

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
Η ΜΥΣΤΗΡΙΑΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΣΧΗΜΑΤΟΣ
ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΩΝ ΕΠΙΜΕΛΗΤΩΝ: ΓΙΑ ΜΙΑ ΚΑΘΟΛΙΚΗ ΜΑΤΙΑ

1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η έκθεση για την Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα, που οργανώνεται το φθινόπωρο του 2026 στο πρώην Δημόσιο Καπνεργαστάσιο της οδού Λένορμαν, αφορά χρονικά τη μεγάλη ιστορική διάρκεια από την προϊστορία ως σήμερα, με διάσπαρτες συνέχειες και ασυνέχειες μιας αρχιτεκτονικής που σχεδιάστηκε και χτίστηκε στον γεωγραφικό χώρο που σήμερα ανήκει στην ελληνική επικράτεια. Ενοποιητικό στοιχείο αυτής της απέραντης αρχιτεκτονικής παραγωγής με τα πολλαπλά πρόσωπα είναι τα σταθερά χαρακτηριστικά του τόπου, φυσικά και ανθρωπογενή, όπως διαμορφώθηκαν μέσα από τις ιστορικές περιπέτειές του ως ένα συνεκτικό όλον με καλειδοσκοπικές εκφάνσεις και ευρηματικές πολιτισμικές διασυνδέσεις.

Αν εξαιρέσουμε τις τυχόν ανάλογες καθολικές συλλήψεις που καταχωρούνται σε ιστορικά συγγράμματα, δεν έχει επιχειρηθεί ποτέ ως σήμερα μια τέτοιας έκτασης έκθεση αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα, με τις ανυπολόγιστες οργανωτικές απαιτήσεις της. Στη σύγχρονη εποχή, βέβαια, οργανώθηκαν άλλες, συγγενικές επετειακές εκθέσεις –όπως για την Παλιγγενεσία (1821 *Πριν και Μετά*, 2021) στο Μουσείο Μπενάκη– με ανάλογα φιλόδοξη έκταση και σύνθεση του εκθεσιακού υλικού. Όμως, κατά κανόνα, δεν συνέβη το ίδιο με εκθέσεις αρχιτεκτονικής οι οποίες ασχολήθηκαν με αναδρομικές ή επίκαιρες παρουσιάσεις έργων και προτάσεων σε τακτά διαστήματα ή βραβείων σε διαγωνισμούς.

Ο ορισμός της ελληνικής αρχιτεκτονικής με βάση την τόσο μεταβλητή διαχρονικά έννοια του τόπου αυτομάτως εγείρει ζητήματα ιθαγένειας. Από τη μια μεριά αποκλείει έργα που χτίστηκαν από ελληνικής καταγωγής αρχιτέκτονες ή από ξένους για να εξυπηρετήσουν ελληνικές παροικίες που βρίσκονται σε χώρες έξω από τα σημερινά σύνορα της χώρας, ενώ αντίστοιχα συμπεριλαμβάνει έργα που χτίστηκαν από ξένους αρχιτέκτονες σε ελληνικό σήμερα έδαφος. Αν και λύνει διάφορα πρακτικά θέματα οργάνωσης, ένας τέτοιος γεωγραφικός κανόνας δεν επαρκεί γιατί παραβλέπει την ύπαρξη μιας σημαντικής παραμέτρου που επηρεάζει την πορεία της αρχιτεκτονικής: τη σταθερή παρουσία ξένων επιδράσεων μέσα στην ιστορική ανέλιξη. Γι' αυτό θα ήταν αδιανόητο να αγνοηθούν οι συνέπειές τους στην ελληνική αρχιτεκτονική μέσα από ταξίδια, εμπορικές συναλλαγές και κατακτήσεις που ποτέ δεν έπαψαν να παίζουν κυρίαρχο ρόλο στο πώς αυτή η αρχιτεκτονική εξελισσόταν μέσα στην ιστορία.

Ακόμα και η πιο επιφανειακή επαφή με τον Μυστρά, για παράδειγμα, θα έπειθε και τον πιο επιφυλακτικό θεατή για τις θαυμαστές επιδράσεις της μεσαιωνικής Δύσης στο Βυζάντιο, και το ίδιο θα συνέβαινε με τα έργα που άφησαν οι διάφοροι κατακτητές της Ελλάδας μετά την πτώση του Βυζαντίου, Λατίνοι και Οθωμανοί. Ικανοί μάρτυρες είναι οι νησιώτικοι ή παραθαλάσσιοι οικισμοί που πλούτισαν με το θαλάσσιο εμπόριο, επικοινωνώντας με μεσογειακά λιμάνια, όπως η Μονεμβασία ή, πιο πρόσφατα, η Ύδρα και η Πάτμος. Αν και ολοφάνερη, μια τέτοια διεύρυνση του αντικειμένου θα ήταν όμως πρακτικά ανέφικτη για την υπόσταση αυτής της έκθεσης, που έχει δώσει απόλυτη προτεραιότητα στην καθολική κάλυψη της αρχιτεκτονικής παραγωγής. Για να μην υπάρξουν όμως εύλογες παρεξηγήσεις, ας δηλωθεί τουλάχιστον ότι μια τέτοια συνειδητή παράκαμψη της πραγματικότητας δεν σχετίζεται με εθνοκεντρικά κίνητρα, όπως συνέβαινε έως και πρόσφατα στην Ελλάδα.

Άλλωστε, σιωπή δεν σημαίνει και αγνόηση: είτε τις εκθέτουμε είτε τις παραλείπουμε, αυτές οι συχνά τόσο καθοριστικές σχέσεις δεν αγνοούνται. Οι ξένες επιδράσεις ήταν πάντα εκεί όπως άλλωστε και οι κάποτε βίαιες αντιδράσεις ενάντια στην παρουσία τους. Ας θυμίσουμε την εύγλωττη αγνόηση που προκάλεσαν κάποιες ξένες εκθέσεις στο ελληνικό έδαφος στο εντελώς πρόσφατο παρελθόν, όπως εκείνη του Aldo van Eyck στην Εθνική Πινακοθήκη το 1983, σε συνεργασία με το φιλικό του ζεύγος αρχιτεκτόνων, των Σουζάνα και Δημήτρη Αντωνάκη, ή την παλιότερη των ριζοσπαστικών εργασιών σπουδαστών της ΑΑ του Λονδίνου από τον καθηγητή Alvin Boyarsky, στο British Council της πλατείας Κολωνακίου το 1976.

Με τις έστω σποραδικές επισημάνσεις που έγιναν παραπάνω φάνηκε ότι μια απαιτητική έκθεση αρχιτεκτονικής σήμερα δεν θα είχε να αντιμετωπίσει μόνο καθαρά τεχνικά ζητήματα, όπως συγκέντρωσης ή διευθέτησης ενός χαοτικού υλικού, αλλά κυρίως θέματα ουσίας: με ποιους τρόπους θα έδινε την αίσθηση ενός τέτοιου εκτεταμένου πανοράματος της αρχιτεκτονικής παραγωγής αποφεύγοντας τους καθιερωμένους και ευρύτατα αποδεκτούς τρόπους σχηματοποίησης, όπως την παρατακτική διάταξη εκθεμάτων σύμφωνα, για παράδειγμα, με μια ιστορική περιοδολόγηση, τη διάκριση «σχολών» ή «ρευμάτων», την τυπολογία μορφών ή τη λειτουργική οργάνωση και τη στατική δομή.

Το ιστορικό, αναγκαστικά σε συνοπτική μορφή, των εκθέσεων αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα που ακολουθεί υπενθυμίζει το πλούσιο υπόβαθρο που υπάρχει, και κάθε φορά αναδύεται στην επιφάνεια ή άλλοτε αποσιωπάται, αν και παίζει τόσο σημαντικό ρόλο στο πώς εξελίσσονται τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής στη διάρκεια της ιστορικής τους διαδρομής.

2. Η ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Η δημόσια έκθεση αρχιτεκτονικής δεν ήταν ποτέ μια πράξη απλής –με πρόσχημα την αντικειμενικότητα– παρουσίασης έργων, υλοποιημένων ή προτάσεων, με αγαθή πρόθεση την πληροφόρηση και την οπτική εκπαίδευση του ευρύτερου κοινού. Αντίθετα, ακόμα και όταν έμενε υπαινικτική, μια τέτοια έκθεση αποτελούσε εργαλείο διακήρυξης προθέσεων, προβολής επιτευγμάτων και άμεσων πολιτικών θέσεων προς την κοινωνία σε συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Όχι μόνο η επιλογή των εκθεμάτων αλλά και ο τρόπος οργάνωσης της έκθεσής τους πάντα αντανάκλασε συγκεκριμένες θέσεις, όχι μόνο των δημιουργών αλλά εξίσου των επιμελητών της αντίστοιχης παρουσίας. Αυτός ο χαρακτήρας δεν άλλαξε διαχρονικά όσο και αν βελτιώθηκαν με τον καιρό οι υλικές συνθήκες –οι φορείς και οι πόροι ή οι διαθέσιμοι χώροι έκθεσης– επηρεάζοντας και τις προτεραιότητες του θεατή. Κάτι ανάλογο, εξάλλου, χαρακτηρίζει την επιμελητική πρακτική (curatorial practice) γενικότερα, αφού ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 το βάρος του σχεδιασμού και της νοηματοδότησης μιας έκθεσης μετατοπίζεται σταδιακά από τη συγκέντρωση, καταγραφή και τεκμηρίωση της συλλογής στην κατασκευή του αφηγήματος που θα προδιαγράψει την πρόσληψη του εκθέματος από το κοινό. Μια έκθεση όπως η παρούσα με τον γενικό τίτλο «Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα: Η Μυστηριακή Γλώσσα του Σχήματος» δεν θα μπορούσε να αποτελέσει την εξαίρεση.

Χάρis σε αυτόν τον έμφυτο χαρακτήρα τους, οι εκθέσεις αρχιτεκτονικής –όπως άλλωστε και κάθε αντίστοιχου τύπου εκθέσεις– προκαλούν συχνά γόνιμους σχολιασμούς και αντιπαραθέσεις, κάποτε και συγκρούσεις. Αυτό το βλέπουμε στη σύγχρονη Ελλάδα ευθύς μετά την Απελευθέρωση, τότε που μόλις άρχισαν τέτοιου είδους εκδηλώσεις. Ήδη το 1838, για παράδειγμα, συναντάμε τον αρχιτέκτονα Λύσανδρο Κανταντζόγλου να εκθέτει το έργο του στο Θησείο με την ελπίδα μιας δημόσιας ανάθεσης, σπάζοντας έτσι το μονοπώλιο των ξένων αρχιτεκτόνων που τότε δραστηριοποιούνταν στην Ελλάδα. Αργότερα, το 1845, η κάθε άλλο παρά

ευγενική άμιλλα ανάμεσα στους Κανταντζόγλου και Σταμάτη Κλεάνθη για την ανάθεση της ανέγερσης του Αρσάκειου συνοδεύτηκε από εκθέσεις των σχετικών προτάσεων του καθενός και ανταλλαγή λιβέλων μεταξύ τους.

Σταδιακά, ο ρόλος και η σημασία της αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα έγιναν ευρύτερα γνωστοί, συμβαδίζοντας με την αυξημένη προβολή της τις τελευταίες δεκαετίες, με διάφορων τύπων τεχνικά μέσα και αναδυόμενους φορείς επικοινωνίας, ακόμα και με τις ευκαιρίες παρουσιάσής της στο εξωτερικό, σε εκθέσεις και εκδηλώσεις. Χάρης σε αυτές τις αλλαγές αυξήθηκαν οι διαφορών κατηγοριών εκθέσεις και βραβεύσεις αρχιτεκτονικής μεταπολεμικά –διεθνείς (πρωτότυπες ή μεταφερόμενες), πανελλήνιες ή σε τοπικό (περιφερειακό) επίπεδο, οργανωμένες από δημόσιους ή ιδιωτικούς φορείς (όπως το Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής – ΕΙΑ ή το DOMa)– όπου περιλαμβάνονταν ειδικές κατηγορίες (όπως νέων σε ηλικία), θεματικές ή επίκαιρες (όπως αποτελεσμάτων σε διαγωνισμούς), αρχείων (όπως των Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής – ΑΝΑ του Μουσείου Μπενάκη) και αναδρομικές (όπως μεμονωμένων δημιουργών). Αυτή η μεγάλη ποικιλία συνοδεύτηκε από αυξημένη τεχνική αρτιότητα χάρις στην αλματώδη τεχνολογική εξέλιξη των μέσων προβολής και την ανάδειξή τους από άριστα καταρτισμένους, συχνά ευφυείς οργανωτές.

Υπάρχει ήδη αξιόλογη παρακαταθήκη ιστορικών εκθέσεων διαχρονικά στην Ελλάδα, καθώς η μεγάλη ποικιλία τους στις τελευταίες δεκαετίες συμβαδίζει με την εξίσου μεγάλη γκάμα σχεδιασμού τους και συχνά του συνδυασμού τους με εκθέσεις τέχνης. Οι συμμετοχές, για παράδειγμα, στην Biennale Αρχιτεκτονικής της Βενετίας από το 1991 και μετά¹ και οι Biennale Νέων Ελλήνων Αρχιτεκτόνων του ΕΙΑ από το 1995 άνοιξαν καινούριους δρόμους, προσφέροντας τέτοιες πολύτιμες ευκαιρίες. Παράλληλα, έχουν σταδιακά πάρει σχήμα οι γενικές προδιαγραφές τους, καθώς η επεξεργασία κάθε νέας εκθεσιακής οργάνωσης στηρίζεται στη συσσωρευμένη εμπειρία ανάλογων δράσεων στο παρελθόν και συνάμα συμβάλλει σε όσες θα ακολουθήσουν. Ιδίως τις πιο πρόσφατες δεκαετίες, οι αρχιτεκτονικές εκθέσεις συνόδευαν το ανανεωμένο ενδιαφέρον του κοινού για την παρουσία της αρχιτεκτονικής στη σύγχρονη ζωή και εκπροσωπούσαν ένα διαρκώς αυξανόμενο αριθμό διπλωματούχων αρχιτεκτόνων που δραστηριοποιούνταν σε δημόσιους φορείς (Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος - ΤΕΕ και τοπικούς Συλλόγους Αρχιτεκτόνων) και ομάδες επαγγελματιών (ΕΙΑ, Ελληνική Αρχιτεκτονική Εταιρεία, κ.ά.).

Υπάρχουν, για παράδειγμα, διάσπαρτες πληροφορίες για εκθέσεις που οργανώθηκαν στον Μεσοπόλεμο, με διάφορες αφορμές. Μια γνωστή τέτοια αφορμή ήταν η σύγκληση του συνεδρίου των CIAM στην Αθήνα το 1933, όπου το ΤΕΕ είχε αναλάβει να οργανώσει την Α΄ Έκθεση Αρχιτεκτονικής με μοντέρνα ελληνικά κτίρια.² Μια άλλη ήταν η έκθεση των Heinz Johannes και Κώστα Μπίρη για τα νεοκλασικά αθηναϊκά κτίρια, το 1938, η οποία αναδείκνυε μια απαξιωμένη πια αρχιτεκτονική που είχε αρχίσει να κατεδαφίζεται με γρήγορους ρυθμούς. Από την έκθεση αυτή προέκυψε η πολύτιμη συλλογή φωτογραφιών και σχεδίων *Αι Αθήναι του Κλασικισμού*. Ειδική περίπτωση ήταν η έκθεση σχεδίων του Ερνέστου Τσίλλερ, το 1939, που οργανώθηκε για να στηρίξει οικονομικά τους απογόνους του μεγάλου αυτού αρχιτέκτονα.

¹ Το αφιετηριακό γεγονός της έκθεσης του 1991 περιλαμβάνει ουσιαστικά τρεις εκθέσεις· μία αφιερωμένη στο έργο του Δ. Πικιώνη, μία με θέμα τα δημόσια κτίρια των Σ. και Δ. Αντωνακάκη, Ν. Βαλσαμάκη και Α. Τομπάζη και μία παρουσίαση του σχεδιαστικού θέματος του ελληνικού περιπτέρου από αρχιτέκτονες μιας νεότερης γενιάς.

² Αυτή, τελικά, θα πραγματοποιηθεί το 1934 στο «Ατελιέ» της Λέσχης Καλλιτεχνών.

Μεταπολεμικά αρχίζουν πάλι να οργανώνονται σταδιακά εκθέσεις. Σε αυτόν τον τομέα αποδεικνύεται εξαιρετικά δραστήριος, από νωρίς μάλιστα, ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης, με την έκθεση «Η Επιβίωσις του Ελληνικού Λαού», η οποία ξεκίνησε τον κύκλο της το 1945 από την Αθήνα, για να μεταφερθεί διαδοχικά στο Παρίσι, στο Λονδίνο και, τέλος, στη Διάσκεψη του Οργανισμού Ηνωμένων Εθνών στο Σαν Φρανσίσκο. Θα ακολουθήσει η έκδοση *Αι Θυσίαι της Ελλάδος στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο* του 1946, την οποία επιμελείται για το Υπουργείο Ανασυγκρότησης. Το 1966, ο Δοξιάδης θα παίξει πρωταγωνιστικό ρόλο στη μεγάλη συζήτηση για το Ρυθμιστικό Σχέδιο της Αθήνας, οργανώνοντας μια έκθεση με μακέτες και σχέδια στο Ζάππειο, με την ευκαιρία του Ε' Πανελλήνιου Συνεδρίου Αρχιτεκτόνων για «Τα Προβλήματα της Μείζονος Περιοχής Αθηνών». Η περίπτωση του είναι αξιοπρόσεκτη γιατί επιλέγει να προβάλλει τις απόψεις του για το μέλλον της πρωτεύουσας με όλα τα διαθέσιμα τότε μέσα: διαλέξεις, δημοσιεύσεις και εκθέσεις. Αυτές οι τελευταίες βρίσκονται ανάμεσα στις προτεραιότητές του : η πρώτη έκθεση έργων του σεβαστού δασκάλου του, Δημήτρη Πικιώνη, για παράδειγμα, θα οργανωθεί από το Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο – ΑΤΙ το 1962, σε επιμέλεια Παναγή Ψωμόπουλου.

Σε κάποιο βαθμό, ανάλογη είναι η δραστηριότητα του Κώστα Κιτσίκη, ο οποίος κινείται σε διεθνές επίπεδο, μετέχοντας σε επιτροπές και δραστηριότητες, προβάλλοντας άρα και την ελληνική αρχιτεκτονική σε ξένα συνέδρια (βλ. για παράδειγμα το Μεσογειακό Συνέδριο Αθηνών του 1954 ή τα Παγκόσμια Συνέδρια της Διεθνούς Ένωσης Αρχιτεκτόνων – UIA στη Χάγη το 1955 και στο Λονδίνο το 1961). Μάλιστα, στο συνέδριο της Χάγης, που συνοδευόταν από έκθεση αρχιτεκτονικής των συμμετεχόντων εθνών, η Ελλάδα εκπροσωπούσαν στο διεθνές προσκήνιο μέσα από το εδραιωμένο ιδεολόγημα της αρμονικής σύμπλευσης παράδοσης και εκσυγχρονισμού, όπως αυτό αποτυπωνόταν στις εκθεσιακές πινακίδες: συνθέσεις από στατιστικούς πίνακες, χάρτες, σχέδια και φωτογραφίες παραδοσιακών ηπειρωτικών και νησιωτικών οικισμών, μνημείων και σύγχρονων έργων αποκατάστασης σεισμόπληκτων, εργατικής κατοικίας και τουριστικής ανάπτυξης (τα πρώτα Ξενία του ΕΟΤ), σε επιμέλεια του Χαράλαμπου Σφαέλλου. Νωρίτερα, ο Κιτσίκης είχε μετάσχει στην Πανελλήνια Έκθεση Αρχιτεκτονικής που οργανώθηκε από το Εθνικό Ίδρυμα στο Ζάππειο, το 1950, και προωθούσε σταθερά ανάλογες τέτοιες δραστηριότητες μέσα από το περιοδικό *Αρχιτεκτονική* που διηύθυνε ο γιος του, Αντώνης Κιτσίκης.³

Δειγματοληπτικά, σε ένα και μόνο τεύχος του περιοδικού *Αρχιτεκτονική* (46/1964), στην περίοδο ακμής του, συνυπήρχαν μια ολοσέλιδη αναφορά του διευθυντή συντάξεως Ορέστη Δουμάνη στην έκθεση σπουδαστικών εργασιών που έγινε στο Πολυτεχνείο, η δημοσίευση της «εργασίας» του Κ. Δοξιάδη με τίτλο «Η αρχαία ελληνική και η σημερινή πόλη» που παρουσιάστηκε στο VI Διεθνές Συνέδριο του Ευρωπαϊκού Μορφωτικού Ιδρύματος (Αθήνα, 11-16 Μαΐου 1964), μια δισέλιδη αναφορά στις δραστηριότητες του ελληνικού τμήματος της Διεθνούς Ενώσεως Αρχιτεκτόνων (UIA) και άλλο ένα δισέλιδο με τις «προσεχείς διεθνείς εκθέσεις». Το ίδιο περιοδικό, τέλος, περιείχε τοπικά και ξένα θέματα σε ισόρροπες δόσεις και διεκδικούσε μια διεθνή παρουσία με εκτενείς μεταφράσεις των κειμένων του. Όλα τα παραπάνω μαρτυρούν ότι υπήρχαν ήδη ανεπτυγμένες σχέσεις με διεθνείς διοργανώσεις και φορείς και ότι η τοπική πελατεία ήταν ενήμερη για όλες τις τελευταίες εξελίξεις στο εξωτερικό. Αυτό το «άνοιγμα» των Ελλήνων αρχιτεκτόνων στις διεθνείς εξελίξεις πιστοποιείται επίσης από την ευρεία διάδοση ξένων αρχιτεκτονικών περιοδικών την εποχή εκείνη. Οι πληροφορίες κυκλοφορούσαν ελεύθερα,

³ Π. Τσολάκης, επιμ., *50 ετών Δράσις του Κώστα Κιτσίκη (1913-1963)*, 1965 και Π. Μιχαήλ, «Η Αρχιτεκτονική Έκθεση (Σκέψεις και Παρατηρήσεις)», *Νέα Εστία* 567/1951.

διαδίδονταν άμεσα και οι εκθέσεις ήταν ένα μέσο ή εργαλείο προσέγγισης του κόσμου από το κοινό, όπως ήταν και τα ιδιωτικά ταξίδια· για παράδειγμα, ο Νίκος Βαλσαμάκης είναι γνωστό ότι ταξίδευε συστηματικά στην Ευρώπη με το αυτοκίνητό του για να ενημερωθεί άμεσα για ό,τι καινούριο χτιζόταν.

Το τέλος του 20ού αιώνα σημαδεύεται από δύο εκθεσιακά γεγονότα υψηλής συμβολικής και παιδευτικής αξίας που συνιστούν άξιους συνεχιστές της εξωστρέφειας που άρχισε να χαρακτηρίζει τα πράγματα περί την ελληνική αρχιτεκτονική ήδη από τη δεκαετία του 1980. Η έκθεση «Ελλάδα: Αρχιτεκτονική στον 20ό αιώνα» σε επιμέλεια των Σάββα Κονταράτου και Wilfried Wang και συνδιοργάνωση του ΕΙΑ και του Deutsches Architekturmuseum αφηγούνταν την πορεία της ελληνικής αρχιτεκτονικής μέσα από 113 αντιπροσωπευτικά έργα, οργανωμένα ανά δεκαετία, προκειμένου το εγχείρημα να παραμείνει διαχειρίσιμο. Εγκαινιάστηκε στη Φρανκφούρτη το 1999 και στη συνέχεια παρουσιάστηκε στη Θεσσαλονίκη και το Παρίσι την περίοδο 1999-2000. Ανάλογης φιλοδοξίας αλλά διαφορετικής στόχευσης ήταν η έκθεση «Τοπία Εκμοντερνισμού: Ελληνική Αρχιτεκτονική '60 και '90» σε επιμέλεια των Γιάννη Αίσωπου και Γιώργου Σημαιοφορίδη. Η έκθεση διάνυσε μια πλούσια πορεία στον χώρο και τον χρόνο· πρωτοπαρουσιάστηκε στο Nederlands Architectuurinstituut - ΝΑi του Ρότερνταμ το 1999 και στη συνέχεια μεταφέρθηκε στη Βαρκελώνη, το Ελσίνκι, τη Θεσσαλονίκη, το Βελιγράδι, την Πεσκάρα και τα Χανιά για να καταλήξει, το 2005, στην Αθήνα και στο Μουσείο Μπενάκη. Σε αυτήν την περίπτωση, κύριος αφηγηματικός μηχανισμός δεν ήταν τα κτίρια αλλά τρεις θεματικοί άξονες, των οποίων η κανονιστική-ρυθμιστική σημασία παραμένει επίκαιρη: η αρχιτεκτονική της οικειότητας, ο εκμοντερνισμός του αστικού χώρου και η πρωτοκαθεδρία του τοπίου. Η έκθεση αναζητούσε εκλεκτικές συγγένειες ανάμεσα στις δεκαετίες του 1960 και του 1990 –οι οποίες, σύμφωνα με τους επιμελητές, χαρακτηρίζονται από ανάλογα εκσυγχρονιστικά οράματα– μέσα από επιλεκτικές αντιτιξίες που ενεργοποιεί η παράθεση έργων με συναφή αρχιτεκτονικά προγράμματα από τις δύο δεκαετίες. Αμφότερες οι εκθέσεις κληροδότησαν στη σύγχρονη βιβλιογραφία καταλόγους-έργα αναφοράς που τροφοδότησαν την –εγχώρια τουλάχιστον– ιστοριογραφία με πλούσιο αρχειακό και πρωτότυπο υλικό αλλά και σημαντικά ιστορικά και θεωρητικά κείμενα.

Αυτή η ευνοϊκή συγκυρία αποτυπώνεται στο τεύχος 22 (περίοδος Β - Ιούλιος-Αύγουστος 2000) του περιοδικού *Αρχιτέκτονες* του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ. Το dossier «Αρχιτεκτονικές Εκθέσεις», πέρα από αναφορές στις παραπάνω δύο εκθέσεις, με τα αντίστοιχα κείμενα των επιμελητών τους, περιλαμβάνει τα κείμενα «Η Νεοκλαστική Αθήνα» του Παύλου Μυλωνά και η «7^η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής – Μπιεννάλε Βενετίας 2000» του Ηλία Ζέγγελη, πλάι στις –περιφερειακής εμβέλειας– εκθέσεις για το αρχιτεκτονικό έργο της Αχαΐας (Σύλλογος Αρχιτεκτόνων Ν. Αχαΐας, Τ. Βανδώρος και Κ. Καλογερόπουλος) και της Βόρειας Ελλάδας (Σύλλογος Αρχιτεκτόνων Θεσσαλονίκης και ΤΕΕ/ΤΚΜ, Φ. Αυδής κ.ά.).

Η ενημερωτική προβολή της ελληνικής αρχιτεκτονικής προς μια κοινωνία όπως η ελληνική, που εξακολουθούσε φανερά να αγνοεί ή να παρεξηγεί τη θέση της στην καθημερινότητα, τις τελευταίες δεκαετίες διέφυγε από τα διαθέσιμα δημοσιεύματα (μέσω του Τύπου, των περιοδικών, σπανιότατα βιβλίων) και εκμεταλλεύτηκε άλλα μέσα, ως ένα σημείο με τη συμμετοχή σε σποραδικές εκθέσεις αλλά κυρίως με γυρίσματα ντοκιμαντέρ που προβάλλονταν στο νέο πανίσχυρο μέσο, την τηλεόραση. Τέτοια ντοκιμαντέρ, αρχικά από επίσημους φορείς, γυρίζονται ήδη από τη δεκαετία του 1970, όπως το «Ελληνική Αρχιτεκτονική» του 1972 σε σκηνοθεσία του Φράνσις Κάραμποτ και φωτογραφία του Κώστα Νάστου, με σύμβουλο τον Παύλο Μυλωνά (Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών), που κάλυπτε από την προϊστορία ως και την παραδοσιακή περίοδο. Μισό αιώνα αργότερα, ύστερα από πολλά ενδιάμεσα στάδια,

καταλήγουμε το 2015 στη σειρά «Έλληνες Αρχιτέκτονες» του ΥΠΠΟ, σε αρχισυνταξία της Νατάσας Μποζίνη, με μονογραφίες σύγχρονων και παλιότερων αρχιτεκτόνων. Έχουν προηγηθεί, ανάμεσα σε άλλα, η σπουδαία σειρά των Γιώργου Παπακωνσταντίνου και Θάνου Αναστασόπουλου «Αρχιτεκτονικοί Δρόμοι» (1990), με επιστημονικούς συμβούλους τους Δημήτρη Φατούρο και Ανδρέα Κούρκουλα και παραγωγό τον Γιώργο Εμψιά, οι εκπομπές «Πορτραίτα και Διαδρομές Ελλήνων Αρχιτεκτόνων» (με επιστημονικό σύμβουλο και επιμελητή τον Γιώργο Τζιρτζιλάκη, 2006-08), η σειρά εκπομπών «Από τον Καλλικράτη στον Καλατράβα» (σε σκηνοθεσία του Γιάννη Σκοπετέα, 2011-12), σχετικά επεισόδια της εμβληματικής σειράς «Παρασκήνιο», όπως, ενδεικτικά, «Το Παιχνίδι της Αρχιτεκτονικής - Αλέξανδρος Τομπάζης» (σε σκηνοθεσία του Απόστολου Καρακάση, 2003), και το ξεκίνημα, το 2010, της μεγάλης διάρκειας σειράς ντοκιμαντέρ «Αστικό Τοπίο» από τον τηλεοπτικό σταθμό της Βουλής των Ελλήνων με υπεύθυνη την Έφη Μάντζαρη, που σήμερα αριθμεί περισσότερες από 280 εκπομπές.

Αυτή η σημαντική δραστηριότητα θα πρέπει να ιδωθεί σε συνδυασμό με την αμείωτη κυκλοφορία εντύπων, περιοδικών και βιβλίων, των οποίων αντιπροσωπευτικά δείγματα εκτίθενται στην Ενότητα Ζ «Οι Λέξεις και τα Σχήματα» της έκθεσης στο πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο, από τα αειθαλή *Τεχνικά Χρονικά* ή το μυθικό *Το 3ο Μάτι* μέχρι τα επιδραστικά περιοδικά της περιόδου 1950-1970, όπως *Ζυγός*, *Αρχιτεκτονική*, *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, τα εκδοτικά εγχειρήματα συλλογικών φορέων, όπως τα *Αρχιτέκτων*, *Δελτίο* και *Αρχιτέκτονες* του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ και *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη* του ΣΑΘ, τα ανανεωτικά *Τεύχος* και *Μετάπολις* ή τα πλέον πρόσφατα, όπως τα *ΔΟΜΕΣ*, *Κτίριο* κ.ά. Πλάι σε αυτά, ειδική αναφορά οφείλει να γίνει και στον ηλεκτρονικό τύπο, όπως τα DOMa, Archisearch.gr, Archetype, GRAD review, GreekArchitects.gr κ.ά. που σηματοδοτούν τη μετάβαση στην ψηφιακή εποχή της αρχιτεκτονικής επικοινωνίας.⁴ Αυτή η επιλογή, αν και με κανένα τρόπο δεν μπορεί να θεωρηθεί εξαντλητική, δείχνει την τεράστια ποικιλία θεμάτων που διαπραγματεύονται οι εκδόσεις αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα, ενάντια σε όλες τις δυσκολίες (μειωμένο αναγνωστικό κοινό, περιορισμένη ενημέρωση, έλλειψη γενικότερα παιδείας). Η αντιπροσωπευτική επιλογή εκδόσεων της έκθεσης τουλάχιστον ενισχύει την αντίληψη της τεράστιας έκτασης θεματικής που κρύβεται πίσω από τον όρο «αρχιτεκτονική», κάτι συναφές με τον χαρακτήρα της ίδιας της έκθεσης που οργανώνεται τώρα στους χώρους του πρώην Δημόσιου Καπνεργοστασίου. Η έντονη αίσθηση ποικιλίας στόχων και μέσων απόδοσης που χαρακτηρίζουν σήμερα το υλικό προβολής της αρχιτεκτονικής παραγωγής θα πρέπει να συνδυαστεί με την τεράστια ανάπτυξη τεχνολογικών μέσων και εξειδικευμένων υπηρεσιών που είναι πλέον διαθέσιμα. Αυτό έχει ήδη γίνει αισθητό σε εκδηλώσεις παρουσίασης αρχιτεκτονικού έργου, σε μορφή έκθεσης ή διάλεξης, εξερευνώντας τις νέες δυνατότητες που προσφέρονται σήμερα, όπως οι τρισδιάστατες ψηφιακές αναπαραστάσεις και τα εικονικά περιβάλλοντα εμβύθισης.

Η αλήθεια είναι ότι μπροστά σε μια τέτοια έκρηξη απεριόριστων δυνατοτήτων, η έκθεση στο πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο δεν έχει να αντιτάξει κάτι εξίσου ριζοσπαστικό τεχνολογικά. Το μόνο που μπορεί να αντιπαραθέσει είναι η ευρηματική επεξεργασία του εκθεσιακού υλικού ώστε να εκμαιευθούν ερμηνευτικά σχήματα αντάξια του περιεχομένου της διαχρονικής πορείας της αρχιτεκτονικής στο ελληνικό έδαφος, κάτι που δεν είχε ποτέ ως τώρα αξιοποιηθεί σε όλη του την έκταση. Μιλώντας πιο πρακτικά, να επινοήσει τρόπους διασποράς των επιλεγμένων δειγμάτων της αρχιτεκτονικής αυτής στους προσφερόμενους εκθεσιακούς χώρους χωρίς ποτέ να χάνεται η ενότητά τους ενώ συνάμα να μην κρύβεται ή αποσιωπάται ο ιδιαίτερος χαρακτήρας

⁴ Τα τελευταία χρόνια, το DOMa index επιχειρεί να συγκροτήσει ένα δυναμικό ψηφιακό ευρετήριο της ελληνικής αρχιτεκτονικής του 20ού και 21ου αιώνα, συγκεντρώνοντας και παρουσιάζοντας έργα και αρχιτέκτονες σε μια διαρκώς εμπλουτιζόμενη βάση αναφοράς μέσα από φωτογραφίες εποχής και σχέδια.

των εγκαταστάσεων του πρώην Δημόσιου Καπνεργοστασίου, με την επιβλητική παρουσία ενός τέτοιου παρωχημένου βιομηχανικού χώρου παραγωγής. Η κλιμάκωση των χώρων, οι υφές των υλικών στα τελειώματα, οι αυστηρές μορφές των όγκων –που τόσο πετυχημένα είχαν ως τώρα αξιοποιηθεί από το NEON (βλ. ΠΥΛΗ 2021 και DREAM ON 2022) και άλλους οργανισμούς που έστησαν εκθέσεις στο παρελθόν στο κτίριο– είναι και τώρα παρόντα στοιχεία που καλούνται να εξυπηρετήσουν και μια έκθεση διαχρονικής πορείας της ελληνικής αρχιτεκτονικής.

3. ΣΗΜΕΙΟ ΕΚΚΙΝΗΣΗΣ

Η οργάνωση διαφόρων ειδών ευρηματικών εκθέσεων, και όχι μόνο με αρχιτεκτονική θεματολογία, στο εσωτερικό της Ελλάδας αλλά και η συμμετοχή της χώρας σε αντίστοιχες διεθνείς εκθέσεις στο εξωτερικό, συνυπολογίζοντας επίσης τις προσφερόμενες ευκαιρίες για ενημέρωση μέσα από ταξίδια και διαβάσματα, συνέβαλαν στο να έχουν καταρτιστεί αξιόλογοι ταλαντούχοι επιμελητές, κάτοχοι της σχετικής τεχνογνωσίας, αλλά και να έχει διαχρονικά συσσωρευθεί πολύτιμη σχετική εμπειρία από το κοινό. Ο αυξανόμενος αριθμός ευκαιριών που προσφέρονται και η πρόοδος των τεχνικών μέσων συνδυάζονται έτσι με το προηγούμενο ιστορικών εκθέσεων «που άφησαν εποχή», για να οδηγήσουν σε νέους πειραματισμούς και τολμηρές δοκιμές.

Αναζητώντας ως σημείο εκκίνησης μια ευρύτερη θεώρηση του διαθέσιμου υλικού, η επιμελητική κατεύθυνση αυτής της έκθεσης εμπνεύστηκε πιο συγκεκριμένα από δύο αναφορές σε λόγια και έργα του Δημήτρη Πικιώνη. Κάτω από την εποπτεία του, οργανώθηκε το 1938 στην Αθήνα μια υποδειγματική για την τόλμη της έκθεσης του Συλλόγου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης με έργα τέχνης του ελληνικού λαού από την Οθωμανική περίοδο. Εκεί συνδυάστηκαν δείγματα «εικονογράφησης λαϊκών εκδόσεων, ξυλογραφίες, καλλιγραφία και πλαστική του Ελληνικού λαού» με αρχιτεκτονικά σχέδια και «διακοσμητικούς πίνακες από τα αρχοντικά σπίτια του 18ου αιώνα».⁵ Μια τέτοια σύζευξη καλλιτεχνικών εκφράσεων, όπου περιλαμβανόταν και η αρχιτεκτονική, ανταποκρινόταν στις απόψεις του Πικιώνη για την ενότητα των ειδών της τέχνης.

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1946, ο ίδιος θα διατύπωνε συναφείς απόψεις στο κείμενο «Το Πρόβλημα της Μορφής», με αφορμή την απελευθέρωση των Δωδεκανήσων από την ιταλική κατοχή, από το οποίο αντλήθηκε η προμετωπίδα της έκθεσης (Η Μυστηριακή Γλώσσα του Σχήματος). Παραθέτουμε εδώ ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα που εκφράζει τη ζητούμενη ενότητα:

«Άπειρες πραγματικά είναι οι παραλλαγές που έτσι μπορείς να δώσεις στο βασικό σχήμα. Και η γραμμή πότε σε πάει μυστικά προς το αρχαίο, πότε προς το μεσαιωνικό, πότε προς το πρωτόγονο, πότε προς το προηγμένο, πότε προς ένα λαϊκό νεοκλασικισμό.»⁶

Ακολουθώντας τις παραπάνω κατευθυντήριες σκέψεις του Πικιώνη, η έκθεση «Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα: Η Μυστηριακή Γλώσσα του Σχήματος» οργανώθηκε ως εξέχων αποκαλυπτικός διάλογος ανάμεσα σε ενδεικτικά έργα αρχιτεκτονικής που σχεδιάστηκαν και χτίστηκαν διάσπαρτα στον γεωγραφικό χώρο της Ελλάδας, σε διαφορετικές εποχές και κάτω από διαφορετικές συνθήκες, από την προϊστορία ως σήμερα. Δίνοντας κυρίως έμφαση στις μεταξύ τους σχέσεις, προβάλλονται έτσι οι γόνιμες συνάψεις ανάμεσα σε μορφές, κτιριολογικούς τύπους

⁵ Ανώνυμος, «Ειδήσεις και Σχόλια», *Νεοελληνικά Γράμματα* 59/1938, 15.

⁶ Δ. Πικιώνης, «Το Πρόβλημα της Μορφής» (1946) (Το Οικιστικό και το Πλαστικό Πρόβλημα), *Δωδεκάνησος*, τόμ. Β', 1950, κεφ. Ζ.

και κλίμακες σχεδιασμού. Ως κύριο τελικά πεδίο συνοχής αυτού του υλικού ορίζεται ο τόπος, χωρίς οποιουδήποτε είδους αποκλεισμούς ή περιορισμούς, αποφεύγοντας έτσι τυχόν αδιέξοδες αναφορές σε στοιχεία μοναδικότητας του εθνικού χαρακτήρα, όπως τόσο συχνά συνέβαινε στο παρελθόν.

Ο τόπος, ωστόσο, δεν αποτελεί μόνο γεωγραφική συνθήκη, αλλά και φορέα μνήμης ως πεδίο γονιμοποίησης και έκφρασης του λαϊκού πολιτισμού, μέσα από τον οποίο η αρχιτεκτονική αποκτά το ιδιαίτερο περιεχόμενο και την αγκύρωσή της. Ιδιαίτερη αναφορά χρειάζεται να γίνει στο σπουδαίο έργο του «λαογράφου» Γεωργίου Μέγα, ως εκπροσώπου της σχέσης αρχιτεκτόνων με λαογράφους (για τη μελέτη-καταγραφή της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής) και με εικαστικούς (ζωγράφους και γλύπτες) με τους οποίους συναγελάζονται.⁷ Ιδιαίτερη περίπτωση είναι, επίσης, ο Δημήτρης Βασιλειάδης, που δημοσίευσε σειρά ιδιότυπων βιβλίων για την ανήσυχη οπτική γωνία που επιβάλλει η προσέγγιση της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, υπονοώντας έτσι ότι τέχνη με (λαϊκή) αρχιτεκτονική ήταν ακόμα συκοινωνούντα αγγεία, πριν η αρχιτεκτονική μετατραπεί σε επιστήμη/τεχνολογία και χάσει τον ελεύθερο, μαγικό χαρακτήρα της. Ανάλογη είναι η περίπτωση του Άρη Κωνσταντινίδη που εκθέτει φωτογραφίες σε γκαλερί μαζί με άλλους φωτογράφους πριν κι αμέσως μετά τον Πόλεμο, ενώ αναρτά δικές του φωτογραφίες στις εξωτερικές και εσωτερικές όψεις του περίπτερου του ΕΟΤ στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης το 1959 και στο εσωτερικό του Γραφείου του ΕΟΤ που σχεδιάζει στη Ρώμη, ενόψει της ακτοπλοϊκής σύνδεσης Ελλάδας-Ιταλίας το 1960.

4. ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΠΟΛΗΣ

Αν θελήσουμε να ψάξουμε για την ισχυρότερη επιρροή στον τρόπο αντίληψης του χτισμένου περιβάλλοντος στη σύγχρονη εποχή, εύκολα θα καταλήγαμε στη σημερινή πόλη. Εκεί θα πρέπει να στραφούμε για να κατοχυρώσουμε τη ματιά μας. Μια τέτοια κατεύθυνση, στην περίπτωση της έκθεσης για την ελληνική αρχιτεκτονική που οργανώνεται στο πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο, ισοδυναμεί με τρεις διακριτές επιλογές. Η πρώτη αναφέρεται στο «ιστορικό περίγραμμα» που μας προσφέρει ένα απαραίτητο βάθος αντίληψης. Η δεύτερη βαδίζει σύμφωνα με την επιλογή του Δημήτρη Πικιώνη, ως καθοδηγητή που μας εξηγεί τον τρόπο συνδεσμολογίας με τον κόσμο. Η τρίτη, ακολουθώντας τις υποδείξεις του Bernard Tschumi, και τους πειραματισμούς της περιόδου 1976-81, που αναγνωρίζει στα γεγονότα/συμβάντα/events της σημερινής πόλης μια υπόσταση ως καθαυτό «αρχιτεκτονική», δηλαδή ως το πανίσχυρο ανθρωπογενές παρόν που πλέον μας περιβάλλει, ακόμα κι αν βρισκόμαστε μέσα στη «Φύση».⁸

Ήδη από τον Georg Simmel και τις αρχές του 20ού αιώνα,⁹ η μητρόπολη γίνεται αντιληπτή ως ένα πεδίο διαρκούς αισθητηριακής διέγερσης, όπου η σύγχρονη εμπειρία συγκροτείται μέσα από την ταυτόχρονη και αποσπασματική πρόσληψη ετερογενών ερεθισμάτων· μια συνθήκη που θα βρει την κατεξοχήν έκφρασή της το 1978, στην «παραληρηματική» ανάγνωση της Νέας Υόρκης από τον Rem Koolhaas.¹⁰ Ένας τέτοιος τρόπος πρόσληψης της αρχιτεκτονικής ως εκθεσιακού υλικού ισοδυναμεί λοιπόν, διόλου τυχαία, με τους αντιληπτικούς τρόπους αφομοίωσης του περιεχομένου της σύγχρονης μητρόπολης, εξέχουσας συγκρότησης της σύνθετης σύγχρονης ζωής. Εφόσον γίνεται δεκτή μια τέτοια συσχέτιση, τότε τελικό ζητούμενο είναι μια έκθεση έργων

⁷ Ενδεικτικά, αναφέρονται τα *Η Ελληνική Οικία: Ιστορική αυτής Εξέλιξης και Σχέσεις προς την Οικοδομική των Λαών της Βαλκανικής* (1949) και *Η Λαϊκή Κατοικία της Δωδεκανήσου* (1949).

⁸ B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, Academy Editions, 1981.

⁹ G. Simmel, *Μητροπολιτική Αίσθηση*, Άγρα, 2017 [1903, 1907].

¹⁰ R. Koolhaas, *Delirious New York*, Oxford University Press, 1978.

αρχιτεκτονικής που κατά βάθος αντιστοιχεί -μέσω μίμησης- και σχηματοποιεί -μέσω αναδιοργάνωσης- την αίσθηση που αφήνει μια τυπική πόλη σε όποιον την περιεργάζεται, με στόχο να αντιληφθεί την ουσία της.

Οπότε η φαινομενικά τυχαία συνύπαρξη μεμονωμένων, ετερόκλητων κτισμάτων, άδειων από νόημα, όπως θα μπορούσε να προσληφθεί επιφανειακά αυτή η συλλογή εκθεσιακού υλικού, μετασχηματίζεται σε ένα ιδιότυπο σύνολο αισθητηριακών ερεθισμάτων («σχημάτων») κατανεμημένων στον χώρο και τον χρόνο, ικανό να καταγράψει ανεξίτηλα ένα σύνθετο «όλον» στο μνημονικό του επισκέπτη-θεατή της έκθεσης, μετόχου της συγκεκριμένης εμπειρίας. Σε αυτό συμβάλλει και ο τρόπος επιλογής και προβολής των εικόνων της έκθεσης, με ελεύθερη συμμετοχή «πρόχειρων» και «στο χέρι» φωτογραφικών λήψεων από τον σύγχρονο περιπατητή, εθισμένο σε τέτοιες τεχνικές από άλλα μέσα –όπως ο κινηματογράφος, το βίντεο και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης– σε συνδυασμό με το κροπάρισμά τους, ώστε να διατηρηθεί αυτούσια η αίσθηση της αποσπασματικότητας, της πολυπλοκότητας, της ταυτοχρονίας και του εφήμερου, κεντρικών ιδιοτήτων της σύγχρονης ματιάς στον αστικό χώρο. Κι αυτό όχι από έλλειψη αναγνώρισης της υψηλής τέχνης της αρχιτεκτονικής φωτογραφίας ή από περιφρόνηση για την επιστημονική αποτύπωση και τεκμηρίωση κτιρίων και συνόλων με σύγχρονα αναπαραστατικά μέσα, αλλά επειδή μια τέτοια απεγάδιαστη και άρτια εικόνα θα ερχόταν σε αντίφαση με τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται η μητροπολιτική εμπειρία: μέσα από τη διαδοχή ή την αλληλεπικάλυψη ετερογενών εικόνων, διαφορετικών βαθμών ευκρίνειας και άνισων τρόπων καταγραφής. Με αυτήν τη λογική συνδυάζονται πρωτότυπες ψηφιακές φωτογραφικές λήψεις με παλιότερες αναλογικές, αδιαφορώντας για την τυχόν κακή τους ποιότητα, αντίγραφα παλιότερων εικόνων από εκδόσεις ή αρχεία, ακόμα κι αν έστω παρουσιάζουν ενοχλητικό «κόκκο» όταν μεγεθυνθούν, με άρθρα ερασιμμένα από τον Τύπο, σκίτσα και αρχιτεκτονικά σχέδια με επίσημες, «θεσμικές» φωτογραφικές αποτυπώσεις της αρχιτεκτονικής. Σημαντικό ρόλο σε μια τέτοια μίξη παίζουν και οι μακέτες, είτε ιστορικές κατατεθειμένες σε αρχεία είτε κατασκευασμένες ειδικά γι' αυτήν την έκθεση. Μέσα σε ένα τέτοιας ποικιλίας υλικό περιέχονται και πασίγνωστες «ιστορικές» φωτογραφίες που αποτέλεσαν φετίχ στο παρελθόν, πολλές φορές υποκαθιστώντας τα ίδια τα αυθεντικά έργα που παρίσταναν. Ως τέτοια θα μπορούσαν να αναφερθούν οι νυχτερινές φωτογραφίες έργων του Τάκη Ζενέτου, όπως της πολυκατοικίας του 1959 στη λεωφόρο Αμαλίας, ή οι μετωπικά προοπτικές φωτογραφίες κατοικιών στην Ανάβυσσο του Νίκου Βαλσαμάκη, της περιόδου 1961-63, από τον Δημήτρη Καλαποδά.

Ένα τέτοιο μίγμα, παρουσιασμένο με ανάλογους τρόπους, εκπροσωπεί την παρουσία χαρακτηριστικών εννοιολογικών ομαδοποιήσεων των εκθεμάτων ώστε να μοιάζουν ή να θυμίζουν τα συστατικά στοιχεία (τα απρογραμμάτιστα «γεγονότα» ή «συμβάντα», όπως είπαμε πριν) της σύγχρονης μητρόπολης. Η αρχιτεκτονική έτσι διαφεύγει από τα αυστηρά ιεραρχημένα όρια που την απομονώνουν ως «τέχνη» και εισχωρεί στην κυρίαρχη συνεχή παραγωγή εικόνων που συνθέτει το παρόν. Η απουσία του «πρωτοτύπου» στο πλαίσιο της έκθεσης δεν αποτελεί, υπό αυτή την έννοια, έλλειψη αλλά συνειδητή αποδοχή μιας συνθήκης που, ήδη από τη δεκαετία του 1930 και τους στοχασμούς του Walter Benjamin για την τεχνική αναπαραγωγή, συγκροτεί το ίδιο το περιβάλλον μέσα στο οποίο η αρχιτεκτονική ορθώνεται, «κυκλοφορεί», γίνεται ορατή, προσλαμβάνεται και ενίοτε αξιολογείται.

Οργανώνοντας «ροές» γεγονότων της αρχιτεκτονικής. Η έκθεση συγκροτείται μέσα από τρεις αλληλοτροφοδοτούμενες αφηγηματικές γραμμές: τα «Αυτόνομα Εκθέματα», τις θεματικές «Ενότητες» και, τέλος, τις αντιστίξεις μεταξύ αρχιτεκτονικής και τέχνης. Οι δύο πρώτες αναπτύσσονται παράλληλα στον εκθεσιακό χώρο, διατηρώντας τη σχετική αυτονομία τους, ενώ σε καίρια σημεία διασταυρώνονται και δημιουργούν μεταξύ τους απρόβλεπτες συνάψεις. Μια

τέτοια σκόπιμη πρόσμιξη παραδειγμάτων, είτε κατανεμημένων στις επτά «Ενότητες» και 26 «Ροές» μιας συνεχούς ανέλιξης είτε οργανωμένων στα 37 «Αυτόνομα Εκθέματα», επιδιώκει να προκύψουν, και να γίνουν αντιληπτές από τον οξυδερκή επισκέπτη, αναπάντεχες συγγένειες ή αντιθέσεις και συγκρούσεις, άμεσες ή έμμεσες, ανάμεσα σε έργα που γειτνιάζουν στη διάταξη της έκθεσης, αν και γενικά έχει καθιερωθεί η τυπική τους απομόνωση και καταχώρηση σε επιμέρους διακριτές κατηγορίες ή ταξινομικά είδη, ανάλογα με τον τύπο, τη χρήση, την εποχή, το στυλ, τους μελετητές κ.ά. Έτσι, μέσα από τη συνθετική παράθεση των έργων που επιλέχθηκαν για αυτήν την έκθεση αρχιτεκτονικής αναδύονται οι παράγοντες που διαμορφώνουν κάθε φορά το δομημένο περιβάλλον και υποδεικνύονται οι συχνά άρρητες ή απρόσμενες συνάφειες ανάμεσα σε ποικίλων τύπων αρχιτεκτονήματα διαχρονικά, εμπλουτίζοντας το περιεχόμενό τους. Δηλαδή, τεκμηριώνεται η κατεξοχήν εσωτερική ενότητα της ελληνικής αρχιτεκτονικής, όπως αναφέρθηκε αρχικά. Για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος, δεν απομονώνονται τεχνητά τα «επώνυμα» αρχιτεκτονικά έργα από τα «ανώνυμα», ούτε τα «μνημεία» από τα «μαζικά» παραδείγματα. Επιπλέον η ανάπτυξη των εκθεμάτων στον χώρο δεν ακολουθεί τη συμβατικά ενιαία χρονολογική σειρά, από την προϊστορία ως το παρόν, ως πολιτισμική συνέχεια ενός «λαού» ή «έθνους» ούτε κάποιου είδους ομαδοποίηση σε «εποχές», «ιστορικές περιόδους» ή «γενιές», «σχολές» και «επιρροές», ενώ συνάμα αποφεύγεται η κατάταξή τους με κριτήρια γεωγραφικά, τυπολογικά ή κατασκευαστικά.

Για να τονιστεί μάλιστα μια τέτοια οπτική και να εκφραστεί η πολυπρισματική αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής ως συνθετικής διαδικασίας, ορισμένα εκθέματα, παραλλαγές τους ή ακόμα και αποσπάσματά τους διαχέονται επαναλαμβανόμενα σε διάφορα σημεία της έκθεσης, ώστε να υποστηρίξουν τους διαφορετικούς ενδεχομένως στόχους κάθε περίπτωσης. Μια τέτοια σκόπιμη διάχυση οπτικών ερεθισμάτων αμβλύνει τα αυστηρά όρια ανάμεσα σε κατηγορίες ή είδη, ενισχύοντας έτσι τις συγγένειες μεταξύ τους και δίνοντας προτεραιότητα σε ενδιάμεσους, μεταβατικούς, ίσως και φευγαλέους συσχετισμούς. Με τη χρήση τέτοιων μηχανισμών, έννοιες όπως ομοιότητα, μίμηση ή συνέχεια μετασχηματίζονται σε χαλαρά πλέγματα σχέσεων ακαθόριστης διάρκειας και έντασης. Τα οπτικά ερεθίσματα που με τέτοιους τρόπους ενεργοποιούνται μπορούν κατ' αναλογία να συνδεθούν με τη, σημαντική για εμάς, ματιά στην πόλη ως μια νέου τύπου ματιά του περιηγητή-αποδέκτη (flâneur) αλλά και ως μια φευγαλέα, συμμετοχική αλλά και ρευστή ανταπόκριση σε σκόπιμες υπονομεύσεις ή παραπλανήσεις που κρύβονται πίσω από ένα τέτοιο υλικό, συνάμα γνώριμο αλλά και άγνωστο, επειδή αγνοούνται οι δυναμικές του διαστάσεις.

Συνοψίζοντας όσα διατυπώθηκαν ως εδώ για συσχετίσεις και αντιστοιχίες, ας θυμίσουμε ότι γενικά οι σχέσεις θεωρούνται πιο σημαντικές από την απόλυτη αξία του καθενός εκθέματος ή παραδείγματος αν αυτό απομονωθεί μέσα σ' ένα πλαίσιο για να κρεμαστεί στον τοίχο. Γι' αυτό, πέρα από οποιαδήποτε απόπειρα δομικής συγκρότησης του συνόλου του εκθεσιακού υλικού, έχει σκόπιμα προβλεφθεί σε αυτή την έκθεση η υπόμνηση συσχετισμών ή αντιστοιχιών ανάμεσα στα εκθέματα με την παρεμβολή συνάψεων και έμμεσων επικαλύψεων ανάμεσά τους. Οι φαινομενικά τυχαίες συσχετίσεις που προκαλούνται με την παράθεση έργων που διασπείρονται στις επιμέρους «Ροές» των επτά «Ενοτήτων» της έκθεσης και, αντίστοιχα, η παρεμβολή εικόνων δανεισμένων από τα 37 «Αυτόνομα Εκθέματα» μέσα στις ίδιες τις «Ροές» στοχεύουν στην πρόκληση συσχετισμών και αναγωγών ικανών να πιστοποιήσουν και ενεργοποιήσουν τις τυχόν ουσιώδεις συνάφειες μεταξύ τους.

Για το βασικό (εικονο-κεντρικό) υλικό της έκθεσης. Το εικονογραφικό υλικό που συγκεντρώθηκε για αυτήν την έκθεση είναι τελικά κρίσιμης σημασίας, επειδή από αυτό καθαρά εξαρτάται η δυνατότητα πυροδότησης των πολύπλοκων σχέσεων ανάμεσα στα έργα

αρχιτεκτονικής που εκτίθενται. Όμως από μόνη της πάλι η επιλογή δεν θα αρκούσε για να πετύχουν οι στόχοι της έκθεσης αν δεν υποστηρίζονταν από τις αρμόζουσες σχεδιαστικές επιλύσεις. Γι' αυτό, καίριο ρόλο στη σχεδιαστική επεξεργασία της έκθεσης έπαιξαν αφενός ο τρόπος οργάνωσης του υλικού στις επιφάνειες, αφετέρου η προσεκτική αξιοποίηση των γεωμετρικών χαρακτηριστικών των αιθουσών K1, K2, K3 του πρώην Δημόσιου Καπνεργοστασίου. Η γραμμική διάταξη και το μεγάλο ύψος του χώρου οδήγησαν την ομάδα μελέτης στην υιοθέτηση μιας αρχιτεκτονικής επίλυσης που οργανώνεται γύρω από έναν κεντρικό άξονα με μεγάλου ύψους, ελεύθερων στον χώρο και αμφίπλευρων κατασκευών, εκατέρωθεν του οποίου αναπτύσσονται δύο πλευρικά κλίτη με χαμηλότερες, επιμήκεις εκθεσιακές επιφάνειες. Οι ελεύθερες κατασκευές παρέλαβαν τα «Αυτόνομα Εκθέματα», ενώ οι πλευρικές επιφάνειες αφιερώθηκαν στις «Ενότητες». Η πορεία του επισκέπτη εναλλάσσεται ανάμεσα στον κεντρικό άξονα και τα πλευρικά κλίτη κάθε αίθουσας, ενεργοποιώντας έτσι τον διάλογο ανάμεσα τους.

Στη διάρκεια της αρχικής διερεύνησης των τρόπων οργάνωσης του εικονογραφικού υλικού της έκθεσης είχε ήδη αρχίσει η συγκέντρωσή του από διάφορες πηγές, εκδόσεις, δημοσιεύματα, δημόσια αρχεία και ιδιωτικές συλλογές, και η κατάταξή του με βάση τις ως τότε προτεινόμενες θεματικές ενότητες, οι οποίες βέβαια, με τη σειρά τους, θα τροποποιούνταν στην πορεία. Το corpus αυτό των εικόνων, συμπληρωμένο με άλλα, μεταγενέστερα αρχεία προσθηκών που σχηματίζονταν εξελικτικά, τυπωνόταν κατά διαστήματα σε μέγεθος contact και επικολλούνταν σε λευκά χαρτιά εν είδει εικονογραφημένου σεναρίου (storyboard), προμηθεύοντας έτσι την ομάδα με ένα οπτικό πρότυπο, ένα καλειδοσκοπικό κολλάζ αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων, απαραίτητο για τις διεργασίες που θα ακολουθούσαν.

5. ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΚΑΙ ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ

Σε συσχέτιση με όσα προηγήθηκαν, έχοντας ως κεντρικό θέμα την κατηγορία των εκθέσεων αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα, η παρούσα έκθεση στο πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο διαφέρει αισθητά ως προς τρεις κεντρικές συνθήκες. Πρώτο, ως προς το αντικείμενο: στόχος της είναι να καταγράψει ισότιμα τις διάφορες εκφάνσεις της ελληνικής αρχιτεκτονικής μέσα στη ροή του χρόνου. Άρα, να πιστοποιήσει και να αναδείξει την αρχιτεκτονική που σχεδιάστηκε και χτίστηκε στον γεωγραφικό χώρο της Ελλάδας στην ιστορική της πορεία ως μια έλλογη νοηματικά ενότητα, με σχετική εσωτερική αυτονομία. Δεύτερο, ως προς τον τρόπο σύλληψης του φαινομένου της αρχιτεκτονικής παραγωγής: παίρνοντας ως βάση θεώρησης την ευρεία συνύπαρξη και αλληλεπίδραση διακριτών κατηγοριών και τυπολογιών σε κάθε ιστορική τομή, σε αντιστοιχία με την πολυσύνθετη δομή των συνθηκών, κοινωνικών και οικονομικών, που χαρακτηρίζουν την κάθε μια επιμέρους περίοδο.

Η τήρηση των δύο παραπάνω συνθηκών επηρεάζει αντίστοιχα δύο σημαντικές διαστάσεις της έκθεσης: το εύρος της (γεωγραφικά) και το περιεχόμενό της (τυπολογικά). Η πρώτη συνειδητά αποσυνδέει την ελληνική αρχιτεκτονική από τις πολλαπλές και διαρκώς αυξανόμενες ξένες επιρροές που αυτή δέχτηκε ενώ η δεύτερη καταργεί τον απομονωτισμό μιας υψηλής (ελίτ) αρχιτεκτονικής. Αν η πρώτη, αντίστοιχα, θεωρείται (και είναι) απόλυτα απαραίτητη για να εξηγήσει τι συμβαίνει κάθε φορά, η δεύτερη συσκοτίζει την πραγματικότητα, επινοώντας μια τεχνητά αυτοαναφερόμενη οικογένεια αρχιτεκτονικής που εξελίσσεται ερήμην του κοινωνικού της περιγύρου.

Υπάρχει όμως ακόμα και μια τρίτη συνθήκη, η σχέση του θεατή με το έκθεμα. Εκείνο που ίσως θα έπρεπε κυρίως να προσέξουμε είναι το πώς εξελίχθηκαν οι αντιλήψεις για τη συμμετοχή του θεατή γενικά σε εκθέσεις, κάτι που αναντίρρητα επηρέασε και την οργάνωση εκθέσεων της

αρχιτεκτονικής. Αν για παράδειγμα θυμηθούμε τις μεγάλες διεθνείς εκθέσεις του 19ου αιώνα, θα διαπιστώσουμε ότι ήταν προπαγανδιστικές: πρόσφεραν ευκαιρίες προβολής της εθνικής αρχιτεκτονικής σε μια περίοδο ακμής της αποικιοκρατίας. Καθώς οι «εθνικές» συμμετοχές σε διεθνείς οργανώσεις ήταν στοχευμένες, δεν απαιτούσαν κανενός είδους συμμετοχή του επισκέπτη πέρα από την αναγνώριση των τεχνικών και καλλιτεχνικών επιτευγμάτων που προβάλλονταν. Όμως, παράλληλα συνέβαλλαν, μέσω ανταγωνισμού, στην άμιλλα μεταξύ των «εθνικών» περιπτέρων. Οι πιο σύγχρονες, πιο εξειδικευμένες εκδοχές τους, όπως για παράδειγμα οι Biennale της Βενετίας, έχουν ακριβώς αυτόν τον χαρακτήρα. Στην παρούσα έκθεση, ο επισκέπτης δεν καλείται απλώς να αναγνωρίσει ή να αφομοιώσει τα εκθέματα, αλλά να ενεργοποιήσει, μέσα από την πορεία του, τις μεταξύ τους συνάψεις, καθώς οι επιλογές των παραδειγμάτων, ο τρόπος αναπαράστασής τους και η οργάνωσή τους στον εκθεσιακό χώρο επιχειρούν να ανακαλέσουν θραύσματα της καθημερινής του εμπειρίας από την πόλη και την αρχιτεκτονική της.

Στόχος. Κεντρικό ζητούμενο της έκθεσης στο πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο είναι να μετουσιώσει την παραγωγή αρχιτεκτονικής στον ελλαδικό χώρο σε εκθεσιακή ύλη και να επινοήσει τρόπους πειστικής παρουσίας της ως υποκατάστατο της πραγματικότητας. Το μεγάλο έτσι στοίχημα, που, όπως σημειώθηκε, χαρακτηρίζεται κυρίως από διαχρονικότητα και δομική πολυπλοκότητα, είναι η έκθεση να επιχειρήσει την πειστική αναπαράσταση της αρχιτεκτονικής παραγωγής χωρίς να ξεφεύγει από το βασικό της χαρακτηριστικό: τη σύστασή της ως ένα αυτοτελές «όλον», δηλαδή ως συνεκτική, συνολική οντότητα με αλληλεξαρτώμενα επιμέρους μέρη. Πάνω από όλα χρειάζεται να προβληθούν ιδιαίτερα οι απτές συνέπειες ενός τέτοιου καθολικού χαρακτήρα, αποτυπωμένου σε σχεδιασμένα και υλοποιημένα έργα που συνθέτουν το δυναμικά παλλόμενο «πανόραμα» της ελληνικής αρχιτεκτονικής.

Μια τέτοια απαίτηση συνιστά μια καταρχήν παρέκκλιση από καθιερωμένους τρόπους ή κανόνες παρουσίας σε ανάλογες εκθέσεις της αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα, είτε ως χωρικές ή χρονικές εποπτείες είτε ως μονογραφίες δημιουργών. Επιπλέον απαιτείται μια νέα διατύπωση των κεντρικών ορισμών της αρχιτεκτονικής ώστε να αποκαλυφθούν και εδραιωθούν οι θεμελιακές αρχές του τρόπου παρουσίας της. Τον κρίσιμο αυτό ρόλο ανταπόκρισης σε μια τέτοια «παρέκκλιση» προτείνεται να αναλάβει ο τυπικός επισκέπτης της έκθεσης που καλείται να παίξει έναν ενεργό ρόλο στην πρόσληψη και κατανόησή της.

Πρόσληψη και οργανωτική σύλληψη. Ακολουθώντας την προδιαγραφμένη πορεία που σχεδιάστηκε για την περιήγηση της έκθεσης, ο «τυπικός» επισκέπτης εκτελεί μια προοδευτική κίνηση ανάμεσα σε «Αυτόνομα Εκθέματα» και «Ενότητες», έτσι στρατηγικά τοποθετημένα ώστε να ενθαρρύνεται να αναπτύξει μια κριτική στάση απέναντι σε επιμέρους θεματικές. Μια τέτοια «συνομιλία» είναι οργανωμένη με τρόπο ώστε να μπορεί κανείς να κρίνει τι βλέπει, ανάλογα με τις προσλαμβάνουσές του και το γνωσιακό του επίπεδο. Επειδή η έκθεση δεν απευθύνεται αποκλειστικά σε ειδικούς γνώστες ή επαγγελματίες της αρχιτεκτονικής, που κατά τεκμήριο διαθέτουν κοινό υπόβαθρο, ούτε καν σε ομοιογενείς ηλικιακές ομάδες, είναι φανερό πως μπορεί να προκαλέσει αντιδιαμετρικές αντιδράσεις στο κοινό, επιτρέποντας στον καθένα να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα. Η ελεύθερη, κάποτε προκλητική, διάταξη των εκθεμάτων και η χαλαρή σχέση μεταξύ τους, που επιτρέπει στο μάτι να κινηθεί προς πολλές κατευθύνσεις, ελπίζεται να συμβάλουν σε μια διέγερση της περιέργειας στον μέσο θεατή.

Ακόμα και η παραίτηση από την προσπάθεια κατανόησης ή η αδιαφορία αποτελούν προκλήσεις για κάτι ασυνήθιστο και έξω από την καθημερινότητα του μέσου θεατή, όπως είναι μια τέτοια έκθεση. Οι οργανωτές επιδιώκουν να κερδίσουν έτσι την προσοχή ενός κοινού που μπορεί να

μην έχει ανάλογες εμπειρίες. Γι' αυτό η λογική οργάνωσης της έκθεσης σκόπιμα στρατολογεί άλλες, συγγενικές ή περιφερειακές περιοχές οπτικών ερεθισμάτων σε συσχέτιση με την αρχιτεκτονική. Με αυτόν τον τρόπο, η αρχιτεκτονική μετατρέπεται σε ένα καλειδοσκόπιο μορφών και συσχετισμών, πιο κοντά σε ένα παιχνίδι ιδεών και σχημάτων παρά σε μια αυστηρά επιστημονική θεώρηση.

Με αυτήν τη λογική της ενεργού συμμετοχής του θεατή έχει επιλεγεί μια συμμετοχικού τύπου διαδικασία όπου ο ιδεατός επισκέπτης παρακολουθεί με το βλέμμα, και συνάμα νομιμοποιεί νοητικά, τους συσχετισμούς που δημιουργούνται στη διαδοχή των εκθεμάτων, δανεισμένων από τη διαχρονική πορεία της ελληνικής αρχιτεκτονικής στον τόπο. Ως προς αυτό το σημείο η παρούσα έκθεση δεν πρωτοτυπεί. Σημαντική συνεπώς αναφορά είναι η τόσο ιδιαίτερη έκθεση του Συλλόγου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης το 1938, με εποπτεία του Δημήτρη Πικιώνη, που συναντήσαμε πριν. Στο πιο πρόσφατο παρελθόν έχουν οργανωθεί και άλλες ανάλογου χαρακτήρα εκθέσεις τέχνης στην Ελλάδα, όπως η ανατρεπτική έκθεση «αμετρία» στο Μουσείο Μπενάκη το 2015 με πέντε συν-επιμελητές, βασισμένη στον διάλογο ανάμεσα σε έργα που συνυπάρχουν χωρίς καμιά μεταξύ τους ιεράρχηση. Κάτι ανάλογο με αυτή την προσέγγιση επιχειρείται στην παρούσα έκθεση, με τη στοχευμένη προσφορά εναυσμάτων στον επισκέπτη, μέσω των μηχανισμών που περιγράφονται στη συνέχεια.

Οι Μηχανισμοί. Ο βασικός σκελετός οργάνωσης της έκθεσης στηρίζεται στην αλληλεπίδραση ανάμεσα στους δύο κεντρικούς αφηγηματικούς μηχανισμούς που έχουν επιστρατευθεί: στα 37 «Αυτόνομα Εκθέματα» που καταλαμβάνουν τον κεντρικό διάδρομο και στις επτά θεματικές «Ενοτήτων», με τις 26 «Ροές» τους, που κατανέμονται στα πλευρικά κλίτη κάθε αίθουσας. Πλάι σε αυτόν τον κομβικό διάλογο, αναπτύσσεται ο τρίτος μηχανισμός, εκείνος των αντιστιζέων της αρχιτεκτονικής με την τέχνη. Οι τρεις αυτοί μηχανισμοί λειτουργούν παράλληλα και αλληλοσυμπληρώνονται, διατηρώντας κατά τόπους τη σχετική αυτονομία τους. Το περιεχόμενό τους αναλύεται στο τελευταίο μέρος του εισαγωγικού αυτού κειμένου. Εδώ αναφέρεται η λογική της δομής τους και ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται μεταξύ τους.

Οι έξι από τις συνολικά επτά θεματικές «Ενότητες» της έκθεσης οργανώνονται σε τρία ζεύγη, τα οποία διαγράφουν μια ευρύτερη νοηματική διαδρομή από την *Παράδοση* και τον *Νεωτερισμό* στην *Πόλη* και, από εκεί, στη σχέση της με το *Φυσικό Τοπίο*. Ειδικότερα, το πρώτο ζεύγος «Ενοτήτων» συσχετίζει την *Παράδοση* με το *Νεωτερικό*, άρα απευθύνεται στη θεμελιακή αντινομία της μεταξύ τους σχέσης. Η σχέση αυτή προβάλλεται καθαρά στους αντίστοιχους τίτλους των δύο αρχικών ενοτήτων: *Η Μυστηριακή Γλώσσα του Νεωτερικού* και *Η «Παράδοση» ως Σχήματα της Φύσης*. Το δεύτερο ζεύγος κατευθύνεται πλέον στο κυρίαρχο σήμερα στοιχείο, την *Πόλη*. Οι αντίστοιχοι τίτλοι των δύο «Ενοτήτων» που την απαρτίζουν είναι: *Σχήματα της Ζωής στην Πόλη – Εφήμερες Κατοικήσεις και Αστικά Ίχνη* και *Τύπος και Παραλλαγές – Υφαίνοντας τα Σχήματα του Αστικού Τάπητα*. Το τρίτο ζεύγος επανασυνδέει την *Πόλη* με το *Φυσικό Τοπίο*, οπότε υποδιαιρείται σε μια «Ενότητα» με τίτλο *Σχήματα με Παρελθόν στο Παρόν* και στο *Μέλλον: Νέες Χρήσεις σε Υφιστάμενα Κελύφη*, και σε μια δεύτερη με τίτλο *Το Σχήμα του Τοπίου: Αρχιτεκτονική, Τουρισμός και Απόλαυση της Θέας*. Πέρα από αυτές, μία τελευταία, αυτοαναφορική «Ενότητα» με τίτλο *Οι Λέξεις και τα Σχήματα* εξετάζει την παραγωγή αρχιτεκτονικού λόγου μέσα από εκδόσεις και εκθέσεις.

Εντός αυτού του πεδίου σχέσεων ανάμεσα στην παράδοση, τον νεωτερισμό, τη φύση και την πόλη, οι «Μηχανισμοί» της έκθεσης αποκτούν έναν ακόμη θεμελιακό ρόλο: αποκαλύπτουν την αρχιτεκτονική ως καλή τέχνη. Η ενεργός συμμετοχή του θεατή, το καλειδοσκόπιο των μορφών και η ελεύθερη συνύπαρξη ετερογενών τεκμηρίων, που προηγήθηκαν ως βασικές επιμελητικές

αρχές, προϋποθέτουν μια αρχιτεκτονική ικανή να συνομιλεί με όλες τις αισθήσεις. Πριν να λάβει το ορισμό της «τέχνης του δομείν» και πριν χρησιμοποιηθεί από τον οποιονδήποτε ως πολιτισμικό εργαλείο, η αρχιτεκτονική ανήκει στον κοινό τόπο των καλών τεχνών. Δίχως αυτή την παραδοχή είναι αδύνατον να διεισδύσουμε στις απόκρυφες πτυχές της. Με τη μουσική μοιράζεται τον ρυθμό, την επανάληψη, την παύση και την αρμονία. Με τη γλυπτική την ύλη, τον όγκο, το φορτίο και την αφή. Με τη ζωγραφική το φως, το χρώμα, την προοπτική και την οργάνωση της εικόνας. Επομένως, οι μηχανισμοί παρουσίασης μετατρέπουν τα έργα από ακίνητα παραδείγματα σε συμβάντα αναστοχασμού. Η αρχιτεκτονική ολοκληρώνεται μέσα από τις εκλεκτικές συγγενειές της, ως σύνθεση δυνάμεων που συγκρατούν διαφορετικά στοιχεία σε μία κοινή χωρική εμπειρία.

Αυτή η καλλιτεχνική καταγωγή φωτίζει και την ανώνυμη αρχιτεκτονική. Ο μάστορας, ο τεχνίτης ή ο βοσκός που χτίζει ένα πέτρινο σπίτι στα Ζαγοροχώρια, μια καλύβα ή ένα μητάτο στην Κρήτη, συνθέτει χωρίς ακαδημαϊκή διαμεσολάβηση μια αξιοθαύμαστη σχέση ανάμεσα στο σώμα, το κλίμα, την ύλη και το τοπίο. Η γνώση του γεννιέται από τη μνήμη, τη χειρωναξία, την παρατήρηση και τη συλλογική εμπειρία, δημιουργώντας σε ορισμένες περιπτώσεις αυθεντικές μορφές δόμησης με καλλιτεχνικές αξίες. Έτσι, η λαϊκή παραδοσιακή οικοδομική μετατρέπεται σε εικαστική πράξη και ως τέτοια εντάσσεται οργανικά στο συνολικό πανόραμα της λόγιας αρχιτεκτονικής, δίπλα στα επώνυμα έργα, στα ιστορικά τεκμήρια και στις σύγχρονες θεωρητικές αναζητήσεις.

Στις συχνότερες προβληματισμούς αναφορικά με το πού εντοπίζουμε την αρχιτεκτονική, κινείται από το 2014 η μέθοδος Citylab, εγκαθιδρύοντας ένα πλαίσιο έρευνας, στο οποίο τέχνες και επιστήμες συναντώνται και συσχετίζονται, σε αναζήτηση ορισμού μιας έννοιας πριν επάνω της γεννηθεί κάποια μορφή. Πώς, ωστόσο, αναπτύσσεται αυτή η μέθοδος μέχρι σήμερα; Στα εννέα συμπόσια-εργαστήρια, στις αρχιτεκτονικές και εικαστικές εκθέσεις, αλλά και στις επιστημονικές δημοσιεύσεις του Citylab, αρχιτέκτονες, φιλόσοφοι, ζωγράφοι, γλύπτες, μουσικοί, σκηνογράφοι, χορογράφοι, ποιητές, θεωρητικοί και επιστήμονες διαφορετικών γνωστικών πεδίων επεξεργάζονται από κοινού έννοιες της πόλης και της κατοίκησης. Στη συνέχεια, ο θεωρητικός διάλογος μεταλαμβάνεται στο εργαστήριο και η σύνθεση προκύπτει ως συλλογική εμπειρία. Η εμπειρία του Citylab τροφοδοτεί την ποιητική και λειτουργική κατεύθυνση της έκθεσης, στον βαθμό που οι καλλιτέχνες καλούνται να αλληλεπιδράσουν με την ιδέα της αρχιτεκτονικής με διαφορετικές γλώσσες.

Ροές. Ο πρώτος μηχανισμός, οι «Ροές», είναι τα γεγονότα, τα συμβάντα/events, δηλαδή οι δυναμικές εικόνες (κι όχι παγωμένες ως tableaux vivants) που υπερβαίνουν τη στατικότητα της δυσδιάστατης αναπαράστασης, επειδή λειτουργούν προς πολλές ταυτόχρονα κατευθύνσεις, αντιφατικές ίσως αλλά συνεχώς εναλλασσόμενες. Δεν είναι απαθείς μάρτυρες. Συνθέτουν ενότητες παραστάσεων (σχεδίων και σκίτσων, πινάκων και φωτογραφιών, προσώπων, ιστορικών τεκμηρίων, δημοσιευμάτων) ποικίλου περιεχομένου και μεγέθους, οι οποίες παρατίθενται ως ελεύθερη διαπλοκή εικόνων ικανή να ενεργοποιήσει συσχετισμούς και αντιπαραθέσεις ανάμεσα σε αρχιτεκτονικά έργα και κατασκευές, σε διατάξεις ελεύθερων χώρων που τα περιβάλλουν και σε φευγαλέα σημεία κοινωνικών επαφών που σχηματίζονται στη διάρκεια της καθημερινότητας. Κάθε «Ροή» ακολουθεί μια κατά μήκος διάταξη εικόνων με άξονα την κεντρική οριζόντια λωρίδα πλάτους 15 εκ., σε ύψος 1.40 μ. από το δάπεδο, αφιερωμένη στην πληροφόρηση. Τα εκθέματα διατάσσονται στις δύο πλευρές της λωρίδας πληροφόρησης, σε ελεύθερες συνθέσεις με εναλλακτικές πυκνώσεις και αραιώσεις, ακολουθώντας ακανόνιστους διαχωριστικούς αρμούς.

Η λογική αυτή δεν είναι άσχετη με τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος, και ιδιαίτερα ένα συγκεκριμένο είδος ντοκιμαντέρ για την πόλη, έχει επιχειρήσει να αποδώσει τη σύνθετη και διαρκώς μεταβαλλόμενη εμπειρία του αστικού χώρου. Ήδη από τη δεκαετία του 1920, οι λεγόμενες «Συμφωνίες της Πόλης» (City Symphonies) συγκρότησαν μια ιδιαίτερη μορφή κινηματογραφικής αφήγησης, όπου η μητρόπολη δεν παρουσιάζεται σαν ένα ενιαίο και συνεκτικό αντικείμενο θαυμασμού ή κριτικής, αλλά σαν ένα καλειδοσκοπικό και κατακερματισμένο συνονθύλευμα απρογραμματίστων συμβάντων, μέσα από την πυκνή διαδοχή πλάνων διαφορετικής κλίμακας και διάρκειας. Από το *Manhatta* (1921) έως το *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927) και το *Chelovek s Kino-Apparatom* (*Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή*, 1929), η καθημερινή ζωή της πόλης της περιόδου του μεσοπολέμου αναδύεται ως κατεξοχήν νεωτερικό φαινόμενο μέσα από μια καταγιγιστική εναλλαγή εικόνων, όπου το καλαίσθητο συγκατοικεί με το παράταιρο, το οικείο συνυπάρχει με το απρόσμενο και το επί μέρους αποκτά νόημα από τη σχετική θέση του μέσα στο δυναμικό σύνολο.

Η κινηματογραφική αυτή αντίληψη οφείλει πολλά στη θεωρία του σοβιετικού μοντάζ και, ιδιαίτερα, στα πειράματα του Lev Kuleshov της ίδιας περιόδου, σύμφωνα με τα οποία το νόημα μιας εικόνας δεν εξαντλείται σε ό,τι η ίδια απεικονίζει, αλλά μεταβάλλεται ανάλογα με το εκάστοτε συγκείμενο· εν προκειμένω, τα πλάνα που προηγούνται και τα πλάνα που ακολουθούν. Η εικόνα απαγκιστρώνεται έτσι από το αφηγητικό προ-φιλμικό γεγονός και αποκτά μια ευπρόσδεκτη νοηματική ρευστότητα μέσα από την τριβή και τη συνάφειά της με άλλες εικόνες, μέσα από τις συνάψεις που παράγονται στα ρακόρ των πλάνων, τις ραφές της κινηματογραφικής αφήγησης. Δεν είναι τυχαίο ότι η αρχή αυτή θα απασχολήσει ιδιαίτερα τον Bernard Tschumi στο *The Manhattan Transcripts* (1981), όπου η διαδοχή πλάνων μετασχηματίζεται σε οργάνωση χωρικών επεισοδίων, σε μια χορογραφία διασταυρούμενων κινήσεων και, εν τέλει, σε μια σκηνοθεσία δυνάμει συμβάντων που αμφισβητούν ευθέως τη βεβαιότητα, την καθαρότητα και την αποστασιοποιημένη εξιδανίκευση που χαρακτηρίζει παραδοσιακά εργαλεία του σχεδιασμού, όπως το οργανόγραμμα, το διάγραμμα κινήσεων ή το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα.

Οι «Ροές» της έκθεσης αξιοποιούν μια ανάλογη αρχή, μεταγράφοντας τον αφηγηματικό μηχανισμό του κινηματογραφικού μοντάζ από τη χρονική αλληλουχία του φιλμ στη χωρική διαδοχή της εκθεσιακής επιφάνειας. Οι εικόνες των «Ροών», «πρόχειρες» φωτογραφικές αποτυπώσεις από το επίπεδο του δρόμου και το ύψος του ματιού, δεν παρατίθενται ως αυτοτελείς μαρτυρίες μιας πραγματικότητας που βρίσκεται έξω από αυτές, αλλά ως θραύσματα ενός ευρύτερου χωρικού αναπτύγματος, μέσα στο οποίο ρέουσες σχέσεις γειτνίασης, κλίμακας ή επανάληψης μπορούν να δημιουργήσουν απρόβλεπτους συσχετισμούς ομοιότητας, αντίθεσης και όλων των ενδιάμεσων αποχρώσεων.

Καθώς οι «Ροές» ξεδιπλώνονται από αίθουσα σε αίθουσα, αναπτύσσεται μια ιδιότυπη χαρτογράφηση της ελληνικής αρχιτεκτονικής ως αναπτύγματος που δεν γνωρίζει γεωγραφικές ή χρονολογικές κατηγοριοποιήσεις. Όπως στον κινηματογράφο η πόλη μπορεί να ανασυσταθεί μέσα από ετερόκλητες εικόνες που προέρχονται από διαφορετικούς τόπους και χρονικότητες, μια «δημιουργική γεωγραφία» κατά Kuleshov, έτσι και στην έκθεση η ελληνική αρχιτεκτονική, και ειδικότερα το αστικό τοπίο, αποσπώνται από συνήθεις κατατάξεις, όπως στυλ, εποχή, τύπος, πρόγραμμα, και επανασυντίθενται σε ένα νέο, νοητό τοπίο εκλεκτικών συγγενειών.

Η κινηματογραφική αφήγηση μετατρέπεται έτσι σε χωρική διαδοχή. Εκεί όπου το κινηματογραφικό μοντάζ συνδέει διαδοχικές εικόνες στον χρόνο, η «Ροή» τις συνδέει στον χώρο της έκθεσης, πολλαπλασιάζοντας τα ρακόρ τόσο οριζόντια, κατά μήκος της γραμμικής εκθεσιακής επιφάνειας, όσο και κατακόρυφα, εκατέρωθεν του κεντρικού *decumanus maximus*

της πληροφόρησης, της ζώνης που φέρει τις λεζάντες των εικόνων. Ο συγκοπτόμενος ρυθμός του πλέγματος των εικόνων, οι εναλλασσόμενες εντάσεις και υφέσεις του, οι διαφορετικές κλίμακες των πλάνων, η ποικιλία των αναπαραστατικών μέσων και οι απρόσμενες γειτνιάσεις λειτουργούν σαν ένα είδος χωρικού, αντιστικτικού μοντάζ, το οποίο δεν ενεργοποιείται παρά μόνο μέσα από την κίνηση. Ενώ, λοιπόν, η πορεία του επισκέπτη είναι εν πολλοίς προδιαγεγραμμένη, το βλέμμα του δεν ακολουθεί μια προκαθορισμένη ακολουθία εικόνων, αλλά περιπλανιέται ελεύθερα μέσα σε ένα ρευστό πεδίο δυνητικά άπειρων συνδυασμών, ανακαλώντας, συγκρίνοντας και συσχετίζοντας διαρκώς όσα έχουν ήδη προηγηθεί με όσα έπονται, δηλαδή μετατοπίζοντας διαρκώς την ολοκλήρωση του νοήματος.

Οι «Ροές» εκφράζουν έτσι την εντυπωσιακή ροϊκότητα και ρευστότητα των ιστορικών συνθηκών και των συγγενικών τους ιδεολογικών μετατοπίσεων διαχρονικά, που συνθέτουν τη μία και μοναδική, την ιδιάζουσα πλοκή, χαρακτηριστική του συγκεκριμένου ελληνικού παραδείγματος. Το μάτι του θεατή προσκαλείται σε κάθε σημείο της πορείας να δεχτεί μια σκόπιμη μίξη στοιχείων, λιγότερο ή περισσότερο οικείων, κάτι αντίστοιχο με όσα συμβαίνουν στην καθημερινότητα, όπου ατομικές ή συλλογικές μνήμες και ο ρυθμός κίνησης και εναλλαγής εντυπώσεων συνεχώς αναμειγνύονται με νέες εντυπώσεις και συνειρμούς.

Αυτόνομα Εκθέματα. Ο τονισμός και η ανάδειξη των ενοποιητικών στοιχείων της ελληνικής αρχιτεκτονικής διαχρονικά, που συγκροτεί την ουσία της έκθεσης στο πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο, δεν αποκλείει με κανένα τρόπο την αναγνώριση και ανάδειξη ξεχωριστών ή κορυφαίων έργων που συγκροτούν την επίσημη ιστορία της και εξασφαλίζουν τη συμμετοχή της σε μια διεθνή αρένα, όπου συνωθούνται έργα-ορόσημα παγκόσμιας αναγνώρισης. Αντίθετα, προϋποθέτει την ύπαρξη μιας τέτοιας επίσημης ιστορίας και προεξοφλεί τον κεντρικό της ρόλο στη διαμόρφωση και εξέλιξη του αρχιτεκτονικού γίνεσθαι. Γι' αυτόν τον λόγο, μια τέτοιου εύρους συνολική σύλληψη του περιεχομένου της ελληνικής αρχιτεκτονικής διαχρονικά εμπεριέχει, ως διακριτή ενότητα του πυρήνα της που θυμίζει σπονδυλική στήλη, εκείνα τα ιδιαίτερα έργα που ξεχωρίζουν με τη μοναδικότητά τους και έχουν παίξει σημαίνοντα ρόλο στην πορεία της. Στη διάταξη της έκθεσης έχει έτσι παρεμβληθεί και μια σειρά από 37 «Αυτόνομα Εκθέματα», διασκορπισμένα με χρονολογική αλληλουχία σε όλη την έκτασή της. Έτσι, η αίθουσα K3 φιλοξενεί χαρακτηριστικά έργα της προϊστορίας και της αρχαιότητας, η αίθουσα K2 εκθέτει τα σημαντικότερα επιτεύγματα της αρχιτεκτονικής μιας μακράς και ανομοιογενούς εποχής που εκτείνεται από τον Μεσαίωνα μέχρι και τον 19ο αιώνα, ενώ η αίθουσα K1 επικεντρώνεται στον 20ό και στις αρχές του 21ου αιώνα.

Η συγκεκριμένη θέση των «Αυτόνομων Εκθεμάτων» υπακούει στη γενική οργάνωση της έκθεσης, έτσι όπως το υλικό της κατανέμεται στις τρεις αίθουσες K1, K2, K3, με τρόπο ώστε να κυριαρχούν σε μια συνεχή κατά μήκος ζώνη στον κεντρικό άξονα των αιθουσών, προσφέροντας ένα μέτωπο «εσωτερικό» και ένα αντίστοιχα «εξωτερικό», στραμμένο προς τις «Ροές». Με αυτό τον τρόπο, τα «Αυτόνομα Εκθέματα» επικοινωνούν μεταξύ τους εσωτερικά και με τις «Ροές» εξωτερικά, προσφέροντας συνεχή οπτικά ερεθίσματα στον επισκέπτη. Καθώς τίποτα δεν εκτίθεται αυτόνομα, απομονωμένο, αλλά όλα επίτηδες βρίσκονται σε συνεχή οπτική επαφή μεταξύ τους, εξασφαλίζεται μια ενότητα του βλέμματος, με κοντινές και μακρινές ματιές που βοηθούν στον προσανατολισμό μέσα στην έκθεση. Έτσι ο επισκέπτης δεν «χάνεται» αδυνατώντας να επιλέξει κατεύθυνση κίνησης αλλά διακριτικά ενθαρρύνεται να ακολουθήσει την πορεία που έχει επιλέξει για εκείνον η επιμελητική ομάδα.

Σε αντιπαράθεση με τις ελεύθερες, δυναμικές συνέχειες των «Ροών», που διαρκώς μεταλλάσσονται ελεύθερα σαν κυματισμοί, σχηματίζοντας πιθανές σειρές σύζευξης και

αντιπαράθεσης στα πλευρικά «αναλόγια» των αιθουσών, ο συμπληρωματικός μηχανισμός των «Αυτόνομων Εκθεμάτων» αποτελείται από σταθερά σημεία αναφοράς, χωνεμένα μέσα στη συνολική πορεία της αρχιτεκτονικής, τα οποία διαθέτουν τη δύναμη να ξεπερνούν τη χρονική τους ταυτότητα και να προβάλλονται διαχρονικά ως ορόσημα μέσα στην πορεία της ελληνικής αρχιτεκτονικής που τα περιβάλλει ως πλαίσιο αναφοράς. Αυτά τα «Αυτόνομα» έργα έχουν παραδειγματική αξία ως «μνημεία» λόγω μοναδικότητας και συνοψίζουν τα εξέχοντα χαρακτηριστικά κάθε επιμέρους ενότητας αρχιτεκτονικής, τυπολογικής ή εννοιολογικής. Για να γίνει ευκολότερα κατανοητή η διαφοροποιημένη παρουσία των «Αυτόνομων Εκθεμάτων», ο τρόπος συγκρότησής τους αντιδιαστέλλεται από τον τρόπο σύνθεσης των «Ροών». Ενώ στις «Ροές» κυριαρχούν οι ελεύθερες διατάξεις εικόνων με τη λογική ενός κολλάζ, στα «Αυτόνομα Εκθέματα» εφαρμόζεται μια περισσότερο αυστηρή διάταξη, με περιορισμένο αριθμό εικόνων μεγαλύτερου μεγέθους.

Εικαστικές Παρουσίες. Στις ερειπωμένες αίθουσες του πρώην Δημόσιου Καπνεργοστασίου, στους διαδρόμους έξω από τις τρεις κύριες αίθουσες και στα δωμάτια προβολών του πρώτου ορόφου, οι δημιουργοί διαγράφουν μια περιπλάνηση στον εικαστικό κόσμο της αρχιτεκτονικής. Φθαρμένες από τον χρόνο, αλλά και μακιγιαρισμένες τοιχοποιίες της βιομηχανικής μνήμης μετατρέπονται σε ενεργό φόντο των έργων. Η αρχιτεκτονική συνδιαλέγεται με τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη φωτογραφία, τη μουσική, την εγκατάσταση και τα οπτικοακουστικά μέσα.

Ο Άγγελος Αντωνόπουλος συνθέτει ένα περιβάλλον από θραύσματα συμβολικών μορφών και υλικά κατάλοιπα με στόχο να προσεγγίσει μια αντιμνημειακή κλίμακα. Ο τετραδιάστατος χώρος και η σκηνογραφική αίσθηση του τέλους των ιδεολογιών οργανώνει μια κριτική ανακατασκευή της μνήμης. Το γλυπτό του Κωστή Βελώνη παραπέμπει σε ασταθείς μικροαρχιτεκτονικές δομές, που ανασύρουν από το ασυνείδητο την εικόνα της casa Malaparte. Μέσα από την εύθραυστη ισορροπία και την κριτική συνομιλία με τον μοντερνισμό, το αντικείμενο καθίσταται φορέας κοινωνικών αφηγήσεων. Ο Νίκος Καμπιανάκης καλλιεργεί μια φωτογραφική ματιά προσηλωμένη στο φως, στη λεπτομέρεια και στη σχέση της μορφής με τη γη. Ανόργανα στοιχεία αποκτούν ισχυρό λόγο και η εικόνα αποκαλύπτει κρυμμένες γεωμετρίες της φύσης. Ο Ζήσης Κοτιώνης χειρίζεται το σχέδιο, το κείμενο, την κατασκευή και την εγκατάσταση ως ισότιμα εργαλεία χωρικής σκέψης. Το τοπίο, το σώμα, η κατοίκηση και η οικολογία γεφυρώνονται σε έργα όπου η αρχιτεκτονική διαστέλλεται προς την ποίηση και την εικαστική πράξη. Ο Μανούσος Μανουσάκης, από τη νεότερη γενιά δημιουργών, μεταφέρει το σχέδιο με μελάνι στην κινούμενη εικόνα, στο animation και στη βιντεοεγκατάσταση. Οι υβριδικές μορφές του, εμπνευσμένες από τον μύθο, τα κόμικς και τη σύγχρονη οπτική κουλτούρα, μετατρέπουν τον χώρο προβολής σε ονειρικό οπτικοακουστικό περιβάλλον. Ο Μιχάλης Μανουσάκης οργανώνει τόπους σιωπής, μνήμης και ανθρώπινης παρουσίας. Οι μορφές του κατοικούν το φως και το σκοτάδι, ενώ η έννοια της μετοίκησης συνδέει την υπαρξιακή εικόνα με την πρωταρχική εγκατάσταση του ανθρώπου στον κόσμο. Ο Νίκος Ξανθούλης δημιουργεί το μουσικό χαλί της έκθεσης ως άυλη αρχιτεκτονική. Η δημιουργική σχέση του με το θέατρο, τη δραματουργία και την αρχαία ελληνική μουσική επιτρέπει στον ήχο να οργανώνει ρυθμούς, παύσεις, εντάσεις και αποστάσεις, ενώνοντας τις κύριες αίθουσες της έκθεσης σε κοινό χρόνο. Η Μαρία Σχινά υφαίνει γεωμετρικές συνθέσεις σε πολλαπλά επίπεδα. Το φως και η κίνηση του σώματος του παραλήπτη λειτουργούν ως συμπληρωματική συνθήκη στην ανάγνωση των έργων. Ο Παναγιώτης Τανιμανίδης δρα ανάμεσα στη ζωγραφική και τη γλυπτική, συναρθρώνοντας σίδερα, ελατήρια, χαρτί, εργαλεία, ευτελή και πολυτελή αντικείμενα. Η χειρωναξία, ο μύθος, το χιούμορ, αλλά και οι ηχητικές δυνάμεις δονήσεις μετατρέπουν τις εγκαταστάσεις του σε κατασκευές που κατοικούνται νοητικά. Η Βάνα Ξένου αναπτύσσει έργα γύρω από τον μύθο, την αρχαιολογία, τη φιλοσοφία και

την ψυχή του τόπου. Οι εγκαταστάσεις της ενεργοποιούν το φυσικό και το κτισμένο περιβάλλον ως πεδίο μνήμης, τελετουργίας και συλλογικής εμπειρίας.

Η συνύπαρξη της αρχιτεκτονικής και των άλλων τεχνών αποτελεί μια δήλωση περί της κοινής καταγωγής τους, η οποία συνοψίζεται στη μύχια ανάγκη του ανθρώπου να μορφοποιεί και να προσδίδει ή να αναζητά νόημα στις μορφές αυτές.

6. ΣΤΑΔΙΑ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑΣ

Πριν καταλήξει η έκθεση για την ελληνική αρχιτεκτονική στην τελική της μορφή, περί τον Δεκέμβριο του 2025, η σχεδιαστική επεξεργασία του στόχου και του περιεχομένου της ακολούθησε τρία στάδια εκπόνησης που περιγράφονται στη συνέχεια. Είχε ήδη προηγηθεί, από τον Ιούνιο του 2025 και έπειτα, μια μακρά περίοδος ανταλλαγής απόψεων ανάμεσα στα μέλη της επιμελητικής ομάδας για την εύρεση τρόπων υλοποίησης των στόχων της έκθεσης.

Πρώτο στάδιο. Αντιστοιχεί στην προκαταρκτική περίοδο, κατά την οποία δεν είχαν ακόμα καθοριστεί οι διαθέσιμοι χώροι του πρώην Δημόσιου Καπνεργοστασίου στους οποίους θα οργανωνόταν η έκθεση. Μια πρώτη κίνηση ήταν η οργάνωση ενός στοιχειώδους αρχείου PowerPoint με ενδεικτικά παραδείγματα οργανωμένα σε 29 θεματικές περιοχές (04.07.25), καθώς είχε εξ αρχής εκτιμηθεί ότι ήταν απαραίτητη η θεματική υποδιαίρεση του συνόλου του υλικού. Σε αυτές τις ενδεικτικές πινακίδες συνυπήρχαν επιλεγμένες χαρακτηριστικές εικόνες με τους αντίστοιχους κύριους υπότιτλους τους. Η διάταξη των σειρών από εικόνες ήταν τότε σχηματική, επειδή δεν υπήρχε ακόμα η δυνατότητα χωρικής τους οργάνωσης.

Αμέσως κατόπιν, το αρχείο PowerPoint αποδελτιώθηκε και εμπλουτίστηκε με περισσότερα παραδείγματα, ενώ οι 29 θεματικές περιοχές αποτέλεσαν αντικείμενο περαιτέρω εξειδίκευσης προκειμένου να μετατραπούν στις 26 «Ροές» της έκθεσης. Από την επεξεργασία τους προέκυψαν αφενός το πρώτο «σενάριο» της έκθεσης (25.07.25), το προγραμματικό κείμενο προθέσεων των επιμελητών, αφετέρου το «εικονογραφημένο σενάριο» της έκθεσης, το κολλάζ χαρακτηριστικών παραδειγμάτων που αναφέρθηκενωρίτερα. Το σενάριο θα αναθεωρούνταν πολλές φορές, μέχρι την τελική εκδοχή του, τον Αύγουστο του 2026, περιγράφοντας το νοηματικό και χωρικό στίγμα της έκθεσης προοδευτικά με περισσότερη λεπτομέρεια και συνέπεια. Στην πορεία θα προσθέτονταν οι «Ενότητες», που ενοποιούν το υλικό των «Ροών» σε μεγαλύτερες θεματικές οικογένειες. Σημείο καμπής υπήρξε ο Δεκέμβριος του 2025, οπότε αντιμετωπίστηκε για πρώτη φορά η διάκριση ανάμεσα στα δύο βασικά συστατικά της έκθεσης, τις «Ροές» και τα «Αυτόνομα Εκθέματα» (06-12-25), όπως είχε στο μεταξύ αποφασιστεί από την ομάδα των επιμελητών. Με την κατασκευή μιας πρόχειρης μακέτας, που κοινοποιήθηκε σε όλα τα μέλη της ομάδας (23.12.2025), φάνηκε έστω πρωτογενώς η πρόθεση δυναμικής αντιπαράθεσης ανάμεσα σε εικόνες που ανήκαν είτε σε «Ροές» είτε σε γειτονικά τους συναφή «Αυτόνομα Εκθέματα».

Δεύτερο στάδιο. Σε συνέχεια κατασκευάστηκε μια πρόχειρη μακέτα, που έδειχνε ένα ενδεικτικό απόσπασμα «Ροής» σε κλ. 1:20, το οποίο διαβαζόταν από αριστερά προς τα δεξιά (σαν κείμενο), όπου διαγραφόταν η δομή της ως παράθεση εικόνων, με τη χρήση ομοιόμορφων επικολημένων contacts ως κολλάζ. Συνάμα διακρινόταν στην αρχή της η θέση και το μέγεθος του αρχικού κειμένου μιας (τυπικής) «Ενότητας» και ο τρόπος σήμανσης καθεμιάς από τις συνεχόμενες «Ενότητες» με αριθμητικά σύμβολα ή αρχικά γράμματα (01.04.2026). Εν τω μεταξύ, σταθεροποιήθηκε ο κατάλογος των εικαστικών παρεμβάσεων και η διάταξή τους στις αίθουσες K7 και K8.

Τρίτο στάδιο. Το τελευταίο στάδιο, από τον Απρίλιο του 2026 και έπειτα, συμβάδισε με την οριστικοποίηση της διαθεσιμότητας των τριών συνεχόμενων μεγάλων αιθουσών K1, K2 και K3 στο ισόγειο του πρώην Δημόσιου Καπνεργοστασίου, οπότε έγινε πλέον εφικτή η παραγωγή υποβάθρων σχεδιασμού και η προκαταρκτική οργάνωση του χώρου από την ομάδα σχεδιασμού. Με τη χρήση του σχεδιαστικού προγράμματος Figma, στήθηκαν τα αρχικά αναπτύγματα συγκεκριμένων πλέον «Ροών», ξεκινώντας από τις I με VI που ανήκαν στην Ενότητα Α (αίθουσα K3), ώστε για πρώτη φορά να αποδοθούν κατά προσέγγιση το μέγεθος και η σχετική θέση των εικόνων.

7. ΧΩΡΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΗ

Η έκθεση «Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα: Η Μυστηριακή Γλώσσα του Σχήματος» οργανώνεται στις τρεις μεγάλες αίθουσες K1, K2, K3, που παρατάσσονται στη ΒΔ πλευρά του ισόγειου, στην K8 που γειτνιάζει με το αίθριο και στις μικρές αίθουσες K7 του Τελωνείου, στο κτίριο του πρώην Δημόσιου Καπνεργοστασίου. Η είσοδος στην έκθεση γίνεται διασχίζοντας το στεγασμένο αίθριο και χρησιμοποιώντας το μικρό κλιμακοστάσιο στο βάθος. Στην αίθουσα K8, οι επισκέπτες συναντούν τις πρώτες εικαστικές παρουσίες της έκθεσης. Από εκεί, κινούμενοι κατά μήκος του στεγασμένου πλευρικού διαδρόμου, εισέρχονται στην αίθουσα K3 από υπάρχουσα προσπέλαση.

Στο εσωτερικό των αιθουσών ακολουθούν προδιαγραμμαμένη διαδρομή από την K3 στην K2 και, τέλος, στην K1, που αντιστοιχεί σε μια ιδεατή συνεκτική πορεία μετάβασης. Η αφηγηματική γραμμή των θεματικών ενοτήτων προσεγγίζει την αρχιτεκτονική παραγωγή στον ελληνικό χώρο ως συνειδητή ή συχνότερα άρρητη ανταπόκριση σε θεμελιώδεις παραμέτρους του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, οι οποίες ομαδοποιούνται σε επτά «Ενότητες». Στις παραμέτρους αυτές περιλαμβάνονται η διαρκώς μεταβαλλόμενη έννοια του «νεωτερικού» (Ενότητα Α), η σχέση με τη φύση (Ενότητα Β), η πολεοδομική κλίμακα (Ενότητα Γ), η κατοίκηση στο αστικό περιβάλλον (Ενότητα Δ), η επανάχρηση του υφιστάμενου αποθέματος (Ενότητα Ε), η απόλαυση του τοπίου (Ενότητα ΣΤ) και, τέλος, οι μηχανισμοί αναπαραγωγής του αρχιτεκτονικού αφηγήματος (Ενότητα Ζ). Διασχίζοντας διαδοχικά τις τρεις αίθουσες, οι επισκέπτες ελίσσονται ανάμεσα στα παραπάνω και στη ραχοκοκαλιά των 37 «Αυτόνομων Εκθεμάτων», πριν καταλήξουν στην έξοδο και στον σκεπαστό κεντρικό διάδρομο. Από εκεί επιστρέφουν στο μεγάλο εσωτερικό αίθριο του κτιρίου, για να συνεχίσουν προς τις αίθουσες K7 του Τελωνείου και τις υπόλοιπες εικαστικές παρουσίες της έκθεσης.

8. ΟΙ ΔΙΟΡΓΑΝΩΤΕΣ

Η έκθεση αυτή, καρπός του οράματος των τεσσάρων επιμελητών, εντάσσεται σε μια ευρύτερη αντίληψη για την αρχιτεκτονική και την τέχνη ως γόνιμα πεδία διαρκούς ανταλλαγής, αντιπαράθεσης και συλλογικής δουλειάς. Πρόκειται για αντίληψη που έχει καλλιεργηθεί σταδιακά, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, μέσα από τη δραστηριότητα του Citylab, μιας διαπανεπιστημιακής και διεπιστημονικής κοινότητας, η οποία επιχειρεί να διατηρήσει υφιστάμενους και να δημιουργήσει νέους διαύλους επικοινωνίας ανάμεσα στην αρχιτεκτονική, την τέχνη και τις διαφορετικές περιοχές της σύγχρονης επιστημονικής σκέψης. Τα εντατικά σχεδιαστικά εργαστήρια αστικής ανάπλασης, σε συνδυασμό με τα θεματικά επιστημονικά συμπόσια που τα συνοδεύουν, και οι εκθέσεις αρχιτεκτονικής και τέχνης συγκροτούν ένα γόνιμο και δυναμικό πεδίο δράσης, όπου η έρευνα, ο σχεδιασμός και η κριτική σκέψη διασταυρώνονται με τα διαρκώς μεταβαλλόμενα ζητήματα της ελληνικής πόλης και της αρχιτεκτονικής της.

Κοινό χαρακτηριστικό αυτής της δραστηριότητας είναι η διάθεση να τίθενται τα ζητήματα του χώρου έξω από τα όρια των καθιερωμένων κατηγοριών και πρακτικών, να δοκιμάζονται

διαφορετικές οπτικές και να αναζητούνται νέες συνδέσεις ανάμεσα στη θεωρία και τον σχεδιασμό. Κάθε φορά, ένας διαφορετικός θεματικός άξονας λειτουργεί ως αφορμή για μια διαδικασία συλλογικής διερεύνησης, όπου οι συμμετέχοντες δεν καλούνται απλώς να εφαρμόσουν δεδομένες μεθόδους, αλλά να τις επανεξετάσουν μέσα από την τριβή με την εκάστοτε πραγματικότητα της πόλης και τις απρόβλεπτες διαστάσεις που αυτή λαμβάνει σε βάθος χρόνου.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το Citylab δεν αποτελεί απλώς τον κύριο οργανωτικό φορέα της παρούσας έκθεσης. Η ίδια η λογική της έκθεσης συνομιλεί με μια ευρύτερη αντίληψη που κομίζουν οι δράσεις του Citylab για μια αρχιτεκτονική που λογίζεται ως ανοιχτό πεδίο ώσμωσης, διαλόγου και συνεχούς αμφισβήτησης.

9. ANTI ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Η έκθεση «Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα: Η Μυστηριακή Γλώσσα του Σχήματος» δεν επιχειρεί να προσαρμόσει τη μεγάλη διάρκεια της ελληνικής αρχιτεκτονικής σε ένα οριστικό, συνεκτικό, διαυγές και περικλειστο αφήγημα. Αντίθετα, επιδιώκει να ενεργοποιήσει διασταυρώσεις στον χώρο και τον χρόνο, επιτρέποντας σε έργα διαφορετικών εποχών, χαρακτηριστικών και προθέσεων να συνυπάρξουν ή να αντιπαρατεθούν μέσα από απρόβλεπτους συσχετισμούς. Ίσως γι' αυτό και οι εικόνες της δεν επιδιώκουν να εξωραϊσουν την αρχιτεκτονική δημιουργία στην Ελλάδα. Οι «πρόχειρες» φωτογραφίες, σε μεγάλο βαθμό τραβηγμένες φευγαλέα και αυθόρμητα, επιχειρούν να δείξουν την αρχιτεκτονική όπως πραγματικά τη συναντάμε στην καθημερινότητα: φθαρμένη ή συχνά ημιτελή, σε έναν καταγισμό ανταγωνιστικών ερεθισμάτων, άλλοτε απογοητευτική και άλλοτε απρόσμενα συναρπαστική, πάντοτε όμως εκτεθειμένη στις μεταβολές του χρόνου και στην απρόβλεπτη πολυπλοκότητα της ζωής.

Αυτή η αμφίρροπη εμπειρία χαρακτηρίζει, ίσως περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, και την ίδια την πορεία της αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα. Δίπλα στις μταιώσεις, τις απογοητεύσεις, τις διαψεύσεις, τις ανολοκλήρωτες προσπάθειες και τις διαρκείς εκκρεμότητες που χαρακτηρίζουν συχνά την πρακτική του επαγγέλματος, υπάρχουν στιγμές ενθουσιασμού, δημιουργικής έξαρσης και αποφασιστικών αλμάτων προς κάτι που ακόμη δεν έχει διαμορφωθεί. Η έκθεση αυτή επιλέγει να κρατήσει ανοιχτό το βλέμμα τόσο προς τις πρώτες όσο και προς τις δεύτερες. Όχι ως γκρίνια ή ως εξιδανίκευση μιας πραγματικότητας που κάθε άλλο παρά τέτοια είναι, αλλά ως αναγνώριση της επιμονής της αρχιτεκτονικής να επινοεί, να μετασχηματίζεται και να μετασχηματίζει.

Η προετοιμασία της έκθεσης υπήρξε, για όλους εμάς που συμμετείχαμε σε αυτήν, μια πολυκύμαντη περιπέτεια, ένα ταξίδι αυτογνωσίας και επαφής με το «άλλο», στο οποίο συναντήθηκαν άνθρωποι με διαφορετικές γνώσεις, εμπειρίες και τρόπους σκέψης. Κάθε πολύτιμος συνεργάτης, από διαφορετική αφετηρία και με διαφορετικό τρόπο, πρόσθεσε το δικό του μικρό ή μεγάλο λιθαράκι στο τελικό αποτέλεσμα. Για τις αστοχίες και τα λάθη η ευθύνη ανήκει αποκλειστικά στην επιμελητική ομάδα. Ό,τι όμως έχει επιτευχθεί και αξίζει σε αυτή την έκθεση οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στους εξαιρετικούς συνοδοιπόρους μας που εργάστηκαν με επιμονή και ανιδιοτέλεια, ξεπερνώντας δυσκολίες με ενθουσιασμό, φαντασία και γενναιοδωρία. Σε όλους αυτούς οφείλεται ένα μεγάλο ευχαριστώ.

Και σε όλους όσους θα διασχίσουν τις αίθουσες του πρώην Δημόσιου Καπνεργοστασίου, θα σταθούν μπροστά στα εκθέματα, θα αναγνωρίσουν κάτι οικείο ή θα συναντήσουν κάτι απρόσμενο, ανήκει το τελευταίο βήμα αυτής της προσπάθειας: να ενεργοποιήσουν τις συνάψεις που η έκθεση επιχείρησε να δημιουργήσει και να συμπληρώσουν, με τη δική τους ματιά, την αφήγηση που εδώ παραμένει σκόπιμα ανοιχτή.

Η επιμελητική ομάδα της έκθεσης

Σ. Αλιφραγκής, Μ. Κορρές, Π. Πάγκαλος, Δ. Φιλιππίδης

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2026