

ΤΕΙ ΠΑΤΡΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΦΑΡΜΟΓΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΗΣ ΚΑΙ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΚΤΙΡΙΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ:

**“ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΙΚΙΩΝΗΣ: ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΑΙ
ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΗΣ
ΙΔΙΟΠΡΟΣΩΠΙΑΣ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΠΡΟΤΑΣΗΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗ
ΣΚΕΨΗ.”**



ΕΙΣΗΓΗΤΗΣ : ΠΑΝ. Α. ΚΑΚΑΒΑΣ
ΣΠΟΥΔΑΣΤΡΙΑ: ΣΩΤΗΡΙΑ ΜΑΡΑΘΟΥ

ΠΑΤΡΑ 2012

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	5
1 Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ Ο Δ. ΠΙΚΙΩΝΗΣ	6
1.1 Διεθνισμός, εθνικισμός, τοπικισμός : η νέα παράδοση	6
1.2 Ασυνέχεια και συνέχεια.	11
1.3 Παράδοση και πρωτοπορία στην ‘Μοντέρνα’ Ελληνική αρχιτεκτονική.....	17
1.4 Η αρχιτεκτονική του ’30 στην Ελλάδα.....	27
2 Δ. ΠΙΚΙΩΝΗΣ (1887-1968).....	32
2.1 Βιογραφία	32
2.2 Ζωγραφικό έργο.	41
3 Η ΑΚΡΟΠΟΛΗ	67
3.1 Ο δρόμος προς Φιλοπάππου.....	67
3.2 Οδός Παναθηναίων και Ακρόπολη.	69
3.3 Έργα Ακροπόλεως, Μάιος 1954 – Φεβρουάριος 1958.....	76
4 ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΙΚΙΩΝΗ.....	117
5 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	123
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	124

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1. Σχέδια από το αρχείο του Αρχιτέκτονα Δ. Πικιώνη.....	30
Εικόνα 2. Σχέδια από το αρχείο του Αρχιτέκτονα Δ. Πικιώνη	31
Εικόνα 3. Οικία Μωραιτης, Τζιτζιφιές, Νέο Φάληρο, 1921.....	35
Εικόνα 4. Οικία Καραμάνου, Πατίσια, 1925.....	36
Εικόνα 5. Δημοτικό σχολείο Λυκαβυτού, 1932.	37
Εικόνα 6. Πειραματικό σχολείο Θεσσαλονίκης, 1935.	38
Εικόνα 7. “Της φύσης” λάδι σε καμβά 43x42.	42
Εικόνα 8. “Αττικό τοπίο με την Ακρόπολη” , μολύβι και κάρβουνο σε ριζόχαρτο, 29x40. .43	
Εικόνα 9. Λάδι σε χαρτόνι, 27x34.	44
Εικόνα 10. Παστέλ σε χαρτί, 34x26.....	44

Εικόνα 11.	Το νησί της Αίγινας, ακουαρέλα, 25x42.....	45
Εικόνα 12.	Το νησί της Αίγινας, ακουαρέλα, 27x43.....	45
Εικόνα 13.	Σαντορίνη, ακουαρέλα, 45x32.....	46
Εικόνα 14.	“Ινώ Πικιώνη” μολύβι σε χαρτί, 22x17.....	47
Εικόνα 15.	Παρίσι, 1910, μελάνι, 17x10.....	47
Εικόνα 16.	“Soir”, 1918, μελάνι, 20x20.....	48
Εικόνα 17.	“Οι τρεις χάριτες”, 1914, λάδι σε καμβά, 17x13.....	48
Εικόνα 18.	“Printemps”, μελάνι - ακουαρέλα, 16x17.....	49
Εικόνα 19.	Γλυπτό.....	49
Εικόνα 20.	Αφρέσκο Κνωσού, ακουαρέλα, 18x36.....	50
Εικόνα 21.	“Καρυάτιδα”, μελάνι σε χαρτόνι, 20x10.....	50
Εικόνα 22.	“Ρωμαϊκή Σαρκοφάγος”, μολύβι σε χαρτί, 25x23.....	51
Εικόνα 23.	“Υγεία”, μολύβι και κάρβουνο σε χαρτόνι, 34x29.....	51
Εικόνα 24.	Μελάνι σε χαρτί, 18x13.....	52
Εικόνα 25.	. Λάδι σε καμβά, 19x29.....	53
Εικόνα 26.	Ακουαρέλα, 23x18.....	53
Εικόνα 27.	Λάδι σε χαρτόνι, 34x24.....	53
Εικόνα 28.	“Pietà” του G. Bellini, μολύβι σε χαρτί, 17x13.....	54
Εικόνα 29.	Μελάνι και μολύβι σε χαρτί, 21x25.....	55
Εικόνα 30.	“Νεφέλη”, μολύβι σε χαρτί, 27x20.....	55
Εικόνα 31.	Μελάνι σε χαρτί, 23x16.....	55
Εικόνα 32.	Μελάνι σε διαφανές χαρτί, 21x32.....	56
Εικόνα 33.	Μελάνι σε χαρτί, 29x19.....	56
Εικόνα 34.	Μελάνι σε διαφανές χαρτί, 25x35.....	57
Εικόνα 35.	Μελάνι σε διαφανές χαρτί, 25x35.....	57
Εικόνα 36.	Μελάνι σε χαρτί, 29x19.....	58
Εικόνα 37.	Κολάζ, 42x25.....	59
Εικόνα 38.	Ακουαρέλα, 28x14.....	59
Εικόνα 39.	Χρώματα από σκόνες βαρελιού σε χαρτί, 20x21.....	60
Εικόνα 40.	Αεροφωτογραφία της περιοχής γύρω από την Ακρόπολη, πριν την επέμβαση του Πικιώνη (1953).....	92

Εικόνα 41.	Αεροφωτογραφία μετά την επέμβαση του Πικιώνη (1954-57).....	92
Εικόνα 42.	Κάτοψη της περιοχής γύρω από την Ακρόπολη και του Φιλοπάππου.....	93
Εικόνα 43.	Κάτοψη της “θηλειάς” κάτω από την Ακρόπολη.....	93
Εικόνα 44.	Αρχή αναβάσεως προς την Ακρόπολη.....	95
Εικόνα 45.	Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.....	96
Εικόνα 46.	Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.....	96
Εικόνα 47.	Τμήμα της διαδρομής με χώρο ανάπαυσης.....	97
Εικόνα 48.	Τμήμα της διαδρομής με ενσωματωμένα βράχια.....	97
Εικόνα 49.	Τμήμα της διαδρομής με ενσωματωμένα βράχια.....	98
Εικόνα 50.	Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.....	98
Εικόνα 51.	Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.....	99
Εικόνα 52.	Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.....	99
Εικόνα 53.	Λεπτομέρεια της σύνθεσης.....	100
Εικόνα 54.	Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.....	101
Εικόνα 55.	Λεπτομέρεια της γενικής κάτοψης.....	103
Εικόνα 56.	Ημικυκλικό καθιστικό.....	103
Εικόνα 57.	Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.....	104
Εικόνα 58.	Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.....	104
Εικόνα 59.	Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.....	105
Εικόνα 60.	Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.....	105
Εικόνα 61.	Σημεία θέας.....	106
Εικόνα 62.	Θέα της Ακρόπολης.....	107
Εικόνα 63.	Θέα του μονοπατιού προς το μνημείο των Μουσών.....	108
Εικόνα 64.	Τέλος του μονοπατιού που ανεβαίνει στους Φιλοπάππου.....	108
Εικόνα 65.	Θέα της Ακρόπολης από σημείο ανάπαυσης.....	109
Εικόνα 66.	Λεπτομέρεια του πλακόστρωτου στο λόφο των Μουσών.....	109
Εικόνα 67.	Λεπτομέρεια του πλακόστρωτου στο λόφο των Μουσών.....	110
Εικόνα 68.	Άγιος Δημήτριος Λουμπαρδιάρης.....	112
Εικόνα 69.	Είσοδος στην αυλή του ναού.....	113
Εικόνα 70.	Είσοδος της εκκλησίας.....	113
Εικόνα 71.	Λεπτομέρεια του εξωτερικού τοίχου.....	114

Εικόνα 72.	Νάρθηξ' Αγίου Δημητρίου Λουμπαρδιάρη. Μεσημβρινή όψη.....	114
Εικόνα 73.	Ανατολική όψη.....	115
Εικόνα 74.	Εσωτερική όψη της εισόδου.....	115
Εικόνα 75.	Μελέτη του Πικιώνη με αρμονικές χαράξεις.....	116
Εικόνα 76.	Προσχέδιο για τον Άγιο Δημήτριο Λουμπαρδιάρη.....	116

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος συνδέεται με τους προβληματισμούς μου σχετικά με την κατεύθυνση που θα έπρεπε να ακολουθήσω στη μελλοντική μου ενασχόληση με την αρχιτεκτονική. Ειδικότερα με ενδιέφερε να ερευνήσω τους τρόπους με τους οποίους είναι δυνατός ο συνδυασμός παραδοσιακών μορφών και αξιών με ό,τι θεωρείται μοντέρνο στην αρχιτεκτονική σύνθεση και θεώρησα ότι το έργο του Δημήτρη Πικιώνη ήταν αντιπροσωπευτικό αυτής της σύζευξης.

Ο Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968) μπορεί ίσως να θεωρηθεί ως η πιο εμβληματική από τις πνευματικές μορφές του ελληνικού Μεσοπολέμου. Συγκαταλέγεται αναμφίβολα στους δημιουργούς εκείνους που ξεπερνούν κατά πολύ, μαζί με τα γεωγραφικά όρια του τόπου τους, τους αυστηρά προκαθορισμένους τομείς της ειδικότητάς τους.

Τις τελευταίες δεκαετίες, έχει αλλάξει ο τρόπος που αξιολογούμε την αρχιτεκτονική. Τώρα ρίχνουμε το βλέμμα μας σε μια πολύ ευρύτερη και βαθιά τροχιά και ενώ δεν είμαστε αντιμοντέρνοι, αναγκαζόμαστε να επανεκτιμήσουμε το παρελθόν του σύγχρονου πολιτισμού μας και τη θέση μας στην πολυκύμαντη ιστορία του.

Ο Πικιώνης ανήκε στις σύνθετες προσωπικότητες τις αποκαλούμενες αναγεννησιακές. Κατόρθωσε να μπολιάσει την ελληνική παράδοση με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, πειραματιζόταν γόνιμα πάνω στις απεριόριστες δυνατότητες του εικαστικού λόγου και στη δυναμική της έκφρασης, εμπνευσμένος δάσκαλος με τη σπάνια ικανότητα να συλλαμβάνει και να αναμεταδίδει τα μηνύματα της πρωτοπορίας από τον διεθνή χώρο, σοφός μελετητής ο οποίος, αντλώντας πολύτιμα διδάγματα από τον λεγόμενο λαϊκό πολιτισμό, εμπέδωνε τις άφθαρτες αξίες εθνικών υποδειγμάτων, συνεκτικός ιστός που συνάρθρωνε ότι καλύτερο είχε να επιδείξει η Ελλάδα και μάλιστα σε καθόλου εύκολους καιρούς.

Στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος οδηγήθηκα έμμεσα και από το ενδιαφέρον μου για τους τρόπους με τους οποίους είναι δυνατή η προστασία του περιβάλλοντος και στα διδάγματα που είναι δυνατόν να αντλήσω από τη μελέτη έργων στη σύλληψη των οποίων ήταν κυρίαρχο το περιβάλλον και ο σεβασμός προς αυτό, από το επίπεδο της σύνθεσης ως το επίπεδο των υλικών και των κατασκευαστικών λεπτομερειών.

1 Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ Ο Δ. ΠΙΚΙΩΝΗΣ

1.1 Διεθνισμός, εθνικισμός, τοπικισμός : η νέα παράδοση

Μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, αναπτύχθηκαν, όπως είναι γνωστό, αντιδράσεις και κριτικές, απέναντι στο «διεθνές στυλ» του οποίου τραυμάτισαν την ενότητα πολλαπλασιάζοντας τις διαφορετικές προσεγγίσεις. Έτσι αν ένας ιστορικός έπρεπε να εξετάσει την περίοδο μεταξύ 1900-1995, δεν θα διέκρινε μία μοναδική γραμμή ανάπτυξης, παρά μόνο από τους πρωτοπόρους της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Αντίθετα, θα έμενε κατάπληκτος από την εμφάνιση νέων παραδόσεων που σταδιακά υπερκαλύπτουν συμπεριφορές και λεξιλόγια κληροδοτημένα από τον 19^ο αιώνα.

Μία εισαγωγή νέων ιδεών που συνδυάζει διάφορες εθνικές και τοπικές παραδόσεις που αμοιβαία οι μεν μεταμορφώνουν τις δε. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική έδωσε μορφή στις σημαντικές κοινωνικές και τεχνολογικές αλλαγές που συνόδευαν το πέρασμα από τον αγροτικό στον αστικό τρόπο ζωής, σε ένα κόσμο όλο και πιο βιομηχανοποιημένο, είτε διαρρηγνύοντας τη σχέση της με το πιο πρόσφατο παρελθόν είτε αποκαθιστώντας παλαιότερες συνέχειες και παραδόσεις, όπως στην περίπτωση του μοντέρνου Έλληνα αρχιτέκτονα Δ. Πικιώνη.

Ύστερα από περιόδους δραματικών αλλαγών και νεωτερισμών δεν είναι παράξενο να ακολουθεί μια φάση περισυλλογής κατά την οποία οργανώνονται οι νέες αρχές με πιο συνθετικό τρόπο και αναγνωρίζονται οι απαρχές τους. Είναι αυτό ακριβώς που συμβαίνει στη μοντέρνα αρχιτεκτονική γύρω στο 1930, οπότε διατυπώνονται πάμπολλες θεωρίες που συμβάλλουν στη κατανόηση και στην παρανόηση του μοντέρνου κινήματος. Αναπόφευκτα, οι αρχικές αναφορές αναπαρήγαγαν ένα μέρος της ρητορικής που οι μοντέρνοι αρχιτέκτονες είχαν οι ίδιοι χρησιμοποιήσει προκειμένου να προωθήσουν και υπερασπισθούν το έργο τους. Ομοίως αναπόφευκτα, αυτές αντανάκλυσαν τις προκαταλήψεις, τις συμμαχίες, μέχρι και τα γεωγραφικά πλαίσια ορισμένων από αυτούς. Η αναζήτηση μιας γενεαλογίας της μοντέρνας αρχιτεκτονικής δύσκολα θα μπορούσε να είναι μία ουδέτερη πράξη. Πράγματι επρόκειτο για ένα έργο γεμάτο επιλεκτικές αναφορές που βασιζόταν είτε σε προσωπικές προτιμήσεις ή σε όχι ξεκάθαρες κατά το μεγαλύτερο μέρος τους θεωρίες σχετικές με τη φύση της ιστορικής

εξέλιξης.

Φονξιοναλιστικές ερμηνείες της νέας αρχιτεκτονικής, στυλιστικές αναγνώσεις όπως η θεωρία του Αλμπέρτο Σάρτορις στο έργο του «Gli elementi dell' architettura funzionale» (1932) ενώ ο Εμίλ Κάουφμαν στο έργο του «Von Ledoux bis Le Corbusier» (1933) ανέπτυξε την ιδέα της κλασσικής συνέχειας μέσα στο μοντέρνο, υποδεικνύοντας την πιθανή ύπαρξη «αυτόνομων» αιώνιων αρχιτεκτονικών αρχών. Οι Χίτσκοκ και Τζόνσον στα 1932 με την περίφημη έκθεση και το σχετικό κατάλογο, έδιναν οντότητα στο Διεθνές στυλ, ενώ ο Κουρτ Μπέρεντ με το βιβλίο του με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Modern building, its nature, problems and forms» (1937), υπογράμμισε την κοινωνική σημασία της νέας αρχιτεκτονικής.

Πιο σύνθετο, ως προς αυτή την άποψη, το έργο του Νίκολας Πέβσνερ «Pioneers of the modern movement» (1932), έδινε έμφαση στην άρνηση κάθε αναβίωσης και επομένως στην οποιαδήποτε ανάκτηση της παράδοσης, σκιαγραφώντας μία γραμμή προοδευτική και έντονα ηθική η οποία από τον Ουίλιαμ Μόρις έφτανε στο Βάλτερ Γκρόππιους.¹ Λίγα χρόνια νωρίτερα ο Λουίς Μάμφορντ με το βιβλίο του «Brown decades» (1931) είχε παρουσιάσει ένα πανόραμα λιγότερο «ευρωκεντρικό» σκιαγραφώντας μία καταγωγή αυθεντικά αμερικάνικη η οποία, διαμέσου των Όλμστεντ, Ρίτσαρντσον, Σάλιβαν, Ρούτ έφτανε στον Ράιτ, όταν ο Ζίγκφριντ Γκίεντιον, τουλάχιστον στα πρώτα του γραπτά, χάραξε μία ευθεία γραμμή από την εποχή των «μεγάλων κατασκευαστών» του σιδήρου και του γυαλιού στις κατασκευές από τσιμέντο, στις διαφάνειες και στους αιωρούμενους όγκους, τυπικά δείγματα της αρχιτεκτονικής της εποχής.²

Στα γραπτά του το 1800 εμφανιζόταν σαν ένας αιώνας διχασμένος και το μοντέρνο σαν λύση και σύνθεση των προηγούμενων αντινομιών και αντιθέσεων. Μεμονωμένοι δημιουργοί όπως ο Le Corbusier ή ο Mies van de Rohe, έπαιρναν θέση σε μία εξελικτική ιστορική πορεία. Το σχήμα ήταν αποκλειστικό και άφηνε λίγο χώρο στον «εξπρεσιονισμό» ενός Μέντελσον ή στον «ρομαντισμό» των καλιφορνέζικων σπιτιών του Ράιτ του '20. Αγνοήθηκαν οι επιρροές, τοπικές ή κλασικίζουσες, στη διαμόρφωση ή την ανάπτυξη της επιλεγμένης κάστας των «μοντέρνων δασκάλων». Οι εθνικές παραδόσεις μπήκαν στην άκρη και μία μορφή όπως αυτή του Άαλτο ξεπηδούσε σαν

¹ W.J.R. Curtis, Modern Architecture Since 1900, σελ. 12-17.

² L.Benevolo, History of Modern Architecture, 1997, vol.2, σ.56-77

ένα είδος αντιπροσώπου της αφηρημένης μορφής.

Ο Giedion πολύ λίγο ενδιαφέρθηκε για τη Σοβιετική Ένωση του '20 και η μοντέρνα ιταλική αρχιτεκτονική του '30 αποτελούσε εν δυνάμει ταμπού. Είχε την τάση να αντιμετωπίζει το ζήτημα του μοντέρνου με τρόπο διεθνιστικό ή πανπολιτισμικό μέχρις ότου στο «Space, Time and Architecture», 1941, «κατανόησε πλέον ότι τα ιδανικά για τα οποία μαχόταν απειλούνταν από εξαφάνιση στην Ευρώπη» και με το βλέμμα στραμμένο στις Ηνωμένες Πολιτείες, «ήταν έτοιμος να παρουσιάσει τη μοντέρνα αρχιτεκτονική με όρους ντετερμινιστικούς για να μην πούμε χεγκελιανούς, ως την αναπόφευκτη αληθινή έκφραση του πνεύματος της μοντέρνας εποχής» ενώ όπως έχει ευρέως καταδειχθεί από την πρόσφατη κριτική, για να γίνουν κατανοητές οι διαδρομές του '30 είναι απαραίτητο να ληφθούν υπ' όψη οι τοπικές και εθνικές συνθήκες με τη δική τους λογική και τον ιδιαίτερο δυναμισμό τους, όπως στην περίπτωση του Δημήτρη Πικιώνη, δεδομένου ότι επί πλέον στην περίπτωση του η εθνική παράδοση συνέπιπτε ή φαινόταν να συμπίπτει με αυτήν του ίδιου του κλασικού λεξιλογίου. Στα χρόνια του '30 υπήρξε ένα είδος «διασταυρωμένης γονιμοποίησης» που ισοδυναμεί με το να πει κανείς ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική αναμείχθηκε ποικιλοτρόπως με τις τοπικές ιστορίες και οι παραδόσεις με τη σειρά τους απέκτησαν διεθνή διάσταση.³

Γενικά μοντέρνα στοιχεία, όπως η χαλύβδινη κατασκευή, ο σκελετός από οπλισμένο σκυρόδεμα, η ελεύθερη πρόσοψη, το ελεύθερο οριζόντιο επίπεδο και ο επίπεδος τοίχος, διαδόθηκαν σε όλο τον κόσμο, συναντώντας διαφορετικές κλιματολογικές συνθήκες, κοινωνίες, τεχνολογίες, παραδόσεις, αρχιτεκτονικά λεξιλόγια μέχρι και διαφορετικούς ορισμούς του μοντέρνου. Κάποιες φορές το καινούργιο συγκρούεται απλά με το παλιό, άλλες φορές συνέβαινε ένας αμοιβαίος μετασχηματισμός. Οι μοντέρνες φόρμες διέρρηξαν τη σχέση τους με το πιο πρόσφατο παρελθόν, αλλά στο μεταξύ επέτρεψαν μια νέα προσέγγιση των υποδομών των εθνικών ή περιφερειακών πολιτισμών. Σε διάφορες περιπτώσεις, όπως στην Ιταλία, τη Φινλανδία και τη Μεγάλη Βρετανία, οι λόγοι οι οποίοι οδήγησαν στην εισαγωγή της μοντέρνας αρχιτεκτονικής διέφεραν σημαντικά. Μερικές φορές επρόκειτο για προσωπικές επιλογές, άλλοτε ήταν αποτέλεσμα πιο σύνθετων μορφών κοινωνικής και πολιτιστικής ανανέωσης, άλλες φορές πάλι αντανakλούσαν ιδεολογικές απόψεις. Η «παγκοσμιοποιημένη» μορφή του

³ W.J.R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, σελ. 372.

μοντέρνου μπορούσε ακόμα να ερμηνευθεί με αρκετά διαφορετικούς τρόπους, ανταποκρινόμενους, στη μία περίπτωση στην κλασική κληρονομιά και στην άλλη στη λαϊκή παράδοση. Παραδόξως, αυτή η ίδια η επιδίωξη «παγκοσμιοτητας» χρησιμοποιήθηκε για την προώθηση μερικών ειδικών εθνικών ιδιαιτεροτήτων, όπως συνέβη στη Βραζιλία.

Αντίθετα στο μύθο της ομοιόμορφης και κανονικής ανάπτυξης, η μοντέρνα αρχιτεκτονική του '30 υπήρξε ταυτόχρονα ευαίσθητη σε πολιτιστικές αποχρώσεις και σε τοπικές διαφορές στο εσωτερικό των επί μέρους χωρών. Από αυτή την άποψη είναι ενδιαφέρον το παράδειγμα της Ελβετίας. Αν η Γενεύη ήταν εξαιρετικά ανοικτή στη γαλλική επιρροή, η Ζυρίχη και οι βιομηχανικές περιοχές του βορρά ήταν στραμμένες προς τη Γερμανία και προσανατολισμένες προς ένα φονξιοναλισμό που δεν μπορούσε πλέον να ευδοκιμήσει υπό το ναζιστικό καθεστώς. Λίγα παραδείγματα : τα διαμερίσματα Doldertal (1934-36) που πραγματοποιήθηκαν από τους Alfred και Emil Roth σε συνεργασία με τον Marcel Breuer, η Neubühl Siedlung, του 1932, των Max Moser, Hans Schmidt και άλλων, που οδήγησαν τη «νέα αντικειμενικότητα» σε έναν ακραίο πουριτανισμό, το Hallen Stadion της Ζυρίχης στα 1938-39, του Karl Egender.

Σ' αυτά τα χρόνια ήταν που ο Siegfried Giedion, ιστορικός καθώς και γραμματέας των CIAM, έζησε και δίδαξε στη Ζυρίχη, συμβάλλοντας στην εξασφάλιση μιας αλυσίδας επαφών και διεθνών συνδέσμων για την τοπική αρχιτεκτονική κοινότητα, αλλά δεν ήταν ο μόνος που στοχαζόταν και έγραφε για τη μοντέρνα αρχιτεκτονική : το 1940 ο Alfred Roth δημοσίευσε ένα βιβλίο με τον τίτλο *Die neue Architektur* που συγκέντρωνε μια σειρά πρόσφατων κτιρίων χωρίς να επιμένει σε ένα αποκλειστικό στιλιστικό δόγμα.

Η Βασιλεία, μία από τις πιο κοσμοπολίτικες πόλεις της Ελβετίας, λόγω της γεωγραφικής της θέσης και της ιστορίας της, φιλοξενούσε τόσο την αποκήρυξη του φονξιοναλισμού του Hannes Meyer, όσο και τη μυστικιστική εκκεντρικότητα του Rudolf Steiner. Μεταξύ των πιο θαρραλέων πειραματισμών σημειώνεται η εκκλησία του Sto Jovaniles του 1936 των Karl Egender και E.P. Burckhardt, στην οποία το θέμα ενός εκκλησιαστικού κτιρίου ερχόταν αντιμέτωπο με ένα αφηρημένο λεξιλόγιο που συνδύαζε κατασκευή από χάλυβα, τοιχοποιία και γυαλί, ενώ το σπίτι στο Schnitterweg (1935) των Otto και Walter Senn φαινόταν να πραγματοποιεί μία σύνθεση μεταξύ της ποιητικής διδασκαλίας του Le Corbusier με μία ντελικάτη χρήση καφασωτών και πλαισίων, που υποδείκνυε

επιρροή του ιταλικού ορθολογισμού. Ο δεσμός με την Ιταλία επιδιώχθηκε πιο καθαρά από τον Alberto Sartoris.

Το μεγαλύτερο μέρος των έργων του κατασκευάστηκε στο Valais, ένα γαλλικό καντόνι της Ελβετίας, στα σύνορα με την Ιταλία. Ο Sartoris ήταν φίλος με τον Terragni και αισθανόταν έλξη προς μια κάποια «μεσογειακότητα».

Επίσης διαισθάνθηκε γρήγορα την πιθανότητα μιας φιλικής συνύπαρξης μεταξύ της γεωμετρικής και φονξιοναλιστικής πειθαρχίας του μοντέρνου και των βασικών αρχών της λαϊκής αρχιτεκτονικής. Γενικά όμως, το πρόβλημα του «αλπικού τοπικισμού» δεν τέθηκε καν, εκτός από τον Robert Maillart που σχεδίασε μία σειρά εκλεπτυσμένων γεφυρών από τσιμέντο που έμοιαζαν να κυματίζουν στο αλπικό τοπίο. Ο σχεδιασμός τους περιοριζόταν στην ουσία της κατασκευής. Η γέφυρα Salginatobel (1930), κοντά στη Schiers, αποτελείτο από ένα τόξο με τρεις αρθρώσεις με καλωδιώσεις που διέσχιζε ένα φαράγγι σε έκταση πάνω από 90 μέτρα. Προς το τέλος της δεκαετίας, πειραματίστηκε με κατασκευαστικά κελύφη από σκυρόδεμα, που επέτρεπαν μία μέγιστη ελάττωση των τομών των επίπεδων επιφανειών, το Cement Hall που κατασκευάστηκε για τη διεθνή έκθεση της Ζυρίχης το 1939 είχε μία παραβολική τομή που ακουμπούσε σε τέσσερις λεπτούς στύλους. Ήταν εντελώς λεία εσωτερικά και εξωτερικά, σε μία λάμα καμπυλωμένη με μέγιστη ένταση, χωρίς ραβδώσεις.

Προφανώς, αξίζει να μιλήσει κανείς χωριστά για τα σχέδια του Le Corbusier για την Ένωση των Εθνών το 1927 ή την πρότασή του για το Mundaneum το 1929, που προβλεπόταν να ανεγερθούν στα περίχωρα της Γενεύης, σχέδια που συνελήφθησαν στην κλίμακα του συμφωνικού τοπίου της λίμνης Lemman και των Άλπεων, τοπίο που ανακαλούσε στον Le Corbusier αναλογίες με το μεσογειακό τοπίο. Ακόμα και η μικρή κατοικία που σχεδίασε για τους γονείς του στη λίμνη του Vevey, το 1924, εξυμνούσε τη μυθική θέα προς τη μεσημβρία, προς τον κόσμο της κλασικής αρχαιότητας, μέσα από ένα μικρό άνοιγμα στον τοίχο του κήπου.⁴ Πραγματοποιήθηκε αντίθετα η Maison Clarte πάντα στη Γενεύη, μία κομψή γυάλινη πλάκα με φέρον πλαίσιο από χάλυβα στο οποίο άνοιγαν μπαλκόνια, μερικά καθιστικά με διπλό ύψος, είσοδοι με επένδυση από πέτρα και σκάλες με ύψη και πατήματα από γυαλί μπλοκ, σχεδιασμένη σαν τμήμα ενός ευρύτερου πολεοδομικού σχεδίου για αυτή τη ζώνη της πόλης.

⁴ W. J.R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, σ. 372-375.

1.2 Ασυνέχεια και συνέχεια.

Τα χρόνια της μεταπολεμικής ανασυγκρότησης είναι αυτά των επειγουσών αναγκών, καθώς οι εξαιρετικές επινοήσεις των Le Corbusier, Aalto, Utzon ή Jacobsen, μετά βίας προεξείχαν από ένα φόντο μοντέρνων κτιρίων που περιοριζόντουσαν στο να επιλύσουν τα πιο άμεσα προβλήματα. Η νέα οικονομική τάξη φαινόταν προορισμένη, με ή χωρίς τους αρχιτέκτονες, να δημιουργήσει μεμονωμένα αντικείμενα, εχθρικά προς τα παραδοσιακά ευρωπαϊκά μοντέλα και γενικώς στερούμενα κάθε έννοιας ταυτότητας. Το πρόβλημα ερμηνεύθηκε σαν έλλειψη αντικρίσματος των λαϊκών ιδιωμάτων του παρελθόντος στο σχεδιασμό κτιρίων και αστικών χώρων μέτριας και χαμηλής πυκνότητας.

Η μοντέρνα κληρονομιά φάνηκε επομένως προορισμένη να αναζωογονηθεί μέσα από την επαφή της με τις ιδιαίτερες απαιτήσεις παραδόσεων και τόπων : είτε στην Αθήνα είτε στο Άμστερνταμ, στην ατλαντική ακτή της Πορτογαλίας ή κοντά στο Βόρειο Ακρωτήριο, η λύση βασίσθηκε σε μία προσεκτική και κριτική επανεξέταση της μοντέρνας πλέον παράδοσης, κομματιασμένης σε σύγχρονα ρεύματα, εθνικά ή ξένα, ανάμεσα στα οποία κάθε εθνική κουλτούρα επέλεγε αυτά που φαινότουσαν να ανταποκρίνονται καλύτερα σε πρακτικές και συμβολικές αναγκαιότητες.

Τα χρόνια μετά τον πόλεμο χαρακτηρίστηκαν από μία διαφορετικότητα πεποιθήσεων, μορφών και προελεύσεων και ακόμη από αντικρουόμενες ιστορικές ερμηνείες του Μοντέρνου, από σχίσματα και αντιθέσεις μεταξύ «ορθολογισμού» και «οργανικισμού» : μεταξύ αυτών που υποστήριζαν τον Mies van de Rohe και εκείνων που υποστήριζαν τον Le Corbusier ή τον Wright, τον Aalto και άλλους ακόμα, μεταξύ αυτών που ωθούντο πέρα από τα εθνικά σύνορα και εκείνων που έστρεφαν το βλέμμα προς το εσωτερικό, μεταξύ αυτών που κοίταζαν μπροστά και εκείνων που κοίταζαν πίσω, «Κάθε χώρα είχε φυσικά τα δικά της πάθη και τις δικές της φοβίες που προερχόντουσαν από τη δική της ιστορία, κουλτούρα και πολιτική, καθώς και από προϋπάρχουσες αρχιτεκτονικές παραδόσεις».⁵

Στην κατεστραμμένη Γερμανία η μοντέρνα αρχιτεκτονική μπορούσε να φαίνεται σα μια νέα εσπεράντο ικανή να διαγράψει τον εθνικισμό του '30 «Στη γενική τάση

⁵ R.De Fusco, Mille anni d'architettura in Europa, Bari, 1993, σ. 579.

ανοικοδόμησης οι αμερικάνικες επιρροές και αυτές του διεθνούς εμπορίου πρόσφεραν μια σίγουρη οδό, μια ήπια και περίπου ομοιόμορφη τεχνοκρατία»⁶ ένας Mies van de Rohe χωρίς ιδεαλισμό και κλασικισμό.

Η εσωτερικός διάλογος στη Δυτική Γερμανία μπορεί από τη μία να ταυτισθεί με τον Eggen Eiermann, που είχε σπουδάσει με τον Roelzig πριν από τον πόλεμο, και το Εργοστάσιό του χαρτομάντιλων στο Μπλούμπεργκ, στα 1949-51 που ακολουθήθηκε από την Έδρα της εταιρείας αποστολών Neckermann στη Φραγκφούρτη, στα 1958-61. Ο Eiermann συνέθεσε ως εξής τη δική του ιδέα για την αρχιτεκτονική : να αναδείξεις ένα ρυθμό, από την πολεοδομική κλίμακα μέχρι το πιο μικρό κτίριο.⁷

Από την άλλη πλευρά, ο Hans Scharoun ο οποίος είχε την τάση αντιθέτως, «να επιβάλλει ένα ρυθμό παρά να τον ανακαλύψει»⁸, αντιπροσωπεύοντας έτσι τον άλλο «πόλο» της γερμανικής μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής. Η γενεαλογία του Scharoun περιλάμβανε τις πιο ακραίες μορφές του εξπρεσιονισμού και είχε αναπτύξει μια προσωπική μανιέρα όπως φαίνεται στο σχέδιο για τη Φιλαρμονική του Βερολίνου το 1956, του οποίου το auditorium είχε συλληφθεί ως σκάφος με πολλές όψεις.⁹ Ο Eiermann από τη μία και ο Scharoun από την άλλη: η διαφορά μεταξύ τους είναι εμβληματική των ευρύτερων ζητημάτων της μοντέρνας ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής του '50, «μεταξύ αυτών που ζητούσαν να συνάγουν μία μινιμαλιστική αισθητική από τους τεχνολογικούς κανόνες και αυτούς που ακολουθούσαν την οδό της προσωπικής έκφρασης».¹⁰ Όπως ήδη συνέβη στα χρόνια των συζητήσεων του Deutscher Werkbund. Στη Γαλλία, το πρόγραμμα του εκμοντερνισμού και της αναδόμησης εφαρμόστηκε σε μία μεγάλη εδαφική κλίμακα, τα τοπικά και νέο- παραδοσιακά ζητήματα απαξιώθηκαν λόγω της γειννίασης με τον νεο-συντηρητισμό του Πεταίν, η ανοικοδόμηση των διαφόρων πόλεων ανατέθηκε σε μεμονωμένους μοντέρνους αρχιτέκτονες : η Maubege στον Andre Lurcat, η καρδιά του St. Die στον Le Corbusier, αν και η ανάθεση στο τέλος ακυρώθηκε, η Havre στον Auguste Perret.

Μια ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί η Unite d' habitation στη Μασσαλία με την οποία

⁶ W.J.R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, σ. 472.

⁷ W.J.R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, σ. 472.

⁸ H. Scharoun, *A Monograph*, 1978, σ. 25-51.

⁹ H. Scharoun, *A Monograph*, 1978, σ. 25-51.

¹⁰ W.J.R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, σ.473.

συνδέονται τόσο η Aerohabitat στο Αλγέρι, στα 1950-54, των Louis Miquel και Bourlier όσο και η κατοικία με αναβαθμούς και θόλους, στο Djenan el Hassan, και αυτή στην Αλγερία, στα 1956-58, του Roland Simounet, η οποία ωστόσο αφομοίωνε τα μαθήματα τόσο της λαϊκής βορειοαφρικανικής παράδοσης όσο και από το σχέδιο Roq και Rob του Le Corbusier του 1949. Αυτό το τελευταίο υπήρξε επίσης το μοντέλο για τις παραθεριστικές κατοικίες στο Cap Camarat, στη γαλλική ακτή (1958-65) σχεδιασμένες από το εργαστήριο των Montrouge, Jean Renaume, Pierre Riboulet, Gerard Thurnauer και Jean – Louis Veret με τον Louis Arretche. Τα καταλύματα ATBAT των Bomansky και Woods στο Μαρόκο (1951-56), ήταν ένα από τα σπάνια παραδείγματα του «παγκόσμιου τύπου» των συγκροτημάτων, προσαρμοσμένου στην παράδοση και στο τοπικό κλίμα. Αν και ο τοπικισμός δεν εμφανίστηκε στο «επίσημο γαλλικό πρόγραμμα», το οποίο επιχειρούσε αντίθετα να αντικατοπτρίσει τις αξίες μιας συγκεντρωτικής τεχνοκρατίας, υπήρξαν πολλοί άλλοι αρχιτέκτονες που έδειξαν ενδιαφέρον για το χαρακτήρα και το κλίμα ιδιαίτερων γεωγραφικών καταστάσεων. Μεταξύ αυτών προβάλλεται η αινιγματική μορφή του Fernand Pouillon του οποίου η ανοικοδόμηση, στα χρόνια του '50, της περιοχής κοντά στο Παλιό λιμάνι της Μασσαλίας αποτελούσε την αντίθεση στην πολεοδομική σύλληψη του Le Corbusier, βασισμένη στην παραδοσιακή ιδέα της συνεχούς πολεοδομικής όψης, στο οικοδομικό τετράγωνο που περιβάλλεται από δρόμους και στην απλοποιημένη κλασική διάρθρωση από πέτρα. Ο Pouillon θεωρείτο ως οπαδός του Perret, αλλά η αρχιτεκτονική του κουλτούρα εκτεινόταν μέχρι τον βορειοαφρικανικό κόσμο και περιέκλειε μια διαδεδομένη μεσογειακή ευαισθησία. Πραγματοποίησε πολλά μεγάλα έργα στην Αλγερία. Το πιο χαρακτηριστικό, το πελώριο σχέδιο κατοικιών στο Αλγέρι γνωστό ως «Climat de France» (1957), αποτελούσε ένα επιβλητικό περιμετρικό μπλοκ που περιέβαλε μια μεγάλη εσωτερική αυλή.¹¹

Ακόμα και η κατάσταση της Ολλανδίας αντικατοπτρίζει τη διαφορά μεταξύ ενός γκρουπ παραδοσιακών διδασκόντων στο Τεχνικό Κολέγιο του Delft, καθοδηγούμενων από τον Granpre Moliere που υπερασπίζονταν τη συνέχεια της παραδοσιακής βιοτεχνίας του τούβλου και των νέων εκπροσώπων του ολλανδικού μοντερνισμού.¹²

Η νέα αρχιτεκτονική θριάμβευσε κυρίως στο Ρότερνταμ μέσα από τη δραστηριότητα του

¹¹ W.J.R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, σ. 474-476.

¹² M.Tafuri, *Modern Architecture*, I-II, 1991, σ. 85-110.

Bakema και του J.H. van den Broek οι θέσεις των οποίων αντανakλούν στο περιοδικό «Forum», μερικοί δε από τους συντελεστές της θα συμμετάσχουν στην Team X.

Η μεταπολεμική Ιταλία αντιμετώπισε προβλήματα ανάλογα με αυτά των γερμανών σχετικά με το φασιστικό καθεστώς αλλά η κατάσταση παρουσιαζόταν εντελώς διαφορετική από πολλές απόψεις. Πάνω απ' όλα η Ιταλία δεν είχε διώξει τα μεγαλύτερά της ταλέντα και κατείχε, ως εκ τούτου, μία πιο ισχυρή μοντέρνα αρχιτεκτονική κουλτούρα που ήταν δυνατόν να συνεχισθεί, να τροποποιηθεί ή ακόμα και να απορριφθεί. Επί πλέον, είχε μία παράδοση που ουδέποτε εξαφανίσθηκε τελείως. Είτε η θεωρία ότι η παραγωγή ήταν πιο πλούσια και διαφοροποιημένη σε σχέση με τη Γερμανία και άλλο τόσο πολυπληθείς ήταν και οι πολιτικές πεποιθήσεις. Νεορεαλιστές όπως ο Mario Ridolfi και ο Ludovico Quadroni, επηρεασμένοι από τον νεορεαλισμό του ιταλικού κινηματογράφου, προσπαθούσαν να δημιουργήσουν ένα φανταστικό ριζωμένο στην προλεταριακή συνείδηση και στην «καθημερινή αστική πραγματικότητα». Στη μελέτη τους για τη συνοικία Tiburtina της I.N.A. Casa στη Ρώμη (1949-54) τα μπλοκ των διαμερισμάτων ήταν οργανωμένα σε μια ακανόνιστη κάτοψη στεγασμένα από επικλινείς «μεσογειακές» στέγες, σε μια προσπάθεια να εκσυγχρονίσουν τη λαϊκή γλώσσα στη βάση μιας λαϊκίστικης ιδεολογίας μέσα από μια σκόπιμη στράτευση στα προβλήματα της αγροτικής φτώχειας που ξεχυνόταν στις ιταλικές πόλεις. Σ' αυτά τα χρόνια ήταν που ο ιστορικός και κριτικός Bruno Zevi προώθησε την ιδέα μιας «οργανικής αρχιτεκτονικής»¹³ στην οποία συνδυάζοντουσαν οι χωρικές αρχές του Wright με μία ακαθόριστη αναφορά σε φυσικές μορφές. Στην πραγματικότητα, διάφορες ιδέες και προσωπικότητες της προπολεμικής περιόδου συνέχιζαν να δημιουργούν. Μερικά σημαντικά έργα ανέπτυξαν τις αρχές του ιταλικού «ορθολογισμού» του '30 : όπως ο Stazione Termini στη Ρώμη, που σχεδιάσθηκε μεταξύ 1948-1952 από τον Leo Calini, τον Eugenio Montuori και άλλους. Ο κύριος τόπος της συνέχειας του ορθολογισμού ήταν το Μιλάνο, όπου ξαναεμφανίσθηκαν διάφορα ονόματα και ξαναπρόβαλαν παλιές θέσεις, όπως στην περίπτωση του Ignazio Gardella, δημιουργού του Αντιφυματικού ιατρείου στην Αλεξάνδρεια του 1937, που σχεδίασε στην ίδια πόλη, στα 1952, ένα κτίριο κατοικίας επενδυμένο με τούβλα, προορισμένο για τους εργαζόμενους της εταιρείας Borsalino και το περίπτερο της Σύγχρονης Τέχνης στο Μιλάνο. Ο Luigi Figini και ο Gino

¹³ B. Zevi history of modern architecture, Torino, σ. 54.

Pollini, αμφότεροι συντελεστές, μαζί στο Terragni, του αρχικού Γκρούπ 7 του '20, κατασκεύασαν την εκκλησία της Παναγίας των Φτωχών στα 1952-56, αλλά αυτό που κυρίως χαρακτηρίζει τα τέλη του '50 είναι ο ουρανοξύστης της Pirelli (1958-61) του Gio Ponti, και ο Πύργος Velasca (1956-58) των Enrico Peressutti και Ernesto Nathan Rogers (B.B.P.R.). Ο πρώτος είχε 33 ορόφους και ήταν κοντά στο σιδηροδρομικό σταθμό.¹⁴

Αν ο ουρανοξύστης της Pirelli είναι μάρτυρας μιας νέας εποχής στο ιταλικό βιομηχανικό σχέδιο, ο πύργος Velasca που βρισκόταν κοντά στο γοτθικό Duomo του Μιλάνο, έθετε το θέμα της «αστικής ταυτότητας», κάνοντας υπαινιγμούς στο ιστορικό πλαίσιο και στην κυριολεξία «τιθασεύοντάς» το, με τις τεράστιες καμινάδες που προεκτεινόταν στην κορυφή.

Ο πύργος Velasca, ως γνωστόν, ερμηνεύθηκε από το διεθνή τύπο ως «υποχώρηση από το μοντέρνο» και δέχθηκε επιθέσεις για τον «ιστορικισμό» του. Ιδιαίτερα σκληρή ήταν η επίθεση του βρετανού κριτικού Reyner Banhan, που του έβαλε την ετικέτα του «νεολίμπερτι», προτιμώντας το ινστιτούτο Marchiondi που πραγματοποιήθηκε το 1957 από τον Vittoriano Vigano. Με την έντονη εκφραστική ικανότητα της κατασκευής από εμφανές οπλισμένο σκυρόδεμα και η σαφής άρθρωση των λειτουργικών μερών, το κτίριο ήταν στην πραγματικότητα, ο γλυπτικός απόγονος της ιταλικής ορθολογιστικής γενεαλογίας, αλλά στα μάτια του Banhan φάνηκε σαν ένα από τα τόσα έργα μαζί με το παράδειγμα της Art Gallery του Πανεπιστημίου του Yale, του Louis Kahn, του 1951-53, που ενσάρκωναν τις ασαφείς επιδιώξεις του «New Brutalism».¹⁵

Στη συνέχεια θα πρέπει να θυμηθούμε τα καταστήματα Rinascente που κατασκευάστηκαν στη Ρώμη, από τον Franco Albini, στα 1957-62, τα οποία βασίζονταν στη γνήσια έκφραση των μοντέρνων τεχνικών όπως του χάλυβα και του γυαλιού, παραπέμποντας στον τυπικό οριζόντιο διαχωρισμό των ρωμαϊκών προσόψεων και στα έργα του Pier Luigi Nervi, του Εκθεσιακού Μεγάρου της Fiat στο Torino, στα 1948, στον Lanificio Gatti του 1951, μέχρι το Μέγαρο της Εργασίας για την Έκθεση Italia '61 του Torino.

Εντούτοις είναι ο Carlo Scarpa ο άνθρωπος του οποίου τα έργα, η παράδοση και ο

¹⁴ R.De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, Bari, 1993, σ. 48.

¹⁵ W. J.R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, σ. 478.

μοντερνισμός είναι αλληλένδετα με πιο πολύπλοκο τρόπο και κάτω από ορισμένες απόψεις συναφή με τα έργα του Πικιώνη. Δουλεύοντας σε ορισμένες περιπτώσεις σε μία πολύ μικρή και πολύπλοκη κλίμακα, προσέγγισε ένα αχανές σύμπαν μορφών προερχόμενων από διάφορες εποχές, αλλά ανέπτυξε μια ιδιαίτερη ευαισθησία για το Βενετσιάνικο, αυτοπροσδιοριζόμενος ως «ένας άνθρωπος του Βυζαντίου, που έφθασε στη Βενετία περνώντας μέσα από την Ελλάδα». Ο Scarpa αποκατέστησε την ιταλική επιδεξιότητα στην κατεργασία της πέτρας, του γύψου, του ξύλου, συνδέοντάς τα με τις νέες τεχνικές του χάλυβα, του γυαλιού και του τσιμέντου, εμπιστευόμενος στα υλικά την απέραντη γκάμα των εντυπώσεων.¹⁶ Σίγουρα ο Wright επέδρασε καθοριστικά στη διαμόρφωσή του, όπως η ζωγραφική De Stijl αλλά και η αρχαία γιαπωνέζικη αρχιτεκτονική, τα ίδια στοιχεία που γοήτευαν τον Πικιώνη.

Αν το ζήτημα των σχέσεων με την παράδοση ακόμα και τη λαϊκή χαρακτηρίζει τα χρόνια του '50, τα αποτελέσματα ήταν πολύ διαφορετικά. Ο Πικιώνης, για παράδειγμα, με το περίπτερο κοντά στην εκκλησία του Αγ. Δημήτρη του Λουμπαρδιάρη του 1951-57, διερευνά τις μεσογειακές καταβολές της ελληνικής κουλτούρας, ανακαλύπτοντας αναλογίες μεταξύ της πρωτόγονης καλύβας και των αρχετύπων της κατοικίας, αλλά ακόμα και μια αρχαϊκή και αιώνια αίσθηση του χώρου, που δεν είχε καμία σχέση με τα τεχνολογικά προγράμματα του μοντέρνου, αν και βασιζόταν σε ένα γεωμετρικό σχήμα εφοδιασμένο με μία γενεαλογία μερικά μοντέρνα.

Το πάρκο και ο περίπατος που σχεδίασε για το λόφο του Φιλοπάππου στην Αθήνα μεταξύ 1950 και 1957 ενσωμάτωναν θραύσματα από ερείπια, κυκλώπειες πέτρινες πλάκες και ακατέργαστο χαλίκι, σε ένα σχήμα με μεταβαλλόμενα βασικά χαρακτηριστικά, ρυθμό και ένταση. Το έδαφος μεταβαλλόταν κατ' αυτόν τον τρόπο σε μία σειρά «τόπων» φορέων σημασίας – επίπεδα, ράμπες και μονοπάτια – με κάτι από την πνευματική ατμόσφαιρα μίας αρχαίας ιεράς οδού. Ο Πικιώνης σε αυτή την περίπτωση εργάστηκε στη βάση μίας αισθητικής από θραύσματα και ίχνη που είχαν περιστασιακή συνάφεια με τη μέθοδο, αλλά όχι με τη συγκεκριμένη μορφή, των σύγχρονών τους έργων του Scarpa. Πάντως, αυτό που συνέδεε αυτούς τους δύο καλλιτέχνες ήταν μια οξεία ευαισθησία για το πνεύμα του τόπου (*genius loci*).

¹⁶ F. Dal Co and G. Mazzarioli, Carlo Scarpa : The Complete Works, 2002, σ. 9-30.

1.3 Παράδοση και πρωτοπορία στην 'Μοντέρνα' Ελληνική αρχιτεκτονική.

Η Ελλάδα είναι παγκοσμίως γνωστή ως το λίκνο πολλών αρχιτεκτονικών πολιτισμών. Πέραν του Κλασσικού (5ος - 4ος αι. π.Χ.) και του Βυζαντινού (6ος - 16ος αι. μ.Χ.), η διάδοση των οποίων προς τα δυτικά και τα ανατολικά αντίστοιχα υπήρξε πρωτοφανής σε έκταση και διάρκεια, θα μπορούσε κανείς να αναφερθεί σε μια μακρά ακολουθία αρχιτεκτονικών παραδόσεων, οι οποίες είτε πρωτοεμφανίστηκαν, είτε άνθισαν στο ελληνικό έδαφος. Στις πρώτες περιλαμβάνονται η Μινωική (3000 - 1400 π.Χ.), η Κυκλαδική (1800 - 1400 π.Χ.), η Μυκηναϊκή (1400 - 1200 π.Χ.), η Αρχαϊκή (8ος - 6ος αι. π.Χ.) και η Ελληνιστική (3ος αι. - 30 π.Χ.), στις δεύτερες η Ρωμαϊκή (146 π.Χ. - 323 μ.Χ.) και η Παλαιοχριστιανική (4ος - 5ος αι. μ.Χ.).

Λόγω της Τουρκοκρατίας (15ος αι. μ.Χ. - 1821), η αρχιτεκτονική στην Ελλάδα γνώρισε οπισθοχώρηση και ασυνέχεια. Έχασε την Αναγέννηση και την επακόλουθη εξέλιξη, και δεν επωφελήθηκε ούτε από την Οθωμανική αρχιτεκτονική, καθώς η διάδοση της τελευταίας στην Ελλάδα ήταν μάλλον περιορισμένη, παρά το γεγονός ότι μεγάλη πλειοψηφία των Οθωμανών αρχιτεκτόνων και τεχνιτών -συμπεριλαμβανομένου του Sinan (1490 - 1588), που θεωρείται ο κορυφαίος ανάμεσα τους- ήταν ελληνικής καταγωγής.

Η εμφάνιση μιας πλουραλιστικής και ζωντανής ανώνυμης αρχιτεκτονικής κατά το 18ο αιώνα, αποκατέστησε κατά κάποιον τρόπο τη συνέχεια.

Γρήγορα έδωσε τη θέση της στο νεοκλασικισμό, ο οποίος υιοθετήθηκε ως το κατάλληλο αρχιτεκτονικό ύφος για το νεοϊδρυόμενο ελληνικό κράτος, κατά τη δεκαετία του 1830.

Αρχιτέκτονες του επιπέδου των K.F. Schinkel, Fr. Gaertner και L. Von Klenze, ανέλαβαν το σχεδιασμό των δημόσιων κτηρίων της Αθήνας.

Ομοίως οι C. Hansen, Th. Hansen -μετέπειτα αρχιτέκτονας της αυτοκρατορικής Βιέννης-, Σ. Κλεάνθης (1802 - 1862), Λ. Καυτανζόγλου (1811 - 1885) και E. Ziller (1837 - 1923).

Ο Νεοκλασικισμός στην Ελλάδα άντεξε περισσότερο από οπουδήποτε αλλού. Η απουσία επίσημης αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης του επέτρεψε να επιβιώσει, ακόμα και όταν είχε προ πολλού υποχωρήσει στον υπόλοιπο κόσμο.

Εμφανίστηκε και μια ανώνυμη εκδοχή του, που αναπτύχθηκε από εργολάβους και

τεχνίτες, με βάση τα πρότυπα της υψηλής αρχιτεκτονικής.

Μετά από μια σύντομη περίοδο εκλεκτικισμού, στην οποία πρωτοστάτησαν οι Α. Μεταξάς (1863 - 1937) και Α. Νικολούδης (1874 - 1944), οι αρχές του 20ού αιώνα σημαδεύθηκαν από μίαν απόρριψη του κλασικισμού και των ιστορικών τεχνοτροπιών, που απεικονίσθηκε στο έργο του Α. Ζάχου (1872 - 1939). Η ανώνυμη αρχιτεκτονική επανεκτιμήθηκε από τους Έλληνες λαϊκιστές διανοούμενους, ως φορέας διαχρονικών αξιών, όπως η ανθρώπινη κλίμακα, η ένταξη στο τοπίο, η ανταπόκριση στο κλίμα και τον τρόπο ζωής, η αντιστοιχία κατασκευής και μορφής. Διαδραμάτισε θεμελιώδη ρόλο στην εξέλιξη της παγκόσμιας αρχιτεκτονικής, μέσω της επιρροής που άσκησε σε κορυφαίες προσωπικότητες, όπως ο Α. Loos και ο Le Corbusier, οι οποίοι εμπνεύσθηκαν από τις αρχές του "Raumplan" και της "terrasse-jardin" αντίστοιχα, αφού επισκέφθηκαν τα ελληνικά νησιά.¹⁷

Η Ελλάδα, παρόλη την εισροή του προσφυγικού δυναμικού, δεν είχε κατορθώσει να προχωρήσει στην εκβιομηχάνισή της, παραμένοντας έτσι τυπικά αγροτική. Το μόνο φωτεινό σημείο της περιόδου είναι η αξιόλογη οικοδομική δραστηριότητα για την ανέγερση σχολείων. Αυτό θα έπαιζε αποφασιστικό ρόλο στην εδραίωση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα. Η απροθυμία για επενδύσεις στη βιομηχανία και η κρίση της αγροτικής παραγωγής επιδείνωσαν τα οικονομικά προβλήματα, ώστε το 1932 η Ελλάδα αναγκάζεται να κηρύξει μερική πτώχευση. Αργά αλλά σταθερά, συνεχιζόταν έτσι η υπονόμηση της πολιτικής και κοινωνικής ομαλότητας, ενισχυμένη από τα ξένα απολυταρχικά πρότυπα, τις αλληπάλληλες εσωτερικές κρίσεις και από μία προοδευτική αύξηση της πολιτικής καταπίεσης. Πολύ πριν ανέβει ο Ι.Μεταξάς στην εξουσία, είχε προετοιμαστεί το γενικότερο κλίμα για την υποδοχή του.¹⁸

Το 1935 κυκλοφορεί ένα πρωτοποριακό για τα ελληνικά πράγματα περιοδικό, το 3ο *μάτι*, από τους Δ. Πικιώνη, Ν. Χατζηκυριάκο-Γκίκα, Ιπ. Παπαλουκά, Σ. Καραντινό και με διευθυντή το Στρ. Δούκα. Πρόκειται για μια «έκδοση πνευματικής καλλιέργειας και τέχνης» και αξίζει να παρατεθεί μέρος από το πρόγραμμά της:

1) θα ενδιαφερθούμε για όποια πηγαία και πρωτότυπη εκδήλωση, είτε ανήκει στην ΠΑΡΑΔΟΣΗ, είτε στην ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ.

¹⁷ Γ. Πανέτσος, *Νεότερη Ελληνική Αρχιτεκτονική, Μια Συνοπτική Επισκόπηση*, «Δομές», vol.1, Αθήνα, 2005, σ. 62.

¹⁸ Δ. Φιλίππιδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα, 1984, σ. 181.

2) το ΜΕΤΡΟΝ της διαλογής, θα είναι η ΠΙΟΤΗΣ του έργου και όχι το είδος της μορφής του.

3) θα ασχοληθούμε δια μακρών με την ΤΕΧΝΙΚΗ, όπως το παιδί, που ΑΙΣΘΑΝΕΤΑΙ και ΠΟΘΕΙ να εκφράσει τη συναισθηματική ζωή που γεννιέται μέσα του στο αντίκρισμα του εξωτερικού κόσμου, έτσι και ο λαός αρκείται σε πρωτόγονα μέσα

4)θα εξηγήσουμε τη γέννηση και τα κίνητρα της νέας τέχνης

5)θα ενδιαφερόμαστε για τις ελληνικές λαϊκές εκδηλώσεις και θα ψάξουμε να τις ταξινομήσουμε ώστε να είναι δυνατόν να χρησιμεύσουν ως αφετηρία για κάτι ΚΑΙΝΟΥΡΙΟ.

6) θα δώσουμε ιδιαίτερη σημασία και προσοχή στους ΝΕΟΥΣ» .¹⁹

Η εικονογράφηση του προλόγου δείχνει και την έκταση των ενδιαφερόντων της έκδοσης: κυκλαδικό ειδώλιο, ένα σχέδιο του Le Corbusier, αφηρημένος πίνακας, φωτογραφία, βυζαντινή ζωγραφική και γλυπτό.

Η πρώτη του δημοσίευση στο 3ο μάτι είναι «Τα παιχνίδια της οδού Αιόλου», όπου κάνει σαφείς νύξεις για το ενδιαφέρον του για τη νέα τέχνη: «Η παρουσία μιας οράσεως καλλιεργημένης, σπλισμένης με την οξύτητα εκείνη της νέας τέχνης (που μας έκανε ικανούς να δούμε βαθύτερα την τέχνη του περασμένου, του πρωτόγονου και τη λαϊκή) και που την αισθανόμουν δίπλα μου, έδινε ένα νέο νόημα στ' αντικείμενα τούτα και βοηθούσε την όρασή μου να πλέξει το ασύλληπτο εκείνο δίχτυ, όπου μέσα του πιάνεται το εσωτερό νόημα, η μαγεία των πραγμάτων».²⁰

Το δεύτερο άρθρο του, « Ιδεογράμματα της οράσεως» το οποίο δημοσιεύτηκε το 1935 το μεταφέρουμε εξ' ολοκλήρου :

ΙΔΕΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΗΣ ΟΡΑΣΕΩΣ

Απειρία σχημάτων, η μηχανική —ανθρώπινη και υπερανθρώπινη— εφαρμοσμένη σε μύρια σχήματα, μύριες ματιέρες πού υπηρετούν τις μύριες ανάγκες και σκοπούς της ζωής. Το θείο, το ανθρώπινο, το λαϊκό, το προηγμένο, το βιοτεχνικό ή το βιομηχανικό, που συντυχαίνουν σε μιαν απειρία συνέπειας, τυχαιότητας ή απρόοπτου απο τους

¹⁹ Πρόλογος στο περιοδικό «Το Τρίτο Μάτι», Νούμερο 1, Αθήνα, 1935.

²⁰ Δ.Πικιώνης, Τα παιχνίδια της οδού Αιόλου, «Το Τρίτο Μάτι», Νούμερο 1, Αθήνα, Οκτώβριος, 1935.

πλέον διάφορους δρόμους της ζωής, πέραν απ' ότι η γονιμότερη φαντασία μπορεί να εικάσει...

Ο άνθρωπος στέκεται μπροστά στο απέραντο τούτο θέαμα των Μορφών και προσπαθεί να συλλάβει τα συναισθηματικά του σύμβολα...

Δε μιλώ εδώ για μια συστηματική κατάταξη. Εννοώ την προβολή ενός «αισθητικού» σχεδίου επάνω στο χάος τούτο των Μορφών, που να εξηγεί —αν ήταν δυνατό— την ιδεατή τους ιεραρχία, την ασύλληπτη τους ενότητα...

Μ' ένα τέτοιο νόημα βλέπω να γίνεται μέσα μας η μυστική ανάλυση της μορφής, του χρώματος και της ύλης, η αναγωγή τους εις συναισθηματικά σύμβολα της Οράσεως.

Έτσι λ.χ. ορίζουμε:

Ως προς το γεωμετρικό σχήμα (στο επίπεδο)

Το σημείο - η γραμμή (ευθεία, τεθλασμένη, καμπύλη). Η γωνία (οξεία, ορθή, αμβλεία). Το τρίγωνο (οξυγώνιο, ορθογώνιο, αμβλυγώνιο). Το ορθογώνιο παραλληλόγραμμο - το πλάγιο - ο ρόμβος - το τραπέζιο - τα κανονικά και τα ακανόνιστα πολύγωνα. Ο κύκλος (το τόξο, ή ζώνη, ο τομεύς). Η έλλειψη - η παραβολή - η υπερβολή - η σπείρα - η αλυσοειδής - η καρδιοειδής...

Όμοια στο χώρο

Το επίπεδο. - Η δίεδρη γωνία - ο κύβος - το πρίσμα - η πυραμίδα - ο κύλινδρος - ο κώνος - τα στερεά που γεννιούνται από την περιστροφή του κύκλου, της έλλειψης, της παραβολής και της υπερβολής...

Ως προς σύνθετες ανόργανες ή οργανικές μορφές

Εκείνο που έχει σχήμα φιδιού - ψαριού - φύλλου - το πριονωτό - το αγκαθωτό - το αιχμηρό...

Ως προς τη σχετική θέση με την κατάκορφο

Το όρθιο - το πλάγιο - το οριζόντιο - εκείνο που ισορροπεί μ' ευστάθεια ή αστάθεια...

Ως προς τη λειτουργία

Εκείνο που περιέχει (το αγγείο) - που υποφέρει (σύμφωνα με τους τρεις τρόπους της αντιστάσεως) - που βαδίζει - που κολυμπάει - που έρπει - που πετάει - που περιβάλλει (ιμάτιο) - που πτυχώνεται - που κρέμεται (ιστίο).

Ως προς την ύλη και τον τρόπο της κατασκευής

Το ανόργανο - το ενόργανο. Το μετάλλιο - το πέτρινο - το ξύλινο - το χάρτινο - το

λαστιχένιο... Το πλεχτό - το υφαντό - το διχτυωτό - το καρφωτό - το περαστό...

Ως προς τον φυσικό χαρακτήρα

Το αμβλύ - το οξύ - το πλατύ - το παχύ - το λιγνό - το στενό - το υψηλό - το χαμηλό - το αδρό - το λείο - το τραχύ - το απαλό - το άκαμπτο - το ελαστικό - το σκληρό - το μαλακό - το ξηρό - το χλωρό - το πικρό - το γλυκύ - το θερμό - το κρύο - το φωτεινό - το σκοτεινό, και οι άπειρες κράσεις των...

Ορίζοντας μεταφυσικά

Το χαριτωμένο - Το όμορφο - Το αυστηρό - Το εράσμιο - Το αβρό - Το θλιμμένο - Το χαρούμενο - Το ταπεινό - Το περήφανο - Το καρτερικό - Το καταχτητικό - Το λυρικό - Το δραματικό - Το τραγικό...

Τα στοιχεία τούτα παίρνει η όραση ωσάν τα συναισθηματικά της ιδεογράμματα και βάζοντας το ένα κοντά στο άλλο, αρμόδια, συναπαρτίζει άλλα συνθετότερα. Ιδού ένα παράδειγμα :

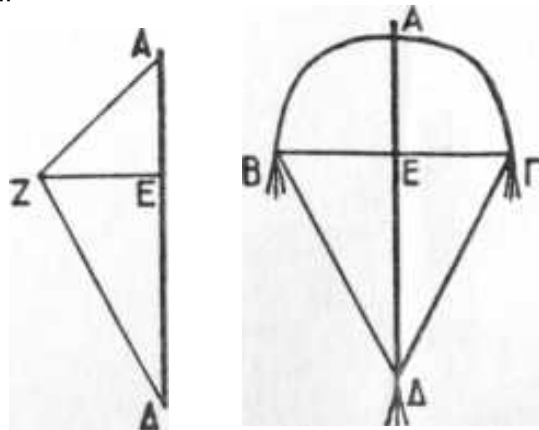
ΤΟ ΙΔΕΟΓΡΑΜΜΑ ΕΝΟΣ ΧΑΡΤΑΕΤΟΥ ΜΑΤΙΕΡΑ:

Καλάμι, ξύλο, σπάγκος, χαρτί, αλευρόκολλα. Σχήμα:

Ημικύκλιο + τρίγωνο.

Κατασκευή: Κόμπος Β (το συναίσθημα του καλαμιού που σφίγγεται από το σπάγκο).
Κόμπος Γ. ΒΕ—ΕΓ (ισότης, συμμετρία).

Κόμπος Δ (το συναίσθημα του σπάγκου που σφίγγει το ξύλο). ΒΔ=ΓΔ (ισοσκελία).
Κόλλημα: Το ξάπλωμα του λεπτού χρωματιστού (ροζ, μπλε, κίτρινου, πράσινου) χαρτιού επάνω



στην επιφάνεια —λεία— του τραπεζιού, κάτω από το σκελετό, ακινητοποιημένο μ' ένα βάρος. Αλαφρό ανασήκωμα και κόψιμο του χαρτιού 1-1,5 πόντο ολόγυρα (ψαλίδι: αιχμηρό, μετάλλινο, κρύο, ενεργητικό χαρτί: μαλακό, λεπτό, λείο, παθητικό). Το συναίσθημα της κόλλας απάνω στο χαρτί —το δίπλωμα τού χαρτιού (υγρού) γύρω στο

καλάμι και το σπάγκο.

Τα ζύγια: ΕΖ=ΕΓ (η χάρη ενός συμβατικού πρακτικού κανόνα). Η ουρά... τα σκουλαρίκια κτλ....

Δύο ταμπλό, το ένα: όρθιο, σαν γιαπωνέζικο *κιμονό*: Παιδιά ξεπετούν χαρταετούς- (ιδεόγραμμα σύνθετο: η χαρά του παιδιού - ο χαρταετός - ο αιθέρας), το άλλο: χαρταετοί στα ράφια ενός επαρχιακού εμπορικού (αντίθεση: σκόνη, παθητική ακινησία — ενδόμυχη κίνηση του χαρταετού και αναπόληση του γαλάζιου αιθέρος, του φυσικού του στοιχείου).

Έκανα το πρόχειρο τούτο σκίτσο για να δείξω τη φύση, τη σύνθεση, τον ειρμό των συναισθημάτων που γεννιόνται απ' τη συνεργασία των πέντε αισθήσεων, του Νοός και της Ψυχής μας και που κρύβονται στο βάθος αυτού που λέμε «Όραση».

Όραση... ή οι σύγχρονες οράσεις του Κόσμου, περασμένες, παρούσες, μέλλουσες... που ρίχνετε ένα μαγικό δίκτυ, λεπτότερο από τον αιθέρα, απάνω στα Πράγματα... Ο Αισθητικός Κόσμος του ορατού —η μορφή, το χρώμα— γεννιέται και υπάρχει στο απειροστό τούτο διάστημα ανάμεσα του αντικειμένου και της δονήσεως της ψυχής μας... Το ορατό αρχίζει από το αόρατο τούτο, από την αποκάλυψη του κρυμμένου νοήματος των πραγμάτων, του θαύματος, της μαγείας των...

Ιδού γιατί εις την αποκαλυπτική τούτη ενέργεια δε φτάνει η λογική εξήγηση... Μή δεν είναι απεναντίας πρόπον να μετέχει και η εξήγηση από την ουσία τού ανεξήγητου; Πραγματικά, στην περίπτωση τούτη, περισσότερο από την καθαρότητα της λογικής, το σκοτεινό και το δυσνόητο δημιουργούν μίαν ατμόσφαιρα μυσσεως, για όσους έχουν ενδιάθετες τις ικανότητες να συναισθανθούν και να κατανοήσουν.²¹

Το επόμενο τεύχος (Νοεμ. - Δεκ. 1935), είναι αφιερωμένο στη φύση. Ο Πικιώνης αντιπροσωπεύεται από τη «Συναισθηματική τοπογραφία», με έκδηλες τις επιδράσεις από το Γιαννόπουλο: «Οδοιπορώντας επάνω στο έδαφος τούτο, βασίλειο του ασβεστόλιθου και της αργίλου, είδα το πέτρωμα να μεταμορφώνεται σ' επιστύλιο και η κόκκινη άργιλος να βάφει τους τοίχους του φανταστικού σηκού». Μέσα σε μια τέτοια συναισθηματική εγρήγορση, το τοπίο γίνεται ο δέκτης επάλληλων παραστάσεων που διατρέχουν την ιστορία, ενώνοντας το «μυστήριο τού Χρόνου» με το «μυστήριο του Χώρου». Ξεπερνώντας πια τις αναφορές στο Γιαννόπουλο, ο Πικιώνης υπογραμμίζει το

²¹ Δ.Πικιώνης, *Ιδεογράμματα της Οράσεως*, «Το Τρίτο Μάτι», Νούμερο 1, Αθήνα, Οκτώβριος, 1935.

μεγάλο δίδαγμα της Φύσης: «Πως τίποτα δεν υπάρχει μόνο του αλλά τα πάντα είναι μέρος μιας καθολικής Αρμονίας. Όλα διαπερνούν το ένα το άλλο και πάσχουν και μεταβάλλονται το ένα από τ' άλλο. Και δεν μπορείς να συλλάβεις το ένα παρά μέσου των άλλων...». ²²

Το τελευταίο τεύχος του περιοδικού κυκλοφορεί το 1937, αφιερωμένο στην έννοια του αριθμού. Ο Πικιώνης πάλι παίζει πρωταρχικό ρόλο, δημοσιεύοντας τρία κείμενα. Στο πρώτο παρουσιάζει τη διατριβή του αρχιτέκτονα Κ. Δοξιάδη σχετικά με τις γεωμετρικές χαράξεις στην Ακρόπολη. Στο δεύτερο, «Ορθογωνικοί δυναμικοί κανόνες», βασίζεται πάνω σε ξένη βιβλιογραφία και αναφέρεται στη θεωρία του σχεδίου. Στο τελευταίο, «Η αρμονία εις τα χρώματα και τους τόνους», επεκτείνεται σε χρωματικές θεωρίες.

Μια θεωρητική παραγωγή συνδεδεμένη στενά με το αρχιτεκτονικό του έργο, που από την αρχή φαίνεται ξεκάθαρα πως το ενδιαφέρον του για την παραδοσιακή αρχιτεκτονική δεν είναι μονοδιάστατο αλλά εμπεριέχει και έναν προβληματισμό για τις αρχές και την ηθική της ίδιας της αρχιτεκτονικής, πλησιάζοντας με αυτό τον τρόπο τις θεωρίες του J.Ruskin , των νεοπλατωνικών φιλοσόφων και της Ανατολής.

Μπαίνοντας στο δεύτερο μέρος της δεκαετίας του '30, που κυριαρχείται από τη μεταξική δικτατορία, έχει κανείς πρόσθετα να αντιμετωπίσει την επίσημη ιδεολογία του «Νέου Κράτους» η οποία στηρίζει το καθεστώς. Στόχος της ιδεολογίας αυτής είναι η δημιουργία ενός «Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού», υπολογίζοντας ότι οι δύο προηγούμενοι ήταν ο αρχαίος και ο βυζαντινός.

Ταυτόχρονα, η εποχή αυτή χαρακτηρίζεται πολιτιστικά από ένα γενικότερο άνοιγμα προς τις μοντέρνες τάσεις που κυριαρχούν στην Ευρώπη. Εάν η στροφή προς στην Ελληνική παράδοση είναι το στοιχείο που απασχολεί την καλλιτεχνική δημιουργία και σκέψη αυτής της περιόδου, οι νεωτερισμοί που έρχονται από τη Δύση, πάντα με χρονική καθυστέρηση, θέτουν προβληματισμούς πάνω στην παράδοση αυτή και στους κανόνες της.

Ήδη η πρωτοπορία του '30 είχε αγνοήσει το πρόβλημα πιστεύοντας ότι η λύση στα ελληνικά πολιτισμικά αδιέξοδα θα δινόταν μέσα από μία συντονισμένη επαφή με την παράδοση και τη διεθνή πρωτοπορία, αλλιώς η Ελλάδα θα πέθαινε από ασφυξία. ²³

²² Δ.Πικιώνης, Συναισθηματική Τοπογραφία, «Το Τρίτο Μάτι», Νούμερο 2-3, Αθήνα, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, 1935.

²³ Δ.Φιλίππιδης, Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, Αθήνα, 1984, σ. 183.

Όμως δεν ήταν εύκολο να καθοριστεί η ουσία του ελληνισμού. Η προσέγγιση της παράδοσης, στην πιο 'εύκολη' έκφρασή της, κατέληγε σε μια μέτρια λαϊκή τέχνη, όπου τα όρια μεταξύ του επιφανειακού μιμητισμού και της γόνιμης παραγωγής ήταν δύσκολο να διαχωριστούν, με αυτή την προσέγγιση, η ελληνική παράδοση συνέπιπτε με ότι ήταν αυθόρμητο και αυθεντικό και εύρισκε το ανάλογό της στις εξωτικές κουλτούρες, όπως αυτές της Ανατολής.

Όπως έγραφε ο ζωγράφος Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, ένας από τους βασικούς συνεργάτες στο περιοδικό *το 3ο μάτι* «το ελληνικό ιδανικό δεν είχε - όπως δεν έχει - ακόμα αποκρυσταλλωθεί. Πολλά στοιχεία έλειπαν από την εικόνα όπως τη θέλαμε, ώστε δεν ήταν πολύ ελκυστική και ικανή να κινήσει την φαντασία και την έμπνευση. Όχι ότι η αρχαιότητα και η Ελληνικότητα έφταιγαν σε τίποτε. Αλλά γιατί εμείς δεν ήμαστε σε θέση να τις εκτιμήσουμε όπως έπρεπε και γιατί σε πολλά σημεία ατελείς, παραφθαρμένες ή παρανοημένες εξηγήσεις παραμόρφωναν την όψη τους με νωθρές και ακαλαίσθητες ερμηνείες».

Αν η ελληνική πραγματικότητα απωθούσε το Γκίκα, οι εξωτικοί πολιτισμοί τον γοήτευαν γιατί εκεί έβρισκε ανόθευτο κάτι «ανάλογο με το ελληνικό στοιχείο». Μεταπολεμικά η στροφή αυτή του Γκίκα προς την Ανατολή ήταν έντονη όπως και ο ίδιος ομολογεί, γιατί παντού ανακάλυπτε την Ελλάδα, από τις θρησκευτικές παραστάσεις στα μοναστήρια του Θιβέτ ως το θέατρο Νό τής Ιαπωνίας. Με τον ίδιο τρόπο και ο Δ. Πικιώνης, που «από καιρό στεκόταν στην αρχή αυτού του δρόμου», έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για την παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Άπω Ανατολής που στοιχεία της κατόπιν πέρασαν στο χτισμένο έργο του.

Μέσα στο 1938 οργανώθηκε μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα έκθεση από το Σύλλογο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης στην αίθουσα Στρατηγόπουλου, με τη σφραγίδα του Δ. Πικιώνη. Είναι ίσως η πρώτη και η τελευταία έκθεση με στόχο τη σφαιρική αντιμετώπιση των εκδηλώσεων του ελληνικού λαού. Σαν πρότυπο αυτής της έκθεσης θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι Δελφικές Γιορτές του ζεύγους Σικελιανού που προηγήθηκαν. Εδώ όμως το ενδιαφέρον μετατοπίζεται χρονολογικά και ως προς το περιεχόμενο, γιατί παύει η ενασχόληση με την αρχαιότητα και περιορίζεται στην περίοδο της Τουρκοκρατίας. Όπως γράφηκε τότε, η έκθεση περιλάμβανε παραδείγματα «εικονογράφησης λαϊκών εκδόσεων, ξυλογραφίες, καλλιγραφία και πλαστική του Ελληνικού λαού» μαζί με

αρχιτεκτονικά σχέδια και «διακοσμητικούς πίνακες από τα αρχοντικά σπίτια του 18ου αιώνα». Ειδικότερα: «σχέδια και φωτογραφίες των αρχιτεκτόνων Γ. Γιαννουλέλλη, Δ. Μορέτη και τής Α. Πασχαλίδου, και πίνακες του ζωγράφου Ν. Έγγονόπουλου από την αρχιτεκτονική της Μακεδονίας. Αντίγραφα τοιχογραφιών και διακοσμήσεων των σπιτιών της Μακεδονίας. Σχέδια αρχιτεκτονικά από άλλες περιοχές της Ελλάδας των αρχιτεκτόνων Δ. Πικιώνη, Κ. Δοξιάδη και άλλων. Πίνακες ελληνικών σπιτιών των ζωγράφων Α. Άστεριάδη, Ν. Έγγονόπουλου και Ι. Τσαρούχη. Έκθεση έργων λαϊκών ζωγράφων Θεοφίλου Χατζημιχαήλ και Σωτηρίου Χρηστίδη. Επίσης διαφημίσεις του караγκιόζη και λαϊκά παιχνίδια».²⁴

Η αναφορά στα παιχνίδια αμέσως θυμίζουν το σχετικό άρθρο του Πικιώνη στο 3ο μάτι που αναφέρθηκε προηγούμενα. Για την ταυτόχρονη παρουσία των λαϊκών αναγνωσμάτων ή θεαμάτων με τα έργα της μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής πρέπει να θεωρήσουμε υπεύθυνο τον Πικιώνη. Μόνο αυτός ήταν σε θέση να διακρίνει το συνεκτικό ιστό ανάμεσα στα ταπεινά αντικείμενα της καθημερινής χρήσης, τα φθαρτά και εφήμερα, και τα μνημεία της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής.

Το 1936, ο Πικιώνης δημοσιεύει στο περιοδικό «Το Τρίτο Μάτι», 'Το Πνεύμα της Εποχής μας.' :

« Όλα τα συμπτώματα μας πείθουν πως η εποχή μας βρίσκεται, από πλαστική άποψη, σε μια κρίσιμη και εξαιρετικής σημασίας καμπή. Ένα νέο -που δεν είναι άλλο από το πανάρχαιο- αρχιτεκτονικό πνεύμα, γεννιέται.

Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι, γλύπτες, ουσιαστικά δουλεύοντας από την εποχή της 'ρενεσάνς' στο ζωγραφικό πνεύμα, καλούνται να υποταχθούν στις αυστηρές απαιτήσεις του αρχιτεκτονικού πνεύματος.

Οι ορισμένες ιδιοσυγκρασίες, που εξακολουθούν να ξαναδίνουν με ένα προσωπικό τρόπο τα παλιά ζωγραφικά ιδεώδη που βγαίνουν από τη 'ρενεσάνς' (Ντεραίν), εξαντλούν και κλείνουν την παλιά εποχή.

Τη νέα την ανοίγουν εκείνοι οι καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες, γλύπτες ή ζωγράφοι, που οι προσπάθειές τους αποβλέπουν στην ανασύσταση του καθολικού αισθητικού σχήματος της εποχής μας, άθλος που θα μας κάνει ικανούς να ξεπεράσουμε τις κατώτερες μορφές του νατουραλισμού και του ρεαλισμού και θα μας φέρει στην ουσία της τέχνης.

²⁴ Δ.Φιλιππίδης, Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, Αθήνα, 1984, σ. 184.

Δεν πρόκειται για «γυμνάσματα» παρά για ευρέσεις ούτε για «εγκεφαλισμό» που περιφρονούσαν την ύλη, θέλει να δημιουργήσει ένα art pur, ανίκανο να δουλέψει στην ιστορία, στην ηθική και στην κοινωνία –στην πραγματικότητα- αλλά για μια πνευματικότερη σύλληψη, βγαλμένη από τις επιταγές της ύλης και ικανή, χάρις την δύναμη που έχει το μαθηματικό σχήμα, να γράψει ιστορία, να ενσαρκώσει αυτό ακριβώς που της λείπει, το ρυθμό.

Ασφαλώς ο ζωγράφος που έχει συνείδηση μίας τέτοιας αποστολής, ούτε από θαυμαστές –δηλαδή από ένα κύκλο ανθρώπων οι οποίοι διαισθάνθηκαν κάτι από την αλήθεια των προσπαθειών του- μπορεί να παρασυρθεί, αλλά ούτε και από τον φίλο κριτικό, ο οποίος και αυτός με τη σειρά του παρακαλείται ευγενώς να αποσυρθεί, αφήνοντας τον καλλιτέχνη μόνο, στο δύσκολο και γεμάτο θυσίες δρόμο του.»²⁵

Οπωσδήποτε, όπως είδαμε, οι ιδέες αυτές ήταν διάχυτες σε ολόκληρη την περίοδο του μεσοπολέμου. Όλες εκείνες οι «ανακαλύψεις», τότε λαϊκών ζωγράφων όπως ο Θεόφιλος τότε περιφρονημένων ή ξεχασμένων λογοτεχνημάτων όπως ο Ερωτόκριτος και τα απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη, χαρακτήριζαν με κάποιο τρόπο τα ορόσημα μέσα στα οποία κινήθηκε η ντόπια διάνοηση. Στην αίθουσα Στρατηγόπουλου τοποθετήθηκαν δίπλα δίπλα τα έργα των Τσαρούχη, Εγγονόπουλου, Θεόφιλου και Χρηστίδη, τονίζοντας μια ισοτιμία που ίσχυε από καιρό. Άλλωστε η επίδραση των λαϊκών ζωγράφων πάνω στους «μορφωμένους» ήταν φανερή και ομολογημένη.

Φαίνεται ότι η έκθεση είχε ιδιαίτερη επιτυχία και προετοίμασε τις μνημειώδεις εκδόσεις που παρουσιάστηκαν μεταπολεμικά για τα αρχοντικά της Ζαγοράς και της Καστοριάς. Δεν επαναλήφθηκε όμως αυτή η τόσο τολμηρή παράθεση εκθεμάτων. Ουσιαστικά ο πρωτοποριακός ρόλος του Πικιώνη σταματά ακριβώς στα πρόθυρα του πολέμου.

Ο Θεόφιλος απέκτησε ιδιαίτερο μουσείο, ο Μακρυγιάννης εδραιώθηκε σαν σύμβολο του νεώτερου ελληνισμού. Αλλά το ξάφνιασμα της πρώτης αποκάλυψης που προξένησε η έκθεση στην αίθουσα Στρατηγόπουλου έμεινε ανεπανάληπτο.²⁶

²⁵ Δ.Πικιώνης, Το πνεύμα της εποχής μας, «Το Τρίτο Μάτι», Νούμερο 4, Αθήνα, Ιανουάριος 1936.

²⁶ Δ.Φιλίππιδης, Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, Αθήνα, 1984, σ. 185.

1.4 Η αρχιτεκτονική του '30 στην Ελλάδα

Οι τάσεις της αρχιτεκτονικής στην αρχή της δεκαετίας του '30 φαίνονται ίσως καλύτερα από οπουδήποτε αλλού στο τεύχος *Νέα Αλεξάνδρεια* (1931), όπου καταχωρούνται διάφοροι τύποι κατοικίας για το ομώνυμο προάστιο της Αθήνας που αργότερα ονομάστηκε Φιλοθέη.

Στον πρόλογο της έκδοσης αναφέρονται οι «αρχές» όπου βασίστηκαν οι τύποι των κατοικιών: «η εντός του συγχρόνου καλλιτεχνικού πλαισίου έκφρασης του νεοελληνικού χαρακτήρος και πνεύματος. Επεδιώχθη ώσαύτως η αποφυγή των περιττών διακόσμων, η ήρεμος και πλαστική έκφρασης των όγκων, αί λιταί γραμμαί, αί απλαί και ήσυχοι άρχιτεκτονικάί μορφαί τής Χώρας, ώστε ν' αποφευχθεί η παρένθεσης ρυθμών ερχομένων εις δυσαρμονίαν με τον *τοπικόν χαρακτήρα*, και την χάριν, την ισορρόπησιν, την διαφάνειαν και την ευγένειαν τού Αττικού τοπίου». Αυτά γράφονται από την τεχνική επιτροπή που συστάθηκε από τον οικοδομικό συνεταιρισμό και ακολουθούν μια κοινά αποδεκτή συνταγή για την ελληνική αρχιτεκτονική του μεσοπολέμου.

Αλλά στην ίδια σελίδα βρίσκουμε και μίαν άποψη του Πικιώνη, που δε μοιάζει να συμφωνεί με τις προηγούμενες: «Ή γραμμή υπάρχει. Είναι η νέα αρχιτεκτονική της απλότητας. Η ορθολογιστική οικοδομική του μπετόν αρμέ. *Ή Ελλάς είναι η κατ' εξοχήν χώρα της Νέας αυτής Τέχνης...*».

Η Νέα Τέχνη ήταν η μοντέρνα αρχιτεκτονική. Παρόλη την αντινομία που έκρυβε η υιοθέτησή της, η μοντέρνα αρχιτεκτονική επιβλήθηκε στους νέους πρωτοπόρους αρχιτέκτονες στις αρχές της δεκαετίας. Έτσι βλέπουμε έναν τόπο, όπου «η οικοδομική του βιομηχανία δεν παρουσιάζει τα αναγκαία προσόντα, που θα επιτρέπανε μια πλήρη εκμετάλλευση των νέων υλικών και των νέων μεθόδων κατασκευής από την αρχιτεκτονική», να εφαρμόζει τη μοντέρνα αρχιτεκτονική - αρχικά έστω περιθωριακά αλλά σιγά σιγά σε μεγαλύτερο ποσοστό - ώσπου η αρχιτεκτονική αυτή να διαδοθεί πέρα από την Υψηλή αρχιτεκτονική, στις τάξεις της ανώνυμης. Ήταν μια ταύτιση με την ξένη πρωτοπορία στην πιο καθαρή της μορφή. Με μια διαφορά: αν με το μοντερνισμό οι επαναστάτες αρχιτέκτονες της Δύσης προσπαθούσαν να αποτινάξουν την τυραννία των ρυθμών και των εξαντλημένων αναβιώσεών τους, στην Ελλάδα ο μοντερνισμός σήμαινε πρώτιστα την άρνηση του *συγκεκριμένου* παρελθόντος και σε δεύτερη μοίρα την

απόρριψη της αναβίωσής του. Ο μοντερνισμός δηλαδή ήταν μια έκφανση του εξευρωπαϊσμού. Αυτό φαίνεται καθαρά στον τρόπο που προβλήθηκε η νέα αρχιτεκτονική από τον Τύπο. Σε ένα απόκομμα εφημερίδας για παράδειγμα, βρίσκουμε δύο φορές τον τονισμό της πολιτισμικής διασύνδεσης πρώτα στον τίτλο: «Ο θαυμασμός των ξένων για τα νέα μας διδακτήρια σημείον προηγμένου πολιτισμού» και μέσα στο ίδιο το κείμενο: «η πρωτεύουσα επέδειξε ένα σημείον προχωρημένου πολιτισμού...»²⁷ Από την άλλη μεριά, η μοντέρνα αρχιτεκτονική ταυτίστηκε με την παραδοσιακή στον ελληνικό χώρο: « Έχομεν εις τον τόπον μας, εις την λαϊκὴν μας αρχιτεκτονική, αξιόλογους αναλογίας με την Νέαν Τέχνην... Προηγῆθη ἡ λαϊκὴ Τέχνη των νησιών μας... Εις την νέαν αρχιτεκτονικὴν τῆς Δύσεως βλέπομεν την απλότητα και τη λιτότητα της νησιωτικῆς μας αρχιτεκτονικῆς » .

Ο πρωτογονισμός των λιτών γεωμετρικών μορφών με το χαρακτηριστικά λευκό χρώμα - είναι η δεύτερη φορά που το λευκό συναντιέται σαν σύμβολο και κάθαρσης αρετής - μπορούσε εύκολα να παραλληλιστεί με την ελληνική νησιώτικη αρχιτεκτονική. Η επίδραση αυτή λειτούργησε προς δύο κατευθύνσεις. Στην πρώτη περίπτωση, η διεθνής αρχιτεκτονική έστρεψε τη λαϊκότερη αρχιτεκτονική μακριά από τα πρότυπα τού Α. Ζάχου (βυζαντινά και μακεδονικά), αντικαθιστώντας τα με τη νησιώτικη απέρριπτη γεωμετρικότητα. Στη δεύτερη περίπτωση, η ύπαρξη της ντόπιας αρχιτεκτονικής παράδοσης τόσο κοντά στη διεθνή αρχιτεκτονική βοήθωσε στο να χάσει η τελευταία το «διεθνή» της χαρακτήρα, και να αποκτήσει τον τόσο απαραίτητο *εθνικό* χαρακτήρα. Εννοείται ότι αυτή η συσχέτιση ήταν απατηλή. Όταν ο Le Corbusier «δανειζόταν» την παραδοσιακή θολοδομία της Σαντορίνης και τη γεωμετρική πλαστικότητα της Σκύρου, δεν είχε πρόθεση να δημιουργήσει καμιά «εθνική» σχολή. Αντίθετα, με το να χρησιμοποιήσει μορφές κοινές σε ολόκληρο το μεσογειακό χώρο, υπεδείκνυε ένα πιο ορθολογιστικό τρόπο επιλογής μορφών. Μια τόσο απλή αρχή, δηλαδή ότι παρόμοιες κλιματικές και οικονομικές συνθήκες μπορούν να δημιουργήσουν συγγενικές μορφές, αγνοήθηκε ακόμα μια φορά στην περίπτωση της ελληνικής αρχιτεκτονικής, γιατί έτσι εξυπηρετιόταν το αίτημα της ελληνικότητας.²⁸

Η συγγένεια του μοντερνιστικού μορφολογικού λεξιλογίου με οικεία εγχώρια

²⁷ Δ.Φιλίππιδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα, 1984, σ. 187.

²⁸ Δ.Φιλίππιδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα, 1984, σ. 188.

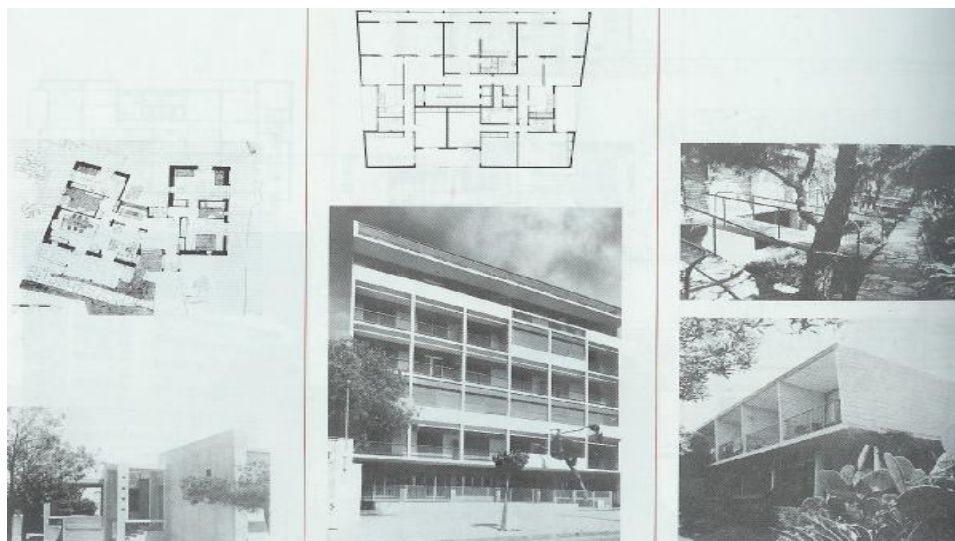
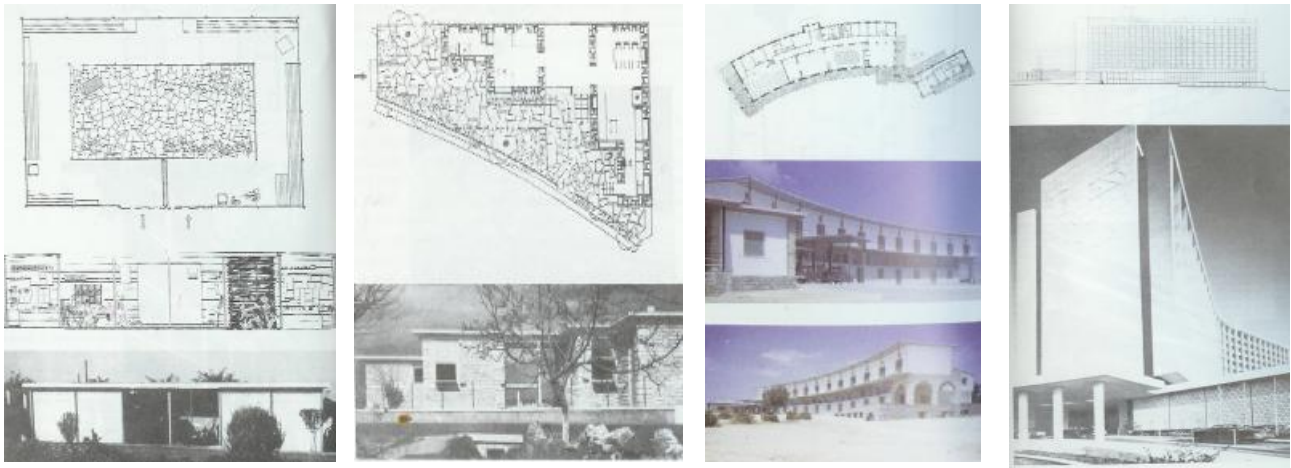
προηγούμενα, σε συνδυασμό με τις κοινωνικές προτεραιότητες του μοντερνισμού, την πρόκριση της λειτουργίας, την υγιεινολογική προσέγγιση και την απόρριψη των δαπανηρών διακοσμήσεων, σε μια εποχή έκτακτης ανάγκης, με την εισροή 1,5 εκατομμυρίου προσφύγων από τη Μικρά Ασία το 1922, μπορεί να εξηγήσει τη σχεδόν άνευ όρων αποδοχή του Μοντέρνου Κινήματος, κατά τις δεκαετίες του 1920 και του 1930. Σύντομα έκανε την εμφάνισή της μια ομάδα ταλαντούχων νέων αρχιτεκτόνων, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονταν οι Ν. Τζελέπης (1894-1976), Γ. Κοντολέων (1896 - 1952), Ν.Μητσάκης (1899 - 1941), Κ. Παναγιωτάκος (1902 - 1982), Ι.Δεσποτόπουλος (1903 - 1992), Π. Καραντίνος (1903 - 1976), Β.Δούρας (1904 - 1981), Σ. Παπαδάκης (1906 - 1993), Κ. Μπίρης (1907 - 1990), Ρ. Κουτσούρης (1901 - 1998), Μιχαηλίδης (1907 -1960), Θ. Βαλεντής (1908-1982) και Ι. Σαπόρτα (1911 - 1998).

Κατάφεραν να φιλοξενήσουν στην Αθήνα το μείζον αρχιτεκτονικό γεγονός της εποχής, το 4ο CIAM (Διεθνές Συνέδριο Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής), το 1933. Εργάστηκαν με επιτυχία για την καλλιεργημένη ελίτ και τα κρατικά προγράμματα αστικής υποδομής, αλλά δεν κατάφεραν να θέσουν στερεά θεμέλια για μια εκσυγχρονισμένη άσκηση της αρχιτεκτονικής. Τα ανεπίλυτα ζητήματα της εποχής -η απαρχαιωμένη οικοδομική βιομηχανία, η κατανομή επαγγελματικών δικαιωμάτων, η ελαστική δεοντολογία, η ανοχή της αυθαίρετης δόμησης, η απουσία μιας κουλτούρας σχεδιασμού- εξακολουθούν να παραμένουν ανεπίλυτα.

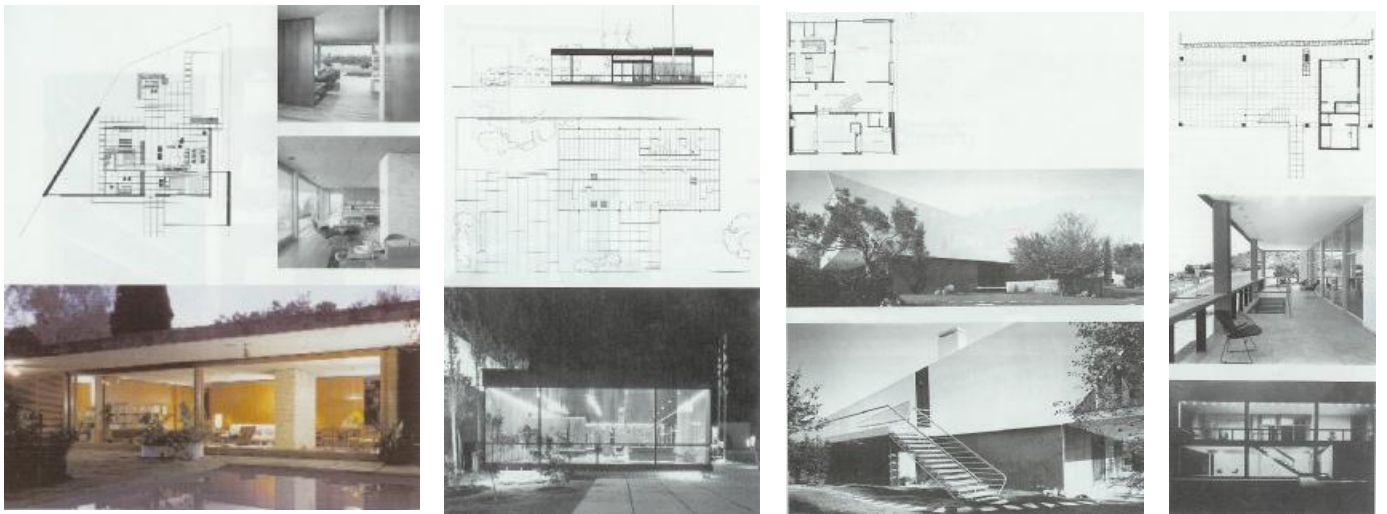
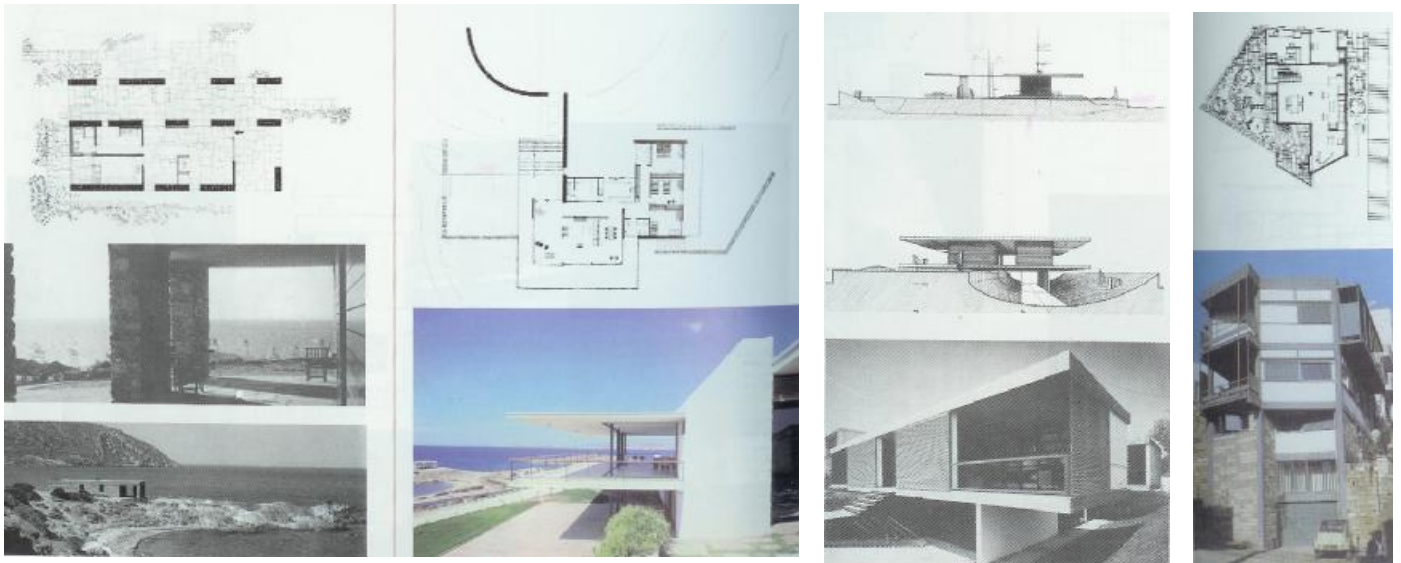
Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος (1940 - 1944) και ο αποτρόπαιος εμφύλιος που ακολούθησε (1946 - 1949) προκάλεσαν τεράστιες ανθρώπινες και υλικές απώλειες και συνέτριψαν την κοινωνική και παραγωγική υποδομή, ιδιαίτερα στην επαρχία. Οι προτάσεις του Κ. Δοξιάδη (1913 - 1975), που υποστήριζε ότι έπρεπε να δοθεί προτεραιότητα στην ανασυγκρότηση και αναζωογόνηση της επαρχίας αγνοήθηκαν, με αποτέλεσμα να εδραιωθεί η ανισορροπία μεταξύ της Αθήνας και της υπόλοιπης Ελλάδας. Η εμφάνιση της μικρής κατασκευαστικής εταιρείας, η οποία διαχειριζόταν την ανοικοδόμηση χωρίς ίδια κεφάλαια, προσωπικό και εξοπλισμό, μέσω του συστήματος της αντιπαροχής, και η ανάπτυξη μιας επιθετικής εργολαβικής κουλτούρας, η οποία αποθάρρυνε κάθε αναζήτηση ποιότητας και καινοτομίας πέρα από το άμεσο κέρδος, ήταν επίσης καθοριστική των συνθηκών της μεταπολεμικής ανοικοδόμησης.²⁹

²⁹ Γ.Πανέτσος, *Νεότερη Ελληνική Αρχιτεκτονικά, Μια Συνοπτική Επισκόπηση*, «Δομές», vol.1, Αθήνα, 2005, σ. 64.

Πάνω σε αυτό το δυσμενές υπόβαθρο αναπτύχθηκε η ελληνική αρχιτεκτονική κατά τη μεταπολεμική περίοδο.



Εικόνα 1. Σχέδια από το αρχείο του Αρχιτέκτονα Δ. Πικιώνη



Εικόνα 2. Σχέδια από το αρχείο του Αρχιτέκτονα Δ. Πικιώνη

2 Δ. ΠΙΚΙΩΝΗΣ (1887-1968).

2.1 Βιογραφία

Ο Δημήτρης Πικιώνης με το πολύπλευρο και πολυσήμαντο έργο του, που απλώνεται σε μισόν αιώνα καλλιτεχνικής ζωής, στάθηκε όχι μόνο ένας μεγάλος πνευματικός άνθρωπος και δημιουργός, αλλά και ένας υποχρεωτικός πόλος αναφοράς στην τέχνη μας. Απέναντι του, όλοι κατά καιρούς λογοδότησαν, ίσως χωρίς να το διανοούνται, ή χωρίς ο ίδιος ποτέ να το επιδιώξει. Το να θελήσει όμως κανείς να κατανοήσει τον Πικιώνη σαν προσωπικότητα, να εννοήσει τη δράση του, να εκτιμήσει τη συμβολή του στις προσπάθειες δημιουργίας μιας σύγχρονης ελληνικής αρχιτεκτονικής, μιας σύγχρονης ελληνικής τέχνης, και γενικότερα «ενός νεοελληνικού πολιτισμού»³⁰, είναι ένα εγχείρημα εξ 'αντικειμένου δύσκολο. Και τούτο για δύο κυρίως λόγους: Ο πρώτος είναι ότι η δράση του είναι ποικίλη -θεωρητική διδασκαλία, λαογραφικές μελέτες, ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική- χωρίς σύγχρονα να μπορεί να διαιρεθεί και να εξετασθεί χωριστά. Οι διάφορες πλευρές του έργου του αλληλοφωτίζονται και τελικά συγκλίνουν σ' ένα καθορισμένο πνευματικό μήνυμα· αποκαλύπτουν ένα λίγο πολύ στέρεο και συγκεκριμένο όραμα. Το όραμα όμως τούτο πραγματώνεται πολλές φορές διαφορετικά σε κάθε ιδιαίτερο τομέα δραστηριότητας, ανάλογα με τις δυσκολίες και τον ιδιαίτερο προβληματισμό που αυτός επιβάλλει. Κι αυτό δίνει πολλές φορές αφορμή για λαθεμένες συγκρίσεις και αξιολογήσεις.³¹

Ο δεύτερος λόγος είναι η ίδια η προσωπικότητα του Πικιώνη. Πολυεδρικός από ιδιοσυστασία και καλλιέργεια, αντιφατικός από τις ίδιες του τις καταβολές και από την εγκόσμια τοποθέτησή του, εις άκρον ευαίσθητος, ώστε όχι μόνο να αποτιμά θεωρητικά και αισθητικά τις αξίες, αλλά και να τις βιώνει ηθικά και να κάνει την κίνησή τους προσωπική του μοίρα, αλληλέγγυος με τα πάντα, ο Πικιώνης δεν προσφέρεται σε κανενός είδους κατάταξη.

Γεννήθηκε στον Πειραιά το 1887. Στην ιερή μνήμη των γονιών του αφιερώνει τις πρώτες του φράσεις μέσα στα «Αυτοβιογραφικά σημειώματά» του. «Είναι των ηθικών ροπών της μητέρας» του και «των καλλιτεχνικών ροπών του πατέρα» του, που αισθάνεται την

³⁰ Δ.Πικιώνης, Αυτοβιογραφικά Σημειώματα, περιοδικό «Ζυγός» vol. 27-28, Αθήνα, 1958, σ. 4 -7.

³¹ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Δ.Πικιώνης 1887-1968, vol. I, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 41.

κληρονομιά μέσα του, «κάποτε αρμονικά ενωμένων συναμεταξύ τους, κάποτε εναγώνια διχασμένων και αντιτιθέμενων», όπως λέει ο ίδιος. Ξάδελφος του ποιητή Λάμπρου Πορφύρα, από το στόμα του ακούει τα τραγούδια του λαού και πρωτογνωρίζει την ποίηση του Σολωμού «που ανοίγουν στα μάτια» του «ένα μαγικό κόσμο».

Πέρα από την αγνή φιλία με τους όμοιους του, η φύση του είναι ένας πολύτιμος δάσκαλος. Αυτή θα του προσφέρει από παιδί ακόμα και στην εφηβεία αργότερα -στις οδοιπορίες του τις εξερευνητικές του Αττικού τοπίου- τη διδαχή «που καμιά άλλη δεν μπορεί να υποκαταστήσει» όπως θα πει αργότερα για τον αείμνηστο Παπαλουκά, την διδαχή μέσω της οποίας θα μορφώσει τη «συνείδηση της γης του», θα πλάσει την ιστορία της.

Από πολύ νωρίς έχει εκδηλωθεί η κλίση του για τη ζωγραφική. Από πολύ νωρίς μια σπάνια ευαισθησία στην παρατήρηση και μια ασυνήθης ωριμότητα στην ανάγωση τον χαρακτηρίζουν. Δεκαέξι ετών τελειώνει το γυμνάσιο. Αφήνει να του ξεφύγει η σπάνια γι' αυτόν ευκαιρία να πάει στις Ινδίες -όπου ζουν τ' αδέρφια της μητέρας του- και να γνωρίσει την τέχνη τους και τη φιλοσοφία τους. Από, καλοπροαίρετη βέβαια, επιμονή των δικών του να γίνει μηχανικός, τον επόμενο χρόνο μπαίνει στο Πολυτεχνείο, στη Σχολή Πολιτικών Μηχανικών. Γρήγορα τον ενδιαφέρουν οι επισκέψεις απέναντι, στη Σχολή Καλών Τεχνών, όπου φοιτούσαν τότε ο Μπουζιάνης κι ο de Chirico, που θα γίνουν τελικά στενοί του φίλοι, πρώτα ο δεύτερος, ύστερα ο πρώτος. Αργότερα κάνει την γνωριμία του Παρθένη, που θα σταθεί ο πρώτος του παιδευτής και δάσκαλος στην τέχνη και που τελικά, μαζί με τον Περικλή Γιαννόπουλο θα πείσει τον πατέρα του, να τον στείλει στο Μόναχο, να σπουδάσει ζωγραφική.

Τα κοινωνικά προβλήματα, που ταραζουν την ατμόσφαιρα της εποχής δεν τον ενδιαφέρουν. Εκεί, μακριά από την πατρίδα θα μείνει να την οπτασιάζεται, ώσπου η αποκαλυπτική γνωριμία του με το έργο του Σεζάν, για τον οποίο είναι ήδη θεωρητικά καταρτισμένος, τον σπρώχνει να πάει στο Παρίσι. Εκεί θα ασκηθεί βαθύτερα στην τεχνική του Σεζάν, δηλαδή «στην μέσω του χρώματος πλήρωση της τρίτης διάστασης»³². Μαζί με τον Παρθένη, που ανέλπιστα συναντά εκεί, θα επισκέπτεται τα μουσεία επί δύο χρόνια, σχεδιάζοντας, και θα γνωρίσει ουσιαστικότερα το πνεύμα και την τέχνη της Δύσεως. Καρπός της θητείας του αυτής και των οξυδερκών του

³² Δ.Πικιώνης, *Ιδεογράμματα Της Οράσεως*, «Κείμενα», Αθήνα, 1986.

συγκρίσεων θα ναι αργότερα η διάκριση που κάνει ανάμεσα στο δυτικό και το ελληνοανατολικό, ανάμεσα στις πλαστικές τους τάσεις, που αποκαλύπτουν δύο διαφορετικές ιδιοσυστασίες. Και η διάκριση αυτή είναι που θα βαθύνει και θα ενταθεί με τον καιρό μέσα του, για να γίνει θεμελιακή για την κατοχύρωση της ιδέας της ελληνικότητας, άξονας των επιδιώξεών του και του σκοπού του.³³

Από ανάγκες άσχετες προς την τέχνη, ανάγκες οικονομικές, τον κερδίζει η αρχιτεκτονική, η πρώτη τέχνη των αναγκών το 1910, «στο εργαστήριο του Shiffnot». Η αρχιτεκτονική δεν ήταν το πραγματικό κέντρο των κλίσεων του, ομολογεί ο ίδιος και γράφει στο αυτοβιογραφικό του σημείωμα:

Η Αρχιτεκτονική, ως αντικείμενο αισθητικής θεώρησης, με τραβούσε βέβαια και δεν ήταν ασήμαντες οι διεισδύσεις οι αισθητικές, οι συναισθηματικές κι οι λογής άλλες που μου χάριζε η θεώρηση του χώρου και της πλαστικής επίτευξης, που το ιδεατό τέρμα της ήταν η πλήρωση ενός ρυθμού συμβόλου... Μ' άλλο τούτο, κι άλλο η σύνθετη θεωρητική μελέτη η κτιριολογική και των υλικών και της κατασκευής, κι η άσκηση που έχει να διατρέξει ο αρχιτέκτονας... Τα διαβάσματα μου απ' τη θεωρία της Αρχιτεκτονικής του αγαθού Guadet εκτός από την κατάκτηση γνώσης, ήταν σύγκαιρα μια συναισθηματική περιήγηση σε τόπους και χρόνους, αλλά ήταν φορές που αισθανόμουν πως εις τα θεμέλια που εισχωρούσαν βαθιά στην γη, εις τους ογκώδεις τοίχους και τις κάμαρές των, ήταν η ψυχή μου μια απ' τις πολλές πέτρες, πού εντοιχιζόταν εις το ανώνυμο πλήθος των».³⁴

Δύο χρόνια αργότερα γυρίζει στην Ελλάδα, πιστεύοντας πώς μπορούσε να αντιμετωπίσει την πράξη, συμπληρώνοντας την κατάρτισή του με την αυτοδίδαχή, όπως και έγινε. Αλλά μόνο δέκα χρόνια αργότερα θα χτίσει το πρώτο σπίτι.

Η δεκαετία τούτη είναι αποφασιστική για την στροφή του Πικιώνη προς την ελληνοανατολική παράδοση και για τον τελικό του πνευματικό προσανατολισμό. Στα διαλείμματα των επιστρατεύσεων της πολυτάραχης αυτής περιόδου, παρατώντας την συμβατική μάθηση, μπαίνει βαθμιαία σ' ένα δρόμο αυτόνομο. Η ελληνική φύση με τις αντιθέσεις της εγγίζει την ευαισθησία του. Η λαϊκή τέχνη αποκαλύπτεται στην οξύτατη παρατηρητικότητά του σαν υλοποίηση ακριβώς αυτών των αντιθέσεων. Κι αναγκάζεται

³³ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Δ.Πικιώνης 1887-1968, vol. I, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 42.

³⁴ Δ.Πικιώνης, Αυτοβιογραφικά Σημειώματα, «Ζυγός» vol. 27-28, Αθήνα, 1958, σ. 4 -7.

να αναθεωρήσει ό,τι έμαθε. Η άσκηση της πρακτικής του Σεζάν τον έχει οδηγήσει μακριά από τα ιδεώδη της Δύσεως. Οι βυζαντινές αγιογραφίες του αποκαλύπτουν μίαν, όπως λέει ο ίδιος, «ανοιγμένη απ' την φύση και απ' την ύλη της μιμήσεως συμβολική γλώσσα»³⁵ για την έκφραση του πνευματικού, του υπερβατικού, σε αντίθεση με τον δυτικό αναλυτικό νατουραλισμό που εξαντλείται στη φαινομενολογία.³⁶

Στη λαϊκή αρχιτεκτονική που μελετά στην Αίγινα «όπου είναι σαν να εργάζεται η ίδια η φύση με την ασύνειδη υπακοή του τεχνίτη στους νόμους και τους περιορισμούς που του επιβάλλει»³⁷, ανακαλύπτει, όπως γράφει ο ίδιος, «μια μουσική αρμονία, μια μυστική αρχιτεκτονική χρειών, απ' όπου πηγάζει η αρμονία της μορφής»³⁸. Γι' αυτό και η μορφή τούτη είναι αντικειμενική κι όχι ατομική, όπως στη μοναχική προσπάθεια του Σεζάν.



Εικόνα 3. Οικία Μωραιτης, Τζιτζιφιές, Νέο Φάληρο, 1921.

Το πρώτο σπίτι που χτίζει, είναι στις Τζιτζιφιές, το 1921 στην αριστερή όχθη του Ιλισού που δύσκολα κανείς σήμερα θα αναγνωρίσει, όπως το' χουν αλλάξει ο καιρός και οι άνθρωποι.

Δύο χρόνια αργότερα, το 1925, σύγχρονα με την δημοσίευση της μελέτης του «Η λαϊκή μας τέχνη κι' εμείς», χτίζει το δεύτερό του σπίτι στα Πατήσια, εμπνευσμένο από μίαν αναπαράσταση αρχαίου σπιτιού της Πριήνης, όπως σημειώνει. Ο Πικιώνης μοιάζει σαν να μη μπορεί να βασισθεί σ' όσα έχουν έρθει στο κατώφλι τού αιώνα μόνο. Η πλαστική

³⁵ Δ.Πικιώνης, Η λαϊκή μας τέχνη κι εμείς, «Κείμενα», Αθήνα, 1986., σ. 53

³⁶ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Δ.Πικιώνης 1887-1968, vol. I, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 42.

³⁷ Δ.Πικιώνης, Η λαϊκή μας τέχνη κι εμείς, «Κείμενα», Αθήνα, 1986., σ. 53

³⁸ Δ.Πικιώνης, Η λαϊκή μας τέχνη κι εμείς, «Κείμενα», Αθήνα, 1986., σ. 53

γλώσσα και οι λύσεις της λαϊκής αρχιτεκτονικής δεν είναι από μόνα τους αρκετά.



Εικόνα 4. Οικία Καραμάνου, Πατίσια, 1925.

Προ του προβλήματος του αστικού σπιτιού, των χρειών, του μεγέθους των κατόψεων, ανατρέχει σε στοιχεία που μοιάζουν εκτός τόπου και χρόνου, σε μορφές «ωσάν διελληνικές». Η πρόθεση να καταστήσει έγκυρο το έργο του με λύσεις μακροχρόνια δοκιμασμένες, τον αναγκάζει να πραγματοποιήσει μίαν αναδρομή και ν' αντιμετωπίσει την ελληνική παράδοση καθολικότερα. Μπορεί το έργο αυτό να θεωρηθεί σαν μια στροφή προς ένα νέο κλασικισμό³⁹. Οι λύσεις όμως που δίνει, η κατάργηση του γείσου, ο τετραγωνισμός των παραθύρων, «τα επιμήκη ανοίγματα μέσω υποστυλωμάτων και υπερθύρων, άγουν προς έναν κλασικισμό» και προσεγγίζουν τις λύσεις του σύγχρονου κινήματος και τον προετοιμάζουν να το δεχθεί, όταν θα το γνωρίσει, δύο χρόνια αργότερα από τα πρώτα Cahiers D'Art...

Σύμφωνα με τις αρχές της αρχιτεκτονικής του Bauhaus που αποδέχονται οι πρωτοποριακοί αρχιτέκτονες της εποχής εκείνης και στην Ελλάδα «λειτουργικότητα, οργανικότητα, ελευθέρια στην κάτοψη και στις μορφές που θα προέκυπταν ορθολογικά απ' τις ανάγκες και την τεχνική»⁴⁰, ερμηνευμένες πάντα κατά τον ίδιο τρόπο θα χτίσει το 1930 το σπίτι του ζωγράφου και φίλου του Παπαλουκά, κι αργότερα, το 1932 το Δημοτικό Σχολείο του Λυκαβηττού.

³⁹ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Δ.Πικιώνης 1887-1968, vol. I, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 43.

⁴⁰ Δ.Πικιώνης, Η λαϊκή μας τέχνη κι εμείς, «Κείμενα», Αθήνα, 1986., σ. 54.



Εικόνα 5. Δημοτικό σχολείο Λυκαβυτού, 1932.

Ο Πικιώνης ακολουθεί τις τάσεις αυτές, γιατί το κίνημα, όπως λέει, υποσχόταν την πλήρωση της οργανικής αλήθειας, που ήταν αυστηρό και απλό και το κυβερνούσε μια γεωμετρία ενός καθολικού σχήματος ικανού να εκφράσει την εποχή μας⁴¹, και προσπαθεί να υπηρετήσει το οικουμενικό πνεύμα, που η νέα αρχιτεκτονική εξέφραζε.

Παρ' όλες τις αναμφισβήτητες πλαστικές αρετές που χαρακτηρίζουν το σχολείο του Λυκαβηττού, την λαμπρή προσαρμογή στο έδαφος, την ελεύθερη οργάνωση της κάτοψης παράλληλα και κάθετα προς τον κύριο άξονα του εσωτερικού δρόμου, που αποτελεί την ισχύουσα στην όλη σύνθεση (ιδιαίτερα αγαπητή και στον Παρθένη), όταν τελειώνει το έργο δεν τον ικανοποιεί. «Αν αυτό είναι ό,τι το νέο κίνημα έχει να πει, ε, δεν το θέλω». Διαβλέπει ότι η μοντέρνα αυτή κίνηση δεν άγει πουθενά, εφ' όσον παραμένει αμέτοχη της ιστορικής μνήμης του έθνους και δεν κοινωνεί του «πνευματικού νήματος της παραδόσεως». Τότε στοχάζεται πως το οικουμενικό πνεύμα πρέπει να συνδεθεί με το πνεύμα της εθνότητας. Κι αυτή είναι η σκέψη που θα καθορίσει τελεσίδικα τη μετέπειτα πορεία του, σαν αρχιτέκτονα αλλά και σαν δασκάλου. Γιατί ήδη από το 1930 ο Πικιώνης έχει γίνει καθηγητής της Αρχιτεκτονικής Σχολής στην έδρα της Διακοσμητικής.

42

⁴¹ Δ.Πικιώνης, Συναισθηματική Τοπογραφία, «Το Τρίτο Μάτι», Νούμερο 2-3, Αθήνα, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, 1935, σ. 13-17.

⁴² Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Δ.Πικιώνης, Αρχιτεκτονικό Έργο 1912-1934, vol. I, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994., σ. 43.



Εικόνα 6. Πειραματικό σχολείο Θεσσαλονίκης, 1935.

Πρώτη του προσπάθεια μετά απ' αυτή την αναθεώρηση είναι ξανά ένα σχετικό κτίριο. Το Πειραματικό Σχολείο Θεσσαλονίκης. Για πρώτη φορά θα δούμε εδώ να εξετάζονται στοιχεία από την μεγάλη παράδοση της Βορειοελλαδίτικης αρχιτεκτονικής, της οποίας οι λύσεις, όπως θα γράψει κάποτε ο ίδιος, «έχουν παραδειγματική αξία για μας». Την εφαρμογή αυτών των λύσεων για την δυναμική ισορροπία των σχημάτων στη δράση οριζόντιας και κατακόρυφου, για την άμβλυνση της οξείας αντιθέσεως φωτός και σκιάς μέσω του ημιτόνιου, θα επιδιώξει από δω και πέρα συνειδητά. Για το σχολείο αυτό είχε κάνει σχέδια τολμηρά με μεγάλο οπτασιασμό. Τελικά θέλησε να οργανώσει τη σύνθεσή του γύρω από έναν εσωτερικό χώρο, ώστε το σύνολο να είναι «σαν ένα μεγάλο τσιφλίκι», όπως λέει ο ίδιος. Εκλεκτικές συγγένειες κι όχι ασύστατη επιρροή θα του επιτρέψουν να δώσει στο έργο τούτο «ένα χαρακτήρα Ιαπωνίζοντα», όπως ομολογεί. Γιατί απ' όλες τις τέχνες της Ανατολής που μελετά, στην Ιαπωνία βρίσκει ελληνικές αρετές, την απλότητα, την εγκράτεια, την ελαφρότητα, την λογική και «την βραχύτερη ιδεογραμματική σύλληψη της παραστάσεως του κόσμου»⁴³.

Στο ίδιο πνεύμα χτίζεται αργότερα η πολυκατοικία της οδού Χέυδεν, πάνω σε κάτοψη του αρχιτέκτονα Μητσάκη. Εδώ έχουμε στοιχεία ενός αρχοντικού. Ο ίδιος ομολογεί ότι οραματιζόταν στοιχεία πέραν της πραγματοποιήσεως, γιατί, κι αυτό είναι χαρακτηριστικό του τρόπου που εργάζεται ανεξάρτητα απ' την πραγματικότητα της εκτελέσεως, πάντα ενθουσιάζεται και οραματίζεται.

Στο σπίτι της γλύπτριας Φρόσως Ευθυμιάδη, που χτίζεται το '49, σ' ένα ακανόνιστο,

⁴³ Δ.Πικιώνης, Αυτοβιογραφικά Σημειώματα, «Ζυγός» vol. 27-28, Αθήνα, 1958, σ. 4 -7.

πολυγωνικό οικόπεδο, ο Πικιώνης οργανώνει τους χώρους γύρω από ένα ευρύ εσωτερικό αίθριο. Οι εσωτερικοί χώροι αποπνέουν ένα αίσθημα αρχοντικής απλότητας, χάρη στις αναλογίες του ύψους προς την κάτοψη και τις ξεκάθαρες επιφάνειες των τοίχων και των ανοιγμάτων.

Το μεγαλύτερο σ' έκταση έργο του Πικιώνη, αν είχε πραγματοποιηθεί, θα ήταν ο συνεταιριστικός οικισμός της Αιξωνής, στα νοτιοανατολικά του λεκανοπεδίου Αττικής, πέρα από τον Υμηττό. Με παρόμοιο πρόβλημα είχε καταπιαστεί πολύ παλιότερα ο Πικιώνης, μελετώντας μαζί με τον Άγγελο Σικελιανό την ίδρυση μιας πρότυπης ελληνικής κοινότητας στους Δελφούς. Το 1951, μπαίνοντας στο Πολυτεχνείο, θυμούμαι τα σχέδια των μαθητών της Σχολής για την Αιξωνή. Ο Πικιώνης συνήθιζε να θέτει στους μαθητές του προβλήματα ανάλογα προς τα θέματα που τον απασχολούσαν προσωπικά, ώστε και καθολικότερα ο ίδιος ν' ασχολείται μ' αυτά, και πιο καίρια να τους καθοδηγεί. Η πλαστική σύλληψη ενός οικισμού σαν συνόλου είχε κατά καιρούς απασχολήσει τον Πικιώνη σε σχεδιάσεις όψεων είτε φανταστικών, είτε από μνήμης. Η ζωγραφική για τον Πικιώνη είναι ένας τρόπος προσελκύσεως της αρχιτεκτονικής. Έτσι, για την Αιξωνή αρχίζει δουλεύοντας με όψεις συνόλου, γιατί έτσι πιστεύει ότι θα του αποκαλυφθεί μια κάτοψη στην οποία δεν θάφτανε αλλιώς.

Το 1955 χτίζει τον ξενώνα των Δελφών. Κατέχεται από το συναίσθημα της ευθύνης του για την ένταξη του έργου στον ιερό χώρο. Έναντι της Κίρφης δεν θέλει να παρατάξει παρά σχήματα συγκροτημένα, απλά και απέρριπτα, χωρίς «κοσμική χρεία», όπως θα πει. Οι χώροι αποκεντρώνονται γύρω από ένα αίθριο για να ενταχθούν ταπεινά στο τοπίο, και τα δωμάτια θα αναπτυχθούν σε μικρά συγκροτήματα, σαν κελιά μοναστηριακά. Το έργο εκτελείται βέβαια από εργολάβο που, για τον Πικιώνη, είναι εχθρός του έργου γιατί αποσκοπεί στο κέρδος. Με την αυτεπιστασία πραγματοποιεί τρία από τα τελευταία του έργα, αυτά που θεωρεί ο ίδιος ότι τον αντιπροσωπεύουν καλύτερα. Σύγχρονα με τον ξενώνα Δελφών, χτίζεται η έπαυλης Ποταμιάνου στη Φιλοθέη. Σ' αυτό το έργο ωριμότητας μπορούμε να διαπιστώσουμε κυρίως όχι μόνο την συνειδητή αναφορά του Πικιώνη στην Μακεδονίτικη παράδοση, αλλά και την πλήρωση όλων των εφέσεων του μέσω της οξείας από μάθηση και άσκηση ευαισθησίας του.⁴⁴

Η ευαισθησία αυτή εκτείνεται στην επιλογή και την αρμόδια χρήση και κατεργασία των

⁴⁴ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Δ.Πικιώνης 1887-1968, vol. I, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 45-47.

υλικών, της πέτρας, του τούβλου, του ξύλου, του σοβά, του γυμνού μπετόν, στην κατασκευαστική επίνοια, στην οργάνωση του χώρου. Εδώ στον προσεχτικό παρατηρητή θ' αποκαλυφθεί η σοφή δράση του «ελάχιστου για τον συγκερασμό των τόνων», για την «ορθή κίνηση των decouplements» (αλληλοτομία των περιγραμμάτων). Δεν έχουμε την αίσθηση της σκληρότητας ενός τεχνικού έργου, γιατί έχει πραγματοποιηθεί μια υπέρβαση προς το γλυπτικό και ζωγραφικό.

Στα έργα διαμορφώσεως του περί την Ακρόπολη αρχαιολογικού χώρου και το μικρό αναπαυτήριο του Αγίου Δημητρίου του Δουμπαρδιάρη, που την εκτέλεσή του αποφασίζει το 1950 η Υπηρεσία Οικισμού, ο Δημήτρης Πικιώνης θα κληθεί να αντιμετωπίσει ένα δυσάλωτο πρόβλημα. Την απαιτητική σύνθεση ερμηνείας τοπίου, αρχαίου πνεύματος και σύγχρονης ζωής, κατά την έκφραση του αρχιτέκτονα Γιάννη Παπαϊωάννου, κάτω κ'αντίκρυ από τα ίδια τα πολυφιλή είδωλα της ζωής του «της Παλλάδος τον Βράχο και τον τρισεύγενο ναό της». Περισσότερο από κάθε άλλη φορά σ' αυτό το έργο ανατρέχει αντίθετα το ρεύμα του καιρού και αναβαπτίζεται στην παράδοση του «μακρότατου έθνους» του, πραγματοποιεί την ανάμνηση των ιδεών του. «Σκύβοντας επάνω στα αρχαία κείμενα που ιστορούν τους κοσμογονικούς της Αττικής μύθους, και στα αετώματα των εκατομπέδων», προσπαθεί να βρει ρίζες του συμβολικού μύθου ενός λαού, του λαού του, και να σμίξει τα από αιώνων πολυσήμαντα σύμβολά του.

Το 1958, μετά από 35 έτη θητεία στο Ε.Μ.Π. ως καθηγητής, αποσύρεται. Δύο χρόνια αργότερα εκλέγεται πρόεδρος της Κοσμητείας Τοπίου. Από το 1960 μέχρι το 1965, συνεργάζεται με το γιο του, Πέτρο και τον αρχιτέκτονα Αθ. Κουτσογιάννη. Ανάμεσα στα έργα αυτής της περιόδου είναι, το δημαρχείο στο Βόλο, και ο παιδικός κήπος της Φιλοθέης.

Το 1961 εκλέγεται ομόφωνα αντεπιπέλλον μέλος της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Μονάχου, ύστερα από πρόταση του Γερμανού καθηγητή της Πολυτεχνικής Σχολής Μονάχου, K. Wiedeman και το 1966 τακτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Τον ίδιο χρόνο μεταβαίνει στην Αμερική επί οκτάμηνο για λόγους υγείας της γυναίκας του.⁴⁵

Στις αρχές του 1967 επιστρέφει στην Αθήνα, όπου πεθαίνει στις 28 Αυγούστου του επόμενου έτους, τελειώνοντας έτσι το μεγάλο έργο τής ζωής του, τη διδασχή. Γιατί πάνω

⁴⁵ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Δ.Πικιώνης *1887-1968*, vol. I, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 88-89.

απ' όλα ο Πικιώνης είναι δάσκαλος.

2.2 Ζωγραφικό έργο.

Η δημιουργική συμβολή του Πικιώνη στην εξέλιξη της σύγχρονης ελληνικής τέχνης και γενικότερα του νεοελληνικού πολιτισμού έχει πλέον αναγνωρισθεί εδώ και πολλά χρόνια. Ιδιαίτερα το αρχιτεκτονικό του έργο κατέχει μία μοναδική θέση στην ιστορία της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής. Σήμερα παρουσιάζεται, αναλύεται και ερευνάται και έξω από τα όρια της χώρας μας.

Για να διακρίνει κανείς και να κατανοήσει την ουσιαστικότερη συμβολή της πολύπλευρης προσωπικότητας του Πικιώνη είναι ανάγκη να μελετήσει το όλον έργο του μέσα από την ποικίλη δράση του. Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, κείμενα, λαογραφικές μελέτες, διδασκαλία. Τότε μόνο θα γίνει αντιληπτό ότι το έργο αυτό είναι αδιαίρετο.

Ο ίδιος καταξιωμένος πια ως αρχιτέκτων, το 1958, όταν το περιοδικό Ζυγός του αφιέρωσε ένα τεύχος, με αφορμή την αποχώρησή του ως δασκάλου από το Πολυτεχνείο, ομολογεί στα αυτοβιογραφικά του σημειώματα ότι η ζωγραφική ήταν μέσα στη φύση του το πραγματικό κέντρο των κλίσεών του. Ακόμα κι όταν μπήκε στο Πολυτεχνείο να σπουδάσει Πολιτικός Μηχανικός συνέχισε την άσκησή του στην ζωγραφική, απέναντι στην Σχολή Καλών Τεχνών, διατηρώντας φιλία με τούς Καντζίκη, Μπουζιάνη, De Chirico).

Το 1906 γνώρισε τον Παρθένη, τον πρώτο επίσημο δάσκαλό του στην Τέχνη. Ο Παρθένης και ο Περικλής Γιαννόπουλος έπεισαν τον πατέρα του να τον αφήσει να σπουδάσει ζωγραφική. Αρχές του 1908 φεύγει για το Μόναχο όπου έμεινε μέχρι τις αρχές του 1909. Τρία έργα του Σεζάν τον έκαναν να εγκαταλείψει το Μόναχο και να πάει στο Παρίσι πιστεύοντας ότι βρήκε την αληθινή ζωγραφική, το αληθινό σχέδιο. Στο Παρίσι έμεινε μέχρι τις αρχές του 1912. Εκεί αντάμωσε τον παλιό του δάσκαλο Παρθένη και τον παλιό του φίλο De Chirico.

Όμως οικονομικές δυσκολίες τον υποχρέωσαν να επιστρέφει στην Ελλάδα. Παρ' όλη την απόφασή του, τον υπόλοιπο χρόνο της ζωής του θα τον αφιερώσει στην αρχιτεκτονική. Δεν έπαψε να ζωγραφίζει σχεδόν μέχρι το 1950 Έκτοτε όμως

ασχολήθηκε αποκλειστικά με την αρχιτεκτονική.

Τα μόνα ζωγραφικά σχέδια που έδωσε να δημοσιευτούν ήταν στο περιοδικό Ζυγός το 1958. Ολόκληρο το ζωγραφικό του έργο, εκδόθηκε ύστερα από πολλά χρόνια από το θάνατό του, από την κόρη του, Αγνή Πικιώνη, σε δύο τόμους το 1997.

Η ζωγραφική για τον Πικιώνη αποτελούσε μάλλον προσωπική του υπόθεση και αφορούσε τη δική του καλλιτεχνική πορεία προς την ωρίμανση. Τα περισσότερα έργα του είναι σχέδια. Πολλά απ' αυτά σε πολύ μικρά χαρτάκια, τα περισσότερα ευτελή. Τα μεγαλύτερων διαστάσεων δεν υπερβαίνουν το μέγεθος 60x70 εκατοστά.

Υπάρχουν επίσης λάδια σε χαρτόνι η μουσαμά καθώς και ακουαρέλες, παστέλ και κολάζ.⁴⁶



Εικόνα 7. “Της φύσης” λάδι σε καμβά 43x42.

Συγκεκριμένα ο ίδιος ο Πικιώνης έχει χωρίσει το έργο του στις ακόλουθες ενότητες:

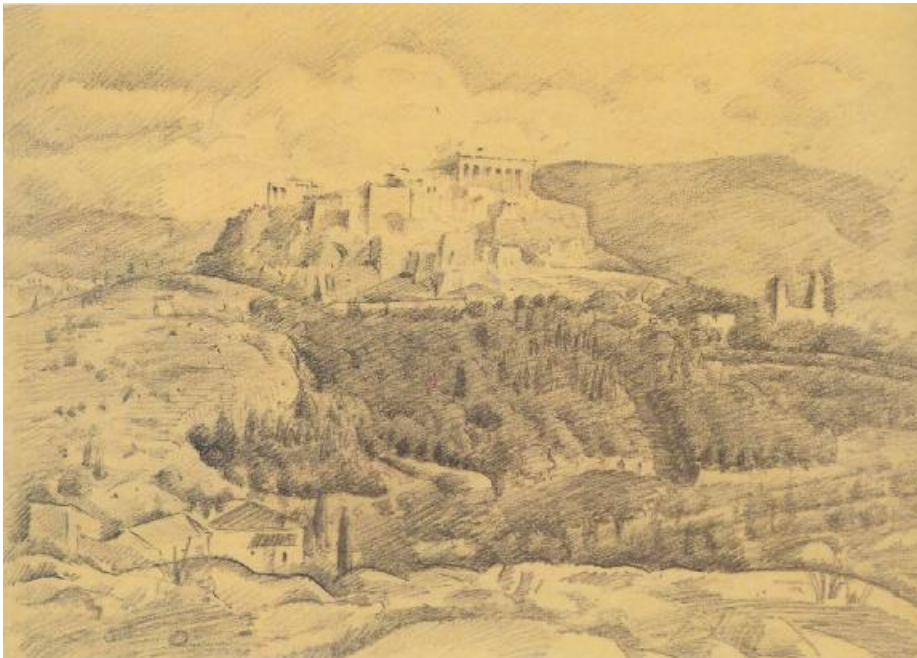
1. ΑΠΟ ΤΗ ΦΥΣΗ (1904-1935)
2. ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ (1910-1925)
3. ΑΡΧΑΙΑ (1910-1920)
4. ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ (1915-1946)
5. ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ (1930-1950)
6. ΛΑΪΚΑ (1930-1955)

⁴⁶ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Πικιώνης «Ζωγραφικά», vol. I, Εκδόσεις ΙΝΔΙΚΤΟΣ, Αθήνα, 1997.

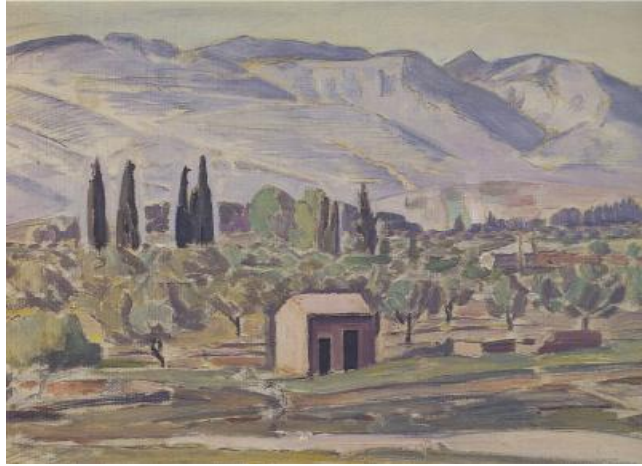
1. ΑΠΟ ΤΗ ΦΥΣΗ (1904-1935)

Τα περισσότερα έργα της ενότητας ΑΠΟ ΤΗ ΦΥΣΗ προέρχονται από τις περιπλανήσεις του στο αττικό τοπίο, την Αίγινα, την Σαλαμίνα και την Σαντορίνη. Σ' αυτούς τούς ζωγραφικούς περιπάτους αναπτύχθηκε και καθορίστηκε η θρησκευτική σχέση του Πικιώνη με την φύση και ιδιαίτερα με το αττικό τοπίο. Αυτό το θρησκευτικό συναίσθημα τον έκανε να αποδώσει στη φύση βαθύτατη μεταφυσική έννοια.

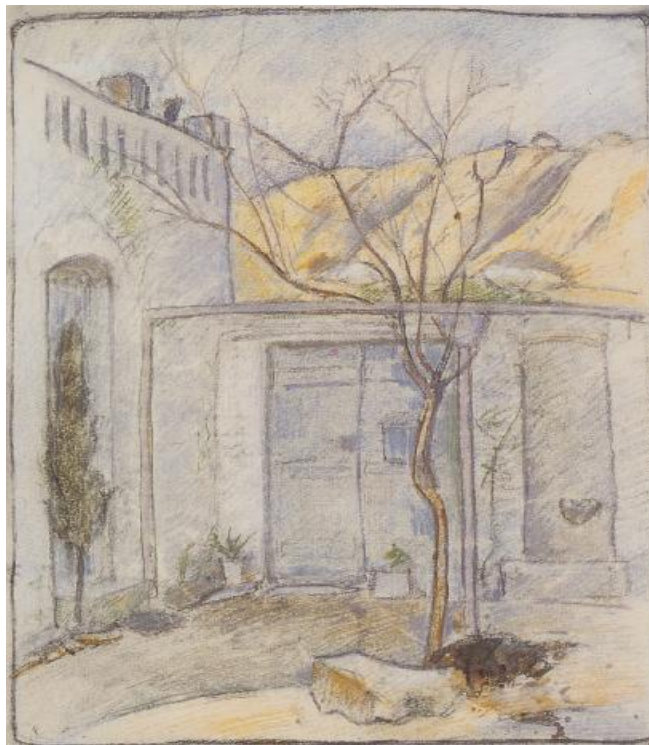
Στη συνέχεια αυτής της σειράς, εκτός από τα κυρίως τοπία υπάρχουν και άλλα θέματα, όπως νεκρές φύσεις ή μελέτες για ένα φύλλο, έναν κορμό δέντρου, μια πέτρα ή ένα βότσαλο. Ακολουθούν σχέδια εκ του φυσικού της γυναίκας του Αλεξάνδρας και της κόρης του Ινούς (1935). Η ενότητα αυτή συμπληρώνεται με μερικά σχέδιά του «Γυμνά» που ίσως ανήκουν στην εποχή που αναφέρει ότι ζωγράφιζε στην Σχολή Καλών Τεχνών, δηλαδή μεταξύ 1904 και 1908.



Εικόνα 8. “Αττικό τοπίο με την Ακρόπολη”, μολύβι και κάρβουνο σε ριζόχαρτο, 29x40.



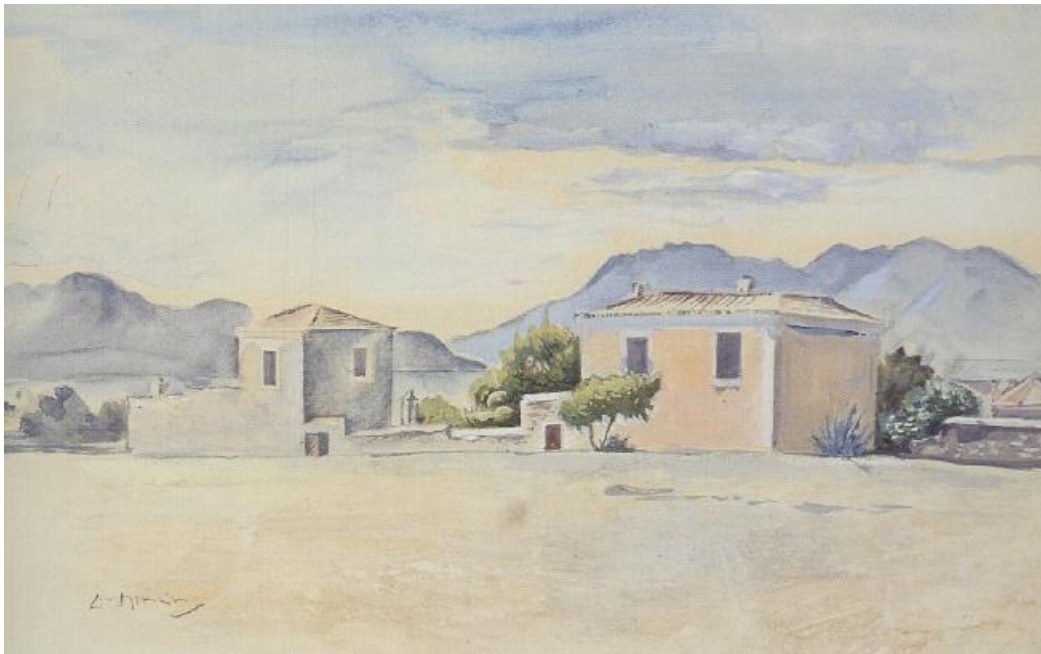
Εικόνα 9. Λάδι σε χαρτόνι, 27x34.



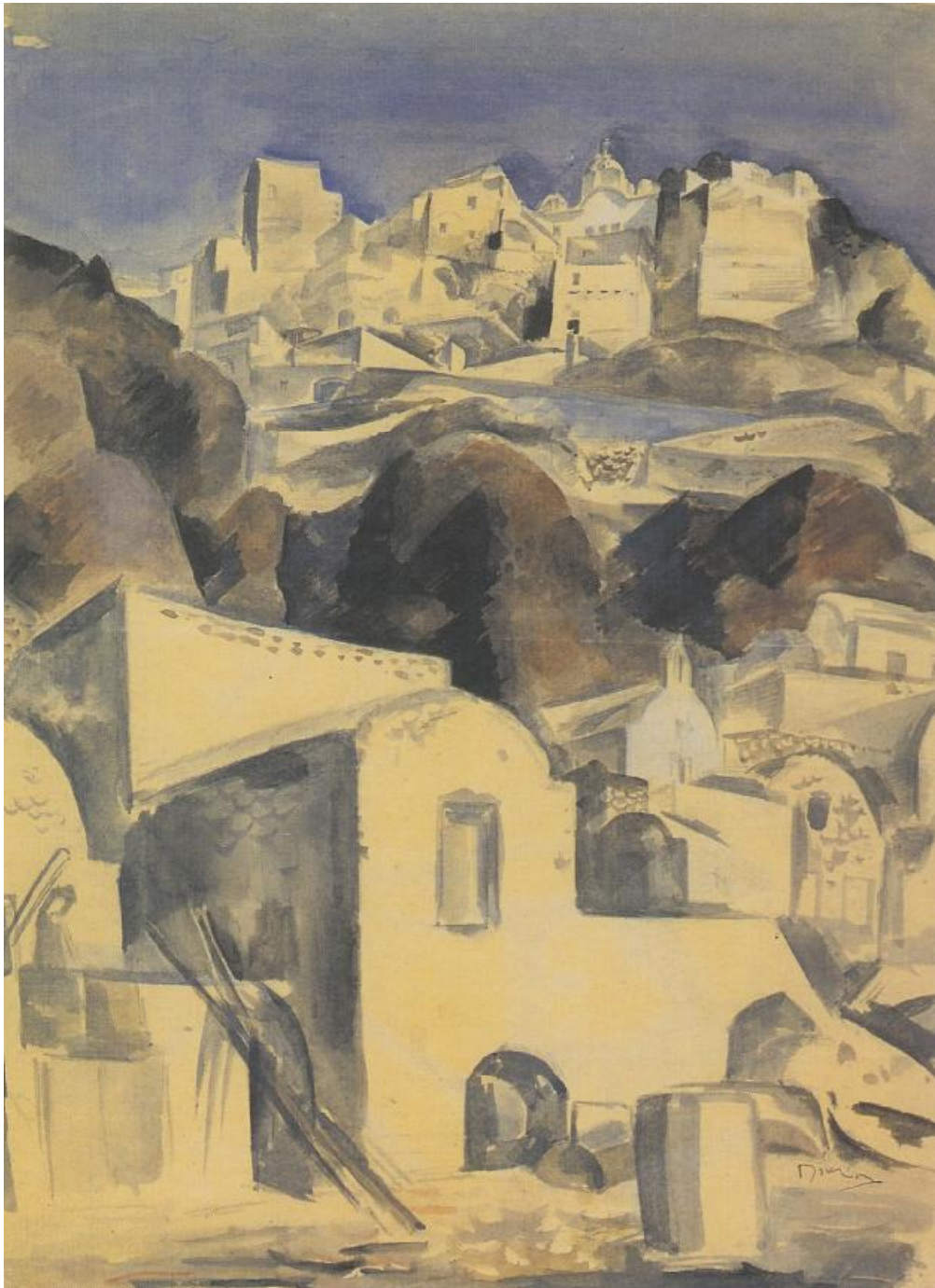
Εικόνα 10. Παστέλ σε χαρτί, 34x26.



Εικόνα 11. Το νησί της Αίγινας, ακουαρέλα, 25x42.



Εικόνα 12. Το νησί της Αίγινας, ακουαρέλα, 27x43.



Εικόνα 13. Σαντορίνη, ακουαρέλα, 45x32.

2. ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ (1910-1925)

Η ενότητα ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ περιλαμβάνει δύο σχέδια που είναι βέβαιο ότι έγιναν στο Παρίσι το 1910. Αυτά είναι: μία φιγούρα, και ένα σχέδιο από το Λούβρο, υπάρχει επίσης και η φωτογραφία ενός γλυπτού, σαφώς επηρεασμένου από τον Rodin. Στην ενότητα αυτή περιλαμβάνονται πολλά σχέδια με γαλλικούς τίτλους που είναι χρονολογημένα το 1917 και 1918. Την εποχή αυτή ο Πικιώνης είχε επιστρέψει στην Ελλάδα και έργα που έκανε έχουν εμφανή επιρροή από το γαλλικό πνεύμα.



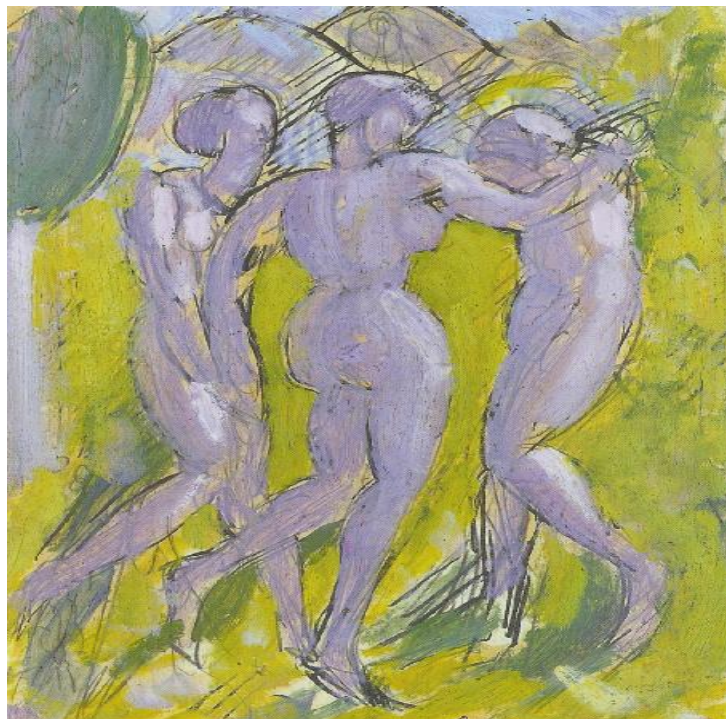
Εικόνα 14. “Ινώ Πικιώνη” μολύβι σε χαρτί, 22x17.



Εικόνα 15. Παρίσι, 1910, μελάνι, 17x10.



Εικόνα 16. "Soir", 1918, μελάνι, 20x20.



Εικόνα 17. "Οι τρεις χάριτες", 1914, λάδι σε καμβά, 17x13.



Εικόνα 18. “Printemps”, μελάνι - ακουαρέλα, 16x17.



Εικόνα 19. Γλυπτό.

3. ΑΡΧΑΙΑ (1910-1920)

Τα περισσότερα σχέδια της ενότητας ΑΡΧΑΙΑ είναι από τα μουσεία στα οποία πήγαινε και μελετούσε. Με την μεγάλη ευαισθησία που τον διέκρινε ζωγράφιζε και προσπαθούσε αντιγράφοντας με διάφορους τρόπους (κάψιμο χαρτιού, χρώματα για χρώμα) να αποδώσει το αρχαίο μάρμαρο.



Εικόνα 20. Αφρέσκο Κνωσού, ακουαρέλα, 18x36.



Εικόνα 21. “Καρυάτιδα”, μελάνι σε χαρτόνι, 20x10.



Εικόνα 22. “Ρωμαϊκή Σαρκοφάγος”, μολύβι σε χαρτί, 25x23.



Εικόνα 23. “Υγεία”, μολύβι και κάρβουνο σε χαρτόνι, 34x29.

4. BYZANTINA (1915-1946)

Στην ενότητα BYZANTINA ένα μεγάλο μέρος των σχεδίων του είναι αντίγραφα από διάφορες εκκλησίες στις οποίες πήγαινε και μελετούσε την βυζαντινή τέχνη. Στην ίδια σειρά εντάσσονται και αντίγραφα από θρησκευτικά θέματα δυτικής τέχνης, και ακόμα εμπνεύσεις που πηγάζουν από το βυζαντινό πνεύμα ή ακόμα σχέδια επηρεασμένα από τον Κόντογλου με τον οποίο ήταν στενά συνδεδεμένος.



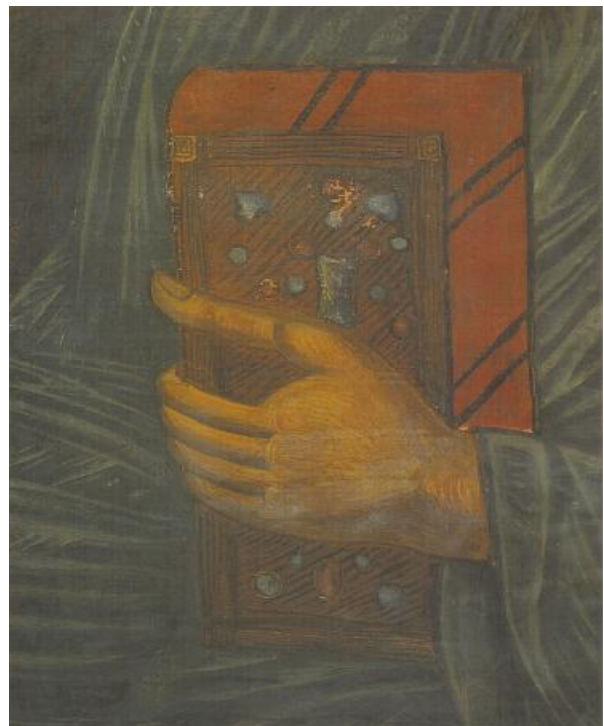
Εικόνα 24. Μελάνι σε χαρτί, 18x13



Εικόνα 25. . Λάδι σε καμβά, 19x29.



Εικόνα 26. Ακουαρέλα, 23x18



Εικόνα 27. Λάδι σε χαρτόνι, 34x24.



Εικόνα 28. “Pietà” του G. Bellini, μολύβι σε χαρτί, 17x13.

5. ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ (1930-1950)

Στην ενότητα ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ υπάρχουν επιμέρους ομάδες σχεδίων όπως Αριάδνες και Νεφέλες, που ο Πικιώνης τις προσεγγίζει σχεδιαστικά με ιδιαίτερη εμμονή. Επίσης μια μεγάλη ομάδα σχεδίων είναι η σειρά Αττικά. Το αττικό τοπίο που τόσο αγάπησε ο Πικιώνης προσπάθησε να το αποδώσει μέσα από την μυστική του σύνδεση με τον αρχαίο μύθο και με την Ακρόπολη ως σύμβολο.

Αυτόν τον θρησκευτικό δεσμό των αρχαίων με την Μητέρα Φύση προσπάθησε να

αποδώσει συμβολικά με ιδεογράμματα. Το ίδιο τοπίο εξελίσσεται στα νεότερα χρόνια και παίρνει το λαϊκό του χαρακτήρα με τα μικρά χαμόσπιτα.

Το κείμενό του «Συναισθηματική Τοπογραφία» θεώρησα ότι πρέπει να συνοδεύσει τα Αττικά γιατί εκεί ο Πικιώνης εκφράζει το πώς η μορφή ενός τόπου είναι η αποκάλυψη της βαθύτερης ουσίας του.

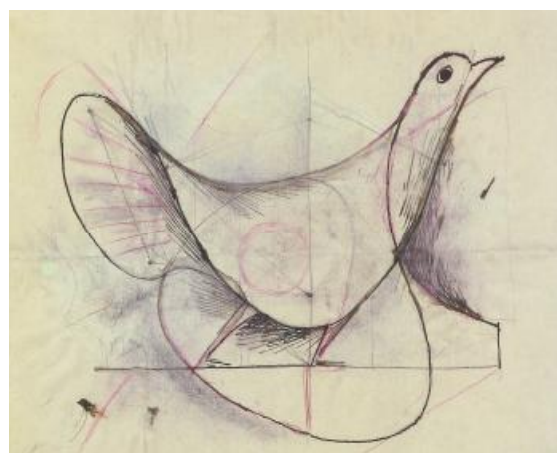
Και σ' αυτό το σημείο αν θέλαμε να συσχετίσουμε τα Αττικά του Πικιώνη με το αρχιτεκτονικό του έργο θα μπορούσαμε ανεπιφύλακτα να πούμε πώς έπαιξαν τον προπαρασκευαστικό του ρόλο στη διαμόρφωση του χώρου γύρω από την Ακρόπολη.



Εικόνα 30. “Νεφέλη”, μολύβι σε χαρτί, 27x20.



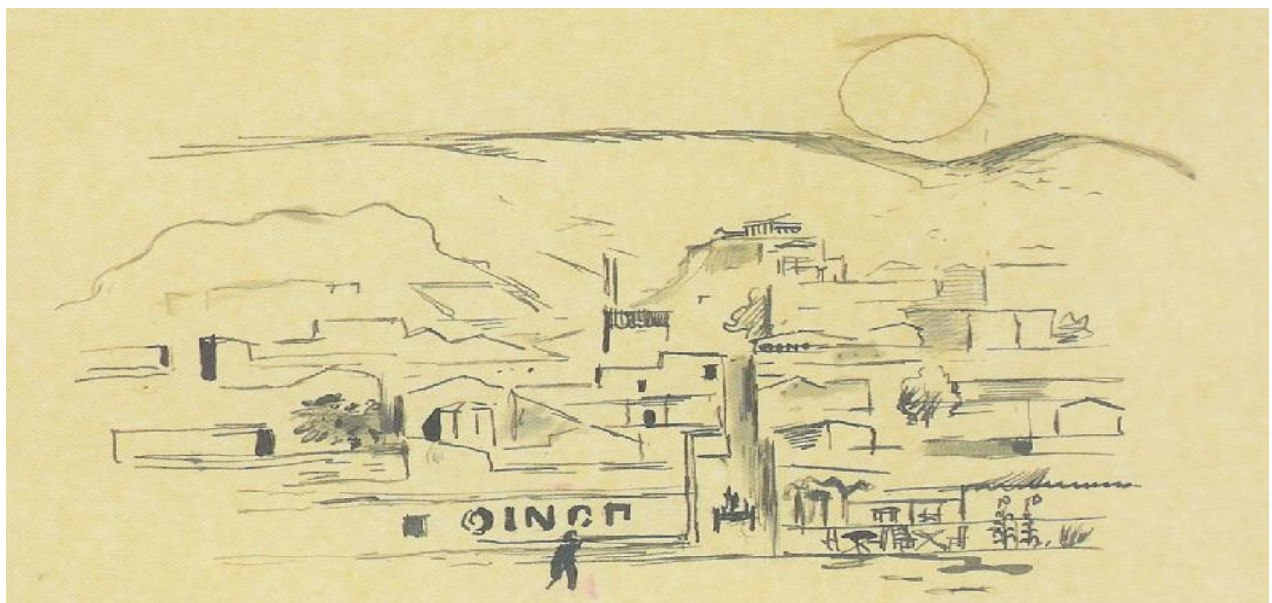
Εικόνα 29. Μελάνι και μολύβι σε χαρτί, 21x25



Εικόνα 31. Μελάνι σε χαρτί, 23x16.



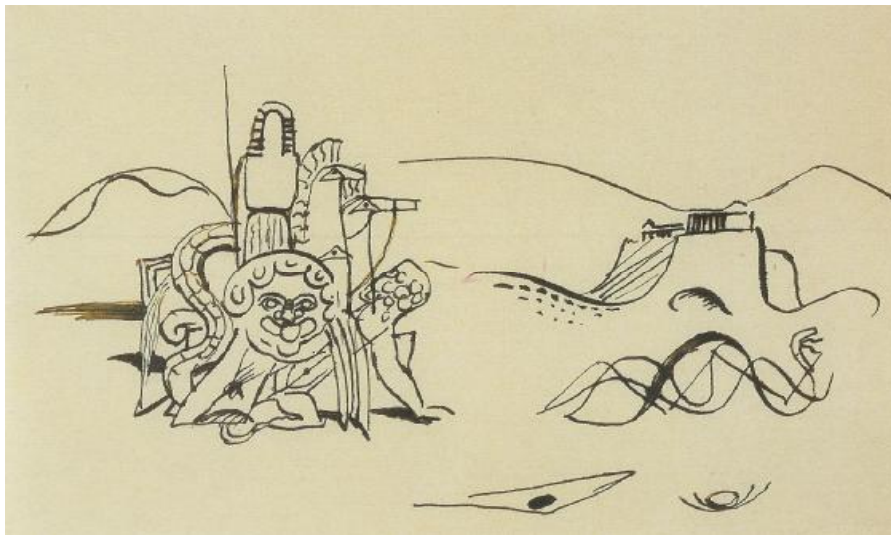
Εικόνα 32. Μελάνι σε διαφανές χαρτί, 21x32.



Εικόνα 33. Μελάνι σε χαρτί, 29x19.



Εικόνα 34. Μελάνι σε διαφανές χαρτί, 25x35



Εικόνα 35. Μελάνι σε διαφανές χαρτί, 25x35.



Εικόνα 36. Μελάνι σε χαρτί, 29x19

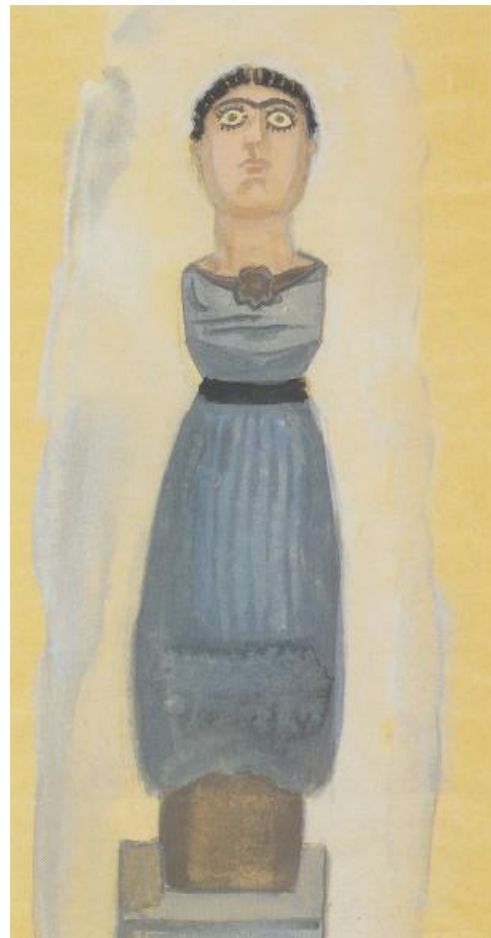
6. ΛΑΪΚΑ (1930-1955)

Η σειρά ΛΑΪΚΑ ξεκινά με αντίγραφα από «Ντοκουμέντα Λαϊκής Τέχνης» και συνεχίζει με δικές του εμπνεύσεις που πηγάζουν από τη λαϊκή παράδοση, ενώ την ίδια στιγμή είναι ανοιχτός στα σύγχρονα ευρωπαϊκά ρεύματα. Τα περισσότερα σχέδια της σειράς ΛΑΪΚΑ τα ονόμαζε συγχρόνως και «γλυπτικά» γιατί ίσως απέβλεπε σε κάποια καθαρά γλυπτική τους έκφραση. Γοργόνες, Κόρες με λαϊκές φορεσιές, Καρυάτιδες, Ακρόπρωρα, σχέδια με κολάζ ενώνουν το χθες με το σήμερα, το αρχαϊκό με το λαϊκό.⁴⁷

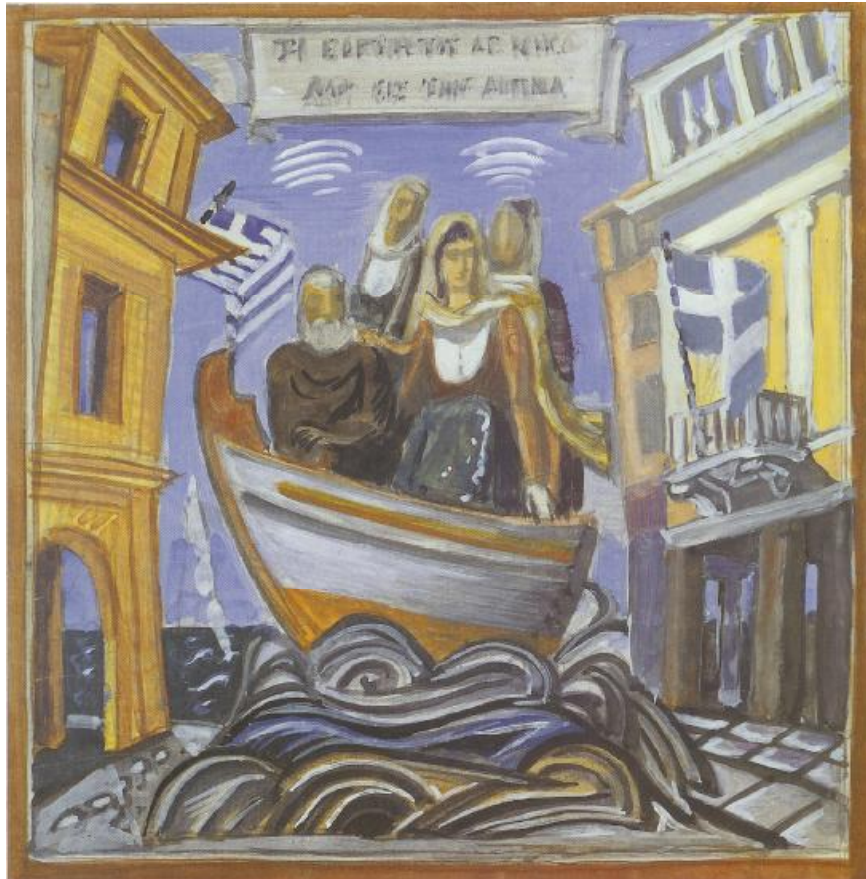
⁴⁷ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Πικιώνης «Ζωγραφικά», vol. I, Εκδόσεις ΙΝΔΙΚΤΟΣ, Αθήνα, 1997.



Εικόνα 37. Κολάζ, 42x25.



Εικόνα 38. Ακουαρέλα, 28x14.



Εικόνα 39. Χρώματα από σκόνες βαρελιού σε χαρτί, 20x21.

Κλείνοντας την περιήγησή μας στο ζωγραφικό έργο του Δ.Πικιώνη, παραθέτουμε δυο απο τα κείμενά του, τη 'Θεώρηση των σύγχρονων προβλημάτων' του 1946 και τέλος, την 'Ομιλία για το τοπίο', του 1958.

ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΩΝ

Η διαμόρφωση των αρχιτεκτονικών στοιχείων. Γενικά η κάτοψη, γενέτειρα τον γενικού σχήματος. Ένωση με τη φύση. Το κυβικό σχήμα του κτιρίου με δώμα. Η διαμόρφωση του τοίχου. Η διαμόρφωση του μπετόν. Υποστύλωμα, δοκός κ.τ.λ. Η τέχνη της παραλλαγής.

Είναι ανάγκη, προτού μπω στην εξέταση των ειδικών προβλημάτων, να προτάξω τις

γενικές τούτες παρατηρήσεις σχετικά με το πρόβλημα της μορφής στην αρχιτεκτονική μας.

Η κάτοψη. Και πρώτ' απ' όλα, θα θίξω το ζήτημα της κάτοψης. Είναι η κάτοψη βασικά η γενέτειρα τον έργου. Από τη σύνθεση τούτης με την άνοψη προκύπτουν όλα. Τούτης το πνεύμα, η δυναμικότητα κυβερνάνε μυστικά το πνεύμα και τη δυναμικότητα του γενικού σχήματος και του περιγράμματος. Μέσα σε τούτο έρχονται να εγγράφουνε όλα τ' άλλα τα επί μέρους σχήματα.

Το γενικό σχήμα είναι το κυριώδες. Αν είναι τούτο καλό, μπορεί να καταστραφεί από την επεξεργασία των επί μέρους. Αν είναι κακό, κι η πιο εύστοχη επίλυση των επί μέρους στοιχείων δεν είναι ικανή να υποκαταστήσει του γενικού σχήματος την έλλειψη. Την αρμονία λοιπόν και την ελληνικότητα των μορφών στην κάτοψη πρέπει πρώτα πρώτα να επιτελέσουμε. Το συνηθέστερο που κάνουμε είναι να εξελληνίζουμε τα επί μέρους σχήματα ενός έργου που η κάτοψή του είναι βασικά ξενική.

Πιστεύουμε πως η κάτοψη είναι απόρροια στενή της λειτουργίας και δε σκεφτόμαστε πως ένα αρχιτεκτονικό σχήμα μας κυβερνάει ασύνειδα. Το σχήμα τούτο πρέπει να δουλεύει στο πνεύμα της παράδοσης. Η διάθεση, η dispositio των μαζών έχει θεμελιακή σημασία. Από τούτη η εκείνη την επίλυση θα εξαρτηθεί αν θα πληρωθεί η όχι το πρωταρχικό αίτημα της αρχιτεκτονικής: το συναίσθημα του χώρου.

Η γενική σύνθεση πρέπει σαν σχήμα και σαν τόνος να ενωθεί -είτε αντιθετικά είτε συγγενικά- με τα σχήματα και τους τόνους της φύσης γύρω. Και σ' αυτή την ομολογία φύσης και έργου πρέπει να δουλέψουν τα επί μέρους σχήματα ως την έσχατη λεπτομέρεια, για να δώσουν στη γραμμή το σχήμα και τον τόνο, εκείνη την άρρητη ουσία που χουν οι γραμμές, τα σχήματα κι οι τόνοι τής φύσης.

Στην κάτοψη θα πρέπει, να επωφεληθούμε απ' τις παρεκκλίσεις εκείνες από την ορθή γωνία που θα υπαγόρευαν τυχόν οι τοπικοί όροι (οικόπεδο, διαμόρφωση εδάφους κ.ά.), οι ανάγκες της προοπτικής και της σύνθεσης γενικά.

Οι παρεκκλίσεις τούτες αμβλύνουν την άκαμπτη δυναμικότητα μιας σύνθεσης βασισμένης στην καθετότητα. και δημιουργούν αναπάντεχες προοπτικές, γεμάτες κίνηση.

Ο τύπος του κυβικού κτιρίου με δώμα. Αν κι η επικράτηση του δώματος ή της στέγης σ' έναν τόπο είναι ζήτημα σχετικό, στη Ρόδο και στη Δωδεκάνησο γενικά θα έπρεπε να

σεβαστούμε τη μακράιωνα παράδοση του κυβικού σχήματος, που είναι γενικά επικρατέστερο (κτίριο με δώμα). Δε γεννιέται γι' αυτό καμιά αμφιβολία για τα χωριά, μα και στις πόλεις θα 'πρεπε να το βάλουμε για γενικό κανόνα.

Η διαμόρφωση του ακροδώματος έχει μεγάλη σημασία. Εκείνη είναι που θα δώσει ένταση ή μαλακότητα στον κύβο με τούτη ή εκείνη τη διατομή της. Από τη διατομή τούτη, τετραγωνική ή ρομβοειδή, ευθύγραμμη ή καμπυλόγραμμη, εξαρτάται ο τόνος εις το επάνω όριο του κύβου. Ο χαρακτήρας του ολόκληρου.

Εκείνο που 'ναι συχνά δυσκολότατο κι επικίνδυνο είν' η διάτρηση του κυβικού σχήματος με μεγάλα ανοίγματα, όταν τα τοιχώματα είναι από λιθοδομή. Το μεγάλο άνοιγμα αντινομεί στο βάρος της. Εξάλλου, η μεγάλη, η ασυγκέραστη αντίθεση των ανοιγμάτων με τον τοίχο αποστερεί το οικοδόμημα απ'τα μεσόφωτα, που είναι, όπως έλεγε ο Ροντέν, η ζωή του πλαστικού έργου. Η αντίθεση τούτη φαίνεται από μακριά. Οι τόνοι του κτιρίου δε δένονται με τους πάντα συγκερασμένους τόνους της Φύσης.

Η δυναμικότητα έπειτα των ανοιγμάτων αντινομεί με το αίτημα στατικότητας του κτίσματος. Το διπλό τούτο μειονέκτημα της σχηματικής άκρας τονικής αντίθεσης πρέπει ν' αντισταθμισθεί. Η παράδοση ενστικτικά το επέλυσε.

Η λύση του μεγάλου ανοίγματος στον βόρειο κλάδο της νεοελληνικής παράδοσης (νόμιμου εκεί, εξαιτίας της λεπτότητας των τοιχωμάτων και της σύνθεσής του με τη σκιά της έξοχης της στέγης) έχει παραδειγματική άξια για μας. Εκεί οι ξύλινοι λαμπάδες των παραθύρων εισάγουν τη δράση των κατακόρυφων εις την οριζόντια δυναμικότητα του σχήματος. Οι λαμπάδες και το περβάζι εισάγουν το ημιτόνιο εις τη σκιά, κι έτσι αμβλύνουν την ακρότητα της αντίθεσης.

Στη νησιωτική πάλι αρχιτεκτονική τα ανοίγματα είναι περιορισμένα ή αναλύονται σε σειρά από άλλα μικρότερα, έτσι που το μαύρο και το άσπρο εναλλάσσονται και συναιρούνται. Εξάλλου, το χρώμα που βάζει ο λαός γύρω απ' τα παράθυρα εισάγει το ημιτόνιο ανάμεσα μαύρου και άσπρου.

Μεταχειριζόμενος νόμιμα μέσα ο αρχιτέκτων, διαλύοντας το μεγάλο άνοιγμα σε μικρότερα -και κατά την οριζόντια έννοια και κατά την κατακόρυφη (ή λύση του φεγγίτη)- μπορεί ν' αντισταθμίσει τις δυσκολίες του προβλήματος τούτου.

Ο τοίχος. Εξαφανίζουμε γενικά τη δομή του κάτω απ' το επίχρισμα -τάχα για να τον προφυλάξουμε -ακόμη κι όταν όλοι οι λόγοι, το θέμα κι ο τόπος συντρέχουν για να τον

αφήσουμε ανεπίχριστο. Τόση είναι η δύναμη της συμβατικότητας. Ο τοίχος είναι εξίσου προφυλαγμένος όταν επιχριστούν οι αρμοί του, κατά τους ποικίλους εκείνους τρόπους που χρησιμοποιεί η λαϊκή μας παράδοση.

Είτε ασπριστεί η βαφεί μ' ένα χρώμα είτε όχι, ο ασοβάντιστος τοίχος εισάγει την ευαισθησία της υφής του φυσικού υλικού, τη δράση των μεσόφωτων, σαν αντιθετική αρμονία προς τη γεωμετρικότητα των σχημάτων μας. Μέσο νόμιμο να το μεταχειριστούμε, ώσπου να φτάσουμε στην αρτίωση εκείνη που θα μας επέτρεπε να το υποκαταστήσουμε με του δικού μας σχήματος την αρμονία, εκείνη που μόνο η ένταση - όπως τη μεταχειρίστηκαν οι Αρχαίοι- θα μπορούσε να γεννήσει, αντισταθμίζοντας τις οπτικές αλλοιώσεις και χαρίζοντας στο σχήμα την απόλυτη ελευθερία του.

Διαμόρφωση των κατασκευών του μπετόν .Εν' άλλο δυσκολότατο πρόβλημα είναι της διαμόρφωσης των κατασκευών του μπετόν. (Εξοχή των πλακών, γεφύρωση μεγάλου ανοιχτού ανοίγματος, διαμόρφωση υποστυλωμάτων και δοκών σε στοές ή υπόστεγα κ.τ.λ.)

Αναμφίβολο πως δεν πετύχαμε ακόμα στο πεδίο τούτο πλαστικά σχήματα αξιόλογα. Όμως η παράδοση παρουσιάζει παραδειγματικές λύσεις στις ξύλινες κατασκευές της, που δίνουν λαμπρές νύξεις για παράλληλες ερμηνείες στο μπετόν, σύμφωνες με του υλικού του τη δράση.

Για ν' αναφέρω παραδείγματα αποκλειστικά παρμένα απ' τη Ρόδο: Λαμπρή είναι η διαμόρφωση των υποστυλωμάτων και των δοκαριών στους ξενώνες της τουρκικής βιβλιοθήκης του Σουλεϊμανιέ. Λαμπρή επίσης η μετάβαση από το υποστύλωμα στη δοκό, στο μεταγενέστερο εκείνο κτίσμα στον περίβολο του Χουρμουλί Μεντρεσέ (επιχρισμένη κατασκευή).

Έχουμε την τάση να επιχρίουμε κατά κανόνα τις κατασκευές τούτες, να εξαφανίζουμε την ύλη του σκυροδέματος κάτω απ' το παχύ και αδρανές στρώμα του σοβά. Έτσι οι διαστάσεις των - μεγάλες ήδη από τους κανονισμούς που ισχύουν στον τόπο μας- αυξάνουν ακόμα περισσότερο. Το επίχρισμα, σαν παράσιτο προσκολλημένο απάνω της, αφαιρεί απ' την κατασκευή την αίσθηση της δράσης της. Έχω την ιδέα πως ορατές, λεπτές, όσο γίνεται, κατασκευές, αρμοδία χρωματισμένες, θα 'ταν μια λύση.

Το χρώμα θα 'ταν εδώ ένα επίκουρο μέσο για ν' αναδείξει και να κάνει πιο πολύτιμη την υφή της ύλης.

Αλλ' ότι έχει πρωταρχική σημασία είναι η διαμόρφωση του υποστυλώματος, η μετάβαση από το υποστύλωμα στη δοκό. Οραματίζομαι τις δυνατότητες που η παράδοση μας υποβάλλει, και που κανείς μας δεν τις δοκίμασε ακόμα.

Η τέχνη της παραλλαγής. Πολύ απλά είναι τα σχήματα της ελληνικής νησιώτικης παράδοσης. Λιτά και αυστηρά οργανικά. Τέτοια ήταν πάντοτε η τέχνη η ελληνική. Κι ήταν ο αγώνας του Έλληνα για την αρετή τούτη της απλότητας που όξυνε το πνεύμα του για του τέλειου την κατάκτηση. Με την αρετή τούτη είναι σύμφυτη η πνευματικότητα των εκφραστικών μέσων. Κι είναι απ αυτή που πηγάζει πάλι η πνευματικότητα των λεπτότατων παραλλαγών επάνω στο βασικό θέμα.

Όπως στην ποίηση, στο τραγούδι, στη μουσική και στο χορό, έτσι και εδώ, μεγάλος είναι ο πλούτος των. Εδώ, λ.χ., ο απλός κύβος παίρνει τότε με του ακροδώματος τη διαμόρφωση, τότε με τα περιθώριά του, τότε με το χρώμα, όλο και νέες ερμηνείες. Την παιδεία τούτη του ιδιαίτερου μέσα στο καθολικό πρέπει ιδιαίτερα να την προσέξουμε... Άπειρες πραγματικά είναι οι παραλλαγές που έτσι μπορείς να δώσεις στο βασικό σχήμα. Και η γραμμή τότε σε πάει μυστικά προς το αρχαίο, τότε προς το μεσαιωνικό, τότε προς το πρωτόγονο, τότε προς το προηγμένο, τότε προς ένα λαϊκό νεοκλασικισμό.

Κι εξαρτάται από σένα, αν κατέχεις τη μυστηριακή γλώσσα του σχήματος, να εκφράσεις την ιδιαίτερη εκείνη μορφή που θα 'ταν και της βαθύτερης ουσιαστικότητας της παράδοσής σου και του ιστορικού καιρού όπου περνάς το σύμβολο.⁴⁸

ΟΜΙΛΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΤΟΠΙΟ

Όταν η Ελλάδα ύστερ' από τους σκληρότατους αγώνες της λευτερώθηκε από ένα επάρατο ζυγό, ήταν φυσικό να βρεθεί αποστερημένη από τις στοιχειώδεις εκείνες γνώσεις και έξεις, που 'ναι ίδιες ενός φτασμένου πολιτισμού... Εδώ ο λόγος για τις καταστροφές που κάνει ο άνθρωπος στο φυσικό τοπίο. Ίσως φταίνε γι' αυτό και οι αρχιτέκτονες, ντόπιοι και ξένοι, που ζούσαν τότες στην Αθήνα.

Κι όμως ακριβώς λίγο πριν την απελευθέρωση έγινε αυτό που θα σας διηγηθώ: Όταν ο Ανδρούτσος πολιορκούσε τους Τούρκους που κράταγαν την Ακρόπολη, εξαίφνης

⁴⁸ Δ.Πικιώνης, Θεώρηση των σύγχρονων προβλημάτων, «Κείμενα», Αθήνα, 1986.

ακούστηκαν κρότοι μαρμάρων που θραύονται. Τους είχε λείψει το μολύβι κι έσπαγαν τα μάρμαρα για να εξοικονομήσουν από τους γόμφους των ενώσεων. Τους στέλνει ο Ανδρούτσος τέσσερα παλικάρια για να μάθουν ποιος ο λόγος που οι Τούρκοι σπάζαν τα μάρμαρα. Κι όταν γύρισαν κι ανέφεραν στον αρχηγό τους την αίτια, ετούτος έστειλε στους Τούρκους μερικά τσουβάλια από βόλια. (Φυσικά, στην πράξη αυτή θα τον παρόρμησε ο γραμματικός του, ο πρώτος Έλληνας αρχαιολόγος που ξέρουμε, ο αείμνηστος Πιπτάκης).

Όταν επιτέλους άρχισε να κτίζεται η νέα Πρωτεύουσα, καμία πρόνοια δεν πήραν οι αρχιτέκτονες του καιρού εκείνου, δεν λέω μόνο για να την απομακρύνουν όσο γινόταν μακρύτερα από την Ακρόπολη και τον αρχαιολογικό χώρο του αρχαίου άστεως. Αλλ' ακόμη και τώρα -που τόσο συζητιέται το ζήτημα της αρχαιότερης συνοικίας των Αθηνών, της Πλάκας- ένας διακεκριμένος αρχαιολόγος, ο κ. Ανδρέας Παπαγιαννόπουλος, μου 'λεγε πως ο ακριβής χάρτης της αρχαίας Αθήνας δεν έχει ακόμα εξακριβωθεί.

Όσο να 'ναι, σύγχρονα με την ανίδρυση της νέας Πρωτεύουσας άρχισε και η λατομία των λόφων, εκείνης της θαυμαστής σύνταξης των λόφων που, αρχίζοντας από τα Τουρκοβούνια και περιλαμβάνοντας το Λυκαβηττό, την Ακρόπολη και τους λόφους των Μουσών, της Πνυκός και των Νυμφών, κατάληγαν ως το λόφο της Σικελίας, αποσβήνοντας ως το φαληρικό αλίπεδο.

Από τους πρώτους λόφους της ίδρυσης της Νέας Αθήνας που ελατομήθη είναι. ο περίοπτος Λυκαβηττός και κατεστράφη το χαρακτηριστικότερο περίγραμμά του. Ήταν του λόφου το περίγραμμα (μαρτυρία Γάλλου περιηγητού) όμοιο με τους έλικες ενός δράκοντα που πορευόταν προς την Ακρόπολη, προς της θεάς του το αναφαίρετο βάθρο, Εκείνης το αναπόσπαστο σύμβολο. Και δεν απέμεινε έκτοτε από το ελικοειδές σχήμα ειμή του κυρίου όγκου το θαυμαστό σχήμα κι εκείνα τα πυραμιδοειδή, τόπων του βορρά ίδια, ξένα προς της Αττικής το πνεύμα.

Και την ίδια εποχή είναι που ελατομήθει ο αρχαιότατος λόφος των Μουσών και του Φιλοπάππου (με άλλους λόγους, οι πλέον περίοπτοι λόφοι. Για να τελειώνω με τις καταστροφές των λόφων γύρω από την Ακρόπολη, πρέπει να πω ότι η πιο μεγάλη είναι η μακρύτερη και βαθύτατη λατόμηση των δυτικών υπωρειών του λόφου των Νυμφών).

Το όλον τοπίον το αθηναϊκό ήλλαξεν όψιν. Από λοφώδες και ευκίνητον, ημβλύνθη,

ισοπεδώθη από τον οδοστρωτήρα των καιρών...

Οι Πρόγονοι εκείνοι είχαν βαθιά συνείδηση του τι απaráμιλλη γη ήταν τούτη, εκείνοι είχαν κάνει το χρέος των απέναντί της. Αυτά που λέγει ο Ταγκόρ για την Ίντια, ότι δηλαδή «επλήρωσεν ευλαβείας και έρωτος την μητέρα φύσιν», αρμόζουν πλέρια για τους αρχαιότατους κατοίκους τής δικιάς μας γης.

Κι όταν ο Ευριπίδης υμνεί:

Ερεχθειδαί τό παλαιόν όλβιοι και θεών παῖδες μακάρων, Ιεράς χώρας άπορυήτον τ' άπο, φερβόμενοι κλεινοτάταν σοφίαν, αίει διά λαμπροτάτον βαίνοντες άβρώς αίθέρος, ενθα ποθ' αγνάς εννέα Πιερίδας Μούσας λέγονσι ξανθάν Αρμονίαν φύτευσαι.

Τα λόγια του δείχνουν καθαρά πως η σοφία τους είναι η σοφία αυτής της ίδιας γης που κατοικούσαν. Απέραντη είν' η αγάπη τους για τα δύο ποτάμια της γης τους, τα δύο «αγιάσματά της», όπως τα ονόμαζαν, τον Ιλισό και τον Κηφισό.

Τότες ήτανε τόποι άβατοι που κανένας δεν μπορούσε να παραβιάσει, ούτε το όνομά τους να το προφέρει. Εκεί ήτανε ιερά και άβατα κατώφλια ντυμένα με χαλκό που άνηκαν σε φοβερές χθόνιες θεές...

Μ' αυτά τα ιερά της ευσέβειας ενός πανάρχαιου λαού είναι για πάντα χαμένα, γιατί σε κανέναν καταστατικό χάρτη των Αθηνών δεν είναι καταγραμμένα, όχι μόνο για να ξέρουμε που βρίσκονται, μα για να μπορεί να γίνει η αρμοδία με τα σύγχρονα ιεραρχική σύνδεση... Κι αυτό γιατί; Γιατί στην ιεραρχία των δημοσίων υπηρεσιών φαίνεται πως περάσανε άτομα ανιστόρητα, άνθρωποι απαίιδευτοι και αντιπνευματικοί. Ως εδώ και λίγα χρόνια, η κοίτη του Ιλισού σωζότανε πολύ πέρα από το τωρινό Βυζαντινό Μουσείο. Αλλ' η απόφαση να ρίξουν μέσα κει τις υπονόμους των εσήμανε την τελική καταδίκη της επιβαλλόμενης λύσης. Ο εγκιβωτισμός δεν είναι λύση, σημαίνει την παραίτηση από κάθε λύση... (Μήπως πράξαμε το καθήκον μας απέναντι στην Ελευσίνα, το ιερό της Ψυχής, που το πνίξαμε ανάμεσα σ' ένα εργοστάσιο τσιμέντων, ένα σιδηροδρομικό σταθμό και ένα φρικτό λατομείο; Αυτή η τάξη των πραγμάτων θα φταίει και για του ευγενέστερου βουνού της Αττικής, της Πεντέλης, εντός βραχυτάτου χρόνου, την σε «γη και σποδό» μεταβολή).⁴⁹

⁴⁹ Δ.Πικιώνης, Ομιλία για το τοπίο, «Κείμενα», Αθήνα, 1986.

3 Η ΑΚΡΟΠΟΛΗ

3.1 Ο δρόμος προς Φιλοπάππου.

Έγραφε ο Keneth Frampton το 1989 «Δεν θα ξεχάσω ποτέ την πρώτη μου επαφή με το έργο του Πικιώνη το 1959, όταν επισκεύτηκα για πρώτη φορά την Ακρόπολη και βρέθηκα κατά τύχη να περπατάω στον υπέροχο χώρο του Φιλοπάππου.

Τα τελευταία τριάντα χρόνια έχει αλλάξει ο τρόπος που αξιολογούμε την αρχιτεκτονική. Τώρα ρίχνουμε το βλέμμα μας σε μια πολύ ευρύτερη και βαθύτερη τροχιά και, ενώ δεν είμαστε κατά κανέναν τρόπο αντιμοντέρνοι, αναγκαζόμαστε, παρ' όλα αυτά, να επανεκτιμήσουμε το παρελθόν του σύγχρονου πολιτισμού μας και τη θέση μας στην πολυσήμαντη ιστορία του. Έτσι, φυσιογνωμίες που κάποτε κυριαρχούσαν, μοιάζουν τώρα να υποχωρούν, ενώ άλλες, παραμελημένες και περιθωριακές, εμφανίζονται στο προσκήνιο. Ο Πικιώνης είναι αναμφισβήτητα μια από τις όψιμες αυτές φωτεινές πηγές, που το γεμάτο απόηχους έργο του μας ξαναγυρίζει σε έναν απίστευτα απτό κόσμο, έναν κόσμο αποκαλυπτικής ακτινοβολίας, όπου η εσωτερική ουσία των πραγμάτων για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Heidegger γίνεται φανερή. Η μεταφυσική μύηση του Πικιώνη φαίνεται να χρονολογείται από τις αρχές της δεκαετίας του 1920, με τις επισκέψεις του στο σπίτι του Ροδάκη στην Αίγινα ένα ερειπωμένο σήμερα «παραδοσιακό» σπίτι με λαϊκές διακοσμήσεις και χαράξεις στους τοίχους, όπως το περίφημο «Άχ βάχ», μια μη μεταφράσιμη έκφραση εκστατικής ανακούφισης.

Αν εξετάσουμε ολόκληρη την πορεία του έργου του Πικιώνη, θα διαπιστώσουμε μια φευγαλέα παρόρμηση εκμοντερνισμού που πρωτοεμφανίζεται στην αυστηρή του επανεργονεία του ελληνικού νεοκλασικού πνεύματος, στην κατοικία Καραμάνου στην Αθήνα, το 1925. Αυτή η εμφανής πρόθεση εκμοντερνισμού πρωτουλοποιήθηκε σε δύο, αναμφισβήτητα μοντέρνα κτίρια της Αθήνας, το Σχολικό Συγκρότημα Λυκαβηττού, το 1932, και το Ανοιχτό Θέατρο Κοτοπούλη, το 1933. Αν και την εποχή της κατασκευής τους ο Πικιώνης υποστήριξε πλήρως την αρχιτεκτονική των κτιρίων αυτών, αμέσως μετά την αποπεράτωσή τους αισθάνθηκε απογοήτευση βλέποντας ότι ο περιοριστικός ματεριαλισμός της μορφής τους τα αποστερούσε, με ένα κρυφό τρόπο, από το θέλημα

της πνευματικότητάς τους. Σε τελευταία ανάλυση, φαίνεται ότι δεν εμπιστευόταν πια την απλουστευτική ομοιότητα του μοντερνισμού με την ουσιαστική απλότητα της λευκής, αψιδωτής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής των νησιών του Αιγαίου και γι' αυτό στράφηκε στις τετράριχτες στέγες της λαϊκής Μακεδονικής αρχιτεκτονικής, η οποία βρήκε την πλήρη έκφρασή της στη δουλειά του, πρώτα με το σχολείο που έκτισε στη Θεσσαλονίκη το 1935 και, είκοσι χρόνια αργότερα, με την κατοικία του Χ. Ποταμιάνου, στη Φιλοθέη. Κάπου στους κυματισμούς της δημιουργικής φαντασίας έφτασε ένα σημείο που βρίσκεται πέρα από την ιστορία, όπου ο αρχιτέκτονας άγγιξε έναν εξαύλωμένο τρόπο έκφρασης, ταυτόχρονα ελληνικό και υπέρ-ελληνικό. Ελληνικό με την έννοια ότι ανήκε στον τόπο, ενσωματωμένος στον μύθο του τοπίου και του κλίματος. Υπέρ-ελληνικό, γιατί μεγάλο μέρος της έμπνευσής του βρίσκεται αλλού, σε άλλους τόπους και σε άλλες εποχές, στον αρχαϊκό προελληνικό πολιτισμό του Αιγαίου ή ακόμα και στο μακρινό νησί Honshu. Αυτή η μεταφυσική σύνταξη πρωτοεμφανίστηκε στα σχέδια του οικισμού της Αιξωνής, κοντά στη Γλυφάδα, που άρχισαν στις αρχές της δεκαετίας του 1950, αλλά που, τελικά, δεν εκτελέστηκαν. Αυτή η τεχνοτροπία, που απροσδόκητα θυμίζει τις «καλαμωτές» κατασκευές του πολιτισμού των νομάδων Σαρακατσαναίων, έφτασε τη σαφέστερη διατύπωσή της στην κατοικία του Αριστείδη Πουρή, που χτίστηκε στο Μαρούσι το 1953. Εκτός από τις αυτόχθονες αυτές μορφές, μπορούμε να βρούμε στο έργο του τα ίχνη των επιδράσεων της.»⁵⁰

Της ίδιας γενιάς με τον Le Corbusier και τον Mies, ο Πικιώνης ήταν από τους πρώτους αρχιτέκτονες που συνειδητοποίησε ότι, στην μεταπαραδοσιακή εποχή, μια τοπικά προσαρμοσμένη μοντέρνα αρχιτεκτονική μπορεί να συντηρηθεί μόνο με την σύμμιξη ξένων αλλά φιλικών πολιτισμών, ακριβώς όπως η αρχαϊκή ελληνική γλυπτική γονιμοποιήθηκε κάποτε από τον αιγυπτιακό πολιτισμό. Ακόμα και το πλακόστρωτο του Φιλοπάππου έχει μια παράξενη σχέση με τα λιθόστρωτα των ναών και των κήπων Ζέν, καθώς η διάταξή του τέμνει τις καμπυλόγητες του χώρου, αρνούμενη οποιαδήποτε προοπτική προσδοκία κίνησης και δημιουργώντας μια φαινομενικά απεριόριστη σειρά αυλακιών, φρεατίων και εναλλασσόμενης δόμησης.

Ο ίδιος ο Πικιώνης είχε, την αίσθηση του ότι είναι ανέφικτη η δημιουργία μιας αρχιτεκτονικής με αυθεντικές ρίζες σε μια εποχή ξεριζωμού και την συνεχή του

⁵⁰ K. Frampton : For D. Pikionis, *A Sentimental Topography, D. Pikionis Architect 1887-1968*, London, 1989.

υποχώρηση σε ζωγραφικά μυθικές απεικονίσεις που, στο τέλος, του έδωσαν την απαραίτητη ενεργητικότητα και έμπνευση για να υφάνει την ένθετη λιθοδομή του σπουδαιότερου έργου του: της διαμόρφωσης του χώρου του Λόφου του Φιλοπάππου, κοντά στην Ακρόπολη, από το 1954 ως το 1959. Για τον Πικιώνη, ο άψυχος, άχρονος κόσμος κάτω από το Αττικό φως, ήταν γεμάτος παρουσίες. Αυτό μας μαρτυρεί και η εκπληκτική του οντολογική ωδή προς μια ελιά, που έγραψε κατά τα Θεοφάνια στην Αίγινα:

«Πες μου, γιατί είναι βασανισμένος ο ιερός κορμός σου;

Τα τόσα στριφογυρίσματά του μην είναι τάχα του μόχθου σου τα σημάδια για της πνευματικής σου αρχής, που ενσαρκώνεις, την πραγμάτωση;»

Σήμερα, η σπουδαιότητα του Πικιώνη πηγάζει από αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε τοπογραφική ευαισθησία, δηλαδή από την αίσθηση που είχε για την αλληλεπίδραση της ύπαρξης και της αρχικής μορφής του χώρου, διαμορφωμένης τόσο από τη φύση όσο και από τον άνθρωπο.

Αυτή η σχεδόν οικολογική εμμονή στην αλληλεξάρτηση των πολιτιστικών φαινομένων και της φύσης είναι που δίνει στο έργο του Πικιώνη μια καθοριστική αιχμή, η οποία είναι το ίδιο επίκαιρη σήμερα όσο και πριν από τριάντα χρόνια.

3.2 Οδός Παναθηναίων και Ακρόπολη.

Καταρχήν, είναι σημαντικό, για την καλύτερη κατανόηση της σημασίας του έργου, να αναφερθούμε στην ιστορία της Οδού Παναθηναίων.

Η αρχική χάραξη του δρόμου έγινε πάνω στο μονοπάτι που άνοιξαν με τα πατήματά τους οι μυθικοί Κεκροπίδες και οι Πελασγοί, που πήγαιναν καθημερινά για ύδρευση από τον οικισμό τους στις βόρειες υπώρειες της Ακρόπολης μέχρι τον Κεραμεικό, όπου περνούσε ο Ηριδανός ποταμός. Πάνω σ' αυτό το μονοπάτι δημιουργήθηκε αργότερα η οδός των Παναθηναίων, ο αρχαιότερος πολιτισμικός άξονας του δυτικού κόσμου. Η αισθητική ιεράρχηση των χώρων της αρχαίας πόλης έγινε μετά το πέρας της Μυκηναϊκής εποχής, από τους κατοίκους της, με πολιτικές αποφάσεις που είχαν βάση ένα δημοκρατικό κώδικα ιεράρχησης ηθικών αξιών.

Πάνω στην τραπεζοειδή απόληξη του βράχου, εκεί που αρχικά ήταν τα παλάτια των μυθικών βασιλέων και που, αργότερα, οι τύραννοι της πόλης χρησιμοποιούσαν σαν προσωπικό καταφύγιο, τοποθετήθηκαν τα ιερά και τα τεμένη για την λατρεία των θεών. Έτσι ο «βράχος» έγινε «Ιερός Βράχος». Πολύ πιο κάτω, στο πρώτο μεγάλο επίπεδο μετά το τραπέζιο της κορυφής, διαμορφώθηκε η ανοιχτή πλατεία της αρχαίας Αγοράς. Σ' αυτό το ενδιάμεσο επίπεδο μεταξύ Διπύλου και Ακροπόλεως γίνονταν οι πιο σπουδαίες κοσμικές λειτουργίες: Η διοίκηση, η ασφάλεια, η πληροφοριοδότηση, η ανταλλαγή ιδεών, αλλά και ο υλικός και πνευματικός ανταγωνισμός. Το πνεύμα του δευτέρου αυτού επιπέδου ήταν ανθρώπινο και ανταγωνιστικό.

Ο ξένος έμπαινε στην πόλη από το Δίπυλο, που βρισκόταν στο τρίτο, το πιο χαμηλό, επίπεδο της οδού των Παναθηναίων. Κατά την διέλευσή του από το Δημόσιο Σήμα και τον Κεραμεικό θα έπαιρνε το μήνυμα της φιλοσοφημένης ζεύξης της ζωής και του θανάτου, που η πόλη των Αθηνών τιμούσε στον πρωταρχικό αυτόν χώρο της Πύλης. Κατά την ανάβασή του στην οδό των Παναθηναίων, που είχε μήκος ενός χιλιομέτρου περίπου, θα του αποκαλύπτοντο διαδοχικά τα λειτουργικά και συμβολικά στοιχειοθετημένα τμήματα της πόλης που ήταν γεμάτα από ζωντάνια ανθρώπινης δράσης. Στα Προπύλαια θα κορυφωνόταν η περιήγηση και η οπτική του εμπειρία. Η διέλευσή του δια των Προπυλαίων θα σήμαινε την επιβλητική αποχώρηση από τον ανθρώπινο χώρο και την είσοδό του στον χώρο του υπερβατικού. Η συμβολική αυτή διαδρομή, που συνέδεε τις αξίες της οργανωμένης κοινωνίας των Αθηνών με την τοπογραφία της πόλης, θεωρείτο πολύ σημαντική, γι' αυτό όλοι οι πολίτες συμμετείχαν κάθε χρόνο στην μνημειακή πομπή που ακολουθούσε ακριβώς το ίχνος της οδού κατά την εορτή των Παναθηναίων.⁵¹

Ο Παρθενώνας είναι χτισμένος στο πιο ψηλό σημείο της Αθήνας, ο πρώτος μεγάλος ναός αφιερωμένος στην Αθηνά Παρθένο, την προστάτιδα της πόλης. Ένα μέρος του ναού στηρίζεται πάνω στα θεμέλια ενός προηγούμενου Παρθενώνα και αποτελείται εξ'ολοκλήρου από πεντελικό μάρμαρο καλύπτοντας μια έκταση 69,5 x 30,86 μ. Είναι ναός δωρικός, περίπτερος, οκτάστυλος, 8 κολώνες στις μπροστινές του όψεις και 17 στις πλαϊνές. Κατά τη διάρκεια της γιορτής των παναθηναίων, μαζευόντουσαν οι νέες

⁵¹ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Διαμόρφωση του περι την Ακρόπολη Αρχαιολογικού Χώρου 1954-1957, vol. VII, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 16.

παρθένες κοπέλες της πόλης για να υπηρετήσουν τη θεά.⁵²

Το 1894 τα μνημεία της Ακρόπολης χτυπήθηκαν από ένα δυνατό σεισμό. Μετά από τέσσερα χρόνια συζητήσεων αρχίζουν οι εργασίες αναστήλωσης και αποκατάστασής τους. Δημιουργείται μια επιτροπή από τους αρχιτέκτονες L. Magne, J. Durm και F. Penrose, οι οποίοι κάνουν τις πρώτες αναλυτικές μελέτες που αφορούν τα προβλήματα της συντήρησης καθώς και τον τρόπο αντιμετώπισής τους. Η επιτροπή καταλήγει σε ορισμένες βασικές αποφάσεις : “Τα μνημεία δεν θα ανακατασκευαστούν αλλά θα ενισχυθούν στατικά χωρίς να αποκλείεται και η αντικατάσταση ορισμένων στοιχείων καθώς και η προσθήκη νέων υλικών, όπου αυτό κριθεί απολύτως αναγκαίο.”⁵³

Οι εργασίες αρχίζουν υπό τη διεύθυνση του πολιτικού μηχανικού Βαλανού. Το πρώτο πρόγραμμα (1899-1902) περιελάμβανε επέμβαση στην δυτική πρόταση (επισκευές και αντικαταστάσεις κιονόκρανων, επιστυλίων και αντιθημάτων της ζωφόρου, προσθήκες θράνων), στο κλιμακοστάσιο με τον κοχλία και στη νότια γωνία του αετώματος (διάλυση και επανασύνδεση). Περιελάμβανε επίσης επέμβαση στην δυτική όψη του Παρθενώνα (αντικατάσταση τμημάτων των κιονόκρανων, στερεώσεις των επιστυλίων, διάλυση και επανασύνδεση των δύο γωνιών του αετώματος και ορθοστατών του τύμπανου του) και επανατοποθέτηση γείσων και τεμαχίων της σιμής.

Το δεύτερο πρόγραμμα (1922-1933) περιελάμβανε την «σώφρονα αναστύλωση» της βόρειας κιονοστοιχίας, εννέα κίωνων με μικρές ή μεγάλες συμπληρώσεις στους κορμούς ή στα κιονόκρανα, συγκολλήσεις και συμπληρώσεις επιστυλίων, τοποθέτηση έντεκα αρχαίων τριγλύφων και ισάριθμων αντιθημάτων και τοποθέτηση δεκαέξι γείσων που συμπληρώθηκαν με βέτον. Περιελάμβανε ακόμα επέμβαση στην πρόσοψη (σε ένα κιονόκρανο, στα οριζόντια γείσα, κυρίως το γωνιακό, και συμπλήρωση του καταετίου γείσου). Στην νότια πλευρά το ίδιο πρόγραμμα προέβλεπε την εν όλο ή εν μέρει αναστήλωση πέντε κίωνων και ανάλογες αποκαταστάσεις στον θρίγγο, ενώ στην ανατολική πρόσταση ενός πλήρους κίονος, εν μέρει των υπόλοιπων και της νότιας παραστάδος. Στους μακρούς τοίχους έγιναν συμπληρώσεις και η απομάκρυνση των τούβλων του Πιπτάκη. Τέλος, στον δυτικό τοίχο του σηκού απομακρύνθηκε το τόξο του

⁵² Μ. Ανδρόνικος, *Η Ακρόπολη*, Αθήνα, 1997, σ. 25-26.

⁵³ S. Casiello, *Restauro, criteri, metodi, esperienze*, M. Rosi, *Il restauro del Partenone*, σ. 138.

Κάλκου και το μεγάλο υπέρθυρο μαζί με τα αντιθήματά του έγινε εκ νέου απο βέτον.⁵⁴

Τα τρία θεωρητικά κείμενα των μελών της πρώτης επιτροπής μας δίνουν τις γενικές βάσεις, τις οποίες είχε περίπου ως αφετηρία το πρώτο τουλάχιστον πρόγραμμα και με τις οποίες ο Μπαλάνος άφηνε να εννοηθεί ότι συμφωνούσε, ενώ σε άλλες περιπτώσεις αναφερόταν στις αρχές Καββαδία και Dörfeld. Ποτέ πάντως δεν διατύπωσε τις δικές του αρχές για τις αποκαταστάσεις, ούτε έδειξε να γνωρίζει πρωτοποριακές και πολύ γνωστές τότε ιδέες, όπως του C. Boito ή του L. Beltrami.

Δυστυχώς ο Μπαλάνος ουδέποτε ξεπέρασε την μονομέρεια της παιδείας του ως πολιτικού μηχανικού. Στα αρχαιολογικά θέματα ήταν πάντοτε εξαρτημένος από τους αρχαιολόγους και στην δουλειά των αποκαταστάσεων προέβαλε άμεσες πρακτικές λύσεις που μαρτυρούσαν εφευρετικότητα, όχι όμως και βαθιά σκέψη. Στα χαρτιά του (πρακτικά επιτροπών, συμβουλίων κ.τ.λ.) βλέπει κανείς πως έπειθε τους αρχαιολόγους και πώς αντιμετώπισε τους πραγματικούς αναστηλωτές μόνον το 1931, κατόπιν εορτής πλέον, για να αποσπάσει και από αυτούς μια γενική και αόριστη συναίνεση. Κατά τα τριάντα πέντε χρόνια δραστηριότητός του αγνόησε κάθε δεοντολογία συγκροτήσεως μελετών και έτσι δεν συνάντησε ουσιαστικές αντιρρήσεις παρά μόνον μία φορά, όταν ο Ορλάνδος επετέθη δια του Τύπου στο πρόγραμμά του για την βόρεια κιονοστοιχία. Καταλήγει λοιπόν κανείς στο συμπέρασμα ότι ο Μπαλάνος πέτυχε να θέσει την προσωπική του σφραγίδα στον Μεγάλο Ναό και στα λοιπά μνημεία της Ακροπόλεως επειδή δεν υπήρξε ποτέ σύστημα ελέγχου και κριτικής ούτε από την πλευρά του κράτους ούτε της κοινής γνώμης.

Το έργο του Μπαλάνου κρίθηκε θετικά όσο ζούσε και αρνητικά όταν φάνηκαν τα τελικά του αποτελέσματα, τα όποια ήταν πράγματι ολέθρια για τα μνημεία. Και όλοι σήμερα γνωρίζουν ότι η αχίλλειος πτέρνα του ήταν μια λεπτομέρεια της μεθόδου ή μάλλον της τεχνικής που εφήρμοξε: η διόγκωση δηλαδή του σιδήρου κατά την οξειδωσή του, που προκάλεσε την ρηγμάτωση των αρχαίων μελών στα οποία είχε αυτός ενσωματωθεί. Η αποκλειστική ευθύνη της τρομερής αυτής καταστροφής βαρύνει τον Μπαλάνο, αμέσως μεν διότι η ιδιότητα αυτή του σιδήρου του ήταν ασφαλώς γνωστή και εμμέσως διότι η ενσωμάτωση μεταλλικών φορέων ανά αρχαία μαρμάρινα μέλη συνεπαγόταν σε κάθε

⁵⁴ Ο Παρθενώνας και η Ακτινοβολία του στα Νεότερα Χρόνια, Επιστημονική επιμέλεια και συντονισμός Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Εκδοτικός Οίκος ΜΕΛΙΣΣΑ, σ. 338.

περίπτωση μη αναστρέψιμες επεμβάσεις σ' αυτά.

Ο τελικός στόχος του Μπαλάνου ήταν να αποκαταστήσει μέρος του αρχικού μεγαλείου του ναού, δημιουργώντας μια πληρέστερη εικόνα του, ως εάν να είχε υποστεί λιγότερες καταστροφές. Είχε δηλαδή σκοπούς αισθητικούς και διδακτικούς. Έτσι, ενώ ξεκίνησε με πρόθεση να στερεώσει τα ετοιμόρροπα μέρη, προχώρησε δραστικά σε αναστηλώσεις για την αισθητική αναβάθμιση του κτηρίου. Το θετικότερο στοιχείο του έργου του πρέπει να θεωρηθεί η προσπάθειά του να εντάξει τα διασωζόμενα αρχαία μέλη και να κάνει όσο το δυνατόν λιγότερες προσθήκες νέου υλικού, πράγμα που προκάλεσε γενική εκτίμηση στην μέθοδό του και διεθνή καθιέρωση του όρου «αναστήλωσις». Θετικές επίσης κρίνονται οι προθέσεις του: α) να σεβαστεί την «ερειπιώδη κατάσταση» του μνημείου· β) να σεβαστεί τις οψιμότερες φάσεις του ναού, διατηρώντας τον πύργο με τον κοχλία και τις παραστάδες των θυρών της επισκευής του Ιουλιανού γ) να μην απομακρύνει γλυπτά, αλλ' αντίθετως να εντάξει αντίγραφα ορισμένων εναέτιων αγαλμάτων, προφανώς για διδακτικούς λόγους· δ) να σεβαστεί την ανάγκη διαφοροποίησεως αρχαίου-νέου υλικού κατά τις συμπληρώσεις του και ε) να μην σεβαστεί νεωτερικά στοιχεία που κατέστρεφαν την ενότητα του έργου.

Έτσι, με την διπλή δραστική επέμβαση του Μπαλάνου, η γνωστή ως τότε εικόνα του ναού άλλαξε άρδην. Προφανώς οι ιστορικές και οι επιστημονικές αξίες του Παρθενώνος δεν τον ενδιέφεραν, διότι αφ' ενός αγνοούσε παντελώς την μέθοδο ερμηνείας των ιχνών πάνω στα μάρμαρα (αυτήν που διδάξαν έκτοτε οι Dörpfeld, Dinsmoor, Stevens, Ορλάνδος) και αφ' ετέρου αντίθετο ζωηρά στην παθητική άποψη του να παραμείνουν τα μνημεία της αρχαιότητας ως έχουν.

Τα αρνητικά σημεία των δύο προγραμμάτων είναι δυστυχώς πολλά. Θα μπορούσαν να συνοψισθούν στα εξής: α) αγνόησε τις ιδιαιτερότητες ενός εκάστου αρχιτεκτονικού μέλους και χρησιμοποιούσε τα ομοειδή αδιακρίτως της αρχικής τους θέσεως ή ακόμα συνέδεε θραύσματα από διάφορα μέλη για να συνθέσει νέα, β) αγνόησε την αξία του αρχαίου υλικού και απελάξευσε βάνουσα τα αρχιτεκτονικά μέλη για να τους δημιουργήσει επίπεδες επιφάνειες προσαρμογής συμπληρωμάτων ή για να ενσωματώσει σιδηρά φέροντα στοιχεία, γ) αγνόησε την έρευνα και χρησιμοποιούσε τον τυχόντα μορφοσίδηρο της αγοράς στα μνημεία, χωρίς στοιχειωδώς να ελέγξει τις ιδιότητές του, δ) αγνόησε την τιμιότητα του υλικού (το φως πάνω στο πεντελικό μάρμα-

ρο) και χρησιμοποιούσε ευτελή τσιμεντοκονιάματα εμφανή σε καίριες θέσεις του ναού, ε) αγνόησε θέματα υφής και πατίνας στα συμπληρώματα από νέο μάρμαρο.⁵⁵

Μετά την απελευθέρωση της Ελλάδος και τη δημιουργία ανεξάρτητου κράτους, η Ακρόπολη κηρύσσεται αρχαιολογικός χώρος. Αρχίζει το ξεκαθάρισμα των ερειπίων και η αποκατάσταση των μνημείων. Ο ναός της Νίκης ανασυγκροτείται στη θέση του από τον Κ. Πιπτάκη. Ανάμεσα στο 1885 και το 1890 διεξάγονται σε όλη την έκταση της Ακρόπολης μεγάλες ανασκαφές, που φέρνουν στο φως τους απίστευτους καλλιτεχνικούς θησαυρούς της αρχαϊκής περιόδου. Από το 1898 και εξής αρχίζουν μεγάλες, συστηματικές αναστηλώσεις των μνημείων της Ακρόπολης. Τα Προπύλαια αναστηλώνονται από το 1909 έως το 1917, το Ερέχθειον από το 1902 έως το 1908, ο Παρθενών από το 1898 έως το 1900 και από το 1922 έως το 1933. Τέλος, ο ναός της Νίκης αναστηλώνεται για δεύτερη φορά, μαζί με τον πύργο του τώρα, τα τελευταία χρόνια πριν από το Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Επί αρκετά χρόνια μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο οι αναστηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν ήταν μικρής σχετικά κλίμακας. Οι πιο σημαντικές από αυτές ήταν η αποκατάσταση της νοτιοανατολικής γωνίας του τείχους της Ακρόπολης και οι προσθήκες που έγιναν στη νοτιοδυτική πτέρυγα των Προπυλαίων. Επίμονη όμως προσπάθεια καταβλήθηκε τα χρόνια αυτά για να αποτραπούν οι ζημίες και φθορές που προκαλούσαν στα μνημεία οι νέοι κίνδυνοι: η διάρρηξη του μαρμάρου από την οξειδωση των σιδερένιων συνδέσμων που είχαν χρησιμοποιηθεί χωρίς προστατευτική επένδυση στις παλαιότερες αναστηλώσεις ή από το νερό της βροχής που φώλιαζε στις ρωγμές των λίθων, που διογκωνόταν με τη μετατροπή του σε πάγο και έσπαζε το μάρμαρο, οι φθορές που προξενούν τα καυσαέρια και η βροχή στις επιφάνειες του μαρμάρου, προπάντων στα γλυπτά, ακόμα και η φθορά που προκαλούσαν στα δάπεδα των μνημείων και στην επιφάνεια του ίδιου του βράχου της Ακρόπολης το πέρασμα αναρίθμητων κάθε χρόνο επισκεπτών.⁵⁶

Σε διάστημα σαράντα ετών από το 1935 έως το 1975 οι μεταβολές που έγιναν στον Παρθενώνα είναι ελάχιστες, παρά το γεγονός ότι η ωρίμανση των σχετικών θεμάτων, τόσο των θεωρητικών όσο και των πρακτικών, υπήρξε ταχύτατη. Από το 1950 περίπου αρχίζει στην Ελλάδα μια επιταχυνόμενη διαδικασία κοινωνικής εξελίξεως,

⁵⁵ Ο Παρθενώνας και η Ακτινοβολία του στα Νεότερα Χρόνια, Επιστημονική επιμέλεια και συντονισμός Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Εκδοτικός Οίκος ΜΕΛΙΣΣΑ, σ. 324-325.

⁵⁶ Μαρία Μπρουσκάρη, Τα Μνημεία Της Ακρόπολης, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1996, σ. 30.

εκσυγχρονισμού και οικονομικής προόδου, η οποία εν μέρει βασίζεται στην ανάπτυξη του τουρισμού. Αυτό δημιούργησε νέες ανάγκες αναβαθμίσεως όλων των «εκθεμάτων» της χώρας, που είχε ως αποτέλεσμα την αναδιοργάνωση μουσείων, αρχαιολογικών χώρων και μνημείων. Η κοινωνική εξέλιξη και η διάδοση της παιδείας επίσης δημιούργησε ανάγκες αναβαθμίσεως και έγινε αιτία τα μνημεία να ξεπεράσουν τον ρόλο τους ως συμβόλων και να γίνουν βαθμιαίως κοινωνικά αγαθά. Στην Ακρόπολη το σύστημα λειτούργησε απλά με την επιτυχή επανέκθεση των αρχαίων στο μουσείο από τον Γιάννη Μηλιάδη, ενώ οι προθέσεις για μείζονα έργα περιορίστηκαν στα Προπύλαια. Στον Παρθενώνα δεν πραγματοποιήθηκαν ποτέ.

Στο ίδιο όμως διάστημα έχουμε διάφορα γεγονότα, φαινομενικά ετερόκλιτα αλλά πολύ σημαντικά για την διαμόρφωση της καταστάσεως μετά το 1975. Τα γεγονότα αυτά είναι οργανωτικά, σχετικά με το περιβάλλον, την εξέλιξη των αποκαταστάσεων στην Ελλάδα (θεωρητικά ή αποκτήσεως πείρας), αλλά και άμεσου ενδιαφέροντος για τον Παρθενώνα.⁵⁷

Η ελληνική Αρχαιολογική Υπηρεσία αντιμετώπισε στην αρχή συντηρητικά την κατάσταση και πολλοί σοβαρότατοι κίνδυνοι καταστροφών αποτράπηκαν τότε. Αλλά μια συστηματική αντιμετώπιση του όλου πλέγματος των θεμάτων άρχισε το 1975 με τη συγκρότηση Ομάδας Εργασίας για τη Συντήρηση των Μνημείων Ακροπόλεως. Η ομάδα αυτή σκοπό είχε την εξέταση όλων των αιτίων φθοράς και των κινδύνων που διέτρεχαν τα μνημεία και την υποβολή μελετών. Γρήγορα όμως έγινε φανερό ότι η προστασία των μνημείων δεν μπορούσε να πραγματοποιηθεί στην έκταση και στο χρόνο που ήταν φανερό ότι χρειαζόταν χωρίς η ομάδα αυτή να έχει μονιμότερο χαρακτήρα. Έτσι στον Οργανισμό του Υπουργείου Πολιτισμού του έτους 1977 περιελήφθη πια ως μόνιμο μελετητικό και συμβουλευτικό σώμα με την ονομασία Επιτροπή Συντηρήσεως Μνημείων Ακροπόλεως (ΕΣΜΑ).

Με την πάροδο του χρόνου έγινε επίσης φανερό ότι η εκτέλεση των έργων που ήταν απαραίτητα για την πραγματοποίηση των προτάσεων της ΕΣΜΑ μόνο μέσα στα πλαίσια της δικής της οργάνωσης ήταν δυνατή. Έτσι πολύ γρήγορα η ΕΣΜΑ εξοπλίστηκε και με ένα γερό αναστηλωτικό μηχανισμό. Για το έργο της ΕΣΜΑ, τόσο το

⁵⁷ Ο Παρθενώνας και η Ακτινοβολία του στα Νεότερα Χρόνια, Επιστημονική επιμέλεια και συντονισμός Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Εκδοτικός Οίκος ΜΕΛΙΣΣΑ, σ. 326.

μελετητικό όσο και το αναστηλωτικό, το κράτος πρόσφερε άφθονα την οικονομική του βοήθεια, στην οποία από το έτος 1983 προστέθηκε και γενναία οικονομική ενίσχυση από την ΕΟΚ.⁵⁸

Οι εργασίες που έγιναν από τον Πικιώνη και τους μαθητές του, χρονικά βρίσκονται σε μια περίοδο καθυστέρησης των εργασιών αναστήλωσης της Ακρόπολης, και περιελάμβαναν μια περιοχή πολύ μεγαλύτερη από αυτή της πλακόστρωσης.

3.3 Έργα Ακροπόλεως, Μάιος 1954 – Φεβρουάριος 1958.

Οι εργασίες, που έγιναν από τον Πικιώνη και τους μαθητές του δεν περιορίζονταν στο αρχιτεκτονικό μέρος αλλά συμπεριλάμβαναν μια περιοχή πολύ μεγαλύτερη από αυτήν που αναδεικνύεται από τα πλακόστρωτα. Η περιοχή αυτή επεκτείνεται στο τοπίο από την «θηλειά» των Προπυλαίων μέχρι το Άνδηρο του Φιλοπάππου, και περιλαμβάνει το συγκρότημα του Άγιου Δημήτρη του Λουμπαρδιάρη και τον προ του θεάτρου Ηρώδου του Αττικού χώρο. Η όλη επιφάνεια εργασιών τοπίου και αναμόρφωσης πρασίνου στην περιοχή είναι περίπου 80.000 μ². Αν ληφθεί υπόψη ότι το μέγεθος των ανοιχτών δημοσίων χώρων γύρω από την Ακρόπολη -εξαιρούμενων των περιφραγμένων χώρων αρχαιοτήτων- είναι 600.000 μ², η περιοχή παρεμβάσεως εκτείνεται στο 13% του συνόλου των ανοιχτών χώρων. Οι εργασίες αυτές ήταν απαραίτητες για να αποκατασταθεί τοπογραφικά και ιστορικά η μεσημβρινοδυτική πλευρά της Ακρόπολης και να τονισθεί ο άξονας της Αμαξιτής οδού, και των Μακρών Τειχών, στο διάσελο του Λουμπαρδιάρη.

Η απαλλαγή του τοπίου από τον δρόμο και η κατασκευή αντ' αυτού ενός πλακόστρωτου ανάβασης δεν θα έπρεπε να ερμηνευθεί ως μια πράξη αναπαλαίωσης ή αρχιτεκτονικής αναβίωσης μορφών του παρελθόντος. Τόσο η μορφή της νέας χάραξης (με τις συστρεφόμενες ελικώσεις στις προσβάσεις των λόφων) όσο και η διάπλασή της (με την καταφανή χρήση πρωτότυπων μορφών σκυροδέματος) αναιρούν οποιονδήποτε υπαινιγμό ή πρόθεση μιμητικής αναβίωσης.

Το πλακόστρωτο είναι το πιο ευδιάκριτο μέρος της αρχιτεκτονικής δουλειάς τοπίου που έγινε από τον Πικιώνη και τους μαθητές του στις δυτικομεσημβρινές προσβάσεις της

⁵⁸ Μαρία Μπρουσκάρη, Τα Μνημεία Της Ακρόπολης, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1996, σ. 31.

Ακρόπολης και στις περιοχές Λουμπαρδιάρη και Φιλοπάππου από τον Μάιο του 1954 μέχρι τον Φεβρουάριο του 1958. Σ' αυτό το μέρος της δουλειάς επικεντρώθηκε από την αρχή το τοπικό και το διεθνές ενδιαφέρον. Οι αφανείς αυτές εργασίες είχαν, αρχικώς, σκοπό την κατάργηση πρόχειρων κατασκευών και τοπογραφικών διευθετήσεων που είχαν γίνει στην περιοχή για την εξυπηρέτηση των επισκεπτών των αρχαιοτήτων εις βάρος, όμως, της αρχαίας δομής της πυκνοκατοικημένης αυτής παρυφής της αρχαίας πόλης καθώς και της αρχικής μορφής του τοπίου. Τελικά, όμως, έγιναν αφορμή για την προσαρμογή των προσβάσεων στην παλαιότερη μορφή τους παρά το γεγονός ότι τα τεκμήρια της αρχαίας διαμόρφωσης της δομής της πόλης και της μορφής του τοπίου σ' αυτή την περιοχή ήταν σπάνια.

Οι αφανείς αυτές εργασίες ήταν απαραίτητο να γίνουν για να ανασυνδεθεί και πάλι η οδός Αναβάσεως προς τα Προπύλαια με την αρχαία Αμαξιτή οδό Αθηνών-Πειραιώς που περνούσε (όπως τονίζεται σήμερα με το πλακόστρωτο) μπροστά από τον Άγιο Δημήτρη τον Λουμπαρδιάρη. Η οδός αυτή, αφού διέσχισε το Διατείχισμα δια του Δίπυλου υπέρ των πυλών, κατέληγε σε ένα τρίστρατο, εκεί που βρίσκεται σήμερα ο Κόμβος Πικιώνη. Από εκεί ξεκινούσε ένα μονοπάτι (κατά την κατεύθυνση του νέου πλακόστρωτου) που οδηγούσε στην πλάγια πύλη της Ακρόπολης, όπως και η αρχαιότερη οδός των Παναθηναίων, που έφθανε αντίστοιχα σ' αυτό το σημείο από την βορειοδυτική ανωφέρεια του λόφου, προτού ακόμη κατασκευασθούν τα Προπύλαια και το μεγάλο προ αυτών κεκλιμένο επίπεδο. Οι οδικές αυτές διασυνδέσεις, που είχαν διατηρηθεί σαν μονοπάτια σ' όλο το διάστημα της Τουρκοκρατίας και μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, όπως φαίνεται από χάρτες και παλιές φωτογραφίες, καταστράφηκαν στην δεκαετία του τριάντα όταν έγιναν εκεί χωματουργικές αλλαγές με σκοπό την διευκόλυνση εποχούμενης πρόσβασης στις αρχαιότητες. Μέχρι τις αρχές του 1954 υπήρχε στην μεσημβρινή πλευρά του λόφου ένας ασφαλτοστρωμένος δρόμος που περνούσε μπροστά από το θέατρο Διονύσου και, αφού ανέβαινε έως το ύψος της Στοάς του Ευμένους, παρέκαμπτε τον λόφο, παραπλεύρως προς την είσοδο του θεάτρου του Ηρώδου Αττικού, και κατέληγε σε μία μεγάλων διαστάσεων «rotary» προ των Προπυλαίων. Ο δρόμος αυτός, που καταπατούσε τις αρχαιότητες της περιοχής των θεάτρων, αποξηλώθηκε και καταργήθηκε, ύστερα από συντονισμένες ενέργειες του Πικιώνη και του παλιού του μαθητή Προκόπη Βασιλειάδη, ο οποίος ήταν τότε

διευθυντής Πολεοδομικών Μελετών της Υπηρεσίας Οικισμού και Δημοσίων Έργων. Η αποκατάσταση αυτή του τοπίου ήταν η μόνη σε κλίμακα πόλης που έγινε ποτέ σ' αυτή την περιοχή.⁵⁹

Ο πλακόστρωτος πεζόδρομος του Πικιώνη είναι ένας ενωτικός τάπητας που διασύνδεει τον μοναδικό σε χώρο δυτικό αυχένα της περιοχής Φιλοπάππου με το υψίπεδο της σημερινής πρόσβασης προς τα Προπύλαια. Στα πλαϊνά αυτού του τάπητα προς την πλευρά του Φιλοπάππου, ο Πικιώνης έστησε δύο ταπεινές κατασκευές, το Περίπτερο με τη σκιάδα, στου Λουμπαρδιάρη, και το Άνδηρο, στου Φιλοπάππου. Από τα καλά επιλεγμένα αυτά σημεία θέας ο σημερινός επισκέπτης μπορεί να βλέπει το τοπίο της Ακρόπολης και να στοχάζεται την αισθητική του πολιτισμού του τόπου. Αμιγείς θέες προς την Ακρόπολη είναι μάταιο να ψάξει κανείς σήμερα. Οι μοναδικές που υπάρχουν είναι αυτές των λόφων των Μουσών και των Νυμφών, και του διάσελου στου Λουμπαρδιάρη, μέσα από το οποίο περνά σήμερα ο πλακόστρωτος πεζόδρομος.

Προϋπόθεση για τον τρόπο κατασκευής του έργου ήταν ο περιορισμός της χρήσης της μηχανής -σε αντίστροφη σχέση προς τις τάσεις της εποχής- και η υποκατάστασή της, εκ νέου, με πολύ ανθρώπινο μόχθο και προσεκτικό οπτικό έλεγχο επί του τόπου των έργων. Αυτές ήταν δεσμεύσεις που επιβάλλονταν με αυστηρότητα από την μέθοδο δομής του Πικιώνη. Ήταν μια δύσκολη μέθοδος στην οποία έπρεπε κανείς να πειθαρχήσει.

Ο πεζόδρομος αποτελείται από δύο συστρεφόμενα σκέλη, ελισσόμενα πάνω στις πλαγιές της Ακρόπολης και του Φιλοπάππου, αντίστοιχα. Το πρώτο σκέλος με δεξιόστροφη και το δεύτερο με αριστερόστροφη περιέλιξη φαίνονται από τις παρακείμενες ράχες των λόφων σαν δύο σχοινιά, με θηλιές στην άκρη, ριγμένα πάνω στο τοπίο. Στην ουσία το γενικό αυτό σχήμα των δύο σκελών του πλακόστρωτου προέκυψε από την προσαρμογή της διπλής λειτουργίας τους στην τοπογραφία του εδάφους.

Η λειτουργία των δύο σκελών έχει διαφορετικό νόημα, κι αυτό επέδρασε κάπως στην μορφή και στο πλάσιμο της επιφάνειάς τους. Το σκέλος της Ακρόπολης έχει λειτουργία πρόσβασης, ενώ του Φιλοπάππου είναι διαμορφωμένο για χρήση περιπάτου. Τα

⁵⁹ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Διαμόρφωση του περι την Ακρόπολη Αρχαιολογικού Χώρου 1954-1957, vol. VII, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 14 - 15.

σημεία στάσης και θέας είναι προσαρτημένα στο σκέλος περιπάτου, το οποίο περιδιαβάζει γύρω από τον λόφο, όπως το αρχαίο πρότυπό του το ίχνος της πορείας των Περιπατητικών φιλοσόφων- γύρω από την Ακρόπολη. Στο σκέλος της Ακρόπολης υπάρχει αναπαυτήριο στην είσοδο της πρόσβασης το σημείο της προσαρμογής του επισκέπτη από τον κόσμο του σήμερα, για την ανάβασή του στον ιερό βράχο. Την σημασία αυτή της εισόδου, που έχει θέση πύλης, ο Πικιώνης επεσήμανε με ελιές που φύτεψε ο ίδιος σε κατάλληλα σημεία. Από τον λεγόμενο σήμερα *Κόμβο Πικιώνη*, την μικρή πλατειούλα στις συμβολές των δρόμων Αποστόλου Παύλου, Διονυσίου Αρεοπαγίτου και Ροβέρτου Γκάλη, το σκέλος της Ακρόπολης έχει μήκος τριακοσίων μέτρων, ενώ το δεύτερο είναι λίγο μεγαλύτερο και φτάνει στα πεντακόσια μέτρα, μέχρι το πάνω διάζωμα της «θηλιάς» του Φιλοπάππου. Η φύτευση έγινε με θάμνους και πτόα βλάστηση της αττικής γης, που είναι γνωστό από σχέδια και κείμενα πως εφύοντο σ' αυτή την περιοχή και κατά την αρχαιότητα.

Η πρόσβαση στην Ακρόπολη καθώς και ο Περίπατος στου Φιλοπάππου είναι αρχιτεκτονικά έργα σύγχρονα, για την εξυπηρέτηση σημερινών αναγκών, και, ως εκ τούτου, εκφράζουν τον τόπο και τον χρόνο της δόμησής τους. Είναι όμως εμπνευσμένα από την παράδοση του τόπου (αρχαία, βυζαντινή, λαϊκή, σύγχρονη).⁶⁰

Την εποχή που χτίστηκαν τα Προπύλαια το λειτουργικό έργο υποτάσσεται στο μνημειακό. Γι' αυτό ηθελημένα το νεότερο αυτό κτίριο της αρχαιότητας εστερείτο διακόσμου. Ο Πικιώνης επεδίωκε να δώσει σεμνή έκφραση στο αρχιτεκτονικό του έργο και να το υποτάξει στο τοπίο και την θαυμαστή του ιστορία. Η νέα χάραξη ήταν μια, τρόπον τινά, υπηρεσιακή οδός προς τις αρχαιότητες για την εξυπηρέτηση των αναγκών του σημερινού επισκέπτη. Τόσο κατά την αρχαιότητα όσο και σ' όλη την μεταγενέστερη ιστορία της πόλης, μέχρι και των αρχών του εικοστού αιώνα, το μέρος όπου είναι χαραγμένη η νέα πρόσβαση είναι το «πίσω μέρος» της πόλης. Εδώ, φυσικά, υπήρχε το νεότερο τμήμα της πυκνοκατοικημένης Πνύκας, ήταν σκαμμένα τα θέατρα, χτισμένος ο μεγάλος τετραγωνικός όγκος του Ωδείου και, πιο πάνω στον λόφο, βρίσκονταν από παλιά το Ασκληπιείο κι άλλα χτίσματα. Στην αντίθετη πλευρά της Ακρόπολης, την βορινή, εκτεινόταν το πιο μεγάλο και το πιο αρχαίο μέρος της κλασικής Αθήνας, το πνευματικό και διοικητικό της κέντρο, η Πνύξ και ο Άρειος Πάγος, και η μνημειακή της

⁶⁰ Δ.Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα, 1984, σ. 298.

πρόσβαση, η οδός των Παναθηναίων, που ξεκινούσε χαμηλά από το Δίπυλο και κατέληγε στους ναούς και τα τεμένη της ακατοίκητης κορυφής του Ιερού Βράχου. Όπως στην περίπτωση της υποταγμένης μορφοπλασίας των Προπυλαίων για την ανάδειξη των μνημείων της κορυφής, έτσι και στην διάπλαση της πρόσβασης της πόλης η ιεράρχηση των αξιών της κοινωνίας της κλασικής Αθήνας εύρισκε ηθελημένη καλλιτεχνική έκφραση στον πολεοδομικό ιστό της πόλης. Η οδός των Παναθηναίων δεν ήταν εκ των προτέρων σχεδιασμένη, όπως συνέβαινε με τις χαράξεις οδών στην Πριήνη, την Μίλητο και τον ίδιο τον Πειραιά, που τα πολεοδομικά τους συστήματα ήταν Ιπποδάμεια -αλλά χαραγμένη βαθμιαία, λόγω χρήσεως αιώνων, πάνω στο τοπίο. Η διαμόρφωσή της όμως, έτσι όπως ήταν τελικά διατυπωμένη στον πολεοδομικό χώρο την εποχή του Λυκούργου (338 π.Χ.), εξέφραζε έργο συλλογικής βούλησης και καλλιτεχνικής ευαισθησίας. Η σχέση του δομημένου χώρου και των μνημείων της πόλης με το τοπίο ήταν θέμα επιμελούς μέριμνας. Ήταν δηλαδή ένα έργο φυσικής, από το ανθρώπινο διάβα, χάραξης και, ως εκ τούτου, τεκμήριο του αυθεντικού ανθρώπινου δεσμού με την φύση, το οποίο δεν ανέτρεψε ο πολεοδόμος της κλασικής εποχής, παρά το γεγονός ότι γνώριζε να κάνει πρακτικές βελτιώσεις. Επέμεινε με υποταγή στην διατήρηση των αρχέτυπων και διατήρησε την πρωταρχική του μορφή, αναδεικνύοντάς την, όμως, με τέχνη στον περιβάλλοντα χώρο. Πολλοί κατέκριναν τους Αθηναίους γι' αυτή την, από διαίσθηση μάλλον παρά από συστηματική ανάλυση, επιμονή τους προς τον φυσικό αντί του τεχνητού τρόπου δόμησης για την πόλη τους.⁶¹

Ο Πικιώνης μεταχειριζόταν κυρίως αναφορές αρχαίων συγγραφέων για να υποστηρίξει την θέση του στην διδασκαλία του και, συμπληρωματικά, κλασικά εγχειρίδια αρχιτεκτονικής, όπως το *Histoire de l' Architecture* του Auguste Choisy. Ένας από τους πιο διακεκριμένους μαθητές του, ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης, διερεύνησε την σχέση ναοδομίας και τοπίου με βάση την θεωρία των αρμονικών χαράξεων.

Ο Πικιώνης, παρά το γεγονός ότι ήταν επιφυλακτικός στην παραδοχή συγχρόνων ερμηνειών, εφήρμοσε κατ' εξαίρεσιν, πειραματικά, τις γωνιακές χαράξεις της θεωρίας του Δοξιάδη, στο πλακόστρωτο της αυλής του Άγιου Δημήτρη του Λουμπαρδιάρη και του Άνδρου θεάς προς την Ακρόπολη, στη ράχη του Φιλοπάππου. Ο διπτός πειραματισμός του Πικιώνη στον «κλειστό» αρχιτεκτονικό χώρο της αυλής του

⁶¹ A. Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Milano, 1999, σ. 230.

Λουμπαρδιάρη και τον «ανοιχτό» χώρο του Άνδρου θέας προς την Ακρόπολη, με τις γωνιακές χαράξεις των αριθμών 1, 1, 2, 3, 5, 8, κλπ., που επιβεβαιώνουν την εφαρμογή του κανόνος της χρυσής τομής στο έργο του, έχει μείνει ασχολίαστος από τις κριτικές μελέτες που έχουν γίνει μέχρι σήμερα.⁶² Το γεγονός, όμως, ότι ο Πικιώνης έχει πειραματισθεί με γωνιακές χαράξεις είναι άξιο ιδιαίτερης προσοχής αφού μάλιστα εμφανίζεται με σαφήνεια στους δύο πιο διακεκριμένους χώρους του σχεδιασμένου «Περίπατου» στου Φιλοπάππου, του οποίου η λειτουργική σημασία προσαρτάται προς αυτά τα δύο κύρια σημεία αναπαύσεως και θέας. Δεν είναι συμπτωματικό το γεγονός ότι, από απόψεως συνθέσεως, οι δύο περιπτώσεις εμπίπτουν στις δύο πιο χαρακτηριστικές μορφές διατάξεως αρχιτεκτονικό σχεδιασμένων ακάλυπτων χώρων, οι οποίες είναι και συμπληρωματικές («κλειστή» και «ανοιχτή» σύνθεση πλατείας). Αποτελεί, μια έμμεση υπόμνηση της δημιουργικής διάθεσης του καλλιτέχνη Πικιώνη να υποτάξει το σύγχρονο έργο του στους μυστικούς κανόνες της φυσικής αρμονίας που είχαν διατυπωθεί από τον Πυθαγόρειο Νικόμαχο στην *Περί αρμονίας της φύσεως* πραγματεία του. Η διάθεση αυτή υποταγής στη φύση περιγράφει κατά κάποιο τρόπο την γενική σύνθεση των «πλακόστρωτων» αλλά και την ειδική έκφραση κάθε μορφοπλαστικής λεπτομέρειας των έργων.⁶³

Η δομή των πλακόστρωτων είναι πρωτότυπη και, κατά συνέπεια, άσχετη προς διαμορφώσεις μικρών ή μεγάλων επιφανειών αρχιτεκτονιμένων χώρων της μεταπολεμικής Αθήνας. Η ενότητα στις μοντέρνες αρχιτεκτονικές αναζητήσεις βασιζόταν στην επανάληψη. Η χρήση τυποποιημένων τεμαχίων φυσικών ή τεχνητών λίθων κυριαρχούσε. Το πνεύμα της συνθέσεως του Πικιώνη στο ύπαιθρο δεν ενεγράφετο στον ρυθμό της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής αλλά και δεν απέφευγε τις συνειδητές του αναφορές στο σύγχρονό του περιβάλλον. Υπάρχουν στοιχεία στον «Περίπατο» του Λουμπαρδιάρη τα οποία με πρωτοτυπία και αιφνιδιαστική τόλμη εκφράζουν την εποχή τους. Την ενότητα όμως στο όλο έργο δεν επεδίωξε με βάση την επανάληψη αλλά την δομική και εκφραστική διάρθρωση, η οποία πολλές φορές επιτυγχάνετο με χρήση ετερογενών, από απόψεως τεχνολογίας, στοιχείων, όπως κυβόλιθων και σκυροδέματος. Μέσα στην εκφραστική αυτή διάρθρωση χρησιμοποιούνται πράγματι μορφές που

⁶² Κείμενα, Α. Πικιώνη (επιμέλεια), σ. 181.

⁶³ Α. Πικιώνη (επιμέλεια), Διαμόρφωση του περι την Ακρόπολη Αρχαιολογικού Χώρου 1954-1957, vol. VII, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 17.

διασύνδεουν το έργο με τον τόπο του και με την συλλογική λαϊκή του μνημοσύνη, αλλά υπάρχουν και άλλες που θαρραλέα διασύνδεουν το έργο με την σύγχρονη τέχνη και προχωρούν σε εκφραστικούς στοχασμούς για το μέλλον. Τα δομικά υλικά και τα εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν ήταν επιλεγμένα κατά τρόπο ώστε η έκφραση του έργου να μην ξεφεύγει από εκείνη των παραδοσιακών τρόπων επιμελούς χτισίματος που γινόταν με το επιδέξιο χέρι και ελεγχόταν με το υπεύθυνο μάτι του έμπειρου χτίστη. Παρά το γεγονός ότι ο Πικιώνης έζησε και δημιούργησε μέσα στην εποχή της παγκόσμιας εξάπλωσης του διεθνιστικού Μοντέρνου Κινήματος, επέμενε στην σημασία του τόπου σαν βάση καλλιτεχνικής δημιουργίας. Παραδείγματα καλής δόμησης από τα ελληνικά μαστοροχώρια της Ηπείρου, όπως η Βούρμπιανη και η Πυρσόγιαννη, και από τις θαυμαστές πέτρινες κατασκευές των Βάθειων και της Κίττας στην Πελοπόννησο.⁶⁴

Τα κύρια διαρθρωτικά στοιχεία των επιφανειών εισόδου στην καμπυλωτή πρόσβαση της Ακρόπολης και την αρχιτεκτονικά τονισμένη είσοδο προς τον «Περίπατο» στο Φιλοπάππου σχηματίστηκαν από τις ζώνες αγκύρωσης στο έδαφος, που εγκιβωτίζουν τις μεγάλες επιφάνειες του οδοστρώματος. Το οικοδομικό υλικό των ζωνών αυτών ήταν διαφορετικής προέλευσης, είδους και επεξεργασίας από εκείνη των υλικών των εγκιβωτισμένων ορθογωνικών επιφανειών του οδοστρώματος. Το οδόστρωμα αποτελείτο κυρίως από κυβόλιθους προέλευσης Λιοπεσίου, που εδράζονταν, όπως αναφέρθηκε ήδη, σε εγκιβωτισμένο στρώμα άμμου ώστε οι πιέσεις να διαμοιράζονται σε σχήμα πυραμίδας πάνω στο γήινο υπόβαθρο. Αντίθετα, οι ζώνες αγκυρώσεως κατασκευάστηκαν από αποξηλωμένα (λόγω παλαιότητας) μαρμάρινα κράσπεδα πεζοδρομίων, θεμελιωμένα πάνω σε βάθρα από σκυρόδεμα. Η μέθοδος έδρασης του οδοστρώματος σε εγκιβωτισμένη άμμο χρησιμοποιήθηκε στην περιορισμένη σχετικά έκταση προσχωσιγενών περιοχών του γήινου βάθρου πάνω στο οποίο στήθηκε το οδόστρωμα. Στις βραχώδεις ή τις άλλες περιοχές που προσέφεραν σταθερότερο υπόβαθρο η έδραση γινόταν κατευθείαν στο έδαφος. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, οι κυβόλιθοι αντικαταστάθηκαν με πολυγωνικές ασβεστολιθικές ή ορθογωνισμένες μαρμάρινες πλάκες. Έτσι, η ποικιλία της φυσικής σύστασης του υπεδάφους έγινε αφορμή να διαφοροποιηθούν οι επαναλαμβανόμενες μορφές των δομικών στοιχείων

⁶⁴ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Διαμόρφωση του περι την Ακρόπολη Αρχαιολογικού Χώρου 1954-1957, vol. VII, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 18.

στην διάπλαση του οδοστρώματος.

Το σκυρόδεμα δεν χρησιμοποιήθηκε μόνο σαν βοηθητικό υλικό στα έργα υποδομής και θεμελίωσης. Χρησιμοποιήθηκε επίσης, σε μεγάλη έκταση και σε πλούσιες οπτικές παραλλαγές, σαν διαρθρωτικό ή μορφοπλαστικό υλικό, ιδιαίτερα στην περιοχή Φιλοπάππου. Στην πρόσβαση της Ακρόπολης το σκυρόδεμα εμφανίζεται σαν υλικό επιφάνειας αποκλειστικά εκεί που η σύγχρονη πόλη συνορεύει με την αρχή της πορείας προς τις αρχαιότητες. Η υπόλοιπη πρόσβαση είναι πέτρινη.⁶⁵ Αντίθετα, στον «Περίπατο» το σκυρόδεμα υποκαθιστά βαθμιαία το μάρμαρο στις διαρθρωτικές ζώνες και φτάνει μέχρι του σημείου να κυριαρχεί σαν υλικό στις πρωτότυπες μορφοπλασίες της δυτικής πλαγιάς του Φιλοπάππου. Οι εκτεταμένοι αυτοί εκφραστικοί πειραματισμοί, που συνδέουν τον «Περίπατο» με την σημερινή εμπειρία, κορυφώνονται εκεί που ο περιπατητής έχει απομακρυνθεί από την θέα του βράχου και των μνημείων της Ακρόπολης και βλέπει την δυτική Αθήνα μέχρι τον Σαρωνικό, καθώς ανεβαίνει τον περιελισσόμενο στον λόφο πεζόδρομο.

Στην πρόσβαση της Ακρόπολης, οι μορφοπλαστικοί χειρισμοί περιορίζονται σε όρια αυστηρής λιτότητας και κυμαίνονται σε τόνους ελάσσονος κλίμακας αντιθέσεων, μεγεθών και σχημάτων, και σε μικρές ποικιλίες οικοδομικών υλικών. Στην πέτρινη αυτή πλευρά του έργου, το γκριζωπό σκυρόδεμα εξαφανίζεται και μαζί μ' αυτό οι επαναλαμβανόμενες διαρθρωτικές ζώνες και τα υπερμεγέθη εξπρεσιονιστικά του σχήματα. Επίσης εξαφανίζονται τα βυζαντινίζοντα γεώδη χρώματα των πήλινων ενθεμάτων που συναντώνται διάσπαρτα στο Άνδηρο θέας στο Φιλοπάππου, κι ακόμα πιο έντονα στις θελκτικές τοιχοδομικές διαπλάσεις του χώρου του Αγίου Δημήτρη του Λουμπαρδιάρη. Στην οπτική διατύπωση του έργου, την διαρθρωτική ενέργεια των επαναλαμβανόμενων ζωνών αγκύρωσης την υποκαθιστούν λιγότερο εμφατικά οπτικά στοιχεία. Χαρακτηριστικοί σ' αυτή την περιοχή είναι οι «διοίκοντες» αρμοί του λιθόστρωτου, που με την ελάχιστη διαφορά του πλάτους τους, διαρθρώνουν το πέτρινο οδόστρωμα σε μεγάλες γεωμετρικές ενότητες. Σε μερικά μέρη η διαρθρωτική ενέργεια των αρμών ενισχύεται με ένθετους μαρμάρινους κανόνες τετραγωνικής ή ορθογωνικής διατομής μερικών εκατοστών και μήκους ενός περίπου μέτρου. Οι κανόνες αυτοί συνελέγησαν από τα υπόλοιπα της αποκοπής των κουτουκιών μαρμάρων Πεντέλης και

⁶⁵ Δ.Φιλίπιδης, Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, Αθήνα, 1984, σ. 298.

Μαραθώνος, που έμεναν αχρησιμοποίητα στις μάντρες με τους καταρράκτες των μαρμαροκοπείων της Αθήνας. Τα «άχρηστα» καπάκια των κουτουκιών χρησιμοποιήθηκαν επίσης στο πλακόστρωτο. Η επιφάνεια των πλακόστρωτων δουλεύτηκε με καλέμι, πικούνι και με διάφορα είδη βελονιών, που τα χτυπούσαν με τον μαντρακά τους οι μαστόροι αποτυπώνοντας τον «ζωικό» τους παλμό στην ύψη της επιφάνειας της πέτρας. Το μάτι του Πικιώνη έλεγχε μεθοδικά και ενεθάρρυνε τους μαστόρους να μην ενοποιοούν αλλά να ενισχύουν τις μικροδιαφορές υψής που αποτυπώνονταν από τα διαφορετικών ρυθμών χτυπήματα στην επιφάνεια του πέτρινου δρόμου.⁶⁶

Έτσι, κάτω από το φως της Αττικής, οι περιορισμένης έντασης αλλά μεγάλης ποικιλίας διακυμάνσεις φωτισμού πάνω στην υφή και την δομή του πέτρινου δρόμου δεν θα αντιτίθονταν αλλά θα υποτάσσονταν στις φυσικές φωτοσκιάσεις των παρακείμενων βράχων, των οποίων το ελεύθερο σχήμα θα ανεδείκνυε μόνο του την ρυθμισμένη γεωμετρία των μνημείων της κορυφής.

Λόγω ακριβώς της εφαρμογής της ελάσσονος κλίμακας αντιθέσεων στην πρόσβαση της Ακρόπολης, μαρμάρινα ενθέματα από κατεδαφίσεις νεοκλασικών κτιρίων, που χρησιμοποιήθηκαν σαν οικοδομικό υλικό, έγιναν πιο ευδιάκριτα κι έτσι προκάλεσαν το ενδιαφέρον και την κριτική μερικών, ξένων κυρίως, επισκεπτών. Τα τεμάχια αυτά ήταν επιμελημένης κατεργασίας κι όμως, εκείνη την εποχή, ήταν αζήτητα και φτηνά. Προέρχονταν από μαζικές κατεδαφίσεις νεοκλασικών κτιρίων που παραχωρούσαν την θέση τους στις μοντέρνες πολυκατοικίες στους πιο πλούσιους, αρχιτεκτονικά, νεοκλασικούς δρόμους της κεντρικής Αθήνας και του Πειραιά. Στα τεμάχια αυτά περιλαμβάνονταν μαρμάρινα φουρούσια και δάπεδα μπαλκονιών, πορτοσιές, κυμάτια διαφόρων ειδών και μεγεθών, πλαίσια με ανθέμια και πλοχμούς, ανθεμωτοί ηγεμόνες, κιλλίβαντες υπερθύρων, ακρωτήρια και διαφόρων ειδών βάσεις. Οι πορτοσιές του κυλικείου στο συγκρότημα του Αγίου Δημήτρη του Λουμπαρδιάρη έχουν γίνει με κομμάτια από την κατεδάφιση του νεοκλασικού κτιρίου του Βαρβακείου Αθηνών. Γι' αυτούς που έχουν γνωρίσει τον Πικιώνη η πρακτική αυτή ούτε τότε ούτε τώρα ξενίζει. Αντίθετα, όσο περνά ο χρόνος, η δικαίωση φαίνεται να συντάσσεται με το μέρος του. Η

⁶⁶ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Διαμόρφωση του περι την Ακρόπολη Αρχαιολογικού Χώρου 1954-1957, vol. VII, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 19.

ανακύκλωση οικοδομικών υλικών, μετά την κατεδάφιση των παλιών κατασκευών στις οποίες αρχικώς ανήκαν, δεν ήταν μια άγνωστη πρακτική στην πόλη των Αθηνών σ' όλη την διάρκεια της ιστορίας της, από την εποχή των τρομερών καταστροφών του Σίλα και των Ερούλων μέχρι την εποχή της εισόδου στην πόλη των τυποποιημένων μεθόδων οικοδομικής της νεότερης βιομηχανικής εποχής. Πολλές ιδιωτικές κατοικίες της παλιάς Αθήνας είχαν σε εμφανή θέση ενσωματωμένα οικοδομικά στοιχεία παλαιότερων κατασκευών μεταξύ των οποίων και αρχαία κομμάτια. Απ' ό,τι γράφουν οι παλιοί, οι γειτονιές που βρίσκονται κάτω από την σκιά της Ακρόπολης, όπως η Πλάκα και η Κυδαθηναίων, το Θησείο και του Ψειρή, το Βρυσάκι και το Αλίκοκο, οφείλουν την γραφικότητά τους κατά ένα μεγάλο ποσοστό στην πανάρχαια αυτή πειθάρχηση της μεθοδικής ανακύκλωσης των παλαιότερων υλικών στις νέες κατασκευές.⁶⁷

Το έργο, παρά τις σαφείς αναφορές του προς την εποχή του, αρνείτο τον μηχανικό της χαρακτήρα και η δομή του βασιζόταν, όπως παλιά, στην κρίση του ανθρώπινου ματιού. Ο τεχνίτης, που τον έβλεπε και τον καθοδηγούσε ο Πικιώνης και το επιτελείο του, έκανε τις ρυθμιστικές του επιλογές και τοποθετήσεις κατά το διάστημα του χτισίματος και σε άμεση σύγκριση με οποιοδήποτε άλλο οπτικό ή συμβολικό περιστατικό που διαγραφόταν κάτω από το φυσικό φως του αττικού αυτού τοπίου. Οι «σχεδιασθηριακές» προδιαγραφές αποτελούσαν προοίμιο της οργάνωσης του έργου. Η δημιουργία του έργου γινόταν επιτόπου.⁶⁸

Υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός περιορισμένου μεγέθους τοπικών διαμορφώσεων, όπως, π.χ., ειδικών παρεκκλίσεων στα ρείθρα των πλακόστρωτων, που πήραν την τελική τους μορφή με σχεδιασμό στο εργοτάξιο. Η ύπαρξη ενός εξέχοντος βράχου που δεν προβλεπόταν στο σχεδιαστήριο απαιτούσε προσαρμογή η οποία και γινόταν επιτόπου, με τα πραγματικά δεδομένα. Έτσι, η σύνθεση έπαιρνε έναν τοπικό αναπροσδιορισμό επί του εδάφους, όπως συμβαίνει στις απλές διαμορφώσεις των ρείθρων των λιθόστρωτων της ελληνικής υπαίθρου. Πέραν όμως αυτού, ακόμη και οι πιο ουσιώδεις διαμορφώσεις του έργου, που γι' αυτόν τον λόγο μπορούν να ονομαστούν «αρχιτεκτονικά θέματα», δεν ξεφεύγουν από αυτόν τον κανόνα του πλαστικού τους προσδιορισμού στο εργοτάξιο. Σε πέντε από αυτά τα «αρχιτεκτονικά

⁶⁷ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Διαμόρφωση του περι την Ακρόπολη Αρχαιολογικού Χώρου 1954-1957, vol. VII, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 20.

⁶⁸ Δ.Φιλίππιδης, Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, Αθήνα, 1984, σ. 295.

θέματα» ο Πικιώνης έχει δουλέψει προσωπικά στο εργοτάξιο. Δύο από αυτά σημειώνουν την αρχή και το τέλος της πρόσβασης της Ακρόπολης και τα υπόλοιπα τρία σηματοδοτούν την αρχή, την μέση και το τέλος του «Περιπάτου» στο Φιλοπάππου. Οι συνθετικές τους διαπλάσεις εγγράφονται στις απαιτήσεις της ελάσσονος ρυθμιστικής κλίμακας στην Ακρόπολη και της μείζονος στο Φιλοπάππου.⁶⁹

Η ευθύγραμμος, μήκους εκατόν πενήντα μέτρων, πορεία της αρχής του «Περιπάτου», το πιο επίμηκες ευθύγραμμο τμήμα ολόκληρης της σύνθεσης, ακολουθεί τα ίχνη ενός χωματόδρομου που υπήρχε στη θέση αυτή προτού να χαράξει ο Πικιώνης το πλακόστρωτο. Ο χωματόδρομος αυτός ήταν ό,τι είχε απομείνει από την αρχαία είσοδο στην πόλη της, μήκους επτά χιλιομέτρων, ευθύγραμμου 'Αμαξιτής οδού που συνέδεε την αρχαία Αθήνα με τον Πειραιά. Την οδό αυτή πλαισίωναν τα Μακρά Κιμώνεια τείχη. Το μείζων αυτό αρχιτεκτονικό θέμα του «Περιπάτου» διαμόρφωσε ο Πικιώνης χρησιμοποιώντας ως δημιουργικό ερέθισμα αρχαίες γραμμικές συνθέσεις, πλαισιωμένες με ημικυκλικά σύνθρονα και άλλα μαρμάρινα έδρανα, που είχαν χρησιμοποιηθεί σε ανάλογες περιπτώσεις. Στην είσοδο του δρόμου της πομπής προς τον ναό του Απόλλωνα και το μαντείο των Δελφών μια ανάλογη σύνθεση με σύνθρονα και έδρανα προμήνυε την μυστικιστική πορεία προς την θέση της χρησιμοδότου ιέρειας του Απόλλωνα.

Τα πέντε «αρχιτεκτονικά θέματα» του έργου, μαζί με τα πλακόστρωτα της πρόσβασης και του «Περιπάτου» και με τον ενδιάμεσο δεσμό τους, τον Κόμβο του Πικιώνη, συνθέτουν ένα μοναδικό αρχιτεκτονικό σύνολο από το οποίο πηγάζει ένας νέος ρυθμός αρχιτεκτονικής δουλειάς. Στα δύο «αρχιτεκτονικά θέματα» της Ακρόπολης χρησιμοποιείται ένα αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο από το οποίο δεν λείπουν αναφορές στην αρχαιότητα και στην νεότερη ελληνική παράδοση. Οι αναφορές όμως αυτές εκφράζονται σε πολύ χαμηλούς, σχεδόν ψιθυριστούς, τόνους αντιθέσεων, κι έτσι, τα θέματα αυτά, όπως και όλο το έργο, παίρνουν μία διαχρονική ενότητα με την ρυθμιστική επεξεργασία της επιδερμίδας του έργου. Τα αναλήμματα της γήινης κατωφέρειας του λόφου και οι πλάτες των εδράνων ανάπαυσης στην είσοδο της πρόσβασης είναι φτιαγμένα από μεγάλα μαρμάρινα ορθογώνια που στρέφουν, στον εισερχόμενο από την πόλη προς την ανοδική πορεία της Ακρόπολης, όχι την τελειότητα της λείας τους επιφάνειας, αλλά

⁶⁹ A. Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Milano, 1999, σ. 234.

την ανεπιτήδευτη και σχεδόν φυσική οπίσθια πλευρά τους, που στις συνήθεις κατασκευές είναι πάντα κρυμμένη. Στον ίδιο χώρο, πιο τελειωμένες αναφορές στο κλασικό λεξιλόγιο, όπως καλά επεξεργασμένοι μαρμάρيني κιλλίβαντες από νεοκλασικά κτίρια, ρυθμίζονται ανάλογα. Οι κιλλίβαντες βρίσκονται τοποθετημένοι στο ημίφως των ποδαρικών των εδράνων και δεν επαναλαμβάνονται, αλλά εναλλάσσονται με άλλα, πιο απλά, ποδαρικά, χάνοντας έτσι την εμφιατική παρουσία της κλασικίζουσας μορφής τους. Και, φυσικά, υπάρχουν τα μυστηριακά μηνύματα του σύγχρονου παλμού της πόλης, διατυπωμένα με τις ιδιόρρυθμες μορφές από σκυρόδεμα, που σχίζουν απροσδόκητα το πέτρινο οδόστρωμα κάπου στη μέση του δρόμου. Ο Πικιώνης, με προσωπικές οδηγίες που έδινε στους μαστόρους κατά το διάστημα της χύσεως του πολτώδους σκυροδέματος να χτυπούν με σιδερένιες ράβδους την επιφάνεια του ρευστού ακόμη υλικού μείωνε την έντονη αντίθεσή του προς το πέτρινο οδόστρωμα⁷⁰

Το «αρχιτεκτονικό θέμα» που σημειώνει το τέλος του πεζοδρομίου προς την Ακρόπολη βρίσκεται σε απόσταση μόλις εκατόν πενήντα μέτρων από τα Προπύλαια και είναι επίσης προσεκτικά διαμορφωμένο κατά τρόπον ώστε να αποτελεί μια φυσική διευθέτηση μιας υψομετρικής διαφοράς τριών περίπου μέτρων, χωρίς ανακοπές ή άλλα εντυπωσιακά σχήματα, αλλά με μια άνετη εγγραφή υποταγής στο φυσικό τοπίο. Εκείνο που κυρίως διακρίνεται σ' αυτή την γήινη διευθέτηση είναι ένα μονοπάτι πέτρινο, βαθμιδωτό, που κυλά στην κατωφέρεια του λόφου σαν φυσικό ρυάκι αποφεύγοντας τους χονδρούς κορμούς των πιο μεγάλων δένδρων με ξαφνικές ανακάμψεις και πλατώματα. Το μονοπάτι αυτό, που διασύνδεει στη μέση περίπου τα ανισοϋπή σκέλη της «θηλιάς» του πλακόστρωτου, οδηγεί τον επισκέπτη, κάτω από την σκιά των πεύκων και των ελαιόδενδρων, σ' ένα κεντρικό σημείο, από το οποίο αποκαλύπτεται, για πρώτη φορά, η θέα των Προπυλαίων. Η σύνθεση εδώ φαίνεται ασήμαντη από την άποψη της ανθρώπινης παρέμβασης. Τα μέρη που την στοιχειοθετούν είναι απλά: το αρθρωτό μονοπάτι, τα ορθογωνικά ή κυκλικά προστατευτικά πεζούλια των δένδρων και οι κορμοί. Τούτο είναι ένα ακόμη «πιανίσιμο» κομμάτι της πέτρινης συμφωνίας του Πικιώνη κάτω από την Ακρόπολη. Ύστερα από σχετικά μικρή περίοδο απαγόρευσης, πολλά πούλμαν ανεβαίνουν πάλι μέχρι το τελικό αυτό σημείο της πρόσβασης κι αφήνουν εδώ τους πιο

⁷⁰ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Διαμόρφωση του περι την Ακρόπολη Αρχαιολογικού Χώρου 1954-1957, vol. VII, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 22.

βιαστικούς επισκέπτες. Το μονοπάτι, αν και υπάρχει ακόμη, πιο υποτονικό, βρίσκεται σχεδόν εξαφανισμένο, ανάμεσα στα μόνιμα κτιριακά συγκροτήματα που έχουν πρόσφατα ανεγερθεί σ' αυτό το μέρος για την ταχεία εξυπηρέτηση των τουριστών.⁷¹

Δύο ακόμη σημαντικά «αρχιτεκτονικά θέματα» του «Περίπατου» στο Φιλοπάππου ολοκληρώνουν την σύνθεση: Το Άνδηρο της ράχης του λόφου Μουσών και το συγκρότημα του Άγιου Δημήτρη του Λουμπαρδιάρη. Τα δύο αυτά «θέματα», όπως και το μονοπάτι στο τέλος της πρόσβασης στην Ακρόπολη, βλέπουν προς την δυτική πλευρά του Ιερού Βράχου.

Στο Άνδηρο, κάτω από τον μικρού βάθους χουν της γης, βρέθηκαν βάσεις τρωγλοδυτικών κατοικιών που άνηκαν σε μακρινούς κατοίκους αυτής της θέσης Πελασγικής, πιθανώς, εποχής. Επίσης βρέθηκαν πηγάδια συλλογής των νερών της βροχής. Τα επιφανειακά αυτά λιμνάζοντα νερά, αφού διεισδούσαν μέσα στις ρωγμές των βράχων, μαζεύονταν στα ρηχά πηγάδια, αρκετά καθαρά, για χρήση. Τα ευρήματα αυτά, που αποκαλύφθηκαν κατά την κατασκευή του έργου, απετέλεσαν σημαντικές προϋποθέσεις της σύνθεσης στο Άνδηρο. Μπροστά στα σύνθρονα και τα έδρανα θεάς, που είναι επίσης εδώ εκφρασμένα σε ήπιους τόνους κλασικίζοντος λεξιλογίου, υπάρχει το πλακόστρωτο, του οποίου τα ιδιόρρυθμα σχήματα καθορίζονται από γωνιακές αρμονικές χαράξεις που οδηγούν το μάτι από το κεντρικό σημείο του Ανδῆρου προς την θέα της Ακρόπολης. Σ' ένα σημείο, οι χαράξεις αυτές «κατισχύουν» με συνθετική δύναμη πάνω στον χώρο του Ανδῆρου και «τέμνουν» τολμηρά το παρακείμενο, νέο, προστατευτικό θωράκιο του αβαθούς αρχαίου πηγαδιού. Διάσπαρτα στο πλακόστρωτο υπάρχουν σχήματα διακοσμητικά, από την αρχαία και την λαϊκή τέχνη. Τα πλήηνα ενθέματα που μορφοποιούν τις διακοσμήσεις του πλακόστρωτου προέρχονται από θραύσματα κεραμικά των στεγών των κατοικιών της πολυπληθούς Πνύκας που βρέθηκαν διάσπαρτα στον τόπο των έργων και συνελέγησαν γι' αυτόν τον σκοπό. Η Πρώτη Εφορία Αρχαιοτήτων Αθηνών, με την οποία το συνεργείο Πικιώνη βρισκόταν σε συνεχή συνεργασία, θεώρησε ότι τα τεμάχια αυτά ήταν χωρίς αρχαιολογική αξία και έδωσε την άδεια να χρησιμοποιηθούν στον τόπο που βρέθηκαν. Ήταν και αυτό μία καλή εφαρμογή της παλιάς ιδέας ανακύκλωσης οικοδομικών υλικών, που αναζωογονήθηκε από τον Πικιώνη στα έργα γύρω από την Ακρόπολη. Κατεβαίνοντας από το Άνδηρο

⁷¹ ΕΜΠ, Αρχιτεκτονική και ιστορία, Σάββας Κονταράτος (επιμέλεια), σ. 233-240.

θέας προς το συγκρότημα του Λουμπαρδιάρη ο περιπατητής περνάει από την «θηλιά» του πλακόστρωτου στο Φιλοπάππου. Τα δύο μακρά σκέλη της «θηλιάς», που είναι κι εδώ ανισοϋψή, όπως και στην Ακρόπολη, χωρίζονται σ' αυτή την περίπτωση με επίμηκες ανάλημμα καμωμένο με μεγάλες πέτρες και βράχους.⁷²

Σ' αυτή την περιοχή υπάρχουν δύο αρχαία ευρήματα τα όποια, επίσης, απεκαλύφθησαν κατά την κατασκευή του έργου: Ένας ελληνορωμαϊκός τάφος στην βορειοανατολική άκρη της «θηλιάς» και ένα χάραγμα στον βράχο με την λέξη ΦΑΟΣ στην νοτιοδυτική. Οι σπάνιες αυτές διασυνδέσεις με το αρχαίο και το αρχαιότατο παρελθόν του λόφου των Μουσών αναδείχθηκαν με νέους αρχιτεκτονικούς σχηματισμούς στο παρακείμενο πλακόστρωτο. Οι στροφές του κατωφερούς πλακόστρωτου του «Περιπάτου» από τον λόφο των Μουσών προς την μισγάγγεια του διάσελου στο Λουμπαρδιάρη δεν είναι ημικυκλικές αλλά κοφτές, όπως άλλωστε είναι και οι αντίστοιχες στροφές της πρόσβασης προς την Ακρόπολη. Τέτοιου είδους κοφτές στροφές συναντά κανείς στο Πήλιο και στα Ζαγοροχώρια σε πέτρινους δρόμους που δεν έχουν χαραχθεί με βάση «σταθερές» σκοπιμότητας, αλλά ακολουθούν τα ανερμήνευτα γραμμικά σχήματα των ανθρώπινων πατημάτων, που δημιουργούν πρώτα το μονοπάτι πάνω στον ζωοφόρο χουν της γης και πάνω σ' αυτόν τον πέτρινο δρόμο. Επειδή στη χάραξη τόσο της πρόσβασης όσο και του «Περιπάτου» έχουν χρησιμοποιηθεί ως οδηγοί μονοπάτια που προϋπήρχαν σ' αυτούς τους τόπους, οι τελικές μορφές των πλακόστρωτων προσομοιάζουν προς τους πέτρινους δρόμους της ελληνικής υπαίθρου και προς το αρχέτυπο της καταγωγής τους, την οδό των Παναθηναίων, την οποία ο Πικιώνης δεν μιμήθηκε κατά το σχήμα αλλά ακολούθησε κατά τον τρόπο της γένεσής της.⁷³

Εδώ, καθώς απομακρύνεται από το πνεύμα της παράδοσης ο κατερχόμενος περιπατητής του λόφου και στρέφει τον οπτικό του κόσμο προς την Δύση και την άχλη της σημερινής πόλης, βλέπει κάτω από τα πατήματά του να αναπτύσσεται, σαν ένα απρόσμενο *intermezzo*, ένα ξεχωριστό κομμάτι της σύνθεσης, που ξεφεύγει από το Απολλώνιο μέτρο του υπόλοιπου έργου και μπαίνει σ' ένα φαντασμαγορικό Διονυσιακό χορό έντονων σχημάτων και συμβολισμών. Το σκυρόδεμα κυριαρχεί στη σύνθεση. Μεγάλοι σχηματισμοί από το πολτώδες στη γένεσή του αυτό υλικό γράφονται κατά

⁷² Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Διαμόρφωση του περι την Ακρόπολη Αρχαιολογικού Χώρου 1954-1957, vol. VII, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 23.

⁷³ A. Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Milano, 1999, σ. 235.

μήκος ή εγκαρσίως προς την κατηφορική κατεύθυνση του δρόμου. Τα μεγέθη των σχηματισμών είναι τεράστια σε σχέση με οποιονδήποτε άλλο σχηματισμό του έργου. Οι ευθύγραμμες, καμπυλόγραμμες, συστρεφόμενες ή, απορρέουσες λωρίδες σκυροδέματος έχουν, πολλές φορές, μήκη δέκα έως δεκαπέντε μέτρων και πλάτη πενήντα έως ενενήντα εκατοστών. Ποικίλα σχήματα από τον ζωικό και φυτικό κόσμο διαμορφώνονται κάτω από τα πόδια του περιπατητή. Οι απέναντι κείμενες παρειές του δρόμου δεν είναι παράλληλες αλλά συνέρχονται σε πολλαπλά σημεία φυγής, όπως εκείνα των ονειρικών πόλεων του Giorgio De Chirico αδελφικού φίλου του Πικιώνη και συζητητή στα αινιγματικά θέματα της τέχνης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στο εσωρράχιο του συστρεφόμενου δρόμου, το οποίο βρίσκεται στην ανωφέρεια λόφου και δέχεται τα επιφανειακά νερά της βροχής, υπάρχουν οι πιο νευρώδεις σχηματισμοί των ρείθρων της συνθέσεως, από σκυρόδεμα ή από πέτρα. Οι σχηματισμοί αυτοί, που έχουν την αναφορά τους πάντα στον παρακείμενο φυσικό βράχο, τον πλησιάζουν ή απομακρύνονται από αυτόν παίζοντας νεανικά παιχνίδια κατά την σύνθετη κατάβασή τους μέχρι την οριζοντιότητα του τέλους. Το εξωρράχιο γράφεται, σαν ελεύθερο πολυγωνικό σχήμα χωρίς ρείθρα, στην κατωφέρεια του λόφου. Το ανήσυχο αυτό κομμάτι της σύνθεσης, που είναι και το πιο μεγάλο (μήκους 300 περίπου μέτρων), φαίνεται σαν ρυθμισμένο από τον δυναμισμό του σημερινού παλμού της πόλης. Στη στροφή προς τον Λουμπαρδιάρη ο παλμός αυτός σβήνει βαθμιαία, το σκυρόδεμα εγκαταλείπει την υπέρμετρη κυριαρχία του και η σύνθεση γαληνεύει καθώς ο δρόμος πλησιάζει από δυσμίας το βυζαντινολαϊκό συγκρότημα του Άγιου Δημήτρη του Λουμπαρδιάρη.⁷⁴

Το συγκρότημα του Άγιου Δημήτρη του Λουμπαρδιάρη είναι το πιο διακεκριμένο από τα πέντε αρχιτεκτονικά θέματα της σύνθεσης τα όποια σχεδίασε ο Πικιώνης στο εργαστήριο και επεξέτεινε κατόπιν τον σχεδιασμό τους με δημιουργική αυτενέργεια και παραλλαγές στον τόπο της κατασκευής. Ήταν το πιο αργό στην εξέλιξή του και το πιο δύσκολο ίσως κομμάτι της δουλειάς. Σ' αυτή τη θέση άρχισε η κατασκευή των έργων της Ακρόπολης τον Μάιο του 1954 και ουσιαστικά εδώ υπεγράφη το πρωτόκολλο της τελικής παραλαβής, τον Φεβρουάριο του 1958, έξι μήνες περίπου μετά την

⁷⁴ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Διαμόρφωση του περι την Ακρόπολη Αρχαιολογικού Χώρου 1954-1957, vol. VII, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 24.

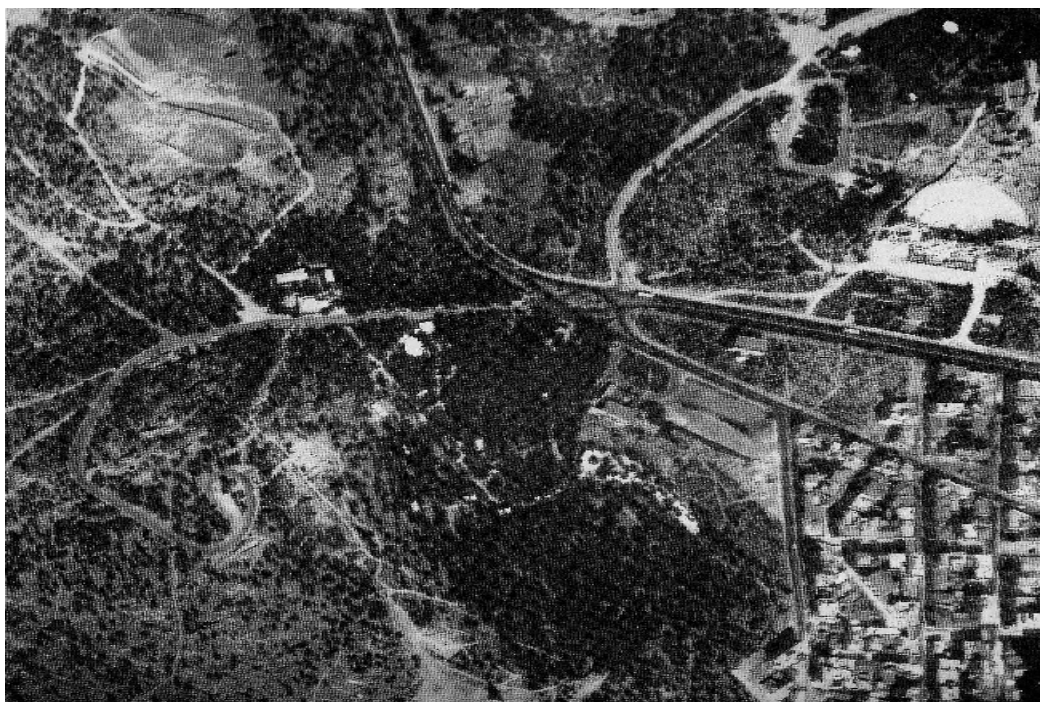
αποπεράτωση των έργων.⁷⁵ Στην τοποθεσία αυτή συναντάται ιστορικά η βυζαντινολαϊκή παράδοση με μέγιστα έργα της αρχαιότητας, αφού η ταπεινή μονόκλιτος καμαρωτή βασιλική του Αγίου Δημητρίου χτίστηκε σ' αυτό το μέρος τον ένατο αιώνα, πάνω στην διασταύρωση των στελεχών του υπερμεγέθους σταυρού που σχηματιζόταν από το αρχαίο Διατείχισμα της Αθήνας και τα Μακρά Κιμώνεια τείχη. Από δω οι μισθοφόροι του Βαυαρού πολεμιστή Wilhelm von Konigsmark και του Βενετού Francisco Morosini πυρπόλησαν την Ακρόπολη, ένα βράδυ με πανσέληνο, στις 26 Σεπτεμβρίου 1687, κι από τότε ο μικρός ναΐσκος έμεινε στην μνήμη του λαού με το όνομα Λουμπαρδιάρης. Στην αρχαιότητα, σ' αυτό το σημείο, ο εισερχόμενος στην πόλη δια του Διύλου υπέρ των Πυλών δέκρινε για πρώτη φορά το μεγαλείο της Ακρόπολης, κι αυτό το σημείο διάλεξε ο Πικιώνης για να δημιουργήσει το συγκρότημα στάσης και αναψυχής, που είναι ταυτόχρονα κι ένα από τα σημαντικότερα σημεία θέας προς την Ακρόπολη.⁷⁶

⁷⁵ ΕΜΠ, Αρχιτεκτονική και ιστορία, Σάββας Κονταράτος (επιμέλεια), σ. 233-240.

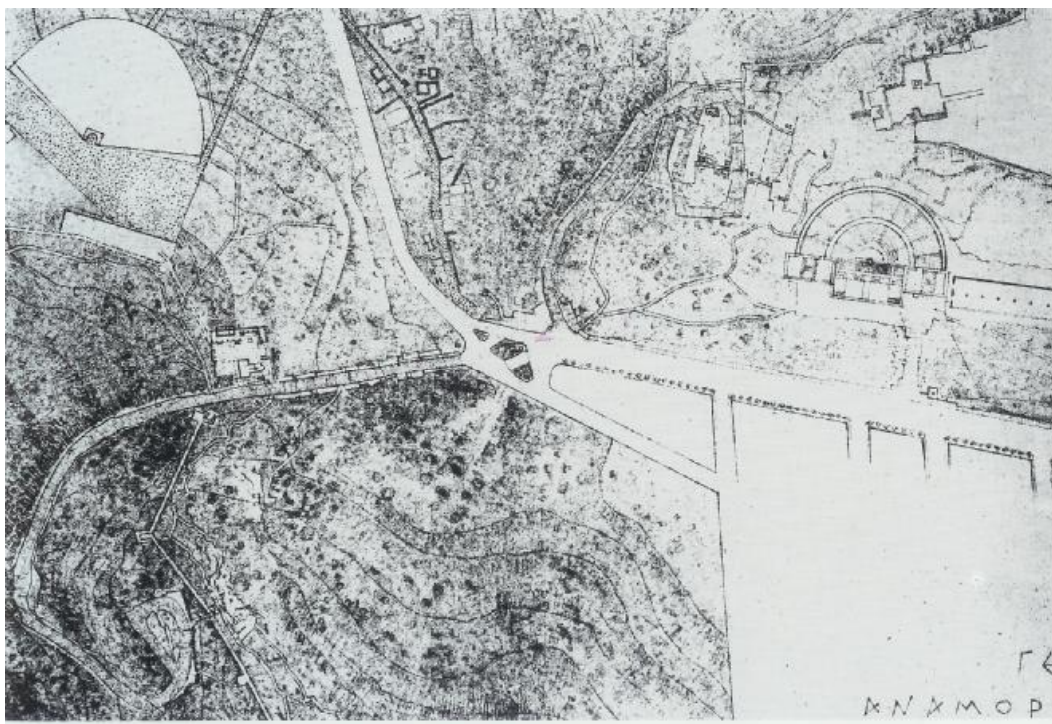
⁷⁶ Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Διαμόρφωση του περι την Ακρόπολη Αρχαιολογικού Χώρου 1954-1957, vol. VII, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994, σ. 25.



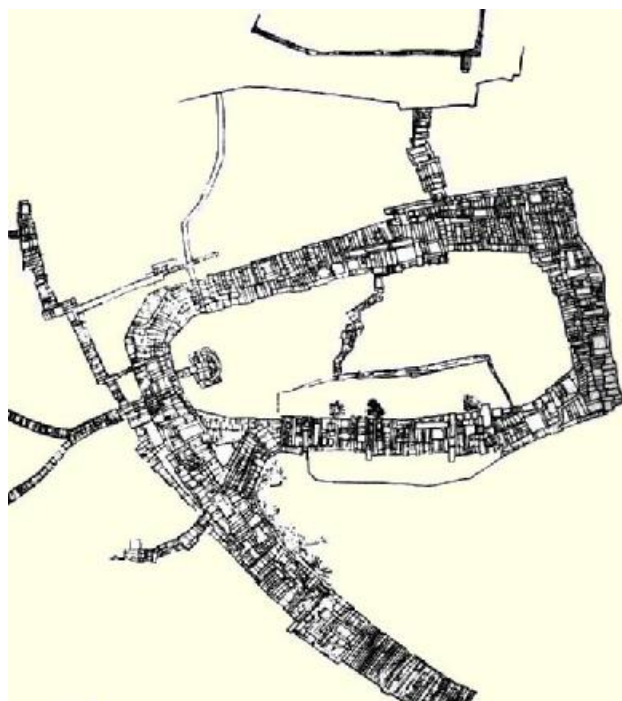
Εικόνα 40. Αεροφωτογραφία της περιοχής γύρω από την Ακρόπολη, πριν την επέμβαση του Πικιώνη (1953).



Εικόνα 41. Αεροφωτογραφία μετά την επέμβαση του Πικιώνη (1954-57).

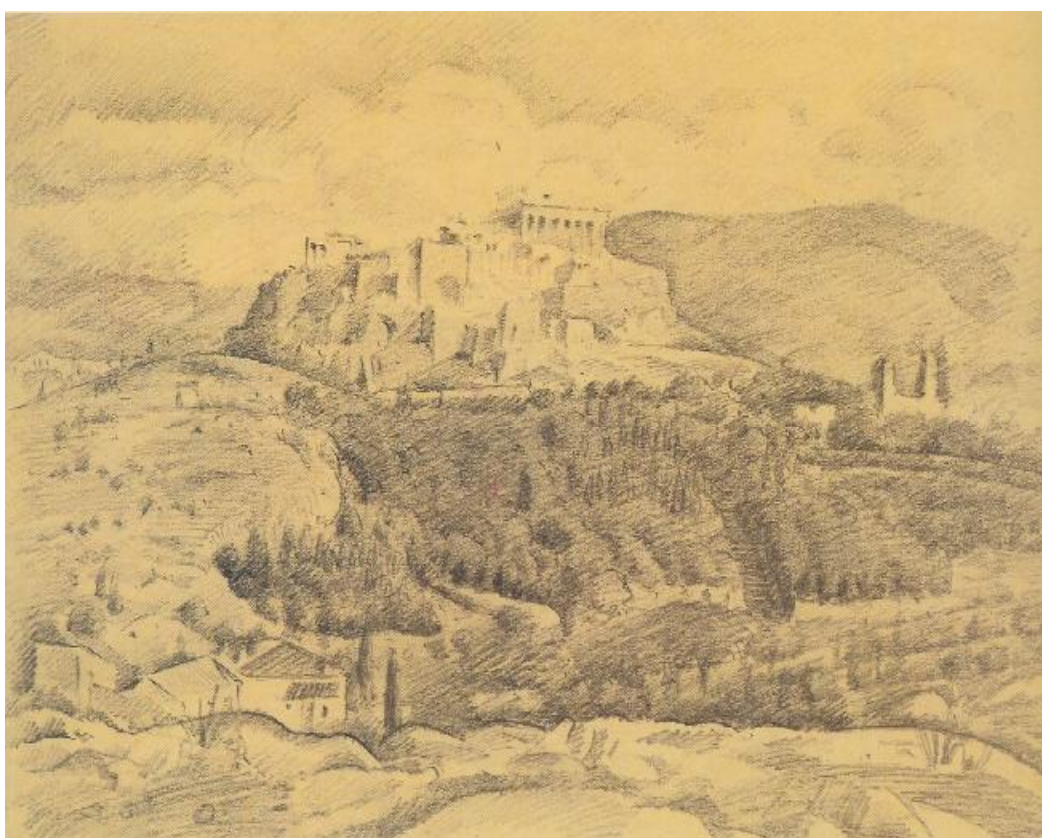


Εικόνα 42. Κάτοψη της περιοχής γύρω από την Ακρόπολη και του Φιλοπάππου.



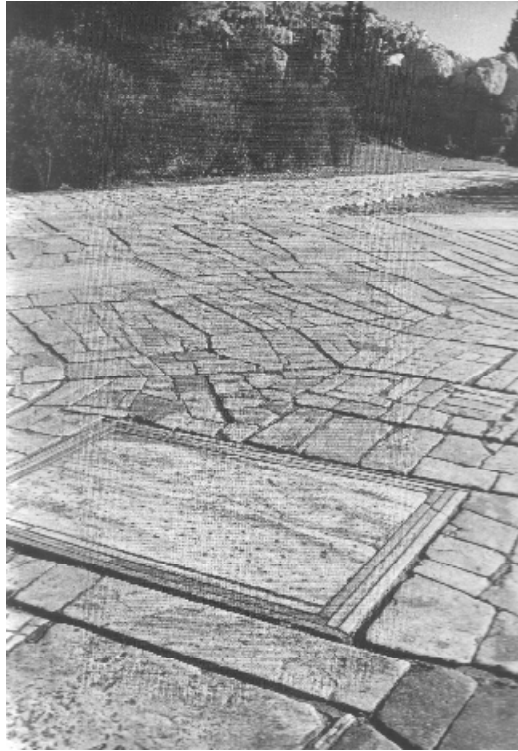
Εικόνα 43. Κάτοψη της "θηλειάς" κάτω από την Ακρόπολη.

Η πρόσβαση στην Ακρόπολη.





Εικόνα 44. Αρχή αναβάσεως προς την Ακρόπολη.



Εικόνα 45. Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.



Εικόνα 46. Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.



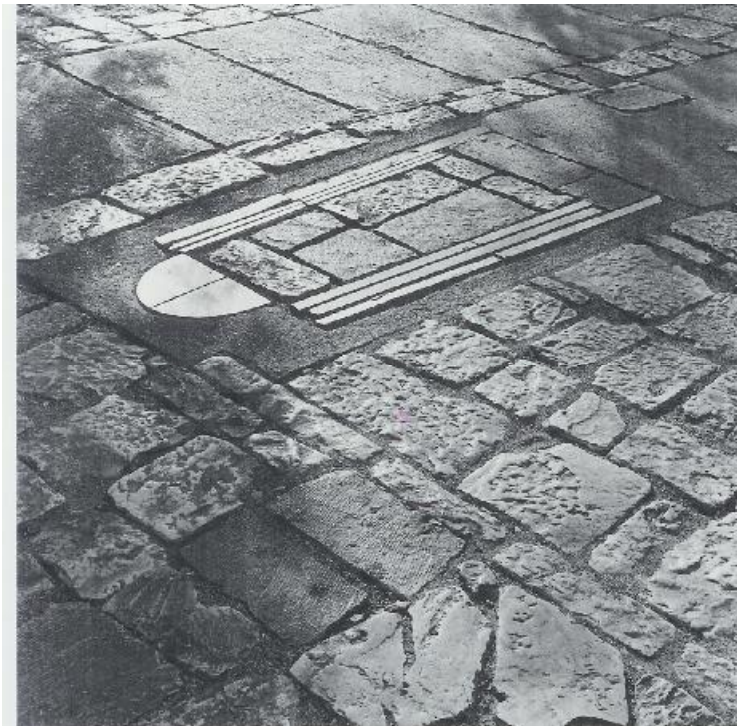
Εικόνα 47. Τμήμα της διαδρομής με χώρο ανάπαυσης.



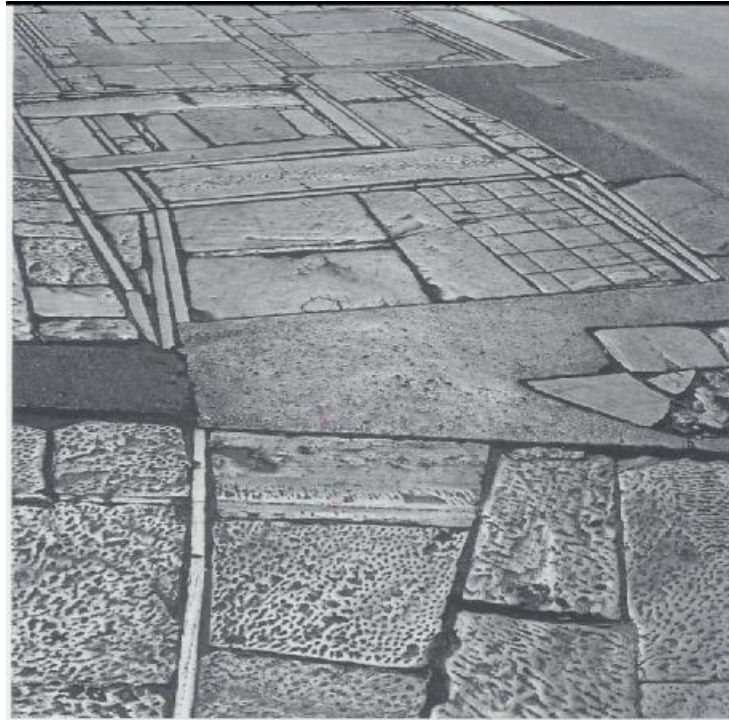
Εικόνα 48. Τμήμα της διαδρομής με ενσωματωμένα βράχια.



Εικόνα 49. Τμήμα της διαδρομής με ενσωματωμένα βράχια.



Εικόνα 50. Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.



Εικόνα 51. Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.



Εικόνα 52. Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.



Εικόνα 53. Λεπτομέρεια της σύνθεσης.



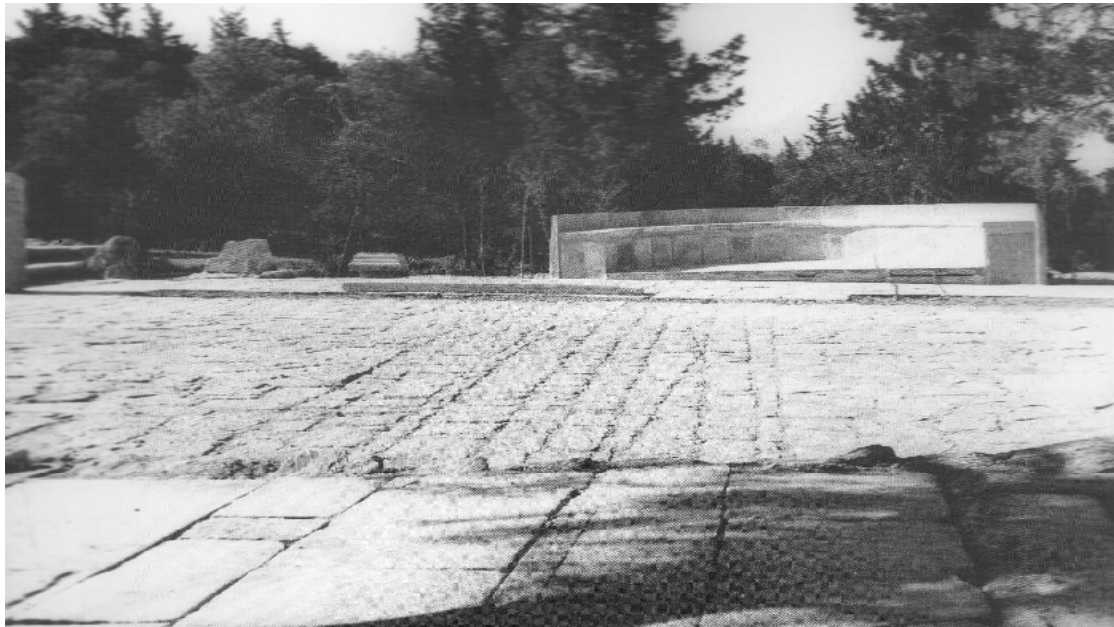
Εικόνα 54. Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.

Ο “περίπατος” στου Φιλοπάππου.





Εικόνα 55. Λεπτομέρεια της γενικής κάτοψης.



Εικόνα 56. Ημικυκλικό καθιστικό.



Εικόνα 57. Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.



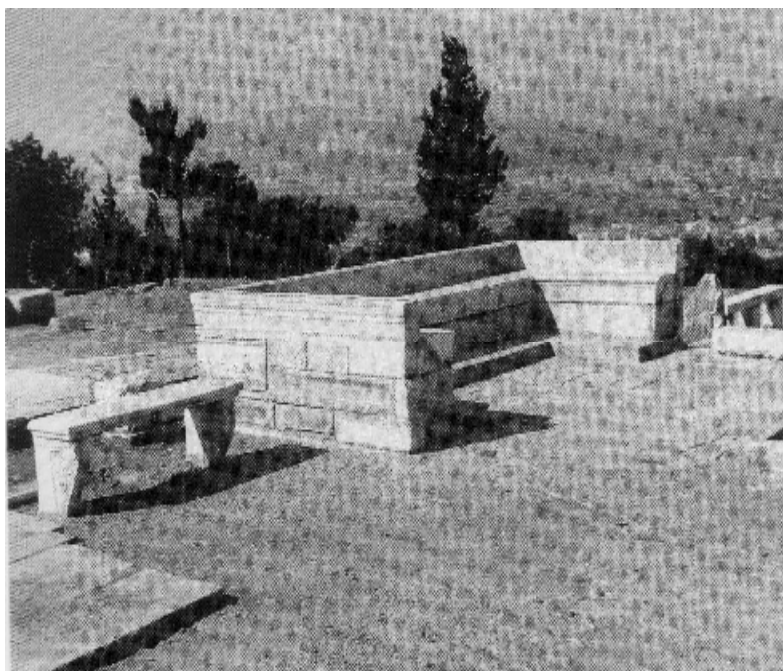
Εικόνα 58. Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.



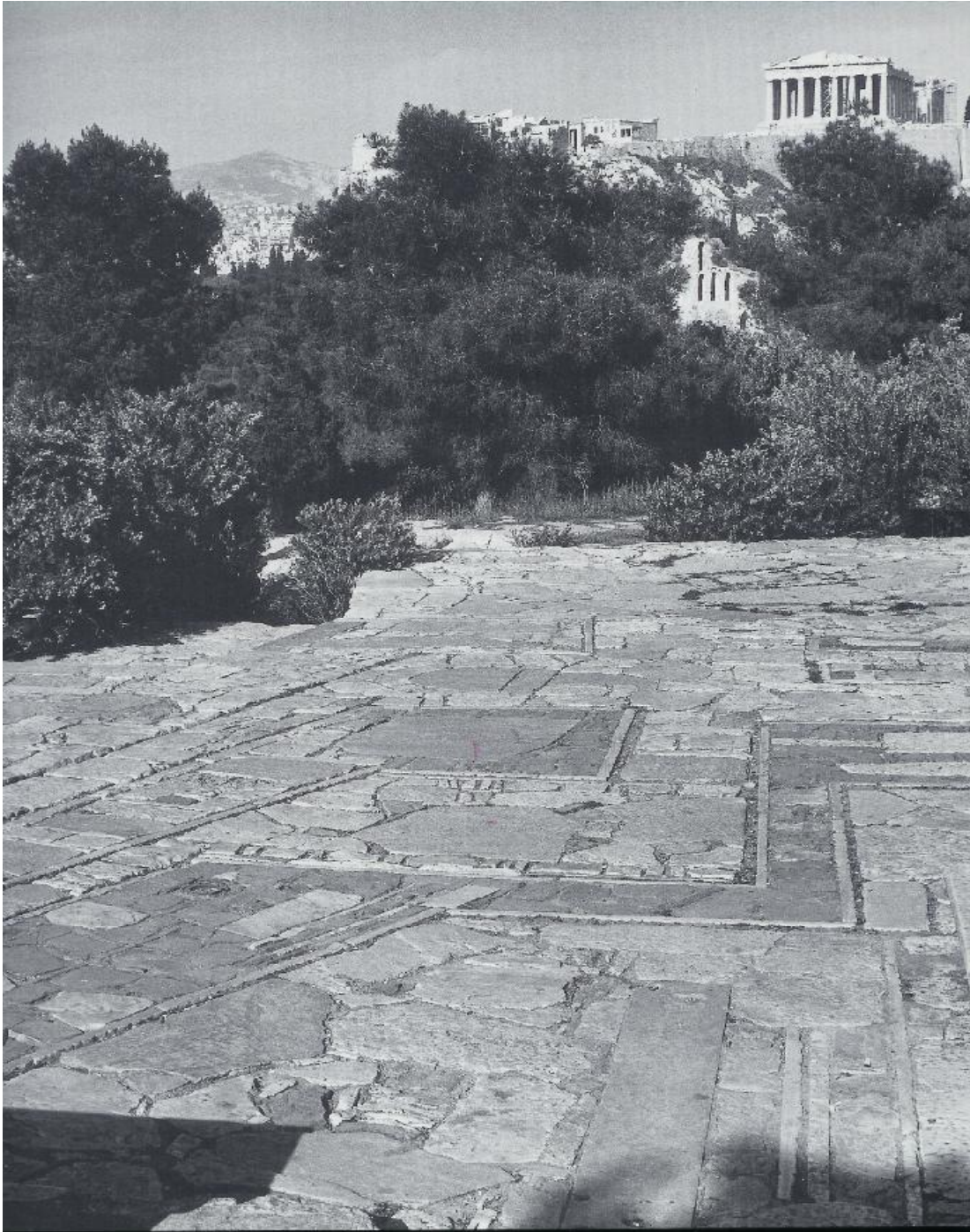
Εικόνα 59. Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.



Εικόνα 60. Λεπτομέρεια της πλακόστρωσης.



Εικόνα 61. Σημεία θέας.



Εικόνα 62. Θέα της Ακρόπολης.



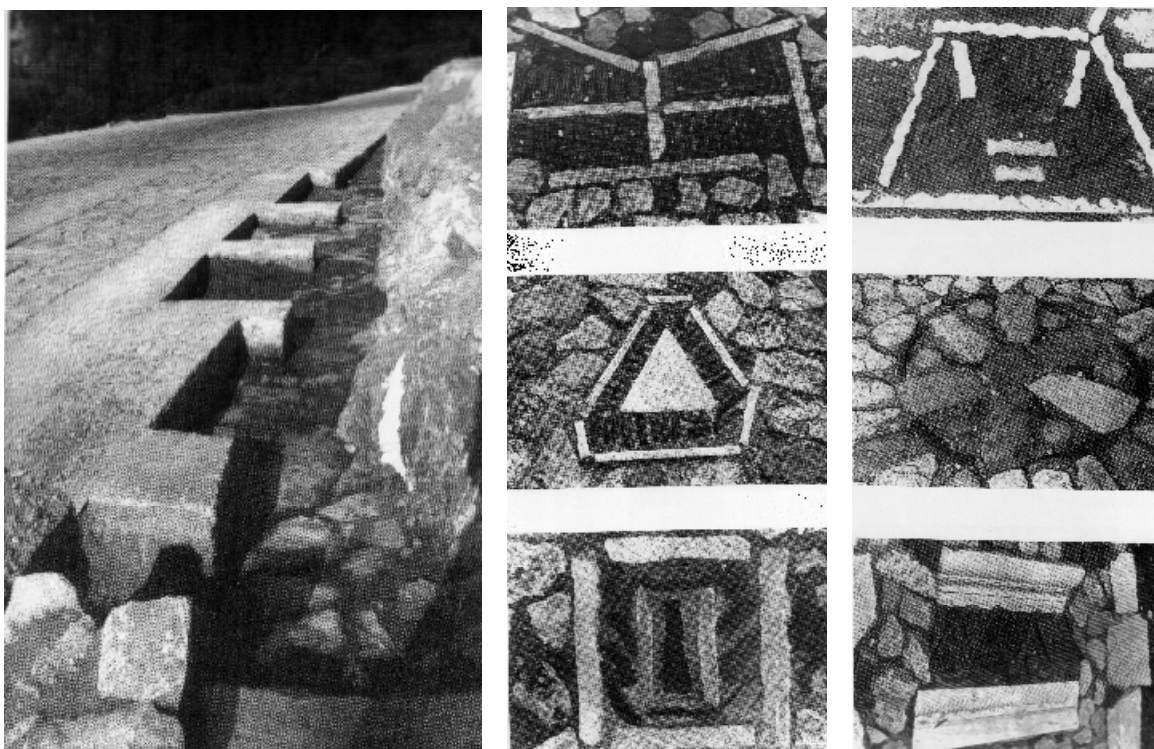
Εικόνα 63. Θέα του μονοπατιού προς το μνημείο των Μουσών.



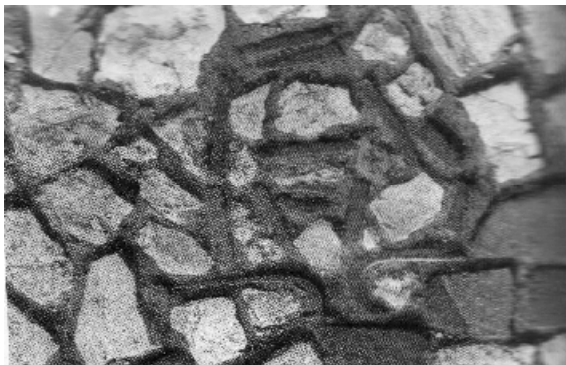
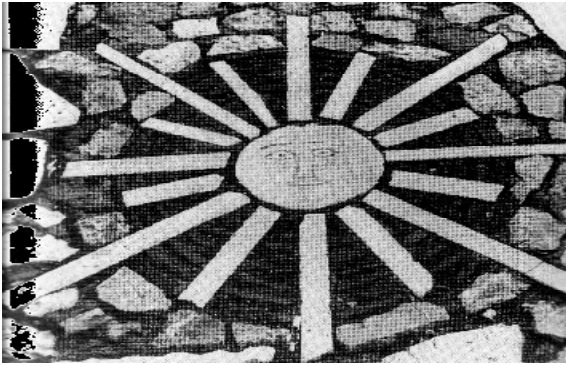
Εικόνα 64. Τέλος του μονοπατιού που ανεβαίνει στου Φιλοπάππου.



Εικόνα 65. Θέα της Ακρόπολης από σημείο ανάπαυσης.



Εικόνα 66. Λεπτομέρεια του πλακόστρωτου στο λόφο των Μουσών.



Εικόνα 67. Λεπτομέρεια του πλακόστρωτου στο λόφο των Μουσών.

Άγιος Δημήτριος Λουμπαρδιάρης





Εικόνα 68. Άγιος Δημήτριος Λουμπαρδιάρης.



Εικόνα 69. Είσοδος στην αυλή του ναού.



Εικόνα 70. Είσοδος της εκκλησίας.



Εικόνα 71. Λεπτομέρεια του εξωτερικού τοίχου.



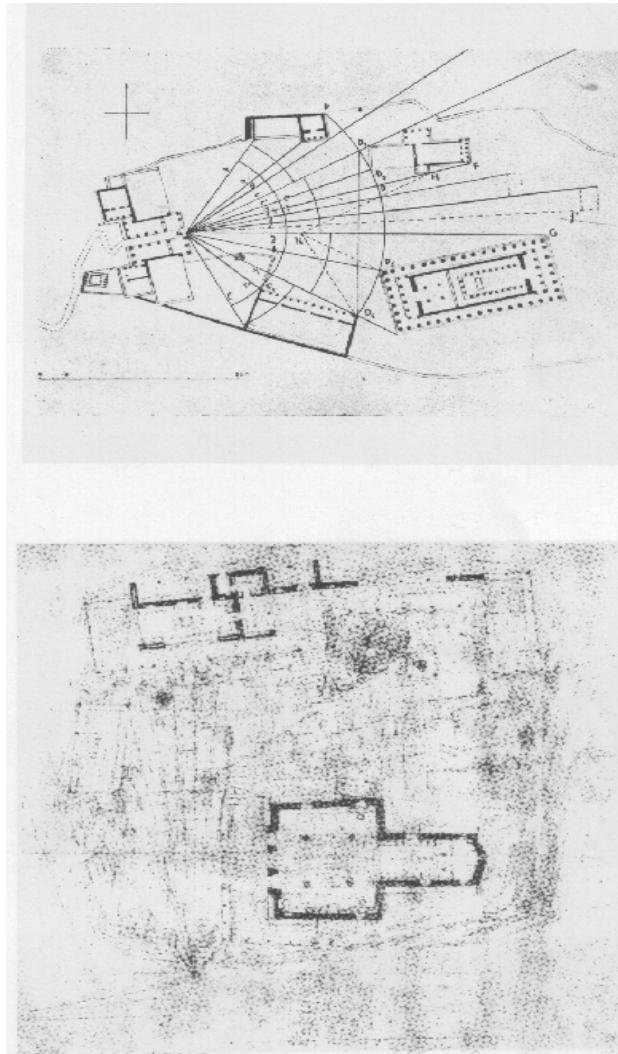
Εικόνα 72. Νάρθηξ' Αγίου Δημητρίου Λουμπαρδιάρη. Μεσημβρινή όψη.



Εικόνα 73. Ανατολική όψη.



Εικόνα 74. Εσωτερική όψη της εισόδου.



Εικόνα 75. Μελέτη του Πικιώνη με αρμονικές χαράξεις.



Εικόνα 76. Προσχέδιο για τον Άγιο Δημήτριο Λουμπαρδιάρη.

4 ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΙΚΙΩΝΗ.

Για ένα μικρό διάστημα, με την ελληνική αρχιτεκτονική πρωτοπορία του 30 θα συμβαδίσει και ο Δημήτριος Πικιώνης. Πολλά από τα αιτήματα του μοντέρνου κινήματος ανταποκρίνονται και στις δικές του αντιλήψεις, όπως έχουν διαμορφωθεί μέσα από τη μελέτη της λαϊκής μας αρχιτεκτονικής. Ταυτόχρονα όμως επηρεασμένος από τα ελληνοκεντρικά κηρύγματα του Γιαννόπουλου και του Δραγούμη, μυσταγωγημένος από τον ίδιο τον Σικελιανό και, προπάντων, ακολουθώντας κάποιες δικές του βαθύτερες εφέσεις, αγωνίζεται να συλλάβει το ιδιαίτερο νόημα της ελληνικής παράδοσης στην καθολική της ενότητα. Παραμερίζοντας τα «συμβατικά όρια» των ειδικών περιοχών έρευνας, μελετά όλες τις πνευματικές εκδηλώσεις και όλες τις εποχές του ελληνισμού: την ποίηση, από τον Όμηρο και τους τραγικούς ως τον «Ακάθιστο Ύμνο» κι από τον Ιωάννη Δαμασκηνό ως το δημοτικό τραγούδι και τον Σολωμό, τη φιλοσοφία, από τους προσωκρατικούς και τον Πλάτωνα ως τον Ιωάννη της Κλίμακος τα εικαστικά επιτεύγματα, από τα γλυπτά του πρώτου Εκατομπέδου και τις βυζαντινές εικόνες της Θεομήτορος ως τον Θεόφιλο και τον Παρθένη, και βέβαια την αρχιτεκτονική, από τα συντρίμια του αρχαίου κόσμου και τα σχήματα της βυζαντινής κατασκευής ως τα αρχοντικά της Καστοριάς και τους προσφυγικούς συνοικισμούς. Αναζητά τις μύχιες σχέσεις, τις μυστικές ομολογίες που δένουν τη μια έκφραση με την άλλη, θεωρώντας κάθε φορά το αντικείμενό του «εις την ιεραρχική του αναφορά προς το αδιαίρετο σύνολο του πνεύματος». Αυτό που προσδοκά από τον πνευματικό αυτό μόχθο είναι ο φωτισμός «σε μίαν έλλαμψη» του κόσμου του ελληνικού και της ιστορικής του μνήμης, η αυτογνωσία ως προϋπόθεση του άθλου «να μοιάσουμε μ' αυτό που πραγματικά είμαστε...». Χαράζοντας μια τέτοια πορεία, ο Πικιώνης απομακρύνεται πολύ γρήγορα από το Bauhaus και τον Le Corbusier που γνωρίζει ήδη αρκετά καλά.

Ενοχλείται καταρχήν από τη στενότητα του φονξιοναλιστικού δόγματος και αντιδρά στη λατρεία της τεχνολογίας, κυρίως όμως, με τη σπάνια ευαισθησία του, αντιλαμβάνεται πως οι λύσεις που προάγει το μοντέρνο κίνημα είναι πλαστικά ασυμβίβαστες με την ελληνική αρχιτεκτονική παράδοση και με την ελληνική φύση. Έτσι, γίνεται και θα μείνει σε όλη του τη ζωή όχι μόνο ο ένθερμος απόστολος της «ελληνικότητας» στην αρχιτεκτονική, αλλά και ο επίμονος αναζητητής των δυνατοτήτων που η παράδοση

υποβάλλει για την ανακατάκτηση των αξιών του παρελθόντος «στην έκταση και το βάθος που μας επιτρέπει η σύγχρονη ιστορική πραγματικότητα».

Σ. ΚΟΝΤΑΡΑΤΟΣ

Ο Δημήτρης Πικιώνης υπήρξε για την Αρχιτεκτονική, ό,τι ο Σολωμός για την Ποίηση. Η μεγαλοσύνη του συνίσταται στο ότι το έργο του αφήνει προεκτάσεις. Ήταν βαθύς γνώστης των πραγμάτων και ακαταπρόνοητος μελετητής. Ήταν ένας φιλόσοφος που διείδε τις πηγές των συγχρόνων ρευμάτων και τους έδωσε μορφή. Το ξεκίνημα του Πικιώνη, ταυτίζεται με το σύγχρονο παγκόσμιο ξεκίνημα. Σ' όλη του τη ζωή προβληματίστηκε για να ενώσει το Εθνικό μας πνεύμα με το Καθολικό. Και το επέτυχε. Το ανθρώπινο στοιχείο διακρίνει ολόκληρο το έργο του. Ή παρουσία του είναι διάχυτη και τόσο έντονη, που δείχνει ότι στο στοιχείο αυτό το ανθρώπινο υπετάγη πλήρως η τεχνική. Και αυτή είναι μια ακόμη πλευρά της μεγαλοσύνης του δασκάλου που έφυγε.

Ι. ΛΙΑΠΗΣ

Ο Πικιώνης κοίταξε πιο πέρα, να αγκαλιάσει ολόκληρη την περιοχή του πνεύματος και του αισθήματος. Και πάνω απ' όλα, προσπάθησε να διαπαιδαγωγήσει ψυχές να μορφώσει πνεύμα και καλλιτεχνικό φρόνημα να διαπλάσει ανθρώπους. «Η Μεγάλη Αρχιτεκτονική» έλεγε, «έχει την αρετή και όχι τη γνώση για βάση». Άλλοτε πάλι, τονίζοντας το θείο νόμο στην τέχνη, έλεγε: «Η τέχνη είναι υπάκουη στους συμπαντικούς Νόμους, τους αιώνιους...» Και προσέθετε την αρχή μιας προσευχής: «Έθεσες παντού Νόμους, ω Θεέ. Δώσε να τους βρίσκω και να τους ακολουθώ. Δώσε το ελάχιστο: να μην τους προσβάλλω...» Τόνιζε την πρωταρχική σημασία της προσπάθειας, κάνοντας τούτη τη σοφή παραίνεση στους νέους: «Και μην οκνήσετε ποτέ. Γιατί είναι γραμμένο, πως το να μην μπορέσουμε, ίσως κάποτε μας συγχωρηθεί, το να μην προσπαθήσουμε, όμως, ποτέ...» Άλλο έντονο χαρακτηριστικό της διδασκαλίας του Πικιώνη, είναι το ανήσυχο πνεύμα που υπέβαλε με την παρόρμηση για την συνεχή αλλαγή και την ώθηση που ασκούσε για την είσδυση, το βαθύ στοχασμό, την αέναη αναζήτηση. Ποτέ δεν μας έδωσε την ψευδαίσθηση της απόλυτον ικανοποίησεως απ' ό,τι με τόσο μόχθο δημιουργούσαμε. Ποτέ δεν μας είπε απερίφραστα: «Αυτό είναι». Οι ενθουσιασμοί του

λίγο βαστούσαν. Ευτυχώς δε, γιατί έτσι μας όπλισε με την συνεχή διάθεση εναλλαγής. Και ο ίδιος πάντα αναζητούσε, και πάντα μετεκινείτο. Έτσι και οι αισθητικές του απόψεις, όχι μόνο δεν ήσαν μονομερείς και πάγιες, αλλά επεκτείνοντο βαθύτερα, και έθιγαν όλες τις ανθρώπινες πνευματικές και ψυχικές ανησυχίες.

Κ. ΜΠΙΡΗΣ

Ο Πικιώνης εστάθηκε σ' όλη τη ζωή του, μια λειτουργική φυσιογνωμία του κόσμου της Τέχνης στον τόπο μας. Σ' όλα τα χρόνια που πέρασαν, από τότε που τον γνώρισα, νέος, στον κύκλο του Φώτη Κόντογλου, ως τα τελευταία που συνεργασθήκαμε στην κίνηση για την προστασία του ελληνικού τοπίου, ο άνθρωπος έμεινε ο ίδιος: η ίδια, απαρασάλευτη πίστη στην ομορφιά, στο ελληνικόν ιδεώδες, στη δύναμη του πνεύματος. Το πρόσωπό του είχε πάντα την έκφραση ενός Αποστόλου και ενός αναχωρητή. Δεν ξέρω πολλούς ανθρώπους στον τόπο μας που να αναλωθήκανε τόσο για ιδέες και για ομορφιά όσο ο Πικιώνης.

ΗΛΙΑΣ ΒΕΝΕΖΗΣ

Τον Πικιώνη τον γνώρισα εδώ και τριάντα χρόνια, πολύ πριν με γνωρίσει εκείνος. Πριν να μπω ακόμα στο Πολυτεχνείο, τον έβλεπα να ανεβαίνει και να κατεβαίνει την λεωφόρο Γαλασίου, πάντα στοχαστικός, πάντα συνεπαρμένος από ιδέες, ταξιδεύοντας σε κόσμους δικούς του. Από τότε έμαθα να σέβομαι τον άνθρωπο και εκείνα που σκεπτόταν. Λίγα χρόνια αργότερα τον γνώρισα σα δάσκαλό μου στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Πολυτεχνείου μας. Γρήγορα κατάλαβα πως απ' αυτόν θα μπορούσα να κερδίσω και να μάθω για πολλά ζητήματα που άλλοι ούτε μας τα ανάφεραν. Για πολλούς από τους καθηγητάς μου κράτησα την ανάμνηση των όσων προσέφεραν στην γνώση μου, μα για τον Πικιώνη και μόνο νομίζω πως μπορώ) να πω πως στον τομέα της Αρχιτεκτονικής ήταν ο μοναδικός μου δάσκαλος στο Πολυτεχνείο μας.

Όταν αργότερα ταξίδεψα και παρακολούθησα μαθήματα και στο εξωτερικό, όταν δούλεψα με ξένους σημαντικούς αρχιτέκτονας, όταν μου δόθηκε η ευκαιρία να συνεργασθώ με πολλούς και να ανταλλάξου γνώμες με άλλους, δεν άλλαξα τη γνώμη

που είχα σχηματίσει για τον Πικιώνη στα χρόνια των σπουδών μου στο Πολυτεχνείο μας: πως ήταν ο σημαντικότερος δάσκαλος που είχα στη ζωή μου για την κατανόηση της Αρχιτεκτονικής και όλων των αισθητικών και εκπολιτιστικών προβλημάτων που μας δημιουργεί.

Πέρασαν πολλά χρόνια από την πρώτη μου γνωριμία με τον Πικιώνη και στα χρόνια αυτά συμφώνησα σε πολλά απ' όσα έκανε, διαφώνησα με άλλα, ίσως μάλιστα μερικές φορές βρέθηκα με έντονα διαφορετικές αντιλήψεις σε διάφορα ζητήματα. Μέσα σε όλα αυτά όμως τα χρόνια, και σήμερα ακόμα που έχω την ευκαιρία και την τιμή να συνεργάζομαι μαζί του, εξακολουθώ να νομίζω πως ο Πικιώνης είναι εκείνος που είδα και την πρώτη φορά, στοχαστικός, με ανησυχίες για την δημιουργία μιας πραγματικής Αρχιτεκτονικής, ο άνθρωπος που έβαλε για σκοπό του να βοηθήσει τους γύρω του να καταλάβουν την απόλυτη ανάγκη ν' αφοσιωθούν με σεβασμό στην προσπάθεια της δημιουργίας μιας καινούριας Αρχιτεκτονικής, ιδιαίτερα μιας καινούριας Αρχιτεκτονικής του τόπου μας.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Α. ΔΟΞΙΑΔΗΣ

Με τον Πικιώνη συνδεθήκαμε στενά το 1907 στο Μόναχο, γνωριζόμαστε όμως από την Αθήνα. Θυμάμαι τους πολύωρους, σχεδόν καθημερινούς, βραδινούς μας περιπάτους, τις κουβέντες μας. Πάντοτε μου ήτανε μια πνευματική ηδονή που τη διατηρούσα για να την ανανεώσω την επομένη βραδιά ή το πολύ μετά δυο-τρεις μέρες. Τότε ζωγράφιζε παράλληλα με την Αρχιτεκτονική και έδειχνε μάλιστα εξαιρετικό ταλέντο. Μα πάντα, και η ομιλία του και η ζωγραφική του είχαν κάτι που έμοιαζε με πειραματισμό. Ποτέ μια συνομιλία δεν έφτανε σ' ένα απόλυτο συμπέρασμα. Πάντα σταματούσε σ' ένα σημείο που απαιτούσε μια συνέχεια. Έμενε κάτι το αόριστο. Και ακριβώς αυτό το αόριστο, η ανάγκη της συνέχειας, κρατούσε το φιλικό μας δεσμό ζωντανό που όλο και βαθύτερος γινότανε.

Θυμάμαι που μου είχε γίνει απαραίτητος και που νοσταλγούσα την επομένη μας συνάντηση. Είχε κάτι το μυστηριώδες η ομιλία του. Άρχιζε πάντοτε χαμηλόφωνα, ύστερα η φωνή του δυνάμωνε, χωρίς όμως ποτέ να γίνει δυνατή. Και έπειτα, δεν ξέρω πώς, έσβηνε στο τέλος, σα μέσα στο άπειρο. Σε ανάγκαζε να βρεις μόνος σου μέσα σε

μιαν απεραντοσύνη, τον τόπο όπου έτρεχε η δικιά του φαντασία. Πάντα, θυμάμαι, βρισκόμουν σε μια κατάσταση φόβου, μη τυχόν και χάσω το νήμα της ομιλίας του. Κάποτε όμως έριξε ο ίδιος το φως μέσα στα μυστηριώδη και κρυμμένα νοήματά του και με παρέσυρε και μένα μέσα σ' ένα μαγευτικό κόσμο.

Αλλά σε μια στιγμή που μου μιλούσε γι' αυτά μου λέει: «Να! ξέρεις, ένα σαγόκι, ένα στόμα, ένας λαιμός, το χέρι, ένα μάτι...» και ξαφνικά όπως συνήθιζε διέκοψε και πρόσθεσε: «Μα ξέρεις, δε θέλω εγώ να τα κάνω αυτά, μα να γίνουν αιτία να τα κάνουν άλλοι, η άλλη γενεά, άλλες γενεές». Τότε άρχισα κάπως να τον καταλαβαίνω. Είχα την εντύπωση ότι κρατούσε σπόρους στη χούφτα του και τους έριχνε περπατώντας πάνω στη γη, και ήξερε πως κάποτε θα καρποφορήσουν. Ένας εξαιρετικός τύπος, μια ξεχωριστή φυσιογνωμία απόλυτα πνευματοποιημένη, με ανεξιχνίαστο βάθος που χάνεται μέσα στο ασύλληπτο. Έτσι χωριστήκαμε όταν έφυγε για την Ελλάδα. Τον νοσταλγούσα, μου έλειπε. Συναντηθήκαμε πια στην Ελλάδα κι' ήταν σα μια συνέχεια εκείνης της εποχής. Μα τώρα όλα μου φαινότανε πιο ξεκάθαρα, πιο συνειδητά και πιο θετικά. Είναι ένας άνθρωπος που ήξερε τι ζήτηγε, που έφτασε και συνεχίζει και θα συνεχίζει πάντα αυτό που πιστεύει: Είναι το πνεύμα που τρέχει θαρρείς μέσα στην ατμόσφαιρα και όλα τα βλέπει και τα προσέχει και τα ρυθμίζει και που διαρκώς μας τα δίνει. Μια διαρκής ανανέωση. Μόλις προφταίνει κάτι να ωριμάσει, αρχίζει κάτι άλλο, όπως η φύση. Μια μεγάλη βαθιά φυσιογνωμία που περπατά μέσα στους δρόμους μας και πετάει τους σπόρους που θα βγάλουν σίγουρα καρπούς.

Είμαι ευτυχής που γνώρισα από τόσο κοντά αυτόν τον ξεχωριστό άνθρωπο.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΟΥΖΙΑΝΗΣ

Με το τέλος του Νεοκλασικισμού, αρχίζει για την Ελλάδα το αρχιτεκτονικό χάος, ή όπως θα μπορούσαμε να πούμε αλλιώς, οι σκοτεινοί χρόνοι της Αρχιτεκτονικής. Ο Πικιώνης εμφανίζεται ακριβώς αυτή την εποχή, με βαθιά χαραγμένη μέσα του τη συνείδηση αυτού του χάους. Έβαλε σα σκοπό του να αντιμετωπίσει αυτό το αδιέξοδο της αρχιτεκτονικής μας αισθητικής με το μεγάλο του ταλέντο και την βαθύτατη

μόρφωσή του. Δοκίμασε, πειραματίστηκε με θάρρος, με ειλικρίνεια. Το μάτι του που βλέπει σωστά, είδε συχνά πολύ μακριά. Έμαθε στους νέους να είναι ελεύθεροι και αληθινοί (σε όσους το ήθελαν φυσικά), αποκάλυψε άγνωστους και ωραίους κόσμους. Εκείνο που έχει τεραστία σημασία είναι ότι με μόχθους, με λάθη, με δισταγμούς, με ενθουσιασμούς, με σίγουρα προχωρήματα και οπισθοχωρήσεις, έφτασε ν' ανοίξει ένα μονοπάτι που οδηγεί έξω από το αποπνιχτικό αδιέξοδο. Το μονοπάτι αυτό, καμωμένο με προσωπική πείρα και οξεία διαίσθηση, δεν οδηγεί σε συνταγές, όπως νομίζουν μερικοί αντιφρονούντες αλλά και πολλοί οπαδοί του. Είναι ανοιχτό γι' αυτούς που θέλουν να προχωρήσουν με τη δύναμή των και να ανυψώσουν την τέχνη τους. Τα πιο πολύτομα πρακτικά αυτής της χωρίς προηγούμενο για την Ελλάδα τίμιας και ελεύθερης πορείας προς την αγνότητα, είναι τα άπειρα σχέδιά του, αρχιτεκτονικά, ζωγραφικά, διακοσμητικά. Νομίζω πως υπάρχουν αρκετοί ώριμοι άνθρωποι στον τόπο μας για να τα νοιώσουν και να τα αγαπήσουν. Πρέπει μια μέρα χωρίς άλλο να εκτεθούν. Είναι ακόμα καλύτερα να εκδοθούν σ' ένα τόμο (τα πιο σημαντικά) και αυτό αν είναι δυνατό. Θα' ταν ο καλύτερος τρόπος για να τιμηθεί μια αξία σαν τον Πικιώνη. Και συγχρόνως ένας θαυμάσιος τρόπος για να γνωρίσουμε καλύτερα τη σημαντική προσφορά του στα αισθητικά και πνευματικά ζητήματα. Κάποιος μεγάλος οργανισμός ή ίδρυμα θα' πρεπε να αναλάβει ένα τέτοιο έργο.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ

5 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Βρισκόμαστε σε μια εποχή στην οποία η αρχιτεκτονική, περισσότερο ίσως από άλλες τέχνες, συμβάλλει στο να δοθεί μορφή στις νέες απαιτήσεις και λειτουργίες του κόσμου που οδεύει προς την παγκοσμιοποίηση με τη στροφή προς τον τεχνολογικό εκσυγχρονισμό και την μορφολογία που τον συνοδεύει. Τα κτίρια στο σύνολό τους δημιουργούν αστικές ομοιογενείς εικόνες οι οποίες δεν εκφράζουν την ιδιαιτερότητα του κάθε τόπου. Η συνειδητή αποκοπή από την παράδοση του κάθε τόπου μέσω της θεοποίησης της τεχνολογίας δημιουργεί μια ψεύτικη εικόνα εκσυγχρονισμού που δεν ανταποκρίνεται παρά σε ένα πολύ μικρό ποσοστό της πραγματικότητας, κοινωνικής και οικονομικής. Στην περίπτωση του εξευρωπαϊσμού της Ελλάδας του '30, αντί να τονιστούν τα εθνικά χαρακτηριστικά τονίζονται εκείνα που επαληθεύουν την ταύτιση με τη δύση.

Ο Δημήτρης Πικιώνης απορροφημένος στο έργο ανασυγκρότησης μιας ταυτότητας, όπως εκείνη της νεότερης Ελλάδας, είχε συνειδητοποιήσει πως η μεταφορά πολλών παραδόσεων και πολλών ριζών προς ένα κοινό μέλλον, δεν μπορούσε να σχηματιστεί ή να απλοποιηθεί σε κοινές μεταξύ τους μορφές. Η αρχιτεκτονική και τα κείμενα που μας άφησε εκφράζουν την πολυπλοκότητα και το βάθος της αναζήτησής του για την ιδιοπροσωπία της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής.

Το άλσος της Ακρόπολης, το διασημότερο και σημαντικότερο έργο του, αντιμετωπίζει το παρελθόν δίχως να το επαναλαμβάνει και χωρίς ποτέ να το υποβιβάζει. Αντιθέτως καταφέρνει να συνδυάσει με μεγάλη ικανότητα και φροντίδα τα θραύσματα της ιστορίας με τα στοιχεία του νεωτερισμού. Η πολύτιμη αυτή σύνθεσή του καλλιέργησε το έδαφος για μια αρχιτεκτονική πορεία, και όχι μόνο, που οφείλουμε να εφαρμόζουμε ακόμη και στις μέρες μας. Επομένως η παρουσία του έργου του θεωρώ πως είναι αξιοσημείωτη ακόμη και σήμερα που η αρχιτεκτονική βρίσκεται μεταξύ της απώλειας κάθε σχέσης με τον τόπο στον οποίο δρα και του ρόλου της στο παρών, ζήτημα στο οποίο ο Δημήτρης Πικιώνης αφιέρωσε τη ζωή του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική βιβλιογραφία :

- Δ.Φιλιππίδης, Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, Αθήνα, 1984.
- Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Δ.Πικιώνης 1887-1968, vol. I, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994.
- Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Διαμόρφωση του περι την Ακρόπολη Αρχαιολογικού Χώρου 1954-1957, vol. VII, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, Αθήνα, 1994.
- Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Πικιώνης «Ζωγραφικά», vol. I, Εκδόσεις ΙΝΔΙΚΤΟΣ, Αθήνα, 1997.
- Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Πικιώνης «Ζωγραφικά», vol. II, Εκδόσεις ΙΝΔΙΚΤΟΣ, Αθήνα, 1997.
- Α.Πικιώνη(επιμέλεια), Δ.Πικιώνης, «Κείμενα», Αθήνα, 1986.
- Μ. Ανδρόνικος, Η Ακρόπολη, Αθήνα, 1997.
- Ο Παρθενώνας και η Ακτινοβολία του στα Νεότερα Χρόνια, Επιστημονική επιμέλεια και συντονισμός Παναγιώτης Τουρνηκιώτης, Εκδοτικός Οίκος ΜΕΛΙΣΣΑ.
- Μαρία Μπρουσκάρη, Τα Μνημεία Της Ακρόπολης, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1996.
- ΕΜΠ, Αρχιτεκτονική και ιστορία, Σάββας Κονταράτος (επιμέλεια).

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία :

- W.J.R. Curtis, Modern Architecture Since 1900.
- L.Benevolo, History of Modern Architecture, 1997, vol.2.
- R.De Fusco, Mille anni d'architettura in Europa, Bari, 1993.
- H. Scharoun, A Monograph, 1978.
- M.Tafuri, Modern Architecture, I-II, 1991.

- B. Zevi history of modern architecture, Torino.
- F. Dal Co and G. Mazzarioli, Carlo Scarpa : The Complete Works, 2002.
- K. Frampton : For D. Pikionis, A Sentimental Topography, D. Pikionis Architect 1887-1968, London, 1989.
- S. Casiello, Restauro, criteri, metodi, esperienze, M. Rosi, Il restauro del Partenone.
- A. Ferlenga, Pikionis 1887-1968, Milano, 1999.

Περιοδικά :

- Γ.Πανέτσος, Νεότερη Ελληνική Αρχιτεκτονικά, Μια Συνοπτική Επισκόπηση, «Δομές», vol.1, Αθήνα, 2005.
- «Το Τρίτο Μάτι», Νούμερο 1, Αθήνα, Οκτώβριος, 1935.
- «Το Τρίτο Μάτι», Νούμερο 2-3, Αθήνα, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, 1935.
- «Το Τρίτο Μάτι», Νούμερο 4, Αθήνα, Ιανουάριος 1936.
- Δ.Πικιώνης, Αυτοβιογραφικά Σημειώματα, περιοδικό «Ζυγός» vol. 27-28, Αθήνα, 1958.