

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL STUDIES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Η αναζήτηση της ελληνικότητας στο πνεύμα του Μοντερνισμού. Η περίπτωση των
ξενοδοχείων Ξενία.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Πηνελόπη Παπαϊωάννου

Αθήνα 2022

Τριμελής Επιτροπή

Ανδρομάχη Γκαζή, Αναπληρώτρια καθηγήτρια Μουσειολογίας

Ελισάβετ Αρσενίου, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας

Μαρία Κακαβούλια, Καθηγήτρια Ρητορικής, Υφολογίας και Αφηγηματολογίας



© Copyright Πηνελόπη Παπαϊωάννου

All right reserved. Με την επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Ευχαριστίες

Η προκείμενη μελέτη οφείλει πολλά σε όσους συνέβαλαν με διάφορους τρόπους στην εκπόνηση και την ολοκλήρωσή της.

Η κ. Ανδρομάχη Γκαζή, αναπληρώτρια καθηγήτρια Μουσειολογίας, η κ. Ελισάβετ Αρσενίου, καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας και η κ. Μαρία Κακαβούλια, επίκουρη καθηγήτρια Υφολογίας, Ρητορικής & Αφηγηματολογίας στο Πάντειο Πανεπιστήμιο, ευγενικά συγκρότησαν την τριμελή επιτροπή επίβλεψης της προκείμενης διπλωματικής εργασίας.

Ο κ. Σπύρος Μοσχονάς, διδάσκων του μαθήματος Ιστορία Τέχνης, στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Πολιτιστική Διαχείριση» του Τμήματος Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, συμμετείχε στη διαμόρφωση του θέματος, υποστήριξε σε πολλά επίπεδα την εκπόνηση της εργασίας με αμείωτο ενδιαφέρον και ηθική ενίσχυση.

Ερωτήσεις ημιδομημένων και εις βάθος συνεντεύξεων σχετικά με το θέμα της εργασίας απάντησαν, προφορικά ή γραπτά, ο πρώην Διευθυντής Τεχνικών Υπηρεσιών (1987-1990), Διευθυντής Περιουσίας (1994) και Γενικός Διευθυντής (1994-2005) του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (1995-2004) κ. Κώστας Κατσιγιάννης, η αρχιτέκτων κ. Μυριάνθη Μουσά ερευνήτρια στο Πρόγραμμα Ενίσχυσης Βασικής Έρευνας (Π.Ε.Β.Ε.) του ΕΜΠ, (2010): «Μεταπολεμικός Μοντερνισμός, Αρχιτεκτονική, Πολιτική και Τουρισμός στην Ελλάδα 1950-1965» και υποψήφια διδάκτορας του ΕΜΠ με αντικείμενο της διατριβής της το Πρόγραμμα Ξενία, καθώς και ο αρχιτέκτων-πολιτισμολόγος κ. Μανώλης Οικονόμου. Επί πλέον η κ. Μυριάνθη Μουσά διέθεσε δεδομένα του αρχείου της σχετικά με το πρόγραμμα Ξενία και τα έργα τέχνης σε αυτό.

Η διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης κ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα παραχώρησε την άδεια χρήσης φωτογραφίας από το φωτογραφικό αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου.

Οι επιμελήτριες του Τμήματος Γλυπτικής της Εθνικής Πινακοθήκης κ. Άρτεμις Ζερβού και κ. Αντωνία Γιαννουδάκη υποστήριξαν την προσπάθεια πιστοποίησης τεκμηρίων σχετικά με γλυπτά του Χρήστου Καπράλου και του Κλέαρχου Λουκόπουλου αντιστοίχως.

Ο αντιδήμαρχος Πολιτισμού και Επιστημών Δήμου Λάρισας κ. Πάνος Σάπκας επιβεβαίωσε τη μεταφορά γλυπτού του Κλέαρχου Λουκόπουλου από το πρώην Ξενία Λάρισας στο Δημαρχείο Λάρισας και έπειτα στη Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας.

Ο πρώην αντιδήμαρχος Ερέτριας κ. Κηρύκος Μπασινάς διερεύνησε τον βαθμό φθοράς στο τουριστικό περίπτερο Ε.Ο.Τ. Ερέτριας και την τύχη της εκεί τοιχογραφίας της Βάσως Κατράκη.

Η κ. Μαριάνθη Κατράκη και ο κ. Δημήτρης Λουκόπουλος παραχώρησαν ευγενικά άδεια χρήσης φωτογραφιών από το αρχείο της χαράκτριας Βάσως Κατράκη και του γλύπτη Κλέαρχου Λουκόπουλου αντιστοίχως.

Η κ. Υβόνη Θεοδωρίδου του Ιδρύματος Ζογγολόπουλου μερίμνησε για την παραχώρηση άδειας από το Διοικητικό Συμβούλιο του Ιδρύματος Ζογγολόπουλου για χρήση φωτογραφίας, από το αρχείο του Ιδρύματος, έργου του Γιώργου Ζογγολόπουλου στο Ξενία Πόρου.

Η κ. Σοφία Γαλάτα, μηχανικός του Τμήματος Μελετών και Κατασκευής Έργων Δήμου Σπάρτης, επιβλέπουσα του Έργου με τίτλο: «Βιοκλιματική Αναβάθμιση Ξενία Σπάρτης και Μετατροπή σε Κέντρο Πολιτιστικών, Τουριστικών και Διοικητικών Δραστηριοτήτων», εξήγησε στοιχεία της διάσωσης της τοιχογραφίας του Νίκου Νικολάου στο Ξενία Σπάρτης και παραχώρησε σχετικές φωτογραφίες.

Η κ. Κάριν Βελίκα, αρχιτέκτων-μηχανικός συνεργαζόμενη με την εταιρεία ΛΑΚΩΝ ΑΤΕ για την αποτοίχιση και μεταφορά της τοιχογραφίας του Νίκου Νικολάου στο Ξενία Σπάρτης, παρείχε φωτογραφίες από τη συγκεκριμένη διαδικασία.

Η κ. Μάρθα Αθανασιάδου, συντηρήτρια έργων τέχνης, ανέλυσε στάδια από την προσπάθεια συντήρησης της τοιχογραφίας του Νίκου Νικολάου στο Ξενία Σπάρτης.

Η κ. Εύη Αγγελή, φιλόλογος του 1^{ου} Γενικού Λυκείου Ηλιούπολης, συγκέντρωσε πληροφορίες για τη σημερινή κατάσταση του ξενοδοχείου Ξενία Σάμου, συμμετείχε στην αυτοψία του τουριστικού περιπτέρου Διόνυσος Φιλοπάππου (σήμερα Dionysos Zonars) και διέθεσε φωτογραφίες από τα εκεί έργα τέχνης.

Η κ. Άννα Δημητρίου, σκηνοθέτις και εικαστικός, περιέγραψε ερειπωμένα κτήρια Ξενία στα οποία φιλοτεχνεί δικά της έργα ως διαμαρτυρία για την εγκατάλειψη των κτηρίων, καθώς και για την προσέλκυση της προσοχής σε αυτά.

Η κ. Ερωφίλη Γκίτση, προϊσταμένη του Τμήματος Γραμματείας και Διοικητικής Μέριμνας του Ε.Ο.Τ., διέθεσε ώρες εργασίας για τη διοργάνωση και τη διεξαγωγή μιας μακράς ζωντανής συζήτησης με τους παλαιότερους από τους σημερινούς υπαλλήλους του Ε.Ο.Τ. κ. Κώστα Ράντο και κ. Δημήτρη Τάση, οι οποίοι διέθεσαν δεδομένα του προγράμματος Ξενία και περιέγραψαν το κλίμα της συνεργασίας στον Ε.Ο.Τ. σχετικά με αυτό κατά τις τέσσερις τελευταίες δεκαετίες.

Η κ. Βασιλική Δικάρου, προϊσταμένη της Διεύθυνσης Διοικητικών Υπηρεσιών του Ε.Ο.Τ., συζήτησε θέματα σχετικά με την πολιτιστική φυσιογνωμία του προγράμματος Ξενία και τη μέριμνα των πρωτεργατών του για τα έργα τέχνης.

Η κ. Ελευθερία Φύλη, προϊσταμένη του Τμήματος Οπτικοακουστικών Μέσων και Παραγωγών του Ε.Ο.Τ. και ο κ. Αθανάσιος Σιγανός, προϊστάμενος του Τμήματος Πληροφορικής του Ε.Ο.Τ., επιβεβαίωσαν την απουσία ηλεκτρονικού αρχείου στον Οργανισμό σχετικά με τα έργα τέχνης στο πρόγραμμα Ξενία.

Ο κ. Ευστάθιος Γρηγοριάδης, προϊστάμενος της Διεύθυνσης Χωρικού Σχεδιασμού και Υποδομών του Υπουργείου Τουρισμού φρόντισε για την έγγραφη απάντηση αιτήματός μου (αρ. πρωτοκόλλου: 4162/2-3-2022), σχετικά με τη διαθεσιμότητα αρχειακών δεδομένων στο Υπουργείο Τουρισμού για τα έργα τέχνης στο πρόγραμμα Ξενία.

Η κ. Ελένη Αλεξάκη επαλήθευσε τη σημερινή θέση και κατάσταση του ψηφιδωτού της Έλλης Βοΐλα στο Υδροθεραπευτήριο Υπάτης.

Η κ. Θεοδώρα Βίκου, διευθύντρια του ξενοδοχείου Poros Image, πρώην Ξενία Πόρου, παραχώρησε φωτογραφίες του γλυπτού του Γιώργου Ζογγολόπουλου στην είσοδο του ξενοδοχείου και διερεύνησε την τύχη του δεύτερου, αφανούς γλυπτού του καλλιτέχνη στο ίδιο ξενοδοχείο.

Η κ. Σωτηρία Σωτηροπούλου, διευθύντρια του ξενοδοχείου Θεοξένια, πρώην Ξενία Ανδρίτσαινας, περιέγραψε τη σημερινή κατάσταση του Ξενοδοχείου και του γλυπτού του Χρήστου Καπράλου σε αυτό.

Η κ. Μαρία Αρβανιτάκη, υπεύθυνη βιβλιοθήκης στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.) του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, φρόντισε επί σειρά ημερών τη διάθεση των τόμων με περιοδικά που αποτελούν την πλειονότητα των αρχειακών πηγών της προκείμενης εργασίας.

Η κ. Διαμαντούλα Χατζηαντωνίου, δημοσιογράφος της ηλεκτρονικής εφημερίδας Docuventa, παρέπεμψε στις πηγές χάρη στις οποίες συνέταξε άρθρο της σχετικά με το έργο του Χρήστου Καπράλου.

Το προσωπικό της Βιβλιοθήκης Εθνικής Τράπεζας και της Βιβλιοθήκης Τεχνικού Επιμελητηρίου βοήθησε άμεσα και αποτελεσματικά τον εντοπισμό των συναφών με την προκείμενη εργασία πηγών στις αντίστοιχες βιβλιοθήκες.

Η οικογένειά μου υπέμεινε τον απαιτούμενο για την εκπόνηση της εργασίας χρόνο απουσίας μου από την οικογενειακή ζωή, με χαριέστατη ηθική και τεχνική συμπαράσταση.

Με την επίγνωση ότι τίποτε από τα ανωτέρω δεν είναι αυτονόητο, ούτε εύκολο, εκφράζω, και από τη θέση αυτή, τη βαθιά ευγνωμοσύνη μου, ξεχωριστά σε καθεμία και καθέναν από εκείνες και εκείνους που αναφέρονται στις προκείμενες σελίδες.

Περιεχόμενα

Περίληψη	10
Abstract	11
Εισαγωγή	13
Θέμα, ερευνητικό αντικείμενο και βασικά ερωτήματα	13
Μεθοδολογία.....	17
Τα μέρη της εργασίας	18
1. Το κίνημα του Μοντερνισμού και το αίτημα της ελληνικότητας στις εικαστικές τέχνες και την αρχιτεκτονική. Συγκοινωνούνται δοχεία;.....	19
1.1. Ο Μοντερνισμός ως ιστορικό φαινόμενο	19
1.2. Μοντερνισμός και ελληνική παράδοση.....	22
1.3. Η ελληνικότητα και ο Μοντερνισμός της Γενιάς του Τριάντα	27
1.4. Ο όρος «Γενιά του Τριάντα»	34
1.5. Ελληνικότητα και Μοντερνισμός στις εικαστικές τέχνες.....	35
1.6. Ελληνικότητα και Μοντερνισμός στη γλυπτική.....	39
1.7. Ελληνικότητα και Μοντερνισμός στην Αρχιτεκτονική.....	43
1.8. Ο αρχιτέκτονας και στοχαστής Άρης Κωνσταντινίδης	46
2. Κοινωνία, πολιτισμός και αρχιτεκτονική κατά τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες στην Ελλάδα.....	50
2.1. Κοινωνία και πολιτισμός	50
2.2 Αρχιτεκτονική και κοινωνία	52
2.3. Συνέργειες της αρχιτεκτονικής με τις εικαστικές τέχνες	56
3. Το πρόγραμμα Ξενία 1950-1967 και ο Άρης Κωνσταντινίδης	63
3.1. Ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού ως διαχείριση του τουριστικού φαινομένου	63

3.2. Το πρόγραμμα Ξενία.....	65
3.3. Ο ρόλος του Άρη Κωνσταντινίδη	68
3.4. Οι συνέργειες του προγράμματος Ξενία με εικαστικούς καλλιτέχνες.....	74
3.5. Η σύγχρονη κατάσταση των κτισμάτων και των έργων τέχνης του προγράμματος Ξενία	76
4. Ζωγραφικά έργα σε κτήρια του προγράμματος Ξενία	78
4.1 Η σύνθεση στο Τουριστικό Περίπτερο Επιδαύρου	78
4.2 Νίκος Νικολάου (1909-1986).....	80
4.3 Έλλη Βοΐλα (1908-1989).....	89
4.4 Ανατολής (Αποστόλης) Λαζαρίδης (1916-1989)	91
4.5 Αλέκος Φασιανός (1935-2022).....	93
4.6 Γιάννης Μόραλης (1916-2009)	98
4.7 Βάσω Κατράκη (1909-1988)	122
4.8 Κοσμάς Ξενάκης (1925-1984).....	137
4.9 Γιώργος Μανουσάκης (1914-2003).....	141
4.10 Ζωγραφικά έργα με ελλιπείς πληροφορίες	144
5. Γλυπτά έργα σε κτήρια του προγράμματος Ξενία	146
5.1. Χρήστος Καπράλος (1909-1993).....	146
5.2. Κώστας Κλουβάτος (1921-2007).....	158
5.3. Κλέαρχος Λουκόπουλος (1906-1995)	161
5.4. Γιώργος Ζογγολόπουλος (1903-2004)	190
5.5. Γλυπτά έργα με ελλιπείς πληροφορίες.....	196
6. Συμπεράσματα	197
Βιβλιογραφία	212
Παραρτήματα.....	228

Παράρτημα Ι: Οδηγός και κείμενα των συνεντεύξεων και συζητήσεων 228

Παράρτημα ΙΙ: Βιογραφικά σημειώματα των καλλιτεχνών 260

Πίνακες

Πίνακας 1. Ζωγραφικά έργα με ελλιπείς πληροφορίες 144

Πίνακας 2. Ζωγραφικά έργα στο ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes). 145

Πίνακας 3. Γλυπτά έργα με ελλιπείς πληροφορίες..... 196

Πίνακας 4. Τα ζωγραφικά έργα από το πρόγραμμα Ξενία του ΕΟΤ που μελετήθηκαν στην προκείμενη εργασία 198

Πίνακας 5. Τα γλυπτά έργα από το πρόγραμμα Ξενία του Ε.Ο.Τ. που μελετήθηκαν στην προκείμενη εργασία 200

Περίληψη

Οι διαφόρων τύπων τουριστικές εγκαταστάσεις του προγράμματος Ξενία αποτελούν το δεύτερο μεγαλύτερο πρόγραμμα δημοσίων κτηρίων στην Ιστορία του ελληνικού κράτους (μετά από το πρόγραμμα σχολικών κτηρίων 1928-1932). Τα κτήρια του προγράμματος Ξενία έχουν θεωρηθεί ορόσημο στη μεταπολεμική αρχιτεκτονική, επειδή ενσωματώνουν τις αρχές του διεθνούς Αρχιτεκτονικού Μοντερνισμού και συγχρόνως τη διαχρονική εμπειρία της τοπικής ανώνυμης αρχιτεκτονικής, σε μία δημιουργική συνομιλία στοιχείων της ελληνικότητας με το μοντέρνο κίνημα. Στην αισθητική φυσιογνωμία των κτηρίων συμμετέχουν έργα τέχνης, ζωγραφικά και γλυπτά, τα οποία φιλοτεχνήθηκαν από Έλληνες καλλιτέχνες της πρωτοπορίας της εποχής τους. Πρόκειται για έργα που δεν έχουν καταγραφεί και μελετηθεί συστηματικά έως τώρα.

Σκοπός της προκείμενης εργασίας είναι η καταγραφή και μελέτη των έργων, σωζόμενων και αφανών, για τα οποία οι διαθέσιμες πληροφορίες είναι επαρκείς. Το ερευνητικό ερώτημα είναι η σημασία αυτών των έργων για την καλλιτεχνική εξέλιξη των δημιουργών τους και για την Ιστορία των Εικαστικών Τεχνών στην Ελλάδα, καθώς και η λειτουργία τους στον δημόσιο χώρο και στο πρόγραμμα Ξενία ως εγχείρημα εκπολιτιστικού τουρισμού.

Η εργασία εκπονήθηκε με τη μέθοδο της μελέτης περίπτωσης και βασίστηκε στη μελέτη βιβλιογραφίας, αρχειακών πηγών, προφορικών και γραπτών μαρτυριών, αυτοψίας και απαντήσεων σε ερωτήσεις ημιδομημένων και εις βάθος συνεντεύξεων.

Μελετήθηκαν συνολικά πενήντα (50) έργα τέχνης: Είκοσι οκτώ (28) εικαστικές συνθέσεις ένδεκα (11) ζωγράφων και είκοσι δύο (22) έργα τεσσάρων (4) γλυπτών. Στο σύνολο των σαράντα εννέα (49) έργων που μελετήθηκαν τα είκοσι τέσσερα (24) σώζονται, ενώ τα είκοσι έξι (26) είναι αφανή. Από τα σωζόμενα έργα τα δεκαεννέα (19) είναι ζωγραφικά και τα πέντε (5) γλυπτά. Από τα αφανή έργα, τα εννέα (9) είναι ζωγραφικά και τα είκοσι ένα (21) γλυπτά. Από τις δεκαεννέα (19) σωζόμενες ζωγραφικές συνθέσεις, οι οκτώ (8) βρίσκονται στην αρχική θέση τους, ενώ από τα πέντε (5) σωζόμενα γλυπτά μόνο ένα (1) βρίσκεται στην αρχική θέση του.

Σύμφωνα με τα συμπεράσματα της εργασίας, τα έργα τέχνης στο πρόγραμμα Ξενία έχουν ιδιαίτερη σημασία για την καλλιτεχνική εξέλιξη των δημιουργών τους, καθώς και για την Ιστορία των Εικαστικών Τεχνών στην Ελλάδα, ειδικότερα για την Ιστορία της

Μοντέρνας Τέχνης. Τα έργα αυτά φιλοτεχνήθηκαν στην εποχή κατά την οποία η Μοντέρνα Τέχνη αρχίζει να πυκνώνει την παρουσία της στον δημόσιο χώρο, ενταγμένη στον «καμβά» της μοντέρνας αρχιτεκτονικής των κτηρίων του προγράμματος Ξενία. Σε αναλογία με τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής των κτηρίων στα οποία τοποθετήθηκαν, τα συγκεκριμένα έργα τέχνης είναι μοντέρνα παραπέμποντας συγχρόνως σε διαχρονικά γνωρίσματα της ελληνικής εικαστικής δημιουργίας, αναπλαισιώνοντας την έννοια της ελληνικότητας. Επίσης, συνέβαλαν στην εκπαίδευση του κοινού στη μοντέρνα τέχνη, επειδή τα κτήρια του προγράμματος Ξενία σχεδιάστηκαν για να είναι ανοικτά στις τοπικές κοινωνίες και τους επισκέπτες εκτός από τους ενοίκους τους και αποτελούν παράδειγμα της δυνατότητας του τουρισμού να λειτουργεί εκπαιδευτικά.

Λέξεις – κλειδιά: Μοντερνισμός, ελληνικότητα, γενιά του Τριάντα, γενιά του Μεσοπολέμου, πρόγραμμα Ξενία

Abstract

The various types of tourist facilities of the Xenia project are the second largest project of public buildings in the history of the Greek state (after the project of school buildings 1928-1932). The buildings of the Xenia project have been considered a landmark in post-war architecture, because they incorporate the principles of international Architectural Modernism and at the same time the intertemporal experience of local anonymous architecture, in a creative conversation of elements of Greekness with the modern movement.

The aesthetic character of the buildings includes works of art, paintings and sculptures, which were created by Greek artists of the avant-garde of their time. These works of art have not been recorded and studied systematically so far.

The aim of this dissertation is to record and study these works of art, both saved and missing, about which the available information is sufficient. The research question is the importance of these works of art for the artistic development of their creators along with the History of Fine Arts in Greece, as well as their function in the public space and in the Xenia project as a cultural tourism project.

The dissertation has been prepared by the method of case study, based on literature review, study of archival sources, oral and written testimonies, autopsy and answers to semi-structured questions and in-depth interviews.

A total of fifty (50) works of art have been studied: Twenty-eight (28) artistic compositions by eleven (11) painters and twenty-two (22) sculptures by four (4) sculptors. Of the fifty (50) works of art studied, twenty-four (24) have been saved, while twenty-six (26) are missing. Of the saved works of art, nineteen (19) are paintings and five (5) are sculptures. Of the missing works of art, nine (9) are paintings and twenty-one (21) are sculptures. Of the nineteen (19) saved paintings, eight (8) remain in their original position, while of the five (5) saved sculptures only one (1) is to be found in its original position.

According to the conclusions of the dissertation, the works of art in the Xenia project are of particular importance for the artistic development of their creators, as well as for the History of Fine Arts in Greece, especially for the History of Modern Art.

These works of art, integrated in the "canvas" of the modern architecture of Xenia buildings, were created at a time when Modern Art was beginning to make its presence stronger in public space. In proportion to the characteristics of the architecture of the buildings in which they were placed, the specific works of art are modern, referring, at the same time, to traditional features of the Greek artistic creation, thus reframing the concept of Greekness. They also contributed to educating the public about modern art, because the Xenia buildings were designed to be open to local communities and visitors apart from their clients, being thus an example of the cultural dimension of tourism.

Key words: Modernism, Greekness, generation of the 30s, interwar generation, Xenia project

Εισαγωγή

Να μετέχουμε στα βήματα που κάνει ο χρόνος και να τα μετράμε με ακρίβεια. Και να λογαριάζουμε και με τα περασμένα. Και για να συνειδητοποιούμε πως αυτό που ονομάζουμε παράδοση δεν βρίσκεται στην εξωτερική μορφή που έχει το κάθε «πράγμα» (-ας πούμε και ένα σπίτι...) αλλά βρίσκεται στο πνευματικό του περιεχόμενο. Που είναι και το ουσιαστικό. Και το αποφασιστικό στη ροή της ζωής και της τέχνης της.

Άρης Κωνσταντινίδης, Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα, 6 Ιανουαρίου 1942, εκδ. Άγρα, 1992

Θέμα, ερευνητικό αντικείμενο και βασικά ερωτήματα

Η κρίση ταυτότητας αποτελεί συστατικό στοιχείο του σύγχρονου ελληνισμού και άξονα γύρω από τον οποίο στρέφεται η Ιστορία του ελληνικού κράτους (Κακριδής 1963, Τσαούσης 1983). Κατά τη συγκρότηση του περιεχομένου της ταυτότητας αναπτύσσεται η έννοια της ελληνικότητας¹, η οποία, μέσα από αναπροσαρμογές ανάλογα με τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες, τροφοδοτεί απαντήσεις στο ερώτημα ποιος είναι και ποιος δεν είναι Έλληνας, τι είναι και τι δεν είναι ελληνικό. Οι απαντήσεις στο ερώτημα αυτό, όπως τις επεξεργάστηκαν κυρίως οι λογοτέχνες και οι καλλιτέχνες της γενιάς του Μεσοπολέμου, σχημάτισαν μια εκδοχή της ελληνικότητας ως αποτέλεσμα μελέτης της παράδοσης υπό το πρίσμα του Μοντερνισμού, ο οποίος διαμόρφωσε την αισθητική του εικοστού αιώνα και εξακολουθεί να επηρεάζει την καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική παιδεία (Γιακουμακάτος 2021).

Αυτή η αναπλαισιωμένη εκδοχή της ελληνικότητας αναπτύσσεται σε διάλογο με το μοντέρνο κίνημα, το οποίο επιδιώκει την αποδέσμευση από την Ιστορία και επινοεί έναν νέο ουμανισμό. Εδώ ακριβώς βρίσκεται το ενδιαφέρον: Οι απαντήσεις του Μοντερνισμού στο κατά καιρούς επαναλαμβανόμενο ερώτημα περί ελληνικότητας προκύπτουν με την αποδέσμευση από την παραδοσιακή μορφή και συγχρόνως την αναζήτηση του περιεχομένου της για την αξιοποίησή της στη συνθήκη της σύγχρονης πραγματικότητας.

¹ Ως όρος, η λέξη «ελληνικότητα» φαίνεται ότι εισάγεται το 1851 από τον λόγιο χρονικογράφο και συγγραφέα Κωνσταντίνο Πωπ (1816-1878) (Βρούτση 2015, Γεωργουσόπουλος 1983, Στέση 1996).

Εκτός από τη λογοτεχνία, αυτές οι απαντήσεις λειτούργησαν στο πεδίο της αρχιτεκτονικής και των καλών τεχνών, με τους πρωτεργάτες τους να αποδίδουν τα ώριμα έργα τους τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες.

Ιδιαίτερο πεδίο «συνάντησης» του Μοντερνισμού με την ελληνικότητα αποτελούν τα ζωγραφικά και γλυπτά έργα τέχνης στα κτήρια του προγράμματος Ξενία του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (Ε.Ο.Τ.) κατά το διάστημα 1950-1967, στο πλαίσιο του εγχειρήματος για τουριστική ανάπτυξη και σε μία καινούργια συνάρτηση της ελληνικότητας με τον τουρισμό.

Οι ιστορικές μελέτες του τουριστικού φαινομένου άρχισαν να αναπτύσσονται συστηματικά τον 21ο αιώνα, συνεπώς βρίσκονται σε αρχικό στάδιο. Ωστόσο είναι αναμφίβολο ότι ο τουρισμός είναι μια εξωστρεφής δραστηριότητα που προϋποθέτει αμφίδρομη επικοινωνία με «άνθρωπων ἄστεα» και «νόον», σε διαδικασία κατανόησης και αναπροσδιορισμού του «άλλου» και του εαυτού. Γι' αυτό, κάθε προσπάθεια παροχής τουριστικής εμπειρίας συνδέεται με κατασκευή ταυτότητας και παραγωγή νοήματος. Από την ίδρυση του Ε.Ο.Τ. το 1929, η προσπάθεια αυτή είχε αρχίσει με τη διαμόρφωση αναπαραστάσεων της Ελλάδας σε συνάρτηση κυρίως με τις αρχαιότητες, τις λουτροπόλεις και τους παραδοσιακούς οικισμούς όπως αποτυπώνεται στις διαφημιστικές αφίσες της εποχής. Κατά τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες στην Ελλάδα, η οποία προσπαθούσε να ανασυγκροτηθεί οικονομικά επενδύοντας στον τουρισμό, σε περιβάλλον με ελάχιστη τουριστική εμπειρία και άγουρη σχετική κουλτούρα, οι σχεδιασμοί και οι εφαρμογές σε αυτόν τον τομέα ήταν διαμορφωτικοί για την φυσιογνωμία και καθοριστικοί για την ποιότητα του προϊόντος του.

Πιο συγκεκριμένα κατά τις δεκαετίες 1950 και 1960, σε μία προσπάθεια εκσυγχρονισμού που είχε διακοπεί με τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και τον επακόλουθο Εμφύλιο Πόλεμο, σχεδιάζονται και κατασκευάζονται από τον Ε.Ο.Τ. οι τουριστικές εγκαταστάσεις του προγράμματος Ξενία, αποτελώντας ένα από τα μεγαλύτερα προγράμματα δημοσίων ακινήτων στην Ιστορία του ελληνικού κράτους. Πρόκειται για κτήρια που έχουν θεωρηθεί ορόσημο στη μεταπολεμική αρχιτεκτονική (Νικολακόπουλος 2015), ενσωματώνουν τις αρχές του αρχιτεκτονικού Μοντερνισμού, ενώ έχουν επηρεαστεί από την τοπική αρχιτεκτονική, με σεβασμό στη φυσιογνωμία του τοπίου και σε μεταξύ τους συνομιλία, ώστε να αποτελούν συνεκτική και αναγνωρίσιμη ενότητα. Τα κτήρια του

προγράμματος Ξενία απέκτησαν υστεροφημία, καθώς συνεχίζουν να αποτελούν πεδίο έρευνας ως τμήμα αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, πηγή έμπνευσης και διδασκαλίας για τα τμήματα αρχιτεκτονικής αλλά και τη διεθνή συγγραφή (Νικολακόπουλος 2015). Η αναγνώριση αυτή άρχισε ήδη την εποχή κατά την οποία το πρόγραμμα κατασκευής τους ήταν σε εξέλιξη, ενώ ενδεικτική είναι η εκτίμηση του Μιχελή (Μιχελής 1979) αποκάλεσε ότι τα εν λόγω ξενοδοχεία αποτελούν «δείγματα της εν Ελλάδι αρχιτεκτονικής».

Το ενδιαφέρον για την περίπτωση των ξενοδοχείων Ξενία ενισχύεται από τα έργα τέχνης που φιλοτεχνήθηκαν στο πλαίσιο του προγράμματος. Καλλιτέχνες οι οποίοι άφησαν ανεξίτηλο αποτύπωμα στην Ιστορία της νεότερης ελληνικής τέχνης, με τα έργα τους στο πρόγραμμα Ξενία συνέβαλαν στην υλοποίηση του οράματος του Μοντερνισμού για την ενότητα της κατασκευαστικής φυσιογνωμίας των κτηρίων με τα έργα τέχνης και χειροτεχνίας σε αυτά (Γρηγοριάδου 2015: 72-76, 77-79), διαμορφώνοντας ένα περιβάλλον λειτουργικό, πνευματικό και αισθητικό και εντάσσοντας τον χαρακτήρα κάθε έργου τέχνης στην καθημερινότητα ενός ετερόκλητου κοινού. Πρόκειται για καλλιτέχνες που εγγράφονται στον κύκλο όσων διαμόρφωσαν την ελληνική εκδοχή του Μοντερνισμού, μια ελληνικότητα δημιουργική «που βοήθησε στη συνομιλία του παρόντος με το παρελθόν και επεξεργάστηκε μια αμφίδρομη σχέση με την Ευρώπη» (Τζιόβας 2012b).

Τα έργα τέχνης στο πρόγραμμα Ξενία δεν έχουν αποτελέσει συστηματικό αντικείμενο ειδικής μελέτης στη βιβλιογραφία, με την εξαίρεση όσων διασώθηκαν από αυτά που φιλοτεχνήθηκαν για το μοναδικό ξενοδοχείο πολυτελείας του προγράμματος Ξενία, το ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes). Η απουσία ειδικής μελέτης ερμηνεύεται και από τους περιορισμούς που εμποδίζουν την πλήρη χαρτογράφηση των έργων τέχνης που τοποθετήθηκαν στα κτήρια του προγράμματος. Οι σχετικές πληροφορίες και αναφορές είναι αποσπασματικές, προερχόμενες κυρίως από φωτογραφίες αρχιτεκτόνων του προγράμματος Ξενία (π.χ. του Άρη Κωνσταντινίδη) ή επαγγελματιών εντεταλμένων στο πλαίσιο του προγράμματος και δημοσιευμένων σε ορισμένα περιοδικά της εποχής, κυρίως τα περιοδικά *Αρχιτεκτονική*, *Ζυγός* και *Αρχιτεκτονικά Θέματα*. Ορισμένα τεκμήρια, για διάφορους λόγους, δεν είναι εύκολα προσβάσιμα στα αρχεία των οικογενειών των καλλιτεχνών ή των συναφών με τους καλλιτέχνες Ιδρυμάτων. Εξάλλου, περίπου τα μισά από τα γνωστά έργα είναι αφανή.

Το πολιτισμικό αποτύπωμα των ξενοδοχείων Ξενία οφείλεται στην πρωτότυπη και δημιουργική ερμηνεία και ενσωμάτωση στοιχείων ελληνικότητας στις αρχές του Μοντερνισμού (Φεσσά-Εμμανουήλ 2015a). Η προκείμενη εργασία επιχειρεί να διερευνήσει κυρίως τις κοινωνικές και καλλιτεχνικές παραμέτρους στις οποίες οφείλεται αυτό το αποτέλεσμα, με εστίαση στον ρόλο των έργων τέχνης. Το αντικείμενο της εργασίας είναι τα έργα τέχνης, ζωγραφικά και γλυπτά, που τοποθετήθηκαν σε κτήρια του προγράμματος Ξενία κατά τις δύο φάσεις της ανάπτυξής του (1950-1957 και 1957-1967). Στα έργα αυτά δεν περιλαμβάνονται όσα φιλοτεχνήθηκαν για το ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes), επειδή αυτά έχουν μελετηθεί διεξοδικά (Μαρμαράς 2007). Περιλαμβάνονται, όμως, κατ' εξαίρεση, τα έργα του Νίκου Νικολάου και της Βάσως Κατράκη καθώς και η τοιχογραφία του Γιάννη Μόραλη στο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes), προκειμένου να μελετηθούν ως ενότητα σε συνδυασμό με τα έργα που έχουν φιλοτεχνήσει οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες και σε άλλα κτήρια του προγράμματος Ξενία².

Κατά την προσπάθεια χαρτογράφησης των εικαστικών έργων, των δημιουργών τους και των κτηρίων στα οποία τοποθετήθηκαν, τα ερευνητικά ερωτήματα στα οποία επιχειρεί να απαντήσει η προκείμενη μελέτη είναι τα ακόλουθα.

1. Η προσφερόμενη σε κοινή θέα τέχνη στα δημόσια οικοδομήματα, εκτός από την αισθητική αντίληψη, αποτελεί πλαστική διατύπωση πολιτικής, κοινωνικής και καλλιτεχνικής ιδεολογίας. Με ποια αντίληψη για τη σημασία και τη λειτουργία τους τοποθετήθηκαν αυτά τα εικαστικά έργα σε κτήρια του προγράμματος Ξενία;
2. Αυτή η αντίληψη εγγράφεται σε κάποιο κοινωνικό όραμα και, αν ναι, σε ποιο;
3. Με ποια κριτήρια επιλέγονται οι καλλιτέχνες και τα έργα τους;
4. Ποια είναι η σημασία αυτών των έργων τέχνης για την καλλιτεχνική εξέλιξη των δημιουργών τους, την ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα και την εκπαίδευση του κοινού στη μοντέρνα τέχνη; Με άλλα λόγια, κατά πόσον το πρόγραμμα Ξενία ενθάρρυνε την ανάπτυξη της μοντέρνας τέχνης κατά τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες;

² Όλοι οι άλλοι καλλιτέχνες των οποίων έργα τοποθετήθηκαν στο ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes) δεν φιλοτέχνησαν έργα για άλλα κτήρια του προγράμματος Ξενία.

5. Αν, από αρχιτεκτονική άποψη, τα κτήρια του προγράμματος Ξενία ήταν αποτέλεσμα διαλόγου των αρχών του Μοντερνισμού με την ελληνική παράδοση, κατά πόσον ισχύει το ίδιο και για τα έργα τέχνης που τοποθετήθηκαν στα κτήρια αυτά;

6. Πώς θα μπορούσε αυτή η διαχείριση της παράδοσης να λειτουργήσει ως παράδειγμα δημιουργικών απαντήσεων κατά τον εκάστοτε διάλογο μαζί της;

Μεθοδολογία

Η ερευνητική μέθοδος της προκείμενης εργασίας είναι η μελέτη περίπτωσης (George & Bennett 2004).

Η προσπάθεια χαρτογράφησης των εικαστικών έργων και των κτηρίων στα οποία τοποθετήθηκαν, καθώς και η ιχνηλάτηση της τύχης τους, αποδείχθηκε απαιτητική λόγω της έλλειψης συστηματικών αρχειακών δεδομένων. Τα αποτελέσματα της προσπάθειας αυτής, εκτός από τη γενική βιβλιογραφική έρευνα, βασίζονται σε:

A) Άρθρα και φωτογραφίες των περιοδικών περιοδικά *Αρχιτεκτονική*, *Ζυγός*, *Επιθεώρηση Τέχνης* και *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, σε τεύχη της εποχής ανέγερσης των κτηρίων του προγράμματος Ξενία.

B) Έρευνα του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών (Πρόγραμμα Ενίσχυσης Βασικής Έρευνας -Π.Ε.Β.Ε. 65/18740, 2010), με τίτλο «Μεταπολεμικός Μοντερνισμός, Αρχιτεκτονική, Πολιτική και Τουρισμός στην Ελλάδα 1950-1967», η οποία, μεταξύ άλλων, αξιοποίησε τα πρακτικά των συνεδριάσεων του Διοικητικού Συμβουλίου του Ε.Ο.Τ.

Γ) Βιβλιογραφικά και φωτογραφικά τεκμήρια από σχετικά με τους καλλιτέχνες Ινστιτούτα, τα φωτογραφικά αρχεία της Εθνικής Πινακοθήκης, του Μουσείου Μπενάκη, του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, τοπικών εφημερίδων καθώς και ιδιωτικών συλλογών.

Δ) Προσωπική επικοινωνία με φυσικά πρόσωπα συναφή με τη διαχείριση των έργων τέχνης σε κτήρια του προγράμματος Ξενία, όπως αναφέρονται στην ενότητα Ευχαριστίες της προκείμενης εργασίας.

Ε) Αυτοψία ορισμένων εικαστικών έργων του προγράμματος Ξενία.

Στ) Συνεντεύξεις και συζητήσεις με προσωπικότητες ειδικής συνάφειας με το πρόγραμμα Ξενία και τα έργα τέχνης σε αυτό (Παράρτημα Ι).

Τα μέρη της εργασίας

Η προκείμενη εργασία διαρθρώνεται σε έξι κεφάλαια.

Το πρώτο πραγματεύεται το κίνημα του Μοντερνισμού, στο πνεύμα του οποίου εγγράφεται η αρχιτεκτονική των κτηρίων του προγράμματος Ξενία, τα εικαστικά έργα που τοποθετήθηκαν σε αυτά. Στο πνεύμα του Μοντερνισμού εγγράφεται και η αναπλαισιωμένη αντίληψη της ελληνικότητας ως αποτέλεσμα των σχετικών αναζητήσεων των λογοτεχνών και καλλιτεχνών του Μεσοπολέμου, στους οποίους ανήκαν, κατά πλειονότητα, οι αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες του προγράμματος Ξενία.

Το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζεται στις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες ανάπτυξης του αρχιτεκτονικού μεταπολεμικού Μοντερνισμού και της μοντέρνας τέχνης στην Ελλάδα ως χαρακτηριστικών του προγράμματος Ξενία.

Το τρίτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στο πρόγραμμα Ξενία και στις εσωτερικές συνθήκες και προϋποθέσεις τοποθέτησης και λειτουργίας των έργων τέχνης στα αρχιτεκτονήματά του.

Στο τέταρτο και στο πέμπτο κεφάλαιο μελετώνται αντιστοίχως τα ζωγραφικά και τα γλυπτά έργα που τοποθετήθηκαν σε διάφορα κτήρια του προγράμματος Ξενία.

Στο έκτο και τελευταίο κεφάλαιο διατυπώνονται τα συμπεράσματα της εργασίας.

Το Παράρτημα περιέχει στο πρώτο μέρος του (Παράρτημα Ι) τον οδηγό και τα κείμενα των συνεντεύξεων και στο δεύτερο μέρος (Παράρτημα ΙΙ) σύντομα βιογραφικά σημειώματα των καλλιτεχνών των οποίων έργα μελετώνται στην προκείμενη εργασία.

1. Το κίνημα του Μοντερνισμού και το αίτημα της ελληνικότητας στις εικαστικές τέχνες και την αρχιτεκτονική. Συγκοινωνούντα δοχεία;

1.1. Ο Μοντερνισμός ως ιστορικό φαινόμενο

Ο όρος Μοντερνισμός αναφέρεται σε χαρακτηριστικά του πολιτισμού των δυτικών κοινωνιών τα οποία εμφανίζονται ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, αναπτύσσονται μέχρι περίπου το τελευταίο τρίτο του 20ου αιώνα και εκφράζουν το πνεύμα της βιομηχανικής εποχής (Faulkner 1982: 34-35).

Ο Μοντερνισμός εκδηλώνεται σε όλους τους τομείς του πολιτισμού: επιστήμη, φιλοσοφία, εικαστικές τέχνες, αρχιτεκτονική, μουσική, θέατρο, λογοτεχνία. Αναπτύσσεται με φιλοσοφικά, επιστημονικά και καλλιτεχνικά ρεύματα ή κινήματα, όπως είναι η θεωρία της εξέλιξης των ειδών, η ψυχαναλυτική θεωρία, ο κυβισμός και ο υπερρεαλισμός. Το γνώρισμα που διέπει την ανάπτυξη του Μοντερνισμού, κοινό σε όλους τους τομείς, είναι η ρήξη των ιστορικών δεσμών με το παρελθόν και την παράδοση. Η ρήξη αυτή εκφράστηκε ρητά, μεταξύ άλλων, με τη διατύπωση ριζοσπαστικών στόχων και με τη μορφή ιδρυτικών διακηρύξεων, όπως στην περίπτωση της σχολής του Μπάουχαους στη Γερμανία του Μεσοπολέμου (Girard 1999: 5-6), καθώς και με τα Μανιφέστα του Υπερρεαλισμού του Αντρέ Μπρετόν (Μπρετόν 1983).

Στον τομέα της Φιλοσοφίας, ο Μοντερνισμός που αναπτύσσεται τον 19^ο αιώνα έρχεται σε αντιπαράθεση με το θετικιστικό πνεύμα του Διαφωτισμού, προλειαινώντας το έδαφος για τις καινοτόμες κατευθύνσεις της τέχνης και της επιστήμης του 20^{ου} αιώνα (Δεληγιώργη 2007).

Τη ζωγραφική του Μοντερνισμού χαρακτηρίζει η απομάκρυνση από την αναπαράσταση και τη ρεαλιστική αποτύπωση των θεμάτων. Το ζητούμενο είναι η διερεύνηση των ιδιοτήτων του θέματος σε συνάρτηση με την αντίληψη του βλέμματος, το σχετικό βίωμα και το συναίσθημα του καλλιτέχνη, ο οποίος δεν προτίθεται να αντιγράψει και να μιμηθεί, αλλά να αποδώσει αυτό που βλέπει ή φαντάζεται, συλλαμβάνοντας κάτι από τη βαθύτερη υπόστασή του, αντιμετωπίζοντας το αίνιγμά του και περνώντας έτσι από τη φαινομενολογία στην οντολογία. Σε αυτή την προσπάθεια, καταλύεται η ενότητα του χώρου και του χρόνου, το φως αποδίδεται όχι σαν ξεχωριστή φυσική συνθήκη, αλλά με τον χειρισμό του χρώματος και με τροποποιήσεις των μορφών. Οι μορφές παραποιούνται, ακριβώς επειδή «οι αισθήσεις παραποιούν, αλλά το πνεύμα δίνει μορφή», σύμφωνα με τον

πρωτοπόρο κυβιστή ζωγράφο Ζωρζ Μπρακ (Dorival 1962). Το χρώμα δεν περιγράφει, αλλά εκφράζει και δημιουργεί χωρικές σχέσεις. Γι' αυτό μπορεί να είναι αυθαίρετο ως προς το εικονιζόμενο θέμα. Γενικά, η μοντέρνα ζωγραφική απορρίπτει τις συμβάσεις που καθιερώθηκαν στην Αναγέννηση, όπως η προοπτική και, κατ' αναλογία με τις επιστήμες, εξερευνά την απουσία της απόλυτης αλήθειας, όπως ήταν η βεβαιότητα ότι το μακρινό φαντάζει πιο μικρό και το κοντινό πιο μεγάλο, για να επικεντρωθεί στα αμιγώς πλαστικά στοιχεία της, το χρώμα, τη γραμμή και τη σύνθεση (Flam 1995, Miller 2001, Φρίντμαν 2014).

Η αντίληψη της ομορφιάς στην ελληνική αρχαιότητα, η οποία οδήγησε στο ζητούμενο του εξιδανικευμένου ανθρώπινου τύπου, είχε καταλυτική επίδραση στο πνεύμα και την τέχνη της Αναγέννησης και των νεότερων χρόνων της ευρωπαϊκής Ιστορίας (Gombrich 2000, Read 1969). Η γλυπτική ακολούθησε τα πρότυπα της ζωγραφικής ως κυρίαρχης τέχνης από την εποχή της Αναγέννησης, παραμένοντας σε αυτά μέχρι τις αρχές του εικοστού αιώνα. Η σύνδεση της γλυπτικής με την αρχιτεκτονική και η λειτουργία της ως μνημείου και ως συμβόλου κοινωνικής προβολής, ιδεολογίας και εξουσίας δικαιολογούν την αργοπορημένη συμμετοχή αυτής της τέχνης στις κοσμογονικές αλλαγές του Μοντερνισμού με την υπέρβαση της μίμησης και των θεμάτων της κλασικής αρχαιότητας (Καραϊσκού 2001, Πετρίδου & Ζιρώ 2015). Η αναπαράσταση των πραγματικών και των ιδανικών μορφών εγκαταλείπεται από τη μοντέρνα γλυπτική για πρώτη φορά μετά την Μεσαιωνική και γοτθική τέχνη. Κατ' αναλογία με τη ζωγραφική, η μοντέρνα γλυπτική στρέφεται στην απόδοση της πολυσημίας του καινούργιου κοινωνικού περιβάλλοντος, με τις συνεχείς μεταβολές και τις αβεβαιότητές του, καθώς της εμπειρίας των ανθρώπων σε αυτό (Αργκάν 2006).

Η αρχιτεκτονική του Μοντερνισμού, σε αντιδιαστολή με τις άλλες τέχνες, αναπτύσσεται βασισμένη στην εμμονή με την αλλαγή και την πρόοδο και την πίστη στο δυναμικό του ορθολογισμού και της τεχνολογικής εξέλιξης για τη βελτίωση της κοινωνίας. Όπως και στις άλλες τέχνες, στην αρχιτεκτονική του Μοντερνισμού διαμορφώθηκαν διαφορετικές αντιλήψεις, ωστόσο αυτές συνέκλιναν σε βασικές απόψεις όπως είναι η προτεραιότητα της λειτουργίας έναντι της μορφής, η χρήση σύγχρονων υλικών και δομικών στοιχείων βιομηχανικής παραγωγής. Από τα πρώτα δείγματα αυτών των αρχών, έγινε σαφής η έμφαση στην απλότητα των σχεδιαστικών γραμμών, στην άρνηση κάθε

διακοσμητικής προσθήκης, στη δυνατότητα φυσικού φωτισμού των κτηρίων (μεγάλα ανοίγματα με υαλοπετάσματα), στην ευχερή κυκλοφορία των ενοίκων του μέσα σε αυτό (ενοποιημένοι χώροι σε κατοικίες και κτήρια γραφείων και εργοστασίων). Σύμφωνα με τον ορθολογισμό του Μοντερνισμού, κατά τον σχεδιασμό των κτισμάτων η διακοσμητική παράμετρος δεν συνδυάζεται με τη λειτουργική, «... υπάρχει μόνο η λειτουργία που είναι την ίδια χρονική στιγμή, της δομής του κτηρίου και του λόγου ύπαρξής του στον αστικό χώρο» (Argan & Oliva 2016). Ως προς τον σχεδιασμό των κτηρίων στον αστικό χώρο, τόσο η χωροταξική κατανομή όσο και η μορφή τους δεν εξυπηρετεί πλέον την πολιτική και θρησκευτική εξουσία, ούτε αναπαράγει το παρελθόν (Frampton 2009). Στο πνεύμα του Μοντερνισμού το ζητούμενο είναι «μία νέα αρχιτεκτονική σε μία νέα κοινωνία». Πρόκειται για κοινωνικό όραμα που πηγάζει από την πεποίθηση ότι «η κοινωνική και η αρχιτεκτονική αλλαγή είναι αζεδιάλυτα συνυφασμένες» (Τουρνικιώτης 2002).

Βασική αρχή αυτού του οράματος είναι η πεποίθηση του πρωτοπόρου μοντερνιστή Γαλλο-Ελβετού αρχιτέκτονα Le Corbusier (πραγματικό όνομα: Charles-Édouard Jeanneret) ότι κάθε κτίσμα οφείλει να αποτελεί μία «μηχανή για να κατοικείς» («machine à habiter») ή, αλλιώς, «κατοικία-μηχανή», (Corbusier 2004: 23, Girard 1999: 14-15) που ανταποκρίνεται στις λειτουργικές ανάγκες των ενοίκων του. Συνεπώς, κατά τον ίδιο, η διαρρύθμιση των εσωτερικών χώρων υπαγορεύει την εξωτερική όψη του κτηρίου. Ο σχεδιασμός του κτηρίου αναπτύσσεται από μέσα προς τα έξω (Bandat 2013). Κάθε μορφή ορίζεται με εσωτερικές παραμέτρους, προκύπτει από την κάτοψη. Γι' αυτό, οι μοντερνιστές όλων των τάσεων δεν παρέλειπαν να διακηρύττουν ότι τα στίλ έχουν πεθάνει (Corbusier 2004). Στα μοντέρνα κτήρια οι γραμμές είναι απλές και καθαρές, οι τοίχοι είναι λείοι, οι όροφοι δεν ακολουθούν ιεράρχηση, τα παράθυρα δεν έχουν πλαίσια, η στέγη είναι επίπεδη, τα μέρη συνδυάζονται μεταξύ τους ελεύθερα ανάλογα με τη λειτουργική συνάφειά τους. Στο σημείο αυτό χρειάζεται να υπογραμμιστεί ότι πρόκειται για βασική καινοτομία της αρχιτεκτονικής του Μοντερνισμού, επειδή από τότε η σημασία της λειτουργίας φαίνεται σαν να ήταν πάντοτε αυτονόητο εννοιολογικό και γλωσσικό εργαλείο αρχιτεκτόνων και κοινού.

Στο 3^ο συνέδριο του οργανισμού CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne)³ στην Αθήνα το 1933, ο Le Corbusier προτείνει μια νέα οικιστική μονάδα μεγάλου μεγέθους, μια πολυκατοικία για την «Ακτινοβόλο Πόλη» (“ville radieuse”) (Corbusier 2004, Leatherbarrow 2002), όπως ονόμασε το πολεοδομικό πρόγραμμά του, το οποίο, αν και παρέμεινε ουτοπικό, επηρέασε τον ευρωπαϊκό Μοντερνισμό (Behne 1996). Αυτή η οραματική πόλη, συστατικό ανάλογου κοινωνικού μετασχηματισμού, θα κατασκευαζόταν με όρους βιομηχανικού προϊόντος και θα μπορούσε να συγκριθεί με ένα υπερωκεάνιο διπλής όψης, για να διαπλέει ταυτόχρονα την πρωταρχική καθαρότητα της φύσης και τα αιώνια ή τα διαρκή στοιχεία του κόσμου, τον φυσικό παράδεισο από τη μια και από την άλλη τις μεγάλες αξίες του παρελθόντος (Curtis 1982: 54-56, Mallgrave 2009: 91-113). Σε αυτό το διπλό ζητούμενο διαφαίνεται ήδη το παράδοξο χαρακτηριστικό του Αρχιτεκτονικού Μοντερνισμού: Ενώ ο στόχος είναι μία «νέα αρχιτεκτονική σε μία νέα κοινωνία» (Τουρνικιώτης 2002: 18) και παρά την απόρριψη των αισθητικών κανόνων του παρελθόντος, το μοντέρνο κίνημα συναρτά την ανάπτυξή του με παραδοσιακές αξίες. Το ενδιαφέρον για την παράδοση και συγχρόνως το αίτημα της ανανέωσης είναι οι άξονες για την ανάπτυξη των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών κινημάτων του εικοστού αιώνα (Αρσενίου 2003: 12).

1.2. Μοντερνισμός και ελληνική παράδοση

Ιδιαίτερο γνώρισμα του Μοντερνισμού αποτελεί ο συνδυασμός της απόρριψης του παρελθόντος με το σύνθημα «πίσω στα θεμελιώδη». Πρόκειται δηλαδή για επανάσταση «αγκυρωμένη στο πρωταρχικό παρελθόν» (Τουρνικιώτης 2002: 39). Η μοντέρνα αρχιτεκτονική αναπτύσσεται ως ένα καινούργιο βλέμμα στην αρχιτεκτονική του παρελθόντος, αποκαθιστώντας μάλιστα την ιστορικότητά της. Προϋπόθεση για την αποκατάσταση αυτή είναι το ξεπέρασμα της αναγεννησιακής αντίληψης για το κλασικό

³Ο οργανισμός ιδρύθηκε το 1928 και για περίπου τριάντα χρόνια, μέχρι τη διάλυσή του το 1959, ήταν υπεύθυνος για τη διεξαγωγή εκδηλώσεων και συνεδρίων στην Ευρώπη με τη συμμετοχή των επιφανέστερων αρχιτεκτόνων της εποχής και με σκοπό τη διάδοση των αρχών του Μοντερνισμού στα πεδία της αρχιτεκτονικής. Κάθε συνέδριο είχε ορισμένο θέμα, συναφές με τον τόπο διεξαγωγής του. Το θέμα του 4ου συνεδρίου ήταν «Η Οργανική Πόλις», εμπνευσμένο από τους οικισμούς των Κυκλάδων, οι οποίοι θεωρήθηκαν πρότυπες λειτουργικές εφαρμογές. Τα πορίσματα του συνεδρίου, όπως διαμορφώθηκαν από τον Λε Κορμπυζιέ (Le Corbusier), αποτελούν το κείμενο της «Χάρτας των Αθηνών» (Corbusier 2003).

και η απελευθέρωση από τον ακαδημαϊκό δογματισμό (Τουρνικιώτης 2002: 67). Ιδιαίτερα στη βιβλιογραφία των μοντερνιστών αρχιτεκτόνων «η αναφορά στις ρίζες, το στοιχειώδες, το αφελές, την παιδική ηλικία, την καθαρότητα και την απλότητα, λειτουργεί ως ανανέωση που εξασφαλίζει την πρόοδο» (Τουρνικιώτης 2002).

Κατ' αναλογία στη λογοτεχνία, η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη, εμβληματικού εκπροσώπου της «Γενιάς του '30», διαπνέεται καταστατικά και με σαφήνεια από την ιδέα της διαύγειας και της αθωότητας: «Σίγουρα θα πρέπει να 'ταν μια σταγόνα καθαρού νερού/ στην παιδική του ηλικία ο ήλιος.» (Ελύτης 1986: 116).

Μία τέτοια καθαρότητα θα επέτρεπε στους αρχιτέκτονες να ανακαλύψουν τα μοντέρνα στοιχεία της παράδοσης. Ο στόχος είναι η ανάγνωση των παραδοσιακών έργων με τα μάτια των σύγχρονων δημιουργών, ώστε αυτοί να αφομοιώσουν και να αξιοποιήσουν τις αξίες του παρελθόντος. Εκτός από τους αρχιτέκτονες, και το κοινό χρειάζεται να πεισθεί ότι δεν υπάρχει διαφορά «στον τρόπο με τον οποίο κρίνεις ένα αριστούργημα του παρελθόντος και το σπίτι όπου μένεις, τον χώρο μιας βυζαντινής εκκλησίας και το σπίτι ή το διαμέρισμα όπου τώρα διαβάζεις» (Zevi 1957: 241). Η θέση αυτή δεν υποδεικνύει επιστροφή στο παρελθόν, αλλά προτείνει μοντέρνα ερμηνεία του παρελθόντος.

Η δεκαετία του 1930, η οποία αρχίζει με τη δημοσίευση της ποιητικής συλλογής «Στροφή» του Γιώργου Σεφέρη (1931) σημαίνοντας τη μοντέρνα στροφή της ποιητικής γραφής στην Ελλάδα, συμπίπτει με την εποχή στην οποία ο εκδότης Κριστιάν Ζερβός με τα τεύχη του περιοδικού *Τετράδια Τέχνης* (*Cahiers d' Art*) υποστηρίζει την αποδοχή του Πικάσο ως ζωγράφου της διεθνούς πρωτοπορίας, καθώς και το ανανεωμένο ενδιαφέρον για τα κυκλαδικά ειδώλια και τα προϊστορικά έργα τέχνης άλλων πολιτισμών (Zervos 1933). Ο Κριστιάν Ζερβός δημοσιεύει στο τεύχος με αριθμό 3-4 του περιοδικού *Τετράδια Τέχνης* του 1933, αφιερωμένο στο 4ο συνέδριο της αρχιτεκτονικής του οργανισμού CIAM, νέες φωτογραφήσεις αρχαίων έργων, τα προσφάτως ανασκαφέντα κυκλαδικά ειδώλια. Πρόκειται για φωτογράφιση που αναδεικνύει τη νεωτερικότητα περισσότερο από την αρχαικότητα των έργων σε μία σύνθετη εποχή στην οποία αρχίζει να κυριαρχεί μια «αρχαϊκή πρωτοπορία» (Καραλή 2014). Αυτό μοιάζει αντιφατικό, επειδή πρόκειται για μια πρωτοπορία (*Avant-Garde*) που ενδιαφέρεται για την τέχνη της εποχής πριν από την κλασική. Ωστόσο φαίνεται ότι την εποχή που αναπτύσσεται αυτή η πρωτοπορία, η

πλαισίωση του αρχαϊκού από το μοντέρνο δεν θεωρείται αντιφατική. Το βιβλίο που εξέδωσε ο Κριστιάν Ζερβός το 1934 (από τον εκδοτικό οίκο του, που ήταν ομώνυμος του περιοδικού του, δηλαδή *Cahiers d' Art*), με αντικείμενο την επισκόπηση της ελληνικής τέχνης και τον τίτλο «Η τέχνη στην Ελλάδα από τους προϊστορικούς χρόνους μέχρι την αρχή του 18ου αιώνα»⁴ παρουσιάστηκε τότε ως «ένα απαραίτητο εγχειρίδιο για την κατανόηση της σύγχρονης τέχνης», που προοριζόταν «για τους καλλιτέχνες και τους ποιητές»⁵.

Ο Le Corbusier ήδη στην πρώτη επίσκεψή του στην Αθήνα το 1911, κατά τη διάρκεια του μυητικού ταξιδιού του «στην Ανατολή», ενθουσιάζεται με τα χρώματα των πλοίων στον Πειραιά. Βρίσκει ότι πρόκειται για τα ίδια χρώματα τα οποία χρησιμοποιήθηκαν κάτω από το ίδιο φως για να χρωματίσουν τα αρχαία πλοία, αγάλματα και αρχιτεκτονήματα. Θεώρησε ότι πρόκειται για θαυμάσιο παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο το παλιό υπάρχει στο νέο και του δίνει την αρχαία του δύναμη, το κάνει μοντέρνο. «Αυτή η συνέχεια του πνεύματος, η αναβίωσή του χάρη στη δύναμη και τη ζωντάνια του χρώματος που εξασφαλίζει την απόλυτη διάρκεια, το παντοτινό, είναι μια γέφυρα που συνδέει το ιδανικό παρελθόν με το σπίτι του μηχανοποιημένου μέλλοντος» (Corbusier 2009: 24). Θα το δείξει με σαφήνεια ο ίδιος, επιχρωματίζοντας ένα αντίγραφο του ελληνικού αρχαϊκού αγάλματος *Μοσχοφόρος*⁶ με την πρόθεση αρχαιολογικής ακρίβειας, στην Έκθεση των λεγόμενων Πρωτόγονων Τεχνών στο Μοντέρνο Σπίτι (“Les arts dits primitifs dans la maison d' aujourd' hui”) που οργάνωσε το 1935 στο διαμέρισμά του (Affron 1998a). Η έκθεση σχεδιάστηκε από τον Louis Carré, εκδότη και έμπορο τέχνης, ο

⁴ Christian Zervos 1934, *L' art en Grèce, des temps préhistoriques au début du XVIIIe siècle*. Paris: Éditions "Cahiers d'art", (Picard 1935) .

⁵ “Christian Zervos & Cahiers d’art. The archaic turn, Η αρχαϊκή στροφή” (Derouet et al. 2020). Πρόκειται για τον κατάλογο της έκθεσης με τίτλο «Η αρχαϊκή στροφή» που φιλοξενήθηκε από 12-12-2019 έως 1-3-2020 στο Μουσείο Μπενάκη και βασίστηκε στα αποτελέσματα του ερευνητικού προγράμματος της Γαλλικής Σχολής Αθηνών με τίτλο «Christian Zervos au miroir de la Grèce» («Ο Christian Zervos στον καθρέφτη της Ελλάδος»), το οποίο διεξάγεται από το 2017 με τη συνεργασία ομάδας ερευνητών στη Γαλλία και στην Ελλάδα.

⁶ Ο *Μοσχοφόρος*, άγαλμα του 6^{ου} αι. π.Χ., απεικονίζει νεαρό άνδρα που μεταφέρει μικρό μοσχάρι στους ώμους του, είχε βρεθεί το 1864 στις ανασκαφές της Ακρόπολης, εκτίθεται στο Μουσείο Ακρόπολης (Τριάντη 1998).

οποίος για τη συγκεκριμένη έκθεση, επέλεξε ιστορικά και μοντέρνα έργα τέχνης, τοποθετώντας τον *Μοσχοφόρο* δίπλα σε ένα χαλί του Fernand Léger⁷, ένα προ-Κολομβιανό αγγείο, πίνακες του Pablo Picasso και του κυβιστή ζωγράφου Georges Braque. Την «παράσταση» της έκθεσης έκλεψε ο *Μοσχοφόρος* (Affron 1998a, Green 1976, Herbert 2002, Kosinsky 1994). Ο Carré επέλεγε να παρουσιάσει έργα τέχνης που θεωρούσε εμβληματικά των μεταστιλιστικών τάσεων, οι οποίες υπερβαίνουν τα χρονικά και γεωγραφικά όρια. Σύμφωνα με τον Carré:

Οι Έλληνες είχαν τον πρωτογονισμό τους, την κλασική τους εποχή και το Μπαρόκ τους. Το ίδιο συμβαίνει με εμάς. Τώρα μπαίνουμε στην αρχαϊκή εποχή μας. Ο κύκλος αρχίζει ξανά. Αλλά οι κανόνες της ομορφιάς δεν αλλάζουν, τους βρίσκουμε πάλι καινούργιους και δυνατούς σε αυτά τα έργα του 6^{ου} αιώνα π.Χ., ακριβώς όπως ήταν στις πιο γνήσιες μορφές της αφρικανικής τέχνης (Affron 1998b: 148, Green 1976: 52).

Μέσα από αυτό το πρίσμα, για τον Carré «Η τέχνη είναι μία διαρκής επανεκκίνηση» (Affron 1998b: 48). Φαίνεται ότι από την ίδια αντίληψη διαπνέεται ο Οδυσσέας Ελύτης όταν γράφει το 1943: «Ό,τι αγαπώ γεννιέται αδιάκοπα /Ό,τι αγαπώ βρίσκεται στην αρχή του πάντα» (Ελύτης 2002, *Ηλιος ο Πρώτος*, «ΙΠ»: 79).

Αυτή η «επανεκκίνηση» περιλαμβάνει και τη μοντέρνα ματιά στα νησιά του ελληνικού Αρχιπελάγους. Τα χρόνια του Μεσοπολέμου στο Παρίσι κυκλοφορεί διαφημιστικό φυλλάδιο κρουαζιέρας στα νησιά του Αιγαίου με το πλοίο «Πατρίς» της οικογένειας Εμπειρίκου (Lacretelle χ.χ.). Ένα διαφορετικό πλοίο μεταφέρει συνέδρους του 4^{ου} CIAM το 1933 στη Σαντορίνη και σε άλλα νησιά, όπου θα δουν τα σπίτια «τα κατάσπρα λουλούδια που βρίσκονται ακόμη σε άνθηση», θα ανακαλύψουν την αρμονία και την ανθρώπινη κλίμακα που είχαν συγκινήσει τον Le Corbusier στο πρώτο του ταξίδι στην Ελλάδα ως έκφραση της ηθικής διάστασης του κατοικείν και του οικοδομείν (Corbusier 2009). Έτσι το Αιγαίο γίνεται σύμβολο του αυθεντικού μοντέρνου (Warburg 1999). Όλα αυτά συνθέτουν ένα μοντέρνο πνεύμα διεθνές, το οποίο συνομιλεί με την Ελλάδα σε διάλογο που διατρέχει τις εποχές, φτάνει στην αρχική Ελλάδα, τροφοδοτείται από την παράδοση των νησιών και συνδιαλέγεται με τη νεωτερικότητα της εποχής του.

⁷ Ο Fernand Henri Léger (1881-1955) ήταν ζωγράφος, γλύπτης και κινηματογραφικός παραγωγός. Συμμετείχε στη συγγραφή κειμένων σε έκδοση για τη διαφήμιση των, κυρίως αρχαιογνωστικών, ταξιδιών στην Ελλάδα, την οποία υποστήριζε ο Tériade (Στρατής Ελευθεριάδης), υπό την εποπτεία του Γραφείου του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού στο Παρίσι (Léger 1934).

Το βιβλίο του Le Corbusier «Για μια Αρχιτεκτονική», που αποτελεί ένα είδος μανιφέστου για τις αρχές του έργου του (Corbusier 2004), θα μπορούσε συγχρόνως να θεωρηθεί μία ωδή στην Ακρόπολη, κυρίως επειδή αναγνωρίζει στα μνημεία της όχι απλώς έναν έμμεσο οδηγό για όλο το αρχιτεκτονικό του έργο, αλλά την ίδια την αιτία της αρχιτεκτονικής του. Ο ίδιος αποδίδει στην εμπειρία του από την επίσκεψη στην Ακρόπολη το 1911 το συμπέρασμά του ότι οι Ακαδημίες ψεύδονται και μάλιστα στο όνομα της Ακρόπολης και ότι μόνο αυτά τα μνημεία αποκαλύπτουν την αλήθεια, με τη διαύγεια, την καθαρότητα, την ένταση, τη λιτότητα, τις αδρές γραμμές τους. Σε εκείνους που τον χαρακτηρίζουν «επαναστάτη» απαντά ότι η Ακρόπολη τον έκανε επαναστάτη (Corbusier 1933)⁸.

Αφθονα παραδείγματα ανανεωτικής πρόσληψης του αρχαίου κόσμου και αναπλαισίωσης της ελληνικής παράδοσης από τον Μοντερνισμό παρέχει και το πολυσχιδές έργο του Pablo Picasso. Επιδράσεις από τα κυκλαδικά ειδώλια αναγνωρίζονται σε διάφορα στάδια του έργου του (Daehner 2011, Loreti 2011, Κουτσομάλλης 2004). Στα ζωγραφικά και γλυπτά έργα του εμφανίζονται μορφές και θέματα της ελληνικής αρχαιότητας, όπως ο Οιδίποδας, η γλαύκα, ο λαβύρινθος, οι μαινάδες καθώς και ορισμένα υβριδικά, μιξογενή όντα της Μυθολογίας, ιδιαίτερα ο Κένταυρος⁹ και ο Μινώταυρος, σύμβολο που ο Picasso θεωρούσε ότι τον εκφράζει περισσότερο (Σταμπολίδης 2019). Ο Μινώταυρος έχει θεωρηθεί ότι συμβολίζει για τον Picasso την ατίθαση, την αθέατη πραγματικότητα που δεν μπορεί το ανθρώπινο μάτι να συλλάβει ούτε η ζωγραφική να αποδώσει (Clark 2013: 118, 264, Mallen 2014). Σύμφωνα με τη Λοϊζίδη, ο Μινώταυρος αποτελεί προβολή του ίδιου του Μοντερνισμού, ως μαχητική ρήξη με τον ορθολογισμό και τη συμβατική ηθική, ο οποίος τελικά ηττάται από τη μορφή του απολλώνιου νέου που συμβολίζει τον κλασικισμό (Λοϊζίδη 1988), όπως απεικονίζεται σε έργα του καλλιτέχνη

⁸ Αυτή η συνάφεια του «αρχιτέκτονα του αιώνα» με τα εμβληματικά κλασικά μνημεία της αρχαιότητας εξηγεί την κατάθεση ληκύθου με χρώμα της Ακρόπολης από τον Αριστομένη Προβελέγγιο, ως πρόεδρο του Συλλόγου Ελλήνων Αρχιτεκτόνων, κατά την τελετή της κηδείας του Le Corbusier στην αυλή του Λούβρου, 1^η Σεπτεμβρίου 1965 (από το κείμενο στο οπισθόφυλλο του βιβλίου του Le Corbusier «Κείμενα για την Ελλάδα», 1987, εκδόσεις Άγρα).

⁹ Οι οκτώ πίνακες με θέμα τον Κένταυρο Νέσσο και τη Δηιάνειρα θεωρείται ότι φιλοτεχνήθηκαν σε δύο εβδομάδες το 1920 (Richardson 2007).

της δεκαετίας του 1930 και ιδιαίτερα στο σχέδιο του 1934 όπου ο τυφλός Μινώταυρος οδηγείται από ένα κορίτσι στη θάλασσα (Kolokytha 2013, Penrose 1981, Sebartés 1946, Smith 1995). Σε κάθε περίπτωση, η εικονογραφία του Picasso με θέμα τον Μινώταυρο και γενικά τις μορφές της Μυθολογίας, αποτελεί πρωτότυπη ανασύνθεση των μύθων σε νέα μυθοπλασία.

Το μεγαλύτερο επίτευγμα του Picasso και γενικά του κυβισμού είναι ότι επινόησε ξανά μία διαμεσολαβημένη αναπαράσταση του κλασικού και ότι με αυτή την επινόηση μετασχημάτισε το κλασικό, ώστε να αποκαλύψει εσωτερικές συμβάσεις και διανοητικές διεργασίες του (Fry 1988).

Εκτός από το παράδειγμα του Picasso, καλλιτέχνες που θεωρούνται «κλασικοί» του μοντερνισμού, όπως ο Rodin, ο Giorgio de Chirico, ο Henry Moore ή η Ισιδώρα Ντάνκαν, καθώς και λογοτέχνες όπως ο Ευγένιος Ο Νηλ («Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα», 1931) και ο T.S. Eliot (“The family Reunion”, 1939, επηρεασμένος από την «Ορέστεια» του Αισχύλου), συνδέθηκαν επίσης σε μεγάλο βαθμό με τους μύθους της Μεσογείου και τις αισθητικές αξίες του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού (Rutledge 1983, Λοϊζίδη 2008).

Αν οι μοντερνιστές Ευρωπαίοι καλλιτέχνες και λογοτέχνες διαμορφώνουν την αναγέννηση της αρχαιότητας που ταιριάζει στην εποχή τους¹⁰, οι ομότεχνοί τους στην Ελλάδα χρειάζονται αυτή την αναπλαισίωση ως απάντηση στο αίτημα της γνησιότητας το οποίο υποβάλλει η δική τους ιστορική συγκυρία. Με τη διαδικασία αυτής της αναπλαισίωσης ανιχνεύουν την έννοια της ελληνικότητας, την ίδια την ταυτότητά τους (Κωτίδης 1983, Χατζηκυριάκος-Γκίκας 1994b).

1.3. Η ελληνικότητα και ο Μοντερνισμός της Γενιάς του Τριάντα

Η μεταφορά της πρωτεύουσας του νεοσύστατου ελληνικού κράτους το 1833 στην Αθήνα συνοδεύτηκε από την απ' ευθείας σύνδεσή της με την κλασική αρχαιότητα. Η σύνδεση αυτή, σε πλήρη αντιστοιχία με την αρχαιολατρία του νεαρού Βαυαρού μονάρχη Όθωνα και του επιτελείου του στο μικρό «Βασίλειον της Ελλάδος», εξυπηρέτησε την ανάγκη διαμόρφωσης ενιαίας εθνικής συνείδησης για τους κατοίκους του νεοπαγούς κράτους και

¹⁰ Παράφραση της ρήσης του Ady Warburg «Κάθε εποχή έχει την αναγέννηση της αρχαιότητας που της αξίζει» (Warburg 1999).

υποστηρίχθηκε από τους ιστοριογράφους του 19ου αιώνα, όπως ο Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος, ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος και ο Σπυρίδων Λάμπρου (Δημαράς 2009, Κουμπουρλής 2004).

Σε αναλογία με τα γνωρίσματα αυτής της συλλογικής ταυτότητας, αναπτύσσεται στον τομέα της αρχιτεκτονικής. ο νεοκλασικός ρυθμός των δημοσίων και ιδιωτικών κτηρίων. «Το τέλος της πολιτικής βαυαροκρατίας με την έξωση του Όθωνα (1862) ακολουθεί μια νέα πολιτιστική βαυαροκρατία, καθώς στο προσκήνιο της καλλιτεχνικής ζωής κυριαρχούν τώρα οι μεγάλοι δάσκαλοι της Σχολής του Μονάχου» (Μεντζαφού-Πολύζου 2013), η ρομαντική ηθογραφία και ο ακαδημαϊσμός στον τομέα της ζωγραφικής (π.χ. Νικόλαος Γύζης, Γιώργος Ιακωβίδης) και της γλυπτικής (π.χ. Λεωνίδας Δρόσης, Βάσος Φαληρέας).

Το πάρισο του κλασικισμού των τεχνών στη λογοτεχνία αποτελεί η λογοτεχνική παραγωγή των Φαναριωτών και της Ρομαντικής Σχολής των Αθηνών (1830-1880, π.χ. Αλέξανδρος Ρίζος-Ραγκαβής, Εμμανουήλ Ροΐδης, Άγγελος Βλάχος), καθώς και της Νέας Αθηναϊκής Σχολής (1880-1920, π.χ. Κωστής Παλαμάς, Γεώργιος Δροσίνης, Άγγελος Σικελιανός). Τα θέματα του λαμπρού παρελθόντος, της εξιδανικευμένης φύσης και η μελαγχολία του ρομαντισμού βρήκαν πρόσφορο έδαφος στη μικρή Ελλάδα με τα έντονα οικονομικά, κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα. Ωστόσο, η μεγαληγορία, η νοσταλγία του απόλυτου και η περίτεχνη γλώσσα της λογοτεχνίας των χρόνων αυτών έγιναν κενό κέλυφος, χωρίς τη θερμή της αληθινής τέχνης. Ο Λίνος Πολίτης (Πολίτης 1985: 11) παραλληλίζει τη λεπτή επεξεργασία του μαρμάρου στα δημόσια νεοκλασικά κτήρια της εποχής τους ρόδακες και τα ανθέμια στα γλυπτά του νεκροταφείου με την περίτεχνη κομπόζη και ψυχρότητα των στίχων του Ραγκαβή.

Μετά από τα «χρόνια της δόξας» των Βαλκανικών πολέμων και τη διεύρυνση των συνόρων της ελληνικής επικράτειας, η Μικρασιατική Καταστροφή σημαίνει την οδυνηρή απώλεια της ελληνικής δικαιοδοσίας σε μία ευαίσθητη περιοχή, πυκνή σε ελληνικές μητροπόλεις με ιστορικό βάθος. Η «Μεγάλη Ιδέα» της επανάκτησης των εδαφών – ενδιαιτημάτων ελληνικών πληθυσμών, ως αλυτρωτικό ιδεολόγημα και πολιτική του ελληνικού κράτους, εγκαταλείπεται οριστικά (Κρεμμυδάς 2013).

Τα χρόνια μετά την «Καταστροφή» έφεραν το τραύμα των «αλησμόνητων πατρίδων» μαζί με την προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας μέσα

από την αναζήτηση της ελληνικότητας, των συστατικών της αυθεντικής φυσιογνωμίας του ελληνικού πολιτισμού (Δεληγιώργη 2021). Με την προσπάθεια αυτή συνδέθηκε η περίφημη Γενιά του Τριάντα, με τους νέους λογοτέχνες και καλλιτέχνες οι οποίοι άρχισαν να αναπτύσσουν το έργο τους υπό την επίδραση των αρχών του Μοντερνισμού. Πρόκειται για λογοτέχνες και καλλιτέχνες οι οποίοι κατά τη δεκαετία 1930-1940 έχουν ήδη διαμορφώσει τον χαρακτήρα της αλλαγής που επέφερε και της νέας εποχής που σηματοδότησε το πλούσιο έργο τους στα γράμματα και την τέχνη.

Η φράση «Γενιά του '30» αναφέρεται για πρώτη φορά από τον Γιώργο Θεοδοκά: «Αν θυμούμαι καλά, μεταχειρίστηκα πρώτη φορά τον όρο generation de 1930 σε μία γενική επισκόπηση της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας που δημοσίεψα στο περιοδικό Europe. Έτσι, με την αίγλη του Παρισιού, ο όρος είχε περισσότερη επιβολή»¹¹. Η φράση αυτή προσδιορίζει τον κύκλο των λογοτεχνών οι οποίοι δημοσίευαν τα κείμενά τους στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*. Εμφανίζεται πάλι το 1962 στον τίτλο του βιβλίου του κριτικού λογοτεχνίας Ανδρέα Καραντώνη *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της Γενιάς του '30*, με το οποίο καθιερώνεται ως όρος, παρά τις κατά καιρούς αμφισβητήσεις, οι οποίες οφείλονται κυρίως στην ανομοιογένεια των προσωπικοτήτων που την απαρτίζουν (Τζιόβας 2012).

Οι δύο δεκαετίες του Μεσοπολέμου στην Ελλάδα, με τους κλυδωνισμούς και τις ανατροπές στον πολιτικό και τον οικονομικό τομέα, αλλά και την ανάγκη για καινούργια οράματα, ανέδειξαν τα ζητήματα των σχέσεων ανάμεσα στον ελληνοκεντρισμό και τον κοσμοπολιτισμό, τη λόγια και τη λαϊκή παράδοση (Δεληγιώργη, 2021). Το ζήτημα της ελληνικής ταυτότητας διερευνήθηκε με τόλμη και σε βάθος από τους λογοτέχνες και τους καλλιτέχνες της Γενιάς του Τριάντα. Οι λογοτέχνες, κυρίως με την ποίηση και τον δοκιμιακό λόγο τους, πάσχισαν να βρουν «έναν προσανατολισμό στον κόσμο, ένα έρμα στη ζωή»¹². Ένα αποτέλεσμα της προσπάθειας αυτής είναι η αναγνώριση μιας πολύ πιο σύνθετης ελληνικότητας από εκείνη που διαμόρφωσε η επιστήμη (ιστοριογραφία), η τέχνη (αρχιτεκτονική, ζωγραφική) και η λογοτεχνία του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα.

¹¹ Θεοδοκάς 2005, 10^ο Τετράδιο Ημερολογίου (22 Αυγούστου 1946- 27 Δεκεμβρίου 1947), σ. 627-628, 22 Νοεμβρίου 1947.

¹² Από επιφυλλίδα του Άγγελου Τερζάκη στην εφημερίδα *Το Βήμα*, 18-1-1967, δημοσιευμένη στο περιοδικό *Νέα Εστία*, Π.Α΄ 1967, σ. 171-172 (Vitti 2011: 28-29).

Τυπικό παράδειγμα είναι η περίπτωση του Γιώργου Θεοτοκά, ο οποίος διευρύνει τον ορίζοντα της νεοελληνικής λογοτεχνίας πέρα από τα όρια που είχε θέσει ο Φώτος Πολίτης, δηλαδή το δημοτικό τραγούδι, τον Σολωμό και τον Παπαδιαμάντη, συμβιβάζοντας αξίες σε έναν συνδυασμό αντιθέσεων προηγουμένως αλληλοαποκλειόμενων, π.χ. τον Σολωμό με τον Κάλβο και τον Καβάφη, τον Σικελιανό με τη νεότερη ποίηση του Σεφέρη και του Ελύτη, τον Μακρυγιάννη με τον Παπαδιαμάντη (Vitti 2011: 28-29). Διαχειρίστηκε δηλαδή τη λογοτεχνική παράδοση «σαν μια ελεύθερη σύνθεση, πλουσιότατη σε αποχρώσεις, μεγάλη και ποικιλόμορφη σαν τον Ελληνισμό» (Θεοτοκάς 1961: 231-232). Πρόκειται για αποτέλεσμα της συνθετικής δημιουργίας και της πνευματικής διεύρυνσης της δικής του γενιάς, η οποία αναζητεί τα όρια της τέχνης πέρα από τον περιορισμό τους στα «εθνικά οφέλη» ή στον «πνευματικό μιλιταρισμό» από τον εθνικισμό ή τα πολιτικά δόγματα αντιστοίχως (Θεοτοκάς 1998: 28-29).

Εκτός από τη μελέτη της ελληνικότητας ως προς το εύρος, η Γενιά του Τριάντα ενδιαφέρεται για το βάθος αυτής της έννοιας. Γι' αυτό, ασκεί κριτική, μεταξύ άλλων, στην ηθογραφία που καλλιεργήθηκε στη λογοτεχνία το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και την οποία ο Θεοτοκάς αποκαλεί χαρακτηριστικά «φωτογραφική σχολή» (Θεοτοκάς 1998: 39). Η ηθογραφία στη λογοτεχνία αποτελεί ελληνικό φαινόμενο επηρεασμένο από τη λαογραφία και παρουσιάζει λογοτεχνικά πρόσωπα απλώς «ειδυλλιακά», στατικά, ψυχολογημένα με συμβατικά σχήματα, χωρίς αυθυπαρξία και εξέλιξη. Η ηθογραφία λειτούργησε και ως «εθνικό αφήγημα», εφ' όσον περιέγραφε το έθνος με τους όρους του 19^{ου} αιώνα (Τζιόβας 2017). Το αίτημα της Γενιάς του Τριάντα για αποδέσμευση από την ηθογραφία είναι αίτημα για επαναπροσδιορισμό της ταυτότητας του έθνους με τους όρους του καινούργιου αιώνα. Αυτή η κριτική στην ηθογραφία, η οποία εκφράστηκε και στη ζωγραφική (1850-1880, π.χ. Γεώργιος Ιακωβίδης, Νικηφόρος Λύτρας, Νικόλαος Γύζης, Πολυχρόνης Λεμπέσης) (Πετρίδου & Ζιρώ 2015: 138-140), εντάσσεται στο γενικότερο αίτημα για αποδέσμευση από τον ρεαλισμό: «Η πραγματικότητα είναι μία εφεύρεση του 19^{ου} αιώνα» (Τερζάκης 1935). Το αίτημα αυτό έχει ωριμάσει και εκδηλωθεί στην Ευρώπη με επίκεντρο το Παρίσι ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα στη λογοτεχνία αλλά κυρίως στη ζωγραφική και τη γλυπτική με τον Ιμπρεσιονισμό (Πετρίδου & Ζιρώ 2015: 139-162).

Η ανάγκη για ουσιαστική αναζήτηση της ελληνικότητας αναπτύσσεται στους νέους λογοτέχνες και καλλιτέχνες που γεννήθηκαν στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα,

καθώς είδαν τα ιδανικά και την αυτοπεποίθηση της προηγούμενης γενιάς να βουλιάζουν στο λιμάνι της Σμύρνης, μαζί με το όραμα ότι η ελληνική επικράτεια θα χωρούσε στα σύνορά της τον ευρύτερο ελληνισμό. Αυτή η γενιά πίστεψε πως ο ελληνισμός με όλο το δυναμικό του, θα μπορούσε να μεταλαμπαδευτεί στο ελληνικό κράτος που έχασε μεν το «Βυζάντιο» αλλά εύρισκε στη νέα Αθήνα του μεταπολέμου μια σύγχρονη πρωτεύουσα που θα μπορούσε να «εσωτερικοποιήσει» τον ελληνισμό, να τον συνδυάσει με μία Ευρώπη όχι εισαγόμενη, αλλά γηγενή και να οικοδομήσει ένα θαρραλέο μέλλον. Ωστόσο, στα έντυπα της εποχής τους έβρισκαν «ανία, απογοήτευση, νοσταλγία των περασμένων, μοιρολατρία, ηττοπάθεια» (Vitti 2003: 36). «Η ποίηση, η πιο ειλικρινής απεικόνιση της αισθητικότητάς μας, μιλά μόνο για το Χάρο» (Θεοτοκάς 1998: 29). Στην προσπάθεια διαμόρφωσης ενός νέου ύφους, αντίστοιχου με τα αιτήματα της εποχής, οι λογοτέχνες δεν βρίσκουν ισχυρές προσωπικότητες με επεξεργασμένες θέσεις, οι οποίες θα λειτουργούσαν ως ιθύνουσες διάνοιες που δίνουν κατευθύνσεις. Ο Γιώργος Σεφέρης, 25 ετών, γράφει στο ημερολόγιό του, 9 Σεπτεμβρίου 1925:

Άθλια κατάσταση στην Ελλάδα των νέων που θέλουν να γράψουν. Κανείς να τους οδηγήσει. Ούτε καν ένα βιβλίο στοιχειώδες να μάθουν κάπως τη γλώσσα. Ηθική ατμόσφαιρα μηδαμινή. Δεν υπάρχουν πρεσβύτεροι. Λένε στραφεύτε στην ελληνική γη, στο ελληνικό χωρικό, εκεί θα βρείτε την αληθινή ζωή μας (Σεφέρης 1975: 17)¹³.

Η συγκεκριμένη διατύπωση του Γιώργου Σεφέρη σχετικά με το «ελληνικό χωριό» εκφράζει την απόρριψη όχι της ζωής στην επαρχία, αλλά της αντιμετώπισης αυτής της ζωής από την οπτική γωνία του νατουραλισμού και της ηθογραφίας, όπως είχαν διαμορφωθεί μέχρι την εποχή του. Οκτώ χρόνια μετά από αυτή την ημερολογιακή καταγραφή, το καλοκαίρι του 1933, στο 4^ο συνέδριο του CIAM (Congrès Internationaux d' Architecture Moderne, Διεθνή Συνέδρια Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής), στην Αθήνα, η παραδοσιακή αρχιτεκτονική των Κυκλάδων, με τη χωροταξία και τις αδρές γραμμές που εξυπηρετούν τις λειτουργίες των ενοίκων, θεωρείται ότι εφαρμόζει τις αρχές του

¹³ Ένας μέντορας όπως αυτός που αναζητεί ο Γιώργος Σεφέρης στην Ελλάδα της εποχής του ήταν στη Γαλλία ο Maurice Barrès (1862-1923), μυθιστοριογράφος, δοκιμιογράφος και δημοσιογράφος με έντονη παρουσία στη γαλλική πνευματική ζωή από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Σύμφωνα με τον Θεοτοκά, ο Barrès «καμιά τριανταριά χρόνια πριν, είχε γοητέψει τη γαλλική νεολαία, γιατί την έβγαλε από την ατμόσφαιρα του νατουραλισμού που είχε καταντήσει καταθλιπτική» (Θεοτοκάς 1941).

Μοντερνισμού αρκετούς αιώνες πριν από την εμφάνισή του ως κινήματος (Djelepy 1952, Lauterbach 1932, Κωνσταντινίδης 2011c).

Στις επόμενες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, οι αρχιτέκτονες που ανέπτυξαν τον Μοντερνισμό στην Ευρώπη και στην Ελλάδα μελέτησαν συστηματικά τη λαϊκή αρχιτεκτονική της «ελληνικής γης» και του «ελληνικού χωριού» σε συνάρτηση με το ελληνικό τοπίο και κλίμα. Από τα κείμενα της εμπειρίας του Le Corbusier κατά το πρώτο ταξίδι μύησης στην Ανατολή, με τις αναφορές στις Κυκλάδες (Corbusier 2007, 2009) μέχρι το τελευταίο βιβλίο του Άρη Κωνσταντινίδη (Κωνσταντινίδης 1992b), η μοντέρνα αρχιτεκτονική έδειξε την ικανότητά της να ανταποκρίνεται στις σύγχρονες ανάγκες αφομοιώνοντας και αξιοποιώντας την παράδοση, χωρίς να παρελθοντολογεί με νοσταλγία ή να μιμείται, όπως συνέβαινε τον 18^ο και τον 19^ο αιώνα με τον Νεοκλασικισμό (Πετρίδου & Ζιρώ 2015) «ο οποίος «αντέγραψε όλο ψευτιά τον αληθινό αρχαίο πολιτισμό μας» (Κωνσταντινίδης 2011a). Η Γενιά του Τριάντα προσέγγισε την παράδοση με διαφορετικό τρόπο από ό,τι η προηγούμενη γενιά, αναζητώντας την «αληθινή ζωή» σε αυθεντικές αξίες και διαχρονικά σύμβολα, μέσα από «διάλογο» με αυτά τα στοιχεία, ο οποίος έδινε απαντήσεις και για σύγχρονα ζητούμενα, όπως ο ομηρικός Οδυσσέας και η γλώσσα του Ερωτόκριτου για την ποίηση του Γιώργου Σεφέρη, στο παράδειγμα της λογοτεχνίας (Beaton 2018).

Ωστόσο η λογοτεχνική παραγωγή, λόγια και δημόδης, είχε δώσει δείγματα της ιστορικής συνέχειάς της, σε αντίθεση με τη ζωγραφική, η οποία φαινόταν να διακόπτεται με την Άλωση της Κωνσταντινούπολης και να συνεχίζεται ως μεταβυζαντινή θρησκευτική ζωγραφική, με αναγεννησιακές και γενικά δυτικές επιδράσεις, όπως οι αγιογράφοι της Κρητικής Σχολής, ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος και η αγιογραφία της Επτανησιακής Σχολής, με κύριο εκπρόσωπο τον Παναγιώτη Δοξαρά. Κατά την αναζήτηση της ιστορικής της συνέχειας των στοιχείων της ελληνικής τέχνης, ο λαϊκός ζωγράφος των μαχών του Στρατηγού Μακρυγιάννη Παναγιώτης Ζωγράφος θεωρήθηκε ότι αποτελεί την αφετηρία της αυθεντικής νεοελληνικής ζωγραφικής:

Είναι η πρώτη φορά όπου μετά από το μεσαίωνα της τουρκικής κατοχής, η ελληνική τέχνη μέσα από ένα ερέθισμα ελάχιστα θα λέγαμε καλλιτεχνικό, όπως είναι η χαρτογράφηση των μεγάλων μαχών του '21, έχει την ευκαιρία να ξαναβρεί τη χαμένη καλλιτεχνική συνείδηση, (...) και με εκθαμβωτικό τρόπο να ξαναβρεί τα χαρακτηριστικά εκείνα που συναντούμε –τηρουμένων

των αναλογιών– στη μεγάλη ελληνική τέχνη είτε αυτή είναι η αρχαία είτε η Βυζαντινή (Μυταράς 1989).

Ο Παναγιώτης Ζωγράφος, αγιογράφος «της μεταβυζαντινής λαϊκής παράδοσης», είχε τις ίδιες αρχέτυπες εικόνες με τον Μακρυγιάννη, επειδή ανήκε στον ίδιο πολιτισμό με αυτόν «έναν πολιτισμό λαϊκό αλλά αυτάρκη, ζωογονημένο από ένα πλούσιο παρελθόν, που είχε περάσει μέσα στους φορείς του, όχι σαν ξηρή ιστορική μνήμη, αλλά σαν ύφος ζωής, σαν παραδομένη τεχνική και καλαισθησία» (Λαμπράκη-Πλάκα 1997).

Στοιχεία αυτής της τεχνικής, σύμφωνα με τον Οδυσσέα Ελύτη (Ελύτης 1974) είναι η παραμόρφωση του σχεδίου ώστε να φτάσει στην ουσία του χρώματος, η κατά τόπους ένταση του χρώματος χωρίς διαβαθμίσεις, η απαλλαγή από την προοπτική –όσο είναι απαραίτητο για να διατηρείται η ενότητα μιας τοιχογραφίας-, η στερέωση των τοπίων, των μορφών και των αντικειμένων σε ένα καθαρό περίγραμμα χωρίς τη λεγόμενη «ατμοσφαιρικότητα», η απουσία μορφασμών στις μορφές –όπως δεν μόρφαζαν ούτε οι αρχαίοι. Τα συγκεκριμένα γνωρίσματα θεωρήθηκαν ότι επιτελούν «μία λειτουργία που έχει άμεση σχέση με το δράμα του Σκότους και του Φωτός που παίζουμε όλοι μας εδώ, σ’ αυτή τη γωνιά της υδρογείου» (Ελύτης 1974: 447), συνεπώς βρίσκονται στον πυρήνα της ελληνικότητας. Τα στοιχεία αυτά μας τα έδωσε ο Παρθένης με επίγνωση και ο Θεόφιλος με αφέλεια «σε μια στιγμή που η Ελλάδα ζητούσε τον κανόνα της και που η Ευρώπη –δεν είναι υπερβολή να το υποστηρίξει κανείς– ζητούσε τον ίδιο κανόνα πέρα από τις Ακαδημίες» (Ελύτης 1974: 449). Γι’ αυτό, η ανακάλυψη του λαϊκού ζωγράφου Θεόφилου Χατζημιχαήλ από τον τεχνοκριτικό, εκδότη καλλιτεχνικών εντύπων και συλλέκτη έργων τέχνης Στρατή Ελευθεριάδη (Tériade) στο Παρίσι το 1930 οδήγησε στη μελέτη του έργου του και από τους δημιουργούς της λογοτεχνίας και της τέχνης κατά τον Μεσοπόλεμο, παρέχοντας τη βεβαιότητα ότι πρόκειται για τον «ελλείποντα κρίκο» της ελληνικής ζωγραφικής από την εποχή του Βυζαντίου που αποδεικνύει τη συνέχεια της γνήσιας ελληνικής τέχνης.

Ο Θεόφιλος έχει εκτιμηθεί στο ερμηνευτικό πλαίσιο των διανοουμένων της Γενιάς του Τριάντα και των επιγόνων τους, όπως φαίνεται, μεταξύ άλλων, στις εκθέσεις που διοργανώνονται σε διάφορα μουσεία¹⁴. Σύμφωνα με μείζονες εκπροσώπους αυτής της

¹⁴ Π.χ. η έκθεση στο Μουσείο Μπενάκη με είκοσι πίνακες του Θεόφилου Χατζημιχαήλ από τη συλλογή έργων τέχνης της Εμπορικής Τράπεζας, 15 Σεπτεμβρίου-31 Νοεμβρίου 2010, καθώς και η έκθεση ενενήντα

γενιάς, «μας έδωσε ένα καινούργιο μάτι, έπλυνε την όρασή μας» (Σεφέρης 1984: 458), «έδωσε έκφραση πλαστική στο αληθινό μας πρόσωπο», λειτούργησε σαν «άνθρωπος-σύνδεσμος, η ζωντανή παύλα που μας ενώνει με την πιο αυθεντική πλευρά του αγνοημένου εαυτού μας» (Ελύτης 1974: 419). «Με τη ζωγραφική του είπε αυτά ακριβώς που παρέλειψαν να πουν οι ανακαινιστές της ελληνικής ζωγραφικής του 19^{ου} αιώνα, των οποίων το έμβλημα υπήρξε το «εφάμιλλον» των ευρωπαϊκών» (Τσαρούχης 1967: 10). Πρόκειται για αντίληψη η οποία συντονίζεται με τις απόψεις πρωτεργατών του Μοντερνισμού της Ευρώπης: «Είναι ζωγράφος γεννημένος από το ελληνικό τοπίο. Μέσω του Θεόφιλου, ιδού το τοπίο και οι άνθρωποι της Ελλάδας: κοκκινόχωμα, πευκότοπος και ελαιώνας, θάλασσα και βουνά των θεών, άνθρωποι που λούονται σε μια τολμηρά επικίνδυνη ηρεμία...» (Corbusier 1936: 8). Αυτόν τον συντονισμό επισημαίνει ο Οδυσσέας Ελύτης με τους στίχους: «Από την άκρα σοφία του Henri Matisse ως την άκρα αφέλεια του/ Θεόφιλου Χατζημιχαήλ απέκτησε το πρώτο της μπλε η Μεσογειακή/ θάλασσα» (Ελύτης 1999).

Οι κατευθύνσεις της νεωτερικότητας του Μοντερνισμού, στις οποίες περιλαμβάνεται η μελέτη των αδιαμεσολάβητων από την καθιερωμένη εκπαίδευση μορφών τέχνης, όπως η ναίφ (naïve) τέχνη και τα έργα «εξωτικών» πολιτισμών (Βαγενάς, Ν., Καγιαλής, Τ., Πιερής 1997), συμβάδισαν με την ανάγκη να διερευνηθεί η φυσιογνωμία του ελληνικού πολιτισμού «στην αντίθετη παράταξη από αυτή που ανήκουν οι δάσκαλοι, καθαρευουσιάνοι και δημοτικιστές» (Τσαρούχης 1967: 12).

Σε κάθε περίπτωση, η παρακαταθήκη της Γενιάς του Τριάντα, κατά «το πέραςμά της στην Ιστορία», σύμφωνα με τη διατύπωση της Ελένης Βακαλό, συναρτάται με την ελληνικότητα, τον Μοντερνισμό και τη νεωτερικότητα (Κακαβούλια 2021).

1.4. Ο όρος «Γενιά του Τριάντα»

Ο συγκεκριμένος όρος εφαρμόζεται αναφερόμενος στους λογοτέχνες οι οποίοι άρχισαν να δημοσιεύουν κείμενα πεζά και ποιητικά στη δεκαετία του 1930, αρκετοί από τους οποίους έχουν απαθανατιστεί στην πολυδημοσιευμένη φωτογραφία που τραβήχτηκε στο σπίτι του Γιώργου Θεοτοκά τον Μάρτιο του 1963 και δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Τα Νέα*, στο

έξι έργων με τίτλο «Ο Τσολιάς της Ζωγραφικής» στο Μουσείο Θεοχαράκη, 10 Νοεμβρίου 2021-3 Φεβρουαρίου 2022.

φύλλο της 3^{ης} Απριλίου 1963¹⁵. Χρησιμοποιείται επίσης και ευρύτερα, περιλαμβάνοντας και καλλιτέχνες, κυρίως ζωγράφους, οι οποίοι συνομιλούσαν με τους λογοτέχνες, με διάφορους βαθμούς ιδεολογικής συνάφειας και φιλίας (Μεντζαφού-Πολύζου 2013).

Η εγκυρότητα του όρου έχει αμφισβητηθεί, κυρίως ως προς την αναφορά του στους καλλιτέχνες αλλά και για τους λογοτέχνες, για διάφορους λόγους, οι οποίοι κυμαίνονται από τις προϋποθέσεις που πρέπει να πληροί ένας κύκλος διανοητών και δημιουργών ώστε να αποτελούν «γενιά» σύμφωνα με ορισμένο θεωρητικό πρότυπο, έως την ετερογένεια της πολιτικής και αισθητικής ιδεολογίας των θεωρούμενων μελών της (Ματθιόπουλος 2019, Τζιόβας 2012α). Κατά συνέπεια, θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί η φράση «γενιά του Μεσοπολέμου», σύμφωνα με τη διατύπωση του Άγγελου Δεληβοριά (Α. Δεληβοριάς 2012), περιλαμβάνοντας τη «Γενιά του '30» όπως έχει καθιερωθεί για την αναφορά στον συγκεκριμένο κύκλο λογοτεχνών, οι οποίοι συντονίστηκαν με τους σύγχρονους τους καλλιτέχνες ως προς την αντίληψη για την ελληνικότητα και τον Μοντερνισμό, με αμοιβαία μεταξύ τους τροφοδότηση, αν όχι και συναναστροφή.

1.5.Ελληνικότητα και Μοντερνισμός στις εικαστικές τέχνες

Αναλόγως στη ζωγραφική, «για τη «Γενιά του '30, παράδοση και Μοντερνισμός λειτούργησαν σαν αμφίδρομοι καταλύτες. Καθένας βοήθησε στη βαθύτερη κατανόηση και οικειοποίηση του άλλου» (Λαμπράκη-Πλάκα, 2012).

Παράλληλα με τη λογοτεχνία και την αρχιτεκτονική, η ζωγραφική αρχίζει να αναπτύσσεται έξω από τον ακαδημαϊσμό του προηγούμενου αιώνα και την επίδραση της σχολής του Μονάχου η οποία «στοίχισε στους Έλληνες έναν αιώνα παραπλανημένης ζωγραφικής, η οποία ισοπέδωσε και εξαφάνισε τεράστια ταλέντα», κατά τη διατύπωση του Δημήτρη Μυταρά (Μυταράς 1989) -χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι δεν ανέδειξε και τεράστια ταλέντα που έδωσαν εμβληματικά και αριστουργηματικά έργα, στα οποία μάλιστα αποτυπώνονται στοιχεία-προάγγελοι του Μοντερνισμού¹⁶. Άλλωστε, η εστίαση

¹⁵ Στη συγκεκριμένη φωτογραφία απθανατίζονται οι: Θανάσης Πετσάλης, Ηλίας Βενέζης, Οδυσσέας Ελύτης, Γιώργος Σεφέρης, Ανδρέας Καραντώνης, Στέλιος Ξεφλούδας, Γιώργος Θεοτοκάς. Καθιστοί: Άγγελος Τερζάκης, Κ.Θ. Δημαράς, Γιώργος Κατσιμπαλής, Κοσμάς Πολίτης, Ανδρέας Εμπειρικός.

¹⁶ Όπως στον πίνακα «Η κοπέλα στο παράθυρο» (1877) του Γεωργίου Άβλιχου (1842-1909) ή «Το ψαριανό μοιρολόι» (1888) του Νικηφόρου Λύτρα (1832-1904) (Μεντζαφού-Πολύζου 2013), σ, 57 και 92 αντιστοίχως.

του ενδιαφέροντος στην ουσία της ελληνικότητας δεν περιορίζεται στο πλαίσιο του μοντέρνου κινήματος ούτε χρονικά ούτε ως προς τα πεδία της ανάπτυξής του. Στο πεδίο της ζωγραφικής, ήδη από τη δεκαετία του 1920, τα θαλασσινά θέματα, όπως οι θαλασσογραφίες του Κωνσταντίνου Μαλέα και του Νικολάου Λύτρα, θεωρούνται δείκτες της στροφής προς μία ελληνικότητα χωρίς την «προγονοπληξία» που είχε επικρατήσει στις εικαστικές τέχνες μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους (Παπανικολάου 2005). Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι η μοντέρνα ζωγραφική βρήκε εύκολα πρόσφορο έδαφος στην Ελλάδα στην καμπή του 20^{ου} αιώνα. Είναι ενδεικτικό ότι το πρώτο ελληνικό καλλιτεχνικό κίνημα πρωτοπορίας (avant garde) με τον τίτλο «Τέχνη» (1919), στο οποίο συμμετείχε ο Παύλος Ροδοκανάκης και ο Κωνσταντίνος Παρθένης, απορρίφθηκε ταυτόχρονα από τους συντηρητικούς κριτικούς των Αθηνών σαν ιδιαίτερα ριζοσπαστικό και από τους κριτικούς του Παρισιού, οι οποίοι το θεώρησαν ξεπερασμένο (Ματθιόπουλος 2008b).

Ο Παύλος Ροδοκανάκης (1891-1958), με επιδράσεις από τον Συμβολισμό και τον Ιμπρεσιονισμό και ο ανανεωτής Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1976) με στοιχεία μετα-ιμπρεσιονιστικά, βυζαντινής αγιογραφίας, ύφους του Θεοτοκόπουλου και κυβιστικά, ήλθαν σε ρήξη με το καλλιτεχνικό κατεστημένο του Μονάχου μέσα στο ιδεολογικό πλαίσιο της Γενιάς του Τριάντα, αποτελώντας έτσι την ηρωική φάση του ελληνικού Μοντερνισμού (Λαμπράκη-Πλάκα 2005: 104). Η κυβέρνηση Βενιζέλου που εκλέγεται το 1928 έχει την πρόθεση να υποστηρίξει τις νέες καλλιτεχνικές φωνές και τάσεις σε συνεργασία με τον τότε διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης Ζαχαρία Παπαντωνίου (Γιαννουδάκη 2011: 89-92).

Στη δεκαετία του '30 αρχίζουν να αναπτύσσουν το έργο τους οι μοντέρνοι ζωγράφοι με επίπεδη απεικόνιση, απομάκρυνση από την αναπαράσταση, ανάδειξη του ρόλου της μορφής, η οποία παραμορφώνεται και διασπάται. Συγχρόνως όμως, ενσωματώνονται στοιχεία από την τέχνη της αρχαιότητας, της βυζαντινής εκκλησιαστικής ζωγραφικής και της λαϊκής τέχνης.

Οι εικαστικοί καλλιτέχνες της Γενιάς του '30 που αναφέρονται στην προκειμένη (1.5), όπως και στην επόμενη ενότητα (1.6.), έχουν επιλεγεί, επειδή έργα τους τοποθετήθηκαν ή και εξακολουθούν να βρίσκονται σε κτήρια του προγράμματος Ξενία. Με το ίδιο κριτήριο επιλέγονται και οι καλλιτέχνες που αναφέρονται στην ενότητα που

ακολουθεί και πραγματεύεται την διερεύνηση της ελληνικότητας κατά την ανάπτυξη της μοντέρνας γλυπτικής στην Ελλάδα.

Από τους πρώτους μοντέρνους ζωγράφους, ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1909-1994) επιστρέφει το 1935 από το Παρίσι στην Αθήνα και ιδρύει, με συνεργάτες, το περιοδικό «Το 3^ο Μάτι» το οποίο κυκλοφορεί για δύο χρόνια και παρουσιάζει στο ευρύ κοινό τη «νέα τέχνη» του Μοντερνισμού (Sartori 2010). Επηρεασμένος από διάφορα μοντέρνα ρεύματα, ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας εξελίχθηκε στον σημαντικότερο εκπρόσωπο του συνθετικού κυβισμού στην Ελλάδα, τον οποίο συνδύασε με την εκτίμησή του για την αρχαία, τη βυζαντινή και τη λαϊκή τέχνη σε ένα πρωτότυπο και αναγνωρίσιμο ζωγραφικό ιδίωμα. Με εμφανέστερες τις επιδράσεις από το ύφος του Picasso και ιδιαίτερα του Braque, απέδωσε ελληνικά τοπία, όπως της γενέτειρας Ύδρας, με γεωμετρικά σχήματα σε αυστηρή δομή και πυκνή αρχιτεκτονική οργάνωση. Σύμφωνα με τον ίδιο, η ποίηση της Γενιάς του '30 έδωσε το παράδειγμα της αυτογνωσίας, ώστε να αρχίσει «να εισχωρεί το αίτημα της γνησιότητας και της ελληνικότητας μέσα στις πλαστικές τέχνες» (Χατζηκυριάκος-Γκίκας 1994a). Αντιμετώπισε τη δική του τέχνη «στοχαστικά, συσχετίζοντας τον κυβισμό με τον ελληνικό γεωμετρικό χώρο. Γεωμετρικές άλλωστε ήταν και οι πρώτες ρίζες της ελληνικής τέχνης στην αγγειογραφία, γεωμετρική ήταν και η ελληνική αρχιτεκτονική» (Χατζηκυριάκος-Γκίκας 2011).

Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας δεν ανήκει στους καλλιτέχνες ο οποίος φιλοτέχνησε έργο για το πρόγραμμα Ξενία, παρόλο που αξιοποιήθηκε ως καλλιτεχνικός σύμβουλος για τη διακόσμηση του ξενοδοχείου Ξενία στην Πάρνηθα. Ο λόγος για τον οποίο αναφέρεται στην προκείμενη ενότητα είναι η συνειδητή συμβολή του στην έννοια της ελληνικότητας και με το συγγραφικό έργο του (Χατζηκυριάκος-Γκίκας 1994a). Χωρίς να χρησιμοποιεί τον όρο «ελληνικότητα», ο Νίκος Εγγονόπουλος (1907-1985), διατυπώνει το πλαίσιο στο οποίο αναπτύσσει το έργο του με τρόπο που αντιπροσωπεύει, τηρουμένων των αναλογιών, όλους τους μοντέρνους δημιουργούς της γενιάς του Μεσοπολέμου: προσμετρά τον «μεγάλο» Paul Klee στους προσφιλείς δασκάλους του, ερμηνεύει τις χρωματικές κηλίδες που τον περιβάλλουν σύμφωνα με οικείες μορφές επειδή είναι Έλληνας, έχει πάντα στη σκέψη του τη ρήση του Σολωμού «πρέπει πρώτα με δύναμη να συλλάβη ο νους, κι' έπειτα η καρδιά βαθειά να αισθανθή ό,τι ο νους συνέλαβε» και συγχρόνως ακολουθεί την

προτροπή του Cezanne «να ζωγραφίζει κάθε μέρα «πιο έντονα και πιο σοφά» (Εγγονόπουλος 1987).

Κατά τη δεκαετία του 1930, καλλιτέχνες όπως ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος (1914-1995) και ο Γιάννης Μόραλης (1916-2009) αναπροσάρμοσαν το μοντέρνο γαλλικό ύφος στην αρχαιοελληνική θεματική του κούρου και της κόρης. Οι νεανικές φυσιογνωμίες, συγχρόνως αληθινές και συμβολικές, σηματοδοτούν μία νέα αρχή στην ελληνική τέχνη.

Ειδικότερα ο Μόραλης, περίπου μία δεκαετία μετά από την εκλογή του στη θέση του τακτικού καθηγητή στο προπαρασκευαστικό τμήμα της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (1947), φιλοτεχνεί τη μεγάλη ανάγλυφη σύνθεση στην εξωτερική πλευρά του ξενοδοχείου Χίλτον (1958), εμπνευσμένη από τη γιορτή των Παναθηναίων της αρχαίας Αθήνας και με γραμμικό ύφος που παραπέμπουν στην αρχαϊκή τέχνη. Το κτήριο έγινε τοπόσημο για την Αθήνα με ένα μνημειακών διαστάσεων έργο σύζευξης του Μοντερνισμού με την Ελληνικότητα. Ωστόσο, ο ίδιος ο Μόραλης θεωρεί ότι δεν χρειάζεται να αποδίδεται το γνώρισμα της ελληνικότητας στην τέχνη του, επειδή δεν πρόκειται για κάτι που αποφασίζει να επιλέξει, πρόκειται για αυτονόητο συστατικό του βιώματος το οποίο μετασχηματίζεται στο έργο. «Αυτομάτως ζωγραφίζω έτσι» (Μπόλης 2005). Ο Οδυσσέας Ελύτης επαυξάνει ότι η αυστηρότητα του ζωγραφικού ύφους του Μόραλη εδράζεται στην ηπειρώτικη καταγωγή του και, μάλιστα, βρίσκει ότι συναντά «μερικές από τις πιο απαιτητικές μετα-Σεζανικές αναζητήσεις» (Ελύτης 1974:451). Στη σειρά συνθέσεων με τίτλο «Επιθαλάμια» (1969-70), ο Ελύτης αναγνωρίζει:

Τα χρώματα της Αττικής και της Αίγινας, τα σώματα των νέων κοριτσιών, το φως το ταυτόσημο μιας φυσικής και ηθικής ευγένειας, τα βλέπουμε στα τελευταία έργα του Μόραλη ν' αναδύονται κάποτε με μια υγρασία θαλασσινή, σα μεγεθυμένα θραύσματα από αρχαίες λυκήθους ή σμικρυνμένες νωπογραφίες τόπων λατρείας που χάθηκαν για πάντα (Ελύτης 1974: 450).

Συμμαθητής στο εργαστήριο του Κωνσταντίνου Παρθένη και συμφοιτητής στην Αθήνα και τη Ρώμη με τον Γιάννη Μόραλη, ο Νίκος Νικολάου (1909-1986), με ιμπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά στις τοπιογραφίες των πρώτων χρόνων του έργου του, διατρέχει μεγαλύτερη απόσταση από αυτήν του συνομηλίκου του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα μέχρι τον κυβισμό, ζωγραφίζοντας αφαιρετικά από το τέλος της δεκαετίας του 1950, περίπου την ίδια εποχή με τον Μόραλη. Για τη ζωγραφική με την αφαίρεση, σύμφωνα με τον ίδιον, τον βοήθησε το φύλλο της συκιάς με το πλούσιο ανάπτυγμα (Κατημερτζή 2005).

Αυτή την προσοχή που αφιέρωνε ο Νικολάου στα μικρά στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος που αξιοποιούσε στο έργο του επισημαίνει ο Οδυσσέας Ελύτης:

Αυτό το άνοιγμα που διαθέτει προς την πλευρά του ελληνικού της Ελλάδας και όχι του ελληνικού της Αναγέννησης, τον βρήκε έτοιμο να εισδεχθεί όλη εκείνη τη μαγεία που ακτινοβολεί ένα βότσαλο των Κυκλάδων και να μας εξαναγκάσει «ν' ακούσουμε με τα μάτια» τους αυστηρούς και λιτούς τόνους που αντηχούν όρμοι και κάβοι γύρω μας σήμερα, όπως χθες και όπως πάντοτε. (Ελύτης 1974: 453).

Το έργο της Βάσως Κατράκη (1914-1988) είναι παράδειγμα χαρακτηριστικής κοινωνικού ρεαλισμού. Η εστίαση σε λιτές συμβολικές μορφές, απαλλαγμένες από περιβάλλον, συμβάλλει στην απόδοση των σκέψεων και συναισθημάτων τους. Δουλεύοντας τον ψαμμίτη, μετείχε συγχρόνως στη γλυπτική και τη χαρακτική. Συνενώνοντας μνήμη και παράδοση, ανανέωσε την εικόνα του κόσμου και του ανθρώπου (Λαμπράκη-Πλάκα 2008).

Από τους νεότερους ζωγράφους και επίσης μαθητής του Γιάννη Μόραλη, ο Αλέκος Φασιανός (1935-2022) αποτελεί παράδειγμα της σύνθεσης ενός λαϊκότροπου ελληνικού ύφους με παραστατικά στοιχεία που παραπέμπουν στον Picasso και τον Matisse των αρχών του 20ου αιώνα.

1.6. Ελληνικότητα και Μοντερνισμός στη γλυπτική

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα τα έργα γλυπτικής στην Ελλάδα ακολουθούν τον κανόνα των ακαδημαϊκών σχολών. Σταδιακά κάνουν την εμφάνισή τους δείγματα ανανέωσης και απομάκρυνσης από αυτόν τον κανόνα, όπως φαίνεται στα ευάριθμα έργα του Νικολάου Στεργίου ο οποίος επηρεάζεται από τον συμβολισμό, με εξαίρεση τα πιο ρεαλιστικά επιτύμβια γλυπτά του (Κωτίδης 2000). Αυτή την εποχή γίνεται αισθητός ένας κορεσμός ως προς τα θέματα της αρχαιότητας και της αναγέννησης και γενικότερα ως προς την αναπαραστατική εικαστική παράδοση παράλληλα με το ενδιαφέρον που κερδίζει η πρόταση του Ροντέν σχετικά με την ανάδειξη των εσωτερικών δυνάμεων του ανθρώπινου σώματος διατηρώντας συγχρόνως έναν ρεαλισμό της μορφής. Στην Ελλάδα τον προσανατολισμό του έργου του Ροντέν ακολουθεί ο Κωνσταντίνος Δημητριάδης, ο οποίος κερδίζει την θετική κριτική τού μετέπειτα (από το 1918) διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης Ζαχαρία Παπαντωνίου με την αφορμή της βράβευσής του στο Παρίσι το 1909 (Παπανικολάου 1999).

Τη δεκαετία του 1920, μετά από την εμπειρία του Εθνικού Διχασμού και της Μικρασιατικής καταστροφής, τα ηρώα και τα δημόσια γλυπτά ιστορικής μνήμης έχουν κεντρική θέση στη γλυπτική δημιουργία, κυρίως με τα έργα του Γεώργιου Δημητριάδη και του Γρηγόρη Ζευγώλη (ανδριάντες, προτομές).

Στη δεκαετία του 1930 επηρεάζονται και γλύπτες από τις πρωτοποριακές τάσεις του ευρωπαϊκού καλλιτεχνικού πεδίου, όπως ο Μιχάλης Τόμπρος και ο Θανάσης Απάρτης. Αυτά τα χρόνια διαμορφώνουν την καλλιτεχνική φυσιογνωμία τους οι γλύπτες του Μοντερνισμού (όπως ο Γιώργος Ζογγολόπουλος, ο Κλέαρχος Λουκόπουλος, ο Χρήστος Καπράλος) η οποία αναπτύσσεται συνδυάζοντας τους καινούργιους κανόνες της με τα στοιχεία της ελληνικότητας τα οποία γίνονται αντικείμενο έντονης αναζήτησης και μελέτης αυτά τα χρόνια. Τα γλυπτά επηρεάζονται, όπως και τα ζωγραφικά έργα, από το παράδειγμα της αρχαϊκής τέχνης, αλλά και της πρωτόγονης τέχνης καθώς και του λαϊκού πολιτισμού, σύμφωνα με τα ενδιαφέροντα και τις καινούργιες εκτιμήσεις της εποχής. Η τέχνη των μοντέρνων γλυπτών της μεσοπολεμικής περιόδου εξελίσσεται και δίνει τα δείγματα της ωριμότητάς της κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, απομακρυνόμενη από τον νατουραλισμό, φθάνοντας μέχρι την πλήρη αφαίρεση και συγχρόνως αξιοποιώντας παραδοσιακές μορφές, κατ' αναλογία με τη ζωγραφική (Στεφανίδης 2007).

Οι εικαστικοί καλλιτέχνες με γλυπτικό έργο που έχουν γεννηθεί τις δύο πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, όπως ο Γιώργος Ζογγολόπουλος, ο Κλέαρχος Λουκόπουλος, ο Χρήστος Καπράλος και ο Κώστας Κλουβάτος, όλοι γνώστες των καλλιτεχνικών καινοτομιών του Παρισιού, παρουσιάζουν ένα ευρύ φάσμα τάσεων και πεδίων πειραματισμού, το οποίο κυμαίνεται από την παραστατικότητα έως τον κονστρουκτιβισμό και την αφαίρεση. Σε κάθε περίπτωση η γλυπτική επιχειρεί μικρότερα βήματα από τη ζωγραφική και απομακρύνεται με βραδύτερο ρυθμό από το κλασικό πρότυπο (Κωτίδης 2011).

Σημαντικό ρόλο για την εξέλιξη της γλυπτικής κατά τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες στην Ελλάδα έπαιξαν δύο εκθέσεις στην Αθήνα. Η πρώτη, το 1951, παρουσίασε στο Ζάππειο Μέγαρο τη διετή ευρωπαϊκή περιοδεύουσα έκθεση έργων του Βρετανού Henry Moore, μοντέρνα αλλά επηρεασμένα από την κυκλαδική, την αρχαϊκή και την κλασική γλυπτική. Η δεύτερη διεθνής ομαδική έκθεση, το 1965, πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, με τίτλο «Τα Παναθήναια της Συγχρόνου Γλυπτικής»,

κατά το πρότυπο της Μπιενάλε, με επιμέλεια του κριτικού τέχνης Τώνη Σπητέρη (Κατζουράκης 1965). Μεταξύ των Ελλήνων γλυπτών που συμμετέχουν στην έκθεση είναι ο Μιχάλης Τόμπρος, ο Κώστας Κλουβάτος και ο Γεράσιμος Σκλάβος και από τους ξένους εικαστικούς ο Henri Matisse, ο Joan Miro, ο Pablo Picasso (Αδαμοπούλου 2004). Αυτές οι εκθέσεις ακολούθησαν τις προδιαγραφές της Ευρώπης ως προς τη διοργάνωση. Ο πολιτικός στόχος ήταν, κατά προτεραιότητα, η δημιουργία ενός κοινού πολιτισμικού πεδίου στον δυτικό κόσμο, στον οποίο έπρεπε να ανήκει η Ελλάδα, ως βάση και αναφορά του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού. Η Ελλάδα προβάλλεται ως «μητέρα της γλυπτικής» και υποδέχεται την έκθεση υπό την Ακρόπολη, στο ύπαιθρο, στον λόφο των Μουσών.

Σε αυτή την ιστορική και πολιτισμική συνθήκη, αναπτύσσεται η ελληνική γλυπτική, επηρεαζόμενη λιγότερο ή περισσότερο από τα μοντέρνα ρεύματα.

Ο Γιώργος Ζογγολόπουλος (1903-2004), από τους πρεσβύτερους δημιουργούς της γενιάς του Μεσοπολέμου, με μεγάλη εμπειρία και στην αρχιτεκτονική (αναστηλώσεις Βυζαντινών μνημείων, σχολικών κτηρίων, μουσείων και εκκλησιών), αναδείχθηκε σε γλύπτη έργων μεγάλης κλίμακας. Η τόλμη του εκδηλώνεται και στα δύο αυτά πεδία, από τον σχεδιασμό Δημοτικού σχολείου στη Σύρο μέχρι το υδροκίνητο γλυπτό «Πεντάκυκλο» στην πλατεία Ομόνοιας. Μετά από τα ταξίδια του στην Ιταλία και τη Γαλλία, απομακρύνεται από τον ρεαλισμό αναζητώντας διαρκώς νέες εκφραστικές μορφές (Μωρέτη 2008). Στο πεδίο της γλυπτικής, εγκαταλείπει την παραστατικότητα το 1953 με το γνωστό μνημειακό έργο *Χορός του Ζαλόγγου*, το οποίο διαχειρίζεται το κενό και τον χώρο, και στο διάστημα της ακόλουθης δεκαετίας αναπτύσσει την αφαίρεση με ανάλογη τόλμη, όπως φαίνεται στα γλυπτά που φιλοτεχνεί για το πρόγραμμα Ξενία (1963) (Στεφανίδης 2001: 250-251).

Ο Κλέαρχος Λουκόπουλος (1906-1995) ξεκίνησε την καλλιτεχνική του παραγωγή με παραστατικά έργα και ανθρώπινες μορφές, με αναλογίες προς τη γλυπτική των μυκηναϊκών ειδωλίων, της αρχαϊκής εποχής και της λαϊκής τέχνης. Όμως τα περισσότερα έργα του είναι ανεικονικές και σφυρήλατες μεταλλικές στιβαρές γεωμετρικές μορφές, ορισμένες από τις οποίες παραπέμπουν στην τοιχοδομία του Μυκηναϊκού πολιτισμού (Ηλιοπούλου-Ρογκάν 2003: 81, Πετρή 2008: 127).

Ο Χρήστος Καπράλος (1909-1993) αποτελεί παράδειγμα καλλιτέχνη της γενιάς του Μεσοπολέμου, ο οποίος, μετά από την επιστροφή του από το Παρίσι στα μέσα της

δεκαετίας 1940, επικεντρώνεται στις γραμμές των γλυπτών της ελληνικής αρχαιότητας (Καπράλος 2001). Διαμορφώνει έτσι ένα ύφος που συνδυάζει τις κλασικές μορφές με την αφαίρεση, πειραματιζόμενος συγχρόνως με διάφορα υλικά, ταυτίζοντας «τη δύναμη των χεριών του με τον ρυθμό της ύλης μέσα στο φως και την ιστορία της πατρίδας του» (Ελύτης 1974: 455). Το μάρμαρο παραπέμπει στις Κυκλάδες, η λίθινη ζωφόρος¹⁷ παραπέμπει στην αρχαϊκή γλυπτική, τα γλυπτά σε χαλκό είναι μοντέρνα με προφανείς αναφορές στην αρχαιότητα (Λαμπράκη-Πλάκα 2004). Χάρη σ' αυτά τα γνωρίσματα της τέχνης του Καπράλου, ο Ελύτης εκτιμά ότι:

... τα δημιουργήματά του «πατάνε» το έδαφος το ελληνικό σάμπως ν' αντλούνε απ' αυτό δύναμη και τεντώνονται μέσα στο διάστημα όπως μόνο θα το απαιτούσε ο δυνατός αέρας ή ο δυνατός ήλιος της γης αυτής. Σε τέτοιο σημείο που μπορούμε, από την άποψη αυτή, να πούμε ότι τα έργα του Καπράλου φυτρώνουν. Πέτρινα ή μπρούτζινα, φυτρώσανε μια μέρα και συνεχίσανε την άλλη βλάστηση, τη φυσική, μ' έναν τρόπο που μας επέτρεψε να περάσουμε μια δεντροστοιχία ολόκληρη αρχαϊκών ωδών ή δημοτικών τραγουδιών, μεταγραμμένων για την όραση, ώσπου ν' αγγίξουμε κάποια στιγμή τη μητρική μας μνήμη (Ελύτης 1974: 455).

Ο Κώστας Κλουβάτος (1921-2007), συνεργάτης του Γιώργου Ζογγολόπουλου και του Κώστα Καπράλου, τα πρώτα χρόνια φιλοτεχνεί έργα απλοποιημένα νατουραλιστικά με ανθρώπινες μορφές, από το 1960 αναπτύσσεται προς την αφαίρεση και τον εξπρεσιονισμό. Στην κορύφωση της ωριμότητάς του τα έργα του παραπέμπουν στην προκλασική και τη λαϊκή τέχνη, συνδυάζοντας στοιχεία από διάφορες εποχές της ελληνικής παράδοσης. Αφαιρετικά αλλά όχι ανεικονικά είναι τα μνημεία και τα χωροπλαστικά έργα του, στα οποία ανήκει η σύνθεση που φιλοτέχνησε για το ξενοδοχείο Ξενία Ακροναυπλίας.

Ο Κοσμάς Ξενάκης (1925-1984) πολυσχιδής καλλιτέχνης της μεταπολεμικής περιόδου, συνδύασε αντιθετικά αφηρημένα στοιχεία, όπως το φως και η σκιά, η ανοικτή και η κλειστή μορφή στις γλυπτικές συνθέσεις του. Ενώ τα πρότυπά του ήταν η αρχαία Ελλάδα, τα Φαγιούμ και το Βυζάντιο και εκτιμούσε τη λαϊκή τέχνη και τον ζωγράφο Θεόφιλο, με το σύνολο του έργου του ανανέωσε τη μοντέρνα εικαστική δημιουργία στην

¹⁷ Πρόκειται για το «Μνημείο της μάχης της Πίνδου», λίθινη ζωφόρος που αφηγείται εικαστικά το έπος του 1940-41 με αβαθείς ανάγλυφες μορφές σε πωρόλιθο και αναπτύσσεται σε μήκος περίπου σαράντα (40) μέτρων τοποθετημένη στο περιστύλιο του κτηρίου της Βουλής των Ελλήνων.

Ελλάδα, αφομοιώνοντας τις επιδράσεις «με οξυδέρκεια και σοφία» (Μοσχονάς 2015b) Ο αρχιτέκτονας, πολεοδόμος, ζωγράφος, και γλύπτης Κοσμάς Ξενάκης (1925-1984), απομακρύνεται από το αρχικό λαϊκότροπο ρεαλιστικό ύφος του στη ζωγραφική και κατευθύνεται προς τη σχηματοποίηση και τον κυβισμό, καταλήγοντας σε μεγάλες γλυπτικές συνθέσεις μαθηματικών αναλογιών που συνομιλούν με το φυσικό φως, πολλές ενταγμένες σε κτήρια, όπως το έργο του για το πρόγραμμα Ξενία. Το βασικό θέμα της «ελληνικής» ζωγραφικής του, χασάπηδες - κριοφόροι, επιτρέπει τη μελέτη της μετάπλάσής της σε διεθνή έκφραση (Μοσχονάς 2015b).

1.7. Ελληνικότητα και Μοντερνισμός στην Αρχιτεκτονική

Το μοντέρνο πνεύμα στην αρχιτεκτονική του Μεσοπολέμου στην Ελλάδα εκφράζει μια υπέρβαση του κλασικού προτύπου, είναι μια άρνηση του παρελθόντος η οποία συμβαδίζει με τα διεθνή οράματα της εποχής και συγχρόνως είναι μια απώθηση της Μικρασιατικής καταστροφής.

Στην Αθήνα, οι αρχιτέκτονες, σπουδασμένοι στην Ευρώπη, αλλά και στο Μετσόβιο, και οι Αθηναίοι της κοινωνικής, πνευματικής και οικονομικής ελίτ, οραματίζονται έναν μοντέρνο κόσμο που κατοικεί σε πολυκατοικίες και μοντέρνες μονοκατοικίες, στέλνει τα παιδιά του σε μοντέρνα σχολεία και προσφέρει κοινωνική ωφέλεια σε μοντέρνα νοσοκομεία.

Το όραμα αυτό έγινε εφικτό, σε ορισμένο βαθμό, χάρη στη σύγκλιση των αρχιτεκτονικών αντιλήψεων και εφαρμογών με τις κοινωνικές επιστήμες, η οποία αναδείχθηκε σε βασικό ζητούμενο του Μοντερνισμού στις δεκαετίες 1920 και 1930. Στην Ελλάδα τα δείγματα μοντέρνας αρχιτεκτονικής άρχισαν να πυκνώνουν στην καμπή της δεκαετίας του 1930, κυρίως στην Αθήνα, με τη μορφή πολυκατοικιών στο κέντρο, μονοκατοικιών στα προάστια και βιομηχανικών κτηρίων. Η αρχιτεκτονική όντως λειτούργησε στην υπηρεσία της κοινωνικής αναδιοργάνωσης ως απάντηση στις οξύτερες ανάγκες της κοινωνίας, με το πρόγραμμα της τελευταίας κυβέρνησης Βενιζέλου (1928-1932) με το οποίο ανοικοδομήθηκαν νοσοκομεία και περισσότερα από 3.000 σχολικά κτήρια σε όλη την επικράτεια. Το συγκεκριμένο πρόγραμμα αξιοποίησε αρχιτέκτονες του μοντέρνου κινήματος όπως ο Κυριάκος Παναγιωτάκος (1902-1982) και οι καθηγητές Δημήτρης Πικιώνης (1897-1968), Ιωάννης Δεσποτόπουλος (1903-1992), Πάτροκλος Καραντινός (1903-1976) και Θουκυδίδης Βαλεντής (1908-1982). Τα κτήρια του

προγράμματος επιβλήθηκαν, συνέβαλαν στη διαμόρφωση των επόμενων γενιών αρχιτεκτόνων και εξακολουθούν να λειτουργούν (Τουρνικιώτης 2010).

Η αναζήτηση σταθερών στοιχείων της «αυθεντικής» ελληνικής ταυτότητας, όπως αναπτύχθηκε από τους λογοτέχνες και τους καλλιτέχνες του Μεσοπολέμου, αποτυπώνεται και στο αρχιτεκτονικό έργο αυτής της εποχής. Κατά τον σχεδιασμό των μοντέρνων κτηρίων του Μεσοπολέμου, οι Έλληνες αρχιτέκτονες αξιοποιούν στοιχεία του ελληνικού φυσικού και ανθρωπογενούς περιβάλλοντος, όπως το έντονο φως, οι γεωμετρικές φόρμες των λαϊκών σπιτιών, η χωροταξική κατανομή των κτισμάτων και τα συνδύασαν με την εφαρμογή ανάλογων αρχών του Μοντερνισμού (Φιλιππίδης 1984). Για τις προσαρμογές των αρχών του Αρχιτεκτονικού Μοντερνισμού στην Ελλάδα βασική παράμετρος είναι η γεωμορφολογία και το κλίμα:

«Εδώ το έδαφος είναι σκληρό, πετρώδες, απότομο, το χώμα ξερό. Εκεί η γη είναι επίπεδη. [...] Εδώ οι πνοές, το ύψος και η σύσταση του εδάφους, μας αναγγέλλουν τη γειτνίαση της θάλασσας. Εκεί θάλλει πλούσια χλωρίδα, η ακρότατη τούτη τελείωση της πλαστικής διαμόρφωσης του εδάφους, που ξέρει να εναρμονίζει το ένδυμά της με το ρυθμό των εποχών» (Πικιώνης 1958).

Ο Δημήτρης Πικιώνης ενσωματώνει στοιχεία της ελληνικής αρχιτεκτονικής παράδοσης στα σχέδιά του για σχολεία, κατοικίες¹⁸ την παιδική χαρά της Φιλοθέης, το ξενοδοχείο Ξενία στους Δελφούς και άλλα κτήρια¹⁹, καθώς και το περίφημο πλακόστρωτο γύρω από την Ακρόπολη (Πικιώνης 1958). Με την πάροδο του χρόνου στο έργο του Πικιώνη ενισχύεται ο τοπικός χαρακτήρας. Το Δημοτικό σχολείο στα Πευκάκια Λυκαβηττού (1933) είναι κυρίως μοντέρνο, με καθαρούς όγκους, γεωμετρικές αυστηρές όψεις και μεγάλα υαλοστάσια, ενώ το Πειραματικό Σχολείο Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (1935) εφαρμόζει μία σύνθεση διεθνούς, ορθολογιστικά λειτουργικής, αρχιτεκτονικής και τοπικής οικοδομικής παράδοσης με τις δίρριχτες στέγες. Ο ίδιος ο Πικιώνης γράφει για αυτά τα έργα αναφερόμενος στο μοντέρνο κίνημα (Πικιώνης 1958):

Όταν το κίνημα τούτο το γνώρισα, είδα πως ένα βήμα με χώριζε από κείνο. Αν οι οξυδερκέστεροι από μας το παραδεχτήκαμε τότε ήταν για τους λόγους τούτους: Πως υποσχόταν την πλήρωση της οργανικής αλήθειας, πως ήταν

¹⁸ Όπως και η κατοικία Ποταμιάνου στη Φιλοθέη (Πικιώνη & Παρούσης 1986).

¹⁹ Όπως το Δημαρχείο Βόλου και το Ανώτερο Εκκλησιαστικό Φροντιστήριο Τήνου της Αποστολικής Διακονίας της Ελλάδος (Πικιώνη & Παρούσης 1986).

αυστηρό και απλό και το κυβερνούσε μια γεωμετρία ενός καθολικού σχήματος, ικανού να συμβολίσει την εποχή μας. Το Σχολείο του Λυκαβηττού χτίστηκε περί το 1933. Όταν τελείωσε, δεν με ικανοποιούσε. Είναι τότε που στοχάστηκα πως το οικουμενικό πνεύμα πρέπει να συντεθεί με το πνεύμα της εθνότητας· είν' απ' τις σκέψεις τούτες που βγήκαν: το Πειραματικό Σχολείο της Θεσσαλονίκης (1935), η πολυκατοικία Χέυδεν (κάτοψη Μητσάκη - 1938), το σπίτι της γλύπτριας Φρόσως Ευθυμιάδη (1949) (Πικιώνης 1958).

Αυτό το αρχιτεκτονικό παράδειγμα συνεχίστηκε και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Παράδειγμα της συνέχειας αυτής αποτελεί η χρήση του χρώματος. Κατά τον Μεσοπόλεμο επιχειρήθηκαν οι πρώτοι πειραματισμοί με τα χρώματα του μοντέρνου. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της «μπλε πολυκατοικίας» στα Εξάρχεια. Ο προσδιορισμός «μπλε» οφείλεται στο έντονο χρώμα που είχε αρχικά, σύμφωνα με υπόδειξη του ζωγράφου Σπύρου Παπαλουκά, εμπνευσμένο από την τολμηρή πολυχρωμία των βερολινέζικων οικιστικών συστημάτων του Bruno Taut (Φιλιππίδης 1998: 116-117)²⁰. Η χρήση χρωμάτων συνεχίστηκε και στα μεταπολεμικά χρόνια συμμετέχοντας στην ογκοπλαστική των κτηρίων ενταγμένη στο ελληνικό τοπίο και υποστηρίζοντας τον εξελληνισμό του μοντέρνου²¹. Ο Νίκος Βαλσαμάκης (γεν. 1924), αρχιτέκτονας με επιδράσεις από τον διεθνή μοντερνισμό, αποφεύγει τους έντονους τόνους και την πολυχρωμία σε μεγάλες επιφάνειες, επιλέγοντας λίγα και γαιώδη χρώματα σε σκούρες αποχρώσεις με γνώμονα το ελληνικό φως (Βαλσαμάκη & Τρανταλή 2007).

Παράλληλα με την εφαρμογή των αρχών του αλλά και πρωτότυπων λύσεων, ο Αρχιτεκτονικός Μοντερνισμός, όπως αναπτύχθηκε κυρίως μεταπολεμικά στην Αθήνα, έχει μία τάση αναστοχασμού, όπως φαίνεται από τον διάλογο με τα παραδοσιακά στοιχεία που ενσωματώνει, προερχόμενα, σε μεγάλο βαθμό, από τη μελέτη της ανώνυμης αρχιτεκτονικής, στην οποία προσανατολίστηκε η γενιά του Μεσοπολέμου. Επανέρχονται όμως τώρα και στοιχεία του κλασικού ρυθμού, όπως ορθομαρμαρώσεις, ανάγλυφες διακοσμήσεις, κορνίζες με κυμάτια, κιγκλιδώματα, προκειμένου να αμβλύνουν την

²⁰ Ο Le Corbusier το 1933, κατά την παραμονή του στην Αθήνα για το 4^ο Διεθνές Συνέδριο Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής (CIAM, *Congres Internationaux d'Architecture Moderne*) επισκέφθηκε το κτήριο λίγο πριν αποπερατωθεί και έγραψε στην είσοδό του: “C' est très beau”, (Καρδαμίτση-Αδάμη 2006, Φεσσά-Εμμανουή 2009).

²¹ Από τους αρχιτέκτονες του Μοντερνισμού που εντάσσουν το χρώμα στα σχέδιά τους είναι ο Νίκος Βαλσαμάκης, ο Κωνσταντίνος Δεκαβάλλας και ο Δημήτρης Φατούρος (Δουμάνης 1984).

αυστηρότητα της «γυμνής» επιφάνειας του Μοντερνισμού. Τα στοιχεία αυτά εφαρμόζονται κυρίως σε πολυκατοικίες του αστικού κέντρου, ενώ δεν λείπει και η ολική επαναφορά του κλασικού ρυθμού, όπως στην περίπτωση του κτηρίου της Αρχαιολογικής Εταιρείας στην Αθήνα (1958) και του Θεάτρου της Εταιρείας των Μακεδονικών Σπουδών στη Θεσσαλονίκη (1952-1962) (Γιαννίτσαρης 2008).

Ο Σάββας Κονταράτος (Κονταράτος 2000a) επισημαίνει ότι η επαναφορά στη μεταπολεμική περίοδο του αιτήματος της ελληνικότητας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί συντηρητική. Ωστόσο αναγνωρίζει ότι «η τάση αυτή δεν είχε τίποτα να κάμει με την επίκληση του «κλασικού» πνεύματος και τη συμβατική αντιμετώπισή του από το συντηρητικό κατεστημένο», αλλά, αντιθέτως, «Συνέδεε το αίτημα της ελληνικότητας μ' ένα αίτημα αλήθειας». Άλλωστε, «Αληθινό είναι ό,τι χτεςινό το παίρνει το σήμερα για να το δώσει στο αύριο» (Κωνσταντινίδης 1992b). Γι' αυτό, «όποιος τόπος, όποιος άνθρωπος ψάχνει σήμερα για τις ρίζες του δεν οπισθοδρομεί, αλλά βαδίζει με σιγουριά προς τα εμπρός, για ένα καλό παρόν και για ένα ίσως πιο καλό μέλλον» (Κωνσταντινίδης 1987).

Στη φυσιογνωμία του αρχιτέκτονα Άρη Κωνσταντινίδη, ο οποίος συμμετείχε έντονα στην ανάπτυξη του μεταπολεμικού Αρχιτεκτονικού Μοντερνισμού και συντόνισε τη συνεργασία του προγράμματος Ξενία με εικαστικούς καλλιτέχνες, εστιάζεται η επόμενη ενότητα.

1.8. Ο αρχιτέκτονας και στοχαστής Άρης Κωνσταντινίδης

Όταν ο Άρης Κωνσταντινίδης (1913-1993) επέστρεψε το 1936 από τις σπουδές του στο Πολυτεχνείο Μονάχου, θεώρησε ότι οι γνώσεις που απέκτησε εκεί «ήταν χρήσιμες, αλλά όχι χρησιμοποιήσιμες» (Κωνσταντινίδης 2011b). Στα μέσα της δεκαετίας του 1930 το κυρίαρχο αρχιτεκτονικό ύφος στο αστικό τοπίο της Ελλάδας εξακολουθούσε να είναι νεοκλασικό, με ορισμένες μόνο μοντέρνες πολυκατοικίες στο κέντρο της Αθήνας και μονοκατοικίες στα προάστια. Αυτό κατά τον νεαρό Άρη Κωνσταντινίδη ήταν αποτέλεσμα «μιας νοσηρής και ρωμαντικής αρχαιολατρείας», η οποία «τραγούδησε στον τόπο μας ξένους, για μας, σκοπούς και έστησε, άτοπα και σε ελληνική γη, τα αδέξια σκηνοθετήματα της Ευρώπης» αντί να αναπτυχθεί ένας ρεαλισμός που είχε ανάγκη ο τόπος, «ούτε οπίσω ούτε εμπρός το καιρού μας», κατά τη διατύπωση του Ιωάννη Καποδίστρια την οποία δανείζεται ο Κωνσταντινίδης (Κωνσταντινίδης 2011a).

Η προσωπική του αναζήτηση μετά τις ακαδημαϊκές σπουδές συμπεριέλαβε τη συνάντηση με προσωπικότητες του μοντέρνου κινήματος όπως ο Μις βαν ντε Ρόε (Mies van der Rohe), χάρη στην οποία κατανόησε βαθύτερα τις αρχές του Μοντερνισμού και τις αφομοίωσε με κριτικό τρόπο (Εγγονόπουλος 1981). Ωστόσο, προκειμένου να εφαρμόσει τις γνώσεις του στην Ελλάδα, ο Κωνσταντινίδης προσπάθησε να αντιληφθεί τη φυσιογνωμία και τις ανάγκες της με ταξίδια και επιτόπιες μελέτες. Δεινός φωτογράφος, κατέγραψε με τον φακό του τις εστίες του ενδιαφέροντός του που έγιναν οι πηγές της έμπνευσής του: Αρχαϊκή και κλασική γλυπτική, μονόχωρες κατοικίες στις Κυκλάδες, ξερολιθιές, αλώνια, μαντρότοιχους, υπόστεγα, ξωκλήσια, μοναστήρια, παλιά αθηναϊκά σπίτια, προσφυγικές παράγκες, και αρχοντικά (Κωνσταντινίδης 2008). Στην έρευνα αυτή αναζήτησε «τὰς αἰτίας τῶν ποιουμένων» (Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά*, 981b) των κτισμάτων και των κατασκευών (Κωνσταντινίδης 1992a). Στις «αιτίες» που αναζητούσε ανήκει το φως, το κλίμα, η γεωμορφολογία, αλλά και η αντίληψη των ανθρώπων που κατασκεύασαν τα «ποιούμενα» σχετικά με τη λειτουργία και την αισθητική τους. Μέσα από αυτές τις καταγραφές, ο Κωνσταντινίδης βρήκε ότι ίδιας δομής και λειτουργίας κτίσματα κατασκευάζονται στο πέρασμα του χρόνου, επειδή οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν τη συνθήκη του ίδιου τοπίου. Η αυλή, το πρόστυλο και το υπόστεγο είναι βασικά δομικά στοιχεία των Μυκηναϊκών μεγάρων όπως και των κατοικιών που κατασκεύαζαν αυτοσχέδια οι πρόσφυγες του 1922 (Κωνσταντινίδης & Τσαγκαρουσιάνος 2011).

Με την εμπειρική έρευνά του, ο Άρης Κωνσταντινίδης σχημάτισε μία αρχετυπική άποψη για την αναγκαιότητα της σταδιακής μετάβασης από το υπαίθρο στον στεγασμένο ανθρωπογενή χώρο. Για αυτό, στις κατασκευές του, όπως και στα οικοδομήματα του προγράμματος «Ξενία», είναι διακριτές οι ζώνες μετάβασης από την αυλή στους ημιυπαίθριους και σε εσωτερικούς χώρους με μεγάλα ανοίγματα και μετά σε πιο εσωτερικούς χώρους με μικρότερα ανοίγματα. Αυτή την τυπολογία του αρχαίου μεγάρου συνδύασε ο Κωνσταντινίδης με τον ορθολογισμό της αρχιτεκτονικής σύνθεσης κατά τις αρχές του Μοντερνισμού, σε μία ιδιωματική έκφραση που έχει θεωρηθεί λιτή και ποιητική (Κοτιώνης 2004), αποφεύγοντας τον συναισθηματισμό και τη γραφικότητα, και χωρίς αναγωγή των μορφών της αρχαιότητας σε υποδειγματικά πρότυπα. Μάλιστα, ως προς αυτή την αρχετυπική λειτουργία της κλασικής αρχαιοελληνικής μορφολογίας, έρχεται σε αντίθεση με τον Le Corbusier στον οποίο αποδίδει την αντίληψη του Παρθενώνα ως

υποδείγματος «...όμως ποια σχέση μπορεί να έχει ο Παρθενώνας με ό,τι πρέπει να κάνουμε εμείς σήμερα σαν αρχιτεκτονική;» (Κωνσταντινίδης 1992b: 41, ημερολογιακό σημείωμα του 1939). Για τον Άρη Κωνσταντινίδη αυτό που χρειάζεται να «σημαίνουν» τα κτήρια δεν είναι η μνημειακότητα και ο εντυπωσιασμός με τις προσόψεις, αλλά η δυνατότητά τους να λειτουργούν ως «δοχεία ζωής». Τότε η αρχιτεκτονική είναι αληθινή και αποκτά διαχρονική αξία (Κωνσταντινίδης 1987). Με τους μοντερνιστές γενικά διαφωνεί, όταν μετατρέπουν την αρχιτεκτονική σε στυλ (Γιακουμακάτος 2013). Στο ημερολόγιό του με ημερομηνία 13.08.88, εξηγεί την έννοια του αληθινού» (Κωνσταντινίδης 1992b: 65):

Αληθινό είναι και ό,τι έχει προϋπάρξει. Δηλ. Ό,τι έχει προκύψει σε περασμένα χρόνια και το ξαναβρίσκει μια σύγχρονη εποχή, μέσα από δικούς της τρόπους (-και αφού το ίδιο το είχε βρει η παλιά εποχή, με τους δικούς της τρόπους). Και, με άλλα λόγια, ό,τι ξαναζωντανεύει επειδή το κρίνουμε αναγκαίο και ωφέλημα και παραγωγικό.

Εκτός από το έργο του στο πρόγραμμα Ξενία, ο Άρης Κωνσταντινίδης πραγματώνει την αρχιτεκτονική του αντίληψη και σε άλλα δημόσια έργα (συγκροτήματα εργατικών κατοικιών Νέας Φιλαδέλφειας, είσοδος του Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών, τα αρχαιολογικά μουσεία Ιωαννίνων και Κομοτηνής), καθώς και σε ορισμένα ιδιωτικά, όπως η κατοικία-εργαστήριο του Γιάννη Μόραλη στην Αίγινα και η παραθεριστική κατοικία του αξιωματικού Κ. Παπαναγιώτου στην Ανάβυσσο (Κωνσταντινίδης 1981b). Από τα δημόσια έργα, το συγκρότημα εργατικών κατοικιών, το οποίο ο Άρης Κωνσταντινίδης σχεδίασε ως προϊστάμενος του Οργανισμού Εργατικής Κατοικίας (1955-1957), το πρώτο μεγάλης κλίμακας έργο του, είναι οργανωμένο σύμφωνα με τη μοντέρνα διάταξη των όγκων, με γεωμετρική καθαρότητα στα συμμετρικά και ακανόνιστες πλευρές στα ασύμμετρα οικόπεδα, όπου η προσαρμογή των κτηρίων δημιουργεί εσωτερικές αυλές²². Από τα ιδιωτικά έργα του Κωνσταντινίδη, η κατοικία στην Ανάβυσσο θεωρείται επιτομή της αρχιτεκτονικής του αντίληψης. Ο σχεδιασμός των ανοιγμάτων και των υμνοπαίθριων χώρων επιτυγχάνει μέγιστη αντιστοιχία της κατοικίας με το κλίμα. Η προέκταση της

²² Βασικός λόγος της παραίτησης του Άρη Κωνσταντινίδη από το θέση του προϊσταμένου μελετών του Οργανισμού Εργατικής Κατοικίας ήταν η διαφωνία του με την εντατικότερη εκμετάλλευση της γης που ήθελαν οι πολιτικοί του προϊστάμενοι, καθώς και η αντίθεσή τους στη χρηματοδότηση της διαμόρφωσης των ελεύθερων χώρων που πρότεινε ο Κωνσταντινίδης (Κωνσταντινίδης 1992a).

πλάκας δημιουργεί υπόστεγο για τη σκίαση των εσωτερικών χώρων τους καλοκαιρινούς μήνες, τα ανοίγματα στον Βορρά είναι περιορισμένα ενώ τα ανοίγματα στον Νότο μεγάλα αλλά προστατευμένα, ο υμνοπαίθριος χώρος εισχωρεί στην κουζίνα από τα ανατολικά, ο συνδυασμός της εντόπιας πέτρας με το σκυρόδεμα εντάσσουν το κτίσμα στο τοπίο σαν να είναι τμήμα του (Φιλιππίδης 2001: 201). Αυτές τις αρχές, τηρουμένων των αναλογιών, εφαρμόζει ο Κωνσταντινίδης και στο πρόγραμμα Ξενία του Ε.Ο.Τ. (Κωνσταντινίδης 1981b, Φεσσά-Εμμανουήλ 2015a).

Ο ρόλος της παράδοσης αναγνωρίστηκε και από τους θεωρητικούς της ώριμης φάσης του Μοντερνισμού, οι οποίοι υποστήριξαν ότι οι τοπικές διαφοροποιήσεις έχουν ουσιαστική σημασία. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική δεν είναι ένα παγκόσμιο νόμισμα -όπου μεταφυτεύτηκε χωρίς προσαρμογές οδήγησε σε αρχιτεκτονική παρακμή-, ούτε παγκόσμια συνταγή αρχιτεκτονικής διακόσμησης, αλλά αποτέλεσμα μιας ιστορικής περιόδου. Φυσικά ενσωματώνει και προδιαγράφει παγκόσμιες τάσεις, αλλά δεν μπορεί να μην ενδιαφέρεται για τα προβλήματα της πραγματικής ζωής, τις κατά τόπους συνθήκες και ανάγκες, καθώς και τα υλικά (Giedion 1966). Αυτό που παραδίδει η παράδοση είναι «αξίες, όχι μορφές» (Μιχελής 2004: 201).

Ο Άρης Κωνσταντινίδης στοιχειοθέτησε και εφάρμοσε μία αρχιτεκτονική με τοπικό χαρακτήρα, προσωπική, του καιρού της και συγχρόνως παγκοσμίου ενδιαφέροντος (Leatherbarrow 2002, Unwin 2017). Τα κτήρια του προγράμματος Ξενία, τα οποία σχεδιάστηκαν από τον ίδιο και τους συνεργάτες του, έχουν αποτυπώσει τον προβληματισμό σχετικά με την έννοια της ελληνικότητας, εμπλουτίζοντας συγχρόνως την έννοια αυτή με τις εφαρμοσμένες επιλογές τους. Είναι μοντέρνα, επειδή συντονίζονται με βασικές αρχές των Μοντερνιστών ως προς την αρχιτεκτονική, καθώς και με τη φιλοσοφική ματιά των μοντερνιστών στο τοπίο. Συγχρόνως είναι ελληνικά, επειδή βασίζονται στο «καθαυτό νόημα του οικοδομείν» που είναι «ιδιάζον, προσίδιο» του ελληνικού τρόπου κατοικείν και επειδή η κατοίκηση είναι τρόπος συμπεριφοράς, «ο τρόπος του “είναι” πάνω στη γη» (Heidegger 2009). Στο έργο του Άρη Κωνσταντινίδη, ο Μοντερνισμός και η ελληνικότητα λειτουργούν σαν συγκοινωνούντα δοχεία και «αμφίδρομοι καταλύτες».

2. Κοινωνία, πολιτισμός και αρχιτεκτονική κατά τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες στην Ελλάδα

2.1. Κοινωνία και πολιτισμός

Οι δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες είναι περίοδος οικονομικής ανασυγκρότησης. Το Α.Ε.Π. και η εμπορική κατανάλωση αυξάνονται με εντυπωσιακό ρυθμό. Η κοινωνία, πολλαπλώς τραυματισμένη από τη δραματική δεκαετία του 1940, προσπαθεί να επουλώσει τις πληγές της, όσο επιτρέπουν οι πολιτικές εντάσεις και διώξεις. Η αναλογία μεταξύ αγροτικού και αστικού πληθυσμού ανατρέπει, με το μεγαλύτερο ποσοστό κατοίκων να περιέρχεται στον αστικό πληθυσμό και την Αθήνα να αποτελεί τον μεγαλύτερο πόλο έλξης για την εσωτερική μετανάστευση, η οποία αναπτύσσεται ραγδαία, παράλληλα με τη μετανάστευση στο εξωτερικό.

Ο τουρισμός που αποτελούσε σποραδική επιχειρηματική δραστηριότητα με ξενοδοχειακές υποδομές κυρίως στην Αθήνα, τη Ρόδο και την Κέρκυρα, εξελίσσεται σε πρόγραμμα μετασχηματισμού επιλεγμένων τόπων της ελληνικής υπαίθρου σε θέρετρα (Βλάχος 2007). Εγκαινιάζοντας μία παράδοση που συνεχίζεται μέχρι σήμερα, ορισμένα ελληνικά τοπία έγιναν τόποι γυρισμάτων μεγάλων ξένων κινηματογραφικών παραγωγών με διάσημους συντελεστές²³, ενισχύοντας την εικόνα της χώρας στις ραγδαία ανερχόμενες διεθνείς τουριστικές αγορές. Αρχίζει η οργάνωση παραλιών για λουόμενους, οι οποίες αποκαλούνται «πλαζ» κατά τη γαλλοφωνία της εποχής, με πρώτη εκείνη της Βουλιαγμένης το 1959.

Η διάδοση του περιοδικού τύπου και του κινηματογράφου και η ανάδυση του μαζικού τουρισμού ευνόησαν τη γνωριμία της κοινωνίας των πόλεων και της περιφέρειας με τον τρόπο ζωής της βιομηχανοποιημένης Δύσης. Ο μετασχηματισμός της ελληνικής

²³ Π.χ. «Το παιδί και το δελφίνι» αμερικανική παραγωγή βασισμένη στο περίπου ομώνυμο ("Boy on a dolphin") μυθιστόρημα του Ντέιβιντ Ντιβάιν (David Divine). Η ταινία, με τη Σοφία Λόρεν και τον Αλέξη Μινωτή, γυρίστηκε στην Ύδρα, την Επίδαυρο και τα Μετέωρα, είναι η πρώτη αμερικανική παραγωγή στην Ελλάδα και η πρώτη ταινία που γυρίστηκε με την τεχνολογία "Cinemascope 55", η οποία έδινε την καλύτερη ποιότητα εικόνας και ήχου της εποχής της (Block 2018). Επίσης η ταινία «Τα κανόνια του Ναβαρόνε» (The guns of Navarone"), βασισμένο στην ομώνυμη νουβέλα του Άλιστερ Μακ Λην (Alistair MacLean) του 1957, γυρίστηκε στη Ρόδο το 1961 με πρωταγωνιστές τον Γκρέγκορι Πεκ (Gregory Peck) και τον Άντονι Κούν (Anthony Quinn), κέρδισε Όσκαρ καλύτερων ειδικών εφέ και γνώρισε πρωτοφανή επιτυχία (Gessner 1962).

μεταπολεμικής κοινωνίας εκφράζεται με καινούργιες καταναλωτικές απαιτήσεις, αλλά και αισθητικές αναζητήσεις (Βλάχος 2015).

Η δεκαετία του 1960, παρά την πολιτική πόλωση και αστάθεια και μέχρι τον βίαιο τερματισμό της από το στρατιωτικό πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου 1967, είναι περίοδος ανοικοδόμησης, γρήγορης ανάπτυξης, ευημερίας και εξωστρέφειας. Η σύνδεση της Ελλάδας με την Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (Ε.Ο.Κ.), μέσω της σύναψης συνθήκης το 1962, προσφέρει νέους ορίζοντες. Η επικοινωνία με τη Δύση και οι επιδράσεις στον τομέα του πολιτισμού επιταχύνονται με την είσοδο της τηλεόρασης και την ενίσχυση του τουρισμού. Αρχίζουν να κατασκευάζονται μαρίνες με την Βουλιαγμένη να έχει πάλι την πρωτιά. Ο τουρισμός με τις αφίξεις μεγάλου αριθμού επισκεπτών σε τοπικές κοινωνίες απομονωμένες και συχνά φτωχές αρχίζει να αλλάζει τη νοοτροπία των κατοίκων και σταδιακά και την τοπική οικονομία. Οι ζώνες της ανάπτυξης καθορίστηκαν με ευθύνη του τότε Υπουργείου Συντονισμού. Η έννοια των διακοπών και η θερινή διασκέδαση σημασιοδοτήθηκε εκ νέου και τροφοδοτήθηκε με στοιχεία από τη δυναμική νεανική κουλτούρα η οποία κυριάρχησε στον δυτικό κόσμο.

Στο κοινωνικό επίπεδο τη δεκαετία αυτή η νεολαία αναδείχθηκε και στην Ελλάδα ως διακριτή δύναμη με αυτόνομη δημιουργική παρουσία κυρίως στη μουσική. Η Ελλάδα γενικά ακολούθησε τις τάσεις αυτών των γόνιμων χρόνων, που αρχίζουν με την εμφάνιση των Μπητλς και τελειώνουν με τις φοιτητικές εξεγέρσεις στο Παρίσι και το Μπέρκλεϊ, ως προς την άρση των κοινωνικών συμβάσεων και τη διαμόρφωση μιας μορφής πολιτισμικού ριζοσπαστισμού. Μία νέα γενιά συνθετών εμφανίζεται και προσθέτει τις καινοτομίες της σε εκείνες των καθιερωμένων. Κινηματογραφικές παραγωγές όπως η ταινία «Ζορμπάς» (“Zorba the Greek”) κάνουν διεθνή καριέρα, προβάλλοντας το φολκλόρ σαν αναγνωριστικό στοιχείο της σύγχρονης Ελλάδας στο εξωτερικό. Η διαφημιστική προβολή του Ε.Ο.Τ. αξιοποιεί καλλιτέχνες που φιλοτεχνούν διαφημιστικές αφίσες με αισθητική αυτονομία, πρωτοποριακά θέματα και αφαιρετικό ύφος. Αυτό το πρώιμο στάδιο μιας νέας εκδοχής μεταπολεμικού Μοντερνισμού διακόπτεται με την επιβολή του στρατιωτικού καθεστώτος, όπως και όλη η αναπτυξιακή δυναμική της κοινωνίας (Βλάχος 2007).

Στο πεδίο των θεσμών του πολιτισμού, οι δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες είναι η εποχή κατά την οποία διαμορφώνεται η έννοια της πολιτιστικής κληρονομιάς, ιδρύονται και παγιώνονται οι μεγαλύτεροι οργανισμοί για τον πολιτισμό σε ευρωπαϊκό και

διεθνές επίπεδο: UNESCO, Συμβούλιο της Ευρώπης, Η Διεθνής Ένωση Τεχνοκριτών, Το Διεθνές Συμβούλιο για τα Μουσεία. Ιδιαίτερα η ίδρυση της UNESCO το 1945, επιταχύνει τις εξελίξεις σχετικά με τη διεθνοποίηση της προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς (Βλάχος 2007).

2.2 Αρχιτεκτονική και κοινωνία

Η συνάρτηση της αρχιτεκτονικής με την κοινωνία και με το «πνεύμα της εποχής» (“Zeitgeist”) αναγνωρίστηκε από την αρχή της ανάπτυξης της Ιστορίας της τέχνης ως θεωρητικό πρόβλημα και ως αυτόνομη επιστήμη. Αυτή η αναγνώριση είχε ως αποτέλεσμα να μελετηθεί η αρχιτεκτονική ως ορατή εκδήλωση της κοινωνικής εξέλιξης. (Τουρνικιώτης 2002: 33-35).

Η αρχιτεκτονική του πρώτου μισού του 19ου αιώνα ονομάστηκε συνοπτικά με τον όρο «ιστορικισμός» ως αρχιτεκτονική των ιστορικών στίλ, όπως της κλασικής ελληνικής αρχαιότητας, και συνδέθηκε με την ανάπτυξη της ελεύθερης οικονομίας της βιομηχανικής εποχής. Θεωρήθηκε «ετερόνομη αρχιτεκτονική», δηλαδή βασισμένη σε παραδεδομένες αξίες, σε συνάρτηση με τις εκάστοτε εξουσίες και εκφράζοντας θεσμοθετημένα σύμβολα (Γιαννίτση, Φ., Λυκουριώτη, Ι., Φατσέα, Ρ. 2010), σε αντίθεση με την «αυτόνομη» αρχιτεκτονική του μοντέρνου κινήματος, η οποία εκφράζει τον ορθό λόγο, τη λειτουργικότητα και την κοινωνία του 20ου αιώνα (Τουρνικιώτης: 38-39, Pevsner 1976, Kaufmann 1955/2014). Άλλωστε ο ρομαντισμός και ο νεοκλασικισμός δεν μπορούσαν να υποστηρίξουν την κοινωνική ανάγκη της μαζικής δόμησης, σε αντίθεση με τον Μοντερνισμό που παρείχε τις προϋποθέσεις για στέγαση μεγάλου αριθμού κατοίκων με τις απλές αρχιτεκτονικές μορφές, την έλλειψη διακοσμητικών στοιχείων και την ορθολογική χρήση των υλικών που μείωναν το κόστος της οικοδόμησης και συνέβαλαν στην ταύτιση του μοντέρνου με το αίτημα του κοινωνικού εκσυγχρονισμού.

Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, ο Μοντερνισμός δεν λειτουργεί ριζοσπαστικά. Έχει ήδη τη δική του παράδοση και αναπτύσσεται με θεσμικό χαρακτήρα, αποτελώντας ακαδημαϊκό αντικείμενο διδασκαλίας. Στην Ελλάδα επίσης, το πλαίσιο των σπουδών της Αρχιτεκτονικής στηρίζεται στις αρχές του μοντέρνου κινήματος. Αυτές οι αρχές γνωρίζουν διεθνή εφαρμογή με τοπικές προσαρμογές. Μάλιστα, ορισμένα καινούργια κτήρια των μοντερνιστών αρχιτεκτόνων δεν αποφεύγουν την μνημειακότητα, η οποία χαρακτήρισε τον ρομαντισμό και τον νεοκλασικισμό και είχε αποτελέσει αντικείμενο

κριτικής από τους πρωτοπόρους του Μοντερνισμού. Ο ίδιος ο Βάλτερ Γκρόπιους (Walter Gropius), ιδρυτής της περίφημης σχολής Μπάουχάους (Bauhaus) σχεδιάζει το κτήριο της Αμερικανικής Πρεσβείας στην Αθήνα με αναφορές στον Παρθενώνα (Εμμανουήλ, Μ., Πετρίδου, Β., Τουρνικιώτης 2002).

Σε αυτό το ώριμο στάδιο ανάπτυξης του Μοντερνισμού, οι ίδιοι οι εκπρόσωποί του διατυπώνουν επιφυλάξεις και κριτική προς αντιλήψεις που επικράτησαν στον Μεσοπόλεμο στον τομέα της Αρχιτεκτονικής, όπως ήταν η ιδέα των διακριτών ζωνών στο πρότυπο της λειτουργικής πόλης (κατοικία, εργασία, αναψυχή, κυκλοφορία), με κριτήριο ότι αυτός ο διαχωρισμός δεν ανταποκρίνεται στις ψυχολογικές και κοινωνικές ανάγκες των κατοίκων. Το κυρίαρχο κριτήριο των πρώτων δεκαετιών του Μοντερνισμού σχετικά με τη λειτουργική χρήση του κτηρίου παραχωρεί την προτεραιότητά του στον παράγοντα της φιλικότητας της γειτονιάς, της συναισθηματικής ανάγκης των κατοίκων να ανήκουν σε μία εστία (Frampton 2009: 243).

Στο συγκεκριμένο ιδεολογικό κλίμα, εκδηλώνεται επιστροφή της λαϊκής παράδοσης με λαϊκότροπες μορφές και τοπικά αρχιτεκτονικά ιδιώματα, όπως μακεδονίτικα, μεταβυζαντινά, χωρίς ωστόσο θεωρητικό πλαίσιο και σαφώς διατυπωμένους στόχους. Η στροφή προς τη λαϊκή παράδοση είχε ξεκινήσει κατά τον Μεσοπόλεμο και σε διάφορους άλλους τομείς της (λογοτεχνία, μουσική, ζωγραφική, αρχιτεκτονική, θέατρο). Ειδικότερα για την ανώνυμη αρχιτεκτονική, η βάση είχε τεθεί με τις αναζητήσεις του Δημήτρη Πικιώνη (Πικιώνη, Α., Παρούσης 1999, Πικιώνης 2010) και είχε ανοίξει ο δρόμος για τις μελέτες του Άρη Κωνσταντινίδη.

Οι δύο πρώτες δεκαετίες μετά τον πόλεμο είναι γενικά εποχή ανασυγκρότησης, δημόσιας και ιδιωτικής ανοικοδόμησης, καθώς και κατασκευής έργων υποδομής. Στην Ελλάδα, τα ερείπια της καταστροφικής δεκαετίας 1940 σε συνδυασμό με την εσωτερική μετανάστευση από την επαρχία στα αστικά κέντρα συνέβαλαν στην όξυνση του ζητήματος της στέγασης. Στις αρχές της δεκαετίας του 1950, η ανοικοδόμηση εκδηλώνεται με κατασκευές αφενός απλών κτισμάτων για ιδιοκατοίκηση ή επαγγελματική στέγη (βιοτεχνία, βιομηχανία, εμπόριο) και αφετέρου υψηλότερης ποιότητας κατοικιών (μονοκατοικίες, πολυκατοικίες) (Δουμάνης 1984). Οι κατοικίες της δεύτερης κατηγορίας δεν είχαν την τόλμη και το πνεύμα του μεσοπολεμικού Μοντερνισμού, αλλά διαμόρφωσαν μία τυπολογία συντηρητικής μοντέρνας κατασκευής με διακριτικά διακοσμητικά στοιχεία.

Αυτή η συντηρητική τάση εμφανίζεται και με τη μορφή νεοκλασικών αναφορών όπως τα κιγκλιδώματα, η ορθομαρμάρωση, και τα λίθινα ανάγλυφα, οι οποίες εντοπίζονται σε ορισμένες κατοικίες του αθηναϊκού κέντρου. Ωστόσο, τα κτήρια που αποτυπώνουν τις αρχές του Μοντερνισμού με τη μορφή τυποποιημένων μορφών αστικών πολυκατοικιών και προαστιακών μονοκατοικιών, καθώς και δημοσίων οικοδομημάτων αποτελούν ένα τμήμα του συνόλου των κτισμάτων αυτής της περιόδου το οποίο ανήκει στη «λόγια αρχιτεκτονική», η οποία στεγάζει ενοίκους μεσαίας και υψηλής οικονομικής επιφάνειας, καθώς και υπηρεσίες του Δημοσίου (Τσιαμπάος 2017).

Σε αυτές τις δύο δεκαετίες, η ανάγκη της οικονομικής και κοινωνικής ανασυγκρότησης είναι πιο σημαντική από τις θεωρητικές αναζητήσεις της αρχιτεκτονικής. Το αίτημα του κοινωνικού εκσυγχρονισμού δεν ταυτίζεται με τον Μοντερνισμό, όπως συνέβη την εποχή του Μεσοπολέμου. Επίσης, αλλάζει η διαδικασία κατασκευής της πολυκατοικίας: ο επενδυτής δεν συμπίπτει με τον ιδιοκτήτη του οικοπέδου, όπως ίσχυε κατά τον Μεσοπόλεμο. Συνεπώς, υποχωρεί το ενδιαφέρον για την ποιότητα του οικοδομικού έργου, ενώ απουσιάζει κάποια κεντρική πρωτοβουλία εκσυγχρονισμού των κατοικιών. Η οικοδομική δραστηριότητα αποκτά επιχειρηματικό χαρακτήρα, ο οποίος ενισχύεται με τη μέθοδο της αντιπαροχής. Σε αυτό το πλαίσιο δεν μπορούν να αναπτυχθούν ιδεολογικές ανησυχίες και αισθητικοί πειραματισμοί (Φιλίππιδης 1984).

Παρόλα αυτά και εν μέσω οικονομικών, κοινωνικών και πολιτικών αναταράξεων, ενισχύεται ο κοινωνικός ρόλος των αρχιτεκτόνων οι οποίοι επανασυνδέονται με την μεσοπολεμική παράδοση του Μοντερνισμού της Ευρώπης και ανανεώνουν τα συναφή ερωτήματα. Το ζήτημα της επιλογής ή της ισορροπίας ανάμεσα στο τοπικό και το διεθνές, το αυτόχθονο και το ξένο, στην Ανατολή και τη Δύση, στο κλασικό και το μοντέρνο παραμένει πεδίο αναζήτησης, όπως και το θέμα της ελληνικότητας. Αρχιτέκτονες του μοντέρνου κινήματος έχουν την ευκαιρία να αφήσουν εμφανές αποτύπωμα στην οικοδομική φυσιογνωμία της Αθήνας, προερχόμενοι από τη γενιά του Μεσοπολέμου όπως ο Ιωάννης Δεσποτόπουλος (Ωδείο Αθηνών, 1976) ή νεότεροι, με διαφοροποιημένες αρχιτεκτονικές αρχές, όπως ο Τάκης Ζενέτος (π.χ. εργοστάσιο Φιξ 1957-1963). Το αρχιτεκτονικό έργο μεταξύ του 1950 και του 1967 περιέχει απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά, ορισμένες από ταλαντούχους διανοούμενους αρχιτέκτονες, όπως ο Άρης

Κωνσταντινίδης, οι οποίοι διαμόρφωσαν τη «λόγια αρχιτεκτονική» αυτής της περιόδου (Γιαννίτσαρης 2008).

Κατά τη διάρκεια αυτής της μεταπολεμικής περιόδου, η ελληνική κοινωνία γίνεται πιο εξωστρεφής, επιδεκτική των ξένων πολιτισμικών επιδράσεων, μετασχηματίζεται πολιτισμικά σε συνάρτηση και με την αντίληψη της πολιτισμικής της ταυτότητας (Νικολακάκης 2017: 335). Ειδικότερα οι λύσεις που επεξεργάστηκαν και εφάρμοσαν οι αρχιτέκτονες κατά τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες θεωρούνται ότι αποτελούν επιτυχημένες απαντήσεις στο ερώτημα της ελληνικότητας που είχε τεθεί από τον Μεσοπόλεμο και ότι, παρά τις ετερογενείς επιδράσεις και τους πρακτικούς περιορισμούς (πίεση χρόνου, έλλειψη μέσων) κατορθώνουν να ισορροπήσουν ανάμεσα στην εκσυγχρονιστική επιρροή δυτικών προτύπων και τις εντόπιες παραδοσιακές αναφορές. Τα δημόσια και ιδιωτικά κτίσματα, πολλά από τα οποία εξακολουθούν να λειτουργούν, συνδύαζαν τη φυσιογνωμία του ελληνικού τοπίου με τις καινοτόμες προτάσεις του Μοντερνισμού και ανταποκρίθηκαν στις κοινωνικές ανάγκες της εποχής τους (Κονταράτος 2000). Από τα ενδιαφέροντα παραδείγματα ιδιωτικών κτηρίων, η κατοικία του αρχιτέκτονα Κλέωνα Κραντονέλλη (1912-1978) στην Πλάκα (1962-1963) σχεδιασμένη από τον ίδιον, συνδυάζει τις ελεύθερα οργανωμένες κατόψεις του Αρχιτεκτονικού Μοντερνισμού με την εσωτερική αυλή, τυπικό γνώρισμα των παλιών αθηναϊκών σπιτιών (Καρδαμίτση-Αδάμη 2009, Φιλιππίδης 2019: 256). Από τις περιπτώσεις δημοσίων κτισμάτων, το πανεπιστημιακό συγκρότημα της Θεολογικής Σχολής Αθηνών με σχέδια των αρχιτεκτόνων Λάζαρου Καλυβίτη και Γιώργου Λεονάρδου, που κέρδισαν τον διαγωνισμό του 1964, θεωρούνται αντιπροσωπευτικό δείγμα ελληνικού Μοντερνισμού συνδυάζοντας τον μεταπολεμικό μπρουταλισμό του Le Corbusier με αναφορές στις ασίδες της βυζαντινής αρχιτεκτονικής και τον συμβολισμό τους (Γιαννίτσαρης 2011: 85). Ένα από τα κτήρια-σύμβολα της μεταπολεμικής μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα θεωρείται το οικοδομικό συγκρότημα που σχεδίασε ο αρχιτέκτονας και πολεοδόμος Κωνσταντίνος Δοξιάδης (1913-1975) το 1957 σε ολόκληρο οικοδομικό τετράγωνο στην οδό Στρατιωτικού Συνδέσμου στις παρυφές του Λυκαβηττού, αρχικά για να στεγάσει το Γραφείο και τις Σχολές Δοξιάδη, αλλά με πρόβλεψη για εξέλιξη και επέκταση των χώρων και των χρήσεών τους. Οι διαμπερείς χώροι με τα μεγάλα υαλοστάσια, χωρίς μόνιμα εσωτερικά χωρίσματα, οργανώνονται σε ένα σύνολο που

αναπτύσσεται σε κλιμακωτά επίπεδα ακολουθώντας την κλίση του εδάφους και επανεισάγει το παραδοσιακό αθηναϊκό αίθριο (Αθανασίου, Δήμα, & Καραλή 2018).

Σε αυτό το χρονικό διάστημα αναπτύσσεται και η ζωγραφική καθώς και η μνημειακή γλυπτική σε συνάρτηση με την αρχιτεκτονική, δηλαδή φιλοτεχνούνται εικαστικά έργα, τοιχογραφίες, τρισδιάστατα γλυπτά μέσα σε κτήρια, σε αύλειους χώρους και περιβόλους καθώς και ανάγλυφες συνθέσεις, επίτοιχες όπως οι συνθέσεις του Γιάννη Μόραλη στον εξωτερικό τοίχο του ξενοδοχείου Χίλτον στην Αθήνα (1959-1961) και Corfu Holiday Palace (1965) στην Κέρκυρα (Φ.-Μ. Τσιγκάκου 2011). Οι συνεργασίες μεταξύ αρχιτεκτόνων και εικαστικών καλλιτεχνών, ζωγράφων και γλυπτών διανύουν περίοδο ακμής. Η ζωγραφική γίνεται πιο αρχιτεκτονημένη και η ζωγραφική πιο αρχιτεκτονική. «Τα γεωμετρικά καθαρά σχήματα και οι ευθύγραμμες επιφάνειες εναρμονίζονται με τα εύρωστα και αδρά περιγράμματα της νέας ζωγραφικής» (Μάρθας 1955). Ένας από τους λόγους αυτών των συνεργειών συναρτάται με το κύρος των κτηρίων για τα οποία φιλοτεχνήθηκαν τα διάφορα έργα, τον οποίο χρειάζεται να φωτίσει η ιστορική έρευνα.

2.3. Συνέργειες της αρχιτεκτονικής με τις εικαστικές τέχνες

Η ιδέα της ενσωμάτωσης της τέχνης στα αρχιτεκτονήματα ανάγεται στην ίδια την καταγωγή της αρχιτεκτονικής. Η σύμπραξη των αρχιτεκτόνων με εικαστικούς καλλιτέχνες, γλύπτες και ζωγράφους, είναι συστηματική στα κτήρια της αρχαίας Αιγύπτου, εκτεταμένη στην ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα και συνηθισμένη στην Αναγέννηση, εποχή κατά την οποία ορισμένοι επιφανείς αρχιτέκτονες ήταν συγχρόνως καλλιτέχνες -αν αναφερθούμε μόνο στην περιοχή της Μεσογείου- όπως ο Τζιότο (Giotto di Bondone, 1267-1337) και ο Μπρουνελέσκι (Filippo Brunelleschi, 1377-1446), ζωγράφοι και αρχιτέκτονες, καθώς και ο ζωγράφος, γλύπτης και αρχιτέκτονας Μιχαήλ - Άγγελος (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) (Πετρίδου & Ζιρώ 2015). Στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, η σύμπραξη αυτή έχει μικρότερη πυκνότητα και ένταση. Πραγματοποιείται κυρίως με την τοποθέτηση των εικαστικών έργων στον εσωτερικό ή εξωτερικό χώρο του κτηρίου ως αυτόνομων έργων ή με την ένταξη στο κέλυφος του κτηρίου κυρίως τοιχογραφιών, ανάγλυφων και γλυπτών (Bjone 2009, Finkelpearl 2001, Frampton 1995, Rendel 2006, Μάρθας 1955).

Τα έργα τέχνης σε δημόσιο χώρο αναβιβάζουν τον χώρο στο επίπεδο του ανοικτού μουσείου όπου, λόγω της αμεσότητας των έργων τέχνης, δηλαδή της αδιαμεσολάβητης και χωρίς προετοιμασία «συνάντησης» του κοινού με αυτά, συμβαίνει να είναι το κοινό εκτεθειμένο σε αυτά παρά να εκτίθενται τα έργα στο κοινό όπως στα συμβατικά μουσεία. Ενισχύουν εννοιολογικά τον χώρο, διαμορφώνουν τη βιωματική σχέση του κοινού με τον χώρο, ευνοούν την καλλιέργεια και προσθέτουν αξία στην αισθητική ζωή της κοινωνίας, ακόμη και στις περιπτώσεις κατά τις οποίες η καλλιτεχνική ποιότητα των έργων αμφισβητείται, υπό την προϋπόθεση ότι η αμφισβήτηση εκφράζεται με λόγο γνώσης και κριτικής. Σε αυτή την περίπτωση ευνοείται ο διάλογος και η διεργασία αναζήτησης ή πραγμάτευσης της ερμηνείας του καλλιτεχνικού έργου. Γι' αυτό, στην άποψη του Αντωνάκου ότι «το κοινό είναι πολύ σημαντική, πολύ αισιόδοξη ιδέα» (Αντωνάκος 2000), θα προσθέταμε ότι είναι και δημοκρατική ιδέα που συνάδει με την αντίληψη του έργου τέχνης ως δημοκρατικού αγαθού.

Η συνάφεια των έργων τέχνης με τα οικοδομήματα και η λειτουργία τους σε αυτά συναρτάται από ένα σύνολο παραμέτρων στις οποίες ανήκει το είδος και η μορφή του έργου τέχνης, καθώς και το είδος και η χρήση του εκάστοτε οικοδομήματος στην κοινωνία και την εποχή του. Σε κάθε περίπτωση, η σύμπραξη της αρχιτεκτονικής με τις εικαστικές τέχνες γίνεται ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, όταν το έργο τέχνης εντάσσεται στο οικοδόμημα ως δομικό συστατικό του, και προσφέρεται για πολλαπλές σημειολογικές αναφορές σε περιβάλλον δημόσιου χώρου. Ένα τέτοιο έργο τέχνης είναι πιθανό να αποτελέσει αναγνωριστικό σημείο του οικοδομήματος και να του προσδώσει χαρακτήρα, εκτός από την καλλιτεχνική και αισθητική αξία καθαυτή και τη λειτουργία εξευγενισμού του περιβάλλοντος για το οποίο φιλοτεχνείται.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η ένταξη έργων τέχνης σε αρχιτεκτονήματα επενδύθηκε με κοινωνικό σκοπό και καινούργιο νόημα από τον Μοντερνισμό²⁴. Το μοντέρνο κίνημα ενισχύθηκε από την προσδοκία για υλική και ηθική ανασύσταση ενός κόσμου καθημαγμένου από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ως εργαλείο για την υποστήριξη της συλλογικής ταυτότητας, συνεπώς και του δεσμού μεταξύ της πόλης και των κατοίκων της.

²⁴ Έργα τέχνης εντάχθηκαν σε κτήρια που σχεδίασαν πρωτοπόροι αρχιτέκτονες του μοντέρνου κινήματος, όπως ο Μις βαν ντε Ρόε (Mies van der Rohe), ο Λε Κορμπιζιέ (Le Corbusier) και ο Όσκαρ Νιμέγιερ (Oscar Niemeyer) (Eggler 2009; de Heer 2009).

Η σύνδεση της τέχνης με την αρχιτεκτονική, στο πλαίσιο της τοποθέτησης των έργων τέχνης μέσα στον κοινωνικό χώρο, υποστηρίχθηκε αποφασιστικά από τους καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας, αποτελώντας ένα από τα μεγαλύτερα κοινωνικά οράματα του 20^{ου} αιώνα, σύμφωνα με το οποίο τα έργα τέχνης δεν είναι πλέον αντικείμενα πολυτελείας, συλλεκτικά είδη «Μαικήνων» ή σύμβολα εξουσίας, αλλά λειτουργούν στην υπηρεσία της κοινωνικής ζωής (Πολυχρονάτου 2007). Σε αυτό το πλαίσιο, η καλλιτεχνική έκφραση αξιοποιείται ευνοϊκά για τη συναισθηματική ζωή των κατοίκων, η οποία εμπλουτίζεται με νέο νόημα μέσω του συνδυασμού της τέχνης με την αρχιτεκτονική, με τη διαμόρφωση τόπων που εκπροσωπούν την ιδέα της κοινότητας, εκτός από τη χρηστική λειτουργία τους.

Σύμφωνα με ό,τι αποκάλεσε ο Αργκάν (Αργκάν 2006: 96) «μεθοδολογικό-διδασκτικό ορθολογισμό» της σχολής του Μπάουχάους» (Bauhaus), η ενοποίηση των τεχνών ενθαρρύνεται με τα «καθολικά» ή «συνολικά» (Γρηγοριάδου 2015) έργα τέχνης (Gesamtkunstwerke), στα οποία ενσωματώνεται η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική, η γλυπτική, ο βιομηχανικός σχεδιασμός και η χειροτεχνία (Finger 2006, Munch 2021). Κάθε κτήριο αποτελεί συνολικά ένα έργο τέχνης με τον συντονισμένο σχεδιασμό όλων των στοιχείων που υπηρετούν τις λειτουργίες των ενοίκων του: διαρρύθμιση των εσωτερικών χώρων, έπιπλα, υφάσματα, υλικά, χρώματα. Αυτή η συνεργασία μεταξύ των ειδικών για κάθε τομέα του κτηρίου αναμενόταν να επιτευχθεί ακόμη και στο εργοτάξιο, πλαισιώνοντας έτσι τη διανοητική και τη χειρωνακτική εργασία σε ενιαία εμπειρία. Σύμφωνα με τον Βάλτερ Γκρόπιους (Walter Gropius), ιδρυτή της σχολής του Μπάουχάους, ένας αρχιτέκτονας οφείλει να είναι τόσο εξοικειωμένος με τη ζωγραφική όσο και ένας ζωγράφος με την αρχιτεκτονική (MacCarthy 2019). Πρόκειται για την αρχή που είχε εφαρμόσει ο Le Corbusier και διατύπωσε το 1962, όταν έγραφε ότι «Δεν υπάρχουν μόνο γλύπτες, ούτε μόνο ζωγράφοι, ούτε μόνο αρχιτέκτονες», για να προσθέσει ότι «Το πλαστικό γεγονός επιτελείται σε μια μορφή αδιαίρετη, την υπηρεσία της ποίησης» (Weber 1988)²⁵.

²⁵ Πρόκειται για τη μοντέρνα εκδοχή της συνέργειας της αρχιτεκτονικής με τις εικαστικές τέχνες, γνωστής από την κλασική αρχαιότητα, π.χ. Ποικίλη Στοά στην Αθήνα με τις τοιχογραφίες του Πολυγνώτου, η οποία συνεχίστηκε με τους ψηφιδογράφους και ζωγράφους του Βυζαντίου (Ξύδης 1963), καθώς και στη λαϊκή αρχιτεκτονική π.χ. τα «ξυστά» (τοιχογραφίες με τεχνική ξυσίματος άμμου στον σοβά) στο Πυργί της Χίου (Σαραντάκου 2003). Στην Ευρώπη η συνέργεια αυτή καλλιιεργήθηκε στην τέχνη της Αναγέννησης (π.χ.

Παρά την επιφύλαξη του μοντερνιστή βραζιλιάνου αρχιτέκτονα Λούτσιο Κόστα (Lucio Costa), ότι για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος απαιτείται ένα επίπεδο πολιτισμικής και αισθητικής καλλιέργειας που είναι σχεδόν ανέφικτο, ο ίδιος πλησίασε την επίτευξή του με το πρωτοποριακό πρόγραμμα σχεδιασμού της πρωτεύουσας της Βραζιλίας που περιέλαβε έργα τέχνης σε κτήρια και δημόσιους χώρους (Piccarolo 2019). Ωστόσο, ο Βραζιλιάνος αρχιτέκτονας έθιξε το καίριο ζήτημα των προϋποθέσεων για την ανάπτυξη και την πρόσληψη της τέχνης στα αρχιτεκτονήματα, αλλά και γενικότερα. Στις προϋποθέσεις αυτές ανήκει το κατάλληλο ψυχολογικό, αισθητικό και ιδεολογικό υπόβαθρο της κοινωνίας (Μιχελής 1979). Με αυτό το υπόβαθρο συναρτάται η επενέργεια των έργων τέχνης στο κοινό, η αποδοχή ή η απόρριψή τους, το ενδιαφέρον ή η αδιαφορία του κοινού προς αυτά, η φροντίδα και η ανάδειξη ή η εγκατάλειψη και η καταστροφή τους, όπως έχει συμβεί σε πολλές περιπτώσεις έργων τέχνης στα κτήρια του προγράμματος «Ξενία».

Στην Ελλάδα, από τη δεκαετία του 1950, με την αρχή της ανοικοδόμησης του μεταπολεμικού αστικού ιστού, ξεκινούν και οι συνεργασίες των αρχιτεκτόνων με τους εικαστικούς καλλιτέχνες. Εναρκτήριο και χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της καλλιτεχνικής επιμέλειας των δύο στενών όψεων του ξενοδοχείου Χίλτον από τον Γιάννη Μόραλη, λόγω των μεγάλων διαστάσεων του κτηρίου και της μνημειακότητας του έργου του καλλιτέχνη με την αναφορά στον εορτασμό των Παναθηναίων της κλασικής Αθήνας. Πρόκειται για το κτήριο που σηματοδότησε μία νέα εποχή διεθνοποίησης του ελληνικού τουρισμού (Aesopos 1999), δείκτη συγχρόνως της μεταπολεμικής οικονομικής και πολιτιστικής επικυριαρχίας των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής στην Ελλάδα.

Η εν λόγω γλυπτική σύνθεση του Γιάννη Μόραλη ανήκει στο σύνολο των μοντέρνων έργων τέχνης σε ιδιωτικά και δημόσια οικοδομήματα, με τα οποία η

Capella Sistina με τις διάσημες τοιχογραφίες του Μιχαήλ Αγγέλου), στην εποχή του Μπαρόκ, όπου η αρχιτεκτονική συνδυάστηκε με τη γλυπτική, τις τοιχογραφίες, τη μουσική και το θέατρο σε ένα μικτό είδος τέχνης. Στον 20^ο αιώνα, εκτός από τους «δασκάλους» της σχολής του Μπάουχάους, ο Ισπανός αρχιτέκτονας Antoni Gaudí (1852-1926) πρότεινε την αντίληψη του έργου τέχνης ως σημείου συνάντησης όλων των τεχνών, όπου ο σχεδιαστής της δομής συμπράττει με τον γλύπτη που διαμορφώνει τους όγκους, με τον ζωγράφο που αναλαμβάνει τις επιφάνειες, καθώς και με τους τεχνίτες των μωσαϊκών, των σφυρήλατων κγκλιδωμάτων, των κεραμικών (Αργκάν 2006).

αρχιτεκτονική αποδεσμεύεται από τον ακαδημαϊσμό. Μοντέρνα εικαστικά έργα σε κτήρια της πρώτης μεταπολεμικής εποχής είναι επίσης η τοιχογραφία του Νίκου Νικολάου στο Πάντειο Πανεπιστήμιο (Καψάλης 2017), η τοιχογραφική σύνθεση της Ελένης Ζογγολοπούλου στον σιδηροδρομικό σταθμό Κορίνθου (1954) και στο κτήριο της Ιατρικής Σχολής (1961) στην περιοχή Γουδή (Λυδάκης 1976), καθώς και η κεραμική σύνθεση του Γιάννη Μόραλη στον επιβατικό σταθμό του Οργανισμού Λιμένος Πειραιώς (ΟΛΠ) (Φ.-Μ. Τσιγκάκου 2011)²⁶. Είναι η εποχή κατά την οποία ενισχύεται η προθυμία των καλλιτεχνών για συνεργασία με αρχιτέκτονες, στο πεδίο της αρχιτεκτονικής γοήτρου, σε συνομιλία με τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα (Ξύδης 1963), και σταδιακά επιστρέφουν οι εικαστικές τέχνες στην αρχιτεκτονική, μετά από την τάση του προπολεμικού Μοντερνισμού να εξιδανικεύει και να μνημειοποιεί την τεχνολογία. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ζωγραφικές, κεραμικές και γλυπτικές συνθέσεις επιφανών καλλιτεχνών σε κτήρια όπως ο Αερολιμένας Αθηνών (Ελένη Βερναδάκη), καθώς και κτήρια τραπεζών, γραφείων και πολυκατοικιών στην Αθήνα (Γιάννα Περσάκη, Πάρις Πρέκας, Κοσμάς Ξενάκης, Πάνος Βαλσαμάκης, Μιχάλης Κατζουράκης), επειδή προτείνουν νέους τύπους συγγένειας της αρχιτεκτονικής με τις εικαστικές τέχνες, διαμορφώνοντας την αντίληψη των ενοίκων και των επισκεπτών για τη συνάφειά τους με τον χώρο ως ατόμων και ως, έστω εφήμερης, κοινότητας (Α. Δεληβοριάς 2012, Νοταράκης 2021, Μ. Τσιγκάκου 2011).

Πολλά από τα πρωτοποριακά κινήματα της δεκαετίας του 1960, όπως το κίνημα Fluxus στη Γερμανία και τις Η.Π.Α. (1961-1965) και των Νεορεαλιστών στη Γαλλία (Colas-Adler & Ferre 1993: 35, 112) υποστήριξαν την ένταξη καλλιτεχνικών έργων στο δομημένο αστικό περιβάλλον και την αναγωγή της αισθητικής σε κεντρικό θέμα της

²⁶ Στο ίδιο σύνολο έργων ανήκει η σύνθεση του Γιάννη Μόραλη από κεραμικές πλάκες στο τουριστικό περίπτερο Φιλοπάππου *Διόνυσος*. Δείγματα της «αρχιτεκτονικής Άνοιξης» των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών είναι η μοντέρνα Λαχαναγορά Αθηνών στου Ρέντη, 1962-1963, έργο της Διεύθυνσης Πολεοδομικών Μελετών της Υπηρεσίας Οικισμού του Υπουργείου Δημοσίων Έργων με αρχιτέκτονα τον Προκόπη Βασιλειάδη, από τα σημαντικότερα έργα κοινής ωφέλειας αυτών των χρόνων. Επίσης, ο επιβατικός σταθμός του ΟΛΠ στην αποβάθρα του Αγίου Νικολάου, σήμερα κέντρο εκθέσεων, 1961-1962, πρωτοποριακό έργο των αρχιτεκτόνων Γιάννη Λιάπη και Ηλία Σκρουμπέλου. Ακόμη, τα υποκαταστήματα της Εθνικής Τράπεζας, σχεδιασμένα από αρχιτέκτονες της υπηρεσίας μελετών της υπό τον Κωνσταντίνο Δεκαβάλλα (Φεσσά-Εμμανουήλ 1999).

κοινωνική ζωής, ώστε κάθε πολίτης να έχει την ευκαιρία να βιώσει τις αξίες των έργων τέχνης στην καθημερινότητά του (Πολυχρονάτου 2007: 35). Ο Βασαρέλι (Vasarely), από τους εισηγητές της «οπτικής τέχνης» διευρύνει την έννοια του έργου τέχνης καθώς θεωρεί ότι καθόλου δεν πρέπει αυτό να ανήκει σε μουσείο, αλλά να ενσωματώνεται σε δομημένα σύνολα και να ανανεώνει το αστικό περιβάλλον (Argan 2014: 622).

Τα μοντέρνα κινήματα επιδίωξαν τη μείωση της απόστασης ανάμεσα στην αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική και τη γλυπτική στο πεδίο των κατασκευών. Η επιδίωξη αυτή προϋποθέτει την απόρριψη του έργου τέχνης ως αντικειμένου πολυτελείας (Argan 2014: 213). Η πρώτη εφαρμογή αυτής της καινούργιας αντίληψης με θεσμικό χαρακτήρα χρονολογείται από το 1936 με τη μορφή νομοσχεδίου στη Γαλλία, το οποίο προβλέπει την τοποθέτηση έργων τέχνης σε σχολεία. Το νομοσχέδιο εφαρμόστηκε μετά τον πόλεμο (1951) με εγκύκλιο στην οποία βασίστηκε ο νόμος που προβλέπει να διατίθεται για έργα τέχνης το 1% του προϋπολογισμού της δαπάνης για την κατασκευή κτηρίων για το κοινό, π.χ. υπουργείων. (Πολυχρονάτου 2007: 387-388). Πρόκειται για πρόβλεψη που έχει επεκταθεί ως προς τις χρήσεις των κτηρίων στη Γαλλία. Στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής (π.χ. Νέα Υόρκη) ισχύει το πρόγραμμα «Ποσοστό για την τέχνη», στο οποίο συμμετέχει το δημόσιο μαζί με ιδιώτες χορηγούς (“Percent for the art”) για την υποστήριξη της τοποθέτησης έργων τέχνης σε δημόσιους χώρους, με γνωμοδότηση ειδικών καλλιτεχνικών συμβουλίων (Udell 1990).

Στην Ελλάδα ο σχετικός νόμος του 1989²⁷ προέβλεπε την πίστωση ορισμένου χρηματικού ποσού σε ετήσια βάση για την τοποθέτηση εικαστικών έργων σε δημόσιους χώρους και κτήρια, με τη διαδικασία της απ’ ευθείας ανάθεσης ή του διαγωνισμού, ανάλογα με το ύψος της δαπάνης.

Σήμερα ισχύει (με σχετικές τροποποιήσεις) ο νόμος 2557 του 1997 «Θεσμοί, μέτρα και δράσεις πολιτιστικής ανάπτυξης» με τον οποίο θεσμοθετείται ότι «Το ένα τοις εκατό (1%) της συμβατικής δαπάνης κατασκευής δημόσιων κτιρίων και διαμόρφωσης του περιβάλλοντος χώρου αυτών διατίθεται για τη δημιουργία ή αγορά και τοποθέτηση εικαστικών έργων σε αυτό». Είναι σαφές ότι το 1% ως ποσό για την αγορά και τοποθέτηση

²⁷ 1854/1989-ΦΕΚ 140/Α/1-6-1989, «Δημιουργία και τοποθέτηση εικαστικών έργων σε δημόσιους χώρου και κτίρια και άλλες διατάξεις».

εικαστικών έργων σε δημόσια κτήρια, είναι μεγαλύτερο του ενός δισεκατομμυρίου δραχμών ετησίως που προέβλεπε ο νόμος. 1854/89. Ωστόσο, συνήθως ο νόμος δεν τηρείται, κυρίως με την προβολή της έλλειψης οικονομικής δυνατότητας, αλλά και επειδή δεν περιλαμβάνει πρόβλεψη για κυρώσεις στις περιπτώσεις της μη εφαρμογής του (Κανελλοπούλου 2006: 57-69)²⁸.

Τα έργα τέχνης που προσφέρονται σε κοινή θέα ενταγμένα σε κτήρια και κατασκευές δημόσιου ενδιαφέροντος, κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες στην Ελλάδα, αποτυπώνουν μία καινούργια, δημοκρατική άποψη για την κοινωνική λειτουργία του χώρου με τα αρχιτεκτονήματα και τα εικαστικά έργα τους, η οποία εγγράφεται στην «αρχιτεκτονική Άνοιξη» της Ελλάδας την εποχή αυτή (Φεσσά-Εμμανουήλ 1999). Σε αυτή την ιστορική, πολιτική, κοινωνική και καλλιτεχνική συγκυρία, αναπτύσσεται το πρόγραμμα Ξενία του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού, το οποίο λειτουργεί σαν καμβάς για την ένταξη μοντέρνων έργων τέχνης από καλλιτέχνες της γενιάς του Μεσοπολέμου καθώς και νεότερους και το οποίο πραγματεύεται το επόμενο κεφάλαιο της προκείμενης εργασίας.

²⁸ Θετικό παράδειγμα εφαρμογής του νόμου δίνει η εταιρεία Αττικό Μετρό με τη συγκρότηση της ειδικής Επιτροπής Αισθητικής Πλαισίωσης με αποτέλεσμα την εικαστική επένδυση των σταθμών του μετρό (Κανελλοπούλου 2006: 209-229, Πολυχρονάτου 2007: 407-408).

3. Το πρόγραμμα Ξενία 1950-1967 και ο Άρης Κωνσταντινίδης

3.1. Ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού ως διαχείριση του τουριστικού φαινομένου

Η ανάπτυξη του «περιηγητισμού» στις αρχές του 20ού αιώνα, όπως ονομαζόταν ακόμη τότε το τουριστικό φαινόμενο, οδήγησε στην ίδρυση του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (Ε.Ο.Τ.) ως αυτοτελούς φορέα για πρώτη φορά το 1929 από την κυβέρνηση Ελευθερίου Βενιζέλου (ν. 4377/1929). Η διαφημιστική προβολή της Ελλάδας στο εξωτερικό ως τουριστικού προορισμού βασίστηκε όχι τόσο στην εικόνα του φυσικού τοπίου όσο στην έμφαση στα μνημεία και τις αρχαιότητες, όπως αποτυπώνεται στις πρώτες αφίσες του Ε.Ο.Τ. από την φωτογράφο Nelly's (Ελλη Σουγιουλτζόγλου - Σεραϊδάρη) (Μόσχοβη 2015). Ο Ε.Ο.Τ. αδρανοποιήθηκε μετά από επτά χρόνια (1936) από τον Ιωάννη Μεταξά με την υπαγωγή του στο Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού (Βλάχος 2016, Κατσιγιάννης 2017).

Το 1948, εν όψει της επικείμενης οικονομικής βοήθειας στην Ελλάδα σύμφωνα με το Σχέδιο Μάρσαλ των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής, συγκροτήθηκε το Ανώτατο Συμβούλιο Τουρισμού. Η αναγνώριση της δυνατότητας για αξιοποίηση του τουρισμού ως μοχλού ανόρθωσης της ελληνικής οικονομίας από τον επιχειρηματία Πωλ Χόφμαν (Paul Hoffman), υπεύθυνο για την εφαρμογή του Σχεδίου Μάρσαλ ή, αλλιώς, του Ευρωπαϊκού Σχεδίου Ανόρθωσης της Ευρώπης (European Recovery Programm-ERP) (Χατζηβασιλείου 2011)²⁹, οδήγησε στην επανίδρυση του Ε.Ο.Τ. το 1950 ως Ν.Π.Δ.Δ. με τον νόμο 1565/1950³⁰ με την αιτιολογία της «κατεπειγούσης και αναποφεύκτου ανάγκης». Η ανάγκη αυτή ήταν η επανεκκίνηση της οικονομίας για την οποία ο τουρισμός αποτελούσε βασικό άξονα, μαζί με τη βιομηχανία, την οικοδομή και την αγροτική παραγωγή. Ενδεικτική της σημασίας που αποδίδεται στον τουρισμό για την οικονομική ανάπτυξη είναι η ανάθεση της εποπτείας του Ε.Ο.Τ. στην εκάστοτε κυβέρνηση. Ο Οργανισμός ανέλαβε το έργο της τουριστικής ανασυγκρότησης της χώρας, διαμορφώνοντας ένα νέο πεδίο κρατικής παρέμβασης στην οικονομία (Δημανόπουλος 2015) και αξιοποιώντας τον

²⁹ Για την ακρίβεια, ο Πωλ Χόφμαν ήταν επικεφαλής της Διεύθυνσης Οικονομικής Συνεργασίας (ECA), του οργάνου που είχε θεσμοθετήσει η αμερικανική κυβέρνηση για τη διαχείριση της βοήθειας προς τις ευρωπαϊκές χώρες (Σφήκας 2011).

³⁰ Φ.Ε.Κ. 233, τεύχος Α' / 19-10-1950. Αυτός ο ιδρυτικός νόμος κυρώθηκε με τον νόμο 1624/1951.

θεσμό της «Ανάπτυξης Τουριστικών Τόπων» που είχε εγκαινιάσει το 1946 η Γενική Γραμματεία Τουρισμού την οποία ο Ε.Ο.Τ. αντικατέστησε³¹.

Στην πρώτη μεταπολεμική περίοδο το τουριστικό ρεύμα στην Ελλάδα ήταν αναιμικό³² και η ξενοδοχειακή υποδομή υποτυπώδης. Το 1957, όταν ανέλαβε ο Κωνσταντινίδης τα καθήκοντα του προϊσταμένου της Τεχνικής Υπηρεσίας στο Τμήμα Τεχνικών Έργων του Ε.Ο.Τ., υπήρχαν περίπου 1.000 μονάδες, εκ των οποίων οι μισές στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, με συνολική δυναμικότητα 41.000 κλίνες (Βλάχος 2007). Πολλές από τις μονάδες αυτές κάλυπταν διαφορετικές ανάγκες από αυτές των σύγχρονων τουριστών, τα περισσότερα ήταν κοντά σε ιαματικές πηγές (π.χ. Αιδηψό, Λουτράκι, Καμένα Βούρλα), με παρωχημένα αρχιτεκτονικά πρότυπα, εκλεκτικιστική ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική, νεο-μπαρόκ ή νεοκλασικίζοντα και δεν εξυπηρετούσαν τις απαιτήσεις διακοπών, περιήγησης και παραθερισμού (Κολώνας 2015: 62). Τα πρότυπα τουριστικής κατανάλωσης στη δεκαετία του 1950 ήταν αρκετά διαφορετικά από τα σημερινά. Οι τουριστικές ροές δεν είχαν αρχίσει ακόμη να αντιστοιχούν σε μαζικές παραθαλάσσιες διακοπές, οι οποίες αναπτύχθηκαν τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα. Τα ενδιαφέροντα του μέσου τουρίστα ήταν κυρίως πολιτιστικά, απηχώντας την παράδοση των περιηγητών. Η χώρα βρισκόταν σε προκαταναλωτικό στάδιο και σε διαδικασία εγκατάλειψης της επαρχίας (Close 2002; Βλάχος 2007; Καπώλη 2014: 381-393).

Σε αυτές τις συνθήκες ο Ε.Ο.Τ αναλαμβάνει πρωτοβουλίες οι οποίες μπορούν να διακριθούν στις ακόλουθες τέσσερις αδρομερείς κατηγορίες:

α) Κατασκευή έργων δημόσιας τουριστικής υποδομής (τουριστικά περίπτερα, ξενοδοχεία, οργανωμένες ακτές, ξενώνες, συνοριακοί σταθμοί, μαρίνες και άλλα έργα όπως το κέντρο λουτροθεραπείας Αιδηψού και το χιονοδρομικό κέντρο Παρνασσού), σε πόλεις, αρχαιολογικούς χώρους, νησιά, οδικούς άξονες, ιαματικές πηγές και άλλα σημεία τουριστικού ενδιαφέροντος,

³¹ Νομοθετικό Διάταγμα 180/1946: «Περί τουριστικών Τόπων, Οργάνωση και διοίκηση αυτών».

³² Το 1958 οι συνολικές αφίξεις στη χώρα ήταν 250.000 -σήμερα είναι περισσότερες από 20.000.000. Το 1965 είχαν φθάσει τις 950.000 (Βλάχος 2007).

- β) τουριστική προβολή της χώρας (με συντονισμό ενεργειών διαφήμισης και δημοσίων σχέσεων, κυρίως μέσω των γραφείων του εξωτερικού),
- γ) καλλιτεχνικές εκδηλώσεις (παραστάσεις στο αρχαίο θέατρο Επιδαύρου και στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού μέχρι το 1998, οπότε αναλαμβάνει ανώνυμη εταιρεία, «Ηχος και φως», γιορτές κρασιού, πρώτη διεθνής Μπιενάλε γλυπτικής), καθώς και
- δ) άλλες δραστηριότητες σχετικές με ειδικές μορφές τουρισμού, (οδικός-περιηγητικός, θαλάσσιος τουρισμός).

Με αυτό το πολυσχιδές έργο, οι αφίξεις τουριστών, που ήταν της τάξεως των 50.000 το 1950, ανήλθαν στα 2.000.000 μέσα σε είκοσι χρόνια (Ζαχαράτος 2000).

Με κριτήριο το γεγονός ότι όλα τα προγράμματα της δεκαπενταετίας 1951-1965 συνεχίστηκαν και αργότερα, οι πρωτοβουλίες του Οργανισμού ήταν πρωτοποριακές (Κατσιγιάννης 2017). Πάντως είχαν ευστοχία και αποτελεσματικότητα, αφού έθεσαν την Ελλάδα μέσα σε λίγα χρόνια ανάμεσα στις υπολογίσιμες τουριστικές χώρες παγκοσμίως, εν μέσω συνεχών πολιτικών αντιπαραθέσεων σχετικά με τις επιλογές και προτεραιότητες του Οργανισμού (Νικολακάκης 2017). Το βέβαιο είναι ότι τα έργα στα οποία επέλεξε να επενδύσει ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού, όπως η ανέγερση καταλυμάτων και η διάνοιξη δρόμων, δεν ήταν ελκυστικά για τα ιδιωτικά κεφάλαια, επομένως χωρίς αυτά τα έργα δεν θα μπορούσε να αναπτυχθεί τουριστική πολιτική. Κατά συνέπεια, δεν θα ήταν υπερβολικό το συμπέρασμα ότι η σύγχρονη τουριστική ανάπτυξη της Ελλάδας και η διαμόρφωση της μεταπολεμικής φυσιογνωμίας της χώρας οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στον Ε.Ο.Τ. Σήμερα, μετά από διάφορες διαρθρωτικές αλλαγές και τροποποιήσεις ως προς το θεσμικό πλαίσιο για την τουριστική πολιτική (Ζαχαράτος 2000), ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού λειτουργεί ως Νομικό Πρόσωπο Δημοσίου Δικαίου υπό την εποπτεία του Υπουργείου Τουρισμού και διοικούμενο από εννεαμελές διοικητικό συμβούλιο (Νικολακάκης 2017: 180-182).

3.2. Το πρόγραμμα Ξενία

Με το πρόγραμμα Ξενία, που ξεκινά από τα μέσα της δεκαετίας του 1950, το ελληνικό κράτος παρεμβαίνει, για πρώτη φορά, στο πεδίο της διαμόρφωσης των καταλυμάτων τα οποία θα μπορούσαν να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις της διαρκώς και ραγδαία αυξανόμενης ροής των επισκεπτών. Πρόκειται για την πιο σημαντική πρωτοβουλία του ελληνικού κράτους ως προς τη δημόσια αρχιτεκτονική μετά από εκείνη της εκπαιδευτικής

μεταρρύθμισης της κυβέρνησης Βενιζέλου (1928-1932), στο πλαίσιο της οποίας κατασκευάστηκαν περίπου 4.000 σχολικές αίθουσες σε όλη την επικράτεια, με τον σχεδιασμό και την επιμέλεια μερικών από τους επιφανέστερους αρχιτέκτονες του μοντέρνου κινήματος στην Ελλάδα, όπως ο Ιωάννης Δεσποτόπουλος, ο Κυριακούλης Παναγιωτάκος και ο Πάτροκλος Καραντινός (Κολώνας 2015). Ο διατυπωμένος στόχος του «Σχεδίου Ξενία» ήταν η δημιουργία «πρότυπων ξενοδοχειακών μονάδων» υψηλών προδιαγραφών. Πρόκειται για μία ισχυρή και αποφασιστική παρέμβαση και κεντρικά σχεδιασμένη επιχείρηση που απευθυνόταν κυρίως σε επισκέπτες μεσαίας και ανώτερης οικονομικής επιφάνειας προερχόμενους από όλον τον κόσμο. Σύμφωνα με τα αποτελέσματα έρευνας που δημοσιεύθηκαν στον περιοδικό τύπο της εποχής, μεγάλο μέρος των τουριστών ανήκε σε ανώτερο μορφωτικό και μεσαίο οικονομικό επίπεδο, σε αντίθεση με άλλους ευρωπαϊκούς τουριστικούς προορισμούς³³.

Το σύνολο των κατασκευών του «Σχεδίου Ξενία» αποτελείται από δύο κατηγορίες κτηρίων με κριτήριο την τυπολογία τους. Η πρώτη περιλαμβάνει τουριστικές εγκαταστάσεις χωρίς διαμονή, όπως οργανωμένες ακτές, εστιατόρια, τουριστικά περίπτερα και ειδικές κατασκευές. Η δεύτερη είναι αυτή των καταλυμάτων, όπως ξενοδοχεία, μοτέλ, οδικοί σταθμοί με δυνατότητα διαμονής (μοτέλ) και ξενώνες, συνολικά περισσότερα από εκατό κτήρια. (Moussa 2016)³⁴.

Το πρόγραμμα έθεσε σε προτεραιότητα τις υποανάπτυκτες περιοχές στην επαρχία, κατευθύνοντας τους ιδιώτες Έλληνες επενδυτές στις υψηλές διεθνείς προδιαγραφές (Moussa 2016). Τα περισσότερα ξενοδοχεία Ξενία της δεκαετίας του '60 ανεγέρθηκαν στην ελληνική επαρχία. Από τα σαράντα επτά κατασκευασμένα έργα του Άρη Κωνσταντινίδη μόνο τα πέντε βρίσκονται στο πολεοδομικό συγκρότημα της πρωτεύουσας (Φεσσά-Εμμανουήλ 1999). Αυτή η κατανομή είναι ένας από τους τρόπους με τους οποίους το πρόγραμμα συνέβαλε στον μετασχηματισμό του αριστοκρατικού χαρακτήρα των περιηγήσεων σε μαζικό τουρισμό (Βλάχος 2016).

³³ Οικονομικός Ταχυδρόμος, τεύχος 450, 1962, σ. 811.

³⁴ Τα κτήρια του προγράμματος Ξενία που κατασκευάστηκαν μέχρι το 1964 ήταν ανά τύπο κτηρίου: πενήντα ένα (51) ξενοδοχεία, οκτώ (8) μοτέλ, εννέα (9) τουριστικά περίπτερα (pavilions), τέσσερις (4) οδικοί σταθμοί (highway hostels), τρεις (3) ξενώνες, είκοσι (20) περίπτερα χωρίς καταλύματα διανυκτέρευσης και έξι (6) εστιατόρια (Kitsikis 1967).

Το πρόγραμμα κατασκευής των Ξενία διακρίνεται σε δύο φάσεις, αντίστοιχες με τις προσωπικότητες επικεφαλής της μόνιμης ομάδας επιλεγμένων νεαρών αρχιτεκτόνων, με χρονικά πρώτο τον Χαράλαμπο Σφαέλλο, από τη θέση του διευθυντή των Τεχνικών Υπηρεσιών του Ε.Ο.Τ. (1950 – 1958) και διάδοχό του τον Άρη Κωνσταντινίδη, προϊστάμενο Του Τμήματος Αρχιτεκτονικών Μελετών (1957-1967) (Κωνσταντινίδης 1992b: 139). Οικοδομήματα του προγράμματος σχεδιάζουν και αρχιτέκτονες εκτός της μόνιμης ομάδας, με αναθέσεις, όπως ο καθηγητής Δημήτρης Πικιώνης, που ανέλαβε το ξενοδοχείο Ξενία στους Δελφούς (Κολώνας 2015: 65). Οι αρχιτέκτονες του προγράμματος λειτουργούν ως εργαστήριο και συγχρόνως «σχολή» αρχιτεκτονικής για τη μελέτη, τον σχεδιασμό και την κατασκευή των οικοδομημάτων του προγράμματος.

Οι αρχιτέκτονες του προγράμματος έδωσαν εφαρμοσμένες απαντήσεις στο ερώτημα «Πώς πρέπει να εντάσσεται ένα κατάλυμα στο φυσικό τοπίο;», οι οποίες εξακολουθούν να αποτελούν αντικείμενο μελέτης. Το πρώτο στάδιο της απάντησης στο ερώτημα αυτό ήταν η επιλογή των οικοπέδων, με κριτήρια όπως ο προσανατολισμός, η γεωμορφολογία, η πλαστικότητα του εδάφους, το μικροκλίμα, η θέα, η προσβασιμότητα. Ανάλογα με τον τύπο του καταλύματος, τα Ξενία απευθύνονταν όχι μόνο σε παραθεριστές και γενικά τουρίστες του εξωτερικού, αλλά και στους διερχόμενους οδικώς (οδικοί σταθμοί), στους επισκέπτες αρχαιολογικών χώρων (τουριστικά περίπτερα) και, σε κάθε περίπτωση, στους κατοίκους των περιοχών, για τις κοινωνικές και πολιτιστικές εκδηλώσεις τους ή απλώς ως τόποι συνάντησης. Οι κοινόχρηστοι χώροι των καταλυμάτων μπορούσαν να φιλοξενήσουν μεγαλύτερο αριθμό επισκεπτών από αυτόν των ενοίκων. Η απάντηση στο ερώτημα της ένταξης του καταλύματος στον χώρο συμπεριέλαβε και την ένταξή του στην τοπική και ευρύτερη κοινωνία. Τα ξενοδοχεία, τα μοτέλ, τα τουριστικά περίπτερα του προγράμματος Ξενία ήταν ανοιχτά στις τοπικές κοινωνίες, προσβάσιμα για όλους, τόποι συνάντησης, εστίασης και αναψυχής, σε αντίθεση με το σύγχρονο μοντέλο του “all inclusive” που εσωκλείει τους ενοίκους, ενώ αποκλείει τους ντόπιους και γενικά τους επισκέπτες. Τα Ξενία μπορούσαν να χρησιμοποιούνται για δεξιώσεις, εκθέσεις, διαλέξεις, συνεστιάσεις, όπου η τοπική κοινωνία αναζητούσε και έβρισκε την ταυτότητά της (Κολώνας 2015: 75-76). Γι’ αυτό, τα Ξενία θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι λειτούργησαν και σαν κοινωνικοί πυκνωτές (Μουσά 2009).

Βασικό χαρακτηριστικό του σχεδιασμού των κτηρίων του προγράμματος Ξενία είναι η σύνθεση των όγκων και των χώρων σύμφωνα με την τοπική παραδοσιακή αρχιτεκτονική (Βλάχος 2015: 22; Κολώνας 2015: 73, 78-79; Φεσσά-Εμμανουήλ 2015: 146, 150, 159). Παραδείγματα αυτού του σχεδιασμού είναι ακόμη ορατά, όπως στο Τουριστικό Περίπτερο Επιδαύρου, όπου η εμφανής ανεπίχριστη λιθοδομή παραπέμπει σε ξερολιθιά «σαν να είχε φυτρώσει μέσα από το έδαφος» (Κωνσταντινίδης 1992b: 226-7). Ο σχεδιασμός των Ξενία βασίστηκε στην άποψη των δύο επικεφαλής αρχιτεκτόνων του προγράμματος, σύμφωνα με την οποία τα σύγχρονα κτήρια που χρειάζονται για την εξυπηρέτηση του τουρισμού μπορούν να κατασκευάζονται και δίπλα στα μνημεία, εμπνεόμενα από αυτά, αλλά χωρίς να τα μιμούνται επιδιώκοντας την φαντασιακή αναβίωση του παρελθόντος (Σφαέλλος 1956). Η διαμαρτυρία του Κώστα Μπίρη για την παραμορφωτική μεταχείριση των αρχαιολογικών τοπίων από τους αρχιτέκτονες του Ε.Ο.Τ. εκφράζει την αντίθετη αντίληψη, η οποία αντιπροσώπευε την πλειονότητα των αρχιτεκτόνων και αρχαιολόγων της εποχής (Μπίρης 1957).

Το πρόγραμμα Ξενία ολοκληρώθηκε το 1974 και επισήμως τελείωσε το 1983 (Georgiadou, Frangou, and Marnellos 2015: 131). Το κτηριακό έργο του προγράμματος έχει ασκήσει επίδραση στην τυπολογία και την κλίμακα όχι μόνο της ξενοδοχειακής αρχιτεκτονικής της εποχής του, αλλά και των επόμενων δεκαετιών. Θεωρείται ότι αντιπροσωπεύει την ελληνική εκδοχή του Μοντερνισμού και αποτελεί αντικείμενο μελέτης των φοιτητών των αρχιτεκτονικών σχολών και ευρύτερα της ακαδημαϊκής κοινότητας στην Ελλάδα (Fessas-Emmanouil 2010; Georgiadou et al. 2015; Moussa 2012; Κύρτσης 2015; Φιλιππίδης 2001), καθώς και του αρχιτεκτονικού τουρισμού (Fotopoulou, Monacelli, and Ferrante 2021).

3.3. Ο ρόλος του Άρη Κωνσταντινίδη

Μετά από υπηρεσία στην Πολεοδομία Αθηνών (1938-1942), στο Υπουργείο Δημοσίων Έργων (1942-1950) και στον Οργανισμό Εργατικής Κατοικίας (1955-1957), ο Άρης Κωνσταντινίδης αναλαμβάνει τα καθήκοντα του προϊσταμένου της Υπηρεσίας Μελετών του Ε.Ο.Τ. με σύμβαση μισθώσεως εργασίας (Γιακουμακάτος 2013; Μουσα 2012),

παραμένοντας σε αυτή τη θέση μέχρι το 1967³⁵. Ο ίδιος σχεδίασε δέκα ξενοδοχεία και μοτέλ (Επιδαύρου, Άνδρου, Λάρισας, Ηγουμενίτσας, Καλαμπάκας, Μυκόνου, Παληουρίου Χαλκιδικής, Ηρακλείου Κρήτης, Πόρου, Ολυμπίας), καθώς και το περίπτερο του Ε.Ο.Τ. στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης και το Γραφείο του Ε.Ο.Τ. στη Ρώμη (Μουσά 2012: 235).

Από τα πρώτα στάδια της εργασίας του στο πρόγραμμα Ξενία, ο Κωνσταντινίδης αντιμετώπισε το ζήτημα της ένταξης των σχεδιαζόμενων οικοδομημάτων στο φυσικό περιβάλλον τους. Το ελληνικό φυσικό τοπίο με την αισθητική φυσιογνωμία και την έντονη ταυτότητα, συχνά σε συνάρτηση και με ιστορική φόρτιση, καθώς και με την ιδεολογική επένδυση και συμβολική αξία που αποδόθηκε σ' αυτό κυρίως από τους ποιητές της Γενιάς του Τριάντα, είχε ήδη αποτελέσει αντικείμενο μελέτης του Άρη Κωνσταντινίδη. Αναγνωρίζει και ο ίδιος στο τοπίο, όπως οι ποιητές, «πνευματική ομορφιά» και αρχιτεκτονική συγκρότηση και οδηγείται στο συμπέρασμα ότι ένα τεχνικό έργο δεν μπορεί να σταθεί «χωρίς το στοιχείο που θρέφει τον τόπο» (Κωνσταντινίδης 2011b: 17). Το στοιχείο κάθε τόπου εντάσσει συστηματικά ο Κωνσταντινίδης και οι συνεργάτες του στα κτήρια του Προγράμματος Ξενία:

Από τον τρόπο που χτίζουμε γίνεται φανερό σε ποια σχέση βάζουμε τον εαυτό μας απέναντι στη φύση. Γιατί, με την αρχιτεκτονική, έρχεται ο άνθρωπος σε ένα καλό συναπάντημα μαζί της. Δηλαδή με το τοπίο όπου είναι ταγμένη η αρχιτεκτονική να ζει. (Κωνσταντινίδης 1992b: 165).

Προκειμένου να «συναπαντηθεί» ο άνθρωπος με τη φύση, ο αρχιτέκτονας χρειάζεται να χτίζει ανάλογα με το κλίμα, το φως, το γεωφυσικό ανάγλυφο και την παραδοσιακή πρακτική των ανθρώπων, αν τον ενδιαφέρει το έργο του να ανταποκρίνεται στην φυσιογνωμία κάθε τόπου. Ο γεωγραφικός τόπος επηρεάζει τα οικιστικά μοντέλα. Τα χαρακτηριστικά του ελληνικού τοπίου, η φωτεινότητα και οι συνθήκες ορατότητας, η εγγύτητα των αποστάσεων, οι χαμηλές κλίσεις σε ηπειρωτικές και ορεινές περιοχές συμβάλλουν στην «ηπιότητα της συμπαρουσίας του φυσικού και τεχνητού κόσμου». (Φατούρος 2015). Γι' αυτό, «τη σύγχρονη αρχιτεκτονική μας πρέπει να τη βγάλουμε από

³⁵ Τα χρόνια 1967-1970 ο Άρης Κωνσταντινίδης διδάσκει το μάθημα «Αρχιτεκτονική Σύνθεση» στο Πολυτεχνείο της Ζυρίχης ως επισκέπτης καθηγητής. Το 1975 επιστρέφει στον Ε.Ο.Τ. όπου αναλαμβάνει την οργάνωση της Υπηρεσίας Παραδοσιακών Οικισμών με τον ρόλο του Ειδικού Συμβούλου (Κωνσταντινίδης 1992a).

μέσα μας, από τα χώματά μας, από τη θάλασσά μας που εισχωρεί στα τοπία μας και τα δροσίζει και τα ομορφαίνει» (Κωνσταντινίδης 1992c: 44).

Κατά το πρώτο διάστημα της υπηρεσίας του Άρη Κωνσταντινίδη στον Ε.Ο.Τ. (1957-1967), κατασκευάστηκαν τριάντα (30) ξενοδοχεία και μοτέλ και άλλα τόσα κτήρια άλλων χρήσεων, κυρίως τουριστικά περίπτερα και οδικοί σταθμοί. Ο ίδιος ο Κωνσταντινίδης μελέτησε και κατασκεύασε τρία (3) ξενοδοχεία, επτά (7) μοτέλ και ένα (1) συγκρότημα ξενώνων: 1958 Ξενοδοχείο Τρίτων στην Άνδρο, 1959 μοτέλ στη Λάρισα και στην Ηγουμενίτσα, 1960 ξενοδοχείο στη Μύκονο, 1960 ξενώνες στην Επίδαυρο (β' φάση ξενώνων στην Επίδαυρο το 1962), 1960 μοτέλ στην Καλαμπάκα, 1962 μοτέλ στο Παλιούρι Χαλκιδικής, 1963 μοτέλ στην Ολυμπία και στο Ηράκλειο (περιοχή «Καρτερός»), 1964 ξενοδοχείο στον Πόρο, 1966 δεύτερο μοτέλ στην Ολυμπία (Κολώνας 2015; Μουσά 2012).

Αυτά τα οικοδομήματα παρουσιάζουν σαφή γνωρίσματα της αρχιτεκτονικής, και όχι μόνο της ξενοδοχειακής, του Άρη Κωνσταντινίδη. Η απουσία επιτήδευσης και η αντιστοιχία της μορφής με τη λειτουργία, που είχαν υποστηρίξει οι μοντερνιστές αρχιτέκτονες (Loos 1982, Tournikiotis 1994: 9, 14) και είχε αναγνωρίσει ο Κωνσταντινίδης στην ανώνυμη αρχιτεκτονική (Κωνσταντινίδης 1975, 1992b), εφαρμόζεται στη λιτότητα κατασκευής των ξενοδοχειακών κτισμάτων, το χρώμα (κίτρινο της ώχρας, κόκκινο, γαλάζιο, σταχτί, μαύρο, άσπρο, πορτοκαλί, χρώματα που περιγράφονται και ως «Πολυγνώτεια», ή «γαιώδη») και την επίπλωση. Τα κτήρια δεν πληγώνουν το τοπίο αλλά ούτε και απορροφώνται από αυτό σαν να ήταν σκηνικά παραλλαγής. Στέκουν σε διάλογο με το τοπίο σε μία διαλεκτική ενσωμάτωση και μία νέα ενότητα. Στοιχεία της λαϊκής ανώνυμης αρχιτεκτονικής χρησιμοποιούνται με έμπνευση και δημιουργικότητα από τον Κωνσταντινίδη. Λιθοδομές, αυλές και οι ημιυπαίθριοι χώροι εντάσσονται οργανικά στην τότε σύγχρονη κατασκευή. Οι γραμμές είναι μόνο ευθείες, σαν έκτυπο του ορθού λόγου, αλλά χωρίς αιχμές. Τα κτήρια είναι σχετικά ομοειδή. Ωστόσο, η τυποποίηση δεν επιφέρει ομοιομορφία, κάθε κτήριο έχει τον δικό του χαρακτήρα (Κολώνας 2015).

Ο Άρης Κωνσταντινίδης εφαρμόζει με συνέπεια την αντίληψη ότι ο αρχιτέκτονας έχει τη συνολική ευθύνη για τις επιλογές του οικοδομήματος, από το οικόπεδο μέχρι τα υλικά και τον σχεδιασμό των επίπλων (Γιακουμακάτος 2013; Κωνσταντινίδης 1981b).

Κάθε ξενοδοχειακή μονάδα του προγράμματος κτίζεται σε προσεκτικά επιλεγμένη θέση και βρίσκεται σε διάλογο με το φυσικό περιβάλλον της, σαν οργανικό τμήμα του που εντάσσεται σε αυτό χωρίς να επιβάλλεται ή να επιδεικνύεται. «Η Αρχιτεκτονική είναι τοπική, είναι δουλεμένη με την γη απάνω στην οποία στέκει. Φυτρώνει δηλαδή ένα αρχιτεκτονικό έργο απάνω στη γη όπως τα δέντρα, τα φυτά, οι θάμνοι, τα λουλούδια» (Κωνσταντινίδης 1992b). Για αυτό προτιμούσε τα φυσικά υλικά, την πέτρα και το ξύλο και άφηνε ακάλυπτο το σκυρόδεμα, όπου ήταν απαραίτητη η χρήση του, ώστε να είναι εμφανής η ανθρώπινη διαμεσολάβηση. Για τον σχεδιασμό του ξενοδοχείου στη Μύκονο, ο Κωνσταντινίδης εξηγεί:

Και έκτισα το ξενοδοχείο με την πέτρα του τόπου και που την άφησα να φαίνεται στο φυσικό της χρώμα και στη φυσική της υφή, ενώ τα στηθαία στα δώματα που ήταν από μπετόν αρμέ τα έβαψα λευκά με ασβέστη, όπως κάνανε οι ντόπιοι Μυκονιάτες στις ξερολιθιές και τα σαμάρια τους. Και που έτσι όταν το έβλεπε κανείς το Ξενία από μακριά, θα είχε την εντύπωση πως τα κτίρια του Ξενία ήταν κι αυτά οι ξερολιθιές με τα σαμάρια τους στους μαντρότοιχους που ήταν σκορπισμένοι σε όλο το μυκονιάτικο τοπίο (Konstantinidis 1966).

Ωστόσο, όσο καλά και αν εγγράφεται το συγκεκριμένο ξενοδοχείο στο μυκονιάτικο τοπίο, δεν εξαφανίζεται μέσα σ' αυτό, αλλά ξεχωρίζει και διαλέγεται μαζί του με τόλμη, όπως όλα τα οικοδομήματα του προγράμματος (Φεσσά-Εμμανουήλ 2015b).

Εκτός από τις ειδικές και κατά περίπτωση επιλογές, όπως αυτές της Μυκόνου, τα καταλύματα του προγράμματος Ξενία, κυρίως ξενοδοχεία, ξενώνες και μοτέλ, εφαρμόζουν γενικά την αντίληψη που διαμόρφωσε ο Άρης Κωνσταντινίδης και μοιράστηκε με τους συνεργάτες του, σχετικά με τις αρχές σχεδιασμού «δοχείων ζωής», οι οποίες αξιοποιούν προτάσεις του Μοντερνισμού αλλά υπαγορεύονται κυρίως από τις μελέτες του ίδιου του Κωνσταντινίδη για τον ελληνικό τρόπο οικοδομής και χωροταξίας. Η αντίληψη αυτή είναι εμφανής στις διακριτές ζώνες μετάβασης από τον υπαίθριο χώρο στον στεγασμένο, στον συνήθως νότιο και ανατολικό προσανατολισμό των κτηρίων, στην οργάνωση των δωματίων σε πτέρυγες, στη λιτότητα της κατασκευής και στο χαμηλό κόστος της, στην αυθεντικότητα των υλικών, τα οποία συνήθως χρησιμοποιούνται και στην τοπική αρχιτεκτονική παράδοση και, συνδυάζονται με τα σύγχρονα υλικά. Η επίδραση των αρχών του Αρχιτεκτονικού Μοντερνισμού σχετικά με τη σχεδίαση των εσωτερικών χώρων είναι εμφανής στον τυποποιημένο σχεδιασμό των δωματίων

(Georgiadou et al. 2015), καθώς και στην ευκολία του προσανατολισμού και της κίνησης στους χώρους των καταλυμάτων (βλ. και συνέντευξη, κ. Οικονόμου, Παράρτημα Ι).

Τα στοιχεία της παραδοσιακής οικοδομικής πρακτικής δεν εφαρμόζονται μιμητικά με στόχο την αναβίωση και αναπαραγωγή τους, αλλά προσαρμόζονται λειτουργικά και αισθητικά στα καινούργια ζητούμενα. Ειδικά το Ξενία της Αδρίτσαινας (1959), σχεδιασμένο από τη μοναδική γυναίκα αρχιτέκτονα της μόνιμης ομάδας του αρχιτεκτόνων του Ε.Ο.Τ. (1950-1967) Αικατερίνη Διαλεισμά, θα μπορούσε να θεωρηθεί «ως η επιτομή της δημιουργικής ερμηνείας της παράδοσης», επειδή η βάση του κτιρίου, η οποία ακολουθεί την ανάγλυφη μορφή του εδάφους, είναι ανάλογη της ισόγειας λιθοδομής όπως είναι γνωστή από τις παραδοσιακές κατοικίες, ενώ το βασικό οικοδόμημα του ξενοδοχείου έχει εμφανή σκελετό και κλειστούς εξώστες, προφανώς εμπνεόμενο από τις ξυλόπηκτες κατασκευές της ανωδομής των παραδοσιακών κατοικιών (Κολώνας 2015). Πρόκειται για παράδειγμα αφομοίωσης αυτού που αποκαλούσε ο Κωνσταντινίδης «ουσία» και όχι απλώς σκηνογραφική αναπαράσταση της εξωτερικής μορφής (Κωνσταντινίδης 2011c).

Με την εργασία του στο πρόγραμμα Ξενία, η οποία αποτελεί και το μεγαλύτερο μέρος του έργου του, ο Άρης Κωνσταντινίδης βρίσκεται στην πρωτοπορία της μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής, εμπνευσμένος και δημιουργικός διάδοχος των πρωτεργατών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής που διακόπηκε με τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Φιλιππίδης 2004: 285). Στην κριτική των κοινωνιολόγων που υποστήριζαν ότι οι αρχιτέκτονες χτίζουν άσχημα, επειδή δεν ρωτούν κανέναν άλλον, ο Άρης Κωνσταντινίδης απαντούσε με στίχους του αγαπημένου του Διονυσίου Σολωμού, λέγοντας ότι η αρχιτεκτονική γίνεται «με λογισμό και μ' όνειρο», ως αποτέλεσμα βιωμάτων που δεν σχετίζονται απλώς με κοινωνικά και πολιτικά φαινόμενα, αλλά και με τη σωφροσύνη της ανώνυμης αρχιτεκτονικής και τα χαρακτηριστικά του τοπίου, με στόχο όμως πάντοτε την εξυπηρέτηση των καθημερινών αναγκών των ανθρώπων (Κωνσταντινίδης 1992b).

Τα οικοδομήματα του προγράμματος Ξενία από αρχιτεκτονική άποψη χαρακτηρίζονται από τη «γραμμή ενάρετης λιτότητας» (Φιλιππίδης 2015), σε διαμετρική αντίθεση με την «οπτική έξαρση» και τον κοσμοπολιτισμό ξενοδοχειακών μονάδων που ανατέθηκαν σε ιδιώτες, όπως στην περίπτωση του ξενοδοχείου Χίλτον το οποίο εγκαινιάστηκε το 1963 και λειτούργησε ως τοπόσημο και δείκτης γοήτρου της μοντέρνας Αθήνας (Φιλιππίδης 1984: 296) υπερβαίνοντας την κλίμακα του αττικού τοπίου, καθώς

και το ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes) που επίσης αναιρεί την αρχή της αρμονικής ένταξης των ξενοδοχείων στο φυσικό περιβάλλον. Η διαφορετική αντίληψη του Άρη Κωνσταντινίδη σχετικά με την πολιτική προβολής γοήτρου, φαίνεται, μεταξύ άλλων, και με τη διαφωνία του για την προσωπική απόφαση του τότε πρωθυπουργού Κωνσταντίνου Καραμανλή, ως προς την επιλογή της κατασκευής του κέντρου *Διώνυσος* απέναντι από την Ακρόπολη και ως προς τον τρόπο εκμετάλλευσης της θέας του Παρθενώνα (Κωνσταντινίδης 1992b: 149) -βλ. και συνέντευξη-συζήτηση με την Μουσά, Παράρτημα Ι. Η άποψη του Κωνσταντινίδη σχετικά με την αξιοποίηση της θέας σε κάθε τοπίο πραγματώνεται με τα μεγάλα ανοίγματα στα κτήρια που σχεδίασε, με τα οποία «καδράρεται» το τοπίο μετατρέποντας τα κτήρια σε χώρους αισθητικής απόλαυσης, όπως στην περίπτωση του Ξενία της Καλαμπάκας, για πολλούς μελετητές το “opus magnum” του Κωνσταντινίδη, όπου τα υαλοπετάσματα στο κοινόχρηστο καθιστικό προσφέρουν την εικόνα των βράχων των Μετεώρων, ενοποιώντας τον εσωτερικό χώρο με το τοπίο και το φυσικό φως (Φιλιππίδης 1984).

Κατά τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες στην Ελλάδα, ο εκμοντερνισμός των πόλεων συντελείται με τις πολυκατοικίες, ο εκμοντερνισμός της υπαίθρου με τον τουρισμό. Οι τόποι τουρισμού έγιναν αντιληπτά ως τοπία εκμοντερνισμού χάρη στο πρόγραμμα Ξενία (Αίσωπος 2015). Πρόκειται για τη σημαντικότερη παραγωγή δημοσίων κηρίων μεταπολεμικά (Νικολακόπουλος 2015), με τα οποία ο ελληνικός τουρισμός αποκτά, από τη δεκαετία του 1950, την «ιδιόμορφη ποιητική της αισθητικής του» (Νικολακάκης 2017: 82) και τα οποία συνέβαλαν στη διάπλαση του τουριστικού βλέμματος (Κύρτσης 2015).

Παρά τις κατά καιρούς αμφισβητήσεις και παρερμηνείες, τα έργα του Άρη Κωνσταντινίδη κερδίζουν την αναγνώριση στην ελληνική και διεθνή αρχιτεκτονική σκηνή. Το έργο του Κωνσταντινίδη παραμένει ιδιότυπο, αύταρκες και ειλικρινές, ευρηματικό και λιτό. Μοναχικό και απομονωμένο από το επόμενο κύμα ανάπτυξης του μαζικού τουρισμού, με τα τουριστικά πακέτα, τις ναυλωμένες πτήσεις, το σύστημα “all inclusive”, δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό του αρχιτεκτονικού ήθους του Κωνσταντινίδη ως «ουτοπικού» (Κονταράτος 2000b). Είναι, συγχρόνως διεθνές ως περίπτωση κριτικού τοπικισμού στο πεδίο του ύστερου δυτικοευρωπαϊκού Μοντερνισμού, τον οποίο ο Κωνσταντινίδης είχε γνωρίσει και μελετήσει, όπως και την ευρωπαϊκή ανθρωπιστική

κουλτούρα. Τα κτήρια του προγράμματος Ξενία, έχοντας κλείσει έναν κύκλο ζωής, αποτελούν δείγματα μεσογειακού Μοντερνισμού προσαρμοσμένου στις τοπικές συνθήκες και σηματοδοτούν μια εποχή ανανέωσης και προόδου (Φιλιππίδης 2001).

Μέσα από τη δοκιμασία του χρόνου και με κριτήριο την ένταση του σύγχρονου ενδιαφέροντος και το πλήθος των σχετικών μελετών, το έργο του Άρη Κωνσταντινίδη στο πρόγραμμα Ξενία, πολύ περισσότερο από την εξυπηρέτηση του τουρισμού ως «βιομηχανίας θετικών ονείρων» (Αίσωπος 2015), φαίνεται ότι αναδεικνύει εκείνες τις πτυχές της ξενοδοχειακής αρχιτεκτονικής του που επιβεβαιώνουν τη γνώμη του ποιητή και ζωγράφου Νίκου Εγγονόπουλου για το παράδοξο φαινόμενο της τέχνης και τις αντινομίες του (συνέντευξη του 1938):

Τα χρόνια, λέω, μας διδάσκουν πως όσο μια τέχνη έχει πιο τοπικό χαρακτήρα τόσο πιο παγκοσμίου ενδιαφέροντος είναι. Πως όσο είναι πιο προσωπική τόσο κι έχει πιο πανανθρώπινη αξία. Κι όσο είναι περισσότερο του καιρού της τόσο και το περιεχόμενό της είναι πιο αιώνιο. (Εγγονόπουλος 1999).

Συνεπώς, αν σύμφωνα με τον Λεφέβρ, ο μετασχηματισμός του φυσικού τοπίου γύρω από τη Μεσόγειο σε τόπο ελεύθερου χρόνου συντελείται με νεοαποικιακούς όρους, από την άποψη του αρχιτεκτονικού και αστικού περιβάλλοντος (Lefebvre 1991: 65), αυτό στην ελληνική περίπτωση φαίνεται ότι αρχίζει να ισχύει κυρίως μετά από την εποχή του προγράμματος Ξενία.

Η φροντίδα της αισθητικής και η φιλικότητα των κτηρίων του προγράμματος όχι μόνο προς τους ενοίκους, αλλά και προς τον πολύ μεγαλύτερο αριθμό επισκεπτών τους, τεκμηριώνεται και με τα έργα τέχνης που φιλοτεχνήθηκαν, σχεδόν στο σύνολό τους, ειδικά για τους κοινόχρηστους χώρους των κτηρίων³⁶.

3.4. Οι συνέργειες του προγράμματος Ξενία με εικαστικούς καλλιτέχνες

Η βραχύβια «Άνοιξη» της μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής (1958-1965) διαμόρφωσε ευνοϊκές συνθήκες για την ανάπτυξη των συνεργειών μεταξύ αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών. Η γειτνίαση των σχολών Αρχιτεκτονικής και Καλών Τεχνών στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο διευκόλυνε την επικοινωνία των αρχιτεκτόνων με τους εικαστικούς καλλιτέχνες. Ο ίδιος ο Άρης Κωνσταντινίδης ήταν και ζωγράφος διατηρώντας φιλικές

³⁶ Εξαίρεση αποτελούν τα περισσότερα από τα έργα τέχνης στο ξενοδοχείο Πάρνηθας (Mont Parnes), που φιλοτεχνήθηκαν για να τοποθετηθούν σε δωμάτια πελατών (Μαρμαράς 2007).

σχέσεις με εικαστικούς καλλιτέχνες, συχνά μέσω της συζύγου του Ναταλίας Μελά, γλύπτριας. Όλο το επιτελείο των αρχιτεκτόνων που συμμετείχαν στο πρόγραμμα Ξενία υποστήριξε την ένταξη έργων τέχνης στα κτήρια του προγράμματος, συνήθως με τη μορφή της ανάθεσης σε επιλεγμένους καλλιτέχνες να φιλοτεχνήσουν έργα ζωγραφικά ή γλυπτά, προκειμένου να ενταχθούν σε εσωτερικό ή εξωτερικό χώρο ορισμένων κτηρίων του προγράμματος αυτών (βλ. και τα κείμενα της συνέντευξης-συζήτησης με την κ. Μουσά, Παράρτημα Ι) .

Σύμφωνα με τα δεδομένα από τα έργα που σώζονται και με αναφορές από τα έργα που είναι αφανή, τα έργα τέχνης του προγράμματος Ξενία που φιλοτεχνήθηκαν για εσωτερικούς χώρους τοποθετήθηκαν σε εσωτερικούς ή εξωτερικούς κοινόχρηστους χώρους των κτηρίων, συνήθως στην αίθουσα υποδοχής, στο εστιατόριο, κοντά στην κεντρική είσοδο, όπως η αφανής σήμερα γλυπτική σύνθεση του Κώστα Κλουβάτου στο Ξενία Ακροναυπλίας, ή σε άλλα περίοπτα σημεία του περιβάλλοντος. Πρόκειται για έργα τέχνης που προσφέρονται για κοινή θέα όχι μόνο στους ενοίκους, αλλά και στην τοπική κοινωνία και τους επισκέπτες των κτηρίων, έτσι ώστε να λειτουργούν, τηρουμένων των αναλογιών, όπως τα εικαστικά έργα σε δημόσιους χώρους και γενικά εκτός μουσείων και αιθουσών τέχνης (Πολυχρονάτου 2007b).

Στη μελέτη των, μέχρι τώρα διατιθέμενων για έρευνα, έργων τέχνης του προγράμματος Ξενία στα δύο επόμενα κεφάλαια, διερευνάται η κλίμακα των έργων ως προς το κτήριο, η μορφολογία τους, η θέση και ο βαθμός της αυτονομίας τους στο κέλυφος του κτηρίου ή στο περιβάλλον, το στάδιο κατασκευής του κτηρίου κατά το οποίο το έργο τέχνης φιλοτεχνήθηκε, οι προδιαγραφές του έργου από τον Ε.Ο.Τ. και τους αρχιτέκτονες, η συνεργασία του αρχιτέκτονα με τον καλλιτέχνη. Αυτά τα δεδομένα χρειάζεται να συνδυαστούν με στοιχεία της ταυτότητας κάθε έργου, όπως είναι η καλλιτεχνική φυσιογνωμία του δημιουργού του, το θέμα και τα μορφοπλαστικά χαρακτηριστικά του, ώστε να μελετηθεί η θεματική συνάφειά τους με την ταυτότητα του τόπου, η εναρμόνισή τους με τον δομημένο χώρο, η «συνομιλία» με το περιβάλλον τους, η δυνατότητά τους να το νοηματοδοτούν.

Ο σκοπός αυτής της μελέτης είναι η εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τους όρους ανάπτυξης και λειτουργίας αυτών των έργων τέχνης, ώστε να εκτιμηθεί περαιτέρω το ειδικό βάρος τους στην Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα και γενικότερα της

πολιτισμικής αξίας τους. Η εκτίμηση αυτή θα βασιστεί στις απαντήσεις στα ερωτήματα κατά πόσο το πρόγραμμα Ξενία ήταν υποστηρικτικό για τη δημιουργία και ανάδειξη εικαστικών έργων, αν ο ρόλος των έργων στα κτήρια ήταν απλώς εξωραϊστικός ή συνθετικός, αν συνέβαλαν στη συγκρότηση κοινωνικής ζωής στους κοινόχρηστους χώρους, αν θα μπορούσαν να αποτελέσουν παράδειγμα ενσωμάτωσης της τέχνης στην καθημερινή ζωή, αντιμετώπισης της εικαστικής πενίας και αναβάθμισης της δημόσιας αισθητικής.

3.5. Η σύγχρονη κατάσταση των κτισμάτων και των έργων τέχνης του προγράμματος Ξενία

Μετά την εποχή του Κωνσταντινίδη, δηλαδή μετά το τέλος της πρώτης περιόδου υπηρεσίας του στον Ε.Ο.Τ. (1957-1967), η αρχιτεκτονική ανάπτυξη στο πλαίσιο των κατασκευών του Οργανισμού παρακμάζει. Αυτό οφείλεται αφενός στην αλλαγή του τουριστικού υποδείγματος, δηλαδή στην υπερίσχυση του καταναλωτικού μοντέλου το οποίο διόγκωσε τη ζήτηση για μαζικό τουρισμό και αφετέρου στην οικοδομική πολιτική των ελληνικών κυβερνήσεων με την οποία επιτρέπονται οι παρεκκλίσεις, με αποτέλεσμα τη δύσκολα ανατάξιμη προσβολή του τοπίου (Κολώνας 2015: 80-85). Η πρωτοβουλία της ανέγερσης ξενοδοχειακών κτηρίων μετά το 1974 περιέρχεται στη δικαιοδοσία δανειοδοτούμενων και επιδοτούμενων ιδιωτών, με τον Ε.Ο.Τ. να περιορίζεται σε ρόλο ελεγκτικό ή προγραμματικό (Κατσιγιάννης 2017). Η ξενοδοχειακή αρχιτεκτονική προτίμησε τα πρότυπα του Χίλτον και του Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes).

Η γραφειοκρατία και η έλλειψη επιχειρηματικής πείρας του δημοσίου οδήγησε τη διαχείριση των ξενοδοχείων σε αποτυχία την οποία επιδείνωσε η μείωση των επενδυτικών κονδυλίων στο πρόγραμμα Ξενία (Moussa 2016). Από τη δεκαετία του 1970 η ανάπτυξη του μαζικού τουρισμού δημιούργησε την ανάγκη για μεγάλες ξενοδοχειακές μονάδες, πολύ διαφορετικές από την κλίμακα των καταλυμάτων του προγράμματος Ξενία. Γενικότερα, η ασυμμετρία ανάμεσα στις απαιτήσεις του διεθνούς τουριστικού ρεύματος και τη διαμόρφωση της τουριστικής πολιτικής στην Ελλάδα των δύο πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών είχε ως αποτέλεσμα τη σταδιακή εγκατάλειψη των καταλυμάτων του προγράμματος Ξενία (Νικολακάκης 2017) -βλ. και τα κείμενα των συνεντεύξεων του κ. Οικονόμου και του κ. Κατσιγιάννη (Παράρτημα Ι). Μαζί με τα κτήρια καταστράφηκαν και έργα τέχνης, άλλοτε από φυσική φθορά όπως τοιχογραφίες

του Άρη Κωνσταντινίδη (μοτέλ Ολυμπίας) και άλλοτε από ανθρώπινη παρέμβαση όπως η τοιχογραφία της Βάσως Κατράκη στο τουριστικό περίπτερο Ερέτριας.

Από το σύνολο των κτηρίων του προγράμματος, τέσσερα (4) έχουν κατεδαφιστεί (Ιωαννίνων, Κέρκυρας, Ηρακλείου, Χανίων), είκοσι επτά (27) λειτουργούν ως ξενοδοχεία (με πώληση σε ιδιώτες) με αλλαγές της αρχικής μορφής τους (Λάρισας, Βόλου, Πορταριάς, Σκιάθου, Δράμας, Ξάνθης, Σερρών, Ουρανούπολης, Μεσολογγίου, Ανδρίτσαινας, Λουτρών Κυλλήνης, Δελφών, Αράχοβας, Σκύρου, Πόρου, Σουνίου, Λαγονησίου, Ναυπλίου, Καλαμάτας, Μεθώνης, Πύλου, Λευκάδας, Μυκόνου, Σίφνου, Κω, Πάτμου), επτά (7) έχουν αλλάξει χρήση (Ζακύνθου, Μυτιλήνης, Πάρου, Ρεθύμνου, Ηγουμενίτσας και τα δύο μοτέλ Ολυμπίας), είκοσι εννέα (29) έχουν εγκαταλειφθεί (Καλαμπάκας, Τσαγκαράδας, Σκοπέλου, Θάσου, Σαμοθράκης, Κομοτηνής, Έδεσσας, Πλαταμώνα, Παλιουρίου, Κοζάνης, Καστοριάς, Φλώρινας, Άρτας, Καλεντζίου, Ναυπάκτου, Υπάτης, Πλατυστόμου, Καρπενησίου, Σπετσών, Ακροναυπλίας, Βυτίνας, Καστανιάς, Σπάρτης, Κεφαλονιάς, Χίου, Σάμου, Άνδρου, Κύθνου, Καρτερού – σε αυτά δεν περιλαμβάνονται τα τουριστικά περίπτερα). Τα ξενοδοχεία και μοτέλ που εγκαταλείφθηκαν βρίσκονται σε διάφορους βαθμούς φθοράς και λεηλασίας, οι οποίοι κυμαίνονται από την «ευγενικά σαπισμένη κατασκευή που τώρα μοιάζει περισσότερο με γλυπτό του Giacometti»³⁷, έως τη σχετικά καλή κατάσταση του Ξενία Καστανιάς, το οποίο λειτουργούσε μέχρι το 2012 (Οικονόμου 2013a). Από αυτό το υποσύνολο των κτηρίων, επτά (7) βρίσκονται σε διαδικασία αξιοποίησης είτε από το δημόσιο είτε από ιδιώτες (Σκοπέλου: μετατροπή σε δημαρχείο, Παλιουρίου: αγοράστηκε από τον όμιλο Σαββίδη, Φλώρινας: αγοράστηκε από τον όμιλο Τότη, Άρτας και Ναυπάκτου: μετατροπή σε πολιτιστικό χώρο, Σπάρτης: μετατροπή σε γραφεία και δραστηριότητες του Δήμου, Σάμου: μετατροπή σε κέντρο επιστήμης, λόγου και τέχνης, Χίου: αγοράστηκε από τον όμιλο Τσάκου, Κύθνου: αγοράστηκε από ξένο επιχειρηματία), ενώ για ορισμένα κτήρια αναμένονται αποτελέσματα διαγωνισμού ή δημοπρασίας από την Εταιρεία Ακινήτων Δημοσίου (Ξενία, Έδεσσας, Κοζάνης, Κομοτηνής, Καλεντζίου, Βυτίνας, Πλαταμώνα, Ηρακλείου) (Εταιρεία Τουριστικών Ακινήτων Δημοσίου 2022).

³⁷ Σύμφωνα με τη διατύπωση της Κλαίρ ΜακΝτόναλντ σε επιστολή της (2012) προς τη Λίζυ Καλλιγά σχετικά με το Ξενία της Άνδρου (Καλλιγά 2012).

4. Ζωγραφικά έργα σε κτήρια του προγράμματος Ξενία

Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν με έργα τους στο πρόγραμμα Ξενία παρουσιάζονται στο προκείμενο και στο επόμενο κεφάλαιο ανάλογα με τη χρονολογία φιλοτέχνησης των έργων τους, αρχίζοντας από την παλαιότερη, αν και σε ορισμένες περιπτώσεις έργων η μεταξύ τους χρονολογική διαφορά είναι ελάχιστη. Αυτή η επιλογή εξυπηρετεί την απάντηση στο ερευνητικό ερώτημα σχετικά με την καλλιτεχνική εξέλιξη των ζωγράφων και των γλυπτών σε συνάρτηση με την ανάπτυξη του προγράμματος Ξενία, δηλαδή κατά πόσον αυτή η εξέλιξη ευνοήθηκε από την ανάπτυξη του προγράμματος.

4.1. Η σύνθεση στο Τουριστικό Περίπτερο Επιδαύρου

Οι μελέτες των Τουριστικών Περιπτέρων στις Μυκήνες και την Επίδαυρο από τον αρχιτέκτονα Κίμωνα Λάσκαρη (1951) ανήκουν στην πρώτη αναγνωριστική περίοδο εφαρμογής του Σχέδιου Μάρσαλ (Alifragis and Athanassiou 2013). Ο Κίμων Λάσκαρης³⁸ το 1951, προγραμμάτισε την τοποθέτηση δύο εικαστικών συνθέσεων πάνω από κάθε τζάκι των μεγάλων αιθουσών των Περιπτέρων και επιμελήθηκε ο ίδιος τον σχεδιασμό της σύνθεσης, σήμερα αφανούς³⁹, στο Τουριστικό Περίπτερο της Επιδαύρου. Η σύνθεση αναπαριστά αριστερά το ιερό του θεού Ασκληπιού και δεξιά το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου. Στο μέσον της σύνθεσης παριστάνεται ο θεός Ασκληπιός με το ακόλουθο κείμενο: «Απ' το χρυσότοξο Απόλλωνα και την πανέμορφη Αίγλη γεννήθηκε ο Ασκληπιός. Ο Πανάγαθος Θεός που χάριζε στους ανθρώπους το μεγάλο δώρο της υγείας».

³⁸ Ο Κίμων Λάσκαρης (1905-1978), αρχιτέκτονας και σκηνογράφος της γενιάς του Μεσοπολέμου, αν και υποστηρικτής της λαϊκής παράδοσης σχεδίασε τις προσφυγικές πολυκατοικίες της λεωφόρου Αλεξάνδρας, οι οποίες εφαρμόζουν τις αρχές του Μοντερνισμού και μάλιστα με πρότυπο τη μορφολογία της σχολής του Μπάουχάους (Φιλιππίδης 1984).

³⁹ Στη δημοσίευση του περιοδικού *Αρχιτεκτονική*, περίπου δεκατέσσερα (14) χρόνια μετά από την κατασκευή του Τουριστικού Περιπτέρου Επιδαύρου, αναφέρεται ότι «Η σύνθεση με τον Ασκληπιό πάνω από το τζάκι είναι του Κ. Λάσκαρη» (Λάσκαρης 1965). Σύμφωνα με τα πρακτικά του Ε.Ο.Τ., η συγκεκριμένη σύνθεση με τον Ασκληπιό είναι ψηφιδωτό έργο της εικαστικού Έλλης Βοΐλα μετέπειτα συζύγου του Κίμωνα Λάσκαρη (Μουσά 2012) και ιδρυτικού μέλους της καλλιτεχνικής ομάδας «Αρμός», όπως και, μεταξύ άλλων, ο Νίκος Νικολάου (Μοσχονάς 2010: 570). Σε κάθε περίπτωση, ο Κίμων Λάσκαρης φαίνεται ότι επιμελείται προσωπικά τη θεματολογία της σύνθεσης, βλ. σχετική παραπομπή στα πρακτικά του Διοικητικού Συμβουλίου του Ε.Ο.Τ. στη συνέντευξη της κ. Μουσά (Παράρτημα Ι).



Εικόνα 1. τοιχογραφία 1,60x6,50μ. Τουριστικό Περίπτερο Επιδάουρου, πηγή: *Αρχιτεκτονική*, τ. 52

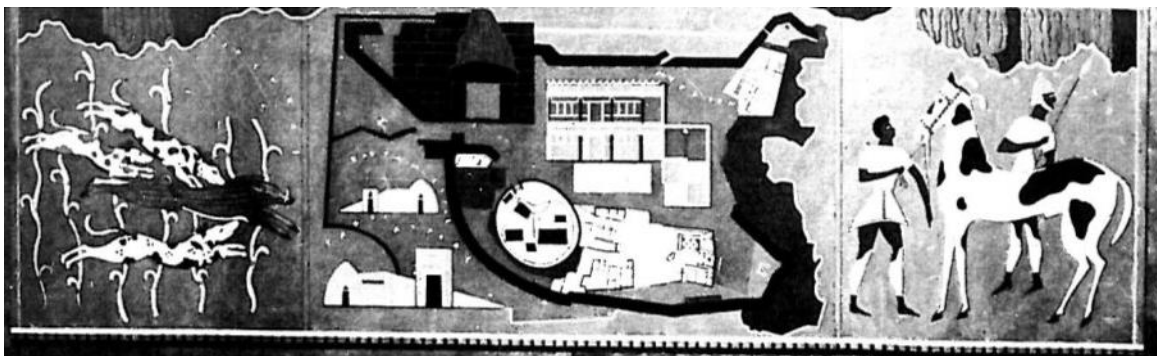
Η συγκεκριμένη εικαστική σύνθεση αποτυπώνει την αντίληψη του Κίμωνα Λάσκαρη, σύμφωνα με την οποία κάθε έργο τέχνης σε αυτή την περιοχή οφείλει να λειτουργεί ως υποστηρικτική πληροφόρηση σχετικά με την ιστορική φυσιογνωμία του τόπου και, γενικά, να είναι σύμμετρη με την αρχαιοπρεπή ελληνικότητα την οποία έρχονται να γνωρίσουν οι επισκέπτες: «Στην Επίδαυρο ένας σύγχρονος πίνακας πάνω απ' το τζάκι ή ένα αφηρημένο γλυπτό στο αίθριο, θα αποτελούσε ξενόγλωσσο, αντιτουριστικό στοιχείο σε αντιδικία με το περιεχόμενο του Μουσείου για το οποίο έγινε το περίπτερο» (Λάσκαρης 1965). Ο Λάσκαρης υποστηρίζει κατηγορηματικά ότι τα θέματα των συνθέσεων δεν θα έπρεπε να είναι οποιουδήποτε ζωγραφικού θέματος και τεχνοτροπίας, ούτε να ανταγωνίζονται τα εκθέματα των παρακείμενων αρχαιολογικών μουσείων, αλλά να συνδέονται με την αποστολή των Τουριστικών Περιπτέρων και την ιστορική ταυτότητα των αντίστοιχων περιοχών. Ο ίδιος προτείνει στο περιοδικό *Αρχιτεκτονική* (Λάσκαρης 1965: 65):

...ας καταλάβουμε ότι οι ξένοι έρχονται προσκυνητές από τα πέρατα του κόσμου στην Ελλάδα για να ονειροπολήσουν και να σπουδάσουν τα πανάρχαια αυτά μνημεία. Αγανακτούν όμως και μας οικτίζουν για την πνευματική, για την Τουριστική νοθεία που γίνεται, όταν τόσο κοντά στις αρχαιότητες αντικρίζουν κτίρια διακοσμημένα με αντίγραφα, ζωγραφικά και γλυπτικά, αποφάγια της δικής τους ξένης με το περιβάλλον τέχνης.

4.2. Νίκος Νικολάου (1909-1986)

Λίγα χρόνια πριν από την κατασκευή των δύο Τουριστικών Περιπτέρων του Ε.Ο.Τ. στην Επίδαυρο και τις Μυκήνες, το 1947, ο ζωγράφος Νίκος Νικολάου, με πρόσκληση από τον αρχαιολόγο Γιάννη Παπαδημητρίου, είχε ανακοινώσει στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο τα συμπεράσματά του από τη μελέτη της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Στο ακροατήριο βρίσκεται ο αρχαιολόγος Χρήστος Καρούζος ο οποίος παραχωρεί την άδεια στον Νικολάου να μελετά τα εκθέματα του μουσείου. Από την επόμενη χρονιά ο Νικολάου, έχοντας μελετήσει την τέχνη των πορτρέτων Φαγιούμ, επιδίδεται σε διεξοδική μελέτη της τέχνης της τοιχογραφίας, αρχαίας και βυζαντινής, φιλοτεχνεί την τοιχογραφία της αίθουσας τελετών του Παντείου Πανεπιστημίου (1949) και πραγματεύεται την τεχνική της νωπογραφίας. Στα έργα που παρουσιάζει στην πρώτη ατομική του έκθεση το 1948-1951 (αίθουσα τέχνης «Ρόμβος») είναι εμφανείς οι επιρροές από την τέχνη της Πομπηίας, καθώς και την αρχαία ελληνική αγγειογραφία και γλυπτική (Φιολάκης 2017). Το 1951 ο Νίκος Νικολάου αναλαμβάνει να φιλοτεχνήσει φορητή τοιχογραφία για την αίθουσα τελετών της λέσχης «Θεοτοκόπουλος» στο Ηράκλειο Κρήτης, μετά από πρόταση του Κίμωνα Λάσκαρη (Φιολάκης 2017).

Τοιχογραφία στο Τουριστικό Περίπτερο Μυκηνών. Την ίδια χρονιά (1951) που ο Νίκος Νικολάου φιλοτεχνεί την τοιχογραφία στο Ηράκλειο, ο Ε.Ο.Τ. τού αναθέτει το έργο για το Τουριστικό Περίπτερο των Μυκηνών (εικόνες 2, 3), βάσει των προδιαγραφών του Κίμωνα Λάσκαρη που αναφέρονται στην αρχή της προκειμένης ενότητας.



Εικόνα 2. Νίκου Νικολάου, τρίπτυχη τοιχογραφία 1,60x5,20 μ., Τουριστικό Περίπτερο Μυκηνών, πηγή: *Αρχιτεκτονική*, τ. 52

Η σύνθεση ήταν έγχρωμη (εικόνα 3) και σήμερα είναι αφανής. Φωτογραφία ολόκληρης της τοιχογραφίας, εκτός από το περιοδικό *Αρχιτεκτονική*, δημοσιεύεται στο

Ημερολόγιο της Εθνικής Τραπέζης Ελλάδος και Αθηνών του 1954, το οποίο εκδόθηκε με επιμέλεια του Νίκου Νικολάου (Φιολάκης 2017). Το συγκεκριμένο ημερολόγιο είναι θεματικό, σύμφωνα με τον τίτλο του «Αρχαιολογικοί και τουριστικοί τόποι», και περιέχει φωτογραφίες από ευρύτερα γνωστούς αρχαιολογικούς τόπους όπως οι Δελφοί και οι Μυκήνες. Στο μέσον της τοιχογραφίας αναπαρίσταται το Μυκηναϊκό ανάκτορο. Το τμήμα αριστερά στη συγκεκριμένη τοιχογραφία αναφέρεται στα σχέδια των τοιχογραφιών του μυκηναϊκού ανακτόρου που αναπαριστούν σκηνές κυνηγιού (Μυλωνάς 1983), ενώ το τμήμα δεξιά απεικονίζει στρατιώτη, ίππο και ιπποκόμο. Τα θέματα, η διάταξη των εικόνων και η όλη σύλληψη της τοιχογραφίας ακολουθεί το παράδειγμα των ζωγραφικών συνθέσεων των Μυκηναϊκών νωπογραφιών με την παρατακτική διάταξη των εικόνων (Hood 1987).



Εικόνα 3. Νίκου Νικολάου, κεντρικό τμήμα τοιχογραφίας στο Τουριστικό Περίπτερο Μυκηνών, πηγή: *Αρχιτεκτονική*, τ. 52

Το μεσαίο τμήμα της τρίπτυχης σύνθεσης (εικόνα 3) αναφέρεται στον αρχαιολογικό χώρο των Μυκηνών και περιέχει σχηματική αναπαράσταση της πρόσοψης των θολωτών τάφων, της πύλης των λεόντων και του κτηρίου των ανακτόρων, καθώς και

τμημάτων από την κάτοψη των ταφικών περιβόλων, μαζί με παραπομπές στη γεωμορφολογία του τόπου μέσω σχεδίου και χρώματος. Πρόκειται για μία σύνθεση η οποία ανταποκρίνεται στο αίτημα του αρχιτέκτονα να υποστηρίξει την αποστολή του Τουριστικού Περιπτέρου, δηλαδή να ενημερώνει τους επισκέπτες σχετικά με τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του αρχαιολογικού χώρου των Μυκηνών.

Τοιχογραφία στο ξενοδοχείο Ξενία Σπάρτης. Στο τέλος της δεκαετίας του 1950 (1958-1959) κατασκευάζεται το ξενοδοχείο Ξενία Σπάρτης σε σχέδια του αρχιτέκτονα Χαράλαμπου Μπουγάτσου, υπό την καθοδήγηση του Άρη Κωνσταντινίδη, πάνω σε γήλοφο - θεωρείο της Σπάρτης, με θέα που περιλαμβάνει ολόκληρη την πόλη, τα δύο της βουνά και την κοιλάδα του Ευρώτα. Στον χώρο υποδοχής αυτού του ξενοδοχείου, απέναντι από την κεντρική είσοδο και πάνω από το κλιμακοστάσιο που οδηγεί στο κάτω επίπεδο τοποθετήθηκε επίτοιχη ζωγραφική σύνθεση 3,68x2,65 μ. του Νίκου Νικολάου. Η τοιχογραφία βρισκόταν στην αρχική θέση της μέχρι την πρόσφατη αποτοίχιση και αποκατάστασή της⁴⁰, μετά από μακροχρόνιο βανδαλισμό που υπέστη (πολλαπλά graffiti) στο εγκαταλελειμμένο από το 1990 κτήριο (εικόνα 4)⁴¹.

⁴⁰ Η διαδικασία αποκατάστασης βρίσκεται σε εξέλιξη, σύμφωνα με την Τεχνική Υπηρεσία του Δήμου Σπάρτης, την Εταιρεία ΛΑΚΩΝ ΑΤΕ που ανέλαβε την αποτοίχιση και αποκατάσταση και την συντηρήτρια κ. Μάρθα Αθανασιάδου (προσωπική επικοινωνία).

⁴¹ Το κτήριο λειτούργησε ως ξενοδοχείο από το 1960 έως το 1980 και έπειτα στέγασε τις διοικητικές υπηρεσίες του Γενικού Κρατικού Νοσοκομείου Σπάρτης μέχρι το 1990, οπότε εγκαταλείφθηκε για περισσότερο από 30 χρόνια. Από το 2012 αποτελεί ιδιοκτησία του Δήμου Σπάρτης. Το 2016 χαρακτηρίστηκε Μνημείο Νεότερης Αρχιτεκτονικής (ΦΕΚ 328/18-11-2016). Τον Μάιο του 2017 η δημοτική αρχή ενέταξε το έργο στο ΕΣΠΑ στην υποβολή της με αρ. πρωτ. 23481/11-8-2016 αίτησης χρηματοδότησης του έργου: «Βιοκλιματική αναβάθμιση Ξενία Σπάρτης και μετατροπή σε κέντρο πολιτιστικών, τουριστικών και διοικητικών δραστηριοτήτων», προϋπολογισμού 2.800.000 €, στο Επιχειρησιακό Πρόγραμμα «Υποδομές Μεταφορών, Περιβάλλον και Αειφόρος Ανάπτυξη», Άξονας Προτεραιότητας 14. Ακολούθησε το 2020 η υπογραφή της σύμβασης για την υλοποίηση του έργου μεταξύ δήμου Σπάρτης και αναδόχου («Π. ΜΙΧΑΛΙΤΣΗΣ - ΛΑΚΩΝ ΑΤΕ»), προκειμένου το κτήριο να αποκατασταθεί και να αξιοποιηθεί. Σύμφωνα με τη σχετική απόφαση του Επιχειρησιακού Προγράμματος, το έργο προβλέπεται να ολοκληρωθεί μέχρι την 31η Δεκεμβρίου 2023 (Βαλιώτης 2018).



Εικόνα 4. Η τοιχογραφία του Νίκου Νικολάου στο εγκαταλελειμμένο Ξενία Σπάρτης, 2009, φωτογραφία: Λία Λιάκου

Η τοιχογραφία στο Ξενία Σπάρτης είναι διαφορετικού ύφους από εκείνη στο Τουριστικό Περίπτερο Μυκηνών. Ο Νικολάου ήδη από το τέλος της δεκαετίας του 1940, από «το θαμπωτικό 1948»⁴², στρέφεται στη μελέτη της γραμμής και η τέχνη του γίνεται περισσότερο αφαιρετική. Το 1952 αρχίζει να συνδυάζει την παραστατικότητα με την αφαίρεση. Στην περίπτωση της συγκεκριμένης τοιχογραφίας, ο καλλιτέχνης φαίνεται ότι δεν είχε περιορισμούς όπως εκείνους που προδιέγραψε ο αρχιτέκτονας Κίμων Λάσκαρης για το Τουριστικό Περίπτερο Μυκηνών. Συνέθεσε ένα αφαιρετικό σχέδιο από γεωμετρικά σχήματα διαφόρων χρωμάτων με διακριτές αυτόνομες πινελιές. Πρόκειται για ένα σχέδιο που θα μπορούσε να αναφέρεται στη χωροταξία μιας πόλης, με γραμμές προοπτικής, των οποίων το «σημείο φυγής» βρίσκεται μέσα στην τοιχογραφία. Το έργο με τη γραμμική σχηματοποίηση δίνει την ιδέα της γεωμετρικής αρμονίας με την αισθητική της αναλογίας (Έκο 2004: 415-416), ίσως μάλιστα υποδηλώνει το δωρικό πνεύμα, τη λακωνικότητα και την πειθαρχία ως στοιχεία της ιστορικής ταυτότητας της Σπάρτης.

⁴² Διατύπωση του Νίκου Παΐσιου (Παΐσιος et al. 2017: 5).



Εικόνα 5. Νίκου Νικολάου *Αίγινα II*, 1958 Λάδι σε χαρτόνι, 70x100 εκ. ©Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, αρ. έργου Π.3397

Η τοιχογραφία στο ξενοδοχείο της Σπάρτης παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με έναν σχετικά μικρό πίνακα του Νικολάου από τη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης με τίτλο *Αίγινα* (εικόνα 5), δείγμα επίσης από τη σύντομη θητεία του Νίκου Νικολάου στην αφαίρεση. Η τοιχογραφία αποτελεί μοναδικό δείγμα αφηρημένου έργου μεγάλων διαστάσεων του καλλιτέχνη.

Ο πίνακας με τίτλο *Αίγινα* αξιοποιήθηκε κατά τη διάρκεια της διαδικασίας συντήρησης της τοιχογραφίας για την αποκατάσταση των χρωμάτων στα σημεία που είχαν καλυφθεί με πολλαπλές επιστρώσεις graffiti⁴³, όπως φαίνεται στις εικόνες 6 και 7, από τη διαδικασία αποτοίχισης και μεταφοράς της στο εργαστήριο αποκατάστασης και συντήρησης.

⁴³ Η πληροφορία οφείλεται στη συντηρήτρια της νωπογραφίας κ. Μάρθα Αθανασιάδου, προσωπική επικοινωνία.

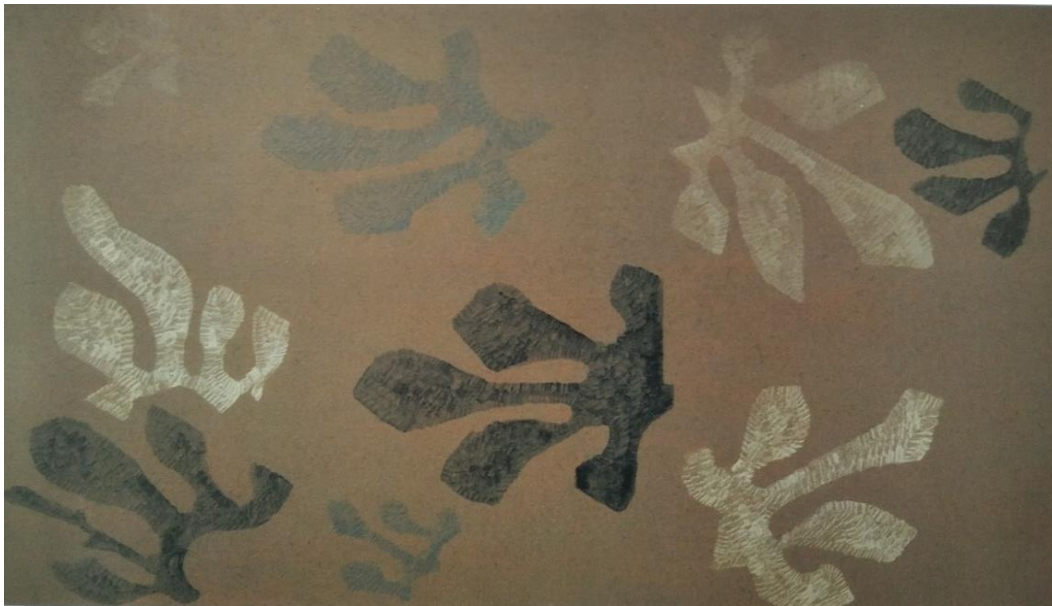


Εικόνα 6. Νίκου Νικολάου νωπογραφία στο Ξενία Σπάρτης, διαδικασία αποκατάστασης 2021, φωτογραφία: Σοφία Γαλάτα



Εικόνα 7. Διαδικασία αποτοίχισης της νωπογραφίας του Νίκου Νικολάου στο Ξενία Σπάρτης 2021, φωτογραφία: Κάριν Βελίκα

Τέσσερις συνθέσεις στο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes). Η συμμετοχή του Νίκου Νικολάου στο πρόγραμμα Ξενία συμπληρώνεται με τέσσερα (4) έργα που φιλοτεχνήθηκαν για το ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes), με προδιαγεγραμμένο μέγεθος, προκειμένου να τοποθετηθούν σε δωμάτια πελατών του ξενοδοχείου (εικόνες 8-11).



Εικόνα 8. Νίκου Νικολάου, *Σύνθεση με φύλλα συκιάς I*, 1961, λαδοτέμπερα σε νοβοπάν, 94,5 x 170 εκ., ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes), ©Μαρμαράς 2007



Εικόνα 9. Νίκου Νικολάου, *Σύνθεση με φύλλα συκιάς II*, 1961, λαδοτέμπερα σε νοβοπάν, 94,5 x 170 εκ., ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes), ©Μαρμαράς 2007



Εικόνα 10. Νίκου Νικολάου, *Σύνθεση με φύλλα συκιάς III*, 1961, λαδοτέμπερα σε νοβοπάν, 94,5 x 170 εκ., ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes), ©Μαρμαράς 2007



Εικόνα 11. Νίκου Νικολάου, *Σύνθεση με φύλλα συκιάς IV*, 1961, λαδοτέμπερα σε νοβοπάν, 94,5 x 170 εκ., ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes), ©Μαρμαράς 2007

Η μορφή του φύλλου της συκιάς, είχε προσελκύσει το ενδιαφέρον του Νικολάου από τις αρχές της δεκαετίας του 1950. Στα τέσσερα έργα του Ξενία Πάρνηθας, οργανώνεται σχηματοποιημένη, σε πειθαρχημένα χορευτικές συνθέσεις. Σε αυτή τη μορφή, που προέρχεται από ένα γνώριμο δέντρο της ελληνικής χλωρίδας, έντονο,

ανθεκτικό και χυμώδες, ο Νικολάου βρήκε την άγρια δύναμη και την αλήθεια ανάπτυξης της φύσης (Μεντζαφού-Πολύζου 1991). Τα γήινα χρώματα του φόντου συγκρατούν τα φύλλα-σύμβολα και εναρμονίζονται με το βαθυπράσινο, το κεραμιδί και το λευκό τους. Μετά από τη σύντομη εξερεύνηση των γεωμετρικών σχημάτων στην οποία ο Νικολάου δοκιμάζει την ευθεία ως αρχική καταγωγή της γραμμής, όπως φαίνεται στην τοιχογραφία του Ξενία Σπάρτης και το συναφές έργο σε χαρτόνι (εικόνες 4, 5), ο καλλιτέχνης επανέρχεται στη λειτουργία της γραμμής σαν ελάσματος «που λυγάει», δίνοντας αντιπροσωπευτικό δείγμα από την «περιπέτεια της γραμμής» στην τέχνη του (Καψάλης 2017).

4.3. Έλλη Βοΐλα (1908-1989)

Η Έλλη Βοΐλα, ζωγράφος και ψηφιδογράφος, είναι γνωστή για τις ψηφιδωτές συνθέσεις «Αθηνά» στο Πάντειο Πανεπιστήμιο (1954) και «Ευαγγελισμός» στην πρόσοψη του καθεδρικού ναού Αθηνών (1957), καθώς και για την ψηφιδωτή παράσταση του Αθανασίου Διάκου στην μαρμάρινη αναθηματική πλάκα (5 x 9 μ.) κοντά στην γέφυρα της Αλαμάνας (1963) (Ραυτοπούλου-Ανδρεάδη 1962).

Σε αυτό το στάδιο της καλλιτεχνικής εξέλιξής της, το 1958, η Έλλη Βοΐλα φιλοτεχνεί την ψηφιδωτή εικόνα με τίτλο «Υδροχόος» για το υδροθεραπευτήριο στην Υπάτη (εικόνα 12)⁴⁴. Το ψηφιδωτό βρίσκεται στον εσωτερικό χώρο του υδροθεραπευτηρίου⁴⁵.

⁴⁴ Η αρχιτεκτονική μελέτη του υδροθεραπευτηρίου είχε ανατεθεί το 1957 στον αρχιτέκτονα Κίμωνα Λάσκαρη, σύζυγο της Έλλης Βοΐλα (Μουσαΐ 2012: 258).

⁴⁵ Προσωπική επικοινωνία με την κ. Ελένη Αλεξάκη στο Υδροθεραπευτήριο Υπάτης.



Εικόνα 12. Έλλησ Βοΐλα *Υδροχόος*, ψηφιδωτό στο Υδροθεραπευτήριο Ε.Ο.Τ. Υπάτη ©loutraypatis

Σε αυτό το κοσμικό ψηφιδωτό έργο, η Έλλη Βοΐλα αναφέρεται στο υγρό στοιχείο που χαρακτηρίζει τη λειτουργία του κτηρίου της Υπάτης, με την αρχετυπική έννοια του υδροχόου από την ελληνική μυθολογία, απεικονισμένου με τα φτερά των αγγελικών μορφών της εκκλησιαστικής εικονογραφίας. Η σύνθεση χαρακτηρίζεται από τη γεωμετρική καθαρότητα των μορφών, τη λιτότητα των χρωμάτων και γενικά την εκκοσμίκευση της βυζαντινής εικονογραφίας των ψηφιδωτών. Πρόκειται για μοντέρνο έργο μιας τεχνικής με καταγωγή από τον 4^ο π.Χ. αιώνα (π.χ. ναός του Διός στην Ολυμπία, αρχαία Πέλλα) που αναπτύσσεται με μνημειακό χαρακτήρα στα μεγάλα κέντρα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας με αποκορύφωμα τον 10^ο και 11^ο μ.Χ. αιώνα και επιβιώνει στην ανώνυμη αρχιτεκτονική π.χ. βοτσαλωτές αυλές (Λουκιανός 2011). Έτσι, πρόκειται για έργο που γίνεται δείκτης διαχρονίας της ελληνικής τέχνης.

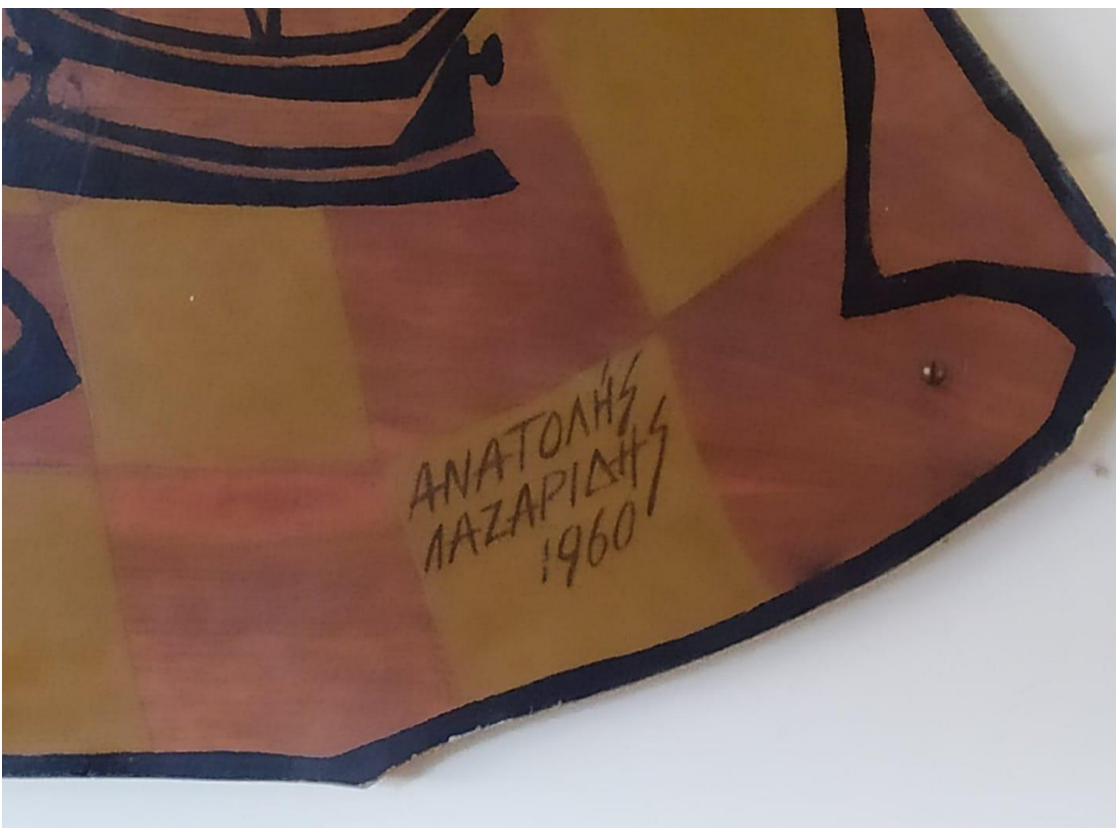
4.4. Ανατολής (Αποστόλης) Λαζαρίδης (1916-1989)

Ζωγράφος, χαράκτης, γλύπτης και κριτικός τέχνης, ο Ανατολής Λαζαρίδης συμμετέχει με ένα γνωστό έργο στο πρόγραμμα Ξενία, το οποίο βρίσκεται στην αρχική θέση του, στο εστιατόριο του πρώην Ξενία Καρπενησίου (εικόνες 13, 14)⁴⁶. Ο Λαζαρίδης δεν είναι ευρύτερα γνωστός καλλιτέχνης, παρά το αξιόλογο έργο του με γλυπτά και ζωγραφικά έργα στην Αίγυπτο και στην Ελλάδα (Εμίρης 2000, Νικηταρίδης 2021). Με τα δεδομένα που παρέχουν οι διατιθέμενες εικόνες, επιβεβαιώνεται η τάση του Λαζαρίδη να πειραματίζεται με διάφορα καλλιτεχνικά κινήματα, όπως ο εξπρεσιονισμός και η αφαίρεση, ενώ διατηρεί το ενδιαφέρον του για την ανθρώπινη μορφή.



Εικόνα 13. Ανατολή Λαζαρίδη, εικαστική σύνθεση, Ξενία Καρπενησίου, πηγή: Αρχιτεκτονική τ. 12

⁴⁶ Το κτήριο λειτουργεί από ιδιώτη ως ξενοδοχείο με την ονομασία «Λευκόν Όρος» (Mont Blanc). Η πληροφορία για την ονομασία, τη σημερινή θέση του έργου καθώς και η εικόνα 14 οφείλονται στην κ. Σοφία Φλέγγα, προσωπική επικοινωνία.



Εικόνα 14. Ανατολή Λαζαρίδη, εικαστική σύνθεση, υπογραφή, Ξενία Καρπενησίου
φωτογραφία: Σοφία Φλέγγα

4.5. Αλέκος Φασιανός (1935-2022)

Στην αρχή της επαγγελματικής σταδιοδρομίας του, ο Αλέκος Φασιανός φιλοτεχνεί δύο τοιχογραφίες για το ξενοδοχείο Ξενία Σάμου με ελάχιστα πλακάτα (ενιαία) χρώματα και γεωμετρικές φόρμες (εικόνες 16, 17).

Το πρώτο σύγχρονο τουριστικό κατάλυμα στη Σάμο, το ξενοδοχείο Ξενία Σάμου, κατασκευάστηκε το 1958 σε σχέδια του Κώστα Σταμάτη στην πρωτεύουσα και κύριο λιμένα του νησιού (Βαθύ), επί του παράλιου δρόμου του, στα ερείπια νεοκλασικού κτιρίου που στέγαζε το κτήριο του ηγεμόνα της Σάμου (1875-1912) και έπειτα τις υπηρεσίες της τοπικής αυτοδιοίκησης (Νομαρχία)⁴⁷. Η συγκεκριμένη θέση θα μπορούσε να σηματοδοτεί την αλλαγή κατεύθυνσης της τοπικής, κυρίως αγροτικής, κοινωνίας προς την οικονομία τριτογενούς τομέα και την εξωστρέφεια (Σταμάτης 1962).

Η τοιχογραφία *Ναυτάκια*. Το μοντέρνο κτήριο κοσμήθηκε με αναλόγως μοντέρνα τοιχογραφία του Αλέκου Φασιανού, του νεότερου καλλιτέχνη από όσους φιλοτέχνησαν έργα για το πρόγραμμα Ξενία. Σύμφωνα με τη διατύπωση του αρχιτέκτονα Κώστα Σταμάτη (Βονάτσου 2011):

Δεν υπήρξε κανένας περιορισμός για να εναρμονιστούμε με την τοπική αρχιτεκτονική. Μας δόθηκε το ελεύθερο να χρησιμοποιήσουμε τη φαντασία μας και να δημιουργήσουμε. Όταν κατασκεύαζα το Ξενία της Σάμου ήθελα να έχει και τοιχογραφίες. Γι' αυτό συνεργάστηκα με έναν νεαρό απόφοιτο της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών που έδειχνε να έχει μεγάλο ταλέντο. Κι εκείνος έφτιαξε τα “Ναυτάκια” που κοσμούσαν τον κεντρικό χώρο του ξενοδοχείου». Ο νεαρός αυτός ήταν ο Αλέκος Φασιανός.

Το ξενοδοχείο σταμάτησε να λειτουργεί το 1991 και εγκαταλείφθηκε. Το κέλυφος του κτιρίου και η τοιχογραφία του Αλέκου Φασιανού χαρακτηρίστηκαν διατηρητέα μνημεία το 2012, ενώ τον ίδιο χρόνο το κτήριο παραχωρήθηκε στον δήμο Σάμου⁴⁸. Ο μουσαμάς που κάλυψε την πρόσοψη του Ξενία Σάμου κατά τη διάρκεια των εργασιών

⁴⁷ Η «Ηγεμονία της Σάμου» ήταν το αυτόνομο κράτος, φόρου υποτελής στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, το οποίο δημιουργήθηκε το 1832 με το Πρωτόκολλο του Λονδίνου. Ο Ηγεμόνας της Σάμου, ελληνόφωνος και χριστιανός, διοριζόταν από τον σουλτάνο. Το 1912, μετά από εξέγερση με επικεφαλής τον Θεμιστοκλή Σοφούλη, καταργείται το καθεστώς της ηγεμονίας και κηρύσσεται η ενσωμάτωση της Σάμου στο ελληνικό κράτος (Βακιρτζής 2005).

⁴⁸ Νόμος 4067/2012, ΦΕΚ Α-79/9-4-2012, άρθρο 45.

αποκατάστασης και ανάπλασης περιέλαβε εικόνες από την τοιχογραφία του Αλέκου Φασιανού (κάτω αριστερά και δεξιά φιγούρες και χρώματα, κάτω και πάνω χρώματα) ως



Εικόνα 15. Η πρόσοψη του ξενοδοχείου Ξενία Σάμου με τον μουσαμά των εργασιών συντήρησης, 2016 ©samiakonvima.gr

στοιχείο ταυτότητας του κτηρίου, μεταξύ των άλλων πληροφοριών (εικόνα 6)⁴⁹.

Ο Αλέκος Φασιανός είναι πολύ νέος και στην αρχή της καριέρας του, όταν του ανατίθεται η φιλοτέχνηση τοιχογραφίας στο ξενοδοχείο (εικόνα 16). Η τοιχογραφία αυτή είναι αποτέλεσμα της επιλογής του Άρη Κωνσταντινίδη όχι μόνο ως προς τον καλλιτέχνη, αλλά και ως προς τα χαρακτηριστικά του εικαστικού έργου που ο ίδιος ο αρχιτέκτονας θεωρούσε κατάλληλα για το συγκεκριμένο ξενοδοχείο του προγράμματος Ξενία (Φασιανός 2002: 34):

Εκείνη την εποχή με την υποστήριξη της Βακαλό άρχισα να ακούγομαι. Μετά γνώρισα και τον αρχιτέκτονα τον Κωνσταντινίδη. Τον καταπληκτικό αρχιτέκτονα, ο οποίος με βοήθησε κι αυτός και με πήρε στη Σάμο, που κάναν το ξενοδοχείο το Ξενία και έκανα μια τοιχογραφία εκεί – το οποίο υπάρχει ακόμα και είναι εγκαταλελειμμένο. Πήγα ταξίδι όλη τη νύχτα, ζωγράφισα, αλλά μετά δεν του άρεσε, ήθελε να είναι αρχιτεκτονικό, δηλαδή με ευθείες, οριζόντιες και κάθετες.

Και φώναζε, μου έβαζε τις φωνές και ξαναπήγα και το έκανα πάλι. Το οποίο είναι πολύ ωραίο, κάτι ναυτάκια και караβάκια.

⁴⁹ Ο εικονιζόμενος μουσαμάς τοποθετήθηκε στην πρόσοψη του «Ξενία» Σάμου το 2016, οπότε άρχισαν οι εργασίες συντήρησης και ανάπλασης του κτηρίου (Στεφανάκης 2016) έχει πλέον αφαιρεθεί, επειδή οι εργασίες έχουν προχωρήσει και αναμένεται η ολοκλήρωσή τους στο τέλος του 2023.



Εικόνα 16. Αλέκου Φασιανού *Ναυτάκια*, ξενοδοχείο Ξενία Σάμου, ©Αρχείο Κώστα Σταμάτη

Η τοιχογραφία υποδέχεται τους επισκέπτες με τη θέση της, στον μεγάλο χώρο υποδοχής ακριβώς απέναντι από την κεντρική είσοδο και σημασιοδοτεί τον χώρο με το θέμα. Πραγματώνει την ανταπόκριση του Αλέκου Φασιανού στην ανάθεση από τον αρχιτέκτονα Κώστα Σταμάτη να ζωγραφίσει «την τοιχογραφία αυτή, με καραβάκια, ναύτες, τρίαινες και ψάρια, αγαθή όψι του τουρισμού, σαν σύμβολα της Ελλάδας αυτή την εποχή», αναγνωρίζοντας την προσπάθεια των πρωτεργατών του προγράμματος Ξενία, οι οποίοι «με ενθουσιασμό εκείνη την εποχή προσπάθησαν να δώσουν μια νέα μορφή άδολη κι ευγενική μπροστά στη νέα ζωή της τουριστικής Ελλάδας που άρχισε να γεννιέται το 1960» (Φασιανός 2002).

Η «αγαθή όψι του τουρισμού» εκφράζεται με την παιδικότητα και την ευαισθησία του σχεδίου στην τοιχογραφία της Σάμου. Το καραβάκι, οι ναύτες, οι τρίαινες και τα ψάρια, η φιγούρα κοριτσιού και τα ελικόπτερα, καθόλου φολκλορικά, όλα επίπεδα, σχηματοποιημένα και γεωμετρικά, μονόχρωμα τα ίδια διατάσσονται σε οριζόντιους και

κάθετους άξονες σε μονόχρωμο φόντο. Η διάταξή τους σε συνδυασμό με τους άξονες συνθέτει ένα σύνολο που παραπέμπει σε χορογραφία με στιγμιότυπα θαλασσινης ζωής. Οι τρίαίνες με την αναφορά στο σχήμα πιρουνιού, που «καμακώνουν» με τις τρεις απολήξεις τους ισάριθμα ψάρια, συνδέουν το μυθολογικό σύμβολο με την πραγματική ζωή. Οι ναύτες είναι έξω από το καράβι και πετάνε σαν «άγγελοι της θάλασσας» (Φασιανός 2005: 108), σε ποιητική διάσταση.

Ήδη με αυτό το πρώιμο έργο, ο Αλέκος Φασιανός δίνει δείγμα της ανανεωτικής συμβολής του στη μεταπολεμική αναπαραστατική ζωγραφική (Στεφανίδης 2001: 275). Η ανανέωση της ελληνικής ταυτότητας βρίσκεται στα συνειδητά ενδιαφέροντα του καλλιτέχνη και την αντιλαμβάνεται όχι σαν μίμηση ή αντιγραφή του παρελθόντος, την οποία θεωρεί επικίνδυνη, επειδή περιορίζει τη σκέψη, αλλά ως διαδικασία μάθησης (Φασιανός 2010). Γνώρισμα της συμβολής του στην ελληνική ζωγραφική είναι η αδρότητα του σχεδίου του, την οποία αντιλαμβάνεται να «βγαίνει μέσα από την ελληνική φυλή» (Φασιανός 2005: 102), καθώς και η σημασία του χρώματος. Στο μονόχρωμο φόντο της τοιχογραφίας στο Ξενία Σάμου η θάλασσα είναι συγχρόνως και ουρανός, όπως συμβαίνει με τα πραγματικά χρώματά τους στη θέα του ελληνικού ορίζοντα που γίνονται ένα. (Φασιανός 2005: 87-88):

...η ελληνικότητα είναι αυτή ακριβώς, όταν ζεις σ' έναν χώρο, στον ίδιο χώρο, όταν πλένεσαι με τα ίδια νερά που πλένονταν και οι παλιοί, στις ίδιες θάλασσες, βλέπεις τα ίδια βουναλάκια, βλέπεις με τον ίδιο τρόπο να βγαίνει ο ήλιος στον Κάβο-Ντόρο (το 'χαν δει οι Βενετοί και τον είχαν πει «ο χρυσός κάβος»). Έχω δει το πρωί να ανατέλλει ο ήλιος, με το καράβι καθώς έρχομαι από την Κέα, είναι πορτοκαλής, ροζ και χρυσίζει και βγαίνει ακριβώς μέσα από το βυθό της θάλασσας.

Η μικρότερη τοιχογραφία στο Ξενία Σάμου. Ο Αλέκος Φασιανός φιλοτέχνησε και μία μικρότερη τοιχογραφία στο ξενοδοχείο Ξενία Σάμου, η οποία βρίσκεται πάνω από πόρτα σε χώρο δίπλα σε αυτόν της υποδοχής με τη μεγάλη τοιχογραφία (εικόνα 17).



Εικόνα 17. Αλέκου Φασιανού μικρή τοιχογραφία, Ξενία Σάμου ©mpalos.blogspot.com

Η μικρή τοιχογραφία είναι θεματικά συγγενής με τη μεγάλη, αποτελώντας ενότητα με αυτήν. Επαναλαμβάνεται το μοτίβο της φιγούρας του ναύτη το οποίο αναφέρεται στην κίνηση των μορφών της μεγάλης τοιχογραφίας, με το ένα χέρι κάθε ναύτη τεντωμένο και το άλλο προς τα πάνω κατακόρυφο, αλλά περισσότερο σχηματοποιημένο, χωρίς τρίαίνες και με ουρά αντί για πόδια. Οι φιγούρες, στο χρώμα της ώχρας, παραπέμπουν σε υβρίδια που μετέχουν σε ναύτη και σε γοργόνα και διατάσσονται γεωμετρικά σε οριζόντιους και κάθετους άξονες, όπως οι μορφές της μεγάλης τοιχογραφίας (*Ναυτάκια*). Αναλόγως διατάσσονται τα συνολικά τρία ψάρια, που εδώ είναι ελεύθερα, σε αντίθεση με εκείνα της μεγάλης τοιχογραφίας. Η συγκεκριμένη σύνθεση δεν έχει καράβι και ελικόπτερα, αλλά αναφορά στη χλωρίδα με δύο σχηματοποιημένα σχέδια δέντρων ή φυτών. Από τα τέσσερα ενιαία χρώματα της σύνθεσης, το μπλε των ψαριών θα μπορούσε να αποδίδει το νερό, η ώχρα το σώμα, το κοκκινωπό το φως του ήλιου «που δεν ξέρεις αν είναι από χαράματα ή από ηλιοβασίλεμα» (Ελύτης 1974: 457), το κίτρινο τον ίδιο τον ήλιο. Πρόκειται για «χρωματικές αξίες» «που του υποβάλλανε την ανάγκη να σχεδιάζει μακριά και έξω από τις διαστάσεις του φυσικού» (Ελύτης 1974: 457).

4.6. Γιάννης Μόραλης (1916-2009)

Οι αρχιτεκτονικές συνθέσεις του Γιάννη Μόραλη αποτελούν ολόκληρη κατηγορία στο σύνολο του έργου του (Μ. Τσιγκάκου 2011). Πρόκειται για έργα ζωγραφικά και γλυπτικά, σε κτήρια δημοσίου χώρου, ιδιωτικά και δημόσια, καθώς και σε κατοικίες. Η πρώτη σύνθεση του καλλιτέχνη για κοινή θέα είναι το μνημειακών διαστάσεων ανάγλυφο στο Ξενοδοχείο Χίλτον στην καμπί της δεκαετίας του 1960 (1959-1962), η οποία αποφέρει πλήθος συμπράξεων μεταξύ αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών.

Η Σύνθεση στο Ξενία Φλώρινας. Το ξενοδοχείο Ξενία στη Φλώρινα κτίζεται κοντά στον αρχαιολογικό χώρο της ελληνιστικής πόλης της Φλώρινας μεταξύ των ετών 1960 και 1962, σε σχέδια του Γιώργου Νικολετόπουλου⁵⁰. Ο Γιάννης Μόραλης φιλοτέχνησε πίνακα ζωγραφικής (ακρυλικό σε νοβοπάν, εικόνες 18, 19) για τον χώρο εστίασης του ξενοδοχείου (Τσιγκάκου 2011: 53)⁵¹.



Εικόνα 18. Γιάννη Μόραλη *Σύνθεση*, ξενοδοχείο Ξενία Φλώρινας ©Τσιγκάκου 2011

Η μεγάλη επιμήκης *Σύνθεση* (1,00 x 3,66μ.) περιλαμβάνει αναφορές σε αρχαία ελληνικά αρχιτεκτονικά θραύσματα, ίσως λόγω της γειτονικής ελληνιστικής πόλης ή και των αρχαιοτήτων που βρέθηκαν κατά τις εργασίες κατασκευής του ξενοδοχείου (Βοσκοπούλου 2012), υποδηλώνοντας συγχρόνως χρώματα και σχήματα του ελληνικού τοπίου. Παρά την ποικιλία των σχημάτων, η απλότητα των μορφών, η σαφήνεια των

⁵⁰ Το 1975 το «Ξενία» Φλώρινας αγοράστηκε από τους αδελφούς Τόττη και συνέχισε να λειτουργεί ως ξενοδοχείο μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1990. Το έργο του Γιάννη Μόραλη, σύμφωνα με δική του σημείωση, φιλοτεχνήθηκε στο εργαστήριο της Ναταλίας Μελά, συζύγου του Άρη Κωνσταντινίδη (Ξύδης 1963).

⁵¹ Ο πίνακας πουλήθηκε σε διαδικτυακή δημοπρασία στις 28 Μαΐου 2020 στο ποσόν των τριακοσίων πενήντα χιλιάδων (350.000) ευρώ (Βασιλειάδου 2020).

περιγραμμάτων και η πειθαρχημένη διάταξή τους σε επί μέρους ενότητες που ορίζονται και από το χρώμα, το αρμολογημένο κάδρο, δημιουργούν ένα ισορροπημένο σύνολο με τη στερεότητα του αρχιτεκτονήματος. Τα περιγράμματα υπαινίσσονται την τρίτη διάσταση. Οι καθαρές γραμμές και τα τρυφερά γαιώδη «χρώματα του Πολύγνωτου» αναπαριστούν έναν ευαίσθητο ποιητικό κόσμο, ρυθμικό, χωρίς βάθος, με φως που προβάλλει ανάμεσα από τις μορφές και τα σύνολα και συγχρόνως διαχέεται παντού, αναδεικνύοντας τα χρώματα, όπως το φυσικό φως που η γενιά του Μεσοπολέμου ταύτισε με το ηθικό φως (Δανιήλ 2003: 241-261, Μητσάκης 1998: 32), σε τοπίο που μοιάζει να αναδύεται μέσα από τη μνήμη.



Εικόνα 19. Γιάννη Μόραλη *Σύνθεση*, ξενοδοχείο Ξενία Φλώρινας, λεπτομέρεια ©Τσιγκάκου 2011

Την εποχή κατά την οποία ο Γιάννης Μόραλης φιλοτεχνεί τον πίνακα με τίτλο *Σύνθεση* διατηρεί ακόμη παραστατικό ύφος, αλλά έχει αρχίσει να στρέφεται στην αφαίρεση (Μοσχονάς 2019). Η σπουδή των γεωμετρικών σχημάτων αποτελεί για τον Γιάννη Μόραλη «ανάγκη να πιάσει τη ζωγραφική από την αρχή» να κρατήσει το ουσιαστικό (Στεφανίδης 1994). Η *Σύνθεση* στο ξενοδοχείο Ξενία είναι από τα πρώτα έργα με τα οποία ο Γιάννης Μόραλης διερευνά το πεδίο της αφαίρεσης. Σε αυτή την κατεύθυνση φαίνεται ότι λειτουργεί υποστηρικτικά το περιβάλλον του μοντέρνου κτηρίου, όπως και στην περίπτωση της ανάγλυφης σύνθεσης του Γιάννη Μόραλη στον εξωτερικό τοίχο του

ξενοδοχείου «Χίλτον». Πάντως η συνθήκη της ανάθεσης έργου για συγκεκριμένο χώρο δεν ήταν καθόλου περιοριστική για τον Γιάννη Μόραλη. Σε σχετική ερώτηση η απάντησή του είναι: «Όταν η παραγγελία ή ο χώρος είναι δεδομένα, είναι καλύτερα, διότι αντιμετωπίζεις ένα συγκεκριμένο πρόβλημα και πρέπει να βρεις τη λύση, δηλαδή να κάνεις κάτι πρωτότυπο. Τι δηλαδή; Να θεωρήσουμε ότι ο Μιχαήλ Άγγελος περιορίστηκε στην Καπέλα Σιστίνα;» (Λυμπεροπούλου 2011).

Η *Σύνθεση* που κόσμησε το ξενοδοχείο Ξενία στη Φλώρινα οργανώνει και ισορροπεί τις φόρμες σε ένα νοητό αρχιτεκτόνημα, αποδίδοντας τη νοσταλγία του μνημειακού με μία αυστηρότητα την οποία ο Οδυσσέας Ελύτης απέδωσε στην ηπειρώτικη καταγωγή του Γιάννη Μόραλη και ο Άγγελος Δεληβοριάς στην «πειθαρχημένη οργάνωση της ελληνικής παράδοσης» (Δεληβοριάς 2001).

Η Βυθισμένη Πολιτεία στο εστιατόριο Ωκεανίς. Την ίδια χρονιά (1960) ο Γιάννης Μόραλης φιλοτέχνησε κατόπιν παραγγελίας του Ε.Ο.Τ., το έργο *Βυθισμένη Πολιτεία* (εικόνες 20, 21), ζωγραφική σύνθεση σε νοβοπάν 2,03 x 3,99, για τοίχο του εστιατορίου του κέντρου αναψυχής Ωκεανίς στην Ακτή Βουλιαγμένης⁵². Στο έργο αυτό, οι αναφορές σε κοχύλια και κοράλια συνδυάζονται με ερείπια μιας πόλης, πόρτα, αέτωμα, σε έναν ονειρικό κόσμο βυθού. Έτσι η εικαστική παράσταση ενοποιεί τον εσωτερικό χώρο με το θαλασσινό περιβάλλον του. Η ανθρώπινη παρουσία στη σύνθεση υποδηλώνεται με τις σχηματικές φιγούρες ενός ζευγαριού το οποίο είναι ενσωματωμένο σε αυτόν τον υδάτινο κόσμο με τις αστικές μνήμες, τα σώματά τους αποδίδονται συγχρόνως σαν αρχιτεκτονικά μέλη και χλωρίδα του βυθού.

⁵² Αργότερα ο Ε.Ο.Τ. ανέλαβε τη συντήρηση του έργου αποτοιχίζοντάς το από την Ωκεανίδα και στη συνέχεια το μεταβίβασε στην Εταιρεία Ακινήτων Δημοσίου (ΕΤΑΔ ΑΕ) (Ορατή 2020).



Εικόνα 20. Γιάννη Μόραλη *Βυθισμένη Πολιτεία*, εστιατόριο *Ωκεανίς*, Ακτή Βουλιαγμένης, πηγή: *Αρχιτεκτονική* τ. 42



Εικόνα 21. Γιάννη Μόραλη *Βυθισμένη Πολιτεία*, 1960, Λάδι σε νοβοπάν 203 x 333 εκ. ©Εταιρεία Ακινήτων Δημοσίου Α.Ε.

Η τοιχογραφία *Σύνθεση* στο ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes). Ακόμη μία τοιχογραφία για κτήριο του προγράμματος Ξενία φιλοτεχνεί ο Γιάννης Μόραλης με την τεχνική του καβαλέτου, δηλαδή σαν φορητό ζωγραφικό πίνακα (βιναβύλ σε νοβοπάν 1,90x3,55 μ.), την τοιχογραφία με τίτλο *Σύνθεση* για εσωτερικό τοίχο του εστιατορίου του ξενοδοχείου Mont Parnes (εικόνες 22, 23). Η κατασκευή αυτού του ξενοδοχείου στην Πάρνηθα, με σχέδια του καθηγητή και ακαδημαϊκού Παύλου Μυλωνά, ήταν αποτέλεσμα μιας προσπάθειας της κυβέρνησης Καραμανλή να εφαρμοσθεί στην Ελλάδα το πρότυπο του ορεινού τουρισμού, όπως ήταν γνωστό από το εξωτερικό (Κολώνας 2015: 72). Παρά τις διαφωνίες του Διοικητικού συμβουλίου του Ε.Ο.Τ. για την επιλογή της Πάρνηθας, τις επιφυλάξεις του αρχιτέκτονα και εκδότη του περιοδικού *Αρχιτεκτονική* Κωνσταντίνου Κιτσίκη για το κόστος κατασκευής του (Αράπογλου 2007, Βασιλειάδης 1964, Κιτσίκης 1961, Μαρμαράς 2007), και τη διαμαρτυρία του Άρη Κωνσταντινίδη και τις γενικότερες αμφισβητήσεις για την αισθητική του, το ξενοδοχείο άρχισε να λειτουργεί το 1961 (Μουσά 2012).



Εικόνα 22. Γιάννη Μόραλη *Σύνθεση*, 1961, εστιατόριο του ξενοδοχείου Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes), βιναβύλ σε νοβοπάν, 190x355 εκ., πηγή: *Αρχιτεκτονική* τ. 42

Το θέμα της *Σύνθεσης* του Γιάννη Μόραλη, η οποία βρίσκεται στο μετασκευασμένο κτήριο του πρώην ξενοδοχείου Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes) που λειτουργεί ως καζίνο (Regency Casino Mont Parnes), είναι συναφές με το ορεινό φυσικό

περιβάλλον του ξενοδοχείου και τις πολιτισμικές αναφορές του, τους μύθους για τις νύμφες του δάσους και του νερού. Όπως και στην τοιχογραφία για το εστιατόριο «Ωκεανίς» *Βυθισμένη Πολιτεία*, οι ανθρώπινες μορφές, αφαιρετικά σχηματοποιημένες, δεσπόζουν στη ζωγραφική επιφάνεια, εστιασμένες στη δική τους εσωτερική ζωή. Παρά τις αναφορές σε φυσικό τοπίο με βλάστηση, η διατύπωση του χρώματος είναι επίσης αφαιρετική, η χρωματική κλίμακα είναι περιορισμένη, με το χρώμα να υποδηλώνεται και να υποδηλώνει μόνο τα λουλούδια (Αράπογλου 2011).

Η συγκεκριμένη τοιχογραφία είναι το μοναδικό ζωγραφικό έργο που είχε προβλεφθεί για κοινόχρηστο χώρο στο ισόγειο του ξενοδοχείου. Με την πρόσφατη εμπειρία του σε έργα που εντάσσονται στην αρχιτεκτονική (ξενοδοχείο Χίλτον, εστιατόριο *Ωκεανίς*), ο Γιάννης Μόραλης μελέτησε διεξοδικά τον χώρο στον οποίο επρόκειτο να τοποθετηθεί η ζωγραφική σύνθεση, προκειμένου να επιτύχει την εναρμόνισή της με την προοπτική της αίθουσας, το φυσικό και τεχνητό φως της. Οι οπτικές γωνίες θέασης του έργου καθόρισαν τις εσωτερικές αναλογίες του (Βασιλειάδης 1964).

Αυτή η τοιχογραφία του Μόραλη, που είναι μάλλον και το μεγαλύτερο ζωγραφικό έργο του (Αράπογλου 2007), με τη χάρη και τον λυρισμό της αποκαλύπτει «έναν εράσμιο Μόραλη» (Βασιλειάδης 1964) και τον προετοιμάζει για τα ακόμη περισσότερο συναρτημένα με την αρχιτεκτονική έργα του στο εστιατόριο του προγράμματος *Ξενία Διόνυσος* Φιλοπάππου.



Εικόνα 23. Γιάννη Μόραλη, *Σύνθεση*, εστιατόριο ξενοδοχείου Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes), πηγή: Ζυγός, Φεβρ.-Μαρ. 1964

Η τοιχογραφία στο εστιατόριο του ξενοδοχείου Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes), όπως και εκείνη στο εστιατόριο *Ωκεανίς* της Βουλιαγμένης, δεν αποτυπώνει στιγμιότυπα, αλλά μορφές που ανάγονται στην ιδέα και της ορεινής ζωής και της βυθισμένης πολιτείας αντιστοίχως.

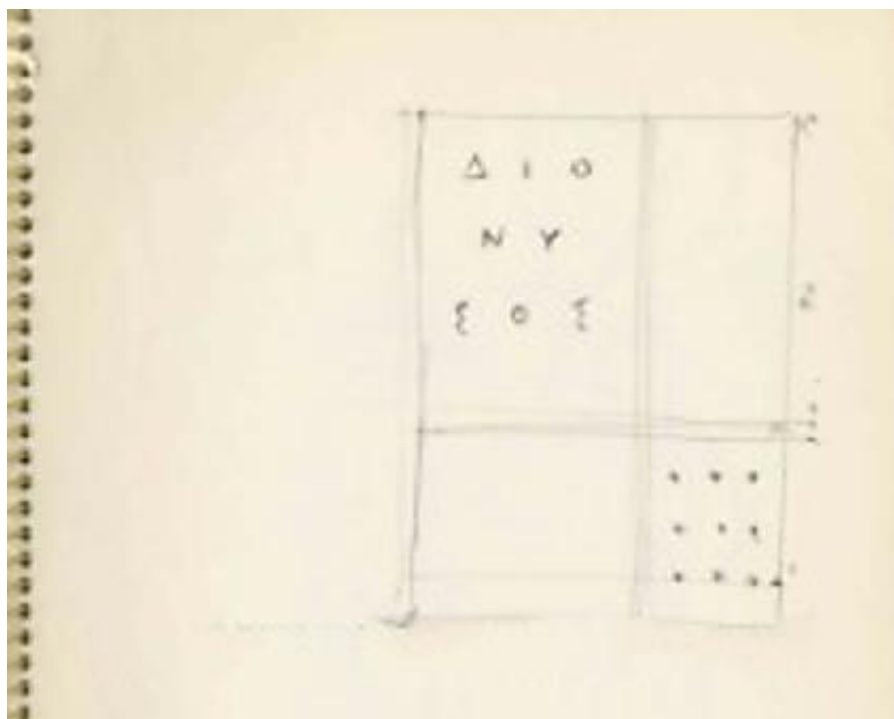
Τα έργα στο Τουριστικό Περίπτερο Διόνυσος Φιλοπάππου. Πολύμορφο είναι το έργο του Γιάννη Μόραλη για το τουριστικό περίπτερο – εστιατόριο του Ε.Ο.Τ. *Διόνυσος* στον λόφο του Φιλοπάππου απέναντι από την Ακρόπολη (εικόνα 24), που κατασκευάστηκε το 1961-1962 σε σχέδια του Προκόπη Βασιλειάδη (Φεσσά-Εμμανουήλ 2001: 265). Και για αυτό το κτήριο εκφράστηκε αρνητική κριτική για την επιλογή της θέσης του, επειδή «αναιδώς ατενίζει τον Παρθενώνα», σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα και πολεοδόμο Κώστα Μπίρη (Μπίρης 2005: 399). Σε αυτό το κτήριο, το οποίο αναπτύσσεται στην πλαγιά του λόφου σε κλιμακωτά επίπεδα, ο Γιάννης Μόραλης φιλοτεχνεί α) σύνθεση εγχάρακτη σε μάρμαρο (εικόνες 25, 26), β) σύνθεση για μάρμαρο εξωτερικού τοίχου σε μπετόν με χρήση ξυλότυπου (εικόνες 24, 26, 27), γ) σχέδιο για μαρμάρινο δάπεδο αυλής (εικόνες 28-30) και δ) εικαστικές συνθέσεις που κατασκευάστηκαν ως επένδυση τοίχου ζωγραφισμένες (εικόνες 31-35, 36-37) ή ανάγλυφες σε κεραμικές πλάκες με τη συνεργασία της κεραμίστριας Ελένης Βερναδάκη και του Δημοσθένη Κοκκινίδη (εικόνες 41-46).



Εικόνα 24. Τουριστικό περίπτερο Ε.Ο.Τ. *Διόνυσος* Φιλοπάππου ©Φεσσά-Εμμανουήλ 2001



Εικόνα 25. Γιάννη Μόραλη ανάγλυφη επιγραφή, κέντρο αναψυχής Διόνυσος
©dionysoszonars



Εικόνα 26. Γιάννη Μόραλη σκαριφήματα για εξωτερικό τοιχίο του κέντρου αναψυχής Διόνυσος, Φιλοπάππου 1961-1962 ©Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης



Εικόνα 27. Γιάννη Μόραλη το εξωτερικό τοίχιο του εστιατορίου *Διόνυσος*, πηγή: *Αρχιτεκτονική* τ. 42

Για το εξωτερικό τοίχιο (2,39x4 μ.), ο Μόραλης σχεδίασε ένα σύνολο ρυθμικής στίξης με μικρά ορθογώνια και ρομβοειδή εξέχοντα και εισέχοντα στοιχεία κατανεμημένα σε δύο αντίστοιχα ίσα υποσύνολα (εικόνες 24, 26, 27). Αυτή η ιδέα προέρχεται από τους τοίχους των Προπυλαίων στην Ακρόπολη απέναντι από το τουριστικό περίπτερο, οι οποίοι έμειναν ημιτελείς ως προς τα αγκωνάρια που εξέχουν, επειδή δεν πρόλαβαν να τα ξύσουν όσοι εργάστηκαν για το σχέδιο του Μνησικλή (Τανούλας 1991: 23). Όπως και στο ανάγλυφο του ξενοδοχείου Χίλτον, ο Μόραλης αξιοποιεί το φως που μετατοπίζει τις σκιές δίνοντας κίνηση στη σύνθεση. Ο τοίχος είναι σήμερα αφανής, πιθανόν καλυμμένος από υλικά που χρησιμοποιήθηκαν κατά την ανακαίνιση του χώρου και το σημείο στο οποίο φιλοτεχνήθηκε η σύνθεση βρίσκεται σε στεγασμένο χώρο μετά από την επέκταση του εστιατορίου.

Στο δάπεδο της αυλής, το οποίο δεν σώζεται (εικόνα 28), το τελικό σχέδιο (εικόνες 29), μετά από μελέτες (π.χ. εικόνα 30), αναπτύσσεται με απλά γεωμετρικά σχήματα από λωρίδες μαρμάρου σε λευκό και γκρίζο χρώμα σε μία λιτή, ισορροπημένη σύνθεση.



Εικόνα 28. Γιάννη Μόραλη, τμήμα του δαπέδου, αυλή, εστιατόριο Διόνυσος, πηγή: *Αρχιτεκτονική* τ. 42



Εικόνα 29. Γιάννη Μόραλη σχέδιο για το μωσαϊκό της αυλής του εστιατορίου Διόνυσος, πηγή: *Αρχιτεκτονική* τ. 42



Εικόνα 30. Γιάννη Μόραλη μελέτες για το μωσαϊκό της αυλής του εστιατορίου *Διόνυσος* Φιλοπάππου, μελάνι σε χαρτί 24,5x17,2 εκ. 1961-1962
©Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

Ο τοίχος πίσω από το μπαρ επενδύθηκε με κεραμικές πλάκες, οι οποίες συνθέτουν ένα σύνολο που συνδυάζει γεωμετρικά σχήματα με σχηματοποιημένες γυναικείες φιγούρες και αναφορές σε αρχιτεκτονικά στοιχεία πρόσοψης κτηρίου (μπαλκόνι, πόρτες, γρίλιες) σε γαιώδεις ώχρες, χρώματα τονικών διαβαθμίσεων του καφέ (εικόνες 31-35). Η συγκεκριμένη τοιχογραφία, όπως και η επένδυση του τοίχου της σκάλας (εικόνες 41-46) κατασκευάστηκε με τη συνεργασία του Δημοσθένη Κοκκινίδη και της κεραμίστριας Ελένης Βερναδάκη, για την οποία τα έργα στο Τουριστικό Περίπτερο *Διόνυσος* Φιλοπάππου ήταν η αρχή μιας ενότητας στο μεγάλο σύνολο της καλλιτεχνικής δημιουργίας της με συνθέσεις για δημόσια και ιδιωτικά κτήρια (Αλεξάκη 2016). Η τοιχογραφία που φιλοτέχνησε ο Γιάννης Μόραλης στην κεραμική επιφάνεια του εστιατορίου *Διόνυσος* είναι η πρώτη που απομακρύνεται από την τεχνική του καβαλέτου,

επειδή αναπτύσσεται όχι με στοιχεία ενός πίνακα για ανάρτηση, αλλά με αρχιτεκτονικούς όρους, ως οργανικό συστατικό του κτηρίου (Γρηγορίου 2022).



Εικόνα 31. Γιάννη Μόραλη & Ελένης Βερναδάκη τοιχογραφία σε κεραμικές πλάκες κατά την κατασκευή, εστιατόριο Διόνυσος, πηγή: *Αρχιτεκτονική* τ. 42



Εικόνα 32. Γιάννη Μόραλη & Ελένης Βερναδάκη τοιχογραφία σε κεραμικές πλάκες, εστιατόριο Διόνυσος πηγή: *Αρχιτεκτονική* τ. 42



Εικόνα 33. Γιάννη Μόραλη & Ελένης Βερναδάκη ζωγραφική σύνθεση σε κεραμική επιφάνεια ©christinamorali



Εικόνα 34. Γιάννη Μόραλη & Ελένης Βερναδάκη ζωγραφική σύνθεση σε κεραμική επιφάνεια, εστιατόριο *Διόνυσος*, φωτογραφία: Εύη Αγγελή

Η ζωγραφική σύνθεση σχεδιάστηκε για τον τοίχο πίσω από το μπαρ του «κέντρου αναψυχής», Διόνυσος, γι' αυτό φαίνεται ολόκληρη μόνο από πλάγια όψη ή για όσους βρίσκονται πίσω από το μπαρ (εικόνες 34, 35).



Εικόνα 35. Γιάννη Μόραλη & Ελένης Βερναδάκη τοιχογραφία σε κεραμικές πλάκες, εστιατόριο *Διώνυσος* φωτογραφία: Εύη Αγγελή



Εικόνα 36. Γιάννη Μόραλη & Ελένης Βερναδάκη μικρή τοιχογραφία σε κεραμικές πλάκες, εστιατόριο *Διόνυσος* φωτογραφία: Εύη Αγγελή

Μία μικρότερη ζωγραφική σύνθεση του Μόραλη επίσης σε κεραμικές πλάκες της Βερναδάκη (εικόνες 36, 37) βρίσκεται στον τοίχο που σχηματίζει ορθή γωνία με τη μεγάλη ζωγραφική σύνθεση (στην εικόνα 36 διακρίνεται δεξιά). Η σύνθεση αυτή, όσο επιτρέπει να φανεί η ξύλινη επένδυση στις άκρες της, οργανώνεται σε δύο ίσα παραλληλόγραμμα τμήματα, αριστερά και δεξιά από έναν κάθετο άξονα, με το αριστερό να αποδίδει σχηματικά μία βάση που παραπέμπει σε βωμό και πάνω του σχήματα με αναφορές σε τμήματα από σφάγια και το δεξί να αποτελεί ένα παραλληλόγραμμο σχήμα σε δύο πλαίσια

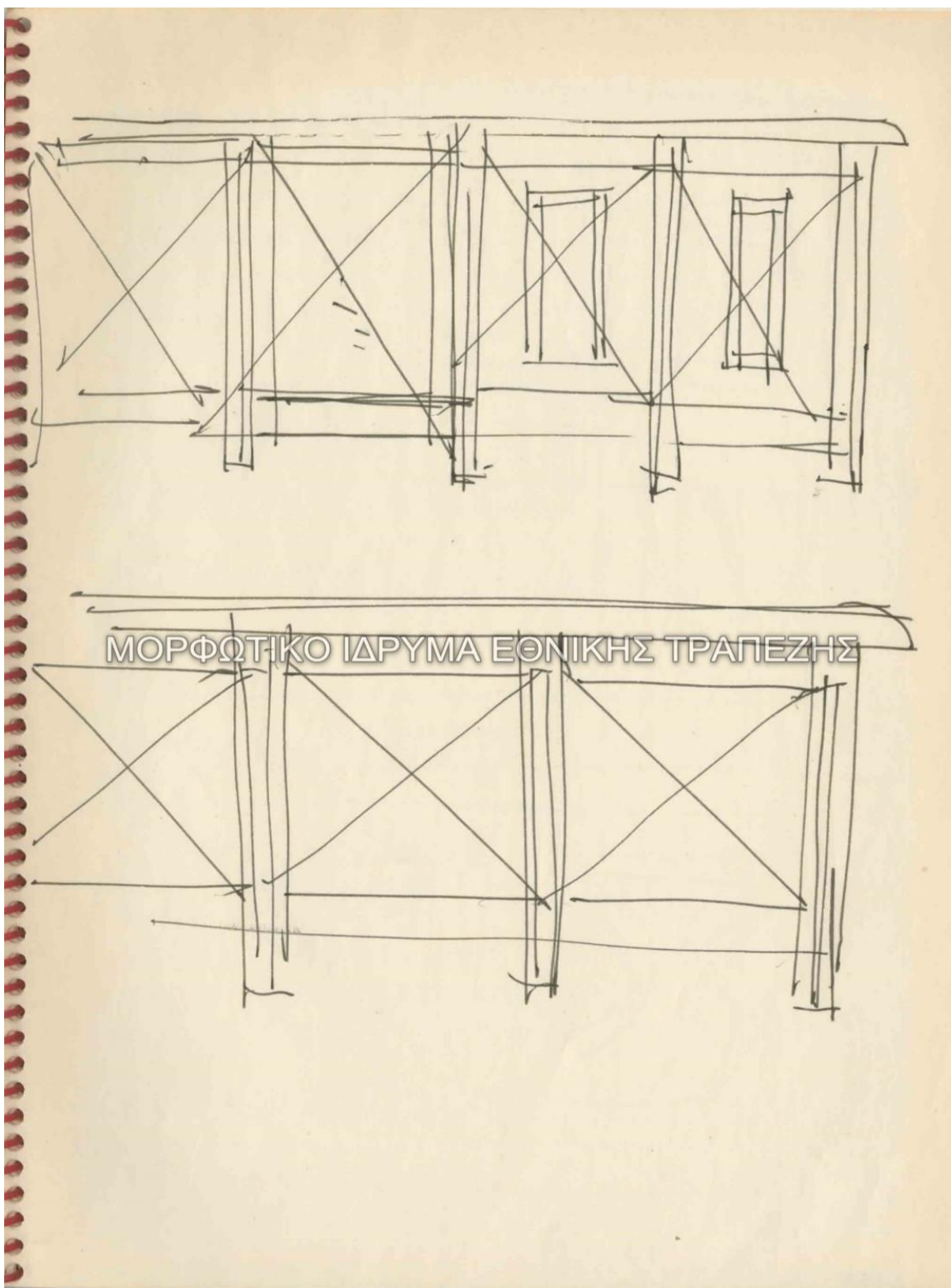
διαφορετικού πάχους που ορίζονται με ενιαία χρώματα, όπως και όλα τα χρώματα της σύνθεσης.



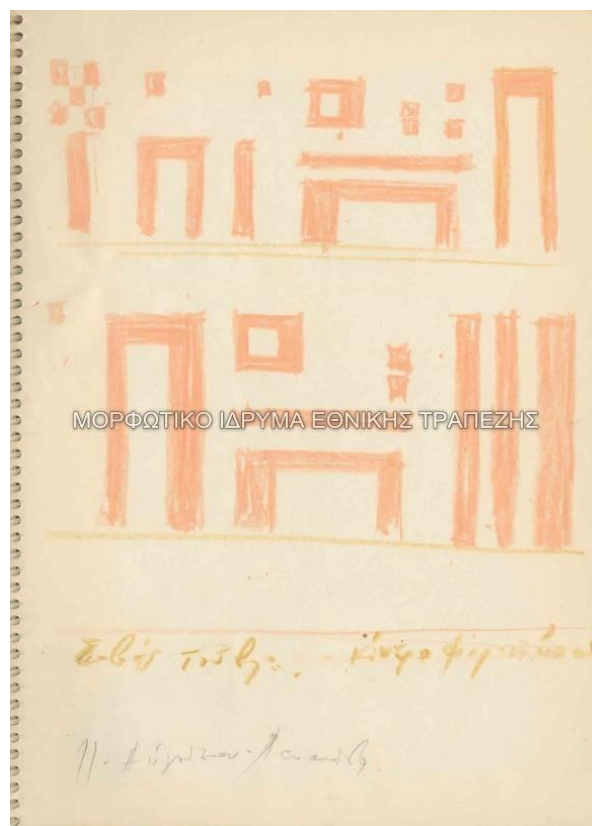
Εικόνα 37. Γιάννη Μόραλη & Ελένης Βερναδάκη μικρή τοιχογραφία σε κεραμικές πλάκες, εστιατόριο Διόνυσος φωτογραφία: Πηνελόπη Παπαϊωάννου

Ο Γιάννης Μόραλης επιμελήθηκε επίσης τον σχεδιασμό του πάγκου μπροστά από το μπαρ (εικόνα 38) και δοκίμασε διάφορες εκδοχές της ζωγραφικής σύνθεσης στις κεραμικές πλάκες πίσω από αυτόν (εικόνες 39-41), σε μία διαδικασία μελέτης, πειραματισμού και αναζήτησης ώστε να φθάσει στην τελική διαμόρφωση.

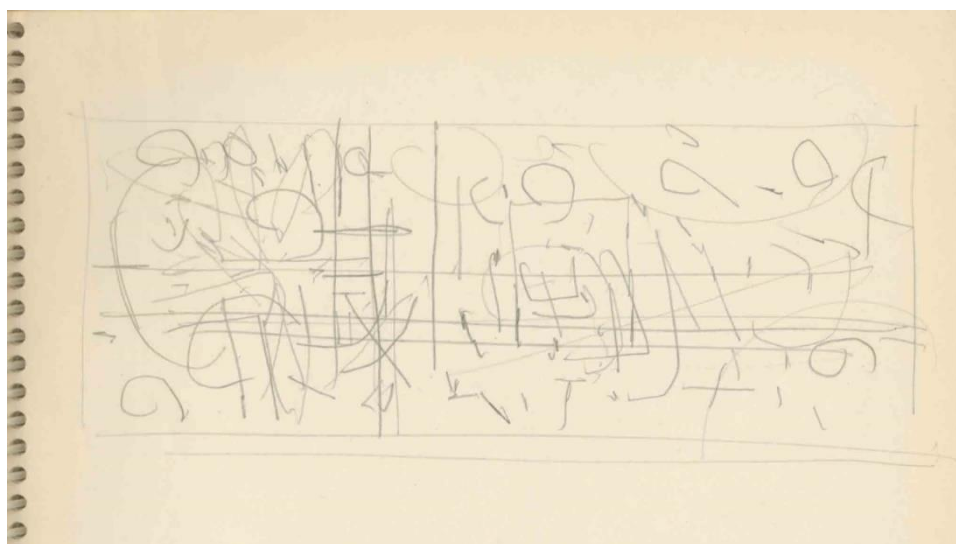
Με την Ελένη Βερναδάκη συνεργάστηκε ο Μόραλης και για την κεραμική επένδυση του τοίχου της σκάλας (εικόνες 42-46) Το σχέδιο αναπτύσσεται με σύνολο γεωμετρικών μοτίβων (κουκίδες και τετράγωνα ή παραλληλόγραμμα σχήματα) που αποτυπώθηκαν σε χειροποίητες κεραμικές πλάκες 20 x 20 εκ., σε μία καινοτόμο σύλληψη και κατασκευή η οποία δεν είναι απλώς ένθετη διακόσμηση, αλλά οργανικό στοιχείο του αρχιτεκτονήματος μετατρέποντας τον τοίχο σε παλλόμενο φόντο.



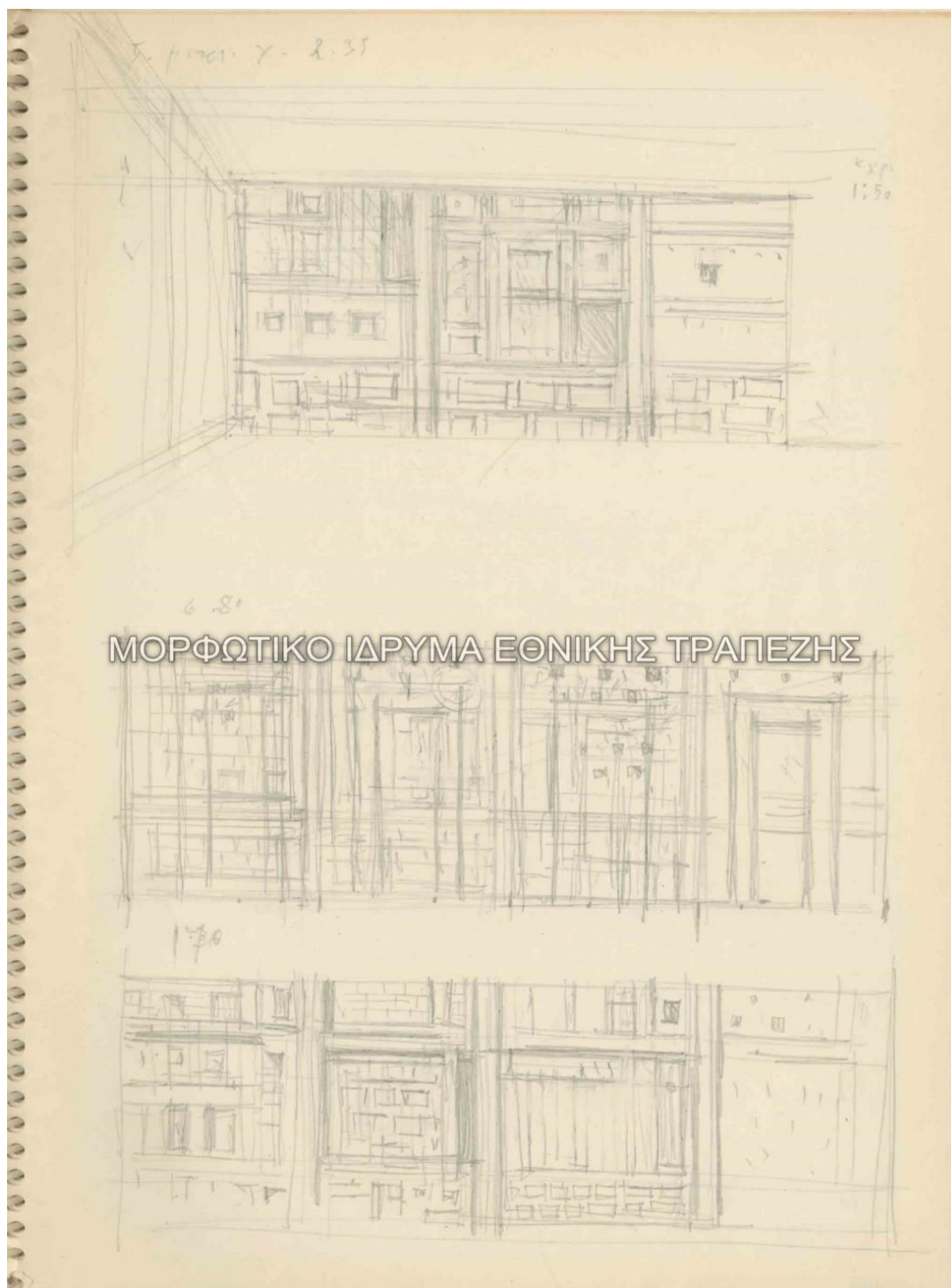
Εικόνα 38. Μελέτες για πάγκο για το κέντρο αναψυχής Διόνυσος Φιλοπάππου, μελάνι σε χαρτί 24,5 x 17,2 εκ. 1961- 1962 ©Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης



Εικόνα 39. Μελέτες για κεραμική σύνθεση για το εστιατόριο Διόνυσος, Φιλοπάππου, παστέλ σε χαρτί 24,5 x 17,2 εκ. 1961-1962
©Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης



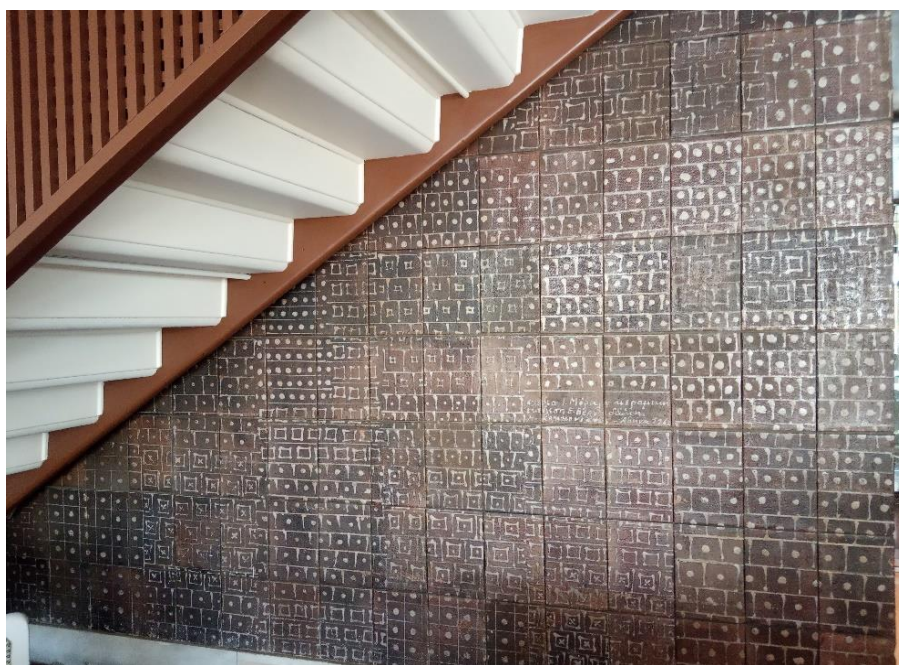
Εικόνα 40. Σκαρίφημα για κεραμική σύνθεση για το κέντρο αναψυχής Διόνυσος Φιλοπάππου, μολύβι σε χαρτί 24,5 x 17,2 εκ. 1961-1962
©Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης



Εικόνα 41. Μελέτες για κεραμική σύνθεση για το κέντρο αναψυχής Διόνυσος Φιλοπάππου, μολύβι σε χαρτί 24,5 x 17,2 εκ. 1961-1962 ©Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

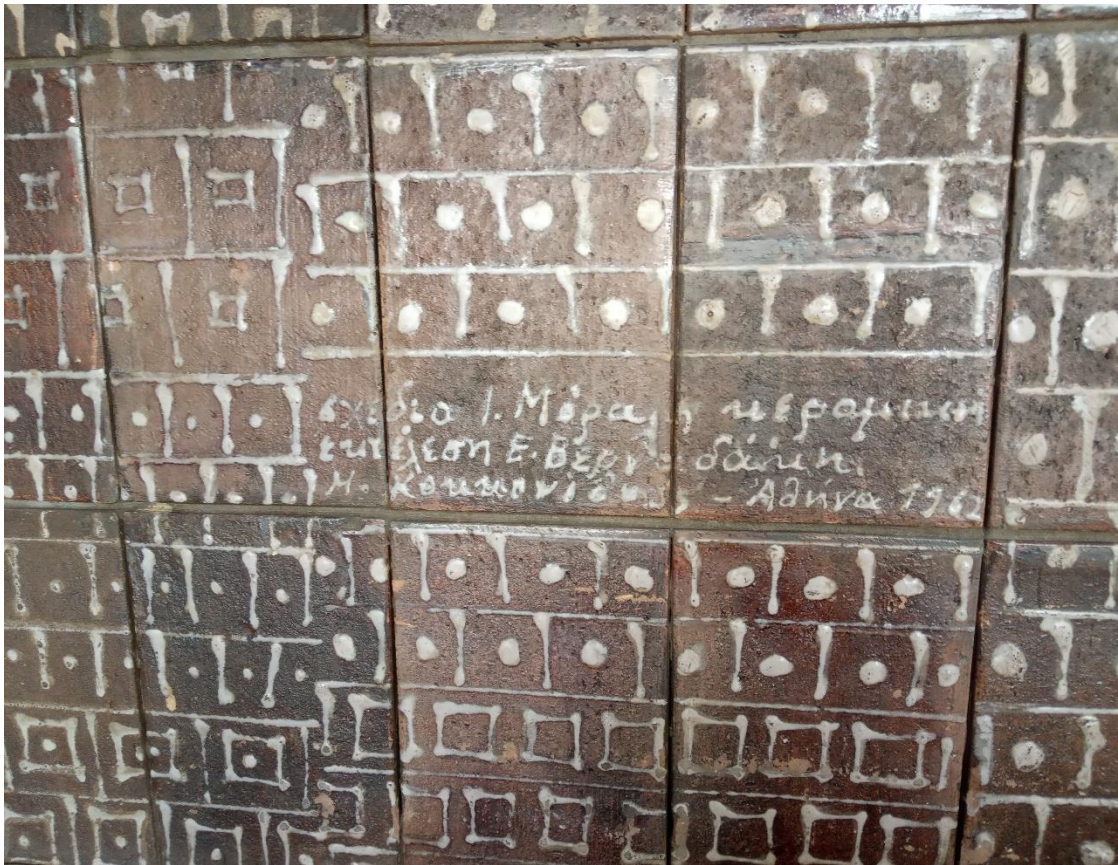


Εικόνα 42. Γιάννη Μόραλη, Ελένης Βερναδάκη & Δημοσθένη Κοκκινίδη κεραμική σύνθεση του τοίχου της σκάλας, 1962, εστιατόριο *Διώνυσος* πηγή: *Αρχιτεκτονική*, τ. 42



Εικόνα 43. Γιάννη Μόραλη, Ελένης Βερναδάκη & Δημοσθένη Κοκκινίδη κεραμική σύνθεση του τοίχου της σκάλας, εξωτερική όψη 2022, εστιατόριο *Διώνυσος*, φωτογραφία: Πηνελόπη Παπαϊωάννου

Ο τοίχος με την κεραμική επένδυση βρίσκεται πίσω από τη σκάλα που οδηγεί στο εστιατόριο του 1^{ου} ορόφου, ορατός ολόκληρος από το επίπεδο του ισογείου όσο υπήρχε η αρχική κατασκευή της σκάλας (εικόνες 42 και 43). Από το επίπεδο του ισογείου επίσης είναι ορατές οι υπογραφές των καλλιτεχνών, του Γιάννη Μόραλη που φιλοτέχνησε το σχέδιο και της Ελένης Βερναδάκη και του Δημοσθένη Κοκκινίδη, τότε νεαρών κεραμιστών, που κατασκεύασαν τις κεραμικές πλάκες, καθώς και η χρονολογία κατασκευής του έργου (εικόνα 44).



Εικόνα 44. Γιάννη Μόραλη, Ελένης Βερναδάκη & Δημοσθένη Κοκκινίδη κεραμική σύνθεση του τοίχου της σκάλας, 2022, υπογραφές, εστιατόριο Διώνυσος, φωτογραφία: Πηνελόπη Παπαϊωάννου



Εικόνα 45. Γιάννη Μόραλη, Ελένης Βερναδάκη & Δημοσθένη Κοκκινίδη
κεραμική σύνθεση του τοίχου της σκάλας, εσωτερική όψη, 2022,
εστιατόριο *Διόνυσος*, φωτογραφία: Πηνελόπη Παπαϊωάννου



Εικόνα 46. Γιάννη Μόραλη, Ελένης Βερναδάκη & Δημοσθένη Κοκκινίδη
κεραμική σύνθεση του τοίχου της σκάλας, 1^{ος} όροφος, 2022, εστιατόριο
Διόνυσος, φωτογραφία: Πηνελόπη Παπαϊωάννου

Η κεραμική σύνθεση είναι τμηματικά ορατή (έξω και μέσα από τη σκάλα) στο επίπεδο του ισογείου (εικόνες 43, 45), ενώ στον 1ο όροφο φαίνεται ολόκληρη (εικόνα 46)⁵³. Οι κεραμικές επιφάνειες με τις ζωγραφικές συνθέσεις του Μόραλη στο εστιατόριο *Διώνυσος* προσδίδουν στο εσωτερικό του εστιατορίου την εντύπωση του φιλόξενου χώρου. Η εντύπωση αυτή οφείλεται στην παραδοσιακή εξοικείωση με κεραμικά σκεύη και κεραμικά αρχιτεκτονικά διακοσμητικά στοιχεία, η οποία καθιστά τις εικαστικές παρεμβάσεις με κεραμικό υλικό ιδιαίτερα προσφιλείς στο ελληνικό και το ευρύτερο κοινό (Αλεξάκη 2016).

Το σύνολο των έργων του Γιάννη Μόραλη για το Τουριστικό Περίπτερο *Διώνυσος* Φιλοπάππου είναι αποτέλεσμα συνθετικής εργασίας που βασίζεται στη διερεύνηση των εικαστικών μορφών και της διάταξής τους, μέσα από δοκιμές σχεδιασμού, προκειμένου να διαμορφωθεί η επιλογή που, σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, αποδίδει τη λειτουργία του κτηρίου και συντονίζεται με το πολιτισμικό του πλαίσιο. Πραγματούνονται με το λιτό εικαστικό λεξιλόγιο του καλλιτέχνη, το οποίο θα χαρακτηρίσει στις επόμενες δεκαετίες την παραγωγή των αφαιρετικών και ανεικονικών έργων του, μετατρέποντας εντυπώσεις και μνήμες «σε οπτικό φαινόμενο κατά τρόπο μοναδικό στην ελληνική τέχνη» (Ελύτης 1974: 449-450), αφήνοντας 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» (Βακαλό 1999: 19). Η απαρτίωση του κτηρίου που στεγάζει το εστιατόριο *Διώνυσος* με τα έργα του Μόραλη συγκεντρώνει την αγάπη του καλλιτέχνη για τη σύνθεση, τις ευαίσθητες και ζυγισμένες χρωματικές αρμονίες του, τη σαφήνεια και τη μνημειακότητα στην οργάνωση πλάνων και όγκων «όλα προσόντα περιζήτητα για έναν αρχιτέκτονα» (Ξύδης 1963).

Όλα τα έργα που φιλοτέχνησε ο Γιάννης Μόραλης για το πρόγραμμα Ξενία ανήκουν στο αναγνωρίσιμο ύφος της ζωγραφικής του (Μπόλης 2005: 53) με την καθαρότητα, την ηρεμία, την τάξη, την πειθαρχία, την ρυθμική στίξη, τη περιορισμένη χρωματική κλίμακα, τον αβαθή χώρο, την ισορροπημένη οργάνωση, την αυστηρή αρμονία της σύνθεσης. Εκφράζουν τις αισθητικές και πλαστικές αξίες της κλασικής ελληνικής

⁵³ Οι φωτογραφίες 43, 45 και 46 ελήφθησαν διαδοχικά την ίδια ώρα της ημέρας και οι αλλαγές του χρώματος σε αυτές οφείλονται στις αντίστοιχες γωνίες του φυσικού φωτός.

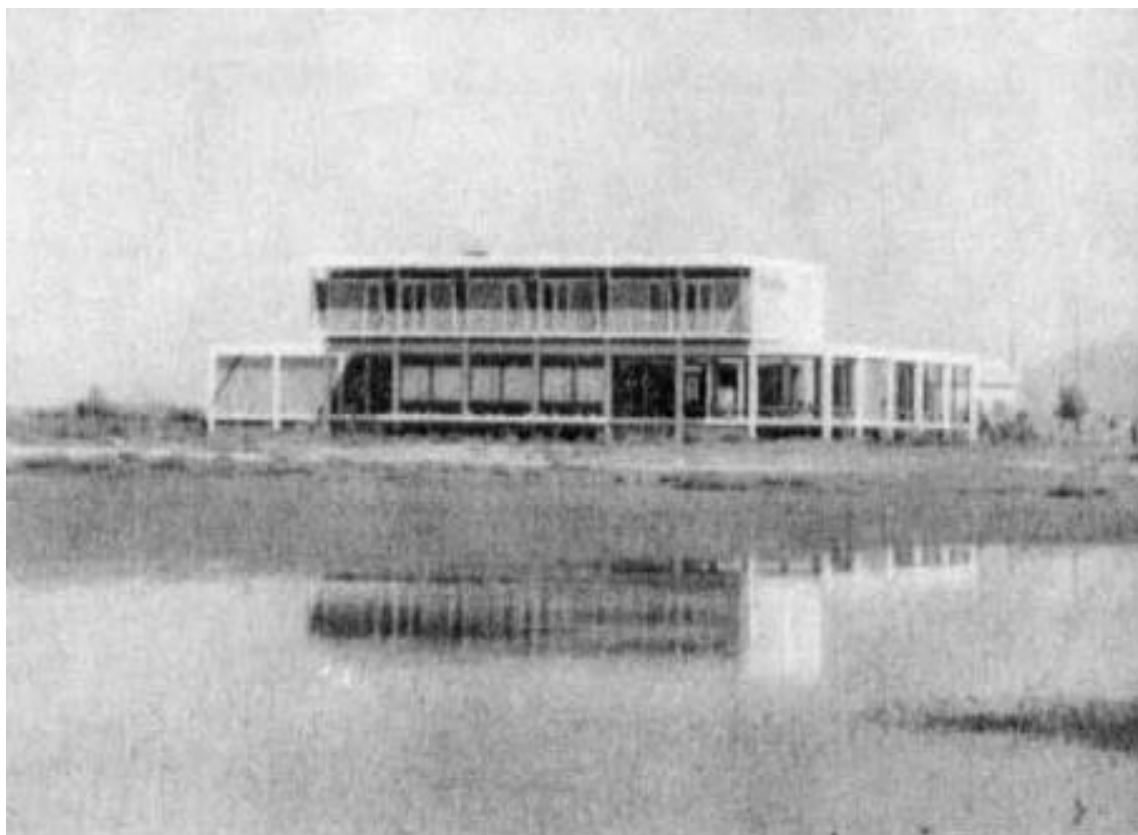
τέχνης με μοντέρνο εικαστικό λεξιλόγιο, όπως τις διατύπωσε ο καλλιτέχνης στο πρώτο αρχιτεκτονικό ανάγλυφο του ξενοδοχείου Χίλτον. Στο ερώτημα αν αυτό το έργο είναι μοντέρνο ή κλασικό η απάντηση είναι ότι «Το παράδοξο με τον Μόραλη ήταν ότι όσο γινόταν πιο μοντέρνος, τόσο γινόταν πιο κλασικός, πιο αρχαίος» (Λαμπράκη-Πλάκα 2012), ενώ στο ερώτημα αν είναι ελληνικό ή «ευρωπαϊζον» απαντά ο ίδιος ο καλλιτέχνης: «Είμαστε Έλληνες, είμαι Έλληνας. Το πρόβλημα της ελληνικότητας θα μπορούσε να απασχολεί τους φιλέλληνες» (Λαμπράκη-Πλάκα 2011: 23).

4.7. Βάσω Κατράκη (1909-1988)

Στα έργα που είναι γνωστά από το σύνολο των έργων που φιλοτεχνεί η Βάσω Κατράκη, για το πρόγραμμα Ξενία, στην καμπί της δεκαετίας του 1960, τα θέματα ανήκουν στην πρώτη περίοδο της δημιουργίας της και αναφέρονται κυρίως στη ζωή της γενέτειράς της, στο τοπίο της λιμνοθάλασσας Αιτωλικού με τους ψαράδες της. Αυτά τα έργα είναι είτε τοιχογραφίες είτε χαρακτηριστικές μήτρες ή χαρακτηριστικά σε ψαμμίτη λίθο με τον οποίο αναμετράται η Κατράκη από το 1950, αναπτύσσοντας μία πρωτότυπη τεχνική με αναφορές των μοντέρνων συνθέσεών της σε μορφές της προϊστορικής και ιστορικής αρχαιότητας (Βακαλό 1989, Λαμπράκη-Πλάκα 1980, Γιακουμή 2018: 272, 276).

Το 1958 ο Ιωάννης Τριανταφυλλίδης σχεδιάζει το μοτέλ Μεσολογγίου με λίγα δωμάτια (7 δίκλινα) και δυνατότητα μελλοντικής προσθήκης ανάλογα με τη ζήτηση (Μουσά 2012). Με αυτή την προοπτική, το μοτέλ διαθέτει μεγάλο χώρο υποδοχής, ευρύχωρο αίθριο και εστιατόριο. Το κατάλυμα κτίστηκε σε βάση ύψους 1,20 από το έδαφος, ώστε να δίνει την εντύπωση λιμνόσπιτου, απηχώντας τη σχετική τοπική παράδοση της λιμνοθάλασσας (εικόνα 47)⁵⁴.

⁵⁴ Αυτή η εντύπωση δεν υποστηρίζεται πλέον, κυρίως λόγω της βλάστησης γύρω από το κατάλυμα (εικόνα 48).



Εικόνα 47. Μοτέλ Ξενία Μεσολογγίου 1958 πηγή: *Αρχιτεκτονική*, τ. 28



Εικόνα 48. Το σύγχρονο ξενοδοχείο «Θεοξένια», πρώην μοτέλ Ξενία Μεσολογγίου
©theoxenia-hotel.gr

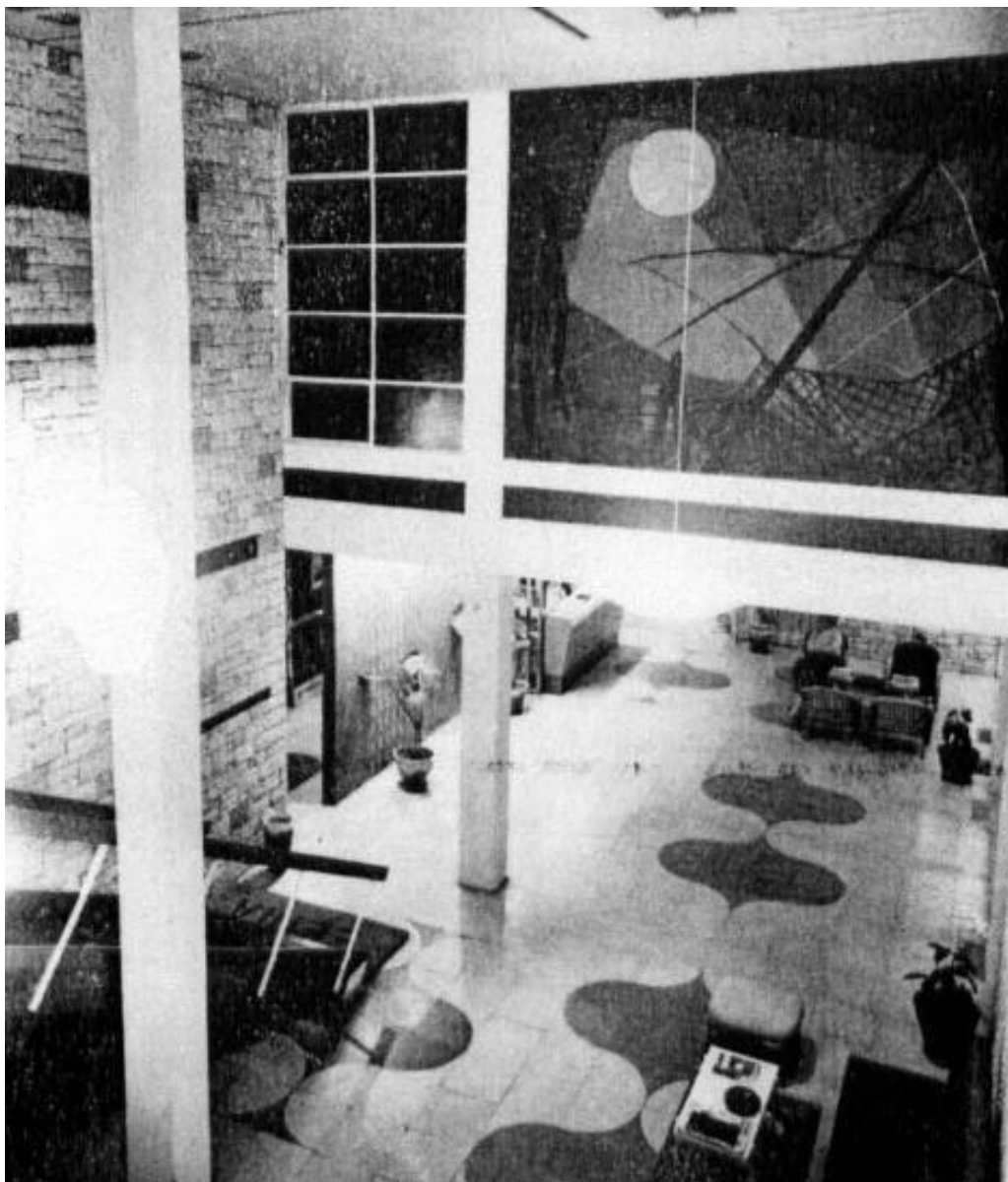
Η τοιχογραφία που φιλοτέχνησε η Βάσω Κατράκη με τίτλο *Νυχτερινό Μεσολόγγι* (2,90x3,73μ.) για το μοτέλ Ξενία Μεσολογγίου (εικόνες 49, 50) εντάσσεται στο πρόγραμμα αισθητικής φροντίδας του κτηρίου, στο οποίο επίσης ανήκει μία εντοιχισμένη

σύνθεση αποτελούμενη από τρεις λαξευμένες πέτρες με τίτλο *Ψαράδες με τις φαμελιές τους* (83x1,40μ.) για τον τοίχο δεξιά στην είσοδο (εικόνα 52), καθώς και τυπώματα από αυτές τις πέτρες για τα υφάσματα των κουρτινών στον χώρο του εστιατορίου (εικόνες 57, 58).

Η επιλογή του θέματος της τοιχογραφίας και της σύνθεσης σε πέτρα συναρτάται με τον τόπο του μοτέλ Μεσολογγίου. Η Βάσω Κατράκη κατάγεται από το Αιτωλικό, το χωριό-νησί της λιμνοθάλασσας, «νανουρισμένη από τους μυθικούς και τους ανθρώπινους καημούς της λιμνοθάλασσας του Αιτωλικού» (Λαμπράκη-Πλάκα 1980). Το θέμα της τοιχογραφίας και της σύνθεσης σε πέτρα προέρχονται από τα βιώματα της Κατράκη στη γενέτειρά της, «στη θάλασσα εκεί τη ρηχή και την ήμερη, στη θάλασσα εκεί την πλατιά, τη μεγάλη», κατά τον γνωστό στίχο του Μεσολογγίτη Κωστή Παλαμά⁵⁵.

Η τοιχογραφία της Βάσως Κατράκη, μεγάλων διαστάσεων (2,90x3,73μ.), δεσπόζει στον χώρο υποδοχής του καταλύματος. Είναι ιδιαίτερα ορατή κατά την κάθοδο της σκάλας από το επίπεδο των υπνοδωματίων, κατά την έξοδο από το εστιατόριο, αλλά και από το σαλόνι, σαν παράθυρο προς τη λιμνοθάλασσα και συγχρόνως σαν σκηνικό, προσδίδοντας θεατρικότητα στον ψηλοτάβανο κοινόχρηστο χώρο, τόσο στην αρχική μορφή του μοτέλ, σε συνδυασμό με το τότε πάνελ με χρωματιστά τζάμια (βιτρό) (εικόνα 49), όσο και στο σύγχρονο ξενοδοχείο (εικόνα 50).

⁵⁵ «Μια πίκρα», Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Ε΄, Μπίρης, Αθήνα χ.χ., σ. 197-198.



Εικόνα 49. Βάσως Κατράκη τοιχογραφία *Νύχτα στη λίμνη*, άποψη του χώρου υποδοχής του μοτέλ Ξενία Μεσολογγίου από τον εξώστη των υπνοδωματίων
πηγή: *Αρχιτεκτονική* τ. 28

Το νυκτερινό τοπίο στη λιμνοθάλασσα αποδίδεται με σχηματοποιημένα αλλά αναγνωρίσιμα περιεχόμενα. Στο πρώτο επίπεδο προς τον θεατή διακρίνονται αλιευτικά εργαλεία, ένα διβάρι⁵⁶ καθώς και το χαρακτηριστικό δίχτυ με τον μοχλό που

⁵⁶ Τα διβάρια (από τη λατινική λέξη *nivarium* που σημαίνει «ζωοτροφείο») είναι κατασκευές από καλάμι σε σχήμα V τοποθετημένες στο νερό της λιμνοθάλασσας, ώστε να πλέκονται με τα βούρλα και να λειτουργούν ως ιχθυοφραγμοί που ελέγχουν τη μετακίνηση των ψαριών. Από τη δεκαετία του 1980 κατασκευάζονται με τσιμέντο (Καζάζης 2006).

χρησιμοποιείται ειδικά στους υγρότοπους της περιοχής του Μεσολογγίου με τον ονομασία «σταφνοκάρι» και ανήκει σε μέθοδο που θεωρείται άυλη πολιτιστική κληρονομιά⁵⁷. Πάνω αριστερά η σελήνη φωτίζει τη νύχτα και καθρεφτίζεται στο νερό.

Το θέμα αποδίδεται με έμφαση στο σχέδιο. Η έλλειψη όγκου και πλαστικότητας οφείλεται και στα ενιαία «πλακάτα» χρώματα χωρίς τονικές διαβαθμίσεις, γνωστά από την ιαπωνική χαρακτηριστική τέχνη την οποία θαύμαζε η Κατράκη, από ευρωπαίους ζωγράφους όπως ο Ενρύ Ματίς (Henry Matisse) και ο Φερνάν Λεζέ (Fernand Léger) (Γιακουμή 2018: 60, 231)⁵⁸, καθώς και από την ελληνιστική και τη βυζαντινή ζωγραφική (Δοξιάδη 1998: 141, Μιχελής 2015: 33-34, Σισμανίδης 1997: 69-71, Τσιγκάκου 1998).



Εικόνα 50. Βάσως Κατράκη τοιχογραφία *Νυχτερινό Μεσολόγγι*, σαλόνι του ξενοδοχείου «Θεοξενία», στο Μεσολόγγι ©theoxenia-hotel.gr

⁵⁷ Εθνικό Ευρετήριο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ελλάδας, ΑΔΑ: Ω70Ε4653Π4-ΥΞ4/10-08-2020, Η μέθοδος ψαρέματος με το σταφνοκάρι εξακολουθεί να εφαρμόζεται στη λιμνοθάλασσα Μεσολογγίου (Καρτέρη 2019).

⁵⁸ Όπως ήταν π.χ. οι αφηρημένες τοιχογραφίες του Léger ήδη από τη δεκαετία 1920, με τις επιφάνειες επίπεδων χρωμάτων, φιλοτεχνημένες για να ενταχθούν σε μοντέρνα αρχιτεκτονική (Affron 1998: 21) και η τοιχογραφία του Matisse το 1933 στο Ίδρυμα Barnes (Klein 2018).

Η μακέτα της Κατράκη για την τοιχογραφία της στον χώρο υποδοχής του μοτέλ Μεσολογγίου (εικόνα 51), είναι πανομοιότυπη με την τοιχογραφία, εκτός από τα κάθετα καλάμια – φράκτες (διβάρια) στην περιοχή που φωτίζει η πανσέληνος, τα οποία δεν υπάρχουν στην τοιχογραφία.



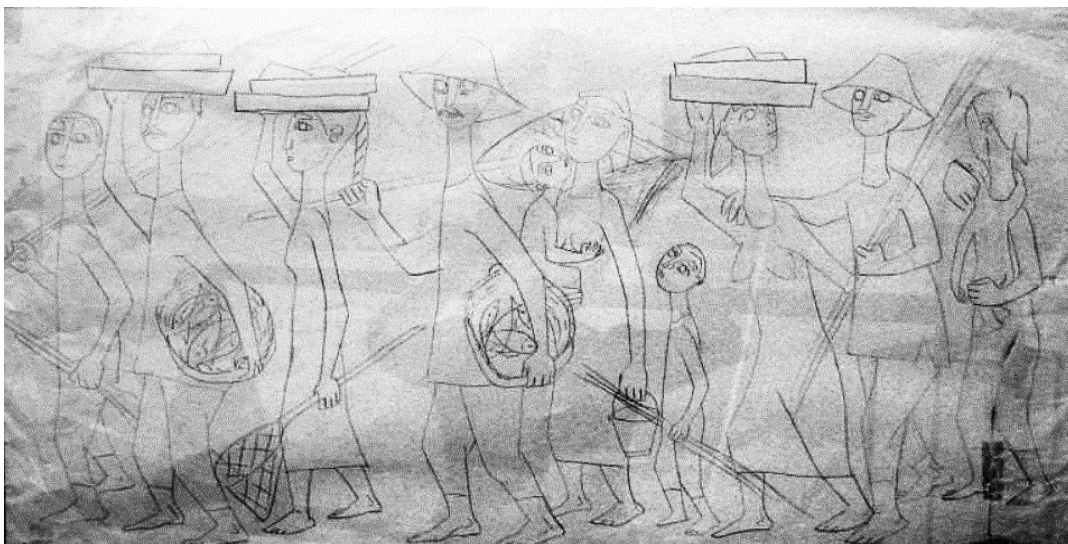
Εικόνα 51. Βάσως Κατράκη ξυλογραφία - μακέτα (27,5x36εκ.) για την τοιχογραφία *Νυχτερινό Μεσολόγγι* για το μοτέλ Ξενία, Μεσολόγγι ©Μουσείο Βάσως Κατράκη

Κέντρο αναφοράς της εικαστικής δημιουργίας της Βάσως Κατράκη είναι ο άνθρωπος. Από τη ζωή των απλών ανθρώπων που μοχθούν στη λιμνοθάλασσα προέρχεται και το θέμα της λαξευμένης παράστασης σε πέτρα που φιλοτέχνησε η Βάσω Κατράκη για το μοτέλ Μεσολογγίου (εικόνες 52-56), με τη διαφορά ότι αυτή η παράσταση συντίθεται από ανθρώπινες μορφές. Πρόκειται για έργο χαρακτηριστικό του ύφους της Κατράκη, η οποία επιμένει στις ανθρώπινες μορφές ιδιαίτερα κατά την εποχή που φιλοτεχνεί τη συγκεκριμένη παράσταση, οπότε το ενδιαφέρον των εικαστικών καλλιτεχνών και στην Ελλάδα έχει στραφεί προς την ανεικονική αφαίρεση.



Εικόνα 52. Βάσως Κατράκη σύνθεση λαξευμένη σε πέτρα (1,50X0,85μ.) *Ψαράδες με τις φαμελιές τους*, αίθριο του μοτέλ Ξενία Μεσολογγίου, 1959 ©Αρχείο Βάσως Κατράκη

Η λαξευμένη σε τρία κομμάτια πέτρας παράσταση με τον τίτλο «Ψαράδες με τις φαμελιές τους» αναπτύσσεται με παράταξη μορφών οι οποίες επιστρέφουν από το ψάρεμα, με τα σύνεργα στα χέρια και τα ψάρια που ελάχιστα εμφανίζονται και κυρίως υποδηλώνονται στα καλάθια που μεταφέρουν στο χέρι δύο και στο κεφάλι τρεις από τις φιγούρες. Το σύνολο των έντεκα (11) μορφών αποτελείται από τρία ζευγάρια (άνδρας - γυναίκα), δύο μεγάλα παιδιά (αγόρι και κορίτσι), δύο μικρότερα (κορίτσι και αγόρι), ενώ δύο από τις μητέρες κρατούν πολύ μικρό παιδί στην αγκαλιά. Τα υποσύνολα των οικογενειών είναι διακριτά. Οι παιδικές μορφές διατάσσονται πριν και μετά από τα ζεύγη των ενηλίκων και τη φιγούρα της μητέρας στο δεξί άκρο να «κλείνει» τη σύνθεση η οποία «ανοίγει» με τη φιγούρα του μεγαλύτερου παιδιού στο αριστερό άκρο (παιδί – ζεύγος - παιδί – ζεύγος με μητέρα και παιδί- – παιδί – παιδί - ζεύγος με μητέρα και παιδί). Το αποτέλεσμα αυτών των επιλογών είναι μία πυκνή, ρυθμική αφήγηση με συμμετρία και στερεότητα. Η συμμετρία και η πυκνότητα ενισχύθηκε από την Κατράκη με την προσθήκη στην τελική σύνθεση ενός μικρού κοριτσιού, στην πρώτη από αριστερά οικογένεια, το οποίο δεν υπήρχε στο αρχικό σχέδιο (εικόνα 53).



Εικόνα 53. Βάσως Κατράκη *Ψαράδες με τις φαμελιές τους*, προσχέδιο ©Αρχείο Βάσως Κατράκη

Οι μορφές είναι σχηματοποιημένες, με σχετικά μακρύ λαιμό, γνώρισμα του ύφους της Κατράκη. Τα πρόσωπα είναι περισσότερο στρογγυλά και η έκφραση σ' αυτά πιο γλυκιά από άλλα έργα της Κατράκη (Γιακουμή 2018: 228).

Η σύνθεση τοποθετήθηκε αρχικά στην είσοδο του αίθριου χώρου στο μοτέλ Μεσολογγίου, σύμφωνα με σχετικές οδηγίες της Βάσως Κατράκη (εικόνες 52, 54). Μετά την πώληση του μοτέλ, το έργο μεταφέρθηκε πίσω από την υποδοχή (Reception) του ξενοδοχείου, σε σημείο προστατευμένο και προβεβλημένο με τεχνητό φως (εικόνες 55, 56).



Εικόνα 54. Βάσως Κατράκη σχέδιο και οδηγίες τοποθέτησης για τη σύνθεση σε λαξευμένη πέτρα *Ψαράδες με τις φαμελιές τους* ©Αρχείο Βάσως Κατράκη



Εικόνα 55. Βάσως Κατράκη πετρογραφία *Ψαράδες με τις φαμελιές τους* στη σημερινή της θέση, ξενοδοχείο Θεοξενία Μεσολογγίου ©Διονυσία Γιακουμή

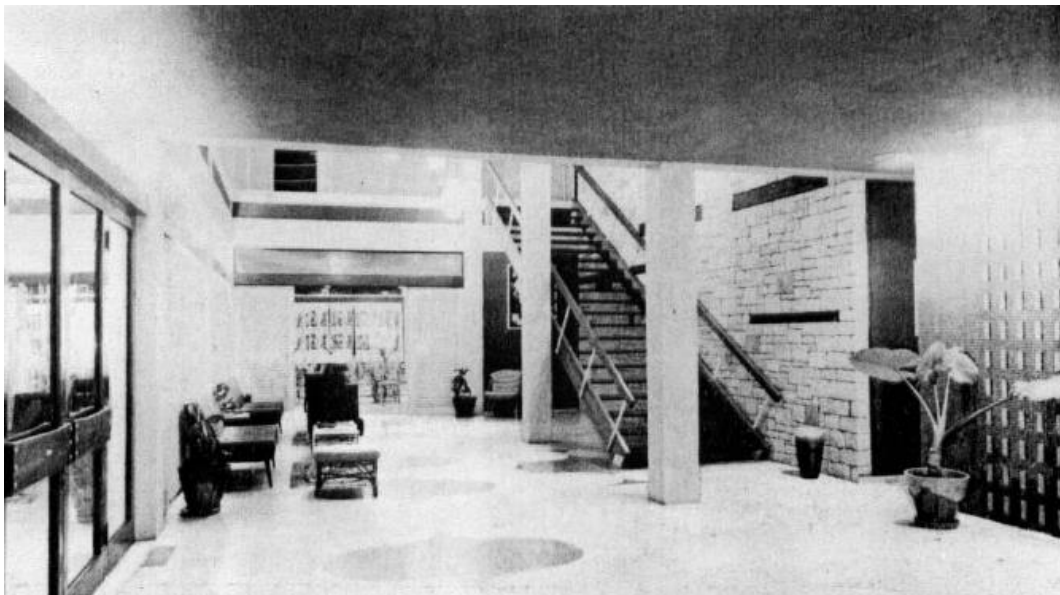


Εικόνα 56. Βάσως Κατράκη σύνθεση σε πέτρα (1,50X0,85μ.) *Ψαράδες με τις φαμελιές τους* ©theoxenia-hotel.gr

Το σχέδιο από τη λαξευμένη σε πέτρα σύνθεση της Βάσως Κατράκη τυπώθηκε στις κουρτίνες που αναρτήθηκαν στο εστιατόριο στα παράθυρα με θέα τη λιμνοθάλασσα (εικόνες 57, 58). Σε αυτή τη θέση, οι μορφές της εικαστικής σύνθεσης βρίσκονται στο σκηνικό της πραγματικής ζωής, το οποίο έδωσε την έμπνευση για το έργο. Μάλιστα, οι κουρτίνες αυτές, που δεν σώζονται πλέον, ήταν ορατές από τους επισκέπτες με τα πρώτα τους βήματα στην είσοδο του μοτέλ (εικόνα 58).

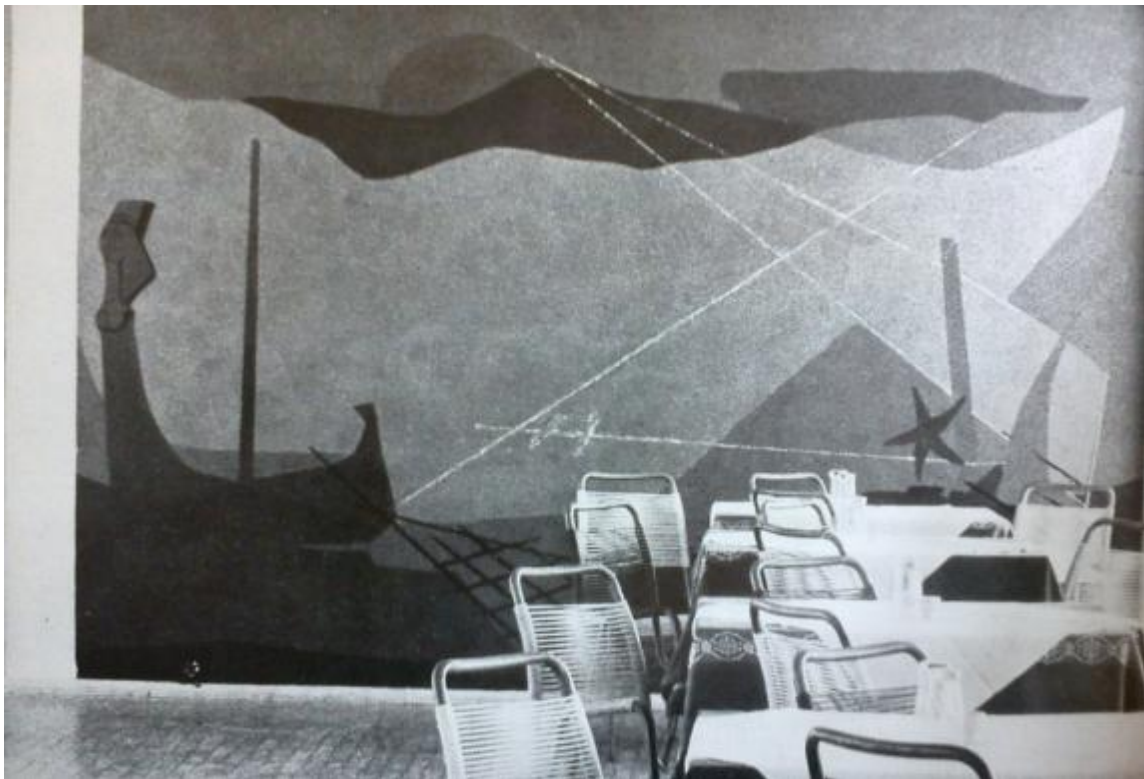


Εικόνα 57. Βάσως Κατράκη τυπωμένες κουρτίνες, εστιατόριο Ξενία Μεσολογγίου ©Αρχείο Βάσως Κατράκη



Εικόνα 58. Είσοδος μοτέλ Ξενία Μεσολογγίου, στο βάθος το εστιατόριο και οι τυπωμένες κουρτίνες με το σχέδιο της Βάσως Κατράκη *Ψαράδες με τις φαμελιές τους*, πηγή: *Αρχιτεκτονική* τ. 28

Ανάλογη λειτουργία στον χώρο της με αυτήν της τοιχογραφίας στο μοτέλ Ξενία Μεσολογγίου, φαίνεται επιτελούσε η, αφανής σήμερα⁵⁹, τοιχογραφία της Βάσως Κατράκη στο Τουριστικό Περίπτερο Ξενία στην Ερέτρια. Η επίσης μεγάλη (3,80x2,40 μ.) τοιχογραφία της Ερέτριας κάλυπτε όλη την επιφάνεια του τοίχου, αρχίζοντας από το δάπεδο και συνεπώς σε άμεση επαφή με τους επισκέπτες του εστιατορίου, μετατρέποντάς τον σε μεγάλο «παράθυρο» (εικόνες 59, 60, 62). Το κτήριο για το οποίο φιλοτεχνήθηκε αυτή η τοιχογραφία σχεδιάστηκε από την Αικατερίνη Διαλεισμά το 1959 και ανήκει στην κατηγορία των κτηρίων χωρίς κλίνες του προγράμματος Ξενία, με εστιατόριο, μαγειρείο, αποθήκες και βοηθητικούς χώρους (Μουσά 2012: 49).



Εικόνα 59. Βάσως Κατράκη τοιχογραφία στο Τουριστικό Περίπτερο Ξενία Ερέτριας, πηγή: *Αρχιτεκτονική*, τ. 42

⁵⁹ Το Τουριστικό Περίπτερο Ερέτριας περιήλθε στη δικαιοδοσία του Δήμου Ερέτριας από το 1985 οπότε εγκαταλείφθηκε. Η τοιχογραφία είναι άγνωστη στο προσωπικό του Δήμου Ερέτριας (προσωπική επικοινωνία). Πιθανόν ο τοίχος βάρθηκε την εποχή της δικτατορίας (Γιακουμή 2018: 230), με αποτέλεσμα την καταστροφή της τοιχογραφίας.

Όπως και στην τοιχογραφία του Μεσολογγίου, η Κατράκη φιλοτεχνεί τη σύνθεσή της σχηματικά και με αφαίρεση αλλά με αναγνωρίσιμες μορφές. Το θέμα, τα στοιχεία και η διάταξή τους θυμίζουν την τοιχογραφία του Μεσολογγίου. Η βάρκα, με το δίχτυ και τα ψάρια υποδηλώνουν πάλι το ψάρεμα. Τα χρώματα είναι και σε αυτή την τοιχογραφία ενιαία (Γιακουμή 2018: 231). Για την προεργασία αυτής της τοιχογραφίας, η Βάσω Κατράκη φιλοτεχνεί ξυλογραφία με τίτλο *Δειλινό στην Ερέτρια*⁶⁰, με αλιευτικά σύνεργα που παραπέμπουν πιο έντονα από αυτά της τοιχογραφία στο «σταφνοκάρι», καθώς και με τη φιγούρα ενός ψαρά στη βάρκα (εικόνα 61), ο οποίος δεν περιλαμβάνεται στην τοιχογραφία.



Εικόνα 60. Βάσω Κατράκη τοιχογραφία *Θάλασσα* για το Τουριστικό Περίπτερο Ξενία Ερέτριας πηγή: *Ζυγός*, Ιούλιος 1962

⁶⁰ Ο τίτλος της τοιχογραφίας όπως φαίνεται στη φωτογραφία του περιοδικού *Ζυγός* (Πετρής 1962) είναι *Θάλασσα*.



Εικόνα 61. Βάσως Κατράκη, ξυλογραφία (27x37εκ.) *Δειλινό στην Ερέτρια*, μακέτα για την τοιχογραφία στο Τουριστικό Περίπτερο Ερέτριας ©Μουσείο Βάσως Κατράκη

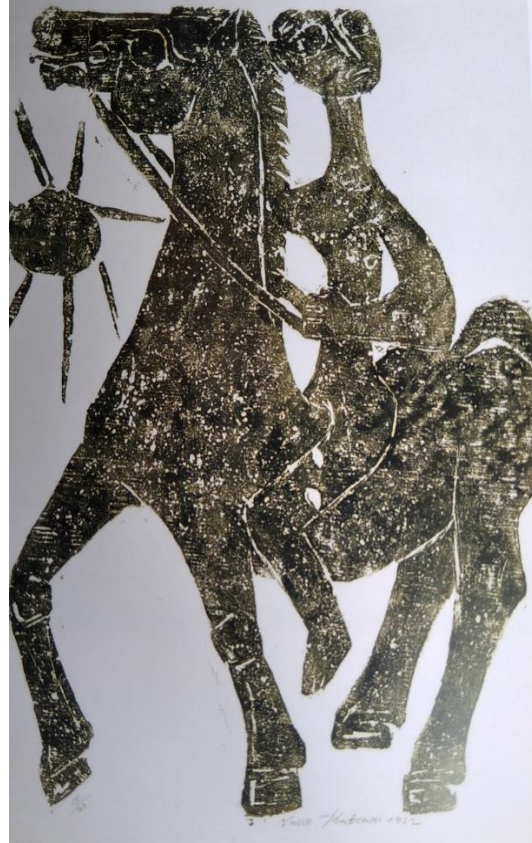


Εικόνα 62. Βάσω Κατράκη και τοιχογραφία
Θάλασσα, Τουριστικό Περίπτερο Ερέτριας
©Αρχείο Βάσως Κατράκη

Οι δύο μεγάλες τοιχογραφίες της Βάσως Κατράκη οι οποίες φιλοτεχνήθηκαν αντιστοίχως για το ξενοδοχείο Ξενία Μεσολογγίου και το Τουριστικό Περίπτερο Ξενία Ερέτριας, αποτελούν τα μοναδικά ζωγραφικά έργα μνημειακών διαστάσεων της καλλιτέχνιδας. Λίγα χρόνια μετά από αυτά τα έργα, η Κατράκη φιλοτέχνησε ένα έργο μήκους τριών μέτρων σε λαξευμένη πέτρα, όπως είναι η σύνθεση στο ξενοδοχείο Μεσολογγίου, για το ξενοδοχείο «Ιόνιον» στην Κέρκυρα, με τίτλο *Περίπατος στην Κέρκυρα* (Γιακουμή 2018: 99). Η Κατράκη απελευθέρωσε τη χαρακτηριστική από το μέγεθος (Μπόλης 2010), αλλά στο πρόγραμμα Ξενία είχε την ευκαιρία να αναπτύξει και τη ζωγραφική τέχνη της σε μνημειακές διαστάσεις, ίσως απελευθερωμένη από την αυστηρότητα και τους περιορισμούς των υλικών της χαρακτηριστικής, ειδικά της πέτρας, και επιβεβαιώνοντας το γεγονός ότι «οι χαρακτες είναι πρώτα από όλα ζωγράφοι» (Λαμπράκη-Πλάκα 1980).



Εικόνα 63. Βάσως Κατράκη χάραξη σε πέτρα Σαρωνικός, 78x54 εκ., 1962
©Μαρμαράς 2007



Εικόνα 64. Βάσως Κατράκη χάραξη σε πέτρα Μικρός καβαλλάρης, 87x57 εκ., 1962 ©Μαρμαράς 2007

Στο ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes) η Βάσω Κατράκη τοποθετήθηκαν χαρακτηριστικά έργα, της Βάσως Κατράκη του ύφους με το οποίο έχει γίνει περισσότερο γνωστή. Από τα έργα αυτά, έχουν δημοσιευθεί δύο (εικόνες 63 και 64) από τα συνολικά πέντε που αναφέρεται ότι βρέθηκαν στο ξενοδοχείο (Αράπογλου 2007), χωρίς να είναι γνωστή η αρχική θέση τους. Στα εικονιζόμενα έργα, δεσπόζουσα είναι η ανθρώπινη μορφή, γυναικεία (εικόνα 63) και ανδρική (εικόνα 64), με τη χαρακτηριστική σχηματοποίηση της Κατράκη και σε θεματική συνθήκη που παραπέμπει στη λειτουργία του κτηρίου για το οποίο δημιουργήθηκαν.

4.8. Κοσμάς Ξενάκης (1925-1984)

Ο αρχιτέκτονας, πολεοδόμος, ζωγράφος, γλύπτης, σκηνογράφος Κοσμάς Ξενάκης ξεκινά την πλούσια εικαστική δημιουργία του με παραστατικά έργα και σταδιακά την αναπτύσσει προς τη σχηματοποίηση και την αυστηρή αφαίρεση, με ιδιαίτερες οργανωτικές αρχές ως προς την επιλογή και τη διάταξη των χρωμάτων. Η καμπή της δεκαετίας του 1960 είναι εποχή κατά την οποία ο Κοσμάς Ξενάκης, μετά από μετά από τα πρώτα χρόνια της παραστατικής τέχνης του και υπό την επίδραση της εμπειρίας του Παρισιού, έχει στραφεί προς την αφαίρεση, πάντοτε παράλληλα με την επαγγελματική του εργασία ως αρχιτέκτονας (Μοσχονάς 2015). Ωστόσο και η παραστατική ζωγραφική του αναπτύσσεται στην προοπτική του Μοντερνισμού, όπως διαμορφώθηκε θεματολογικά και μορφοπλαστικά από τους δασκάλους του, κυρίως τον Γιάννη Τσαρούχη αλλά και τον Διαμαντή Διαμαντόπουλο (Μοσχονάς 2015a).

Το 1959 κατασκευάζεται το ξενοδοχείο Ξενία στην Κω με σχέδια του Φίλιππου Βώκου. Ένας εξωτερικός τοίχος της εισόδου επενδύεται με λιθοδομή που παραπέμπει στα παρακείμενα ερείπια ρωμαϊκών λουτρών, ενώ το δάπεδο μπροστά από τον τοίχο είναι βοτσαλωτό, σύμφωνα με τη λαϊκή παράδοση σε πολλά νησιά (Βώκος 1961). Στη φροντίδα της αισθητικής του κτηρίου ανήκει μία μεγάλη σύνθεση του Κοσμά Ξενάκη, η οποία κάλυπτε τον τοίχο του εστιατορίου και είναι σήμερα αφανής (εικόνες 65, 66, 69).

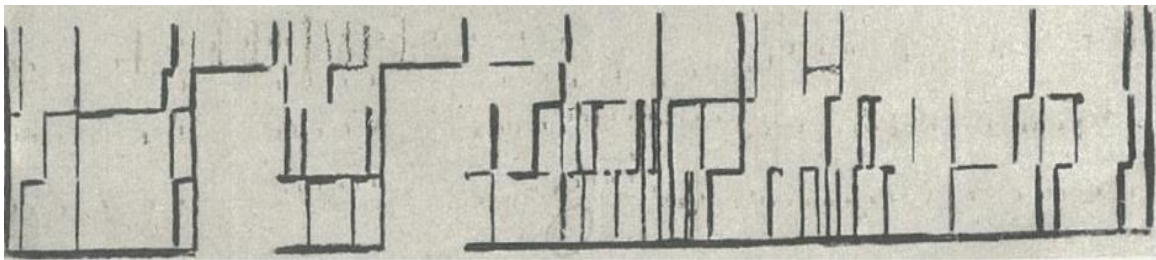


Εικόνα 65. Κοσμά Ξενάκη, σύνθεση σε νοβοπάν, Ξενία Κω, πηγή: *Αρχιτεκτονική*, τ. 30

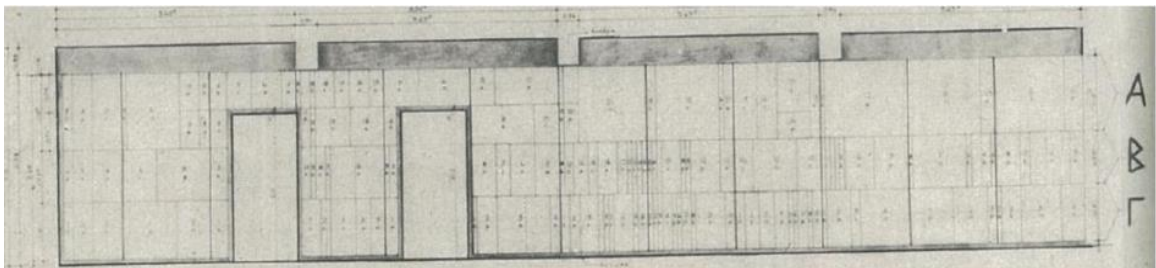


Εικόνα 66. Κοσμά Ξενάκη, σύνθεση σε νοβοπάν, Ξενία Κω ©Μοσχονάς 2015

Πρόκειται για σύνθεση μνημειακών διαστάσεων (3x15μ.), ζωγραφική σε επίπεδα τετράγωνα και παραλληλόγραμμα, τα οποία διαφοροποιούνται κατά το χρώμα αλλά και ως προς το βάθος, με αποτέλεσμα να διαρθρώνονται σε ένα σύνολο υβριδικού είδους, μεταξύ τοιχογραφίας και ανάγλυφου τοίχου (εικόνες 66, 69). Με την επιλογή του ανάγλυφου, ο Ξενάκης διερευνά την επενέργεια του φυσικού και τεχνητού φωτός στις περιοχές και τους βαθμούς του χρώματος, όπως φαίνεται και από το σχέδιο του καλλιτέχνη για τη συγκεκριμένη σύνθεση (εικόνες 67, 68). Με αυτή την επενέργεια πειραματίζεται ο Ξενάκης και σε αφηρημένα γλυπτά ανάγλυφα έργα του, αυτόνομα ή ενσωματωμένα σε κτήρια⁶¹.



Εικόνα 67. Κοσμά Ξενάκη σχέδιο για σύνθεση στο Ξενία Κω, πηγή: *Ζυγός* 1962 τ. 76



Εικόνα 68. Κοσμά Ξενάκη σχέδιο για σύνθεση στο Ξενία Κω, πηγή: *Αρχιτεκτονική* 1961 τ. 30

⁶¹ Όπως η σύνθεση σε τοίχο καταστήματος της Τράπεζας Πίστεως, 1973 και στο πρώην μαιευτήριο Ήρα (τώρα Ιασό General), 1982 (Ξενάκης 1973, 1982).

Τα χρώματα, πυκνά στο φάσμα του καφέ, από το φωτεινό πορτοκαλί έως το καφέ-μαύρο, είναι συμπαγή, καθαρά και έντονα, σε αρμονία και τονική διαβάθμιση ανάλογα με τα αντίστοιχα σχήματα, οργανωμένα αρχιτεκτονικά σε τρεις οριζόντιες ζώνες και με αναλογίες μαθηματικές. Έτσι επιτυγχάνεται μία ισορροπία «έννοια απόλυτη, έξω από τη φύση του ανθρώπου, σ' αυτήν όμως τείνουμε διαρκώς» (Καλλιγιάς 1962). Η ανάπτυξη των επιπέδων με τους χρωματικούς τόνους τους κατά παράθεση ή αντίστιξη δημιουργεί μέτρο και ρυθμό παραπέμποντας σε μουσική σύνθεση και μουσικό όργανο με πλήκτρα, ενώ συγχρόνως αποπνέει στερεότητα και σαφήνεια. Τα χρώματα δεν ερμηνεύουν εντυπώσεις, όπως οι νότες δεν ερμηνεύουν ήχους, αλλά αποτελούν πρωτογενές υλικό για τη ζωγραφική σύνθεση, όπως οι νότες για τη μουσική σύνθεση (Βακαλό 1962: 10). Με το έργο αυτό αποκαλύπτεται «η πολύ ανεπτυγμένη αίσθηση της δομής και του ρυθμού των πραγμάτων» που ώθησε τον Ξενάκη στην αρχιτεκτονική, καθώς και το ενδιαφέρον του Ξενάκη «για την ανίχνευση και απόδοση του βαθύτερου σκελετού, της κρυφής σκαλωσιάς ανθρώπων και τοπίων» (Ξύδης 1962).



Εικόνα 69. Κοσμά Ξενάκη, σύνθεση σε νοβοπάν, Ξενία Κω ©Μοσχονάς 2015

Σε κάθε περίπτωση, αυτή η «ανάγλυφη τοιχογραφία» που φιλοτέχνησε ο Κοσμάς Ξενάκης για το Ξενία στην Κω εφαρμόζει με σαφήνεια την αντίληψη του καλλιτέχνη ότι

το έργο τέχνης που είναι ενταγμένο σε κτήριο «δεν μπορεί να είναι ένα παθητικό διακοσμητικό αντικείμενο, ένα νεκρό σώμα μέσα στο σύνολο που το περιέχει. Πρέπει να είναι ένα ενεργητικό στοιχείο, που συμμετέχει κατά την κλίμακά του στην κίνηση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης» (Ξενάκης 1970).

Αυτό το μοναδικό για ξενοδοχειακό κτήριο έργο του Κοσμά Ξενάκη επιβεβαιώνει τη διαπίστωση του Μαρίνου Καλλιγά σχετικά με τη ζωγραφική του Ξενάκη, δηλαδή ότι δίνει νόημα και συγκινεί, παραπέμποντας σε έννοιες με τις σχεδιαστικές, χρωματικές και συνθετικές επιλογές της. Πρόκειται για αποτέλεσμα που δύσκολα επιτυγχάνει η ανεικονική ζωγραφική, εκδηλώνοντας έτσι τον απαιτητικό χαρακτήρα της. Σύμφωνα με τον Καλλιγά, ειδικά η ζωγραφική του Ξενάκη κατορθώνει να αναφέρεται στην έννοια της ισορροπίας και να επενεργεί με το αίσθημα της ηρεμίας που αποτελούν γνωρίσματα της ελληνικότητας (Καλλιγας 1960), ενώ συγχρόνως βρίσκεται στην αιχμή της διεθνούς πρωτοπορίας της εποχής της (Μοσχονάς 2015a).

4.9 Γιώργος Μανουσάκης (1914-2003)

Αναζητώντας θέματα και πηγές έμπνευσης για τα σχέδια και τα χρώματά του, ο Γιώργος Μανουσάκης ταξιδεύει ανά την Ελλάδα κατά τη δεκαετία του 1950, καταγράφοντας με το εικαστικό του λεξιλόγιο τοπία και κτήρια ως στοιχεία ταυτότητας μιας αυθεντικής Ελλάδας : «Κάποιο σπίτι, κάποιο ξωκκλήσι ή έστω μια ξερολιθιά υπάρχει πάντοτε στα σχέδιά μου, δεμένο και συμφιλιωμένο απόλυτα με το χώρο που το περιβάλλει, όπως συμβαίνει στη γνήσια αρχιτεκτονική έκφραση, που απαντά στη λεγόμενη παραδοσιακή αρχιτεκτονική» (Μανουσάκης 1992). Αυτό το ενδιαφέρον του συμπίπτει με την εκτίμηση του Άρη Κωνσταντινίδη για τη λαϊκή ανώνυμη αρχιτεκτονική (Κωνσταντινίδης 2008, Μανουσάκης 2000). Γενικότερα, η παραστατική, αλλά όχι απλή και γραφική τέχνη του (Ξύδης 1976) χαρακτηρίζεται από δεξιοτεχνία στην απόδοση της αρχιτεκτονικής, ιδιαίτερα των προσόψεων (Κόκκου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη 2005).

Δύο τοιχογραφίες στο ξενοδοχείο Ξενία Βόλου. Το 1961 αρχίζει να λειτουργεί το ξενοδοχείο που σχεδίασε ο Κώστας Σταμάτης για το πρόγραμμα Ξενία στον Βόλο. Στον χώρο υποδοχής δίπλα στη σκάλα που οδηγεί στους ανελκυστήρες τοποθετήθηκε το ένα εικαστικό έργο του Γιώργου Μανουσάκη (εικόνα 70) ενώ το άλλο κόσμησε τοίχο στον χώρο του μπαρ του ξενοδοχείου (εικόνα 71). Από το αρχείο του αρχιτέκτονα προέρχονται

αυτές οι δύο μοναδικές φωτογραφίες που διέσωσαν την εικόνα των αντίστοιχων, αφανών σήμερα, τοιχογραφιών του Γιώργου Μανουσάκη (Σταμάτης 1963).



Εικόνα 70. Τοιχογραφία Γιώργου Μανουσάκη, χώρος υποδοχής Ξενία Βόλου, πηγή: *Αρχιτεκτονική*, τ. 38

Η τοιχογραφία δίπλα στη σκάλα (εικόνα 70) απεικονίζει προσόψεις οικισμού και θα μπορούσε να παραπέμπει στα χωριά του παρακείμενου Πηλίου. Το σχέδιο είναι λιτό, με σαφείς «αρχιτεκτονικές» γραμμές. Η σύνθεση είναι πυκνή και μετωπική, με ελάχιστα σχηματοποιημένα στοιχεία του φυσικού τοπίου. Αποδίδει περισσότερο τα επίπεδα με την υψομετρική διαφορά και λιγότερο την προοπτική των κτηρίων, χωρίς να είναι ρεαλιστική, αλλά αποπνέοντας νοσταλγία και το συναίσθημα της «θαυμάσιας θέας», όπως το αποτυπώνει ο ίδιος ο ζωγράφος στις περιγραφές των περιπλανήσεών του: «... ένας ολόκληρος κόσμος άγνωστος και λίγο μυστηριώδης με τη δική του ιστορία και τη δική του προσωπικότητα» (Μανουσάκης 1987).



Εικόνα 71. Γιώργου Μανουσάκη, τοιχογραφία *Γοργόνα*, μπαρ Ξενία Βόλου πηγή: *Αρχιτεκτονική* τ. 38

Η τοιχογραφία στον χώρο του μπαρ (εικόνα 71) αναφέρεται στη θαλασσινή όψη της Ελλάδας με τυπικά διαχρονικά θαλασσινά θέματα: τη γοργόνα, την τρίαينا, τα δελφίνια και το ιστιοφόρο πλοίο. Η διάταξη των μορφών παραπέμπει σε παιδική ζωγραφική σύνθεση, επαληθεύοντας την ομολογημένη αντίληψη του Γιώργου Μανουσάκη για τη ζωγραφική: «κάτι σαν παιχνίδι, αλλά παιχνίδι σοβαρό, όχι σοβαροφανές» (Μανουσάκης 1992).

Και στα δύο αυτά εικαστικά έργα, οι γραμμές φαίνεται ότι είναι εκφραστικές στην απλότητά τους, παρά τους περιορισμούς των διαθέσιμων φωτογραφιών που είναι ασπρόμαυρες και χαμηλής ευκρίνειας. Διακρίνονται πάντως τα γνωρίσματα που αναφέρονται στο κείμενο της βράβευσής του από την Ακαδημία Αθηνών (συνεδρία της 30^{ης} Δεκεμβρίου 1996)⁶², «η σχεδιαστική πληρότητα και η συνθετική ασφάλεια, η μελετημένη απόδοση του χώρου». Ως προς τη θέση τους στο κτήριο, οι δύο τοιχογραφίες θα μπορούσαν να λειτουργούν σαν «παράθυρα» αντιστοίχως προς τα τοπία του βουνού και της θάλασσας που ορίζουν την πόλη του Βόλου.

⁶² Ο Γιώργος Μανουσάκης βραβεύεται «για το σύνολο της καλλιτεχνικής του προσφοράς και τη συνέπεια των αναζητήσεών του» (Σακελλαρίδης 1996).

4.10. Ζωγραφικά έργα με ελλιπείς πληροφορίες

Στον ακόλουθο πίνακα (Πίνακας 1) συγκεντρώνονται αναφορές σε ζωγραφικά έργα για τα οποία οι διαθέσιμες πληροφορίες δεν επιτρέπουν τη μελέτη τους ως έργων τέχνης ενταγμένων στα αρχιτεκτονήματα του προγράμματος Ξενία. Όλα τα αναφερόμενα έργα είναι αφανή.

Πίνακας 1. Ζωγραφικά έργα με ελλιπείς πληροφορίες

Ξενία, τοποθεσία	Ζωγράφος	Πηγή και είδος πληροφορίας
Μοτέλ Παληουρίου Χαλκιδικής	Άρης Κωνσταντινίδης	<i>Αρχιτεκτονική</i> , τ. 36, 1962, σ. 72-82, ασαφείς φωτογραφίες με αναφορά σε «ζωγραφικές διακοσμήσεις» του αρχιτέκτονα
Μοτέλ Ολυμπίας II	Άρης Κωνσταντινίδης	<i>Αρχιτεκτονική</i> , τ. 40, 1963 ασαφείς φωτογραφίες με αναφορά σε «ζωγραφικές διακοσμήσεις» του αρχιτέκτονα
Μοτέλ Λάρισας	Γιάννης Χαΐνης;	<i>Αρχιτεκτονική</i> , τ. 24, 1960, διακρίνεται πίνακας σε φωτογραφία εσωτερικού χώρου του μοτέλ.
Μοτέλ Ηγουμενίτσας	Άγνωστος	<i>Αρχιτεκτονική</i> , τ. 24, 1960, σ. 78, διακρίνονται επίτοιχες φιγούρες σε φωτογραφία εσωτερικών χώρων του μοτέλ.
Ξενοδοχείο Μυκόνου	Άγνωστος	<i>Αρχιτεκτονική</i> , τ. 22-23, 1960, διακρίνεται τοιχογραφία σε φωτογραφία εσωτερικού χώρου του ξενοδοχείου.
Ξενοδοχείο Ακροναυπλίας	Βάσω Κατράκη, Τρις Λογοθετοπούλου	<i>Αρχιτεκτονική</i> , τ. 24, 1961, σ. 29, γίνεται αναφορά σε ζωγραφικά έργα των συγκεκριμένων ζωγράφων.
Ξενοδοχείο Φλώρινας	Δημήτρης Μυταράς	Αναφορά σε τοιχογραφία, στο ιστολόγιο ανώνυμης φοιτήτριας ή ανώνυμου φοιτητή του Δημήτρη Μυταρά (κατά δήλωση) ⁶³ .

Σχετικά με το εικαστικά έργα στο ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes), στη μελέτη του αρχιτέκτονα Εμμανουήλ Μαρμαρά για το ξενοδοχείο (Μαρμαράς 2007) τα

⁶³ <http://as-milisoume-gia-texni.blogspot.com/2017/02/> (πρόσβαση: 3-2-2022)

έργα που παρουσιάζονται και μελετώνται καθώς και εκείνα που απλώς αναφέρονται είναι τα ακόλουθα (Πίνακας 2).

Πίνακας 2. Ζωγραφικά έργα στο ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes)

Ζωγράφος	Αριθμός έργων που παρουσιάζονται και μελετώνται	Αριθμός έργων που αναφέρονται
Σπύρος Βασιλείου	Είκοσι δύο (22) πίνακες	Συνολικά τριάντα τέσσερα (34)
Βάσω Κατράκη	Δύο (2) χαρακτηριστικά έργα	Συνολικά πέντε (5) χαρακτηριστικά
Νίκος Νικολάου	Τέσσερις (4) πίνακες	Συνολικά τέσσερις (4) πίνακες
Μαρία Σπέντζα	Ένας (1) πίνακας	Άγνωστος ο συνολικός αριθμός των έργων που φιλοτεχνήθηκαν από τη ζωγράφο για τις σουίτες του ξενοδοχείου
Παναγιώτης Τέτσης	Τέσσερα (4) κολάζ	Άγνωστος ο συνολικός αριθμός των έργων
Γιάννης Χαϊνης	Τέσσερις (4) πίνακες	Από το σύνολο των πέντε (5) που βρέθηκαν και σε σύνολο μεγαλύτερο των δεκαπέντε (15) συνθέσεων

5. Γλυπτά έργα σε κτήρια του προγράμματος Ξενία

5.1. Χρήστος Καπράλος (1909-1993)

Για τον Χρήστο Καπράλο η αφαίρεση χρειάζεται πλαστική ωριμότητα. Η πλαστική αξία οφείλεται στην αρμονία, τη διαχείριση των επιπέδων, στην αποφυγή των περιττών λεπτομερειών, καθώς και στην ικανότητα του καλλιτέχνη να «αγκαλιάζει μία ιδέα» μετασχηματίζοντας μία μορφή σε σύμβολο (Πετρής 1957). Στη δεκαετία του 1950 ο Καπράλος συμπυκνώνει τα πλαστικά του συμπεράσματα, μετουσιώνει τα αρχαία στοιχεία που μελετά στα προηγούμενα στάδια του έργου του. Οι μορφές του είναι πάλι ανθρώπινες όχι μόνο θεματολογικά, αλλά και φιλοσοφικά, με οργανική ελληνικότητα (Πετρής 1962). Σε αυτή τη δεκαετία ανήκουν τα έργα που αξιοποιήθηκαν σε κτήρια του προγράμματος Ξενία.

Οπλίτης στο ξενοδοχείο Ανδρίτσαινας. Ο γλυπτός *Πληγωμένος Οπλίτης* στο ξενοδοχείο «Θεοξένια» (πρώην Ξενία) της Ανδρίτσαινας⁶⁴ χρονολογείται το 1957 (εικόνες 72-74). Ανήκει στη μικρή ομάδα έργων με σφυρήλατο μολύβι, τα οποία αποτελούν τις πρώτες γλυπτικές προσπάθειες του Καπράλου σε μέταλλο. Στην ομάδα αυτή ανήκει και το άλλο, ομώνυμο, γλυπτό, ο *Οπλίτης* στο Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου (Μυκονιάτης 1996: 102), φιλοτεχνημένο την ίδια χρονιά με τον «οπλίτη» της Ανδρίτσαινας. Το έργο εκτέθηκε στη σημαντική ατομική έκθεση του Καπράλου στην Ηλεκτρική Εταιρεία Αθηνών-Πειραιώς την Άνοιξη του 1957 (Ματθιόπουλος 2008: 113), από όπου πιθανολογείται ότι το αγόρασε ο Ε.Ο.Τ.⁶⁵, συνεπώς, δεν φιλοτεχνήθηκε στο πλαίσιο του προγράμματος Ξενία, αλλά επιλέχθηκε, πιθανότατα από τον Άρη Κωνσταντινίδη. Η συνάφεια των αρχαϊκών αναφορών του έργου με τον ναό του Επικούρειου Απόλλωνα που βρίσκεται σε απόσταση περίπου έξι χιλιομέτρων από το ξενοδοχείο, ίσως έπαιξε ρόλο στην επιλογή του.

⁶⁴ Το κτήριο του συγκεκριμένου ξενοδοχείου είναι το μοναδικό του προγράμματος Ξενία το οποίο είχε παραμείνει όπως ήταν όταν κτίστηκε, μία «κάψουλα του χρόνου» στο οποίο «μπορεί κανείς να βιώσει την αυθεντική ατμόσφαιρα και την ολιστική φιλοσοφία των Ξενία», σύμφωνα με τη διατύπωση του αρχιτέκτονα Μανώλη Οικονόμου (Βατόπουλος 2016)..

⁶⁵ Σύμφωνα με την Αρτέμιδα Ζερβού, επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης (προσωπική επικοινωνία).



Εικόνα 72. Το γλυπτό του Χρήστου Καπράλου στην είσοδο του ξενοδοχείου Ξενία Ανδρίτσαινας ©www.archetype.gr

Το γλυπτό τοποθετήθηκε σε βάθρο δεξιά από την είσοδο του ξενοδοχείου, στο πάνω μέρος της «ραμπόσκαλας», όπως την αποκαλούν οι αρχιτέκτονες, που οδηγεί στην κεντρική πόρτα, εκεί όπου βρίσκεται μέχρι σήμερα⁶⁶. Σε αυτό το σημείο το έργο καλωσορίζει τους επισκέπτες και τους παραστέκεται, σαν ένας «αντιήρωας της καθημερινότητας» (Στεφανίδης 2007).

⁶⁶ Βλ. τη σχετική αναφορά στο κείμενο της συνέντευξης του κ. Οικονόμου, Παράρτημα Ι της προκείμενης εργασίας



Εικόνα 73. Χρήστου Καπράλου γλυπτό στην είσοδο του ξενοδοχείου «Θεοξένια», πρώην Ξενία Ανδρίτσαινας ©www.theoxenia-hotel-andritsiana.gr

Ο τύπος του οπλίτη απασχολεί τον Χρήστο Καπράλο από τα τέλη της δεκαετίας του 1940⁶⁷ και εξελίσσεται εικονογραφικά κατά τη δεκαετία του 1960. Τη χρονιά που ο Καπράλος φιλοτεχνεί το συγκεκριμένο έργο, έχει ήδη μελετήσει περίπου για μία δεκαετία την απόδοση του θέματος σε μέταλλο, προσδίδοντας στο έργο τη δραματική ένταση που το χαρακτηρίζει. Μετά το 1965, ο καλλιτέχνης πειραματίζεται σε ξύλο με το θέμα του οπλίτη, με αποτέλεσμα την περαιτέρω σχηματοποίησή του. Μαζί με τον μεταλλικό *Οπλίτη* που εκτίθεται στο Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου, το έργο στο ξενοδοχείο της Ανδρίτσαινας συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός εικονογραφικού τύπου «οπλίτη» με το αναγνωρίσιμο αφαιρετικό ιδίωμα του καλλιτέχνη (Μυκονιάτης 1996: 110).

⁶⁷ Το 1948 ο Καπράλος αντιγράφει τον «Οπλιτοδρόμο» του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου για το Μνημείο των Πεσόντων στη Μάχη της Ηλεκτρικής, ενώ το 1956 το θέμα επανέρχεται σε λίθινη μορφή με τους ανάγλυφους οπλίτες του Μνημείου της Μάχης της Πίνδου το οποίο βρίσκεται στο περιστύλιο της Βουλής των Ελλήνων (Ζερβού 2020).



Εικόνα 74. Χρήστου Καπράλου γλυπτό, ξενοδοχείο Θεοξένια πρώην Ξενία Ανδρίτσαινας, φωτογραφία: Μανώλης Οικονόμου

Το μπρούτζινο, σφυρήλατο γλυπτό αποδίδεται αναγλυφικά. Δεν είναι έντονα αφηρημένο ούτε ρεαλιστικά αναπαραστατικό, παραπέμποντας στις γραμμές της αρχαϊκής γλυπτικής. Η μορφή του οπλίτη είναι γραμμική, μετωπική και σχηματοποιημένη. Οι γραμμές του έργου, καθαρές και απλές, υποβάλλουν τη σωματικότητα της μορφής. Το κάτω μέρος του σώματος με το γονατισμένο και λυγισμένο πόδι έρχεται σε αντίθεση με το πάνω μέρος και τη θέση ετοιμότητας των οπλισμένων χεριών, ώστε η ένταση που δημιουργείται αποδίδει προετοιμασία της μορφής να σηκωθεί και όχι να πέσει, μετασχηματίζοντας έτσι τη μορφή σε σύμβολο (Χρήστου 1962).

Η αναφορά στη σχεδιαστική λιτότητα της αρχαϊκής τέχνης βιώνεται σαν επανασύνδεση με τις καταβολές του πολιτισμού και συγχρόνως σαν προβολή και πρόταση μιας νέας δυναμικής αρχής. Οι έννοιες της καταγωγής και του πρωτόγονου ήταν θέμα

ιδιαίτερα αγαπητό στον πρώιμο Μοντερνισμό⁶⁸, τον οποίο γνώρισε ο Χρήστος Καπράλος στο Παρίσι (Καπράλος 2001, Φραντζισκάκης 1981).

Γλυπτική σύνθεση στο μοτέλ Ηγουμενίτσας. Μικρότερης κλίμακας είναι η επίσης μεταλλική γλυπτική σύνθεση του Χρήστου Καπράλου (εικόνες 75-77) η οποία κόσμησε το εστιατόριο στο μοτέλ Ηγουμενίτσας που κατασκευάστηκε το 1959 με σχέδια του Άρη Κωνσταντινίδη. Η σύνθεση, που είναι σήμερα αφανής⁶⁹, απεικονίζει αφαιρετικά μόνιππο άρμα με άλογο και ηνίοχο πάνω σε βάση και ήταν τοποθετημένη σε εξέχουσα θέση δίπλα στο τζάκι. Το άλογο στο μεγαλύτερο μέρος του προεξέχει από τη βάση της σύνθεσης, μετεωριζόμενο ανάμεσα στον καλπασμό και το πέταγμα, υποδηλώνοντας την ταχύτητα και το σφρίγος της κίνησής του και προσδίδοντας τόλμη στο γλυπτό.



Εικόνα 75. Χρήστου Καπράλου γλυπτική σύνθεση Ξενία Ηγουμενίτσας
©Architectural Press Archive /RIBA Library Photographs Collection

⁶⁸ Για πραγμάτευση των εννοιών αυτών κατά την ανάπτυξη του μοντέρνου κινήματος βλ. και την ενότητα 1.2 «Μοντερνισμός και ελληνική παράδοση» της προκείμενης εργασίας.

⁶⁹ Το μοτέλ Ηγουμενίτσας χρησιμοποιήθηκε για να στεγάσει το Τ.Ε.Ι. Ηγουμενίτσας με παραχώρηση χρήσης και προσθήκες μέχρι το 2018. Από το 2008 έχει χαρακτηριστεί διατηρητέο κτήριο υπό την εποπτεία της Στ' Εφορείας Νεότερων Μνημείων, ΦΕΚ 542/ΑΑΠ/27-11-2008.



Εικόνα 76. Χρήστου Καπράλου γλυπτική σύνθεση, εστιατόριο, Ξενία Ηγουμενίτσας, φωτογραφία: Νικ. Στουρνάρας, 1960, ©Αρχείο Στέφανου Στουρνάρα

Η συγκεκριμένη γλυπτική σύνθεση, παρόλο που δεν βρισκόταν σε περίοπτη θέση, είχε τη δυνατότητα να παρέχει διαφορετικές όψεις της «κίνησης» του θέματος ανάλογα με τη θέση και την κίνηση του θεατή στον χώρο, πολλαπλασιάζοντας τις πιθανές εντυπώσεις.

Επειδή το έργο φιλοτεχνήθηκε δύο χρόνια πριν από την κατασκευή του μοτέλ Ηγουμενίτσας στο οποίο τοποθετήθηκε, ο Ε.Ο.Τ. μάλλον το αγόρασε από τον καλλιτέχνη⁷⁰.

Το θέμα του αλόγου μαζί με το άρμα του, κληρονομημένο στην ελληνική τέχνη από την ομηρική εποχή, έχει αποδώσει ο Χρήστος Καπράλος και με λίθινο έργο (εικόνα 78) το οποίο εκτίθεται στο Μουσείο Χρήστου Καπράλου, παράρτημα Εθνικής Πινακοθήκης στην Αίγινα. Η απόδοση του λαιμού του αλόγου και του τροχού παρουσιάζουν αναλογίες ανάμεσα στα δύο έργα. Ο μπρούτζος όμως παρέχει τη δυνατότητα μεγαλύτερης αφαίρεσης και πιο «δραματικής» απόδοσης της κίνησης.

⁷⁰ Η πληροφορία οφείλεται στην επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης κ. Αρτέμιδα Ζερβού (προσωπική επικοινωνία).



Εικόνα 77. Χρήστου Καπράλου *Άρμα*, 1957, μπρούτζος 68x107x22 εκ. ©Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, αρ. έργου Π.12718



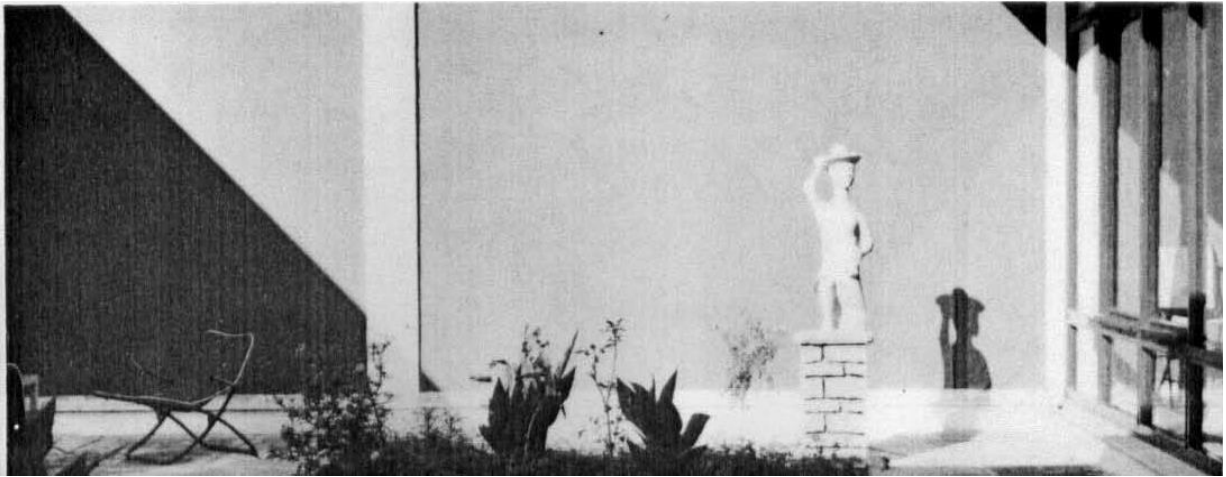
Εικόνα 78. Χρήστου Καπράλου *Άρμα* 1955, πωρόλιθος 115x74x23 εκ. ©Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, αρ. έργου Π.11613

Λίθινο γλυπτό στο μοτέλ Ηγουμενίτσας. Σε περίοπτη θέση τοποθετήθηκε το λίθινο γλυπτό του Χρήστου Καπράλου στο αίθριο του ίδιου μοτέλ (εικόνες 79, 80). Το έργο είναι σήμερα αφανές. Ο πωρόλιθος αξιοποιήθηκε από τον καλλιτέχνη για την τρισδιάστατη σχηματοποιημένη απόδοση γυναικείας μορφής. Όπως και ο οπλίτης στην Ανδρίτσαινα, η μορφή γονατίζει με το ένα πόδι, ενώ το άλλο σχηματίζει ορθή γωνία. Το ένα χέρι βαστά ή μεταφέρει ένα αντικείμενο, ενώ το άλλο με μία κίνηση προς το κεφάλι, φαίνεται σαν να ισιώνει ή να συγκρατεί το καπέλο. Και αυτή η μορφή βρίσκεται σε διαδικασία κίνησης, μάλλον προς τα πάνω. Με την αναπαράσταση της προσπάθειας να σηκωθεί, μεταδίδει ένα αίσθημα ανύψωσης.



Εικόνα 79. Χρήστου Καπράλου γλυπτικό έργο, αίθριο, μοτέλ Ξενία Ηγουμενίτσας, ©Architectural Press Archive /RIBA Library Photographs Collection

Η τοποθέτηση του γλυπτικού έργου του Χρήστου Καπράλου στο αίθριο του μοτέλ είναι μία επιλογή που επιτρέπει τη θέαση του γλυπτού στο φυσικό φως, το οποίο αποκαλύπτει όψεις της κίνησης της μορφής και προσφέρει ερμηνείες της, ανάλογα και με την κίνηση της σκιάς πάνω της και έξω από αυτήν.



Εικόνα 80. Χρήστου Καπράλου γλυπτικό έργο, αίθριο, μοτέλ Ξενία Ηγουμενίτσας, πηγή: *Αρχιτεκτονική*, 1960, τ. 24

Δύο γλυπτές μορφές στον οδικό σταθμό Στράτου Αχελώου. Ο οδικός σταθμός στο χωριό Στράτος, δίπλα σε γέφυρα και φράγμα του Αχελώου στην Αιτωλοακαρνανία (εικόνα 81), κατασκευάστηκε το 1960 με σχέδια της Αικατερίνης Διαλεισμά (Μουσά 2012: 33). Οι οδικοί σταθμοί του Ε.Ο.Τ. είχαν σκοπό να εξυπηρετούν τους εποχούμενους ταξιδιώτες σε μία εποχή που δεν υπήρχε κανενός είδους συναφής εγκατάσταση. Διέθεταν πρατήριο βενζίνης, εστιατόριο, καφέ και λίγα δωμάτια για διανυκτέρευση. Οι κοινόχρηστοι χώροι ήταν μεγάλοι, με την προοπτική της προσθήκης δωματίων και της μετατροπής τους σε μοτέλ σε περίπτωση μεγαλύτερης μελλοντικής ζήτησης⁷¹.

⁷¹ Το κτήριο παραχωρήθηκε στον Δήμο Αγρινίου, νόμος 4049/23-02-2012, ΦΕΚ 35/τ. Α΄.



Εικόνα 81. Οδικός σταθμός Ξενία Στράτου Αχελώου ©www.agriniopress.gr

Στο μοτέλ στη θέση Στράτος είχαν αναρτηθεί δύο ανάγλυφα του Χρήστου Καπράλου, έργα του 1951 (εικόνα 82), από πωρόλιθο Αίγινας, τον οποίο οι μάστορες αποκαλούσαν «πουρί» (Καπράλος 2001: 138). Τα έργα, σήμερα αφανή, εκλάπησαν σε μια περίοδο κατά την οποία το ξενοδοχείο είχε περάσει σε ιδιώτες, μάλλον στα τέλη δεκαετίας του '70. Στο πίσω μέρος της φωτογραφίας των αναγλύφων (εικόνα 82) αναγράφεται «Τουρισμός 1960 από ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ», πληροφορία που προφανώς σχετίζεται με τον τρόπο απόκτησης των αναγλύφων από τον Ε.Ο.Τ. χωρίς όμως να είναι γνωστή η χρονολογία δημιουργίας των έργων ούτε το ιστορικό απόκτησής τους⁷². Η πληροφορία αυτή είναι ενδεικτική της προσωπικής φροντίδας και επιλογής του Άρη Κωνσταντινίδη

⁷² Η συγκεκριμένη φωτογραφία των αναγλύφων του Χρήστου Καπράλου ανήκει στο Αρχείο Καπράλου, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου. Την πληροφορία για την αναφερόμενη σημείωση στο πίσω μέρος της συγκεκριμένης φωτογραφίας, καθώς και για την εκτιμώμενη εποχή κλοπής των αναγλύφων, παραχώρησε ευγενικά η κ. Άρτεμις Ζερβού, επιμελήτρια της συλλογής γλυπτών της Εθνικής Πινακοθήκης (προσωπική επικοινωνία).

για τα έργα τέχνης στα κτήρια του προγράμματος Ξενία. Η γυναικεία μορφή φέρει στο κάτω μέρος την ένδειξη ότι το έργο φιλοτεχνήθηκε στην Αίγινα.



Εικόνα 82. Χρήστου Καπράλου, *Βλάχα*, πωρόλιθος, 113x40 εκ., *Βλάχος*, πωρόλιθος, 110x45 εκ., ©Αρχείο Καπράλου / Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

Ο παρόλιθος της Αίγινας είναι υλικό που ανακάλυψε ο καλλιτέχνης με την εγκατάστασή του στο νησί το 1951. Πρόκειται για το υλικό με το οποίο κατασκευάστηκε ο αρχαϊκός ναός της Αφαίας Αθηνάς. Αυτές οι δύο μορφές ανήκουν στα γλυπτά έργα του Χρήστου Καπράλου τα οποία, με την τεχνική της άμεσης λάξευσης, παραπέμποντας στα έργα της αρχαϊκής τέχνης⁷³. Το θέμα των συγκεκριμένων μορφών είναι σχετικό με τη ζωή των απλών ανθρώπων του τόπου καταγωγής του Καπράλου (Παναιτώλιο Αιτωλοακαρνανίας), που βρίσκεται πολύ κοντά στην περιοχή του οδικού σταθμού.

Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες δημοσιευμένες στον τοπικό περιοδικό τύπο, τα δύο λίθινα γλυπτά κοσμούσαν την είσοδο του οδικού σταθμού. Η ανδρική μορφή «παριστάνει τον Μπάρμπα Στράτο τον Γαλαζούλα, που ανάκοψε την δουλειά του και θερισμένος από την πείνα, στηρίχτηκε στην γκλίτσα του περιμένοντας την γρηά του να του φέρη φαΐ» (Δανιάς 1965). Η μαρτυρία συνάδει με τα χαρακτηριστικά της ανδρικής αλλά και της γυναικείας μορφής, η οποία μεταφέρει καλάθι στο κεφάλι που θα μπορούσε να είναι το δοχείο μεταφοράς φαγητού, καθώς και σκεύος μεταφοράς υγρών, πιθανότατα γάλατος. Σε αυτή την περίπτωση, ο Χρήστος Καπράλος αποτίει φόρο τιμής στους ανθρώπους του μόχθου της ιδιαίτερης πατρίδας του, οι οποίοι ανήκουν στα παιδικά και νεανικά βιώματά του.

Στο ανάγλυφο του οδικού σταθμού Στράτου η μνημειακή φόρμα του ανάγλυφου συνδυάζεται με τη σχηματοποίηση. Πρόκειται για ένα μορφοπλαστικό ιδίωμα το οποίο ο γλύπτης επεξεργάζεται περαιτέρω κατά τη δημιουργία της ανάγλυφης σύνθεσης «Μνημείο της Μάχης της Πίνδου» (1952-1956) μήκους περίπου σαράντα (40) μέτρων, με τις επτά (7) ενότητες και τις εκατό είκοσι τέσσερις (124) ανθρώπινες φιγούρες. Ιδιαίτερα αυτά τα ανάγλυφα έχουν θεωρηθεί ανάλογα των γραμμών της ελληνικής αρχαϊκής τέχνης, την οποία ο Καπράλος έχει μελετήσει (Λαμπράκη-Πλάκα 2004). Ωστόσο για τον Χρήστο Καπράλο «ο τρόπος να πλησιάσουμε τους αρχαίους δεν είναι να κάνουμε συνθέσεις που

⁷³ Η απ' ευθείας λάξευση (taille direct, direct carving), χωρίς προπαρασκευαστικά προπλάσματα, είναι τεχνική η οποία ξεκινά να εφαρμόζεται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα από μοντέρνους καλλιτέχνες, όπως ο Βρετανός Χένρι Μουρ (Henry Moore) και ο Ρουμάνος Κωνσταντίν Μπραγκούτσι (Constantin Brâncuși), με στόχο την έμφαση στην επεξεργασία των πρωτογενών υλικών, καθώς και την αντίδραση τόσο στην ακαδημαϊκή παράδοση όσο και στη βιομηχανοποίηση (Βουτυράς & Γουλάκη-Βουτυρά 2011).

να μοιάζουν με τις δικές τους. Είναι η αγάπη στον άνθρωπο, όπως την είχαν κι αυτοί» (Πετρής 1957).

Η επιλογή ενός έργου τέχνης για να ενταχθεί σε ένα κτήριο όπως ο οδικός σταθμός Στράτου, η οποία παρά την ισχυρή ιστορική ταυτότητα και την θέση του στον οδικό άξονα Αγρινίου-Ιωαννίνων, δεν ήταν παρά ένα μικρό, απομακρυσμένο και άγνωστο σημείο του χάρτη, είναι ασυνήθιστη και για τα σημερινά δεδομένα. Προφανώς οφείλεται στην επιλογή των αρχιτεκτόνων του προγράμματος να επενδύσουν τα κτήρια με νόημα συναφές με τον τόπο. Τα αρχιτεκτονικά σχέδια των κτηρίων συμμετείχαν στη νοηματοδότηση σε συνδυασμό με τα έργα τέχνης.

5.2. Κώστας Κλουβάτος (1921-2007)

Η ηλικία του Κώστα Κλουβάτου τη χρονιά που φιλοτεχνεί τα γλυπτά για το ξενοδοχείο Ξενία Ναυπλίου είναι αντιστρόφως ανάλογη του όγκου του μέχρι τότε έργου του και του αισθητικού του κατασταλάγματος, ίσως περισσότερο σύμμετρη με την αντίληψή του για την κοινωνική λειτουργία της τέχνης, ως πεδίου συνάντησης με τον «άλλον» (Πετρής 1959a).

Το 1960 κατασκευάζεται το πρώτο από τα δύο ξενοδοχεία Ξενία στο Ναύπλιο, σε λόφο με παλιό φρούριο και έντονη οριζόντια διάταξη, πάνω από τη διάσημη παραλία της «Αρβανιτιάς». Ο αρχιτέκτονας Ιωάννης Τριανταφυλλίδης, εκτός από το κτήριο σχεδιάζει τα έπιπλα, τις κουρτίνες, τα χαλιά, τα διακοσμητικά πλακίδια και τα φωτιστικά σώματα. Για την είσοδο του ξενοδοχείου προβλέπει σιντριβάνι με κρουνό και λεκάνη σε μικρή λίμνη με νούφαρα και μία ανθρώπινη μεταλλική φιγούρα, την οποία φιλοτεχνεί ο Κώστας Κλουβάτος (εικόνα 83) (Τριανταφυλλίδης 1961).



Εικόνα 83. Κώστα Κλουβάτου ορειχάλκινη μορφή και πολύφωτο, Ξενία Ναυπλίου
©Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη

Η ανθρώπινη φιγούρα είναι από ορείχαλκο, χυτή, λιτή με αναφορές στην αρχαϊκή μεταλλοτεχνία, αλλά και εξπρεσιονιστικό ύφος που αναδεικνύει την κίνηση και το άνοιγμα της φιγούρας προς το υγρό στοιχείο της σύνθεσης. Πρόκειται για χαρακτηριστικά του έργου του Κλουβάτου, όπως αυτό αναπτύσσεται κατά τη δεκαετία του 1960 ως μετεξέλιξη του απλοποιημένου ρεαλισμού των προγενέστερων ανθρωποκεντρικών μορφών του (Γιαννουδάκη 2009: 391).



Εικόνα 84. Κώστα Κλουβάτου χάλκινο πολύφωτο Ξενία Ναυπλίου πηγή: *Αρχιτεκτονική*, τ. 29

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το χάλκινο πολύφωτο (εικόνες 83, 84) το οποίο φιλοτέχνησε ο Κώστας Κλουβάτος σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα του ξενοδοχείου Ιωάννη Τριανταφυλλίδη. Το σχήμα, το υλικό και η υφή του παραπέμπουν σε μανουάλι εκκλησιαστικό και παλιό, σε έντονη αντίθεση με τη μοντέρνα αισθητική του ξενοδοχείου και του εξοπλισμού του. Θα μπορούσε να συσχετισθεί μόνο με το βοτσαλωτό δάπεδο της εισόδου (εικόνα 83), που είναι εμπνευσμένο από τις παραδοσιακές βοτσαλωτές αυλές κυρίως του χώρου του Αιγαίου, με την προέλευση που ανάγεται στην ελληνική προϊστορία (Papadimitriou et al. 2020: 134, Μπούρας 2001: 242, Φιλιππίδης 2003: 66). Και τα δύο αυτά γλυπτά έργα του Κώστα Κλουβάτου είναι σήμερα αφανή.

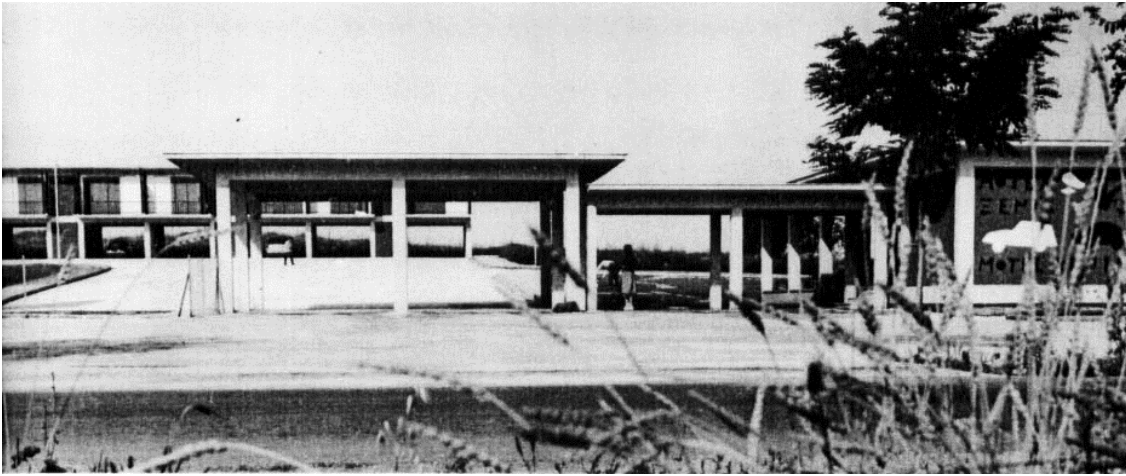
5.3. Κλέαρχος Λουκόπουλος (1906-1995)

Ο Κλέαρχος Λουκόπουλος, μαζί με τον Χρήστο Καπράλο και τον Γιώργο Ζογγολόπουλο, ανήκει στους καλλιτέχνες που, από τη δεκαετία του 1950, άλλαξαν την ογκοπλαστική απόδοση της ανθρώπινης μορφής στην ελληνική γλυπτική προς την κατεύθυνση της αφαίρεσης. Ειδικότερα οι ανθρωποκεντρικές συνθέσεις του Κλέαρχου Λουκόπουλου έως τα μέσα της δεκαετίας του 1950 είναι λαϊκότερες ή αφαιρετικές με αναφορές στην αρχαϊκή γλυπτική. Προς το τέλος της δεκαετίας του 1950 ο Λουκόπουλος επικεντρώνεται στο μέταλλο και από τη δεκαετία του 1960 στην αφαίρεση (Γιαννουδάκη 2009: 375). Το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1960, διάστημα κατά το οποίο ο Κλέαρχος Λουκόπουλος συνεργάζεται με τον Άρη Κωνσταντινίδη φιλοτεχνώντας έργα για ξενοδοχεία του προγράμματος Ξενία, (σχεδιασμένα από τον Κωνσταντινίδη εκτός από το Ξενία Βόλου που σχεδίασε ο Κώστας Σταμάτης), είναι, επομένως, η αρχή της εποχής των μεταλλικών αφαιρετικών έργων του Λουκόπουλου, η οποία συνεχίζεται εξελισσόμενη τις επόμενες δεκαετίες της καλλιτεχνικής δημιουργίας του.

Η προσωπική εξερεύνηση των τόπων και των μορφών τους, σε διάφορα τοπία και οικισμούς, είναι διαδρομή την οποία ακολούθησε ο νεαρός Κλέαρχος Λουκόπουλος κατά τη μαθητεία του στον ζωγράφο Μαλέα (Ζαχαρόπουλος 2003), ανάλογη με τη μοναχική αναζήτηση του Άρη Κωνσταντινίδη μετά από τα χρόνια των σπουδών του στο Μόναχο (Κωνσταντινίδης 1994). Αυτή η αναλογία αποτελεί έναν δείκτη της παραλληλίας των αντιλήψεων του Κωνσταντινίδη και του Λουκόπουλου, η οποία απέδωσε πυκνή συνεργασία και καρποφόρησε με έναν αριθμό έργων ο οποίος είναι ο μεγαλύτερος (συνολικά δεκατρία γλυπτά) συγκρινόμενος με τα έργα καθενός από τους άλλους καλλιτέχνες που συμμετείχαν στο πρόγραμμα Ξενία, σύμφωνα με τα έως τώρα δεδομένα.

Το μοτέλ Ξενία Λάρισας κατασκευάζεται το 1959 (Κωνσταντινίδης 1960) και αποτυπώνει τις αρχικές προσπάθειες του Άρη Κωνσταντινίδη να προτυποποιήσει τις μορφές των κτηρίων του προγράμματος με την πρωτότυπη διάσπαση των όγκων τους σε κοινόχρηστους χώρους και πτέρυγες δωματίων (Κολώνας 2015: 67). Μάλιστα, η ονομασία Ξενία για ξενοδοχειακό κατάλυμα του ΕΟΤ χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στην περίπτωση του μοτέλ της Λάρισας (1958), σύμφωνα με τα πρακτικά του Διοικητικού Συμβουλίου του ΕΟΤ, το οποίο αποτελεί το δεύτερο έργο του Κωνσταντινίδη για τον ΕΟΤ, μετά από το ξενοδοχείο «Τρίτων» στην Άνδρο (Μουσά 2012: 225). Αυτές οι

πρωτοποριακές καινοτομίες κορυφώνονται με την ένταξη μοντέρνων, αφαιρετικών γλυπτών στους κοινόχρηστους χώρους του μοτέλ.



Εικόνα 85. Μοτέλ Ξενία Λάρισας πηγή: *Αρχιτεκτονική* τ. 24

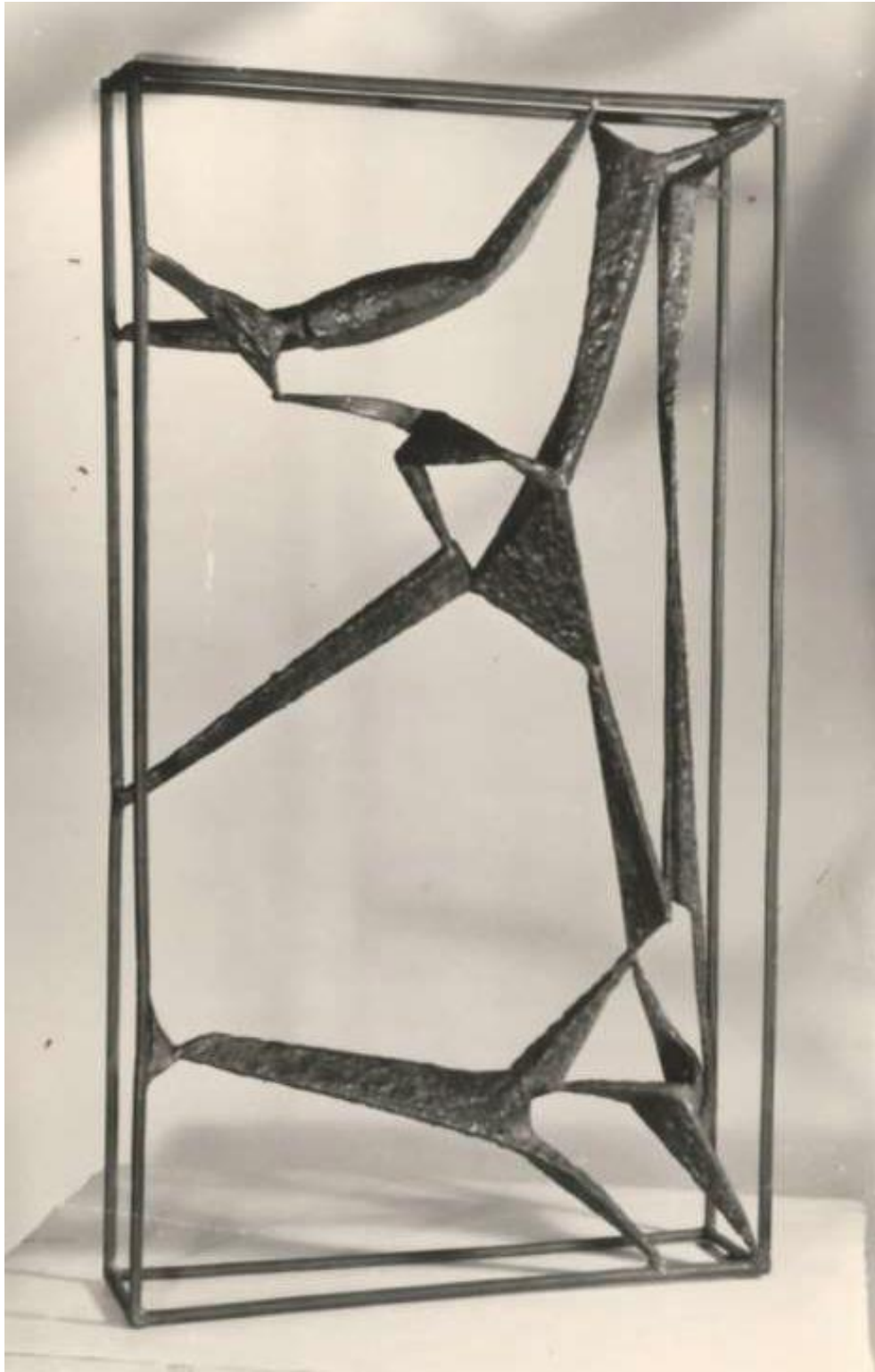
Τα πρώτα έργα του Κλέαρχου Λουκόπουλου για κτήρια του προγράμματος Ξενία είναι δύο μικρά μεταλλικά γλυπτά (εικόνες, 86-88), αφανή σήμερα, που τοποθετήθηκαν στο σαλόνι και ένα μεγαλύτερο γλυπτό που τοποθετήθηκε στο αίθριο του μοτέλ Λάρισας (εικόνες 89-92) μεταφέρθηκε για ένα διάστημα στην είσοδο του Δημαρχείου Λάρισας με τη φροντίδα του αντιδημάρχου Πολιτισμού και Επιστημών κ. Πάνου Σάпка (εικόνα 92) και σήμερα βρίσκεται στην Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ.Ι. Κατσίγρα⁷⁴.

⁷⁴ Προσωπική επικοινωνία, 22-3-2022.



Εικόνα 86. Κλέαρχου Λουκόπουλου δύο γλυπτά, πλάγια όψη, Ξενία Λάρισας ©Architectural Press Archive/Riba Collections

Τα δύο μικρά γλυπτά του Κλέαρχου Λουκόπουλου στο σαλόνι του μοτέλ Λάρισας τοποθετήθηκαν στον τοίχο πάνω και δίπλα από το τζάκι, ορατά από τις τρεις όψεις τους (εικόνα 86). Στο ένα από αυτά τα έργα, ένα διπλό παραλληλόγραμμο πλαίσιο περικλείει ένα σύστημα λεπτών μορφών που συνδέονται μεταξύ τους σε άκρες και τομές, ενώ το μεταξύ τους κενό είναι μεγαλύτερο από την επιφάνειά τους (εικόνα 87).



Εικόνα 87. Κλέαρχου Λουκόπουλου γλυπτό στο Μοτέλ Ξενία Λάρισας 1959
©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου

Το άλλο έργο με τον τίτλο *Φλόγα*, σε θεματολογική συνάφεια με το παρακείμενο τζάκι, επίσης λεπτό αλλά με έντονη καθετότητα, αιχμές και καμπύλες, στηρίζεται στη βάση που σχηματίζουν τρεις από τις αιχμές του (εικόνα 88).

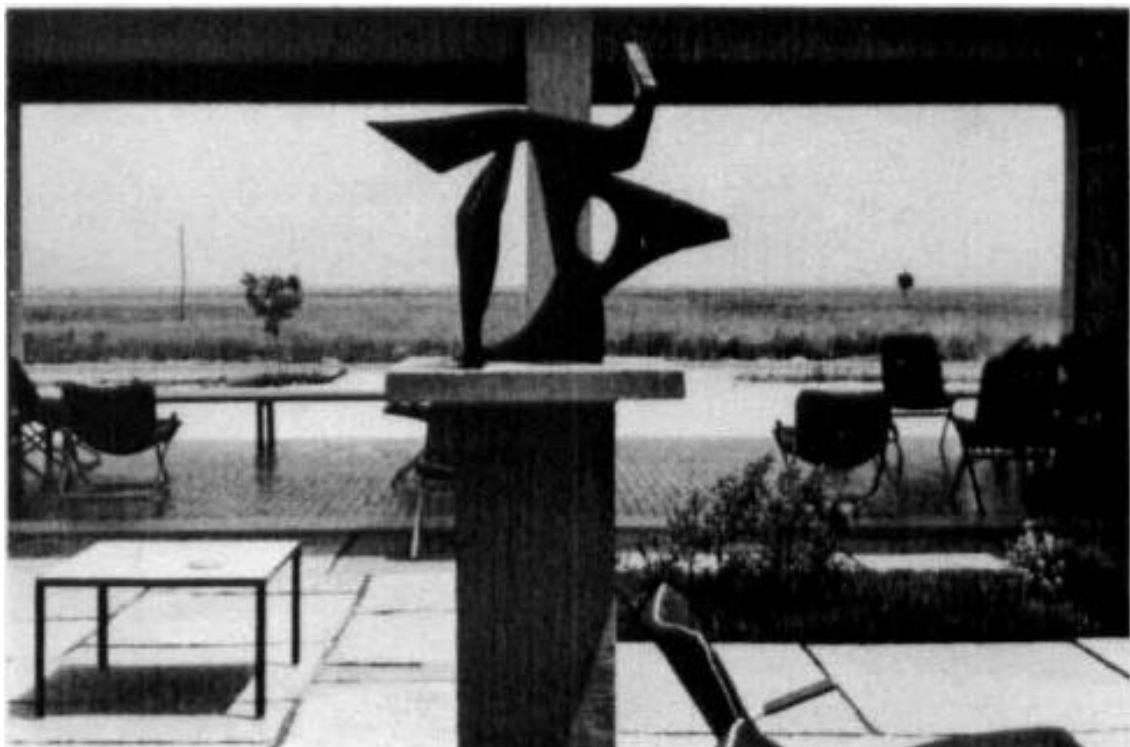


Εικόνα 88. Κλέαρχου Λουκόπουλου *Φλόγα*, Μοτέλ Ξενία Λάρισας, 1958 ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου

Το γλυπτό του Κλέαρχου Λουκόπουλου που τοποθετήθηκε στο αίθριο του μοτέλ Λάρισας, μεγαλύτερο και περίοπτο, αναπτύσσεται δυναμικά στις τρεις διαστάσεις, συνδυάζοντας τις επιφάνειες με τα κενά (εικόνες 89-92).



Εικόνα 89. Κλέαρχου Λουκόπουλου γλυπτό, μοτέλ Ξενία Λάρισας, αίθριο πηγή: *Αρχιτεκτονική* 1960



Εικόνα 90. Κλέαρχου Λουκόπουλου γλυπτό, μοτέλ Ξενία Λάρισας πηγή: *Αρχιτεκτονική* 1960



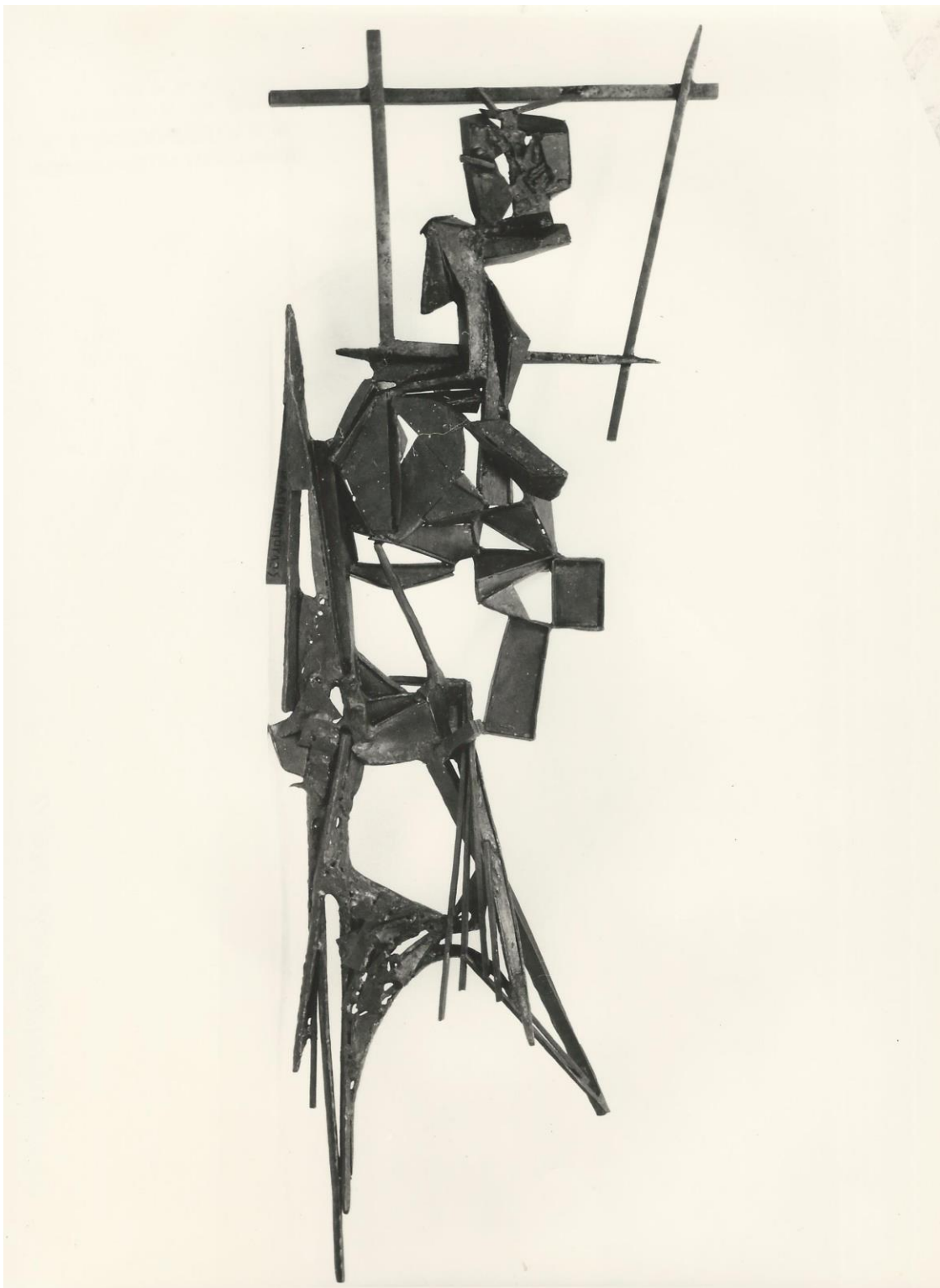
Εικόνα 91. Κλέαρχου Λουκόπουλου γλυπτό για το μοτέλ Ξενία Λάρισας ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου



Εικόνα 92. Κλέαρχου Λουκόπουλου γλυπτό, Δημαρχείο Λάρισας ©eleftheria.gr

Το ξενοδοχείο Ξενία στη Μύκονο που σχεδίασε ο Άρης Κωνσταντινίδης το 1960 σήμερα εκτιμάται ότι ανήκει στα κτήρια με την πιο επιτυχημένη ένταξή τους στο περιβάλλον του νησιού, με τη μορφή, την κλίμακα και τη χωροθέτησή τους, με επιλογές που αναφέρονται στην τοπική κατασκευαστική παράδοση χωρίς να την μιμούνται και που θεωρήθηκαν τολμηρές και αλλότριες προξενώντας αντιδράσεις στην εποχή τους (Κολώνας 2015: 68). Τολμηρά είναι και τα τρία μεταλλικά γλυπτά που φιλοτέχνησε ο Κλέαρχος Λουκόπουλος για το συγκεκριμένο κατάλυμα (εικόνες 93-95), σήμερα αφανή. Με τους περιορισμούς της αντίληψης από τη φωτογραφία, δύο από τα έργα αυτά (εικόνες 94, 95) θα μπορούσαν να παραπέμπουν σε πουλί, ενώ το άλλο (εικόνα 93) στην αποσπασματικότητα του χώρου και των εικόνων του. Ο πρωτοποριακός χαρακτήρας των έργων γίνεται ακόμη πιο εντυπωσιακό φαινόμενο, αν υπολογιστεί ότι πρόκειται για γλυπτά που προσφέρονται σαν μουσειακά εκθέματα σε ένα ξενοδοχείο «προσιτό και για τον πλούσιο και για τον μέσο και τον φτωχό τουρίστα», σύμφωνα με δημοσίευμα εφημερίδας της εποχής (Σιδεράκου 1960)⁷⁵.

⁷⁵ Ευγενική παραχώρηση του άρθρου από το αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου.



Εικόνα 93. Κλέαρχου Λουκόπουλου γλυπτό, Ξενία Μυκόνου, 1960 ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου

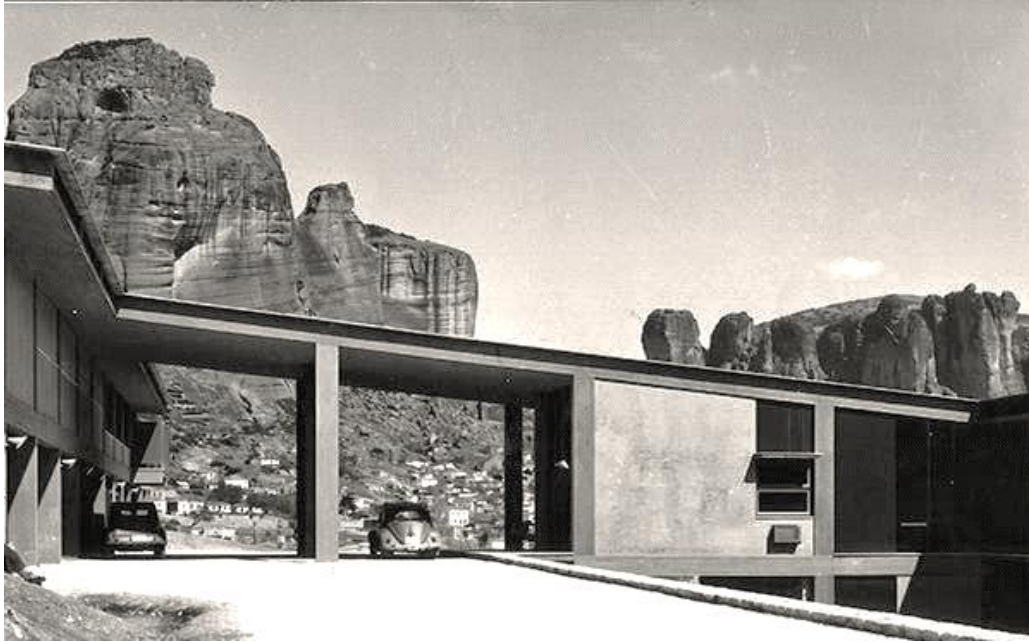


Εικόνα 94. Κλέαρχου Λουκόπουλου γλυπτό, Ξενία Μυκόνου ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου



Εικόνα 95. Κλέαρχου Λουκόπουλου, γλυπτό, Ξενία Μυκόνου ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου

Επίσης του 1960 είναι η κατασκευή του μοτέλ Ξενία Καλαμπάκας σχεδιασμένου από τον Άρη Κωνσταντινίδη με κύριο χαρακτηριστικό τη διαλεκτική αντίστιξη που δημιουργεί η οριζοντιότητά του με τους κάθετους όγκους των Μετεώρων (εικόνα 96).



Εικόνα 96. Μοτέλ Ξενία Καλαμπάκας 1960 ©kalabakacity.gr

Οι καινοτομίες της κατασκευής και της αισθητικής του μοτέλ Καλαμπάκας εφαρμόζονται σε αντίθεση με το περιβάλλον της πρωτογενούς οικονομίας (εικόνα 97), περιλαμβάνοντας δύο ιδιαίτερα μοντέρνα γλυπτά έργα του Κλέαρχου Λουκόπουλου (εικόνες 98-102).



Εικόνα 97. Το μοτέλ Ξενία Καλαμπάκας κατά την ανέγερση ©Αρχείο εφημερίδας *Τα Μετέωρα*



Εικόνα 98. Κλέαρχου Λουκόπουλου γλυπτό, πλάγια όψη, Ξενία Καλαμπάκας ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου

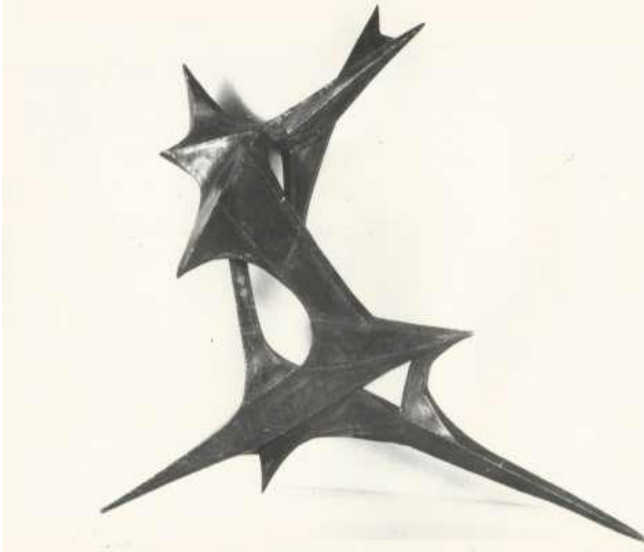


Εικόνα 99. Κλέαρχου Λουκόπουλου γλυπτό, μοτέλ Ξενία Καλαμπάκας
©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου

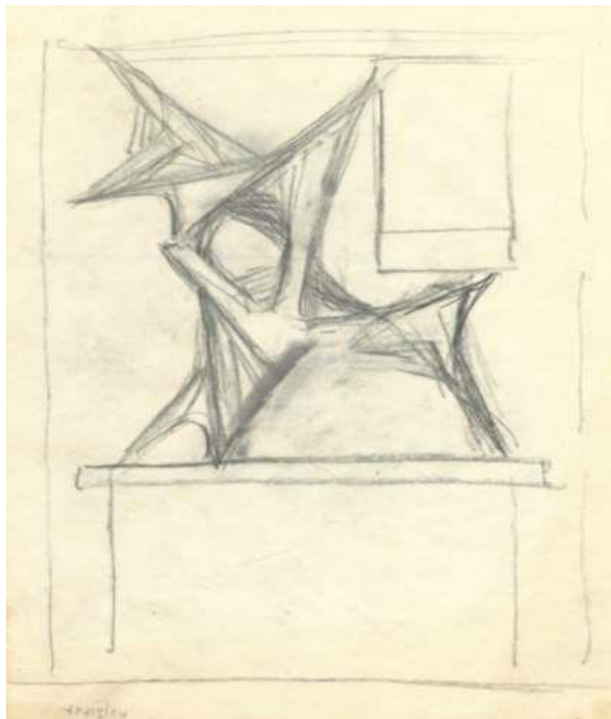
Το γλυπτό του Κλέαρχου Λουκόπουλου που τοποθετήθηκε πάνω από το τζάκι στο μοτέλ Ξενία Καλαμπάκας (εικόνες 98-99), υπαινίσσεται μορφή με στερεότητα, παρά τη μικρή επιφάνεια του υλικού σε σχέση με τον συνολικό όγκο της και παρά το σχετικά μικρό, μέγεθός του.



Εικόνα 100. Κλέαρχου Λουκόπουλου γλυπτό, Μοτέλ Ξενία Καλαμπάκας μικρό σαλόνι πηγή: *Αρχιτεκτονική* τ. 3



Εικόνα 101. Κλέαρχου Λουκόπουλου γλυπτό, Μοτέλ Ξενία Καλαμπάκας, 1959 ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου



Εικόνα 102. Κλέαρχου Λουκόπουλου, [Μελέτη για αφηρημένο γλυπτό πάνω από τζάκι], μολύβι σε ρυζόχαρτο, 24,8x18,5 εκ. ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου

Το άλλο γλυπτό του Κλέαρχου Λουκόπουλου στο ίδιο μοτέλ (εικόνες 100, 101), επίσης αφανές, τοποθετήθηκε στον τοίχο του μικρού σαλονιού (Κωνσταντινίδης 1961). Από το σχέδιο του καλλιτέχνη (εικόνα 102) φαίνεται η σαφήνεια της δομής και η λεπτομερής μελέτη των αναλογιών του έργου που είναι μετωπικό, ενώ το τελικό έργο έχει πιο έντονες αιχμές, συνείροντας κινήσεις προβολής ή διαφυγής στον χώρο.

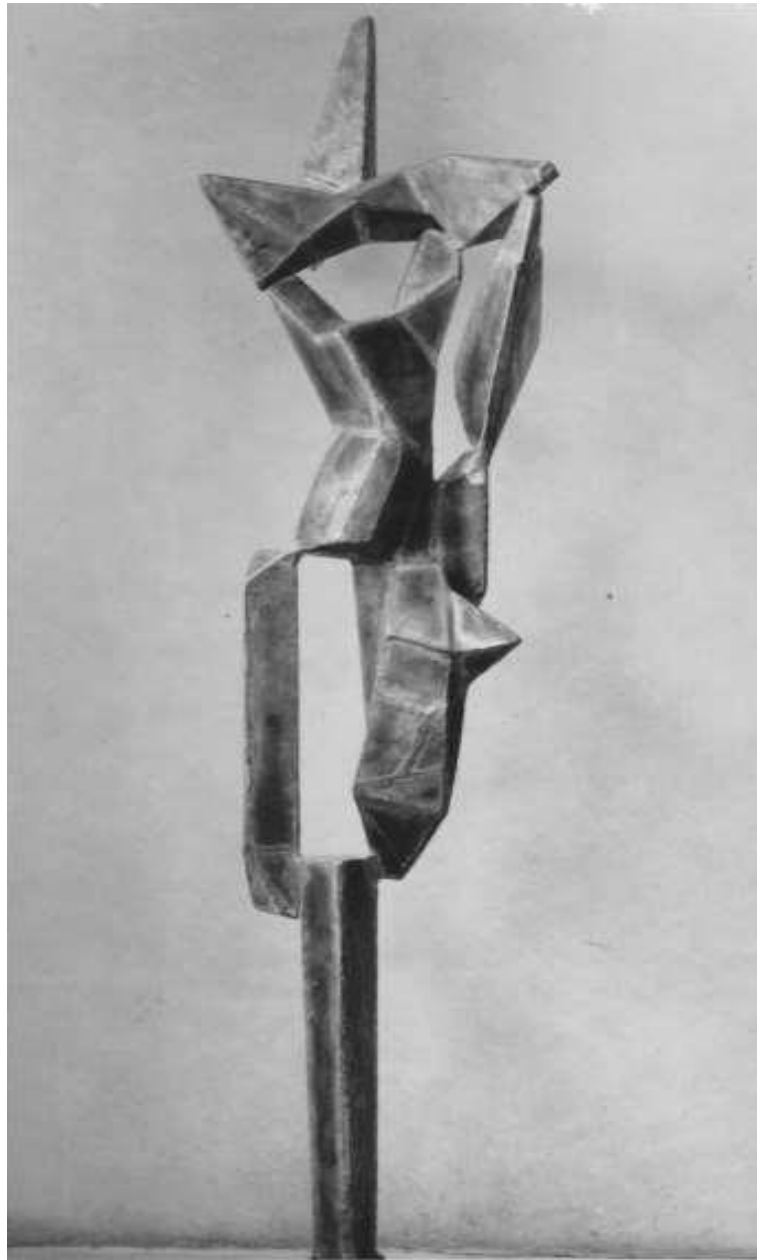
Την έννοια του κενού στον χώρο πραγματεύεται και το μεταλλικό γλυπτό με τίτλο *Μεταμόρφωση* (Πετρής 1959b)⁷⁶ που φιλοτέχνησε ο Κλέαρχος Λουκόπουλος για το ξενοδοχείο Ξενία Σάμου (εικόνα 103), με πλαστική οργάνωση ανάλογη των έργων στα μοτέλ Λάρισας, Μυκόνου και Καλαμπάκας. Ο τίτλος του ευνοεί την αντίληψη μιας οντότητας σε κίνηση προς τα πάνω που τείνει να απεκδυθεί την παρούσα μορφή του σε μία διαδικασία αποκάλυψης μιας καινούργιας μορφής.



Εικόνα 103. Κλέαρχου Λουκόπουλου
Μεταμόρφωση, Ξενία Σάμου ©Αρχείο
Κλέαρχου Λουκόπουλου

⁷⁶ Φωτογραφία του έργου χρησιμοποιήθηκε ως εξώφυλλο του τεύχους 49 (1959) του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης*.

Μεγαλύτερο από τα προηγούμενα έργα, περίπου σε ανθρώπινη κλίμακα, με έντονα κάθετη μορφή που αναπτύσσεται πάνω σε ανάλογη βάση είναι το γλυπτό του Κλέαρχου Λουκόπουλου για το Ξενία Βόλου (εικόνες 104-107). Το ξενοδοχείο άρχισε να λειτουργεί το 1961 σε σχέδια του Κώστα Σταμάτη (Σταμάτης 1963).

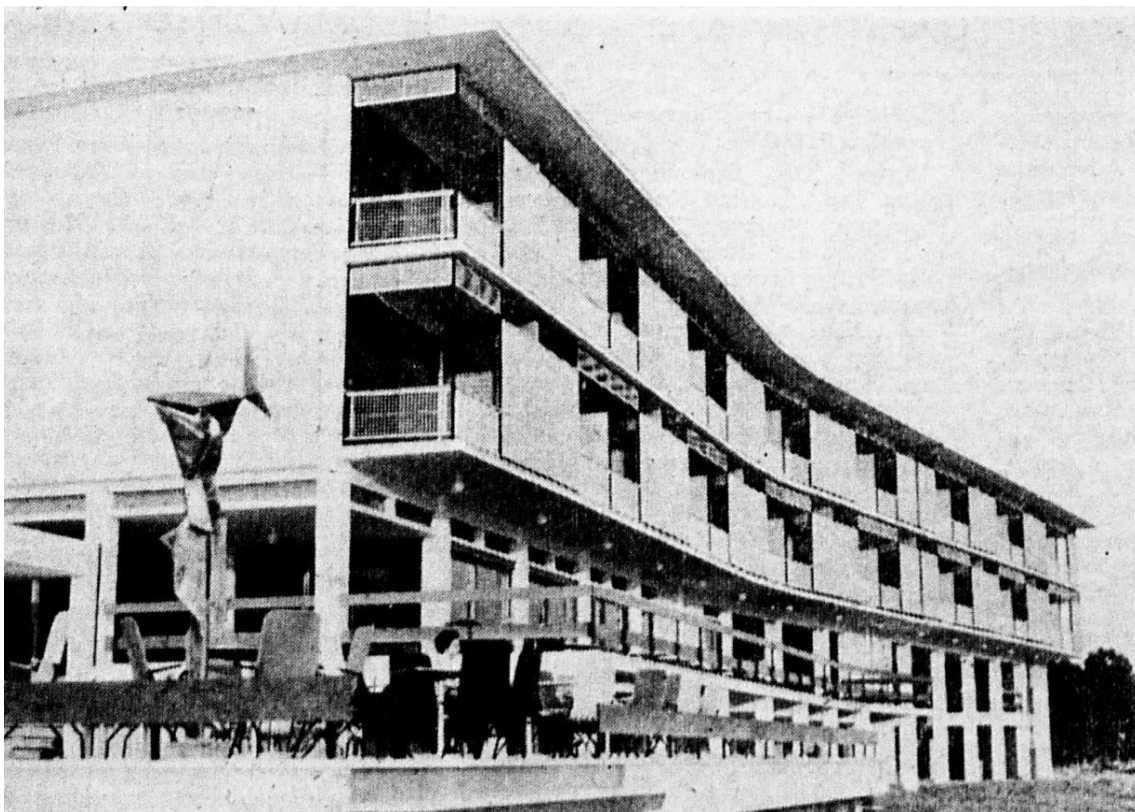


Εικόνα 104. Κλέαρχου Λουκόπουλου γλυπτό για το Ξενία Βόλου ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου

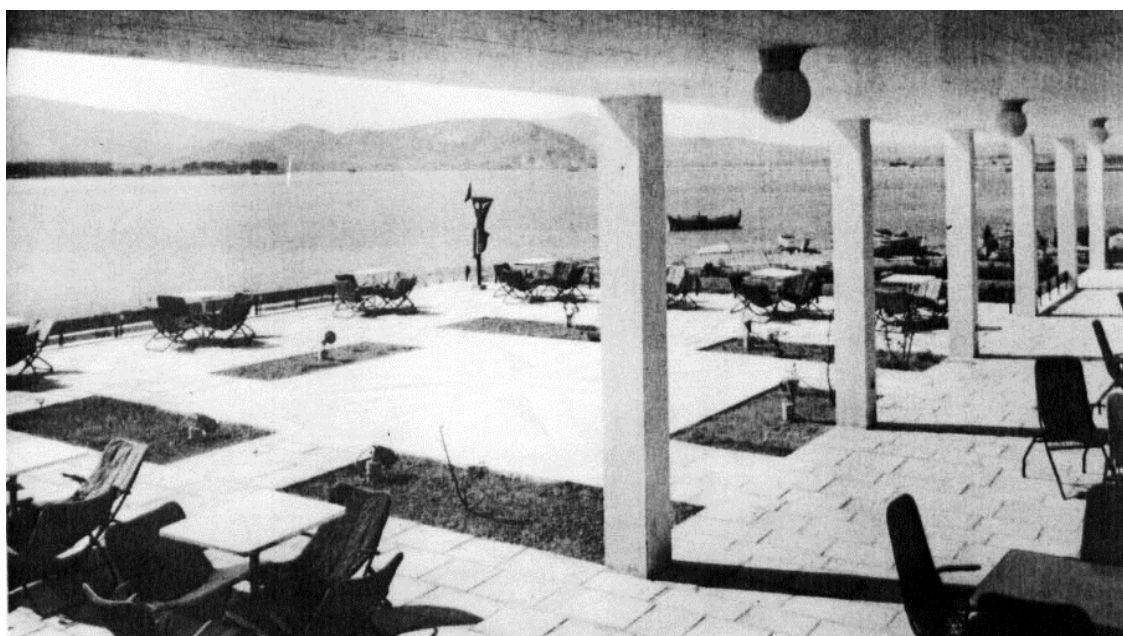


Εικόνα 105. Ο Κλέαρχος Λουκόπουλος με το γλυπτό του για το Ξενία Βόλου ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου

Το έργο, σήμερα αφανές, χαρακτηρίζεται από γεωμετρική μορφοπλασία με επίπεδα, ακμές και τομές που αλληλοσυμπληρώνονται από τα κενά. Παρά την αυστηρή του αφαίρεση, το γλυπτό είναι εκφραστικό και παραπέμπει σε ανθρώπινο σώμα. Τοποθετημένο στην άκρη της βεράντας του ξενοδοχείου με θέα τον κόλπο του Παγασητικού, το έργο έγινε μέρος του τοπίου, αλληλεπιδρώντας με τον χώρο, νοηματοδοτώντας όλη την επιφάνεια της βεράντας (εικόνες 106-107).



Εικόνα 106. Το γλυπτό του Κλέαρχου Λουκόπουλου στη βεράντα του Ξενία Βόλου
©Αρχείο Κ. Γκλεζάκου



Εικόνα 107. Κλέαρχου Λουκόπουλου γλυπτό, ξενοδοχείο Ξενία Βόλου πηγή:
Αρχιτεκτονική τ. 38

Ακόμη μεγαλύτερο σε όγκο (3x2x0,90 μ.) είναι το γλυπτό από ορείχαλκο του Κλέαρχου Λουκόπουλου με τίτλο «Κεκλιμένη μορφή» που βρισκόταν στον εξωτερικό χώρο της εισόδου του ξενοδοχείου Ξενία στο Παλιούρι Χαλκιδικής (εικόνες 108-110) που σχεδίασε ο Άρης Κωνσταντινίδης το 1960 (Κωνσταντινίδης 1962). Σε αυτό το έργο με την έντονη μνημειακότητα, γίνεται καλύτερα κατανοητός ο χαρακτηρισμός του Κλέαρχου Λουκόπουλου ως «καλλιτέχνη οικοδόμου», επειδή πρόκειται για γλυπτό στιβαρό ως προς τη στατική του, στέρεο ως προς τη δομή του και με αισθητική καθαρότητα των στοιχείων του, τα οποία ο καλλιτέχνης επεξεργάζεται όπως οι αρχιτέκτονες τα δομικά συστατικά των κτηρίων τους (Σκαρπιά-Χόιπελ 2014).



Εικόνα 108. Κλέαρχου Λουκόπουλου *Κεκλιμένη μορφή*, αίθριο Ξενία Παλιούρι ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου



Εικόνα 109. Κλέαρχου Λουκόπουλου *Κεκλιμένη μορφή*, αίθριο Ξενία Παλιούρι ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου

Παρά τον τίτλο του έργου (*Κεκλιμένη μορφή*), η οριζοντιότητα δεν είναι έντονη και παρά την αυστηρότητα του όγκου του και την αρρενωπή στερεότητα, η κίνηση εκφράζει συγχρόνως χάρη, ενώ το φυσικό φως που ρέει στις επιφάνειες αναδεικνύει τις ακμές και πολλαπλασιάζει τις ερμηνείες.

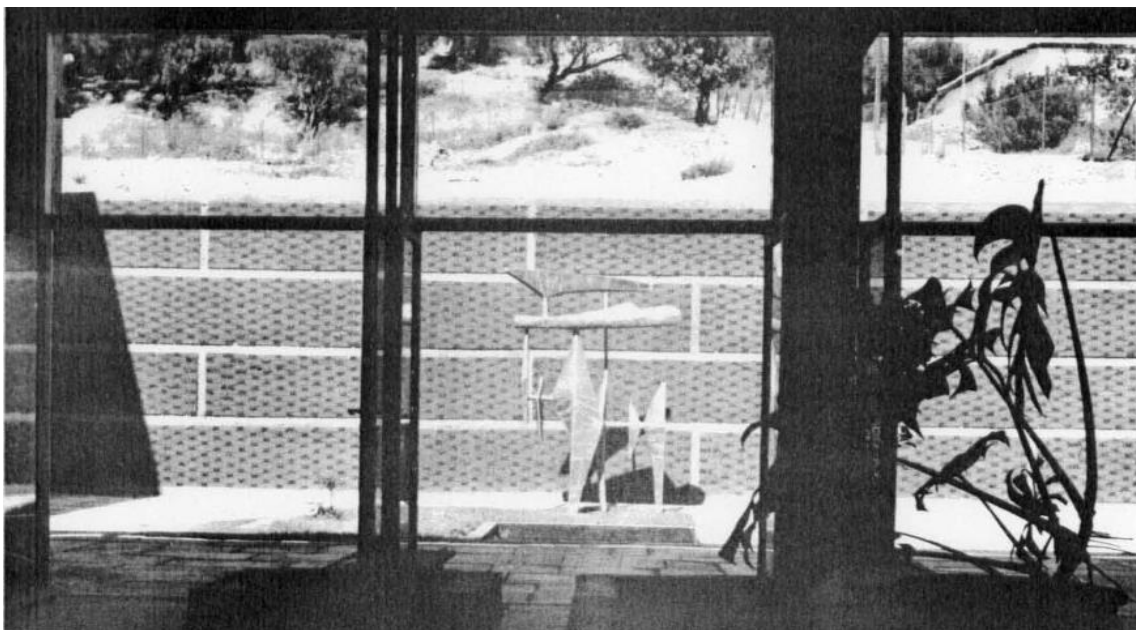
Το έργο του Κλέαρχου Λουκόπουλου *Κεκλιμένη μορφή* βρίσκεται σήμερα στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (εικόνα 110).



Εικόνα 110. Κλέαρχου Λουκόπουλου *Κεκλιμένη μορφή* 1962, Μητροπολιτικός Οργανισμός Μουσείων Εικαστικών Τεχνών Θεσσαλονίκης (ΜΜΣΤ) (ΜΟΜus) ©parallaximag.gr

Διαφορετικό από όλα τα προηγούμενα έργα της προκείμενης ενότητας ως προς τη δομή και τη διάρθρωση των μορφών του, είναι το τρίτο σωζόμενο έργο από όσα φιλοτέχνησε ο Κλέαρχος Λουκόπουλος για το πρόγραμμα Ξενία, το γλυπτό με τίτλο *Ολυμπία* για το μοτέλ της Ολυμπίας (εικόνες 11-114) που σχεδίασε ο Άρης Κωνσταντινίδης το 1963 (Κωνσταντινίδης 1963). Το έργο είναι πιο ψηλό από όλα τα προηγούμενα (2,83x1,85 μ.). Τοποθετήθηκε στην πίσω αυλή του μοτέλ, ώστε να είναι ορατό από το σαλόνι του (εικόνα 111). Σήμερα έχει μεταφερθεί στον εξωτερικό χώρο της εισόδου του κτηρίου που χρησιμοποιείται ως Δημαρχείο (εικόνα 114).

Δίπλα στον τίτλο του γλυπτού (*Ολυμπία*) αναφέρεται η λέξη «Hommage», υποδηλώνοντας την ιδέα του καλλιτέχνη για το έργο ως φόρο τιμής στον χώρο και την πολιτισμική ταυτότητα της αρχαίας Ολυμπίας (Κωνσταντινίδης 1963). Το γλυπτό παραπέμπει στην αποσπασματικότητα των ευρημάτων του αρχαιολογικού χώρου της Ολυμπίας.



Εικόνα 111. Κλέαρχου Λουκόπουλου *Ολυμπία (Homage)*, 1961, ορείχαλκος, 283x185 εκ., αίθριο Ξενία Ολυμπίας πηγή: *Αρχιτεκτονική* 1963, τ. 40



Εικόνα 112. Κλέαρχου Λουκόπουλου *Ολυμπία (Homage)*, Ξενία Ολυμπίας
©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου



Εικόνα 113. Κλέαρχου Λουκόπουλου *Ολυμπία (Homage)*, 1961, ορείχαλκος, 283x185 εκ., μοτέλ Ξενία Ολυμπίας ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου



Εικόνα 114. Κλέαρχου Λουκόπουλου *Ολυμπία*, Δημαρχείο Ολυμπίας (σημερινή θέση)
©foursquare.com

Το τελευταίο από τα έργα του Κλέαρχου Λουκόπουλου για το πρόγραμμα Ξενία είναι το κατεστραμμένο ορειχάλκινο γλυπτό *Μινώταυρος* (εικόνες 115-118). Φιλοτεχνήθηκε για το ξενοδοχείο στο Ηράκλειο (περιοχή Καρτερός) που σχεδίασε ο Άρης Κωνσταντινίδης το 1961 και ήταν πολύ ψηλό στη βάση του (2,30x1,30x0,70 μ.) χωρίς τη βάση). Το γλυπτό αποτυπώνει τη σωματική ρώμη και τη ζωώδη ορμή του πλάσματος αναφοράς του, με εκφραστική καθαρότητα και ένταση, δημιουργώντας μία επιβλητική μορφή. Έργο διαφορετικό από όλα τα άλλα του προγράμματος Ξενία, το πιο «παραστατικό», αλλά με τολμηρή πρωτοτυπία στο πλάσιμο των όγκων και εντυπωσιακή

μνημειακότητα. Στη θέση που είχε τοποθετηθεί, περίοπτο σε όλη την εξωτερική περιοχή της εισόδου (εικόνες 116-118), «γέμιζε» τον χώρο και τον καθόριζε με τη λειτουργία του τοπόσημου.



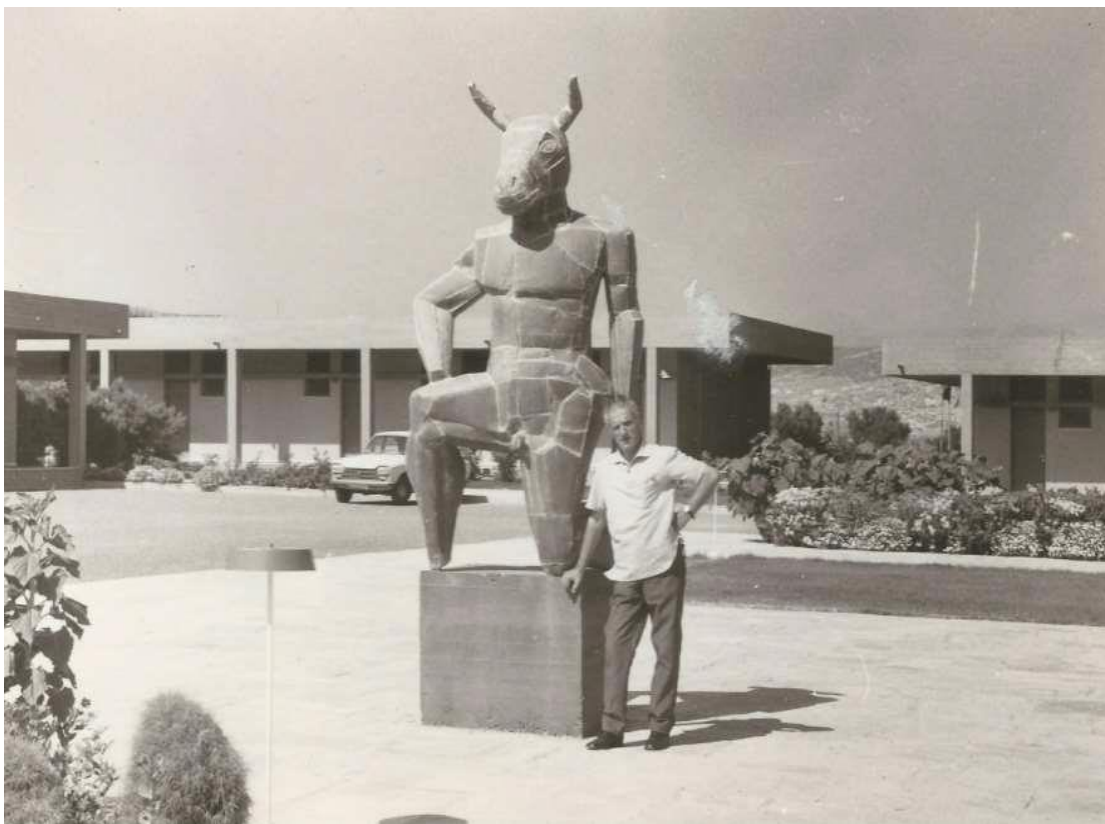
Εικόνα 115. Κλέαρχου Λουκόπουλου *Μινώταυρος*,
ξενοδοχείο Ξενία Ηρακλείου ©Αρχείο Κλέαρχου
Λουκόπουλου



Εικόνα 116. Κλέαρχου Λουκόπουλου *Μινώταυρος*, 2,50x1,80 μ., ξενοδοχείο Ξενία Ηρακλείου ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου



Εικόνα 117. Κλέαρχου Λουκόπουλου *Μινώταυρος*, Ξενία Ηρακλείου ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου



Εικόνα 118. Ο Κλέαρχος Λουκόπουλος και το γλυπτό του *Μινώταυρος*, μοτέλ Ξενία Ηρακλείου 1963 ©Αρχείο Κλέαρχου Λουκόπουλου

Η «συνάντηση» του Κλέαρχου Λουκόπουλου με τον Άρη Κωνσταντινίδη έδωσε εύχymους καρπούς. Σύμφωνα με τον Κλέαρχο Λουκόπουλο «Οι μορφές που δημιουργεί η σύγχρονη γλυπτική προσφέρονται για μιαν έξοχη συνεργασία με τη σημερινή αρχιτεκτονική» (Πετρής 1959b). Η πρωτότυπα μοντέρνα και βαθιά ελληνική αρχιτεκτονική του Κωνσταντινίδη πλαισίωσε και συγχρόνως πλαισιώθηκε με τα πρωτοποριακά γλυπτά του Κλέαρχου Λουκόπουλου σε μία σπάνια παραλληλία αντιλήψεων και συναρμογή προσωπικοτήτων.

Τα έργα που θα ολοκληρώσουν μαζί ο Κωνσταντινίδης και ο Λουκόπουλος, όπως η Ολυμπία, το Παλιούρι, το Ηράκλειο, η Καλαμπάκα είναι από τα πιο εμβληματικά, τα πιο εμπνευσμένα, τα πιο ολοκληρωμένα, τόσο ανάμεσα στις διάφορες προτάσεις στο σύνολο του αρχιτεκτονικού προγράμματος, όσο και σε σχέση με το έργο καθενός τους, για τον έναν και για τον άλλο, και συνιστούν μαζί την πιο καίρια και εξαιρετική σύμπτωση και συγκυρία έργου και μορφής, τόπου και τοπίου (Ζαχαρόπουλος 2003).

5.4. Γιώργος Ζογγολόπουλος (1903-2004)

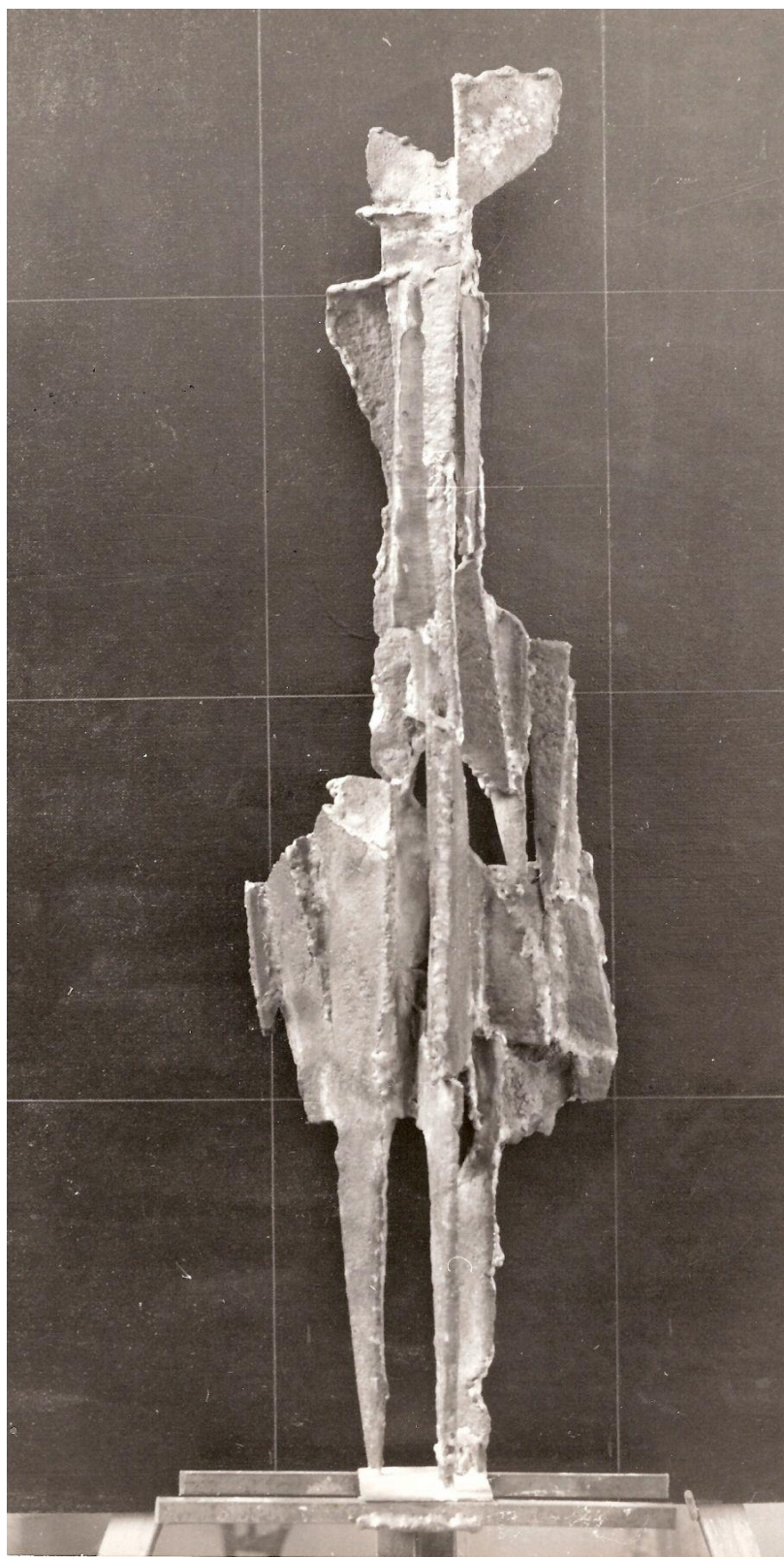
Από τους πρώτους Έλληνες εικαστικούς που θήτευσαν στην αφαίρεση (Παυλόπουλος 2007) και με την τέχνη του να αλλάζει συνεχώς (Ζαχαρόπουλος 2003), ο Γιώργος Ζογγολόπουλος με μακροχρόνια αφοσίωση συγκρότησε ένα πολύμορφο γλυπτικό έργο που άφησε έντονο αποτύπωμα στο ελληνικό εικαστικό πεδίο, τους δημόσιους χώρους (Μωρέτης 2008). Στην αρχή της δεκαετίας του 1960 ο Γιώργος Ζογγολόπουλος βρίσκεται στο στάδιο κατά το οποίο απομακρύνει τα ρεαλιστικά στοιχεία από την τέχνη του και προσαρτά στα γλυπτά του και κονστρουβιστικά στοιχεία (Κανελλοπούλου 2006: 101). Κατά τα χρόνια αυτής της μετάβασης, φιλοτεχνεί δύο έργα (εικόνες 119-122) για το ξενοδοχείο Ξενία στον Πόρο⁷⁷, που έχει σχεδιάσει ο Άρης Κωνσταντινίδης στην πλαγιά ενός μικρού ακρωτηρίου με την πλάγια όψη προς τη θάλασσα και θέα στην πόλη του Πόρου (Κολώνας 2015: 70).

Το πρώτο από τα έργα αυτά με τίτλο *Πουλί*, ύψους 0,74 μ. (εικόνα 48) είναι έργο του 1961⁷⁸, σήμερα αφανές, χωρίς να είναι γνωστή η θέση του στο ξενοδοχείο⁷⁹. Όσο επιτρέπει η όψη της μοναδικής διατιθέμενης φωτογραφίας, πρόκειται για γλυπτό αφαιρετικό αλλά όχι εντελώς ανεικονικό. Η απόδοση του ράμφους και των ποδιών δηλώνεται με σαφήνεια, οι πτυχώσεις του μετάλλου που εναλλάσσονται με κενά παραπέμπουν στα φτερά, η κάθετη διάταξη των όγκων αποκτά τεκτονικό χαρακτήρα (Γιαννουδάκη 2009: 477).

⁷⁷ Το ξενοδοχείο Ξενία του Πόρου αγοράστηκε από ιδιώτη το 1981 και λειτούργησε με την ονομασία Πόρος Hotel μέχρι την ημέρα που μεταβιβάστηκε το 1985 στους σημερινούς ιδιοκτήτες του και απέκτησε την ονομασία Poros Image Hotel. Έχει ανακαινιστεί περισσότερες από μία φορές και στην ιστοσελίδα του γίνεται αναφορά στην ιστορία του κτηρίου, «τις καθαρές γραμμές και τα φυσικά υλικά του» και στον Άρη Κωνσταντινίδη (Οικονόμου 2013b).

⁷⁸ Η συγκεκριμένη χρονολογία αναφέρεται στη σχετική ένδειξη της εικόνας στο αποθετήριο του Ιδρύματος Ζογγολόπουλου, όπου επίσης σημειώνεται «Hotel du Tourisme a POROS».

⁷⁹ Κανείς στο νησί του Πόρου δεν θυμάται το γλυπτό ή κάτι σχετικά με αυτό, σύμφωνα με τη σημερινή διευθύντρια του ξενοδοχείου (προσωπική επικοινωνία, 5-3-2022).



Εικόνα 119. Γιώργου Ζογγολόπουλου *Πουλί*, ξενοδοχείο Ξενία Πόρου ©Ιδρυμα Ζογγολόπουλου

Το σωζόμενο γλυπτό του Γιώργου Ζογγολόπουλου από τα δύο που φιλοτέχνησε για το πρόγραμμα Ξενία σήμερα βρίσκεται στην είσοδο του ξενοδοχείου “Poros Image”, πρώην Ξενία Πόρου (εικόνες 120-122), χωρίς να είναι γνωστό αν ήταν από την αρχή τοποθετημένο σε αυτή τη θέση. Είναι επίσης χάλκινο, ύψους 1,10 μ. Και σε αυτό το έργο τα συμπαγή μέρη εναλλάσσονται και συνδυάζονται με τα κενά, με ισοδύναμη πλαστική αξία, αποδίδοντας την αντίληψη του καλλιτέχνη ότι το κενό και το πλήρες είναι ένα, ο περιέχων χώρος και η περιεχόμενη μορφή είναι πεδία διαφορετικής πυκνότητας που αλληλοσυμπληρώνονται. Έτσι, αυτό το γλυπτό ανήκει στα αφηρημένα έργα του Ζογγολόπουλου με μακρινές αναφορές στον αισθητό κόσμο (Σπητέρης 1993).

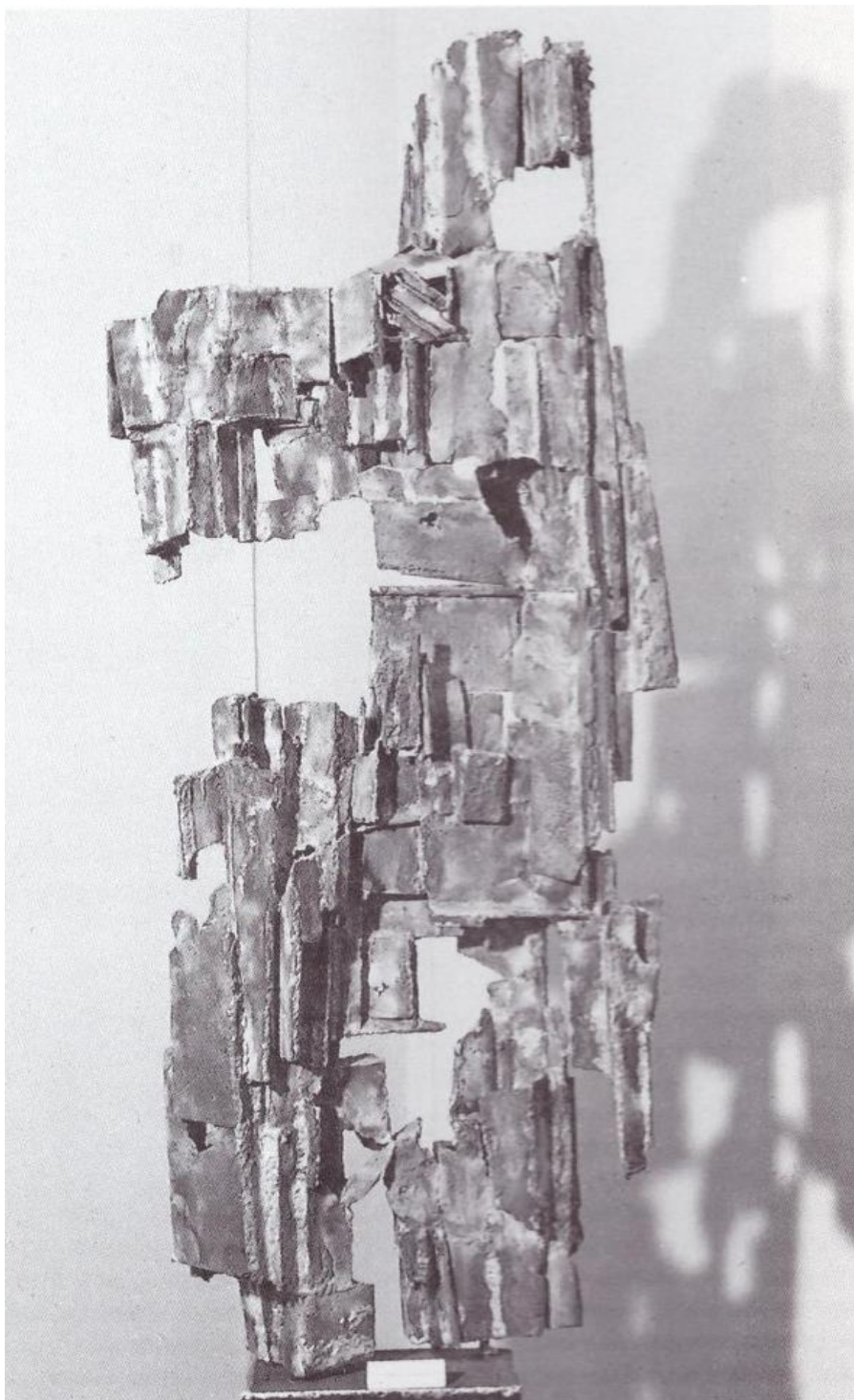
Σε κάθετη διάταξη, η σύνθεση δομείται με εναλλαγή και αλληλουχία μικρών επιφανειών, ρυθμικά και με συνολική ισορροπία παρά το φυσικό του βάρος. Το γλυπτό αποτυπώνει την προσπάθεια του καλλιτέχνη να μελετήσει τη δομή των όγκων και των επιφανειών στον χώρο, τη συνάρτησή του με το περιβάλλον, τη σχέση του όγκου με τον πλαστικό χώρο. Πρόκειται για κατασκευή ενός σύνθετου χώρου με πολλαπλά επίπεδα, μία αναδιαμορφωτική επεξεργασία της πραγματικότητας. Στην περίοπτη θέση του, προσφέρει πολλαπλές όψεις και ερμηνείες στους διερχόμενους θεατές του, προσδίδοντας χαρακτήρα στο κτήριο του ξενοδοχείου.

Στο συγκεκριμένο έργο ο Γιώργος Ζογγολόπουλος διερευνά την αλληλεπίδραση των γλυπτών του με τον χώρο, όπως συμβαίνει και σε άλλα έργα του (Κανελλοπούλου 2006: 176). Το συγκεκριμένο γλυπτό ανήκει στις τολμηρές, μοντέρνες μορφές που εναρμονίζονται με την αυστηρή ακεραιότητα του επίσης καινοτόμου, από μορφοπλαστική άποψη, αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος.

Η συνεργασία του Γιώργου Ζογγολόπουλου με αρχιτέκτονες βασίζεται στο ενδιαφέρον του για την αρμονική συνύπαρξη των γλυπτών του με το ανθρωπογενές και το φυσικό περιβάλλον. Τα έργα του αποτελούν εφαρμογές αρχιτεκτονικής σύνθεσης του χώρου, είτε όταν είναι αυτόνομα και συμμετέχουν σε αυτή τη σύνθεση, είτε όταν εντάσσονται σε κτήρια. Για τον Γιώργο Ζογγολόπουλο «Δεν μπορεί να νοείται μεγάλη γλυπτική χωρίς αρχιτεκτονικά μέσα» (Μωρέτης 2008).

Η μοντέρνα γλυπτική του Γιώργου Ζογγολόπουλου στις αρχές της δεκαετίας του 1960 αναπτύσσεται σε ανάλογες αξίες με αυτές της αρχιτεκτονικής του Άρη Κωνσταντινίδη: «Γεννημένος στην αρχή του αιώνα των μεγάλων ρήξεων με την

παράδοση, φέρνει μέσα του την κυτταρική μνήμη όλων εκείνων που απορρίφθηκαν. Το μέτρο, η αρμονία, ο ρυθμός είναι έμφυτα, όπως είναι έμφυτα η ευγένεια και το ήθος όταν κάνει γλυπτική» (Παπούλιας 1993: 57).



Εικόνα 120. Γιώργου Ζογγολόπουλου, *Χωρίς τίτλο*, 1961, χαλκός, ύψος 1,10 Ξενοδοχείο Ξενία Πόρου ©ARTI τ. 15



Εικόνα 121. Γιώργου Ζογγολόπουλου *Χωρίς τίτλο*, ξενοδοχείο Poros Image πρώην Ξένια Πόρον, 2022, φωτογραφία: Θεοδώρα Βίκου



Εικόνα 122. Γιώργου Ζογγολόπουλου *Χωρίς τίτλο*, ξενοδοχείο *Poros Image* πρώην *Ξενία Πόρου*, 2022, φωτογραφία: Θεοδώρα Βίκου

5.5. Γλυπτά έργα με ελλιπείς πληροφορίες

Στον ακόλουθο πίνακα (Πίνακας 3) συγκεντρώνονται τα γλυπτά έργα για τα οποία οι διατιθέμενες πληροφορίες είναι ελλιπείς, με αποτέλεσμα να μην είναι εφικτή η μελέτη τους.

Πίνακας 3. Γλυπτά έργα με ελλιπείς πληροφορίες

Γλύπτης	Ξενία, τοποθεσία	Πηγή και είδος πληροφορίας
Νίκος Βλαβιανός	Ξενοδοχείο Κω	<i>Αρχιτεκτονική</i> , τ. 30, 1961, σ. 86, ασαφής φωτογραφία με γλυπτό σε βάση, στην είσοδο του ξενοδοχείου, στον εξωτερικό χώρο, και με αναφορά του ονόματος του γλύπτη στο συνοδευτικό κείμενο.
Κώστας Κλουβάτος	Μοτέλ Πλαταμώνα	Αναφορά από τον γιο του καλλιτέχνη, Γιώργο Κλουβάτο, σε γλυπτό αφανές (προσωπική επικοινωνία)
Κώστας Κουλεντιανός;	Ξενοδοχείο Χίου	Αναφορά του γλύπτη Γιάννη Κουτσουράδη σε αφανές μεταλλικό γλυπτό, στον εξωτερικό χώρο του ξενοδοχείου, νυν Λέσχης Αξιωματικών. Η αναφορά παρατίθεται σε τοπική εφημερίδα με δημοσίευση από μνήμης σχεδίου του έργου (Κουτσουράδης 2017).

6. Συμπεράσματα

Στην προκείμενη εργασία μελετήθηκαν είκοσι οκτώ (28) εικαστικές συνθέσεις έντεκα (11) ζωγράφων (μία του Κίμωνα Λάσκαρη, έξι του Νίκου Νικολάου, μία της Έλλης Βοΐλα, δύο του Αλέκου Φασιανού, μία του Ανατολή Λαζαρίδη, εννέα του Γιάννη Μόραλη -εκ των οποίων οι τρεις σε συνεργασία με την κεραμίστρια Ελένη Βερναδάκη και τον Δημοσθένη Κοκκινίδη-, πέντε της Βάσως Κατράκη: δύο τοιχογραφίες, μία λίθινη μήτρα και δύο χαρακτικά, μία του Κοσμά Ξενάκη, δύο του Γιώργου Μανουσάκη) και είκοσι δύο (22) έργα τεσσάρων (4) γλυπτών (πέντε του Χρήστου Καπράλου, δύο του Κώστα Κλουβάτου, δεκατρία του Κλέαρχου Λουκόπουλου, δύο του Γιώργου Ζογγολόπουλου). Από τα έργα αυτά σώζονται δεκαεννέα (19) εικαστικές συνθέσεις (πέντε του Νίκου Νικολάου, μία της Έλλης Βοΐλα, δύο του Αλέκου Φασιανού, επτά του Γιάννη Μόραλη -εκ των οποίων οι δύο σε συνεργασία με την κεραμίστρια Ελένη Βερναδάκη και τον Δημοσθένη Κοκκινίδη- και τέσσερις της Βάσως Κατράκη) και πέντε (5) γλυπτά (ένα του Χρήστου Καπράλου, τρία του Κλέαρχου Λουκόπουλου και ένα του Γιώργου Ζογγολόπουλου). Στο σύνολο των πενήντα (50) έργων που μελετήθηκαν τα είκοσι τέσσερα (24) σώζονται, ενώ τα είκοσι έξι (26) είναι αφανή.

Από τις δεκαεννέα (19) σωζόμενες ζωγραφικές συνθέσεις, έντεκα (11) δεν βρίσκονται στην αρχική τους θέση: Η τοιχογραφία του Νίκου Νικολάου του ξενοδοχείου Ξενία Σπάρτης (βρίσκεται στο εργαστήριο συντήρησης), η τοιχογραφία *Σύνθεση* του Γιάννη Μόραλη του ξενοδοχείου Ξενία Φλώρινας (έχει πωληθεί σε δημοπρασία), η τοιχογραφία *Βυθισμένη Πολιτεία* του Γιάννη Μόραλη από το εστιατόριο *Ωκεανίς* του κέντρου αναψυχής Βουλιαγμένης (βρίσκεται στη διάθεση της Εταιρείας Ακινήτων Δημοσίου Α.Ε.), η τοιχογραφία *Σύνθεση* του Γιάννη Μόραλη, οι τέσσερις (4) πίνακες του Νίκου Νικολάου και τα δύο (2) χαρακτικά της Βάσως Κατράκη από το ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (βρίσκονται σε διαφορετική θέση από την αρχική στο πρώην Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes) και νυν Regency Casino Mon Parnes, καθώς και η λίθινη μήτρα της Βάσως Κατράκη από τον οδικό σταθμό Μεσολογίου (μετακινήθηκε στον τοίχο πίσω από τον πάγκο υποδοχής στο νυν ξενοδοχείο Θεοξένια).

Από τα πέντε (5) σωζόμενα γλυπτά, ένα (1) βρίσκεται στην αρχική θέση του (γλυπτό Χρήστου Καπράλου, ξενοδοχείο Ανδρίτσαινας), δύο (2) μεταφέρθηκαν σε

μουσεία (ένα γλυπτό του Κλέαρχου Λουκόπουλου από το μοτέλ Λάρισας στην Πινακοθήκη Λάρισας και το γλυπτό *Κεκλιμένη μορφή* επίσης του Κλέαρχου Λουκόπουλου από το ξενοδοχείο Ξενία Παληουρίου στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης) και δύο (2) έχουν μετακινηθεί στο αρχικό κτήριο τοποθέτησής τους (το γλυπτό *Ολυμπία* του Κλέαρχου Λουκόπουλου μεταφέρθηκε στην είσοδο του πρώην μοτέλ Ξενία Ολυμπία II που λειτουργεί ως Δημαρχείο και ένα από τα γλυπτά του Γιώργου Ζογγολόπουλου που φιλοτέχνησε για το ξενοδοχείο του Πόρου μεταφέρθηκε στην είσοδο του ξενοδοχείου αυτού, πρώην Ξενία και νυν Poros Image).

Αυτά τα πενήντα (50) έργα τέχνης κατανέμονται σε είκοσι πέντε (25) κτήρια διαφόρων τύπων του προγράμματος Ξενία του ΕΟΤ -επί συνόλου περίπου εκατό οικοδομημάτων (Moussa 2017, Μουσά 2012).

Τα έργα αυτά συγκεντρώνονται στους ακόλουθους πίνακες (Πίνακες 4, 5).

Πίνακας 4. Τα ζωγραφικά έργα από το πρόγραμμα Ξενία του ΕΟΤ που μελετήθηκαν στην προκείμενη εργασία

Ζωγραφικά έργα			
Καλλιτέχνες	Έργα, αρχική θέση, τωρινή κατάσταση	Ξενία, τύπος, τοποθεσία	Ξενία, κατάσταση
Κίμων Λάσκαρης	Τοιχογραφία 1951, αφανής	Τουριστικό Περίπτερο, Επίδαυρος	Λειτουργεί
Νίκος Νικολάου	Τοιχογραφία, 1952, πάνω από το τζάκι, αφανής	Τουριστικό περίπτερο, Μυκήνες	Εγκατάλειψη, λεηλασία
	Τοιχογραφία, 1958, βανδαλισμένη, συντηρείται	Ξενοδοχείο, Σπάρτη	Εγκατάλειψη, διαδικασία αξιοποίησης από τον Δήμο Σπάρτης
	<i>Σύνθεση με φύλλα σκιάς I, 1961</i>	Ξενία Πάρνηθας, (Mont Parnes)	Σε άλλη θέση στο ίδιο κτήριο (Regency Casino Mont Parnes)
	<i>Σύνθεση με φύλλα σκιάς II</i>		
	<i>Σύνθεση με φύλλα σκιάς III</i>		
Έλλη Βοΐλα	<i>Σύνθεση με φύλλα σκιάς IV</i>	Υδροθεραπευτήριο, Υπάτη	Λειτουργεί
	Ψηφιδωτή σύνθεση, 1956 <i>Υδροχόος</i> , στη θέση της		
Ανατολής (Αποστόλης) Λαζαρίδης	Χαρακτική σύνθεση, 1960, στη θέση της	Ξενοδοχείο, Καρπενήσι	Λειτουργεί από ιδιώτη
Αλέκος Φασιανός	<i>Ναυτάκια</i> , τοιχογραφία, 1960, εστιατόριο, στη θέση της, συντηρείται.	Ξενοδοχείο, Σάμος (Βαθύ)	Εγκατάλειψη, συντηρείται από τον Δήμο Σάμου

	Μικρή τοιχογραφία, 1960, στη θέση της, συντηρείται		
Γιάννης Μόραλης	<i>Σύνθεση</i> , πίνακας 100x366, 1960, εστιατόριο, πώληση σε δημοπρασία	Ξενοδοχείο, Φλώρινα	Λειτουργεί ως καζίνο
	<i>Βυθισμένη Πολιτεία</i> , εστιατόριο, αποτοιχίστηκε, συντηρήθηκε από ΕΤΑΔ Α.Ε.	Εστιατόριο <i>Ωκεανίς</i> Βουλιαγμένη	Δεν λειτουργεί
	<i>Σύνθεση</i> , 1961, εστιατόριο, σε άλλη θέση	Ξενοδοχείο Πάρνηθας (Mont Parnes)	Λειτουργεί ως Regency Casino Mont Parnes
	Επιγραφή ανάγλυφη σε εξωτερικό τοίχο, 1962, μάρμαρο, διατηρείται στη θέση της		
	Σχέδιο ανάγλυφο σε εξωτερικό τοίχο, αφανές		
	Μαρμάρινο δάπεδο, αυλή, κατεστραμμένο	Τουριστικό Περίπτερο <i>Διώνυσος</i> Φιλοπάππου	Λειτουργεί από ιδιώτη
Γιάννης Μόραλης και Ελένη Βερναδάκη	Τοιχογραφία μεγάλη, σε κεραμική επιφάνεια, στη θέση της		
	Τοιχογραφία μικρή, σε κεραμική επιφάνεια, στη θέση της		
Γιάννης Μόραλης, Ελένη Βερναδάκη και Δημοσθένης Κοκκινίδης	Κεραμική επένδυση τοίχου, στη θέση της		
Βάσω Κατράκη	<i>Νύχτα στη λίμνη</i> , 1961, τοιχογραφία, χώρος υποδοχής, στη θέση της	Ξενοδοχείο, Μεσολόγγι	Λειτουργεί από ιδιώτες
	<i>Σύνθεση σε πέτρα</i> , 1961, διαφορετική θέση από την αρχική		
	Τοιχογραφία, αφανής	Τουριστικό περίπτερο, Ερέτρια	Εγκατάλειψη
	Χαρακτικό <i>Σαρωνικός</i> , 1962, σε άλλη θέση	Ξενοδοχείο Πάρνηθας (Mont Parnes)	Λειτουργεί ως Regency Casino Mont Parnes
	Χαρακτικό <i>Μικρός Καβαλλάρης</i> , σε άλλη θέση		
Κοσμάς Ξενάκης	Ζωγραφική σύνθεση, 1960, εστιατόριο, αφανής	Ξενοδοχείο, Κως	Λειτουργεί από ιδιώτες
Γιώργος Μανουσάκης	Ζωγραφική σύνθεση, 1960, χώρος υποδοχής, αφανής	Ξενοδοχείο, Βόλος	Λειτουργεί από ιδιώτες
	Ζωγραφική σύνθεση <i>Γοργόνα</i> , μπαρ, αφανής		

Πίνακας 5. Τα γλυπτά έργα από το πρόγραμμα Ξενία του Ε.Ο.Τ. που μελετήθηκαν στην προκείμενη εργασία

Γλυπτά έργα			
Καλλιτέχνες	Έργα, αρχική θέση, τωρινή κατάσταση	Ξενία, τύπος, τοποθεσία	Ξενία, τωρινή κατάσταση
Χρήστος Καπράλος	<i>Πληγωμένος πολεμιστής</i> , 1951, αγοράστηκε για τον ΕΟΤ, είσοδος, στη θέση του	Ξενοδοχείο, Ανδρίτσαινα	Λειτουργεί από ιδιώτη
	Δύο μορφές, πωρόλιθος, αφανείς	Οδικός σταθμός, Στράτος Αχελώου	Εγκατάλειψη
	Γλυπτική σύνθεση, 1959, εσωτερικός χώρος, αφανής	Ξενοδοχείο Ηγουμενίτσα	Χρήση ως φοιτητική Εστία.
	Γλυπτό αίθριο, 1959, αφανές		
Κώστας Κλουβάτος	<i>Κρουνός</i> , γλυπτό, 1958(;), αφανές	Ξενοδοχείο, Ακροναυπλία	Εγκατάλειψη, λεηλασία
	Πολύφωτο επιδαπέδιο, 1958(;), αφανές	Ξενοδοχείο, Ακροναυπλία	Εγκατάλειψη, λεηλασία
Κλέαρχος Λουκόπουλος	Γλυπτό 1960, αφανές	Μοτέλ, Λάρισα	Μετασκευάστηκε, λειτουργεί από ιδιώτες
	Γλυπτό 1960, αφανές		
	Γλυπτό 1960, πινακοθήκη Λάρισας		
	Γλυπτό 1960, αφανές	Μοτέλ, Καλαμπάκα	Εγκατάλειψη
	Γλυπτό 1960, αφανές		
	Γλυπτό 1960, αφανές	Ξενοδοχείο, Βόλος	Λειτουργεί από ιδιώτη
	Γλυπτό 1960, αφανές	Ξενοδοχείο,	Λειτουργεί από ιδιώτη
	Γλυπτό 1960, αφανές	Μύκονος	
	Γλυπτό 1960, αφανές	Ξενοδοχείο, Σάμος	Συντηρείται από τον Δήμο Σάμου
	<i>Κεκλιμένη μορφή</i> 1962, Μακεδονικό Μουσείο Μοντέρνας τέχνης	Μοτέλ, Παλιούρι	Εγκατάλειψη
	Γλυπτό <i>Ολυμπία</i> 1962, μεταφέρθηκε στην είσοδο	Μοτέλ Ολυμπίας	Λειτουργεί ως Δημαρχείο
	<i>Μινώταυρος</i> , γλυπτό, 1963, εξωτερικός χώρος, αφανές	Ηράκλειο	Κατεδάφιση
	Γλυπτό, 1963-4 στην είσοδο	Ξενοδοχείο, Πόρος	Λειτουργεί από ιδιώτη
	Γλυπτό <i>Πουλί</i> , αφανές		

Τα έργα για τα οποία οι πληροφορίες είναι ελλιπείς αναφέρονται στις ενότητες 4.10 (ζωγραφικά έργα) και 5.5 (γλυπτά έργα) της προκείμενης μελέτης. Είναι πιθανό να υπάρχουν και άλλα έργα που δεν έχουν εντοπισθεί ακόμη.

Οι ακόλουθες απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα της προκείμενης εργασίας βασίζονται στη μελέτη αυτών των έργων τέχνης, καθώς και στις απαντήσεις και συζητήσεις των συνεντεύξεων (Παράρτημα Ι).

1. Η αντίληψη των πρωτεργατών του προγράμματος Ξενία για τη λειτουργία και τη σημασία των έργων τέχνης σε αυτό, στην οποία αναφέρεται το πρώτο ερευνητικό ερώτημα, φαίνεται ότι διαφοροποιείται από την πρώτη (1950-1957) στη δεύτερη φάση (1957-1960) ανάπτυξής του. Στην πρώτη φάση, η αισθητική φροντίδα των κτηρίων του προγράμματος με έργα τέχνης εντοπίζεται στα τουριστικά περίπτερα Επιδάυρου και Μυκηνών, που κατασκευάστηκαν το 1951 με σχέδια του Κίμωνα Λάσκαρη. Οι δύο τοιχογραφίες στα κτήρια αυτά, η μία του ίδιου του αρχιτέκτονα στην Επίδαυρο και η άλλη του Νίκου Νικολάου στις Μυκήνες, λειτουργούν σαν υπομνηματισμός των αρχαίων μνημείων στους αντίστοιχους αρχαιολογικούς τόπους, εφαρμόζοντας τη σχετική αντίληψη του Κίμωνα Λάσκαρη για τη συνάφεια του θέματος και της μορφής των εικαστικών έργων στα τουριστικά περίπτερα με την ιστορική και πολιτισμική ταυτότητα του περιβάλλοντος χώρου (ενότητα 4.1). Η άποψη αυτή δεν υποστηρίζεται -πάντως όχι με αυτή την αυστηρότητα- από τα άλλα γνωστά εικαστικά έργα σε κτήρια του προγράμματος Ξενία. Κατά συνέπεια, φαίνεται ότι συναρτάται με τον συγκεκριμένο αρχιτέκτονα, χωρίς να εκφράζει επικρατούσα άποψη στο πλαίσιο του Ε.Ο.Τ. Άλλωστε, η τοιχογραφία που φιλοτεχνεί ο Νίκος Νικολάου για το ξενοδοχείο Ξενία Σπάρτης μερικά χρόνια αργότερα (1958) είναι εντελώς διαφορετικού ύφους, δείγμα από τη θητεία του καλλιτέχνη στην αφαίρεση.

Η προσέγγιση που φαίνεται ότι γενικά διέπει τη μορφολογία των κτηρίων του προγράμματος Ξενία και τη λειτουργία των εικαστικών έργων σε αυτά, σε συνάρτηση με την πολιτισμική φυσιογνωμία των τόπων ανέγερσής τους, είναι αυτή που εκφράζει ο πρώτος διευθυντής της Τεχνικής Υπηρεσίας του Ε.Ο.Τ., αρχιτέκτονας Χαράλαμπος Σφαέλλος (1951-1957) στο εναρκτήριο τεύχος του περιοδικού *Αρχιτεκτονική* άρθρο του «Αρχιτεκτονική και Τουρισμός» (Σφαέλλος 1957):

Η λειτουργία και ο σκοπός των νέων αυτών κτιρίων επιβάλλουν ορισμένες λύσεις και μορφές που θα πρέπει να εναρμονιστούν με το εξαιρετικά ευαίσθητο περιβάλλον, χωρίς όμως ρομαντισμούς και παραποιήσεις. Φυσικά δεν ήταν ανεκτό ούτε καν να γίνει σκέψη αντιγραφής παλαιών μορφών. Μια τέτοια μίμηση όχι μόνο θα ήταν αντιαισθητική και εκτός πραγματικότητας αλλ' ουσιαστικά είναι και ανέφικτη. Η κλίμαξ των έργων είναι εντελώς διαφορετική και η απόκρυψη της οργανικής συνθέσεως των νέων εγκαταστάσεων που καλύπτουν πρόσθετες ανάγκες, θα ήταν εις βάρος της κανονικής λειτουργίας των.

Στο ίδιο άρθρο υπογραμμίζεται η υποχρέωση εφαρμογής στο πρόγραμμα Ξενία των διεθνών προτύπων κατασκευής ξενοδοχειακών μονάδων σε συνδυασμό με την ανάγκη δημιουργίας ελληνικών προτύπων, με την αφομοίωση τοπικών μορφολογικών και κατασκευαστικών στοιχείων. Σε κάθε περίπτωση, θεωρείται ότι το ιστορικό και καλλιτεχνικό παρελθόν χρειάζεται να αξιοποιηθεί ορθολογικά, ενσωματωμένο στην καθημερινή ζωή χωρίς μουσειακό χαρακτήρα (Μουσα 2012: 235).

Με την εξαίρεση των τοιχογραφιών στα Τουριστικά Περίπτερα Επιδαύρου και Μυκηνών, τα ζωγραφικά και γλυπτά έργα τέχνης που μελετήθηκαν στην προκείμενη εργασία τοποθετήθηκαν σε κτήρια της δεύτερης φάσης του προγράμματος Ξενία (1957-1967), εποχή κατά την οποία προϊστάμενος της Τεχνικής Υπηρεσίας ήταν ο Άρης Κωνσταντινίδης και «το πρόγραμμα Ξενία κατακτά την πιο καθαρή έκφρασή του» (Νικολακόπουλος 2015: 136). Είναι δική του η πρωτοβουλία να εξοικονομούνται χρήματα από τον προϋπολογισμό των κτηρίων του προγράμματος, προκειμένου να αγοράζονται έργα τέχνης (Κωνσταντινίδης 1981: 214-238). Η επιμέλεια από τον αρχιτέκτονα των έργων τέχνης που εντάσσονται στα κτήρια αποτελεί συστατικό στοιχείο του προγράμματος Ξενία, όπως δηλώνει ο ίδιος ο Κωνσταντινίδης (Κωνσταντινίδης 1992a) και επιβεβαιώνεται από τον πρωτοποριακό χαρακτήρα των εικαστικών έργων στα Ξενία, ιδιαίτερα στα κτήρια που έχει σχεδιάσει ο Άρης Κωνσταντινίδης (μοτέλ Ηγουμενίτσας, Λάρισας, Καλαμπάκας, Παληουρίου, Ηρακλείου, Ολυμπίας, ξενοδοχείο Πόρου).

Σύμφωνα με τις αρχές του αρχιτεκτονικού Μοντερνισμού, τα εικαστικά έργα που ενσωματώνονται σε μοντέρνα κτήρια συμμετέχουν στην απαρτίωση των κτηρίων ως καθολικών έργων τέχνης. Ο σχεδιασμός των εσωτερικών χώρων, των επίπλων, η επιλογή των χρωμάτων και των υλικών των επιφανειών και των διακοσμητικών αντικειμένων, αποτυπώνει αυτή την ολιστική προσέγγιση. Παραδείγματα χρηστικών αντικειμένων είναι

οι κουρτίνες στο μοτέλ Μεσολογγίου, τυπωμένες με το σχέδιο της λίθινης μήτρας της Βάσως Κατράκη, τοποθετημένης στο αίθριο του μοτέλ, καθώς και το μπρούτζινο πολύφωτο που σχεδίασε ο αρχιτέκτονας Ιωάννης Τριανταφυλλίδης και κατασκεύασε ο γλύπτης Κώστας Κλουβάτος για το ξενοδοχείο Ξενία Ακροναυπλίας. Τα ζωγραφικά και γλυπτά έργα που τοποθετούνται σε εισόδους, αίθρια, βεράντες, αίθουσες και τοίχους, συνήθως εσωτερικούς, των κτηρίων του προγράμματος Ξενία συμβάλλουν στην ολοκλήρωση του αρχιτεκτονικού έργου, πραγματώνοντας τη συνολική ιδέα του αρχιτέκτονα. Άλλωστε, ο ίδιος ο Κωνσταντινίδης ζωγράφισε επιφάνειες τοίχων σε σημεία εισόδου και κοινόχρηστες αίθουσες σε ορισμένα ξενοδοχεία του προγράμματος (Παληούρι, Ολυμπία). Γι' αυτό, θεωρεί ότι αυτά τα έργα δεν λειτουργούν διακοσμητικά, αλλά αναδεικνύουν στον χώρο «την ουσιαστική τους ύπαρξη». Με τα εικαστικά έργα «η ποιότητα του αρχιτεκτονικού μας έργου γίνεται πιο πειστική» (Κωνσταντινίδης 1992: 294).

2. Το όραμα που εμπνέει την ένταξη εικαστικών έργων σε κτήρια του προγράμματος Ξενία είναι η ανάπτυξη του πολιτιστικού τουρισμού και η εκπαίδευση της κοινωνίας σε αυτόν. Όλη η τουριστική πολιτική εκείνης της περιόδου είναι προσανατολισμένη σε αυτή την κατεύθυνση (Κατσιγιάννης 2017). Στα κτήρια του προγράμματος οι κοινόχρηστοι χώροι είναι μεγαλύτεροι από όσο θα χρειαζόταν η εξυπηρέτηση των ενοίκων της ξενοδοχειακής μονάδας, επειδή απευθύνονται και σε διερχόμενους επισκέπτες και κυρίως στις τοπικές κοινωνίες. Η μέριμνα για την κοινωνική διάσταση του προγράμματος τεκμαίρεται και από τις επιλογές των τόπων στους οποίους τοποθετούνται έργα τέχνης. Μικρά και δυσπρόσιτα χωριά αποκτούν ξενοδοχείο (Ανδρίτσεινα), μοτέλ (Ηγουμενίτσα, Καλαμπάκα) και οδικό σταθμό (Στράτος Αχελώου) με μοντέρνα πρωτοποριακά γλυπτά, ξεπερνώντας την εσωστρέφεια της κλειστής κοινωνίας και κορυφώνοντας το εγχείρημα της διεύρυνσης του ορίζοντα και του εκσυγχρονισμού της μέσω του στόχου της «τουριστικής εκπαιδύσεως»⁸⁰ για την αναζωογόνηση της οικονομίας της.

⁸⁰ Σύμφωνα με τη διατύπωση του νόμου 1624 ΦΕΚ 7/τ.Α'8-1-1951, ο οποίος κυρώνει, τροποποιεί και συμπληρώνει τον Αναγκαστικό Νόμο υπ' αριθ. 1565 της 29/29 Οκτωβρίου 1950 "Περί συστάσεως Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού", άρθρο 2.

Αυτά τα μοντέρνα εικαστικά έργα εντάσσονται στα κτήρια του προγράμματος Ξενία, στην καμπή της δεκαετίας του 1960, εποχή κατά την οποία η αφηρημένη τέχνη αρχίζει να εμφανίζεται στην Ελλάδα (Στεφανίδης 2001). Η παροχή της δυνατότητας για ελεύθερη πρόσβαση του κοινού σε εικαστικά έργα που συνυπάρχουν με καθημερινές κοινωνικές συναναστροφές αποτελεί περίπτωση εκδημοκρατισμού της τέχνης. Αυτή η δυνατότητα προσφέρει «πολιτισμική εμπειρία» στο κοινό (Gazi 2018), εκπαιδεύοντάς το στη μοντέρνα τέχνη και μάλιστα σε αυτήν που βρίσκεται στην αιχμή της διεθνούς πρωτοπορίας, εφόσον έργα τέχνης του προγράμματος Ξενία, όπως του Κλέαρχου Λουκόπουλου, συμμετέχουν στην έκθεση Biennale της Βενετίας.

Μοναδική περίπτωση ξενοδοχείου του προγράμματος Ξενία για το οποίο η ανάθεση των εικαστικών έργων γίνεται με την προδιαγραφή της τοποθέτησής τους σε δωμάτια ενοίκων αποτελεί το Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes). Η ανέγερση του συγκεκριμένου ξενοδοχείου αποφασίστηκε από την τότε κυβέρνηση Καραμανλή ως πιλοτικό πρόγραμμα για την ανάπτυξη του ορεινού τουρισμού, παρά την αντίθεση του Διοικητικού Συμβουλίου του Ε.Ο.Τ. για την αξιοποίηση της Πάρνηθας (Μουσα 2012: 256) και για την κατασκευή ξενοδοχείου πολυτελείας και έργου γοήτρου (Μαρμαράς 2007: 51), ασύμμετρου με τον πολιτιστικό και κοινωνικό χαρακτήρα των υπόλοιπων μονάδων του προγράμματος Ξενία.

3. Ως προς τα κριτήρια επιλογής των καλλιτεχνών, χρειάζεται να ληφθεί υπ' όψιν ότι οι αρχιτέκτονες και οι καλλιτέχνες της εποχής ανάπτυξης του προγράμματος Ξενία αποτελούσαν έναν σχετικά μικρό κοινωνικό κύκλο. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των ζωγράφων Νίκου Νικολάου, Γιάννη Μόραλη και Κοσμά Ξενάκη, καθώς και του γλύπτη Κλέαρχου Λουκόπουλου, οι οποίοι ανήκουν στους συνιδρυτές της καλλιτεχνικής ομάδας Αρμός μαζί με τη γλύπτρια Ναταλία Μελά, σύζυγο του Άρη Κωνσταντινίδη. Στην ίδια ομάδα ανήκει και η ψηφιδογράφος Έλλη Βοΐλα (Μοσχονάς 2010: 570), σύζυγος του αρχιτέκτονα Κίμωνα Λάσκαρη. Ωστόσο, στο πρόγραμμα Ξενία συμμετέχουν και καλλιτέχνες οι οποίοι κατά καιρούς ανήκουν σε διαφορετικές καλλιτεχνικές ομάδες και επίσης έχουν διακριθεί για την ποιότητα και τον πρωτοποριακό χαρακτήρα του έργου τους όπως η Βάσω Κατράκη, και ο Γιώργος Ζογγολόπουλος, ακόμη και όταν πρόκειται για πολύ νέους καλλιτέχνες όπως ο Αλέκος Φασιανός.

Η προϋπόθεση της ποιότητας σε συνδυασμό με την καινοτομία του έργου για την επιλογή του καλλιτέχνη φαίνεται και στην περίπτωση των έργων του Χρήστου Καπράλου στο μοτέλ Ηγουμενίτσας Ανδρίτσαινας και Στράτου Αχελώου, τα οποία είχαν φιλοτεχνηθεί πριν από την κατασκευή των κτηρίων στα οποία τοποθετήθηκαν, συνεπώς αποκτήθηκαν από τον Ε.Ο.Τ. με αγορά και όχι με ανάθεση.

Στην περίπτωση του ξενοδοχείου Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes), ο αρχιτέκτονας Παύλος Μυλωνάς αξιοποίησε καλλιτέχνες εγνωσμένου κύρους, μεταξύ των οποίων συνάδελφοί του καθηγητές στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (π.χ. Γιάννης Μόραλης, Παναγιώτης Τέτσης) «στην πιο δημιουργική ηλικία και στην πλέον υποσχόμενη περίοδο της σταδιοδρομίας τους» (Μαρμαράς 2007: 57), καθώς και φοιτητές (Αράπογλου 2007).

4. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σημασία της συμμετοχής των ζωγράφων και των γλυπτών στο πρόγραμμα Ξενία για την καλλιτεχνική εξέλιξή τους, καθώς και για τη γενικότερη ανάπτυξη των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα.

Η φορητή τοιχογραφία του Νίκου Νικολάου στο ξενοδοχείο Ξενία Σπάρτης είναι δείγμα έργου μεγάλης κλίμακας από τη σύντομη θητεία του ζωγράφου στην αφαίρεση. Το συγκεκριμένο έργο είναι περισσότερο ανεικονικό και από τις μοντέρνες συνθέσεις του Νικολάου για το ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας.

Τα πώρινα ανάγλυφα του Χρήστου Καπράλου που τοποθετήθηκαν στον οδικό σταθμό Στράτου Αχελώου ανήκουν στην ίδια εποχή κατά την οποία ο Καπράλος φιλοτεχνεί τη μνημειακή σύνθεση-ζωφόρο *Μνημείο της μάχης της Πίνδου* (1952-1956), με ανάλογο συνδυασμό στοιχείων από την αρχαϊκή και τη λαϊκή τέχνη και το ίδιο υλικό, το οποίο εγκαταλείπει στη συνέχεια της δημιουργίας του. Το μεταλλικό γλυπτό με τίτλο *Άρμα* που φιλοτέχνησε ο Χρήστος Καπράλος το 1957, ανάλογο με το λίθινο ομότιτλο που προηγήθηκε (1955), αναδεικνύει την πραγμάτωση της ίδιας ιδέας του καλλιτέχνη σε διαφορετικά υλικά, επιβεβαιώνοντας τη διαπίστωση του Οδυσσέα Ελύτη για τη δύναμη του Καπράλου «να ταυτίζει την κίνηση των χεριών του με το ρυθμό της ύλης» (Ελύτης 1974: 429).

Οι τοιχογραφίες της Βάσως Κατράκη για το μοτέλ Μεσολογγίου και το Τουριστικό Περίπτερο Ερέτριας αποτελούν ξεχωριστή κατηγορία στο έργο της χαράκτριας, αποκαλύπτοντας τη ζωγραφική υπόσταση της χαρακτηριστικής τέχνης της (Λαμπράκη-Πλάκα 1980).

Σημαντικά για την καλλιτεχνική εξέλιξη του Γιάννη Μόραλη είναι τα έργα με τα οποία συμμετείχε στο πρόγραμμα Ξενία. Ως προς τις τοιχογραφίες, ο καλλιτέχνης είχε την ευκαιρία να απομακρυνθεί από την τεχνική του καβαλέτου η οποία χαρακτηρίζει τα πρώτα έργα του για το πρόγραμμα, δηλαδή τον πίνακα *Σύνθεση* του ξενοδοχείου Φλώρινας και *Βυθισμένη Πολιτεία* του εστιατορίου στην πλαζ Βουλιαγμένης, φιλοτεχνώντας στη συνέχεια έργα λιγότερο αυτόνομα στο κτήριο, όπως είναι οι αρχιτεκτονικές συνθέσεις στο Τουριστικό Περίπτερο *Διόνυσος* και η τοιχογραφία *Σύνθεση* στο ξενοδοχείο Πάρνηθας (Mont Parnes), ίσως η μεγαλύτερη που έχει δημιουργήσει ο Μόραλης (Αράπογλου 2007). Ο Γιάννης Μόραλης επίσης καινοτομεί με τη ζωγραφική του σε κεραμική επιφάνεια πίσω από το μπαρ του Τουριστικού Περιπτέρου *Διόνυσος* (1962). Πρωτότυπη είναι και η ιδέα της σύνθεσης του Μόραλη για τον εξωτερικό τοίχο του Περιπτέρου αυτού, ο οποίος συνομιλεί με τα απέναντι Προπύλαια της Ακρόπολης, συμπυκνώνοντας τα χαρακτηριστικά όλων των αρχιτεκτονικών συνθέσεων του καλλιτέχνη, που είναι η οργανική σχέση της σύνθεσης με την ταυτότητα του κτηρίου «και ταυτόχρονα ο διάλογος με τον περιβάλλοντα χώρο και το φως», καθώς και η συνάρτηση της τέχνης του Μόραλη με την οικοδομική, τα μαθηματικά και τη γεωμετρία (Καλλιγιάς et al. 2011).

Τα στεριανό και το θαλασσινό σκηνικό της ζωής στην Ελλάδα αποτυπώνουν αντιστοίχως οι δύο τοιχογραφίες του Γιώργου Μανουσάκη στο Ξενία Βόλου συμπυκνώνοντας τα θεματολογικά ενδιαφέροντα του ζωγράφου.

Η τοιχογραφία-ανάγλυφο του Κοσμά Ξενάκη στο ξενοδοχείο της Κω είναι επίσης η μεγαλύτερη που φιλοτέχνησε ο «πολυσύνθετος» καλλιτέχνης, σε μία καμπή της καριέρας του κατά την οποία τον απασχόλησε ο τόνος του χρώματος, η σχέση του με το φως. Στο έργο του Ξενία Κω, ο Ξενάκης εφαρμόζει την αρχή που διαμόρφωσε εκείνη της εποχής ότι «ο τόνος μιας χρωματικής επιφάνειας είναι αντιστρόφως ανάλογος της έκτασής της» (Ξενάκης 1962). Αυτό το έργο του Ξενάκη είναι συγχρόνως πρόδρομος της εξέλιξης της ζωγραφικής του τις επόμενες δεκαετίες, οπότε αναπτύσσεται σε χρωματικές ζώνες μνημειακής κλίμακας και με γεωμετρικά σχήματα, παραπέμποντας στην αρχιτεκτονική ιδιότητα του καλλιτέχνη (Τέτσης 2002).

Ο Κλέαρχος Λουκόπουλος είναι ο καλλιτέχνης με τα περισσότερα γνωστά έργα στο πρόγραμμα Ξενία⁸¹, με δεκατρία (13) γνωστά γλυπτά, κατανεμημένα σε επτά (7) μοτέλ και ξενοδοχεία. Εκτός από τον πρωτοποριακό χαρακτήρα αυτών των συνθέσεων, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σταδιακή αύξηση της κλίμακάς τους. Τα έργα των χρόνων 1958-1960 είναι μικρά και τοποθετούνται σε ράφι, τοίχο ή βάση (μοτέλ Λάρισας, Καλαμπάκας, Σάμου και Μυκόνου), ενώ τα έργα των χρόνων 1960-1963 ξεπερνούν το φυσικό μέγεθος (ξενοδοχεία Βόλου, Παληουρίου) και φθάνουν σε ύψος μέχρι τα 2,5 μ. (*Μινώταυρος*, μοτέλ Ηρακλείου) και 2,83 μ. (μοτέλ Ολυμπίας Ι). Στο αρχιτεκτονικό περιβάλλον του προγράμματος Ξενία, ο Λουκόπουλος ενθαρρύνεται και εμπνέεται να δοκιμάζει συνεχώς πιο μεγάλες αφηρημένες φόρμες.

Τα δύο γλυπτά του Γιώργου Ζογγολόπουλου στο Ξενία Πόρου, διαφορετικά μεταξύ τους ως προς την αφαιρετικότητα και τη διαχείριση κενών και όγκων, είναι δείγματα του πρωτεύοντος πνεύματος του δημιουργού τους και της έντασης των πλαστικών αναζητήσεών του.

Η συμμετοχή εικαστικών καλλιτεχνών στο πρόγραμμα Ξενία είναι μοναδικό παράδειγμα μεγάλης έκτασης συνέργειας αρχιτεκτονικής και τέχνης σε πρόγραμμα δημοσίων κτηρίων. Τα μοντέρνα κτήρια του προγράμματος Ξενία λειτούργησαν υποστηρικτικά για την καλλιτεχνική εξέλιξη των δημιουργών που συμμετείχαν στο πρόγραμμα και ενθαρρυντικά για την ανάπτυξη της μοντέρνας τέχνης κατά τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες. Με πρωτοποριακά για την εποχή τους έργα, οι καλλιτέχνες υποστηρίχθηκαν στο πλαίσιο του αναλόγως πρωτοποριακού αρχιτεκτονικού προγράμματος Ξενία. Τα κτήρια του προγράμματος λειτούργησαν σαν καμβάς για την ένταξη και ανάδειξη μοντέρνων ζωγραφικών και γλυπτικών έργων, ευνοώντας την καλλιτεχνική εξέλιξη, εμπλουτίζοντας το εύρος της πλαστικής παραγωγής του δημιουργών τους, δίνοντας βήμα και σε νέους καλλιτέχνες. Συγχρόνως τα εικαστικά έργα που ολοκλήρωσαν τη φυσιογνωμία των αρχιτεκτονημάτων του προγράμματος συνέβαλαν στην εκπαίδευση στη μοντέρνα τέχνη ενός κοινού το οποίο ξεπερνούσε τον ορίζοντα των

⁸¹ Με την εξαίρεση της περίπτωσης των έργων στο ξενοδοχείο Ξενία Πάρνηθας (Mont Parnes), όπου καταγράφονται είκοσι δύο (22) πίνακες του Σπύρου Βασιλείου (Αράπογλου 2007), ενώ σύμφωνα με τον ιστότοπο του Regency Casino Mont Parnes οι πίνακες είναι τριάντα τέσσερις (34).

ενοίκων των ξενοδοχείων και περιλάμβανε την τοπική και την ευρύτερη κοινωνία στην οποία απευθύνονταν βάσει του σχεδιασμού τους.

Οι συνέργειες αυτές, όπως επισημαίνει η κ. Μουσά στο κείμενο της συνέντευξής τους (Παράρτημα Ι), αποτέλεσαν παράδειγμα για ένταξη έργων τέχνης και σε ιδιωτικές ξενοδοχειακές μονάδες, όπως το γλυπτό του Γεράσιμου Σκλάβου *Δελφικό φως* (1966) στο ξενοδοχείο Αμαλία στους Δελφούς που σχεδίασε ο Νίκος Βαλσαμάκης (1965) και η ανάγλυφη σύνθεση του Γιάννη Μόραλη στον εξωτερικό τοίχο της εισόδου του ξενοδοχείου Corfu Holiday Palace (1965)⁸².

5. Από αρχιτεκτονική άποψη, τα κτήρια του προγράμματος Ξενία ήταν αποτέλεσμα διαλόγου ανάμεσα στις αρχές του Μοντερνισμού και την ελληνική διαχρονική εμπειρία, κυρίως της ανώνυμης αρχιτεκτονικής, σύμφωνα και με την εκτίμηση των δύο αρχιτεκτόνων και του πρώην Γενικού Διευθυντή του Ε.Ο.Τ. στα κείμενα των συνεντεύξεών τους (Παράρτημα Ι). Ανάλογο αποτέλεσμα είναι τα εικαστικά έργα που τοποθετήθηκαν στα κτήρια αυτά.

Ως προς τη θεματολογία, τα έργα αναφέρονται σε εικόνες και σύμβολα από εμβληματικούς ελληνικούς μύθους, όπως το άρμα και ο πολεμιστής του Καπράλου, ο *Μινώταυρος* του Λουκόπουλου, η γοργόνα του Μανουσάκη και οι νύμφες του Μόραλη, καθώς και σε στοιχεία του φυσικού και ανθρωπογενούς περιβάλλοντος, χαρακτηριστικά του ελληνικού τρόπου ζωής, όπως οι Βλάχοι του Καπράλου, τα ναυτάκια του Φασιανού, το συκόφυλλο του Νικολάου, οι ψαράδες και το σταφνοκάρι της Κατράκη, οι προσόψεις του Μανουσάκη, το πολύφωτο του Κλουβάτου, τα σπαράγματα αρχαίων μνημείων και σύγχρονων αθηναϊκών σπιτιών του Μόραλη.

Ως προς τη μορφή, αυτά τα έργα χαρακτηρίζονται από αναφορές στις αρχαϊκές γραμμές, όπως τα γλυπτά του Καπράλου και οι συνθέσεις του Μόραλη, στην αρχετυπικά ελληνική καθαρότητα των χρωμάτων και την απόδοση του φωτός με ενιαίες χρωματικές επιφάνειες, χωρίς αναγεννησιακής καταγωγής φωτοσκιάσεις (Βοΐλα, Κατράκη, Φασιανός, Μανουσάκης, Νικολάου, Μόραλης), ενώ συγχρόνως συνομιλούν με την αφαίρεση της διεθνούς πρωτοπορίας της εποχής τους.

⁸² Πρόκειται για το πρώην Corfu Hilton, κτισμένου στη θέση του ξενοδοχείου Ξενία, ώριμο έργο του Χαράλαμπου Σφαέλλου, που κατεδαφίστηκε τη δεκαετία 1960 (Μουσά 2012: 247, 254).

Πρόκειται για μία έμπρακτη αναπλαισίωση της έννοιας της ελληνικότητας, σε συμμετρία με την αντίληψη των λογοτεχνών και των καλλιτεχνών της γενιάς του Μεσοπολέμου, οι οποίοι αναζήτησαν καινούργιες απαντήσεις από την παράδοση και στους οποίους ανήκει η πλειονότητα των δημιουργών εικαστικών έργων στο πρόγραμμα Ξενία.

6. Η περίπτωση του προγράμματος Ξενία του Ε.Ο.Τ. με τους αρχιτέκτονες και τους εικαστικούς καλλιτέχνες του αποτελεί εγχείρημα επινόησης δημιουργικών και λειτουργικών απαντήσεων για επείγοντα ζητούμενα της εποχής του, αξιοποιώντας το απόσταγμα των συναφών επιτευγμάτων στη διάσταση της διαχρονίας. Η εφαρμοσμένη αναπλαισίωση της έννοιας της ελληνικότητας από αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες της γενιάς του Μεσοπολέμου είναι αποτέλεσμα της ανανέωσης που οι ίδιοι αναζήτησαν με γνώμονα τα αιτήματα της εποχής τους.

Το πρόγραμμα Ξενία θεωρείται το σημαντικότερο έργο δημοσίων υποδομών μαζί με το πρόγραμμα σχολικών κτηρίων κατά την τελευταία πρωθυπουργία του Ελευθερίου Βενιζέλου (1928-1932). Διαμόρφωσε τη φυσιογνωμία της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου ανάπτυξης του ελληνικού τουρισμού, πραγματώνοντας το όραμα των πρωτεργατών του για δημιουργία ποιοτικού τουριστικού προϊόντος το οποίο λειτουργεί με πολλούς τρόπους εκσυγχρονιστικά και εκπολιτιστικά σε επίπεδο τοπικής και ευρύτερης κοινωνίας. Ένας τρόπος αυτής της λειτουργίας είναι το σπάνιο νεωτερικό παράδειγμα εκδημοκρατισμού της τέχνης, το οποίο προτείνει τον δημόσιο χαρακτήρα των πολιτισμικών προϊόντων και τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης του πολίτη με τον δημόσιο χώρο.

Όπως βεβαιώνουν οι παλαιότεροι υπάλληλοι που ακόμη σήμερα υπηρετούν στον Ε.Ο.Τ. (προσωπική επικοινωνία), οι αρχιτέκτονες που μελέτησαν το πρόγραμμα στο πεδίο και στα σχετικά αρχεία, καθώς και ο πρώην Γενικός Διευθυντής του Ε.Ο.Τ. (κείμενα συνεντεύξεων, Παράρτημα Ι), το πρόγραμμα Ξενία αναπτύχθηκε σε πνεύμα κοινωνικής και πολιτιστικής αποστολής, καθώς και δημιουργικής συνεργασίας το οποίο διακατείχε τα στελέχη και τους υπαλλήλους του Ε.Ο.Τ., μέχρι το 1998, οπότε η περιουσία και οι συναφείς δικαιοδοσίες του Ε.Ο.Τ. περιήλθαν σε εταιρείες του ευρύτερου δημόσιου

τομέα⁸³. Τα έργα πνοής, όπως ήταν το πρόγραμμα Ξενία, χρειάζονται κατεύθυνση που ξεπερνά τα όρια της οικονομικής διαχείρισης και της διεκπεραιωτικής λειτουργίας. Ένα μακρόπνοο πρόγραμμα για τον τουρισμό σε εθνικό επίπεδο χρειάζεται τη διάσταση του πολιτισμού κατά προτεραιότητα, επένδυση στο πολιτισμικό και συμβολικό εθνικό κεφάλαιο, καθώς και σε ανάλογο ανθρώπινο δυναμικό (κείμενο συνέντευξης με τον πρώην Γενικό Διευθυντή του Ε.Ο.Τ., Παράρτημα Ι). Σε κάθε περίπτωση, το σημείο εκκίνησης είναι τα εκάστοτε σύγχρονα δεδομένα, τα οποία χρειάζεται να συνομιλούν με τις κατακτήσεις του παρελθόντος, με επινοητικότητα και τόλμη, χωρίς μιμητισμό και αποστήθιση μορφολογικών και λειτουργικών προτύπων άλλων εποχών, όπως προτείνει το παράδειγμα της αυθεντικότητας και του ήθους των έργων, αρχιτεκτονικών και εικαστικών, στο πρόγραμμα Ξενία.

Η υποστήριξη αυτής της κατεύθυνσης προϋποθέτει, μεταξύ άλλων, την αναγνώριση της αρχιτεκτονικής και της τέχνης ως πολιτισμικών αγαθών και τη διαχείρισή τους όχι σαν θέματα αισθητικής πλαισίωσης, αλλά ως κοινωνικών αξιών που διαμορφώνουν την ποιότητα του περιβάλλοντος και της ζωής⁸⁴. Αυτή η αναγνώριση είναι σε μεγάλο βαθμό ζήτημα παιδείας. Τα σύγχρονα εικαστικά και αρχιτεκτονικά έργα, όπως και τα αρχαιολογικά μνημεία, είναι εύθραυστες πηγές πληροφοριών, μη ανανεώσιμοι πολιτισμικοί πόροι. Το έλλειμμα σεβασμού του δημόσιου χώρου, που ταλανίζει το φυσικό και ανθρωπογενές περιβάλλον και την ποιότητα της ζωής μας, ενισχύει την αναγκαιότητα της ενίσχυσης της θεωρητικής και βιωματικής αρχιτεκτονικής και καλλιτεχνικής παιδείας,

⁸³ Με τον νόμο 2636/1998, ΦΕΚ 198/Α/27-8-1998 («Σύσταση εταιρειών για την οργάνωση Καλλιτεχνικών εκδηλώσεων και για τη διαχείριση της περιουσίας του ΕΟΤ – Σύσταση Εθνικού Συμβουλίου Τουρισμού και τροποποιήσεις της νομοθεσίας για τον τουρισμό») ιδρύεται «Ανώνυμη Εταιρία Αξιοποίησης Περιουσίας Ε.Ο.Τ.» στην οποία περιέχονται όλα τα περιουσιακά στοιχεία του Ε.Ο.Τ. Με τον τροποποιητικό νόμο 2837/2000 ΦΕΚ 178/Α/3-8-2000, η Ανώνυμη Εταιρεία Αξιοποίησης Περιουσίας Ε.Ο.Τ. μετονομάζεται σε «Ελληνικά Τουριστικά Ακίνητα Α.Ε.» με σκοπό «τη διοίκηση, διαχείριση και εκμετάλλευση της περιουσίας και των επιχειρηματικών μονάδων του ΕΟΤ» και για ενενήντα εννέα (99) αντί για τριάντα (30) έτη που προέβλεπε ο προηγούμενος νόμος. Στη συνέχεια απορροφήθηκε από την Εταιρεία Ακινήτων Δημοσίου Α.Ε., (ΕΤΑΔ) μαζί με τις εταιρείες Ολυμπιακά Ακίνητα ΑΕ, Κτηματική Εταιρεία του Δημοσίου Α.Ε. και Παράκτιο Αττικό Μέτωπο Α.Ε. (νόμος 3943/2011 και νόμος 4002/2011).

⁸⁴ Η θεσμική αναγνώριση έγινε με την Ευρωπαϊκή Σύμβαση του Τοπίου που αναφέρεται στο φυσικό και το ανθρωπογενές περιβάλλον και κυρώθηκε από την Ελλάδα με τον νόμο 3827/2010.

κυρίως στην πρωτοβάθμια και τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, όπως υποστηρίζεται με έμφαση στα κείμενα των συνεντεύξεων και συζητήσεων της προκείμενης εργασίας (Παράρτημα Ι).

Βιβλιογραφία

- Aesopos, Y. Simeoforidis. Y., ed. 1999. *Landscapes of Modernisation: Greek Architecture, 1960s and 1990s*. Athens: Metropolis Press.
- Affron, M. 1998a. "Léger's Modernism: Subjects and Objects." Pp. 121–50 in *Fernand Léger*, edited by K. Lanchner. New York: The Museum of Modern Art.
- Affron, M. 1998b. "Léger's Modernism: Subjects and Objects." Pp. 121–48 in *Ferdinand Léger*, edited by C. Lanchner. New York: Museum of Modern Art.
- Alifragis, S., and E. Athanassiou. 2013. "Educating Greece in Modernity: Post-War Tourism and Western Politics." *The Journal of Architecture (RIBA)* (18):699–720.
- Argan, G.C. & Oliva, A. B. 2016. *Η Μοντέρνα Τέχνη 1770-1970- Η Τέχνη Στην Καμπή Του 21ου Αιώνα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Argan, G. C. 2014. *Η Μοντέρνα Τέχνη, 1770-1970*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Bandat, L. 2013. "L' Architect, l' Image et Le Mot: Le Corbusier Dans 'Cahiers d' Art' (1926-1933)." *Les Cahiers de L' École Du Louvre* 2.
- Beaton, R. 2018. "Between Myth and History: Seferi's Mythestorema and the Modernist Reception of Classical Drama." Pp. 290–97 in *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939)*, edited by E. Κουτριάνου and E. Φιλοκύπρου. Αθήνα: Νεφέλη.
- Behne, A. 1996. *The Modern Functional City*. California: Getty Research Institute for the History of Arts and Humanity.
- Bjone, Ch. 2009. *Art and Architecture: Strategies in Collaboration*. Boston: Walter de Gruyter.
- Block, B. 2018. *The New Dimension in Sight and Sound - CinemaScope 55 and the Challenges of Preserving Obsolete Media*. Los Angeles: University of California Press.
- Clark, T. 2013. *Picasso and Truth*. New Jersey: Princeton University Press.
- Close, D. 2002. *Greece since 1945. Politics, Economy, Society*. New York: Routledge.
- Colas-Adler, M. H., and M. Ferre. 1993. *Ομάδες Κινήματα Τάσεις Της. Σύγχρονης Τέχνης Μετά Το 1945*. Αθήνα: Εξάντας.
- Corbusier, L. 2007. *Journey to the East*. Massachusetts: The M.I.T. Press.
- Corbusier, L. 2009. *Κείμενα Για Την Ελλάδα*. Αθήνα: Άγρα.
- Corbusier, Le. 1933. "Αέρας-Ήχος-Φως." *20ος Αιώνας* 2:13–18.
- Corbusier, Le. 1936. "Theophiles." *Le Voyage En Grèce* Άνοιξη:62–63.
- Corbusier, Le. 2003. *Η Χάρτα Των Αθηνών*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Corbusier, Le. 2004. *Για Μια Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Curtis, W. 1982. *Modern Architecture since 1900*. London: Fhaidon.
- Daehner, J. 2011. "Antiques Made Modern." Pp. 43–64 in *Modern Antiquity*, edited by J. Green, Ch. & Daehner. Los Angeles: Paul Getty Museum.
- Derouet, Ch., A. Farnoux, Π. Κοσμαδάκη, E. Σταυρουλάκη, and Π. Τουρνικιώτης. 2020.

- Christian Zervos & Cahiers d' Art. *The Archaic Turn. Η Αρχαϊκή Στροφή*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Djelepy, P. 1952. *L' Architecture Populaire En Grèce*. Paris: Albert Morancé.
- Dorival, B. 1962. *The School of Paris*. London: Thames and Hudson.
- Eggler, M. 2009. "Divide and Conquer: Ludwig Mies van Der Rohe and Lilly Reich's Fabric Partitions at the Tugendhat House." *Studies in the Decorative Arts* 16(2):66–99.
- Faulkner, P. 1982. *Μοντερνισμός*. Αθήνα: Ερμής.
- Fessas-Emmanouil, H. 2010. "Il Mondo Di Aris Konstantinidis." Pp. 54–73 in *Aris Konstantinidis 1913-1992*, edited by P. Cofano and D. Konstatninidis. Milano: Electa architectura.
- Finger, A. 2006. *Das Gesamtkunstwerk Der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Finkelpearl, T. 2001. *Dialogues on Public Art*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press.
- Flam, J. D. 1995. *Matisse on Art*. Berkley: University of California Press.
- Fotopoulou, A., A. Monacelli, and A. Ferrante. 2021. "Post-War Modernism in Greece: The 'XENIA' Construction Program for an Architecture of Tourism During the 50s–60s." Pp. 853–867 in *Digital Modernism Heritage Lexicon. Springer Tracts in Civil Engineering*, edited by C. Bartolomei, A. Ippolito, and S. Vizioli. Springer.
- Frampton, K. 1995. *Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press.
- Frampton, K. 2009. *Η Μοντέρνα Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Fry, E. 1988. "Picasso, Cubism and Reflexivity." *Art Journal* 27(4):296–310.
- Gazi, A. 2018. "Cultural Experience between the Public and the Private Sphere. Is There a Difference to the Public?" Pp. 132–45 in *Culture and Perspective State Structures. Private Initiatives and the Public.Character of Cultural Heritage*, edited by S. Antinoadou, I. Poulis, G. Vavouranakis, and P. Raouzou. Oxford: Oxbow.
- George, A., and A. Bennett. 2004. *Case Studies and Theory Developments in the Social Studies*. Cambridge, Massachussets: The M.I.T. Press.
- Georgiadou, Z., D. Frangou, and D. Marnellos. 2015. "Xenia Hotels in Greece: A Holistic Approach to Modern Cultural Heritage." *Journal of Civil Engineering and Architecture* 9 9:130–40. doi: 10.17265/1934-7359/2015.02.002.
- Gessner, R. 1962. *On Measuring Emotions Evoked by Moving Images: A Study to Identify and Analyze the Factors Which Have Universal Appeal in the Most Widely-Viewed Film of 1961, The Guns of Navarone*. New York: New York University.
- Giedion, S. 1966. *Space, Time and Architecture*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- Girard, X. 1999. *Μπάουχαους*. Αθήνα: Άγρα.
- Gombrich, E. H. 2000. *Art and Illusion*. Princeton University Press.
- Green, C. 1976. *Léger and the Avant Garde*. Yale University Press.
- de Heer, J. 2009. *The Architectonic Colour. Polychromy in the Purest Architecture of Le*

- Corbusier. Rotterdam: 010 Publishers.
- Heidegger, M. 2009. *Κτίζειν, Κατοικεῖν, Σκέπτεσθαι*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Herbert, R. L. 2002. "Léger. The Renaissance and Primitivism." Pp. 143–52 in *From Millet to Léger: essays in social art History*. Yale University Press.
- Hood, S. 1987. *The Arts in Prehistoric Greece*. New Haven & London: Yale University Press.
- Kitsikis, A. 1967. "Xenia Hotels in Greece." *Αρχιτεκτονική* 11(60):38–40.
- Klein, J. 2018. *Matisse and Decoration*. New Haven & London: Yale University Press.
- Kolokytha, Ch. 2013. "The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: Cahiers d'Art, Minotaure and Verve." *Visual Resources, An International Journal of Documentation* 29(3):184–215.
- Konstantinidis, A. 1966. "The Architecture of Xenia Hotels." *World Architecture* 3:145–46.
- Kosinsky, D. 1994. *Ferdinand Léger 1911-1924. The Rhythm of Modern Life*. New York: Prestel.
- Lacretelle, J. n.d. *L' Archipel Grec. Croisière En Grèce*. Paris: Imp. Union.
- Lauterbach, H. 1932. "Notizen von Einer Reise in Griechenland." *Die Form* 12:336–48.
- Leatherbarrow, D. 2002. *Uncommon Ground. Architecture, Technology and Topography*. Cambridge, Massachussets: The M.I.T. Press.
- Lefebvre, H. 1991. *The Production of Space*. Oxford: Basil Blackwell.
- Léger, F. 1934. "De l' Acropole a La Tour Eiffel." in *Le Voyage en Grèce. Cahiers Periodiques de Tourisme*. Paris: Société Neptos.
- Loos, A. 1982. *Spoken into the Void: Collected Essays, 1897-1900*. New York: MIT Press.
- Loreti, S. 2011. "A Timely Call: Modern Representaion Awakened by Antiquity - De Chirico, Picasso, and the Classical Vision." Pp. 17–30 in *Antiquities made Modern*, edited by J. Green, Ch. & Daehner. Los Angeles: Paul Getty Museum.
- MacCarthy, F. 2019. *Gropius. The Man Who Built the Bauhaus*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- Mallen, E. 2014. "Pablo Picasso and the Truth of Greek Art." *Athens Journal of Humanities and Arts* 1(4):283–98.
- Mallgrave, H. 2009. *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673–1968*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Miller, A. 2001. *Einstein, Picasso. Space, Time and the Beauty That Causes Havoc*. Basic Book. New York.
- Moussa, M. 2016. "Branding the Greek Vision for Tourism: The Xenia Network." Pp. 260–68 in *Adaptive Reuse: The Modern Moovement towards the future. 14th International Docomomo Conference*, edited by Z. Tostoes, A. Ferreira. Lisboa: Docomomo.
- Moussa, M. 2017. "Constructing Tourism in Greece in 50s and 60s. The Xenia Hotels Project." *Journal of Tourism Research* (17):264–79.
- Moussa, Myrianthe. 2012. "Xenia Hotels Project, 1950-1967. Reapproaching the Role of Post-War Modern Architecture in Greece." Pp. 1–14 in *1st International Conference*

- on *Architecture & Urban Design*. EPOKA University.
- Munch, A. 2021. *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture*. Aarhus: Aarhus University Press.
- Papadimitriou, N., J. Wright, S. Fachard, N. Polychronakou-Sgouritsa, and E. Andronikou. 2020. "Athens and Attica in Prehistory." in *Proceedings of the International Conference Athens, 27-31 May 2015*. Athens: Hellenic Ministry of Culture and Sports, Archaeological Receipts Fund.
- Penrose, R. 1981. *Picasso. His Life and Work*. Los Angeles: University of California Press.
- Picard, Ch. 1935. "Zervos (Christian). L'art En Grèce, Des Temps Préhistoriques Aux Débuts Du XVIIe S." *Revue Des Études Grecques* 48(228):599–600.
- Piccarolo, G. 2019. *Architecture as Civil Commitment: Lucio Costa's Modernist Project for Brazil*. New York: Routledge.
- Read, H. 1969. *Η Φιλοσοφία Της Μοντέρνας Τέχνης*. Αθήνα: Κάλβος.
- Rendel, J. 2006. *Art and Architecture: A Place Between*. London: IB Touris.
- Richardson, J. 2007. *A Life of Picasso. The Triumphant Years 1917-1932*. New York: Random House.
- Rutledge, H. 1983. "Greece and Rome in the Twentieth Century Observation on the Classical Tradition and Modernism." *The Classical Journal* 78(2):143–49.
- Sartori, E. 2010. "Το Περιοδικό 'Το 3ο Μάτι.'" *Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*.
- Sebartés, J. 1946. *Portraits et Souvenirs*. Paris: Louis Carré.
- Smith, E. 1995. *Ricorso and Relevation: An Archetypal Poetics of Modernism*. New York: Camden House.
- Tournikiotis, P. 1994. *Adolf Loos*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Udell, S. 1990. *An Historical/Descriptive Study of the Wisconsin Arts Board and Its Involvement in Arts Education, Τόμος 2*. Wisconsin: University of Wisconsin--Madison.
- Unwin, S. 2017. *The Ten Most Influential Buildings in History*. New York: Routledge.
- Vitti, M. 2011. *Η Γενιά Του Τριάντα. Ιδεολογία Και Μορφή*. Αθήνα: Ερμής (Α' έκδοση: 1984).
- Warburg, A. 1999. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities.
- Weber, H. 1988. *Le Corbusier, the Artist*. Zurich: Heidi Weber.
- Zervos, Ch. 1933. "L'Art Grec." *Cahiers d'Art* 7(10):253–375.
- Zevi, B. 1957. *Architecture as Space; How to Look at Architecture*. New York: Horizon Press.
- Αδαμοπούλου, Α. 2004. "Τα Παναθήναια Γλυπτικής Του 1965." *Δωδώνη, Επιστημονική Επετηρίδα Της Φιλοσοφικής Σχολής Του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων* 33:249–300.
- Αθανασίου, Α., Λ. Δήμα, and Τ. Καραλή. 2018. *Η Επιστροφή Του Μοντέρνου*. Αθήνα: Futura.
- Αίσωπος, Γ. 2015. "Τοπία Τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας Την Ελλάδα." in *Τοπία*

- Τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα*, edited by Γ. Αίσωπος. Αθήνα: Δομές.
- Αράπογλου, Ε. 2007. “Ελληνες Καλλιτέχνες Στο Mont Parnes. Παράδοση Και Ελληνικότητα Στην Αισθητική Των Αντιφάσεων Του 1961.” in *Το ξενοδοχείο Mont Parnes. Μια αρχιτεκτονική ορεινή ιστορία*, edited by Ε. Μαρμαράς. Αθήνα: Κέρκυρα.
- Αράπογλου, Ε. 2011. “Η Ζωγραφική Σύνθεση Για Το Ξενοδοχείο Mont Parnes (1961).” Pp. 206–9 in *Τιμή στον Γιάννη Μόραλη*, edited by Α. Μάλαμα. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Αργκάν, Τ. 2006. *Η Μοντέρνα Τέχνη*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (Α΄ έκδοση 1970).
- Αρσενίου, Ε. 2003. *Νοσταλγοί Και Πλαστουργοί. Έντυπα, Κείμενα Και Κινήματα Στη Μεταπολεμική Λογοτεχνία*. Αθήνα: Τυπωθήτω/Δαρδανός.
- Βαγενάς, Ν., Καγιαλής, Τ., Πιερής, Μ. 1997. *Μοντερνισμός Και Ελληνικότητα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Βακαλό, Ε. 1962. “Η Αφαίρεση Στο Έργο Του Ξενάκη.” *Ζυγός* (Μάρτιος).
- Βακαλό, Ε. 1999. *Κριτική Εικαστικών Τεχνών, Τόμος Α΄*. Αθήνα: Κέδρος.
- Βακιρτζής, Ι. 2005. *Ιστορία Της Ηγεμονίας Της Σάμου 1834-1912*. Αθήνα: Γενικά Αρχεία του Κράτους-Αρχεία Νομού Σάμου.
- Βαλιώτης, Ε. 2018. “Επιστολή Δημάρχου Σπάρτης: Το ΞΕΝΙΑ Σπάρτης Έχει Ενταχθεί Από 26-5-2017 Στο ΕΣΠΑ.” *Δήμος Σπάρτης* www.sparti.gov.gr. Retrieved (<https://www.sparti.gov.gr/index.php/news/item/1016726-epistoli-dimarxou-spartis-to-ksenia-spartis-exei-entaxthei-apo-26-5-2017-sto-espa>).
- Βαλσαμάκη, Μ., and Ο. Τρανταλή. 2007. *Νίκος Βαλασμάκης: Αρχιτέκτων*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Βασιλειάδης, Δ. 1964. “Η Αρχιτεκτονική Του Ξενοδοχείου Της Πάρνηθας.” *Ζυγός* (99–100):56–68.
- Βασιλειάδου, Μ. 2020. “Υγιής Δημοπρασία, Επιτυχημένη Τεχνολογικά Εν Μέσω... Πανδημίας.” *Η Καθημερινή*, June.
- Βατόπουλος, Ν. 2016. “Ένα Ξενία, ‘Κάψουλα’ Του Χρόνου.” *Η Καθημερινή*, June 25.
- Βατόπουλος, Ν. 2019. “Η Ελληνική Άνοιξη Των Εκπαιδευτηρίων Της Δεκαετίας Του 1930.” *Η Καθημερινή*, June 19.
- Βλάχος, Α. 2007. “Δεκαετία ’50.” P. 37 in *Ελληνική Τουριστική Αφίσα*, edited by Σ. Λαζαρίδου. Αθήνα: Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού (Ε.Ο.Τ.).
- Βλάχος, Α. 2015. “Ο Ελληνικός Τουρισμός Στα Πρώτα Του Βήματα: Τόποι, Τοπία Και Εθνικός Εαυτός.” Pp. 22–37 in *Τοπία Τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα*, edited by Γ. Αίσωπος, Α. Νικολοβγένης, and Ε. Οικονόμου. Αθήνα: Δομές.
- Βλάχος, Α. 2016. *Τουρισμός Και Δημόσιες Πολιτικές Στη Σύγχρονη Ελλάδα (1914-1950). Η Ανάδυση Ενός Νεοτερικού Φαινομένου*. Αθήνα: Ecnomia.
- Βονάτσου, Π. 2011. “Συνέντευξη Με Τον Αρχιτέκτονα Κώστα Σταμάτη.” *Έθνος*, February 24.
- Βοσκοπούλου, Χ. 2012. *Μεταπολεμική Αρχιτεκτονική Φλώρινας (1950-1970)*. Φλώρινα: Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος-Τμήμα Δυτικής Μακεδονίας.
- Βουτυράς, Μ., and Α. Γουλάκη-Βουτυρά. 2011. *Η Αρχαία Ελληνική Τέχνη Και η*

Ακτινοβολία Της. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.

- Βρούτση, Ι. 2015. “Η Ανατρεπτική ‘Ποιητική Του Τύπου’: ο Κωνσταντίνος Πωπ Και η ‘Επικίνδυνος [Ειδολογική] Καινοτομία’ Του Νεοελληνικού Χρονογραφήματος (1848).” Pp. 661–87 in *Πρακτικά Ε’ Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014, τόμ. 2*. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (EENS).
- Βώκος, Φ. 1961. “Ξενοδοχείο ‘Ξενία’ Στην Κω.” *Αρχιτεκτονική* (30):83–86.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. 1983. “Ελληνικότητα Και Θέατρο.” Pp. 205–10 in *Ελληνισμός και Ελληνικότητα*, edited by Δ. Τσαούσης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Γιακουμακάτος, Α. 2013. “Ο Άρης Κωνσταντινίδης Και η Εποχή Του.” Pp. 35–54 in *Εκτός χρόνου εντός ορίων. Άρης Κωνσταντινίδης: Ο αρχιτέκτονας του Μουσείου Ιωαννίνων*, edited by Κ. Σουέρεφ. Ιωάννινα: Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού.
- Γιακουμακάτος, Α. 2021. “Η Επικαιρότητα Του Μπάουχάους.” Pp. 3–20 in *Το Μπάουχάους και η Ελλάδα. Η νέα ιδέα στις τέχνες και την αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Καπόν.
- Γιακουμή, Δ. 2018. “Οι Πολιτικές Διαστάσεις Της Χαρακτικής: Η Περίπτωση Της Βάσως Κατράκη (1909-1988).” *Ιωαννίνων*.
- Γιαννίτσαρης, Γ. 2008. “Η Ελληνική Μεταπολεμική Αρχιτεκτονική.” *Αρχαιολογία Και Τέχνες* (106):81–87.
- Γιαννίτσαρης, Γ. 2011. “Η Ελληνική Μεταπολεμική Αρχιτεκτονική.” *Αρχαιολογία Και Τέχνες* (7):106–9.
- Γιαννίτση, Φ., Λυκουριώτη, Ι., Φατσέα, Ρ. 2010. *Vers, Contra L.C. 16+9 Θέσεις Για Την Επικαιρότητα Του Le Corbusier*. Αθήνα: Futura.
- Γιαννουδάκη, Α. 2009. “Εθνική Πινακοθήκη Και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Ίδρυμα Ευριποΐδη Κουτλίδη: η Συλλογή Νεοελληνικής Γλυπτικής Και η Ιστορία Της 1900-2006.” *Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*.
- Γιαννουδάκη, Τ. 2011. “Επιλογές Από Τη Συλλογή Γλυπτικής Της Εθνικής Πινακοθήκης.” Pp. 241–49 in *Στα άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης*, edited by Μ. Λαμπράκη-Πλάκα. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Γρηγοριάδου, Ε. 2015. “Θεάματα, Θέματα Και Θύματα Της Σύνθεσης Για Την Εμπειρία Του Συνολικού Έργου Τέχνης: Μια Κονστρουκτιβιστική Προσέγγιση.” *Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*.
- Γρηγορίου, Δ. 2022. “Εφαρμοσμένες Τέχνες Στη Σύνθεση Των Ελληνικών Περιπτέρων Εκθέσεων Του ’60.” *Περιοδικό Επιστημονικού Τεχνικού Επιμελητηρίου Κύπρου* (265).
- Δανιήλ, Α. 2003. “Ο Οδυσσέας Ελύτης Ανάμεσα Στις Εντινομίες Του Καιρού Του.” *Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών*.
- Δεληβοριάς, Α., ed. 2001. *Μόραλης Ι. Άγγελοι, Μουσικοί, Ποίηση*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Δεληβοριάς, Α. 2012. *Πάρις Πρέκας. Ζωγραφική Και Γλυπτική*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Δεληβοριάς, Α. 2012. “Ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας Και η Γενιά Του Μεσοπολέμου.” *Μουσείο Μπενάκη* 1(11–12):57–72.

- Δεληγιώργη, Α. 2007. *Ο Μοντερνισμός Στη Σύγχρονη Φιλοσοφία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Δεληγιώργη, Α. 2021. *Σύγχρονα Κάτοπτρα Της Ελληνικότητας*. Αθήνα: Αρμός.
- Δημανόπουλος, Σ. 2015. “Αστικός Χώρος Κοινωνικά Υποκείμενα Και Τουριστική Ανάπτυξη. Η Περίπτωση Του Ηρακλείου 1945-1960.” *Μνήμων* 34:97–124.
- Δημαράς, Κ. Θ. 2009. *Ελληνικός Ρωμαντισμός*. Αθήνα: Ερμής.
- Δοξιάδη, Ε. 1998. *Από Τα Πορτρέτα Φαγιούμ Στις Απαρχές Της Τέχνης Των Βυζαντινών Χρόνων*. Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη.
- Δουμάνης, Ο. 1984. *Μεταπολεμική Αρχιτεκτονική Στην Ελλάδα*. Αθήνα: Αρχιτεκτονικά Θέματα.
- Εγγονόπουλος, Ν. 1999. *Οι Οι Άγγελοι Στον Παράδεισο Μιλούν Ελληνικά. Συνεντεύξεις, Σχόλια Και Γνώμες*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Εγγονόπουλος, Ν. 1981. *Μελέτες Και Κατασκευές*. Αθήνα: Άγρα.
- Εγγονόπουλος, Ν. 1987. *Πεζά Κείμενα*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Έκο, Ου. 2004. *Ιστορία Της Ομορφιάς*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ελύτης, Ο. 1974. *Ανοιχτά Χαρτιά*. Αθήνα: Αστερίας.
- Ελύτης, Ο. 1986. *Ο Μικρός Ναυτίλος*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Ελύτης, Ο. 1999. *Εκ Του Πλησίον*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Ελύτης, Ο. 2002. *Ποιήματα*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Εμίρης, Γ. 2000. *Οι Έλληνες Της Αιγύπτου. Η Άλλη Πλευρά Της Μεσογείου*. Αθήνα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων.
- Εταιρεία Τουριστικών Ακινήτων Δημοσίου. 2022. “Ηλεκτρονικοί Διαγωνισμοί Ακινήτων.” *Ιστότοπος Ηλεκτρονικών Διαγωνισμών Ακινήτων*. Retrieved (<https://www.e-publicrealestate.gr/>).
- Ζαχαράτος, Γ. 2000. “Το Αναγκαίο Σχήμα Και Θεσμικό Πλαίσιο Άσκησης Της Τουριστικής Πολιτικής Στην Ελλάδα Σήμερα.” in *Τουριστική ανάπτυξη. Πολυεπιστημονικές προσεγγίσεις*, edited by Π. Τσάρτας. Αθήνα: Εξάντας.
- Ζαχαρόπουλος, Ν. 2003. “Τόπος Και Μορφή. Απόψεις Της Σύγχρονης Γλυπτικής Στην Ελλάδα Με Έργα Της Συλλογής Παρασκευά.” in *Τόπος και Μορφή. Έργα από τη συλλογή Παρασκευά*, edited by Δ.-Σ. Παρασκευάς and Ν. Ζαχαρόπουλος. Αθήνα: Δικηγορικό Γραφείο Ηλία Σπ. Παρασκευά.
- Ζερβού, Α. 2020. “Αρχίζοντας Από Το Άλφα, Δηλαδή Από Τον Άνθρωπο.” *Εθνική Πινακοθήκη, Μάθηση*. Retrieved February 12, 2022 (<https://www.nationalgallery.gr/el/mathisi/δοκίμια-άρθρα/1668-η-άγνωστη-σειρά-βιετνάμ-του-γλύπτη-χρήστου-καπράλου,-1965-1969.html>).
- Ηλιοπούλου-Ρογκάν, Ντ. 2003. *Το Φώς Της Ελλάδας: Από Την Καλλιτεχνική Συλλογή Της Εθνικής Τράπεζας*. Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Θεοτοκάς, Γ. 1941. “Η Λογοτεχνική Σημασία Της Μορφής Και Του Έργου Του Ι. Δραγούμη.” *Νέα Εστία ΚΘ’*.
- Θεοτοκάς, Γ. 1961. *Πνευματική Πορεία*. Αθήνα: Φέξη.
- Θεοτοκάς, Γ. 1998. *Ελεύθερο Πνεύμα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας (Α΄ έκδοση: 1929).

- Θεοτοκάς, Γ. 2005. *Τετράδια Ημερολογίου 1939-1953*. Αθήνα: Εστία (Α' έκδοση 1987).
- Καζάζης, Ι., ed. 2006. *Επιτομή Του Λεξικού Της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημόδους Γραμματείας 1100-1669 Του Εμμανουήλ Κριαρά, Τόμος Πρώτος Α Έως Κ*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.
- Κακαβούλια, Μ. 2021. "Αποσπάσματα Από Μια Συνέντευξη Της Ελένης Βακαλό (10-4-1992)." *Χάρτης* (25).
- Κακριδής, Ι. 1963. *Φως Ελληνικό_Πανεπιστημιακοί Λόγοι*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Καλλιγά, Α. 2012. "Το Γράμμα Της Κλαιρ ΜακΝτόναλντ Σχετικά Με Το Ξενία Της Άνδρου." [Http://Calligashotelxenia.Blogspot.Com](http://Calligashotelxenia.Blogspot.Com). Retrieved (http://calligashotelxenia.blogspot.com/2012/11/231112.html?view=magazine).
- Καλλιγάς, Μ. 1960. "Κοσμάς Ξενάκης: Ένας Γεννημένος Ζωγράφος Στον 'Αρμό.'" Pp. 337–38 in *Μαρίνος Καλλιγάς: Τεχνοκριτικά 1937-1982*, edited by Α. Δεληβοριάς. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη-Άγρα.
- Καλλιγάς, Μ. 1962. "Κοσμάς Ξενάκης." *Ζυγός* (76):5–7.
- Καλλιγάς, Μ., Σ. Κονταράτος, Α. Ξύδης, Θ. Παπαγιάννης, and Ν. Παπαδάκης. 2011. *Γιάννης Μόραλης: Αρχιτεκτονικές Συνθέσεις*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Κανελλοπούλου, Χ. 2006. "Οι Εικαστικές Παρεμβάσεις Στους Δημόσιους Χώρους Της Αθήνας Από Το 1950 Έως Το 2004." Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Καπράλος, Χ. 2001. *Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Άγρα.
- Καπώλη, Π. 2014. "Η Εσωτερική Μετανάστευση Στην Αθήνα (1950-1970)." Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Καραϊσκού, Β. 2001. "Τέχνη Και Κοινωνία. Η Ανθρώπινη Μορφή Στη Μεταπολεμική Ελληνική Γλυπτική 1945-1975." Α.Π.Θ.
- Καραλή, Τ. 2014. "Μοντερνισμός Και Ελληνικότητα Στα Cahiers d' Art." Pp. 115–26 in *Ελληνική Αρχιτεκτονική στον 20ο και 21ο αιώνα. Ιστορία, Θεωρία, Κριτική. Πρακτικά του Α' Συνεδρίου Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Gutenberg.
- Καρδαμίτση-Αδάμη, Μ. 2006. *Η Μπλε Πολυκατοικία*. Αθήνα: Libro.
- Καρδαμίτση-Αδάμη, Μ. 2009. *Ο Αρχιτέκτων Κλέων Κραντονέλλης*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Καρτέρη, Κ. 2019. "Ψάρεμα Με Σταφνοκάρι Στο Αιτωλικό." *Εθνικό Ευρετήριο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς Της Ελλάδας*. Retrieved March 4, 2022 (https://ayla.culture.gr/wp-content/uploads/2020/08/22_7_20_Σταφνοκάρι.pdf).
- Κατζουράκης, Μ., ed. 1965. *Ιη Διεθνής Εκθεσις Γλυπτικής "Παναθήναια Της Συγχρόνου Γλυπτικής"*. Αθήνα: Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού (Ε.Ο.Τ.).
- Κατμερτζή, Π. 2005. "Η Τέχνη Είναι Ένα Απέραντο Περιβόλι." *Τα Νέα*, April 5.
- Κατσιγιάννης, Κ. 2017. *Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού – Ταξίδι Στο Χρόνο*. Αθήνα: Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού (Ε.Ο.Τ.).
- Καψάλης, Δ., ed. 2017. *Νίκος Νικολάου Σχέδια 1929-1986*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Κιτσίκης, Α. 1961. "Απόψεις Για Το Ξενοδοχείο Mont Parnes." *Αρχιτεκτονική* (28):13–

- Κόκκου, Α., and Μ. Κουμβακάλη-Αναστασιάδη. 2005. *Γιώργος Μανουσάκης*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Κολώνας, Β. 2015. “Τουριστικές Εγκαταστάσεις Στην Ελλάδα 1950-1974.” Pp. 60–85 in *Τοπία Τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα*, edited by Γ. Αίσωπος. Αθήνα: Δομές.
- Κονταράτος, Σ. 2000a. *Η Αρχιτεκτονική Του 20ου Αιώνα*. Αθήνα: Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής.
- Κονταράτος, Σ. 2000b. “Μοντερνισμός Και Παραδοσιοκρατία. Από Την Μεταπολεμική Οικοδόμηση Ως Την Διείσδυση Του Μοντερνισμού, 1945-1975.” Pp. 22–37 in *Ελλάδα: Αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα*, edited by Σ. Κονταράτος. Αθήνα: Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής.
- Κοτιώνης, Ζ. 2004. *Η Τρέλα Του Τόπου. Αρχιτεκτονική Στο Ελληνικό Τοπίο*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Κουμπουρλής, Γ. 2004. “Όταν Οι Ιστορικοί Μιλούνγια Τον Εαυτό Τους. Ο Ρόλος Του Εθνικού Ιστορικού Στους Πρωτοπόρους Της Ελληνικής Εθνικής Σχολής.” Pp. 81–100 in *Δ΄ Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας, τόμος Α΄*. Αθήνα: Κέντρο Νοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.
- Κουτσομάλλης, Κ. 2004. *Ο Picasso Και η Ελλάδα*. Αθήνα: Ίδρυμα Β. & Ε. Γουλανδρή.
- Κουτσουράδης, Ι. 2017. “Το Γλυπτό Στο Πρώην ‘Ξενία’ Μήπως Το Είδε Κανείς;” *Πολίτης*, October 30.
- Κρεμμυδάς, Β. 2013. *Η Μεγάλη Ιδέα*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Κύρτσης, Α. 2015. “Ανασυγκρότηση Και ο Εκμοντερνισμός Του Τουριστικού Βλέμματος.” in *Τοπία Τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα*, edited by Γ. Αίσωπος. Αθήνα: Δομές.
- Κωνσταντινίδης, Α. 1960. “Τα Μοτελς ‘Ξενία’ Λαρίσης Και Ηγουμενίτισης. Από Τα Νέα Έργα Του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού.” *Αρχιτεκτονική Δ΄*(24):71–80.
- Κωνσταντινίδης, Α. 1961. “Μοτέλ ‘Ξενία’ Στην Καλαμπάκα.” *Αρχιτεκτονική Ε΄*(27):74–84.
- Κωνσταντινίδης, Α. 1962. “Μοτέλ ‘Ξενία’ Στο Παληούρι.” *Αρχιτεκτονική ΣΤ΄*(36):72–82.
- Κωνσταντινίδης, Α. 1963. “Μοτέλ ‘Ξενία’ Στην Ολυμπία.” *Αρχιτεκτονική Ζ΄*(40):2–12.
- Κωνσταντινίδης, Α. 1975. *Στοιχεία Αυτογνωσίας. Για Μιαν Αληθινή Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών.
- Κωνσταντινίδης, Α. 1981a. *Εμπειρίες Και Περιστατικά -Μια Αυτοβιογραφική Διήγηση*. Αθήνα: Εστία.
- Κωνσταντινίδης, Α. 1981b. *Μελέτες Και Κατασκευές*. Αθήνα: Άγρα.
- Κωνσταντινίδης, Α. 1987. *Για Την Αρχιτεκτονική. Δημοσιεύματα 1940-1982*. Αθήνα: Άγρα.
- Κωνσταντινίδης, Α. 1992a. *Εμπειρίες Και Περιστατικά. Μια Αυτοβιογραφική Διήγηση*. Αθήνα: Άγρα.
- Κωνσταντινίδης, Α. 1992b. *Η Αρχιτεκτονική Της Αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Άγρα.
- Κωνσταντινίδης, Α. 1994. *Τα Θεόχτιστα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

- Κωνσταντινίδης, Α. 2008. *Τα Θεόκτιστα*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Κωνσταντινίδης, Α. 2011a. *Για Την Αρχιτεκτονική*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Κωνσταντινίδης, Α. 2011b. *Δυο “Χωριά” Απ’ Τη Μύκονο, Τα Παλιά Αθηναϊκά Σπίτια, Ξωκκλήσια Της Μυκόνου*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Κωνσταντινίδης, Α. 2011c. *Δυο “Χωριά” Από Τη Μύκονο*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (Α’ έκδοση 1947).
- Κωνσταντινίδης, Α., and Σ. Τσαγκαρουσιάνος. 2011. “Χτίζοντας Δοχεία Ζωής.” *Lifo*, June 22.
- Κωτίδης, Α. 1983. *Μοντερνισμός Και Παράδοση Στην Ελληνική Τέχνη Του Μεσοπολέμου*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Κωτίδης, Α. 2000. “Η Μεταπολεμική Νεοελληνική Τέχνη.” P. 581 in). *Ιστορία του ελληνικού έθνους. Σύγχρονος ελληνισμός. Από το 1941 έως το τέλος του αιώνα, τόμος ΙΣΤ’*, edited by Ι. Χριστόπουλος, Γ. Μπαστιάς.
- Κωτίδης, Α. 2011. *Μοντερνισμός Και “Παράδοση” Στην Ελληνική Μεταπολεμική Και Σύγχρονη Τέχνη*. Αθήνα: University Studio Press.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. 1980. “Η Βάσω Κατράκη.” in *Βάσω Κατράκη. Χαρακτική*, edited by Δ. Παπαστάμος. Αθήνα: ΕΠΜΑΣ (κατάλογος έκθεσης).
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. 1997. “Εικονογραφία Του Αγώνα.” *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, 16–18.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. 2004. “Γλυπτική Με Άρωμα Αρχαιότητας.” in *Χρήστος Καπράλος. Αναφορά στην Ολυμπία*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., ed. 2005. *100 Χρόνια Εθνική Πινακοθήκη. Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. 2008. “Βάσω Κατράκη.” *Το Βήμα*, November 24.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. 2011. “Γιάννης Μόραλης. Ένας Κλασικός Του 20ου Αιώνα.” Pp. 14–25 in *Τιμή στον Γιάννη Μόραλη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. 2012. “Στην Αναζήτηση Της Ελληνικότητας.” *Nationalgallery.Gr*. Retrieved October 10, 2021 (<https://www.nationalgallery.gr/el/periodikes-ektheseis/arheio/parartima-naupliou/2010-2012/165-i-«genia-tou’30»-stin-anazhtisi-tis-ellinikotitas.html>).
- Λάσκαρις, Κ. 1965. “Τουριστικά Περίπτερα.” *Αρχιτεκτονική* (52).
- Λοϊζίδη, Ν. 1988. *Ο Μύθος Του Μινώταυρου Στην Πρωτοπορία Του Μεσοπολέμου, Από Τους “Λαβυρίνθους” Του Masson Ως Τη “Guernica” Του Picasso*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Λοϊζίδη, Ν. 2008. “Η Αρχαιότητα Που Μας Αξίζει.” *Το Βήμα*.
- Λουκιανός, Γ. 2011. *Η Τέχνη Του Ψηφιδωτού Και η Τεχνική Του*. Αθήνα: Βότσαλο.
- Λυδάκης, Σ. 1976. *Οι Έλληνες Ζωγράφοι: Λεξικό Των Ελλήνων Ζωγράφων Και Χαρακτών*. 4. Αθήνα: Μέλισσα.
- Λυμπεροπούλου, Κ. 2011. “Ο Άγνωστος Μόραλης.” *Το Βήμα*, January 30.

- Μανουσάκης, Γ. 1987. *Τα Πέριξ*. Αθήνα: Ώρα.
- Μανουσάκης, Γ. 1992. *Κείμενα*. Αθήνα: Ευθύνη.
- Μανουσάκης, Γ. 2000. *Λίθοι - Πλίνθοι*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μάρθας, Τ. 1955. “Η Συνεργασία Ζωγράφου-Αρχιτέκτονος.” *Ζυγός* 1(1):14–15.
- Μαρμαράς, Ε. 2007. *Το Ξενοδοχείο Mont Parnes. Μια Αρχιτεκτονική Ορεινή Ιστορία*. Αθήνα: Κέρκυρα.
- Ματθιόπουλος, Ε., ed. 2008a. *Γιώργος Πετρήs: Επιθεώρηση Τέχνης. Τεχνοκριτικά Κείμενα 1953-1986*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Ματθιόπουλος, Ε. 2008b. *Η Ζωή Και Το Έργο Του Κωστή Παρθένη*. Αθήνα: Εκδοτική Αδάμ.
- Ματθιόπουλος, Ε. 2019. *Η Έννοια Της “Γενιάς” Στην Περιοδολόγηση Της Ιστορίας, Της Ιστορίας Της Λογοτεχνίας Και Της Ιστορίας Της Τέχνης*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Μεντζαφού-Πολύζου, Ο. 1991. *Νίκος Νικολάου*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθή και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Μεντζαφού-Πολύζου, Ο., ed. 2013. *Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Τέχνης*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθή και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Μητσάκης, Κ. 1998. *Ενώτια Παμφάωτα. Έξι Μελέτες Για Τον Οδυσσέα Ελύτη*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Μιχελής, Ο. 2015. *Αισθητική Θεώρηση Της Βυζαντινής Τέχνης*. Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή.
- Μιχελής, Π. 1979. *Η Αρχιτεκτονική Ως Τέχνη*. Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή.
- Μιχελής, Π. 2004. *Αισθητικά Θεωρήματα. Τόμος Γ΄*. Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή.
- Μόσχοβη, Α. 2015. “This Is Greece: η Οπτικοποίηση Της Ελληνικότητας Στο Έργο Της Nelly’s Και Της Βούλας Παπαϊωάννου.” in *Τοπία Τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα*, edited by Γ. Αίσωπος. Αθήνα: Δομές.
- Μοσχονάς, Σ. 2010. “Καλλιτεχνικά Σωματεία Και Ομάδες Τέχνης Στην Ελλάδα Κατά Το Α΄μισό Του 20ου Αιώνα: η Σημασία Και η Προσφορά Τους.” Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Μοσχονάς, Σ. 2015a. *Κοσμάς Ξενάκης*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Μοσχονάς, Σ. 2015b. “Ο Πολύτεχνος Κοσμάς Ξενάκης.” Pp. 35–68 in *Κοσμάς Ξενάκης, κατάλογος έκθεσης*. Αθήνα.
- Μοσχονάς, Σ. 2019. *Ο Δάσκαλος Γιάννης Μόραλης*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Μουσα, Μ. 2009. “Η Αρχιτεκτονική Των Ξενία. Η Οργάνωση, Οι Βασικές Συνθετικές Αρχές Και η Πορεία Των Ξενία.” *Αρχιτεκτονικές Ματιές*. Retrieved (<https://www.greekarchitects.gr/gr/αρχιτεκτονικες-ματιες/η-αρχιτεκτονική-των-ξενία-id2333>).
- Μουσα, Μ. 2012. *Πρόγραμμα Ξενία: Ονομασία, Μελέτες+κατασκευές, Τυπολογία & Κατάλογοι Έργων, Μεταπολεμικός Μοντερνισμός. Αρχιτεκτονική, Πολιτική Και Τουρισμός Στην Ελλάδα. 1950-1965, Τελική Έκθεση Π.Ε.Β.Ε. 2010 (65/18740)*.

Αθήνα.

- Μπίρης, Κ. 1957. “Ουκέτι Φοίβος Έχει Καλύβην...” *Ζυγός* 58(18):14.
- Μπίρης, Κ. 2005. *Αι Αθηναί Από Του 19ου Εις Τον 20ον Αιώνα*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Μπόλης, Γ. 2005. *Γιάννης Μόραλης*. Αθήνα: Εκδοτική.
- Μπόλης, Γ. 2010. *Βάσω Κατράκη. Η Χαρακτήρια Της Ζωής*. Αθήνα: Alter Ego.
- Μπούρας, Χ. 2001. *Βυζαντική Και Μεταβυζαντική Αρχιτεκτονική Στην Ελλάδα*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Μπρετόν, Α. 1983. *Μανιφέστα Του Σουρρεαλισμού*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Μυκονιάτης, Η. 1996. *Νεοελληνική Γλυπτική*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Μυλωνάς, Γ. 1983. *Πολύχρυσοι Μυκήναι*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Μυταράς, Δ. 1989. *Μη Μιλάς Πολύ Για Τέχνη*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μωρέτη, Α. 2008. “Γιώργος Ζογγολόπουλος 1903-2004. Γλυπτική-Ζωγραφική-Σχέδιο.” *Αρχιτέκτονες* (72):28–29.
- Μωρέτης, Α. 2008. “Γιώργος Ζογγολόπουλος 1903-2004. Γλυπτική - Ζωγραφική - Σχέδιο.” *Αρχιτέκτονες* (72):28–29.
- Νικηταρίδης, Ν. 2021. *Αιγυπτιώτες Εικασικοί 1830-1930*. Αθήνα: Αγγελάκη.
- Νικολακάκης, Μ. 2017. *Μοντέρνα Κίρκη. Τουρισμός Και Ελληνική Κοινωνία Την Περίοδο 1950-1974*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Νικολακόπουλος, Π. 2015. “Ξενία, 1950--1967: Το Πνεύμα Του Μοντερνισμού.” in *Τοπία Τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα*, edited by Γ. Αίσωπος. Αθήνα: Δομές.
- Νοταράκης, Δ. 2021. “Τέχνη Στην Είσοδο Της Αθηναϊκής Πολυκατοικίας.” *Lifo*, February 27.
- Ξενάκης, Κ. 1962. “Μερικές Σκέψεις.” *Ζυγός* (76).
- Ξενάκης, Κ. 1970. “Αρχιτεκτονική Και Γλυπτική. Μερικές Σκέψεις.” *Θέματα Εσωτερικού Χώρου* (1):62–72.
- Ξενάκης, Κ. 1973. “Σύνθεση Κοσμά Ξενάκη Σε Κατάστημα Της Τράπεζας Πίστewος.” *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece* (4):91.
- Ξενάκης, Κ. 1982. “Τρεις Ανάγλυφοι Τοίχοι Από Μάρμαρο Στο Μαιευτήριο ΗΡΑ.” *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece* (11):174.
- Ξύδης, Α. 1962. “Πώς Διαμορφώθηκε Το Έργο Του Ξενάκη.” *Ζυγός* (76):6–9.
- Ξύδης, Α. 1963. “Ευοίωση Συνεργασία Τέχνης Και Αρχιτεκτονικής. Το Έργο Του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.” *Αρχιτεκτονική* (42):11.
- Ξύδης, Α. 1976. *Προτάσεις Για Την Ιστορία Της Νεοελληνικής Τέχνης*. Αθήνα: Ολκός.
- Οικονόμου, Μ. 2013a. “Οδοιπορικό Στο Ξενία Καστανιάς.” *Αρχιτεκτονικές Ματιές* (Οκτώβριος).
- Οικονόμου, Μ. 2013b. “Οδοιπορικό Στο Πρώην Ξενία Πόρου.” *Αρχιτεκτονικές Ματιές* (Αύγουστος).
- Ορατή, Ει. 2020. *Υφάνσεις- Ζωγραφική Και Ταπισερί Στην Ελλάδα Από Το 1960 Έως Σήμερα*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Παΐσιος, Ν., Ν. Νικολάου, Α. Ξύδης, and Η. Ζιώγας. 2017. *Νίκος Νικολάου, Σχέδια 1929-1986*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

- Παπανικολάου, Μ. 1999. *Ιστορία Της Τέχνης Στην Ελλάδα. Ζωγραφική Και Γλυπτική Του 20ού Αιώνα*. Αθήνα: ΑΔΑΜ.
- Παπανικολάου, Μ. 2005. *Η Ελληνική Τέχνη Του 18ου Και 19ου Αιώνα: Ζωγραφική, Γλυπτική*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Παπούλιας, Χ. 1993. “Η Ανάλυσις Της Μορφής.” *ARTI* (15):55–59.
- Παυλόπουλος, Δ. 2007. *Γιώργος Ζογγολόπουλος*. Αθήνα: Αδάμ.
- Πετρής, Γ. 1957. “Μια Συζήτηση Με Τον Χρήστο Καπράλο.” *Επιθεώρηση Τέχνης* Ε’(30):490–94.
- Πετρής, Γ. 1959a. “Μια Συζήτηση Με Τον Κώστα Κλουβάτο.” *Επιθεώρηση Τέχνης* (59–60):207–12.
- Πετρής, Γ. 1959b. “Ο Γλύπτης Λουκόπουλος Για Τη Στροφή Του Στην Αφηρημένη Τέχνη.” *Επιθεώρηση Τέχνης* Θ’(49 Ιανουάριος):54–58.
- Πετρής, Γ. 1962. “Βάσω Κατράκη.” *Ζυγός* (81):6–25.
- Πετρής, Γ. 2008. *Επιθεώρηση Τέχνης: Τεχνοκριτικά Κείμενα 1953-1986*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Πετρίδου, Β., and Ο. Ζιρώ. 2015. *Τέχνες Και Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Κάλλιπος.
- Πικιώνη, Α., and Μ. Παρούσης. 1986. *Δημήτρη Πικιώνη Κείμενα Και Σχέδια*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Πικιώνη, Α., and Μ. Παρούσης, eds. 1999. *Δημήτρη Πικιώνη, Κείμενα*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Πικιώνης, Δ. 1958. “Αυτοβιογραφικά Σημειώματα.” *Ζυγός* Γ’(57–58):4–7.
- Πικιώνης, Δ. 2010. *Η Λαϊκή Μας Τέχνη Και Εμείς*. edited by Μ. Πικιώνη and Α. Παρούσης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Πολίτης, Λ. 1985. *Ιστορία Της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Πολυχρονάτου, Ε. 2007a. “Έργα Τέχνης Μεγάλης Κλίμακας.” Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.
- Πολυχρονάτου, Ε. 2007b. “Έργα Τέχνης Μεγάλης Κλίμακας Στον Αστικό Και Φυσικό Χώρο: Από Τη Δεκαετία Του ’60 Έως Τον 21ο Αιώνα.” Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Ραυτοπούλου-Ανδρεάδη, Ε. 1962. “Ελλη Βοΐλα. Η Διάλεξις Του Ε. Παπανούτσου Στο Τεχνολογικό Ινστιτούτο.” *Μεσημβρινή*.
- Σακελλαρίδης, Π. 1996. “Βραβείο Στον Ζωγράφο Γιώργο Μανουσάκη Για Το Σύνολο Της Καλλιτεχνικής Του Προσφοράς.” Pp. 556–57 in *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Σαραντάκου, Έ. 2003. “Ανατολικό Αιγαίο. Αρχιτεκτονική.” Pp. 92–103 in *Νησιά του Αιγαίου. Αρχιτεκτονική*, edited by Δ. Φιλίππιδης. Αθήνα: Μέλισσα – Υπουργείο Αιγαίου.
- Σεφέρης, Γ. 1975. *Μέρες Α’*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Σεφέρης, Γ. 1984. *Δοκιμές Α’*. 5η. Αθήνα: Ίκαρος.
- Σιδεράκου, Σ. 1960. “‘Θαύματα’ Και Αταξίες Στη Μύκονο Και Την Δήλο.” *Ακρόπολις*.

- Σισμανίδης, Κ. 1997. *Κλίνες Και Κλινοειδείς Κατασκευές Των Μακεδονικών Τάφων*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.
- Σκαρπιά-Χόιπελ, Ξ. 2014. “Κλέαρχος Λουκόπουλος ο Γλύπτης Οικοδόμος-Ψήγματα Πορείας.” Pp. 52–53 in *Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης*, edited by Ξ. Σκαρπιά_Χόιπελ. Θεσσαλονίκη: Ιανός.
- Σπητέρης, Τ. 1993. “Οι Προεκτάσεις Της Διάστασης.” *ARTI* (15):66.
- Σταμάτης, Κ. 1962. “Ξενοδοχείον ‘Ξενία’ Σάμου.” *Αρχιτεκτονική Στ’* (31):49–52.
- Σταμάτης, Κ. 1963. “Το Ξενοδοχείο Του Ε.Ο.Τ. ‘Ξενία’ Στο Βόλο.” *Αρχιτεκτονική Ζ’* (8):55–62.
- Σταμπολίδης, Ν. 2019. *Πικάσο Και Αρχαιότητα. Γραμμή Και Πηλός (Θεϊκοί Διάλογοι)*. Αθήνα: Ίδρυμα Ν.Π. Γουλανδρή-Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης.
- Στέση, Α. 1996. «*Κωνσταντίνος Πωπ*», *Η Παλαιότερη Πεζογραφία Μας· Από Τις Αρχές Της Ως Τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο Δ’ (1830-1880)*. Αθήνα: Σοκόλης.
- Στεφανάκης, Μ. 2016. “Με Μουσικά η Πρόσωση Του ‘Ξενία.’” *Σαμιακόν Βήμα*, March 14.
- Στεφανίδης, Μ. 1994. “Η Απόλυτη Γεωμετρία Της Τρυφερότητας.” *Living* (54):58.
- Στεφανίδης, Μ. 2001. *Ελληνομουσειον: Έξι Αιώνες Ελληνική Ζωγραφική, Τόμος 2*. Αθήνα: Μίλητος.
- Στεφανίδης, Μ. 2007. *Εισαγωγή Στην Ελληνική Γλυπτική Από Την Αρχαιότητα Ως Σήμερα*. Αθήνα: Ίρις.
- Σφαέλλος, Χ. 1956. “Σύγχρονα Έργα Σε Αρχαιολογικούς Χώρους.” *Ζυγός Α* (8):11.
- Σφαέλλος, Χ. 1957. “Αρχιτεκτονική Και Τουρισμός.” *Αρχιτεκτονική* (1):20–21.
- Σφήκας, Θ. 2011. “Δώδεκα Λεπτά Στο Πανεπιστήμιο Του Χάρβαρντ.” Pp. 13–46 in *Το σχέδιο Μάρσαλ. Ανασυγκρότηση και διαίρεση της Ευρώπης*, edited by Θ. Σφήκας. Αθήνα: Πατάκης.
- Τανούλας, Α. 1991. “Τα Προπύλαια Της Αθηναϊκής Ακρόπολης Κατά Τον Μεσαίωνα.” *Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο*.
- Τερζάκης, Ά. 1935. “Η Ελληνική Μεταπολεμική Πεζογραφία.” *Τα Νέα. Γράμματα Α’* (3):152–57.
- Τέτσης, Π. 2002. “Μνήμη Του Ζωγράφου Κοσμά Ξενάκη.” Pp. 438–48 in *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, τ. 2*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Τζιόβας, Δ. 2012a. *Ο Μύθος Της Γενιάς Του ’30*. Αθήνα: Πόλις.
- Τζιόβας, Δ. 2012b. *Ο Μύθος Της Γενιάς Του Τριάντα. Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα Και Πολιτισμική Ιδεολογία*. Αθήνα: Πόλις.
- Τζιόβας, Δ. 2017. *Η Πολιτισμική Ποιητική Της Ελληνικής Πεζογραφίας*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Τουρνικιώτης, Π. 2002. *Ιστοριογραφία Της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Τουρνικιώτης, Π. 2010. “Το Ελληνικό Μοντέρνο Και η Πρόκληση Της Αλλαγής.” Pp. 188–94 in *Εκδοχές του μοντέρνου στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, edited by Α. Ρόδη and Π. Τουρνικιώτης. Αθήνα: Futura.
- Τριανταφυλλίδης, Ι. 1961. “Ξενοδοχείο ‘Ξενία’ Στο Νάυπλιο.” *Αρχιτεκτονική* (29):29–34.

- Τριάντη, Ι. 1998. *Το Μουσείο Ακροπόλεως*. Αθήνα: Ολκός.
- Τσαούσης, Δ. 1983. “Ελληνισμός Και Ελληνικότητα.” Pp. 15–26 in *Ελληνισμός και Ελληνικότητα*, edited by Δ. Τσαούσης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Τσαρούχης, Γ., ed. 1967. *Θεόφιλος*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Τσιαμπάος, Κ. 2017. *Αμφίθυμη Νεωτερικότητα. 9+1 Κείμενα Για Τη Μοντέρνα Αρχιτεκτονική Στην Ελλάδα*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Τσιγκάκου, Μ., ed. 1998. *Τα Πορτρέτα Του Φαγιούμ Και η Γενιά Του '30*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Τσιγκάκου, Μ. 2011. *Ι. Μόραλης. Αρχιτεκτονικές Συνθέσεις*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Τσιγκάκου, Φ. Μ., ed. 2011. *Γιάννης Μόραλης. Αρχιτεκτονικές Συνθέσεις*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Φασιανός, Α. 2002. *Ο Μύθος Της Γειτονιάς Μου*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φασιανός, Α. 2005. *Μετά Το Μύθο Της Γειτονιάς*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φασιανός, Α. 2010. “Η Ελληνικότητα Κινδυνεύει Από Εμάς.” *Το Βήμα*, January 17.
- Φατούρος, Δ. 2015. “Η Ηπιότητα Του Τόπου.” in *Τοπία Τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα*, edited by Γ. Αίσωπος. Αθήνα: Δομές.
- Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. 2009. *Αρχιτέκτονες Του 20ου Αιώνα*. Αθήνα: Ποταμός.
- Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. 1999. “Η Αθήνα Στο Δεύτερο Μισό Του 20ου Αιώνα. Πολεοδομική Μεταμόρφωση Και Αρχιτεκτονική Δημιουργία.” in *Αθήνα κλεινόν άστυ*, edited by Ν. Χατζηγεωργίου. Αθήνα: Μίλητος.
- Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. 2001. *Δοκίμια Για Τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Ίδρυμα Ι. Κωστοπούλου.
- Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. 2015a. “Εκσυγχρονισμός, Πρωτοτυπία Και Πνεύμα Του Τόπου: Η Ξενοδοχειακή Αρχιτεκτονική Του Ριζοσπάστη Άρη Κωνσταντινίδη 1958–1967.” Pp. 144–55 in *Τοπία Τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα*, edited by Γ. Αίσωπος. Αθήνα: Δομές.
- Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. 2015b. “Εκσυγχρονισμός, Πρωτοτυπία Και Πνεύμα Του Τόπου: Η Ξενοδοχειακή Αρχιτεκτονική Του Ριζοσπάστη Άρη Κωνσταντινίδη 1958–1967.” Pp. 144–55 in *Τοπία Τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα*, edited by Γ. Αίσωπος, Α. Νικολοβγένης, and Ε. Οικονόμου. Αθήνα: Δομές.
- Φιλιππίδης, Δ. 1984. *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Φιλιππίδης, Δ. 1998. *Διακοσμητικές Τέχνες. Τρεις Αιώνες Τέχνης Στην Ελληνική Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Φιλιππίδης, Δ. 2001. *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική Στην Ελλάδα*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Φιλιππίδης, Δ. 2003. *Νησιά Του Αιγαίου: Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Φιλιππίδης, Δ. 2015. “Αρχιτεκτονική Στην Εποχή Του Μαζικού Τουρισμού.” in *Τοπία Τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα*, edited by Γ. Αίσωπος. Αθήνα: Δομές.
- Φιλιππίδης, Δ. 2019. *Ανώνυμη Αρχιτεκτονική, Μια Άρρητη Παρουσία*. Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς.
- Φιολάκης, Κ. 2017. “Χρονολόγιο Νίκου Νικολάου.” in *Νίκος Νικολάου, Σχέδια 1929–1986*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

- Φραντζισκάκης, Φ. 1981. “Ο Χρήστος Καπράλος Απαντά Σε Δέκα Εάν.” *Ζυγός* (45):30–45.
- Φρίντμαν, Σ. 2014. *Ο Κήπος Του Ματίς*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Χατζηβασιλείου, Ε. 2011. “Το Σχέδιο Μάρσαλ Και η Διαμόρφωση Της Μεταπολεμικής Δυτικής Ευρώπης.” Pp. 117–35 in *Το σχέδιο Μάρσαλ: Ανασυγκρότηση και διαίρεση της Ευρώπης*, edited by Θ. Σφήκας. Αθήνα: Πατάκης.
- Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Ν. 1994a. *Ανίχνευση Τη; Ελληνικότητας*. Αθήνα: Αστrolάβος/Ευθύνη.
- Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Ν. 1994b. *Ανίχνευση Της Ελληνικότητας*. Αθήνα: Αστrolάβος.
- Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Ν. 2011. *Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Ένας Συγκρονησμένος Αιώνας*. Κατάλογος. Αθήνα.
- Χρήστου, Χ. 1962. “Χρήστος Καπράλος. Μια Πλαστική Της Ανθρώπινης Μορφής.” *Ζυγός* (77):5–23.

Παραρτήματα

Παράρτημα Ι: Οδηγός και κείμενα των συνεντεύξεων και συζητήσεων

Τμήμα της έρευνας πεδίου της προκείμενης εργασία αποτελούν οι συνεντεύξεις και συζητήσεις με προσωπικότητες συναφείς με το θέμα της εργασίας. Οι συνεντεύξεις είναι ημιδομημένες, βάσει ερωτήσεων οι οποίες εκπονήθηκαν σε ορισμένους θεματικούς άξονες σε συνάρτηση με τα ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας (Κυριαζή Ν., Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2002, Mason J., Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας, εκδόσεις Πεδίο, Αθήνα 2011, σ. 103-106). Η διεξαγωγή της πρώτης από τις συνολικά τρεις συνεντεύξεις που παρουσιάζονται στη συνέχεια ήταν προφορική και συνδυάστηκε με συζήτηση εμβάθυνσης. Οι απαντήσεις της δεύτερης συνέντευξης παραχωρήθηκαν γραπτώς και ακολούθησε προφορική συζήτηση εμβάθυνσης από την οποία προέκυψε το κείμενο που παρατίθεται. Οι απαντήσεις της τρίτης και τελευταίας συνέντευξης παραχωρήθηκαν γραπτώς. Σε όλες τις περιπτώσεις τηρήθηκαν οι προβλεπόμενες τυπικές προδιαγραφές (γραπτή συναίνεση των συμμετεχόντων).

Οι ερωτήσεις διαμορφώθηκαν ανάλογα με τη ιδιότητα και την εμπειρία καθενός από τους συνομιλητές. Ως οδηγός των ερωτήσεων και συζητήσεων είναι τα ακόλουθα σημεία.

- 1) Τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής των κτηρίων του προγράμματος Ξενία ως καμβά των έργων τέχνης που τοποθετήθηκαν σε αυτά και ως περίπτωση της συνομιλίας του Μοντερνισμού με την ελληνικότητα.
- 2) Το πλαίσιο συνεργασίας των αρχιτεκτόνων του προγράμματος Ξενία με τους καλλιτέχνες.
- 3) Η αρχιτεκτονική και τα έργα τέχνης του προγράμματος Ξενία ως παράδειγμα δημιουργικού διαλόγου με την παράδοση.
- 4) Η λειτουργία των μοντέρνων έργων τέχνης στον δημόσιο χώρο.
- 5) Η συνάρτηση της εκπαίδευσης με την εκτίμηση του κοινού για τη μοντέρνα τέχνη και αρχιτεκτονική.
- 6) Η εκπολιτιστική διάσταση του τουρισμού.

1^η (προφορική) συνέντευξη (9-3-2022) με τον κ. Μανώλη Οικονόμου, αρχιτέκτονα, πολιτισμολόγο, αρχισυντάκτη του αρχιτεκτονικού ηλεκτρονικού περιοδικού *Archetype.gr*

ΕΡΩΤΗΣΗ: Κύριε Οικονόμου σας ευχαριστώ θερμά για την ευγενική προθυμία σας να μου παραχωρήσετε αυτή τη συνέντευξη στο πλαίσιο της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας μου με θέμα «Η αναζήτηση της ελληνικότητας στο πνεύμα του μοντερνισμού η περίπτωση των έργων τέχνης στα ξενοδοχεία Ξενία». Η συνέντευξη, όπως ευγενικά συμφωνήσατε, διεξάγεται εξ αποστάσεως μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή και καταγράφεται σε αρχείο ήχου. Είστε αρχιτέκτων με έντονη κοινωνική δραστηριότητα, αρχισυντάκτης αρχιτεκτονικών περιοδικών, ομιλίες σε ημερίδες, με ειδικό ενδιαφέρον στη νεότερη ελληνική αρχιτεκτονική και στο μοντέρνο κίνημα. Έχετε μελετήσει κτήρια του προγράμματος Ξενία καθώς και άλλα του Μοντερνισμού, εγκαταλελειμμένα ή σε λειτουργία καταγράφοντας τα αρχιτεκτονικά τους χαρακτηριστικά σε συνδυασμό με την κοινωνία, την πολιτική και την οικονομία της εποχής τους. Έχετε υποστηρίξει σε εισήγησή σας την ανάγκη της καλλιέργειας της αρχιτεκτονικής σκέψης και πράξης ως μέρους της δημόσιας εκπαίδευσης ώστε να μειωθεί το κενό που διαπιστώνετε, και όχι μόνο εσείς, ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και την κοινωνία, μία κοινωνία που αγνοεί την ουσία της αρχιτεκτονικής και του κοινωνικού της ρόλο, βιώνει την αρχιτεκτονική ανάλογα με τις επιρροές της εποχής και τη μόδα. Αυτή η πρότασή σας με συγκινεί ιδιαίτερα ως εκπαιδευτικό που ζω από κοντά εδώ και πολλά χρόνια τη μεγάλη ανάγκη καλλιέργειας των μαθητών στις αρχές του δομημένου περιβάλλοντος και της αισθητικής του. Προς την κατεύθυνση του βιώματος της αρχιτεκτονικής, το 2016 διοργανώσατε ένα εργαστήριο στο ξενοδοχείο Θεοξένια, πρώην Ξενία, στην Ανδρίτσaina, το οποίο ήταν το μοναδικό μέχρι τότε ξενοδοχείο του προγράμματος Ξενία που λειτουργούσε με την αρχική μορφή του χωρίς επεμβάσεις «με ατόφιες τις αρχές εκείνης της αισθητικής που δεν μπορούν στις μέρες μας να απευθυνθούν στο ευρύ κοινό», είχατε πει τότε. Πώς θα διατυπώνατε τις βασικές αισθητικές αρχές του αρχιτεκτονικού μοντερνισμού όπως εφαρμόστηκαν στο πρόγραμμα Ξενία;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω για την τιμή να συμμετέχω στην εργασία αυτή και να βοηθήσω και εγώ από τη δικιά μου θέση. Τώρα, ως προς το κομμάτι των Ξενία. Το πρόγραμμα του Ε.Ο.Τ., το πρώτο πρόγραμμα του Ε.Ο.Τ. που ίσχυσε τη

δεκαετία του 1950 είχε ως στόχο τη δημιουργία μιας σειράς ξενοδοχείων, κτηρίων τα οποία θα διέπονταν από τις αρχές του Μοντέρνου κινήματος του εξωτερικού, προσαρμοσμένου στα ελληνικά δεδομένα. Η επιτυχία του προγράμματος αυτού ήταν ότι εμπιστεύτηκε τον σχεδιασμό αυτών των ξενοδοχείων σε αναγνωρισμένους αρχιτέκτονες της εποχής. Πρώτος διευθυντής του προγράμματος ήταν ο Σφαέλλος και στη συνέχεια ακολούθησε ο Άρης ο Κωνσταντινίδης, δύο αρχιτέκτονες πολύ γνωστοί για την αρχιτεκτονική τους άποψη, οπότε τα ξενοδοχεία αυτά είχαν το χαρακτηριστικό ότι χτιζόντουσαν στα καλύτερα σημεία της εκάστοτε περιοχής σε όλη την Ελλάδα είτε ήταν νησιά ήταν ορεινές περιοχές και στοχεύσανε στη συνομιλία των επισκεπτών και της τοπικής κοινωνίας. Γι' αυτό και οι κοινόχρηστοι χώροι των ξενοδοχείων αυτών ήτανε για περισσότερα άτομα από όσα ήταν τα δωμάτια. Αυτό γιατί το κάνανε; Γιατί μπορούσες να επισκεφθείς το ξενοδοχείο, να πιείς τον καφέ σου και ας μην είσαι ένοικος, οπότε, έτσι οι εκεί επισκέπτες, σε συνδυασμό με την τοπική κοινωνία ερχόντουσαν σε μία συνομιλία και γινόταν μία πολύ ενδιαφέρουσα ώσμωση.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Γι' αυτό ονομάστηκαν «κοινωνικοί πυκνωτές» τα ξενοδοχεία αυτά...

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: ... ακριβώς. Σε αντίθεση με το σήμερα, που βλέπουμε ότι τα ξενοδοχεία που σχεδιάζονται είναι πολύ εσωστρεφή, δεν δέχονται ξένο κόσμο, δεν δέχονται, μάλλον, μη ένοικους να τα επισκεφθούν και να πιουν τον καφέ τους, απλά, δηλαδή να το επισκεφθούν, να το δουν. Σου λέει ότι ο πελάτης μας πρέπει να είναι προστατευμένος από τους ανθρώπους της τοπικής κοινωνίας. Οπότε βλέπουμε και την αλλαγή στο τουριστικό πρότυπο. Και κατά συνέπεια και της αρχιτεκτονικής.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Πιστεύετε ότι ο Μοντερνισμός που εφάρμοσαν οι αρχιτέκτονες του προγράμματος είχε χαρακτηριστικά μελέτης της ελληνικότητας;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ναι. Το βλέπουμε στα υλικά που χρησιμοποιούσαν οι αρχιτέκτονες, δηλαδή πάντα υπήρχανε, χρησιμοποιούσανε πετρώματα της περιοχής. Έχουμε μία συνομιλία του ελληνικού στοιχείου με ένα διεθνές αρχιτεκτονικό κίνημα, γιατί ο Μοντερνισμός ήταν ένα διεθνές κίνημα. Όπως και στη λογοτεχνία, έτσι και στην αρχιτεκτονική βλέπουμε ότι υπήρχε αυτή η προσπάθεια των αρχιτεκτόνων να έχουνε μία συνομιλία με την Ελλάδα και τον ντόπιο σχεδιασμό. Εδώ έχουμε ένα πολύ καλό παράδειγμα που είναι το Mont Parnes -δεν είναι στη σειρά των Ξενία;- είναι ένα ξενοδοχείο στο οποίο χρησιμοποίησε ο αρχιτέκτονας πολύ έντονα στοιχεία της Ελλάδας.

Δηλαδή θα δούμε ότι υπήρχε το Μακεδονικό σαλόνι ή το δωμάτιο με τα νούφαρα, δηλαδή υπήρχε ... ο σχεδιασμός ο ίδιος συνομιλούσε με την Ελλάδα και με τα χαρακτηριστικά της. Υπάρχει μάλιστα και ένα βιβλίο που έχει κυκλοφορήσει για το ξενοδοχείο αυτό, το οποίο μέσα έχει αναλυτικά όλα αυτά.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Αν ο Μοντερνισμός δεν είναι απλώς ζήτημα στιλ και τεχνοτροπίας, αλλά βίωμα, όπως είπατε, πώς θα το περιγράφατε αυτό το βίωμα;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Πώς θα το περιέγραφα... Έχει να κάνει με το πώς σε υποδέχονται οι χώροι. Με το πώς σε υποδέχεται ένα λόμπι, με την φυσικότητα που σε οδηγεί να πας στα δωμάτια, δηλαδή δεν ψάχνεις να βρεις πώς θα πας, Είναι μια φυσική πορεία. Αυτό ήτανε... τα Ξενία χαρακτηρίζονται για τη ρευστότητα των χώρων, το ότι ήταν τόσο αρμονική η κίνηση μέσα που ήτανε σαν να βρίσκεσαι μέσα εκεί από πάντα, σαν να είναι το ίδιο σου το σπίτι.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Τα έργα τέχνης, όσα μπορούμε να δούμε σήμερα, πιστεύετε ότι συμμετείχαν σ' αυτό το βίωμα;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Συμμετείχαν. Μπορεί όχι σε πάρα πολύ μεγάλο βαθμό, γιατί συνήθως βρισκόντουσαν στο λόμπι, βρισκόντουσαν στην είσοδο του ξενοδοχείου, όπως στην Ανδρίτσaina με τον Πολεμιστή ή στα Γιάννενα ή στο Ξενία του Πόρου, αλλά έχει ενδιαφέρον το ότι η τέχνη βρισκότανε στον χώρο και σε υποδεχόταν, οπότε ήτανε ένα ... μία νότα που. Για αυτούς που είχανε λίγο περισσότερη ευαισθησία, τους οδηγούσε και τους έβαζε να σκεφτούνε γενικά τη σχέση της τέχνης στην καθημερινότητα, σε σχέση με τους χώρους της διαβίωσης.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Το ξενοδοχείο Θεοξένια, πρώην Ξενία, όπου διοργανώσατε το διήμερο εργαστήριο αρχιτεκτονικής το 2016 κοσμείται με ένα γλυπτό του Χρήστου Καπράλου, μοντέρνο, με αναφορές στην αρχαϊκή τέχνη, αλλά μοντέρνο. Το ξενοδοχείο βρίσκεται στην Ανδρίτσaina που είναι ένα απομακρυσμένο, ορεινό χωριό της Αρκαδίας και το γλυπτό τοποθετήθηκε στον εξωτερικό χώρο. Πόσο τολμηρή ήταν αυτή η επιλογή για την εποχή της, το 1959;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Τολμηρή η χρήση ενός έργου τέχνης ή τολμηρό το ότι τοποθετήθηκε στον εξωτερικό χώρο;

ΕΡΩΤΗΣΗ: Και αυτά τα δύο και το ότι ήταν ένα μοντέρνο έργο τέχνης.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Εντάξει, τα Ξενία ως έργα του μοντέρνου κινήματος, που είχαν αυτό το χαρακτηριστικό, χρησιμοποιούσανε στην πλειοψηφία τους έργα μοντέρνας τέχνης από Έλληνες καλλιτέχνες, που συνήθως γινότανε συμφωνία του Ε.Ο.Τ. με τους καλλιτέχνες αυτούς και μπαίνουν τα έργα τους στα ξενοδοχεία. Τώρα το ότι τοποθετήθηκε έξω από το λόμπι θεωρώ ότι έχει να κάνει καθαρά με τον σχεδιασμό του ξενοδοχείου, γιατί η είσοδος γίνεται από μία μεγάλη «ραμπόσκαλα», λέγεται στην αρχιτεκτονική γλώσσα, η οποία έχει μια καμπυλότητα. Από τη δεξιά πλευρά ορίζεται από έναν μεγάλο πέτρινο τοίχο, που είναι και το χαρακτηριστικό στοιχείο της όψης του ξενοδοχείου, οπότε ο Πολεμιστής είναι το πρώτο στοιχείο το οποίο σε υποδέχεται ανεβαίνοντας αυτή τη σκάλα, είναι μία στάση πρώτη, στη συνέχεια, το επόμενο στάδιο είναι να μπει κανείς μέσα στο λόμπι. Οπότε θεωρώ ότι πιο πολύ έχει να κάνει με τον καθαρά αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και το τι θέλει να κάνει, να πει, ο Άρης ..., η Διαλεισμά μάλλον, που ήταν η αρχιτεκτόνισσα του έργου, με διευθυντή τον Άρη Κωνσταντινίδη. Θεωρώ ότι η τοποθέτησή του έξω ήταν καθαρά για λόγους αρχιτεκτονικής.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι και ένα παράδειγμα, ας πούμε, δημοκρατίας, δηλαδή τα πρωτοποριακά έργα τέχνης να μην περιορίζονται στα μουσεία και το καλλιεργημένο κοινό τους, αλλά να προσφέρονται σε κοινή θέα και σε μικρές κοινωνίες;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Και ναι και όχι. Να πούμε ότι εμείς τώρα βλέπουμε αυτά τα έργα τα μοντέρνα μετά από τόσα χρόνια, ας μου επιτραπεί η έκφραση, ως μουσειακό είδος ... Τότε ήτανε έργα τα οποία γινόντουσαν, την εποχή που ήταν η δημιουργία τους. Οπότε, το συγκεκριμένο του πολεμιστή είναι και έργο που ήτανε σε ατομική έκθεση του Καπράλου, το 1959 αν θυμάμαι καλά, όπως είχαμε συζητήσει, οπότε ήταν έργο ζωντανό, ήταν έργο της εποχής. Τώρα, για τη σχέση με την επαρχία και την τοπική κοινωνία, έχει να κάνει με το τι ευαισθησίες και το τι ερεθίσματα έχει ο κάθε άνθρωπος ο οποίος θα έλθει σε επαφή με αυτά τα έργα. Εγώ θεωρώ ότι πάντα η τέχνη αυτή η συγκεκριμένη, όπως και το μοντέρνο κίνημα στην Αρχιτεκτονική αλλά και η μοντέρνα τέχνη που χρησιμοποιούνταν στα έργα αυτά, δουλεύει υποδόρια, δουλεύει στο υποσυνείδητο. Είμαι σχεδόν σίγουρος ότι πολλά παιδιά έχουνε... είχανε δει το έργο αυτό μικρά και στο μέλλον με κάποιον τρόπο δούλεψε. Οπότε μπορεί να μην ήταν τη στιγμή εκείνη να μας λέει κάτι, αλλά δούλεψε υποσυνείδητα, οπότε ήρθε ο χρόνος και η στιγμή.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Έχετε γράψει ότι οι αρχές εκείνης της αισθητικής δεν μπορούν στις μέρες μας να απευθυνθούν στο ευρύ κοινό. «Τα Ξενία απευθύνονταν τότε στο ευρύ κοινό και σήμερα στη διανόηση», έχει γράψει η Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ. Αυτή η διαπίστωση δεν φαίνεται κάπως παράδοξη, πώς εξηγείτε δηλαδή το φαινόμενο ότι σήμερα, που αντικειμενικά το ευρύ κοινό έχει πιο πολλές δυνατότητες εκπαίδευσης, καλλιέργειας και μεγαλύτερο εισόδημα, από εκείνο των πολιτών του 1950 και 1960;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ναι, σήμερα άμα κάποιος θα πήγαινε διακοπές ... Μάλλον, να το θέσω διαφορετικά, σήμερα όταν ξεκινάμε να πάμε σε ένα ξενοδοχείο, θέλουμε το ξενοδοχείο αυτό να έχει κάτι παραπάνω από ό,τι έχει το σπίτι μας. Τα Ξενία εκείνης της εποχής διέπονταν από μία λιτότητα, από μια αυστηρότητα. Εγώ τα λέω ότι ήτανε, έτσι λίγο «σπαρτιάτικης» λογικής. Τα δωμάτια ήτανε, είχανε μπάνιο, προφανώς, είχανε δυο κρεβάτια, αλλά η όλη τους, το όλο τους στήσιμο ήτανε απλό. Βέβαια, για την εποχή, ένα δωμάτιο με δικό του μπάνιο ήταν κάτι διαφορετικό, γιατί υπήρχανε και δωμάτια τα οποία δεν είχανε δικά τους μπάνια, ή ακόμα και το Ξενία στην Ανδρίτσaina είχε δωμάτια τα οποία είχαν κοινές τουαλέτες. Αυτό το λέω για να μην τα ωραιοποιούμε όλα, για να μη λέμε ότι ... «τι ωραία που ήταν τότε και πόσο άσχημα είναι σήμερα». Έχει να κάνει καθαρά με το τουριστικό προϊόν και το τουριστικό πρότυπο πια που έχουμε. Δηλαδή, εγώ θεωρώ ότι τα Ξενία αυτά θα μπορούσε..., μάλιστα τότε στο εργαστήριο ήταν ένα θέμα προς συζήτηση, πώς μπορούν να έλθουν στο σήμερα, να εκσυγχρονιστούν, γιατί προφανώς και χρειάζονται έναν εκσυγχρονισμό, από το 1960 μέχρι σήμερα είναι πάρα πολλά χρόνια, αλλά επειδή το σημερινό πρότυπο είναι τελείως διαφορετικό από τότε, πώς μπορούμε να τα σώσουμε. Πίστευα και το πιστεύω ακόμα ότι τα Ξενία θα μπορούσαν να αναβιώσουνε ως μία αλυσίδα θεματικού τουρισμού, δηλαδή είτε αρχιτεκτόνων από όλους, από όλον τον κόσμο που γνωρίζω ήδη ότι έρχονται, δηλαδή στην Ανδρίτσaina και στον Πόρο έρχονται αρχιτέκτονες από την Ιταλία, από τη Γαλλία για να τα δουν και να μείνουνε σ' αυτά. Δηλαδή ο επισκέπτης να είναι άνθρωπος ο οποίος θέλει λίγο να βιώσει ένα δωμάτιο που δεν έχει σχέση με το τι πουλάνε σήμερα.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Στο ιστολόγιό σας και με αφορμή την τύχη των γλυπτών *Ποσειδώνας* του Γιώργου Ζογγολόπουλου και *Δρομέας* του Κώστα Βαρώτσου στην πλατεία της Ομόνοιας σημειώνετε «Δυστυχώς δεν είμαστε έτοιμοι για κάτι διαφορετικό στη δημόσια τέχνη αυτής της πόλης». Νομίζετε ότι αυτή η έλλειψη ετοιμότητας συνέβαλε στην

καταστροφή τόσων μοντέρνων έργων τέχνης στα ξενοδοχεία Ξενία που έχουν εγκαταλειφθεί;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Καταστροφή δεν θα έλεγα, θα έλεγα ότι αγνοούμε πού βρίσκονται σήμερα. Έχω ακούσει φήμες για έργα τα οποία βρίσκονται σε σπίτια ανθρώπων οι οποίοι κατείχανε θέσεις πολιτικές ή στον Ε.Ο.Τ., τα οποία όμως προφανώς είναι φήμες, δεν αποδεικνύονται, εκτός αν κάποιος τα έχει δει... Επαναλαμβάνετε λιγάκι την ερώτηση; Το πρώτο σκέλος είχε να κάνει με τα έργα τέχνης στον δημόσιο χώρο...

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ναι, ο Ποσειδώνας του Ζογγολόπουλου το οποίο ξεσήκωσε θύελλα διαμαρτυριών...

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ακριβώς, ακριβώς...

ΕΡΩΤΗΣΗ: ... και ο Δρομέας του Βαρώτσου που δεν έγινε αποδεκτός στην Ομόνοια και μεταφέρθηκε, μήπως, δηλαδή, η κοινωνία μας δεν είναι τόσο έτοιμη για το μοντέρνο; Μήπως ο κλασικισμός έχει αφήσει το αποτύπωμά του στην αισθητική μας και είμαστε απρόθυμοι ...

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Είμαστε μια συντηρητική κοινωνία...

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ναι, ναι, για τη μη παραστατική ... ακριβώς, μια συντηρητική κοινωνία, γιατί έχουμε παραδείγματα τοιχογραφιών στον Βόλο, ας πούμε, και στην Ερέτρια που βάφτηκαν από πάνω. Ή πριν από λίγες μέρες που μιλούσα με τους ανθρώπους από το Ξενία Πόρου για το γλυπτό του Ζογγολόπουλου, που δεν ξέρουν περί τίνος πρόκειται. Ή, υπάρχουν τοιχογραφίες, σε εγκαταλελειμμένα, βέβαια, Ξενία που έχουν βανδαλιστεί. Τώρα γίνεται προσπάθεια να σωθεί η τοιχογραφία του Νικολάου στο Ξενία Σπάρτης...

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Είναι το Ξενία Σπάρτης, είναι στη Σάμο, αν δεν κάνω λάθος ...

ΕΡΩΤΗΣΗ: Τα Ναυτάκια του Φασιανού, που κι αυτά είχαν φθορές...

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: ... τα Ναυτάκια του Φασιανού... Εντάξει, τώρα, ως προς το κομμάτι του βανδαλισμού θα έλεγα ότι όταν ένα κτήριο είναι εγκατελελειμμένο, προφανώς αυτός που μπαίνει μπορεί να μη ξέρει τι βλέπει, μπορεί να πει «Τι είναι αυτό;», αν είναι ναυτάκια, είναι το ένα, είναι το άλλο. Δεν θα επικεντρωνόμουν τόσο στο κομμάτι του βανδαλισμού σε ένα εγκαταλελειμμένο κτήριο. Θα ήθελα να επικεντρωθούμε πιο πολύ στο κομμάτι του δημόσιου χώρου. Όπως είπαμε και πριν, θεωρώ ότι η ελληνική κοινωνία είναι μια συντηρητική κοινωνία. Η τέχνη είναι στο μυαλό της με έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο,

κλασικό, είναι τα αρχαία, είναι η παραστατική τέχνη. Δηλαδή οτιδήποτε έχει να κάνει με την λίγο πιο λοξή ματιά ενός καλλιτέχνη, όπως ήταν ο *Ποσειδώνας* του Ζογγολόπουλου, ο οποίος ήταν πάρα πολύ αφαιρετικός, ήτανε πια στο στάδιο της έννοιας, στο στάδιο του κάτι ... να το φανταστείς ... Δεν είμαστε έτοιμοι και το βλέπουμε αυτό περπατώντας και στην Αθήνα, δηλαδή ακόμα και το μνημείο για τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, το μοναδικό μνημείο στην Ελλάδα για τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο που βρίσκεται στο Πεδίον του Άρεως είναι το άγαλμα της Αθηνάς. Ενώ βλέπουμε ότι στις άλλες χώρες ήτανε πιο μοντέρνες εκδοχές. Μπορούμε να πούμε ότι δεν το καταλαβαίνει ο κόσμος το Μοντέρνο είτε δεν το θεωρεί και κάτι τόσο άξιο, για έναν δημόσιο χώρο, με εξαίρεση το μνημείο στην ... το άγαλμα στην πλατεία Κλαυθμώνος ...

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ναι, ναι...

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: ...το έχει αποδεχτεί ο κόσμος, για κάποιο λόγο που δεν μπορώ να καταλάβω,

ΕΡΩΤΗΣΗ: Μάλιστα! Ο Αρχιτεκτονικός Μοντερνισμός ...

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Να κάνω μια παρένθεση, σας διακόπτω...

ΕΡΩΤΗΣΗ: Α, συγγνώμη...

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Βλέπουμε, ας πούμε το άγαλμα, την προτομή της Μελίνας στο τέλος της Διονυσίου Αρεοπαγίτου, η οποία είναι κλασικής λογικής και ακόμα περισσότερο το άγαλμα της Κάλας στην αρχή της Διονυσίου Αρεοπαγίτου, το οποίο, δεν ξέρω αν έχει τύχει να το δείτε...

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ναι, ναι, ναι...

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: ... οπότε, για ποια μοντέρνα τέχνη μιλάμε;

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ναι, ναι... Ο Αρχιτεκτονικός Μοντερνισμός, όπως ξέρετε καλύτερα, διερεύνησε διαχρονικές αξίες, παραδοσιακές, ως προς τη συνάφεια των κτηρίων με το κλίμα, τη γεωμορφολογία και διαμόρφωσε σύγχρονες, για την εποχή του, και πρωτότυπες απαντήσεις. Τι ερωτήσεις θέτουμε σήμερα στην παράδοση και τι απαντήσεις χρειαζόμαστε;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Για το μοντέρνο κίνημα, σωστά;

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ναι, ναι...

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Πολύ δύσκολη ερώτηση! Πραγματικά είναι πάρα πολύ δύσκολη. Γιατί το μοντέρνο στην Αρχιτεκτονική σήμερα πιο πολύ το μεταφράζουμε μορφολογικά,

αναλωνόμαστε σε απομίμηση στοιχείων και μορφών που χρησιμοποιούνταν στο παρελθόν και όχι τόσο δομικά. Το Μοντέρνο στην Αρχιτεκτονική ήταν η δομή, ήταν τα «Δοχεία ζωής» όπως τα έλεγε ο Άρης Κωνσταντινίδης. Το κτήριο εξυπηρετούσε τον άνθρωπο. Τώρα έχουμε πάει το κτήριο να είναι... να είναι το κτήριο και ο άνθρωπος, δηλαδή η μορφή πολλές φορές να συγκρούεται με την ουσιαστική λειτουργία ενός κτηρίου και τη ζωή σε αυτό.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Το ανανεωμένο ενδιαφέρον για τον Μοντερνισμό, θα μπορούσε να ερμηνευθεί ότι ο Μοντερνισμός μας δίνει ένα παράδειγμα ενός δημιουργικού διαλόγου με την παράδοση;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ναι, μπορούμε να το πούμε και αυτό, αλλά δεν πιστεύω ότι είναι τόσο βαθιά πια η επαναφορά του Μοντερνισμού, είναι καθαρά θέμα μόδας, είναι αυτό που είπαμε και πριν ότι θέλουμε να σχεδιάζουμε χώρους οι οποίοι να μοιάζουν με τους χώρους της δεκαετίας του 1960, οπότε τι κάνουμε βάζουμε λίγο ξύλο, βάζουμε ένα περίεργο φωτιστικό και αυτό είναι όλο.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Μάλιστα. Ο καθηγητής κ. Παναγιώτης Τουρνικιώτης έχει γράψει «Κατασκευάζουμε το παρελθόν που θέλουμε να έχει το παρόν μας». Το σημερινό παρόν γνωρίζει ποιο παρελθόν θέλει να έχει;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Γνωρίζει ... γνωρίζει. Τώρα, είναι αυτό που λέγαμε ότι..., μάλλον έχουμε το χαρακτηριστικό της φιλαυτίας του θεατή του παρελθόντος και «περασμένα μεγαλεία και διηγώντας τα να κλαις», που λέμε, ότι επιλέγουμε ότι θέλουμε να μοιάζουμε με αυτούς και όχι με τους άλλους. Αλλά καθαρά θέμα με το τι μας συμφέρει και το τι θεωρούμε ότι σήμερα μας προσδίδει ένα μεγαλύτερο κύρος. Δηλαδή βλέπουμε ... και αυτό θα το πούμε ... το αναφέρω γιατί κυρίως η μεταφορά, ας πούμε, στο σήμερα αρχών του μοντέρνου κινήματος στην αρχιτεκτονική, έχει να κάνει καθαρά με τις όψεις παλαιών κτηρίων τα οποία μέσα σε μια νύχτα μετατρέπονται σε ξενοδοχεία, αλλά που η όψη δεν έχει να κάνει σε τίποτα... δεν έχει καμιά σχέση με το εσωτερικό, με την κάτοψη. Το μοντέρνο, στο μοντέρνο κίνημα, η αρχιτεκτονική είχε ... ο σχεδιασμός, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός είχε να κάνει από μέσα προς τα έξω, από την κάτοψη προς την όψη και όχι απ' την όψη προς την κάτοψη.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Μπορείτε να πείτε ό,τι άλλο θέλετε να επισημάνετε σχετικά με το θέμα.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ναι. Να επιστρέψουμε λιγάκι στο θέμα της τέχνης; Είναι σημαντικό να δούμε γιατί τα μοντέρνα έργα τέχνης που χρησιμοποιήθηκαν στα Ξενία, δηλαδή ένα παράδειγμα του Καπράλου, δεν τα είδαμε στον δημόσιο χώρο. Και να προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε αυτό το χαρακτηριστικό. Δηλαδή μήπως τελικά, αυτή η τέχνη είναι για τους λίγους; Δεν ξέρω, αναρωτιέμαι και εγώ. Εσείς που το έχετε προσεγγίσει και είναι και το αντικείμενο της εργασίας σας, πού οδηγείστε;

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ναι, είναι και δικό μου ερώτημα αυτό, είναι καίριο αυτό το ερώτημα. Έχουμε την παράμετρο της κοινωνίας, της καλλιέργειας και την παράμετρο της εποχής. Είναι δύσκολο. Είχα σκεφτεί το θέμα ενός μουσείου των έργων τέχνης των Ξενία, για την προστασία τους, όσα συντηρούνται, δηλαδή...

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Έχει να κάνει και με όλα αυτά τα χρόνια, με το πώς διδασκόμαστε την τέχνη. Θεωρώ ότι αντιμετωπίζουμε την τέχνη σαν να έχει σταματήσει η εξέλιξή της, σαν να έχει σταματήσει η Ιστορία και είμαστε εμείς σε έναν κενό χρόνο, σε μία φούσκα, αχρονική και ατοπική και κοιτάμε στο παρελθόν και λέμε στα κουτάκια της Ιστορίας, που εκ των πραγμάτων πρέπει να μπαίνουνε κουτάκια, για να μπορούμε να την ερμηνεύουμε, αλλά όπως ξέρουμε, η Ιστορία της τέχνης είναι μπλεγμένη, δεν είναι ότι για παράδειγμα, το 1969 σταματάει αυτή η τεχνοτροπία και το 1970 ξεκινάει η άλλη. Είναι μια μετάβαση, είναι μια ώσμωση όλων αυτών. Βέβαια, για λόγους ανάγνωσης της Ιστορίας, την κατηγοριοποιούμε. Οπότε θεωρώ ότι εμείς ζούμε, αισθανόμαστε ότι ζούμε σε μία φούσκα, κοιτάμε πίσω και λέμε «Α, εγώ θέλω να κάνω ένα έργο τέχνης όπως ήτανε αυτή η περίοδος» ή «... όπως ήταν η άλλη», χωρίς να αισθανόμαστε ότι εμείς ζούμε την εξέλιξη, δηλαδή αυτή τη στιγμή, πώς εξελίσσεται η τέχνη; Οπότε, δεν διδασκόμαστε στα σχολεία, δυστυχώς, πώς εξελίχτηκε, πώς έγινε όλο αυτό, με αποτέλεσμα να φτάνουμε στο σήμερα και να βλέπουμε τις συλλογές ... μάλλον ο πολύς ο κόσμος να βλέπει τις συλλογές του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης στο «Φιξ» και να λέει ότι «Αααα, τι είναι αυτά;». Έχω παράδειγμα, «Περπατούσα» λέει, «και νόμιζα ότι ήταν κάτι σκουπίδια στο πάτωμα και τα σκούνησα», λέει, «με το πόδι μου και τὰ 'βαλα στην άκρη και ήρθε», λέει, «ο φύλακας και μού λέει: Μα είναι έργο τέχνης!». Δεν το κατανοεί, δεν τον κατηγορώ, αλλά δεν δίνουμε στα παιδιά μας τη δυνατότητα να κατανοήσουν την τέχνη του παρελθόντος, την τέχνη της εποχής τους και την τέχνη του αύριο. Να τους δώσουμε τα εργαλεία να μπορούν να «διαβάσουν» την επόμενη μέρα. Και αυτό και για το σήμερα και εννοώ και για τις γενιές

που είναι τώρα μικρές, αλλά δεν το είχαμε και εμείς στα σχολεία. Οπότε για αυτό βλέπουμε ότι ανατρέχουμε πάντα στη σιγουριά της κλασικής, ας το πούμε, τέχνης, της προτομής, του αγάλματος, του κούρου και όλα αυτά. Δεν ξέρω, αν συμφωνείτε μ' αυτό ή πώς το ... αν βοήθησα έστω και λίγο έτσι να...

ΕΡΩΤΗΣΗ: Πολύ βοηθήσατε! Η τέχνη είναι εξόριστη στο σχολείο, αυτό είναι αλήθεια και όταν αναφερόμαστε σ' αυτήν, είναι στο πλαίσιο του μαθήματος της Ιστορίας, είναι πιο πολύ ένα μνημόσυνο παρά μία δημιουργική διαδικασία. Χωρίς φαντασία, χωρίς οραματισμό εννοιών, δεν πάμε ... δεν έχουμε καινούργια πρόταση, δεν φεύγουμε στο μέλλον...

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ακριβώς.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Αυτό είναι που λείπει.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Με τρομάζει το ότι δεν έχουμε τη νέα πρωτοπορία, να το πω έτσι. Η τέχνη, βέβαια, να ξέρετε ότι πάντα κάνει μία άνοδο και έχει και μία κοιλιά. Δηλαδή, δεν είναι τυχαίο ότι τώρα ζούμε στην κοιλιά, ας δούμε ένα άλλο κομμάτι τέχνης, ας πούμε, της μουσικής. Βλέπουμε ότι είχαμε μία άνοδο, είχαμε τον Χατζιδάκι, είχαμε τον Θεοδωράκη, τον Ξαρχάκο... τώρα έχει μείνει μόνο ο Ξαρχάκος και βλέπουμε ότι δεν υπάρχει η επόμενη, έτσι, δυναμική γενιά στο κομμάτι αυτό. Το αντίστοιχο ισχύει και για τη ζωγραφική και για την αρχιτεκτονική. Οπότε έχουμε μία άνοδο και μία κάθοδο. Έχουμε, ας πούμε κάθε τρεις γενιές, τη νέα γενιά που θα διαδραματίσει έναν ιστορικό ρόλο, αλλά πρέπει λίγο να εκπαιδευόμαστε καλύτερα.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Αυτό είναι αλήθεια. Κύριε Οικονόμου σας ευχαριστώ θερμά για αυτή την τόσο καρποφόρα και γοητευτική συζήτηση.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ελπίζω να βοήθησα.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Βοηθήσατε πολύ!

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Και εγώ με τις συνεντεύξεις δεν είμαι ιδιαίτερα εξοικειωμένος ...

ΕΡΩΤΗΣΗ: ...ούτε εγώ! Ελπίζω να καταφέρω να αξιοποιήσω αυτή τη συζήτηση.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ναι, και είμαι και διαθέσιμος οτιδήποτε άλλο χρειαστεί. Μην ξεχνάτε ότι παράλληλα με τα Ξενία που ήταν δημόσια πρωτοβουλία, υπήρχε και η σειρά των Αμαλίας, ιδιωτικών ξενοδοχείων, που ήτανε πάλι από γνωστό αρχιτέκτονα, τον Βαλσαμάκη. Βέβαια εκεί, δεν έχουμε στοιχεία τέχνης.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Μάλιστα. Ευχαριστώ και πάλι.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Εγώ ευχαριστώ πάρα πολύ για την τιμή και είμαι πάντα στη διάθεσή σας.

2^η (γραπτή) συνέντευξη (8-4-2022) και (προφορική) συζήτηση (9-4-2022) με την κ. Μυριάνθη Μουσά

Οι ερωτήσεις, οι απαντήσεις και η εις βάθος συζήτηση με την κ. Μυριάνθη Μουσά, αρχιτέκτονα, ερευνήτρια στο Πρόγραμμα Ενίσχυσης Βασικής Έρευνας (Π.Ε.Β.Ε.) του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου (2010): «Μεταπολεμικός Μοντερνισμός, Αρχιτεκτονική, Πολιτική και Τουρισμός στην Ελλάδα 1950-1965» και υποψήφια διδάκτορα του ΕΜΠ με αντικείμενο της διατριβής της το Πρόγραμμα Ξενία.

Ερώτηση 1. Από την ερευνητική εμπειρία σας σχετικά με τις αντιλήψεις και την εργασία των αρχιτεκτόνων στο πρόγραμμα Ξενία, ποιες είναι οι διαπιστώσεις και τα συμπεράσματά σας σχετικά με τις συνεργασίες τους με καλλιτέχνες στο πλαίσιο του προγράμματος; Ειδικότερα:

Ερώτηση 1α. Ποια ήταν τα κριτήρια επιλογής των καλλιτεχνών;

Απάντηση: Στοιχεία για τις αναθέσεις των έργων έχουμε από τις δημοσιεύσεις της εποχής (περιοδικό *Αρχιτεκτονική, Ζυγός, Αρχιτεκτονικά Θέματα*), τα πρακτικά του Ε.Ο.Τ. (υπάρχουν πληροφορίες για ελάχιστα έργα) και από τις σχετικές δημοσιεύσεις⁸⁵ του Άρη Κωνσταντινίδη για την περίοδο που ήταν επικεφαλής του Προγράμματος (1957-1967). Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε επακριβώς ποια είναι τα κριτήρια επιλογής των καλλιτεχνών σε όλη τη διάρκεια του Προγράμματος Ξενία. Σε κάθε περίοδο τα κριτήρια μοιάζει να είναι διαφορετικά.

Κάποιες αναθέσεις εικαστικών έργων, γίνονται κατά την πρώτη περίοδο του Προγράμματος, όταν επικεφαλής είναι ο Χ. Σφαέλλος (1951-1957). Μας είναι γνωστά από δημοσιεύσεις⁸⁶ τα έργα που βρίσκονται στο Τουριστικό Περίπτερο Επιδαύρου (το

⁸⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, Εμπειρίες και Περιστατικά, μια αυτοβιογραφική διήγηση, τόμος Ι, εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 1992, σ. 294-298.

⁸⁶ Σφαέλλος Χαράλαμπος, «Αρχιτεκτονική και Τουρισμός», *Αρχιτεκτονική*, τεύχος 1/1957, σ. 20-21. Λάσκαρης Κίμων, «Τουριστικά περίπτερα», *Αρχιτεκτονική*, τ.

52/1965 σ. 65, Λάσκαρης Κίμων, «Ο λογιωτατισμός στην αρχιτεκτονική», *Ζυγός*, τ. 7 (Μάιος 1956), σ. 4-5

ψηφιδωτό έργο της εικαστικού Έλλης Βοΐλα⁸⁷ μετέπειτα συζύγου του Κίμωνα Λάσκαρη που είναι ο αρχιτέκτονας του έργου) και στο Τουριστικό Περίπτερο Μυκηνών (η σύνθεση του ζωγράφου Νίκου Νικολάου Καθηγητή Α.Σ.Κ.Τ.). Επίσης γνωρίζουμε από τα πρακτικά⁸⁸ του Ε.Ο.Τ. πως η πολύχρωμη ψηφιδωτή παράσταση του Υδροθεραπευτηρίου Υπάτης (έργο του Κ. Λάσκαρη) ανατίθεται στην Έλλη Βοΐλα.

Σχετικά με τις αναθέσεις των καλλιτεχνικών έργων, κάνοντας τον παραλληλισμό με τις αντίστοιχες αναθέσεις αρχιτεκτονικών μελετών του Προγράμματος σε αρχιτέκτονες έκτος του Οργανισμού, όπως αναφέρει ο Άρης Κωνσταντινίδης, αυτοί ορίζονται από τη Διοίκηση ή από Πολιτικούς Προϊστάμενους, πολλές φορές χωρίς να ερωτηθεί η γνώμη της Υπηρεσίας Μελετών (υπονοώντας πως οφείλονται σε προσωπικές γνωριμίες). Όμως, σε κάθε περίπτωση οι εξωυπηρεσιακοί αρχιτέκτονες (Κώστας Κιτσίκης, Ιάσων Τριανταφυλλίδης, Πάυλος Μυλωνάς, Προκόπης Βασιλειάδης κ.ά.) είναι αναγνωρισμένοι στην εποχή τους. Κάτι αντίστοιχο μπορεί κάποιος να ισχυριστεί πως συμβαίνει και για τους καλλιτέχνες που συνεργάζονται με τον Οργανισμό. Είναι άνθρωποι αναγνωρισμένοι ή δυναμικά ανερχόμενοι στο πεδίο τους. Κάποιοι από αυτούς μπορεί να σχετίζονται με τον αρχιτέκτονα του έργου, όπως το ζεύγος Λάσκαρη-Βοΐλα, άλλοι είναι ήδη καταξιωμένοι, όπως ο Νίκος Νικολάου.

Ειδικότερα κατά την όψιμη περίοδο του Προγράμματος Ξενία, ο ίδιος ο Άρης Κωνσταντινίδης δηλώνει⁸⁹ πως με δική του πρωτοβουλία ξεκινά η συνεργασία με εικαστικούς για τη «φιλοξενία» ζωγραφικών και γλυπτικών έργων, ώστε όπως τονίζει “η ποιοτική πληρότητα του αρχιτεκτονικού μας έργου να γίνεται πιο πειστική”. Οπότε, για την περίοδο αυτή (1957-1967), οι αρχιτέκτονες της Υπηρεσίας Μελετών επιλέγουν τους καλλιτέχνες και πολλές φορές συνεργάζονται μαζί τους για τη δημιουργία των εικαστικών

⁸⁷ Συγκεκριμένα η σχετική δημοσίευση στο περιοδικό *Αρχιτεκτονική* (βλ. πιο πάνω) αναφέρει πως η σύνθεση του έργου σχεδιάζεται από τον ίδιο τον αρχιτέκτονα, τον Κίμωνα Λάσκαρη. Η ανάθεση του ψηφιδωτού στον Έλλη αναφέρεται στα πρακτικά* του Ε.Ο.Τ.. Πιθανώς ο Κ. Λάσκαρης να σχεδιάζει την παράσταση και η εικαστικός Ε. Βοΐλα να την υλοποιεί σε ψηφιδωτό.

* Ε.Ο.Τ. πρακτικά Δ.Σ. 25 – 25 Μαΐου 1951, Θέμα 8ο: Κατασκευή ψηφιδωτού εις Περίπτερον Επιδαύρου.

⁸⁸ Ε.Ο.Τ. πρακτικά Δ.Σ. ΔΣ 44 - 29 Αυγούστου 1958, Εκτός ημερησίας διατάξεως Θέμα 3ο: Πολύχρωμη ψηφιδωτή παράσταση για το Υδροθεραπευτήριο Υπάτης.

⁸⁹ Κωνσταντινίδης Άρης, Εμπειρίες και Περιστατικά, μια αυτοβιογραφική διήγηση, τόμος Ι, εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 1992, σ. 294-298.

έργων. Η ανάθεση του κάθε έργου εγκρίνεται συνοπτικά⁹⁰ με την υπογραφή του Γενικού Γραμματέα (χωρίς την έγκριση του Διοικητικού Συμβουλίου⁹¹). Προς επιβεβαίωση των παραπάνω, ο αρχιτέκτονας Κώστας Σταμάτης σε αλληλογραφία του, που αφορά τη σύγχρονη ανακαίνιση και προσθήκη στο Ξενία Βόλου (έργο του ιδίου), αναφέρει πως στη μεγάλη βεράντα του ξενοδοχείου, μπροστά στο εστιατόριο είχε τοποθετηθεί “με επιλογή του” ένα γλυπτό του Λ. Λαμέρα. Στην ίδια επιστολή εκφράζει τη λύπη του που δεν διατηρήθηκαν οι τοιχογραφίες του ζωγράφου Γ. Μανουσάκη στην υποδοχή (η τοιχογραφία που απεικονίζει παραδοσιακό οικισμό) και στο μπαρ (η τοιχογραφία που απεικονίζει γοργόνα), έργα που εικονίζονται στις φωτογραφίες της δημοσίευσης του ξενοδοχείου στο περιοδικό Αρχιτεκτονική⁹². Οι εικαστικοί της συγκεκριμένης περιόδου που συνεργάζονται με τους αρχιτέκτονες του Ε.Ο.Τ. (όπως τους αναφέρει ο Γ. Ζογγολόπουλος⁹³ σε επιστολή του προς το περιοδικό Ζυγός ως απάντηση σε αυστηρό κριτικό σημείωμα για τα καλλιτεχνικά έργα των Ξενία) είναι οι ζωγράφοι: Β. Κατράκη, Γ. Μανουσάκης, Γ. Μαυροϊδής, Ι. Μόραλης, Δ. Μυταράς, Ν. Νικολάου, Κ. Ξενάκης, Α. Φασιανός, Δ. Φατούρος και οι γλύπτες: Αθ. Απάρτης, Ν. Βλαβιανός, Γ. Ζογγολόπουλος, Χ. Καπράλος, Κ. Κλουβάτος, Κ. Λουκόπουλος. Επίσης γνωρίζουμε πως ο Α. Κωνσταντινίδης έχει επεξεργαστεί καλλιτεχνικά κάποιες επιφάνειες σε κάποια ξενοδοχεία (π.χ. τις ζωγραφικές

⁹⁰ Όπως αναφέρει ο Α. Κωνσταντινίδης, εφόσον η δαπάνη του έργου δεν ξεπερνά τις 100.000 δρχ κάθε φορά.

⁹¹ Όπως αναφέρεται στο βιβλίο* για το ξενοδοχείο Mont Parnes, γαλλικό νομοσχέδιο επηρέασε την ελληνική Κυβέρνηση να δεχτεί στον γενικό προϋπολογισμό του έργου να συμπεριληφθεί πρόβλεψη της καλλιτεχνικής συμμετοχής (ποσοστό έως 3%) που το ενέκρινε ο Γενικός Γραμματέας του Ε.Ο.Τ. Ν. Φωκάς. Δεν δίνονται επιπλέον πληροφορίες για το θέμα.

* Μαρμαράς Εμμανουήλ, Αράπογλου Εβίτα & Δρίτσα Μαργαρίτα, Το Ξενοδοχείο Mont Parnes, μια αρχιτεκτονική ορεινή ιστορία, Κέρκυρα, Αθήνα 2007, σ. 113.

⁹² Τα έργα φαίνονται στις φωτογραφίες που παρουσιάζουν το έργο στο περιοδικό* Αρχιτεκτονική. Επίσης το γλυπτό του Λ. Λαμέρα απεικονίζεται σε φωτογραφία από άρθρο** του Δελτίου ΠΕΔΜΕΔΕ, την οποία μου παραχώρησε ο κ. Κ. Γκλεζάκος από το προσωπικό του αρχείο, τον οποίο και ευχαριστώ θερμά.

* Ξενοδοχείο Ε.Ο.Τ. Ξενία στο Βόλο (Αρχιτέκτονας: Κώστας Σταμάτης), Αρχιτεκτονική, τεύχος 38/1963, σ. 55-62.

** Ξενοδοχείον του Ε.Ο.Τ. εις την πόλιν του Βόλου, Δελτίον Π.Ε.Δ.Μ.Ε.Δ.Ε., τ. 23 & 24, Δεκέμβριος 1960, σ. 308-309.

⁹³ Ο Γ. Ζογγολόπουλος αναφέρει τους καλλιτέχνες που έχουν μέχρι τότε (1965) συνεργαστεί με την αρχιτεκτονική ομάδα του Α. Κωνσταντινίδη (με την Υπηρεσία Μελετών).

διακοσμήσεις στο μεγάλο σαλόνι του Μοτέλ Ξενία Ολυμπίας Ι).

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να επισημανθεί η σχέση του Ι. Μόραλη με τα έργα του Οργανισμού⁹⁴ στα οποία έχει ενεργό συμμετοχή ο εξωπηρεσιακός αρχιτέκτονας Π. Βασιλειάδης⁹⁵, όπως στο Τουριστικό Κέντρο Φιλοπάππου⁹⁶ “Διώνυσος” (αρχιτέκτονας Π. Βασιλειάδης, εικαστικοί: Ι. Μόραλης, Ε. Βερναρδάκη) και στο εστιατόριο “Ωκεανός” (που βρίσκεται στην Πλαζ Ε.Ο.Τ. Βουλιαγμένης, έργο των αρχιτεκτόνων: Π. Βασιλειάδη, Ε. Βουρέκα, Σ. Στάικου). Την καλλιτεχνική επιμέλεια και των δύο έργων έχει ο Ι. Μόραλης. Επίσης, ο Ι. Μόραλης έχει συνεργαστεί με τον Ε.Ο.Τ. στο Ξενία Φλώρινας και στο ξενοδοχείο Mont Parnes.

Κλείνοντας, θα αναφέρουμε το ξενοδοχείο Mont Parnes στην Πάρνηθα σχεδιασμένο από τον αρχιτέκτονα και Καθηγητή της Καλών Τεχνών Παύλο Μυλωνά. Η σημαντικότερη επιτυχία του αρχιτέκτονα σε αυτό το έργο, είναι η ενδιαφέρουσα συνεργασία του με αξιόλογους δεκατρείς⁽⁹⁷⁾ ακαδημαϊκούς δασκάλους (Ν. Χατζηκυριάκο

⁹⁴ Ξύδης Α. Γ., Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής: Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963, Αρχιτεκτονική, τεύχος 42/1963, σ. 6-15.

⁹⁵ Ο Ι. Μόραλης σχεδιάζει και το ανάγλυφο της όψης του ξενοδοχείου Hilton (1958-63) έργο των αρχιτεκτόνων: Π. Βασιλειάδη, Ε. Βουρέκα, Σ. Στάικου.

⁹⁶ Το Τουριστικό Κέντρο Φιλοπάππου “Διώνυσος” είναι τμήμα των Έργων Ακροπόλεως. Τη μελέτη εκπονεί η Υπηρεσία Οικισμού του Υπουργείου Δημοσίων Έργων και ο Ε.Ο.Τ. αναλαμβάνει τη σύνταξη του προϋπολογισμού και την κατασκευή του έργου.

⁹⁷ Όπως παραθέτει* ο Ε. Μαρμαράς, στην αναμνηστική επιγραφή που βρίσκεται στο Μακεδονικό Σαλόνι αναφέρονται όλοι οι συντελεστές του έργου: «Το τουριστικό ξενοδοχείο Πάρνηθος με την επίπλωσή του και την διακόσμησι μελετήθηκε από τον αρχιτέκτονα Παύλο Μ. Μυλωνά σε στενή και γόνιμη συνεργασία με τους αρχιτέκτονες: Λέανδρο Γεροντάκη, Κωστή Γκάρτζο, Αννυ Κούλογλου, Αντώνη Λαμπάκη, Παύλο Λουκάκη, Μαρία Μακρυνικόλα, Ντίνο Παπαϊωάννου, Χρήστο Παπουτσάκη, Ντένη Ποτήρη, Κώστα Φινέ, με τους καλλιτεχνικούς συμβούλους: ζωγράφους Γιάννη Μόραλη, Γιάννη Τσαρούχη, Νικολή Χατζηκυριάκο-Γκίκα, με τους πολιτικούς μηχανικούς: Γεράσιμο Λιβιεράτο, Σπύρο Παπασπύρου, τον μηχανολόγο Παναγιώτη Ιωαννίδη και τον κηποτέχνη αρχιτέκτονα Γιώργο Αναγνωστόπουλο. Η κατασκευή έγινε από τον εργολάβο δημοσίων έργων Αριστείδη Αλαφούζο, πολιτικό μηχανικό και τους βοηθούς του Βαγγέλη Μαλτέζο, Τάκη Σταυρόπουλο πολιτικούς μηχανικούς και τον μηχανολόγο Νίκο Στεφανάκη. Η φιλοτέχνησι των διακοσμήσεων έγινε από τους ζωγράφους Σπύρο Βασιλείου, Δημοσθένη Κοκκινίδη, Γιώργο Μαυροΐδη, Γιάννη Μόραλη, Νίκο Νικολάου, Ευγένιο Σπαθάρη, Παναγιώτη Τέτση, Γιάννη Χαϊνή, Μαρία Χατζηνικολή, από τους γλύπτες Χρήστο Διδώνη, Μάρκο Κεφαλλονίτη, Αθηνά Ταχά και από ομάδα σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Η επίπλωσι έγινε από την Βασιλική Πρόνοια, το

Γκίκα, Ι. Μόραλη, Ι. Τσαρούχη κ.ά.) και λαϊκούς καλλιτέχνες (Ε. Σπαθάρη) της εποχής για τη διακόσμηση (π.χ. πίνακες που κοσμούν τα δωμάτια), τη διαμόρφωση εσωτερικών χώρων (το Μπλε σαλόνι, το Μακεδονικό σαλόνι κ.λπ.), την επεξεργασία της πλαστικότητας των τελικών επιφανειών (π.χ. οροφές εμφανούς σκυροδέματος *pilotis* με ανάγλυφα μοτίβα από ήρωες της λαϊκής τέχνης του θεάτρου σκιών⁹⁸), τον σχεδιασμό της πισίνας (Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας).

Ερώτηση 1β: Τους αρχιτέκτονες ενδιέφερε γενικά να υποστηρίξουν αισθητικά το κτήριο ή να ολοκληρώσουν το κτήριο ως έργο τέχνης, σύμφωνα με την αρχή του αρχιτεκτονικού Μοντερνισμού;

Απάντηση 1β: Οι αρχιτέκτονες των Ξενία έχουν μια ολιστική προσέγγιση προς το κάθε έργο. Η επεξεργασία των εσωτερικών χώρων, το χρώμα, η επιλογή των υλικών, η επίπλωση και η διακόσμηση σχεδιάζονται ως μια ενότητα μαζί με το κτίριο.

Κατά συνέπεια και τα εικαστικά έργα, είτε αυτά κοσμούν χρηστικά αντικείμενα (πχ οι μορφές των αγροτών της Β. Κατράκη που εικονίζονται στις κουρτίνες του εστιατορίου του Οδικού Σταθμού Μεσολογγίου⁹⁹) είτε είναι χρηστικά αντικείμενα (πχ το χάλκινο πολύφωτο στο χωλ του Ξενία Ακροναυπλίας¹⁰⁰ σχεδιασμένο από τον αρχιτέκτονα Ι. Τριανταφυλλίδη και υλοποιημένο από τον γλύπτη Κλουβάτο) είτε είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με το κτίριο (τοιχογραφίες, νωπογραφίες, ψηφιδωτά κ.λπ.), δηλαδή το κτίριο λειτουργεί ως καμβάς, είτε το κτίριο λειτουργεί ως εκθεσιακός χώρος που φιλοξενεί τα έργα (αναρτημένοι πίνακες ζωγραφικής, επιτοίχια γλυπτά, γλυπτά σε εσωτερικούς ή εξωτερικούς χώρους), ολοκληρώνουν το αρχιτεκτονικό έργο και εκπληρώνουν τις προθέσεις του αρχιτέκτονα. Όπως σημειώνει ο Α. Κωνσταντινίδης τα εικαστικά έργα μέσα

Εργαστήριο Απόρων Γυναικών, τον οίκο Καπόν, τον οίκο Λάιο, το Λυχνάρι, τους επιπλοποιούς Βίκτωρα Ζαδόκ, Κώστα Κουρλή, Κώστα Πίττα, Νίκο Παυλίδη, Οίκο Τσαούσογλου. Έσχατος στην σειρά αναφοράς αλλά πρώτος σε θυσία και αφοσίωση ο πρωτομάστορας του εργοταξίου Θανάσης Κουμαρόπουλος»*.

* Ε. Μαρμαράς, Το Ξενοδοχείο Mont Parnes, μια αρχιτεκτονική ορεινή ιστορία, Κέρκυρα, Αθήνα 2007, σ. 113.

⁹⁸ Όπως παραθέτει* ο Ε. Μαρμαράς (βλ. πιο πάνω σ. 100) είναι έργο της γλύπτριας Αθηνάς Τάχα.

⁹⁹ Οδικός σταθμός Ξενία στο Μεσολόγγι (Αρχιτέκτονας: Ι. Β. Τριανταφυλλίδης), Αρχιτεκτονική, τεύχος 28/1961, σ. 79-86.

¹⁰⁰ Ξενοδοχείο Ξενία στο Ναύπλιο (Αρχιτέκτονας: Ι. Β. Τριανταφυλλίδης), Αρχιτεκτονική, τεύχος 29/1961, σ. 23-34.

στο κτίριο δεν «διακοσμούν» τον χώρο, αλλά (τα έργα) αναδεικνύουν στον χώρο «την ουσιαστική τους ύπαρξη» και τελικά ολοκληρώνουν το αρχιτεκτονικό έργο.

Ερώτηση 1γ. Τους αρχιτέκτονες ενδιέφερε να αναδείξουν τη συνάφεια κάθε κτηρίου με τον τόπο και την πολιτισμική του ταυτότητα ή να διαμορφώσουν μία ελληνική εκδοχή της μοντέρνας αισθητικής;

Απάντηση 1γ. Το δίπολο διεθνισμός-ελληνικότητα απασχολεί έντονα την ελληνική μοντέρνα αρχιτεκτονική. Η αντιμετώπιση του θέματος της ένταξης των εικαστικών έργων στα πρώιμα έργα του Προγράμματος μπορεί να είναι διαφορετική από την αντιμετώπιση σε επόμενα έργα.

Στα πρώτα τουριστικά έργα (1951), στα περίπτερα Επιδαύρου και Μυκηνών, ο αρχιτέκτονας Κ. Λάσκαρης σε σχετική του δημοσίευση¹⁰¹ στο περιοδικό *Αρχιτεκτονική* τονίζει πως οι ζωγραφικοί και οι γλυπτικοί διάκοσμοι σε κτήρια που βρίσκονται σε σημαντικούς αρχαιολογικούς χώρους οφείλουν να έχουν θεματολογία συνδεδεμένη με την ιστορία των ιερών αυτών χώρων. Τα εικαστικά έργα διαφωτίζουν τους επισκέπτες και αποτελούν μια εισαγωγή στο ιδιαίτερο πνεύμα της (αρχαίας) εποχής. Είναι δε αντίθετος με τη χρήση σύγχρονων έργων που είναι επηρεασμένα από τα διεθνή πρότυπα (τα χαρακτηρίζει ως «πνευματική και τουριστική νοθεία»). Σε επόμενα έργα του Προγράμματος η σύνδεση με την ελληνικότητα και τον τόπο είναι εξίσου σημαντική, αλλά γίνεται με διαφορετικό τρόπο.

Για τους αρχιτέκτονες των Ξενία, η σύνδεση με την ελληνικότητα και τον τόπο είναι σημαντική. Το βλέπουμε στην αρχιτεκτονική των κτηρίων. Στον σχεδιασμό γίνεται χρήση ενός μοντέρνου λεξιλογίου (κάναβος, ελεύθερη κάτοψη, μεγάλα ανοίγματα, διάκριση φέροντος-φερόμενου στοιχείου, ενοποίηση του μέσα με τον έξω χώρο, σχεδιασμός σε ζώνες χρήσης, χρήση του εμφανούς σκυροδέματος κ.λπ.) σε συνδυασμό με τη χρήση τοπικών υλικών-τεχνοτροπιών (πέτρα, κεκλιμένη στέγη κ.λπ.) που παράγει κτήρια προσαρμοσμένα στο φυσικό περιβάλλον και στον συγκεκριμένο τόπο (π.χ. χρήση κεκλιμένης στέγης στο Ξενία Καλαμπάκας και διαμόρφωση του κτιρίου ώστε να προσαρμόζεται στο φυσικό ανάγλυφο, η μικρή ανύψωση σε πιλοτή (pilotis) του επιπέδου του ισογείου του Οδικού Σταθμού Ξενία Μεσολογγίου μια έμπνευση που προέρχεται από

¹⁰¹Λάσκαρης Κ., Τουριστικά περίπτερα, *Αρχιτεκτονική* τ. 52/1965 σ. 65.

τις πασσαλόπηκτες καλύβες δίπλα στη λίμνη κ.ά.).

Με τον ίδιο τρόπο θα μπορούσαμε να πούμε πως και τα έργα τέχνης των ξενοδοχείων, έργα μοντέρνα σχεδιασμένα για την εποχή τους, προσαρμόζονται/επηρεάζονται από την ιδέα της ελληνικότητας όταν αντλούν θέματα από τη λαϊκή/τοπική παράδοση (αναπαραστάσεις παραδοσιακών οικισμών, τοπόσημων, λαϊκών ανθρώπων, ναυτικών κ.λπ.), την αρχαία μυθολογία (Μινώταυρος, γοργόνα κ.ά.) ή όταν χρησιμοποιούν μορφές με αναφορές στην αρχαιότητα (λιτές αρχαϊκές μορφές κ.λπ.), χωρίς να μιμούνται μορφές του παρελθόντος. Σήμερα τα έργα αυτά είναι αντιπροσωπευτικά παραδείγματα του ελληνικού εικαστικού μοντερνισμού (όπως αντίστοιχα τα Ξενία είναι αντιπροσωπευτικά παραδείγματα του ελληνικού μεταπολεμικού μοντερνισμού).

Από την άλλη μεριά, εκείνη την εποχή (όπως αναφέρει ο Α. Κωνσταντινίδης), γίνεται μια αυστηρή κριτική στα έργα και στους δημιουργούς από διάφορες ομάδες (τον τύπο της εποχής, τη Διοίκηση του Ε.Ο.Τ., το περιοδικό *Ζυγός* κ.ά.) με χαρακτηρισμούς και υπόνοιες πως πρόκειται για έργα «αντιελληνικά» και «προσβλητικά για τη νεοελληνική τέχνη». Σύμφωνα με αυτές τις κριτικές, τα έργα είναι «εντελώς σύγχρονα» (πικασικά) και η Υπηρεσία Μελετών του Ε.Ο.Τ. (η ομάδα αρχιτεκτόνων του Α. Κωνσταντινίδη) προκειμένου να ενισχύσει/καθιερώσει τον μοντερνισμό, αγνοεί σημαντικούς και καθιερωμένους «ελληνότροπους» ζωγράφους και γλύπτες. Βεβαίως σήμερα, και μάλιστα κρίνοντας εκ του αποτελέσματος, αναγνωρίζουμε και την αξία των συγκεκριμένων έργων και των δημιουργών τους, που έχουν περάσει στη συλλογική μας συνείδηση ως εκπρόσωποι της νεοελληνικής μεταπολεμικής τέχνης.

Ερώτηση 1δ. Τους αρχιτέκτονες ενδιέφερε να αξιοποιήσουν προσωπικές γνωριμίες με εικαστικούς καλλιτέχνες;

Απάντηση 1δ. Αυτή είναι μια συζήτηση που λαμβάνει χώρα, είτε δημόσια είτε ανεπίσημα, όταν γίνονται αναθέσεις έργων. Μια διαδικασία επιλογής που δεν διασφαλίζει την αμεροληψία (σε αντίθεση με έναν διαγωνισμό) επιτρέπει την αμφισβήτηση.

Αντίστοιχα ο Άρης Κωνσταντινίδης ενοχλείται με τις αναθέσεις των μελετών των ξενοδοχείων του Ε.Ο.Τ. σε αρχιτέκτονες εκτός Υπηρεσίας, καθώς δεν ερωτάται η γνώμη της Υπηρεσίας για τους εξωτερικούς συνεργάτες του Οργανισμού και όπως αναφέρθηκενωρίτερα υπονοεί πως αυτές γίνονται χάριν γνωριμιών της Διοίκησης ή πολιτικών

προσώπων. Πράγματι μοιάζει να συμβαίνει και αυτό.

Από την άλλη μεριά, πρέπει να συνυπολογίσουμε πως εκείνη την εποχή οι αρχιτέκτονες και οι καλλιτέχνες ήταν ένας μικρός κύκλος ανθρώπων (μια ελίτ θα μπορούσαμε να πούμε) που όλοι γνωρίζονται μεταξύ τους. Προφανώς υπάρχουν οι προσωπικές σχέσεις, αλλά οι άνθρωποι που επιλέγονται, όπως αποδεικνύεται εκ του αποτελέσματος, δεν είναι τυχαίοι (Β. Κατράκη, Ι. Μόραλης, Α. Φασιανός, Ε. Βερναδάκη, Γ. Ζογγολόπουλος κ.ά.). Θα ήταν άδικο και για τους καλλιτέχνες και για τα έργα να υπερθεματίσουμε την αξιοποίηση προσωπικών γνωριμιών.

Ερώτηση 2: Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το πρόγραμμα Ξενία λειτούργησε ενθαρρυντικά για την ανάπτυξη της μοντέρνας τέχνης στην Ελλάδα και της «εκπαίδευσης» του ελληνικού κοινού σε αυτήν;

Απάντηση 2: Βεβαίως! Καταρχάς ο τουρισμός-περιηγητισμός θεωρείται από την αρχαιότητα (αλλά και στη σύγχρονη εποχή) ως φορέας εκπολιτισμού. Εκτός του οικονομικού οφέλους, συμβάλλει στην επαφή/συναναστροφή ανθρώπων με διαφορετικούς πολιτισμούς και στη σύσφιξη των διακριτικών σχέσεων (στη δημιουργία δεσμών).

Αυτή η άποψη, δηλαδή ότι «ο τουρισμός είναι φορέας εκπολιτισμού» επικρατεί και στην Ελλάδα από την εποχή του Μεσοπολέμου όταν ιδρύονται οι πρώτοι κρατικοί φορείς για τον τουρισμό και γίνονται τα πρώτα τουριστικά κρατικά έργα. Μεταπολεμικά ο Ε.Ο.Τ. πάνω στην ίδια ιδέα, θωρώντας πως τα τουριστικά έργα (κάθε ξενοδοχείο δεν είναι ένα μεμονωμένο κτήριο, αλλά περιλαμβάνει και τις υποδομές -ύδρευση, ηλεκτροφωτισμός, οδοποιία κ.λπ.- και κάποιες φορές τις μεταφορές -σύνδεση Ελλάδας-Ιταλίας με φέρι- κ.λπ.) δεν ενισχύουν μόνο την εθνική οικονομία (με την εισροή συναλλάγματος) και την τοπική οικονομία (δημιουργώντας θέσεις εργασίας, αυξάνοντας τις τουριστικές ροές κ.λπ.) αλλά ταυτόχρονα εκπολιτίζουν και εκσυγχρονίζουν την τοπική κοινωνία.

Στο πλαίσιο αυτό, το ελληνικό κοινό (επισκέπτες των ξενοδοχείων και τοπική κοινωνία) εξοικειώνεται με τη μοντέρνα αρχιτεκτονική των κτηρίων του Προγράμματος και ταυτόχρονα με τη μοντέρνα τέχνη που κοσμεί αυτά τα κτίρια.

Θεματικοί άξονες και απαντήσεις κατά τη συζήτηση με την κ. Μυριάνθη Μουσά σχετικά με τα έργα τέχνης στο πρόγραμμα Ξενία¹⁰²

1^{ος} Θεματικός άξονας: Αντιμετώπιση - αντίληψη των σχεδιαστών του προγράμματος Ξενία σχετικά με τα έργα τέχνης στα κτήρια του προγράμματος, όπως πιθανόν προκύπτει από τη μελέτη των πρακτικών των **Δ.Σ. του Ε.Ο.Τ.**, π.χ. ενθάρρυνση, προθυμία, ενδοιασμοί, επιφυλάξεις, διαφωνίες, αντιρρήσεις σχετικά με αναθέσεις έργων σε καλλιτέχνες ή και προδιαγραφές των έργων.

Συζήτηση: Τα καλλιτεχνικά έργα που αναφέρονται στα πρακτικά είναι ελάχιστα. Π.χ. τα έργα της Έλλης Βοΐλα. Για αυτά τα έργα η απάντηση είναι θετική χωρίς καμία αμφισβήτηση. Δεν αναφέρονται προθέσεις, προδιαγραφές κ.λπ. Γίνεται απλά η επικύρωση.

Σε γενικές γραμμές **θετικοί**. Πιθανώς να γνώριζαν από πριν το θέμα.

Γενικότερα επικρατεί ένα πνεύμα ομαδικό και θετικό στις περισσότερες συνεδριάσεις που αφορούν τεχνικά έργα. Εξαίρεση αποτελούν πολύ συγκεκριμένα κτιριακά έργα που χαρακτηρίζονται ως προβληματικά επειδή ξεπερνούν π.χ. τον προϋπολογισμό ή επειδή αμφισβητείται η σκοπιμότητα ή η διαδικασία (π.χ. για το ξενοδοχείο Mont Parnes). Όχι όμως για καλλιτεχνικά έργα.

Άλλο έργο για το οποίο υπάρχει δυσαρέσκεια είναι από τα έργα Ακροπόλεως-Φιλοπάπου τα έργα του Δ. Πικιώνη: η πλακόστρωση της Ακρόπολης-Φιλοπάπου (έργο και καλλιτεχνικό), του τουριστικό περίπτερο κ.λπ. επειδή ο τρόπος εργασίας του Δ. Πικιώνη θεωρείται ανορθόδοξος. Δεν παραδίδει αυστηρά τεχνικά σχέδια, επιτρέπει την καλλιτεχνική ελευθερία. Παρόλα αυτά το έργο κλείνει χωρίς προβλήματα ειδικά με την παρέμβαση του αρχιτέκτονα Π. Σακελλάριου.

2^{ος} θεματικός άξονας: Ο ρόλος της **εκπαίδευσης** των **αρχιτεκτόνων** στις καλές τέχνες, μέσω του προγράμματος σπουδών της σχολής, για τη συνεργασία τους με καλλιτέχνες.

Συζήτηση: Η εκπαίδευση στις καλές τέχνες είναι βασικό στοιχείο παιδείας για έναν αρχιτέκτονα. Για την εισαγωγή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων οι υποψήφιοι εξετάζονται και στο γραμμικό και στο **ελεύθερο σχέδιο**. Άρα οι άνθρωποι που εισάγονται έχουν μια βασική

¹⁰² Οι λέξεις με έντονη γραφή καθώς και όλες οι υπόλοιπες υποσημειώσεις είναι του γραπτού κειμένου της κ. Μουσά.

καλλιτεχνική εκπαίδευση και τη Σχολή επιλέγουν υποψήφιοι με μια καλλιτεχνική κλίση. Παράλληλα με την ιστορία αρχιτεκτονικής διδάσκεται και **ιστορία τέχνης**. Υποχρεωτικά και αναλυτικά σε πολλά εξάμηνα.

Επίσης οι αρχιτέκτονες διδάσκονται υποχρεωτικά για δύο (2) εξάμηνα **ελεύθερο σχέδιο**, για άλλα δύο (2) εξάμηνα **ζωγραφική** (χρώμα) και για τρία-τέσσερα (3-4) εξάμηνα **πλαστική**. Προαιρετικά οι φοιτητές μπορούν να παρακολουθήσουν και άλλα μαθήματα που οργανώνονται από τα εργαστήρια της Ζωγραφικής και της Πλαστικής. Τέλος τα παραπάνω Εργαστήρια έχουν μαθήματα επιλογής και σε Μεταπτυχιακά Προγράμματα Σπουδών.

Τέλος υπάρχουν¹⁰³ πλήθος μαθημάτων επιλογής που σχετίζονται με τις **εφαρμοσμένες τέχνες** (σχεδιασμός αφίσας), με τη **διαχείριση εννοιών και τη σχέση τους με το χώρο** (ο χώρος και χρόνος, το ελάχιστο κ.λπ.), με **άλλες τέχνες** που σχετίζονται με τον χώρο (σκηνογραφία) κλπ.

Δυστυχώς σήμερα η **Σχολή Καλών Τεχνών Αθηνών** δεν γειτνιάζει με τη Σχολή Αρχιτεκτόνων που βρίσκεται στο συγκρότημα Πατησίων. Όπως η Σχολή δεν γειτνιάζει ούτε με τις υπόλοιπες **Πολυτεχνικές Σχολές** που βρίσκονται στην Πολυτεχνειούπολη με αποτελέσματα να χάνεται η **ώσμωση** που γινόταν στο παρελθόν μεταξύ φοιτητών διαφορετικών πεδίων/επιστημών που όμως στο μέλλον θα συνεργάζονται μεταξύ τους.

3^{ος} θεματικός άξονας: Το παράδειγμα των εικαστικών παρεμβάσεων σε διάφορα κτήρια (π.χ. τράπεζες, πολυκατοικίες) τις δεκαετίες 1960-1980, το οποίο δεν συνεχίστηκε (σε συνδυασμό και με την εφαρμογή του νόμου για τη διάθεση του 1% του κόστους των κτηρίων σε έργα τέχνης).

Συζήτηση: Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η θεσμοθέτηση της υποχρεωτικής διάθεσης του 1% του προϋπολογισμού ενός δημόσιου κτιρίου. Ο δημόσιος χώρος γίνεται μια αίθουσα τέχνης. Το κοινό **εξοικειώνεται με την τέχνη** ακόμη και αν απλά την κοιτά αφηρημένο (στο μετρό κ.λπ.). Πρόκειται για τον **εκδημοκρατισμό της τέχνης** που βγαίνει από το αποστειρωμένο περιβάλλον μιας γκαλερί, δεν περιορίζεται για μια ελίτ και δεν αξιολογείται με βάση την χρηματική αξία του έργου.

¹⁰³ Για την ακρίβεια υπήρχαν την εποχή των σπουδών μου και υποθέτω η συγκεκριμένη παράδοση συνεχίζεται μέχρι σήμερα.

Είναι πραγματικά λυπηρό το γεγονός ότι το πρόγραμμα δεν εφαρμόστηκε ευρέως στην πράξη (στα σχολεία¹⁰⁴ κ.λπ.). Μόνο στις (κρατικές) τράπεζες εφαρμόστηκε για κάποιο διάστημα. Σήμερα δεν εφαρμόζεται ούτε σε αυτό το πεδίο.

Στις πολυκατοικίες τα έργα τέχνης στο εσωτερικό των δημόσιων χώρων των κτιρίων τοποθετούνται με ανάθεση των ιδιοκτητών και αφορούν **πολυκατοικίες μεγαλοαστών** (Ηρώδου Αττικού, Λ. Αμαλίας, Μαυροματαίων κ.λπ.) και όχι λαϊκές πολυκατοικίες της αντιπαροχής.

Παρόλα αυτά υπάρχουν έργα τέχνης και εικαστικές παρεμβάσεις στο εσωτερικό δημόσιων χώρων και πιο **λαϊκών κατοικιών**, ακόμη και σε πιλοτές (pilotis) (π.χ. κεραμικές συνθέσεις του Πάνου Βαλσαμάκη σε πολυκατοικία στον Άγιο Δημήτριο στην Κηφισιά¹⁰⁵).

Μια ενδιαφέρουσα περίπτωση που συναντάται σε **μεσοαστικές πολυκατοικίες** (σε Άγιο Παντελεήμονα, Άγιο Νικόλαο, Εξάρχεια κ.λπ.) είναι η σύμπραξη του ζωγράφου-χαράκτη **Θανάση Εξαρχόπουλου** με τον αρχιτέκτονα **Σάββα Κουρούκλη** στις αρχές της δεκαετίας του '60¹⁰⁶ για τη σύνθεση ανάγλυφων αφαιρετικών συνθέσεων σε τυφλές επιφάνειες της πρόσοψης των πολυκατοικιών.

4^{ος} θεματικός άξονας: Εκτιμήσεις σχετικά με την ανάγκη/χρησιμότητα της καλλιτεχνικής και αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης στο σχολείο με στόχο τη βελτίωση της σχέσης των πολιτών με τον δημόσιο χώρο.

Συζήτηση: Είναι σίγουρα απαραίτητη και η **αρχιτεκτονική** και η **καλλιτεχνική εκπαίδευση** στα σχολεία, καθώς το σχολείο οφείλει να παρέχει ευρείες γνώσεις προς κάθε πεδίο ώστε ο μαθητής και μελλοντικός πολίτης να αποκτήσει ευρεία καλλιέργεια-παιδεία. Η **καλλιτεχνική παιδεία** είναι θέμα **εκμάθησης** και **καλλιέργειας**. Δεν έχουν όλοι οι μαθητές την ευκαιρία να την αποκτήσουν εκτός σχολείου, οπότε πρέπει να αποκτήσουν μια βασική γνώση στο πεδίο αυτό μέσα από την υποχρεωτική εκπαίδευση.

¹⁰⁴ Εξαίρεση το εσώγλυφο έργο της Δανάη Στράτου σε μεσοτοιχία της αυλής του 5ου Γυμνασίου Αθηνών (αρχιτέκτονας Χρ. Δεληγιάννης).

¹⁰⁵ Ίσως να μην πρόκειται για μια τυπική λαϊκή κατοικία. Αλλά δεν ανήκει στις μεγαλοαστικές πολυκατοικίες που αναφέρθηκαν πιο πάνω.

¹⁰⁶ Πάνος Εξαρχόπουλος, «Όταν η τέχνη συναντά την αρχιτεκτονική»: Θανάσης Εξαρχόπουλος - Σάββας Κουρούκλης Archetype, 2018. Ανακτήθηκε από: <https://www.archetype.gr/blog/arthro/otan-i-techni-sinanta-tin-architektoniki>.

Ταυτόχρονα η αρχιτεκτονική εκπαίδευση βελτιώνει και τη σχέση των πολιτών με την αρχιτεκτονική και τον δημόσιο χώρο.

Δυστυχώς πρόσφατα τα μαθήματα σχεδίου καταργήθηκαν από τη μέση εκπαίδευση με εξαίρεση τα σχολεία τεχνικής εκπαίδευσης.

5^{ος} θεματικός άξονας: Άλλες συναφείς παρατηρήσεις, γνώμες, συμπεράσματα, προτάσεις.

Ο αρχιτέκτονας Άρης Κωνσταντινίδης με την ιδιότητά του ως προϊστάμενος του Τμήματος Μελετών του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (1957-67), είχε από την αρχή ξεκαθαρίσει τις αρχιτεκτονικές επιλογές του και ήταν παρεμβατικός κατά τον σχεδιασμό και την κατασκευή των κτηρίων. Όμως, από την άλλη πλευρά επιτρέπει στους αρχιτέκτονες της ομάδας του να σχεδιάσουν οι ίδιοι ελεύθερα τα έργα τους (μέσα στο αρχικό πλαίσιο που θέτει) και κάθε αρχιτέκτονας υπογράφει, δημοσιεύει και προβάλλει το έργο του (κάτι που δεν είναι πάντα δεδομένο ούτε καν σήμερα).

Με τη διαμόρφωση των αρχιτεκτονικών αρχών του όπως εφαρμόστηκαν στο έργο του στον Ε.Ο.Τ., απάντησε στο δίπολο «διεθνισμός ή τοπικότητα». Πρόκειται για δίπολο που εμφανίζεται πολλές φορές στην αρχιτεκτονική σκέψη και πράξη και όχι μόνο στην Ελλάδα. Οι επιλογές σχετικά με το νεοκλασικό αρχιτεκτονικό ύφος του 19^{ου} αιώνα στην Ελλάδα και αλλού αποτελούν επίσης απάντηση στο συγκεκριμένο ερώτημα, ακόμη και στην περίπτωση κατά την οποία πρόκειται για μεταφορά ξένων προτύπων σχετικά με την αρχαιότητα. Οι αρχιτέκτονες που ανέπτυξαν αναφορές σε ορισμένες ιστορικές περιόδους όπως το Βυζάντιο ή και στη διαχρονία της ελληνικής αρχιτεκτονικής όπως ο Δημήτρης Πικιώνης, επίσης απαντούν στο ερώτημα αυτό.

Το ζήτημα της ελληνικότητας μας απασχολεί πάλι σήμερα, επειδή έχουμε το πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης. Ανάλογος προβληματισμός αναπτύσσεται και σε χώρες όπως η Ισπανία και η Πορτογαλία, η οποία έχει τον αντίστοιχο Πικιώνη της, τον Φερνάντο Τάβορα (1923-2005), αρχιτέκτονα του μοντέρνου κινήματος που συνδύασε τοπικές αρχές με τη μοντέρνα αρχιτεκτονική του. Επίσης χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί και ο Πορτογάλος αρχιτέκτονας και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής Raul Lino (1879-1974) διάσημος για τη θεωρία του Casa Portuguesa, την οποία ανέπτυξε τη δεκαετία του '30 στην Πορτογαλία.

Για το 2022 βραβεύθηκε με το βραβείο Pritzker ο Αφρικανός αρχιτέκτονας Francis Kéré, ο οποίος χρησιμοποιεί τοπικά υλικά και σύμβολα για την κατασκευή κτηρίων που

εξυπηρετούν τις ανάγκες του φτωχού χωριού από το οποίο κατάγεται, στη χώρα Μπουρκίνα Φάσο (ανάμεσα στη Γκάνα, τον Νίγηρα και την Ακτή Ελεφαντοστού). Το συγκεκριμένο βραβείο απονέμεται ετησίως σε εν ζωή αρχιτέκτονες από το Ίδρυμα Χάιατ και θεωρείται το κορυφαίο στον κόσμο βραβείο για την αρχιτεκτονική.

Τα ξενοδοχεία Ξενία ήταν αγαπητά στις τοπικές κοινωνίες, όπως έχει φανεί από σχετικές τοπικές αφηγήσεις π.χ. στη Ναύπακτο με αφορμή την κινητοποίηση των πολιτών για τη διατήρηση του εκεί Ξενία σε διήμερο εκδηλώσεων στον χώρο του Ξενία στις 24 & 25 Απριλίου 2009 καθώς και για την αποτροπή της κατεδάφισης του Ξενία Ιωαννίνων το 2005. Τα Ξενία ήταν ανοικτά στις τοπικές κοινωνίες, φιλοξενούσαν γιορτές, δεξιώσεις γάμων, όπως αποτυπώνονται στα αρχεία των τοπικών εφημερίδων.

Σήμερα είναι μεμονωμένοι οι αρχιτέκτονες που καινοτομούν απαντώντας στο δίπολο «διεθνισμός-ελληνικότητα». Το σχετικό νομικό πλαίσιο εμποδίζει τις πρωτοβουλίες, π.χ. επιβάλλει το σπάσιμο των όγκων, δίνει προδιαγραφές για τους παραδοσιακούς οικισμούς που περιορίζουν τους αρχιτέκτονες και γενικά δεν δέχεται αυτά που διδάσκονται στις Αρχιτεκτονικές Σχολές. Η αρχιτεκτονική δεν θεωρείται κοινωνική αξία και οι εικαστικές τέχνες δεν θεωρούνται απαραίτητες στα αρχιτεκτονήματα.

Σημαντικό ρόλο για την τοποθέτηση εικαστικών έργων τέχνης στα κτήρια του προγράμματος Ξενία και γενικά για τις συνεργασίες αρχιτεκτόνων με εικαστικούς καλλιτέχνες (κατά την περίοδο 1950-1980) έπαιξε η στέγαση της Αρχιτεκτονικής Σχολής και της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών στο ιστορικό κτήριο του Μετσόβιου Πολυτεχνείου και σε μικρή απόσταση μεταξύ τους. Οι Σχολές ήταν σχεδόν μαζί, ο αριθμός των φοιτητών μικρός και αρκετοί καθηγητές κοινοί. Έτσι υπήρχε αμεσότητα στην επικοινωνία και κοινά βιώματα, ακόμη και περνώντας έξω από τα εργαστήρια έβλεπαν ο ένας τον άλλον, πώς δούλευαν. Σήμερα αυτή η συνάφεια έχει μειωθεί, τα κτήρια των Σχολών είναι μακριά το ένα από το άλλο, ο αριθμός των φοιτητών δεν επιτρέπει πυκνή επικοινωνία.

Οι συνεργασίες των αρχιτεκτόνων με τους εικαστικούς καλλιτέχνες αναπτύχθηκαν σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο αναγνώρισης της αξίας της τέχνης σε κοινόχρηστους χώρους κτηρίων, όπως φαίνεται και από τα εικαστικά έργα σε εσωτερικούς και εξωτερικούς τοίχους πολυκατοικιών της περιόδου 1950-1980. Πρόκειται κυρίως για πολυκατοικίες σε μεσοαστικές περιοχές με ενοίκους που εκτιμούν την τέχνη και λιγότερο

σε πιο λαϊκές, οικογενειακές πολυκατοικίες, της «αντιπαροχής». Σε κάθε περίπτωση τα εικαστικά έργα σε αυτά τα κτήρια είναι αποτέλεσμα πρωτοβουλίας του αρχιτέκτονα.

Ο τουρισμός λειτουργεί εκπολιτιστικά, δεν έχει μόνο οικονομικό όφελος. Με τις επιλογές του προγράμματος Ξενία καθώς και όλο το εύρος των έργων του, ο Ε.Ο.Τ. στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες έπαιξε πολιτιστικό ρόλο, με στοιχεία κοινωνικού οράματος. Στις περιπτώσεις, μάλιστα, ξενοδοχείων σε απομακρυσμένα χωριά όπως ήταν η Καλαμπάκα στα τέλη της δεκαετίας του 1950, τα ξενοδοχεία με την μοντέρνα αισθητική τους και τον τουρισμό ήταν σαν ένα σχολείο για την κλειστή τοπική κοινωνία, η οποία αναβαθμίζεται, βγαίνουν οι άνθρωποι από την απομόνωση και την εσωστρέφεια, τα παιδιά αντιλαμβάνονται ότι ο κόσμος είναι μεγαλύτερος, διευρύνουν βιωματικά τον ορίζοντά τους. Είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα της αντίθεσης του Διοικητικού Συμβουλίου του Ε.Ο.Τ. με την απόφαση της τότε κυβέρνησης να κατασκευάσει ξενοδοχείο στην Πάρνηθα, το Mont Parnes. Τόλμησαν τα στελέχη του Ε.Ο.Τ. να φέρουν αντίρρηση στους πολιτικούς προϊσταμένους τους, σε μία απόφαση που δεν ταίριαζε με την αποστολή που είχαν αναλάβει. Δεν συμφωνούσαν με ένα έργο γοήτρου, ένα ξενοδοχείο πολυτελούς τουρισμού για λίγους. Το έργο αυτό του Ε.Ο.Τ. δεν προβάλλεται. Δεν προβάλλεται ούτε ο εκπολιτιστικός ρόλος του τουρισμού. Έχουμε χάσει αυτή τη διάσταση με τον μαζικό τουρισμό.

Τα έργα τέχνης που εκτίθενται σε δημόσιους χώρους εσωτερικούς και εξωτερικούς, π.χ. τράπεζες, πάρκα, εξοικειώνουν το κοινό με την τέχνη και το εκπαιδεύουν να σέβεται τον δημόσιο χώρο. Η σχέση των πολιτών με τον δημόσιο χώρο είναι ζήτημα εκμάθησης και καλλιέργειας. Ρόλο εκπαιδευτικό έπαιξαν και τα έργα τέχνης στα ξενοδοχεία «Ξενία», καθώς και τα ίδια τα ξενοδοχεία. Στα ξενοδοχεία Ξενία εφαρμόστηκε ένας εκδημοκρατισμός της τέχνης. Τα έργα τέχνης ήταν προσιτά σε όλους. Χρειάζεται όμως και εκπαίδευση από το σχολείο. Η τέχνη που έχει αξία, η αισθητική και ο σεβασμός του δημόσιου χώρου μαθαίνονται με τη διδασκαλία και το βίωμα.

Συζήτηση με την κ. Μυριάνθη Μουσά (9-4-2022)

Από τις σημειώσεις κατά την προφορική συζήτηση με την κ. Μουσά για περεταίρω εμβάθυνση των θεμάτων, επί των οποίων διατυπώθηκαν οι ανωτέρω γραπτές ερωτήσεις και απαντήσεις, συντίθεται το ακόλουθο κείμενο.

Ο αρχιτέκτονας Άρης Κωνσταντινίδης με την ιδιότητά του ως προϊστάμενος του Τμήματος Μελετών του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (1957-67), είχε από την αρχή ξεκαθαρίσει ως αρχιτεκτονικές επιλογές του και ήταν παρεμβατικός κατά τον σχεδιασμό και την κατασκευή των κτηρίων. Όμως, από την άλλη πλευρά επιτρέπει στους αρχιτέκτονες της ομάδας του να σχεδιάσουν οι ίδιοι ελεύθερα τα έργα τους (μέσα στο αρχικό πλαίσιο που θέτει) και κάθε αρχιτέκτονας υπογράφει, δημοσιεύει και προβάλλει το έργο του (κάτι που δεν είναι πάντα δεδομένο ούτε καν σήμερα).

Με τη διαμόρφωση των αρχιτεκτονικών αρχών του όπως εφαρμόστηκαν στο έργο του στον Ε.Ο.Τ., απάντησε στο δίπολο «διεθνισμός ή τοπικότητα». Πρόκειται για δίπολο που εμφανίζεται πολλές φορές στην αρχιτεκτονική σκέψη και πράξη και όχι μόνο στην Ελλάδα. Οι επιλογές σχετικά με το νεοκλασικό αρχιτεκτονικό ύφος του 19^{ου} αιώνα στην Ελλάδα και αλλού αποτελούν επίσης απάντηση στο συγκεκριμένο ερώτημα, ακόμη και στην περίπτωση κατά την οποία πρόκειται για μεταφορά ξένων προτύπων σχετικά με την αρχαιότητα. Οι αρχιτέκτονες που ανέπτυξαν αναφορές σε ορισμένες ιστορικές περιόδους όπως το Βυζάντιο ή και στη διαχρονία της ελληνικής αρχιτεκτονικής όπως ο Δημήτρης Πικιώνης, επίσης απαντούν στο ερώτημα αυτό.

Το ζήτημα της ελληνικότητας μας απασχολεί πάλι σήμερα, επειδή έχουμε το πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης. Ανάλογος προβληματισμός αναπτύσσεται και σε χώρες όπως η Ισπανία και η Πορτογαλία, η οποία έχει τον αντίστοιχο Πικιώνη της, τον Φερνάντο Τάβορα (1923-2005), αρχιτέκτονα του μοντέρνου κινήματος που συνδύασε τοπικές αρχές με τη μοντέρνα αρχιτεκτονική του. Επίσης χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί και ο Πορτογάλος αρχιτέκτονας και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής Raul Lino (1879-1974) διάσημος για τη θεωρία του Casa Portuguesa, την οποία ανέπτυξε τη δεκαετία του '30 στην Πορτογαλία.

Για το 2022 βραβεύθηκε με το βραβείο Pritzker ο Αφρικανός αρχιτέκτονας Francis Kéré, ο οποίος χρησιμοποιεί τοπικά υλικά και σύμβολα για την κατασκευή κτηρίων που εξυπηρετούν τις ανάγκες του φτωχού χωριού από το οποίο κατάγεται, στη χώρα

Μπουρκίνα Φάσο (ανάμεσα στη Γκάνα, τον Νίγηρα και την Ακτή Ελεφαντοστού). Το συγκεκριμένο βραβείο απονέμεται ετησίως σε εν ζωή αρχιτέκτονες από το Ίδρυμα Χάιατ και θεωρείται το κορυφαίο στον κόσμο βραβείο για την αρχιτεκτονική.

Τα ξενοδοχεία «Ξενία» ήταν αγαπητά στις τοπικές κοινωνίες, όπως έχει φανεί από σχετικές τοπικές αφηγήσεις π.χ. στη Ναύπακτο με αφορμή την κινητοποίηση των πολιτών για τη διατήρηση του εκεί Ξενία σε διήμερο εκδηλώσεων στον χώρο του Ξενία στις 24 & 25 Απριλίου 2009 καθώς και για την αποτροπή της κατεδάφισης του Ξενία Ιωαννίνων το 2005 (η οποία τελικά δεν απετράπη). Τα Ξενία ήταν ανοικτά στις τοπικές κοινωνίες, φιλοξενούσαν γιορτές, δεξιώσεις γάμων, όπως αποτυπώνονται στα αρχεία των τοπικών εφημερίδων.

Σήμερα είναι μεμονωμένοι οι αρχιτέκτονες που καινοτομούν απαντώντας στο δίπολο «διεθνισμός-ελληνικότητα». Το σχετικό νομικό πλαίσιο εμποδίζει τις πρωτοβουλίες, π.χ. επιβάλλει το σπάσιμο των όγκων, δίνει προδιαγραφές για τους παραδοσιακούς οικισμούς που περιορίζουν τους αρχιτέκτονες και γενικά δεν δέχεται αυτά που διδάσκονται στις Αρχιτεκτονικές Σχολές. Η αρχιτεκτονική δεν θεωρείται κοινωνική αξία και οι εικαστικές τέχνες δεν θεωρούνται απαραίτητες στα αρχιτεκτονήματα.

Σημαντικό ρόλο για την τοποθέτηση εικαστικών έργων τέχνης στα κτήρια του προγράμματος Ξενία και γενικά για τις συνεργασίες αρχιτεκτόνων με εικαστικούς καλλιτέχνες (κατά την περίοδο 1950-1980) έπαιξε η στέγαση της Αρχιτεκτονικής Σχολής και της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών στο ιστορικό κτήριο του Μετσόβιου Πολυτεχνείου και σε μικρή απόσταση μεταξύ τους. Οι Σχολές ήταν σχεδόν μαζί, ο αριθμός των φοιτητών μικρός και αρκετοί καθηγητές κοινοί. Έτσι υπήρχε αμεσότητα στην επικοινωνία και κοινά βιώματα, ακόμη και περνώντας έξω από τα εργαστήρια έβλεπαν ο ένας τον άλλον, πώς δούλευαν. Σήμερα αυτή η συνάφεια έχει μειωθεί, τα κτήρια των Σχολών είναι μακριά το ένα από το άλλο, ο αριθμός των φοιτητών δεν επιτρέπει πυκνή επικοινωνία.

Οι συνεργασίες των αρχιτεκτόνων με τους εικαστικούς καλλιτέχνες αναπτύχθηκαν σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο αναγνώρισης της αξίας της τέχνης σε κοινόχρηστους χώρους κτηρίων, όπως φαίνεται και από τα εικαστικά έργα σε εσωτερικούς και εξωτερικούς τοίχους πολυκατοικιών της περιόδου 1950-1980. Πρόκειται κυρίως για πολυκατοικίες σε μεσοαστικές περιοχές με ενοίκους που εκτιμούν την τέχνη και λιγότερο

σε πιο λαϊκές, οικογενειακές πολυκατοικίες, της «αντιπαροχής». Σε κάθε περίπτωση τα εικαστικά έργα σε αυτά τα κτήρια είναι αποτέλεσμα πρωτοβουλίας του αρχιτέκτονα.

Ο τουρισμός λειτουργεί εκπολιτιστικά, δεν έχει μόνο οικονομικό όφελος. Με τις επιλογές του προγράμματος Ξενία καθώς και όλο το εύρος των έργων του, ο Ε.Ο.Τ. στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες έπαιξε πολιτιστικό ρόλο, με στοιχεία κοινωνικού οράματος. Στις περιπτώσεις, μάλιστα, ξενοδοχείων σε απομακρυσμένα χωριά όπως ήταν η Καλαμπάκα στα τέλη της δεκαετίας του 1950, τα ξενοδοχεία με την μοντέρνα αισθητική τους και τον τουρισμό ήταν σαν ένα σχολείο για την κλειστή τοπική κοινωνία, η οποία αναβαθμίζεται, βγαίνουν οι άνθρωποι από την απομόνωση και την εσωστρέφεια, τα παιδιά αντιλαμβάνονται ότι ο κόσμος είναι μεγαλύτερος, διευρύνουν βιωματικά τον ορίζοντά τους. Είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα της αντίθεσης του Διοικητικού Συμβουλίου του Ε.Ο.Τ. με την απόφαση της τότε κυβέρνησης να κατασκευάσει ξενοδοχείο στην Πάρνηθα, το Mont Parnes. Τόλμησαν τα στελέχη του Ε.Ο.Τ. να φέρουν αντίρρηση στους πολιτικούς προϊσταμένους τους, σε μία απόφαση που δεν ταίριαζε με την αποστολή που είχαν αναλάβει. Δεν συμφωνούσαν με ένα έργο γοήτρου, ένα ξενοδοχείο πολυτελούς τουρισμού για λίγους. Το έργο αυτό του Ε.Ο.Τ. δεν προβάλλεται. Δεν προβάλλεται ούτε ο εκπολιτιστικός ρόλος του τουρισμού. Έχουμε χάσει αυτή τη διάσταση με τον μαζικό τουρισμό.

Τα έργα τέχνης που εκτίθενται σε δημόσιους χώρους εσωτερικούς και εξωτερικούς, π.χ. τράπεζες, πάρκα, εξοικειώνουν το κοινό με την τέχνη και το εκπαιδεύουν να σέβεται τον δημόσιο χώρο. Η σχέση των πολιτών με τον δημόσιο χώρο είναι ζήτημα εκμάθησης και καλλιέργειας. Ρόλο εκπαιδευτικό έπαιξαν και τα έργα τέχνης στα ξενοδοχεία «Ξενία», καθώς και τα ίδια τα ξενοδοχεία. Στα ξενοδοχεία «Ξενία» εφαρμόστηκε ένας εκδημοκρατισμός της τέχνης. Τα έργα τέχνης ήταν προσιτά σε όλους. Χρειάζεται όμως και εκπαίδευση από το σχολείο. Η τέχνη που έχει αξία, η αισθητική και ο σεβασμός του δημόσιου χώρου μαθαίνονται με τη διδασκαλία και το βίωμα.

Οι γραπτές απαντήσεις του κ Κώστα Κατσιγιάννη, πρώην Διευθυντή Τεχνικών Υπηρεσιών (1987-1990), Διευθυντή Περιουσίας (1994) και Γενικού Διευθυντή (1994-2005) του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (1995-2004) -επί γραπτών ερωτήσεων.

Αξιότιμε κ. Κατσιγιάννη,

με τη μακρόχρονη υπηρεσία σας και το εύρος των αρμοδιοτήτων σας στον Ε.Ο.Τ. από διάφορες θέσεις ευθύνης, με τελευταία αυτή του Γενικού Διευθυντή (1994-2005), καθώς και με τη μελέτη της Ιστορίας του Οργανισμού, όπως αποτυπώνεται στο βιβλίο σας «Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού. Ταξίδι στον χρόνο» (2017, έκδοση: Ε.Ο.Τ.), είστε κατ' εξοχήν έμπειρος και βαθύς γνώστης της εξέλιξης και της φυσιογνωμίας του Οργανισμού στα διάφορα στάδια ανάπτυξής του. Στο βιβλίο σας υπογραμμίζετε τον ρόλο των εμπνευσμένων ηγετών και των ικανότατων υπαλλήλων του Ε.Ο.Τ., οι οποίοι ανέλαβαν και πραγματοποίησαν πρωτοβουλίες, με αποτέλεσμα την ένταξη της Ελλάδας στον παγκόσμιο τουριστικό χάρτη, με όχημα κυρίως τον πολιτισμό. Κατά τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, το πρόγραμμα Ξενία εφοδίασε με τουριστικές εγκαταστάσεις πολλούς τόπους της ελληνικής επικράτειας, επιλεγμένους με κριτήρια φυσικού τοπίου, πολιτισμικής ταυτότητας και θέσης σε οδικούς άξονες και σημεία εισόδου στην χώρα. Εκτός αυτού, το πρόγραμμα Ξενία ήταν καινοτόμο ως προς την αρχιτεκτονική των κτηρίων και την αντίληψή τους ως συνολικών έργων τέχνης, με φροντίδα για την αισθητική τους και την τοποθέτηση ζωγραφικών και γλυπτών έργων στους κοινόχρηστους χώρους τους, οι οποίοι ήταν ανοικτοί στις τοπικές κοινωνίες. Αυτά τα κτήρια και τα έργα τέχνης, συνεχίζοντας τη σύντομη «Άνοιξη» του αρχιτεκτονικού Μοντερνισμού του Μεσοπολέμου, παραμένουν και σήμερα μοντέρνα και αποτελούν αντικείμενο μελέτης.

ΕΡΩΤΗΣΗ 1: Αυτό το επίτευγμα θεωρείτε ότι οφείλεται

- Α) στην έμπνευση ορισμένων στελεχών του Ε.Ο.Τ., όπως ο Άρης Κωνσταντινίδης, και στη συγκυρία της μεταξύ τους συνεργασίας;
- Β) στα χρήματα του σχεδίου Μάρσαλ για την επένδυση στον τουρισμού ως πηγή εσόδων της ελληνικής οικονομίας;
- Γ) στην ανάγκη και διάθεση της κοινωνίας για ανασυγκρότηση της κατεστραμμένης από τη δεκαετία του 1940 οικονομίας ή και
- Δ) σε άλλους παράγοντες;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ένας από τους λόγους είναι ότι η τουριστική πολιτική εκείνη την περίοδο ήταν προσανατολισμένη προς την κατεύθυνση της ανάδειξης του πολιτιστικού τουρισμού. Αυτό προκύπτει και από το γεγονός ότι οι πιο πολλές αφίσες και τα έντυπα της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου είχαν ως θέμα ιστορικά μνημεία και τοποθεσίες που σχετίζονταν με τον ελληνικό πολιτισμό.

ΕΡΩΤΗΣΗ 2: Ειδικότερα, οι συνεργασίες αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών που άνθισαν στο πλαίσιο του προγράμματος Ξενία νομίζετε ότι ήταν μία εκδήλωση της μεταπολεμικής δημιουργικής αισιοδοξίας; Πόσο σημαντικός ήταν ο ρόλος των κατευθύνσεων που έδωσαν οι τεχνικές υπηρεσίες του Ε.Ο.Τ. για βελτίωση των υπαρχόντων κτηρίων και κατασκευή καινούργιων;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Προφανώς η γενική πολιτική μεταφέρθηκε και στην τεχνική διεύθυνση με συνέπεια να υπάρξουν αυτές οι συνεργασίες με γνωστούς καλλιτέχνες. Οι συνεργασίες αυτές στα τεχνικά έργα αποτέλεσαν συνέχεια ανάλογων συνεργασιών στα διάφορα μέσα προβολής, όπως ήταν οι αφίσες.

ΕΡΩΤΗΣΗ 3: Τι συνετέλεσε ώστε οι τεχνικές υπηρεσίες του Ε.Ο.Τ. να αντιληφθούν τη σημασία της αισθητικής σε μία κοινωνία που προσπαθούσε να κλείσει τις πληγές του πολέμου και να αντιμετωπίσει βασικές ανάγκες; Ήταν αρκετή η ανάγκη προσέλκυσης τουριστών;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ισχύουν τα πιο πάνω

ΕΡΩΤΗΣΗ 4: Από την άλλη πλευρά, αν ήταν συνειδητή η σημασία των έργων τέχνης στο πρόγραμμα Ξενία ως κοινωνικής αξίας και ως περιουσίας του Ε.Ο.Τ. και του δημοσίου, πώς εξηγείται η απουσία ειδικού αρχείου αυτών των έργων;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Δυστυχώς η έλλειψη γενικού αρχείου στο Ε.Ο.Τ. είναι ένα μεγάλο θέμα που οφείλεται σε διάφορους λόγους, ένας από τους οποίους είναι η βεβιασμένη μεταβίβαση το 1998 όλων των περιουσιακών στοιχείων του Οργανισμού στην Ε.Τ.Α. Α.Ε. Κάποια στιγμή επιχειρήθηκε η καταγραφή των έργων τέχνης στα Ξενία, χωρίς όμως να υπάρξει αρχειοθέτηση. Σε κάθε περίπτωση οι υπηρεσίες εμπνέονται και καθοδηγούνται από τις ηγεσίες. Όταν οι ηγεσίες δεν έχουν όραμα και αναλίσκονται σε πολιτική διεκπεραίωσης τρεχόντων θεμάτων αυτό επιδρά σε όλο τον Οργανισμό.

ΕΡΩΤΗΣΗ 5: Οι δημόσιες υπηρεσίες μάς έχουν συνηθίσει σε μία ευτελή και ακαλαίσθητη εκδοχή της λιτότητας και της λειτουργικότητας, με έλλειψη φαντασίας και ανεπάρκεια μέσων. Στο πρόγραμμα Ξενία έχουμε το αντίθετο φαινόμενο, σε περιπτώσεις όπως π.χ. το μοτέλ Καλαμπάκας, όπου το 1959 το πρωτότυπα τολμηρό αλλά και ενταγμένο στο μοναδικό φυσικό τοπίο μοτέλ στεγάζει μοντέρνα αφαιρετικά γλυπτά του Κλέαρχου Λουκόπουλου, που βρίσκονται στην αιχμή της διεθνούς πρωτοπορίας (συμμετοχή στη Biennale της Βενετίας), σε οξεία αντίθεση με το κοινωνικό περιβάλλον με τις στάνες και τα ξυπόλυτα παιδιά (σύμφωνα με φωτογραφίες τοπικής εφημερίδας και τη μαρτυρία του Άρη Κωνσταντινίδη). Νομίζετε ότι αυτά τα έργα του Ε.Ο.Τ. πλαισιώθηκαν από ένα κοινωνικό όραμα για τον εκπολιτιστικό και εκπαιδευτικό ρόλο του τουρισμού; Πιστεύετε ότι ο τουρισμός, τηρουμένων των αναλογιών, μπορεί να παίξει και σήμερα αυτόν τον ρόλο;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Συμφωνώ. Έτσι έβλεπαν τον τουρισμό οι παλιές ηγεσίες. Σήμερα πολλά έχουν αλλάξει και δεν μπορεί να γυρίσουμε στο παρελθόν. Όμως εάν υπάρξει σε εθνικό επίπεδο ένα μακροχρόνιο πρόγραμμα για τον τουρισμό, θα πρέπει να τεθεί κατά τη γνώμη μου ως απόλυτη προτεραιότητα η ανάπτυξη του πολιτιστικού τουρισμού. Κατά καιρούς έχω κάνει σχετικές εισηγήσεις προς τις εκάστοτε πολιτικές ηγεσίες χωρίς αποτέλεσμα.

Σε κάθε περίπτωση, η λανθασμένη επιλογή της διάλυσης του Ε.Ο.Τ. με ευθύνη όλων των κυβερνήσεων μετά το 1998 διέκοψε το στοιχείο της παράδοσης που θα μπορούσε να αποτελέσει βάση για την μελλοντική τουριστική ανάπτυξη.

ΕΡΩΤΗΣΗ 6: Νομίζετε ότι το πρόγραμμα Ξενία του Ε.Ο.Τ. συνέβαλε στην εκπαίδευση του κοινού στη μοντέρνα αρχιτεκτονική και τη μοντέρνα τέχνη;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Οποσδήποτε, το πρόγραμμα των Ξενία, όπως επίσης και τα αντίστοιχα ανάλογα προγράμματα των τουριστικών περιπτέρων, των οργανωμένων ακτών, των κάμπινγκ, των παραδοσιακών οικισμών κλπ. συνέβαλαν ως ένα βαθμό στην εκπαίδευση του κοινού, ενώ παράλληλα αποτέλεσαν υποδείγματα προς μίμηση για τους ιδιώτες μηχανικούς που ασχολήθηκαν με ανάλογες μελέτες και κατασκευές.

ΕΡΩΤΗΣΗ 7: Βρίσκετε ότι οι αρχιτεκτονικές και καλλιτεχνικές εφαρμογές του προγράμματος Ξενία του Ε.Ο.Τ. αποτελούν παραδείγματα γόνιμου διαλόγου με την παράδοση;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Οποσδήποτε.

ΕΡΩΤΗΣΗ 8: Ποια συμπεράσματα από το πρόγραμμα Ξενία, χρήσιμα για το μέλλον του τουρισμού και του πολιτισμού, μπορούμε να αποκομίσουμε σήμερα;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Το πρόγραμμα των Ξενία, που θεωρείται ως το σημαντικότερο έργο δημόσιας υποδομής μαζί με την κατασκευή των σχολείων κατά την τελευταία πρωθυπουργία του Ελ. Βενιζέλου (1928-1932), σημάδεψε ανεξίτηλα την πρώτη περίοδο ανάπτυξης του ελληνικού τουρισμού. Συνέβαλε ουσιαστικά στην ποιοτική αναβάθμιση του τουριστικού προϊόντος και ταυτόχρονα μέσω του προγράμματος προστέθηκαν σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα περί τις 8.000 ποιοτικές κλίνες στο ξενοδοχειακό δυναμικό της χώρας. Επίσης υπήρξε γενικής αποδοχής και από τους τοπικούς πληθυσμούς, κάτι που φαίνεται ακόμα και σήμερα, 60 χρόνια μετά, αφού εκδηλώνεται μεγάλο ενδιαφέρον για την τύχη των Ξενία, πολλά από τα οποία δυστυχώς παραμένουν κλειστά και σε κακή κατάσταση.

Παράρτημα II: Βιογραφικά σημειώματα των καλλιτεχνών

Βερναδάκη Ελένη (γεν. 1933)

Μετά από τις σπουδές κεραμικής στο Λονδίνο (1957-1959), η Ελένη Βερναδάκη άνοιξε το δικό της εργαστήριο στην αρχή στην οδό Σόλωνος και έπειτα στην Κάντζα, σε κτήριο που σχεδίασε ο περίφημος μοντερνιστής αρχιτέκτονας Τάκης Ζενέτος, εξερευνώντας συνεχώς μορφές και χρήσεις κυρίως του κεραμικού υλικού. Συμμετείχε στην Ομάδα Τέχνης Α΄ -η οποία διαλύθηκε με τη δικτατορία το 1967- με την ηγετική φυσιογνωμία του Γιάννη Χαΐνη, καθώς και με τον Χρήστο Καπράλο, τον Δημοσθένη Κοκκινίδη και τον Κλέαρχο Λουκόπουλο, μεταξύ άλλων. Το 1974 ίδρυσε το Μορφολογικό Κέντρο Αθηνών, που λειτούργησε μέχρι το 2015 στο εργαστήριό της, όπου υποστήριξε τη δημιουργία και προβολή χειροποίητων καλλιτεχνικών αντικειμένων που εντάσσονται στην σύγχρονη καθημερινή ζωή. Στο αρχικό στάδιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας της, η Βερναδάκη με τα έργα της παραπέμπει στην ελληνική κεραμοπλαστική παράδοση, αξιοποιώντας στη συνέχεια εικαστικές αρχές του Μοντερνισμού και διαρκώς πειραματιζόμενη με την υφή και τα πλαστικά όρια των υλικών της. Τα έργα της αναπτύσσονται σε διάφορες κλίμακες, από κοσμήματα και μικρά χρηστικά και διακοσμητικά αντικείμενα μέχρι μεγάλες αρχιτεκτονικές εφαρμογές, συνθέσεις επίτοιχες σε κτήρια ιδιωτικά και δημόσια. Αυτές οι εφαρμογές απετέλεσαν πεδίο συνεργασίας με επιφανείς καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες, όπως ο Γιάννης Μόραλης και οι Δημήτρης και Σουζάνα Αντωνακάκη. Σε κάθε περίπτωση, ανανέωσε την κεραμική τέχνη στην Ελλάδα από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, υπερβαίνοντας τη διάκριση ανάμεσα στην «υψηλή» και την «ελάσσονα» τέχνη.

Αλεξάκη, Ε. (επιμ.) (2016). *Ελένη Βερναδάκη*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Βοΐλα Έλλη (1908-1989)

Η Έλλη Βοΐλα-Λάσκαρη, με σπουδές εφαρμοσμένων τεχνών στη «Σχολή του Μονάχου» και στη Ραβέννα και ειδίκευση στην ψηφιδογραφία συμμετείχε ως μέλος στις καλλιτεχνικές ομάδες «Τέχνη» (1938) και «Αρμός» (1949). Η «λαμπρή φίλη» του Ηλία Βενέζη, ψηφοθέτησε την εικόνα της Παναγίας στην είσοδο του ναού Παναγίας Καπνικαρέας στην οδό Ερμού της Αθήνας (1936) και φιλοτέχνησε ψηφιδωτές τοιχογραφίες για τον ναό του Αγίου Λουκά Πατησίων. Σύζυγος του αρχιτέκτονα Κίμωνα Λάσκαρη, συνεργάστηκε μαζί του για τη δημιουργία της ψηφιδωτής σύνθεσης με θέμα τον «Ευαγγελισμό της Θεοτόκου» που βρίσκεται πάνω από την αψιδωτή είσοδο του

καθεδρικού ναού της Αθήνας (1957), καθώς και για το ένθετο ψηφιδωτό σε μαρμάρινη αναθηματική πλάκα (5x9 μ.), το οποίο απεικονίζει τον Αθανάσιο Διάκο την ώρα της μάχης και βρίσκεται κοντά στη γέφυρα της Αλαμάνας Σπερχειού (1963). Από τις πρώτες Ελληνίδες καλλιτέχνιδες που έφεραν την τέχνη του ψηφιδωτού στην Ελλάδα και πρώτη γυναίκα διδάσκουσα στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, με συναδέλφους, μεταξύ άλλων, τον Γιάννη Μόραλη, τον Νίκο Νικολάου, τον Παύλο Μυλωνά, τον Παντελή Πρεβελάκη, αναλαμβάνει το Εργαστήριο Ψηφιδωτού τη χρονιά που ιδρύονται τα εργαστήρια εφαρμογών στη Σχολή (1960).

Τερέντσιο. Γ. (2000). *Κορυφαίοι Έλληνες στη σφαίρα της τέχνης*. Αθήνα: Ελληνικό Ιστορικό και Λαογραφικό Αρχείο.

Ζογγολόπουλος Γιώργος (1903-2004)

Ο γλύπτης Γιώργος Ζογγολόπουλος, με την εμπειρία του στη Διεύθυνση Αναστηλώσεως Αρχαίων και Βυζαντινών Μνημείων στο Υπουργείο Παιδείας (1926-1927), αμέσως μετά την αποφοίτησή του από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών το 1930 και για οκτώ χρόνια, διορίζεται ως σχεδιαστής στο Αρχιτεκτονικό Τμήμα του ίδιου Υπουργείου Παιδείας, εποχή κατά την οποία αναπτύχθηκε το εκτεταμένο πρόγραμμα σχολικών κτηρίων. Η θητεία στην αρχιτεκτονική τον εφοδίασε με την ευχέρεια πειραματισμών με τη δομή του όγκου και του κενού στα γλυπτά του, βασισμένη στην αντίληψη ότι «δεν μπορεί να υπάρξει μεγάλη γλυπτική χωρίς αρχιτεκτονική μέσα της».

Στη συνέχεια αφοσιώνεται στη γλυπτική, την οποία συνεχίζει να σπουδάζει στο Παρίσι (1949-1952) και στην Ιταλία (1952-1954). Από το 1953 γίνεται μέλος της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Πολιτισμού (Société Européenne de Culture), ενώ κατά το διάστημα 1960-1988 είναι μέλος του Εκτελεστικού Συμβουλίου της Biennale της Βενετίας.

Η χρονική έκταση του έργου του σε περίπου οκτώ δεκαετίες ευνόησε την ανάπτυξη ενός ευρύτατου πλαστικού λεξιλογίου το οποίο διατυπώθηκε από τις συμβατικές μαρμάρινες προτομές των πρώτων χρόνων, όπως του Ανδρέα Μιαούλη (1939, Πεδίον του Άρεως) και τις γεωμετρικές αφαιρετικές φόρμες της δεκαετίας 1950, όπως το μνημειακό Ηρώο του Ζαλόγγου, στην δημοφιλέστατη υδάτινη γλυπτική σύνθεση της πλατείας Ομονοίας (1960) και στις εκδοχές του εικονογραφικού μοτίβου με τίτλο «Ομπρέλες», στο υδροκινητικό έργο στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (1993) και στις Βρυξέλλες (1995), στο γλυπτό-τοπόσημο στη Θεσσαλονίκη (1997) και στη σύνθεση με τις

αιωρούμενες ομπρέλες και σκάλες στον σταθμό μετρό Συντάγματος (1999) -μεταξύ άλλων.

Ματθιόπουλος, Ε. (επιμ.) (1997-2000). *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι - Γλύπτες - Χαράκτες*, τομ. 1. Αθήνα: Μέλισσα.

Καπράλος Χρήστος (1909-1993)

Ο Χρήστος Καπράλος γεννήθηκε και πέρασε τα παιδικά του χρόνια στο Παναιτώλιο, ένα χωριό κοντά στο Αγρίνιο, όπου βασική πρόσδοδος των κατοίκων ήταν η παραγωγή καπνού. Τα συναφή βιώματα συνέβαλαν στη θεματολογία της τέχνης του.

Μετά από τις σπουδές του στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και στο Παρίσι, επιστρέφει στο χωριό του (1940) και το 1946 πραγματοποιεί την πρώτη ατομική έκθεση στον «Παρνασσό». Στο διάστημα 1952-1956 φιλοτεχνεί το πόρινο «Μνημείο της Μάχης της Πίνδου», με αρχαϊκές και συγχρόνως λαϊκές αναφορές, μία από τις σημαντικότερες μνημειακές συνθέσεις της νεοελληνικής γλυπτικής, τοποθετημένη από το 2002 στο περιστύλιο της Βουλής των Ελλήνων. Το 1962 είναι μοναδικός εκπρόσωπος της Ελλάδας στην Biennale της Βενετίας όπου παρουσίασε χάλκινα έργα του. Το 1963 αποκτά εργαστήριο στην Αίγινα, και εκθέτει έργα του στη Νέα Υόρκη και το Ντιτρόιτ. Πειραματιζόμενος συνεχώς με νέα υλικά, το 1971-1972 φιλοτεχνεί με κορμούς ευκαλύπτων την «Παρωδία από το Αέτωμα της Ολυμπίας». Το 1981 οργανώνεται αναδρομική έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη και το 1988 τού απονέμεται Βραβείο από την Αυστριακή Ακαδημία Επιστημών. Το 1995 εγκαινιάζεται στην Αίγινα το Μουσείο Καπράλου στο σπίτι-εργαστήριο του καλλιτέχνη, παράρτημα της Εθνικής Πινακοθήκης.

Ο Χρήστος Καπράλος, θεωρείται εμβληματική μορφή της σύγχρονης ελληνικής γλυπτικής. Σύμφωνα με τον ίδιο, η δουλειά του βγαίνει από τη μελέτη της ελληνικής τέχνης.

Λυδάκης, Στ. (2011). *Η νεοελληνική γλυπτική, Ιστορία, τυπολογία*. Αθήνα: Μέλισσα.

Κατράκη Βάσω (1914-1988)

Η Βάσω Κατράκη στράφηκε προς τη χαρακτηριστική ήδη από τα χρόνια των σπουδών της στο εργαστήριο του Κεφαλληνού στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας και με την αποφοίτησή της το 1940 είχε ήδη ένα βραβείο και δύο επαίνους. Τα θέματα της πρώτης δημιουργικής περιόδου με τις ξυλογραφίες προέρχονται από τη ζωή στον τόπο καταγωγής

της, τη λιμνοθάλασσα του Αιτωλικού και στη συνέχεια εστιάζονται στην εμπειρία της Κατοχής και της Αντίστασης, στην οποία συμμετέχει ως ιδρυτικό μέλος του ΕΑΜ και με παραγωγή αντιστασιακών αφισών. Από το 1950 και για 35 χρόνια η Κατράκη επεξεργάζεται τον ψαμμίτη, εφαρμόζοντας δική της τεχνική, η οποία επέτρεψε την αποδέσμευση της χαρακτηριστικής από την τυπογραφία και τη διαφήμιση και την ανάπτυξή της σε μεγάλη κλίμακα. Οι συνθέσεις της Κατράκη, κυρίως ανθρωποκεντρικές, αναπτύσσονται σχηματοποιημένες με εξπρεσιονιστικά στοιχεία.

Μετά τη πρώτη ατομική της έκθεση το 1955, της απονέμεται το πρώτο βραβείο χαρακτηριστικής στη Bienalle της Αλεξάνδρειας και το βραβείο Premium του Λουγκάνο (1958), καθώς και το βραβείο λιθογραφίας Tamarint στη Biennale της Βενετίας (1966) και Intergrafik σε διεθνή έκθεση γραφικών της Ανατολικής Γερμανίας.

Λόγω της πολιτικής ιδεολογίας και δράσης της, η Κατράκη συλλαμβάνεται κατά τη διάρκεια της δικτατορίας και εξορίζεται στη Γυάρο για περίπου εννέα μήνες. Την περίοδο αυτή απεικόνισε σε συλλογές με τίτλους όπως «Δάσος», «Ίκαρος», «Συντεταγμένες», «Αναμονή» και σε έργα που φιλοτέχνησε μετά το 1967.

Το 2006 εγκαινιάστηκε το Μουσείο Βάσως Κατράκη – Κέντρο Χαρακτικών Τεχνών στη γενέτειρά της, το Αιτωλικό, μοναδικό μουσείο αμιγώς χαρακτηριστικής τέχνης στην Ευρώπη.

Χρήστου, Χ. (1994). *Ελληνική τέχνη – Νεοελληνική χαρακτηριστική*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Κλουβάτος Κώστας (1921-2007)

Μετά από τις βασικές σπουδές του στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, ο Κώστας Κλουβάτος μαθήτευσε στο εργαστήριο του Θανάση Απάρτη (1942-1954), στην Ακαδημία Grand Chaumiere στο Παρίσι, καθώς και στη Φλωρεντία (χαλκοχτυτική). Ο Κλουβάτος επαναφέρει μετά από την αρχαιότητα την τεχνική της χαλκοχύτευσης στην Ελλάδα, φροντίζοντας για τη λειτουργία των πρώτων καλλιτεχνικών χυτηρίων. Ιδρυτικό μέλος της «Ομάδας Τέχνης Α», μαζί με τον Δημοσθένη Κοκκινίδη, τον Γιάννη Χαϊνή και τον Κοσμά Ξενάκη εκδηλώνει το ταλέντο του στη ζωγραφική, τις γραφικές τέχνες, τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία, με τον κύριο όγκο του έργου του στη γλυπτική. Με εύρος υλικών που περιλαμβάνει ορείχαλκο, πέτρα, μάρμαρο και γυαλί, το έργο του Κλουβάτου αρχίζει με παραστατικές, ρεαλιστικές και απλουστευμένες μορφές και εξελίσσεται με πιο λιτές

φόρμες σε εξπρεσιονιστικό ύφος μεταξύ παράστασης και αφαίρεσης. Το Ηρώο - επιτύμβια στήλη σε πλατεία του Ψυχικού (1959), το «Μνημείο του Δασκάλου» στη Χίο (1965), ο ανδριάντας του Βύζαντα στα Μέγαρα (1975) συγκαταλέγονται στα έργα του Κλουβάτου σε δημόσιους χώρους.

Ο Κώστας Κλουβάτος εισήγαγε την έννοια της χωροπλαστικής, διαμόρφωσης εξωτερικών και εσωτερικών χώρων, πραγματοποιώντας το 1952 την πρώτη χωροπλαστική εικαστική διαμόρφωση στο Κεφαλόβρυσο της Ηπείρου με το «Μνημείο Θυμάτων Κατοχής».

Μαθιόπουλος, Ε. (επιμ.) (1997-2000). *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι - Γλύπτες - Χαρακτές*, τομ. 1. Αθήνα: Μέλισσα.

Κοκκινίδης Δημοσθένης (1929-2020)

Μετά τις βασικές σπουδές ζωγραφικής, ο Δημοσθένης Κοκκινίδης μετεκπαιδεύτηκε και εργάστηκε στον τομέα της λαϊκής χειροτεχνίας και κεραμικής στην Ιταλία και στον Οργανισμό Ελληνικής Χειροτεχνίας αντιστοίχως (1959-1961). Με αυτή την εμπειρία, η θεματολογία των πρώτων ατομικών εκθέσεων του στην Ύδρα (1961) και την Αθήνα (1964) είναι εμπνευσμένη από τη λαϊκή ζωή, αλλά αποδίδεται με αφαιρετικά στοιχεία. Τη δεκαετία του 1960 εργάζεται για εφαρμοσμένες τέχνες και χρηστικά αντικείμενα, όπως η ζωγραφική υφασμάτων. Ιδρυτικό μέλος της Ομάδας Τέχνης Α (1961-1967), μέλος της Ομάδας για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη (1974), εκδηλώνει το ενδιαφέρον του για τη θέση του καλλιτέχνη στην κοινωνία και τη δυνατότητα παραγωγικής συμμετοχής του σε αυτήν. Καθηγητής (1976-1997) και πρύτανης (1980-1982) στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών έγινε αγαπημένος δάσκαλος για γενιές φοιτητών. Από τη δεκαετία του 1980 τα θέματά του εστιάζονται στην ανθρώπινη επικοινωνία, την ελληνική φύση (έκθεση με τίτλο «Κυκλάδες», 2004) και τις αναφορές στους μύθους της ομηρικής Οδύσσειας.

Το χρώμα είναι το κυριότερο μέσο έκφρασής του. Με εστίαση στην καθημερινότητα των απλών ανθρώπων, αλλά και τις πρόσφατες ιστορικές μνήμες της Ελλάδας αποδίδει αφαιρετικά αντικείμενα και ανθρώπινες μορφές λειτουργεί, συμβολοποιώντας τις χρωματικές επιφάνειες, για να αποδώσει συναισθήματα υποκειμενικά και καθολικά, όπως συμβαίνει με την ενότητα «Των δε κακών η μνήμη», η

οποία περιλαμβάνει μορφές που παραπέμπουν στην εμπειρία της δικτατορίας (έκθεση του 1997, γκαλερί «Άστρα»).

Κρεμμυδά, Μ. & Φιολάκης, Κ. (2016). *Δημοσθένης Κοκκινίδης. Σχέδια και μνήμες*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Λαζαρίδης Ανατολής (Αποστόλης) (1916-1989)

Με καταγωγή από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, ζωγράφος, γλύπτης, χαράκτης, εικονογράφος βιβλίων, κριτικός λογοτεχνίας και εικαστικών τεχνών και ποιητής, σπούδασε στην Αθήνα ζωγραφική και φιλολογία, αλλά ανέλαβε πολλές παραγγελίες δημόσιων γλυπτών στην Αίγυπτο και στην Ελλάδα. Έργα του είναι τοι «Τέσσερις λείαινες» στο νεκροταφείο της βρετανικής κοινότητας στο Σαλούμ, «Η περιπέτεια του ξύλου» στο μέγαρο Assad Basile στην Αλεξάνδρεια, οι προτομές του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη και του Ζαχαρία Παπαντωνίου στην Αθήνα, το Ηρώον της Κάσου.

Σε αναδρομική έκθεση το 2009 στη Δημοτική Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων παρουσιάστηκαν τα εξήντα πέντε έργα (γλυπτά, χαρτικά, σχέδια, έργα ζωγραφικής) της ώριμης περιόδου του Λαζαρίδη, τα οποία δώρισε η σύζυγός του στην Πινακοθήκη.

Η θεματογραφία των έργων του περιλαμβάνει προσωπογραφίες, συνθέσεις με ανθρώπινες μορφές και θρησκευτικές παραστάσεις. Η γλυπτική του διακρίνεται για τον ρεαλισμό στην απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των μορφών, ενώ η ζωγραφική και η χαρτική του χαρακτηρίζονται από σχηματοποίηση των μορφών.

Νικηταρίδης, Ν. (2021). *Αιγυπτιώτες εικαστικοί*. Αθήνα: Αγγελάκη

Λάσκαρης Κίμων (1905-1978)

Ο αρχιτέκτονας, σκιτσογράφος και σκηνογράφος Κίμων Λάσκαρης γνωρίζει βιωματικά τις απόψεις του Αρχιτεκτονικού Μοντερνισμού, με την εργασία του στο γραφείο του Le Corbusier το 1929 στο Παρίσι, καθώς και τα ταξίδια του στην Ευρώπη πριν επιστρέψει στην Ελλάδα το 1932. Αντίθετος με τον αρχιτεκτονικό «λογιοτατισμό» και τον νεοκλασικισμό, ενδιαφέρεται για την ελληνική ανώνυμη αρχιτεκτονική. Με σημαντική συμμετοχή στο πρόγραμμα Ξενία του Ε.Ο.Τ. (ξενώνας Μπούρτζι στο Ναύπλιο 1951, Τουριστικά Περίπτερα Επιδάουρου & Μυκηνών 1951, Τάφοι των Βενιζέλων στα Χανιά 1958, Περίπτερο Μεγάλης Κάψης Φθιώτιδος 1960, Γκολφ Γλυφάδας 1962), είναι κυρίως γνωστός για τον σχεδιασμό του συγκροτήματος των προσφυγικών πολυκατοικιών της

λεωφόρου Αλεξάνδρας (σε συνεργασία με τον πολιτικό μηχανικό Δημήτρη Κυριακό) κατά το διάστημα 1933-1936, έργο που θεωρείται αμιγής εφαρμογή του μορφολογικού κώδικα της σχολής του Μπάουχάους. Από τα τελευταία έργα του είναι η ανακαίνιση του Πνευματικού Κέντρου της Αθήνας και η διαμόρφωση της αυλής του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου της Αθήνας (1970). Ως σκηνογράφος ανέλαβε, μεταξύ άλλων, τα θεατρικά έργα «Έκτο Πάτωμα» του Ζερύ και «Αίθουσα αναμονής» του Αλέκου Λιδωρίκη με σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη, «Το Μεράκι του Άρχοντα» του Νίκου Κατηφόρη με σκηνοθεσία Κάρολου Κουν (1939), «Η πινακοθήκη των ηλιθίων» του Νίκου Τσιφόρου με τον θίασο Δημήτρη Χορν και Μαίρης Αρώνη (1944).

Φιλιππίδης, Δ. (1984). *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Μέλισσα

Λουκόπουλος Κλέαρχος (1906-1995)

Μετά τη μελέτη σχεδίου με τον Κωνσταντίνο Μαλέα και θεατρικής τέχνης στο Ωδείο Αθηνών, ο Κλέαρχος Λουκόπουλος γνώρισε την πρωτοπορία της γλυπτικής σε μουσεία της Ευρώπης, πριν σπουδάσει γλυπτική με τον Θανάση Απάρτη (1945-1950), ενώ συνέχισε να παρακολουθεί από κοντά τις καλλιτεχνικές εξελίξεις στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ. Ο Λουκόπουλος είναι από τους πρωτοπόρους της αφαίρεσης στην Ελλάδα, από τα μέσα της δεκαετίας του 1950. Από το 1960 εργάζεται με μέταλλο, εγκαταλείποντας την αναπαράσταση και τα παραδοσιακά υλικά, την πέτρα και το μάρμαρο. Τα τρία έργα της συλλογής της Εθνικής Πινακοθήκης είναι ενδεικτικά της καλλιτεχνικής εξέλιξης του Λουκόπουλου: η σχηματοποιημένη φιγούρα «Γυναίκα με πανέρι» (1954), η «Άκροκόρινθος» (1965), έργο πολυεδρικό και συμπαγές με πρότυπο τη μυκηναϊκή τοιχοδομία, και το κοντρουβιστικό γλυπτό «Επάλληλα» (1977), μέλος ενός συνόλου συνθέσεων με πολυεδρικούς όγκους αρμοσμένους με ρυθμό, ισορροπία και στιβαρή δομή. Την ίδια περίοδο δημιουργίας φιλοτεχνήθηκε και το κονστρουβιστικό γλυπτό «Στήλη» (1976) που βρίσκεται στον σταθμό μετρό Εθνική Άμυνα.

Μέλος των καλλιτεχνικών ομάδων Αρμός (1949-1953), Άλφα (1960-1967), της Ομάδας για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη (1976), στην οποία διετέλεσε πρόεδρος (1976-1980), και του Συνδέσμου Καλλιτεχνών (1976), ο Κλέαρχος Λουκόπουλος συμμετείχε σε περισσότερες από τριανταπέντε ομαδικές εκθέσεις και διεθνείς διοργανώσεις σε χώρες της Ευρώπης και στις Η.Π.Α, μεταξύ των οποίων η 28η

και η 33η Biennale της Βενετίας (1956 και 1966 αντιστοίχως), η 5η Biennale του Sao Paulo και η 3η Biennale Αλεξανδρείας (1959).

Ματθιόπουλος, Ε. (επιμ.) (2000). *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι - Γλύπτες - Χαρακτές*, τόμος 3. Αθήνα: Μέλισσα.

Μανουσάκης Γιώργος (1914-2003)

Μετά τις σπουδές ζωγραφικής και χαρακτηριστικής στη Σχολή Καλών Τεχνών (1934-1939), ο Γιώργος Μανουσάκης αναπτύσσει ένα ζωγραφικό, χαρακτηριστικό και εικονογραφικό έργο που εκτείνεται σε έξι δεκαετίες και περιλαμβάνει κυρίως υδατογραφίες, καθώς και ελαιογραφίες και έργα με αυγοτέμπερες. Τα θέματά του προέρχονται από εντυπώσεις εξωτερικών όψεων οικισμών και οικημάτων, εσωτερικών χώρων καφενείων και σπιτιών, παλιών αντικειμένων. Αν και ο Γιώργος Μανουσάκης γνωρίζει τα κινήματα μοντέρνας τέχνης στην Ιταλία και τη Γαλλία της δεκαετίας του 1960, η ζωγραφική του παραμένει παραστατική, δημιουργώντας οικειότητα και νοσταλγία, με λιτές, εκφραστικές γραμμές και χρωματική ευαισθησία, αναζητώντας αυθεντική ελληνική έκφραση.

Η εικονογράφηση δύο αναγνωστικών της Β' Δημοτικού (1954, 1960), η καλλιτεχνική επιμέλεια των εκδόσεων της Εμπορικής Τράπεζας για μία εικοσαετία και η ζωγραφική τρίπτυχων και αφισών του Ε.Ο.Τ., είναι μέρος του φάσματος της καλλιτεχνικής εργασίας του Μανουσάκη.

Ο Γιώργος Μανουσάκης παρουσίασε το έργο του σε πολυάριθμες ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Αθήνα και στο Ηράκλειο, ενώ το 1995 τιμήθηκε από την Ακαδημία Αθηνών με αριστείο για το σύνολο του έργου του, το οποίο επαινέθηκε για την σχεδιαστική πληρότητα, την συνθετική ασφάλεια και την μελετημένη απόδοση του χώρου.

Κόκκου, Α. & Κουμβακάλη, Μ. (2005). *Γιώργος Μανουσάκης*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.

Μόραλης Γιάννης (1916-2009)

Ο Γιάννης Μόραλης σπουδάζει ζωγραφική από 15 ετών στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, στην οποία εξελέγη καθηγητής το 1947, μετά από σπουδές σε Ραβέννα και Παρίσι. Συνιδρυτής της ομάδας «Αρμός» το 1949, συμμετέχει σε πολλές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Το πολυσχιδές έργο του περιλαμβάνει αρχιτεκτονικές συνθέσεις, όπως οι εγχάρακτες συνθέσεις σε εξωτερικούς τοίχους του ξενοδοχείου Χίλτον

της Αθήνας και η σύνθεση με μπρούτζινα ανάγλυφα, στον σταθμό «Πανεπιστήμιο» του Αττικού Μετρό, εικονογραφήσεις βιβλίων, εξώφυλλα δίσκων μουσικής, τουριστικές αφίσες, σχέδια για ταπισερί, σκηνογραφίες και κοστούμια για θεατρικές παραστάσεις και χοροδράματα, σε συνεργασία με τις εκδόσεις Ίκαρος, το θέατρο Τέχνης, το Εθνικό Θέατρο και το Ελληνικό Χορόδραμα.

Από τα κλασικά παραστατικά έργα των πρώτων χρόνων της πολυετούς καλλιτεχνικής δημιουργίας του, η εικονογραφία του Μόραλη κατευθύνεται προς την σχηματοποίηση κατά τη δεκαετία του 1960, ισορροπώντας ανάμεσα στην παραστατική και την ανεικονική απόδοση των θεμάτων, ενώ η περίοδος των τελευταίων δεκαετιών αναπτύσσεται με γεωμετρικό λεξιλόγιο.

Χαρακτηριστικά των έργου του είναι η κεντρική θέση της ανθρώπινης μορφής, κυρίως γυναικείας, και το ήρεμο φως. Τα γαϊώδη χρώματα, οι ώχρες, τα μπλε, τα μαύρα και τα ασβεστώδη λευκά συνθέτουν το περιορισμένο φάσμα των χρωμάτων του. Οι συνθέσεις των εικαστικών κύκλων του Μόραλη *Επιτύμβια* (1958-1963) και *Επιθαλάμια* (1969-1970) αποδίδουν αντιστοίχως τις έννοιες του έρωτα και του θανάτου, αποτελώντας παράδειγμα φιλοσοφικού στοχασμού στον οποίο ανάγεται η ζωγραφική του και για τον οποίο θεωρείται ευγενής και πνευματική.

Μάλαμα, Α. (επιμ.) (2011). *Τιμή στον Γιάννη Μόραλη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

Νικολάου Νίκος (1909-1986)

Με σπουδές ζωγραφικής στην Αθήνα, τη Ρώμη και το Παρίσι, ο Νίκος Νικολάου ανέπτυξε το πλαστικό του ιδίωμα στο παραστατικό πεδίο με ορισμένους πειραματισμούς στην αφαίρεση τη δεκαετία του 1950. Με πρώτη συμμετοχή στη Biennale της Βενετίας ήδη το 1936 και πρώτη ατομική έκθεση στην Αθήνα το 1947, ο Νικολάου συμμετέχει σε πλήθος εκθέσεων, καθώς και στις καλλιτεχνικές ομάδες «Ελεύθεροι Καλλιτέχναι» (1934) και «Αρμός» (1949), ενώ από το 1964 και για δέκα χρόνια διδάσκει στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Από το εύρος του έργου του, περισσότερο γνωστές είναι οι νωπογραφίες για ιδιωτικά και δημόσια κτήρια, όπως στην αίθουσα τελετών της Παντείου Σχολής (1949). Λιγότερο γνωστή είναι η εικονογραφική εργασία, τα γλυπτά, οι σκηνογραφικές και ενδυματολογικές μελέτες για Εθνικό Θέατρο, Θέατρο Τέχνης, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Ελληνικό Χορόδραμα.

Ο Νίκος Νικολάου εστιάζεται θεματολογικά σε νεκρές φύσεις και τοπία, κυρίως στη γενέτειρα Ύδρα. Μετά το 1948, χρονιά καμψής για την καλλιτεχνική δημιουργία του, βασικό θέμα του γίνονται οι γυναικείες μορφές, μαζί με τη μελέτη της γραμμής και των εκφραστικών δυνατοτήτων της με την αυξομείωση της έντασης και του πάχους της, χωρίς προοπτική. Τα τελευταία χρόνια της καλλιτεχνικής δημιουργίας του, αναπτύσσει ενδιαφέρον για το θέμα της ελιάς και της ροδιάς, το σχήμα του φύλλου της συκιάς. Η χρωματική κλίματα εκτείνεται σε γήινους τόνους, με καθαρά χρώματα σε ενιαίες επιφάνειες, χωρίς τονικές διαβαθμίσεις.

Μεντζαφού-Πολύζου, Ό. (επιμ.) (1998). *Νικολάου*. Αθήνα: Αδάμ.

Ξενάκης Κοσμάς (1925-1984)

Με βασικές σπουδές (1942-1948) και επαγγελματική εργασία αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας στην Ελλάδα και το εξωτερικό και βραχύχρονη μαθητεία ζωγραφικής με τον Γιάννη Τσαρούχη, ο Κοσμάς Ξενάκης συγχρόνως αναπτύσσει έργο σε διαφορετικά πεδία των εικαστικών τεχνών. Στην πρώτη περίοδο της ζωγραφικής του δημιουργίας, ως φοιτητής αρχιτεκτονικής, ο Ξενάκης οικειοποιείται το εικαστικό παράδειγμα του Τσαρούχη, διερευνώντας και εμπλουτίζοντας τη θεματολογία του χασάπη -«κριοφόρου», την οποία πραγματεύεται και κατά την παραμονή του στο Παρίσι (1955-1956), αναπτύσσοντας το αρχικά παραστατικό εικαστικό ιδίωμα της απόδοσής της, ενώ διατηρεί το ενδιαφέρον του για αυτήν μέχρι τη δεκαετία του 1960 με σταδιακά εντονότερη σχηματοποίηση. Την περίοδο των παραστατικών έργων, με περιορισμένη σχηματοποίηση, ο Ξενάκης διερευνά το θέμα των «λουομένων» και ενδιαφέρεται για την προσωπογραφία, τις σκηνές της καθημερινής ζωής, μυθολογικά σύμβολα, εσωτερικούς και εξωτερικούς φυσικούς χώρους.

Από τη δεκαετία του 1960 η ζωγραφική του Ξενάκη διατυπώνεται αφαιρετικά και μετά το 1980 με μεγάλες γεωμετρικές χρωματικές επιφάνειες. Στο πεδίο της γλυπτικής, ο Κοσμάς Ξενάκης δημιουργεί ανάγλυφα και ολόγλυφα αφαιρετικά έργα σε προέκταση της αρχιτεκτονικής και ελεύθερα, πειραματιζόμενα με το φως και τη σκιά. Στη σκηνογραφία, συνεργάζεται με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (1966), ενώ ενδιαφέρεται για κάθε είδους εικαστική δημιουργία. Το 1970 ο Ξενάκης παρουσιάζει το θεατρικό έργο *Πολύτεχνο* που συνδυάζει χορό, μουσική, κινηματογράφο, λόγο, εικαστικά και ακουστικά

στοιχεία, εφαρμόζοντας την ιδέα του για εκφραστικά σύνολα που αξιοποιούν όλες τις αισθήσεις.

Μοσχονάς, Σ. (2015). *Κοσμάς Ξενάκης*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Φασιανός Αλέκος (1935-2022)

Με σπουδές μουσικής και ζωγραφικής στην Αθήνα (1956-1960) και λιθογραφίας στο Παρίσι (1962-1964), ο Αλέκος Φασιανός μοίρασε τη ζωή και την καλλιτεχνική δημιουργία του μεταξύ Παρισιού και Αθήνας, συμμετέχοντας σε περισσότερες από εβδομήντα ατομικές εκθέσεις σε διάφορες πόλεις του κόσμου. Το εύρος της καλλιτεχνικής εργασίας του εκτείνεται από τη χαρακτηριστική, τη γλυπτική και τον σχεδιασμό αφισών μέχρι την εικονογράφηση βιβλίων καθώς και την ενδυματολογία και σκηνογραφία, σε συνεργασία κυρίως με το Εθνικό Θέατρο και το Θέατρο Τέχνης. Το 2000 φιλοτεχνεί δύο μεγάλες τοιχογραφίες για τον σταθμό Μεταξουργείο του αθηναϊκού μετρό.

Μεταξύ άλλων διακρίσεων, ο Αλέκος Φασιανός βραβεύεται το 1999 από την Ακαδημία Αθηνών και τιμάται το 2013 από τη γαλλική κυβέρνηση με το παράσημο «Λεγεώνα της Τιμής. Αξιωματικός Γραμμάτων και Τεχνών» (“Legion d’ Honneur. Officier des Lettres et des Arts”).

Ο εικαστικός κόσμος του Αλέκου Φασιανού είναι ιδιαίτερα αναγνωρίσιμος με τα χαρακτηριστικά της ιδιότυπης σχηματοποίησης των ανθρώπινων μορφών, καθώς και των ενιαίων, έντονων χρωμάτων, κυρίως του μπλε και του κόκκινου, σε επίπεδες συνθέσεις. Οι συνθέσεις με ποδηλάτες με μαλλιά που ανεμίζουν, με παρότρυνση του Ανδρέα Εμπειρίκου, με ανδρικές και γυναικείες φιγούρες, άλογα, πουλιά, φτερά, μυθολογικές αναφορές, περιλαμβάνονται στη δημοφιλή θεματολογία του Αλέκου μεταφέροντας καθημερινές εικόνες σε ποιητική διάσταση.

Στεφανίδης, Μ. (2001). *Ελληνομουσείον: έξι αιώνες Ελληνική ζωγραφική*, τόμος 2. Αθήνα: Μίλητος.