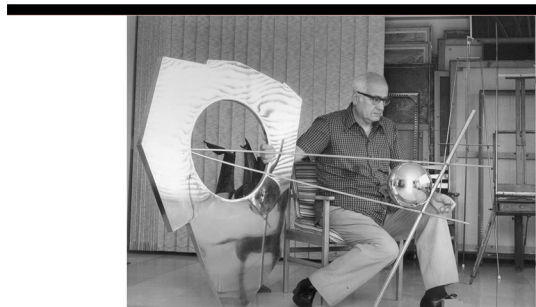
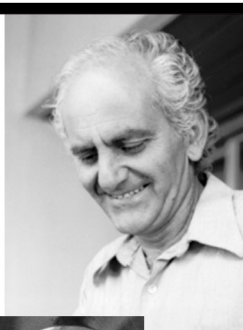


## Τεχνών και Αρχιτεκτονικής συμπράξεις στην Ελλάδα του '60



Γρηγορίου Δημήτρης

Επιβλέπουσα: Αμαλία Κωτσάκη,  
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια







ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ  
ΧΑΝΙΑ, ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2019

## **Τεχνών και Αρχιτεκτονικής συμπράξεις στην Ελλάδα του '60**

ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗΣ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΑΜΑΛΙΑ ΚΩΤΣΑΚΗ  
ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

Ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσά μου κα Κωτσάκη Αμαλία  
για την καθοδήγηση και την υποστήριξή της καθ' όλη τη  
διάρκεια της εκπόνησης αυτής της ερευνητικής εργασίας.

Ευχαριστώ επίσης τον καθηγητή μου κο Ανδρεαδάκη Δημήτριο  
για την πολύτιμη προσφορά του στη συλλογή του υλικού.



## I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....σελ.10-17

- I.α) Σκοπός εργασίας.....σελ.11
- I.β) Αντικείμενο έρευνας.....σελ.11
- I.γ) Βιβλιογραφική ανασκόπηση.....σελ.11
- I.δ) Μέθοδος.....σελ.12-17

## II. ΕΥΡΗΜΑΤΑ.....σελ.18-107

- II.α) Ζωγραφικά έργα στην αρχιτεκτονική σύνθεση.....σελ.19-27
- II.β) Γλυπτικά έργα στην αρχιτεκτονική σύνθεση.....σελ.28-63
- II.γ) Λοιπές εφηρμοσμένες τέχνες στην αρχιτεκτονική σύνθεση.....σελ.64-99
- II.δ) Έργα τέχνης αρχιτεκτόνων ενταγμένα στην αρχιτεκτονική σύνθεση.....σελ.100-107

## III. ΕΡΜΗΝΕΙΑ & ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....σελ.108-111

## IV. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....σελ.112-123

- IV.α) Μερικές φράσεις και σκέψεις αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών.....σελ.113-114
- IV.β) Μερικές κριτικές της Ελένης Βακαλό.....σελ.115-116
- IV.γ) Ο εξελληνισμός των εκθεσιακών περιπτέρων κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.....σελ.117-118
- IV.δ) Άλλα γλυπτά της εποχής.....σελ.119
- IV.ε) Η ελληνική κεραμική του '60 μέσα από το έργο της Ελ. Βερναδάκη.....σελ.120-121
- IV.στ) Tapisseries.....σελ.122

## V. ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗΣ.....σελ.124-131

## VI. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....σελ.132-138

### Ι.α) Σκοπός εργασίας

Σκοπός της ερευνητικής εργασίας είναι η διερεύνηση του διαλόγου μεταξύ νεοελληνικής αρχιτεκτονικής και τέχνης κατά τη δεκαετία του 1960 έτσι όπως αυτός εκφράστηκε σε αρχιτεκτονικά έργα συνολικού σχεδιασμού με ισοβαρή συμμετοχή αρχιτεκτονικής και εικαστικών τεχνών.

### Ι.β) Αντικείμενο έρευνας

Αντικείμενο της εργασίας αποτελούν αρχιτεκτονικά έργα συνολικού σχεδιασμού με ισοβαρή συμμετοχή αρχιτεκτονικής και εικαστικών τεχνών που έγιναν τη δεκαετία του 1960 στην Ελλάδα και συνήθως αποτελούν προϊόντα συνεργασίας μεταξύ καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων ή είναι έργα αποκλειστικά αρχιτεκτόνων. Πρόκειται περί εικαστικών έργων, γλυπτών, αναγλύφων, χαρακτικών, ταπισερί, βιτρινών καταστημάτων κλπ. που σχεδιάστηκαν ειδικά για να αποτελέσουν μέρος του συνολικού σχεδιασμού σε μεγάλο αριθμό κτηρίων κυρίως δημοσίου ενδιαφέροντος και σπανιότερα κατοικιών.

### Ι.γ) Βιβλιογραφική ανασκόπηση

Πρόκειται για μια εποχή μη επαρκώς μελετημένη ως προς τη σχέση της αρχιτεκτονικής με τις υπόλοιπες τέχνες στον ελλαδικό χώρο.

Οι διάλογοι των τεχνών με την αρχιτεκτονική κατά τη δεκαετία του 1960 είναι γνωστοί, υπαρκτοί και παραδεκτοί. Παρ’ όλα αυτά, πρόκειται για μια εποχή μη επαρκώς μελετημένη ως προς τη σχέση και τη δράση τους στον Ελλαδικό χώρο, και συνεπώς υπάρχουν ζητήματα που δεν έχουν απαντηθεί.

Βιβλία αναφοράς για την εκπόνηση της εργασίας αποτέλεσαν τα εξής:

- Βακαλό Ελένη, *Κριτική Εικαστικών Τεχνών*, Τόμος Α΄ & Β΄, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1999
- Σπητέρης Τώνης, *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, Β΄ Τόμος, εκδ. Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα, 1979
- Ξαγοράρης Παντελής, *Μετασχηματισμοί: δομές και μεσότητες στην τέχνη*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1996

12
 
 1 
 2 
 3 
 4 
 5 
 6 
 7 
 8 
 9 
 10 
 11 
 12 
 13 
 14 
 15 
 16 
 17 
 18 
 19 
 20 
 21 
 22 
 23 
 24 
 25 
 26 
 27 
 28 
 29 
 30 
 31 
 32 
 33 
 34 
 35 
 36 
 37 
 38 
 39 
 40 
 41 
 42 
 43 
 44 
 45 
 46 
 47 
 48 
 49 
 50 
 51 
 52 
 53 
 54 
 55 
 56 
 57 
 58 
 59 
 60 
 61 
 62 
 63 
 64 
 65 
 66 
 67 
 68 
 69 
 70 
 71 
 72 
 73 
 74 
 75 
 76 
 77 
 78 
 79 
 80 
 81 
 82 
 83 
 84 
 85 
 86 
 87 
 88 
 89 
 90 
 91 
 92 
 93 
 94 
 95 
 96 
 97 
 98 
 99 
 100 
 101 
 102 
 103 
 104 
 105 
 106 
 107 
 108 
 109 
 110 
 111 
 112 
 113 
 114 
 115 
 116 
 117 
 118 
 119 
 120 
 121 
 122 
 123 
 124 
 125 
 126 
 127 
 128 
 129 
 130 
 131 
 132 
 133 
 134 
 135 
 136 
 137 
 138 
 139 
 140 
 141 
 142 
 143 
 144 
 145 
 146 
 147 
 148 
 149 
 150 
 151 
 152 
 153 
 154 
 155 
 156 
 157 
 158 
 159 
 160 
 161 
 162 
 163 
 164 
 165 
 166 
 167 
 168 
 169 
 170 
 171 
 172 
 173 
 174 
 175 
 176 
 177 
 178 
 179 
 180 
 181 
 182 
 183 
 184 
 185 
 186 
 187 
 188 
 189 
 190 
 191 
 192 
 193 
 194 
 195 
 196 
 197 
 198 
 199 
 200 
 201 
 202 
 203 
 204 
 205 
 206 
 207 
 208 
 209 
 210 
 211 
 212 
 213 
 214 
 215 
 216 
 217 
 218 
 219 
 220 
 221 
 222 
 223 
 224 
 225 
 226 
 227 
 228 
 229 
 230 
 231 
 232 
 233 
 234 
 235 
 236 
 237 
 238 
 239 
 240 
 241 
 242 
 243 
 244 
 245 
 246 
 247 
 248 
 249 
 250 
 251 
 252 
 253 
 254 
 255 
 256 
 257 
 258 
 259 
 260 
 261 
 262 
 263 
 264 
 265 
 266 
 267 
 268 
 269 
 270 
 271 
 272 
 273 
 274 
 275 
 276 
 277 
 278 
 279 
 280 
 281 
 282 
 283 
 284 
 285 
 286 
 287 
 288 
 289 
 290 
 291 
 292 
 293 
 294 
 295 
 296 
 297 
 298 
 299 
 300 
 301 
 302 
 303 
 304 
 305 
 306 
 307 
 308 
 309 
 310 
 311 
 312 
 313 
 314 
 315 
 316 
 317 
 318 
 319 
 320 
 321 
 322 
 323 
 324 
 325 
 326 
 327 
 328 
 329 
 330 
 331 
 332 
 333 
 334 
 335 
 336 
 337 
 338 
 339 
 340 
 341 
 342 
 343 
 344 
 345 
 346 
 347 
 348 
 349 
 350 
 351 
 352 
 353 
 354 
 355 
 356 
 357 
 358 
 359 
 360 
 361 
 362 
 363 
 364 
 365 
 366 
 367 
 368 
 369 
 370 
 371 
 372 
 373 
 374 
 375 
 376 
 377 
 378 
 379 
 380 
 381 
 382 
 383 
 384 
 385 
 386 
 387 
 388 
 389 
 390 
 391 
 392 
 393 
 394 
 395 
 396 
 397 
 398 
 399 
 400 
 401 
 402 
 403 
 404 
 405 
 406 
 407 
 408 
 409 
 410 
 411 
 412 
 413 
 414 
 415 
 416 
 417 
 418 
 419 
 420 
 421 
 422 
 423 
 424 
 425 
 426 
 427 
 428 
 429 
 430 
 431 
 432 
 433 
 434 
 435 
 436 
 437 
 438 
 439 
 440 
 441 
 442 
 443 
 444 
 445 
 446 
 447 
 448 
 449 
 450 
 451 
 452 
 453 
 454 
 455 
 456 
 457 
 458 
 459 
 460 
 461 
 462 
 463 
 464 
 465 
 466 
 467 
 468 
 469 
 470 
 471 
 472 
 473 
 474 
 475 
 476 
 477 
 478 
 479 
 480 
 481 
 482 
 483 
 484 
 485 
 486 
 487 
 488 
 489 
 490 
 491 
 492 
 493 
 494 
 495 
 496 
 497 
 498 
 499 
 500 
 501 
 502 
 503 
 504 
 505 
 506 
 507 
 508 
 509 
 510 
 511 
 512 
 513 
 514 
 515 
 516 
 517 
 518 
 519 
 520 
 521 
 522 
 523 
 524 
 525 
 526 
 527 
 528 
 529 
 530 
 531 
 532 
 533 
 534 
 535 
 536 
 537 
 538 
 539 
 540 
 541 
 542 
 543 
 544 
 545 
 546 
 547 
 548 
 549 
 550 
 551 
 552 
 553 
 554 
 555 
 556 
 557 
 558 
 559 
 560 
 561 
 562 
 563 
 564 
 565 
 566 
 567 
 568 
 569 
 570 
 571 
 572 
 573 
 574 
 575 
 576 
 577 
 578 
 579 
 580 
 581 
 582 
 583 
 584 
 585 
 586 
 587 
 588 
 589 
 590 
 591 
 592 
 593 
 594 
 595 
 596 
 597 
 598 
 599 
 600 
 601 
 602 
 603 
 604 
 605 
 606 
 607 
 608 
 609 
 610 
 611 
 612 
 613 
 614 
 615 
 616 
 617 
 618 
 619 
 620 
 621 
 622 
 623 
 624 
 625 
 626 
 627 
 628 
 629 
 630 
 631 
 632 
 633 
 634 
 635 
 636 
 637 
 638 
 639 
 640 
 641 
 642 
 643 
 644 
 645 
 646 
 647 
 648 
 649 
 650 
 651 
 652 
 653 
 654 
 655 
 656 
 657 
 658 
 659 
 660 
 661 
 662 
 663 
 664 
 665 
 666 
 667 
 668 
 669 
 670 
 671 
 672 
 673 
 674 
 675 
 676 
 677 
 678 
 679 
 680 
 681 
 682 
 683 
 684 
 685 
 686 
 687 
 688 
 689 
 690 
 691 
 692 
 693 
 694 
 695 
 696 
 697 
 698 
 699 
 700 
 701 
 702 
 703 
 704 
 705 
 706 
 707 
 708 
 709 
 710 
 711 
 712 
 713 
 714 
 715 
 716 
 717 
 718 
 719 
 720 
 721 
 722 
 723 
 724 
 725 
 726 
 727 
 728 
 729 
 730 
 731 
 732 
 733 
 734 
 735 
 736 
 737 
 738 
 739 
 740 
 741 
 742 
 743 
 744 
 745 
 746 
 747 
 748 
 749 
 750 
 751 
 752 
 753 
 754 
 755 
 756 
 757 
 758 
 759 
 760 
 761 
 762 
 763 
 764 
 765 
 766 
 767 
 768 
 769 
 770 
 771 
 772 
 773 
 774 
 775 
 776 
 777 
 778 
 779 
 780 
 781 
 782 
 783 
 784 
 785 
 786 
 787 
 788 
 789 
 790 
 791 
 792 
 793 
 794 
 795 
 796 
 797 
 798 
 799 
 800 
 801 
 802 
 803 
 804 
 805 
 806 
 807 
 808 
 809 
 810 
 811 
 812 
 813 
 814 
 815 
 816 
 817 
 818 
 819 
 820 
 821 
 822 
 823 
 824 
 825 
 826 
 827 
 828 
 829 
 830 
 831 
 832 
 833 
 834 
 835 
 836 
 837 
 838 
 839 
 840 
 841 
 842 
 843 
 844 
 845 
 846 
 847 
 848 
 849 
 850 
 851 
 852 
 853 
 854 
 855 
 856 
 857 
 858 
 859 
 860 
 861 
 862 
 863 
 864 
 865 
 866 
 867 
 868 
 869 
 870 
 871 
 872 
 873 
 874 
 875 
 876 
 877 
 878 
 879 
 880 
 881 
 882 
 883 
 884 
 885 
 886 
 887 
 888 
 889 
 890 
 891 
 892 
 893 
 894 
 895 
 896 
 897 
 898 
 899 
 900 
 901 
 902 
 903 
 904 
 905 
 906 
 907 
 908 
 909 
 910 
 911 
 912 
 913 
 914 
 915 
 916 
 917 
 918 
 919 
 920 
 921 
 922 
 923 
 924 
 925 
 926 
 927 
 928 
 929 
 930 
 931 
 932 
 933 
 934 
 935 
 936 
 937 
 938 
 939 
 940 
 941 
 942 
 943 
 944 
 945 
 946 
 947 
 948 
 949 
 950 
 951 
 952 
 953 
 954 
 955 
 956 
 957 
 958 
 959 
 960 
 961 
 962 
 963 
 964 
 965 
 966 
 967 
 968 
 969 
 970 
 971 
 972 
 973 
 974 
 975 
 976 
 977 
 978 
 979 
 980 
 981 
 982 
 983 
 984 
 985 
 986 
 987 
 988 
 989 
 990 
 991 
 992 
 993 
 994 
 995 
 996 
 997 
 998 
 999 
 1000 

1 
2 
3 
4 
5 
6 
7 
8 
9 
10 
11 
12 
13 
14 
15 
16 
17 
18 
19 
20 
21 
22 
23 
24 
25 
26 
27 
28 
29 
30 
31 
32 
33 
34 
35 
36 
37 
38 
39 
40 
41 
42 
43 
44 
45 
46 
47 
48 
49 
50 
51 
52 
53 
54 
55 
56 
57 
58 
59 
60 
61 
62 
63 
64 
65 
66 
67 
68 
69 
70 
71 
72 
73 
74 
75 
76 
77 
78 
79 
80 
81 
82 
83 
84 
85 
86 
87 
88 
89 
90 
91 
92 
93 
94 
95 
96 
97 
98 
99 
100 
101 
102 
103 
104 
105 
106 
107 
108 
109 
110 
111 
112 
113 
114 
115 
116 
117 
118 
119 
120 
121 
122 
123 
124 
125 
126 
127 
128 
129 
130 
131 
132 
133 
134 
135 
136 
137 
138 
139 
140 
141 
142 
143 
144 
145 
146 
147 
148 
149 
150 
151 
152 
153 
154 
155 
156 
157 
158 
159 
160 
161 
162 
163 
164 
165 
166 
1

αντιλήφθηκαν επιτέλους την κοινωνικο-οικονομική ανάγκη, σε μια αναπτυσσόμενη κοινωνία, αποφυγής μιας κακώς εννοούμενης λιτότητας και «λειτουργικότητας», που μαρτυρούσε συνήθως φτώχεια φαντασίας και ανεπάρκεια μέσων. Ο χρόνος θα έκρινε ποια έργα θα διαρκούσαν σαν αισθητικά άρτιοι συνδυασμοί τέχνης και τεχνικής και ποια θα έμεναν απλά δείγματα ενός περαστικού και επιφανειακού αιτήματος χλιδής κι επίδειξης. Ωστόσο, έπρεπε να προσεχθούν εκείνα τα οποία είχαν τα φόντα για να διεκδικήσουν λαχνό διαρκείας στην κληρωτίδα του χρόνου.

Στα κάπως επικριτικά λόγια των αρχιτεκτόνων, πρέπει να σημειωθεί πως το έργο τους δεν ευνοήθηκε πάντα από τους δεδομένους κατά εποχές καλλιτέχνες, που στον αιώνα της «ζωγραφικής του καβαλέτου» και της γλυπτικής εσωτερικού, όσο μεγάλοι και να υπήρξαν, από ιδιοσυγκρασία ή από κατάρτιση, υπήρξαν κατάλληλοι ή τουλάχιστον πρόθυμοι για συνεργασία με αρχιτέκτονες.

Η επαφή ζωγράφων, γλυπτών και λοιπών εικαστικών με όλους τους τεχνίτες που υπηρετούν τον αρχιτέκτονα, σαν το μαρμαρά, το σχεδιαστή, τον κεραμοπλάστη, το μηχανικό, ο άμεσος συνεχής συμμερισμός των προβλημάτων καλλιτέχνη και τεχνίτη συμβάλλουν σε ένα ζωντάνεμα της τέχνης, σε μια σαφέστερη συνειδητοποίηση αμοιβαίων δυνατοτήτων και περιορισμών, καθώς και στο σεβασμό της ύλης, όταν χρησιμοποιείται σε ένα χώρο συγκεκριμένο για ένα σκοπό συγκεκριμένο. Αυτό είναι ιδιαίτερο κατόρθωμα, ειδικά σε εποχή όπου τόσοι καλλιτέχνες, κι όχι από τους ασήμαντους, επιδιώκουν μάλλον το βιασμό της ύλης, μέσα σ' ένα χώρο υπερβατικά αφηρημένο.

## 2. Συγκρότηση και περιεχόμενο εργασίας

Η ερμηνευτική μέθοδος που επιλέχθηκε να χρησιμοποιηθεί είναι η μελέτη των συμπράξεων τέχνης και αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα, εμφανιζόμενες εντός ή και εκτός του κτιριακού συνόλου. Η μελετηθείσα περίοδος είναι η δεκαετία του '60, η οποία κατ' εξοχήν ασχολείται με τον διάλογο –ή και την εισαγωγή– των τεχνών στην αρχιτεκτονική ιδιοσυγκρασία και κατ' επέκταση στη σύνθεση. Το ερευνητικό υλικό της εργασίας συγκροτείται σε τέσσερις ενότητες, οι οποίες διαμορφώνονται ως εξής:

α) Ζωγραφικά έργα στην αρχιτεκτονική σύνθεση

β) Γλυπτικά έργα στην αρχιτεκτονική σύνθεση

γ) Λοιπές εφηρμοσμένες τέχνες στην αρχιτεκτονική σύνθεση

δ) Έργα τέχνης αρχιτεκτόνων ενταγμένα στην αρχιτεκτονική σύνθεση

Τα προαναφερθέντα έργα αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Κάποια εξ αυτών προέκυψαν από ταυτόχρονη συνεργασία αρχιτέκτονος-εικαστικού, ενώ κάποια αλλά με μεταγενέστερη επέμβαση του εικαστικού στο κτίσμα, με γνώμονα πάντα τις συνθετικές αρχές του αρχιτέκτονα, εναρμονίζοντάς

το με αυτό. Αξίζει να σημειωθεί πως τα έργα του Γιάννη Μόραλη τυγχάνουν πρωταγωνιστικού ρόλου και σημασίας καθότι μεγάλο φάσμα εξ αυτών εμφανίζεται εκτενώς στις τρεις από τις παραπάνω ενότητες (εκτός από την ενότητα δ). Επιλέγονται έργα συγκεκριμένων εικαστικών που πρωτοπόρησαν στην καθιέρωση και εδραίωση των προαναφερθέντων συμπράξεων, των οποίων οι επεμβάσεις είχαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς αυτές. Τα έργα που θα μελετηθούν ανήκουν κατά κύριο λόγο στους ακόλουθους:

Γιάννης Μόραλης

Πάρις Πρέκας

Θεόδωρος Παπαδημητρίου (Θόδωρος)

Κοσμάς Ξενάκης

Δημήτριος Αρμακόλας

Ελένη Βερναδάκη

και Κλέαρχος Λουκόπουλος.

Πρέπει να σημειωθεί πως και στα τρία κεφάλαια υπάρχουν και άλλοι εικαστικοί, που επηρεασμένοι από τους παραπάνω πρωτοπόρους, αφήνουν και το δικό τους στίγμα με τα έργα τους, όπως η Βάσω Κατράκη, ο Αχιλλέας Δρούγκας, ο Γιάννης Παππάς, ο Γιώργος Νικολαΐδης και η Φρόσω Μιχαλέα. Το τέταρτο μέρος αναφέρεται σε έργα τέχνης από τους ίδιους του αρχιτέκτονες, επίσης ενταγμένα στη σύλληψη και στις συνθετικές αρχές του κτιριακού συνόλου –που οι ίδιοι σχεδίασαν ή προτίθεντο να σχεδιάσουν. Σημειώνεται πως δεν ήταν πολλοί εκείνοι που το επιχείρησαν, θεωρώντας το ρίσκο για την καριέρα τους. Εκείνοι που τόλμησαν να κάνουν αυτό το άλμα ήταν οι εξής:

Ιωάννης Γ. Κούτσης

Άρης Κωνσταντινίδης

Τάκης Χ. Ζενέτος

και Παύλος Καλαντζόπουλος.

Η ερμηνεία της εργασίας θα επιχειρηθεί στην τομή της Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής και της Ιστορίας της Τέχνης.

### 3. Ερευνητικά ερωτήματα

Τα ερευνητικά ερωτήματα που θα επιχειρήσει ανάμεσα σε άλλα να απαντήσει η εργασία είναι τα παρακάτω:

- Ποιοι αρχιτέκτονες ενθάρρυναν την εδραίωση του διαλόγου μεταξύ τέχνης και αρχιτεκτονικής κατά τη δεκαετία 1960-70 στην Ελλάδα;
- Ποιες μορφές τέχνης είναι εκείνες που κυρίως συμπράττουν με τη νεοελληνική αρχιτεκτονική αυτή την εποχή και πως αυτό ερμηνεύεται;
- Ποιοι λόγοι συνήθως οδηγούν σε αυτή την πρακτική και σε ποιους τύπους κτιρίων απαντάται κυρίως η σύμπραξη τέχνης και αρχιτεκτονικής;

## II.α) Ζωγραφικά έργα στην αρχιτεκτονική σύνθεση

Ενδιαφέρουσα κρίνεται η εστίαση του ενδιαφέροντος υπό το πρίσμα της έκφρασης της ελληνικότητας στα έργα της εποχής. Σε σχέδια και προσχέδια που ακολουθούν εκφράζεται ο «τρόμος του κενού», που αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της λαϊκής τέχνης, εντάσσοντας πληθώρα γραμμικών σχεδιασμένων μοτίβων. Στη θεματολογία αυτής της περιόδου, η οποία εμφανίζεται πλούσια και ετερογενής, ο ζωγράφος δοκιμάζει όλα τα εκφραστικά του μέσα, μεταβάλλοντας τις προτεραιότητές του από έργο σε έργο. Αλλού υπερέχει το χρώμα, αλλού η παράταξη των μορφών, άλλοτε αγγίζει τον κυβισμό, ενώ σε άλλες περιπτώσεις αξιοποιούνται ιδιώματα της βυζαντινής παράδοσης.<sup>5</sup> Στο επίκεντρο των ερευνών βρίσκονται, φυσικά, οι αρμονικές χαράξεις, ενώ ταυτοχρόνως και η εξοικείωση με δύο τεχνικές: την καζέϊνη και την αυγοτέμπερα.<sup>6</sup>

Η σχεδιαστική ακρίβεια, ο συνδυασμός θερμών και ψυχρών χρωμάτων, το γεωμετρικό στήσιμο των επιμέρους στοιχείων της σύνθεσης, ο ρυθμός που δημιουργούν οι μορφές –τοποθετημένες σε διαφορετικά ύψη– συντελούν στην ολοκλήρωση κάθε έργου τόσο από μορφολογική όσο και από τεχνοτροπική άποψη. Η παρατακτική σύνθεση και η διακοπή του μονόχρωμου βάθους από κάθετα, ή κάθε λογής στοιχεία, είναι δάνειο από την ελληνιστική τέχνη και συναντάται σε πομπηιανές τοιχογραφίες.<sup>7</sup>

Παρατηρούμε επίσης ότι οι αρκετοί ζωγράφοι καταφεύγουν συχνά στα πρότυπα της παράδοσης. Ωστόσο οι αναφορές δεν ήταν κενές περιεχομένου, καθώς σχετίζονται και με τις γενικότερες πεποιθήσεις που πρεσβεύει ο καθένας. Για να αποδοθεί λοιπόν η αίσθηση της πραγματικότητας, διαγράφεται μια εμφανής στροφή στο νατουραλισμό και στην αρχαία ελληνική τέχνη που «αγωνίστηκε για να ξεφύγει από τη λατρεία της ύλης και να τρανώσει την ιδέα πως όλα είναι πνεύμα».<sup>8</sup>

Κατά το γύρισμα της δεκαετίας (1960) ο Μόραλης ανέλαβε να φιλοτεχνήσει μια τοιχογραφία στο εσωτερικό του νεόδμητου τότε κέντρου αναψυχής «Ωκεανός»<sup>9</sup> στη Βουλιαγμένη (εικ.1α). Έτσι δημιούργησε μια βυθισμένη πολιτεία στην οποία αποτυπώνονται κοράλλια, κοχύλια, ερείπια της πολιτείας (πόρτα, αέτωμα) και γενικότερα ο κόσμος του βυθού (εικ.1γ). Με τον τρόπο αυτό, ο εσωτερικός χώρος οικειοποιείται νοητά με τον εξωτερικό, κάνοντας εμφανή την παρουσία του ύδατος στην οπτική αντίληψη του ανθρώπου. Αναπόσπαστο κομμάτι της σύνθεσης αποτελεί και η ανθρώπινη παρουσία, το ζευγάρι συγκεκριμένα. Η έκταση της σύνθεσης σε συνδυασμό με τις κουρτίνες μετέτρεπαν τον χώρο σε πιθανό «εκκολαπτήριο» για την άνθιση ενός νέου, κρυφού ίσως, ειδυλλίου<sup>10</sup> (εικ.1β).

Την ίδια χρονιά ήταν υπό κατασκευή και η Οικία Κατακουζηνού στην Αθήνα (εικ.2α), η οποία προοριζέτο να φιλοξενεί και το ιατρείο του ψυχιάτρου Κατακουζηνού. Ανάμεσα στα μεγάλου μεγέθους έργα ζωγραφικής, που εν τέλει κόσμησαν την οικία, ξεχωρίζουν οι τέσσερις μαονένιες πόρτες του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, ζωγραφισμένες ειδικά για τον Άγγελο και τη Λητώ Κατακουζηνού (εικ.2β-2δ). Τοποθετήθηκαν σε κομβικό σημείο ούτως ώστε να διαιρούν τον χώρο σε

<sup>5</sup> Ξυδιά Βασιλική, *Τέχνη και Βιογραφία: Η περίπτωση του Γιάννη Τσαρούχη και του Νίκου Χατζηκυριάκου – Γκίκα*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2015, σελ.136-137

<sup>6</sup> Η χρήση της αυγοτέμπερας γενικεύεται από το 1935 και εξής.

<sup>7</sup> Ο.Π., σελ.64

<sup>8</sup> Ο.Π., σελ.65

<sup>9</sup> 1960, Αρχιτέκτονες: Π.Βασιλειάδης, Ε.Βουρέκας, Π.Σακελλάριος, Ν.Χατζημχάλης. **Γιάννης Μόραλης:** Ζωγραφική σύνθεση σε νοβοπάν, 2,03 x 3,99 μ.

<sup>10</sup> Στην πλειοψηφία των έργων του, έτσι και σ' αυτό, ο καλλιτέχνης επιλέγει να ενσωματώσει ένα ιδιόμορφο συνδυασμό στη σύνθεσή του αναμειγνύοντας το ανθρώπινο στοιχείο, τον έρωτα και την ελληνικότητα.

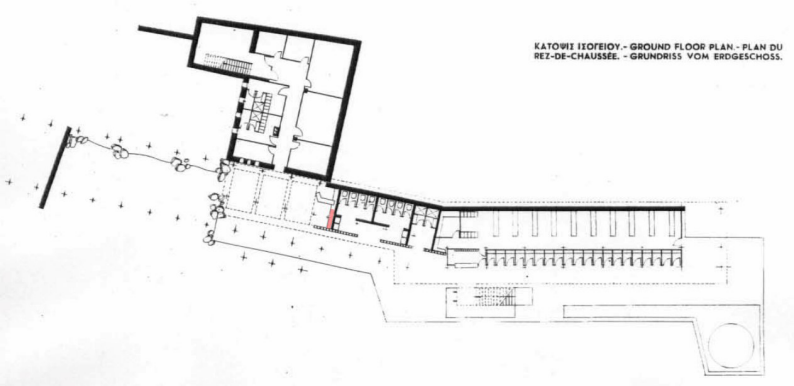


<sup>11</sup> 1960, Αρχιτέκτων: Ιωάννης Β. Τριανταφυλλίδης. **Βάσω Κατράκη:** Τοιχογραφία «Νύχτα στη λίμνη» στον τοίχο πάνω από το χωλ.

<sup>12</sup> 1961, Αρχιτέκτων: Αικατερίνη Διαλεισιμά. **Βάσω Κατράκη:** Τοιχογραφία «Νύχτα στη λίμνη» στο εσωτερικό του εστιατορίου.

δύο ανεξάρτητες χρήσεις: την οικία του ζεύγους και το γραφείο του ψυχιάτρου Κατακουζηνού. Με δεδομένη την ευαισθησία του συγκεκριμένου χώρου, ο καλλιτέχνης προσπαθεί να αποδώσει την άγρια ομορφιά του ελληνικού τοπίου μέσω μιας συνεπούς και ευανάγνωστης σύνθεσης. Όντας γνήσιο μέλος της Γενιάς του '30, χρησιμοποιεί έντονα και φωτεινά χρώματα στην προσπάθειά του να συλλάβει το «σκληρό» ελληνικό φως, όπως ο Σπύρος Παπαλουκάς. Στόχος ήταν να κρατάει τον ασθενή σε κατάσταση πλήρους ψυχοσωματικής ηρεμίας, ενόσω βρισκόταν στην αίθουσα αναμονής περιμένοντας για το ραντεβού του με τον γιατρό.

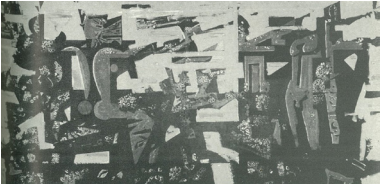
Κατά τη δεκαετία του '60, οι κοινόχρηστοι χώροι πολλών ξενοδοχείων του Ε.Ο.Τ. μοιάζουν με μικρές εκθέσεις έργων τέχνης, βασισμένοι στα πρότυπα του Χίλτον των Αθηνών. Στην περίπτωση του Μοτέλ «Ξενία» στο Μεσολόγγι<sup>11</sup> (εικ.3γ), η Βάσω Κατράκη επιλέγει να συνθέσει πάνω στον τοίχο του εξώστη που στέγαζε το χωλ, ανοίγοντας ένα «παράθυρο στη φύση» (εικ.3α-3β) και συγκεκριμένα στην αγαπημένη της λιμνοθάλασσα που τόσο την είχε συνεπάρει, επηρεάζοντας έτσι και την πλειοψηφία των μετέπειτα ζωγραφικών της έργων. Ταυτοχρόνως εισάγει μια ιδεατή έννοια ενός σκηνικού, αλλά και του γενικότερου αισθήματος της θεατρικότητας στο χώρο και στην αντίληψη των παρευρισκόμενων. Ομοίως και στο εσωτερικό του εστιατορίου του Τουριστικού Περιπτέρου της Ερέτριας<sup>12</sup> (εικ.4γ), με τη μόνη διαφορά να έγκειται στο γεγονός ότι το παράθυρο στη φύση ερχόταν σε άμεση επαφή με το κοινό, καθώς καταλάμβανε ολόκληρη την επιφάνεια του τοίχου (εικ.4β).



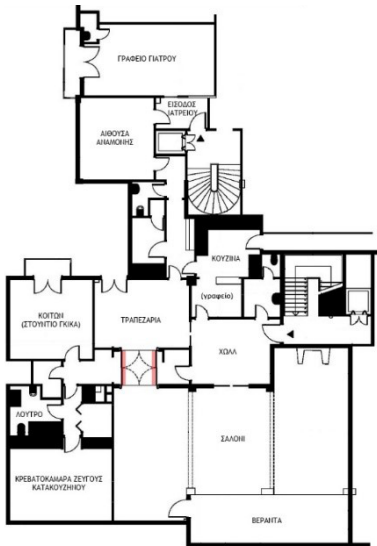
Εικόνα 1α: Κάτοψη Ισογείου του κέντρου αναψυχής «Ωακεανίς».



Εικόνα 1β: Άποψη του εστιατορίου.



Εικόνα 1γ: Λεπτομέρεια της σύνθεσης του Ι. Μόραλη.

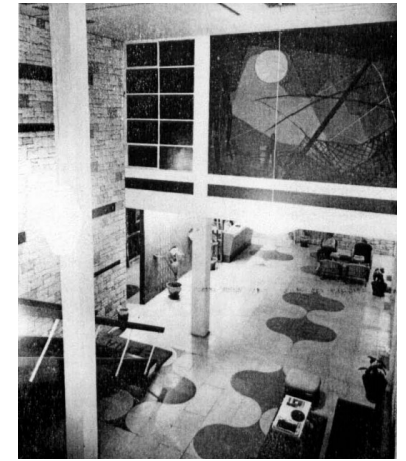
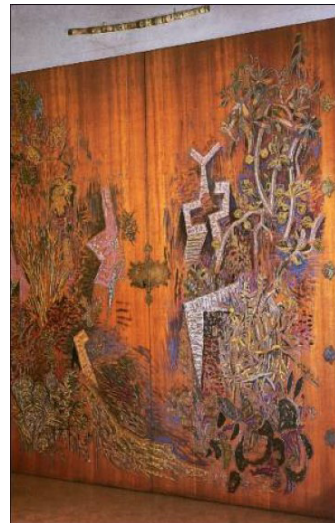
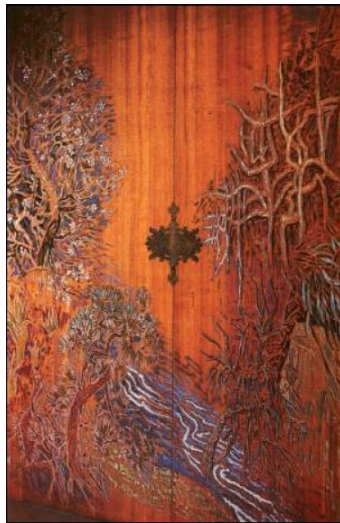


Εικόνα 2α: Κάτοψη της οικίας Κατακουζηνού.

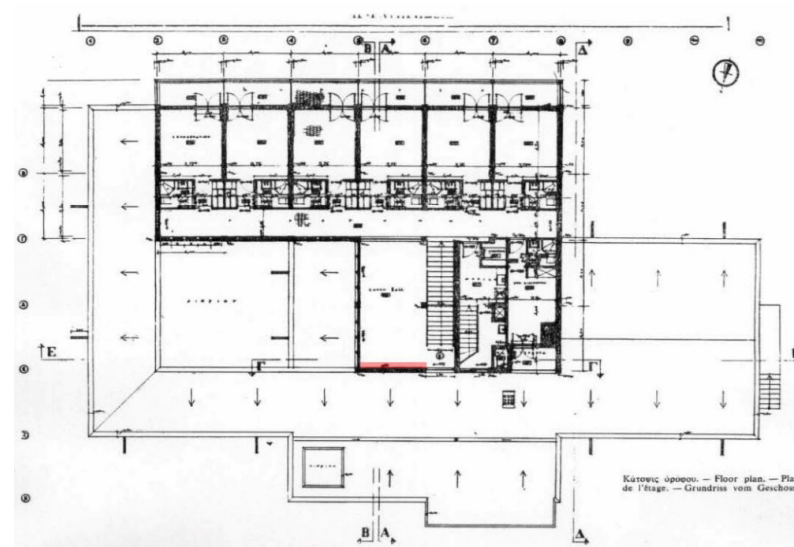
Εικόνες 2γ-2δ: Λεπτομέρεια από τις συνθέσεις του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα για τις μασονένιες πόρτες.



Εικόνα 2β: Άποψη της μιας δίφυλλης μασονένιας πόρτας, σε σύνθεση Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα.

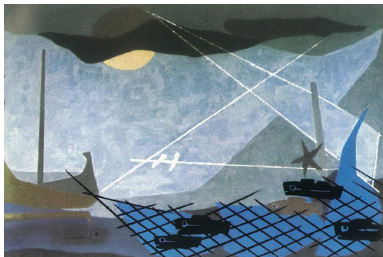


Εικόνες 3α-3β: Απόψεις του χώρου από τον εξώστη των υπνοδωματίων.

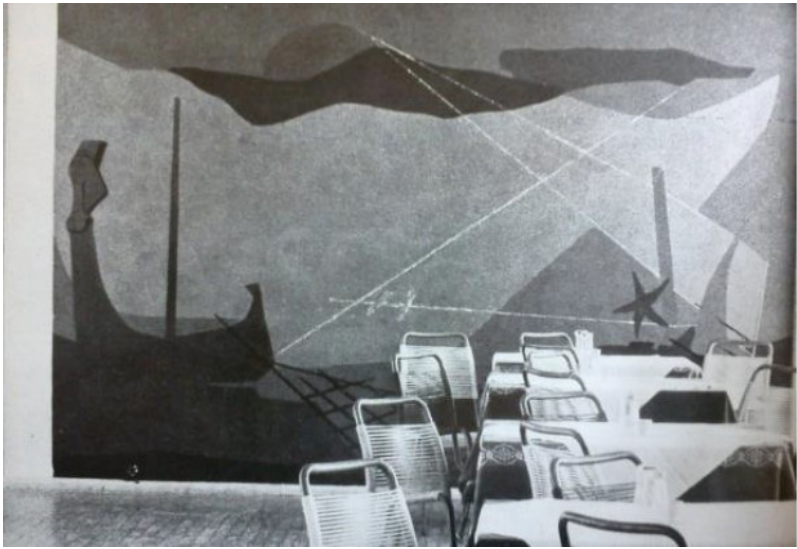


Εικόνα 3γ: Η κάτοψη του ισόγειου του Μοτέλ «Ξενία» Μεσολογγίου.

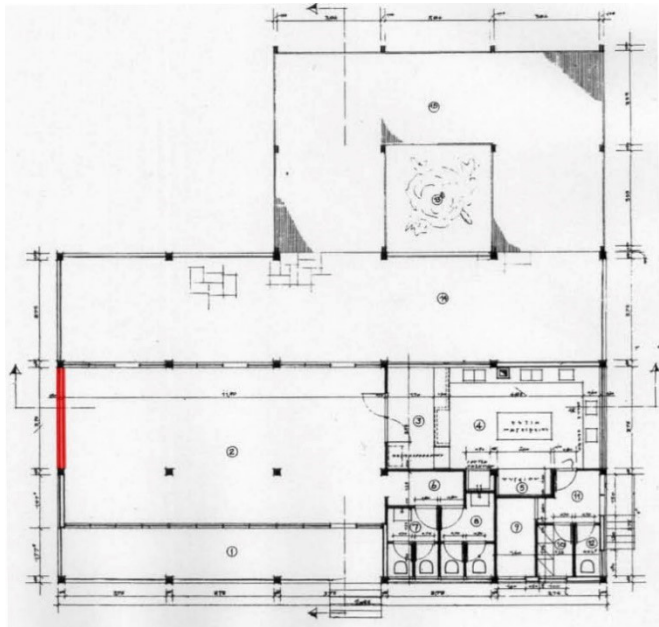




Εικόνα 4α: Το σχέδιο της Βάσως Κατράκη.



Εικόνα 4β: Ο τοίχος του εστιατορίου του Τουριστικού Περυπτέρου της Ερέτριας.



Εικόνα 4γ: Η κάτοψη του Τουριστικού Περυπτέρου της Ερέτριας.

Το 1963, ο Μόραλης φιλοτέχνησε για το διαμέρισμα του φίλου του και μουσικοσυνθέτη Μάνου Χατζιδάκι στην Αθήνα το έργο «Μια τελετουργία της Ανοίξεως», όπως ο ίδιος ονόμασε μόλις το πρωτοαντίκρισε. Σεβόμενος τις αντιλήψεις και πεποιθήσεις του Χατζιδάκι –που χαρακτήριζε τον εαυτό του ως «αστό» παρατηρητή, και όχι λαϊκό– προσπάθησε να τις εναρμονίσει με τον χώρο, τόσο χρωματικά όσο και γεωμετρικά. Η σύνθεση καταλάμβανε ολόκληρη την επιφάνεια του τοίχου, την οποία και «διαιρεί» ο καλλιτέχνης σε τρία μέρη με ισοβαρή χαρακτήρα στο χώρο (εικ.5β). Από αριστερά προς τα δεξιά: α) διαγράφεται η έννοια της αφοσίωσης στο έργο και στη «σύνθεση του πενταγράμμου», εξ ου και η ευθυγράμμιση της πρώτης σύνθεσης με το πιάνο, β) ο κεντρικός τομέας αντιπροσωπεύει τη φιλοσοφία της ανάπαυλας, χαλάρωσης και περισυλλογής (πολυθρόνα), και γ) το δεξί μέρος που μέσα από το οποίο ο Μ. Χατζιδάκις καλείται να υποβάλει εκ νέου τον εαυτό του σε ρυθμούς εγρήγορσης, οραματισμού και συνθετικού οίστρου, καθήμενος πλέον στο γραφείο του.

Τρία χρόνια αργότερα, ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης ενθουσιασμένος από τα σχέδια που είχε φιλοτεχνήσει ο Μόραλης για βιβλίο του Γιώργου Σεφέρη, του ζήτησε να φιλοτεχνήσει για το καθημερινό του διαμερίσματός του στην Αθήνα μια ζωφόρο<sup>13</sup> (εικ.6α). Στόχος ήταν η «άνοιξη» μιας διόδου επικοινωνίας με το παρελθόν, σκιαγραφώντας την Αθήνα που τόσο τον γοήτευσε με νοητά «συρτάρια» μνήμης, τα οποία θα προκαλούσαν στο υποσυνείδητο του παρατηρητή ένα παιχνίδι τύπου flash-back του δίπολου χώρος-χρόνος (εικ.6β-6γ). Λαμβάνοντας υπόψιν τις γραμμικές διαστάσεις του πλαισίου που θα τοποθετείτο, τον φωτισμό της αίθουσας, αλλά και το γεγονός ότι το εν λόγω πλαίσιο θα αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της συνολικής επιφάνειας της φρίζας, συνέλαβε ως θέμα την Αθήνα από την αρχαιότητα έως σήμερα, την οποία παρουσίασε σε πέντε συνθέσεις. Καθεμία από τις συνθέσεις αυτές αποτύπωνε την Αθήνα σε διαφορετικές της περιόδους, όπως η Κλασική, η Ρωμαϊκή, η Βυζαντινή, η Νεοκλασική και η Σύγχρονη (εικ.6δ-6ζ). Η σύνθεση αυτή αποτελεί ένα παιχνίδι σκιών στον χώρο, όπως ο ίδιος ο Μόραλης είχε πει, αφού οι ακτίνες του ήλιου –όπως προσπίπτουν από τα πλαϊνά ανοίγματα– παρακολουθούν την ιστορία του αθηναϊκού πολιτισμού, όπως αυτός άνθισε, άκμασε, παρήκμασε, αναγεννήθηκε και εν τέλει παρήκμασε εκ νέου. Το παιχνίδι του φωτός ξεκινάει ανατέλλοντας από την εκ δεξιών σύνθεση, η οποία αντιπροσωπεύει την Αρχαιότητα. Ακολουθώντας, στην Αρχαία Αθήνα οι σκιές είναι πολύ μεγάλες, λιγοστεύουν στη Ρωμαϊκή, γίνονται ακόμα λιγότερες στη Βυζαντινή, στη Νεοκλασική είναι κάθετες ενώ στη Σύγχρονη πέφτουν από αριστερά, σηματοδοτώντας τη δύση και το σημείο παρακμής.

<sup>13</sup> 1966, **Γιάννης Μόραλης**: Πέντε πίνακες (λάδι σε πανί) διαστάσεων 1,46 x 0,62 μ. έκαστος.





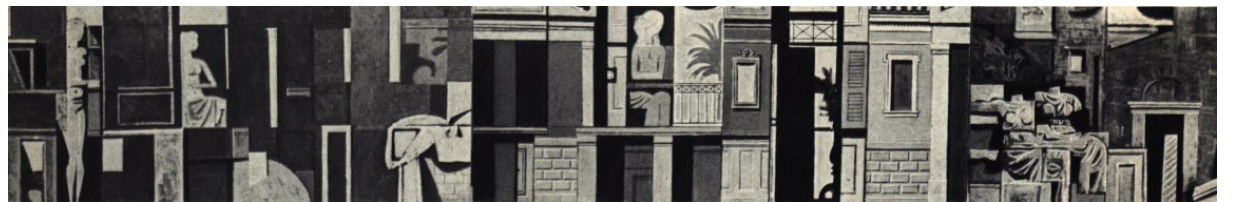
Εικόνα 5α: Ο Ι. Μόραλης μετά την ολοκλήρωση της σύνθεσης.



Εικόνα 5β: Το διαμέρισμα του Μάνου Χατζιδάκι.



Εικόνες 6δ-6ζ: Λεπτομέρειες των συνθέσεων του Ι. Μόραλη.



Εικόνες 6α-6β: Λήψεις από το καθημερινό του διαμερίσματος.



Εικόνα 6γ: 1966, Προσχέδιο του Ι. Μόραλη για τις πέντε συνθέσεις της οικίας Δοξιάδη, Αθήνα.

<sup>14</sup> Μιχαήλς Α. Παναγιώτης, *Αισθητικά Θεωρήματα*, Τόμος Γ΄, εκδ. Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχαήλ, Αθήνα, 2004, σελ.229-230

<sup>15</sup> 1958-60, Αρχιτέκτονες: Εμμανουήλ Βουρέκας, Προκόπης Βασιλειάδης, Σπύρος Στάικος, **Γιάννης Μόραλης**: Σύνθεση της ΒΔ όψης του ξενοδοχείου.

## II.β) Γλυπτικά έργα στην αρχιτεκτονική σύνθεση

Η ζωγραφική και η γλυπτική -που είναι, ή τουλάχιστον ήταν, μέχρι πρότινος οι μμηητικές τέχνες κατ’ εξοχήν- όταν επρόκειτο να παρουσιάσουν μια μορφή είχαν να επιλύσουν ένα πρόβλημα διπλό: όχι μόνο να μιμηθούν ορθά και πειστικά το πρότυπό τους, αλλά να του δώσουν και μια στάση χαρακτηριστική και καλλιτεχνικώς ενδιαφέρουσα. Είχαν δηλαδή να επιλύσουν όχι μόνο το πρόβλημα της αναπαραστάσεως, αλλά και της παραστάσεως του αντικειμένου, και ίσως το δεύτερο να ήταν δυσκολότερο, αν επεκτείνει κανείς την έννοια της παραστάσεως πέρα από τη χαρακτηριστική στάση του προτύπου -που είναι συνήθως αφύσικη- και στην ιδέα που υποβάλλει ώστε να καταστεί μορφή συμβολική. Στη σύγχρονη εποχή που η μίμηση έχει σχεδόν εξαλειφθεί, το θέμα και οι ιδέες εξωστρακισθεί, φθάσαμε στο σημείο να θεωρούμε πλέον εξ ανάγκης πως οι τέχνες αυτές δεν αναπαριστάνουν τίποτε αλλά απλώς παριστάνουν, και μάλιστα πράγματα που δεν έχουν καμία ή ελάχιστη σχέση με φυσικά πρότυπα. Οι παραστάσεις τους μπορούν να είναι όχι μόνο τελείως αφύσικες και αναπάντεχες, αλλά να παρουσιάζουν και σχήματα αφηρημένα, διότι πλέον αντικείμενο της ζωγραφικής και της γλυπτικής έγινε το ίδιο τους το έργο. Προσεγγίζουν έτσι την αρχιτεκτονική και τη μουσική, που δεν είχαν ποτέ ανάγκη να μιμηθούν φυσικά αντικείμενα ώστε να τ’ αναπαραστήσουν, αλλά εξ αρχής τέχνες «αφηρημένες».

Βέβαια, στο παρελθόν η αρχιτεκτονική δεν αποποιήθηκε τελείως κάθε μίμηση. Στη γλώσσα της μορφολογίας της «εν αρχή ην το φυτόν», όπως μαρτυρούν οι αιγυπτιακοί στύλοι, τα κορινθιακά κιονόκρανα και πλήθος από διακοσμητικά μοτίβα. Αλλά και ανθρωπόμορφα στηρίγματα έχει να παρουσιάσει. Τούτο όμως δε σημαίνει ότι η αρχιτεκτονική δεν είναι κατά βάθος τέχνη αφηρημένη που δημιουργούσε πάντοτε μορφές πρωτότυπες πηγάζουσες από στατικές αρχές αδήριτες για την κατασκευή, που με λίθους, ξύλα και άλλα υλικά απέβλεπε να στεγάσει χώρους εξυπηρετικούς των αναγκών του ανθρώπου. Σημαίνει όμως ότι αν η αρχιτεκτονική έριψε κάποιο βλέμμα και προς τον έξω κόσμο, το έριψε όχι για ν’ αναπαραστήσει απλώς όσα φυτά ή σώματα μιμήθηκε, αλλά για να δώσει με τη βοήθειά τους στα κατασκευαστικά της στοιχεία μια παράσταση εκφραστική, συμβολική του έργου που επιτελεί το καθένα. Επομένως δεν τα μιμήθηκε απλώς, αλλά τα ανήγαγε σε σύμβολα τεκτονικά.<sup>14</sup>

Αναμφίβολα τα έργα γλυπτικής ήταν εκείνα που συνέβαλαν τα μέγιστα στην καθιέρωση, αλλά και την εδραίωση των συμπράξεων αρχιτεκτονικής και τέχνης στη συνείδηση κάθε αρχιτέκτονα και εικαστικού. Τον θεμέλιο λίθο αποτέλεσαν πολλές προτάσεις, καθώς και εφαρμογές **ανάγλυφων συνθέσεων** από μια γκάμα εικαστικών σε ταυτόχρονο συνδυασμό με τη σύλληψη των συνθετικών αρχών και προθέσεων από τους αρχιτέκτονες.

Την απαρχή αποτέλεσε η σύνθεση του Ι. Μόραλη για το Χίλτον των Αθηνών<sup>15</sup>, η οποία αφορούσε ολόκληρη την όψη του συγκροτήματος με φόντο τη Βασιλίσσης Σοφίας (ΒΔ όψη) (εικ. 7β). Όπως ο ίδιος ο καλλιτέχνης λέει: «Καταρχήν πρόσεξα τον άξονα, ώστε να μη γέρνει η σύνθεση επειδή ο δρόμος είναι κατηφορικός.

Δηλαδή επειδή η δεξιά πλευρά κατεβαίνει, έδωσα την κίνηση της όλης σύνθεσης προς τα αριστερά» (εικ.7α). Οι τεράστιες διαστάσεις του, το ασυνήθιστο για ένα ζωγράφο υλικό (μάρμαρο γιαννιώτικο υποκίτρινο) και οι περιοριστικές οδηγίες των ιδιοκτητών ως προς τη θεματολογία και την υπόσταση του έργου στον χώρο έθεταν στον Μόραλη προβλήματα που δεν είχε αντιμετώπισει μέχρι τότε. Οι οδηγίες από τους εντολείς του ήταν σαφείς. Ήθελαν η πρότασή του να απαρτίζεται από μοτίβα και παραστάσεις από την Αρχαία Αθήνα που να είναι ευανάγνωστα σε απόσταση και από τον κοινότερο «τουρίστα».

Πολλές ήταν επίσης οι συμπράξεις που πραγματοποιήθηκαν για τη σύνθεση έργων σε χώρους συνεύρεσης, συναλλαγής και γενικότερης διαπροσωπικής επαφής ανάμεσα σε επαγγελματία-υπάλληλο και πελάτη-τουρίστα-καταναλωτή.

Στην περίπτωση ενός υποκαταστήματος τραπέζης στον Πειραιά<sup>16</sup>, και με δεδομένο το γεγονός ότι η τράπεζα είναι το κατεξοχήν κτίριο όπου ο χρόνος και το χρήμα λειτουργούν ως συγκοινωνούντα δοχεία, ο Μόραλης επιχείρησε να αποδώσει αυτή την αίσθηση στο χώρο προιδεάζοντας τον άνθρωπο-πελάτη. Εκμεταλλεύεται τον τοίχο που προκύπτει από ένα μήκος τόξου που αποδίδει ο αρχιτέκτων του έργου στην κάτοψη του ισογείου, ο οποίος με τον τρόπο αυτό θέλει να υπερτονίσει την αξία την πόρτας που βρίσκεται στο κέντρο του, η οποία οδηγεί στο δωμάτιο με τις θυρίδες και τα χρηματοφυλάκια (εικ.8α). Χρησιμοποιεί ορειχάλκινες πλάκες με χαραγμένα σύμβολα, που πιθανώς να παρατέμπουν στη βυζαντινή μας παράδοση και στα νομίσματά της (εικ.8β-8γ). Χαρακτηριστική η φιγούρα του ανάγλυφου ρολογιού πάνω από την πόρτα του, αλλά και της ζωγραφισμένης πυξίδας που κοσμεί το πάτωμα.

Ομοίως με το παραπάνω έργο του Μόραλη, ο Πάρις Πρέκας δημιούργησε τη σύνθεση «Ο ρυθμός του χρόνου» από φύλλα ορειχαλκου και κάλυπτε ολόκληρη την επιφάνεια του τοίχου του κυρίως χώρου (εικ.9α) του υποκαταστήματος της Εθνικής Τράπεζας επί της οδού Σταδίου<sup>17</sup>, ο οποίος συγκάλυπτε τόσο τον χώρο αναμονής όσο και τους πάγκους συναλλαγών. Χρησιμοποίησε μεταξύ άλλων και τη μέθοδο που οι Γάλλοι ονομάζουν «au gerousser». Επίσης εμπνευσμένος από την έννοια του όρου χρόνος-χρήμα, που είναι η πεμπτουσία των τραπεζικών δραστηριοτήτων, είχε όλα τα σύμβολα του χρόνου: ώρες, μέρες, εβδομάδες, μήνες, έτη, με τρόπο λεπτό και διακριτικό, που μόνο ο οξυδερκής παρατηρητής μπορεί να διακρίνει (εικ.9γ-9δ). Φωτιζόταν καθ’ όλη τη διάρκεια του εικοσιτετράωρου, αποδίδοντας στο χώρο αίγλη και κύρος, αφού ήταν ορατή από όλη την Πλατεία Συντάγματος.

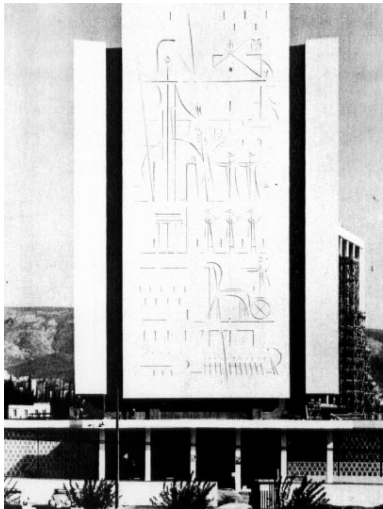
Ταυτισμένος με τη σχέση κίνησης, χώρου και χρόνου ήταν και ο γλύπτης Θόδωρος, ο οποίος επιδιώκει στο έργο του για το χώρο υποδοχής ενός ξενοδοχείου στη Θεσσαλονίκη<sup>18</sup>, να την ενσωματώσει τόσο στη συνείδηση του παραθεριστή, του εργαζόμενου και του κάθε τυχόντα παρευρισκόμενου. Χρησιμοποιεί ανεξάρτητες, αιχμηρές και αυστηρές φόρμες, τονίζοντας τη σημαντικότητα της συνύπαρξης των δύο αυτών εννοιών ως «κλειδί της επιτυχίας». Ως εκ τούτου, δεν είναι τυχαίο το ότι τοποθετεί το γλυπτό του επάνω στο τοίχωμα του ανελκυστήρα, εφόσον επιδιώκει να αναπαραστήσει το μηχανισμό του (εικ.10β). Φρόντισε το μέγεθος του έργου του να είναι αρκετά διακριτικό στον χώρο, αλλά και στην επιφάνεια του συγκεκριμένου τοίχου, αφού ήθελε μεν να κάνει αναφορά στην αξία της ύπαρξης

<sup>16</sup> 1965, **Γιάννης Μόραλης**: Επένδυση τοίχων με ορειχάλκινες πλάκες διαστάσεων 8 x 20,5 εκ.

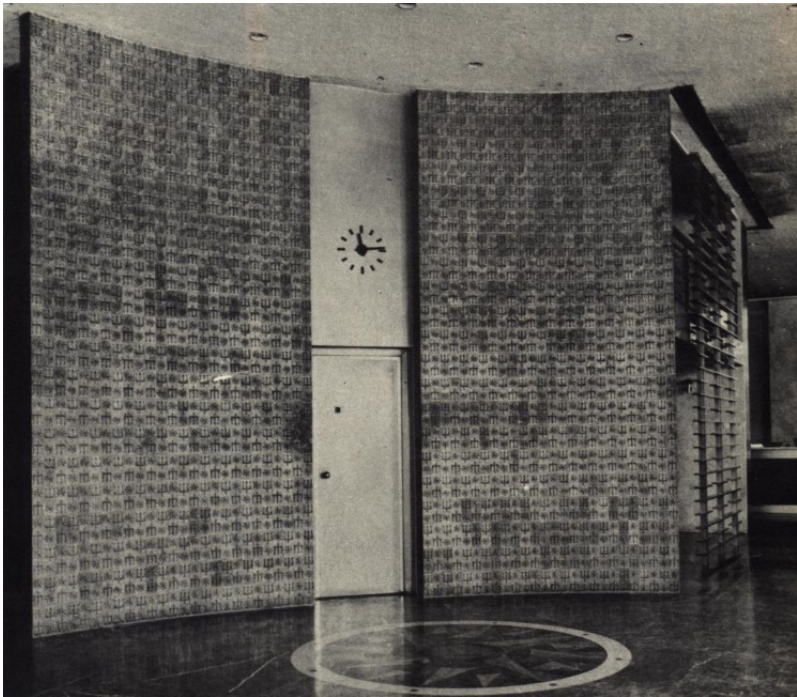
<sup>17</sup> 1965, Αρχιτέκτων: Κωνσταντίνος Δεκαβάλλας, **Πάρις Πρέκας**: Επένδυση τοίχου με φύλλα από ορείχαλκο διαστάσεων 13 x 6 μ.

<sup>18</sup> **Θεόδωρος Παπαδημητρίου (Θόδωρος)**: Μεταλλικό γλυπτό ως επιτοίχια σύνθεση.

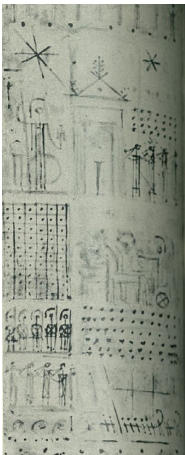




Εικόνες 7α-7β: Η ΒΔ όψη του ξενοδοχείου Χίλτον στην Αθήνα.



Εικόνα 8α: Η ανάγλυφη σύνθεση του Ι. Μόραλη για το υποκατάστημα τραπεζής στον Πειραιά.



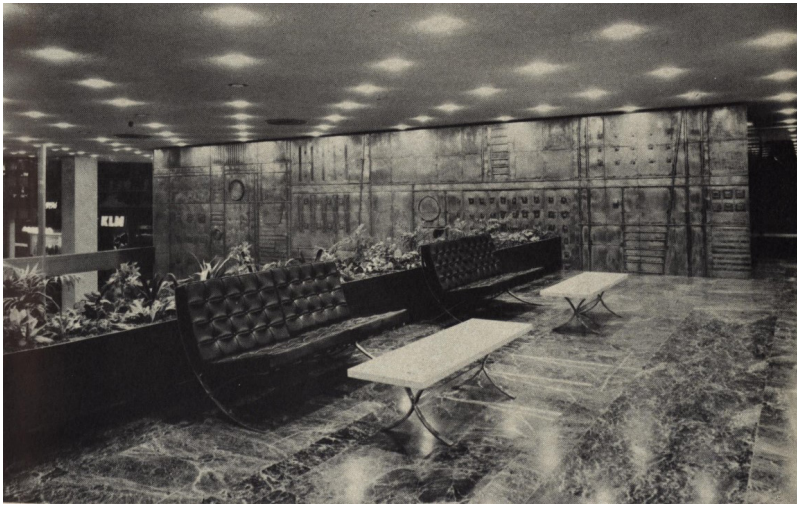
Εικόνες 7γ-7ζ: 1959-60, Προσχέδια για τη σύνθεση της ΒΔ όψης.



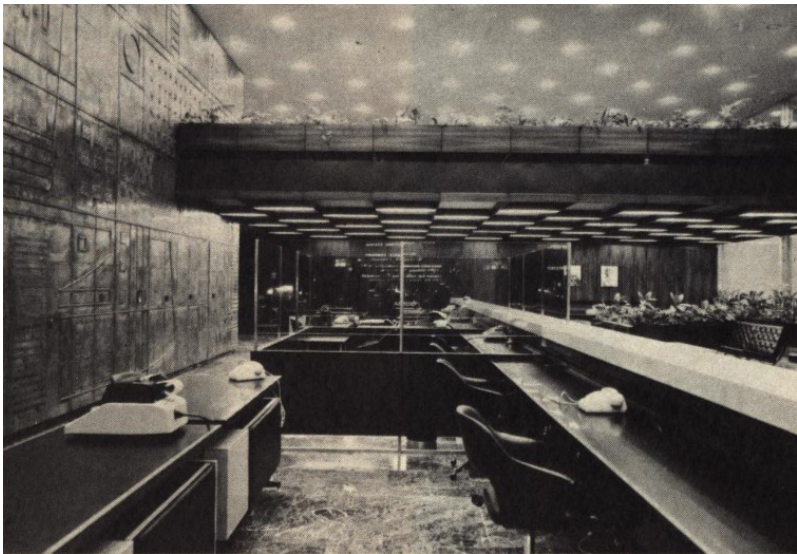
Εικόνες 8β-8γ: Λεπτομέρειες από τη σύνθεση του Ι. Μόραλη.



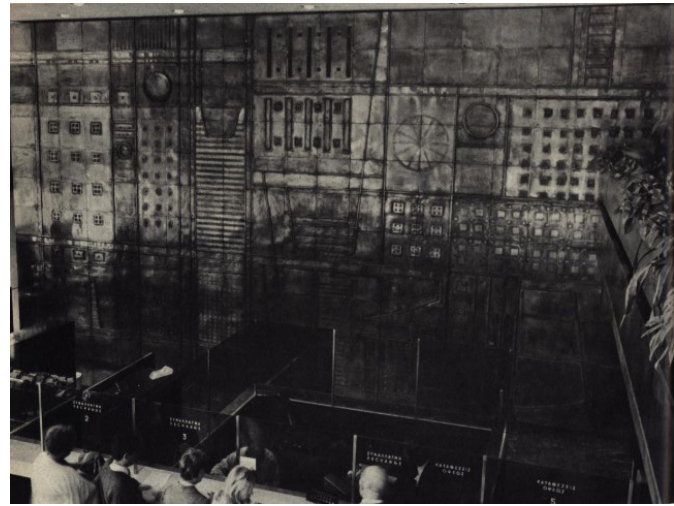
Εικόνα 9α: Ο χώρος αναμονής του υποκαταστήματος της Εθνικής Τράπεζας.



Εικόνα 9β: Ο χώρος του προσωπικού του υποκαταστήματος της Εθνικής Τράπεζας.



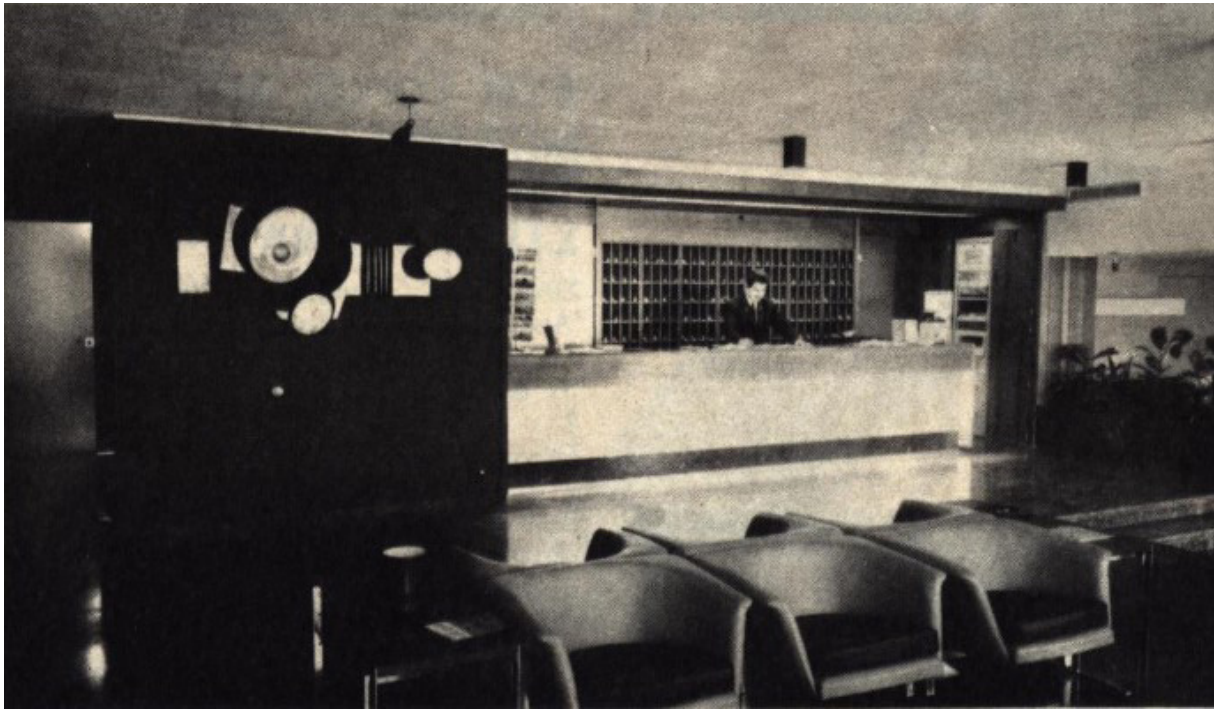
Εικόνα 9γ: Ο χώρος συναλλαγών του υποκαταστήματος της Εθνικής Τράπεζας.



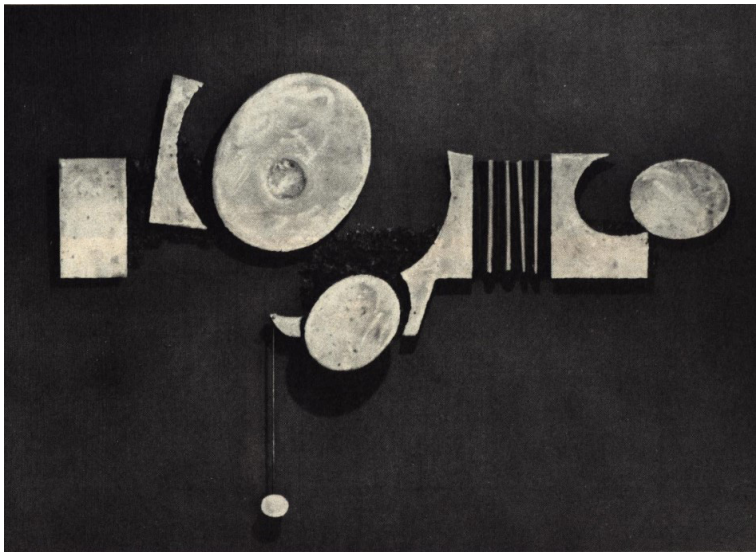
Εικόνα 9δ: Ο χώρος συναλλαγών του υποκαταστήματος της Εθνικής Τράπεζας.







Εικόνα 10β: Λεπτομέρεια του γλυπτού του Θόδωρου.



Εικόνα 10α: Γλυπτό του Θόδωρου επάνω στο τοίχωμα του ανελευστήρα σε ξενοδοχείο στη Θεσσαλονίκη.

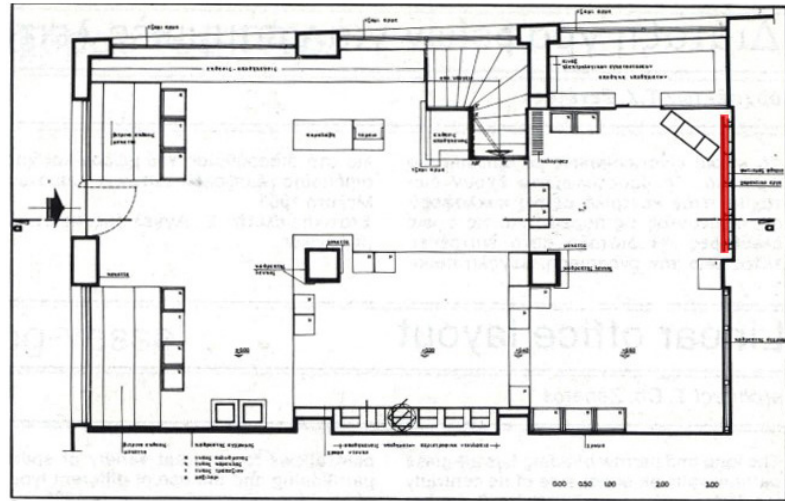
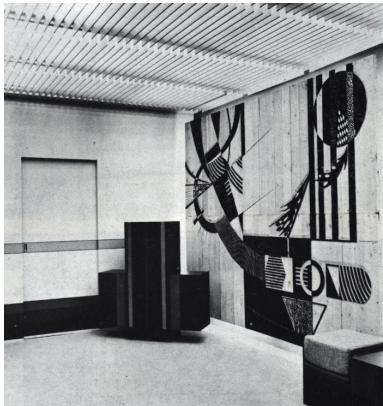


Εικόνα 11: Ανάγλυφο του Μιχάλη Κατζουράκη πίσω από πάγκο συναλλαγών, από λευκές γύψινες πλάκες.

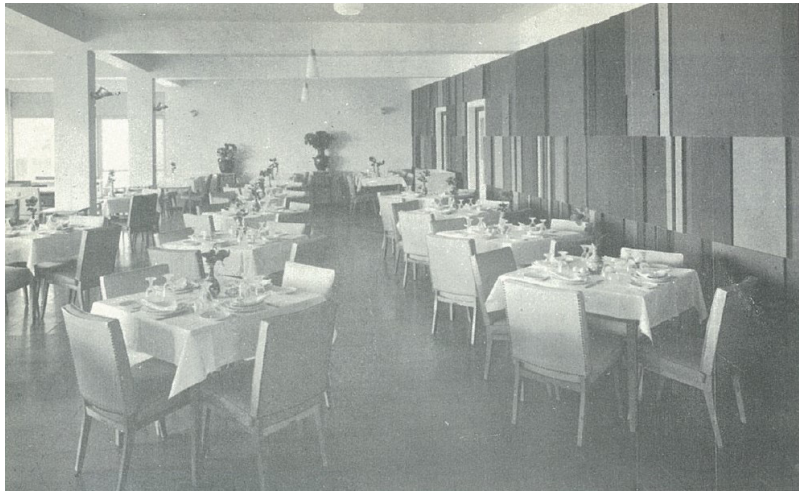


Εικόνα 12: Ανάγλυφο του Μιχάλη Κατζουράκη πίσω από πάγκο συναλλαγών, από κομμάτια συμπαγούς καρυδιάς.





Εικόνα 13α: Κάτοψη του καταστήματος στην πλατεία Κολωνακίου.

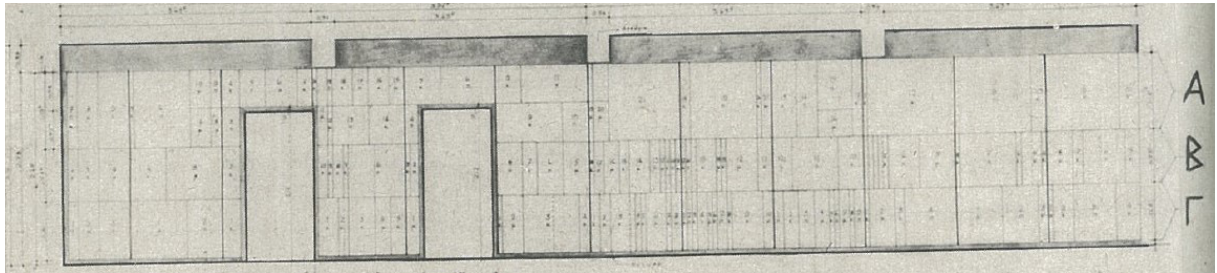
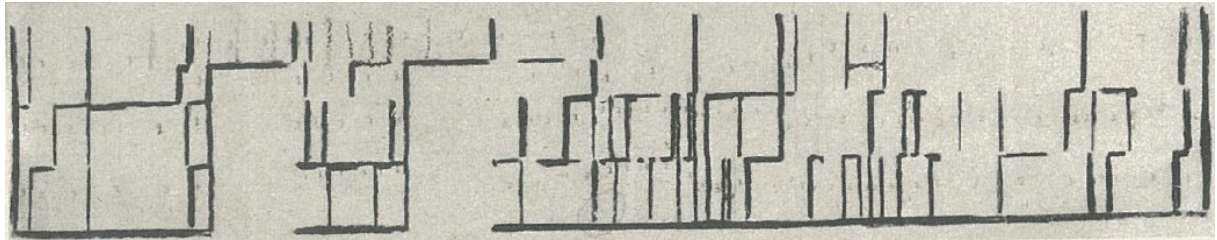
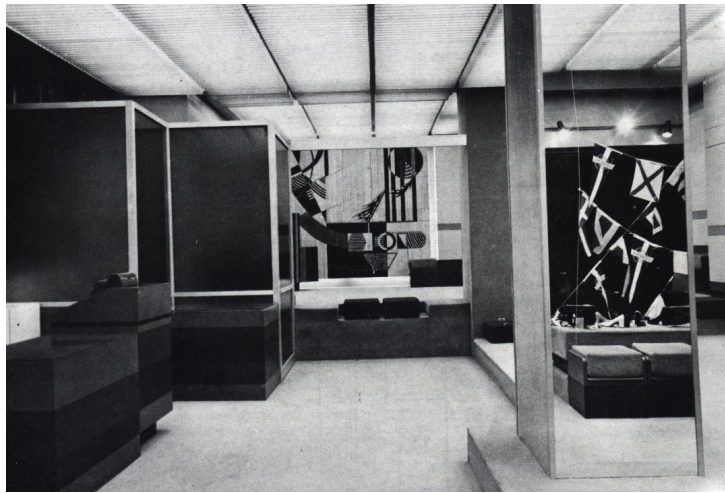
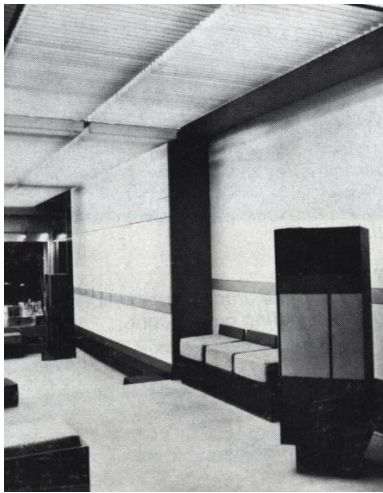


Εικόνα 14α: Ευρυγώνια λήψη του χώρου του εστιατορίου.



Εικόνα 14β: Πλάγια λήψη του τοίχου του εστιατορίου του «Ξενία» στην Κω.

Εικόνες 13β-13δ: Αποψεις από το εσωτερικό του καταστήματος.



Εικόνες 14γ-14δ: Σχέδια και προσχέδια της σύνθεσης του Κοσμά Ξενάκη.



<sup>19</sup> α) Λευκές γύψινες πλάκες διαστάσεων 30 x 33 εκ. Διαστάσεις τοίχου 15,60 x 2,45 μ. β) Κομμάτια από συμπαγή καρυδιά διαστάσεων 33 x 26 εκ. Διαστάσεις τοίχου 6,08 x 2,60 μ.

<sup>20</sup> Αρχιτέκτονες: Ηλίας Κρητικός, Αλίκη Τουφεδή (συνεργάτιδα). **Αχιλλέας Δρούγκας**: Ξυλόγλυπτο που κοσμεί τον τοίχο απέναντι από την είσοδο.

<sup>21</sup> 1961, Αρχιτέκτων: Φίλιππος Σ. Βώκος, **Κοσμάς Ξενάκης**: Σύνθεση με πανό νοβοπάν διαφόρων διαστάσεων και χρωμάτων σε τοίχο διαστάσεων 15,50 x 2,70 μ.

<sup>22</sup> Βλ. Καλλιγάς Μαρίνος, «Κοσμάς Ξενάκης», περ. *Ζυγός*, έτος 1962, τχ. Μάρτιος, σελ.26

του μηχανισμού, αλλά μη θέλοντας να υπερκαλύψει την έννοια του κουβουκλίου και του κιβωτίου που εκτελεί τη συγκεκριμένη λειτουργία (εικ.10α). Θέτει ως στόχο να τονίσει τη σημασία της συνεχούς λειτουργίας του ανελκυστήρα (κίνηση), την έγκαιρη μεταφορά ανθρώπων και φορτίων (χρόνος) και την εξοικονόμηση χώρου, εν αντιθέσει με την κλασική μέθοδο ανάβασης διαμέσου των κλιμακοστασίων.

Εν αντιθέσει με τα προηγούμενα έργα, ο Μιχάλης Κατζουράκης σε δύο δικά του έργα<sup>19</sup>, τα οποία επίσης εκτείνονταν στον τοίχο του χώρου αναμονής των καταστημάτων και κατέληγαν πίσω από τους πάγκους συναλλαγών, επικαλείται ένα διαφορετικό τρόπο αφήγησης μέσα από την τέχνη του χώρου, προσεγγίζοντας μια ανθρωποκεντρική θεώρηση, αφού κατ’ εκείνον στο επίκεντρο βρίσκεται η διαπροσωπική επαφή πελάτη-υπαλλήλου και όχι η υλική υπόσταση χρόνος-χρήμα. Γι’ αυτό ολόκληρος ο τοίχος αποτελείται από όμοια ορθογώνια στοιχεία, και μόνο πίσω από τον πάγκο τα στοιχεία σχηματίζουν τεταρτοκύκλια, τα οποία με τη σειρά τους σχηματίζουν ορθούς κύκλους στα σημεία που προορίζονταν να καθίσουν οι τραπεζικοί υπάλληλοι (εικ.11-12).

Στην περίπτωση ενός καταστήματος στην Πλατεία Κολωνακίου<sup>20</sup> (εικ.13α), πρόσθετο στοιχείο της σύνθεσης του χώρου αποτελεί το ξυλόγλυπτο του χαρακτή Αχιλλέα Δρούγκα στον τοίχο απέναντι από την είσοδο. Με αφορμή τη λογική των αναγλύφων του Μ. Κατζουράκη, ομοίως κι εδώ ο καλλιτέχνης με τον τρόπο αυτό προσπαθεί να υπερτονίσει την αξία της διαπροσωπικής σχέσης, της διαπραγματεύσης, αλλά και την αξία της συναλλαγής διαμέσου του πάγκου. Η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι το ανάγλυφο του Α. Δρούγκα δεν βρίσκεται πίσω από τον πάγκο συναλλαγής, αλλά στον πλαϊνό τοίχο (εικ.13β-13δ). Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι τα έπιπλα είναι σχεδιασμένα από τους ίδιους τους αρχιτέκτονες και βαμμένα έτσι ώστε να αποτελούν ταυτόχρονα και ελεύθερα διακοσμητικά στοιχεία της γενικότερης σύνθεσης του χώρου.

Γνωστός ως λάτρης της απόδοσης του «παιχνιδίσματος» της γεωμετρίας στα έργα του, ο Κοσμάς Ξενάκης κλήθηκε να το αναπαραστήσει στον χώρο και ειδικότερα στην αίθουσα εστίασης του ξενοδοχείου «Ξενία» στην Κω<sup>21</sup> (εικ.14α-14β), έχοντας στη διάθεσή του ένα ευθύ τοίχο μήκους 15,50 μ. Έγινε χρήση εννέα βασικών χρωμάτων που έδωσαν 23 συνδυασμούς (άσπρο, μαύρο, ώχρα - ούμπρα ωμή, χοντροκόκκινο - ούμπρα ψημένη - λάκα λουλάκι, τσερούλεουμ).<sup>22</sup> Ο καλλιτέχνης αποδίδει με τον τρόπο αυτό το άγριο, και ταυτόχρονα σκληρό, ανάγλυφο της Κω (εικ.14γ). Διαμέσου της εναλλαγής των γήινων χρωμάτων επιχειρεί να τονίσει την ποικιλία των γεωλογικών στοιχείων του νησιού και την αρμονική τους συνύπαρξη, τόσο στο φυσικό περιβάλλον του νησιού όσο και της ευλαβικής εισχώρησής τους από τον αρχιτέκτονα μέσα στον «τεχνητό» χώρο. Δεν είναι τυχαία η επιλογή του χώρου του εστιατορίου για τη φιλοτέχνηση του έργου, εφόσον το φαγητό που προοριζeto να προσφερθεί στον παραθεριστή προερχόταν κυρίως από τον νησιώτικο πρωτογενή τομέα της περιοχής του Αιγαίου. Έτσι, στο πρόσωπο του παρατηρητή-τουρίστα επιχειρεί κατ’ αυτόν τον τρόπο να εμφυτεύσει την αίσθηση της εισχώρησης του εξωτερικού χώρου στον εσωτερικό.

Σχετικά με τις ανάγλυφες συνθέσεις που επιλέχθηκαν να κοσμήσουν εισόδους δημοσίων, κυρίως, κτιρίων ήταν «καταδικασμένα» να εκφράζουν ένα ιδεατό

δυναμισμό. Ως εκ τούτου, καταλάμβαναν μεγάλη υλική επιφάνεια και σκοπός τους ήταν να ευσταθούν στο χώρο, είτε σε εσωτερικούς είτε σε εξωτερικούς χώρους.

Το έργο του Πάρι Πρέκα για το εσωτερικό της εισόδου του Μεγάλου Συντάγματος<sup>23</sup> κοσμεί ολόκληρη την επιφάνεια του πλαϊνού τοίχου (εικ.15α) και καταλήγει στον χώρο του κλιμακοστασίου. Η πρόσπτωση του φωτός κατά τη διάρκεια της ημέρας εξιστορεί το Ομηρικό έπος της Ιλιάδας, αφού η φυσική πρόσπτωση του φωτός πάνω στην ύλη χώρου-αναγλύφου διηγείται με ένα ιδιαίτερο τρόπο την πλοκή και την εξέλιξη της ιστορίας. Υποστηρίζει ταυτόχρονα ότι «ένα ακόμα εφόδιο σε αυτή τη συμβίωση είναι ο έρωτας, ο ολοκληρωτικός έρωτας». Έτσι ανάγει τη μυθολογία σε ερωτικό γεγονός. Η επιλογή του θέματος δεν είναι τυχαία, αφού το έργο προοριζόταν να κοσμήσει την είσοδο ενός εμβληματικού κτιρίου, του οποίου ο χώρος της εισόδου του έχει απρόσκοπτη θέα προς την Πλατεία Συντάγματος (Καραγώρηγ Σερβίας 2). Συνομιλεί με τον χώρο και τον επισκέπτη, εφόσον με ένα ιδιαίτερο τρόπο γίνεται αντιληπτό και κατανοητό από την πλειοψηφία των ανθρώπων που το αντικρίζουν.

Η πρόταση του Γιάννη Παππά για το Μέγαρο «Αθήναι» επί της οδού Πανεπιστημίου<sup>24</sup> για μια εξωτερική οριζόντια φρίζα στην όψη του δρόμου (εικ.16α), απεικονίζει σκηνές από την καθημερινότητα του σύγχρονου ανθρώπου. Η σύνθεση είναι ένας συνεχής ρυθμικός χορός χαμηλού αναγλύφου, σχημάτων και σκιών κάτω από το αττικό φως, που ζωντανεύουν μια μονόχρωμη επιφάνεια (εικ.16β-16ια). Ο ρυθμός είναι γρήγορος και οι εναλλαγές σκηνών πολλές, όπως ακριβώς συμβαίνει στην πραγματική ζωή.<sup>25</sup> Η έμπνευση της γεωμετρικής προσέγγισης από τον Παππά είναι επιτυχής και αρμονικά δεμένη με τη γεωμετρία του κτηρίου. Με την πολυμορφία της και την οριζόντια διάταξή της μετριάζει τις διαστάσεις του. Το ύψος δε της ζωφόρου είναι παρόμοιο με αυτό της ανώτερης οριζόντιας ζώνης, που βρίσκεται στους τελευταίους ορόφους, ως επίσπεψη του οικοδομήματος με φέρουσα δομική λειτουργία. Επομένως, αναμενόταν ένας ενδιαφέρων διάλογος γλυπτικής- αρχιτεκτονικής. Ωστόσο, το πραγματικό συνθετικό αποτέλεσμα αφήνει μια ουδέτερη αίσθηση.<sup>26</sup>

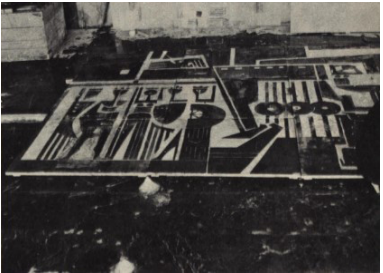


<sup>23</sup> 1965, Αρχιτέκτων: Ιωάννης Βικέλας, **Πάρι Πρέκας**: Σύνθεση χαραγμένη σε αμμοβολή πάνω σε λευκό μάρμαρο 3,00 x 6,50μ.

<sup>24</sup> 1966, Αρχιτέκτων: Δ. Καψαμπέλης, **Γιάννης Παππάς**: Ζωφόρος με ανάγλυφη παράσταση στην πρόσοψη, 26 πλάκες διαστάσεων 160,2 x 105 εκ. με ανάγλυφες πολυπρόσωπες παραστάσεις.

<sup>25</sup> Αντωνοπούλου Ζέττα, *Γιάννης Παππάς 1913-2005: Τα χρόνια της Αιγύπτου*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2014, σελ.156-157

<sup>26</sup> Ο.Π., σελ.158



Εικόνες 15β-15γ: Η σύνθεση του Πάρι Πρέκα κατά τη διάρκεια της εκτελέσεώς της.

Εικόνα 15α: Η σύνθεση του Πάρι Πρέκα στην είσοδο κτιρίου γραφείων στο κέντρο της Αθήνας, πλησίον της Πλατείας Συντάγματος.

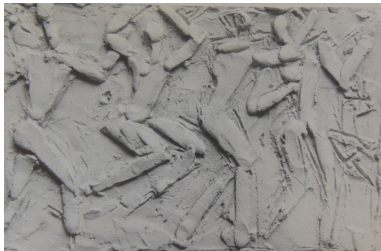




Εικόνα 16α: Άποψη του Μεγάρου «Αθήναι» από την οδό Πανεπιστημίου.



Εικόνες 16β-16ια: Λεπτομέρειες από τις μακέτες εργασίας του Γιάννη Παππά για το Μέγαρο «Αθήναι».



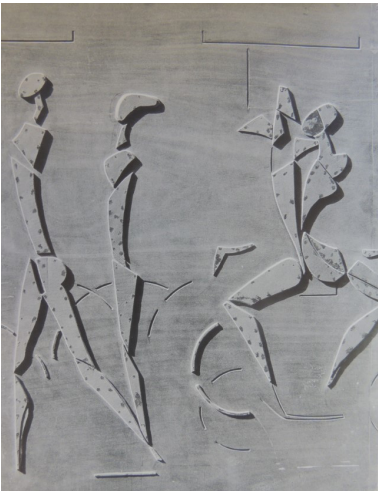




Εικόνες 16β-16γ: Σκηνές από το στήσιμο της φρίζας.



Εικόνες 16δ-16ιε: Λεπτομέρειες από τη σύνθεση της φρίζας.



Στη γλυπτική η δυνατότητα επίτευξης οργανικής σύνθεσης γίνεται μεγαλύτερη όταν χρησιμοποιείται ένα μοναδικό στοιχείο που αλλάζει μορφές και πληθαίνει σε στοιχεία μικρά και μεγάλα, ψηλά-βαθιά, στρογγυλά-μυτερά, συνδυασμένα πυκνότερα ή αραιότερα σε σύνολα ή ομάδες. Αυτό δημιουργεί «ρυθμό μέσα από την εναλλαγή κλιμάκων και σχετικών μεγεθών».

Το γλυπτό που ενσωματώνεται σε ένα αρχιτεκτονικό έργο είτε είναι ελεύθερο και τοποθετείται κοντά στο αρχιτεκτονικό έργο, είτε είναι ανάγλυφο και ενσωματωμένο σ' αυτό. Και στις δύο περιπτώσεις θα πρέπει να συμβαίνει αυτό που διατυπώθηκε πριν. Θα πρέπει δηλαδή η «τάση» που θα δημιουργηθεί από την εναλλαγή των κλιμάκων να υπάρχει και στο γλυπτικό έργο αυτό καθ' εαυτό, αλλά και στο αρχιτεκτονικό, και μια μεταξύ των δύο αυτών πραγμάτων-συνόλων. Μ' άλλα λόγια, το γλυπτό δεν μπορεί να είναι ένα παθητικό διακοσμητικό αντικείμενο, ένα νεκρό σώμα μέσα στο σύνολο που το περιέχει. Πρέπει να είναι ένα ενεργητικό στοιχείο, που συμμετέχει κατά την κλίμακά του στην κίνηση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης.<sup>27</sup>

Σαν μια συνέχεια των εν εξελίξει ανάγλυφων συνθέσεων της δεκαετίας, μια μερίδα καλλιτεχνών επιχείρησε να «επέμβει» στη σύνθεση-σύσταση του **φέροντος οργανισμού** συνθέτοντας πάνω σε αυτόν, ως μετεξέλιξη των παραπάνω ανάγλυφων έργων που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έγκειται στο κατά πόσον τα έργα αυτά χυτεύονται ταυτόχρονα με τον φέροντα οργανισμό ή εκτελούνται σε μετέπειτα στάδιο.

Εκτελώντας με επιτυχία και αφοσίωση το ένα έργο μετά το άλλο, ήταν πλέον κοινώς παραδεκτό ότι τα έργα του Κοσμά Ξενάκη<sup>28</sup> άρχισαν να λαμβάνουν μια ανέλπιστα τρομερή αναγνώριση από το ευρύ κοινό. Η αρχή της δεκαετίας του '60 αποτέλεσε κομβικό σημείο για την απογείωση της μετέπειτα καριέρας του καλλιτέχνη, εφόσον ουκ ολίγα ήταν τα έργα που ξεκίνησαν να του αναθέτονται, με αποτέλεσμα το ένα να διαδέχεται το άλλο με γοργούς ρυθμούς. Ο καλλιτέχνης ξεκίνησε να δραστηριοποιείται στην κατηγορία των μονοκατοικιών, των πολυκατοικιών (συλλογική κατοίκηση), δείγμα του ρεύματος της ευμάρειας και του νεοπλουτισμού που είχε ήδη ξεκινήσει να εξαπλώνεται στις τάξεις του αθηναϊκού κόσμου –παράγωγα του εκσυγχρονισμού και της ανασυγκρότησης που είχε θέσει ως στόχο η τότε κυβέρνηση Κωνσταντίνου Καραμανλή.

Όπως συνήθιζε στην πλειοψηφία των έργων του, έτσι και στην περίπτωση του έργου του για την Οικία Δώβη στη Φιλοθέη<sup>29</sup> (Θησέως 68), ο Κοσμάς Ξενάκης καλουπώνει τη σύνθεσή του πάνω στη φόρμα του τοίχου προκειμένου να χυτευτούν ταυτόχρονα. Πιστός στις συνθετικές του αρχές, ότι δηλαδή ο κánaβος πρέπει να είναι ένα ευέλικτο κινητό στοιχείο που προστίθεται αρμονικά στη στέρεη και ακίνητη σύνθεση, ο καλλιτέχνης επιλέγει να διαιρέσει τον τοίχο σε σύνολα και υποσύνολα (εικ.17ε). Το αποτέλεσμα αυτό προέκυψε μετά από μελέτη της κάτοψης του ισογείου, αλλά και θέτοντας τον εαυτό του στη θέση του παρατηρητή και στον τρόπο που γίνεται αντιληπτή η τέχνη από το ευρύ κοινό. Ήθελε επίσης ο τοίχος αυτός να γίνεται ένα με το χώρο (εικ.17α), γι' αυτό στα σημεία που παρατηρεί πως θα υπάρχει περισσότερος θόρυβος, χρώμα και ανθρώπινη επαφή επιλέγει να κατακερματίζει τους κánaβους του. Δίνει επίσης ιδιαίτερη έμφαση στο επίπεδο και στην ποιότητα του φωτισμού του χώρου κάνοντας πολλές λήψεις φωτογραφιών σε

<sup>27</sup> «Κοσμάς Ξενάκης: Μερικές σκέψεις», *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.62

<sup>28</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Κοσμάς Ξενάκης είχε αποφοιτήσει από τη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ. Πολυτεχνείου. Η πληροφορία ενδιαφέρει σαν βιογραφικό στοιχείο. Προσθέτει περισσότερο στη γνώση του ανθρώπου-Ξενάκη παρά στην κατανόηση του έργου του. Ο Ξενάκης δεν είναι αρχιτέκτονας-ζωγράφος. Η γνησιότητα και η δυναμική της καλλιτεχνικής του ιδιοφυΐας γλιτώνει το έργο του από ένα ορισμένο στυλιζάρισμα που βρίσκεται κανείς συχνά στη ζωγραφική των αρχιτεκτόνων. Ίσως είναι η πολύ ανεπτυγμένη αίσθηση της δομής και του ρυθμού των πραγμάτων που τον ώθησε προς την αρχιτεκτονική. Πάντως όταν, στο Παρίσι, εργαζόταν αρχιτεκτονικό γραφείο, ασκούσε παράλληλα και επίμονα τη ζωγραφική, και όχι σαν πάρεργο. (βλ. Βλ. Ξύδης Γ. Αλέξανδρος, «Πως διαμορφώθηκε το έργο του Ξενάκη», περ. Ζυγός, έτος 1962, τχ. Μάρτιος, σελ.9)

<sup>29</sup> 1960, **Κοσμάς Ξενάκης**: Τοίχος από μεπτόν στο αίθριο κατοικίας, διαστάσεων 5,50 x 2,70 μ.

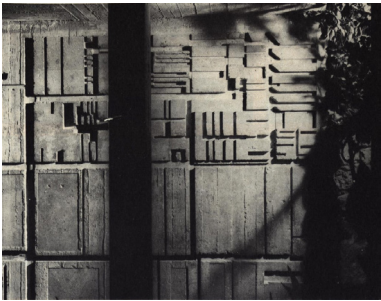


<sup>30</sup> 1962, Αρχιτέκτων: Κλέων Κραντονέλλης. **Κοσμάς Ξενάκης:** Γλυπτός μπετονένιος τοίχος στο καθημερινό της οικίας, διαστάσεων 15,00 x 3,00 μ.

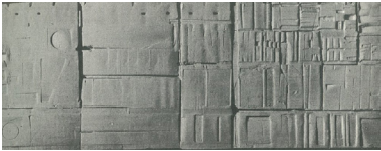
<sup>31</sup> 1962, Αρχιτέκτων: Σάββας Κονταράτος. **Κοσμάς Ξενάκης:** Γλυπτός μπετονένιος τοίχος στην είσοδο της πολυκατοικίας, διαστάσεων 7,00 x 2,60 μ.

<sup>32</sup> Αρχιτέκτων: Σέβα Καρακώστα. **Κοσμάς Ξενάκης:** Ανάγλυφο σε τοίχο της αυλής, έξω από την τραπεζαρία.

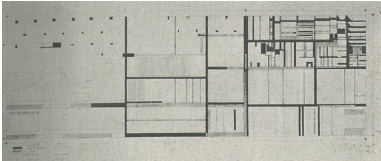
<sup>33</sup> Αρχιτέκτονες: Γραφείο Μελετών Α.Ν. Τομπάζη. **Κοσμάς Ξενάκης:** Ανάγλυφο στον τοίχο του κήπου της κατοικίας.



Εικόνες 17β-17γ: Λεπτομέρεια της σύνθεσης.



Εικόνα 17δ: Μέρος από τη μακέτα εργασίας.

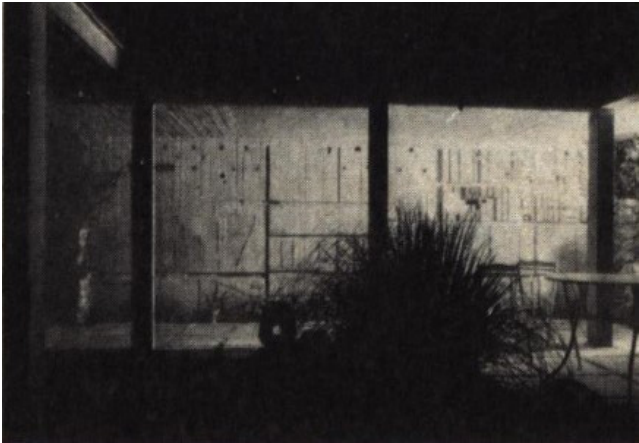


Εικόνα 17ε: Το γραμμικό σχέδιο για τη σύνθεση.

διάφορες στιγμές της ημέρας.

Στην οικία Κραντονέλλη (εικ.18α) ακολουθήθηκε όμοια μέθοδος με την οικία Δώβη<sup>30</sup>, με τη διαφορά ότι στον τοίχο της οικίας Κραντονέλλη ο Κοσμάς Ξενάκης επεμβαίνει και στον οπλισμό του τοιχίου (φέρων στοιχείο), εφόσον πολλά στοιχεία της σύνθεσής του λειτουργούν ως μικροί πρόβολοι στον χώρο (εικ.18β-18στ). Παρόμοια λογική ακολουθεί και ο γλυπτός τοίχος στην είσοδο πολυκατοικίας στο Ψυχικό<sup>31</sup> (εικ.19α). Η διαφορά του με τα παραπάνω έργα έγκειται στο γεγονός ότι ο καλλιτέχνης λειτουργεί ως πομπός –και όχι ως δέκτης-παρατηρητής– ορίζοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο την πορεία του εισερχόμενου σε αυτήν, με τη μέθοδο εσώγλυφων και εξώγλυφων στοιχείων (εικ.19β-19δ).

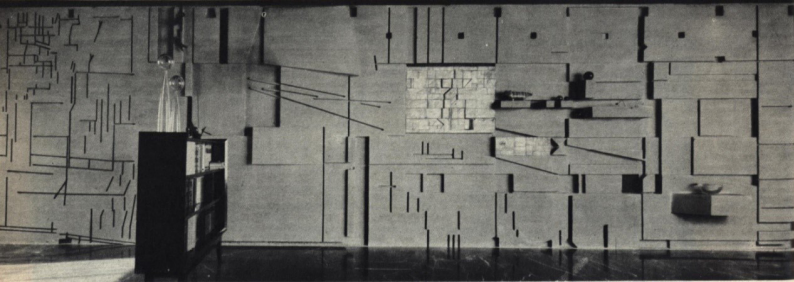
Σε τοίχο της περίφραξης μιας κατοικίας στο Ψυχικό<sup>32</sup> (εικ.20α), ο Κ. Ξενάκης προσπαθεί να αποδώσει την κλίση του αναγλύφου της περιοχής πάνω στη φόρμα του. Σχηματίζει μικρούς και ακανόνιστους όγκους θέλοντας να αναπαραστήσει τον τοίχο που περιέφραττε την πρόσοψη, ο οποίος ήταν κατασκευασμένος από πέτρα. Συνθέτει επίσης μια σειρά από ριζώματα με γνώμονα τη λογική της κατανομής των χρήσεων στην κάτοψη της κατοικίας (εικ.20β). Παρατηρώντας την κάτοψη, διαγράφεται μια φθίνουσα κατανομή των χρήσεων κάθε χώρου –από τις πιο «βαριές» και επίπονες δραστηριότητες στις σχετικά πιο εύκολες– με τον καλλιτέχνη να το αποδίδει με ξεκάθαρο τρόπο (εικ.20α). Άλλη μια περίπτωση ήταν σε μονοκατοικία στη Φιλοθέη<sup>33</sup> (εικ.21β), με τη σημαντική διαφορά ότι ολόκληρο το πίσω μέρος του κήπου διαμορφώθηκε από τον Κ. Ξενάκη, με πρηνή φυτεμένα και τον τοίχο από γυμνό σκυρόδεμα με ανάγλυφες παραστάσεις (εικ.21α). Στην περίπτωση αυτή η φόρμα του γλυπτού ακολουθεί πιστά εκείνη του φέροντος οργανισμού της κατοικίας. Έτσι το γλυπτό λειτουργεί και ως μακέτα εργασίας του καλλιτέχνη.



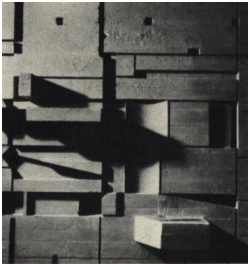
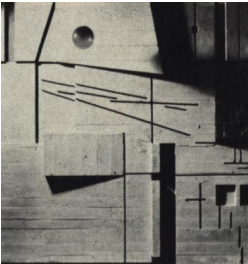
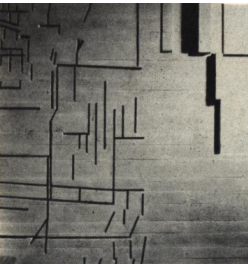
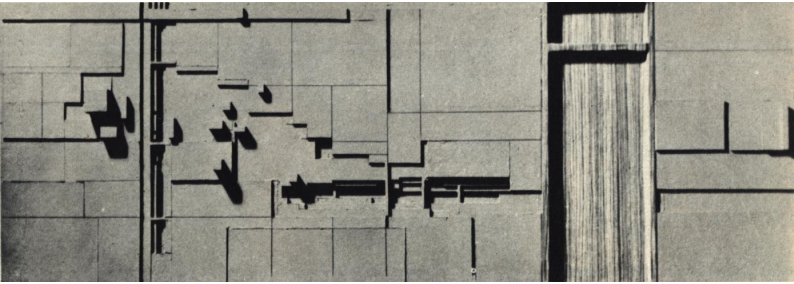
Εικόνα 17α: Η σύνθεση του Κ. Ξενάκη, όπως διακρίνεται από το αίθριο.



Εικόνα 18α: Κάτοψη ισογείου της οικίας Κραντονέλλη.

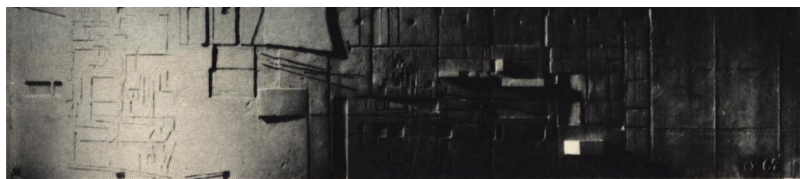
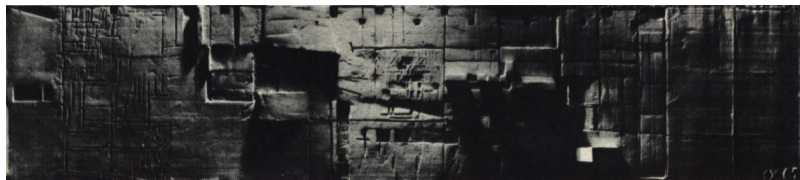


Εικόνα 18β: Άποψη ολόκληρου του τοίχου του καθημερινού.

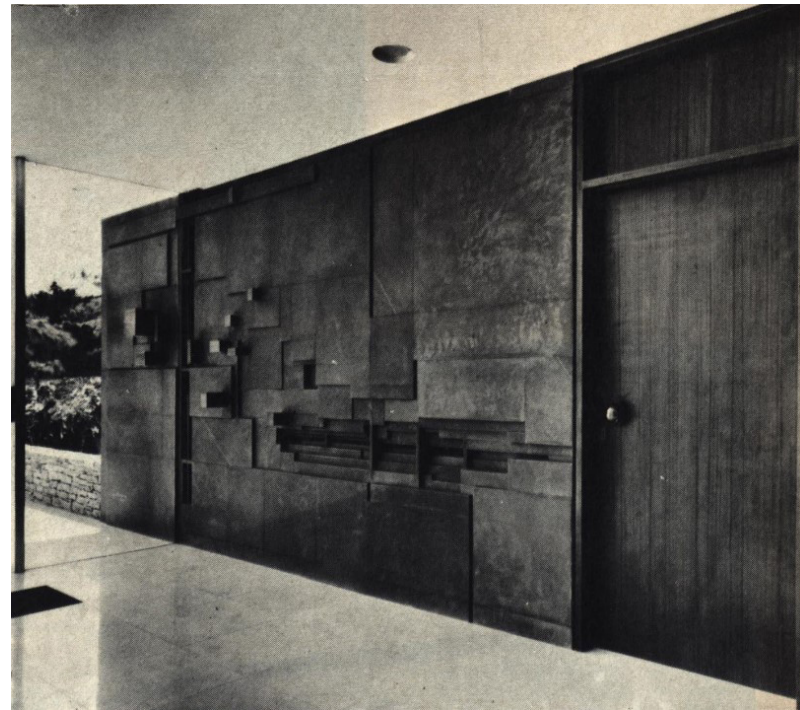


Εικόνες 18γ-18στ: Λεπτομέρειες της σύνθεσης του Κοσμά Ξενάκη.

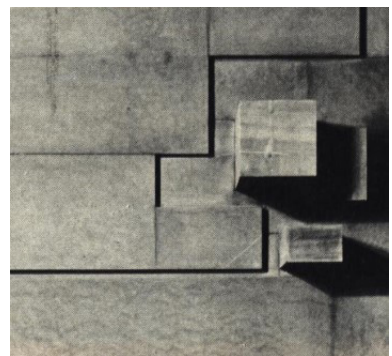
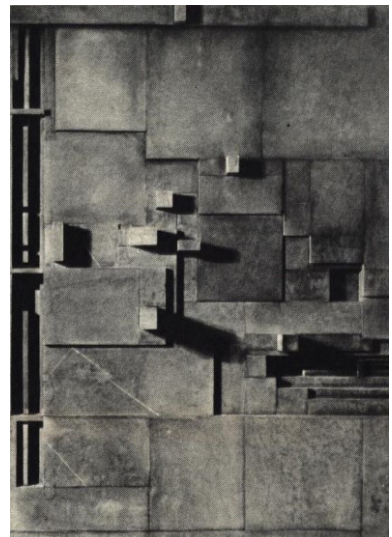
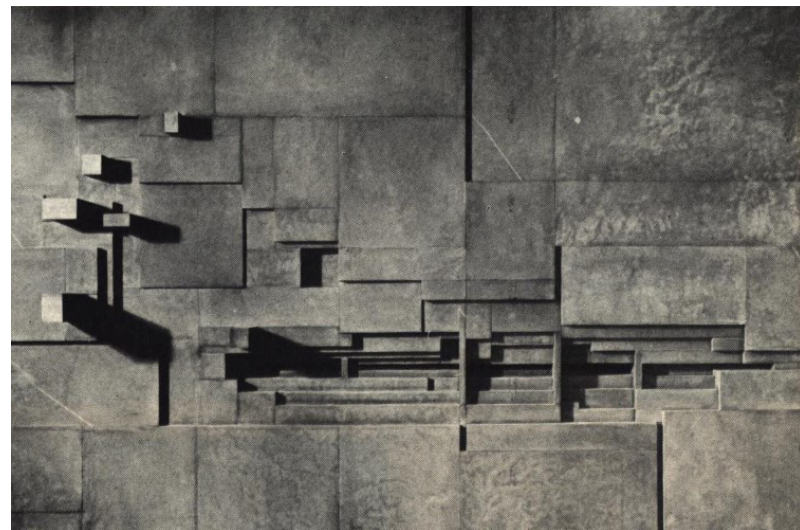




Εικόνες 18ζ-18θ: Μακέτες εργασίας του καλλιτέχνη. Δοκιμές με διαφορετικούς φωτισμούς.

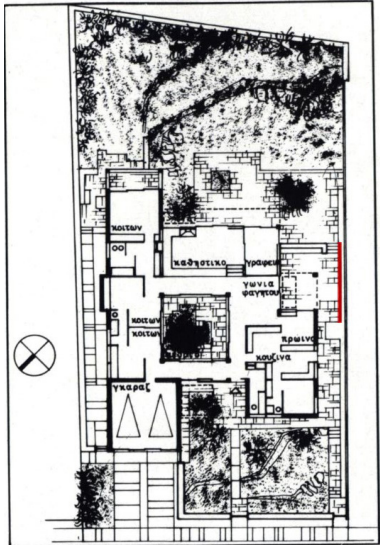


Εικόνα 19α: Η σύνθεση του Κοσμά Ξενάκη, όπως φαίνεται από την είσοδο της πολυκατοικίας.

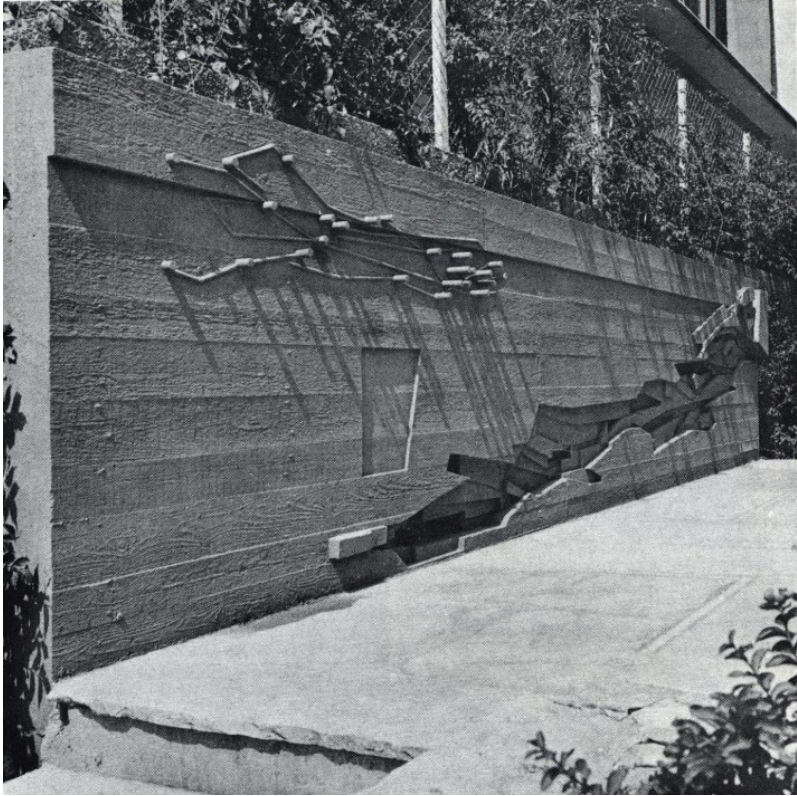


Εικόνες 19β-19δ: Λεπτομέρεια της σύνθεσης.

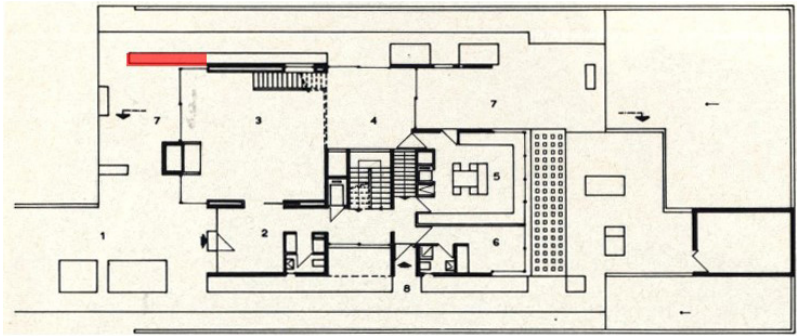




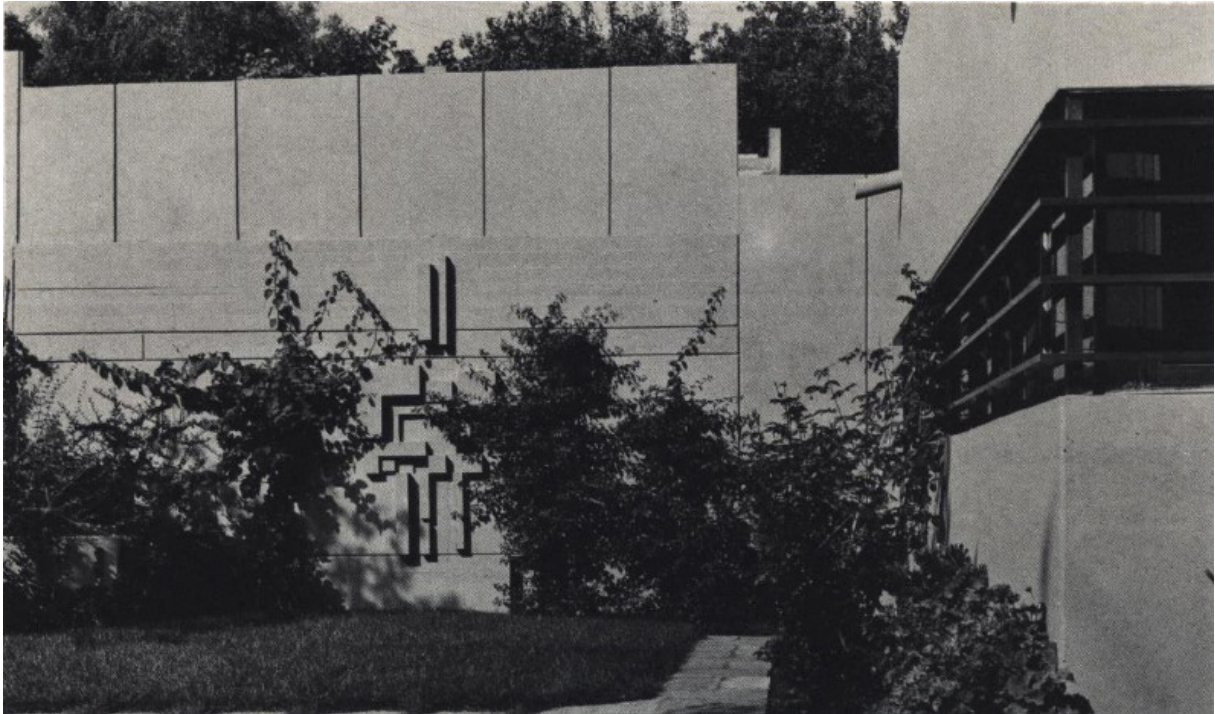
Εικόνα 20α: Η κάτοψη της κατοικίας στο Ψυχικό.



Εικόνα 20β: Το ανάγλυφο του Κοσμά Ξενάκη στον τοίχο της αυλής έξω από την τραπεζαρία.



Εικόνα 21β: Η κάτοψη του ισόγειου της κατοικίας στη Φιλοθέη.



Εικόνα 21α: Ο τοίχος στο πίσω μέρος του κήπου της κατοικίας στη Φιλοθέη.



<sup>34</sup> 1968, Πολιτικός Μηχανικός: Βαγγέλης Σιδέρης. **Δημήτρης Αρμακόλας:** Σύνθεση 60 μ. σε τοίχους από μπετόν.

<sup>35</sup> Ανήκει στην κατηγορία των «Διμορφικών» έργων του Αρμακόλα, στα οποία είναι φανεροί οι επηρεασμοί του από αρχέτυπες μνήμες και μύθους. Μια σειρά από σύμβολα, οριζόντιες και κατακόρυφες χαραζίες αναπαριστούν μια Σίβυλλα, μια Πασιφάη, έναν Ορφέα (βλ. εικ. 22α, 22ε).

<sup>36</sup> 1968, Αρχιτέκτων: Κυριάκος Κυριακίδης. **Δημήτρης Αρμακόλας:** Ανάγλυφα από σκυρόδεμα στους εξωτερικούς τοίχους.

<sup>37</sup> Ανήκει στην κατηγορία των «Μονομορφικών» έργων του καλλιτέχνη και τα σύμβολα που χρησιμοποιεί ακολουθούν παρόμοια λογική με το έργο του για τον κινηματογράφο.

<sup>38</sup> 1961, Αρχιτέκτονες: Προκόπης Βασιλειάδης, Γιώργος Μπόγδανος, Δημήτρης Κουτσουδάκης. **Γιάννης Μόραλης:** Σύνθεσεις για την επένδυση με χρωματιστές πλάκες των τοίχων των υποστέγων, 20 x 20 εκ. η καθεμία.

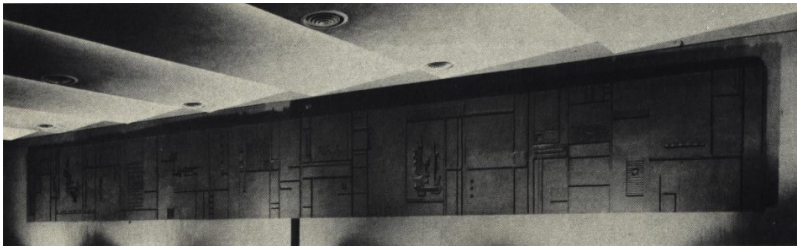
<sup>39</sup> Χρησιμοποιήθηκαν τσιμεντόπλακες σε χρώματα άσπρο, μαύρο, κίτρινο, κόκκινο και μπλε. Η σύνθεση αποτελείται από μια μονάδα που επαναλαμβάνεται, ένα τετράγωνο που χωρίζεται διαγώνια, κι άλλοτε εμφανίζεται μισή και άλλοτε ολόκληρη. Τα μοτίβα αυτά υπαινίσσονται θέματα λιμανιού όπως τα κύματα, οι γλάροι, τα πλοία, τα νεοκλασικά κτίρια του Πειραιά, φουγάρα, πύλες, τα οποία σχηματοποιούνται με μαεστρία ώστε να διατυπώνονται με σαφήνεια μέσα από τους συνδυασμούς των τετράγωνων και τριγωνικών πλακών, σαν puzzle.

Λίγο μεταγενέστερα, και αφού η παρουσία της τέχνης στον φέροντα οργανισμό είχε ήδη δοκιμαστεί σε επίπεδο κτιρίων μικρής κλίμακας (βλ. έργα του Κ. Ξενάκη), η ιδιαιτερότητά της πλέον είχε εισχωρήσει στη συνείδηση της αθηναϊκής φιλότεχνης μάζας με τα θετικά σχόλια να διαδέχονται το ένα το άλλο. Το επόμενο «άλμα» έγινε από τον γλύπτη Δημήτριο Αρμακόλα, ο οποίος πήρε την πρωτοβουλία να επιχειρήσει να εντάξει την προαναφερθείσα μορφή τέχνης σε κτίρια μεγαλύτερης κλίμακας, ως επί τω πλείστω δημόσια.

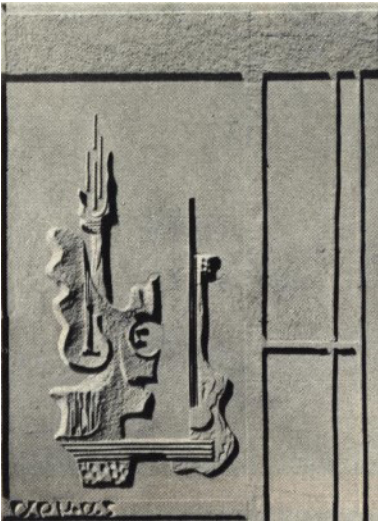
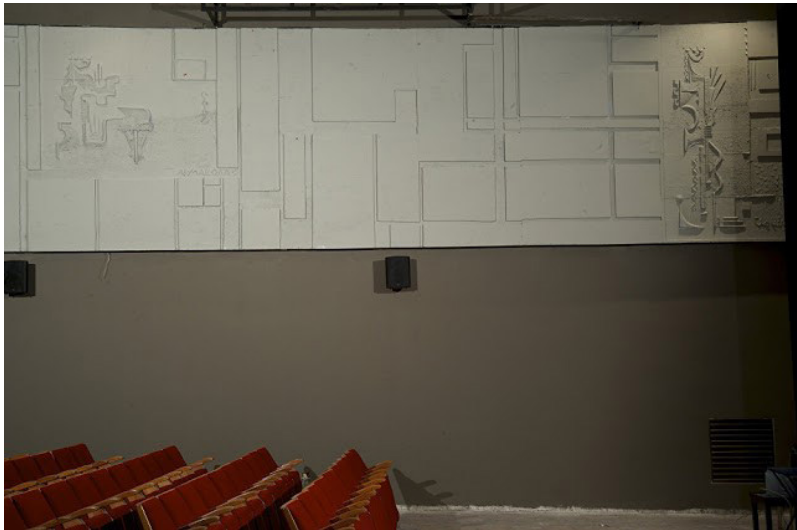
Στην περίπτωση του πολυσυζητημένου –μέχρι και σήμερα– κινηματογράφου «Αλκυονίδς»<sup>34</sup>, το δούλεμα του ξυλότυπου πριν πέσει το μπετόν έδωσε ανάγλυφες μορφές στον καθαρό τσιμεντένιο τοίχο, έτσι που το γλυπτό δεν ήταν πρόσθετο στοιχείο, αλλά μέρος του οικοδομήματος, χωρίς ταυτόχρονα αυτό να σημαίνει ότι έχει φέρουσα ιδιότητα. Εναρμονίζεται και οικειοποιείται πλήρως με τον χώρο, εφόσον είναι το πρώτο πράγμα που παρατηρεί κανείς εισερχόμενος στην αίθουσα προβολών (εικ.22β). Το γεγονός ότι συμμετέχει σε ολόκληρο το μήκος της επιφάνειας του τοίχου (εικ.22α) το ισχυροποιεί εφόσον «ανοίγει» ένα παράθυρο στο παρελθόν, θέλοντας να αντιπαραβάλει τη θέση και τον ρόλο του σημερινού θεατή σε αντίθεση με την αρχαιότητα.<sup>35</sup>

Στο εμβληματικό μαιευτήριο «Λητώ»<sup>36</sup> στο Ψυχικό (εικ.23), ο καλλιτέχνης κάνει ξεκάθαρη αναφορά στην αρχαϊκή τέχνη μέσα από τις μορφές και τα μοτίβα που αποφασίζει να φιλοτεχνήσει στους τοίχους του μαιευτηρίου (εικ.23α-23γ). Στόχος ήταν να επαναφέρει νοητά την αξία της προσφοράς του έργου του ασκληπιείου τονίζοντας την κοινωνική και ανθρωπιστική του διάσταση. Ταυτοχρόνως θέλει να αποδώσει στον ασθενή και στους οικείους του το αίσθημα της φροντίδας, της ασφάλειας και της αλληλεγγύης. Κοσμώντας τους εξωτερικούς τοίχους του κτίσματος προΐδεάζει και καλωσορίζει τους ασθενείς, αλλά και τους επισκέπτες, οικειοποιώντας τους με το χώρο.<sup>37</sup>

Μια διαφορετική προσέγγιση της τέχνης πάνω στο σκυρόδεμα ήταν αυτή που εφάρμοσε ο Ι. Μόραλης για τα υπόστεγα<sup>38</sup> του Οργανισμού Λιμένος Πειραιώς (Ο.Λ.Π.) στην Ακτή Καραϊσκάκη (εικ.24). Κατ’ εκείνον, η ιδανική μέθοδος της σύμπραξης ήταν η προκατασκευή πολλών μικρών πλακών στο εργαστήριο σε ταυτόχρονη εφαρμογή της τέχνης πάνω σε αυτές, και εν τέλει σε μετέπειτα στάδιο η συναρμολόγησή τους στον χώρο που προορίζονται βάσει της αρχιτεκτονικής μελέτης. Το εν λόγω έργο αποτελεί μια από τις πρώτες εργασίες του Μόραλη επάνω σε κτίσμα. Τα τοιχία των υποστέγων λειτουργούσαν ως ανεμοφράκτες και στήριζαν 12 στέγαστρα, πάνω από τα οποία ανέβαιναν οι άνθρωποι για να αποχαιρετήσουν τους ταξιδιώτες και κάτω από τα οποία καθόντουσαν σε πάγκους (εικ.24ε ii). Ο ρυθμός και η χρωματική κλίμακα της σύνθεσης διαμορφώνουν την αισθητική των υποστέγων δημιουργώντας ένα στοιχείο χαράς και ποιικιλίας που συνδιαλέγεται με τους ταξιδιώτες που τα αντικρύζουν καθημερινά.<sup>39</sup>



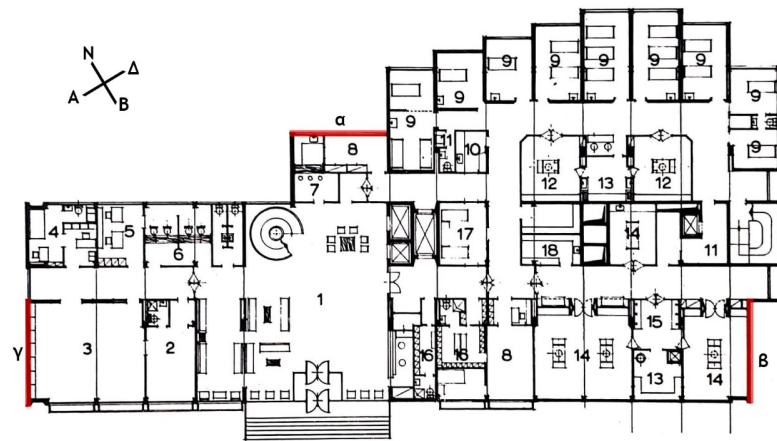
Εικόνα 22α: Ολόκληρη η σύνθεση του Δημήτρη Αρμακόλα.



Εικόνες 22δ-22ε: Λεπτομέρειες της σύνθεσης του Δημήτρη Αρμακόλα.



Εικόνες 22β-22γ: Η αίθουσα προβολών του κινηματογράφου «Αλκυονίδς» με την επιτοίχια σύνθεση του Δημήτρη Αρμακόλα.



Εικόνα 23: Κάτοψη του ισογείου του μααιευτηρίου «Λητώ» στο Ψυχικό.



Εικόνα 23β: Το εσώγλυφο της ΝΔ όψης.



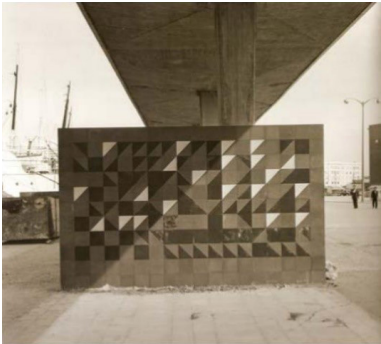
Εικόνα 23α: Εσώγλυφο για τη ΒΔ όψη.



Εικόνα 23γ: Εσώγλυφο για την ΝΑ όψη.

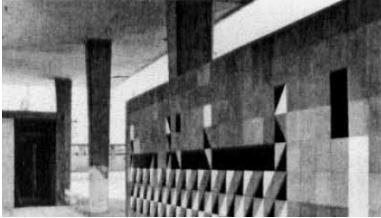


Εικόνα 24: 1960-61, Η κάτοψη των υποστέγων του Οργανισμού Λιμένος Πειραιώς.



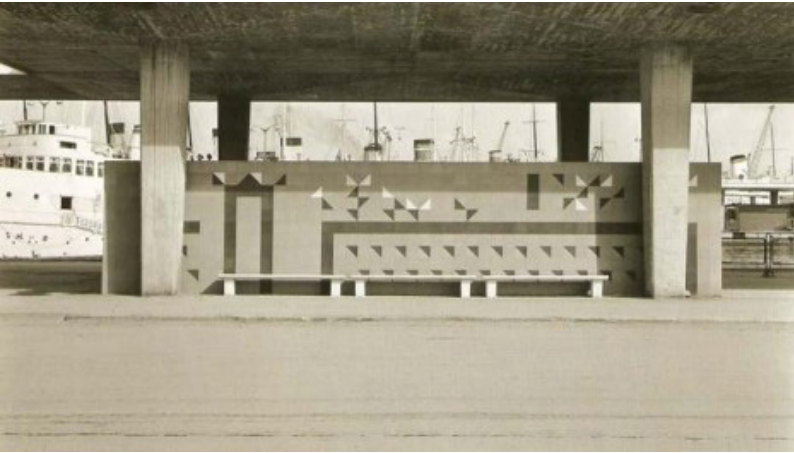
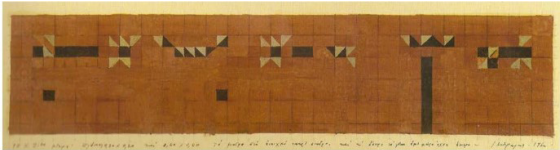
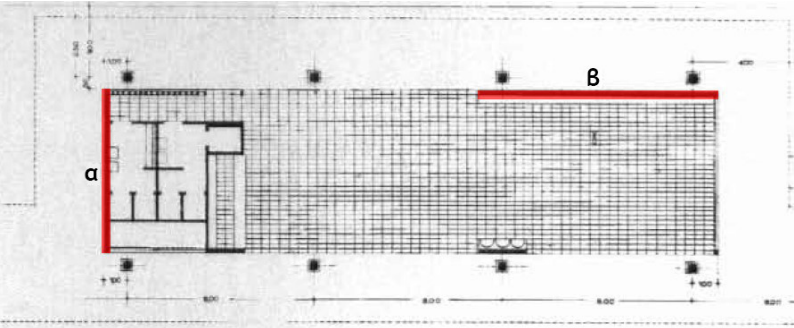
Εικόνα 24α: 1960-61, Η σύνθεση του Ι. Μόραλη για τον πλαϊνό τοίχο.

Εικόνες 24β-24δ: 1960-61, Τα προσχέδια των κεραμικών συνθέσεων του Ι. Μόραλη, με σημειώσεις του ίδιου του καλλιτέχνη.



Εικόνα 24ε i): 1960-61, Λεπτομέρεια του Ι. Μόραλη για τη σύνθεση της πρόσοψης.

Εικόνα 24ε ii): 1960-61, Άποψη των υποστέγων στο λιμάνι.



Παράλληλα, υπήρξαν και οι εικαστικοί που έκαναν το τολμηρό βήμα να επέμβουν στην τρίτη διάσταση του χώρου ενσαρκώνοντας ολοκληρωτικά την γλυπτική στην αρχιτεκτονική σύνθεση: είτε με έργα που προορίζονταν να αξιοποιηθούν ως **διαχωριστικά στοιχεία**, είτε με κάποια άλλα που κατείχαν μια πιο **ανεξάρτητη μορφή** στον χώρο –τοποθετημένα πάντοτε σε συγκεκριμένα σημεία, ύστερα από συνεννόηση μεταξύ εικαστικού και αρχιτέκτονα.

Σε υποκατάστημα αθηναϊκής τραπεζίης<sup>40</sup> (εικ.25α-25δ) ο γλύπτης Θόδωρος δημιουργεί μια σύνθετη σύνθεση που είχε ως στόχο να εμποδίζει τους περαστικούς και τους πελάτες της τράπεζας να παρακολουθούν τους υπαλλήλους που εργάζονται στο μεσώροφo, να επιτρέπει όμως στο φως να διαχέεται στο χώρο πίσω απ’ αυτό. Η λειτουργία και η διάρθρωση του ισογείου της τράπεζας επηρέασε τη σύνθεση. Στο αριστερό μέρος του γλυπτού, που αντιστοιχεί στο βάθος του πάγκου των συναλλαγών, τοποθετήθηκαν στατικά-ορθογώνια στοιχεία. Πάνω από το χώρο των συναλλαγών τα σύρματα με τα μικρά σφαιρικά στοιχεία. Στο δεξί μέρος της σύνθεσης που αντιστοιχεί στο χώρο της κυκλοφορίας τα στρογγυλά-δυναμικά στοιχεία. Η όλη σύνθεση ξεκινώντας από την οροφή καταλήγει στο τόξo του εκκρεμούς που τονίζει τον πάγκo συναλλαγών – στόχο και ουσία μιας τράπεζας.<sup>41</sup> Με τον τρόπο αυτό η σύνθεση διαιρεί τον χώρο σε τρία μέρη, με εμφανή την αναφορά στο τρίτολο αναμονή-διαπραγμάτευση-υλοποίηση.

Άλλη μια εφαρμογή σε τραπεζικό κατάστημα ήταν η περίπτωση του έργου της Ελένης Βερναδάκη για την First National City Bank της Ακτής Μιαούλη στον Πειραιά.<sup>42</sup> Ο τοίχος επάνω στον οποίο αναπτύχθηκε το σχέδιο της καλλιτέχνιδος<sup>43</sup> ήταν ελεύθερος στον χώρο και λειτουργούσε ως διαχωριστικός (εικ.26α). Κύριος στόχος ήταν η εξασφάλιση ιδιωτικότητας και απομόνωσης μερικών γραφείων από τον υπόλοιπο συλλογικό χώρο εργασίας. Η σύνθεση ήταν λιτή, αποτελούμενη από επίπεδες πλάκες και άλλες που έφεραν γεωμετρικά μοτίβα, χαμηλά κυκλικά ανάγλυφα και εσώγλυφες οπές<sup>44</sup>, που δημιουργούσαν κυκλικούς σχηματισμούς<sup>45</sup> (εικ.26γ).

Σε κατοικία στην Κινέτα Αττικής<sup>46</sup> που σχεδίασε ο Γιώργος Μπóngδανος (εικ.27γ), ο γλύπτης Γιώργος Νικολαΐδης συνθέτει για να διαχωρίσει τον ιδιωτικό χώρο από τον ημιιδιωτικό. Το γλυπτό είχε ως στόχο να συμβάλει στην καλύτερη διάρθρωση των χώρων της κατοικίας. Λειτουργεί με διακριτικό τρόπο ως φίλτρο ανάμεσα στην κύρια είσοδο και τον χώρο του καθημερινού (εικ.27ε). Η τοποθεσία του κτιρίου ήταν αυτή που ενέπνευσε τον καλλιτέχνη να χρησιμοποιήσει καθαρές φόρμες στη σύνθεσή του. Κύριο στοιχείο επηρεασμού του καλλιτέχνη αποτέλεσαν οι γεωμετρίες που σχηματίζονται από την αντανάκλαση των ακτινών του ήλιου πάνω στα κύματα της θάλασσας (εικ.27β, 27δ). Συνεπώς, θα μπορούσε κανείς να πει ότι το διαχωριστικό γλυπτό συμβάλλει στην υπόμνηση της φύσης στη σύνθεση του εσωτερικού χώρου.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο μοντέρνος καλλιτέχνης, που νιώθει ότι δεν έχει πια ζωτικούς δεσμούς με την κοινωνία, που δεν παίζει απαραίτητο ή θετικό ρόλο στη ζωή της κοινότητας, αποσύρεται στον εαυτό του και εκφράζει τις δικές του υποκειμενικές καταστάσεις. Περιορίζεται σ’ αυτή την έκφραση και δεν ενδιαφέρεται αν η έκφραση είναι μαζί και επικοινωνία. Από τη στιγμή που

<sup>40</sup> Αρχιτέκτων: Γιώργος Μπóngδανος. **Θεόδωρος Παπαδημητρίου (Θόδωρος):** Γλυπτική σύνθεση ως διαχωριστικό στοιχείο.

<sup>41</sup> *Θέματα Χώρου + Τεχνών 3*, 1972, σελ.134

<sup>42</sup> 1970, Αρχιτέκτονες: Θύμιος Παπαγιάννης, Ιωάννα Μπενεχούτσου. **Ελένη Βερναδάκη:** Σύνθεση και εκτέλεση κεραμικής επένδυσης διαχωριστικού τοίχου.

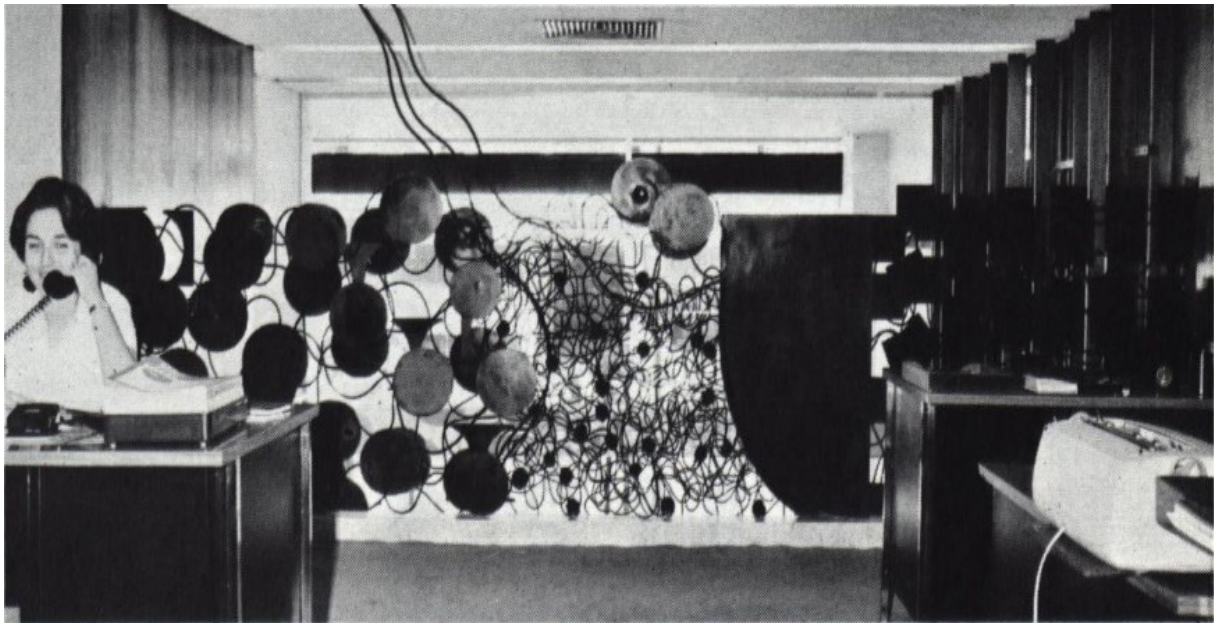
<sup>43</sup> Χρησιμοποιήθηκε πηλός αυτούαλούμενος χρώματος μπλε-τιρκουάζ.

<sup>44</sup> Ανήκει στη σειρά έργων «Νομίσματα».

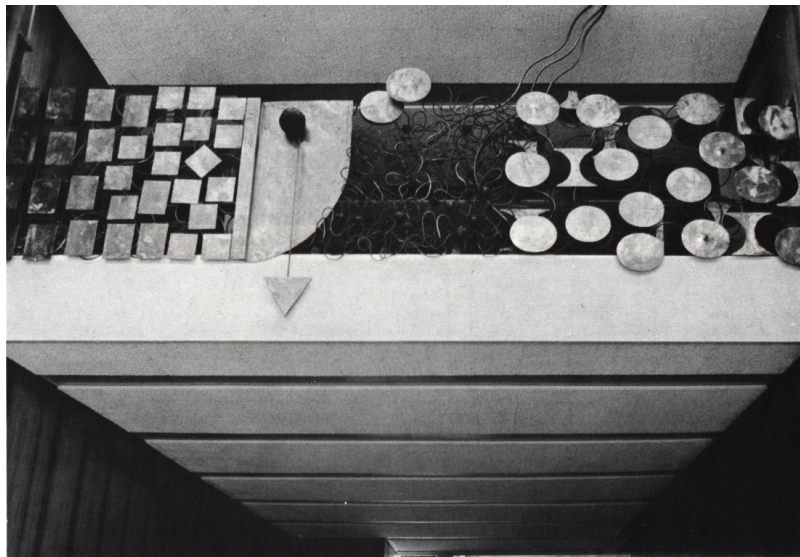
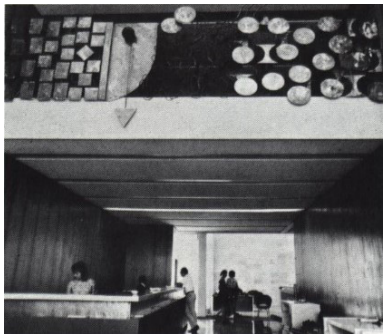
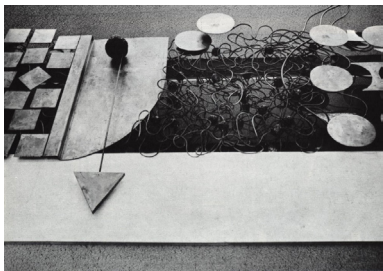
<sup>45</sup> Βλ. «Αρχιτεκτονικές Εφαρμογές», *Ελένη Βερναδάκη*, επιμ. Ευγενία Αλεξάκη, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2016, σελ.425

<sup>46</sup> 1964, Αρχιτέκτων: Γιώργος Μπóngδανος. **Γιώργος Νικολαΐδης:** Σύνθεση από σίδηρο με χάλκινα στοιχεία.





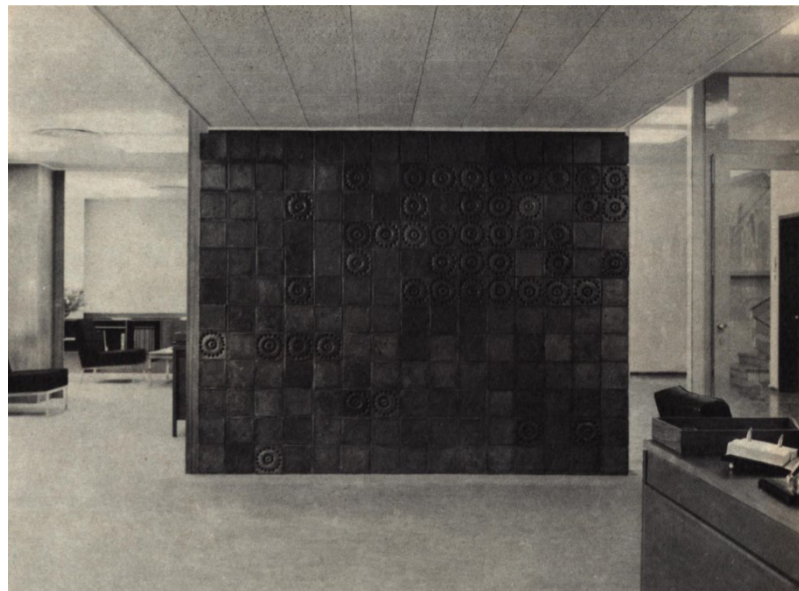
56 Εικόνα 25α: Λήψη από τον ημιώροφο του καταστήματος τραπεζής.



Εικόνες 25β-25δ: Τρεις λήψεις του έργου από τον χώρο του ισόγειου.



Εικόνα 26α: Το εσωτερικό του καταστήματος First National City Bank της Ακτής Μιαούλη.

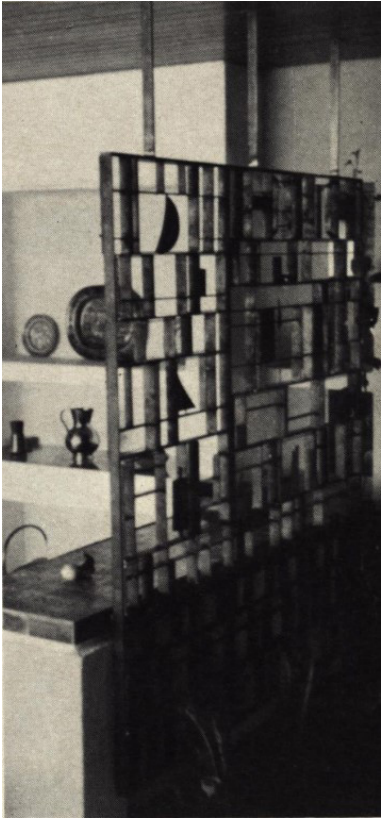


Εικόνα 26β: Ο διαχωριστικός τοίχος της Ελένης Βερναδάκη.



Εικόνα 26γ: Λεπτομέρεια της σύνθεσης της Ελένης Βερναδάκη.

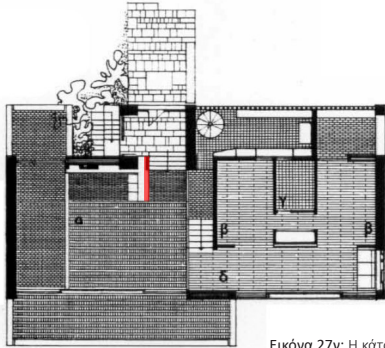




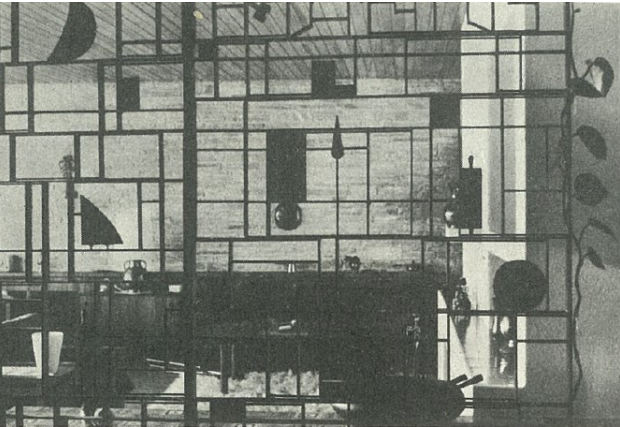
Εικόνα 27α: Πλάγια λήψη του γλυπτού του Γιώργου Νικολαΐδη (σίδηρος με χάλκινα στοιχεία).



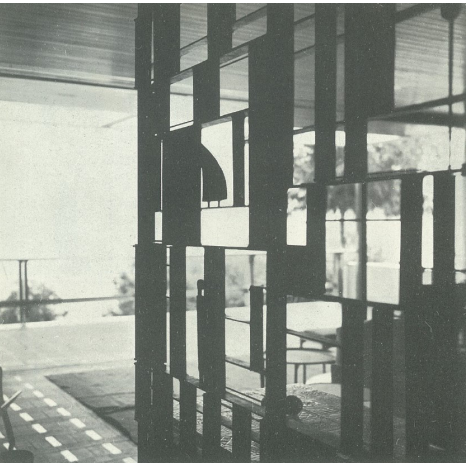
Εικόνα 27β: Λεπτομέρεια του γλυπτού.



Εικόνα 27γ: Η κάτοψη της κατοικίας στην Κινέτα.



Εικόνα 27δ: Λεπτομέρεια του γλυπτού.



Εικόνα 27ε: Το γλυπτό του Γιώργου Νικολαΐδη με θέα τη θάλασσα.



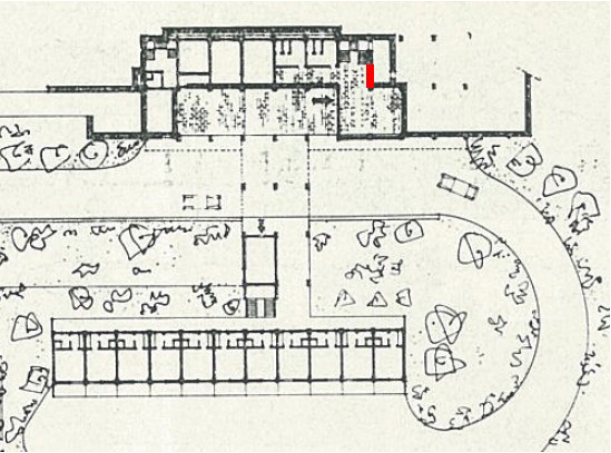
Εικόνα 27στ: Λεπτομέρεια του γλυπτού.

συνειδητοποιήσουν αυτή την κατάσταση, πολλοί καλλιτέχνες πετάνε τα πινέλα τους και ασχολούνται με άλλα πράγματα –με την αρχιτεκτονική, τη δημοσιογραφία ή ακόμα και το εμπόριο.<sup>47</sup>

Από τη στιγμή που ένα έργο γλυπτικής στηθεί ή τοποθετηθεί στον οριστικό τόπο για τον οποίο προορίζεται (αδιάφορο αν την ώρα της δημιουργίας του γλυπτού ο τόπος αυτός υπήρχε μόνο στη φαντασία του γλύπτη), γύρω ή δίπλα του διαμορφώνεται ένας χώρος που καθορίζεται πια από το γλυπτό. Ο χώρος αυτός αποτελεί κατά κάποιο τρόπο αναπόσπαστο τμήμα του γλυπτού.

Πολλές ανεξάρτητες μορφές γλυπτών προέκυψαν από συνεργασίες του γλύπτη Κλέαρχου Λουκόπουλου με τον Άρη Κωνσταντινίδη<sup>48</sup>, κυρίως ως προς την ένταξή τους στην αρχιτεκτονική σύνθεση (εικ.28α-31δ). Την περίοδο της δεκαετίας του '60 οι κοινόχρηστοι χώροι πολλών τουριστικών μονάδων και ξενοδοχείων έμοιαζαν με μικρές εκθέσεις έργων τέχνης, αφού πολλά γλυπτά ήταν αναπόσπαστο κομμάτι είτε της επιτοίχιας σύνθεσης είτε του χώρου του αιθρίου. Τα «Ξενία», όπως και κάθε μονάδα του Ε.Ο.Τ., ακολουθούσαν μια πολιτική προβολής του ελληνικού στοιχείου και πολιτισμού. Χρησιμοποιώντας κατά κύριο λόγο μόνο μέταλλο, ο Κ. Λουκόπουλος δημιουργεί γλυπτικούς όγκους –φανερά επηρεασμένος από το μυκηναϊκό πολιτισμό– που τους επεξεργάζεται όπως οι αρχιτέκτονες τα δομικά στοιχεία των έργων τους.

Παράλληλα, η Φρόσω Μιχαλέα σε μια συνεργασία της με τον Μάνο Μέκιο φιλοτεχνεί ένα ιδιαίτερο γλυπτό για τον χώρο υποδοχής μιας αθηναϊκής πολυκατοικίας<sup>49</sup> (εικ.32α). Ανήκει στις κατασκευές της καλλιτέχνης που εντάσσονται στο χώρο και επιβάλλονται με την κίνηση, το γραφισμό, την ένταση και την καθετότητα και χωρίς να ανατρέπουν τη συμβατική σχέση ανάμεσα στο αντικείμενο και τον φιλοξενούντα χώρο τείνουν να προσλάβουν την αρχιτεκτονική διάσταση.<sup>50</sup> Υπακούει σε απλούς, σαφείς, αυστηρούς κανόνες ρυθμού πρωτόγονων παλμών, κυρίως της νεολιθικής εποχής. Στην προκειμένη περίπτωση το γλυπτό αντιπροσωπεύει τη συνεχή κατακόρυφη κίνηση του διπλανού ανελευστήρα.



Εικόνα 28α: Κάτοψη του Γ' ορόφου του Motel «ΞΕΝΙΑ» Καλαμπάκας, στη στάθμη του οποίου βρίσκεται το γλυπτό του Κλέαρχου Λουκόπουλου. Αρχιτέκτων ο Άρης Κωνσταντινίδης.

<sup>47</sup> Read Herbert, *Η τέχνη σήμερα: για τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1960, σελ.113-114

<sup>48</sup> 1960, ΜΟΤΕΛ «ΞΕΝΙΑ» ΛΑΡΙΣΗΣ Αρχιτέκτων: Άρης Κωνσταντινίδης. **Κλέαρχος Λουκόπουλος:** Γλυπτό στον τοίχο του εστιατορίου (εικ. 28α-28β).

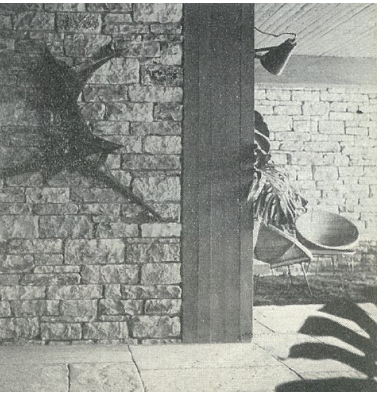
1960, ΜΟΤΕΛ «ΞΕΝΙΑ» ΚΑΛΑΜΠΑΚΑΣ - Αρχιτέκτων: Άρης Κωνσταντινίδης. **Κλέαρχος Λουκόπουλος:** Γλυπτό στον τοίχο του μικρού σαλονιού (εικ. 29α-29β)

1962, ΜΟΤΕΛ «ΞΕΝΙΑ» ΣΤΟ ΠΑΛΗΟΥΡΙ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ - Αρχιτέκτων: Άρης Κωνσταντινίδης. **Κλέαρχος Λουκόπουλος:** Το γλυπτό «Κεκλιμένη Μορφή» στο αίθριο (εικ. 30α-30γ).

1961, ΜΟΤΕΛ «ΞΕΝΙΑ» ΟΛΥΜΠΙΑΣ - Αρχιτέκτων: Άρης Κωνσταντινίδης. **Κλέαρχος Λουκόπουλος:** Το γλυπτό «Σύνθεση» στην εσωτερική αυλή του ισογείου (εικ. 31α-31δ).

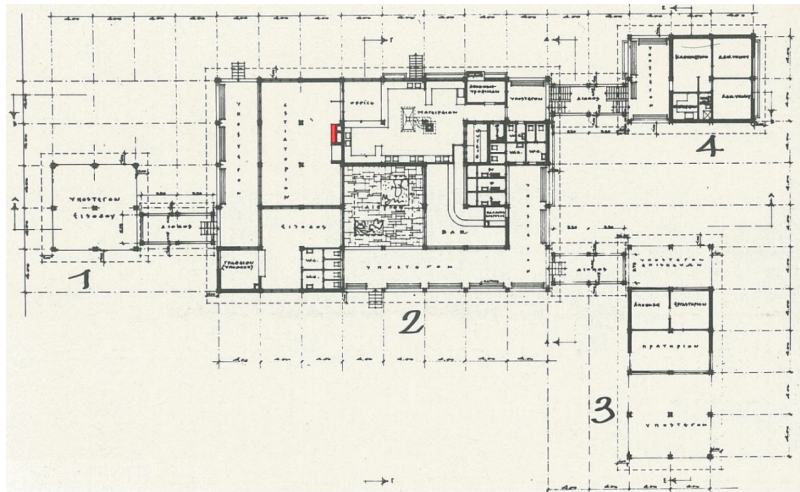
<sup>49</sup> Αρχιτέκτων: Μάνος Μέκιος. **Φρόσω Μιχαλέα:** Γλυπτό από αλουμίνιο με φωτισμό μεταξύ τοίχου και γλυπτού. Διαστάσεις: ύψος 1,80 και πλάτος 1,23 μ.

<sup>50</sup> Βλ. «Μεταμόρφωση 9. Προς μια νέα τέχνη του χώρου», *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου. Η Ελληνική εμπειρία*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού: Εθνική Πινακοθήκη Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 1992, σελ.245

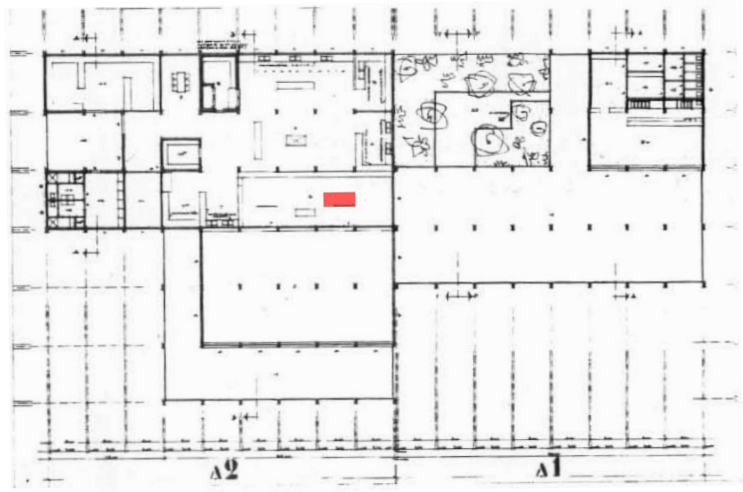


Εικόνα 28β: Γλυπτό του Κλέαρχου Λουκόπουλου για το μικρό σαλόνι.





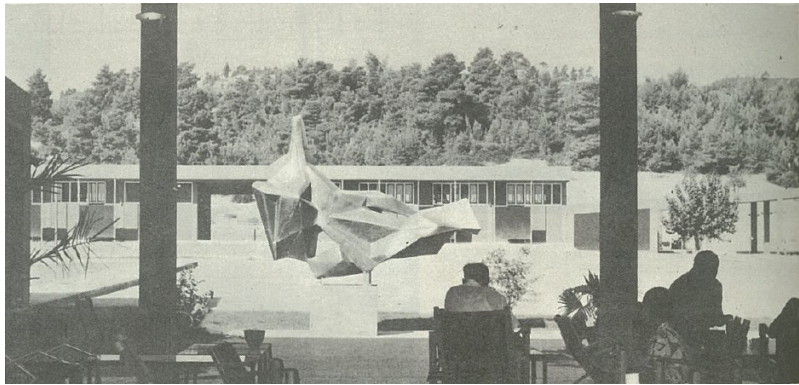
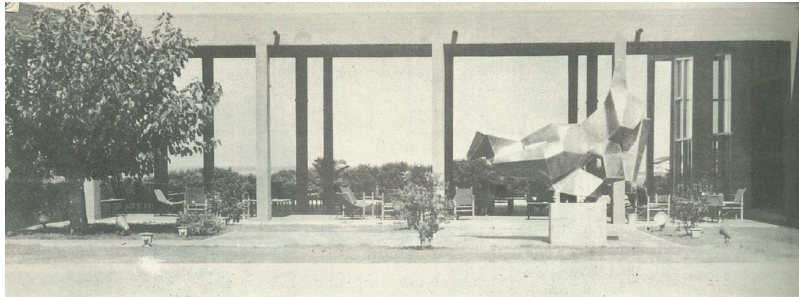
Εικόνα 29α: Κάτοψη ισογείου του Motel «ΞΕΝΙΑ» Λαρίσης. Αρχιτέκτων ο Άρης Κωνσταντινίδης.



Εικόνα 30α: Η κάτοψη του Άρη Κωνσταντινίδης για το κεντρικό κτίριο του συγκροτήματος.

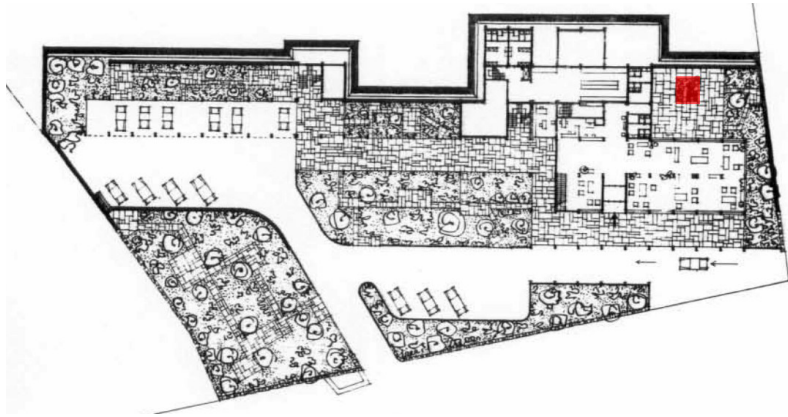
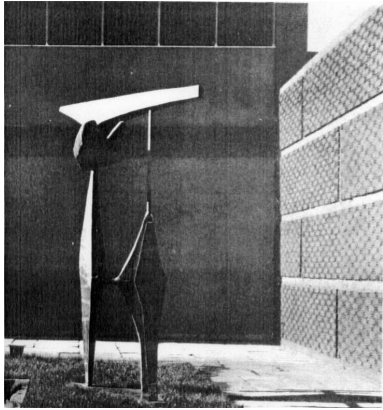


Εικόνα 29β: Το γλυπτό του Κλέαρχου Λουκόπουλου σε πλάγια λήψη.

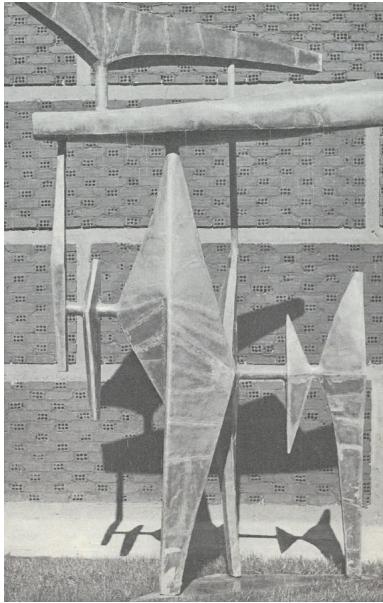


Εικόνες 30β-30γ: Ο χώρος του αιθρίου του «Ξενία» στο Παλιούρι Χαλκιδικής με το γλυπτό του Κλέαρχου Λουκόπουλου.

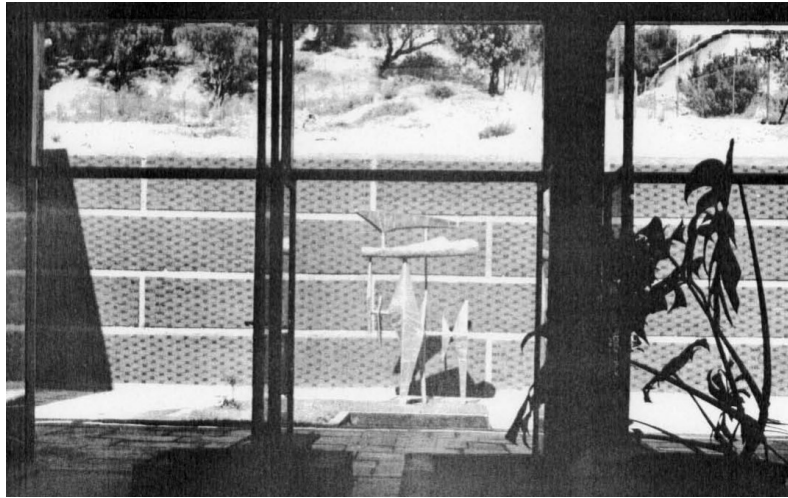




Εικόνα 31α: Η κάτοψη του Άρη Κωνσταντινίδη για το ισόγειο και τον περιβάλλοντα χώρο του Μοτέλ «Ξενία» στην Ολυμπία.



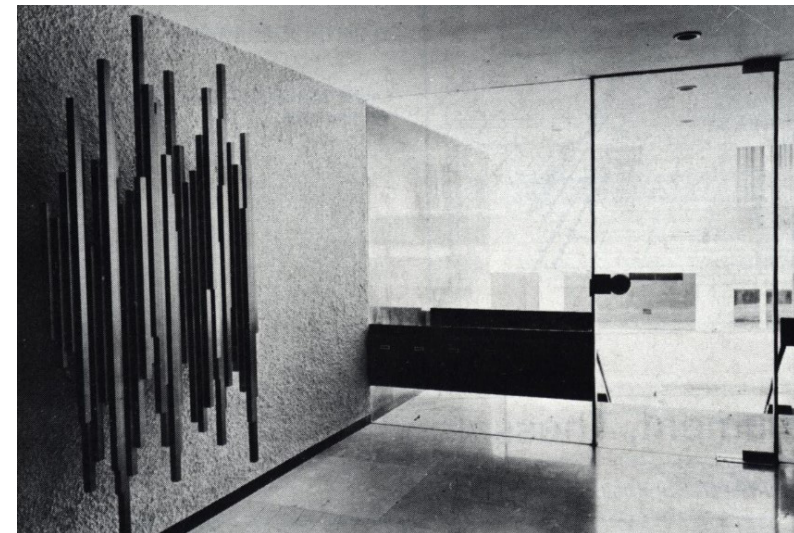
Εικόνες 31γ-31δ: Κοντινές λήψεις του γλυπτού.



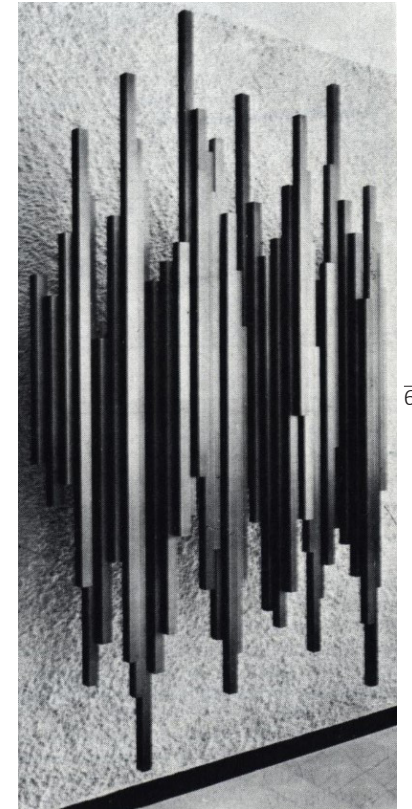
Εικόνα 31β: Η εσωτερική αυλή του ισογείου του Μοτέλ «Ξενία» στην Ολυμπία με το γλυπτό του Κλέαρχου Λουκόπουλου.



Εικόνα 32α: Το γλυπτό της Φρόσως Μιχαλέα. Κατασκευή από αλουμίνιο με φωτισμό μεταξύ τοίχου και γλυπτού.



Εικόνα 32β: Το εσωτερικό της εισόδου της πολυκατοικίας.



Εικόνα 32γ: Λεπτομέρεια της σύνθεσης.



II.γ) Λοιπές εφηρμοσμένες τέχνες στην αρχιτεκτονική σύνθεση

Σε συνέχεια των έργων γλυπτικής, ουκ ὀλίγοι ἦταν ἐκεῖνοι που τόλμησαν να κάνουν το επόμενο «βήμα» το οποίο θα επαλήθευε και πιθανώς να ολοκληρώσει την καθιέρωση της παρουσίας των τεχνών εντός και εκτός των αρχιτεκτονικών συνθέσεων, προϊόν της νέας αντίληψης για την αντιμετώπιση του χώρου σε εικαστικό, αλλά κυρίως σε αρχιτεκτονικό πλαίσιο. Η καινοτομία που παρατηρείται έγκειται στο εξής ζήτημα: ο αρχιτέκτων συνδιτάγεται-συνεργάζεται με τον εικαστικό και ο εικαστικός με τη σειρά του συνεργάζεται με τον τεχνίτη ή τον μάστορα για την εκτέλεση του προσυμφωνηθέντος έργου.

Τα έργα **κεραμικών συνθέσεων** ήταν εκείνα που κατά κόρων «αποгейώσαν» την κατηγορία αυτή –κυρίως κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας–, αφού εμφανίζονται σε κτίρια που υποδέχονται, φιλοξενούν ή χρησιμοποιούνται από ποικίλες κατηγορίες πληθυσμού. Πολλές φορές τα επιλεγθέντα θέματα που συνθέτονται συγκινούν το ελληνικό κοινό (και όχι μόνο), εφόσον για πρώτη φορά η σύγχρονη νεοελληνική τέχνη, σε κάποια έργα, ανακαλεί και επικαλείται την ιστορία αποδίδοντας στο χώρο μνημειακό χαρακτήρα<sup>51</sup> κερδίζοντας το ενδιαφέρον και τον θαυμασμό.

Μεταξύ αρχιτεκτονικής και κεραμικής κυριαρχεί μια αδιάσπαστη σχέση μεταξύ υλικού-μορφής-τεχνικής, από τα αρχέτυπα στις «στοχαστικές» προσαρμογές τους στον τόπο, στην εποχή, στις προθέσεις των δημιουργών και στην ευαισθησία που αναδύεται από το έργο της κάθε μιας από τις δύο αυτές τέχνες.

Είναι γνωστό ότι η κεραμική, όπως και η αρχιτεκτονική, συνδέεται άρρηκτα με τον πολιτισμό και παρακολουθεί σε κάθε εποχή την πολιτισμική εξέλιξη του ανθρώπου. Τα αρχαιολογικά ευρήματα των ανασκαφών επαληθεύουν αυτή την άρρηκτη σχέση.<sup>52</sup>

Στην αρχιτεκτονική η συνθετική διαδικασία βασίζεται στην επίμονη διερεύνηση με σκίτσα, σχέδια με μολύβια, κάρβουνο, πένες, εργαλεία σχεδίασης, collage, μακέτες μελέτης, ώστε ανάμεσα σε εναλλακτικές προτάσεις να επιλέγει εκείνη που, πέρα από τις αρχιμητικές απαιτήσεις του προγράμματος, προσεγγίζει την ουσία του κτίσματος.<sup>53</sup>

Με το χρώμα και τη υφή των κεραμικών, τα δάπεδα, οι επιφάνειες των τοίχων, τα επιλεγμένα δομικά στοιχεία, τα αντικείμενα και τα έπιπλα αποκτούν ιδιαίτερη λάμψη και κέρα από ένθετα αυτόνομα σολιδια γίνονται πολύτιμα στοιχεία, που αναδεικνύουν τον ποιητικό «κόσμο» του έργου. Η κεραμική τέχνη έτσι μένει «σοφά διακοσμητική».<sup>54</sup>

Για το υποκατάστημα της Citibank στην οδό Τσιμισκή στη Θεσσαλονίκη<sup>55</sup> (εικ.33α, 33β), ο Μόραλης προσπαθεί να προσεγγίσει τη Βυζαντινή Θεσσαλονίκη, κυρίως με τη χρήση του κεραμικού υλικού αλλά και των χρωμάτων (καφέ-χρυσό)<sup>56</sup> (εικ.33β-33γ). Αυτή είναι και η εντύπωση που προκαλείται και στα μάτια των

παρευρισκόμενων αντικρίζοντας μια μικρή αναπαράσταση της παλιάς τους πόλης στο εσωτερικό ενός σύγχρονου –τότε– κτιρίου. Τα στοιχεία που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης εναλλάσσονται στο κέντρο της σύνθεσης με ρυθμό, ενώ το παιχνίδισμα των φωτός στις επιφάνειες των κεραμικών πλακών κατέχει και πάλι κυρίαρχο ρόλο στον χώρο για την απόδοση του τελικού αποτελέσματος.

Η κεραμική σύνθεση για το εστιατήριο του αεροδρομίου στο Ελληνικό (Ανατολικό Terminal)<sup>57</sup> (εικ.34β-34γ) ήταν το πρώτο έργο της Ελένης Βερναδάκη που είχε αναλάβει εξ ολοκλήρου για δημόσιο κτίριο, μετά την πρώτη της συνεργασία με τον Γιάννη Μόραλη. Η σύνθεση<sup>58</sup> εκτεινόταν σε ολόκληρο τον μακρύ τοίχο της αίθουσας, ενώ ο απέναντι τοίχος από υαλοπίνακες προσέφερε στους επισκέπτες απρόσκοπτη θέα στον αεροδιάδρομο, τη θάλασσα και τον ορίζοντα. Εδώ, η καλλιτέχτρια δημιούργησε σχέδια με εξώγλυφα και εσωγλυφα γεωμετρικά μοτίβα, στα οποία επαναλαμβάνονταν ρυθμικά, βάσει σχεδίου, σε όλη την επιφάνεια, εναλλασσόμενα με επίπεδες πλάκες.<sup>59</sup>

Σε κατοικία στη Φιλοθέη<sup>60</sup> (εικ.35β-35γ) ο Γιάννης Μόραλης, σε συνεργασία πάντα με την Ελένη Βερναδάκη, επιχειρεί να εισάγει σε αρκετά έντονο βαθμό το ελληνικό στοιχείο<sup>61</sup> διαμέσου της διαρρυθμίσσης της αρχιτεκτονικής του εσωτερικού χώρου. Έχοντας υπόψιν ότι ο χώρος υποδοχής ήταν η «αντανάκλαση» του προφίλ του ιδιοκτήτη της κατοικίας, επιχειρεί να εκτείνει το έργο του στις μέγιστες δυνατές καταστάσεις, με στόχο να αποσπάσει την προσοχή και να κεντρίσει το ενδιαφέρον κάθε επισκέπτη θέτοντας πολλά ανασπιντα ερωτήματα περί έρωτος, τέχνης, ιστορίας και αρχιτεκτονικής. Ομοίως και στην περίπτωση της επιτοίχιας κεραμικής σύνθεσης στην είσοδο διαμερίσματος της οδού Φωκυλίδου<sup>62</sup> (εικ.36α-36β).

Φανερά επηρεασμένη από τις συνεργασίες της με τον Ι. Μόραλη, η Ε. Βερναδάκη χρησιμοποιεί στη σύνθεσή της για το Κέντρο Αναψυχής του Ε.Ο.Τ. στη Βούλα<sup>63</sup> (εικ.37α) πλαστικά γεωμετρικά σχήματα (εικ.37β) που θυμίζουν τμήματα κεραμικών σκευών. Σκοπός ήταν να κυριαρχεί ένα έντονο παιχνίδι φωτός και σκιάσεων στο χώρο και ταυτοχρόνως η τραχιά κεραμική επιφάνεια<sup>64</sup> να μοιάζει να δίνει την εντύπωση στον παραθεριστή ότι πάλλεται.

το κτίριο της Τράπεζας της Ελλάδος<sup>65</sup> αποτελεί μια ιδιόζουσα περίπτωση, εφόσον παραχωρείται στον καλλιτέχνη ο ήδη αρχιτεκτονικά λυμένος χώρος, καλώντας τον να αποδώσει αισθητικό ενδιαφέρον στους χώρους κίνησης και ανάβασης. Ως εκ τούτου, ο Ι. Μόραλης επιλέγει εκ νέου τη λύση των ζωγραφισμένων κεραμικών πλακών για να διακοσμήσει από τη μία την τετράγωνη οδύνη επιφάνεια, με διαστάσεων 4,50x4,50 μ., κι από την άλλη τους τοίχους του κυκλείου-αναψυκτηρίου με πλακίδια διαστάσεων 15 x 20 εκ. Για τον πυθμένα<sup>66</sup> της «λίμνης» (εικ.38β), η οποία περικλείεται σπειροειδώς από το κλιμακοστάσιο, ο καλλιτέχνης λειτουργεί ως αρχιτέκτονας, αφού εντοπίζει τις γεωμετρίες των χώρων πρόσβασης, κίνησης και μετάβασης εντός του κτίσματος και τις κατακερματίζει δημιουργώντας μια νέα «βυθισμένη πολιτεία»<sup>67</sup> (εικ.38α). Ωστόσο, στην περίπτωση του αναψυκτηρίου<sup>68</sup> (εικ.39α-39β) η χρήση επαναλαμβανόμενων στοιχείων, τα οποία παραπέμπουν και στη χρήση του χώρου, λειτουργεί ίσως περισσότερο διακοσμητικά και λιγότερο ως στοιχείο-κομμάτι της αρχιτεκτονικής σύνθεσης αυτού.

<sup>57</sup>1969, Αρχιτέκτων: Eero Saarinen. **Ελένη Βερναδάκη:** Κεραμική σύνθεση και εκτέλεση τοίχου διαστάσεων 3 x 14 μ. με εσώγλυφες και εξώγλυφες πλάκες.

58 Για τις πλάκες της σύνθεσης χρησιμοποιήθηκε  
αυτοαυλούμενη πληθός με οξείδιο του χαλκού (egyr-  
tural paste), σε λαμπερούς μπλε-τιρκουάζ τόνους που  
δημιουργούσαν ένα δυναμικό, χρωματικό, σύνολο. Για  
την περάτωση του έργου χρειάστηκαν συνολικά 858  
χειροποίητες κεραμικές πλάκες διαστάσεων 28 x 17 εκ. η  
καθεμία.

<sup>59</sup> Βλ. «Αρχιτεκτονικές Εφαρμογές», Ελένη Βερναδάκη, επιμ. Ευγενία Αλεξάκη, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2016, σελ.417-418

1965, **Γιάννης Μόραλης**: Επιτοίχια σύνθεση  
ζωγραφισμένη από τον ίδιο πάνω στις πλάκες, δίπλα από  
την κύρια είσοδο. Διαστάσεις 4,25 x 1,70 μ. Κεραμική  
εκτέλεση: **Ελένη Βερναδάκη**

<sup>61</sup> Στοιχεία της κλασικής αρχαιότητας, αρχέτυπα μέλη νεοκλασικών αθηναϊκών κτιρίων, θέματα από τη φύση και το ελληνικό τοπίο είναι η πλειοψηφία των μορφών και των συμβόλων που επέλεξε ο καλλιτέχνης να αποδώσει στη σύνθεσή του.

<sup>62</sup> 1968, Αρχιτέκτων: Τάσος Μπίρης, **Γιάννης Μόραλης**. Επιτοίχια σύνθεση ζωγραφισμένη από τον ίδιο πάνω στις πλάκες, διπλά από την κύρια είσοδο. Διαστάσεις 5,20 x 1,46 μ. Κεραμική εκτέλεση: **Ελένη Βερναδάκη**

<sup>63</sup> 1970, Αρχιτέκτων: Ιωάννης Τριανταφυλλίδης. **Ελένη Βερναδάκη:** Επιτοίχιες κεραμικές συνθέσεις στο εστιατόριο του 1ου ορόφου.

<sup>64</sup> Χρησιμοποιήθηκαν κεραμικές πλάκες υπόλευκου χρώματος, πάνω στις οποίες είχε δημιουργηθεί χαμηλό διακοσμητικό ημικύκλιο ανάγλυφο σε καφέ χρώμα. (Βλ. «Αρχιτεκτονικές Εφαρμογές», Ελένη Βερναδάκη, επιμ. Ευγενία Αλεξάκη, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2016, σελ.423)

<sup>65</sup> 1967, Αρχιτέκτων: Εμμανουήλ Βουρέκας. **Γιάννης Μόραλης:** Σύνθεση με χειροποίητες πλάκες. Κεραμική εκτέλεση: **Ελένη Βερναδάκη**

66 Στον πυθμένα της λίμνης ο Γιάννης Μόραλης επιλέγει να δημιουργήσει μια σύνθεση με χρώματα το μπλε και το μαύρο και θέμα διάφορα αρχιτεκτονικά στοιχεία όπως σπόνδυλοι, φατνώματα κ.λπ. βυθισμένα στο νερό. Τα στοιχεία είναι σχεδιασμένα αφαιρετικά ως κύκλοι, τμήματα κύκλων, γραμμικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται. Η επιλογή των συγκεκριμένων σχημάτων δεν είναι τυχαία.

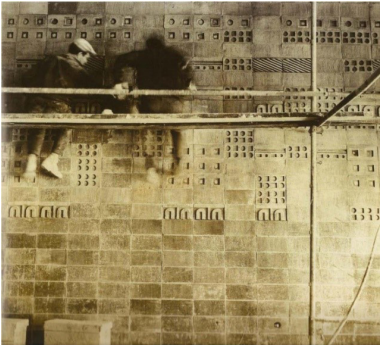
<sup>67</sup> Βλ. έργο του Ι. Μόραλη «Βυθισμένη Πολιτεία»

<sup>58</sup> Ο τοίχος του αναψυκτηρίου επενδύθηκε και αυτός με κεραμικές πλάκες ορθογωνικού σχήματος και δύο χρωμάτων, μπλε και καφέ.





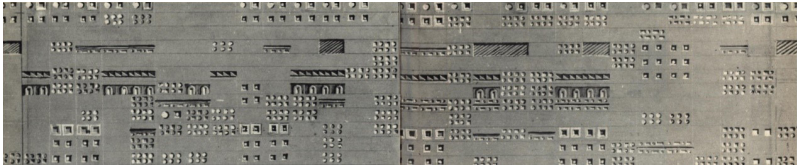
Εικόνα 33α: Ο χώρος του ισόγειου της Citibank στη Τσιμισκή εν λειτουργία, μετά την περάτωση του έργου.



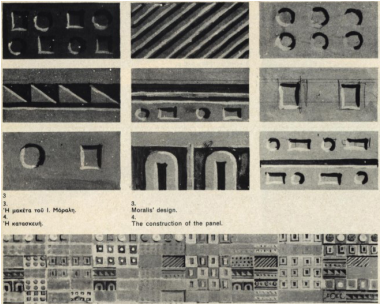
Εικόνες 33β-33γ: Σκηνές από την εκτέλεση του έργου.



Εικόνα 33δ: Λήψη από τον όροφο του καταστήματος.



Εικόνες 33ε-33στ: Προσχέδια του Ι. Μόραλη.



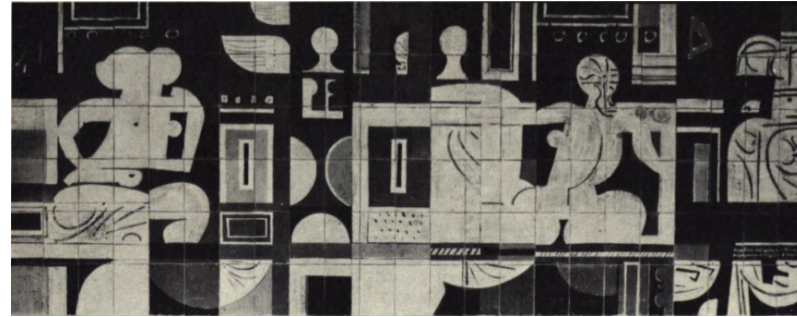




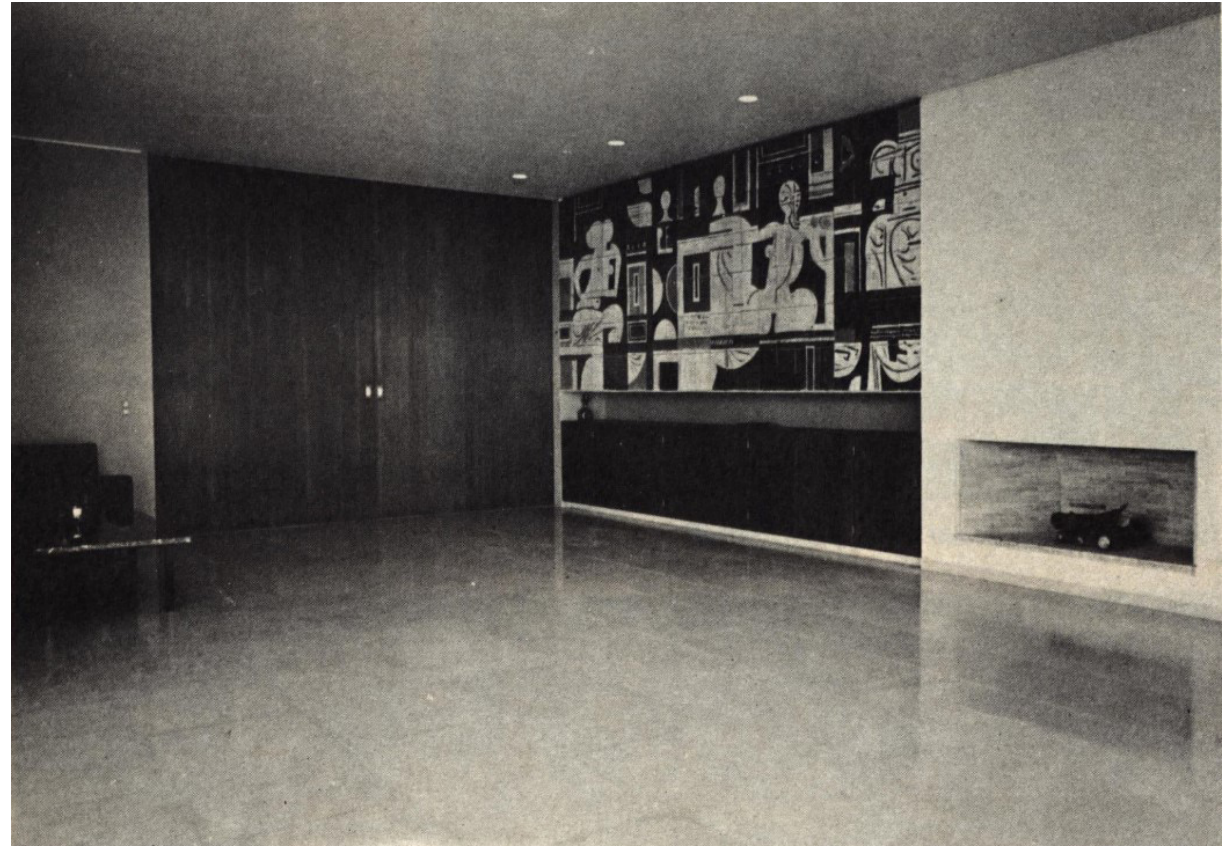
Εικόνα 34α: Λεπτομέρεια της σύνθεσης της Ελένης Βερναδάκη.



Εικόνες 34β-34γ: Λήψεις του χώρου του εστιατορίου του αεροδρομίου στο Ελληνικό.

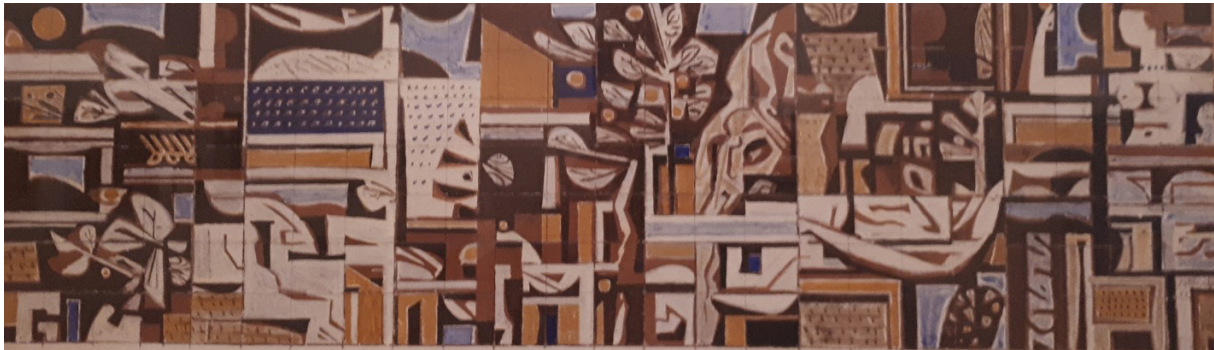


Εικόνα 35α: Λεπτομέρεια της σύνθεσης του Ι. Μόραλη.



Εικόνες 35β-35γ: Ο χώρος της κύριας εισόδου της κατοικίας στη Φιλοθέη.

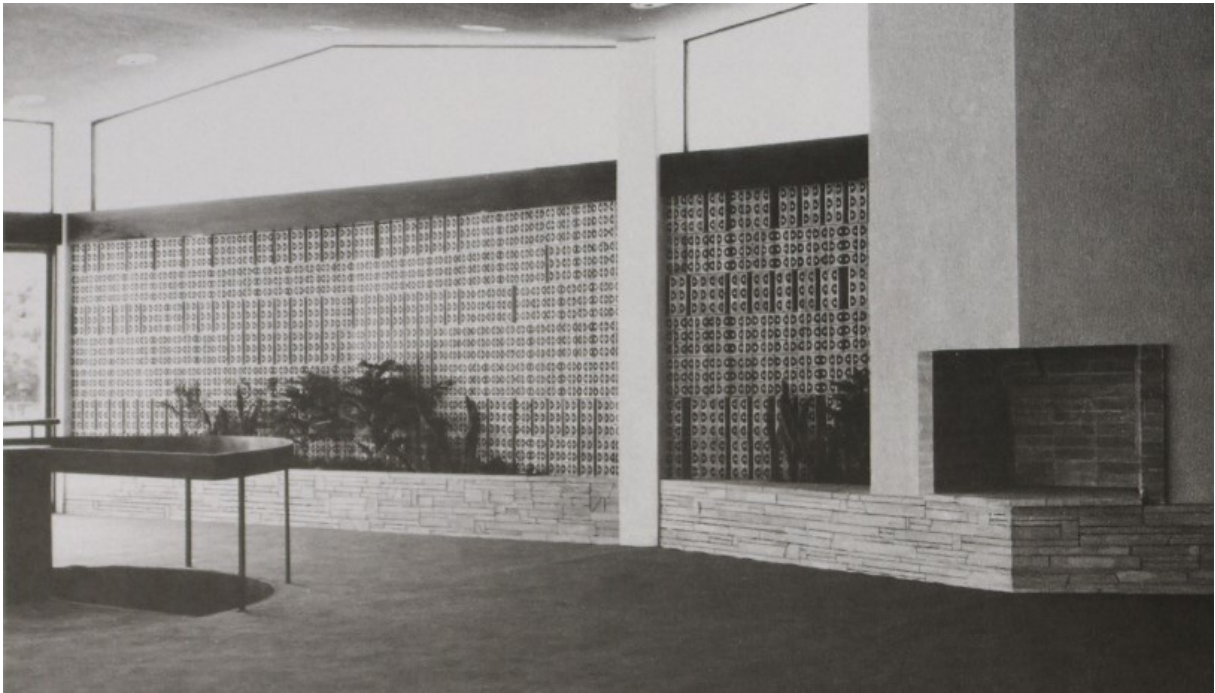




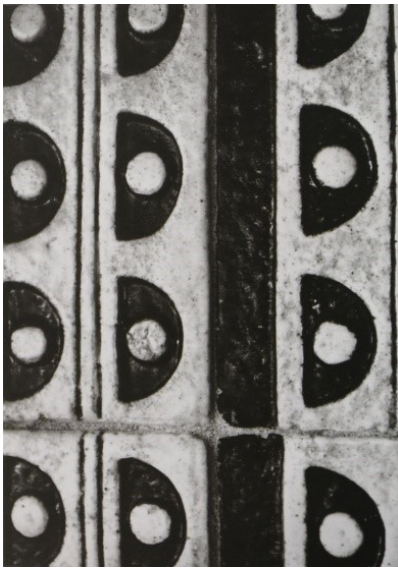
Εικόνα 36α: Το σχέδιο του Ι. Μόραλη.



Εικόνα 36β: Ο χώρος της κύριας εισόδου της οδού Φωκυλίδου.

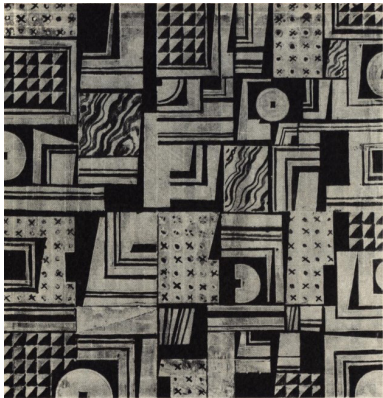


Εικόνα 37α: Οι τοίχοι του εστιατορίου του κέντρου αναψυχής του Ε.Ο.Τ. στη Βούλα.



Εικόνα 37β: Λεπτομέρεια της σύνθεσης των πλακιδίων.





Εικόνα 38α: Λεπτομέρεια του σχεδίου του Ι. Μόραλη.



Εικόνα 38β: Ο πυθμένας της λίμνης.



Εικόνα 39α: Ο χώρος του αναψυκτηρίου.



Εικόνα 39β: Ο διάδρομος που οδηγεί στο αναψυκτήριο.



Εικόνα 39γ: Τα προσχέδια του Ι. Μόραλη.



Εικόνα 39δ: Λεπτομέρεια της σύνθεσης του Ι. Μόραλη.

Λίγο πριν την έλευση της δεκαετίας του '60, και συγκεκριμένα το 1958, το **Ελεύθερο Σπουδαστήριο Καλών Τεχνών (Ε.Σ.Κ.Τ.)** οργάνωσε, για πρώτη φορά στην Αθήνα, την «Εβδομάδα της **Βιτρίνας**». Τέθηκε έτσι στο προσκήνιο ένα θέμα που ποτέ άλλοτε δεν είχε αντιμετωπιστεί σοβαρά: Το θέμα της βιτρίνας από την καθαρά αισθητική του πλευρά. Η εκδήλωση αυτή του Ε.Σ.Κ.Τ. βρήκε αμέσως απήχηση ανάμεσα στον εμπορικό κόσμο, γεγονός που αποδεικνύει ότι το έδαφος ήταν από τότε πρόσφορο για μια τέτοια κίνηση. Από τους τριάντα καταστηματάρχες που πήραν πρόσκληση από το Ε.Σ.Κ.Τ. να μετάσχουν στην «Εβδομάδα της Βιτρίνας», οι είκοσι και πλέον δέχτηκαν ευχαρίστως να διαθέσουν τις βιτρίνες τους επί μια εβδομάδα για να τις διακοσμήσουν οι σπουδαστές της σχολής. Το αποτέλεσμα ήταν θαυμάσιο. Παρουσιάστηκαν βιτρίνες που έκαναν αίσθηση στο κοινό για το φίνο γούστο και την άρτια εκτέλεσή τους. Οι πιο καλές, που άφησαν εποχή, ήταν του «El Greco», της «Etam», της «Ιζόλα» (εικ. 45β) και του Τζαννή. Το πείραμα επαναλήφθηκε τον επόμενο χρόνο, με μεγαλύτερη ακόμη επιτυχία. Οι βιτρίνες που ξεχώρισαν ήταν και πάλι του «El Greco», της «Ιζόλα», της «Etam», του Τζαννή και επιπλέον του Μαγγιώρου, της «Πειραιϊκής Πατραϊκής», του Μουρτζόπουλου (εικ. 40) και του Μαρινόπουλου. Έκτοτε, καθιερώθηκε η ετήσια «Εβδομάδα της Βιτρίνας για τα χρόνια που ακολούθησαν. Κατά το γύρισμα της δεκαετίας, το Ελεύθερο Σπουδαστήριο Καλών Τεχνών, ετοίμασε και την τρίτη εξόρμησή του, που πραγματοποιήθηκε αρχές Ιουνίου. Με το έδαφος ήδη προπαρασκευασμένο από αυτή την προσπάθεια, το τελευταίο δεκαήμερο του Φεβρουαρίου έγινε ο διαγωνισμός βιτρίνας του «Ταχυδρόμου», στον οποίον έλαβαν μέρος, εκτός από νέους καλλιτέχνες, και πολλοί επαγγελματίες διακοσμητές. Θέμα του διαγωνισμού ήταν «Άνοιξη στο Παρίσι»<sup>69</sup>. Εκτός από τις τρεις που βραβεύθηκαν, στο διαγωνισμό του «Ταχυδρόμου» παρουσιάστηκαν και αρκετές άλλες επιτυχημένες βιτρίνες, που όμως δεν κρίθηκαν γιατί είχε περάσει η σχετική προθεσμία. Μεταξύ αυτών ήταν και του καταστήματος «Αφοί Τσιτσόπουλοι» (εικ. 44), που διακοσμήθηκε από τον Χρήστο Πάτση.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Αθλοθέτρια των βραβείων του η εταιρεία «Air France». Η κρίση ανατέθηκε σε επιτροπή στην οποία μετείχαν ο διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης Μαρίνος Καλλιγιάς, ο αρχιτέκτων Άρης Κωνσταντινίδης, ο διακοσμητής Θάνος Μακρής, ο καθηγητής της Σχολής Καλών Τεχνών Γιάννης Μόραλης, ο Σ. Ζάππας ως εκπρόσωπος του Εμπορικού Επιμελητηρίου, ο Θ. Φραγκόπουλος εκ μέρους του Ε.Ο.Τ. και η διευθύντρια του ταχυδρόμου Λένα Σαββίδη. (Βλ. «Αθηναϊκές Βιτρίνες», περ. *Ζυγός*, έτος 1961, τχ. Μάρτιος, σελ.37)

<sup>70</sup> Ο.Π.



ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ «ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΤΗΣ ΒΙΤΡΙΝΑΣ», 1958



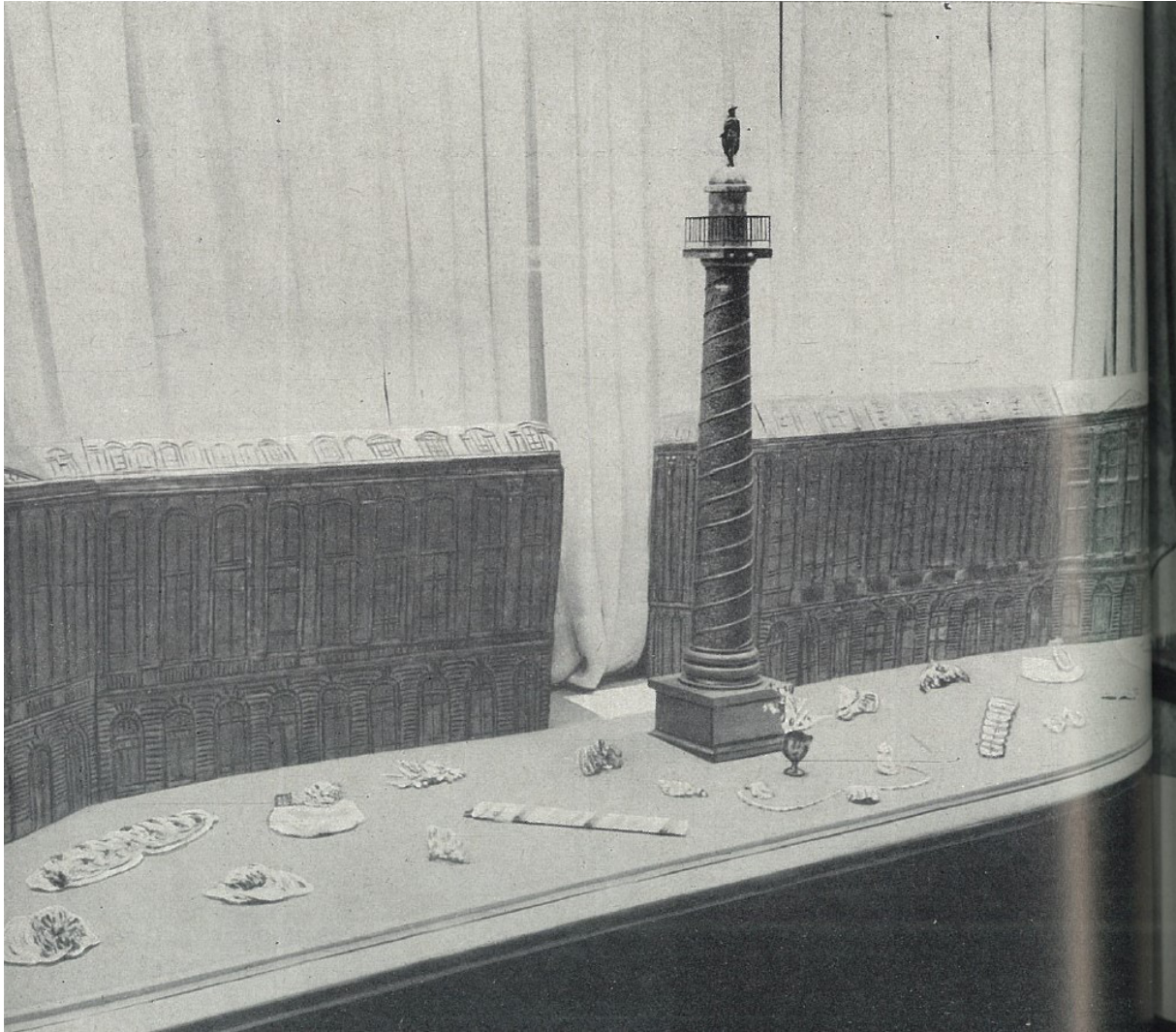
Εικόνα 40: 1958, Βιτρίνα στο κατάστημα Μουρτζόπουλου από τις σπουδάστριες του Ε.Σ.Κ.Τ Λήδα Γαϊτάνου και Μιμικά Πέτσα.

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ «ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΥ» ΜΕ ΘΕΜΑ: «ΑΝΟΙΞΗ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ»



Εικόνα 41: 1958, Η βιτρίνα του καταστήματος Μπαλάσκα. Τρίτο βραβείο του διαγωνισμού του «Ταχυδρόμου». Την επιμελήθηκε ο Γιάννης Δελούδης.



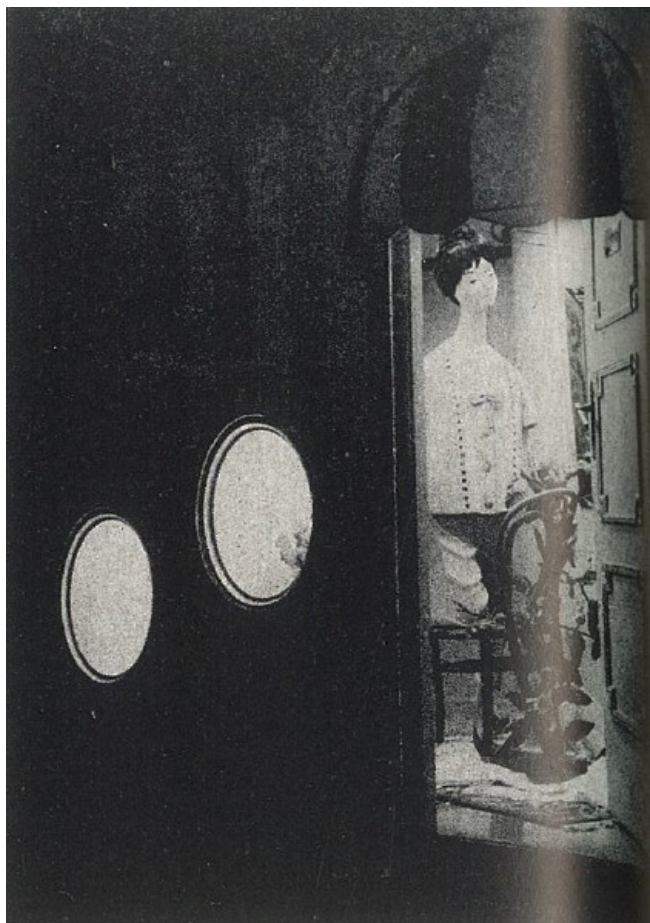


Εικόνα 42: 1958, Η βιτρίνα του καταστήματος Ζολώτα. Δεύτερο βραβείο του διαγωνισμού του «Ταχυδρόμου».



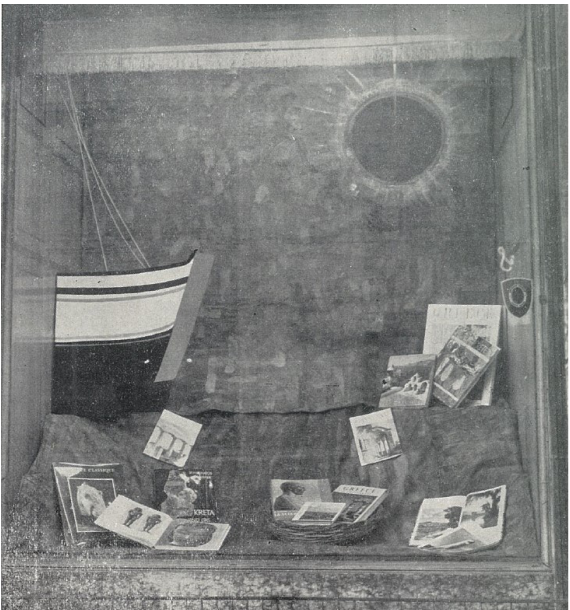
Εικόνα 43: 1958, Η βιτρίνα του καταστήματος Μουριάδη. Πρώτο βραβείο του διαγωνισμού του «Ταχυδρόμου». Την εξετέλεσαν οι μαθήτριες του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου: Μαρία Γιαννίσση, Ιωάννα Κότσικα, Αλίκη Μαζούρη και Ρίτσα Πάσχου.



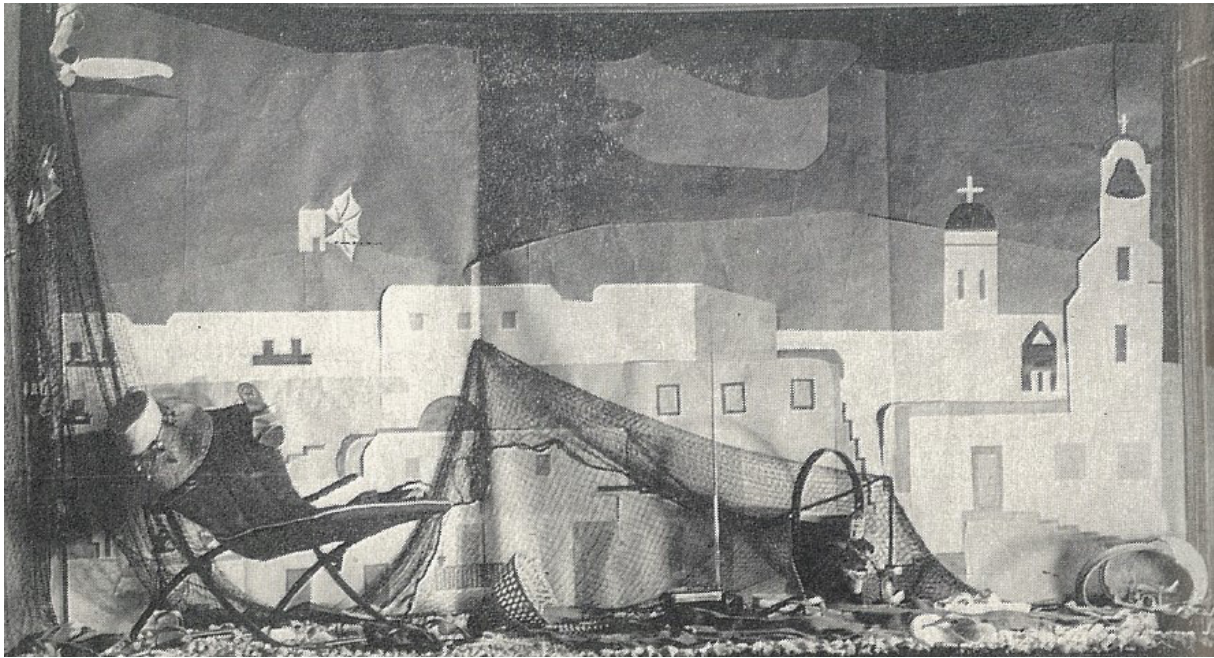


Εικόνα 44: 1958, Τμήμα της βιτρίνα του καταστήματος «Αφοί Τσιτσόπουλοι» (Ερμού και Βουλής). Διεκρίθη αλλά δεν εβραβεύθη γιατί δεν ήταν έτοιμη την ημέρα που είχε οριστεί για την κρίση του διαγωνισμού.

# ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ «ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΤΗΣ ΒΙΤΡΙΝΑΣ», 1961



Εικόνες 45α-45β: 1961, Δύο βιτρίνες διακοσμημένες από σπουδαστές του Ε.Σ.Κ.Τ. κατά την «Εβδομάδα της Βιτρίνας» (1-10 Ιουνίου 1961). Η μια προορίζεται για το βιβλιοπωλείο Ελευθερουδάκη, σύνθεση των σπουδαστριών Ανδρομάχης Ελευθεράτου, Γιούλιας Νικολοπούλου και Ελένης Χατζαντώνη. Η άλλη προορίζεται για την «Ιζόλα» (οδός Πανεπιστημίου), σε σύνθεση Λήδας Γαϊτάνου και Μιμίκας Πέτσα.



Εικόνα 46: 1961, Βιτρίνα του καταστήματος Πετρίδη επί της οδού Πανεπιστημίου. Σχέδια και εκτέλεση της ζωγράφου Τέρψης Κυριακού. Θέμα της το πέδιλο για την πλαζ, κρίση του διαγωνισμού.

Ο 20ος αιώνας υπήρξε συγκλονιστικός στο πεδίο των τεχνών. Αντιλήψεις και θέματα, υλικά και τεχνικές, όλα έχουν υποστεί μια ουσιαστική διαφοροποίηση από τις παραδοσιακές αντιλήψεις. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, μια καινούργια, βαθύτερη ανάγκη πιο σωστής τοποθέτησης της τέχνης μέσα στο κοινωνικό σύνολο, διαφαίνεται όλο και πιο ξεκάθαρα μέσα από τις πολλαπλές εκδηλώσεις της.

Μέσα στην προσπάθεια αυτή, της προσέγγισης της τέχνης με το πλατύτερο κοινό, θα έπρεπε να ενταχθούν και τα έργα που παρήγοντο εν σειρά υπό διάφορες μορφές – λιθογραφία, μεταξοτυπία – και που ακολουθώντας διάφορους τρόπους πιστής αναπαραγωγής ενός έργου τέχνης ή μιας μακέτας ενός καλλιτέχνη και πάντα κάτω από την καθοδήγηση και τον έλεγχο του, κυκλοφορούν σε ένα αριθμό αντιτύπων. Παρόλο που δεν έφεραν τη σφραγίδα του «μοναδικού», εντούτοις παρέμεναν «αυθεντικά» έργα τέχνης. Τα έργα αυτά καθιερώθηκαν με την ονομασία «multiples» ή «πολλαπλά».

Στο χώρο αυτό των «πολλαπλών» ανήκει και η **tapisserie**, η οποία στην προαναφερθείσα δεκαετία γνωρίζει μια αναγέννηση, παρόλο που ο σύγχρονος εσωτερικός αρχιτεκτονικός χώρος δεν έχει πια πρακτική ανάγκη από τις λειτουργικές της ιδιότητες. Φαίνεται όμως ότι εξακολουθεί να χρειάζεται την αισθητική της παρουσία.<sup>71</sup>

Η τοιχογραφία του Ι. Μόραλη για το κέντρο «Ωκεανός» στη Βουλιαγμένη<sup>72</sup>, έδωσε το έναυσμα της έναρξης μιας τάσης για αποτύπωση και αναπαραγωγή των έργων τέχνης που ήταν ενταγμένα στην αρχιτεκτονική σύνθεση, υπό την προϋπόθεση ότι εκεί που θα τοποθετηθεί το αντίγραφό τους θα έχει ληφθεί υπόψιν για το σχεδιασμό του εκάστοτε χώρου. Σε μεταγενέστερο στάδιο, με προτάσεις του για εισαγωγή κάποιων έργων του στην εφηρμοσμένη τέχνη της **tappiserie**, δεν ενήργησε με παρόμοιο τρόπο. Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι δεν έρχεται σε επαφή με τον αρχιτέκτονα, αλλά παραλαμβάνει το έργο –και κάποιες φορές την κάτοψη– από τον ιδιοκτήτη, καλούμενος να επέμβει στον υφιστάμενο σχεδιασμένο χώρο οικειοποιώντας και προσαρμόζοντας την τέχνη του σε αυτόν. Η προαναφερθείσα εφηρμοσμένη τέχνη αφορούσε κυρίως χώρους κατοικιών: είτε σε επίπεδο χώρων σαλονιού/καθημερινού είτε σε χώρους απομόνωσης/κατάκλισης, έχοντας κοινή υπόσταση στον χώρο οπουδήποτε και να τοποθετείτο.

Σε έργο του που τοποθετήθηκε σε τοίχο του καθημερινού αθηναϊκής κατοικίας<sup>73</sup> (εικ. 47γ), η απεικόνιση του ανθρώπινου στοιχείου στο έργο αντιπροσωπεύει την ανθρώπινη επαφή, το διάλογο και γενικότερα τη συνεύρεση των οικοδεσποτών και των φιλοξενουμένων τους στο καθημερινό της κατοικίας.

Ενώ από την άλλη, σε περίπτωση σύνθεσής του για τον τοίχο ενός υπνοδωματίου κατοικίας<sup>74</sup> (εικ. 48γ), το σενάριο του έργου είναι προσαρμοσμένο στη φιλοσοφία της κάτοψης. Ταυτοχρόνως, προβάλλοντας το γυμνό ως αναπόσπαστο στοιχείο του έργου, στέλνει με τη σειρά του τα ανάλογα μηνύματα στους φιλοξενούμενους.

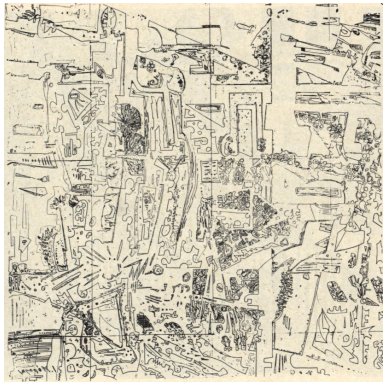
<sup>71</sup> Βλ. Δημακοπούλου Τζούλια, «Νέο είδος «tapisserie» πάνω σε έργα γνωστών Ελλήνων ζωγράφων στην Γκαλερί «Νέες Μορφές», περ. Ζυγός, έτος 1973, τχ. Νοέμβριος - Δεκέμβριος, σελ.85, 88

<sup>72</sup> Βλ. εικ. 1α-1γ

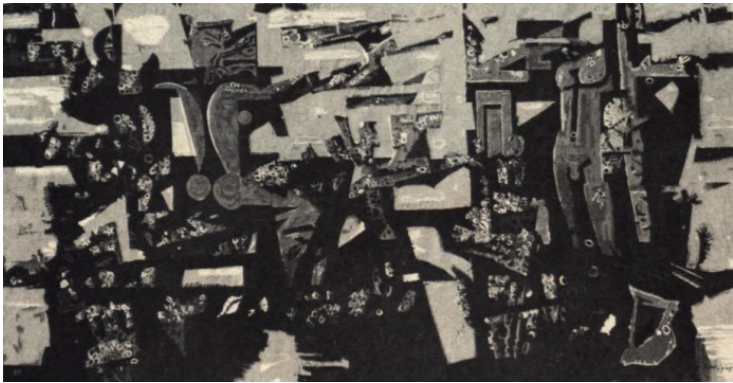
<sup>73</sup> 1960, **Γιάννης Μόραλης**: «Βυθισμένη Πολιτεία». Διαστάσεις 4,25 x 2,46 μ. Εργαστήριο ταπισερί της Βασιλικής Πρόνοιας. Διευθύνων ο **Ι. Φαϊτάκης**.

<sup>74</sup> 1966, **Γιάννης Μόραλης**: Ταπισερί σε τοίχο. Διαστάσεις 2,00 x 1,00 μ. Εργαστήριο ταπισερί της Βασιλικής Πρόνοιας. Διευθύνων ο **Ι. Φαϊτάκης**. Με αφορμή τις επιτύμβιες του συνθέσεις που παρέπεμπαν στην κατάκλιση, ο Γ. Μόραλης συνεχίζει να φιλοτεχνεί παρόμοιες σκηνές με αναπόσπαστό τους στοιχείο το γυμνό, τη φροντίδα και τον έρωτα. Ενισχύει τη σύνθεσή του προσθέτοντας γεωμετρικές που ενσαρκώνουν την έννοια του υπερβατικού, θέλοντας να αποδώσει την ψευδαίσθηση ενός ονείρου.





Εικόνα 47α: Το προσχέδιο του Ι. Μόραλη.



Εικόνα 47β: Λεπτομέρεια της σύνθεσης.



Εικόνα 47γ: Άποψη του καθημερινού αθηναϊκής κατοικίας.



Εικόνα 48α: Το προσχέδιο του Ι. Μόραλη για τη σύνθεση στον τοίχο του υπνοδωματίου.



Εικόνα 48β: Λεπτομέρεια της σύνθεσης.





Εικόνα 48γ: Ο τοίχος του υπνοδωματίου.

Η προσπάθεια ανάδειξης των βιομηχανικών επιτευγμάτων της Ελλάδας είχε ξεκινήσει από τις πρώτες συμμετοχές σε διεθνείς εκθέσεις στις αρχές της δεκαετίας του '50. Επιζητώντας την επούλωση των πληγών που είχε αφήσει η κατοχή και ο εμφύλιος, το κοινό αίσθημα ζητούσε την προβολή της Ελλάδας ως χώρα σε φάση εκβιομηχάνισης. Επομένως τα ελληνικά περίπτερα όφειλαν να αναδεικνύουν αυτή την ωραιοποιημένη εικόνα τουλάχιστον ισοδύναμα με την ρεαλιστική εικόνα του τουριστικού παραδείσου. Αντιθέτως, το **εικαστικό κομμάτι των περιπτέρων** αποτελούσε κατά γενική παραδοχή και την πιο πετυχημένη επιλογή σε όλες τις ελληνικές συμμετοχές σε διεθνείς εκθέσεις του '50, και κυρίως του '60.<sup>75</sup> Σημειώνεται ότι την «επανάσταση» στον προαναφερθέν τομέα έκανε η Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης (Δ.Ε.Θ.) με την εφαρμογή ποικίλων μορφών τέχνης εντός και εκτός των περιπτέρων. Ακολούθησαν και άλλου είδους εκθέσεις, τουριστικές και μη, σε Ελλάδα και εξωτερικό όπως π.χ. η Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης.

Στη διαδικασία της διαμόρφωσης και σύλληψης των τεσσάρων όψεων του περιπτέρου της καπνοβιομηχανίας «Παπαστράτος ΑΒΕΣΣ»<sup>76</sup>, κάθε όψη είχε ιδιαίτερη σημασία στην αντίληψη τόσο του αρχιτέκτονα, όσο και του Θ. Μακρή. Έτσι, λαμβάνοντας υπόψιν τις προσβάσεις, τον προσανατολισμό και τις χρήσεις που θα φιλοξενούσε κάθε πλευρά του περιπτέρου συνθέθηκε το έργο που θα κοσμούσε καθεμία από αυτές (εικ.49α-49β). Κεντρικά στοιχεία της σύλληψης της σύνθεσης αποτέλεσαν οι έννοιες του ταξιδιού και της παγκοσμιοποίησης, καθώς η εταιρεία είχε βλέψεις επέκτασής της στο εξωτερικό.

Σε σύνθεση των Θεόδωρου Παπαγιάννη και Ισμήνης Καπάνταη στο εσωτερικό τοιχίου σε περίπτερο της Δ.Ε.Θ.<sup>77</sup> που οι ίδιοι σχεδίασαν (εικ.50γ), το έργο έχει μια ιδιαίτερη σχέση με τον χώρο. Όντας ο μοναδικός όγκος του εσωτερικού του περιπτέρου, η τοποθέτησή του σε κεντρικό σημείο ενός ελεύθερου χώρου τον καθιστούσε στο επίκεντρο της προσοχής (εικ.50α). Στην επιφάνεια που περιέβαλλε τις τρεις ακμές του υπήρχε υδάτινο στοιχείο, που αποτέλεσε έμπνευση για τους καλλιτέχνες ωθώντας τους να δημιουργήσουν ένα γλυπτό που αποσκοπούσε στη συνέχιση της ροής του ύδατος πάνω σε αυτό. Συνεπώς, ενώ η σύνθεσή ουσιαστικά εκτεινόταν μονάχα σε μια διάσταση, εντούτοις δημιουργούσε ταυτόχρονα και μια ροή που συνδεόταν ιδεατά και με άλλες διαστάσεις<sup>78</sup> του χώρου.

Όσον αφορά το περίπτερο «Διόνυσος»<sup>79</sup> στον Λόφο του Φιλοπάππου, το γεγονός ότι ο Πρ. Βασιλειάδης ζήτησε από τον Μόραλη τη συνδρομή του εγκαίρως πριν ακόμα τελειώσει η αρχιτεκτονική μελέτη, δείχνει τη συνεργασία που μπορεί να έχει εν τω γεννάσθαι η αρχιτεκτονική με την τέχνη, έτσι ώστε να είναι οργανικά δεμένες μεταξύ τους. Συγκεκριμένα, συζήτησαν όλες τις δυνατότητες που προσέφερε το έργο για τις καλλιτεχνικές επεμβάσεις του Μόραλη και έτσι συναποφάσισαν, επί του σχεδιαστηρίου, τα δομικά μέλη που θα αναλάμβανε να κοσμήσει, μια δουλειά που περατώθηκε το 1963. Συγκεκριμένα:

**α.** Σύνθεση για τον τοίχο πίσω από το μπαρ. Διαστάσεις 6,40 x 2,35 μ. (εικ.51α)

**& β.** Τοιχογραφία αριστερά του μπαρ, διαστάσεων 75,50 x 65,50 εκ. (εικ.51β)

Ανέλαβε να διακοσμήσει τον τοίχο πίσω από το μπαρ με μία ακόμη κεραμική σύνθεση<sup>80</sup> από τη χρόνια συνεργάτιδά του και κεραμίστρια Ελένη Βερναδάκη.

<sup>75</sup> <https://www.citybranding.gr/2012/04/1950-1967-1.html>

<sup>76</sup> 1963, Αρχιτέκτων: Νίκος Καλογεράς, Διακοσμητής: **Θάνος Μακρής**. Πολιτικός Μηχανικός: Νίκος Αναγνωστόπουλος

<sup>77</sup> 1970, **Θεόδωρος Παπαγιάννης, Ισμήνη Καπάνταη**: Ορειχάλκινο γλυπτό σε τοίχο περιπτέρου

<sup>78</sup> Οπτικά: με τις τρεις διαστάσεις του χώρου. Ακουστικά: με τη ροή του τρεχούμενου ύδατος

<sup>79</sup> 1963, Αρχιτέκτων: Προκόπης Βασιλειάδης. **Γιάννης Μόραλης**: Συνθέσεις για μερικές επιφάνειες του φέροντος οργανισμού και δαπέδων. Κεραμική εκτέλεση: **Ελένη Βερναδάκη**

<sup>80</sup> Στη σύνθεση αυτή εισάγει μερικά στοιχεία πιο παραστατικά: φιγούρες γυναικείες σε ένα μπαλκόνι, πόρτες, γρίλιες και μια νεκρή φύση, τα οποία αποδίδονται με αρχιτεκτονική ματιά και όχι σαν στοιχεία ενός πίνακα κρεμασμένου στον τοίχο. Τα χρώματα είναι σε τόνο γενικά συγκρατημένο, ζεστές αλλά σκούρες τέρρες, λίγο μπλε σκούρο, μαύρο και δύο-τρεις χτυπητοί τόνοι κίτρινο.

<sup>81</sup> Τα μοτίβα αυτά εντάσσονται μέσα σε ένα κάναβο και αποτελούνται είτε από σταυρούς, είτε από κουκκίδες, είτε από τετράγωνα.

<sup>82</sup> Οι λωρίδες αυτές σχηματίζουν ένα είδος μωσαϊκού με ορθογωνικά και καμπύλα σχήματα διαμορφώνοντας μια ενδιάφερουσα δαπέδια σύνθεση που στο κέντρο της βρισκόταν μια ελιά.

<sup>83</sup> Απρίλιος 1964-Οκτώβριος 1995, Αρχιτέκτονες: **Αντώνης Κιτσίκης, John James Carlos** (συνεργάτης). Διακοσμητής: **Θάνος Μακρής**

<sup>84</sup> <https://www.citybranding.gr>, Ο.Π.

Τόσο η μικρή όσο και η μεγάλη σύνθεση δίνουν την εντύπωση της ύπαρξης μεγάλου αριθμού ανοιγμάτων επάνω στις συγκεκριμένες επιφάνειες, τεχνική που ο καλλιτέχνης αρεσκόταν να χρησιμοποιεί.

**γ.** Ο τοίχος της σκάλας: Σύνθεση από χειροποίητες κεραμικές πλάκες (εικ.51γ i)-51γ ii))

Ο τοίχος δίπλα από τη σκάλα επενδύθηκε με χειροποίητες κεραμικές πλάκες (20 x 20 εκ.), στις οποίες εναλλάσσονταν ομάδες μικρών γεωμετρικών μοτίβων<sup>81</sup> δίνοντας έτσι την εντύπωση ενός ενιαίου αλλά παλλόμενου φόντου, κυρίως στον άνθρωπο που ανεβαίνει τη σκάλα. Αυτά το «δομικά υλικά», όπως ο ίδιος ο Μόραλης τα χαρακτήρισε, επαναλαμβάνονται προκειμένου να δοθεί ένα καινοτόμο είδος χτισίματος και να υπερτονιστεί η υπόστασή του στην αντίληψη και αντιμετώπιση του εσωτερικού χώρου.

**δ.** Σύνθεση για το δάπεδο της εξωτερικής αυλής (εικ.51δ i)- 51δ ii))

Στον εξωτερικό χώρο του εστιατορίου συναποφάσισαν να επεξεργαστεί ο καλλιτέχνης την εξωτερική αυλή, στην οποία δημιουργήθηκε ένα «ψηφιδωτό» από λεπτές λωρίδες<sup>82</sup> μάρμαρο άσπρο και μαύρο. Η απόπειρα αυτή του Μόραλη θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τις αντίστοιχες εργασίες του Δ. Πικιώνη για τα πλακόστρωτα στην πορεία προς την Ακρόπολη, που είχαν γίνει σε προηγούμενα χρόνια.

Η σύνθεση των όψεων για το Ελληνικό Περίπτερο<sup>83</sup> στην Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης (Απρίλιος 1964 - Οκτώβριος 1965) αποτέλεσε προϊόν συνέργειας μεταξύ αρχιτεκτόνων και διακοσμητή. Κύριο θέμα της ελληνικής αντιπροσωπείας στην έκθεση της Νέας Υόρκης αποτελούσε η φράση: «Από το μικρό αυτό σημείο της Γης επήγασε ο πνευματικός πολιτισμός της ανθρωπότητας και η ιδέα της Δημοκρατίας». Οι ίδιοι οι αρχιτέκτονες φιλοτέχνησαν στις όψεις του περιπτέρου σκηνές από την ελληνική μυθολογία, καθώς και από την κλασική αρχαιότητα. Στην πρόσοψη (εικ.52β) η κύρια είσοδος είναι καδραρισμένη με τρόπο ώστε να παραπέμπει στα Προπύλαια της Ακροπόλεως, ενώ φέρει τοιχογραφίες από σκηνές της καθημερινότητας (εμπόριο, διαπροσωπικές σχέσεις). Στην ανατολική (πλάγια) όψη (εικ.52α) το λογότυπο απεικονίζει μια τριήρη και μπροστά υπάρχει το γλυπτό με τον σφαιροβόλο, που παραπέμπει στην Αρχαία Ολυμπία και συνάμα στην σύλληψη της ιδέας των Ολυμπιακών Αγώνων. Και οι τέσσερις όψεις φέρουν συνθέσεις που καταλαμβάνουν ολόκληρη τη διάστασή τους, ανταποκρινόμενες στη βαρύτητα του πολιτισμού που εκπροσωπούν.

Είναι δύσκολο να αποτιμηθεί επ’ ακριβώς η συμβολή των προσπαθειών της Ελλάδας εκείνη την εποχή στην προώθηση του Ελληνικού τουρισμού μέσω των περιπτέρων στις διεθνείς εκθέσεις, καθώς είναι ελλιπή τα επιμέρους ποσοτικά και ποιοτικά στοιχεία. Από την ανάλυση που προηγήθηκε προκύπτουν ωστόσο κάποια χρήσιμα συμπεράσματα. Αν και τα μηνύματα απουσίαζαν, η όλη παρουσίαση των περιπτέρων, η αρχιτεκτονική και διακόσμησή τους, στόχευε στη διαφοροποίηση. Όπως λέει ο πλέον ειδικός στον τομέα της αφίσας με ενεργό δράση στις διεθνείς εκθέσεις Μιχάλης Κατζουράκης: «η προβολή της Ελλάδας βασίστηκε σε οπτικά μηνύματα».<sup>84</sup>



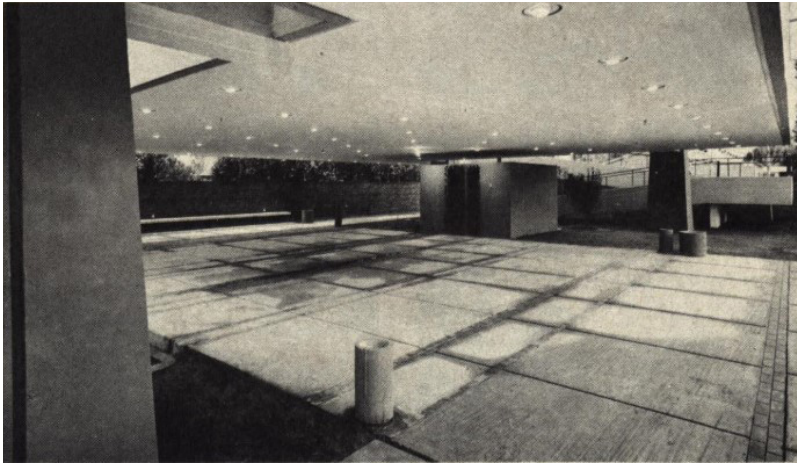
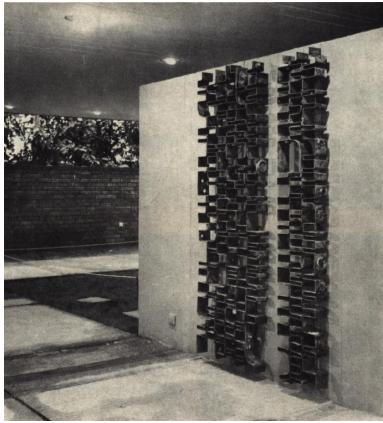
Εικόνες 49α-49β: Απόψεις του περιπτέρου του περιπτέρου της καπνοβιομηχανίας «Παπαστράτος ΑΒΕΣ».



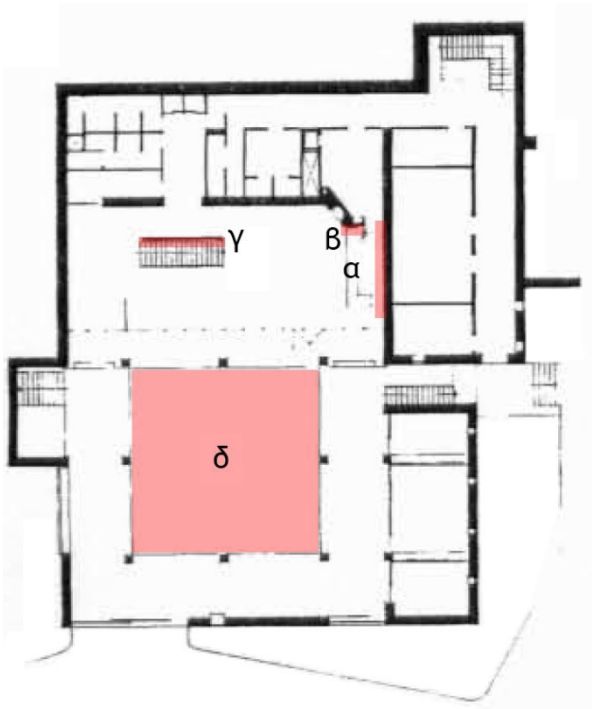




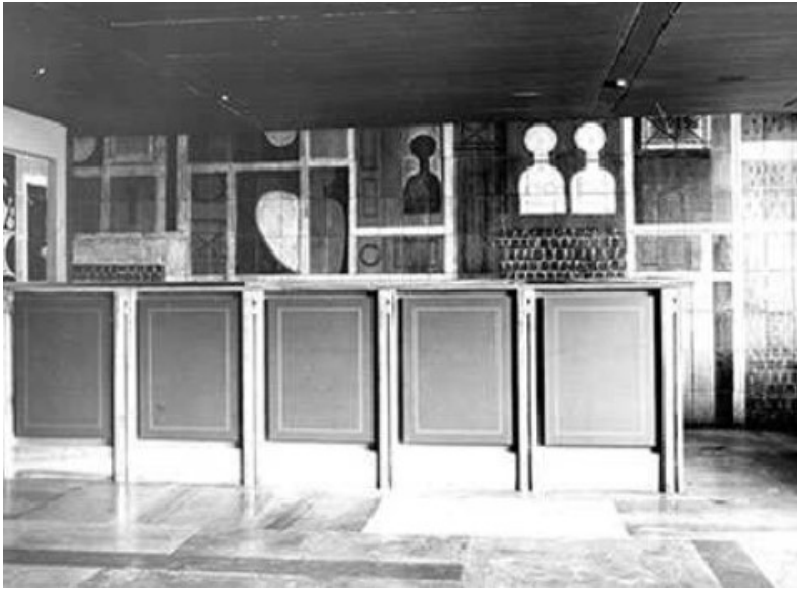
Εικόνες 50α-50β: Λήψεις του εσωτερικού χώρου του περιπτέρου.



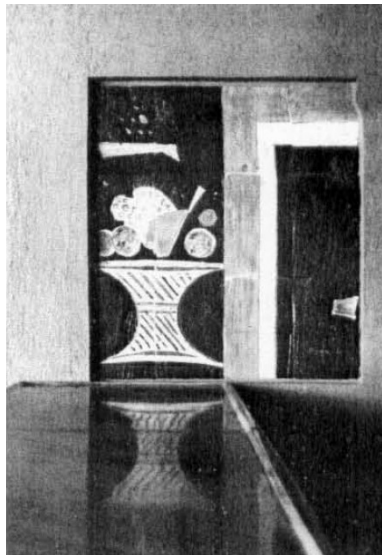
Εικόνα 50γ: Λεπτομέρεια του γλυπτού των Θ. Παπαγιάννη και της Ι. Καπάντη.



Εικόνα 51: Η κάτοψη του περιπτέρου «Διώνυσος».



Εικόνα 51α: Το μπαρ.



Εικόνα 51β: 1963, Τοιχογραφία αριστερά του μπαρ.



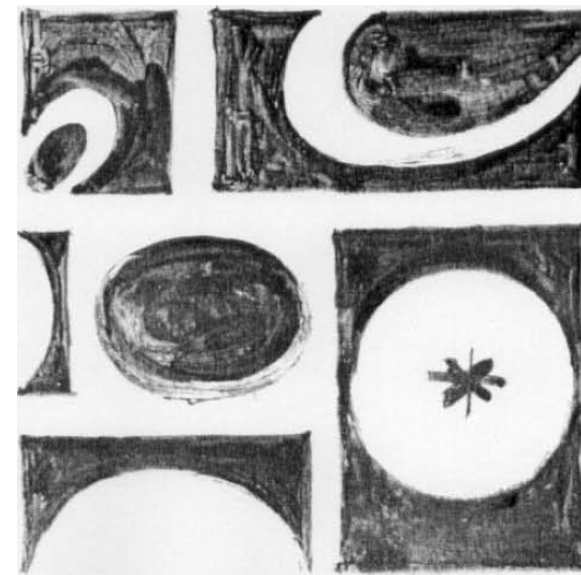
Εικόνα 51δ i): Το πάτωμα της εξωτερικής αυλής.



Εικόνα 51γ i): Λεπτομέρεια του Ι. Μόραλη για τον τοίχο της σκάλας.

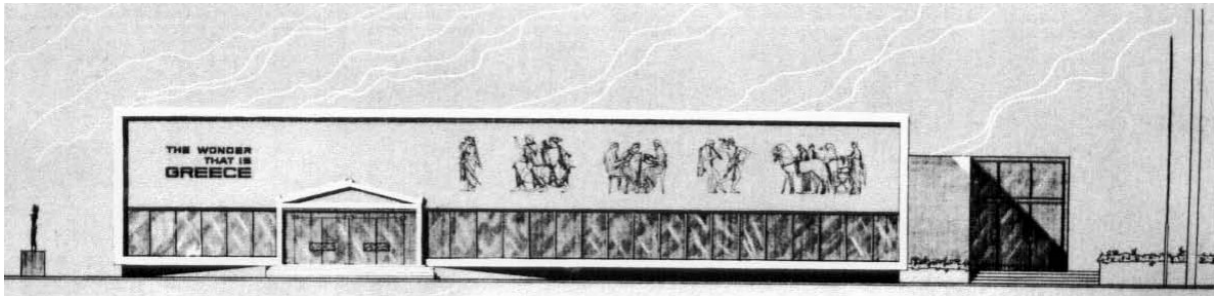


Εικόνα 51γ ii): Άποψη του τοίχου της σκάλας.

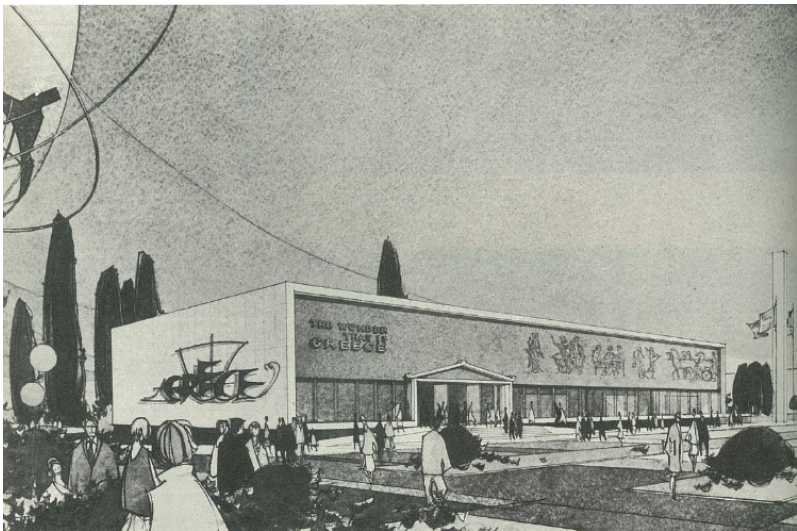


Εικόνα 51δ ii): 1963, Το σχέδιο του Γιάννη Μόραλη για το πάτωμα.





Εικόνες 52α-52β: Πρόσοψη (κάτω) και πλάγια όψη (πάνω) του Ελληνικού Περιπτέρου για την Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης.



Εικόνα 52γ: Προοπτικό σκίτσο του περιπτέρου.

Η περίπτωση του ξενοδοχείου της Πάρνηθος (Hôtel Mont Parnes)<sup>85</sup> αποτέλεσε παράδειγμα για τα μεταγενέστερα τουριστικά συγκροτήματα «Ξενία», αφού έβαλε τον θεμέλιο λίθο προβάλλοντας μια πολυδιάστατη αντιμετώπιση του χώρου. Με ένα ιδιόμορφο και λεπτεπίλεπτο τρόπο η τέχνη εισέρχεται στα «ενδότερα» είτε ως χρηστική φόρμα, είτε καταλαμβάνοντας σειρά μεγάλων επιφανειών. Σκοπός ήταν να επαναπροσδιοριστεί ο μέχρι τότε μονοδιάστατος ρόλος της τέχνης, αξιοποιώντας στο έπακρο συναρτήσει της σύνθεσης του χώρου ή της επιφάνειας που προοριζέτο να εφαρμοστεί. Συγκεκριμένα εκτελέσθηκαν τα έργα (εικ. 53):

α. Γιώργος Μαυροϊδής: Ανάγλυφο διαχωριστικό στοιχείο κλιμακοστασίου-χωλ

Στο κεντρικό κλιμακοστάσιο που συνορεύει με το χωλ φαίνεται το έργο του Γιώργου Μαυροϊδή: κεράμινη επένδυση με χρωματικό ανάγλυφο στον τοίχο του κλιμακοστασίου. Ο καλλιτέχνης λειτουργεί ως κεραμίστας, γι' αυτό και συνθέτει μια τελείως ελαφρά κατασκευή, η οποία από τη μία μεν διαχωρίζει τη συλλογικότητα από την ανάβαση και παραλλήλως οικειοποιείται με το χώρο<sup>86</sup> λόγω του υλικού και της ιδιαίτερης υφής του.

β. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας: Σύνθεση κεντητών χαλιών στο «Salon Bleu»

Κεντητά χαλιά σε σχέδιο Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα. Στα μάτια του καλλιτέχνη μέσα από το τοπίο της Πάρνηθας ξετυλίγεται η Ύδρα που τόσο τον γοήτευσε στα προηγούμενα χρόνια. Έτσι, αποδίδει νοητά το ανάγλυφο του τόπου εκείνου στο αντίστοιχο «ανάγλυφο» του εσωτερικού χώρου διαμέσου της υφής των χαλιών που επρόκειτο να κοσμήσουν το «Salon-Bleu», το οποίο από τη μία του πλευρά είχε απρόσκοπτη θέα προς την Αγία Τριάδα.

γ. Γιάννης Μόραλης: Ζωγραφική σύνθεση πίνακα και κουρτινών του εστιατορίου

Στο μεγάλο εστιατόριο διακρίνεται ξεκάθαρα ο πίνακας<sup>87</sup> του Ι. Μόραλη (πλαστική κόλλα σε νοβοπάν 1,90 x 3,55 μ.) στο βάθος. Μεταδίδεται στον χώρο και στην αντίληψη των σιτιζόμενων η έννοια της διάνοιξης ενός παραθύρου προς στη φύση και πολλές φορές προς μια άλλη διάσταση. Τη σύνθεση συνοδεύουν οι διπλανές κουρτίνες, επίσης σχεδιασμένες από τον Ι. Μόραλη.

Στην πλάγια όψη του συγκροτήματος ο Ευγένιος Σπαθάρης συνθέτει επίπεδες φιγούρες από τη λαϊκή, και όχι μόνο, παράδοση σε ολόκληρη την επιφάνεια τοίχου από οπλισμένο σκυρόδεμα. Το χταπόδι της Κνωσού, τα δελφίνια της Τίρυνθας, ο βυζαντινός αετός, η γοργόνα του Μεγαλέξανδρου, το λαϊκό καράβι και φιγούρες του Καραγκιόζη ήταν κάποιες από τις κύριες μορφές που αποφάσισε να φιλοτεχνήσει ο καλλιτέχνης.

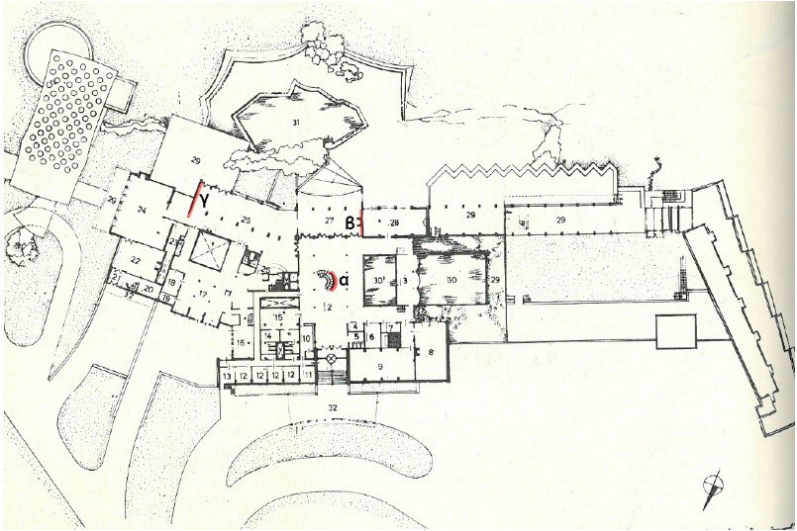
<sup>85</sup> 1961, Αρχιτέκτων: Παύλος Μυλωνάς

<sup>86</sup> Μπροστά τα έπιπλα από αλουμίνιο, με δέρματα αγγλικά σε χρώματα λαδιά και χωματένια, που ταιριάζουν στο έργο του Μαυροϊδή.

<sup>87</sup> Στο επίκεντρο της σύλληψης της σύνθεσης του ήταν το τοπίο και το όλο περιβάλλον που έδενε το ξενοδοχείο, δηλαδή το βουνό και η βλάστηση. Το ανθρωποκεντρικό στοιχείο δεν απουσιάζει ούτε αυτή τη φορά από τη σύνθεσή του αλλά ούτε και το ελληνικό, γι' αυτό απεικονίζει τις νύμφες κάνοντας παράλληλα αναφορά στη μυθολογία. Τα χρώματα χαρούμενα, απαλά και μαγικά.



Εικόνες 53α i) – 53α ii): Το κεντρικό χωλ, ιδωμένο από δύο σημεία.



Εικόνα 53: Η κάτοψη του ισόγειου. Αρχιτέκτων ο Παύλος Μιλωνάς.



Εικόνα 53β: Άποψη από το «Salon-Bleu».





Εικόνα 53γ i): Άποψη του χώρου του εστιατορίου.



Εικόνα 53γ ii): Η σύνθεση του Ι. Μόραλη για το εστιατόριο.



Εικόνα 54: Ο τοίχος με τις φιγούρες του Ευγένιου Σπαθάρη.

## II.δ) Έργα τέχνης αρχιτεκτόνων ενταγμένα στην αρχιτεκτονική σύνθεση

<sup>88</sup> Κανελλάκη Άννα, *Συνέργειες αρχιτεκτόνων – καλλιτεχνών στην Ελλάδα από τη δεκαετία του '60 μέχρι σήμερα*, Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, 2013, σελ.16-17

<sup>89</sup> Ο.Π., σελ.13

<sup>90</sup> Αρχιτέκτων: **Ιωάννης Γ. Κούτσης**. Σύνθεση σε τοίχο οπλισμένου σκυροδέματος.

<sup>91</sup> 1962, Αρχιτέκτων: **Άρης Κωνσταντινίδης**. Ζωγραφικές συνθέσεις.

Η συνύπαρξη του εικαστικού έργου τέχνης με την αρχιτεκτονική δημιουργεί μια σύνθεση ανοιχτή σε ερμηνείες. Το έργο τέχνης, καθώς αποτελεί τμήμα της αρχιτεκτονικής, μπορεί να κατανοηθεί από τον θεατή διπλά: αφενός ως μια πρόσκληση για την ατομική βιωματική εμπειρία και αφετέρου ως μια πρόσκληση για μια συνολικότερη βιωματική εμπειρία του ευρύτερου χώρου. Δεν υπαγορεύει ένα συγκεκριμένο τρόπο κατανόησης, αλλά δημιουργεί ένα ανοιχτό πεδίο βιωματικών προσεγγίσεων, που επιτρέπει στο άτομο να κάνει τη σχέση του με την τέχνη ένα θέμα ασυνείδητης επαφής.<sup>88</sup>

Οι αρχιτέκτονες-δημιουργοί που «πλάθουν» τέχνη διαμορφώνουν ένα νέο περιεχόμενο σ’ αυτήν. Αυτό πηγάζει από το γεγονός ότι λαμβάνουν υπόψη τους τις πολιτιστικές, κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες των ανθρώπων μέσα στο περιβάλλον που καλούνται να δημιουργήσουν, μεταφέροντας τις ιδέες τους έξω από τα στούντιο, με σκοπό να ενταχθούν και να εναρμονιστούν μέσα στην αρχιτεκτονική και το εκάστοτε περιβάλλον. Το αρχιτεκτονικό-καλλιτεχνικό έργο επιδρά ουσιαστικά στην εικόνα του χώρου όπου δημιουργείται, με αποτέλεσμα να την αλλάζει και να τη βελτιώνει. Η μεταμόρφωση αυτή που πραγματοποιείται στο περιβάλλον, διαμορφώνει κατά συνέπεια και τη βιωματική σχέση του ανθρώπου με τον χώρο του.<sup>89</sup>

Την ευοίωνη αυτή σχέση και συνεργασία κλήθηκε να επιβεβαιώσει μια σεβαστή, σε ποσότητα, μάζα αρχιτεκτόνων, οι οποίοι έκαναν το άλμα να λάβουν αυτοβούλως αποφάσεις εικαστικού για το τεκτόνημα που οι ίδιοι συνέθεσαν. Έργα ζωγραφικής, και κυρίως γλυπτικής, παρελαύνουν εντός και εκτός του κτιριακού χώρου τονίζοντας έτσι την ευελιξία του διαστάτατου ρόλου που υπηρετούσε ο εκάστοτε αρχιτέκτονας.

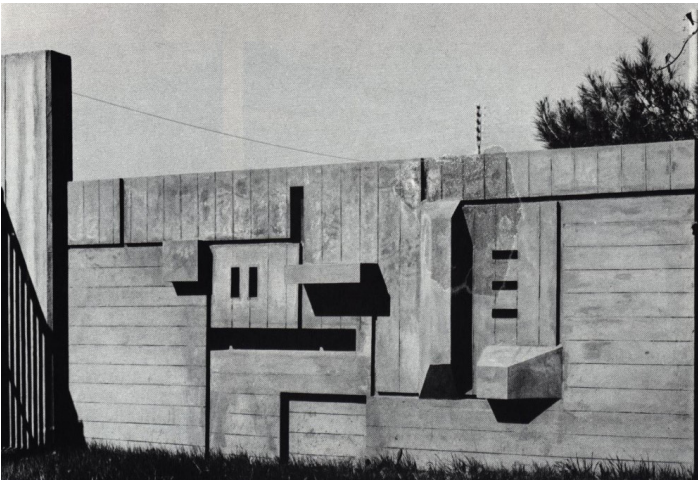
Για την περίφραξη μονοκατοικίας στη Βούλα<sup>90</sup> (εικ. 55β), ο ίδιος ο αρχιτέκτονας Ιωάννης Γ. Κούτσης, ως ένας άλλος Κοσμάς Ξενάκης, δημιούργησε μια σύνθεση σε τοίχο οπλισμένου σκυροδέματος αντιμετωπίζοντάς την ως γλυπτό. Χυτευμένοι και οπλισμένοι ως ένα ενιαίο σύνολο, τοίχος και γλυπτό απεικονίζουν γεωμετρίες που προέρχονται από τη γενικότερη σύλληψη του όγκου της κατοικίας χρησιμοποιώντας τη μέθοδο της αποδόμησης και του κατακερματισμού.

Όπως έχει επισημανθεί και σε προηγούμενο κεφάλαιο, αναπόσπαστο στοιχείο της σύνθεσης των τουριστικών συγκροτημάτων «Ξενία» αποτέλεσε η παρουσία της τέχνης μέσα σε αυτήν ή κατά την περάτωση της σύλληψής της. Έτσι στην περίπτωση του Μοτέλ «Ξενία» στο Παληούρι της Χαλκιδικής<sup>91</sup> (εικ. 56), ο Άρης Κωνσταντινίδης πιστός στις απόψεις και στις θέσεις του, ότι δηλαδή η αρχιτεκτονική πρέπει να «φυτρώνει» μαζί με τη φύση, ο ίδιος ο αρχιτέκτονας επιχειρεί εμμέσως να απεικονίσει το περιβάλλον γύρω από το οποίο κτίστηκε το συγκρότημα. Οι τοιχογραφίες του κοσμούν τη φρίζα πάνω από το γραφείο της υποδοχής και τον τοίχο του χώρου αναμονής. Στην πρώτη περίπτωση (εικ. 56α) μεν το έργο στηρίζεται

σε κolumnες του φέροντος οργανισμού, ενώ στη δεύτερη (εικ. 56β i) - 56β ii)) δε καταλαμβάνει σχεδόν ολόκληρη την επιφάνεια<sup>92</sup> του συγκεκριμένου τοίχου.

Σε πολυκατοικία στο Ψυχικό<sup>93</sup>, σχεδιασμένη από τον Τάκη Ζενέτο, το ενδιαφέρον κάθε επισκέπτη, αλλά και διαβαίνοντος, επικεντρωνόταν στην πρωτοφανή μέθοδο διαχείρισης της εισόδου και του περιβάλλοντος χώρου. Ο αρχιτέκτονας, επικαλούμενος και αυτή τη φορά την λατρεία του προς την τέχνη, δημιουργεί μια γλυπτική από μπετονένιους βράχους σε συνδυασμό με την ύπαρξη υδάτινου στοιχείου (εικ. 57β). Ο συγκεκριμένος χώρος δε λάμβανε επαρκή ηλιασμό και συνεπώς οι πιθανότητες να αναπτυχθεί το πράσινο ήταν μηδαμινές. Έτσι δημιουργήθηκε ένας «κήπος» με νερά. Οι μπετονένιες ακανόνιστες φόρμες αντιπροσωπεύουν το σύνολο των πέτρινων στοιχείων που πλαισιώνουν τις φυσικές υδάτινες επιφάνειες (εικ. 57α, 57γ-57ε). Παράλληλα, η ποικιλία των επιπέδων και το «σπάσιμο» των πλακών προσδίδουν άλλη αίγλη στη συνολική εικόνα του έργου. Έτσι, ο Τ. Χ. Ζενέτος δημιουργεί με τον τρόπο αυτό ένα ενδιαφέρον παιχνίδι με το «τρίπολο» φόρμα-υλικό-επίπεδα.

Όσον αφορά την πολυσυζητημένη, μεταγενέστερα, «Βίλα Ιόλα» στην Αγία Παρασκευή, παρουσιάζεται ένα μεγάλο φάσμα έργων τέχνης από επώνυμους εικαστικούς της εποχής, εκ των οποίων μερικά αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο της σύνθεσης ή και διαρρύθμισης του εσωτερικού χώρου. Η πόρτα της κύριας εισόδου ήταν από τα πρώτα έργα που φιλοτεχνήθηκαν για την πελωρίων διαστάσεων έπαυλη του Αλέξανδρου Ιόλα<sup>94</sup>, σχεδιασμένη από τον Πάυλο Καλαντζόπουλο κατά την ενδιάμεση φάση της κατασκευής του όλου κτίσματος (πέρασε από τρεις φάσεις μέχρι την ολοκλήρωσή του). Ήταν η πόρτα<sup>95</sup> που προϋδέαζε τον επισκέπτη, αλλά παράλληλα τον καλωσόριζε στο σπίτι των πολυάριθμων έργων τέχνης (εικ. 58α). Η σχέση της με το χώρο είναι αρκετά ιδιαίτερη, εφόσον κάθε έργο είχε τη δική του ιδιομορφία, χωρίς απαραίτητα να «επικοινωνεί» ούτε με τη λογική της κάτοψης αλλά ούτε και με την υπόλοιπη γκάμα έργων που πλαισιώναν την είσοδο της κατοικίας.

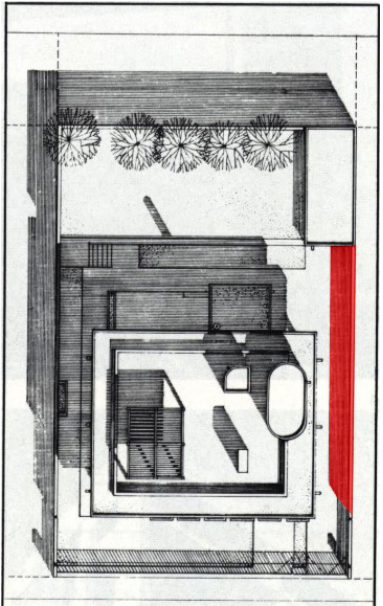


<sup>92</sup> Δεν χρησιμοποιήθηκαν ξεκάθαρες φόρμες, τονίζοντας έτσι την πολυπλοκότητα του τοπίου του ελληνικού παραλιακού μετώπου σε συνδυασμό με το σκληρό ελληνικό φως.

<sup>93</sup> 1970 (Μελέτη), 1972 (Περάτωση), Αρχιτέκτονες: Τάκης Χ. Ζενέτος, Τ. Γεωργακόπουλος (συνεργάτης). **Τάκης Χ. Ζενέτος**: Γλυπτική βράχων από μπετόν, στην είσοδο και στο ισόγειο περιβάλλον.

<sup>94</sup> 1951-1974, Αρχιτέκτονες: Πάυλος Καλαντζόπουλος, Δημήτρης Πικιώνης, Γιώργος Μουσού, Γιάννης Τσαρούχης. **Πάυλος Καλαντζόπουλος**: Πόρτες της κυρίας εισόδου με επένδυση από φύλλα ορειχάλκου διαστάσεων 1,60 x 2,30 μ.

<sup>95</sup> Στις επιφάνειες της πόρτας απεικονίζονται με ανάγλυφο τρόπο σκηνές από διάφορες φάσεις την αρχαιότητα και την παράδοση, όπως τα γυμνάσια, ο εορτασμός των Διονυσίων και μια σκηνή από τα Ταυροκαθάψια της Μινωικής Κρήτης.



Εικόνα 55α: Η κάτοψη της κατοικίας , σχεδιασμένη από τον Ι.Γ. Κούτση.

Εικόνα 55β: Άποψη της λεπτομέρειας του τοίχου της περίφραξης για τη μονοκατοικία στη Βούλα.

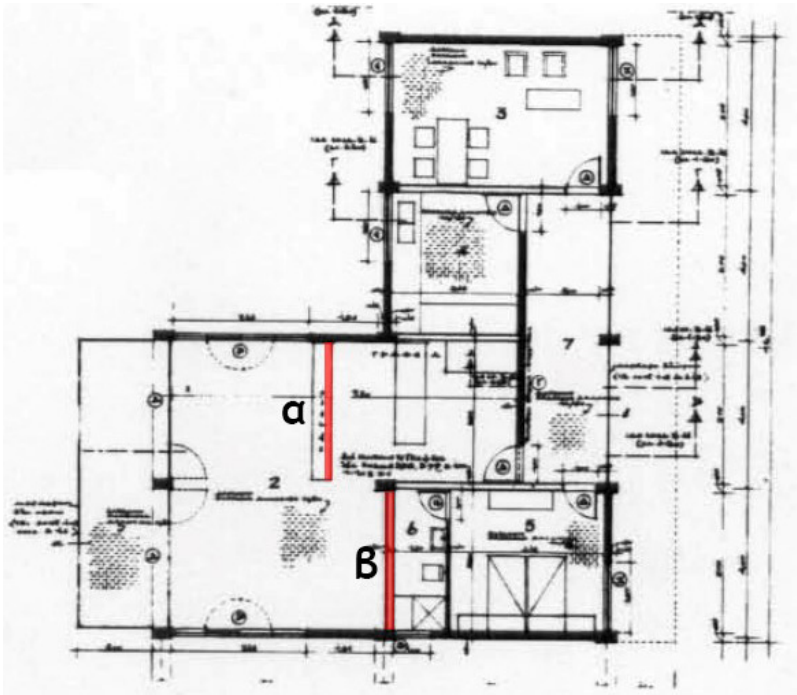




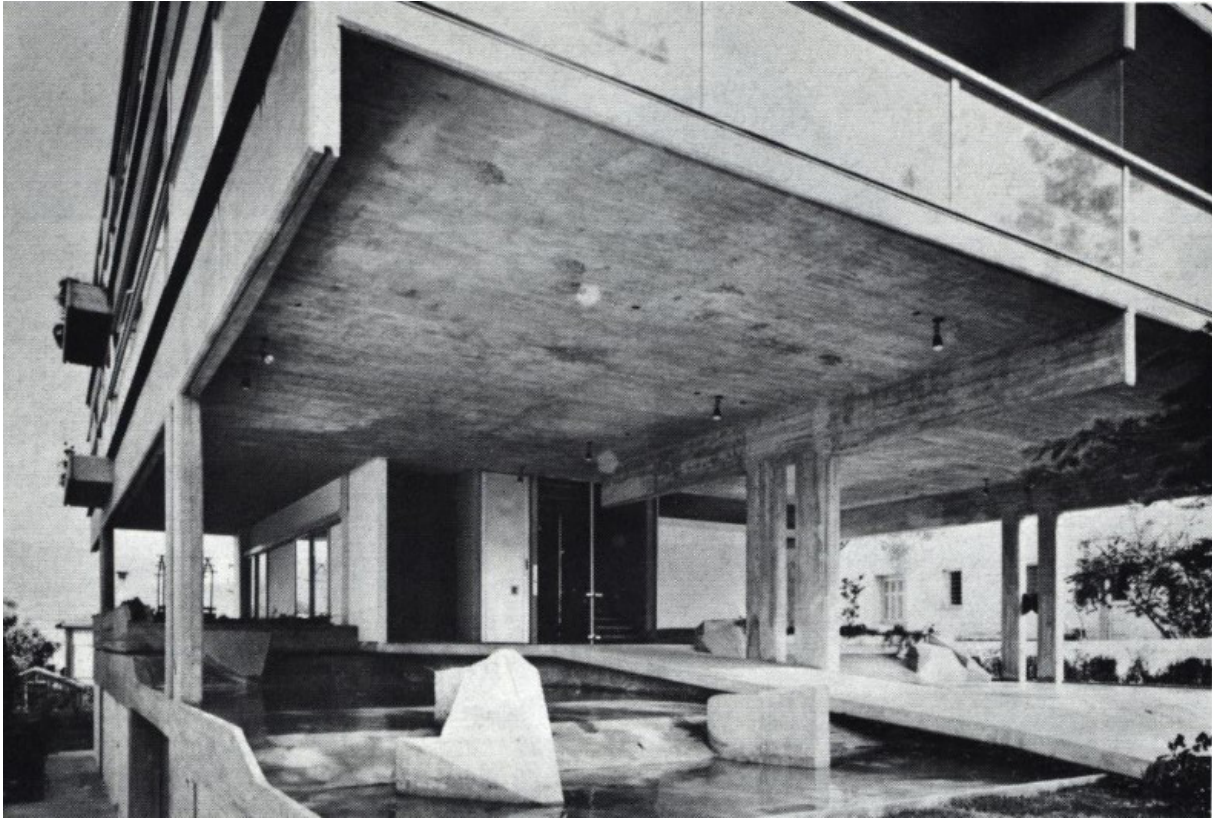
Εικόνα 56α: Ζωγραφικές διακοσμήσεις του Α. Κωνσταντινίδη πάνω από το γραφείο υποδοχής.



Εικόνες 56β i) - 56β ii): Ζωγραφικές διακοσμήσεις του Α. Κωνσταντινίδη σε τοίχο του χώρου αναμονής.

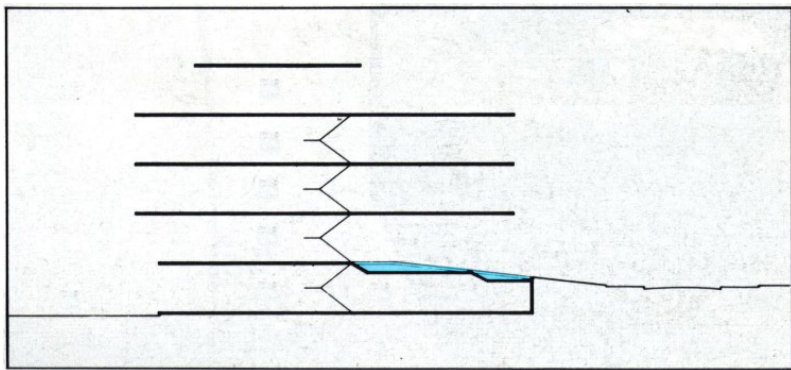


Εικόνα 56: Κάτοψη του κτιρίου υποδοχής του Μοτέλ «Ξενία» στο Παληούρι της Χαλκιδικής με τις τοιχογραφίες.

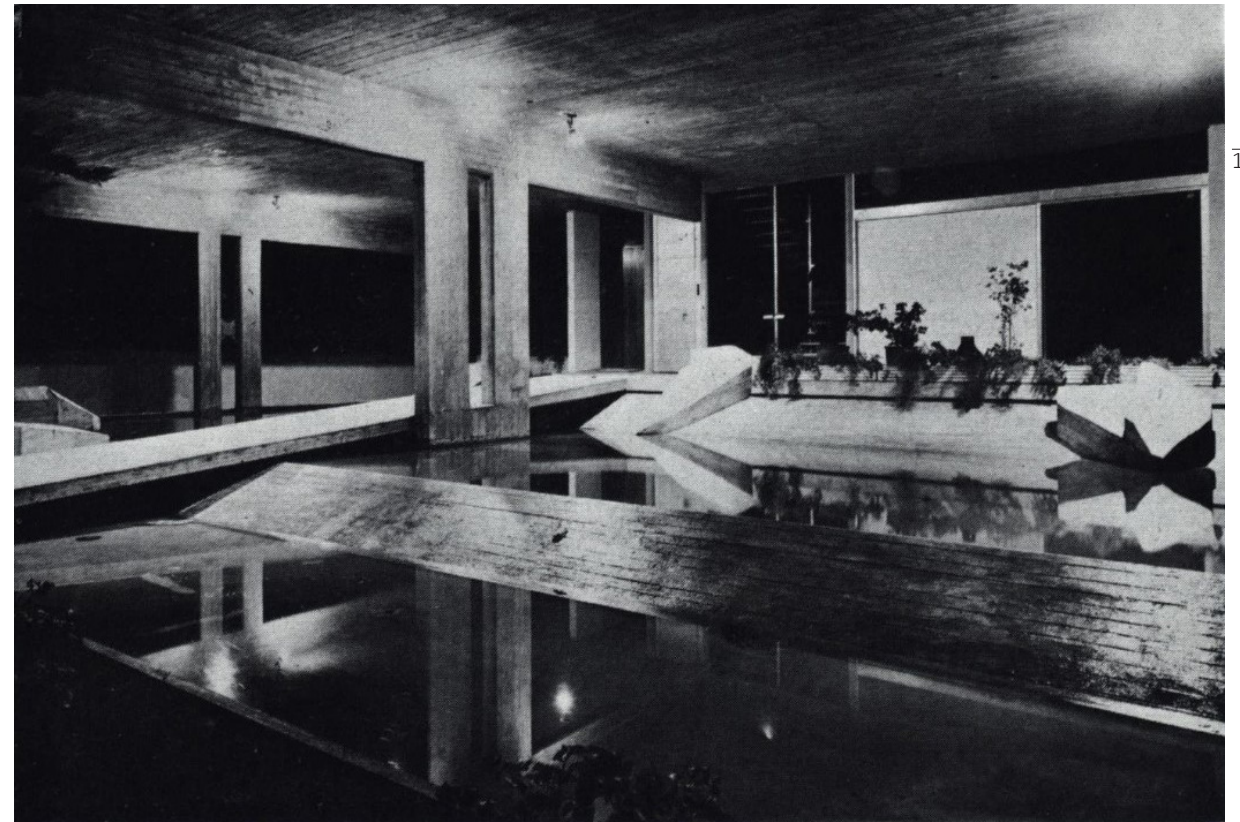
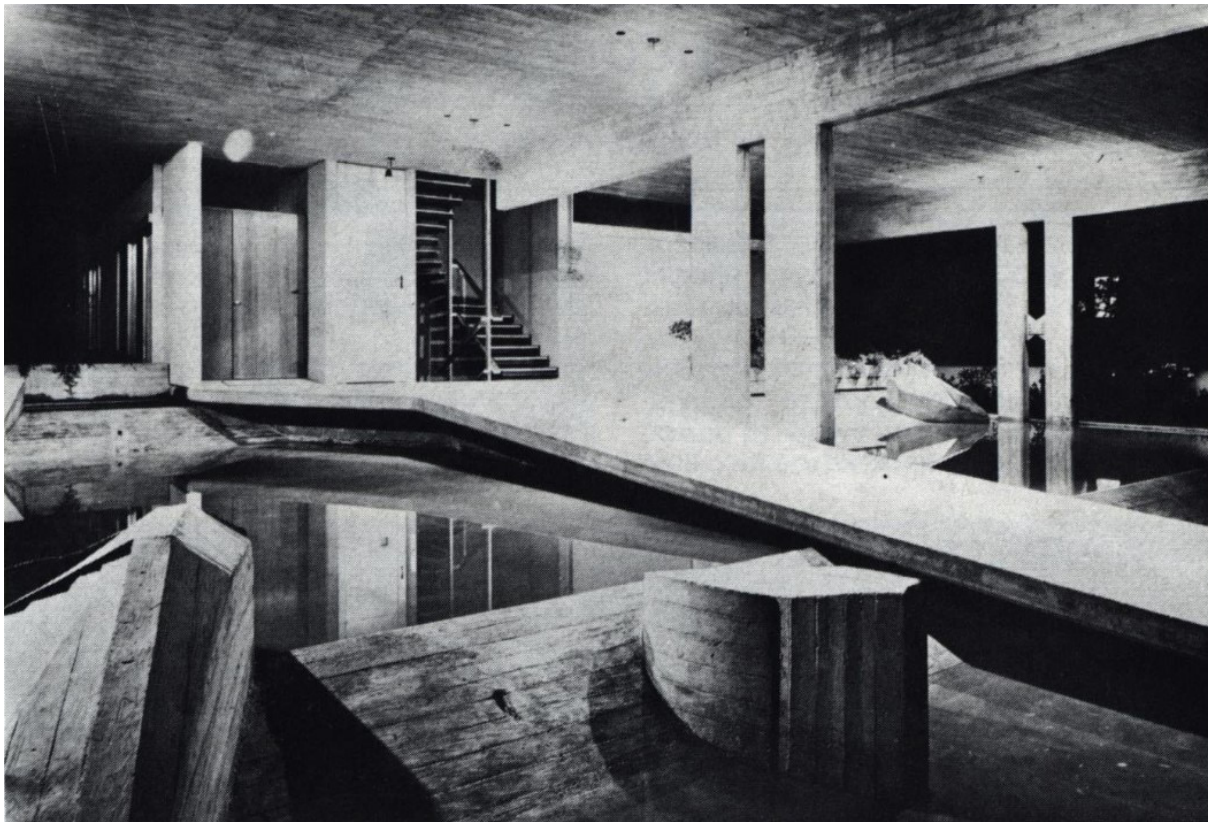


Εικόνα 57α: Άποψη της εισόδου της πολυκατοικίας στο Ψυχικό από την πλευρά της πρόσοψης.





Εικόνα 57β: Σχηματική τομή της πολυκατοικίας, όπου διακρίνεται και το υδάτινο στοιχείο.



Εικόνες 57γ-57ε: Διάφορες λήψεις του έργου του Τ. Χ. Ζενέτου.





Εικόνα 58α: Άποψη της πόρτας της κυρίας εισόδου της βίλας Ιόλα. Στα αριστερά ο ιδιοκτήτης Αλέξανδρος Ιόλας.



Εικόνες 58β-58ζ: Λεπτομέρεια του έργου του Παύλου Καλαντζόπουλου για τη βίλα Αλεξάνδρου Ιόλα.





### III. ΕΡΜΗΝΕΙΑ & ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από την αρχαιότητα οι αρχιτέκτονες πάντα καλούσαν καλλιτέχνες να συμπράξουν στην αισθητική ολοκλήρωση των κτιρίων τους. Όχι μόνο των ναών, όπου η συνεργασία ζωγράφου ή γλύπτη επιβαλλόταν από λατρευτικούς λόγους, αλλά και των κοσμικών κτιρίων, δημοσίων κυρίως, που τα στόλιζαν έργα των μεγαλύτερων καλλιτεχνών της εποχής, ειδικά γι’ αυτά φτιαγμένα.<sup>96,97</sup>

Τη δεκαετία του 50, κυρίως στην περιοχή της Αθήνας, όπου ανηγείρονται τα περισσότερα νέα κτίρια, παρατηρείται η έλλειψη καλαισθησίας στις νέες κατασκευές. Εκτός από την αναρχία και την ασχήμια<sup>98</sup>, η οποία αποδίδεται (μέσω του Τύπου) σε μεγάλο μέρος του κτισμένου περιβάλλοντος –για τις οποίες ίσως να μην είναι αποκλειστική η ευθύνη αρχιτεκτόνων και πολεοδόμων, αλλά και των πελατών– υπάρχει η πεποίθηση ότι η ύπαρξη μιας στοιχειώδους ζωγραφικής, και εικαστικής γενικότερα, συμβολής θα έκανε ένα κτίριο αισθητικά «υποφερτό». Ωστόσο, είχε παρατηρηθεί ότι οι αρχιτέκτονες αγνοούσαν τους καλλιτέχνες και αυτό αποδίδεται είτε στην υπερβολική αυτοπεποίθησή τους, ή στην έλλειψη παιδείας ή ακόμα και των απαραίτητων μέσων.

Ωστόσο, αρχίζει να διαφαίνεται το ξεκίνημα μιας νέας κατάστασης για μια νεοελληνική αρχιτεκτονική «γοήτρου». Η τομή αυτή δε συμπίπτει απόλυτα με τις τομές της οικονομικής και πολιτικής ιστορίας του τόπου, οι οποίες πραγματοποιούνται νωρίτερα.<sup>99</sup> Πάντως αυτή η περίοδος αλλαγής της αρχιτεκτονικής, κυρίως στα κτίρια αρχιτεκτονικής γοήτρου, συμβαδίζει περίπου με την εποχή της λεγόμενης ανασυγκρότησης. Πραγματοποιημένη σε κλίμακα πολιτικής καταπίεσης των αντιπάλων του καθεστώτος, η ανασυγκρότηση φανερώνει πως η κυρίαρχη ιδεολογία έχει υποστεί έναν ριζικό μετασχηματισμό. Στη θέση του ηρωισμού και του ρομαντισμού της προηγούμενης περιόδου, μπαίνει οριστικά ο πραγματισμός, ο ευδαιμονισμός, ο κυνισμός, κ.ά., καθώς και η ιδεολογία της νέας άρχουσας τάξης γίνεται ξεκάθαρα οικονομιστική.

Στα χρόνια του ’60 οι νέοι σχεδιαστές της γενιάς αυτής θα δώσουν τη μάχη για μια ριζική αλλαγή. Είχαν να αποφασίσουν ανάμεσα στο ζήτημα και στα ιδανικά της ελληνικότητας και το άνοιγμα στις διεθνείς μεταλλαγές.<sup>100</sup> Γνωστή η καθυστέρηση στον τόπο μας, σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη, η επικράτηση των αφαιρετικών τάσεων. Σχεδόν παράλληλα, και στην αντίπερα όχθη βλέπουμε να δρουν και να συμβαδίζουν οι επίγονοι της παράδοσης. Η καινούργια όμως γενιά απαρνιέται τη διαδοχή αυτή και αμφισβητεί κάθε καθιερωμένη αξία και κατ’ επέκταση γίνεται φορέας νέων ιδεών και αντιλήψεων.<sup>101</sup>

Μεγάλη ήταν η μάζα αρχιτεκτόνων, σχεδιαστών και λοιπών μηχανικών που συνεργάστηκαν με εικαστικούς της εποχής προκειμένου να ανάγουν την ελληνική αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα στο θεμιτό επίπεδο. Μερικοί από αυτούς συνδιαλέγονταν με τους εικαστικούς και συνέθεταν ταυτοχρόνως όντας στο ίδιο στούντιο, μοιραζόμενοι ακόμα και τον ίδιο πάγκο εργασίας. Σημαντικότεροι αυτών κρίθηκαν οι Ηλίας Κρητικός, Αλίκη Τουφεξή, Φίλιππος Σ. Βώκος, Ιωάννης Βικέλας, Κλέων Κραντονέλλης, Σάββας Κονταράτος, Σέβα Καρακώστα, Γραφείο Μελετών Α.Ν. Τομπάζη, Προκόπης Βασιλειάδης, Γιώργος Μπόγδανος, Δημήτρης Κουτσουδάκης, Ιωάννης Τριανταφυλλίδης και Νίκος Καλογεράς.

<sup>96</sup> Βλ. Ξύδης Γ. Αλέξανδρος, «Ευσιώνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963», περ. Αρχιτεκτονική, έτος 1963, τχ. Νοέμβριος - Δεκέμβριος, σελ.7

<sup>97</sup> Σε αντίθεση με την εποχή της «ζωγραφικής του καβαλέτου» (μπαρόκ, περί τον 17ο αιώνα) και της γλυπτικής εσωτερικού, οι εικαστικοί υπήρξαν πρόθυμοι για συνεργασία με αρχιτέκτονες, μη λαμβάνοντας όμως ανάλογη ανταπόκριση από αυτούς. Επικριτικά, και πολλές φορές χλευαστικά, τα λόγια και τα σχόλια των αρχιτεκτόνων προς το έργο των δεδομένων κατά εποχές καλλιτεχνών, μη ευνοώντας την ύπαρξη πρόσφορου εδάφους για μεταξύ τους συνεργασία.

<sup>98</sup> Εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις π.χ. προπολεμικά: χρησιμοποίηση των Φ. Κόντογλου και Γ. Γουναρόπουλου στο Δημαρχείο της Αθήνας, του Σ. Βασιλείου στον Άγιο Διονύσιο, του Σ. Παπαλουκά σε άλλες εκκλησίες. Μεταπολεμικά: του Ν. Νικολάου στην Πάντειο, της Ε. Ζογγολοπούλου κ.ά. από τον αρχιτέκτονα Α. Δραγούμη στους σταθμούς του ΣΠΑΠ Κορίνθου και Πάτρας.

<sup>99</sup> Γύρω στο 1952-53 η πρώτη (αποκατάσταση οικονομικού επιπέδου προπολεμικής περιόδου) και το 1955 η δεύτερη (έναρξη οκταετίας Καραμανλή).

<sup>100</sup> Σπητέρης Τώνης, 3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967, Β΄ Τόμος, εκδ. Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα, 1979, σελ.285

<sup>101</sup> Ο.Π., σελ.286



<sup>102</sup> Η πλειοψηφία αυτών τους ανήκει κυρίως στη δεύτερη γενιά αποφοιτησάντων της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου.

<sup>103</sup> Βλ. Ξύδης Γ. Αλέξανδρος, «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963», Ο.Π., σελ.15

<sup>104</sup> Βλ. Συλλογή της Alpha Bank, «Επίλογος», *Νεοελληνική Τέχνη*, εκδ. Συλλογή της Τραπεζής, Θεσσαλονίκη, 2006

Κατά πλειοψηφία, όμως, οι αρχιτέκτονες παρέδιδαν σε δεύτερο χρόνο τις συνθέσεις τους στους καλλιτέχνες αναθέτοντάς τους την πρόκληση να ενσωματώσουν τα έργα τους εντός ή εκτός του κτιριακού χώρου. Στόχος ήταν η αφομοίωση του έργου από το μέλος του κτιρίου που θα τοποθετείτο, καθώς και ο διάλογος με τη σύλληψη της σύνθεσης του αρχιτέκτονα ως προς την αντιμετώπιση του χώρου. Κυριότεροι εξ αυτών οι Αικατερίνη Διαλεισμά, Ιωάννης Τριανταφυλλίδης, Εμμανουήλ Βουρέκας, Προκόπης Βασιλειάδης, Σπύρος Στάικος, Κωνσταντίνος Δεκαβάλλας, Δ. Καψαμπέλης, Βαγγέλης Σιδέρης, Κυριάκος Κυριακίδης, Θύμιος Παπαγιάννης, Ιωάννα Μπενεχούτσου, Άρης Κωνσταντινίδης, Μάνος Μέκιος, Τάσος Μπίρης και Παύλος Μυλωνάς.

Ωστόσο, υπήρξαν και αρχιτέκτονες<sup>102</sup> όπως οι Τάκης Χ. Ζενέτος, Παύλος Καλαντζόπουλος, Άρης Κωνσταντινίδης και Ιωάννης Γ. Κούτσης, οι οποίοι με τις δικές τους επεμβάσεις ενδυναμώνουν τον αρχιτεκτονικό τους σχεδιασμό ενσωματώνοντας το εικαστικό τους ταλέντο σε αυτόν ως στοιχείο της σύνθεσής του. Ήταν εμφανές ότι για την επιτυχή ολοκλήρωση των έργων τους απαιτείτο η άρτιά τους κατάρτισή και αφοσίωση τόσο σε αρχιτεκτονικό-συνθετικό όσο και σε εικαστικό επίπεδο.

Κάθε λογής εικαστική τέχνη εμφανίζεται αρμονικά δεμένη με το κτίσμα, αφουγκραζόμενη πολλές φορές το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι μιας Ελλάδας αγωνιζόμενης για ανασυγκρότηση και εκσυγχρονισμό μετά από τα πλήγματα των δεκαετιών που είχαν προηγηθεί. Οι ζωγράφοι γίνονται γλύπτες, οι γλύπτες κεραμίστες, οι κεραμίστες χαρακτες και αντιστρόφως, δίνοντας έτσι το έναυσμα μιας ανακύκλωσης των τεχνών διαμέσου της αρχιτεκτονικής σύνθεσης.

Η παρουσία, και κυρίως η δράση τους, εύληπτη και άρτια, μετατρέποντας έτσι κάθε δημόσιο κτίριο σε ένα νοητό εκθεσιακό χώρο με τα έργα τέχνης να συνυπάρχουν και να αλληλοσυμπληρώνονται διαδεχόμενα το ένα το άλλο. Αντιστοίχως και στις περιπτώσεις των κατοικιών, στις οποίες ενσαρκώνεται η μορφή και η συγκρότηση ενός ατελιέ ή και γκαλερί. Η έννοια του κατοικείν επαναπροσδιορίζεται, διαπραγματευόμενη πλέον τα ζητήματα της «νέας εποχής».

Ο καλλιτέχνης καθίσταται καταλύτης υπολογίσμιος στον τεχνικό όσο και στον τεχνίτη και σεβαστός στην κοινωνία που ζει ανάμεσα στα δημιουργήματά του. Όταν όλοι οι Έλληνες αρχιτέκτονες καταλάβουν ξανά την αναγκαιότητα της τριπλής και τρίμορφης συνάρτησης τεχνίτης-καλλιτέχνης-τεχνικός, τότε μόνο μπορεί να είναι βέβαιοι πως τα έργα τους είναι άρτια.<sup>103</sup>

Είναι χαρακτηριστικό πως οι περισσότεροι ζωγράφοι και χαρακτες μας απέδωσαν την πραγματική όψη του αντικειμένου, άλλοτε διατηρώντας πιστά τη φυσική του υπόσταση κι άλλοτε φθάνοντας σε τολμηρές αφαιρέσεις. Οι τελευταίοι εντάσσονται έτσι στο γενικό ευρωπαϊκό κλίμα της αφαίρεσης, χωρίς να κόψουν εντελώς την επαφή τους με την πραγματική όψη. Η διαπίστωση αυτή δεν σημαίνει πως οι καλλιτέχνες μας είναι συντηρητικοί ή ακαδημαϊκοί. Στα έργα πολλών θα συναντήσει κανείς σύγχρονες, τολμηρές, προοδευτικές, ακραίες μάλιστα κάποτε, τάσεις. Φυσικά, οι νεότεροι είναι συνήθως οι πιο προοδευτικοί.<sup>104</sup>

Εκτιμώντας από κάποια απόσταση, πλέον, τα πράγματα, είναι δίκαιο να

αναγνωρίσουμε ότι ποτέ άλλοτε η αρχιτεκτονική στον τόπο μας δεν αποξενώθηκε από τις εικαστικές επεμβάσεις, όσο στις μέρες που ακολούθησαν. Στα κατοπινά χρόνια –με το πέρασ της μελετηθείσας δεκαετίας–, εκτός από μερικές εξαιρέσεις, δε βρέθηκαν αρχιτέκτονες για να δώσουν συνέχεια σε αυτού του είδους τις επεμβάσεις στα οικοδομήματα που μελετούσαν. Η φανταχτερή στιλπνότητα του απρόσωπου γρανίτη, τα εκτεταμένα υαλοπετάσματα που αποδυναμώνουν κατάφορα την αρχιτεκτονική ευρωστία των κτιρίων, καθώς και η αυθαίρετη χρήση νεοκλασικών ή άλλων στοιχείων από αρχιτεκτονικές του παρελθόντος, συγκροτούν –σε μεγάλο ποσοστό σήμερα– την αντίληψη στον τόπο μας για την όψη, τουλάχιστον, που πρέπει να έχουν τα σύγχρονα κτίρια. Σε τελευταία ανάλυση, όλα αυτά, κτίρια, όψεις, εφαρμογές των νέων υλικών, μαζί με τις τρέχουσες προθέσεις για μια επίκαιρη αρχιτεκτονική, συνθέτουν μια εικόνα, η σημασία της οποίας, όπως γίνεται πάντα, θα κριθεί πολύ αργότερα. Στο μεταξύ, ας απογράψουμε όσα περισσότερα μπορούμε, γιατί όλα θα χρειαστούν κάποτε.<sup>105</sup>

Τα προβλήματα ωστόσο των συμπτάξεων των τεχνών με την αρχιτεκτονική είναι σύνθετα με παράγοντες εξωκαλλιτεχνικούς, με οικονομικές συνέπειες, με επιστημονικές επιτεύξεις, με τα δεσπόζοντα πνεύματα της βιομηχανικής ανάπτυξης και της μαζικής παραγωγής που κυριαρχούν, με τον τεχνικό εξοπλισμό που είναι καθαρά συναγωνιστικός και σε αρκετές περιπτώσεις εξοντωτικός. Και εδώ, η επιβολή της ποιότητας μέσα από το χάος των προαναφερθέντων παραγόντων είναι η πλέον βιώσιμη δύναμη που δίνει περιεχόμενο θερμό στην ψυχρή λογική. Είναι η τελευταία λέξη που συνοδεύει τις χαράξεις στη βιομηχανική τους έκφραση. Η ποιότητα κατοχυρώνει τον καθολικό προορισμό της ευθύνης, συνδέει και επιβάλλει την τεχνική και την τέχνη, στην πιο πλατιά τους έκφραση και μακριά από τον κίνδυνο της στατικότητας.<sup>106</sup>

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ένα μεγάλο ποσοστό ευθύνης επιρρίπτεται στην τάση απογαλακτισμού –ή και αποξένωσης– των αρχιτεκτονικών σχολών από εκείνες των καλών τεχνών και η ενσωμάτωσή τους στους κλάδους της επιστήμης των μηχανικών, ή ακόμα και η πλήρης «ανεξαρτησία» των. Με τον τρόπο αυτό, ο αρχιτέκτονας από τέκτονας μετατρέπεται σε τεκτόνημα βιασμού στον βωμό των «μελετών επάρκειας», των ψηφιακών μοντελοποιήσεων και της αγοράς εργασίας, αγνοώντας και απαξιώνοντας maniφέστα, έργα και μεγάλα ιδεώδη. Ο απόλυτος εφησυχασμός και συμβιβασμός.

<sup>105</sup> Βλ. Εξαρχόπουλος Θανάσης- Κουρούκλης Σάββας, Ο.Π.

<sup>106</sup> Βλ. Αλεβίζος Αναστάσιος (Τάσος), «Η δύναμη των χαράξεων», περ. *Ζυγός*, έτος 1964, τχ. Ιανουάριος, σελ.50

### IV.α) Μερικές φράσεις και σκέψεις αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών

*«Όσο τα χρόνια περνούν τόσο περισσότερο η αναδρομή στα παλιά είναι συχνότερη, προστατευμένη πάντα από την απόσταση και τις μνήμες μιας άλλης δυναμικής που σήμερα δεν μας καλύπτει.*

*Η τέχνη ενσωματωμένη στο κτίσμα! Από τα πρώτα μας έργα επιδιώξαμε αυτήν τη συμπαρουσία της τέχνης με τα έκτυπα ανάγλυφα στα μπετονένια ταβάνια, με τα χρώματα και τα ανάγλυφα στα τζάκια. Σ’ αυτό το κλίμα η συνάντηση με την Ελένη [Βερναδάκη] ήταν μια απρόβλεπτη μεγάλη τύχη και χαρά. Η συνεργασία μαζί της μεταμόρφωνε το πλαίσιο που της προσφέραμε –έπιπλα ή επιφάνειες χτιστές, δάπεδα, στηθαία, τοίχους, οροφές–, αναβαθμίζοντας με την πολυτιμότητα των έργων της τους χώρους.»<sup>107</sup>*

Δημήτρης Αντωνακάκης

*«Όταν κάνω μια πρόσοψη εργοστασίου βάσει καννάβου ο οποίος στο μεγαλύτερο μέρος είναι ζωγραφιστός πάνω στο σοβά προετοιμάζομαι για μια λύση που θα δώσω ασφαλώς αύριο, όταν θα κάνω το ίδιο πράγμα από προκατασκευασμένα στοιχεία, φτηνότερα, γρηγορότερα και με κάθε δυνατότητα μεταβολής.»<sup>108</sup>*

Τάκης Χ. Ζενέτος

*«Με βοήθησε πολύ η αρχιτεκτονική στην δουλειά μου, δηλαδή όταν κάνω κάτι μικρό, το θεωρώ μεγάλο, έχω το όραμα του μεγάλου δεν δουλεύω για το μικράκι κι αυτό είναι σχετικό με το τοπίο, τις αναλογίες, παραδείγματι το έργο που έχω στήσει στις Βρυξέλλες, στα νέα κτίρια του Κονσίλιουμ που κάνουν τώρα, τεράστια, 24μ. ύψος, έπρεπε να κάνω διάλογο με τους όγκους να μην είναι βαρύ και σκέφτηκα και έβαλα κάτι πολύ διαφορετικό σε αναλογίες, αυτό το είχα εκθέσει στην Biennale. Σήμερα, η γλυπτική τείνει με τις μεγάλες κατασκευές με αρχιτεκτονική. Γιατί δεν μπορεί να νοείται μεγάλη γλυπτική χωρίς αρχιτεκτονική μέσα.»<sup>109</sup>*

Γεώργιος Ζογγολόπουλος

<sup>107</sup> Βλ. Αντωνακάκης Δημήτρης, «Πίσω στα περασμένα χρόνια», *Ελένη Βερναδάκη*, επιμ. Ευγενία Αλεξάκη, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2016, σελ.446

<sup>108</sup> Βλ. Ζενέτος Χ. Τάκης, «Αρχιτεκτονικά Θέματα», περ. *Ζυγός*, τχ. Νοέμβριος 1961 – Φεβρουάριος 1962, σελ.37

<sup>109</sup> Απομαγνητοφώνηση από το βίντεο της Πανδώρας Μουρίκη στο Κυκλαδικό, Πηγή: Ίδρυμα Γεωργίου Ζογγολόπουλου - Αρχείο



<sup>110</sup> Βλ. Αρμακόλας Δημήτριος, «Ο γλύπτης Δ. Αρμακόλας για το έργο του», περ. *Αρχιτεκτονική*, έτος 1969, τχ. Ιανουάριος, σελ.64

<sup>111</sup> Βλ. Αντωνακάκη Σουζάνα, «Συγγένειες και καταγωγές κεραμικής-αρχιτεκτονικής στο έργο της Ελένης Βερναδάκη», *Ελένη Βερναδάκη*, επιμ. Ευγενία Αλεξάκη, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2016, σελ.445

*«Πιστεύω ότι η σχέση της γλυπτικής με την αρχιτεκτονική βρίσκεται στο γεγονός ότι και οι δύο τέχνες εκφράζουν τις κοινωνικές και αισθητικές ροπές, θέσεις και αναζητήσεις της εποχής τους. Η αρχιτεκτονική συνθέτει τους χώρους, κατευθυνόμενη από κατά βάσιν λειτουργικές και τεχνολογικές ανάγκες, η δε γλυπτική έρχεται να συμπληρώσει το αρχιτεκτόνημα, προσθέτοντας σ’ αυτό την ευαισθησία της ανθρώπινης ψυχής.*

*Η προσπάθειά μου ήταν να γίνει σωστή αυτή η μίξη και το αποτέλεσμα να έχει συνέπεια με το αρχιτεκτόνημα. Εξάλλου τα οικονομικά δεδομένα με οδήγησαν στο να βρω νέο τρόπο κατασκευής, απλό, που να μην επιβαρύνει πολύ το κόστος του έργου. Το δούλεμα π.χ. του ξυλότυπου, πριν πέσει το μπετόν, έδωσε ανάγλυφες μορφές στον καθαρό τσιμεντένιο τοίχο, έτσι που το γλυπτό δεν ήταν πρόσθετο στοιχείο, αλλά μέρος του οικοδομήματος.»*<sup>110</sup>

Δημήτριος Αρμακόλας

*«Σε κάθε συνεργασία μας με την Ελένη Βερναδάκη συνειδητοποιούσαμε ότι το έργο της δεν είναι ένα απλό «στολίδι», αλλά ένα «κόσμημα-κόσμος», μια ποιητική χειρονομία που πλουτίζει, επεκτείνει και αναδεικνύει το σύμπαν της αρχιτεκτονικής, τονίζοντας τις αναλογίες, τα χρώματα, τα υλικά, τις υφές, το ύφος της σύνθεσης.»*<sup>111</sup>

Σουζάνα Αντωνακάκη

## ΙV.β) Μερικές κριτικές της Ελένης Βακαλό

***Για τον Γιάννη Μόραλη***

Το έργο του Γιάννη Μόραλη είναι αντιπροσωπευτικό αυτής της πορείας. Το σημείο του τέρματος που διέβλεψε εξαρχής, από τα πρώτα κιόλας έργα του, το απομακρύνει, κάποτε σχεδόν το παραμελεί, για ν’ αποκτήσει όσο γίνεται πιο πλήρη τη συνείδηση της οδού που θα τον οδηγήσει ως αυτό.

Για το Μόραλη, η δημιουργική του αγωνία, ευδιάκριτη μόνο όταν δούμε όλο το έργο του, γιατί υπακούει σε έναν αργό μέσα στο χρόνο ρυθμό, στρέφεται γύρω από τον καθορισμό της αφετηρίας του κυρίως. Στα νεανικά έργα του βρίσκουμε το κίνητρο και το σκοπό του. Μια ζωγραφική, που θέλει ν’ αφήσει πίσω της τόσο τη λεπτολογία του ακαδημαϊσμού, όσο και τη διαφοροποίηση του συναισθηματισμού και τη φούγκα του υποκειμενισμού, για να σταθεί στέρεα με την καθαρή ζωγραφική της αξία.<sup>112</sup>

***Για την αφαίρεση στο έργο του Κοσμά Ξενάκη***

Αφαίρεση συνεπής με την πνευματικότητα των αρχών της. Μετακίνηση πλήρης της αντίληψης του ζωγραφικού γεγονότος. Όχι γεωμετρία της αίσθησης πια. Αίσθηση της γεωμετρίας. “Πράξη η ζωγραφική, κατασκευή νέου αντικειμένου. Από αυτή την άποψη συγκεκριμένη”. Πουθενά κανένα απόηχο εντυπώσεων. Ορισμένο υλικό, -χρώμα, σχήμα, ύλη- χώρος επιφάνειας, δυνάμεις και αρχιτεκτονικά στοιχεία, νόμοι συναρτημένοι με τις σχέσεις τους, την κατανομή και τη λειτουργία τους, αποτέλεσμα, αυτό, το συγκεκριμένο, της ειδικής τους αρμονίας. Προεκτάσεις για το θεατή της ίδιας φύσης, χωρίς ανάγκη μεταθέσεων σε άλλη περιοχή, επικοινωνία με την πνευματική τελείωση της αρμονίας διαμέσου της πραγματοποιημένης μορφής, ανύψωση, χωρίς ενδιάμεσα-θέλγητρα, συγκινήσεις, εικόνες-, αλλά μέσα από την ίδια τη μορφή, στην καθαρότητά της.

Διόλου γενίκευση. Μια επιφάνεια για τον Ξενάκη έχει ορισμένες διαστάσεις και ορισμένες τάσεις, μια προς το ύψος που ορίζεται από τις κάθετες, μια προς το πλάτος από τις οριζόντιες. Η κατανομή του χώρου, με βάση αυτές τις δύο διαστάσεις, δημιουργεί ορισμένες σχέσεις· ελαφρύτερο το επάνω μέρος, βαρύτερο το κάτω, πυκνότερο το ξεκίνημα απ’ τα δεξιά για ν’ αναπτυχθεί στην πορεία του προς τ’ αριστερά κλπ. Οι διαφορές αυτές της φύσης του χώρου πρέπει να ισορροπήσουν χωρίς να χαθούν. Πρέπει ακόμη να ισορροπήσουν και συγχρόνως να αναδειχθούν οι παλμοί των δυνάμεων που φέρουν και φέρονται, η διαδρομή τους, η ενέργειά τους απέναντι σ’ ένα είδος φωτισμού και σε μια ορισμένη τοποθέτηση ή τοποθεσία όταν πρόκειται για τοίχο, να ενσωματωθούν τα αρχιτεκτονικά στοιχεία και τα υλικά της κατασκευής τους.

Δεν αναζητούμε ένα χώρο -τότε αφηρημένο ουσιαστικά- όπου καταργούμε τη δική του φύση, τη δική του λειτουργία, τη δική του πραγματικότητα, για να τοποθετήσουμε πάνω σ’ αυτόν ένα έργο που προσαρμόζεται απλώς, είναι όμως

<sup>112</sup> Βακαλό Ελένη, *Κριτική Εικαστικών Τεχνών*, Τόμος Α’, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1999, σελ.19

<sup>113</sup> Βλ. Βακαλό Ελένη, «Η αφαίρεση στο έργο του Ξενάκη», περ. *Ζυγός*, έτος 1962, τχ. Μάρτιος, σελ.10

αδιάφορο ουσιαστικά προς αυτά τα συγκεκριμένα δικά του στοιχεία. Η κατανομή του χώρου είναι γεωμετρία αναλογιών μεγέθους αλλά και δύναμης του κάθε μέρους. Από εκεί έχουμε το βασικό “χρόνο” των εναλλαγών του ρυθμού μας. Μέσα σ’ αυτόν, την κλιμάκωση, την πύκνωση, την αραιώση, την ανύψωση και το χαμήλωμα της αρμονίας θα την καθορίσει το χρώμα.

Ούτε το χρώμα εδώ δεν είναι «ερμηνευτικό», δεν προκύπτει από εντύπωση. Υπάρχει σαν υλικό αρχής για το ζωγράφο, όπως υπάρχει για το μουσικό, π.χ. συγκεκριμένος ήχος που μπορεί να εκμεταλλευθεί, όχι οι εντυπώσεις των φυσικών ήχων, ακόμη και όταν συμπίπτουν. Ο τόπος, η ένταση, η οξύτητα, η ποιότητα, η ύλη του, είναι στοιχεία του χρώματος, όχι της φύσης-του φωτός ή του αντικειμένου-, έστω και αν συμπίπτουν. Και εδώ η αρμονία είναι αναλογία. Σύπτωση έκτασης και έντασης, έντασης τόνου, οξύτητας, δύναμης, ύλης, εκμετάλλευση των δυνατοτήτων της συνδυασμένης σημασίας και λειτουργίας τους μέσα σε μια τοποθετημένη ποιότητας-θα μπορούσαμε να λέγαμε έκφρασης- αρμονία.

Μπορούμε να λέμε “έκφρασης” τώρα κυρίως που ο Ξενάκης προωθώντας το αποτέλεσμα της αρμονίας του δεν ζητά απλώς την ισορροπία, αλλά την κλίση της ισορροπίας με τη διαφοροποίηση της δυναμικότητάς της. Προστίθεται τώρα το στοιχείο της “πορείας” μεταξύ των διαφόρων σχέσεων. Είναι μια ακόμη αρχή -όχι επιδίωξη- προκύπτουσα από τις άλλες αρχές. Η δύναμη του σχήματος, του χρώματος, η έντασή του, η ποσότητά του, η πυκνότητά του, δεν είναι καθοριστικά στοιχεία υπάρξεως μόνο αλλά και ενέργειας. Τονίζεται συχνά σε ορισμένα σημεία αυτή η ενέργειά τους. Ο βηματισμός της εξέλιξης του ρυθμού εναλλάσσεται. Δημιουργείται χώρος για να ζήσει η εξαίρεση, μια γραμμή, ένα στίγμα, ένας παλμός. Από την ενότητα προβάλλει η διαφορά και από την ενότητα πάλι κρατιέται και μπορεί να υπάρξει. Χαραυγή μιας αντίληψης θέματος μπορούμε να πούμε. Θέματος αφηρημένου. Η αρμονία, έτσι, δεν εμφανίζεται εξασφαλισμένη. Εξασφαλίζεται. Στη γλώσσα των έργων του Ξενάκη αυτό που χαράζει τελικά είναι το ρήμα. Η Α ή η Β κίνηση προς το ουσιαστικό.<sup>113</sup>

## IV.γ) Ο εξελληνισμός των εκθεσιακών περιπτέρων κατά τον 20ο αιώνα

Το 1938 συστάθηκε η Υπηρεσία της Τεχνικής Οργανώσεως των Εκθέσεων στο Υφυπουργείο Τουρισμού που σηματοδότησε την αρχή της συμμετοχής των αρχιτεκτόνων Δημήτρη Μωρέτη και Αλεξάνδρας Πασχαλίδου (μετέπειτα Μωρέτη) στις διεθνείς εκθέσεις. Μέχρι τότε την οργάνωση και διεύθυνση των εκθέσεων του εξωτερικού κατά κανόνα τις αναλάμβαναν διοικητικοί υπάλληλοι του αρμόδιου υπουργείου και σε ελάχιστες μόνο περιπτώσεις χρησιμοποιήθηκαν ξένοι αρχιτέκτονες. Με εισήγηση του Μωρέτη, που από το 1951 είχε αναλάβει τη διεύθυνση της Υπηρεσίας Εκθέσεων του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού, το 1952 η υπηρεσία μεταβιβάστηκε στο Υπουργείο Εμπορίου ώστε να ενισχυθεί και ο τομέας της εμπορικής εκμετάλλευσης των εκθέσεων με στόχο την αύξηση των εξαγωγών.

Με την έλευση του ζεύγους Μωρέτη κάθε εκθεσιακό περίπτερο αντιμετωπιζόταν πλέον σαν αυτοτελές αρχιτεκτονικό έργο. Τα εκθέματα των περιπτέρων τα ταξινομούσαν σε δέκα ομοειδείς εκθεσιακές ομάδες. Στις δύο πρώτες υπήρχαν εκθέματα, που κατά τον Μωρέτη, συγκροτούσαν δυο ξεχωριστές ομάδες «Έννοια του Κράτους» και «Τουρισμός». Στην πρώτη ομάδα περιλαμβάνονταν τα εκθέματα που είχαν να κάνουν με την έννοια του κράτους (εικόνες βασιλέων, στέμμα, σημαίες, χάρτες και φωτογραφίες γεωργικής και βιομηχανικής παραγωγής, ζωγραφικές συνθέσεις επί ιστορικών θεμάτων, φωτογραφικές συνθέσεις, σχέδια και μακέτες μεγάλων δημοσίων παραγωγικών έργων και στατιστικές). Στη δεύτερη ομάδα ανήκαν εκθέματα που αφορούσαν τον τουρισμό (τουριστικοί χάρτες, φωτογραφίες και slides αρχαιοτήτων, λουτροπόλεων, τουριστικών περιοχών, δημοσίων έργων και ναυτιλίας, αντίγραφα αρχαίων αγαλμάτων, ψηφιδωτά, μακέτες πλοίων, διαφημιστικά έντυπα, αξιόλογες εκδόσεις, έργα σύγχρονης γλυπτικής και ζωγραφικής, σχέδια και μακέτες τουριστικής σκοπιμότητας). Οι υπόλοιπες οκτώ ομάδες εκθεμάτων αφορούσαν στην κατηγοριοποίηση των εμπορικών προϊόντων.

Η προσπάθεια ανάδειξης των βιομηχανικών επιτευγμάτων της Ελλάδας είχε ξεκινήσει από τις πρώτες συμμετοχές σε διεθνείς εκθέσεις στις αρχές της δεκαετίας του 50. Επιζητώντας την επούλωση των πληγών που είχε αφήσει η κατοχή και ο εμφύλιος, το κοινό αίσθημα ζητούσε την προβολή της Ελλάδας ως χώρας σε φάση εκβιομηχάνισης. Επομένως τα ελληνικά περίπτερα όφειλαν να αναδεικνύουν αυτή την ωραιοποιημένη εικόνα τουλάχιστον ισοδύναμα με την ρεαλιστική εικόνα του τουριστικού παραδείσου.

Αντίθετα το εικαστικό κομμάτι των περιπτέρων αποτελούσε κατά γενική παραδοχή και την πιο πετυχημένη επιλογή σε όλες τις ελληνικές συμμετοχές σε διεθνείς εκθέσεις του 50 και του 60. Κατά την πρώτη αυτή δεκαετία η αρχιτεκτονική σύλληψη, τα επιμέρους στοιχεία και η εσωτερική διακόσμηση είχαν καθαρά αρχαιοελληνικό χαρακτήρα που ο Μωρέτης είχε χαρακτηρίσει ως «τουριστική διακόσμηση».<sup>114</sup>

<sup>114</sup> <https://www.citybranding.gr/2012/04/1950-1967-1.html>



Θα πρέπει, να αναγνωριστεί ότι σε σχέση με τις οικονομικές δυνατότητές της, η Ελλάδα του 50 αλλά και του 60 είχε επενδύσει απλόχερα στην προβολή της μέσω των περιπτέρων στις διεθνείς εκθέσεις, αντιλαμβανόμενη έγκαιρα τα ανταποδοτικά οφέλη. Επιδεικνύοντας αμείωτο ζήλο ακόμα και σε εκθέσεις λιγότερο αναπτυγμένων ή απομακρυσμένων χωρών για τα ελληνικά περίπτερα γινόταν πάντα αρχιτεκτονική μελέτη σε αντίθεση με αυτά άλλων χωρών που συχνά ήταν απλά μεταλλικά υπόστεγα. Αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι το ελληνικό περίπτερο στην έκθεση του Ναϊρόμπι το 1968 έδινε στους επισκέπτες την εντύπωση «πολυτελούς οικοδομήματος» ενώ οι βιτρίνες και τα χωρίσματα έμοιαζαν με έπιπλα πολυτελείας κυρίως λόγω της άριστης ποιότητας των υλικών και της κατασκευής τους.

Σημειώνεται, τέλος ότι μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 60 από τα ελληνικά περίπτερα απουσίαζε η μουσική ή άλλη ηχητική επένδυση. Η έλλειψη αυτή είχε επισημανθεί από τον Τύπο καθώς άλλα περίπτερα είχαν μερικές φορές μουσική αλλά και συγκροτήματα λαϊκών χορών. Αντίθετα δεν έλλειπαν οι παράλληλες εκδηλώσεις «εθνικής δραστηριότητος» όπως τις αποκαλούσε ο Μωρέτης που διαφήμιζαν και υποστήριζαν τη λειτουργία των περιπτέρων. Οι εκδηλώσεις αυτές είχαν κυρίως κοινωνικό χαρακτήρα και μόνο στα τέλη της δεκαετίας του 60 δίνονται αμιγώς καλλιτεχνικές παραστάσεις. Το Εθνικό Θέατρο συμμετέχοντας για πρώτη φορά στην Expo 67 του Μόντρεαλ, παρουσίασε τον Αγαμέμνονα του Αισχύλου που είχε μεγάλη απήχηση στο κοινό της έκθεσης. Το νέο αυτό στοιχείο ιδιαίτερα διεισδυτικής προώθησης της εθνικής εικόνας της χώρας, έκανε ευρύτερα γνωστό το ελληνικό θέατρο συνδέοντας όμως στη συνείδηση των ξένων και πάλι την ελληνικότητα με την αρχαιότητα.

## IV.δ) Άλλα γλυπτά της εποχής

Με τη μετεξέλιξη της γλυπτικής –μιας γλυπτικής που είχε ήδη υπερβεί τα αυστηρά όρια που τη χώριζαν από τη ζωγραφική– σε τέχνη αυτόνομων αντικειμένων, κατακτήθηκε ο πραγματικός χώρος, αυτόν που η παραδοσιακή ζωγραφική απεικόνιζε ψευδαισθησιακά. Χώρος και συγκεκριμένος τόπος αποτελούν τώρα γενετικό συστατικό της δομής του έργου και σε μια επόμενη βαθμίδα το ίδιο το έργο μεταμορφώνεται σε αρχιτεκτονικό και επισκέψιμο περιβάλλον.

Οι μεγάλες κατασκευές που εντάσσονται στο χώρο και επιβάλλονται με την κίνηση, το γραφισμό, την ένταση και την καθετότητα και χωρίς να ανατρέπουν τη συμβατική σχέση ανάμεσα στο αντικείμενο και το φιλοξενούντα χώρο τείνουν να προσλάβουν την αρχιτεκτονική διάσταση. Αυτό ισχύει για διαφορετικά μεταξύ τους έργα, όπως η κατασκευή με νερό του Γιώργου Ζογγολόπουλου που εκμεταλλεύεται την υδροδυναμική ενέργεια, και φυσικά οι σιδερένιες κατασκευές των Κ. Κουλεντιανού, Φρ. Μιχαλάε και Ν. Πάστρα. Κατ’ ανάλογο τρόπο, άλλα έργα που εκ κατασκευής εμπεριέχουν το στοιχείο της απεξάρθρωσης και επανασύνθεσης της δομής τους προσαρμόζονται στον εκάστοτε χώρο και κατά κάποιο τρόπο αναδημιουργούνται, όπως συμβαίνει με τα Μέσατος της Χρ. Ρωμανού ή το περιβάλλον του Κλ. Λουκόπουλου. Σε άλλες περιπτώσεις, όπως αίφνης στις Αναμορφώσεις του Ν. Κεσσανλή ένας βασικός ιδεατός τύπος προσαρμόζεται κάθε φορά στο δεδομένο χώρο και δυνάμει άλλων συναφών κατασκευών αποτελεί μέρος ενός παραδειγματικού άξονα. Της ίδια παραδειγματικής τάξεως είναι η επέμβαση του Στ. Αντωνάκου στην πρόσοψη του κτιρίου της Εθνικής Πινακοθήκης, όπως άλλωστε και σε άλλα μουσεία και δημόσιους χώρους στην Αμερική και στην Ευρώπη. Και στα δύο έργα, παρά τον διαφορετικό κατασκευαστικό τους χαρακτήρα, ο αρχιτεκτονικός χώρος μεταβάλλεται από την παρουσία του έργου και επενεργεί μεταμορφωτικά πάνω σ’ αυτό ως σύλληψη και ως εκτέλεση.

Η διαλεκτική γλυπτικής – αρχιτεκτονικής συνεχίζεται και προς άλλες κατευθύνσεις και τείνει να ενοποιήσει τις δύο τέχνες, μεταμορφώνοντας την κατασκευαστική γλυπτική σε κατασκευασμένο χώρο. Το «Mappemonde» του Γ. Λάππα προσφέρει προς θέαση ένα γλυπτό-αρχιτεκτόνημα, του οποίου πάντως ο χώρος δεν είναι προοπελάσιμος. Αντίθετα στη μνημειακή κατασκευή του Ι. Μολφέση, ο θεατής καλείται ή τουλάχιστον έχει τη δυνατότητα να περάσει μέσα από ένα τεράστιο σιδερένιο κύκλο, προς τον οποίο οδηγεί ένας ειδικά κατασκευασμένος διάδρομος.<sup>115</sup> Ο θεατής διατρέχει κυριολεκτικά τον σκηνοθετημένο αυτό χώρο και αναμειγνύεται-μετέχει σ’ ένα εσωτερικό περιβάλλον, βιώνοντας την αμφισημία πλαστού και πραγματικού.<sup>116</sup>

<sup>115</sup> Βλ. «Μεταμόρφωση 9. Προς μια νέα τέχνη του χώρου», *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου. Η Ελληνική εμπειρία*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού: Εθνική Πινακοθήκη Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 1992, σελ.245

<sup>116</sup> Ο.Π.

## IV.ε) Η ελληνική κεραμική του '60 μέσα από το έργο της Ελένης Βερναδάκη

<sup>117</sup> Ανώνυμος Κεραμευτική Εταιρεία Λαυρίου. Τα προϊόντα της εταιρείας ΑΚΕΛ ΑΕ έφεραν τη σφραγίδα της πλούσιας μικρασιατικής αλλά και της λαϊκής παράδοσης.

Η τέχνη της κεραμικής έχει βαθιές ρίζες στον τόπο μας. Ξεκινάει από την αρχαιότητα και περνώντας μέσα από το Βυζάντιο, καταλήγει στους λαϊκούς τεχνίτες που στα εργαστήριά τους, σπαρμένα σ' όλη την ηπειρωτική και νησιωτική Ελλάδα, διατήρησαν ζωντανή την παράδοση ως τις μέρες μας.

Στα χρόνια όμως του μεσοπολέμου άρχισε μια στροφή προς την έντεχνη διακοσμητική κεραμική. Η ανάγκη όμως ανανέωσης της τέχνης αυτής έγινε περισσότερο αισθητή στα μεταπολεμικά χρόνια. Δημιουργήθηκαν έτσι διάφορα εκθετήρια, στο Μαρούσι κυρίως και οργανώθηκαν ετήσιες Πανελλήνιες εκθέσεις. Το επίπεδο των εκθέσεων αυτών είναι φυσικά ανόμοιο, αλλά έχει το πλεονέκτημα οι εκθέτες να επιλέγονται με ορισμένα κριτήρια και το κοινό να έρχεται σ' επαφή με έργα κάπως προσεγμένα.

Πρωτοπόρος στην αναζήτηση μια νέας μορφής κεραμικής θεωρίας είναι ο Πάνος Βαλσαμάκης (1900). Επιστρέφοντας από τη Γαλλία δεν ακολουθεί τα πρότυπα που διδάχθηκε εκεί, αλλά θέλησε να προστρέξει στις ελληνικές ρίζες. Παίρνει έτσι σαν αφετηρία τα ελληνικά αγγεία ανατολίζοντας ρυθμού, με θέματα τα λιοντάρια, ελάφια, χήνες κ.ά. που αναπλάθει σε πιο απλοποιημένες μορφές. Αφού εξάντλησε τις δυνατότητες της έρευνας αυτής, δοκιμάζει να βρει λύσεις προστρέχοντας στη βυζαντινή και λαϊκή κεραμική παράδοση. Τα χρώματά του γίνονται πιο φανταχτερά, παίζει με τα μπλε κοβαλτίου σ' όλες τις διαβαθμίσεις και τα σχετικά συμπληρωματικά τους. Οι φόρμες του αλλάζουν και δείχνει μια προτίμηση για το διακοσμητικό πιάτο μεγάλων συνήθως διαστάσεων, τα αγγεία, τις διακοσμητικές κεραμικές πλάκες.

Παράλληλα, από το 1930 μέχρι το 1958, ο Βαλσαμάκης εργάζεται διαδοχικά στον «Κεραμεικό» και στην ΑΚΕΛ.<sup>117</sup> Στο διάστημα αυτό σχεδιάζει για βιομηχανική παραγωγή όλα τα είδη οικιακής χρήσεως.

Το 1958 ανοίγει δικό του εργαστήρι. Είναι η εποχή της μεγάλης ανοικοδόμησης μετά από τις καταστροφές που προκάλεσαν η κατοχή και ο εμφύλιος πόλεμος. Ο Βαλσαμάκης προσανατολίζεται στην κεραμική που μπορεί να ενσωματώνεται στην αρχιτεκτονική. Πραγματοποιεί έτσι κεραμικούς πίνακες που επενδύουν μεγάλες επιφάνειες, με σχήματα εμπνευσμένα από τον εξπρεσιονισμό ή από τον κυβισμό. Η εργασία του έχει ένα μοντερνίζοντα χαρακτήρα διακοσμητικό, πολύχρωμο, θεματικά πολύμορφο, πλούσιο σε λύσεις συχνά πρωτότυπες και τεχνικά άρτιες.

Η εργασία της Ελένης Βερναδάκη (1933), αποτελεί το πέρασμα από τη διακοσμητική κεραμική του πηλού με καλλιτεχνικές αξιώσεις. Μετά από τις σπουδές της στην Αγγλία, προβληματίζεται με το θέμα της επιβίωσης και προσαρμογής των παραδοσιακών δομών στις σύγχρονες ανάγκες. Πράγματι η τότε κεραμική παραγωγή είχε αποτελματωθεί και σπάνιες ήταν οι απόπειρες μιας κάποιας ανανέωσης.

Η Βερναδάκη συνεπώς αντιμετώπιζε το πρόβλημα να προσδώσει στην εργασία της μια προσωπική καλλιτεχνική έκφραση που συγχρόνως να εξυπηρετεί λειτουργικές και κοινωνικές ανάγκες, θεωρώντας όμως το κεραμικό έργο σαν κάτι το αυτόνομο, ανεξάρτητο από τη ζωγραφική ή άλλες εικαστικές μορφές. Η θητεία της στο Μορφολογικό Κέντρο Αθηνών της έδωσε την ευκαιρία να εφαρμόσει έμπρακτα τις αρχές της. Με πολύ κόπο και ακαταπόνητη δουλειά κατόρθωσε μετά από ένα διάστημα να επιβάλει μια καινούργια μορφή κεραμικής τέχνης που συνδυάζει κυρίως μια καθαρά γλυπτική αντίληψη με το ωφελιμιστικό στοιχείο.

Προικισμένη με μια έμφυτη αίσθηση της μορφής, ακολουθεί μια διαδικασία που οι κανόνες της υπαγορεύονται από το ίδιο το υλικό. Καταλήγει έτσι σε μια δομική λιτότητα δουλεύοντας με καθαρά πλαστικό τρόπο, με χωμάτινες ματιέρες, ανομοιογενή μεγέθη, σκληρούς όγκους. Η Βερναδάκη κατόρθωσε έτσι ακόμα και στις απλές φόρμες ενός φλυτζανιού, ενός πιάτου αλλά και στα πιο εξεζητημένα αντικείμενα, όπως το κόσμημα ή τα διακοσμητικά, να δημιουργήσει ένα ιδιότυπο στυλ. Αυτό όμως που σημείωσε σταθμό στην καλλιτεχνική της πορεία, στάθηκαν τα μεγάλα της κεραμικά γλυπτά. Πλασμένα σε πρωτόγονο χωριάτικο τροχό στην πατρίδα της, φέρνουν ζωντανά τα ίχνη της άμεσης απτικής αφής. Τοτέμ ή λειτουργικά ειδώλια, θυμίζουν επιτύμβιες στήλες ή νεολιθικά αφιερώματα και υποβάλλουν μια έντονη παγανιστική ατμόσφαιρα, μια επιστροφή σε αρχέγονες πηγές.<sup>118</sup>

<sup>118</sup> Σπητέρης Τώνης, Ο.Π., σελ.342-344



## IV.στ) Tapisseries

<sup>119</sup> Βλ. Δημακοπούλου Τζούλια, «Νέο είδος «tapisserie» πάνω σε έργα γνωστών Ελλήνων ζωγράφων στην Γκαλερί «Νέες Μορφές»», περ. Ζυγός, έτος 1973, τχ. Νοέμβριος - Δεκέμβριος, σελ.85, 88

Η Γκαλερί «Νέες Μορφές», πιστεύοντας ότι οι εφαρμοσμένες τέχνες παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του περιβάλλοντός μας και κάνουν την τέχνη πιο προσιτή στο ευρύτερο κοινό, οργάνωσε και κατασκεύασε μια συλλογή από tapisseries νέων Ελλήνων καλλιτεχνών που βρίσκεται ήδη, μονίμως εκτεθειμένη, στις κάτω αίθουσες της γκαλερί. Το θέμα είχε από πριν συζητηθεί με τους ζωγράφους Δανιήλ Γουναρίδη, Ηλία Δεκουλάκο, Χρίστο Καρά, Μιχάλη Κατζουράκη, Γιάννη Μίχα, Χρόνη Μπότσογλου, Δημήτρη Μυταρά και Πάρι Πρέκα. Καθένας αντιμετώπισε το πρόβλημα της σχέσης της ζωγραφικής με την tapisserie από άλλη σκοπιά. Η υφή που θα αποκτούσαν τα έργα τους πάνω στη μάλλινη επιφάνεια του χαλιού ήταν ένα ξεκίνημα για διαφορετικές δημιουργίες.

Ο Μιχάλης Κατζουράκης, ο Χρίστος Καράς και ο Γιάννης Μίχας, με μια επανάληψη μοτίβων, γνώριμων στη ζωγραφική τους, έκαναν tapisseries που να μπορούν να ντύσουν ένα δάπεδο, ενώ ο Δημήτρης Μυταράς, αναπλάθοντας λαϊκά αρχιτεκτονικά στοιχεία από τους περιστεριώνες της Τήνου, συνέθεσε μια φρίζα με στέρρη δομή. Ο Πάρις Πρέκας, ο Δανιήλ Γουναρίδης, ο Ηλίας Δεκουλάκος και ο Χρόνης Μπότσογλου έμειναν θεματικά πιο κοντά στη δουλειά τους, πλάθοντας με το μαλλί διαφορετικά αποτελέσματα.

Έτσι, για μια ακόμη φορά, η tapisserie βαδίζει παράλληλα με την τέχνη της εποχής της. Από τις πρώτες ακόμη ενδείξεις της εμφάνισής της στα μέσα της δεύτερης π.Χ. χιλιετηρίδας, στην Αίγυπτο των Φαραώ. Αργότερα, στους ελληνικούς χρόνους, όπως και στο Βυζάντιο, ήταν διαδεδομένη σε μεγάλη κλίμακα. Άνθηση όμως και ακμή μεγάλη γνώρισε η tapisserie στα χρόνια της Αναγέννησης ήδη από τον 13ο αιώνα, όταν επιτελούσε προορισμό βασικό και αναγκαίο, επενδύοντας τους πελώριους ψυχρούς πέτρινους τοίχους των ανακτόρων και των καθεδρικών ναών. Σε μεταγενέστερους αιώνες, τον 16ο και 17ο αιώνα, τόσο η λειτουργική όσο και η αισθητική της πλευρά είναι πια αναγνωρισμένη και οι επαύλεις και οι πύργοι της εποχής αυτής κοσμούνται με tapisseries που, συνδυασμένες με τα έπιπλα και τα άλλα διακοσμητικά στοιχεία, προσδίδουν αίγλη στο χώρο. Στην αρχιτεκτονική του '60, η tapisserie είναι μια αισθητικά αναγκαία παρουσία που θερμαίνει τα σκληρά και ψυχρά σύγχρονα δομικά υλικά, όπως είναι το γυαλί, το μέταλλο και το μπετόν.<sup>119</sup>

**Εικόνα 1α:** Μηνιαίο Περιοδικό «Αρχιτεκτονική», έτ. ΣΤ', τχ. 34, σελ.37

**Εικόνα 1β:** Μηνιαίο Περιοδικό «Αρχιτεκτονική», έτ. Ζ', τχ. 42, σελ.11

**Εικόνα 1γ:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «Ζυγός», Τεύχος: Ιούλιος 1962, σελ.22, εικόνα 63

**Εικόνα 2α:** Χατζηγώγα Αναστασία, *Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός της Περιοδικής Έκθεσης της Συλλογής Ξύδη στην Οικία Κατακουζηνού*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Διαπανεπιστημιακό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Μουσειολογίας, Διπλωματική Εργασία, σελ.60

**Εικόνα 2β:** <https://www.thetoc.gr/politismos/article/i-istoria-enos-spi-tiou-mouseiou-kathrefti-tis-pneumatikis-elladas>

**Εικόνες 2γ-2δ:** Χατζηγώγα Αναστασία, *Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός της Περιοδικής Έκθεσης της Συλλογής Ξύδη στην Οικία Κατακουζηνού*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Διαπανεπιστημιακό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Μουσειολογίας, Διπλωματική Εργασία, σελ.23

**Εικόνες 3α-3β:** Μηνιαίο Περιοδικό «Αρχιτεκτονική», Τεύχος: Ιούνιος, 1961, σελ.81

**Εικόνα 3γ:** Μηνιαίο Περιοδικό «Αρχιτεκτονική», Τεύχος: Ιούνιος, 1961, σελ.82

**Εικόνα 4α:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «Ζυγός», Τεύχος: Ιούλιος 1962, σελ.23

**Εικόνα 4β:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «Ζυγός», Τεύχος: Ιούλιος 1962, σελ.23

**Εικόνα 4γ:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «Ζυγός», Τεύχος: Ιούλιος 1962, σελ.23

**Εικόνα 5α:** Μπελεμέζη Λουίζα-Μαρία, Καραχάλιος Σωτήρης, *Από τη ζωγραφική στην αρχιτεκτονική*, ΕΜΠ, Αθήνα, 2012, σελ.41

**Εικόνα 5β:** Μπελεμέζη Λουίζα-Μαρία, Καραχάλιος Σωτήρης, *Από τη ζωγραφική στην αρχιτεκτονική*, ΕΜΠ, Αθήνα, 2012, σελ.41

**Εικόνα 6α:** Προσωπικό αρχείο, έκθεση «Γιάννης Μόραλης» στο Μουσείο Μπενάκη, Νοέμβριος 2018

**Εικόνες 6β-6γ:** Προσωπικό αρχείο, έκθεση «Γιάννης Μόραλης» στο Μουσείο Μπενάκη, Νοέμβριος 2018

**Εικόνες 6δ-6ζ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.28

**Εικόνες 7α-7β:** Μηνιαίο Περιοδικό «Αρχιτεκτονική», Τεύχος: Οκτώβριος 1963, σελ.9

**Εικόνες 7γ-7ζ:** Προσωπικό αρχείο, έκθεση «Γιάννης Μόραλης» στο Μουσείο Μπενάκη, Νοέμβριος 2018 & Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «Ζυγός», Τεύχος: Ιούλιος 1962, σελ.24-25

**Εικόνα 8α:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.101



**Εικόνες 8β-8γ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.101

**Εικόνα 9α:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.103-104

**Εικόνα 9β:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.103-104

**Εικόνα 9γ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.103-104

**Εικόνα 9δ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.103-104

**Εικόνα 10α:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.75

**Εικόνα 10β:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.75

**Εικόνα 11:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 5*, 1974, σελ.204-205

**Εικόνα 12:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 5*, 1974, σελ.204-205

**Εικόνα 13α:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 4*, 1973, σελ.83

**Εικόνες 13β-13δ:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 4*, 1973, σελ.82-83

**Εικόνα 14α:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «Ζυγός», Τεύχος: Μάρτιος 1962, σελ.26

**Εικόνες 14β-14γ:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «Ζυγός», Τεύχος: Μάρτιος 1962, σελ.26

**Εικόνα 14δ:** Μηνιαίο Περιοδικό «Αρχιτεκτονική», Τεύχος: Νοέμβριος- Δεκέμβριος 1961, σελ.86

**Εικόνα 15α:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.109

**Εικόνες 15β-15γ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.109

**Εικόνα 16α:** Γιάννης Παππάς: *Γλυπτική*, εκδ. Αδάμ, σελ.333

**Εικόνες 16β-16ια:** Γιάννης Παππάς: *Γλυπτική*, εκδ. Αδάμ, σελ.334-336

**Εικόνες 16ιβ-16ιγ:** Γιάννης Παππάς: *Γλυπτική*, εκδ. Αδάμ, σελ.343

**Εικόνες 16ιδ-16ιε:** Γιάννης Παππάς: *Γλυπτική*, εκδ. Αδάμ, σελ.344-345

**Εικόνα 17α:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.67

**Εικόνες 17β-17γ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.67

**Εικόνα 17δ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.67

**Εικόνα 17ε:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.67

**Εικόνα 18α:** [http://culture2000.tee.gr/ATHENS/GREEK/BUILDINGS/BUILD\\_TEXTS](http://culture2000.tee.gr/ATHENS/GREEK/BUILDINGS/BUILD_TEXTS)

**Εικόνα 18β:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.68

**Εικόνες 18γ-18στ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.68

**Εικόνες 18ζ-18θ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.68

**Εικόνα 19α:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.73

**Εικόνες 19β-19δ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.73

**Εικόνα 20α:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 4*, 1973, σελ.19

**Εικόνα 20β:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 4*, 1973, σελ.21

**Εικόνα 21α:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 6*, 1975, σελ.77-82

**Εικόνα 21β:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 6*, 1975, σελ.77-82

**Εικόνα 22α:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.76

**Εικόνες 22β-22γ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.76

**Εικόνα 22δ:** Αρμακόλας Δημήτριος, *Αρμακόλας*, εκδ. Έψιλον, Αθήνα 2007, σελ.15

**Εικόνα 22ε:** Αρμακόλας Δημήτριος, *Αρμακόλας*, εκδ. Έψιλον, Αθήνα 2007, σελ.15

**Εικόνα 23:** *Αρχιτεκτονικά Θέματα 5/1971*, σελ.181

**Εικόνα 23α:** Αρμακόλας Δημήτριος, *Αρμακόλας*, εκδ. Έψιλον, Αθήνα 2007, σελ.20

**Εικόνα 23β:** *Αρχιτεκτονικά Θέματα 5/1971*, σελ.179

**Εικόνα 23γ:** *Αρχιτεκτονικά Θέματα 5/1971*, σελ.179

**Εικόνα 24:** Μηνιαίο Περιοδικό «Αρχιτεκτονική», Τεύχος: Οκτώβριος 1963, σελ.13

**Εικόνα 24α i):** Μηνιαίο Περιοδικό «Αρχιτεκτονική», Τεύχος: Οκτώβριος 1963, σελ.13

**Εικόνα 24α ii):** Μηνιαίο Περιοδικό «Αρχιτεκτονική», Τεύχος: Νοέμβριος- Δεκέμβριος, 1963, σελ.14

**Εικόνα 24β:** Μηνιαίο Περιοδικό «Αρχιτεκτονική», Τεύχος: Νοέμβριος-Δεκέμβριος, 1963, σελ.14

**Εικόνες 24γ-24ε:** Μπελεμέζη Λουίζα-Μαρία, Καραχάλιος Σωτήρης, *Από τη ζωγραφική στην αρχιτεκτονική*, ΕΜΠ, Αθήνα, 2012, σελ.41

**Εικόνα 25α:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 3*, 1972, σελ.134-135

**Εικόνες 25β-25δ:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 3*, 1972, σελ.134-135

**Εικόνα 26α:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.82

**Εικόνα 26β:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.82

**Εικόνα 26γ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.82

**Εικόνα 27α:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.123

**Εικόνα 27β:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.123

**Εικόνα 27γ:** Μηνιαίο Περιοδικό «Αρχιτεκτονική», Τεύχος: Μάρτιος- Απρίλιος 1964, σελ.33

**Εικόνες 27δ-27ε:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Μάρτιος- Απρίλιος 1964, σελ.37

**Εικόνα 27στ:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Μάρτιος - Απρίλιος 1964, σελ.42

**Εικόνα 28α:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Νοέμβριος- Δεκέμβριος 1960, σελ.76

**Εικόνα 28β:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Νοέμβριος- Δεκέμβριος 1960, σελ.74

**Εικόνα 29α:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Μάιος - Ιούνιος 1961, σελ.83

**Εικόνα 29β:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Μάιος - Ιούνιος 1961, σελ.83

**Εικόνες 30α-30β:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1962, σελ.80

**Εικόνα 30γ:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Νοέμβριος- Δεκέμβριος 1962, σελ.79

**Εικόνα 31α:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Ιούλιος - Αύγουστος 1963, σελ.12

**Εικόνα 31β:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Ιούλιος - Αύγουστος 1963, σελ.4

**Εικόνες 31γ-31δ:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «*Ζυγός*», Τεύχος: Ιανουάριος 1964, σελ.33 & Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Ιούλιος- Αύγουστος 1963, σελ.12

**Εικόνα 32α:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 4*, 1973, σελ.99

**Εικόνες 32β-32γ:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 4*, 1973, σελ.99

**Εικόνες 33α-33β:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.79

**Εικόνες 33γ-33δ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.79

**Εικόνες 33ε-33στ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.79

**Εικόνες 34α-34β:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.84 & *Ελένη Βερναδάκη*, επιμ. Ευγενία Αλεξάκη, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2016, σελ.418

**Εικόνα 34γ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.84

**Εικόνες 35α-35β:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.86

**Εικόνα 35γ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.86

**Εικόνα 36α:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.87

**Εικόνα 36β:** Προσωπικό αρχείο, έκθεση «Γιάννης Μόραλης» στο Μουσείο

Μπενάκη, Νοέμβριος 2018

**Εικόνα 37α:** *Ελένη Βερναδάκη*, επιμ. Ευγενία Αλεξάκη, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2016, σελ.424

**Εικόνα 37β:** *Ελένη Βερναδάκη*, επιμ. Ευγενία Αλεξάκη, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2016, σελ.424

**Εικόνα 38α:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.90

**Εικόνα 38β:** Μπελεμέζη Λουίζα-Μαρία, Καραχάλιος Σωτήρης, *Από τη ζωγραφική στην αρχιτεκτονική*, ΕΜΠ, Αθήνα, 2012, σελ.44

**Εικόνες 39α:** Μπελεμέζη Λουίζα-Μαρία, Καραχάλιος Σωτήρης, *Από τη ζωγραφική στην αρχιτεκτονική*, ΕΜΠ, Αθήνα, 2012, σελ.45

**Εικόνες 39β-39δ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.88-89

**Εικόνα 40:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «*Ζυγός*», Τεύχος: Μάρτιος 1961, σελ.40

**Εικόνα 41:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «*Ζυγός*», Τεύχος: Μάρτιος 1961, σελ.37

**Εικόνα 42:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «*Ζυγός*», Τεύχος: Μάρτιος 1961, σελ.38

**Εικόνα 43:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «*Ζυγός*», Τεύχος: Μάρτιος 1961, σελ.39

**Εικόνα 44:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «*Ζυγός*», Τεύχος: Μάρτιος 1961, σελ.40

**Εικόνες 45α-45β:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «*Ζυγός*», Τεύχος: Μάιος - Ιούνιος 1961, σελ.65

**Εικόνα 46:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «*Ζυγός*», Τεύχος: Μάιος - Ιούνιος 1961, σελ.66

**Εικόνα 47α:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.115

**Εικόνα 47β:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.115

**Εικόνα 47γ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.115

**Εικόνα 48α:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.116

**Εικόνα 48β:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.116

**Εικόνα 48γ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.116

**Εικόνες 49α-49β:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1963, σελ.76

**Εικόνες 50α-50β:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.74



**Εικόνα 50γ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.74

**Εικόνα 51:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», έτος 1963, τχ. Νοέμβριος - Δεκέμβριος, σελ.7

**Εικόνα 51α:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», έτος 1963, τχ. Νοέμβριος - Δεκέμβριος, σελ.6

**Εικόνα 51β:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», έτος 1963, τχ. Νοέμβριος - Δεκέμβριος, σελ.7

**Εικόνα 51γ i):** Προσωπικό αρχείο, έκθεση «Γιάννης Μόραλης» στο Μουσείο Μπενάκη, Νοέμβριος 2018

**Εικόνα 51γ ii):** Προσωπικό αρχείο, έκθεση «Γιάννης Μόραλης» στο Μουσείο Μπενάκη, Νοέμβριος 2018

**Εικόνα 51δ i):** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», έτος 1963, τχ. Νοέμβριος - Δεκέμβριος, σελ.6

**Εικόνα 51δ ii):** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», έτος 1963, τχ. Νοέμβριος - Δεκέμβριος, σελ.6

**Εικόνες 52α-52β:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1963, σελ.XIV-XV

**Εικόνα 52γ:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Σεπτέμβριος- Οκτώβριος 1963, σελ.XIV-XV

**Εικόνα 53:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «*Ζυγός*», έτος 1964, τχ. Φεβρουάριος - Μάρτιος, σελ.60

**Εικόνες 53α i) – 53α ii):** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «*Ζυγός*», έτος 1964, τχ. Φεβρουάριος- Μάρτιος, σελ.61

**Εικόνα 53β:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «*Ζυγός*», έτος 1964, τχ. Φεβρουάριος - Μάρτιος, σελ.61

**Εικόνα 53γ i):** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «*Ζυγός*», έτος 1964, τχ. Φεβρουάριος- Μάρτιος, σελ.62

**Εικόνα 53γ ii):** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «*Ζυγός*», έτος 1964, τχ. Φεβρουάριος- Μάρτιος, σελ.62

**Εικόνα 54:** Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «*Ζυγός*», έτος 1964, τχ. Φεβρουάριος - Μάρτιος, σελ.64

**Εικόνα 55α:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 3*, 1972, σελ.31

**Εικόνα 55β:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 3*, 1972, σελ.30

**Εικόνα 56:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Νοέμβριος- Δεκέμβριος 1962, σελ.75

**Εικόνα 56α:** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Νοέμβριος- Δεκέμβριος

1962, σελ.76

**Εικόνες 56β i) - 56β ii):** Μηνιαίο Περιοδικό «*Αρχιτεκτονική*», Τεύχος: Νοέμβριος- Δεκέμβριος 1962, σελ.76, 82

**Εικόνα 57α:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 4*, 1973, σελ.34

**Εικόνα 57β:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 4*, 1973, σελ.35

**Εικόνες 57γ-57ε:** *Θέματα Χώρου + Τεχνών 4*, 1973, σελ.36-37

**Εικόνα 58α:** <http://www.kathimerini.gr/972110/gallery/periodiko-k/reportaz/vila-iola-h-twra-h-pote>

**Εικόνες 58β-58ζ:** *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970, σελ.52-53

## Ελληνική βιβλιογραφία

1. Ξαγοράρης Παντελής, *Μετασχηματισμοί: δομές και μεσότητες στην τέχνη*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1996
2. *Συν-ηγήσεις με τον Δημήτρη Πικιώνη*, επιμ. Νίκος Σκουτέλης, εκδ. Πλέθρον: Αρχιτεκτονική, Αθήνα, 2018
3. Παπαγεωργίου-Βενετάς Αλέξανδρος, *Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968): τα χρόνια της μαθητείας μου κοντά του*, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα, 2001
4. *Ghika: Φωτογραφικές Σημειώσεις*, επιμ. Χατζηκυριάκος-Γκίκας Νίκος και Φωτόπουλος Διονύσης, εκδ. Ικάρος, Αθήνα, 1994
5. Βακαλό Ελένη, *Κριτική Εικαστικών Τεχνών*, Τόμος Α', εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1999
6. Βακαλό Ελένη, *Κριτική Εικαστικών Τεχνών*, Τόμος Β', εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1999
7. Σπητέρης Τώνης, *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, Β' Τόμος, εκδ. Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα, 1979
8. *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου. Η Ελληνική εμπειρία*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού: Εθνική Πινακοθήκη Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 1992
9. Μιχελής Α. Παναγιώτης, *Αισθητικά Θεωρήματα*, Τόμος Α', εκδ. Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα, 2001
10. Μιχελής Α. Παναγιώτης, *Αισθητικά Θεωρήματα*, Τόμος Γ', εκδ. Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα, 2004
11. *Ελένη Βερναδάκη*, επιμ. Ευγενία Αλεξάκη, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2016
12. *Νεοελληνική Τέχνη*, εκδ. Συλλογή της Τραπέζης Πίστewς, Θεσσαλονίκη, 2006
13. Read Herbert, *Η τέχνη σήμερα: για τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1960
14. Ανδρόνικος Μανόλης – Χατζηδάκης Μανόλης – Καραγιώργης Βάσος, *Τα Ελληνικά Μουσεία*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1974
15. Κωτίδης Αντώνης, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» την ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, εκδ. University Studio Press, Αθήνα, 1993
16. Γιάννης Μόραλης, *Χρήστος Καπράλος: Μια φίλια ζωής και τέχνης*, εκδ. Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, Αθήνα, 2016
17. *Σκλάβος*, εκδ. Zoumboulakis Galleries, Αθήνα, 1981
18. Φιλυπίδης Δημήτρης, *Εφήμερη και Αιώνια Αθήνα*, επιμ. Παππάς Ανδρέας, εκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα, 2009



19. Coulentianos, εκδ. Couvent des Cordeliers, Paris, 1997

20. Αρμακόλας, εκδ. Έψιλον, Αθήνα, 1980

21. Χατζηκυριάκος Γκίκας Νίκος, *Η γέννηση της νέας Τέχνης*, εκδ. Αστρολάβος / Ευθύνη, Αθήνα, 1987

22. Προσωπογραφία του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, *Κείμενα της Διημερίδας στην Ακαδημία Αθηνών*, εκδ. Ευθύνη, Αθήνα, 1998

23. Τσαρούχης Γιάννης, Καπετανάκης Δημήτριος, *Τσαρούχης*, εκδ. Ζυγός, Αθήνα, 1978

24. Παππάς Γιάννης, *Γιάννης Παππάς: Γλυπτική*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα, 1990

25. *Διαδρομές Τέχνης στο Αττικό Μετρό*, εκδ. Αττικό Μετρό Α.Ε., Αθήνα, 2009

26. Παυλόπουλος Δημήτρης, *Ζογγολόπουλος*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα, 2007

27. *Zongolopoulos: Grecia – XLV Biennale di Venezia 1993*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού – Διεύθυνση Καλών Τεχνών, Αθήνα, 1993

28. *Ζογγολόπουλος: Υγρόηχος*, εκδ. Ινστιτούτο Goethe Αθηνών, Αθήνα, 1984

29. *Κουλεντιανός: Γλυπτά*, εκδ. Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, Αθήνα, 1977

30. *Αλέξανδρος Πατσούρης – Βασίλης Μιχαήλ – Κώστας Κουλεντιανός*, εκδ. Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, Αθήνα, 1980

31. *Τόπος: Απέργης*, εκδ. Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2007

32. Πετρίδου Βασιλική, Ζιρώ Όλγα, *Τέχνες και αρχιτεκτονική: από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα*, εκδ. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Αθήνα, 2015

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

1. Hans Friedr. Geist, *Paul Klee*, Hamburg, 1948

2. Curiosités Esthétiques, Paris, 1921

3. *Les carnets de Leonard de Vinci*, trad. L. Servicen, Paris 1942, Vol. 2

4. Ione Robinson, *Wols, a batons rompus*, N.N.R.F., No 35, Feb. 1960

5. M. Brion, *Art Abstrait*, Paris, 1956

6. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953

7. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Βερολίνο, Bauhaus Archiv &

Benedikt Taschen Veralg, 1998

8. Ted Adler, «The Function of Theory» (2008), *New Directions in Ceramics: from the spectacle to trace*, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, Bloomsbury Academic, 2015

9. Edmund de Waal, *20th Century Ceramics*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 2003

10. Risatti Howard, *A Theory of Craft. Function and Aesthetic Expression*, Τσάπελ Χιλ, The University of North Carolina Press, 2007

11. Gio Ponti, *Domus*, No 346, 1956

12. Bayer Herbert, Gropius Walter, Gropius Ise, *Bauhaus 1919-1928*, εκδ. The Museum of Modern Art, New York, 1938

13. Fatouros Dimitris, *Greek art and architecture 1945-1967: A brief survey*, New Haven, Connecticut, March 1967

Περιοδικά

1. Μηνιαίο Περιοδικό Καλών Τεχνών «Ζυγός», 1960-66 και 1973-74

2. Περιοδικό «Αρχιτεκτονική», 1960-69

3. Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1 & 2, 1970-71

4. Θέματα Χώρου + Τεχνών 3-7, 1972-76

Δημοσιευμένα Άρθρα

- Mies van der Rohe, «2 κείμενα για την αρχιτεκτονική» (Μετάφραση-παρουσίαση: Δ. Α. Φατούρου), περ. «*Τέχνη στη Θεσσαλονίκη*», τ. Β΄, Ι. 1961
- Εξαρχόπουλος Θανάσης – Κουρούκλης Σάββας, «*Όταν η τέχνη συναντά την αρχιτεκτονική*», 21/05/2018
- Αλεβίζος Αναστάσιος (Τάσος), «*Η δύναμη των χαράξεων*», περ. *Ζυγός*, έτος 1964, τχ. Ιανουάριος
- Παπαδημητρίου Θεόδωρος (Θόδωρος), «*Αντί για έργο γλυπτικής*», *Θέματα Χώρου + Τεχνών 3*, 1972
- Φατούρος Α. Δημήτριος, «*Η αυτοτέλεια της σύγχρονης τέχνης και η γενικότερη σημασία της*», περ. *Ζυγός*, έτος 1961, τχ. Μάιος-Ιούνιος
- «*Τέχνη*», τ. 33 (1960), σελ.59-66
- «*Notes pour les fins-littrés*», *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Par-

is, 1946

- Αρμακόλας Δημήτριος, «Ο γλύπτης Δ. Αρμακόλας για το έργο του», περ. *Αρχιτεκτονική*, έτος 1969, τχ. Ιανουάριος
- Αντωνακάκης Δημήτρης, «Πίσω στα περασμένα χρόνια», *Ελένη Βερναδάκη*, επιμ. Ευγενία Αλεξάκη, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2016
- Βακαλό Ελένη, «Η αφαίρεση στο έργο του Ξενάκη», περ. *Ζυγός*, έτος 1962, τχ. Μάρτιος
- Ξύδης Γ. Αλέξανδρος, «Πως διαμορφώθηκε το έργο του Ξενάκη», περ. *Ζυγός*, έτος 1962, τχ. Μάρτιος
- «Κοσμάς Ξενάκης: Μερικές σκέψεις», *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 1*, 1970
- Καλλιγιάς Μαρίνος, «Η εργασία της Φρόσως Μιχαλέα», *Θέματα Εσωτερικού Χώρου 2*, 1971
- Φατούρος Α. Δημήτριος, «Η δυναμική του κενού και η γλυπτική της Άλεξ Μυλωνά», περ. *Ζυγός*, έτος 1960, τχ. Ιούνιος
- Τέχνη και Ζωή», περ. *Ζυγός*, τ. 45
- Δ. Α. Φατούρος, «Εσωτερικός χώρος και σύγχρονη αρχιτεκτονική», περ. *Ζύγος*, τ. 54
- Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Οι κεραμικές φόρμες της Ελ. Βερναδάκη», εφ. *Η Καθημερινή*, 5 Φεβρουαρίου 1976
- Σπητέρης Τώνης, *Vernadaki*, αίθουσα τέχνης Paul Facchinetti, 31 Ιανουαρίου – 28 Φεβρουαρίου, Παρίσι 1979
- Dixon Stephen, «Why Clay?», *Interpreting Ceramics*, 14, 2012
- Κ.Κ [Κατερίνα Καφοπούλου], «Κεραμικές φόρμες Ελένης Βερναδάκη», εφ. *Τα Νέα*, 6 Φεβρουαρίου 1976
- «Αθηναϊκές Βιτρίνες», περ. *Ζυγός*, έτος 1961, τχ. Μάρτιος
- Όρρος Μιχάλης, «Το σπίτι του Πάνου Βαλσαμάκη», περ. *Αρχιτεκτονική*, τχ. Μάρτιος 1965
- Ζενέτος Χ. Τάκης, «Αρχιτεκτονικά Θέματα», περ. *Ζυγός*, τχ. Νοέμβριος 1961 – Φεβρουάριος 1962
- Ξύδης Γ. Αλέξανδρος, «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963», περ. *Αρχιτεκτονική*, έτος 1963, τχ. Νοέμβριος – Δεκέμβριος
- Α. G. Xydis, «Some Aspects of Greek Painting and Sculpture Today», *Portfolio VI*, 1948
- T. Spiteris, *La Revue d' Athènes*, No 27, 1953

- Ε. Βακαλό, «Καινούργια Εποχή», χειμώνας 1957
- Μ. Χατζηδάκης, «Το Βήμα», 5.4.1959
- Μ. Chatzidakis, *The Charioteer*, No 1, 1960
- Α. G. Xydis, «Some Athenian Painters of Today», *Europe* 62, Jan – Feb, 1962
- Γ. Π. Σ., «*Ταχυδρόμος*», 14.4.1962
- Μ. Χατζηδάκης, περ. *Ζυγός*, αρ. 80, Ιούλιος 1962
- Γ. Π. Σ., «*Ταχυδρόμος*», 5.5.1963
- «Πρότασις διαμορφώσεως Αερολιμένος Ελληνικού», *Αρχιτεκτονική*, 24, 1960
- «Ο νέος αεροσταθμός του Ελληνικού», *Architectoniki and plastic arts*, Σεπτ.-Οκτ. 1969
- «Κεντρικό κτήριο αερολιμένος Ελληνικού», *Αρχιτεκτονική*, 34, 1962
- «Συγκρότημα εστιατορίων Βούλας του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού», *Μοντέρνο Σπίτι*, 42, 1970
- «Συγκρότημα τουριστικού περιπτέρου», *Δημιουργίες*, 5, 1970
- «Η τέχνη στο σχολείο», περ. *Ζυγός*, έτος 1965, τχ. Ι
- Φατούρος Α. Δημήτριος, «Τα έπιπλα του Π. Μυλωνά για το ξενοδοχείο της Πάρνηθος», περ. *Ζυγός*, έτος 1966, τχ. Ιανουάριος
- Βασιλειάδης Δ., «Η αρχιτεκτονική του ξενοδοχείου της Πάρνηθας», περ. *Ζυγός*, έτος 1964, τχ. Φεβρουάριος – Μάρτιος
- Αλεβίζος Αναστάσιος (Τάσος), «Η δύναμη των χαράξεων», περ. *Ζυγός*, έτος 1964, τχ. Ιανουάριος
- Προκοπίου Γ. Άγγελος, «Γ. Ζογγολόπουλος – Κ. Πλακωτάρης», *Τεχνοκριτικά Σημειώματα*
- «Η Ελλάδα εις τας εκθέσεις του εξωτερικού», *Τεχνικά Χρονικά*, τχ. 85
- Ζαχαρόπουλος Ντένης, *Ο Γιώργος Ζογγολόπουλος και το όραμα μιας δημόσιας γλυπτικής*, Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, Αθήνα, 2019

### Διαδικτυακές Πηγές

1. <http://www.tee.gr>
2. <http://www.eikastikon.gr>
3. <http://www.lavart.gr>



4. <http://www.citybranding.gr>
5. <http://www.tovima.gr>

### Ακαδημαϊκές Εργασίες

1. Ξυδιά Βασιλική, *Τέχνη και Βιογραφία: Η περίπτωση του Γιάννη Τσαρούχη και του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα*, Μεταπτυχιακή Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2015
2. Σφέτκου Σοφία, *Ο ρόλος των αρχιτεκτονικών θεμάτων στην ελληνική σουρεαλιστική ζωγραφική*, Μεταπτυχιακή Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2011
3. Χατζηγώνα Αναστασία, *Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός της Περιοδικής Έκθεσης της Συλλογής Ξύδη στην Οικία Κατακουζηνού*, Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2010
4. Κανελλάκη Άννα, *Συνέργειες Αρχιτεκτόνων – Καλλιτεχνών στην Ελλάδα από τη δεκαετία του '60 μέχρι σήμερα*, Ερευνητική Εργασία, επίβ. Νίκος Σκουτέλης, Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, 2013

### Αρχειακές Πηγές

1. Ίδρυμα Γεώργιου Ζογγολόπουλου – Αρχείο





Σκοπός της ερευνητικής εργασίας είναι η διερεύνηση του διαλόγου μεταξύ νεοελληνικής αρχιτεκτονικής και τέχνης κατά τη δεκαετία του 1960 έτσι όπως αυτός εκφράστηκε σε αρχιτεκτονικά έργα συνολικού σχεδιασμού με ισοβαρή συμμετοχή αρχιτεκτονικής και εικαστικών τεχνών.

Αντικείμενο της εργασίας αποτελούν αρχιτεκτονικά έργα συνολικού σχεδιασμού με ισοβαρή συμμετοχή αρχιτεκτονικής και εικαστικών τεχνών που έγιναν τη δεκαετία του 1960 στην Ελλάδα και συνήθως αποτελούν προϊόντα συνεργασίας μεταξύ καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων ή είναι έργα αποκλειστικά αρχιτεκτόνων. Πρόκειται περί εικαστικών έργων, γλυπτών, αναγλύφων, χαρακτικών, ταπισερί, βιτρινών καταστημάτων κλπ. που σχεδιάστηκαν ειδικά για να αποτελέσουν μέρος του συνολικού σχεδιασμού σε μεγάλο αριθμό κτηρίων κυρίως δημοσίου ενδιαφέροντος και σπανιότερα κατοικιών.

Τα ερευνητικά ερωτήματα που θα επιχειρήσει ανάμεσα σε άλλα να απαντήσει η εργασία είναι τα παρακάτω:

- Ποιοι αρχιτέκτονες ενθάρρυναν την εδραίωση του διαλόγου μεταξύ τέχνης και αρχιτεκτονικής κατά τη δεκαετία 1960-70 στην Ελλάδα;
- Ποιες μορφές τέχνης είναι εκείνες που κυρίως συμπράττουν με τη νεοελληνική αρχιτεκτονική αυτή την εποχή και πως αυτό ερμηνεύεται;
- Ποιοι λόγοι συνήθως οδηγούν σε αυτή την πρακτική και σε ποιους τύπους κτιρίων απαντάται κυρίως η σύμπραξη τέχνης και αρχιτεκτονικής;