ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΠΑΤΣΟΥΡΗΣ



ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΠΑΤΣΟΥΡΗΣ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΠΑΤΣΟΥΡΗΣ

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΙΔΡΥΜΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ ΚΑΙ ΕΦΗΣ ΜΙΧΕΛΗ
ΑΘΗΝΑ 2000

Copyright: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
& Κατερίνα Βασιλάρου

Επιμέλεια ύλης: Νίκος Καλογεράς, Παναγιώτης Τουρνικιώτης,
Κατερίνα Βασιλάρου, Λίλη Πεζανού

Καλλιτεχνική επιμέλεια: Λίλη Πεζανού, Κατερίνα Βασιλάρου

Επιμέλεια κειμένων: Κώστας Λιβιεράτος, Κατερίνα Βασιλάρου

Διαχωρισμοί, εκτύπωση: ΔΑΒΙΑΣ Γραφικές Τέχνες

Βιβλιοδεσία: Libro d'Oro, Ι. Μπουντάς, Χ. Βασιλειάδης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 9
Αλέξανδρος Πατσούρης. Αρχιτέκτων - γλύπτης, γλύπτης - αρχιτέκτων
Γιάννης Πολύζος

ΓΛΥΠΤΙΚΗ Έργα 11

Υλικότητα της γλυπτικής μορφής 13
Θόδωρος

Πλαστικές συνηχήσεις του τετελεσμένου και ατελεύτητου χώρου 14
Έφη Στρούζα

Η πρώτη βδομάδα 24
Κώστας Κουλεντιανός

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ Μελέτες και κατασκευές 65

Αρχιτεκτονική στα όρια της τέχνης 66
Αλέξανδρος Πατσούρης

Η απόλαυση της "πολυ-κατοικίας" 82
Παναγιώτης Τουρνικιώτης

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ Τα μπλοκάκια 97
Αλέξανδρος Πατσούρης

ΠΑΡΕΚΒΑΣΗ 157
Βίρα σκότα τζένοας – Σημειώσεις για την ιστιοπλοΐα
Αλέξανδρος Πατσούρης

Στο βιβλίο αυτό παρουσιάζεται το έργο του Αλέξανδρου Πατσούρη σε τρεις ενότητες: Γλυπτική, Αρχιτεκτονική και Σημειώσεις.

Στην πρώτη ενότητα αποτυπώνεται φωτογραφικά το σύνολο των γλυπτών του: οι πρώτες προσπάθειες με γύψο, η αρχή του σίδερου και της ηλεκτροκόλλησης, τα έργα του Παρισιού και όλα τα κατοπινά του έργα, που είναι σε μεγάλο βαθμό γνωστά από τις εκθέσεις του.

Στη δεύτερη ενότητα παρουσιάζεται η αρχιτεκτονική του δουλειά: συμμετοχές σε διαγωνισμούς, ένα μέρος από τις μελέτες του και όλα τα κατασκευασμένα του έργα: η πολυκατοικία της Διδότου, οι εξοχικές κατοικίες στη Σαντορίνη και την Αίγινα.

Στις δύο αυτές ενότητες, το φωτογραφικό και σχεδιαστικό υλικό συνοδεύεται από γραπτά του ίδιου του Πατσούρη – αδημοσίευτα σημειώματα ή κείμενα δημοσιευμένα στον περιοδικό τύπο και σε καταλόγους εκθέσεων–, που εκφράζουν τις προθέσεις και τις απόψεις του γύρω από τη δουλειά του, καθώς και ευρύτερες αναζητήσεις και ευαισθησίες του· πλαισιώνεται δε από κείμενα συναδέλφων του και κριτικών της τέχνης, όπως ο Θόδωρος, ο Κώστας Κουλεντιανός, η Έφη Στρούζα, ο Γιάννης Πολύζος και ο Παναγιώτης Τουρνικιώτης, που αναφέρονται στην προσωπικότητα του καλλιτέχνη και στη σημασία και την προοπτική του έργου του.

Η τρίτη ενότητα αποτελείται από τα «μπλοκάκια» που συνήθιζε να έχει μαζί του για να καταγράφει ιδέες, σκέψεις και σχέδια. Στις σημειώσεις αυτές γίνεται φανερή η διαρκής αναζήτηση και ο δημιουργικός πειραματισμός που τροφοδοτεί το έργο του, καθώς και η αλληλεπίδραση του γλυπτικού και του αρχιτεκτονικού προσανατολισμού του.

Ακολουθεί, ως παρέκβαση, ένα άλλο είδος σημειώσεων, που αφορούν την ιστιοπλοΐα – ένα ακόμη πάθος του Πατσούρη, στο οποίο είχε την πρόθεση να αφιερώσει μια πιο ολοκληρωμένη εργασία. Εδώ περιλαμβάνονται οι πρώτες, ανεπεξέργαστες ακόμη, τεχνικές παρατηρήσεις, απορίες και οδηγίες που είχε καταγράψει, αναφέροντας συχνά και την πηγή (δάσκαλο, φίλο ή βιβλίο) απ' όπου αντλήθηκαν.

Τέλος, ο τόμος κλείνει με την εργοβιογραφία του Αλέξανδρου Πατσούρη.

Κατερίνα Βασιλάρου – Λίλη Πεζανού

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αλέξανδρος Πατσούρης
Αρχιτέκτων - γλύπτης, γλύπτης - αρχιτέκτων

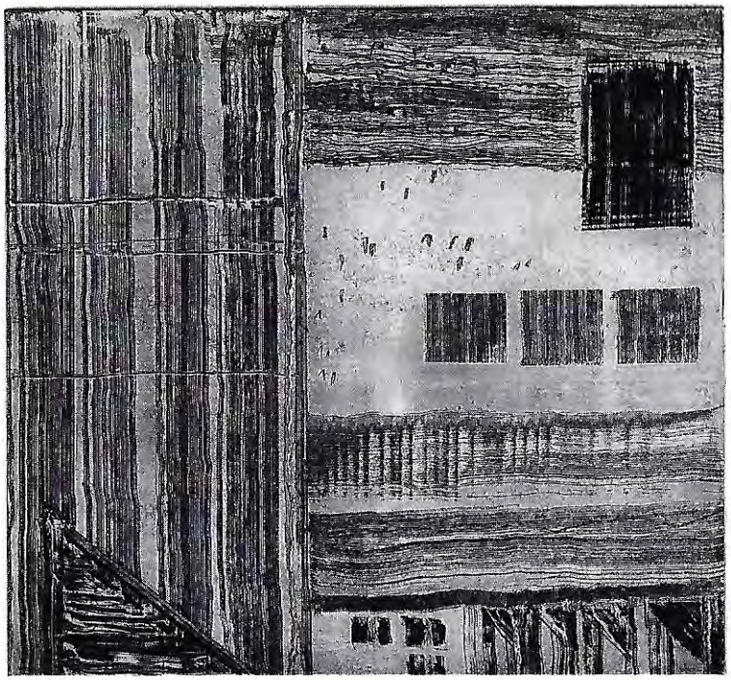
Η επιστροφή παλιών φοιτητών της Σχολής με το ρόλο του διδάσκοντος, όταν μάλιστα έχουν ανοίξει τους ορίζοντές τους σε άλλα επιστημονικά πεδία, είναι κάτι που επιδιώκει συνεχώς η εκπαιδευτική κοινότητα. Αποτελεί μια μοναδική ευκαιρία να ανανεώνονται οι διδάσκοντες, αλλά και να δίνεται το βήμα σε νεότερους συναδέλφους που είναι πρόθυμοι να προσφέρουν γενναιόδωρα τις γνώσεις, τους προβληματισμούς και τις δεξιότητές τους.

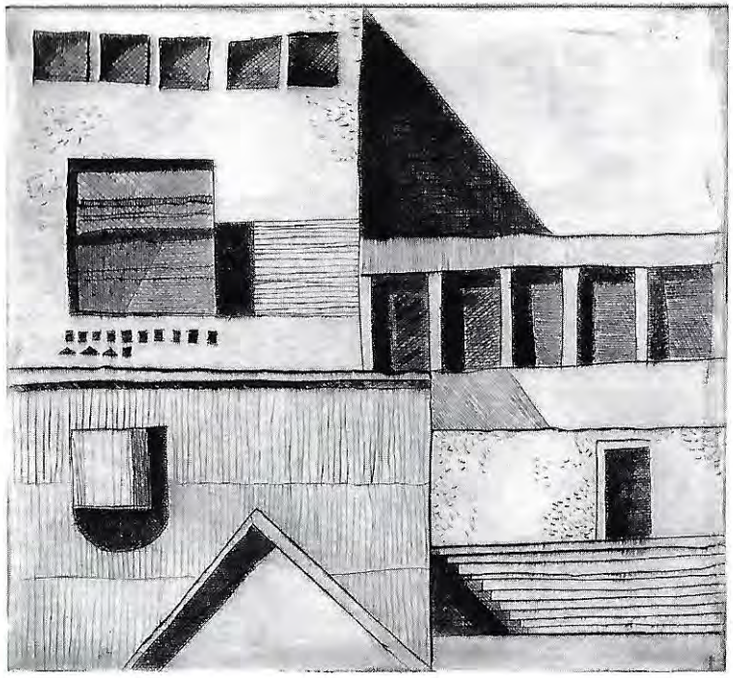
Αυτή είναι η περίπτωση του Αλέξανδρου Πατσούρη, ο οποίος, μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, ανήσυχος και ερευνητικός, πηγαίνει στο Παρίσι για να σπουδάσει γλυπτική. Οι προσωπικές του αναζητήσεις επικεντρώνονται στη σχέση του χώρου με την τέχνη. Έχοντας στις αποσκευές του ένα σημαντικό γλυπτικό και αρχιτεκτονικό έργο, γίνεται με την επιστροφή του πολύτιμος συνεργάτης μας. Η διερεύνηση του δομημένου χώρου και η σχέση του με τη γλυπτική είναι το αντικείμενο της συνεργασίας του με τους φοιτητές της Αρχιτεκτονικής.

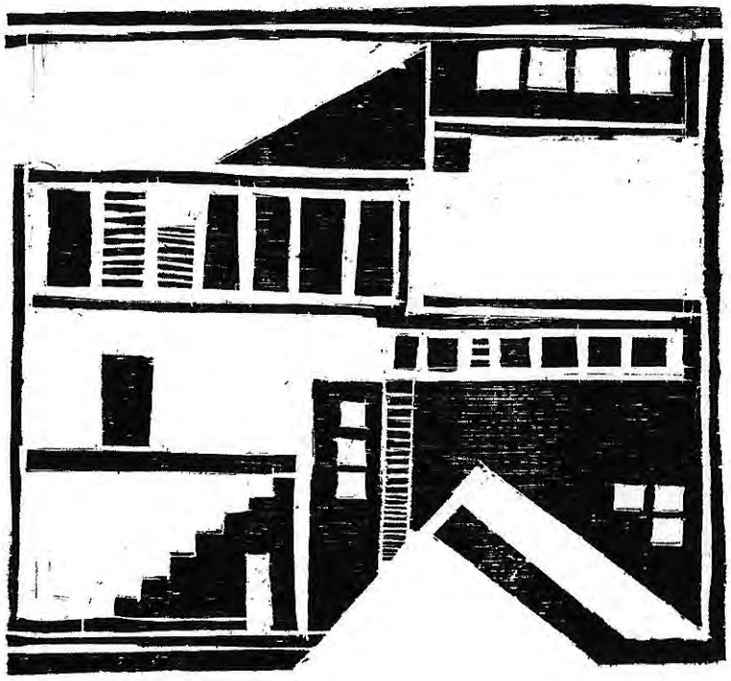
Κοιτάζοντας τα γλυπτά του Πατσούρη, διακρίνει κανείς μια ιδιαίτερη αίσθηση της οργάνωσης του χώρου, μια "έμφαση στη δομή", όπως λέει ο ίδιος, "με σαφείς αναφορές στο αρχιτεκτονικό σκέπτεσθαι" (*εδώ*, σ. 46). Και αντίστροφα, στα αρχιτεκτονικά του έργα είναι φανερή η φροντίδα για την πλαστικότητα της μορφής, η θέση, για παράδειγμα, ότι ο φέρων οργανισμός από σκυρόδεμα, κλειδί του "νοητού κανόνα που οργανώνει το κτίριο", είναι "από μόνος του το κύριο πλαστικό στοιχείο της σύνθεσης" (σ. 78). Η διαπλοκή της αρχιτεκτονικής και της γλυπτικής διάστασης φαίνεται να επιδρά γόνιμα και στα δύο πεδία και ο Πατσούρης έχει σαφή συνείδηση του ζητήματος. Δεν είναι τυχαίο ότι αναφέρεται σε "καλλιτέχνες που είχαν την παιδεία του αρχιτέκτονα", για τους οποίους "είναι σίγουρο ότι δεν θα υπήρχε εσωτερικός διαχωρισμός μεταξύ αρχιτεκτονικού σκέπτεσθαι και καλλιτεχνικής παραγωγής, τρόπου και στάσης ζωής, είτε στον ένα χώρο είτε στον άλλο" (σ. 66).

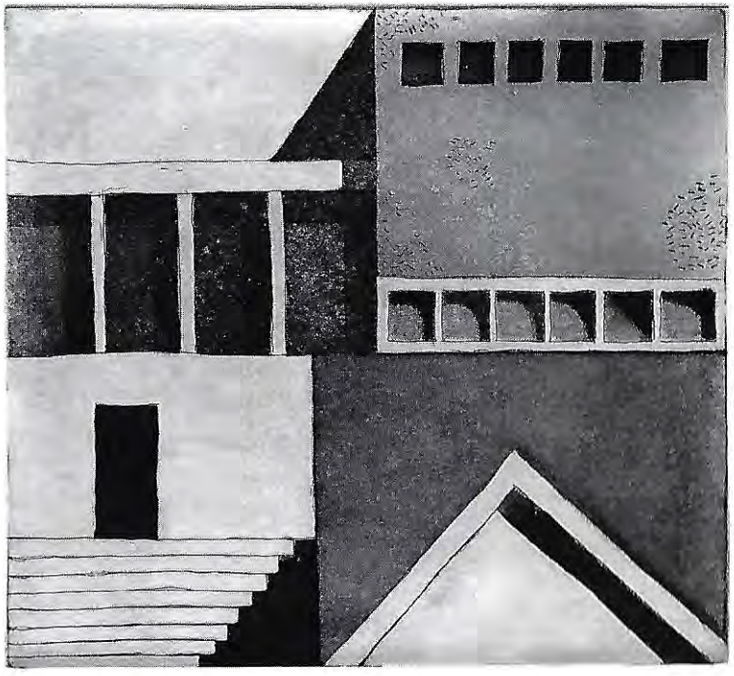
Με τη διπλή του ιδιότητα, ως γλύπτη και ως αρχιτέκτονα, ο Αλέξανδρος Πατσούρης διεύρυνε το περιεχόμενο των σπουδών, ενώ με το ανατρεπτικό πνεύμα του καλλιτέχνη πλούτισε την εκπαιδευτική διαδικασία. Το Τμήμα Αρχιτεκτόνων, θεωρώντας τιμή του μια τέτοια συνεργασία, προχώρησε στην έκδοση αυτού του τόμου, που παρουσιάζει σφαιρικά το έργο του. Για την πραγματοποίηση της έκδοσης γενναιόδωρη υπήρξε η χορηγία του Ιδρύματος Παναγιώτη και Έφης Μιχελή. Ευχαριστούμε θερμά το Ίδρυμα και ευχόμαστε το βιβλίο αυτό να γίνει στα χέρια σας πολύτιμος οδηγός στην εξερεύνηση της σύγχρονης τέχνης.

Γιάννης Πολύζος
Πρόεδρος Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ









Τέσσερα χαρακτικά σχέδια,
Παρίσι 1981.

- 14 X 13 εκ.
- 15,5 X 14 εκ.
- 17 X 16 εκ.
- 15,5 X 14 εκ.

ΓΛΥΠΤΙΚΗ

ΑΘΗΝΑ 76-79
ΠΑΡΙΣΙ 80-81
ΑΘΗΝΑ 81-98



Υλικότητα της γλυπτικής μορφής

Καθώς βρίσκομαι μπροστά στην άσπρη κόλλα χαρτιού, αναζητώντας κάποιες λέξεις για να ξεκινήσω αυτό το σημείωμα, περνούν νοερά στο άσπρο χαρτί επάλληλες εικόνες του Αλέξανδρου Πατσούρη, του συνάδελφου γλύπτη και συνεργάτη στο μάθημα Πλαστικής στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π., όπως και μορφές των έργων του – από τότε που είδα για πρώτη φορά τα μεταλλικά γλυπτά στο εργαστήρι του μέχρι τις τελευταίες εκθέσεις. Μορφές και εικόνες που δύσκολα μπορώ να μεταφέρω σε λέξεις – να γράφεις για το έργο φίλων και συνεργατών που έφυγαν είναι μια δοκιμασία σύνθετη, καθώς οφείλεις να ισορροπήσεις ανάμεσα στα συναισθήματα και στην καθαρότητα του μυαλού, ακόμη περισσότερο όταν ο φίλος *είναι* νέος, όπως ο Αλέξανδρος, του οποίου η δημιουργική πορεία ανακόπηκε απότομα την περίοδο που ετοίμαζε τη νέα σειρά γλυπτών για την προγραμματισμένη έκθεσή του στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα.

Γράφοντας αυτές τις σκέψεις ως φίλος και συνεργάτης, και όχι ως θεωρητικός αναλυτής του έργου του, χρησιμοποίησα αυθόρμητα το ρήμα *είναι* στον ενεστώτα χρόνο – και δεν το μετανιώνω – καθώς το έργο του Αλέξανδρου *υπάρχει* στον ενεστώτα χρόνο αυτής της έκθεσης και ελπίζω να τοποθετηθεί, όπως του αρμόζει, στον μέλλοντα χρόνο της ιστορίας της Σύγχρονης Ελληνικής Γλυπτικής. Ίσως αυτή η σκέψη φανεί σαν ρητορικό σχήμα συναισθηματικής προέλευσης – γι' αυτό οφείλω να εξηγήσω αμέσως πού στηρίζω την εκτίμησή μου για το έργο του Αλέξανδρου.

Σε μια εποχή μεγάλης σύγχυσης επάνω στα ζητήματα της σύγχρονης γλυπτικής – όπου ο καθένας μπορεί να «επεκταθεί στο χώρο» με τρισδιάστατες κατασκευές και έτσι να μπει στο χορό της τέχνης σαν γλύπτης, ανεξάρτητα από σπουδές και ειδικές γνώσεις, και όταν, από την άλλη, κυριαρχούν οι «ιδέες» σε βάρος της ποιοτικής χειρωνακτικής εργασίας που συχνά εξευτελίζεται, όταν η πλαστική μορφή εκπίπτει σε επιφανειακή διακόσμηση – σε αυτή την εποχή εμφανίζεται στο Παρίσι ένας νέος Αρχιτέκτονας Μηχανικός, διπλωματούχος του Ε.Μ.Π., να συνεχίζει τις σπουδές του στη Γλυπτική.

Σε ποια Γλυπτική; Ιδού το ερώτημα-δίλημμα που είχε να αντιμετωπίσει ως νέος Αρχιτέκτονας ενημερωμένος επάνω στα ζητήματα των καλλιτεχνικών ρευμάτων της εποχής: Από τη μια, θα μπορούσε να επιλέξει τον εύκολο δρόμο των «ιδεών», όπου τα «γλυπτά έργα» τελειώνουν ως σχέδια στο χαρτί, τα οποία μπορούν να κατασκευαστούν από άλλους τεχνίτες. Η αρχιτεκτονική παιδεία τον είχε εξοπλίσει με όλα τα σχεδιαστικά εργαλεία και εφόδια με τα οποία θα μπορούσε εύκολα να «περιγράφει τις ιδέες» του στο χαρτί, χωρίς ο ίδιος να χρειάζεται να λερώσει τα χέρια του με τα υλικά και τα εργαλεία της γλυπτικής κατασκευής. Άλλωστε μια τέτοια επιλογή θα του έδινε μεγαλύτερη ευχέρεια δημοσίων και κοινωνικών σχέσεων, καθώς οι «ιδέες τέχνης» στην εποχή μας κυκλοφορούν ευκολότερα στη δημοσιογραφική και τεχνοκριτική κατανάλωση. Από την άλλη, είχε να αντιμετωπίσει τα διάφορα υλικά και εργαλεία της γλυπτικής «σώμα με σώμα» σε αυτή τη σταδιακή υλοποίηση της γλυπτικής μορφής, που η ουσία της υπερβαίνει τις «ιδέες» με λέξεις ή τα δισδιάστατα «σχέδια» στο χαρτί.

Ενώ όλα αυτά τα γνώριζε και τα έβλεπε γύρω του, ο Αλέξανδρος διάλεξε τον δύσκολο δρόμο της χειρωνακτικής εμπλοκής με τα υλικά της γλυπτικής και με τα εργαλεία της, κατασκευάζοντας μόνος του τα έργα του, στο εργαστήριο. Η επιλογή αυτή υπήρξε για μένα το στοιχείο που τον ξεχώρισε ανάμεσα στους διάφορους γλύπτες της γενιάς του. Ιδιαίτερα μάλιστα όταν δει κανείς αυτή την επιλογή μέσα από τον ήπιο και ευγενικό χαρακτήρα του και μέσα από την αρχιτεκτονική του παιδεία, τότε αντιλαμβάνεται πόσο η εμπλοκή με την υλικότητα της γλυπτικής μορφής, με τα σκληρά και δύσκολα υλικά της, όπως τα μέταλλα, και με εργαλεία, όπως η ηλεκτροκόλληση, η οξυγονοκόλληση, οι τροχοί, τα σφυριά και άλλα, πόσο αυτή η επιλογή συνιστούσε μια συνειδητή πράξη.

Από αυτή τη συνειδητή στάση προέκυπτε η ιδιαίτερη γοητεία του, το ήρεμο και κρυφό πάθος του για την υλικότητα της γλυπτικής εργασίας, σε μια εποχή που τέτοια πάθη δεν βρίσκουν ανταπόκριση στην τρέχουσα επικαιρότητα της τέχνης. Αυτή η ήρεμη πρόκληση υπέρβασης της χειρωνακτικής εργασίας, για δημιουργική μορφοποίηση των υλικών της γλυπτικής, αποτελεί μόνιμη φροντίδα όσων δεν αρκούνται στην αυταρέσκεια της διακοσμητικής όψης, αλλά αναζητούν εκείνη τη διαχρονική διάσταση της επικοινωνίας δια του έργου τέχνης – επικοινωνία δια μέσου της υλικής μορφής – η οποία αντιστέκεται ήπια στον κατακερματισμό του πολιτισμού μέσα από την εφήμερη επικαιρότητα της «εικόνας».

Η συνέπεια και η εγκράτεια που χαρακτηρίζουν το έργο του Αλέξανδρου Πατσούρη στη σύντομη πορεία του στη Σύγχρονη Γλυπτική, καθώς δεν βιάστηκε να προεξοφλήσει τα «γραμμάτια» της όποιας επιτυχίας, συνιστούν τα ευοίωνα στοιχεία για μια σταδιακή εξέλιξη... που σταμάτησε πρόωρα.

Για όλους αυτούς τους λόγους θεωρώ τον Αλέξανδρο Πατσούρη ως συνάδελφο γλύπτη και ως πολύτιμο συνεργάτη στο μάθημα Πλαστικής, καθώς η στάση του απέναντι στη γλυπτική συνιστά από μόνη της σημαντικό «μάθημα», για τους φοιτητές Αρχιτεκτονικής και τους νέους καλλιτέχνες, στην κατανόηση της σχέσης Αρχιτεκτονικής και Πλαστικής, στην προοπτική του 21ου αιώνα.

Θόδωρος, γλύπτης, Μάρτιος 2000

Πλαστικές συνηχήσεις του τετελεσμένου και ατελεύτητου χώρου

Στα σαράντα τρία μόλις χρόνια ζωής του, ο Αλέξανδρος Πατσούρης αφιέρωσε ακαταπόνητα και με διορατικότητα όλο το μέρος της νιότης του και της ωρίμανσής του, μέχρι το τελευταίο του καλοκαίρι το 1998, στην αδιάκοπη αναζήτηση και την ευρεία διερεύνηση της ουσιαστικής οντότητας της γλυπτικής μέσα στο φυσικό χώρο. Προσέγγισε την πλαστική γλώσσα ως προέκταση της νοητικής αλλά και της έντεχνης σχέσης του ανθρώπου με τον υλικό του κόσμο. Το σημαντικό και ιδιαίτερης ευαισθησίας έργο που άφησε αποτελεί ένα αυτοτελές δείγμα μιας συστηματικής μεθόδου πλαστικής ανάπτυξης και μετάπλασης της πολύπλευρης πραγματικότητας, που προκύπτει από την παρεμβολή της μορφής μέσα στον φυσικό χώρο.

Φοιτητής ακόμη της Αρχιτεκτονικής στο Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, καταπιάνεται με εμμονή στο πλάσιμο της μορφής. Στα πρωτόλεια γλυπτικά του έργα ή στα αρχιτεκτονικά ιχνογραφήματα της εποχής εκείνης διακρίνει κανείς ότι η γλυπτική ταυτίζεται με τη φυσική αποτύπωση του φωτός και της σκιάς σε κάθε φυσική ή τεχνητή δομή που αναπτύσσεται μέσα στο χώρο. Για τον ίδιον, η γλυπτική αντιπροσωπεύει το αναπόσπαστο σκέλος κάθε απόπειρας δομικής οργάνωσης μιας επιφάνειας, σαν αξία που ενυπάρχει στον ίδιο τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Είναι δύσκολο ή επουσιώδες να πει κανείς αν ήτανε η αρχιτεκτονική του παιδεία, που επέδρασε πάνω στη γλυπτική αίσθηση του χώρου, ή αν ήτανε η έμφυτη κλίση του προς το πλάσιμο της μορφής, που του αποκάλυψε την πολυπλοκότητα των δομικών σχέσεων και των αντιστοιχιών, που προκύπτουν σαν αποτέλεσμα της οργάνωσης των σχημάτων, των μορφών και των νοητικών σημείων στο χώρο σε γλώσσα. Ανατρέχοντας στα διάφορα στάδια μέσα από τα οποία εξελίχθηκε η πορεία του, φαίνεται να ήτανε αυτό το συγκεκριμένο ερώτημα γύρω από το οποίο περιελίχθηκε ένα μεγάλο και ουσιώδες μέρος της πλαστικής του αναζήτησης. Γεγονός είναι ότι, στο έργο του, η γλυπτική ενσωμάτωνε, σε απόλυτες αλλά πολλαπλές ισορροπίες, τη σύζευξη της αίσθησης του συγκεκριμένου κόσμου με τη νοητική αντίληψη του χώρου. Σε κάθε του γλυπτική πρόταση, η υλική μορφή των πλαστικών του σχεδιασμών είναι καθοριστική για την ένταση ή την ύφεση με την οποία ο συγκεκριμένος χώρος συνδιαλέγεται με τον ατέρμονο.

Από τα πρώτα στάδια της γλυπτικής του παιδείας υιοθετεί ένα από τα σκληρότερα υλικά, το σίδερο, που σταδιακά καταφέρνει να το δαμάσει στην εντέλεια. Σε αυτή τη φάση θεμελίωσης της πλαστικής του παιδείας, συναντά στο εργαστήριο της Arts Déco, τον μεγάλο δεξιοτέχνη του σιδήρου, το γλύπτη Κώστα Κουλεντιανό, ο οποίος αργότερα θα προλογίσει και την πρώτη του ατομική έκθεση στην Αθήνα, το 1985. Δίπλα του, θα εμπλουτιστούν οι τεχνικές του γνώσεις για τον άρτιο χειρισμό του υλικού που είχε ήδη επιλέξει.

Η υιοθέτηση του συγκεκριμένου υλικού, του σιδήρου, του οποίου η αντίσταση καθορίζει απόλυτες, καθαρές και αιχμηρές τομές μέσα στο χώρο – υλικό, που άλλωστε χαρακτήρισε το μεγαλύτερο μέρος της μοντέρνας γλυπτικής, ιδίως από τη μεταπολεμική περίοδο και έπειτα – αποκαλύπτει και την πνευματική του συγγένεια με τις μοντέρνες αρχές αντίληψης της γλυπτικής ως μέσου δόμησης νέων σχέσεων με το περιβάλλον, χρησιμοποιώντας την πλαστική γλώσσα ως ένα σύστημα πλαστικών αναπτύξεων και μετασχηματισμών μέσα στον τρισδιάστατο χώρο. Ήδη, δηλαδή, στην αφετηρία της γλυπτικής του πορείας, έχει συνειδητά υπερβεί την υπεροχή της αισθητικής τής φόρμας, υπογραμμίζοντας αντίθετα την πλαστική δυναμική, ως στοιχείο δόμησης του κενού και μετάπλασης του συγκεκριμένου χώρου.

Η αισθητική διάπλαση του Αλέξανδρου Πατσούρη συντελείται κατά τη δεκαετία του '80 μέσα σ' ένα από τα κέντρα ζύμωσης των ιδεών, στο Παρίσι, όπου το κλίμα κυριαρχείται από τις συνεχείς εναλλαγές των εκφραστικών ρευμάτων και των αναθεωρήσεων των προτάσεων του μοντερνισμού. Ο ίδιος εκδηλώνει μια σαφή στάση αντίστασης στο εφήμερο και θνησιγενές σχόλιο πάνω στις αξίες της καλλιτεχνικής πράξης, επιλέγοντας αντίθετα, ως νοητικό τόπο της γλυπτικής, ορισμένες από τις κλασικές αρχές: της ισορροπίας και της κίνησης, τις οποίες μεταφράζει μέσα από τη μοντέρνα συνείδηση της γλυπτικής ως μέσου ορισμού και απο-δόμησης των πολλαπλών αντιλήψεων της φύσης του πραγματικού μέσα στον συγκεκριμένο φυσικό χώρο. Δουλεύοντας με συγκεκριμένα σχήματα, με επίπεδες σιδερένιες επιφάνειες, που κυρτώνουν σαν πτερωτές φυγές μέσα στον αέρα, επικεντρώνει την προσοχή του στις ρυθμικές σχέσεις και αναπτύξεις, με τις οποίες η φόρμα έρχεται στο χώρο να επιδείξει, όχι την αισθητική της αξία, αλλά την εξωστρέφεια της γλώσσας της, με την οποία τέμνει σε βάθος, οριζόντια και κάθετα, μια ουδέτερη επιφάνεια ή έναν ουδέτερο χώρο. Η ολοκλήρωση αυτής της αναζήτησης είναι αποτυπωμένη στην ενότητα έργων που εκθέτει στην πρώτη του ατομική έκθεση το 1985, στην Αίθουσα Τέχνης "Δεσμός", η οποία αποτελεί και το πρώτο δείγμα ενός συστήματος μορφών, σχημάτων και σημείων στο χώρο, το οποίο συντάσσεται σε μια προσωπική πλαστική γλώσσα. Στην έκθεση εκείνη, ο χώρος οριζότανε με ξεκάθαρο και απόλυτο τρόπο σε κάθετες και οριζόντιες τομές. Ρυθμικές αναπτύξεις των σχημάτων ή παύσεις ανάμεσα σε επαναλαμβανόμενα

μοτίβα κινητοποιούσαν την οπτική και νοητική συμμετοχή του θεατή σε πολλαπλά επίπεδα αντίληψης του χώρου, ως εσαεί οριζόμενου και αόριστου.

Με την έκθεση εκείνη, το ιστορικό των εξελίξεων στο χώρο της ελληνικής γλυπτικής εμπλουτίζεται με μια ιδιαίτερη ευαισθησία που εκπορεύεται από έναν νέο καλλιτέχνη, ο οποίος με σαφήνεια επαναφέρει στο προσκήνιο ένα διακεκομμένο διάλογο γύρω από το ουσιαστικό θέμα: γλυπτική–χώρος / χώρος–γλυπτική, θέμα που στην ιστορία μας είχε προσεγγιστεί με οξυδέρκεια και ρηξικέλευθες τοποθετήσεις από ορισμένες από τις πρωταγωνιστικές μορφές της νεότερης γλυπτικής, από τον Τάκη και τον Θόδωρο.

Το έργο του Αλέξανδρου Πατσούρη τελεί ένα έργο εξελισσόμενης συνέχειας αυτού του προβληματισμού της γλυπτικής, ιδωμένου όμως από τη σκοπιά της ποιητικής εναρμόνισης των δύο αυτών εννοιών σε έναν εναλλασσόμενο ρυθμό μετακίνησης από το πλήρες στο κενό και αντίστροφα. Τα γεωμετρικά σχήματα και το κενό αρχίζουν να συζευγνύονται σε ισορροπημένες αντιστοιχίες. Το πλήρες του υλικού, που επαναλαμβάνεται ρυθμικά, παρεμβάλλεται στο χώρο σαν υποδαύλιση της ποιητικής τής κίνησης του βλέμματος ανάμεσα στον υλικό και τον άυλο κόσμο. Η γλυπτική γίνεται το σύνολο αυτών των μετακινήσεων ανάμεσα στις ρυθμικές κινήσεις που γράφονται στο χώρο από τα υλικά σχήματα, στις απρόσμενες συμπυκνώσεις της κίνησης σε κάποιο κορυφαίο σημείο της τροχιάς της και στο ζωτικό κενό, του οποίου η αντίληψη συγκεκριμενοποιείται. Η σύλληψη αυτής της οπτικής και νοητικής κίνησης θα αποτελέσει το θεμέλιο της συνέχειας της πλαστικής του αναζήτησης, που θα διατυπωθεί με σαφήνεια από το 1990 και έπειτα και από τον ίδιον. Σημειώνει στον κατάλογο της δεύτερης ατομικής του έκθεσης: *Λέγοντας κυκλοφορία του αέρα είναι σα να λέμε κίνηση του βλέμματος πάνω, μέσα, γύρω από το γλυπτό, είναι σα να λέμε τον τρόπο που κινείται το φως πάνω στο υλικό... και έτσι καταλήγουμε στην κλασική τριλογία: υλικό, φως, χώρος – πλαστικές έννοιες, εργαλεία για τη γλυπτική, που το ένα επιδρά στο άλλο με τέτοιο πολυσύνθετο αλλά τελικά μονοσήμαντο τρόπο, ώστε μέσα από αυτές τις αλληλεξαρτήσεις πολλές γλυπτικές αποφάσεις να διηθούνται και να αποσαφηνίζονται αυτόματα.*

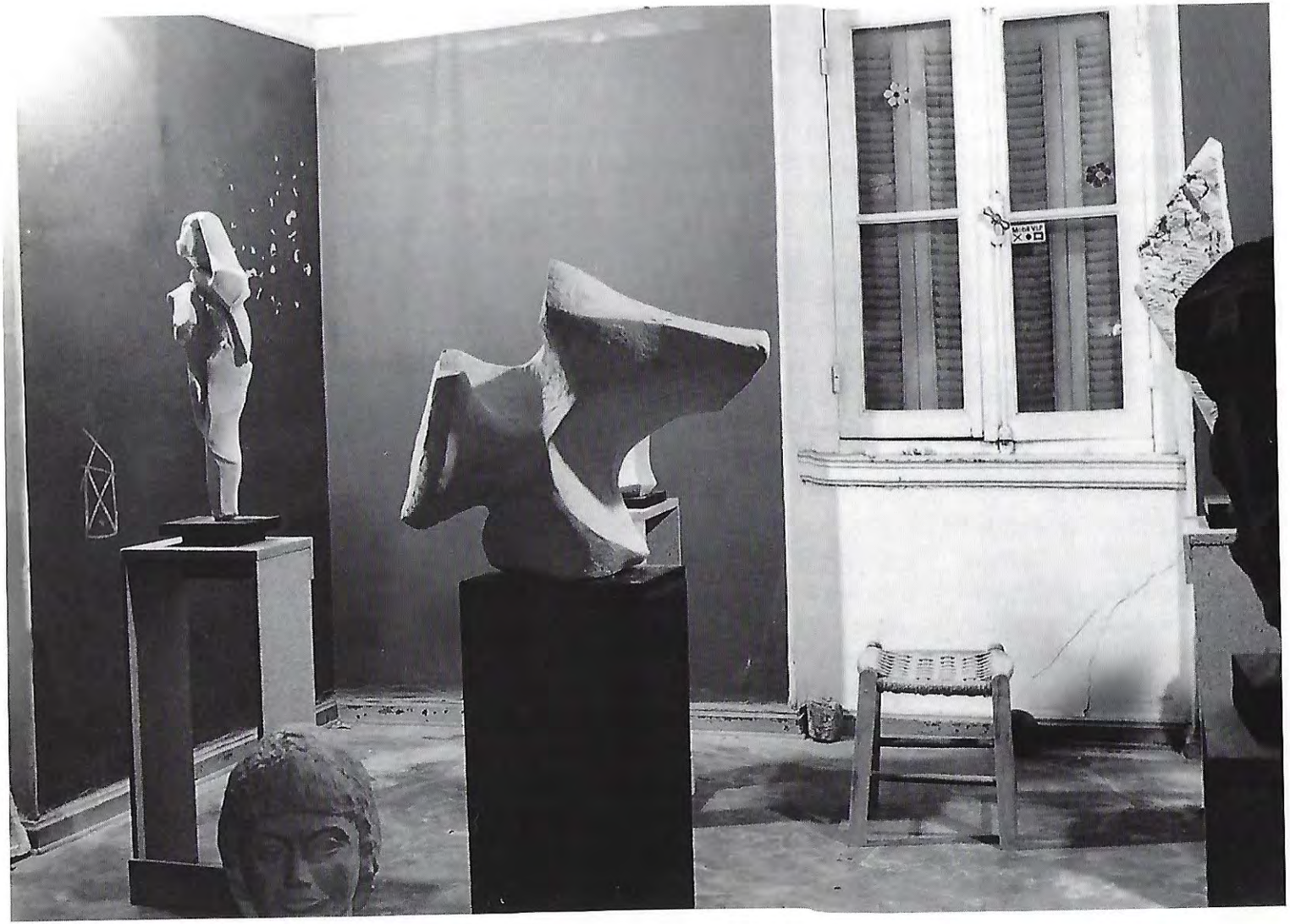
Από το σημείο εκείνο και έπειτα, εισάγει το τετράγωνο σαν ένα αναγκαίο οριακό πλαίσιο μέσα, έξω και γύρω από το οποίο η γλυπτική αποκτά οντότητα ως μορφή σύνδεσης ή αποσύνδεσης των πολλαπλών αξόνων γύρω από τους οποίους η συγκεκριμένη πραγματικότητα γίνεται αντιληπτή. Παράλληλα, μ' έναν σαφή, λιτό και περιεκτικό πλαστικό λόγο, υπογραμμίζει το σύνολο των στοιχείων που χαρακτηρίζουν την παρεμβολή της μορφής στο φυσικό περιβάλλον ως αμιγώς γλυπτική πράξη: ο χώρος, η ισορροπία, το κενό, το πλήρες, η πλαστικότητα της υλικής επιφάνειας, το φως, η σκιά, η εναλλαγή των σκοπιών, όλες οι εγγενείς αξίες της γλυπτικής περιέχονται μέσα, έξω και γύρω από τα τετράγωνα πλαίσια, που με σταθερότητα ίστανται μετέωρα στο χώρο, ενώ ταυτόχρονα αναφέρονται με σαφήνεια και έμφαση σε αυτό το ζωτικό κενό με το οποίο περιβάλλονται και συνδιαλέγονται.

Το έργο με τίτλο *Το Μεγάλο Τετράγωνο,* που εκθέτει για πρώτη φορά το 1990, είναι ένα μνημειακό αφιέρωμα σε αυτή τη συγκεκριμένη νοητική βάση της γλυπτικής του. Πέρα όμως από το νοητικό του πλαίσιο, *Το Μεγάλο Τετράγωνο,* όπως και όλη η σειρά των τετραγώνων που εκτελεί, καθώς και η μνημειώδης ενότητα των τεσσάρων τετράγωνων γλυπτών από σίδερο και μάρμαρο, διατεταγμένων μέσα σ' έναν νοητικό τετράγωνο χώρο, που εγκαθιστά στην ατομική του έκθεση το 1994, αναρτούν τη γλυπτική σε ένα εντελώς διαφορετικό βάθρο, σε ένα επίπεδο συσχέτισης του πραγματικού με το πνευματικό του ιδεώδες. Ο χώρος διαρθρώνεται με βάση τις προβολές των πνευματικών τοπίων ενός εσωτερικού κόσμου, που πάσχει να καθρεπτιστεί στον εξωτερικό. Από αυτή τη σκοπιά, στην ουσία, το έργο του Πατσούρη αρθρώνει με μια νέα γλώσσα, μέσα στην ιστορία της σύγχρονης γλυπτικής, ένα αφιέρωμα στη μνήμη της ελληνικής κλασικής τέχνης.

Θα έλεγε κανείς ότι η τελευταία ενότητα έργων, την οποία δούλεψε τα δυο τελευταία χρόνια της ζωής του και που παρουσιάζεται για πρώτη φορά σε αυτή την έκθεση, μπορεί να ιδωθεί, από μια πλευρά, ως μεταφορά αυτού του ιδεατού καθρεφτίσματος πάνω στις συμπαγείς, σιδερένιες επιφάνειες. Τα αιωρούμενα γεωμετρικά σχήματα, σα μετέωρα ιχνογραφήματα, σα λέξεις μιας πνευματικής γλώσσας, εντείνουν τη διφορούμενη έννοια του συγκεκριμένου, προβάλλοντας και πάλι το μεγάλο ερώτημα γλυπτική –χώρος / χώρος –γλυπτική σε πολλαπλά επίπεδα αντίληψης. Η σκιά των δομών που δίνουν ζωή σε μια ουδέτερη επιφάνεια εμψυχώνει παράλληλα το κενό με μια σχέση καθαρά πνευματικού χαρακτήρα. Ο αχανής χώρος εμφανίζεται σε μια διαδικασία δόμησης, ενώ παράλληλα η πολύπτυχη σχέση του συγκεκριμένου και του αφηρημένου χώρου, φέρνει το τώρα με το παρελθόν και με το ατέρμονο βάθος ενός ασχεδίαστου, ασύλληπτου, μελλοντικού χώρου να συνδεθούν σε μια πάγια, αλληλένδετη ενότητα.

Ο κύκλος της εικοσάχρονης εργασίας του Αλέξανδρου Πατσούρη κλείνει με το άνοιγμα ενός παραθύρου στο άπειρον, σ' ένα σημείο μηδέν, σ' ένα ενδότερο και ενδόμυχο μέρος, όπου φαίνεται να συντελείται η απαρχή της γένεσης του χώρου.

Έφη Στρούζα, Μάρτιος 2000

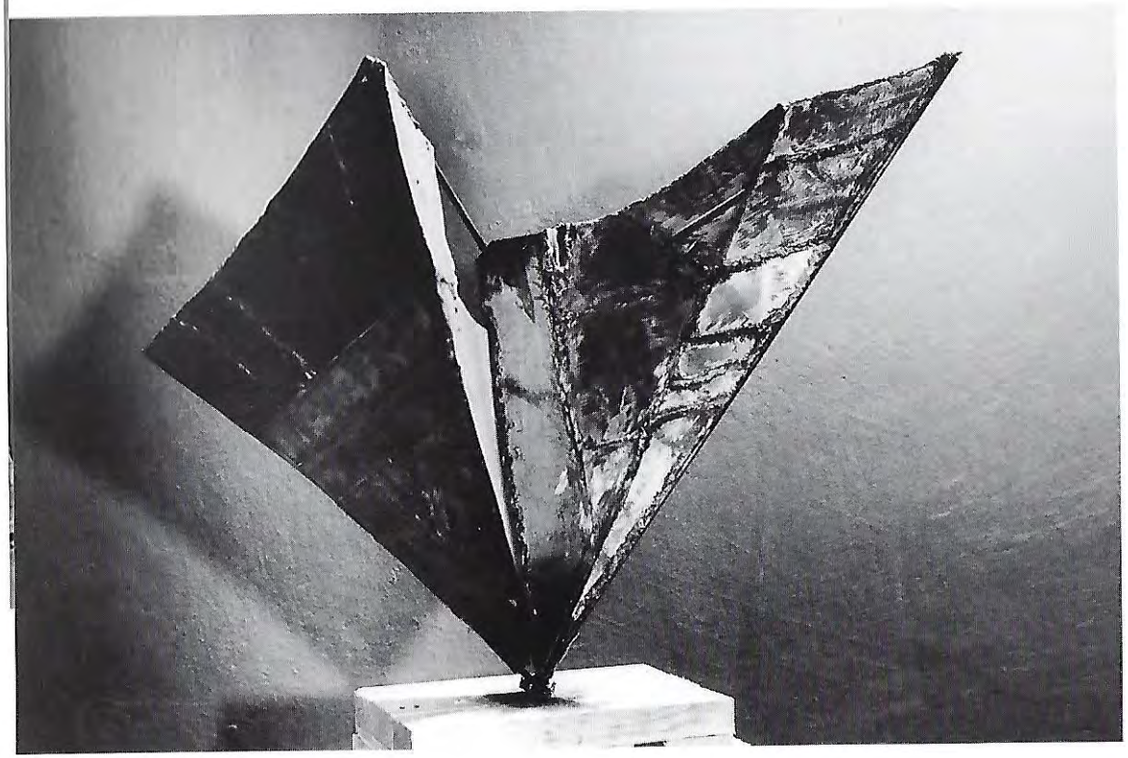


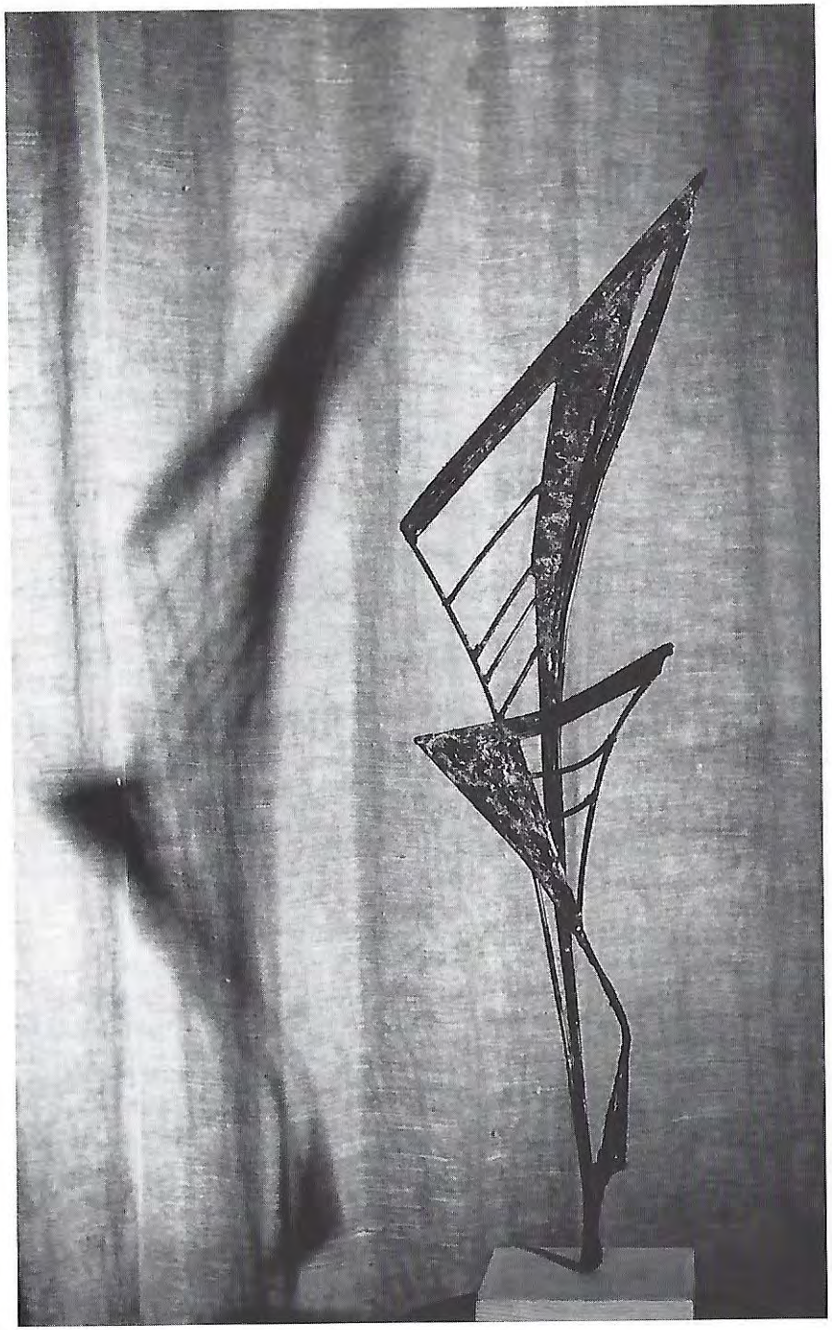
Το εργαστήριο στην οδό Τσαμαδού 29,
Αθήνα 1978.





• Γύψος, ύψος 48 εκ., 1976.
• Γύψος, ύψος 140 εκ., 1977.

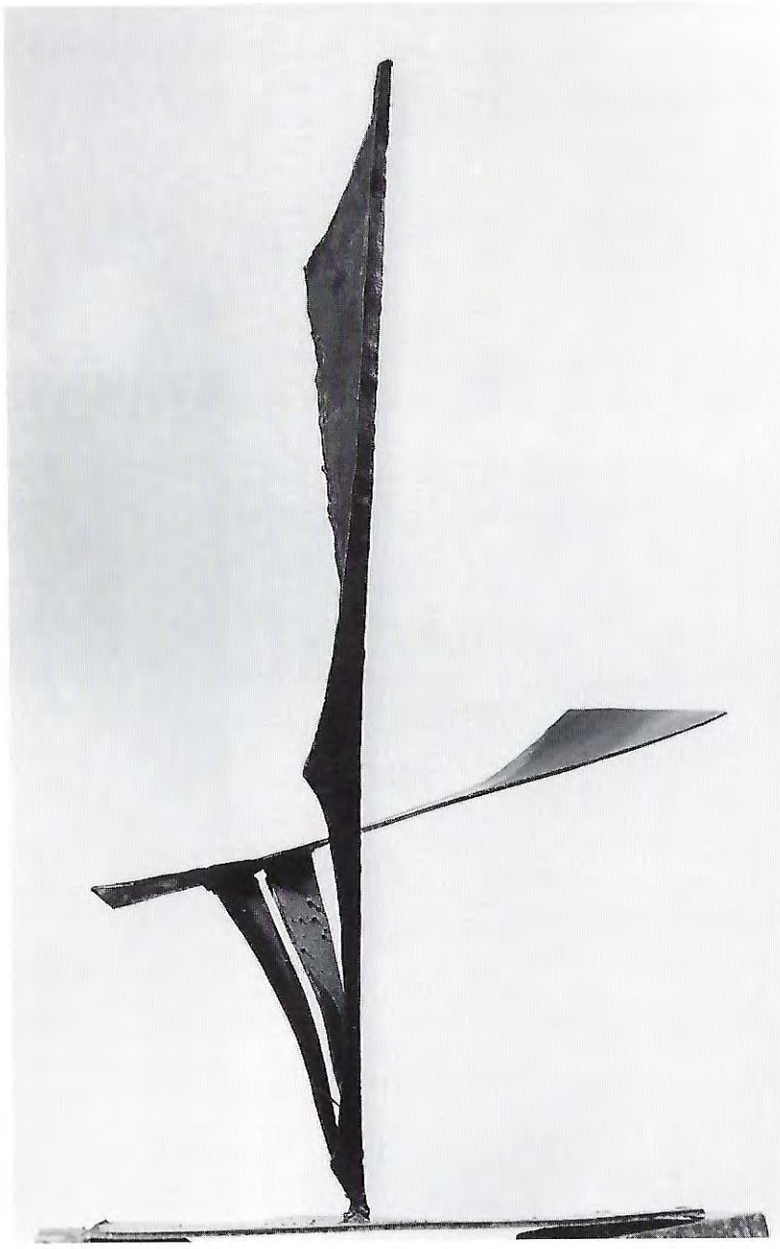


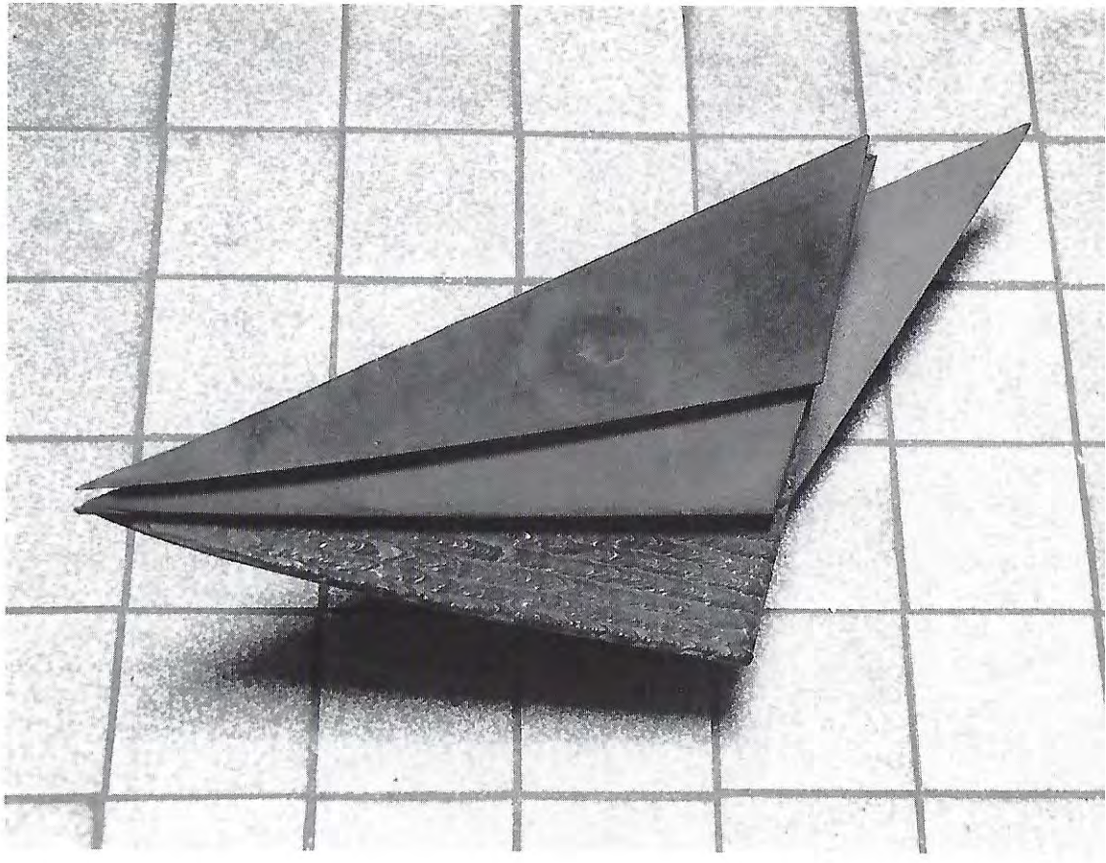




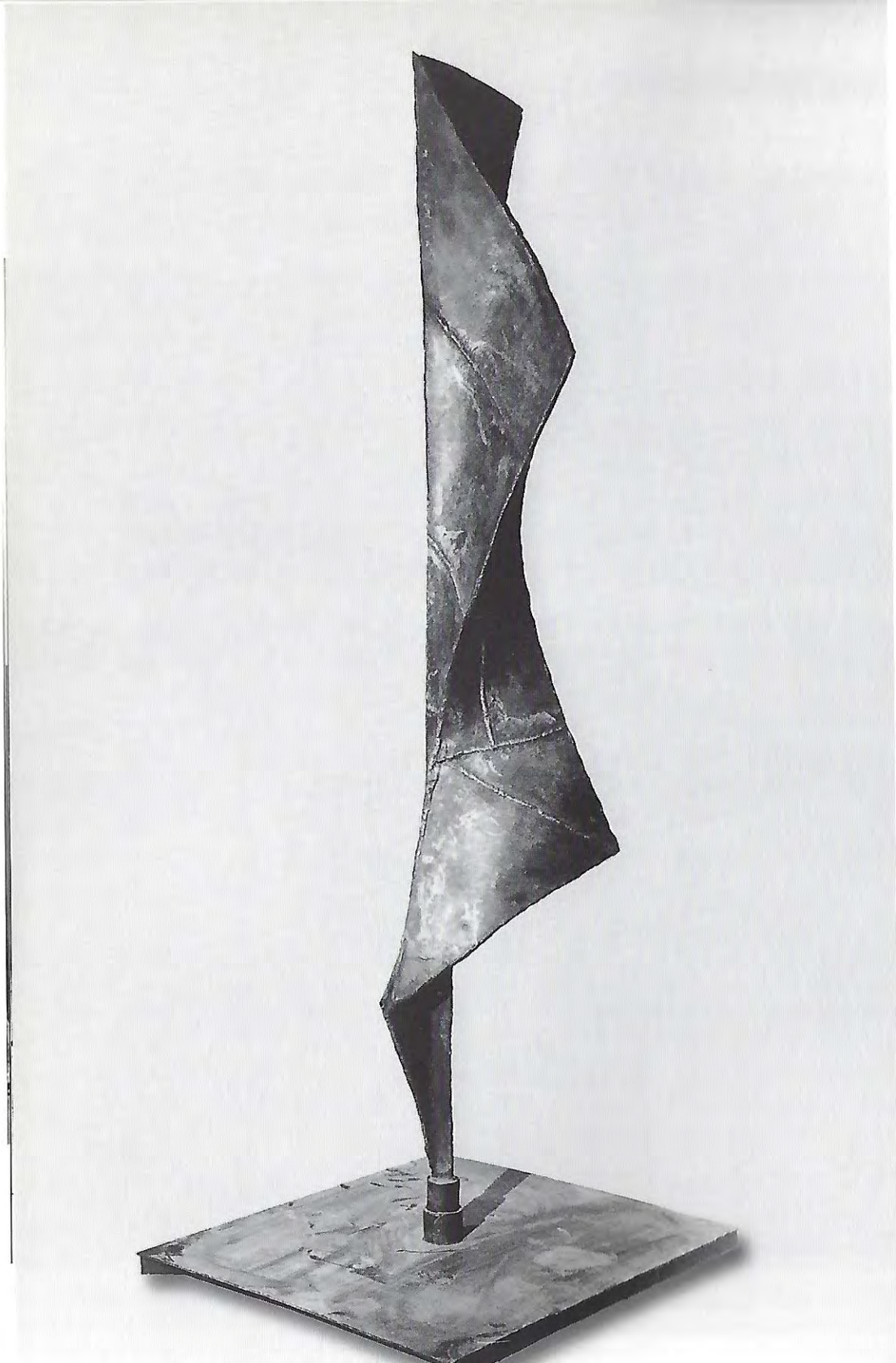
• Σίδερο, ύψος 45 εκ., Αθήνα 1978.
• Σίδερο, ύψος 75 εκ., Αθήνα 1979.
• Γύψος, ύψος 85 εκ., Αθήνα 1979.







• Σίδερο, ύψος 195 εκ., Παρίσι 1980.
• Σίδερο, ύψος 45 εκ., Παρίσι 1980.
• Σίδερο, Παρίσι 1981.



• Σίδερο, 233 X 50 X 40 εκ.,
Παρίσι 1981



• Σίδερο, ύψος 85 X 22 X 20 εκ.,
Παρίσι 1981



Ένα πρωί του Οκτώβρη του '80, μπαίνοντας στο Εργαστήρι της Arts Déco, όπου ήμουν υπεύθυνος, το Εργαστήρι του μέταλλου, βλέπω έναν νέο να παλεύει με τα σίδερα, λίγο αδέξια αλλά με πολλή επιμονή. Στην κουβέντα που ακολούθησε, έμαθα πως είναι Έλληνας, πως έχει τελειώσει την Αρχιτεκτονική στο Πολυτεχνείο της Αθήνας και πως ήρθε στο Παρίσι να κάνει Γλυπτική και να ζήσει την ατμόσφαιρά του. Αυτή ήταν η πρώτη μου συνάντηση με τον Αλέξανδρο Πατσούρη, που αμέσως μου έδωσε εμπιστοσύνη και ένα είδος ελπίδας. Από τον τρόπο της κουβέντας του και το σεβασμό του προς τα πράγματα και τους ανθρώπους, αισθάνθηκα την πεποίθηση ότι υπάρχει μέσα του κάτι στέρεο. Έτσι αρχίζει η συνεργασία μας. Πέρασα αυτή την πρώτη βδομάδα, όλες τις μέρες, στο εργαστήριο δουλεύοντας μαζί του, εξηγώντας την τεχνική του σίδερου, τις επιδράσεις του στο σχήμα και στη φόρμα, πράγματα που, από την παιδεία του σαν Αρχιτέκτονας, τα είχε ήδη συναντήσει και καταλάβει. Νομίζω όμως πως αυτή η πρώτη βδομάδα ήταν αποφασιστική για τη δουλειά που ακολούθησε.

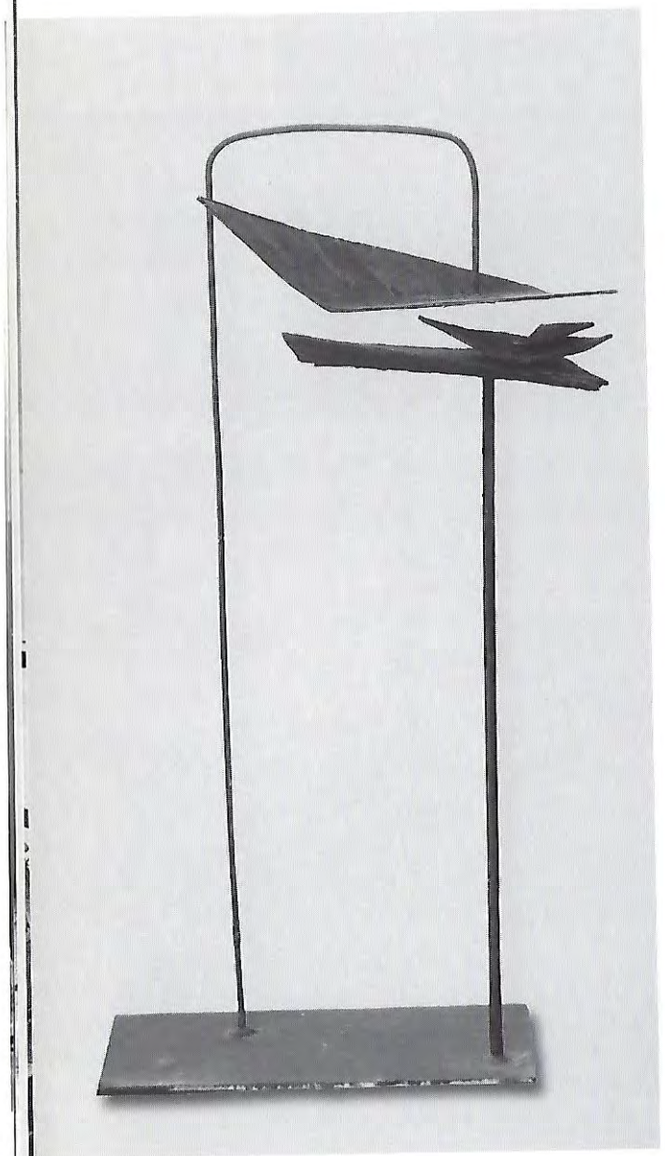
Μέσα στην πρώτη αυτή χρονιά έκανε μια σειρά από γλυπτά, όπου κάθε εξωτερική επίδραση περνούσε από το προσωπικό του κόσκινο. Στα χρόνια που ακολούθησαν, η δουλειά του γίνεται κάθε μέρα πιο σίγουρη, με την ίδια πάντα συνέπεια και συνέχεια, και κάθε νέο γλυπτό δείχνει περισσότερο την προσωπικότητά του. Πότε δεν παρασύρθηκε από τις μόδες που κυκλοφορούν κάθε τόσο, και φαίνεται καθαρά σ' όλη του τη δουλειά πως ποτέ δεν ξέχασε τις ρίζες του, την καταγωγή του. Στη δε φόρμα του που δεν θυμίζει τίποτα – ούτε άνθρωπο, ούτε ζώο, ούτε φυτό – διακρίνεται η αίσθηση της αρχαϊκής γλυπτικής αντίληψης. Όλες οι γλυπτικές που έκανε ώς τα σήμερα δεν είναι σπουδές, αλλά μια ώριμη δουλειά, μια γλυπτική με δύναμη και υπόσταση, που πιστεύω πως είναι ένα σκαλοπάτι – από τα πρώτα ίσως – όπου θα μπορέσει να στηριχθεί μια νεοελληνική γλυπτική παράδοση.

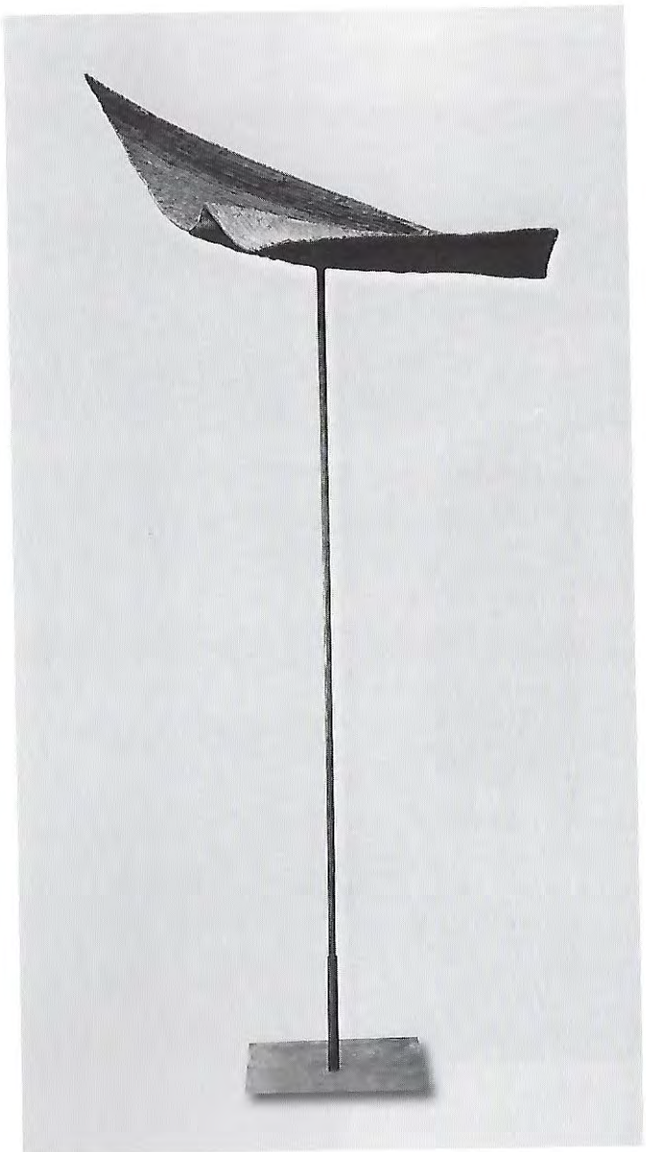
Κώστας Κουλεντιανός
Παρίσι, Μάρτιος 1985



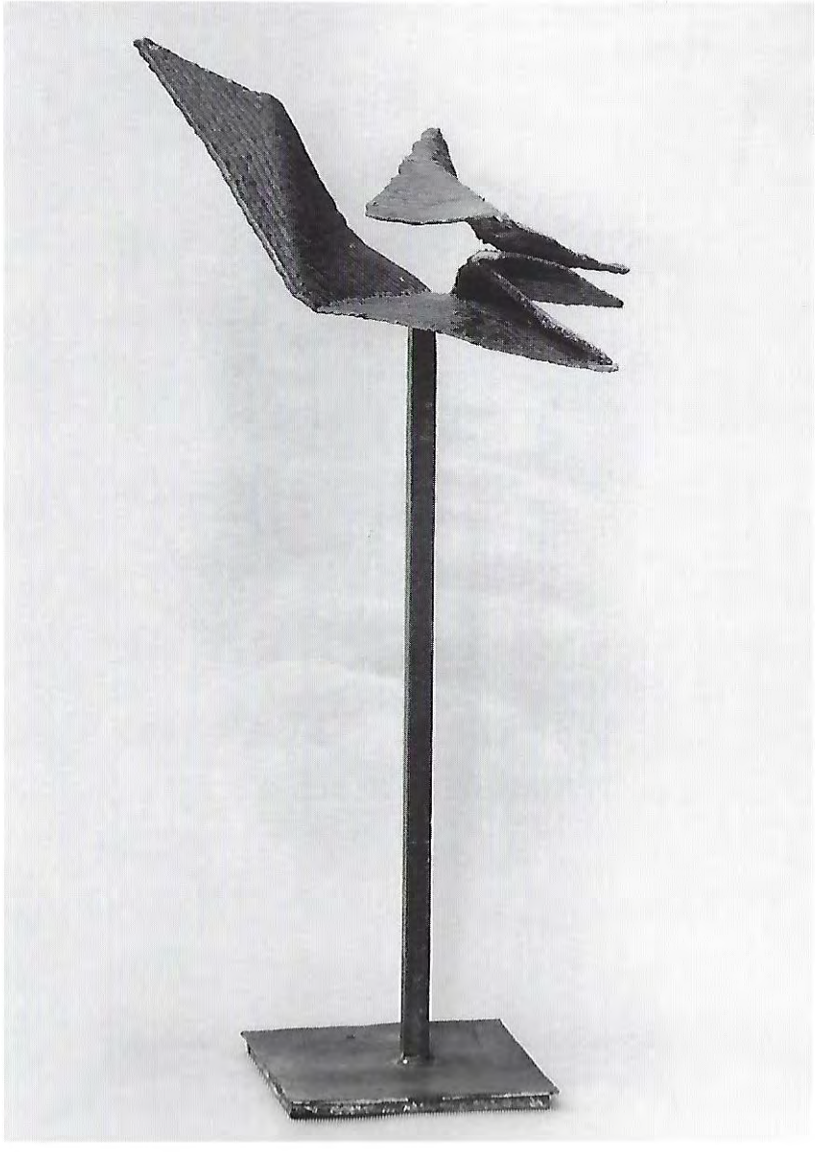
• Το εργαστήριο της Arts Déco στο Παρίσι, 1982.

• Η έκθεση στην Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα 1985.

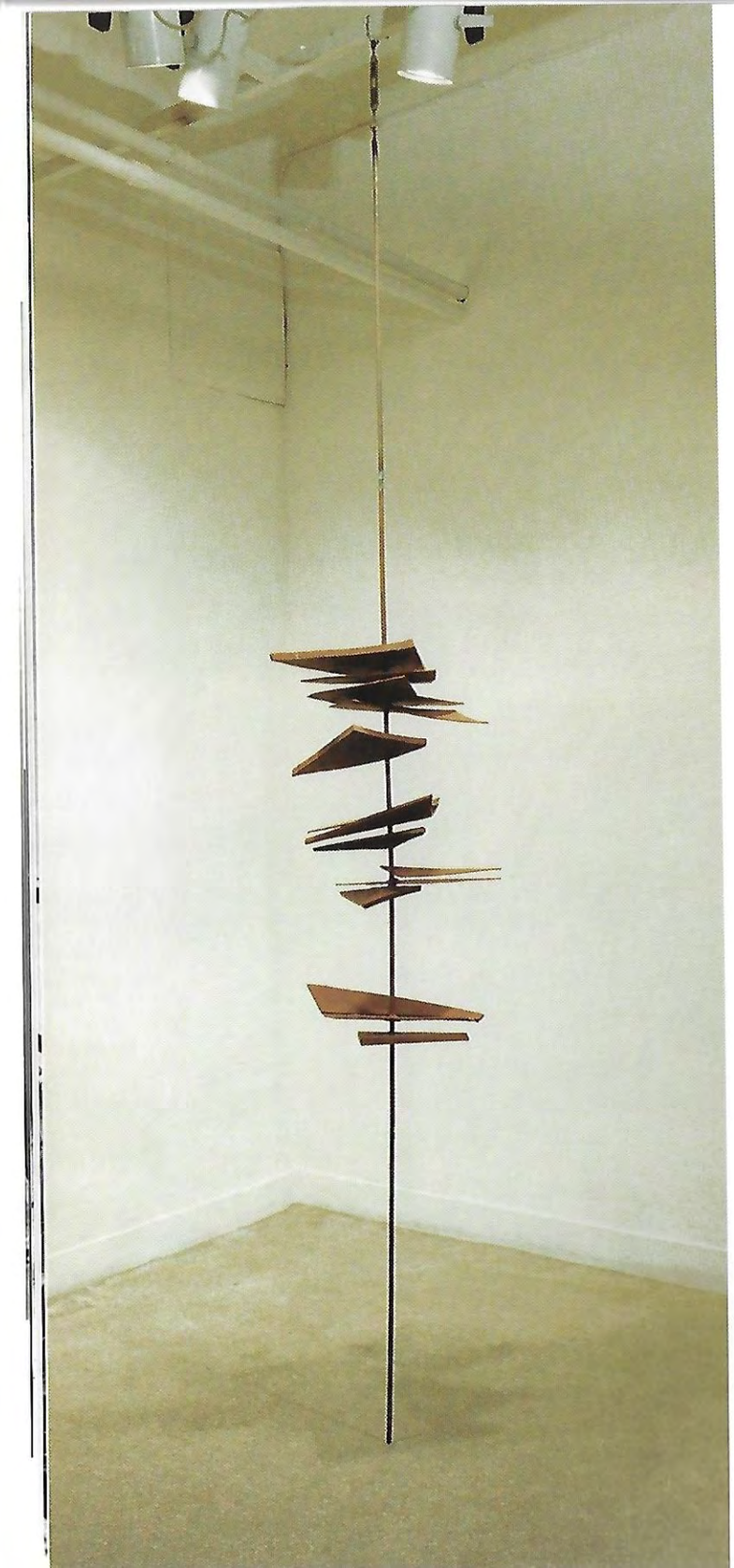




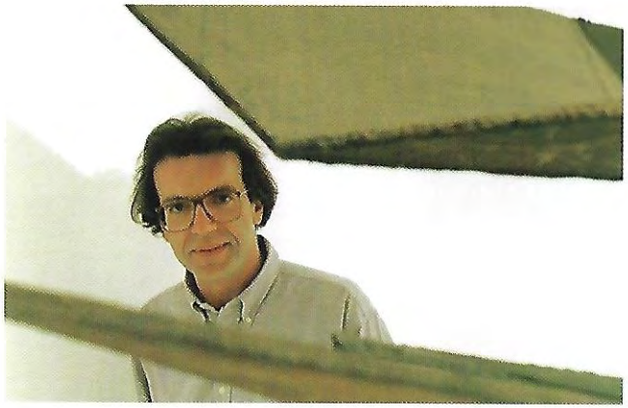
- Σίδερο,
  Παρίσι 1981.
- Σίδερο, 158 εκ.,
  Παρίσι 1981.
- Σίδερο,
  Παρίσι 1981.
- Σίδερο, 66 X 44 X 20 εκ.,
  Παρίσι 1981.













- Σίδερο βαμμένο, 310 X 45 X 45 εκ., Παρίσι 1982.
- Σίδερο βαμμένο, 310 X 55 X 50 εκ., Παρίσι 1982.
- Σίδερο, 310 X 168 X 108 εκ., Παρίσι 1982.



Όπως πάντα θέλω μια
συγκρατημένη ζωντάνια μια
βαθειά κίνηση, όχι ένα
νευρικό και déjà vu εξπρεσσιονισμό.

Ένα κύμα μια γραμμή
Δύο καμπύλες σε μια παράλληλη
Κι ένα κενό γεμάτο υποσχέσεις
ανάμεσά τους.

Κάτι που ξαναγεννιέται μετά από
μια πτώση. Θέλω να δείχνει ότι
έπεσε έσπασε χάλασε αλλά είναι
έτοιμο να ξαναπετάξει πάλι...
juste avant le vol.

(από τις σημειώσεις)

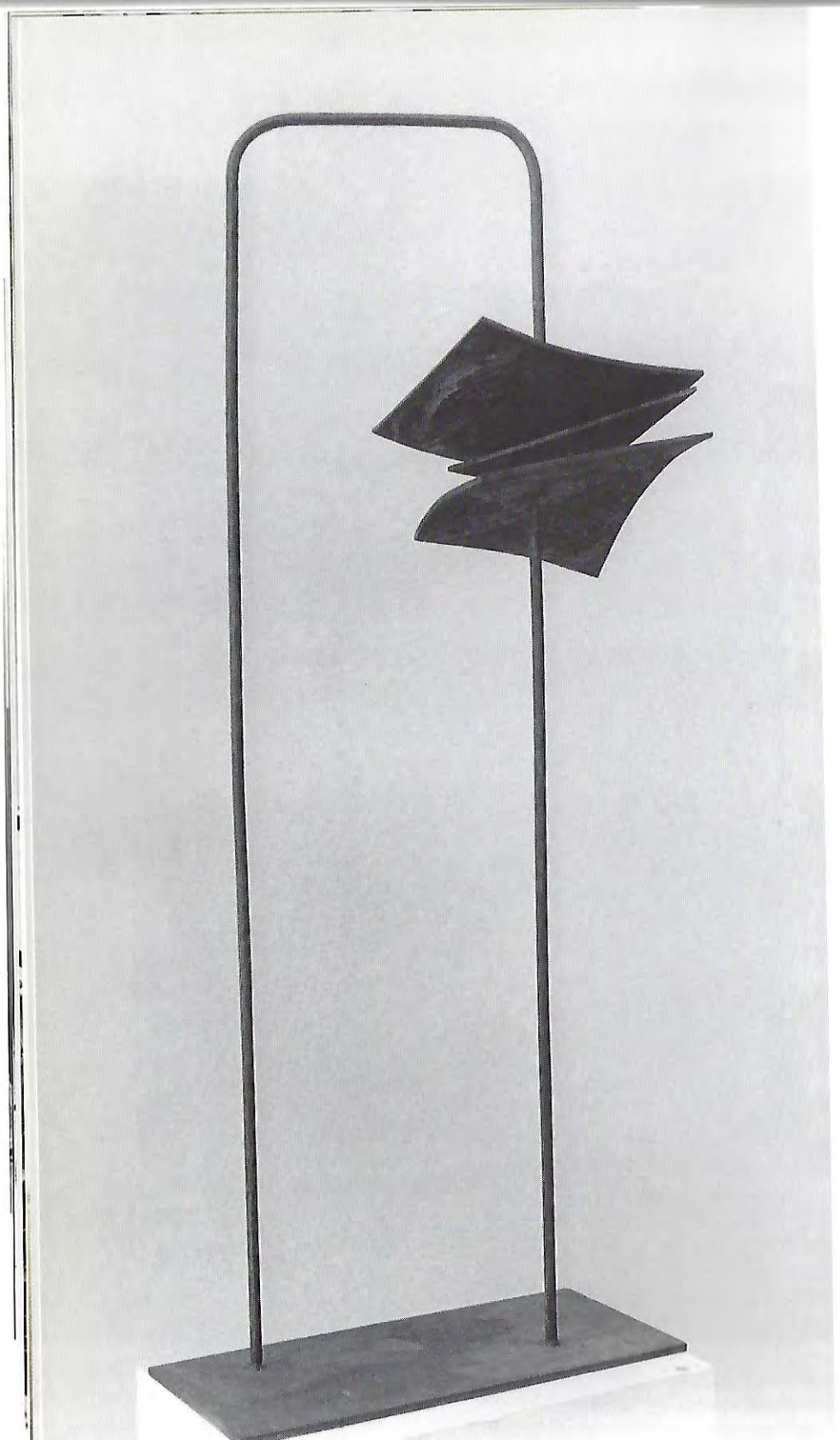




• Σίδερο, 170 X 120 X 51 εκ., Παρίσι 1981.

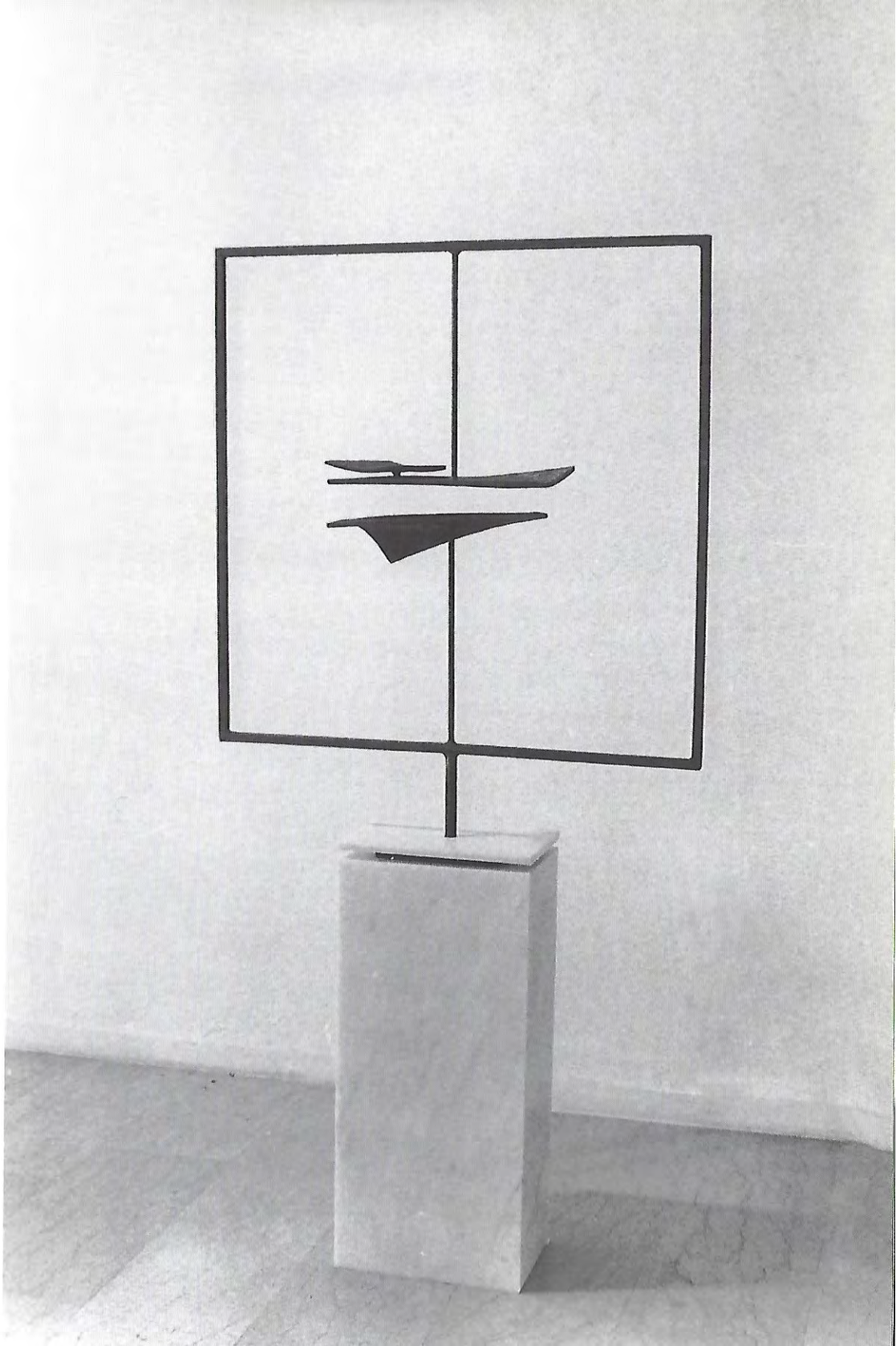
• Σίδερο, 50 X 40 X 11 εκ., Παρίσι 1981.

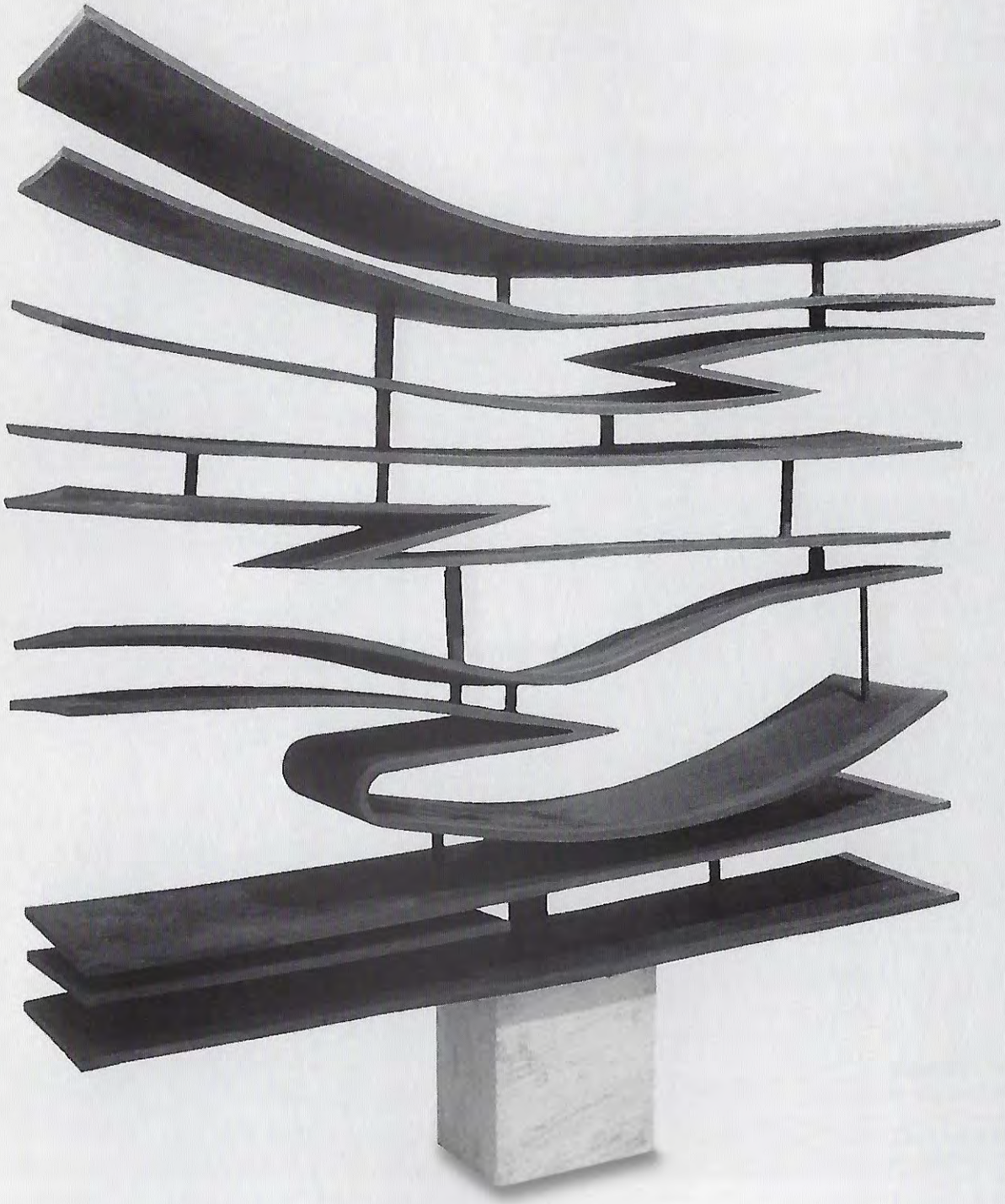
• Σίδερο, 200 X 100 X 32 εκ., Παρίσι 1981.



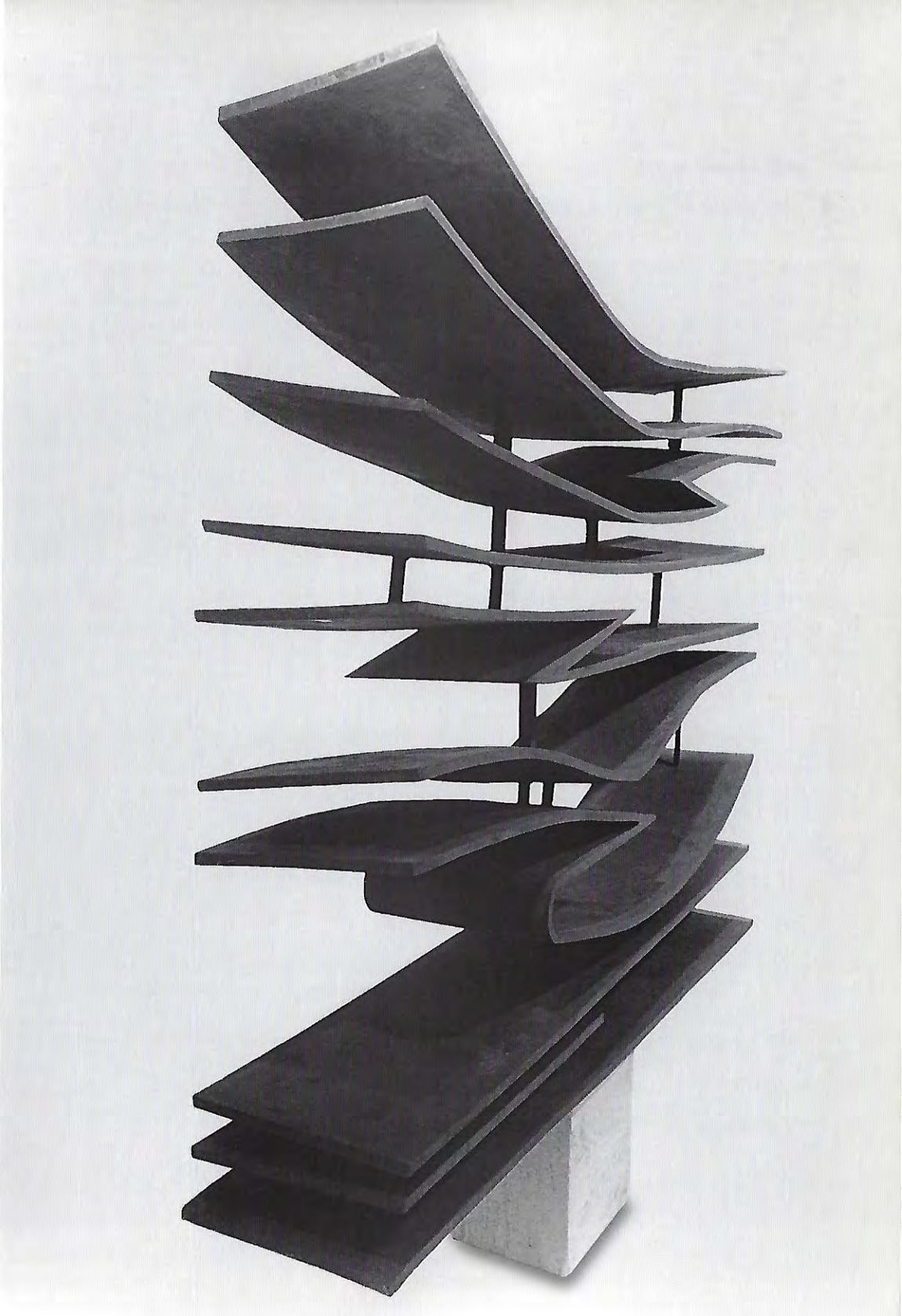
• Σίδερο, 90 X 25 X 35 εκ.,
Αθήνα 1985.

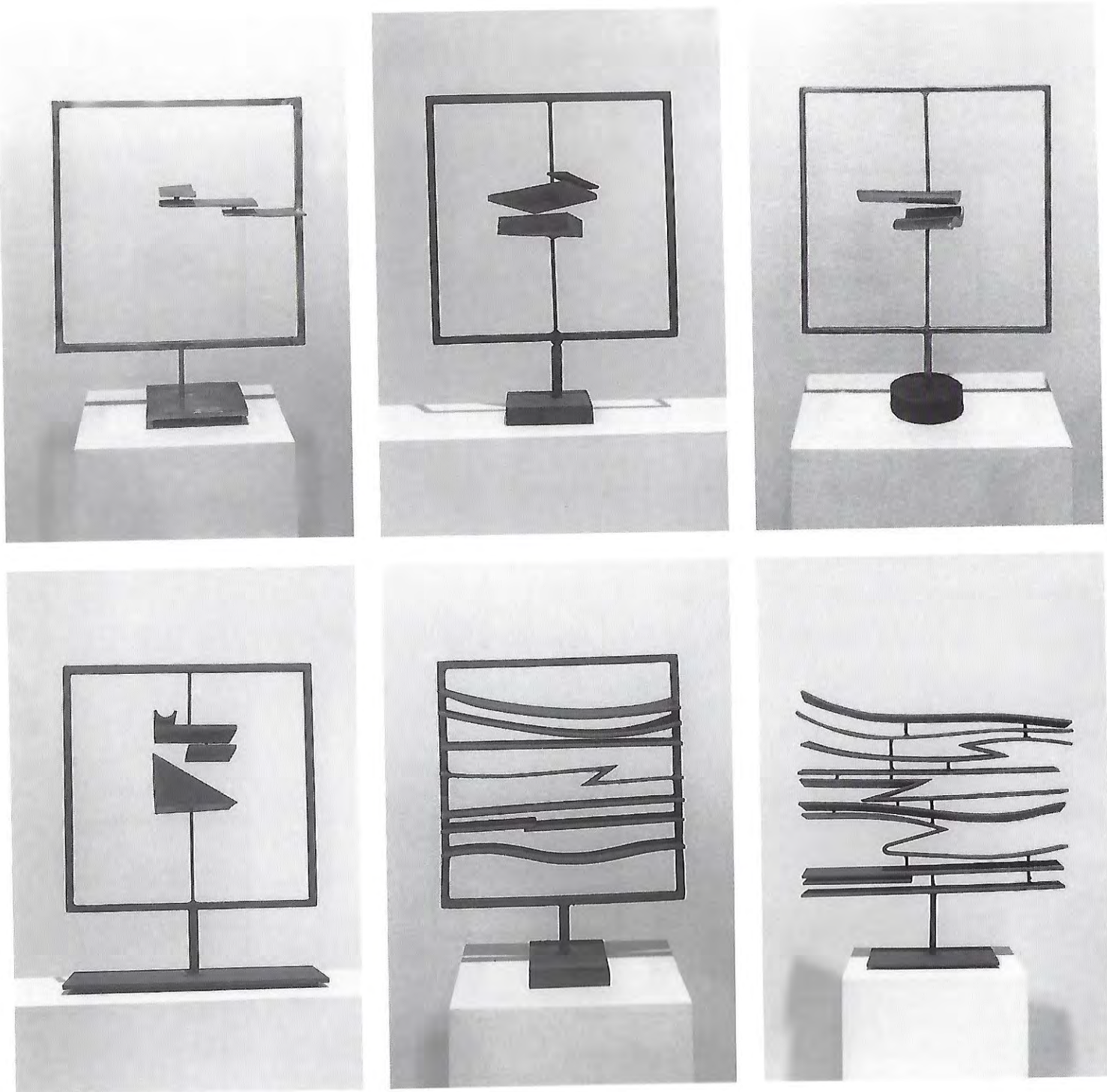
• Σίδερο και μάρμαρο, 183 X 90 X 36 εκ.,
Αθήνα 1986.





• Σίδερο, 220 X 207 X 40 εκ.,
Αθήνα 1988.





Έξι μικρά γλυπτά,
Αθήνα 1986-89.

- 55 X 44 X 12 εκ.
- 50 X 40 X 12 εκ.
- 44 X 33,5 X 13,5 εκ.
- 55,5 X 43 X 12 εκ.
- 50 X 38 X 12 εκ.
- 55 X 56 X 12,5 εκ.

- Μάρμαρο και σίδερο, 193 X 112 X 35 εκ., Αθήνα 1989.

- Το εργαστήριο στην οδό Τσαμαδού 29, Αθήνα 1989.

- Σίδερο, 200 X 18 X 16 εκ., Αθήνα 1989.

- Σίδερο, 228 X 200 X 78 εκ., Αθήνα 1989.





Ιστορία του μεγάλου τετραγώνου

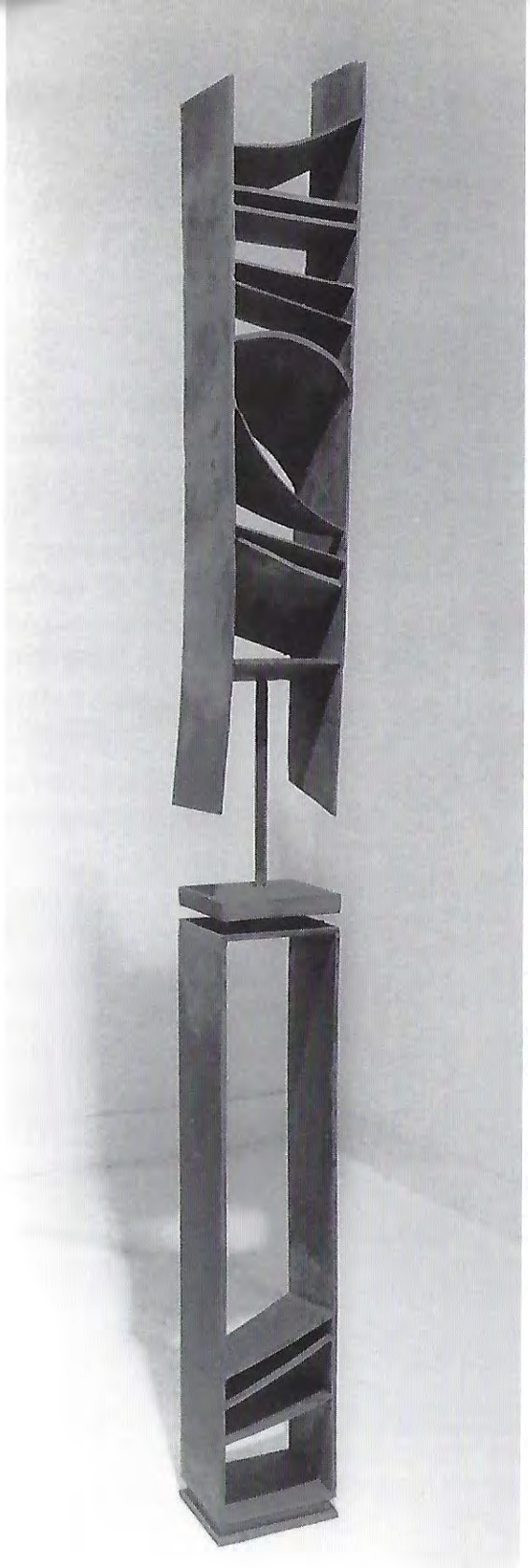
Ας αρχίσω από το μικρό. Το γλυπτό έγινε κάτω από τις πιο άσχημες συνθήκες πίεσης που μπορώ να έχω. Στρατός πολύ ζορισμένος εκείνη την εποχή. Τα απογεύματα δουλεύαμε φουλ με τον Κουλεντιανό για την έκθεσή του και για μια βδομάδα άρχιζα από τις 10 το βράδυ, έως το πρωί, και έφτιαχνα το μικρό τετράγωνο.

Το είχα πολύ καιρό στο νου μου, από το καλοκαίρι. Η δομή του –πάντα έχω μια ιδιαίτερη έλξη σ' αυτή την πλευρά της γλυπτικής– μου φαινόταν καλή. Η ολοκληρωτική και συγχρόνως αντιθετική σχέση έργου-socle – όπου το socle είναι βάση αλλά και έργο, καλύτερα, όπου το έργο χωρίς τη βάση μένει λειψό– μου φαινόταν σωστή. Η παρέμβαση του Κουλεντιανού, να γίνει η βάση μαρμάρινη, τονίζει αυτή τη σχέση βάσης-έργου σε σύνολο διπολικό. Ένα μήνα από όταν το έφτιαξα εξακολουθεί να μου φαίνεται καλό, μετά από τις πρώτες αμφιβολίες.

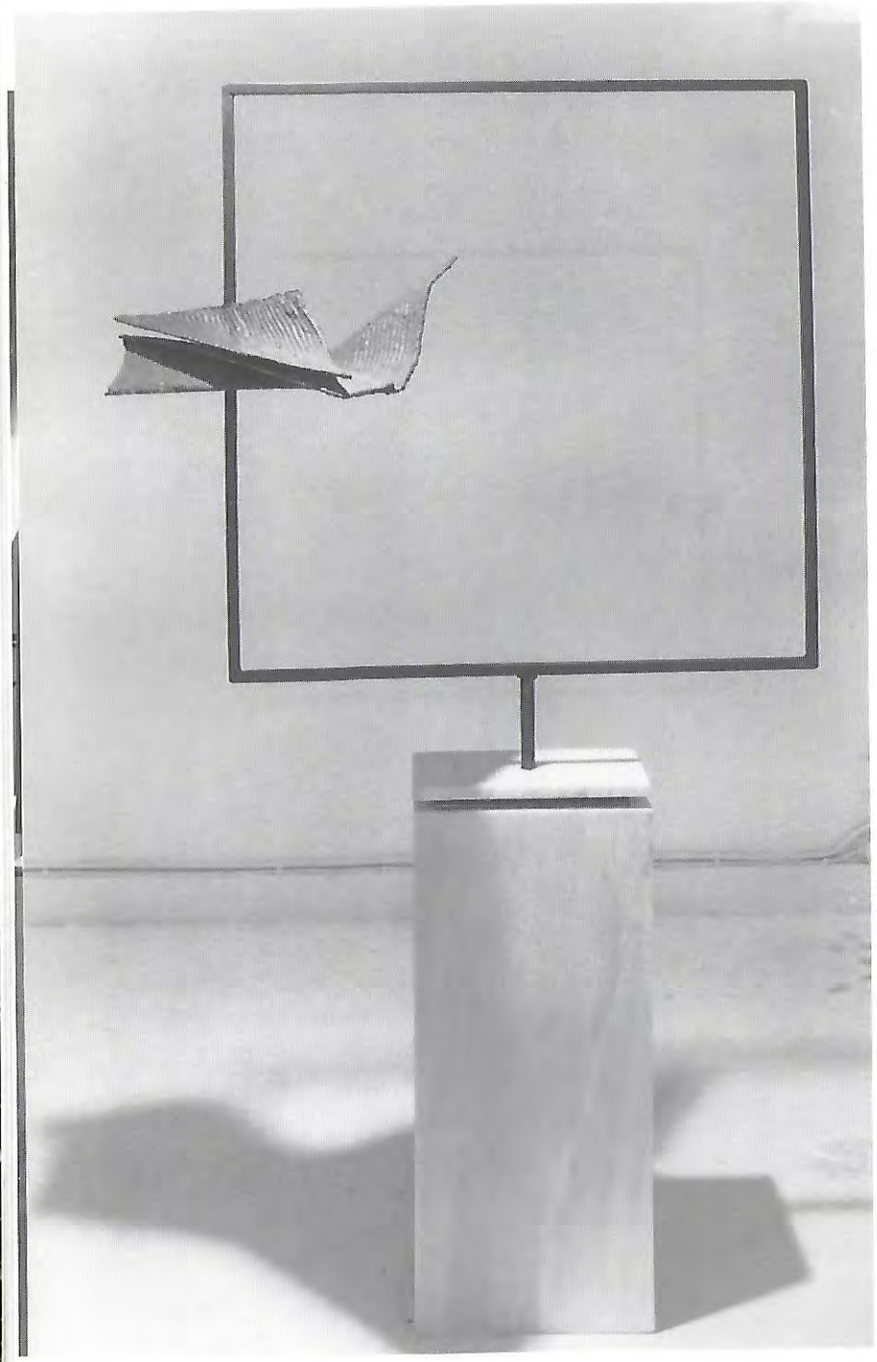
Από παλαιά –χαζεύοντας τα μπλοκάκια θα το δω σκιτσαρισμένο για πρώτη φορά τον Αύγουστο, Αμοργός– υπάρχει η ιδέα του grand carré. Ένα μεγάλο τετράγωνο με τα τετράγωνα καμπυλωμένα επίπεδα μέσα του.

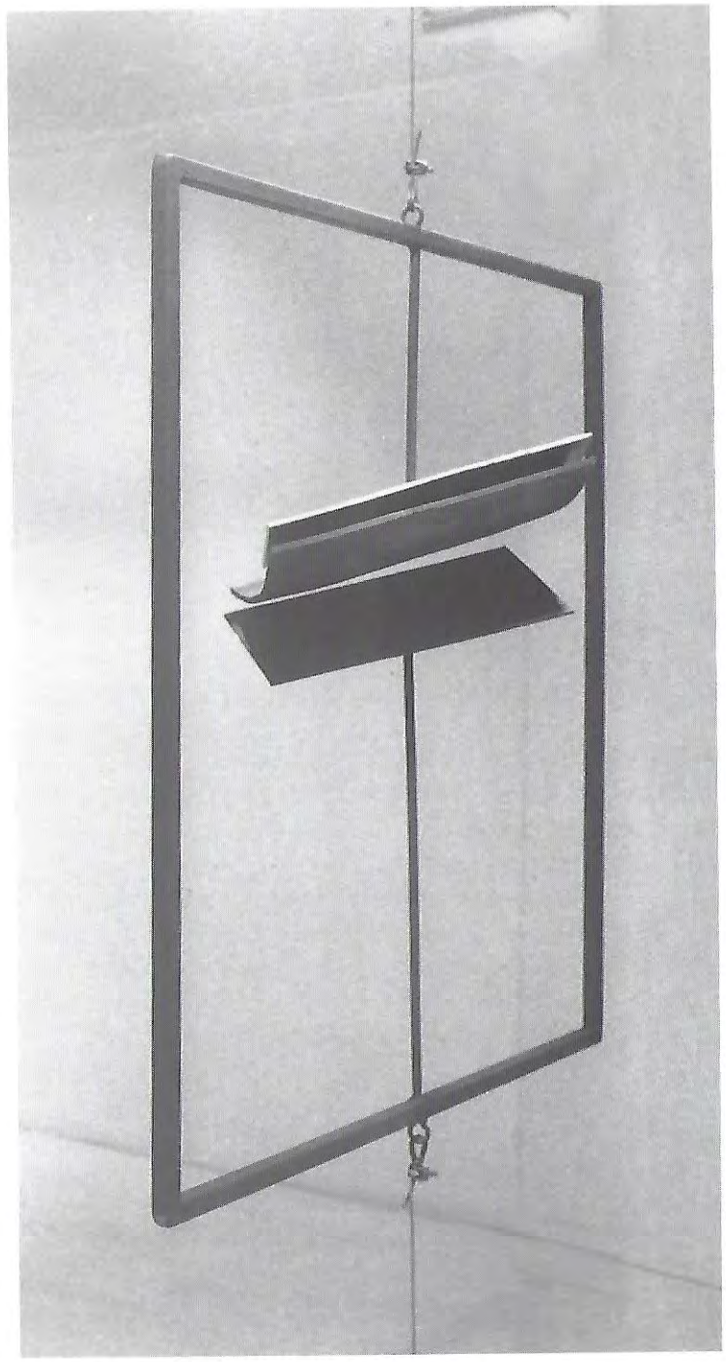
Δεν θα είναι πια κύματα, πολλές φορές κύματα με μορφές πουλιών, πετάγματος, αλλά πιο αυστηρά. Η αίσθηση όμως της κίνησης θέλω να δοθεί με τη γνωστή αντίληψη του envol, που με κάποια αμφιταλάντευση και ερωτηματικά τελικά είναι έτοιμο για να πετάξει αν είναι πουλί ή για να απλωθεί αν είναι κύμα. Ή για να αναπτυχθεί αν είναι επίπεδα. Όλη η δυσκολία είναι σ' αυτή τη σχέση κίνησης – αυστηρότητας.

(από τις σημειώσεις)









Η αρχική πρόθεση ήταν να αντιμετωπισθεί το "πρόβλημα του βάθρου" και να μην έχουμε ένα γλυπτό πάνω σε ένα βάθρο, ούτε ένα γλυπτό τοποθετημένο σε ένα βάθρο ειδικά σχεδιασμένο εκ των υστέρων για το εν λόγω γλυπτό, αλλά να αντιμετωπίσω το βάθρο μαζί με το γλυπτό.

Η πρώτη ιδέα λοιπόν ήταν το μπλόκ του μαρμάρου από το οποίο "φεύγει" το τετράγωνο με το "πουλί".

Οπτικά η σύνθεση των δύο αυτών αντίθετων πραγμάτων γίνεται με την πλακέτα και κυρίως με τη σκοτία που δημιουργείται ανάμεσά τους έτσι ώστε και στατικά να δίνεται μια αίσθηση ελαφρότητας.

(από τις σημειώσεις)

• Σίδερο και μάρμαρο, 181 X 108 X 42 εκ.,
Αθήνα 1989.

• Σίδερο, 300 X 82 X 40 εκ.,
Αθήνα 1989.

• Η έκθεση στην αίθουσα τέχνης Δεσμός,
Αθήνα 1990.

• Σίδερο επινικελωμένο, 310 X 60 X 22 εκ.,
Αθήνα 1989.



Ξεκινώντας από τη μορφή, περνώντας στη δυναμική διαδικασία της σφυρηλάτησης, του οξυγόνου, της ηλεκτροκόλλησης, καταλήγω – με την όλο και βαθύτερη γνώση του υλικού – στη δομή με εμφανείς αναφορές στο αρχιτεκτονικό σκέπτεσθαι και με μόνιμη επιθυμία να προσδοθεί στο έργο η συγκινησιακή φόρτιση που θα μπορούσε να του δώσει ζωή.

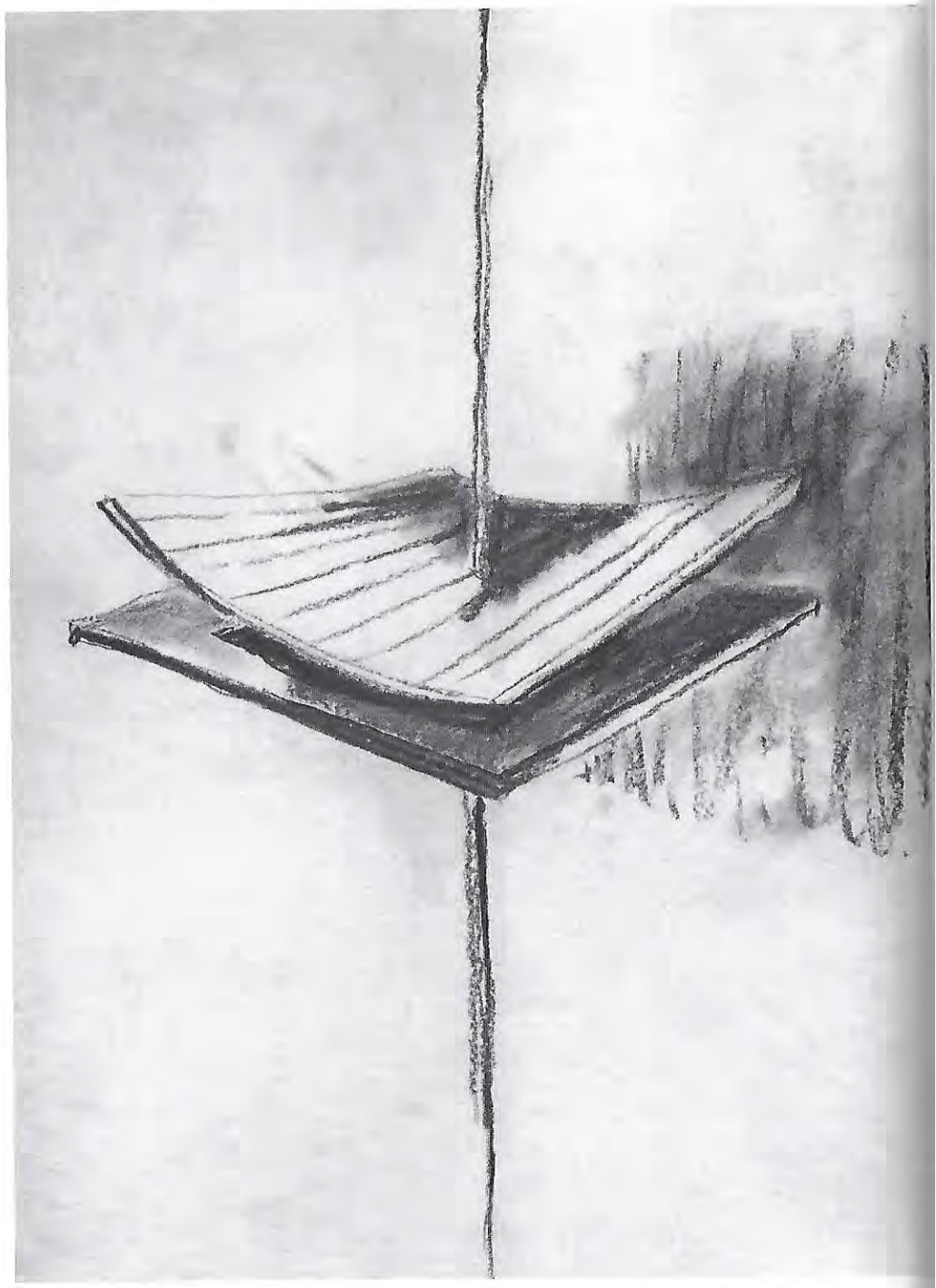
Σ' αυτό τον κύκλο δουλειάς, νομίζω ότι αυτό που με ενδιαφέρει πιο πολύ είναι η σχέση του γλυπτού με το χώρο και ταυτόχρονα του χώρου με το γλυπτό, ώστε να αποτελέσουν μία ενότητα. Και τούτο όχι με την έννοια της σχέσης πλήρους και κενού – κάτι τέτοιο άλλωστε θα ταίριαζε πιο πολύ σε μια γλυπτική βασισμένη στη μάζα – αλλά, ας μου επιτραπεί ο νεολογισμός, με την έννοια της κυκλοφορίας του αέρα, που υλοποιεί και υπογραμμίζει τη σχέση γλυπτού - χώρου, χώρου - γλυπτού σε μια πλαστική σύνθεση.

Λέγοντας κυκλοφορία του αέρα είναι σα να λέμε κίνηση του βλέμματος πάνω, μέσα, γύρω από το γλυπτό, είναι σα να λέμε τον τρόπο που κινείται το φως πάνω στο υλικό, είναι σα να λέμε, αντίστροφα τώρα, τον τρόπο που το γλυπτό, σαν ύλη πια αυθύπαρκτη, εισχωρεί και καταλαμβάνει το χώρο.

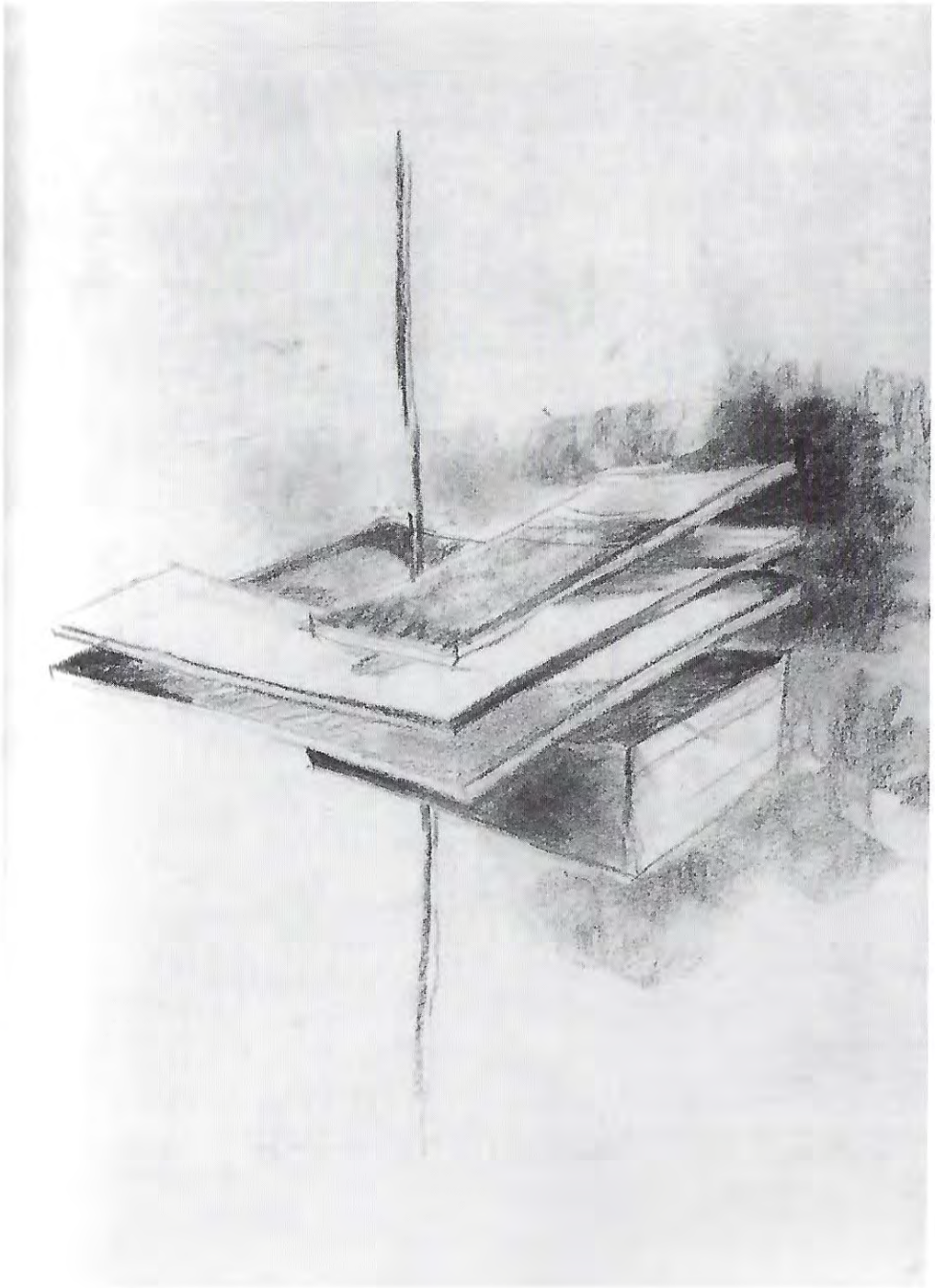
Και έτσι καταλήγουμε στην κλασική τριλογία: υλικό, φως, χώρος – πλαστικές έννοιες, εργαλεία για τη γλυπτική, που το ένα επιδρά στο άλλο με τέτοιο πολυσύνθετο αλλά τελικά μονοσήμαντο τρόπο, ώστε μέσα από αυτές τις αλληλεξαρτήσεις πολλές γλυπτικές αποφάσεις να διηθούνται και να αποσαφηνίζονται αυτόματα. Έτσι τα γλυπτά αυτά δεν θα μπορούσαν νομίζω να ήταν παρά μόνο από σίδερο, ενώ η προσωπικότητα του υλικού και η άμεση κατ' ευθείαν δουλειά πάνω στο σίδερο καθορίζουν ουσιαστικά το έργο.

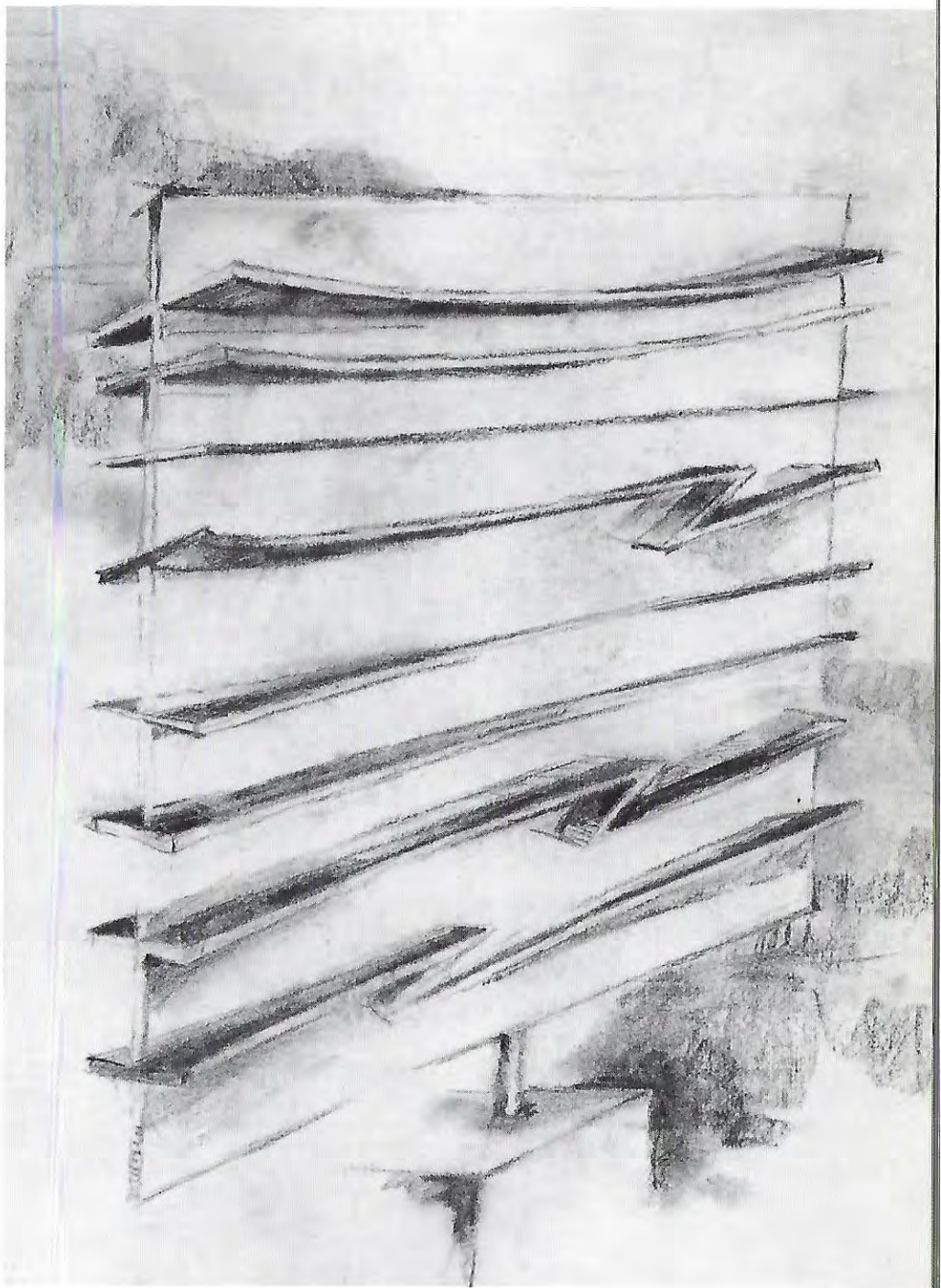
Από αυτή την οπτική γωνία μπορούμε να φωτίσουμε το τετράγωνο – Leitmotiv αυτής της έκθεσης σαν οριοθέτηση ενός χώρου μέσα στο χώρο, που μετέχει πια στο έργο και που μέσα και γύρω από το τετράγωνο συμβαίνουν ή εξελίσσονται διάφορα πράγματα, έως το τελευταίο γλυπτό, όπου πια το τετράγωνο γίνεται νοητό περίγραμμα.

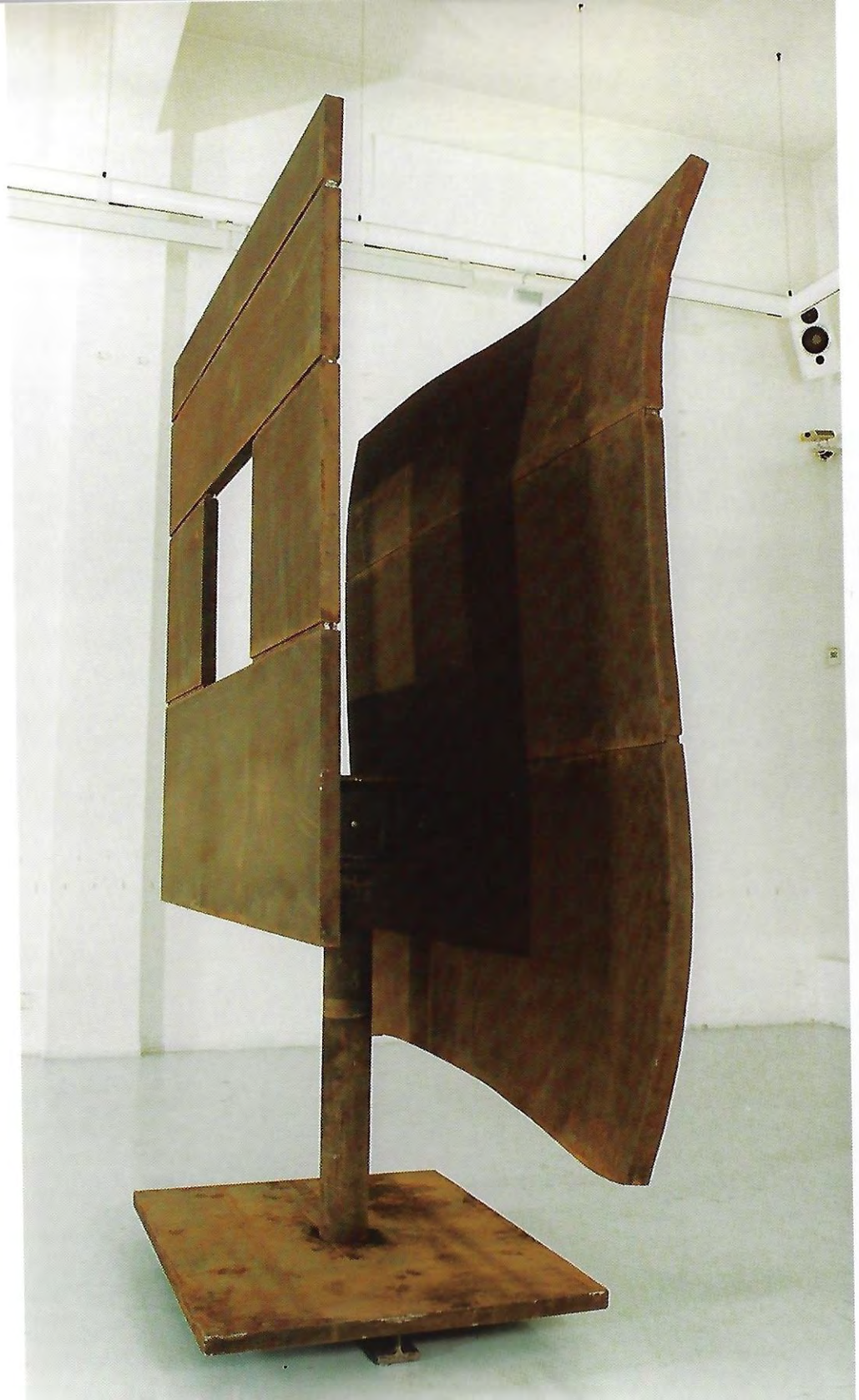
(από τον κατάλογο της έκθεσης στον Δεσμό, Ιανουάριος 1990)



• Τρία σχέδια, κάρβουνο σε χαρτί, 50 X 70 εκ., Αθήνα 1990.









• Σίδερο, 285 X 235 X 70 εκ.,
Αθήνα 1993.

Θεωρώντας ότι μια έκθεση αποτελεί το κλείσιμο ενός κύκλου δουλειάς, ενώ τίποτα τελικά δεν είναι «καινούργιο», μια αναδρομή εντοπίζει τις τομές των κύκλων αυτών ως σύνολο κοινών στοιχείων τα οποία, άλλοτε αυτούσια, άλλοτε μεταπλασμένα και άλλοτε εξελιγμένα, ορίζουν τα ίχνη μιας καμπύλης που περνά – όχι πάντα με συγκεκριμένη σειρά – από αυτές τις τομές και που τελικά δεν είναι τίποτε άλλο από το προσωπικό πιστεύω γύρω από τη γλυπτική, μια και αναφερόμαστε σε αυτήν.

Η ιδέα της συνύπαρξης δομικών στοιχείων όπως της οροφής και του δαπέδου, έτσι ώστε το γλυπτό να διασπάται σε δύο κομμάτια – ένα αναρτημένο από την οροφή και το άλλο στηριγμένο στο δάπεδο – αφήνοντας ένα κενό ανάμεσά τους, είναι, νομίζω, κάτι που καθόρισε τη δουλειά μου από την αρχή της (Δεσμός 1985). Το κενό ανάμεσα στα οριζόντια στοιχεία εστιάζει και τονίζει τη δομή της σύνθεσης, έχοντας ρόλο πρωταγωνιστή στη ρύθμιση της πύκνωσης και της ροής του χώρου και αντίστοιχα της ανάπτυξης του γλυπτού – ως ύλης πια – στο περιβάλλον.

Το τετράγωνο εμφανίζεται αργότερα υπαρκτό ή νοητό (Δεσμός 1990), σαν οροθέτηση ενός χώρου μέσα στο χώρο, που μετέχει πια στο έργο και που μέσα του ή γύρω από το τετράγωνο εξελίσσονται διάφορα πλαστικά στοιχεία, άλλοτε αναρτημένα-στερεωμένα στο κέντρο του τετραγώνου, άλλοτε διαμορφώνοντας το ίδιο το τετράγωνο στο χώρο (Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα 1994).

Η σχέση του γλυπτού με το χώρο και ταυτόχρονα του χώρου με το γλυπτό, έτσι ώστε να αποτελούν μία ενότητα φιλτραρισμένη και υλοποιημένη με την ιδιαιτερότητα και το σεβασμό στο υλικό, είναι τα στοιχεία εκείνα που είναι αποτυπωμένα σε αυτή τη δουλειά, μια και τα γλυπτά αυτά δεν θα μπορούσαν να είναι παρά μόνον από σίδερο. Τα χαρακτηριστικά του υλικού και η άμεση κατ' ευθείαν δουλειά πάνω στο σίδερο καθορίζουν ουσιαστικά τις διαδικασίες και τις επιλογές. Τέλος, η έμφαση στη δομή με σαφείς αναφορές στο αρχιτεκτονικό «σκέπτεσθαι» και η μόνιμη επιθυμία να δοθεί στο έργο η συγκινησιακή φόρτιση που θα μπορούσε να του δώσει ζωή είναι, νομίζω, οι δύο άξονες πάνω στους οποίους κινείται η δουλειά αυτή.

Α. Π., *θέματα χώρου + τεχνών* 26/1995



• Εννέα στοιχεία, σίδερο και νίκελ, 310 X 60 X 22 εκ., Αθήνα 1991 - 94.



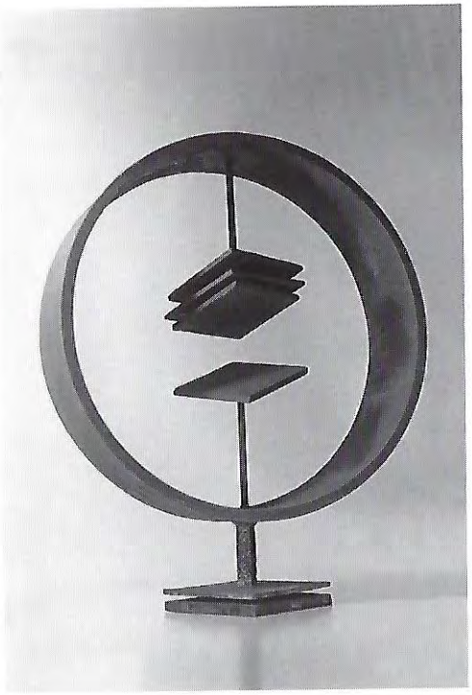




• Σίδερο βαμμένο, 188 X 134 X 51 εκ.,
Αθήνα 1992.

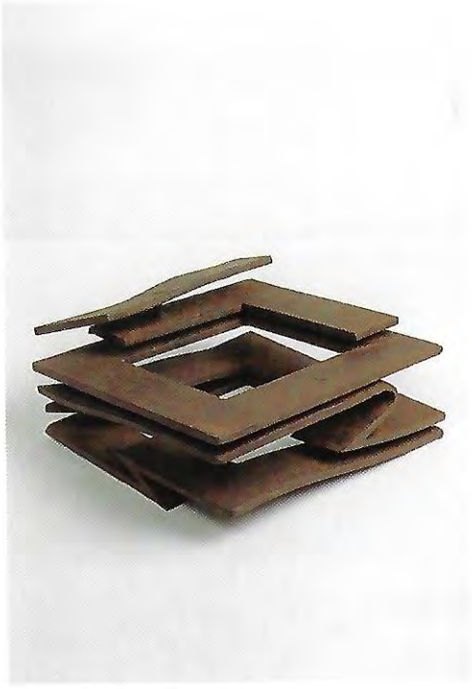


• Σίδερο, 247 X 220 X 49 εκ.,
Αθήνα 1993.















Επτά μικρά γλυπτά, σίδερο,
Αθήνα 1991-94.

- 40 X 32 X 9 εκ.
- 58 X 41 X 21 εκ.
- 49 X 40 X 12 εκ.
- 13 X 27 X 27 εκ.
- 65 X 43 X 20 εκ.
- 41 X 33 X 13 εκ.
- 37,5 X 25 X 10 εκ.

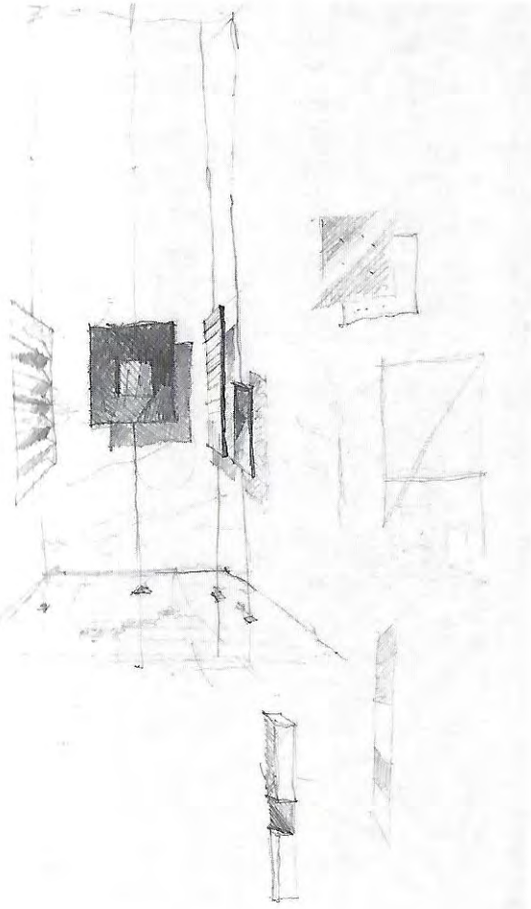
- Σύνθεση από τέσσερα γλυπτά, σίδερο και μάρμαρο, 196 X 110 X 25 εκ., Αθήνα 1993-94.

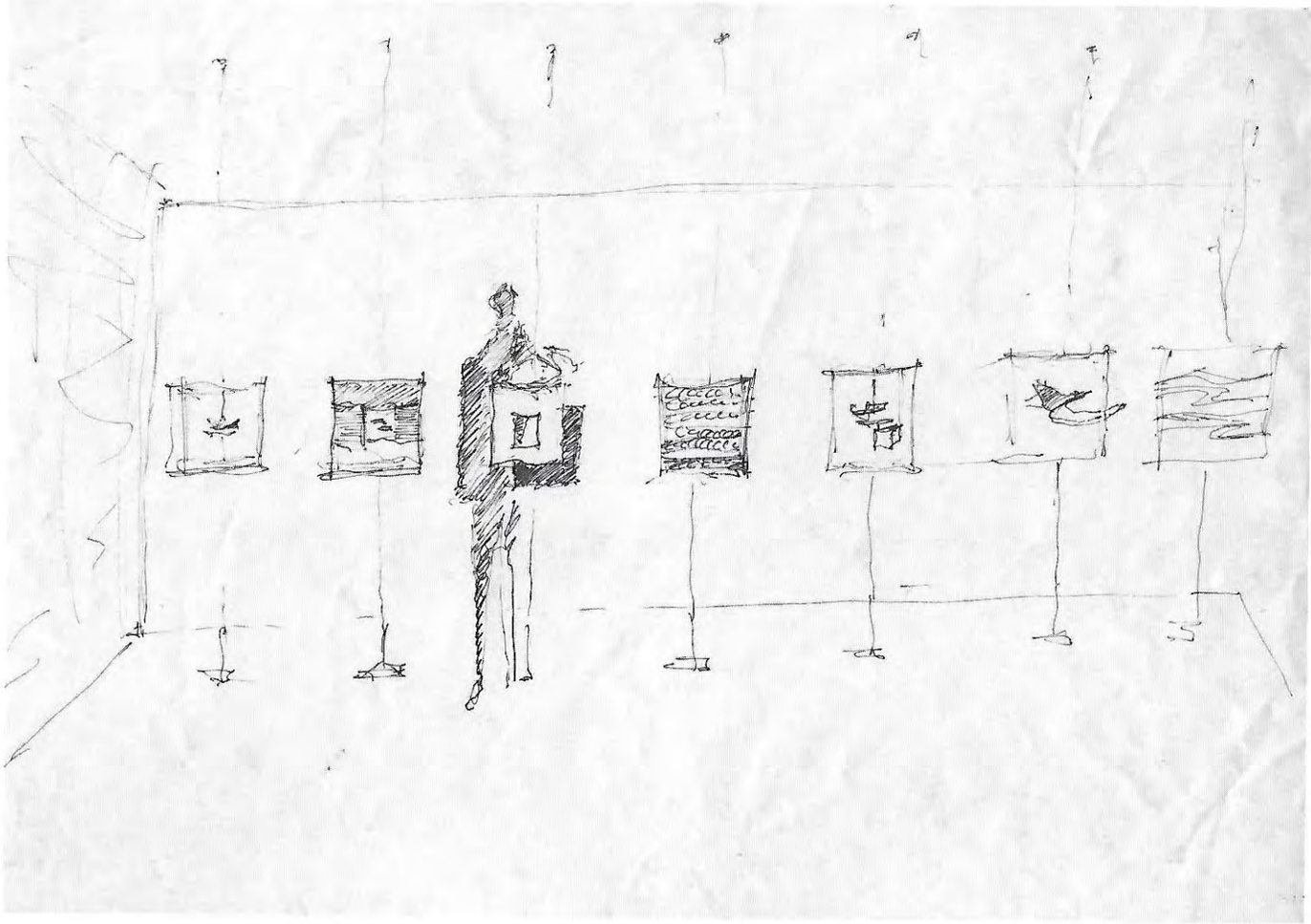
- Η έκθεση στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα, Αθήνα 1994.

- Σχέδιο, μολύβι σε χαρτί, 21 X 30 εκ., Αθήνα 1993.

- Σχέδιο, μελάνι σε χαρτί, 21 X 30 εκ., Αθήνα 1993.





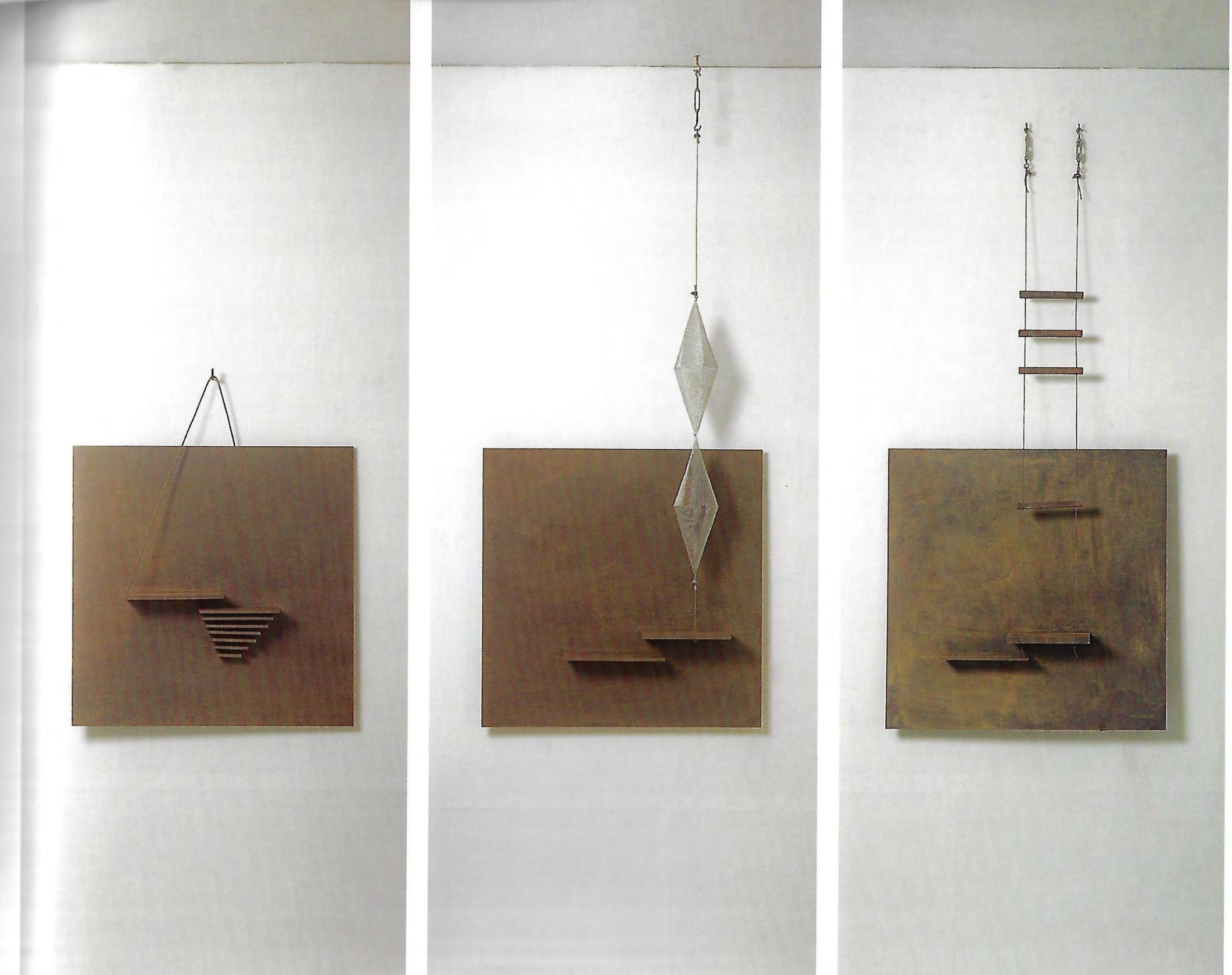


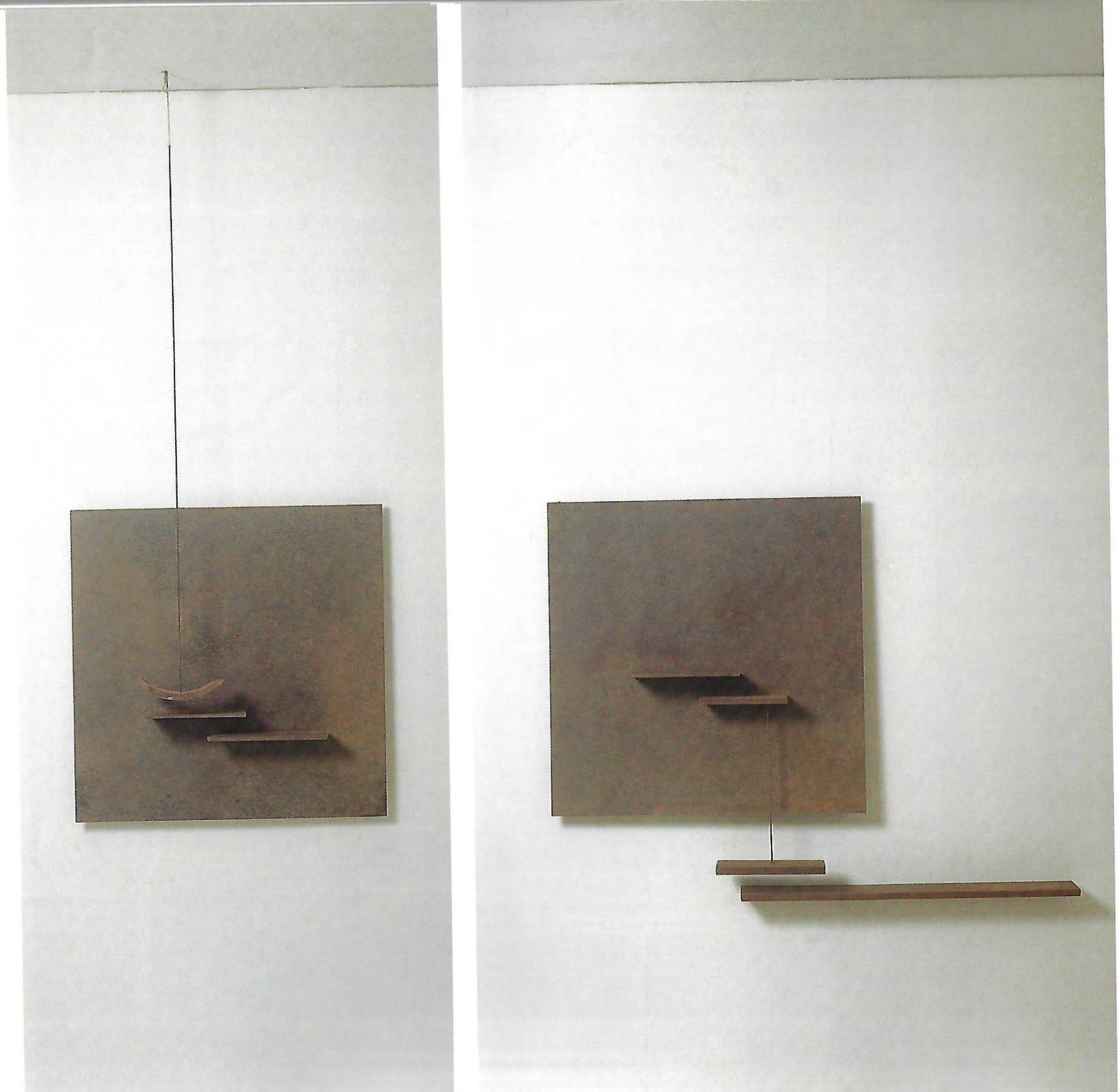


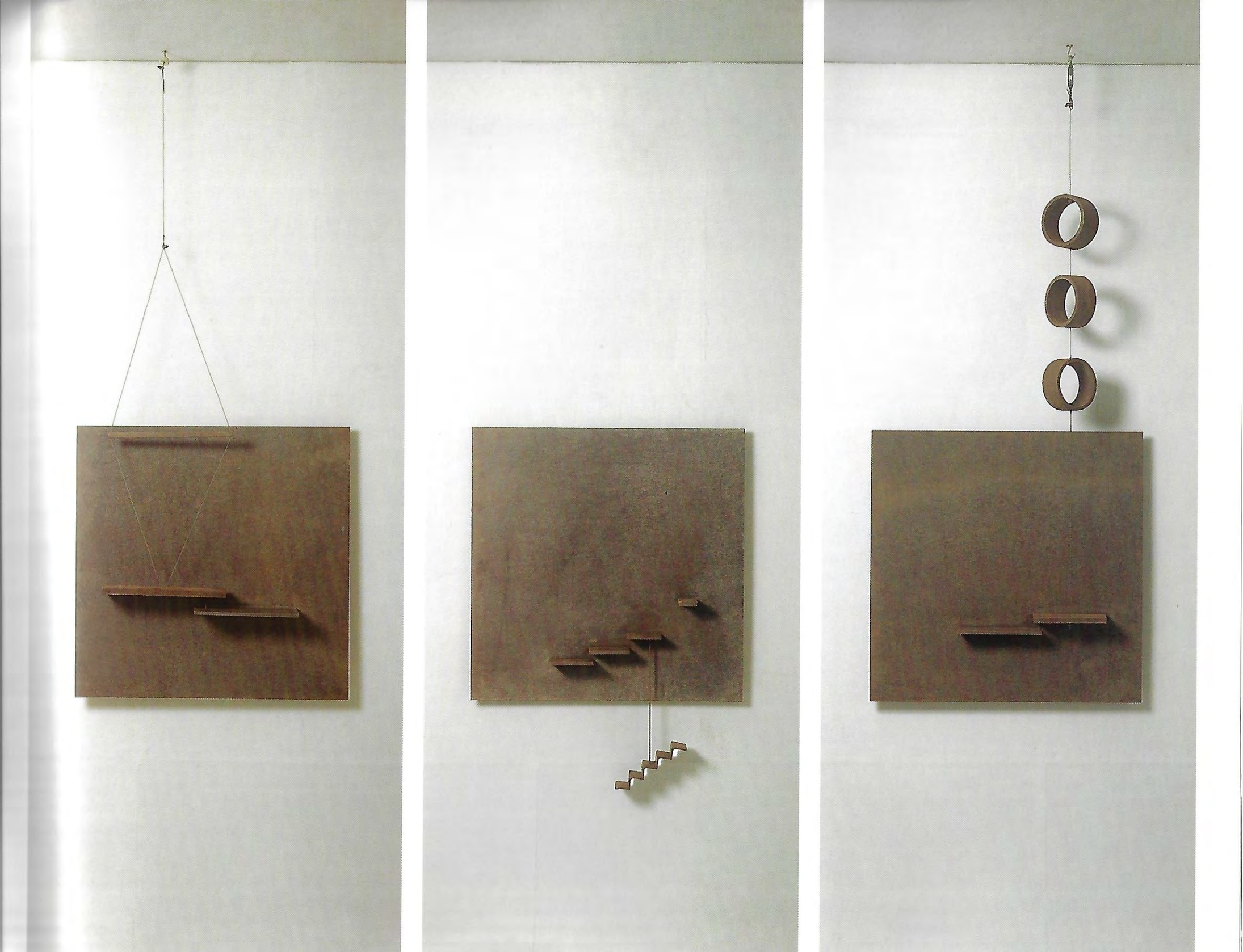


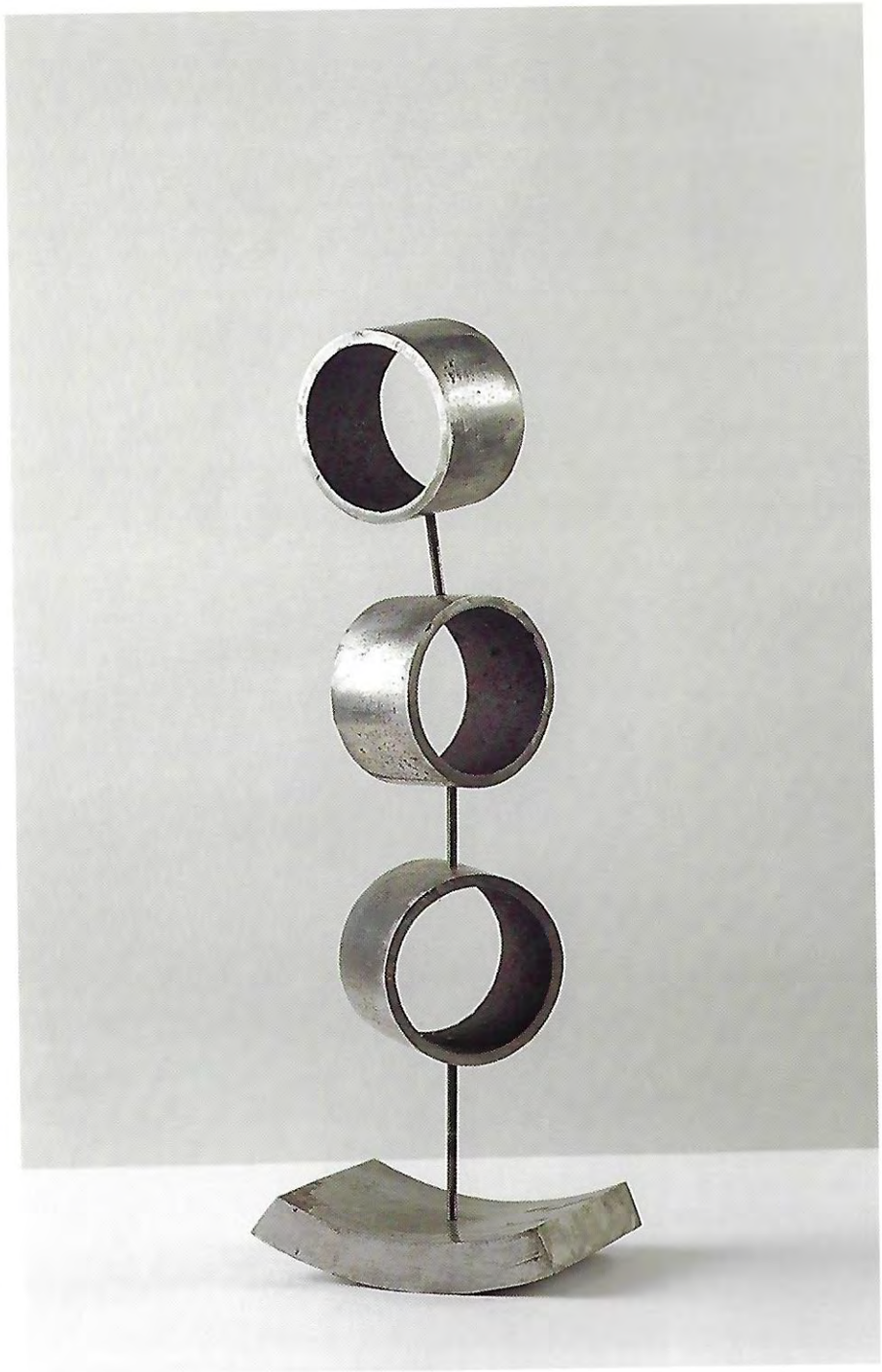
Δέκα επιτοίχια από σίδερο,
Αθήνα 1996-97.

- 190 X 80,5 X 51 εκ.
- 98 X 80,5 X 13,5 εκ.
- 102 X 80,5 X 11 εκ.
- 190 X 80,5 X 16 εκ.
- 180 X 80,5 X 12,5 εκ.
- 190 X 80,5 X 14 εκ.
- 101 X 109 X 13 εκ.
- 190 X 80,5 X 14 εκ.
- 105 X 80,5 X 9 εκ.
- 190 X 80,5 X 14 εκ.

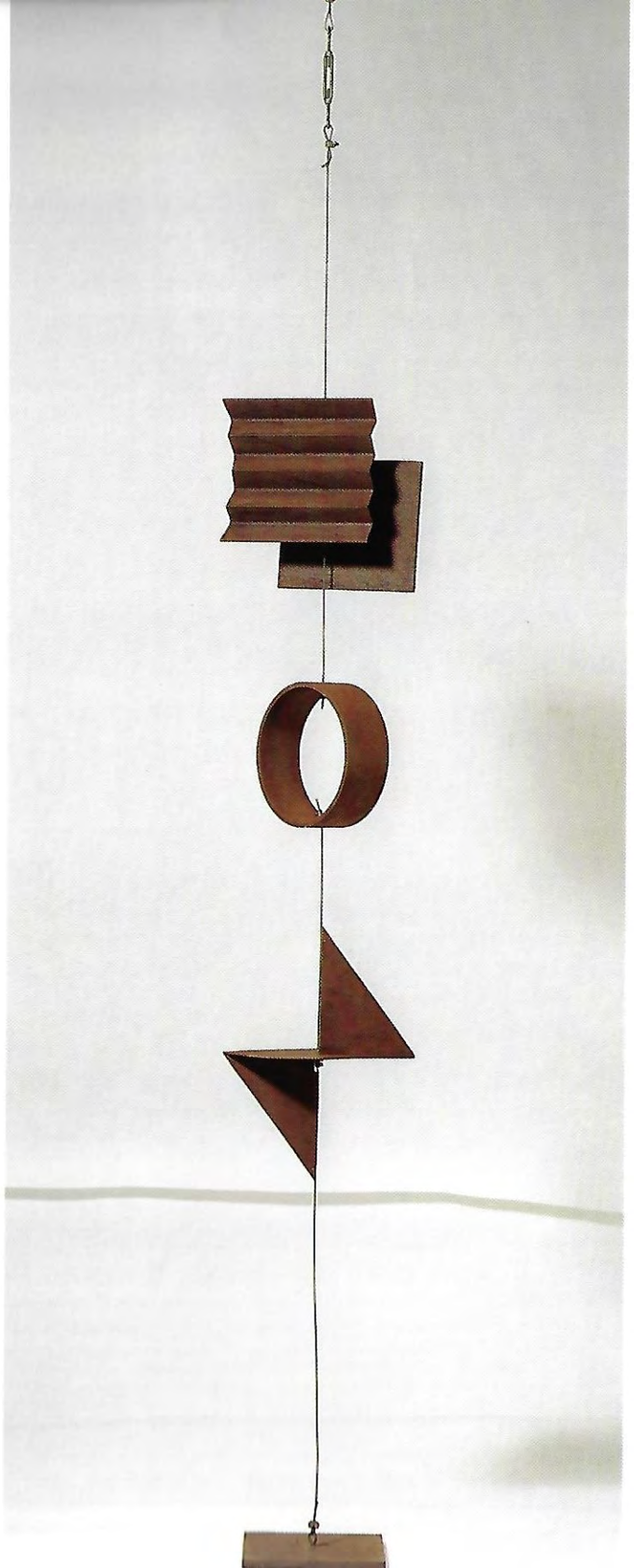


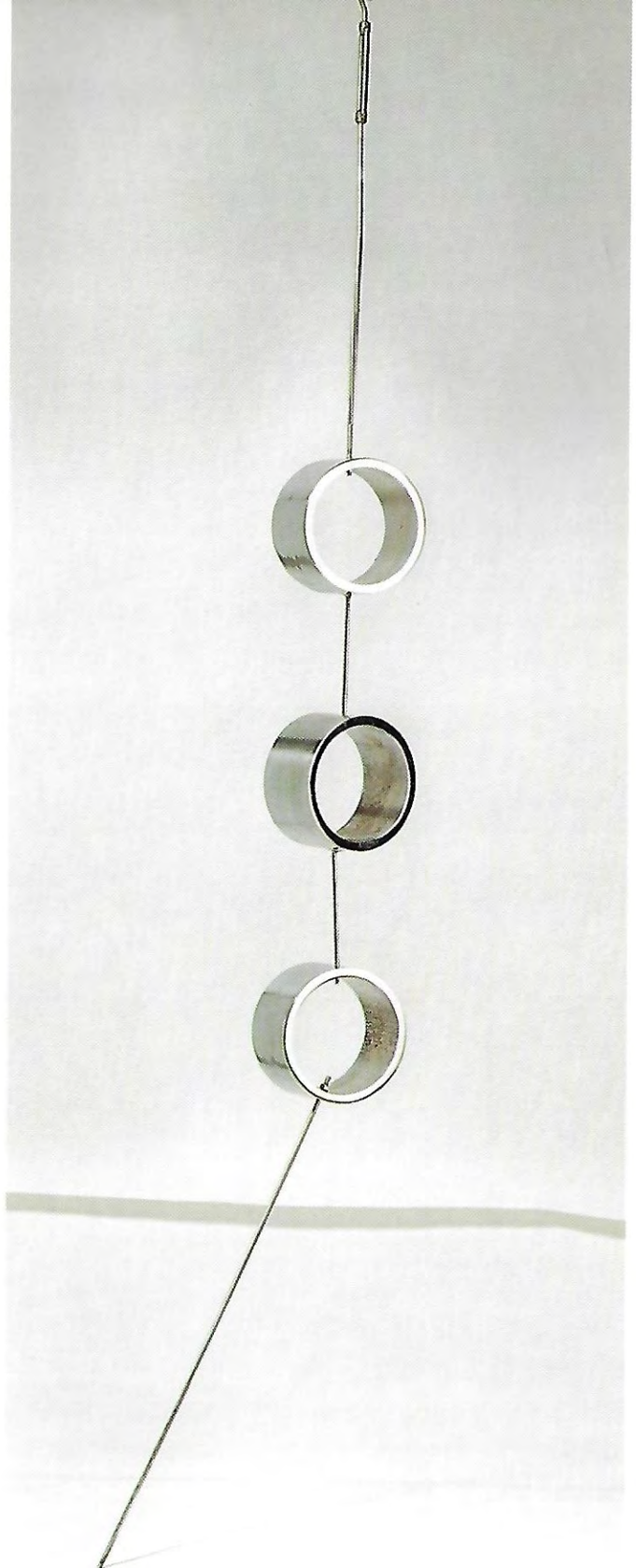




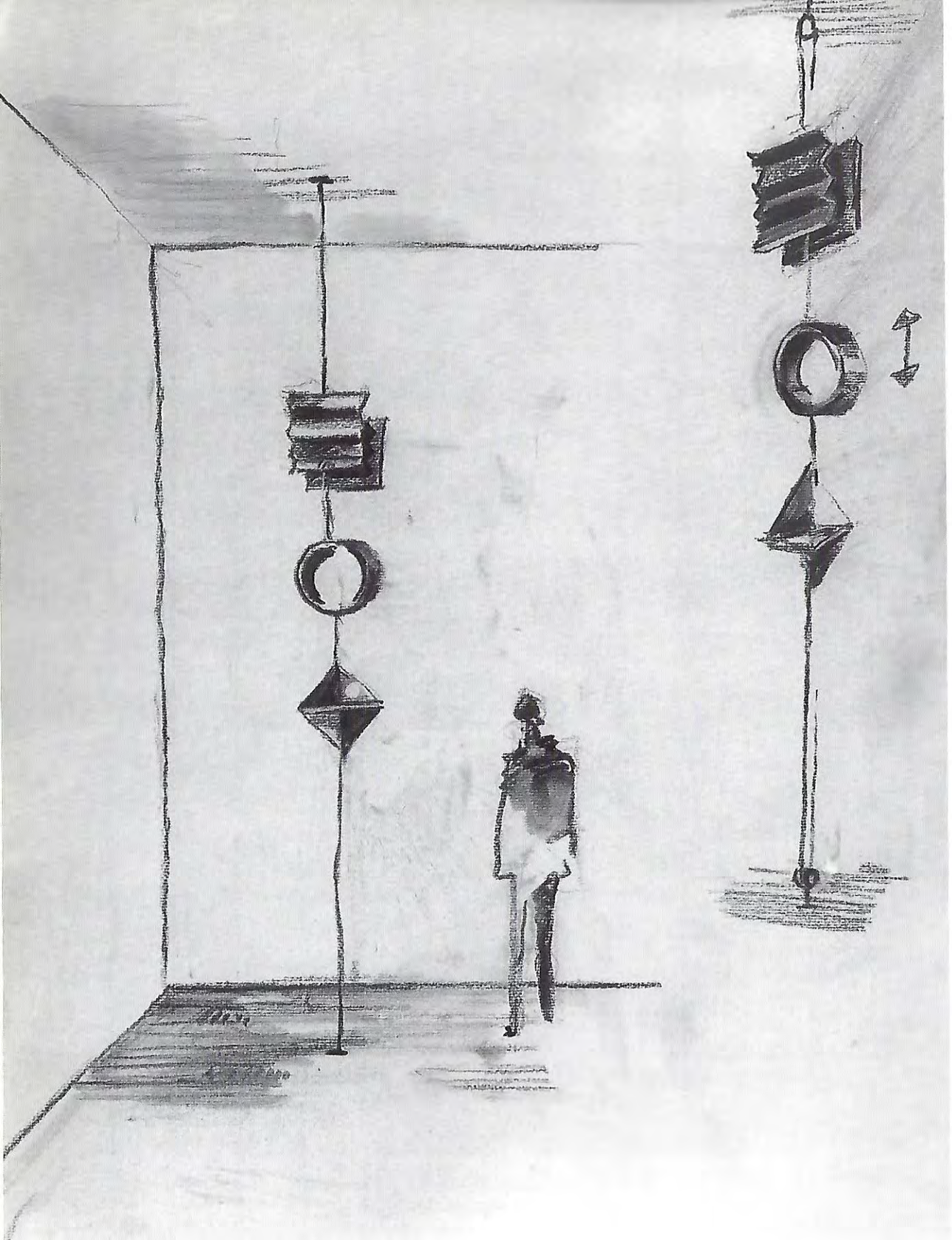






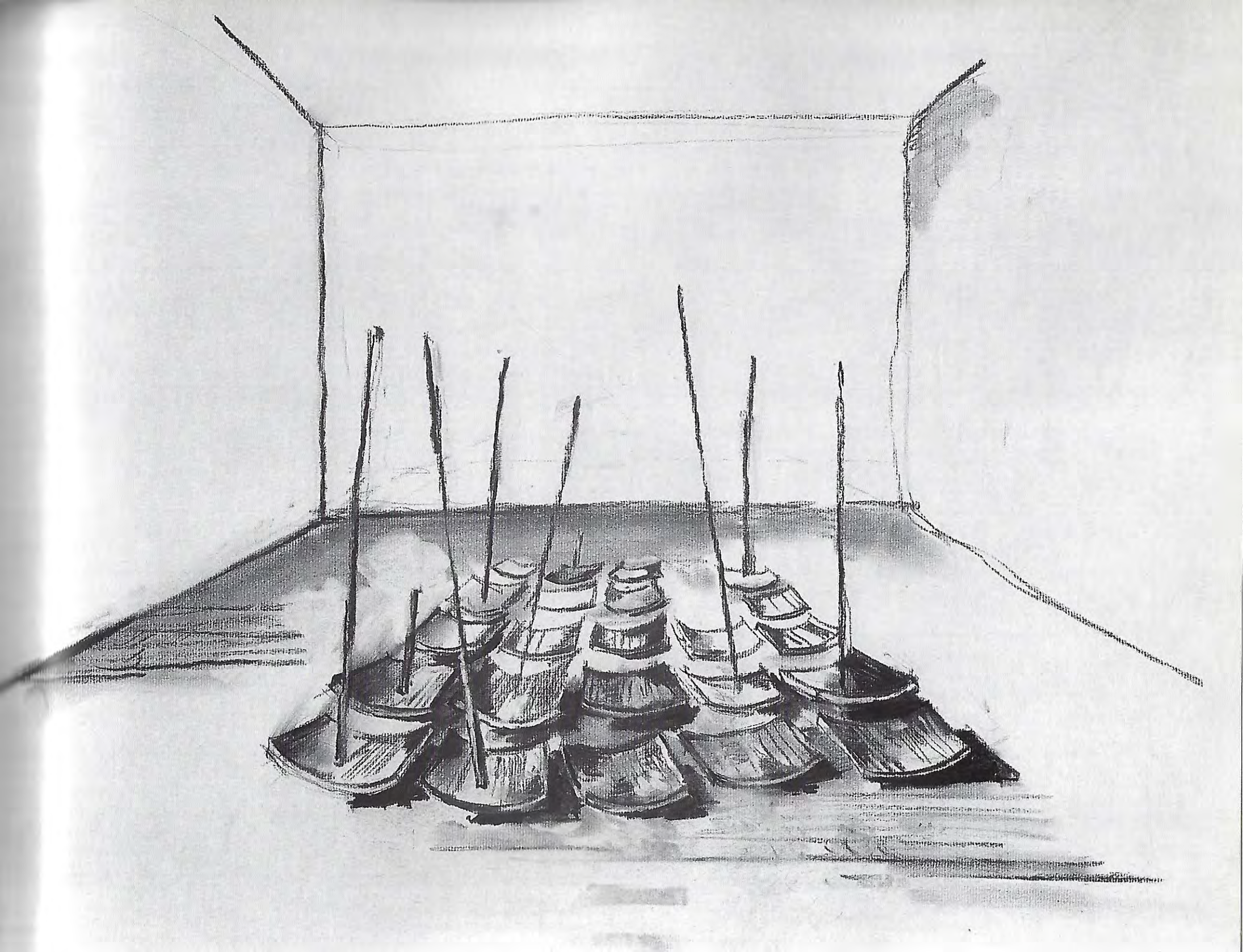


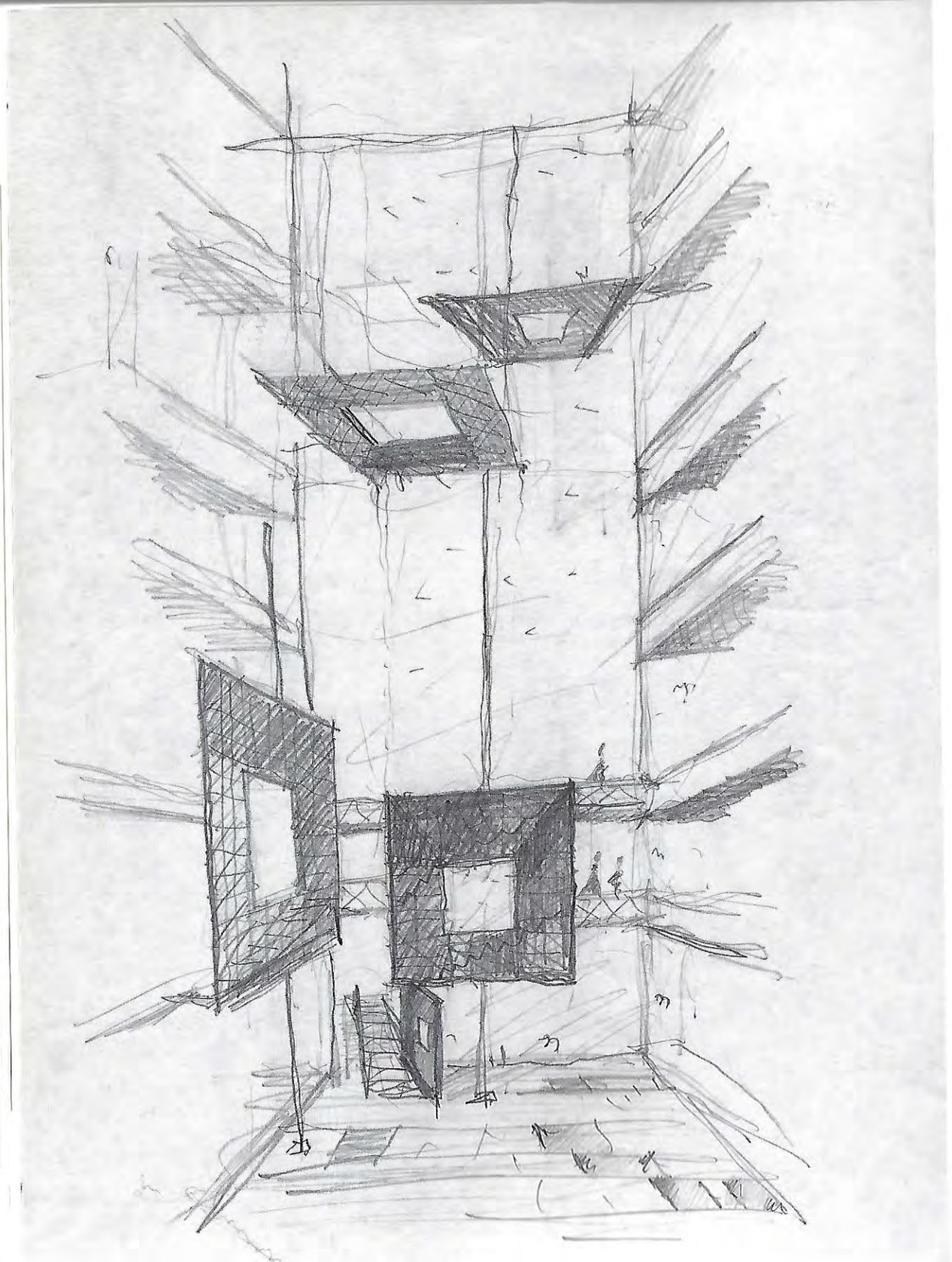
- Νίκελ, 38 X 10 X 13 εκ., Αθήνα 1997.
- Νίκελ, 24 X 16 X 10 εκ., Αθήνα 1996.
- Σίδερο, 300 X 37 X 25,5 εκ., Αθήνα 1996.
- Νίκελ, 300 X 15 X 15 εκ., Αθήνα 1996.



• Σχέδιο, κάρβουνο σε χαρτί,
50 X 70, Αθήνα 1997.

• Σχέδιο, κάρβουνο σε χαρτί,
50 X 70, Αθήνα 1997.



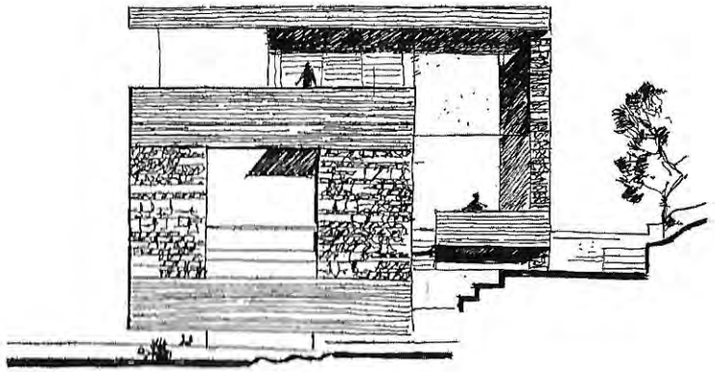




Μελέτη εγκατάστασης γλυπτού
στο αίθριο εμπορικού κέντρου,
στην οδό Τσακάλωφ, Αθήνα 1990.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

1982 - 1998



Αρχιτεκτονική στα όρια της Τέχνης

Ήδη ο τίτλος αυτός θέτει ξεκάθαρα την «έξωθεν μαρτυρία» του διαχωρισμού τέχνης και αρχιτεκτονικής, όπου όμως υπάρχουν αναμφισβήτητα πολλά κοινά στοιχεία – γέφυρες, έτσι ώστε να αποκτά νόημα ακριβώς η έννοια των ορίων.

Πρέπει να παραδεχθούμε εξ αρχής ότι αυτή είναι η πραγματικότητα όσον αφορά την εικόνα και τη θέση που έχει η σημερινή κοινωνία γύρω από το θέμα αυτό. Λέγοντας δε κοινωνία, ας φαντασθούμε απλά ένα ευρύ κομμάτι του κόσμου με μέση ενημέρωση, ευαισθησία, γνώσεις και προβληματισμό, αποφεύγοντας έτσι ορισμούς, σίγουρα πιο σωστούς, οι οποίοι όμως θα οδηγούσαν το κείμενο σε μια θεωρητική, κοινωνιολογική κατεύθυνση, που εκ των προτέρων είναι έξω από τις προσωπικές μου προθέσεις. Με αυτή την «κοινώς παραδεκτή» και αρκετά συγκεχυμένη άποψη για τις σχέσεις και τα όρια μεταξύ αρχιτεκτονικής και τέχνης συμπλέει και ένα μεγάλο ποσοστό ειδικών – αρχιτεκτόνων, εικαστικών και θεωρητικών – με τη μόνη ίσως διαφορά ότι είναι περισσότερο ευαισθητοποιημένοι, ενημερωμένοι και εξοικειωμένοι με τις γέφυρες και τις αλληλεξαρτήσεις των δύο χώρων.

Από τη μια μεριά, έχουμε τις καλλιτεχνικές ευαισθησίες των αρχιτεκτόνων, που – ας μην παρεξηγηθεί αυτή η άποψη – ερωτοτροπούν κυρίως με τη ζωγραφική, δεδομένου ότι άλλες μορφές τέχνης παρουσιάζουν μεγαλύτερες τεχνικές δυσκολίες. Βεβαίως, εδώ δεν μπορεί παρά να αναφερθούν και εξαιρετικές περιπτώσεις καλλιτεχνών που, έχοντας ξεκινήσει από την αρχιτεκτονική, διαφοροποιούνται τελείως από την κατηγορία των αρχιτεκτόνων-ζωγράφων. Πρόκειται για καλλιτέχνες που είχαν την παιδεία του αρχιτέκτονα, με όλες βεβαίως τις επιρροές μιας τέτοιας υποδομής: Μαλέας, Μάρθας, Τσίγκος, Ξενάκης, είναι μερικά μόνο ονόματα από τον ελληνικό χώρο. Είναι σίγουρο ότι γι' αυτούς δεν θα υπήρχε εσωτερικός διαχωρισμός μεταξύ αρχιτεκτονικού σκέπτεσθαι και καλλιτεχνικής παραγωγής, τρόπου και στάσης ζωής, είτε στον ένα χώρο είτε στον άλλο.

Από την άλλη μεριά, φοβάμαι ότι ακόμα και σήμερα υπάρχει ένας «κοινωνικός φόβος» απέναντι στον προσανατολισμό ενός νέου στις καλές τέχνες, ενώ για πολλούς η αρχιτεκτονική αποτελεί μια μέση λύση, πιο συμβιβαστική και πιο αποδεκτή, κυρίως για τους ευνόητους λόγους της επαγγελματικής εξαργύρωσης του πτυχίου. Εδώ βεβαίως, βοηθά και το ευρύ φάσμα που, τεχνητά πολλές φορές, προσδίδουμε στην αρχιτεκτονική, με την έννοια της εξειδίκευσης και των διαφορετικών δρόμων που ξανοίγονται από τον κύριο κορμό της, από πολεοδομικές και θεωρητικές έως τεχνολογικές και οικονομικές κατευθύνσεις. Αυτή όμως η νοοτροπία διαιωνίζει τη συγκεχυμένη άποψη που περιβάλλει το αρχικό ερώτημα σχετικά με τα όρια αρχιτεκτονικής και τέχνης, με την έννοια ότι ήδη υπάρχει μια δεδομένη κατάσταση – αυτή που αναφέραμε πιο πάνω – και έτσι δύσκολα τίθεται το ερώτημα κατά πόσον τελικά υπάρχουν όρια.

Στις Σχολές Καλών Τεχνών επισημοποιείται κοινωνικά και θεσμικά η ιδιότητα του καλλιτέχνη και το ίδιο βεβαίως συμβαίνει στις Σχολές Αρχιτεκτονικής. Μόνο από τους αριθμούς βγαίνει το εύλογο και αυτονόητο συμπέρασμα (που όμως τελικά δεν είναι τόσο αυτονόητο, δεδομένου ότι ο τίτλος έχει κάποια αξία και κάποιο αντίκρισμα και, το κυριότερο, παρέχει κάποια δικαιώματα) ότι είναι εντελώς αδύνατο, όταν μιλάμε για τους θεράποντες της Τέχνης, να εννοούμε τους απόφοιτους Καλών Τεχνών. Το ίδιο βεβαίως ισχύει και για τους διπλωματούχους αρχιτέκτονες. Θα ζούσαμε σε μια κοινωνία ιδανική και ιδιαίτερα προικισμένη αν, μιλώντας π.χ. για την Ελλάδα, είχαμε κάθε χρόνο 100 ζωγράφους και 200 αρχιτέκτονες, με την έννοια που θα θέλαμε να αποδώσουμε σ' αυτές τις λέξεις.

Έτσι λοιπόν, δεν μπορούμε να αποφύγουμε το διαχωρισμό σε τυπικούς και σε ουσιαστικούς, που βεβαίως λίγο διαφέρει από έναν διαχωρισμό του τύπου: οι καλοί και οι κακοί, συμπεριλαμβανομένων βεβαίως και των μετρίων, που είναι πάντα ο μεγάλος πρωταγωνιστής. Αν δεχθούμε κάτι τέτοιο, μια τέχνη και μια καλλιτεχνική παραγωγή «δύο ταχυτήτων», έτσι όπως προβάλλεται με τα σημερινά κοινωνικά δεδομένα, βλέπουμε ότι έχουμε, από τη μια, την κοινώς ονομαζόμενη εμπορική τέχνη και, από την άλλη, την – ας την ονομάσουμε με επιφυλάξεις – τέχνη αξιώσεων. Πόσο αυθαίρετη όμως είναι αυτή η διάκριση και πόσο λίγο, τηρουμένων των αναλογιών, διαφέρει από την αντιδιαστολή της τέχνης του κορνιζάδικου προς την τέχνη των γκαλερί; Εάν μάλιστα περιορίσουμε ακόμα περισσότερο το πεδίο εφαρμογής σε ενδοκαλλιτεχνικούς κύκλους, θα δούμε πόσο εύθραυστη είναι η ισορροπία και πόσο ρευστά τα όρια μεταξύ της λεγόμενης προχωρημένης τέχνης (έτσι όπως προβάλλεται από τα περιοδικά και τους κριτικούς, από όλο το πλέγμα που περιβάλλει την τέχνη σήμερα και ακολουθεί ή δημιουργεί τα όποια ρεύματα) και της λιγότερο προβαλλόμενης τέχνης. Το κοινωνικό image όλων αυτών των κατηγοριών κρατά κάτι – άλλοτε σε μεγάλο βαθμό άλλοτε σε μικρότερο – από την «πάλαι ποτέ αίγλη» του καλλιτέχνη των αρχών του αιώνα ή, ακόμα πιο παλαιά, της Αναγέννησης. Στη δική του μικροκλίμακα, στο δικό του περιβάλλον, ο ζωγράφος του κορνιζάδικου

μπορεί να ζει ανενόχλητος μέσα στην ψευδαίσθηση της τέχνης του, μπορεί ακόμα και να επιβληθεί στο χώρο του.

Στους αρχιτέκτονες μήπως τελικά δεν συμβαίνει το ίδιο; Η έξωθεν μαρτυρία για το τι είναι Αρχιτεκτονική σίγουρα πολύ λίγο ταυτίζεται με τον ορισμό που θα έδινε ο μέσος αρχιτέκτονας. Ας αναλογιστούμε απλώς ότι η φράση του Le Corbusier, «η Αρχιτεκτονική είναι το παιχνίδι του φωτός», και σήμερα, άσχετα αν συμφωνεί ή διαφωνεί κανείς, είναι μια ποιητικά κωδικοποιημένη διατύπωση, που μόνο αρχιτέκτονες την εκτιμούν. Πόσο μάλλον κάποιες λιγότερο αποφθεγματικές ρήσεις, κείμενα, απόψεις, που συνιστούν ερμητικούς χώρους και καταστάσεις.

Οι αρχιτέκτονες που ασφυκτιούν μέσα στο σύστημα των εμπορικών κέντρων, της αντιπαροχής, των επαύλεων των βορείων προαστίων, των κατασκευών της επαρχίας ή τέλος της απομίμησης των παραδοσιακών – για να αναφέρουμε μερικά μόνο παραδείγματα από όλο το φάσμα της κακοδαιμονίας της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής – φοβούμαι ότι, σαν νοοτροπία και στάση ζωής, σε ένα μεγάλο ποσοστό μπορούν να παραλληλιστούν με τους καλλιτέχνες που μόνο κατ' όνομα είναι ζωγράφοι, ή γλύπτες ή ό,τι άλλο θέλετε. Με τη διαφορά ότι κοινωνικά δεν θεωρούνται – ίσως και οι ίδιοι να μη θεωρούν εαυτούς – και δεν εκτιμώνται ως καλλιτέχνες - δημιουργοί αλλά, τις πιο πολλές φορές, ως αρχιτέκτονες - διεκπεραιωτές ή, στην καλύτερη περίπτωση, ως αρχιτέκτονες - αυθεντίες, μέσα από διαδικασίες marketing, image-making και public relations.

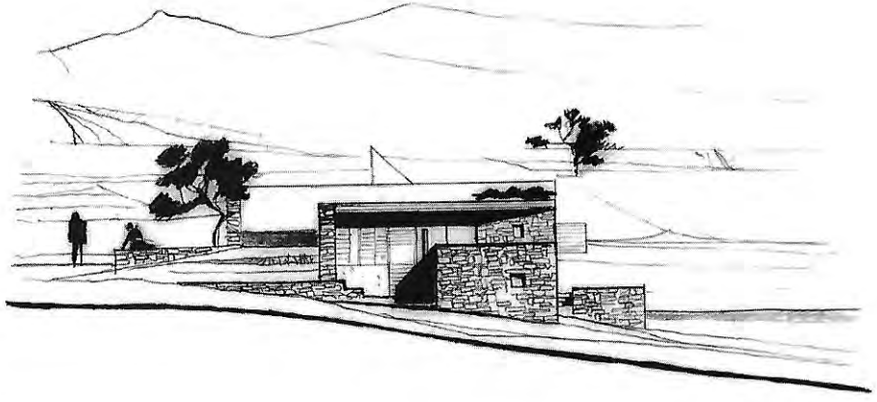
Τι γίνεται όμως, στον αντίποδα όλων αυτών των καταστάσεων, με τη μικρή μερίδα των αρχιτεκτόνων που προσπαθούν να κάνουν αρχιτεκτονική άσχετα και αντίθετα προς τις συνθήκες που επικρατούν, προασπιζόμενοι κάποια αρχιτεκτονικά πιστεύω, έχοντας δηλαδή μια άποψη; Εικάζω πως έχουν την πεποίθηση ότι λειτουργούν σύμφωνα με τους ηθικούς κανόνες και τις διαδικασίες της τέχνης, και κυρίως του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβάνονται την τέχνη στη ζωή – την προσωπική τους ζωή – , άλλο εάν αυτό μένει ένα ερμητικά κλειστό μυστικό. Και πιστεύω ότι υπάρχει αυτό το μυστικό, το οποίο κρατιέται και πλανάται, χωρίς να δίνονται απαντήσεις καθαρές και σαφείς.

Το ερώτημα τελικά είναι κατά πόσον η αρχιτεκτονική είναι ή όχι τέχνη, όπου ο καθένας πια παίρνει την δική του θέση, με όλα τα συνακόλουθα για την προσωπική οπτική γωνία από την οποία βλέπει τα πράγματα και, βεβαίως, με όλες τις συνέπειες για την προσωπική του ειρήνη. Απαντάει με άλλα λόγια, στο ερώτημα εάν τελικά υπάρχουν στ' αλήθεια όρια ή εάν είναι κατασκευασμένα από τον τρόπο με τον οποίο είναι δομημένη η κοινωνία και η ζωή μας.

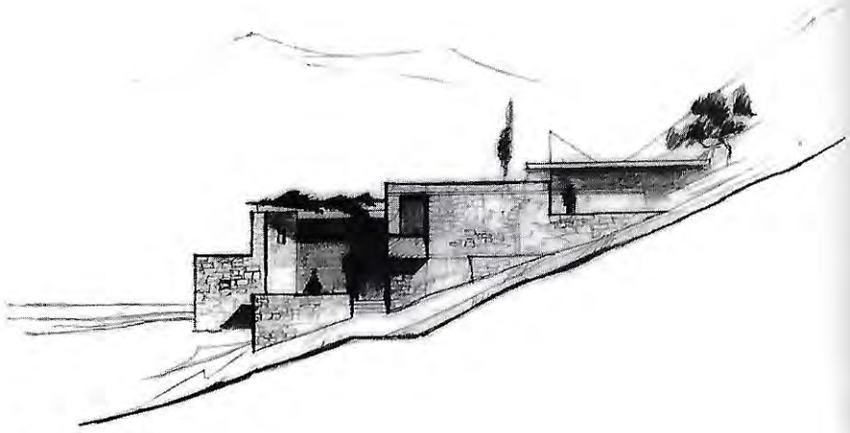
Α. Π., *θέματα χώρου + τεχνών* 27/1996

Εξοχική κατοικία στην
Παχειά Ράχη, Αίγινα 1982.

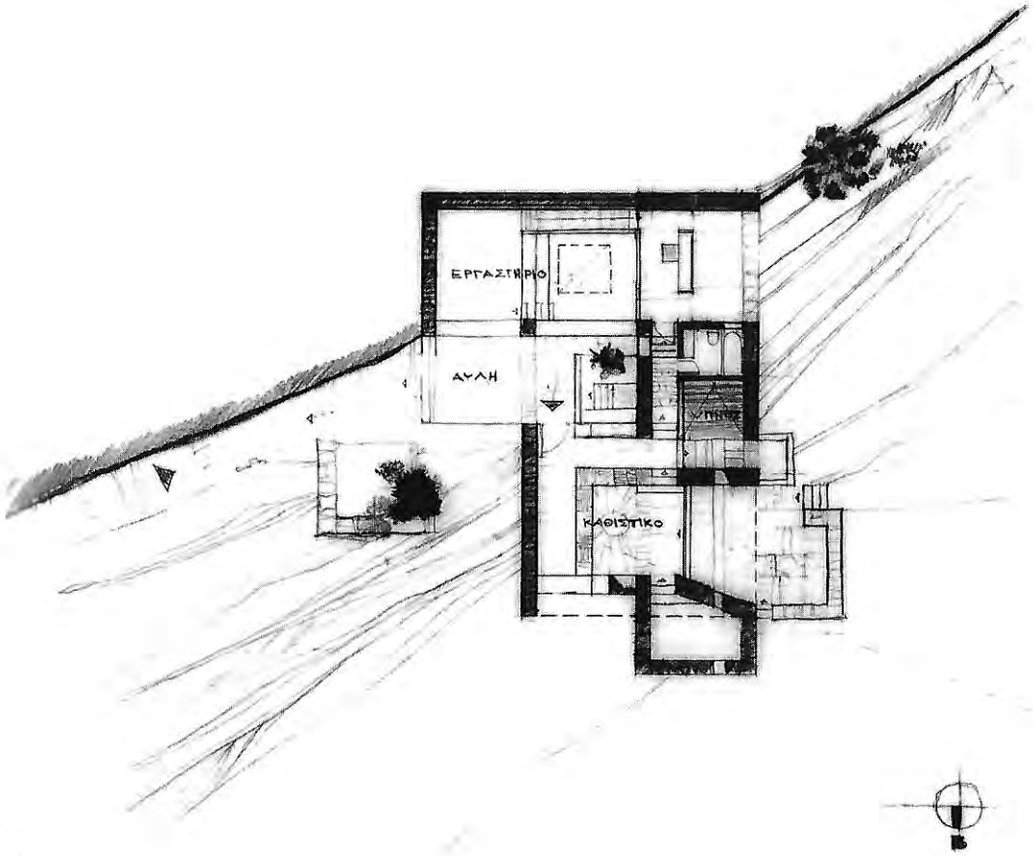
1. Βόρεια όψη
2. Δυτική όψη
3. Κάτοψη
4.5. Προοπτικά σχέδια
6. Τομές



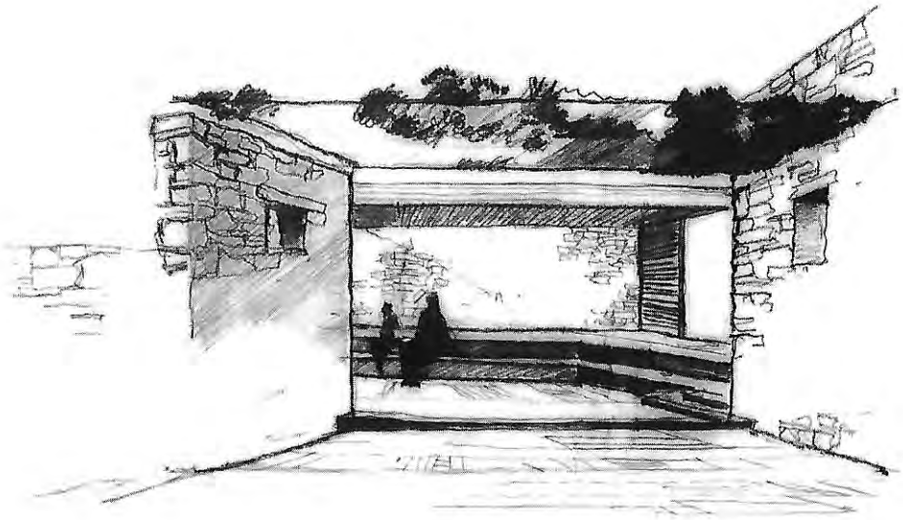
1.



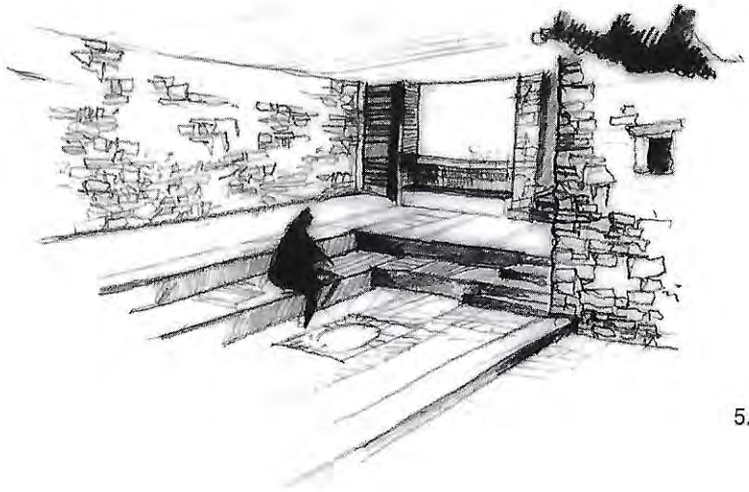
2.



3.



4.



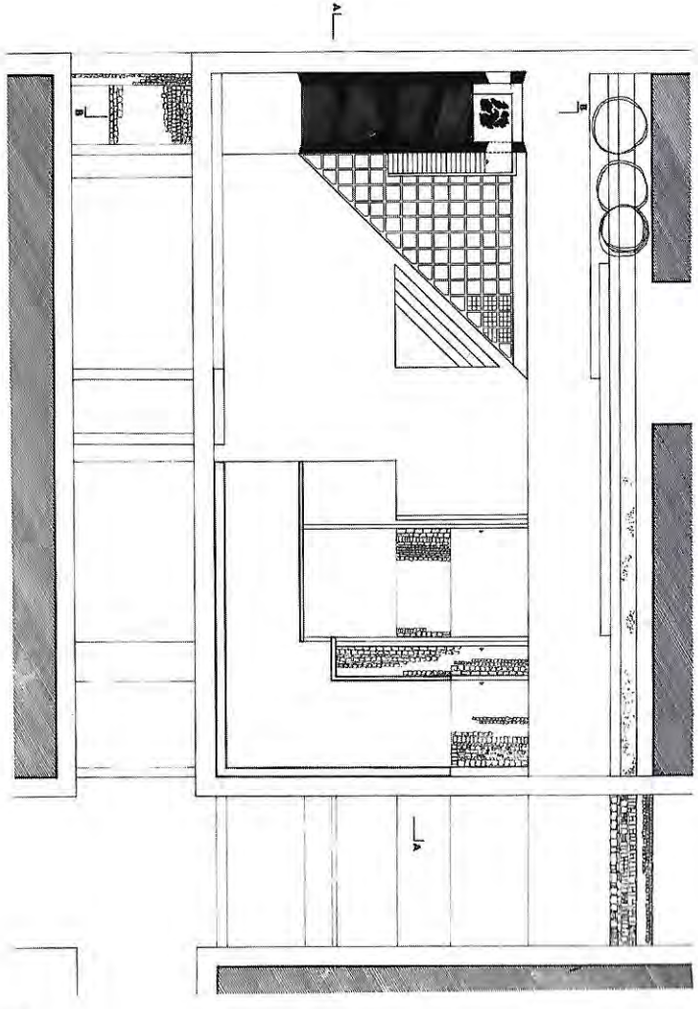
5.



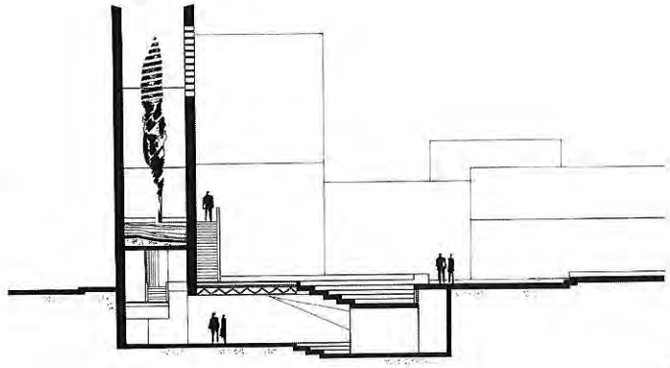
6.

Πανελλήνιος Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός
για τη διαμόρφωση του χώρου της "Μάντρας",
όπου έγιναν οι εκτελέσεις στο "Μπλόκο της Κοκκινιάς".
Εξαγορά, 1983.

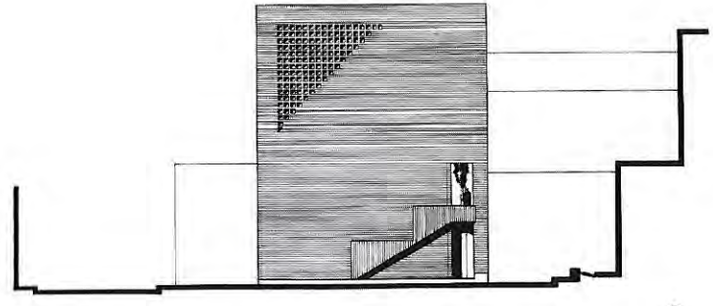
1. Κάτοψη
2. Τομή ΑΑ
3. Τομή ΒΒ
4. Προοπτικά σχέδια



1.



2.



3.

Δύο στοιχεία κατακόρυφα ύψους 17 μέτρων, το ένα απέναντι στο άλλο σε απόσταση 3,5 μέτρων.

Ανάμεσά τους λοφίσκος, που καταλήγει σε ένα καθιστικό με ένα κυπαρίσσι.

Πάνω στην επιφάνεια υπάρχουν 138 κενά, τόσα όσα οι εκτελεσθέντες. Από αυτές τις τρύπες-κενά, οι ακτίνες που θα περνούν θα δημιουργούν στην απέναντι επιφάνεια 138 φωτεινά σημεία μέσα στον ανοιχτό – ανάμεσα στα δύο στοιχεία – αλλά εσκεμμένα σκοτεινό χώρο.

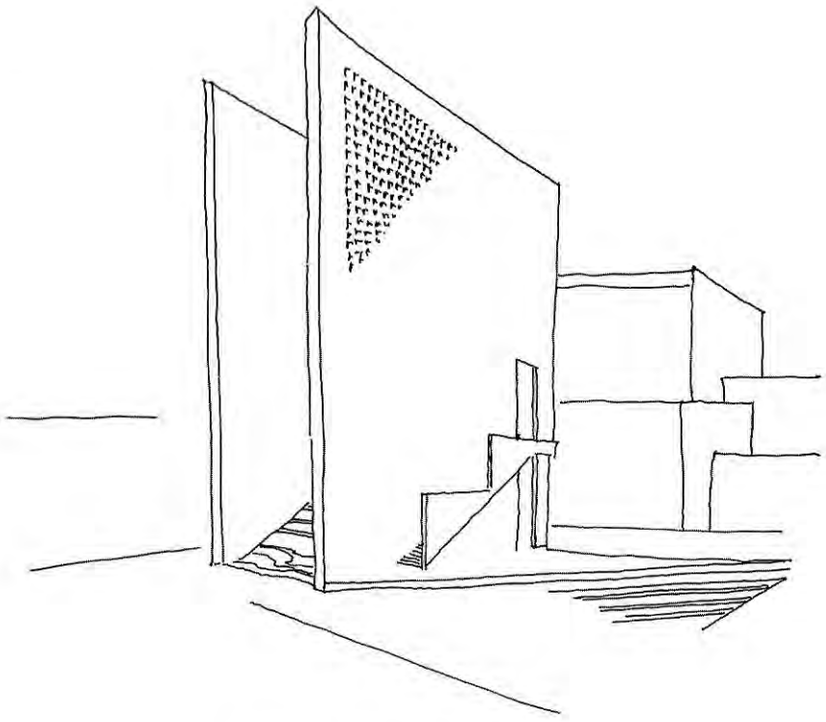
Η πορεία προς το κυπαρίσσι μέσα στον καταπιεστικό χώρο, ανάμεσα στους δύο «τοίχους», μπορεί κατά κάποιο τρόπο να προσεγγίσει την αγχώδη ένταση της στιγμής της εκτελέσεως. Ο λοφίσκος οπτικά παίζει το ρόλο ενός τύμβου. Από το καθιστικό γύρω από το κυπαρίσσι, μέσα από ένα άνοιγμα – ένα είδος μεγάλης πόρτας –, βλέπει κανείς το τμήμα της Μάντρας και την αυλόπορτα, το αληθινό στοιχείο μαρτυρίας των γεγονότων. Η εξωτερική γωνία και το τμήμα του εσωτερικού τοίχου ενδεικτικά δίνουν μια αναφορά για την τότε κατάσταση του χώρου της Μάντρας.

Κάτω από την κατασκευή των δύο κάθετων στοιχείων και του λοφίσκου, προτείνεται ο υπόγειος χώρος που θα στεγάσει τα αναμνηστικά του αγώνα και των θυσιών του λαού της Κοκκινιάς. Ο χώρος αυτός αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της σύνθεσης. Τόσο η πρόσβαση όσο και η τριγωνική μορφή του είναι καθοριστικά οργανικά σημεία. Η μεν πρόσβαση γίνεται μέσα – ανάμεσα – από τα δύο κάθετα στοιχεία με μια ραμπόσκαλα, κάτω ακριβώς από το λοφίσκο, η

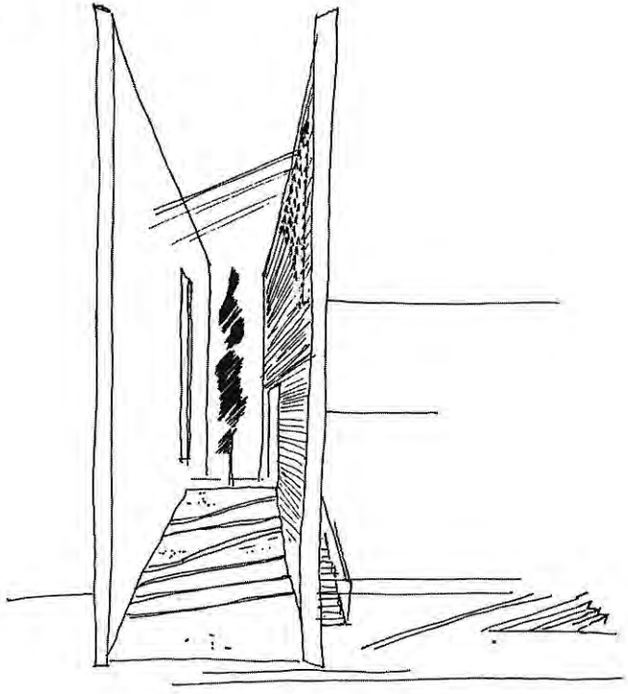
δε οροφή του είναι από γυαλότουβλα. Έτσι, η μεν έξω πλευρά λειτουργεί σαν «σήμα» για την ύπαρξή του, ενώ συγχρόνως η γυάλινη ημιδιάφανη επιφάνεια, στην παράθεσή της με την υπόλοιπη λιθόστρωτη διαμόρφωση, δημιουργεί μια πλαστική αντίθεση φωτός - σκιάς. Συγχρόνως, ο υπόγειος χώρος αποκτά έναν ενδιαφέροντα διάχυτο φωτισμό. Δίπλα από τη διαφανή τριγωνική επιφάνεια, υπάρχει μια μικρή αμφιθεατρική διαμόρφωση, που ολοκληρώνει τη σύνθεση. Η τριγωνική της μορφή, προσανατολισμένη προς το διατηρούμενο τμήμα της Μάντρας, «δείχνει» ακόμα μια φορά τον τόπο των γεγονότων.

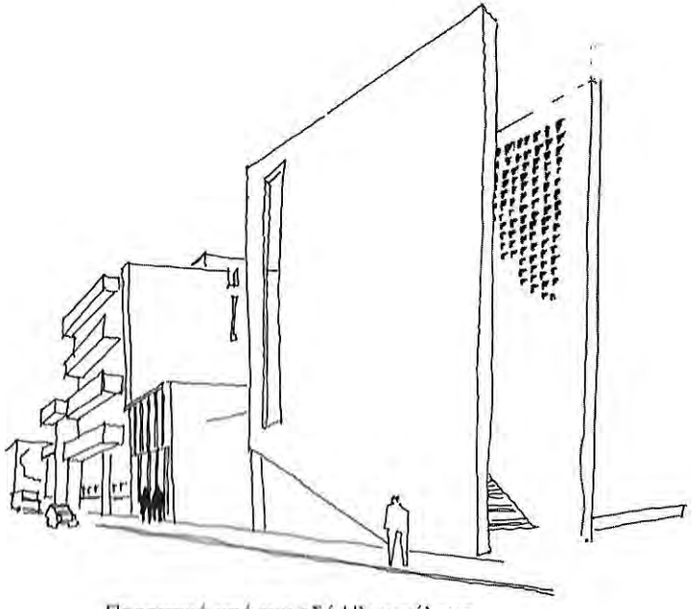
Στόχος της αντιμετώπισης του θέματος ήταν η δημιουργία ενός «περιβάλλοντος» μάλλον παρά μιας διαμόρφωσης χώρου με κάποιο μνημείο στη μέση – ενός περιβάλλοντος που στοχεύει τόσο στην καθαρή οπτική - πλαστική άποψη, όσο και στο αισθαντικό - ψυχολογικό - αισθητικό επίπεδο, κάτω από το πρίσμα ότι η έννοια ενός μνημείου πρέπει να αποσκοπεί στο να φέρνει στη μνήμη, να «μνημονεύει».

Α. Π.



Προοπτικό από την οδό Κιλικίας



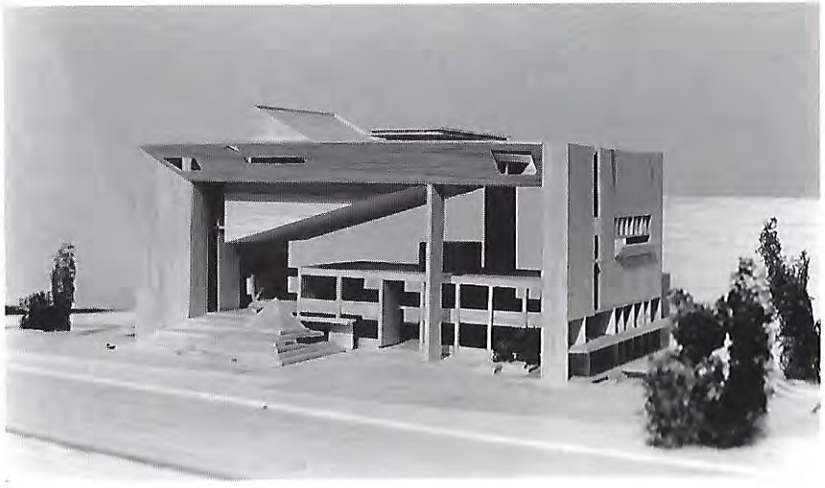


Προοπτικό από την οδό Ηλιουπόλεως

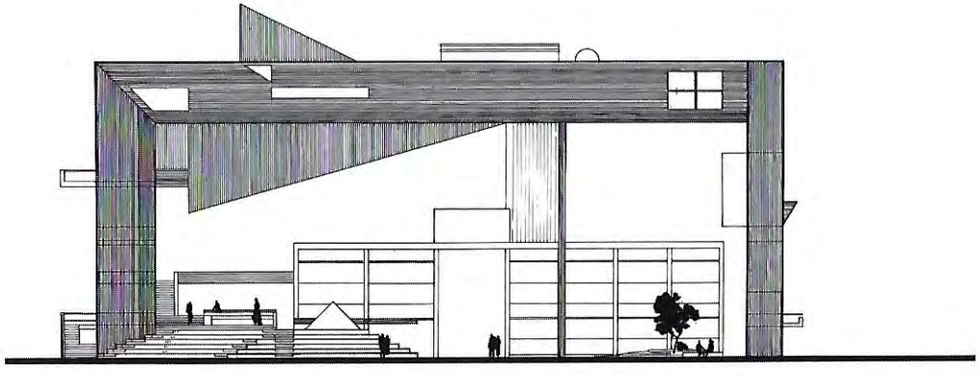
4.

Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός Ιδεών
για την ανέγερση Πολιτιστικού Κέντρου
Δήμου Αργυρούπολης.
Γ' Βραβείο, 1984.

1. Φωτογραφία μακέτας
2. Ανατολική όψη
3. Κάτοψη ισογείου
4. Εγκάρσια τομή
5. Κατά μήκος τομή



1.

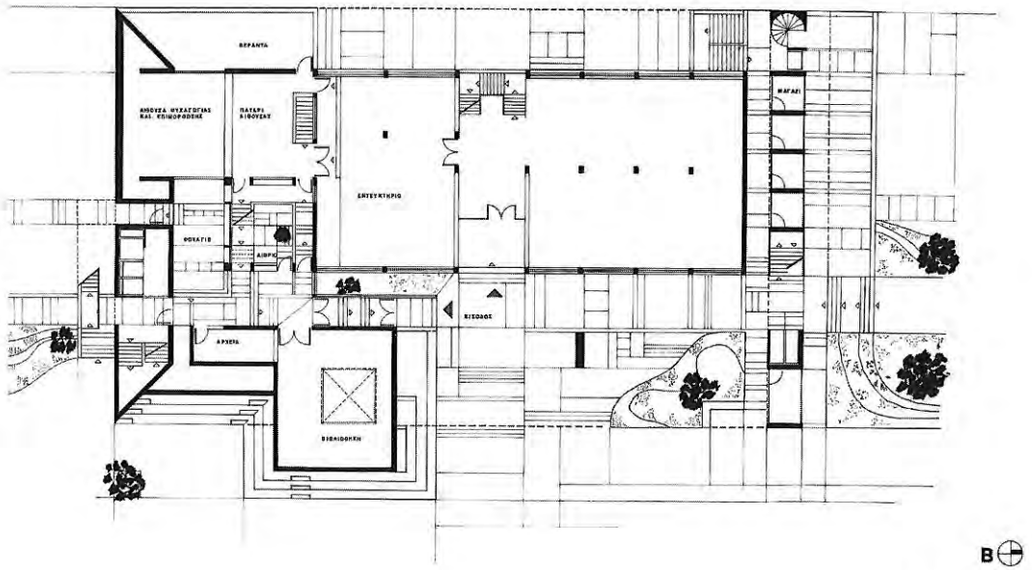


2.

Προτείνεται μια υπερκατασκευή, η οποία περιβάλλει το υπάρχον Δημαρχείο, δημιουργώντας μια νέα δομή, κλίμακα, οργάνωση και σχέση ανοικτού και κλειστού χώρου όσον αφορά τόσο την εσωτερική συσχέτιση του συγκροτήματος Δημαρχείο–Πολιτιστικό Κέντρο, όσο και τη σχέση του συγκροτήματος με την πλατεία, τον περιβάλλοντα χώρο, την περιοχή της Αργυρούπολης.

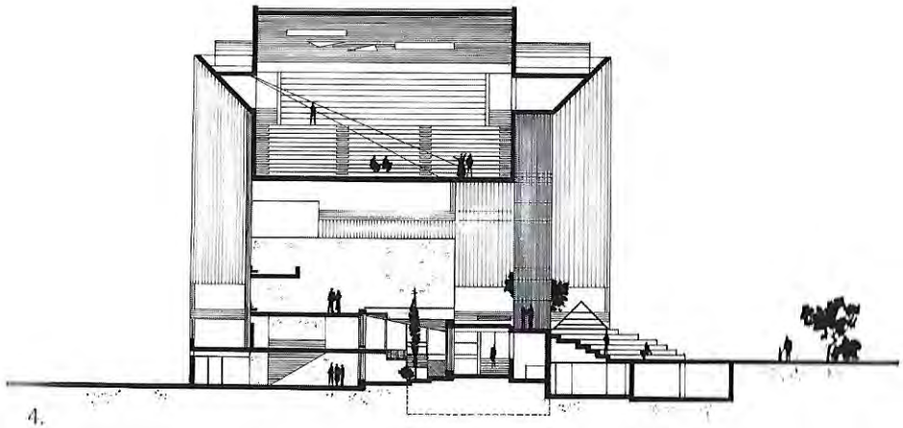
Η υπερκατασκευή καθορίζει ένα ορθογώνιο παραλληλεπίπεδο, το οποίο είναι κενό στο εσωτερικό του, και μέσα σ' αυτό τον κενό εσωτερικό χώρο υπάρχει το Δημαρχείο.

Α. Π.

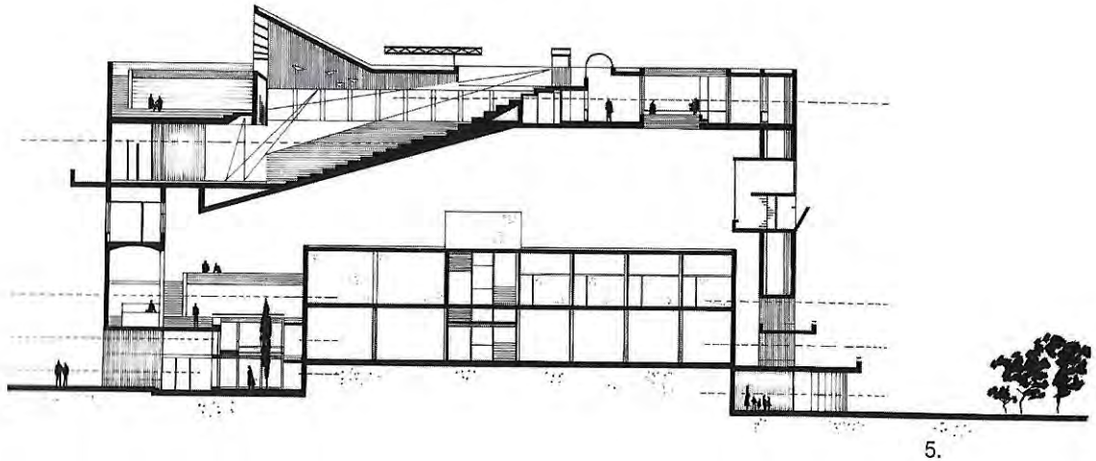


Β

3.

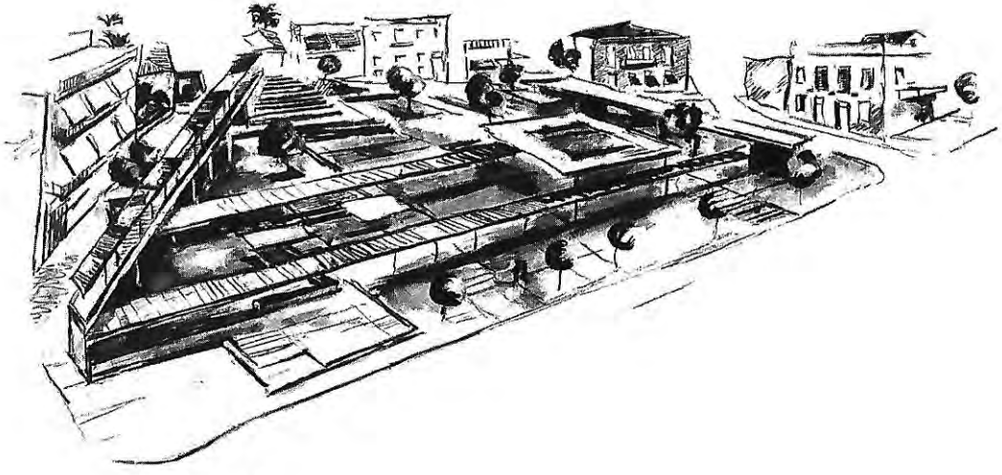


4.

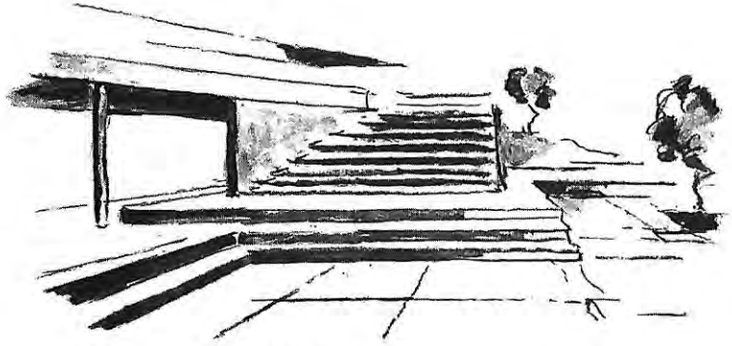


5.

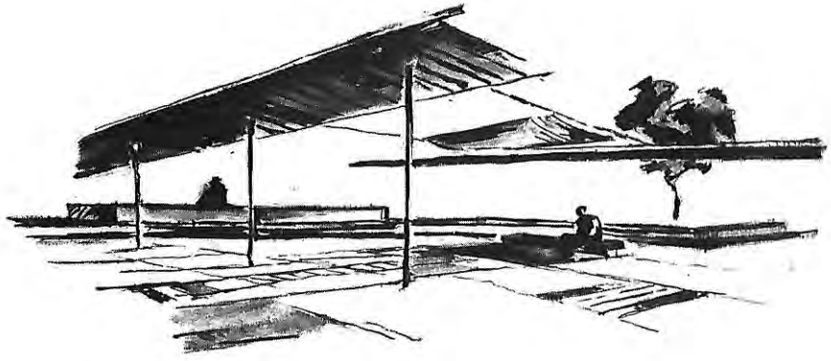
Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός
για τη διαμόρφωση πλατείας
Εθνεγερσίας και Ηρώων Πεσόντων
στην πόλη της Αίγινας, 1986.



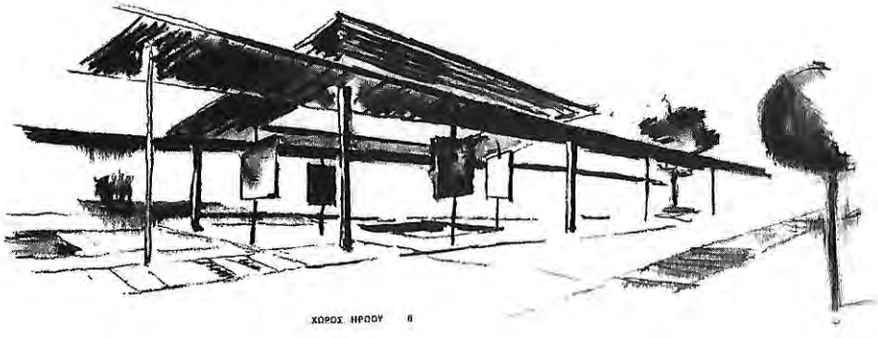
1.



ΚΕΡΚΙΔΕΣ – ΘΕΑΤΡΟ 4



ΣΤΕΓΑΣΤΡΑ – ΣΚΕΠΑΣΤΕΣ ΑΛΕΕΣ 5



ΧΩΡΟΣ ΗΡΩΩΝ 6

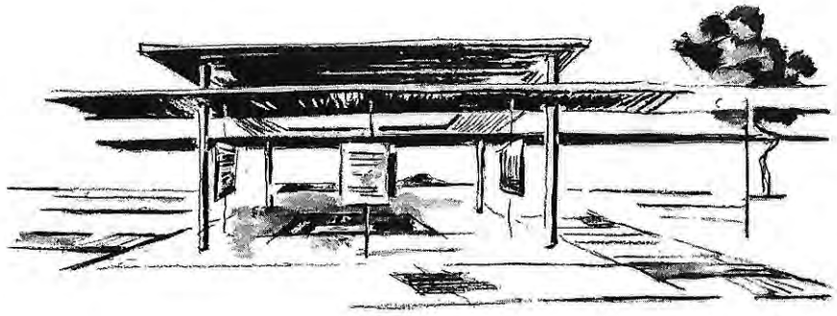
2.

Ο βαθμός επέμβασης σε μια πλατεία είναι αντιστρόφως ανάλογος με την ποιότητα και το ενδιαφέρον του περιβάλλοντός της. Έτσι προσανατολιστήκαμε στην ιδέα μιας πλατείας «χτισμένης», που δημιουργεί ένα περιβάλλον δικό της, μέσα στο οποίο λαμβάνουν χώρα οι λειτουργίες ενός υπαίθριου χώρου, εγκαταλείποντας το μοντέλο της πλατείας που στηρίζεται αποκλειστικά στη διαμόρφωση του εδάφους, στα παγκάκια και στο πράσινο – δεδομένου ότι, στη συγκεκριμένη θέση στην Αίγινα, τόσο κοντά στη θάλασσα και στο λιμάνι, θεωρούμε ότι μια τέτοια αντιμετώπιση βασισμένη στο πράσινο ούτε ταιριάζει ούτε υπάρχει ανάγκη να γίνει.

Οι δύο στοές, κατασκευές με ισχυρή παρουσία αλλά συγχρόνως με εύκολη διαπερατότητα, απομονώνουν διακριτικά την πλατεία από τη γύρω περιοχή, χωρίς όμως να την αποκόβουν, δημιουργώντας έτσι ένα είδος φόντου για κάποιον που είναι στην πλατεία και ένα είδος πύλης για κάποιον που έρχεται.

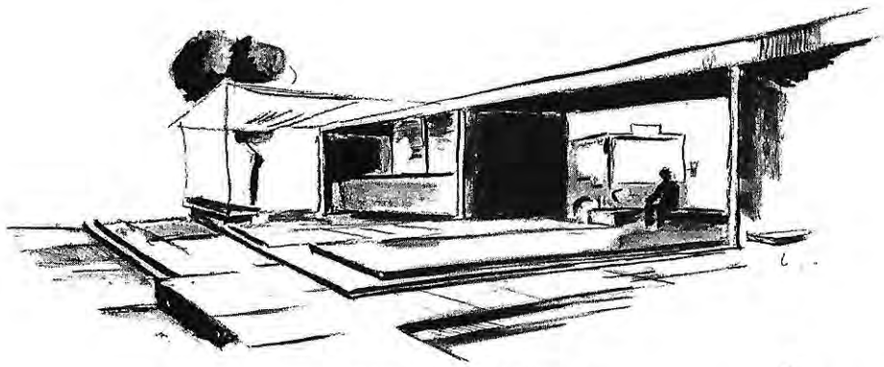
Α. Π.

1. Γενική άποψη
2. Προοπτικά σχέδια
3. Χώρος ηρώου
4. Αναψυκτήριο – σκεπασμένα καθιστικά
5. Κρήνη – μπαλκόνι πάνω από τη στοά.



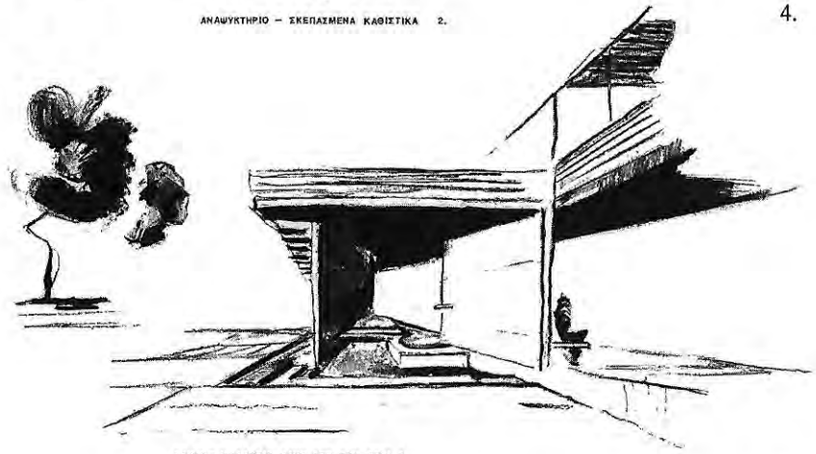
ΧΩΡΟΣ ΗΡΩΟΥ 1.

3.



ΑΝΑΨΥΚΤΗΡΙΟ – ΣΚΕΠΑΣΜΕΝΑ ΚΑΘΙΣΤΙΚΑ 2.

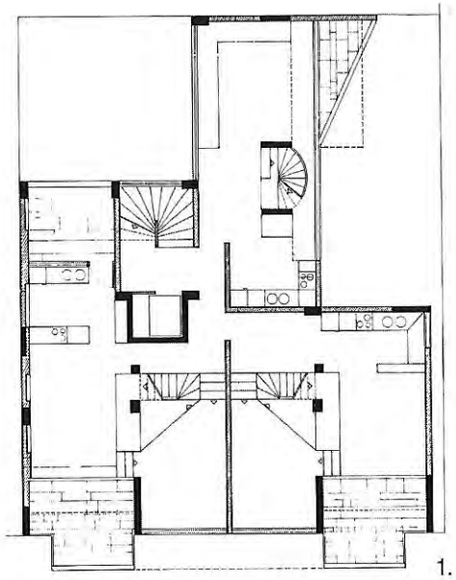
4.

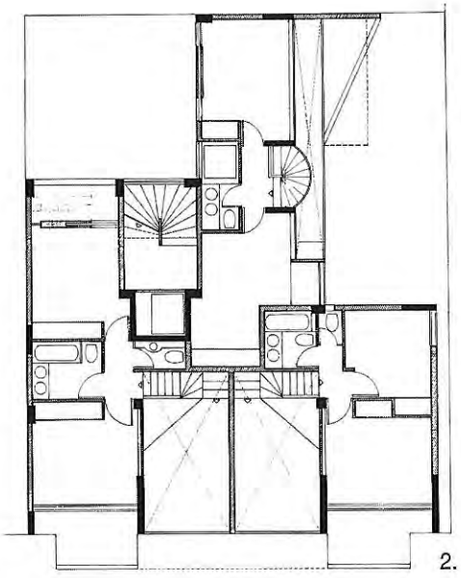


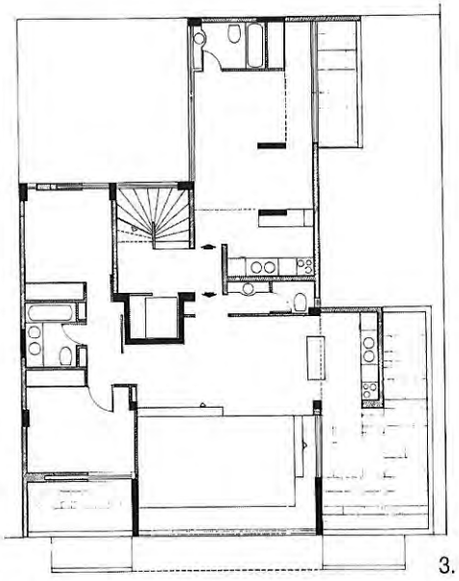
ΚΡΗΝΗ – ΜΠΑΛΚΟΝΙ ΠΑΝΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΣΤΟΑ 3.

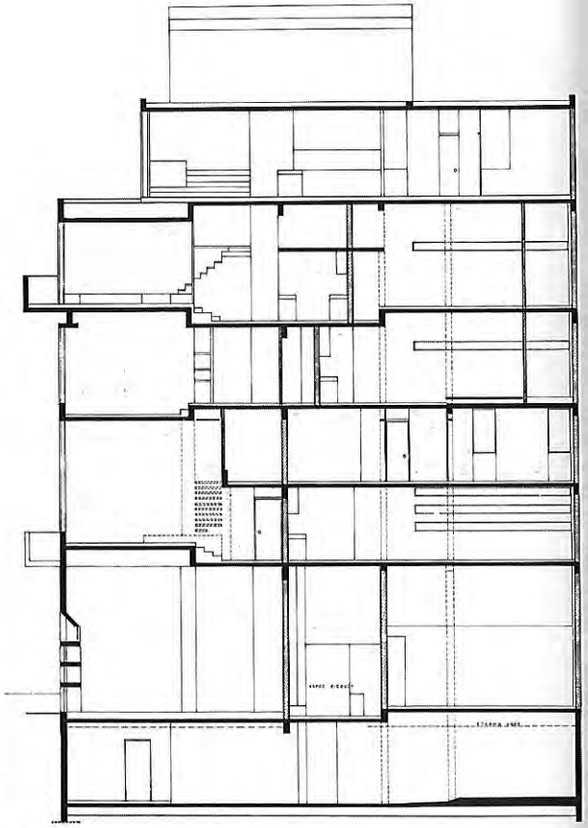
5.

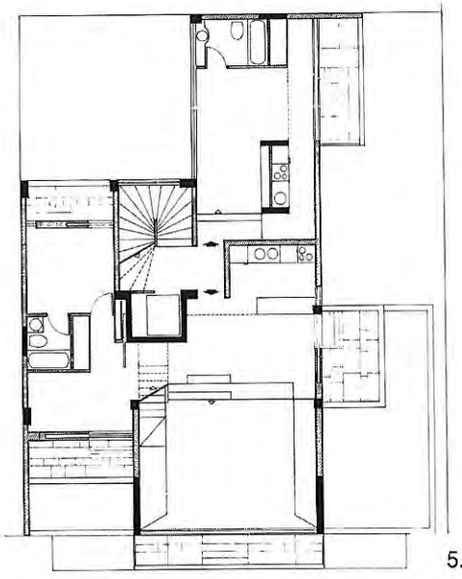
Πολυκατοικία στην οδό Διδότου και Δελφών, Αθήνα.
Μελέτη 1987 - 88. Κατασκευή 1988 - 91.

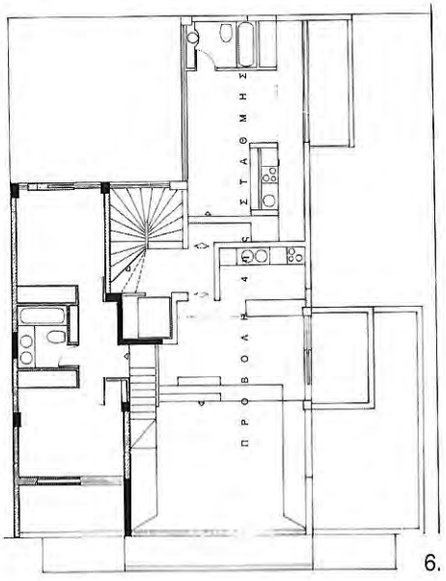

1.


2.

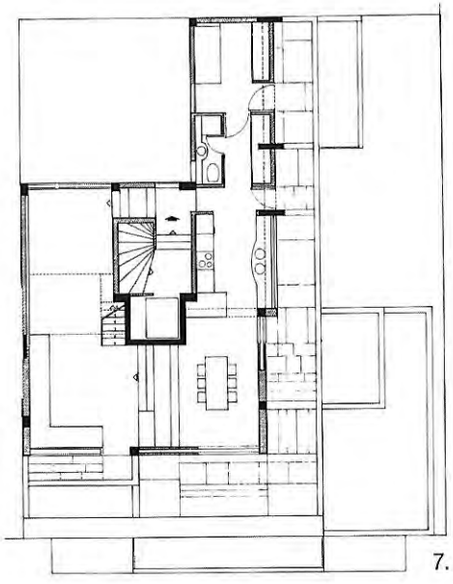

3.

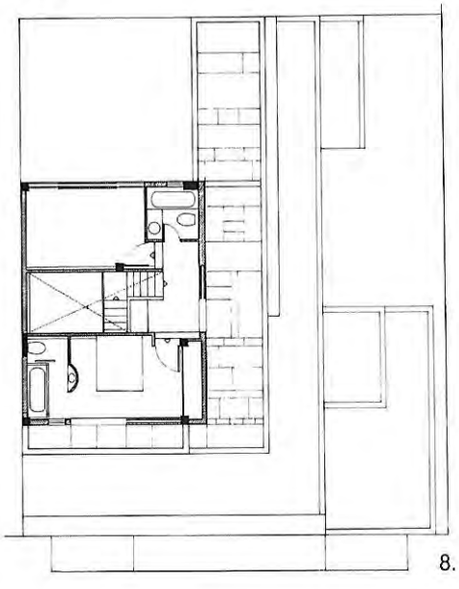

4.


5.



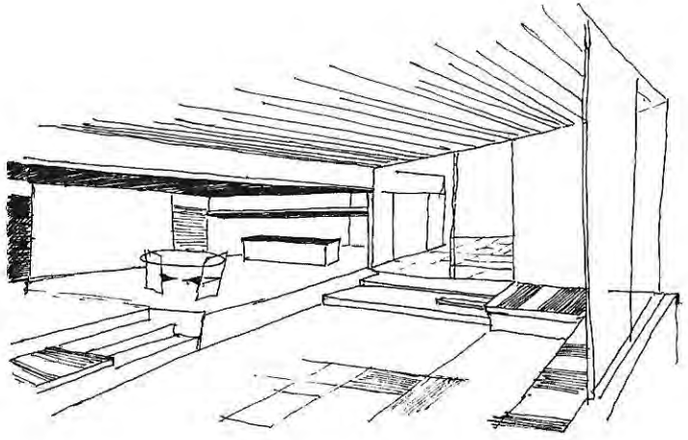
6.


7.

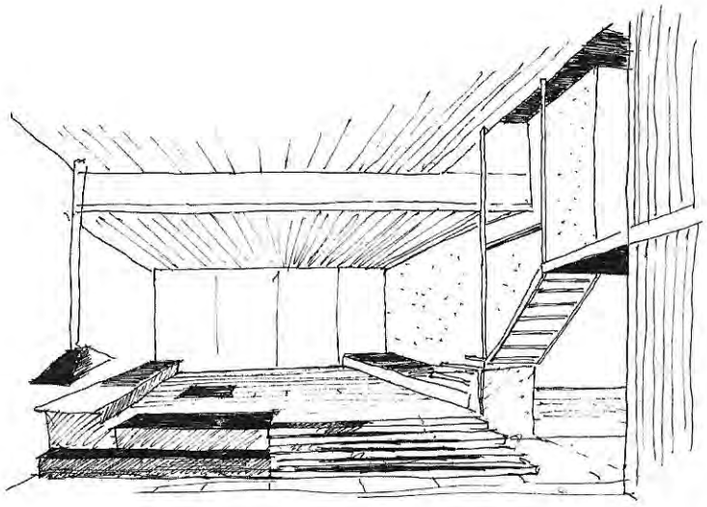

8.

1. Κάτοψη α΄ στάθμης
(στην α΄ και τη β΄ στάθμη τρείς κατοικίες)
2. Κάτοψη β΄ στάθμης
3. Κάτοψη γ΄ στάθμης
4. Τομή
5. Κάτοψη δ΄ στάθμης
(στη δ΄ και την ε΄ στάθμη μια κατοικία
και στη δ΄ στάθμη μια ακόμη
κατοικία - στούντιο)
6. Κάτοψη ε΄ στάθμης
7. Κάτοψη στ΄ στάθμης
(στη στ΄ και τη ζ΄ στάθμη μια κατοικία)
8. Κάτοψη ζ΄ στάθμης
9. Γενική άποψη
10. Προοπτικό από τη γ΄ στάθμη
11. Προοπτικό από τη δ΄ στάθμη
12. Προοπτικό από την α΄ στάθμη
13. Προοπτικό όψης από την οδό Διδότου
14. Αξονομετρικό στ΄ και ζ΄ στάθμης
15. Αξονομετρικό α΄ και β΄ στάθμης
16. 17. Προοπτικά από τη στ΄ στάθμη
18. Εσωτερικό διαμερίσματος α΄ στάθμης
19. Ο εξωτερικός χώρος στη στ΄ στάθμη
20. 21. 22. Εσωτερικό διαμερίσματος στ΄ στάθμης

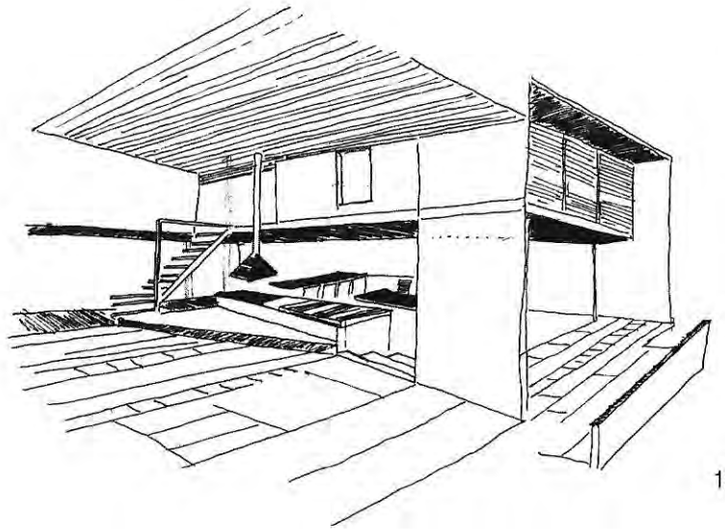




10.



11.



12.

Η πολυκατοικία της οδού Διδότου, παρ' όλο που ακολούθησε τους οικονομικούς κανόνες μιας αντιπαροχής, είχε την ιδιομορφία ότι ξεκίνησε με την επιθυμία οικοπεδούχου, κατασκευαστή και αρχιτέκτονα να μην επαναληφθεί το μοντέλο μιας τυπικής αστικής πολυκατοικίας, αλλά, αντί γι' αυτό, να γίνει προσπάθεια σχεδιασμού μιας «πολυ-κατοικίας».

Έτσι, έχουμε επτά διαφορετικές κατοικίες 80-130 τ.μ., ενταγμένες σε ένα κτίριο, όπου πια έχει καταργηθεί η έννοια του τυπικού ορόφου και η ανάπτυξη γίνεται καθ' ύψος, μια και όλες οι κατοικίες – εκτός μιας – είναι διώροφες, ενώ η τελευταία σε τρεις στάθμες.

Γύρω από έναν διώροφο εσωτερικό χώρο-πυρήνα, με ύψος περίπου 4 μ., που είναι ο χώρος του καθιστικού, αναπτύσσονται σε σχήμα Γ τα δωμάτια στην πάνω στάθμη, ενώ στην κάτω στάθμη, λίγο πιο χαμηλά από το δάπεδο του καθιστικού – κάτω δηλαδή από τα υπνοδωμάτια –, βρίσκονται οι υπόλοιπες λειτουργίες (χώρος φαγητού, κουζίνα, χώρος εισόδου, με ύψος 2,50 μ.), τονίζοντας έτσι ακόμα περισσότερο τον κεντρικό χώρο, με την εναλλαγή μεγάλου και μικρού ύψους. Η χρήση αυτού του μοντέλου με τις ενδιάμεσες στάθμες, με τη μορφολογική έμφαση που έχει δοθεί στις εσωτερικές σκάλες, αποσκοπεί στην άμεση επικοινωνία των άνω και κάτω χώρων.

Έτσι θα μπορούσαμε να περιγράψουμε την εσωτερική δομή των κατοικιών, η οποία, σε διάφορες παραλλαγές, πάντα όμως σε αυτό το πνεύμα, εντάσσεται - υποτάσσεται στη συνολική οργάνωση του κτιρίου, αλλά συγχρόνως – από έναν άλλο δρόμο – ορίζει ακριβώς τη δομή του κτιρίου.

Και αυτή η δομή της πολυκατοικίας είναι το συνδυαστικό πλάσιμο των διώροφων και μονώροφων τμημάτων, εμπλουτισμένων με ημιυπαίθριους χώρους – βεράντες και λίγα μπαλκόνια –, κάτω από έναν νοητό κανόνα που οργανώνει το κτίριο. Ο φέρων οργανισμός από σκυρόδεμα αποτελεί το κλειδί αυτού του κανόνα καθώς, αφ' ενός, ορίζει και εκφράζει τις σχέσεις εσωτερικού και εξωτερικού χώρου και, αφ' ετέρου, είναι από μόνος του το κύριο πλαστικό στοιχείο της σύνθεσης σε συνδυασμό με τις μεγάλες καθαρές ορθογωνισμένες επιφάνειες, είτε αυτές είναι από γυαλί είτε από σοβά.

Το σκυρόδεμα με επιφανειακή επεξεργασία που αφορά τις σανίδες του ξυλοτύπου και τις σκοτίες, βαμμένο γκρι, ακολουθεί και περιγράφει σε μεγάλο βαθμό – όχι όμως πάντα – τις στατικές καταστάσεις, κυρίως των αντεστραμμένων δοκών, όπως διαμορφώνονται από τις διαφορετικές στάθμες στις πλάκες, αποφεύγοντας έτσι, με τη λύση αυτή, τα γνωστά προβλήματα οπτικού κατακερματισμού του χώρου με την κρέμαση των κανονικών δοκών.

Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για τρία τμήματα του κτιρίου:

α) Το άνω τμήμα, το ρετιρέ, διαφοροποιείται στην όλη αντιμετώπισή του καθώς αναπτύσσεται σε τρεις στάθμες. Είναι βαμμένο μπλε (ενώ το υπόλοιπο κτίριο είναι σε γκρι και άσπρους τόνους) και χαρακτηρίζεται από το μεταλλικό στοιχείο - πέτασμα στη θέση του στηθαίου προς την οδό Διδότου, αναφορά στις πολυκατοικίες του μεσοπολέμου. Έτσι, οροθετεί το κτίριο τόσο εξωτερικά όσο βέβαια και εσωτερικά, διαμορφώνοντας τη βεράντα της τελευταίας κατοικίας με πρόβλεψη να ενσωματωθούν τέντες κ.ά. Ας σημειωθεί ότι η ακριβώς διπλανή πολυκατοικία – εποχής του '30, χωρίς να είναι αξιόλογο δείγμα – έχει ένα αντίστοιχο τέτοιο στοιχείο από σκυρόδεμα.

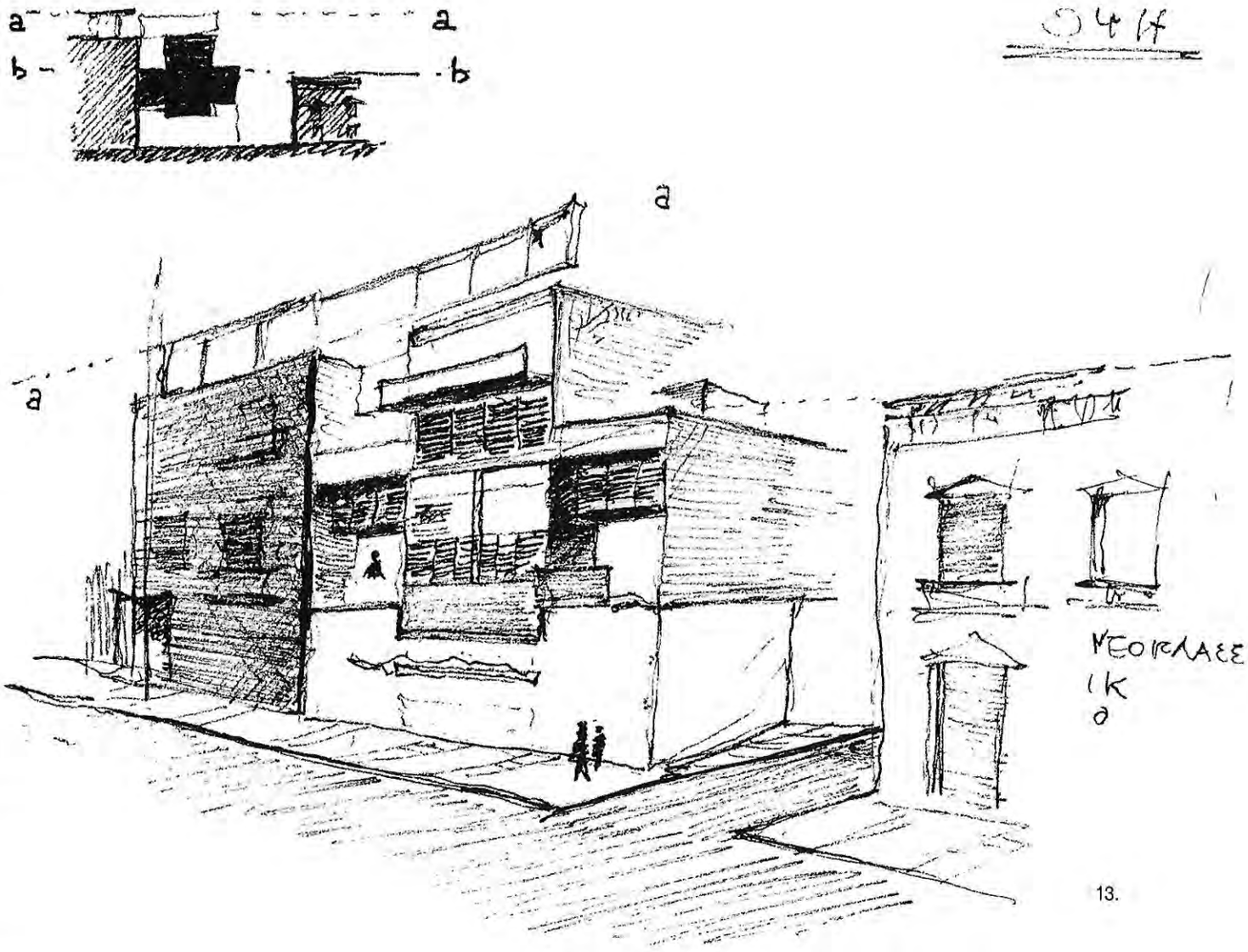
β) Το κυρίως σώμα, προς τη μεριά της μεσοτοιχίας, προς τη μεριά δηλαδή που συνεχίζονται τα κτίρια της οδού Διδότου, επαναλαμβάνει – σαν στοιχείο σύνθεσης πια – την υποχρεωτική υποχώρηση λόγω διαφορετικού επιτρεπόμενου ύψους της γωνιακής πλευράς,

δημιουργώντας μια εσωτερική βεράντα - εσοχή στα όρια με τη διπλανή πολυκατοικία. Έτσι, το άχαρο και από πολεοδομικές διατάξεις προκύπτον σχήμα ενός αποτμημένου ορθογώνιου, που του λείπει η πάνω γωνία, μετασχηματίζεται σε ένα σταυροειδές σχήμα. Σε αυτό εντάσσονται καθαρές πια επιφάνειες ανοιγμάτων, οργανωμένες από τα στοιχεία του σκελετού, ο ρόλος του οποίου είναι πάντα πρωταγωνιστικός, μια και εκφράζει τις εσωτερικές σχέσεις της όλης σύνθεσης. Το θαυμάσιο νεοκλασικό δείγμα της απέναντι γωνίας (Διδότου και Δελφών) έχει ληφθεί υπόψη ώστε να υπάρχει απόλυτη αντιστοιχία υψών, ανεβαίνοντας την οδό Διδότου.

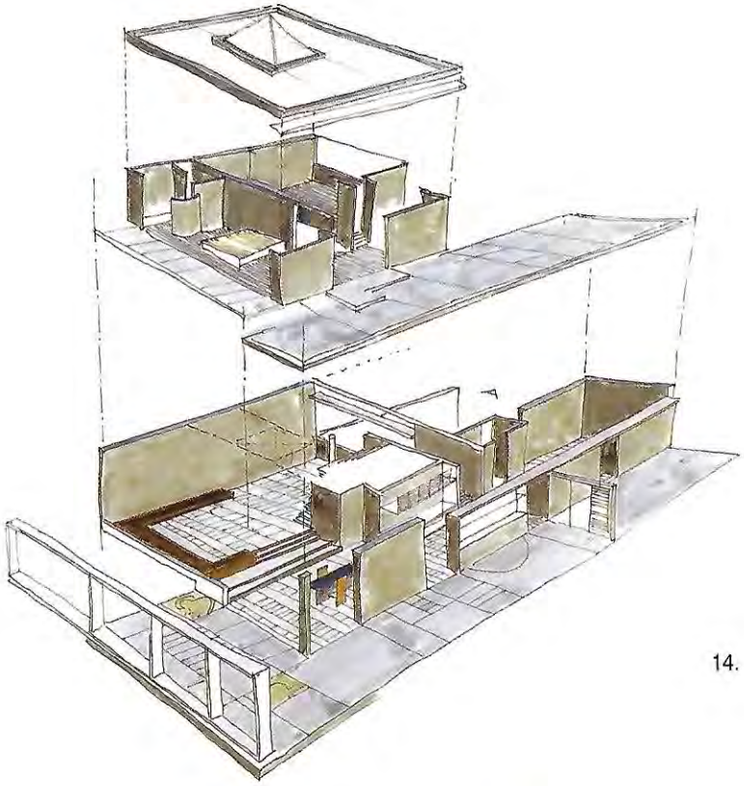
γ) Το κάτω μέρος του κτιρίου στεγάζει καταστήματα. Ένα μεγάλο κεκλιμένο στηθαίο από σκυρόδεμα – στοιχείο του κεντρικού τμήματος – εισχωρεί στη ζώνη αυτή, ακριβώς για να υπογραμμίσει το σταυροειδές σχήμα που περιγράψαμε και για να διαμορφώσει τις μεγάλες βιτρίνες, σε συνδυασμό με ένα οριζόντιο μεταλλικό στοιχείο, επανάληψη κατά κάποιο τρόπο του μεταλλικού στηθαίου.

Το κτίριο είναι γωνιακό. Στην πλευρά προς τον πεζόδρομο, η ανάπτυξη είναι πολύ πιο απλή, με την εσοχή που κάνει για τη δημιουργία της εισόδου και τη διαμόρφωση της διαπλάτυνσης αυτής του πεζόδρομου. Ουσιαστικά είναι μια πρασιά μπροστά στο κτίριο, που επιτρέπει την καλύτερη σχέση του με τα απέναντι νεοκλασικά, καθώς και τη γενικότερη, ομαλότερη ένταξη του κτιρίου στο χαρακτήρα του συγκεκριμένου μικρής κλίμακας δρόμου γειτονιάς.

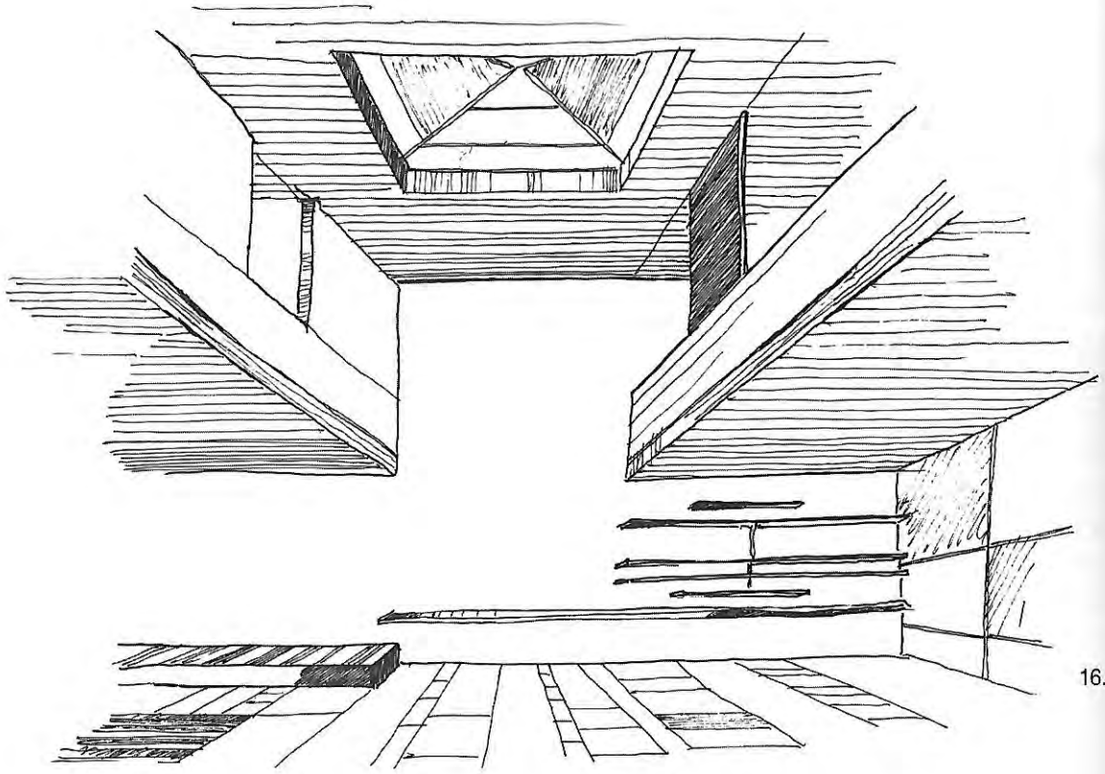
Α. Π., *θέματα χώρου + τεχνών* 27/1996



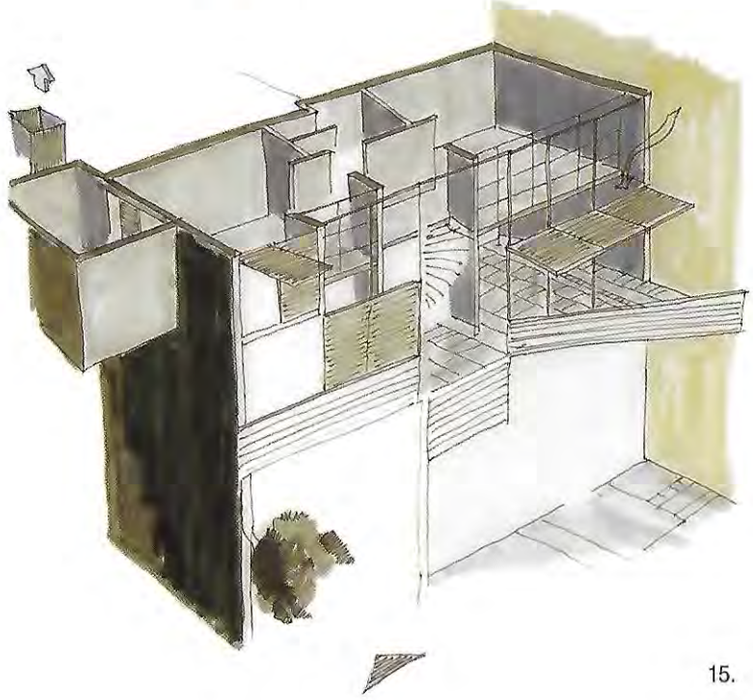
13.



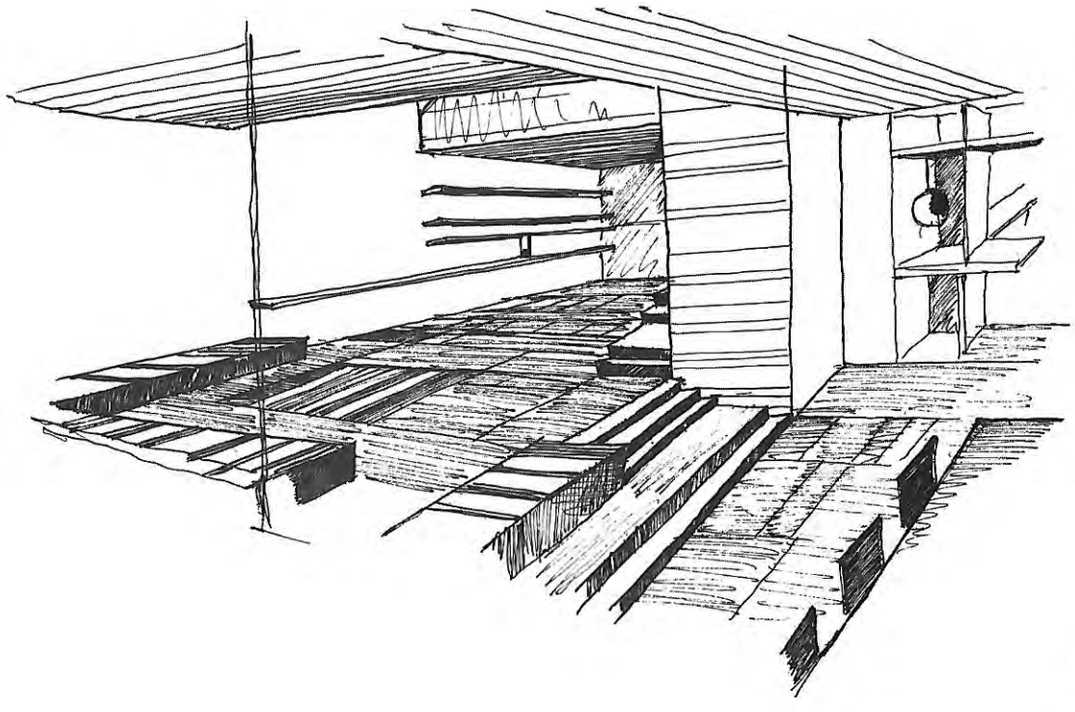
14.



16.



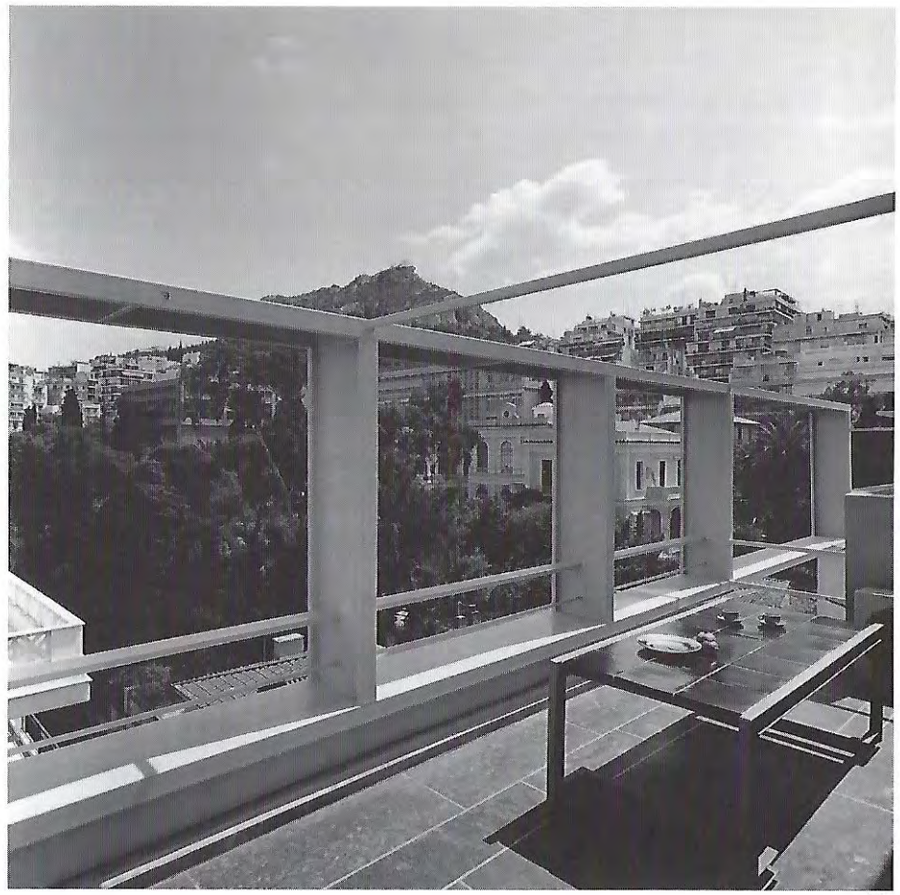
15.



17.



18.



19.



20.



21.



22.

Η απόλαυση της "πολυ-κατοικίας"

Ελάχιστες πολυκατοικίες έχουν χτιστεί τα τελευταία είκοσι χρόνια στο κέντρο της Αθήνας. Και ακόμα λιγότερες είναι αυτές που ξεχωρίζουν. Επιπλέον, η πολυκατοικία, στα μάτια του κόσμου, είναι "καταραμένο κτίριο". Η συλλογική μας γκρίνια για τις συνθήκες ζωής στα επάλληλα διαμερίσματα φτάνει ώς τους "ακνίσωτους οίκους" της Σέμνης Καρούζου (1935), αλλά γνώρισε τους υψηλότερους τόνους στην τελευταία περίοδο, αποτρέποντας κάθε διάθεση για καλή κουβέντα. Και όμως, το κέντρο επιστρέφει. Ξεκινώντας από τους προνομιούχους θυλάκους, επιμένοντας στη ζωντάνια της μητρόπολης, στη διαρκώς μεγαλύτερη ανάταξη των λειτουργικών και αισθητικών της προβλημάτων, αντιμετωπίζουμε τα ίδια περίπου πράγματα με νέα, ξεκούραστα μάτια. Φυσά ένας ατημέλητος άνεμος αισιοδοξίας. Συντελούν, βεβαίως, οι αλλαγές του θεσμικού πλαισίου, οι "φωτισμένοι" εργοδότες και οι ανήσυχοι συνάδελφοι. Αλλά όλα αυτά, μαζί, κάνουν το πνεύμα της δικής μας εποχής.

Η καινούργια πολυκατοικία, στη γωνία Διδότου και Δελφών, χαρακτηρίζεται από αυτό το πνεύμα. Ιδιοκτήτης, εργολάβος και αρχιτέκτων φαίνεται να κάνουν τη δουλειά τους και το κέφι τους ταυτόχρονα. Αλλά και εγώ, από τη μεριά μου, δεν έχω άλλο τρόπο για να θυμηθώ τον Αλέξανδρο Πατσούρη, στα είκοσι περίπου χρόνια που τον γνωρίζω. Η "προσωπική" του πορεία, από τον Δεσμό του 1985 ώς την Ιλεάνα Τούντα του 1994 (βλ. *θέματα χώρου+τεχνών* 26/1995, σ. 171-173), δεν του άφηνε άλλωστε περιθώρια για διαφορετική προσέγγιση. Η πολυκατοικία του θα ήταν οπωσδήποτε ξεχωριστή. Το ήθελε· και κατά βάθος ήταν – πιστεύω – ένα δικό του στοίχημα, για την υπόθεση του κέντρου, που αγαπά, και για τον ίδιο.

Μεταγράφοντας για την αρχιτεκτονική μια φράση που έγραψε ερμηνεύοντας τα σιδερένια γλυπτά της τελευταίας του έκθεσης, θα έλεγα πως "η ιδέα της συνύπαρξης δομικών στοιχείων όπως της οροφής και του δαπέδου, έτσι ώστε [ο χώρος κατοικίας] να διασπάται σε δύο κομμάτια – ένα αναρτημένο από την οροφή και το άλλο στηριγμένο στο δάπεδο – αφήνοντας ένα κενό ανάμεσά τους, είναι [αυτό] που καθόρισε τη δουλειά [του] από την αρχή της" (ibid., σ. 171). Οι κατοικίες του οργανώνονται γύρω από αυτό το "κενό", που ορίζει τον κεντρικό χώρο της καθημερινής ζωής και τη σχέση του με τα περιφερειακά "εξαρτήματα", μέσα από μια πολύπλοκη ισορροπία κεντρομόλων δυνάμεων. Το τελικό αποτέλεσμα είναι μια χωρική ενότητα, που αναπτύσσεται εσωτερικά σε διάφορα επίπεδα και υλοποιείται εξωτερικά με μια – εκ των πραγμάτων αφανή – πρισματική δομή. Οι μονάδες αυτές ανατρέπουν τη συνήθη λογική της οριζόντιας ανάπτυξης του διαμερίσματος σε ένα ή ακόμα και σε δύο επίπεδα, και ταυτόχρονα διαπλέκονται στις τρεις διαστάσεις του κτιρίου με έναν σύνθετο τρόπο, αναιρώντας κάθε έννοια "τυπικού ορόφου". Ακόμα και ο ανελκυστήρας έχει τέσσερεις στάσεις για έξι στάθμες και επτά κατοικίες. Έτσι, το κτίριο τελικά είναι μια πολυ-κατοικία.

Ο τρισδιάστατος σχεδιασμός των κατόψεων, με αφετηρία τα ελεύθερα προοπτικά σκίτσα διαπλοκής των όγκων – που σε εμένα μπορεί να θυμίζει έντονα το Raumplan του Adolf Loos, χωρίς να υπάρχει τέτοια σκέψη στο μυαλό του Α. Πατσούρη –, έχει ως κύρια συνέπεια την ουσιαστική αδυναμία κατανόησης της πολυπλοκότητας και του βιωματικού πλούτου των κατοικιών αυτών με τα συνήθη αρχιτεκτονικά σχέδια. Όσο και αν καταγράφονται υψομετρικές στάθμες στις κατόψεις, όσο κι αν πολλαπλασιάζονται οι τομές, η κάτοψη παραπέμπει υποσυνείδητα στη λογική του ενιαίου επιπέδου, με μικρές διαβαθμίσεις, και η τομή διασπά την κεντρομόλο οργάνωση της κάθε μονάδας, στρέφοντας το ενδιαφέρον στη συνολική οργάνωση του κτιρίου. Αφαιρείται λοιπόν το ρευστό, πολυδιάστατο και εξόχως ζωντανό περιβάλλον ζωής των πολυεπίπεδων αυτών κατοικιών. Μόνο τα πρώτα σκίτσα αφήνουν ίχνη της έντασης που επικρατεί. Πρέπει να βιώσει κανείς τις κατοικίες, να προχωρήσει από τη χαμηλοτάβανη είσοδο στο "διώροφο" πεδίο του καθιστικού, για να αντιληφθεί την ουσία της πρότασης του Α. Πατσούρη: τη διαρκή "κυκλοφορία" του αέρα, του ήχου, του βλέμματος και της οσμής, μέσα από τα ορθάνοιχτα εσωτερικά "παράθυρα με θέα" και τις εναλλασσόμενες οπτικές γωνίες ενός χώρου με απροκάλυπτα σκηνική οργάνωση. Ακόμα και οι φωτογραφίες αδυνατούν να απεικονίσουν εκείνα που βλέπει το ζωντανό μάτι, όταν κάνει μια περιστροφή σε έναν τέτοιο χώρο.

Το δεύτερο σημαντικό στοιχείο που πρόσεξα είναι η εξωτερική έκφραση του "νοητού κανόνα" που οργανώνει το κτίριο, όπως γράφει ο αρχιτέκτων στο εισαγωγικό του κείμενο: δηλαδή, ο φέρων οργανισμός, από σκυρόδεμα, "που ορίζει τις σχέσεις εσωτερικού και εξωτερικού χώρου και αποτελεί από μόνος του το κύριο πλαστικό στοιχείο της σύνθεσης". Η πολυπλοκότητα της εσωτερικής οργάνωσης των κατοικιών και η συνεπακόλουθη άρνηση των περιμετρικών μπαλκονιών αντανακλώνται, όπως είναι φυσικό, στην πολυπλοκότητα ενός φέροντα οργανισμού, με οριζόντια στοιχεία κυρίως ανεστραμμένα, που μετέχει εξ αρχής στην πλαστική οργάνωση του συνόλου. Η οργάνωση αυτή δεν αποτελεί κρυφή σκέψη του αρχιτέκτονα, που δεν απαρνήθηκε άλλωστε το

μεγάλο ενδιαφέρον του για την πλαστικότητα της ύλης. Ταυτόχρονα όμως σημαίνει πως η εντελώς φανερή διαμόρφωση του φέροντα οργανισμού, ως προς τη στατική λειτουργία και την αισθητική επεξεργασία, δεν απορρέει από την ορθολογική δομή της κατασκευής, αλλά από τη θέληση εξωτερίκευσης της σύνθετης διαπλοκής των εσωτερικών χώρων και την ταυτόχρονη εξωτερική παρέμβαση του αρχιτέκτονα, με στόχο να ενταθεί το πλαστικό αποτέλεσμα και η δυναμική των σχέσεων ανάμεσα στα υλοποιημένα επίπεδα της κατασκευής. Έτσι, ορισμένες από τις ανεστραμμένες δοκούς υπερβαίνουν σαφώς τη διατομή που επιβάλλει η εγγενής "οικονομία" του στατικού υπολογισμού, και το ίδιο συμβαίνει με το μεγάλο κατακόρυφο γωνιακό τοιχίο, που ηθελημένα υπερτονίζει, με το μεγάλο πλάτος του, τη γωνιακή δομή του αστικού χώρου και την καθ' ύψος οργάνωση της "πολυ-κατοικίας".

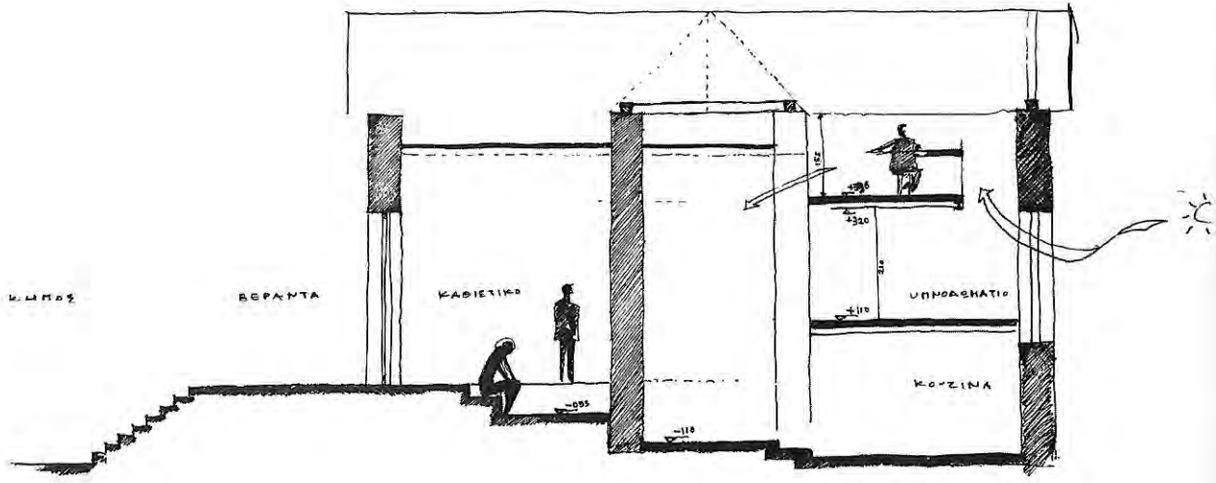
Το ίδιο το γυμνό σκυρόδεμα, "μπρούτο" όπως το αφήνει ο ξυλότυπος, "δουλεύει" αποκαλύπτοντας την αρνητική του υπόσταση. Ακριβώς όπως τα σιδερένια γλυπτά του Α. Πατσούρη "αποτελούν μία ενότητα φιλτραρισμένη και υλοποιημένη με την ιδιαιτερότητα και τον σεβασμό στο υλικό", και όπως "τα χαρακτηριστικά του υλικού και η άμεση κατ' ευθείαν δουλειά πάνω στο σίδερο καθορίζουν ουσιαστικά τις διαδικασίες και τις επιλογές" (ibid., σ. 171-172), έτσι πρωτεύει και εδώ η σύνθεση και η δημιουργική προσέγγιση της ύλης του φέροντα οργανισμού, που εξαρτάται από την πλαστική επεξεργασία του ξύλινου καλουπιού. Στην αντιστροφή αυτή, που μπορεί, αφενός, να τοποθετηθεί στα όρια της αρχιτεκτονικής και, αφετέρου, αποτελεί το πρωταρχικό στοιχείο της αισθητικής του οπλισμένου σκυροδέματος, πρέπει να ανιχνεύσουμε έναν ταυτόχρονο πειραματισμό του αρχιτέκτονα και του καλλιτέχνη. Έναν πειραματισμό που τον οδήγησε στο απλό συμπέρασμα – όπως μου έλεγε, περιγράφοντας την εξέλιξη της δουλειάς του – πως το καίριο πρόβλημα, τόσο για τη σύνθεση όσο και για την κατασκευή, είναι τελικά ο σχεδιασμός του ξυλοτύπου.

Τα υπόλοιπα θέματα που αγγίζονται στην "πολυ-κατοικία" της Διδότου και Δελφών είναι οπωσδήποτε πολλά και ενδιαφέροντα. Για παράδειγμα, αναφέρω την αστική ανάγνωση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, που συνεχίζει και διασπά τη συνέχεια της "οικοδομικής γραμμής", παραλαμβάνει την "κορυφογραμμή" του απέναντι κτιρίου και παραλλάσσει την πέργκολα από σκυρόδεμα του "όμορου" σε ένα εντυπωσιακό μεταλλικό πέτασμα-στηθαίο. Και ακόμα, τη συνδυασμένη επιλογή και τη χρωματική διαβάθμιση των υλικών, από το σκυρόδεμα και το σοβά στο σίδερο, το ξύλο και το μάρμαρο, από το σκούρο γκρι και μπλε ώς την εξαΰλωση του άσπρου. Για όλα αυτά και για άλλα, ο ίδιος ο αρχιτέκτονας προσφέρει τις δικές του ερμηνείες στο εισαγωγικό του κείμενο. Εγώ θα περιοριστώ σε αυτά τα λίγα σχόλια, προτρέποντας να κάνετε μια βόλτα στην οδό Δελφών. Ο στρεβλός πεζόδρομος είναι μια μικρή όαση με νεραντζιές στο κέντρο της Αθήνας και στη γωνία η πολυκατοικία με τους γκρίζους τόνους ξεχωρίζει ανάμεσα στις ακακίες, χάρη στην επεξεργασία των υλικών, των όγκων και των επιπέδων. Αξίζει να ανοίξετε ένα δικό σας διάλογο μαζί της.

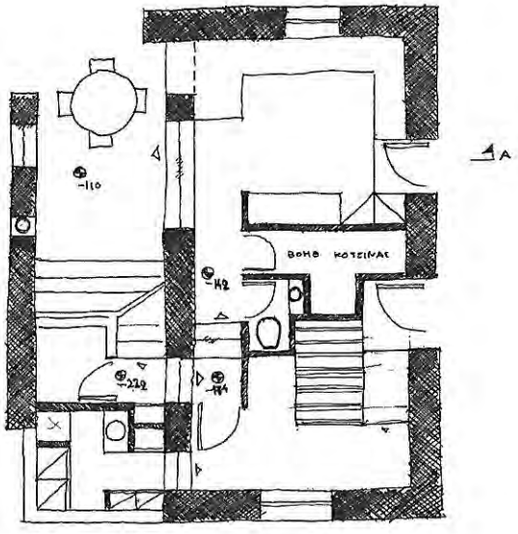
Παναγιώτης Τουρνικιώτης, αρχιτέκτων
θέματα χώρου + τεχνών 27/1996

Μελέτη αρχιτεκτονικής επέμβασης
σε διατηρητέα κατοικία της
οδού Γεωργαντά, Κηφισιά 1989.

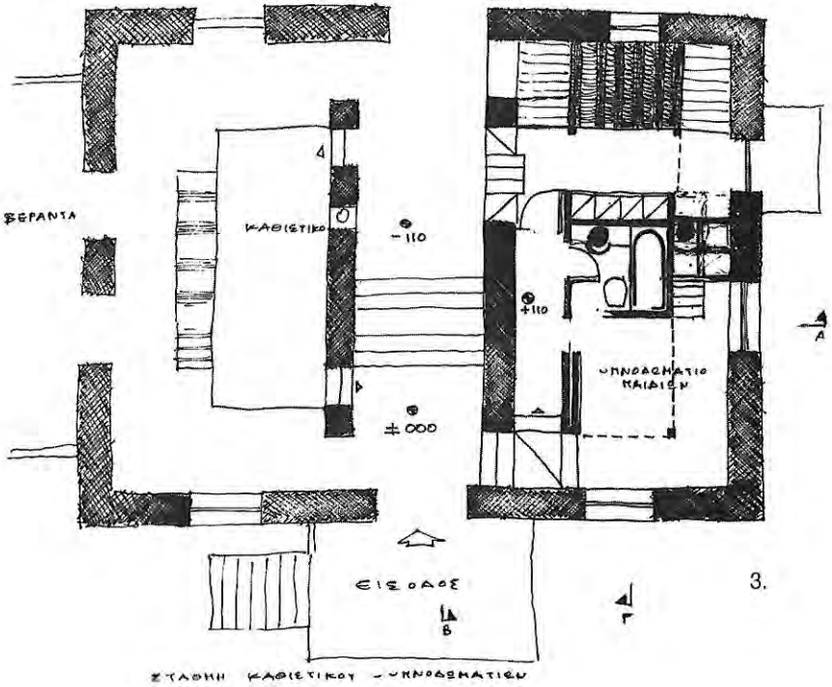
1. Τομή Α-Α
2. Κάτοψη στη στάθμη -1,10
3. Κάτοψη στη στάθμη +1,10
4. Κάτοψη στη στάθμη +3,36
5. Τομή Β-Β
6. Τομή Γ-Γ
7. Προοπτικό στο καθιστικό



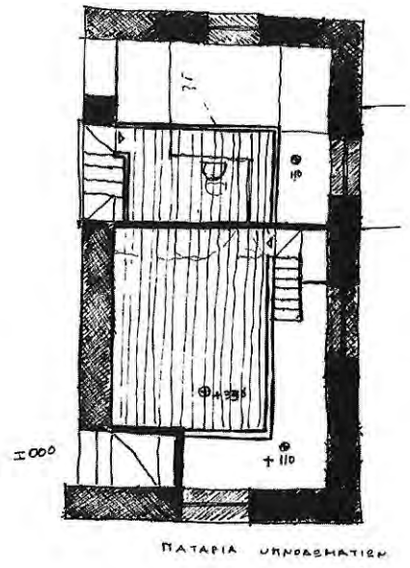
1.



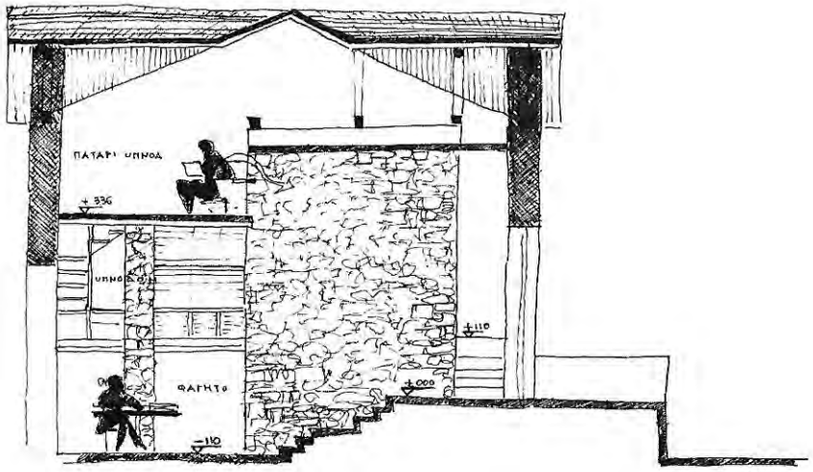
2.



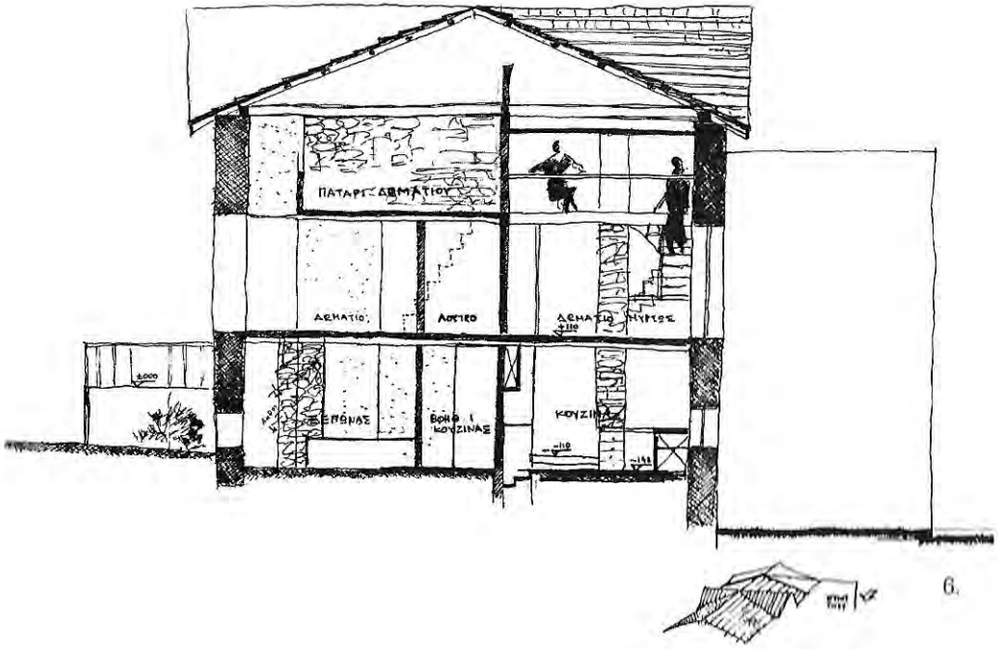
3.



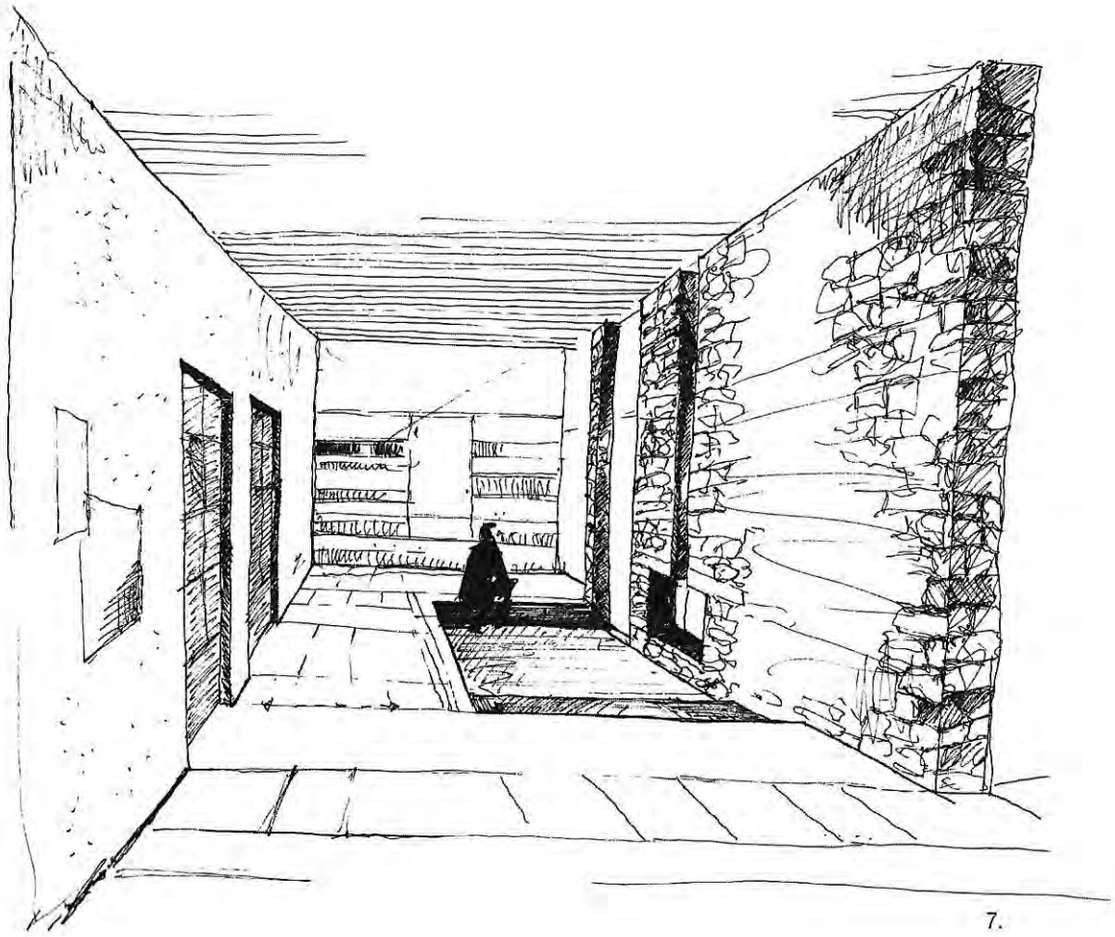
4.


ΠΑΤΑΡΙ ΥΠΝΟΔ
+336
ΥΠΝΟΔ
ΦΑΓΗΤΟ
+110
+000
+110

5.

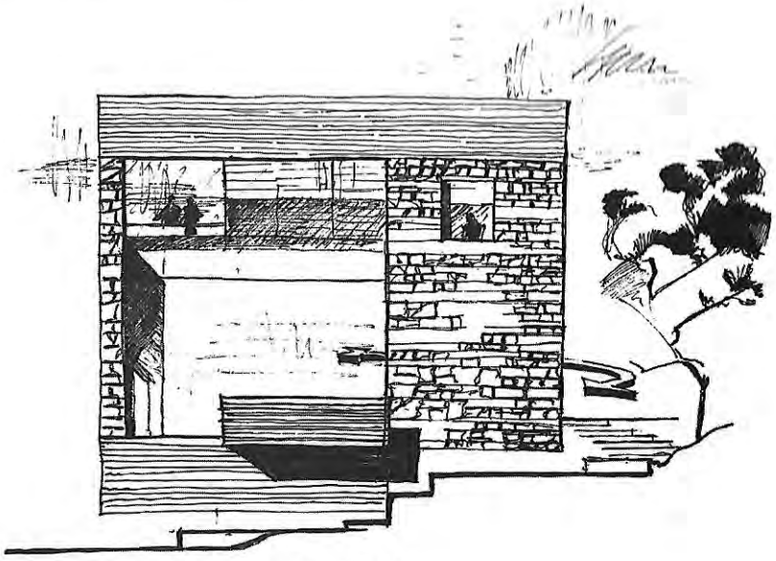

ΠΑΤΑΡΙ ΔΩΜΑΤΙΟΥ
ΔΩΜΑΤΙΟ
ΔΩΜΑΤΙΟ
+110
ΚΟΥΡΤΕΣ
-000
ΣΠΙΤΙΝΑΣ
ΒΟΗΘ. ΚΟΥΖΙΝΑΣ
ΚΟΥΖΙΝΑ
-110
-110

6.

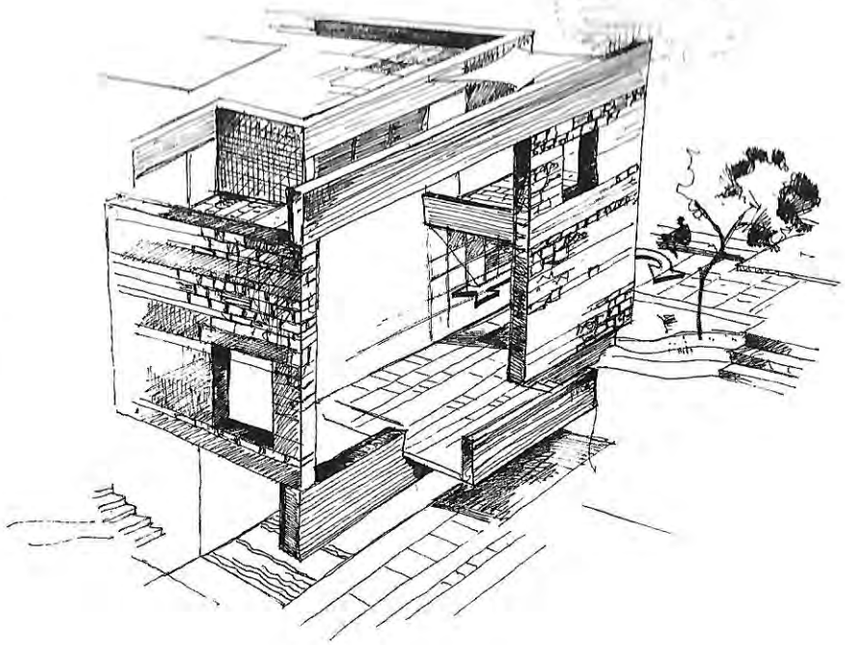


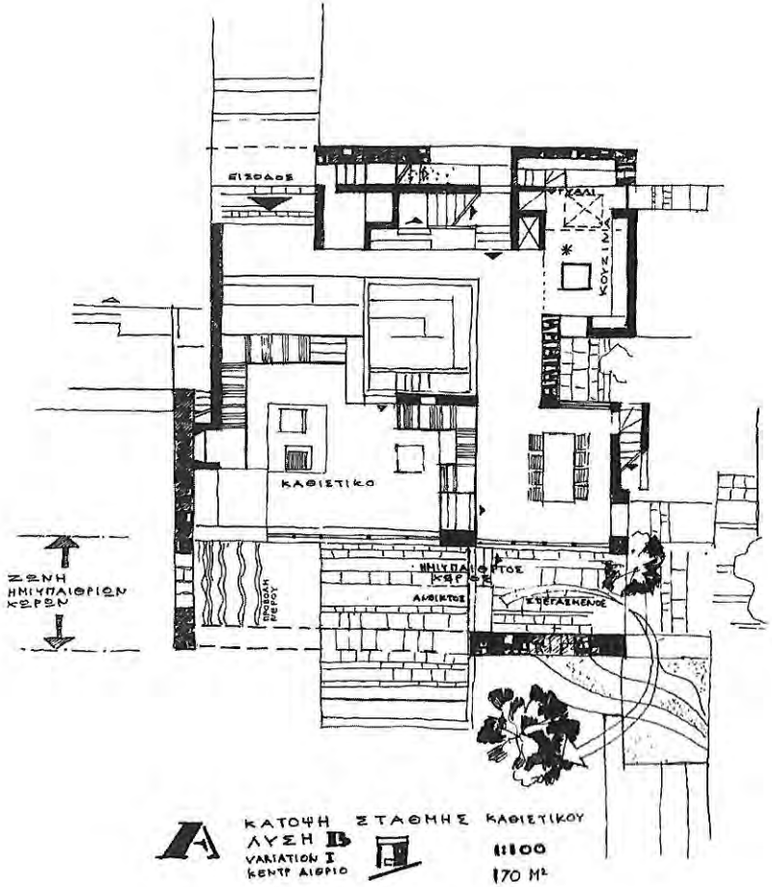
7.

Μελέτη κατοικίας στην Πεντέλη.
Εναλλακτικές προτάσεις. 1993.

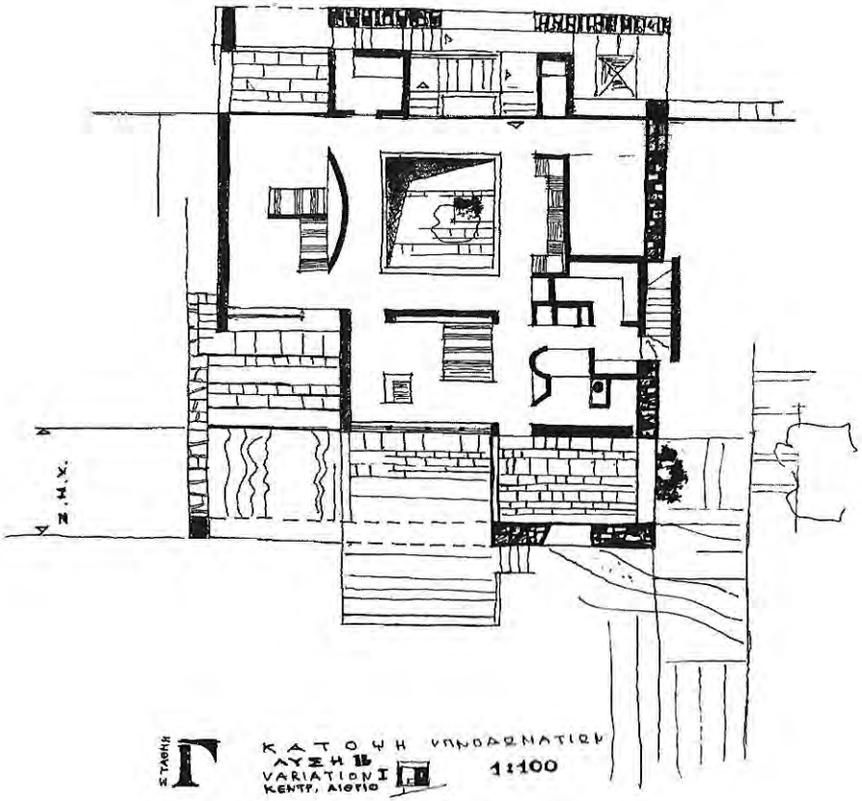


ΟΨΗ

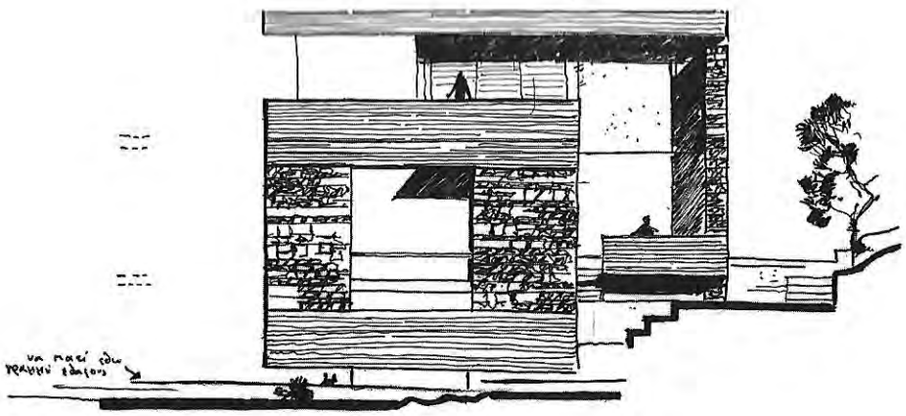


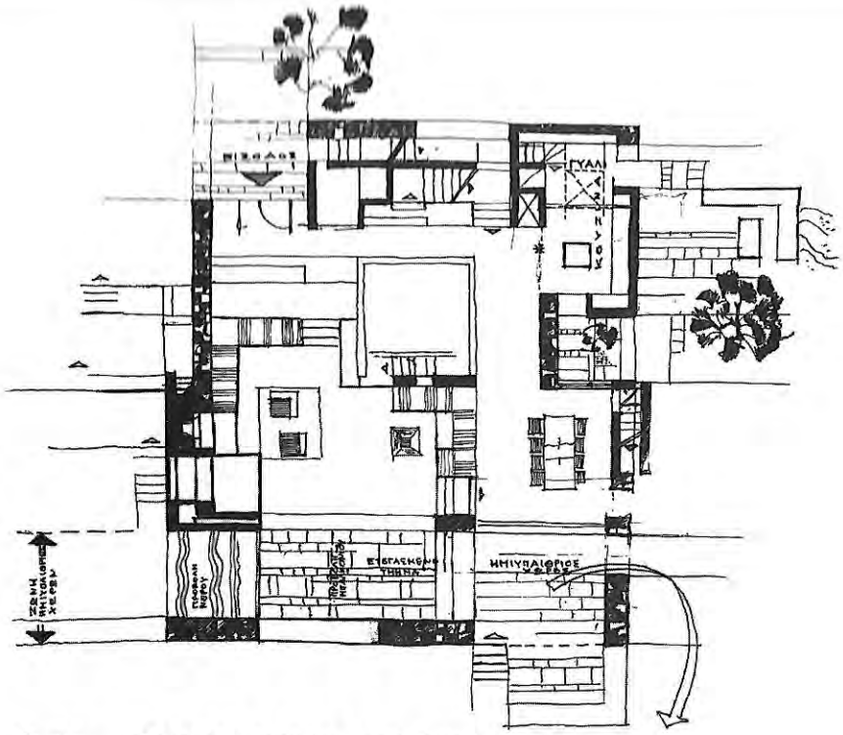


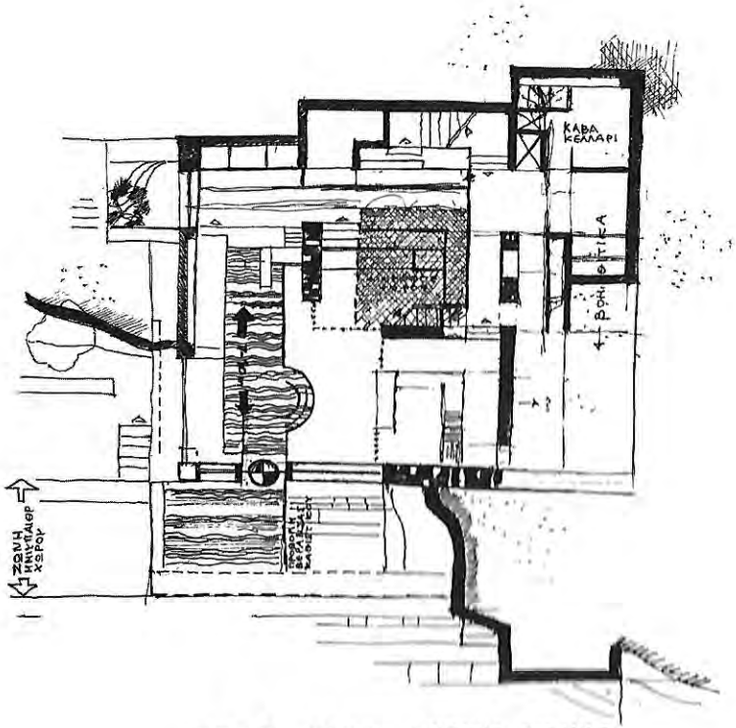
Α ΚΑΤΟΨΗ ΣΤΑΘΜΗΣ ΚΑΘΙΣΤΙΚΟΥ
ΛΥΣΗ Β
VARIATION I
ΚΕΝΤΡ. ΑΙΘΡΙΟ
1:100
170 Μ²

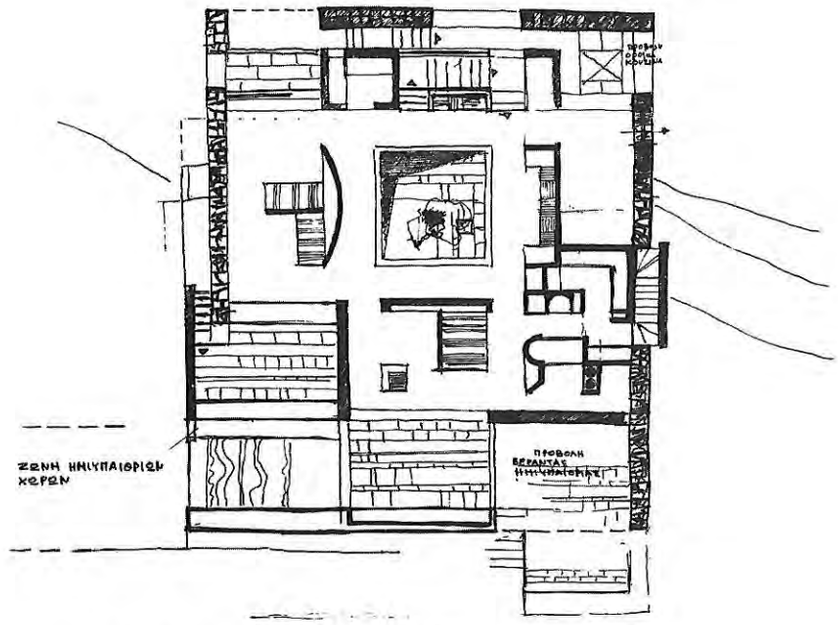


ΣΤΑΘΜΗ Γ ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΟΔΗΜΑΤΩΝ
ΛΥΣΗ Β
VARIATION I
ΚΕΝΤΡ. ΑΙΘΡΙΟ
1:100


ΟΨΗ

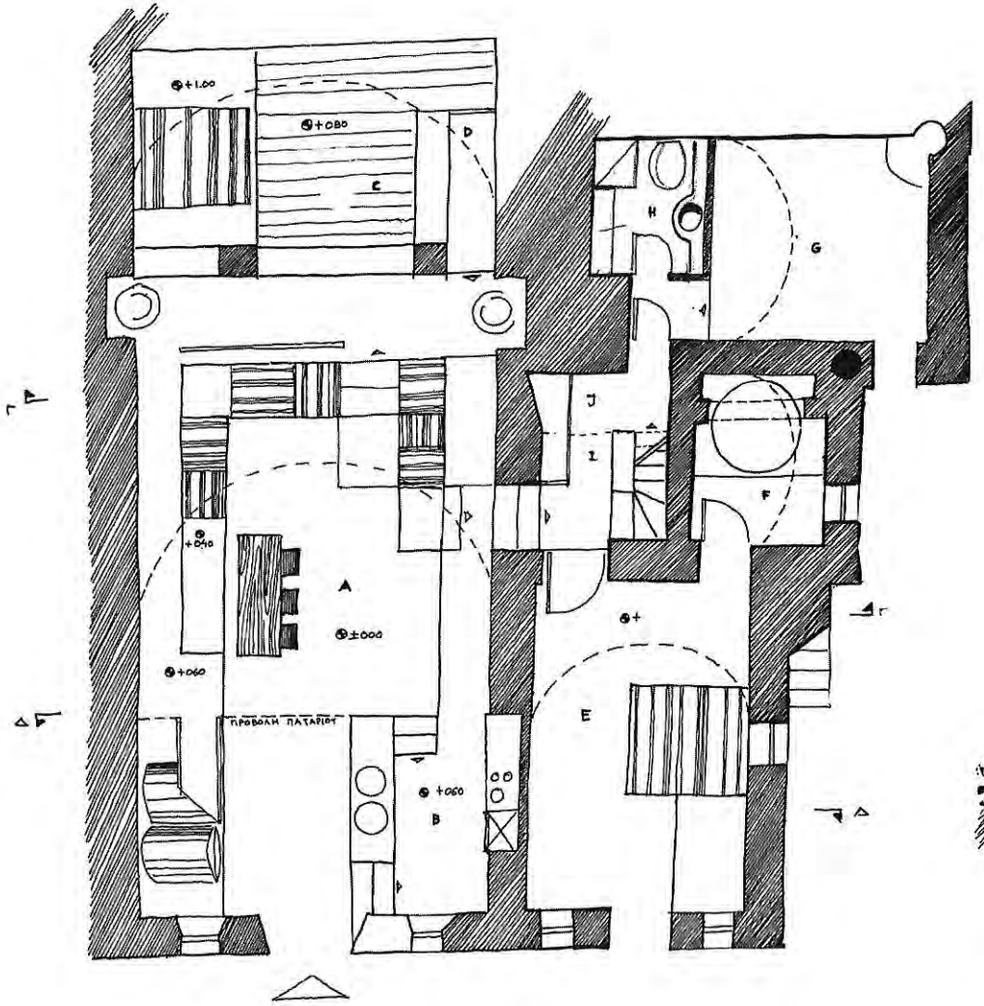

ΣΤΑΘΜΗ Α
ΚΑΤΟΨΗ ΣΤΑΘΜΗΣ ΚΑΘΙΣΤΙΚΟΥ
ΛΥΣΗ Α
VARIATION I
1:100
170 Μ²


ΚΑΒΑ ΚΕΛΛΑΡΙ
ΣΤΑΘΜΗ Β
ΚΑΤΟΨΗ ΣΤΑΘΜΗΣ ΠΙΕΤΡΑΣ

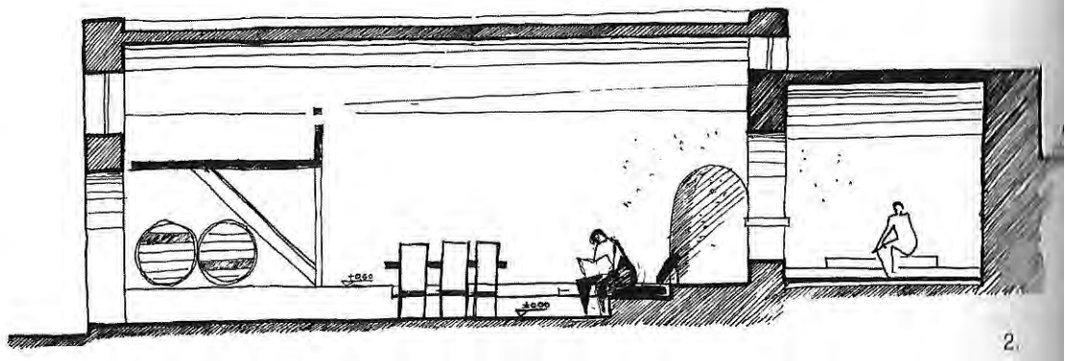

ΣΤΑΘΜΗ Γ
ΚΑΤΟΨΗ ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΩΝ
ΛΥΣΗ Α
VARIATION I
1:100
160 Μ²

Αναδιαμόρφωση παλαιού κτίσματος – κάναβας
σε εξοχική κατοικία στη Φοινικιά Σαντορίνης.
Μελέτη 1993. Κατασκευή 1995 - 97.

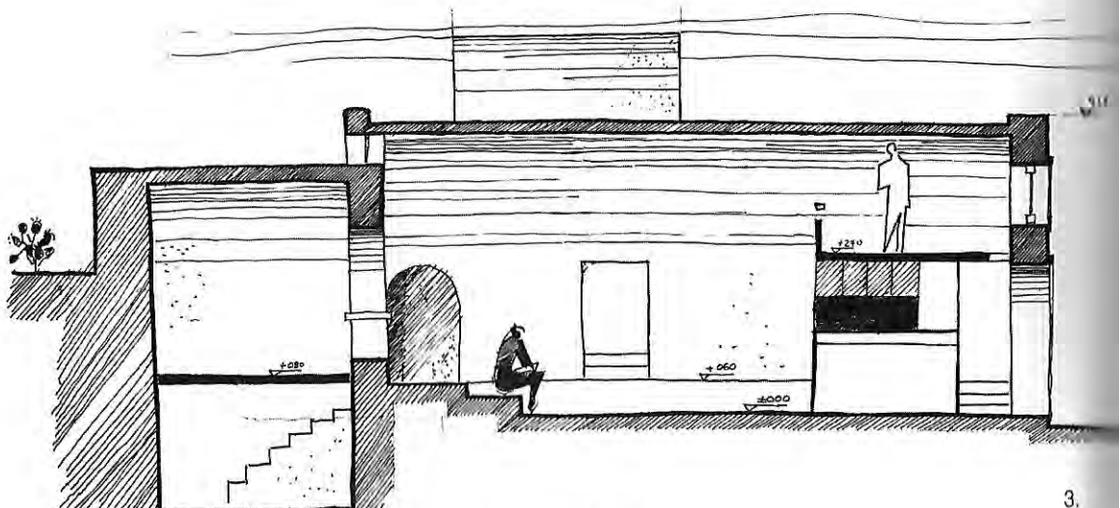
1. Κάτοψη
2. Τομή Α - Α
3. Τομή Β - Β
4. Εξωτερική άποψη
5. Τομή Γ - Γ
6. Τομή Δ - Δ
7. 8. Εσωτερικό κάναβας
9. Αξονομετρικό
10. Προοπτικά του εσωτερικού χώρου



1.



2.



3.

Το να έρθει κανείς αντιμέτωπος στην πράξη με την πολιτιστική μας κληρονομιά, προτείνοντας κάτι σήμερα σε ένα περιβάλλον όπως αυτό της Σαντορίνης, είναι μια πρόκληση που πολλές φορές είναι τρομακτική και που λίγες φορές – ελάχιστες – στη νεοελληνική αρχιτεκτονική έχει αντιμετωπιστεί με επιτυχία. Μια απλή περιπλάνηση, όχι μόνο στη Σαντορίνη ή σε ανάλογα μέρη ιδιαίτερης ομορφιάς, αλλά και σε μέρη πιο χαμηλού προφίλ, επιβεβαιώνει με την πρώτη ματιά την ντροπή και τη βεβήλωση του περιβάλλοντος και την αναίρεση όλων όσα έχουν γραφτεί και ειπωθεί περί παραδοσιακής αρχιτεκτονικής. Με λίγα λόγια, η μετεξέλιξη δεν έχει γίνει ακόμα. Και βέβαια δεν πρόκειται να γίνει με διατάξεις ή με μορφολογικές ρυθμίσεις, όταν όλα τα νησιά έχουν γεμίσει με καμάρες από μπετόν, που μόνο και μόνο από το λεπτό τους πάχος φαίνονται ψεύτικες και χωρίς αιτιολογία.

Πιστεύω ότι, εάν οι παλαιοί τεχνίτες είχαν στη διάθεσή τους τις νέες τεχνικές – ας βάλουμε και το παλαιό πλέον μπετόν ανάμεσά τους –, σίγουρα θα έκαναν θαύματα προσπαθώντας να φτάσουν το ίδιο το υλικό στα άκρα του. Και τούτο ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που το έκαναν με τα «παραδοσιακά υλικά», προσπαθώντας να σχοινοβατήσουν στα όρια των υλικών και των τεχνικών, προσπαθώντας να κάνουν όσο μπορούσαν μεγαλύτερα ανοίγματα, όσο χρειαζόταν όμως για το φως και τον αέρα και όχι ανεξέλεγκτα όπως τα κάνουμε σήμερα – με την τουριστική αντιμετώπιση της θέας και όχι με το καδράρισμα της θέας, έτσι όπως ξαναέθεσε το θέμα ο Κωνσταντινίδης ή όπως πειραματίστηκε στο ξενοδοχείο της Κρήτης ο Ζενέτος.

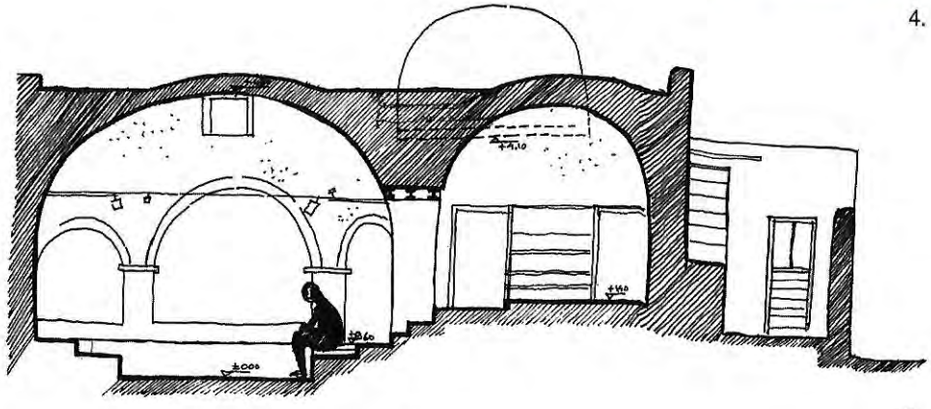
Το πρόβλημα λοιπόν τίθεται για μια ακόμα φορά ως θέμα δομής και απλών επιλογών, αλλά και προσωπικών θέσεων του καθένα, μιας και καλώς ή κακώς πρέπει πια να δεχθούμε ότι η συλλογική εξελικτική πορεία των «μαέστρων» έχει πια μόνο βιβλιογραφική υπόσταση. Σε όλα αυτά υπάρχει πάντα ο κίνδυνος να περιδινηθεί κανείς στα προβλήματα και στον προβληματισμό της γενιάς του '50 περί ελληνικότητας, που τόσο ταλαιπώρησαν τη νεοελληνική τέχνη, καθώς και να εμπλακεί, στον αρχιτεκτονικό χώρο ειδικότερα, στο δίπολο Πικιώνη – Κωνσταντινίδη, που επίσης μοιραία, ή μάλλον λόγω κακής ανάλυσης προσανατολισμένης σε μορφολογικές αναζητήσεις, χαρακτήρισε σε μεγάλο βαθμό τον αρχιτεκτονικό προβληματισμό ακόμα και των τελευταίων χρόνων από το '70 και μετά.

Η επέμβαση στη Σαντορίνη, που στάθηκε αφορμή γι' αυτό το κείμενο, αν προσπαθήσουμε να την ταξινομήσουμε, θα έλεγα ότι πρόκειται για μια δομική επέμβαση κατοικήσιμου χώρου και όχι κατοικίας, μιας και, αφ' ενός, υπήρχε το κέλυφος, αφ' ετέρου, οι απαιτήσεις είναι απαιτήσεις καλοκαιρινής διαβίωσης, άρα μπορεί κανείς να ξεφύγει από το αυστηρό λειτουργικό πρόγραμμα.

Υπήρχε λοιπόν μια παλαιά κάναβα, χώρος παραγωγής και αποθήκευσης κρασιού, και δίπλα κατοικία. Η κάναβα, με εντυπωσιακές αναλογίες και θολωτή κάλυψη, μισή υπόσκαφη και μισή έξω, ακολουθούσε την τυπολογία μιας μεγάλης εκκλησίας. Αυτό προέκυπτε κυρίως από κατασκευαστικούς λόγους, με την εγκάρσια αψιδωτή κατασκευή που στήριζε και χώριζε το πίσω τμήμα εν είδει ιερού και έτσι – σύμπτωση άραγε; – όριζε μια δεξα-

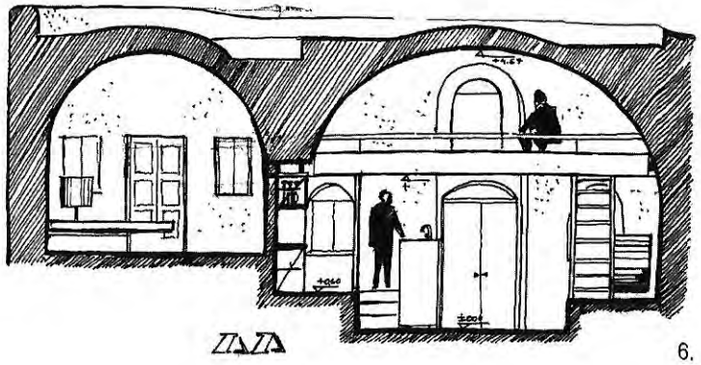


4.



ΓΓΓ

5.



ΔΔΔ

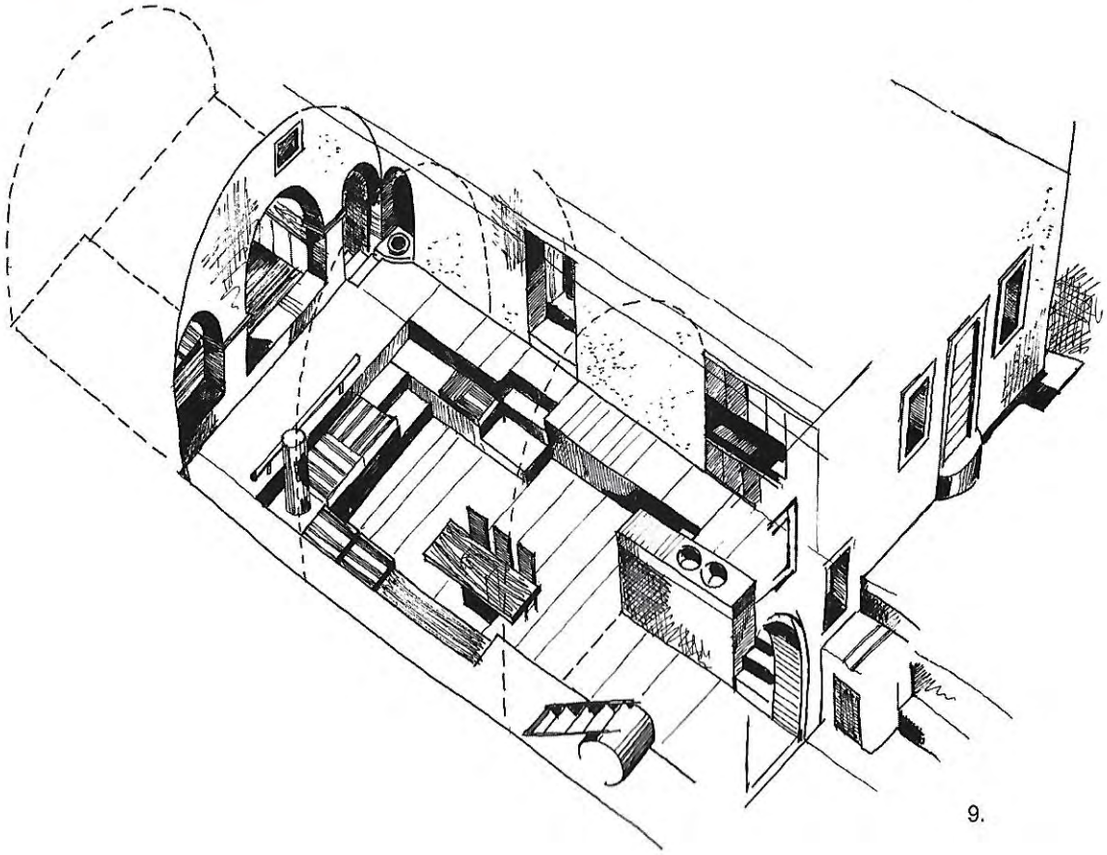
6.



7.



8.



9.

μενή για το απόσταγμα του κρασιού πριν τοποθετηθεί στα βαρέλια. Τα δε βαρέλια ήταν σε αυστηρή διάταξη δεξιά και αριστερά στον μεγάλο μακρόστενο χώρο, υπερυψωμένα σε δύο πεζούλια γραμμικά. Δύο οπές–καταπακτές όπου έφτιαχναν το ρακί ήταν σκαμμένες στο χώμα, δίνοντας μια αίσθηση κατακόρυφης νοητικής συμπλήρωσης σε αυτό το γραμμικό σύνολο.

Έτσι, μπορούμε να διαβάσουμε την υπάρχουσα κατάσταση σαν έναν πολύ μακρόστενο χώρο με καμάρα, όπου στο βάθος υπάρχει το διαχωριστικό «τέμπλο», κάθετο στον τονισμένο από τις αναλογίες επιμήκη άξονα. Αυτός ο άξονας τονίζεται με αυστηρότητα από δύο υπερυψωμένα πεζούλια με τα βαρέλια δεξιά και αριστερά, σε αυστηρή παράταξη.

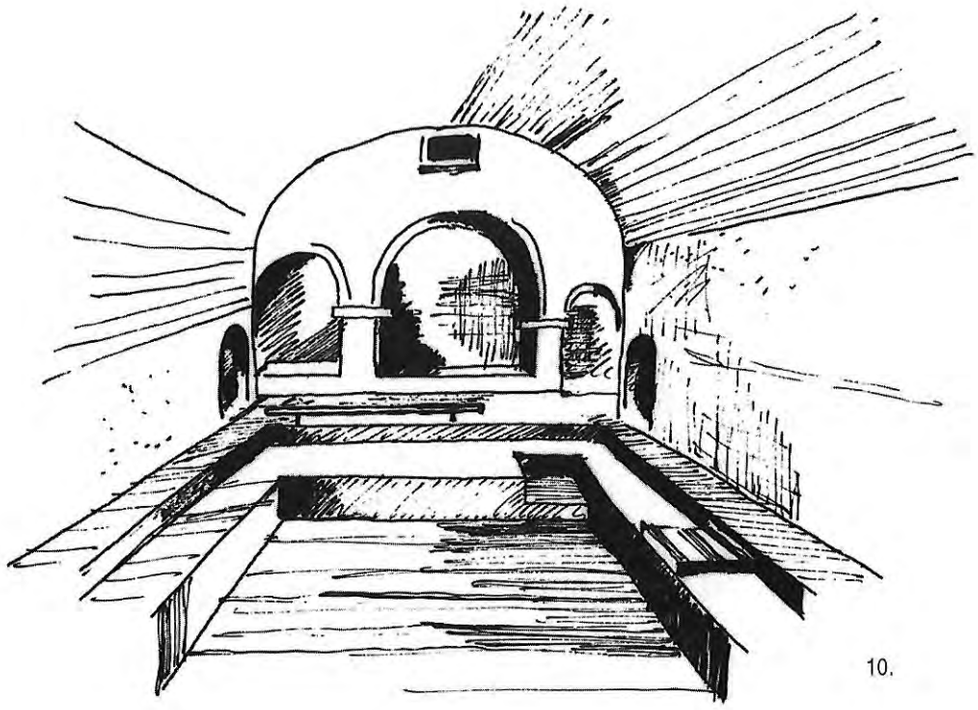
Όλο αυτό όλο το «σκηνικό», απλό όσο δεν γίνεται, προκύπτει από την καθαρή «γραμμή παραγωγής» του κρασιού χωρίς καμιά επιτήδευση, χωρίς καμιά περιττή αρχιτεκτονική επέμβαση, παρά μόνο όσο χρειαζόταν για να στηθεί και να σταθεί η καμάρα και η δεξαμενή, μισή υπόσκαφη και μισή όχι. Από μόνη της αυτή η διάταξη είχε μια τέτοια αυστηρή πλαστική οντότητα, καθαρή σύνθεση απλών πρωτογενών στοιχείων (καμάρα, υπερυψωμένα πεζούλια, το τέμπλο που



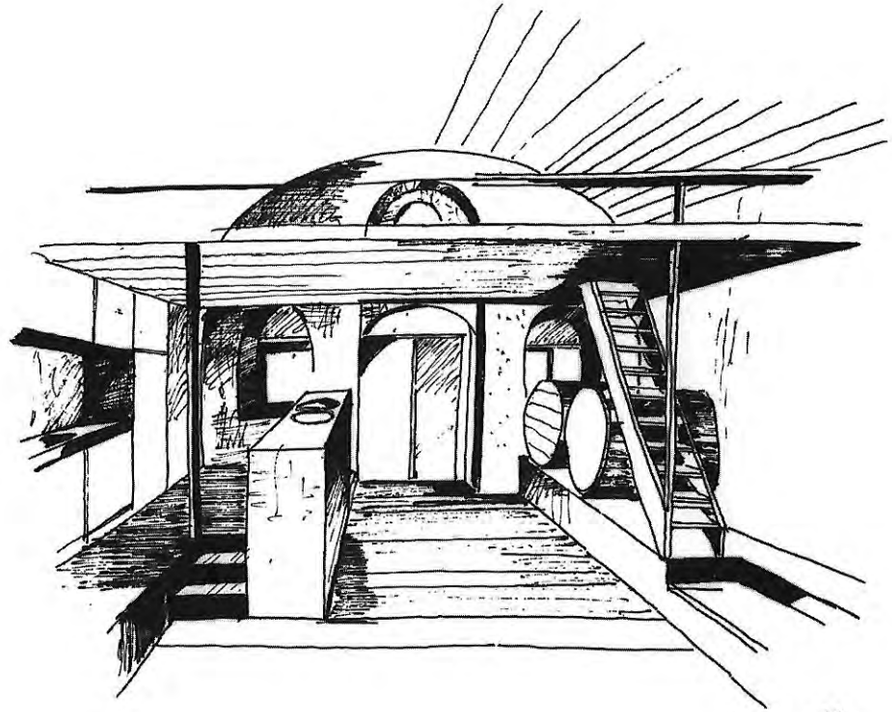
χωρίζει τη δεξαμενή), που δεν επιδεχόταν σχεδόν τίποτα. Η δε πλαστική της ταυτότητα έβγαινε με αντιδιαμετρικό τρόπο από τη συνήθη εικόνα που έχουμε για τη Σαντορίνη, με την πολυπλοκότητα και τις μορφολογικές και κατασκευαστικές επιτηδεύσεις σε περιορισμένους απότομους χώρους.

Έτσι λοιπόν, με πολύ μικρές επεμβάσεις, αποφασίστηκε, τουλάχιστον σε επίπεδο αξόνων, να διατηρηθεί ο χώρος, και τα δύο πεζούλια με τα βαρέλια να γίνουν δύο στοιχεία: πεζούλια που συμπεριλαμβάνουν και υλοποιούν τις ανάγκες διαβίωσης. Ο χώρος του καθιστικού, ο χώρος φαγητού και ο χώρος της κουζίνας ενσωματώθηκαν σε αυτή την κατασκευή δεξιά και αριστερά με κάποια σκαλάκια, κάποια κτιστά καθιστικά, που έγιναν με φειδώ ώστε να μην αλλοιωθεί ο έντονα γραμμικός χαρακτήρας, από την άλλη όμως να μην επικρατήσει και μια στείρα προσήλωση στο παλαιό. Σίγουρα υπήρχε μια διάθεση το «σπίτι» να λειτουργεί με τα ελάχιστα έπιπλα, ακριβώς για να μη χαθεί η έντονη προσωπικότητα του χώρου.

Α. Π. (από τις σημειώσεις)



10.

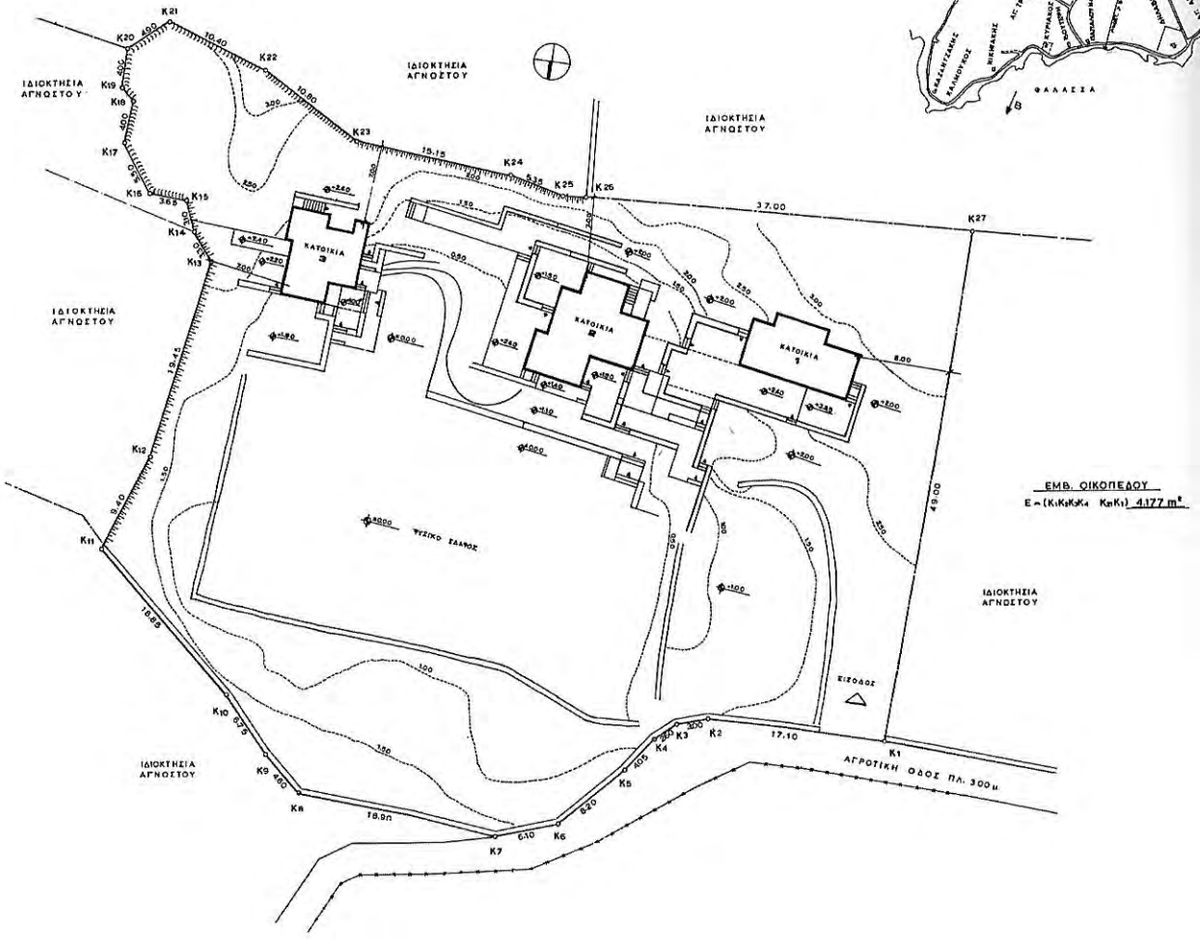


11.

Τρεις εξοχικές κατοικίες
στην Αίγινα.
Μελέτη 1995. Κατασκευή 1995 - 98.

1. Γενική άποψη.
2. Τοπογραφικό.
3. Κατοικία 3, δυτική όψη.
4. Κατοικίες 1 και 2, βόρεια όψη.
5. Κατοικία 2, νότια όψη.
6. Προοπτικό κατοικίας 2, βορειοδυτική πλευρά.
7. Τομές.
8. Κατόψεις κατοικίας 3.
9. Κατόψεις κατοικίας 2.
10. Κατόψεις κατοικίας 1.







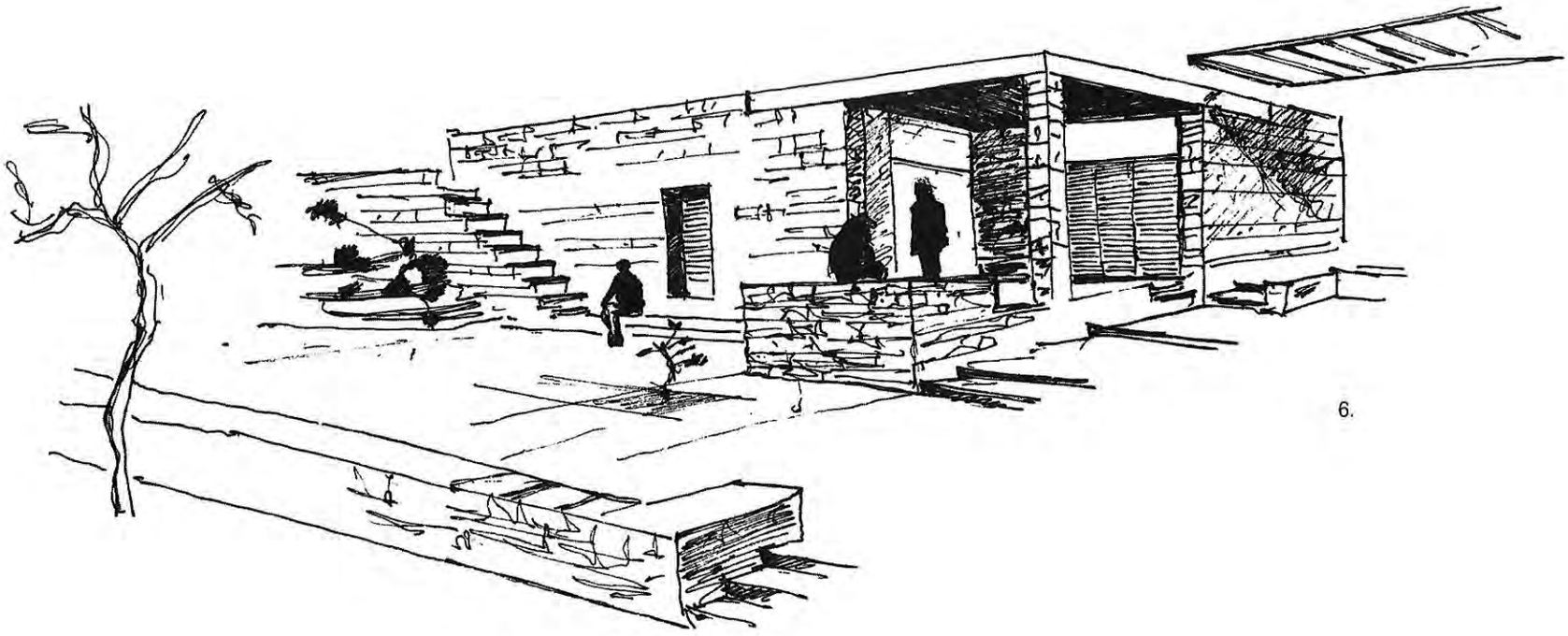
3.



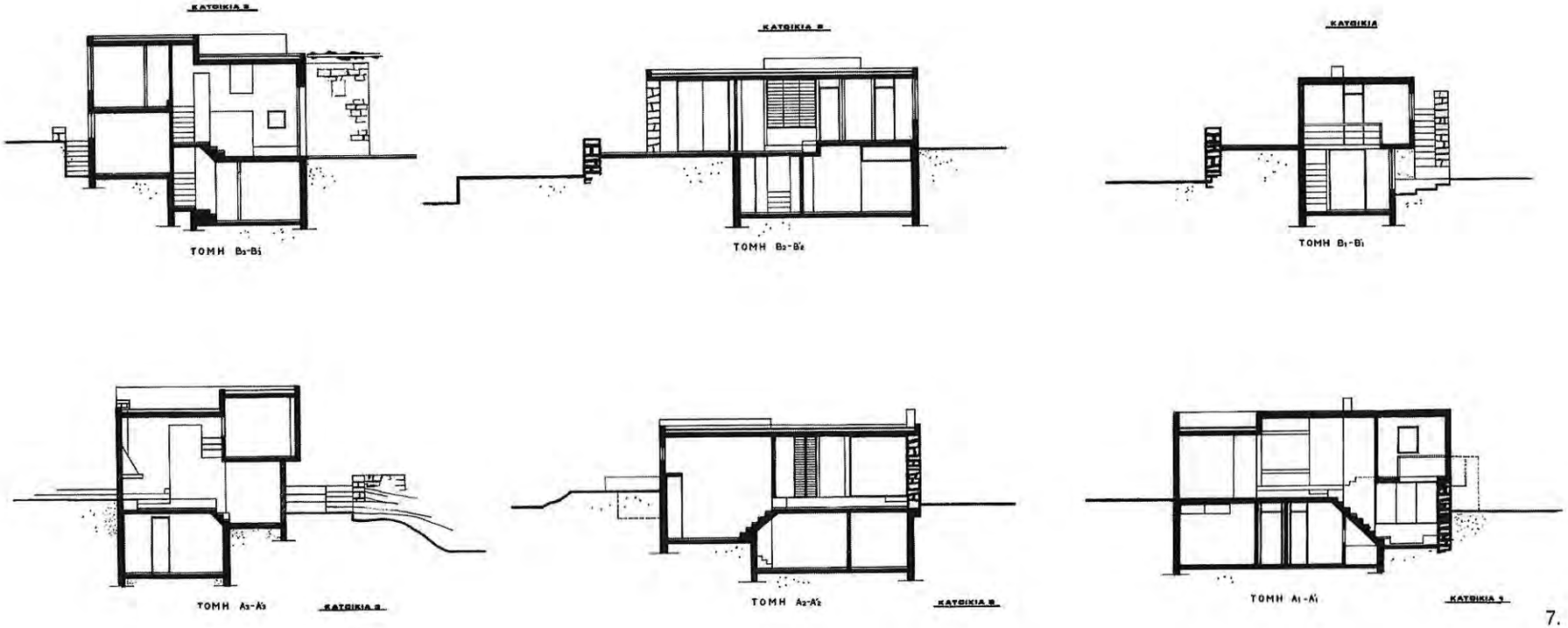
6.



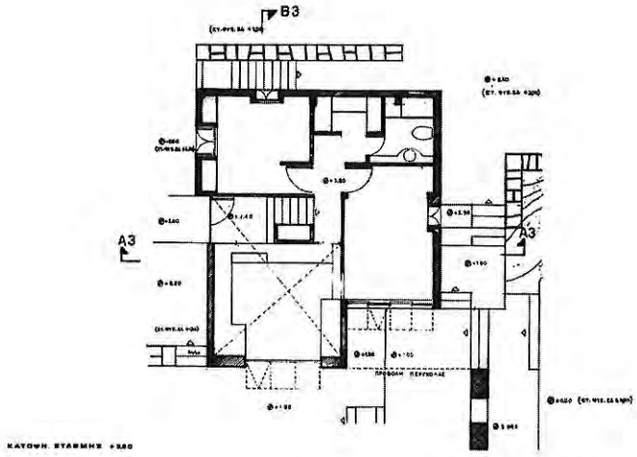
5.



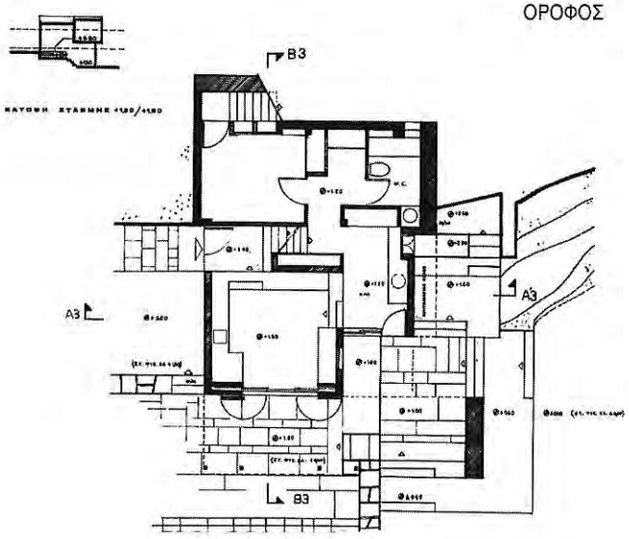
6.


ΚΑΤΟΙΚΙΑ Β
ΤΟΜΗ B₂-B₁
ΚΑΤΟΙΚΙΑ Β
ΤΟΜΗ B₂-B₂
ΚΑΤΟΙΚΙΑ
ΤΟΜΗ B₁-B₁
ΤΟΜΗ A₂-A₂
ΚΑΤΟΙΚΙΑ Β
ΤΟΜΗ A₂-A₂
ΚΑΤΟΙΚΙΑ Β
ΤΟΜΗ A₁-A₁
ΚΑΤΟΙΚΙΑ 1

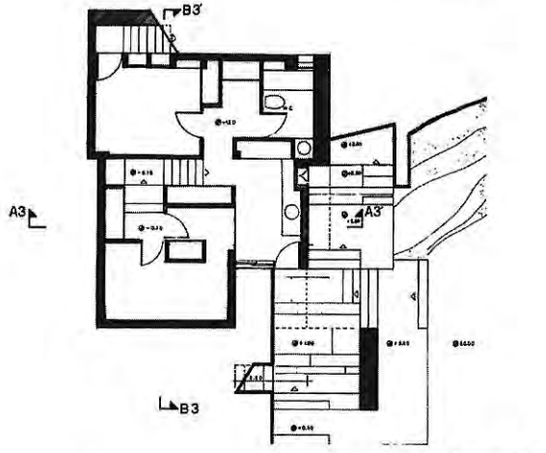
7.



ΟΡΟΦΟΣ

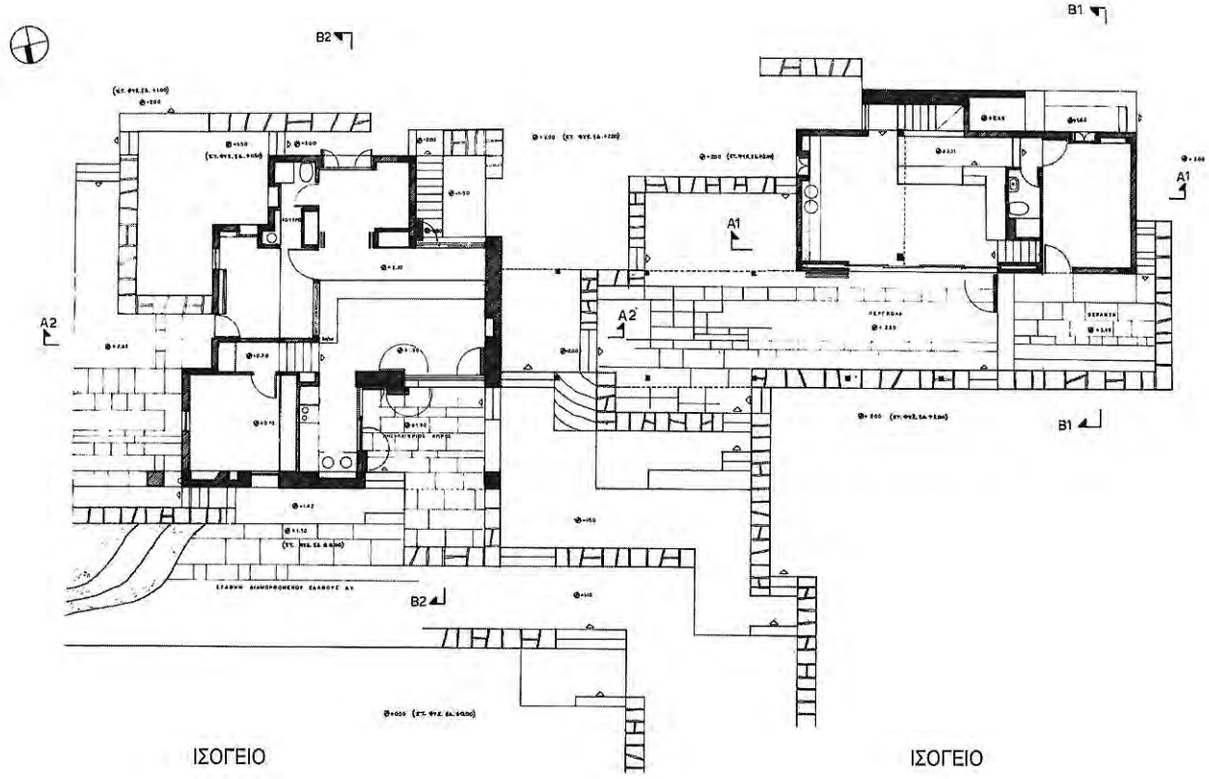


ΙΣΟΓΕΙΟ



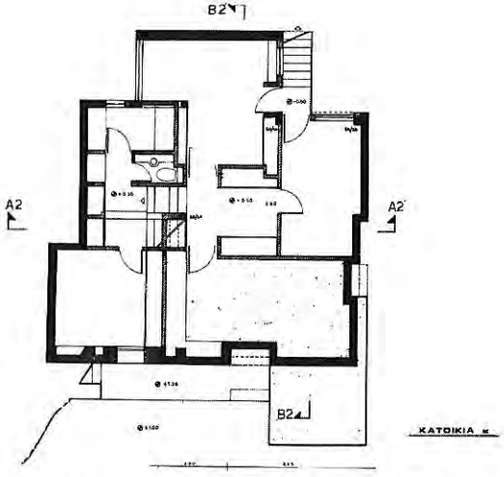
ΥΠΟΓΕΙΟ

8.



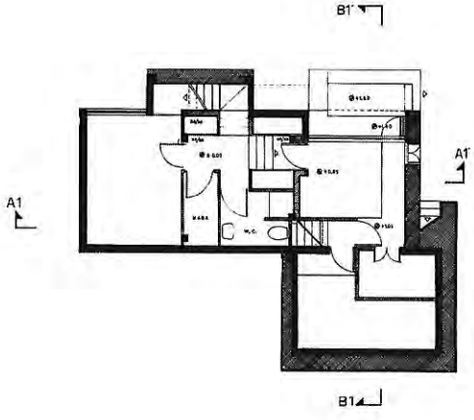
ΙΣΟΓΕΙΟ

ΙΣΟΓΕΙΟ



ΥΠΟΓΕΙΟ

9.



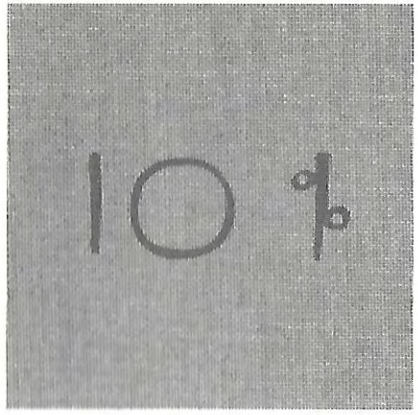
ΥΠΟΓΕΙΟ

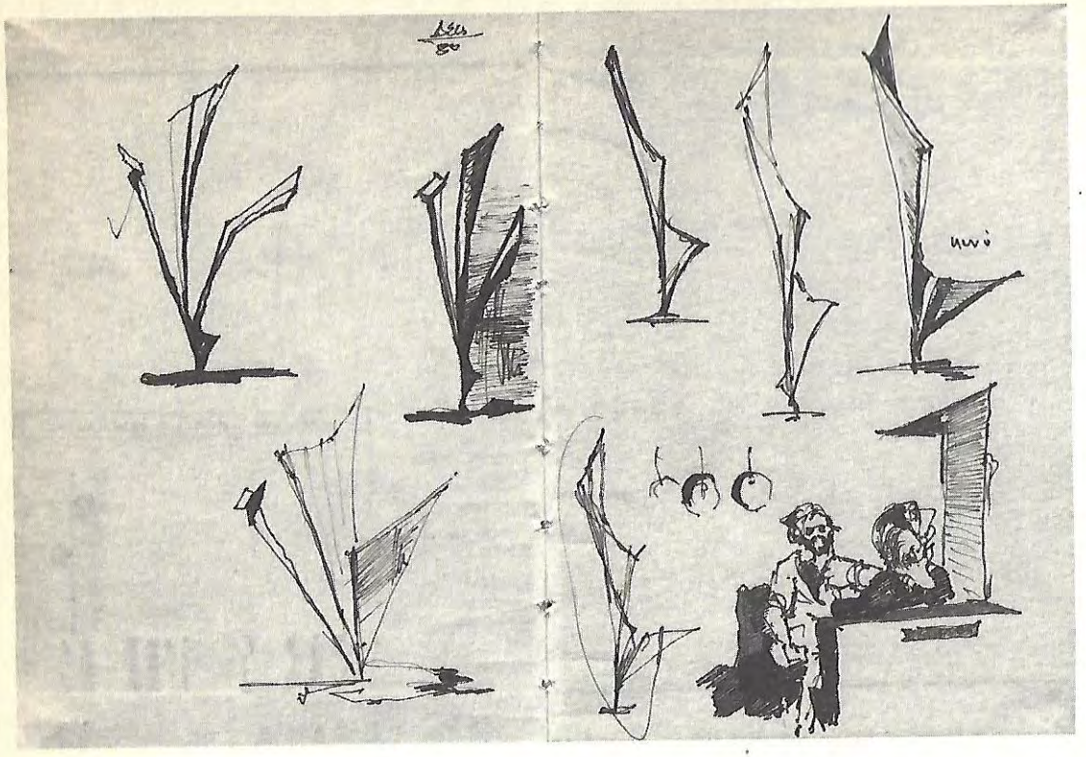
10.

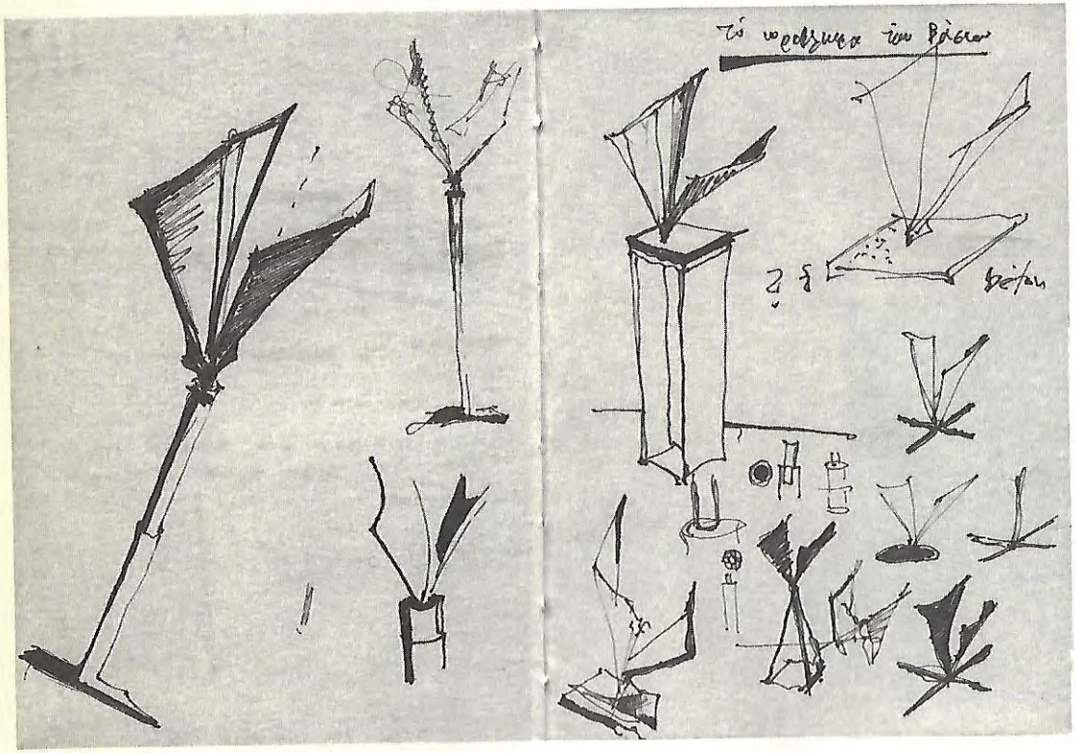
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1980 - 1998

ΤΑ ΜΠΛΟΚΑΚΙΑ
2-25









Ο τοίχος από την
δεύτερη όψη.
Μπάνιου πανιού και beton.
Και νά προσέχετε από το υπόλοιπο
σωστή δουλειά αυτά είναι τα σωστά.
Σοβαρά και επίβαρα.

! Από την άλλη μεριά δουλειά
και τον τοίχο τελείως ελαφρύ.

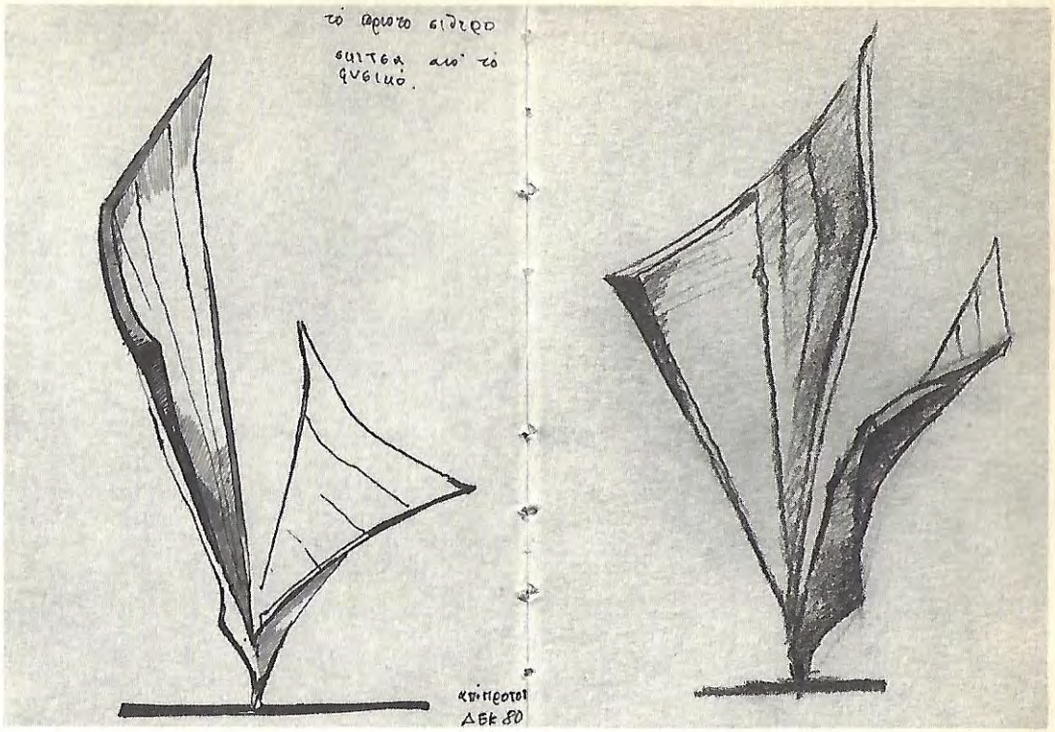
Φιγούρα διάτρητη, όπως τη δούλεψε
ο Moore, η κυκλοφορία του αέρα
μέσα στη μάζα του γλυπτού.

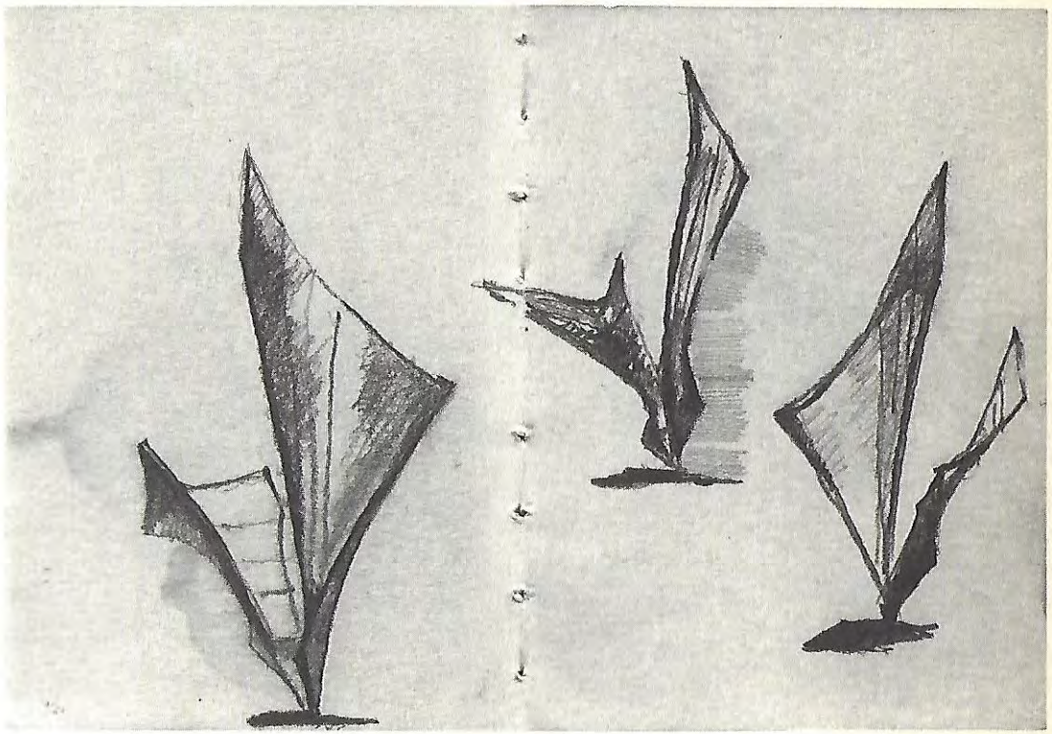
Μια οριακή κατάσταση
είναι ίσως τα τελευταία γλυπτά
όπου πια η τρύπα, το κενό, είναι η ουσία.

Μια απλή θεώρηση των σχέσεων
γλυπτό χώρος αέρας
είναι το γλυπτό να αποτελείται
από τον εγκλωβισμένο αέρα
μέσα από γλυπτικά στοιχεία
επίπεδα φώς φόρμα.

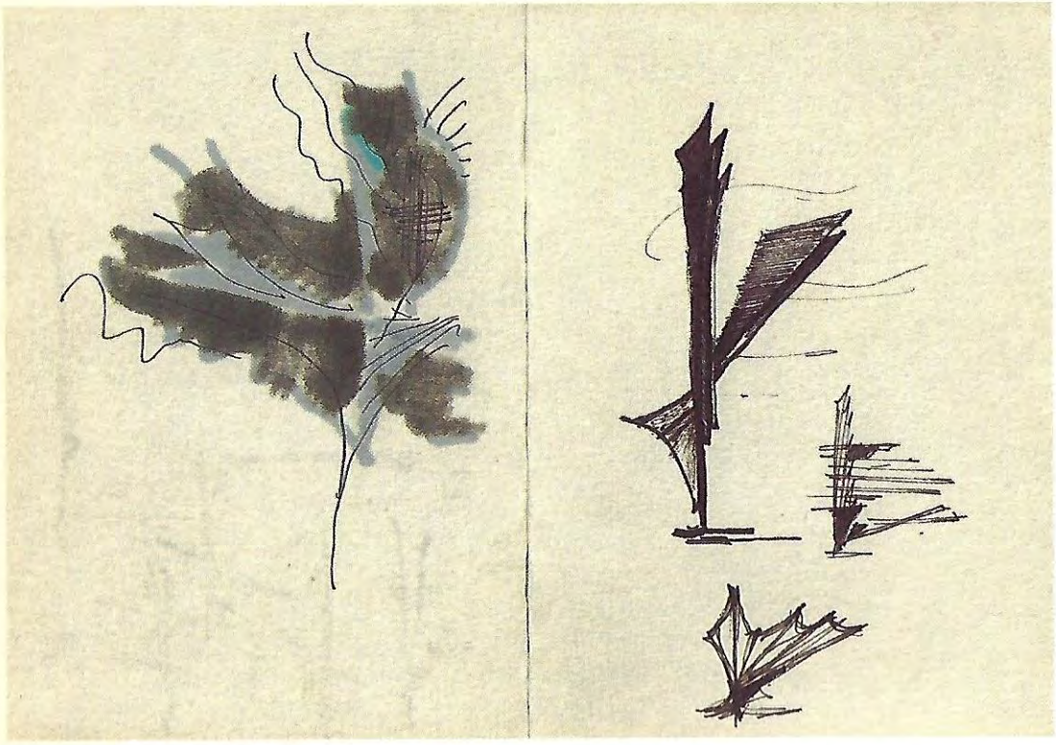
Αυτό που ακόμα με απασχολεί
είναι το γλυπτό μέσα στο χώρο.

Αυτό που αρχίζει να με απασχολεί
είναι τα όρια της γλυπτικής.
Ή μάλλον τα όρια μίας φιγούρας.
Αυτό το "μία" αρχίζει να μου δίνει στα νεύρα.
Και δεν ξέρω ακόμα να βρίσκω
τα νήματα του χώρου...





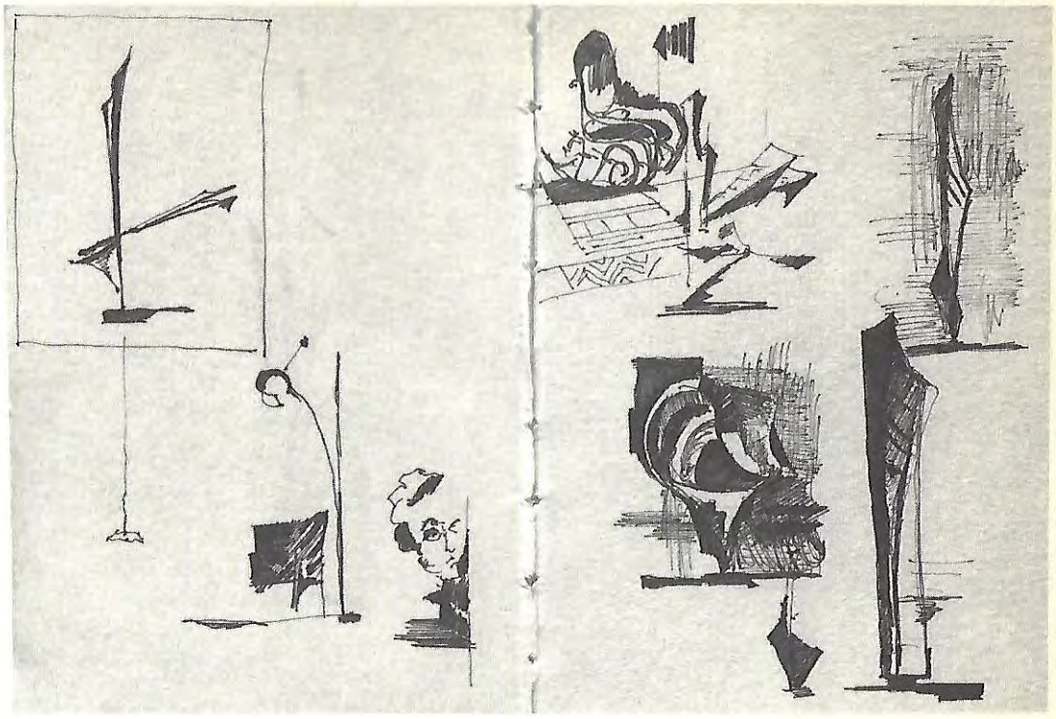


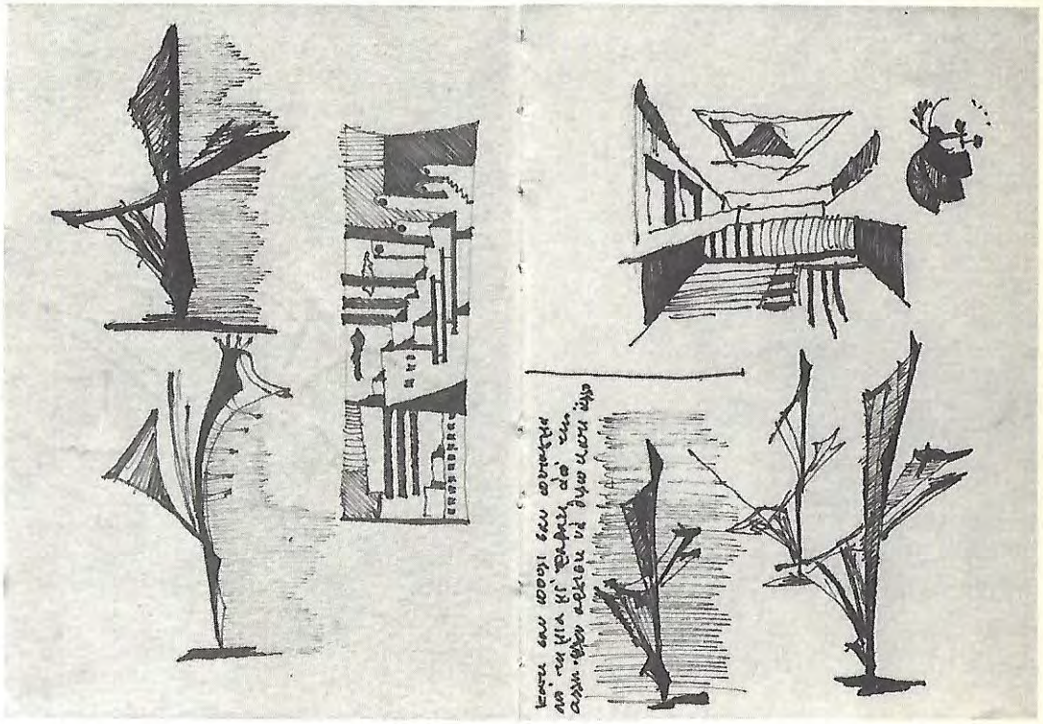


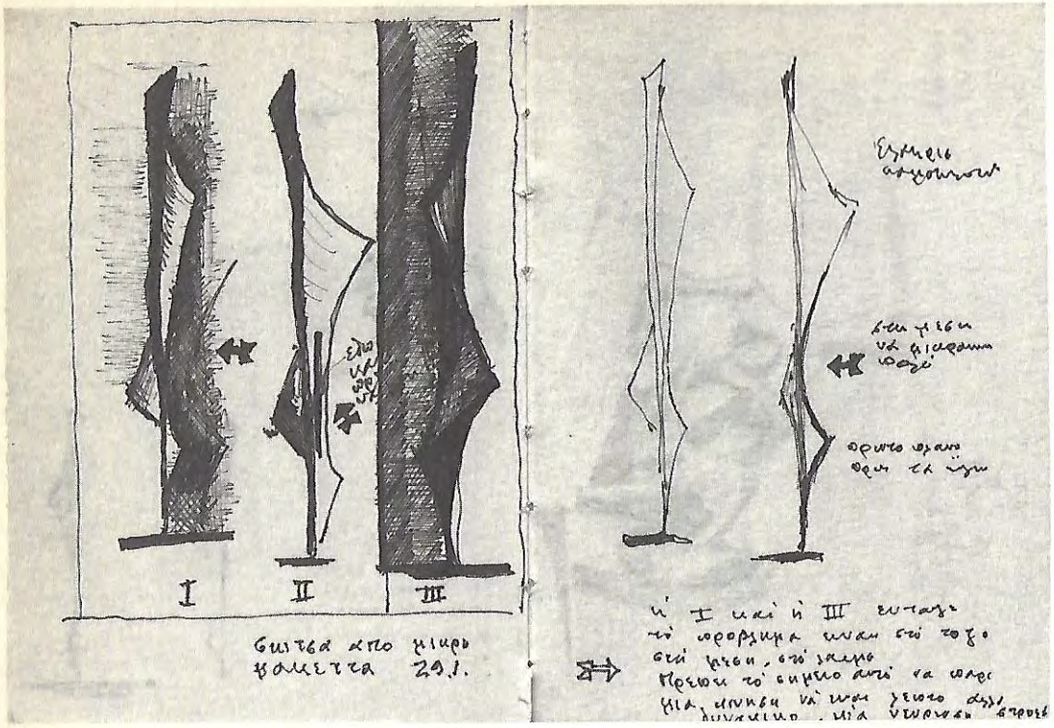
ζύγιασμα
πέταγμα
ισορροπία
χορός
αισιοδοξία
για μια
αποκόλληση

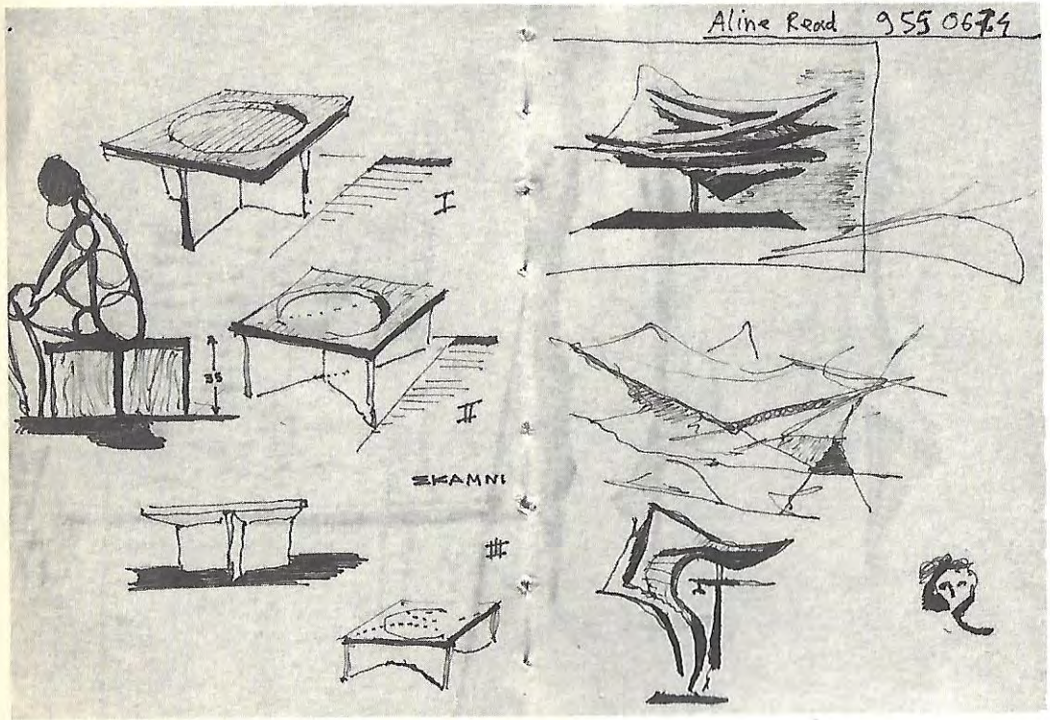
θα μπορούσε
να ήτανε
πουλί ή
χορευτής
μπαλέτου

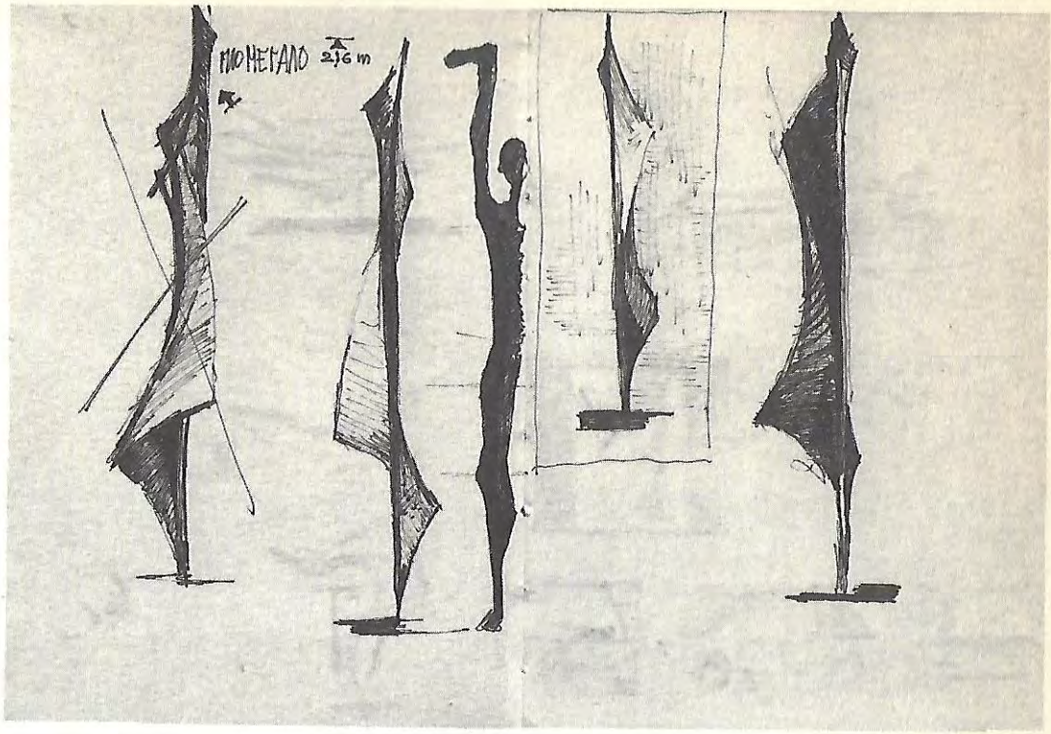
με φύλλα
μόνο λαμαρίνα
χωρίς όγκο

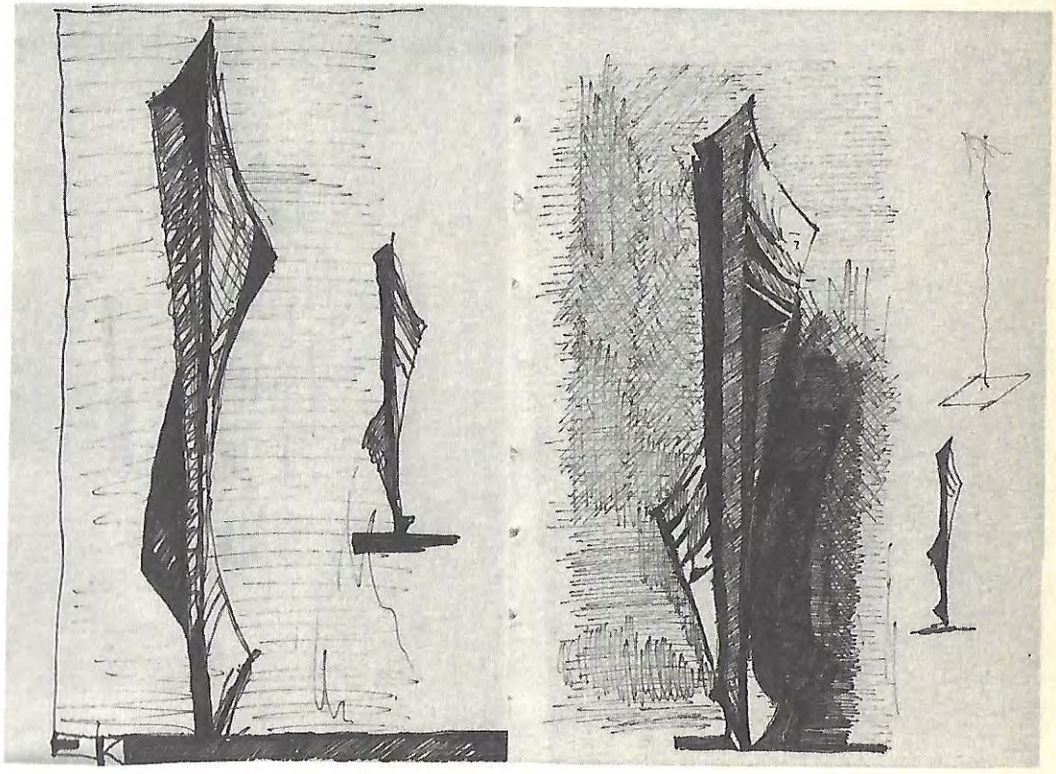


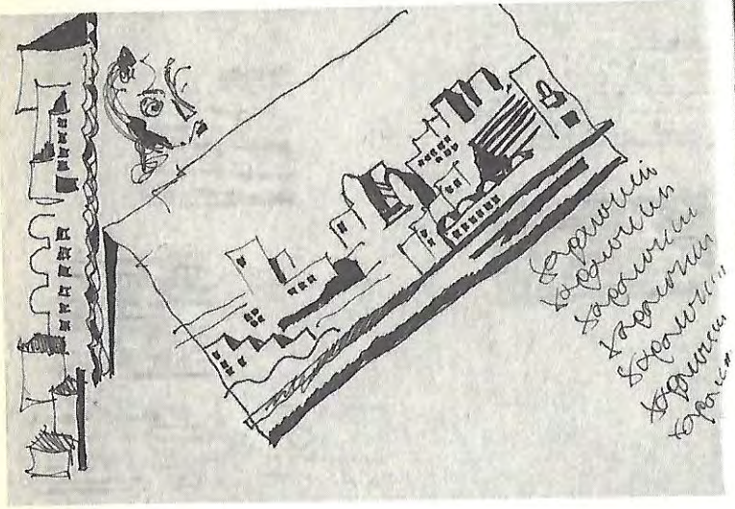


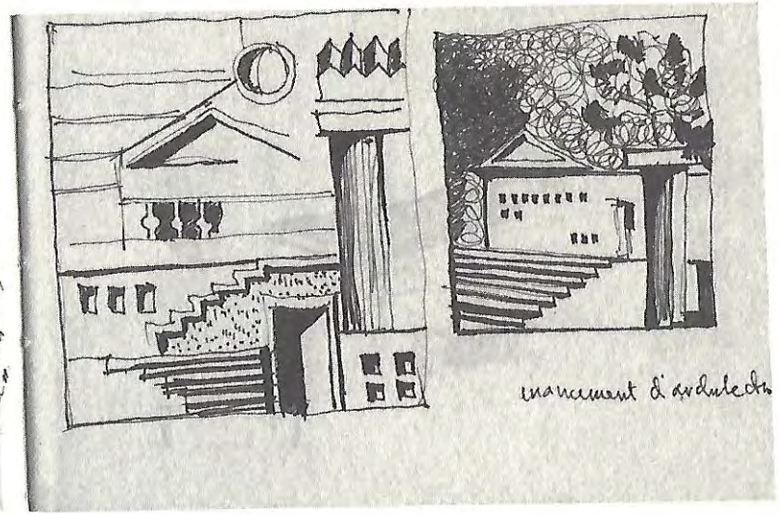

I
II
III

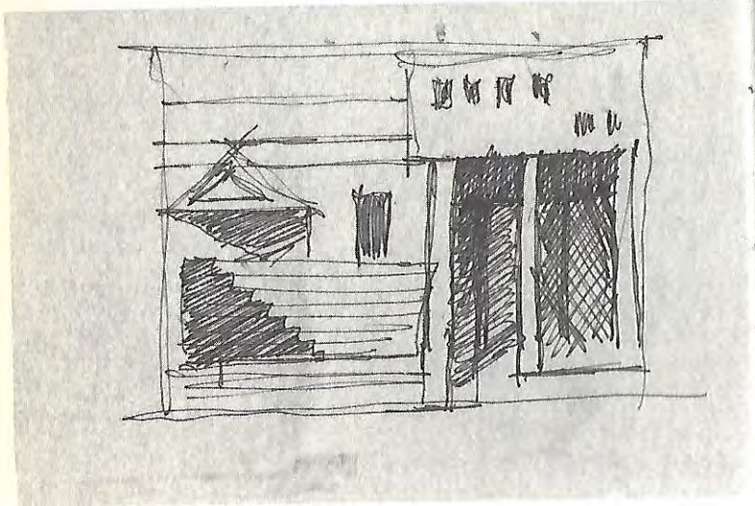

Aline Read 9550674
I
II
35
SKAMNI

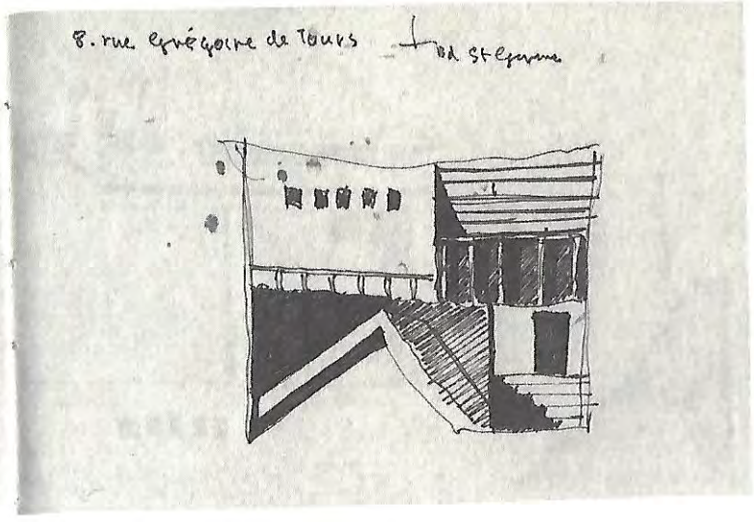

MONUMENTO
2,16 m

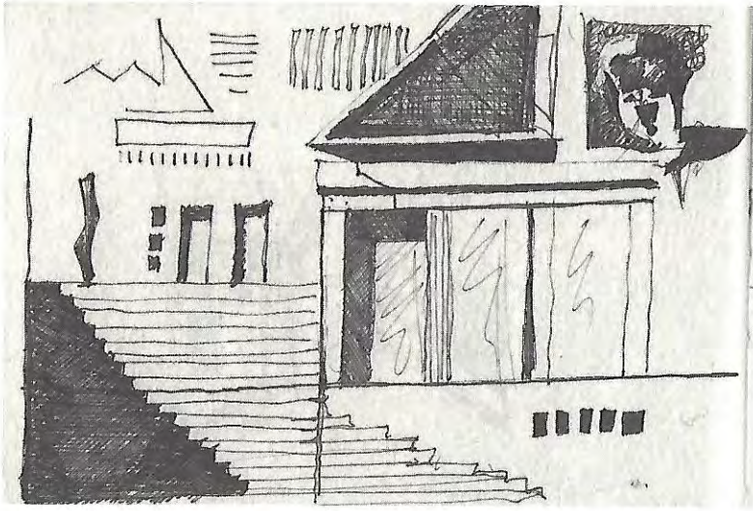


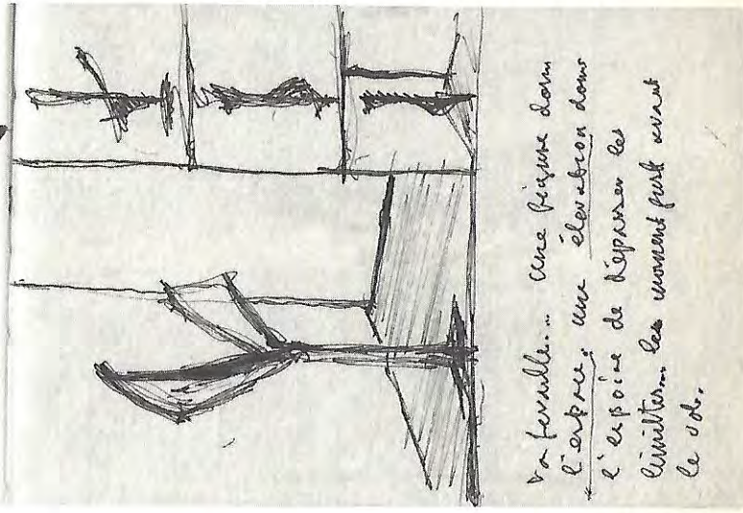


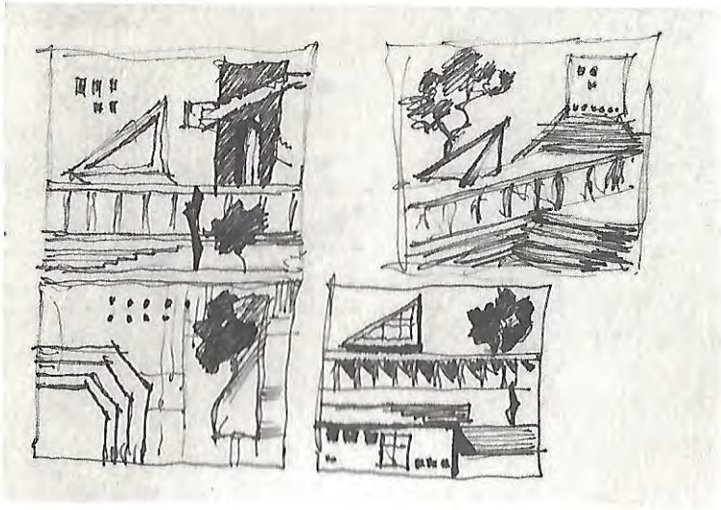

inancement d'architectu

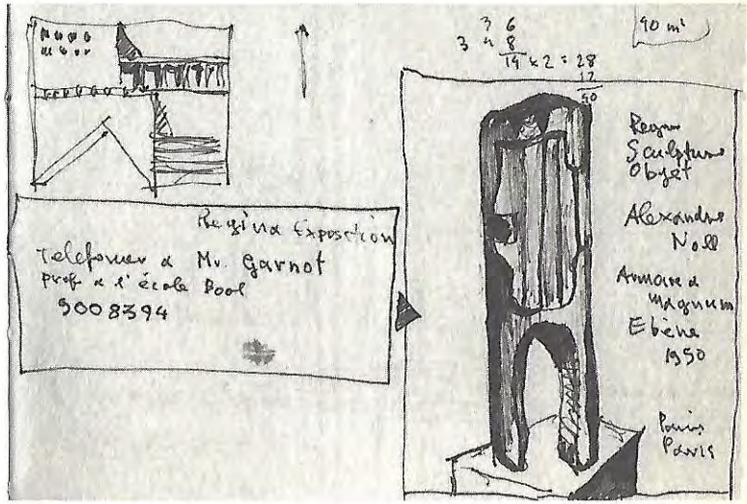


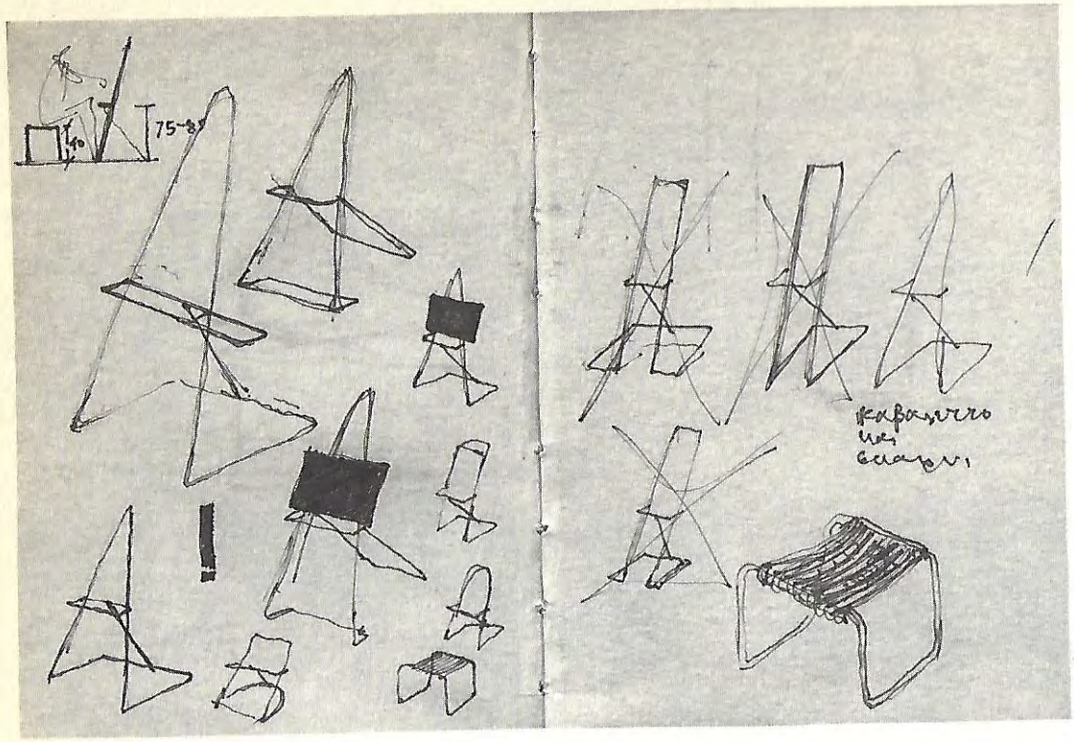

8. rue Grégoire de Tours
rd St-Germain

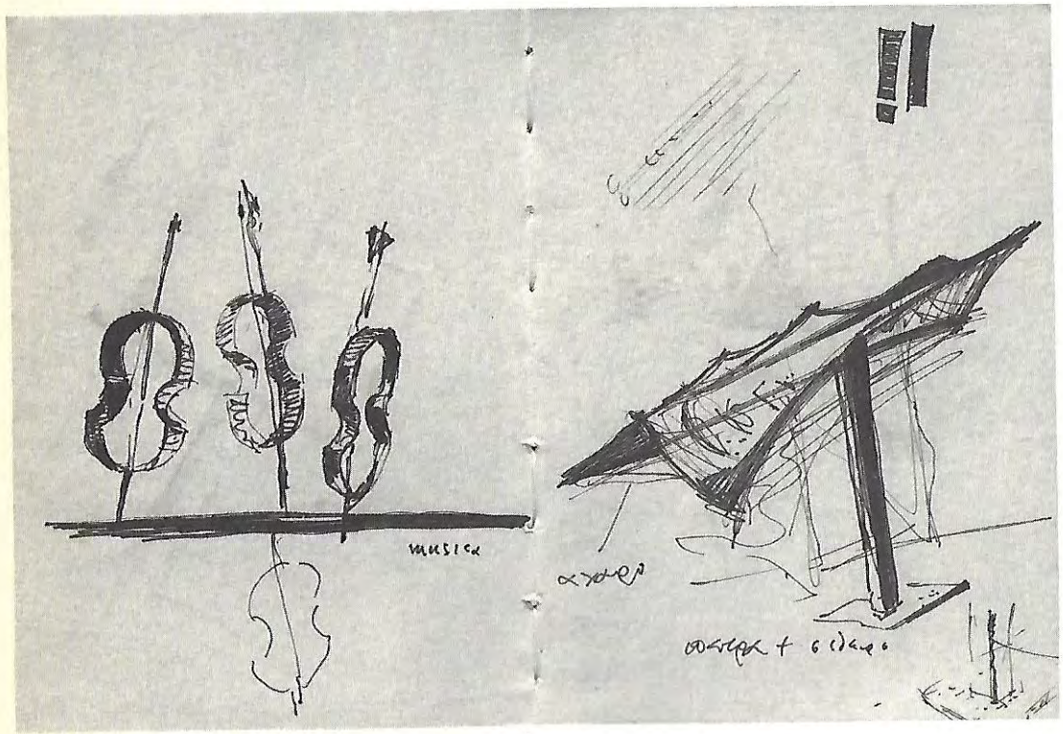



la femme... une figure dans
l'espace, une élévation dans
l'espace de Képinar ou
Giuliton... les moments fort avant
le vol.

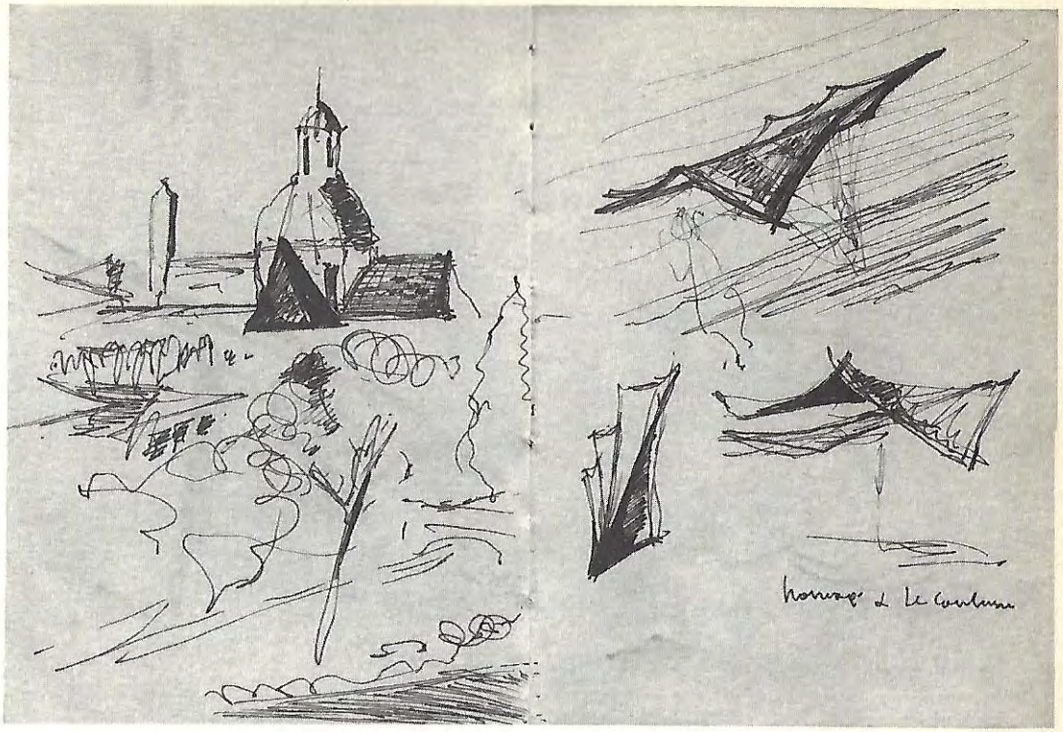


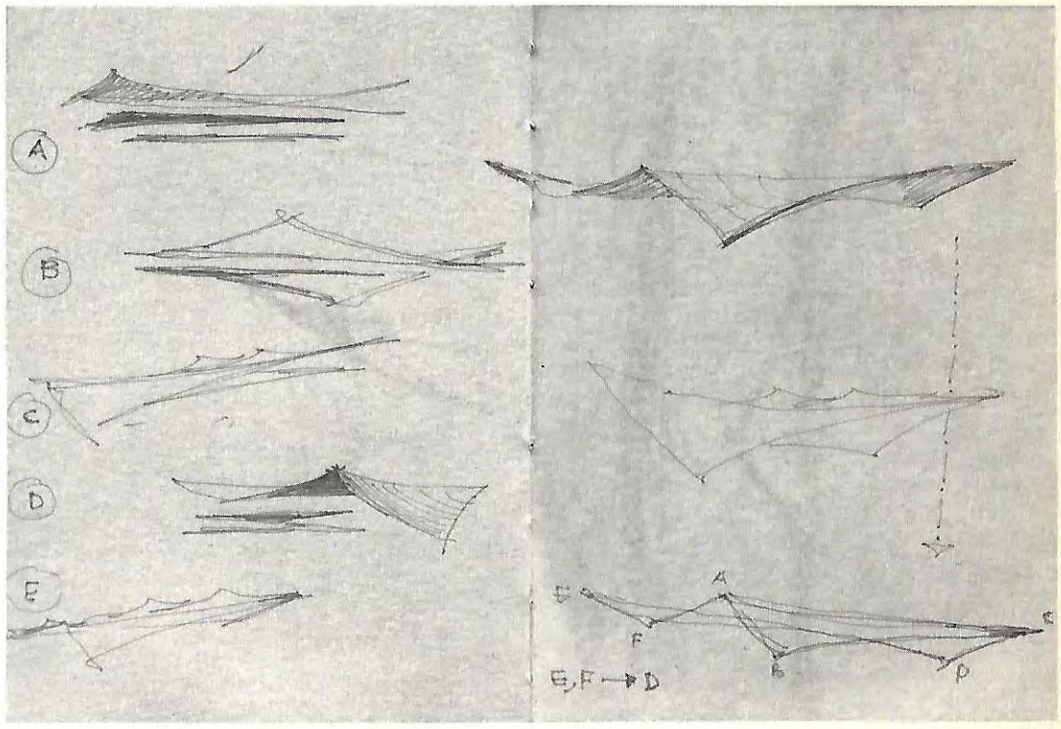

90 m²
3 4 6 8
14 x 2 = 28
12
50
Regen
Sculpture
Objet
Alexandre
Noll
Armand a
Magnum
Ebène
1950
Paris
Paris
Regen Exposition
Telephoner a Mr. Garnot
prof a l'école Pool
5008394

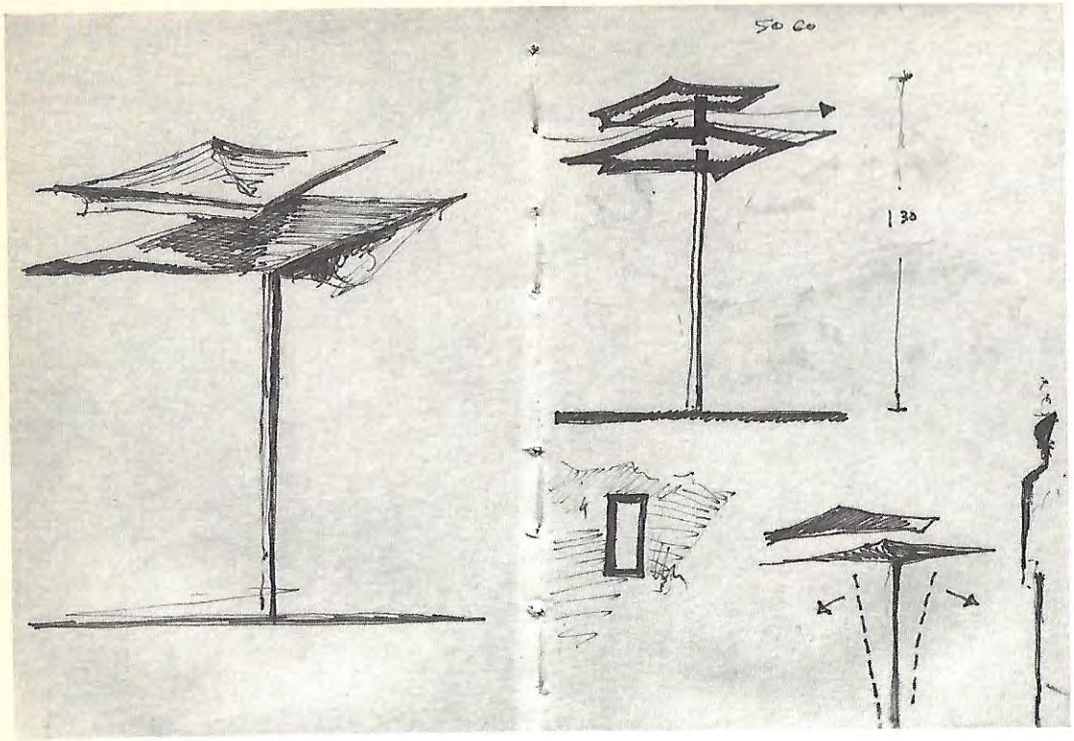


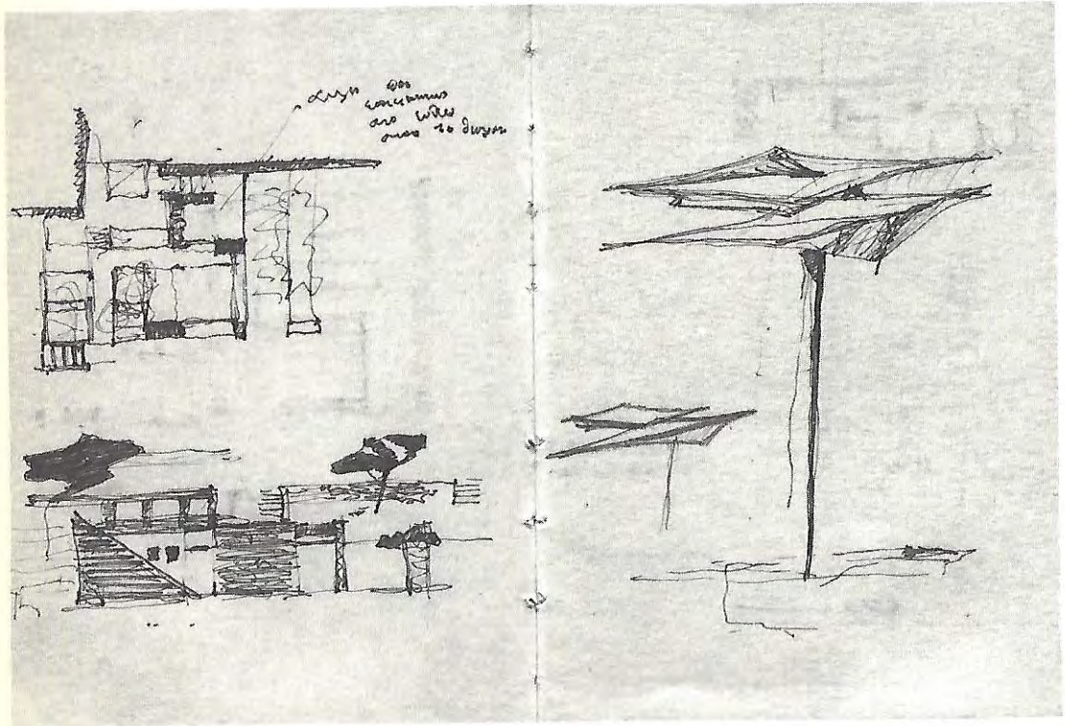


OKT. 81

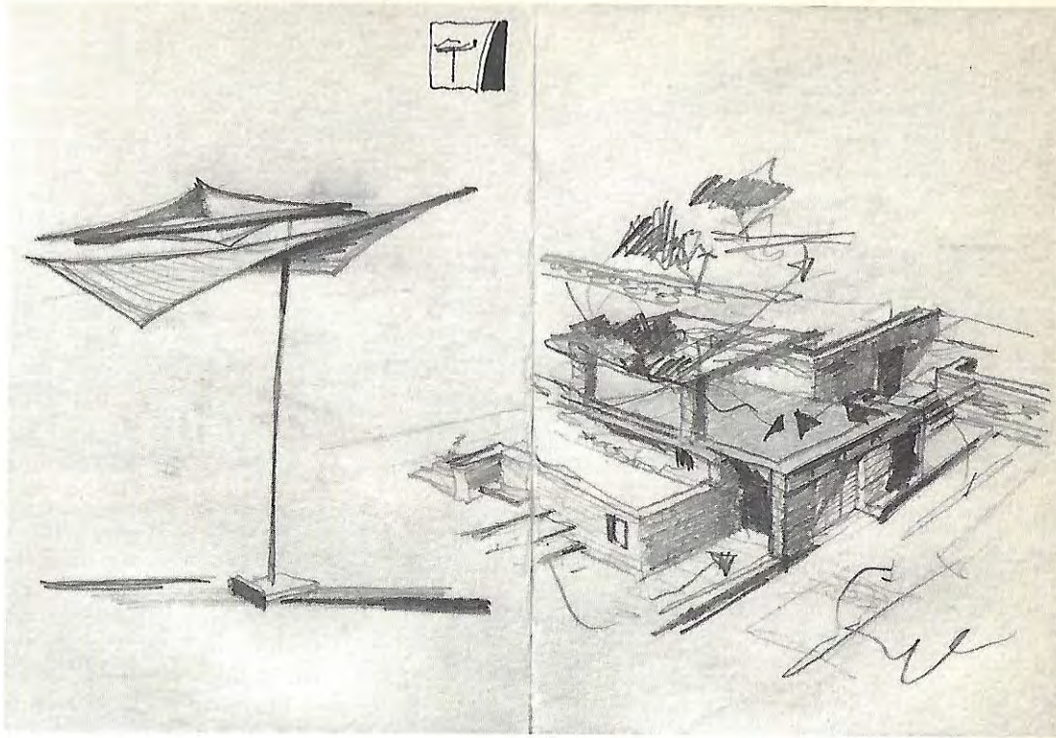

hommage à Le Corbusier

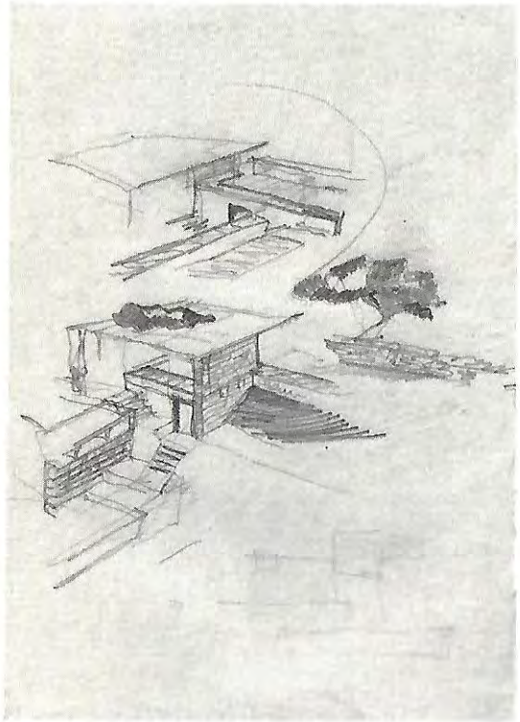

A
B
C
D
E
E,F → D

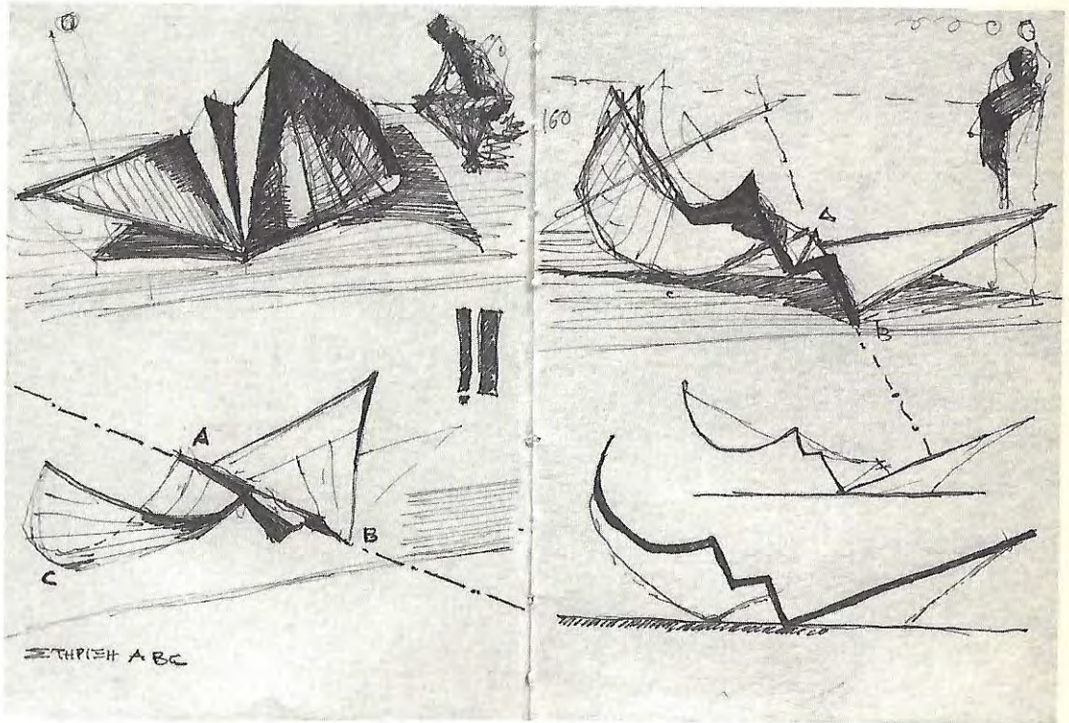

50 cm
1.30

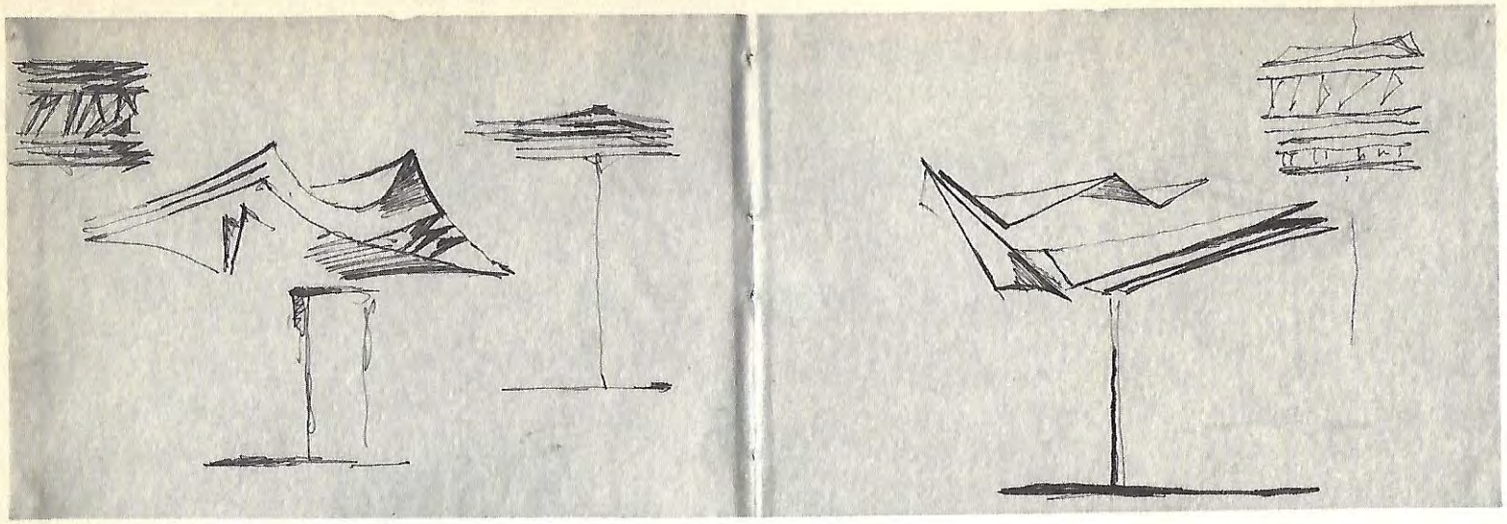


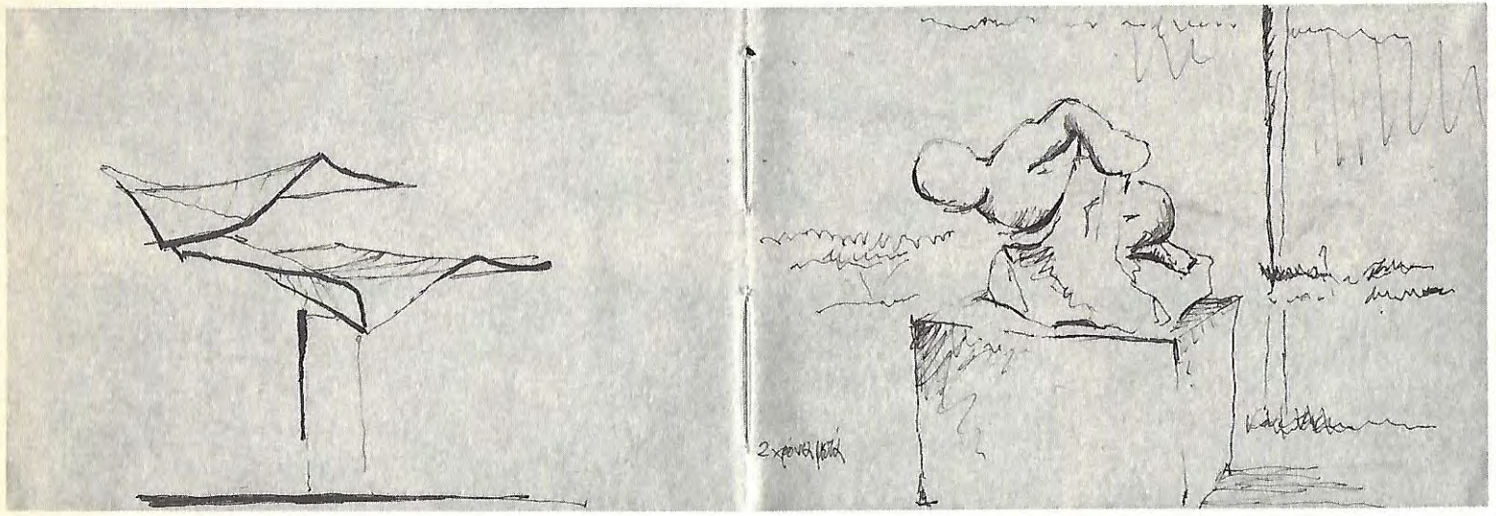

ΝΑ ΑΝΟΙΓΟΥΝ
ΟΙ ΤΟΙΧΟΙ ΠΙΟ
ΠΟΛΥ ΠΡΟΣ ΤΙΣ
ΕΞΩΠΟΛΙΘΕΣ.
ΘΑΣΣΕ ΣΤΑ ΥΨΗΛΑ
ΣΚΑΦΗ

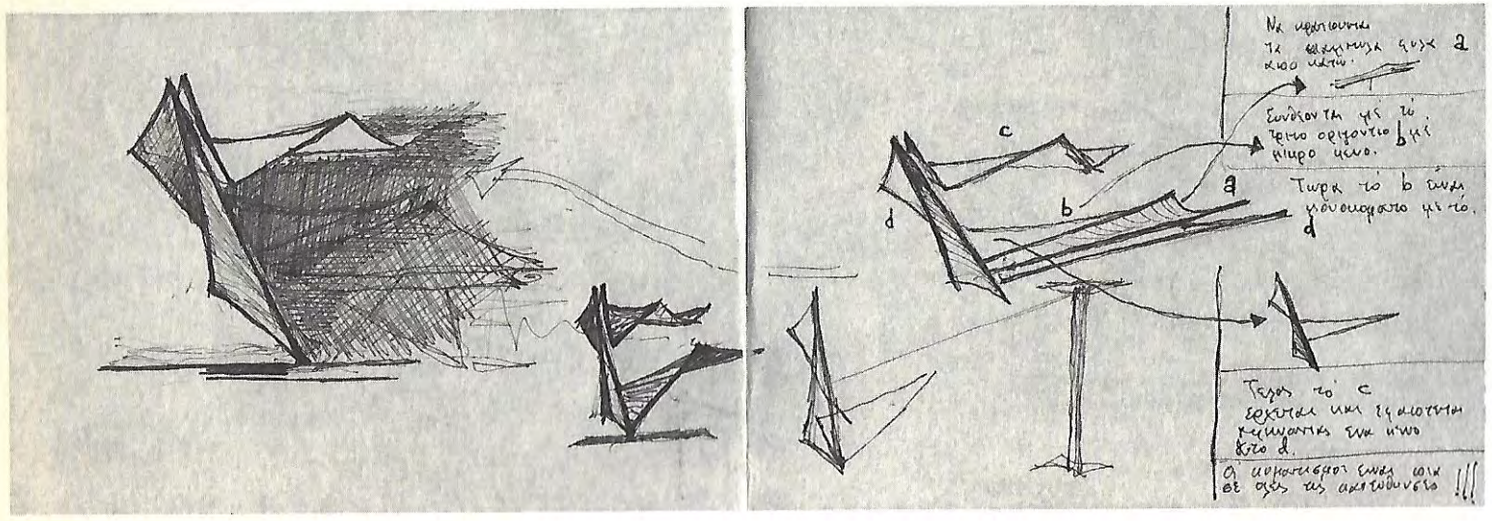





A
B
C
160



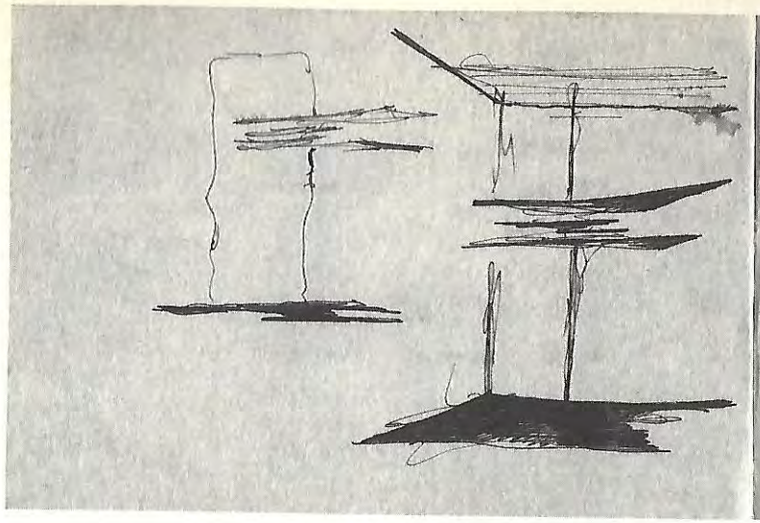

2χρονη κόρη

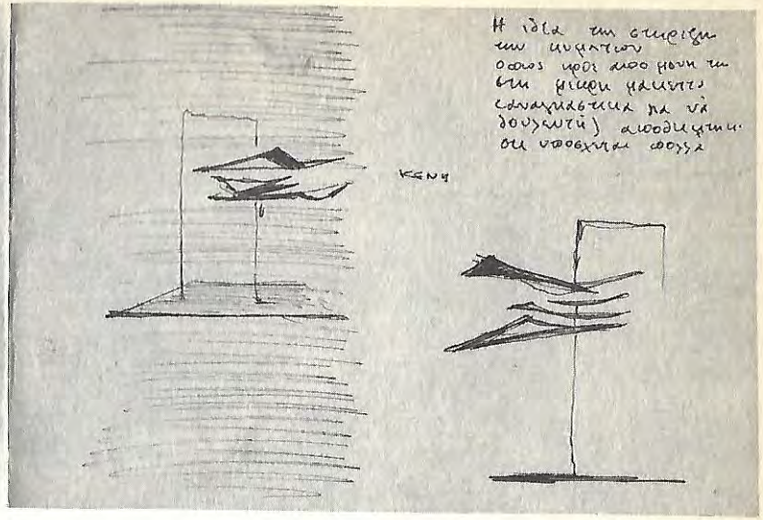

Να ορίσουμε
τη σκηνική χώρα a
κάτω κάτω.
Συνδέουμε με το
τρίτο ορίζοντιο b με
ήπιο ύφος.
Τώρα το b ενώνει
μεσοκάθετο με το
Τέρας το c
εφάπτεται ήπια ή ομαλότητα
κεφαλαίου στο ήπιο
άκρο d.
Ο αρχιτέκτονας ενώνει ήπια
σε σχέση της αρχιτεκτονικής !!!

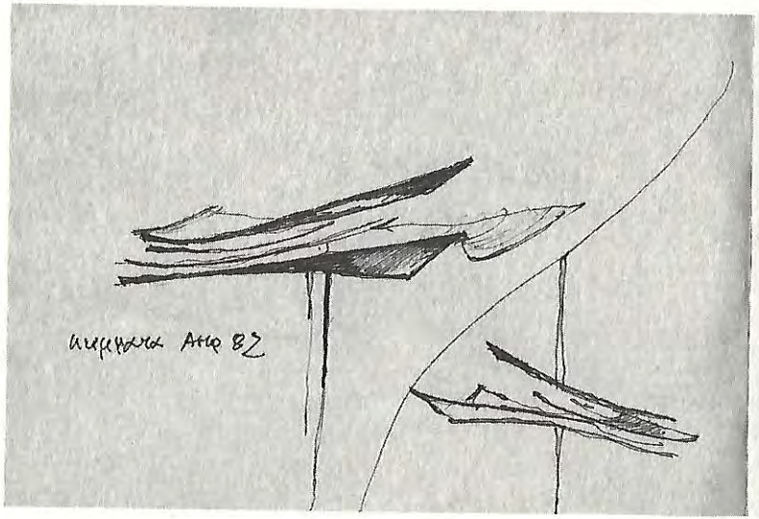
Σ' αυτό το μπλοκάκι
κρύβεται μια ολόκληρη περίοδος
σχεδόν τριών μηνών.
Ηρωϊκή και... πένθιμη.
Κανείς δεν το ξέρει πως
σ' αυτά τα σχέδια έχουν αποτυπωθεί
στιγμές ύψους και βάθους.
Στιγμές απόγνωσης, στιγμές
αγωνιώδους αναζήτησης
καλλιτεχνικής έμπνευσης,
στιγμές ανάτασης, στιγμές που
επιτέλους βρίσκεις αυτό που ζητάς.

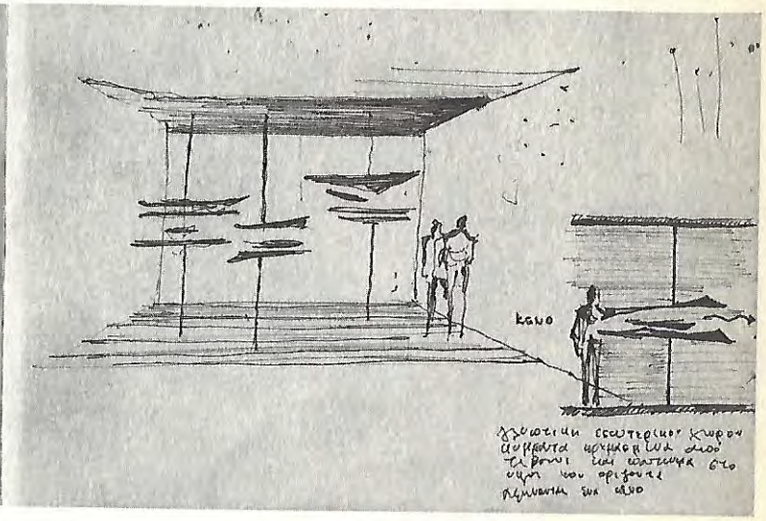
Κρύβεται το σπίτι της Μαρίας
κρύβεται η σειρά των κυμάτων
κρύβεται το pèlerinage στον
Le Corbusier
κρύβεται η Μασσαλία
... και η θλιβερή ιστορία του 2CV.
Να ταξιδεύεις με τη στέγη ανοιχτή
... πάει.
Να ζείς ένα όνειρο και να το χάσεις
έτσι χωρίς λόγο ... εμπειρίες.
Κρύβεται επίσης ένα κείμενο,
αυτό του αρχιτέκτονα,
που τόσο αγάπησα.

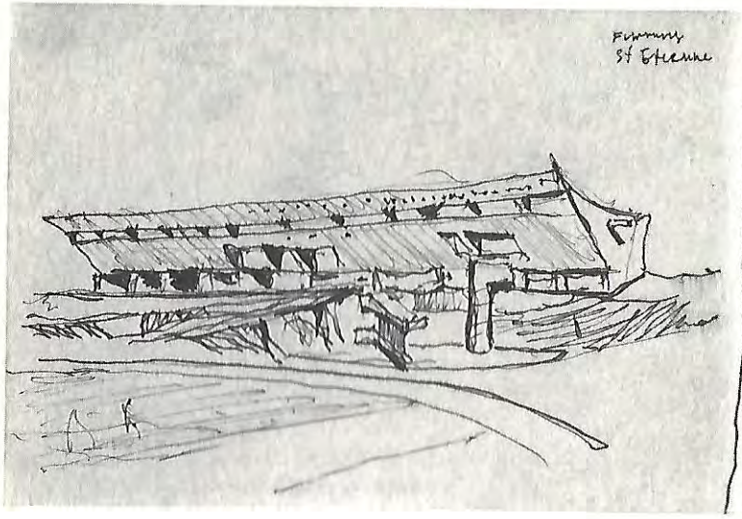
24 ΑΠΡ. 82

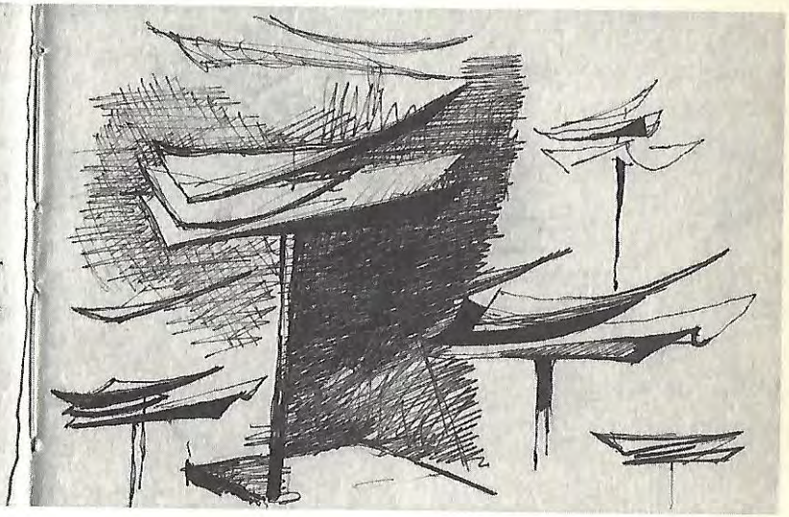


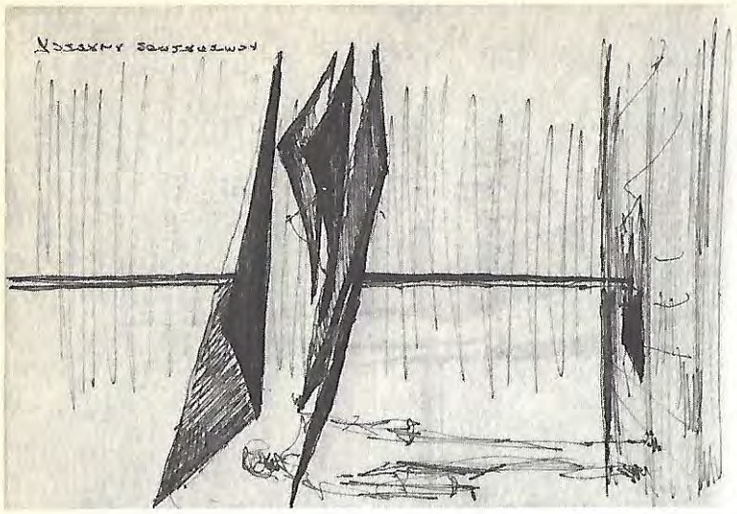


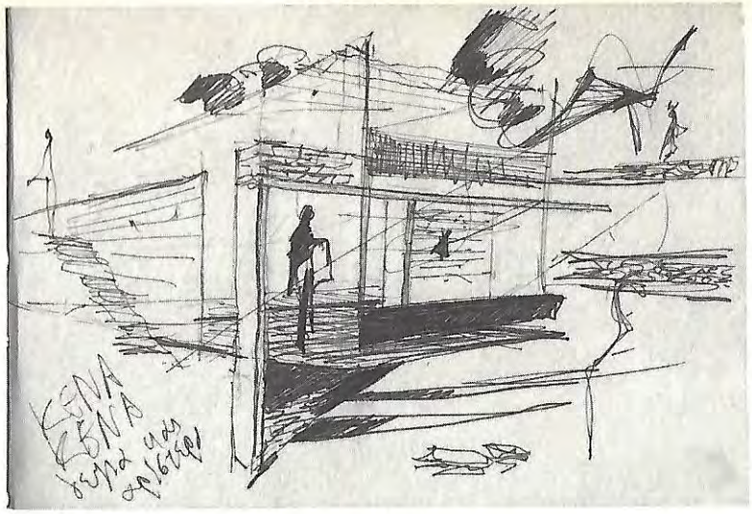


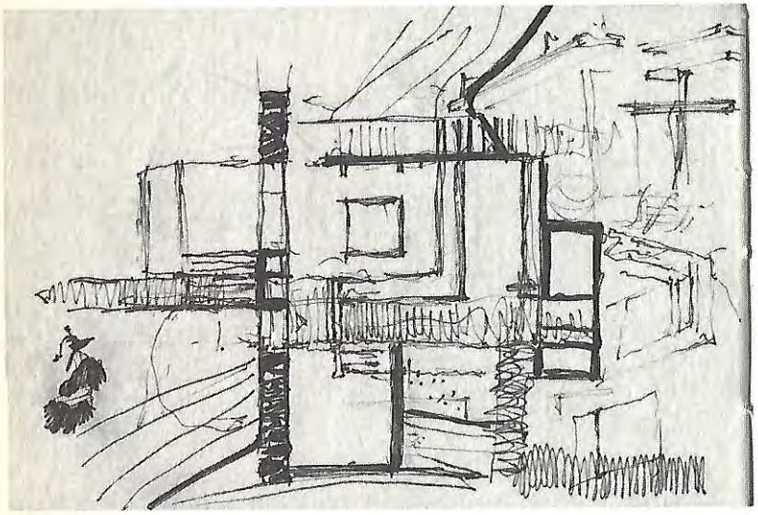


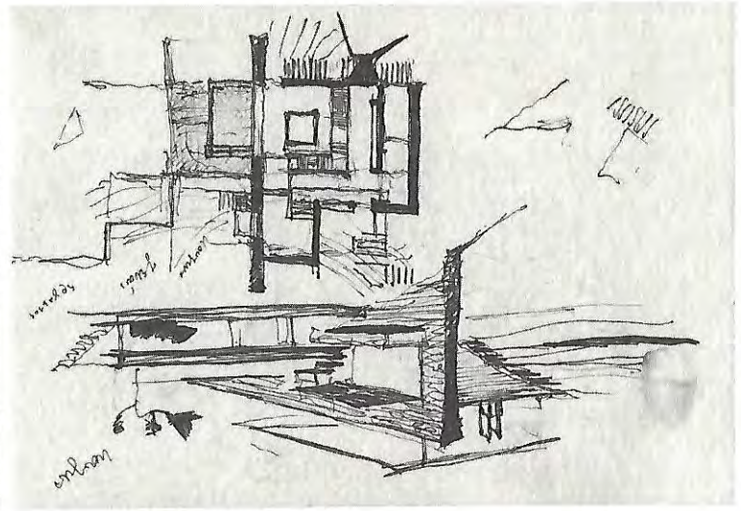


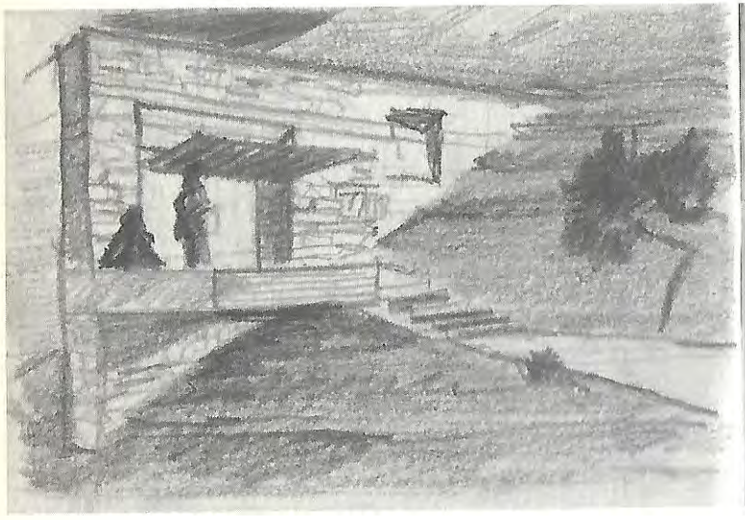


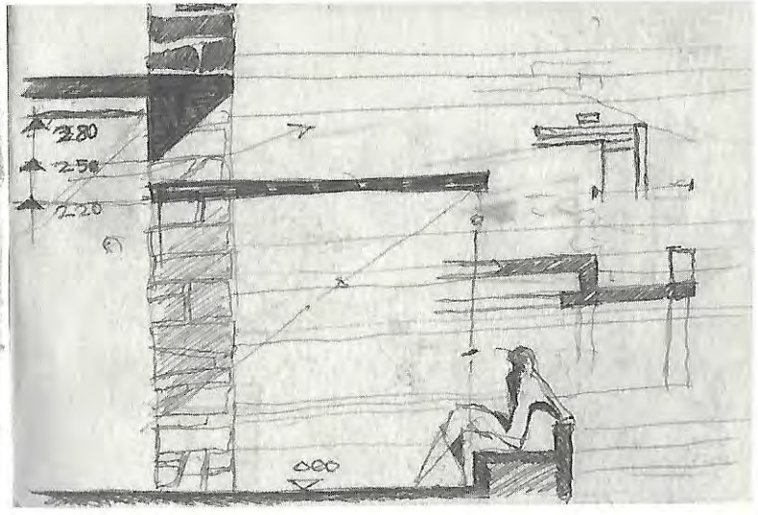


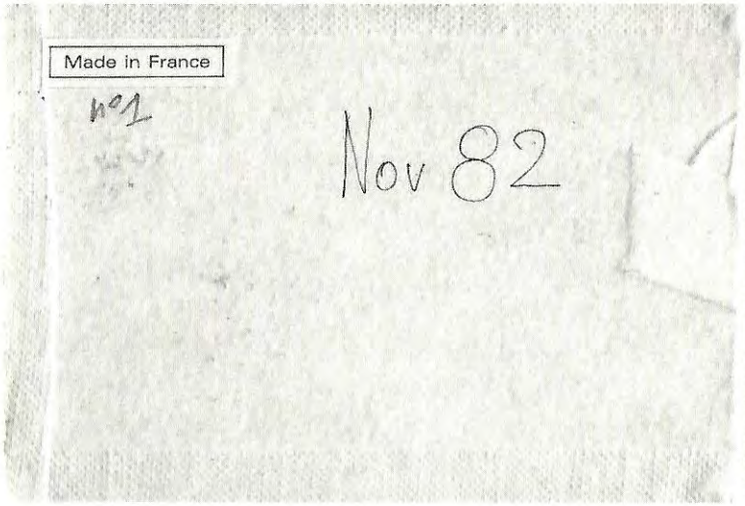


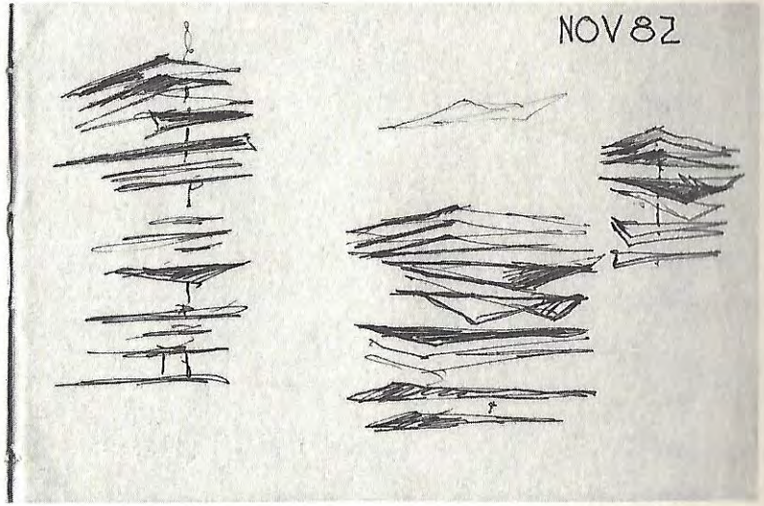


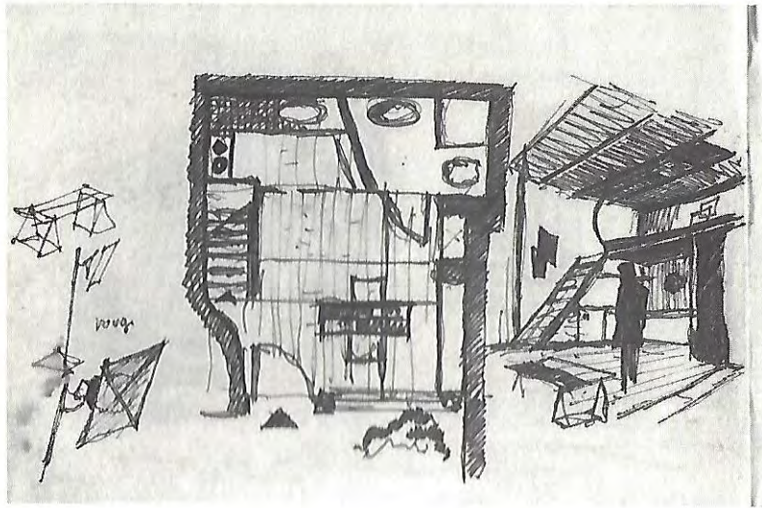


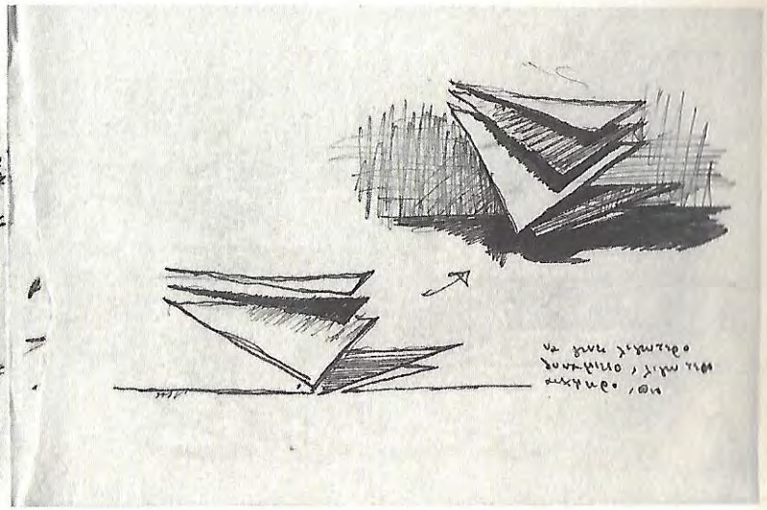


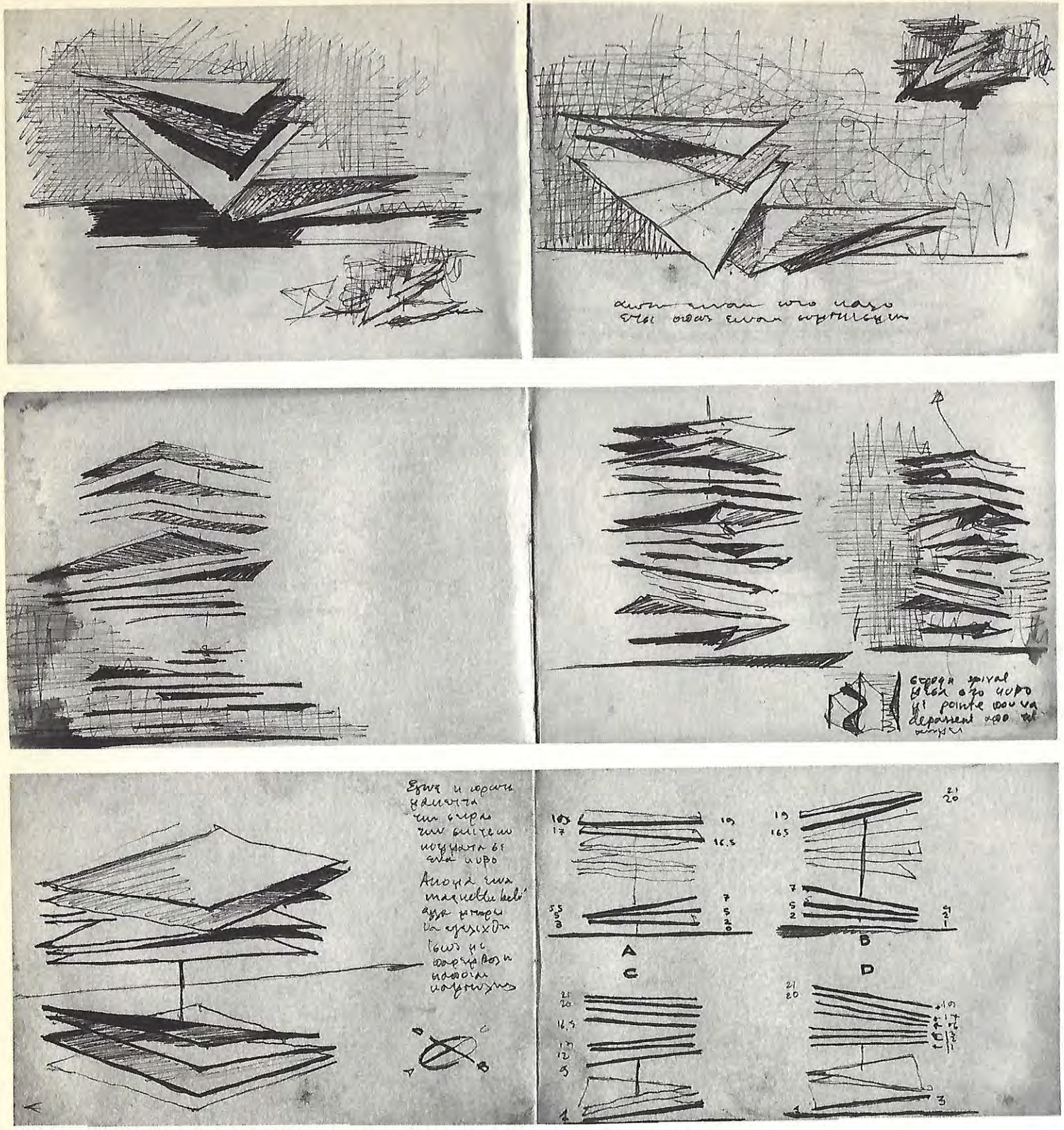

2.80
2.50
2.20

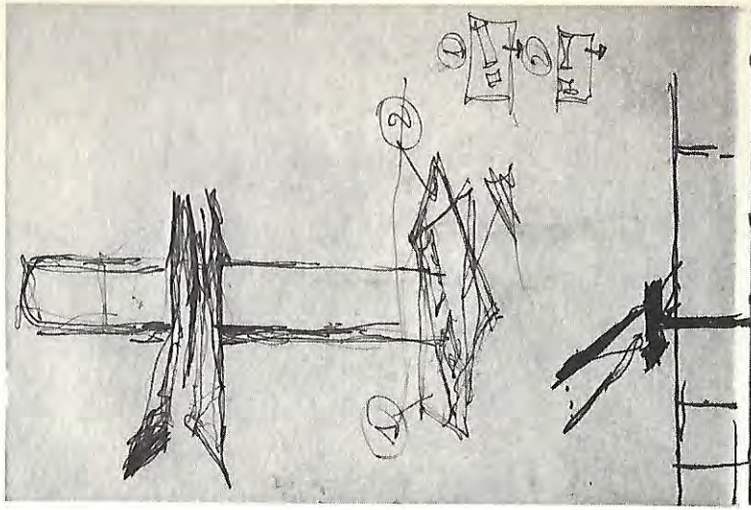

Made in France
Nov 82

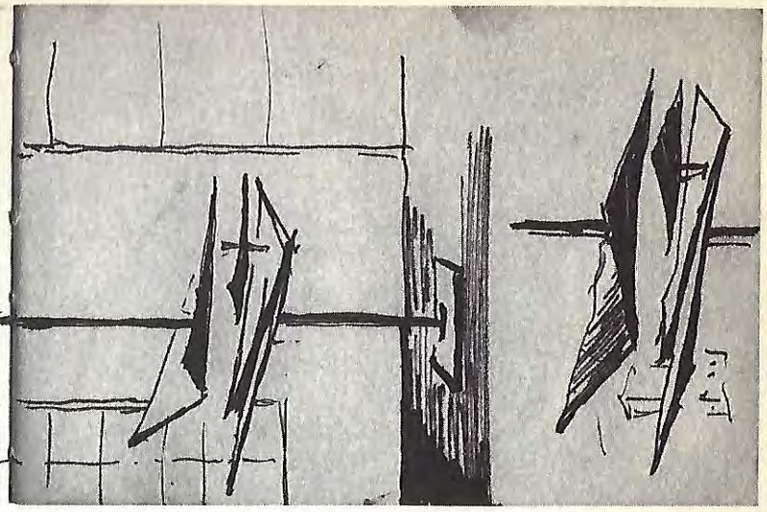

NOV 82

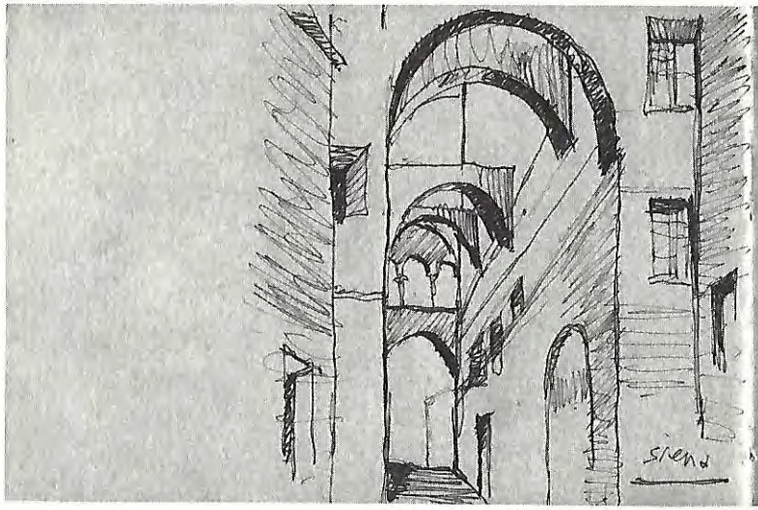


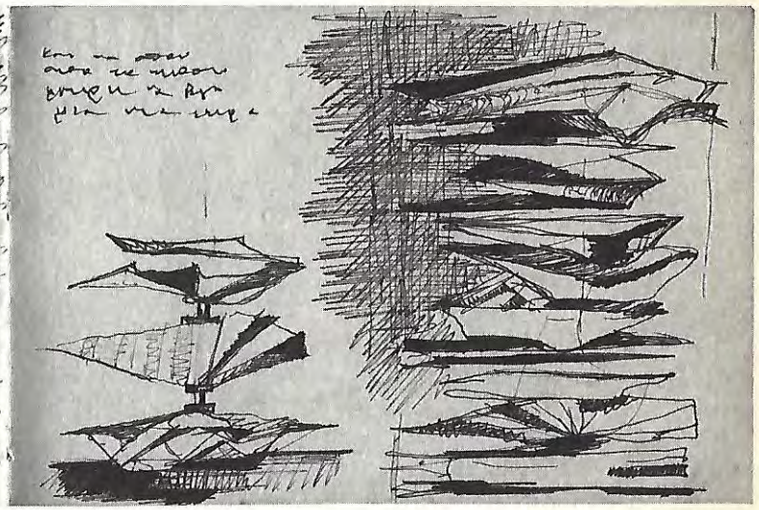


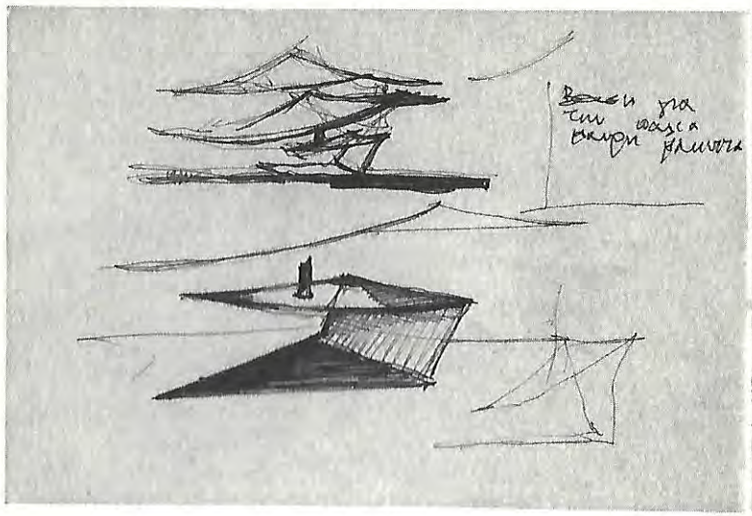

A
B
C
D

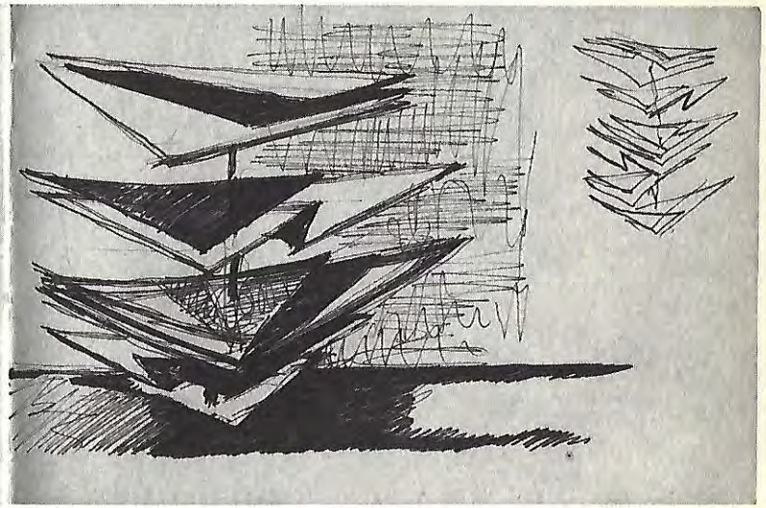


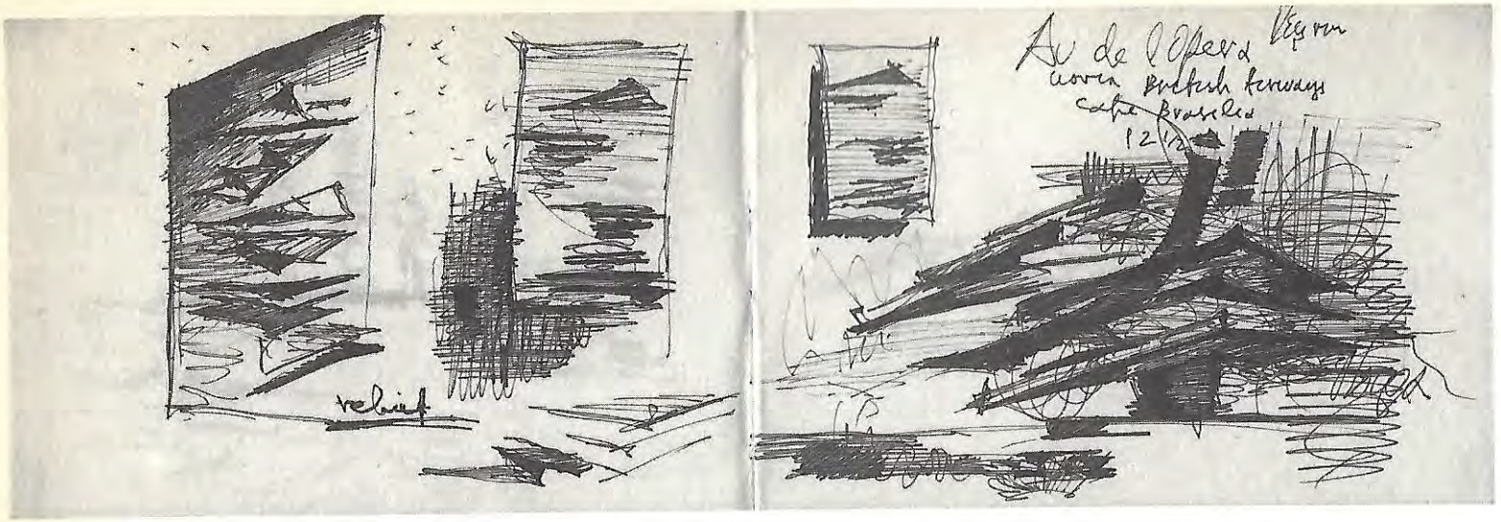


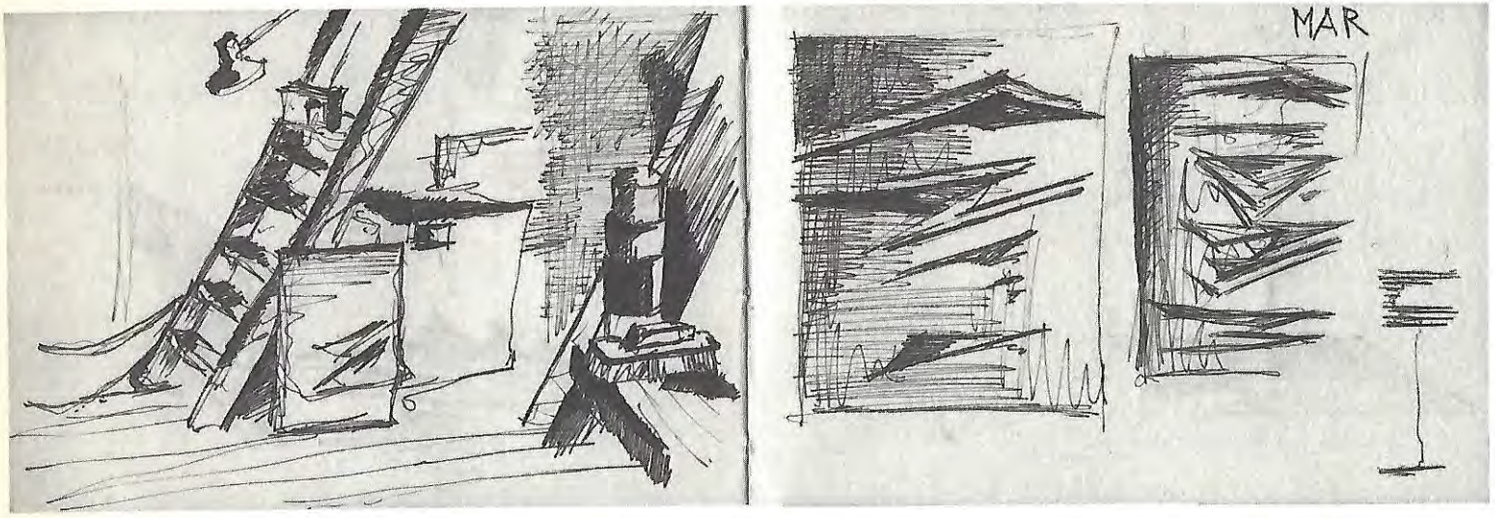

siena

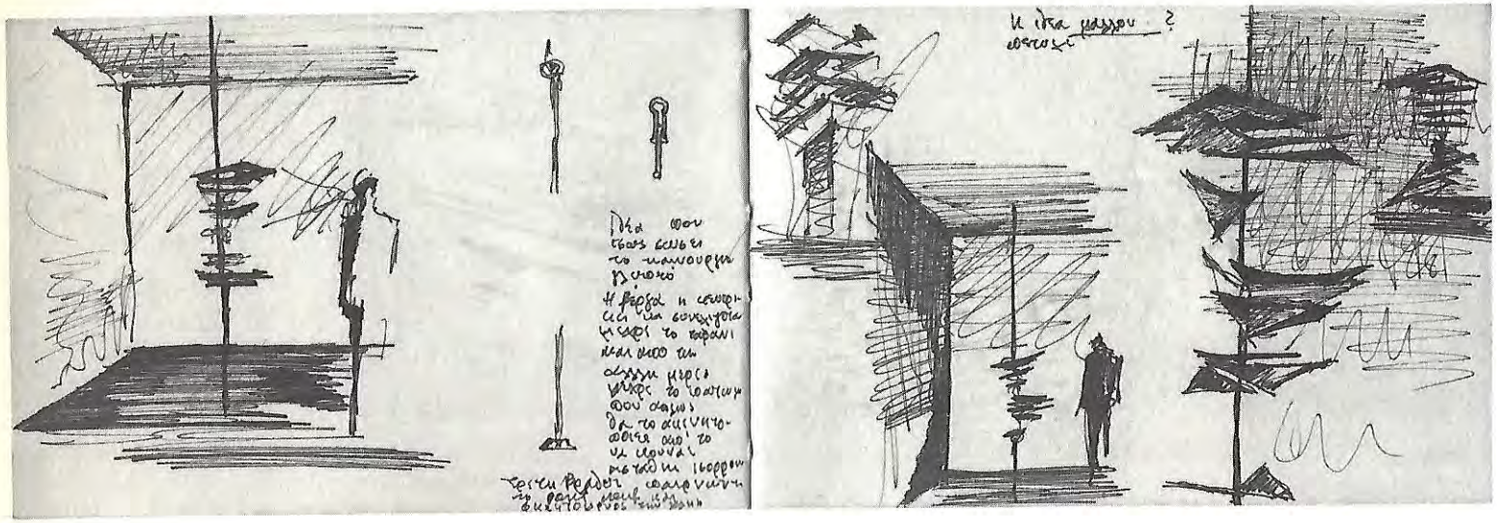






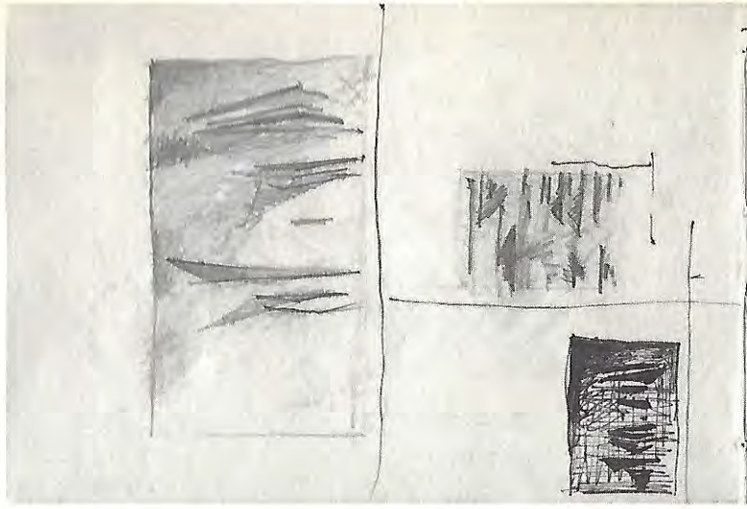


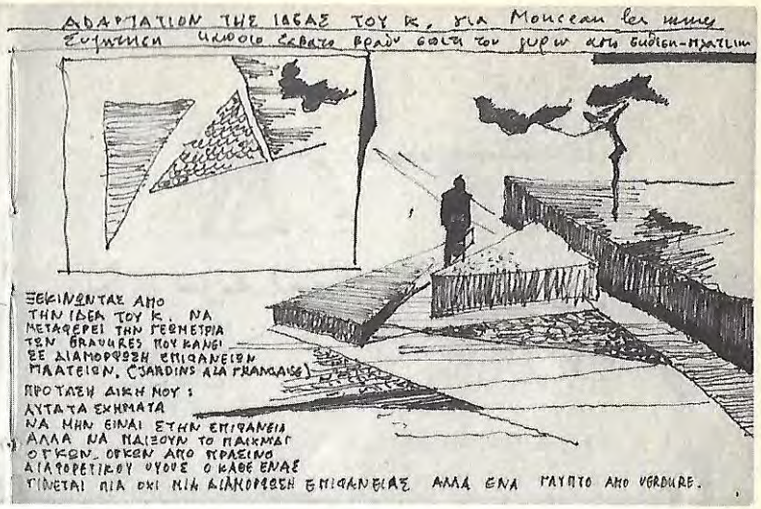


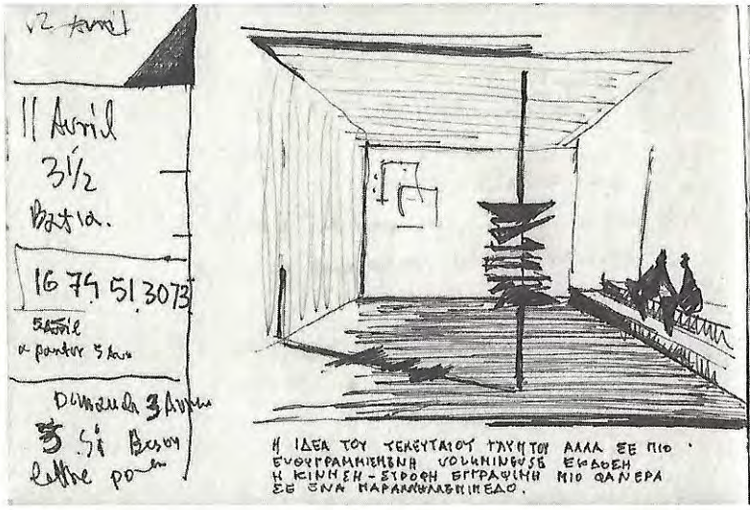


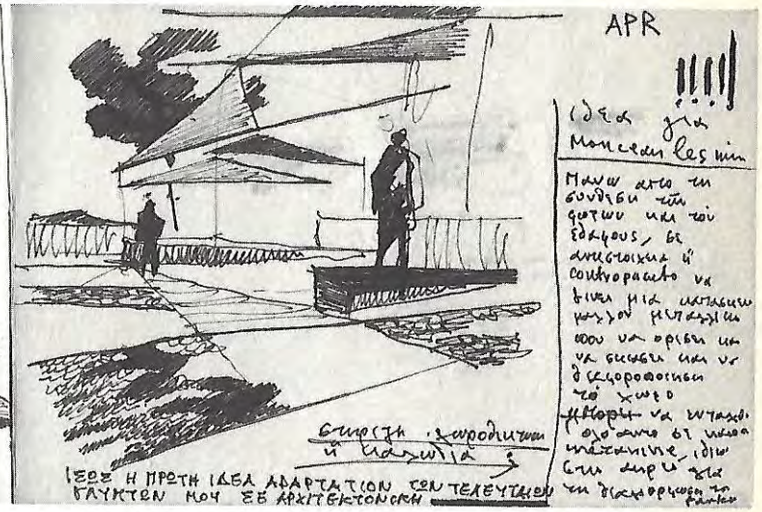
Η βέργα η κεντρική
να συνεχίζεται
μέχρι το ταβάνι
και από την άλλη μεριά
μέχρι το πάτωμα που
απλώς θα το ακινητοποιεί
απ' το να κουνιέται.
Ασταθής ισορροπία.

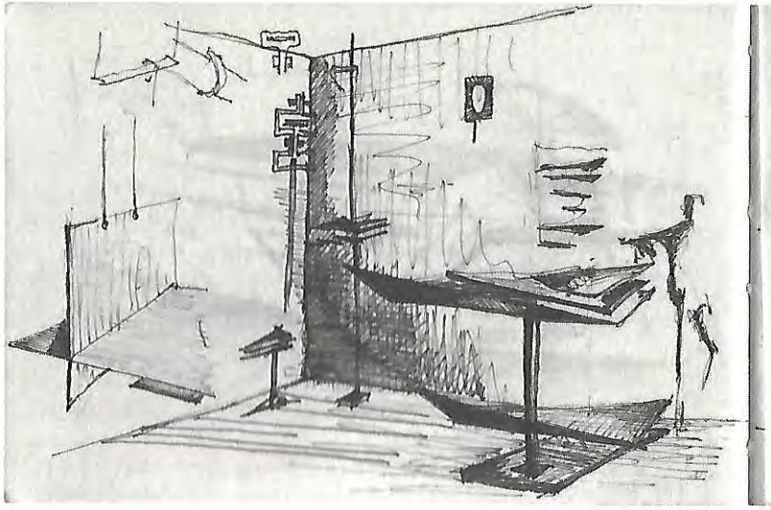
Ξεκινώντας από την ιδέα του Κ. να μεταφέρει τη γεωμετρία των gravures που κάνει σε διαμόρφωση επιφανειών πλατειών (jardins à la française). Πρόταση δική μου: αυτά τα σχήματα να μην είναι στην επιφάνεια, αλλά να παίξουν το παιχνίδι όγκων – όγκων από πράσινο διαφορετικού ύψους ο κάθε ένας. Γίνεται πια όχι μια διαμόρφωση επιφάνειας αλλά ένα γλυπτό από verdure.



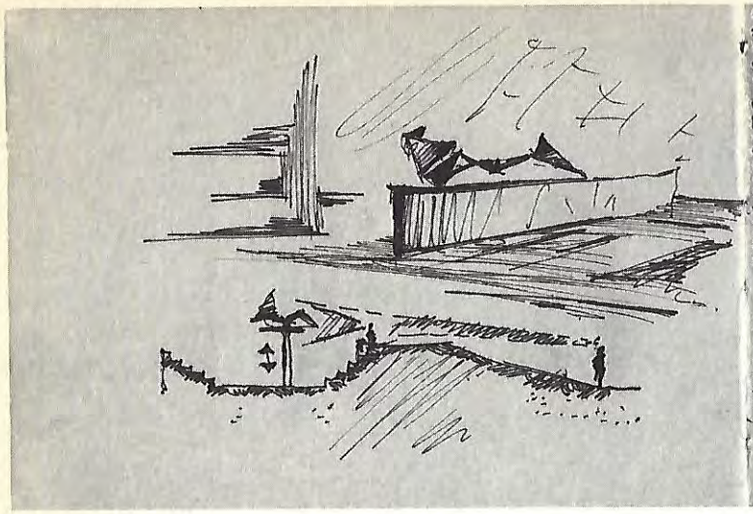


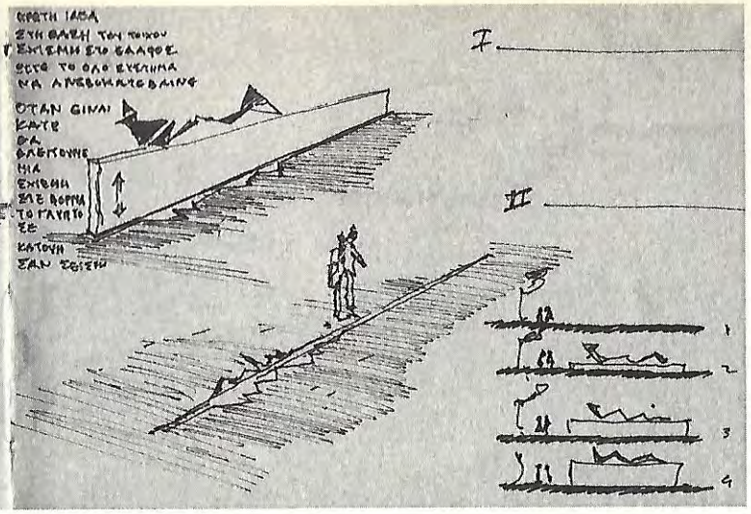


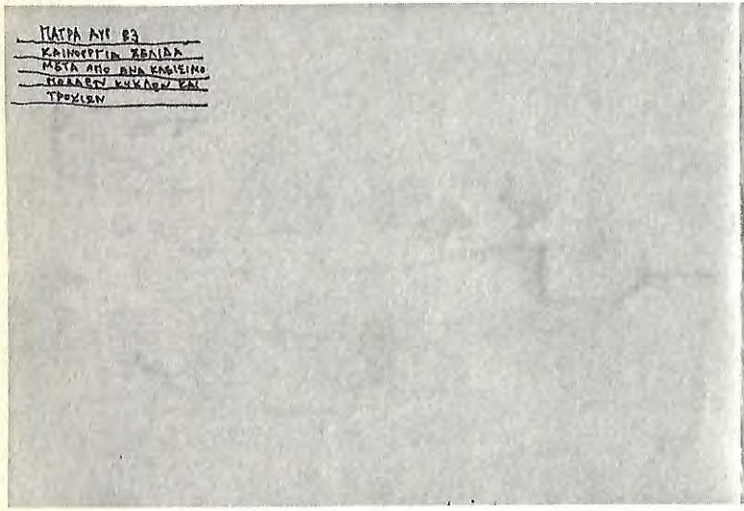


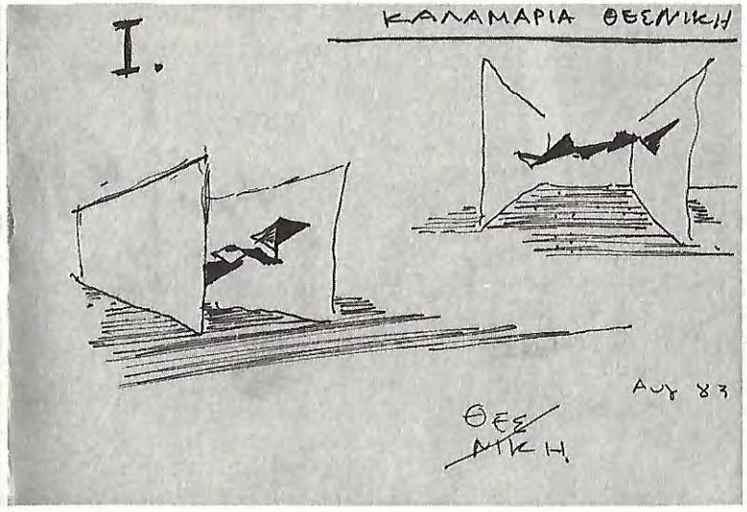


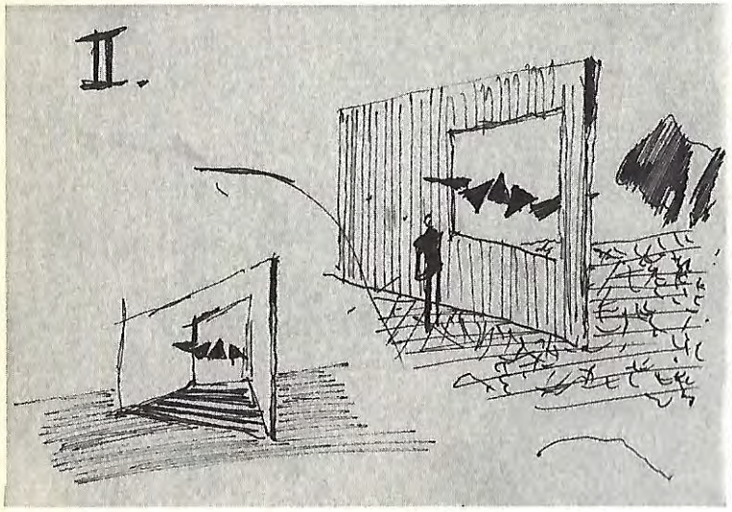


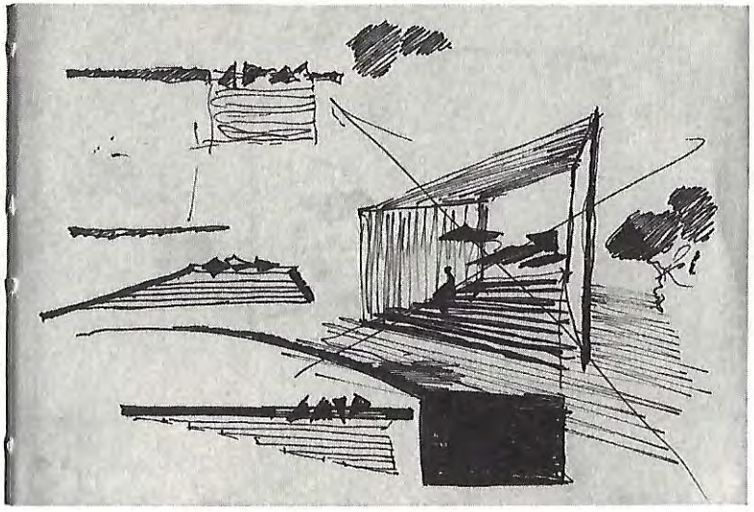






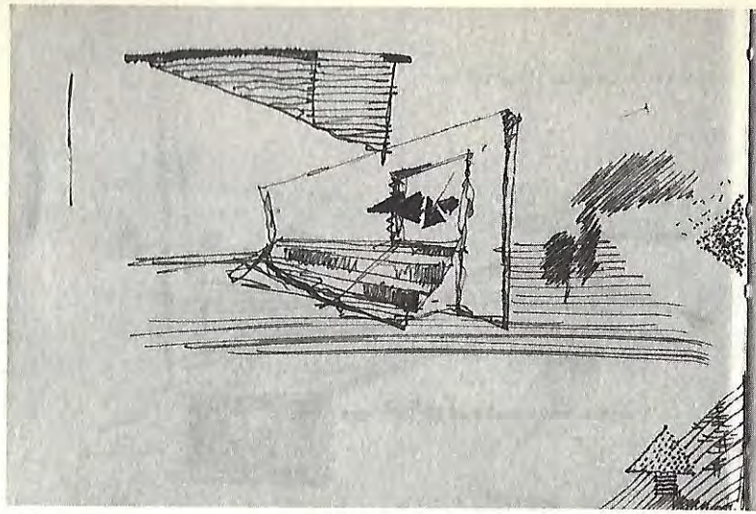


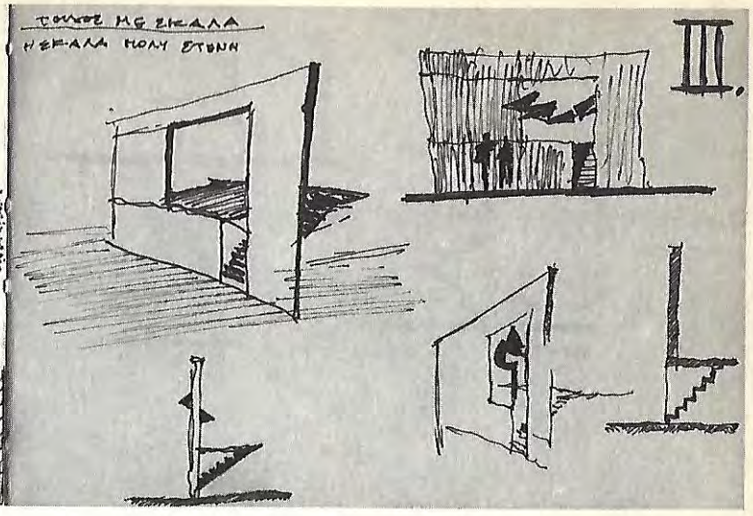


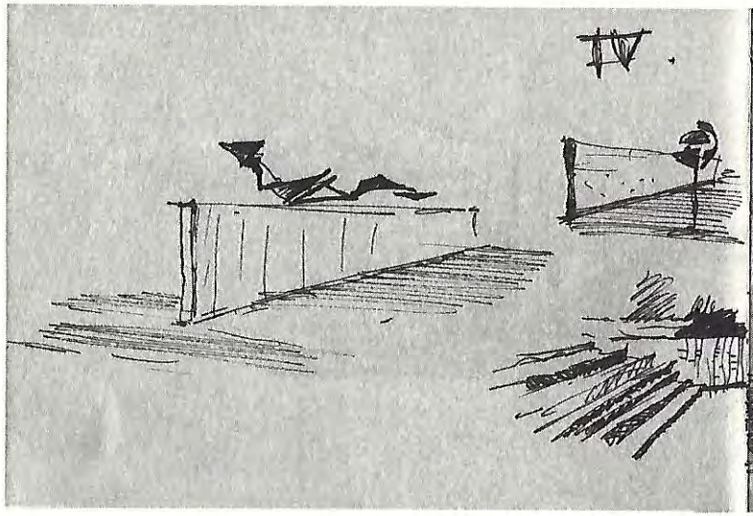


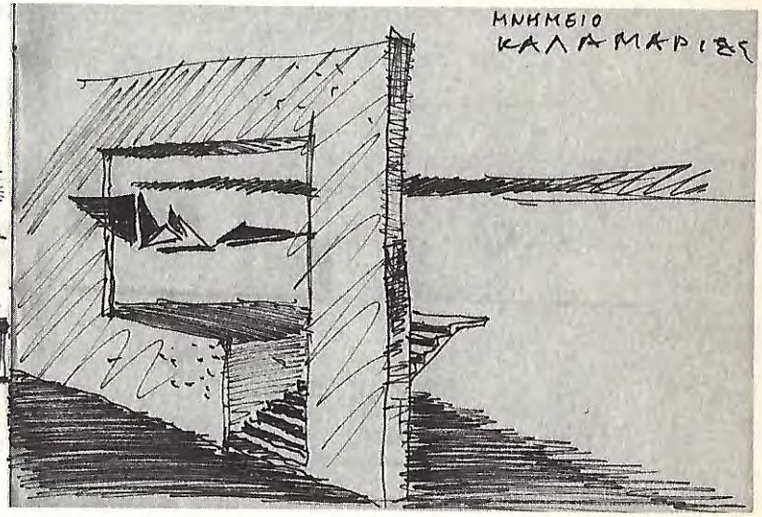
Πρώτη ιδέα.
Στη βάση του τοίχου
σχισμή στο έδαφος
ώστε το όλο σύστημα
να ανεβοκατεβαίνει.

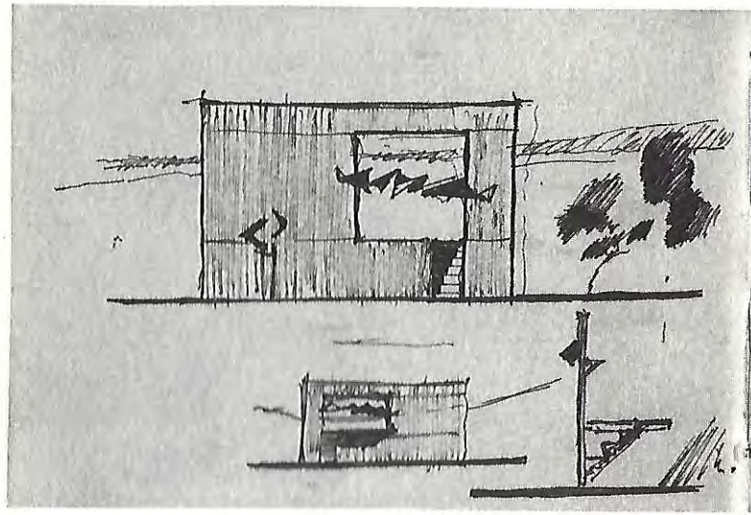
Όταν είναι κάτω
θα βλέπουμε μια σχισμή
με φόρμα το γλυπτό
σε κάτοψη.
Σαν σεισμός.

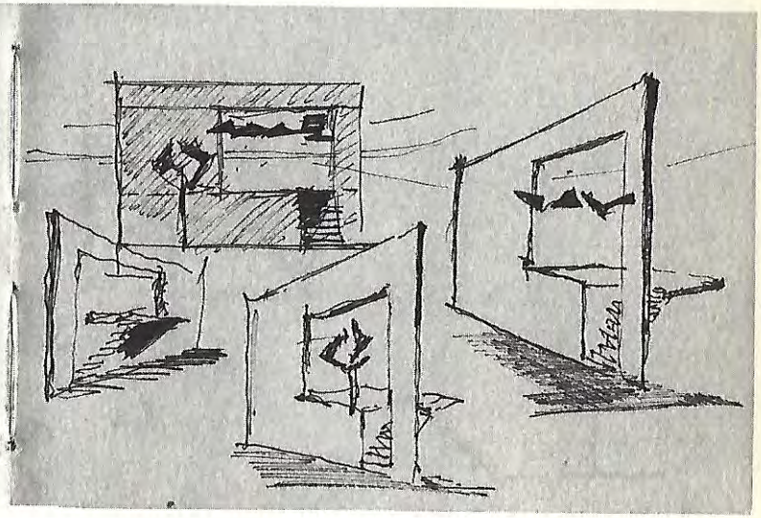


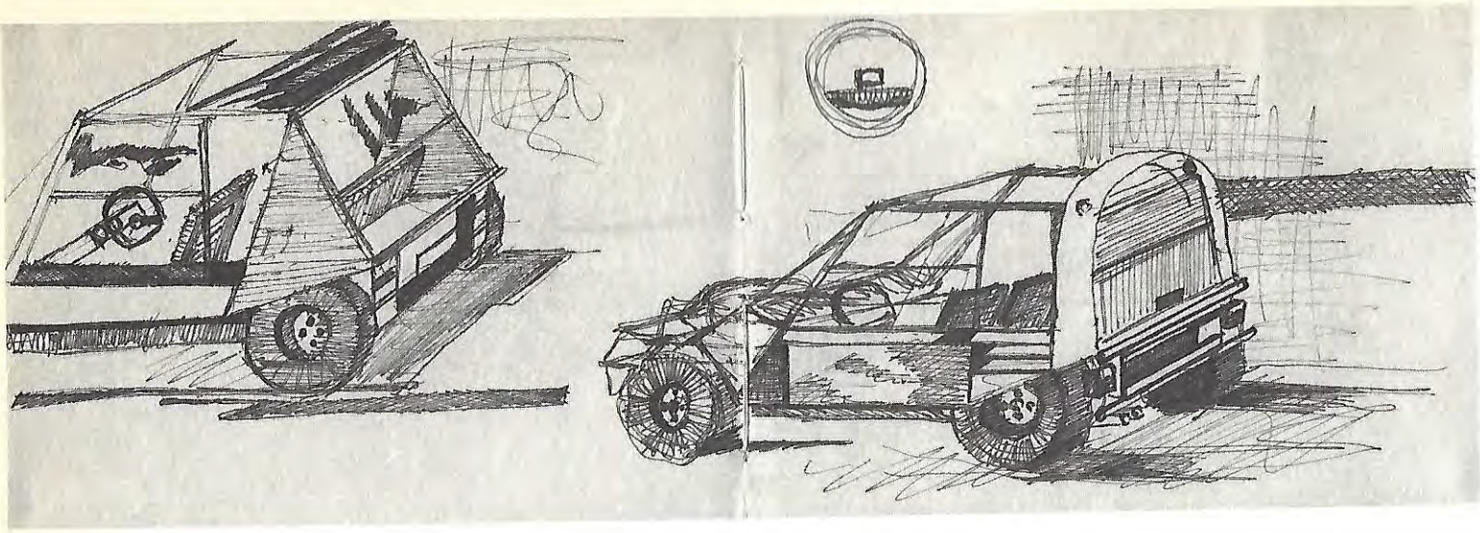

ΤΟΙΧΟΣ ΜΕ ΣΚΑΛΑ
ΠΕΡΑΣΜΑ ΜΟΝΗ ΣΤΕΝΗ
III.

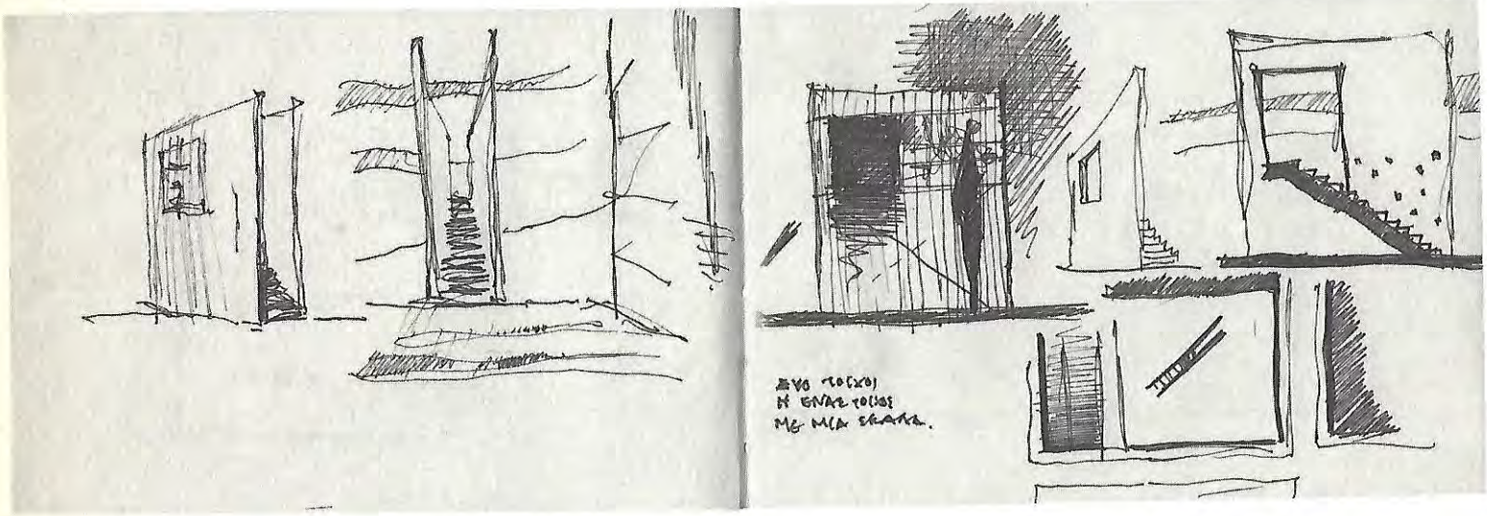

IV

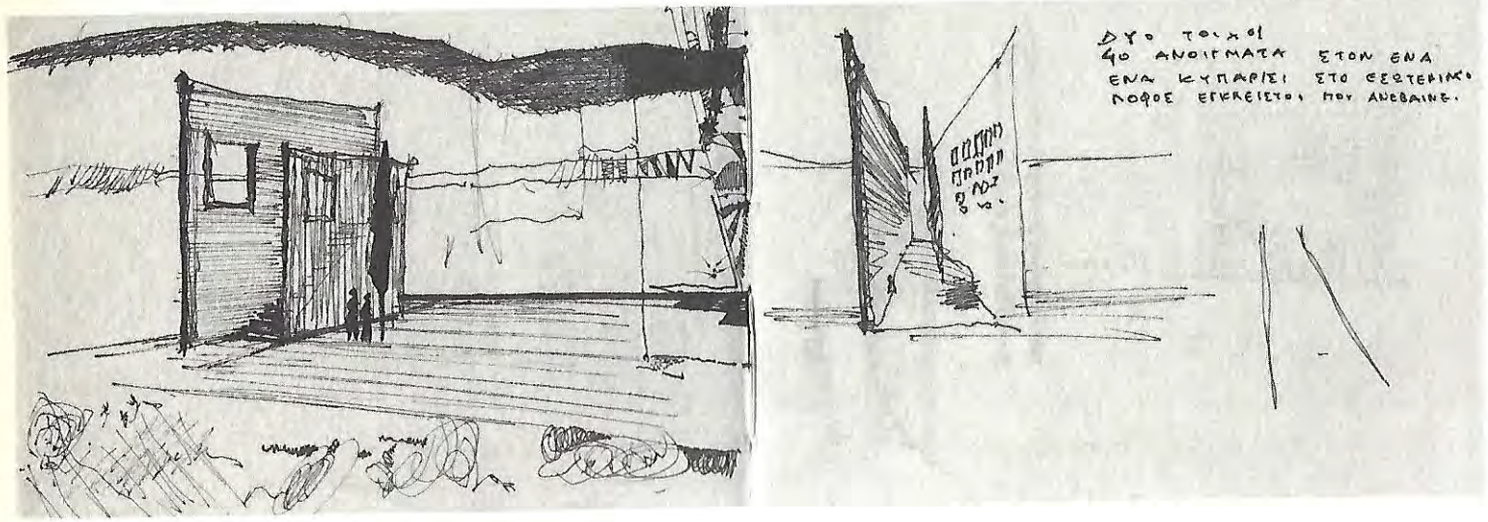

ΜΝΗΜΕΙΟ
ΚΑΛΑΜΑΡΙΑΣ

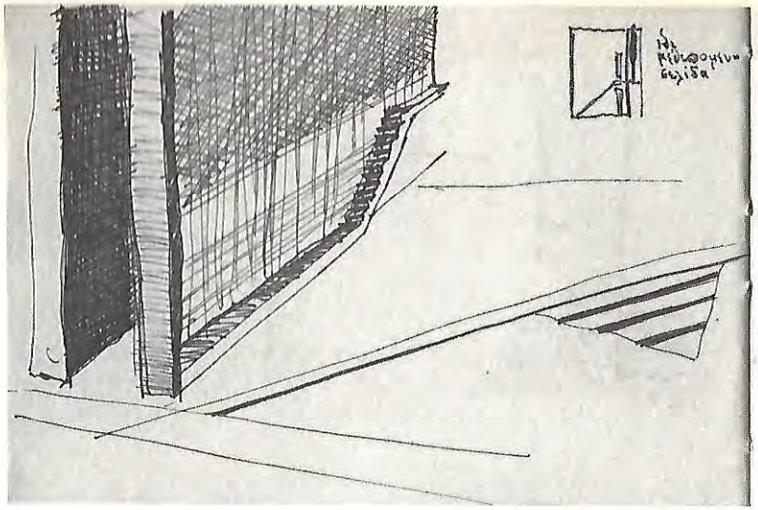


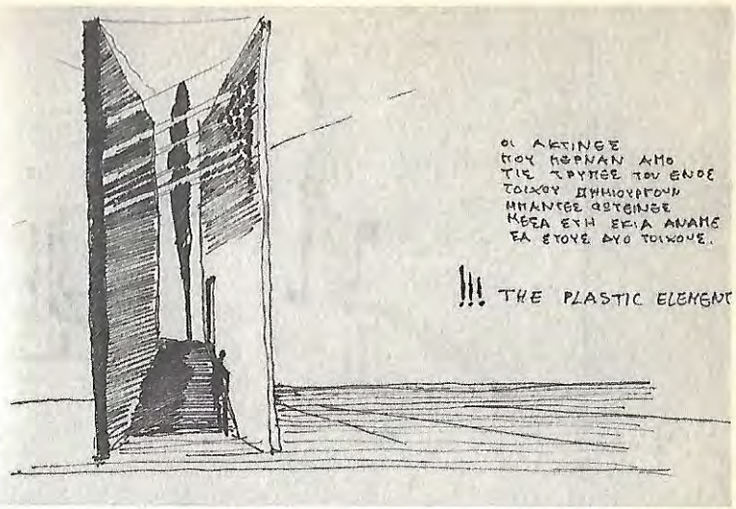


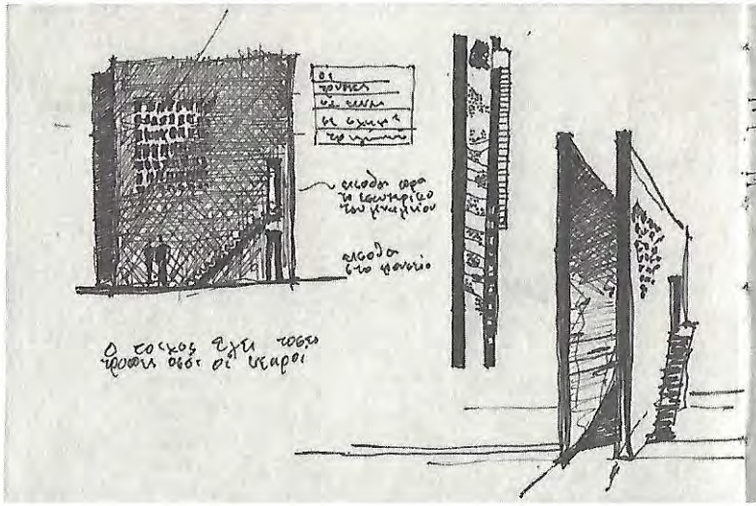


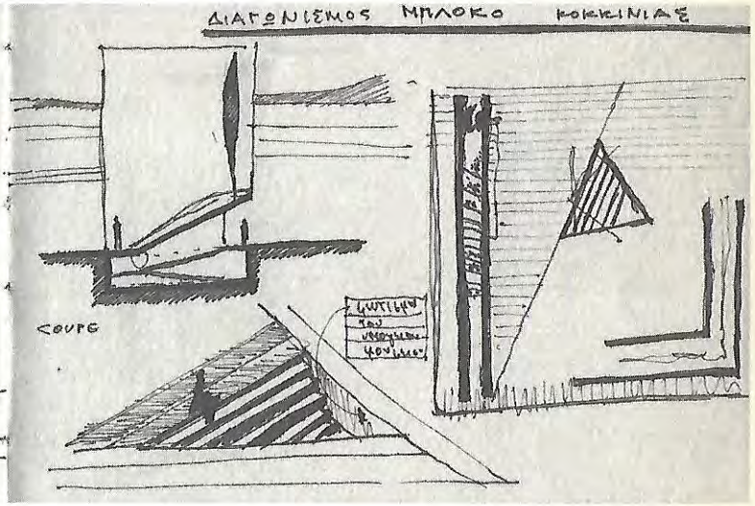

ΔΥΟ ΤΟΙΧΟΙ
Η ΕΝΑΣ ΤΟΙΧΟΣ
ΜΕ ΜΙΑ ΣΚΑΛΑ.

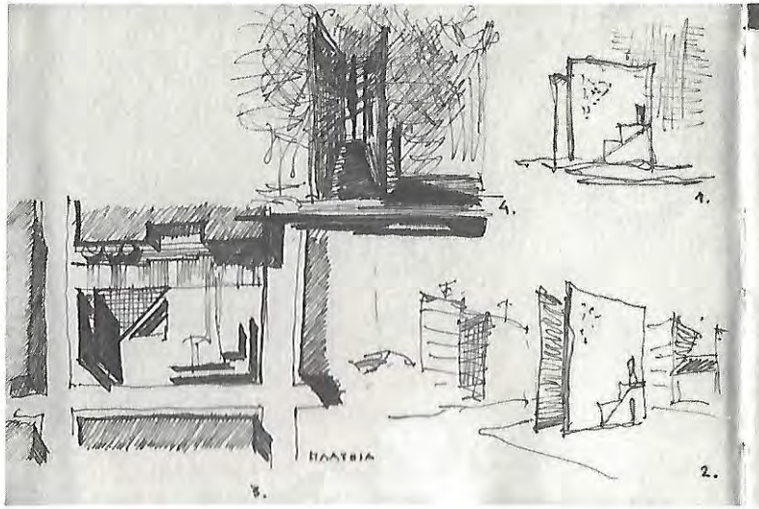

ΔΥΟ ΤΟΙΧΟΙ
4Ο ΑΝΟΙΓΜΑΤΑ ΣΤΟΝ ΕΝΑ
ΕΝΑ ΚΥΠΑΡΙΣΙ ΣΤΟ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ
ΛΟΦΟΣ ΕΓΚΕΙΣΤΟΥ ΠΟΥ ΑΝΕΒΑΙΝΕ.

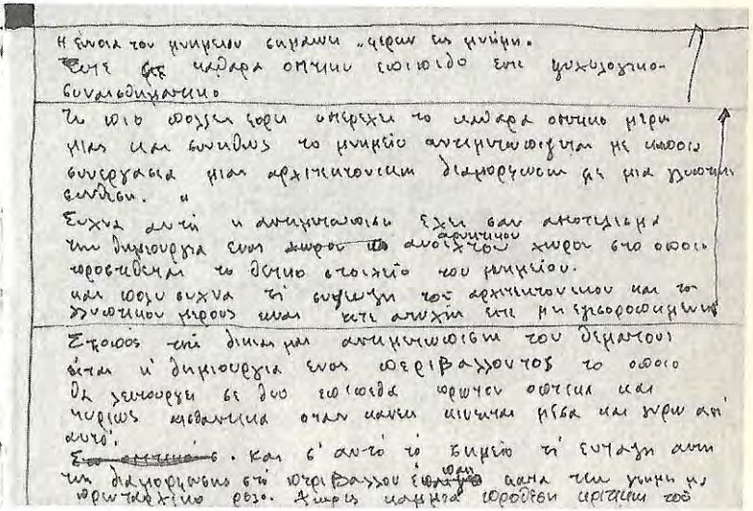


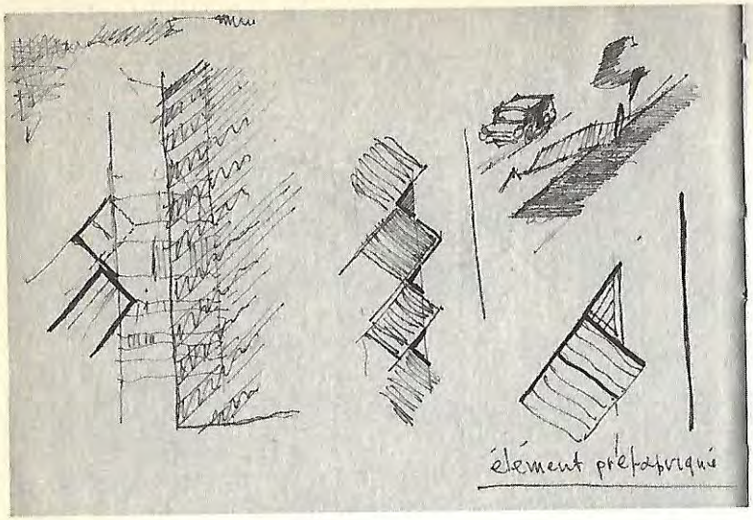

οι ΑΚΤΙΝΕΣ
που ΒΡΗΝΑΝ ΑΠΟ
ΤΙΣ ΤΡΥΠΕΣ ΤΟΥ ΕΝΟΣ
ΤΟΙΧΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥΝ
ΜΠΑΝΤΕΣ ΦΩΤΙΝΕΣ
ΚΕΦΑ ΕΤΗ ΕΞΩ ΑΝΑΜΕ
ΕΔ ΕΤΟΥΣ ΔΥΟ ΤΟΙΧΟΥΣ.
!!! THE PLASTIC ELEMENT

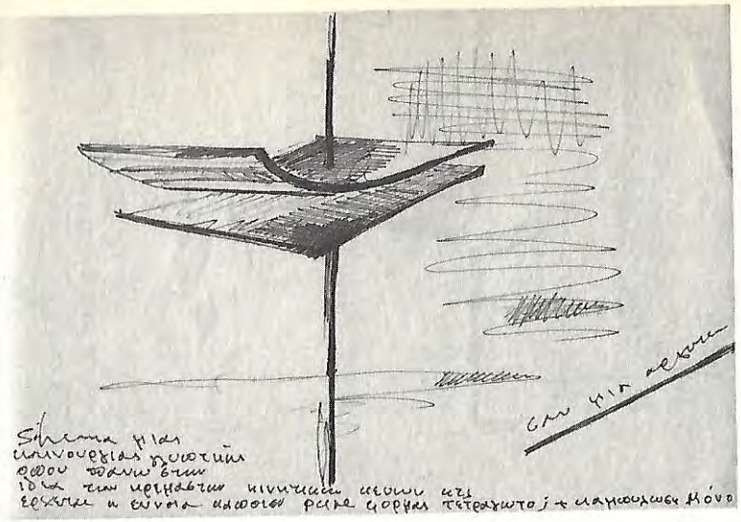


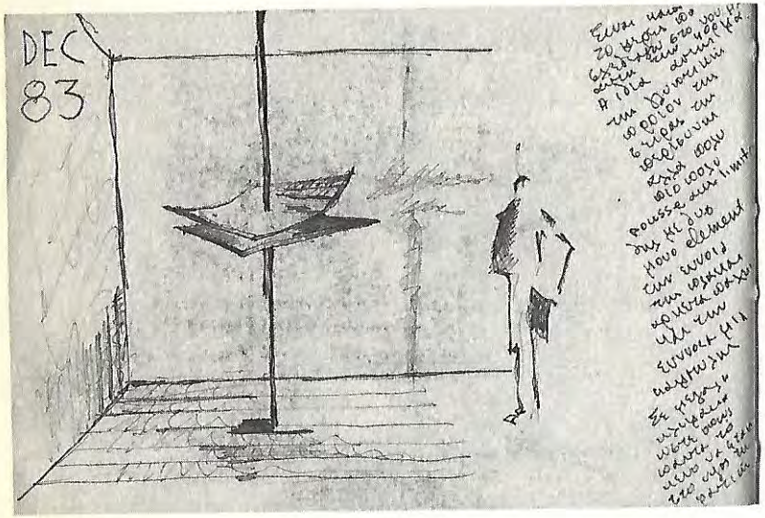

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΜΠΛΟΚΟ ΚΟΚΚΙΝΙΑΣ


ΠΛΑΤΕΙΑ

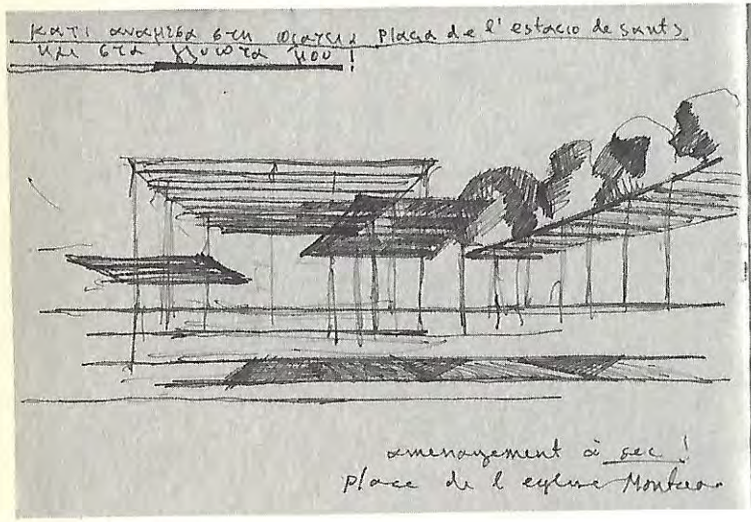


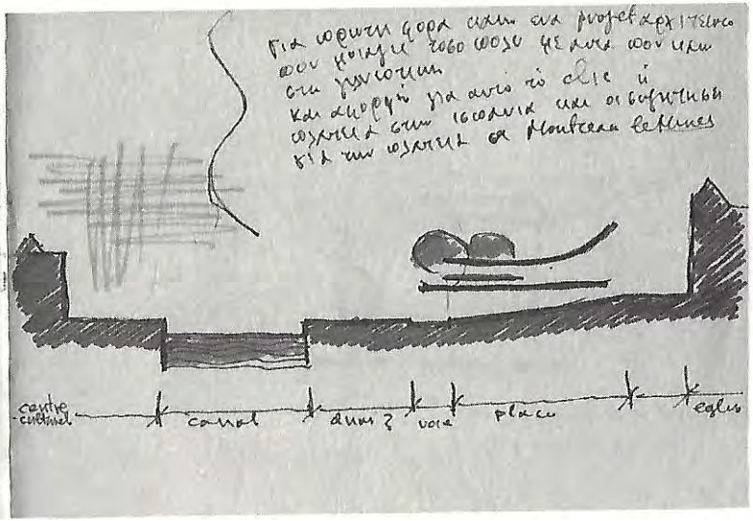








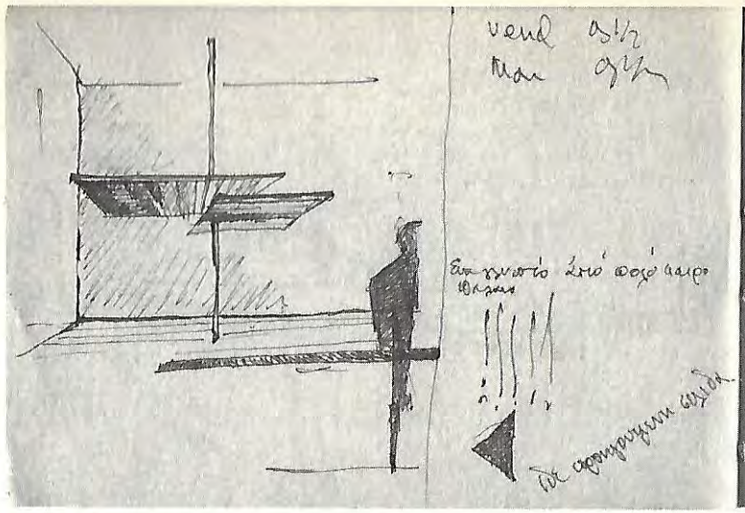


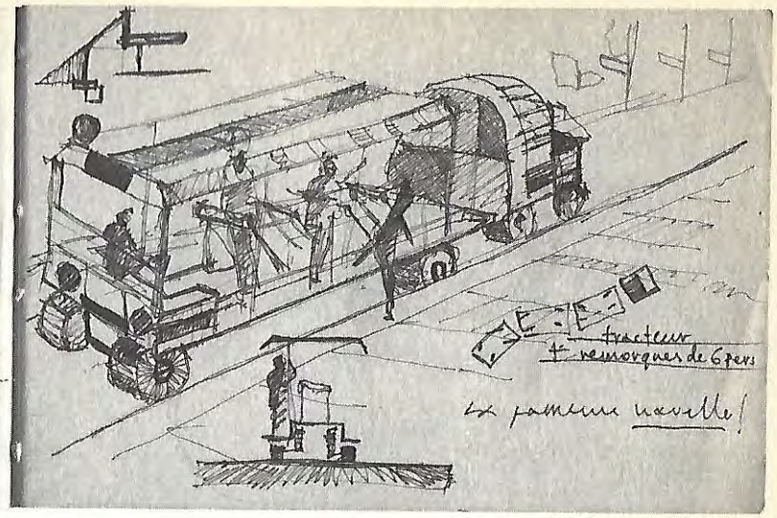


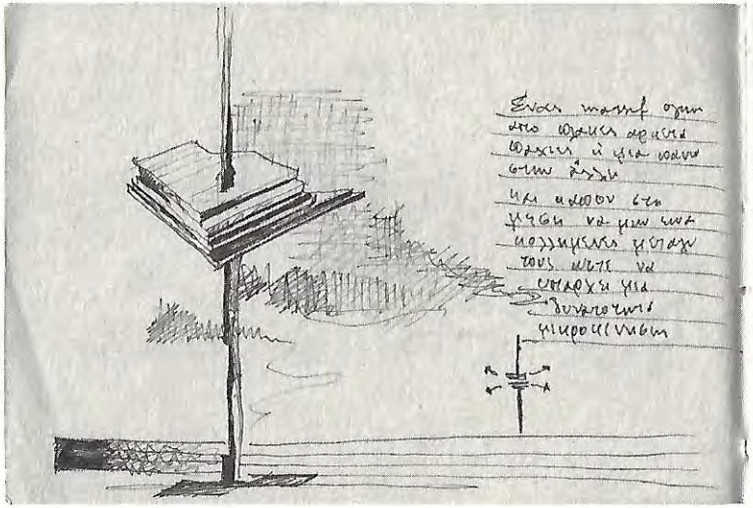
Είναι κάπου 20 μέρες
που σχεδιάζω στο νου μου
αυτή τη φόρμα.
Η ιδέα αυτής της γλυπτικής,
προϊόν της σειράς
της περισυνής αλλά
πολύ πιό πολύ poussé aux limites,
δηλ. με δύο μόνο éléments,
την έννοια της πλάκας
αρκετά παχειάς
και την έννοια μιας καμπύλης.
Σε μεγάλη κλίμακα ώστε
όπως πάντα το κενό να φτάνει
στο ύψος των ματιών.

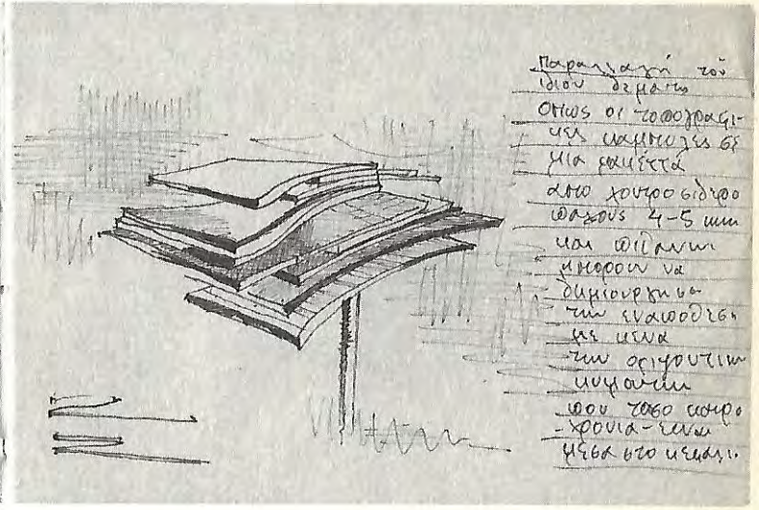
Για πρώτη φορά κάνω
ένα projet αρχιτεκτονικό
που μοιάζει τόσο πολύ
με αυτά που κάνω στη γλυπτική.
Και αφορμή γι' αυτό το clic
η πλατεία στην Ισπανία
και οι συζητήσεις για την
πλατεία Montceau-les-Mines.

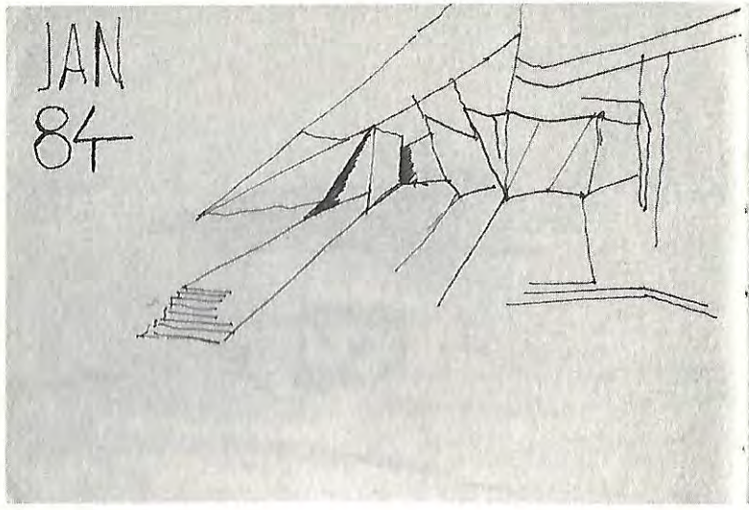
ΟΚΤ. 83

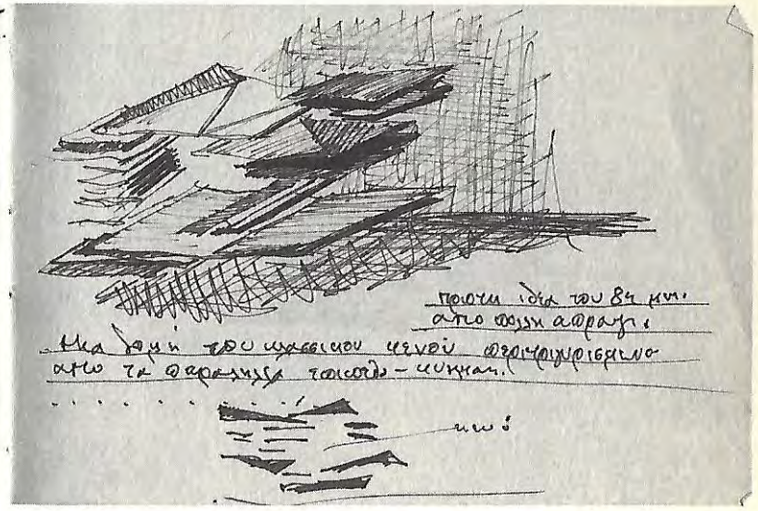


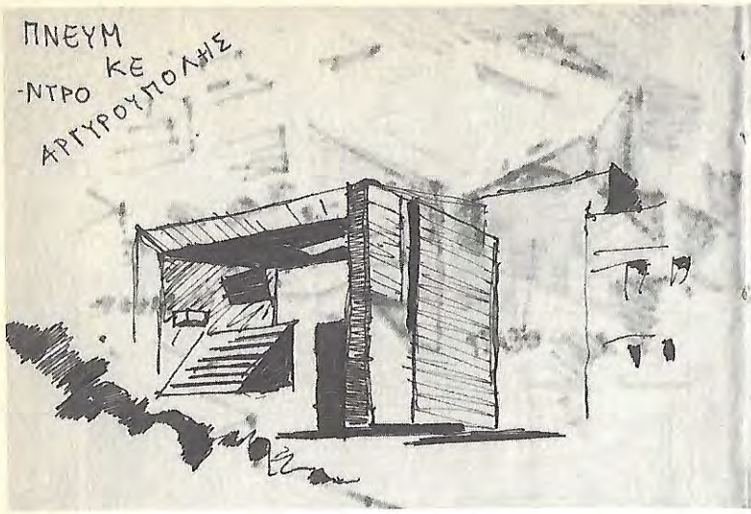

tracteur
4 remorques de 6 pers.

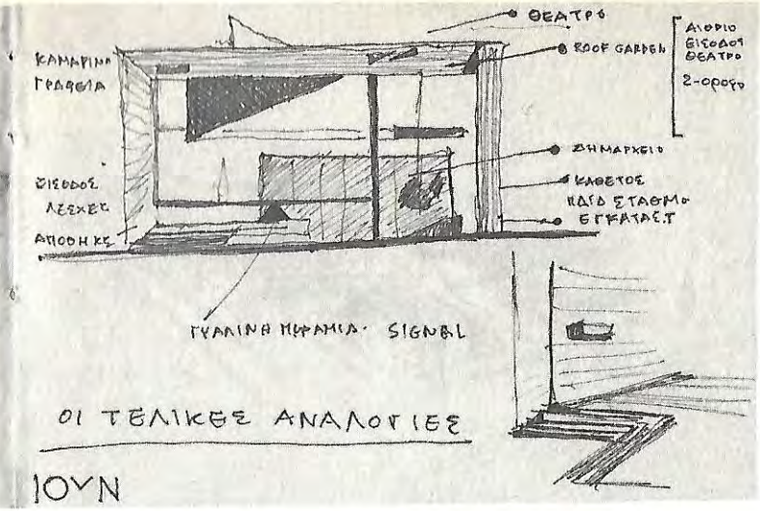


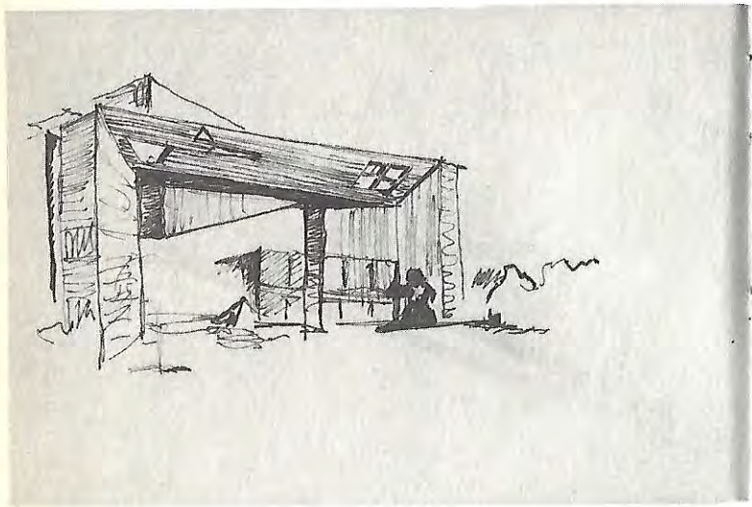


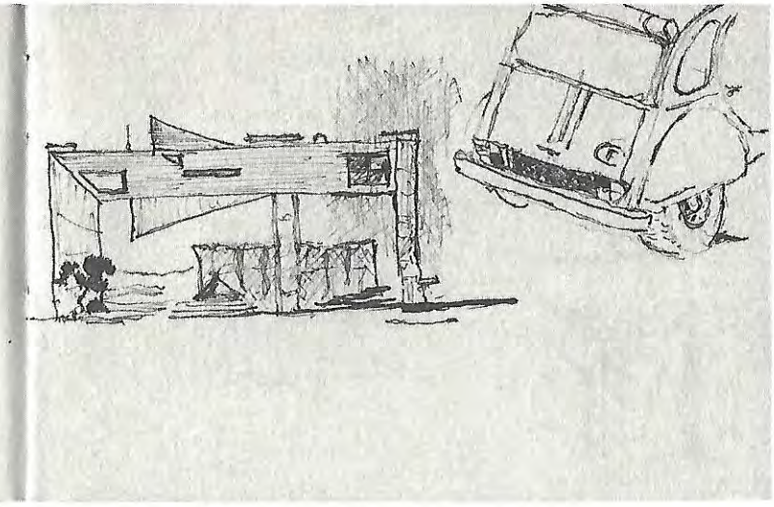

JAN
84

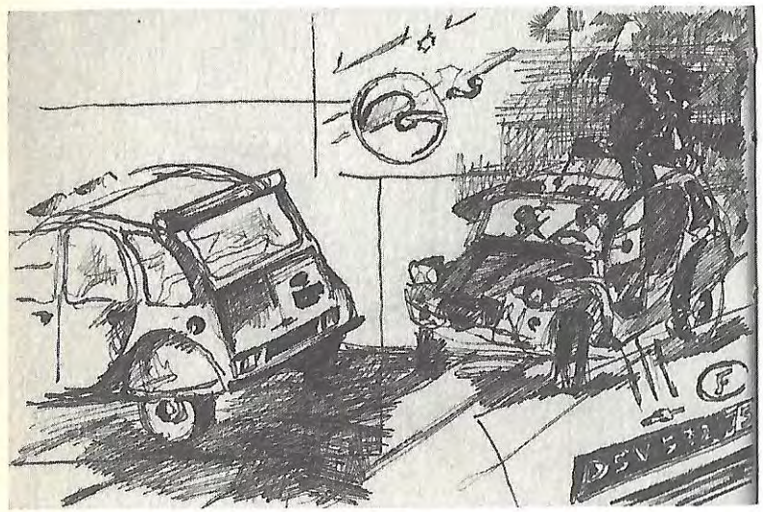


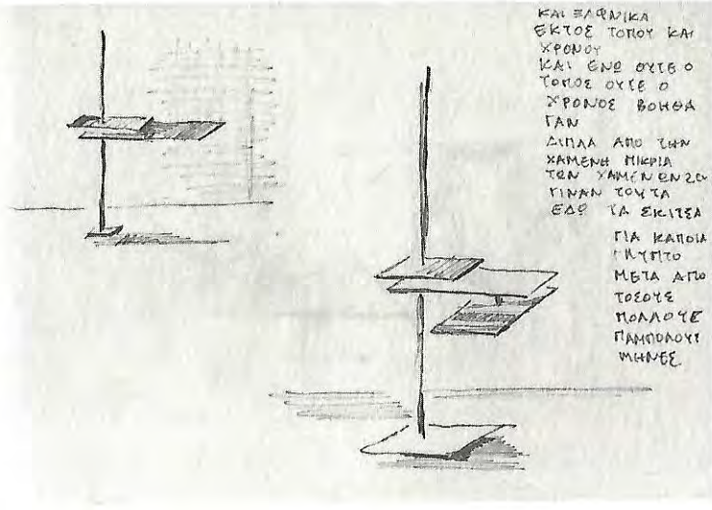






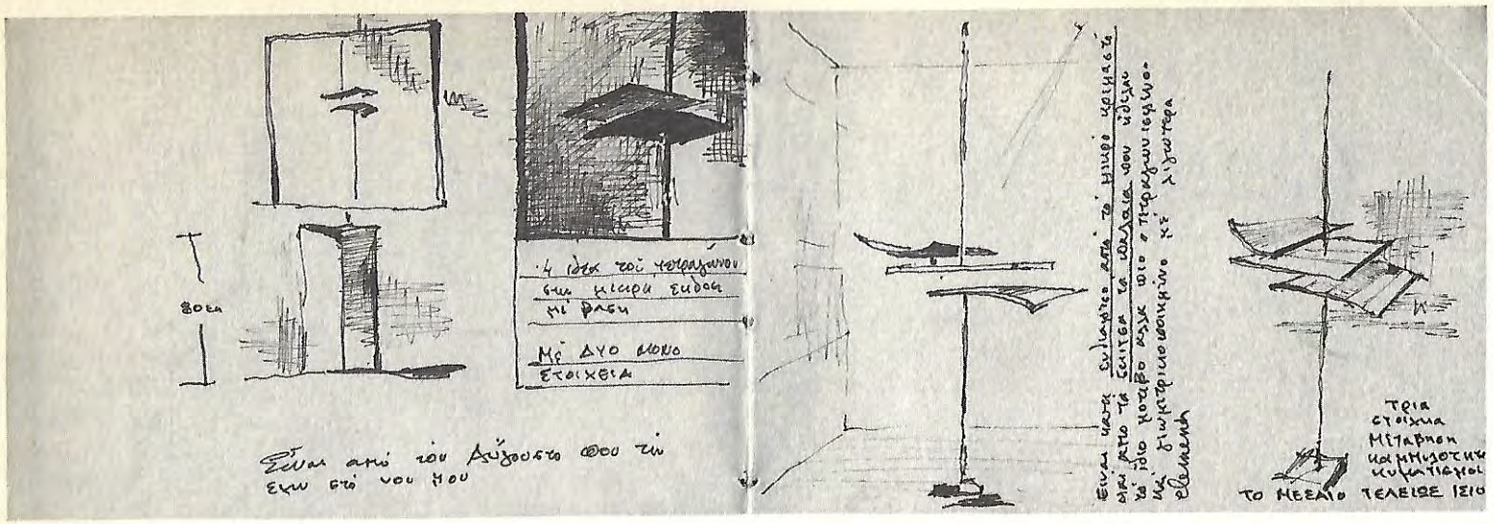


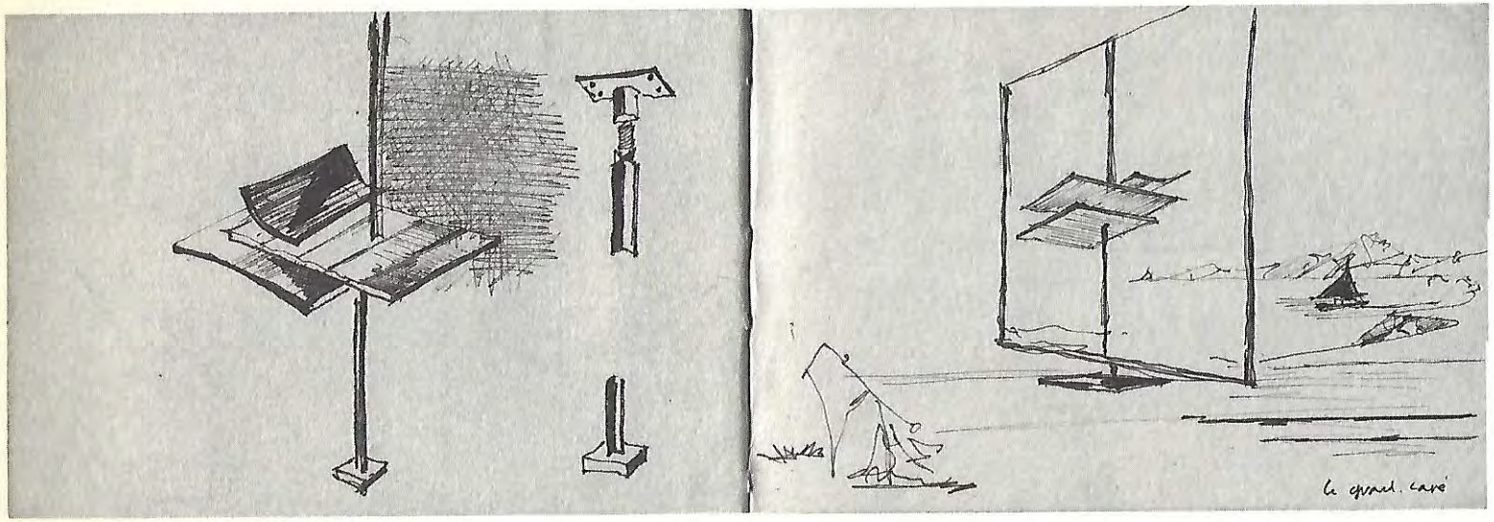


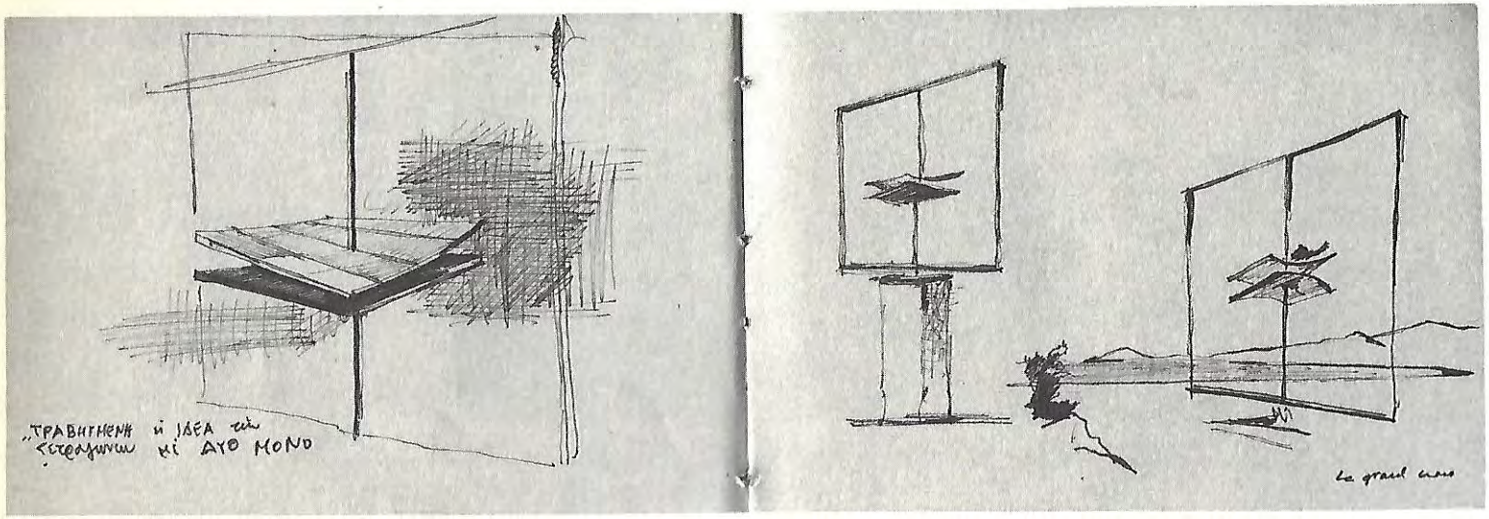


Και ξαφνικά εκτός τόπου
και χρόνου.
Και ενώ ούτε ο τόπος
ούτε ο χρόνος βοήθαγαν.
Δίπλα από τη χαμένη
πικρία των χαμένων
έγιναν τούτα εδώ τα σκίτσα
για κάποιο γλυπτό
μετά από τόσους
πάμπολλους μήνες.

ΜΑΙ. 84





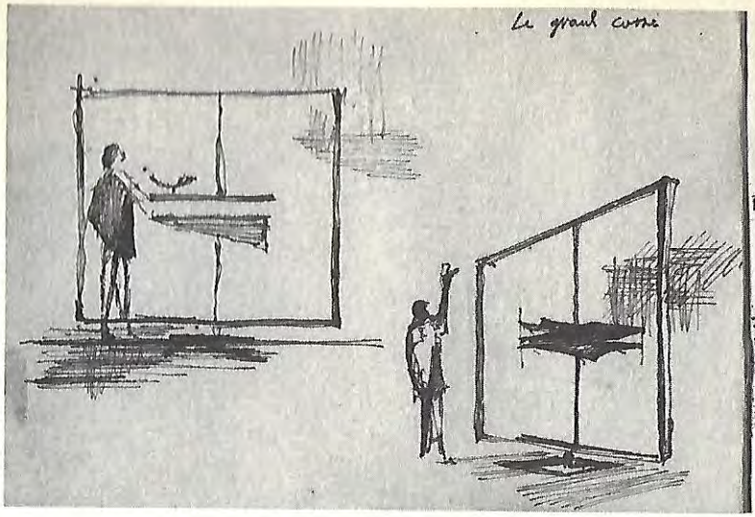


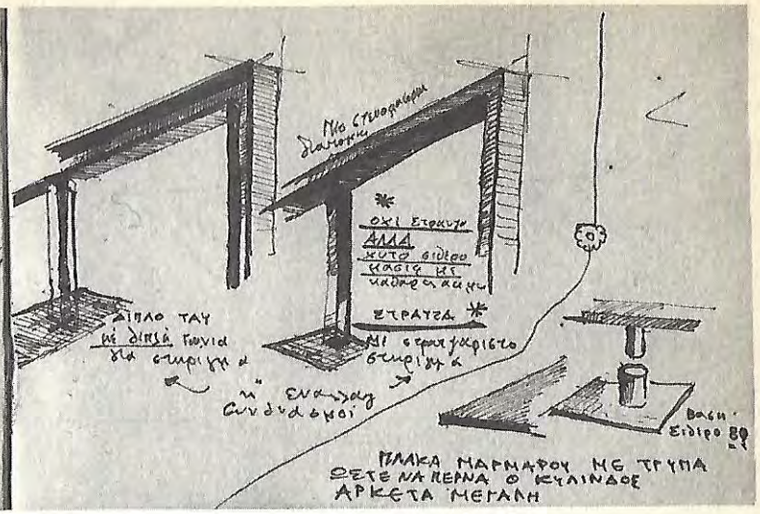
Αυτή είναι η μία ομάδα γλυπτών
που είναι φυσική συνέχεια
της πιο παραστατικής γλυπτικής μου
του Παρισιού.

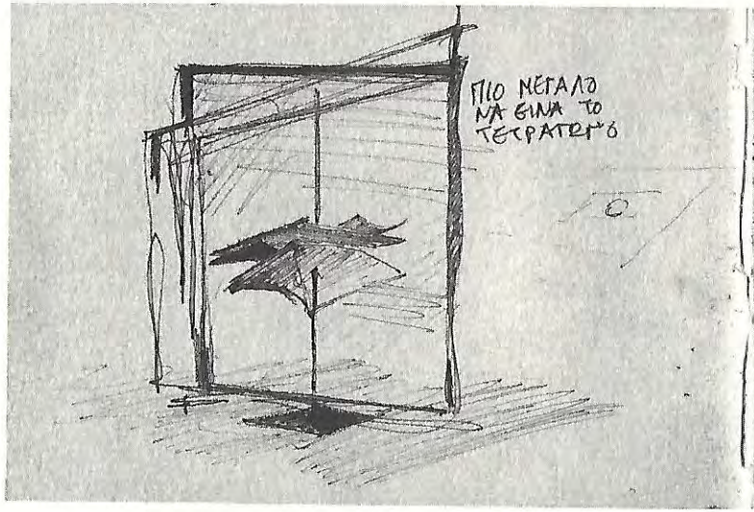
Θα μπορούν άραγε
μόνο τα επίπεδα
να δώσουν τη συγκίνηση
όχι πια του πετάγματος
όπως το πέταγμα στο Παρίσι,
μα ενός άλλου είδους πετάγματος
– πιο πολλή προσπάθεια.
Αυτή η επικίνδυνη
σε καθορισμό αιώρηση
(... juste avant le vol-envol).

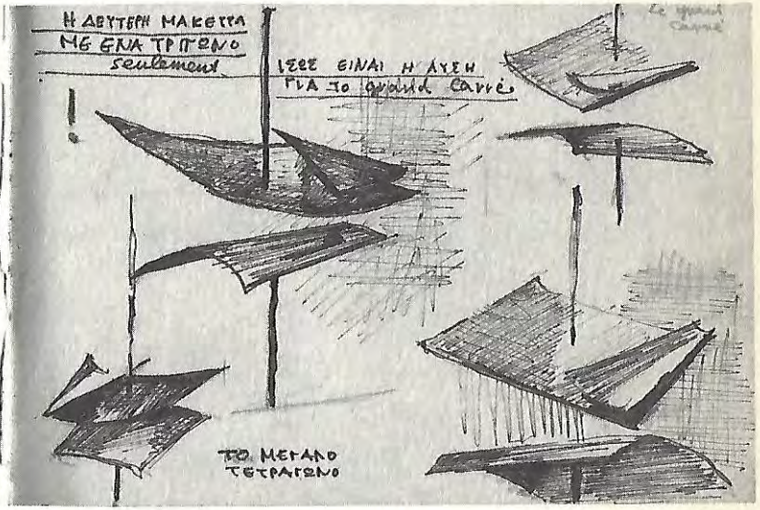
Σ' αυτή την ιδέα
η αρχιτεκτονική φαινομενικά
επιδρά με τη σειρά της
ίσως πρώτη φορά
στο εργαστήριο.

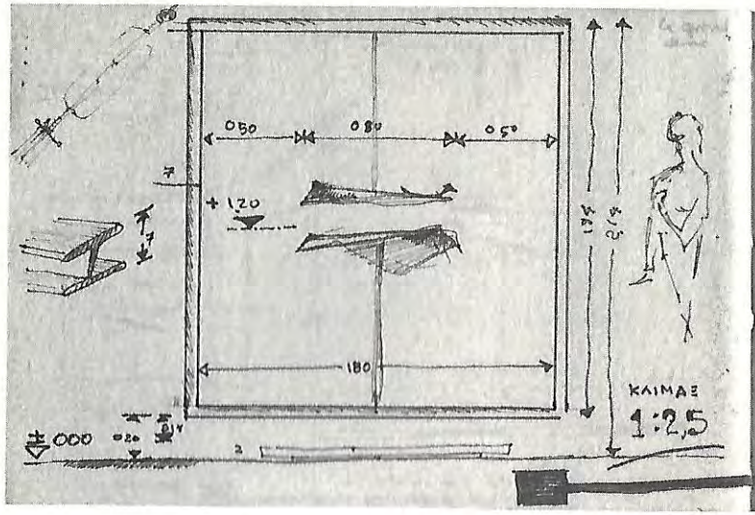
Παίξιμο.

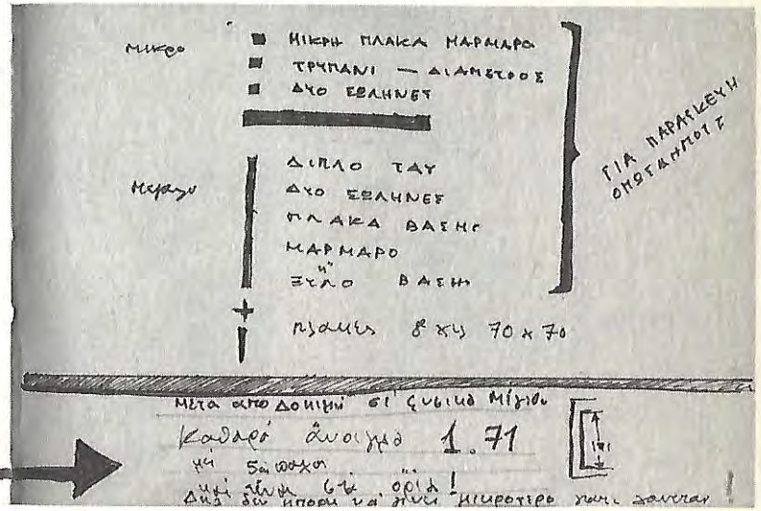

Le grand carré

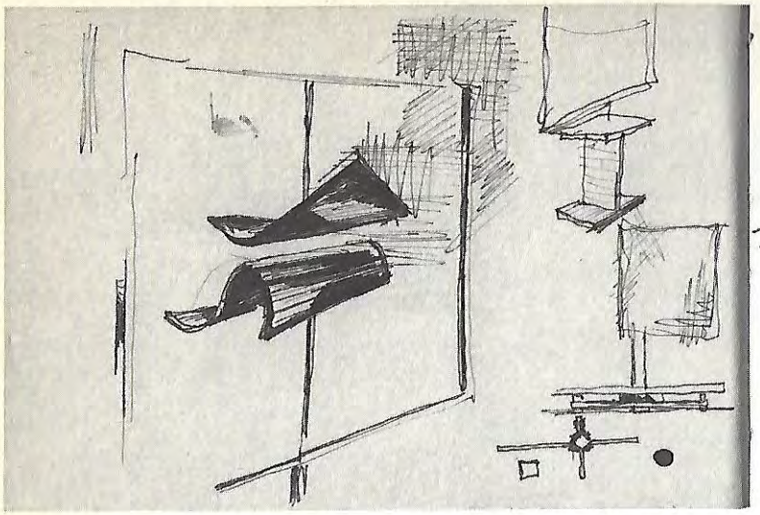

ΟΧΙ Στοκου
ΑΛΛΑ
ΔΙΠΛΟ ΤΑΥ
ΣΤΡΑΤΣΑ
ΠΛΑΚΑ ΜΑΡΜΑΡΟΥ ΜΕ ΤΡΥΠΑ
ΩΣΤΕ ΝΑ ΠΕΡΝΑ Ο ΚΥΛΙΝΔΟΣ
ΑΡΚΕΤΑ ΜΕΓΑΛΗ

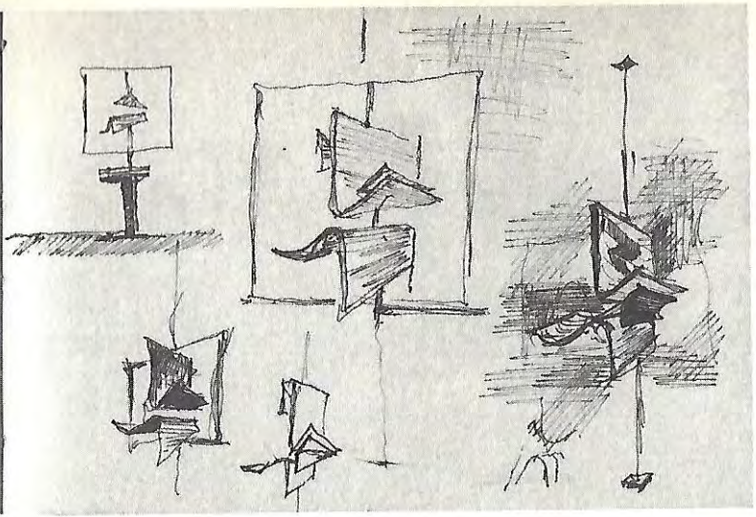

ΠΙΟ ΜΕΓΑΛΟ
ΝΑ ΕΙΝΑΙ ΤΟ
ΤΕΤΡΑΤΡΙΌ

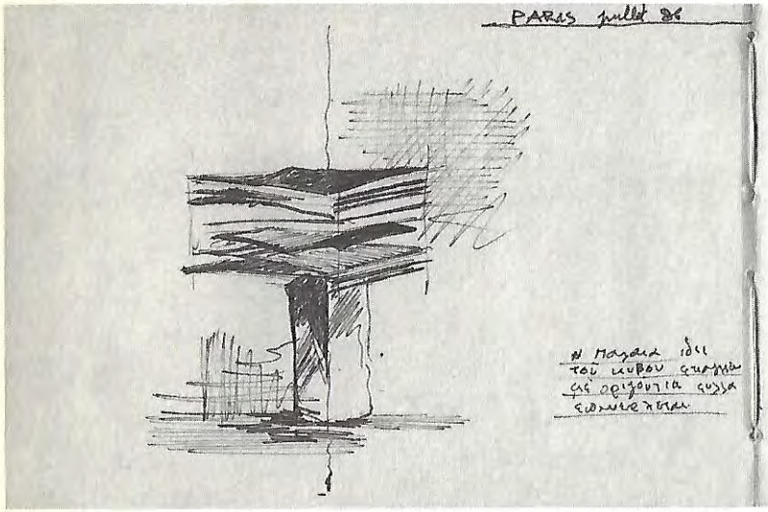

Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΑΚΕΤΤΑ
ΜΕ ΕΝΑ ΤΡΙΓΩΝΟ
ΙΣΣΕ ΕΙΝΑΙ Η ΛΥΣΗ
ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ
ΤΕΤΡΑΓΩΝΟ

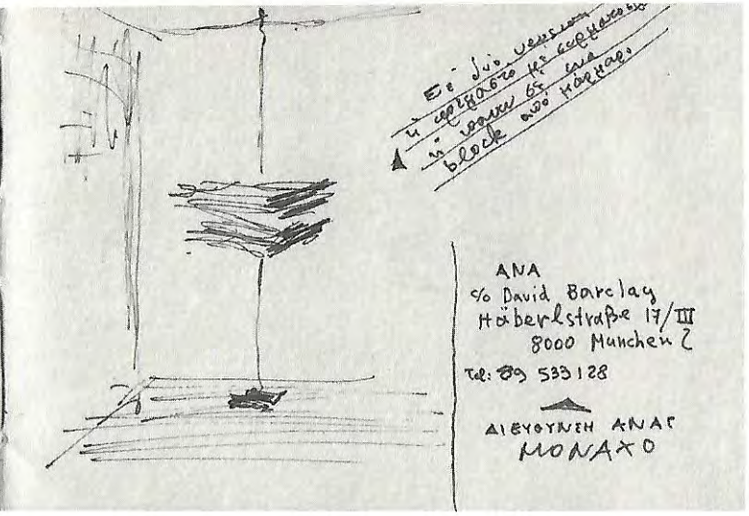

050
080
050
+120
180
ΚΛΙΜΑΞ
1:2,5

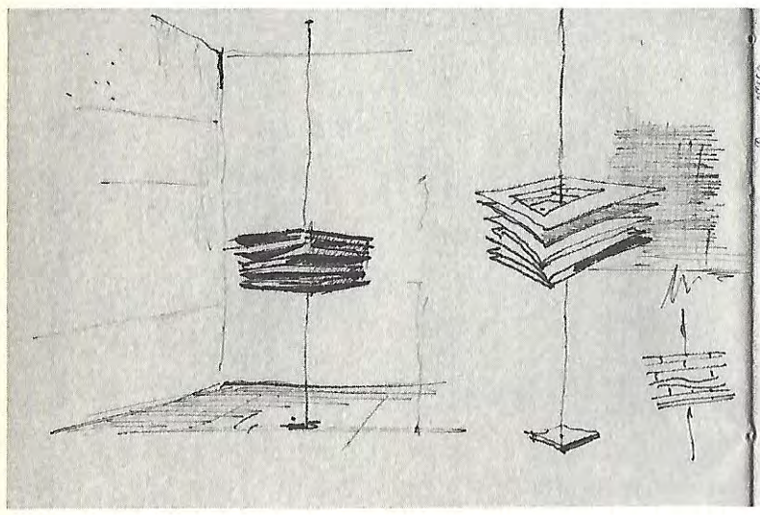

ΜΙΚΡΟ
ΜΙΚΡΗ ΠΛΑΚΑ ΜΑΡΜΑΡΟ
ΤΡΥΠΑΝΙ — ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ
ΔΥΟ ΕΒΛΗΝΕΣ
ΜΕΓΑΛΟ
ΔΙΠΛΟ ΤΑΥ
ΔΥΟ ΕΒΛΗΝΕΣ
ΠΛΑΚΑ ΒΑΣΗΣ
ΜΑΡΜΑΡΟ
Η ΞΥΛΟ ΒΑΣΗ
ΓΙΑ ΠΑΡΑΚΛΕΥΣΗ
ΟΜΟΤΑΞΙΑΣ
ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΔΟΚΙΜΗ ΟΙ ζυγιά ΜΙΚΡΟ
Καλαίσθ ἀνοιγμα 1.71

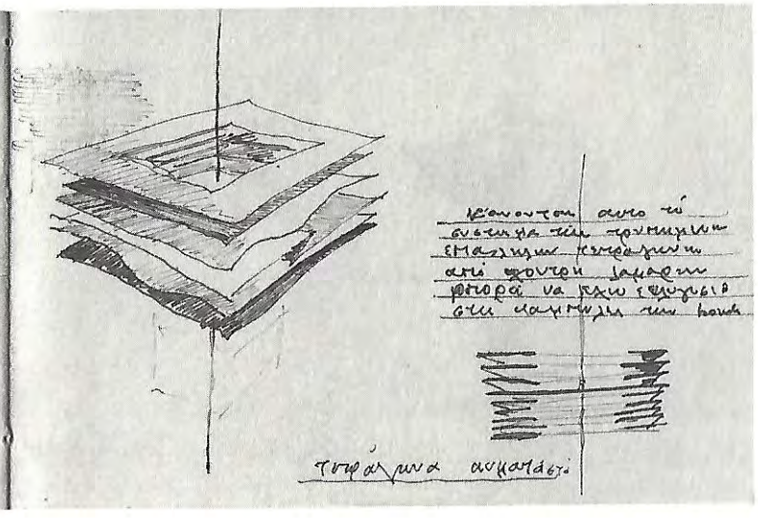


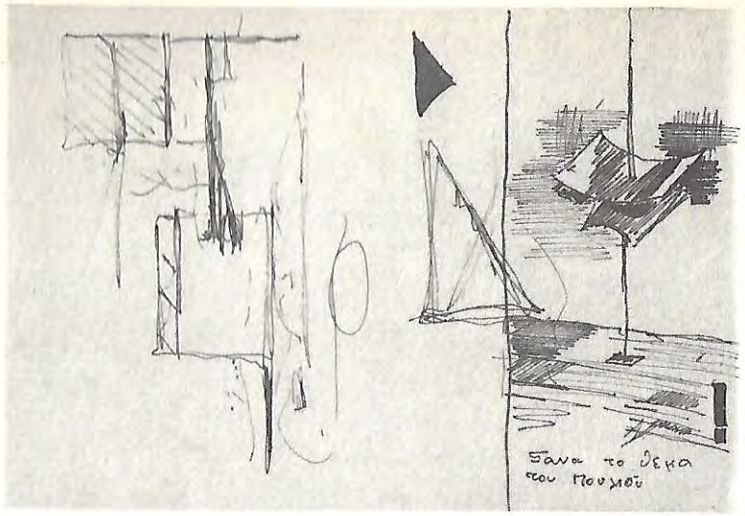


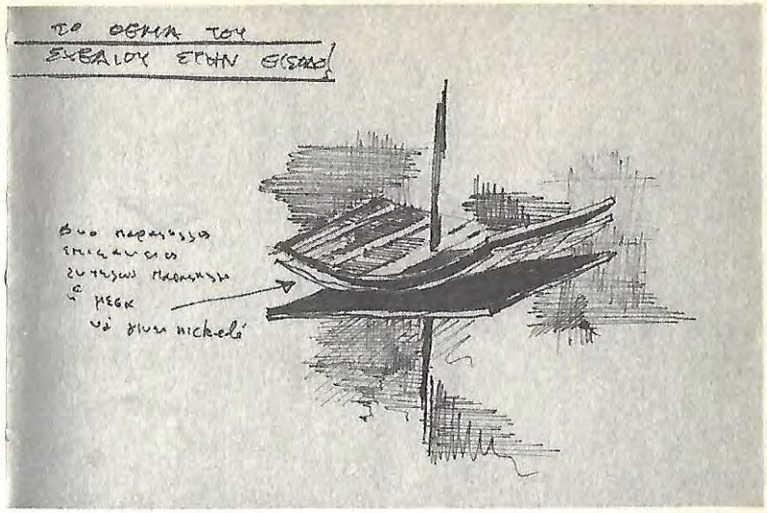

PARIS juillet 86
Η παρέα ιδεί
του λιμπου σκαμνάκι
σε οριζοντια σχεδια
σωληνωτου

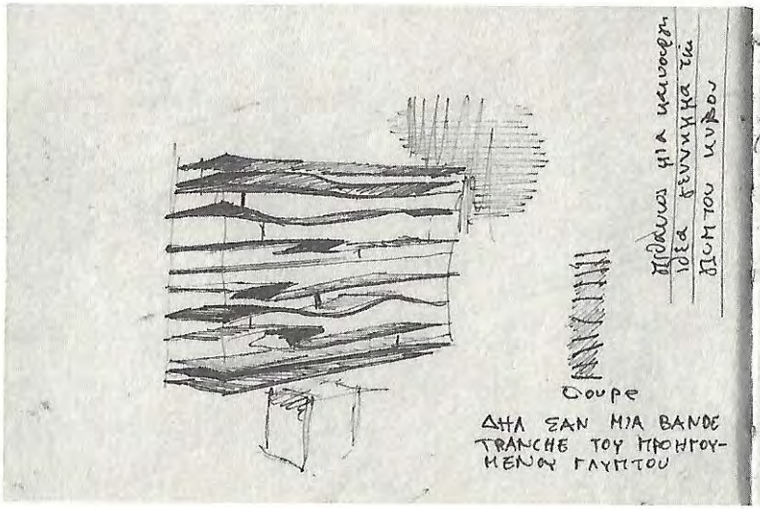

Ε: δυο νεκρικοι
η αρχιτεκτ με σερβιτσιο
η γυναικα σε ενα
block απο μαρμαρο.
ANA
c/o David Barclay
Häberlstraße 17/III
8000 München 2
Tel: 89 533128
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΑΝΑΓ
ΜΟΝΑΧΟ

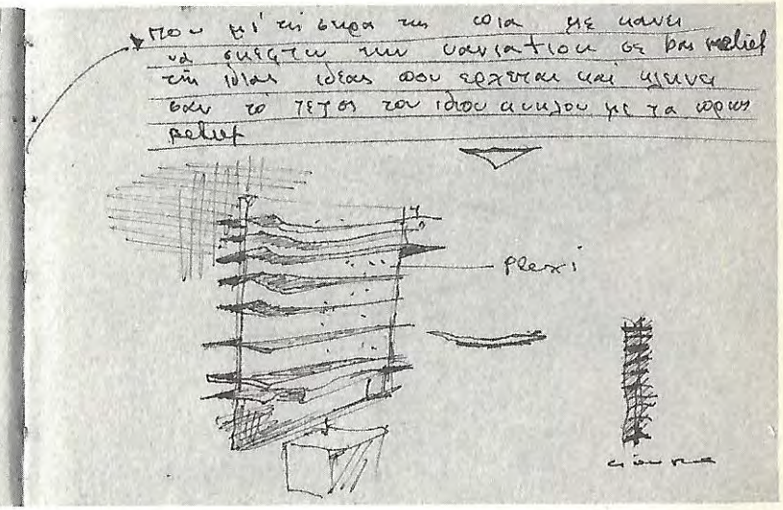


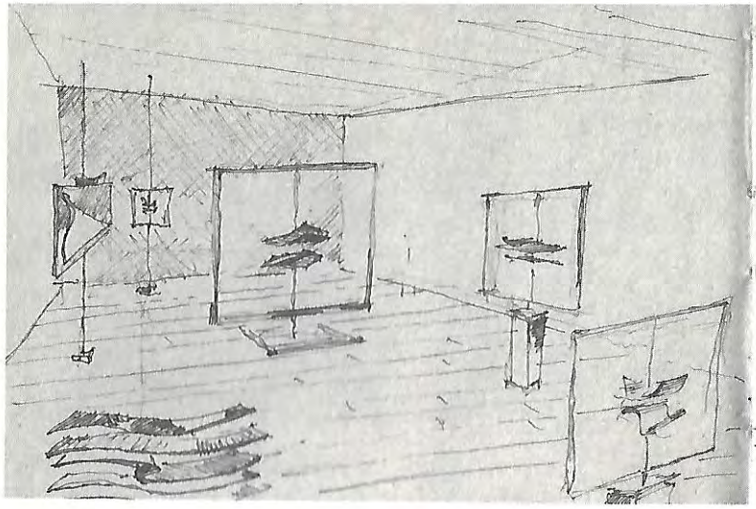

τραπεζια αυκαλέτ.

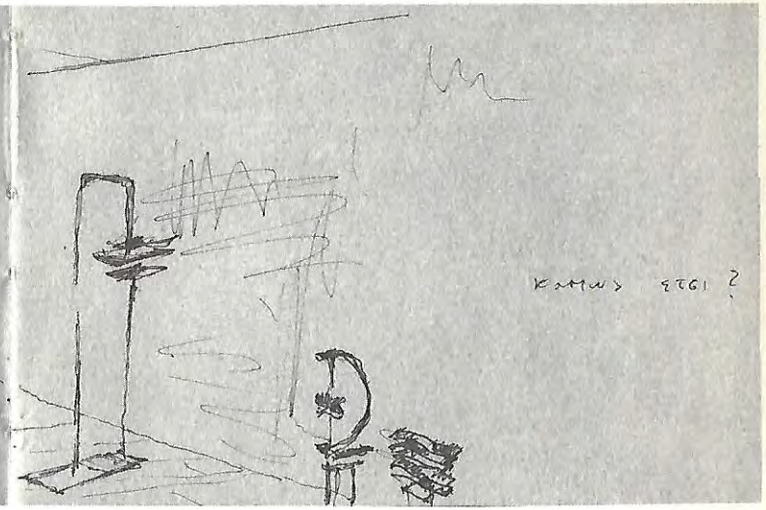

Σανα το δεκα
του πουλιού

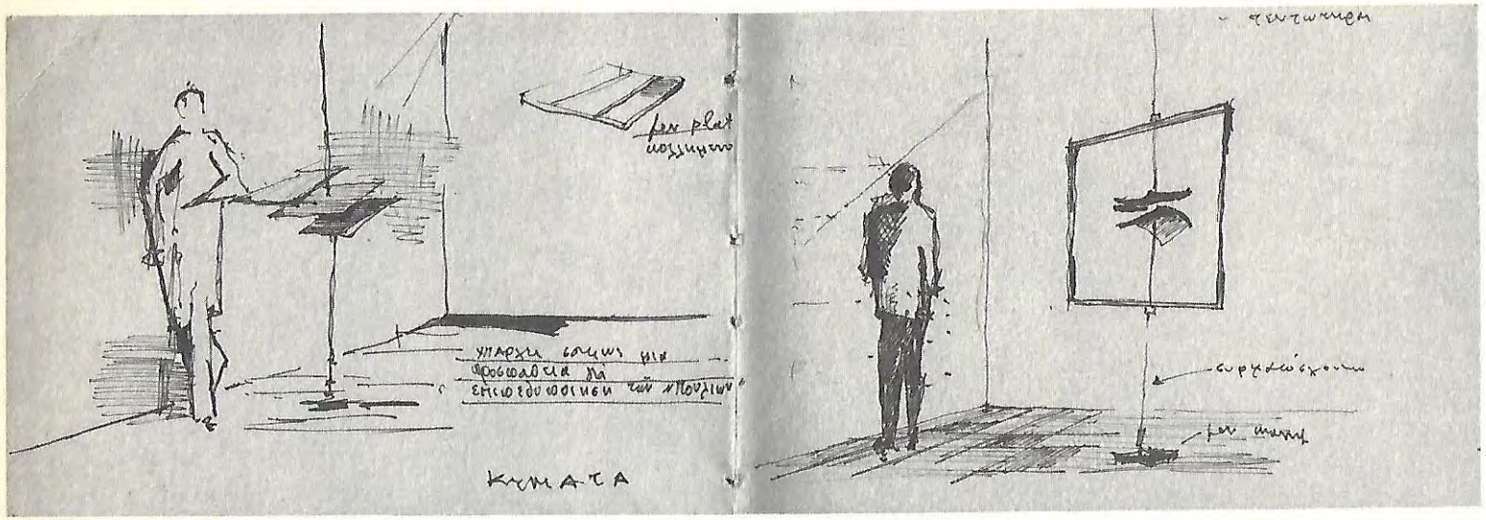

Το ΘΕΜΑ ΤΟΥ
ΣΚΑΛΟΥ ΕΓΙΝΕ ΕΞΩΦΛΟ!
Δυο παραπλευρα
επιφανειες
συνεχως παραλληλες
με
μεσα
να βαλω nickel

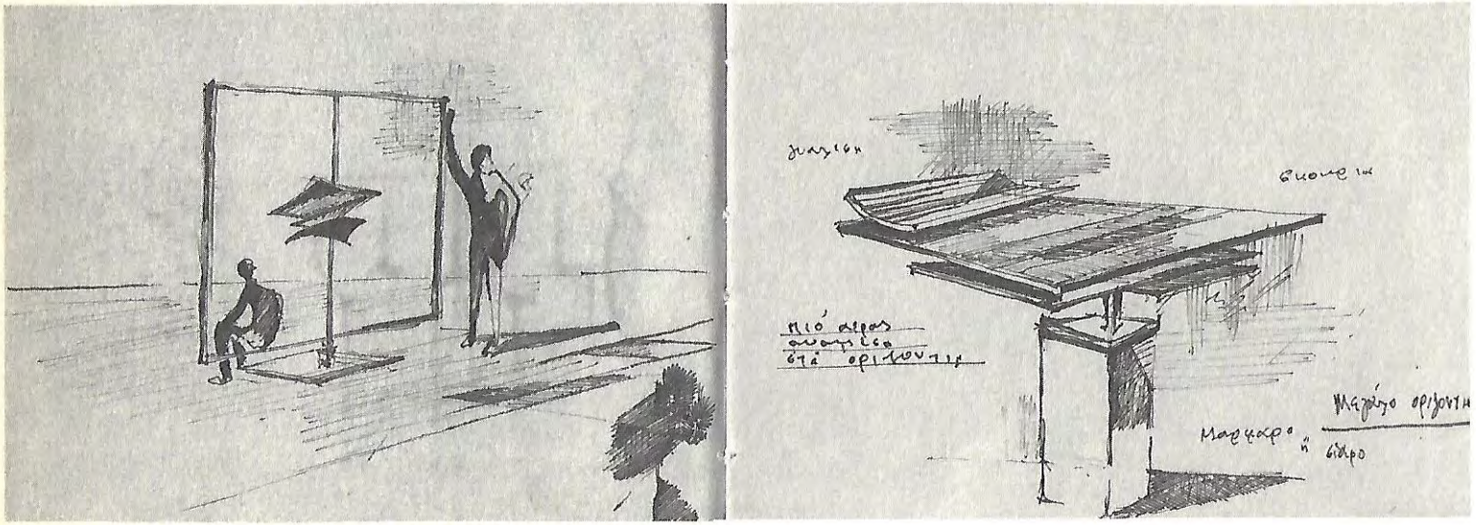

Προβλημα για μελετημα
ιδεα γενικοτερα για
βαλτου κυκλου
Coupe
ΔΗΛ ΣΑΝ ΜΙΑ BANDE
TRANCHE ΤΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥ-
ΜΕΝΟΥ ΓΛΥΠΤΟΥ

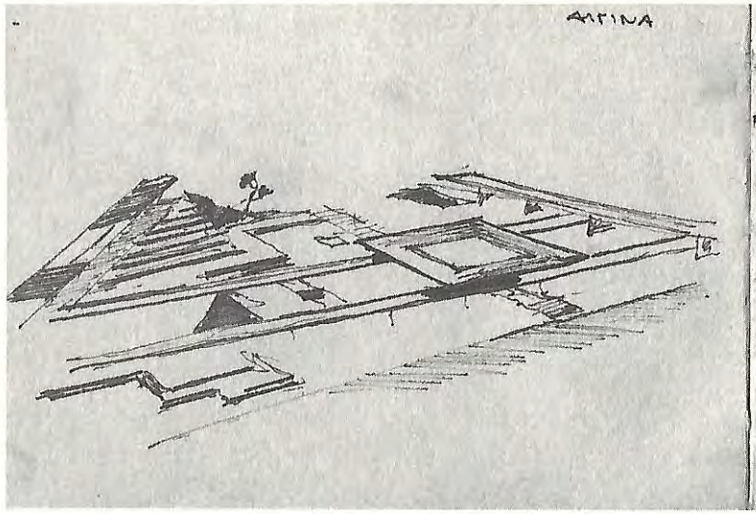

Που βλ' τι θαρρα τα φωτα με κανει
να σκεφτω την variation οε bas relief
τη ιδια ιδεα που εχαιγαν και μενει
βαν το πετσι του ιδιου κυκλου με τα φωτα
relief
plexi

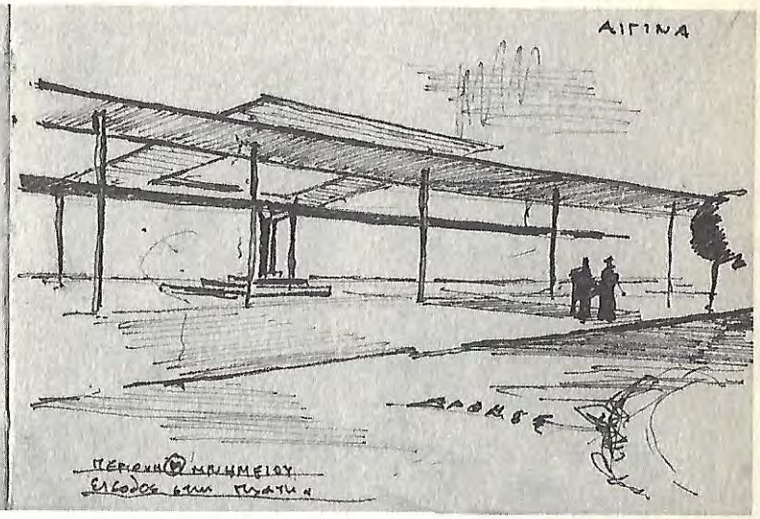


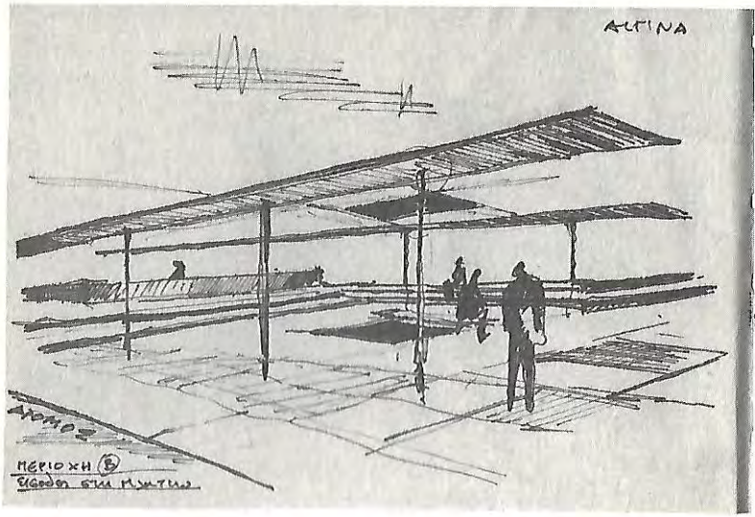

Κλιμακα 1:25 ?

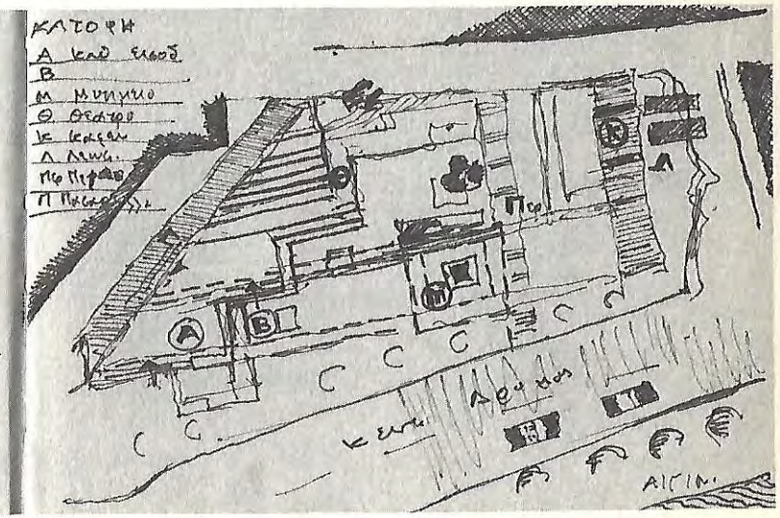

ΚΥΜΑΤΑ

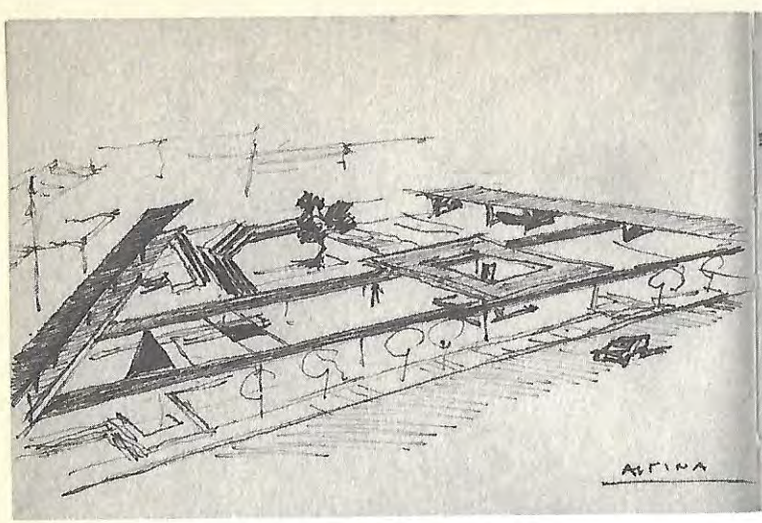


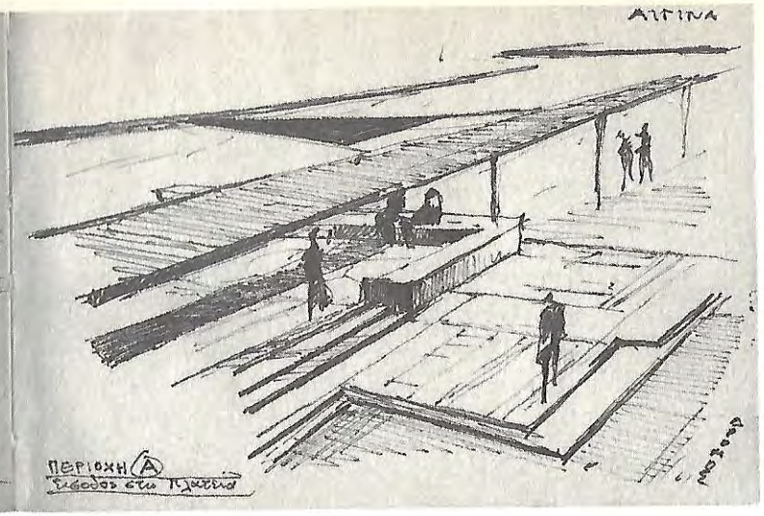

ΑΙΓΙΝΑ

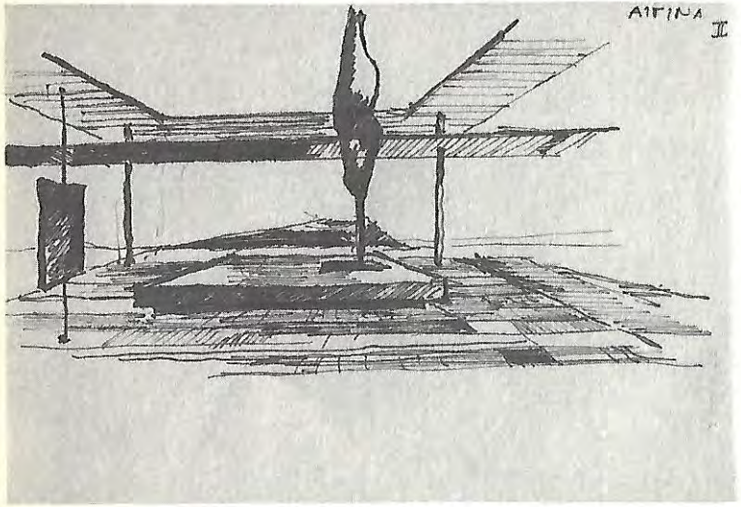

ΑΙΓΙΝΑ
ΠΕΡΙΟΧΗ Μνημείου
Εισοδος απο πλατια

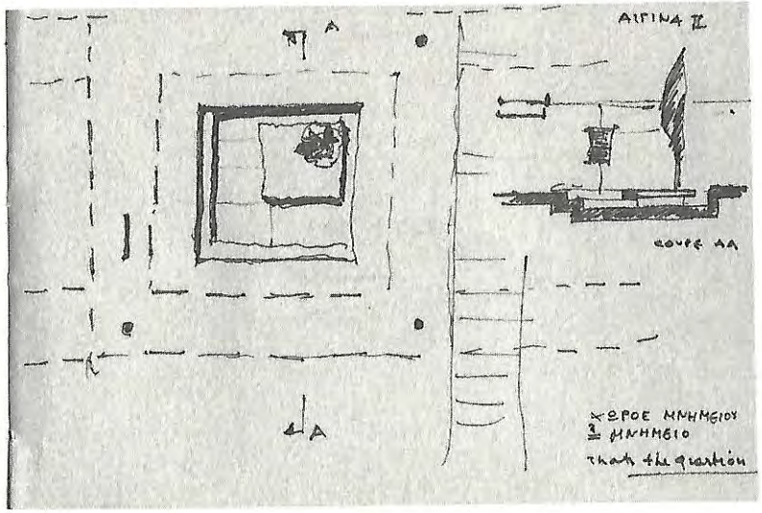

ΑΙΓΙΝΑ
ΠΕΡΙΟΧΗ Β
Εισοδος απο Μυκηνες

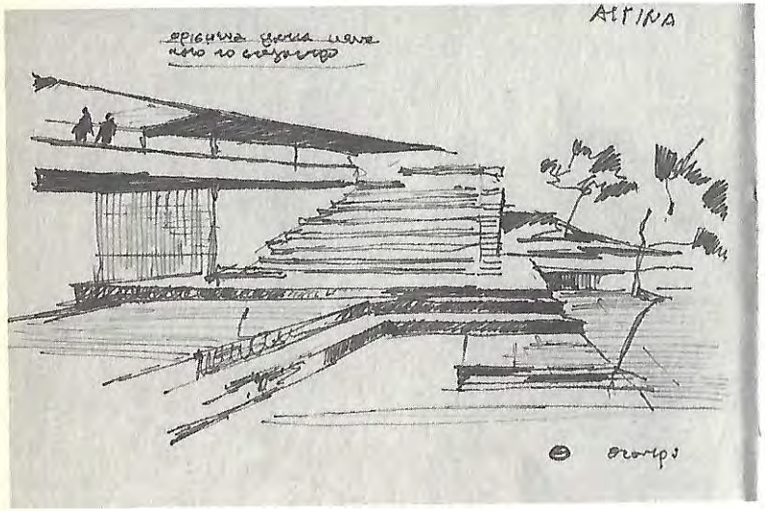

ΚΑΤΟΨΗ
Α Κυρ Εισοδ
Β
Μ Μυκηνες
Θ Θεατρο
Κ Κοιλη
Δ Δρομος
Αγορα
ΑΙΓΙΝ.

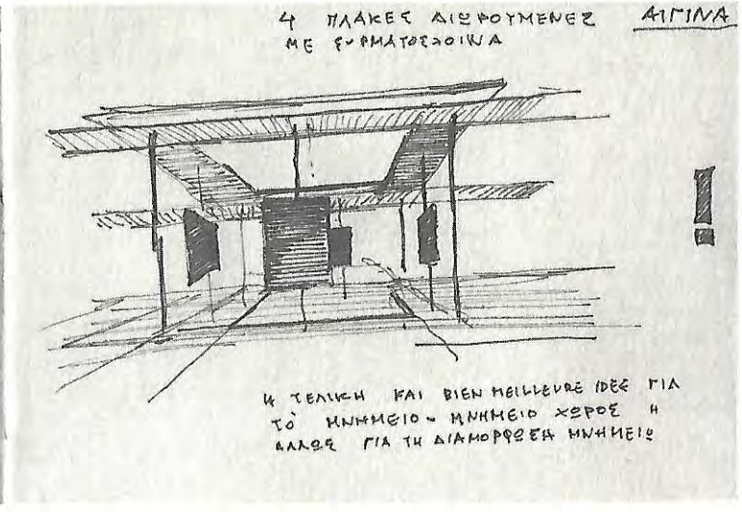

ΑΙΓΙΝΑ

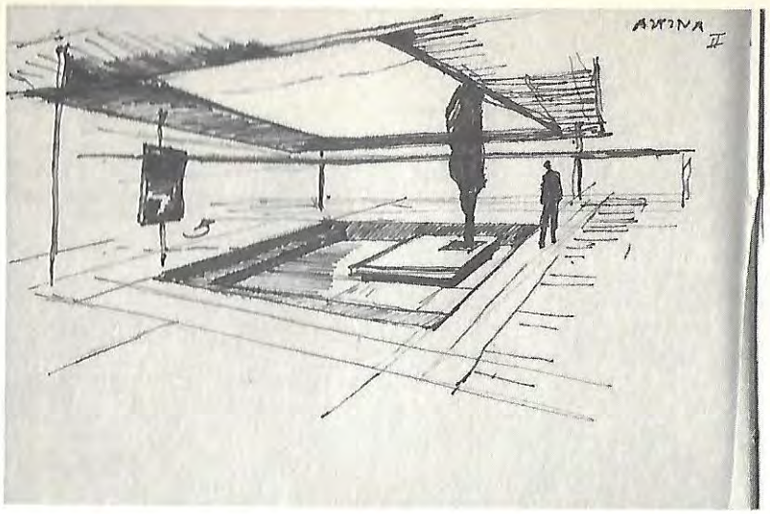

ΑΙΓΙΝΑ
ΠΕΡΙΟΧΗ Α
Σύνδεση στο πρόγραμμα

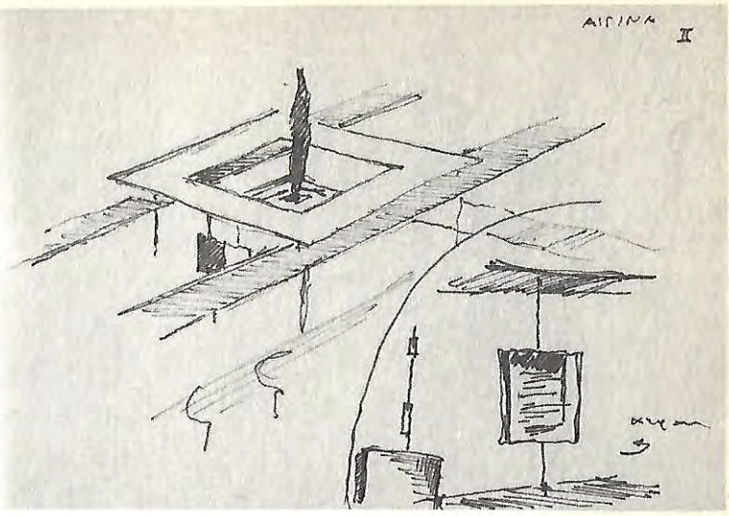

ΑΙΓΙΝΑ II

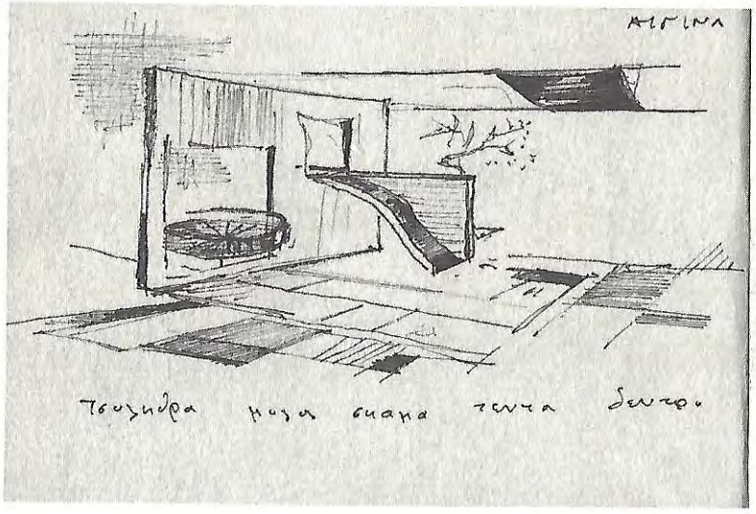

ΑΙΓΙΝΑ II
τομή ΑΑ
ΧΩΡΟΣ ΜΝΗΜΕΙΟΥ
ΜΝΗΜΕΙΟ
πλατεία φιλελλήνων

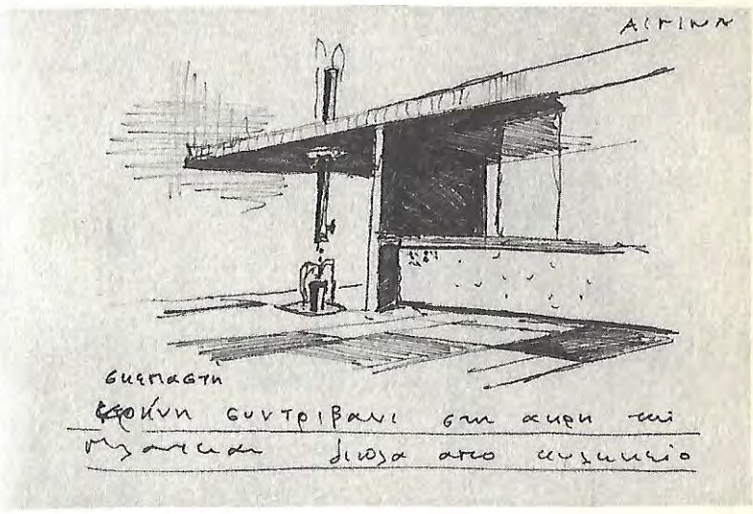

ΑΙΓΙΝΑ
περίπτερα εμπορικά μέσα στο ανεμόστρωτο
στοιχεία

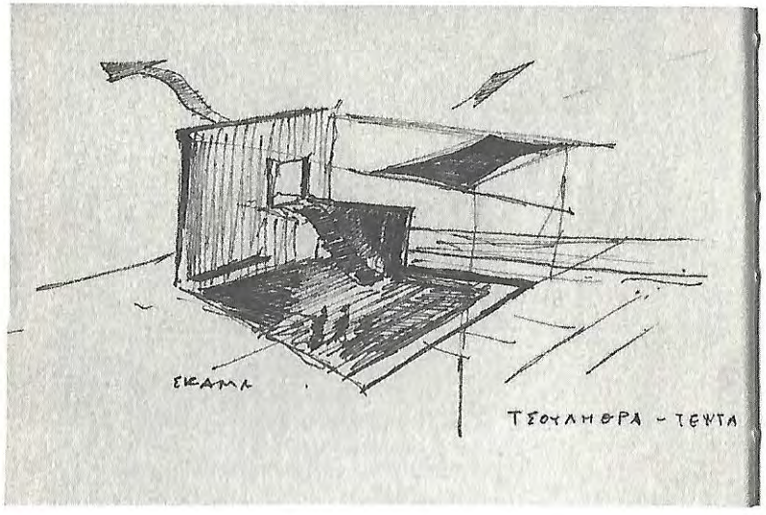

4 ΠΛΑΚΕΣ ΑΙΩΡΟΥΜΕΝΕΣ ΜΕ ΕΥΡΗΜΑΤΟΣΗΜΑ
ΑΙΓΙΝΑ
Η ΤΕΛΙΚΗ ΚΑΙ ΒΙΕΝ ΜΕΙΛΛΕΥΡΕ ΙΔΕΑ ΓΙΑ ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ - ΜΝΗΜΕΙΟ ΧΩΡΟΣ Η ΑΛΛΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΜΝΗΜΕΙΟ

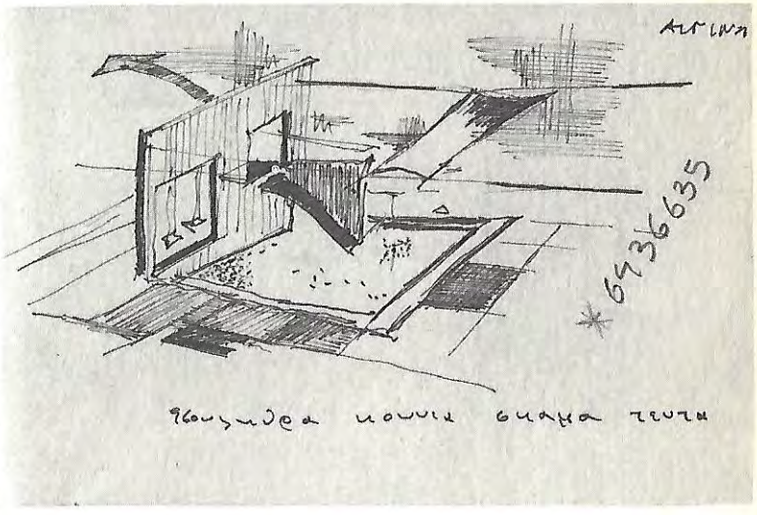

ΑΙΓΙΝΑ II


ΑΙΓΙΝΑ II


ΑΙΓΙΝΑ
Τσιμέντα μεσα σπαρτα τσιτα δεντρο

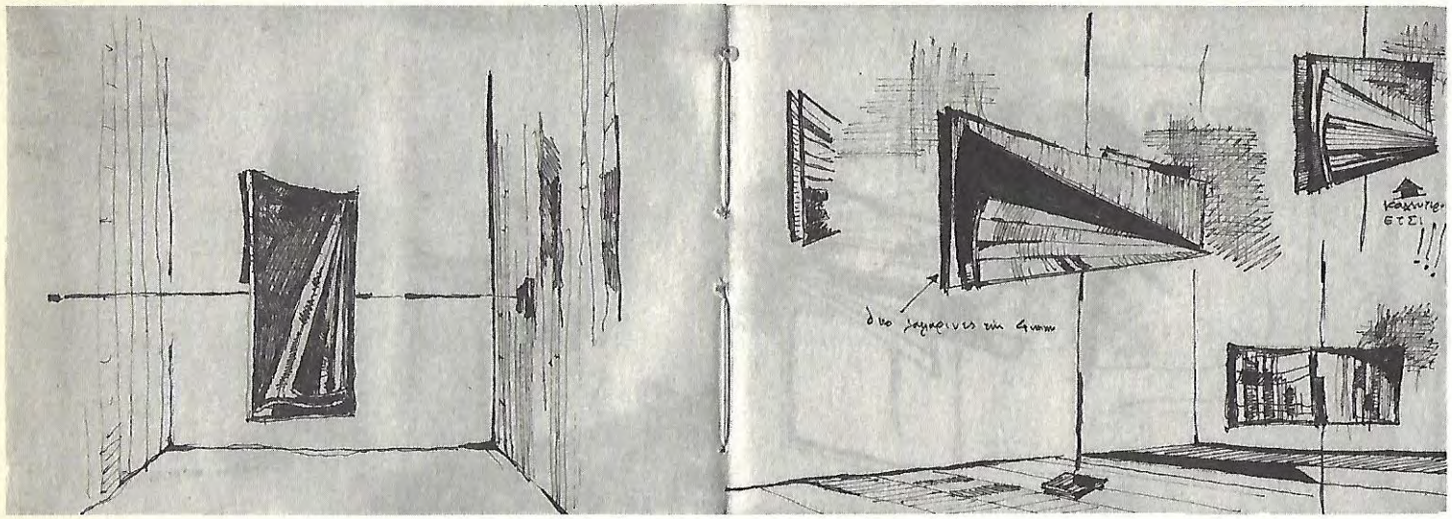

ΑΙΓΙΝΑ
διεπαστη

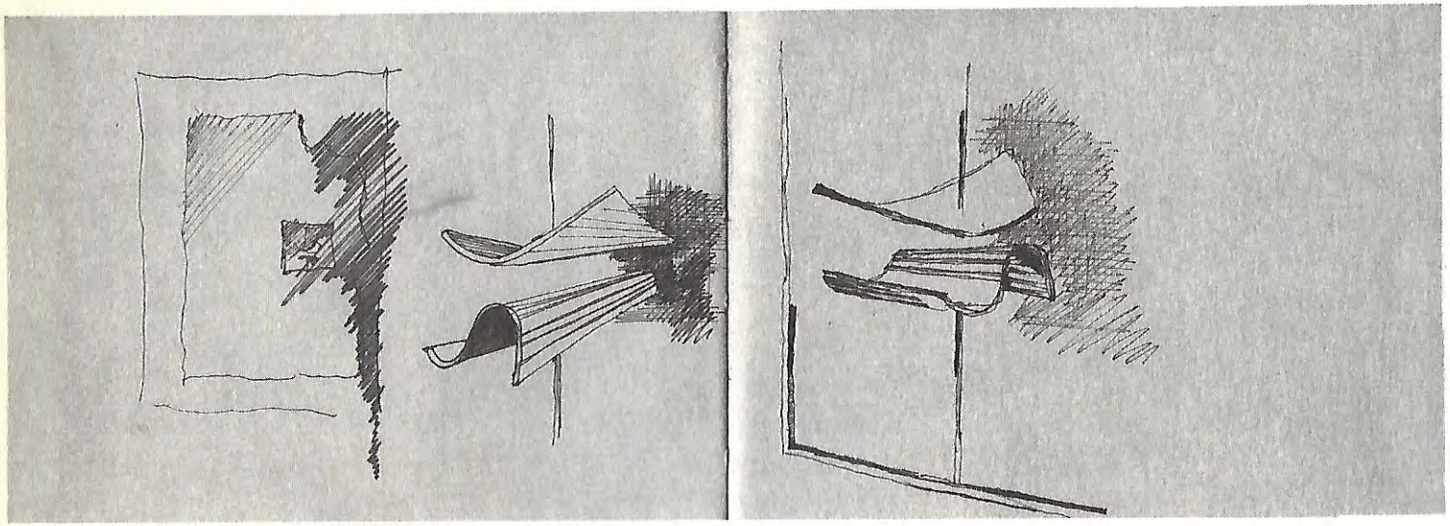

ΕΚΑΜΑ
ΤΣΟΥΛΗΘΡΑ - ΤΣΙΤΑ


ΑΙΓΙΝΑ
6536635
Τσιμέντα μονιτ σπαρτα τσιτα

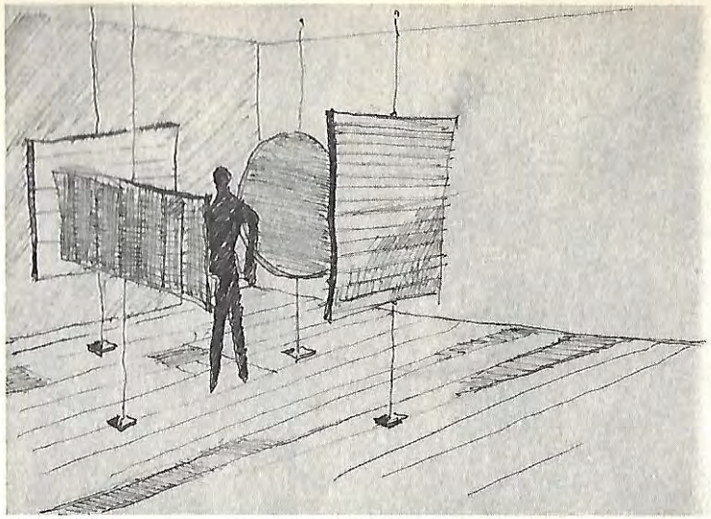
JAN
87

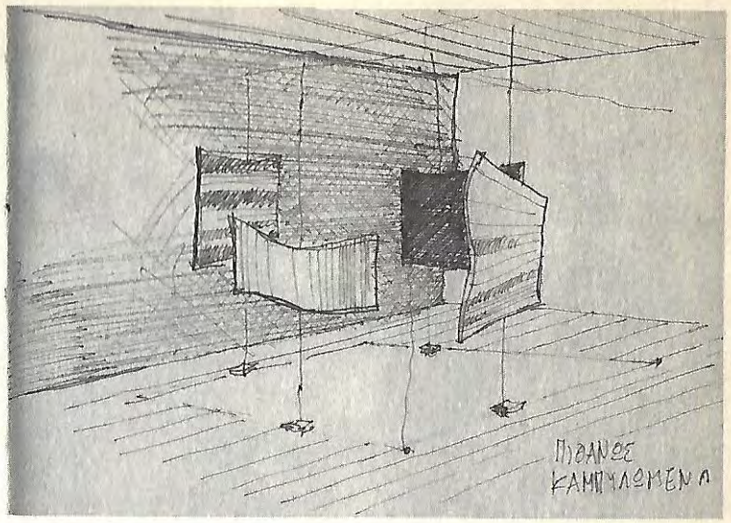


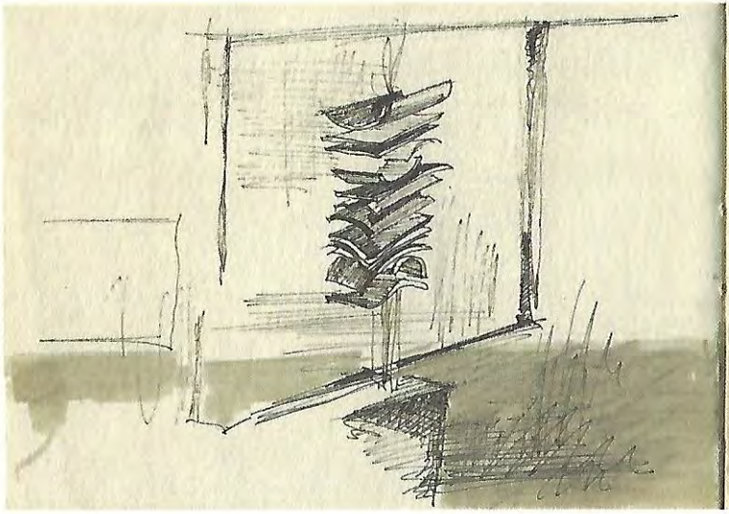


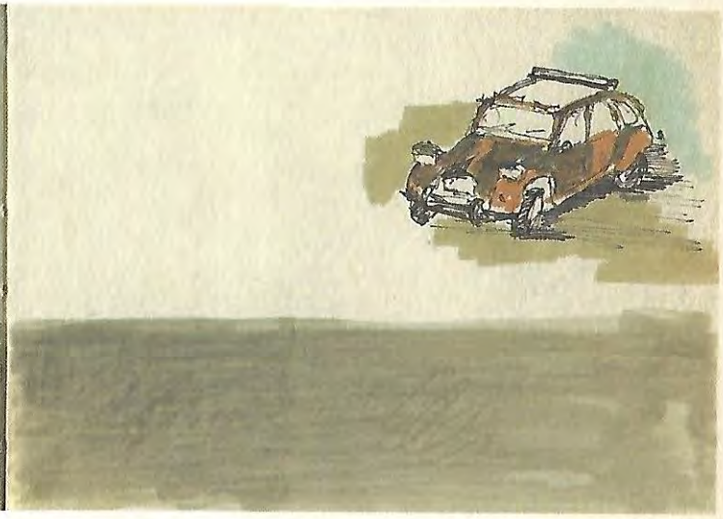


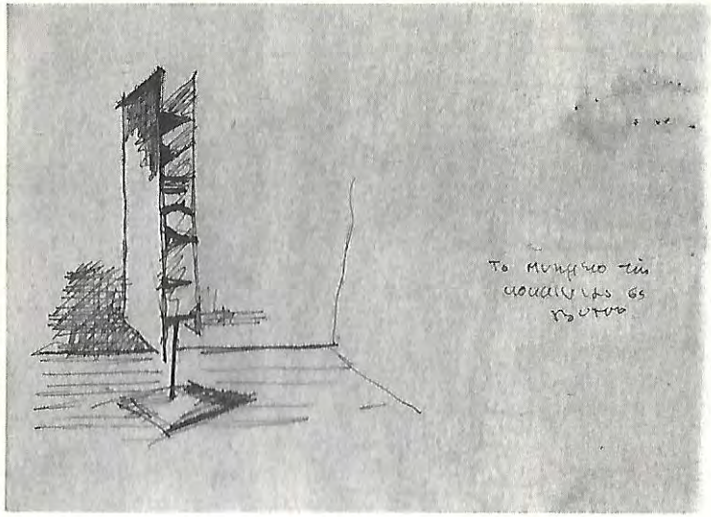


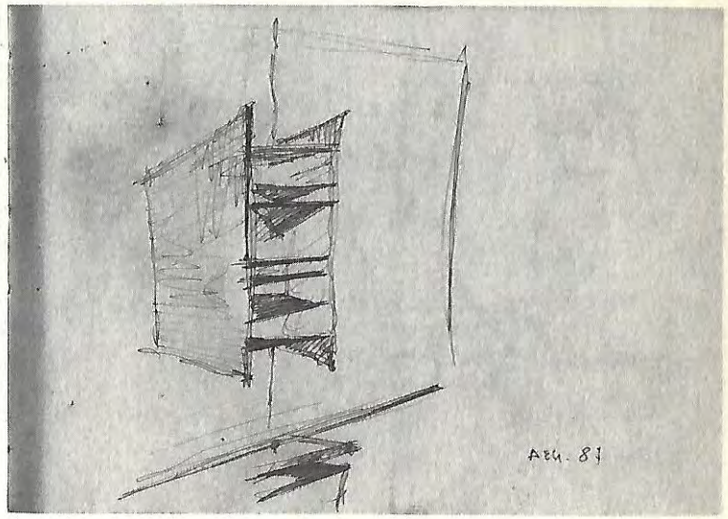



ΠΕΘΑΝΕΣ
ΚΑΜΠΑΛΩΜΕΝΑ

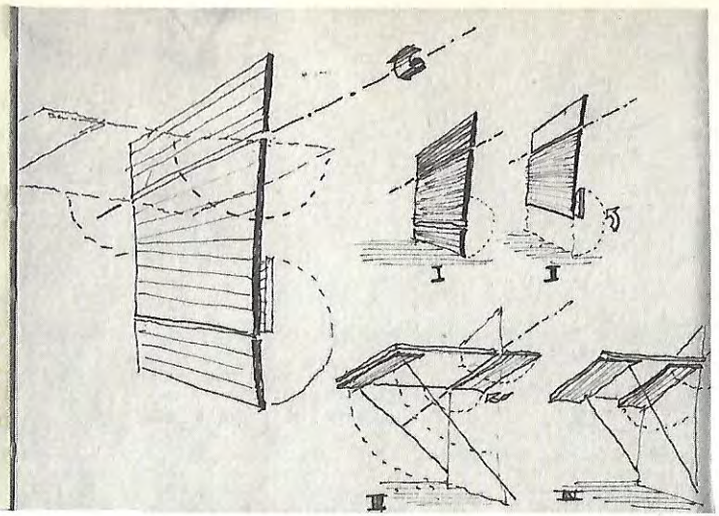


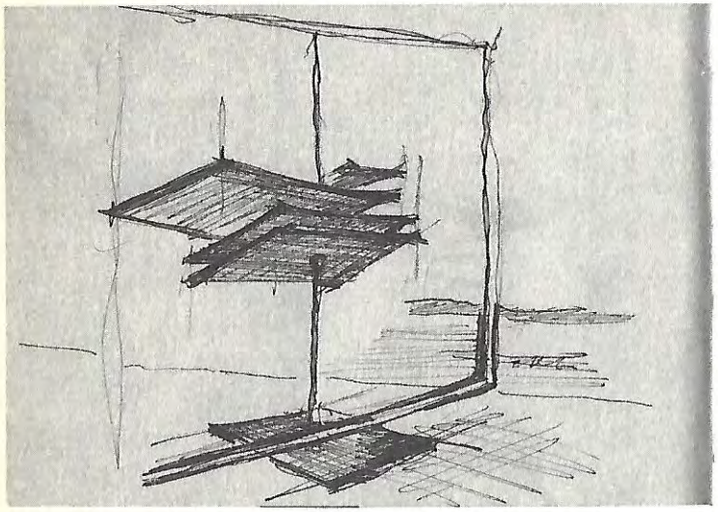


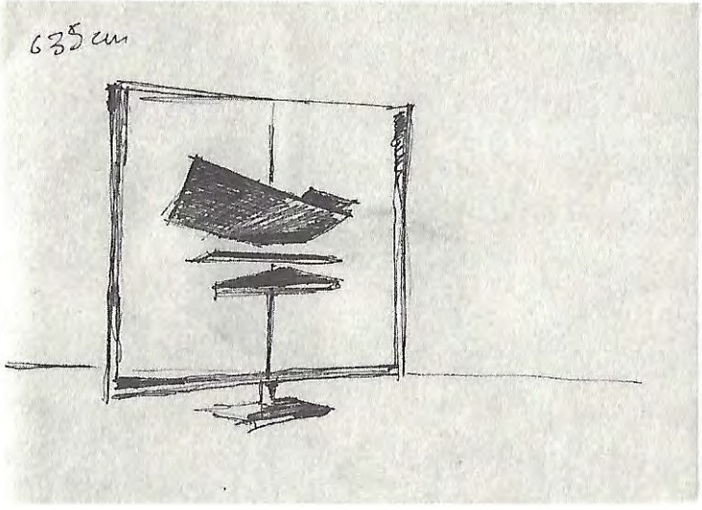

Το μυστικό της
μοναξιάς δεν
βγαίνει

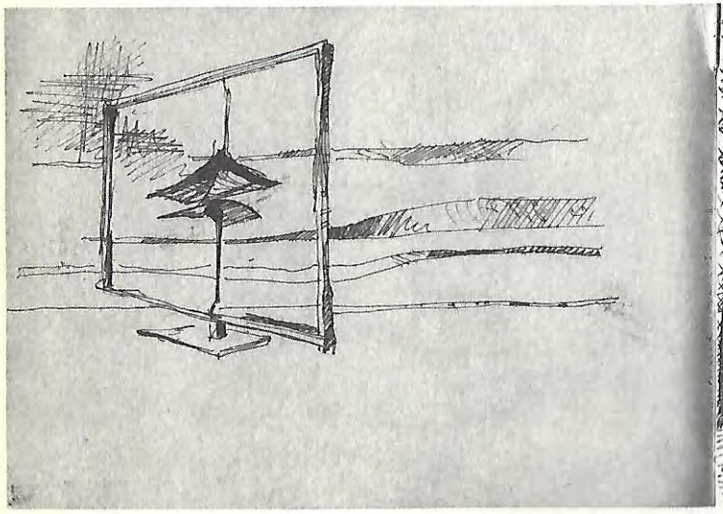

ΑΕΚ. 84

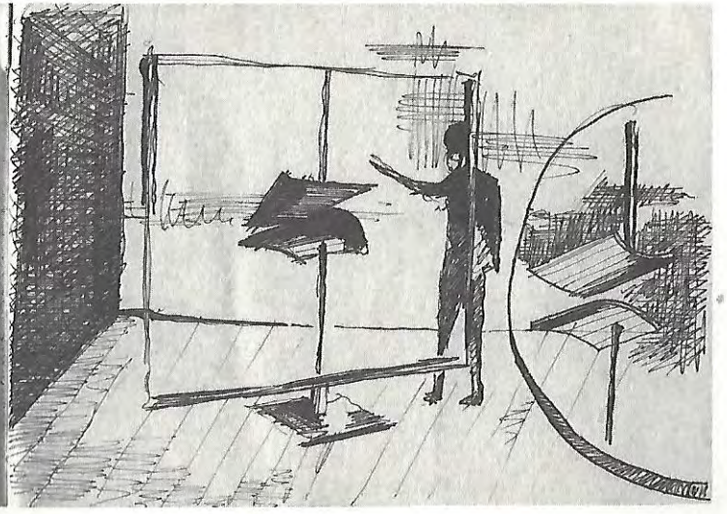

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΟ ΘΥΑΣ

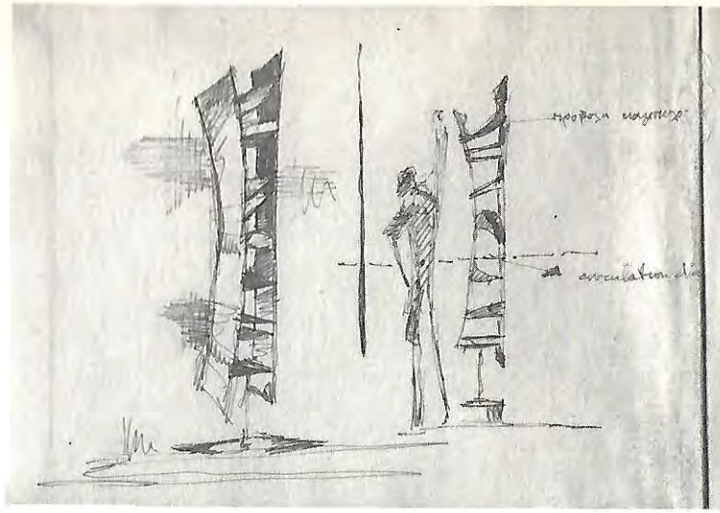

I
II
III
IV

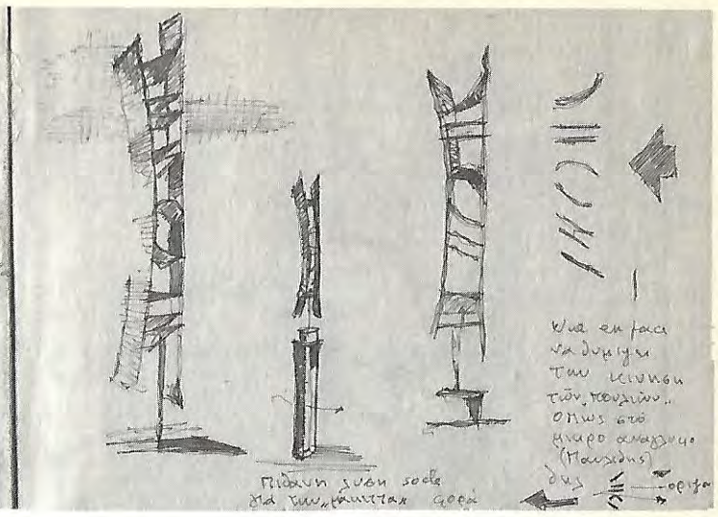


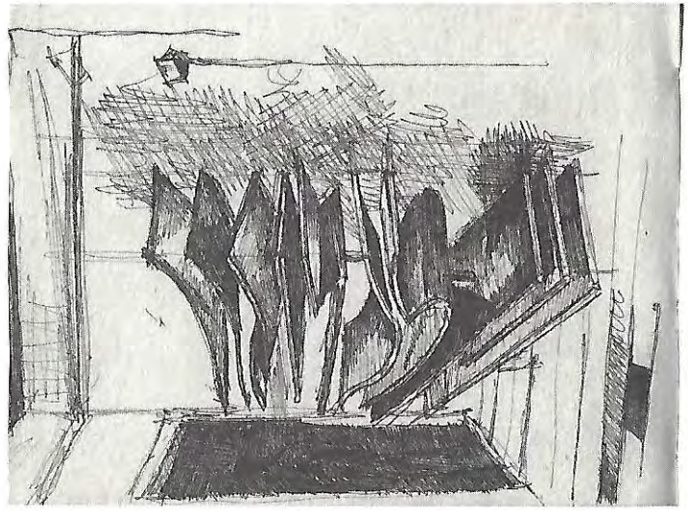

635 cm

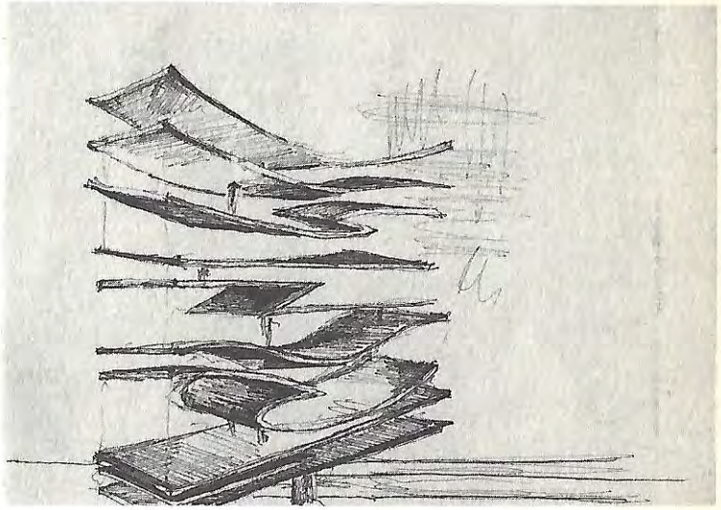


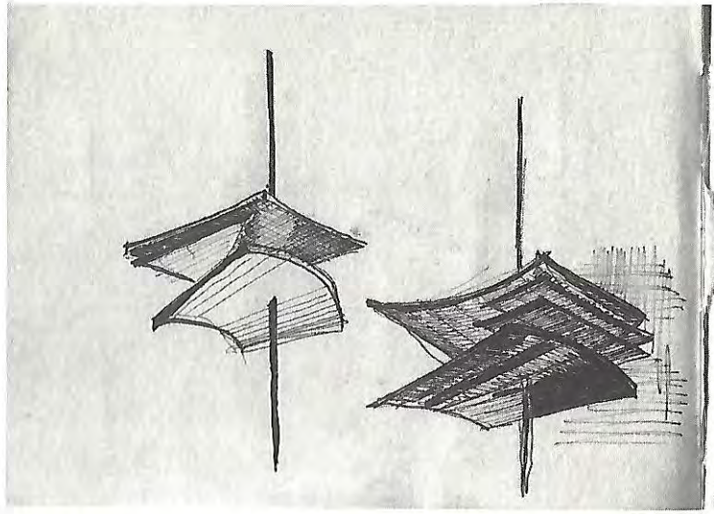


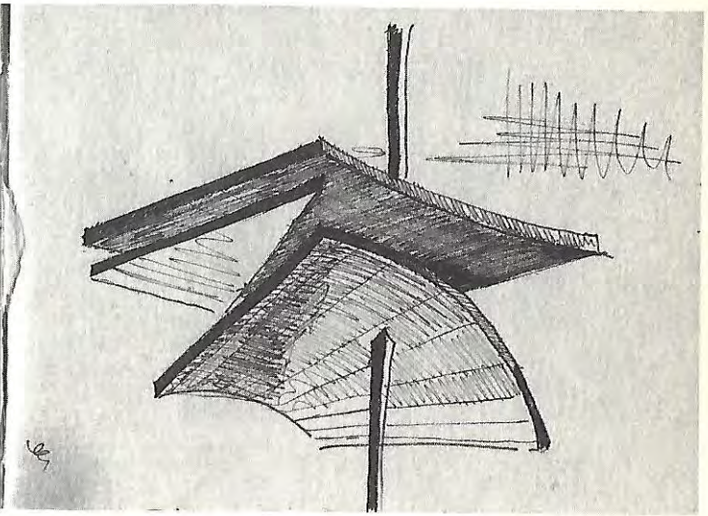


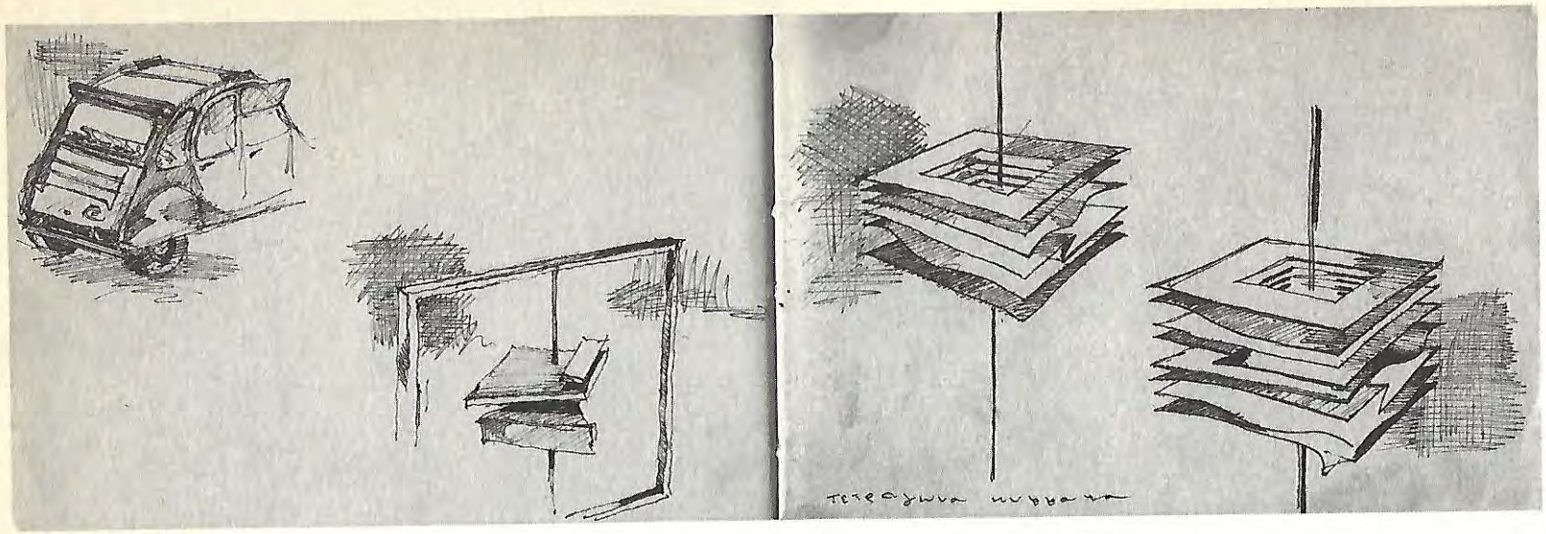


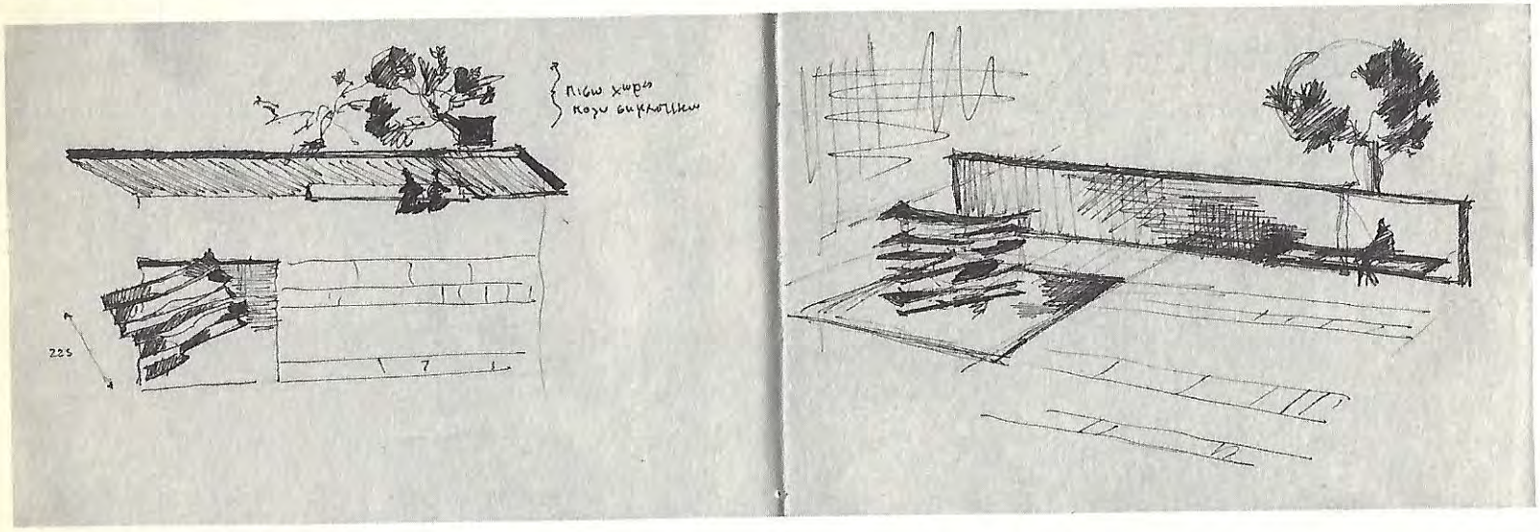


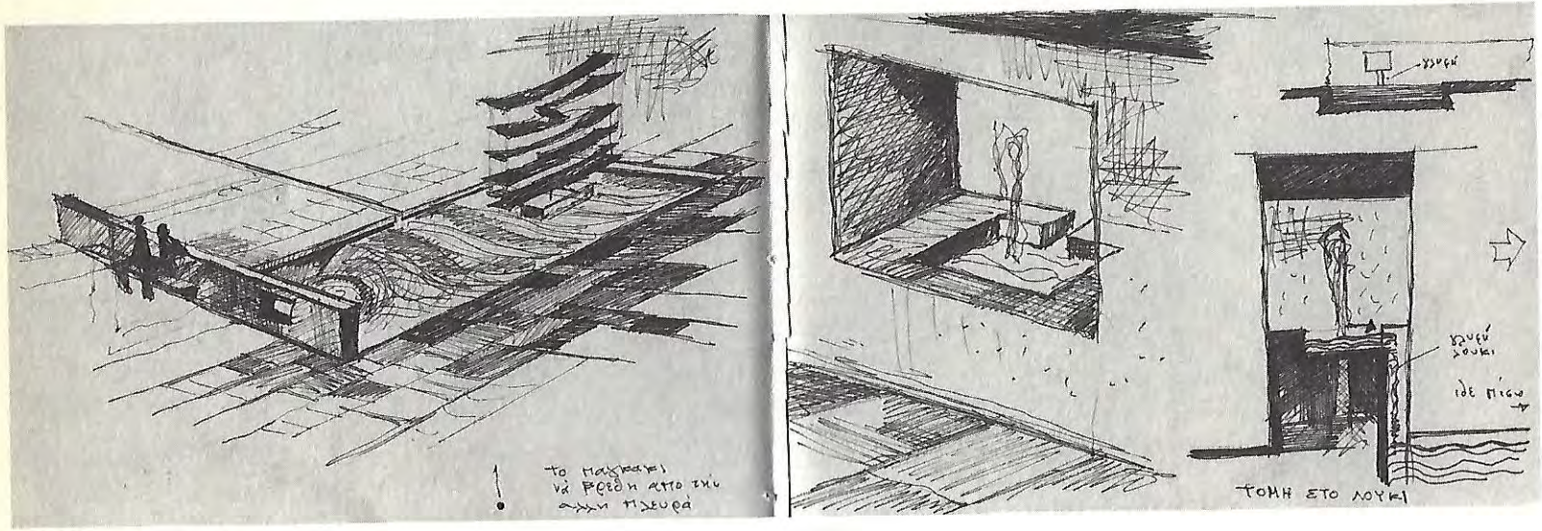


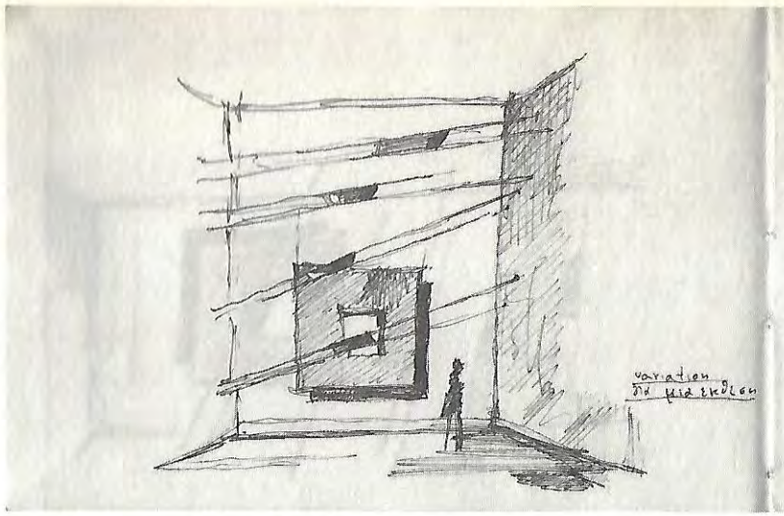


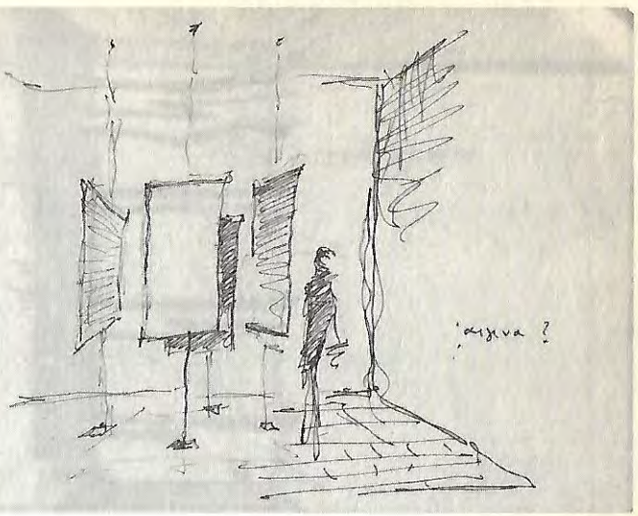


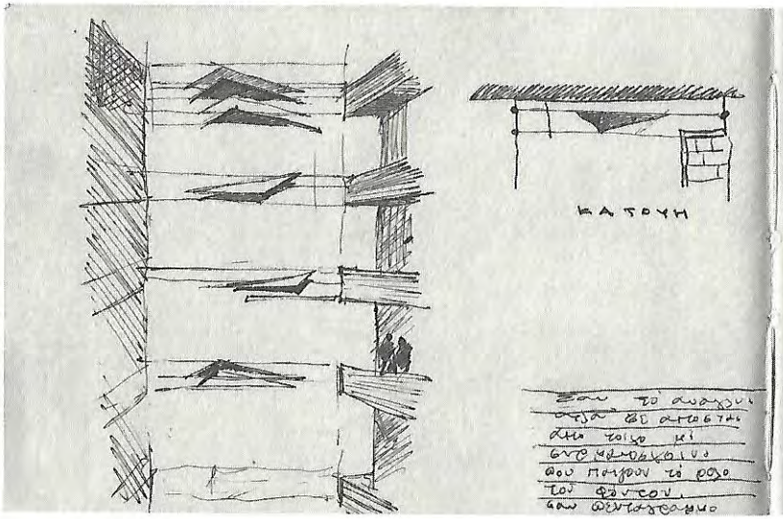


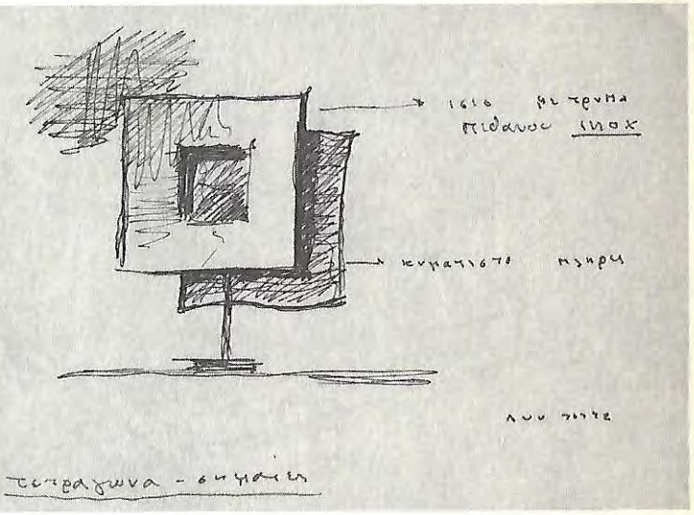

ΠΙΣΩ ΧΩΡΟ
ΚΟΥΝ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ
225

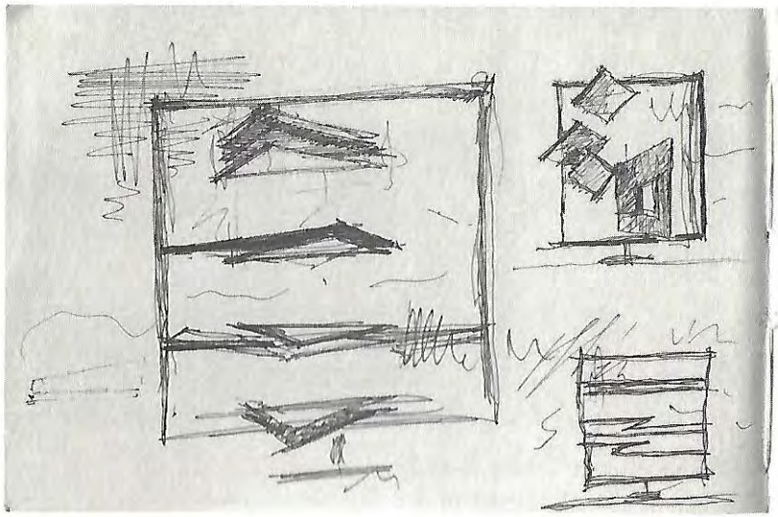

ΤΟΙΧΟΣ

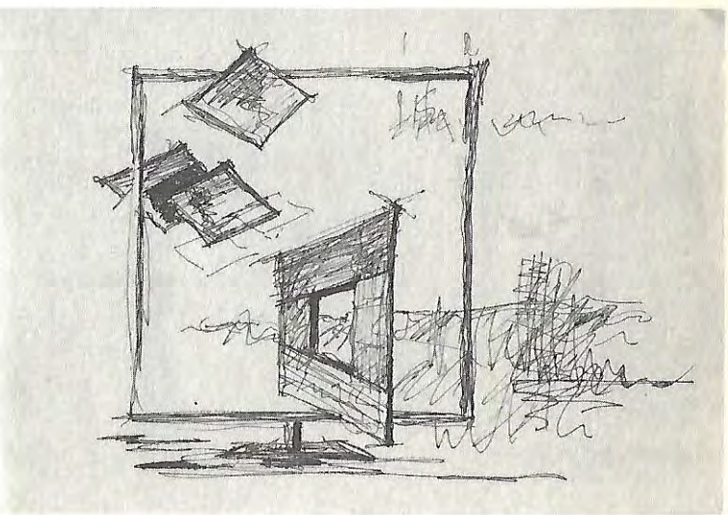

variation
δη χειρόλεση

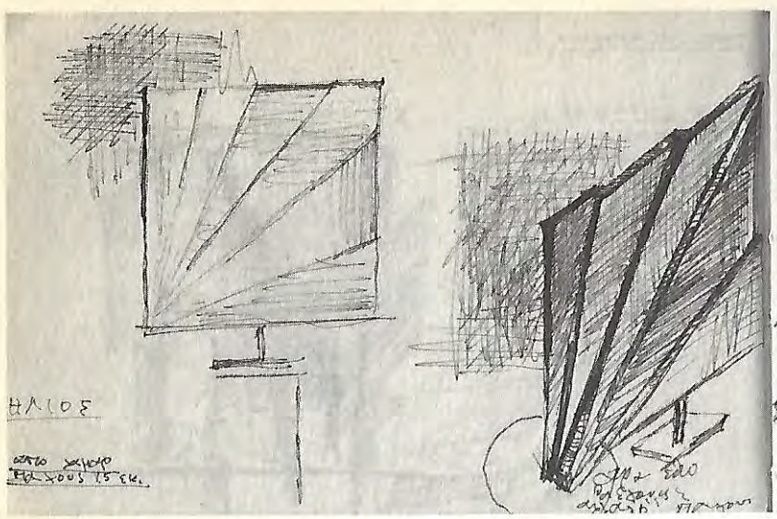

άκυρα ?

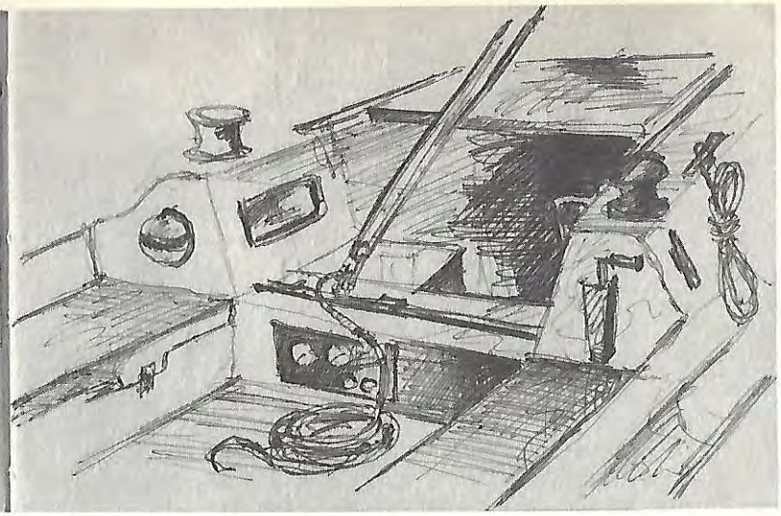

ΚΑΤΟΨΗ

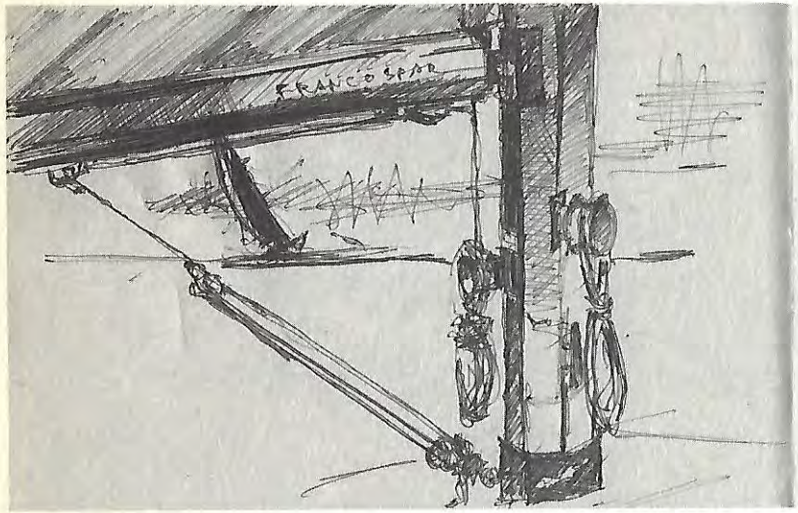

τετράγωνα - ενήμισυ

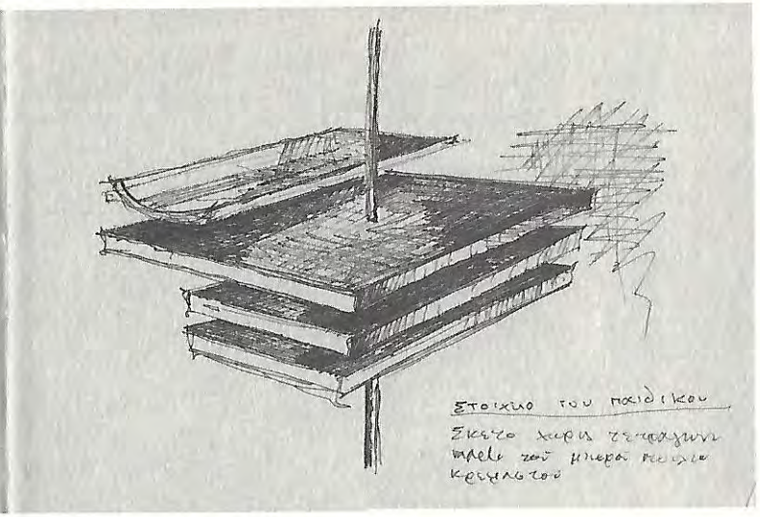


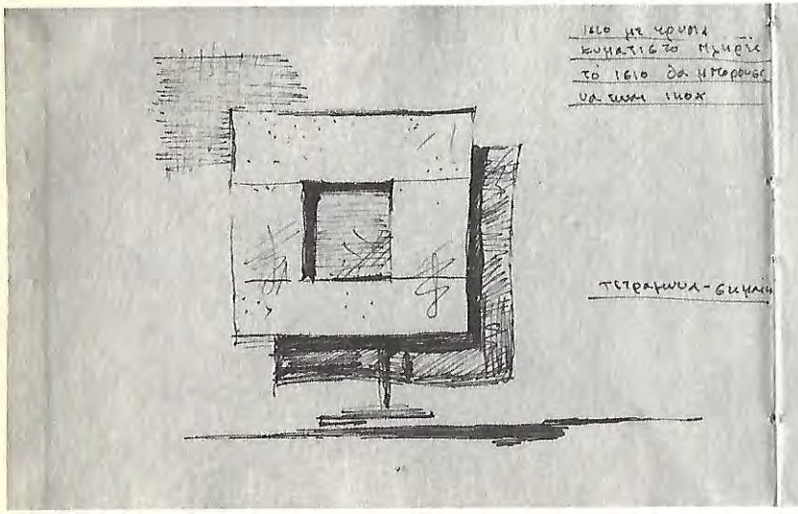


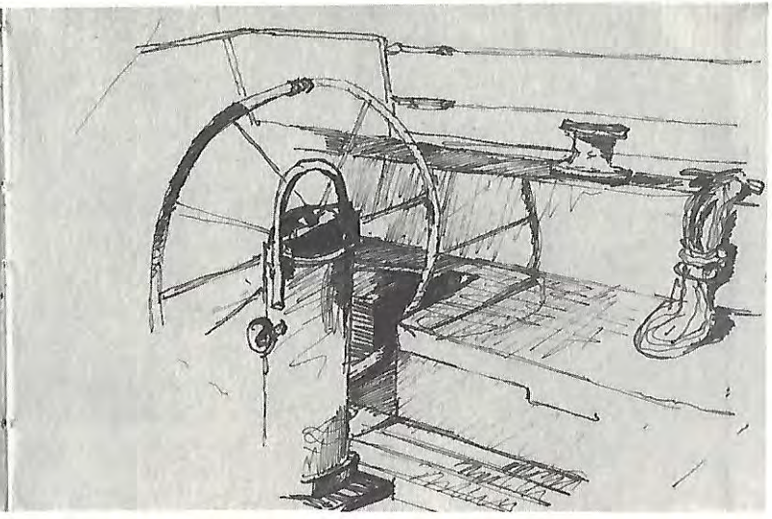

ΗΛΙΟΣ

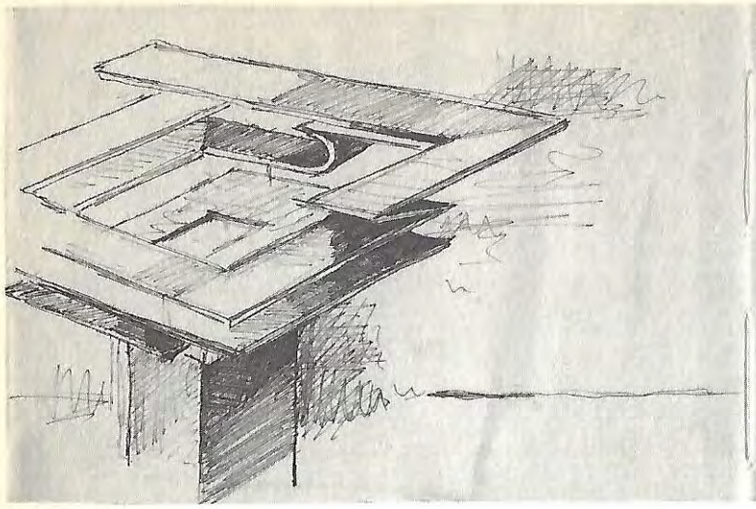


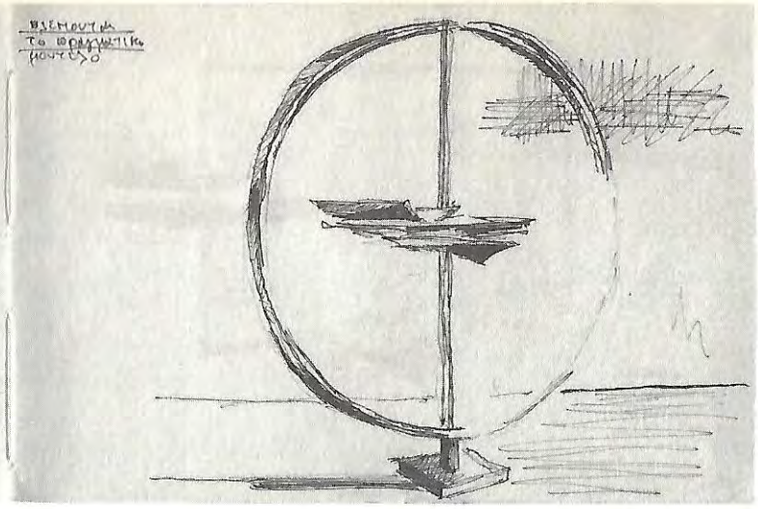


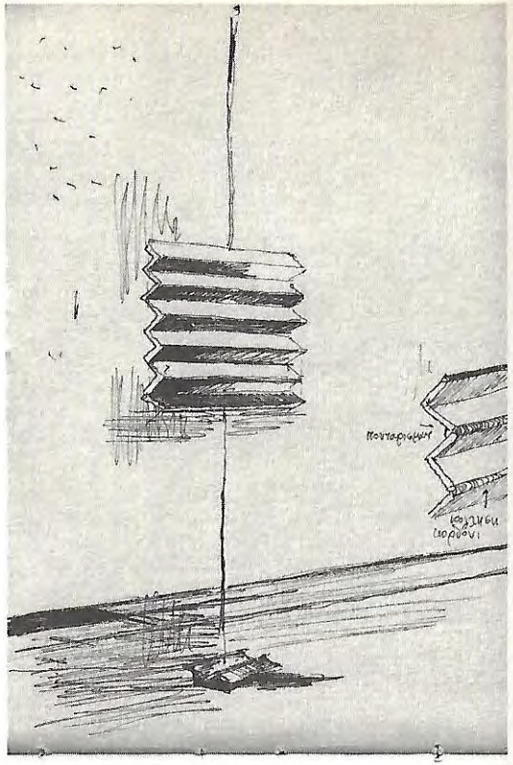

ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΚΟΥ

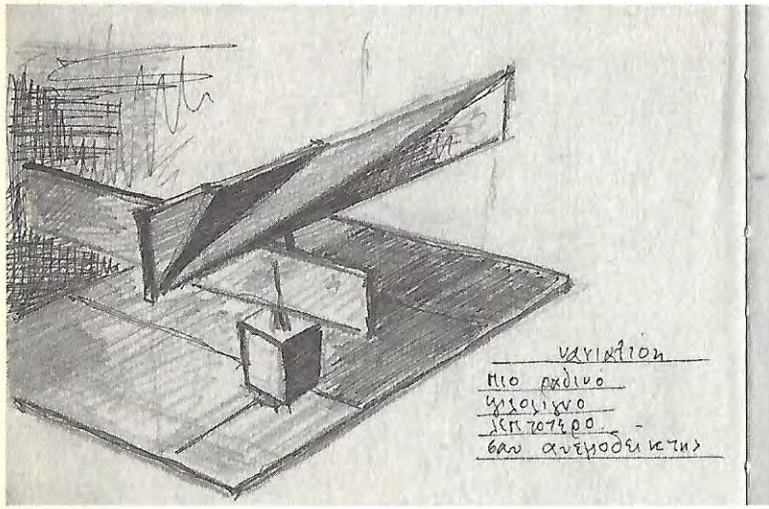

ΤΕΤΡΑΓΩΝΑ - ΚΥΚΛΟΙ

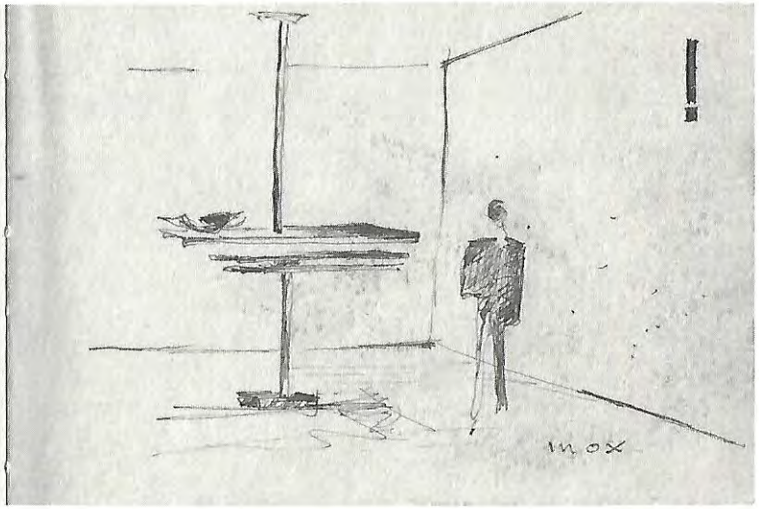


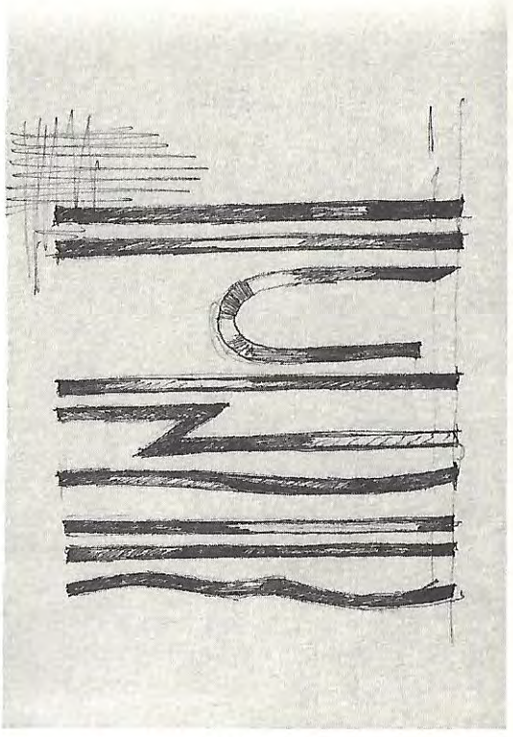


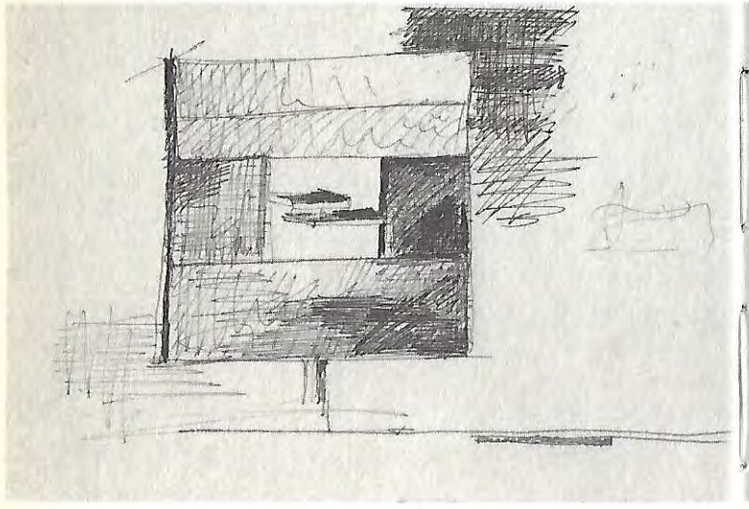


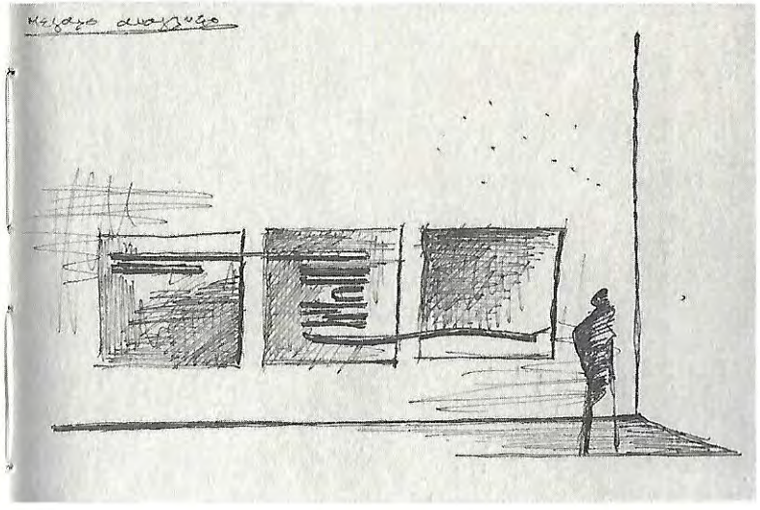


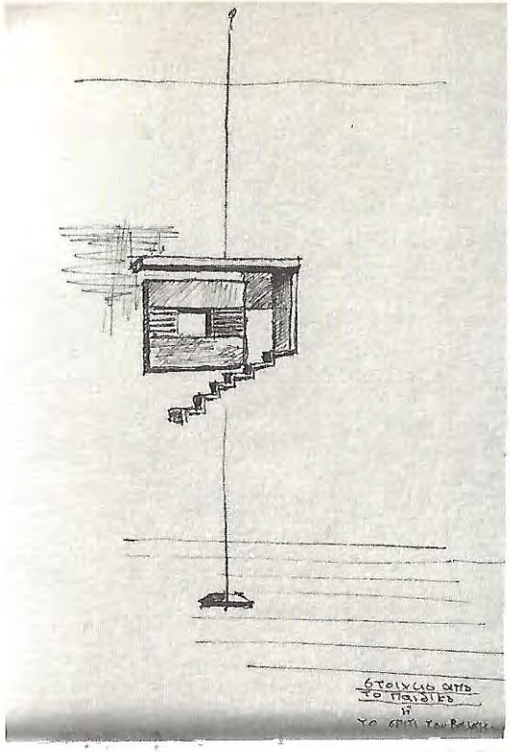

υαγιαρτι
πιο ρηδινο
γυαλιστερο
λιγοτερο
βαν αντηροδικτιν

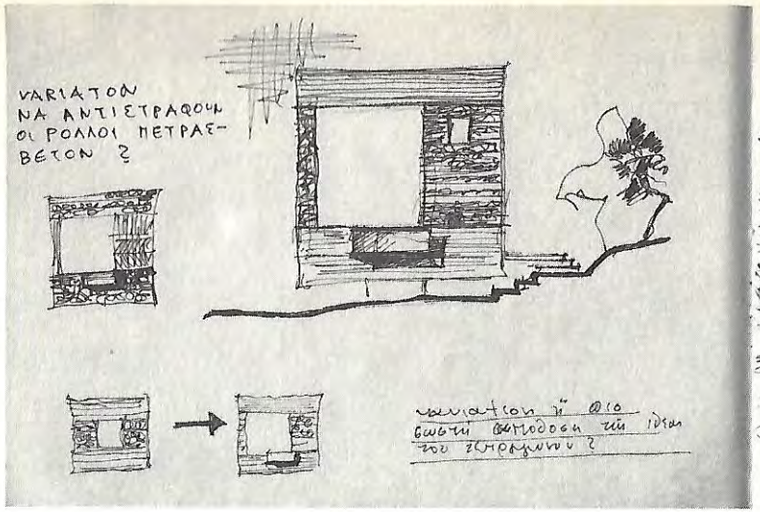

mox

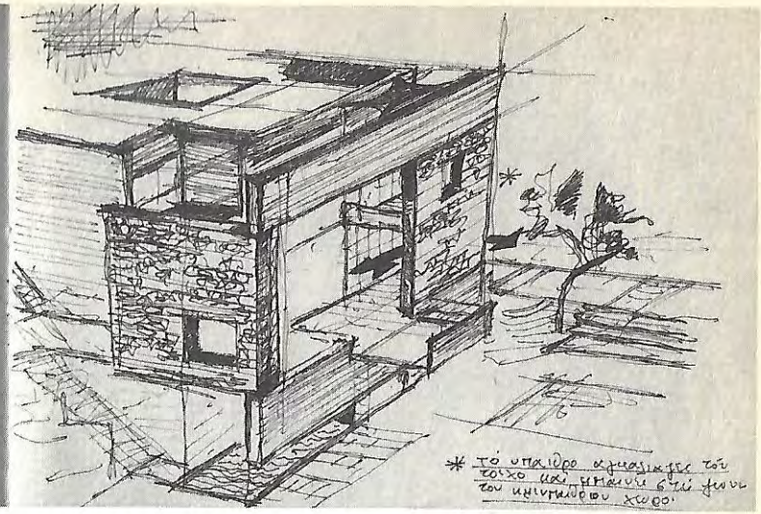


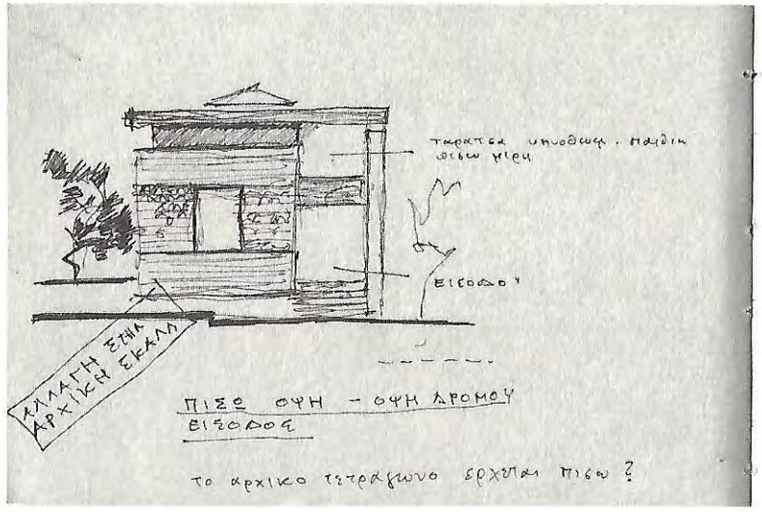


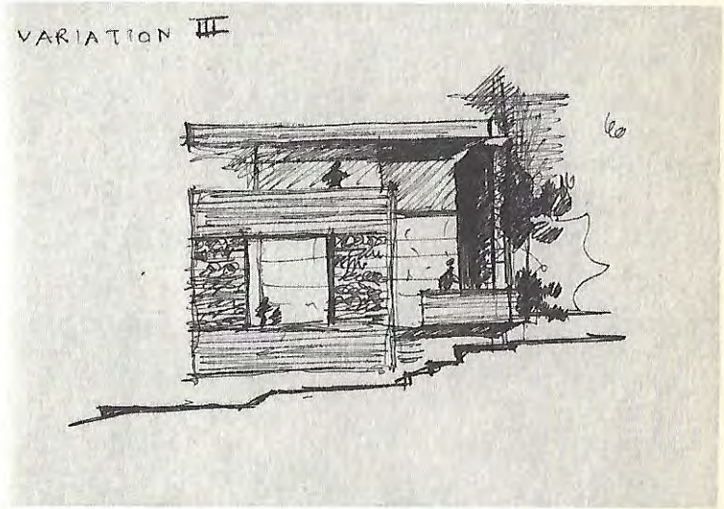


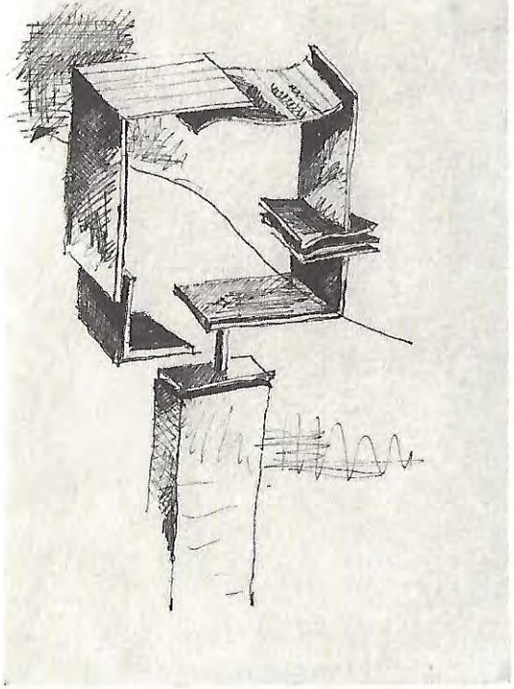

στοίχιση από το πεζοδρ
το επίπ του δρόμου

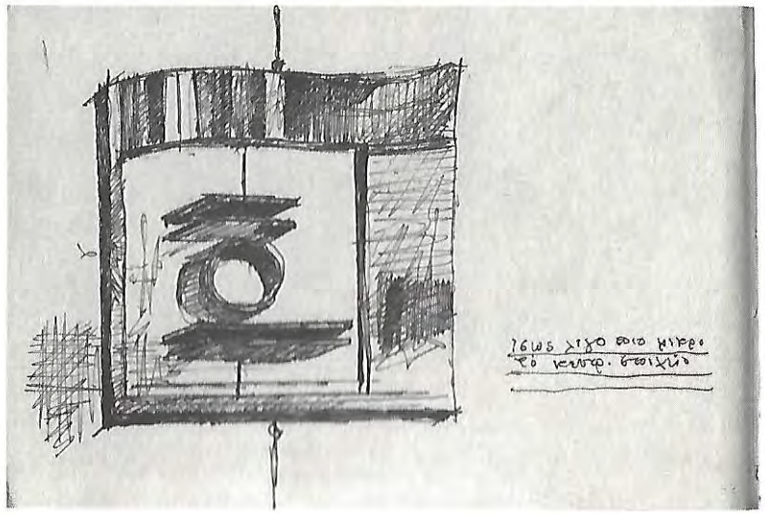

VARIATON
ΝΑ ΑΝΤΙΣΤΡΑΦΟΥΝ ΟΙ ΡΟΛΛΟΙ ΠΕΤΡΑΣ-ΒΕΤΟΝ ?
variation II Φίλο
δωστή βεντοδοση τη ιδεα
του ζωγραφου ?

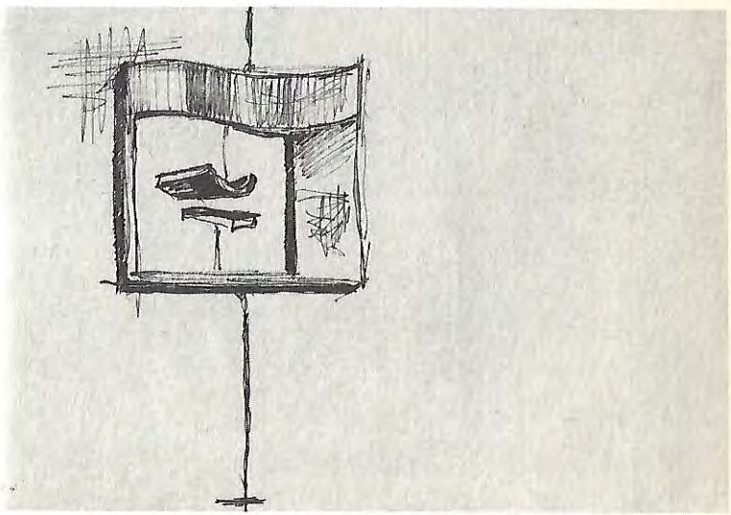

* το υπαιθρο κρησιμεψε τον τοιχο και μπαινει στη θεση του κινηματογρ χωρο.

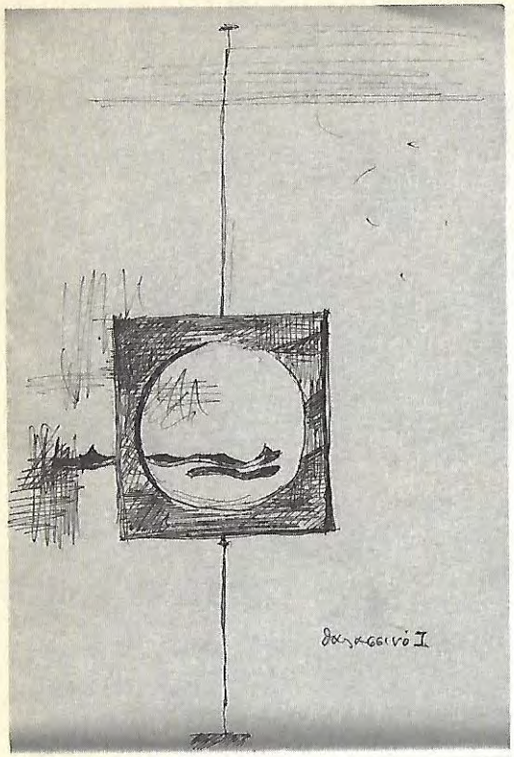

τεραστια υποδοχη . παιδια μεσα μεση
ΕΙΣΟΔΟΣ
ΚΛΙΜΑΞΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΚΗ ΚΛΙΜΑΚΑ
ΠΙΣΩ ΟΨΗ - ΟΨΗ ΔΡΟΜΟΥ
ΕΙΣΟΔΟΣ
το αρχικο τετραγωνο ερχεται πισω ?

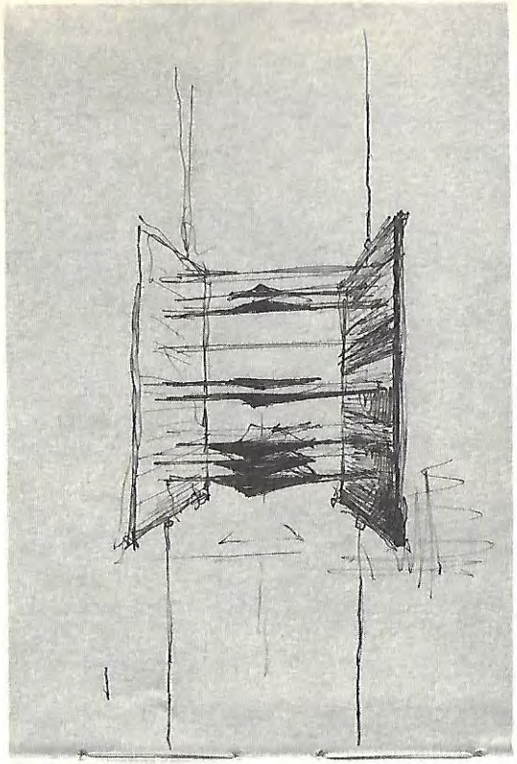

VARIATION III

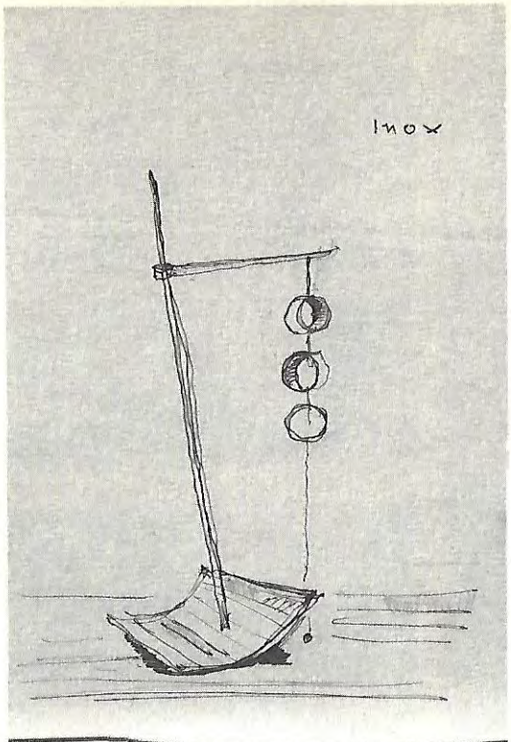


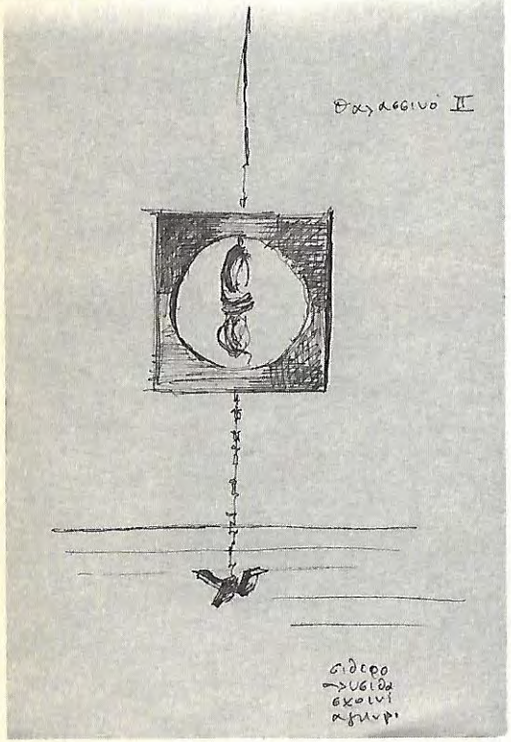

ΠΛΕΟΝ ΧΩΡΙΣ ΟΛΟ ΜΕΡΟΣ
ΤΟ ΚΕΝΤΡΟ. ΘΕΩΡΕΙΤΑΙ

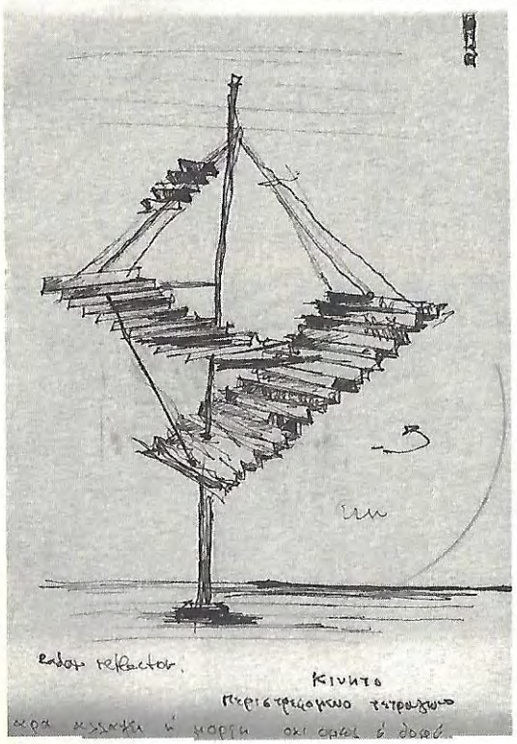


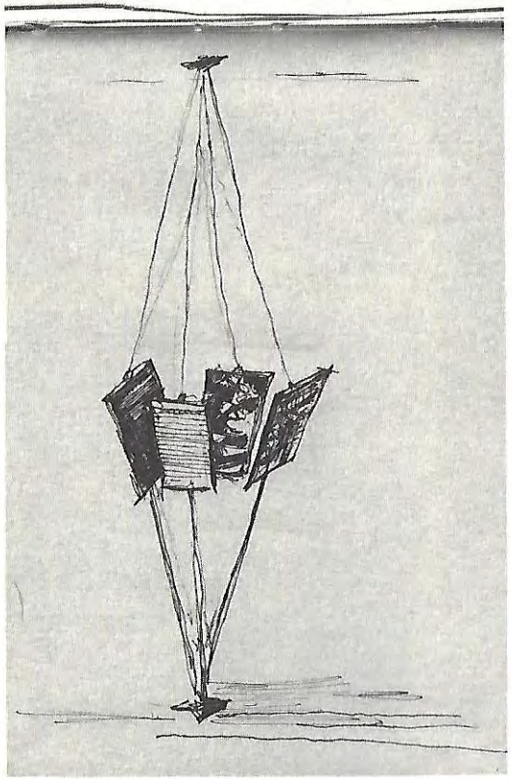

δαχιλλείνο I



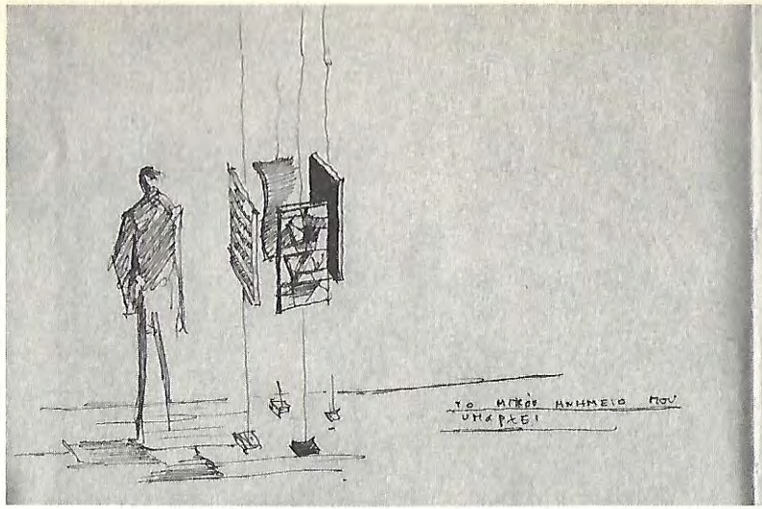

Inox

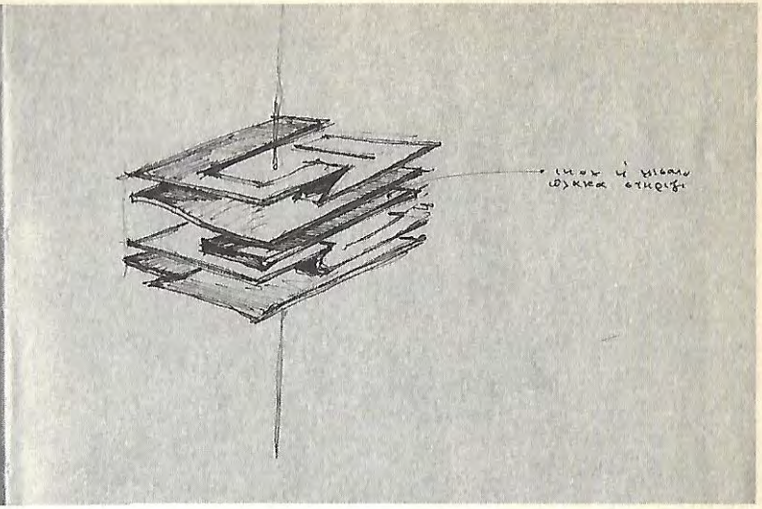

Θαχιλλείνο II
σίδερο
→ υαλί
σχοινί
μπρούτζος

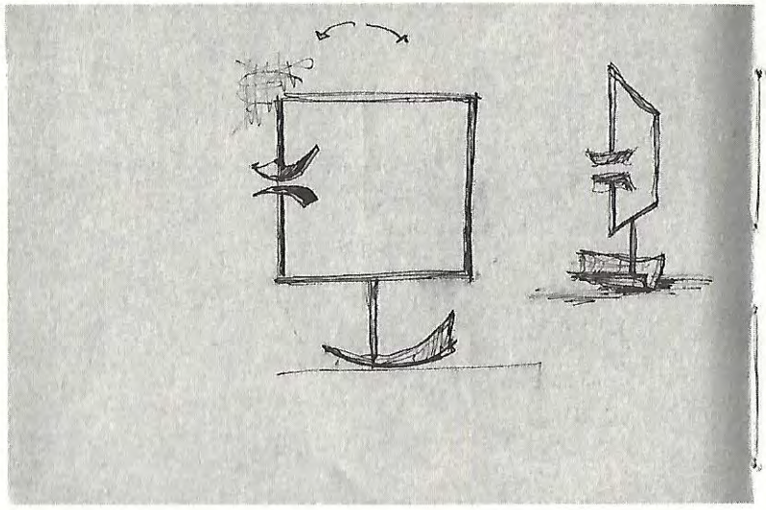

Κίνητο
περιστρεφόμενο τετράγωνο

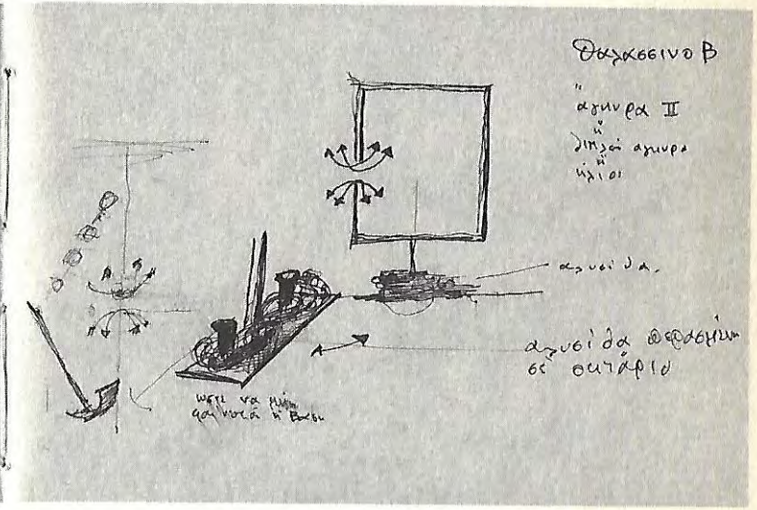


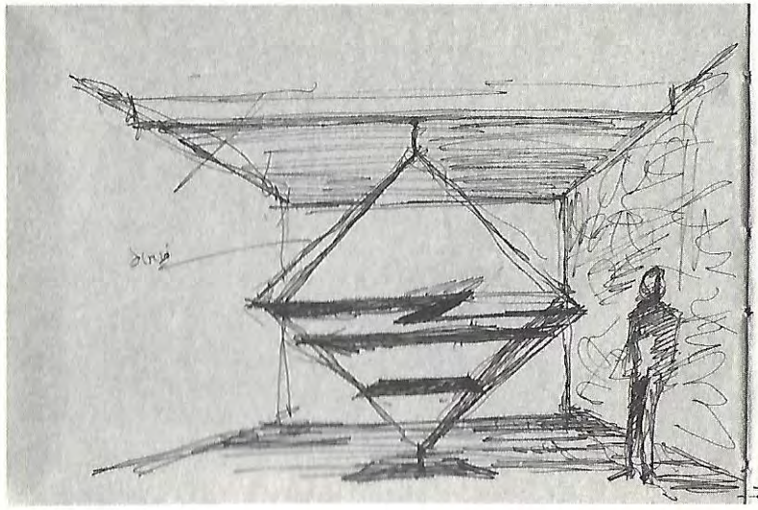
MAI. 94

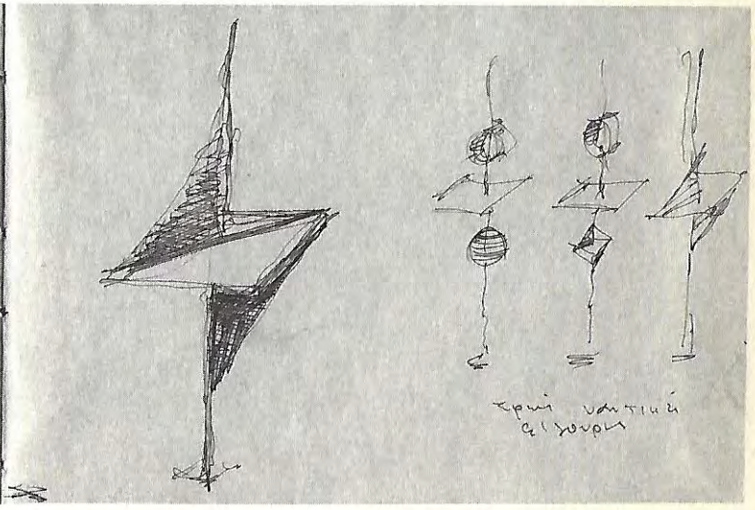

το μικρό μνημείο που υπάρξει

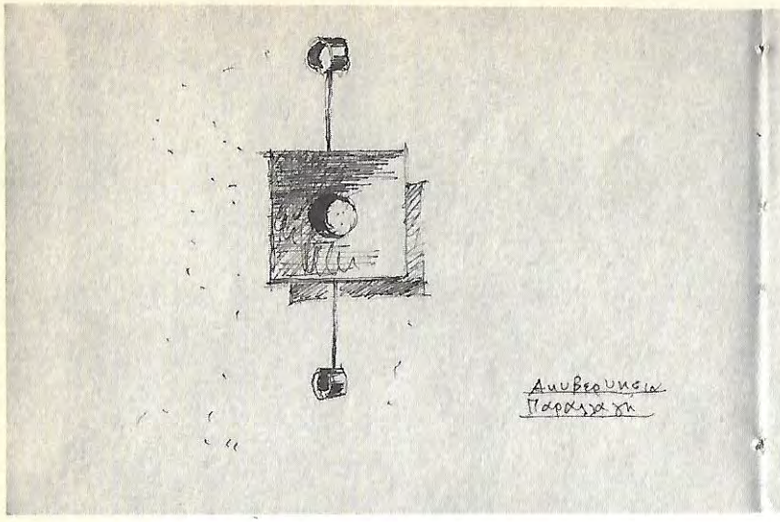


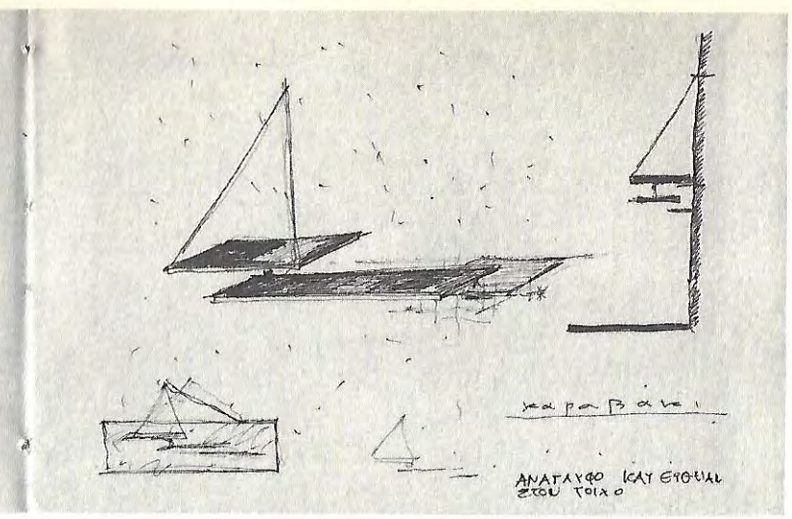


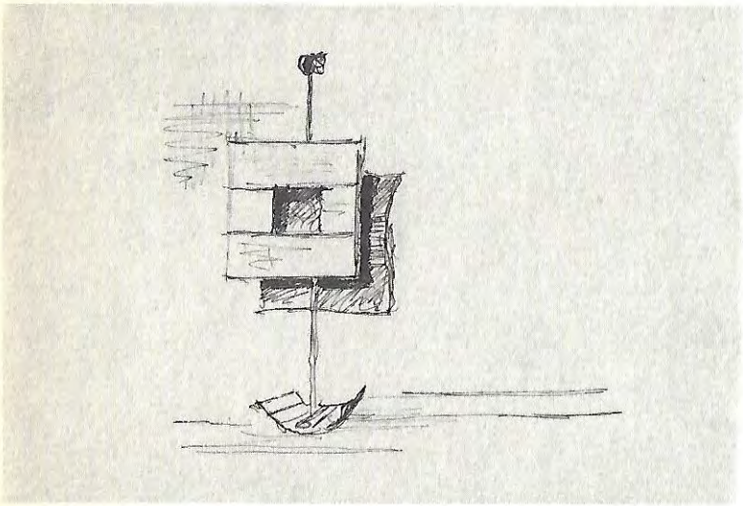

θαλασσινό β
αγυρα II
αγυιά

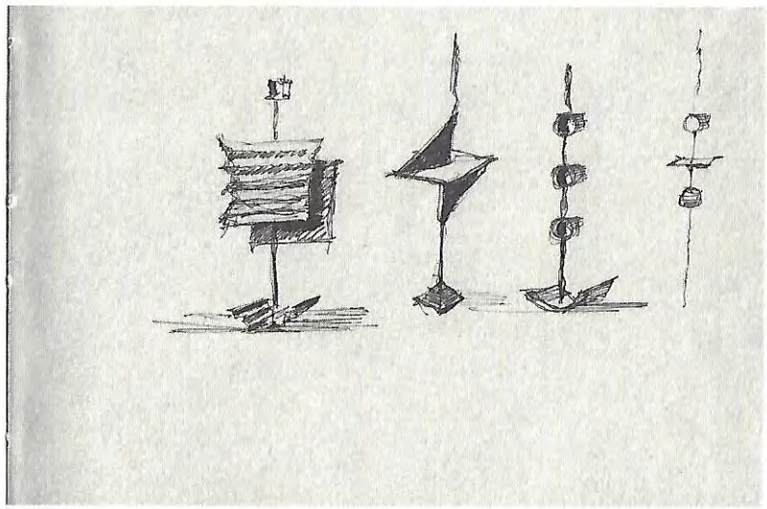

δίπλα

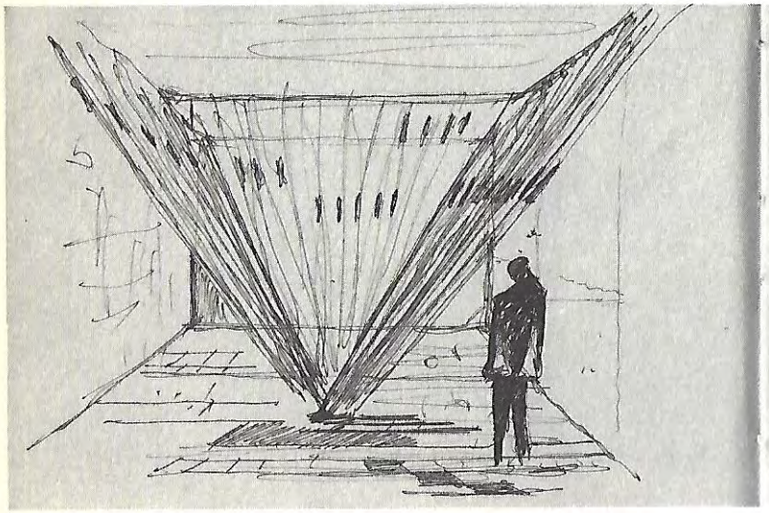


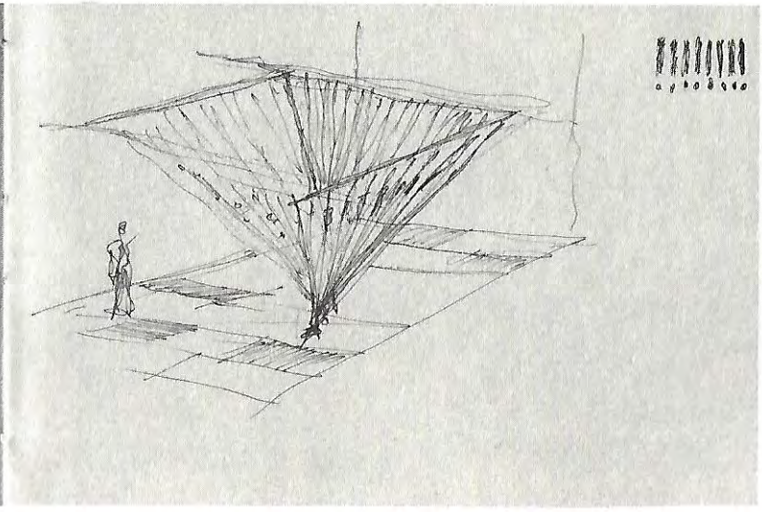


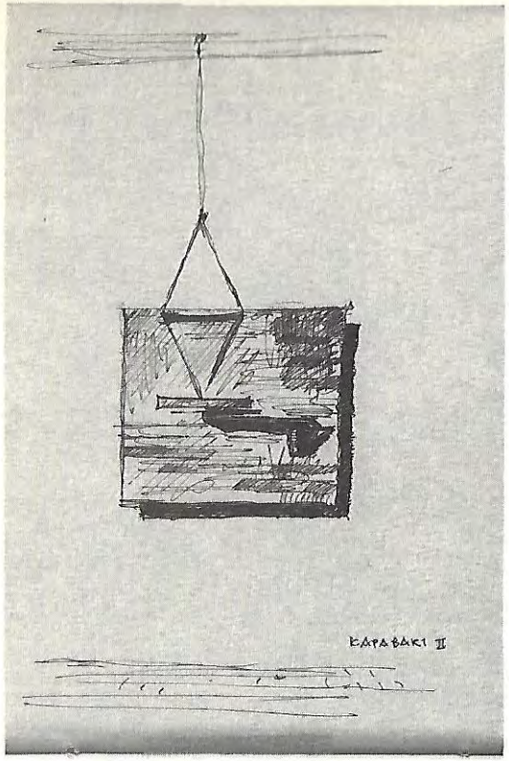


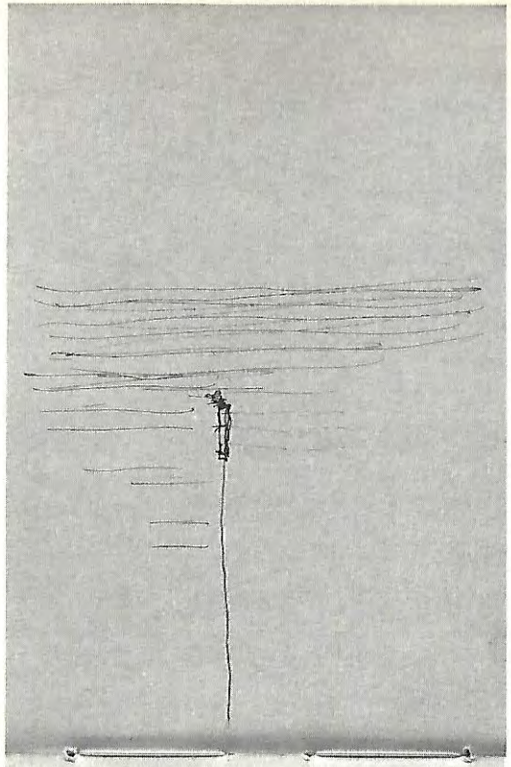


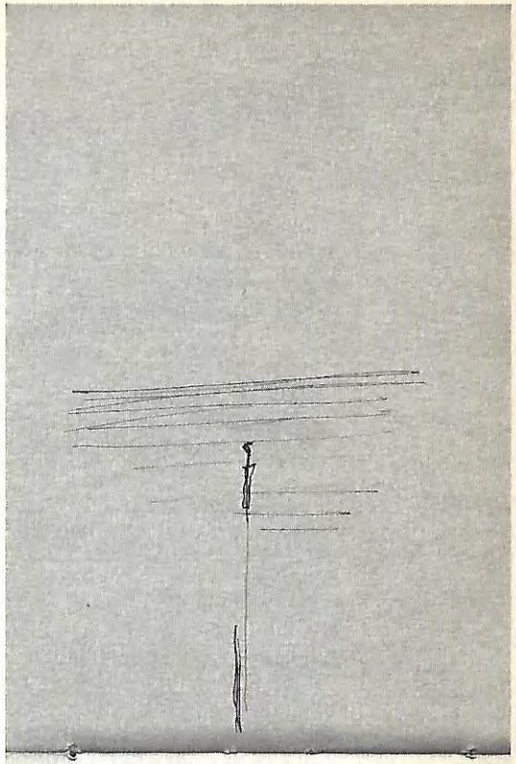


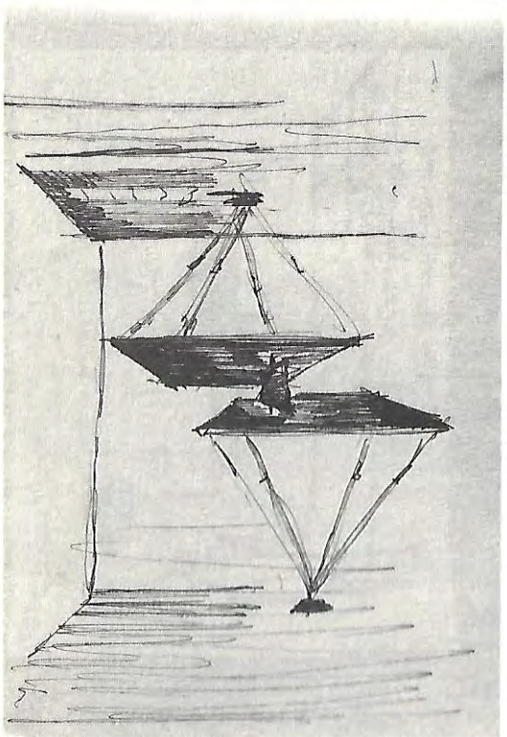


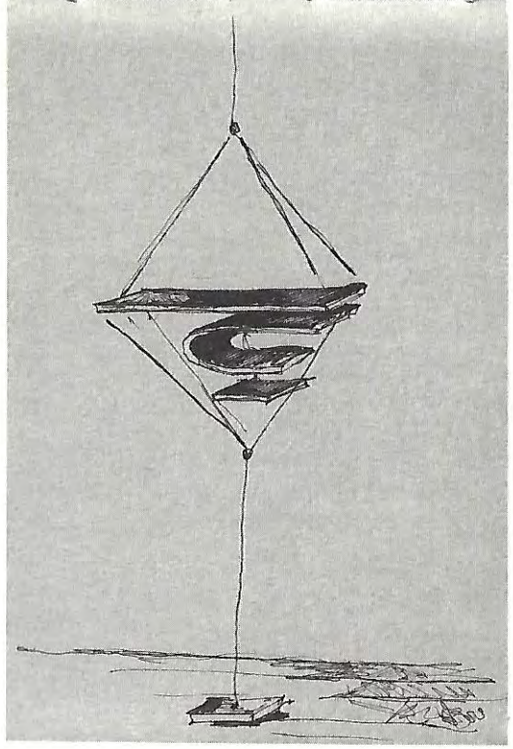


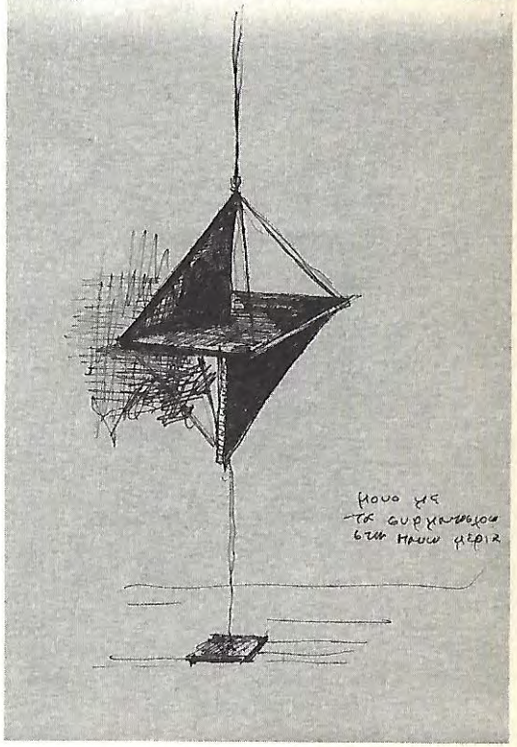

ΚΑΡΑΒΑΚΙ ΙΙ

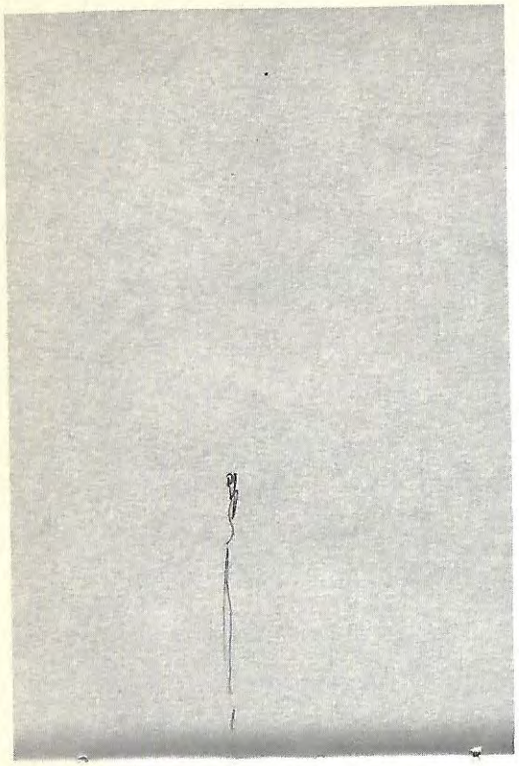


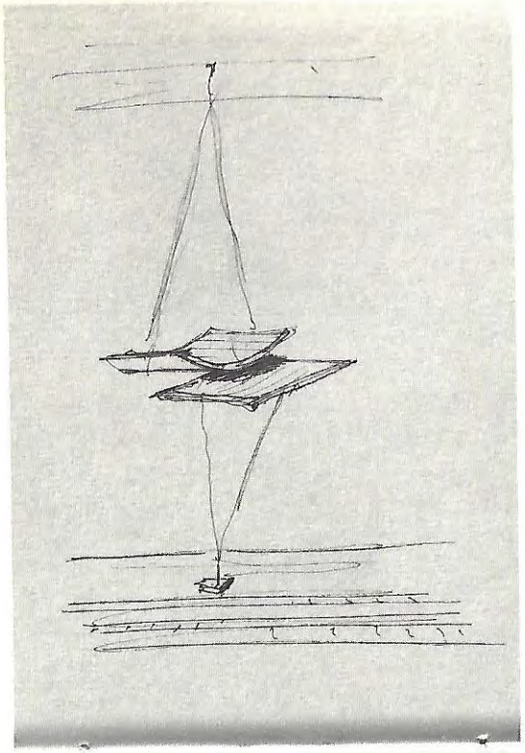


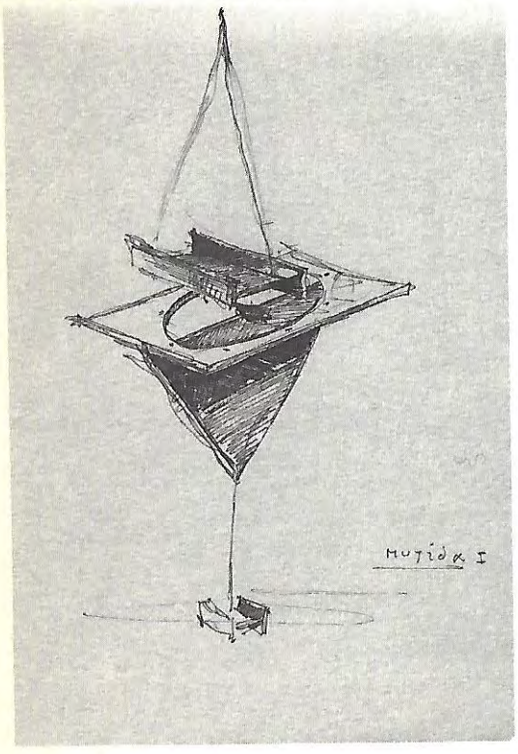


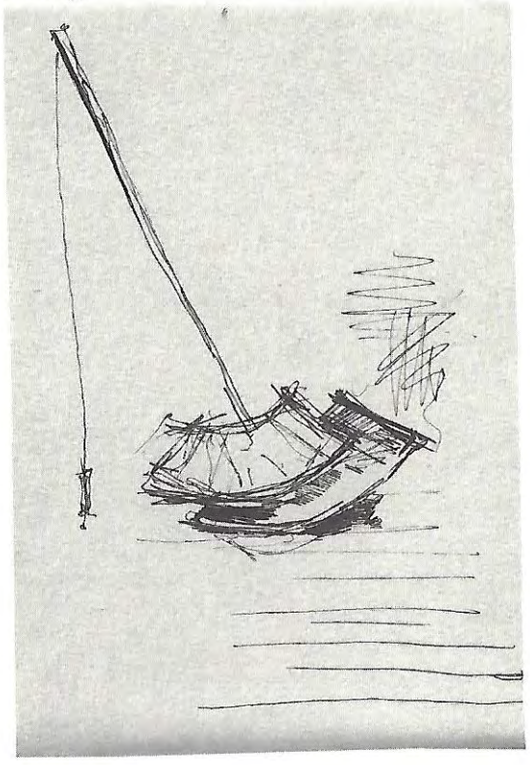


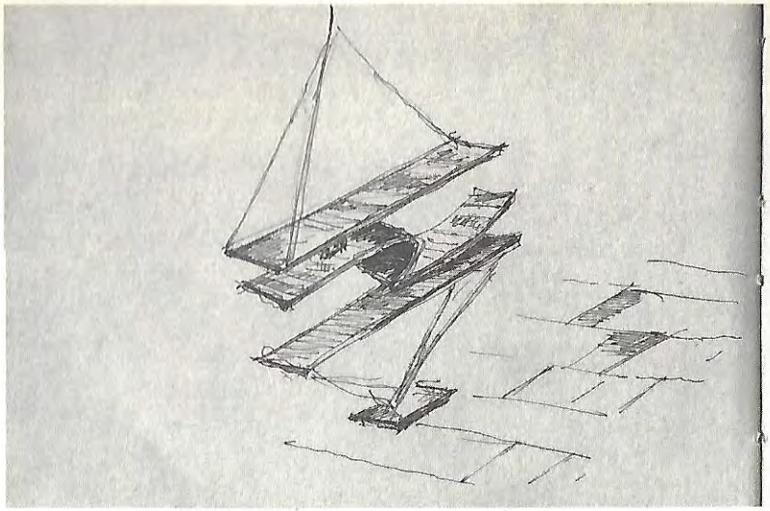


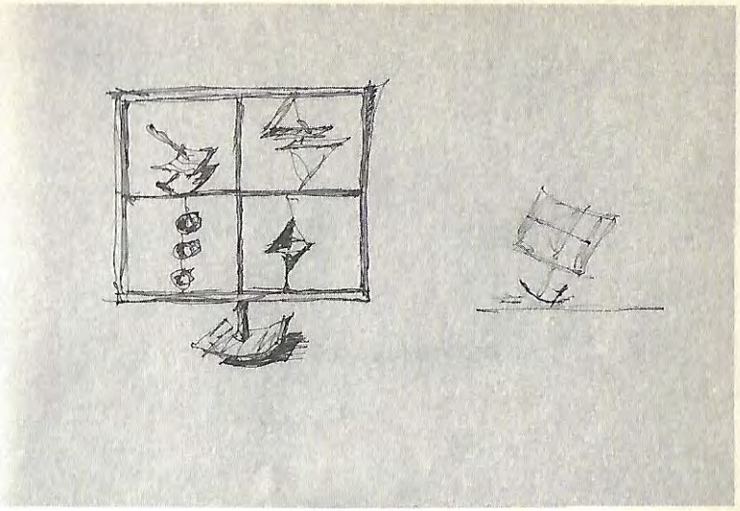


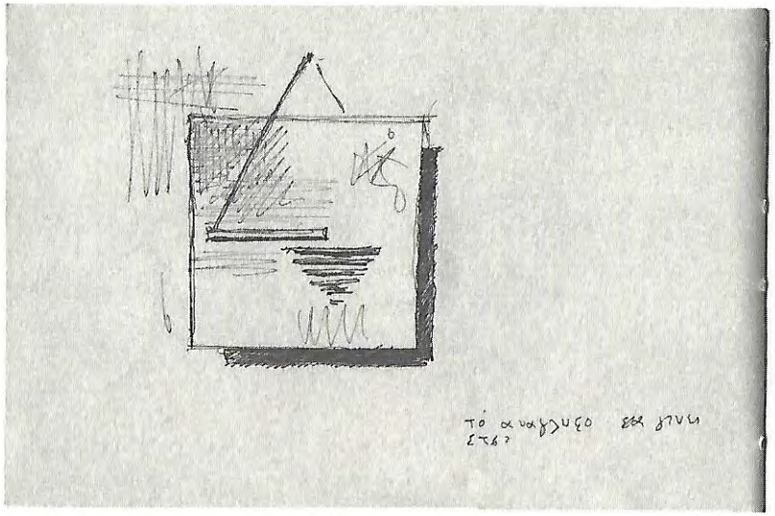


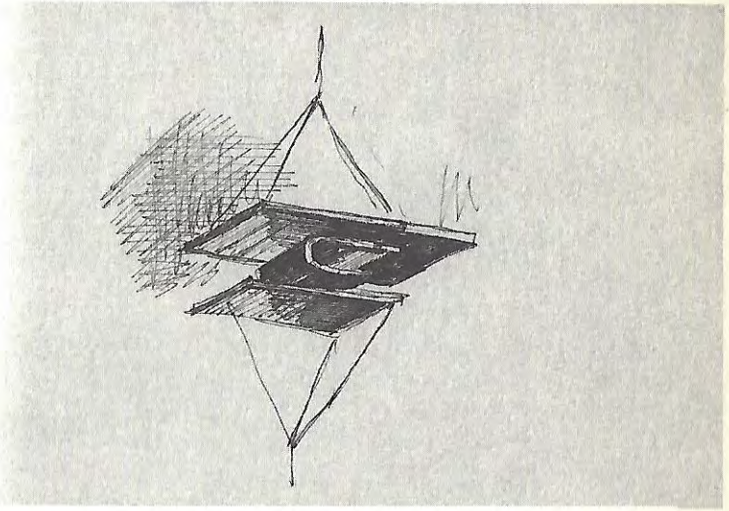

Μυτίδης

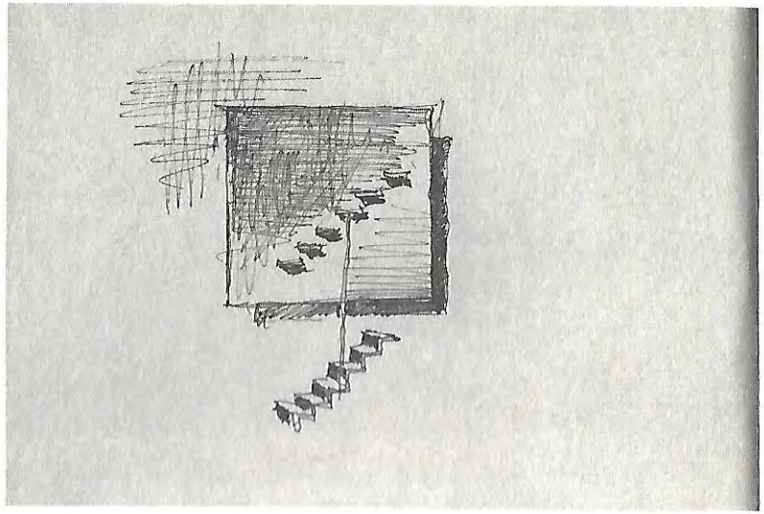


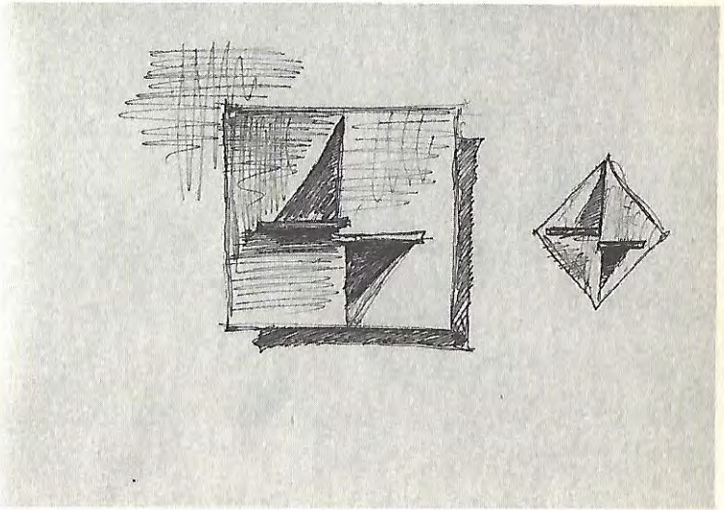


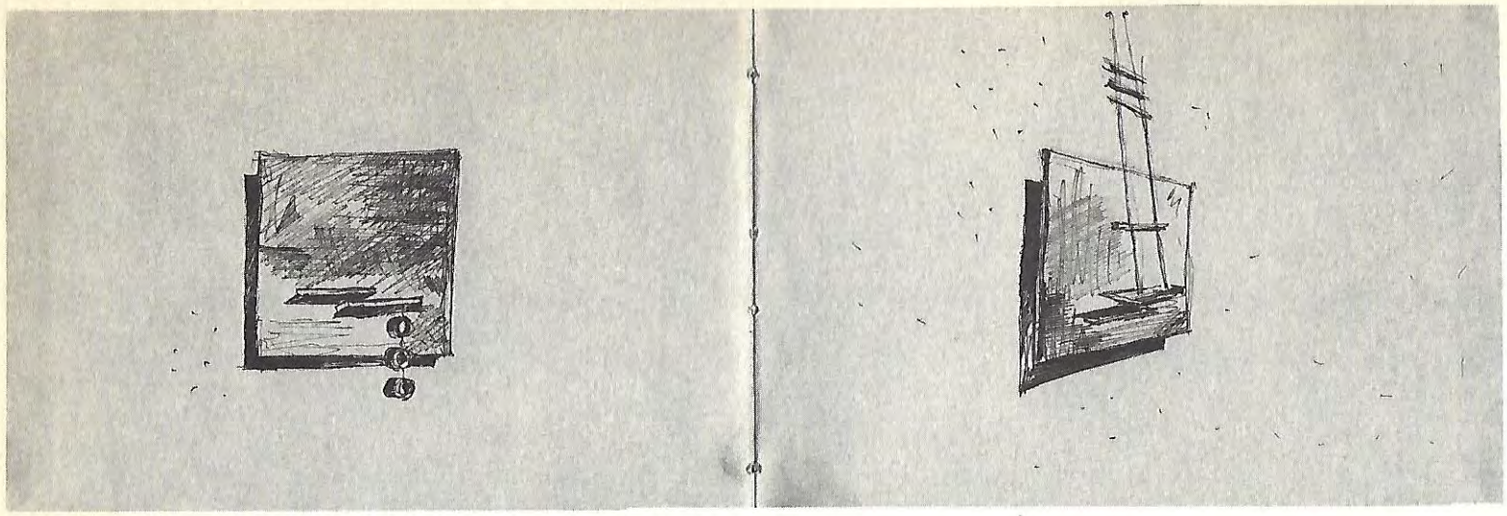


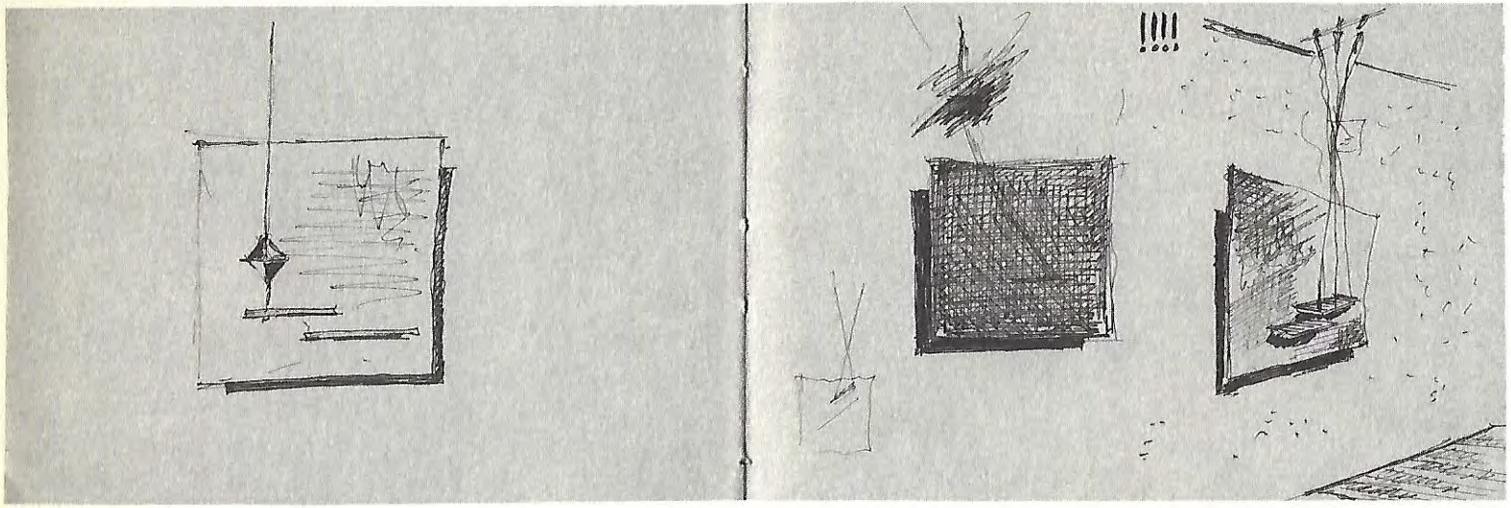


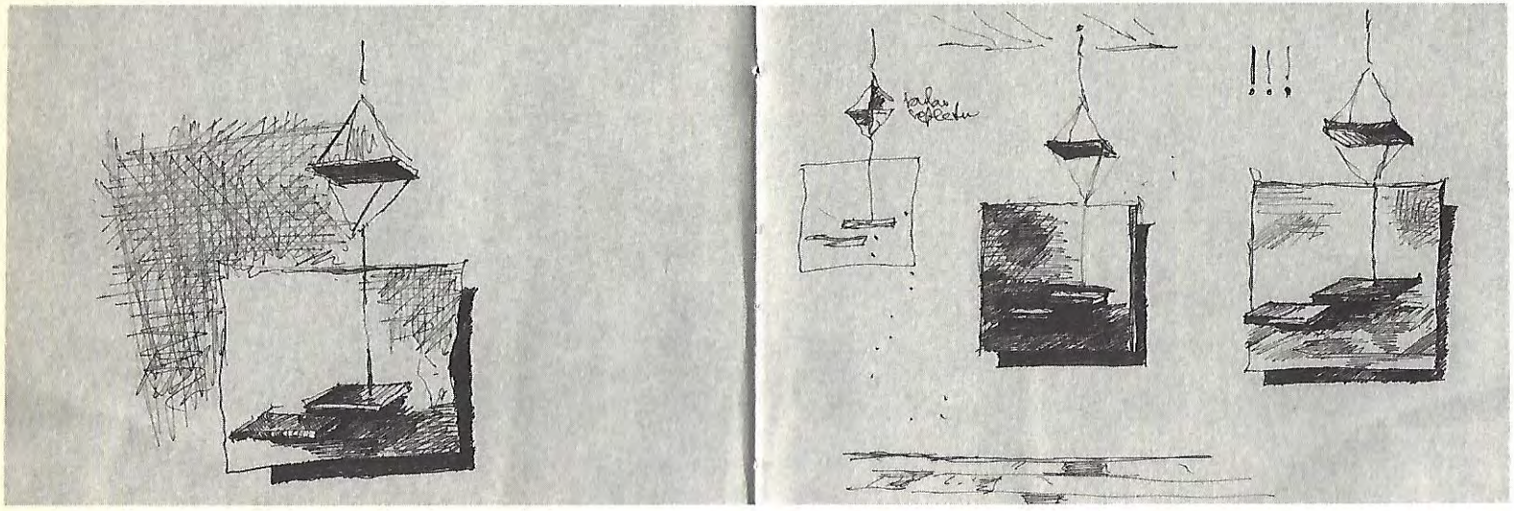


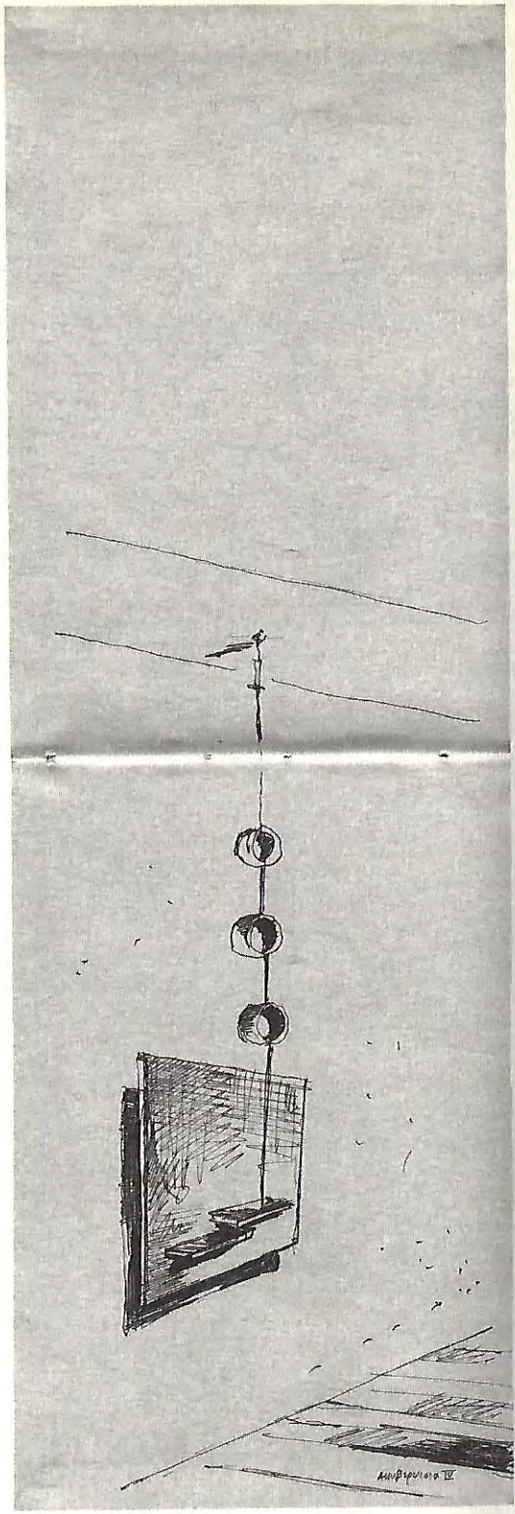




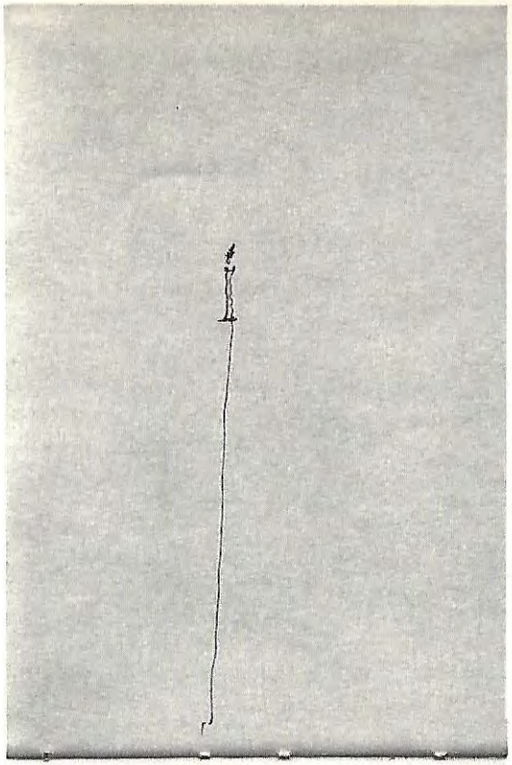


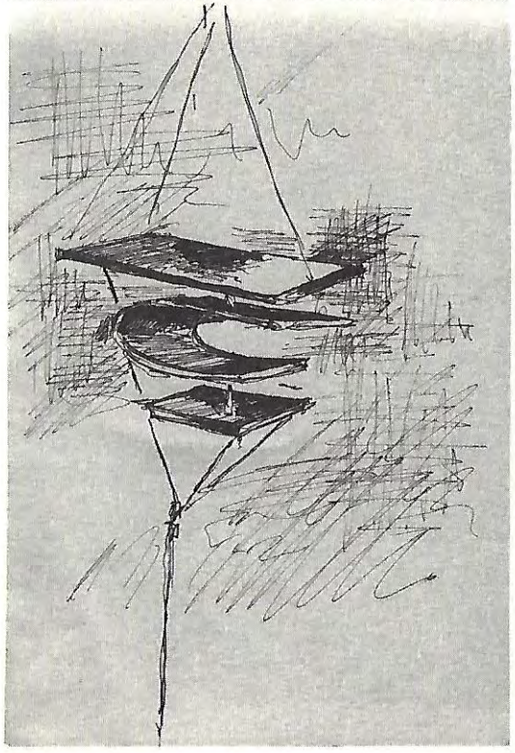


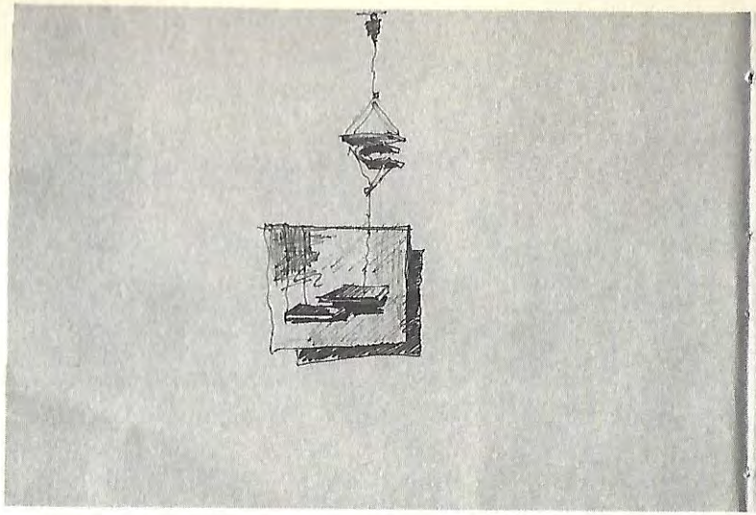


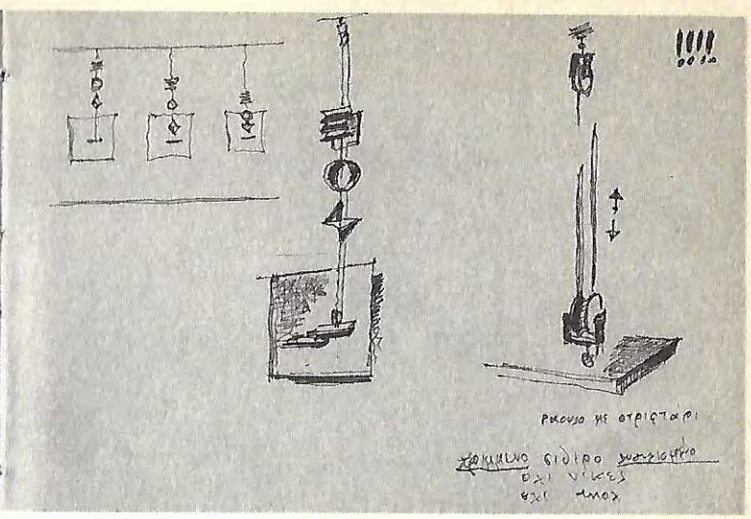


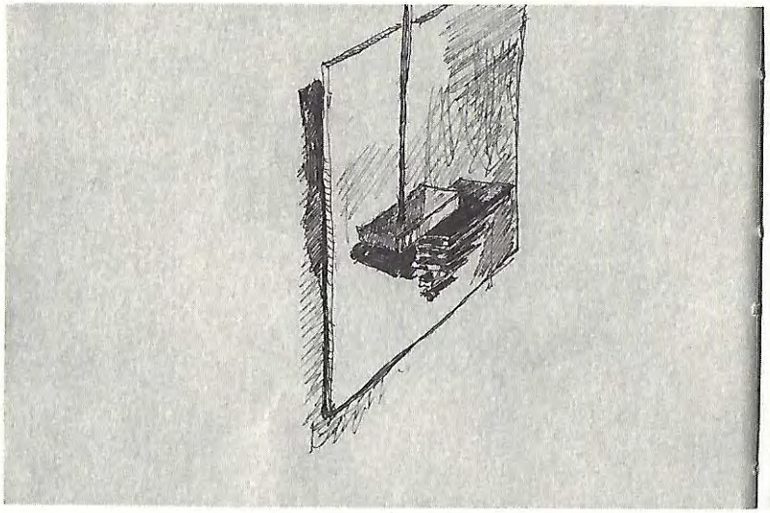
ФЕВ. 96

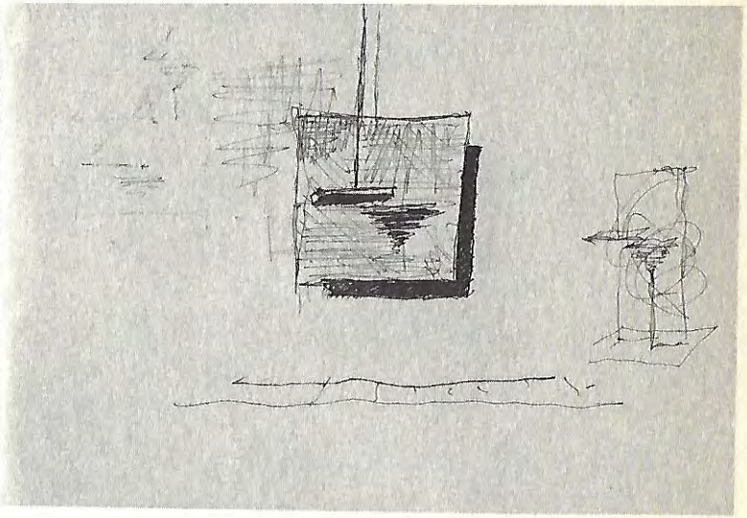


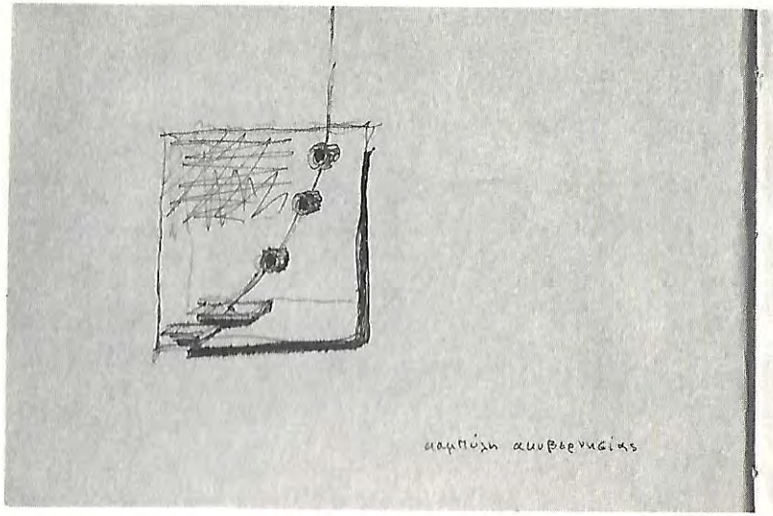


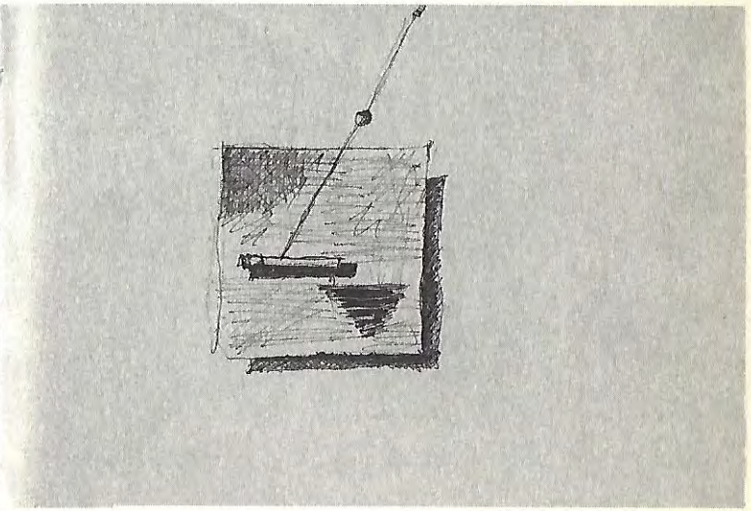


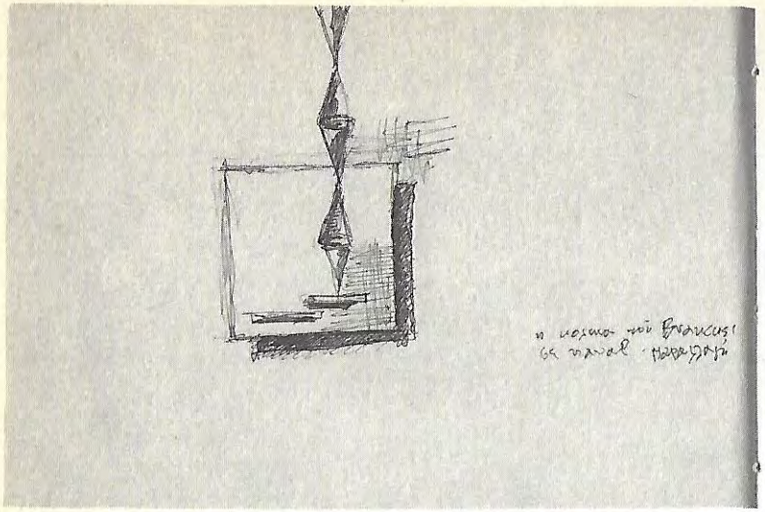

ΡΑΚΟΥΣΟ ΜΕ ΣΤΡΙΓΓΑΡΙ

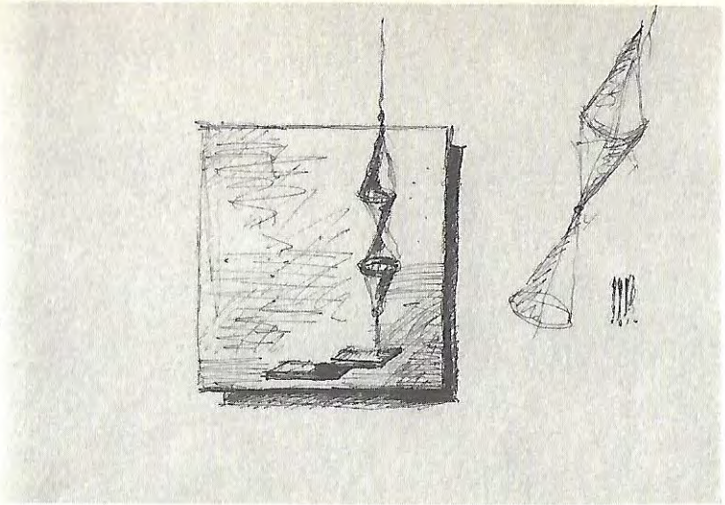


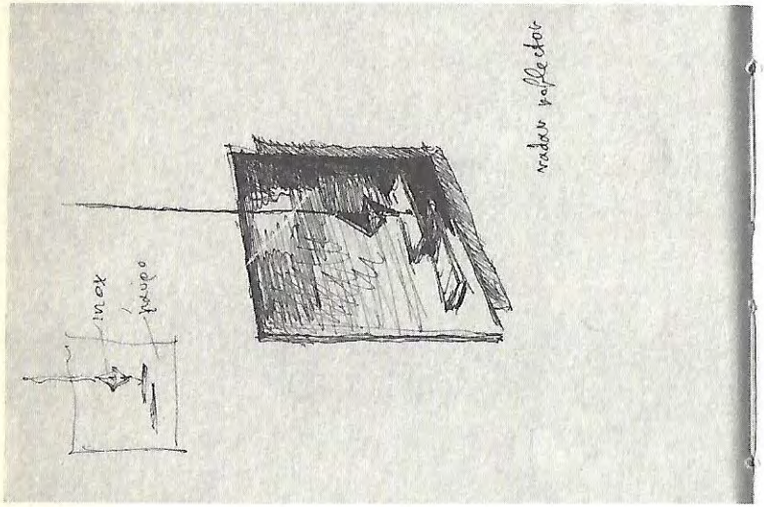


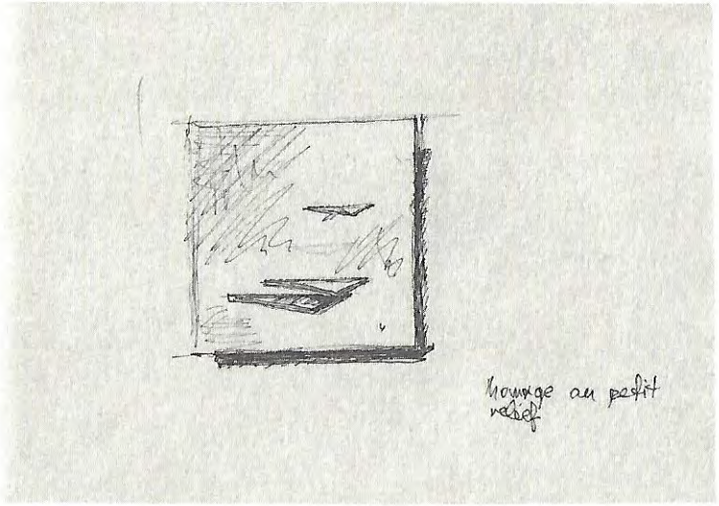

ΠΑΜΠΟΥΛΑ ΑΝΥΒΕΡΝΗΣΙΑΣ

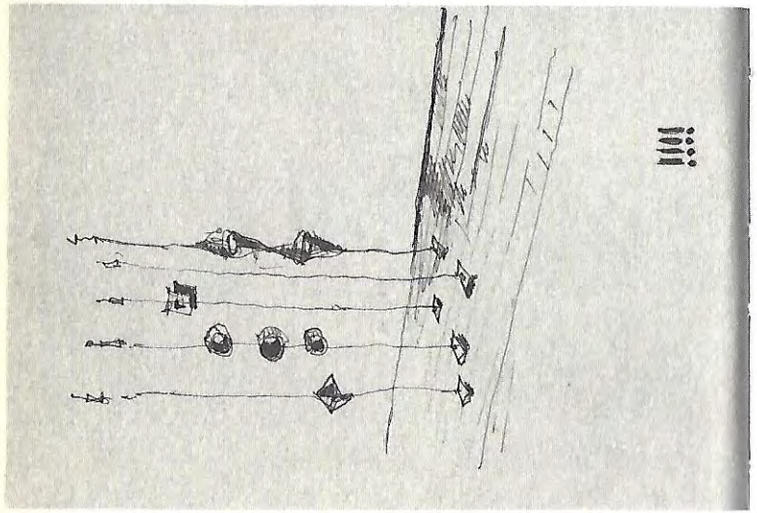


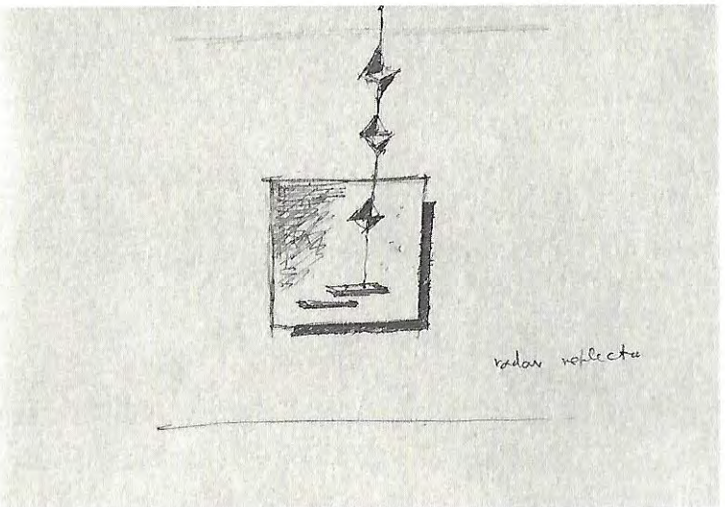


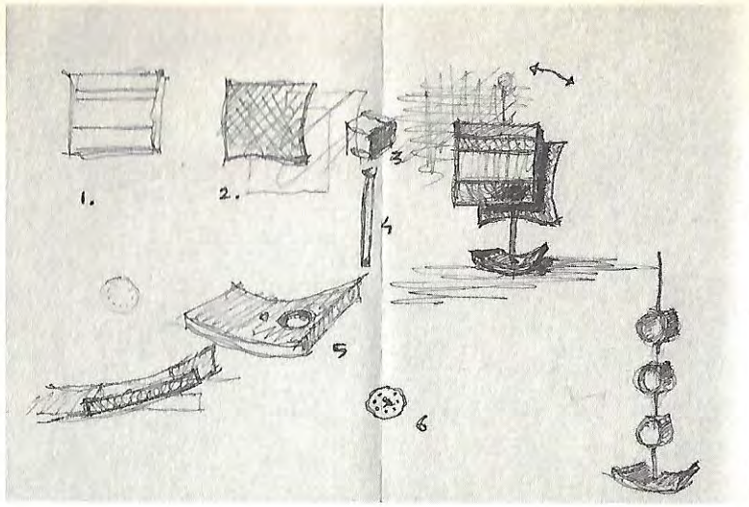


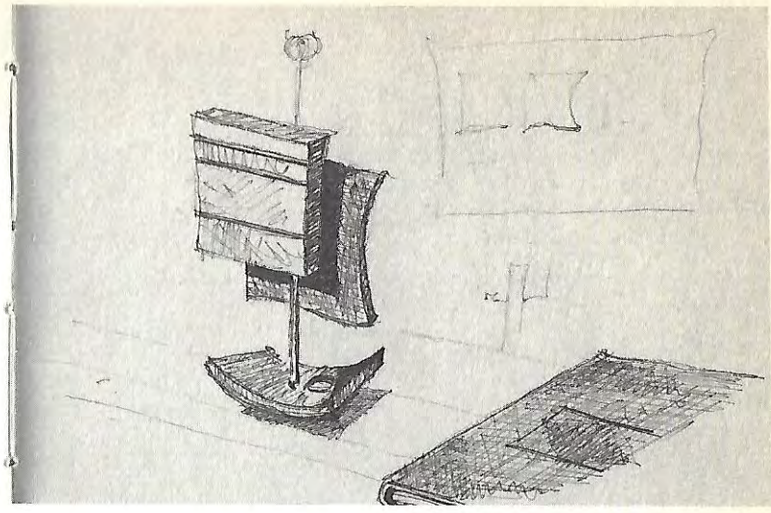

radar reflector
max
pwpo

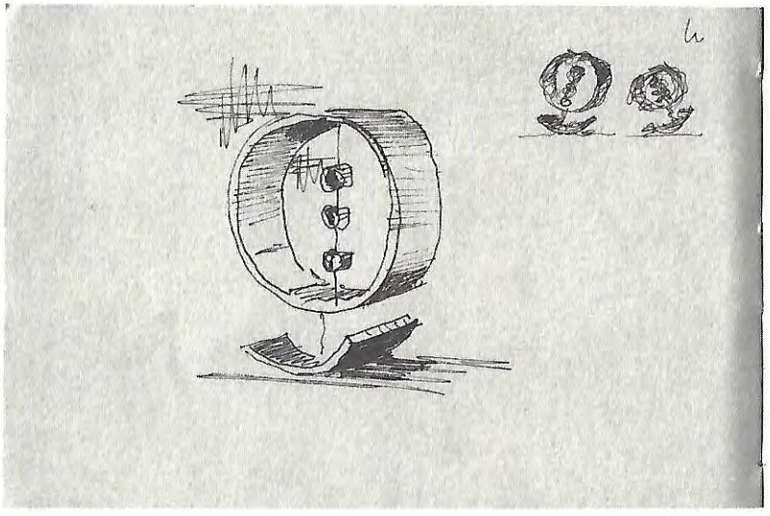

hommage au petit radar



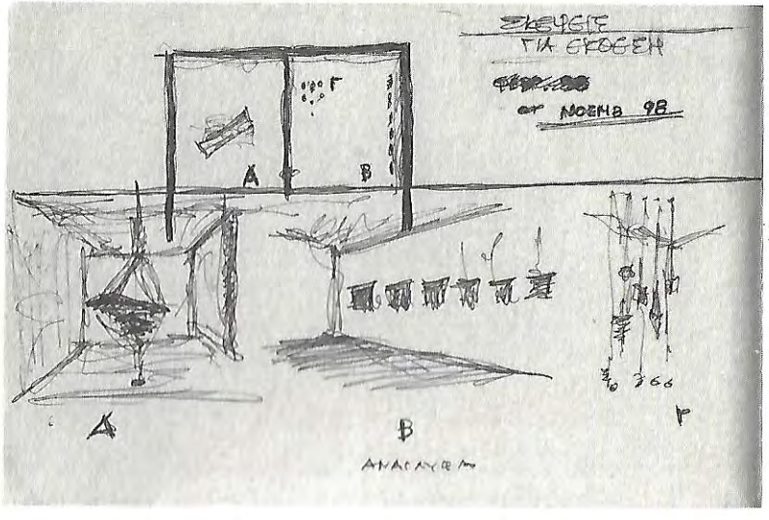

radar reflecte

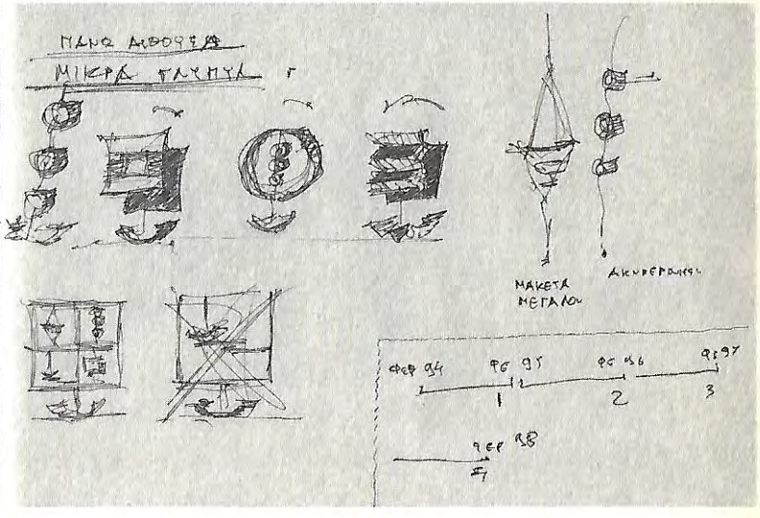

1.
2.
3
4
5
6

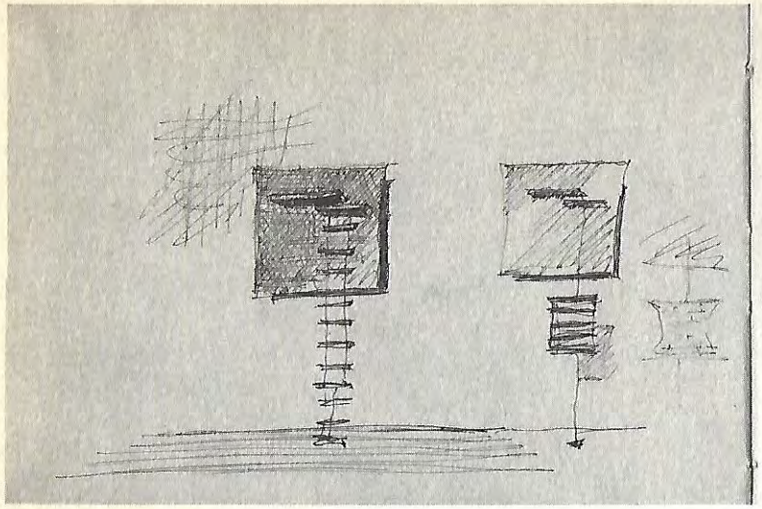


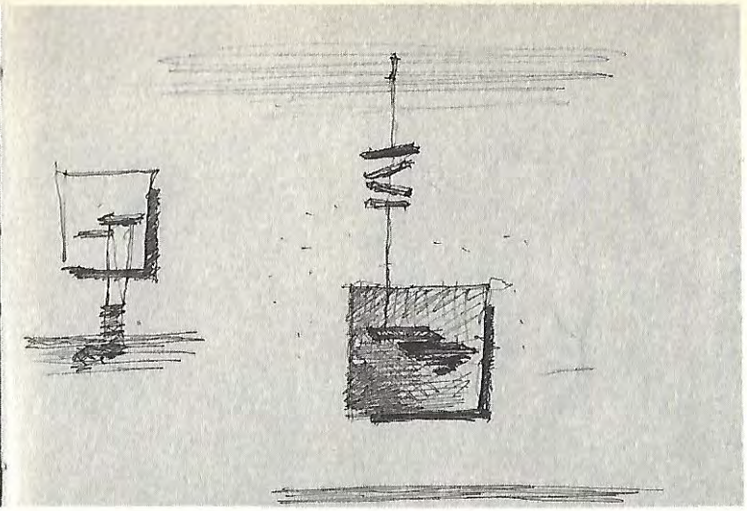


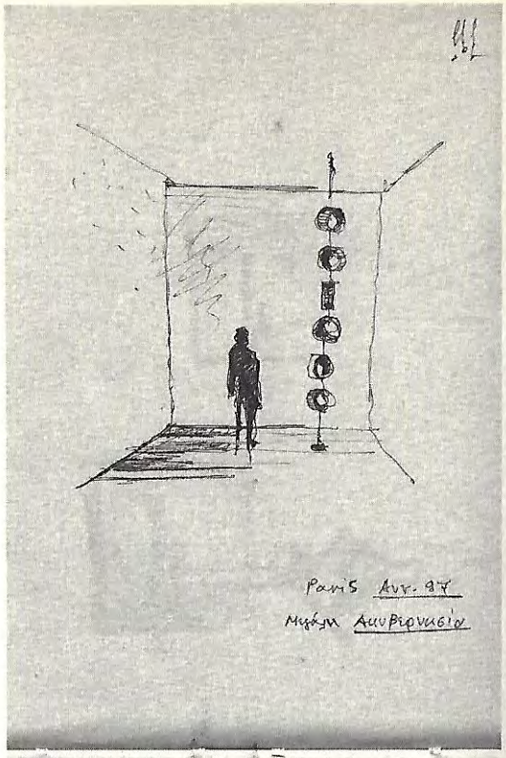

NOV 96
Ο ΝΙΚΟΣ

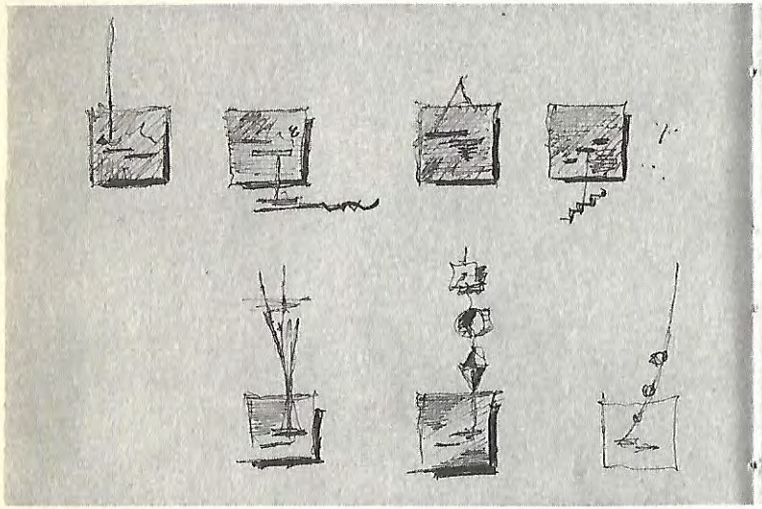

ΣΚΕΨΕΙΣ
ΓΙΑ ΕΚΘΕΣΗ
ΝΟΕΜΒ 98
A
B
Γ
Α
Β

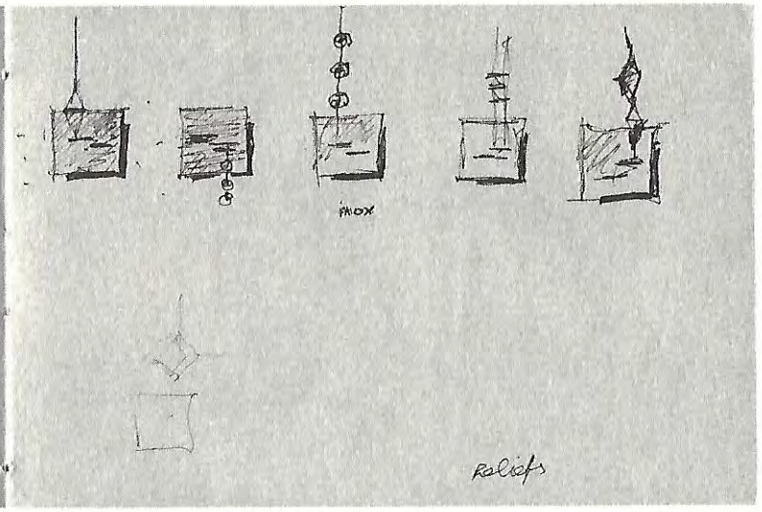

ΜΑΚΕΤΑ
ΜΕΓΑΛΟΥ

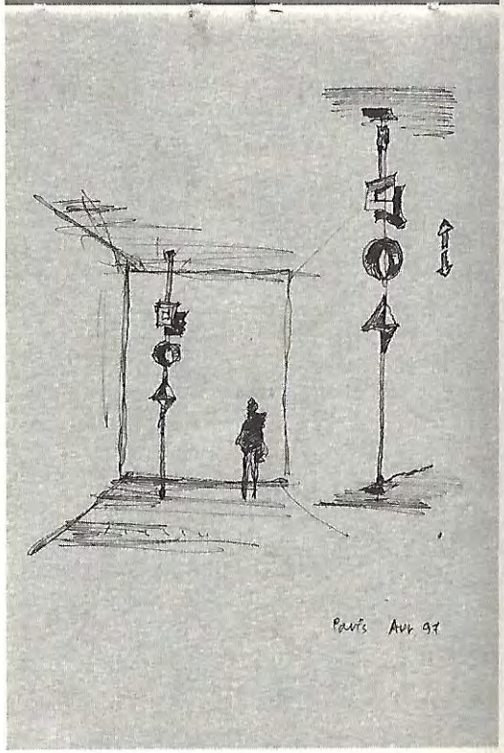


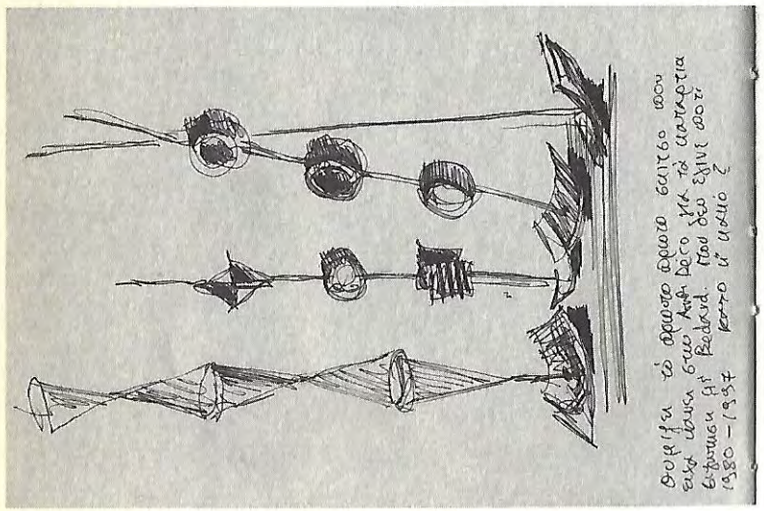


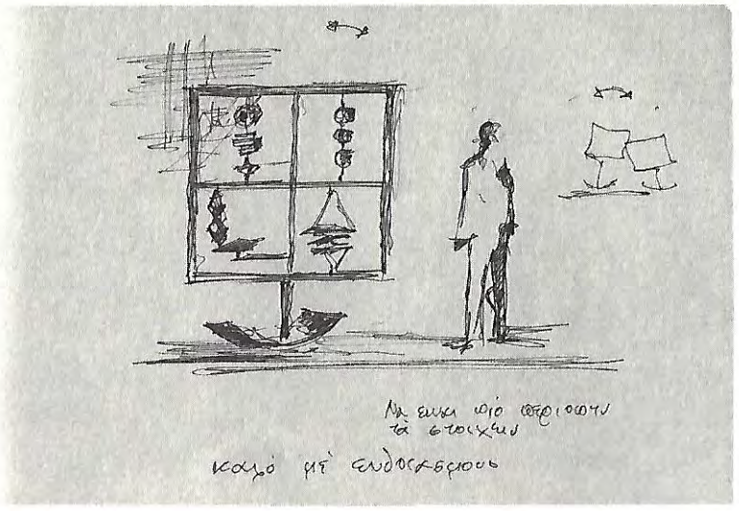

Paris Αυγ. 97
Μιχάλη Αυγερινιώτη



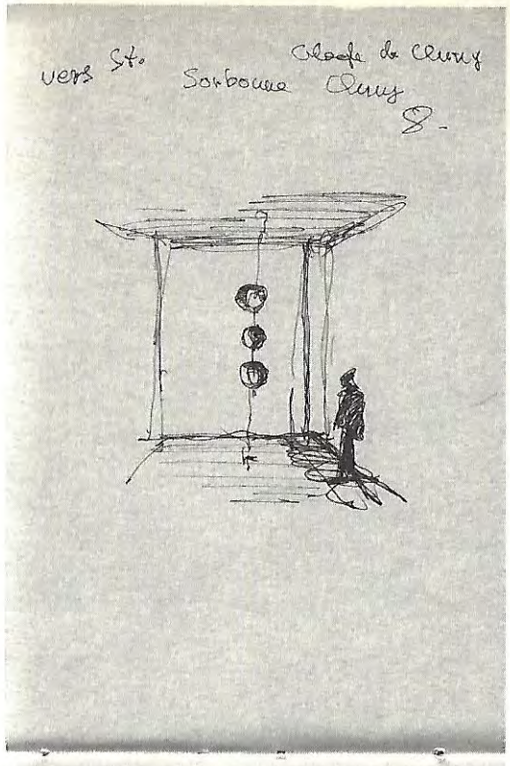

Relief

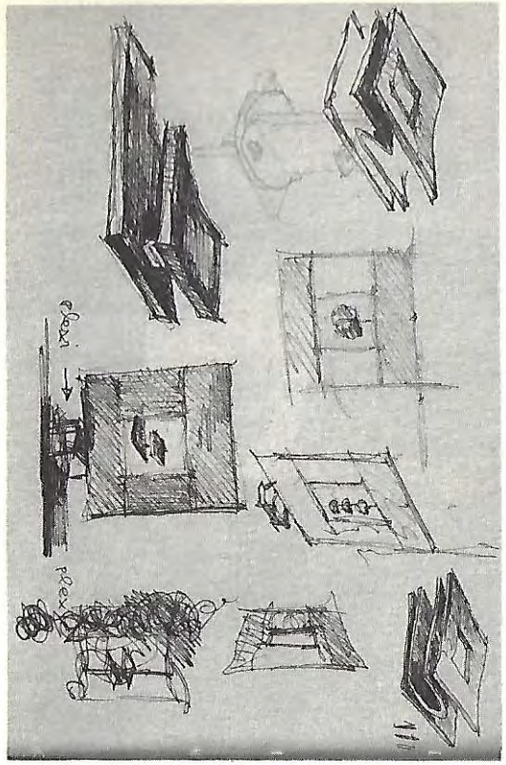

Paris Αυγ 97

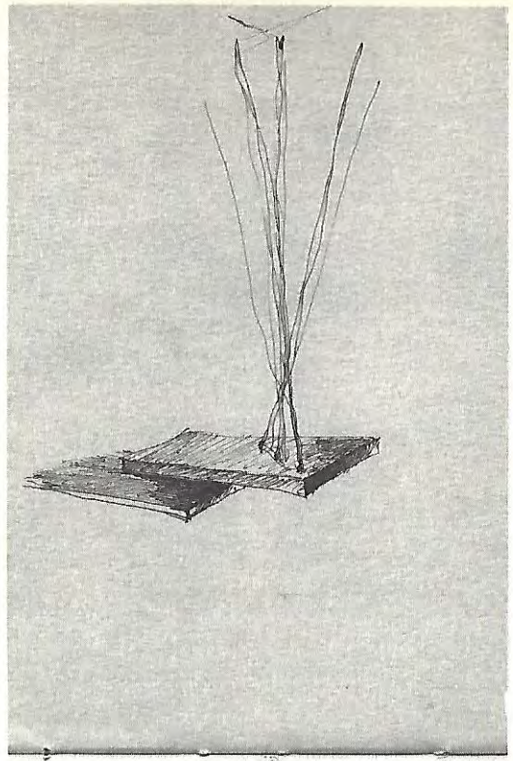

Θυμήμαι το αρωτο αρωτο εσιτεο μου
εφτ ιδεια ενω λιγο για το αυτοκτονια
εκδοτικη μη Redand. Που δεν εχινε αυστ
1980 – 1987 κοντο το μολιο ζ

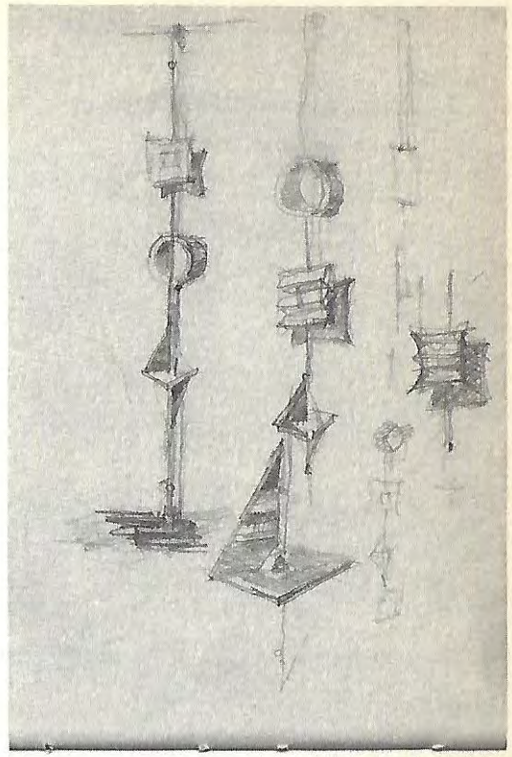

Να ειναι ιδιο αποσταση
τα στοιχεια
καλο με ενδιαφερον

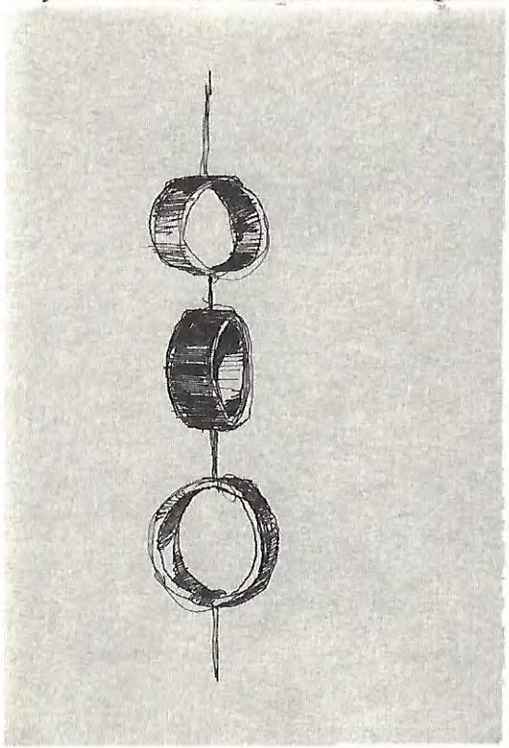
ΦΕΒ. 97

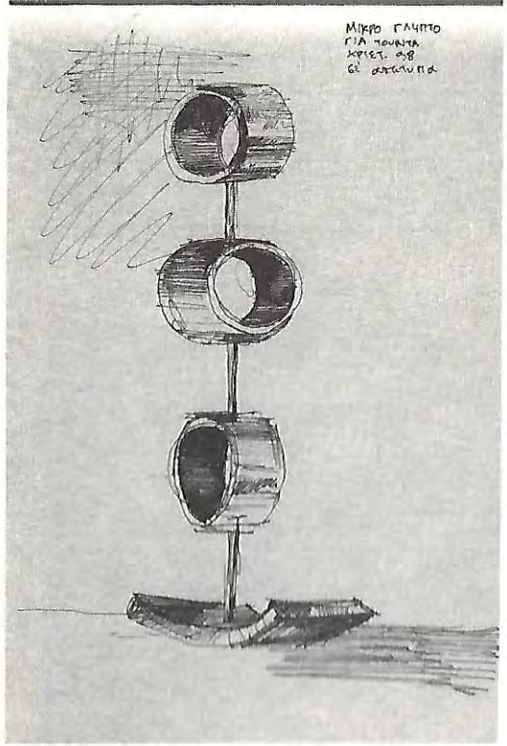

vers St. Sorbonne
Cluny

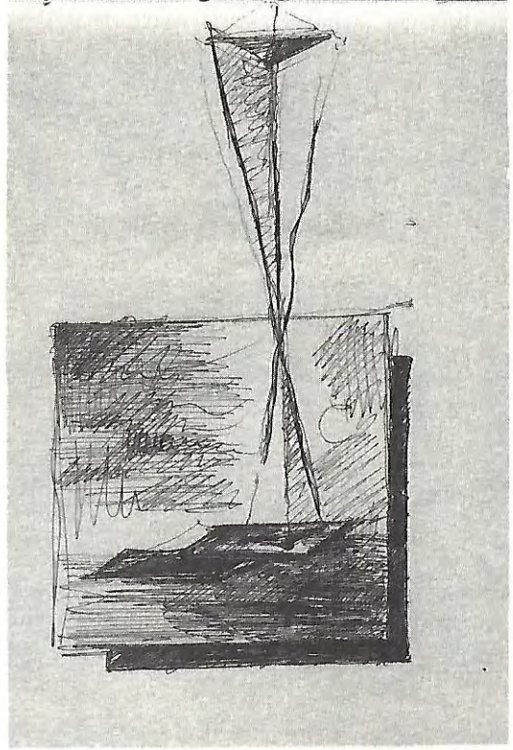

plexi
plexi

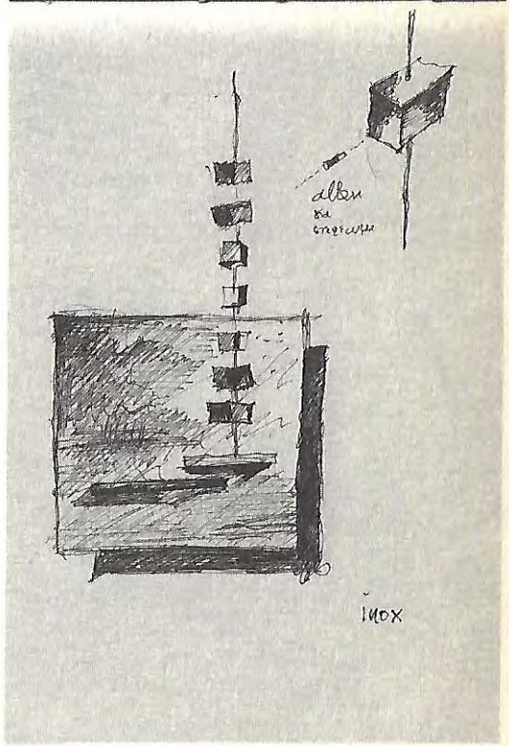


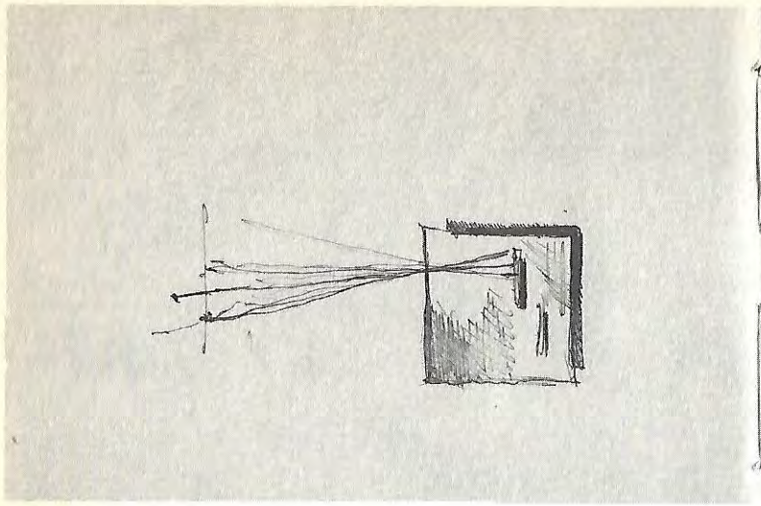


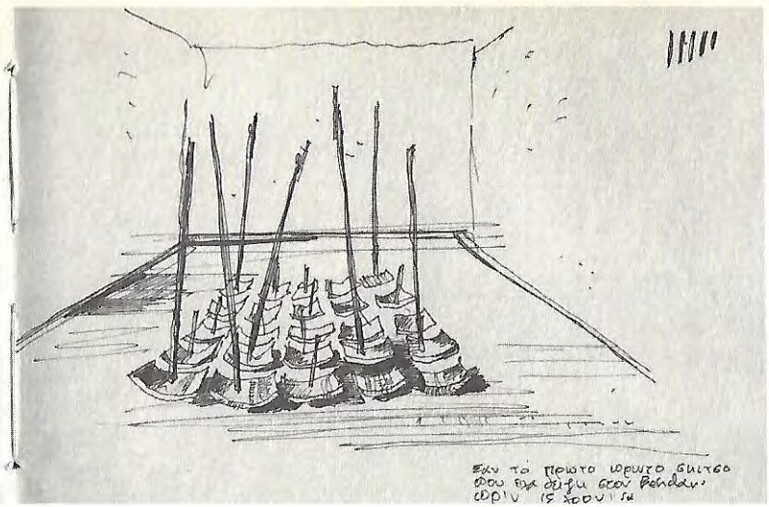


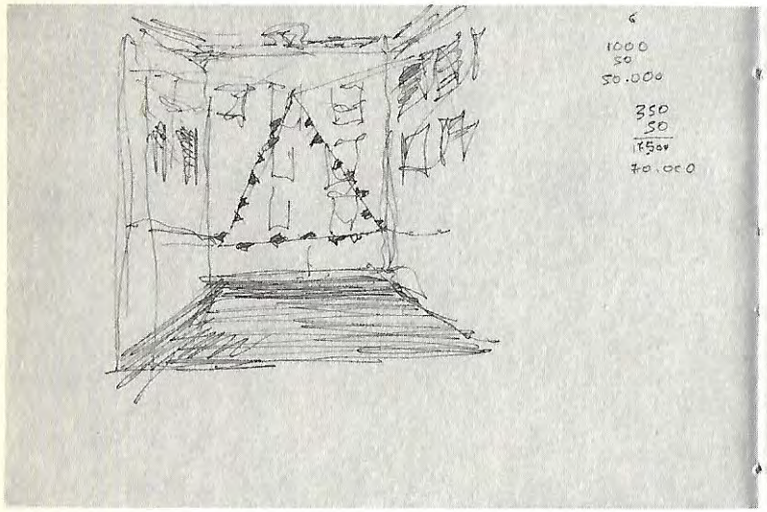

ΜΙΚΡΟ ΓΑΛΑΤΟ
ΓΙΑ ΤΟΥΛΙΑ
ΧΡΙΣΤ. 98




INOX

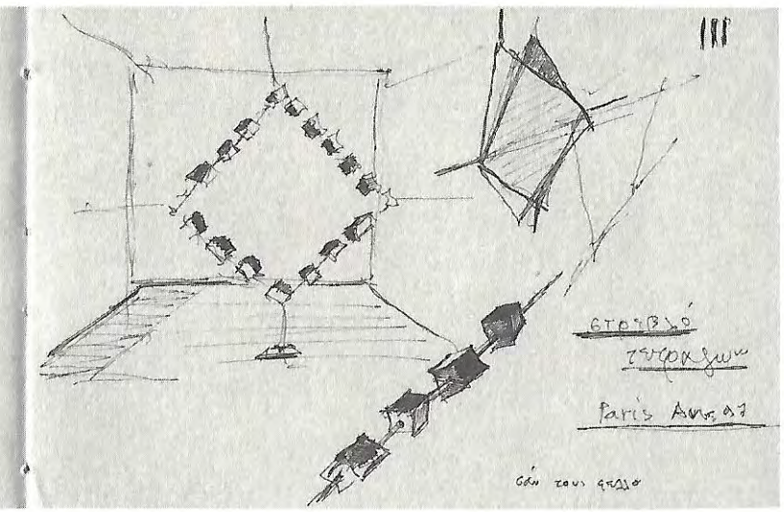




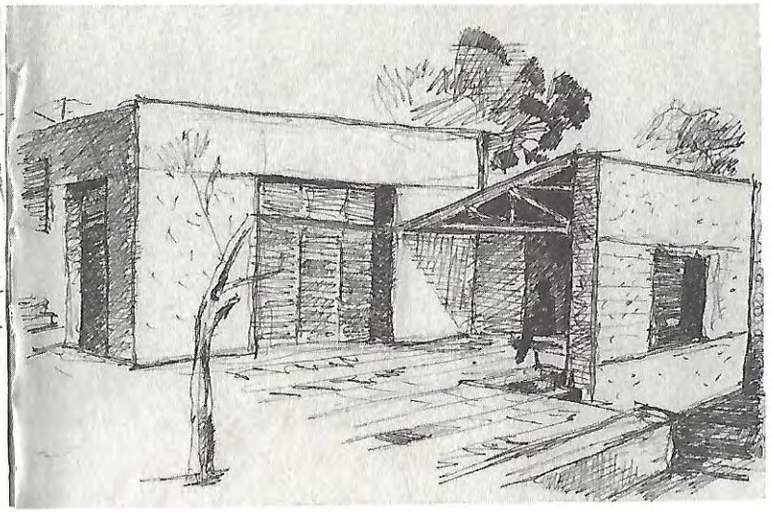


6
1000
50
50.000

350
50
1750
70.000







Π Α Ρ Ε Κ Β Α Σ Η

Βίρα σκότα τζένοας

Σημειώσεις
για την ιστιοπλοΐα

ΑΝΕΒΑΣΜΑ – ΚΑΤΕΒΑΣΜΑ – ΜΟΥΔΕΣ

Genoa

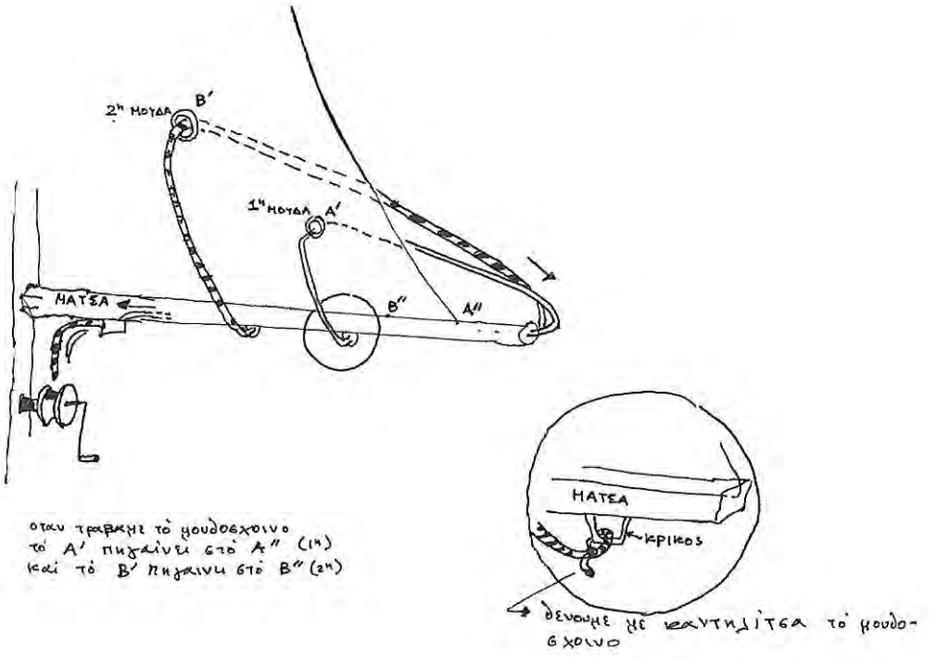
Για να ανεβάσουμε genoa με σκυλάκια δεν χρειάζεται να ορτσάρουμε όπως στη μεγίστη . Μπορούμε να την ανεβάσουμε σε όποια πλεύση θέλουμε.
Το ίδιο και για τη genoa με reefing (Βέλης). Πρέπει μόνο να φροντίσουμε να μην είναι πολύ γεμάτη γιατί υπάρχει κίνδυνος να σχιστεί το πανί (Κλέων).
Για να κατεβάσουμε genoa με σκυλάκια, πάλι μπορούμε να το κάνουμε σε όποια πλεύση, αλλά κάποιος πρέπει να τραβάει την ποδιά μέσα στα ρέλια (Βέλης).
Για να κατεβάσουμε genoa αμέσως (με σκυλάκια), πρέπει να ορτσάρουμε και, τη στιγμή ή λίγο πριν βρεθούμε κατάορτσα, να αφήσουμε το μαντάρι, οπότε η genoa πέφτει μόνη της στο deck. Προσοχή μην περάσουμε σε ένα είδος τακ με χαλαρό πανί, οπότε θα κουκουλωθεί αυτός που είναι στην πλώρη.
Για να τυλίξουμε genoa με reefing, το κάνουμε σε όποια πλεύση (Βέλης).
Όταν έχει πολύ καιρό, χρειάζεται να ορτσάρουμε λίγο για να κατεβάσουμε genoa, χωρίς όμως να είναι απαραίτητο να καταορτσάρουμε (να είμαστε δηλ. τελείως όρτσα) (Κλέων). Αυτό το κάνουμε αναγκαστικά γιατί έτσι αδειάζει το πανί και είναι πιο εύκολο.

Μεγίστη

Όταν ανεβάζουμε μεγίστη είμαστε κατάορτσα, ώστε το πανί να είναι σαν σημαία και έχουμε τη σκότα λίγο λασκαρισμένη.
Όταν κατεβάζουμε την μεγίστη χρειάζεται να ορτσάρουμε για να κατέβει το πανί.
Θα είναι βέβαια πιο δύσκολο να κατέβει, γιατί θα θέλει τράβηγμα προς τα κάτω. Όταν είμαστε ορτσαρισμένοι πέφτει μόνο του το πανί πιο εύκολα με λίγο τράβηγμα, και βέβαια το δίπλωμα είναι πιο εύκολο (Βέλης).
Μπορούμε όμως να κατεβάζουμε τη μεγίστη σε όποια πλεύση θέλουμε – όρτσα, πλαγιοδρομία, ακόμα και δευτερόπρυμα (Βέλης + Πηλίδης).
Σε κακό καιρό το να ορτσάρουμε θα είναι λάθος γιατί θα μας γείρει πολύ η στροφή στα κύματα κλπ. (Κλέων).
Με καλό σχετικά καιρό δεν πρέπει να κατεβάσουμε τη μεγίστη σε όρτσα, πλαγιοδρομία ή ακόμη και πιο ανοικτή πλεύση. Βέβαια πρέπει η μάτσα να είναι μέσα στο περίγραμμα, ώστε να μπορούμε να δουλέψουμε (αυτό βέβαια εξαρτάται και από τον καιρό γιατί με καλό καιρό μπορεί και να βγαίνει έξω από το σκάφος).
Με κακό καιρό μπορούμε να κατεβάσουμε τη μεγίστη, έστω και σε πλαγιοδρομία τραβώντας από τα σκυλάκια. Βέβαια με κακό καιρό πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας και το πλάγιασμα και να μη βγει η μάτσα πολύ έξω ώστε να μην μπορούμε να δουλέψουμε.
Με κακό καιρό, τραβώντας από τα σκυλάκια, θα κατέβει το πανί έστω και εάν είναι γεμάτο. Εάν κατέβει το πρώτο ένα μέτρο, μετά είναι εύκολο. Προσοχή στο σταυρό (Κλέων).
Όταν κατεβάζουμε μεγίστη δεν χρειάζεται να κατεβάσουμε την genoa. Η genoa έχει μεγαλύτερα περιθώρια να παίζει.
Έτσι, ακόμα και όταν για κάποιο λόγο θέλουμε να ορτσάρουμε για να κατεβάσουμε τη μεγίστη, μπορούμε να το κάνουμε, αρκεί να μην καταορτσάρουμε ώστε να αντινεμώσει η genoa (Κλέων).
Για κατέβασμα μεγίστης σε όποια πλεύση, συμφωνεί και ο Πηλίδης, αρκεί να το επιτρέπει το σύστημα με τα σκυλάκια του σκάφους.
Στα πιο πολλά σκάφη γίνεται κατέβασμα μεγίστης στα πρύμα (ιδέ «Πρύμα»).

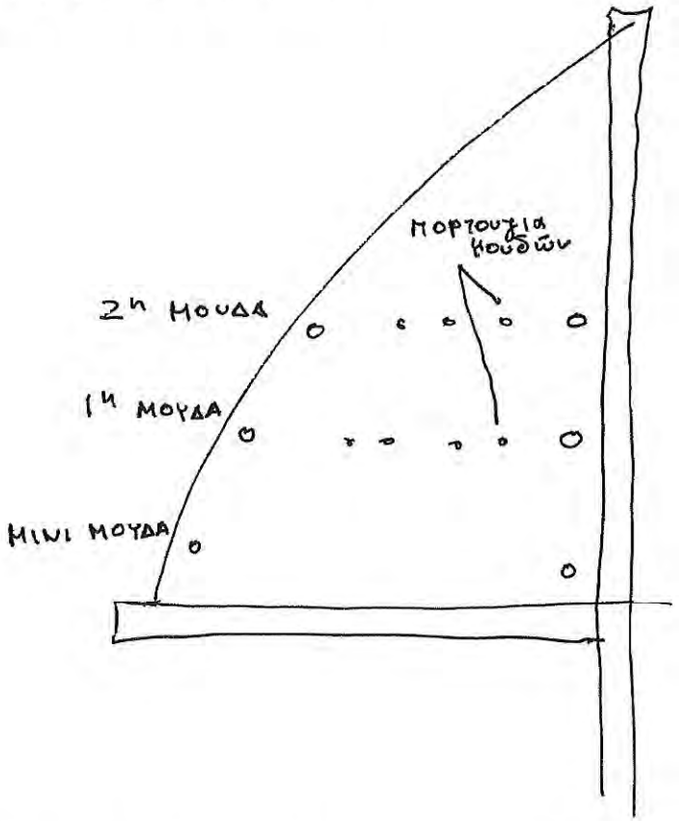
Μούδες μεγίστης

Πάνω απο 20 κόμβους αέρα παίρνουμε 1η μούδα (Κλέων).
Όταν παίρνουμε μούδες δεν χρειάζεται να ορτσάρουμε.
Μπορούμε να πάρουμε μούδες σε όποια πλεύση θέλουμε – όρτσα, πλαγιοδρομία κλπ. – αρκεί η μάτσα να είναι μέσα στο περίγραμμα του σκάφους ώστε να κάνουμε τους χειρισμούς (μπαλαντσίνι κλπ.).
Λασκάρουμε σκότα μεγίστης ώστε να ελευθερωθεί το πανί, να μην είναι γεμάτο με αέρα (Κλέων + Βέλης + Πηλίδης).
Όταν παίρνουμε μούδες μεγίστης, τη genoa την έχουμε κανονικά, αλλοίμονο αν την κατεβάσουμε (Κλέων).
Στις μούδες ποτέ δεν αφήνουμε ελεύθερη τη σκότα. Τη λασκάρουμε αλλά την έχουμε υπό έλεγχο (Κλέων).
Μόνο στην όρτσα πλεύση, επειδή το πανί έχει πολύ ζόρι για να πάρουμε μούδες, πρέπει να λασκάρουμε σκότα μεγίστης. Τη genoa την έχουμε σηκωμένη.
Όταν πάμε κατάορτσα η genoa αρχίζει να παίζει, οπότε ποδίζουμε λίγο ώστε να ξαναγεμίσει και κατεβάζουμε το μαντάρι μεγίστης τη στιγμή, οριακά, ανάμεσα όρτσα-πόδισμα σκάφους, ώστε η genoa να μην αντινεμώσει. Είναι θέμα τιμονέματος (Κλέων).



Όταν παίρνουμε μούδες, πρώτα λασκάρουμε μαντάρι βάζοντας το πόδι της μούδας στο γάντζο και μετά τραβάμε το μουδόσχοινο, ώστε το Α′ να πάει στο Α″ ή, για δεύτερη μούδα, το Β′ στο Β″, και μετά τραβάμε το μαντάρι. Ενώ, όταν σηκώνουμε μεγίστη, πρώτα τραβάμε μαντάρι και μετά τεντώνουμε outhaul.

1. Ελευθέρωσε boom vang, λάσκα λίγο σκότα* και σιγουράρισε το μπαλατσίνι.
2. Λάσκα μαντάρι μαΐστρας
3. Σφίξε το ποδάρι (το πορτούζι της 1ης μούδας που βρίσκεται πλησιέστερα στο κατάρτι), σφίξε μουδόσχοινο της πρώτης μούδας και πάρε το μαντάρι της μαΐστρας και λάσκα μπαλαντσίνι.



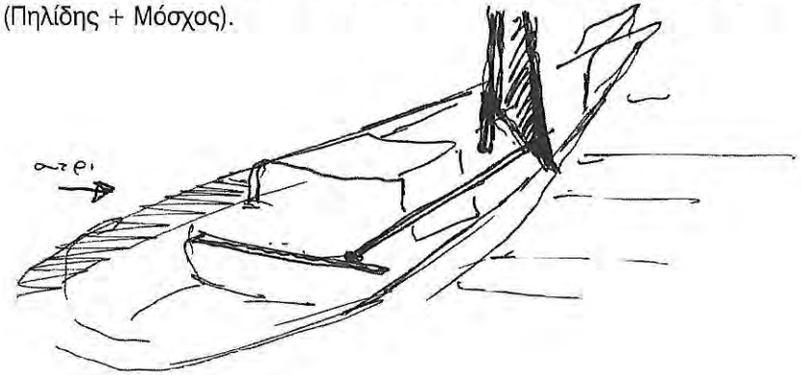
Να δένουμε το μουδαρισμένο πανί με τα σχοινάκια από τα πορτούζια των μουδών με σταυρόκομπο. Προσοχή να μην τα ξεχάσουμε δεμένα όταν ξανασηκώνουμε πανί, κίνδυνος να σχίσουμε το πανί.
Από πλαγιοδρομία και πίσω, πάντα μόνο με genoa για μια άνετη πλεύση. Αλλιώς, όταν πάμε με τα δύο πανιά, θέλει προσοχή και ζόρι (Κλέων).

* Όταν σηκώνουμε ένα σχοινί πρέπει να έχουμε ελευθερωμένο το αντίστοιχό του. Έτσι πρέπει να έχουμε λίγο τη σκότα. Αλλιώς, όταν βιράρουμε το μαντάρι με σκότα δεμένη ή boom vang, κίνδυνος να σπάσουν τα σκυλάκια από ζόρι.



Σιδηρόδρομος μεγίστης

Για μετάβαση από όρτσα σε πρύμα πλεύσεις (ανοικτή πλαγιοδρομία, δευτερόπρυμα, πρύμα), πρώτα εξαντλούμε το σιδηρόδρομο της μεγίστης και μετά λασκάρουμε τη σκότα (Πηλίδης + Μόσχος).



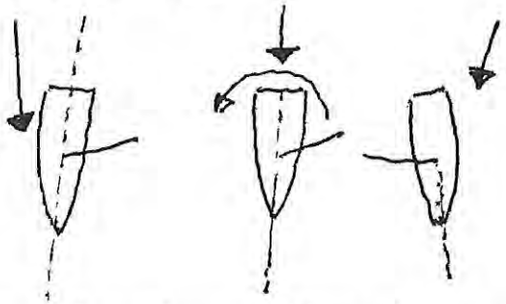
Όταν έχουμε λίγο αέρα στα όρτσα, βάζουμε το σιδηρόδρομο σοφράνο και λασκάρουμε λίγο σκότα (Βέλης).



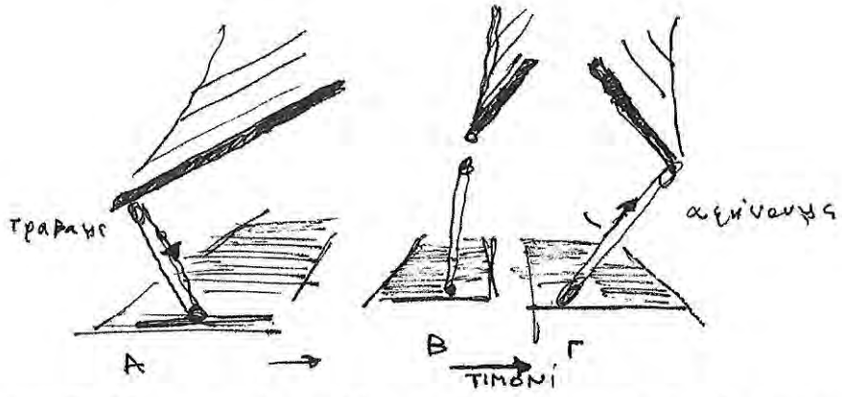
ΠΟΝΤΖΑ

Στην πόντζα έχουμε τρεις φάσεις:

I) Ερχόμαστε σχεδόν κατάπρυμα (σιγά-σιγά)
II) Συνεχίζουμε την κίνηση και αλλάζουμε θέση στη μάτσα.
III) Ερχόμαστε σχεδόν κατάπρυμα, αλλά στο άλλο μπράτσο, με τη μάτσα από την άλλη μεριά, και παίρνουμε πορεία.



Στα μαθήματα είχαμε μάθει να φέρνουμε τη μάτσα από τη μια μεριά στην άλλη σε μια κίνηση με τρείς φάσεις ελεγχόμενες, πιάνοντας όχι τη σκότα αλλά τα σχοινιά του παλάγκου της σκότας.



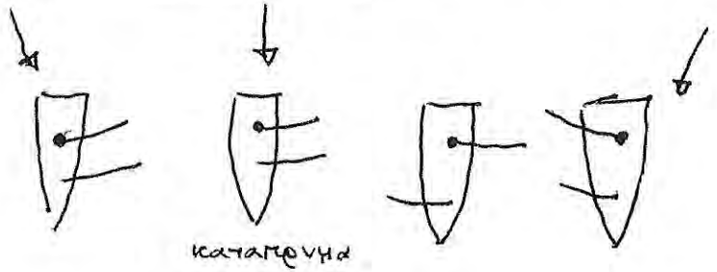
Δηλ. Α. Τραβάμε το σκοινί του παλάγκου και έτσι φέρνουμε σιγά-σιγά τη μάτσα προς το κέντρο.
Β. Η μάτσα είναι στον άξονα.
Γ. Την ώρα που το σκάφος έχει αλλάξει σοφράνο μεριά, αρχίζουμε να αφήνουμε το σχοινί του παλάγκου ώστε η μάτσα να ανοιχτεί σιγά-σιγά και να πάει στην άλλη μπάντα. Προσοχή, τα χέρια στο παλάγκο!

Μεταξύ Β και Γ, δηλαδή όταν η μάτσα είναι στο κέντρο και αρχίζουμε να αλλάζουμε μπάντα, πρέπει, για να γίνει αυτό, να κάνουμε μια τιμονιά ποδίζοντας.

Δεν θυμάμαι τι λέγαμε στα μαθήματα για τη genoa όταν κάνουμε πόντζα. Στο Handbook of Sailing λέει ότι, θεωρητικά, θα ήταν ευχής έργον εάν, ταυτόχρονα με το πέρασμα της μεγίστης από τη μια πλευρά στην άλλη, γινόταν και το πέρασμα της genoa από τη μια πλευρά στην άλλη.

Πρέπει να προσέχουμε να έχουμε πιάσει τη σκότα που πρέπει να τραβήξουμε πριν αφήσουμε την σκότα που τίθεται εκτός λειτουργίας.

Κατά το Le Cours de Glénans: πρώτα σταυρώνει κανείς την genoa και βρίσκεται πεταλούδα, όντας τελείως κατάπρυμα, και μετά κάνει κανείς πόντζα τη μεγίστη, αλλάζει δηλ. θέση στη μάτσα. Εάν δεν γυρίσουμε πρώτα τη genoa, υπάρχει κίνδυνος να γυρίσει και να περιστραφεί ανάποδα γύρω από τον πρότονο.



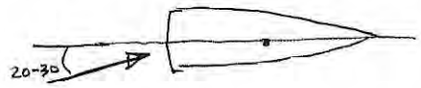
Κατά τον Βέλη, πιο εύκολο είναι να αλλάζεις πρώτα τη μαΐστρα διότι είναι πιο εύκολο με μια μικρή αλλαγή τιμονιού να κάνεις επίτηδες τη μάτσα να πάει από την άλλη μεριά και μετά τη genoa, αν και δεν αποκλείει και την εκδοχή του Le Cours de Glénans, που έχει το πλεονέκτημα ότι αποκλείει την περίπτωση να γυρίσει ανάποδα η genoa γύρω από τον πρότονα, οπότε θα πρέπει να ξαναποντζάρει κανείς ανάποδα για να επαναφέρει.

Ο Κλέων για την πόντζα συνηγορεί υπέρ του τρόπου που λέει το Le Cours de Glénans, με μια προϋπόθεση: πρώτα φέρνουμε στο κέντρο τη μεγίστη τραβώντας τη σκότα, οπότε δεν λειτουργεί πιά σαν πανί, δεδομένου ότι είμαστε κατάπρυμα ή σχεδόν κατάπρυμα. Έχοντας τη μεγίστη στο κέντρο, τότε εύκολα, με μια μικρή τιμονιά, έρχεται η genoa από την άλλη μπάντα.

Και τέλος, αφήνουμε σιγά σιγά τη σκότα της μεγίστης και η μαΐστρα πάει στη νέα μπάντα. Είναι σαν αυτό που το αγγλικό βιβλίο περιγράφει σαν training gib.

ΠΡΥΜΑ (Μπεθάνης)

- Όταν πηγαίνουμε πρύμα ποδίζουμε έως τη στιγμή που η μαΐστρα επικαλύπτει τη genoa, οπότε η genoa αρχίζει να κρεμάει. Τότε ξαναορτσάρουμε.
- Μπορούμε άφοβα να δένουμε τη μάτσα για να αποφύγουμε πότζες. Ο κίνδυνος με το δέσιμο είναι μόνο όταν έχουμε μπαλόνι (κινέζικη πόντζα).
- Τελείως πρύμα δεν πάμε ποτέ. Πάντα πρέπει να έχουμε μια γωνία 20°-30°.

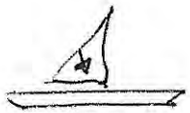


- Πεταλούδα είναι πολύ δύσκολη πλεύση, σχεδόν αδύνατη χωρίς σπινακόξυλο. Αντιθέτως, με σπινακόξυλο, είναι πιο σωστό και πιο εύκολο γιατί παίρνει αέρα και η genoa.

– Με χοντρή κακοκαιρία πάμε πρύμα και μόνο πρύμα με φλόκο θυέλλης. Με καιρό 8-9 μποφόρ μπορούμε να πάμε με φλόκο θυέλλης και 3η μούδα.

Κατέβασμα μεγίστης (Μπεθάνης)

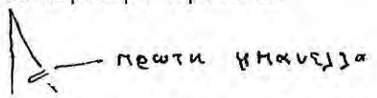
Με χοντρό καιρό είναι προτιμότερο να μην ορτσάρουμε για να κατεβάσουμε τη μεγίστη, αλλά να την κατεβάσουμε όντας πρύμα. Αυτό προϋποθέτει καλό πλήρωμα, αλλά γλυτώνουμε το κοπάνισμα στα όρτσα. Είναι λίγο ανορθόδοξο, αλλά σε χοντρό καιρό πρακτικά είναι προτιμότερο.
Τραβάμε τη σκότα μαΐστρας μέσα. Παίρνουμε 2η ή 3η μούδα, έτσι ώστε να τραβήξουμε το πανί από το μέσον του αετού.



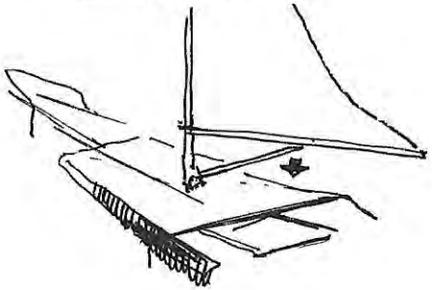
Το πανί δεν πέφτει μόνο του, όπως όταν κάνουμε κανονικά, αλλά το τραβάμε προς τα κάτω με τα σκυλάκια. Αυτό προϋποθέτει κάποιον δυνατό από το πλήρωμα, για να τραβήξει το μουδόσχοινο και συγχρόνως να οδηγεί προς τα κάτω το πανί. Η όλη ιστορία είναι να μην μπεί ο αετός ανάμεσα στα ξάρτια και το κατάρτι. Το πολύ-πολύ να σπάσει κάποια μπανέλλα.

BOOM VANG (Μπεθάνης)

Χρειάζεται για να συγκρατεί τη μάτσα προς τα κάτω και να μη σηκώνεται η μάτσα. Το χρησιμοποιούμε κυρίως σε ανοικτές πλεύσεις (πλαγιοδρομία και πίσω).
Σε κλειστές πλεύσεις τη δουλειά του boom vang την κάνει η σκότα.
Σε κλειστές πλεύσεις (όρτσα, κλειστή πλαγιοδρομία) δεν το χρησιμοποιούμε, παρά μόνο όταν έχει αέρα του παίρνουμε τα μπόσικα.

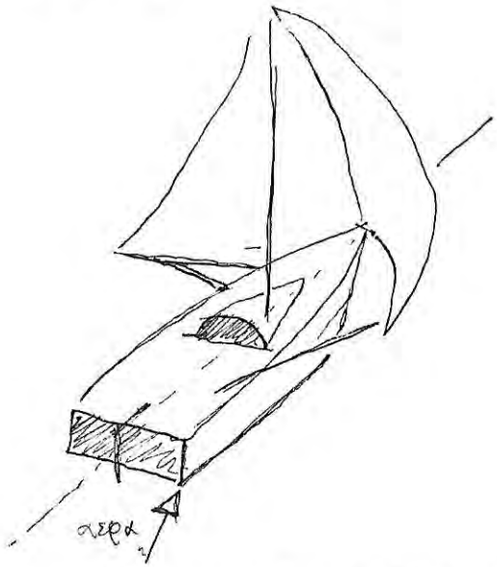


Ένας πρακτικός οδηγός για το πόσο παίρνουμε ή λασκάρουμε το boom vang είναι το εξής: η πρώτη επάνω μπανέλλα της μεγίστης να είναι παράλληλη με τη μάτσα.



Σε ανοικτή πλαγιοδρομία, όταν έχουμε εξαντλήσει το σιδηρόδρομο της μάτσας για να μην έχει όλο το ζόρι η σκότα, τότε λασκάρουμε το boom vang. Το ίδιο βέβαια κάνουμε και σε πιο ανοικτές πλεύσεις.

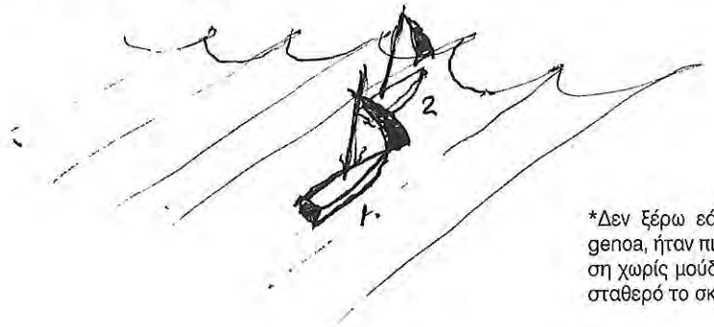
ΠΕΤΑΛΟΥΔΑ χωρίς σπινακόξυλο (Βέλης)



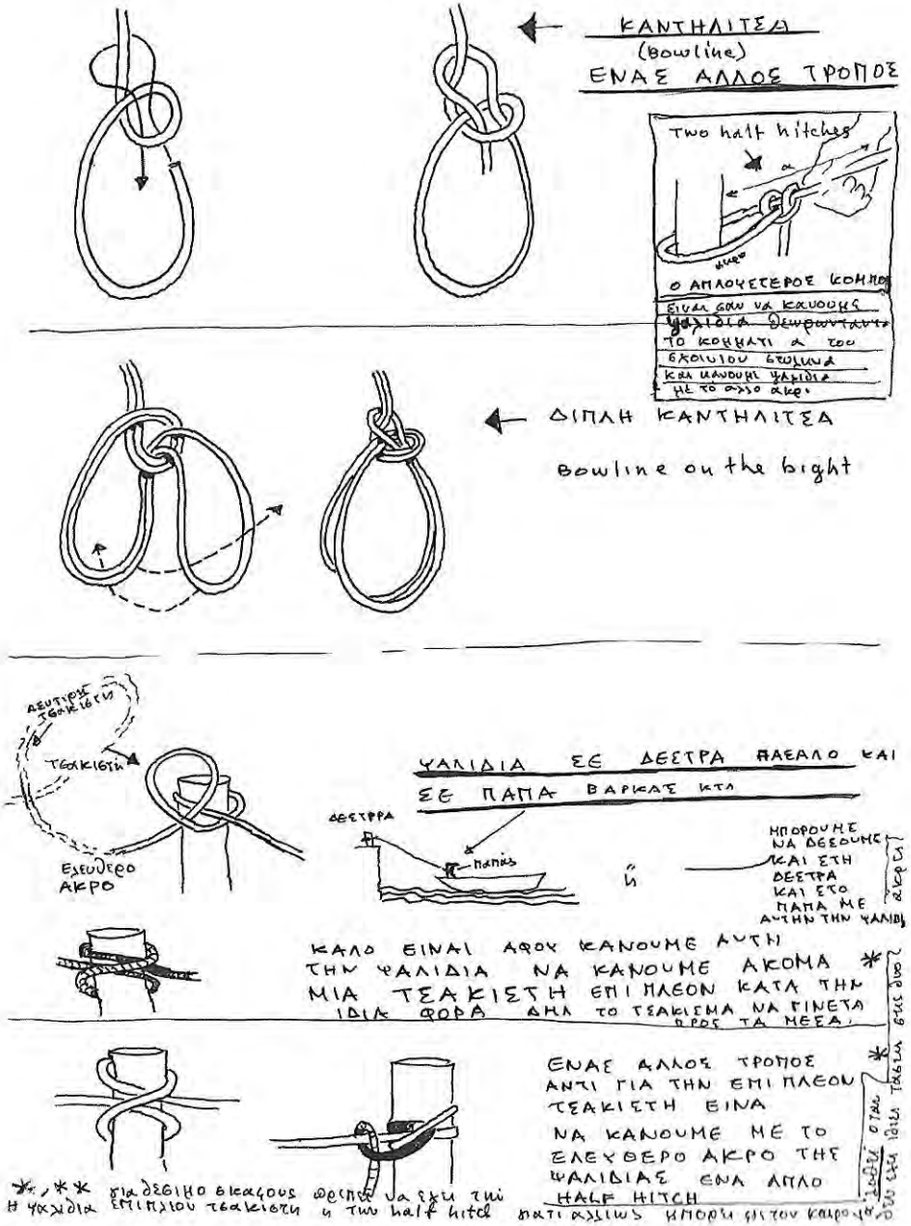


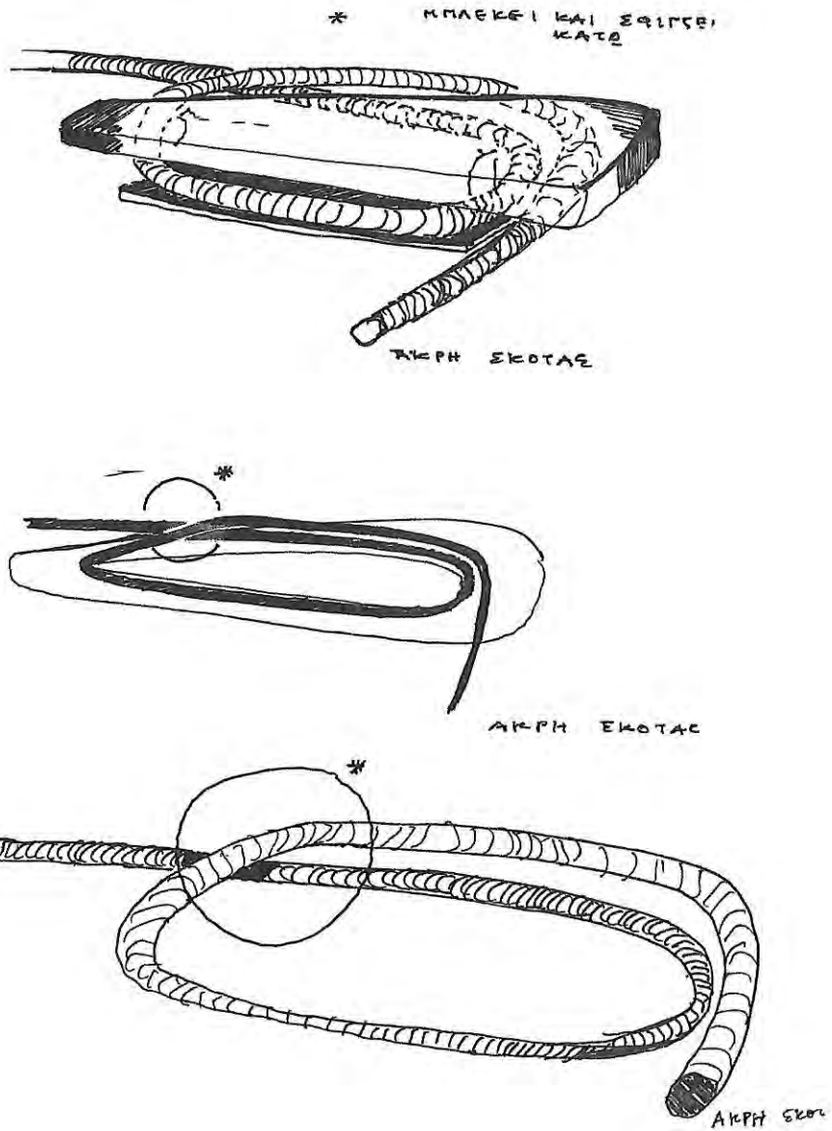
Τη μάτσα τη βάζουμε στην αντίθετη (σταβέντο) μπάντα από όπου έρχεται ο αέρας έτσι ώστε να φυσάει καθαρός στη genoa.
Πεταλούδα χωρίς σπινακόξυλο είναι μόνο όταν έχει λίγο αέρα χωρίς πολύ κύμα, διότι το κύμα χαλάει τη genoa.

Δική μου καταχώρηση:
Με 6,5 Beaufort πλαγιοδρομία καθαρή 90°, με μια μικρή τάση ανοικτής πλαγιοδρομίας, με 2/5 genoa περίπου χωρίς μεγίστη* και κύματα 2,5 μέτρα, ταξιδεύαμε περίφημα με 5-6 κόμβους και πλήρη έλεγχο. Όταν ερχόταν το κύμα, τις πιο πολλές φορές το σκάφος ανέβαινε στην κόψη του κύματος χωρίς να έχει ανάγκη τιμονέματος (από θέση 1 σε θέση 2).



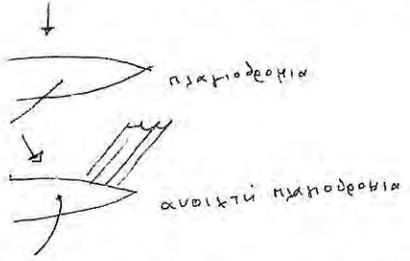
*Δεν ξέρω εάν ήταν σωστό μόνο με genoa, ήταν πιο υπό έλεγχο η κατάσταση χωρίς μούδες, σίγουρα θα ήταν πιο σταθερό το σκάφος με 1η ή 2η μούδα.


ΚΑΝΘΑΛΙΤΣΑ
(bowline)
ΕΝΑΣ ΑΛΛΟΣ ΤΡΟΠΟΣ
Two half hitches
ΔΙΠΛΗ ΚΑΝΘΑΛΙΤΣΑ
Bowline on the bight
ΨΑΛΙΔΙΑ ΣΕ ΔΕΣΤΡΑ ΠΑΕΑΛΟ ΚΑΙ
ΣΕ ΠΑΠΑ ΒΑΡΚΑΣ ΚΤΛ
ΚΑΛΟ ΕΙΝΑΙ ΑΦΟΥ ΚΑΝΟΥΜΕ ΑΥΤΗ
ΤΗΝ ΨΑΛΙΔΙΑ ΝΑ ΚΑΝΟΥΜΕ ΑΚΟΜΑ
ΜΙΑ ΤΣΑΚΙΣΤΗ ΕΠΙ ΠΛΕΟΝ ΚΑΤΑ ΤΗΝ
ΙΔΙΑ ΦΟΡΑ ΑΦΗ ΤΟ ΤΣΑΚΙΣΜΑ ΝΑ ΓΙΝΕΤΑ
ΕΝΑΣ ΑΛΛΟΣ ΤΡΟΠΟΣ
ΑΝΤΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΠΙ ΠΛΕΟΝ
ΤΣΑΚΙΣΤΗ ΕΙΝΑ
ΝΑ ΚΑΝΟΥΜΕ ΜΕ ΤΟ
ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΑΚΡΟ ΤΗΣ
ΨΑΛΙΔΙΑΣ ΕΝΑ ΑΠΛΟ
HALF HITCH


ΜΠΑΙΝΕΙ ΚΑΙ ΣΦΙΓΓΕΙ ΚΑΤΩ
ΑΚΡΗ ΣΚΟΤΑΣ
ΑΚΡΗ ΣΚΟΤΑΣ
ΑΚΡΗ ΣΚΟΤ

BROACH – ΓΕΡΣΙΜΟ (Μπεθάνης)

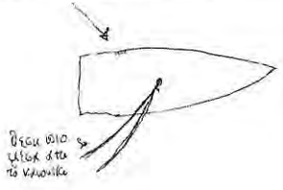
Πλαγιοδρομία: στην πλαγιοδρομία όταν ορτσάρω παίζουν τα πανιά, άρα γέρνω λιγότερο.
Όρτσα: ισχύει το ίδιο.
Ανοικτή πλαγιοδρομία: ισχύει το ίδιο, όταν ορτσάρω παίζουν τα πανιά, άρα γέρνω λιγότερο, αλλά με ήσυχο καιρό, κυρίως χωρίς κύμα.



Εάν έχω τα πανιά πιο μέσα από ότι πρέπει και ορτσάρω, τότε γέρνω ακόμα πιο πολύ. Πρέπει να υπολογίσουμε και τον αέρα και το κύμα.

Σε πλαγιοδρομία και σε ανοικτή πλαγιοδρομία, εάν πάει να μας πατήσει σπιλιάδα ή έχουμε αύξηση της έντασης του ανέμου όταν έχουμε αέρα, τότε, εν αντιθέσει με αυτό πού λέγαμε (ότι όταν ορτσάρω παίζουν τα πανιά, άρα γέρνω λιγότερο), πρέπει να ποδίσουμε και να λασκάρουμε σκότα μεγίστης ή έστω μόνο να λασκάρουμε σκότα μεγίστης. Είναι πιο σωστό να ποδίσουμε μαζί με το λασκάρισμα της σκότας, γιατί δεν κόβουμε έτσι την ταχύτητα, αλλά διοχετεύουμε την αύξηση του αέρα (σπιλιάδα) σε ταχύτητα. Γενικώς, πρέπει να υπολογίζουμε πάντα την αδράνεια του σκάφους. Έτσι, είναι κακό να κόβουμε απότομα ταχύτητα, γιατί υπάρχει φόβος να γίνουν ζημιές.
Όταν έχουμε αέρα ή κυρίως κύμα: εάν γέρνουμε πολύ, ποδίζουμε και λασκάρουμε, εν αντιθέσει με την περίπτωση που δεν έχουμε πολύ αέρα ή κύμα. Και τούτο γιατί ο αέρας και το κύμα συντελούν στο να γέρνει το σκάφος. (Ακόμα και ξυλάρμενο το σκάφος, με αρκετό αέρα και κύμα, θα γέρνει σε ανοικτή πλεύση).
Γενικώς, όσο ορτσάρω η δύναμη πηγαίνει προς το πλάι (πλάι του πανιού που μεταφέρεται στο πλάι του σκάφους). Άρα, σε περίπτωση broach, όταν έχουμε αέρα δεν πρέπει να ορτσάρω, γιατί χειροτερεύω τα πράγματα και μας πατάει ακόμα πιο πολύ. Αυτό ισχύει: για πλαγιοδρομία, ανοιχτή πλαγιοδρομία και δευτερόπρυμα, ακόμα και για κλειστή πλαγιοδρομία, αλλά σ' αυτή την πλεύση είναι μικρή η γωνία, οπότε θα ορτσάρουμε αμέσως.

Broach είναι το να γείρει πολύ το σκάφος, να μπει μέσα στο νερό, οπότε δεν έχουμε τιμόνι, οπότε το ιστιοφόρο χωρίς τιμόνι έχει την τάση από μόνο του να ορτσάρει γέρνοντας, όπως είπαμε, ακόμα πιο πολύ, έως ότου αρχίσει να έρχεται όρτσα, όπου θα αρχίσουν να παίζουν τα πανιά και επομένως θα αρχίσει να σηκώνεται. Αλλά σε όλα αυτά πρέπει κανείς να υπολογίσει και την αδράνεια. Εάν έχουμε πιο μέσα το πανί από ότι πρέπει, τότε το broach γίνεται πιο εύκολα.



ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ - ΤΡΥΦΩΝ ΠΑΤΣΟΥΡΗΣ, 1955 -1998

Ένα σύντομο βιογραφικό θα έλεγε ότι γεννήθηκα στην Αθήνα το '55, σπούδασα Αρχιτεκτονική στο Πολυτεχνείο και μετά έκανα σπουδές γλυπτικής στο Παρίσι, στην ENSAD, όπου τελείωσα το '82.

Τα τελευταία χρόνια στο Παρίσι, όπως και τώρα στην Αθήνα, μοιράζομαι ανάμεσα στην Αρχιτεκτονική και στη Γλυπτική.

Πέρα απ' αυτά όμως, θα ήθελα να μιλήσω όχι τόσο για τα έργα –με την κρυμμένη ελπίδα ότι θα μπορέσουν να το κάνουν μόνα τους– όσο για τις συγκυρίες της δικής μου ζωής που οδήγησαν σ' αυτά σε μια αμφίδρομη σχέση έργου - προσωπικής ζωής. – Εποχές ορόσημα.

Και σαν εποχές ορόσημα, με την έννοια κάποιας έξαρσης στην ημιτονοειδή καμπύλη, θα έλεγα τα πρώτα πειράματα γύρω από τη γλυπτική που άρχισε στα χρόνια του Πολυτεχνείου, εκεί που κυριαρχούσε το φοιτητικό πάθος για την αρχιτεκτονική και που κάποια στιγμή, χωρίς ποτέ να πάψει η έντασή του, άρχισε να βγαίνει στην επιφάνεια η γλυπτική σαν μια παράλληλη, ταυτόσημη αλλά και σαφώς διαφοροποιημένη δραστηριότητα. Και όλα αυτά με την αμέριστη και ανεκτίμητη βοήθεια του πατέρα μου ζωγράφου Σταύρου Πατσούρη και αργότερα της γλύπτριας Φρόσως Ευθυμιάδου, που ήταν ο πρώτος άνθρωπος του métier που είδε τη δουλειά μου. Όλα αυτά καταλήγουν σε μια σειρά από γύψινα έργα που τα αποκαλώ τα «εικονικά» και όπου η ιδέα του πετάγματος ενός πουλιού –όσο banal και αν είναι σαν θέμα– υπάρχει έντονη.

Μετά, με τη μεγαλύτερη ευγνωμοσύνη στη θεά τύχη, σαν ένα maximum στην καμπύλη θα έβαζα τα χρόνια του Παρισιού, εκεί όπου έγιναν τα πιο πολλά από τα έργα. Το Παρίσι με όλη τη μαγεία, την ομορφιά, την κίνηση και τα καινούργια πράγματα που είδα... Και πιο πολύ την τύχη να γνωρίσω τον Κώστα Κουλεντιανό που δίδασκε στην Arts Déco. Σε πολλά από αυτά τα έργα, ιδίως στα πρώτα, έχει επέμβει με τον δικό του τρόπο, φαινομενικά έμμεσα αλλά πολύ ουσιαστικά. Η γνωριμία μου με τον Κώστα Κουλεντιανό, στην αρχή σαν σχέση μαθητού-δασκάλου και μετά σαν σχέση πλατειά και ζωντανή, ήταν και είναι το στοιχείο εκείνο που έδινε στο Παρίσι μια βαρύτητα. Και όταν κάποιος σου μαθαίνει τα μυστικά του αμονιού και του οξυγόνου, αυτό είναι κάτι που μετράει και που είναι σημείο αναφοράς και εξήγηση ίσως πολλών πτυχών της σημερινής τόσο αμφιλεγόμενης γλυπτικής.

(Το κείμενο αυτό, γραμμένο εν είδει αυτοβιογραφικού σημειώματος στις αρχές του 1985, προέρχεται από τις προσωπικές σημειώσεις του Α. Π. Ένα πιο αναλυτικό εργοβιογραφικό σημείωμα παρατίθεται στη συνέχεια.)



1



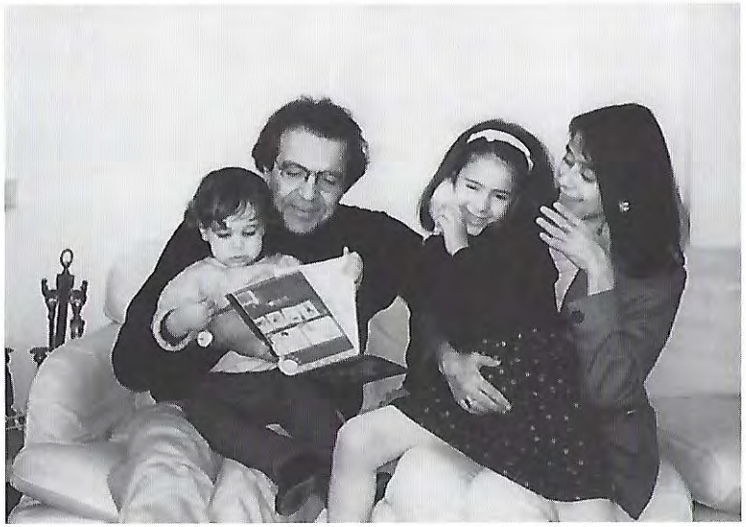
2



3



4



5



6

1955 Γεννιέται στην Αθήνα, στις 8 Ιουνίου, στην οδό Τσαμαδού των Εξαρχείων. Πατέρας του ο Σταύρος Πατσούρης, δικηγόρος και ζωγράφος, μητέρα του η συγγραφέας Γαλάτεια Σαράντη, μεγαλύτερος αδελφός ο Στράτης, σήμερα γιατρός.

1974 Τελειώνει τη Γερμανική Σχολή Αθηνών.

1974-80 Σπουδάζει Αρχιτεκτονική στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.

1980-82 Εγκαθίσταται στο Παρίσι και σπουδάζει γλυπτική στην École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Αποφοιτά με félicitations du jury.

1982-83 Παρακολουθεί μεταπτυχιακά μαθήματα στην ίδια σχολή.

1983-84 Συνεργάτης στο Γραφείο Saturne. Géographie Urbaine. Paris, σε μελέτες διαμόρφωσης πλατειών και δημοσίων χώρων για τα κέντρα των πόλεων Montceau-les-Mines και Paray-le-Monial στη νότιο Γαλλία.

1983 Συμμετοχή στον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για το Μπλόκο Κοκκινιάς – Εξαγορά.

1984 Επιστρέφει στην Ελλάδα. Συμμετοχή στον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για το Πολιτιστικό Κέντρο Αργυρούπολης – Γ' βραβείο.

1984-86 Κάνει την στρατιωτική του θητεία στο Ναυτικό.

1985 Ατομική έκθεση γλυπτικής στην Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα.

1986 Συμμετοχή σε ομαδική έκθεση γλυπτικής, με τον Κ. Κουλεντιανό και τον Β. Μιχαήλ, στην Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, Αθήνα.

1987 Αρχιτεκτονική μελέτη πολυκατοικίας στην οδό Διδότου και Δελφών, Αθήνα. Το έργο κατασκευάστηκε την περίοδο 1988-1991. Δημοσιεύθηκε στα *θέματα χώρου + τεχνών* 27/1996.

1989 Παντρεύεται με την Κατερίνα Βασιλάρου, αρχιτέκτονα.

1990 Ατομική έκθεση γλυπτικής στην Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα.

– Ατομική έκθεση γλυπτικής στην Αίθουσα Τέχνης ΖΜ, Θεσσαλονίκη.

– Συμμετοχή σε ομαδική έκθεση του Ιδρύματος Τοπάλη στο Πανεπιστήμιο Πατρών και στην Αίθουσα Τέχνης Επίκεντρο, Πάτρα.

– Συμμετοχή στην ομαδική έκθεση γλυπτικής «Μικρά Γλυπτά» στο Δώμα, Αθήνα.

– Συμμετοχή στην ομαδική έκθεση γλυπτικής «Αναδρομές Αναζητήσεις» στην Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα.

– Αρχίζει να ασχολείται έντονα με την ιστιοπλοΐα.

1991 Τοποθέτηση γλυπτού του στο Ιστορικό Κέντρο Πλατείας Κονίτσης στην Κω.

1992 Γεννιέται η κόρη τους Γαλάτεια.

1993 Μελέτη αρχιτεκτονικής επέμβασης σε παλαιό κτίσμα στη Φοινικιά Σαντορίνης και μετατροπή του σε καλοκαιρινή κατοικία. Το έργο κατασκευάστηκε την περίοδο 1995-97.

– Συμμετοχή με την Αίθουσα Τέχνης ΖΜ στην έκθεση Art Fair, Αθήνα.

1994 Ατομική έκθεση γλυπτικής στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα, Αθήνα. Δημοσιεύθηκε στα *θέματα χώρου + τεχνών* 26/1995.

1995 Αρχιτεκτονική μελέτη για τρεις εξοχικές κατοικίες στην Αίγινα. Το έργο κατασκευάστηκε την περίοδο 1995-98.

– Συμμετοχή με το Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα στην έκθεση Art Fair, Αθήνα.

– Συμμετοχή στην ομαδική καλοκαιρινή έκθεση συνεργατών του Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα, Αθήνα.

– Συμμετοχή στην Α' Biennale Νέων Ελλήνων Αρχιτεκτόνων του Ελληνικού Ινστιτούτου Αρχιτεκτονικής, όπου παρουσιάζει την πολυκατοικία της οδού Διδότου και Δελφών.

1996 Γεννιέται ο γιος τους Σταύρος.

– Εκλέγεται λέκτορας στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ και διδάσκει στο μάθημα της Πλαστικής.

1997 Συμμετοχή με το Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα στην έκθεση Art Fair, Αθήνα.

1998 Πεθαίνει στην Αθήνα, στις 15 Αυγούστου.

2000 Έκθεση έργων γλυπτικής και σχεδίων, που ετοίμαζε την τελευταία περίοδο της ζωής του, στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα, Αθήνα.

1. Με τους γονείς και τον αδελφό του στο πατρικό της οδού Τσαμαδού, 1962.
2. Με τον Στράτη στο Πεδίον του Άρεως, 1965.
3. Στο Παρίσι, 1982.
4. Οδηγώντας το 2CV, 1984.
5. Χριστούγεννα 1997.
6. Στην ιστιοπλοΐα, έξω από την Αίγινα, με τη Γαλάτεια, 1997.



ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ *ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΠΑΤΣΟΥΡΗΣ*
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟΝ ΑΠΡΙΛΙΟ ΤΟΥ 2000
ΣΕ 1000 ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΣΕ ΧΑΡΤΙ ZANDERS
MEGA MATT 150 ΓΡ. ΚΑΙ VEGA
AVORIO 120 ΓΡ. ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΑΝΟ ΔΑΒΙΑ