δυνατοτήτων των υλικών που δίνει η τεχνολογία, δουλεμένα κυρίως με τεχνική της ζωγραφικής του καβαλέτου. Κοινό γνώρισμα ή, πιο σωστά, κοινές οργανωτικές αρχές. Λιγότερη περισσότερο φανερή γεωμετρική οργάνωση. Σκούρες χρωματικές κλίμακες. Χειροτεχνική επεξεργασία, τόσο στο κολλάζ όσο και στα λάδια του».⁴⁰

Η Μεταπολεμική εποχή στην οποία ο Τάκης Μάρθας θα δράσει καλλιτεχνικά στην Ελλάδα, η οποία, όπως αναφέρει η Νίκη Λοϊζίδη, «λόγω του ότι βρισκόταν στο περιθώριο του σύγχρονου πολιτισμού υπήρξε χώρος προβληματικής υποδοχής, διαμόρφωσης και νοηματοδότησης του μοντέρνου και υιοθέτησε την αφαίρεση μεταπολεμικά, χωρίς όμως να έχει βιώσει ουσιαστικά την περιπέτεια του μοντέρνου».⁴¹ Η στροφή στην αφαίρεση του Τάκη Μάρθα όπως αναφέρει η Βεατρίκη Σπηλιάδη, «χρειαζόταν ιδιαίτερο κουράγιο κι ερευνητική διάθεση αφού στην Ελλάδα ήταν κατανοητή μόνο η παραστατική τέχνη και η αφηρημένη μπορούσε να θεωρηθεί σαν ασέβεια στην παράδοση».⁴²

Η ταύτιση του Τάκη Μάρθα με το μοντέρνο κίνημα και την αφαίρεση είναι εμφανής, όπως αναφέρει στο αυτοβιογραφικό σημείωμα του στον Ζυγό, το 1958: «Όταν το κίνημα τούτο το γνώρισα [εννοεί το μοντέρνο κίνημα], είδα πως ένα βήμα με χώριζε από κείνο. Αν οι οξυδερκέστεροι από μας το παραδεχτήκαμε τότε ήταν για τους λόγους τούτους: Πως υποσχόταν την πλήρωση της οργανικής αλήθειας, πως ήταν αυστηρό και απλό και το κυβερνούσε μια γεωμετρία ενός καθολικού σχήματος, ικανού να συμβολίσει την εποχή μας».⁴³

Κατά την Κάτια Κιλεσοπούλου, «ο Μάρθας συγκαταλέγεται

⁴⁰ Φατούρος, Δημήτρης, Κατάλογος Έκθεσης *Τάκης Μάρθας. Ένας Πρωτοπόρος*, Σεπτέμβριος 1971, σελ. 2.

⁴¹ Λοϊζίδη, Νίκη, *ό.π.*, σελ. 10.

⁴² Σπηλιάδη, Βεατρίκη, άρθρο στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 8.4.1978.

⁴³ Τσαούσης, Δημήτριος, Γ., *ό.π.*, σελ. 221.



543



544

543. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Χωρίς τίτλο», 1961, μικτή τεχνική. 544. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση», 1960, μικτή τεχνική σε χαρτί, 25εκ x 35εκ.



545

545. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Καράβι», 1960, πλαστικό σε μουσαμά, 60εκ x 49εκ.

546. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Καράβι», 1960, λάδι σε μουσαμά, 65εκ x 100εκ.



546

ανάμεσα στους πρώτους καλλιτέχνες που εισήγαγαν την αφηρημένη ζωγραφική στην Ελλάδα. Όντας ο ίδιος καθηγητής στο Πολυτεχνείο, μπορεί κανείς να πει ότι ενσωμάτωσε και διέδωσε τόσο σαν δάσκαλος όσο και σαν ανεξάρτητος ζωγράφος την αισθητική που εισάγει και στη συνέχεια προασπίζεται η αφηρημένη τέχνη. Η έννοια του αφηρημένου ταλαιπώρησε ειδικούς και μη και ταλαιπωρήθηκε η ίδια επί χρόνια μέχρις ότου αποσαφηνιστούν οι στόχοι της, για να μην πω τα ιδεώδη της. Και ενώ στην Ευρώπη και την Αμερική το κίνημα πέρασε άμεσα τόσο στους κύκλους των καλλιτεχνών όσο και στη συνείδηση του κοινού, στην Ελλάδα η αντίσταση, που πρόβαλλαν και οι δύο χώροι, υποχρέωσε τους δημιουργούς σε επιπλέον αγώνα, ιδίως κοινωνικό. Επειδή το κίνημα ήταν εισαγόμενο, απασχολήθηκαν επιπρόσθετα με το πρόβλημα της ανίχνευσης των τρόπων και των στοιχείων που θα του πρόσφεραν την ελληνική του ταυτότητα».⁴⁴

Η εποχή που ο Τάκης Μάρθας θα δράσει καλλιτεχνικά, η αφαίρεση στην Ελλάδα συμπίπτει χρονικά με την δυναμική της παρουσίαση διεθνώς που «απορρέει από την αγωνιώδη αναζήτηση της απόλυτης, της καθαρής αλήθειας, της λυτρωμένης από αναπαραστατικούς πειρασμούς και δοκιμασίες, από ένα δηλαδή αποκλειστικά φιλοσοφικό θεώρημα της τέχνης in abstracto, ο μεταπολεμικός αφηρημένος εκπροσωπεί τον αιτήμα των καιρών, των τραυματικών εμπειριών και βιωμάτων που δημιούργησε ένας τρομακτικά ανθρωποβόρος πόλεμος».⁴⁵

Παρόλα αυτά με την εισαγωγή της αφαίρεσης στην Ελλάδα τη δεκαετία του '50, την οποία ακολουθεί ο καλλιτέχνης, επανέρχονται στο προσκήνιο ερωτήματα που απασχόλησαν τη γενιά του '30 και ασφαλώς τον Τάκη Μάρθα σχετικά με τα χαρακτηριστικά της ελληνικής τέχνης και την ορθότητα του προσανατολισμού στα δυτικά πρότυπα. Ταυτόχρονα παρατηρείται και ένας παροξυσμός «ελληνικότητας», που, όπως αναφέρει ο Αλέξανδρος Ξύδης, «όσο φυσιολογικός και αν ήταν μετά από ένα τραγικό εμφύλιο πόλεμο, ήταν πιθανό

⁴⁴ Κιλεσοπούλου, Κάτια, *ό.π.*, σελ. 14.

⁴⁵ Κυριαζή, Νέλλυ, *ο.π.*, σελ. 7.



547



548

547. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση», 1958, πλαστικό σε φελλό, 50.5εκ x 100.5εκ.
548. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Χωρίς τίτλο», 1958, πλαστικό σε φελλό, 50εκ x 100εκ.

να οδηγήσει σ' ένα παθολογικά χρόνιο το θέμα της ελληνικότητας και γίνεται προσπάθεια να εντοπιστούν τυχόν χαρακτηριστικά της ακόμη και σε αφηρημένα έργα».⁴⁶

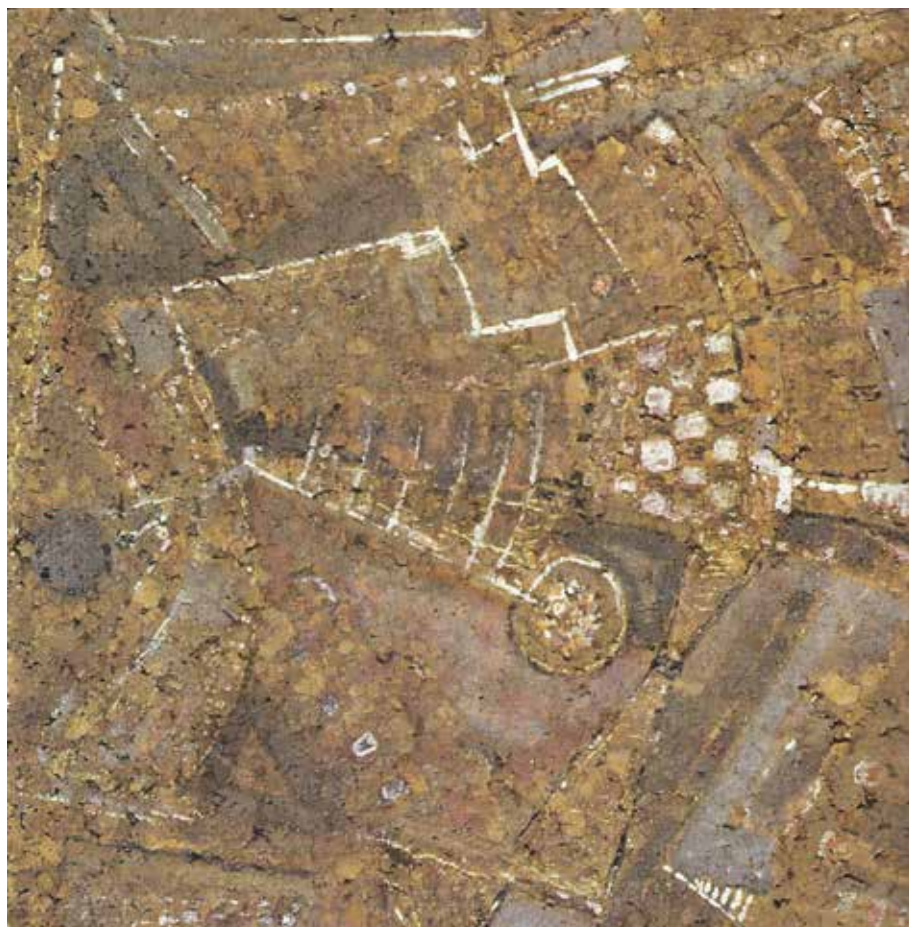
Σε αυτό το πλαίσιο το δίπολο Μοντερνισμός και «Παράδοση» εξακολουθεί να απασχολεί τον Τάκη Μάρθα όπως και τους ομότεχους κατά την μεταπολεμική περίοδο στην Ελλάδα, ως δύο εκδοχές της μοντέρνας τέχνης, τη μητροπολιτική και την περιφερειακή παράδοση⁴⁷. Με την ίδια θεωρία που υποστηρίζει ο Δημήτρης Ευαγγελίδης ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική προήλθε από την νησιώτική αρχιτεκτονική του Αιγαίου,⁴⁸ αντίστοιχα το πνεύμα της ελληνικής αφηρημένης τέχνης έχει ελληνικές ρίζες.

Σε σειρά έργων του με θέμα ανθρώπινες μορφές και συνθέσεις ο Τάκης Μάρθας διερευνά τη σχέση της μοντέρνας με την αρχαία ελληνική και βυζαντινή τέχνη μέσω της αφαίρεσης και της γεωμετρίας συμπλέοντας με τις απόψεις του γλύπτη Αντώνιου Σώχου: «Η μοντέρνα τέχνη έχει ασφαλώς κοινά σημεία επαφής με την αρχαία ελληνική, αν παραδεχτούμε ότι η αρχαία ελληνική τέχνη ήταν ο καθρέπτης του περιβάλλοντός της και ότι ήταν συνεπής με την τότε ζωή. Οι αρχαίοι μάς έδωσαν την αρμονία, την απλότητα, τους Θεούς τους, την πίστη που είχαν γι' αυτούς και ήταν πράγματι ειλικρινείς, γι' αυτό έφτασαν στο ανώτερο επίπεδο. Εμείς και η εποχή μας ερευνούμε με τη μοντέρνα τέχνη για να βρούμε τα μέσα να αποδώσουμε το

⁴⁶ Ξύδης, Αλέξανδρος, *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης: Φορείς και Προβλήματα*, τόμ. Β', εκδ. Ολκός, Αθήνα 1976, σελ. 227.

⁴⁷ Στη μητροπολιτική μοντέρνα τέχνη η μυθοπλαστική αφήγηση αντικαθιστάται από μια αφήγηση τεχνικών, υλικών και διαδικασίας, προσδίδοντας στην τέχνη αυτοαναφορικό περιεχόμενο, απομακρυσμένο από την ιστορία και την παράδοση. Στην περιφερειακή μοντέρνα τέχνη, η αφήγηση αποκτά έναν εθνικά διακριτό χαρακτήρα επικρατώντας την δεκαετία του '50 και εξελίσσοντας την τέχνη προς έναν τοπικιστικό μοντερνισμό. Ευαγγελίδης, Δημήτρης, *Η Ελληνική Τέχνη*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα, 1969, σελ.55.

⁴⁸ Κωτίδης, Αντώνης, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην Ελληνική Μεταπολεμική και Σύγχρονη Τέχνη*, τόμ. Β', εκδ. University Studio Press, Αθήνα, 2011, σελ. 18.



549

549. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Χωρίς τίτλο», 1964, πλαστικό σε φελλό, 49εκ x 49εκ.

δέος που μας καταλαμβάνει μόνο με τη σκέψη πως φτάσαμε σ' ένα σημείο που με μια βόμβα είναι δυνατόν να καταστραφεί ολόκληρος ο πλανήτης. Είναι λοιπόν δυνατόν αυτό το πράγμα να το αγνοεί ο πραγματικός σημερινός καλλιτέχνης;».⁴⁹

Σχετικά με την ελληνική έκφανση της σύγχρονης τέχνης και τη δυσκολία αφομοίωσής της στην ελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα, ο Αλέξανδρος Ξύδης αναφέρει ότι «η ελληνική τέχνη είναι στερεωμένη σε ρίζα γερή αφαίρεσης που μπορεί να διοχετεύσει ζωογόνους χυμούς στον σημερινό καλλιτέχνη (κυκλαδικά ειδώλια, γεωμετρική τέχνη, βυζαντινή και λαϊκή τέχνη). Άλλωστε η ελληνική τέχνη συχνά δέχτηκε τη διείσδυση στοιχείων, χωρίς να αλλοιώνει τα βασικά χαρακτηριστικά της».⁵⁰ Η ελληνικότητα θα αναζητηθεί από τον Τ.Μάρθα μέσα από φόρμες όπου η αρχαικότητα είναι διακριτή.

Ο Τάκης Μάρθας, κατά την Ελένη Βακαλό ανήκει στους πρωτόπορους εκφραστές της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα, γλυπτικής⁵¹ και ζωγραφικής που έχουν ως αφετηρία τις αναζητήσεις τους κυρίως στο έργο του Kandinsky και με σαφείς αναφορές στη λυρική αφαίρεση, ανάμεσα στους Αλέκο Κοντόπουλο (1905-1975)⁵², Γιάννη Σπυρόπουλο (1912-1990), «όχι τόσο για τη χρονική έναρξη ενασχόλησής τους

⁴⁹ Ζυγός, τεύχ. 5, Μάρτιος 1956, σελ.12.

⁵⁰ Ζυγός, τεύχ. 66-67, Μάιος-Ιούνιος 1961, σσ. 31-33.

⁵¹ Στη γλυπτική αντίστοιχα κυριαρχεί το ίδιο πνεύμα, διακεκριμένοι καλλιτέχνες Λάζαρος Λαμέρας (1913-1998), Αχιλλέας Απέργης (1909-1986), Γιώργος Ζογγολόπουλος (1903-2004), Κλέαρχος Λουκόπουλος (1906-1995) δημιουργούν αφαιρετικές γλυπτικές συνθέσεις ενισχύοντας τη νέα εικαστική αντίληψη. Ο Λάζαρος Λαμέρας που ανήκει επίσης στο στενό φιλικό περιβάλλον του Μάρθα εκθέτει στην Πρώτη μεταπολεμική έκθεση του 1948, το πρώτο αφηρημένο έργο που εκτίθεται δημόσια, την «Πεντέλη σε έκσταση» εντάσσοντας γλυπτική στην ιστορία της ελληνικής αφαίρεσης. Βακαλό, Ελένη, *ο.π.*, σελ.36.

⁵² Οι «Ακραίοι» θα ιδρυθούν το 1949 από τον Αλέκο Κοντόπουλο, επιστήθιο φίλο του Τάκη Μάρθα, μαζί με τους Γιάννη Γαϊτή, Δημήτρη Χυτήρη Γιάννη Μαλτέζο και τον και τον γλύπτη Λάζαρο Λαμέρα. Η ομάδα «Ακραίοι» προσεγγίζει την τέχνη ως μια έκφραση «της ποιητικής πραγματικότητας της εσωτερικής αλήθειας...» χωρίς ιστορικές και τοπικιστικές αναφορές. Βακαλό, Ελένη, *ό.π.*

με αυτήν, όσο για την πίστη, τη θέρμη και τη συνέπεια, με την οποία την υπηρέτησαν έως το τέλος»⁵³ με έντονη προβολή στο εξωτερικό προβάλλοντας την Μοντερνιστική αφομοίωση της Ελλάδας.⁵⁴

Στη θεματολογία του έργου του Τάκη Μάρθα κατά την μεταπολεμική περίοδο, όπως αναφέρει η Ελένη Βακαλό, «από τη μια μεριά έχουμε μια αφετηρία από το αντικείμενο και την παραστατική αντίληψη, από την άλλη μια αφετηρία από την καθαρή αφαίρεση. Σ' αυτήν μεταχειρίζεται διάφορες τεχνικές: το γράφισμα, τη ρευστότητα του χρώματος, τον πλασμό του σχήματος ή την επίπεδη αντίληψή του, την οργάνωση σε σχήματα ή την ελεύθερη χρωματική κίνηση, άλλοτε τονικές και άλλοτε αντιστικτικές αρμονίες, άλλοτε μια βάση χρωματικής κλίμακας χαμηλή και συγκεντρωμένη, άλλοτε το άνοιγμα στην αντίθεση και την ένταση, στη σύνθεση, πότε την αποσπασματικότητα σαν βάση για τον περιορισμό και τον καθορισμό της, πότε την ολοκλήρωση που ενισχύει την αυτοδυναμία της και την ενέργεια αυτής της αυτοδυναμίας. Κάθε τέτοια άποψη στα έργα του αντιπροσωπεύει επίσης και μια αντίστοιχη διαφορετική αφετηρία για τη διερεύνηση, όχι πια της τεχνικής μόνον, αλλά και του οργανισμού της μορφής γενικότερα».⁵⁵

Με δεδομένη, όπως προκύπτει από το αρχιτεκτονικό έργο του Τάκη Μάρθα, την αναζήτηση της ελληνικότητας μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της μεσογειακότητας, θα έπρεπε ίσως να διερευνηθούν οι εκλεκτικές συγγένειες των Ελλήνων καλλιτεχνών κοντά στους Μεσογειακούς ομοτέχνους τους. Στο έργο των οποίων «η διαφάνεια

⁵³ Κυριαζή, Νέλλυ, *ό.π.*, σελ. 8.

⁵⁴ Η παρουσίαση της ελληνικής αφαίρεσης στο εξωτερικό είναι έντονη ήδη από το 1959 όπου πυκνώνουν οι ομαδικές εκθέσεις στο εξωτερικό, με μεγαλύτερη συμμετοχή αφηρημένων καλλιτεχνών: στην έκθεση του Smithsonian Institute μετέχουν οι Τάκης Μάρθας, Γιάννης Μαλτέζος, Αλέκος Κοντόπουλος, Γιάννης Σπυρόπουλος, Λίλη Αρλιώτη, ενώ στην έκθεση Ελλήνων στη γκαλερί Creuze του Παρισιού οι: Αχιλλέας Απέργης, Γιώργος Βακαλό, Βλάσης Κανιάρης, Αλέκος Κοντόπουλος, Νίκος Κεσσανλής, Λάζαρος Λαμέρας, Τάκης Μάρθας, Γιάννης Σπυρόπουλος και Δημήτρης Φατούρος. Βακαλό, Ελένη, *ό.π.*, σελ. 3.

⁵⁵ Βακαλό, Ελένη, άρθρο στην εφημερίδα Τα Νέα, 17.9. 1963.



550

550. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Λουλούδια», 1964, πλαστικό σε καμβά 49εκ x 100εκ.

των τόνων, η ολιγοχρωμία και η εσωτερική χειρονομία υπηρετούν το ποιητικό όραμα της ζωγραφικής, συνδέοντας το συνειδητό με το υποσυνείδητο, τον αυθορμητισμό με την τάξη και το ένστικτο με τη λογική οργάνωση».⁵⁶

Για τον Μάρθα, η πολυμορφία, η ιδιαιτερότητα του ελληνικού φωτός, η θάλασσα η οποία αποτυπώνεται, τόσο στη χρωματική ερμηνεία όσο και στα εικονιστικά στοιχεία (βάρκες, καράβια, κοχύλια), το ελληνικό τοπίο μαζί με έναν αναλυτικό ζωγραφικό στοχασμό αποτελούν τις πηγές έμπνευσης στο έργο του απαντώντας σε μια ελληνική ερμηνεία της αφαίρεσης όπως την θεωρεί ο Αλέξανδρος Ζίας: «την ισορροπία της σύνθεσης, την πεμπτούσια της ελληνικής φύσης γενικότερα, τη λειτουργία του φωτός και τον γεωμετρισμό, που είναι αγαπητός από τα πανάρχαια χρόνια».⁵⁷

Το 1964 ο Τάκης Μάρθας, απευθυνόμενος προς τους φοιτητές της Αρχιτεκτονικής Σχολής, αναφέρει ότι η αφηρημένη τέχνη «έπρεπε να είναι προσιτή σε εκείνους που την καταλαβαίνουν σαν τέχνη, που δύνανται με χρώμα και σχήμα ή καθαρό σχήμα ή διάφορα υλικά να λύσουν το θέμα. Αρκεί να είναι τέτοια η τέχνη που θα σου θυμίζει το όνειρο που προκαλεί η θάλασσα και ίσως ο βυθός αυτής. Είναι κάτι σαν όνειρο θάλασσας το θέμα».⁵⁸ Μέσα από την τέχνη ο Μάρθας επιχειρεί να «σπάσει το αδιαπέραστο διάφραγμα μεταξύ της πραγμα-

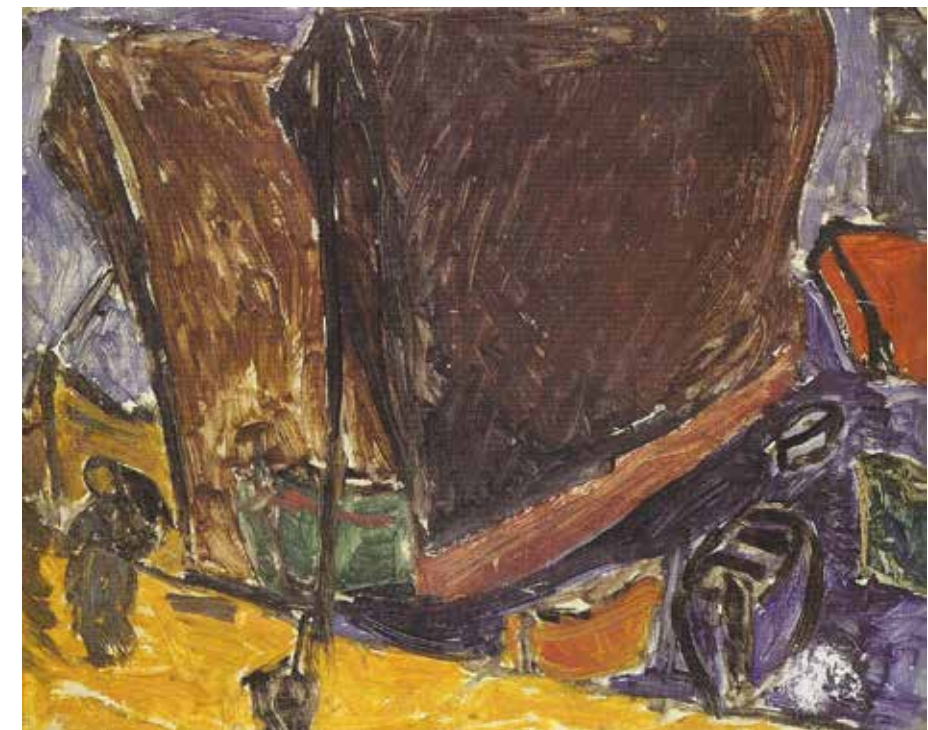
⁵⁶ Οι Times του Λονδίνου σε άρθρο τους με τίτλο «Αφηρημένη Τέχνη στην Ελλάδα», που αναδημοσιεύτηκε στον Ζυγό αναφέρουν: «Οι καλλιτέχνες αυτοί χρησιμοποιούν ρυθμούς εκφράσεως διεθνούς επικαιρότητας, προσφέροντας ελάχιστο έδαφος για να αποδώσει κανείς γενικά έναν ιδιάζοντα ελληνικό χαρακτήρα αν και μπορεί να παρατηρηθεί ότι ένας τόπος όπου το φως έχει μια ιδιαίτερη λαμπρότητα είναι τόπος μιας τέχνης-καθώς αποδεικνύεται εδώ- σκοτεινού και μελαγχολικού περιεχομένου στο σύνολο, που έχει σχέση ως προς αυτή την άποψη με την αφηρημένη δουλειά των σύγχρονων Ισπανών καλλιτεχνών». Ζυγός, τεύχ. 98, Ιανουάριος 1964, σελ.43.

⁵⁷ Ζίας, Νίκος, «Πρώτες Σημειώσεις για μια εισαγωγή στη Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη», Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα, Αθήνα, 1970, σελ. 18.

⁵⁸ Αποχαιρετιστήριος λόγος του Τάκη Μάρθα προς τους σπουδαστές της Γ'Τάξης της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ, στις 1-7-1964. Αρχείο Τάκη Μάρθα.



551



552

551. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Καράβια», 1958, πλαστικό σε φελλό, 37εκ x 52.5εκ.
552. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Καράβια», 1953, λάδι σε χαρτόνι, 36εκ x 45εκ.



553



554

553. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Χωρίς τίτλο», 1960, λάδι σε χαρτόνι, 63.5εκ x 72.5εκ.
554. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Χωρίς τίτλο», 1960, λάδι σε χαρτόνι, 61εκ x 99εκ.

τικότητας και του φανταστικού, μεταξύ του κόσμου της λογικής και του κόσμου του ονείρου» όπως ορίζει την αυθεντική σύγχρονη τέχνη στο μανιφέστο της η ομάδα «Ακραίοι» η οποία «θέλει να αποδείξει την αδιαχώριστη συνύπαρξη του ανθρώπου με τον κόσμο». «Γύρεψα την ψυχική και πνευματική μου λύτρωση σε πραγματικότητες που δεν είναι χειροπιαστές. Άφησα τον εαυτό μου ελεύθερο στο χρώμα, στο σχήμα, στο όνειρο, στα παραμύθια της ψυχής και της καρδιάς κι έπλασα τα ζωγραφικά μου παραμύθια έτσι όπως έρχονταν, τότε χαρούμενα και τότε μελαγχολικά. Δεν ξέρω αν αυτό το λες εσύ φυγή ή και αν είναι ακόμα. Πάντως αυτό προσπάθησα να σου δώσω». Προτείνοντας μια «καινούργια θεώρηση και οπτική που θα την ονομάσουμε και που είναι πνευματική... Μπροστά στην κατάρρευση των πλαισίων και της σύνθεσης της παράδοσης, όπου όλοι στεκόμαστε με μίαν έντονον νοσταλγίαν, η αυθεντική σύγχρονη τέχνη ελπίζει ότι θα έλθει μια μέρα όπου ο άνθρωπος θα μπορέσει να εγκαταστήσει καινούργιες πνευματικές συνθέσεις μέσα στις οποίες θα είναι ελεύθερος και απόλυτος!».⁵⁹

Στα έργα με το γενικό τίτλο «Μύθοι» που παρουσίασε ο Μάρθας στην τελευταία του ατομική έκθεση το 1963, όπως αναφέρει η Αγγελική Σαχίνη, «η γοητεία που ασκεί το υλικό στο ζωγράφο μοιάζει ως ένα σημείο να ελέγχεται. Η αφήγηση των «μύθων γίνεται με λάδι, ακρυλικό, μελάνι και κόλλα και η σύνθεση των έργων βασίζεται περισσότερο στις πλαστικές και ζωγραφικές αξίες του χρώματος».⁶⁰ Κατά την Ελένη Βακαλό ο καλλιτέχνης «στην αναζήτηση των πλαστικών φαινομένων, των δυνατοτήτων τους, των σχέσεών τους με το γεγονός της μορφοποίησης, έχει πάντοτε ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Περισσότερο ακόμη όταν ανήκει σ' έναν καλλιτέχνη, όπως ο Τάκης

⁵⁹ Η ομάδα «Ακραίοι» συνέταξε ένα μανιφέστο, έχοντας ως πρότυπο ανάλογες ιδρυτικές διακηρύξεις κινημάτων του μοντερνισμού, όπου υποστηρίζει με πάθος τις κατακτήσεις της νέας τέχνης. Καφέτση Άννα, Λαμπράκη Πλάκα, Μαρίνα, *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου*, εκδ. Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αθήνα, 1992, σελ. 345, αναδημοσίευση από το περιοδικό *Ο Αιώνας μας*, Νοέμβριος 1949, σσ. 349-350.

⁶⁰ Σαχίνη, Αγγελική, *ό.π.*, σελ.20

Μάρθας, που αυτά όλα τα βλέπει σαν μύθους δηλαδή σαν να είναι αυτά τα βαθύτερα και στερεώτερα νήματα που ενώνουν την ανθρωπινή δημιουργία με τη φυσική».⁶¹

Κατά τον Δημήτρη Ευαγγελίδη το πραγματικό συγχέεται με το φανταστικό στο μεταπολεμικό έργο του Τάκη Μάρθα, «μια χαρούμενη γιορτή ξετυλίγεται στους αραδιαστούς πίνακες με μια ένταση χρωματιστική πού κάπου-κάπου φτάνει σε λυρισμό και ανεβαίνει σε δραματική έκφραση. Αλλά συχνά ξεπηδάει ξάφνου ή πραγματική ζωή και πάλι χάνεται πίσω από το λαμπρό σπιθοβόλημα της χρωματικής αρμονίας και της δεμένης πλοκής των σχημάτων. Αυτό μάλιστα αποτελεί την έννοια και τον κύριο χαρακτήρα της τέχνης αυτής του Μάρθα πού ποτέ δεν μάς αφήνει αδιάφορους με τα όλο και ανανεωνόμενα ευρήματα και την δροσερή διάθεση της δημιουργίας».⁶²

Το ανήσυχο και ερευνητικό πνεύμα του Τάκη Μάρθα εκφράστηκε με συνεχείς ανανεώσεις των εικαστικών του μέσων. Η αρχικά αναπαραστατική οπτική του οδηγήθηκε στην αφαιρετική έκφραση «από την κυβιστική ανακατασκευή των αντικειμένων στην απελευθέρωση των σχημάτων από τους οπτικούς περιορισμούς και στη συναρμολόγηση των στοιχείων τους με μέτρο το συναίσθημα του καλλιτέχνη και την ισορροπία του πίνακα».⁶³ Κατά την Κάτια Κιλεσοπούλου είναι εμφανής η πρόθεσή του να απαλλαγεί από τις αντιστοιχίες με την ορατή πραγματικότητα και την παραστατικότητα επικεντρώνοντας την προσοχή του στη φόρμα το υλικό και το χρώμα, «η αντίληψη που διαπνέει τα έργα του μαρτυρά ότι κάθε υλικό, ακόμα και το ευτελέστερο, έχει από τη φύση του ιδιότητες που μπορούν να αναχθούν σε μορφές τέχνης με τη δημιουργική επέμβαση του καλλιτέχνη. Πειραματίστηκε με όλες τις τεχνικές του: ρευστή ή κηλιδική απόδοση χρώματος, γραφισμοί, σκούρα, περιορισμένη χρωματική κλίμακα ή χρωματική έκρηξη, ανάγλυφα σχήματα ή επίπεδα, σύνθεση αποσπα-

⁶¹ Βακαλό, Ελένη, άρθρο στην εφημερίδα *Τα Νέα*, Σεπτέμβριος, 17.9.1963.

⁶² Ευαγγελίδης, Δημήτρης, άρθρο στο περιοδικό *Νέα Εστία* 1-1-1959.

⁶³ Ρηντ, Χεμπερντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1978, σσ.150-160.

σματική, λιτή, γεωμετρική ή πολύπλοκη, ελεύθερη, ανοικτή. Το χρώμα άλλοτε υπογραμμίζει ή παραστέκεται στο σχέδιο και άλλοτε εισορμά και με την πληθωρικότητα του δημιουργού».⁶⁴ Κατά την Όλγα Μπάτη για τον Τάκη Μάρθα «Η τέχνη δεν είναι παρά ένα μέσο, που μέσα από πολλές ανιχνεύσεις οδηγεί τελικά το θεατή στην ουσία των πραγμάτων, αλλά και κεντρίζει με επιδέξιο τρόπο το αισθητήριό του».⁶⁵

Το εικαστικό έργο λειτουργεί κατά τον Τάκη Μάρθα ως μέσο ενεργοποίησης του αποδέκτη από παθητικό και στατικό, σε ενεργό και δραστήριο, με όχημα τη φαντασία του. Κατά την Ελένη Βακαλό το έργο του Τάκη Μάρθα «δεν καθορίζει το είδος, το θέμα της συγκινησεως ή το αντικείμενο που την προκάλεσε. Δεν χειρίζεται ένα θέμα έτοιμο μέσα στην φυσική ή την ψυχική μας πραγματικότητα, αλλά μια διάθεση, την κίνηση προς τον σχηματισμό συναισθηματικών καταστάσεων ή πνευματικών εννοιών και την μορφοποιεί μέσα στο έργο απευθείας με την πλαστική γλώσσα. Έτσι η σύνθεση δεν επιβάλλεται στον θεατή με το θεματικό της είδος, αλλά πάντως ανταποκρίνεται σε μια συγκίνηση και την υποβάλλει στον θεατή, αφήνοντάς τον απλώς ελεύθερο στη μεταφορά από τον πλαστικό στον ψυχικό του πια κόσμο να την καθορίσει με τα δεδομένα του δικού του εννοιολογικού αποθέματος. Το έργο ενεργεί λοιπόν τώρα όχι τραβώντας μας μέσα σ' ένα κόσμο, αλλά δημιουργώντας έναν κόσμο που ξεκινά από την επιφάνειά του».⁶⁶

Σε κείμενό του στον κατάλογο της ατομικής του έκθεσης στην Γκαλερί «Ζυγός» το 1958, απευθυνόμενος στους θεατές αναφέρεται στην κατάργηση των τίτλων στα έργα του: «Οι τίτλοι θα προκύψουν από το είδος της συγκινησεως που θα νιώσεις, αν νιώσεις...». Ο θεατής είναι ελεύθερος να νιώσει την όποια συγκίνηση χωρίς την προκαθορί-

⁶⁴ Κιλεσοπούλου Κάτια, *ό.π.*, σελ. 14.

⁶⁵ Μπάτη, Όλγα, Τάκης Μάρθα. «Η Αναδρομική Έκθεση Ενός Πρωτοπόρου», Περιοδικό *Γυναίκα*, αριθμ. 738, 26-04-1978, σελ. 49.

⁶⁶ Ελένη Βακαλό, Κατάλογος Έκθεσης *Τάκης Μάρθα 1905-1965. Αναδρομική*, Δήμος Πατρέων, Επιμέλεια Έκθεσης Κυριαζή, Νέλλυ, Παπανικολάου Δημήτρης (επιμ. καταλόγου), Παπαδοπούλου, Σαλώμη, Παπανικολάου, Δημήτρης, 1992, Πάτρα, σελ. 34.

ζει το θέμα του έργου. Η εικαστική έκφραση του Τάκη Μάρθα είναι το αποτέλεσμα της σύζευξης της εσωτερικής-αόρατης και εξωτερικής δομής διά μέσου του συναισθήματος, με άμεση αναφορά στις θέσεις του kandinsky ο οποίος είχε την αίσθηση της μαθηματικής βάσης στην αισθητική μορφολογία για την τέχνη: «ένα έργο τέχνης αποτελείται από δύο στοιχεία, το εσωτερικό και το εξωτερικό. Το εσωτερικό είναι το συναίσθημα στην ψυχή του καλλιτέχνη. Αυτό το συναίσθημα έχει την ικανότητα να ξυπνά παρόμοια συναισθήματα και στο θεατή. Δεμένη με το σώμα, η ψυχή επηρεάζεται μέσα από τις αισθήσεις, απ' αυτό που αισθάνεται κανείς. Τα συναισθήματα ξυπνούν και διεγείρονται απ' ότι είναι αισθητό. Έτσι το αισθητό είναι η γέφυρα, δηλαδή η φυσική σύνδεση ανάμεσα στο άυλο (πού είναι το συναίσθημα του καλλιτέχνη) και στο υλικό (που καταλήγει στο έργο τέχνης). Και αντίστροφα, ότι είναι αισθητό αποτελεί τη γέφυρα ανάμεσα στο υλικό (τον καλλιτέχνη και το έργο του) και στο άυλο (το συναίσθημα στην ψυχή του παρατηρητή)».⁶⁷ Το έργο τέχνης κατά τον kandinsky πρέπει να έχει μια «κρυμμένη δομή» όχι απαραίτητα μια «γεωμετρική δομή», αλλά μια δομή που να προκαλεί «υπολογισμένες εντυπώσεις».⁶⁸

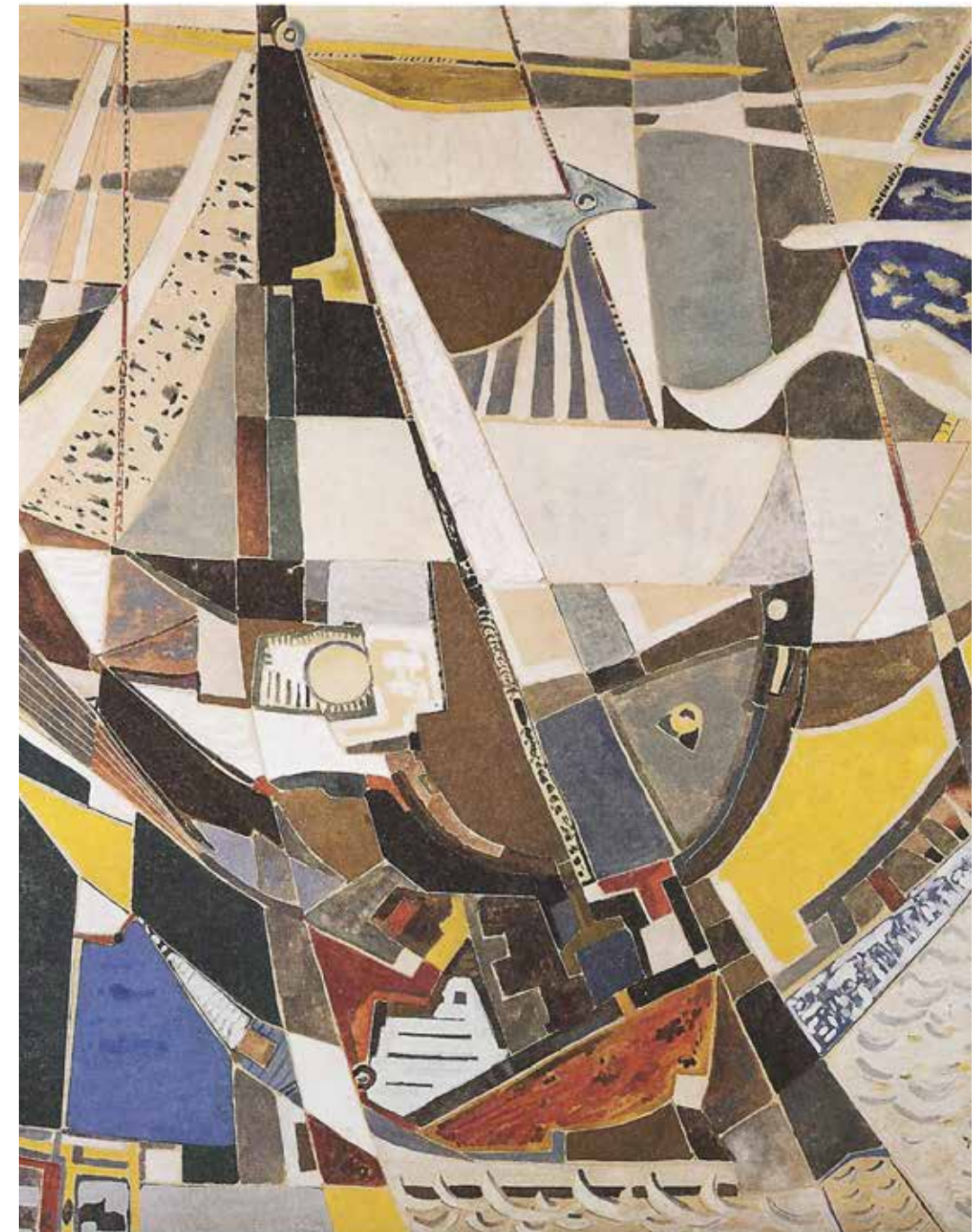
Κατά τον Τάκη Μάρθα το ζητούμενο στη ζωγραφική, όπως και στη διδασκαλία, είναι η ενεργοποίηση του συναισθήματος που λειτουργεί ως η κινητήριος δύναμη κατά τη δημιουργική χωροποιητική και εικαστική διαδικασία: «έγινα καθηγητής, γιατί θεωρώ ότι η έκφραση των ανθρώπινων συναισθημάτων, μαζί με την υπεύθυνη μελέτη των προβλημάτων που προκύπτουν, είναι κάτι που αξίζει να αφιερώσει κανείς ολόκληρη τη ζωή του».⁶⁹ Η έκφραση του συναισθήματος και η υπεροχή (= supremacy) του καθαρού αισθήματος, κοινές ιδέες του Τάκη Μάρθα με τις απόψεις του Malevich που εκδόθηκαν από το Bauhaus το 1927, αποδίδουν τη μοντέρνα υπόσταση στο εικαστικό έργο του αρχιτέκτονα.

⁶⁷ Ρηντ, Χεμπερντ, *ό.π.*, σσ.189-190.

⁶⁸ Ρηντ, Χεμπερντ, *ό.π.*, σελ.276.

⁶⁹ Αποχαιρετιστήριος λόγος του Τάκη Μάρθα προς τους σπουδαστές Γ'Τάξης, της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ, στις 1-7-1964. Αρχείο Τάκη Μάρθα.

555. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση με καράβι», 1963, λάδι, 138εκ x 154εκ.



555

Ο ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ

Με υπόβαθρο τη διατυπωμένη σχέση αρχιτεκτονικής και τέχνης όπως εκφράζεται ήδη από την Αναγέννηση, όπου η συμβολή της προοπτικής και των μαθηματικών είναι καταλυτική στην εικαστική σύνθεση αλλά και αργότερα στον μοντερνισμό όπως εκφράστηκε στο De Stijl και τους εμπνευστές του Piet Mondrian και Theo van Doesburg και το Bauhaus, ο Τάκης Μάρθας θα ακολουθήσει και θα εξελίξει αυτό το παρελθόν. Ζωγράφοι και αρχιτέκτονες όπως ο Le Corbusier, ο Fernand Léger ή ο Robert Delaunay έψαχναν τρόπους να συνδέσουν ή ακόμη και να ενοποιήσουν τη ζωγραφική με την αρχιτεκτονική, ενώ η σχολή του Bauhaus βάσισε το κέντρο βάρους της διδασκαλίας της σε αυτήν τη σύζευξη.

Στη Ελλάδα, ήδη από την εποχή του Μεσοπολέμου εμφανίζονται εικαστικοί καλλιτέχνες με αφετηρία τις αρχιτεκτονικές σπουδές διαφοροποιούνται από τους αμιγώς ζωγράφους. Πρόκειται για καλλιτέχνες που είχαν την παιδεία του αρχιτέκτονα, με όλους βεβαίως τους επηρεασμούς από μια τέτοια υποδομή, Μαλέας, Τσίγκος, Κοσμάς Ξενάκης είναι μερικά μόνον ονόματα από τον ελληνικό χώρο, ανάμεσά τους και ο Τάκης Μάρθας».⁷⁰

Το 1955 ο Τάκης Μάρθας στο άρθρο του «Η Συνεργασία Ζωγράφου-Αρχιτέκτονα» θα διατυπώσει ότι «στην εποχή μας, η ζωγραφική απέκτησε μία ανεξαρτησία και αυτοτέλεια. Ο λόγος είναι ότι η αρχιτεκτονική, με τις νέες μορφές που της έδωσαν η τεχνική πρόοδος και οι νέες κοινωνικές συνθήκες, απέκτησε και αυτή την ανεξαρτησία της. Έτσι, οι δύο αυτές σιαμαίες αδελφές, αποκτώνται; η κάθε μία την ανεξαρτησία της, εξελίσσονται παράλληλα μεν, αλλά ελεύθερα. Η ανεξαρτησία των δύο τεχνών, με μειωμένο το συναισθηματικό στοιχείο της οργανικής συνύπαρξης, έδωσε αφάνταστες δυνατότητες ανάπτυξης στην κάθε μία χωριστά. Όσο και αν το



556. Ο Τάκης Μάρθας στο γραφείο του επι της οδού Αριστοτέλους 57, στην Αθήνα.

⁷⁰ Πατσούρης, Αλεξάνδρος, «Αρχιτεκτονική στα Όρια της Τέχνης», *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, τεύχος. 27/1996.

συναίσθημα και ο ρομαντισμός υπεχώρησαν στο πρακτικό πνεύμα της εποχής, παραμένει επιτακτική η ανάγκη της ανθρώπινης ψυχής να χαρεί και να λυτρωθεί μέσω της τέχνης. Τα κριτήρια της εννοίας του ωραίου αλλάξαν και για τις δύο τέχνες. Η σύγχρονη ζωγραφική είναι πιο αρχιτεκτονημένη και η αρχιτεκτονική πιο ζωγραφική». ⁷¹

Ο πειραματισμός και η «ελευθερία» στη σύνθεση αποτελεί τον συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και ζωγραφική συνθετική διαδικασία όπως θα υποστηρίξει ο καλλιτέχνης: «ο Αρχιτέκτων προβλέπει ή πρέπει να προβλέψει σαν τόν Ποιητή γιατί ο Καλλιτέχνης είναι τρόπον τινά με τά όνειρα και την φαντασίαν μάντης της τέχνης της αύριον οποία κι' αν είναι. Θά οραματισθή, κάτι τό καινούργιο». ⁷²

Οι δηλώσεις του αυτές θα συμφωνήσουν στην άποψη μιας αιωρούμενης αποδοχής σχέσεων και ορίων αρχιτεκτονικής και τέχνης όπως διατυπώνει και ένα μεγάλο ποσοστό ειδικών αρχιτεκτόνων, εικαστικών και θεωρητικών, ευαισθητοποιημένων, ενημερωμένων και οικείων με τις γέφυρες και τις αλληλεξαρτήσεις των δύο πεδίων.

Στο ίδιο άρθρο ο Τάκης Μάρθας θα διατυπώσει σχετικά με την οργανική και συμπληρωματική σχέση αρχιτεκτονικής και τέχνης: «σε εργοστάσια, νοσοκομεία, παιδικούς σταθμούς, σ' ένα σωρό κτίρια κοινής ωφελείας, θα μπορούσε η ζωγραφική να προπαγανδίσει και να συμπληρώσει τον εκπολιτιστικό σκοπό της αρχιτεκτονικής. Υπάρχουν περιπτώσεις που η ζωγραφική μπορεί να έχει επιτεύγματα κοινωνικά και πνευματικά που δεν πραγματοποιούνται με άλλα σύγχρονα μέσα. Οι αρχιτέκτονες πρέπει να αγαπήσουμε τη ζωγραφική σαν πολύτιμο βοηθό στις αρχιτεκτονικές μας επιδιώξεις. Θα προσθέσουμε πνευματικότητα και πολιτισμό στα έργα μας. Βέβαια είναι ζήτημα γενικής πνευματικής ανάτασης, γιατί είναι δύσκολο στον αρχιτέκτονα να επιβάλει τις απόψεις του στον εργοδότη. Πάντως εμείς πρέπει να είμαστε υποκινητές. Ας ελπίσουμε και ας ευχηθούμε ότι οι εργοδότες, είτε ιδιώτες είναι είτε το κράτος, θα νοιώσουν σαν πνευματική και ψυχική

⁷¹ Μάρθας, Τάκης, «Η Συνεργασία Ζωγράφου-Αρχιτέκτονα», *Ζυγός*, έτ.1, τεύχ.1 Αθήνα, 1955, σσ.14-15.

⁷² Μάρθας, Τάκης, *ό.π.*, σσ.14-15.

ανάγκη τη συνύπαρξη των δύο αυτών τεχνών. Έτσι το ένοιωσαν, το χαίρονται και το ζουν όλα τα πολιτισμένα κράτη του κόσμου». ⁷³

Η σύνδεση αρχιτεκτονικής - ζωγραφικής συνδέεται άρρηκτα με το Μοντέρνο και την αφαίρεση, κατά την οποία το σχέδιο και το χρώμα πρέπει να είναι αρχιτεκτονημένα, για να δίνουν το ωρισμένο αισθητικό αποτέλεσμα» κατά τον Τάκη Μάρθα: «Η σύγχρονη ζωγραφική είναι πιο αρχιτεκτονημένη και η αρχιτεκτονική πιο ζωγραφική. Η ένταση της ζωής έκαμε τις ζωγραφικές εκδηλώσεις έντονες και στο σχήμα και στο χρώμα. Ο άπλετος φωτισμός των σύγχρονων αρχιτεκτονικών χώρων δέχεται, αντέχει και αναδειχνει τη ζωγραφική με τα ζωηρά και φωτεινά χρώματα. Τα γεωμετρικά, καθαρά σχήματα και οι ευθύγραμμες επιφάνειες εναρμονίζονται με τα εύρωστα και αδρά περιγράμματα της νέας ζωγραφικής. Χωρίς κοινό προγραμματισμό, ο ζωγράφος και ο αρχιτέκτονας προσπαθούν να λύσουν τα αισθητικά τους προβλήματα παράλληλα. Η απόλυτη ελευθερία τους αντί να τους απομακρύνει, τους ενώνει»... Η αναπαράσταση ή η ιδέα της αναπαράστασης απασχολεί τις αισθητικές θεωρίες της εποχής «δεν έχει καμία σχέση με την τέχνη» η πραγματικότητα στην τέχνη είναι η εντύπωση που προκαλεί το χρώμα στις αισθήσεις». ⁷⁴

Μία από τις πλέον εύγλωττες εκφράσεις των παραπάνω σχέσεων αρχιτεκτονικής και τέχνης καθώς και η συμπληρωματική λειτουργία της τέχνης στην αρχιτεκτονική, «με την ελεύθερη έκφραση των δύο τεχνών να εμφανίζεται στα μνημειώδη έργα και στην εκκλησία», ⁷⁵ αποτελεί το σχέδιό του για τους «Αρχαγγέλους», μια μεταλλική σύνθεση που πληρώνει τα δυο ακριανά κενά στο πρότυπο εισόδου του Α' Νεκροταφείου Αθηνών ⁷⁶ που είχαν σχεδιάσει το 1949 οι αρχιτέκτονες Άρης Κωνσταντινίδης και Ανδρέας Πλουμιστός. ⁷⁷ Πρόκειται για

⁷³ Μάρθας, Τάκης, *ό.π.*, σσ.14-15.

⁷⁴ Μάρθας, Τάκης, *ό.π.*, σσ.14-15.

⁷⁵ Μάρθας, Τάκης, *ό.π.*, σσ.14-15.

⁷⁶ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Ιάκωβου Ρήγου, αρχιτέκτονα, γιου του κατασκευαστή Ανδρέα Ρήγου στη γράφουσα, στις 10-11-2017.

⁷⁷ Καρδαμίτση-Αδάμη Μάρω, Δανιήλ, Μαρία, *Το Α' Κοιμητήριο της Αθήνας. Οδηγός των μνημείων και της ιστορίας του*, εκδ. Ολκός. Ελληνική Εταιρεία

μια μεταλλική κατασκευή την οποία υλοποίησε ο Ανδρέας Ρήγος, συνεργάτης του Τάκη Μάρθα, στις μεταλλικές κατασκευές, του οποίου είχε σχεδιάσει την κατοικία στη Φιλόθεη όπως έχει ήδη αναφερθεί.

Η σύνθεση αποτελείται από καμπυλωμένες μεταλλικές ράβδους λεπτής διατομής που διαμορφώνουν διάτρητους αρχαγγέλους όπου τα κενά υπερτερούν των πλήρων αποδίδοντας εξαΰλωση στις μορφές χωρίς να τους στερεί τη μνημειακότητα. Η χρήση χρυσού χρώματος στην απόδοση του σώματος του αρχάγγελου σε αντίθεση με το μαύρο των νεφών εντείνει την εξαΰλωση, αναφέρεται στην βυζαντινή τέχνη ενώ η γραμμική αντιμετώπιση του σώματος με έμφαση στα φτερά και στα νέφη παραπέμπει ευθέως στην Art Deco. Στο αρχείο του αρχιτέκτονα εντοπίστηκαν θέματα φοιτητικών εργασιών που αφορούν τη ζωγραφική απόδοση των ψηφιδωτών «Αρχαγγέλων» της Μονής Δαφνίου. Είναι προφανές ότι μέσα από τη διδακτική προσέγγιση του θέματος του Τάκη Μάρθα έχει αναλύσει διεξοδικά το βυζαντινό ψηφιδωτό και το αποδίδει στο εν λόγω έργο. Πρόκειται δηλαδή για την απόδοση από τον Τάκη Μάρθα εικαστικού έργου του παρελθόντος σε σύγχρονη εκδοχή, μέσω διαφορετικών υλικών παράλληλα με την απόδοση λειτουργικής σημασίας ως στοιχείο αρχιτεκτονικού έργου.

Ο έντονος διάτρητος χαρακτήρας των μεταλλικών αυτών μνημειακών διαστάσεων δισδιάστατων συνθέσεων που επιτρέπει τη θέαση στο εσωτερικό του κοιμητηρίου ίσως υπομνύει την πεποίθηση του καλλιτέχνη για την ανυπαρξία ευκρινούς ορίου ανάμεσα στον κόσμο των ζώντων και τον κόσμο των νεκρών.

Ο Άγγελος Προκοπίου, περιγράφοντας τα έργα της τελευταίας περιόδου του καλλιτεχνικού έργου του Τάκη Μάρθα κατά τη δεκαετία του '60, αναφέρει ότι η χαρά του παιχνιδιού επιστρέφει στην εικαστική διαδικασία δια μέσου της γεωμετρίας και εκδηλώνεται ως μια βιωματική εμπειρία για τον καλλιτέχνη: «έμοιαζαν με γεωμετρικό τόπο προβολών όλων των σημείων του σχήματος. Οι συνθέσεις του θύμιζαν κωνικές και σκηνογραφικές προβολές. Ήταν μια νέα ερμηνεία του χώρου, μαθηματική και εικαστική που ζητούσε να συνθέσει την αίσθηση του

Περιβάλλοντος και Πολιτισμού, Αθήνα, 2017.



557

557. Εικαστική σύνθεση του Τάκη Μάρθα στο πρόπυλο εισόδου του Α Νεκροταφείου Αθηνών. «Αρχάγγελοι», 1949, μεταλλική κατασκευή.

558. Ψηφιδωτό Αρχάγγελου της Μονής Δαφνίου.



558

χρώματος με τη λογική εύρεση των ιδιοτήτων και των μεγεθών του σχήματος. Ο αρχιτέκτονας και ζωγράφος έφθανε σε μια προσωπική έκφραση της εμπειρίας του, σε μια δημιουργική εξωτερίκευση της εσωτερικής επεξεργασίας των παραστάσεων και των ιδεών που είχε για τον κόσμο».⁷⁸

Διαφορετικές προσεγγίσεις εικαστικών έργων του Τάκη Μάρθα που εμφανίζουν σχέση με τον αρχιτεκτονικό και εικαστικό χώρο θα διερευνηθούν ανάλογα με το επίπεδο και τον τρόπο εμπλοκής των δύο πεδίων.

⁷⁸ Προκοπίου, Άγγελος, άρθρο στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 24.9.1963.

Εικαστικά έργα με χρήση αρχιτεκτονικών συνθετικών στοιχείων

Στην παρούσα έρευνα, όπως έχει ήδη αναφερθεί, εξήντα επτά έργα του Τάκη Μάρθα είναι εκείνα στα οποία εντοπίζεται σχέση με την αρχιτεκτονική μέσω της χρήσης αρχιτεκτονικών συνθετικών στοιχείων που εφαρμόζονται στις εικαστικές συνθέσεις. Το είδος του αρχιτεκτονικού συνθετικού στοιχείου το οποίο χρησιμοποιείται στις εικαστικές συνθέσεις θα μπορούσε να λειτουργήσει ως κριτήριο σε μια προσπάθεια κατηγοριοποίησής τους.

Αναλυτικότερα στα υπό μελέτη εικαστικά έργα του Τάκη Μάρθα συναντάμε τις παρακάτω υποκατηγορίες:

1. Η χρήση του αρχιτεκτονικού σχεδίου ως γενεσιουργού παράγοντα στην εικαστική σύνθεση.
2. Η χρήση της προοπτικής ως γενεσιουργού παράγοντα στην εικαστική σύνθεση.
3. Η χρήση της γεωμετρίας και των γεωμετρικών χαράξεων ως γενεσιουργών παραγόντων στην εικαστική σύνθεση.
4. Η χρήση του ανθρωπογενούς τοπίου ως εικαστικού συνθετικού στοιχείου.

Στην υποκατηγορία 1, «Η χρήση του αρχιτεκτονικού σχεδίου ως γενεσιουργού παράγοντα στην εικαστική σύνθεση», ανήκουν τα παρακάτω έργα:

- «Σύνθεση 01α», Χωρίς τίτλο, 1957, λάδι σε χάρμπορντ, 42x51,5εκ.
- «Σύνθεση 03α-Ουρανός», 1957, πλαστικό σε χάρμπορντ, 44x59 εκ.
- «Σύνθεση 04α», Χωρίς τίτλο, 1957, παστέλ σε χάρμπορντ, 42x51,5εκ.
- «Σύνθεση 06α» Χωρίς τίτλο, 1959, μελάνι σε χαρτόνι, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 10α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 102x72 εκ.
- «Σύνθεση 16α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50x70 εκ.

- «Σύνθεση 17α», Χωρίς τίτλο,1960, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 18α», Χωρίς τίτλο,1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50x70 εκ.
- «Σύνθεση 19α», Χωρίς τίτλο,1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50x70 εκ.
- «Σύνθεση 20α», Χωρίς τίτλο,1963, μικτή τεχνική σε ριζόχαρτο, 50x70 εκ.
- «Σύνθεση 21α» Χωρίς τίτλο,1960, μικτή τεχνική σε χαρτί, 50x70 εκ.
- «Σύνθεση 22α», Χωρίς τίτλο,1963, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50x70 εκ.
- «Σύνθεση 23α», Χωρίς τίτλο,1962, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50x50 εκ.
- «Σύνθεση 24α», Χωρίς τίτλο,1963, μικτή τεχνική σε χαρτί, 35x50 εκ.
- «Σύνθεση 26α» Χωρίς τίτλο,1960, μικτή τεχνική σε χαρτί, 35x50 εκ.
- «Σύνθεση 27α», Χωρίς τίτλο,1960, μελάνι σε ριζόχαρτο, 47x56 εκ.
- «Σύνθεση 28α», Χωρίς τίτλο,1960, μελάνι σε ριζόχαρτο, 47x56 εκ.
- «Σύνθεση 29α», Χωρίς τίτλο,1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 35x50εκ.
- «Σύνθεση 30α», Χωρίς τίτλο,1959, μελάνι σε χαρτί, 35x40εκ.
- «Σύνθεση 31α», Χωρίς τίτλο,1959, μελάνι σε χαρτί, 35x40εκ.
- «Σύνθεση 32α», Χωρίς τίτλο,1960, μελάνι σε χαρτί, 30x21εκ.
- «Σύνθεση 33α», Χωρίς τίτλο, 1962 μελάνι σε χαρτοπετσέτα, 20x30 εκ.
- «Σύνθεση 34α» Χωρίς τίτλο, 1962, σε χαρτοπετσέτα, 20x30 εκ.
- «Σύνθεση 35α», Χωρίς τίτλο, 1962 μελάνι σε χαρτί, 47εκ. x 56εκ.
- «Σύνθεση 36α», Χωρίς τίτλο, 1962, μελάνι σε χαρτί, 30x44 εκ.

Στην υποκατηγορία 2, «Η χρήση της προοπτικής ως γενεσιουργού πα-
ράγοντα στην εικαστική σύνθεση», ανήκουν τα παρακάτω έργα:

- «Σύνθεση 12α-Εκκλησία», 1960, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 55x51 εκ.
- «Σύνθεση 15α-Εκκλησία»,1960, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 50x50 εκ.

- «Σύνθεση 11α», Χωρίς τίτλο, 1960, πλαστικό σε χαρτόνι, 46x36 εκ.
- «Σύνθεση 31α», Χωρίς τίτλο,1960, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 30x40 εκ.

Στην υποκατηγορία 3, «Η χρήση της γεωμετρίας και των γεωμετρικών
χαράξεων ως γενεσιουργών παραγόντων στην εικαστική σύνθεση»,
ανήκουν τα παρακάτω έργα:

- «Σύνθεση 13α» Χωρίς τίτλο, 1963, πλαστικό σε νοβοπάν, 50 x60 εκ.
- «Σύνθεση 14α» Χωρίς τίτλο, 1963, πλαστικό σε βακελίτη, 56x80 εκ.
- «Σύνθεση 05α», Χωρίς τίτλο, 1958, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 40x35 εκ.
- «Σύνθεση 25α», Χωρίς τίτλο,1963, μικτή τεχνική σε χαρτί, 50x70 εκ.
- «Σύνθεση 28α», «Σύνθεση 29α», Χωρίς τίτλο,1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 35x50 εκ.

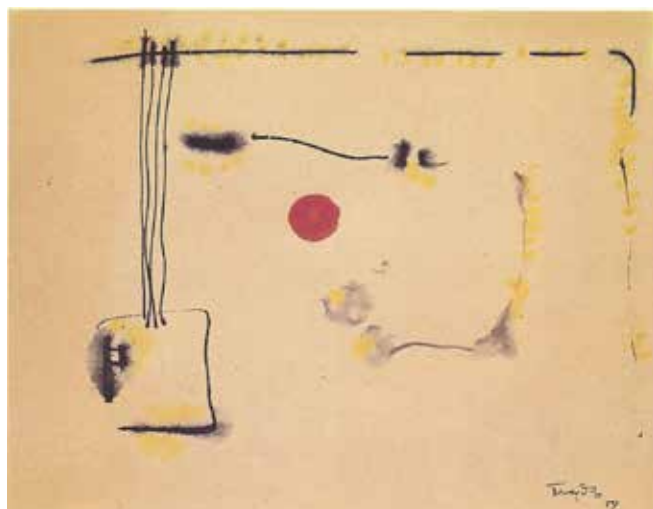
Στην υποκατηγορία 4, «Η χρήση του ανθρωπογενούς τοπίου ως εικα-
στικού συνθετικού στοιχείου» ανήκουν τα παρακάτω έργα:

- «Σύνθεση 02α-Le port du Pirée», 1960, μικτή τεχνική, 70x1.20 εκ.
- «Σύνθεση 07α» Χωρίς τίτλο, 1958, πλαστικό σε ξύλο, 90x60 εκ.
- «Σύνθεση 08α-Ψαροχώρι», 1958, πλαστικό σε φελλό, 50x105 εκ.
- «Σύνθεση 09α», Χωρίς τίτλο, 1960, λάδι σε μουσαμά, 46x35 εκ.
- «Σύνθεση 37α-Ύδρα» ,1962, μελάνι σε χαρτί, 46x55εκ.
- «Σύνθεση 38α-Οικισμός»,1958, λάδι σε χαρτόνι, 46x35εκ.



559

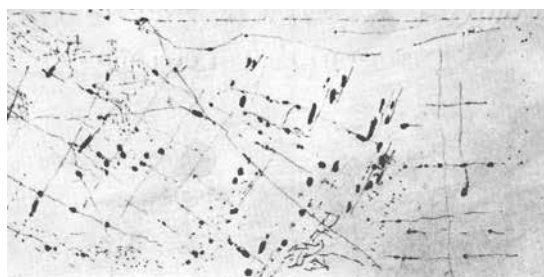
559. Ο Τάκης Μάρθας με
φοιτητές του στο atelier
του.



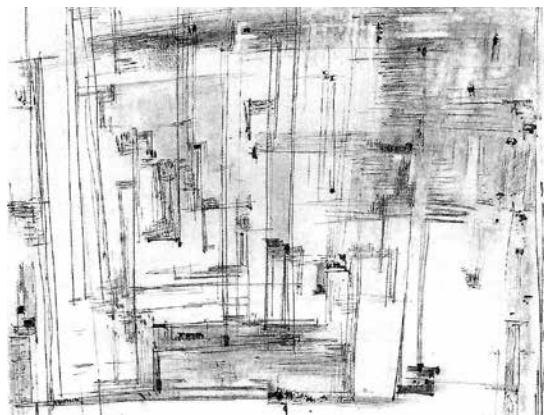
560



561



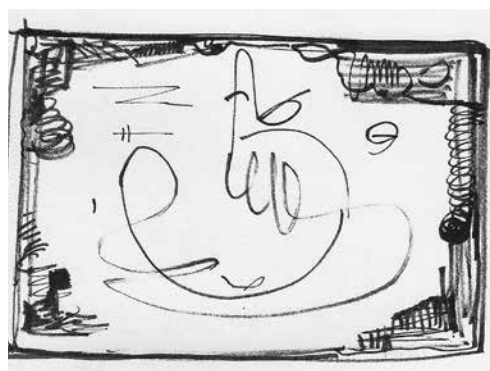
562



563



564



565



566

Η χρήση του αρχιτεκτονικού σχεδίου ως γενεσιουργός παράγοντας στην εικαστική σύνθεση

Η σύλληψη της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, δηλαδή τα αρχικά σκαρίφηματα και σχέδια, συνιστά για τον Τάκη Μάρθα συχνά και με διαφορετικούς τρόπους την αφετηρία για εικαστικούς πειραματισμούς που οδηγούν τον καλλιτέχνη-δημιουργό από τον πραγματικό χώρο της αρχιτεκτονικής στον υπερβατικό χώρο της τέχνης. Παρότι ο Τάκης Μάρθας χρησιμοποιεί στις εικαστικές του συνθέσεις αρχιτεκτονικά σχέδια από κάθε στάδιο αρχιτεκτονικής μελέτης, από τις πρωτόλιες προσεγγίσεις στη σύλληψη του έργου μέχρι επεξεργασμένα σχέδια απολύτως πραγματιστικά, με προφανή την διαβάθμιση του πραγματιστικού τους χαρακτήρα, καταφέρνει εντέλει μετά από αλληπάλληλες εικαστικές επεξεργασίες να τα οδηγήσει στην πλήρη απώλεια του πραγματιστικού αυτού χαρακτήρα και τη μετάλλαξή τους σε εικαστικά έργα αμιγούς αφαίρεσης. Ο καλλιτέχνης με αφετηρία την αρχιτεκτονική σύνθεση και πράξη στο εικαστικό του έργο συμπορεύεται με την άποψη του Le Corbusier «ένα έργο τέχνης είναι μια συναρμογή, μια συμφωνία συνηχούντων και αρχιτεκτονημένων μορφών, τόσο για την μορφή όσο για τη γλυπτική και τη ζωγραφική».⁷⁹

Σχεδιαστικά τεκμήρια, από το αρχικό στάδιο σύλληψης της αρχικής ιδέας, το σκαρίφημα, εμφανίζονται ως γεννήτορες στα εικαστικά έργα «Σύνθεση 29α», «Σύνθεση 32α», «Σύνθεση 33α», «Σύνθεση 34α», «Σύνθεση 35α», και «Σύνθεση 36α». Ο Τάκης Μάρθας χρησιμοποιεί ως γενεσιουργό στοιχείο ένα σχεδιαστικό τεκμήριο από αρχικό στάδιο σύλληψης της αρχιτεκτονικής ιδέας, ένα αρχικό σκαρίφημα ιδέας για κάτοψη στην εικαστική διαδικασία. Η παραπάνω σειρά έργων του παραπέμπει σε καλλιγραφικές συνθέσεις αλλά και στο έργο του Henri Michaux, με εμφανή τη χωρική διάσταση στο εικαστικό έργο. Όπως αναφέρει η Ελένη Βακαλό, στα έργα αυτά «η φόρμα προκύπτει από την ίδια την υλικότητα του και εκφράζει σε μια «κατασκευαστική» αντίληψη, αποτελεί πρωτογενή ομάδα και δεν συνδέεται με μια οπτι-

⁷⁹ Προκοπίου, Άγγελος, άρθρο στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 24.9.1963..

560. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 19α», Χωρίς τίτλο, 1959, πλαστικό σε χαρτόνι, 26εκ. x 32εκ.

561. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 33α», Χωρίς τίτλο, 1962 μελάνι σε χαρτοπετσέτα, 20εκ. x 15εκ.

562. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 34α» Χωρίς τίτλο, 1962, μελάνι σε χαρτοπετσέτα, 20εκ. x 30εκ.

563. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 35α», Χωρίς τίτλο, 1962 μελάνι σε χαρτί, 47εκ. x 56εκ.

564. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 32α», Χωρίς τίτλο, 1960, μελάνι σε χαρτί, 30εκ. x 21εκ.

565. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 36α», Χωρίς τίτλο, 1962, μελάνι σε χαρτί, 30εκ. x 44εκ.

566. «Απόπειρες αναπαράστασης της εξέλιξης του συναισθήματος σε μια γραμμή», Johannes Itten.



567



568



570



569



571

κή αντίληψη, διαμορφωμένη δηλαδή εκτός της ζωγραφικής πράξης, σ' έναν χώρο και από έναν χώρο που δεν είναι αυτός του ζωγραφικού πίνακα».⁸⁰ Αντίστοιχες προσεγγίσεις σχετικά με την αναζήτηση του ρυθμού και της μορφής στην εικαστική συνθετική διαδικασία εντοπίζουμε στο βασικό μάθημα του Itten στη σχολή του Bauhaus. Η ουσία του ρυθμού αναζητάτε από ρυθμικά γραφόμενες μορφές, μέσα από διαδικασίες αυτοματισμού. Μορφές που αποκτούν ρυθμική έκφραση μέσα από την αδιάλειπτη σχεδιαστικήκίνηση.⁸¹

Σχεδιαστικά τεκμήρια, σχέδια κατόψεων, λειτουργών ως υπόβαθρο για την εξέλιξη του εικαστικού έργου μέσα από καλλιτεχνικές χειρονομίες στα εικαστικά έργα «Σύνθεση 30α», «Σύνθεση 19α», «Σύνθεση 24α», «Σύνθεση 20α» και «Σύνθεση 23α».

Θα πρέπει να επισημανθεί το εξής ενδιαφέρον: παρότι η εικαστική συνθετική διαδικασία χρησιμοποιεί ως γεννήτορα ένα αρχιτεκτονικό αναπαραστατικό μέσο απολύτως πραγματιστικό –κάτοψη–, καταλήγει μετά από καλλιτεχνική επεξεργασία σε ένα απολύτως αφαιρετικό εικαστικό αποτέλεσμα όπως αυτό γίνεται φανερό στην περίπτωση των έργων «Σύνθεση1α», «Σύνθεση19α», «Σύνθεση 24α», «Σύνθεση 19α», «Σύνθεση 18α», «Σύνθεση 6α», «Σύνθεση20α», «Σύνθεση 21α», «Σύνθεση 27α», «Σύνθεση 10α», «Σύνθεση 23α», «Σύνθεση 16α» και «Σύνθεση 4α». Όπως θα φανεί στη συνέχεια όπου θα αναφερθούμε ειδικότερα στο ζήτημα των γεωμετρικών χαράξεων, δεν θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε εκλεκτικές συγγένειες των εικαστικών συνθέσεων των έργων «Σύνθεση 25α», «Σύνθεση 28α» με τα αρχιτεκτονικά σχέδια της πολυκατοικίας Γεωργόπουλου στην Αθήνα επί των οδών Μπουμπουλίνας και Μετσόβου, όπου η διάταξη της κάτοψης διακρίνεται ως δομή των εικαστικών έργων αυτών. Οι κατόψεις χάνουν τη λειτουργική και αισθητική δομή τους μέσα από χειρονομίες αλληλοεπικαλύψεων υλικών και χρωματικών οργανώσεων.

⁸⁰ Βακαλό, Ελένη, *Η Φυσιогνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα: Αφαίρεση*, τόμος Α', Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 1983, σελ.97.

⁸¹ Βρυώνη Γιώτα, Ποταμιάνος Ιάκωβος, (επιμ.), Itten, Johannes, *Σύνθεση και Μορφή, Το βασικό μάθημα στο Bauhaus και αργότερα*, εκδ. Αντιύλη, Αθήνα, 1975, σελ. 7.

567. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 18α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50εκ. x 70εκ.

568. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 06α», Χωρίς τίτλο, 1959, μελάνι σε χαρτόνι, 40εκ. x 60εκ.

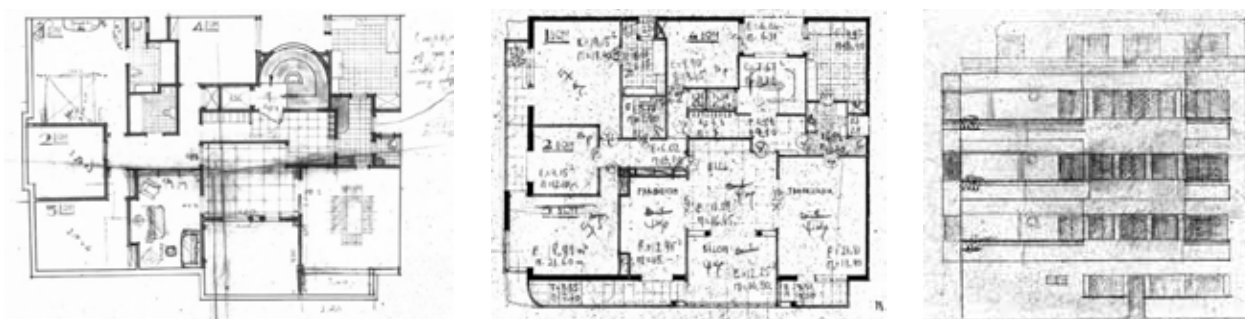
569. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 24α», Χωρίς τίτλο, 1963, μικτή τεχνική σε χαρτί, 35εκ. x 50εκ.

570. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 01α», Χωρίς τίτλο, 1957, λάδι σε χαρμπορντ, 42εκ x 51.5εκ.

571. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 19α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50εκ x 70εκ



572



573



574

Το εικαστικό έργο διαμορφώνεται με την ενός νέου συστήματος οργάνωσης που συγκροτείται από ελεύθερες μορφές και έντονα χρώματα και διαφορετικές υφές τα οποία είτε διαχέονται στη δομή της κάτοψης, όπως στο έργο «Σύνθεση 1α», είτε διαφοροποιούν τις επιμέρους χωρικές επιφάνειες, όπως στα έργα «Σύνθεση 28α» «Σύνθεση 23α» «Σύνθεση 19α» και «Σύνθεση 4α», ή ακόμη «διαλύονται», «εξαϋλώνονται» σε μια απόλυτη αφαίρεση, όπως στα έργα «Σύνθεση 18α», «Σύνθεση 19α», «Σύνθεση 24α», «Σύνθεση 27α» «Σύνθεση 16α» και «Σύνθεση 22α». Ο Τάκης Μάρθας ανακαλύπτει την οργανικότητα της υφής και βασίζοντας τη σύνθεσή του σε αυτή οδηγείται σε βαθμιαία αποδυνάμωση των μορφών. Η υλικότητα αναδεικνύεται ως το μείζον συνθετικό εικαστικό εργαλείο.⁸² Τα συγκροτημένα δομικά αρχιτεκτονικά στοιχεία αποδομούνται μέσα από αφαιρετικές συνθετικές διαδικασίες διείσδυσης, αλληλοεπικάλυψης ελεύθερων μορφών, σχημάτων και χρώματος στα έργα «Σύνθεση 10α», «Σύνθεση 25α» «Σύνθεση 7α», «Σύνθεση 28α» και «Σύνθεση 19α» όπου ο Τάκης Μάρθας «επιχειρεί μια νέα ερμηνεία του εικαστικού χώρου, συνδυάζοντας την εξπρεσιονιστική χρήση του χρώματος στη γεωμετρικά αρθρωμένη ζωγραφική επιφάνεια».⁸³

Σε άλλες περιπτώσεις το τοπογραφικό σχέδιο ενός αστικού χώρου θα αποτελέσει την έμπνευση για εικαστικές δημιουργίες. Συγκεκριμένα στο έργο «Σύνθεση 17α», ένα τοπογραφικό που θα αποτελέσει το υπόβαθρο της εικαστικής σύνθεσης και θα οδηγήσει τον Τάκη Μάρθα, καθώς το μελετά, να αποκαλύψει την κρυμμένη γεωμετρία του. Η εικαστική σύνθεση βασισμένη στη γεωμετρία του τοπίου, όπου όμως οργανικές μορφές από τον φυσικό κόσμο αποδίδονται επικαλύπτοντάς το με τη χρήση σχημάτων που ρέουν και διαχέονται ελεύθερα στο οργανωμένο σύστημα κάθετων και οριζόντιων γραμμών του αρχιτεκτονικού σχεδίου.

Στο έργο του «Σύνθεση 03α-Ουρανός» η επιδίωξη του Τάκη Μάρθα παραμένει η ανάδειξη της εσωτερικής συνθετικής δομής του

⁸² Κιλεσοπούλου Κάτια, *ό.π.*, σελ. 15.

⁸³ Σαρακατσιάνου, Βασιλική, *Μ.*, *ό.π.*, σελ. 230.

572 Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 28α», «Σύνθεση 29α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 35εκ. x 50εκ.

573. Πολυκατοικία Γεωργόπουλου του Τάκη Μάρθα, Μπουμπουλίνας και Μετσόβου, Αθήνα, κατόψεις και όψη.

574. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 25α», Χωρίς τίτλο, 1963, μικτή τεχνική σε χαρτί, 50εκ. x 70εκ.



575



577



579



576



578

εικαστικού έργου χωρίς οπτικές συσχετίσεις, ακολουθώντας τις αρχές της αφηρημένης τέχνης όπως αυτές είχαν διατυπωθεί για πρώτη φορά από τον Πλάτωνα,⁸⁴ σύμφωνα με τον οποίο ο διαχωρισμός της αισθητικής ηδονής από την αισθησιακή και η επίτευξη τη απόλυτα καθαρής ηδονής, ανέπαφης από κάθε άλλο γνωστικό, ηθικό ή αισθησιακό στοιχείο, προϋποθέτει την απομάκρυνση της ζωγραφικής από κάθε εικόνα που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την πρακτική ζωή και το φυσικό κόσμο.⁸⁵

Ο Τάκης Μάρθας στο παραπάνω έργο συνδέει τη γεωμετρία του τοπογραφικού σχεδίου με την αναπαράσταση του σύμπαντος ακολουθώντας την δομή του κατά την οποία οι επιφάνειες προκύπτουν μέσω γεωμετρικής προσέγγισης. Η χρήση ενός δικτύου τοπογραφικών σημείων θα αποδώσει τον ουράνιο σύμπαν όπου κάθε σημείο αντιστοιχεί σε έναν αστερισμό δημιουργώντας ένα δίκτυο το οποίο καταγράφει σε μια επιφάνεια αντικείμενα του χώρου μεταφέροντας τον τρισδιάστατο χώρο στον δισδιάστατο χώρο του πίνακα.

Δίκτυα σημείων από αστέρια που τα ενώνει συγκροτούν το εικαστικό έργο, συνδυάζοντας το ονειρικό με το πραγματικό σε μια βιωματική εμπειρία. Όπως αναφέρει σχετικά, η κριτικός Τέχνης Βεατρίκη Σπηλιάδη, «από τους ωραιότερους πίνακες ο έναστρος ουρανός του Τάκη Μάρθα ξεκίνησε από μια εμπειρία, μια ονειροπόληση στην νυχτερινή Ύδρα κάτω από τον έναστρο ουρανό. Ήταν μια εκδρομή με τους σπουδαστές της αρχιτεκτονικής. Ο Μάρθας, αγαπητός και συνεργάσιμος δάσκαλος, πρόθυμος να εξηγήσει και να βοηθήσει τα παιδιά σε κάθε τους πρόβλημα, έμοιαζε να μην κοιμάται ποτέ. Ο ίδιος έλεγε ότι και η τεμπελιά του ήταν δημιουργική. Σκεφτόταν και οργάνωνε τη σκέψη του και τη ζωγραφική του. Ο έναστρος ουρανός της

⁸⁴ Ανδρόνικος, Μανώλης, «Ο Πλάτων και η Αφηρημένη Τέχνη», *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη*, έτος 1961, σσ.77, 158-162, «Σταθμοί τις σύγχρονης τέχνης», *Ζυγός*, τεύχ. 66-67, Μάιος- Ιούνιος 1961, σσ. 34-43.

⁸⁵ «Τις θέσεις αυτές επεξεργάστηκαν και αξιοποίησαν τον 20ό αιώνα ο Mondrian, ο Malevich, ο Kandinsky, δημιουργώντας αφηρημένα έργα στο πλαίσιο του μοντερνισμού». Σαρακατσιάνου, Βασιλική, Μ., *ό.π.*, σελ. 99.

575. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 20α», Χωρίς τίτλο, 1963, μικτή τεχνική σε ριζόχαρτο, 50x70 εκ.

576. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 23α», Χωρίς τίτλο, 1962, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50x50 εκ.

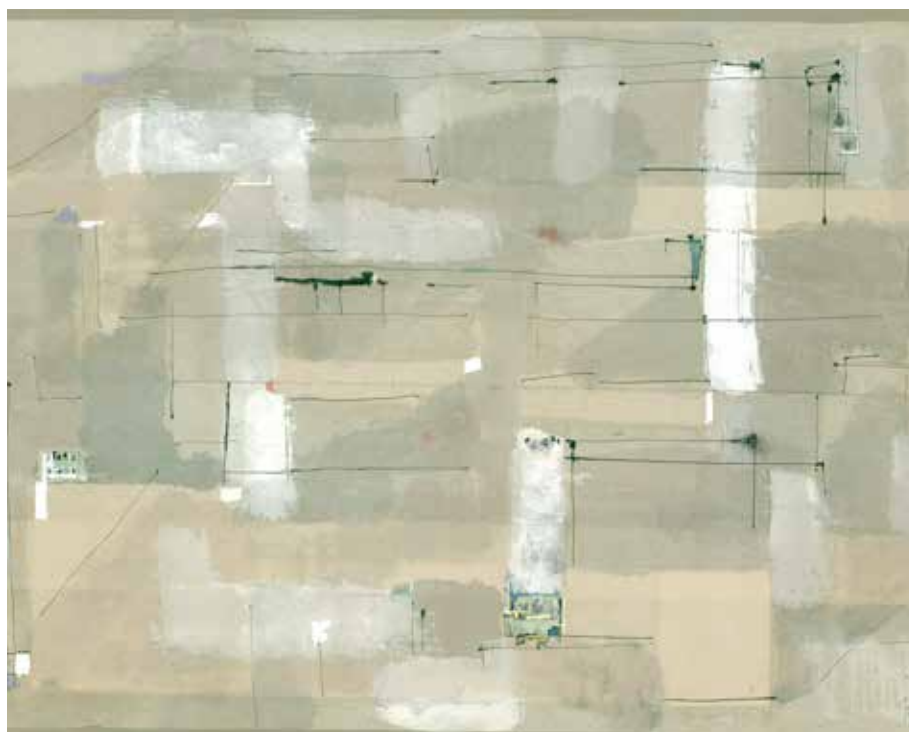
577. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 04α», Χωρίς τίτλο, 1957, παστέλ σε χάρμπορντ, 42x51,5εκ. 564. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα.

«Σύνθεση 07α» Χωρίς τίτλο, 1958, πλαστικό σε ξύλο, 90x60.

578. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. •«Σύνθεση 17α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 40x60 εκ.



579



580

579. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 03α - Ουρανός», 1957, πλαστικό σε χάρμπορντ, 44x59 εκ..

580. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 21α» Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτί, 50x70 εκ.

Ύδρας βγήκε από ώρες μιας τέτοιας δημιουργικής τεμπελιάς».⁸⁶

Σε άλλες περιπτώσεις, παρότι στο σχέδιο της κάτοψης παραμένει ως γεννήτορας του εικαστικού έργου, αυτούσια παραθέματα αρχιτεκτονικών σχεδίων εντάσσονται αυτούσια στο εικαστικό έργο, όπως στο παράδειγμα του έργου «Σύνθεση 21α». Την προσέγγιση αυτή θα εντοπίσουμε με ανάλογο τρόπο και στο έργο του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα και πιο συγκεκριμένα στις «Ύδρες», όπου όμως ο αφαιρετικός χαρακτήρας του έργου εμφανίζεται υποβαθμισμένος σε σχέση με εκείνον του Τάκη Μάρθα. Στο παραπάνω έργο κάθε αρχιτεκτονικό παράθεμα συνιστά έναν αρχιτεκτονικό μικρόκοσμο και εντέλει το έργο συντίθεται μέσω σημείων τα οποία συμπυκνώνουν έναν πραγματιστικό αρχιτεκτονικό χώρο μέσα σε έναν ευρύτερο επίσης αρχιτεκτονημένο χώρο πλήρως όμως αφηρημένο. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μικρό και μεγάλο αρχιτεκτονικό θέμα όπου ο βαθμός της αφαίρεσης είναι εκείνος που τελικά τα διαφοροποιεί.

Σε μια προσπάθεια να συνοψίσουμε παρατηρούμε την αρχιτεκτονική να συμμετέχει γενεσιουργά στο εικαστικό έργο και ο απολύτως πραγματιστικός της χαρακτήρας να εξελίσσεται σε αμιγή αφαιρετική εικαστική έκφραση. Όπως αναφέρει η τεχνοκριτικός Κάτια Κιλεσοπούλου, «η ανάλυση από την κλειστή τετελεσμένη μορφή στα επί μέρους πλαστικά της γεγονότα, η αποκάλυψη της δομής της, η προσπάθεια να καταχωρήσουμε τα χρωματικά και σχεδιαστικά της στοιχεία σε μια τάξη, μας φέρνει στην επιφάνεια, ανάστροφα όπως είπαμε, την καθαρή πλαστική υπόσταση της σύνθεσής της και τη δυνατότητά μας επίσης να την ανασυνθέσωμε σε πολλές διαφορετικές της απόψεις».⁸⁷

⁸⁶ Σπηλιαδη, Βεατρίκη, άρθρο στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 8.4.1978.

⁸⁷ Κιλεσοπούλου, Κάτια, *ό.π.*, σελ. 15.

Η χρήση της προοπτικής ως γενεσιουργός παράγοντας στην εικαστική σύνθεση

Η προοπτική και οι πολλαπλές θεάσεις του χώρου μέσω της χρήσης της είναι κεφαλαιώδη στο εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα. Βρίσκονται στο επίκεντρο της καλλιτεχνικής του προσέγγισης. Τα παραστατικά μέσα της αρχιτεκτονικής, με κυριότερο την παραστατική γεωμετρία, την προοπτική και σκιαγραφία, αποτελούν εξάλλου, όπως έχει αναφερθεί, τη βάση της καλλιτεχνικής του υποδομής όπως προκύπτει από το διδακτικό του έργο. Τα έργα «Σύνθεση 12α», «Σύνθεση 11α», «Σύνθεση 15α» και «Σύνθεση 31α» αποτελούν εύγλωττες αποδείξεις αυτής της προσέγγισης για τα οποία ο ίδιος αναφέρει: «η Παραστατική μου έδωσε τη μεγάλη εμπειρία της μαθηματικής σχεδιάσεως, γιατί καταγράφει σε ένα επίπεδο τα αντικείμενα του χώρου».⁸⁸

Όπως σημειώνει ο Τώνης Σπητέρης, «η εμπειρία του Τάκη Μάρθα στην παραστατική και προβολική γεωμετρία τον οδηγεί σε μια επιπεδόμορφη, δισδιάστατη καταγραφή του χώρου, εγκαταλείποντας τις αναγεννησιακές αναφορές. Τα έργα του μοιάζουν με γεωμετρικό τόπο προβολών όλων των σημείων του σχήματος. Και οι συνθέσεις του θυμίζουν κωνικές και σκηνογραφικές προβολές».⁸⁹ Στο έργο «Σύνθεση 31α» η προοπτική συμβάλλει στη σκηνογραφική προσέγγιση του χώρου αποδίδοντας θεατρικότητα στην εικαστική σύνθεση. Η σκηνογραφία ήδη από την Αναγέννηση «αναφέρεται στην τέχνη της προοπτικής από τη σκοπιά της ζωγραφικής, της αρχιτεκτονικής, και της πόλης στο θέατρο», όπως εκφράζεται στο έργο του Sebastiano Serlio που αναλαμβάνει τη βιτρουβιανή ταξινόμηση των σκηνών [...] στους δύο πρώτους τόμους της *Sette libri dell'architettura*.

⁸⁸ Κίλεσοπούλου, Κάτια *ό.π.* σελ.13.

⁸⁹ Η εμπειρία του Τάκη Μάρθα της παραστατικής και της προβολικής γεωμετρίας τον οδηγεί σε μια επιπεδόμορφη, δισδιάστατη καταγραφή του χώρου, εγκαταλείποντας τις αναγεννησιακές αναφορές. Σπητέρης, Τώνης, *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης (1660-1967)*, τόμος Β' εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1979, σσ. 277-279.

Στο παραπάνω έργο μια σκηνή, ένα ορθογώνιο παραλληλόγραμμο με τονισμένο το αισθητικό του βάρος όπως προκύπτει από το βαθύ καφέ χρώμα του και τα χρυσά τριγωνικά στοιχεία που περιλαμβάνει στη μισή του επιφάνεια ορισμένη από τη διαγώνιό του, ουσιαστικά παραπέμπει σε σκηνογραφικό χώρο. Η παρουσία του φωτός είναι εμφανής μέσα από τα τριγωνικά χρυσά στοιχεία που ήδη αναφέρθηκαν άλλα και τις διαγώνιους που παραπέμπουν σε δέσμες φωτός εντείνοντας τη θεατρικότητα του χώρου. Με σημείο φυγής το κέντρο του ορθογωνίου παραλληλογράμμου ορίζονται οι πλευρικές επιφάνειες του παραλληλεπίπεδου, συγκροτώντας θεατρικό ή και σκηνικό χώρο.

Ανάλογη προσέγγιση εντοπίζεται στο έργο «Σύνθεση 11α», όπου η θεματολογία αφορά όμως χώρο στον οποίο εξαιρετικά σπάνια αναζητείται η θεατρικότητα για την απόδοση βιομηχανικού τοπίου. Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι το βιομηχανικό τοπίο αποτελεί βιωματικό χώρο καταλυτικής σημασίας για τον Τάκη Μάρθα όπως αναφέρεται στο Λαύριο, τον τόπο όπου γεννήθηκε και έζησε τα παιδικά του χρόνια.

Στο έργο αυτό κυβιστικού χαρακτήρα, ο Τάκης Μάρθας εισάγει την έννοια της διαφάνειας εκφρασμένη σε μορφές που διεισδύουν η μία μέσα στην άλλη, χωρίς να αλληλοεξαφανίζονται οπτικά. Το έργο αποδίδει την κίνηση και την μεταβολή μέσω μιας διεργασίας πολλαπλών επανατοποθετήσεων των επί μέρους στοιχείων στο έργο, στο οποίο η κάτοψη της υψικαμίνου συνδυάζεται και συνυπάρχει με την τομή. Τα τρία βασικά αρχιτεκτονικά σχέδια-κάτοψη, όψη και τομή μαζί με την προοπτική απεικόνιση του χώρου συνδυάζονται και αλληλοσυμπληρώνεται. Κεντροβαρικό συνθετικό στοιχείο αποτελεί ένα σύμπλεγμα αρχιτεκτονικών στοιχείων κάτοψη και τομή προφανώς της υψικαμίνου του βιομηχανικού συγκροτήματος, ενώ το φόντο δημιουργείται από το προοπτικό σχέδιο με την παρουσία βιομηχανικών αεραγωγών και μεταλλικών κατασκευών και υαλοστασίων αποδίδοντας την ατμόσφαιρα του βιομηχανικού χώρου. Τα χρώματα που επιλέγονται προέρχονται από τη νεοκλασικιστική χρωματολογία αλλά και την ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική. Το νεοκλασικό Λαύριο και οι Κυκλάδες, ως καταβολές του Μάρθα, κάνουν διακριτή την παρουσία

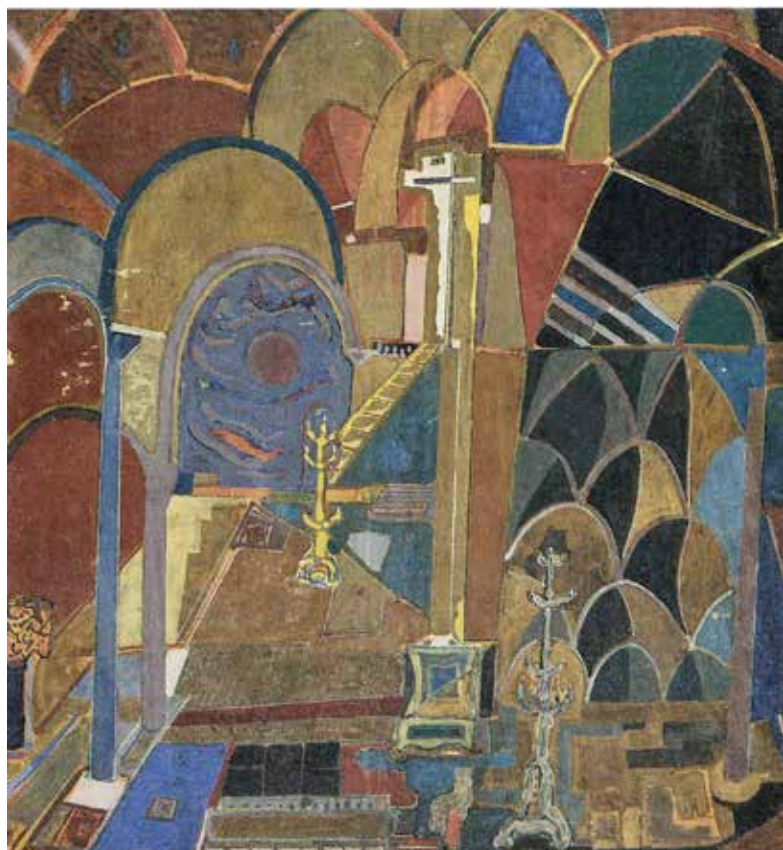


581



582

581. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 31α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χάρμποντ, 30x40 εκ.
582. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 11α», Χωρίς τίτλο, 1960, πλαστικό σε χαρτόνι, 46x36 εκ.



583



584

583. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 12α-Εκκλησία», 1960, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 55x51 εκ.

584. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 15α-Εκκλησία», 1960, μικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 50x50 εκ.

τους και παράλληλα συμβάλλουν στον εξελληνισμό μιας εξ ορισμού και κατά τεκμήριο μοντέρνας σύνθεσης.

Η αναζήτηση της σύζευξης ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής κατά τον Τάκη Μάρθα⁹⁰ βρίσκει πρόσφορο έδαφος στη ναοδομία. Η θέση του αυτή εκφράζεται εύγλωττα στα έργα «Σύνθεση 12» και «Σύνθεση 15α» που αποδίδουν εσωτερικό χώρο ναών.

Η σύνθεση των έργων συγκροτείται από ένα σύστημα ορθογωνίων παραλληλογράμμων και τόξων που ορίζονται από γραμμές σημαντικού πάχους και διαφορετικού χρώματος που παραπέμπουν σε δομικά στοιχεία, θόλους, τρούλους, σταυροθόλια, δάπεδα, μαρμαροθετήματα, κίονες, κιονόκρανα, κτλ. Τα μεταξύ τους κενά πληρώνονται με επιφάνειες βαμμένες από το ρεπερτόριο της βυζαντινής τέχνης. Η αναφορά στον κυβισμό, ο οποίος εισάγει την έννοια της κίνησης σε μορφές που διεισδύουν η μία μέσα στην άλλη, χωρίς να αλληλοεξαφανίζονται οπτικά, είναι εμφανής με τις ταυτόχρονες θεάσεις πολλαπλών επιφανειών του ίδιου χώρου στις δύο διαστάσεις. Το έργο συνιστά «όραση εν κινήσει» αποτυπώνοντας το αρχιτεκτονικό αντικείμενο μέσω μιας διεργασίας πολλαπλών επανασυγκολλήσεων, όπου πεδίο δράσης της αποτελούν ο χρόνος, η κίνηση και η μεταβολή.

Η παρουσία της προοπτικής είναι εμφανής αποδίδοντας τη γραμμική ανάπτυξη της βασιλικής ως χωρική απόδοση της χριστιανικής πορείας προς την τελείωση. Στην απόδοση του τρισδιάστατου χώρου και της ατμόσφαιρας του ναού συμβάλλει η παρουσία εκκλησιαστικών, χρηστικών αντικειμένων –στασίδια, μανουάλια, Αγία Τράπεζα, άμβωνας–, τα οποία παράλληλα αποδίδουν και την κλίμακα του χώρου.

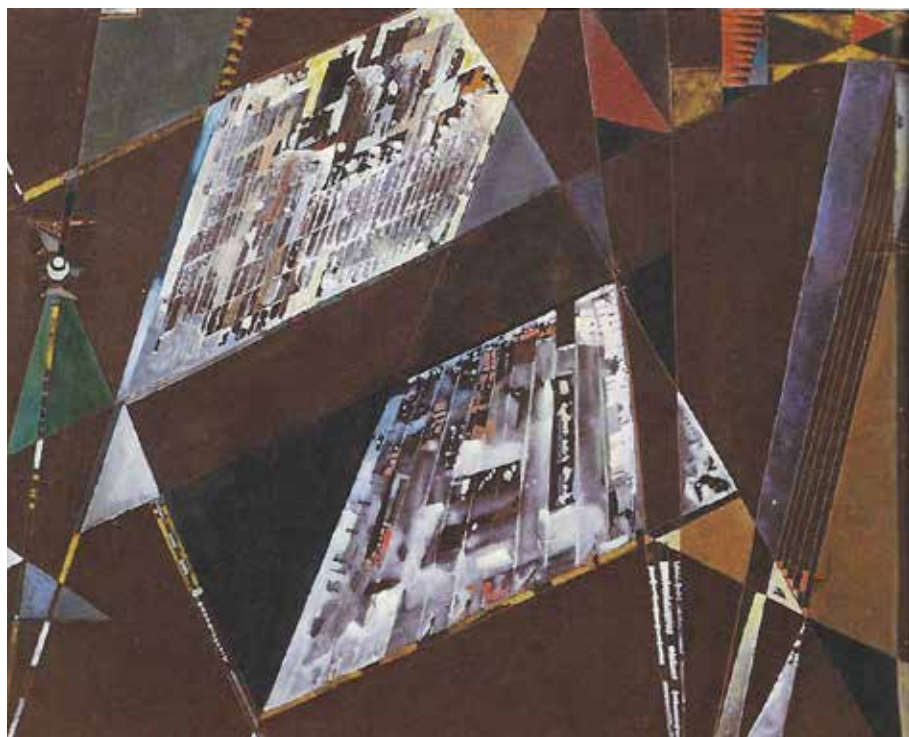
Τα έργα αυτά, μελετημένα και αφομοιωμένα σε τέτοιον βαθμό, οδηγούν τον καλλιτέχνη σε «μια σειρά παραλλαγών, στις οποίες επιχειρεί την πλαστική μεταγραφή της συγκίνησης που του προκαλούν τα οπτικά ερεθίσματα αναλύοντας παράλληλα αντικείμενα με ακριβείς μαθηματικούς υπολογισμούς». Τη θρησκευτική έμπνευση έχει αντικαταστήσει ένα είδος «πλαστικής μεταφυσικής γεωμετρικού χαρακτήρα» σε άμεση αναφορά με το έργο του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, σύμφωνα με την ιστορικό της τέχνης Κάτια Κιλεσοπούλου.⁹¹

⁹⁰ Μάρθας, Τάκης, *ό.π.*, σσ. 14-15.

⁹¹ Κιλεσοπούλου, Κάτια, *ό.π.*, σελ. 15.



585



586

585. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 13α» Χωρίς τίτλο, 1963, πλαστικό σε νοβοπάν, 50 x60 εκ.

586. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 14α» Χωρίς τίτλο, 1963, πλαστικό σε βακελίτη, 56x80 εκ.

Η χρήση της γεωμετρίας και των γεωμετρικών χαράξεων ως γενεσιουργός παράγοντας στην εικαστική σύνθεση

Η γεωμετρία αποτελεί για τον Τάκη Μάρθα σχεδιαστικό εργαλείο την οποία μάλιστα διδάσκει καθ' όλη την διδακτική του δράση την οποία αξιοποιεί παράλληλα στο αρχιτεκτονικό και εικαστικό του έργο. Όπως αναφέρει ο Άγγελος Προκοπίου, «ένα σύστημα που θα χειροκροτούσε ο Mondrian, ακριβώς γιατί καθιστά το σχέδιο έναν κλάδο της γεωμετρίας».⁹² Η γεωμετρία αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά μιας ελληνικής ερμηνείας της αφαίρεσης όπως αναφέρει ο Νίκος Ζίας «την ισορροπία της σύνθεσης, την πεμπτουσία της ελληνικής φύσης γενικότερα, τη λειτουργία του φωτός και τον γεωμετρισμό, που είναι αγαπητός από τα πανάρχαια χρόνια».⁹³

Η γεωμετρία αναδεικνύεται ως κεντρική συνθετική αρχή στα έργα «Σύνθεση 13α», «Σύνθεση 14α». Στα έργα αυτά ένα ακανόνιστο πλέγμα από άξονες υπό διαφορετικές γωνίες κατακερματίζει την ενιαία επιφάνεια σε μέρη που προκύπτουν από την πλήρωση της επιφάνειας. Οι σαφώς οριοθετημένες επιμέρους στρεβλές επιφάνειες αποδίδουν στη σύνθεση χαρακτήρα τεκτονικό. Κάθε επιμέρους επιφάνεια διαφοροποιείται μέσω του χρώματος και της υφής. Το χρώμα και η υφή με την αρχιτεκτονική εφαρμογή ενταγμένη σε κάρναβο, εμπνευσμένη από το έργο του Mondrian, αποτελεί συνθετικό στοιχείο στην εικαστική σύνθεση καταργώντας τα όρια μεταξύ τέχνης και αρχιτεκτονικής, μέσα από αφαιρετικές εικαστικές χειρονομίες. Κάποιες από αυτές τις επιφάνειες περιλαμβάνουν σχέδια από δομικά αρχιτεκτονικά στοιχεία (σκάλες, δάπεδα). Ιδιαίτερα στο έργο «Σύνθεση 13α» εντοπίζεται η χρήση ενός γενικευμένου καννάβου ο οποίος σημειακά γίνεται διακριτός, ενώ σύνθεση του πλέγματος αυτού ακολουθεί κανόνες της προοπτικής με τα σημεία φυγής εκτός του πίνακα. Με τον τρόπο αυτόν, σε συνδυασμό με την ένταξη

⁹² Προκοπίου, Άγγελος, Π., άρθρο στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 15.7.1965.

⁹³ Ζίας, Νίκος, *Η Ζωγραφική της Γενιάς του '30. Σε Αναζήτηση της Ελληνικότητας: Η «Γενιά του '30»*, εκδ. Αέναον, Αθήνα 1994, σσ. 17-23.

αρχιτεκτονικών παραθεμάτων όπως ήδη αναφέρθηκε, το έργο απο-
κτά τρισδιάστατο χαρακτήρα με την παρουσία της αρχιτεκτονικής ως
αναφορά, ιδιαίτερα έντονη. Θα μπορούσε κανείς να αναγνώσει την
εικαστική σύνθεση ως το προοπτικό σχέδιο ενός πρισματικού όγκου
όπου το ενδιαφέρον εντοπίζεται στις δύο οριζόντιες στάθμες που
το ορίζουν, δηλαδή, τα δάπεδα στην οποία η εικαστική επεξεργασία
είναι ιδιαίτερα επιμελημένη. Ανάλογη αντιμετώπιση έχει εντοπισθεί
όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο στην εικαστική επεξερ-
γασία δαπέδων σε μελέτες κατοικιών του (βλ. σελ 114,115).

Η αφαίρεση διά μέσου της γεωμετρίας και των μαθηματικών,
όπως σημειώνει ο Sartoris, καταφεύγοντας στους αριθμούς του Πυθα-
γόρα, «είναι όθεν λογικόν ότι [...] οι αρχιτέκτονες, οι ζωγράφοι και οι
γλύπται να συνθέτουν πάντοτε συμφώνως με τους νόμους της γεωμε-
τρικής λαμπρότητος...»⁹⁴ συνδέεται άμεσα με τις « μεγάλες εποχές
της μεσογειακής τέχνης».⁹⁵ Κατά τον Νίκο Χολέβα, «στην τέχνη και
στην αρχιτεκτονική υπάρχει πάντα μια “γεωμετρία” που άλλοτε προ-
κύπτει “αθέλητα” σαν επιβεβαίωση της εσωτερικής, παραδεκτής και
υπάρχουσας γεωμετρίας που εκφράζεται στο έργο σαν αποτέλεσμα
της ισορροπίας του αισθητικού κριτηρίου και που μεταφράζεται μορ-
φολογικά την ίδια στιγμή της συνθέσεως, και άλλοτε “ηθελημένα” σαν
γενεσιουργός κατασκευαστικός κάρναβος του έργου».⁹⁶ Είναι φανερό
ότι τα εν λόγω έργα του Τάκη Μάρθα ανήκουν στη δεύτερη κατηγορία.

Η εμμονή του Τάκη Μάρθα για το σχέδιο του υπαγορεύει μια πει-
θαρχία, αλλά και μιαν ανεξάντλητη μορφική ποικιλία, όπως αναφέρει
η Κάτια Κιλεσοπούλου. «Η γεωμετρική αφαίρεση των έργων προτείνει
μια εσωτερική αρχιτεκτονική δομή. Το σύστημα καννάβου που προκύ-
πτει μέσα από την αντίθεση κάθετων και οριζόντιων γραμμών αποτυ-
πώνεται παραμορφωμένο σε προοπτική και συνιστά την αμετάβλητη

⁹⁴ Gubuer, J. Alberto Sartoris, *Architectural Design* 1-2-1981, σσ. 64-71.
Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα
1984, σελ. 188.

⁹⁵ Gubuer, J. Alberto Sartoris, *ό.π.*, σελ. 288.

⁹⁶ Χολέβας, Νικόλαος, *Γεωμετρικές Χαράξεις και Τέχνη*, ΑΣΚΤ Αθήνα,
1980.

ουσία όλων των πραγμάτων, όπου κάθε κεντρικότητα και ιεραρχία
ακυρώνεται».⁹⁷

Η γεωμετρία, ο εκφραστικός δυναμισμός των γραμμών και
των χρωμάτων στα έργα του Τάκη Μάρθα «Σύνθεση 13α» «Σύνθεση
14α», θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι εμφανίζουν αναφορά στο
έργο του Kandinsky ο οποίος υποστηρίζει ότι: «η υπαγωγή της σύνθε-
σης σε γεωμετρικά σχήματα δεν είναι καινούρια ιδέα. Η δόμηση πάνω
σε καθαρά πνευματική βάση είναι μια αργή διαδικασία που μοιάζει
στην αρχή τυφλή και όχι μεθοδική. Ο καλλιτέχνης πρέπει να γυμνά-
σει όχι μόνο το μάτι του αλλά και την ψυχή του, έτσι ώστε να μπορεί
να ζυγίζει τα χρώματα με τα δικά της μέτρα και να την μετατρέψει μ’
αυτόν τον τρόπο σε καθοριστικό παράγοντα της καλλιτεχνικής δημι-
ουργίας. Εάν αρχίσουμε να σπάμε τα δεσμά που μας συνδέουν με τη
φύση και αφοσιωθούμε αποκλειστικά σε συνδυασμούς καθαρού χρώ-
ματος και ανεξάρτητου σχήματος, τότε θα δημιουργήσουμε έργα που
θα είναι απλές γεωμετρικές διακοσμήσεις, σαν τις γραβάτες και τα
χαλιά».⁹⁸

Η σύζευξη Αρχιτεκτονικής και Τέχνης αναζητείται από τον
Τάκη Μάρθα διά μέσου της γεωμετρίας. Η αρχιτεκτονική, όπως ανα-
φέρει ο Tadao Ando, «είναι γεωμετρία που οι άνθρωποι θέτουν σε κί-
νηση: ένα δυναμικό μοντέλο κόσμου που πηγάζει από τη γεωμετρική
οργάνωση του χώρου. Η γεωμετρία συνθέτει μία χωρική τάξη με μο-
ναδικό στόχο τη συγκρότηση ενός χωρικού συστήματος».⁹⁹

Ο Τάκης Μάρθας αναζητά στο εικαστικό του έργο γεωμετρίες,
χαράξεις και χρυσές τομές κατά την εξέλιξή του μέσα από τη σύζευξη
τέχνης και αρχιτεκτονικής. Όπως αναφέρει η Κάτια Κιλεσοπούλου,
«στην προσπάθειά του να συγκεράσει την ένταση της χειρονομίας με
την αρχιτεκτονική οργάνωση, επανεισάγει στη ζωγραφική του καθα-
ρά γεωμετρικά σχήματα και αρχιτεκτονικά υλικά».¹⁰⁰ Στα εικαστικά

⁹⁷ Κιλεσοπούλου, Κάτια, *ό.π.*, σελ. 15.

⁹⁸ Ρηντ, Χεμπερντ, *ό.π.*, σελ. 274.

⁹⁹ Κιλεσοπούλου Κάτια, *ό.π.*, σελ. 15.

¹⁰⁰ Κιλεσοπούλου Κάτια, *ό.π.*, σελ. 15.

έργα «Σύνθεση 25α», «Σύνθεση 28α», «Σύνθεση 23α», «Σύνθεση 5α», και «Σύνθεση 19α», ο Τάκης Μάρθας με αφετηρία την αναζήτηση αρχιτεκτονικών χαράξεων σε κατόψεις θα τις εφαρμόσει στην εικαστική διαδικασία. Ακολουθώντας τις συνθετικές αρχές του Guadet που έχει ήδη μελετήσει διεξοδικά κατά τη διάρκεια των σπουδών του: «στην αρχιτεκτονική σύνθεση είναι απαραίτητο να ξεκινήσεις πριν από όλα με την χρήση των αξόνων»,¹⁰¹ θα προτείνει εικαστικές συνθέσεις που διέπονται από γεωμετρικούς κανόνες όπως η αξονικότητα, η συμμετρία και οι αρμονικές αναλογίες με την αξονική προσέγγιση να εφαρμόσει μετά στην εικαστική διαδικασία. Ειδικότερα στα εικαστικά έργα «Σύνθεση 25α», «Σύνθεση 28α», δεν θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε εκλεκτικές συγγένειες με την πολυκατοικία Γεωργόπουλου στην οδό Μπουμπουλίνας και Μετσόβου, όπως έχει αναφερθεί.

Η χωρική οργάνωση του εικαστικού έργου διά μέσου της γεωμετρίας αποτελεί για τον καλλιτέχνη το υπόβαθρο για την έκφραση του συναισθήματος. Για τον Μάρθα το συναίσθημα αποτελεί τον μοχλό της εικαστικής δημιουργίας του διαμέσου της αρχιτεκτονικής χειρονομίας όπως αναφέρει ο ίδιος «ζωγραφίζω ότι αισθάνομαι, όχι ότι βλέπω».¹⁰²

587. Αρμονικές χαράξεις.
Ασκηση στην Αρχιτεκτονική
Σχολή ΕΜΠ, 1929.

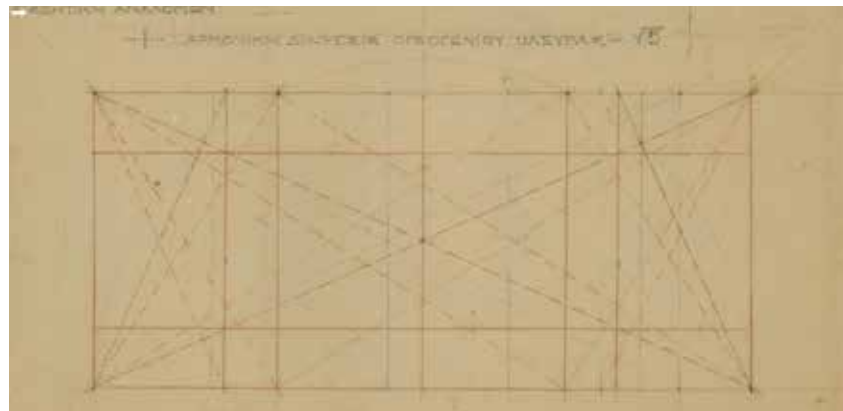
588. Εικαστικό Έργο του
Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση
05α», Χωρίς τίτλο,
1958, μικτή τεχνική σε
χάρμπορντ, 40x35 εκ.573.

589. Εικαστικό Έργο του
Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση
25α», Χωρίς τίτλο, 1963,
μικτή τεχνική σε χαρτί,
50x70 εκ.

590. Εικαστικό Έργο του
Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση
28α», Χωρίς τίτλο, 1960,
μικτή τεχνική σε χαρτόνι,
35x50 εκ.

591. Εικαστικό Έργο του
Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση
23α», Χωρίς τίτλο, 1962,
μικτή τεχνική σε χαρτόνι,
50x50 εκ.

592. «Σύνθεση 19α», Χωρίς
τίτλο, 1960, μικτή τεχνική
σε χαρτόνι, 50x70 εκ.



587

¹⁰¹ Guadet, Julien, *Éléments et Théorie de l'Architecture*, ed. Librairie de la construction moderne, Aulanier et Cie, Paris 1901, σσ. 12-13 .

¹⁰² Ιδιόχειρες Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα. Αρχείο Τάκη Μάρθα.



588



589



590



591



592



593



594



595

Η χρήση του ανθρωπογενούς τοπίου ως εικαστικό συνθετικό στοιχείο

Η διερεύνηση του ελληνικού δομημένου περιβάλλοντος στην ύπαιθρο και το άστυ εκφράζονται στα εικαστικά έργα του Τάκη Μάρθα, «Σύνθεση 02α-Le port du Pirée», «Σύνθεση 07α», «Σύνθεση 08α-Ψαροχώρι», «Σύνθεση 09α», «Σύνθεση 37α-Ύδρα», και «Σύνθεση 38α-Οικισμός».

Η φυσιογνωμία του αστικού τοπίου εκφράζεται αφαιρετικά στο έργο «Σύνθεση 02α-Le port du Pirée», μέσα από την τυχαία συνδιαλλαγή των χρωμάτων, στη συμπεριφορά (ρευστότητα) του υλικού και στην αντίδραση των «έτοιμων» στοιχείων (κλωστή). «Συχνά υποθέτουμε το ανικανοποίητο του ζωγράφου που δεν αρκείται στην προοπτική του σχεδίου αλλά θέλει να δώσει και μια, τρόπον τινά, δομική προοπτική μέσα-έξω».¹⁰³

Είναι εμφανές ότι ο Τάκης Μάρθας αναφέρεται στους ελληνικούς παραδοσιακούς οικισμούς, στο έργο του «Σύνθεση 9α», άλλωστε το αναφέρει στον τίτλο του έργου του «Σύνθεση 8α-Ψαροχώρι». Ο καλλιτέχνης, στην εικαστική απόδοση του ελληνικού παραδοσιακού οικισμού, επηρεασμένος από τον κυβισμό, συγκροτεί εικαστικές συνθέσεις με την άρθρωση επιφανειών ή καθαρών όγκων, εισάγοντας αρχιτεκτονικά τυπολογικά στοιχεία, (αυλές, διατάξεις, όψεις). Ο κυβιστικός χαρακτήρας αποδίδεται με την συνύπαρξη στοιχείων, κάτοψης και όψης στο δισδιάστατο έργο. Η ασάφεια των περιγραμμάτων και η συνειδητή αποφυγή των καθαρών γωνιών αποδίδουν την πλαστικότητα των όγκων στους παραδοσιακούς οικισμούς ενώ παράλληλα η επιλογή των χρωμάτων. Δεν είναι τυχαία η επιλογή του φελλού ως υλικού για το υπόβαθρο του έργου, καθότι η αδρή υφή του υλικού αποδίδει εντονότερη πλαστικότητα. Στα παραπάνω πρέπει να προστεθεί και ο χειρισμός του φωτός που συμβάλλει στην επιδιωκόμενη απόδοση της ελληνικότητας του έργου.

Το φως και το ελληνικό χρώμα αποτελούν ζωγόνα στοιχεία της σύνθεσης στα εικαστικά έργα «Σύνθεση 9α» ενώ ο καλλιτέχνης

¹⁰³ Κιλεσοπούλου Κάτια, *ό.π.*, σελ. 15.

593. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 02α - Le port du Pirée», 1960, μικτή τεχνική, 70x120 εκ.575.
594. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 09α», Χωρίς τίτλο, 1960, λάδι σε μουσαμά, 46x35 εκ.
595. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 08α - Ψαροχώρι», 1958, πλαστικό σε φελλό, 50x105 εκ.



596



597

596. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 38α-Οικισμός», 1958, λάδι σε χαρτόνι, 46x35 εκ.
597. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 26α» Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτί, 35x50 εκ.

δίνει έμφαση στη μεσογειακή αρχιτεκτονική χωρική διάταξη, την εσωτερική αυλή ως κεντρικό χωρικό στοιχείο της σύνθεσης εκφράζοντας τη μεσογειακότητα, δίδοντας αφορμή για μια εικαστική σύνθεση με έμφαση στο ελληνικό χρώμα και φως. Στο έργο αυτό η χρήση του χρώματος είναι ακόμα πιο έντονη, καθώς εμφανίζεται να πληρώνει διακριτούς επί μέρους χώρους μιας κάτοψης παραδοσιακού σπιτιού. Όπως συνηθίζει ο καλλιτέχνης, η έμφαση δίνεται στην επεξεργασία των δαπέδων μέσω της χρωματικής και δομικής τους επεξεργασίας. Η χρωματική παλέτα εμφανίζει αναφορές στην κεραμική τέχνη και παραδοσιακή αγγειοπλαστική, συμβάλλοντας στην απόδοση του Αιγιακού χαρακτήρα του έργου.

Η εικαστική απόδοση των ελληνικών παραδοσιακών οικισμών σε όψη εκφράζεται στα έργα «Σύνθεση 38α», «Σύνθεση 26α», «Σύνθεση 37α». Στα έργα αυτά αναφέρεται η σχέση της φύσης με την αρχιτεκτονική παράδοση η οποία λειτουργεί ως μέσο έκφρασης και προβολής της ελληνικότητας, μέσα από τη «γραφικότητα» που διαμεσολαβεί στο «πέρασμα από την αίσθηση στο συναίσθημα»¹⁰⁴ στην αρχιτεκτονική όπως και την Τέχνη. Η «γραφικότητα» εκφράζεται με τόνους ζεστούς και φωτεινούς, με πινελιές ζωηρές, που επισημαίνουν τον χαρακτήρα ή το πολύτροπο των πραγμάτων.¹⁰⁵

Η παραμόρφωση και η διάχυση του λευκού χρώματος στις όψεις των κτιρίων με εναλλαγές γήινων και ουδέτερων χρωμάτων είναι εμφανή στο έργο «Σύνθεση 38α». η επιλογή των χρωμάτων, τυπικά της ελληνικής χρωματολογίας, εκφράζει την ελληνική «ατμόσφαιρα» με αναφορά στον εξπρεσιονισμό κατά τον οποίο «το σημαντικό πράγμα στη τέχνη δεν είναι η μίμηση της φύσης αλλά η έκφραση των συναισθημάτων μέσα από την επιλογή χρωμάτων και γραμμών».¹⁰⁶ Στο έργο αυτό η αναζήτηση των ελληνικών μορφών και στοιχείων

¹⁰⁴ Αργκάν, Τζούλιο, Κάρλο, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 1998, σελ. 11.

¹⁰⁵ Αργκάν, Τζούλιο, Κάρλο, *ό.π.*, σελ. 12.

¹⁰⁶ Gombrich Ernst, *Το Χρονικό της Τέχνης*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1998, σελ. 569.



598

598.Εικαστικό Έργο του
Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση
37α-Ύδρα», 1962, μελάνι
σε χαρτί, 46x55 εκ.

πραγματοποιείται με τη διάχυση των επιφανειών και την κατάργηση των ορίων με εξπρεσιονιστικές αναφορές.

Ο ελληνικός παραδοσιακός οικισμός αποδίδεται εικαστικά όπως φαίνεται στο έργο «Σύνθεση 37α-Ύδρα». Στοιχεία της φύσης – όπως θάλασσα, κάμπος, βλάστηση βράχος– σε συνδυασμό με ανθρωπογενή στοιχεία –κτίσματα, διαμορφώσεις κ.λπ.– μέσα από εξαντλητική μελέτη, ανάλυση και σύνθεση οδηγούν τον Τάκη Μάρθα στην ανάδειξη της κρυμμένης γεωμετρίας τους. Η αναζήτηση του μοντέρνου είναι εμφανής μέσα από τα εκφραστικά στοιχεία που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης στην απόδοση του ελληνικού τοπίου της Ύδρας: η επίπεδη απεικόνιση, η κατάργηση της προοπτικής, η παραμόρφωση, η διάσπαση της μορφής, η κατάργηση του θέματος, τα μη ρεαλιστικά χρώματα, καθώς και η προβολή των υλικών, ώστε να αποτελέσουν μέρος του εικαστικού αποτελέσματος.¹⁰⁷

Η χρήση του χρώματος δεν αντιστρατεύεται τη γεωμετρική λογική αλλά συνυπάρχει με τρόπο ώστε να αναδεικνύει η μία την άλλη από αυτές τις συνθετικές παραμέτρους και το τελικό αποτέλεσμα να αποδίδει την αίσθηση του τόπου και την επιδιωκόμενη ελληνικότητα πάντα υπό το πρίσμα του μοντέρνου.

Κατά τον Άγγελο Προκοπίου, η αρχιτεκτονική παιδεία του Τάκη Μάρθα τον οδηγεί στη γεωμετρική σύνθεση και ανάλυση των εικαστικών έργων με αναφορά στην ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική: «από τη διάρθρωση των σπιτιών του νησιού κρατούσε τα χαρακτηριστικά στοιχεία της ανατομίας τους –τις καμπύλες, τις κατακόρυφες

¹⁰⁷ Αντίστοιχο θέμα συναντάμε στο έργο «Αναμνήσεις από την Ύδρα» διαστάσεων 122X200 που φιλοτεχνήθηκε από το 1948 έως και 1976 από τον ζωγράφο Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα (1906-1994), ο οποίος θεωρείται βασικός εκπρόσωπος του κυβισμού στην Ελλάδα. Η σύνθεση αποδίδει το νησιώτικο τοπίο της Ύδρας τα μικρά κυβόσχημα σπίτια του νησιού, σε επίπεδα και με γεωμετρική κυβιστική οργάνωση. Το εν λόγω έργο εντάσσεται στην εποχή κατά την οποία σημειώνεται μετατόπιση από τα δυτικά καλλιτεχνικά ρεύματα προς την κατεύθυνση της ελληνικότητας, και την εισαγωγή από τον καλλιτέχνη τυπολογικών στοιχείων στα έργα του, τα οποία παράπεμπαν στο ελληνικό τοπίο. Μέσα από αυτό το πρίσμα, το έργο «Αναμνήσεις από την Ύδρα» αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα του ελληνοκεντρικού μοντερνισμού. Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα (επιμ.), Εθνική Πινακοθήκη, *Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Τέχνης*, Αθήνα 2013, σελ. 193.

και οριζόντιες– για να παρουσιάσει, με τις πλαστικές τους μορφές, τον ρυθμό της ζωής τους, μ' ένα συναίσθημα λυρικής αρχιτεκτονικής». ¹⁰⁸ Ο εντοπισμός και η προβολή των δομικών στοιχείων και της εσωτερικής αόρατης δομής του εικαστικού έργου χωρίς οπτικές συσχετίσεις αποτελεί την κύρια αναζήτηση του καλλιτέχνη.

Εικαστικά έργα με χρήση υλικών από το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο

Στην παρούσα έρευνα, όπως έχει ήδη αναφερθεί, μελετώνται τριάντα εικαστικά έργα του Τάκη Μάρθα στα οποία εντοπίζεται σχέση ανάμεσα στην Αρχιτεκτονική και την Τέχνη, μέσα από τη χρήση του υλικού, του χρώματος και της κατασκευής. Ο τρόπος χρήσης του υλικού στις εικαστικές συνθέσεις θα μπορούσε να λειτουργήσει ως κριτήριο σε μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης των έργων αυτών.

Αναλυτικότερα, τα υπό μελέτη εικαστικά έργα του Τάκη Μάρθα στα οποία το υλικό λειτουργεί ως γενεσιουργός παράγοντας της εικαστικής σύνθεσης, διακρίνονται στις παρακάτω υποκατηγορίες:

1. Η χρήση του υλικού και του χρώματος στην αναζήτηση της απόδοσης του χώρου.
2. Η χρήση του υλικού (υφές - υφάσματα) στην αναζήτηση εφαρμογών στον εσωτερικό χώρο.
3. Η χρήση του υλικού στην αναζήτηση της τρίτης διάστασης.

Στην υποκατηγορία 1, «Η χρήση του υλικού και του χρώματος στην αναζήτηση της απόδοσης του χώρου», ανήκουν τα παρακάτω έργα:

- «Σύνθεση 01β», Χωρίς τίτλο, 1960, λάδι σε χάρμπορντ, 42x51,5εκ.
- «Σύνθεση 03β», Χωρίς τίτλο, 1954, πλαστικό σε χάρμπορντ, 44x59 εκ.
- «Σύνθεση 07β», Χωρίς τίτλο, 1957, πλαστικό σε φελιζόλ, 90x60 εκ.
- «Σύνθεση 08β», Χωρίς τίτλο, 1958, μικτή τεχνική σε χαρτί οντουλέ, 135x125 εκ.

¹⁰⁸ Προκοπίου, Άγγελος, Γ., άρθρο στην Εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 15.7.1965.

- «Σύνθεση 10β», Χωρίς τίτλο, 1958, πλαστικό σε χάρμπορντ, 100x128εκ.
- «Σύνθεση 11β», Χωρίς τίτλο, 1958, λάδι σε χάρμπορντ, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 14β», Χωρίς τίτλο, 1960, λάδι σε μουσαμά, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 15β», Χωρίς τίτλο, 1960, πλαστικό σε χαρτόνι, 41x29 εκ.
- «Σύνθεση 16β-Όνειρο», 1965, πλαστικό σε φελλό, 100x100 εκ.
- «Σύνθεση 18β», Χωρίς τίτλο, 1956, μεικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 44x60 εκ.
- «Σύνθεση 19β», Χωρίς τίτλο, 1956, μεικτή τεχνική σε χάρμπορντ, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 20β», Χωρίς τίτλο, 1959, πλαστικό σε χαρτόνι, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 22β», Χωρίς τίτλο, 1959, μεικτή τεχνική σε φελλό, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 23β», Χωρίς τίτλο, 1959, λάδι, 23x33 εκ.
- «Σύνθεση 28β», Χωρίς τίτλο, 1960, πλαστικό σε φελλό, 50 x101 εκ.

Στην υποκατηγορία 2, «Η χρήση του υλικού (υφές - υφάσματα) στην αναζήτηση εφαρμογών στον εσωτερικό χώρο», ανήκουν τα παρακάτω έργα:

- «Σύνθεση 04β», Χωρίς τίτλο, 1957, μικτή σύνθεση-κολλάζ, 42x51,5 εκ.
- «Σύνθεση 9β», Χωρίς τίτλο, 1958, μικτή τεχνική σε χαρτί οντουλέ, 43x42 εκ.
- «Σύνθεση 12β» Χωρίς τίτλο, 1958, σύνθεση-κολλάζ, 26x35 εκ.

Στην υποκατηγορία 3, «Η χρήση του υλικού στην αναζήτηση της τρίτης διάστασης», ανήκουν τα παρακάτω έργα:

- «Σύνθεση 05β», Χωρίς τίτλο, 1958, πλαστικό σε χαρτί οντουλέ, 40x33 εκ.
- Σύνθεση 06β», Χωρίς τίτλο, 1957, μικτή τεχνική σε χαρτί οντουλέ, 50x45 εκ.
- «Σύνθεση 17β», Χωρίς τίτλο, 1959, μικτή τεχνική σε χαρτί οντουλέ, 40x30 εκ.
- «Σύνθεση 02β», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική, 50x45 εκ.



599



600



601

599. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 03β», Χωρίς τίτλο, 1954, πλαστικό σε χάρμπορντ, 44x59 εκ.
600. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 06β», Χωρίς τίτλο, 1957, μικτή τεχνική σε χαρτί οντουλέ, 50x45 εκ.
601. «Σύνθεση 08β», Χωρίς τίτλο, 1958, μικτή τεχνική σε χαρτί οντουλέ, 135x125 εκ.

- «Σύνθεση 13β» Χωρίς τίτλο, 1959, μεικτή τεχνική σε φελιζόλ, 60x65 εκ.
- «Σύνθεση 21β», Χωρίς τίτλο, 1959, μεικτή τεχνική σε τούλι, 40x60 εκ.
- «Σύνθεση 24β», Χωρίς τίτλο, 1959, μεικτή τεχνική σε ύφασμα, 91x123 εκ.
- «Σύνθεση 25β», Χωρίς τίτλο, 1959, μεικτή τεχνική σε οντουλέ, 30x45 εκ.
- «Σύνθεση 26β», Χωρίς τίτλο, 1965, μεικτή κατασκευή, 40x30 εκ.
- «Σύνθεση 27β», Χωρίς τίτλο, 1958, ξυλοτέξ με σύρμα, 40x35 εκ.
- «Σύνθεση 29β», Χωρίς τίτλο, 1960, πλαστικό σε φελλό, 42 x50 εκ.
- «Σύνθεση 30β», Χωρίς τίτλο, 1960, μεικτή τεχνική, 40 x50 εκ.

Η χρήση του υλικού και του χρώματος στην αναζήτηση αποδόσεων του χώρου

Το υλικό λειτουργεί γενεσιουργά στην αναζήτηση αποδόσεων του χώρου και αποτελεί για τον Τάκη Μάρθα ένα από τα σημαντικά συνθετικά εργαλεία στην εικαστική έκφραση, όπως αναφέρει ο ίδιος: «Το υλικό, σε όλες τις εποχές, το έπλασαν η ψυχή και το συναίσθημα του ανθρώπου. Και στις καλές εποχές το έπλασαν αριστουργηματικά».¹⁰⁹ Η ειλικρίνεια της σχέσης με το υλικό, το οποίο συμμετέχει ενεργά κατακτώντας τον κεντρικό ρόλο στις εικαστικές συνθέσεις του Τάκη Μάρθα, συντελεί στη μετάβαση από τον ρεαλισμό του χώρου στην αφαίρεση. Η σύνδεση εικόνας και ύλης οδηγεί τον Τάκη Μάρθα στην προσέγγιση της ουσίας, την έκφραση του συναισθήματος και στη σύνδεση της Τέχνης με την Αρχιτεκτονική.

Στην αναζήτηση της απόδοσης του χώρου ο καλλιτέχνης πειραματίζεται με το υλικό, το οποίο συχνά αντικαθιστά το χρώμα, με αποτέλεσμα η μορφή του έργου να προκύπτει από την επεξεργασία και μεταλλαγή υλικών, συχνά ευτελών ή ακόμα με τον συνδυασμό

¹⁰⁹ Ιδιόχειρες Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα. Αρχείο Τάκη Μάρθα.

τους με το χρώμα. Τα διαφορετικά υλικά αποκτούν μια εικαστική λειτουργία ισότιμη με αυτήν του χρώματος: ακρυλικά, πεπιεσμένα χαρτιά κι εφημερίδες, λινάτσες, ριπολίνες, καθώς και με οικοδομικά υλικά όπως η άμμος, το φελιζόλ, ο φελλός κι άλλα που χρησιμοποιούνται για πρώτη φορά στην Ελλάδα.¹¹⁰ «Κάθε υλικό προσθέτει τη δική του υφή και σύσταση στο σύνολο και τις περισσότερες φορές ύλη, γραφή και εικαστικός μύθος ενώνονται σ' ένα ευτυχισμένοαποτέλεσμα».¹¹¹ Σε άλλες περιπτώσεις τα έργα συντίθενται και δομούνται με χρωματικές επιφάνειες όπου το χρώμα προσεγγίζεται ως κατασκευαστικό υλικό για τις εικαστικές του συνθέσεις.

Το υλικό χρησιμοποιείται ως υπόβαθρο ή ως συνθετικό μέσο στην εικαστική σύνθεση, όπως φαίνεται στην περίπτωση των έργων «Σύνθεση 03β», «Σύνθεση 06β», «Σύνθεση 08β», «Σύνθεση 10β», «Σύνθεση 19β», «Σύνθεση 28β» και «Σύνθεση 16β». Η συνθετική διαδικασία στην περίπτωση αυτή είναι αντίστροφη από εκείνη στην οποία η χρήση του αρχιτεκτονικού σχεδίου λειτουργεί ως γενεσιουργός παράγοντας της εικαστικής σύνθεσης που έχουμε ήδη αναλύσει κατά την οποία καλλιτέχνης προσθέτει στοιχεία και επεξεργασία στο πρωτόλειο αρχιτεκτονικό σχέδιο στις σελίδες... Στην παρούσα περίπτωση, ο καλλιτέχνης παρεμβαίνει στο υλικό, βακελίτη, φελλό, χάρμπορντ, αφαιρώντας τμήματά του και οδηγείται σε εικαστικές συνθέσεις που παραπέμπουν σε αφαιρετικά αρχιτεκτονικά σχέδια, κατόψεις. Η ελευθερία στον χειρισμό του χρώματος συνδυάζεται με μια πειθαρχημένη οργάνωση του ζωγραφικού χώρου με άμεση αναφορά στον αρχιτεκτονικό χώρο.

Η φόρμα συσχετίζεται με το υλικό κατασκευής της, την υφή, τον τόνο, την πυκνότητα όπως είναι φανερό στο έργο «Σύνθεση 01β», όπου η εικαστική σύνθεση προκύπτει από τον χειρισμό του της μορφής και του χρώματος, σε διάλογο με την αρχιτεκτονική. Ελεύθερες μορφές αιωρούνται σε έναν χώρο που υποδηλώνεται, όπου η γραμμή και το χρώμα επενεργώντας αλληλένδετα αποδίδουν στη

¹¹⁰ Κιλεσοπούλου, Κάτια, *ό.π.*, σελ.14.

¹¹¹ Σαχίνη, Αγγελική, *ό.π.*, σελ. 21.

602. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 14β», Χωρίς τίτλο, 1960, λάδι σε μουσαμά, 40x60 εκ.

603. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 03β», Χωρίς τίτλο, 1954, πλαστικό σε χάρμπορντ, 44x59 εκ.

604. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 16β- όνειρο», 1965, πλαστικό σε φελλό, 100x100 εκ.

605. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 29β», Χωρίς τίτλο, 1960, πλαστικό σε φελλό, 42 x50 εκ.

606. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 20β», Χωρίς τίτλο, 1959, πλαστικό σε χαρτόνι, 40x60 εκ.

607. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 28β», Χωρίς τίτλο, 1960, πλαστικό σε φελλό, 50 x101 εκ.



602



605



603



606



604



607

σύνθεση μια ισορροπημένη έκφραση η οποία όμως δεν είναι καταληκτική». ¹¹²

Η φόρμα αντιμετωπίζεται αυτούσια σαν μονάδα και σε συσχέτισμό με άλλες μονάδες, όπως αναφέρει ο Τώνης Σπητέρης: «Ο Τάκης Μάρθας αντιμετωπίζει τόσο τα υλικά κατασκευής του πίνακα σαν στοιχεία δομικά όσο και τον ίδιο τον πίνακα σαν μονάδα δομική». ¹¹³ Η φόρμα προκύπτει ή από το υλικό ή από υπόβαθρο του έργου και λειτουργεί ως δομικό μέρος που συνθέτει το σύνολο μέσα από αρχιτεκτονικές συνθετικές χειρονομίες, γειτνιάσεις, αλληλοεπικαλύψεις, συγκρούσεις, ακυρώνοντας το περιβάλλον του έργου και μετατρέποντας όλη τη επιφάνεια σε πεδίο ανάπτυξης της σύνθεσης.

Το αρχιτεκτονικό σχέδιο υπονοείται και ορίζεται από το χρώμα στα έργα «Σύνθεση 01β», «Σύνθεση 11β» και «Σύνθεση 14β». Μέσα από αφαιρετικές εικαστικές χειρονομίες, η φόρμα σχηματίζεται από την ίδια την υλικότητα του χρώματος σε μια «κατασκευαστική» αντίληψη. Μέσα από την παρατήρηση και την ανάλυση του ιδιοτήτων του υλικού, λείο-αδρό, σκληρό-μαλακό, διαφανές-αδιαφανές, ο καλλιτέχνης οδηγείται στην ανακάλυψη της επιφάνειας, του όγκου, του χώρου. Όπως αναφέρει η Ελένη Βακαλό, «κυρίαρχο ρόλο στη σύνθεση για τη μορφοποιητική διαδικασία παίζουν η πυκνότητα, η λάμψη, η υφή, η σύσταση της χρωματικής ύλης. Σημαντικά στοιχεία, διατρέχουν τις διαφορετικές τάσεις, όπως η θέση των οπτικών σημείων, οι τάσεις των γραμμών και των αξόνων της σύνθεσης, η στήριξη και η ανάπτυξη της δομής μέσα στον χώρο του πίνακα γίνονται για την αφαίρεση ιδιαιτέρως σημαίνοντα μορφολογικά στοιχεία». ¹¹⁴

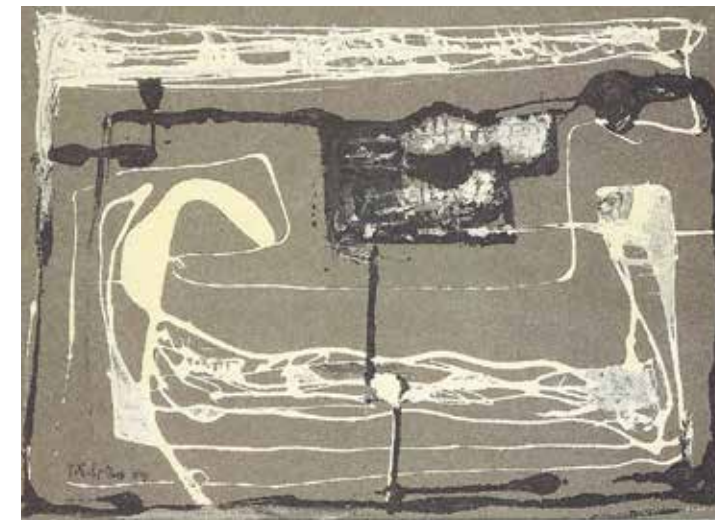
Η απόδοση του χώρου στο έργο του Τάκη Μάρθα, στα έργα «Σύνθεση 14β», «Σύνθεση 11β», «Σύνθεση 15β», «Σύνθεση 22β» και «Σύνθεση 18β», με αφετηρία το χρώμα προκύπτει μέσα από πειραματισμούς με όλες τις τεχνικές του χρώματος. ¹¹⁵ Άλλοτε με τη χρή-

¹¹² Κιλεσοπούλου, Κάτια, *ό.π.*, σελ.14.

¹¹³ Σπητέρης, Τώνης, *ό.π.*, σσ. 277-279.

¹¹⁴ Βακαλό, Ελένη, άρθρο στην εφημερίδα *Τα Νέα*, 18.11.1958.

¹¹⁵ «Ρευστή ή κηλιδική απόδοση χρώματος, γραφισμοί, σκούρα, περιορισμένη χρωματική κλίμακα ή χρωματική έκρηξη, ανάγλυφα σχήματα



608



610



609



611

608. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 15β», Χωρίς τίτλο, 1960, πλαστικό σε χαρτόνι, 41x29 εκ.

609. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 11β», Χωρίς τίτλο, 1958, λάδι σε χαρμπορντ, 40x60 εκ.

610. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 01β», Χωρίς τίτλο, 1960, λάδι σε χαρμπορντ, 42x51,5 εκ.

611. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 22β», Χωρίς τίτλο, 1959, μεικτή τεχνική σε φελλό, 40x60 εκ.

612. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 07β», Χωρίς τίτλο, 1957, πλαστικό σε φελιζόλ, 90x60 εκ.



612

ση στιγμάτων χρώματος που συνθέτουν γραμμικά στοιχεία όπως στα έργα «Σύνθεση 18β», «Σύνθεση 15β», εναλλαγές του τόνου με αραιώση του χρώματος ή μίξη περισσότερων χρωμάτων, δημιουργία ανάγλυφων επιφανειών με χρήση πυκνών χρωμάτων στα έργα «Σύνθεση 03β», «Σύνθεση 14β», «Σύνθεση 11β».

Το εικαστικό έργο «Σύνθεση 07β» εμφανίζει τη μεγαλύτερη ελευθερία στη χρήση μεγάλου αριθμού υλικών και χρώματος: κόλλες, άμμος, γύψος, φελιζόλ, πιεσμένο χαρτί, πανί, βακελίτης, νήματα κ.ά. Το υπόβαθρο του έργου είναι βακελίτης, υλικό σύγχρονο την εποχή εκείνη, το 1957, του οποίου οι δυνατότητες εικαστικής επεξεργασίας παρέμεναν σχετικά άγνωστες. Η διερεύνησή τους δεν πρέπει να αποκλεισθεί από τα πιθανά κίνητρα του δημιουργού ο οποίος χρησιμοποιεί το υλικό αυτό στην αρχιτεκτονική του. Στο έργο διακρίνονται αρχιτεκτονικά σχέδια ως παραθέματα, σκάλες, δωμάτια, κτλ. Και η χρήση των υλικών αποσκοπεί στη διερεύνηση μάλλον της ροηκότητας του χώρου, η οποία υπήρξε επιδίωξη στο αρχιτεκτονικό του έργο. Ο χαρακτήρας του έργου βασισμένος στη χειροναξία καταδεικνύει την βαθιά πεποίθηση του Μάρθα στην αξία της όπως αυτό έχει αποδειχθεί στο αρχιτεκτονικό του έργο.

Στο παραπάνω έργο όπως αναφέρει η ιστορικός Τέχνης Κάτια Κιλεσοπούλου: «...το σιωπηρό πινέλο, δίχως λόγια στο χέρι του,μίλαγε τη δική του γλώσσα... Κατέστρεφε πολύτιμα και το αντικαθιστούσε με υφή... Μια εικαστική, δομημένη γλώσσα δημιουργείται μέσα από αρχιτεκτονικές χειρονομίες. Πλέγματα σχημάτων και γραμμών, υφές, χρώματα, αλληλεπικαλύπτονται, συνυπάρχουν αρμονικά εκφράζοντας την προσωπική του αναγκαιότητα και το συναίσθημα».¹¹⁶

Ο Τάκης Μάρθας πειραματίζεται με τη χρήση διαφορετικών υλικών στην εικαστική και αρχιτεκτονική συνθετική διαδικασία όπως αντίστοιχα εφαρμόζει και στη διδακτική του προσέγγιση. Ο καλλιτέχνης δεν διστάζει και μάλλον επιδιώκει να πειραματιστεί με υλικά

ή επίπεδα, σύνθεση αποσπασματική, λιτή, γεωμετρική ή πολύπλοκη, ελεύθερη, ανοιχτή». Κιλεσοπούλου, Κάτια, *ό.π.*, σελ.14.

¹¹⁶ Κιλεσοπούλου, Κάτια, *ό.π.*, σελ.14.



613

613. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 18β», Χωρίς τίτλο, 1956, μεικτή τεχνική σε χαρμπορντ, 44x60εκ.

ασυνήθιστα ως τότε στα εικαστικά έργα θεωρούμενα ως ευτελή, ως αντιπνευματικά, αφού δεν διαθέτουν παράδοση στη χρήση τους στις τέχνες εξαιρετικά σύγχρονα και κάποιες φορές απαξιωμένα ως προς την αισθητική τους. Ο Μάρθας πιστεύει ότι σε κάθε εποχή η τέχνη οφείλει να χρησιμοποιεί τα υλικά της εποχής της ακόμα και αν αυτά δεν έχουν καταξιωθεί αισθητικά. Έτσι εκφράζει την πίστη του στη νεωτερικότητα και στη σύγχρονη δραστικότητα του καλλιτεχνικού έργου. Επίσης το γεγονός ότι χρησιμοποιεί υλικά σύγχρονα από την οικοδομική, κατασκευαστική τεχνολογία καταδεικνύει ότι διερευνά τις δυνατότητες που διαθέτουν τα σύγχρονα υλικά σε μια χρήση με καλλιτεχνική διάθεση η οποία προς το παρόν είναι γνωστή. Η ίδια λογική την οποία εμφανίζει στα εικαστικά του έργα την έχει πολλαπλά εφαρμόσει και στην αρχιτεκτονική. Ο Τάκης Μάρθας ήθελε να είναι μοντέρνος. Διερευνά τις δυνατότητες των υλικών στο εικαστικό του έργο με σκοπό να τις χρησιμοποιήσει στην εφαρμοσμένη τέχνη, την αρχιτεκτονική. Η μαρτυρία του φοιτητή του, Αντώνη Τρίτση, αναφέρεται σε αυτήν τη διάσταση του εικαστικού έργου του Τάκη Μάρθα με την πρωτοποριακή χρήση υλικών μη εφαρμοσμένων στην ζωγραφική.¹¹⁷

¹¹⁷ «Θυμάμαι μια φορά τον ρώτησα. Πέρναγα έξω από το παράθυρο και με φώναξε μέσα, εδώ παραπέρα στην οδό Σολωμού... και μου λέει να σου δείξω κάτι. Ήμουν ο Βενιαμίν της παρέας, κατά κάποιον τρόπο, και υπήρχε μία ευαισθησία ιδιαίτερη και είδα που δούλευε στο καινούργιο υλικό που είχε βγει. Αυτά τα ακρυλικά, αλλά δεν θυμάμαι πώς τα λέγαμε, [...] Τα άσπρα. Το οποίο ήταν ένα φοβερά δυσάρεστο υλικό. Και θυμάμαι ρώτησα, μα δεν είναι φοβερό αυτό το υλικό, που επιχειρεί κανείς να κάνει ζωγραφική. Και θυμάμαι η απάντηση που μετά την ξανάκουσα, Μου είπε, ναι αλλά αυτά τα πράγματα που είναι πλέον η ζωή μας πρέπει να αποκτήσουν μια ποιότητα. Γιατί θα τα έχουμε γύρω μας. Και θυμάμαι μετά από χρόνια που δούλεα σε κάποιο μουσείο σύγχρονης τέχνης στην Αμερική, μια περίοδο, που ήταν ο Όλντενμπεργκ και κάποιοι απ' αυτούς που άρχισαν την ποπ αρτ, την ποπ τέχνη. Ο Όλντενμπεργκ ήταν εκείνος που ξεκίνησε, σχεδίαζε πρώτος τα μεγάλα χάμπουργκερς, όλα αυτά τα... και τον ρώτησα. Πως ξαφνικά τα χάμπουργκερ ή τα κόμικς, σύνθεση ζωγραφική; Λέει γιατί αυτά κατακλύζουν τη ζωή μας και πρέπει να τους δώσουμε ποιότητα. Μου έκανε φοβερή εντύπωση γιατί ήταν η ίδια απάντηση... δεν είναι λοιπόν τυχαίο το γεγονός ότι το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης αγόρασε έναν πίνακα του Τάκη του Μάρθα και δεν αγοράζει εύκολα πίνακες το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της

Η χρήση του υλικού (υφές – υφάσματα) στην αναζήτηση εφαρμογών στην αρχιτεκτονική

Ιδιαίτερη κατηγορία η οποία εντάσσεται στα παραπάνω αποτελεί η διερεύνηση του υλικού με σκοπό την εφαρμογή στον εσωτερικό χώρο. Η πλήρης ελευθερία στην επιλογή των υλικών αποτελεί οδηγό στην εικαστική έκφραση του Τάκη Μάρθα, ο οποίος ήταν από τους πρώτους που χρησιμοποίησε πρώτος νέες ύλες πολλές φορές ασύμβατες μεταξύ τους, προσδίδοντας νέα δυναμική και δυνατότητες στην τέχνη, δίνοντας έμφαση «στον ιδιαίτερο χαρακτήρα του κάθε υλικού» και στις εκφραστικές ικανότητες της ιδιοσυγκρασίας του. Όπως θα αναφέρει ο ίδιος: «... το θέμα είναι να είσαι τίμιος και ειλικρινής απέναντι στα υλικά που χρησιμοποιείς. Αυτό ισχύει και στην Αρχιτεκτονική. Το έργο να έχει την παρρησία της ύλης από την οποία είναι κατασκευασμένο»¹¹⁸ με άμεση αναφορά στην «ειλικρίνεια του υλικού» και το Μοντέρνο.

Ο καλλιτέχνης χειρίζεται τα υλικά με οδηγό την πρακτική και αισθητική λογική τους προκειμένου να δομήσει το έργο του, εικαστικό και αρχιτεκτονικό. Μελετά τα φυσικά τους χαρακτηριστικά, παρατηρεί τη συμπεριφορά τους στο πέρασμα του χρόνου, υπολογίζει τις μηχανικές τους ιδιότητες και προτείνει ως βάση το υλικό που έχει στην διάθεσή του, το ανάλογο κατασκευαστικό σύστημα, ώστε να κάνει το έργο του πραγματοποιήσιμο. Δηλαδή, οργανώνει την ύλη ως βάση της τεκτονικής λογικής της με σκοπό την δημιουργία καλλιτεχνικού έργου.

Πρόκειται για έργα όπου οι υφές και το ύφασμα παίζουν κυρίαρχο ρόλο. Ο Τάκης Μάρθας στα ποικίλα νήματα, τύπους ύφανσης και στις τεχνολογικές δυνατότητες επεξεργασίας εντοπίζει σημαντικό πεδίο εικαστικών και αρχιτεκτονικών πειραματισμών μέσα από την

Νέας Υόρκης». Απόσπασμα από την τιμητική εκδήλωση με θέμα «Τάκης Μάρθας. Ο Αρχιτέκτονας, ο Ζωγράφος, ο Δάσκαλος» που πραγματοποιήθηκε την 27η Νοεμβρίου 1991 στην αίθουσα τελετών του ΕΜΠ.

¹¹⁸ Ιδιόχειρες Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα. Αρχείο Τάκη Μάρθα.



614



615



616

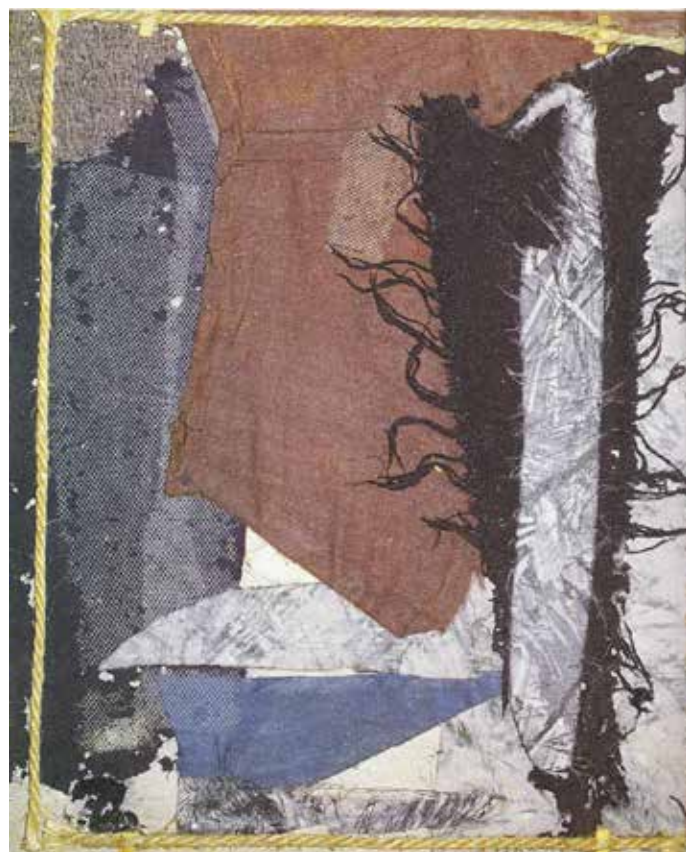
614. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 04β», Χωρίς τίτλο, 1957, μικτή σύνθεση-κολλάζ, 42x51,5 εκ.

615. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 30β», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική, 40 x50 εκ.

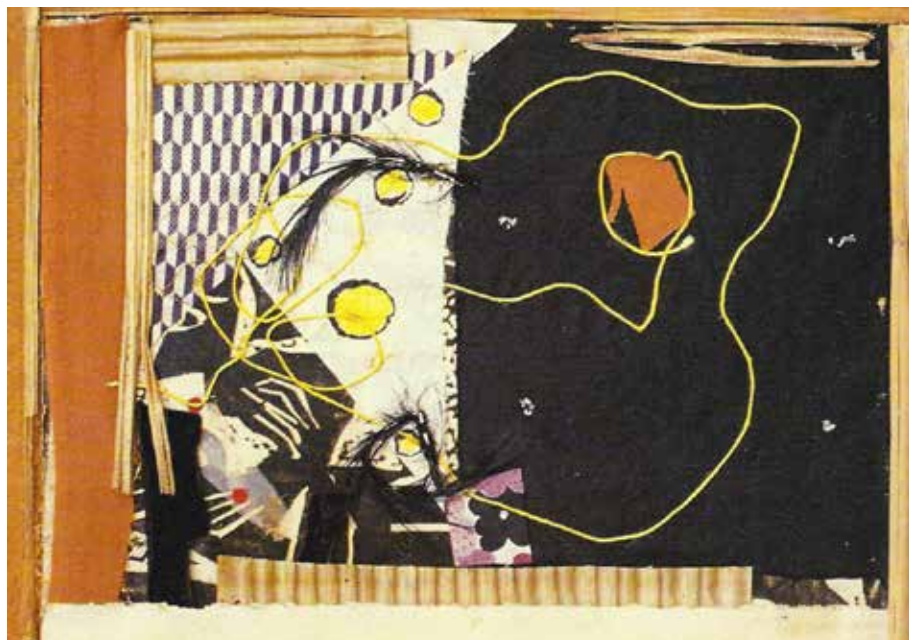
616. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Εσωτερικός χώρος κατοικίας του Τάκη Μάρθα.



617



618



619

617. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Εσωτερικός χώρος κατοικίας. Μολύβι σε χαρτόνι.

618. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα.

619. «Σύνθεση 12β» Χωρίς τίτλο, 1958, σύνθεση-κολλάζ, 26x35 εκ.

619. «Σύνθεση 9β», Χωρίς τίτλο, 1958, μικτή τεχνική σε χαρτί οντουλέ, 43x42 εκ.

συμβολή τους στη βιωματική σχέση με τον χώρο όπου η αφή παίζει σημαντικό ρόλο.

Διαφορετικά και ποικίλα υλικά με έμφαση στο ύφασμα και την αναπαράσταση του συντίθεται ως μοντάζ υλικών. Οι οπτικές και απτικές διαβαθμίσεις, πολύτιμες στη διερεύνηση για την απόδοση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών του εσωτερικού χώρου αναδεικνύονται από τις αντιθέσεις υφής: διαφανές - αδιαφανές, λείο - τραχύ, θαμπό - στιλπνό.

Στο έργο «Σύνθεση 4β» η αναζήτηση της αίσθησης των υφών που θα αποδώσουν την ατμόσφαιρα του παραδοσιακού ελληνικού σπιτιού είναι εμφανής: τσόχες, νήματα, φλοκάτες, χοντρά μάλλινα υφάσματα που παραπέμπουν σε κάπες βοσκών, ψαθιά μαζί με την επιλογή των χρωμάτων χοντροκόκκινα, καφέ, μπλε και ώχρες και αφαιρετική απόδοση διακοσμητικών στοιχείων από την ελληνική παραδοσιακή φορεσιά, αποδίδουν την ελληνικότητα του έργου. Ο διαγώνιος άξονας που διαπερνά το έργο μας αποκαλύπτει: «Παπαγιάννης», Ερμού 24, δηλαδή την πηγή των υλικών και τον σύγχρονο χαρακτήρα, αφού το κατάστημα «Παπαγιάννης» είναι γνωστό για τον νεωτεριστικό του χαρακτήρα.

Ο Τάκης Μάρθας, εργαζόμενος με τα υλικά στην αρχιτεκτονική πράξη, πειραματίζεται με στοιχεία του «οικοδομείν» και στην ενδεχόμενη μεταφορά τους στον χώρο με κάθε είδους πειράματα με χρώματα και υλικά. Στο έργο «Σύνθεση 30β» η χρήση του υλικού δίνει τη δυνατότητα στον Τάκη Μάρθα να διερευνήσει την εφαρμογή στην οικοδομική. Στο έργο εντοπίζεται η χρήση σκυροδέματος με χρήση ψηφίδων που έχουν προκύψει από θραύση κεραμικών πλακιδίων που χρησιμοποιούνται στην οικοδομή. Το εικαστικό αποτέλεσμα αποκτά ιδιαίτερες αξίες συμβολικής τάξης, ώστε να λειτουργήσει συναισθηματικά και ιδεολογικά. Μπορεί να ερμηνευθεί ως μακέτα επεξεργασίας δαπέδου ή ως μια διερεύνηση υλικού ή συνδυασμό δυο υλικών σε πειραματισμούς που συναντάμε συχνά στη συνθετική διαδικασία του Bauhaus.¹¹⁹ Οι καταβολές του έργου θα μπορούσαν να

¹¹⁹ Βρυώνη, Γιώτα, Ποταμιάνος, Ιάκωβος, (επιμ.), *Johannes Itten, Σύνθεση και Μορφή, Το βασικό μάθημα στο Bauhaus και αργότερα*, εκδ. Αντιύλη, Αθήνα, 1975, σελ. 7.

αναζητηθούν στη βυζαντινή παράδοση την οποία έχει μελετήσει κατά τη διάρκεια των σπουδών του άλλα και διδάσκει, όπως έχει αναφερθεί το θέμα των αρχαγγέλων της Μονής Δαφνίου, όμως ο τρόπος αντιμετώπισης του είναι σύγχρονος, οι ψηφίδες έχουν διαφορετικά μεγέθη όπως προκύπτουν τυχαία από τη θραύση τους και εντάσσονται σε μια γεωμετρική χάραξη, σε μια μοντέρνα απόδοση. Η χρωματική παλέτα, του έργου μπλε, κόκκινο προέρχεται από το χρωματολόγιο της παράδοσης ή και του Νεοκλασικισμού.

Τα υλικά που επιλέγει ο Τάκης Μάρθας σε αυτή την κατηγορία έργων αποκτούν καθοριστικό ρόλο για την αισθητηριακή πρόσληψη της εικαστικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης και για την αισθητική τους φυσιογνωμία. Ικανοποιώντας τις δύο ομάδες αναγκών, την τεκτονική και την αισθητική, το υλικό ανάγεται σε θέμα καίριας σημασίας για την διαμόρφωση της αντίληψης της εικαστικής σύνθεσης και αναγάζεται σε απαραίτητο στοιχείο της αρχιτεκτονικής διαδικασίας – όχι μόνο σε επίπεδο πρακτικό αλλά και νοητικό, κεντρική θέση που συναντάμε στο Bauhaus. Με τους πειραματισμούς στην χρήση των υλικών, για την επίτευξη της σύνθεσης μιας μελετημένης δομής, όχι μόνο της ανάπτυξης των χρωματικών επιφανειών αλλά και του βάρους τους και των εξογκώσεών τους και των σχέσεών τους το έργο μετατρέπεται από μια δυσδιάστατη σύνθεση σε μια χωρική εμπειρία.

Η χρήση του υλικού την αναζήτηση της τρίτης διάστασης

Η αναζήτηση της τρίτης διάστασης απασχολεί ιδιαίτερα τον Τάκη Μάρθα όπως διαφαίνεται στα σχέδιά του. Όμως δεν περιορίζεται στις σχεδιαστικές αποδόσεις αλλά και στις εικαστικές προσεγγίσεις μέσω της χρήσης των υλικών. Ο Τάκης Μάρθας οδηγείται προς μια μορφολογική αναζήτηση συνδυάζοντας ευρηματικά τον πειραματισμό με το υλικό και το αντικείμενο με αναφορές στην αρχιτεκτονική. Μέσα από διαδικασίες κατανόησης και ανάλυσης των ιδιοτήτων και των δυνατοτήτων της ύλης, ο καλλιτέχνης οδηγείται ταυτόχρονα στη σύνθεση και την κατασκευή, σε τρισδιάστατους πειραματισμούς στο εικαστικό



620



621



622

620. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 24β», Χωρίς τίτλο, 1959, μεικτή τεχνική σε ύφασμα, 91x123 εκ.
621. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. ««Σύνθεση 21β», Χωρίς τίτλο, 1959, μεικτή τεχνική σε τούλι, 40x60 εκ.
622 Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 13β» Χωρίς τίτλο, 1959, μεικτή τεχνική σε φελιζόλ, 60x65 εκ.

του έργου. Συγκεκριμένα υλικά θα χρησιμοποιήσει μέσα σε αυτή την προσέγγιση: φελλός, λινάτσες, με την πρωτοκαθεδρία να έχει το τούλι. Ο Άγγελος Προκοπίου αναφέρει σχετικά: «Ο αγώνας του Μάρθα έχει στόχο του την επαναφορά στη ζωγραφική της διαστάσεως του βάθους τη λησμονημένη αυτή δόξα της αρχιτεκτονικής στους πίνακες και στις τοιχογραφίες της Αναγεννήσεως... Ο χαμένος θησαυρός της ζωγραφικής για το Μάρθα είναι η αρχιτεκτονική υποδομή της. Ψάχνοντας μέσα στις πλαστικές αφαιρέσεις της δικής του ζωγραφικής, ζητά να ξαναβρεί την τρίτη διάσταση. Το κυνήγι αυτό της αρχιτεκτονικής λειτουργίας της ζωγραφικής είναι το πιο συγκινητικό στοιχείο στην ποιητική δημιουργία του Τάκη Μάρθα. Και το πιο προσωπικό στοιχείο της προσφορά του».¹²⁰

Η τρισδιάστατη απόδοση του αστικού τοπίου, στα έργα «Σύνθεση 2Η τρισδιάστατη απόδοση του αστικού τοπίου, στα έργα «Σύνθεση 24β», «Σύνθεση 21β», επιτυγχάνεται με την επικάλυψη των σχημάτων του έργου-υποβάθρου από το τούλι. Ένα διάτρητο πλέγμα το οποίο λειτουργεί ως φίλτρο και προσδίδει σκιά και βάθος στο έργο. Παράλληλα η αποκοπή τμημάτων από αυτό δίνει τη δυνατότητα δημιουργίας μορφών που προκύπτουν από την εμφάνιση του υλικού του υποβάθρου ενοποιώντας τις δυο επιφάνειες του έργου, πλέγμα υφασμάτινο και χαρτί σε μια. Παρόμοιες προσεγγίσεις συναντάμε στην αναζήτηση του βάθους σε σκηνογραφικές προτάσεις. Για παράδειγμα... Τα όρια μεταξύ των τεχνών σκηνογραφίας και εικαστικής δημιουργίας μέσα από παρόμοιες καλλιτεχνικές διαδικασίες εμφανίζονται δυσδιάκριτα. Το έργο αυτό είναι το αποτέλεσμα μιας συνθετικής διαδικασίας από την επεξεργασία ποιότητας της ύλης, με επάλληλες επιστρώσεις υφών χρωμάτων κολλάζ κολλάζ, χαραγμάτων, υλικών.

Στο έργο «Σύνθεση 02β», το χρώμα χρησιμοποιείται αυτόνομα ως εκφραστικό μέσο, δημιουργώντας διαφορετικές manières και μορφές με στόχο την αναζήτηση της τρίτης διάστασης. Η φόρμα προκύπτει από το χρώμα, σε αντιδιαστολή με τη ζωγραφική αντίληψη. Το

623. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 05β», Χωρίς τίτλο, 1958, πλαστικό σε χαρτί οντουλέ, 40x33 εκ.

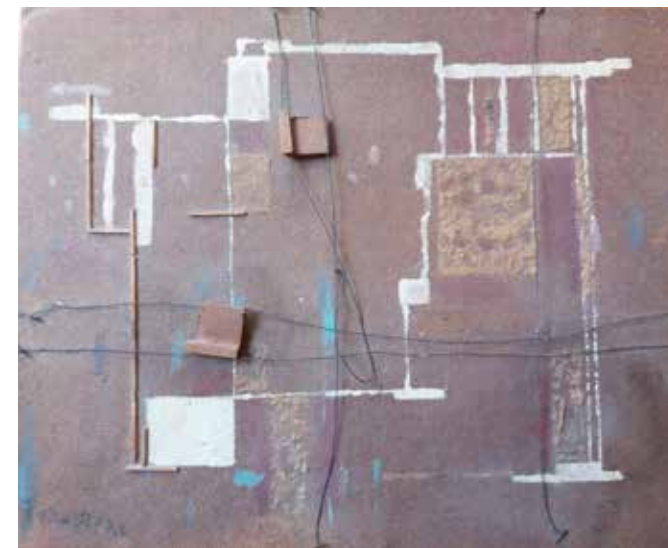
624. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 27β», Χωρίς τίτλο, 1958, ξυλοτέξ με σύρμα, 40x35 εκ.

625. «Σύνθεση 17β», Χωρίς τίτλο, 1959, μικτή τεχνική σε χαρτί οντουλέ, 40x30εκ.

¹²⁰ Προκοπίου, Άγγελος, άρθρο στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 29.9.1963.



623



624



625

χρώμα και η μορφή λειτουργούν ως σημεία εκκίνησης ως ερέθισμα όπως σημειώνει ο Herbert Reed αναφερόμενος στη θεωρία της αφαίρεσης.¹²¹ Ο καλλιτέχνης δημιουργεί μια σειρά από παραλλαγές, με αφετηρία τη μορφή και το χρώμα τηρώντας ορισμένους νόμους-συνθετικές αρχές δημιουργεί την εικαστική σύνθεση. Το καφέ χρώμα του βακελίτη, ως υπόβαθρο του έργου, υποδηλώνεται ή και εξαφανίζεται συχνά μέσα από την επεξεργασίες χρωματικές αλληλοεπικαλύψεις τομές και χαράξεις. Πρόκειται μια νέα ερμηνεία του χώρου «μαθηματική και εικαστική που ζητούσε να συνθέσει την αίσθηση του χρώματος με την λογική εύρεση των ιδιοτήτων και των μεγεθών του σχήματος».¹²²

Η χρήση του λευκού χρώματος που λειτουργεί σαν κενό ή σαν στοιχείο άρθρωσης θα μπορούσε να αναγνωστεί σαν αναφορά στο ελληνικό τοπίο ενώ οι διαφορετικές τονικότητες του λευκού ίσως αναζητούν αναφορά στο φως κυρίαρχο στοιχείο της ελληνικότητας ως μια ελληνική εκδοχή της αφαίρεσης.¹²³

Τα μέσα –τα υλικά που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος– σχηματίζουν τη φόρμα και αρχίζουν να πρωταγωνιστούν πλέον αντί του θέματος στα έργα «Σύνθεση 5β», «Σύνθεση 17β», «Σύνθεση 27β». Τα οικοδομικά υλικά, βακελίτης, φελλός, πλαστικό, υλικά ασκούν μια ιδιαίτερη γοητεία στο Μάρθα, ειδικά αυτά που του παρείχε η τεχνολογία και που τα γνωρίζει μέσα από τη χρηστική ιδιότητά τους σαν αρχιτέκτονας». Το αρχιτεκτονικό σχέδιο –κάτοψη στο έργο «Σύνθεση 27β» αποτυπωμένο σε οικοδομικό υλικό– βακελίτης αποτελεί την αφετηρία για την διερεύνηση του όγκου στην αρχιτεκτονική σύνθεση η οποία μέσα από συνθετικές διαδικασίες συναρμολόγησης και αλληλοεπικάλυψης όγκων και υλικών συγκροτεί το εικαστικό έργο.

Οι μορφολογικές αναζητήσεις του καλλιτέχνη με αφετηρία το ίδιο το υλικό εκφράζονται στο έργο «Σύνθεση 17β», υλοποιημένο

¹²¹ Ρήντ, Χερμπερντ, *ό.π.*, σελ 97.

¹²² «Τάκης Μάρθας», Τιμητική Εκδήλωση: Σήμερα Για Τον Χαμένο Ζωγράφο Και Αρχιτέκτονα. Άρθρο στη στήλη «Οι Τέχνες», εφημερίδα *Το Βήμα*, 22-10-1970.

¹²³ Βακαλό, Ελένη, *ό.π.*, σελ. 97.

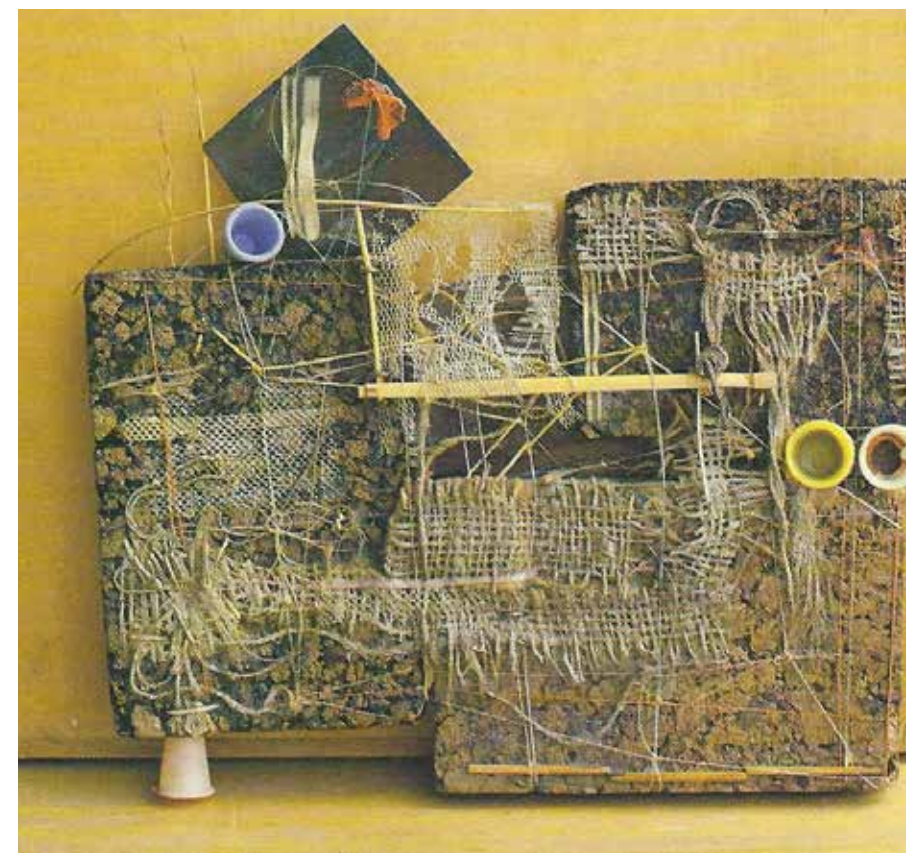


626

626. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 02β», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική, 50x45 εκ.

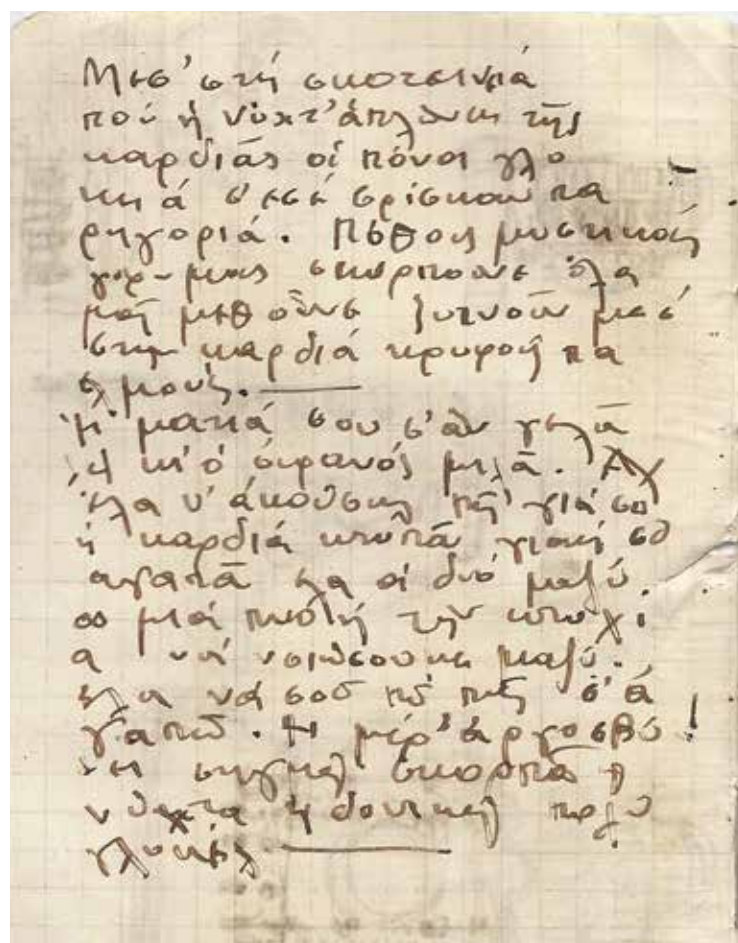
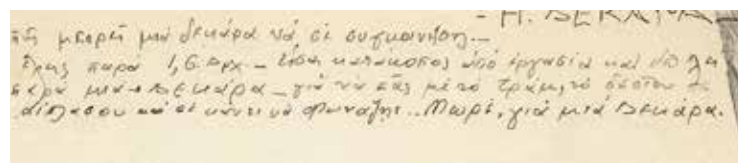
από χαρτί οντουλέ. Διαγώνιες καμπύλες χαράξεις από το ίδιο το υλικό στις οποίες αρθρώνονται ελεύθερες μορφές, που πληρώνονται ή από τμήματα υφάσματος ή από χρώμα συγκροτούν τον «εικαστικό» αφαιρετικό χώρο με άμεση αναφορά στον αρχιτεκτονικό δομημένο χώρο. Η οργάνωση των όγκων παραπέμπει στην κυβιστική αντίληψη του χώρου και στην αναζήτηση της οργανικότητας σε μια σύγχρονη εικαστική έκφραση μέσω της αποδόμησης της ύλης και της μορφής.

Ιδιαίτερα στο εικαστικό έργο «Σύνθεση 26β» ο Τάκης Μάρθας μεταβαίνει στην καθαρή πλαστική διάσταση χρησιμοποιώντας τον φελλό ως βασικό συνθετικό υλικό. Ο καλλιτέχνης έχει ως αφετηρία την διερεύνηση ογκοπλαστικών σχέσεων αρχιτεκτονικού χαρακτήρα και στη συνέχεια όπως έχει ήδη εφαρμόσει σε πρωτόλεια αρχιτεκτονικά σχέδια να εξελίσσει την αρχιτεκτονική ογκοπλαστική διερεύνηση σε έργο τέχνης. Στη συνέχεια θα εντάξει στη σύνθεση ευτελή υλικά όπως πλαστικά ποτήρια στα οποία αναμιγνύει χρώματα, αραιές λινάτσες και πλέγματα τα οποία συμβάλλουν στην απόδοση διαφάνειας και επεξεργασία της τρίτης διάστασης. Χρησιμοποιεί το ύφασμα ένα αραιό πλέγμα και τις σήτες για να διερεύνηση της τρίτης διάστασης όχι με αφετηρία ένα δισδιάστατο υπόβαθρο αλλά δισδιάστατο. Ουσιαστικά αποτελεί εξέλιξη του έργου «Σύνθεση 17β».

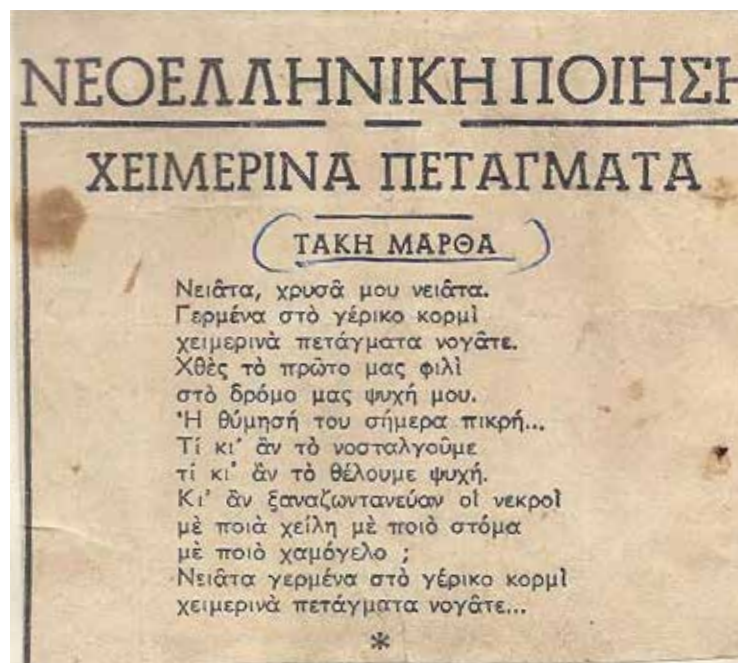


627

627. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 26β», Χωρίς τίτλο, 1965, μεικτή κατασκευή, 40x30 εκ.



628



628. Ποιήματα του Τάκη Μάρθα.

Η Αρχιτεκτονική στο εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα - Γενικές παρατηρήσεις

Ύστερα από ενδελεχή παρατήρηση των έργων που επιλέχθηκαν να διερευνηθούν, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο Τάκης Μάρθας μεγαλύτερη έμφαση δίνει στη σχεδιαστική δομή του εικαστικού του έργου και στη διαλεκτική που αναπτύσσει με το χρώμα και το υλικό η οποία ενίοτε εμφανίζεται ανταγωνιστική.

Στην πορεία του ο ζωγράφος επιστρατεύει τις αρχιτεκτονικές του γνώσεις σχετικά με το γεωμετρικό σχέδιο και τα ποικίλα κατασκευαστικά υλικά, τα οποία αναμειγνύει και επεξεργάζεται με ιδιαίτερο ζήλο, αναδεικνύοντας την υφή τους μέσα στη ματιέρα των έργων του.

Η βαθύτερη μελέτη και ανάλυση των θεμάτων που τον απασχολούν τον ωθούν στην αποκάλυψη της κρυμμένης γεωμετρίας. Με κεντρικό άξονα την αρχιτεκτονική δομή αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στο σχήμα και το χρώμα σαν αξίες καθαυτές: «Στον πλαστικό χώρο της νέας ελληνικής ζωγραφικής, ο Μάρθας έφερε από την αρχιτεκτονική, τη θέληση της δομής. Τη θέληση αυτή τη διακρίνουμε στα σχήματα της γεωμετρίας, που εργάζονται στις συνθέσεις του, καθώς και τις προοπτικές διανοίξεις των εικαστικών του συνθέσεων, προς το βάθος». Η μαθηματική χάραξη, το δομημένο σχέδιο και το χρώμα, η ακριβής ανάλυση των στοιχείων εκφράζει το έργο του: «παρά την αφαίρεση των στοιχείων που δίνουν τη συγκεκριμένη απεικόνιση, όλα τα έργα θέλουν μια ακριβή, μαθηματική μπορούμε να πούμε, χάραξη».¹²⁴

Η ύλη αποτελεί για την Τέχνη κατά τον Τάκη Μάρθα όπως και στην Αρχιτεκτονική το προφανές βασικό της υπόστρωμα – χωρίς αυτή τίποτα στον χώρο δεν κατασκευάζεται. Το κάθε δημιουργήμα είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένο με την υλοποίηση του, δηλαδή με τα υλικά και τις μεθόδους κατασκευής, πάνω στη βάση μιας σχέσης αλληλεπίδρασης και ανάδρασης.

¹²⁴ Προκοπίου, Άγγελος, άρθρο στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, Σεπτέμβριος 1963.

Παρότι ο Τάκης Μάρθας σχετίζεται κατά τεκμήριο με τη Γαλλία μέσα από τις σπουδές του και τους δασκάλους του αλλά και από τα συχνά ταξίδια του στο Παρίσι, όπου επηρεάζεται από τη γαλλική τέχνη και κουλτούρα αλλά και τον αντισυμβατικό καλλιτεχνικό τρόπο ζωής, ενδέχεται τα διδάγματα του Bauhaus να έχουν καρποφορήσει στην περίπτωση του με ευφάνταστο τρόπο, όπως αναφέρει ο Διονύσης Ζήβας: «προσπάθησε να ανακαλύψει την αγνοημένη «ψυχή» τους, τα ανήγαγε σε αισθητικά σύμβολα, δοκίμασε τη συμπεριφορά τους καθώς τα αναμείγνυε: χρώματα του νερού και του λαδιού, κόλλες, άμμος, γύψος, φελλός, φτερά, τούλι, φελιζόλ, πιεσμένο χαρτί, λινάτσα, οντουλέ χαρτόνι, εφημερίδες, πανί, σελοτέξ, βακελίτη, νήματα κ.ά., τα δούλεψε, αφήνοντας να συνεργαστούν μέσα του ο χειρώνακτας με τον πνευματικό άνθρωπο, ο αρχιτέκτονας με τον καλλιτέχνη».¹²⁵

Ο Τάκης Μάρθας συμπορεύεται με τις αρχές του κινήματος του Bauhaus όπως εκφράζονται από τον Walter Gropius στο Μανιφέστο: «ο απώτερος στόχος κάθε δημιουργικής δραστηριότητας είναι η κατασκευή... Αρχιτέκτονες, γλύπτες, ζωγράφοι, πρέπει να γίνουμε όλοι τεχνίτες... Δεν υφίσταται ουσιαστική διαφορά μεταξύ του καλλιτέχνη και του τεχνίτη, ο καλλιτέχνης είναι ένας τεχνίτης με υψηλότερη συνειδητότητα... Η βάση της χειρονακτικής επιδεξιότητας είναι η πρωταρχική πηγή κάθε δημιουργικού έργου».¹²⁶ Χειρίζεται το υλικό ως τεχνίτης, που αδιαφορώντας για τις δυσκολίες, επιχειρεί, να εκφράσει αισθητικές συγκινήσεις.

Όπως σχετικά αναφέρει η Βεατρίκη Σπηλιάδη, «αν και στο έργο του Μάρθα φαίνεται να έχει παίξει ρόλο η εμπειρία του Bauhaus και του κονστρουκτιβισμού, δεν μπορεί κανείς να τον πει κονστρουκτιβιστή. Το αρχιτεκτονικό στοιχείο στη σύνθεση. Απλώς οργανώνει μια ευαισθησία περισσότερο δραματική, λυρική και εκφραστική».¹²⁷

¹²⁵ Ζήβας, Διονύσης, (άτριπλο κείμενο), Κυριαζή, Νέλλη, Παπαδοπούλου Σαλώμη (Επιμ. Καταλόγου) Κατάλογος έκθεσης: Τάκης Μάρθας. Αναδρομική, Δημοτική Πινακοθήκη Αθηναίων, Αθήνα, 1991, σελ. 13.

¹²⁶ Βρυώνη Γιώτα, Ποταμιάνος Ιάκωβος, (επιμ.), Itten, Johannes, Σύνθεση και Μορφή, Το βασικό μάθημα στο Bauhaus και αργότερα, εκδ. Αντιύλη, Αθήνα, 1975, σελ. 7.

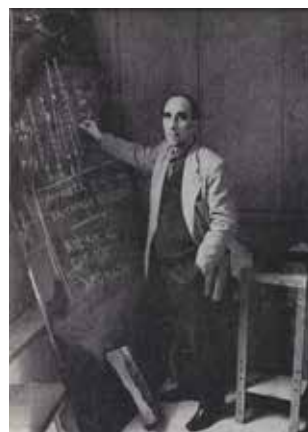
¹²⁷ Σπηλιάδη, Βεατρίκη, άρθρο στην εφημερίδα «Η Καθημερινή», Απρίλιος 1978

Τα παραπάνω οδηγούν σε μια εντονη πνευματικότητα που προκύπτει από την πάλη του ορθολογισμού με το έντονο συναίσθημα, της ύλης με την ιδέα.



629

629. Εικαστικό Έργο του Αλέκου Κοντόπουλου. «Ο Μάρθας ζωγραφίζοντας», 1955, μολύβι.



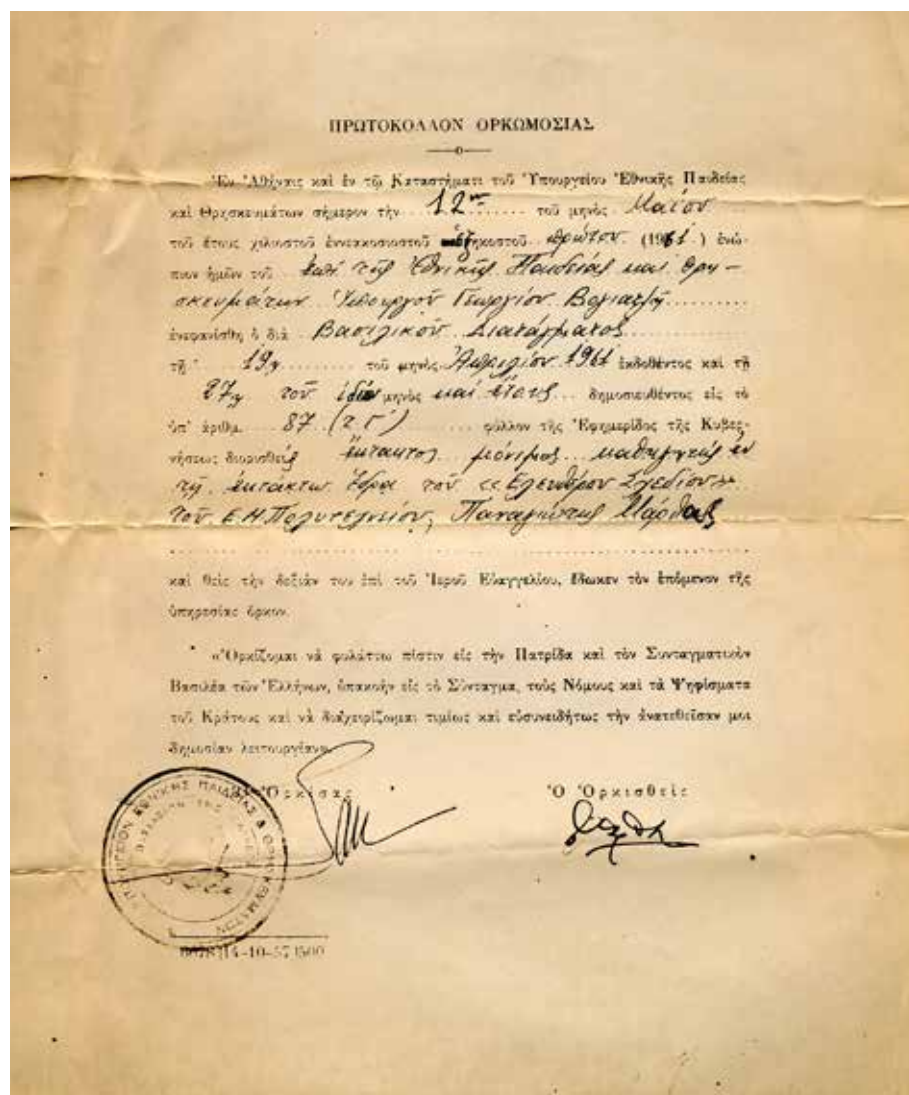
630

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΑ ΔΡΑΣΗ
ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ

Μαρθας

630 Ο Τάκης Μάρθας στο μάθημα της Παραστατικής Γεωμετρίας στην Αρχιτεκτονική σχολή ΕΜΠ.
631. Η ορκωμοσία του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική σχολή ΕΜΠ για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου.



631

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α

Η ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ

Εισαγωγή

Ο ρόλος του Τάκη Μάρθα στην εκπαίδευση είναι ανάλογης βαρύτητας με αυτόν του αρχιτέκτονα στον ιδιωτικό και δημόσιο τομέα καθ' όλη την περίοδο της επαγγελματικής του δράσης. Επιδεικνύοντας ταυτόχρονα μακρόχρονη δημιουργική παρουσία στον επαγγελματικό στίβο και στον ακαδημαϊκό χώρο, η διδασκαλία αποτελεί ένα γόνιμο πεδίο σκέψης και δημιουργικής δράσης σε διαφορετικά δημόσια εκπαιδευτικά ιδρύματα, όπως επίσης και στο ιδιωτικό του φροντιστήριο ελευθέρου σχεδίου.

Ήδη κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο ΕΜΠ (1924-1929) διδάσκει Σχέδιο στη Βιοτεχνική Σχολή Αθηνών,¹ μετά από εισήγηση του καθηγητή και προσωπικού του φίλου, Δημήτρη Πικιώνη. Ως καθηγητής Σχεδίου από το 1930-1960 διδάσκει Γεωμετρικές Σχεδιάσεις, Ιχνογραφία και Πανοραμικό Σχέδιο στις Σχολές Αξιωματικών στρατιωτικών υπηρεσιών και στη Σχολή Ευελπίδων, δίνοντας τη δυνατότητα στους σπουδαστές να εισαχθούν στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ.²

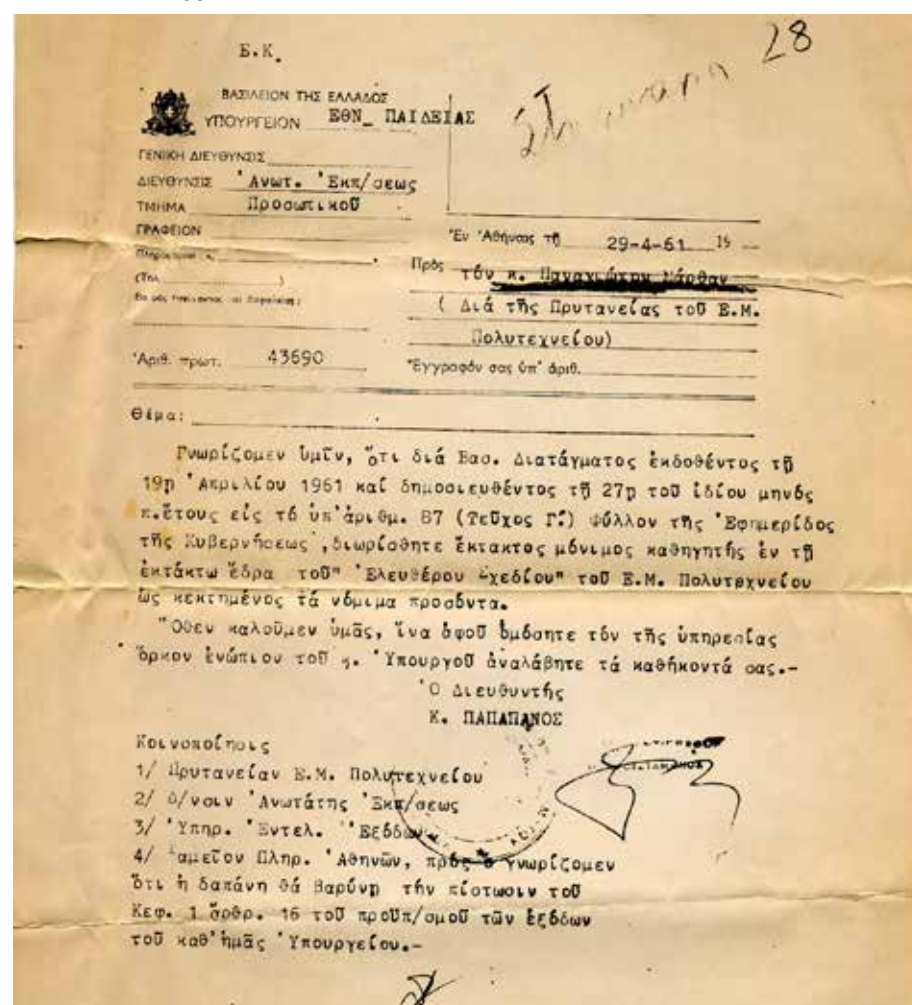
Απόφοιτος της Αρχιτεκτονικής Σχολής από το 1929, ο Τάκης Μάρθας θα διανύσει μια πολυετή διδακτική πορεία στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Μετσόβιου Πολυτεχνείου.

¹ Η Βιοτεχνική Σχολή Αθηνών καθώς και οι Εμπορικές και οι Γεωργικές Σχολές αποτελούσαν κατά βάση τον κορμό της προσφερόμενης επαγγελματικής εκπαίδευσης ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα. Αντωνίου, Γιάννης, *Οι Έλληνες Μηχανικοί. Θεσμοί και Ιδέες 1900 -1940*, διδακτορική διατριβή, ΕΜΠ, Αθήνα 2004, σελ. 123.

² Στις αρχές της δεκαετίας του 1930, και σύμφωνα με το άρθρο 6 του Νόμου 4663/30, οι Αξιωματικοί απόφοιτοι της Στρατιωτικής Σχολής των Ευελπίδων μπορούσαν να καταταγούν στο πρώτο ή στο δεύτερο έτος των Σχολών του ΕΜΠ. Αντωνίου, Γιάννης, *ό.π.*, σελ. 173.



632



633

632. Η ταυτότητα του Τάκη Μάρθα στον Προμηθευτικό Συνδεσμο υπαλλήλων ΕΜΠ.
633 Βεβαίωση πρόσληψης του Τάκη Μάρθα στο μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Η διδασκαλία του Τάκη Μάρθα στο ΕΜΠ

Ο Τάκης Μάρθας διδάσκει στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, ήδη από την αποφοίτησή του, ασκώντας παράλληλα ενεργά το επάγγελμα του αρχιτέκτονα. Η εκπαιδευτική του δράση στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ ακολουθεί την παρακάτω πορεία:

- 1929-1935 διορίσθηκε ως βοηθός του καθηγητή Οικοδομικής Εμμ. Κριεζή.
- 1930-1960. Επιμελητής στην Έδρα Παραστατικής-Προβολικής Γεωμετρίας και Προοπτικής Σκιαγραφίας.
- 1938-1939. Αντικαθιστά τον καθηγητή Ν. Ασπρογέρακα στην Έδρα του Ελευθέρου Σχεδίου.
- 1945-1947. Καθηγητής Αρχιτεκτονικού Σχεδίου κατόπιν εντολής της Σχολής Αρχιτεκτόνων.
- 1961-1965. Καθηγητής μετά από εκλογή στην Έδρα Ελευθέρου Σχεδίου.

Ο Τάκης Μάρθας ακολουθεί μια μακρόχρονη διδακτική πορεία στο ΕΜΠ η οποία περιλαμβάνει διαφορετικές εποχές- Μεσοπολεμική και Μεταπολεμική - που καθόρισαν τη φυσιогνωμία της Αρχιτεκτονικής Σχολής του ΕΜΠ.

Η Αρχιτεκτονική Σχολή στην Μεσοπολεμική εποχή:

Παράδοση και Μοντερνισμός

Η Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, από την ίδρυσή της, το 1917, πρωτοστατεί στην εκπαίδευση των Ελλήνων αρχιτεκτόνων συντελώντας καθοριστικά στην ανάπτυξη της τεχνικής, της τεχνολογίας και γενικότερα της οικονομίας³ της Ελλάδας. Ο δημόσιος χαρακτήρας της Σχολής οδηγεί στην αρχή της διατήρησης του εύρους και της πολυμορφίας των σπουδών, ως προς τη δομή, το εννοιολογικό και πρακτικό περιεχόμενο, τους διδάσκοντες και, κυρίως, τους εκπαιδευόμενους.

³ Δερτινλής, Γεώργιος, *170 Χρόνια Πολυτεχνείο, οι Μηχανικοί και η Τεχνολογία στην Ελλάδα*, τόμος Β', εκδ. ΕΜΠ, Αθήνα 2012, σελ. 7.

Το Πολυτεχνείο στον Μεσοπόλεμο παγιώνει την εικόνα και τη φυσιολογία ενός σχολείου-ελίτ, ενός εκπαιδευτικού ιδρύματος που ενισχύει διαρκώς το κοινωνικό του κύρος⁴ απευθυνόμενο σε μία κοινωνική και διανοητική ανώτερη τάξη.⁵ Τα συστατικά στοιχεία αυτής της φυσιολογίας αποτελούν οι εξαιρετικά υψηλές γνωστικές απαιτήσεις κατά την εισαγωγή των φοιτητών και κατά τη διάρκεια των σπουδών τους, αλλά και το καθεστώς μιας σχετικά διευρυμένης διοικητικής αυτοτέλειας που ενισχύεται από το κοινωνικό και επιστημονικό προφίλ του σώματος των καθηγητών και εδραιώνει την παρουσία του Ιδρύματος στα ακαδημαϊκά δεδομένα. Τα χαρακτηριστικά αυτά συνέβαλαν στην κατασκευή και την προβολή ενός υποδείγματος αξιοκρατίας, το οποίο στηριζόταν στην αντικειμενικότητα των θεωρητικών και τεχνικών γνώσεων από τη μία, αλλά και στην εικόνα ενός θεσμού απρόσβλητου από τις μεροληψίες της πολιτικής⁶ από την άλλη – χωρίς όμως και να αποκλείονται οι ισχύοντες πολιτικοί συσχετισμοί από τη διαδικασία εκλογής πρυτάνεων αντίστοιχης εκάστοτε πολιτικής επιρροής.⁷

Στην κατεύθυνση αυτή συνέβαλε η συλλογική πεποίθηση η οποία εκφράζεται σε πολυάριθμα κείμενα στον Τύπο⁸ σχετικά με το ίδρυμα και το επάγγελμα του μηχανικού, κατά την οποία, μέσα από μια ανοδική πορεία το ΕΜΠ κατακτά υψηλή θέση στην ιεραρχία των θεσμών του ελληνικού κράτους, συμβάλλοντας αποτελεσματικά στην

⁴ Αντωνίου, Γιάννης, *ό.π.*, σελ. 123.

⁵ Αντωνίου, Γιάννης, *ό.π.* σελ. 123.

⁶ Αντωνίου, Γιάννης, *ό.π.*, σελ. 176.

⁷ Από το 1933 έως το 1939, τη θέση του πρύτανη καταλαμβάνουν διαδοχικά: ο Δημοσθένης Πρωτοπαπαδάκης (1933-1935), ο Αλέξανδρος Σίνος (1935-1937), ο Κωνσταντίνος Γεωργακόπουλος (1937-1939) και ο Νικόλαος Κιτσίκης (1939- 1941). Αντωνίου, Γιάννης, *ό.π.*, σσ. 182 -183.

⁸ Η έκφραση της συλλογικής συνείδησης αποτυπώνεται σε όλες τις απόπειρες ιστοριογράφησης του ιδρύματος και του επαγγέλματος προπολεμικά. Ι. Χατσόπουλος, «Το Εθνικόν Μετσόβιον Πολυτεχνείον», Τεχνική Επετηρίς της Ελλάδος, 1935, τόμος Α', 1935, σσ. 51-167. *Ό.π.* «Το Τεχνικόν Επιμελητήριον της Ελλάδος», Τόμος Α', σσ. 3-49. Α. Βουρνάζος, «Τα της ιδρύσεως του Πολυτεχνείου», *Η Εκατονταετηρίς του ΕΜΠ, Τεχνικά Χρονικά*, Αθήναι, Ιούλιος 1939, τεύχος 181, σσ. 47-65.

τεχνολογική και οικονομική ανάπτυξη της χώρας στην περίοδο του Μεσοπολέμου.

Στον Μεσοπόλεμο, η φυσιολογία της Σχολής θα σφραγιστεί από ισχυρές προσωπικότητες, όπως ο Ερνέστ Εμπράρ, ο Αλεξ. Νικολούδης, ο Αναστ. Ορλάνδος, ο Εμμ. Κριεζής και ο Δημ. Πικιώνης. Η έλλειψη όμως ικανού αριθμού διδασκόντων και εξειδικευμένων μαθημάτων καθώς και τα σημαντικά κενά που εντοπίζονταν στο πρόγραμμα της επηρέαζαν σημαντικά τη λειτουργία της.

Ο εκπαιδευτικός χαρακτήρας της Σχολής επηρεάζεται από τις πνευματικές ανησυχίες της εποχής του Μεσοπολέμου. Αντιφατικές και αντικρουόμενες τάσεις χαρακτηρίζουν την Αρχιτεκτονική και την Τέχνη: η Παράδοση, από τη μια, και ο Μοντερνισμός που κυριαρχεί στην Ευρώπη, από την άλλη, μέσα από διαδικασίες ζύμωσης, αντιπαράθεσης, αλληλοσυμπλήρωσης, θα οδηγήσουν σε έναν νέο προσδιορισμό της ελληνικής ταυτότητας. Το δίπολο Μοντερνισμός-Παράδοση αποτελεί μείζον θέμα και εκφράζεται και στις σπουδές στην Αρχιτεκτονική, οι οποίες χαρακτηρίζονται από δύο αντικρουόμενες τάσεις: Η πρώτη εκδηλώνεται κατά την περίοδο 1930-1935 και σε γενικές γραμμές εντάσσεται σε αυτό που αποκαλούμε «Γενιά του '30 ».⁹

⁹ Η παρουσία της γενιάς του '30 είναι κομβική για την ελληνική πραγματικότητα. Εκφράζει την εξωστρέφεια της Ελλάδας προς την Ευρώπη, τον συνεχή διάλογο με το μοντέρνο κίνημα, διατηρώντας παράλληλα την ελληνικότητα και διευρύνοντας έτσι τον ελληνικό πολιτισμό. Η νέα «πνευματική και κοινωνική συνάφεια ενώνει τους καλλιτέχνες με τους ποιητές, τους λογοτέχνες με τους πολιτικούς και τους διανοητές. Ονόματα όπως ο Τζούλιο Καίμης, ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Δημήτρης Πικιώνης, ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, ο Γιάννης Δεσποτόπουλος, ο Νίκος Καζαντζάκης, ο Στρατής Δούκας, ο Σπύρος Παπαλουκάς, ο Σωκράτης Καραντινός, ο Τάκης Παπατζώνης και ο Φώτης Κόντογλου, η Αγγελική Χατζημιχάλη, η Αθηνά Ταρσούλη, ο Γεώργιος Μέγας, η Μέλπω Λογοθέτη-Μερλιέ και ο Οκτάβιος Μερλιέ, ο Δημ. Λουκόπουλος, ο Άγγ. Σικελιανός και άλλοι, μαζί με διοργανώσεις όπως οι «Ελληνικές Τέχνες», το «Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών», η «Ελληνική Λαογραφική Εταιρία», ο «Εκπαιδευτικός Όμιλος» κ.λπ., δημιουργούν ένα κίνημα που κυριάρχησε στη δεκαετία αυτή και που αγκαλιάζει μελέτες γύρω από τη λαϊκή μουσική, την τέχνη, τη φιλολο-γία, τη γλώσσα, την αρχιτεκτονική, ακόμη μελέτες γύρω από τον πολιτισμό των γειτονικών λαών, βαλκανικών και ανατολικών. Σαρηγιάννης, Γιώργος, «Η αρχιτεκτονική στην Ελλάδα και οι σπουδές της στο ΕΜΠ», *Τεχνικά Χρονικά*,

Εκπρόσωπός της στην αρχιτεκτονική ο καθηγητής Δημήτρης Πικιώνης, ο οποίος στη διδασκαλία του προσεγγίζει τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό μέσα από μια σφαιρική αντιμετώπιση όλων των εκφράσεων. Ο Πικιώνης διερευνά τη λαϊκή τέχνη και την αρμονία της λαϊκής αρχιτεκτονικής σε σχέση με το ελληνικό τοπίο και τη χρήση ελληνικών οικοδομικών υλικών, «γιατί τάχα η απλότης εκείνη του λαού να μην έγινε και δική μας;»,¹⁰ με την προσωπικότητά του να «είναι τοποθετημένη εξ ολοκλήρου εντός της ελληνικής γης και της ελληνικής κουλτούρας».¹¹

Ο Τάκης Μάρθας, στο στενό ακαδημαϊκό και φιλικό περιβάλλον του Πικιώνη, αναφέρει σχετικά ότι «ο αδιάκοπος στοχασμός και η συνεχής προσπάθεια να λύσει τα αισθητικά προβλήματα της αρχιτεκτονικής στον τόπο μας χαρακτηρίζουν τη ζωή του δασκάλου Πικιώνη»,¹² δηλώνοντας έμμεσα τη συμπόρευσή του. Οι απόψεις του Δ. Πικιώνη αλλά και η ιδιάζουσα προσωπικότητά του θα δημιουργούσαν πολώσεις ανάμεσα στους σπουδαστές: στους πιστούς του, τους «πικιωνικούς», και στους αδιάφορους έως και αντίθετους στο όραμα του, στους «κατά δήλωση αντιπικιωνικούς», ακραιφνείς μοντερνιστές.¹³

Η δεύτερη τάση, σε αντίθεση με την προηγούμενη, σε μια πρώτη ανάγνωση θα μπορούσε να προσδιορισθεί ως διεθνής ή διεθνιστική.¹⁴ Ο «ακραίος» εκπρόσωπος αυτής ομάδας είναι ο Κώστας Κιτσίκης, ο οποίος καθόρισε στον εναρκτήριό του λόγο (22.3.1940), με την εκτενή έκθεση επιχειρημάτων, εικόνων και κειμένου, τη «γραμμή» του στα επίκαιρα θέματα της Αρχιτεκτονικής και την επικρατούσα κατεύθυνση της διδασκαλίας τότε στο Πολυτεχνείο, που επισημοποι-

τ. 17, Ιούλιος-Αύγουστος 1977, σελ. 72.

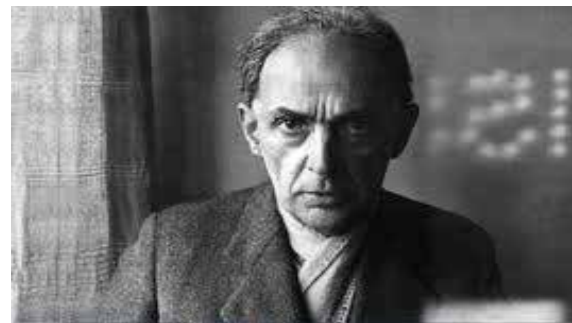
¹⁰ Πικιώνης, Δημήτρης, «Η Λαϊκή μας Τέχνη κι εμείς», *Φιλική Εταιρία*, τ. 4, 4ος/1925, σελ. 56.

¹¹ Ferlenga, Alberto, *Γόνιμη Παρακαταθήκη*. Σκουτέλης, Νίκος (επιμ.), *Συνηγήσεις με τον Δημήτρη Πικιώνη*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2018, σελ. 17.

¹² Μάρθας, Τάκης. Απόσπασμα από χειρόγραφες σημειώσεις. Αρχείο Τάκη Μάρθα.

¹³ Κωτσάκη, Αμαλία, *Οι Επίγονοι του Πικιώνη. Καταφύγια και Διχασμοί*. Σκουτέλης, Νίκος, (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 73.

¹⁴ Σαρηγιάννης, Γιώργος, *ό.π.*, σελ. 72.



634



635



636



634. Ο Δημήτρης Πικιώνης.
635. Η Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.
636. Ο εναρκτήριος λόγος του Κ. Κιτσίκη.



637



638

637 Αμφιθέατρο
Αρχιτεκτονική Σχολή του
ΕΜΠ.
638. Η Αρχιτεκτονική Σχολή
του ΕΜΠ.

ήθηκε με την εκλογή του. «... Δεν έχομεν και δεν θα αποκτήσωμεν ελληνικήν αρχιτεκτονικήν, όπως δεν έχομεν και δεν θα αποκτήσωμεν σύγχρονον γαλλικήν, αγγλικήν, γερμανικήν, ιτα-λικήν αρχιτεκτονικήν. Η Αρχιτεκτονική σήμερον είναι διεθνής. Είναι διεθνής, διότι από καιρού επήλθε ταύτησις κοσμοθεωριών και αισθητικών αντιλήψεων, κυρίως χάρις εις το γεγονός ότι σή-μερον δεν υπάρχουν αποστάσεις...», «... κατά τι διαφέρει η ζωή ενός Έλληνος σήμερον, ή ακριβέστερον ενός Αθηναίου, από τη ζωήν ενός Γάλλου, Άγγλου, Γερμανού ή Ιταλού; Μόνον κατά τον βαθμόν της ευμάρειας και κατά τας ειδικάς κλιματολογικάς συνθήκας».¹⁵

Οι σημαντικοί και επίκαιροι προβληματισμοί πάνω στα μοντέρνα ρεύματα που κυριαρχούν στην εποχή του Μεσοπολέμου αντικατοπτρίζονται και στα καλλιτεχνικά μαθήματα της Σχολής, μέσα από τη σπουδή του σχεδίου, του χρώματος και των όγκων. Τα μαθήματα Ζωγραφικής και Πλαστικής διδάσκονται από τους καθηγητές Ν. Ασπρογέρακα και Μ. Τόμπρο αντίστοιχα, στις έκτακτες έδρες που καταλαμβάνουν και ενισχύουν τις τάσεις που επικρατούν στη Σχολή. Οι τάσεις αυτές εκφράζονται και στα μαθήματα της Αρχιτεκτονικής Σύνθεσης, μέσα από την παράλληλη μελέτη της Ιστορίας, σε μια προσπάθεια αναζήτησης μιας νέας αρχιτεκτονικής ταυτότητας.

Ο Τάκης Μάρθας κατά την εποχή αυτή διδάσκει Παραστατική Γεωμετρία. Η φύση του μαθήματος και η θέση του ως επιμελητή δεν του επιβάλλουν μια ρητή και σαφή θέση σε σχέση με τις δύο παραπάνω, συχνά αντικρουόμενες στάσεις.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1940, η Αρχιτεκτονική Σχολή θα ξεκινήσει μία πορεία πλήρους αναδιοργάνωσης με χαρακτηριστικά επανίδρυσης, η οποία θα διαρκέσει έως τη δεκαετία του 1960, περίοδο κατά την οποία ο Τάκης Μάρθας παραμένει επιμελητής στην Έδρα Παραστατικής-Προβολικής Γεωμετρίας και Προοπτικής Σκιαγραφίας και για έναν χρόνο, το 1945, καθηγητής Αρχιτεκτονικού Σχεδίου.

¹⁵ Κιτσίκης, Κώστας: *Αι τάσεις της συγχρόνου Αρχιτεκτονικής, εναρκτήριοις εκφωνηθείς την 22αν Μαρτίου 1940*, σελίς 20. Αρχείο Τάκη Μάρθα.

Η εξέλιξη αυτή συνδέεται άμεσα με την εκλογή 6 καθηγητών στο διάστημα 1940-1941. Συγκεκριμένα, εξελέγησαν οι Κώστας Κιτσικής στην Έδρα της Ειδικής Κτιριολογίας, «πολυπράγμων και έμπειρος αρχιτέκτων, που καλλιέργησε στα μαθήματά του τις μάλλον συντηρητικές τάσεις λειτουργικής και μορφολογικής οργάνωσης του αστικού, κυρίως, οικοδομήματος»,¹⁶ ο Ανάργυρος Δημητρακόπουλος στην Έδρα της Πολεοδομίας, ο Παναγιώτης Μιχελής στην Έδρα της Αρχιτεκτονικής Μορφολογίας και Ρυθμολογίας, ο Ιωάννης Δεσποτόπουλος στην Έδρα των Αρχιτεκτονικών Συνθέσεων Συνθέσεων,¹⁷ ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας στην Έδρα του Ελευθέρου Σχεδίου και ο Δημήτρης Ευαγγελίδης στην Έδρα της Γενικής Ιστορίας της Τέχνης. Με την εκλογή αυτή των νέων καθηγητών τίθεται εκ νέου ο προσανατολισμός της εκπαίδευσης και του χαρακτήρα του επαγγέλματος του αρχιτέκτονα, μέσα από μια ενδελεχή αναζήτηση των σημείων τομής ανάμεσα στην Τέχνη και στην Τεχνική, ζήτημα που συζητήθηκε εκτενώς σε δύο συνεδριάσεις της Συγκλήτου τον Οκτώβριο του 1942.¹⁸

Το μάθημα των Αρχιτεκτονικών Συνθέσεων αποτελεί κεντρικό πυρήνα των σπουδών, προσδιορίζοντας τον χαρακτήρα τους, που εμπεριέχει ισόποσα την Τέχνη και την Τεχνική στην αρχιτεκτονική διδακτική διαδικασία και πράξη, όπως άλλωστε αναφέρει ο Κώστας

¹⁶ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *Οι Απαρχές των Αρχιτεκτονικών Σπουδών στην Ελλάδα, Οι Αρχιτεκτονικές Σπουδές στο ΕΜΠ 1917-1974*, εκδ. ΕΜΠ, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, Αθήνα 2002, σελ. 27.

¹⁷ Οι υποψήφιοι είναι δέκα: οι Ιωάννης Αντωνιάδης, Ιωάννης Δεσποτόπουλος, Κωνσταντίνος Δοξιάδης, Πάτροκλος Καραντινός, Βασίλειος Κασσάνδρας, Κίμων Λάσκαρις, Κυπριανός Μπίρης, Γεώργιος Πάντζαρης, Ευάγγελος Ρουσόπουλος και Δημήτριος Τριποδάκης. Οι περισσότεροι είναι απόφοιτοι της Αρχιτεκτονικής Σχολής του ΕΜΠ. Εξαίρεση αποτελούν οι Αντωνιάδης, Δεσποτόπουλος, Τριποδάκης και Κασσάνδρας, οι οποίοι έχουν αποφοιτήσει αντίστοιχα από τα Πολυτεχνεία της Λιέγης, του Αννόβερου και της Baux Arts των Παρισίων. Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*

¹⁸ Σύλλογος, 1936, Πράξη 10η, 7-11-1924. 1936, Συνεδρία 81η, 18-1-1936. Στο ίδιο, Συνεδρία 10, 13/11/1941. Σύγκλητος, 1942, Συνεδρία 23η, 9-10-1942. Στο ίδιο, 1942, Συνεδρία 24η, 13-10-1942. Σχετικά με το πρόγραμμα των μαθημάτων και τους καθηγητές της Σχολής. Αντωνίου, Γιάννης, *ό.π.*, σελ. 186.

Κιτσικής σχετικά με τον χαρακτήρα του μαθήματος αυτού: «Το μάθημα της Κτιριολογίας και Αρχιτεκτονικών Συνθέσεων σκοπεύει να μετάδοσει στον σπουδαστή την ικανότητα να συνθέτη, δημιουργή και εκτελή ορθολογικώς και καλαισθητώς οιονδήποτε αρχιτεκτονικόν έργο. Τεχνική και Τέχνη, σκοπιμότης και καλαισθησία δέον να εναρμονίζονται εις την Αρχιτεκτονικήν Σύνθεσιν, αποβλέπουσαι εις αρτίαν δημιουργίαν».¹⁹

Το μάθημα των Αρχιτεκτονικών Συνθέσεων οργανώνεται από τον Ι. Δεσποτόπουλο κατά την περίοδο της θητείας του από το 1940 έως το 1946,²⁰ με νέο πνεύμα. Στόχος του είναι η απελευθέρωση και η «ανάπτυξη των δημιουργικών δυνάμεων που υπάρχουν λανθάνουσες μέσα στους σπουδαστές». Η συλλογική προσέγγιση, με τους μαθητές να συγκροτούν ομάδες ενώ διατηρείται παράλληλα η προσωπική εργασία, οργανώνει τους φοιτητές σε μια «συνεργατική κοινότητα» θεωρητικής, πρακτικής και γενικής εργασίας, με αποτέλεσμα την εξαιρετικά δημιουργική απόδοση των σπουδαστών ως συνόλου και ως ξεχωριστών προσωπικοτήτων. Μέσα στην κοινότητα, οι ιδιαίτερες ικανότητες του καθενός (ζωγραφική, διακοσμητική, κατασκευές, φιλοσοφία, ξένες γλώσσες κ.λπ.) αξιοποιούνται και αναπτύσσονται προς όφελος του συνόλου, με αποτέλεσμα την εξύψωση της στάθμης του μέσου όρου των σπουδαστών που δεν διαθέτουν ιδιαίτερο συνθετικό ταλέντο.²¹ Οι συζητήσεις μέσα στην αίθουσα πάνω σε γενικότερα θέματα και προβληματισμούς, πάνω σε ζητήματα τέχνης και αρχιτεκτονικής, οι συχνές εκδρομές στις οποίες αναπτύσσεται η ικανότητα του «βλέπειν-θεωρείν» και τα παράλληλα θεωρητικά μαθήματα με εισηγήσεις και προβολές διαφανειών (μια σύγχρονη εκπαιδευτική διαδικασία για τις αρχές της δεκαετίας του '40), (μια σύγχρονη εκπαιδευτική διαδικασία για τις αρχές της δεκαετίας του '40), δημιουργούν

¹⁹ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*, σελ. 30.

²⁰ Το 1946 ο Ιωάννης Δεσποτοπουλος απολύεται βασει του ψηφίσματος «περι εξυγιάνσεως των δημοσίων υπηρεσιών» και θα ξαναγυρίσει μετά από χρόνια. «Επάνω εις τη θετικήν εξέλιξιν του ανωτέρω έργου, που υπήρξε ακόμη μια καλή αρχή, επήλθε η αιφνίδια διακοπή του». Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*, σελ. 26.

²¹ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*, σελ. 26.

μια δημιουργική ατμόσφαιρα. «Η προσπάθεια αυτή και το έργο μου», θα αναφέρει αργότερα ο Ιωάννης Δεσποτόπουλος, «δεν προϋπήρχε ως σύστημα, αλλά ανεπτύχθη και εποικοδομήθη οργανικά από τους σπουδαστές, τους επιμελητές και από εμέ εις στενήν δημιουργικήν συνεργασίαν και με πνεύμα κατανόησεως όλων μας. Το έργο μας αυτό δυνατόν ήτο μόνον εις την Ελλάδα και με Έλληνας σπουδαστές».²²

Η σύζευξη Τέχνης και Αρχιτεκτονικής αποτελεί κυρίαρχο στόχο των σπουδών στην Αρχιτεκτονική Σχολή και, όπως αναφέρουν οι καθηγητές Εμμ. Κριεζής, Α. Δημητρακόπουλος και Κ. Κιτσίκης, η διδασκαλία εστιάζει στην αρχιτεκτονική σύνθεση μέσα από θεωρητικές, καλλιτεχνικές και τεχνικές-πρακτικές διαδικασίες:²³ «Στην μόρφωσιν μελλόντων αρχιτεκτόνων, δέον να αποβλέπη περισσότερον εις την ανάλυσιν των τεχνικών και καλλιτεχνικών αξιών των δημιουργημάτων εκάστης ιστορικής περιόδου, μέχρι της συγχρόνου εποχής και την έρευναν των σχέσεων μεταξύ μορφής, λειτουργικού σκοπού και των δομικών υλικών. Αποβλέπουσα πάντοτε εις την μόρφωσιν αρχιτεκτόνων, δέον να μυή τους σπουδαστές εις τα βαθύτερα αίτια τα οδηγήσαντα εκάστοτε εις την δημιουργίαν έργων τέχνης εκ της ανάλυσεως των οποίων να αντλούνται διδάγματα, διά μιαν σύγχρονον αρχιτεκτονικήν δημιουργίαν».²⁴

Ο Τάκης Μάρθας διδάσκει Παραστατική Γεωμετρία συμβάλλοντας σε ένα ενδιαμέσο διδακτικό πεδίο τέχνης και επιστήμης, αναπαράστασης και μαθηματικών. Η σύζευξη Τέχνης και Αρχιτεκτονικής, που αποτελεί κύριο στόχο στη Σχολή αυτήν την εποχή, θα ξεκινήσει να τον απασχολεί, και το ενδιαφέρον του θα εξακοντιστεί όταν θα αναλάβει την Έδρα του Ελευθέρου Σχεδίου το 1961.

²² Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*

²³ Ο Κ. Κιτσίκης στην εισηγητική έκθεση υποστηρίζει τον Ι. Δεσποτόπουλο ο οποίος «εμφανίζεται ειδικώτατος εις θέματα κτιριολογίας και αρχιτεκτονικών συνθέσεων, με εξαιρετικήν μόρφωσιν, επιστημονικήν ροπήν και καλλιτεχνικήν επίδοσιν, είναι πεπειραμένος εις τα οικοδομικά, χωρίς συγχρόνως να παραμελεί το σχέδιον και την γλυπτικήν, επιδιδόμενος εις αυτά και πέραν ακόμη των επιταγών της αρχιτεκτονικής. Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*, σελ. 30.

²⁴ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*, σελ. 27.

Η Αρχιτεκτονική Σχολή στην Μεταπολεμική περίοδο:

Εποχή αναδιοργάνωσης

Το νέο πρόγραμμα σπουδών, που είχε αρχίσει στα χρόνια του πολέμου και της Κατοχής, οργανώνεται μεταπολεμικά σε μια πιο ουσιαστική βάση. Η Κτιριολογία και οι Αρχιτεκτονικές Συνθέσεις, ο βασικός κορμός των αρχιτεκτονικών σπουδών, αρχίζουν από το Α' έτος (ως «Αρχιτεκτονικές Σχεδιάσεις») και συνεχίζονται καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών.²⁵

Η δομή των σπουδών συνολικά, σύμφωνα με το παραπάνω πλαίσιο, είναι η ακόλουθη:

- Γενικά Ιστορικά μαθήματα.²⁶

-Τεχνικά μαθήματα Οικοδομικής, Στατική, Μηχανική, Τεχνικά υλικά.²⁷

-Καλλιτεχνικά μαθήματα. Ζωγραφική, Πλαστική.²⁸

-Κυρίως Αρχιτεκτονικά μαθήματα. Κτηριολογία. Αρχιτεκτονικές Συνθέσεις (με θέματα συνήθως επαύλεις και σε μεγαλύτερες τάξεις κοινωφελή κτίρια, σχολεία κλπ.). Εσωτερικοί Χώροι.

²⁵ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*, σελ. 36.

²⁶ Ιστορία Αρχιτεκτονικής (Ορλάνδος), Ιστορία Τέχνης (Ευαγγελίδης). Πρόκειται για μαθήματα «Αρχαιολογικού ή πανεπιστημιακού προσανατολισμού». Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*

²⁷ Στην Οικοδομική, ο καθηγητής Κ. Μπίρης (1954), με σημαντικό αρχιτεκτονικό έργο στο ενεργητικό του, προσδίδει στο μάθημα συνθετικό χαρακτήρα χωρίς να υποβαθμίσει την τεχνολογική πλευρά της Οικοδομικής, μετατρέποντάς το σε αυτοδύναμη γνωστική περιοχή, σε στενή πάντα συνεργασία με τα συγγενή μαθήματα της Δομικής Στατικής, των Τεχνικών Εγκαταστάσεων, των Τεχνικών Υλικών και της Ηχοτεχνίας. Δημιουργεί, έτσι, ένα αυτόνομο πεδίο τεχνολογικών σπουδών μοναδικό στην Ευρώπη. Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*

²⁸ Τα μαθήματα Ζωγραφικής (Χατζηκυριάκος-Γκίκας), Πλαστικής (Σώχος) αρχίζουν από το Α' έτος και ακολουθούν τον σπουδαστή σε όλη σχεδόν τη διάρκεια των σπουδών του μέχρι και το Δ' έτος, δίνοντας την ευκαιρία, εκτός από την απλή τεχνική του σχεδίου, του χρώματος και της μάζας, να εμβαθύνει στην αισθητική και μεταφυσική του έργου τέχνης. Οι προσωπικότητες του Αντώνη Σώχου και του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, αλλά και του Σπύρου Παπαλουκά, που θα τον αντικαταστήσει από το 1945 μέχρι το 1951, θα επηρεάσουν τις πρώτες μεταπολεμικές γενιές. Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*, σελ. 36.



639



640

639. Καθηγητές στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ. Ο Τάκης Μάρθας διακρίνεται τρίτος από αριστερά στη δεύτερη σειρά.
640. Η Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ.

-Γενικά θεωρητικά μαθήματα - Ρυθμολογία και Μορφολογία.²⁹

-Βοηθητικά μαθήματα- Φυσική, Χημεία. Μαθηματικά και Παραστατική Γεωμετρία. Τα βοηθητικά μαθήματα διδάσκονταν κυρίως στα πρώτα έτη. Η Παραστατική Γεωμετρία, ειδικότερα, με καθηγητή τον Ιω. Χατσόπουλο και επιμελητή τον Τάκη Μάρθα, διδάσκονταν σε πλαίσια άμεσα προσανατολισμένα στην εφαρμογή της Αρχιτεκτονικής σχεδίασης, χωρίς ιδιαίτερες θεωρητικές εμβυθύνσεις και κατα-νεμμένη σε «διδασκτικές μονάδες» (θέματα) που σχεδιάζονται στο διάστημα της ώρας των ασκήσεων.

-Η διάλεξη των τελειοφοίτων με θέμα κυρίως αποτύπωση λαϊκής αρχιτεκτονικής και σπανιότερα άλλο αρχιτεκτονικό ή πολεοδομικό θέμα εκπονείται στο πέμπτο έτος ενώ παράλληλα εκπονείται η διπλωματική εργασία.³⁰ Τόσο η διάλεξη όσο και η διπλωματική αποτελούσαν ταυτόχρονα και τις δημόσιες παρουσιάσεις της εργασίας της Σχολής στους εκτός Πολυτεχνείου κύκλους, αντικατοπτρίζοντας ακριβώς «το επικρατούν πνεύμα», τόσο μέσα στην Σχολή όσο και σε όλη την κλειστή κοινωνική ομάδα των Αρχιτεκτόνων.³¹

Η ύλη και η κατεύθυνση σπουδών κατά την περίοδο αυτή καθορίζονται από δύο αντιμαχόμενες τάσεις, όπως αντίστοιχα εμφανίζονται και στην εποχή του Μεσοπολέμου. Η διεθνιστική προσέγγιση, με εκπροσώπους τον καθηγητή Π. Μιχελή³² και τον Κ. Κιτσίκη, καθηγητή κτιριολογίας, και η αναζήτηση της Ελληνικότητας μέσω της παράδοσης, με εκπρόσωπο τον Δ. Πικιώνη. Ο Μιχελής, έχοντας σπουδάσει στην προπολεμική Γερμανία, υπέρμαχος της μοντέρνας

²⁹ Στα Γενικά Θεωρητικά (Π. Μιχελής) τα πρώτα τρία έτη αφιερώνονται στις αποτυπώσεις λαϊκής αρχιτεκτονικής και νεοκλασικών ή βυζαντινών μνημείων, το τέταρτο στη σύνθεση μιας εκκλησίας με «διεθνιστικές» μορφολογικές αρχές. Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*

³⁰ Η πτυχιακή εργασία διαρκεί 2 έως 3 μήνες, με 12 έως 16 ώρες εργασίας ημερησίως μέσα στις αίθουσες του Πολυτεχνείου. Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*

³¹ Σαρηγιάννης, Γιώργος, *ό.π.*, σελ. 79.

³² «Από τους πρώτους Έλληνες αρχιτέκτονες θεωρητικούς, στις θεωρητικές παραδόσεις της Μορφολογίας και στην Άσκηση του Δ' έτους». Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*

Αρχιτεκτονικής, οδηγεί τους σπουδαστές σε ζητήματα έρευνας, προβληματισμού και αισθητικής αναζήτησης, όπου οι μορφές εξετάζονται πάντα σε σχέση με τη λειτουργικότητα και την κατασκευή. Ο Μιχελής μεταφέρει προοδευτικές ιδέες σχετικά με τις κοινωνικές προεκτάσεις της Αρχιτεκτονικής, και κυρίως είναι οπαδός των θεωριών του Lipps περί συναισθήσεως στο θέμα των μορφών και της ερμηνείας τους. Η Μορφολογία παραμένει το μάθημα όπου η Αρχιτεκτονική αντιμετωπίζεται μέσα από μια αναλυτική, κριτική και φιλοσοφική θεώρηση.

Η αναζήτηση της Ελληνικότητας και η στροφή στη λαϊκή παράδοση, με κύριο εκφραστή τον καθηγητή Δ. Πικιώνη στην Έδρα της Διακοσμητικής, αποτελούν τη δεύτερη επικρατούσα τάση στην Αρχιτεκτονική Σχολή. Σε συζητήσεις με επιλεγμένους σπουδαστές του³³ο Πικιώνης αναφέρεται σε μακρινούς πολιτισμούς, στην Αναγέννηση, αναλύει την αισθητική της λαϊκής μας παράδοσης και συνδέει τους οραματισμούς του με την ελληνική φύση, προετοιμάζοντας το πνευματικό υπόβαθρο για τη μετέπειτα πορεία τους, σε μια διαδικασία πνευματικής καλλιέργειας που αρχίζει το 1921 και συνεχίζεται έως τον θάνατό του, αποτελώντας αναντίρρητα την κυριότερη προσφορά του σε όλους τους μαθητές του. Η αγάπη προς την παραδοσιακή αρχιτεκτονική, η οποία απέδωσε καρπούς στο πεδίο της Θεωρίας και της Πράξης, θα αποτελέσει το νήμα που θα συνδέσει την εξέλιξή τους τους.³⁴

Οι αρμονικές χαράξεις, οι αναλογίες, η χρυσή τομή διατυπώνονται από τους οπαδούς της Σχολής Πικιώνη στην αρχιτεκτονική σύνθεση και στη διαμόρφωση μορφών βασισμένων πάνω στα λαϊκά-

³³ Αλεξάνδρα Πασχαλίδου-Μωρέττη, Δημήτριος Μωρέττης (1936), Μαρία Ζαγορησίου (ΕΜΠ, 1943), Γιώργος Γιαννουλέλης (ΕΜΠ, 1943), Σάββας Κονταράτος (1956), Εφη Κανονίδου (ΕΜΠ, 1957), Αλέξανδρος Καλλιγιάς (ΕΜΠ, 1957), Αλέκος Βογιατζής (1957), Ηλίας Μελετόπουλος (ΕΜΠ, 1958) Αθανάσιος Μπαρτζουκας (ΕΜΠ 1958). Κωτσάκη, Αμαλία, «Οι Επίγονοι του Πικιώνη. Καταφύγια και Διχασμοί», (Συν-ηγήσεις με τον Δημήτρη Πικιώνη, συλλογικός τόμος, (επιμ.) Νίκος Σκουτέλης), εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2018, σελ. 73..

³⁴ Κωτσάκη, Αμαλία, *Οι Επίγονοι του Πικιώνη. Καταφύγια και Διχασμοί*, ό.π. σελ. 73.



641



642α



642β



643

641. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα.
642α, 625β. Εκδρομή του Τάκη Μάρθα με συναδέλφους του καθηγητές. Διακρίνεται ο Π. Μιχελής.
643. Ο Δημήτρης Πικιώνης.



644α

644α. Απόδειξη Savoy hotel στο Λουξορ.
645. Εκπαιδευτικές εκδρομές της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ.
646α, 646β. Εκπαιδευτική εκδρομή της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ στην Αίγυπτο.
647α, 647β. Εκπαιδευτική εκδρομή της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ στην Κωνσταντινούπολη.



645

πρότυπα και κατασκευές.³⁵ Στο ίδιο πνεύμα αναζήτησης της Ελληνι-
κότητας, ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, από την έδρα της Ζωγραφι-
κής, ο οποίος, αν και ασπάστηκε το ιδεώδες της Ελληνικότητας, δεν
εγκατέλειψε στο έργο του και το πνεύμα του μοντερνισμού.³⁶

Ο προσανατολισμός της Αρχιτεκτονικής Σχολής εμφανίζεται
χωρίς ιδιαίτερες μεταβολές έως τη δεκαετία του '60, προσβλέποντας
στη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού κλίματος στο οποίο αναμφίβολα
συμβάλλει ο Μάρθας με την προσωπικότητά του ως καλλιτέχνης, που
περιστρέφεται γύρω από τη θέση της «άδολης τέχνης», βασισμένη
στην αρχή της art gratia artis.³⁷

Το καλλιτεχνικό κλίμα ισχυροποιείται από τη δημιουργία ενός
«κλειστού κύκλου» στις τάξεις, λόγω του περιορισμένου αριθμού τόσο
των υποψηφίων³⁸ όσο και των σπουδαστών, με αποτέλεσμα να δια-
μορφώνονται προσωπικές, φιλικές σχέσεις μεταξύ των σπουδαστών
με τους διδάσκοντες, άλλα ακόμη και με τον καλλιτεχνικό κόσμο που
κινείται γύρω από την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική της δεκαετίας του
'50, διευρύνοντας τους ορίζοντες των σπουδαστών. Σε αυτό το πνεύ-
μα συντελούν και οι εκπαιδευτικές εκδρομές στην Αίγυπτο και στην
Κωνσταντινούπολη³⁹ στις οποίες συμμετέχουν και οι Τάκης Μάρθας

³⁵ Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη (επιμ.), *Ελληνική Αρχιτεκτονική Εταιρεία, Αρχιτέκτονες του 20ού αιώνα, Μέλη της Εταιρείας*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2009, σελ. 12.

³⁶ Χατζηνικολάου, Νίκος, *Τέσσερις Έλληνες Ζωγράφοι του 20ού αιώνα. Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης* (τχ. 2, 3-4), εκδ. ο Πολίτης, Αθήνα 1976.

³⁷ Φράση του Théophile Gautier: *τέχνη για χάρη της τέχνης*. Σαρηγιάννης, Πώργος, *ό.π.*, σελ. 76.

³⁸ Στο διάστημα 1945-1950, από την Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ αποφοιτούσαν περίπου 15-20 διπλωματούχοι (πολιτικοί μηχανικοί 50-100), στο διάστημα 1950-1960 περίπου 50 διπλωματούχοι και στα έτη 1960-1965 περίπου 80 διπλωματούχοι.

³⁹ Εκδρομή στην Κωνσταντινούπολη, το 1950, για τη μελέτη Μνημείων βυζαντινής εποχής και του Ναού της Αγίας Σοφίας υπό την εποπτεία του καθηγητή Α. Σώχου με τη συμμετοχή 6 καθηγητών, 2 επιμελητών και 30 φοιτητών. Εκδρομή στην Αίγυπτο, Κάιρο, Αλεξάνδρεια, Λούξορ, για τη μελέτη της αρχαίας βυζαντινής τέχνης, υπό την εποπτεία του καθηγητή Π. Μιχελή, με τη συμμετοχή 6 καθηγητών, 2 επιμελητών και 30 φοιτητών. Εθνικόν Μετσόβιον Πολυτεχνείον. Οδηγός Σπουδών 1950-1951, Αθήνα 1950, σελ. 187.



646β



646γ



647α



646δα



647β



648



649α



649β



649γ

και Δημήτρης Πικιώνης.

Η Σχολή καλλιεργεί την ανάπτυξη ενός πλαισίου προσωπικών επαφών ανάμεσα σε διδάσκοντες και διδασκομένους⁴⁰ με αναφορά στο γαλλικό εκπαιδευτικό πρότυπο που βασίζεται στα εργαστήρια (atelier). Ο καθηγητής και οι επιμελητές μέσα από προσωπική και εκπαιδευτική καθοδήγηση αποφεύγουν την από καθέδρας διδασκαλία και μεταδίδουν θεωρητικές αλλά περισσότερο καλλιτεχνικές γνώσεις σε μικρές ομάδες 5-10 σπουδαστών. Αποτέλεσμα αυτού του συστήματος είναι η δημιουργία μιας κλειστής κοινωνικής ομάδας, με κοινά ενδιαφέροντα και στόχους. Η δομή των σπουδών συγκροτείται σε αυστηρά χρονικά πλαίσια, απαιτώντας την πλήρη απασχόληση των σπουδαστών μέσα στο Ίδρυμα (εκπόνηση όλων των ασκήσεών τους, επί 48-50 ώρες την εβδομάδα), όπου ο καθένας διέθετε το σχεδιαστήριο και το ερμάριό του. Αποτέλεσμα αυτής της εκπαιδευτικής διαδικασίας που βασίζεται στην εργαστηριακή απασχόληση ήταν οι συχνές συμμετοχές των καλύτερων φοιτητικών εργασιών σε εκθέσεις μέσα στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο, όπου συχνά βρίσκουμε και εργασίες των φοιτητών του Τάκη Μάρθα.

Οι εκθέσεις των φοιτητικών εργασιών της Σχολής του 1950 και του 1952 εγκαινιάζονται με κάθε επισημότητα, παρουσία των βασιλέων και των αρχών του τόπου, προβάλλοντας συνολικά το σημαντικό έργο που επιτελείται στην Αρχιτεκτονική Σχολή. «Για τη Σχολή η έκθεση έχει σημασία διδακτική και όχι ματαιίας επιδείξεως των προσπαθειών της», τονίζεται στα εγκαίνια της έκθεσης του '52, «οι σπουδαστές αποκτούν μέσω αυτής εποπτεία του συνόλου της εργασίας τους και μαζί με το κοινό κατανοούν ότι στην Αρχιτεκτονική δεν ισχύει η αρχή «η τέχνη για την τέχνη», διότι στην πράξη δεν αποτελεί ιδιωτική υπόθεση αλλά κοινωνικό λειτουργήμα. Γι' αυτό άλλωστε και υπόκειται στην κριτική της κοινωνίας».⁴¹

⁴⁰ Η αναλογία βοηθών-επιμελητών προς σπουδαστές ήταν περίπου (ανά τάξη) ένας προς 10 ή ένας προς 7, ο δε καθηγητής είχε τη δυνατότητα να γνωρίζει και τους 15 έως 60 σπουδαστές της κάθε τάξεως. Σαρηγιάννης, Γιώργος, *ό.π.*, σελ. 77.

⁴¹ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.* σελ. 37.

648. Εκπαιδευτική εκδρομή της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ. Ο Τάκης Μάρθας διακρίνεται τέταρτος από αριστερά στη δεύτερη σειρά. Στην ίδια σειρά διακρίνεται ο Δημήτρης φατούρος έκτος από αριστερά.

649α. Εκπαιδευτική εκδρομή της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ. Διακρίνεται ο ο Αντώνης Σώχος. 649β. Εκπαιδευτικές εκδρομές της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ.

Μετά το 1960, περίοδο κατά την οποία ο Τάκης Μάρθας έχει εκλέγει καθηγητής στην Έδρα Ελεύθερου Σχεδίου, η Σχολή προσανατολίζεται προς νέες κατευθύνσεις, δίνοντας προβάδισμα στην Τεχνική και επεκτείνοντας τα παλαιά γνωστικά αντικείμενα. Μετά από την αποχώρηση καθηγητών, νέες θέσεις προστίθενται σταδιακά καλύπτοντας τις νέες απαιτήσεις του Εκπαιδευτικού Προγράμματος⁴² και επισφραγίζοντας την επικράτηση του ρεύματος του μοντερνισμού-διεθνισμού που είχε ήδη διαμορφωθεί στον Μεσοπόλεμο.

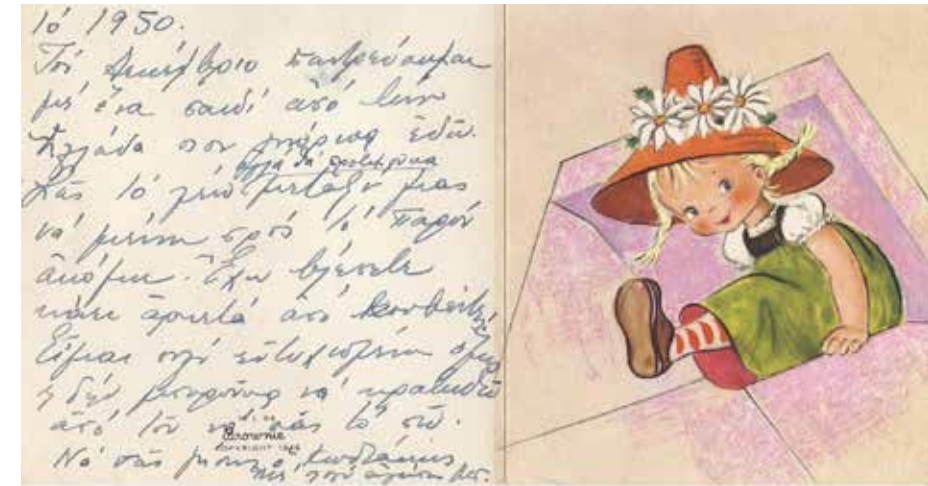
Στις Αρχιτεκτονικές Συνθέσεις η επιστροφή του Ι. Δεσποτόπουλου το 1961 αποδίδει νέα κατεύθυνση και ώθηση στις σπουδές του ΕΜΠ, θέτοντας για πρώτη φορά την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία στην κοινωνική τους βάση.⁴³ Αντίστοιχα ο Θ. Βαλεντίνης από το 1965 στις Αρχιτεκτονικές Συνθέσεις εισάγει στο μάθημά του την έμφαση στη λειτουργία, την τυποποίηση και τον ευκρινή μετρικό κανόνα που υλοποιείται στον κάρναβο, και οι Βασίλης Κασσάνδρας και Θεόδωρος Πολυχρονόπουλος δίνουν τη δυνατότητα μιας πολλαπλής θεώρησης του μαθήματος από διάφορες οπτικές γωνίες.⁴⁴ Στην Πολεοδομία, ο Αντώνης Κριεζής αναδιοργανώνει πάνω σε νέες βάσεις το μάθημα⁴⁵ στο οποίο εμφανίζονται οι πρώτες διπλωματικές,

⁴² Ήδη από το 1956 έχει αποχωρήσει ο Ι. Χατσόπουλος, που είχε οργανώσει την Έδρα της Προβολικής και Παραστατικής Γεωμετρίας, και τη θέση του παίρνει ο Κωνσταντίνος Λαδόπουλος, όπου ο Τάκης Μάρθας παραμένει επιμελητής. Έναν χρόνο αργότερα, αποχωρεί ο Δημήτρης Ευαγγελίδης και οι δύο σημαντικοί καθηγητές της Σχολής, ο Α. Ορλάνδος και ο Δ. Πικιώνης. Στη θέση του Ορλάνδου εκλέγεται καθηγητής ο ως τότε επιμελητής Δημ. Κωνσταντινίδης, που διευρύνει την ύλη μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Στο μάθημά του αναλύονται οι ρίζες της σύγχρονης Αρχιτεκτονικής και συμπληρώνονται από την παρουσία των διαφόρων πρωτοποριακών κινήσεων, «προπατόρων της εν πλήρει εξελίξει Αρχιτεκτονικής των ημερών μας». Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, ό.π.

⁴³ Ο Δεσποτόπουλος, γνωστός ακόμη από τον Μεσοπόλεμο, υπήρξε από τα πιο προοδευτικά στελέχη της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ. Ήδη από το 1933 είχε διατυπώσει τις θέσεις του πάνω στην κοινωνική σημασία της Αρχιτεκτονικής και την όλη φιλοσοφική έννοια της πόλεως, θέσεις που, εμπλουτισμένες με την πείρα ακόμη 30 ετών, διατυπώθηκαν στο Α' Συνέδριο των Δελφών (1961) και αποτελούν βάσεις για την Αρχιτεκτονική και Πολεοδομία, τις οποίες εντάσσει και στη διδασκαλία του. Σαρηγιάννης, Γιώργος, «Η αρχιτεκτονική στην Ελλάδα και οι σπουδές της στο ΕΜΠ», *Τεχνικά Χρονικά*, τ. 17, Ιούλιος-Αύγουστος 1977, σελ. 81.

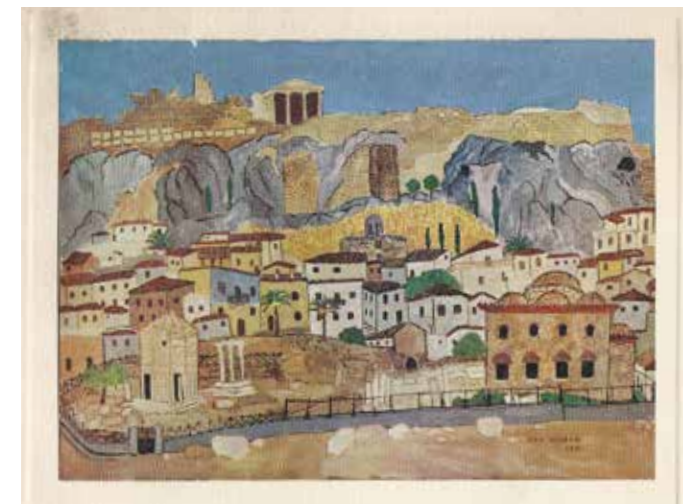
⁴⁴ ΚΚαρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, ό.π., σελ. 36.

⁴⁵ Ιδιαίτερα μετά την ίδρυση του Σπουδαστηρίου Πολεοδομικών Ερευνών

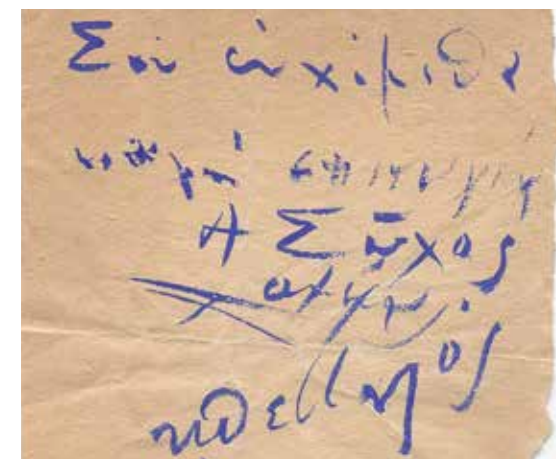


650

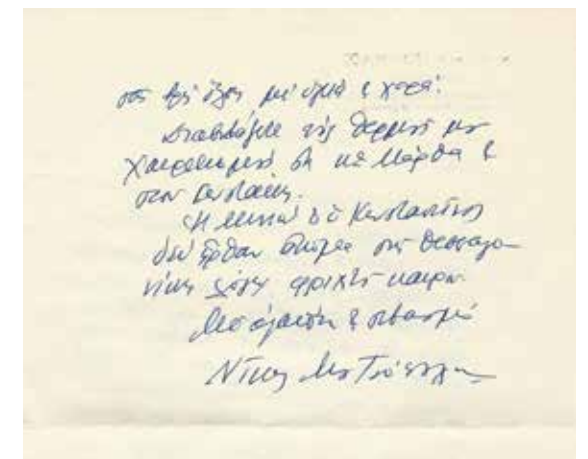
650. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Κ. Κιτσίκη.
651. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Π. Μιχελή.
652. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Α. Σώχο.
653. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Ν. Μουτσόπουλο.



651



652



653

εντάσσοντάς το στα σύγχρονα πολεοδομικά ζητήματα της χώρας μετά τον πόλεμο.

Οι νέοι καθηγητές, επηρεασμένοι από τις γενικές κοινωνικές και πολιτικές αμφισβητήσεις, δεν εκφράζουν διαφορετικές «γραμμές» ή «σχολές», άλλα συντελούν στον εκσυγχρονισμό και την ανανέωση της Σχολής.⁴⁶ Στην Αρχιτεκτονική Σχολή, επικρατεί το πνεύμα του αρχιτέκτονα-συνθέτη, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει στην εισήγησή του ο καθηγητής Κυπρ. Μπίρης στο Συνέδριο της UIA στο St. Moritz (27.2.1963), στην οποία αναφέρεται στις «τέσσερες βασικές ουσίες της Αρχιτεκτονικής ιδιοφυΐας, δηλαδή: της Καλλιτεχνικής δεξιοτεχνίας, προδιαθέσεως και φαντασίας, της μορφολογικής ερεύνης, της τεχνικής και κατασκευαστικής αντιλήψεως και τέλος της Αρχιτεκτονικής συνθετικής ικανότητας... να εντοπισθή το ένδιαφέρον τους (των σπουδαστών) στον Αντικειμενικό σκοπό τής Αρχιτεκτονικής μορφώσεως, την σύνθεση...».⁴⁷

Ο χώρος, ως βασικό στοιχείο της Αρχιτεκτονικής, φυσικός, λειτουργικός, αισθητικός, εξετάζεται σε συνδυασμό με το χρώμα, τα υλικά, τα ανθρωπομετρικά στοιχεία παράλληλα και στα καλλιτεχνικά μαθήματα. Στη Ζωγραφική, ο Τάκης Μάρθας έχει αντικαταστήσει τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα και στην Πλαστική ο Λάζαρος Λαμέρας τον Αντώνιο Σώχο. «Τα έργα των σπουδαστών δεν είναι έργα γλυπτικής» αναφέρει ο Λαμέρας, «ακόμη κι αν έχουν αυτήν τη μορφή». Είναι ασκήσεις με στόχο να αποκτήσει ο αρχιτέκτονας το λεξιλόγιο του χώρου, τη μάθηση της πλαστικής όρασης, την ακρίβεια, τη σύνθεση, την αναλογία, την κλίμακα.⁴⁸

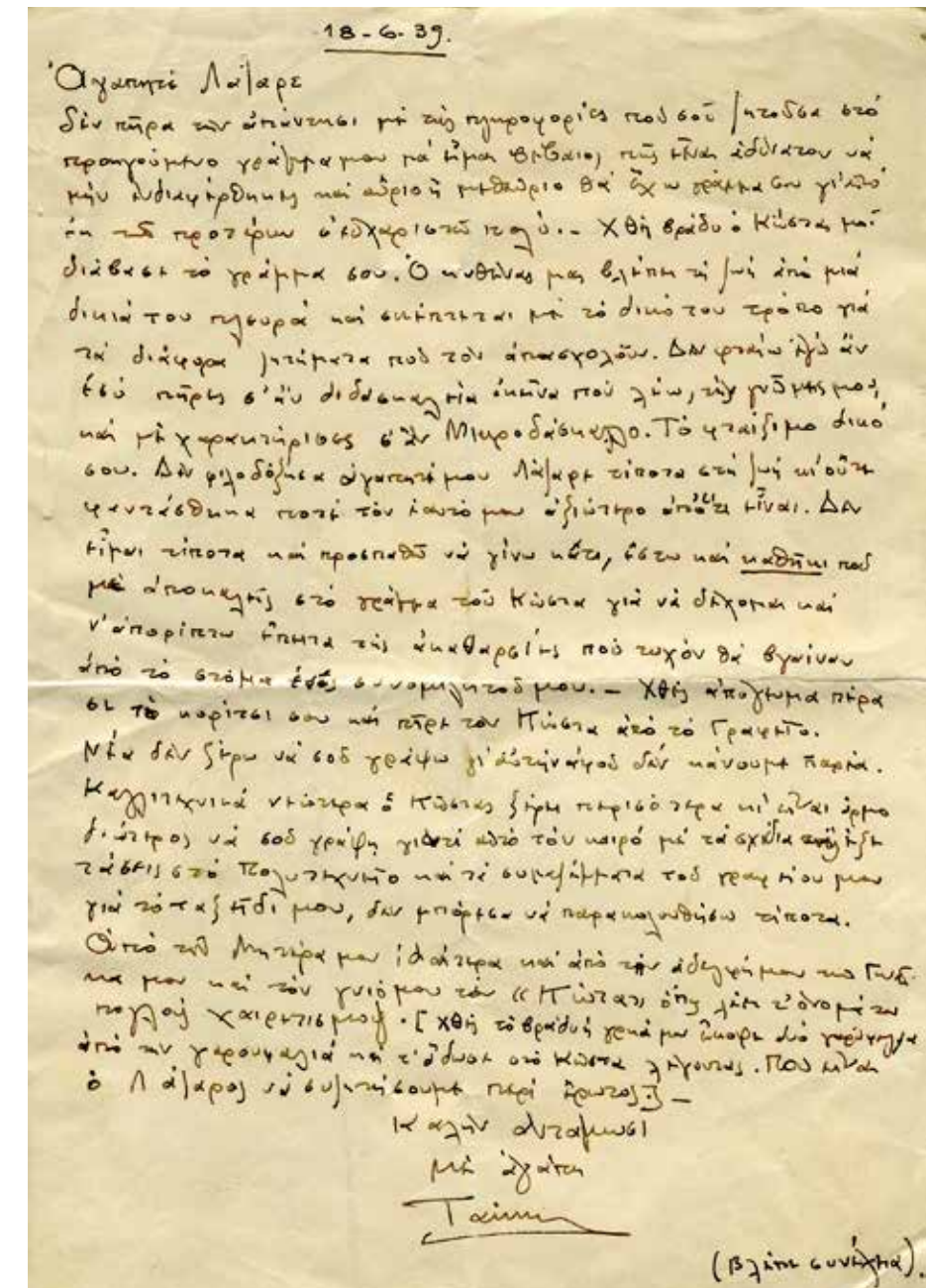
Την εποχή αυτή η συνεισφορά του Τάκη Μάρθα είναι σημαντική, διότι η διδακτική του μέθοδος, πιστή στο πνεύμα της σύζευξης Αρχιτεκτονικής και Τέχνης, αποτελεί σημαντική κατευθυντήρια

το 1965, του πρώτου οργανισμού που ασχολήθηκε συστηματικά με την έρευνα και διαμόρφωσε πρότυπα σχεδιασμού αστικού και περιφερειακού. Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, ό.π.

⁴⁶ Σαρηγιάννης, Γιώργος, ό.π., σελ. 81.

⁴⁷ Τεχνικά Χρονικά, τεύχος 3/1963 σελ. 196.

⁴⁸ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, ό.π., σελ. 39.



654. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Λ. Λαμέρα.

γραμμή στη Σχολή, αλλά και λόγω της θέσης του ως καθηγητή της Σχολής. Στα μέσα της δεκαετίας του 1960, με τον θάνατο το 1965 των Α. Προκοπίου και Τ. Μάρθα, το έργο τους, που είχε κεντρικό άξονα τη σύζευξη Αρχιτεκτονικής και Τέχνης θα μείνει ανολοκλήρωτο.

Παραστατική-Προβολική Γεωμετρία και Προοπτική Σκιαγραφία: Διδακτικές προσεγγίσεις του Τάκη Μάρθα

Ο Τάκης Μάρθας από το 1930 έως 1960 ακολουθεί μια μακρόχρονη θητεία ως επιμελητής στην έδρα Παραστατικής-Προβολικής Γεωμετρίας και Προοπτικής Σκιαγραφίας στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ⁴⁹ ως βοηθός του καθηγητή Ιωάννη Χατσόπουλου, ο οποίος, λόγω των γνώσεων, της επιστημονικής κατάρτισης και της εκτίμησής του προς τον Τάκη Μάρθα τον υποστηρίζει και τον προτείνει για την εξέλιξή του.⁵⁰

Η περιγραφή του μαθήματος, όπως αναφέρεται στο πρόγραμμα σπουδών του 1950-1951, περιλαμβάνει:

Παραστατική και Προβολική Γεωμετρία Ι

«Κεντρική προβολή. Τά έπ' άπειρον γεωμετρικά στοιχεία του χώρου. Σημεία καί ευθείαι φυγής. Παράλληλος προβολή. Σκοπός τής παραστατικής γεωμετρίας.

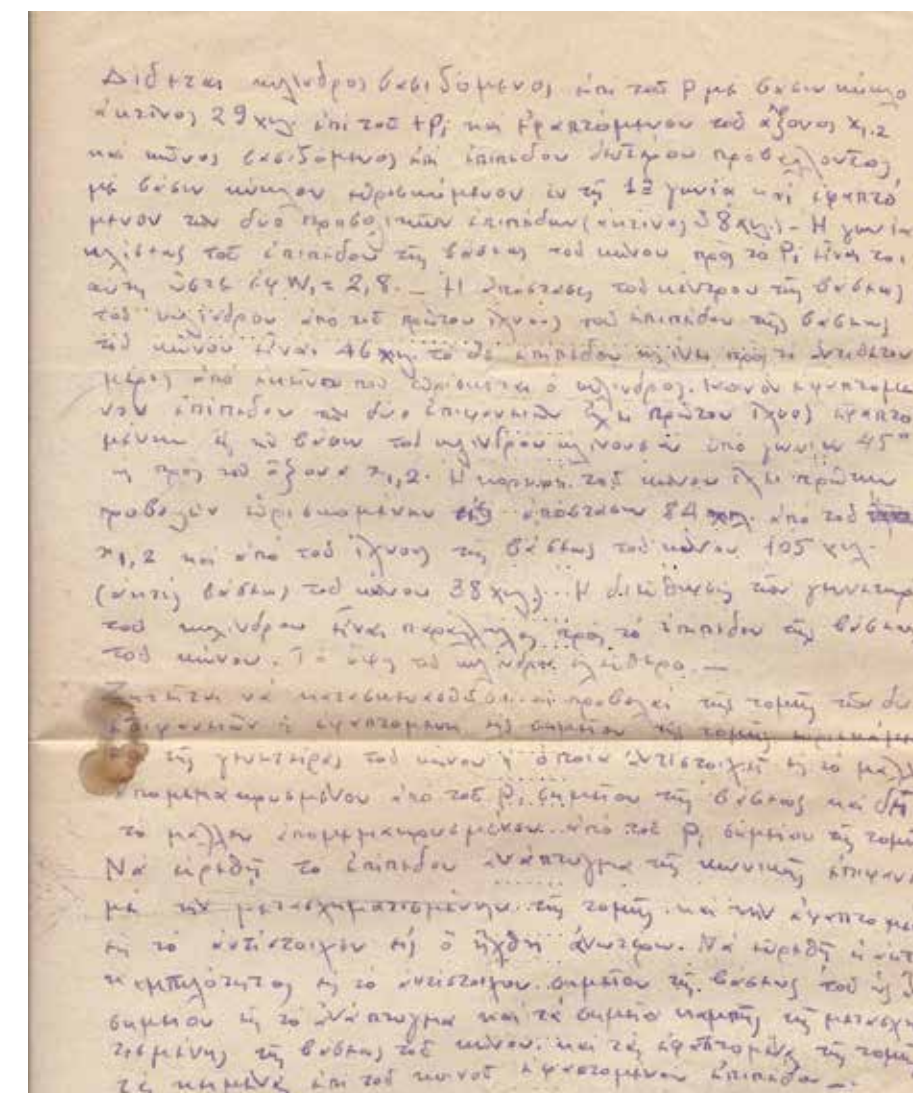
Παράστασις σημείου, ευθείας καί επιπέδου επί ενός προβολικού επι-

⁴⁹ Εθνικόν Μετσόβιον Πολυτεχνείον. Οδηγός Σπουδών 1950-1951, Αθήνα 1950, σελ. 41.

⁵⁰ «Έχω την τιμήν να προτείνω την βάσει των διατάξεων του Άρθρου 2 του Διατάγματος "περί τρόπου διορισμού, εκλογής και προαγωγής βοηθητικού διδακτικού προσωπικού του Ε.Μ. Πολυτεχνείου" προαγωγή εις τον βαθμό του Τμηματάρχου Β' τάξεως του επιμελητού Παραστατικής και Προβολικής Γεωμετρίας Παν. Μάρθα, ασκήσαντος τα καθήκοντά του εν τω Ε.Μ. Πολυτεχνείω από της 27ης Φεβρουαρίου 1930 μέχρι σήμερα μετ' επιμελείας και οοβαρότητος, επιδείξαντος δε ικανότητα κυρίως εις την ασκήσιν των σπουδαστών εις το μάθημα της Προοπτικής και Σκιαγραφίας. Μετά πάσης τιμής, ο καθηγητής της Παραστατικής και Προβολικής Γεωμετρίας Ι. Χατσόπουλος». Έγγραφο 13-6-1936. Προσωπικός φάκελος Τάκη Μάρθα. Αρχείο ΕΜΠ.



655



656

655. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Ι. Χατσόπουλο.
656. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Α. Λαμέρα.

πέδου δι' ὀρθών προβολών καί υψομέτρων. Λύσις θεμελιωδών προβλημάτων. Προβολαί στερεών. Ομολογία επιπέδων σχημάτων καί εφαρμογαί. Συμπληρώματα επί τῆς ελλείψεως θεωρουμένης ως ομολόγου πρὸς κύκλον.

Ασκήσεις καί τεχνικαί εφαρμογαί.

Παράστασις τῶν γεωμετρικῶν στοιχείων καί σχημάτων δι' ὀρθών προβολών ἐπὶ δυο προβολικῶν επιπέδων. Λύσις θεμελιωδών προβλημάτων. Ασκήσεις καί τεχνικαί εφαρμογαί ἐπ' αὐτῶν. Στοιχεῖα προοπτικῆς καί σκιαγραφίας.

Ασκήσεις καὶ εφαρμογαί εἰς ἀρχιτεκτονικὰς σχεδιάσεις.

Ἀλλαγαί προβολικῶν επιπέδων, Περιστροφαί. Κατακλίσεις. Χρησιμοποιοῦντες αὐτῶν εἰς τὴν λύσιν προβλημάτων θέσεως καθὼς καὶ μετρίκων.

Ασκήσεις.

Ἀλληλοτομία πολυέδρων.

Παραστατική καὶ Προβολικὴ Γεωμετρία II

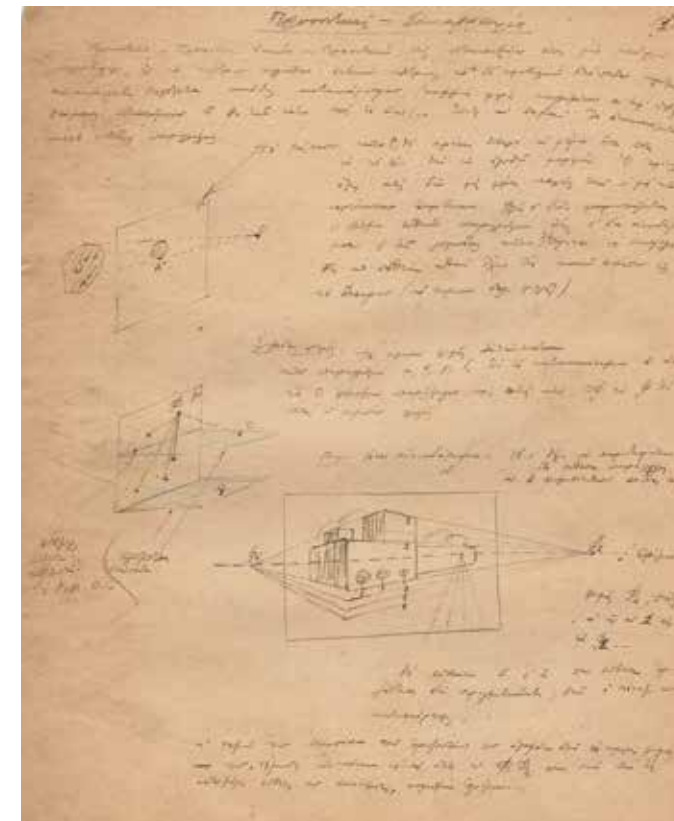
Κωνικαί καί κυλινδρικοὶ επιφάνειαι. Παράστασις αὐτῶν καί θεμελιώδη προβλήματα. Επίπεδοι τομαί καί τομαί ὑπὸ εὐθείας. Αναπτύγματα καί μετασχηματισμοί.

Ασκήσεις. Ἀλληλοτομία κωνικῶν καί κυλινδρικῶν επιφανειῶν. Τεχνικοὶ εφαρμογαί. Επιφάνειαι ἐκ περιστροφῆς. Σπείρα. Σφαῖρα. Σχετικὰ προβλήματα. Ελικοειδεῖς επιφάνειαι καί σχετικὰ προβλήματα. Τεχνικοὶ εφαρμογαί. Ἐπιφάνειαι δευτέρου βαθμοῦ. Θεμελιώδη προβλήματα. Καμπυλότης τῶν γραμμῶν τῶν επιφανειῶν καὶ συναφεῖς κατασκευαί. Αξονομετρικὴ προβολή. Ασκήσεις καί τεχνικαί εφαρμογαί.

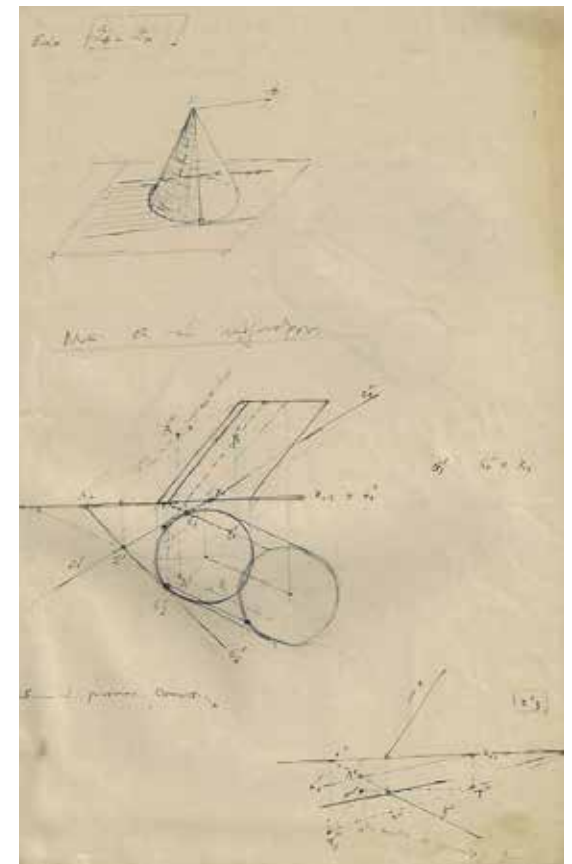
Προοπτικὴ καὶ Σκιαγραφία

Συμπλήρωσις τῶν στοιχείων προοπτικῆς καί σκιαγραφίας. Σημεῖα φυγῆς ἐπὶ τοῦ ὀρίζοντος καί ἐκτός αὐτοῦ. Απεικόνισις δέσμης παραλλήλων εὐθειῶν μὴ ὀριζοντίων. Εὐθεῖαι φυγῆς Ασκήσεις καί εφαρμογαί εἰς τὰς ἀρχιτεκτονικὰς σχεδιάσεις. Κατασκευαί προοπτικῆς κύκλου, κυλίνδρου καί κώνου ἐκ περιστροφῆς. Προοπτικὴ κιονοστοιχιῶν, κυλινδρικῶν βόλων, σταυροθολίων, πύργων καί τρούλλων κωνικῶν, κυκλικῶν ἀμφιθεατρῶν. Προοπτικὴ σφαίρας. Προοπτικὴ στερεοῦ ἐκ περιστροφῆς, ἔλικος. Προοπτικὴ εἰδώλων ἐξάνακλάσεως. Ασκήσεις καί

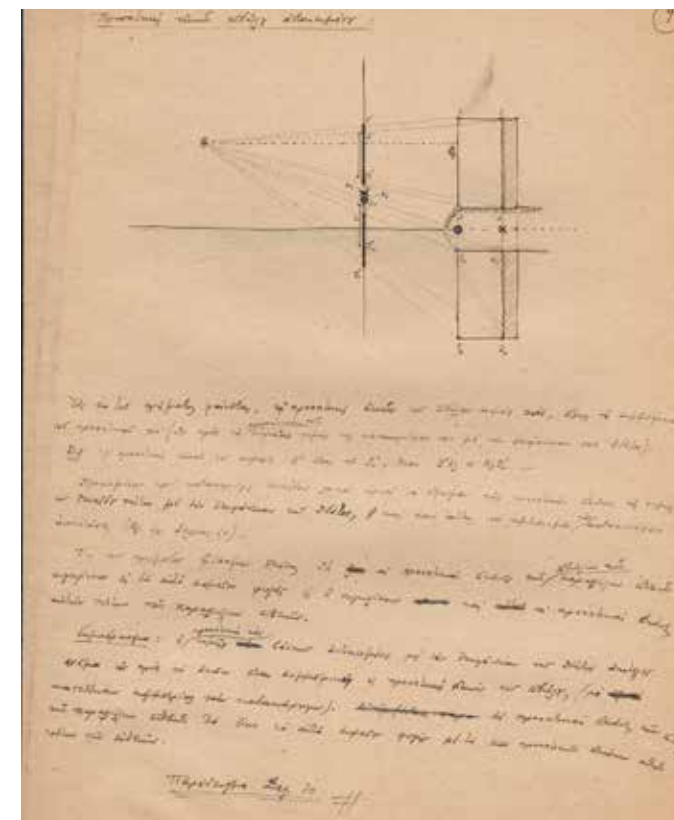
657α, 657β, 641γ, 657δ.
Σημειώσεις του Τάκη
Μάρθα για το μάθημα της
Παραστατικῆς Γεωμετρίας.



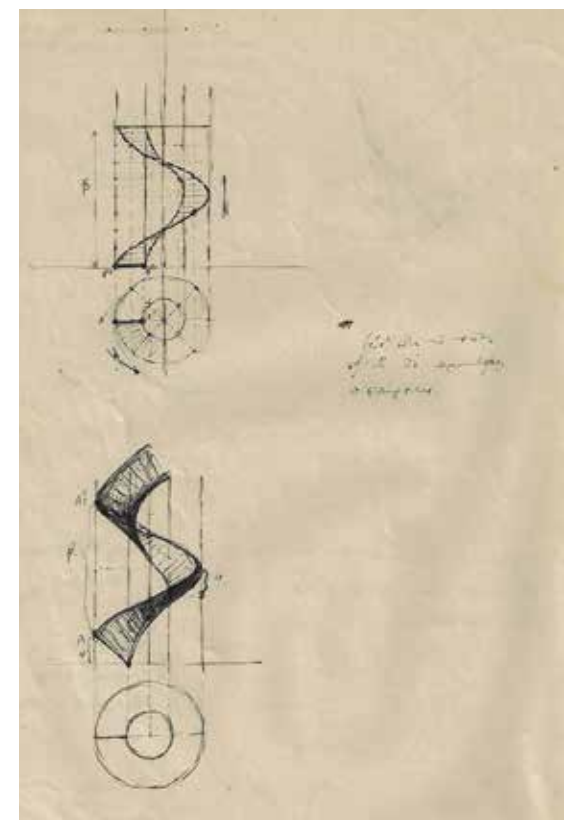
657α



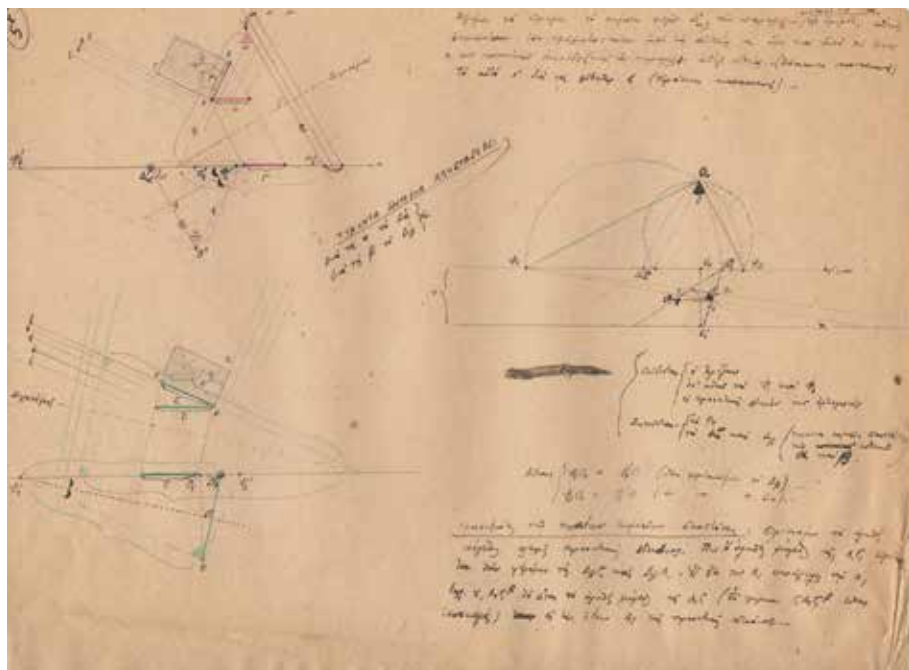
657β



657γ

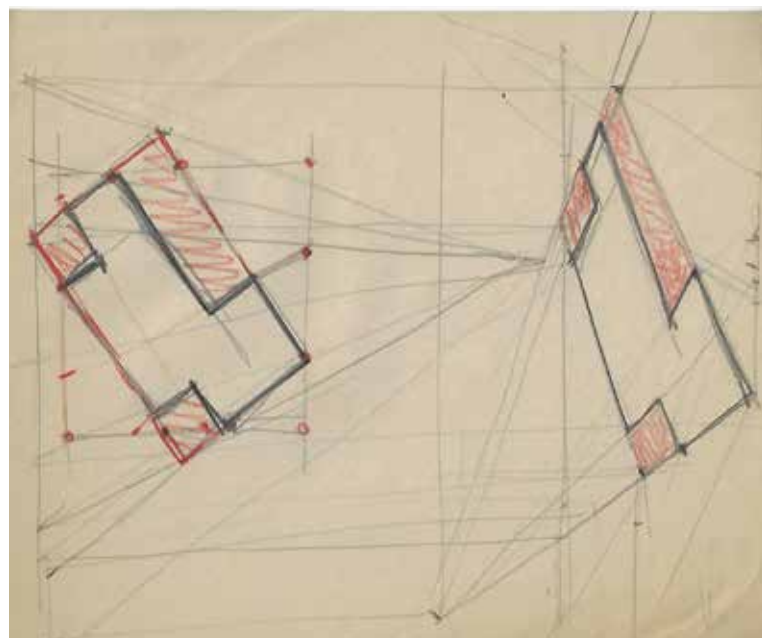


657δ

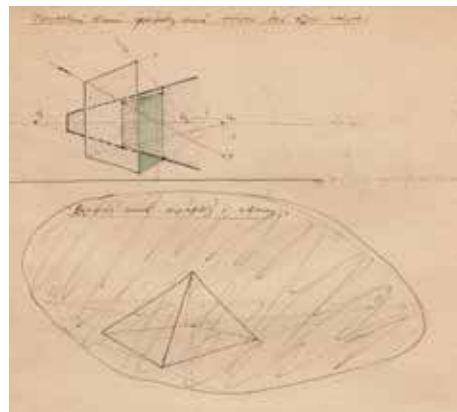


658α

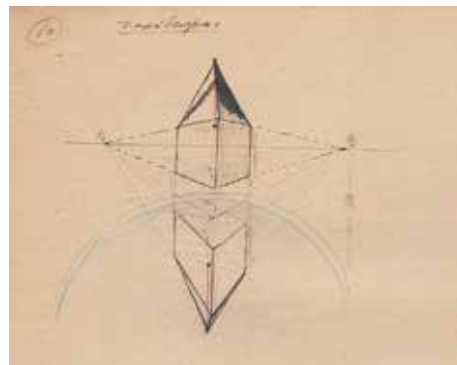
658α, 658β, 658γ, 658δ.
Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα της Παραστατικής Γεωμετρίας.



658β



658γ



658δ

τεχνικά εφαρμογαι. Προοπτική άφ' υψηλού καί προοπτική οροφής. Ανάγλυφος προοπτική και προοπτική θεατρικής εις αρχιτεκτονικά έργα. Σκιά κύκλου, θεμελιώδη θεωρήματα καί πορίσματα τής σκιαγραφίας καμπύλων στερεών. Κατασκευή αύτοσκιων. Σκiai γραμμών και πολυέδρων επί κωνικής καί κυλινδρικής επιφανείας. Αύτοσκιαί σφαίρας και εκ περιστροφής στερεών. Ερριμμένα σκiai επί επιφανείας έκ περιστροφής. Εφαρμογαι εις την αρχιτεκτονικήν».⁵¹

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η Αρχιτεκτονική Σχολή λειτουργεί κατ' ανάλογία του γαλλικού συστήματος των εργαστηρίων (atelier), στα οποία εκπονούνται οι εργασίες των φοιτητών με τη βοήθεια των βοηθών και επιμελητών. Ο χρόνος εργασίας του διδακτικού προσωπικού, ανάμεσά τους και του επιμελητή τότε Τάκη Μάρθα, αφιερωνόταν αποκλειστικά στις διορθώσεις των θεμάτων με την προσωπική τους παρουσία στις ώρες των ασκήσεων, κατά τις όποιες εντοπίζεται η ουσιαστικότερη προσφορά γνώσεων καθηγητού και επιμελητών προς τους σπουδαστές. Το μάθημα της Παραστατικής ήταν κοινό με τους πολιτικούς μηχανικούς, τοπογράφους και μηχανολόγους. «Οι ασκήσεις εκπονούνται ατομικά, το απόγευμα από τις 3 έως τις 6 στις «άχαρες μακρόστενες αίθουσες του ορόφου του κτιρίου Γκίνη» και ακολουθούσαν τα θεωρητικά μαθήματα που γινόταν πρωί στο «μοναδικό τότε μεγάλο αμφιθέατρο του ΕΜΠ στο ισόγειο του «Γκίνη»⁵² αναφέρει ο φοιτητής του, καθηγητής, Γιώργος Σαρηγιάννης, σχετικά με το μάθημα της Παραστατικής Γεωμετρίας το έτος 1958.

Η διδασκαλία του μαθήματος περιοριζόταν στα αυστηρά πλαίσια του αντικειμένου της Παραστατικής Γεωμετρίας και χαρακτηριζόταν από τη σοβαρή, αυστηρή παρουσία του καθηγητή Ιωάννη Χατσόπουλου.⁵³ «Ο Χατσόπουλος είχε πολύ καλή διδακτική ικανότητα, και

⁵¹ Εθνικόν Μετσόβιον Πολυτεχνείον. Οδηγός Σπουδών 1950-1951, Αθήνα, 1950, σσ. 77-78.

⁵² Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη (15-3-2019) από τον Γιώργο Σαρηγιάννη, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, φοιτητή του Τάκη Μάρθα το 1958.

⁵³ Μουτσόπουλος, Νικόλαος, Κ., Διαδρομή Αυτογνωσίας, Πρώτο μέρος: Τα χρόνια της Παιδείας, εκδ. Νησίδες, Αθήνα, 2000, σελ.22.



659



660



661

659. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Ν. Μουτσόπουλο.
660. Πρόσκληση σε εκδήλωση της Αρχιτεκτονικής Σχολής.
661. Ο χώρος των εργαστηρίων της Αρχιτεκτονικής Σχολής.

με τη βοήθεια των επιμελητών του, του Μάρθα, του Δειμέζη και του Κουνούπη, οι ασκήσεις, αν και δύσκολες και χρονοβόρες στην εκτέλεσή τους, παρέπεμπαν σε παιχνίδι. Έτσι, το απόγευμα τις σχεδιάζαμε, πολλές φορές χωρίς ανάγκη βοήθειας, εκτός από τα τελευταία μαθήματα όπως οι κωνικές τομές κ.ά », ⁵⁴ αναφέρει ο Γιώργος Σαρηγιάννης.

Το κλίμα στο μάθημα ακολουθούσε τα ακαδημαϊκά πρότυπα με τη σοβαρότητα και την αυστηρότητα που τα διακρίνει, όπως αναφέρει ο καθηγητής Νικόλαος Μουτσόπουλος, φοιτητής του Τάκη Μάρθα το 1947 στο μάθημα της Παραστατικής Γεωμετρίας «Ο Ιωάννης Χατσόπουλος σχεδίαζε άριστα στον πίνακα τις αλληλοτομίες των στερεών και με χρωματιστές κιμωλίες έκανε με μεγάλη ακρίβεια τις απαραίτητες διαγραμμώσεις. Πάντοτε επικρατούσε νεκρική σιγή στις παραδόσεις του και όλοι αντιγράφαμε μετά τα σχήματά του στα τετράδιά μας για να μπορέσουμε να παρακολουθήσουμε καλύτερα και να διευκολυνόμαστε και στη λύση των ασκήσεων. Οι πίνακες των ασκήσεων της Παραστατικής έπρεπε να είναι σωστοί και από την άποψη της λύσεως και από την άποψη της εκτελέσεως, τέλεια έργα γραμμικής δεξιότητας. Οι καλύτερες ασκήσεις αναρτώνται σε ειδική προθήκη στο κτίριο “Γκίνη” ως απόδειξη επιβράβευσης».⁵⁵

Ο Τάκης Μάρθας, σε αντίθεση με το σοβαρό και αυστηρό κλίμα του εργαστηρίου, προσηνής προς τους φοιτητές, «δεν έλυνε τις απορίες και δεν πραγματοποιούσε ποτέ τις διορθώσεις από έδρας αλλά πήγαινε σε κάθε τραπέζι (δεν υπήρχαν σχεδιαστήρια και η σχεδίαση γινόταν σε πινακίδες 70X100) παρακολουθώντας εκ του σύνεγγυς την πορεία του κάθε φοιτητή».⁵⁶ Άλλωστε πολλούς από τους φοιτητές τους γνώριζε ήδη προσωπικά από το φροντιστήριο σχεδίου που είχε στην Αθήνα, διατηρώντας τις σχέσεις μαζί τους και στην

⁵⁴ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη (15-3-2019) από τον Γιώργο Σαρηγιάννη, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, φοιτητή του Τάκη Μάρθα το 1958.

⁵⁵ Μουτσόπουλος, Νικόλαος, Κ., *Διαδρομή Αυτογνωσίας, Πρώτο μέρος: Τα χρόνια της Παιδείας*, εκδ. Νησίδες, Αθήνα 2000, σελ. 22.

⁵⁶ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Γιώργου Σαρηγιάννη, αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, φοιτητή του Τάκη Μάρθα (1958) στη γράφουσα, στις 15-3-2019.

συνέχεια στην Αρχιτεκτονική Σχολή ως φοιτητων πλέον. Ο Γιώργος Σαρηγιάννης αναφέρει σχετικά τον σεβασμό και το δέος που έτρεφε προς τον δάσκαλό του, Τάκη Μάρθα, σχετικά με το γενικότερο αυστηρό κλίμα στο μάθημα στο οποίο επικρατούσε «νεκρική σιγή».⁵⁷

Η Παραστατική Γεωμετρία, αν και βοηθητικό μάθημα, είχε ιδιαίτερη βαρύτητα.⁵⁸ Λειτουργούσε συμπληρωματικά με τα αρχιτεκτονικά μαθήματα, με σκοπό να εφοδιάσει κατάλληλα τους φοιτητές ώστε να εκπονούν με επιτυχία τις αρχιτεκτονικές και καλλιτεχνικές συνθέσεις. Ο Τάκης Μάρθας είχε κατανοήσει τη δυνατότητα συμβολής των αναπαραστατικών μέσων, του σχεδίου, στην απελευθέρωση της δημιουργικότητας και της φαντασίας των φοιτητών, και το εξέφραζε εύγλωττα στα μαθήματά του. Ο σκοπός του μαθήματος τείνει προς την ίδια κατεύθυνση: σύμπραξη με την αρχιτεκτονική, κατανόηση και απεικόνιση του χώρου. Όπως διαφαίνεται στις πολυάριθμες σημειώσεις του Τάκη Μάρθα, η παραστατική γεωμετρία αφορά τη θεωρητική και σχεδιαστική προσέγγιση των γεωμετρικών μεθόδων που συμβάλλουν στην απεικόνιση του αρχιτεκτονικού έργου καθώς και την καλλιέργεια της αντίληψης του χώρου μέσα από τη σχεδιαστική διαδικασία και την ενδελεχή μελέτη της σκιαγραφίας.

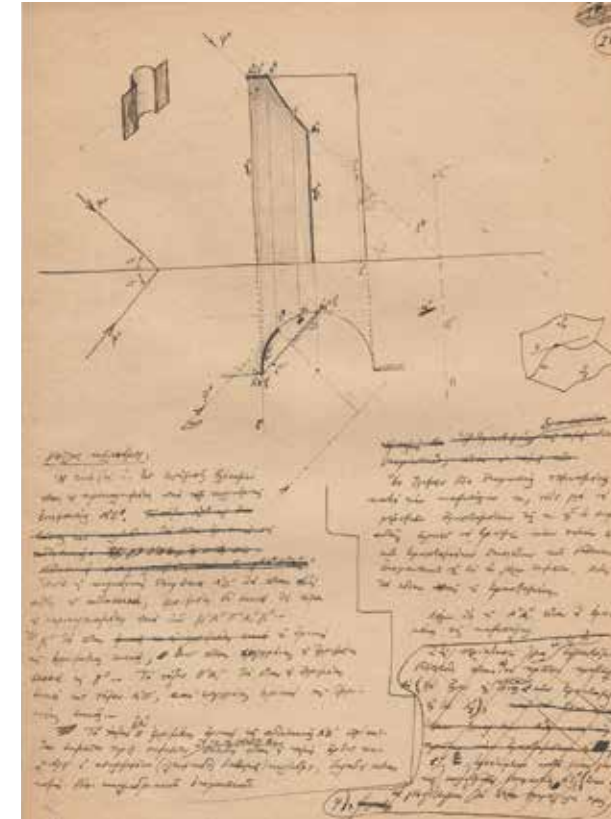
Στις σημειώσεις⁵⁹ του για το μάθημα αποτυπώνονται με αναλυτικό και σαφή τρόπο οι προσωπικές του αναζητήσεις σχετικά με τη γεωμετρία και τη σχεδίαση μέσα από θεωρητικά σχόλια, ερωτήματα και λεπτομερή σκαριφήματα. Ζητήματα που τον απασχολούν, σχετικά με τη λειτουργία της Προοπτικής στα πλαίσια της οπτικής αντίληψης, την προοπτική ως φυσική λειτουργία και τις αντίστοιχες γεωμετρικές ερμηνείες του χώρου, αποτυπώνονται με επιστημονική ακρίβεια.

Ο Τάκης Μάρθας δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην καταγραφή, τεκμηρίωση και μελέτη απεικονίσεων του χώρου, βασιζόμενων σε γεωμετρικές αναλυτικές και συνθετικές μεθόδους (γεωμετρικές και

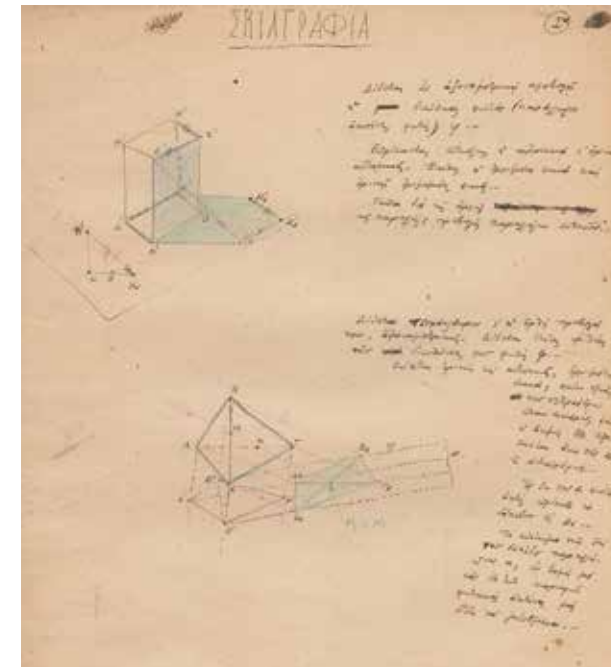
⁵⁷ Μουτσόπουλος, Νικόλαος, Κ., ό.π., σελ. 23.

⁵⁸ Μουτσόπουλος, Νικόλαος, Κ., ό.π., σελ. 22.

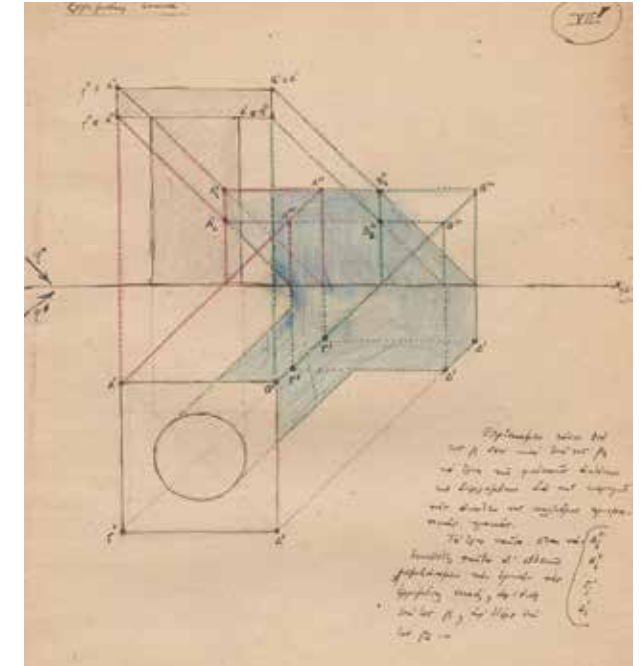
⁵⁹ Χειρόγραφες σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα Παραστατικής Γεωμετρίας. Αρχείο Τάκη Μάρθα.



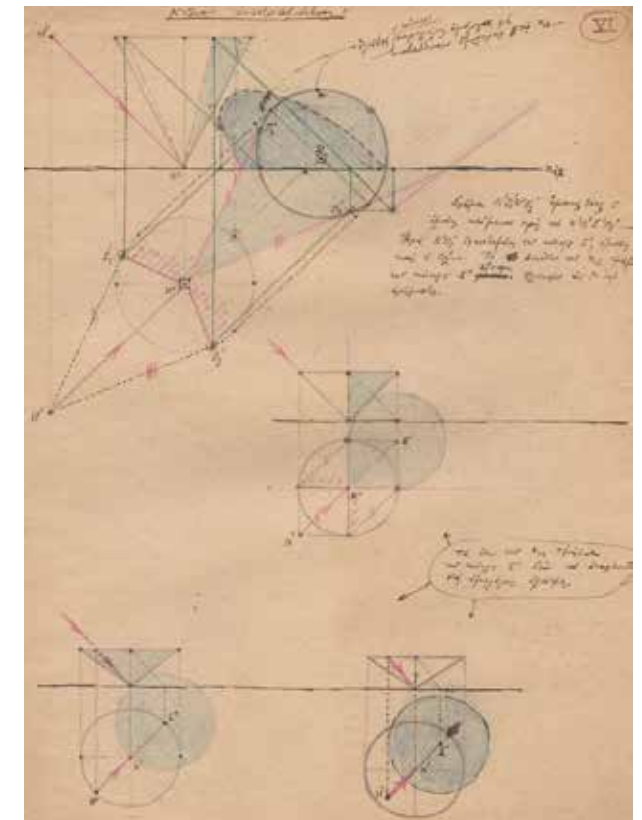
662α



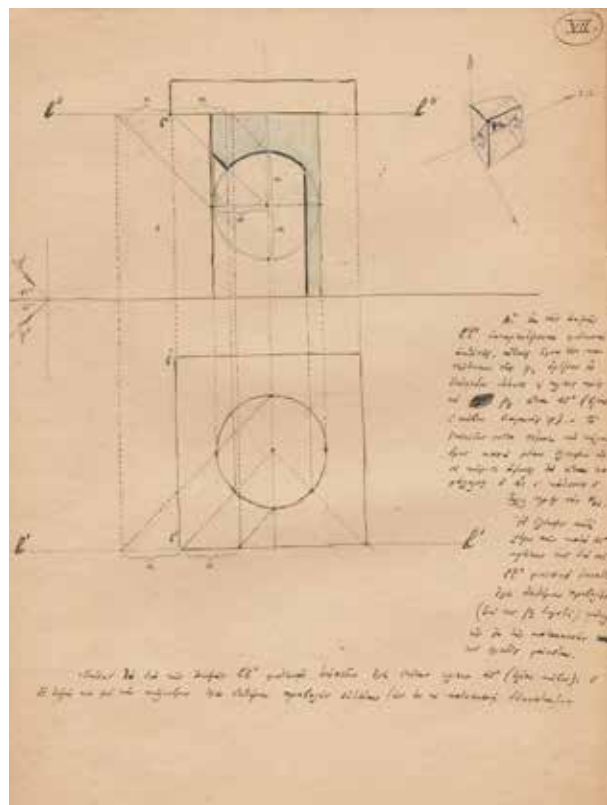
662γ



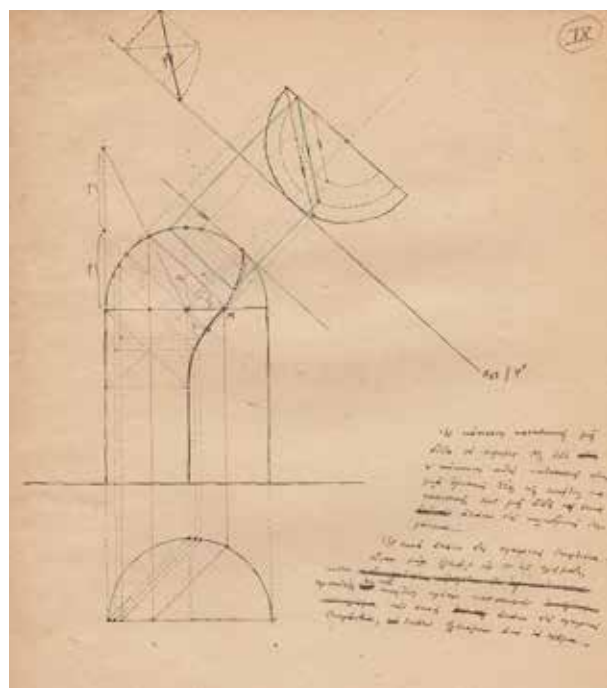
662β



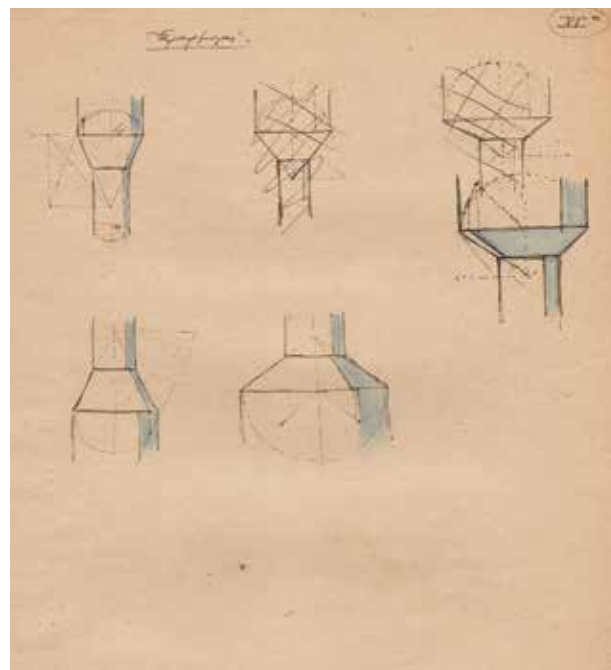
662δ



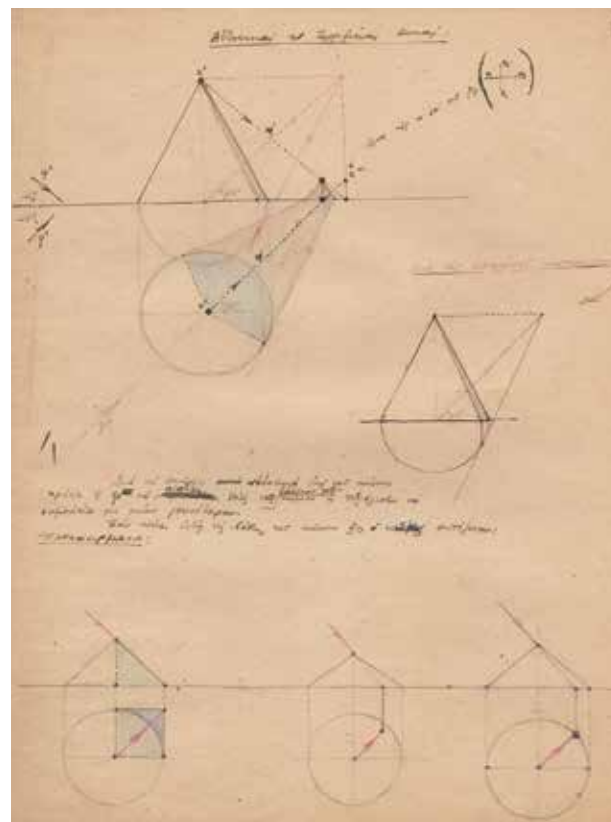
663α



663β



663γ



663δ

προοπτικές απεικονίσεις), όπως διαφαίνεται από τα ζητούμενα των εργασιών αλλά και από τις ίδιες τις εργασίες των φοιτητών του. Στις εργασίες αυτές αποτυπώνονται με σχεδιαστική σαφήνεια τα θεμελιώδη γεωμετρικά στοιχεία και σχέσεις που συνθέτουν τις αρχιτεκτονικές μορφές.

Το ζήτημα της παραστατικής γεωμετρίας, και γενικότερα της γεωμετρίας και των μαθηματικών, απασχολεί τον Τάκη Μάρθα στο επίπεδο της θεωρίας αλλά και της εφαρμογής. Εκτός από τη διδασκαλία της Παραστατικής Γεωμετρίας θα συναντήσουμε ανάλογες προσεγγίσεις ακόμα στο μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου αλλά και στο αρχιτεκτονικό και ζωγραφικό επαγγελματικό του έργο.

Ελεύθερο Σχέδιο-Ζωγραφική: Διδακτικές προσεγγίσεις του Τάκη Μάρθα

Η διδακτική προσέγγιση

Ο Τάκης Μάρθας, παράλληλα με τη διδασκαλία στο μάθημα της Παραστατικής Γεωμετρίας, από το 1938-1939 αντικαθιστά τον καθηγητή Ν. Ασπρογέρακα στην Έδρα του Ελευθέρου Σχεδίου και από το 1945 γίνεται καθηγητής Αρχιτεκτονικού Σχεδίου κατόπιν εντολής της Σχολής Αρχιτεκτόνων.

Στην εποχή του εκσυγχρονισμού της Σχολής Αρχιτεκτόνων, ο Τάκης Μάρθας το 1941 θα είναι υποψήφιος για την έκτακτη Έδρα του Ελευθέρου Σχεδίου⁶⁰ με τους: Θεόδωρο Απάρη, Αγήνορα Αστεριάδη, Σπύρο Βασιλείου, Δημήτριο Βιτσώρη, Ανδρέα Γεωργιάδη, Γεώργιο Γουναρόπουλο, Νίκο Εγγονόπουλο, Γρηγόρη Ζευγώλη, Κώστα Ηλιάδη, Νάκη Καρτσωνάκη, Φώτη Κόντογλου, Δημήτρη Κράτη (Κόλλια), Σπύρο Παπαλουκά, Ιωάννη Τρικογλίδη, Βασίλη Φαληρέα, και Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, χωρίς όμως θετικό αποτέλεσμα. Η Εισηγητική επιτροπή που απαρτίζεται από τους Εμμ. Κριεζή, Α. Δημητρακόπουλο και

⁶⁰ Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, ό.π., σελ. 33..

647α, 647β, 647γ, 647δ.
Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα της Παραστατικής Γεωμετρίας.

Κ. Κιτσίκη θα εκλέξει ομόφωνα τον Ν. Χατζηκυριάκο - Γκίκα,⁶¹ διευκρινίζοντας ότι η απόφαση αυτή δεν αποτελεί κριτική της καλλιτεχνικής αξίας των έργων και της καλλιτεχνικής οντότητας των υποψηφίων. Ο Τάκης Μάρθας εκλέγεται καθηγητής Ελεύθερου Σχεδίου το 1961⁶² και θα παραμείνει στη θέση αυτή έως τον θάνατο του το 1965.

Ο λόγος του Τάκη Μάρθα στο εναρκτήριο μάθημά του προς τους σπουδαστές συνοψίζει με σαφήνεια τις αρχές και τον ουμανιστικό χαρακτήρα της διδασκαλίας του: «Καλώς ορίσατε. Καλό ταξίδι, στις σπουδές σας δίχως παράξενα ατυχήματα. Η δουλειά που διαλέξατε εάν βεβαίως την διαλέξατε και δεν ήρθατε μόνο για να κερδίσετε χρήματα, δεν είναι μόνο επιστήμη αλλά και τέχνη και γι' αυτό είσαστε εδώ πέρα, ώστε να εναρμονίσετε αυτά που θα μάθετε με τις επιστημονικές γνώσεις σας. Ελπίζω πως το θέατρο, η ποίηση, η μουσική, ο κινηματογράφος, το μυθιστόρημα, ο χορός, η φιλοσοφία, η γλυπτική, η ζωγραφική και ότι άπτεται την ανθρώπινη ζωή ενός καλλιεργημένου, θα το αγαπάτε. Πρέπει να ξέρετε ότι η Αρχιτεκτονική είναι η συνισταμένη όλων αυτών των δυνάμεων, γιατί η γνώσις είναι δύναμις. Φαντάζεσθαι τι θα συμβεί όταν ένας Αρχιτέκτων μελετά ένα θέμα χωρίς να στοχασθή? πρέπει να στοχάζεται κανείς σ' όλη του τη ζωή, για οτιδήποτε πρόβλημα συναντά στην ζωή του ή στην τέχνη,.. Η ζωγραφική έρχεται να σας διξει τον τρόπο να σχεδιάζετε διάφορα θέματα και να συνθέτετε διάφορες έννοιες κατά τον αρχιτεκτονικόν τρόπον, ως επί το πλείστον...».⁶³

⁶¹ «Προτιμώμεν τον κ. Νικόλαον Χατζηκυριάκο ως προσαρμοζόμενον περισσότερο εις τας προεκτεθείσας ειδικάς απαιτήσεις της εκτάκτου Έδρας Ελεύθερου Σχεδίου». Διευκρινίζεται στη συνέχεια με σαφήνεια ότι η απόφαση αυτή δεν αποτελεί με κανέναν τρόπο κριτική της καλλιτεχνικής αξίας των έργων και της εν γένει καλλιτεχνικής οντότητας των υποψηφίων. Τονίζεται επίσης ότι «την τελική απόφασή τους επηρέασαν οι απόψεις του καθηγητή της συγγενέστερης Έδρας, Δ. Πικιώνη». Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *ό.π.*, σελ. 33.

⁶² Έγγραφο αρ. 14683. 23-8-1961. Προσωπικός φάκελος Τάκη Μάρθα, Αρχείο ΕΜΠ.

⁶³ Εναρκτήριο λόγος, Χειρόγραφες σημειώσεις του Τάκη Μάρθα. Αρχείο Τάκη Μάρθα.



664



665



666



667

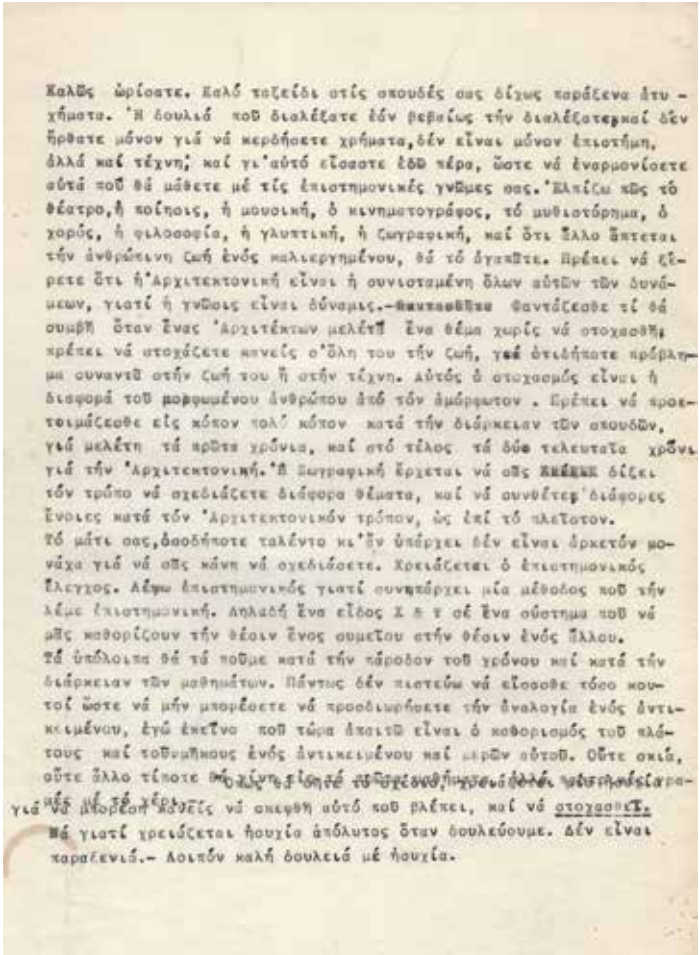
664 Σφραγίδα του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελεύθερου Σχεδίου.
665. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελεύθερου Σχεδίου.
666. Το εργαστήριο Ελεύθερου Σχεδίου στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ.
667. Ο Τάκης Μάρθας και ο Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας σε εκδήλωση της Αρχιτεκτονικής Σχολής.



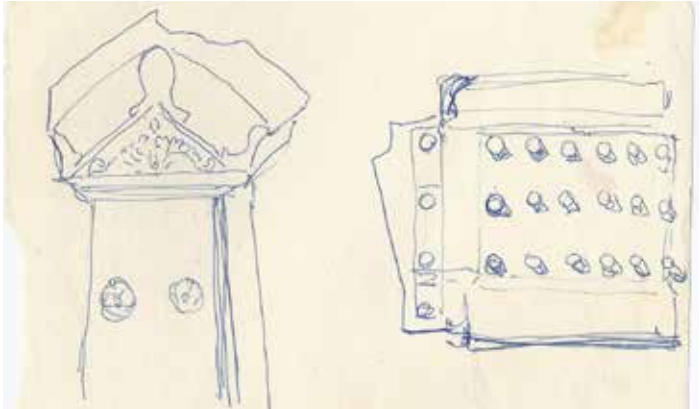
668



669



6702



671

έννοιες κατά τον αρχιτεκτονικόν τρόπον, ως επί το πλείστον...».

Στον λόγο του αναφέρεται έμμεσα στο αντικείμενο της διδασκαλίας του Guadet και της γαλλικής επιρροής, σχετικά με τις ιδιότητες του αρχιτέκτονα, τον ρόλο του και την επαγγελματική δεοντολογία: «ο σύγχρονος αρχιτέκτων είναι ή θα έπρεπε να είναι πολυδιάστατος: επιστήμων σε ό,τι αφορά την κατασκευή και τις εφαρμογές της · επιστήμων επίσης λόγω της βαθιάς γνώσης της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, καλλιτέχνης, τέλος, μιας όλως υπέροχης τέχνης που συγκεντρώνει, κυριαρχεί και συνθέτει τις άλλες τέχνες. Δεν υπάρχει ευγενέστερη σταδιοδρομία από αυτή, αλλά δεν υπάρχει και δυσκολότερη».⁶⁴

Το μάθημα αποκτά κοινωνικό νόημα σε μια διαδικασία στοιχειοθέτησης νέων συνθετικών αρχών, προβάλλοντας παράλληλα την κοινωνική αποστολή της Τέχνης και της Αρχιτεκτονικής σε μια μοντερνιστική εκπαιδευτική κατεύθυνση, ασπάζοντας τη θεμελιώδη αρχή του Μπαουχάους όπου Τέχνη και Αρχιτεκτονική νοούνται ως αδιαίρετο όλον στην υπηρεσία της κοινωνίας. Το μάθημα αποκτά κοινωνικό νόημα σε μια διαδικασία στοιχειοθέτησης νέων συνθετικών αρχών, προβάλλοντας παράλληλα την κοινωνική αποστολή της Τέχνης. «Σε εργοστάσια, νοσοκομεία, παιδικούς σταθμούς, σ' ένα σωρό κτίρια κοινής ωφελείας, θα μπορούσε ή ζωγραφική να προπαγανδισή και να συμπληρώσει τον εκπολιτιστικό σκοπό της αρχιτεκτονικής. Υπάρχουν περιπτώσεις που η ζωγραφική μπορεί να έχει επιτεύγματα κοινωνικά και πνευματικά που δεν πραγματοποιούνται με άλλα σύγχρονα μέσα».⁶⁵

Στη μακροχρόνια θητεία του στη Σχολή, ο Τάκης Μάρθας επιδίωξε να αναπτύξει στους μαθητές του ένα δημιουργικό και κριτικό πνεύμα, αυτογνωσία, παράλληλα με τη συνείδηση του κοινωνικού τους ρόλου. Το Εργαστήριο Ζωγραφικής δραστηριοποιείται σε μια «συνεργατική κοινότητα» θεωρητικής και πρακτικής εργασίας

⁶⁴ Guadet, J., *Elements et theorie de l'architecture*, ed. Librairie de la construction moderne, Aulanier et Cie, Paris 1901, σσ. 12-13.

⁶⁵ Μάρθας, Τάκης «Η Συνεργασία Ζωγράφου-Αρχιτέκτονα», *Ζυγός*, έτ. 1, τχ. 1, Αθήνα 1955, σσ. 14-15.

668. Σκίτσα του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.

669. Ο Εναρκτήριο λόγος του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.

670. Σκίτσα του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.

θέτοντας μια ισχυρή διδακτική βάση με ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα αντίστοιχη με την εκπαιδευτική διαδικασία στη σχολή του Bauhaus, στην οποία ο πρακτικός λόγος των δασκάλων συνοδευόταν από ένα θεωρητικό υπόβαθρο.

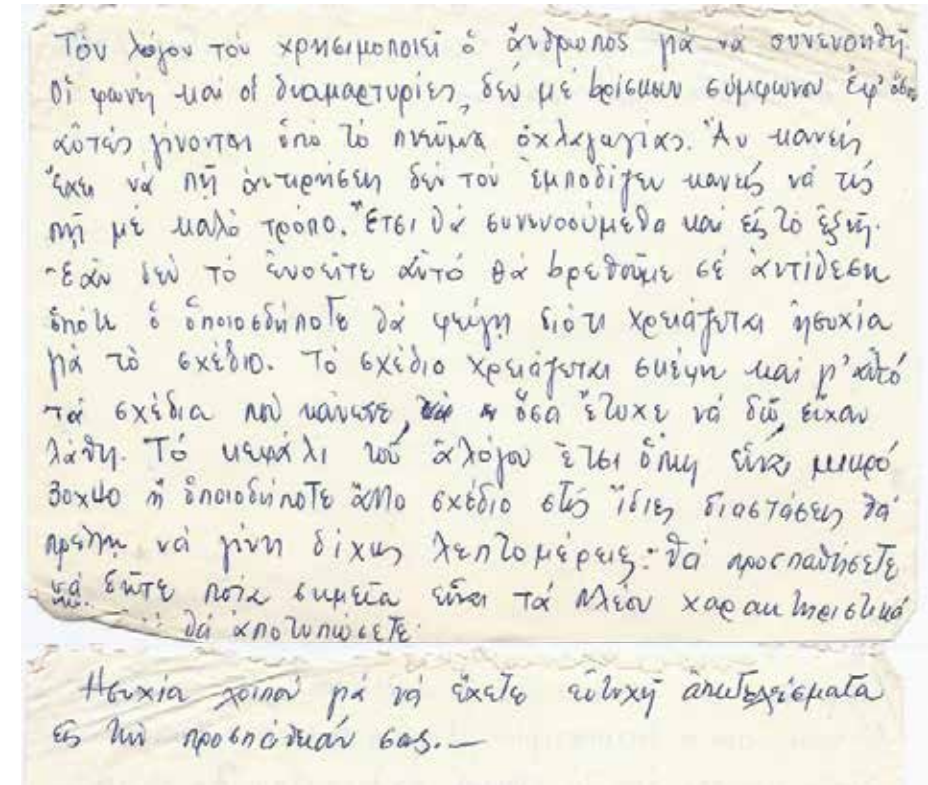
Ο Τάκης Μάρθας, μέσα από το διαρκή διάλογο με τους φοιτητές και τις πολυεπίπεδες θεωρήσεις του, θα προτείνει ένα σύγχρονο εργαστήριο, έναν ζωντανό οργανισμό ζυμώσεων ιδεών και προτάσεων. Οι συζητήσεις στην αίθουσα πάνω σε γενικότερα θέματα φιλοσοφίας, τέχνης και αρχιτεκτονικής δημιουργούν ένα κλίμα μέσα στο οποίο η αφομοίωση και το έργο πραγματοποιούνται μέσα από τις αποδεσμευμένες προσωπικές ικανότητες και αναζητήσεις των φοιτητών. «Ο Τάκης Μάρθας άνοιγε δρόμους κάθε μέρα. Και σου άνοιγε δρόμους κάθε μέρα και ήταν σαν να σε συμπαρασύρει να περπατήσεις κι εσύ αυτούς τους δρόμους και άλλους δικούς σου δρόμους».⁶⁶ Το ευχάριστο κλίμα, οι προσωπικές σχέσεις μέσα από την συνήθεια της συντροφιάς δασκάλου-μαθητών που ανέπτυξε ο Μάρθας με τους φοιτητές του συνυπάρχουν συγχρόνως με την πολύωρη εξαντλητική μελέτη και την αυστηρή κριτική στις διορθώσεις των εργασιών στον καθένα ατομικά.⁶⁷ Η αυστηρή κριτική και η διδασκαλία με σύστημα εναλλάσσεται με το ευχάριστο και δημιουργικό περιβάλλον στο εργαστήριο όπως αναφέρει σχετικά η καθηγήτρια Μαρία Μαυρίδου,⁶⁸ φοιτήτριά του το 1963 : «Εμείς οι σπουδαστές είμαστε πολύ ευχαριστημένοι και ευχαριστημένες γιατί τα αντικείμενα διδασκαλίας του ήταν πρωτότυπα, ενδιαφέροντα και διασκεδαστικά».

Η θεματολογία των εργασιών του τον καθιστά πρωτοπόρο. Στο αντισυμβατικό πνεύμα της διδασκαλίας του προτείνεται και «το γυμνό» ως θέμα καλλιτεχνικής διερεύνησης, θέμα καθόλου διαδεδο-

⁶⁶ Προκοπίου Άγγελος, άρθρο στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, Ιούλιος 1965.

⁶⁷ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Αλέξη Καπόπουλου, αρχιτέκτονα, φοιτητή του Τάκη Μάρθα (1960), στη γράφουσα, στις 15-11-2017.

⁶⁸ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη της Μαρίας Μαυρίδου, αρχιτέκτονα, καθηγήτριας στο ΕΜΠ, φοιτήτριας του Τάκη Μάρθα (1961), στη γράφουσα στις 20-3-2019.



671

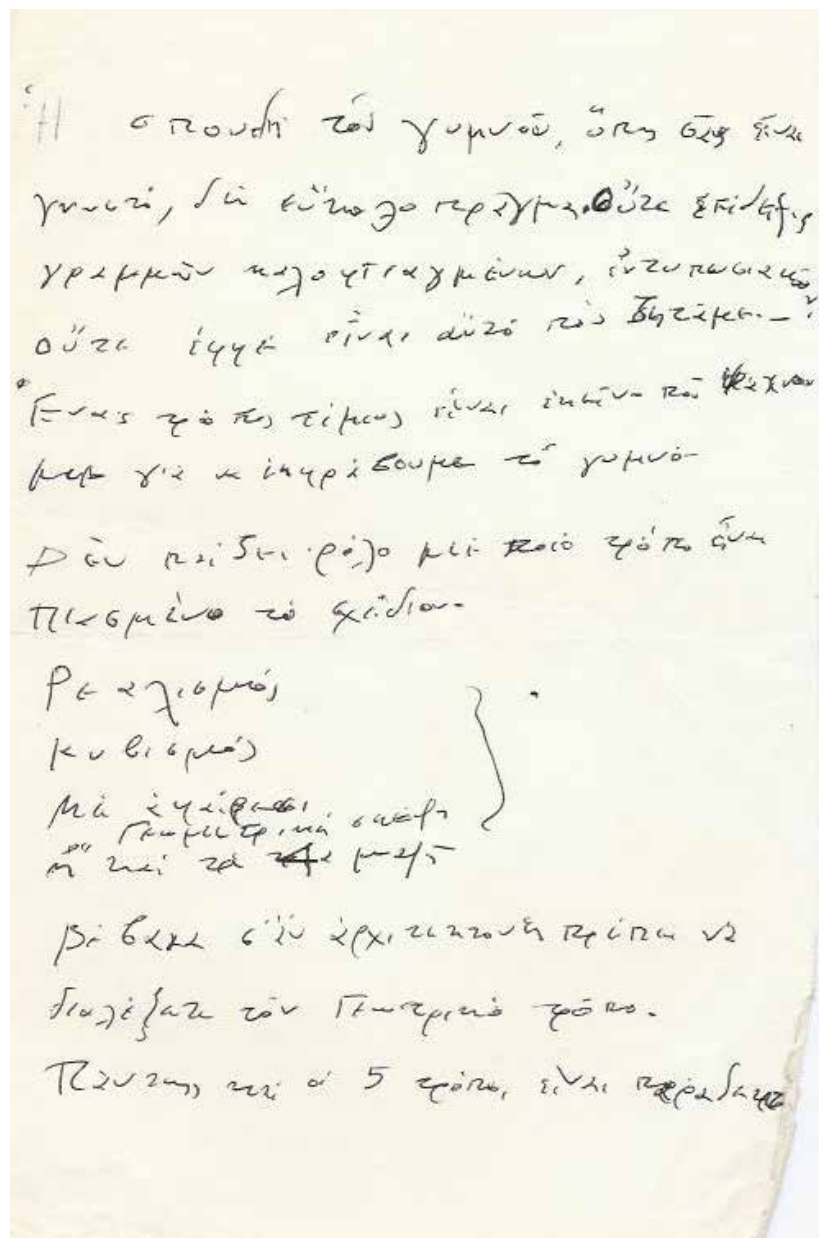


672

671. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.
672. Ο Τάκης Μάρθας με φοιτητή του σε διόρθωση στο μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.



673

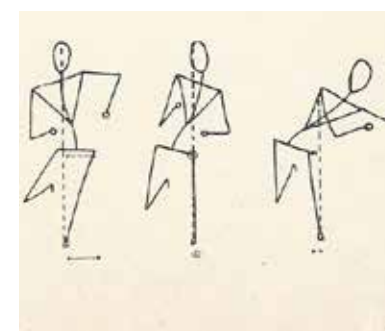
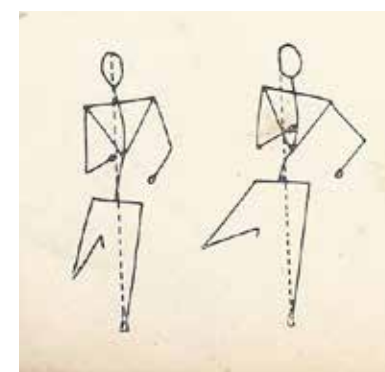
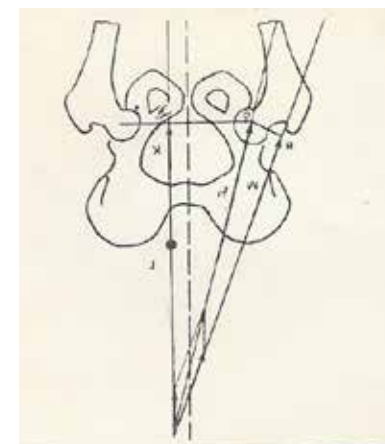


674

μένο στο συντηρητικό πλαίσιο της εποχής. Η μελέτη του σώματος, που τον έχει απασχολήσει και επαγγελματικά στον τομέα της Ζωγραφικής, τροφοδοτεί το περιεχόμενο του μαθήματος. «Ήρθε μια μέρα στο εργαστήριο ζωγραφικής συνοδευόμενος από το μοντέλο που συνήθως πόζαρε για μας. «Σήμερα», μας είπε, «θα κάνουμε γυμνό». Έγινε ένα σούσουρο στην τάξη, γιατί τότε το γυμνό ήταν σπάνιο (νομίζω ότι μόνο στο σινεμά Ροζικλέρ, στην Ομόνοια έβλεπε κανείς γυμνά σε φωτογραφίες και αυτές μισο-καλυμμένες στα επίμαχα σημεία). Με τα πολλά στρωθήκαμε στη δουλειά. Μετά από κανένα τέταρτο χτύπησε η πόρτα (την οποία ο Μάρθας είχε κλειδώσει, για ευνόητους λόγους) και μπήκε καθυστερημένος ένας σπουδαστής, ο οποίος ήταν μεγαλύτερος από εμάς, ήταν ήδη υπομηχανικός και δούλευε. Μόλις αντίκρισε τη γυμνή κοπέλα έμεινε εμβρόντητος να την κοιτάζει, έγινε κατακόκκινος και για αρκετή ώρα δεν κινήθηκε. Τελικά πήγε στο καβαλέτο του και άρχισε να δουλεύει με μανία για να προφτάσει», αναφέρει σχετικά η Μαρία Μαυρίδου.

Ο Τάκης Μάρθας εντάσσει στη διδασκαλία του την πειραματική διαδικασία και τους πειραματισμούς με τα υλικά που και ο ίδιος υιοθετεί στο καλλιτεχνικό του έργο οδηγώντας τους φοιτητές σε καινοτόμες μοντέρνες προτάσεις. Ο κοινός τόπος με τις εκπαιδευτικές αρχές του Bauhaus είναι εμφανής, διότι, όπως είναι γνωστό, οι πειραματισμοί με τα υλικά βρίσκονται στο κέντρο του εκπαιδευτικού συστήματος της Σχολής.

Στο πλαίσιο της πειραματικής διαδικασίας το μάθημα μεταφέρεται από το σχεδιαστήριο στο αμφιθέατρο αλλά και σε άλλους χώρους της σχολής, ενισχύοντας μέσα από την δική του καθοδήγηση την ενεργή συμμετοχή των φοιτητών. Παράλληλα δημιουργείται ένα κλίμα συλλογικότητας, όπου όλη η τάξη δουλεύει μαζί ώστε όλοι να συμμετέχουν στον συνολικό προβληματισμό και να επωφελούνται από την δουλειά όλων. Η Μαρία Μαυρίδου αναφέρει σχετικά: «Μια μέρα ήρθε ο Μάρθας στο εργαστήριο και μας λέει, σήμερα θα δουλέψουμε στο σχεδιαστήριο. Μαζέψαμε και εμείς τα υπάρχοντά μας, πινακίδες, μολύβια, μπογιές μέσα σε έναν πανζουρλισμό και πήγαμε στο βορεινό σχεδιαστήριο, στον όροφο του κτιρίου Αβέρωφ. Εκεί ο



675

673. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.

674 Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.

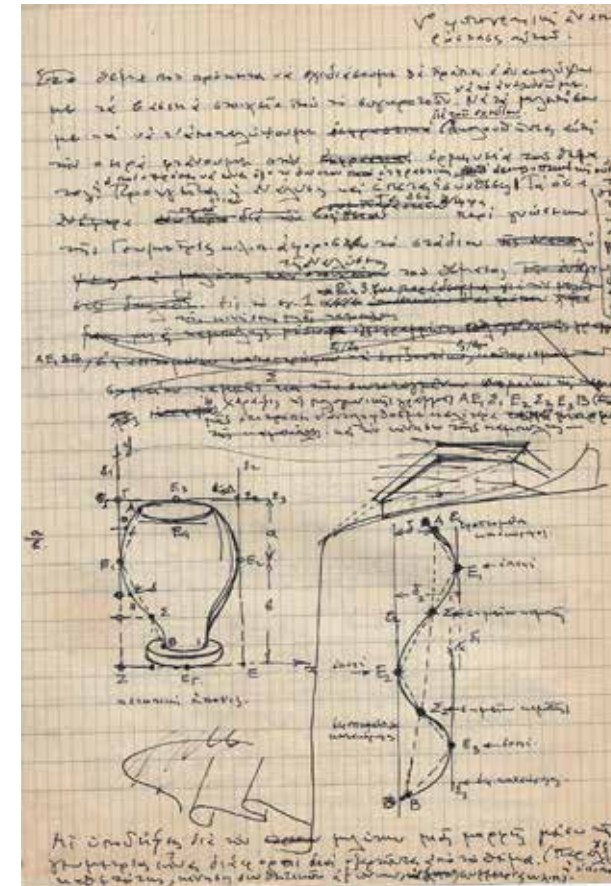
675. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.

Μάρθας είχε κουβαλήσει κάτι τετράγωνες μονωτικές λευκές πλάκες με τρυπούλες και πολλές αυτοκόλλητες πολύχρωμες ταινίες. Τα είχε όλα αυτά απιθώσει πάνω στην έδρα. Θα πάρετε, μας λέει, από μια πλάκα και ταινίες απ' όλα τα χρώματα και θα κάνετε κολάζ. Άλλος πανζουρλισμός στην τάξη! Αυτός καθόταν στην έδρα και νομίζω ότι πολύ το απολάμβανε. Η φασαρία συνεχίστηκε για καμιά ώρα, γιατί κάναμε πηγαδάκια και προσπαθούσαμε να σκεφτούμε και να βρούμε τι θα κάνουμε. Μετά στρωθήκαμε στην δουλειά, φυσικά η φασαρία δεν σταμάτησε γιατί οι συζητήσεις δεν έπαψαν, μερικοί μάλιστα άρχισαν να σιγοτραγουδούν και να σφυρίζουν. Ο Μάρθας μετά από δυο ώρες περίπου σηκώθηκε από την έδρα και, αινιγματικός, άρχισε να κόβει βόλτες ανάμεσά μας χωρίς να λέει τίποτα. Τα κολάζ βγήκαν κάτι αριστουργήματα στο τέλος. Τα κρεμάσαμε γύρω στο σχεδιαστήριο και έμειναν εκεί για κανένα μήνα».⁶⁹

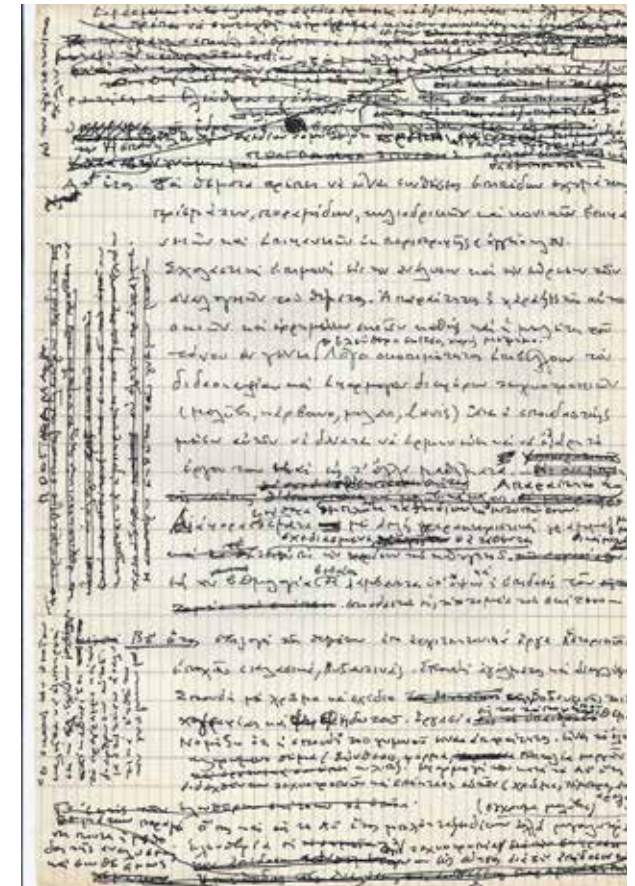
Η παρατήρηση και άλλες παράλληλες διδακτικές τεχνικές κάνουν εφικτή και αποτελεσματική τη διδασκαλία του Ελευθέρου Σχεδίου, που λειτουργεί διά μέσω της γεωμετρίας ως εργαλείο στην αρχιτεκτονική σύνθεση. «Το μέσον το οποίον μεταχειρίζεται ο αρχιτέκτων διά να εκφρασθή, δηλαδή η γλώσσα του, είναι κυρίως το σχέδιο. Με ελεύθερον χέρι και διάφορα μέσα γραφής (μολύβι, κάρβουνο, μελάνι, χρώμα, κτλ.) σχεδιάζει, σκισάρει, μελετά διατυπώνει τας σκέψεις του. Αύτη την γλώσσα καλείται να του μάθη η επιστημονική και αισθητική σπουδή του Ελευθέρου Σχεδίου. Λέγω επιστημονική, διότι ο εμπειρικός τρόπος διδασκαλίας και σπουδής είναι πιθανόν δεκτός διά τον ζωγράφον, είναι όμως απαράδεκτος διά τον σπουδαστήν αρχιτέκτονα λόγω και της επιστημονικής του αγωγής και της διαφόρον σκοπιμότητος του σχεδίου δι' αυτόν. Ο Πασκάλ απέκλειε τη δυνατότητα του διανοείσθαι εις εκείνον που δεν ήτο έστω και λίγο γεωμέτρης. Και ο Πλάτων, ευρύτερος, προέτασσει το ουδείς αγεωμέτρητος εισήτω».⁷⁰

⁶⁹ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη της Μαρίας Μαυρίδου, αρχιτέκτονα, καθηγήτριας στο ΕΜΠ, φοιτήτριας του Τάκη Μάρθα (1961), στη γράφουσα, στις 20-3-2019.

⁷⁰ Τάκης Μάρθας. Σημειώσεις για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου. Αρχείο



677



678



679

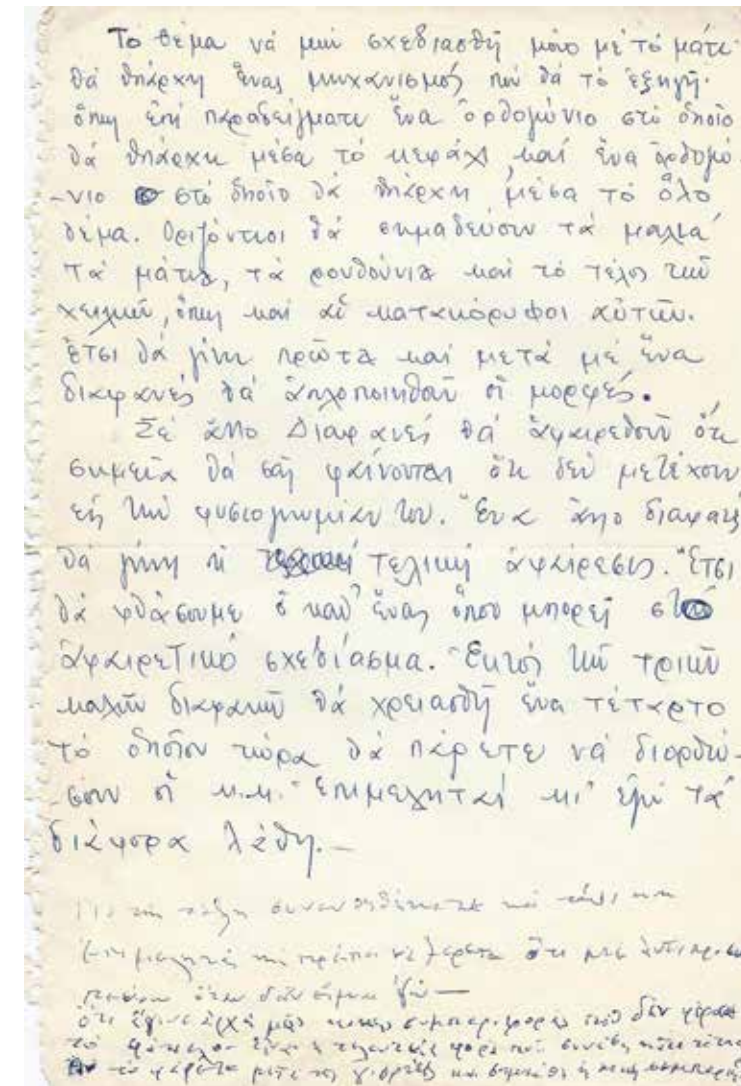
677,678. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου. 679. Ο Τάκης Μάρθας σε διόρθωση σπουδαστικών εργασιών για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.

«Η Αρχιτεκτονική Σύνθεσης ας έχει και λογική, γιατί κατά τούτο διαφέρει από τη Ζωγραφική Σύνθεση. Υπάρχει και στην Ζωγραφική αλήθεια και λογική, άλλου είδους όμως».⁷¹ Ο πειραματισμός και η «ελευθερία» στη σύνθεση αποτελούν τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και ζωγραφική συνθετική διαδικασία, συντελούν τον κεντρικό άξονα της διδασκαλίας του Τάκη Μάρθα. «...Κάνοντας μια αυτοκριτική σκέψη πως έναν σπουδαστή ή σπουδάστρια των αρχιτεκτόνων, εκείνο που θα τον κάνει θεληματικά ιδεώδη θα είναι η φρεσκάδα της φαντασίας του. Η φαντασία όχι με την καλή σκουριά (τρόπος του λέγειν) της παρελθούσης τέχνης, αλλά αυτή την τέχνη που ζούμε ή που θα ζείτε εσείς μεθαύριο όταν θα είστε επιστήμονες αρχιτέκτονες. Ο αρχιτέκτων προβλέπει ή πρέπει να προβλέπει σαν τον ποιητή, γιατί ο καλλιτέχνης είναι τρόπον τινά με τα όνειρα και τη φαντασία μάντης της τέχνης του αύριον, όποια και αν είναι. Θα οραματισθή κατι το καινούργιο. Γιατί δεν τολμήσατε κάτι καινούργιο στην τέχνη? Το ίδιο δεν θα συμβεί άραγε και στην Αρχιτεκτονική? Θέλει και τόλμη και κουράγιο. ...Όταν κανείς είναι σπουδαστής έχει την μεγάλη χαρά (ποιος την χάρι του) να επιχειρήσει να κάνει ότι πείραμα θέλει και στην Αρχιτεκτονική και παρεμπιπτόντως τώρα και στη Ζωγραφική. Εγώ σας άφησα ένα παράθυρο στην Αφηρημένη τέχνη για να αποδράσετε. Για την επίλυση του θέματος έπρεπε η αφηρημένη τέχνη να είναι προσιτή σε εκείνους που την καταλαβαίνουν σαν τέχνη, που δύναται με χρώμα και σχήμα ή καθαρό σχήμα ή διάφορα υλικά να λύσουν το θέμα. Αρκεί να είναι τέτοια η τέχνη που θα σου θυμίζει το όνειρο που προκαλεί η θάλασσα και ίσως ο βυθός αυτής. Είναι κάτι σαν όνειρο θάλασσας το θέμα. Είναι «ονειρώδες» το θέμα».⁷² Η τέχνη, λειτουργεί για τον Τάκη Μάρθα ως μέσο, το οποίο μέσα από πολλές ανιχνεύσεις οδηγεί τελικά τον φοιτητή στην «ουσία των πραγμάτων, αλλά και κεντρίζει με επιδέξιο τρόπο το αισθητήριό

Τάκη Μάρθα.

⁷¹ Αποχαιρετιστήριος λόγος του Τάκη Μάρθα προς τους σπουδαστές Γ' Τάξης, 1.7.1964. Αρχείο Τάκη Μάρθα.

⁷² Εναρκτήριος λόγος του Τάκη Μάρθα, από χειρόγραφες σημειώσεις. Αρχείο Τάκη Μάρθα.



680



681

680. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέριου Σχεδίου.
681. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Κ. Κατσιαβού, για το μάθημα του Ελευθέριου Σχεδίου, 1961.

του»,⁷³ μεταμορφώνοντάς τον από παθητικό και στατικό σε ενεργό και δραστήριο, με όχημα τη φαντασία του.

Η παράλληλη μελέτη της Αρχιτεκτονικής και της Ζωγραφικής προτείνεται από τον Τάκη Μάρθα να γίνεται από κοινού μεταξύ φοιτητών της Σχολής Καλών Τεχνών και Αρχιτεκτονικής σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο, σε κοινά μαθήματα και μέσα από κοινές εκπαιδευτικές εκδρομές. Οι επισκέψεις σε Μουσεία, αρχαιολογικούς χώρους καθώς και τα εκπαιδευτικά ταξίδια,⁷⁴ στα οποία συμμετέχει ενεργά ο Τάκης Μάρθας, συμβάλλουν στη διδασκαλία οργανικά, με στόχο τη διεύρυνση των πνευματικού υπόβαθρου των φοιτητών, που αποτυπώνεται στις εργασίες τους που εκπονούνται επί τόπου. «Χρειάζεται να γίνει ανάλυση των επιτυχών λύσεων της ζωγραφικής στα αρχιτεκτονικά έργα, όχι φιλολογική, από εφαρμοσμένες επισκέψεις στα ίδια τα μνημεία και κτίρια. Στα δικά μας και τα ξένα. Στα παλιά και τα σύγχρονα. Κοινά εκπαιδευτικά ταξίδια σπουδαστών ζωγράφων και αρχιτεκτόνων στα πνευματικά κέντρα προηγμένων χωρών, θα ήταν ο καλύτερος δάσκαλος».⁷⁵

Η πρότασή του, αποτέλεσμα μιας συγκροτημένης θεώρησης της Αρχιτεκτονικής και της Τέχνης, στοχεύει στην ανάπτυξη ενός εργαλείου προσωπικής αντίληψης του φοιτητή. «Αυτού του είδους η συνεργασία πρέπει να γίνει κοινή συνείδηση από τα σπουδαστικά χρόνια και στον αρχιτέκτονα και στον ζωγράφο. Δεν αρκεί στον αρχιτέκτονα να σπουδάσει το σχέδιο, τη ζωγραφική, την ιστορία της τέχνης. Ούτε στον ζωγράφο να μάθει στεγνά τις παλιές αρχιτεκτονικές

⁷³ Μπάτη, Όλγα, Μάρθας, Τάκης «Η Αναδρομική Έκθεση Ενός Πρωτοπόρου», περιοδικό *Γυναίκα*, αριθμ. 738, 26-04-1978, σελ. 49.

⁷⁴ Εκδρομή στην Κωνσταντινούπολη, το 1950, για τη μελέτη Μνημείων βυζαντινής εποχής και του Ναού της Αγίας Σοφίας υπό την εποπτεία του καθηγητή Α. Σώχου με τη συμμετοχή 6 καθηγητών, 2 επιμελητών και 30 φοιτητών. Εκδρομή στην Αίγυπτο, στο Κάιρο, στην Αλεξάνδρεια, στο Λούξορ, για τη μελέτη της αρχαίας βυζαντινής τέχνης, υπό την εποπτεία του καθηγητή Π. Μιχαήλ, με τη συμμετοχή 6 καθηγητών, 2 επιμελητών και 30 φοιτητών. Εθνικόν Μετσόβιον Πολυτεχνείον. Οδηγός Σπουδών 1950-1951, Αθήνα 1950, σελ. 187.

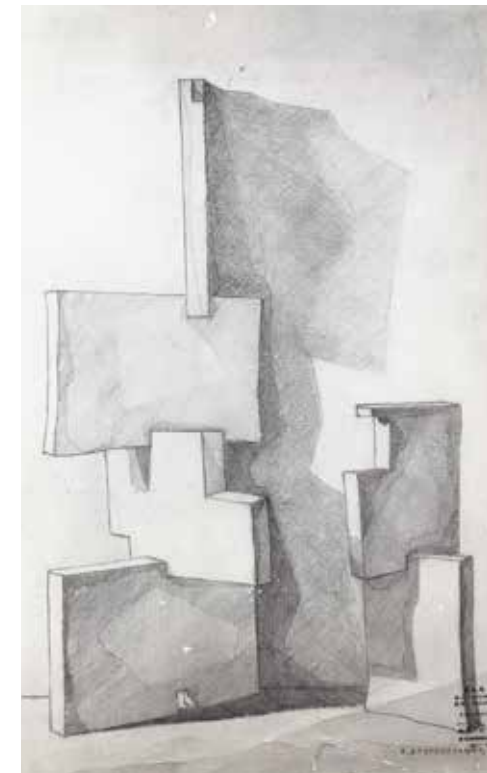
⁷⁵ Μάρθας, Τάκης «Η Συνεργασία Ζωγράφου-Αρχιτέκτονα», ό.π., σσ. 14-15.



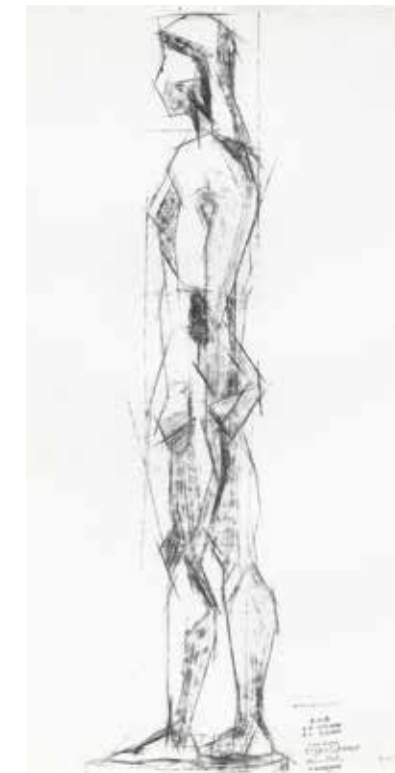
682



683



684



685

682. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Σ. Καλκάνη, για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου, 1961.
683. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Ν. Περδικάρη, για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου, 1962.
684. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Κ. Σπυρόπουλου, για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου, 1961.
685. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Σ. Γιάννου, για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου, 1961.

μορφές.... Ας έχουμε υπ' όψιν μας πως και ο αρχιτέκτονας και ο ζωγράφος, για να λύσουν τα πολύπλοκα αισθητικά προβλήματα στην εποχή μας, χρειάζονται πλατειά και πολύπλευρη καλλιτεχνική μόρφωση και σπουδή».⁷⁶ Ο συσχετισμός Τέχνης - Αρχιτεκτονικής ενταγμένος σε μια συνολική διδακτική προσέγγιση στην πρόταση του Τάκη Μάρθα αποσκοπεί στη διαδικασία πνευματικής καλλιέργειας και εξέλιξης των φοιτητών στο πλαίσιο μιας Μοντέρνας πρακτικής. Με έμμεση αναφορά στη Σχολή του Bauhaus, Τέχνη και Αρχιτεκτονική λειτουργούν ως συμπληρωματικές παρά ως αλληλοσυγκρουόμενες και συνδυάζονται σε μια συνολική προσέγγιση.

Παράλληλα, εμβαθύνοντας στην αρχιτεκτονική παιδεία και στο επίκαιρο ζήτημα της αναζήτησης της Ελληνικότητας ο Τάκης Μάρθας οργανώνει το 1957 εκπαιδευτική εκδρομή στην Κέα, συνδέοντας την παραδοσιακή αρχιτεκτονική με το ελληνικό τοπίο, την επαφή με την πραγματικότητα. Στόχος είναι η ενδεδειγμένη μελέτη και ανάλυση της αισθητικής της λαϊκής παράδοσης αλλά και της τεχνικής μέσα από την έρευνα στην οικοδομική τεχνική, εστιάζοντας στην κατοικία, την παραδοσιακή «καθικιά». Ο Τάκης Μάρθας διερευνά την απλότητα της λαϊκής τέχνης στη μορφολογική αρμονία του λαϊκού σπιτιού σε σχέση με τα διαθέσιμα οικοδομικά υλικά και τη σχέση με το ελληνικό τοπίο.

Οι παρατηρήσεις του στις διορθώσεις των εργασιών ελευθέρου σχεδίου διευρύνονται στο πεδίο της αρχιτεκτονικής με αναφορές στην παράδοση αλλά και στο μοντέρνο: «Η αρχιτεκτονική είναι καταρχήν λειτουργία, μετά κατασκευή και στη συνέχεια είναι η μορφολογία», αναφέρει ο Αλέξης Καπόπουλος σχετικά με μία διόρθωση του Τάκη Μάρθα σε μια εργασία του: «Το όστρακο ποιος το φτιάχνει ωραίο; Ο Θεός; Το ίδιο το μαλάκιο δεν ξέρει από αισθητική, ξέρει όμως ότι αν δεν είναι γερό το τσόφλι του, θα σπάσει και θα ψοφήσει. Άρα το κάνει γερό. Ταυτόχρονα, πρέπει να είναι λειτουργικό, γιατί αν δεν είναι λειτουργικό, δεν μπορεί να ζήσει μέσα εκεί. Αυτά τα δύο, λειτουργικό και γερό, φτιάχνουν μία ομορφιά. Και αυτή η ομορφιά είναι

⁷⁶ Μάρθα, Τάκης «Η Συνεργασία Ζωγράφου-Αρχιτέκτονα», *ό.π.*



686

686. Ο Τάκης Μάρθας με φοιτητές του στην έκθεση σχεδίων του Γιανούλη Χαλεπά, 1964.
687. Εκδήλωση στην Αρχιτεκτονική σχολή.
688. Εκπαιδευτικές εκδρομές της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ.



687



688



ανεξήγητη πια. Και είναι η ομορφιά της λαϊκής αρχιτεκτονικής, είναι η ομορφιά του λαϊκού πολιτισμού, είναι ένα σωρό πράγματα.».⁷⁷ Στη διδασκαλία του εντοπίζονται αναζητήσεις κοινές με τον Δ. Πικιώνη, που προκύπτουν από την προσπάθεια σύνδεσης της «ελληνικής παράδοσης» (κλασικής-βυζαντινής ή λαϊκής) και επιστροφής στις ρίζες με το μοντέρνο κίνημα.

Η διδασκαλία του αποτελεί έναν διαρκή διάλογο με τους σπουδαστές, όπως αποτυπώνεται στα ζητούμενα της άσκησης στον μαυροπίνακα. Η ανάπτυξη της πρωτοβουλίας των φοιτητών και της άμιλλας αποτελεί πρωταρχική αρχή στη διδακτική του μέθοδο, καθαιρώντας μάλιστα και μικρά, συμβολικά, χρηματικά βραβεία.⁷⁸

Μεθοδολογικά, στην ανάπτυξη και την επίλυση ενός θέματος ο Τάκης Μάρθας προτείνει τη διαδικασία που περιγράφει με τους όρους «ανάλυση-σύνθεση-ερμηνεία», παρότι πρόκειται περί ενός αμιγώς καλλιτεχνικού μαθήματος. Εντάσσοντας στη διαδικασία επίλυσης του θέματος την ανάλυση και την τεκμηριωμένη ευμένεια, αποδίδει μια ορθολογιστική διάσταση σε μια αμιγώς καλλιτεχνική διαδικασία. «Το θέμα που πρόκειται να σχεδιάσουμε θα πρέπει, 1ον: Να το αναλύσουμε. Δηλαδή ν' ανακαλύψουμε τα χαρακτηριστικά στοιχεία που το συνθέτουν. 2ον: Μετά την ανάλυσιν, να το συνθέσουμε, και, 3ον: Ν' αποκαλύψουμε την ουσία και την έκφρασιν του θέματος. Να το ερμηνεύσουμε».

Η ταυτόχρονη πολλαπλή καλλιτεχνική προσέγγιση, όπως προτείνεται στη διδασκαλία του Ελευθέρου Σχεδίου από τον Τάκη Μάρθα, θα μπορούσε να συμβάλλει στη μοντερνιστική διδακτική λογική συνδυάζοντας τη γεωμετρία και τα μαθηματικά στη συνθετική διαδικασία, με άμεση αναφορά στις αρχές του Destijl. Η Ζωγραφική συνδέεται άρρηκτα με την Αρχιτεκτονική διά μέσου της γεωμετρίας, όπως αναφέρει ο καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης Άγγελος Προκοπίου: «ο Τάκης Μάρθας, ως καθηγητής της Έδρας της Ζωγραφικής, ήθελε να

⁷⁷ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Αλέξη Καπόπουλου, αρχιτέκτονα, φοιτητή του Τάκη Μάρθα (1960), στη γράφουσα, στις 15-11-2017.

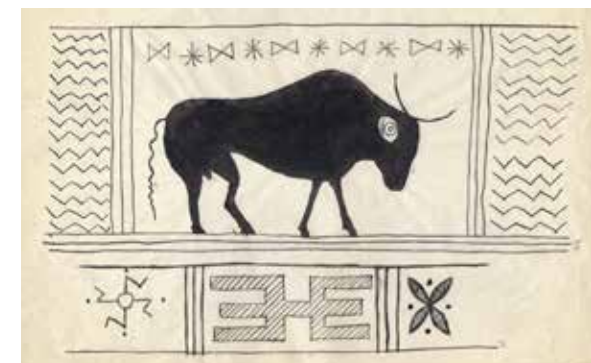
⁷⁸ Σπητέρης, Τώνης, Π., «Η Αποκατάσταση ενός Ζωγράφου», 1905-1965. Το Τρίτο Μάτι, Αθήνα, Ιανουάριος-Μάρτιος 1978, σελ. 27.



689



690α



690β



691

689. Εκπαιδευτική εκδρομή της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ.

690α, 690β. Σπουδαστικές εργασίες του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Π. Βερίτση με θέμα «Παραστάσεις αγγείων από το Αρχαιολογικό Μουσείο», για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου, 1965.

691. Σπουδαστική εργασία της φοιτήτριας του Τάκη Μάρθα, Α. Ψωμά, με θέμα οι «Αρχάγγελοι της Μονής Δαφνίου», για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου, 1965.

692. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Π. Πάντζαρη με θέμα «Ο Άγιος Ιωάννης Δαφνίου», 1965.



692

μάθει στους νέους, που φοιτούσαν στην Αρχιτεκτονική, τις αυστηρές μεθόδους των μετρήσεων που εφαρμόζονται και στις αποτυπώσεις των κτιρίων. Ήταν ένα σύστημα διδασκαλίας που θα το χειροκροτούσε ο Μοντριάν, ακριβώς γιατί καθιστά το σχέδιο έναν κλάδο της της γεωμετρίας».⁷⁹

Ο ρόλος της γεωμετρίας στη διαδικασία είναι εμφανής. Ο Τάκης Μάρθας, με τον τρόπο αυτόν, συναρμολώνει στην εκπαιδευτική καλλιτεχνική διαδικασία το έλλογο με το άλογο, την πηγαία δημιουργικότητα με τον ορθολογισμό, καθιστώντας την καλλιτεχνική παιδεία εγγύτερη στις αρχιτεκτονικές σπουδές, σε άμεση αναφορά με τη θεμελιώδη αρχή του Bauhaus.

«Ως καθηγητής του Ελ. Σχεδίου, έχων υπ' όψιν μου και τας γνώσεις του σπουδαστού εις τον τομέα της Γεωμετρίας-Παραστατικής, Προοπτικής, Σκιαγραφίας, τας οποίας μπορεί να τας αξιοποιήσει και να τας μεταχειρισθή ως οδηγό και μέθοδο διά την ανακάλυψιν και σπουδή των χαρακτηριστικών γραμμικών και πλαστικών στοιχείων που συγκροτούν το θέμα. Ιδιαίτερα μάλιστα εις τα αρχιτεκτονικά θέματα (εις τα σχ. 1, 2, 3,) εκτίθεται ο τρόπος σπουδής καμπύλης μέσω της γεωμετρίας, και εις τα σχ. 4 και σχ. 5 γυμνού και αγάλματος. Αι γεωμετρικά υποδείξεις διά την ανάλυψιν μιας μορφής είναι διάφοροι και εξαρτώνται από το είδος του θέματος "παράλληλία ευθειών και καμπύλων η επιπέδων, καθετότητα διευθύνσεων, κίνηση και φορά των συνθετικών αξόνων, άξονες συμμετρίας κ.λπ.". Συχνά λόγοι συνθετικοί, αισθητικοί και ερμηνεϊκές μάς επιβάλλουν αφαιρέσεις και παρεκκλίσεις από τας αναλογίας, την χάραξιν των σκιών, την προοπτικήν κ.λπ. Τας παρεκκλίσεις αυτάς πρέπει να τας υποδεικνύει ο καθηγητής, να τας αναλύση και να τας δικαιολογή, κατά το στάδιον της συνθέσεως. Αποτελούν τον προθάλαμο διά την ελευθέραν ανάπτυξιν των θεμάτων εις το τρίτον έτος της σπουδής του σχεδίου».⁸⁰

Χαρακτηριστικά της διδασκαλίας του Τάκη Μάρθα: η επαφή με την πραγματικότητα, η συνθετική ελευθερία, η καινοτομία, η αμ-

⁷⁹ Αγγελος Προκοπίου ο.π.

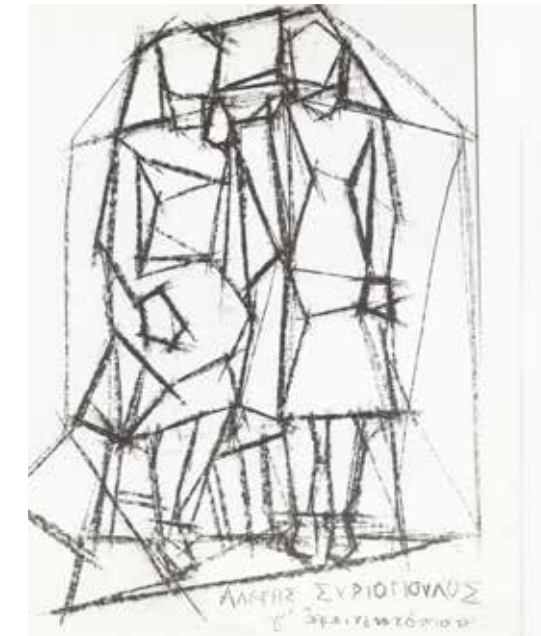
⁸⁰ Τάκης. Μάρθας. Σημειώσεις για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου.



693



694



695

693. Ο Τάκης Μάρθας στο μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου.

694. Σπουδαστική εργασία της φοιτήτριας του Τάκη Μάρθα, Σ. Πάννου, για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου, 1965.

695. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Α. Συριόπουλου για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου, 1965.

φισβήτηση, η επεξεργασία όλων των κλιμάκων, η τεχνολογία ως εργαλείο, ο πειραματισμός. Τα χαρακτηριστικά αυτά εκδηλώνουν τον Μοντέρνο χαρακτήρα της διδασκαλίας του, που συνδέεται άμεσα και με τον τρόπο ης ζωής του. Η διδασκαλία για τον Τάκη Μάρθα είναι τρόπος ζωής, μια «διδασκαλία αποκαλυπτική για τον καθένα από τους μαθητές του. Αντι-αυταρχικός στην ίδια του τη ζωή, στις σχέσεις του με τους νέους και μαθητές του και ίσως και στο ίδιο το ζωγραφικό του έργο. Από την άποψη αυτή μπορεί να θεωρηθεί ένας πρόδρομος», αναφέρει ο Δημήτρης Φατούρος.⁸¹

Στον τελευταίο αποχαιρετιστήριο λόγο του προς τους φοιτητές, ο Τάκης Μάρθας συνοψίζει τις πεποιθήσεις και το όραμα της διδασκαλίας του με ευαισθησία και αμεσότητα: «Το 1961 έγινα καθηγητής του Ελευθέρου Σχεδίου στο Πολυτεχνείο, γιατί θεωρώ ότι η έκφραση των ανθρώπινων συναισθημάτων, μαζί με την υπεύθυνη μελέτη των προβλημάτων που προκύπτουν, είναι κάτι που αξίζει να αφιερώσει κανείς ολόκληρη τη ζωή του... Να δίνεις κάτι που αξίζει τον κόπο, που το νομίζεις σωστό και που γεμίζει τη ζωή είναι ό,τι καλύτερο μπορείς να κάνεις... έτσι δεν είναι ;».⁸²

Η προσωπική Προσέγγιση του Καθηγητή Τάκη Μάρθα μέσα από την σχέση δασκάλου-σπουδαστή

Η πολυσύνθετη και ισχυρή του προσωπικότητα τον ώθησε να οργανώσει το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου με ένα νέο, ριζοσπαστικό πνεύμα, συμβάλλοντας στην ανάπτυξη ενός δημιουργικού περιβάλλοντος, με τον φοιτητή ενεργό κατά τη διδακτική διαδικασία. Το ζητούμενο για τον Τάκη Μάρθα είναι η εκπαιδευτική διαδικασία η οποία διέπεται συγχρόνως από αυστηρούς κανόνες και αρχές να εξελίσσεται σε ένα ευχάριστο και δημιουργικό περιβάλλον. Σκοπός του να απελευθερώσει τις δημιουργικές δυνάμεις και κατά συνέπεια το

⁸¹ Φατούρος, Δημήτρης, Κατάλογος έκθεσης «Τάκης Μάρθας Ένας Πρωτοπόρος», Σεπ. 1971.

⁸² Αποχαιρετιστήριο λόγος προς τους σπουδαστές Γ΄ Τάξης, 1-7-1964. Αρχείο Τάκη Μάρθα



696



697

696. Σπουδαστική εργασία της φοιτήτριας του Τάκη Μάρθα, Α. Παιζη για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου, 1964.
697. Σπουδαστική εργασία της φοιτήτριας του Τάκη Μάρθα, Α. Σηφάκη για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου, 1964.
698. Σπουδαστική εργασία. Απο την έκθεση σπουδαστικών εργασιών φοιτητών του Τάκη Μάρθα στο μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου.
699. Ο Τάκης Μάρθας σε διόρθωση φοιτητικών εργασιών για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου.



698



699

καλλιτεχνικό ταλέντο των σπουδαστών που αποτελεί επίσης θεμελιωδη αρχή στην διδασκαλία του Itten στη Σχολή του Bauhaus. Το περιβάλλον αυτό «διαμορφωμένο από τον ξεχωριστό τρόπο ζωής καί σκέψης Τάκη Μάρθα, βοήθησε πολλούς νέους αρχιτέκτονες να βρουν τό δρόμο τους, μακριά από «σχολές» καί δογματισμούς».⁸³

Ο Τάκης Μάρθας στα 35 χρόνια της ακαδημαϊκής του δραστηριότητας (1930-1965) είχε πολυάριθμους φοιτητές. Φοιτητές του υπήρξαν σημαντικοί αρχιτέκτονες, όπως ο Κωστής Γκάρτζος, ο Χρήστος Παπουτσάκης, ο Ντένης Ποτήρης, ο Κώστας Φινές, ο Ηλίας Παπαγιαννόπουλος, ο Διονύσης Ζήβας, ο Γιώργος Θεοδοσόπουλος, ο Αλέξανδρος Τομπάζης και άλλοι. Όλοι τους επηρεάστηκαν από τον Δάσκαλό τους, που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα επαγγελματική τους πορεία. «... Δάσκαλοι δεν υπάρχουν ούτε σήμερα. Και αυτό το κατάλαβα όταν πήγα εγώ να κάνω τον δάσκαλο στο Πολυτεχνείο, όπου έκανα αυτά που μου λέγε, στην ουσία. Μου 'λεγε ότι τα πράγματα δεν είναι μόστρα, είναι λειτουργία», αναφέρει ο φοιτητής του, Αλέξης Καπόπουλος.⁸⁴

Ο Καθηγητής Δημήτρης Φατούρος,⁸⁵ αναφέρεται στον Δάσκαλο του, τον Τάκη Μάρθα, ο οποίος στα χρόνια των σπουδών του τον επηρέασε αποφασιστικά, και στη σχέση που ανέπτυξε με τους φοιτητές του, λειτουργώντας ως «δάσκαλος - περιβάλλον» με το προσωπικό ύφος στη συμπεριφορά του να προβάλλεται στη διδασκαλία του. «Δεν ήταν τεχνοκράτης, αλλιώς δεν θα ήταν ούτε δάσκαλος ούτε ζωγράφος. Ο Μάρθας είχε μια στάση ανήσυχη, μια στάση απορίας για τον εαυτό του, τους γύρω του, τον τόπο του, απορία για το πώς συμβαίνουν τα πράγματα. Αυτή ή ίδια στάση απορίας ήταν ο οδηγός του στο να φτιάξει το δικό του «παιδευτικό περιβάλλον», όπου ελεύθερα,

⁸³ Φιλιππίδης, Δημήτρης, Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1984, σελ. 306.

⁸⁴ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Αλέξη Καπόπουλου, αρχιτέκτονα, φοιτητή του Τάκη Μάρθα (1960), στη γράφουσα, στις 15-11-2017.

⁸⁵ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Δημήτρη Φατούρου, αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΑΠΘ, φοιτητή του Τάκη Μάρθα (1945-49), στη γράφουσα, στις 29-10-2017.



700α



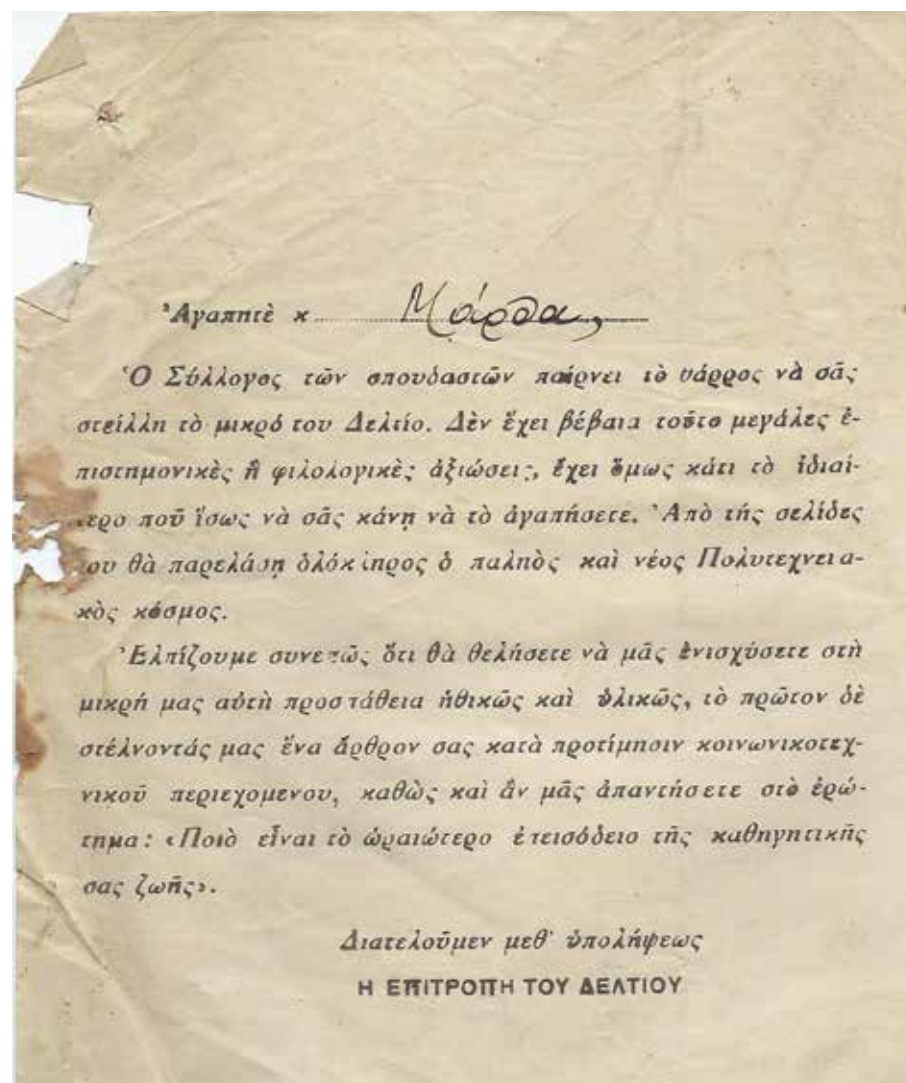
700β



700γ



700δ



701

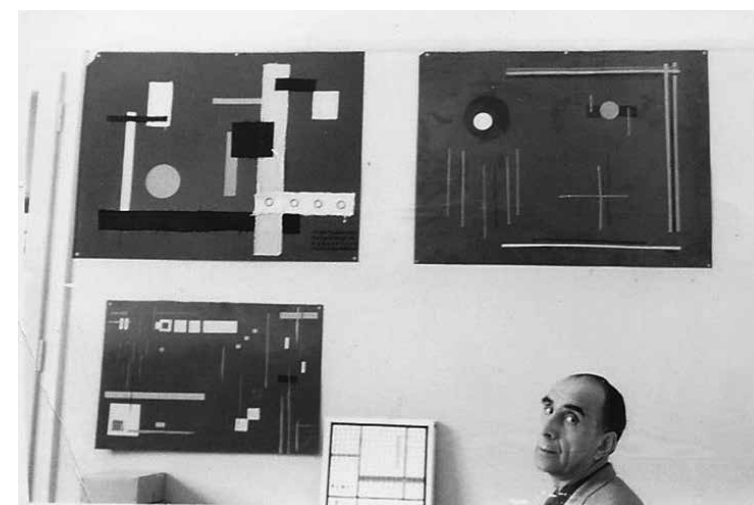


702

701. Πρόσκληση του Συλλόγου Σπουδαστῶν της Αρχιτεκτονικής Σχολῆς ΕΜΠ προς τον Τάκη Μάρθα.
702. Ο Τάκης Μάρθας με φοιτητές του στην Αρχιτεκτονική σχολή ΕΜΠ. Διακρίνονται, ο Κώστας Μάρθας πρώτος απο αριστερά και ο Δημήτρης Φιλιππίδης δεύτερος απο αριστερά.

ασυμβίβαστα, χωρίς τυπικότητες, ο Μάρθας επικοινωνούσε με τους μαθητές του, συζητώντας για όλα, από την πολιτική ως τον έρωτα. Γι' αυτό πιστεύω ότι ο Μάρθας δεν θα ήταν δυνατό να ζήσει κάτω από ένα δογματικό κατεστημένο, όπου δεν θα μπορούσε να μιλήσει για όλα».⁸⁶

Το πέρασμά του από το Πολυτεχνείο δεν κέρδισε απλώς την αγάπη των σπουδαστῶν και την εκτίμηση των συναδέλφων του, δημιουργήσε και ένα καινούργιο πρότυπο ανθρώπου-καθηγητή, ιδιαίτερα «προσηνή και προσιτό στα πάντα»,⁸⁷ «ξένου προς τη σοβαροφάνεια και την κομπορρημοσύνη της από καθ' έδρας διδασκαλίας» και μάλιστα σε «καιρούς χαλεπούς και εχθρικούς προς τέτοιες ρηξικέλευθες αντιλήψεις. Απέδειξε, όχι άκοπα, ότι η δημοκρατία μπορεί να εφαρμόζεται καθημερινά με τη στάση ζωής και τη συμπεριφορά του ατόμου μακριά από την ασαφή διεκδίκησή της από κομματικούς σχηματισμούς και ιδεοληπτικές μισαλλοδοξίες».⁸⁸



700ε

⁸⁶ Ανδρεάδη, Έφη, «Η εκδήλωση για τον Τ. Μάρθα», εφημερίδα *Το Βήμα*, 23-10-1970, σελ. 4.

⁸⁷ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Αλέξη Καπόπουλου, αρχιτέκτονα, φοιτητή του Τάκη Μάρθα (1960), στη γράφουσα, στις 15-11-2017.

⁸⁸ Προκοπίου, Άγγελος, Κατάλογος έκθεσης *Τάκης Μάρθας 1905-1965*, Δημοτική Πινακοθήκη, Δήμος Πατρέων, Κυριαζή Νέλλη, Παπανικολάου, Δημήτρης (επιμ. έκθεσης) Παπαδοπούλου, Σαλώμη, Παπανικολάου, Δημήτρης (επιμ. καταλόγου), Δήμος Πατρέων, 1992, σελ. 15.



703



705



704



706α



706β

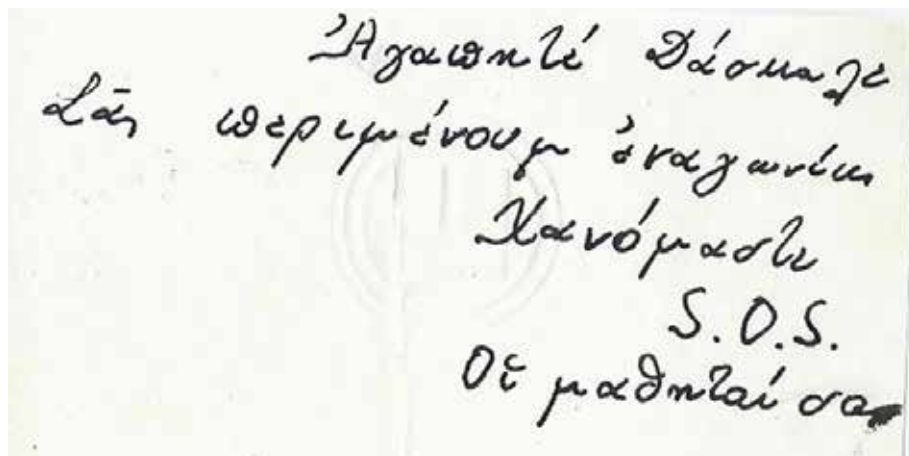
Η εμπειρία του φροντιστηρίου

Η αγάπη για τη διδασκαλία και η συναναστροφή με τους νέους οδήγησε τον Τάκη Μάρθα, παράλληλα με την επαγγελματική και διδακτική του απασχόλησή στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ, στην ίδρυση αρχιτεκτονικού φροντιστηρίου από το 1943 μέχρι το 1965, που του εξασφαλίζει παράλληλα και βιοπορισμό. Το φροντιστήριο λειτουργεί αρχικά στην κατοικία του επί της οδού Σολωμού 56 και στη συνέχεια από το 1950 στην κατοικία του στο Καλαμάκι, για την προπαρασκευή υποψηφίων της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ και για τελειόφοιτους της Αρχαιολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου.

Τα στοιχεία της έρευνας περιορίζονται σε μικρό αριθμό σπουδαστικών εργασιών και περισσότερο σε προφορικές και γραπτές πληροφορίες, εξαιρετικά ευαίσθητα διατυπωμένες, που αντλήθηκαν από κάποιους σπουδαστές του. Ο Τάκης Μάρθας καλλιέργησε τις σχέσεις διδασκαλίας-μαθητείας και αποτελούσε σε αυτό μία από τις φωτεινές εξαιρέσεις της εποχής, όπως προκύπτει από τις διηγήσεις αλλά και από τις προσωπικές γραπτές καταθέσεις προσώπων που μαθήτευσαν κοντά του. Στα 12 χρόνια διδασκαλίας στο φροντιστήριο, ο Τάκης Μάρθας είχε πολυάριθμους σπουδαστές. Ανάμεσά τους θα συναντήσουμε διακεκριμένους αρχιτέκτονες και ακαδημαϊκούς, όπως ο Δημήτρης Φατούρος, ο Δημήτρης Φιλίππιδης, ο Γιώργος Σαρηγιάννης, ο Αλέξανδρος Τομπάζης, ο Στέφανος Σίνος, ο Νίκος Βαλσαμάκης, ο Διονύσης Ζήβας, ο Αντώνης Τρίτσης, ο Ηλίας Παπαγιαννόπουλος, ο Αλέξης Καπόπουλος, ο Γιώργος Θεοδοσόπουλος, ο Παύλος Λουκάκης, οι Δημήτρης και Σουζάννα Αντωνακάκη, ο Νίκος Σιαπκίδης, ο Αργύρης Πετρονότης, ο Αθανάσιος-Μαρίνος Αραβαντινός.

Το σύστημα επιλογής, και η προ-επιλογή και προετοιμασία των υποψηφίων για την Αρχιτεκτονική Σχολή, ιδίως στη εποχή γύρω από το '50, περνούσε από τα φροντιστήρια σχεδίου για τις εισαγωγικές εξετάσεις, που έπαιξαν παράλληλα και τον ρόλο προπαρασκευαστικού κύκλου για τις αρχιτεκτονικές σπουδές στο ΕΜΠ. Όπως αναφέρει ο Γ. Σαρηγιάννης, κατά τη δεκαετία του '50, «υπήρχαν τρία φροντιστήρια για τους υποψηφίους της Αρχιτεκτονικής Σχολής οι οποίοι

703. Πρόσκληση γάμου από Ν. Μουτσόπουλο, φοιτητή του Τάκη Μάρθα
704. Συλληπητήρια επιστολή από το ΕΜΠ για τον θάνατο του Τάκη Μάρθα.
705α,705β. Ο Τάκης Μάρθας με φοιτητές του.



406



707α

706. Σημείωμα
σπουδαστών προς τον
Τάκη Μάρθα.
707α, 707β, 707γ. Ο Τάκης
Μάρθας με σπουδαστές
στο φροντιστήριο του στο
Καλαμάκι.



707β



707γ

εξετάζονταν σε ελεύθερο και σε γραμμικό σχέδιο: του Ζαχαράκη, κλα-
σικό γενικά που δίδασκε ειδικά και αποκλειστικά για τις Εισαγωγικές,
του Αλέξη Παπαγεωργίου (γαμπρού του Πικιώνη), που δίδασκε επί-
σης για τις Εισαγωγικές αλλά με άλλη ποιότητα και ευαισθησία, και
του Μάρθα, που κυρίως ειδικευόταν στο ελεύθερο και στο γραμμικό
σχέδιο».⁸⁹

Στα φροντιστήρια αυτά, τα οποία υιοθετούσαν διαφορετικές
διδασκτικές μεθόδους, γινόταν η πρώτη επαφή με θέματα τέχνης και
φιλοσοφίας της Αρχιτεκτονικής, μέσα σε πλαίσια των καλλιτεχνικών
ρευμάτων και ανησυχιών του Μεσοπολέμου, εντάσσοντας σταδιακά
τους μέλλοντες σπουδαστές στο πνεύμα της Αρχιτεκτονικής Σχολής.
«Η γνωριμία με τον Τάκη Μάρθα υπήρξε σημαδιακή για τον Γιώργο
Θεοδοσόπουλο, τουλάχιστον αν αληθεύει ότι η επιρροή κάποιων
δασκάλων της πρώτης νεό-τητας αφήνει μονιμότερα, αν και συχνά
αφανή, ίχνη. Σημαδιακή γιατί ο Τάκης Μάρθας είναι ο άνθρωπος που
θα φέρει τον Γιώργο Θεοδοσόπουλο για πρώτη φορά σε επαφή με
ορισμένα ιδεολογικά και καλλιτεχνικά ρεύματα του Μεσοπολέμου».⁹⁰

Οι διαφορετικές εκπαιδευτικές προσεγγίσεις στην προετοιμα-
σία των μελλοντικών φοιτητών στην Αρχιτεκτονική Σχολή εκφράζο-
νται εύγλωττα από τον Γ. Σαρηγιάννη: «Έχοντας φιλικές και οικογε-
νειακές σχέσεις με Πικιώνη και Μάρθα, αποφάσισε ο πατέρας μου να
κάνω ελεύθερο και γραμμικό στον Παπαγεωργίου και ελεύθερο στον
Μάρθα. Στον Παπαγεωργίου πήγαινα κάθε Κυριακή πρωί στην Πλα-
τεία Κάνιγγος, σε ένα νεοκλασικό γωνία Χαλκοκονδύλη και Κάνιγγος.
Στο φροντιστήριο του Αλέξη Παπαγεωργίου, το κλίμα ήταν “γυμνα-
σιακό”. Καθόμασταν στις θέσεις μας, το θέμα ήταν στημένο επάνω
στην έδρα (αρχικά γεωμετρικά σχήματα, κύβοι, κύλινδροι, κώνοι πρί-
σματα κ.ά.) και σιγά-σιγά περνούσαμε σε ανάγλυφα (ακροκέραμα κα)

⁸⁹ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Γιώργου Σαρηγιάννη,
αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, φοιτητή του
Τάκη Μάρθα (1958), στη γράφουσα, στις 15-3-2019.

⁹⁰ Αγριαντώνη Χριστίνα, «Θεοδοσόπουλος, Γιώργος 1938-1988» στο
Κωτσάκη, Αμαλία, Γεώργιος Θεοδοσόπουλος 1938-1988. Ο Αρχιτέκτων και
το Έργο του, Αθήνα 1989, εκδ. Μέλισσα, σελ. 76.



708

708 Ο Τάκης Μάρθας με σπουδαστές στο φροντιστήριο του στην Αθήνα επί της οδού Σολωμού.
709. Ευχετήρια κάρτα από τον φοιτητή του Τάκη Μάρθα Α. Καπόπουλο.
710. Ευχετήρια κάρτα από τους φοιτητές του Τάκη κ. Δοξιάδη και Δ. Φιλιππίδη.



709



710

και σε ολόσωμα αγάλματα. Η τεχνική ήταν όπως την ήθελε ο βασικός εξεταστής τότε, ο Χατζηκυριάκος: γεωμετριοποιημένα σχήματα, με σκίαση από λεπτές γραμμές σκληρού μολυβιού (4-7 H). Στο γραμμικό κυρίως ασκούμασταν στη χρήση των οργάνων, τότε είχαμε τον γραμμοσύρτη, έβγαζε πολύ ωραία γραμμή αλλά πολύ δύσκολα, αργότερα με τα graphos η σχεδίαση έγινε ευκολότερη και τεχνικά άψογη, αλλά ήταν ψυχρή, δεν είχε την προσωπικότητα του γραμμοσύρτη».⁹¹

«Στο φροντιστήριο του Μάρθα πήγαινα μόνο για ελεύθερο σχέδιο, στο Καλαμάκι. Πιθανόν να ήταν Κυριακές απόγευμα, δεν θυμάμαι. Άλλαζα τρεις συγκοινωνίες Μαρούσι-Κάνιγγος, Κάνιγγος- Ακαδημίας και Ακαδημίας-Καλαμάκι, έφτανα στο Καλαμάκι, όπου ήταν ήδη καμιά δεκαπενταριά παιδιά σκόρπια μέσα σ' όλο το σπίτι και ζωγράφιζαν ο καθένας ό,τι του είχε δείξει ο Μάρθας ή ό,τι του άρεσε, χωρίς ωράριο έναρξης και λήξης του μαθήματος. Ήταν όλοι μια πολύ φιλική παρέα, μαζί με τον Μάρθα, κατέβαζαν και κανένα ποτό ("μπεκρουλιάζαμε", είπε ο Παύλος Λουκάκης!), κουβέντιαζαν για διάφορα θέματα, άκουγαν και μουσική και ταυτόχρονα σχεδίαζαν. Όλοι γνωστοί και φίλοι μεταξύ τους, άλλοι μικρότεροι και άλλοι μεγαλύτεροι που δεν είχαν "μπει με την πρώτη". Ουσιαστικά ήταν ένα καλλιτεχνικό φυτώριο. Εγώ ένιωθα ξένος, ολίγον "επαρχιώτης" που βρέθηκα σε κλειστό κύκλο στον οποίο δεν ανήκα! Καθόμουν σε μια γωνιά και σχεδίαζα, όταν έκρινα ότι συμπλήρωνα την "ώρα" μου χαιρετούσα τον Μάρθα και επέστρεφα στο Μαρούσι. Θυμάμαι ότι, και μέσα στο Πολυτεχνείο πια, οι παρέες "του φροντιστηρίου του Μάρθα" ήταν ακόμη ισχυρές. Είχαν σφυρηλατηθεί σε έντονο πνεύμα φιλίας Δάσκαλου και μαθητών όπως σε μεσαιωνικά εργαστήρια όπου περνούσε στους μαθητές όχι απλά η "τεχνική" αλλά και η φιλοσοφία και η φιλία: αυτό ήταν που ξεχώριζε το φροντιστήριο Μάρθα από τα άλλα, ακόμη και του Παπαγεωργίου».⁹²

⁹¹ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Γιώργου Σαρηγιάννη, αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, φοιτητή του Τάκη Μάρθα (1958) στη γράφουσα, στις 15-3-2019.

⁹² Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Γιώργου Σαρηγιάννη, αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, φοιτητή του Τάκη Μάρθα (1958) στη γράφουσα, στις 15-3-2019.

Αντίστοιχα, ο Δημήτρης Φιλιππίδης αναφέρει ότι «ήταν κάτι ασύγκριτο ο Τάκης Μάρθας, από κάθε πλευρά. Αυτή την εποχή υπήρχε και το φροντιστήριο του Ζαχαράκη αντίστοιχα. Πιο οργανωμένο, πιο μεθοδικό, πιο συστηματικό. Ο Ζαχαράκης ήταν παλιός στρατιωτικός, ήταν τα πράγματα τάκα, τάκα, τάκα, στη σειρά. Ο Μάρθας ήταν κάτι άλλο, κάτι πιο χύμα, πιο ελεύθερο. Και τα παιδιά μέσα από αυτό το ζόρισμα το τρομερό για τις εισαγωγικές, πρέπει να το εκτιμούσανε για έναν λόγο παραπάνω αυτό. Δηλαδή, ότι πήγαινες εκεί και αυτά που κέρδιζες, τα κέρδιζες χαλαρά, χωρίς άγχος, ένα τέτοιο πράγμα. Αυτό ήταν το σημαντικό».⁹³

Η διαδικασία προετοιμασίας για τις εξετάσεις είναι επίπονη και χρονοβόρα, αναφέρει ο Αλέξανδρος Τομπάζης, στην οποία ξεχωρίζει η αντισυμβατική διδασκαλία του Τάκη Μάρθα. «Το φροντιστήριο δεν μου άρεσε καθόλου, αλλά ήταν απαραίτητο. Τυποποιημένη γνώση, κονσέρβα, αλλά και καλή άσκηση στον σκληρό ανταγωνισμό για να μπεις στο Πο-λυτεχνείο. Αντίθετα, το σχέδιο, γραμμικό και ελεύθερο, στο οποίο έκανα ιδιαίτερο μ' έναν δάσκαλο, και στο τέλος το ελεύθερο σχέδιο στου Τάκη Μάρθα, ήταν τα αγαπημένα μου. Δεν ξεχνάω τα καλά λόγια που έλεγε για μένα. Εισαγωγικές εξετάσεις: δεν θυμάμαι να είχα σ' όλη μου τη ζωή κάποια άλλη δοκιμασία πιο πιεστική. Τι αγωνία, και μετά η ατελείωτη αναμονή...».⁹⁴

Η κατοικία του Τάκη Μάρθα επί της οδού Σολωμού 56, στην οποία διαμένουν η οικογένειά του, οι αδελφές του και η μητέρα του, είναι ένα σύγχρονο atelier ζωγραφικής και φροντιστήριο σχεδίου. Αποτελεί τόπο συγκέντρωσης επιφανών προσώπων από τον χώρο των γραμμάτων, της Αρχιτεκτονικής, τον πνευματικό και καλλιτεχνικό κόσμο της εποχής. Αποτελεί έναν ενεργό χώρο ανταλλαγής ιδεών, απόψεων όπου συναντώνται ο Λαζόγκας, ο Καββαδίας, ο Κοντόπουλος με νέους υποψήφιους φοιτητές, δημιουργώντας ένα κλίμα δημιουργικό μέσα από τη γνωριμία καταξιωμένων καλλιτεχνών της εποχής και των νέων. «Το κύριο ήταν αυτό που λέγεται camaraderie στα Γαλλικά,

⁹³ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Δημήτρη Φιλιππίδη, αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, στη γράφουσα, στις 3-9-2017.

⁹⁴ Τ. Τομπάζης, Αλέξανδρος, *Η όμορφη καμηλοπάρδαλη*, Εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009, σελ. 51.



711

711. Ο Τάκης Μάρθας με σπουδαστές στο φροντιστήριο του στο Καλαμάκι.

υπήρχε μία συντροφικότητα πολύ άμεση, αμέσως δηλαδή σε έβαζε σε αυτό τον κόσμο του χωρίς επιφυλάξεις, χωρίς να περνάς από κάποια στάδια. Αυτό αυτομάτως σε ενέτασσε μέσα σε αυτό. Γινόσουν παρέα με όλους αυτούς που έβρισκες εκεί, δηλαδή, θυμάμαι να μπαίνω μέσα και ήταν όλοι καθισμένοι και χαμογελούσαν σε διάφορα σκαμνάκια, ντιβάνια, μέσα σε αυτό το σπίτι στη Σολωμού».⁹⁵

Ο Τάκης Μάρθας αποτελούσε πρότυπο και λειτουργούσε ως σημείο αναφοράς για τους σπουδαστές του, όπως αναφέρει ο Διονύσης Ζήβας. «Οι διαφορετικές εικόνες του προικισμένου κι ανήσυχου Τάκη Μάρθα, του ανθρώπου που για πάρα πολλούς από μας στάθηκε η πρώτη και κρίσιμη επαφή μας με αυτό που πηγαίναμε να κάνουμε, ένα πρότυπο ταυτόχρονα και μια πηγή γνώσης και συγκίνησης, ένα σταθερό σημείο αναφοράς για πολλά κατοπινά χρόνια της ζωής μας. Είχε κάτι το μαγικό εκείνη η πρώτη επαφή με τον Μάρθα στο μισοφωτισμένο, λίγα σκαλοπάτια ψηλότερα από την είσοδο, εργαστήριο, γραφείο, σπίτι –όλα μαζί– που ήταν και ο πρώτος χώρος διδασκαλίας και μύησης μας στα μυστικά του σχεδίου, της ζωγραφικής και της αρχιτεκτονικής. Εκεί γνώρισα τον Μάρθα, στο σπίτι του της οδού Σολωμού, κι εκεί μας μάζευε, δυο φορές την εβδομάδα, καμιά εικοσαριά παιδιά της τελευταίας τάξης του Γυμνασίου που ετοιμαζόμαστε για τις εξετάσεις του Πολυτεχνείου. Εκεί είδα για πρώτη φορά τα σύνεργα της ζωγραφικής –όλο εκείνο το γοητευτικό ανακάτεμα των σχεδίων, των έτοιμων ή μισοτελειωμένων πινάκων, των χρωμάτων κι όσων άλλων πραγμάτων του χρειαζόνταν για τη δουλειά του–, εκεί είδα τα λινόλεουμ, τα κοπίδια, τα μελάνια και το πιεστήριο που τύπωνε τα χαρακτηριστικά του, εκεί πρωτογνώρισα και τα σύνεργα της αρχιτεκτονικής: σχεδιαστήρια, διαφανή, στρατσόχαρτα και σελουλόζες, τις λινοτυπίες που ο ίδιος έβγαζε στην πρωτόγονη μηχανή του, κι εκεί έκανα τις πρώτες γνωριμίες με τους φίλους του και τους ανθρώπους του σιναιφιού».⁹⁶

⁹⁵ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Δημήτρη Φιλίππιδη-αρχιτέκτονα, Καθηγητή στην Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ στη γράφουσα, στις 3-9-2017.

⁹⁶ Ζήβας, Διονύσης, Κατάλογος έκθεσης *Τάκης Μάρθας, 1905-1965*,

Ο χώρος του φροντιστηρίου αποτελεί ένα σημείο αναφοράς, πηγή έμπνευσης, γνώσης και συγκίνησης, όπως αναφέρει ο Δημήτρης Φιλίππιδης, «γιατί ο Τάκης Μάρθας δεν ήταν απλά το φροντιστήριο, ήταν ένας κόσμος ολόκληρος. Δηλαδή έμπαινες εκεί μέσα και είχες μία ατμόσφαιρα που πολύ λίγο θύμιζε τυπικό φροντιστήριο, ήταν μία παρέα όλοι και μέσα σε αυτούς ήταν και ο Μάρθας, ισότιμος με όλους. Πολύ συντροφικός, πολύ φιλικός, του ανοιγόσουν, σου ανοιγότανε, γινόταν κουβέντα και για άλλα πολλά πράγματα. Δηλαδή, ένα κομμάτι της συνάντησης μαζί του είχε να κάνει αυστηρά με τη διδασκαλία, έτσι θα τραβήξεις τη γραμμή, θα χρησιμοποιήσεις τη βελόνα για να μετρήσεις, θα τεντώσεις το χέρι σου, έτσι βάζεις τους άξονες και έτσι περνάς το μολύβι, όλες αυτές τις οδηγίες που σου δίνει. Ή από πού ξεκινάς όταν έχεις ένα άσπρο χαρτί, πώς καδράρεις αυτό που βλέπεις και το μεταφέρεις και τα λοιπά, αυτές τις οδηγίες ένταξης τις πρόσφερε, αλλά αυτό ήταν ένα μικρό κομμάτι του συνόλου».⁹⁷

Η διδασκαλία του Τάκη Μάρθα, αντισυμβατική και απομακρυσμένη από την αποστειρωμένη μετάδοση γνώσεων, προϋπέθετε ωριμότητα και προσωπικότητες δεκτικές για μια ουσιαστική, άμεση διανοητική διαδικασία σε ένα επίπεδο προσωπικό, όπως αναφέρει ο Δημήτρης Φιλίππιδης: «... ο γέρο-Μάρθας ήταν ένας άνθρωπος ο οποίος μπορούσε να σου περάσει άμεσα την ουσία της διδασκαλίας χωρίς σχολαστικισμό, χωρίς την τυπικότητα, χωρίς να έχει μία μπροσούρα έτοιμη να στην πετάει στη μούρη και να σου λέει 'διάβασε τα', ένα τέτοιο πράγμα, να σου λέει τρία πράγματα και τα υπόλοιπα να τα δεις γραμμένα, δεν σε ξεπέταγε. Όση δουλειά να είχε γύρω του, όσοι και να περίμεναν διόρθωση, κτλ. Ήταν ένας δάσκαλος με υπομονή, τα δικά του χαρακτηριστικά, αμέσως μάθαινε ποιος είσαι, τις ικανότητές σου και τα λοιπά και, για μένα, γινότανε μία πολύ καλή προσαρμογή

Δημοτική Πινακοθήκη, Δήμος Πατρέων, Κυριαζή, Νέλλη, Παπανικολάου, Δημήτρης (επιμ. έκθεσης), Παπαδοπούλου, Σαλώμη, Παπανικολάου, Δημήτρης, (επιμ. Καταλόγου), 1992, σελ. 13.

⁹⁷ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Δημήτρη Φιλίππιδη, αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, στη γράφουσα, στις 3-9-2017.

στο τι ήθελε ο καθένας, τι ανάγκες είχε ο καθένας. Δηλαδή, είχε μία προσωπική χροιά αυτή η διδασκαλία, ήταν δηλαδή κανονικό φροντιστήριο, δεν ήταν τάξη, ήταν φροντιστήριο, και άρα κέρδιζες άμεσα, απίστευτα γρήγορα αυτά που έπρεπε να πάρεις».⁹⁸

Ο Τάκης Μάρθας ήταν πολύ προσεκτικός και επιμελής, όπως αναφέρει ο Αλέξης Καπόπουλος: «ερχόταν πάνω από τον καθένα και έκανε δουλειά, πολύ καλή δουλειά. Σε κάθε διόρθωση που έκανε στο γραμμικό είτε στο ελεύθερο, έκανε συζήτηση γενικότερης μορφής δεν ήτανε μόνο “εδώ, εκείνο, το άλλο”, αλλά ξάνοιγε την κουβέντα. Καταρχή δεν έλεγε βλακείες, είναι πολύ σημαντικό αυτό, το λέω με την έννοια του επιστημονικού όρου».⁹⁹

Το μάθημα μεταφέρεται συχνά εκτός του φροντιστηρίου, σε μουσεία, αρχαιολογικούς χώρους, φέρνοντας τους σπουδαστές σε άμεση επαφή με την τέχνη, την αρχιτεκτονική και την ιστορία, προτρέποντάς τους να προχωρήσουν σε νέες αναζητήσεις και τρόπους έκφρασης, ακολουθώντας την ρήση του Πικιώνη, «ο Δάσκαλος είναι σαν το γεφύρι που πρέπει να περάσει τους μαθητές του απέναντι και μετά να γκρεμιστεί». Οι σπουδαστές έρχονται σε επαφή, ίσως και για πρώτη φορά, με την αρχιτεκτονική και την ιστορία. «Τότε ήταν που γνώρισα και αγάπησα τα μνημεία του Κεραμεικού. Σχεδιάζοντας τις μορφές, επικοινωνείς ουσιαστικότερα με το αντικείμενο. Τα βράδια, επιστρέφοντας από τις περιοδείες μας στα εκκλησάκια του Ελαιώνα, καταλήγαμε στα ταβερνάκια της Πλάκας. Την παρέα αποτελούσαν ο Διονύσης Ζήβας, ο Θανάσης Κούρτης, ο Γιώργος Κλεομένης, η Κική η Στουπάκη και άλλοι, που δεν θυμάμαι τα ονόματά τους. Από τα χρόνια εκείνα άρχισε ένας γόνιμος συναγωνισμός μεταξύ μας, κάτι που απουσιάζει τελείως μεταξύ των συγχρόνων φοιτητών. Ο καθένας μας σιγά-σιγά άρχισε να διαμορφώνει τον προσωπικό του “τρόπο” και καμαρώναμε όλοι τις επιτυχίες των συναδέλφων και χαιρόμαστε,

⁹⁸ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Δημήτρη Φιλιππίδη, αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, στη γράφουσα, στις 3-9-2017.

⁹⁹ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Αλέξη Καπόπουλου, αρχιτέκτονα, φοιτητή του Τάκη Μάρθα (1960), στη γράφουσα, στις 15-11-2017.

γιατί γνωρίζαμε τον κόπο και την προσπάθεια που χρειάστηκε για να φθάσουν σ’ αυτό το αποτέλεσμα».¹⁰⁰

Η αυστηρή εκτέλεση των θεμάτων συνδυαζόταν με τις εποικοδομητικές συζητήσεις και εξελισσόταν σε ψυχαγωγία, όπως αναφέρει ο Δημήτρης Φατούρος: «Μας πήγαινε στο παλιό πανεπιστήμιο – ήταν ερειπιώδες, το ιστορικό κτίριο του πασίγνωστου αρχιτέκτονα που έκανε τα νεοκλασικά, του Κλεάνθη, που ήταν το κτίριο το παλιό το πανεπιστήμιο. Εκεί, στο ισόγειο, ήταν η ταβέρνα και εκεί μας πήγαινε παράλληλα με τις εργασίες. Ήτανε η εισαγωγή στο μυστήριο της τέχνης και της ήσυχης κατανάλωσης λίγου κρασιού».¹⁰¹

Ο Δημήτρης Φιλιππίδης αναφέρεται στη διδακτική διαδικασία που ξέφευγε από τα στερεότυπα της εποχής, η οποία εμφανίζεται ως μια επίπονη διαδικασία που μεταβάλλεται σε δημιουργική, μέσα από την προσωπική σχέση δασκάλου - μαθητή. «Θυμάμαι ότι πηγαίναμε σε διάφορους τέτοιους αρχαιολογικούς χώρους και κάναμε επιτόπου σχέδιο, δηλαδή επέμενε σε αυτό το πράγμα. Δεν μας κλείδωνε σε ένα δωμάτιο να ζωγραφίζουμε έναν κύβο, αλλά μας πήγαινε και κοιτάζαμε τα δύσκολα. Δύσκολο, θυμάμαι, ήταν ένα δωρικό κιονόκρανο, πάρα πολύ δύσκολο. Δηλαδή, πώς μετατρέπεις το τετράγωνο που φαίνεται λοξό με προοπτική, τον άβακα και να είναι πειστικό, να βγει η έλλειψη σωστά, και η ογκοπλαστική, να βγουν οι άξονες σωστά μέσα σε όλα αυτά. Θυμάμαι ήταν ένα φοβερό επίτευγμα να γίνει πειστικό αυτό το σχέδιο, ήταν ένας μικρός εφιάλτης να βγει. Ίσως άλλα να ήταν πιο εύκολα, αλλά αυτή ήταν η διδασκαλία του ελεύθερου σχεδίου, που το ελεύθερο σχέδιο είναι να βάλεις και συναίσθημα μέσα, δηλαδή δεν μπορεί να ήτανε ένα τελείως ξερό πράγμα, ένα τεχνητό πράγμα. Και αυτό το πρόσφερε ο Μάρθας, πάρα πολύ, δηλαδή ο Μάρθας ξεχείλαγε συναίσθημα».¹⁰²

¹⁰⁰ Μουτσόπουλος, Νικόλαος, ό.π., σελ. 22.

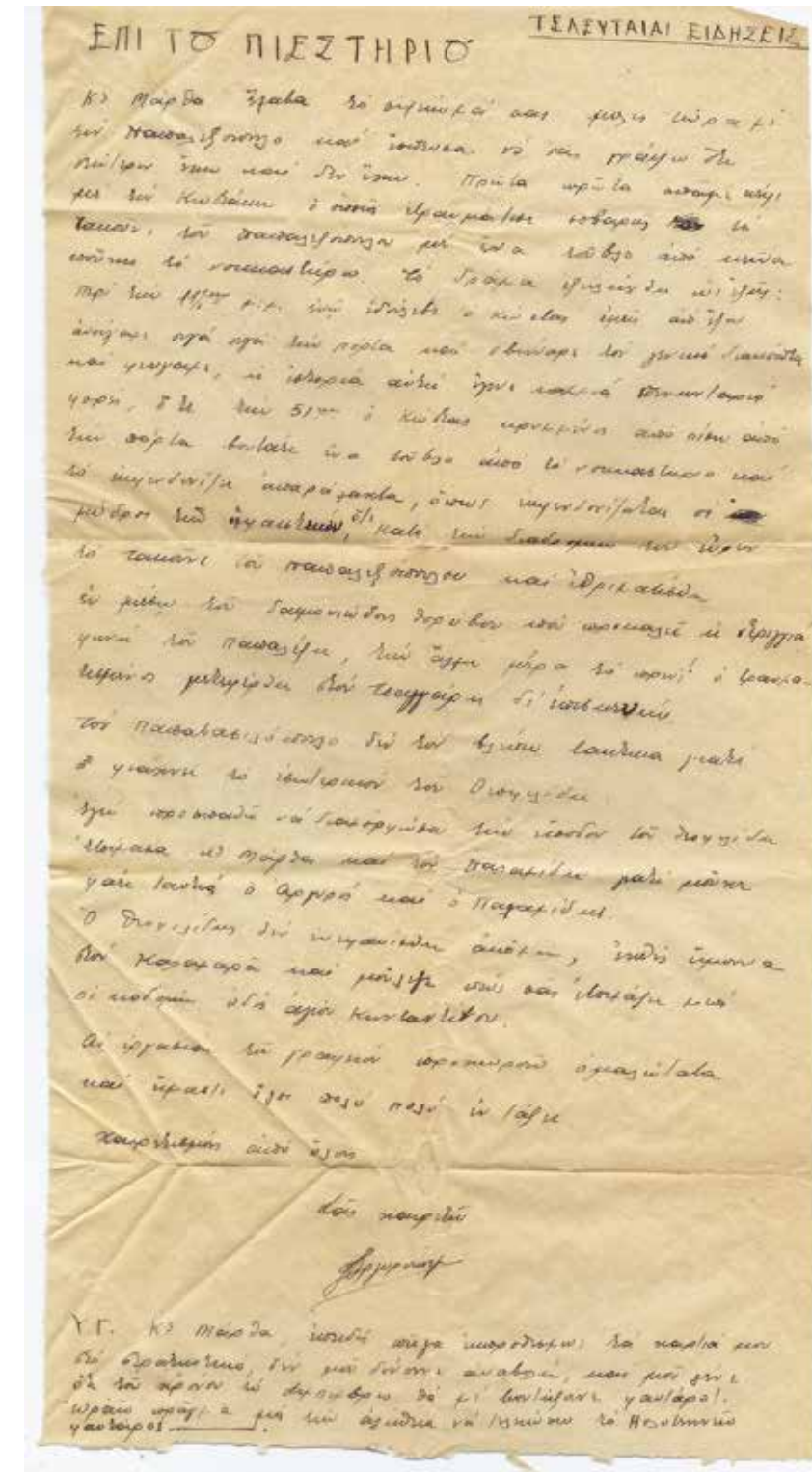
¹⁰¹ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Δημήτρη Φατούρου, αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΑΠΘ, στη γράφουσα, στις 29-10-2017.

¹⁰² Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Δημήτρη Φιλιππίδη, αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, στη γράφουσα, στις 3-9-2017.

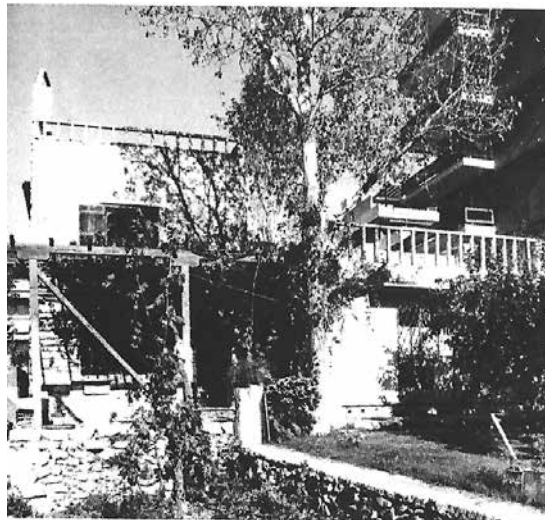
Ο Τάκης Μάρθας μέσω της διδασκαλίας του προωθεί έναν νέο τρόπο ζωής. Οι σπουδαστές του φροντιστηρίου προέρχονται από συντηρητικές ή αγροτικές οικογένειες με στερεότυπα, τα οποία ο Τάκης Μάρθας τα ανατρέπει γιατί θεωρεί ότι μέσα από τις προσωπικές ανατροπές θα απελευθερωθεί η δημιουργική τους δύναμη. Είναι «ο πρώτος πού θα ρίξει τον σπόρο της αντισυμβατικότητας και του αντιδογματισμού σαν στάση ζωής. Αν κρίνω από την ευφορία με την οποία ο Γιώργος Θεοδοσόπουλος θυμόταν, χρόνια αργότερα, τα επεισοδιακά μαθήματα σχεδίου (το γραμμικό, στο σπίτι του Μάρθα στην Αθήνα, το ελεύθερο, στη «βίλα» του Καλαμακίου), θα πρέπει να γοητεύτηκε ή μικρή παρέα που τα παρακολουθούσε (Κίμων Σαρρής, Ηλίας Παπαγιαννόπουλος, Κώστας Μάρθας και Αυγή Μαρκοπούλου) από τις άμεσες και «αντιεξουσιαστικές» σχέσεις τού δασκάλου με τους μαθητές του, από το φιλελεύθερο, ζεστό κλίμα πού καλλιεργούσε. «Ένα κλίμα ριζικά διαφορετικό, τόσο από το ασφυκτικό, δυναστευτικό κλίμα του σχολείου, όσο και από τον καθωσπρεπισμό και την τυπικότητα της μικροαστικής Αθήνας. Όλα τούτα είναι σπορές που θα βλαστήσουν αργότερα».¹⁰³

Η προσωπική επαφή του Τάκη Μάρθα με τους σπουδαστές καθόρισε τη διδασκαλία του, μετατρέποντάς την σε μια διαδικασία μύησης στον πνευματικό και καλλιτεχνικό του κόσμο, με αποτέλεσμα τον απέραντο θαυμασμό τους προς τον δάσκαλό τους. «Δεν θα ήταν υπερβολή να πω ότι το σχέδιο ήταν μία πρόφαση, και ότι αυτό που πραγματικά συνέβαινε ήταν αυτή η ανθρώπινη επαφή, η οποία φαίνεται ότι για αυτόν ήτανε το νούμερο ένα. Δηλαδή, ήταν το πρώτο. Και για αυτό τον αγαπούσαμε όλοι, δηλαδή, δεν θυμάμαι ποτέ να δημιουργηθεί σύγκρουση μαζί του ή κάποιος να βγάλει γλώσσα ή να αντιδράσει να πει “μα δεν μπορείς να μου το σβήνεις αυτό που έχω κάνει”, κατάλαβες, να υπάρχει ένα τέτοιο είδος αντίδρασης. Και δεν ήταν ο σκέτος σεβασμός, ήταν ένας άνθρωπος τον οποίο τον αγαπούσες, ήξερες ότι σε εκτιμά σαν άτομο, άρα ανταπόδιδες και εσύ, ανοιγόσουν τη στιγμή που εκείνος πρώτος ανοιγόταν. Ότι αυτό το οποίο

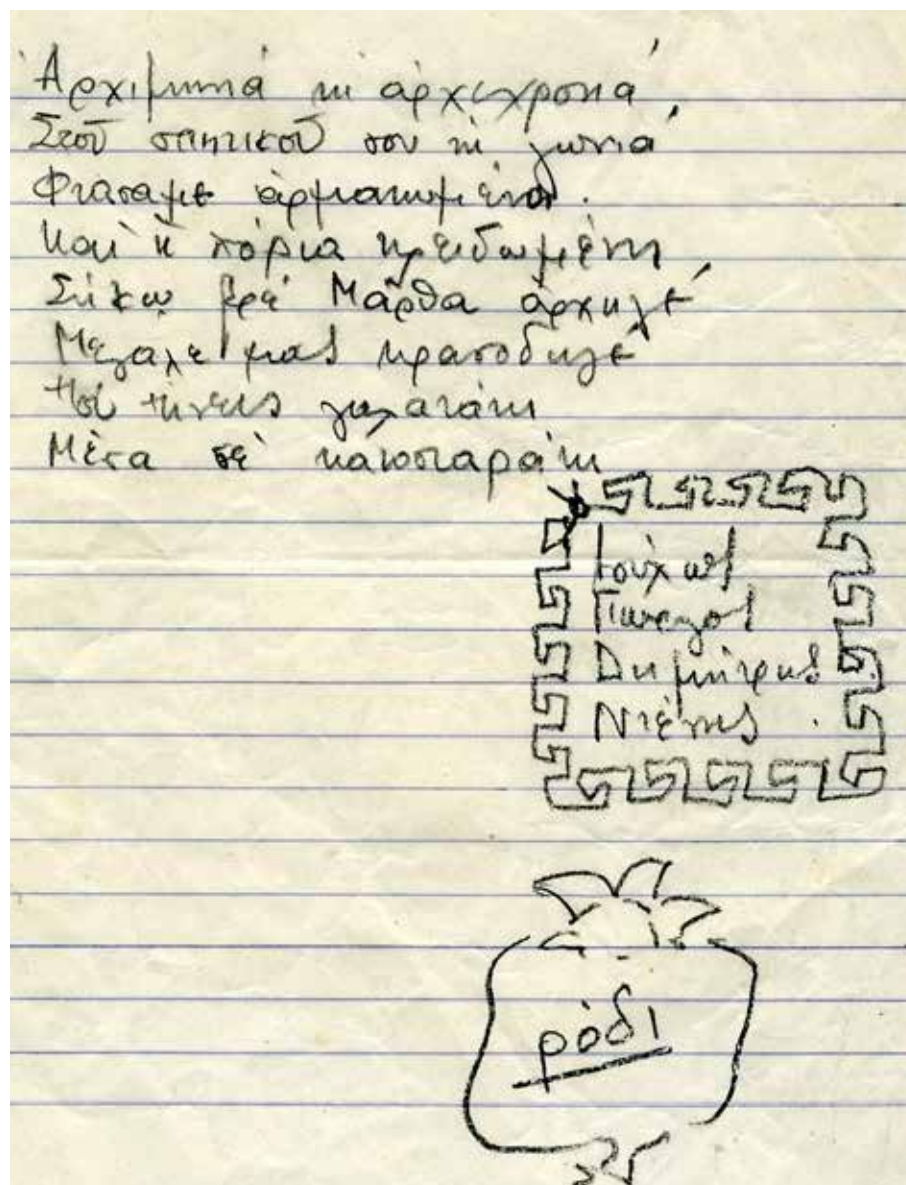
¹⁰³ Αργιαντώνη Χριστίνα, ό.π., σελ. 76.



712. Επιστολή φοιτητών προς τον Τάκη Μάρθα.



713



714

713. Το φρονηστήριο του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι.
714. Σημείωμα σπουδαστών του φροντιστηρίου προς τον Τάκη Μάρθα.

έκανε, ήταν ένα καλό μάθημα και να γίνεις δάσκαλος μετά, δηλαδή εγώ, όταν έγινα δάσκαλος μετά, ίσως ασυνείδητα πέρασα μερικές τέτοιες εμπειρίες τις πέρασα μέσα στον τρόπο που δούλευα και μέσα στο Πολυτεχνείο».¹⁰⁴

Ο τρόπος ζωής που προάγει ο Τάκης Μάρθας είναι συνεπής με τη διδασκαλία του. Το εργαστήριό του «αποτελεί την πρώτη εμπειρία καλλιτεχνικής δημιουργίας και τρόπου ζωής».¹⁰⁵ Η διδασκαλία μέσα από την εναλλαγή «θεωρίας» και «πράξης» λειτουργεί άμεσα στους σπουδαστές ως μια βιωματική διαδικασία. «Ήταν δύσκολες εκείνες οι χρονιές. Ο πόλεμος και η Κατοχή ήταν ακόμα χθεσινά κι ο καθένας μας είχε ένα σωρό προβλήματα κι ο ίδιος ο Μάρθας ίσως ακόμα περισσότερα. Πάλευε όμως να τα ξεπεράσει και πάλευε να μας μεταδώσει όσα ήξερε, να μας πλησιάσει και να γίνει φίλος μαζί μας, να μας διδάξει, ανάμεσα στ' άλλα, κι έναν τρόπο ζωής και σκέψης, να μας μάθει να είμαστε απλοί και τίμιοι, να κατακτήσουμε και να αγαπήσουμε αυτά που μας μάθαινε. Ο αγώνας του Τάκη Μάρθα, αυτή η καθημερινή δική του προσπάθεια και αναζήτηση, μια "θεωρία" και μια πρακτική που σιγά-σιγά την ανακαλύψαμε και την συνειδητοποιήσαμε, ήταν, όπως πιστεύω, το κύριο χαρακτηριστικό του. Ο καθημερινός πειραματισμός, η απουσία δογματισμών, η αγωνία να προσεγγίσει τον στόχο του από πολλούς δρόμους, να κυριαρχήσει πάνω στα εκφραστικά του μέσα και η απουσία κάθε έπαρσης για το αποτέλεσμα. Η μετρημένη ικανοποίηση μόνο του κάθε δημιουργού, όταν κριτικά αντικρίζει το τελικό αποτέλεσμα και η προθυμία συνάμα να δεχθεί και να συζητήσει κάθε αντίθετη με την δική του άποψη».¹⁰⁶

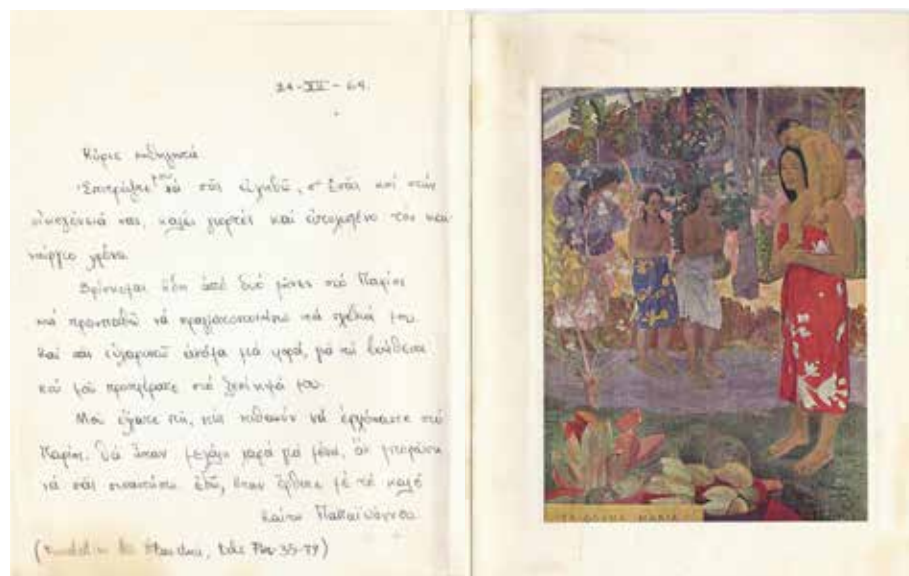
¹⁰⁴ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Δημήτρη Φιλιππίδη, αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, στη γράφουσα, στις 3-9-2017.

¹⁰⁵ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Δημήτρη Φατούρου, αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΑΠΘ, στη γράφουσα, στις 29-10-2017.

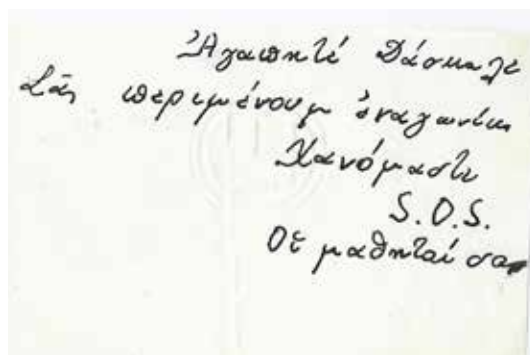
¹⁰⁶ Ζήβας, Διονύσης, Κατάλογος έκθεσης *Τάκης Μάρθας, 1905-1965*, Δημοτική Πινακοθήκη, Δήμος Πατρέων, Κυριαζή, Νέλλη, Παπανικολάου, Δημήτρης (επιμ. έκθεσης), Παπαδοπούλου, Σαλώμη, Παπανικολάου, Δημήτρης (επιμ. καταλόγου), 1992, σελ. 13.



715



716



717



718

715. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα.

716. Επιστολή της σπουδάστριάς του Τάκη Μάρθα Κ. Παπαιωάννου.

717. Σημείωμα σπουδαστών του φροντιστηρίου προς τον Τάκη Μάρθα.

718. Ο Τάκης Μάρθας σε εκδήλωση του φροντιστηρίου.

Ο πειραματισμός και η ανάγκη για εφεύρεση νέων τρόπων απόδοσης της Τέχνης αλλά και της Αρχιτεκτονικής με καινοτόμα διάθεση, που χαρακτηρίζει το έργο του Τάκη Μάρθα, εφαρμόζεται και στη διδασκαλία του. «Ο Τάκης Μάρθας έψαχνε πάντα νέες μεθόδους και νέα υλικά, και ένα απόγευμα μου δίδαξε ζωγραφική με καλαμάκι αντί για πινέλο (έχω κάποια σχέδια δικά μου, τα δικά του τα πήρε μαζί του) και ζωγραφική σε επιφάνεια που είχε σκεπαστεί με τσόφλι αυγού, ήταν σαν βυζαντινό μωσαϊκό!». ¹⁰⁷

Τα όρια μεταξύ Τέχνης και Αρχιτεκτονικής είναι ρευστά στη διδασκαλία του Μάρθα, όπως και τα όρια μεταξύ Τέχνης και τρόπου ζωής. Ο τρόπος ζωής που προάγει αποτελεί ένα γόνιμο υπόβαθρο για την αρχιτεκτονική εκπαίδευση. «Πέραν από το φροντιστήριο, ο Τάκης Μάρθας ήταν και ένας δάσκαλος ζωής. Σίγουρα. Δηλαδή αυτά που οι γονείς σου δεν μπορούν να σου πουν ή δεν θελαν να σου πούνε, στα 'λεγε ο γερο-Μάρθας. Σου πρόσφερε τέτοιους οδηγούς πλεύσης που είχαν σχέση με το επάγγελμα, με την τέχνη, με το ένα, με το άλλο, πώς συνδέονται όλα αυτά, τι σχέση έχουν μεταξύ τους. Αυτό, για μένα τουλάχιστον ήταν, και όχι μόνο για μένα, ήταν ένα μάθημα που είχε πολύ μεγαλύτερες επιπτώσεις από το σκέτο φροντιστήριο και από τη σκέτη τεχνική, να μάθεις να κάνεις τέτοια πράγματα για να περάσεις τις εισαγωγικές. Και το λέω αυτό, γιατί μας μάθαινε να πλατσουρίζουμε και σε τέχνη παράλληλα. Δηλαδή, αυτή η άνεση του ορίου ανάμεσα σε Αρχιτεκτονική και Τέχνη που εκείνος δεν το έλεγε δογματικά, το εφάρμοζε. Το έβλεπες μπροστά στα μάτια σου αυτό το πράγμα, ήταν κάτι που προσπαθούσαμε, ασυνείδητα ίσως, να τον μιμηθούμε και εμείς οι υπόλοιποι, δηλαδή όσοι από μας είχαμε μία τέτοια έφεση, μία τέτοια δυνατότητα, να προσπαθήσουμε να το συνεχίσουμε. Να μην το αφήσουμε να πέσει». ¹⁰⁸

¹⁰⁷ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Γιώργου Σαρηγιάννη, αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, φοιτητή του Τάκη Μάρθα (1958), στη γράφουσα, στις 15-3-2019.

¹⁰⁸ Προφορική πληροφορία. Συνέντευξη του Δημήτρη Φιλιππίδη, αρχιτέκτονα, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, στη γράφουσα, στις 3-9-2017.

Η διδασκαλία του Τάκη Μάρθα -Γενικές παρατηρήσεις

Στην εκπαιδευτική διαδικασία που υιοθετεί ο Τάκης Μάρθας θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε μια σύγχρονη διδακτική προσέγγιση που συμβάλλει στη μοντερνιστική διδακτική λογική.

- Η διδασκαλία του εμπνέει τη γνώση και την καλλιτεχνική σύνθεση μέσα από διαδικασίες δημιουργικές αλλά και διαρκούς αμφισβήτησης.
- Η διδασκαλία του διαμορφώνει προσωπικότητες κοινωνικές, άλλοτε αντισυμβατικές, εντάσσοντας τον ρόλο του αρχιτέκτονα στην κοινωνική του βάση.

- Η καλλιτεχνική επεξεργασία των θεμάτων βασίζεται στον πειραματισμό, στη διαρκή αμφισβήτηση, στην ομαδική έρευνα και συνεργασία μεταξύ των φοιτητών, αποσκοπώντας στην παραγωγή μιας συνολικής καλλιτεχνικής δημιουργίας.

- Η διδασκαλία του συμβάλλει στη σύζευξη Αρχιτεκτονικής και Τέχνης μέσα από παράλληλες θεωρήσεις και εφαρμογές.

- Η διδασκαλία του συμβάλλει στην ανάδειξη της δημιουργικότητας των αρχιτεκτόνων μέσα από τη μελέτη και την εφαρμογή της γεωμετρίας και των παραστατικών μέσων ως σημαντικών συνθετικών εργαλείων.

- Η διδασκαλία του συμβάλλει στην ανάδειξη της γεωμετρίας ως εργαλείου αναζήτησης της ελληνικότητας.

- Η διδασκαλία του συμβάλλει στη δημιουργία ενός καθηγητή- δασκάλου, όπου οι διαπροσωπικές σχέσεις αναδεικνύονται καθοριστικές στην καλλιτεχνική παιδεία και ο τρόπος ζωής του διδάσκοντος συνιστά καλλιτεχνικό πρότυπο των φοιτητών.

- Ο ρόλος του στο φροντιστήριο απεδείχθη εξίσου σημαντικός με εκείνον του διδάσκοντος στο ΕΜΠ, γιατί ουσιαστικά έβαζε τα θεμέλια της αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης. Συνεισφέρει πέρα από την παροχή γνώσεων αναγκαίων στην αρχιτεκτονική, στη δημιουργία ενός προτύπου αρχιτέκτονα, καλλιτέχνη, διανοούμενου και αμφισβητία.

- Η εμπειρία, τέλος, για τον Τάκη Μάρθα καθίσταται κεντρικός άξονας της διδακτικής του προσέγγισης.



719



720α



720β

719. Ο Τάκης Μάρθας με τους φοιτητές του στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ.
720α, 720β. Εργασίες των σπουδαστών στο φροντιστήριο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β

Η ΔΗΜΟΣΙΑ ΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΑΡΘΑ

Η δράση του Τάκη Μάρθα ως προέδρου του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων

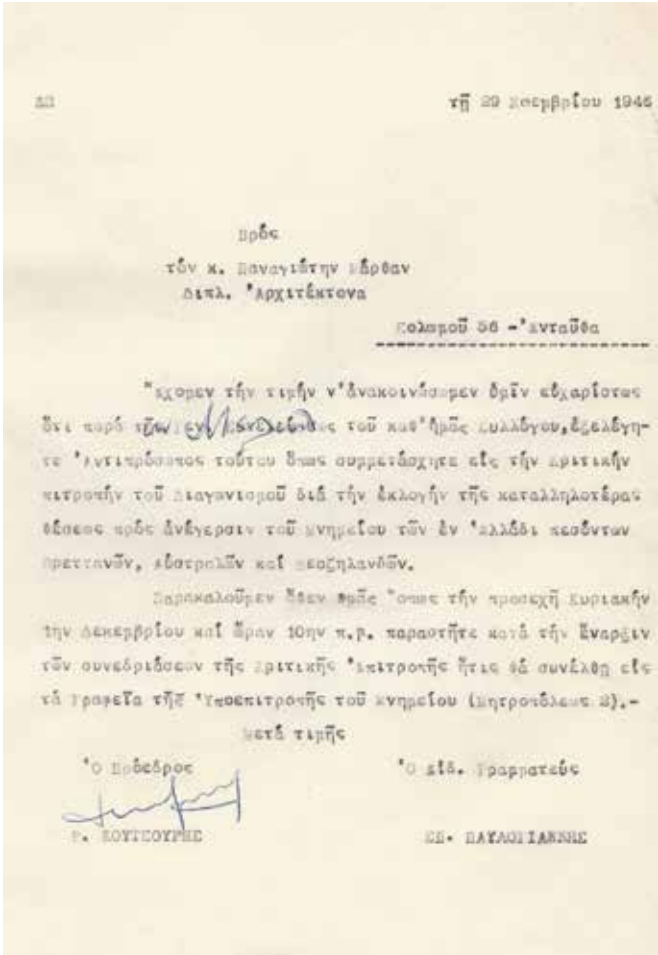
Ο Τάκης Μάρθας, από το 1956 έως το 1958, συμμετέχει ενεργά στη δημόσια δράση ως πρόεδρος του Συλλόγου Ελλήνων Αρχιτεκτόνων Αποφοίτων Ανωτάτων Σχολών. Η εκλογή του το 1958 έγινε μετά από μυστική ψηφοφορία και με συνυποψηφίους σημαντικούς αρχιτέκτονες όπως ο Π. Μυλωνάς, ο Α Προβελέγγιος, ο Δ. Ζήβας, ο Ι. Λιάπης, ο Η. Σκρουμπέλος. Τιμητική ψήφο έλαβε ο καθηγητής Π. Μιχελής, μετά από πρωτοβουλία της Γενικής Συνέλευσης.¹⁰⁹

Ο Σύλλογος Αρχιτεκτόνων Διπλωματούχων Ανωτάτων Σχολών (ΣΑΔΑΣ) ιδρύθηκε το 1922 με πυρήνα τους νέους αποφοιτήσαντες αρχιτέκτονες και επικεφαλής, ως ιδρυτικά μέλη τιμής ένεκεν, «τους παλαιίμαχους αρχιτέκτονες των Αθηνών».¹¹⁰

Ο σύλλογος Αρχιτεκτόνων αποτέλεσε την πρώτη κλαδική επαγγελματική οργάνωση μηχανικών στην Ελλάδα με καταστατική στόχευση την ανάδειξη και την κατοχύρωση της θέσης των αρχιτεκτόνων στη μελέτη, την κατασκευή και την επίβλεψη κτιρίων και υποδομών και τον πολεοδομικό σχεδιασμό. Η κατοχύρωση αυτή συνδεόταν με την καθιέρωση ενός διακριτού και επίσημα αναγνωρισμένου ρόλου του αρχιτέκτονα σε σχέση με τους πολιτικούς μηχανικούς, όπως επίσης και με τον εξοβελισμό των εμπειροτεχνών από το χώρο της παραγωγής της κατοικίας. Τον πυρήνα για την ίδρυση του ΣΑΔΑΣ αποτέλεσαν οι πρώτοι 12 διπλωματούχοι της Αρχιτεκτονικής Σχολής του ΕΜΠ, που πρωτολειτούργησε το 1917, οι καθηγητές της σχολής

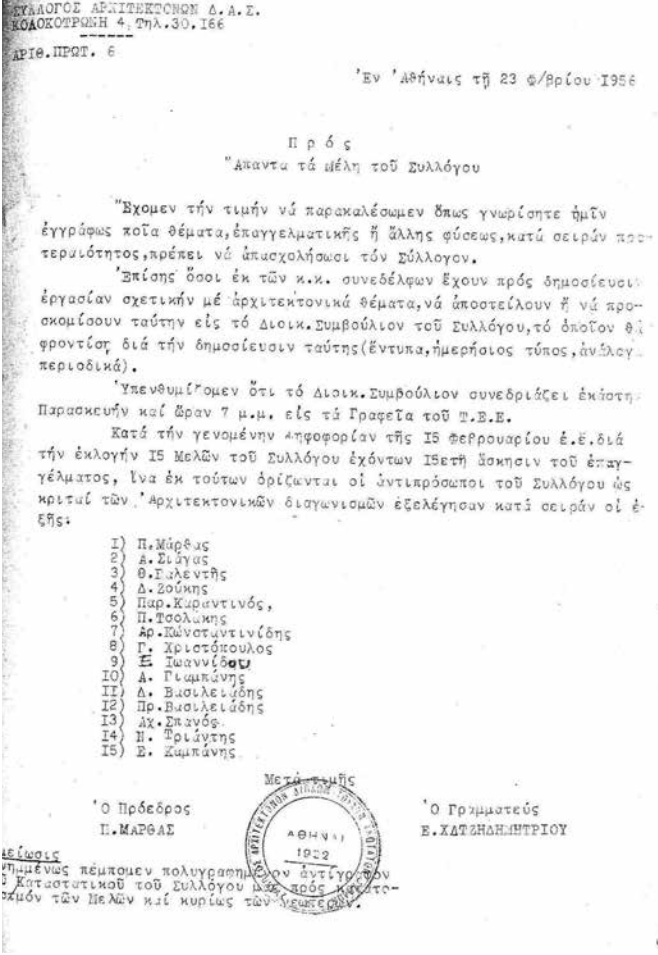
¹⁰⁹ Σύλλογος Αρχιτεκτόνων ΔΑΣ, Συνεδρίασις 1η, Συνέλευσις 7 Μαρτίου 1958. Αρχείο ΣΑΔΑΣ.

¹¹⁰ Σύλλογος Αρχιτεκτόνων ΔΑΣ, Συνεδρίασις 12, Συνέλευσις 3 Μαΐου 1958, Απόφασις 42. Αρχείο ΣΑΔΑΣ.



722

721. Ο Τάκης Μάρθας, πρόεδρος του ΣΑΔΑΣ.
722. Συμμετοχή του Τάκη Μάρθα σε επιτροπές Αρχιτεκτονικών Διαγωνισμών ως πρόεδρος του ΣΑΔΑΣ.
723. Εκλογή του Τάκη Μάρθα ως πρόεδρος του ΣΑΔΑΣ.



723



721

αλλά και παλαιότεροι αρχιτέκτονες, όπως ο Αναστάσιος Μεταξάς, ο Αριστοτέλης Ζάχος, ο Μιχαήλ Λυκούδης, κλπ¹¹¹ .

Επιστημονικά, ο Σύλλογος, εκτός από συνδικαλιστικό όργανο, λειτούργησε και σαν πόλος έλξης των νέων γύρω από τους παλιούς, αποτελώντας μια μορφή σχολείου μετεκπαίδευσης των νέων αρχιτεκτόνων .

Ο Τάκης Μάρθας ακολουθεί μια σημαντική δημόσια δράση ως Πρόεδρος του Συλλόγου Ελλήνων Αρχιτεκτόνων Αποφοίτων Ανωτάτων Σχολών (1956-1958) αναλαμβάνοντας πρωτοβουλίες για την προστασία και αναβάθμιση του επαγγέλματος και του επιστημονικού ρόλου των αρχιτεκτόνων.¹¹²

Κατά την προεδρία του Τάκη Μάρθα, τα θέματα με τα οποία ασχολήθηκε ο Σύλλογος Αρχιτεκτόνων είναι πολυσύνθετα, αφορούν στις Συλλογικές συμβάσεις, στην Ασφάλιση των Αρχιτεκτόνων κατά την εκτέλεση Έργων, Δημοσιεύσεις, Αρχιτεκτονικά Συνέδρια πολεοδομίας και αρχιτεκτονικής, προτομές Αρχιτεκτόνων, στο Σχέδιο Πόλεως¹¹³ καθώς και σε κρίτική και σε αντιδράσεις σε πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα.

Ο Τάκης Μάρθας δεν θα διστάσει να διαφωνήσει και να αντιδράσει δημόσια με δυναμικό τρόπο σε κοινωνικά και καίρια πολιτικά ζητήματα που δεν άπτονται άμεσα με την Αρχιτεκτονική, αγνοώντας τους κινδύνους, όπως η αντίδραση για το κυπριακό θέμα με απόφαση συνέλευσης του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων στις 10-06-1958, όπου αναφέρεται: «Κατόπιν της νέας εις βάρος των Ελλήνων της Κύπρου επιθέσεως των Τούρκων με συνέπειαν σφαγάς και εμπρησμούς εκ μέρους τούτων, το Διοικ. Συμβούλιο του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων διερμηνεύων την αγανάκτησιν των Ελλήνων Αρχιτεκτόνων διαμαρτύρεται προς όλον τον πολιτισμένον κόσμον και ζητεί την έμπρακτον

¹¹¹ Μαρμαράς, Μανώλης, *Η Αστική Πολυκατοικία της Μεσοπολεμικής Αθήνας, Αρχή της Εντατικής Εκμετάλλευσης του Αστικού Εδάφους*, ΕΤΒΑ, Αθήνα 1991, σσ. 173-181.

¹¹² Μαρμαράς, Μανώλης, *ό.π.*, σελ. 92

¹¹³ Σύλλογος Αρχιτεκτόνων ΔΑΣ, Συνεδρίασις 12, Συνέλευσις 3 Μαΐου 1958, Απόφασις 42. Αρχείο ΣΑΔΑΣ.

ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΔΙΠΛΩΜΑΤΟΥΧΩΝ ΑΝΩΤΑΤΩΝ ΣΧΟΛΩΝ
 Κολοκοτρώνη 4-Σηλ. 30.166
 Αρ. Πρωτ. 76 Αθήναι τῆς 29 Ἰουλίου 1958

Πρὸς
 τὴν Ἐφημερίδα "

ΕΛΥΤΕΡΙΑ

Κύριε Διευθυντά,

Ὁ Σύλλογος Ἀρχιτεκτόνων Ἀνωτάτων Σχολῶν οὗς παρακαλῶ ὅπως δημοσιεύσῃ τὴν κατωτέρω διαμαρτυρίαν.-

ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑ τοῦ ΣΑΔΑΣ

Ὁ Σύλλογος Ἀρχιτεκτόνων διαμαρτυρεῖται ἐντόνως διότι εἰς τὴν Ἑλληνικὴν Ἐπιτροπὴν τοῦ Διαγωνισμοῦ τῆς διαμορφώσεως τῆς πλατείας τῆς Πλατείας Ἰμμοῦδος παρεδρίχθη καὶ κατ'ἐξαιρεσιν ὁδὸν συμπαραλαμβάνονται ἀντιπροσώποι τοῦ.

Εἰναι περὶ ἐλπίδα ἡ προκηρυσσασα τὸν διαγωνισμὸν ὑπηρεσία ὁδὸν συμπληρώσῃ τὴν Ἑλληνικὴν Ἐπιτροπὴν δι' αὐτὴς ἀκόμη Ἀρχιτεκτονικὸς ἀντιπρόσωπος τοῦ Σ.Α.Δ.Α.Σ. ὁ τελευταῖος εἶναι ὑποπροσέμενος ὡς συστήσῃ εἰς τὴν μέλει τοῦ ν' ἀποδοχῇ τοῦ διαγωνισμοῦ καὶ ἐστὶν εἰς αὐτὸν γνωστὸν ὅτι οὐ στεροῦνται τῆς συμπαραστάσεως τοῦ συστικοῦ ἀντιπροσώπου.-

Ὁ Πρόεδρος
 ΤΑΚΗΣ ΜΑΡΘΑΣ

724α

Συνεδρίασις 14η
 τῆς 10ης Ἰουνίου 1958

Παρόντες οἱ κ.κ. Τάκης Μάρθας, Κ. Ασλανίδης, Β. Δογάνης καὶ Στ. Μαύτα.

Ἀπόφασις 45η

Κατόπιν τῆς νέας εἰς βάρους τῶν Ἑλλήνων τῆς Ἑξέτου ἐπιθέσεως τῶν ἑορῶν μὴ συνδεκτῶν σφαγῶν καὶ ἀμνημονίᾳ ἐκ μέρους τοῦ τῶν τῶν Διοικ. Συμβουλίου τοῦ Συλλόγου Ἀρχιτεκτόνων διακηρυχθέν τὴν ἀγανάκτησιν τῶν Ἑλλήνων Ἀρχιτεκτόνων διαμαρτυρεῖται πρὸς ὅλον τὸν κοινωτικὸν κόσμον καὶ ζητεῖ τὴν ἔμπροσθεν συμπαραστάσιν τοῦ εἰς τὸ δίκαιον αἶτημα τοῦ Κυπριακοῦ λαοῦ διὰ τὴν ἀποκτησὶν τῆς ἐλευθερίας του.

Καλεῖ τὴν Ἑλληνικὴν Κυβέρνησιν νὰ προσφύγῃ εἰς τὸ Συμβούλιον Ἀσφαλείας κατὰ τὴν φαισίαν τὴν παραχρῆν καὶ εἰς τὸν Ο.Η.Ε. διὰ τὴν διακρίσιν τοῦ αἰτήματος τῆς ἀποδοχῆς τοῦ Κυπριακοῦ λαοῦ.

Διαδηλώνει τὴν συμπαραστάσιν του πρὸς τὸν ἀγωνιζόμενον διὰ τὴν ἐλευθερίαν τοῦ Κυπριακοῦ λαοῦ.-

Ὁ Πρόεδρος Ἡ Γραμματεὺς
 ΤΑΚΗΣ ΜΑΡΘΑΣ ΣΤ. ΜΑΥΤΑ

724β

συμπαράστασιν του, εἰς τὸ δίκαιον αἶτημα τοῦ κυπριακοῦ λαοῦ διὰ τὴν ἀπόκτησιν τῆς ἐλευθερίας του. Καλεῖ τὴν Ἑλληνικὴν κυβέρνησιν νὰ προσφύγῃ εἰς τὸ Συμβούλιον Ἀσφαλείας κατὰ τῶν υπαιτίων τῶν ταραχῶν καὶ εἰς τὸν Ο.Η.Ε. διὰ τὴν δικαίωσιν τοῦ αἰτήματος τῆς αυτοδιαθέσεως τοῦ κυπριακοῦ λαοῦ. Διαδηλώνει τὴν συμπαράστασίν του πρὸς τὸν ἀγωνιζόμενον διὰ τὴν ἐλευθερίαν τοῦ Κυπριακοῦ λαοῦ».¹¹⁴

Ὁ Τάκης Μάρθας συμμετέχει στὸν ἀγῶνα γιὰ τὸν ἐκσυγχρονισμό τῆς μεταπολεμικῆς ἀρχιτεκτονικῆς στὴν Ελλάδα μετὰ τὴν συμμετοχὴν του στὴν σύνταξη τοῦ νέου Κανονισμοῦ γιὰ τὴν διεξαγωγὴ Ἀρχιτεκτονικῶν διαγωνισμῶν¹¹⁵ καὶ ὡς κριτὴς σὲ Ἀρχιτεκτονικοὺς Διαγωνισμοὺς.¹¹⁶

Ὡς κριτὴς συμμετέχει σὲ σημαντικοὺς Πανελλήνιους καὶ Διεθνεῖς Ἀρχιτεκτονικοὺς Διαγωνισμοὺς ὡς ἀντιπρόσωπος τοῦ Συλλόγου Ἀρχιτεκτόνων ΣΑΔΑΣ, δίνοντας ἐνεργὸ «παρών» στὴ διαμόρφωση τῆς εἰκόνας τῆς Ελλάδας κατὰ τὴ μεταπολεμικὴ περίοδο. Τὸ 1961 συμμετέχει μαζί με τοὺς Θ. Βαλεντή, Αρ. Κωσταντινίδη, Κ. Δοξιάδη, Ρ. Αρβανίτη, Ι. Λιάπη σὲ ἀρχιτεκτονικὸ Διαγωνισμό γιὰ τὸ Ὑπουργεῖο Συγκοινωνιῶν καὶ Δημοσίων ἔργων¹¹⁷. Τὸ 1958 συμμετέχει ὡς κριτὴς στὸ Διαγωνισμό με θέμα τὴν διαμόρφωση τῆς πλατείας Κλαυθμώνος: «Σταθμὸς Αυτοκινήτων εἰς Πλατεία Κλαυθμώνος». (50.000 μ³), στὸν ὁποῖο τὸ Α βραβεῖο ἔλαβε ἡ ομάδα Π. Βασιλειάδη, Σ. Κοκκολιάδη, Ι.

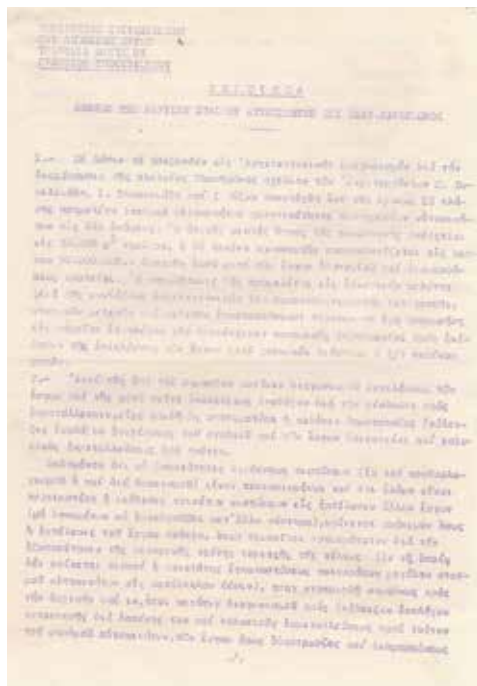
¹¹⁴ Σύλλογος Ἀρχιτεκτόνων ΔΑΣ. Συνεδρίασις 14η, 10 Ἰουνίου 1958 (παρόντες οἱ Τ. Μάρθας, Κ. Ασλανίδης, Β. Δογάνης, Στ. Μαύτα). Ἀρχεῖο ΣΑΔΑΣ.

¹¹⁵ Μεγάλῃ συζήτησιν δημιουργήθηκε σὲ σχέση μετὰ τὴν επαγγελματικὴ πείρα τῶν κριτῶν ἡ ὁποία εἶχε ὀρισθεῖ σὲ 15 ἔτη. Κατὰ τὸν Κ. Μπίτζιο καὶ τὸν Π. Μυλωνά, σύμφωνα μετὰ τὸν ὁποῖο «σήμερον δίδουμε μάχην μοντέρνας ἀρχιτεκτονικῆς καὶ πρέπει νὰ ὀρίζουμε κριτὰς νέους», θὰ πρέπει νὰ καταργηθεῖ ὁ περιορισμὸς. Ἀντίθετα, κατὰ τὸν Α. Προβελέγγιο «δεν θὰ εἶναι εὐκόλον ὁ πολὺ νέος νὰ παρακαθίσῃ εἰς συνεδρίασιν μελῶν κριτῶν ἐχόντων μακράν πείραν καὶ κυρίως νὰ κρίνῃ ἴσως πολὺ παλαιότερους του», Σύλλογος Ἀρχιτεκτόνων ΔΑΣ, Συνεδρίασις 1η, Συνέλευσις 7 Μαρτίου 1958.

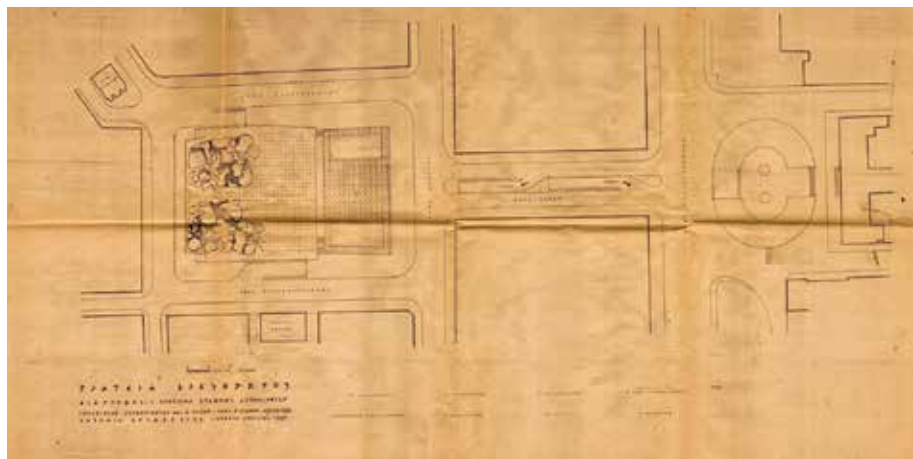
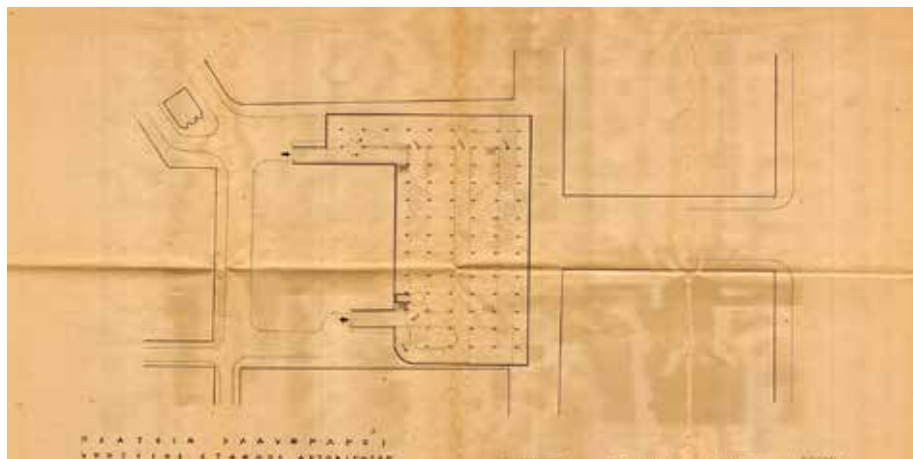
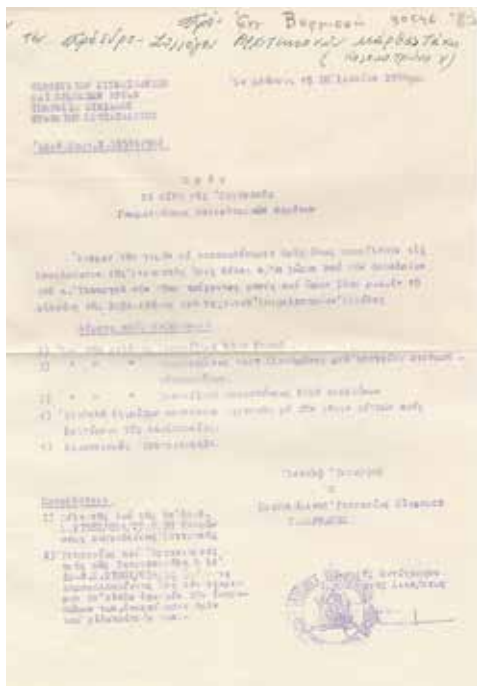
¹¹⁶ Μετὰ ἀπὸ κλειστὴ ψηφοφορία τῶν μελῶν τοῦ ΣΑΔΑΣ τὸν Μάρτιο τοῦ 1958, γιὰ τὴ συγκρότηση ἐπιτροπῶν σὲ Ἀρχιτεκτονικοὺς Διαγωνισμοὺς ἔλαβαν τὶς παρακάτω ψήφους: Βαλεντῆς Θ. 31, Μάρθας Τ. 29, Προβελέγγιος Α. 13, Μυλωνάς Π. 8., Λιάπης Ι. 7.

¹¹⁷ ««Ἀρχιτέκτονες Μέλη Εἰς Κριτικὰς Επιτροπὰς Διαγωνισμῶν», ἀρθρο στὴν ἐφημερίδα *Ἡ Καθημερινή*, 4-10-1960.

724α, 724β. Ἐπιστολὲς διαμαρτυρίας ἀπὸ τὸν πρόεδρο τοῦ ΣΑΔΑΣ, Τάκη Μάρθα.



725



726

725. Θέματα του ΣΑΔΑΣ.
726. Αρχιτεκτονικός
διαγωνισμός με θέμα:
Διαμόρφωση της πλατείας
Κλαυθμώνος.

Ρίζου. Εκτέλεσε μέλος επίσης κριτικής επιτροπής Αρχιτεκτονικών Διαγωνισμών του Ελληνικού περιπτέρου Εκθέσεως Στοκχόλμης και του Ελληνικού περιπτέρου εκθέσεως Ζάγκρεμπ.¹¹⁸

Ο Τάκης Μάρθας εκπροσώπησε την Ελλάδα στο Διεθνές Συνέδριο U.I.A. (Union Internationale Des Architectes)¹¹⁹ το 1957 (25 Αυγούστου-1 Σεπτεμβρίου) στην Μόσχα, μαζί με διακεκριμένους αρχιτέκτονες από τον ΣΑΔΑΣ (Α. Προβελέγγιο, Ι. Λιάπη, Δ. Ζήβα, Π. Μυλωνά, Η. Σκρουμπέλο) και από το Τμήμα Αρχιτεκτόνων (Δ. Πικιώνη, Ε. Ρουσόπουλο, Δ. Γαζή, Μ. Πατρίκιο).¹²⁰

Κατά την προεδρία του Τάκη Μάρθα προτάθηκε από τον Αριστομένη Προβελέγγιο, προσωπικό του φίλο, η σύνταξη Επιτροπής για την προβολή της Αρχιτεκτονικής στο περιοδικό Ζυγός με μόνιμη στήλη, «δημιουργία μονίμου Αρχιτεκτονικής εργασίας κατάρχην εις 12 σελίδας με τη συμμετοχήν συντακτικής Επιτροπής αποτελούμενης εκ των Δ. Πικιώνη, Π. Μιχελή, Κυπρ. Μπίρη, Κωνστ. Μπίρη, Δ. Ευαγγελίδη, Κιμ. Λάσκαρη, Δ. Ζήβα, Γ. Γιανουλέλη και εκ του Δ. Συμβουλίου εκ των κ.κ. Τ. Μάρθα, Δ. Κλάψη, Α. Προβελέγγιου και Σ. Μάλτου»¹²¹ προάγοντας την αρχιτεκτονική σε ένα ευρύτερο κοινωνικό φάσμα.

Η προσωπικότητα του Τάκη Μάρθα παρουσιάζει έναν μαχητή στην προάσπιση των θέσεών του, που προτείνει στο ΔΣ την ενεργή συμμετοχή των αρχιτεκτόνων στην πολιτική, στη διαδικασία λήψης αποφάσεων σχετικών με τα ζητήματα διαχείρισης του χώρου που συνδέονται άμεσα με τη γενικότερη στάση και κοινωνική ευθύνη: «Με κοινή απόφαση θα πρέπει να επιδιωχθεί η είσοδος εις το Κοινοβούλιον όσο το δυνατόν μεγαλύτερου αριθμού Τεχνικών. Αποφασίζεται όπως αποσταλεί εγκύκλιος προς πάντας τους αρχιτέκτονας με τη σύστασι να υποστηρίξουν την υποψηφιότητά των τεχνικών υποψηφίων ανεξαρτήτως της παρατάξεως».¹²²

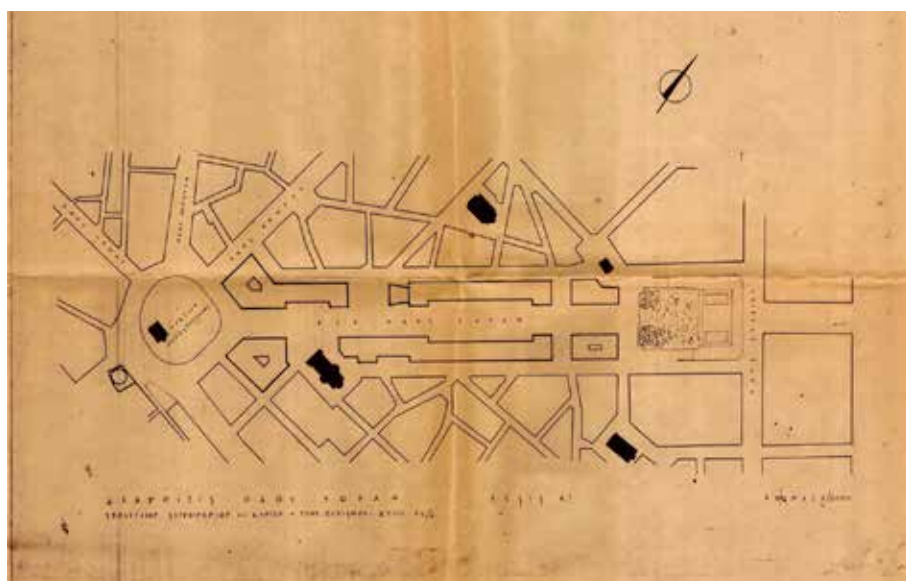
¹¹⁸ Σύλλογος Αρχιτεκτόνων ΔΑΣ, Συνεδρίασις 13η , Απόφασις 43, 3 Ιουνίου 1958. Αρχείο ΣΑΔΑΣ.

¹¹⁹ Έγγραφο «5η Συνεδρίαση UIA». Αρχείο ΣΑΔΑΣ.

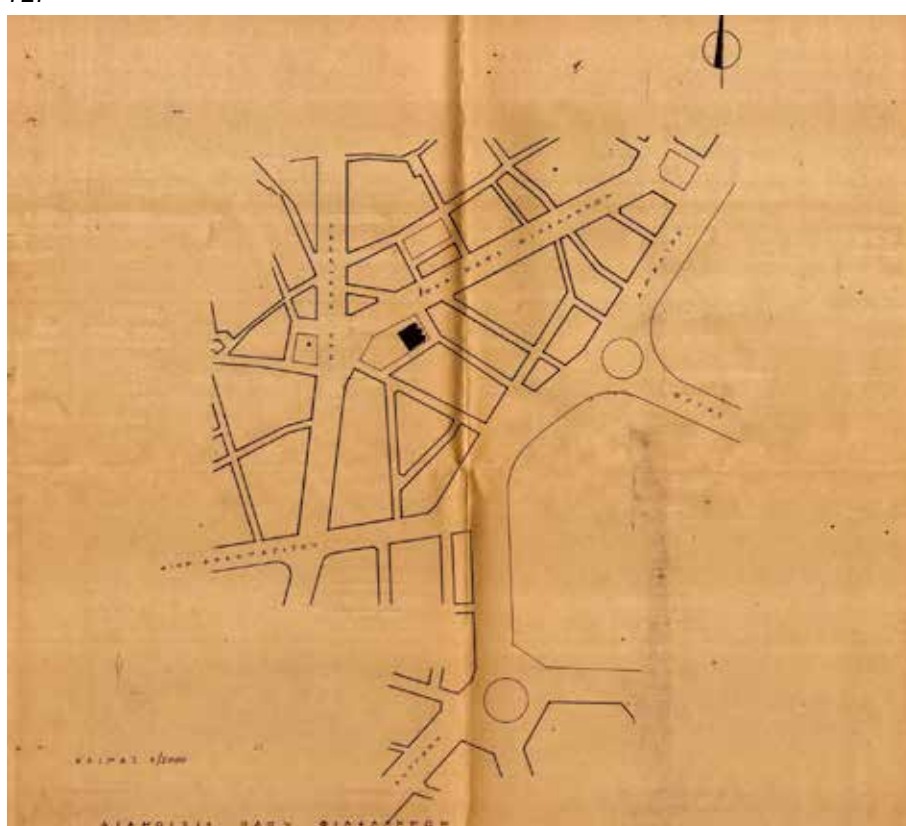
¹²⁰ Τεχνικόν Επιμελητήριο της Ελλάδος, 10 Μαΐου 1958. Αρχείο ΣΑΔΑΣ.

¹²¹ Σύλλογος Αρχιτεκτόνων Δ.Α.Σ. Συνεδρίασις 8η , Συνέλευσις 8 Απριλίου 1958. Αρχείο ΣΑΔΑΣ.

¹²² Σύλλογος Αρχιτεκτόνων ΔΑΣ, Συνεδρίασις II, Συνέλευσις 29 Απριλίου 1958. Αρχείο ΣΑΔΑΣ.



727



728

727. Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός με θέμα: Η Διαμόρφωση της οδού Κοραή.
728. Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός με θέμα: Η διαμόρφωση της οδού Φιλελλήνων.

Το 1958 διετέλεσε μέλος της Επιτροπής Εκκλησιαστικών Έργων του Υπουργείου Παιδείας. Συμμετείχε σε Συμβούλια Εκκλησιαστικών έργων του Υπουργείου Παιδείας για θέματα που αφορούν τη ναοδομία στην Ελλάδα, όπως: Επανεξέταση προσχεδίων ανεγέρσεως Ναού Αναλήψεως στον Βόλο του αρχιτέκτονα Κ. Σταμάτη, επανεξέταση προσχεδίων ανεγέρσεως των Ταξιαρχών Μητροπόλεως Σερρών του αρχιτέκτονα Φ. Κυδωνιάτη και Κ. Οικονόμου, επανεξέταση προσχεδίων κατασκευής θύρας του Ναού Ζωοδόχου Πηγής επί της οδού Ακαδημίας του αρχιτέκτονα Β. Κασσάνδρα, προσχέδια κατασκευής γραφείου και κλιμακοστασίου του Ναού Αγ. Γεωργίου Καρύτση του αρχιτέκτονα Ι. Ζωλότα, προσχέδια ανεγέρσεως ναού «εν τω περιβόλω του μαιευτηρίου Μαρίας Ηλιάδη» του αρχιτέκτονα Ο. Μάλτου,¹²³ κ.α. Παρατηρείται ότι ως μέλος της Επιτροπής ασχολείται με την επεξεργασία προτάσεων για ναούς από μοντερνιστές αρχιτέκτονες – ενδέχεται η συμβολή του να είχε ενδιαφέρον ως προς την εξέλιξη του μοντέρνου ιδιώματος στην ελληνική ναοδομία, τα στοιχεία όμως που θα μας επέτρεπαν τη σύγκριση πριν και μετά την παρέμβασή του είναι ελλιπή.

Στο πλαίσιο της δημόσιας δράσης του, κατά τη διάρκεια της προεδρίας του στον ΣΑΔΑΣ, ο Τάκης Μάρθας παρεμβαίνει ενεργά στον δημόσιο αρχιτεκτονικό διάλογο στην Ελλάδα, διατυπώνοντας με πάθος τις ιδέες του για τον εκσυγχρονισμό της ελληνικής Αρχιτεκτονικής. Στο πλαίσιο αυτό, του δίνεται η ευκαιρία να διατυπώσει σοβαρές απόψεις σε επίκαιρα ζητήματα, κυρίως πολεοδομικά, τα οποία αφορούν την πόλη των Αθηνών.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον εμφανίζει η θέση του σχετικά με το πολεοδομικό πρόβλημα της Αθήνας με αφορμή την έρευνα της εφημερίδας *Ελευθερία*¹²⁴ το 1958 με θέμα «Για να σωθή η Αθήνα και να γίνη Πολιτεία» σε άρθρο του με τίτλο: «Να επιστρατευθούν οι αποδεδειγμένως ικανοί Επιστήμονες διά να μελετήσουν την Πόλιν».

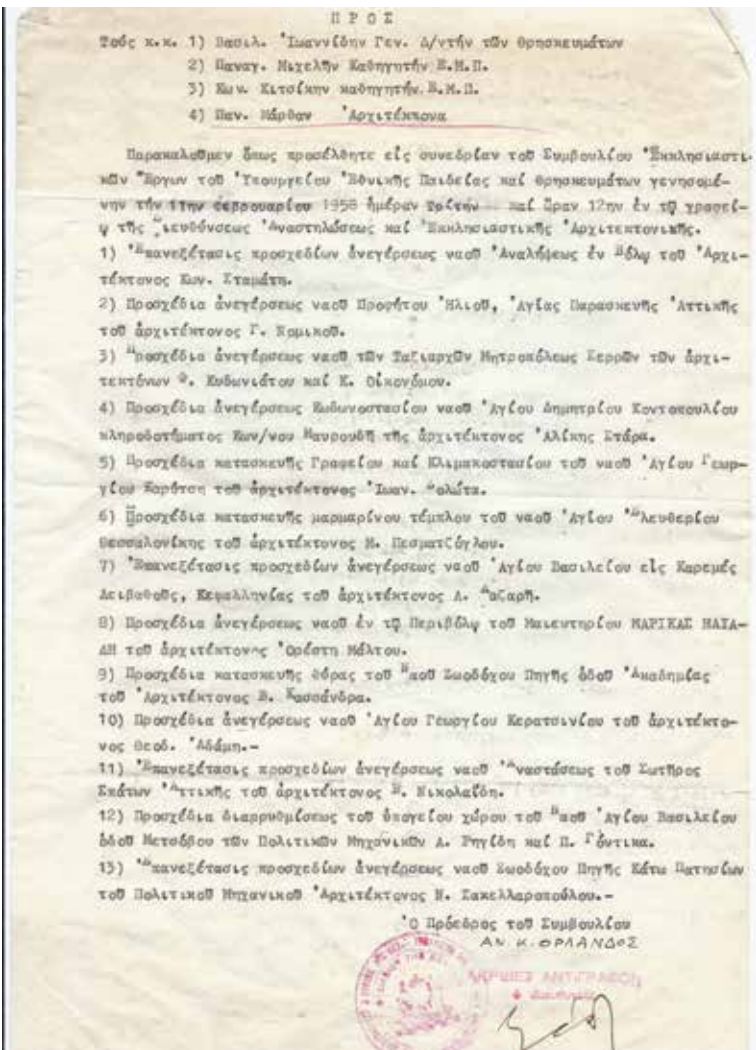
¹²³ Πρόσκληση προς τον Τάκη Μάρθα, από τον πρόεδρο του Συμβουλίου «Εκκλησιαστικών Έργων του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων» στις 11 Φεβρουαρίου 1958. Αρχείο ΣΑΔΑΣ.

¹²⁴ «Μια μεγάλη έρευνα της Ελευθερίας» «Για να σωθή η Αθήνα και να γίνη πολιτεία». Εφημερίδα *Ελευθερία*, 26 Σεπτεμβρίου 1958, σελ. 3. Αρχείο Εφημερίδων, Βιβλιοθήκη της Βουλής.

Στο καίριο σήτημα της αναζητησης της ευρωπαϊκής και αστικής ταυτότητας της Αθήνας,¹²⁵ο Τάκης Μάρθας διατυπώνει ενδιαφέρουσες αλλά και ρυζικέλευθες απόψεις. Για τον Τάκη Μάρθα το πολεοδομικό και αρχιτεκτονικό πρόβλημα των Αθηνών εμφανίζεται ήδη από τον 19ο αιώνα, το 1834, με την απόφαση για εγκατάσταση της «καθέδρας» στην Αθήνα, αναφερόμενος κυρίως στην κλίμακα της πόλης και στη σχέση με τον δημόσιο χώρο: «το πρώτο σφάλμα των Νεοελλήνων ήταν η ρομαντική απόφασή τους να χτίσουν στον χώρο-προσκύνημα όλων των πολιτισμένων κρατών τού κόσμου τη δικιά τους πρωτεύουσα, την Αθήνα. Από εκεί αρχίζουν ουσιαστικά όλα τα μετέπειτα πολεοδομικά και αισθητικά προβλήματα μέχρι και των ημερών μας ακόμα. Ένα υποτυπώδες πολεοδομικό σχέδιο επαρχιακής πόλης με το Νεοκλασικό Αρχιτεκτονικό ιδανικό της εποχής εκείνης στα δημόσια και ιδιωτικά ακόμη κτίρια, ήταν το πρώτο επίσημο ξεκίνημα της πρωτεύουσας. [...] Άλλα σε όλες τις μεγάλες, για την εποχή τους, αρχιτεκτονικές συνθέσεις (Βασιλικά Ανάκτορα, Πανεπιστήμιο, Ακαδημία, Πολυτεχνεία, Αρσάκειο, Εθνική Τράπεζα, Δημοτικό Θέατρο κ.λπ.) υπήρχε τουλάχιστον ή ανθρώπινη κλίμακα και μια συνέπεια, από απόψεως όγκου και εκτάσεως, προς τον περιβάλλοντα την Αθήνα χώρο. Στη μουσική τού γύρω τοπίου δεν πα-ρεμβάλλονται παράσιτα και ή αναρθρες φωνές οικοδομικών όγκων δυσαναλόγων προς την κλίμακα τού χώρου από το τέλος τού Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και ιδιαίτερα από το τέλος του Δευτέρου αρχίζει αλόγιστος καλπασμός προς την Ασχήμια».¹²⁶

¹²⁵ «Η οργάνωση της νεοελληνικής πόλης στη διάρκεια του 20ού αιώνα βασίσθηκε στο μονοκεντρικό μοντέλο, ακόμη και αν στις πρώτες δεκαετίες του ίδιου αιώνα οι ελληνικές πόλεις έφεραν σαφή χαρακτηριστικά δύο διαφορετικών κληρονομιών. Οι μεν οικισμοί της Παλαιάς Ελλάδας εξέφραζαν με τη μορφή τους τις συνεχείς αλλά άνισες προσπάθειες πολεοδομικής οργάνωσης του 19ου αιώνα: στοιχειώδεις γεωμετρικές χαράξεις, έμφαση στην οργάνωση γύρω από έναν κεντρικό χώρο με δημόσιο χαρακτήρα – πλατείες, διοικητικά κτίρια, συνεχή μέτωπα– και λειτουργίες αγοράς». Βλ. Κ. Καυκούλα, Ν. Παπαμίχος, Β. Χαστάογλου: «Σχέδια πόλεων στην Ελλάδα του 19ου αιώνα», Επιστημονική Επετηρίδα Τμήματος Αρχιτεκτόνων ΑΠΘ, παράρτ. 15 του τόμου ΙΒ΄, Θεσσαλονίκη 1990.

¹²⁶ «Για να σωθή η Αθήνα και να γίνη πολιτεία». Εφημερίδα *Ελευθερία*, 26 Σεπτεμβρίου 1958, σελ. 3. Αρχείο Εφημερίδων, Βιβλιοθήκη της Βουλής.



729α

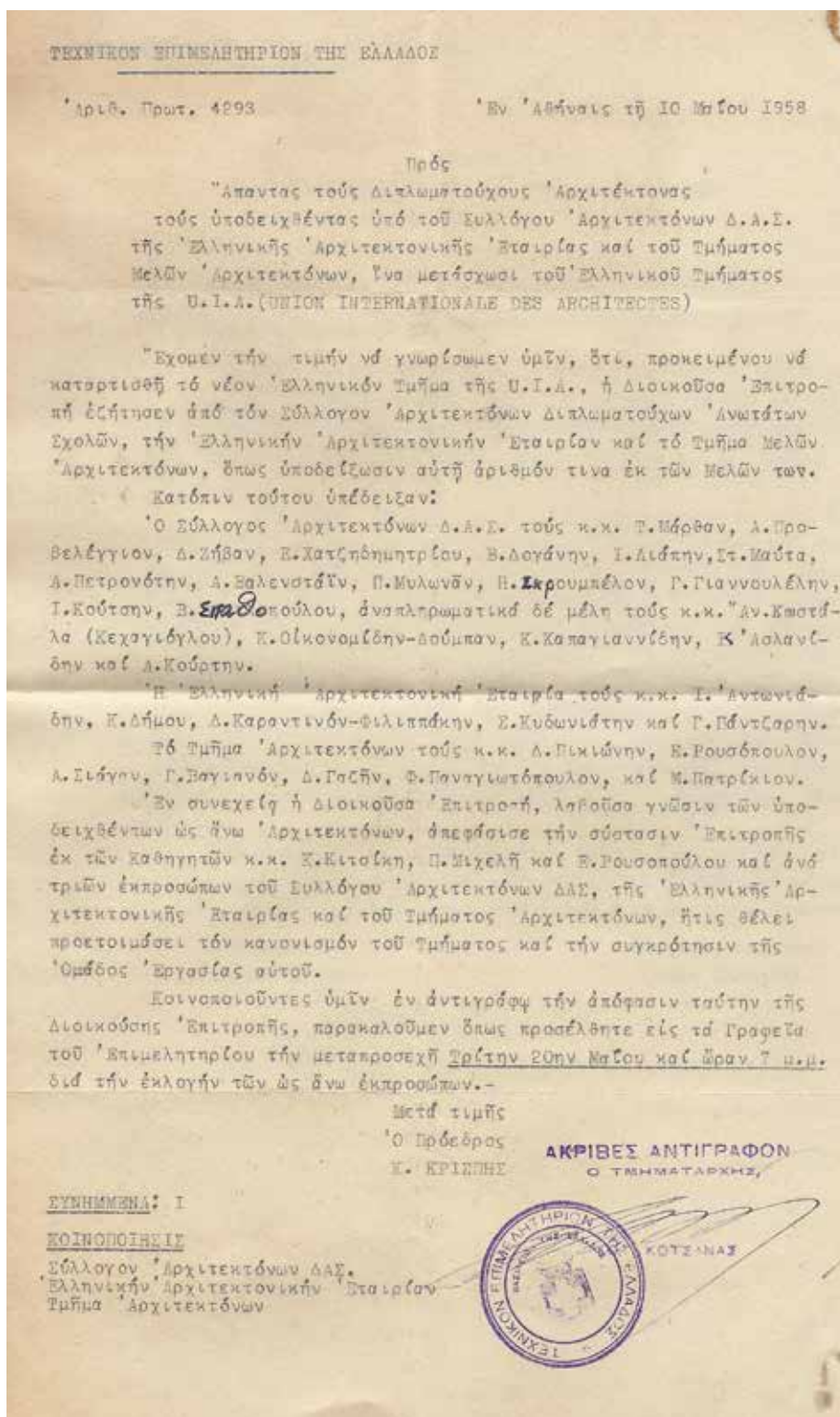


729β



729β

729α, 729β, 729γ.
Θέματα του ΣΑΔΑΣ.



730. Συμμετοχή του Τάκη Μάρθα στο Διεθνές Αρχιτεκτονικό Συνέδριο UIA.

730

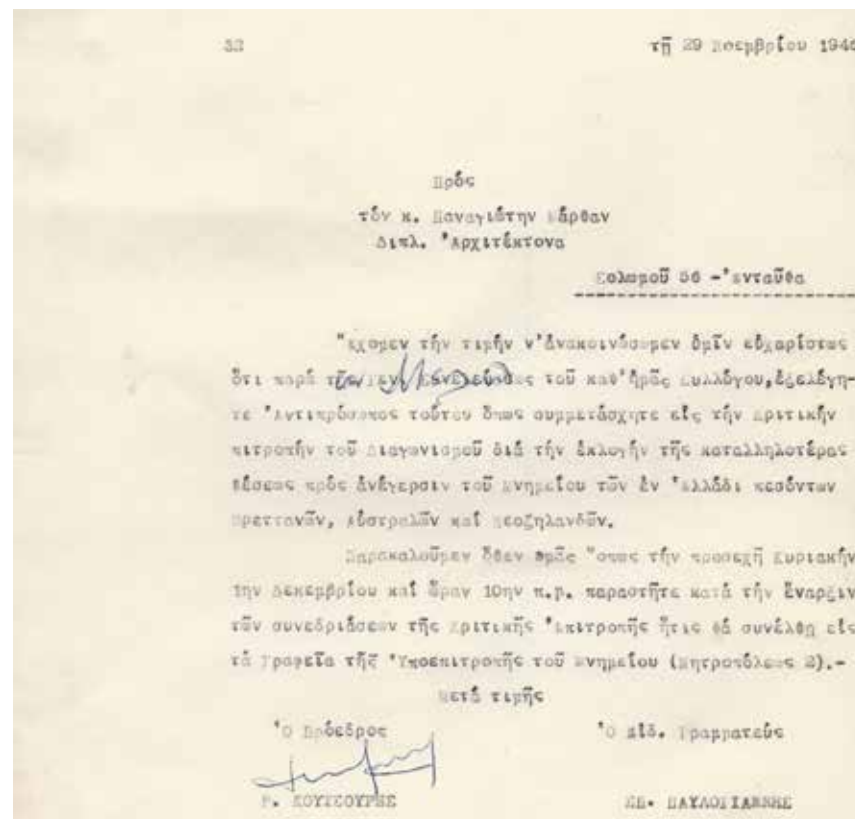
Ο Τάκης Μάρθας εντοπίζει μια πολεοδομική και αρχιτεκτονική ασυναρτησία ήδη από το 1920, την εποχή του Μεσοπόλεμου, και δεν θα διστάσει να ασκήσει κριτική σε αρχιτεκτονικές επιλογές της Πολιτείας. «Οι υπεύθυνοι υπουργοί και πρωθυπουργοί των εκάστου κυβερνήσεων δεν έθεσαν το δημογραφικό και χωροδομικό πρόβλημα της χώρας και σε συνάρτηση προς αυτό τής κατά το δυνατόν θεραπείας τού πολεοδομικού σχεδίου της Αθήνας. Η έλλειψις λοιπόν ενός επιτελικού σχεδίου με μακρόχρονον προοπτικήν εφαρμογής είναι ή αιτία της σημερινής πολεοδομικής και αισθητικής ασυναρτησίας. Η σημερινή ατροφική και νηπιώδης απολεοδομική κρατική υπηρεσία και είναι ακόμα είναι αδέσμευτη από τις επιρροές των εκάστου κυβερνήσεων δεν μπορεί να λύση σωστά τα πολεοδομικά προβλήματα και της χώρας και της Αθήνας, παρά τους ικανούς αρχιτέκτονας και πολεοδόμους που διαθέτει».¹²⁷

Ο Τάκης Μάρθας θίγει την έλλειψη πολεοδομικού σχεδίου των Αθηνών, εμφανίζοντας μια μοντέρνα πολεοδομική άποψη κατά την οποία αποδυναμώνει το κέντρο και υιοθέτει επιλογές στο πνεύμα της αποκέντρωσης, η οποία αποτελεί μια καθαρά Μοντερνιστική επιλογή. «Τα επιτρεπόμενα σήμερα ύψη των οικοδομών εδιπλασιάσθηκαν τουλάχιστον εν σχέσει με τα παλαιά, ενώ το πλάτος των δρόμων έμεινε το αυτό. Έτσι, οι κεντρικοί ιδίως δρόμοι της Αθήνας δεν έχουν σχεδόν πεζοδρόμια, μια και το ελεύθερο πλάτος τους είναι αρκετό για να κυκλοφορούν ζώα μάλλον παρά σύγχρονα μέσα συγκοινωνίας. Δηλαδή αντί να ισχύσει το πνεύμα της πολεοδομικής αποκέντρωσης, όπως εφαρμόζεται σε άλλες μεγάλες πόλεις, έγινε το αντίθετο. Δυνάμωσε η πολεοδομική πυραμίδα του κέντρου, με αποτέλεσμα τη συμφόρηση της κυκλοφορίας και των πεζών και των μέσων συγκοινωνίας. Τέτοιες αντιανθρώπινες και αντιεπιστημονικές λύσεις δικαιολογούνται μονάχα στις υποανάπτυκτες χώρες».¹²⁸

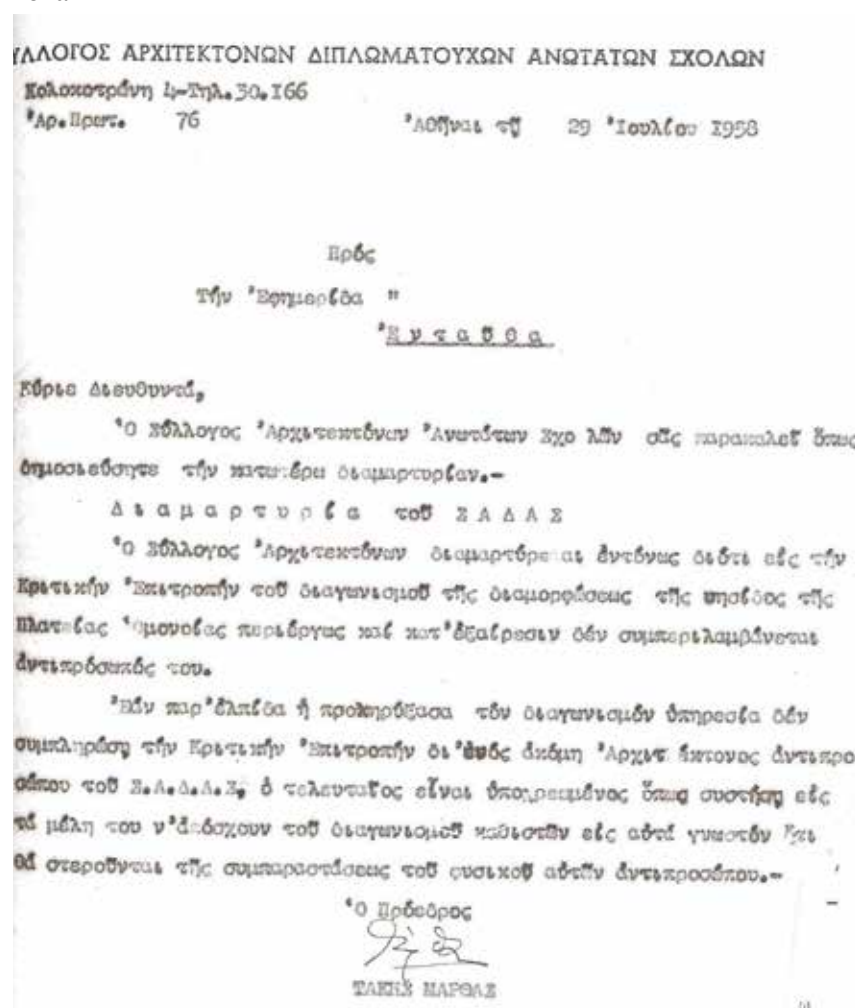
Ο Τάκης Μάρθας εμφανίζει παράλληλα, εκτός από τη σαφώς μοντερνιστική πολεοδομική προσέγγιση, μια διεθνιστική, ενταγμένη σε ένα διεθνές επιστημονικό πλαίσιο, προτείνοντας τη συμμετοχή των

¹²⁷ Τάκης Μάρθας, «Για να σωθή η Αθήνα και να γίνη πολιτεία», ό.π.

¹²⁸ «Για να σωθή η Αθήνα και να γίνη Πολιτεία», ό.π., σελ. 3.



731a



731b

διευθυντών των Υπουργείων σε διεθνή συνέδρια: «Ας σημειωθεί ότι ο Σύλλογος Αρχιτεκτόνων Διπλωματούχων Ανωτάτων Σχολών πρότεινε, σε συνάντηση με τον επί υπηρεσιακής κυβερνήσεως υπουργόν Συγκοινωνιών και πρυτανιν του Πολυτεχνείου κ. Δ. Πίπαν καθώς και εις τον διάδοχόν του υπουργόν κ. Γκίκαν να σταλθούν τουλάχιστον οι διευθυνταί του Πολεοδομικού Τμήματος του Υπουργείου Οικισμού εις το Διεθνές Αρχιτεκτονικό Συνέδριο της Μόσχας, όπου τα θέματα του ήταν και είναι και θέματα της χωράς μας (δηλαδή ή επέκτασις παλαιών πόλεων και ή δημιουργία νέων). Το αποτέλεσμα είναι ότι δεν εστάλη κανένας αρχιτέκτων ως αντιπρόσωπός της χωράς μας, έστω και ως παρατηρητής από το Υπουργείον Οικισμού – δυστυχώς, δε, ούτε και από το Τεχνικόν Επιμελητήριον της Ελλάδος που είναι μέλος της Διεθνούς Αρχιτεκτονικής Οργανώσεως UIA, ή οποία και συνεκάλεσε το συνέδριον. Πώς θέλουμε λοιπόν να δίνουμε σωστά λύσεις για το πολεοδομικό πρόβλημα της Αθήνας όταν δεν θέλουμε να σκεφθούμε επιστημονικά; Μήπως οι Νεοέλληνες υπεύθυνοι υπουργοί και οι τεχνικοί σύμβουλοί των είναι τόσο σοφοί ώστε δεν τούς ενδιαφέρει η πείρα και η σκέψις άλλων των ανεπτυγμένων λαών – οι Άγγλοι με τόσο πλούσια πολεοδομική παράδοση, οι Γάλλοι, οι Αμερικανοί, οι Σουηδοί, οι Βέλγοι, οι Νορβηγοί και τα αλλά κράτη-μέλη της UIA, όχι μόνον έστειλαν αντιπροσώπους αρχιτέκτονας, που πολλοί απ' αυτούς είναι διασημότητες, αλλά και πρότειναν λύσης γι' αυτό το μεγάλο θέμα που απασχολεί όλες τις ώρες, ύστερα από τις συνθήκες που δημιουργήθηκαν μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο».¹²⁹

Η πολεοδομική αναρχία ανταποκρίνεται, όπως αναφέρει ο Δημήτρης Φιλιππίδης, στην οργάνωση της εκτελεστικής εξουσίας, όπου αλληλοσυγκρουόμενες αρμοδιότητες αναπαραγάγουν το χάος της πόλης στα κέντρα των αποφάσεων. Η εμπορευματοποίηση της γης, το δίλημμα των αυθαιρέτων, η κρατική «ατολμία» αποτελούν τις βασικές παραμέτρους ενός σύγχρονου και πάντα επίκαιρου φαινομένου στα ελληνικά δεδομένα.¹³⁰ Στο πλαίσιο αυτό ο Τάκης Μάρθας συνοψί-

¹²⁹ «Για να σωθή η Αθήνα και να γίνη Πολιτεία», ό.π. ,σελ. 3.

¹³⁰ Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα

731a, 731b. Επιστολές διαμαρτυρίας του ΣΑΔΑΣ επι της προεδρίας του Τάκη Μάρθα.

ζει τους λόγους για τους οποίους η πόλη της Αθήνας διακρίνεται από «αισθητική και πολεοδομική ασυναρτησίας», αναφέροντας :

«Α) Ή ελλειψις Ανεξαρτήτου καί συγκεκροτημένης επιστημονικά πολεοδομικής κρατικής υπηρεσίας.

Β) Η έλλειψις πλήρους Δημογραφικής και Χωροδομικής μελετης τής χώρας κα γιά τήν Αθήνα, σέ συνάρτηση με τήν ανωτέρω μελέτη της πολεοδομικής μελέτης.

Γ) Ό εν ίσχει οικοδομικός κανονισμός, ό όποιος δέν είναι προσηρ-μοσμένος εις ένα καθολικόν πολεοδομικον προγραμμα.

Δ) Ή έλλειψις σεβασμού καί κατοχυρώσεως τής ειδικότητος τού άρχιτέκτονα.

Ε) Ή εγωιστική προβολή τού Ατομικού συμφέροντος εις βάρος τού γενικού».¹³¹

Στο άρθρο, ο Τάκης Μάρθας καταγράφει επιγραμματικά τα πολεοδομικά σφάλματα της Αθήνας που αφορούν την έλλειψη δημόσιου χώρου, το κυκλοφοριακό, την έλλειψη στάθμευσης, με το επίκαιρο θέμα της κυκλοφορίας που απασχολούσε αποκλειστικά ειδικούς και κοινό κατά τη μεταπολεμική εποχή να δεσπόζει.

Εκφράζεται σε ποικίλες προτάσεις διανοίξεων-διαπλατύνσεων εντάσσοντας την έννοια του μητροπολιτικού σχεδιασμού. Κατά τον Μάρθα, η «πρόχειρος κυκλοφοριακή λύσις της Πλατείας Συντάγματος, η στάθμευσις αυτοκινήτων στις ανύπαρκτες ουσιαστικά Πλατείες της Μητροπόλεως και του Αγίου Κωνσταντίνου, η δημιουργία συγκοινωνιακών κόμβων στα οικοδομικά τετράγωνα Πανεπιστημίου-Ακαδημίας-Βιβλιοθήκης» συμβάλλουν στην καταστροφή του πολεοδομικού ιστού των Αθηνών.

Ζητήματα που αφορούν την ελλιπή διαχείριση του δημόσιου χώρου, την εμπορευματοποίηση καθώς και τα αρχιτεκτονικά και μορφολογικά θέματα που τον απασχολούν: «ο Άγνωστος Στρατιώτης, η Στοά του Αττάλου, καταστήματα στη βάση του Αρσάκειου, προσθήκη και άλλων κτιρίων στην ανατολική αυλή τού Ε.Μ. Πολυτεχνείου, η ασφυκτική θέσις της Καπνικαρέας και των Αγίων Θεοδώρων, η

1984, σελ. 202.

¹³¹ «Για να σωθή η Αθήνα και να γίνη Πολιτεία», ό.π., σελ. 3.

Πρὸς
Τὸν Γενικὸν Διευθυντὴν
τῆς Ἑπιτροπῆς Οἰκισμοῦ Ἑκουργεῖου Συγκοινωνιῶν καὶ Διημ. Ὁργάνων
Ἐνταῦθα

Προκαταβάνω νὰ καταστήσωμεν γνωστὴν εἰς τὰ μέλη μας τὴν ἀρμ. νείαν τῆς ἐγκυκλίου περὶ ἀντισεισμικῶν μελετῶν, ἔχοντες τὴν τιμὴν νὰ παρακαλέσωμεν διὰς ὅπως μὲν διευκρινίσωτε ἐδὼ τὴν ἀρμολογίαν τῆς διατάξεως ἀφορῶσης ἐπὶ τῶν ὑπηρεσιῶν τῶν Πολεοδομικῶν Ὑπηρεσιῶν ὁλοσχερῶς τυχόν τοῦτος Ἀρχιτέκτονας τοῦ δικαιώματος τῆς συντάξεως καὶ ὑπογραφῆς τῶν ὑποκλιν. Μελετῶν τὸ ὅκοτον ἔχουν ὡς ἐκ τῆς ἐκείσε μονικῆς τῶν καταρτίσεως. =

Μετὰ τιμῆς

Ὁ Πρόεδρος


ΤΑΚΗΣ ΜΑΡΘΑΣ

732

2) Ἀπὸ τὴν ἐξουσίαν τῆς ἐκείσε ἀρμολογίας καὶ τῆς ἐκείσε ἀρμολογίας νὰ μὴ συνταχῶνται ἐπὶ τῶν ὑπηρεσιῶν τῶν Πολεοδομικῶν Ὑπηρεσιῶν ὁλοσχερῶς τυχόν τοῦτος Ἀρχιτέκτονας τοῦ δικαιώματος τῆς συντάξεως καὶ ὑπογραφῆς τῶν ὑποκλιν. Μελετῶν τὸ ὅκοτον ἔχουν ὡς ἐκ τῆς ἐκείσε μονικῆς τῶν καταρτίσεως. =

Πρὸς τὸν ἐξουσίαν τῆς ἐκείσε ἀρμολογίας καὶ τῆς ἐκείσε ἀρμολογίας νὰ μὴ συνταχῶνται ἐπὶ τῶν ὑπηρεσιῶν τῶν Πολεοδομικῶν Ὑπηρεσιῶν ὁλοσχερῶς τυχόν τοῦτος Ἀρχιτέκτονας τοῦ δικαιώματος τῆς συντάξεως καὶ ὑπογραφῆς τῶν ὑποκλιν. Μελετῶν τὸ ὅκοτον ἔχουν ὡς ἐκ τῆς ἐκείσε μονικῆς τῶν καταρτίσεως. =

Πρὸς τὸν ἐξουσίαν τῆς ἐκείσε ἀρμολογίας καὶ τῆς ἐκείσε ἀρμολογίας νὰ μὴ συνταχῶνται ἐπὶ τῶν ὑπηρεσιῶν τῶν Πολεοδομικῶν Ὑπηρεσιῶν ὁλοσχερῶς τυχόν τοῦτος Ἀρχιτέκτονας τοῦ δικαιώματος τῆς συντάξεως καὶ ὑπογραφῆς τῶν ὑποκλιν. Μελετῶν τὸ ὅκοτον ἔχουν ὡς ἐκ τῆς ἐκείσε μονικῆς τῶν καταρτίσεως. =

733

διαμόρφωσης των ελευθέρων χωρών ΣΕΚ και ΣΠΑΠ, το κέντρο του κήπου του Αρχαιολογικού Μουσείου, η καθ'ολον το μήκος απότμιση των γωνιών εις τας γωνιακάς οικοδομάς και το αποκορύφωμα της ασχήμιας, το αίσχος της κεντρικής Αγοράς Αθηνών!». ¹³²

Η αναδιοργάνωση και διευθέτηση του δημόσιου και ιδιωτικού χώρου της Αθήνας με σύγχρονες πολεοδομικές επεμβάσεις, τόσο στο κέντρο όσο και στην περιφέρεια, ενσωματώνοντας στις αρχιτεκτονικές και πολεοδομικές μελέτες τον κοινωνικό προβληματισμό, αποτελούν κύριες θέσεις του Τάκη Μάρθα για το μέλλον της πρωτεύουσας: «για να προληφθούν μελλοντικά –μεγαλύτερα– κακά (ουρανοξύσται, Χίλτον, ύψος 48 μ. καί Μπαμπούνη ύψος 60 μ.). Ο ΣΑΔΑΣ θεωρεί καθήκον του να καταγγείλη στήν UIA και στις αρχιτεκτονικές και πνευματικές οργανώσεις των πολιτισμένων κρατών την απαράδεκτον και εσφαλμένην άποψιν της ανοικοδομήσεως ουρανοξυστών στην περιοχή της Αθήνας. Η Αθήνα δεν ανήκει στους Έλληνες μονάχα. Αυτό το ξέχασαν οι κ.κ. τεχνικοί και άλλοι συμβουλοι των υπευθύνων αρχόντων. Ίσως και οι Άρχοντες, οι όποιοι, όπως ακόμα ξέχασαν πως η αυθαιρεσία και ο εγωκεντρισμός είναι κακοί σύμμαχοι του καλώς εννοουμένου “μοντέρνου” πνεύματος της εποχής μας. Αφού λοιπόν δεν θέλουν οι υπεύθυνοι να στοχάζονται ούτε σαν επιστήμονες ούτε σαν άνθρωποι, ας τους παραδώσουμε υπολόγους για τις αποφάσεις τους σε όλους τας πολιτισμένους λαούς της Ανθρωπότητας. Θα πρέπει λοιπόν:

1) Να συσταθή αυτόνομος και ανεξάρτητος πολεοδομικός οργανισμός, επιστημονικά συντεθειμένος και με επιτελείς τους καλλίτε-
ρους Έλληνες αρχιτέκτονες και πολεοδόμους και στην περίπτωση
μεγάλων θεμάτων να καλούνται συμβουλευτικά εξέχοντες ξένοι
πολεοδόμοι. Ο πολεοδομικός αυτός οργανισμός θα πρέπει να συνε-
ργάζεται με τα συγγενή υπουργεία, με τον Δήμον και τον Τουρισμό ο
οποίος θα πρέπει να οργανωθεί με τις πραγματικές σύγχρονες τουρι-
στικές απόψεις. Οι υπάλληλοι τού ανωτέρου οργανισμού θα αμείβο-
νται επαρκώς ώστε να μην προκύπτει ανάγκη ν' ασκούν ελεύθερον
επάγγελμα.

2. Κάθε δύο χρόνια ο τεχνικός σύμβουλος του κράτους, το Τεχνικό Επιμελητήριο, να συγκαλέη Πολυεδομικών, Αρχιτεκτονικών Συνεδρίων με θέματα τα έκαστοι προκύπτοντα προβλήματα, πολυεδομικά και αρχιτεκτονικά.

¹³² «Για να σωθή η Αθήνα και να γίνη πολιτεία» *ό.π.*, σελ. 3.

[illegible]

3. Να παρακολουθούνται τα διεθνή αρχιτεκτονικά συνέδρια από αρχιτέκτονας, αντιπροσώπους του Τεχνικού Επιμελητηρίου και του πολεοδομικού οργανισμού του κράτους – και τα πορίσματα των συνεδρίων αυτών να δημοσιεύονται εις τα «Τεχνικά Χρονικά» και τον καθημερινών Τύπον ακόμη, ούτος ώστε οι άρχοντες και αρχόμενοι να αποκτήσουν αρχιτεκτονική συνείδησιν».¹³³

Κοινός παρονομαστής στις θέσεις του Τάκη Μάρθα είναι ο στόχος της αναβάθμισης της κοινωνίας και της ζωής της πόλης, με προτάσεις που αφορούν τη διαμόρφωση, συγκεκριμενοποίηση και εφαρμογή των αρχών της σύγχρονης πολεοδομίας σε ένα ενιαίο πλαίσιο πολεοδομικού, χωροταξικού και περιβαλλοντικού προγραμματισμού. Κοινές θέσεις με το Μοντέρνο Κίνημα, όπως και στις αναζητήσεις της σχολής του Bauhaus, εντοπίζονται στις προτάσεις του αρχιτέκτονα: η ενσωμάτωση του κοινωνικού προβληματισμού της εποχής στον αρχιτεκτονικό και πολεοδομικό προβληματισμό και οι σχέσεις προβληματισμού και έρευνας στην αρχιτεκτονική, οι οποίες εμφανίζονται άμεσα συνδεδεμένες με τις μορφολογικές επεξεργασίες,¹³⁴ καθώς και η αρχιτεκτονική παιδεία που λειτουργεί ως εργαλείο έρευνας και κατανόησης στην πολεοδομική πολιτική και πρακτική, προδιαγράφοντας μια νέα αστική μορφή της πόλης.

Η νεωτερικότητα των ιδεών και των αρχών που είχαν προτείνει οι αρχιτέκτονες στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, όπως προκύπτουν από τα πορίσματα των Συνεδρίων Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής¹³⁵ και ασπάζεται ο Τάκης Μάρθας, αντανakλά μια συνολική προσπάθεια για να γίνει η αρχιτεκτονική φορέας μιας κοινωνικής, κατασκευαστικής και αισθητικής σύγκλισης στην προοπτική ενός καλύτερου περιβάλλοντος για το μέλλον του ανθρώπου.

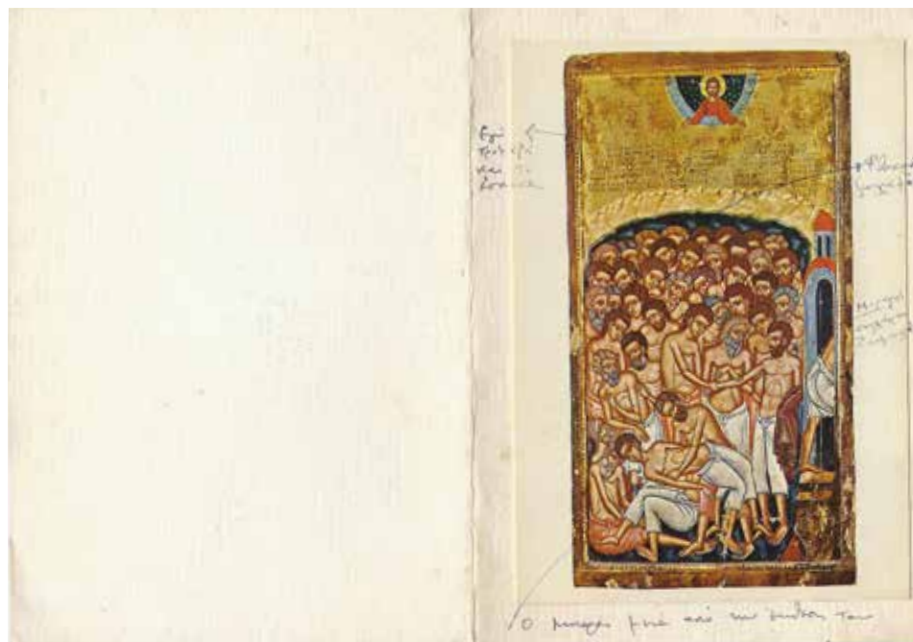
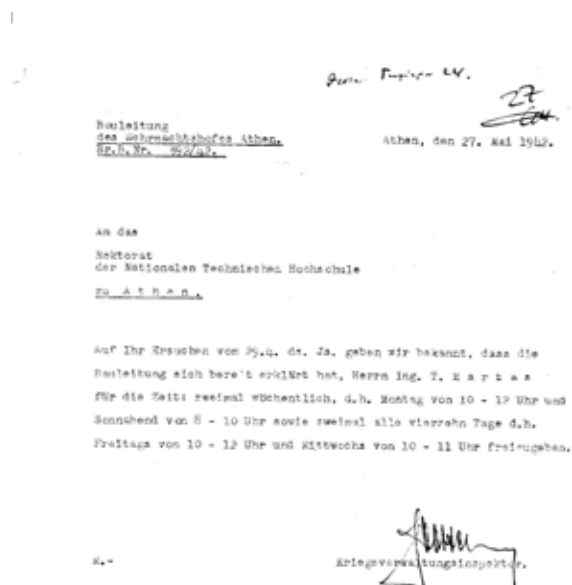
Η ευρεία και δυναμική δημόσια δράση του Τάκη Μάρθα, σε κοινωνικό, πολιτικό και αρχιτεκτονικό πεδίο, σε συνδυασμό με τη μαχητική και ακέραια προσωπικότητά του, εκφράζεται στο ακέραιο μέσω της προσωπικής του πορείας και της ισχυρής προσωπικότητάς του, ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί συμπληρωματικά στη δική του δημιουργική διαδρομή.

¹³³ «Για να σωθή η Αθήνα και να γίνη Πολιτεία», όπ., σελ.3.

¹³⁴ Μαντουβάλου, Μαρία, «Μοντερνισμός και πόλη: Κοινωνικές συγκυρίες καιπολιτικά - καλλιτεχνικά κινήματα στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα», Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα 2012.

¹³⁵ Μαντουβάλου, Μαρία, ό.π.





737. Εγγραφο απο την
Γερμανική Κυβέρνηση.
738.Αλληλογραφία του
Τάκη Μάρθα με τον
Α. Κοντόπουλο.
739.Αλληλογραφία του
Τάκη Μάρθα με τον
Δ. Μυταρά.

Η αντιστασιακή δράση του Τάκη Μάρθα

Με την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής αρχίζει η Αντίσταση, θέτοντας νέες πολιτικές και κοινωνικές προϋποθέσεις στην Ελλάδα. Ο Τάκης Μάρθας στην περίοδο αυτή επιστρατεύεται μαζί με Έλληνες καλλιτέχνες¹³⁶ οι οποίοι συσπειρώνονται γύρω από την Εθνική Αντίσταση, δημιουργώντας εξαιρετικής δύναμης καλλιτεχνικά δείγματα –ξυλογραφίες, χαρακτικά, αφίσες–, χρησιμοποιώντας την εκφραστική τους δύναμη στον εθνικό αγώνα.

Ο Τάκης Μάρθας προσχωρεί ενεργά στην αντίσταση δημιουργώντας παράλληλα ισχυρές σχέσεις φιλίας με ζωγράφους όπως ο Ηλίας Ν. Φέρτης,¹³⁷ διακεκριμένος γλύπτης και ζωγράφος, καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, ο ζωγράφος Φώτης Κόντογλου¹³⁸

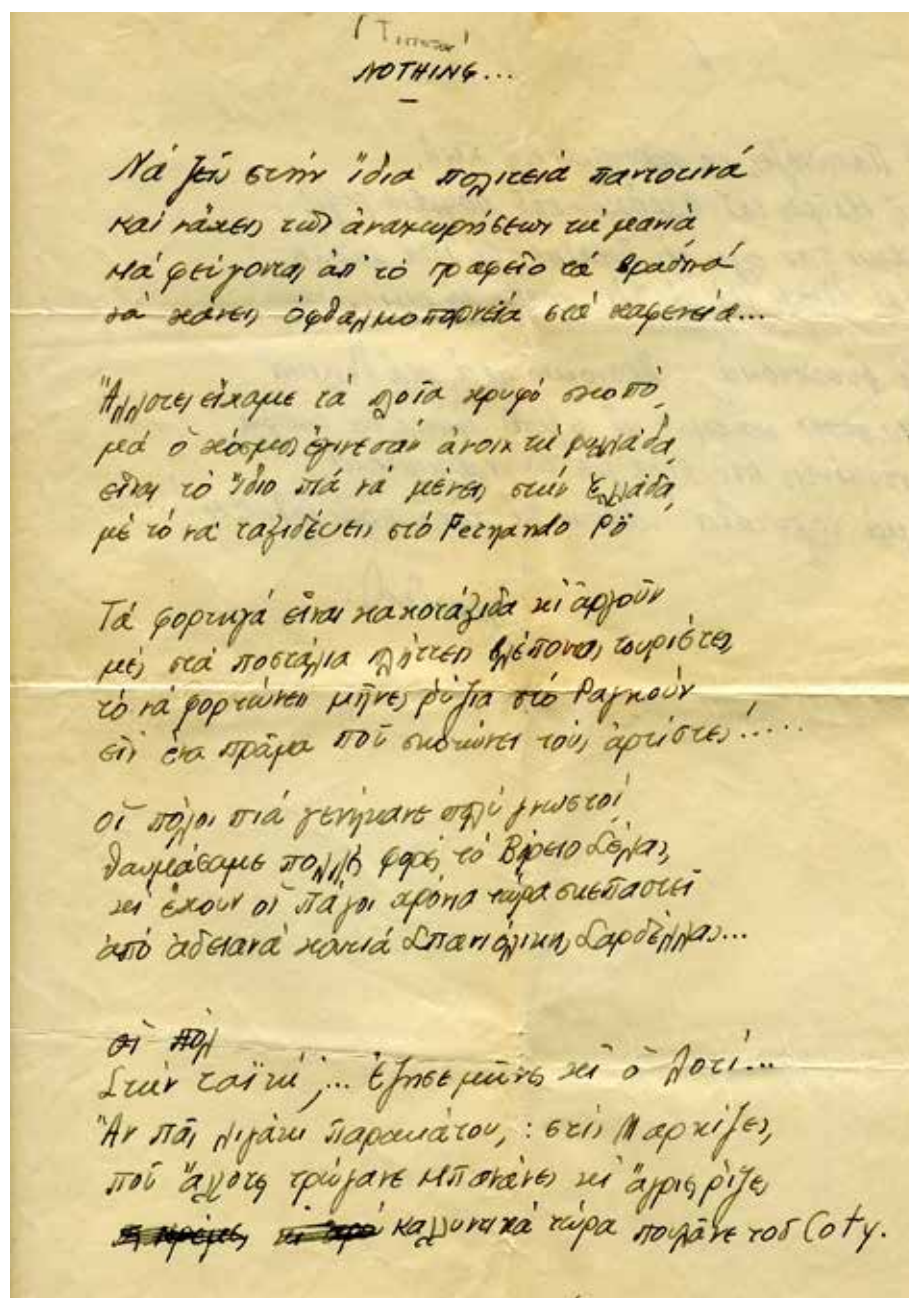
¹³⁶ Κατράκη, Σικελιώτης, Βασιλείου, Τάσος, Θετταλός, Μάρθας, Αστεριάδης, Βακιρτζής κ.ά. Κυριαζή, Νέλλη, Παπαδοπούλου Σαλώμη (επιμ. καταλόγου), Κατάλογος έκθεσης *Τάκης Μάρθας, Αναδρομική*, Δημοτική Πινακοθήκη Αθηναίων, Αθήνα 1991, σελ. 10

¹³⁷ Ο Ηλίας Φέρτης (Λαμία 1906 - Αθήνα 1987), διακεκριμένος γλύπτης και ζωγράφος, θήτευσε –μεταξύ άλλων– στον Νίκο Λύτρα και τον Κωνσταντίνο Παρθένη, ενώ υπηρέτησε ως καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και βοηθός μετέπειτα του Χατζηκυριάκου-Γκίκα στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ. Υπήρξε προσωπικός φίλος του Άρη Βελουχιώτη και έλαβε ενεργό μέρος στην Εθνική Αντίσταση. Ως ζωγράφος δημιούργησε τα πορτρέτα όλων των πρωταγωνιστών του «Βουνού». Το εικαστικό έργο του έγινε δέκτης πολλών διακρίσεων, όπως το Δίπλωμα Τιμής της Έκθεσης Κεραμικής στις Κάννες, ενώ και ως συγγραφέας, με το βιβλίο Συνομιλία με την Ειρηνέλα, τιμήθηκε από την Ακαδημία Αθηνών. Έργα του κόσμησαν και κοσμούν πολλές συλλογές και χώρους όπως η Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης, το ΝΙΜΙΤΣ, Ξενοδοχεία κ.ά. www.biblionet.gr/author/48355/Ηλίας_Ν._Φέρτης.

¹³⁸ Ο Φώτης Κόντογλου (Αϊβαλί, 1895 - Αθήνα 1965), λογοτέχνης και ζωγράφος, θεωρείται ως ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους της «Γενιάς του '30», κύριος εκφραστής της «Ελληνικότητας», μέσω της ελληνικής παράδοσης, τόσο στο λογοτεχνικό όσο και στο ζωγραφικό του έργο. Κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Κόντογλου, «ψυχικά» τοποθετημένος με την πλευρά της Αντίστασης, αποτυπώνει ίσως «τη μοναδική περίπτωση υπόμνησης του πολεμικού γεγονότος σε θρησκευτικό έργο που επιχειρείται από γνωστό και καθιερωμένο ζωγράφο». Στην κάτω πλευρά του υπέρθυρου της βόρειας θύρας στο μεταβυζαντινό εκκλησάκι της Αγίας Παρασκευής



740



741

740. Ο Τάκης Μάρθας με τον Ν. Καββαδία
741. Ποίημα του Ν. Καββαδία αφιερωμένο από τον ποιητή στον Τάκη Μάρθα.

και ποιητές όπως ο Νίκος Καββαδίας,¹³⁹ που θα παραμείνει στενός του φίλος μέχρι το τέλος της ζωής του, όπως το αποδुकνυει η συχνή αλληλογραφία και οι αφιερώσεις του ποιητή προς αυτόν¹⁴⁰. και οι αφιερώσεις του ποιητή προς αυτόν. Κατά τον Ασημάκη Πανσέληνο, «στις παρέες εκείνης της Κατοχής, που ολοένα πλάταιναν, ερχόταν έκτος από τον Βενέζη, τον Μυρτό Δημητρώ και την Τατιάνα Σταύρου, ο Σικελιανός, ο Καστανάκης με την Ελπίδα του, ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος,

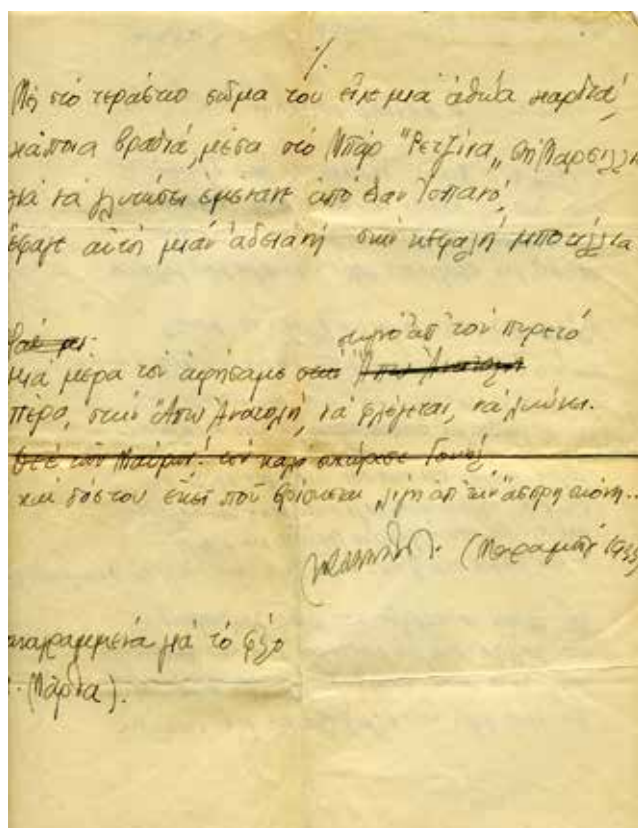
οριοθέτησε χρονολογικά την καλλιτεχνική του συμβολή στο μνημείο σημειώνοντας: ... εν τω μέσω της ζάλης του Μεγάλου Πολέμου της Ευρώπης. Το 1941, και με το ίδιο πνεύμα των έμμεσων αναφορών στον πόλεμο, εκπονεί ένα δεύτερο τρίπτυχο, με θέμα τον Άγιο Γεώργιο, τον οποίο αποδίδει ημίσιμω. Ο πολέμιστής άγιος είναι ο κατεχοχόν προστάτης του πεζικού στη σύγχρονη Ελλάδα. «Ο ελληνισμός και η αντίσταση στο έργο του Κόντογλου εκφράζεται μέσω των θρησκευτικών εικόνων οι οποίες υπήρξαν τα ορατά σύμβολα αλλά και οι πιο διαδεδομένες μέθοδοι για να απεικονίσουν αυτό που δεν μπορεί να απεικονιστεί». Ζίας, Νίκος, *Φώτης Κόντογλου*, εκδ. Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1991, σσ. 102-103.

¹³⁹ Ο Νίκος Καββαδίας (1910-1975) ποιητής, πεζογράφος, μεταφραστής και ναυτικός. «Η ενεργός συμμετοχή του στην Αντίσταση έφερε τον Καββαδία σε επαφή με τους λογοτέχνες και καλλιτέχνες της εποχής, τους μέγιστους και τους ελάσσονες, που ανή-καν στο ΕΑΜ. Πολλοί από τους συναγωνιστές του ήταν μέ-λη της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών». Ο ίδιος έγινε μέ-λος της Εταιρείας το 1943, μαζί με τον Ι.Μ. Παναγιωτόπουλο, τον Κωστή Μπαστιά, τον Φώτη Κόντογλου, και ανήκει στο στενό φιλικό περιβάλλον του Τάκη Μάρθα. Η Έλλη Αλεξίου, μέλος του ΕΑΜ, μάς πληροφορεί ότι επί Κατοχής «τα μέλη της Εταιρείας, εκατόν δέκα περί-που, είχαν σχεδόν στην ολότητά τους ενταχθεί στο Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο. Άλλοι οργανωμένοι, και άλλοι ψυχικά τοποθετημένοι με την πλευρά της Αντίστασης». Ο Καββαδίας συμμετείχε σε μία από τις ομάδες του ΕΑΜ, οι οποίες «συνέρχονταν τακτικά, συζητούσαν τις διάφορες μορφές πάλης, αντάλλασσαν γνώμες, κατάστρωναν συγκεκριμένα σχέδια δράσης. «Σ' αυτή την πολυτάραχη περίοδο της ιστορίας της Ελλάδας και του κόσμου, ο Καββαδίας αρχίζει να γράφει αντιστασιακά ποιήματα, καθαρώς πολιτικά, όπως το "Αθήνα 1943" που δημοσιεύθηκε στο "παράνομο" περιοδικό Πρωτοπόροι, τον Δεκέμβριο του 1943, με το ψευδώνυμο Α. Ταπεινός, καθώς και το ποίημα "Αντίσταση" αφιερωμένο από τον ποιητή στη Μέλπω Αξιώτη, που πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό Ελεύθερα Γράμματα (τεύχος 14, 10 Αυγούστου 1945) και συμπεριλήφθηκε στην ανθολογία "Τραγούδια της Αντίστασης"». Φιλίππου, Φίλιππος, *Ο πολιτικός Νίκος Καββαδίας*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1996, σσ. 64-65.

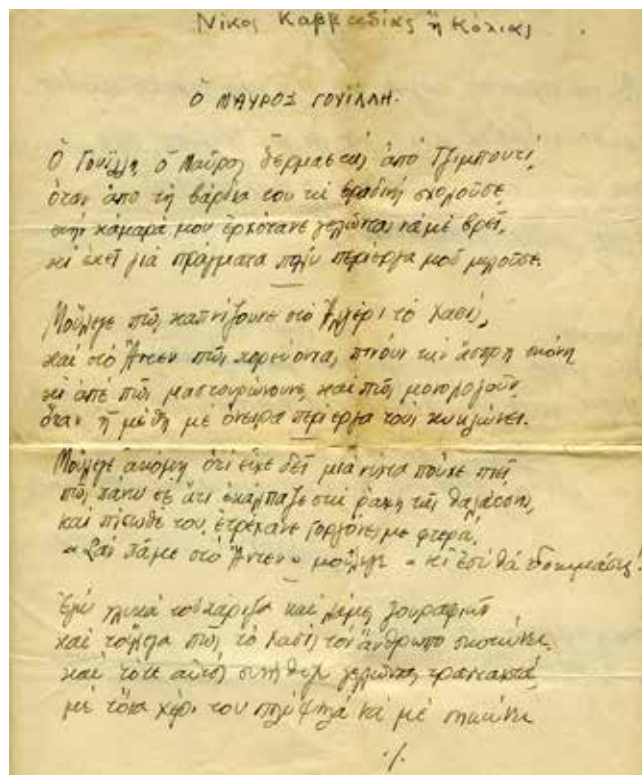
¹⁴⁰ Αρχείο Τάκη Μάρθα.



742



743α



743β



744

ο Καραγάτσης, ο Μαραμπού».¹⁴¹ Οι συντροφικές και φιλικές σχέσεις που ανέπτυξε ο Τάκης Μάρθας με τους διανοούμενους της εποχής την περίοδο αυτή, θα τον καθορίσουν σε όλη του την ζωή.

Η αντίστασιακή του δράση εκφράζεται κυρίως μέσα από την τέχνη σε μια σειρά ζωγραφικών και χαρακτικών έργων, τα «κατοχικά», τα οποία υπογράφει με το όνομα «Παναγιώτης» εκφράζοντας την πεποίθηση του για την κοινωνική αποστολή της τέχνης. Η δραση αυτή θα τον οδηγήσει και στα κεντρικά κρατητήρια της Βέρμαχτ, όπως αποδुकνύεται από έγγραφα που βρέθηκαν στον φάκελο του στο Ε.Μ.Π.¹⁴²

Ο βαθύς ανθρωπισμός και κοινωνικός προβληματισμός του Τάκη Μάρθα εκδηλώθηκαν σε σειρά παραστατικών έργων, όπου εκφράζονται «η οδύνη και η περηφάνια των μελλοθανάτων που οδηγούνται για εκτέλεση ή ο πόνος της μαυροφορεμένης χήρας μπροστά στα ερείπια του καμένου χωριού».¹⁴³

Στη σύζευξη καλλιτεχνικής δημιουργίας και ενεργής κοινωνικής δράσης, τα έργα του Τάκη Μάρθα χρησιμοποιήθηκαν για να συνοδεύσουν συνθήματα που κυκλοφορούσαν μυστικά μέσα στην Κατοχή. Η αγωνιστική του δράση μέσα από την τέχνη εκφράζεται εύλογα στο κείμενο της Αγγελικής Σαχίνη: «εκτελέσεις, μπλόκα, αλλά και πράξεις ηρωισμού όπως το κατέβασμα της χιτλερικής σημαίας από την Ακρόπολη, δίνονται με αδρές χαράξεις κι ελάχιστα περιγραφικά στοιχεία. Ο Μάρθας συναισθάνεται βαθιά το δράμα του ελληνικού λαού στο οποίο κι ο ίδιος συμμετέχει, και το καταγράφει με σεβασμό και συγκίνηση αλλά χωρίς συναισθηματισμούς. Η σειρά αυτή των χαρακτικών, με γενικό τίτλο «Κατοχικά», πέρα από τις οποιεσδήποτε εικαστικές αρετές ή αδυναμίες που παρουσιάζει, πρέπει να κριθεί και από την άποψη της κοινωνικής προσφοράς σε ώρες ιδιαίτερα δύσκολες».¹⁴⁴

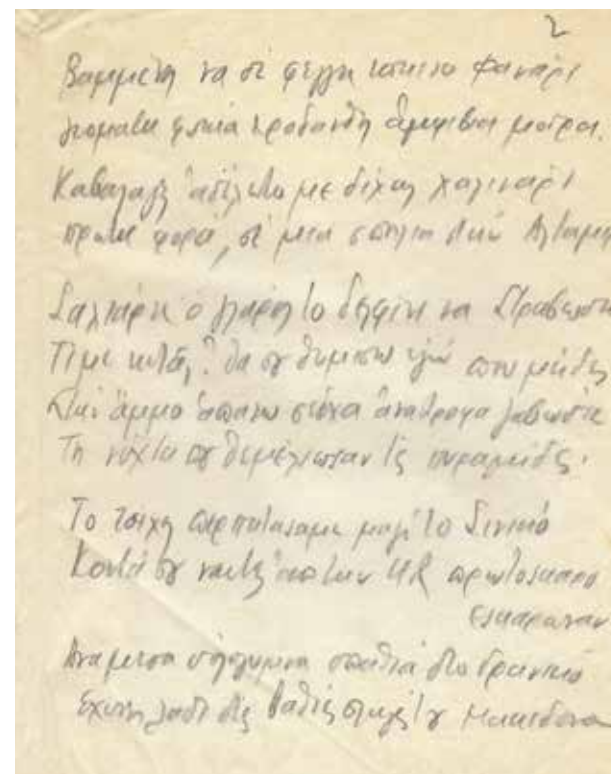
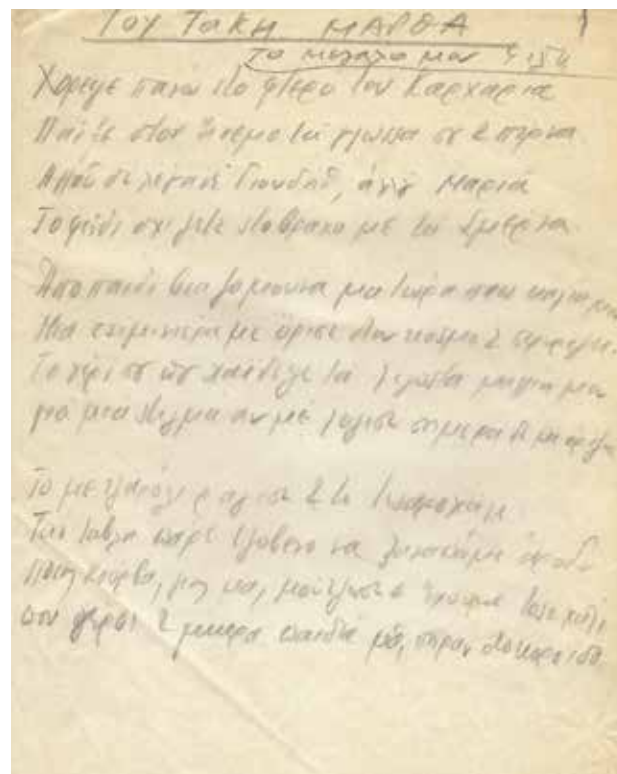
¹⁴¹ Πανσέληνος, Ασημάκης, Τότε που ζούσαμε, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2014, σελ. 351. Φάκελος Τάκη Μάρθα. Αρχείο ΕΜΠ.

¹⁴² Φάκελλος Τάκη Μάρθα. Αρχείο Ε.Μ.Π.

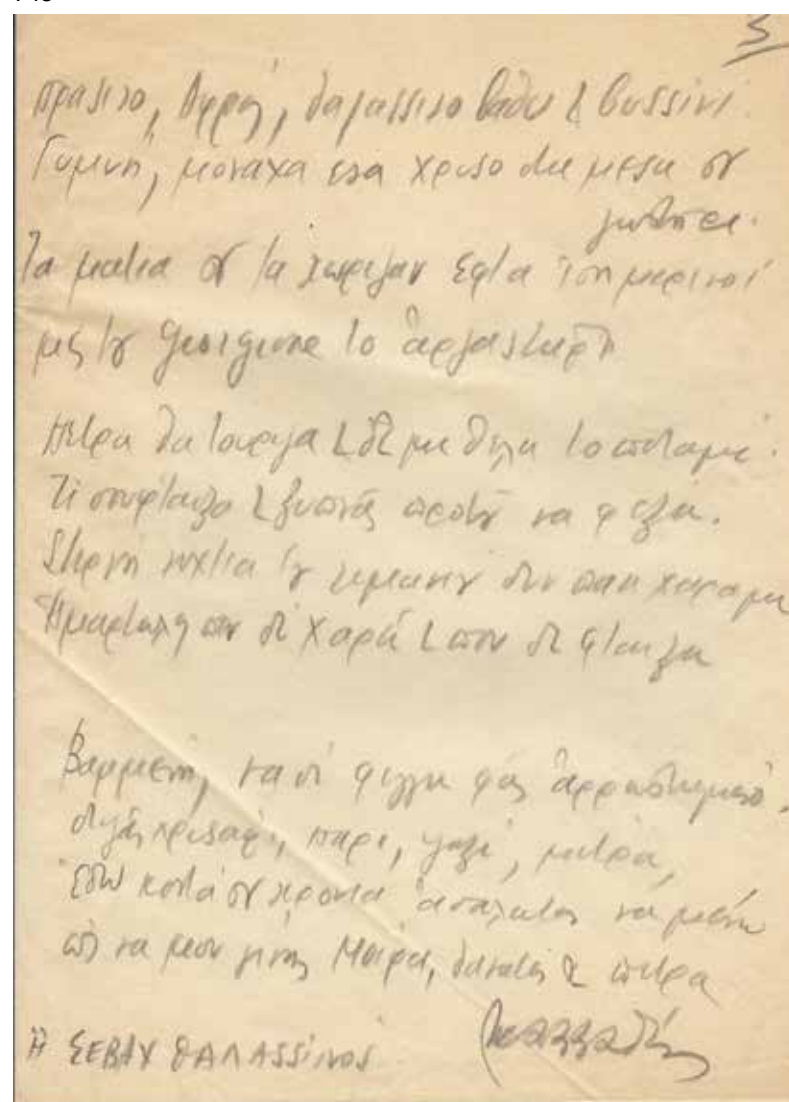
¹⁴³ Σπητέρης, Τώνης, Π., «Η Αποκατάσταση ενός Ζωγράφου», ό.π., σελ. 30.

¹⁴⁴ Κιλεσοπούλου, Κάτια, Σαχίνη, Αγγελική (επιμ.), Κατάλογος Έκθεσης Τάκης Μάρθας 1905-1965, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης,

742. Ο Ν. Καββαδίας.
743α,743β. Ποιημάτα του Ν. Καβαδία αφιερωμένα απο τον ποιητή στον Τάκη Μάρθα.
744. Χαρακτικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Από τη σειρά «Κατοχικά».



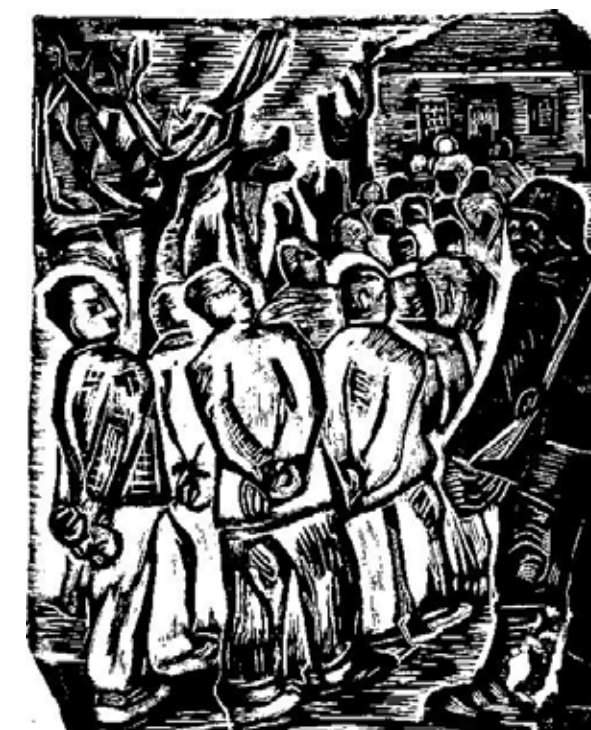
745



745. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Ν. Καββαδία.
746. Χαρακτικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Από τη σειρά «Κατοχικά».
747. Χαρακτικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Από τη σειρά «Κατοχικά».



746



747

Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 21.

¹⁴⁵ Κωτίδης, Αντώνης, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην Ελληνική Τέχνη του Μεσοπολέμου*, εκδ. University Studio Press, Αθήνα 1993, σελ. 27.

¹⁴⁶ Βακαλό, Ελένη, *Η φυσιολογία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Ο μύθος της ελληνικότητας*, τόμ. Γ', εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1983, σελ. 18.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Τάκης Μάρθας (1905 – 1965) υπήρξε σημαντική προσωπικότητα της ελληνικής αρχιτεκτονικής την εποχή του μεσοπολέμου αλλά και μεταπολεμικά. Στο πρόσωπό του συγκέντρωσε ισοβαρώς τρεις ιδιότητες: του αρχιτέκτονα, του εικαστικού καλλιτέχνη και του κα-θηγητή.

Η έρευνα, προϊόν της οποίας αποτελεί η παρούσα διατριβή προσπάθησε να απαντήσει σε ερωτήματα που σχετίζονται με τη συνεισφορά του Τάκη Μάρθα στην παραγωγή του κτισμένου περιβάλλοντος στην Ελλάδα την περίοδο του μεσοπολέμου αλλά και μεταπολεμικά, τη συμβολή του στην εικαστική παραγωγή της Ελλάδας στις ίδιες περιόδους και βέβαια στη συμβολή του στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση. Η απάντηση στο αίτημα της ελληνικότητας και στον εξελληνισμό του μοντέρνου που αποτέλεσε πρόταγμα της γενιάς του '30 στην οποία ανήκει, η σχέση με την παράδοση και το μοντέρνο που διαμόρφωσε διαφορετικές εκδοχές του και κυρίως η σχέση που καλλιέργησε ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τις εικαστικές τέχνες ως αλληλοτροφοδοτούμενα πεδία δημιουργικής έκφρασης λειτούργησαν ως συμπληρωματικά πρίσματα θέασης για την ερμηνεία του έργου του εμπλουτίζοντας τον κατάλογο των ερωτημάτων που τέθηκαν από την αρχή της μελέτης.

Ο Τάκης Μάρθας στο πλαίσιο της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής και η συμβολή του στην εξέλιξή της

Σε μια προσπάθεια τοποθέτησης του Τάκη Μάρθα στο πλαίσιο της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής με δεδομένο τον διάλογο που αναπτύσσει μεταξύ μοντερνισμού και παράδοσης δύσκολα θα μπορούσαμε να τον κατατάξουμε σε κάποια ευδιάκριτη ομάδα αρχιτεκτόνων. Πιο εύκολα θα μπορούσαμε να τον εντάξουμε στην ομάδα των καλλιτεχνών με παιδεία αρχιτέκτονα όπως, με όλους βεβαίως τούς επηρεασμούς από μια τέτοια υποδομή, όπως ο Κωνσταντίνος Μαλέας, Θάνος

Τσίγκος, Κοσμάς Ξενάκης και βέβαια ο Δημήτρης Πικιώνης.

Το έργο του Τάκη Μάρθα στο σύνολό του, έχει χαρακτήρα μεταβατικό: από τον εκλεκτικισμό των αρχών του 20ου αιώνα στον μεσοπολεμικό μοντερνισμό και από τον μεσοπολεμικό ακραιφνή μοντερνισμό στις μεταπολεμικές του παρεκκλίσεις.

Προπολεμικά και κυρίως στον τομέα της πολυκατοικίας συμπορεύεται με τους έλληνες μοντερνιστές του '30: Κ. Παναγιωτάκο, Β. Δούρα, Π. Καραντινό κλπ ενώ μεταπολεμικά κινείται προς την κατεύθυνση του Πικιώνη ειδικότερα όπως αυτός εκφράστηκε στην γνωστή πολυκατοικία της οδού Χέϋδεν στα Πατήσια όπου έχουμε ισοβαρή αντιμετώπιση του μοντερνισμού και της παράδοσης, κτήριο το οποίο αποτελεί άλλοστε προϊόν συνεργασίας του με τον μοντερνιστή αρχιτέκτονα Νικόλαο Μητσάκη.

Στον τομέα της μονοκατοικίας ο Τάκης Μάρθας σε όλο το διάστημα της δραστηριότητάς του πολύ σπάνια ακολουθεί τον αμιγή μοντερνισμό. Κινούμενος και πάλι μεταξύ μοντερνισμού και παράδοσης τώρα διευρύνει το πεδίο των μορφολογικών του επιλογών σε ολόκληρη τη Μεσόγειο ιδιαίτερα στις προαστιακές του κατοικίες εμφανίζοντας εκλεκτικές συγγένειες με την προσέγγιση του αρχιτέκτονα Περικλή Σακελλάριου.

Ο Τάκης Μάρθας σχεδίασε κατοικίες για όλο το εύρος των κοινωνικών τάξεων έτσι όπως προκύπτει από την χωροταξική τους κατανομή, το μέγεθός τους, τον βαθμό πολυτελείας και ασφαλώς από την κοινωνική προέλευση των πελατών του. Σε όλες του τις κατοικίες, μονοκατοικίες και πολυκατοικίες, που απευθύνονται ως επί το πλείστον σε αθηναίους νεοαστούς, ενισχύει έναν αστικό τρόπο ζωής ο οποίος εκφράζεται στην αρχιτεκτονική του μέσα από μια τυπολογία κατοικίας όπου οι αρχές της ιδιωτικότητας αντικαταθιστούν τις προγενέστερες της συλλογικότητας χαρακτηριστικές του αγροτικού τρόπου ζωής. Σε αυτό το πλαίσιο η κατοικία αποκτά μια σχέση αντίθεσης προς τον εξωτερικό χώρο, αποτελεί το σημείο αναφοράς της ιδιωτικής και οικογενειακής ζωής, αλλά και το κατ' εξοχήν πεδίο της κοινωνικότητας. Η τριμερής κατανομή των λειτουργιών της κατοικίας: υποδοχή, διημέρευση και βοηθητικά αποτελεί πάγια επιλογή του

αρχιτέκτονα ανεξαρτήτως τύπου, μεγέθους και θέσης κάθε κατοικίας που έχει μελετήσει. Με αυτόν τον τρόπο αταδεικνύει την επιμονή του στην προώθηση ενός αστικού τρόπου ζωής με όχημα την αρχιτεκτονική της κατοικίας βασισμένη στην ιδιωτικότητα και στις σαφώς οριοθετημένες λειτουργίες και παράλληλα κάνει εμφανή την επιρροή των ευρωπαϊκών και κυρίως των γαλλικών προτύπων των αρχών του 20ου αιώνα στο έργο του.

Στον τομέα της μονοκατοικίας η συμβολή του Τάκη Μάρθα εντοπίζεται σε τρία βασικά σημεία: στην απόδοση του μέτρου και της ανθρώπινης κλίμακας, στη σχέση με το τοπίο και κυρίως στο διάλογο ανάμεσα στην αρχιτεκτονική, τις εικαστικές και εφαρμοσμένες τέχνες, αρετές οι οποίες γίνονται εμφανέστερες στις περιπτώσεις κατοικιών – atelier καλλιτεχνών. Εκεί ο Τάκης Μάρθας βρίσκει το πλέον πρόσφορο έδαφος να εκφράσει τις απόψεις του για έναν τρόπο ζωής όπου κατοίκηση και καλλιτεχνική δημιουργία συνυπάρχουν όπως συμβαίνει και στη δική του περίπτωση.

Το μέτρο αποδίδεται μέσω της αναζήτησης των αναλογιών αλλά και της μεταφοράς χωρικών δομών από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική, πάντα στο πνεύμα του μοντερνισμού, οι οποίες αποτελούν ασφαλές καταφύγιο για την επίτευξη της ανθρώπινης κλίμακας.

Η αρμονική σχέση με το τοπίο επιτυγχάνεται ακολουθώντας το φυσικό ανάγλυφο, επιλέγοντας τη διάσπαση των όγκων, χαμηλά ύψη, φυσικά υλικά και γαιώδη χρώματα τα οποία χρησιμοποιεί με επινοητικότητα και ευαισθησία. Η σχέση με το τοπίο δεν περιορίζεται αποκλειστικά στην ένταξη του κτίσματος σε αυτό αλλά και στην οργανική σύνδεση μαζί του μέσω της αξιοποίησης της θέας, των φυσικών χαρακτηριστικών του και του κλίματος.

Ο διάλογος ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τις εικαστικές και εφαρμοσμένες τέχνες βρίσκει πρόσφορο έδαφος στις μονοκατοικίες του Τάκη Μάρθα υποδεικνύοντας τρόπους για τη χρήση τους ακόμα και σε περιορισμένων οικονομικών δυνατοτήτων κατοικίες.

Ο Τάκης Μάρθας στη σχέση αρχιτεκτονικής και εικαστικών – εφαρμοσμένων τεχνών ακολουθεί θα μπορούσαμε να πούμε την λογική του «παραθέματος». Επιλέγει συγκεκριμένα αρχιτεκτονικά –

κατασκευαστικά στοιχεία τα οποία προσφέρονται γι αυτό το σκοπό μέσα από τη σχετική σχεδιαστική τους αυτονομία και τα αντιμετωπίζει ως έργα τέχνης. Το δάπεδο όπως αποδεικνύεται στο έργο του (και όχι μόνο στις μονοκατοικίες) ειδικά από τον Τάκη Μάρθα ως ένα δυσδιάστατο έργο τέχνης αποτελεί το πλέον πρόσφορο δομικό στοιχείο για την ανάπτυξη αυτού του διαλόγου. Επίσης, με ανάλογο τρόπο, αντιμετωπίζει ως εικαστικά έργα τα μορφολογικά στοιχεία που χρησιμοποιεί από την παράδοση και γενικότερα από το αρχιτεκτονικό παρελθόν. Αυτά, όπως θα αναπτύξουμε στη συνέχεια σε αντίστοιχο υποκεφάλαιο, τα αντιμετωπίζει ως αυτόνομα έργα τέχνης τα οποία όμως αποτελούν ταυτόχρονα αυτόνομα και διακριτά δομικά στοιχεία και τα εντάσσει στην αρχιτεκτονική σύνθεση αποδίδοντάς τους ρόλο διττό: κατασκευαστικό και διακοσμητικό.

Στο τομέα της πολυκατοικίας η συμβολή του Τάκη Μάρθα είναι επίσης ιδιαίτερα σημαντική. Ο αρχιτέκτονας απαντά στο αναδυόμενο στεγαστικό πρόβλημα των Αθηνών και αναδεικνύει τον κοινωνικό ρόλο της πολυκατοικίας ήδη από το 1937 διότι ουσιαστικά απαντά 30 χρόνια νωρίτερα σε προβλήματα που θα προκύψουν την δεκαετία του 1960 με την αστυφιλία που θα οδηγήσουν στη βαθμιαία υποβάθμιση του τύπου της πολυκατοικίας μέσω της αντιπαροχής. Τα αντιμετωπίζει θέτοντας ως πρόταγμα την αναζήτηση της νεωτερικότητας όπως αυτή πρόαγεται κυρίως στις μεσοπολεμικές του πολυκατοικίες αλλά και μεταπολεμικά. Η εξασφάλιση συνθηκών υγιεινής, θέρμανσης, ανελκυστήρα, και γενικότερα εξυπηρετήσεων που συμβάλλουν σε έναν σύγχρονο τρόπο ζωής δεν είναι τίποτα άλλο παρά η αναζήτηση της νεωτερικότητας.

Παράλληλα, ο Τάκης Μάρθας αποδίδει κοινωνικό ρόλο στην πολυκατοικία εντείνοντας τον νεωτερικό της χαρακτήρα και είναι συνεπής σε αυτό, διότι ο κοινωνικός ρόλος της, η νεωτερικότητα του τρόπου ζωής που προτείνει και η αρχιτεκτονική της η οποία τηρεί τις αρχές του μοντέρνου κινήματος, συνιστούν έναν άξονα συνεπή ως προς τις αρχές σχεδιασμού που ακολουθεί ο αρχιτέκτων. Πρόκειται για έναν άξονα νεωτερικό ως προς την σύλληψη του τρόπου ζωής που προάγει, κοινωνικό διότι αντιμετωπίζει το στεγαστικό πρόβλημα

των μικρομεσαίων και χαμηλών τάξεων, και ταυτόχρονα σχεδιαστικά μοντέρνο διότι η αρχιτεκτονική του έκφραση έρχεται σε συνέπεια με τα παραπάνω.

Ο Τάκης Μάρθας ήδη από την εποχή του μεσοπολέμου όταν η πολυκατοικία απευθύνονταν σε μεγαλοαστικά και μεσοαστικά κοινωνικά στρώματα σχεδιάζει πολυκατοικίες για χαμηλότερες εισοδηματικές τάξεις διατηρώντας υψηλό το επίπεδο σχεδιασμού, με διαιερίσματα τα οποία παρά το περιορισμένο εμβαδόν τους προάγουν έναν αστικό τρόπο ζωής με την τριμερή κατανομή των λειτουργιών, διαθέτουν ποιοτικούς χώρους μέσα από χωρικές επινοήσεις και εξαντλητική αξιοποίηση του διαθέσιμου χώρου αλλά και καλλιτεχνική πρόθεση στη χρήση των υλικών και των χρωμάτων.

Υποδεικνύει έτσι ο Τάκης Μάρθας μια κατεύθυνση που θα μπορούσε να ακολουθήσει η αρχιτεκτονική της πολυκατοικίας στην μεταπολεμική Ελλάδα αποφεύγοντας την υποβάθμιση που οι περιορισμένες δυνατότητες και οι γενικότερες συνθήκες προκάλεσαν.

Συνοψίζοντας θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι οι σημαντικότερες αντιλήψεις του Τάκη Μάρθα όσο αναφορά τον σχεδιασμό των κατοικιών, (μονοκατοικιών και πολυκατοικιών) είναι:

- η πειθαρχημένη τοποθέτηση των κτισμάτων στα όρια του οικοδομικού τετραγώνου και του συνεχούς συστήματος δόμησης όταν πρόκειται για κτίσματα στο αστικό ιστό καταδεικνύοντας την πεποίθηση του αρχιτέκτονα ότι η αρχιτεκτονική προσεγγίζεται ως στοιχείο που θα συγκροτήσει μια πόλη με ομογενή πολεοδομικά χαρακτηριστικά και η αρμονική ένταξη στο τοπίο όταν πρόκειται για κτίματα στην ύπαιθρο ή τα προάστια.

- η τήρηση κατά τα γαλλικά πρότυπα της τριμερούς κατανομής των λειτουργιών στις κατοικίες επιλογή που αναδεικνύει την πρόθεση του αρχιτέκτονα για ενίσχυση ενός αστικού τρόπου ζωής και συμπίεση με τις ευρωπαϊκές τάσεις

- η έμφαση στους χώρους υποδοχής τους οποίους αναδεικνύει ως μερίζοντες χώρους της κατοικίας ακολουθώντας τα κοινωνικά πρότυπα της εποχής.

-η πρόβλεψη χώρων με μεταβλητή χρήση που κατά περίπτωση ενισχύουν τους χώρους υ-ποδοχής ενώ ταυτόχρονα εξασφαλίζουν πιο άνετες συνθήκες διαβίωσης συμβατές με την επιδιωκόμενη νεωτερικότητα.

- οι παραδοσιακές χωρικές αναφορές συνυπάρχουν στην αρχιτεκτονική σύνθεση με την μοντέρνα τάση για σαφή διαφοροποίηση των χώρων υποδοχής από τα υπνοδωμάτια και τους χώρους υπηρεσίας.

-η αφαιρετική και η λειτουργική οργάνωση αποτελεί συνθετική αρχή στην σύνθεση των κατόψεων αλλά και των όψεων με άξονα την οικονομία και τον ορθολογισμό κάνοντας ερ-μφανείς τις μοντέρνες επιλογές του αρχιτέκτονα.

-η γεωμετρική σύνθεση των κατόψεων με την χρήση αξόνων και την άρθρωση καθαρών ορθογώνιων, τετραγώνων ή κυκλικών στοιχείων, συνθετική προσέγγιση που αναδεικνύει την εμμονή του αρχιτέκτονα στη χρήση της γεωμετρίας και των καθαρών σχημάτων.

-η προσαρμογή των κατοικιών του στις δυνατότητες κατασκευής στην Ελλάδα, στις κλιματικές συνθήκες και στις κοινωνικές και πολιτιστικές συνθήκες διαβίωσης των χρηστών σε μια προσπάθεια εξελ-ληνισμού των μοντέρνων ευρωπαϊκών του προτύπων.

-η ανάπτυξη της σχέσης αρχιτεκτονικής και εικαστικών – εφαρμοσμένων τεχνών μέσα από τη χρήση «παραθεμάτων» δηλαδή αντιμετώπιση αυτοτελών αρχιτεκτονικών – κατασκευαστικών στοιχείων ως αυτονόμων έργων τέχνης ενταγμένων στην αρχιτεκτονική σύνθεση με διττό χαρακτήρα: κατασκευαστικό και διακοσμητικό.

-η προσπάθεια απόδοσης αίγλης παρά τα περιορισμένα οικονομικά μέσω του πειραματισμού με νέα υλικά και υφές, σχετικά ευτελή, τα οποία μέσω κατάλληλης επεξεργασίας αποδίδουν ενδιαφέρον αισθητικό αποτέλεσμα και συνεισφέρουν στην απόδοση κυρίως στο οικοδόμημα.

- Ο μεταβατικός χαρακτήρας της αρχιτεκτονικής, ο οποίος αποδίδεται μέσω:

-α. της διαρκούς αναφοράς στην δομή και τις χωρικές σχέσεις του αστικού μεγάρου των αρχών του 20ου αιώνα και την προσπάθεια με-

ταφοράς του στον κτιριακό τύπο της μονοκατοικίας και κυρίως της πολυκατοικίας.

-β. της διφορούμενης αντίληψης περί συμμετρίας, η οποία κατά περίπτωση τηρείται ή αναιρείται. Οι ασύμμετρες μορφές παραχωρούν την θέση τους σε επιμέρους συμμετρίες και το σύνολο του έργου διακρίνεται για την ασύμμετρη λειτουργική του οργάνωση.

Στον τομέα των δημοσίων κτηρίων η συμβολή του Τάκη Μάρθα δεν μπορεί να θεωρηθεί σημαντική καθότι το έργο του σε αυτό το πεδίο είναι εξαιρετικά περιορισμένο. Ενδιαφέρον εμφανίζει μόνο στον τομέα των μνημείων – βραβευμένων συμμετοχών του σε αρχιτεκτονικούς – καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς. Εκεί ο Τάκης Μάρθας αναπτύσσει άλλη μια εκδοχή διαλόγου αρχιτεκτονικής και γλυπτικής τούτη τη φορά. Καταφέρνει να αποδώσει μνημειακότητα χωρίς να παρεκκλίνει από τις αρχές του μοντέρνου για το οποίο ως γνωστόν αυτή δεν είναι αποδεκτή. Επίσης, καταλήγει σε επιτυχημένες διαμορφώσεις του υπαιθρίου χώρου που περιβάλλει το γλυπτό με την αρχιτεκτονική να λειτουργεί υποστηρικτικά στη γλυπτική χωρίς όμως να χάνει την συνθετική της αρτιότητα, αποδίδοντας στο δημόσιο χώρο ένα αποτελεσμα σπάνιο για την ελληνική πρακτική.

Η σχέση του Τάκη Μάρθα με τον διεθνή χώρο – Τα πρότυπα και οι επιρροές

Η σχέση του Τάκη Μάρθα με το διεθνή χώρο εντοπίζεται κυρίως στη σχέση του με τη γαλλία και πιο συγκεκριμένα με το Παρίσι το οποίο επισκέπτεται με κάθε ευκαιρία. Εκεί έρχεται σε επαφή με έλληνες φίλους του ομοτέχνους, ενημερώνεται για τις εξελίξεις στην αρχιτεκτονική και την τέχνη ενώ αναπτύσσει παράλληλα σημαντική καλλιτεχνική δταστηριότητα μέσα από τις εκθέσεις τέχνης στις οποίες συμμετέχει. Η γαλλική επιρροή είναι εμφανής στο αρχιτεκτονικό, εικαστικό και διδακτικό του έργο αλλά και στον τρόπο ζωής τον οποίο ακολουθεί και προάγει.

Στο αρχιτεκτονικό του έργο οι γαλλικές επιρροές είναι πολλαπλές και ξεκινούν από τα χρόνια των σπουδών του με καθηγητές στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο αποφοίτους της Ecole des Beaux Arts (Βασίλειος Κουρεμένος). Παράλληλα το συνθετικό σύστημα του patron Julien Guadet κατευθύνει την εξέλιξή του όπως αποδεικνύεται από τα σκαριφήματα και τις προσωπικές του σημειώσεις που βρέθηκαν στο αρχείο του. Στη συνέχεια εμφανή επιρροή ασκεί και ο Le Corbusier ο οποίος έτσι κι αλλιώς έχει αποτελέσει πρότυπο για μεγάλο αριθμό ελλήνων αρχιτεκτόνων της εποχής του Τάκη Μάρθα. Η επιρροή του εντοπίζεται κυρίως στην αναζήτηση της νεωτερικότητας στον τομέα των κατοικιών μέσα από την λειτουργικότητα και την εξασφάλιση ικανοποιητικών συνθηκών υγιεινής παράλληλα με την μεταβλητότητα των χώρων και την αναζήτηση των ελαχίστων διαστάσεων. Παράλληλα εμφανίζεται να τον επηρεάζει η γεωμετρική αντίληψη για την αρχιτεκτονική που ο Le Corbusier πρεσβεύει καθώς και την σαφήνεια των γεωμετρικών στερεών ως αρχετύπων: του κύβου, του κυλίνδρου, της πυραμίδας, του κώνου και της σφαίρας. Το έργο του Τάκη Μάρθα αποδεικνύει στο σύνολό του επιρροή από τον γαλλοελβετό αρχιτέκτονα.

Εκτός όμως από τις παραπάνω συνθετικές επιλογές επιρροή μπορούμε να διακρίνουμε και στη διπλή ιδιότητα του αρχιτέκτονα και του ζωγράφου στο ίδιο πρόσωπο που διαθέτει ο Le Corbusier αλλά και ο Fernand Léger και ο Robert Delaunay οι οποίοι έψαχναν τρόπους να συνδέσουν ή ακόμη και να ενοποιήσουν τη ζωγραφική με την αρχιτεκτονική, προσεγγίσεις που πιθανώς να λειτούργησαν ενισχυτικά στην απόφαση του Τάκη Μάρθα να ακολουθήσει την ίδια οδό. Επιρροή ακόμη θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ενδεχομένως και τη διαδικασία συλλογής και καταγραφής εμπειριών από ταξίδια, επισκέψεις, αναγνώσματα κλπ σε υψηλής αισθητικής αξίας σημειωματάρια και καρνέ με σκίτσα, ανάλογη με την διαδικασία συλλογής στοιχείων του Le Corbusier.

Η αναφορά στην ιαπωνική αρχιτεκτονική απαντάται συχνά κυρίως στη διαμόρφωση εσωτερικών χώρων εκφρασμένη μέσα από την αναζήτηση των ελάχιστων διαστάσεων και τη μεταβλητότητα, συνθετικές επιλογές που αποτελούν γενικότερα μοντερνιστικές αρχές με

εμφανή ιαπωνική επιρροή. Η σχέση του Μάρθα με το De Stijl επίσης δεν μπορεί να μπορεί να περάσει απαρατήρητη (εσωτερικά αναπτύγματα σε αναφορά των έργων του Modrian, διαχωρισμός λειτουργιών με αλλαγή δαπέδων κλπ) ενισχύοντας τον μοντέρνο χαρακτήρα του έργου του.

Ανάλογα συμβαίνουν και με το εικαστικό του έργο το οποίο αναλύεται στην παρούσα διατριβή επιλεκτικά όπως έχουμε διευκρινήσει. Ο γαλλικός μετακυβισμός εκτιμάται ως η πλέον διακριτή επιρροή στο εικαστικό του έργο. Είναι αυτός που θα αποτελέσει το συνδετικό κρίκο ανάμεσα στο εικαστικό έργο του Μάρθα με εκείνο του ομοτέχνου του Νίκου Χατζηκυριάκου Γκίκα.

Παρότι ο Τάκης Μάρθας δεν σχετίζεται με τον γερμανικό χώρο μια προσεκτική εξέταση του έργου του κυρίως στο πεδίο της σύζευξης αρχιτεκτονικής, εικαστικών και εφαρμοσμένων τεχνών μας οδηγεί στην αναζήτηση εκλεκτικών συγγενειών και με το Bauhaus. Η σύνδεση τέχνης και τεχνικής, η χειρωναξία, η ταύτιση καλλιτέχνη και τεχνίτη, η χρήση της γεωμετρίας και των καθαρών σχημάτων και στερεών στο έργο του και κυρίως η ένταξη της τέχνης στην καθημερινή ζωή δεν μπορούν παρά να συνεκτιμηθούν ως επιρροές του Bauhaus στο έργο του Τάκη Μάρθα, αρχιτεκτονικό και εικαστικό.

Ο μοντερνισμός στο έργο του Τάκη Μάρθα

Ο μοντερνισμός στο αρχιτεκτονικό έργο του Τάκη Μάρθα

Ο Τάκης Μάρθας, όπως ήδη αναφέρθηκε, μπορεί να ενταχθεί στους έλληνες μοντερνιστές αρχιτέκτονες μιας και στο έργο του ακολουθεί τουλάχιστον ως προς τις βασικές του αρχές τα διδάγματα του μοντέρνου. Το ενδιαφέρον της περίπτωσης Μάρθα εντοπίζεται στις διαβαθμίσεις της μοντερνιστικής έκφρασης από τον δημιουργό που κυμαίνεται από αμιγείς μοντέρνες αποδόσεις έως μοντέρνες με συνύπαρξη στοιχείων του παρελθόντος. Ετσι, ο Τάκης Μάρθας συγκροτεί έναν «εναλλακτικό μοντερνισμό».

Παρά τις τυχόν παρεκκλίσεις που μπορεί κανείς να διακρίνει στο έργο του Τάκη Μάρθα από τους κανόνες του μοντερνισμού υπάρχει μια κοινή συνισταμένη που διέπει το σύνολο του έργου του και το καθιστά μοντέρνο: Ο αρχιτέκτονας τηρεί απαρέκκλιτα τη μοντερνιστική θεώρηση ότι η κάτοψη αποτελεί την αφετηρία και βάση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, ξεκινά πάντα από αυτή και επίσης ουδέποτε παρεκκλίνει από την τήρηση των μοντερνιστικών αρχών στον σχεδιασμό της (ροικότητα, μεταβλητότητα, ορθοκανονικές χαράξεις, κα-θαρότητα). Ακόμα και όταν καταφεύγει σε χωρικές δομές παρμένες από τη λαϊκή παραδοσιακή αρχιτεκτονική τις χρησιμοποιεί αφού τις ερμηνεύσει και τις μεταγράψει στο μοντέρνο παράδειγμα. Οι παρεκκλίσεις από το μοντέρνο που εντοπίζονται στο έργο του αφορούν αποκλειστικά μορφολογικές επιλογές του όπου και πάλι αυτές εντάσσονται ως «παραθέματα» σε μοντέρνες διατάξεις.

Η σύζευξη αρχιτεκτονικής, εικαστικών και εφαρμοσμένων τεχνών αποτελεί μια από τις σημαντικότερες εκφράσεις μοντερνισμού στο έργο του. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι η σχέση αυτή δεν είναι επιφανειακή με σκοπό να καταλήξει σε ομοειδείς στυλιστικές εκφράσεις αλλά ξεκινά από τη σύλληψη του έργου η οποία εξελισσόμενη μέσα από παράλληλες διερευνήσεις και πειραματισμούς στο αρχιτεκτονικό και εικαστικό πεδίο καταλήγει σε συνθετικές αποδόσεις αρχιτεκτονικές, εικαστικές και εφαρμοσμένες με κοινές αρχές και έκφραση.

Με τον τρόπο αυτό ο Τάκης Μάρθας εισάγει την τέχνη στην καθημερινή ζωή ακολουθώντας βασική αρχή του μοντερνισμού. Ακόμα και αν το τελικό αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα του Τάκη Μάρθα δύσκολα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως έργο τέχνης σίγουρα αποτελεί ένα παιχνίδι με την τέχνη συμβάλλοντας στην ποιητική της καθημερινής ζωής, προσέγγιση η οποία βρίσκει την πιο επιτυχημένη έκφρασή της στις κατοικίες – atelier που σχεδίασε ο αρχιτέκτονας.

Η χειρωναξία, η «μαστοριά», που χαρακτηρίζει το σύνολο του αρχιτεκτονικού έργου του Μάρθα βρίσκεται σε πλήρη συμπίεση με το μοντέρνο και αυτό ενισχύεται από το γεγονός ότι οι προτιμήσεις του αρχιτέκτονα περισσότερο στρέφονται προς υλικά ευτελή,

σύγχρονα, βιομηχανικά τα οποία επεξεργάζεται κυρίως μέσω εικαστικών πειραματισμών και τα χρησιμοποιεί στην αρχιτεκτονική με τρόπο ευρηματικό καταλήγοντας συχνά σε ιδιοκατασκευές. Η σύμπραξη τέχνης και τεχνικής, εμφανέστατη στο έργο του βρίσκεται σε απόλυτη συνέπεια με τη μοντέρνα αντίληψη.

Οι διατάξεις του κυρίως στις κατοικίες ακολουθούν την μοντέρνα αντίληψη με την τριμερή κατανομή των λειτουργιών (υποδοχή, διημέρευση, βοηθητικά) εξασφαλίζοντας ιδιωτικότητα ενώ πολύ συχνά εμφανίζεται η αναζήτηση μεταβλητότητας σε αυτές εντείνοντας τον μοντέρνο χαρακτήρα τους. Σε αυτό συμβάλει η επιμονή του αρχιτέκτονα σε ζητήματα λειτουργικότητας και οικονομίας που τον οδηγούν σε εξαντλητική αξιοποίηση του διαθέσιμου χώρου μέσω ευρηματικών λύσεων στο πνεύμα του μοντερνισμού.

Παρότι σε όλα τα αρχιτεκτονικά έργα του Μάρθα η κάτοψη ως αφετηρία είναι μοντέρνα, όπως αναφέραμε πιο πάνω το έργο του εμφανίζει παρεκκλίσεις από τον μοντερνισμό στις μορφολογικές του επιλογές χωρίς αυτές να εντοπίζονται χρονολογικά. Απαντώνται σε όλη τη διάρκεια της αρχιτεκτονικής του παραγωγής και δίνουν τη δυνατότητα κατανομής του έργου του σε δύο κατηγορίες ανάλογα με το βαθμό τήρησης ή παρέκκλισης από το μοντερνισμό.

Έτσι καταλήγουμε σε δυο εκδοχές μοντερνισμού: τον «αμιγή» και τον «εναλλακτικό μοντερνισμό» του Τάκη Μάρθα.

Ο «αμιγής μοντερνισμός» βρίσκει εφαρμογή κατά κύριο λόγο στις μεσοπολεμικές πολυκατοικίες που σχεδίασε ο Μάρθας στην Αθήνα και σε μικρό αριθμό μεσοπολεμικών μονοκατοικιών του στα προάστια.

Ο «εναλλακτικός μοντερνισμός» ο οποίος προκύπτει από ένταξη μορφολογικών στοιχείων από το παραδοσιακό λεξιλόγιο βρίσκει εφαρμογή στις μεταπολεμικές πολυκατοικίες του Μάρθα και στις αστικές και προαστιακές μονοκατοικίες του. Ειδικότερα στην κατηγορία των προαστιακών μονοκατοικιών τα μορφολογικά στοιχεία που χρησιμοποιεί δεν προέρχονται αποκλειστικά από την ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική αλλά από την ευρύτερη λεκάνη της Μεσογείου οδηγώντας σε έναν «μεσογειακό μοντερνισμό» ο οποίος

υποστηρίζεται και από ανάλογες χωρικές διατάξεις που ευνοούν ένα περισσότερο μεσογειακό τρόπο ζωής.

Η απουσία προσωπικής σχέσης του Μάρθα με τους κατοίκους των διαμερισμάτων των πολυκατοικιών που σχεδιάζει ως επένδυση των ιδιοκτητών τους είναι εκείνη που τον οδηγεί στην επιλογή ενός «αμιγούς μοντερνισμού» ως αποτέλεσμα της αντικειμενικό-τητας που χαρακτηρίζει το μοντέρνο. Αντίθετα, η υποκειμενικότητα της παραδοσιακής μορφής που η μνήμη και τα βιώματα της αποδίδουν την καθιστούν καταλληλότερη για τις μονοκατοικίες όπου η σχέση αρχιτέκτονα και κατοίκου είναι προσωπική. Κάποιες φορές οι περιορισμένες οικονομικές δυνατότητες είναι εκείνες που οδηγούν σε αμιγείς μοντέρνες επιλογές στις περιπτώσεις κάποιων προπολεμικών μονοκατοικιών.

Ο μοντερνισμός στο εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα

Το εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα ξεκινά να χαρακτηρίζεται μοντέρνο στην μετα-πολεμική εποχή όταν ο καλλιτέχνης στρέφεται από την παραστατική εξπρεσιονιστική ζωγραφική στην αφαίρεση.

Η ταύτιση του Τάκη Μάρθα με το μοντέρνο κίνημα και την αφαίρεση είναι εμφανής. Όπως ο ίδιος είχε δηλώσει¹ το ακολούθησε σε μια προσπάθεια να προσεγγίσει την αλήθεια ενώ το γεγονός ότι η γεωμετρία κυριαρχούσε στις μοντέρνες συνθετικές επιλογές αναμφίβολα λειτούργησε ως κίνητρο για να ταυτιστεί μαζί του.

Ο Τάκης Μάρθας ανήκει στους πρωτοπόρους εκφραστές της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα, γλυπτικής και ζωγραφικής με πιθανή αναφορά ανάμεσα σε άλλους στο έργο του Kandinsky αλλά και του Henri Michaux, του Jackson Pollock και άλλων ηγετικών μορφών της μοντέρνας τέχνης.

¹ όπως αναφέρει στο αυτοβιογραφικό σημείωμα του στον «Ζυγό», το 1958.

Η μοντέρνα έκφραση του εικαστικού μεταπολεμικού του έργου προκύπτει από

- Την σύζευξη αρχιτεκτονικής και τέχνης έτσι όπως αυτή εκφράσθηκε από το Bauhaus και προφανώς συνδέεται άρρηκτα με το Μοντέρνο και την αφαίρεση, κατά την οποία σύμφωνα με τον ίδιο «το σχέδιο και το χρώμα πρέπει να είναι αρχιτεκτονημένα, για να δίνουν το ωρισμένο αισθητικό αποτέλεσμα».

- Την επιμονή του στη χρήση της κάτοψης ως αφετηρία μεγάλου αριθμού εικαστικών του έργων. Ως γνωστόν η θεώρηση της κάτοψης ως αρχή και βάση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης έχει καθαρά μοντέρνα προέλευση. Ουσιαστικά ο Τάκης Μάρθας με-ταφέρει μια μοντερνιστική ορθολογικής προέλευσης θέση του μοντερνισμού από το πεδίο της αρχιτεκτονικής στο πεδίο των εικαστικών τεχνών.

- Τη χρήση νέων υλικών στα εικαστικά του έργα. Ο Μάρθας πειραματίζεται με νέα υλικά συχνά προερχόμενα από τη βιομηχανία, οικοδομικά υλικά κλπ των οποίων οι εκφραστικές δυνατότητες δεν είναι ακόμα γνωστές ούτε καν οι μηχανικές τους. Σε μια προσπάθεια να διερευνήσει τις δυνατότητές τους περνά σε κατεργασίες μέσω διάφορων ευρηματικών τεχνικών προκειμένου να δημιουργήσει νέες υφές και συν-δυασμούς υλικών που συχνά θα χρησιμοποιήσει στις εφαρμοσμένες τέχνες και την αρχιτεκτονική του.

- Τη χρήση ευτελών υλικών στα εικαστικά του έργα μια καθαρά μοντέρνα αντίληψη κυρίως στο πεδίο της πλαστικής. Ο Μάρθας χρησιμοποιεί συχνά ακόμα και ανακυκλωμένα υλικά σε δεύτερη και τρίτη χρήση τα οποία επεξεργάζεται με τρόπο ευρηματικό, ανατρεπτικό, αντισυμβατικό κάποιες φορές παράδοξο και πάλι για να τα χρησιμοποιήσει ως αρχιτεκτονικά στοιχεία ή νέα υλικά στην οικοδομή υποδεικνύοντας μια οδό που θα μπορούσε να πάρει η κατασκευαστική τεχνολογία ειδικότερα μετά την ανάδυση του περιβαλλοντικού προβλήματος. Η αντίληψη που διαπνέει τα έργα του μαρτυρά ότι κάθε υλικό, ακόμα και το ευτελέστερο, έχει από τη φύση του ιδιότητες που μπορούν να αναχθούν σε μορφές τέχνης με τη δημιουργική επέμβαση του καλλιτέχνη.

- Τη χρήση μοντέρνων τεχνικών στα έργα του όπως η ρευστή ή κηλιδική απόδοση χρώματος, το κολάζ, οι γραφισμοί, οι επεξεργασίες επιφανειών για τη δημιουργία ανάγλυφων σχημάτων ή επιπέδων, κλπ
- Το χειρισμό της φόρμας και κάποιες φορές του χρώματος με τρόπο ώστε να προκύπτουν από την υλικότητα και να εκφράζονται στο πνεύμα μιας «κατασκευαστικής» αντίληψης με απόλυτη συνέπεια στο μοντερνισμό.
- Τη χειρωναξία ως βαθιά πεποίθηση του Μάρθα στην οποία οφείλεται ο χαρακτήρας του έργου, έτσι όπως απαντάται στο εικαστικό και αρχιτεκτονικό του έργο και βρίσκει ιδιαίτερα επιτυχή της έκφραση στις ιδιοκατασκευές του.
- Τη χρήση της γεωμετρίας, των καθαρών σχημάτων και στερεών, προσέγγιση που αποτελεί κύριο άξονα της δημιουργία του Μάρθα στο αρχιτεκτονικό και εικαστικό πεδίο με ρίζες ταυτόχρονα ελληνικές, αναγεννησιακές και μοντέρνες.

Ο μοντερνισμός στο διδακτικό έργο του Τάκη Μάρθα

-Ο ρόλος του Τάκη Μάρθα στο φροντιστήριο απεδείχθη εξίσου σημαντικός με εκείνον του διδάσκοντα στο ΕΜΠ, γιατί ουσιαστικά έθετε τα θεμέλια της αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης. Συνεισφέρει πέρα από την παροχή γνώσεων αναγκαίων στην αρχιτεκτονική, στην δημιουργία ενός προτύπου αρχιτέκτονα, καλλιτέχνη, διανοούμενου και αμφισβητία.

Η στάση του Τάκη Μάρθα όσο αφορά το μοντέρνο παράδειγμα είναι κοινή στην επαγγελματική και διδακτική του δραστηριότητα. Στην εκπαιδευτική διαδικασία που υιοθετεί ο Τάκης Μάρθας διακρίνουμε μια σύγχρονη διδακτική προσέγγιση που συμβάλλει στην μοντερνιστική διδακτική λογική. Ο τρόπος διδασκαλίας του από τη μία πλευρά εμφανίζεται εντελώς ελεύθερος και από την άλλη ορίζει κανόνες πειθαρχίας συχνά αυστηρής συνιστώντας μια ακόμη έκφραση του του Μοντερνισμού εντοπισμένη στο πεδίο της αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης: Συνθετική ελευθερία αλλά μέσα σε κανονιστικό πρόγραμμα αρχών

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με αποτιμήσεις από φοιτητές του η διδασκαλία του συνιστά μια ακόμη εκδοχή μοντερνισμού στο πεδίο της εκπαίδευσης καθώς εμπνέει την γνώση και την καλλιτεχνική σύνθεση μέσα από διαδικασίες δημιουργικές αλλά και διαρκούς αμφισβήτησης με αποτέλεσμα να διαμορφώνει προσωπικότητες κοινωνικά ευαίσθητες, κάποιες φορές αντισυμβατικές, ενισχύοντας τον κοινωνικό ρόλο του αρχιτέκτονα, βασικό πρόταγμα του μοντέρνου.

Με την εμπειρία να αποτελεί για τον Τάκη Μάρθα κεντρικό άξονα της διδακτικής του προσέγγισης, την καλλιτεχνική επεξεργασία των θεμάτων κατά τη διάρκεια των μαθημάτων του να βασίζεται στον πειραματισμό, στην διαρκή αμφισβήτηση, στην ομαδική έρευνα και συνεργασία μεταξύ των φοιτητών, αποσκοπώντας στην παραγωγή μιας συνολικής καλλιτεχνικής δημιουργίας ο καθηγητής Μάρθας εκφράζει μια εντελώς μοντέρνα διδακτική αλλά και καλλιτεχνική αντίληψη.

- Η διδασκαλία του συμβάλλει στη σύζευξη Αρχιτεκτονικής και Τέχνης μέσα από παράλληλες θεωρήσεις και εφαρμογές και ίσως η προσπάθεια αυτή να αποτελεί την πλέον μοντερνιστική του προσέγγιση στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση ακολουθώντας το πνεύμα της σχολής του Bauhaus ποία κατ' εξοχήν την προώθησε. Στην προσπάθεια αυτή η χρήση της γεωμετρίας και των παραστατικών μέσων ως σημαντικών συνθετικών εργαλείων εκτός από το ότι συμβάλλει στην ανάδειξη της δημιουργικότητας των φοιτητών εντάσσει τον κανόνα και την πειθαρχία μέσα στην ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση γεφυρώνοντας την στιβαρή δομή της αρχιτεκτονικής σκέψης με την καλλιτεχνική ελευθερία των εικαστικών τεχνών ακολουθώντας πιστά το πνεύμα του μοντερνισμού ενώ παράλληλα η χρήση της γεωμετρίας αναδεικνύεται ως μέσο αναζήτησης της ελληνικότητας, όπως θα αναπτυχθεί παρακάτω.

Η μοντέρνα προσέγγιση του Μάρθα στην διδασκαλία εκφράζεται και από την θέωρησή του ότι η κάτοψη αποτελεί την βάση και αρχή της συνθετικής διαδικασίας κατι το οποίο γίνεται φανερό και στο εικαστικό του έργο όπου το σχέδιο της κάτοψης λειτουργεί πολύ συχνά ως γεννήτορας εικαστικού έργου. Γι' αυτή του την πεποίθηση

δεν διστάζει το 1947, να διαφωνήσει με τη διδασκαλία του Δημήτρη Πικιώνη, ο οποίος φαίνεται να έδινε προτεραιότητα και μεγαλύτερη προσοχή στη διαμόρφωση της όψης².

Τον μοντέρνο χαρακτήρα των εκπαιδευτικών προεγγίσεων του Τάκη Μάρθα έρχεται να ενισχύσει η ανάπτυξη στενών διαπροσωπικών σχέσεων ανάμεσα στον καθηγητή Μάρθα και τους φοιτητές οι οποίες αναδεικνύονται καθοριστικές στην καλλιτεχνική παιδεία. Ο τρόπος ζωής του δασκάλου αντισυμβατικός σε σχέση με τους άλλους καθηγητές στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο εκείνη την εποχή γοητεύει τους νεαρούς αρχιτέκτονες και συνιστά καλλιτεχνικό πρότυπό τους.

Η διδασκαλία αλλά και γενικότερα η τέχνη του Τάκη Μάρθα μέσα από τις νέες ριζοσπαστικές θεωρήσεις που εκφράζει συγκροτεί ένα νέο αξιολογικό σύστημα, προτείνοντας έναν τρόπο ζωής αντισυμβατικό, αντίθετο στα στερεότυπα και τους ιεραρχημένους κώδικες ηθικών και πολιτισμικών αξιών, ο οποίος έχει ως στόχο την αποκάλυψη της εσωτερικής αλήθειας του σύγχρονου ανθρώπου, σε πλήρη συμπίεση με τα προτάγματα του μοντερνισμού. Ο Τάκης Μάρθας προάγει στη διδασκαλία του μέσω του προσωπικού του παραδείγματος έναν ευρωπαϊκό τρόπο ζωής του μποέμ καλλιτέχνη αντικομφορμιστή, αμφισβητία της αστικής τάξης και έτοιμο να συγκρουστεί με το κοινωνικό και καλλιτεχνικό κατεστημένο αδιαφορώντας για τις συνέπειες της. Αυτός ακριβώς ο αντισυμβατικός τρόπος ζωής αποτυπώνεται στη διδασκαλία και στο έργο του υπογραμμίζοντας την Μοντέρνα υπόσταση του.

Η λαϊκή παραδοσιακή αρχιτεκτονική στο αρχιτεκτονικό έργο του Τάκη Μάρθα

² Θέμελης, Κωνσταντίνος, Α., *Ο λόγος του Αρχιμάστορα*, εκδ. Ινδικτος, Αθήνα, 2000, σσ.114-118.

Ο Τάκης Μάρθας από την αρχή της δραστηριότητάς του ξεκινά ένα διάλογο με την παράδοση ο οποίος αναπτύσσεται σε δύο πεδία: της αρχιτεκτονικής δομής και των μορφών.

Η σχέση του με την παράδοση βρίσκει εφαρμογή στις αστικές και προαστιακές του μονοκατοικίες και στις μεταπολεμικές πολυκατοικίες σε όλη τη διάρκεια της αρχιτεκτονικής του παραγωγής. Στο πεδίο της αρχιτεκτονικής δομής ο αρχιτέκτων συχνά μεταφέρει χωρικές δομές, σχέσεις και ποιότητες από την ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική και αφού τις μεταγράψει στο μοντέρνο ιδίωμα τις εντάσσει με τρόπο απολύτως ορθολογικό στο μοντέρνο συντακτικό των κατόψεων του. Έτσι οι κατόψεις παρότι δανείζονται χωρικές δομές από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική δεν εμφανίζουν στοιχεία προσθετικής διαδικασίας. Περισσότερο η σχέση του με την παράδοση εντοπίζεται σε ότι αφορά την κλίμακα και δευτερευόντως στο γενικότερο πνεύμα οργάνωσης των κτισμάτων. Η κλίμακα ενσωματώνεται οργανικά στην αρχιτεκτονική σκέψη του Μάρθα από την αρχή του σχεδιασμού και αποτελεί το καθοριστικό στοιχείο διαφοροποίησης του αρχιτεκτονικού από τον γεωμετρικό χώρο.

Στην ίδια λογική δανείζεται από την λαϊκή αρχιτεκτονική ευρήματα για την μέγιστη δυνατή αξιοποίηση του χώρου στο πνεύμα της λειτουργικότητας και της οικονομίας.

Από την λαϊκή αρχιτεκτονική ακόμη αντλεί βιοκλιματικές κατασκευαστικές λύσεις. Στο ίδιο πνεύμα ο χειρισμός των ανοιγμάτων από τον Τάκη Μάρθα εμφανίζεται να παρεκκλίνει σχετικά από το μοντέρνο παράδειγμα που ευνοεί την ενοποίηση του εξωτερικού με τον εσωτερικό χώρο. Τα ανοίγματα στην αρχιτεκτονική του Μάρθα είναι σχετικά μικρά και η σχέση του εξωτερικού με τον εσωτερικό χώρο καθώς και ο λειτουργικός συσχετισμός τους δεν ευνοείται ιδιαίτερα. Η αναφορά στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική δεν μπορεί να αγνοηθεί σε μια προσπάθεια ερμηνείας αυτής της επιλογής του.

Η χειρωναξία επίσης και η επινοητικότητα των κατασκευαστικών λύσεων με την εξάνληση των μηχανικών και εκφραστικών δυνατοτήτων των υλικών που προτείνει τον φέρνει πολύ κοντά στα διδάγματα από

την παραδοσιακή λαϊκή αρχιτεκτονική και τον ίδιον πολύ κοντά στο ύφος του λαϊκού τεχνίτη κυρίως μέσω των ιδιοκατασκευών του. Με τον τρόπο αυτό το έργο του αποκτά χαρακτήρα πηγαία «λαϊκό» μακράν ασφαλώς του απλοϊκού.

Στο πεδίο της αρχιτεκτονικής μορφής ο Τάκης Μάρθας ή χρησιμοποιεί σπόλια, αυτούσια δομικά στοιχεία από λαϊκές κατασκευές σε δεύτερη χρήση (υπέρθυρα, στηθαία, κλπ) που έχουν προκύψει από κατεδαφίσεις παραδοσιακών κτισμάτων ή χρησιμοποιεί παραδοσιακές μορφές τις οποίες έχει προηγουμένως επεξεργαστεί μορφολογικά και στυλιζάρει. Σε κάθε περίπτωση αυτές εντάσσονται ως παραδοσιακά «παραθέματα» σε μοντέρνες συνθέσεις, δηλαδή εντάσσει το παραδοσιακό λεξιλόγιο στο μοντέρνο συντακτικό. Τα παραδοσιακά μορφολογικά στοιχεία συνήθως είναι αυτοτελή και δομικά αποδίδοντας οργανικό χαρακτήρα στη χρήση τους.

Ο Τάκης Μάρθας επιλέγει τις παραδοσιακές αναφορές του από τη νησιωτική και από την ηπειρωτική Ελλάδα αλλά και γενικότερα από τον Μεσογειακό χώρο.

Τα κριτήρια επιλογής της γεωγραφικής προέλευσης των παραδοσιακών μορφών που επιλέγει δεν είναι αυστηρά καθορισμένα παρότι εμφανίζεται να προτιμά τα νησιωτικά, πιθανώς λόγω του τόπου καταγωγής του, την Κέα. Στις περισσότερες περιπτώσεις ο τόπος καταγωγής του πελάτη είναι εκείνος που ταυτίζεται με την γεωγραφική προέλευση των παραδοσιακών στοιχείων που ο αρχιτέκτων χρησιμοποιεί και αυτό δεν περιορίζεται μόνο στις μορφές αλλά περιλαμβάνει και τις χωρικές δομές. Με τον τρόπο αυτό ο Μάρθας γεφυρώνει έντεχνα το παρόν με το παρελθόν μεταφέροντας θραύσματα και βιώματα του γενέθλιου τόπου του ιδιοκτήτη.

Επίσης η μεταφορά στοιχείων της νησιώτικης παραδοσιακής αρχιτεκτονικής επιλέγεται για τους ασθενέστερους οικονομικά πελάτες ενώ της ηπειρωτικής για τους ισχυρότερους. Η διαφοροποίηση αυτή πιθανώς ερμηνεύεται από το υψηλό κόστος που απαιτούν οι κατασκευαστικές λεπτομέρειες της ηπειρωτικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής καθώς και από τον συρμό της εποχής που θέλει τους αθηναίους νεοαστούς να κατοικούν στα βόρεια προάστια σε νεοπα-

ραδοσιακές επαύλεις του βορειοελλαδικού χώρου.

Στις προαστιακές του κατοικίες ο Μάρθας συχνά επεκτείνει το γεωγραφικό εύρος των επιλογών του και χρησιμοποιεί μορφές από ολόκληρη τη μεσόγειο. Τα στοιχεία αυτά αν και δεν προέρχονται από συγκεκριμένο τόπο ή περίοδο της μεσογειακής αρχιτεκτονικής με την πολυπλοκότητα που τα χαρακτηρίζει συμβάλλουν στην απόδοση μεσογειακού χαρακτήρα στα κτίσματα. Πολύ συχνά ο αρχιτέκτονας δεν περιορίζεται στη μεταφορά μορφολογικών στοιχείων αλλά μεταφέρει και χωρικές δομές από την αρχιτεκτονική της μεσογείου (διάταξη Γ) ευνοώντας έναν αντίστοιχο τρόπο ζωής όπου τα όρια εσωτερικού και εξωτερικού χώρου γίνονται ασαφή. Ουσιαστικά ο Μάρθας σε μορφολογικό επίπεδο συνεχίζει την παράδοση των εκλεκτικιστικών προαστιακών κατοικιών των Αθηνών του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ου, γραφικές μονοκατοικίες κεντροευρωπαϊκού τύπου (Ψυχικό, Φάληρο κλπ) με την ανάμειξη μορφολογικών στοιχείων από διαφορετικούς τόπους και εποχές, με τη διαφορά ότι ο Τάκης Μάρθας περιορίζεται στον μεσογειακό χώρο χωρίς όμως να απομακρύνεται από τον μοντερνισμό ο οποίος εμφανίζεται σημειακά στις μορφές και κυρίως στις εσωτερικές διατάξεις.

Πάντως σε κάθε περίπτωση το βάρος των επιλογών του παραμένει στην ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική τόσο στο επίπεδο των χωρικών δομών όσο και σε συτό των μορφών προφανώς μέσα στην προσπάθεια του αρχιτέκτονα να αναζητήσει την ελληνικότητα, όπως θα αναπτυχθεί παρακάτω.

Η απάντηση του Τάκη Μάρθα στο αίτημα της ελληνικότητας και τον εξελληνισμό του μοντέρνου

Με δεδομένο ότι ο Τάκης Μάρθας ανήκει στους σημαντικούς εκπροσώπους της γενιάς του '30 όπου το αίτημα της ελληνικότητας εμφανίζεται κεφαλαιώδεις, η διερεύνηση της απάντησης που αυτός έδωσε στο συγκεκριμένο ζήτημα αποτέλεσε ένα από τα καίρια ερευνητικά ερωτήματα της διδακτορικής διατριβής. Αν θέλουμε επιγραμματικά να διατυπώσουμε τις απαντήσεις των εκπροσώπων της γενιάς του '30 στο αίτημα αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτές ακολουθούν δύο κύριους άξονες: την αναφορά στην αρχαιότητα και την αναφορά στην λαϊκή παράδοση. Και στις δύο όμως περιπτώσεις ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η αναφορά διαφέρει κινούμενος ανάμεσα στην άμεση εικονογραφία και στην αναζήτηση του πνεύματος κάθε εποχής μέσω ενδελεχέστερων διερευνήσεων και αποδόσεων. Παράλληλα η συμπίεση με τα διεθνή ρεύματα και κυρίως με το μοντέρνο αποτελεί εξ ίσου καίριο ζήτημα.

Για τον Τάκη Μάρθα η απάντηση στο αίτημα της ελληνικότητας δεν είναι μονομερής και απόλυτη. Ο αρχιτέκτων δείχνει να αντιπαρέρχεται το δίλλημα ή ψευδοδίλλημα για το αν η ελληνικότητα αποδίδεται μέσω της αναφοράς στη λαϊκή παράδοση ή μέσω της καταφυγής στην αρχαιότητα. Απαντά στο αίτημα της ελληνικότητας καταφεύγοντας ταυτόχρονα και στα δύο. Στο σημείο αυτό βρίσκεται και η σημαντικότερη συμβολή του στο εν λόγω ζήτημα.

Η απάντηση του Τάκη Μάρθα στο αίτημα της ελληνικότητας είναι διττή: από τη μια πλευρά καταφεύγει στην λαϊκή παράδοση μέσω της άμεσης εικονογραφίας εντάσσοντας αυτούσιες παραδοσιακές μορφές, νησιωτικές ή ηπειρωτικές ή μεταφέροντας χωρικές δομές από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική αφού τις έχει μεταγράψει στο μοντέρνο παράδειγμα και από την άλλη καταφεύγει στην αρχαιότητα μέσω της γεωμετρίας.

Κατά συνέπεια, ο Μάρθας δεν τοποθετείται μονομερώς υποστηρίζοντας την επίκληση της λαϊκής παράδοσης ή της αρχαιότητας για την απόδοση ελληνικότητας στα έργα του. Η απάντηση του Τάκη Μάρθα στο αίτημα της ελληνικότητας είναι η αναζήτηση της διαχρονίας διότι επί της ουσίας ο αρχιτέκτων απαντά με άρμα τη γεωμετρία και την ένθεση παραδοσιακών μορφών σε δομές μοντέρνες. Η ανα-

ζήτηση της γεωμετρίας τον συνδέει ευθέως με την αρχαιότητα και συνιστά αναφορά σε αυτήν ενώ η χρήση παραδοσιακών μορφών ως «παραθέματα» στα αρχιτεκτονικά του έργα τον συνδέει με την λαϊκή παράδοση. Εντέλει ο συνδυασμός τους δεν είναι τίποτα άλλο παρά η αναζήτηση της διαχρονίας από τον αρχιτέκτονα, πάντα όμως στο πνεύμα του μοντέρνου.

Η εμμονή του Τάκη Μάρθα στην αναζήτηση των αναλογιών και των γεωμετρικών χαράξεων τον εμφανίζει να γεφυρώνει την αναγέννηση με τον μοντερνισμό και μέσω της γεωμετρίας να απαντά παράλληλα στο αίτημα της εποχής του για ελληνικότητα. Ως γνωστόν, στην Ελλάδα «αεί ο Θεός γεωμετρεί» και «ουδείς αγεωμέτρητος» καθότι βασικός άξονας της ελληνικής σκέψης είναι η κοσμική τάξη εκφρασμένη σε αριθμητικές σχέσεις και αναλογίες, τουτέστιν στα μαθηματικά και τη γεωμετρία. Η πεποίθηση των αρχαίων ότι ο άνθρωπος αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της φύσης και υπακούει στους νόμους της κοσμικής τάξης, ορίζει ότι το μέτρο και οι αναλογίες δηλαδή η γεωμετρία ως αντικειμενική νομοτέλεια πρέπει να αναζητείται και να εφαρμόζεται παντού³.

Συνεπώς, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο Μάρθας αποδίδει την ελληνικότητα μέσω έμμεσης αναφοράς στην αρχαιότητα με όχημα την γεωμετρία επιδιώκοντας τη γαλήνη της ευμετρίας πάντα στο πνεύμα του μοντερνισμού και όταν χρησιμοποιεί την παράδοση το πραγματοποιεί με δυο τρόπους: ή αναφέρεται στην παράδοση με όρους μορφολογικούς και παίρνει μορφές αυτούσιες τις οποίες ενθέτει ως «παραθέματα» σε μοντέρνες διατάξεις που έχουν προκύψει από καθαρά γεωμετρικά σχήματα ή όταν αναφέρεται στην παράδοση με όρους χωρικής δομής μεταγράφει τις παραδοσιακές χωρικές δομές στο σύγχρονο παράδειγμα με εργαλείο και πάλι τη γεωμετρία.

Παράλληλα, η σχέση με το περιβάλλον ως μέσο διαλόγου ανά-

³ Χατζηδάκη Ναυσικά, «Οι μορφές των έργων αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας στην αρχαϊκή και κλασική εποχή, συμβολίζουν μέσω της μαθηματικής γλώσσας κοσμικούς νόμους και άρα απόλυτες αξίες», *Τεύχος περιλήψεων 1ου διεθνούς συνεδρίου Φερεκύδης* «Ο νεώτερος δυτικός πολιτισμός και οι ελληνικές αναφορές του», Σύρος, 7-9 Ιουνίου 2019, σελ. 36

μεσα στην αρχιτεκτονική και το ελληνικό τοπίο αποτυπώνεται άμεσα στο έργο του Μάρθα, εκφράζοντας την ελληνικότητα μέσα από το πρίσμα του μοντέρνου. Η έννοια του «μέτρου» επίσης διατρέχει το αρχιτεκτονικό του έργο εκφράζοντας μια άλλη διάσταση της ελληνικότητας μιας και μαζί με την αναζήτηση της ανθρώπινης κλίμακας, της ισορροπίας και της αρμονίας, αρετές οι οποίες ομοίως απαντώνται στο έργο του αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά της ελληνικής αρχιτεκτονικής από την αρχαιότητα στο σήμερα και από τα ταπεινά κτίσματα στα περικαλλή μέγαλα.

Αυτός ακριβώς είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Τάκης Μάρθας αναζητά την ελληνικότητα στο αρχιτεκτονικό του έργο και εκφράζει τις θέσεις του για τον εξελληνισμό του μοντέρνου.

Στο εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα η αναζήτηση της ελληνικότητας εκφράζεται αρχικά μέσα από την θεματολογία που περιλαμβάνει θέματα όπως η ελληνική ύπαιθρος, το κυκλαδίτικο τοπίο, η θάλασσα και η τοπιογραφία της, οι ανθρώπινες μορφές, βάρκες, νεκρές φύσεις, πορτρέτα τα οποία αποδίδονται αναπαραστατικά

Στη συνέχεια περνώντας στην αφαίρεση για τον Μάρθα, η πολυμορφία, η ιδιαιτερότητα του ελληνικού φωτός, η θάλασσα η οποία αποτυπώνεται, τόσο στη χρωματική ερμηνεία, όσο και στα εικονιστικά στοιχεία (βάρκες, καράβια, κοχύλια), το ελληνικό τοπίο μαζί με έναν αναλυτικό ζωγραφικό στοχασμό αποτελούν τις πηγές έμπνευσης στο έργο του απαντώντας σε μια ελληνική ερμηνεία της αφαίρεσης.

Το χρώμα στο έργο του Τάκη Μάρθα που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως μέσο απόδοσης της ελληνικότητας δεν λειτουργεί ως τέτοιο μέσω αναφορών στο χρωματολόγιο της κλασικής ή καλύετρα της ελληνιστικής εποχής ή της ελληνικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής αλλά ως εκφραστικό μέσο αποδίδει ευρύτερα την «ατμόσφαιρα» του χώρου και όχι περιοριστικά ως μέσον αναζητήσης της ελληνικότητας. Παρά ταύτα όταν αυτό επιχειρείται σε εικαστικές αποδόσεις του χώρου χρώματα ελληνικά χοντροκόκκινα, ώχρες, συνδυάζονται με αδρά, βιομηχανικά υλικά, ανεπίχριστο μπετόν, εκφράζοντας την θέση του για τον εξελληνισμό του μοντέρνου.

Η ελληνική παράδοση επίσης αποτέλεσε για τον Τάκη Μάρθα αναφορά στην προσπάθειά του να ανζητήσει την ελληνικότητα όχι

όμως μόνο ως αισθητικό πρότυπο αλλά και ως γέφυρα επικοινωνίας με τα σύγχρονα κινήματα, επιβεβαιώνοντας την ιδέα περί σύμπτωσης των αρχών της μοντέρνας τέχνης με εκείνες της βυζαντινής και μεταβυζαντινής όπως αποδεικνύεται σε σειρά έργων του, για παράδειγμα τα ομότιπλα έργα του «Εκκλησία» - Σύνθεση 12 α και 15 , 1960.

Όλα τα παραπάνω βέβαια επιχειρούνται με πάγια αναζήτηση των γεωμετρικών χαράξεων και των αναλογιών, τουτέστιν της γεωμετρίας που όπως αναφέραμε παραπάνω αποτελεί το βασικό συνθετικό εργαλείο του Τάκη Μάρθα για την απόδοση της ελληνικότητας στο αρχιτεκτονικό και εικαστικό του έργο.

Ο Μάρθας ως προς την χρήση του χώρου θα μπορούσε να θεωρηθεί Αναγεννησιακός καθότι ερμηνεύει στο έργο του τις αναγεννησιακές συνθετικές αρχές μέσα στο πνεύμα του μοντερνισμού. Αναζητά την ελληνικότητα μέσω της γεωμετρίας με εφελτήριο την Αναγέννηση παρότι η Ελλάδα δεν την έχει βιώσει. Άρα η ευρωπαϊκή διάσταση της ελληνικής προσέγγισης του Μάρθα γίνεται δια μέσου της Αναγέννησης την οποία η Ελλάδα δεν γνώρισε.

Η σχέση αρχιτεκτονικής και τέχνης στο έργο του Τάκη Μάρθα

Ύστερα από ενδελεχή διερεύνηση του αρχιτεκτονικού και επιλεγμένου εικαστικού έργου του Τάκη Μάρθα το οποίο εμφανίζει εκλεκτικές συγγένειες με την αρχιτεκτονική όπως έχει προαναφερθεί, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι οι δύο αυτές δημιουργικές εκφράσεις, αρχιτεκτονική και τέχνη αλληλοτροφοδοτούνται.

Πιο συγκεκριμένα:

Α. η τροφοδότηση της αρχιτεκτονικής από τις εικαστικές τέχνες πραγματοποιείται μέσω τριών προσεγγίσεων:

Α1. Την αρχιτεκτονική σύνθεση με τη χρήση κατασκευαστικών στοιχείων ως εικαστικών «παραθεμάτων».

Ο Μάρθας σχεδιάζει αυτοτελή δομικά στοιχεία ως αυτό-

νομα έργα τέχνης με πιο συνηθισμένο παράδειγμα τα δάπεδα τα οποία αντιμετωπίζει ως ένα δυσδιάστατο πίνακα και τα εντάσει στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Ή ακόμη εντάσσει στην αρχιτεκτονική σύνθεση μορφολογικά επιμέρους στοιχεία για παράδειγμα κατώφλια, διαχωριστικά, υπέρθυρα κλπ τα οποία αντιμετωπίζει ως αυτόνομα έργα τέχνης συχνά παρμένα αυτούσια από το ρεπερτόριο της λαϊκής παράδοσης.

Πολύ συχνά σχεδιάζει επιφάνειες τοίχων που χρησιμεύουν ως υποδομές για εφήμερες καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις δημιουργώντας επιμέρους εικαστικά συμβάντα στον εσωτερικό χώρο ή ακόμα σχεδιάζονται εξ αρχής ως τέτοια μέσω καλλιτεχνικής επεξεργασίας των υλικών με αναφορά στην τέχνη του κολάζ, εξαιρετικά προσφιλή στον αρχιτέκτονα.

A2. Τη διερεύνηση στα εικαστικά του έργα των εκφραστικών δυνατοτήτων που διαθέτουν τα σύγχρονα οικοδομικά ή και άλλα υλικά οι οποίες ως τότε δεν ήταν γνωστές με σκοπό να τις χρησιμοποιήσει στην εφαρμοσμένη τέχνη, την αρχιτεκτονική.

Τα υλικά που επιλέγει ο Τάκης Μάρθας σε αυτή την κατηγορία έργων αποκτούν καθοριστικό ρόλο για την αισθητηριακή πρόσληψη της εικαστικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης

Ικανοποιώντας τις δύο ομάδες αναγκών, την τεκτονική και την αισθητική, το υλικό ανάγεται σε θέμα καίριας σημασίας για την διαμόρφωση της αντίληψης της εικαστικής σύνθεσης και αναγάζεται σε απαραίτητο στοιχείο της αρχιτεκτονικής διαδικασίας. Ο Τάκης Μάρθας εργαζόμενος με τα υλικά που χρησιμοποιούνται στην αρχιτεκτονική πράξη πειραματίζεται με στοιχεία του «οικοδομείν» και στην ενδεχόμενη μεταφορά τους στον χώρο με κάθε είδους δοκιμές με χρώματα και υλικά.

A3. Την αναζήτηση του αρχιτεκτονικού χώρου μέσω των εικαστικών πειραματισμών.

Μέσω των πειραματισμών με τα υλικά και τα χρώματα για την σύνθεση μιας δομής με σκοπό αυτή να χρησιμοποιηθεί στην αρχιτεκτονική σύνθεση ο Μάρθας διερευνά όχι μόνο μέσω της ανάπτυξης των χρωματικών επιφανειών αλλά και του βάρους τους και των εξογκώσεων τους και των σχέσεων τους μετατρέποντας το

εικαστικό έργο από μια δυσδιάστατη σύνθεση σε μια χωρική εμπειρία. Πρόκειται μια νέα ερμηνεία του χώρου από τον Μάρθα «μαθηματική και εικαστική που ζητούσε να συνθέσει την αίσθηση του χρώματος με την λογική εύρεση των ιδιοτήτων και των μεγεθών του σχήματος».⁴

B. η τροφοδότηση του εικαστικού έργου από την αρχιτεκτονική πραγματοποιείται μέσω δύο προσεγγίσεων:

Σημαντικό μέρος του εικαστικού έργου του Τάκη Μάρθα έχει τροφοδοτηθεί εμφανώς από την αρχιτεκτονική είτε μέσω της χρήσης αρχιτεκτονικών συνθετικών στοιχείων είτε μέσω της χρήσης υλικών παρμένων από τη διαδικασία της αρχιτεκτονικής σύνθεσης και της κατασκευής.

B1. Την εικαστική σύνθεση με τη χρήση αρχιτεκτονικών συνθετικών στοιχείων ως γενεσιουργών παραγόντων στην εικαστική σύνθεση: Το αρχιτεκτονικό σχέδιο, η προοπτική, η γεωμετρία και το ανθρωπογενές τοπίο και η χρήση των αρχιτεκτονικών «παραθεμάτων»

Ο Τάκης Μάρθας συχνά χρησιμοποιεί ως γενεσιουργό στοιχείο ένα αρχιτεκτονικό αναπαραστατικό μέσο απολύτως πραγματιστικό, ένα αρχιτεκτονικό σχέδιο -για παράδειγμα ένα σκαρίφημα κάτοψης- και καταλήγει μέσα από χειρονομίες αλληλοεπικαλύψεων υλικών και χρωματικών οργανώσεων σε ένα απολύτως αφαιρετικό εικαστικό αποτέλεσμα όπου όμως η δομή του αρχιτεκτονικού σχεδίου παραμένει διακριτή.

Σε κάποιες περιπτώσεις παρότι το σχέδιο για παράδειγμα της κάτοψης παραμένει ως γεννήτορας του εικαστικού έργου, αυτούσια «παραθέματα» αρχιτεκτονικών σχεδίων εντάσσονται αυτοτελώς στο εικαστικό έργο συγκροτώντας έναν μικρόκοσμο ο οποίος ακολουθεί την λογική της αρχιτεκτονικής σύνθεσης μέσω των αξόνων και της γεωμετρίας χωρίς να παρεκκλίνει από τις αρχές του μοντέρνου.

Τελικά, το εικαστικό έργο συντίθεται μέσω σημείων τα οποία συμπυκνώνουν έναν πραγματιστικό αρχιτεκτονικό χώρο μέσα σε

⁴ Προκοπίου, Άγγελος, άρθρο στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, Ιούλιος 1965.

έναν ευρύτερο επίσης αρχιτεκτονημένο χώρο πλήρως όμως αφηρημένο. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μικρό και μεγάλο αρχιτεκτονικό θέμα όπου ο βαθμός της αφαίρεσης είναι εκείνος που τελικά τα διαφοροποιεί.

Η βαθύτερη μελέτη και ανάλυση των θεμάτων που απασχολούν τον Τάκη Μάρθα τον ωθούν στην αποκάλυψη της κρυμμένης γεωμετρίας. Ο Μάρθας κομίζει από την αρχιτεκτονική στις εικαστικές τέχνες τη δυναμική της δομής η οποία γίνεται διακριτή στα γεωμετρικά σχήματα που συνθέτουν τα εικαστικά του έργα, καθώς και στην προοπτική που τους αποδίδει το βάθος.

Η μαθηματική χάραξη, το δομημένο σχέδιο και το χρώμα, η ακριβής ανάλυση των στοιχείων εκφράζουν το έργο του Τάκη Μάρθα με ευκρινή την αρχιτεκτονική τους προέλευση. Η χωρική οργάνωση του εικαστικού έργου διαμέσου της γεωμετρίας αποτελεί για τον καλλι-τέχνη το υπόβαθρο για την έκφραση του συναισθήματος. Για τον Μάρθα το συναισθήμα αποτελεί τον μοχλό της εικαστικής δημιουργίας του διαμέσου της αρχιτεκτονικής χειρονομίας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η θέση του ότι η αναζήτηση της σύζευξης ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής βρίσκει πρόσφορο έδαφος στη ναοδομία κάτι το οποίο αποδεικνύει έμπρακτα στο εικαστικό έργο του Σύνθεση 12α «Εκκλησία», 1960.

B2. Την εικαστική σύνθεση με τη χρήση υλικών παρμένων από τη διαδικασία της αρχιτεκτονικής σύνθεσης και της κατασκευής στην αναζήτηση της απόδοσης του χώρου, των εφαρμογών στον εσωτερικό χώρο και της απόδοσης της τρίτης διάστασης.

Το υλικό λειτουργεί γενεσιουργά στην αναζήτηση αποδόσεων του χώρου και αποτελεί για τον Τάκη Μάρθα ένα από τα σημαντικά συνθετικά εργαλεία στην εικαστική του έκφραση

Στην αναζήτηση της απόδοσης του χώρου ο καλλιτέχνης πειραματίζεται με το υλικό, το οποίο συχνά αντικαθιστά το χρώμα με αποτέλεσμα η μορφή του έργου να προκύπτει από την επεξεργασία και μεταλλαγή υλικών, συχνά ευτελών ή ακόμα με τον συνδυασμό τους με το χρώμα. Τα διαφορετικά υλικά αποκτούν μια εικαστική λειτουργία ισότιμη με αυτήν του χρώματος. Η μορφή προκύπτει ή από το

υλικό ή από το υπόβαθρο του έργου και λειτουργεί ως δομικό μέρος που συνθέτει το σύνολο μέσα από αρχιτεκτονικές συνθετικές χειρονομίες, ακυρώνοντας το περιβάλλον του έργου και μετατρέποντας όλη τη επιφάνεια σε πεδίο ανάπτυξης της σύνθεσης.

Το εικαστικό αποτέλεσμα αποκτά ιδιαίτερες αξίες συμβολικής τάξης, ώστε να λειτουργήσει συναισθηματικά και ιδεολογικά. Μπορεί να ερμηνευθεί ως μακέτα επεξεργασίας δαπέδου ή ως μια διερεύνηση υλικού ή συνδυασμό δυο υλικών σε πειραματισμούς που συναντάμε συχνά στη συνθετική διαδικασία του Bauhaus. Ο Μάρθας χειρίζεται το υλικό ως τεχνίτης, που αδιαφορώντας για τις δυσκολίες, επιχειρεί να εκφράσει αισθητικές συγκινήσει.

Ο καλλιτέχνης χειρίζεται τα υλικά με οδηγό την πρακτική και αισθητική λογική τους προκειμένου να δομήσει το έργο του, εικαστικό και αρχιτεκτονικό. Μελετά τα φυσικά τους χαρακτηριστικά, παρατηρεί τη συμπεριφορά τους στο πέρασμα του χρόνου, υπολογίζει τις μηχανικές τους ιδιότητες και προτείνει έχοντας ως βάση το υλικό που έχει στην διάθεση του, το ανάλογο κατασκευαστικό σύστημα, ώστε να κάνει το έργο του πραγματοποιήσιμο. Δηλαδή, οργανώνει την ύλη ως βάση της τεκτονικής λογικής της με σκοπό την δημιουργία καλλιτεχνικού έργου.

Τα παραπάνω οδηγούν σε μια έντονη πνευματικότητα που προκύπτει από την πάλη του ορθολογισμού με το έντονο συναισθήμα, της ύλης με την ιδέα.

Σε μια προσπάθεια να συνοψίσουμε παρατηρούμε την αρχιτεκτονική να συμμετέχει γενεσιουργά στο εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα και ο απολύτως πραγματιστικός της χαρακτήρας να εξελίσσεται σε αμιγή αφαιρετική εικαστική έκφραση.

Η σύζευξη Αρχιτεκτονικής και Τέχνης αναζητάται από τον Τάκη Μάρθα δια μέσου της γεωμετρίας η οποία αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά μιας ελληνικής ερμηνείας της αφαίρεσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Αντύπας, Αντώνης, «Στοιχεία καθορισμού κριτηρίων για την αξιολόγηση των έξω από την κατοικία χώρων», *Αρχιτεκτονικά θέματα*, τεύχος 10, 1976, σελ. 65-70.
2. Αντωνακάτου, Ντιάνα, «Εκθέσεις», εφημ. *Ανεξάρτητος Τύπος*, 21.11.1958.
3. Αντωνακάτου, Ντιάνα, «Αυτοί που φεύγουν» *περιοδικό Αρχιτεκτονική*, έτ. Θ, τεύχ. 52, 1965, σ. 102-104. http://library.tee.gr/digital/architectoniki/1965/archit_1965_52_104.pdf
4. Ανδρεάδη, Έφη, «Η εκδήλωση για τον Τ. Μάρθα», εφημ. *Το Βήμα*, 23-10-1970, σελ. 4.
5. Ανδρέου, Ευάγγελος, «Τάκης Μάρθας- Αλληγορική επαναφορά των παραστατικών υποθέσεων της τέχνης». Έκδ. Σύλλογος Φοιτητών Νομικής Σχολής του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης «Κώστας Βάρναλης», 1984.
6. Andreou, Evangelos, «The allegoric recall of descriptive hypotheses of art: (the painter Takis Marthas)». Ed. Abhe Rao-Shantha International Inc, New York 1996(7).
7. Αντωνίου, Γιάννης, *Οι Έλληνες Μηχανικοί: Θεσμοί και Ιδέες, 1900-1940*, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2006.
8. Αργκάν, Τζούλιο, Κάρλο, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Λ. Παπαδημήτρη, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα, 1998.
9. Ασημακόπουλος, Μ. Καλογήρου, Γ.. Μπελαβίλας, Ν, Τάσιος Θ.Π., (Επιστημ. επιμ.), *170 Χρόνια Πολυτεχνείο οι Μηχανικοί και η Τεχνολογία στην Ελλάδα*, Τόμος Β΄, εκδ. Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2012.
10. «Αρχιτεκτονικά μελέται του Τ. Μάρθα εις Κέα», ανυπόγραφο άρθρο στο περιοδικό *Το Νησάκι μας η Κέα*, τεύχος 63-64, Ιούλιος-Αύγουστος 1957.
11. «Αρχιτεκτονες μελη εις κριτικας επιτροπας Διαγωνισμων», ανυπόγραφο άρθρο στην Εφημ. *Η Καθημερινή*, 4.10.1960.
12. Βακαλό, Ελένη, *Η Φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα, Αφαίρεση*, τόμος Α΄, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1981.
13. Βακαλό, Ελένη, *Κριτική εικαστικών τεχνών*, Τόμος Β, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1996.
14. Βακαλό, Ελένη, «Εκθέσεις ζωγραφικής», εφημ. *Τα Νέα*, 18.11.1958.
15. Βακαλό, Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Ο μύθος της ελληνικότητας*, τόμ. Γ΄, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1983.
16. Βακαλό, Ελένη, «Η Έκθεση Τ. Μάρθα», Εφημ. *Τα Νέα*, 27.9.1963.
17. Βόσικας, Παναγιώτης, «Τάκης Μάρθας», άρθρο στο *Περιοδ. Η Κέα*, τ. 339/1984.
18. Βεργόπουλος, Κώστας, «Η ελληνική οικονομία από το 1926 ως το 1935», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΕ΄, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1978.
19. Βερέμης, Θάνος Μ. *Τέχνη και ιστορία τον 20ό αιώνα*, εκδ. Παπαδόπουλος, Αθήνα, 2018.

20. Benevolo, Leonardo, *Η Ιστορικότητα του Αρχιτεκτονικού Έργου*, εκδ. Νέα Σύνορα, Α. Α. Λιβάνης, Αθήνα 1977.

21. Βίτι Μάριο, *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και Μορφή*, Αθήνα, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1979

22. Βοιβόνδα, Αναστασία, Κιζήλου, Βάσω, Κλουτσινιώτη, Ράνια, Κονταράτος, Σάββας, Πυργιώτης, Γιάννης, «Ρύθμιση του Χώρου στην Ελλάδα. Μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση», *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 11/1977.

23. Βρυώνη, Γιώτα, Ποταμιάνος, Ιάκωβος, (μτφ., επιμ.) *Johannes Itten*, 24. Cohen, Jean, Luis, *Le Corbusier. Tout l'oeuvre construit*, ed. Flammarion, Paris, 2018;

25. Cohen, Jean, Luis, *Le Corbusier Le Grand*, ed. Phaidon, London, 2019; *Σύνθεση και Μορφή. Το βασικό μάθημα στο Bauhaus και αργότερα*, εκδ. Αντιύλη, Αθήνα, 1975.

26. Chatergee, Ainjan, *The Aesthetic Brain: How we Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*, Oxford, Un. Press, N.Y, 2015.

27. Gombrich, Ernst, *Το Χρονικό της Τέχνης*, εκδ. MIET, Αθήνα, 1998.

28. Γεωργακοπούλου, Φωτεινή, Προσφυγικοί Συνοικισμοί στην Αθήνα και τον Πειραιά, Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού, τ. Μ. Ασία, Αθήνα, 2002.

29. Γιακουμακάτος, Ανδρέας, *Η Αρχιτεκτονική και η Κριτική*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2009.

30. Γιακουμακάτος, Ανδρέας, *Ιστορία της Ελληνικής Αρχιτεκτονικής – 20ος αιώνας*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2004.

31. Γιαννακόπουλος, Παναγιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής γλώσσας*, Εκδ. Πελεκάνος, Αθήνα, 1998.

32. Γιαννόπουλος, Περικλής, *Η Ελληνική Γραμμή και Το Ελληνικόν Χρώμα*, εκδ. Λιβάνης, Αθήνα, 2012.

33. Γιαννουλόπουλος Γιώργος, *Διαβάζοντας τον Μακρυγιάννη. Η κατασκευή ενός μύθου από τον Βλαχογιάννη, τον Θεοτοκά, τον Σεφέρη και τον Λορεντζάτο*, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 2003.

34. Γιαλούρη, Ελένη, «Η δυναμική των μνημείων: Αναζητήσεις στο πεδίο της μνήμης και της λήθης», άρθρο στο Κ. Γιαννακόπουλος, κ.α. (επιμ.), *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη-Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*, εκδ. Αλεξάνδρεια και Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Αθήνα, 2010.

35. Γκιζελή, Βίκα, Δ., *Κοινωνικοί μετασχηματισμοί και προέλευση της κοινωνικής κατοικίας στην Ελλάδα (1920-1930)*, Αθήνα, 1984.

36. Γκίκα, Ελενα, Μπελογιάννη, Μαίρη, (επιμ.), *150 Χρόνια Βαρβάκειο. Η σχολική ζωή σε ένα ιστορικό σχολείο*, εκδ. Βαρβάκειον Ίδρυμα, Αθήνα, 2013.

37. Γούσιος Πολύβιος, Πιτένης Μιχάλης, «Η επίσημη αρχιτεκτονική» στο *Η Αθήνα στον 20ο αιώνα 1900- 1940, Αθήνα ελληνική πρωτεύουσα*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 1985, σσ. 105-108.

38. Γρατσία, Ειρήνη, Χατζηκωνσταντίνου, Κατερίνα (επιμ.), *Αρχιτεκτονική κληρονομιά του μοντέρνου κινήματος της δεκαετίας του 1930 στο Δήμο Αθηναίων*, Πρακτικά ημερίδας 27.11.2008, Συμβούλιο Αρχιτεκτονικής Κληρονομιάς, Ελληνική Εταιρεία Περιβάλλοντος και Πολιτισμού, 2009.

39. Δαμάλα, Α., Ζάμπα, Μ., Κορομβλή, Ε., «Η αστική πολυκατοικία στην Αθήνα 1920-1940», *Αρχιτεκτονικά θέματα*, τεύχος 12, Αθήνα, 1978.

40. Δασκαλοθανάσης, Νίκος, *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2008.

41. Δερμάτης, Γιώργος, Ν. *Τοπίο και Μνημεία της Λαυρεωτικής*, εκδ. Δήμου Λαυρεωτικής, Λαύριο, 1994.

42. Δεβλέτογλου Νένα, «Το Ελληνικό στοιχείο στη διακόσμηση εσωτερικού», Περιοδ. *Αρχιτεκτονική*, τ. Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1968.

42. Δερμάτης, Γιώργος, Ν., «Ο ρόλος των Ελλήνων Μηχανικών στο Βιομηχανικό Λαύρειο της Μεταλλείας και της Μεταλλουργίας – η σχέση με το ΕΜΠ», *170 Χρόνια Πολυτεχνείο οι Μηχανικοί και η Τεχνολογία στην Ελλάδα*, Τόμος Β', εκδ. Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2012.

44. Δασκαλοθανάσης, Νίκος, Β' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης (Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών - Τομέας Θεωρητικών), εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2008.

45. Δεσποτόπουλος, Ιωάννης, *Η ιδεολογική δομή των πόλεων*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 1997.

46. Δεσποτόπουλος, Ιωάννης, «Θεωρήσεις για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική και την ιδιότυπη εξέλιξη στην Ελλάδα», στο *Η Αθήνα στον 20ο αιώνα 1900-1940, Αθήνα ελληνική πρωτεύουσα*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 1985, σσ. 58-60.

47. Δουκέλης, Παναγιώτης, Ν., *Το Ελληνικό Τοπίο*, εκδ. Εστία, Αθήνα, 2007.

48. *Εγκυκλοπαίδεια Δομή*, τόμ. 10ος 1969-1970 (Μάρθας, Τάκης (Παναγιώτης) σ. 127).

49. Ευαγγελίδης, Δημήτρης, Ε., «Εκθέσεις», περ. *Νέα Εστία*, τ. 756, 1.1.1959.

50. Ευαγγελίδης, Δημήτρης, *Η Ελληνική Τέχνη*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα, 1969.

51. Eleb, Monique, Debarre, Anne, *L'invention de l'habitation moderne, Paris 1880-1914, Architecture de la vie privée*, ed. Hazan, Bruxelles, 1995.

52. «Έπαυλις στο Ψυχικό · κ. Γ. Βογιατζάκη, Αρχιτέκτων: Τάκης Μάρθας», 1957, ανυπόγραφο άρθρο *Αρχιτεκτονική* έτ. Α', τεύχ. 5 σ. 44 http://library.tee.gr/digital/architectoniki/1957/archit_1957_5_44.pdf

53. Ζίας, Νίκος, *Φώτης Κόντογλου*, εκδ. Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1991.

54. Ζίας, Νίκος, «Πρώτες Σημειώσεις για μια εισαγωγή στη Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη», *Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ωρα, Αθήνα, 1970.

55. Ζίας, Νίκος, «Η ζωγραφική της γενιάς του '30. Σε Αναζήτηση της Ελληνικότητας»: *Η «Γενιά του '30»*, εκδ. Αέναον, Αθήνα, 1994.

56. Janniere, H., *Politiques Editoriales et Architecture moderne, L'emergence des nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, εκδ. Arguments, Παρίσι, 2002.

57. Jollivet, Servanne, Μανιτάκης Νικόλας, (επιμ.) *Ματαρόα, 1945. Από τον Μύθο στην Ιστορία*, εκδ. Ασίνη, Αθήνα 2018.

58. Guadet, Julien, *Éléments et Théorie de l'Architecture*, ed. Librairie de la construction moderne, Aulanier et Cie, Paris 1901, σσ. 12-13.

59. Gubuer, J. "Alberto Sartoris", *Architectural Design* 1-2—1981.

60. Gombrich Ernst, *Το Χρονικό της Τέχνης*, εκδ. MIET, Αθήνα, 1998.

61. Gros, G.J. "Carrefour", Paris V.769/10.06.1959.

62. Η Εκατονταετηρίς του Ε.Μ.Π. 1837-1937, *Τεχνικά Χρονικά*, Αθήνα, 1939.

63. Θέμελης, Κωνσταντίνος, Α., *Ο λόγος του Αρχιμάστορα*, εκδ. Ινδικτος, Αθήνα, 2000.

64. Ιακωβίδης, Χρίστος, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική και αστική ιδεολογία*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννενα, 1982.

65. Καγιαλής Τάκης, «Λογοτεχνία και πνευματική ζωή» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τόμος Β2 (Ο Μεσοπόλεμος), Αθήνα, Βιβλιόραμα 2003, σελ. 328-352.

66. Καγιαλής Τάκης, *Η επιθυμία για το μοντέρνο*, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007.

66. Καζά- Παπαγεωργίου, Κωσταντίνα, Κλαδιά, Μαργαρίτα, *Αλμιος. Οψεις της ιστορίας της πόλης και του Δήμου*, εκδ. Αλέξανδρος, Δήμος Αλίμου, 1993.

67. Καλογεράς, Νίκος, «Η αστική πολυκατοικία και η συνέχεια του μοντερνισμού στην Ελλάδα», *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, τεύχος 29, Αθήνα, 1998.

68. Καλλονάς, Δημήτρης, «Έκθεσις ζωγραφικής με έργα Τάκη Μάρθα», Εφημ. *Η Βραδυνή*, 3.3.1955.

69. Καμπουρίδης Χάρης, «Η απεικόνιση του αστικού χώρου της Αθήνας στην ελληνική ζωγραφική», στο *Η Αθήνα στον 20ο αιώνα 1900- 1940, Αθήνα ελληνική πρωτεύουσα*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 1985, σσ. 33-45.

70. Κανδύλης Γιώργος, «Η εκπαίδευση του αρχιτέκτονα», στο *Η Αθήνα στον 20ο αιώνα 1900- 1940, Αθήνα ελληνική πρωτεύουσα*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 1985, σσ. 79-96.

71. Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *Η μπλέ πολυκατοικία*, εκδ. Libro, Αθήνα, 2006.

72. Καρδαμίτση- Αδάμη, Μάρω, (επιμ.), *Οι Αρχιτεκτονικές Σπουδές στο ΕΜΠ 1917-1974*, εκδ. Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2002.

73. Καρδαμίτση-Αδάμη Μάρω, Δανιήλ, Μαρία, *Το Α΄ Κοιμητήριο της Αθήνας. Οδηγός των μνημείων και της ιστορίας του*, εκδ. Ολκός. Ελληνική Εταιρεία Περιβάλλοντος και Πολιτισμού, Αθήνα, 2017.

74. Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, *Η Κηπούπολη της Φιλοθέης και ο Αρχιτέκτων Ιωάννης Κρεμέζης*, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2010.

75. Καυκούλα, Κική, *Η περιπέτεια των κηπουπόλεων*, εκδ. University Studio Press, Αθήνα, 2007.

76. Καυκούλα, Κική, *Η ιδέα της Κηπούπολης στην Ελληνική Πολεοδομία του Μεσοπόλεμου*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), Θεσσαλονίκη, 1990.

77. Καφέτση, Άννα, Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου*, εκδ. Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αθήνα, 1992.

78. Κιλεσοπούλου Κάτια, Σαχίνη Αγγελική (επιμ.), Κατάλογος Έκθεσης: *Τάκης Μάρθα 1905-1965*, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1990.

79. Κιτσίκης, Νικόλαος. (επιμ) *Τεχνική Επετηρίς της Ελλάδος. Το Εθνικόν Μετσόβιον Πολυτεχνείον*, Τόμος Α, Τεύχος 1, εκδ. Τ ΕΕ, Αθήνα, 1935.

80. Κονταράτος, Σάββας και Wang, Wilfried, (επιμ.), *Αρχιτεκτονική του 20ου Αιώνα, Ελλάδα*, εκδ. ΕΙΑ, Αθήνα, 2000.

81. Κουβελιώτου Γιάννα, «Αρχιτεκτονικές σπουδές», στο *Η Αθήνα στον 20ο αιώνα 1900- 1940, Αθήνα ελληνική πρωτεύουσα*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 1985, σσ. 97-104

82. Κλάρας, Μπάμπης, «Τρεις Μορφές: Ο Καλλονάς, ο Γ. Κελεπούρης, ο Τ. Μάρθας», εφημ. *Η Βραδυνή*, 2-08-1965.

83. Κριεζής, Εμμανουήλ «Επί του προβλήματος της πολυκατοικίας», *Τεχνικά χρονικά*, τεύχος 2, Αθήνα, 1932.

84. Κρητικός, Γιώργος, *Έθνος και χώρος: Προσεγγίσεις στην Ιστορική Γεωγραφία της Σύγχρονης Ευρώπης*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2008

85. Παπαδοπούλου, Σαλώμη, Παπανικολάου, Δημήτρης, (επιμ.) κατάλογος έκθεσης: *Τάκης Μάρθα Αναδρομική*, Δημοτική Πινακοθήκη, Δήμος Πατρέων, Πατρα, 1992.

86. Κυριαζή, Νέλλη, Παπαδοπούλου Σαλώμη (επιμ.) Κατάλογος έκθεσης: *Τάκης Μάρθα. Αναδρομική*, Δημοτική Πινακοθήκη Αθηναίων, Αθήνα, 1991.

87. Κιλεσοπούλου Κάτια, Σαχίνη Αγγελική, (Επιμ.) Κατάλογος έκθεσης: *Τάκης Μάρθα Αναδρομική*, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1990.

88. Κοτζαμάνη, Μαρία, άρθρο στο περ. *Εικόνες*, 6.3.1964.

89. Κωνσταντινίδης Άρης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, Ημερολογιακά σημειώματα*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2011.

90. Κωνσταντινίδης, Άρης, *Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια*, εκδ. Πολύτυπο, Αθήνα, 1983.

91. Κωνσταντινίδης Δημήτρης, *Περί Αρμονικών χαράξεων εις την Αρχιτεκτονικήν και τας εικαστικές τέχνας*, εκδ. Ίδρυμα Μιχελή, Αθήνα, 1961

92. Κωτίδης, Αντώνης, *Μοντερνισμός και "Παράδοση" στην Ελληνική Τέχνη του Μεσοπολέμου*, εκδ. University Studio Press, Αθήνα, 1993.

93. Κοτιώνης, Ζήσης, *Η τρέλα του τόπου*, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 2004.

94. Κωτσάκη, Αμαλία, Αλέξανδρος Νικολούδης, *1874-1944. Αρχιτεκτονικά Οράματα, Πολιτικές χειρονομίες*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα, 2007.

95. Κωτσάκη, Αμαλία, *Το έργο του αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Νικολούδη (1875 - 1944): ως έκφραση του οράματος για αστικό εκσυγχρονισμό επί Ελευθερίου Βενιζέλου*, Διδακτορική Διατριβή, Ε.Μ.Π., 2005.

96. Κωτσάκη, Αμαλία, *Γεώργιος Θεοδοσόπουλος 1938-1988. Ο Αρχιτέκτων και το Έργο του*, Αθήνα, 1989.

97. Κωνσταντόπουλος, Μ. «Αι εκθέσεις ζωγραφικής», εφημ. Ακρόπολις, 25.2.1955.

98. Κωνσταντόπουλος, Μιχάλης, «Εκθέσεις Ζωγραφικής», εφημ. *Απογευματινή*, 26.9.1963.

99. Κωνσταντόπουλος, Μιχάλης, «Οι πρώτες εκθέσεις της εφετεινής σαιζόν, Εφημ. «Ακρόπολις», 27.9.1963.

100. Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα (επιμ.), *Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Τέχνης*, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 2013.

101. *Les transformations de la geometria a l' art* (collectif), collectif tenegeante n. 35, ed. Pole, Paris, 2009.

102. Le Corbusier, *Για μία αρχιτεκτονική*, (μετάφραση Παναγιώτης Τουρνικιώτης), εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 2004.

103. Λιάκος Αντώνης, «Ζητούμενα ιδεολογίας της γενιάς του '30», *Θεωρία και κοινωνία* 3 (Δεκέμβριος 1990), σελ. 7-22

104. Λοϊζίδη, Νίκη, *Απόγειο και Κρίση της Πρωτοποριακής Ιδεολογίας*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1992.

105. Λοϊζίδη, Νίκη, *Ο Μοντερνισμός και οι μύθοι του. Δώδεκα Μελέτες για τα Μοντέρνα Καλλιτεχνικά Κινήματα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2013.

106. Λυγίζος, Γιάννης, *Η διεθνής και η τοπική αρχιτεκτονική, Τέχνη και Κλίμα*, εκδ.Τυπογραφείο αφών Ρόδη, Αθήνα, 1967.

107. Μαρκάτου, Θεοδώρα, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος 1863-1940. Η ζωή και το έργο του*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1992.

108. Μαρμαράς, Εμμανουήλ Β., *Για την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία της Αθήνας : Δεκατέσσερα κείμενα και ένα αρχείο*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 2012.

109. Μαρμαράς, Εμμανουήλ Β., «Η Αθήνα στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Πολεοδομικές και αρχιτεκτονικές εξελίξεις», στο: *Αθήνα κλεινόν άστυ*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα, 1999.

110. Μαρμαράς, Εμμανουήλ Β., Η αστική πολυκατοικία της μεσοπολεμικής Αθήνας: Θεσμικό πλαίσιο, Χωροθέτηση, Διαδικασία παραγωγής, Ε.Μ.Π., διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1985.

111. Μαρμαράς, Εμμανουήλ Β., *Πολεοδομικές και αρχιτεκτονικές επισημάνσεις, Αρχιτεκτονική και Πολεοδομία από την Αρχαιότητα έως σήμερα. Η περίπτωση της Αθήνας*, εκδ. Αρσενίδη, Αθήνα, 1997.

112. Μαρμαράς, Εμμανουήλ Β., «Η γένεση και η πρώτη εμπορευματική ανάπτυξη της πολυκατοικίας» στο *Η Αθήνα στον 20ο αιώνα 1900- 1940, Αθήνα ελληνική πρωτεύουσα*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 1985, σσ. 124-133.

113. Μαρμαράς, Εμμανουήλ Β., *Η αστική πολυκατοικία της μεσοπολεμικής Αθήνας: Η αρχή της εντατικής εκμετάλλευσης του αστικού εδάφους*, εκδ. Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, Αθήνα, 1991.

114. Μαρμαράς, Μανόλης, «Η αρχιτεκτονική έκφραση στην πολυκατοικία της μεσοπολεμικής Αθήνας», *Θέματα Χώρου και Τεχνών* τεύχος 18, Αθήνα, 1987.

115. Μάρθας, Τάκης «Η Συνεργασία Ζωγράφου - Αρχιτέκτονος», *Ζυγός* έτ.1, τεύχ.1 Αθήνα, 1955 σελ.14-15.

116. Μάρθας, Τάκης, «Πως θα μπορούσε να υπάρξει Νεοελληνική Αρχιτεκτονική», εφημ. *Η Βραδυνή*, 25.8.1954.

117. Μάρθας, Τάκης, «Νέα Μουσική Χώρου, Επιφάνειας και Όγκου», περ. *Επιστήμη και Τέχνη*, 25.8.1954.

118. Μάρθας, Τάκης, «το Ελεύθερο Σχέδιο στην Αρχιτεκτονική», περ. *Προμηθεύς*, έτ. Δ', τ.29, Ιούλιος, 1964.

119. Maulpoix, Jean-Michel, de Lussy Florence (ed.) , *Henri Michaux*, ed. Gallimard - Livres d'Art, Paris 1999.

120. Μελαμπιανάκη, Ευγενία, *Οι πλατείες της Αθήνας 1834-1945. Διαδικασία διαμόρφωσης, Λειτουργία, Πολεοδομική σημασία*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο/ Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών/ Τομέας Πολεοδομίας-Χωροταξίας, Αθήνα, 2006.

121. Μουτσόπουλος, Νικόλαος, *Διαδρομή αυτογνωσίας, Πρώτο μέρος: Τα χρόνια της Παιδείας* εκδ. Νησίδες, Αθήνα, 2000.

122. Μιχαήλ, Ιωάννης, «Πολεοδομική εξέλιξη της Αθήνας κατά τις δυο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες» στο *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, εκδ. Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα, 2001.

123. Μιτζάλης, Νικόλας, Β., *Παραγωγή κατοικίας και αστικός χώρος τον Μεσοπόλεμο*, εκδ. futura, Αθήνα, 2008.

124. Μιχελής, Παναγιώτης, Α., *Η αισθητική της αρχιτεκτονικής του μπετόν αρμέ: Μια συγκριτική μορφολογία και ρυθμολογία*, εκδ. Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα, 1990.

125. Μιχελής, Παναγιώτης, Α., *Αισθητικά Θεωρήματα*, εκδ. Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα, 2006.

126. Μιχελής, Παναγιώτης, Α, *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, εκδ. Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα, 2002.

127. Μπαμπάλου, Νουκάκη Μπ., Γούζιος, Πολύβιος, Πιτένης Μιχάλης «Τα Δημόσια κτήρια» , στο *Η Αθήνα στον 20ο αιώνα 1900- 1940, Αθήνα ελληνική πρωτεύουσα*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 1985, σσ. 128. Μπίρης, Κυπριανός, «Η Ανώτατη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ» στο, στο *Η Αθήνα στον 20ο αιώνα 1900- 1940, Αθήνα ελληνική πρωτεύουσα*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 1985, σσ. 71-78.

129. Μπίρης, Κυπριανός, «Η αστική πολυκατοικία», *Τεχνικά χρονικά τεύχος* 11, 1932, σσ. 563-571

130. Μπίρης, Κώστας, *Αι Αθήναι από τον 19ο εις τον 20όν αιώνα*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 1995.

131. Μπίρης, Τάσος, Δεμίρη, Κωνσταντίνα, Τσιράκη, Σοφία, Αθανασόπουλος, Γιάννης, Αγγέλου, Άγγελος, *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπεριφορές, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2011.

132. Μπογιατζής, Βασίλης, *Μετέωρος Μοντερνισμός. Τεχνολογία, ιδεολογία της επιστήμης και πολιτική στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, εκδ. Ευρασία Αθήνα, 2012.

133. Ξύδης, Αλέξανδρος, *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης: Φορείς και Προβλήματα*, τόμ. Β', εκδ. Ολκός, Αθήνα 1976.

134. «Οι Μυθοι του Μάρθα: Λύτρωση και Νίκη...», ανυπόγραφο άρθρο στο περιοδικό *Εικόνες*, (αρ. 414) 27-09-1963, σελ. 52-53.

135. Οικονόμου, Κική, Ρούσση Βάσω, «Κατοικία και αρχιτεκτονική έκφραση» στο *Η Αθήνα στον 20ο αιώνα 1900- 1940, Αθήνα ελληνική πρωτεύουσα*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 1985, σσ. 118-123.

136. *Παγκόσμιο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Χάρη Πάτση*, τόμ. Β' 1970 (Μάρθας, Παναγιώτης σ.411).

137. Παναγιωτόπουλος, Σπύρος, «Εκθέσεις», εφημ. *Έθνος*, 19.11.1958

138. Παπαδάμη-ΡΙζά, Έφη, *Η συμβολή της αστικής πολυκατοικίας στη γέννηση της σύγχρονης ελληνικής οικοδομικής*, διδακτορική διατριβή Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2003.

139. Παπαγεωργίου, Χρήστος, «Ζωγραφική», Εφημ. *Εθνικός Κήρυξ*, 3.10.1963.

140. Παπαδόπουλος, Χ., Δ., «Η «άλλη» κληρονομιά: μνήμη, υλικότητα και η τοπογραφία του εμφυλίου στη Πρέσπα», Ρ. Β. Μπούσχοτεν, κ.α. (επιμ.), *Μνήμες και λήθη του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου*, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2008.

141. Παπαιωάννου, Κωσταντίνος, Π. *Το Ελληνικό Παραδοσιακό Σπίτι*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα, 2003.

142. Παπαιωάννου, Ι., Βασιλικιώτη, Ε. Αμπαδογιάννη, Β.. Ζαβερδινού, Ο. Δάνου, Ι. Δάρα, Μ., Υπουργείο Δημοσίων Έργων, *Η κατοικία στην Ελλάδα. Κρατική Δραστηριότητα*, εκδ. ΤΕΕ, Αθήνα, 1975.

143. Πανσέληνος, Ασημάκης, *Τότε που ζούσαμε*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2014.

144. Perouze de Monclos, Jean Marie, *Boulée, Étienne.-L' Architecture. Essai sur l'art*, ed. Hermann, Paris, 1968.

145. Pascal Blaise, *L'esprit de la geometrie et de l'art de persuader* dr Pascal. Textew et commentairew, ed. Pedagogie Moderne, 1979.

146. Πάσχου, Α., «Η τυπολογία της αθηναϊκής πολυκατοικίας, μια μεθοδολογική προσέγγιση της εικόνας του νεοελληνικού αστικού τοπίου», *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, τεύχος 35, Αθήνα, 2004.

147. Πικιώνη, Αγνή (επιμ.), *Πικιώνης Δημήτρης 1887-1968*, εκδ. Μπάστα – Πλέσσα, Αθήνα, 1994.

148. Προκοπίου, Άγγελος, *Ιστορία της Τέχνης 1750-1950*, τόμ. Γ' Εκδ. Ατλαντίς, Αθήνα 1968-1969.

149. Προκοπίου, Άγγελος, «Έκθεσις «Κούρου», εφημ. *Η Καθημερινή*, Ιούλιος 1958.

150. Προκοπίου, Άγγελος, «Η Στ' Πανελλήνιος Έκθεσις», εφημ. *Η Καθημερινή*, 29.11.1960.

151. Προκοπίου, Άγγελος, εφημ. *Η Καθημερινή*, 29.9.1963.

152. Προκοπίου, Άγγελος, «Οι καλλιτέχνες που φεύγουν, Τάκης Μάρθας», εφημ. *Η Καθημερινή*, 15.7.1965.

153. Ραυτοπούλου, Ελένη, «Η έκθεσις Μάρθα στο Χίλτον», εφημ. *Μεσημβρινή*, 28.9.1963.

154. Ρηντ, Χεμπερντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1978.

155. Ruegg, Arthur, *Le Corbusier: Meulbes et interieurs 1905-1965*, ed. Scheidegger and Spiess-Fondation Le Corbusier, Paris, 2012.

156. Ρούσση, Βάσω, (επιμ.), *Η προστασία των Κτηρίων του Προπολεμικού Μοντερνισμού στην Αθήνα*, Πρακτικά Ημερίδας, επιμέλεια Β. Ρούσση, ΥΠΠΟ – 1η Εφορεία Νεωτέρων Μνημείων, Αθήνα, 2000.

157. Richard, Lionel, *Comprendre le Bauhaus*, ed. infolio, Paris, 2009.

158. Ρούσση, Βασιλική, Τα σπίτια του μεσοπολέμου στην Αττική: αστική, προαστιακή, εξοχική κατοικία, διδακτορική διατριβή Ε.Μ.Π., 2011.

159. Σάββαρη, Ελένη, Τσαμτσούρη Βίκυ, *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, Αστυπάλαια*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 1984.

160. Samitz, August, Loos, εκδ. Taschen, Αγγλία, 2003.

161. Σακελλαρόπουλος, Χριστόφορος, *Μοντέρνα αρχιτεκτονική και πολιτική της αστικής ακοικοδόμησης, Αθήνα, 1945-1960*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα, 2003.

162. Σαρηγιάννης, Γιώργος, «Η Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα καί οι σπουδές της στο ΕΜΠ», *Τεχνικά Χρονικά*, τ.17, Ιούλιος- Αυγουστος 1977.

163. Σαρακατσιάνου, Βασιλική Μ., *Η Αφαίρεση στη Νεωτερη Ελληνική Τεχνη*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, τμήμα Ιστορίας – Αρχαιολογίας, Αθήνα, 2004.

164. Σημαιοφορίδης, Γιώργος (επιμ.), *Le Corbusier, Η Χάρτα των Αθηνών*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, 2003.

165. Szambien, W., J.N.L. Durand, 1760-1834. *De l'imitation à la norme*, ed. Picard, Paris, 1984.

166. Σημαιοφορίδης, Γιώργος (επιμ.), *Le Corbusier. Κείμενα για την Ελλάδα*, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1987.

167. Σημαιοφορίδης, Γιώργος, Αίσωπος, Γιάννης (επιμ.) *Τοπία εκμοντερνισμού: ελληνική αρχιτεκτονική '60 και '90*, εκδ. METAPOLIS Press KAM, Αθήνα, 2002, σελ.24.

168. Sindbæk, Tea, Andersen, Barbara, Törnquist, Plewa, *Disputed Memory: Emotions and Memory Politics in Central, Eastern and South Europe*. εκδ. Walter de Gruyter, Berlin, .Boston, 2016.

169. Σίνος, Στέφανος, *Θεωρία και πράξη στην προμοντέρνα αρχιτεκτονική Από το ροκοκό στο Art nouveau*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2012.

170. Σκουτέλης, Νίκος, (επιμ.) *Συν-ηχήσεις με τον Δημήτρη Πικιώνη*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2018.

171. Σπηλιάδη, Βεατρίκη, εφημ. *Η Καθημερινή*, Απρίλιος 8.4.1978.

172. Σπητέρης, Τώνης, «3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης (1660-1967)» τόμος Β', εκδ. Πάπυρος, Αθήνα, 1979.

173. Σπητέρης, Τώνης, Π., «Η Αποκατάσταση ενός Ζωγράφου», 1905-1965. *Το Τρίτο Μάτι*, Αθήνα, Ιανουάριος-Μάρτιος 1978.

174. Σπηλιοπούλου Κούκη, Γιώργος Σπηλιόπουλος, *Ο γιατρός των Φτωχών*, εκδ. Ιδιωτική Εκδοσή, Αθήνα, 2016.

175. Σταυρίδης, Σταύρος, *Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.

176. Σταυρίδης, Σταύρος, (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του Χώρου*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.

177. Schwartz, Frederic, J., *To Werkbund: Θεωρία Σχεδιασμού και Μαζική Κουλτούρα πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, New Haven, Conn, 1996, εκδ. Yale University Press.

178. Σώχος, Αντώνης, *Σύγχρονος Ελληνική Γλυπτική*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα, 1999.

179. Τάκης Μάρθας, *Ενας πρωτοπόρος (Λεύκωμα ζωγραφικής)*. Πρόλογος, Δημ. Φατούρος - Επιμέλεια Λ. Χρηστάκης. Αθήνα 1971.

180. Τάκης Μάρθας (Εργοβιογραφική μονογραφία). Έκδ. Σύλλογος Αρχιτεκτόνων – Μεταθανάτια έκθεση Τάκη Μάρθα, Αίθουσα Κέννεντυ, Ελληνοαμερικανική Ένωση, Αθήνα 1970.

181. Τάσσος, Αντώνης, «η Σχολή του Παρισιού», *Ελεύθερα γράμματα*, τχ.5,15 Νοεμβρίου 1947.

182. Τομπάζης, Αλέξανδρος, *Η Ομορφή Καμηλοπάρδαλη*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2009

183. Τουρνικιώτης, Παναγιώτης (επιμ.) *Τετράδια του Μοντέρνου 01: Πού είναι το μοντέρνο;*, εκδ. Futura, Αθήνα, 2006.

184. Τουρνικιώτης, Παναγιώτης, *Ιστοριογραφία Της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002.

185. Τουρνικιώτης, Παναγιώτης (επιμ.). *Ελληνική Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Θεματικές τομές και τεκμηρίωση μιας δημιουργικής εποχής* (ερευνητικό πρόγραμμα ΠΕΒΕ του ΕΜΠ), εκδ. ΕΜΠ, Αθήνα, 2007-2009.

186. Τζάκου, Ε., Αναστασία, «Η εξέλιξη της πολυκατοικίας στην Αθήνα μετά τον πόλεμο», *Αρχιτεκτονικά θέματα*, τεύχος 12, Αθήνα, 1978.

187. Τζιόβας, Δημήτρης, *Ο μυθος της γενίας του Τριαντα, Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 2011.

188. Τζιόβας, Δημήτρης, *Οι Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεόγραμμα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1989.

189. Τσιάρα, Σοφία, *Τοπία της εθνικής μνήμης. Η Δημόσια Γλυπτική στη Μακεδονία*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000.

190. Τσαούσης, Δημήτριος, Γ., *Ελληνισμός και Ελληνικότητα*, εκδ., Εστία, Αθήνα 1983.

191. Τσουκαλάς, Κώστας, *Η Ελληνική τραγωδία*, εκδ. Λιβανης-Νεα Συνορα, Αθήνα, 1981

192. Τσουκαλά, Κυριακή, Τερζόγλου, Νικόλαος - Ιων, Παντελίδου Χαρίκλεια, *Τομές ήθους και χώρου*, εκδ. Επίκεντρο, 2012.

193. Υπουργείο Πολιτισμού-Σύλλογος Αρχιτεκτόνων Δ.Α.Σ., *Η Αθήνα στον 20ο αιώνα. Η Αθήνα όπως δεν φαίνεται. 1940-1985*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα – Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, Αθήνα, 1985.

194. Zanten, D. van, «Le systeme des Beaux-Arts», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 182/1975

195. Φατούρος, Δημήτρης, Α., *Ένα Συντακτικό της Αρχιτεκτονικής Σύνθεσης*, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2006.

196. Φατούρος, Δημήτρης, Α., Μαθήματα συστηματικής θεωρίας της Αρχιτεκτονικής, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2005.

197. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, (επιμ.), *Ελληνική Αρχιτεκτονική Εταιρεία, Αρχιτέκτονες του 20ού αιώνα, Μέλη της Εταιρείας*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα, 2009.

198. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, Μαρμαράς Εμμανουήλ, *12 Έλληνες Αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005.

199. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, *Δοκίμια Για Τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα, 2001.

200. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, *Βασίλειος Κουρέμενος, Αρχιτέκτων*, Ακαδημία Αθηνών, εκδ. Καπόν, Αθήνα, 2017.

201. Φιλιππίδης, Δημήτρης (επιμ.), *Μνήμη Κώστα Μάρθα*, εκδ. Αρχιτεκτονική Σχολή Ε.Μ.Π., Αθήνα, 1973.

202. Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Προάστια και Εξοχές της Αθήνας του '30*, εκδ. Ολκός, Αθήνα, 2006.

203. Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 2001.

204. Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 1984.

205. Φιλιππίδης, Δημήτρης, (επ.). *Σπίτια του '30: Μοντέρνα αρχιτεκτονική στην προπολεμική Αθήνα*, εκδ. Νηρέας, Αθήνα, 1998.

206. Φιλιππίδης, Δημήτρης, «Πολυκατοικία και σύγχρονη ζωή», τεύχος 12, Αθήνα, 1978.

207. Φιλιππίδης, Δημήτρης, *Δημήτρης Πικιώνης, Οι Ομηλίες του '65*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 2009.

208. Φιλιππίδης, Δημήτρης, (Υπεύθυνος), Ιωαννίδου Φ., Σιβρή, Μ., Χελιδώνη, Κ., *Αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, σελ. 20.

209. Φιλιππίδης Δημήτρης, *Η θέση της τέχνης*, στον τόμο, *Εφήμερη και Αιώνια Αθήνα*, εκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα 2009, σελ.228-229)

210. Φιλίππου, Φίλιππος, *Ο πολιτικός Νίκος Καββαδίας*, εκδ. Αγρα, Αθήνα, 1996.

211. Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2009.

212. Frampton Kenneth, «Η εξέλιξη των ιδεών για την κατοικία: 1870-1970», *Αρχιτεκτονικά θέματα*, τεύχος 8, Αθήνα, 1974.

213. Χατζηδάκη, Χαρά (επιμ.) *Τα Δημόσια Νοσοκομεία στην Αθήνα και τον Πειραιά. Πορεία στο χρόνο*, εκδ. Ε.Ι.Ν.Α.Π., Αθήνα, 2005.

214. Χιωτίνης Νικήτας, *Εισαγωγή στην Ιστορική Σημαντική της Αρχιτεκτονικής Πράξης, Η Αρχιτεκτονική ως Διαλεκτική Εσωτερικού - Εξωτερικού Χώρου 'Η Η Αρχιτεκτονική ως Κατ' Εξοχήν Δια-Κοσμητική Πρακτική*, εκδ. ΙΩΝ, Αθήνα, 2004.

215. Χαριτωνίδου, Αγγελική, *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, Τήνος*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 1981.

216. Χατζηνικολάου, Νίκος, *Τέσσερις Έλληνες Ζωγράφοι του 20ου αιώνα. Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης*, (Τχ. 2,3-4), εκδ. Πολίτης, Αθήνα, 1976.

217. Χατζατουριάν, Βαγγέλης, *Νέα Σμύρνη, Διαδρομές του Φακού στην Αρχιτεκτονική της Εξέλιξη*, εκδ. Περίγραμμα, Αθήνα, 1990.

218. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Νίκος, «Περί Ελληνικής Τέχνης», *Το Νέον Κράτος*, τ. 5, 1938, σσ. 126-132.

Χατζηκυριάκος-Γκίκας Νίκος, *Ορισμός της πραγματικής τέχνης*, Φωτογραφικές Σημειώσεις, εκδ. Ίκαρος.

219. Χατζηδάκη, Ναυσικά, *Αρχαία Ελληνική πόλις και Μαθηματικά. Τα μαθηματικά αντικείμενα ως αυθύπαρκτα όντα του κόσμου των ιδεών και ως εργαλεία των επιστημών, εις την αρχαίαν Ελληνικήν πόλιν, από τους Προσωκρατικούς έως τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη*, διδακτορική διατριβή, Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ, Αθήνα 2019

220. Χολέβας, Νικόλαος, *Η αρχιτεκτονική της μετάβασης στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, εκδ. Libro, Αθήνα, 1998.

221. Χολέβας, Νικόλαος, *Ο Αρχιτέκτων Άγγελος Ι. Σιάγας*, (1899-1987), εκδ. Παπασωτηρίου, Αθήνα, 1992.

222. Χολέβας Νικόλαος, *Γεωμετρικές Χαράξεις και Τέχνη*, Α.Σ.Κ.Τ, Αθήνα 1980.

223. Χολέβας, Νίκος, Θ., *Ο Αρχιτέκτων Πάνος Ν. Τζελέπης (1894-1976). Μια συμβολή στη Νεοελληνική Αρχιτεκτονική και στο Πρωτοποριακό της Κίνημα*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης,

224. Χρήστου, Χρήστος, *Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα*, τ. Α' Θεσσαλονίκη 1972, τ. Β', Αθήνα 1981.

225. Valéry, Paul, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 2005.

226. Whitford, Franc, *Le Bauhaus*, Thames & Handson, London, 2003.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Η έρευνα περιέλαβε συνεντεύξεις με:

A. μέλη της οικογένειας του Τάκη Μάρθα:

- Ριρή Αλγιαννάκη, συνέντευξη στις 2-10-2014.
- Κατερίνα Φιορεντίνου, συνέντευξη στις 11-1-2017.

B. Φοιτητές του Τάκη Μάρθα στο ΕΜΠ και στο φροντιστήριο:

- Δημήτρης Φατούρος, συνέντευξη στις 29-10-2017.
- Αλέξης Καπόπουλος, συνέντευξη στις 15-10-2017.
- Δημήτρης Φιλιππίδης, συνέντευξη στις 3-9-2017.
- Γιώργος Σαρηγιάννης,
- Στέφανος Σίνος, συνέντευξη στις 2-1-2018.
- Μαρία Μαυρίδου, συνέντευξη στις 16-3-2019.
- Β. Γκιζέλη, συνέντευξη στις 16-3-2019.

Γ. Απόγονους πελατών του Τάκη Μάρθα:

- Μιχαήλ Τούρο, συνέντευξη στις 19-1-2016.
- Θωμά Παξινό, συνέντευξη στις 2-10-2015.
- Ιάκωβο Ρήγο, συνέντευξη στις 10-11-2017.
- Ιωάννα Παπαναστασίου, συνέντευξη στις 27-11-2015.
- Τεύκτρα Κυριάκου, συνέντευξη στις 1-11-2017.
- Ελένη Κουγιουμτζοπούλου, συνέντευξη στις 28-1-2018.
- Μιχαήλ Τόμπλερ, συνέντευξη στις 28-1-2018.
- Νέλλυ Λαζαρίδη, συνέντευξη στις 11-1-2017.

ΠΗΓΕΣ

- Αρχεία Πολεοδομικών Γραφείων Αθηνών
- Αρχείο Τεχνικής Υπηρεσίας του Υπουργείου Υγείας
- Αρχείο Αγροτικής Τράπεζας Ελλάδος
- Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης
- Αρχείο Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος
- Αρχείο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων
- Αρχείο Βιβλιοθήκης της Βουλής
- Αρχείο φακέλων προσωπικού του ΕΜΠ
- Αρχείο Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ
- Αρχείο των φοιτητικών εργασιών της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ.
- Συλλογή Θωμά Παξινού
- Συλλογή Μιχαήλ Τούρου
- Συλλογή Ιάκωβου Ρήγου
- Συλλογή Ελένης Καρανίκα
- Συλλογή Μιχαήλ Τόμπλερ
- Αρχείο Ελένης Φεσσά -Εμμανουήλ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ-ΠΗΓΕΣ

- 1.Ο Τάκης Μάρθας σε νεαρή ηλικία.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα
- 2.Βουρκάρι, Κέα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα
- 3.Το λιμάνι του Λαυρίου. Εγκατάσταση εκφόρωσης αρχαίων μολυβδούχων σκωριών ΕΕΜΛ.
Πηγή: Μεταλυτικό Μεταλλουργικό Λαύριο, εκδ. Δήμου Λαυρεωτικής, Λαύριο. 1990.
- 4.Ο Τάκης Μάρθας σε νεαρή ηλικία.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα
- 5.Η οικογένεια του Τάκη Μάρθα στη Κέα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
- 6.Ιουλίδα, Κέα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα
- 7.Ο Τάκης Μάρθας στο Βουρκάρι Κέας.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
- 8.Καθηκιά στ' Αστρά, Κέα.
Πηγή: Τζιά, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, Κλουτσινιώτη Ρ., Φαράκλας, Ν., (επιμ) εκδ. Μέλισσα, 1981.
- 10.Σταύλος και αλώνι, Ελληνικά, Κέα.
Πηγή: Τζιά, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, Κλουτσινιώτη Ρ., Φαράκλας, Ν., (επιμ) εκδ. Μέλισσα, 1981.
8. Καθηκιά στ' Αστρά, Κέα.
Πηγή: Τζιά, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, Κλουτσινιώτη Ρ., Φαράκλας, Ν., (επιμ) εκδ. Μέλισσα, 1981.
9. Σταύλος και αλώνι, Ελληνικά, Κέα.
Πηγή: Τζιά, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, Κλουτσινιώτη Ρ., Φαράκλας, Ν., (επιμ) εκδ. Μέλισσα, 1981.
10. Γενεολογικό. διάγραμμα της οικογένειας Μάρθα.
Πηγή Ριρή Αλγιαννάκη, ανιψιάς του Τ.Μάρθα (2-10-2014).
- 11.Ο Τάκης Μάρθας στην Ιουλίδα, Κέας.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
- 12.Μεταλλευτικό φρέαρ. Λαύριο.
Πηγή: Μάνθος, Γεώργιος Μεταλυτικό Μεταλλουργικό Λαύριο , εκδ. Δήμου Λαυρεωτικής, Λαύριο, 1990.
- 13α,13β. Αλληλογραφία του Κωσταντίνου Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
- 13.Κωσταντίνος Μάρθας, Λαύριο.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
- 15,16. Τάκης Μάρθας, Δημήτρης Μάρθας. Λαύριο.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
17. Μεταλλοπλύσιο στον Κυπριανό Λαύριο.
Πηγή: Μάνθος, Γεώργιος, Μεταλυτικό Μεταλλουργικό Λαύριο, εκδ. Δήμου Λαυρεωτικής, Λαύριο, 1990.
18. Ο Τάκης Μάρθας σε νεαρή ηλικία.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
19. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα προς τον πατέρα του, Κωσταντίνο Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
- 20α,20β. Διακοσμητικές λεπτομέρειες του Α' Δημοτικού σχολείου στο Λαύριο.
21. Το Α' Δημοτικό Σχολείο Λαυρίου.
- Πηγή: Τοπίο και Μνημεία της Λαυρεωτικής, εκδ. Δήμου Λαυρεωτικής, Λαύριο 1994.
22. Ποδοσφαιρική ομάδα «Μαραθών Λαυρίου». Ο Τάκης Μάρθας είναι ο πρώτος απο

αριστερά.

Πηγή: Μεταλυτικό Μεταλλουργικό Λαύριο , εκδ. Δήμου Λαυρεωτικής, Λαύριο, 1990.

23. Η γαλλική σκάλα. Λαύριο.

Πηγή: Λαύριο Τοπίο Μνήμης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997.

24. Έργο του Τάκη Μάρθα. «Λιμάνι», 1953, λάδι.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

25. Το Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα.

Πηγή: Γκίκα, Ελενα, Μπελογιάννη, Μαίρη, (επιμ. λευκώματος), 150 Χρόνια Βαρβάκειο.

Η Σχολική Ζωή σε ένα Ιστορικό Σχολείο, εκδ. Βαρβάκειον Ίδρυμα, Αθήνα, 2013.

26α, 26β. Λεπτομέρειες από ναυαγισμένο καράβι στο Λαύριο.

Πηγή: Λαύριο Τοπίο Μνήμης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997.

27. Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα. Ο Τάκης Μάρθας είναι ο πέμπτος από αριστερά στην τρίτη σειρά.

Πηγή: Γκίκα, Ελενα, Μπελογιάννη, Μαίρη, (επιμ. λευκώματος), 150 Χρόνια Βαρβάκειο.

Η Σχολική Ζωή σε ένα Ιστορικό Σχολείο, εκδ. Βαρβάκειον Ίδρυμα, Αθήνα, 2013.

28. Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα. Αποδείξεις.

29α, 29β, 29γ. Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα. Σχέδια και απόψεις.

Πηγή: 150 Χρόνια Βαρβάκειο. Η Σχολική Ζωή σε ένα Ιστορικό Σχολείο, εκδ. Βαρβάκειον Ίδρυμα, Αθήνα, 2013.

30. Γκίκα, Ελενα, Μπελογιάννη, Μαίρη, (επιμ. λευκώματος), Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα. Στιγμιότυπο από το κτήριο της οδού Αθηνάς. Διακρίνονται ο καθηγητής Σπυρίδων Βακατάσης και μαθητές.

Πηγή: 25. Γκίκα, Ελενα, Μπελογιάννη, Μαίρη, (επιμ. λευκώματος), 150 Χρόνια Βαρβάκειο. Η Σχολική Ζωή σε ένα Ιστορικό Σχολείο, εκδ. Βαρβάκειον Ίδρυμα, Αθήνα, 2013.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

31. Ο Τάκης Μάρθας σε νεαρή ηλικία.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

32. Ο Τάκης Μάρθας σε νεαρή ηλικία.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

33. Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα. Οι καθηγητές.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

34. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα, 1923, σινική μελάνη σε χαρτί.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

35α, 35β, 36γ. Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα. Σχολικές εκδηλώσεις.

Πηγή: Γκίκα, Ελενα, Μπελογιάννη, Μαίρη, (επιμ. λευκώματος), 150 Χρόνια Βαρβάκειο.

Η Σχολική Ζωή σε ένα Ιστορικό Σχολείο, εκδ. Βαρβάκειον Ίδρυμα, Αθήνα, 2013.

36. Γκίκα, Ελενα, Μπελογιάννη, Μαίρη, (επιμ. λευκώματος), Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο, Αθήνα. Στιγμιότυπο από μάθημα σχεδίου. Διακρίνεται ο Τάκης Μάρθας πρώτος από αριστερά στην πρώτη σειρά.

Πηγή: Γκίκα, Ελενα, Μπελογιάννη, Μαίρη, (επιμ. λευκώματος), 150 Χρόνια Βαρβάκειο.

Η Σχολική Ζωή σε ένα Ιστορικό Σχολείο, εκδ. Βαρβάκειον Ίδρυμα, Αθήνα, 2013.

36. Ο Τάκης Μάρθας και η σύζυγος του Λουκία Μάρθα.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

37α, 37β. Ο Τάκης Μάρθας με τον γιό του, αρχιτέκτονα Κώστα Μάρθα.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

38. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα, 1925, λαδοπαστέλ, σε χαρτί.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

39. Ο Τάκης Μάρθας σε ηλικία 19 ετών.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

40. Σχέδιο του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

41α, 41β, 41γ, 41δ. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

42. Σχέδιο του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

43. Κάρτα του Τάκη Μάρθα.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

44. Ο Τάκης Μάρθας, σε εργαστήριο της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

45. «Ελληνικό τοπίο», σινική μελάνη. Έργο του Τάκη Μάρθα.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

46α, 46β. Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Τεχνική Επετηρίς της Ελλάδος, Τόμος Α, Τεύχος 1, εκδ. Τεχνικό Επιμελητήριο της Ελλάδας, Αθήνα 1935.

47α, 47β, 47γ. Ο Τάκης Μάρθας με συμφοιτητές του σε εκπαιδευτικό ταξίδι και στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

48α, 48β. Εργασίες του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

49α, 49β, 49γ, 49δ. Εργασίες του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

50. Εργασία του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

51α, 51β. Ο Τάκης Μάρθας με συμφοιτητές του σε εκπαιδευτικό ταξίδι και στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ. Στην δεύτερη φωτογραφία διακρίνεται στα αριστερά του ο Π. Μιχελής.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

52. Ο Τάκης Μάρθας φοιτητής στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

53, 54. Εργασίες του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

55α, 55β. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

56α, 56β, 56γ. Ο Τάκης Μάρθας με συμφοιτητές του σε εκπαιδευτικό ταξίδι και στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ. Στην φωτογραφία 56β διακρίνεται ο Τάκης Μάρθας τρίτος από αριστερά και δίπλα του ο Π. Μιχελής.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

57. Εργασία του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

58, 59. Εργασίες του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

60. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

61α, 61β, 61γ. Εργασία του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

62. Ο Τάκης Μάρθας με συμφοιτητή του στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

63. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

64, 65. Εργασίες του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

66. Σημειώσεις για τις αρχιτεκτονικές αρχές του J. Guadet. 67. Ο Τάκης Μάρθας με συμφοιτητές του στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

68. Εργασία του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

69. Θέμα του Δ. Πικιώνη.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
70. Εργασία του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
71. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
72α, 72β, 73. Εργασίες του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
74, 75. Εργασίες του Τάκη Μάρθα στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
77α. Ο Τάκης Μάρθας, δεύτερος στην πάνω σειρά με συμφοιτητή του στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ. Αριστερά του διακρίνεται ο Π. Μιχελής
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
77β, 77γ, 77δ. Ο Τάκης Μάρθας με συμφοιτητές του στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
78. Ο Τάκης Μάρθας στην Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ. Φωτογραφία επεξεργασμένη απο τον ίδιο.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
79. Who is Who in Europe. Τάκης Μάρθας.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
80. Ιδιόχειρο βιογραφικό σημείωμα από τον Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
81. Αδεια ασκήσεως επαγγέλματος-βεβαίωση του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
82. Η επαγγελματική σφραγίδα του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
83. Η επαγγελματική κάρτα του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
84. Επαγγελματική αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
85. Επαγγελματική σφραγίδα του Τάκη Μάρθα-Εργοστάσιο Ιρις στην Ελευσίνα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
86. Ο Τάκης Μάρθας με συνεργάτες του.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
87α, 87β, 87γ, 87δ, 87ε. Εξώφυλλα Καταλόγων εκθέσεων του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
88. Εισητήρια του μετρό στο Παρίσι - από ταξίδια του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
89. Τάκης Μάρθας Φωτογραφία επεξεργασμένη απο τον ίδιο.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
90. Χειρόγραφο κείμενο του Τάκη Μάρθα με τίτλο «Για να σωθή η Αθήνα και να γίνη Πολιτεία», άρθρο στην εφημερίδα Ελευθερία, 1958.
91. Ο Τάκης Μάρθας στο αρχιτεκτονικό του γραφείο επι της οδού Αριστοτέλους 57, στην Αθήνα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
92 Προσχέδια του Τάκη Μάρθα για την μελέτη κατοικίας.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
93, 94. Αταύτιστες κατοικίες του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
95. Ο Τάκης Μάρθας ως επιβλέπων μηχανικός στην κατασκευή κατοικίας.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
96. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα «Η συντροφιά», λάδι σε χαρντμπορντ, 1950.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

97α, 97β, 97γ, 97δ. Προσχέδια αταύτιστων κατοικιών του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
98α, 98β, 98γ, 98δ. Προσχέδια αταύτιστων κατοικιών του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
99. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα, μελάνι σε χαρτί, 1933.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
100. Διάγραμμα εσωτερικής οργάνωσης αστικών μεγάρων κατοικιών στο Παρίσι. Monique Elleb avec Anne Debarre “ L’invention de l’habitation moderne Paris 1880-1914”, Architectures de la vie privee suite, 1995.
101. Ο Τάκης Μάρθας φοιτητής στην Αρχιτεκτονική σχολή ΕΜΠ, 1927.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
102. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον αρχιτέκτονα Αρη Κωσταντινίδη.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
103. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
104 Ευχετήρια κάρτα του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
105. Μελέτη αταύτιστης κατοικίας ιδιοκτησίας Μάρκου Τσίπου.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
106. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
107. Σκαρίφημα του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
108. Ο γλύπτης Αντώνης Σώχος σε νεαρή ηλικία.
Πηγή: γλυπτοθηκη - WordPress.com
109α. Γλυπτό του Αντώνη Σώχου.
Πηγή: γλυπτοθηκη - WordPress.com
110α. Οικία-atelier Αντώνη Σωχου του Τάκη Μάρθα. Τοπογραφικό σχέδιο.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
111. Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σώχου του Τάκη Μάρθα στο Ψυχικό.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα
Λήψη: 2017.
112. Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σωχου , του Τάκη Μάρθα στο Ψυχικό.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
113. Οικία-atelier Αντώνη Σωχου. Μελέτη του Αγγελου Σιάγα.
113α. Αξονομετρικό.
113β. Κάτοψη.
Πηγή: Χολέβας, Νικόλαος, Ο Αρχιτέκτων Άγγελος Ι. Σιάγας, (1899-1987), εκδ. Παπασωτηρίου, Αθήνα, 1992.
114α. Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σωχου, του Τάκη Μάρθα στο Ψυχικό. Κάτοψη ισογείου.
114β. Κάτοψη ορόφου.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
115. Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σωχου, του Τάκη Μάρθα στο Ψυχικό. Τομή.
116. Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σωχου στο Ψυχικό.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα
Λήψη: 2017.
116α. Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σωχου, του Τάκη Μάρθα στο Ψυχικό. Κάτοψη υπογείου.
116β. Τομή
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
117. Οικία-atelier ιδιοκτησίας Αντώνη Σωχου, του Τάκη Μάρθα στο Ψυχικό.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

Λήψη: 1937.
 118. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα, «Η Τήνος», λάδι σε χαρτί, 1950.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 119. Προσωπογραφία του Αντώνη Σωχου.
 Πηγή: γλυπτοθηκη - WordPress.com
 120. Ο Αντώνης Σώχος.
 Πηγή: γλυπτοθηκη - WordPress.com
 121. Το Μουσείο Αντώνη Σώχου στην Τήνο.
 Πηγή: γλυπτοθηκη - WordPress.com
 122α. Κατοικία–atelier Θεοδώρας και Φώτη Ζαχαρίου του Τάκη Μάρθα. Οψη
 122β. Κάτοψη.
 122γ. Τοπογραφικό σχέδιο.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 123. Το Καλαμάκι το 1950.
 Πηγή: Καζά- Παπαγεωργίου, Κωσταντίνα, Κλαδιά, Μαργαρίτα, Αλμος. Οψεις της ιστορίας της πόλης και του Δήμου, εκδ. Αλέξανδρος, Δήμος Αλίμου, 1993.
 124. Ο Τάκης Μάρθας στο atelier του.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 124. Ο Τάκης Μάρθας στο atelier με φοιτητές του.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 125. Η οικία - atelier του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Λήψη: 1955.
 126. Η οικία - atelier του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι.
 Κατόψεις, τομές.
 127. Σκίτσα κατόψεων.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 126. Η οικία - atelier του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι. Κατόψεις.
 Σχεδιασμός: Ελενα Μπούγου, 2017.
 127α. Ο χώρος του atelier.
 127β. Ο χώρος του atelier.
 Φωτογραφίες: Λουκία Μάρθα.
 Λήψεις: 2017.
 128. Ο Τάκης Μάρθας στο atelier του.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Λήψη: 1955.
 129. Παραδοσιακή κατοικία.
 130. Η οικία - atelier του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι. Λεπτομέρεια στην είσοδο.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 131. Ο χώρος του atelier.
 Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
 Λήψη: 2017.
 132. Ο χώρος εισόδου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Λήψη: 1955.
 133. Ο χώρος εισόδου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Λήψη: 1955.
 134. Η οικία - atelier του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι. Ο χώρος του καθιστικού.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Λήψη: 1955.
 135. Ο Κήπος της κατοικίας.

Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα
 Λήψη: 2018.
 136. Η όψη της κατοικίας απο την πλευρά του κήπου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Λήψη: 1955.
 137. Η πλάγια όψη της κατοικίας.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Λήψη: 1955.
 138. Η οικία - atelier του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι. Ο χώρος του καθιστικού.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Λήψη: 1955.
 139. Μέλη της οικογένειας του Τάκη Μάρθα.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Λήψη: 1955.
 140. Μέλη της οικογένειας του Τάκη Μάρθα στην είσοδο της κατοικίας-atelier στο Καλαμάκι.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Λήψη: 1955.
 141. Η σκάλα προς τον όροφο.
 Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα
 Λήψη: 2018.
 142. Η όψη της κατοικίας απο την πλευρά του κήπου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Λήψη: 1955.
 143α. Τοπογραφικό σχέδιο.
 143β. Σχέδια όψεων της κατοικίας.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 144. Η κατοικία απο την πλευρά του κήπου.
 145. Η οικία - atelier του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι. Σχέδιο ξυλότυπου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 146. Η κατοικία στη φάση της κατασκευής.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Λήψη: 1955.
 147α, 147β. Σκίτσα κατόψεων.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 148. Η κατοικία στη φάση της κατασκευής.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Λήψη: 1955.
 149. Λήψη απο τον χώρο του καθιστικού.
 Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
 Λήψη: 2018.
 150. Ο Τάκης Μάρθας στο χώρο του atelier.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Λήψη: 1963.
 151. Ο χώρος του atelier.
 Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
 Λήψη: 2018.
 152. Λήψη απο το χώρο του atelier.
 Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα
 Λήψη: 2018.
 153. Λεπτομέρεια απο το χώρο του atelier.
 Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
 Λήψη: 2018.

154. Λεπτομέρεια απο το χώρο εισόδου.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2018.

155. Λεπτομέρεια απο τα δάπεδα στους χώρους του καθιστικού και της τραπεζαρίας.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2018.

156. Ο χώρος του atelier.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2018.

156α. Λεπτομέρεια κουφωμάτων.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2018.

157. Λεπτομέρειες απο την κατασκευή των κουφωμάτων.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2018.

157α. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια απο πλακόστρωτο στον κήπο.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2018.

158. Η κατοικία Schroder του Rietveld.
Πηγή: Frampton, Kenneth, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2009.

159α. Λεπτομέρεια απο το δάπεδο του καθιστικού.
159β. Λεπτομέρεια απο το δάπεδο της τραπεζαρίας.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2018.

160. Λεπτομέρεια απο το δάπεδο της αυλής στην είσοδο της κατοικίας.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2018.

161. Λεπτομέρεια απο το χώρο του atelier.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2018.

162. Ο χώρος του καθιστικού.
163. Ο Τάκης Μάρθας στο χώρο του καθιστικού.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

164. Ο Τάκης Μάρθας με φοιτητές του στο χώρο του atelier.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

165. Εξωφυλλο καταλόγου έκθεσης εικαστικού έργου του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

165. Carte postal, Αθήνα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

166. Χάρτης Αθήνας και περιχώρων.
Πηγή: Φιλιππίδης, Δημήτρης, Προάστια και Εξοχές της Αθήνας του '30, εκδ. Ολκός, Αθήνα, 2006.

167α,167β. Σκίτσα κατόψεων αταύτιστων κατοικιών του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

168α,168β,168γ. Οικία Ιωάννη Τσαντίλη στην Πλάκα.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2016.

169α,169β. Σκίτσα κατόψεων της κατοικίας στη σημερινή της κατάσταση.
Σχεδιασμός: Μιχαήλ Τούρος.

170. Σχέδιο όψης της κατοικίας στη σημερινή της κατάσταση.
Σχεδιασμός: Μιχαήλ Τούρος.

171α,171β,171γ. Απόψεις του εσωτερικού χώρου της κατοικίας στην σημερινή της κατάσταση.

Φωτογραφίες: Μιχαήλ Τούρος.
Λήψη: 2018.

172. Κύρια όψη της κατοικίας.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2016.

173α. Οικία Ήρας Ζηρίδη στην Κυψέλη. Κάτοψη ισογείου.
173β. Κάτοψη ορόφου.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

174α,174β. Οικία Ήρας Ζηρίδη.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

175. Κάτοψη.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

176. Οικία Βασιλείου και Σούλας Βεκιαρέλη στα Κάτω Πατήσια.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2016.

177. Οικία Αλέξανδρου Συρίγου στα Κάτω Πατήσια.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2016.

178. Οικία Αλέξανδρου Συρίγου.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2016.

179α,179β. Όψεις.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

180 Τομή.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

181. Κάτοψη.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

82. Οικία Βεκιαρέλη. Όψη.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

183. Κάτοψη ισογείου.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

184. Οικονομική προσφορά εργασιών.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

185α,185β,185γ. Οικία Λαζαρίδη στο λόφο Σκουζέ. Σκίτσα κατόψεων.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

186α,186β. Οικία Λαζαρίδη.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2016.

187. Εσωτερικό της κατοικίας.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2016.

188. λεπτομέρεια δαπέδου.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2016.

189. Οικία Παξινού στην Ιθάκη.
Φωτογραφία: Θωμάς Παξινός.
Λήψη: 2015.

190. Λεπτομέρεια χώρου.
Φωτογραφία: Θωμάς Παξινός.
Λήψη: 2015.

191. Κατασκευαστική λεπτομέρεια.
Φωτογραφία: Θωμάς Παξινός.
Λήψη: 2015.

192. Κάτοψη θεμελίων.
Πηγή: Συλλογή Θωμά Παξινού.
193. Κατόψεις.
Πηγή: Συλλογή Θωμά Παξινού.
194. Όψεις.
Πηγή: Συλλογή Θωμά Παξινού.
195,196. Οικία Παξινού στην Ιθάκη.
Φωτογραφία: Θωμάς Παξινός.
Λήψη: 2015.
197. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια.
Φωτογραφία: Θωμάς Παξινός.
Λήψη: 2015.
198. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
199. Οικία Αναστάσιου Παπαναστασίου στο Καλαμάκι. Κατόψεις.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
200. Όψεις.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
201. Τοπογραφικό διάγραμμα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
202. Οικοδομική άδεια.
204. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα «Ψαράδες».
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
205. Οικία Βασιλικής Ιορδάνου. Κάτοψη.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
206. Οικία Βασιλικής Ιορδάνου στο Καλαμάκι.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2016.
207. Οικία Βασιλικής Ιορδάνου στο Καλαμάκι.
Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
Λήψη: 2016.
208. Οικία Κυριάκου Σπηλιόπουλου στο Καλαμάκι.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
209. Κάτοψη ισογείου.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
209. Κάτοψη ορόφου.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
210. Τοπογραφικό διάγραμμα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
211. Τομή.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
212. Οικία Βασιλικής Ιορδάνου στο Καλαμάκι.
Όψεις.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
213α, 213β, 213γ. Οικία Κυριάκου Σπηλιόπουλου στο Καλαμάκι. Όψεις.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
214. Εξώφυλλο του διαφημιστικού τεύχους «Νέα Αλεξάνδρεια».
Φιλιππίδης, Δημήτρης, Προάστια και Εξοχές της Αθήνας του '30, εκδ. Ολκός, Αθήνα, 2006.
215. Χάρτης προαστείου «Νέα Αλεξάνδρεια».
Πηγή: Φιλιππίδης, Δημήτρης, Προάστια και Εξοχές της Αθήνας του '30, εκδ. Ολκός, Αθήνα, 2006.
216α, 216β, 216γ, 216δ. «Νέα Αλεξάνδρεια», τύποι κατοικιών του Άγγελου Σιάγα.
Πηγή: «Νέα Αλεξάνδρεια», 12 τύποι οικιών, Άγγελου Σιάγα, 1931.
217. Εικόνα απο το διαφημιστικό τεύχος «Νέα Αλεξάνδρεια».

Πηγή: Φιλιππίδης, Δημήτρης, Προάστια και Εξοχές της Αθήνας του '30, εκδ. Ολκός, Αθήνα, 2006.
218. Οικία Ανδρέα Ρήγου στη Φιλοθέη. Κατόψεις.
Πηγή: Συλλογή Ιάκωβος Ρήγος.
219α, 219β. 219γ. Οικία Ανδρέα Ρήγου στη Φιλοθέη. Σκίτσα κατόψεων.
220. Κάτοψη ισογείου.
Πηγή: Συλλογή Ιάκωβος Ρήγος.
221. Κάτοψη ισογείου, κύρια όψη.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
222. Σκίτσο όψης.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
223. Οικοδομική άδεια.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
224. Οικία Ανδρέα Ρήγου στη Φιλοθέη. Κάτοψη υπογείου, κάτοψη ισογείου.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
225. Οικία Ανδρέα Ρήγου στην Τήνο. Κάτοψη υπογείου, κάτοψη δώματος.
Πηγή: Χαριτωνίδου, Αγγελική, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, Τήνος, Εκδ. Μελισσα, Αθήνα, 1881226. Οικία Ανδρέα Ρήγου στη Φιλοθέη.
227. Οικία Ανδρέα Ρήγου στη Φιλοθέη. Όψεις.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
228. Οικία Ανδρέα Ρήγου στην Τήνο. Όψη.
Πηγή: Χαριτωνίδου, Αγγελική, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, Τήνος, Εκδ. Μελισσα, Αθήνα, 1881.
229. Τοπογραφικό διάγραμμα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
230. Οικία Ανδρέα Ρήγου.
Πηγή: Συλλογή Ιάκωβος Ρήγος.
231. Οικία Ανδρέα Ρήγου. Ημιυπαίθριος χώρος στο ισόγειο
232. Οικία Ανδρέα Ρήγου. Η κεντρική εξωτερική κλίμακα προς τον όροφο.
Φωτογραφία: Μυρτώ Τσίναλη.
Λήψη: 2018.
233. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια.
Φωτογραφία: Μυρτώ Τσίναλη.
Λήψη: 2018.
234. Λεπτομέρεια πλακόστρωσης.
Φωτογραφία: Μυρτώ Τσίναλη.
Λήψη: 2018.
235. Οικία Ανδρέα Ρήγου. Η εσωτερική κλίμακα στο ισόγειο. Φωτογραφία: Μυρτώ Τσίναλη.
Λήψη: 2018.
236. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια. Φωτογραφία: Μυρτώ Τσίναλη.
Λήψη: 2018.
237. Λεπτομέρεια πλακόστρωσης.
238. Οικία Ανδρέα Ρήγου. Η εσωτερική κλίμακα στο ισόγειο.
Φωτογραφία: Μυρτώ Τσίναλη.
Λήψη: 2018.
239. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια.
Φωτογραφία: Μυρτώ Τσίναλη.
Λήψη: 2018.
240. Ο χώρος εισόδου στο ισόγειο.
Φωτογραφία: Μυρτώ Τσίναλη.
Λήψη: 2018.
241α, 241β. Απόψεις της πλάγιας όψης.
Φωτογραφία: Μυρτώ Τσίναλη.
Λήψη: 2018.
242. Παλαιό Ψυχικό. Αεροφωτογραφία δόμησης.

Πηγή: Φιλιππίδης, Δημήτρης, Προάστια και Εξοχές της Αθήνας του '30, εκδ. Ολκός, Αθήνα, 2006.

243. Παλαιό Ψυχικό. Αεροφωτογραφία δόμησης.

Πηγή: Φιλιππίδης, Δημήτρης, Προάστια και Εξοχές της Αθήνας του '30, εκδ. Ολκός, Αθήνα, 2006.

244. Οικία Ευστάθιου Παξινού στο Παλαιό Ψυχικό. Κάτοψη ισογείου.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

245. Κάτοψη ορόφου.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

246. Οικία Ευστάθιου Παξινού. Κάτοψη ισογείου.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

247. Τομή Αβ.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

248. Οικία Ευστάθιου Παξινού. Πρόσοψη.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

249. Ανατολική όψη.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

250. Προοπτικό.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

251α,251β,251γ,251δ,251ε. Οικία Ευστάθιου Παξινού.

Πηγή: Συλλογή Θωμά Παξινού.

252α, 252β. Οικία Ευστάθιου Παξινού. Προοπτικά. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα

253. Νότια όψη. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα

254. Οικία Ευστάθιου Παξινού. Εσωτερικός χώρος καθιστικού.

Πηγή: Συλλογή Θωμά Παξινού.

255. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια τζακιού.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

256. Λεπτομέρεια κιγκλιδώματος.

Πηγή: Συλλογή Θωμά Παξινού.

257. Λεπτομέρεια εισόδου.

Πηγή: Συλλογή Θωμά Παξινού.

258. Οικία Γεώργιου Βογιατζάκη στο Ψυχικό.

259. Τοπογραφικό διάγραμμα.

261. Οικία Γεώργιου Βογιατζάκη. Κάτοψη ισογείου.

Πηγή: Αρχιτεκτονική και Διακόσμηση. Τ.5. Σεπτ.-Οκτ. 1957.

262α, 262β. Πρόπλασμα της κατοικίας Βογιατζάκη.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

263α,263β,263γ,263δ, 263ε. Οικία Γεώργιου Βογιατζάκη. Πρόπλασμα της κατοικίας.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

264. Οικία Γεώργιου Βογιατζάκη. Απόψη εσωτερικού χώρου του καθιστικού.

265α,265β. Απόψεις εσωτερικού χώρου του υπογείου.

266. Απόψη εσωτερικού χώρου του καθιστικού.

267. Απόψη εσωτερικού χώρου της εισόδου.

268α,268β,268γ, 268δ. Οικία Γεώργιου Βογιατζάκη. Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες.

Πηγή: Αρχιτεκτονική και Διακόσμηση. Τ.5. Σεπτ.-Οκτ. 1957.

269. Οικία Δημοσθένη Κουγιουμτζόπουλου στο Ψυχικό. Φωτογραφία του ιδιοκτήτη.

Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.

Λήψη: 2018.

269. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα που εντοπίστηκε στην κατοικία Κουγιουμτζόπουλου.

Πηγή: Συλλογή Δ. Κουγιουμτζόπουλου.

Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.

Λήψη: 2018.

271. Κάτοψη ισογείου.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

272. Τοπογραφικό διάγραμμα.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

273. Πρόσοψη.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

274. Τομή.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

275. Πλάγια όψη.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

276. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

277. Οικία Δημοσθένη Κουγιουμτζόπουλου στο Ψυχικό.

Φωτογραφία: Τζάνος Μάζης.

Λήψη: 2018.

278α,278β. Απόψεις εσωτερικού χώρου.

Φωτογραφία: Τζάνος Μάζης.

Λήψη: 2018.

279. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια.

Φωτογραφία: Τζάνος Μάζης.

Λήψη: 2018.

280. Λεπτομέρεια δαπέδου.

Φωτογραφία: Τζάνος Μάζης.

Λήψη: 2018.

281. Διακοσμητική λεπτομέρεια στο χώρο του καθιστικού.

Φωτογραφία: Τζάνος Μάζης.

Λήψη: 2018.

282. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια στην όψη.

Φωτογραφία: Τζάνος Μάζης.

Λήψη: 2018.

283. Διαμόρφωση εξωτερικού χώρου.

Φωτογραφία: Τζάνος Μάζης.

Λήψη: 2018.

284. Οικία Άννας Τρίμμη στο Ψυχικό. Κάτοψη ισογείου.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

285. Κάτοψη υπογείου.

284. Οικία Άννας Τρίμμη στο Ψυχικό. Σκίτσο κάτοψης.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

285. Όψεις, μελέτη 1952.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

286. Βόρεια όψη.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

287. Πρόσοψη, μελέτη 1948.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

288. Οικία Παναγιώτη Δουμά στην Φιλοθέη. Σκίτσο προοπτικό.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

289. Σκίτσο πρόσοψης.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

290. Οικία Παναγιώτη Δουμά στην Φιλοθέη. Κάτοψη ισογείου.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

291. Κάτοψη ορόφου.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

292. Οικία Μαρίας Παπανικολάου, στην Νέα Κηφισιά. Τοπογραφικό διάγραμμα.

293α,293β,293γ. Όψεις.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

294. Όψη με χρώμα.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 295α, 295β. Οικία Μαρίας Παπανικολάου, στην Νέα Κηφισιά. Σκίτσα κατόψεων.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 296. Κάτοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 297. Κάτοψη και όψη αταύτηστης κατοικίας του Τάκη Μάρθα (εξοχική κατοικία 5).
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 298. Κάτοψη και όψη αταύτηστης κατοικίας του Τάκη Μάρθα (εξοχική κατοικία 16).
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 299. Οικία Τσακαλώτου στο παλαιό Φάληρο. Κάτοψη ισογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 300α, 300β. Όψεις.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 301. Κάτοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 302. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα «Παραθαλάσσιο τοπίο», 1950.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 303. Οικία Τσακαλώτου στο Παλαιό Φάληρο.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 304. Κάτοψη ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 305. Οικία Τσακαλώτου στο Παλαιό Φάληρο.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 306. Πρόσοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 307. Οικία Τσακαλώτου στο Παλαιό Φάληρο.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 308. Δυτική όψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 309. Βόρεια όψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 310. Οικία Ιωάννη Ρέστη στην Κέα. Πρόσοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 311. Κάτοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 312. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια στο χώρο εισόδου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 313. Οικία Ιωάννη Ρέστη, άποψη απο το λιμάνι.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 314. Οικία Γεώργιου Καλλίνικου στην Ιθάκη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 315. Τοπογραφικό διάγραμμα.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 316. Κάτοψη ισογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 317. Κάτοψη ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 318. Κάτοψη στεγών.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 319. Τομή.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 320α, 320β. Οικία Γεώργιου Καλλίνικου. Κατόψεις.
 Σχεδιασμός: Ελενα Μπούγου.
 321. Νοτιοδυτική όψη.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 322. Ανατολική όψη.
 323α, 323β, 323γ, 323δ. Οικία Γεώργιου Καλλίνικου.
 Φωτογραφίες: Κωστάντιος Δασκαλάκης.
 Λήψη: 2018.
 324. Βορειοανατολική όψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 325. Οικία Πολυγιάκη. Πρόσοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 326. Κάτοψη.
 327. Πλάγια όψη.
 328. Αταύτιστη κατοικία του Τάκη Μάρθα. Πρόσοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 329. Αταύτιστη κατοικία (εξοχική κατοικία 4), του Τάκη Μάρθα. Προοπτικό.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 330. Αταύτιστη κατοικία (εξοχική κατοικία 2), του Τάκη Μάρθα. Κάτοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 331. Αταύτιστη κατοικία του Τάκη Μάρθα. Κάτοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 332. Αταύτιστη κατοικία (εξοχική κατοικία 1) του Τάκη Μάρθα. Κάτοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 333. Αταύτιστη κατοικία (εξοχική κατοικία 2), του Τάκη Μάρθα. Προοπτικό.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 334. Αταύτιστη κατοικία (εξοχική κατοικία 8) του Τάκη Μάρθα. Προοπτικό.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 335. Αταύτιστη κατοικία (εξοχική κατοικία 8), του Τάκη Μάρθα. Κάτοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 336. Αταύτιστη κατοικία (εξοχική κατοικία 8), του Τάκη Μάρθα. Κάτοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 337. Αταύτιστη κατοικία (εξοχική κατοικία 8), του Τάκη Μάρθα. Κάτοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 338. Αταύτιστη κατοικία του Τάκη Μάρθα. Προοπτικό εσωτερικού χώρου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 339α, 339β, 339γ. Αταύτιστη κατοικία του Τάκη Μάρθα. Προοπτικά εσωτερικού χώρου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 340. Αταύτιστη κατοικία του Τάκη Μάρθα. Προοπτικό εσωτερικού χώρου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 341. Αταύτιστη κατοικία του Τάκη Μάρθα. Προοπτικό εσωτερικού χώρου.
 342. Αταύτιστη κατοικία του Τάκη Μάρθα. Προοπτικό εσωτερικού χώρου με χρώμα.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 343. Άποψη απο τον εσωτερικό χώρο οικίας Βογιατζάκη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 344. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 345. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου, 1935, Αθήνα. Άποψη απο την οδό Μπουμπουλίνας.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 346. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου, 1935, Αθήνα. Κάτοψη ισογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 347. Άποψη απο την είσοδο. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 348. Άποψη απο τον προθάλαμο της εισόδου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 349. Τοποθεσία της πολυκατοικίας. Αεροφωτογραφία.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

350. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου. Κάτοψη ισογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 351α,351β,351γ. Κατόψεις κλιμάκων της πολυκατοικίας.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 352. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 353α,353β. Λεπτομέρειες κλιμάκων.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 354. Κατόψη Α΄ υπογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 355. Κάτοψη υπογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 356. Κάτοψη Α΄ και Β΄ ορόφου.
 357. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου.Κατόψη Β΄ ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 358. Κάτοψη Α΄ και Β΄ ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 359. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου. Κατόψη Γ΄ ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 36. Κάτοψη Γ΄ ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 361. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 362. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου.Κατόψη Δ΄ ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 362. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου. Οψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 363. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου. Αποψη επι της οδού Μετσόβου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 364. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου. Οψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 365. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου. Αποψη επι της οδού Μετσόβου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 366. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια της εισόδου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 367. Ο χώρος εισόδου..
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 368. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεωργόπουλου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 369. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μ. Πασχάλη-Μετζικώφ, 1936, Αθήνα. Αεροφωτογραφία.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 370. Τοπογραφικό.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 371. Άποψη απο την οδό Μετσόβου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 372. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μ. Πασχάλη-Μετζικώφ. Κατόψη ισογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 373. Κατόψη ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 369. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μ. Πασχάλη-Μετζικώφ, 1936, Αθήνα. Αεροφωτογραφία.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

370. Τοπογραφικό διάγραμμα.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 371. Άποψη απο την οδό Μετσόβου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 372. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μ. Πασχάλη-Μετζικώφ. Κατόψη ισογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 373. Κατόψη ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 374. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μ. Πασχάλη-Μετζικώφ.Κατόψη υπογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 375. Τομή ΑΒ.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 376. Τομή Α-Α.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 377. Άποψη απο την είσοδο.
 Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
 Λήψη: 2017.
 378. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Δερνίκου, 1935, Αθήνα. Πρόσοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 379. Προοπτικό.
 380α,380β. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Δερνίκου, 1935, Αθήνα. Σκίτσα κατόψεων.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 381. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Δερνίκου, Κάτοψη ισογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 382. Κάτοψη ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 383. Πολυκατοικία Παναγιώτη Καρφάκη,1934, Αθήνα. Αεροφωτογραφία.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 384. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Παναγιώτη Καρφάκη,1934, Αθήνα. Κάτοψη ισογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 385. Κάτοψη ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 386. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Παναγιώτη Καρφάκη. Άποψη απο την οδό Σολωμού.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 387. Ο χώρος εισόδου.
 Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
 Λήψη: 2017.
 388α,388β,388γ. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Παναγιώτη Καρφάκη. Εγγραφα που αφορούν την οικοδομή.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 389. Κάτοψη ορόφων.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 390. Τομή.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 391. Πολυκατοικία Παναγιώτη Καρφάκη. Αποψη απο τον δρόμο.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 391. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Κωνσταντίνου Κοτσώνη, 1937, Αθήνα. Τопоγραφικό διάγραμμα.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 392. Αποψη απο τον δρόμο.
 Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
 Λήψη: 2017.
 392α,392β. Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες απο το κεντρικό κλιμακοστάσιο. Πηγή: Αρ-

χείο Τάκη Μάρθα.
 394. Κάτοψη ισογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 395. Κάτοψη Α' ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 396. Κάτοψη Β' ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 396. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Κωνσταντίνου Κοτσώνη. Τομή Α-Α.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 397. Πρόσοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 398α,398β. Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες απο το κεντρικό κλιμακοστάσιο.
 Φωτογραφίες: Λίνα Σταμάτη.
 Λήψη: 2017.
 399α, 399β. Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες της πρόσοψης.
 Φωτογραφίες: Λίνα Σταμάτη.
 Λήψη: 2017.
 400. Ο χώρος εισόδου.
 Φωτογραφίες: Λίνα Σταμάτη.
 Λήψη: 2017.
 401. Λεπτομέρεια δαπέδου στα διαμερίσματα.
 Φωτογραφία: Λίνα Σταμάτη.
 Λήψη: 2017.
 402. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Κωνσταντίνου Καλαμαρά, 1935, Αθήνα.
 Κάτοψη ισογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 403. Κάτοψη ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 404α, 404β. Εγγραφα που αφορούν την κατασκευή της οικοδομής.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 405. Ο Τάκης Μάρθας με τον τον πελάτη του Κ. Καλαμαρά.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 406. Ο γιός του Κ. Καλαμαρά.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 407. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Κωνσταντίνου Καλαμαρά. Πρόσοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 408. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Αδαμάντιου Συρίγου, 1936, Αθήνα. Αποψη απο την οδό Γκυλφόρδου.
 Πηγή: Συλλογή Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
 Φωτογραφία: Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ.
 Λήψη: 2014.
 409. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Αδαμάντιου Συρίγου. Κάτοψη υπογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 410. Κάτοψη Α', Β' και Γ' ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 411. Κάτοψη Δ' ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 412. Ο χώρος εισόδου.
 Πηγή: Συλλογή Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
 Φωτογραφία: Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ.
 Λήψη: 2014.
 413. Λεπτομέρεια κλίμακας του κεντρικού κλιμακοστασίου.
 Πηγή: Συλλογή Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
 Φωτογραφία: Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ.

Λήψη: 2014.
 414α, 414β. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Αδαμάντιου Συρίγου. Λεπτομέρειες θυρών.
 Πηγή: Συλλογή Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
 Φωτογραφία: Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ.
 Λήψη: 2014.
 415. Το χώλ εισόδου της πολυκατοικίας.
 Πηγή: Συλλογή Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
 Φωτογραφία: Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ.
 Λήψη: 2014.
 416α, 416β. Απόψεις απο τον εσωτερικό χώρο των διαμερισμάτων.
 Πηγή: Συλλογή Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
 Φωτογραφίες: Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ.
 Λήψη: 2014.
 417α,417β. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Αδαμάντιου Συρίγου. Απόψεις απο τον δρόμο.
 Πηγή: Συλλογή Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
 Φωτογραφίες: Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ.
 Λήψη: 2014.
 418. Πρόσοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 419. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Ρεμέτζου, 1936, Αθήνα.
 Φωτογραφία: Δημήτρης Δημόπουλος.
 Λήψη: 2017.
 420α, 420β, 420γ. Απόψεις απο τον εσωτερικό χώρο της εισόδου.
 Φωτογραφίες: Δημήτρης Δημόπουλος.
 Λήψη: 2017.
 421α, 421β, 421γ, 421δ, 421ε, 421ζ, 421η, 421ζ, 421η, 421θ, 421ι. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Ρεμέτζου. Απόψεις απο τον εσωτερικό χώρο των διαμερισμάτων.
 Φωτογραφίες: Δημήτρης Δημόπουλος.
 Λήψη: 2017.
 422. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Ρεμέτζου. Αποψη απο την οδό Κυψέλης. Φωτογραφίες: Δημήτρης Δημόπουλος.
 Λήψη: 2017.
 423α,423β,423γ. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Ρεμέτζου. Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες.
 Φωτογραφίες: Δημήτρης Δημόπουλος.
 Λήψη: 2017.
 424. Αποψη απο την οδό Κιμώλου.
 Φωτογραφίες: Δημήτρης Δημόπουλος.
 Λήψη: 2017.
 425. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια στην πρόσοψη.
 Φωτογραφίες: Δημήτρης Δημόπουλος.
 Λήψη: 2017.
 426. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Παρ.Γράτσου, 1936, Αθήνα. Αρχιτεκτονική λεπτομέρεια στην είσοδο.
 427. Αποψη απο την οδό Κυψέλης.
 Φωτογραφίες: Δημήτρης Δημόπουλος.
 Λήψη: 2017.
 428. Αποψη της εισόδου.
 Φωτογραφίες: Δημήτρης Δημόπουλος.
 Λήψη: 2017.
 429α, 429β. Αποψεις του εσωτερικού χώρου της εισόδου.
 Πηγή: modmon.ellet.gr/listing/κυψέλης-16-κυψέλης-κυψέλη/
 430α,430β,430γ. Απόψεις του εσωτερικού χώρου των διαμερισμάτων.
 Πηγή: modmon.ellet.gr/listing/κυψέλης-16-κυψέλης-κυψέλη/

431. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Καλφόπουλου, Κορυδαλλέως 4 Αθήνα. Αποψη απο την οδό Κορυδαλλέως.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 432α,432β, 432γ,432δ. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Πολωγιώργη,1947, Αθήνα. Προσχέδια.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 433. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Πολωγιώργη. Τοπογραφικό διάγραμμα.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 434α, 434β. Σκίτσα κατόψεων.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 435. Κάτοψη ισογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 436. Κάτοψη υπογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 437. Κάτοψη Γ' ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 438. Κάτοψη Δ' ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 439. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Γεώργιου Πολωγιώργη. Τομή.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 440α,440β, 440γ, 440δ. Όψεις.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 441. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου, 1959, Αθήνα.
 Πηγή: Αρχείο Πολεοδομίας Αττικής.
 442. Τομή, πρόσοψη.
 Πηγή: Αρχείο Πολεοδομίας Αττικής.443. Τοπογραφικό διάγραμμα.
 Πηγή: Αρχείο Πολεοδομίας Αττικής.
 444. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου. Κάτοψη ισογείου.
 Πηγή: Αρχείο Πολεοδομίας Αττικής.
 445. Κάτοψη Α' ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Πολεοδομίας Αττικής.
 446. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου, Κάτοψη Δ' ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Πολεοδομίας Αττικής.
 447α. Αποψη απο την πλατεία Ελευθερίας.
 Φωτογραφία: Έλενα Μπούγου.
 Λήψη: 2019.
 447β. Πολυκατοικία ιδιοκτησίας Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου.Αποψη απο την πλατεία Ελευθερίας.
 Φωτογραφίες: Έλενα Μπούγου.
 Λήψη: 2019.
 448α, 448β. Πολυκατοικία Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου. Ο χώρος εισόδου.
 Φωτογραφίες: Έλενα Μπούγου.
 Λήψη: 2019.
 449. Πολυκατοικία Μιχαήλ και Αλέξανδρου Παπαδόπουλου. Άποψη απο την πλατεία Ελευθερίας.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 450α, 450β. Διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Σταυριανάκη,1952, Χαλάνδρι.
 Φωτογραφίες: Λουκία Μάρθα.
 Λήψη: 2017.
 451. Διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Σταυριανάκη. Κάτοψη υπογείου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 452. Κάτοψη ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 453. Άποψη απο την οδό Παπανικολή.

Φωτογραφίες: Λουκία Μάρθα.
 Λήψη: 2017.
 454. Διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Αντώνιου Τόμπλερ, 1949, Ψυχικό. Στέλεχος οικοδομικής άδειας.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 455α, 455β. Απόψεις απο το στάδιο της κατασκευής.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 456. Τοπογραφικό διάγραμμα.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 47α,457β,457γ,457δ. Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες απο το χώρο εισόδου.
 Φωτογραφίες: Τζάνος Μάζης.
 Λήψη: 2017.
 458. Διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Αντώνιου Τόμπλερ.Κάτοψη ορόφου.
 Πηγή: Συλλογή Μιχάλη Τόμπλερ.
 459α, 459β, 459γ. Απόψεις απο τον εσωτερικό χώρο.
 Φωτογραφίες: Τζάνος Μάζης.
 Λήψη: 2017.
 460. Τομή.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 461α,461β, 461γ,461δ, 461ε, 461ζ, 461η, 461θ, 461ι. Διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Αντώνιου Τόμπλερ. Απόψεις απο τον εσωτερικό χώρο.
 Φωτογραφίες: Τζάνος Μάζης.
 Λήψη: 2017.
 462α, 462β. Λεπτομέρειες πλακοστρώσεων δαπέδων.
 Φωτογραφίες: Τζάνος Μάζης.
 Λήψη: 2017.
 465α,465β,465γ, 465δ. Διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Αντώνιου Τόμπλερ. Όψεις.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 466α,466β. Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες.
 Φωτογραφίες: Τζάνος Μάζης.
 Λήψη: 2017.
 467. Διπλοκατοικία ιδιοκτησίας Νικόλαου Νικήτα, 1950, Νέα Σμύρνη. Κάτοψη ισογείου και ορόφου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 468. Νότια όψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 469. Πρόσοψη.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 470. Άποψη απο την οδό Ιωνίας.
 Φωτογραφία: Λουκία Μάρθα.
 Λήψη: 2015.
 471α, 471β. Συγκρότημα Ιατρικών Εργαστηρίων Πανεπιστημίου Αθηνών.
 Πηγή: www.gradreview.gr/2017/06/ma13917.html
 472. Συγκρότημα Ιατρικών Εργαστηρίων Πανεπιστημίου Αθηνών. Κάτοψη.
 Πηγή: www.gradreview.gr/2017/06/ma13917.html
 473. Τομές.
 Πηγή: www.gradreview.gr/2017/06/ma13917.html
 474α, 474β. Centennial Hall. Απόψεις του εσωτερικού χώρου.
<https://centhall.org>
 475α, 475β. Συγκρότημα Ιατρικών Εργαστηρίων Πανεπιστημίου Αθηνών. Άποψη του αμφιθεάτρου.
 Πηγή: www.gradreview.gr/2017/06/ma13917.html
 475α, 475β. Δημοτικό Κινηματοθέατρο Ηρακλείου Κρήτης.
 Πηγή: Φεσσά – Εμμανουήλ, Ελένη, Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου, 1720-1940, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα, 1994.
 476. Ολύμπειον.
 Πηγή: Φεσσά – Εμμανουήλ, Ελένη, Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου, 1720-1940, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα, 1994.
 477. Δημοτικό Κινηματοθέατρο Δράμας.

Πηγή: Φεσσά – Εμμανουήλ, Ελένη, Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου, 1720-1940, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα, 1994.

478α. Μελέτη συγκροτήματος μικτών χρήσεων του Τάκη Μάρθα. Κάτοψη ισογείου. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

478β. Κάτοψη ορόφου. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

479. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

480. Μελέτη συγκροτήματος μικτών χρήσεων του Τάκη Μάρθα. Όψεις, τομές. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

481. Αταύτιστη μελέτη του Τάκη Μάρθα.

491. Πανελλήνιος αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για την μελέτη της στήλης του μνημείου πεσόντων Πειραιέων και την διαμόρφωση κήπων. Η περιοχή μελέτης, οι Κήποι της Τερψιθέας. Πηγή: mlp-blo-g-spot.blogspot.com/2011/01/blog-post_25.html.

492. Αεροφωτογραφία του Πειραιά. Πηγή: mlp-blo-g-spot.blogspot.com/2011/01/blog-post_25.html.

493. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα. «Le port du Piree». Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

494α,494β,494γ. Πανελλήνιος Αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για την μελέτη της Στήλης του μνημείου Πεσόντων Πειραιέων και την διαμόρφωση κήπων. Η πρόταση του Τάκη Μάρθα για τη στήλη του Μνημείου. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

495. Πανελλήνιος Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για την μελέτη της Στήλης του μνημείου πεσόντων Πειραιέων και την διαμόρφωση κήπων. Η βραβευμένη πρόταση του Τάκη Μάρθα για τη διαμόρφωση των κήπων. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

496. Πανελλήνιος Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το Μνημείο Πεσόντων Αεροπόρων, αεροπορική βάση ΣΕΔΕΣ Θεσσαλονίκης. Η βραβευμένη πρόταση του Τάκη Μάρθα. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

497. Πανελλήνιος Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το Μνημείο Πεσόντων Αεροπόρων, αεροπορική βάση ΣΕΔΕΣ Θεσσαλονίκης. Η βραβευμένη πρόταση του Τάκη Μάρθα. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

498α,498β,498γ. Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το κτήριο του Ταμείου Συντάξεως Προσωπικού της Αγροτικής τράπεζας της Ελλάδος. Επιστολή του Τάκη Μάρθα προς το Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

499α,499β,498γ. Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το κτήριο του Ταμείου Συντάξεως Προσωπικού της Αγροτικής τράπεζας της Ελλάδος. Α' βραβείο: Πρόταση του Κώστα Κιτσίκη. Πηγή: Φιλιππίδης, Δημήτρης, (Υπεύθυνος), Ιωαννίδου Φ., Σιβρή, Μ., Χελιδώνη, Κ. Αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Αθήνα.

500. Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το κτήριο του Ταμείου Συντάξεως Προσωπικού της Αγροτικής τράπεζας της Ελλάδος. Β' βραβείο: Πρόταση των Κωνσταντίνου Δοξιάδη - Αλέξανδρο Σκέπερς. Πηγή: Φιλιππίδης, Δημήτρης, (Υπεύθυνος), Ιωαννίδου Φ., Σιβρή, Μ., Χελιδώνη, Κ. Αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Αθήνα.

502. Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το κτήριο του Ταμείου Συντάξεως Προσωπικού της Αγροτικής τράπεζας της Ελλάδος. Πρόταση του Τάκη Μάρθα. Όψη. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

503. Πρόταση του Τάκη Μάρθα. Κάτοψη Γ' ορόφου.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

504. Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για το κτήριο του Ταμείου Συντάξεως Προσωπικού της Αγροτικής τράπεζας της Ελλάδος. Πρόταση του Τάκη Μάρθα. Τομή. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

505. Πρόταση του Τάκη Μάρθα. Προοπτικό. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

506. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 18α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50εκ. x 70εκ. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

507α,507β,507γ,507δ. Σκίτσα του Τάκη Μάρθα για αρχιτεκτονικές μελέτες. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

508α, 508β, 508γ, 508δ. Εικαστικά Έργα του Τάκη Μάρθα με θέμα το ελληνικό τοπίο. Μελάνι σε χαρτί. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

509. Καρνέ με σκίτσα του Τάκη Μάρθα. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

510. Σκίτσο κάτοψης του Τάκη Μάρθα. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

511. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 23α», Χωρίς τίτλο, 1962, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50x50 εκ. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

512α, 512β, 512γ. Σκίτσα του Τάκη Μάρθα για αρχιτεκτονικές μελέτες. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

513. Προοπτικό σκίτσο του Τάκη Μάρθα. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

514. Κατασκευαστικές λεπτομέρειες του Τάκη Μάρθα. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

515. Διακοσμητική λεπτομέρεια του Τάκη Μάρθα. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

516. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα. Σινική μελάνη σε χαρτί. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

517. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα. Ακουαρέλα. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

514. Κατασκευαστικές λεπτομέρειες του Τάκη Μάρθα. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

518. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα. Μικτή τεχνική. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

519. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα. Σινική μελάνη σε χαρτί. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

520. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα. Μικτή τεχνική. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

521. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Αυτοπροσωπογραφία», 1958, πλαστικό σε φελλό, 90εκ x52εκ. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

522α. Ο Τάκης Μάρθας στο γραφείο του στην Αθήνα. Πηγή : Περιοδικό Το Τρίτο Μάτι, Αθήνα, Ιανουάριος-Μάρτιος 1978.

523β. Από τον κατάλογο της ατομικής του έκθεσης στην Γκαλερί Ζυγός, 1958. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

522γ. Ο Τάκης Μάρθας στο atelier του. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

523α,523γ, 523δ. Σκίτσα του Τάκη Μάρθα απο την παραμονή του στο Παρίσι.

523β Σεμινάριο Ζωγραφικής στο οποίο συμμετείχε ο Τάκης Μάρθας στο Παρίσι.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 524. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Πορταίτο», 1944. Λάδι σε χαρτντμπορντ. 46εκ x 64εκ.
 525. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Φτερά», 1944, υδατογραφία, 46εκ x 64εκ.
 526 Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα, υδατογραφία.530. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Υδατογραφία.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 527. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Υδατογραφία.
 528. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Υδατογραφία.
 529. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Συντροφιά», 1939, λάδι σε μουσαμά, 50εκ x 60εκ.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 530. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Υδατογραφία.
 531. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Πορτρέτο Λουκίας Μάρθα», 1944-53, λάδι. 72εκ x 52εκ.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 532. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα.
 533. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Βάρκα», 1938, 26εκ x 34εκ., υδατογραφία.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 534. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα.»Τοπίο».
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 535. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Βάρκες», 1938, ακουαρέλα.
 536. Χαρακτικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Κατοχικό», λινόλεουμ.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 537. Χαρακτικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Από τη σειρά «Κατοχικά», λινόλεουμ.
 538. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Από τη σειρά «Κατοχικά». Μελάνι σε χαρτί.
 539 Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Από τη σειρά «Κατοχικά». Μελάνι σε χαρτί.
 540. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Από τη σειρά «Κατοχικά». Υδατογραφία.
 541. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Χωρίς τίτλο», 1960, λάδι σε χαρτόνι.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 542. «Άλογα», 1959, πλαστικό σε χαρτόνι, 51εκ x 40εκ.
 543. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Χωρίς τίτλο», 1961, μικτή τεχνική.
 544. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση», 1960, μικτή τεχνική σε χαρτί, 25εκ x 35εκ.
 545. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση», 1960, μικτή τεχνική σε χαρτί, 25εκ x 35εκ.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 546. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Καράβι», 1960, πλαστικό σε μουσαμά, 60εκ x 49εκ.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 547. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση», 1958, πλαστικό σε φελλό, 50.5εκ x 100.5εκ.
 548. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Χωρίς τίτλο», 1958, πλαστικό σε φελλό, 50εκ x 100εκ. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 549. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Χωρίς τίτλο», 1964, πλαστικό σε φελλό, 49εκ x 49εκ.
 550. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Λουλούδια», 1964, πλαστικό σε καμβά 49εκ x 100εκ.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 551. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Καράβια», 1958, πλαστικό σε φελλό, 37εκ x 52.5εκ.
 552. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Καράβια», 1953, λάδι σε χαρτόνι, 36εκ x 45εκ.

553. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Χωρίς τίτλο», 1960, λάδι σε χαρτόνι, 63.5εκ x 72.5εκ.
 554. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Χωρίς τίτλο», 1960, λάδι σε χαρτόνι, 61εκ x 99εκ.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 555. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση με καράβι», 1963, λάδι, 138εκ x 154εκ.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 556. Ο Τάκης Μάρθας στο γραφείο του επι της οδού Αριστοτέλους 57, στην Αθήνα.
 557. Εικαστική σύνθεση του Τάκη Μάρθα στο πρότυπο εισόδου του Α Νεκροταφείου Αθηνών. «Αρχάγγελι», 1949, μεταλλική κατασκευή.
 558. Ψηφιδωτό Αρχάγγελου της Μονής Δαφνίου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 559. Ο Τάκης Μάρθας με φοιτητές του στο atelier του.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

560. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 19α», Χωρίς τίτλο, 1959, πλαστικό σε χαρτόνι, 26εκ. x 32εκ.
 561. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 33α», Χωρίς τίτλο, 1962 μελάνι σε χαρτοπετσέτα, 20εκ. x 15εκ.
 562. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 34α» Χωρίς τίτλο, 1962, μελάνι σε χαρτοπετσέτα, 20εκ. x 30εκ.
 563. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 35α», Χωρίς τίτλο, 1962 μελάνι σε χαρτί, 47εκ. x 56εκ.
 564. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 32α», Χωρίς τίτλο, 1960, μελάνι σε χαρτί, 30εκ. x 21εκ.
 565. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 36α», Χωρίς τίτλο, 1962, μελάνι σε χαρτί, 30εκ. x 44εκ.
 566. «Απόπειρες αναπαράστασης της εξέλιξης του συναισθήματος σε μια γραμμή», Johannes Itten.
 Πηγή: Itten, Johannes, Σύνθεση και μορφή, Γ. Βρυώνη, Ι. Ποταμιάνος (επιμέλεια), εκδ. Αντιύλη, Αθήνα 1975.
 567. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 18α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50εκ. x 70εκ.
 568. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 06α», Χωρίς τίτλο, 1959, μελάνι σε χαρτόνι, 40εκ. x 60εκ.
 569. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 24α», Χωρίς τίτλο, 1963, μικτή τεχνική σε χαρτί, 35εκ. x 50εκ.
 570. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 01α», Χωρίς τίτλο, 1957, λάδι σε χάρμπορντ, 42εκ x 51.5εκ.
 571. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 19α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 50εκ x 70εκ
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα
 572 Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 28α», «Σύνθεση 29α», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή τεχνική σε χαρτόνι, 35εκ. x 50εκ.
 573. Πολυκατοικία Γεωργόπουλου του Τάκη Μάρθα, Μπουμπουλίνας και Μετσόβου, Αθήνα, κατόψεις και όψη.
 574. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 25α», Χωρίς τίτλο, 1963, μικτή τεχνική σε χαρτί, 50εκ. x 70εκ.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 575. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 20α», Χωρίς τίτλο, 1963, μικτή τεχνική σε ριζόχαρτο, 50x70 εκ.
 576. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 23α», Χωρίς τίτλο, 1962, μικτή

σε χαρτί οντουλέ,
40x33 εκ.
624. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 27β», Χωρίς τίτλο, 1958 , ξυλοτέξ
με σύρμα,
40x35 εκ.
625. «Σύνθεση 17β», Χωρίς τίτλο, 1959, μικτή τεχνική σε χαρτί οντουλέ, 40x30εκ.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
626. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 02β», Χωρίς τίτλο, 1960, μικτή
τεχνική, 50x45 εκ.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.

627. Εικαστικό Έργο του Τάκη Μάρθα. «Σύνθεση 26β», Χωρίς τίτλο, 1965, μεικτή κα-
τασκευή, 40x30 εκ.Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα
628. Ποιήματα του Τάκη Μάρθα.
629. Εικαστικό Έργο του Αλέκου Κοντόπουλου. «Ο Μάρθας ζωγραφίζοντας», 1955,
μολύβι.
Πηγή: Δελτίο Τρίτο Μάτι, 1978.
630. Η ταυτότητα του Τάκη Μάρθα στον Προμηθευτικό Συνδεσμο υπαλλήλων ΕΜΠ.
631 Βεβαίωση πρόσληψης του Τάκη Μάρθα στο μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου στην Αρ-
χιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ.
632. Ο Τάκης Μάρθας στο μάθημα της Παραστατικής Γεωμετρίας στην Αρχιτεκτονι-
κή σχολή ΕΜΠ.
633. Η ορκομωσία του Τάκη Μάρθα στο μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου στην Αρχιτεκτο-
νική σχολή ΕΜΠ.
634. Ο Δημήτρης Πικιώνης.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
635. Η Αρχιτεκτονική σχολή ΕΜΠ.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
636. Ο εναρκτήριος λόγος του Κ. Κιτσίκη.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
637. Αμφιθέατρο Αρχιτεκτονική σχολή στο ΕΜΠ.
Πηγή: «Τεχνικά Χρονικά», Η Εκατονταετηρίς του Εθν. Μ. Πολυτεχνείου. 1-7-1939.
638. Η Αρχιτεκτονική σχολή στο ΕΜΠ.
Πηγή: «Τεχνικά Χρονικά», Η Εκατονταετηρίς του Εθν. Μ. Πολυτεχνείου. 1-7-1939.
639. Καθηγητές στην Αρχιτεκτονική σχολή του ΕΜΠ. Ο Τάκης Μάρθας διακρίνεται
 τρίτος απο αριστερά στη δεύτερη σειρά .
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
640. Η Αρχιτεκτονική σχολή ΕΜΠ.
Πηγή: «Τεχνικά Χρονικά», Η Εκατονταετηρίς του Εθν. Μ. Πολυτεχνείου. 1-7-1939.
641. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
642α, 642β. Εκδρομή του Τάκη Μάρθα με συναδέλφους του καθηγητές. Διακρίνεται
 ο Π. Μιχελής.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
643. Ο Δημήτρης Πικιώνης.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
644. Απόδειξη Savoy hotel στο Λουξορ.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
645. Εκπαιδευτικές εκδρομές της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
646α, 646β. Εκπαιδευτική εκδρομή της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ στην Αίγυπτο.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
647α, 647β. Εκπαιδευτική εκδρομή της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ στην Κωσταντι-

νούπολη. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
648. Εκπαιδευτική εκδρομή της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ . Ο Τάκης Μάρθας δι-
 ακρίνεται τέταρτος απο αριστερά στη δεύτερη σειρά. Στην ίδια σειρά διακρίνεται ο
 Δημήτρης φατούρος έκτος απο αριστερά.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
649. Εκπαιδευτική εκδρομή της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ . Διακρίνεται ο ο Αντώ-
 νης Σώχος.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
650α. Εκπαιδευτικές εκδρομές της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
651. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Κ. Κιτσίκη.
Αρχείο Τάκη Μάρθα.
652. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Π. Μιχελή.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
653. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Α. Σώχο.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
654. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Ν. Μουτσόπουλο.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
655. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Λ. Λαμέρα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
656. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Ι. Χατσόπουλο.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
657. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Λ. Λαμέρα.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
658α, 658β, 658γ, 658δ. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα της Παραστατι-
 κής Γεωμετρίας.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
658α, 658β, 658γ, 65δ. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα της Παραστατικής
 Γεωμετρίας.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
659. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Ν. Μουτσόπουλο.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
660. Πρόσκληση σε εκδήλωση της Αρχιτεκτονικής Σχολής.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
661. Ο χώρος των εργαστηρίων της Αρχιτεκτονικής Σχολής.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
661α, 661β, 661γ, 661δ. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα της Παραστατι-
 κής Γεωμετρίας. Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
662α, 662β, 662γ, 662δ. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα της Παραστατι-
 κής Γεωμετρίας.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
663. Σφραγίδα του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου. 649 Σημειώ-
 σεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
664. Το εργαστήριο Ελευθέρου Σχεδίου στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
665. Ο Τάκης Μάρθας και ο Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας σε εκδήλωση της Αρχιτεκτο-
 νικής Σχολής.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα. 652. Σκίτσα του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέ-
 ρου Σχεδίου.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
666. Ο Εναρκτήριος λόγος του Τάκη Μάρθα στο μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.
Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
667. Σκίτσα του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.

Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 668. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 669. Ο Τάκης Μάρθας με φοιτητή του σε διόρθωση στο μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 670. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 671. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 672. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 673. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 674. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 675. Ο Τάκης Μάρθας σε διόρθωση σπουδαστικών εργασιών για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 676. Σημειώσεις του Τάκη Μάρθα για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου.
 Πηγή: Αρχείο Τάκη Μάρθα.
 677. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Κ. Κατσιαβού, για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου, 1961.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 678. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Σ. Καλκάνη, για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου, 1961.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 679. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Ν. Περδικάρη, για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου, 1962.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 680. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Κ. Σπυρόπουλου, για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου, 1961.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 681. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Σ. Γιάννου, για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου, 1961.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 682α. Ο Τάκης Μάρθας με φοιτητές του στην έκθεση σχεδίων του Γιανούλη Χαλεπά, 1964.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 683. Εκδήλωση στην Αρχιτεκτονική σχολή.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 684. Εκπαιδευτικές εκδρομές της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 685. Εκπαιδευτική εκδρομή της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 686α, 686β. Σπουδαστικές εργασίες του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Π. Βερίτση με θέμα «Παραστάσεις αγγείων απο το Αρχαιολογικό Μουσείο», για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου, 1965.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 687. Σπουδαστική εργασία της φοιτήτριας του Τάκη Μάρθα, Α. Ψωμά, με θέμα οι «Αρχάγγελοι της Μονής Δαφνίου», για το μάθημα του Ελευθέρου Σχεδίου, 1965.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 688. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Π. Πάντζαρη με θέμα «Ο

Αγιος Ιωάννης Δαφνίου», 1965.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 689. Ο Τάκης Μάρθας στο μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 690. Σπουδαστική εργασία της φοιτήτριας του Τάκη Μάρθα, Σ. Γιάννου, για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου, 1965. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 691. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Α. Συριόπουλου για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου, 1965. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 6892. Σπουδαστική εργασία της φοιτήτριας του Τάκη Μάρθα, Α. Παιζή για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου, 1964. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 693. Σπουδαστική εργασία της φοιτήτριας του Τάκη Μάρθα, Α. Σηφάκη για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου, 1964.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 694. Σπουδαστική εργασία. Απο την έκθεση σπουδαστικών εργασιών φοιτητών του Τάκη Μάρθα στο μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 695. Ο Τάκης Μάρθας σε διόρθωση φοιτητικών εργασιών για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 696. Ο Τάκης Μάρθας στο μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 697. Σπουδαστική εργασία της φοιτήτριας του Τάκη Μάρθα, Σ. Γιάννου, για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου, 1965.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 698. Σπουδαστική εργασία του φοιτητή του Τάκη Μάρθα, Α. Συριόπουλου για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου, 1965. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 699. Σπουδαστική εργασία της φοιτήτριας του Τάκη Μάρθα, Α. Παιζή για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου, 1964.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 700. Σπουδαστική εργασία της φοιτήτριας του Τάκη Μάρθα, Α. Σηφάκη για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου, 1964. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 701. Σπουδαστική εργασία. Απο την έκθεση σπουδαστικών εργασιών φοιτητών του Τάκη Μάρθα στο μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 702. Ο Τάκης Μάρθας σε διόρθωση φοιτητικών εργασιών για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 703α, 696β, 696γ, 696δ, 696ε. Εκθεση φοιτητικών εργασιών για το μάθημα Ελευθέρου Σχεδίου του Τάκη Μάρθα. 1963.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 704. Πρόσκληση του Συλλόγου Σπουδαστών της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ προς τον Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 705. Ο Τάκης Μάρθας με φοιτητές του στην Αρχιτεκτονική σχολή ΕΜΠ. Διακρίνονται, ο Κώστας Μάρθας πρώτος απο αριστερά και ο Δημήτρης Φιλιππίδης δεύτερος απο αριστερά.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 706. Πρόσκληση γάμου απο τον φοιτητή του Τάκη Μάρθα Ν. Μουτσόπουλο. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 707. Συλληπητήρια επιστολή απο το ΕΜΠ για τον θάνατο του Τάκη Μάρθα. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 708α, 700β. Ο Τάκης Μάρθας με φοιτητές του. 679α, 679β, 679γ. Ο Τάκης Μάρθας με

σπουδαστές στο φροντιστήριο του στο Καλαμάκι.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 709. Ο Τάκης Μάρθας με σπουδαστές στο φροντιστήριο του στην Αθήνα επι της οδού Σολωμού. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 710. Ευχετήρια κάρτα απο τον φοιτητή του Τάκη Μάρθα Α. Καπόπουλο. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 711. Ευχετήρια κάρτα απο τους φοιτητές του Τάκη κ. Δοξιάδη και Δ. Φιλιππίδη. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 712. Ο Τάκης Μάρθας με σπουδαστές στο φροντιστήριο του στο Καλαμάκι. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 713. Επιστολή φοιτητών προς τον Τάκη Μάρθα. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 714. Το φροντιστήριο του Τάκη Μάρθα στο Καλαμάκι. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 715. Σημείωμα σπουδαστών του φροντιστηρίου προς τον Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 716. Επιστολή της σπουδάστριάς του Τάκη Μάρθα Κ. Παπαιωάννου.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 717. Σημείωμα σπουδαστών του φροντιστηρίου προς τον Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 718. Εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 719. Σημείωμα σπουδαστών του φροντιστηρίου προς τον Τάκη Μάρθα. 689. Ο Τάκης Μάρθας σε εκδήλωση του φροντιστηρίου.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 720α, 712β. Εργασίες των σπουδαστών στο φροντιστήριο.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 721. Ο Τάκης Μάρθας με τους φοιτητές του στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 722. Συμμετοχή του Τάκη Μάρθα σε επιτροπές Αρχιτεκτονικών Διαγωνισμών ως πρόεδρος του ΣΑΔΑΣ.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 723. Εκλογή του Τάκη Μάρθα ως πρόεδρος του ΣΑΔΑΣ.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 724. Ο Τάκης Μάρθας, πρόεδρος του ΣΑΔΑΣ.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 725α, 717β. Επιστολές διαμαρτυρίας απο τον πρόεδρο του ΣΑΔΑΣ, Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 726 Θέματα του ΣΑΔΑΣ.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 727. Αρχιτεκτονικός διαγωνισμός με θέμα την Διαμόρφωση της πλατείας Κλαυθμώνος.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 728. Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός με θέμα: Η Διαμόρφωση της οδού Κοραή.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 729. Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός με θέμα: Η διαμόρφωση της οδού Φιλελλήνων.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 730α, 730β, 730γ. Θέματα του ΣΑΔΑΣ.
 731. Συμμετοχή του Τάκη Μάρθα στο Διεθνές Αρχιτεκτονικό Συνέδριο UIA.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 732α, 733β. Επιστολές διαμαρτυρίας του ΣΑΔΑΣ επι της προεδρίας του Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.

733. Επιστολή διαμαρτυρίας του ΣΑΔΑΣ επι της προεδρίας του Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 734. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 735. Άρθρο του Τάκη Μάρθα «Για να σωθή η Αθήνα και να γίνη Πολιτεία» Εφημερίδα Ελευθερία, 26 Σεπτεμβρίου 1958.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 736. Εγγραφο απο την Γερμανική Κυβέρνηση.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 737. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Α. Κοντόπουλο. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 738. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Δ. Μυταρά. Αρχείο: Τάκη Μάρθα. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 739. Εγγραφο απο την Γερμανική Κυβέρνηση. Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: ΕΜΠ.
 740. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Α. Κοντόπουλο.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 741. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Δ. Μυταρά.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 742. Ο Τάκης Μάρθας με τον Ν. Καββαδία
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 743. Ποιημα του Ν. Καββαδία αφιερωμένο απο τον ποιητή στον Τάκη Μάρθα.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 744. Ο Τάκης Μάρθας με τους φοιτητές του στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ.
 Αρχείο: Συλλογή Γιζέλη.
 745. Συμμετοχή του Τάκη Μάρθα σε επιτροπές Αρχιτεκτονικών Διαγωνισμών ως πρόεδρος του ΣΑΔΑΣ.
 Αρχείο: ΣΑΔΑΣ.
 746. Εκλογή του Τάκη Μάρθα ως πρόεδρος του ΣΑΔΑΣ.
 Αρχείο: ΣΑΔΑΣ.
 747. Ο Τάκης Μάρθας, πρόεδρος του ΣΑΔΑΣ.
 Αρχείο: ΣΑΔΑΣ.
 748. Αλληλογραφία του Τάκη Μάρθα με τον Ν. Καββαδία.
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 749. Χαρακτικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Από τη σειρά «Κατοχικά».
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.
 750. Χαρακτικό Έργο του Τάκη Μάρθα. Από τη σειρά «Κατοχικά».
 Αρχείο: Τάκη Μάρθα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ
ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΕΚΜΗΡΙΩΝ

Παρθας

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

ΤΑΚΗΣ ΜΑΡΘΑΣ 1905-1965

Λαύριο, 1905 - Αθήνα, 9-7-1965

Σπουδές:
1924-1924, Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ

Οικογενειακή κατάσταση:
Γάμος με τη Λουκία Αλιέως
Ένα παιδί, ο μετέπειτα αρχιτέκτονας Κώστας Μάρθας

Επαγγελματική δραστηριότητα:
Α. Ελεύθερος επαγγελματίας αρχιτέκτονας: 1929-1965, Αθήνα
Δημόσιος υπάλληλος 1929-1933
Β. Ζωγράφος: 1935-1965
Γ. Επιμελητής Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ: 1930-1960
Καθηγητής Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ: 1960-1965

Διακρίσεις
Βραβεία σε πανελλήνιους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς:
-1930. Α΄ βραβείο στον Πανελλήνιο Αρχιτεκτονικό Διαγωνισμό για τη μελέτη της Στήλης του Μνημείου Πεσόντων Πειραιέων και Β΄ Βραβείο για τη μελέτη του χώρου σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Μιχάλη Κανάκη.
- 1939. Συμμετοχή με μελέτη που δεν υποβλήθηκε. Αρχιτεκτονικός διαγωνισμός Ταμείο Συντάξεως προσωπικού Αγροτικής τράπεζας της Ελλάδος.
-1949. Α΄ Βραβείο στον Πανελλήνιο Αρχιτεκτονικό Διαγωνισμό για το Μνημείο Πεσόντων Αεροπόρων στην αεροπορική βάση ΣΕΔΕΣ, στη Θεσσαλονίκη.
-1958. Συμμετοχή στον Πανελλήνιο διαγωνισμό για την ανέγερση Ανδριάντα του Ελευθερίου Βενιζέλου σε συνεργασία με τον γλύπτη Ιωάννη Παππά.

Συμμετοχή σε Καλλιτεχνικές εκθέσεις
Στην Ελλάδα
•1948. Έκθεση της Ελληνογαλλικής Ένωσης Νέων στο Γαλλικό Ινστιτούτο της Αθήνας.
•1955. Αναδρομική-ατομική έκθεση στην αίθουσα «Αδέλ».
•1958. Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης στην αίθουσα τέχνης «Κούρος»
•1958. Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης στην γκαλερί «Ζυγός».
•1959. Έκθεση με ναυτικά θέματα στην γκαλερί «Σάρλα»
•1961. Έκθεση στην γκαλερί «Νέες Μορφές»
•1964. Έκθεση στην γκαλερί «Νέες Μορφές»
•1965. Έκθεση στην πρώτη πλωτή περιοδεύουσα έκθεση στο πλοίο «Αγαμέμνων».

- 1965. Ομαδική έκθεση στην αίθουσα «Τέχνης Αθηνών»Χίλτον.
- 1965. Ομαδική έκθεση που οργάνωσε η «Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών» στην αίθουσα «Μ.Κ.Ε.» στη Θεσσαλονίκη.

Από το 1947-1965 συμμετέχει σε σημαντικές Διεθνείς Εκθέσεις στο εξωτερικό:

- 1947. Έκθεση Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης στη Στοκχόλμη.
- 1959. Έκθεση Νεοελληνικής τέχνης στο «Smithsonian Institute», στην Ουάσιγκτον.
- 1959. Έκθεση Σύγχρονης Ελληνικής τέχνης στην γκαλερί «Creuze». στο Παρίσι.
- 1959. Διεθνές Salon d' Art Libre στο Παρίσι.
- 1960. Ατομική έκθεση στην γκαλερί «Creuze» στο Παρίσι.
- 1961. Περιοδεύουσα διεθνή έκθεση ζωγραφικής του «Carnegie Institute», στο Πίτσμπουργκ στις ΗΠΑ.
- 1961. Διεθνής έκθεση σχεδίου της «American Federation of Arts» στη Ν. Υόρκη.
- 1962-1963. Περιοδεύουσα Διεθνής Εκθεση Ελληνικής Τέχνης, Ισραήλ, στο μουσείο «Μπεζαλέλ», Ιερουσαλήμ, Βουκουρέστι, Μόσχα, Αμβέρσα.
- 1965 Διεθνής έκθεση στην γκαλερί «Guantás» στο Λονδίνο
Σημαντική διάκριση για το εικαστικό έργο του Τάκη Μάρθα αποτελεί η συμμετοχή του στην ΣΤ' ΜπιενάλεΣΤ' Μπιενάλε του Σάο Πάολο στη Βραζιλία, καθώς και η απονομή του Diplôme d'Honneur στο *Salon d'art libre στο Παρίσι το 1960*. Στο πλαίσιο της έκθεσης της «American Federation of Arts» το 1961, έργο του έχει αγοράσει το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MOMA).

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Η έρευνα περιέλαβε συνεντεύξεις με:

A. Μέλη της οικογένειας του Τάκη Μάρθα:

- Ριρή Αλγιαννάκη, συνέντευξη στις 2-10-2014.
- Κατερίνα Φιορεντίνου, συνέντευξη στις 11-1-2017.

B. Φοιτητές του Τάκη Μάρθα στο ΕΜΠ και το φροντιστήριο:

- Δημήτρης Φατούρος, συνέντευξη στις 29-10-2017.
- Αλέξης Καπόπουλος, συνέντευξη στις 15-10-2017.
- Δημήτρης Φιλιππίδης, συνέντευξη στις 3-9-2017.
- Γιώργος Σαρηγιάννης, συνέντευξη στις 16-3-2019.
- Στέφανος Σίνος, συνέντευξη στις 2-1-2018.
- Μαρία Μαυρίδου, συνέντευξη στις 16-3-2019.
- Κώστας Γκιζέλης, συνέντευξη στις 16-3-2019.

Γ. Απόγονους πελατών του Τάκη Μάρθα:

- Μιχαήλ Τούρος, συνέντευξη στις 19-1-2016.
- Θωμάς Παξινός, συνέντευξη στις 2-10-2015.
- Ιάκωβος Ρήγος, συνέντευξη στις 10-11-2017.
- Ιωάννα Παπαναστασίου, συνέντευξη στις 27-11-2015.
- Τεύκτρα Κυριάκου, συνέντευξη στις 1-11-2017.
- Ελένη Κουγιουμτζοπούλου, συνέντευξη στις 28-1-2018.
- Μιχάλης Τόμπλερ, συνέντευξη στις 28-1-2018.
- Νέλλυ Λαζαρίδη, συνέντευξη στις 11-1-2017.

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗΣ

- Αρχεία Πολεοδομικών Γραφείων Αθηνών
- Αρχείο Τεχνικής Υπηρεσίας του Υπουργείου Υγείας
- Αρχείο Αγροτικής Τράπεζας Ελλάδος
- Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης
- Αρχείο Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος
- Αρχείο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων
- Αρχείο Βιβλιοθήκης της Βουλής
- Αρχείο φακέλων προσωπικού του ΕΜΠ
- Αρχείο Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ
- Αρχείο των φοιτητικών εργασιών της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ.
- Συλλογή Θωμά Παξινού
- Συλλογή Μιχαήλ Τούρου
- Συλλογή Ιάκωβου Ρήγου
- Συλλογή Ελένης Καρανίκα
- Συλλογή Μιχαήλ Τόμπλερ
- Αρχείο Ελένης Φεσσά -Εμμανουήλ

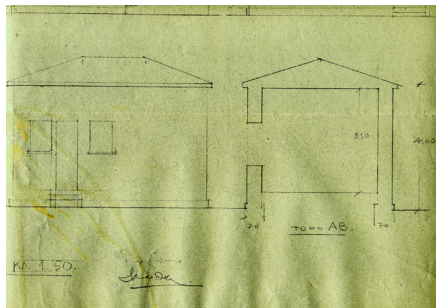
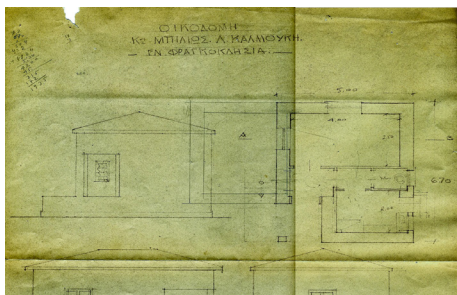
Column	ΙΔΙΟΚΤΗΤΗΣ	ΟΝΟΜΕ	ΑΡΙΘ	ΠΟΛΗ	ΤΥΠΟΣ	ΜΕΛΕΤΗΤΗΣ/ΕΙΔΟΣ	ΠΡΑΞΗ/ΠΡΟΕΙΣ	ΠΛΗΡΟΤΗΤΑ	ΕΤΟΣ	ΣΧΕΔΙΑ	ΕΓΓΡΑΦΑ	ΠΗΓΕΣ	ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ	ΤΑΥΤ
K1	ΜΙΜΕΛΑ Α. ΚΑΜΟΥΓΚΗ			ΑΦΕΡΕΣΗ/ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ	Κατοικία	Μονότορη			1928 12/07/1928	ΟΔΗ ΚΑΤΟΙΚΗ/ΡΕΣΙΑ ΜΟΝΟΤΟΡΗ 24Π1 ΤΟΜΗ				○
K2	ΛΑΜΠΡΟΣ ΜΙΤΑΛΟΔΗΜΟΥ	Ιωννίνων	3		Κατοικία	Διόρονη		○	1930	ΚΑΤ. ΓΕ. 1-100 ΥΠΟΧΡ. ΟΔΗ ΤΟΜΗ Α Β Μ ΡΙΖΟΧΑΡΤΟ ΟΔΗ 1.100 ΚΑΤΟΙΚΗ ΤΟΜΗ Α Β ΡΙΖΟΧΑΡΤΟ ΚΑΤΟΙΚΗ ΙΣΟΤΕΙΟΥ 1.100 Μ ΡΙΖΟΧΑΡΤΟ		ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ		○
K3	ΓΕΩΡΓ. ΚΟΝΤΙΖΑ	Ιωννίνων		ΚΟΛΟΝΟΣ	Κατοικία	Διόρονη		○	1931			Βιβλίο Κοσμά (σεκ. αδελφών) του Γαβριλ. Γρ. Ατταρβανλίδης		○
K4	ΑΓΓΕΛΟΣ ΒΑΡΒΟΥΖΟΣ			ΓΛΥΦΑΔΑ	Κατοικία		ΜΕΤΑΡΧΩΜΕΝΗ ΤΡΟΣΕΦΗΚΗ	○	1932		ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΤΟΧΗΕΙΣ Α 101	ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ		○
K5	ΜΙΜΕΚΑΣ	Αγ. Παρασκευάς		Κ. ΠΑΤΗΣΙΑ				○	1933 06/01/1933			Βιβλίο Κοσμά (σεκ. αδελφών) του Γαβριλ. Γρ. Ατταρβανλίδης		○
K6	ΜΗΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ				Κατοικία	Μονότορη		○	1934			Βιβλίο Κοσμά (σεκ. αδελφών) του Γαβριλ. Γρ. Ατταρβανλίδης		○
K7	ΜΗΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ				Κατοικία	Μονότορη		○	1934 01/10/1934			Βιβλίο Κοσμά (σεκ. αδελφών) του Γαβριλ. Γρ. Ατταρβανλίδης		○
K8	ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΚΑΡΔΑΡΑ	Α. Ραϊκούρ, Πιερρεφράμυ		ΑΜΕΤΕΛΟΚΗΤΟ	Κατοικία	Μονότορη		○	1934		ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΤΟΧΗΕΙΣ Α 103-116	Βιβλίο Κοσμά (σεκ. αδελφών) του Γαβριλ. Γρ. Ατταρβανλίδης ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ		○
K9	ΜΗΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ	Καταπολλίου			Κατοικία	Μονότορη		○	1934 10/01/1934			Βιβλίο Κοσμά (σεκ. αδελφών) του Γαβριλ. Γρ. Ατταρβανλίδης		○
K10	ΑΡΣΤ. ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΣ	Λευκωσίας και Κύπρου		Κ. ΠΑΤΗΣΙΑ	Κατοικία	Διόρονη		○	1934			Βιβλίο Κοσμά (σεκ. αδελφών) του Γαβριλ. Γρ. Ατταρβανλίδης		○
K11	ΜΜΑΤΑΝΙΩΤΗ			Ν. ΦΑΛΗΦΟ ΤΖΙΤΖΙΦΕΙΣ	Κατοικία			○	1934		ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΤΟΧΗΕΙΣ Α 126-133, 135-136, 138	ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ		○
K12	ΒΕΔΩΔΟΡΟΣ ΠΑΛΑΙΩΔΗΣ	Θέρμης και Ιερλίκης		ΤΖΙΤΖΙΦΕΙΣ	Κατοικία			○	1935 21-11-1935		ΑΡΧΕΙΟ Α. ΜΑΡΘΑ ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΤΟΧΗΕΙΣ Α 173, 228, 234	ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ		○

P16	ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥΛΟΣ	Μαρούσι και Μεταμόρφωσης	25	ΑΘΗΝΑ	Πολυκατοικία	Περιοχή	●	1930-1937 01/01/1938	ΚΑΤΟΙΚΗ 4 ΟΡ. 1.100 Φ ΚΑΤΟΙΚΗ 4 ΟΡ. 150 Φ ΚΑΤΟΙΚΗ 3 ΟΡ. 1.100 Φ ΚΑΤΟΙΚΗ 2 ΟΡ. 1.100 Φ ΚΑΤΟΙΚΗ 1.100 Φ ΚΑΤΟΙΚΗ 1.50 Φ ΚΑΤΟΙΚΗ ΥΠΟΘΕΤ. 1.100 Φ ΟΛΗ ΜΕΤΣΟΒΟΥ 1.100 Φ ΟΛΗ ΜΠΟΥΛΟΥΛΙΑΣ 1.100 Φ ΛΕΩΤΙ ΣΚΑΛΑΣ 1.10 Φ ΛΕΩΤΙ ΣΚΑΛΑΣ 1.10 Ρ ΛΕΩΤΙ ΣΚΑΛΑ Β ΟΡ. 1.10 Φ ΛΕΩΤΙ ΣΚΑΛΑ Γ ΟΡ. 1.10 Φ ΛΕΩΤΙ ΣΚΑΛΑΣ 1.25 Ρ (2) ΛΕΩΤΙ ΠΟΡΤΑΣ 1.10 Ρ ΛΕΩΤΙ ΒΟΥΡΟΣ ΟΙΚ. 1.20 Φ (ΚΑΤΟΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΗ) ΣΥΣΤΗΜΑ	ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ	ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α 324,325 Βέβαια Κατά (Οικ. δόμηση) του Πλάσιου Γρ. Απ. εκδόματος	ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ		
P17	ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΟΛΙΓΕΡΗΣ	Αριστοτέλους και Φερών		ΑΘΗΝΑ	Πολυκατοικία	Περιοχή	Ø	1947 01/01/1947	ΤΟΤΟΓΡΑΦΙΚΟ 1020 Ρ ΚΑΤΟΙΚΗ 11.160 Ρ ΚΑΤΟΙΚΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ 160 Ρ ΚΑΤΟΙΚΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ 160 Φ ΚΑΤΟΙΚΗΣ 3Κ ΜΟΛ. (8) ΚΑΤΟΙΚΗΣ 3Κ ΧΡ. (9)	ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ	ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α 102	●		
P18	ΑΣΗΤΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ	ΙΤΛ. ΚΟΙΝΩΝΟΜΟΥΡΟΥ		ΑΘΗΝΑ	Πολυκατοικία	Περιοχή	Ø	1959	ΤΟΤΟΓΡΑΦΙΚΟ 1020 Ρ ΚΑΤΟΙΚΗ 11.160 Ρ ΚΑΤΟΙΚΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ 160 Ρ ΚΑΤΟΙΚΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ 160 Φ ΚΑΤΟΙΚΗ ΔΩΜΑΤΟΣ ΚΑΙ 150 ΚΑΤΟΙΚΗΣ 3Κ ΜΟΛ. (8) ΚΑΤΟΙΚΗΣ 3Κ ΧΡ. (9) ΟΙΚΗΣ (2) ΚΑΙ 160 ΤΟΜΗ ΔΕΚΑ. 160	ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ	ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ 991,992,993,1005-1015	Ø		
K19	ΚΩΝΣΤΑΣ ΣΤΑΥΡΙΑΝΑΚΗΣ	Αριστοτέλους και Πανεπιστημίου		ΧΑΛΑΝΔΡΙ	Διπλοκατοικία	Διαοική		1952 17.04.1952	ΚΑΤΟΙΚΗ ΕΡΩΦΟΥΣ 1.100. ΚΑΤΟΙΚΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ 160. ΚΑΤΟΙΚΗ ΓΕΝΙΚΗΝ 150 ΤΟΤΟΓΡΑΦΙΚΟ 1020	Α. ΜΑΡΘΑ (2017)		●		
K20	ΝΙΚΗΤΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ	Ιωνίας και Εφόρου	14	Ν. ΣΜΥΡΝΗ	Κατοικία	Διαοική		1950	ΚΑΤΟΙΚΗ 150 ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΑΤΟΙΚΗ ΥΠΟΘΕΤΟΥ 150. ΟΛΗ ΜΕΣΗΜΕΡΙΝΗ 150. ΟΛΗ ΚΥΡΙΑΤΟΜΗ 150. ΤΟΤΟΓΡΑΦΙΚΟ 1500	Α. ΜΑΡΘΑ	ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α 715-719	Ø		
K21	ΓΙΩΡΓ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ	Συνταξιούχοι		ΑΘΗΝΑ	Διπλοκατοικία	Διαοική		1936		Βέβαια Κατά (Οικ. δόμηση)				

Π7	KOSTANTINOI ΚΑΝΑΜΠΑΛ	Vakou	28	Αθήνα	Toukatorio			Ø	1935	ΚΑΤΩΗ ΕΓΚΕΥΟY 150 ΚΑΤΩΗ Β ΟΡΟΦΟΥ 150 ΠΡΟΣΟΧΗ 150		ΔΕΝΤΟ ΠΙΣΤΟΦΗΕΡΙΣ ΕΥΜΑΡΘΗΑ ΕΓΚΑΤ/ΑΕΤΕ 6,7 1055	ΑΡΕΙΟΤ. ΜΑΡ9Α ΕΝΟ	
Π8	ΔΕΡΝΙΚΟΣ	Μακρίνου	22	Αθήνα	Toukatorio	Ευραπόρη		Ø	1935	ΚΑΤΩΗ ΕΓΚΕΥΟY ΜΟΝΤΕΛ 1100 ΚΑΤΩΗ Α Β ΟΡΟΦΟΥ 1100 ΚΙΝΗΤΟ ΚΑΤΩΗ ΜΟΝΤΕΛ			○	
Π9	F. PEMETZOS	Καυλός, καί Ραυλίδου		ΚΥΕΛΗ	Toukatorio	Τριπόρορη		○	1938 07/04/1936			Βίρητ Κεττ (εκ. αδελφ) καί Τζακ (Γ.Ρ. Αντιπλοκάρις	Ø	
Π10	ΓΙΑΡ. ΓΡΑΤΣΟΥ	Καυλός	16	ΚΥΕΛΗ	Toukatorio	Τριπόρορη			1938			Βίρητ Κεττ (εκ. αδελφ) καί Τζακ (Γ.Ρ. Αντιπλοκάρις	○	
Π11	K. M. ΠΑΖΔΑΝΗ ΜΕΤΖΙΚΟ	Μακρίνου	23	Αθήνα	Toukatorio	Τριπόρορη Αντιπλοκάρις		Ø	1938 15/06/1936	ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ 150 ΠΡΟΣΟΧΗ 150 ΚΑΤΩΗ Α ΕΓΚΕΥΟY 150 ΚΑΤΩΗ Β ΟΡΟΦΟΥ 150 ΤΟΜΗ 150	Λ. ΜΑΡ9Α ΔΕΝΤΟ ΠΙΣΤΟΦΗΕΡΙΣ Α 253,261 289 Βίρητ Κεττ (εκ. αδελφ) καί Τζακ (Γ.Ρ. Αντιπλοκάρις			
Π12	KOSTANTINOY ΚΟΤΙΩΝΗ ΟΑΝΝΗ ΚΑΛΟΥ/Η ΟΜΗΡΟΥ ΚΟΤΙΩΝΗ	Καυλός	6	Αθήνα	Toukatorio	Τριπόρορη		Ø	1937 26-1-1937	ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ 120 ΚΑΤΩΗ ΕΓΚΕΥΟY 150 ΚΑΤΩΗ Β ΟΡΟΦΟΥ 150 ΤΟΜΗ 150 ΑΕΤΙ ΣΚΑΛΕ Ε 110 Ρ ΑΕΤΙ ΣΚΑΛΕ ΟΡ 110 Ρ ΑΝΑΤΟΜΗ ΟΜΗ	ΑΡΕΙΟΤ. Α ΜΑΡ9Α ΔΕΝΤΟ ΠΙΣΤΟΦΗΕΡΙΣ Α 313	ΑΡΕΙΟΤ.Τ. ΜΑΡ9Α	Ø	
Π13	ΚΑΛΟΓΡΟΥΒΙΟΣ	Κοροδοιμάρις	4	Αθήνα	Toukatorio	Τριπόρορη								●

●		ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ					1927	●			Εργασία						ΣΤ8 ΚΑΤΟΙΚΙΑ
●		ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ					1927	●			Εργασία						ΣΤ7 ΜΕΛΕΤΗ ΓΟΤΙΚΟΥ ΝΑΟΥ
●		ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ					1928	●			Εργασία						ΣΤ6 ΑΓΕΜΕ/ΝΥΠΤΗ
●		ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ					1927	●			Εργασία						ΣΤ5 ΚΑΤΟΙΚΗ ΜΕ ΧΡΩΜΑ
●		ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ					1926	●			Εργασία						ΣΤ4 ΜΕΛΕΤΗ ΝΑΟΥ
●		ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ					1928 22/01/1928	●			Εργασία						ΣΤ3 ΠΡΟΔΕΔΙΟ ΕΝΟΣ ΠΡΟΪΤΗΛΟΥ ΜΟΤΕΛΟΥ

		Σός Μαργαρίτου	3	ΠΥΛΩΟ	Διμοκροτόμια Διασποράς				Ø	1949	ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΤΟΜΗ 160 ΠΡΟΓΩΓΗ 160 ΟΥΕΙΣ 14 160 ΟΤΤΕΒΑ ΟΥΗ 160 ΚΑΤΟΙΚΗ ΕΓΧΕΙΔΥ 160	ΤΖΑΝΟΣ ΜΑΧΕ-ΛΑ ΜΑΡΘΑ (2018)	ΔΕΝΤΟΠΛΕΤ Α 800				○
Δ1	ΕΥΓΕΓΟΤΗΛΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣΕΛΤΡΟΥ 2003-2004-2009			ΙΟΑΝΝΙΝΑ	Κινηματογράφος				○	1929	ΚΑΤΟΙΚΗ 9 ΟΡΟΦΩΝ ΜΕΛΑ ΞΕΧΑΡΤΙ 1200 ΚΑΤΟΙΚΗ ΠΕΤΡΟΥΤΖΙΝ ΜΕΛΑ ΞΕΧΑΡΤΙ 1200 ΚΑΡΠΑ ΟΥΗ 1200 ΜΕΛΑ ΞΕΧΑΡΤΙ 1200 ΤΥΛΙΑ ΟΥΗ 1200 ΜΕΛΑ ΞΕ ΤΟΜΗ 1200 ΜΕΛΑ ΞΕΧΑΡΤΙ 1200			ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ			Ø
Δ3	ΔΙΑΤΟΝΙΣΜΟΣ ΤΕΤΙΛ ΑΤΕ	Πακιστανισλίου Κιούζλίου		ΑΘΗΝΑ	Κόσμος ματσών κήπων				○	1936	ΚΑΤΟΙΚΗ 9 ΟΡΟΦΩΝ ΥΠΟΕΙΟΥ ΜΟΛ. ΞΗ ΜΕΛΑ ΞΕ ΧΑΡΤΙ/ΤΕΥΛΑΚΙ ΤΗΛΕΝΟ ΤΡΟΟΤΙΚΟ ΜΟΝΥΒΙ ΤΟΜΗΤ-Δ		ΕΝΕΤΑΪΗΤΕΕ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ	ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ			○
Δ4	Α. ΕΡΑΒΕΙΟ ΔΙΑΜΗΒΕΙΟ ΠΕΤΟΝΟΝΤΕΡΑΙΕΝ Β ΕΡΑΒΕΙΟ ΤΑ ΤΗΝ ΜΕΛΗ ΧΟΡΟΥ	Τυροσός		ΤΕΡΑΛΕ	Μαργαρί				Ø	1930		ΤΕΝΚΗ ΑΤΟΙΚΗ ΤΡΟΟΤΙΚΑ ΒΥΤΟ		ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ			
Δ5	Α. ΕΡΑΒΕΙΟ ΔΙΑΜ. ΑΡΧ. ΔΙΑΤΟΝΙΣΜΟΥ ΠΕΤΟΝΙΣΗ ΑΕΡΟΤΟΡΟΝ ΖΕΛΕΤ ΘΕΞΑΛΟΝΚΗ :	Αεροδρόμιο ΖΕΛΕΤ		ΘΕΞΑΛΟΝΚΗ	Μαργαρί				Ø	1949 1954		ΤΕΝΚΗ ΑΤΟΙΚΗ ΒΥΤΟ		ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ			Ø
Δ11	ΕΥΓΕΓΟΤΗΛΙΑ ΙΑΤΡΙΚΟΝ ΕΥΓΑΤΗΡΙΟΝ ΠΑΝΕΤΙΣΤΗΜΟΥ ΑΘΗΝΩΝ	Γουδί		ΑΘΗΝΑ	Ιατρείο Εργαστήριο				○	1929-1933				ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ			○
Δ12	ΜΕΛΕΤΗ ΕΤΟΝ ΕΤΡΑΤΟ													ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ			Ø
ΣΤ1	ΤΕΥΛΑΠΡΟΣ ΑΙΩΝΕΗ 2890				Στοιβάστια Εργασία				●	1926 12/01/1926	ΟΥΗ ΣΑΥΤΟ ΧΡΩΜΑ ΚΑΤΟΙΚΗ ΣΑΥΤΟ (ΜΟΝΥΒ) ΑΕΟΝΟΜΕΤΡΑ ΣΑΥΤΑ (ΜΟΝΥΒ)						
ΣΤ2	ΚΑΤΟΙΚΙΑ				Στοιβάστια Εργασία					1927	ΟΥΗ ΚΑΤΟΙΚΗ ΧΡΩΜΑ ΝΕΡΟΜΟΤΥΛΙΑ ΜΟΝΥΒ ΞΕ ΧΑΡΤΙ						



ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ

**ΜΟΝΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΜΠΙΛΙΩ
Λ. ΚΑΛΜΟΥΚΗ** | 12/10/1926 | ΦΡΑΓΓΟΚΛΗΣΙΑ,
ΧΑΛΑΝΔΡΙ | ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

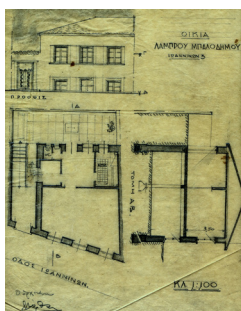
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ

ΚΑΤΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■

ΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■

ΤΟΜΗ ΑΒ ■



**ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
ΜΠΑΛΟΔΗΜΟΥ ΛΑΜΠΡΟΥ** | 1930 | ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
3 | ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ

ΚΑΤΟΨΗ ΗΜΙΥΠΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/100

ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/100 ■

ΟΨΗ ΚΛ. 1/100 ■

ΤΟΜΗ ΚΛ. 1/100 ■

**ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ
ΚΟΝΤΙΖΑ** | 1931 | ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ, ΚΟΛΩΝΟΣ |
ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ

**ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΒΑΡΒΟΥΖΟΥ
ΑΓΓΕΛΟΥ** | 1932 | ΓΛΥΦΑΔΑ | ΜΕΤΑΡΥΘΜΙΣΗ,
ΠΡΟΣΘΗΚΗ | ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

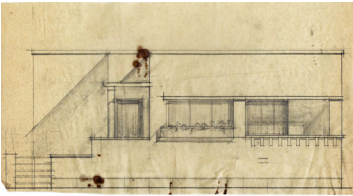
ΕΓΓΡΑΦΑ

ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 101

	<div>ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΜΠΕΚΑ 06/01/1933 ΑΓ. ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ, ΠΑΤΗΣΙΑ ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ</div> <div>ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ</div>
	<div>ΜΟΝΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ 1934 ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ</div> <div>ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ</div>
	<div>ΜΟΝΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ 01/10/1934 ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ</div> <div>ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ</div>
	<div>ΜΟΝΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΚΑΡΔΑΡΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 1934 Λ. ΡΙΑΝΚΟΥΡ, ΠΤΩΧΟΚΟΜΕΙΟΥ, ΑΜΠΕΛΟΚΗΠΟΙ ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ</div> <div>ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ</div> <div>ΕΓΓΡΑΦΑ ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 103-116</div>

	<div>ΜΟΝΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ 10/01/1934 ΚΑΤΣΙΠΟΔΙΟΥ ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ</div> <div>ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ</div>
--	--

	<div>ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΥ ΑΡΙΣΤ. 1934 ΛΕΥΚΩΣΙΑΣ ΚΑΙ ΚΥΠΡΟΥ, Κ. ΠΑΤΗΣΙΑ ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ</div> <div>ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ</div>
	<div>ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΜΑΓΓΑΝΙΩΤΗ Μ. 1934 Ν. ΦΑΛΗΡΟ, ΤΖΙΤΖΙΦΙΕΣ ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ</div> <div>ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ</div> <div>ΕΓΓΡΑΦΑ ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 126-133, 135-136, 138</div>
	<div>ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΠΑΛΑΜΙΔΗ ΘΕΟΔΩΡΟΥ 21/11/1935 ΘΗΣΕΩΣ ΚΑΙ ΙΣΜΗΝΗΣ, ΤΖΙΤΖΙΦΙΕΣ ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ: ΕΧΕΙ ΥΠΟΣΤΕΙ ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΑΛΛΟΙΩΣΕΙΣ</div> <div>ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ</div> <div>ΕΓΓΡΑΦΑ ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 228, 234, 173</div> <div>ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ Λ. ΜΑΡΘΑ (2016)</div>
	<div>ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΤΣΙΜΠΟΥΓΟΥ ΤΑΚΗ ΚΑΙ ΤΣΙΜΠΟΥΓΟΥ ΕΛΕΝΗΣ 12/08/1935, 08/06/1936 ΟΙΝΟΗΣ 18 (16)</div> <div>ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ</div> <div>ΕΓΓΡΑΦΑ ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 159 ΣΥΜΒΑΣΗ ΗΛΕΚΤΡΙΚΕΣ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ - ΥΔΡΑΥΛΙΚΕΣ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ</div>

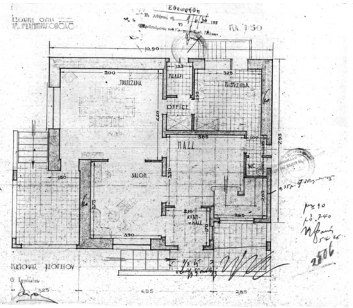
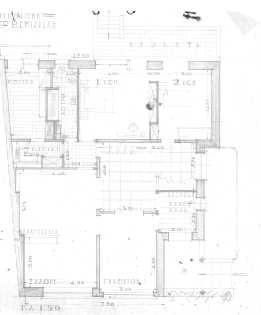


**ΜΟΝΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
ΒΕΚΙΑΡΕΛΛΗ ΣΟΥΛΑΣ** | 09/07/1936 |
ΚΑΥΤΑΤΖΟΓΛΟΥ 7, Κ. ΠΑΤΗΣΙΑ, ΑΘΗΝΑ |
ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 252, 266
ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ
ΤΙΜΟΛΟΓΙΟ ΗΛΕΚΤΡΙΚΗΣ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ
ΣΥΜΦΩΝΗΤΙΚΟ

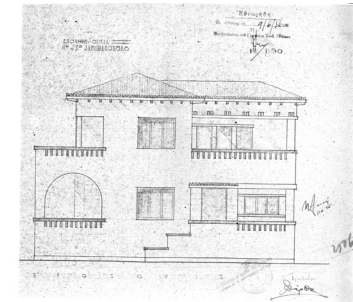


**ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ**
| 09/06/1936, 11/08/1937 | ΤΕΤΡ. 126 ΙΚΟΝΙΟΥ-
ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ-ΒΙΘΥΝΙΑΣ-ΕΛ. ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ, Ν.
ΣΜΥΡΝΗ | ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ ΑΤΤΙΚΗΣ

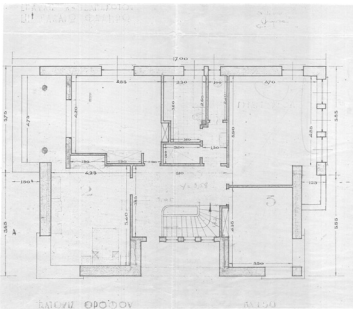
ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΠΛΑΓΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΠΡΟΣΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΒΟΡΕΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΔΥΤΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΤΟΜΗ Α-Β ΚΛ. 1/50

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 254, 258, 255, 256, 277, 281,
267, 264
ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ



ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ
| 01/08/1936 | Γ. ΡΟΙΔΗ ΚΑΙ ΘΕΟΤΟΚΗ, ΨΥΧΙΚΟ
| ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

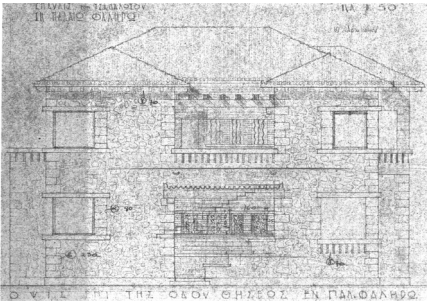


**ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
ΤΣΑΚΑΛΩΤΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗ (ΝΕΟΣ
ΙΔΙΟΚΤΗΤΗΣ Δ. ΔΙΑΜΑΝΤΙΔΗΣ)**
| 02/04/1936, 1950 | ΘΗΣΕΩΣ 1, Π. ΦΑΛΗΡΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

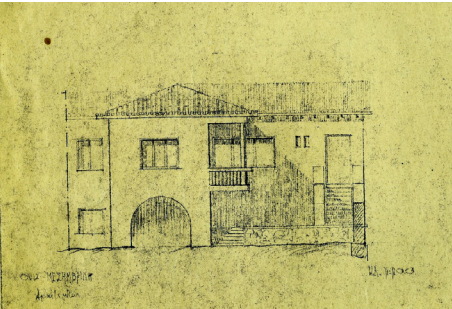
ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΣΤΕΓΗΣ ΚΛ. 1/50
ΔΥΤΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΝΟΤΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΒΟΡΕΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΜΗ Α-Β ΚΛ. 1/50

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 278, 268, 260



ΠΗΓΕΣ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
Λ. ΜΑΡΘΑ (2017)



ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΠΟΛΟΓΙΩΡΓΗ Σ.
| 13/12/1937 | ΣΥΝ/ΡΙΣΜΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥ |
ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/100
ΟΨΕΙΣ (2) ΚΛ. 1/100 ■

**ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
ΚΑΛΦΟΠΟΥΛΟΥ ΙΩΑΝΝΗ** | 1937 |
ΚΟΡΥΔΑΛΛΟΥ 4

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΙΔΙΩΤΙΚΟ ΣΥΜΦΩΝΗΤΙΚΟ, ΕΡΓΟΛΑΒΟΣ,
ΗΛΕΚΤΡΟΛΟΓΟΣ, ΤΙΜΟΛΟΓΙΟ, ΜΕΤΑΛΛΙΚΕΣ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ

ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΖΟΥΛΙΑ ΑΝΝΑΣ |
1937 | ΓΛΥΦΑΔΑ | ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ
ΚΑΤΕΔΑΦΙΣΜΕΝΗ (ΠΙΘΑΝΟΝ ΝΑ ΒΡΙΣΚΟΤΑΝ ΣΤΗΝ ΟΔΟ
ΕΠΑΜΕΙΝΩΝΔΑ 3, ΓΛΥΦΑΔΑ, ΑΤΤΙΚΗ, 16674)

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 937

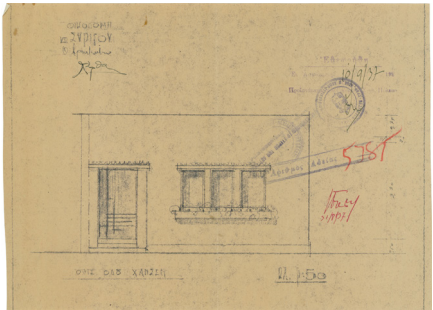
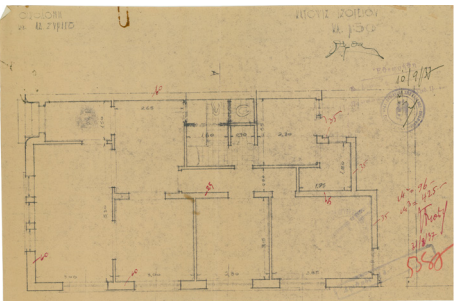


**ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΤΣΑΝΤΙΛΗ
Γ. (ΝΕΟΣ ΙΔΙΟΚΤΗΤΗΣ ΤΟΥΡΟΣ Μ.) |**
28/08/1937 | ΜΝΗΣΙΚΛΕΟΥΣ 18Α, ΑΘΗΝΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 360, 424, 456-486

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
Λ. ΜΑΡΘΑ (2016)



**ΜΟΝΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
ΣΥΡΙΓΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ | 10/09/1937 | ΧΑΝΣΕΝ
ΚΑΙ ΤΣΙΛΕΡ 7, ΠΑΤΗΣΙΑ | ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ |**
ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ: ΕΧΕΙ ΓΙΝΕΙ ΠΡΟΣΘΗΚΗ ΟΡΟΦΟΥ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΟΨΕΙΣ (2) ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΜΗ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΘΕΜΕΛΙΩΝ ΚΛ. 1/50

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
Λ. ΜΑΡΘΑ

ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΜΑΥΡΙΚΗ Ι. | 1942 |
ΚΟΛΟΚΥΝΘΟΥΣ | ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

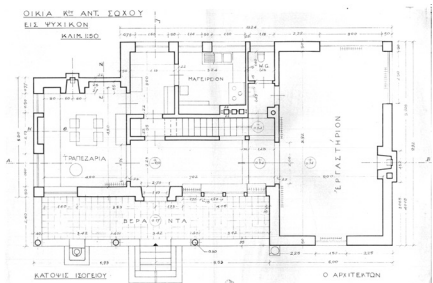
ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 674

**ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΚΑΛΑΜΑΡΑ ΜΑΡΙΑΣ
Κ. | 01/01/1947 | ΦΡΑΓΚΟΚΛΗΣΙΑ | ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ
ΕΡΓΟ**

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΠΡΟΫΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΕΡΓΟΥ (26/05/1947)



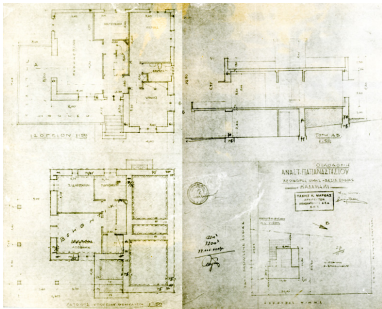
**ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΣΩΧΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ
| 24/05/1937 | ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΚΗΦΙΣΙΑΣ -
ΜΑΡΑΘΩΝΟΔΡΟΜΟΥ, ΨΥΧΙΚΟ**

ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ
ΕΧΕΙ ΥΠΟΣΤΕΙ ΑΛΛΟΙΩΣΕΙΣ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΤΟΜΕΣ (2) ΚΛ. 1/50
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/200

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
Λ. ΜΑΡΘΑ (ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ)

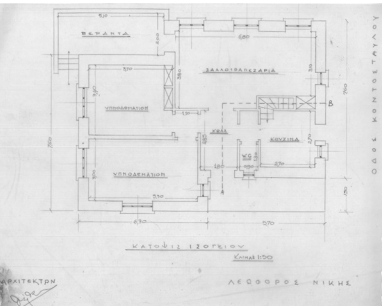
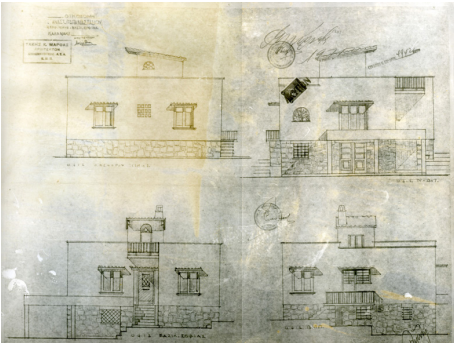


ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΠΑΠΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ | 1941, 1950 | ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΣΟΦΙΑΣ, ΚΑΛΑΜΑΚΙ | ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ: ΚΑΤΕΔΑΦΙΣΜΕΝΗ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΑΡΧΕΙΟ: ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΔΥΤΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΒΟΡΕΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΝΟΤΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΜΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/200 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΔΩΜΑΤΟΣ ΚΛ. 1/100
ΞΥΛΟΤΥΠΙΑ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΞΥΛΟΤΥΠΙΑ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΞΥΛΟΤΥΠΟΣ ΔΩΜΑΤΙΟΥ ΚΛ. 1/50

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΣΤΕΛΕΧΟΣ ΑΔΕΙΑΣ



ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΣΠΗΛΙΩΠΟΥΛΟΥ ΚΥΡΙΑΚΟΥ | 1950 | ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΟΝΤΟΣΤΑΥΛΟΥ, ΚΑΛΑΜΑΚΙ | ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

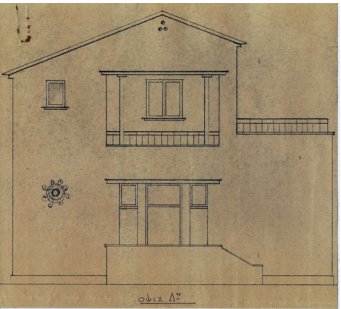
ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50
ΔΥΤΙΚΗ ΟΨΗ (2) ΚΛ. 1/50
ΒΟΡΕΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΝΟΤΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΜΗ 1/50
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/200



ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΤΡΙΜΗ ΑΝΝΑΣ | ΔΥΟ ΜΕΛΕΤΕΣ | 12/04/1948, 12/04/1952 | ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 18, ΨΥΧΙΚΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ



ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50
ΒΟΡΕΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΝΟΤΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΔΥΤΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΤΟΜΗ ΚΛ. 1/50
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/200
ΚΑΤΟΨΗ ΘΕΜΕΛΙΩΝ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 610, 635-640,



ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΔΟΥΜΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ | 22/07/1948 | ΦΙΛΟΘΕΗ | ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΕΙΣ (3) ΚΛ. 1/50
ΟΨΗ ΣΚΙΤΣΟ ■
ΑΞΟΝΟΜΕΤΡΙΚΟ ΣΚΙΤΣΟ ■

ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΓΑΡΤΑΓΑΝΗ - ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ | 25/06/1948 | ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΑΣ 5, Ν. ΣΜΥΡΝΗ | ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 611, 612

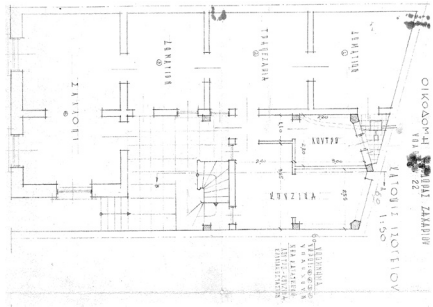


ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΖΗΡΙΔΗ ΗΡΑΣ Γ. Κ. | 16/09/1948, 17/04/1952 | ΓΙΑΝΝΙΤΣΩΝ 37, ΚΥΨΕΛΗ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΘΕΜΕΛΙΩΝ ΚΛ. 1/50
ΤΟΜΗ ΚΛ. 1/50

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
Λ. ΜΑΡΘΑ

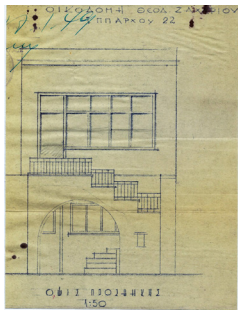


**ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΖΑΧΑΡΙΟΥ
ΘΕΟΔΩΡΑΣ** | 01/12/1948 | ΥΠΑΡΧΟΥ
(ΒΟΥΛΙΑΓΜΕΝΗΣ) 22 | ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

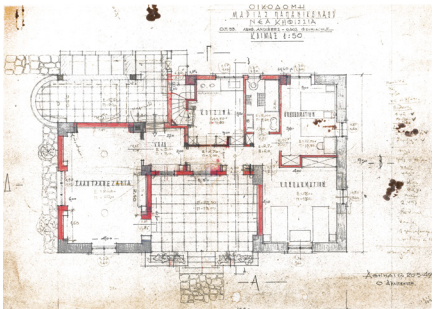
ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50
ΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΜΗ ΚΛ. 1/50
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/500

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΣΤΑΤΙΚΟΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ



ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΖΑΜΠΑ ΙΩΑΝΝΗ |
1948 - 1949 | ΜΑΡΚΟΡΑ ΚΑΙ ΤΖΑΓΚΟΠΟΥΛΟΥ,
ΚΥΠΡΙΑΔΟΥ | ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 675, 687, 702, 706, 709, 713



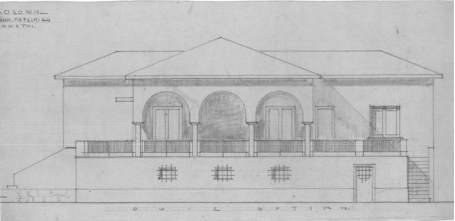
**ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΜΑΡΙΑΣ** | 20/05/1949 | ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΑΝΟΙΞΕΩΣ,
Ν. ΚΗΦΙΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΟΨΕΙΣ (4) ΚΛ. 1/50
ΤΟΜΗ ΚΛ. 1/50
ΤΟΜΗ Α-Β ΚΛ. 1/100
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/200
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ
ΣΚΙΤΣΟ ΟΨΗΣ ΜΕ ΧΡΩΜΑ ■
ΤΡΙΣΔΙΑΣΤΑΤΑ ΣΚΙΤΣΑ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗΣ ΤΗΣ
ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 688-701, 703

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
Λ. ΜΑΡΘΑ



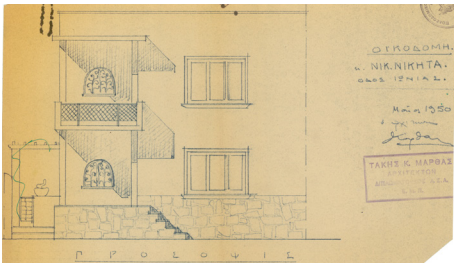
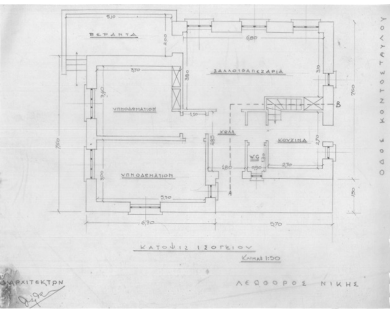
**ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΠΕΡΔΙΚΙΔΗ
ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ** | ΚΑΣΤΡΙ | ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΟΨΕΙΣ (4) ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΜΗ ΚΛ. 1/50
ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΘΥΡΑΣ

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΑΔΕΙΑ ΠΕΡΙΤΟΙΧΗΣΕΩΣ ΟΙΚΟΠΕΔΟΥ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
Λ. ΜΑΡΘΑ



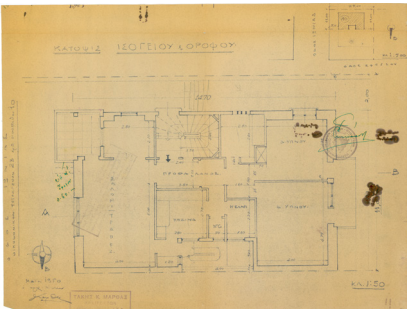
ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΝΙΚΗΤΑ
| 1950 | ΙΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΕΦΕΣΟΥ 14, Ν. ΣΜΥΡΝΗ |
ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΟΨΗ ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΗ ΚΛ. 1/50
ΚΥΡΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/500

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 715-719

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
Λ. ΜΑΡΘΑ





ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΜΑΡΘΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ | 1950 | ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ 50, ΚΑΛΑΜΑΚΙ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΜΙΚΡΟΦΙΛΜ

ΣΧΕΔΙΑ

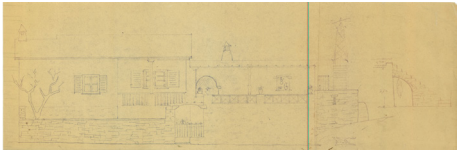
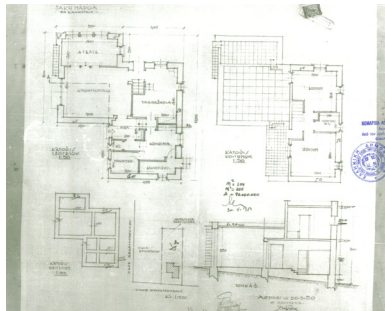
ΚΑΤΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΔΥΤΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΝΟΤΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΒΟΡΕΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΤΟΜΗ Α-Β ΚΛ. 1/50 ■
ΣΧΕΔΙΟ ΓΚΑΡΑΖ ΚΛ. 1/50
ΞΥΛΟΤΥΠΟΣ
ΣΚΙΤΣΟ ΚΑΤΟΨΗΣ ΙΣΟΓΕΙΟΥ
ΣΚΙΤΣΟ ΚΑΤΟΨΗΣ ΟΡΟΦΟΥ

ΕΓΓΡΑΦΑ

ΠΡΟΫΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ
ΣΤΑΤΙΚΟΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ
ΕΞΟΔΑ - ΥΛΙΚΑ - ΑΠΟΔΕΙΞΕΙΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΟΨΗ (1950)
Λ. ΜΑΡΘΑ (2015)



ΜΟΝΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΡΕΣΤΗ ΙΩΑΝΝΗ | 1950 | ΚΕΑ, ΒΟΥΡΚΑΡΙ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ

ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ



ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΠΑΞΙΝΟΥ ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ | 18/01/1951 | ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ 30, ΨΥΧΙΚΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΑΡΧΕΙΟ Θ. ΠΑΞΙΝΟΥ

ΣΧΕΔΙΑ

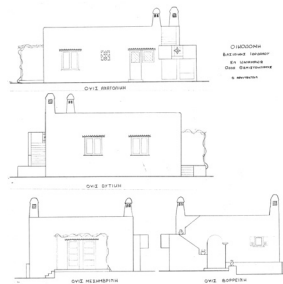
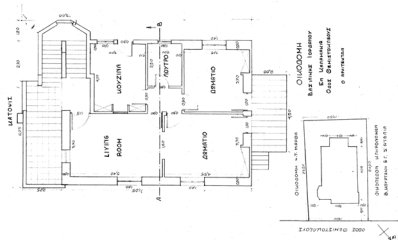
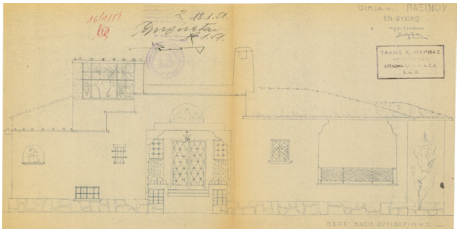
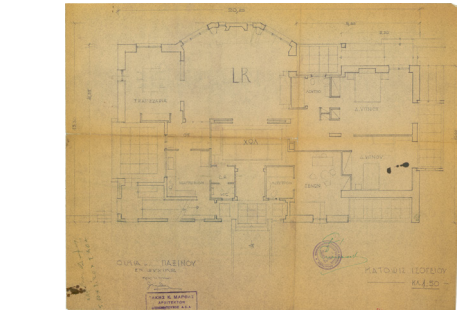
ΚΑΤΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΣΤΕΓΗΣ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΟΓΕΙΟΥ-ΘΕΜΕΛΙΩΝ ΚΛ. 1/50
ΟΨΕΙΣ (4) ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΜΗ Α-Β ΚΛ. 1/50
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ
ΣΧΕΔΙΟ ΓΚΑΡΑΖ ΚΛ. 1/50
ΞΥΛΟΤΥΠΟΣ
ΑΞΟΝΟΜΕΤΡΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ ■
ΣΚΙΤΣΟ ΚΑΤΟΨΗΣ ΙΣΟΓΕΙΟΥ
ΣΚΙΤΣΟ ΚΑΤΟΨΗΣ ΟΡΟΦΟΥ

ΕΓΓΡΑΦΑ

ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 724, 725, 728, 732, 739-765, 778-780-790, 792-798, 801-809, 812-816, 820
ΔΑΠΟΛΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Α. ΜΑΡΟΥΣΙ ΚΙΛΕΛΕΡ
52108028977, ΠΡΟΫΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΚΟΥΦΩΜΑΤΑ (11-1-1952)

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΣΥΛΛΟΓΗ Θ. ΠΑΞΙΝΟΥ



ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΙΟΡΔΑΝΟΥ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ | 1950 | ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ 48, ΚΑΛΑΜΑΚΙ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

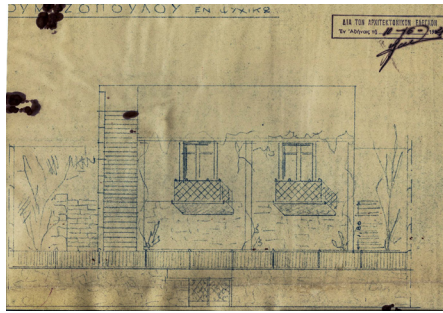
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ

ΚΑΤΟΨΗ ΚΛ. 1/100 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΘΕΜΕΛΙΩΝ ΚΛ. 1/100
ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/100 ■
ΔΥΤΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/100 ■
ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/100 ■
ΒΟΡΕΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/100 ■
ΤΟΜΗ Α-Β ΚΛ. 1/100
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ■

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

Λ. ΜΑΡΘΑ (2016)

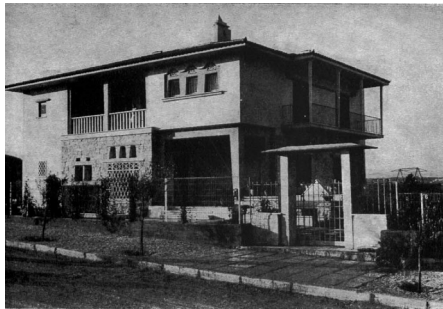


**ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΟΠΟΥΛΟΥ ΔΙΟΝΥΣΗ** | 10/06/1954
| ΤΡΕΜΠΕΣΙΝΑΣ 32, ΨΥΧΙΚΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΘΕΜΕΛΙΩΝ ΚΛ. 1/50
ΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΔΥΤΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΤΟΜΗ Α-Β ΚΛ. 1/50
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/500

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΜΑΖΗΣ ΤΖΑΝΟΣ (2018)



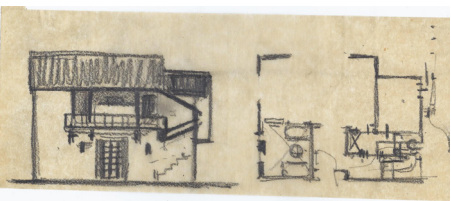
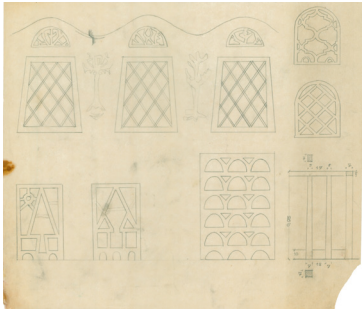
**ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΒΟΓΙΑΤΖΑΚΗ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ** | 1956, 1957 | ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΥ ΑΙΜ.
3, ΦΙΛΟΘΕΗ | ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ: ΚΑΤΕΔΑΦΙΣΜΕΝΗ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΤ. Α' ΤΕΥΧΟΣ 5, ΣΕΛ. 44

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ
ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ
ΣΧΕΔΙΑ ΕΡΜΑΡΙΩΝ (ΚΟΥΖΙΝΑΣ, ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΩΝ)
ΣΧΕΔΙΑ ΕΞΩΤΕΡΙΚΩΝ ΚΙΚΛΙΔΩΜΑΤΩΝ ΠΑΡΑΘΥΡΩΝ ΚΛ.
1/10 ■
ΣΚΙΤΣΑ ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ
ΖΩΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 674-954-965

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΑΚΕΤΑΣ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ



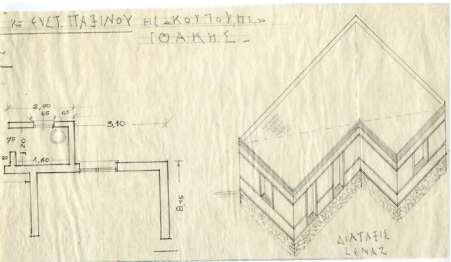
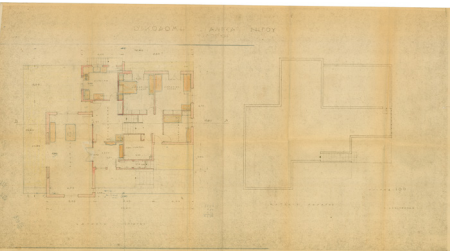
**ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΡΗΓΟΥ
ΑΝΔΡΕΑ (ΝΕΟ ΙΔΙΟΚΤΗΤΗΣ: ΡΗΓΟΣ
ΙΑΚΩΒΟΣ)** | 1958-1959 | ΚΥΠΡΟΥ 6, ΦΙΛΟΘΕΗ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΜΕ ΕΠΙΠΛΑ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΔΩΜΑΤΟΣ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΚΑΙ ΘΕΜΕΛΙΩΝ ΚΛ. 1/50
ΟΨΕΙΣ (4) ΚΛ. 1/50
ΤΟΜΗ Α-Β ΚΛ. 1/50
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/200
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ ■
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ ■

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΑΔΕΙΑ ΟΙΚΟΔΟΜΗΣΗΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΣΥΛΛΟΓΗ ΡΗΓΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ
ΤΣΙΝΑΛΗ ΜΥΡΤΩ (2018)



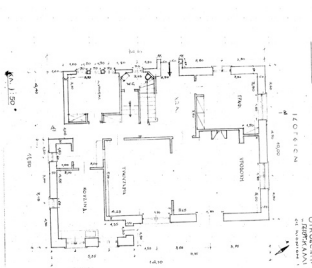
**ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΠΑΞΙΝΟΥ
ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ (ΝΕΟΣ ΙΔΙΟΚΤΗΤΗΣ: ΠΑΞΙΝΟΣ
ΘΩΜΑΣ)** | ΚΟΥΤΟΥΠΙ, ΙΘΑΚΗ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΣΥΛΛΟΓΗ Θ. ΠΑΞΙΝΟΥ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΘΕΜΕΛΙΩΝ ΚΛ. 1/50
ΟΨΕΙΣ (4) ΚΛ. 1/50
ΑΞΟΝΟΜΕΤΡΙΚΟ ■
ΞΥΛΟΤΥΠΟΣ ΟΡΟΦΗΣ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΤΟΜΗΣ ΤΟΙΧΟΥ
ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΠΛΑΚΟΣΤΡΩΣΕΩΣ ΤΑΡΑΤΣΑΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΣΥΛΛΟΓΗ Θ. ΠΑΞΙΝΟΥ



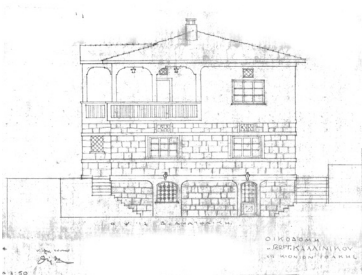


**ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΥ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ | ΚΙΟΝΙΟ, ΙΘΑΚΗ**

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΣΤΕΓΗΣ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΚΛ 1/50
ΒΟΡΕΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΝΟΤΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΝΟΤΙΟΔΥΤΙΚΗ ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΤΟΜΗ Α-Β ΚΛ. 1/50
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/100

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΣΥΛΛΟΓΗ Κ. ΔΑΣΚΑΛΑΚΗ



**ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΛΑΖΑΡΙΔΟΥ ΝΕΛΛΥΣ |
1950 | ΠΡΕΒΕΖΗΣ ΚΑΙ ΕΥΑΛΚΙΔΟΥ 54**

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

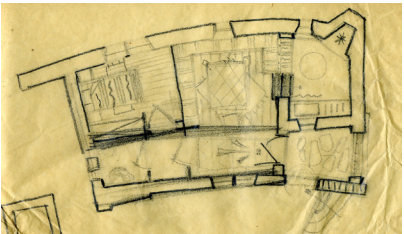
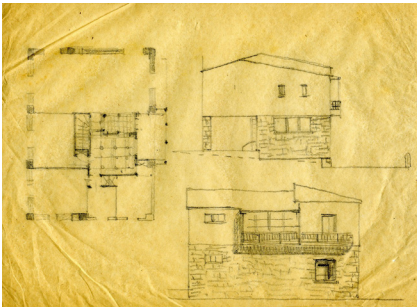
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΗΣ (3)

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
Λ. ΜΑΡΘΑ

**ΑΚ. 01 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ
ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ | 1950**

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΟ ΚΑΤΟΨΗΣ ■
ΣΚΤΙΣΑ ΟΨΕΩΝ (2) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΣΚΙΤΣΟ ■
ΣΧΕΔΙΟ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΠΟΡΤΑΣ ΓΚΑΡΑΖ
ΣΧΕΔΙΟ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΚΥΡΙΑΣ ΠΟΡΤΑΣ
ΣΧΕΔΙΟ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΠΟΡΤΑΣ ΑΥΛΗΣ



**ΚΑ. 02 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ
ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ**

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (2) ■
ΣΚΤΙΣΑ ΟΨΕΩΝ (2)



**ΚΑ. 03 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ
ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ**

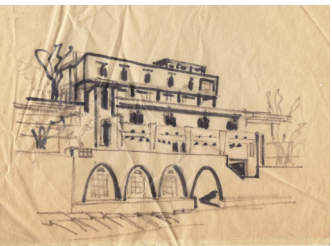
ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΕΙΣ (2)
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (2)
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (3) ■

ΑΚ. 04 | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

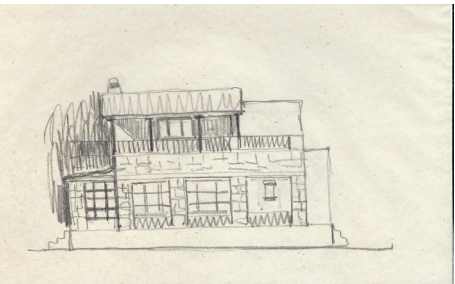
ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΚΛ. 1/100
ΟΨΗ ΚΛ. 1.100



ΑΚ. 05 | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

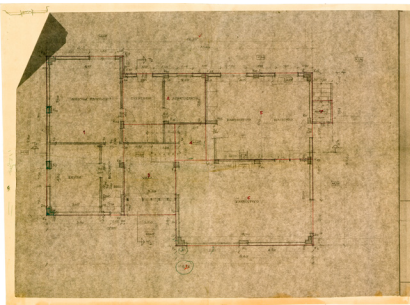
ΣΧΕΔΙΑ
ΠΡΟΟΠΤΙΚΟ ΣΚΙΤΣΟ ■



**ΑΚ. 06 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ
ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ**

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (12)
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (3) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (2)



ΑΚ. 07 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΕΙΣ ■



ΑΚ. 12 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (2)
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (2) ■



ΑΚ. 08 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

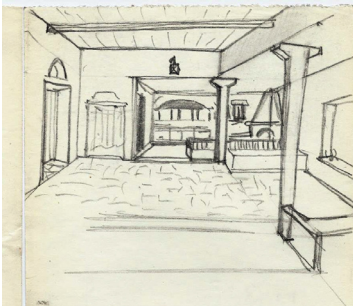
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (25)
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (3) ■



ΑΚ. 13 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (2)
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (2)
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (4) ■



ΑΚ. 09 | ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

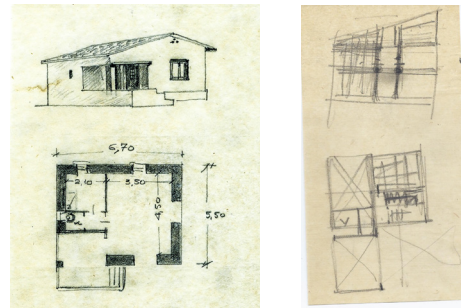
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (5)
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (3) ■



ΑΚ. 14 | ΜΟΝΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

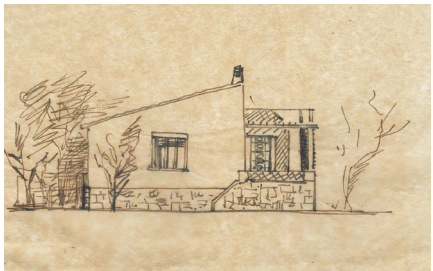
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΟ ΚΑΤΟΨΗΣ ■
ΣΚΙΤΣΟ ΟΨΗΣ ■



ΑΚ. 10 | ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

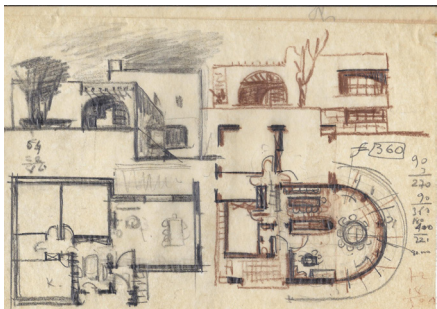
ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ■
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (2) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (2)



ΑΚ. 15 | ΜΟΝΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

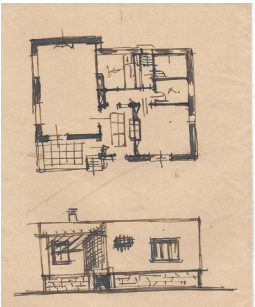
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (4)
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (4) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΟ ΣΚΙΤΣΟ



ΑΚ. 11 | ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

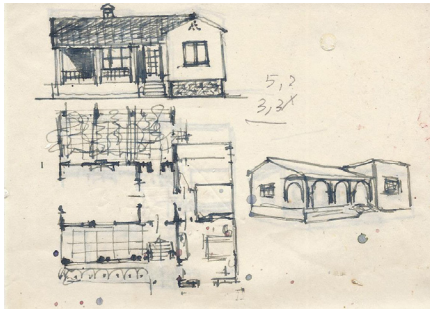
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (12) ■
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (2) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (6)



ΑΚ. 16 | ΜΟΝΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

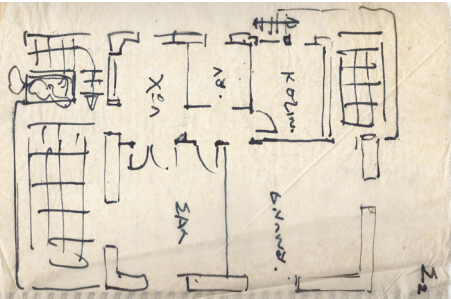
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (2) ■
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (2) ■



ΑΚ. 17 | ΜΟΝΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

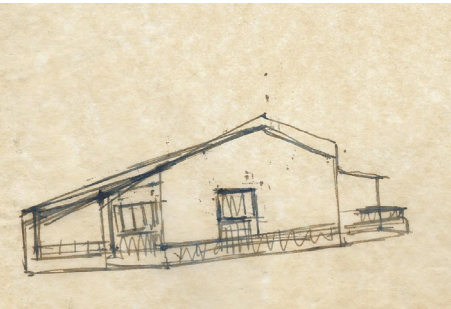
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (3) ■
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (2) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (2) ■



ΑΚ. 18 | ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (3) ■



ΑΚ. 19 | ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

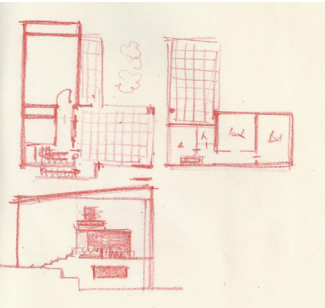
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (4) ■
ΣΚΙΤΣΟ ΟΨΗΣ ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (2) ■



ΑΚ. 20 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

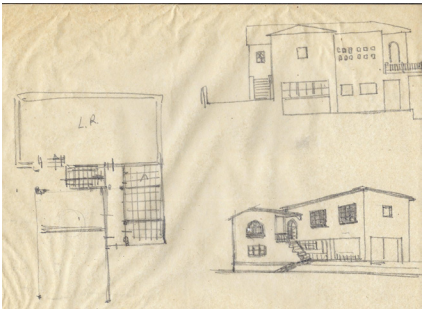
ΣΧΕΔΙΑ
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (2) ■



ΑΚ. 21 | ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

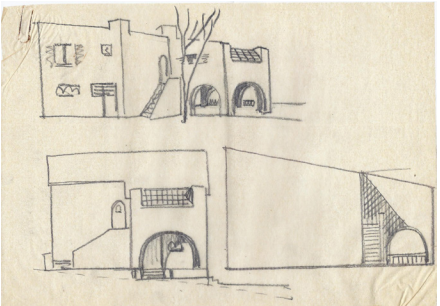
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (10) ■
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (7) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΟ ΣΚΙΤΣΟ



ΑΚ. 22 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

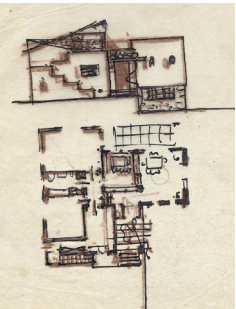
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (4) ■
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (2) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (3) ■



ΑΚ. 23 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

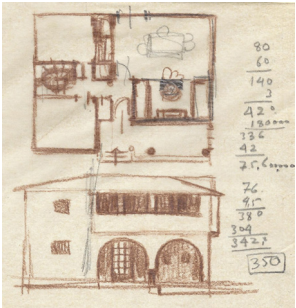
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΟ ΚΑΤΟΨΗΣ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ■
ΣΚΙΤΣΟ ΚΑΤΟΨΗΣ ΟΡΟΦΟΥ ■
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (3) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (2) ■



ΑΚ. 24 | ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

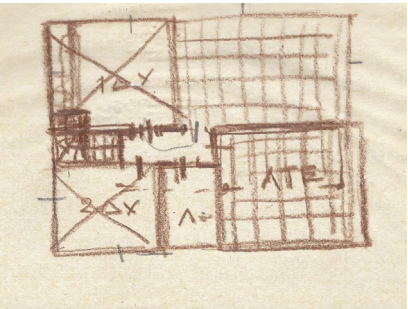
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (5) ■
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (3) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (2)

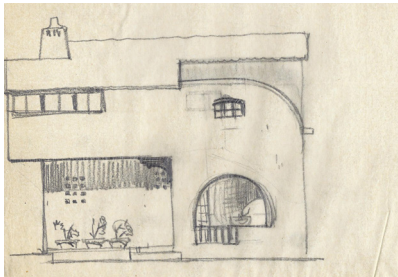


ΑΚ. 25 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (6) ■
ΣΚΙΤΣΟ ΟΨΗΣ ■

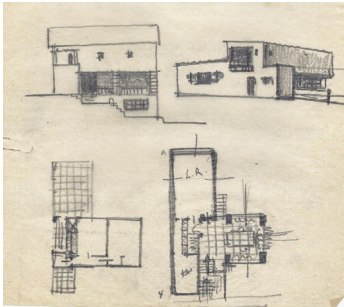




ΑΚ. 26 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (2)
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (2) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (3)



ΑΚ. 27 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

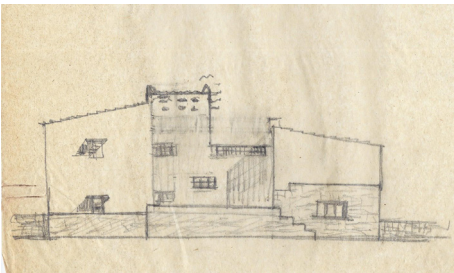
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (4) ■
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (2) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (3) ■



ΑΚ. 28 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

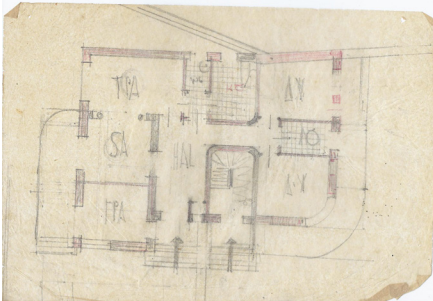
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (3)
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (3)
ΠΡΟΟΠΤΙΚΟ ΣΚΙΤΣΟ ■



ΑΚ. 29 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

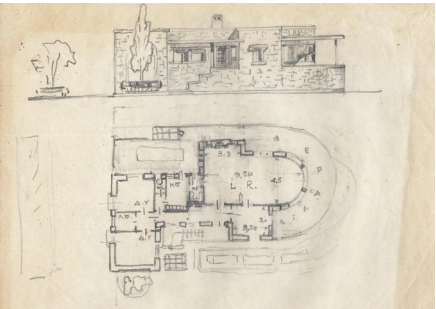
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΟ ΚΑΤΟΨΗΣ
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (4) ■



ΑΚ. 30 | ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

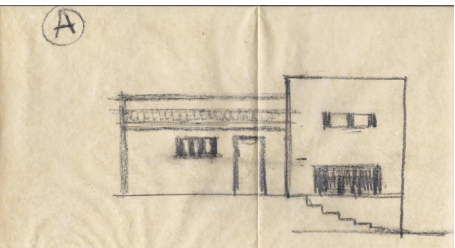
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΟ ΚΑΤΟΨΗΣ ■
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ



ΑΚ. 31 | ΜΟΝΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

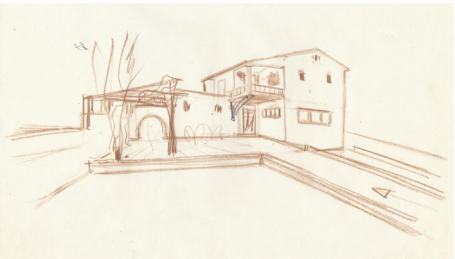
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (4) ■
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (4) ■



ΑΚ. 32 | ΜΟΝΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ (ΜΕΛΕΤΗ)

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (6)
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (3) ■



ΑΚ. 33 | ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ (ΜΕΛΕΤΗ)

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (4)
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (2)
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (2) ■
ΣΚΙΤΣΟ ΤΟΜΗΣ



ΑΚ. 34 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ (ΜΕΛΕΤΗ)

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (3)
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (3)
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (9) ■

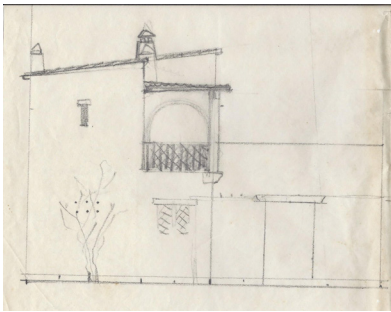


ΑΚ. 35 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ (ΜΕΛΕΤΗ)

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (7)
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (5)

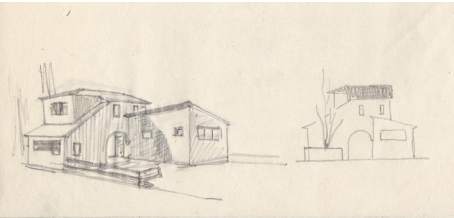
ΣΚΙΤΣΟ ΤΟΜΗΣ
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (3) ■



ΑΚ. 36 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ (ΜΕΛΕΤΗ)

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

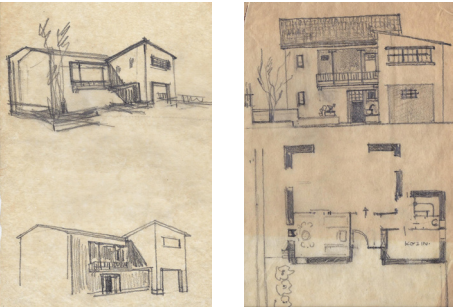
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (4)
ΣΚΙΤΣΟ ΟΨΗΣ ■



ΑΚ. 37 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ (ΜΕΛΕΤΗ)

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

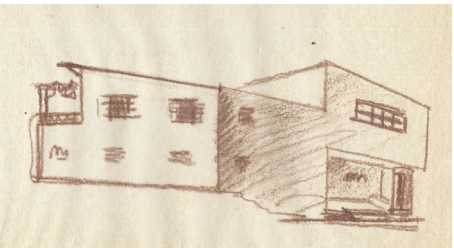
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (5)
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (5) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (5) ■



ΑΚ. 38 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ (ΜΕΛΕΤΗ)

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

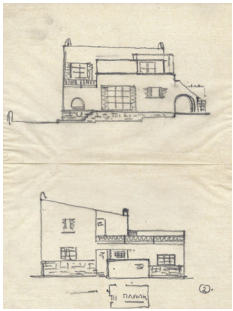
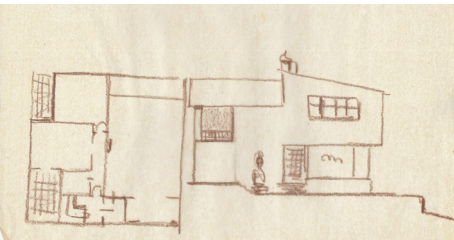
ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (10) ■
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (8) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (3) ■



ΑΚ. 39 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ (ΜΕΛΕΤΗ)

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (8) ■
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (5) ■
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (6) ■

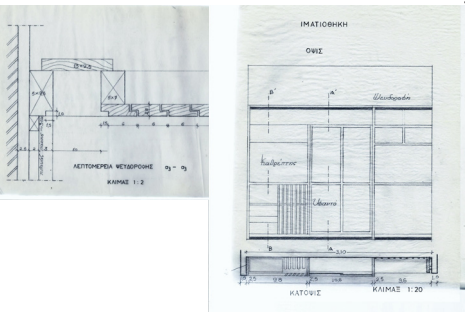


ΑΚ. 40 | ΔΙΩΡΟΦΗ ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ (ΜΕΛΕΤΗ)

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΣΚΙΤΣΑ ΚΑΤΟΨΕΩΝ (3)
ΣΚΙΤΣΑ ΟΨΕΩΝ (11) ■

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ



ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ | ΑΡΙΣΤΟΔΗΜΟΥ, ΚΟΛΩΝΑΚΙ, ΑΘΗΝΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΟΨΗ ΙΜΑΤΙΟΘΗΚΗΣ ΚΛ. 1/20 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΙΜΑΤΙΟΘΗΚΗΣ ΚΛ. 1/20 ■
ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΙΚΗ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΙΜΑΤΙΟΘΗΚΗΣ ΚΛ. 1/20
ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΙΚΕΣ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΕΣ ΨΕΥΔΟΡΟΦΗΣ (4) ΚΛ. 1/2 ■
ΟΨΗ ΜΠΑΡ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΚΛ. 1/20
ΚΑΤΟΨΗ ΜΠΑΡ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΚΛ. 1/20

ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΕΣ

ΟΙΚΟΔΟΜΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΜΠΕΚΑ | 1933 |
ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ, Κ. ΠΑΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ

**ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΤΣΑΡΜΑΚΛΗ
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ** | 1934 | ΑΓΗΣΙΛΑΟΥ 16, ΑΘΗΝΑ |
ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ: ΚΑΤΕΔΑΦΙΣΜΕΝΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΕΓΓΡΑΦΑ

ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 117-125

**ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
ΚΕΦΑΛΟΓΙΑΝΝΗ Μ.** | 03/20/1934 |
ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ 82, ΑΘΗΝΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΕΓΓΡΑΦΑ

ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 134

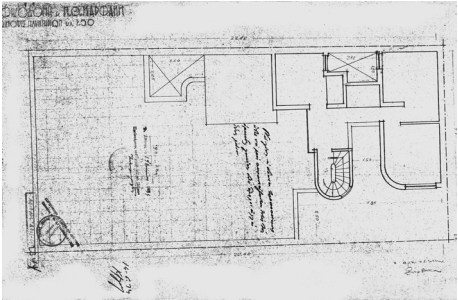
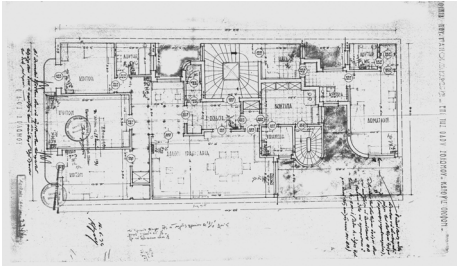
**ΗΜΙΤΡΙΩΡΟΦΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
ΘΕΟΦΙΛΙΔΗ ΙΩΑΝΝΗ** | 1934 | ΦΥΛΗΣ 151,
ΑΘΗΝΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΕΓΓΡΑΦΑ

ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 140-223
ΤΙΜΟΛΟΓΙΟ



**ΠΕΝΤΑΩΡΟΦΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
ΚΑΡΦΑΚΗ Π. Θ.** | 01/06/1934, 1940 |
ΣΟΛΩΜΟΥ 44 (48), ΑΘΗΝΑ | ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ:
ΑΛΛΑΓΗ ΑΡΙΘΜΟΥ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ(ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ

ΣΧΕΔΙΑ

ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΩΝ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΠΛΥΝΤΗΡΙΩΝ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΤΑΡΑΤΣΑΣ ΚΛ. 1/50
ΤΟΜΗ Α-Β ΚΛ. 1/50
ΤΟΜΗ ΚΑΤΑ ΠΛΑΤΟΣ ΚΛ. 1/50
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ

ΕΓΓΡΑΦΑ

ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 148-158, 587
ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΡΧΕΙΟ Λ. ΜΑΡΘΑ (2017)

**ΔΙΩΡΟΦΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΥ ΑΡΙΣΤ.** | ΜΑΡΤΙΟΣ 1934 |
ΛΕΥΚΩΣΙΑΣ ΚΑΙ ΚΥΠΡΟΥ, Κ. ΠΑΤΗΣΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ(ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ

**ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΚΑΛΑΜΑΡΑ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ** | 1935 | ΧΕΪΔΕΝ 28, ΑΘΗΝΑ |
ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ: ΚΑΤΕΔΑΦΙΣΜΕΝΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

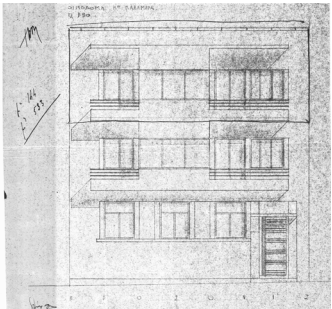
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

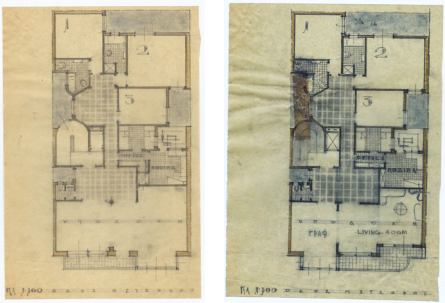
ΣΧΕΔΙΑ

ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ Β' ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50
ΠΡΟΣΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■

ΕΓΓΡΑΦΑ

ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ
ΣΥΜΒΑΣΗ ΗΛΕΚΤΡΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΝ
06/07/1935





ΗΜΙΤΡΙΩΡΟΦΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΔΕΡΝΙΚΟΥ | 1935 | ΜΕΤΣΟΒΟΥ 22, ΑΘΗΝΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΕΙΣ ΙΣΟΓΕΙΟΥ (3) ΚΛ. 1/100 ■
ΚΑΤΟΨΕΙΣ ΟΡΟΦΩΝ (3) ΚΛ. 1/100 ■
ΣΚΙΤΣΟ ΚΑΤΟΨΗΣ



ΤΕΤΡΑΩΡΟΦΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΡΕΜΕΤΖΟΥ Γ. | 07/04/1936 | ΚΥΨΕΛΗΣ ΚΑΙ ΚΙΜΩΛΟΥ, ΚΥΨΕΛΗ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ(ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ

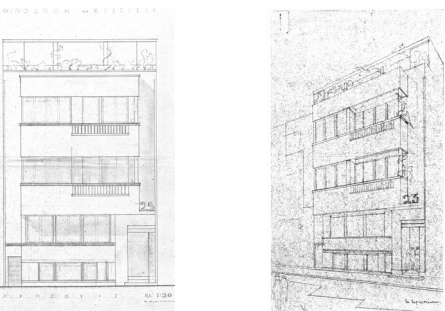
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΑΡΧΕΙΟ Λ. ΜΑΡΘΑ (2017)
Δ. ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ



ΤΕΤΡΑΩΡΟΦΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΓΡΑΤΣΟΥ ΠΑΡ. | 1936 | ΚΥΨΕΛΗΣ 16, ΚΥΨΕΛΗ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΠΑΠΑΔΑΜΗ – ΡΙΖΑ ΕΦΗΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΑΡΧΕΙΟ Λ. ΜΑΡΘΑ (2017)

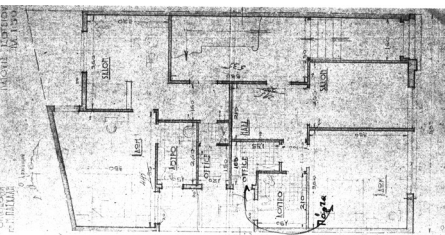


ΤΡΙΩΡΟΦΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΜΕ ΥΠΟΓΕΙΟ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΠΑΣΧΑΛΗ Κ. Μ., ΜΕΤΖΙΚΩΦ | 15/06/1936 | ΜΕΤΣΟΒΟΥ 23, ΑΘΗΝΑ

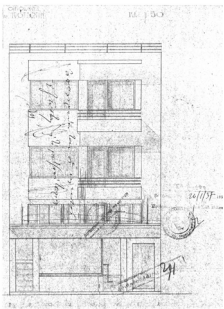
ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΠΡΟΣΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΜΕΣ Α-Β (2) ΚΛ. 1/50
ΑΞΟΝΟΜΕΤΡΙΚΟ ■
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/50

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 252-261, 283
ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ



ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΑΡΧΕΙΟ Λ. ΜΑΡΘΑ (2016)

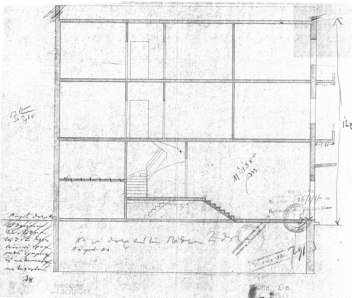


ΤΡΙΩΡΟΦΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΚΟΤΣΩΝΗ ΚΩΝ/ΝΟΥ, ΚΟΤΣΩΝΗ ΟΜΗΡΟΥ, ΚΑΛΟΥΔΗ ΦΑΝΗΣ | 26/01/1937 | ΚΛΕΙΤΙΟΥ 6, ΑΘΗΝΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΕΙΣ ΙΣΟΓΕΙΟΥ (2) ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΩΝ ΚΛ. 1/50
ΠΡΟΣΟΨΗ ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΜΗ Α-Β ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/200
ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΣΚΑΛΑΣ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/10
ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΣΚΑΛΑΣ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/10

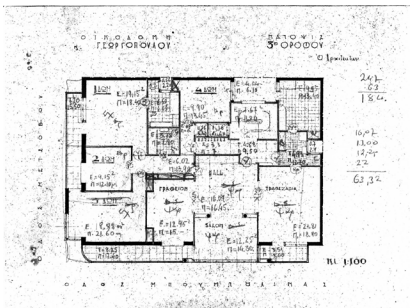
ΕΓΓΡΑΦΑ
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 313



ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΑΡΧΕΙΟ Λ. ΜΑΡΘΑ (2017)

ΤΡΙΩΡΟΦΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΚΑΛΦΟΠΟΥΛΟΥ | 26/01/1937 | ΚΟΡΥΔΑΛΕΩΣ 4, ΑΘΗΝΑ

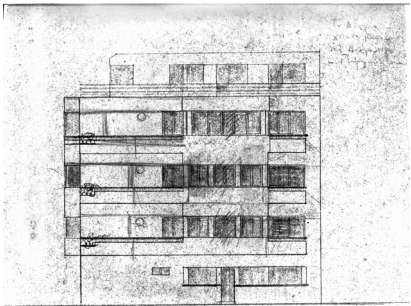
ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ



ΠΕΝΤΑΩΡΟΦΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ | 1930, 01/10/1936, 1937 | ΜΕΤΣΟΒΟΥ ΚΑΙ ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΝΑΣ 25, ΑΘΗΝΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/100
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ 1ου ΚΑΙ 2ου ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/100
ΚΑΤΟΨΗ 3ου ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/100 ■
ΚΑΤΟΨΗ 3ου ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ 4ου ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/100
ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/100
ΟΨΗ ΜΕΤΣΟΒΟΥ ΚΛ. 1/100
ΟΨΗ ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΝΑΣ ΚΛ. 1/100 ■





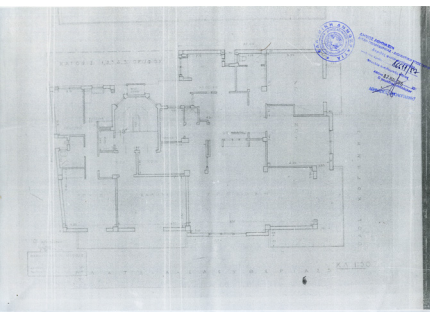
ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΣΚΑΛΑΣ ΚΛ. 1/10
ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΣΚΑΛΑΣ Β' ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/10
ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΣΚΑΛΑΣ Γ' ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/10
ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΣΚΑΛΑΣ (2) ΚΛ. 1/25
ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΠΟΡΤΑΣ ΚΛ. 1/10
ΚΑΤΟΨΗ ΒΟΘΡΟΥ ΚΛ. 1/20
ΤΟΜΗ Α-Β ΒΟΘΡΟΥ ΚΛ. 1/20
ΣΚΙΤΣΟ ΠΡΟΟΠΤΙΚΟ ΜΕ ΧΡΩΜΑ

ΕΓΓΡΑΦΑ

ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 324, 325
ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΑΡΧΕΙΟ Λ. ΜΑΡΘΑ (2017)



ΠΕΝΤΑΩΡΟΦΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
Α & Μ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΩΝ | 1959 | ΠΛΑΤΕΙΑ
ΚΟΥΜΟΥΝΔΟΥΡΟΥ, ΑΘΗΝΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΕΔΙΑ

ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ 1ου, 2ου, 3ου, 4ου, 5ου ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΔΩΜΑΤΟΣ ΚΛ. 1/50
ΟΨΗ ΚΛ. 1/50
ΟΨΗ ΟΔΟΥ ΚΟΡΗΝΗΣ ΚΛ. 1/50
ΤΟΜΗ Α-Β ΚΛ. 1/50
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/200

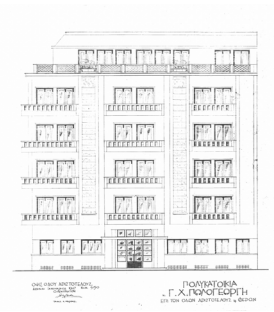


ΕΓΓΡΑΦΑ

ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 982, 983, 991, 1005-1015

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΑΡΧΕΙΟ Λ. ΜΑΡΘΑ (2016)



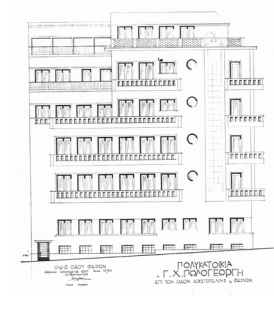
ΠΕΝΤΑΩΡΟΦΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
ΠΩΛΩΓΕΩΡΓΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ | 1947, 01/01/1947 |
ΦΕΡΡΩΝ ΚΑΙ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ, ΑΘΗΝΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ

ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ Α ΚΑΙ Β ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ Γ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ Δ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50 ■
ΚΑΤΟΨΗ Ε ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ Ε ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/200
ΚΑΤΟΨΗ ΤΑΡΑΤΣΑΣ ΚΛ. 1/200
ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΟΨΗ ΟΔΟΥ ΦΕΡΩΝ ΚΛ. 1/50 ■
ΟΨΗ ΟΔΟΥ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΜΗ ΚΛ. 1/50
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/200
ΠΡΟΣΧΕΔΙΟ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/200
ΠΡΟΣΧΕΔΙΟ Α ΚΑΙ Β ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/200
ΠΡΟΣΧΕΔΙΟ Γ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/200
ΠΡΟΣΧΕΔΙΑ Δ ΟΡΟΦΟΥ (2) ΚΛ. 1/200
ΠΡΟΣΧΕΔΙΟ Ε ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/200
ΠΡΟΣΧΕΔΙΟ Ε ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/200
ΣΚΙΤΣΟ ΙΣΟΓΕΙΟΥ
ΣΚΙΤΣΟ Α ΚΑΙ Β ΟΡΟΦΟΥ
ΣΚΙΤΣΟ Γ ΟΡΟΦΟΥ
ΣΚΙΤΣΑ Δ ΟΡΟΦΟΥ (2)
ΣΚΙΤΣΟ Ε ΟΡΟΦΟΥ ΜΕ ΧΡΩΜΑ ΚΛ. 1/200
ΣΚΙΤΣΟ Ε ΟΡΟΦΟΥ
ΣΚΙΣΟ ΤΑΡΑΤΑΣ ΚΛ. 1/200



ΕΓΓΡΑΦΑ

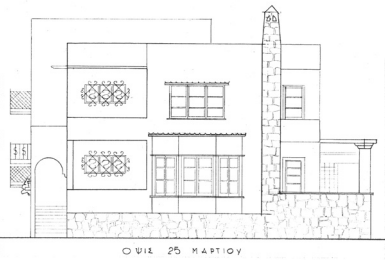
ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 102

ΔΙΠΛΟΚΑΤΟΙΚΙΕΣ

ΔΙΠΛΟΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΠΙΑΜΠΑΛΑ
ΠΑΡ. | 04/03/1936 | ΖΩΝΑΡΑ, ΝΕΑΠΟΛΗ,
ΑΘΗΝΑ | ΑΤΑΥΤΙΣΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΗΣ (ΟΙΚ. ΑΔΕΙΩΝ) ΤΟΥ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΒΟΙΩΤΙΑΣ



ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ ΤΟΜΠΛΕΡ
Α. | 1949 | 25ΗΣ ΜΑΡΤΙΟΥ 3, ΨΥΧΙΚΟ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ

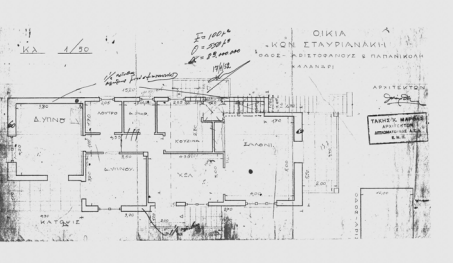
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΟΨΕΙΣ (4) ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ
ΤΟΜΗ ΚΛ. 1/50

ΕΓΓΡΑΦΑ

ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 800

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

Λ. ΜΑΡΘΑ
ΜΑΖΗΣ ΤΖΑΝΟΣ (2018)



ΔΙΩΡΟΦΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
ΣΤΑΥΡΙΑΝΑΚΗ ΚΩΝ/ΝΟΥ | 17/04/1952 |
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ ΚΑΙ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΗ, ΧΑΛΑΝΔΡΙ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ ΑΤΤΙΚΗΣ

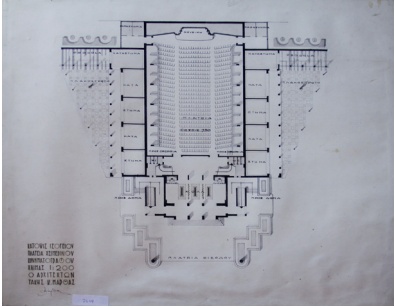
ΣΧΕΔΙΑ

ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/50
ΚΑΤΟΨΗ ΘΕΜΕΛΙΩΝ ΚΛ. 1/50 ■
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΛ. 1/200

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

Λ. ΜΑΡΘΑ (2017)

ΕΙΔΙΚΑ ΚΤΙΡΙΑ



ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΘΕΑΤΡΟΥ , 2604,
2609 | 1929 | ΙΩΑΝΝΙΝΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ

ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ ΚΛ. 1/200 ■
ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΕΡΟΟΥ ΚΛ. 1/200
ΠΡΟΣΟΨΗ ΚΛ. 1/200
ΠΛΑΓΙΑ ΟΨΗ ΚΛ. 1/200
ΤΟΜΗ ΚΑΤΑ ΜΗΚΟΣ ΚΛ. 1/200

ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΤΥΦΛΩΝ | 1929 |
ΦΟΙΝΙΚΗΣ, ΣΕΠΟΛΙΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΕΓΓΡΑΦΑ

ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 936-944



ΚΤΙΡΙΟ ΓΡΑΦΕΙΩΝ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΦΟΙΝΙΞ | 1949 |
ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 39, ΑΘΗΝΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΕΓΓΡΑΦΑ

ΔΕΛΤΙΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΕΩΣ Α. 714

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΙ

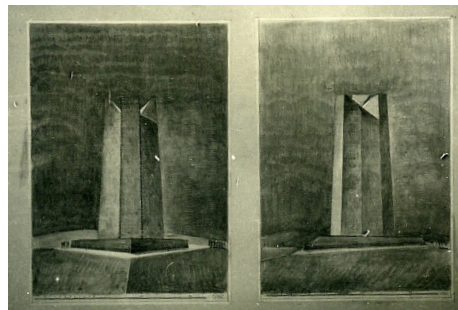


ΤΣΠΠ. ΑΤΕ | ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΚΑΙ ΚΡΙΕΖΩΤΟΥ
| 1936

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΤΡΙΤΟΥ ΟΡΟΦΟΥ
ΠΡΟΟΠΤΙΚΟ ΣΚΙΤΣΟ ■
ΤΟΜΗ Γ-Δ

ΕΓΓΡΑΦΑ
ΕΝΣΤΑΣΗ ΤΕΕ ΑΓΡΟΤΙΚΟΥ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥ



ΜΝΗΜΕΙΟ ΠΕΣΟΝΤΩΝ ΠΕΙΡΑΙΕΩΝ (Α. ΒΡΑΒΕΙΟ) | ΜΕΛΕΤΗ ΧΩΡΟΥ (ΚΑΝΑΚΗΣ) (Β. ΒΡΑΒΕΙΟ) | ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΚΑΙ ΚΡΙΕΖΩΤΟΥ
| 1930

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΓΕΝΙΚΗ ΑΠΟΨΗ ΣΚΙΤΣΟ
ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ■

ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΩΝ ΣΕ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΝ ΚΥΠΡ. ΜΠΙΡΗ | ΒΡΑΒΕΙΟ
| 1933



ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΠΕΣΟΝΤΩΝ ΑΕΡΟΠΟΡΩΝ ΣΕΔΕΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ | Α. ΒΡΑΒΕΙΟ | ΑΕΡΟΔΡΟΜΙΟ ΣΕΔΕΣ, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ | 1949, 1954

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΕΓΕΡΣΗ ΑΔΡΙΑΝΤΑ ΣΕ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΝ ΠΑΠΑ ΙΩΑΝΝΗ | 1958

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΤΟΜΕΑΣ

ΜΕΛΕΤΗ ΣΤΟΝ ΣΤΡΑΤΟ

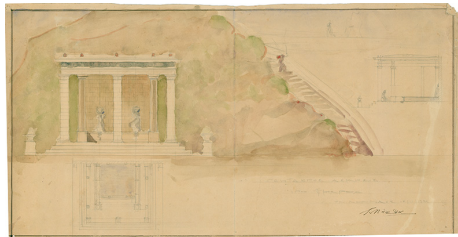
ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ ΣΚΙΤΣΟ (ΜΟΛΥΒΙ) ■
ΟΨΗ ΣΚΙΤΣΟ (ΜΟΛΥΒΙ) ■
ΑΞΟΝΟΜΕΤΡΙΚΑ ΣΚΙΤΣΑ (ΜΟΛΥΒΙ) ■



ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΙΑΤΡΙΩΝ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ ΣΕ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΝ ΚΥΠΡ. ΜΠΙΡΗ | 1929-1933 | ΓΟΥΔΗ, ΑΘΗΝΑ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

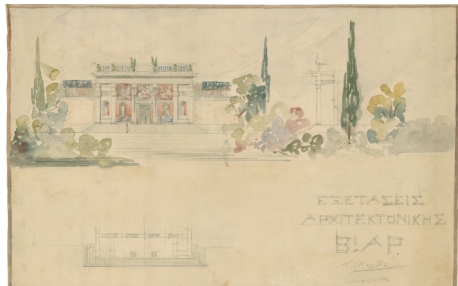


ΣΠΟΥΔΑΣΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

ΠΕΝΤΑΩΡΟΣ ΑΣΚΗΣΗ 2690 | 12/10/1926

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ (ΧΡΩΜΑ)
ΟΨΗ (ΧΡΩΜΑ) ■
ΝΕΡΟΜΠΟΓΙΑ (ΜΟΛΥΒΙ ΣΕ ΧΑΡΤΙ)



ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ Β΄



ΜΕΛΕΤΗ ΓΟΤΘΙΚΟΥ ΝΑΟΥ

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ



ΠΡΟΣΧΕΔΙΟ ΕΝΟΣ ΠΡΟΣΤΥΛΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ
2677 | 22/10/1928

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ (ΧΡΩΜΑ)
ΟΨΗ (ΧΡΩΜΑ) ■



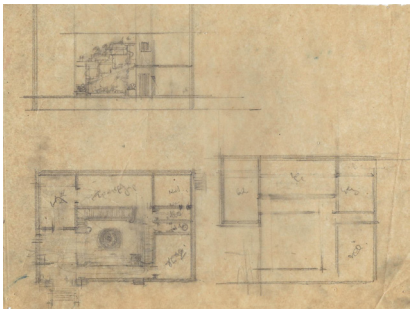
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ



ΑΤΕΛΙΕ ΓΛΥΠΤΗ

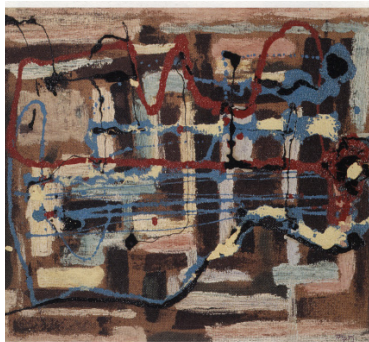
ΤΕΚΜΗΡΙΑ
ΑΡΧΕΙΟ Τ. ΜΑΡΘΑ

ΣΧΕΔΙΑ
ΚΑΤΟΨΗ (ΜΟΛΥΒΙ ΣΕ ΧΑΡΤΟΝΙ) ■
ΟΨΕΙΣ (ΜΟΛΥΒΙ ΣΕ ΧΑΡΤΟΝΙ)
ΑΞΟΝΟΜΕΤΡΙΚΟ (ΜΟΛΥΒΙ ΣΕ ΧΑΡΤΟΝΙ) ■



ΜΕΛΕΤΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ

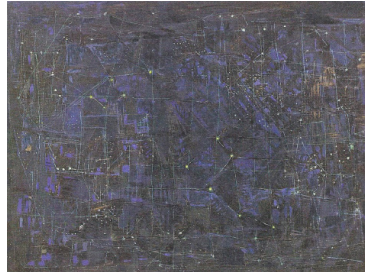
ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΜΕ ΧΡΗΣΗ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΩΝ ΣΥΝΘΕΤΙΚΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ



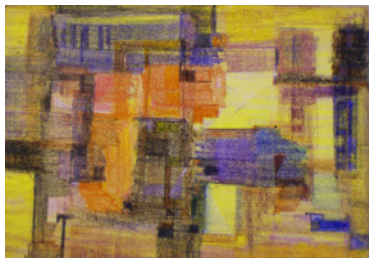
ΣΥΝΘΕΣΗ 01 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 02 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 03 Α



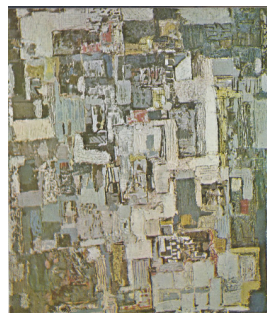
ΣΥΝΘΕΣΗ 04 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 05 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 06 Α



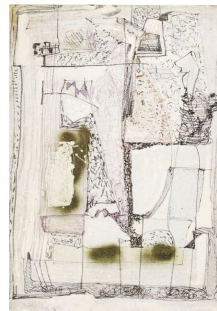
ΣΥΝΘΕΣΗ 07 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 08 Α



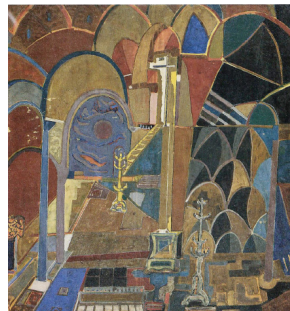
ΣΥΝΘΕΣΗ 09 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 10 Α



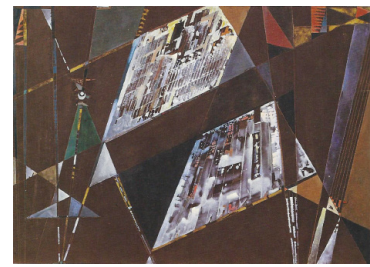
ΣΥΝΘΕΣΗ 11 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 12 Α
Π 38



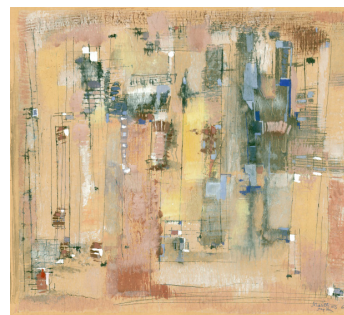
ΣΥΝΘΕΣΗ 13 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 14 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 15 Α



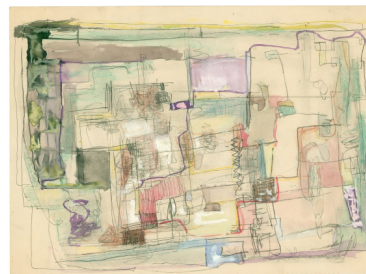
ΣΥΝΘΕΣΗ 16 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 17 Α



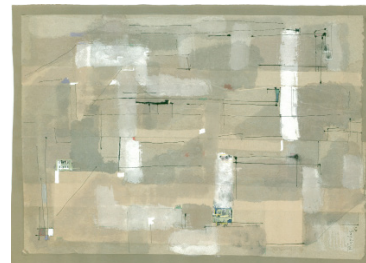
ΣΥΝΘΕΣΗ 18 Α



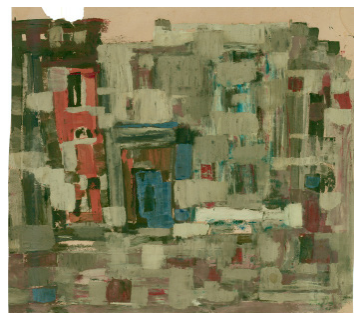
ΣΥΝΘΕΣΗ 19 Α



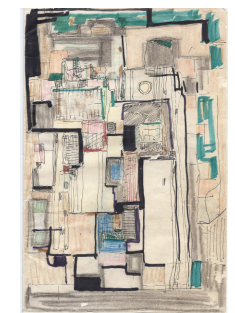
ΣΥΝΘΕΣΗ 20 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 21 Α



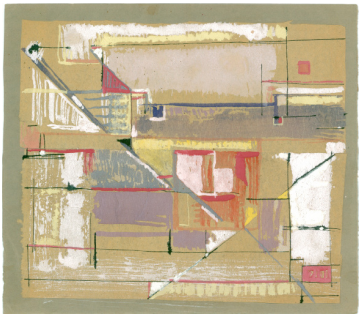
ΣΥΝΘΕΣΗ 22 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 23 Α



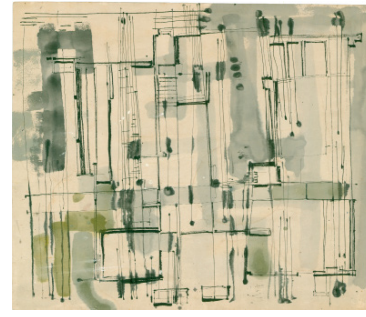
ΣΥΝΘΕΣΗ 24 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 25 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 26 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 27 Α



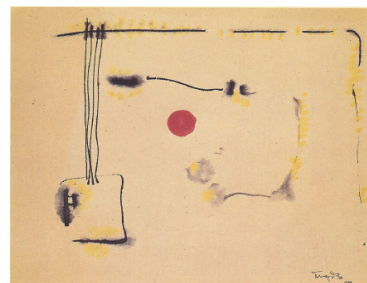
ΣΥΝΘΕΣΗ 37 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 38 Α



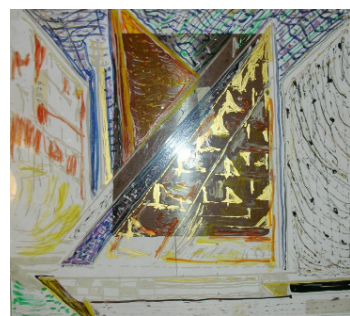
ΣΥΝΘΕΣΗ 28 Α



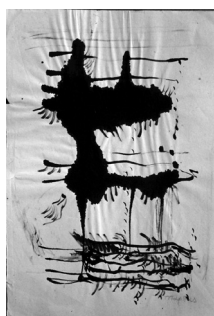
ΣΥΝΘΕΣΗ 29 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 30 Α



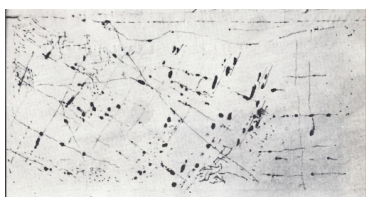
ΣΥΝΘΕΣΗ 31 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 32 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 33 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 34 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 35 Α



ΣΥΝΘΕΣΗ 36 Α

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΜΕ ΧΡΗΣΗ ΥΛΙΚΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ



ΣΥΝΘΕΣΗ 01 Β



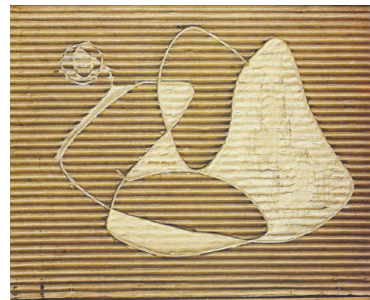
ΣΥΝΘΕΣΗ 02 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 03 Β



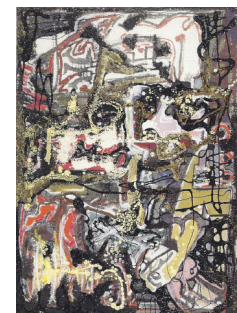
ΣΥΝΘΕΣΗ 04 Β



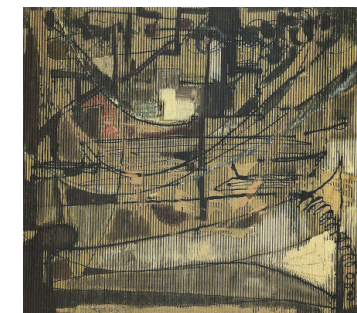
ΣΥΝΘΕΣΗ 05 Β



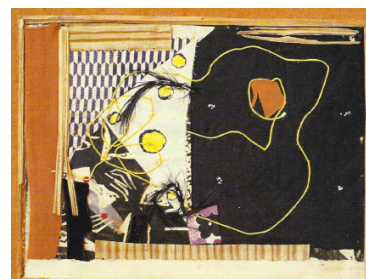
ΣΥΝΘΕΣΗ 06 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 07 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 08 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 09 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 10 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 11 Β



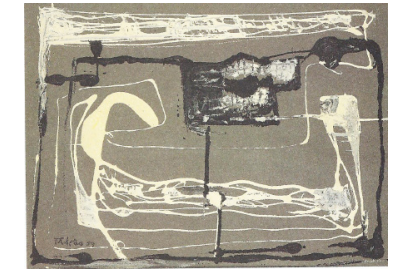
ΣΥΝΘΕΣΗ 12 Β
Π 42



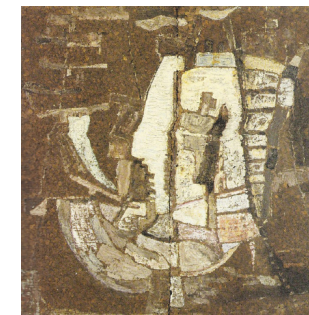
ΣΥΝΘΕΣΗ 13 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 14 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 15 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 16 Β



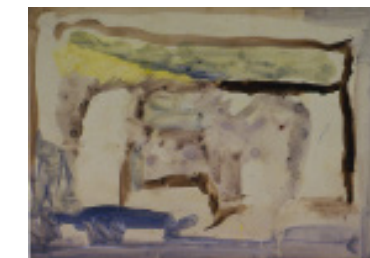
ΣΥΝΘΕΣΗ 17 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 18 Β



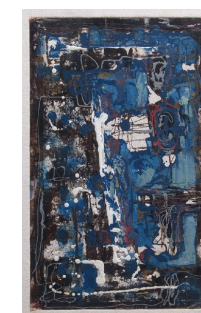
ΣΥΝΘΕΣΗ 19 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 20 Β



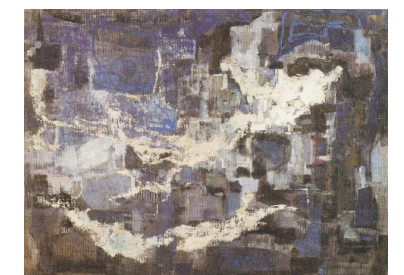
ΣΥΝΘΕΣΗ 21 Β



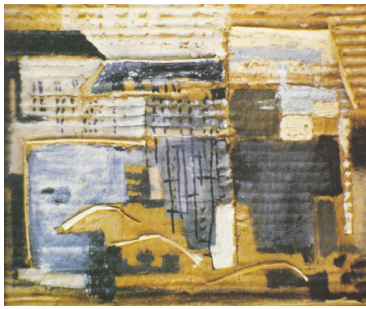
ΣΥΝΘΕΣΗ 22 Β



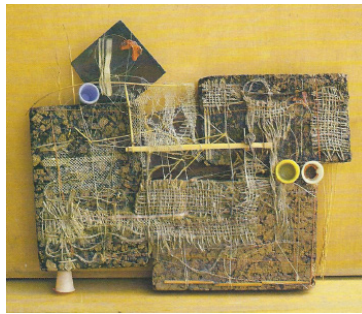
ΣΥΝΘΕΣΗ 23 Β



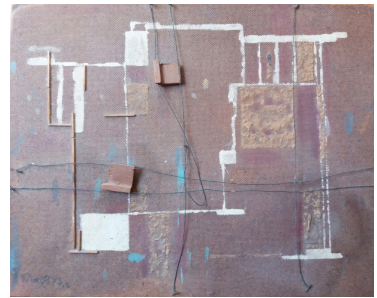
ΣΥΝΘΕΣΗ 24 Β



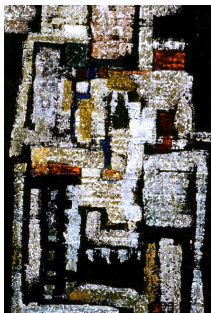
ΣΥΝΘΕΣΗ 25 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 26 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 27 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 28 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 29 Β



ΣΥΝΘΕΣΗ 30 Β