



# ΦΥΣΗ - ΠΟΛΗ

ΜΙΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΑΝΑΦΟΡΑ

“Through the Lens”

“Μέσα από το φακό”

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ: ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΤΜΗΜΑ: ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΧΡΙΣΤΟΦΑΚΗ ΜΑΡΙΑ  
ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΗΩ ΑΓΓΕΛΗ

2022-23

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Η πτυχιακή εργασία εξετάστηκε επιτυχώς από την κάτωθι Εξεταστική Επιτροπή (συμπεριλαμβανομένου και του Εισηγητή):

Ηώ Αγγελή  
(επιβλέπουσα καθηγήτρια)

Ανδρέας Σιπορέγκο  
(μέλος εξεταστικής επιτροπής)

Απόστολος Καρακατσάνης  
(μέλος εξεταστικής επιτροπής)



Η κάτωθι υπογεγραμμένη Χριστοφάκη Μαρία, του Στέργου, με αριθμό μητρώου 51913222 φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από εμένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Η δηλούσα

ΧΡΙΣΤΟΦΑΚΗ ΜΑΡΙΑ  


*Εισαγωγή*

*Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>: Η Αρχιτεκτονική*

- 1.1 Η εξέλιξη της αρχιτεκτονικής θεωρίας ξεκινώντας από την Αναγέννηση
- 1.2 Οι επιδράσεις των αισθητικών ρευμάτων στον αρχιτεκτονικό χώρο
- 1.3 Οι αρχιτεκτονικοί χώροι της Δωδεκανήσου

*Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>: Η Διακόσμηση*

- 2.1 Είδη διακοσμητικών εφαρμογών
- 2.2 Οι επιδράσεις που δέχεται το Design
- 2.3 Η εξελικτική πορεία της Art Nouveau

*Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>: Η εικαστική γλώσσα*

- 3.1 Η εικαστική σκέψη και τα εργαλεία της
  - 3.1<sup>α</sup> Τρόποι εικαστικής έκφρασης
  - 3.1<sup>β</sup> Η στυλιζαρισμένη φόρμα στο σχέδιο
- 3.2. Η φωτογραφία ως τρόπος έκφρασης

*Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup>: Η μεθοδολογία*

- 4.1 Εισαγωγή
  - 4.1<sup>α</sup> Οινοποιείο C.A.I.R.
  - 4.1<sup>β</sup> Αλευροβιομηχανία S.A.M.I.C.A.

*Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup>: Από την φωτογραφική λήψη στην εικαστική σχεδίαση*

- 5.1 Οι εικαστικές συνθέσεις (1 έως 20)

*Κεφάλαιο 6<sup>ο</sup>: Από τον δυσδιάστατο στον τρισδιάστατο χώρο*

*6.1 Εισαγωγή*

*6.1<sup>α</sup> Ανάλυση πρώτη*

*6.1<sup>β</sup> Ανάλυση δεύτερη*

*6.1<sup>γ</sup> Ανάλυση τρίτη*

*6.2 Η επιλογή των υλικών*

*Κεφάλαιο 7<sup>ο</sup>: Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια*

*7.1<sup>α</sup> CAIR*

*7.1<sup>β</sup> Connection – συνδετικός κρίκος*

*7.1<sup>γ</sup> SAMICA*

*Συμπεράσματα*

*Κατάλογος εικόνων*

*Βιβλιογραφία*



Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποτελεί μια ανασκόπηση και παρουσίαση αρχιτεκτονικών πεδίων προς μελέτη και έρευνα που ταυτίζονται με μια πρακτική αρχιτεκτονική και εικαστική πρόταση. Ξεκινώντας με τη βιβλιογραφική προσέγγιση, παρουσιάζονται τομείς και πτυχές της αρχιτεκτονικής, του σχεδίου και της φωτογραφίας, οι οποίες κρίνονται σημαντικές για τις προτάσεις των εικαστικών παρεμβάσεων που θα ακολουθήσουν. Οπότεν με αφετηρία την ενδελεχή μελέτη και συνοπτική παρουσίαση αυτών των τομέων, η εργασία κατευθύνεται στο πρακτικό της μέρος, σε μια πρωτότυπη και καινοτόμο εικαστική πρόταση.

Ο τίτλος της εργασίας προϊδεάζει τον αναγνώστη για το περιεχόμενο της που δεν είναι άλλο από μια εικαστική αναφορά σε έναν γόνιμο, καλλιτεχνικό διάλογο μεταξύ φύσης και πόλης. Ήδη οι έννοιες αυτές, δεδομένης της εικόνας που υπάρχει για τα δυο διαφορετικά περιβάλλοντα, προκαλούν έκπληξη και απορία όσον αφορά τη σχέση και τη συνύπαρξή τους. Μολονότι το θέμα της σχέσης τους έχει απασχολήσει ερευνητές, η ιδιαιτερότητα αυτής της πτυχιακής εργασίας έγκειται στο γεγονός, ότι παρατίθενται προτάσεις εικαστικών παρεμβάσεων σε έναν ιδιαίτερο γεωγραφικό τόπο, το νησί της Ρόδου. Εγχειρήματα τέτοιων διαστάσεων όχι μόνο δεν έχουν πραγματοποιηθεί, αλλά εκλείπουν ακόμη και στο πλαίσιο μιας συζήτησης ή παρουσίασης.

Η προσπάθεια εισχώρησης της φύσης στο αστικό περιβάλλον είναι επιδίωξη αρκετών μεγαλουπόλεων και στο εξωτερικό τα παραδείγματα αυτά βρίθουν. Δεν συμβαίνει το ίδιο όμως σε μικρότερες κοινωνίες όπου παρά την διεθνή εμβέλεια και φήμη τους, παρουσιάζονται διστακτικές, απέναντι στην τέχνη και στα πλεονεκτήματα που μπορεί να προσφέρει, όταν συνδέεται, με το μεγαλείο της φύσης. Οι εικαστικές παρεμβάσεις και προτάσεις που αφορούν διατηρητέα κτίρια για την αρχιτεκτονική και την ιστορία τους στην πόλη της Ρόδου, μεγεθύνουν την επιθυμία και την προτροπή για μελέτη.

Δίνεται έμφαση στα ανακυκλώσιμα υλικά ως βασικό εργαλείο εφαρμογής των εικαστικών παρεμβάσεων στην ευαισθητοποίηση των πολιτών για τη φύση. Ως εκ τούτου, η παρούσα εργασία στοχεύει στην προτροπή ενασχόλησης με την ίδια την τέχνη και τις εφαρμογές της σε μια εποχή αμιγώς βιομηχανική και τεχνοκρατούμενη, στην οποία η Φύση όχι μόνο έχει περιθωριοποιηθεί αλλά κινδυνεύει σοβαρά. Οι στόχοι αυτοί συνδέονται άρρηκτα με την έρευνα της παρούσας εργασίας που είναι η αξιοποίηση της τέχνης στο αστικό περιβάλλον με εργαλείο τον «αέναιο» πλούτο του περιβάλλοντος.

Μεθοδολογικά, ακολουθώντας την ερευνητική διαδρομή από το θεωρητικό στο πρακτικό πλαίσιο, στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας παρουσιάζεται ο τομέας της αρχιτεκτονικής και η εξέλιξη που αυτός είχε ήδη από την εποχή της Αναγέννησης. Η περίοδος αυτή στάθηκε ο εναρκτήριο σταθμός για την αρχιτεκτονική, η οποία επηρεάζεται, προσαρμόζεται και αρκετές φορές αλλάζει ακολουθώντας τα ρευμάτα που εμφανίζονται και κυριαρχούν. Οι επιδράσεις αυτές αποτυπώνονται εύστοχα στον αρχιτεκτονικό χώρο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο δωδεκανήσιος αρχιτεκτονικός χώρος, ο οποίος μέσα από μια σύντομη ιστορική αναδρομή, αναδεικνύεται ξεχωριστός καθώς φέρει πλήθος διαφορετικών ιστορικών, αισθητικών επιρροών.



Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται αναφορά των εικαστικών Εφαρμογών οι οποίες σύμφωνα με τα εκάστοτε ρεύματα που επηρέασαν το design, τις διαφοροποιήσεις που αυτά εμφανίζουν ανά πολιτισμική ιδιαιτερότητα και γεωγραφική τοποθεσία. Στο τρίτο κεφάλαιο ερευνάται η Εικαστική γλώσσα και τα εργαλεία που διαθέτει για την εφαρμογή της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Επιπρόσθετα η Φωτογραφία αντιμετωπίζεται ως σημαντικό μέσον της παρούσας καλλιτεχνικής έρευνας.

Στο τέταρτο κεφάλαιο συνεργάζονται αρμονικά τα στοιχεία που έχουν προκύψει από την έρευνα των προηγούμενων κεφαλαίων.

Μεθοδολογικά η έρευνα εστιάζεται σε δυο βιομηχανικά συγκροτήματα της Ρόδου: Οινοποιείο Κ.Α.Ι.Ρ., Αλευροβιομηχανία Σ.Α.Μ.Ι.Σ.Α. Τα ανωτέρω κτίρια είναι δυο από τους αρχιτεκτονικούς χώρους, οι οποίοι «σώζονται» έως σήμερα σε μια διαφορετική μορφή αναφορικά με το ιστορικό τους παρελθόν. Η κατάσταση στην οποία βρίσκονται, η τοποθεσία που δεσπόζουν στον χώρο και ο αντίκτυπος στο προσωπικό μου βλέμμα, είναι οι λόγοι για τους οποίους επιλέχθηκαν τα συγκεκριμένα συγκροτήματα. Ακολουθεί ιστορική αναφορά, φωτογραφική αποτύπωση και καταγραφή των χαρακτηριστικών τους.

Όσον αφορά τη σχεδιαστική καταγραφή αξιολογείται η ποιότητα του κτισμένου χώρου και του τρόπου με τον οποίο συντηρείται η φύση με αυτόν. Η αντίθετη αυτή σχέση αποτέλεσε το έναυσμα της δημιουργίας μου πραγματοποιώντας είκοσι εικαστικές συνθέσεις σε μορφή σχεδίων. Έπειτα, από ανάλυση των συνθέσεων, επιλέχθηκαν οι πέντε με κοινά χαρακτηριστικά. Στη συνέχεια, μετασχηματίστηκαν προκειμένου να αποκτήσουν τρισδιάστατη μορφή, στοχεύοντας στην «συνομιλία» μεταξύ κτιρίων, φύσης και κοινωνίας.



### 1.1 Η εξέλιξη της αρχιτεκτονικής θεωρίας ξεκινώντας από την Αναγέννηση

Την εποχή της Αναγέννησης οι πραγματείες των αρχιτεκτόνων θεμελιώνουν για πρώτη φορά τη θεωρία της αρχιτεκτονικής, η οποία πρωταγωνιστεί την περίοδο αυτή.

Η Αναγέννηση αποτέλεσε την περίοδο της αναβίωσης των τεχνών και των επιστημών που άνθισαν στην κλασική αρχαιότητα συμπεριλαμβανομένων και των εικαστικών τεχνών. Οι τέχνες διαδραματίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση αυτής της εποχής. Στόχος δεν είναι η απλή αναπαραγωγή, αλλά η δημιουργία νέων μορφών και χαρακτηριστικών αντάξιων ή και ανώτερων συγκριτικά με την αρχαιότητα. Δικαίως η εποχή αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια «νέα εποχή», αφού η αναβίωση των αρχαίων και κλασικών προτύπων άνοιξε τον δρόμο για τη γέννηση ενός νέου και σύγχρονου πολιτισμού<sup>1</sup>.

Η Αναγέννηση λαμβάνει χώρα στην Ιταλία (μέχρι τις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα) και διευρύνεται σε όλη την Ευρώπη. Την χρονική περίοδο της πρώιμης Αναγέννησης οι καλές τέχνες ενσωματώνονται στις ελεύθερες τέχνες, καθώς οι καλλιτέχνες γίνονται δεκτοί στην ομάδα των Ουμανιστών, οι οποίοι θεωρούνται άνθρωποι των ιδεών και όχι άνθρωποι που διαχειρίζονται απλώς υλικά. Ταυτόχρονα, τα έργα τέχνης αντιμετωπίζονται ως αποδείξεις του δημιουργικού πνεύματος και όχι ως απλές κατασκευές. Σύντομα, τα έργα που φέρνουν τη σφραγίδα ενός μεγάλου καλλιτέχνη αποκτούν συλλεκτική αξία και αλλάζουν τη νοοτροπία των καλλιτεχνών. Οι καλλιτέχνες αρχίζουν να γίνονται έτσι άνθρωποι των γραμμάτων και να διαμορφώνουν ποικίλους τύπους προσωπικότητας. Από τη μια υπάρχει ο κοσμοπολίτης που δε διαθέτει αυτοκυριαρχία, αλλά συνυπάρχει άνετα και πρόθυμα με την αριστοκρατική κοινωνία και από την άλλη υπάρχει ο καλλιτέχνης που υψώνεται ως μοναχική μεγαλοφυΐα, είναι μυστικοπαθής, μελαγχολικός και συγκρούεται συχνά με τους προστάτες του<sup>2</sup>.

---

1. Janson H.W., Janson F.A. (2011), 402-405.

2. Janson H.W., Janson F.A. (2011), 408-409.

Η ώριμη αναγεννησιακή περίοδος εμφανίζει κάποια χαρακτηριστικά ολοκληρωμένα από την προηγούμενη περίοδο και κάποια άλλα εντελώς διαφοροποιημένα. Η τάση να θεωρούνται οι καλλιτέχνες ιδιοφυίες και όχι απλοί τεχνίτες κορυφώνεται αυτήν την περίοδο. Τώρα, οι καλλιτέχνες ενδιαφέρονται περισσότερο για την οπτική και την εκφραστική αποτελεσματικότητα του έργου τους παρά για την ορθολογική τάξη του. Έτσι, δημιουργείται ένα νέο ύφος και μια νέα δραματικότητα που μπορεί να συνεπάρει τον θεατή είτε διαθέτει κλασικό πρότυπο είτε όχι<sup>3</sup>.

Στο πλαίσιο αυτό, η αρχιτεκτονική θεωρία τυπώνεται για πρώτη φορά στην Ιταλία στα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «μανιφέστο» της αρχιτεκτονικής, διότι στην αρχαιότητα δεν υπήρχαν ολοκληρωμένα εγχειρίδια ή βιβλία που να αναφέρονται αποκλειστικά στον αρχιτεκτονικό τομέα, με εξαίρεση το σύγγραμμα του Βιτρούβιου. Ο Βιτρούβιος, Ρωμαίος αρχιτέκτονας, μηχανικός και συγγραφέας, έγραψε «Τα δέκα βιβλία περί αρχιτεκτονικής» (*De Architectura libri decem*) το 33-13 π. Χ. Το σύγγραμμα αυτό -το οποίο εμπεριέχει θεωρήματα του Πυθαγόρα και του Πλάτωνα περί αρχιτεκτονικής- απέκτησε διαχρονική και διεθνή εμβέλεια την εποχή της Αναγέννησης. Έτσι, αποτέλεσε σημαντικό και θεμελιώδες εγχειρίδιο για τους αρχιτέκτονες της ιταλικής Αναγέννησης λόγω των αναφορών του στις αρμονικές αναλογίες και στη συμμετρική ενότητα του ανθρώπινου σώματος, η οποία μπορούσε να υιοθετηθεί και στη φύση της αρχιτεκτονικής<sup>4</sup>.

Η σημαντικότερη πραγματεία περί αρχιτεκτονικής ανήκει στον Leon Battista Alberti με τίτλο «Περί Οικοδομικής» (*De re aedificatoria*). Εκδόθηκε το 1485 στη Φλωρεντία και έθεσε τα θεμέλια της θεωρητικής αντιμετώπισης της αρχιτεκτονικής πρακτικής. Η πραγματεία αυτή αντιμετωπίζει ενιαία και συνεκτικά το αρχιτεκτονικό έργο, στο οποίο διακρίνει την τέχνη του πνεύματος (δημιουργός) και την τέχνη του χεριού (αρχιμάστορας). Το ανθρώπινο σώμα αντιμετωπίζεται, σύμφωνα με τον Leon Battista Alberti, ως μια οργανική ισορροπημένη ενότητα, η οποία δε χάνεται ούτε αλλοιώνεται από προσθέσεις ή αφαιρέσεις μερών. Η διατήρηση αυτής της ενότητας εξασφαλίζεται με βασικές αρχές που διαπερνούν το εκάστοτε έργο, ανεξάρτητα από τον τόπο και τον χρόνο της παραγωγής του, όπως είναι η αναγκαιότητα, η εξυπηρέτηση και η αισθητική ικανοποίηση.

3. Janson H.W., Janson F.A. (2011), 452.

4. Χαραλαμπίδου (2012), 32-33.

5. Χαραλαμπίδου (2012), 32-33.



## 1.2 Οι επιδράσεις των αισθητικο - φιλοσοφικών ρευμάτων στην Αρχιτεκτονική



1. The Königshalle (Kingshall) of Lorsch Abbey, 3 April 2009

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας υπήρξε καθοριστικός για τον κόσμο της τέχνης, δεδομένης της εμφάνισης πολλών αισθητικών ρευμάτων σε πολλές ευρωπαϊκές πρωτεύουσες (Γαλλία, Αγγλία, Ελλάδα κ.ά.). Μερικά από τα ρεύματα που ασκούν μεγάλη επίδραση στον καλλιτεχνικό και αρχιτεκτονικό κόσμο είναι ο Ιστορικισμός, ο Εκλεκτικισμός, το Μπαρόκ, το Ροκοκό, ο Πραγματισμός, ο Μοντερνισμός και ο Μεταμοντερνισμός.

Αρχικά, ο Ιστορικισμός πρεσβεύει τη διατήρηση της πολιτισμικής κληρονομιάς σε συνδυασμό με τα στοιχεία επιρροής που δέχεται από τη βιομηχανική επανάσταση. Απότοκά του είναι ο Νεοκλασικισμός, ο Οριενταλισμός και ο Νατουραλισμός που θέτουν στο προσκήνιο τον κόσμο της ουτοπίας, όπου τα κοινωνικά προβλήματα μπορούν να επιλυθούν γρηγορότερα. Τα φθηνά βιομηχανικά υποκατάστατα και οι τεχνικές μέθοδοι μειώνουν το κόστος κατασκευής και προβάλλουν εντονότερα τα αντικείμενα της αριστοκρατίας. Στόχος του Ιστορικισμού είναι η αναζήτηση υψηλών ιδεωδών και η διαχρονική αξία μέσα από την αναβίωση του ένδοξου παρελθόντος<sup>7</sup>.

7. Παρμενίδης, Ρούπα (2003), 212-218.





2. The gate or king's hall is a richly decorated Carolingian building from the outside and inside

Ο Ιστορικισμός, ωστόσο, έρχεται γρήγορα αντιμέτωπος με την ανασφάλεια, το καταναλωτικό συναίσθημα της αστικής τάξης και την εκβιομηχάνιση και αρχίζει να ατονεί. Η έλλειψη προηγούμενων ιστορικών βάσεων αναγκάζει το ρεύμα αυτό να στηριχθεί στην κατοχή χρήματος και στην αισθητική της αριστοκρατίας. Έτσι, το 1830 περίπου, ο Ιστορικισμός διατηρείται ως μια πνευματική ελίτ και δίνει τη θέση του στον Εκλεκτικισμό<sup>8</sup>.

Ο Εκλεκτικισμός γνωρίζει ιδιαίτερη άνθηση το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αποτελεί τη συνέχεια ή καλύτερα την έξαρση του Ιστορικισμού και εκφράζεται με την ανασύσταση πολλών, διαφορετικών μεταξύ τους, ιστορικών μορφολογικών τύπων, οι οποίοι συνδυάζονται έντεχνα στο πλαίσιο ενός ενιαίου συνόλου. Με την έννοια ενιαίο σύνολο ορίζεται είτε ένα μεμονωμένο αντικείμενο -που περιλαμβάνει ποικίλα ιστορικά στοιχεία- είτε ένας εσωτερικός χώρος, ο διάκοσμος του οποίου αποτελείται από ξεχωριστά ιστορικά μορφολογικά χαρακτηριστικά<sup>9</sup>.

9. Παρμενίδης, Ρούπα (2003), 212-218.



3. Anantara New York Palace Budapest Hotel



4. The Palace of Westminster , December 2007

Στο πέπλο του Εκλεκτικισμού αναβιώνουν και άλλοι ρυθμοί, όπως είναι το Ροκοκό, το Μπαρόκ και το Γοτθικό στοιχείο. Η ενίσχυση της καθολικής πίστης, και η εμφάνιση νέων επιστημών δημιουργούν ευμετάβλητους συνδυασμούς που καθορίζουν το Μπαρόκ σαν ρεύμα. Βασικό χαρακτηριστικό του είναι η επανεκτίμηση της ανθρωπότητας και η σχέση της με το σύμπαν. Η έμφαση στην ανθρώπινη δύναμη και δημιουργία σε συνδυασμό με τον μεγάλο ρόλο που διαδραματίζει η θρησκευτική πίστη αποτυπώνεται σε αρχιτεκτονικά οικοδομήματα και διάφορα έργα τέχνης, τα οποία εμφανίζουν μεγάλη επιβλητικότητα, κύρος, έκρηξη υπερβολής και συναισθηματισμού<sup>10</sup>.

Έχοντας ως κύριο χαρακτηριστικό του τον θρησκευτικό συναισθηματισμό, τις δυναμικές γραμμές και τη διακοσμητική πληθωρικότητα, το Μπαρόκ επεκτείνεται σε όλη την Ευρώπη, αλλά και σε αποικίες της κεντρικής και νότιας Αμερικής.

Οι διαφορές των έργων που επηρεάζονται από το Μπαρόκ με αυτά που χαρακτηρίζονται ως νατουραλιστικά ή κλασικιστικά δεν ανιχνεύονται εύκολα λόγω των πολλών ομοιοτήτων τους. Για τον λόγο αυτό η τέχνη του 17<sup>ου</sup> αιώνα στο σύνολό της μπορεί να αντιμετωπιστεί ενιαία<sup>11</sup>.

---

10. Janson H.W., Janson F.A. (2011), 558-559.

11. Honour, Fleming (1998), 498.

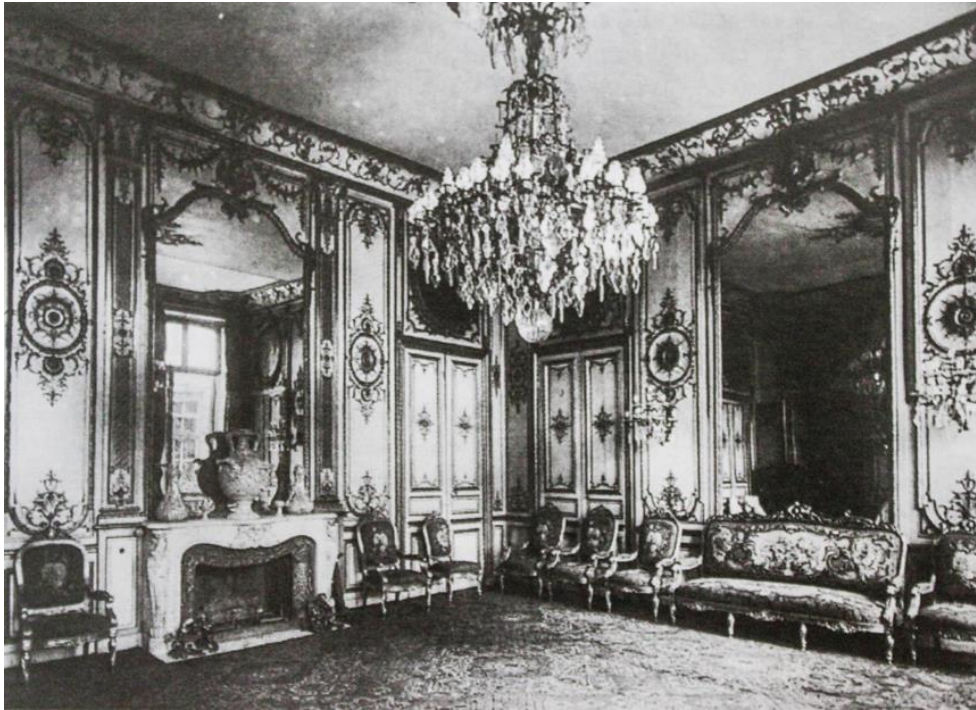




5. Έπιπλα και διακόσμηση αγγλικού Μπαρόκ



6. Φρανσουά Μανσάρ. Προθάλαμος του Πύργου του Μαιζόν. 1642-50



7. Ρομπέρ ντε Κοτ. Μεγάλο σαλόνι του Οτέλ ντε Μπουρβαλλαί, Παρίσι, 1717

Το Ροκοκό αποτελεί το τέλος του Μπαρόκ. Ως ρεύμα πρωτοεμφανίζεται στις διακοσμητικές τέχνες και απογειώνεται. Τα κοινωνικά και ιστορικά γεγονότα της περιόδου οδηγούν στην εξασθένηση των διακοσμητικών τεχνών και στην εμφάνιση στιλιστικών εξελίξεων.

Το Ροκοκό σαν ρεύμα δεν επηρεάζει τόσο τις τέχνες όσο τη σημασία που αρχίζει να αποδίδεται στους σχεδιαστές. Στο εσωτερικό των Οτέλ μπορεί να παρατηρήσει κανείς πληθώρα συλλογών, καθεμία από τις οποίες αποτελεί ένα ολοκληρωμένο περιβάλλον, διαμορφωμένο με μεγάλη φροντίδα από οξυδερκείς συλλέκτες, ταλαντούχους αρχιτέκτονες, ζωγράφους και γλύπτες.

Η «χαλαρότητα» συγκριτικά με την αυστηρότητα του Μπαρόκ και η μεγαλοπρέπεια που απεικονίζεται σε πολλά ανάκτορα μαρτυρούν τη μεγάλη επίδραση που ασκεί το Ροκοκό στην αρχιτεκτονική και στα οικοδομήματά της<sup>12</sup>.

12. Janson H.W., Janson F.A. (2011), 624-625.



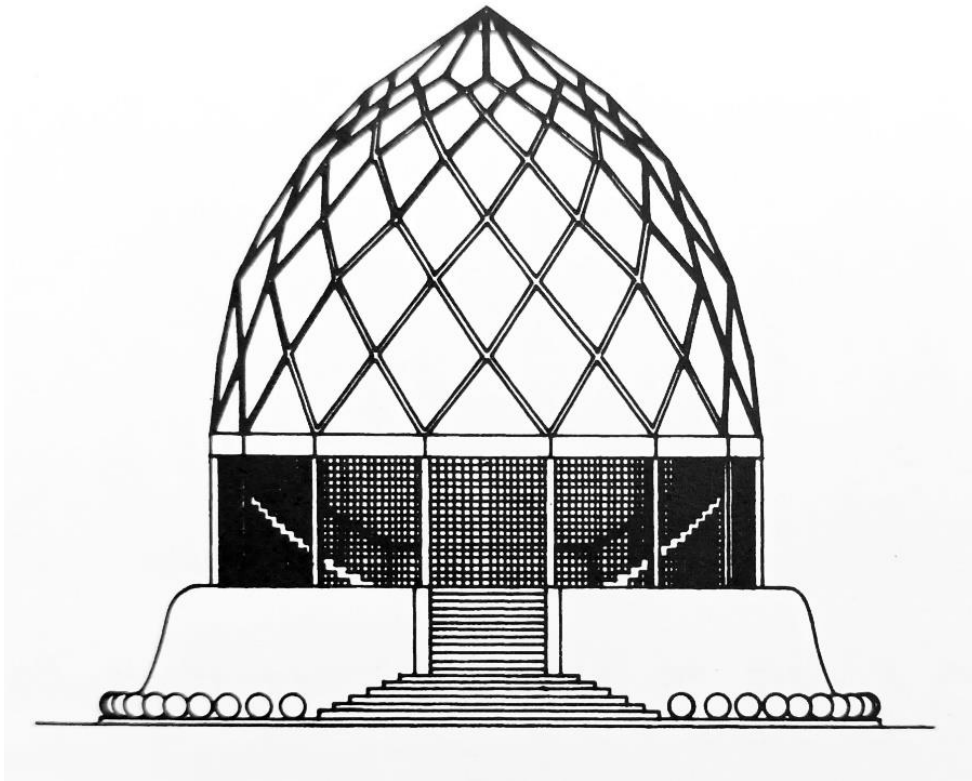
Η ανασύσταση αυτών των ρευμάτων προσθέτει νέα στοιχεία μορφολογίας και τυπολογίας στον Εκλεκτικισμό, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις παρατηρείται έντονη επίδραση από την εξωτική Ανατολή. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που θεωρούν πως ο Εκλεκτικισμός απογυμνώνει τον Ιστορικισμό από την ουσιαστική προβολή υψηλών ιδεών μετατρέποντάς τον σε ένα ρεύμα στείρας μίμησης και προβολής.

Σε αντίθεση με τον Ιστορικισμό και τον Εκλεκτικισμό, ο Πραγματισμός είναι ένα ρεύμα που χαρακτηρίζεται για τον ορθολογισμό του και το ερευνητικό του πνεύμα ως αντίκτυπο της βιομηχανικής επανάστασης. Σαν ρεύμα περικλείει τη σύνοψη των φιλοσοφικών κινήματων του ορθολογισμού του Descartes, του Εμπειρισμού, του Ωφελιμισμού και του Επιστημονισμού. Σύμφωνα με τον Descartes, προκειμένου ο νους και η λογική να αποδώσουν στο μέγιστο δυνατό βαθμό τους, θα πρέπει να ενταχθούν σε αρμονική συνύπαρξη με την πραγματικότητα. Τα χαρακτηριστικά του Πραγματισμού με την έμφασή τους στην ορθολογική και θετική αντίληψη, κατορθώνουν να επαναφέρουν σε σημαντικό βαθμό την παραδοσιακή σκέψη που είναι κυρίως θεωρητική και δεν μπορεί να ανταποκριθεί στις ουσιαστικές και πραγματικές ανάγκες της ανθρωπότητας. Έτσι, ο άνθρωπος του Πραγματισμού εντάσσεται στις κοινωνικές εξελίξεις, περιορίζει τη φιλοσοφική του σκέψη, θέτει στόχους, ενεργεί και πραγματοποιεί<sup>13</sup>.

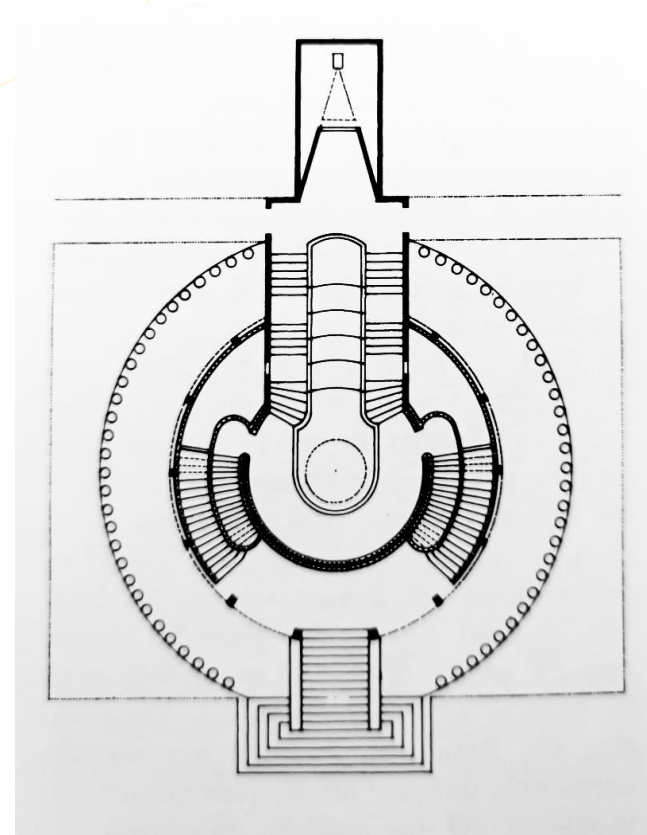
Με άξονα τον Πραγματισμό, ο Μοντερνισμός έρχεται να ανατρέψει την παράδοση και τις ρίζες της και να θέσει τις βάσεις για την ελευθερία και την ανεξαρτησία στην τέχνη. Οι καλλιτέχνες του Μοντερνισμού είναι ελεύθεροι να δημιουργήσουν τα έργα τους με νέες τεχνολογίες έχοντας ως απώτερο σκοπό τη νοηματοδότηση της εποχής τους ή και την αναδιαμόρφωση της κοινωνίας στην οποία ζουν. Η καλλιτεχνική αυτή επιδίωξη μετατρέπεται σε προσωπικό αγώνα για κάθε καλλιτέχνη, γι' αυτό παρά την καινοτομία και την τάση για αλλαγή που φέρουν τα μοντέρνα αρχιτεκτονικά κτίρια - καθένα από αυτά φέρει δικά του, ξεχωριστά χαρακτηριστικά<sup>14</sup>.

13. Παρμενίδης, Ρούπα (2003), 212-218.

14. Janson H.W., Janson F.A. (2011), 667-669.



8. Bruno Taut, Glass Pavilion, 1914, Façade of the pavilion.



9. Bruno Taut, Glass Pavilion, 1914, Floor plan of the pavilion.



10. Bruno Taut, Glass Pavilion exterior, 1914

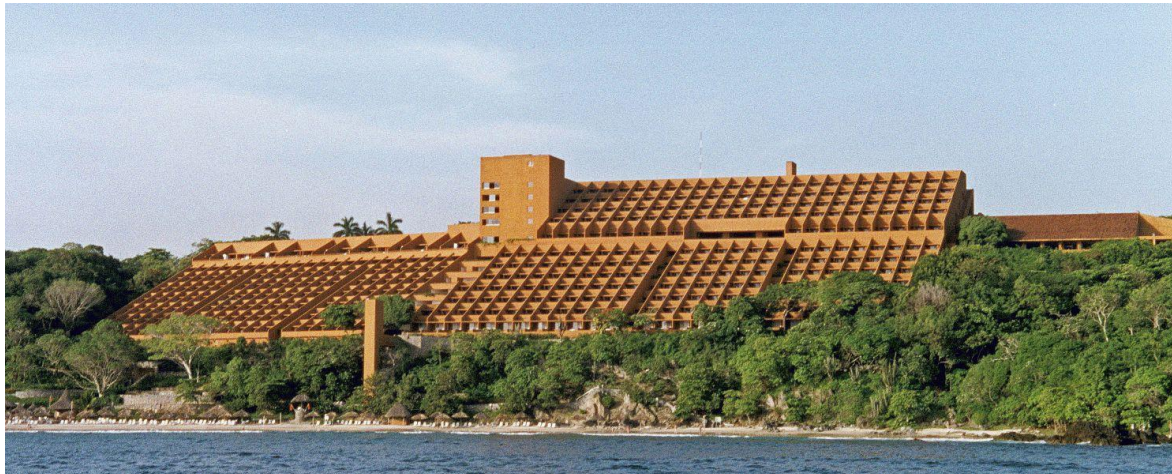


11. Bruno Taut, Glass Pavilion interior, 1914, Κλιμακωτό εσωτερικό με «καταράκτη».



Κριτική στον Μοντερνισμό ασκεί ο Μεταμοντερνισμός. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον «Charles Jencks», το 1975, ο οποίος πίστευε πως χρειάζονταν να απαλλαγούν από το δόγμα του Φονξιοναλισμού (επιδίωξη της λειτουργικότητας)<sup>15</sup>. Ο Μεταμοντερνισμός εκπροσωπεί μια γενιά που δεν αναζητεί την ταυτότητά της, αλλά αποπνέει μια ευαισθησία που διαφοροποιείται ανάλογα με την εκάστοτε χώρα στην οποία εμφανίζεται. Οι διαφορετικές αυτές εκδοχές μπορούν να θεωρηθούν μορφές Μεταμοντερνισμού, ο οποίος ολοκληρώνει τον κύκλο των αλλαγών που ξεκίνησε η Αναγέννηση. Οι κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές αλλαγές ανά χώρα καθορίζουν τον χαρακτήρα του Μεταμοντερνισμού, ο οποίος είναι αποτέλεσμα της διάλυσης των ψευδαισθήσεων, της απογοήτευσης και της αλλοτρίωσης που πλήττει τη μεσαία τάξη.

Στην αρχιτεκτονική και τις τέχνες ο Μεταμοντερνισμός δημιουργεί την έννοια του νέου «υπερ-χώρου» που περιλαμβάνει οντότητες έξω από τα συνηθισμένα όρια. Ο χώρος και ο χρόνος χάνουν το νόημά τους και η τέχνη διαχέεται χωρίς φραγμούς<sup>16</sup>.



12. Camino Real,  
Ixtapa Hotel, 1981

15. Gombrich, (1998), 619.

16. Janson H.W., Janson F.A. (2011), 942-943.



13. Camino Real, , Ixtapa Hotel, 1981

Η αρχιτεκτονική δέχεται μεγάλη επίδραση από τις κοινωνικές και αισθητικές αλλαγές της εποχής, κάτι το οποίο γίνεται αντιληπτό στον ιδιότυπο χαρακτήρα της, την ανάλογη εσωτερική διαρρύθμιση του χώρου και τους ανάλογους τύπους επίπλων.

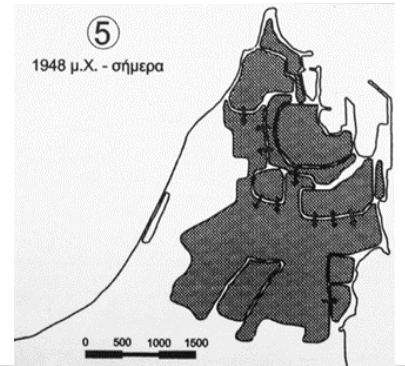
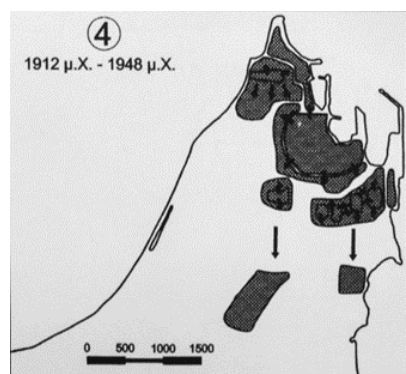
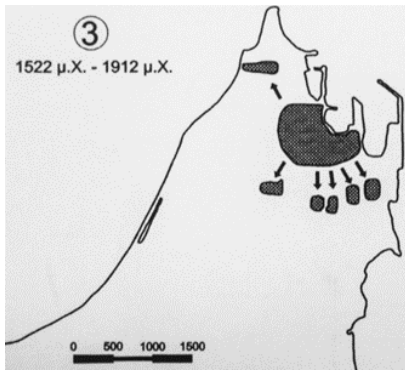
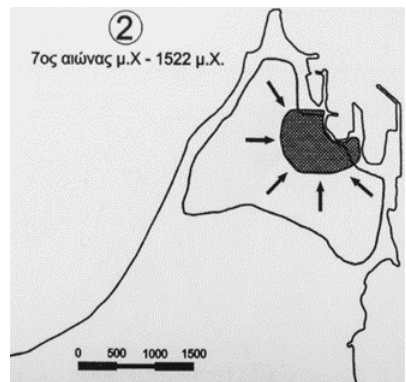
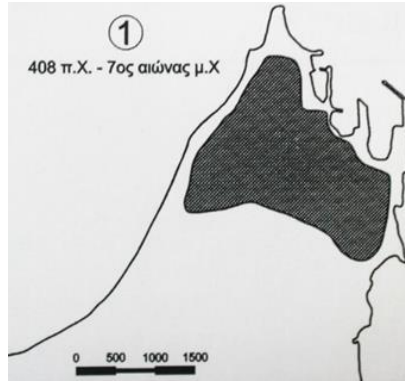
Οι έντονες των ρευμάτων που αναφέρθηκαν αποτυπώνονται σε πολλούς χώρους και κτιριακά συγκροτήματα ανά τον κόσμο, επιβεβαιώνοντας τη μεγάλη επιρροή που άσκησαν στην αρχιτεκτονική. Η σύντομη και περιεκτική αναφορά τους κρίνεται απαραίτητη για την παρουσίαση σημαντικών αρχιτεκτονικών έργων στα Δωδεκάνησα, όπως θα παρουσιασθεί στη συνέχεια.



**1.3** Οι αρχιτεκτονικοί χώροι της Δωδεκανήσου

Η μελέτη της γένεσης και της εξέλιξης της αρχιτεκτονικής στον χρόνο, καθώς και η σύνδεσή της με την έννοια του χώρου αποτελούν θεματικές, οι οποίες μπορούν να αναπτυχθούν και να μελετηθούν εκτενώς. Για την παρουσίαση επιλέχθηκε η εστίαση στη δράση της αρχιτεκτονικής στα ελληνικά νησιά και συγκεκριμένα στα Δωδεκάνησα, στη Ρόδο. Ο λόγος επιλογής οφείλεται στην ιδιαίτερη συμβολή και παρουσία της ιταλικής και οθωμανικής αρχιτεκτονικής που δεσπάζει σε σημαντικά, σύγχρονα και διατηρητέα κτίρια του νησιού κρίνεται άξια παρουσίασης.

Η ιταλική αρχιτεκτονική στα Δωδεκάνησα χωρίζεται σε δυο περιόδους, καθεμία από τις οποίες χαρακτηρίζεται για τον διοικητή που διέθετε και τις επιλογές που εφαρμόζε στον χώρο της Αρχιτεκτονικής. Η πρώτη περίοδος είναι αυτή του Mario Lago (1924-1936) και η δεύτερη του Cesare Maria de Vecchi (1936-1941).



**14.** Σχηματική πολεοδομική εξέλιξη της πόλης της Ρόδου



15. Χάρτης της πόλης της Ρόδου το 1928

Στο πλαίσιο της πρώτης περιόδου, ο Mario Lago πραγματοποιεί ένα σύνολο αρχιτεκτονικών παρεμβάσεων στο δωδεκανησιακό σύμπλεγμα, το οποίο περιλαμβάνει αρχαιολογικές ανασκαφές, αποτυπώσεις και αποκαταστάσεις μεσαιωνικών μνημείων (ανακατασκευή ιπποτικών κτισμάτων και αναστήλωση του παλατιού του μεγάλου Μαγίστρου), ίδρυση αγροτικών οικισμών και πολεοδομικές επεμβάσεις στα ιστορικά κέντρα της Ρόδου<sup>17</sup>.

Η πρώτη σημαντική ενέργεια του Mario Lago στα Δωδεκάνησα είναι η ανάθεση στον αρχιτέκτονα Florestano di Fausto να συντάξει ένα ρυθμιστικό σχέδιο αναβίωσης και επέκτασης της ροδιακής πόλης. Το σχέδιο εγκρίνεται το 1926 και εφαρμόζεται το 1936-1939. Βασικός στόχος του νέου σχεδίου είναι η οργάνωση και η επέκταση της πόλης με την προσάρτηση ελληνικών συνοικιών, που βρίσκονταν μέχρι πρότινος εκτός των τειχών, η χωροθέτηση δημόσιων κτιρίων και ο ορισμός νέων περιοχών κατοικίας για τους Ιταλούς εποίκους<sup>18</sup>.

17. Κολώνας (2002), 13-37

18. Κολώνας (2002), 13-37



16. Το Ρυθμιστικό σχέδιο του 1936 του Florestano di Fausto.

Η πραγματοποίηση του σχεδίου επέκτασης της πόλης απεικονίζει την τότε Ρόδο ως ένα νησί ανανεωμένο με τα στοιχεία της ιταλικής αρχιτεκτονικής, τα οποία συνδυάζονται και συνυπάρχουν άρρηκτα με τον ανέπαφο ιστορικό χαρακτήρα της περιτειχισμένης πόλης. Υπάρχουν περιοχές που κατοικούνται με κριτήριο την εθνική και χριστιανική ταυτότητα: οι Μουσουλμάνοι κατοικούν συνήθως στην περιτειχισμένη πόλη, ενώ οι Έλληνες σε μικρούς οικισμούς έξω από τα τείχη (Νεοχώρι, Μαράσια). Αυτό δε σημαίνει πως η Ρόδος είναι ένα νησί χωρικά διαχωρισμένο, αλλά η πληθώρα πολιτισμών που συρρέουν εκεί την καθιστά ένα πολυπολιτισμικό νησί ήδη από την εποχή εκείνη<sup>19</sup>.

Η παραδοσιακή πόλη παραμένει ένας χώρος ρομαντικού θαυμασμού για τους τουρίστες, όπου τα μνημεία των διάφορων ιστορικών περιόδων και το εθνολογικό μωσαϊκό των κατοικιών συνεισέφεραν στην εικαστική αντίληψη που είχαν για τις πόλεις του Λεβάντε οι Ευρωπαίοι επισκέπτες των διεθνών εκθέσεων», αναφέρει ο Βασίλης Κολώνας επιβεβαιώνοντας την παραπάνω τοποθέτηση.

19. Κολώνας (2002), 13-37



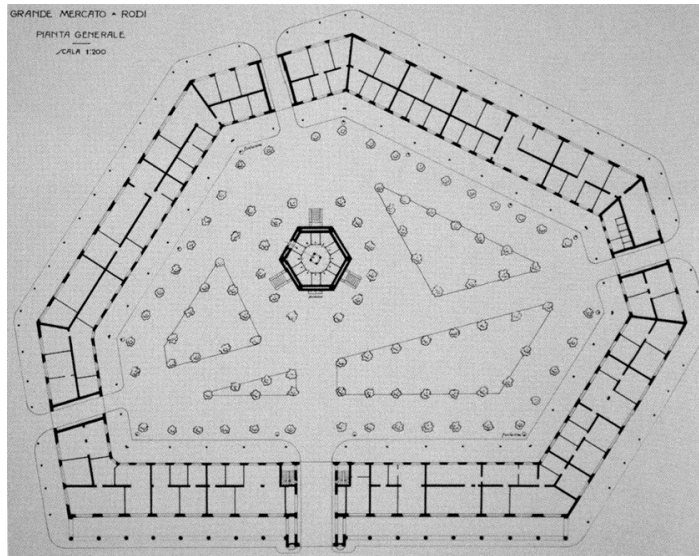
Σε αντίθεση με την περίοδο διοίκησης του Lago, η δεύτερη περίοδος με γενικό διοικητή τον Cesare Maria de Vecchi παρουσιάζει σημαντικές διαφοροποιήσεις στον τομέα της αρχιτεκτονικής, όπου επιδιώκεται η κυριαρχία των φασιστικών ιδεών. Ο Vecchi θέτει σε εφαρμογή το πολεοδομικό σχέδιο που είχε προτείνει ο F. Fausto κάνοντας μικρές αλλαγές. Στόχος του σχεδίου είναι η «κάθαρση» των κτιρίων του Lago<sup>20</sup>.

Ο Vecchi επιδιώκει την αντικατάσταση των αραβουργημάτων με πωρόλιθο ή με υλικά που τον υποκαθιστούν, απαλείφοντας το αποτύπωμα της Ανατολής – της Οθωμανικής αυτοκρατορίας όπου κυριέυε το νησί, πριν τον ερχομό των Ιταλών. Το Ξενοδοχείο των Ρόδων, το Δικαστικό Μέγαρο, η Ιταλική Λέσχη και το Μέγαρο Φασισμού είναι κτίρια, στα οποία παρατηρούνται πολλές αλλαγές. Ακολουθώντας το ρεύμα του ορθολογισμού, το Δικαστικό Μέγαρο απεικονίζει έντονα τα φασιστικά στοιχεία, τα οποία προτάσσουν την τυπολογία και την λειτουργικότητα έναντι της μορφολογίας. Η μνημειώδης κλίμακα, η αυστηρή συμμετρία των όψεων, η σαφήνεια στην κάτοψη, η γεωμετρικότητα αποτελούν χαρακτηριστικά ενός επιθετικού και όχι προστατευτικού ρεύματος<sup>21</sup>.

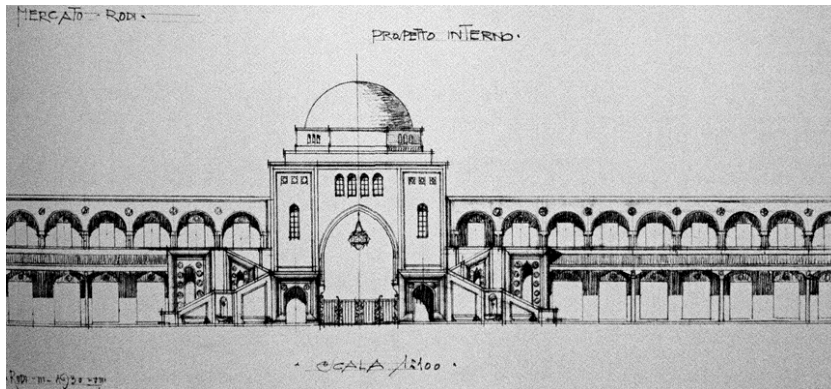
---

20. Κολώνας (2002), 13-37

21. Σαραντάκου (2005), ιστότοπος: egeonet.gr.



17. Νέα αγορά, κάτοψη ισογείου, 1925-1926

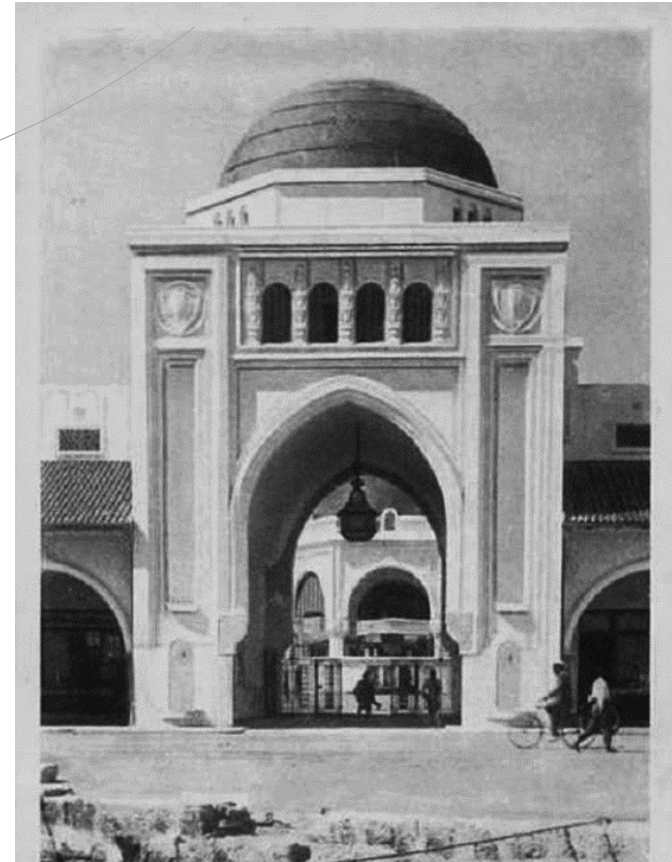


18. Νέα αγορά, εσωτερική όψη, 1925-1926

Παρά την επιδίωξη της επιβολής του Ρασιοναλισμού και του φασισμού, ο Vecchi διατηρεί τα ανατολίτικα στοιχεία αρκετών κτιρίων, όπως είναι η Νέα Αγορά, η Νομαρχία και τα λουτρά της Καλλιθέας, χωρίς να επέμβει στην αρχιτεκτονική τους.

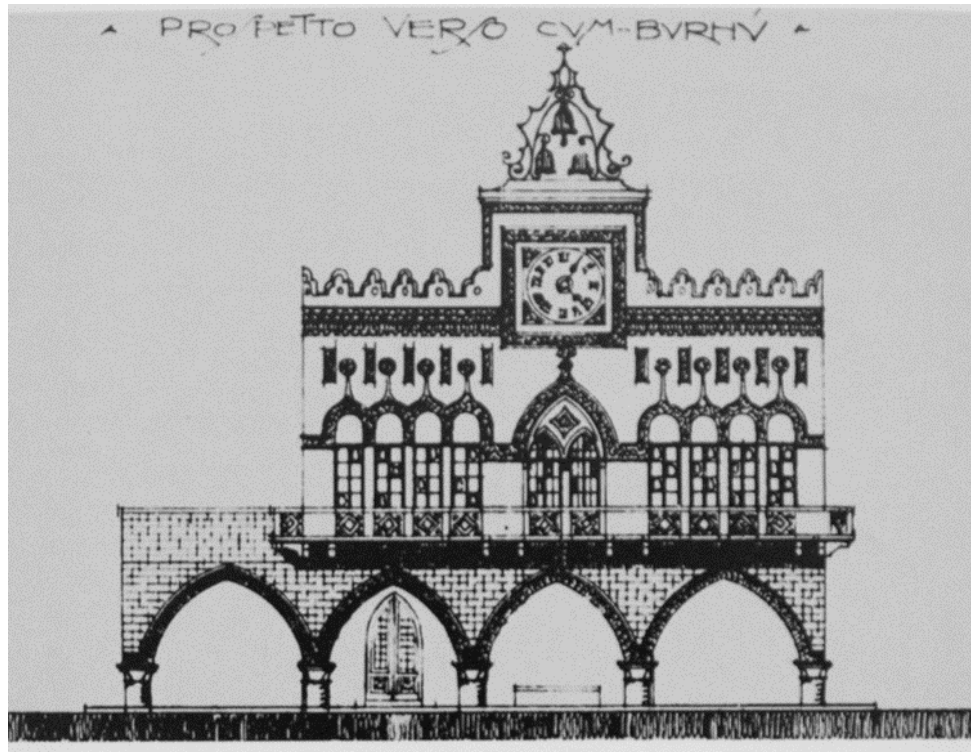


19. Αεροφωτογραφία εποχής, το συγκρότημα της Νέας αγοράς, 1936

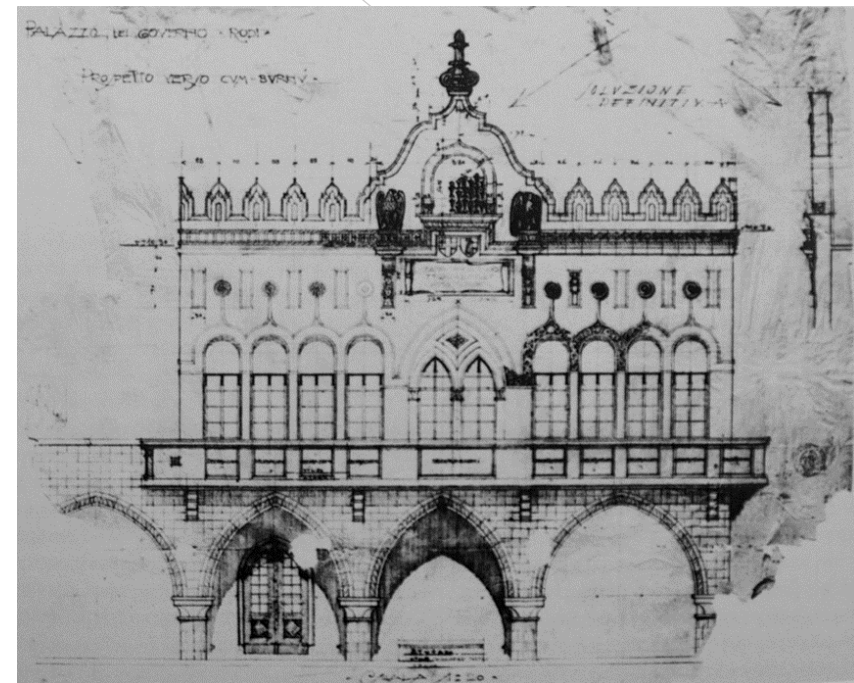


20. Τμήμα της πρόσοψης, 1936





21. Βόρεια όψη Νομαρχίας – πρόταση, 1925-1927



22. Βόρεια όψη Νομαρχίας – πρόταση, 1925-1927



23. Βόρεια όψη Νομαρχίας, φωτογραφική απεικόνιση, 1934



24. Η ανατολική όψη σήμερα(πρόσοψη)



25. Η είσοδος στις Πηγές Καλλιθέας (κατασκευάστηκε το 1928)



26. Τα λουτρά στις πηγές Καλλιθέας





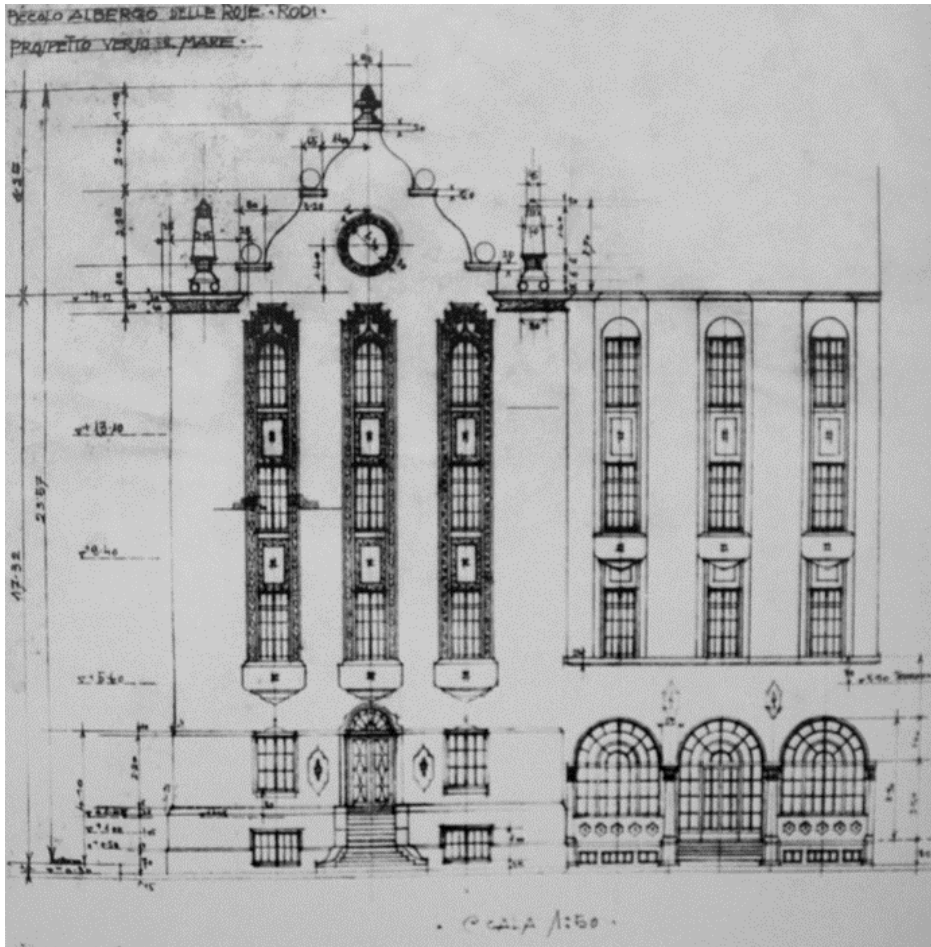
27. Η λέσχη του Φασισμού, 1925-1927 (φωτογραφία εποχής)

Το Μέγαρο του Φασισμού (σημερινό Λιμεναρχείο), αντιθέτως, δέχεται σημαντικές αλλαγές ως προς την όψη του, προκειμένου να αναδειχθεί η καθαρότητα και η γεωμετρικότητα της περιόδου. Η προσθήκη μιας νέας αίθουσας, τα κατακόρυφα ημικύκλια τοιχία της εισόδου και της όψης και η αφαίρεση των λατινικών επιγραφών είναι οι αλλαγές που πραγματοποιούνται στο Μέγαρο Φασισμού, με εξαίρεση τη βιβλιοθήκη που διατηρεί τον διάκοσμό της.

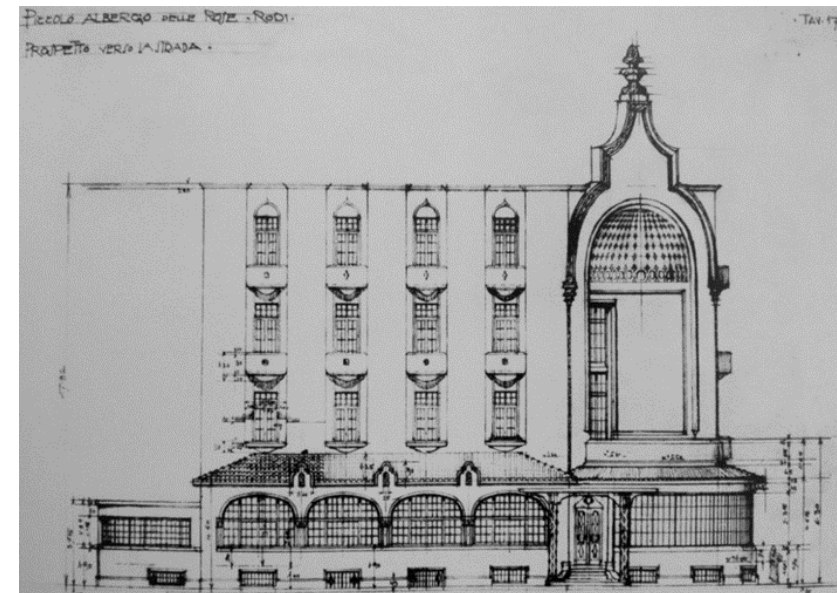


28. Η ανατολική όψη σήμερα (πρόσοψη)

Η μνημειώδης κλίμακα, η αυστηρή ασυμμετρία και η συμβίωση του κλασικού και του μοντέρνου είναι οι αλλαγές που υφίσταται το Ξενοδοχείο των Ρόδων (σημερινό Καζίνο). Πρόκειται για το κτίριο που δέχεται τις περισσότερες αλλαγές.



29. Δυτική όψη (πρόσοψη) α' οικοδομική φάση, 1924



30. Το «μικρό ξενοδοχείο των Ρόδων» Δυτική όψη (πρόσοψη) α' οικοδομική φάση, 1924





31. Το «μικρό ξενοδοχείο των Ρόδων» στη Ν.Δ γωνία, α' οικοδομική φάση, 1924



32. Δυτική όψη, στη Ν.Δ. Γωνία, 1925 (έπειτα από τις επεμβάσεις του de Vecchi)



Τέλος, η αφαίρεση του πυργίσκου, των ανατολικών και γοθικών στοιχείων, καθώς και των αραβουργημάτων είναι οι τροποποιήσεις που πραγματοποιούνται στην Ιταλική Λέσχη (σημερινό Ακταίον<sup>22</sup>).



**33.** Το προυφιστάμενο κτίριο της τούρκικης λέσχης «Ένωση και πρόοδος», Ανατολική όψη, α' οικοδομική φάση, 1923



**34.** Ανατολική όψη, πρόσοψη (έπειτα από τις παρεμβάσεις του de Vecchi), 1930-1935

22. Κολώνας (2002), 13-37

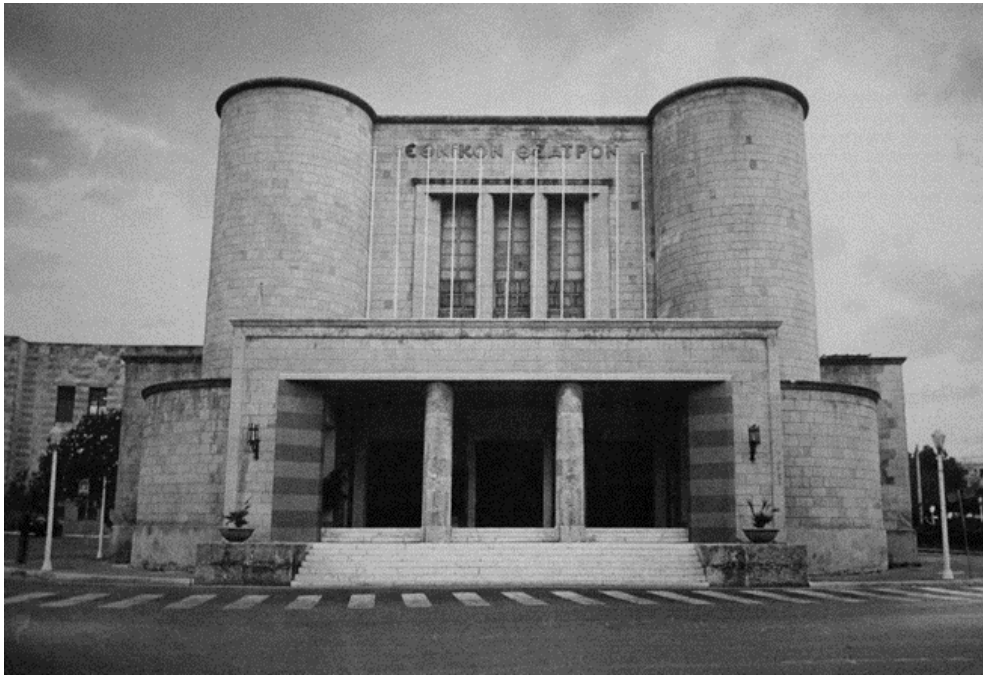
Εκτός από αλλαγές σε ήδη υπάρχοντα κτίρια, ο Vecchi προχωρά στην οικοδόμηση νέων κτιρίων και περιοχών, όπως είναι η σημερινή Πλατεία Ελευθερίας, το Δημαρχείο, η Αστυνομία, η Εθνική Τράπεζα, η Σχολή των Τουριστικών Επαγγελματιών, το Βενετόκλειο σχολείο, το Εθνικό Θέατρο και διάφορες κατοικίες.



35. Η ανατολική όψη σήμερα, (πρόσωση Δημαρχείου Ρόδου)



36. Νοτιο-ανατολική όψη Αστυνομίας, 1924-1928



37. Ανατολική όψη Εθνικού Θεάτρου, 1934 (πρόσοψη)



38. Νότια όψη Εθνικού Θεάτρου, 1934



Εκτός από τις δυο παραπάνω αρχιτεκτονικές περιόδους που συνδέονται με την πολεοδομία των Δωδεκανήσων, η δωδεκανησιακή αρχιτεκτονική συνδέεται και με το χώρο της βιοτεχνίας και της βιομηχανίας. Ειδικότερα, μέχρι το 1912, στα Δωδεκάνησα δεν υπάρχουν σπουδαίες βιομηχανικές εγκαταστάσεις. Λειτουργούν κυρίως ως οικογενειακές επιχειρήσεις, καλύπτουν τοπικές ανάγκες και τα προϊόντα που επεξεργάζονται προέρχονται από την τοπική παραγωγή. Παρά τον ισχνό βιοτεχνικό κόσμο των Δωδεκανήσων, η δεκαετία του '20 και του '30 φέρνει αντιμέτωπα τα Δωδεκάνησα με την ιταλική αρχιτεκτονική και βιομηχανία, καθώς κατασκευάζονται αξιόλογα βιομηχανικά κτίρια, πολλά από τα οποία φέρουν την υπογραφή επώνυμων Ιταλών αρχιτεκτόνων.

Σημαντικές επιχειρήσεις είναι αυτές της αγγειοπλαστικής, της αρωματοθεραπείας, της βυρσοδεψίας, της αλευροβιομηχανίας, της ελαιουργίας, της κεραμοποιίας, της οινοποιίας, της σαπουνοποιίας, της ταπητουργίας, των σιδηρουργιών και της επεξεργασίας σπόγγου και καπνού<sup>23</sup>. Οι σημαντικότερες από αυτές είναι η επιχείρηση οινοποιίας Φώκιαλη (1861), οι επιχειρήσεις σαπουνοποιίας και αρωματοθεραπείας των υιών Αγιακάτσικα (1875) και των αδελφών Μαλτζέζου (1924), τα βυρσοδεψία Βιτώρια (1897) και Μπόννη (1909), οι μακαρονοποιίες του Ε. Τσιμέτα και Π. Καλλιμέρη, η παγοποιία, καθώς και βιομηχανικές εγκαταστάσεις αγγειοπλαστικής, κεραμοποιίας, αλιείας και σπογγαλείας<sup>24</sup>.

Εντός της πόλης, η βιομηχανική ζώνη οριοθετείται το 1926 στην περιοχή Κόβα και εκτείνεται από το λιμάνι της Ρόδου μέχρι την περιοχή «Ζέφυρος». Η τελευταία αρχιτεκτονική περίοδος ξεκινά το 1936 και ολοκληρώνεται το 1946. Στο πλαίσιο της γίνεται αντιληπτή η προσπάθεια επιβολής της φασιστικής ιδεολογίας και της επιβολής της «ρασιοναλιστικής» αρχιτεκτονικής. Τα κτίρια χαρακτηρίζονται από εξαιρετική λιτότητα και γεωμετρία. Πρόκειται για επιμήκη κτίρια με ορθολογική οργάνωση και αυστηρή πειθαρχία όψεων, όπου η επαναλαμβανόμενη διάταξη των ανοιγμάτων ανταποκρίνεται στον εσωτερικό καταμερισμό των λειτουργικών ενότητων<sup>25</sup>.

Η βιομηχανική ακμή και ανάπτυξη στα Δωδεκάνησα φτάνει στο τέλος της μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και ολοκληρώνεται στο τέλος της δεκαετίας του '80. Σήμερα, οι βιομηχανικές εγκαταστάσεις που σώζονται διατηρούν τα μορφολογικά και τυπολογικά χαρακτηριστικά τους. Παρά την προσοχή που αξίζει να τους δοθεί, τα περισσότερα από αυτά είναι ανενεργά και φέρουν έκδηλα σημάδια φθοράς και εγκατάλειψης<sup>26</sup>.

23. Μαργιέ, Χαλβαντζή (2010), 75-90

24. Μαργιέ, Χαλβαντζή (2010), 75-90

25. Μαργιέ, Χαλβαντζή (2010), 75-90

26. Μαργιέ, Χαλβαντζή (2010), 75-90



### 2.1 Είδη διακοσμητικών εφαρμογών

Με τον όρο διακοσμητικές εφαρμογές αναφερόμαστε σε καλλιτεχνικά δημιουργήματα του καθημερινού πολιτισμού, τα οποία καθορίζονται από το υλικό της κατασκευής τους και την πρακτική και αισθητική επεξεργασία τους. Ο σκοπός της κατασκευής τους μπορεί να είναι λειτουργικός, αισθητικός ή και τα δυο μαζί. Εκτός από τον χώρο της τέχνης και του design, οι διακοσμητικές εφαρμογές συνδέονται με την οικονομία και την αγορά της εκάστοτε εποχής αναδεικνύοντας σημαντικά χαρακτηριστικά τους<sup>17</sup>.

Εμπεριέχουν νοηματικά την έννοια του εξωραϊσμού, του στολισμού και της ομορφιάς με απώτερο εγχείρημα την τέλεση ενός σκοπού χωρίς αυτός να έχει αποκλειστικά και αυστηρά πρακτική και ωφελιμιστική λειτουργία. Οι εφαρμογές αυτές μπορούν να ταξινομηθούν σε δυο μεγάλες κατηγορίες, τις χειρωνακτικές ή μηχανικές -εν μέρει- και τις βιομηχανοποιημένες. Οι χειρωνακτικές, διακοσμητικές εφαρμογές είναι εφοδιασμένες με αισθητικά χαρακτηριστικά και αποβλέπουν σε πρακτικούς και ωφελιμιστικούς σκοπούς. Μετά τη βιομηχανική επανάσταση αρχίζει η παραγωγή αντικειμένων, πρωτότυπων και ικανών να αναπαραχθούν στη σειρά με μηχανική παραγωγή.

Οι βιομηχανοποιημένες διακοσμητικές εφαρμογές αντικαθιστούν σε ένα μεγάλο μέρος τις χειρωνακτικές με αποτέλεσμα το σύνολο των διακοσμητικών εφαρμογών να διακρίνεται με κριτήριο το υλικό κατασκευής τους. Από την πρακτική και οργανωτική αξία τους, τα αντικείμενα πλέον μοιάζουν ανεπαρκή, όπως προκύπτει από τον συχνό σχεδιασμό των ίδιων των υλικών όσο και από την πολυπλοκότητα της επεξεργασίας τους εν γένει<sup>18</sup>.

Στον αντίποδα του βιομηχανικού σχεδιασμού βρίσκονται τα χειροποίητα αντικείμενα. Πρόκειται για πρωτότυπα έργα τα οποία προκύπτουν μέσα από την σκόπιμη ενασχόληση του καλλιτέχνη με συγκεκριμένα υλικά. Οι χειροτεχνίες αυτές αποσκοπούν στη χρήση τους σε καθημερινή βάση ξεπερνώντας, ωστόσο, τον παραδοσιακό ρόλο και τη σημασία τους σε διάφορους τομείς, όπως είναι η κεραμική, το κόσμημα, η επιπλοποιία, η υφαντουργία, η μεταλλουργία, η βιβλιοδεσία και η κατασκευή παιχνιδιών. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως αποτελούν την προοικονομία της προόδου και της μεταρρύθμισης που φέρνει στα χρόνια της βιομηχανικής επανάστασης το design.

---

17. Ρωμούδη (2010), 13.

18. Ρωμούδη (2010), 14.



Ο όρος χειροτεχνία περιλαμβάνει την απεικόνιση της κοινωνίας, η οποία προτάσσει την αποδοτικότητα μέσω της τεχνολογικής εξέλιξης. Έτσι, τα έργα αυτά είναι ικανά να συνδυάσουν την ένωση του χεριού με το πνεύμα απελευθερώνοντας την ατομική έκφραση. Η ελάχιστη «ατέλεια» που προκύπτει λόγω της χειρωνακτικής κατασκευής είναι αυτή που διαφοροποιεί τα αντικείμενα μεταξύ τους.

Η έκρηξη της βιομηχανικής επανάστασης σε συνδυασμό με την χαμηλή αισθητική τους αξία -συγκριτικά με τις «καθαρές τέχνες» και τα προϊόντα της- αποτελούν τους βασικούς παράγοντες της παρακμής των χειροτεχνιών. Καθώς το αισθητικό τους μέρος και ιδιαίτερα αυτό που απευθυνόταν στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα ήταν ακόμη συνδεδεμένο με τη λειτουργική σημασία του χειρωνακτικού (καλλιτέχνημα μαζικής παραγωγής)<sup>19</sup>.

Πάραυτα, η χειροτεχνία κατορθώνει να επιβιώσει παρά τις μεγάλες καλλιτεχνικές διαμάχες, εκφράζοντας τις δικές της αισθητικές και κοινωνικές αξίες, όπως είναι η αλήθεια για τα αυθεντικά υλικά, η επιθυμία για τον φυσικό-οικολογικό τρόπο παραγωγής, ο σεβασμός στη δεξιοτεχνία του χειροτέχνη και ο θαυμασμός για τη φαντασία<sup>20</sup>.

Η χειροτεχνία αποδίδει μια διαδικασία κατασκευής από τη σύλληψη μιας ιδέας μέχρι την εκτέλεσή της και αναλαμβάνεται είτε από ένα μεμονωμένο άτομο είτε από μια ομάδα ατόμων. Παρατηρείται, έτσι, καταμερισμός μεταξύ σχεδιαστών και κατασκευαστών<sup>21</sup>.

Μαζί με την τέχνη και η αρχιτεκτονική επηρεάζεται σε βάθος από την βιομηχανική επανάσταση και τις αλλαγές της. Ο εργασιακός χώρος διαφοροποιείται και διαχωρίζεται από την οικογενειακή εστία, η οποία και αυτονομείται. Έτσι, αρχίζουν να δημιουργούνται βιομηχανικές μονάδες, γραφεία και καταστήματα που προορίζονται για καθαρή επαγγελματική χρήση, προοπτική και κατεύθυνση<sup>22</sup>.

---

19. Τσούμας (2005), 13-17.

20. Ρωμούδη (2010), 14-15.

21. Τσούμας (2005), 13-17.

22. Τσούμας (2005), 72-77.



39. Έπιπλα και διακόσμηση αγγλικής λαϊκής κατοικίας.



40. Αμερικανικό λαϊκό έπιπλο και διακόσμηση με έντονη την επίδραση του αγγλικού λαϊκού επίπλου.

Ανάμεσα στα κοινωνικά στρώματα που δέχονται και αφομοιώνουν τις αλλαγές της βιομηχανικής επανάστασης, υπάρχουν οι κοινωνικά και οικονομικά κατώτεροι πολίτες οι οποίοι βιώνουν με δυσарέσκεια και στέρση την βιομηχανική έκρηξη. Αντίδοτο στα αρνητικά τους συναισθήματα είναι η διακόσμηση και η τέχνη, την οποία θεωρούν ως μοναδικό μέσο εξωραϊσμού της ανθρώπινης φύσης.

Η αναζήτηση ενός αστικού περιβάλλοντος, το οποίο θα μεταμορφώνει τη ζωή σε ευκολότερη, ομορφότερη οδηγεί στην κατασκευή μεγάλων και αξιόλογων αρχιτεκτονικών έργων, τα οποία ικανοποιούν φανερά τα νατουραλιστικά πρότυπα της εποχής. Κυρίαρχο αρχιτεκτονικό στυλ είναι αυτό του κλασικισμού το οποίο σε συνδυασμό με την εμφάνιση του νεοκλασικού στυλ δεσπόζει στα αρχιτεκτονικά κτίρια του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>23</sup>.

23. Τσούμας (2005), 72-77.



41. Έπιπλα και διακόσμηση αγγλικής λαϊκής κατοικίας.

Τα δημόσια κτίρια που αποτελούν τα αρχιτεκτονικά πρότυπα της βικτωριανής εποχής αποκτούν πιο πλούσιο και αρχοντικό αρχιτεκτονικό στυλ ύστερα από τις απαιτήσεις του παλατιού και των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Τα νέα -από άποψη διακόσμησης- αρχιτεκτονικά κτίρια συνδυάζουν το παλαιό και ταυτόχρονα ξένο στυλ με τον έντονο φορμαλιστικό διάκοσμο, αυτόν του γαλλικού Ροκοκό, ο οποίος περιλαμβάνει πολυτελείς και βαριά διακοσμημένες κατασκευές τόσο στον χώρο της αρχιτεκτονικής όσο και σε αυτόν των εφαρμοσμένων τεχνών<sup>24</sup>.

Η σύγχρονη «μεταβιομηχανική» πραγματικότητα με την ταχύτητα της εξέλιξης, της προόδου, δε θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστο και αδιάφορο τον κόσμο του design. Η μοντέρνα έννοια του design ξεκινά από την Αναγέννηση, όταν αρχιτέκτονας και χτίστης διαφοροποιούνται ως προς τις αρμοδιότητές τους. Ο αρχιτέκτονας δε χρειάζεται πλέον να είναι παρόν κατά την οικοδόμηση ενός κτιρίου, αλλά οφείλει να καθορίσει επαρκώς το αποτέλεσμά του.

24. Τσούμας (2005), 79-80.



## 2.2 Οι επιδράσεις που δέχεται το Design

Οι κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές που υφίσταται η Ευρώπη επηρεάζουν την τέχνη όχι μόνο στο πλαίσιο του σχεδιασμού και της κατασκευής αλλά και στην προώθηση νέων καλλιτεχνικών προϊόντων. Σταδιακά παρατηρούνται οι πρώτες απόπειρες ίδρυσης και οργάνωσης σχολών τέχνης που με τη σειρά τους θα μεταβιβάζουν τα έργα τους σε χειροτέχνες ή κατασκευαστές. Πρόδρομος της εμφάνισης των πρώτων σχολών τέχνης υπήρξαν μεγάλες εκθέσεις βιομηχανικών προϊόντων, με πρώτη αυτή των Παρισίων (1798).

Όλοι γνώριζαν πως το βιομηχανικό design έπρεπε να ανασυγκροτηθεί και αυτή η διαδικασία έπρεπε να ξεκινήσει με την ίδρυση εκπαιδευτικών οργανισμών που θα εφοδίαζαν τους καλλιτέχνες με γνώσεις που θα ανταποκρίνονταν στις σύγχρονες αλλαγές. Έτσι, ακολουθώντας το πρότυπο της Ιταλίας και της Ισπανίας, η Αγγλία προχωράει στην ίδρυση μιας σειράς ιδρυμάτων βασισμένων στις ιδέες του βιομηχανικού σχεδιασμού, όπως είναι η Εταιρεία του Δουβλίνου (*Dublin Society*) (1731), η Βασιλική Εταιρεία Τεχνών (*Royal Society of Arts*) (1754), η Ακαδημία των Επιτρόπων του Εδιμβούργου (*Edinburg Trustees Academy*) (1760), τα Ινστιτούτα Μηχανικών (*Mechanics' Institutes*) (1823) και η Επιλεγμένη Επιτροπή των Τεχνών και των Βιοτεχνημάτων (*Select Committee of Arts and Manufactures*) (1835)<sup>25</sup>.

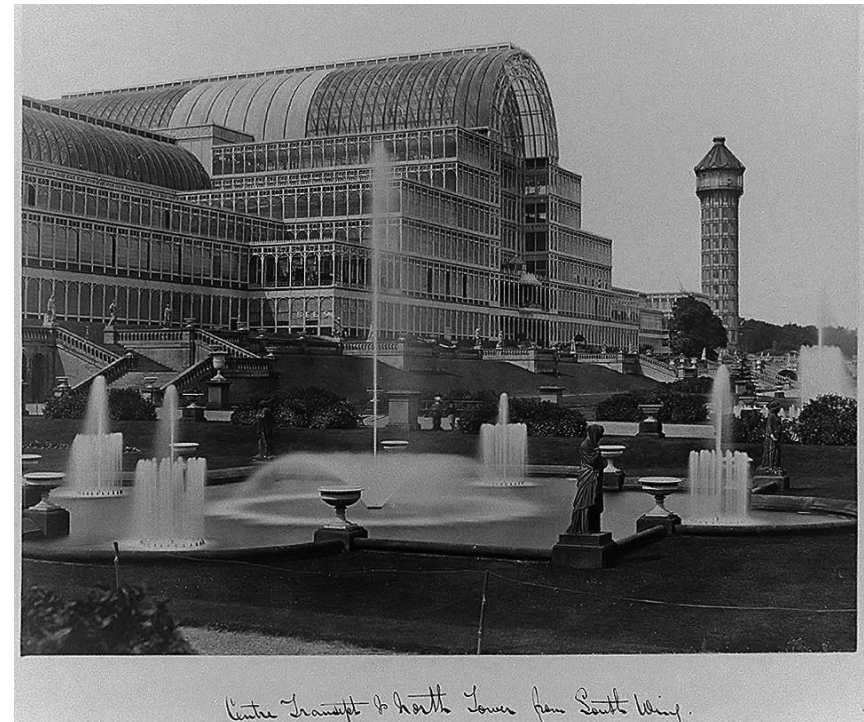
Η έκθεση των Παρισίων (1798) αποτέλεσε τη βάση για μια μεγαλύτερη έκθεση, αυτή του Λονδίνου το 1851. Στο ενδιάμεσο χρονικό διάστημα έλαβαν χώρα και άλλες εκθέσεις που απέκτησαν τεράστια φήμη τόσο για την οργάνωσή τους όσο και για την αφθονία, την πρωτοτυπία και την ποιότητα των εκθεμάτων τους.

---

25. Τσούμας (2005), 101-102.



42. Crystal Palace at Sydenham, South London, 1854



43. Crystal Palace Centre transept & north tower from south wing, 1854



44.



45.



46.

**44.45.46.** Hand mirror, Designer: Eda Lord Dixon (American, 1876–1926), ca. 1908, Silver, ivory, enamel, and glass, 11.7 × 22.9 × 1.6 cm.

Οι αλλαγές που υφίσταται η τέχνη σε συνδυασμό με τη μεγάλη επίδραση που ασκούν οι σχολές και οι εκθέσεις φέρνουν στο προσκήνιο ρεύματα, τάσεις και κινήματα αλλαγής. Ένα τέτοιο κίνημα είναι αυτό των Arts & Crafts Movement. Φέρνοντας στο προσκήνιο αδυναμίες και προβλήματα του βιομηχανικού κόσμου, το κίνημα Arts & Crafts αποτελεί ένα αισθητικό μοντέλο ηθικοκοινωνικής αμφισβήτησης και προτείνει νέους κώδικες θεώρησης και αξιολόγησης των μεγάλων ουμανιστικών και πολιτιστικών αξιών.

Τις αρχές και τις πεποιθήσεις του κινήματος αγκαλιάζουν προσωπικότητες οι οποίες συνδέονται με την αυστηρή αισθητική της σχεδιαστικής ηθικής. Τέτοια πρόσωπα είναι ο John Ruskin, ο Augustus Pugin και ο William Morris. Ο τελευταίος στοχεύει στην ανασύσταση και βελτίωση του ανθρώπου μέσα από την πρακτική διαδικασία της παραγωγής ενός καθαρά χειροτεχνημένου έργου απορρίπτοντας την ευκαιριακή μαζική παραγωγή<sup>26</sup>.

26. Τσούμας (2005), 161-163.





47.48. Dish, Designer: Manufactured by The Art Crafts Shop (ca. 1902–5), ca. 1904, Made in Buffalo, New York, United States, Copper, enamel, 19.1 cm.



49.



50.

**50.51.** Side chair, Designer: Edward Welby Pugin (British, London 1834–1875 London), 1870, Stained oak, ebony, brass, 79.5 × 49.1 × 40 cm



**51.** Fern Dish, Designed by Karl Kipp (1882–1954), Maker: Roycroft (1895–1938), ca. 1911, Made in Aurora, New York, United States, Copper, brass, 16.5 cm

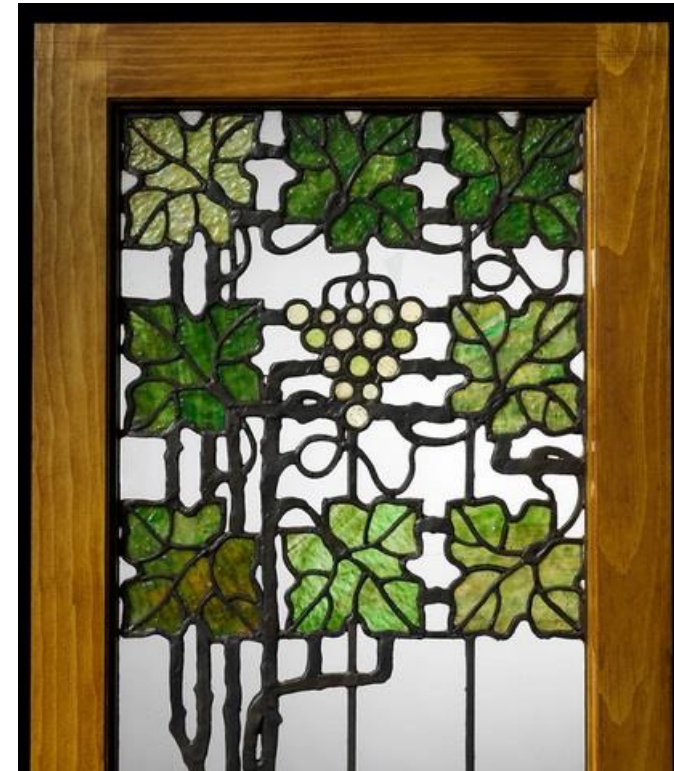


**52.** Lamp, Maker: Dirk Van Erp, ca. 1912–15, Made in San Francisco, California, United States, Copper base, mica and copper shade, H.66 cm Diam.58.4 cm





53.



54.

**53.54.** Stained glass window, Maker: John Scott Bradstreet (1845–1914), 1906–8, Leaded glass, Inner panel 162.6 x 53.3 cm, Outer panel 162.6 x 38.1 cm



55.



56.

55.56. Lantern, Artist: Dirk Van Erp, ca. 1920, Made in San Francisco, California, United States, Patinated copper, 12.1 × 38.4 × 15.9 cm



57. Toast rack, Designer: Christopher Dresser (British, Glasgow, Scotland 1834–1904 Mulhouse), Manufacturer: for firm of Hukin & Heath (British, Birmingham, 1855–1953), date:1881, Silver plate, 12.7 × 17.1 × 10.2 cm

Κατά τη διάρκεια του το κίνημα των Arts & Crafts, δέχτηκε μεγάλη κριτική λόγω της παραδοξολογίας και των αντιφάσεων που υπέκυπτε σε ιδεολογικό και πρακτικό επίπεδο, επηρεάζοντας, ωστόσο, σε μεγάλο βαθμό τα επόμενα κινήματα και ρεύματα στον χώρο των εφαρμοσμένων τεχνών και της αρχιτεκτονικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>36</sup>.

36. Τσουμάς (2005), 161-163.



### 2.3 Η εξελικτική πορεία της Νέας Τέχνης

Το χρονικό διάστημα 1185-1333 στην Ιαπωνία κυριαρχεί το εθνικό ύφος και η αφηγηματική ζωγραφική σε ρόλους. Η δεύτερη φθάνει στην Ιαπωνία από τον Κίνα μαζί με τον Βουδισμό και από τον 11<sup>ο</sup> αιώνα ο περιορισμός του θρησκευτικού χαρακτήρα επιτρέπει την εικονογράφηση των λογοτεχνικών έργων. Η νέα αυτή τεχνοτροπία ονομάζεται γιαμάτο-ε.

Οι Γιαπωνέζοι αντιμετωπίζουν με σεβασμό και δέος τον καλλιτεχνικό πολιτισμό της Κίνας, τον οποίο και μιμούνται θεωρώντας πως αποτελεί το κλασικό τους πρότυπο ανεξαρτήτως αν αυτό ήταν παλαιότερο ή σύγχρονο. Με τη σειρά της η κινέζικη τέχνη δεν έμεινε ανεπηρέαστη, και ιδιαίτερα σε ό, τι αφορά τα έργα ζωγραφικής, δέχεται έντονη επιρροή από τον Βουδισμό Ζεν<sup>37</sup>.



58. Appreciating Lotuses, Kanō Masanobu, 15th century, Ink and light color on paper, 84.5 x 33 cm

37. Honour, Fleming (1998), 486.



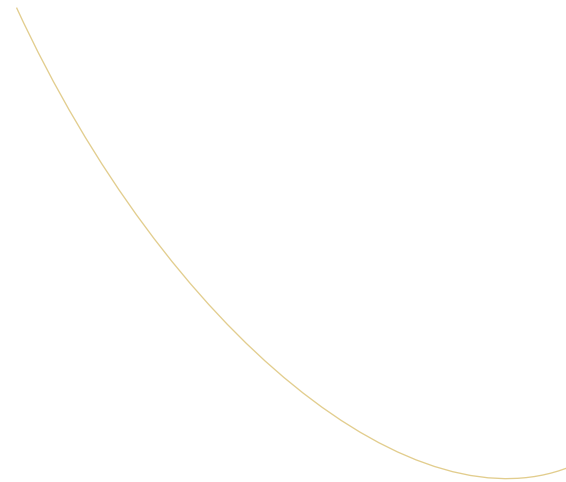
59.



60.

59 & 60. Landscapes, Kanō Masanobu, Ink and light colour on paper, Two scrolls; 69.0 x 38.8 cm.

Η μονοχρωματική ζωγραφική με μελάνι αποτελεί πολύ συχνή επιλογή και στη διακόσμηση κάθε είδους πετασμάτων στο εσωτερικό ενός δωματίου. Αξίζει να σημειωθεί πως τα ζωγραφισμένα πετάσματα και οι συρταρωτές ζωγραφικές παραστάσεις αποτελούν τη μόνη διακόσμηση στα αυστηρά και γυμνά ενδιαίτηματα των πολέμαρχων και των φεουδαρχών της εποχής<sup>38</sup>.



38. Honour, Fleming (1998), 489.



**61.** Pine Trees, Hasegawa Tōhaku, left hand screen, Byōbu (屏風, "wind wall") - Japanese folding screens, ink wash painting, 16th century, Pair of six-folded screens; ink on paper, 156.8x356 cm



**62.** Pine and Bamboo byobu, Hasegawa Tōhaku, Momoyama period (1568-1603), Japanese painting, paper book ink painting, 160.0x240.0 cm.



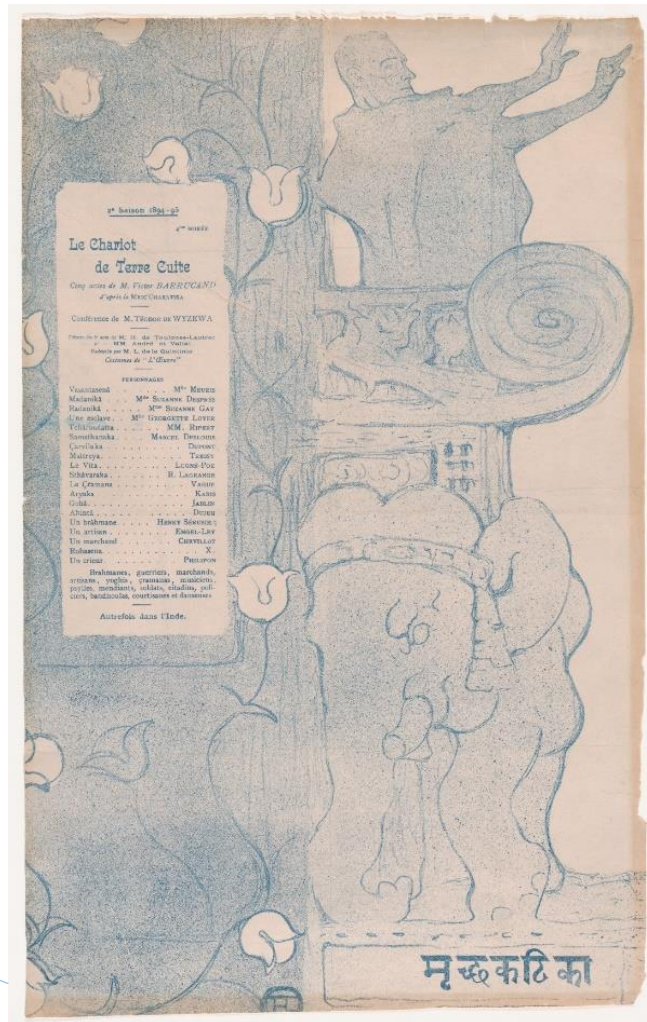
Η διακόσμηση στην Ευρώπη και τη Δύση διαμορφώνεται ανάλογα με τα ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα της κάθε εποχής. Τον 18<sup>ο</sup> αιώνα σε χώρες στις οποίες κυριαρχεί ο καθολικισμός, το χτίσιμο των κτιρίων, πραγματοποιείται με τον ίδιο αρχιτεκτονικό ρυθμό, ενώ το ίδιο συμβαίνει και με τη γλυπτική και τη ζωγραφική. Στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα και κατά την πρώτη δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η τέχνη, όπως και το σύνολο της ζωής, αλλάζει ριζικά, επηρεάζοντας τη σκέψη του ανθρώπου και των πολιτισμών μέχρι σήμερα. Η δημιουργικότητα και η ατομικότητα του καλλιτέχνη, η επιθυμία και η ικανότητά του να υπερβαίνει τα όρια της συνειδητής σκέψης και να αξιοποιεί ψυχικές εγκαταστάσεις είναι μερικές από τις αλλαγές που επηρεάζουν βαθιά τη δυτική τέχνη. Κάποιοι από τους καλλιτέχνες είναι καινοτόμοι χωρίς ριζοσπαστικές πολιτικές απόψεις, ενώ άλλοι ενδιαφέρονται περισσότερο για την «ελευθερία του δημιουργού» παρά για τις «πολιτικές ελευθερίες»<sup>39</sup>.

Η έκρηξη του Ρομαντισμού επηρεάζει βαθιά τη τέχνη στην οποία ενσωματώνονται συναισθήματα που ποικίλουν (φόβοι, ελπίδες, απαισιοδοξία, όνειρα). Εκτός από τον Ρομαντισμό, η δυτική τέχνη επηρεάζεται βαθιά και από τον Ιαπωνισμό. Πρόκειται για το ρεύμα «Art Nouveau». Ο Ιαπωνισμός ως ρεύμα αναδεικνύει τον εξωτισμό και τη φαντασία, την επιτηδευμένη ιδιαιτερότητα και την κομψή ειρωνεία στηριζόμενο απλά στην κινέζικη τέχνη. Οι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες το δέχονται και αντιμετωπίζουν κάτι γεωγραφικά ξένο προς αυτούς με σεβασμό και σεμνότητα.

Ο Ιαπωνισμός δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στη γραμμική απόδοση των τελικών σχεδίων, καθώς ένα εξωτερικό, μαύρο περίγραμμα ορίζει με ρυθμικό και κινητικό τρόπο τόσο το θέμα όσο και το περιβάλλον του. Αυτή η απλοποίηση του κεντρικού ζωγραφικού πνεύματος ή του σχεδίου και κατ' επέκταση όλης της σύνθεσης βασίζεται στην αρχή της αφαίρεσης που χρησιμοποιούσαν πολλοί σπουδαίοι ζωγράφοι της Ιαπωνίας, όπως ήταν ο Κατσουσικά Χοκουσάι. Οι ίδιοι με την πάροδο των χρόνων επηρεάζουν πολλούς καλλιτέχνες της Δύσης. Οι Ιάπωνες καλλιτέχνες εμπνέονται θεματικά από το φυσικό περιβάλλον βοηθώντας τους δυτικούς καλλιτέχνες να αφομοιώσουν με μεγαλύτερη ευκολία τις νέες τεχνικές και αισθητικές προτάσεις της Άπω Ανατολής. Η παρουσία της πολυποικίλης ευρωπαϊκής χλωρίδας σε υφάσματα, κεραμικά, έπιπλα, μεταλλοτεχνήματα, έργα από γυαλί και εικονογραφήσεις βιβλίων εμπλουτίζεται με εικόνες από καλάμια μπαμπού, ζαχαροκάλαμα, ανθισμένα κλαδιά οπωροφόρων δέντρων, καρπούς και αναρριχητικά φυτά συνθέτοντας μια πλούσια θεματογραφία στην οποία προβάλλεται το μεγαλείο της φύσης.

---

39. Honour, Fleming (1998), 530, 554-555.

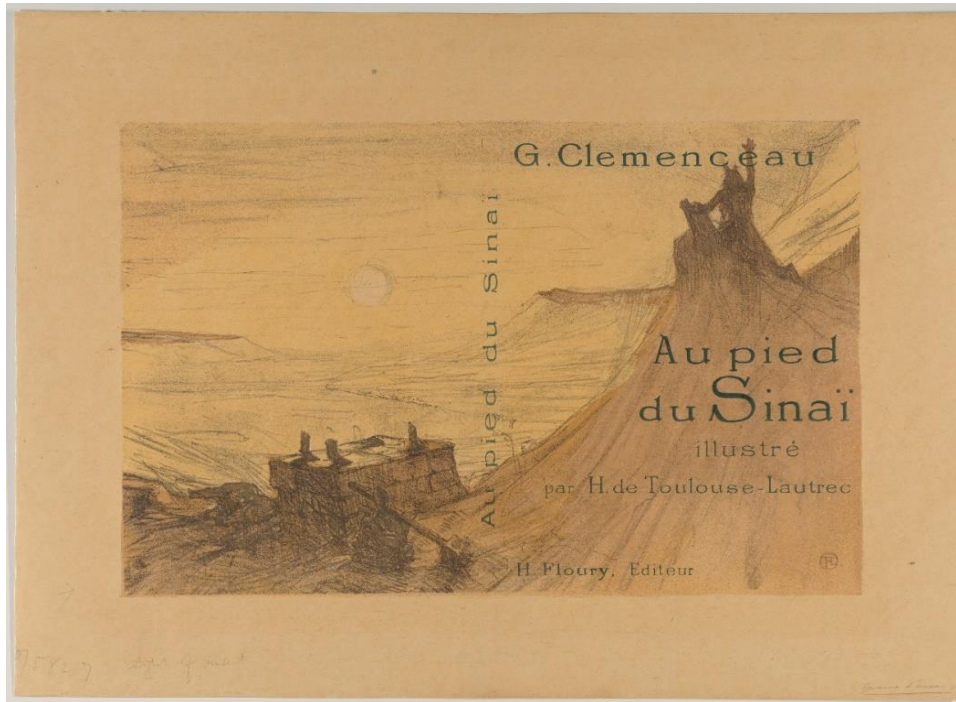


63. Playbill for "Le Chariot de Terre Cuite, (The Little Clay Cart), Henri de Toulouse-Lautrec, 1895, Lithograph printed in blue, 44x28.2 cm

Διαφορά εντοπίζεται, ωστόσο, στην απόδοση αυτών των θεμάτων σε σχέση με την ερμηνεία τους από τους εκπροσώπους των άλλων καλλιτεχνικών ρευμάτων. Συγκεκριμένα, οι εκπρόσωποι του Arts & Crafts θεωρούν πως οι νέοι τρόποι προσέγγισης που στηρίζονται στον συμβολισμό και την αφαίρεση οδηγούν σε ένα διαφορετικό αποτέλεσμα από αυτό που είχαν συνηθίσει. Οι καλλιτέχνες της Art Nouveau αποδέχονται την πολυπλοκότητα του Ιαπωνισμού και την μεταφράζουν οπτικά και διαδιάστατα, όπως συμβαίνει με τις γραφικές τέχνες.

Οι γιαπωνέζικες στάμπες γίνονται γνωστές και προσιτές στη Δύση μετά το 1854, όταν η Ιαπωνία ανοίγει και πάλι τις πύλες της στους ξένους. Οι στάμπες αυτές αποδίδονται διαφοροποιημένες στο έργο του Ανρί ντε Τουλούζ-Λωτρεκ (Adèle de Toulouse-Lautrec), ο οποίος συνδέει τα μορφότυπα των γραμμάτων με τα εικαστικά στοιχεία της σύνθεσης. Η έλλειψη μορφοπλασίας, η οικονομία της γραμμής και η ενσωμάτωση της επιφάνειας του χαρτιού στη σύνθεση έχουν σαφέστατα γιαπωνέζικες ρίζες, όπως εύστοχα αποτυπώνεται στο έργο<sup>40</sup>.

40. Honour, Fleming (1998), 616-618.



64. Au Pied du Sinai, 1897, Henri de Toulouse-Lautrec, Lithograph printed in five colors on vellum, 37.0 x 56.0 cm

Πρόδρομος της Art Nouveau στην Αγγλία, ο οποίος επηρεάστηκε βαθιά από τον Ιαπωνισμό, είναι ο Arthur Heygate Mackmurdo. Τα έργα του απεικονίζουν τον αρμονικό συνδυασμό του ιαπωνικού πολιτισμού, που εισβάλλει δυναμικά στην ευρωπαϊκή τέχνη.

Ο ίδιος υιοθετεί δυο βασικά σχεδιαστικά στοιχεία: τη γραμμική απλότητα ως δομικό στοιχείο σε έργα ασυμμετρίας και αντίθεσης και τη χρήση λουλουδιών και φυτών που αποδίδονται με έναν καινοτόμο αφαιρετικό τρόπο. Ο ίδιος εικονογραφεί, παράλληλα, και περιοδικά χρησιμοποιώντας μια τεχνική που στηρίζεται στην ξυλογραφία, η οποία ανοίγει τον δρόμο για τον στυλιζαρισμένο τρόπο απόδοσης των εικονογραφημένων εντύπων<sup>41</sup>.

41. Τσούμας (2005), 301.





65. A print from *The Hobby Horse*, Arthur Heygate Mackmurdo, (England), letterpress, mezzotint on steel, 1883

Στο χώρο της εικονογράφησης βιβλίων κυριαρχεί η προσωπικότητα του Όμπρεϊ Μπίρντσλεϊ (Aubrey Beardsley), ο οποίος προτείνει μια νέα γραμμική, πολύπλοκη εικονογραφημένη πραγματικότητα. Ο ίδιος επηρεάζεται από τον William Morris και τον Edward Burne-Jones, καθώς και από τον Ιαπωνισμό, ο οποίος έδρασε καταλυτικά στη διαμόρφωση του έργου του. Η αγάπη του για την αρχαία ελληνική τέχνη ήταν αυτή που στάθηκε αφορμή για τη χρήση ενός λεπτού, αιχμηρού περιγράμματος στις μορφές που σχεδιάζει σε συνδυασμό με τις επιρροές που δέχεται από τα έργα του Ανρί ντε Τουλούζ-Λωτρέκ.



66. "The Peacock Skirt", illustration by Aubrey Beardsley for Oscar Wilde's play *Salomé*, 1892



67. "The Climax" from the illustrations for *Salomé*, Aubrey Beardsley, 1893-4

Με εξαίρεση ελάχιστα έγχρωμα έργα του, ο Όμπρεϊ Μπίρντσλεϊ αφιερώνει το μεγαλύτερο μέρος των έργων του στην αντιθετική σχέση του λευκού με το μαύρο χρώμα. Δεν κάνει σχεδόν ποτέ σχέδια ή σκαριφήματα των ιδεών του, αλλά σχεδιάζει αμέσως τις ιδέες του.

Η Σκωτία είναι ακόμη μια χώρα που καθορίζει την ιστορία της διακόσμησης με τους εκπροσώπους και τα έργα τους. Οι σημαντικότεροι από αυτούς είναι οι αδερφές Margaret και Frances Macdonald, ο Charles Rennie Mackintosh και ο Herbert MacNair. Επηρεασμένοι έντονα από τη Νέα Τέχνη προβάλλουν τα δικά τους ξεχωριστά χαρακτηριστικά, τα οποία διακρίνονται συγκριτικά με την υπόλοιπη Ευρώπη για τη δομική και αισθητική τους εικόνα: γεωμετρικός, λιτός σχεδιασμός, αφαιρετικές φόρμες, παραλληλόγραμμα, οξεία σχήματα και κυβιστικοί όγκοι που αντιπαρατίθενται με την καμπυλόγραμμη, αρμονική και αισθητική θηλυκότητα των οργανικών σχημάτων που χρησιμοποιούσαν άλλοι Ευρωπαίοι σχεδιαστές.

Τα χαρακτηριστικά αυτά σε συνδυασμό με την κυριαρχία και την επίδραση του Ιαπωνισμού σε ό, τι αφορά την οικονομία των σχεδιαστικών, δισδιάστατων όγκων, τη χρήση των ξύλινων εγχάρακτων, τυπογραφικών στοιχείων, της μελάνης και τις ρομαντικές διακοσμητικές πολυπλοκότητες των μοτίβων είναι αυτά που προσδίδουν στα έργα τους έναν μοναδικό και πληθωρικό τόνο. Ειδικότερα, η Margaret Macdonald είναι γνωστή για τις στυλιζαρισμένες, αυστηρές μορφές των σχεδίων της. Η πρωτοτυπία της έγκειται στην αποφυγή οποιασδήποτε ομοιότητας με τα έργα του Όμπρεϊ Μπίρντσλεϊ, γι' αυτό και εισάγει επιπλέον χρώματα, απαλύνοντας με αυτόν τον τρόπο την σκληρότητα της μονοχρωματικής μονοτονίας.

Οι αδελφές Macdonald είχαν αναλάβει αρκετές φορές τη σχεδιαστική και κατασκευαστική ευθύνη των διακοσμητικών στοιχείων, τα οποία ενσωμάτωνε σε πολλά έργα του ο Charles Rennie Mackintosh.

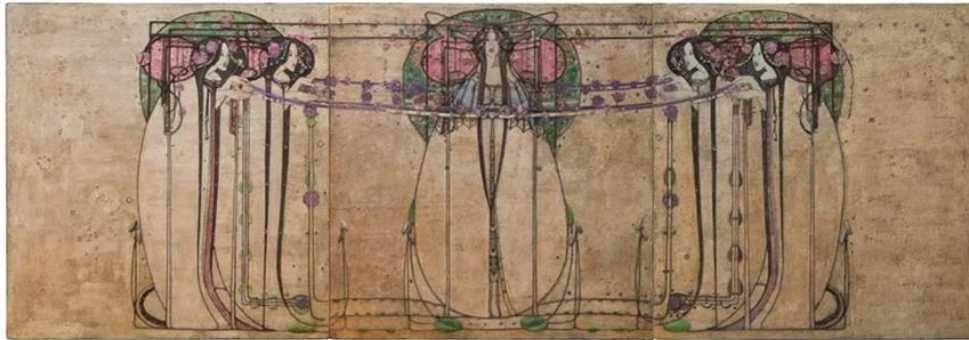




68. «Κήπος στο φως του φεγγαριού», Frances Macdonald, ακουαρέλα, 1895-97



69. Spring, Watercolor, Frances Macdonald 83 x 124 cm. Hunterian Museum and Art Gallery, Glasgow, UK, 1900-1905



70. The May Queen: Panel From the Ladies' Luncheon Room, Ingram Street Tea Rooms, 1900. Margaret Macdonald Mackintosh



71. Willow Tea Rooms, Charles Rennie Mackintosh, οι κύριες πόρτες των «willow tee rooms». Ελάσματα από μόλυβδο και αστάλι σε συνδυασμό με κομμάτια από χρωματιστό γυαλί σε λευκό ξύλο, 1904

Οι διακοσμητικές επεμβάσεις του Charles Rennie Mackintosh περιλαμβάνουν πιο τολμηρές και γυαλιστερές επιφάνειες, οι οποίες δίνουν την αίσθηση του ακριβού και του πολύτιμου με τη χρήση, όμως, φθηνών υλικών απομίμησης (επιχρυσώσεις, επαργυρώσεις κτλ). Μια από τις πιο αξιόλογες δουλιές του είναι η ανάληψη του σχεδιασμού μιας σειράς από εστιατόρια και δημόσιες αίθουσες ψυχαγωγίας στη Γλασκώβη γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1900. Ο ίδιος, συνδυάζοντας τις αρχιτεκτονικές του γνώσεις, εφαρμόζει την αίσθηση που έχει για τον χώρο στα αντικείμενα που σχεδιάζει, δίνοντάς τους μια επιμήκη, λεπτή, γεωμετρική γραμμή<sup>42</sup>.

42. Τσούμας (2005), 316-317.



72. Reading lamp, Louis Comfort Tiffany, after 1899, Leaded glass, bronze, 13 1/2 x 5 1/4 in.

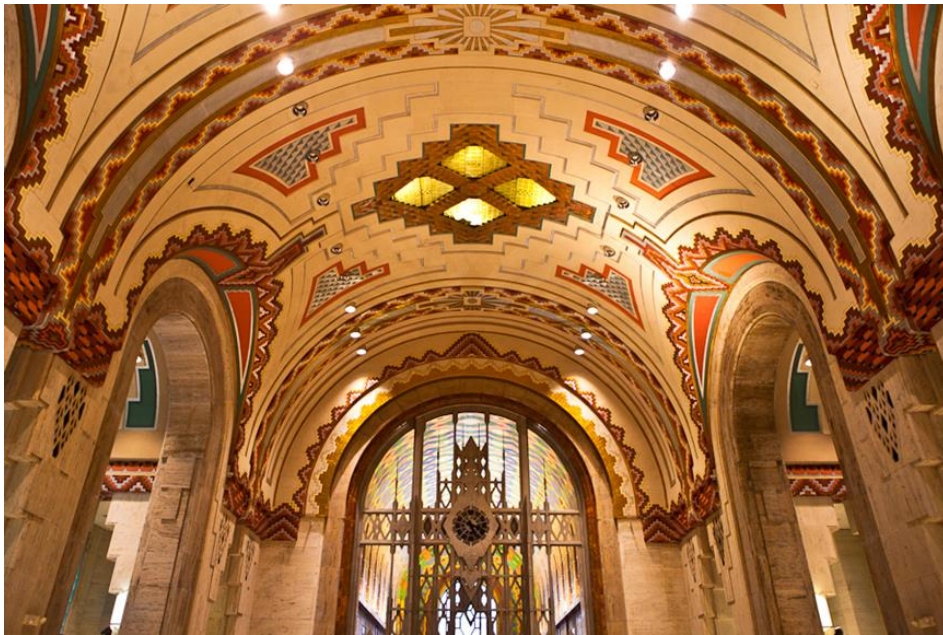
Στην Αμερική η Art Nouveau είναι γεγονός μέσα από τα έργα του Louis Comfort Tiffany, ο οποίος ασχολείται αρχικά με τη ζωγραφική και έπειτα με τις διακοσμητικές τέχνες. Επηρεασμένος από τις ιδέες του William Morris και του John Ruskin ιδρύει τη δική του εταιρεία η οποία πραγματεύεται τη διακόσμηση εσωτερικών χώρων και ονομάζεται Συνεταιρισμός Καλλιτεχνών (Associated Artists).

Από το 1880 ασχολείται με τον σχεδιασμό και την παραγωγή βιτρώ χρησιμοποιώντας γυαλί τύπου οπαλίνας και ένα ιδιότυπο, στιλπνό γυαλί που εφηύρε ο ίδιος και χαρακτηρίζει το σύνολο του έργου του.

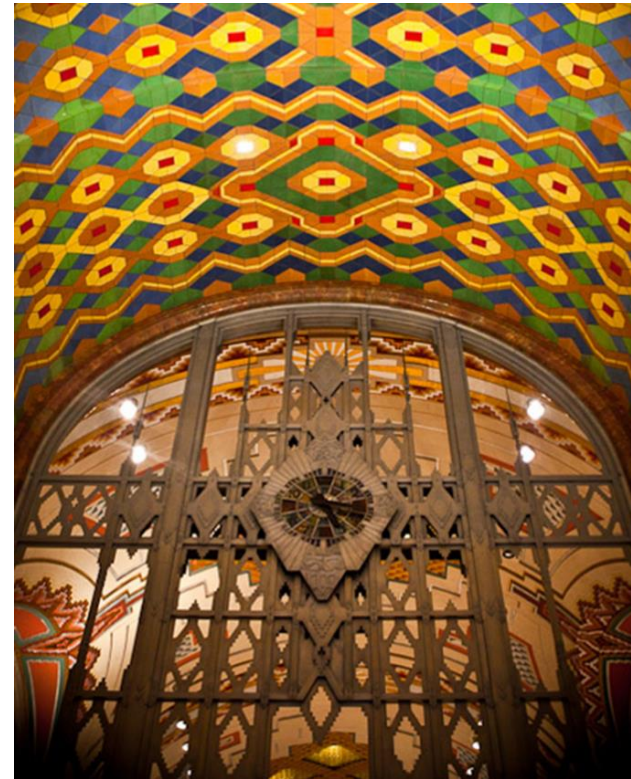
Ο Louis Comfort Tiffany κατασκευάζει μια μεγάλη ποικιλία από επιτραπέζια φωτιστικά γυάλινα που στοχεύουν στον περιορισμό και τη μετρίαση του φωτός. Η αλληλένδετη σχεδιαστική σχέση μεταξύ πλαστικών, μεταλλικών βάσεων και των πρόσθετων γυάλινων «καπέλων» απεικονίζει συμβολικά ένα θέμα -συνήθως λουλούδι ή φυτό-, το οποίο δίνει το όνομά του στην εκάστοτε σειρά φωτιστικών<sup>43</sup>.

42. Τσούμας (2005), 326.



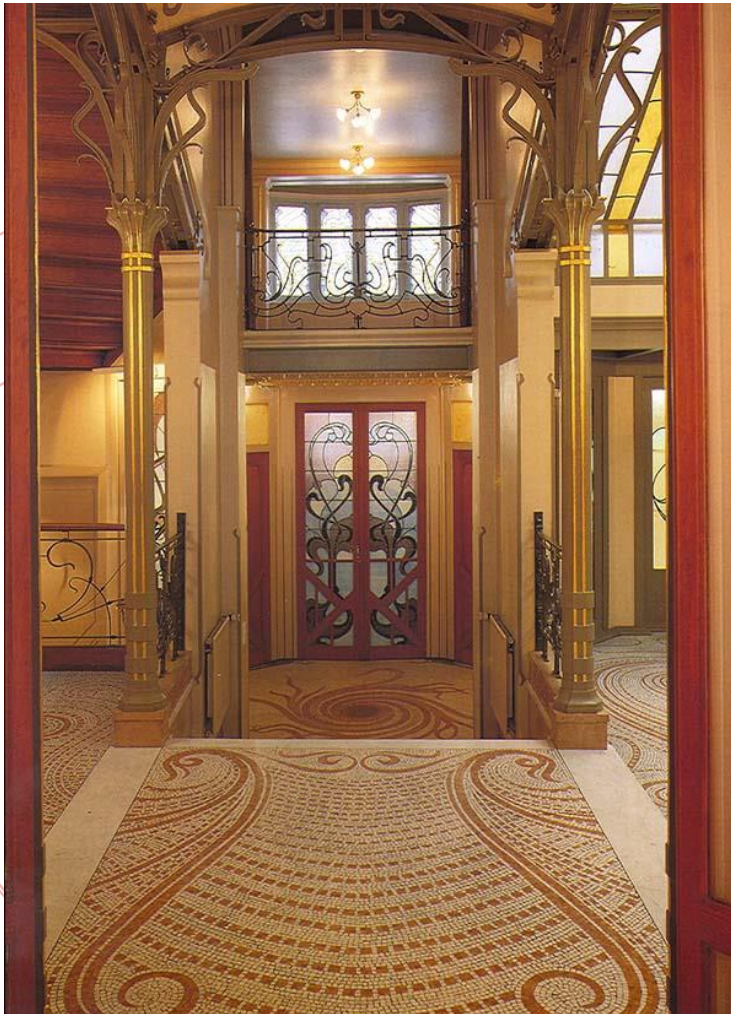


73.



74.

73 & 74. The watch, Louis Comfort Tiffany, Προθάλαμος της εταιρείας Union Trust, Detroit, USA,



75. LA MAISON TASSEL, Victor Horta, Photo of the lobby towards the access, Brussels Belgium

Στο Βέλγιο οι ιδέες της Art Nouveau προετοιμάζονται νωρίτερα μέσα από τα έργα της άγνωστης τότε εικαστικής ομάδας «των είκοσι», η οποία φέρνει τον νεωτερισμό πρώτα στις εικαστικές τέχνες. Οι βάσεις του νεωτερισμού ανοίγουν το δρόμο στην Art Nouveau, η οποία εκπροσωπείται στο Βέλγιο μέσα από τα έργα του Victor Horta και του Clemens Henry Van de Velde, οι οποίοι επηρεάζουν τις εφαρμοσμένες τέχνες και την αρχιτεκτονική με τις νέες ιδέες τους<sup>44</sup>.

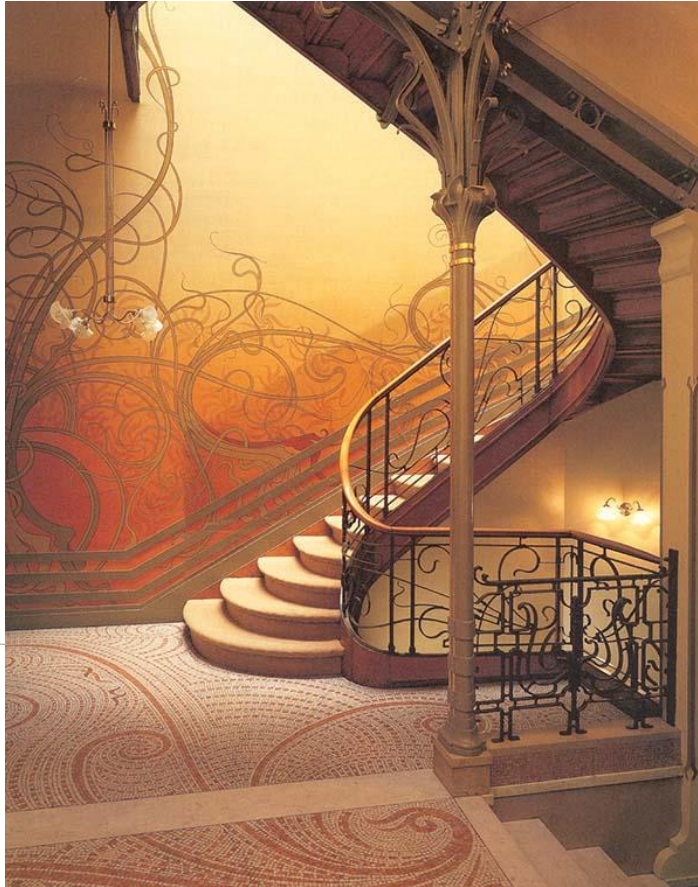
Πρωτοπόρος της Art Nouveau στο Βέλγιο είναι ο Victor Horta, του οποίου η διακόσμηση είναι πολύπλοκη, οργανική.

Τα διακοσμητικά γραμμικά σχέδια στους τοίχους και τα υποστυλώματα από χυτοσίδηρο μοιάζουν με τεράστια και επιβλητικά φυτά που διαμορφώνουν ένα «κινούμενο» μοτίβο, το οποίο χρησιμοποιείται σε ψηφιδωτά πατωμάτων. Τα μεταλλικά, λεπτά κινκιδώματα των κλιμάκων συνδυάζονται με προσεγμένα φωτιστικά και πόρτες με χρωματιστούς ταμπλάδες, απεικονίζοντας με αυτόν τον τρόπο τα περίτεχνα και πληθωρικά έργα του<sup>45</sup>.

44. Τσούμας (2005), 333-335.

45. Τσούμας (2005), 340-343.



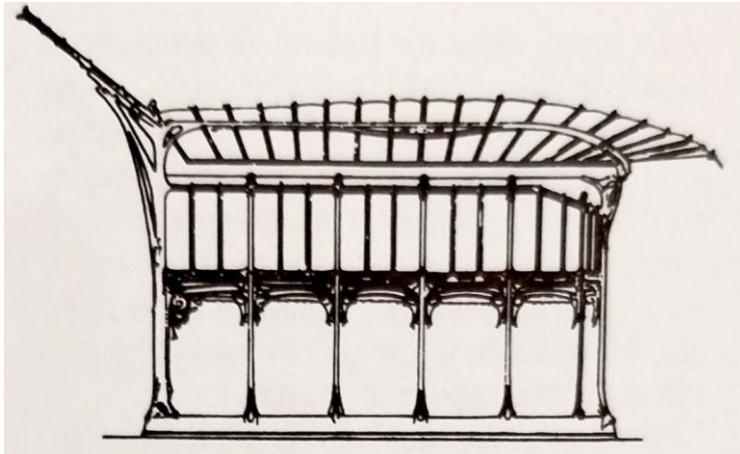


76. Single Family Home, Author: Victor Horta, Brussels, Belgium, 1893

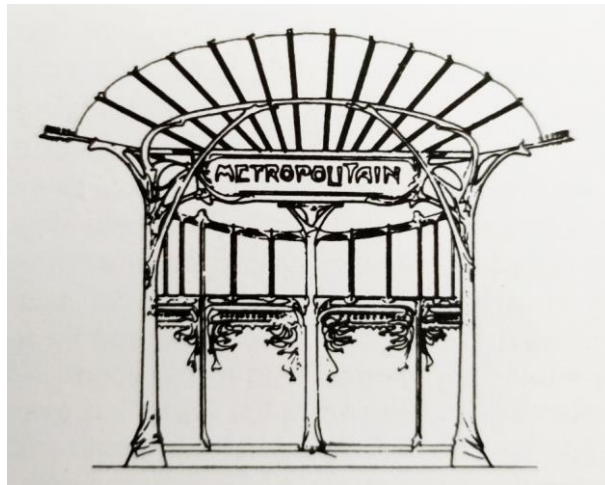


77. Private house and studio, Victor Horta, The dining room, 1898-1901





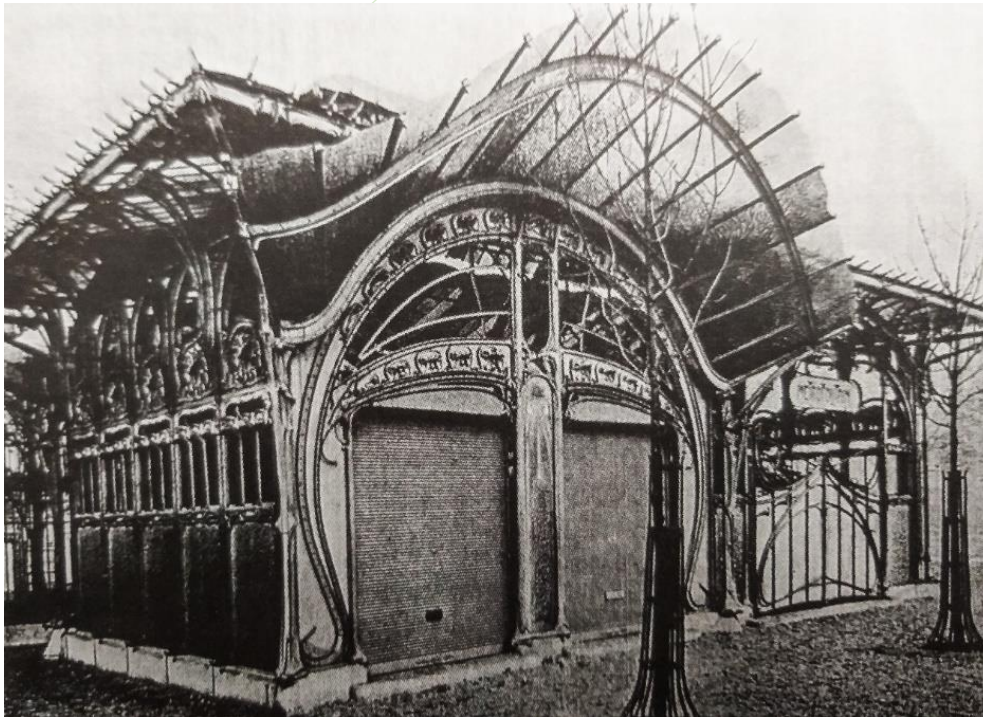
78. Πλάγια όψη της εισόδου του μετρό από σίδηρο και γυαλί, Hector Guimard, Παρίσι, 1899-1904



79. Μπροστινή όψη της εισόδου του μετρό από σίδηρο και γυαλί, Hector Guimard, Παρίσι, 1899-1904

Η γαλλική αρχιτεκτονική δε θα μπορούσε να σταθεί αδιάφορη μπροστά στην διακοσμητική και καμπυλόγραμμη τάση που κυριαρχεί στον κόσμο των αντικειμένων. Ειδικότερα, η αρχιτεκτονική του Hector Guimard αποτελεί το πιο ουσιώδες και ώριμο τμήμα της γαλλικής Art Nouveau, καθώς εκφράζει ικανοποιητικά την αμφίδρομη σχέση δόμησης και διακόσμησης, της λειτουργικότητας και της αισθητικής. Χαρακτηριστικό αρχιτεκτονικό δημιούργημα είναι τα σχέδια για τις εισόδους του παρισινού μετρό (1900).





80. Place des Abbesses, Hector Guimard, 1900 (έχει κατεδαφιστεί)



81. Place des Abbesses, Hector Guimard, παρισινό μετρό





82. Castel Béranger, Hector Guimard, entrance, Paris, 1899

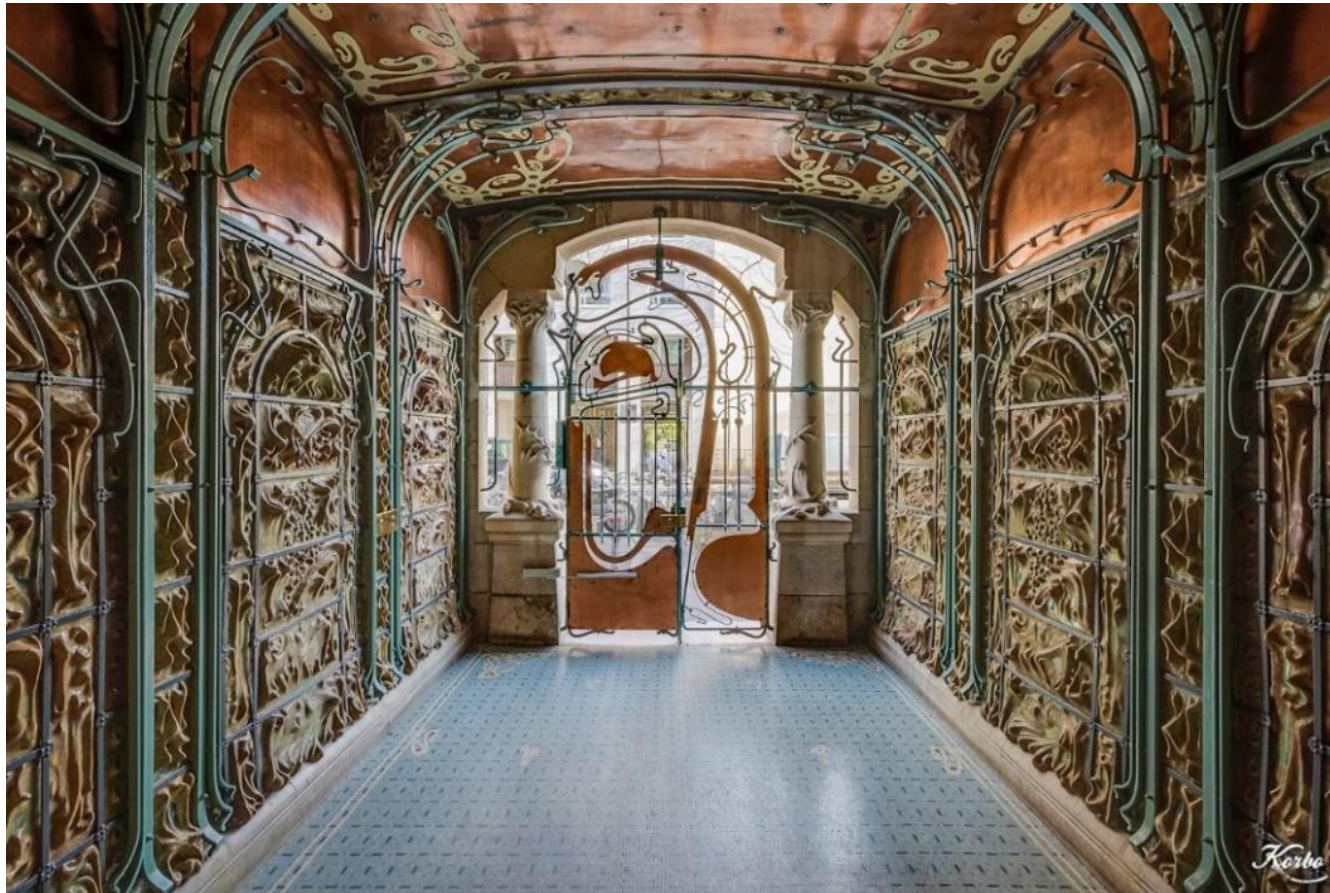
Το πρώτο, όμως, χαρακτηριστικό έργο της γαλλικής Art Nouveau του Hector Guimard είναι το κτίσμα «Castel Béranger», το οποίο κατασκευάζει στο Παρίσι το χρονικό διάστημα 1894-1897.

Η καθαρά αρχιτεκτονική φόρμα του κτίσματος βασίζεται σε δομικές προτάσεις που παραπέμπουν σε ένα παραδοσιακό, ιστορικό στυλ, ενώ τα διακοσμητικά και λειτουργικά τμήματά του περιορίζονται σε λεπτομερείς, ασύμμετρες, σχεδόν ανάγλυφες, σιδηροκατασκευές των κιγκλιδωμάτων των εσωτερικών κλιμάκων.

Συγκριτικά με το υπόλοιπο έργο του, αυτό το κτίσμα χαρακτηρίζεται ως ένα ιδιόρρυθμο αρχιτεκτόνημα που διαφοροποιείται από την υπόλοιπη συλλογή του<sup>46</sup>.

46. Τσούμας (2005), 378-381.





83. Castel Béranger, Hector Guimard, door and hall, Paris, 1899



84. Casa Vicens, Antoni Gaudí, the exterior, 1883-1888

Η Art Nouveau στη Βαρκελώνη της Ισπανίας φέρνει νέα δομικά και διακοσμητικά χαρακτηριστικά, τα οποία αναδεικνύονται χάρη στον αρχιτέκτονα Antoni Gaudí, ο οποίος πειραματίζεται και τελικά αποκαλύπτει τη δημιουργικότητά του ύστερα από αρκετό καιρό στο κοινό της πόλης του. Βασικοί παράγοντες επίδρασής του ήταν το κίνημα Arts & Crafts, καθώς και το έργο του John Ruskin, το οποίο ορίζει ως επιτακτική ανάγκη την ανάπλαση της γοθικής αρχιτεκτονικής στη χώρα του.

Ταυτόχρονα με τα πρώτα δείγματα της Art Nouveau στην Ισπανία κυριαρχούν και άλλες πολιτιστικές και ιστορικές τάσεις, όπως το μαροκινό στυλ και η παραδοσιακή καταλωνική αρχιτεκτονική. Αποτέλεσμα της συνύπαρξης αυτών των τάσεων και του νέου κινήματος είναι ένα από τα πιο επιβλητικά και παράδοξα για την εποχή του κτίσματα, η περίφημη «Casa Vicens» που χτίστηκε το 1878-1880.





85. Casa Vicens, Antoni Gaudí, Detail of the iron gateway to the Casa Vicens, 1883-1888



86. Casa Vicens, Antoni Gaudí, Detail of the yellow flowers on the tiles of the building's facade, 1883-1888





87. Palau Güell, Antoni Gaudí, Ισπανία 1886-88

Ένα ακόμη αρχιτεκτονικό δημιούργημα είναι το «Παλάου Γκουέλ» (*Palau Güell*), ένα μεγαλοπρεπές κτίριο που σχεδιάζει και κατασκευάζει ο Antoni Gaudí. Το κτίριο αποτελεί ένα ιδιόρρυθμο μείγμα γοθικής και μαυριτανικής αρχιτεκτονικής διανθισμένο με ψήγματα της βενετσιάνικης σχολής. Το κτίριο αυτό ταυτίζεται με τις έννοιες του πλούτου και της πολυτέλειας λόγω του υψηλού κόστους κατασκευής του<sup>47</sup>.

Η παραπάνω παρουσίαση των ρευμάτων και των εκπροσώπων τους, οι οποίοι επηρεάζουν την αρχιτεκτονική και τη διακόσμηση στο σύνολό τους καταδεικνύουν την ποικίλη και πολύμορφη παρουσία τους σε όλο τον κόσμο και ιδιαίτερα την Ευρώπη από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα και εξής. Η προσπάθεια συνύπαρξης και ανάδειξης της φύσης στον αστικό χώρο αποτελεί στόχο και εγχείρημα πολλών αρχιτεκτόνων σε μια περίοδο που οι μηχανές και τα απότοκα της βιομηχανικής επανάστασης κυριαρχούν στις αστικές κοινωνίες. Κατά αντιστοιχία αυτών των εφαρμογών και των δημιουργημάτων γίνεται μια απόπειρα σύγχρονης παρεμβατικής εισροής της φύσης στον αστικό χώρο, όπως θα αποτυπωθεί αναλυτικά στη συνέχεια.

47. Τσούμας (2005), 384-385.



### 3.1 Η εικαστική σκέψη και τα εργαλεία της

Σύμφωνα με την παρομοίωση του Πάουλ Κλέε προς τους σπουδαστές του – στα χρόνια του Μπαουχάουζ – ο άνθρωπος ταυτίζεται με την φύση γεννώντας την δράση-ενέργεια της δημιουργίας. Όπως δημιουργεί η φύση, έτσι δημιουργεί και ο άνθρωπος. Η πράξη αυτής της ενέργειας ή αλλιώς η κίνηση που παράγεται από το «είναι» του κάθε ανθρώπου μεταβιβάζεται κάθε φορά στο έργο και κατ'επέκταση, η κινητικότητα που αναδύεται από το έργο, μεταβιβάζεται στους ανθρώπους όπου το αντικρύζουν. Έτσι, η παρόρμηση που γεννάται εξελίσσεται σε παραγωγική πράξη η οποία γεννά την μορφοποίηση<sup>48</sup>.

Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται από κάθε δημιουργό στα πρώτα στάδια της εκάστοτε «κατασκευής» του, όταν σιγά σιγά η «κατασκευή» πάρει μορφή. Ωστόσο, σύμφωνα με τον ίδιο, η πορεία που εξελίσσεται και οδηγεί στην μορφή, πηγάζει από μια εσωτερική ή εξωτερική αναγκαιότητα του ατόμου, η οποία είναι πιο σημαντική από το αποτέλεσμα της διαδρομής και το σκοπό της<sup>49</sup>. Η μορφοποίηση ως διαδικασία ταυτίζεται με την ίδια τη ζωή, καθώς γεννά το καινούριο, δίνει ζωή σε κάτι – τη μορφή, η οποία είναι η ουσία του έργου<sup>50</sup>.

Συνεπώς, η θεωρία της δημιουργίας όπου αναλύθηκε συνομιλεί με την θεωρία των αναλογιών οποιουδήποτε έργου. Η πορεία που θα εξελιχθεί στο έργο, στοχεύει στην ομαλή διάρθρωση των τμημάτων του έργου με τρόπο τέτοιο όπου να παραμένει ευδιάκριτο και καθαρό. Αναλογικά όμως, η διάρθρωση των τμημάτων αυτών όπου συμβάλλουν στη δημιουργία ενός δομημένου συνόλου, θα πρέπει να διατηρούν μεταξύ τους συνήφανση<sup>51</sup>.

Ωστόσο, αυτή η συνήφανση εξαρτάται κάθε φορά από τον ξεχωριστό χαρακτήρα του κάθε έργου<sup>52</sup>. Παραδείγματα διάρθρωσεων όπου δομούν το αποτέλεσμα του έργου είναι η χρήση της γραμμής στην επιφάνεια δημιουργώντας επίπεδα<sup>53</sup>.

48. Μοσχονά, (1989), ΙΙ, σελ: 259

49. Μοσχονά, (1989), ΙΙ, σελ: 263

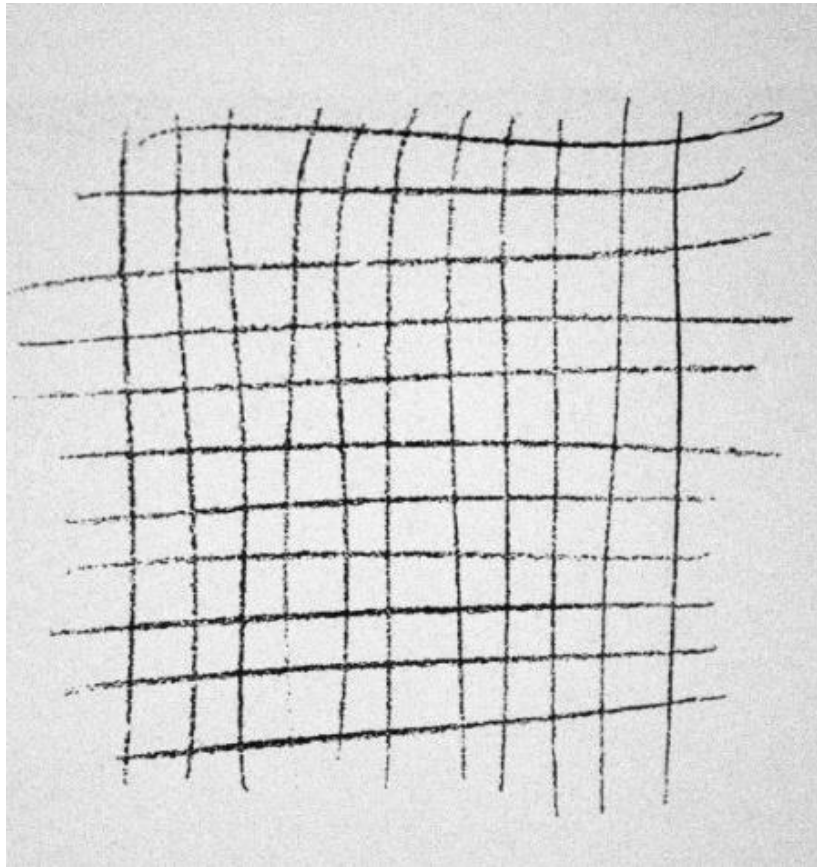
50. Μοσχονά, (1989), ΙΙ, σελ: 269

51. Μοσχονά, (1989), ΙΙ, σελ: 271

52. Μοσχονά, (1989), ΙΙ, σελ: 273

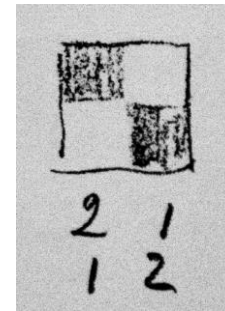
53. Μοσχονά, (1989), ΙΙ, σελ: 227



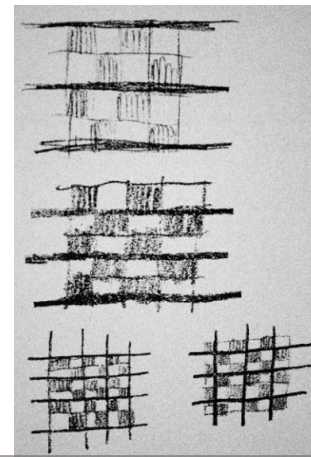


88. Γραμμική διάρθρωση πάνω στην επιφάνεια

Άλλη δομή είναι εκείνη της «σκακιέρας» όπου υπάρχει συνομιλία διατεταγμένη ανάμεσα σε δυο παράγοντες, τον ελαφρύ και το βαρύ-σκούρο<sup>54</sup>.



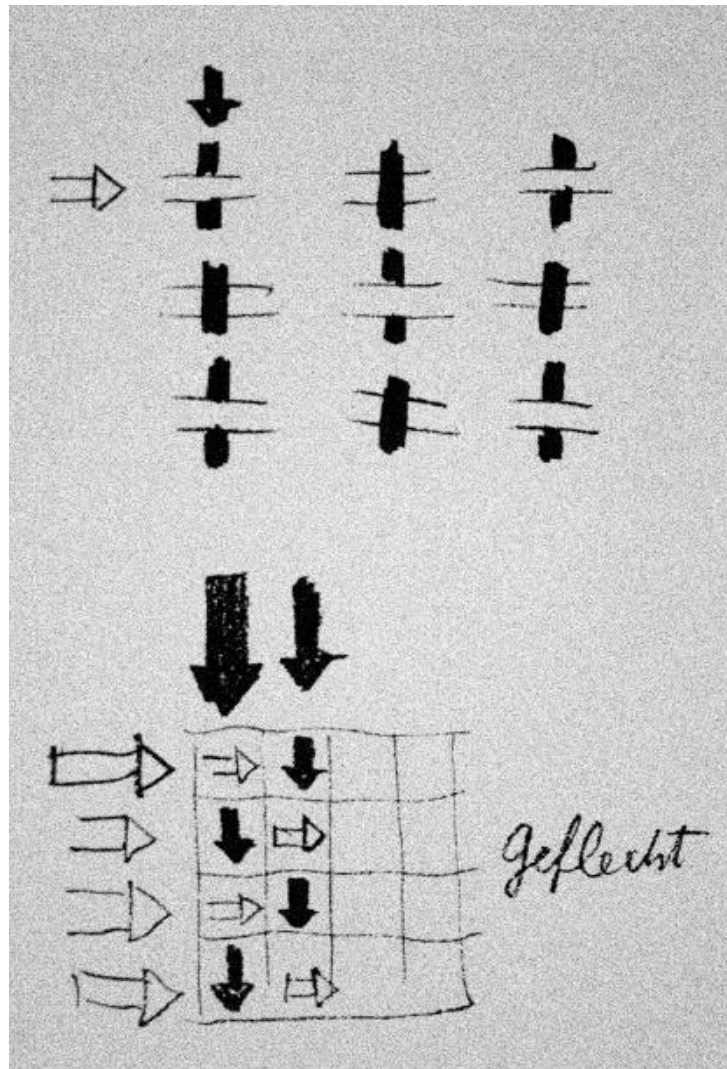
89. Μια επαναλαμβανόμενη μονάδα χωρισμένη σε τέσσερα μέρη



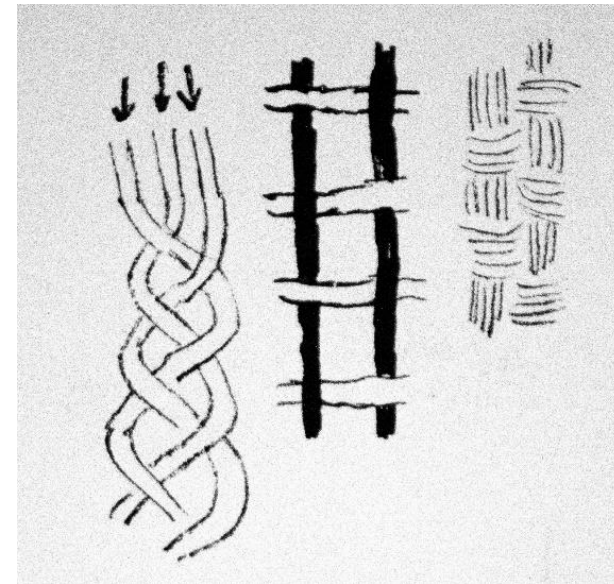
90.

54. Μοσχονά, (1989), II, σελ: 231

Μια παραλλαγή της σκακιέρας είναι επίσης αν διασταυρωθούν οι παράγοντες, σαν να πλέκονται μεταξύ τους. Έτσι, παίρνει το όνομα της ως δόμηση «πλέξης», η οποία μπορεί να προσφέρει ποικηλία μορφών<sup>55</sup>.

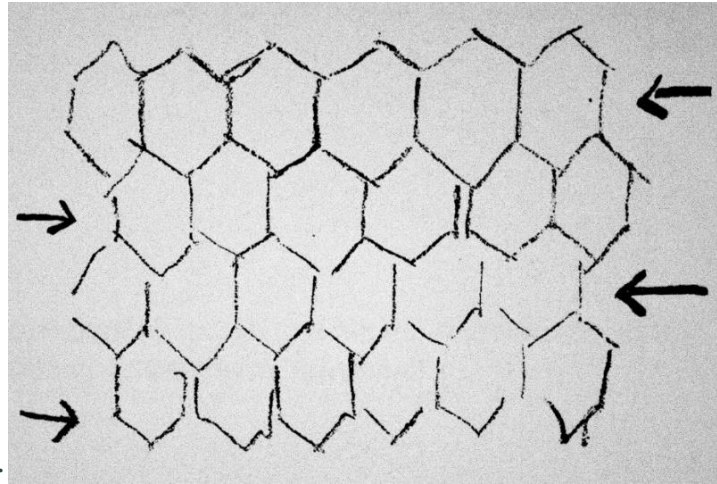


91.

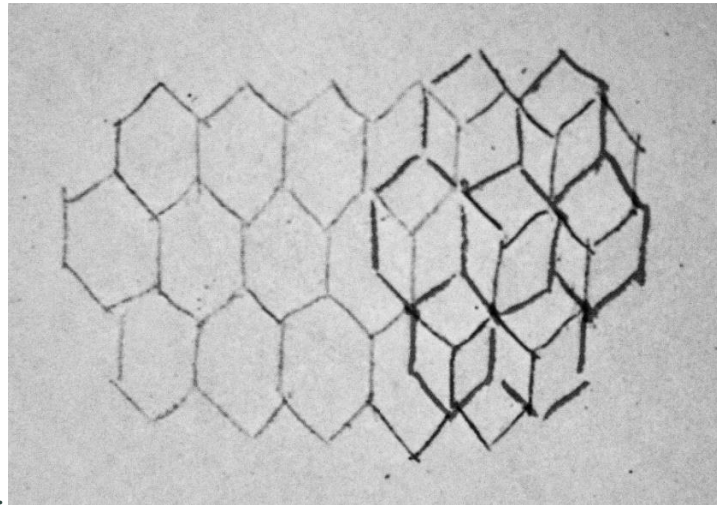


92.

55. Μοσχονά, (1989), II, σελ: 241



93.



94.

Έπειτα, αν μετατεθεί ο μισός παράγοντας και ξεκινήσει να εναλλάσσεται μεθοδικά, όπως πολύ όμορφα αντικατοπτρίζεται στην δημιουργία της φύσης, της κηρήθρας και της κυψέλης<sup>56</sup>.

Η θεωρία λοιπόν των αναλογιών, της δημιουργίας, των εικαστικών στοιχείων όπου θα αναλυθεί περαιτέρω στη συνέχεια, συνεργάζονται όλες μαζί για να γεννήσουν ένα ενιαίο σύνολο. Τα εικαστικά στοιχεία είναι εκείνα της γραμμής, της φωτοσκίασης και του χρώματος<sup>57</sup>.

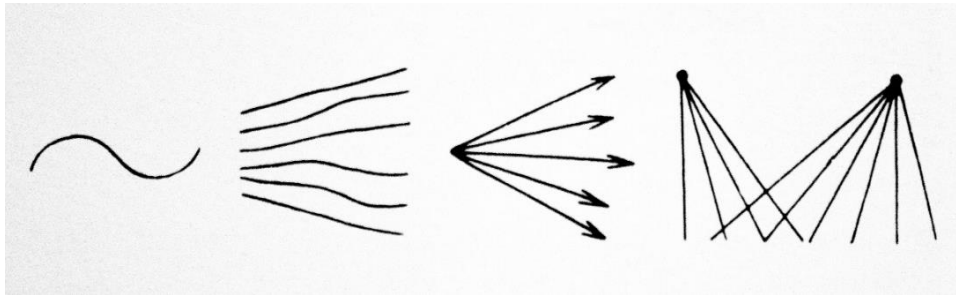
Στο εικαστικό στοιχείο της γραμμής ο χαρακτήρας της μορφής μπορεί να είναι είτε γραμμικός, είτε επιφανειακός (επιπεδικός)<sup>58</sup>.

56. Μοσχονά, (1989), II, σελ: 243

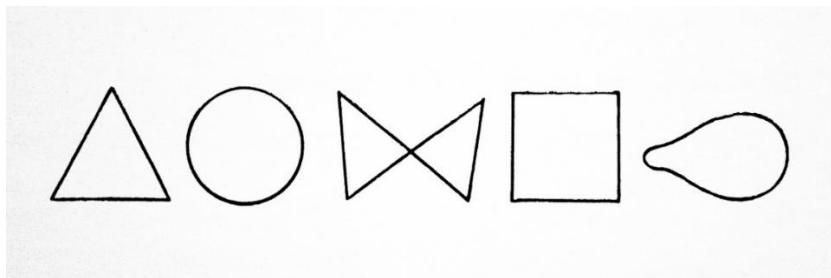
57. Μοσχονά, (1989), II, σελ: 281

58. Μοσχονά, (1989), I, σελ: 103

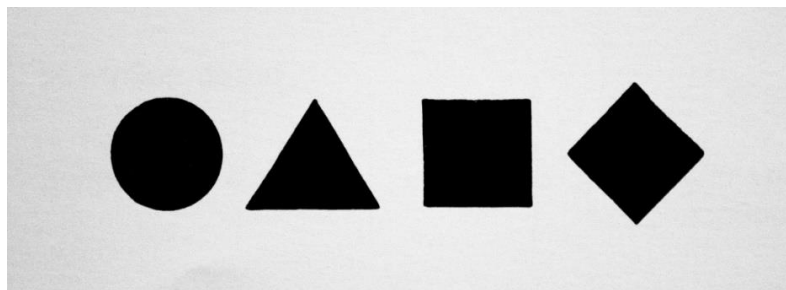




95. Γραμμικός χαρακτήρας

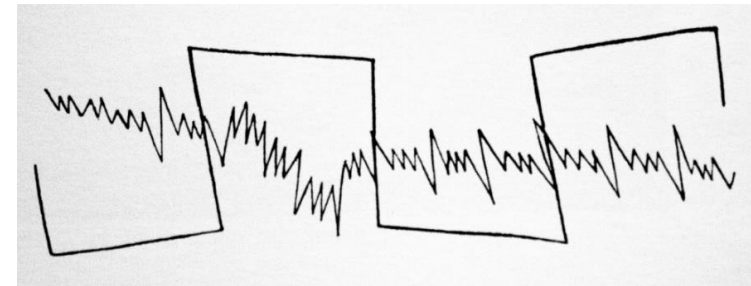


96. Ενδιάμεσος χαρακτήρας



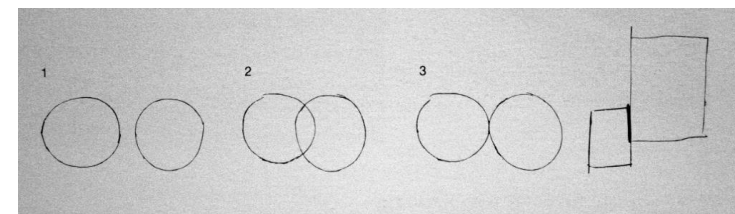
97. Χαρακτήρας επιφάνειας

Ειδικότερα, κατέχει μια ποικιλία ποσοτικών αναλογιών που συνομιλούν μεταξύ τους στο γραμμικό χώρο, έρχονται δηλαδή σε έντονη αντίθεση με το σύνολο (δημιουργώντας κινήσεις ζικ-ζακ, σε ένα οριζόντιο περιβάλλον).



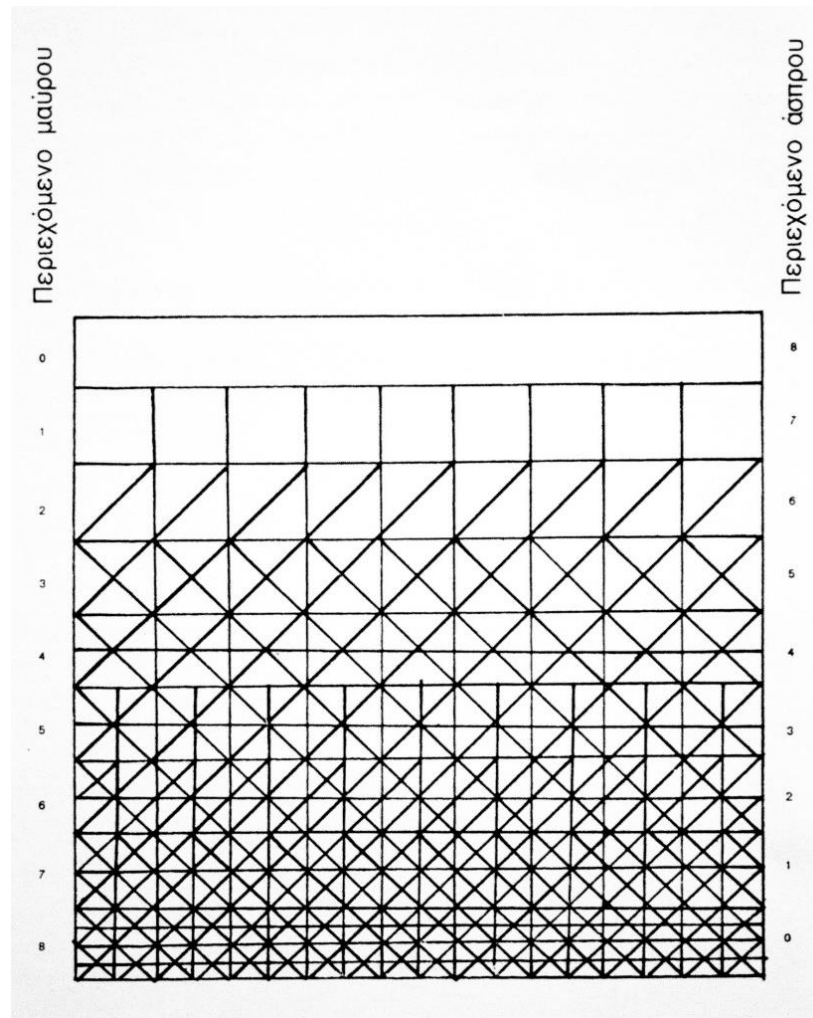
98. Παράδειγμα ρυθμικής διάρθρωσης με κινήσεις ζικ-ζακ

Άλλοτε, ως γραμμικές μορφές όπου κάποιες συνομιλούν μεταξύ τους διεισδύοντας η μια στην άλλη, κι άλλοτε βρίσκονται σε πλήρη απόσταση και τοποθετημένες στο χώρο διάσπαρτα<sup>59</sup>.



99. Γραμμική διεισδυση ή επαλληλία

59. Μοσχονά, (1989), Ι, σελ: 91



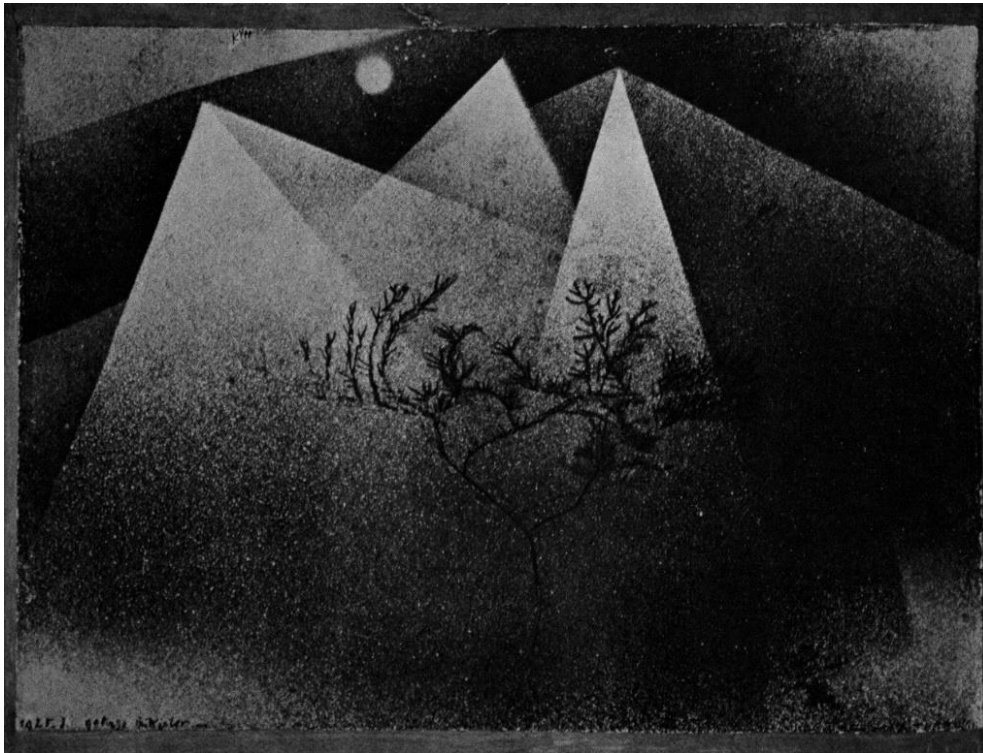
100. Γραμμική απεικόνιση της φωτοσκιαστικής κλίμακας σε 9 ευθύγραμμα τμήματα με κλιμακούμενο χαρακτηρισμό του περιεχομένου τους σε μαύρο και άσπρο.

Η φωτοσκίαση είναι το αποτέλεσμα ανάμεσα στο παιχνίδισμα του φωτός και του σκότους, του άσπρου πόλου και του μαύρου πόλου. Στη φωτοσκίαση κάθε στοιχείο καταλαμβάνει συγκεκριμένη ποσότητα φωτός, η οποία όμως αναδुकνύεται χάρις την χρήση του αντίθετου πόλου, του μαύρου. Οι πλούσιες διακυμάνσεις (διαβαθμίσεις) που δημιουργούνται σύμφωνα με την σύγκρουση των δυο πόλων, είναι εκείνες του γκριζού<sup>60</sup>.

Υπάρχουν φυσικά φορές όπου εστιάζεται η χρήση στο ενδιάμεσο τμήμα της φωτοσκιαστικής κλίμακας γύρω από το γκριζο με αποτέλεσμα μιας ανεπάρκειας σε περιπτώσεις αδύνατου ή πολύ δυνατού φωτισμού. Άλλοτε εστιάζεται στην εκφραστική αντίθεση όπου τείνει να εκλείπει η χρήση της φωτοσκιαστικής κλίμακας στον πόλο του φωτός, ή και στο μισό μέρος του, ενώ στο κάτω μέρος του του μαύρου πόλου ,πρωταγωνιστεί το απόλυτο σκοτάδι<sup>61</sup>.

60. Μοσχονά, (1989), II, σελ: 303

61. Μοσχονά, (1989), I, σελ: 91

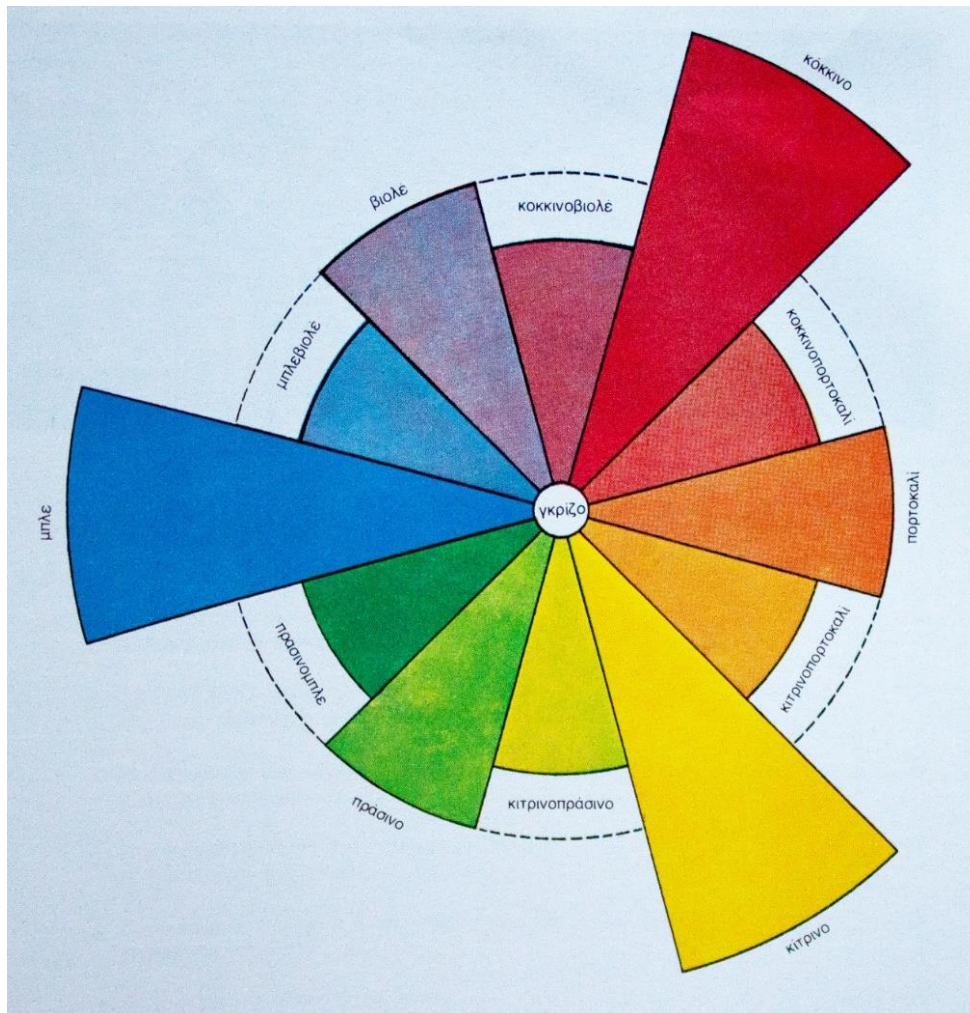


101. 1925/3: Βουνά το χειμώνα, Ακουαρέλλα και τεχνική σπρέυ, 28x37.



102. 1924/15, Φυσιognωμική κρυσταλλοποίηση, λάδι σε μουσελίνα πάνω σε χαρτόνι, 41,8x51,4.





**103.** Η σημασία των πρωταρχικών χρωμάτων, μπλε, κίτρινου και κόκκινου, υπογραμμίζεται από το ότι οι τομείς τους καταλαμβάνουν μεγαλύτερη έκταση. Επίσης λαμβάνεται υπόψη και η ψυχολογική εμπειρία: πραγματικά, οι πρωταρχικές διαμετρικές αντιθέσεις κατέχουν σύμφωνα με τη μεγαλύτερη τους ενέργεια, και μεγαλύτερες επιφάνειες.

Αντίθετα η χρήση του χρώματος, επεκτείνει τα όρια εμπλουτίζοντας το περιεχόμενο με ποικίλες διαβαθμίσεις, είτε μεταξύ των χρωμάτων, είτε διαβαθμίζοντας μόνο ένα χρώμα, είτε διασχίζοντας ολοκληρη τη χρωματική σφαίρα, μη παραλείποντας φυσικά τους δυο πόλους και συνάμα το διαμετρικό γκρίζο<sup>62</sup>.

62. Μοσχονά, (1989), Ι, σελ: 91

3.1<sup>α</sup>. Τρόποι εικαστικής έκφρασης

Το σχέδιο διαθέτει τη δική του γλώσσα και όπως αναλύθηκε παραπάνω. Η σύνδεσή τους εξαρτάται από ένα σύνολο παραγόντων - γνώση αρχών, προσωπικότητα δημιουργού, συνθήκες, περιστάσεις και εμπειρίες- που επηρεάζουν σε διαφορετικό βαθμό κάθε φορά τον εκάστοτε δημιουργό. Ανάλογα με τον βαθμό επίδρασης και επιρροής, ένας δημιουργός εκλαμβάνει διαφορετικά τα εκάστοτε εικαστικά μηνύματα.

Υπάρχουν τρεις βασικοί τρόποι μετάδοσης και αποδοχής των εικαστικών μηνυμάτων οι οποίοι είναι η αναπαράσταση, ο συμβολισμός και η αφαίρεση. Η αναπαράσταση είναι ο πιο απλός και άμεσος τρόπος εικαστικής έκφρασης. Ο δημιουργός αποδίδει το ερέθισμα ή το θέμα της σύνθεσής του μεταφέροντάς το ακριβώς όπως ο ίδιος το αντικρίζει και το αντιλαμβάνεται. Με αυτόν τον τρόπο, το έργο του κερδίζει σε πιστότητα, αμεσότητα, σαφήνεια και αντικειμενικότητα<sup>63</sup>.

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ



104. The Hay wain, John Constable, 1821, Λάδι πάνω σε μουσαμά, 130,2x185,4 εκ.

63. Τσιάρα-Κοζάκου (2006), 73-84.



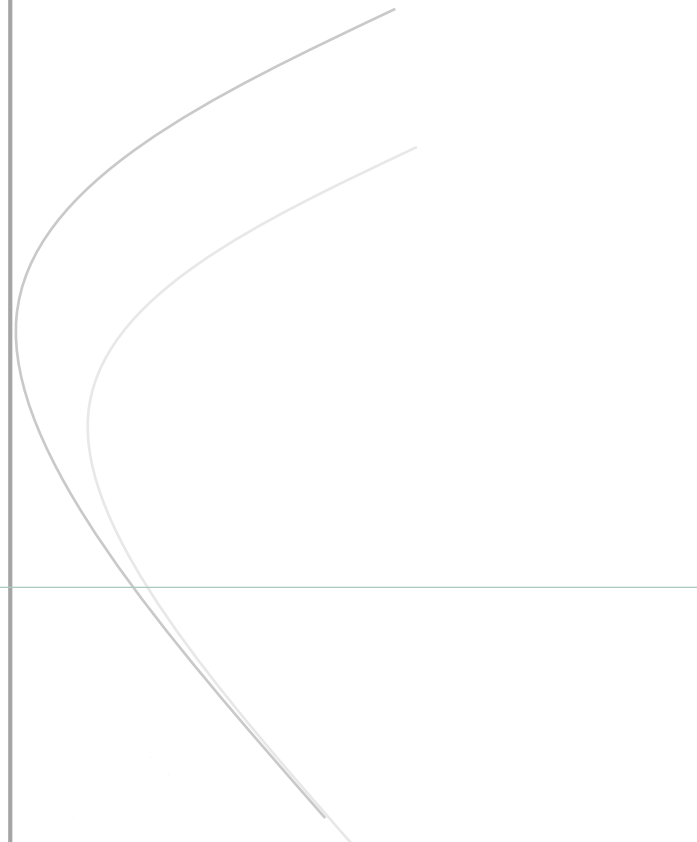


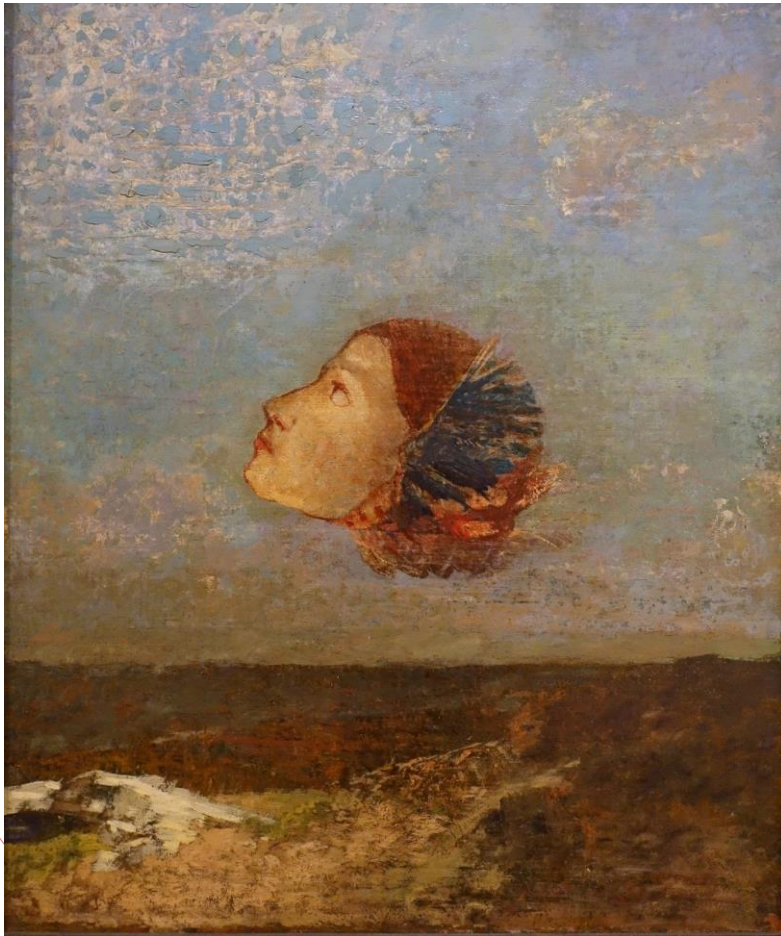
105. Gleaners, Jean-François Millet, 1857, Λάδι πάνω σε μουσαμά, 83,8x111 εκ.



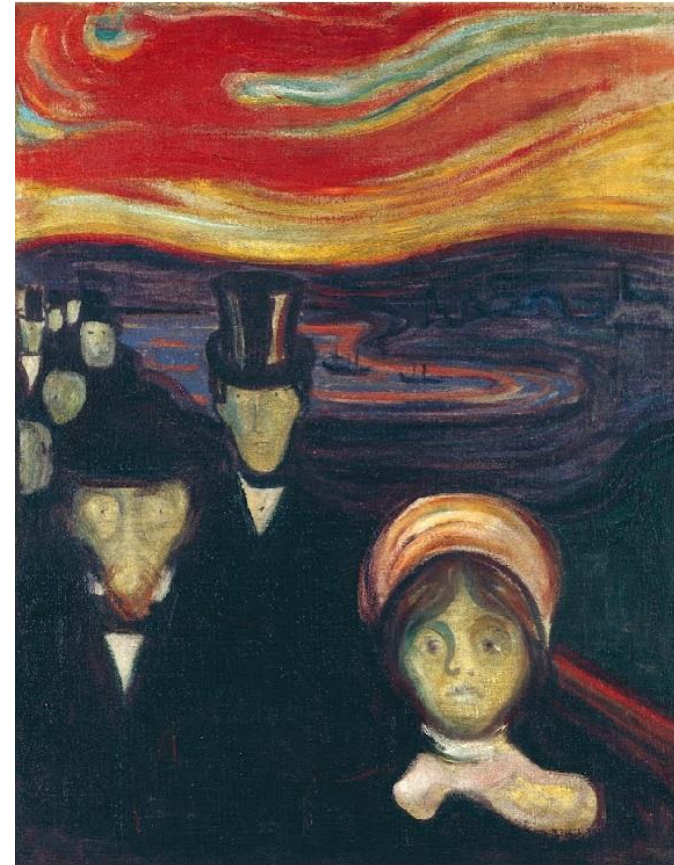


Ο συμβολισμός αποτελεί τον πιο σύνθετο τρόπο έκφρασης. Ο δημιουργός αντλεί τα ερεθίσματα και τη θεματική του από τον πλούσιο κόσμο των συμβόλων και των κωδικών συστημάτων που δημιούργησε ο άνθρωπος για να ερμηνεύσει και να κατανοήσει το περιβάλλον αλλά και καθετί άγνωστο και αφαιρετικό.





106. "Hommage a Goya", Odilon Redon, 1885, Oil on cardboard, mounted on canvas



107. "Anxiety", Edvard Munch, 1894, Oil on canvas, 74x94cm

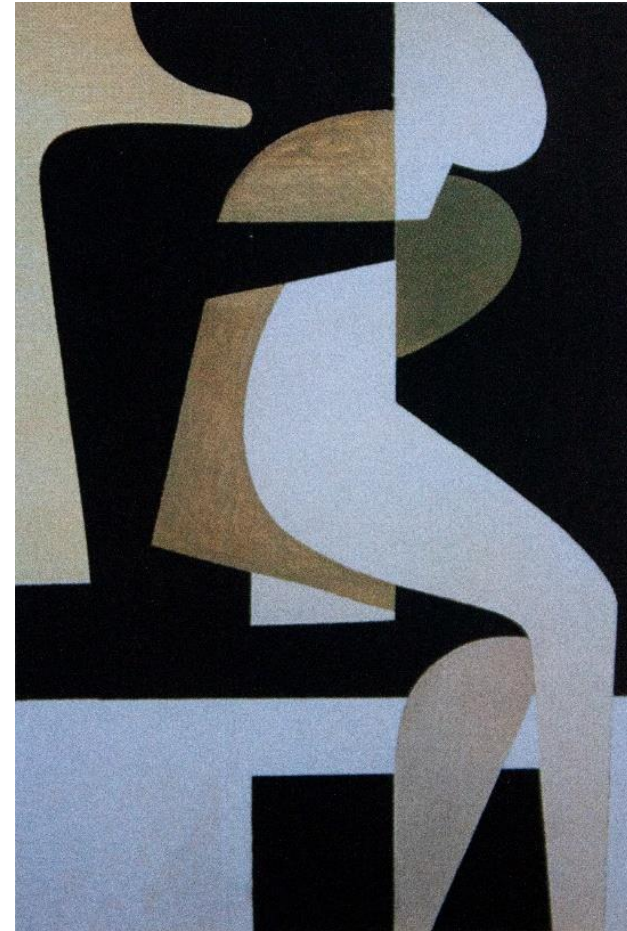
Η αφαίρεση χαρακτηρίζεται ως ο δυσκολότερος τρόπος εικαστικής έκφρασης, διότι ο δημιουργός καλείται να περιορίσει τα εξωτερικά γνωρίσματα του θέματος και να εμβαθύνει στην αναζήτηση βασικών οπτικών στοιχείων<sup>64</sup>.

64. Τσιάρα-Κοζάκου (2006), 73-84.





108. Tête d'Otage, Jean Fautrier, no. 1, 1944, Mixed media on paper mounted on linen, 39.37 x 39.69 x 4.76 cm



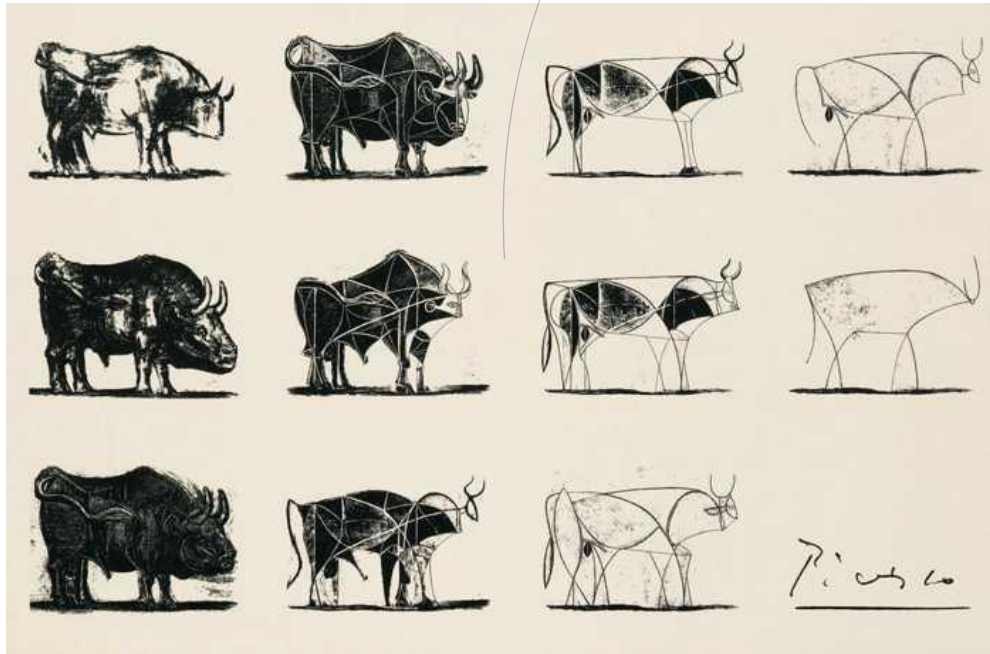
109. Ερωτικό, Γιάννης Μόραλης, 1988, λάδι σε πανί, 166,5x144,5εκ.

3.1<sup>β</sup>. Η στυλιζαρισμένη φόρμα στο σχέδιο

Μια ιδιαίτερη φόρμα η οποία λειτουργεί ως σχεδιαστικό μέσο της εικαστικής έκφρασης της Αφαίρεσης - όπου επικεντρωνόμαστε - και η οποία επιλέγεται στα σχέδια που θα παρουσιαστούν διεξοδικότερα είναι η στυλιζαρισμένη.

Με τον όρο «στυλιζάρω» αναφερόμαστε στην απλοποίηση της μορφής και την προσωπική παρέμβαση του δημιουργού.

Η στυλιζαρισμένη φόρμα δεν απαιτεί κατ' ανάγκη την αφαίρεση και την απλοποίηση του θέματος, καθώς μια αφαίρεση μπορεί να εμπεριέχει και τον εμπλουτισμό της μέσω μιας συμβολικής δήλωσης. Μια στυλιζαρισμένη εικόνα φαίνεται σαν υπερβολή ή «σχήμα λόγου» που δεν μεταφράζει κατά γράμμα την ουσία της. Μια ακόμη παράμετρος θεωρείται η επιλογή των εργαλείων και των εκφραστικών μέσων, καθώς και η τεχνική που θα χρησιμοποιήσει ο δημιουργός<sup>65</sup>.



110 . "Bull", Pablo Picasso, Series of eleven lithographs, 1945-1946

65. Ρωμούδη (2010), 38-39.

Η διατήρηση του αρχικού, φυσικού σχήματος δεν είναι πάντα ο αρχικός στόχος, καθώς ενδέχεται να παραποιηθεί για να δηλώσει κάτι συμβολικό. Το τελικό αποτέλεσμα, άλλωστε, εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο ο δημιουργός διαχειρίζεται τα εικαστικά του μέσα αλλά και την οπτική του γωνία<sup>66</sup>.

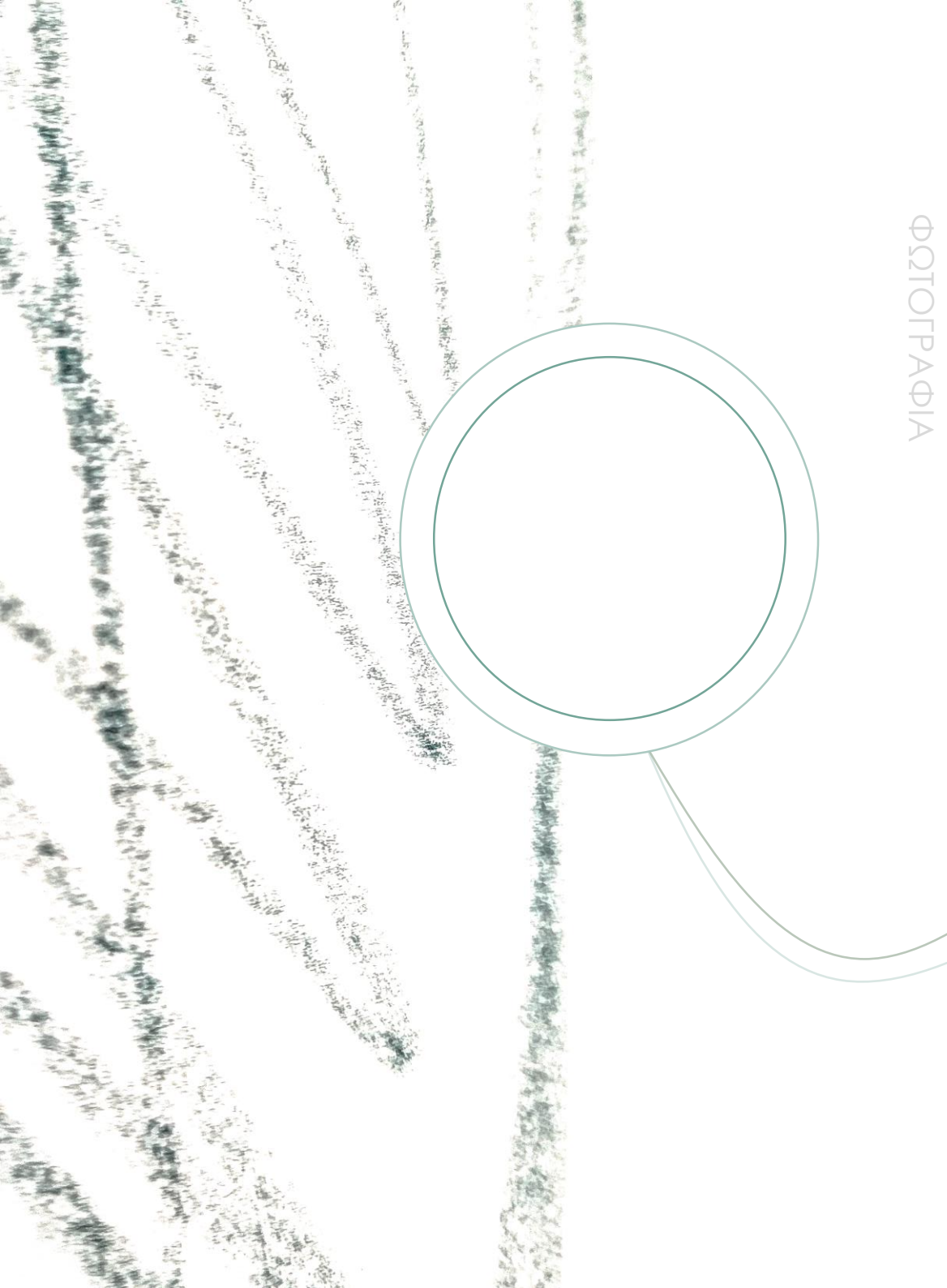
Η οπτική αντίληψη επιτρέπει στον καλλιτέχνη να παρατηρεί ένα αντικείμενο ή θέμα, εστιάζοντας στις λεπτομέρειες που αυτό διαθέτει και στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που το κάνουν να φαίνεται σαν ένα ενιαίο σύνολο. Στην περίπτωση της εμπειρίας η καλλιτεχνική όραση λειτουργεί διαφορετικά. Η οπτική αντίληψη προσεγγίζει το ακατέργαστο υλικό της εμπειρίας και δημιουργεί νέες μορφές που μπορούν να εντοπιστούν σε αναρίθμητες, παρόμοιες καταστάσεις.

Σε κάθε περίπτωση, ένας καλλιτέχνης μέσω της όρασης είναι ικανός να παράγει διατάξεις που ερμηνεύουν τον κόσμο και τις εμπειρίες του με εγκυρότητα. Η καλλιτεχνική όραση, επομένως, προσεγγίζει το πέπλο της ενόρασης<sup>67</sup>.

66. Ρωμούδη (2010), 68-69.

67. Arnhiem (2005), 60-62.





Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα η φωτογραφία αγωνίστηκε να καθιερωθεί ανεπιτυχώς ως τέχνη, ενώ από το 1900 και έπειτα κατόρθωσε να συνδυάσει τις αισθητικές αρχές και την προσέγγιση του ντοκουμέντου της φωτοδημοσιογραφίας με την φωτογραφία της κίνησης, με αποτέλεσμα να αποκτήσει το δικό της όραμα<sup>68</sup>.

Σήμερα, η φωτογραφία αποτελεί έναν διαφορετικό τρόπο έκφρασης στον εικαστικό χώρο. Αποτελεί σκέψεις και έννοιες που προορίζονται να προετοιμάσουν την κοινωνία. Η φωτογραφική καταγραφή απεικονίζει το «καθ' αυτό» πράγμα, δίνοντας έμφαση στις ιδιότητές του: το περίγραμμα ενός αντικειμένου, τη θέση των ανθρώπινων οργάνων, τη δομή της φύσης<sup>69</sup>.

68. Janson H.W., Janson F.A. (2011), 922

69. Arnheim (2005), 176-177.



111 . Peppers, Edward Weston, 1930

Για να πετύχει μια φωτογραφική καταγραφή δεν αρκεί η απόδοση των λεπτομερειών και η απαλοιφή όσων δεν είναι ουσιώδη, αλλά απαιτείται σαφήνεια όπως και στο σχέδιο, η οποία επιτυγχάνεται με διάφορους τρόπους: αντιληπτική ικανότητα, τακτική ομαδοποίηση, καθαρή αλληλεπικάλυψη, διαχωρισμός μορφής και φόντου και χρήση φωτισμού και προοπτικής για την απόδοση των χωρικών αξιών. Επιπλέον, το όραμα, η ευαίσθητη αντίδραση, η καθαρότητα, η ειλικρίνεια και η γνώση για τη ζωή αποτελούν απαραίτητες συνιστώσες για έναν φωτογράφο, ο οποίος επιδιώκει να δηλώσει ή να συμβολίσει τους ρυθμούς ζωής<sup>70</sup>.

Η δημιουργικότητα του καλλιτέχνη είναι ικανή να αποδώσει τις πιο σύνθετες, αλλά και τις πιο απλές εικόνες. Οι ρυθμοί της ζωής ενσωματώνονται στον φωτογραφικό φακό και διαχέονται στη φωτογραφική εικόνα. Αυτό δε σημαίνει πως ο φωτογράφος επιδιώκει τη στείρα καταγραφή τους, αλλά μέσα από αυτή την εικόνα αποσκοπεί να δώσει μια διαφορετική σημασία στο περιεχόμενο της λήψης του. Μια τέτοια επιδίωξη επιβεβαιώνει τη δημιουργικότητα του φωτογράφου και νοηματοδοτεί κάθε κοσμική πτυχή, η οποία δεν ερμηνεύεται αλλά σημασιοδοτείται<sup>71</sup>.

70. Arnheim (2005), 176-177.

71. Weston (2017), 84-86.



112 . Φύλλα μαρουλιού, Edward Weston, 1931

Οι φωτογραφικές εικόνες, λοιπόν, διαθέτουν τη δική τους σημασία η οποία καλείται να εντοπιστεί από τον θεατή, περιορίζοντας τις χωροχρονικές διαστάσεις και εστιάζοντας στην έννοια της αφαίρεσης, δηλαδή, της φαντασίας που αποτελεί τη βασική προϋπόθεση για την προαγωγή και την ερμηνεία μιας εικόνας. Η σημασία -το νόημα- των εικόνων εντοπίζεται στην επιφάνειά τους και μπορεί να γίνει αντιληπτό με την όραση του θεατή. Πρόκειται για την επιφανειακή σημασία της εικόνας η οποία μέσα από την εμβάθυνση και την αναζήτηση ενός ουσιαστικού νοήματος απαιτεί την περιπλάνηση του βλέμματος του θεατή πάνω στην επιφάνεια της.

Η περιπλάνηση του θεατή πάνω στην επιφάνεια της εικόνας ονομάζεται «σάρωση», σύμφωνα με τον Flusser, όπου μέσω αυτής το νόημα της εικόνας αποκαλύπτεται σταδιακά και αναδεικνύεται η σύνθεση των δυο προθέσεων: αυτής που αναδύεται από την ίδια την εικόνα και εκείνης που διαθέτει ο παρατηρητής. Η διαδικασία αυτή φανερώνει πως η φωτογραφική εικόνα δεν είναι ένα απλό σύμπλεγμα συμβόλων, αλλά ένα πολυσήμαντο σώμα συμβόλων που ορίζεται χωρικά και επιδέχεται ερμηνεία<sup>72</sup>.

72. Flusser (1998), 35-40.



Η ρεαλιστική απόδοσή τους μπορεί να περιλαμβάνει, όμως, και την απόκρυψη κάποιων στοιχείων, την έμφαση σε άλλα χαρακτηριστικά, την ανάδειξη και την αποσιώπηση με τέτοιο τρόπο, ώστε τελικά ο άνθρωπος να μοιάζει με μια συνάρτηση των εικόνων που παράγει.

« Ο καλλιτέχνης δε πρέπει να αντιγράφει τη φύση, αλλά να την αναπαριστά διαμέσου πλαστικών ισοδυνάμων. Αυτό που πρέπει να είναι εκφραστικό είναι το μέσο (γραμμή, φόρμα, όγκος, χρώμα) και όχι το αντικείμενο της αναπαράστασης».

-Maurice Denis, «Le symbolisme et l'art religieux moderne» στο *Le Ciel et l'Arcadie*, εκδ. Hermann, Παρίσι, 1993, σελ: 185.





4.1 Εισαγωγή

Ως πολίτης της Ρόδου, ζώντας συγκεκριμένα στη περιοχή «Κόβα» στη βιομηχανική περιοχή της πόλης, στο αντίκρουσμα των δυο μεγάλων συγκροτημάτων, της CAIR και της αλευροβιομηχανίας SAMICA, παρατηρείται:

- Η έλλειψη προσοχής που τους αρμόζει
- Η τοποθεσία τους στη πόλη
- Η αντίθεση που προκαλούν οπτικά σε σχέση με τη φύση

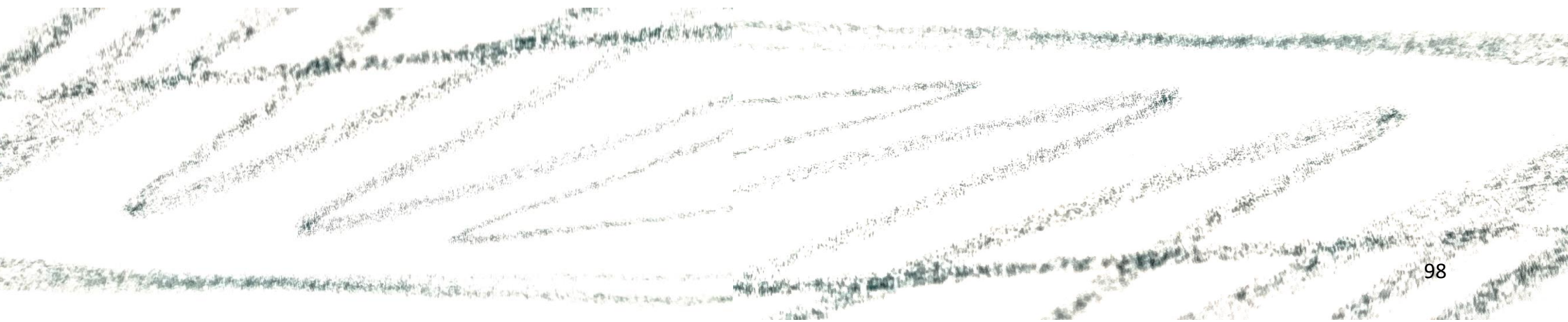




Μελέτησα αρχικά την ιστορική τους πορεία, αντλώντας σημαντικές πληροφορίες για τα κτίρια απο τα αρχεία του κράτους που αφορούν τη Ρόδο.

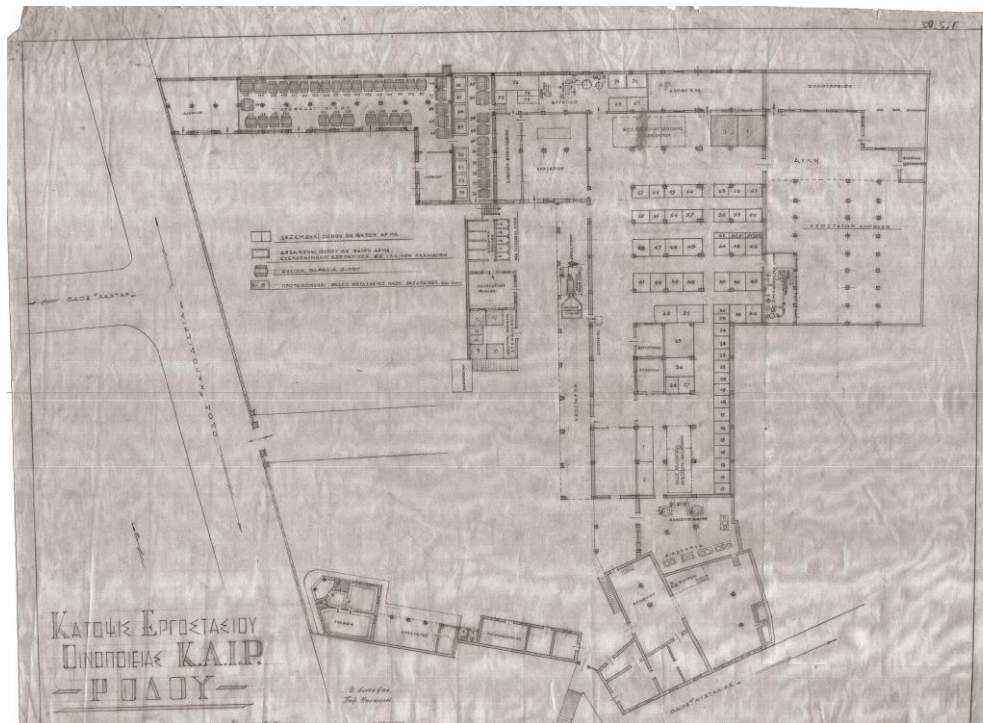
Η κεντρική ιδέα εστιάζει στις εξωτερικές όψεις των δυο κτιρίων, ξεκινώντας από την CAIR προς τους Αλευρόμυλους SAMICA.

Η φωτογραφική καταγραφή κρίθηκε σημαντική καθώς παρουσιάζει ένα συνολικό αποτέλεσμα του χώρου και της κατάστασης στην οποία βρίσκονται.



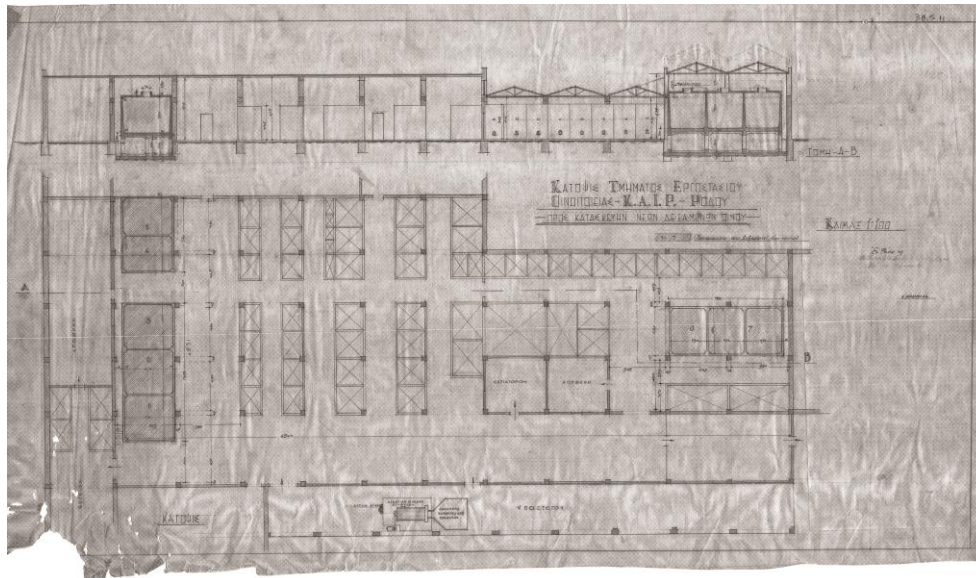
Το οινοποιείο αγροτικής βιομηχανικής εταιρείας Ρόδου C.A.I.R. (Compania Agricola Industriale Rodi) κατασκευάζεται το 1928<sup>73</sup>.

Το κτιριακό συγκρότημα αποτελείται από τον αυλικό χώρο και το κεντρικό κτίριο, το οποίο διαθέτει μια επιμήκη στοά με τοξωτά ανοίγματα. Εντός του συγκροτήματος υπάρχουν ειδικοί χώροι ωρίμανσης του κρασιού σε δεξαμενές ζύμωσης, δεξαμενές επεξεργασίας καταλοίπων, χημικό εργαστήριο και τμήμα εμφιάλωσης. Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά βασίζονται στην ορθολογιστική αρχιτεκτονική.



113. Κάτοψη του εργοστασίου οινοποιείας Κ.Α.Ι.Ρ. 1928-1930

73. Μαργιέ, Χαλβαντζή (2010), 75-90



114. Κάτοψη τμήματος Εργοσασίου Οινοποιείας Κ.Α.Ι.Ρ και επάνω, σχέδιο τομής του τμήματος με τις δεξαμενές οίνου.



115. Κεντρική είσοδος με την στοά στο βάθος.





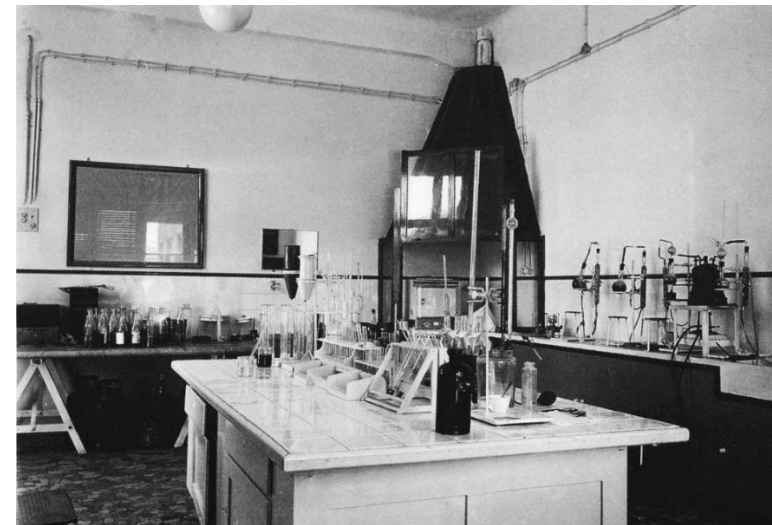
116.



117.

116 &amp; 117. Ειδικοί χώροι ωρίμανσης και επεξεργασίας κρασιού.

Σήμερα, το αρχικό συγκρότημα έχει εγκαταλειφθεί και η εταιρεία έχει μεταφέρει τις εγκαταστάσεις της στην περιοχή Τσαΐρι επί της λεωφόρου Ρόδου-Λίνδου. Στόχος της εταιρείας είναι η αξιοποίηση του αρχικού ακινήτου στην περιοχή του Κόβα με τη μέθοδο της αντιπαροχής και η μετατροπή της έκτασης στις Φάνες σε μουσειακό χώρο<sup>74</sup>.



118. Χημικό εργαστήριο

74. Μαργιέ, Χαλβαντζή (2010), 75-90



119. Αεροφωτογραφία του συγκροτήματος του οινοποιείου ΚΑΙΡ, 2017





120. Οι αποθήκες Οίνου





121. Εσωτερικός αύλειος χώρος



122. Κτίριο μηχανουργείου





123. Δυτική όψη





124. Νότια όψη



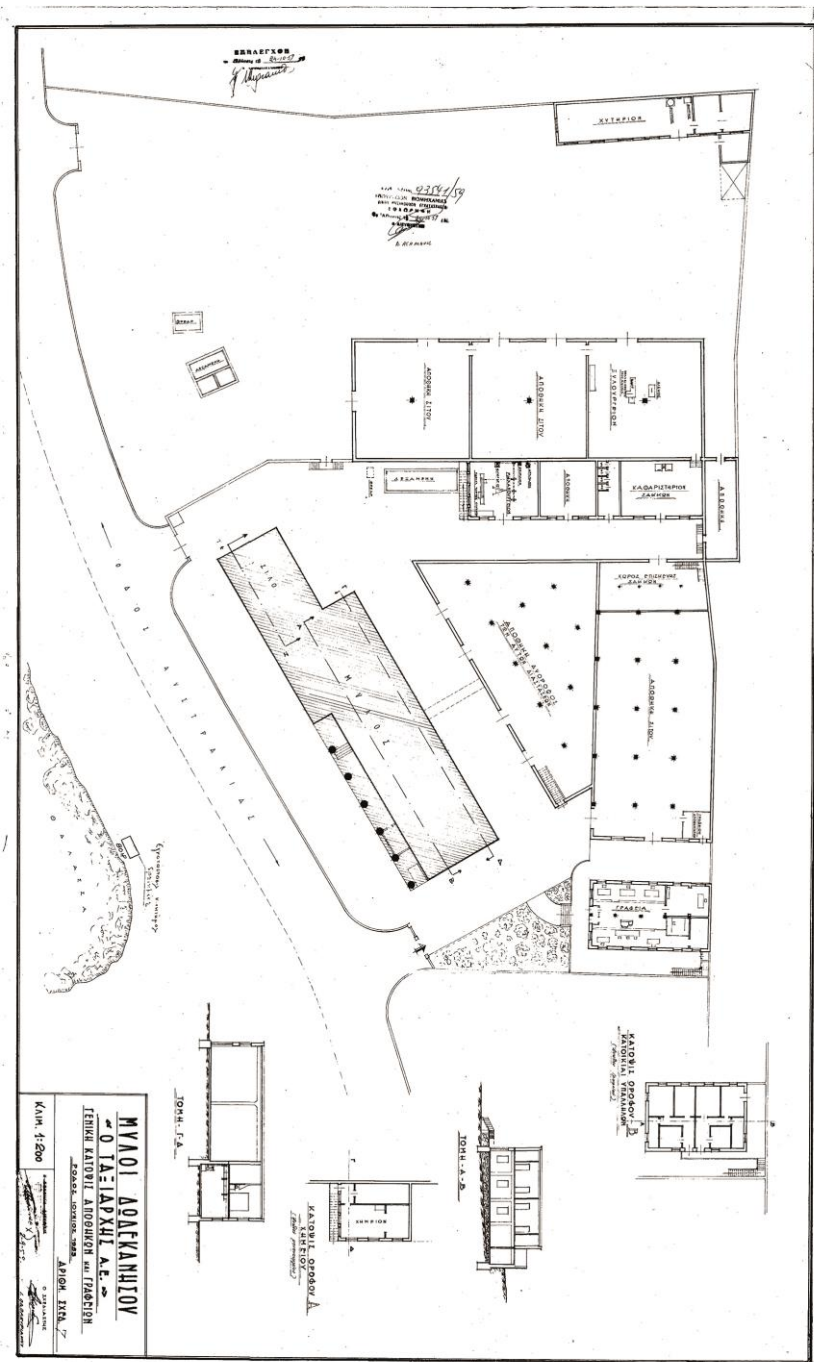
125. Αύλειος χώρος





126. Αεροφωτογραφία του συγκροτήματος του οινοποιείου ΚΑΙΡ, Νότια όψη, 2017



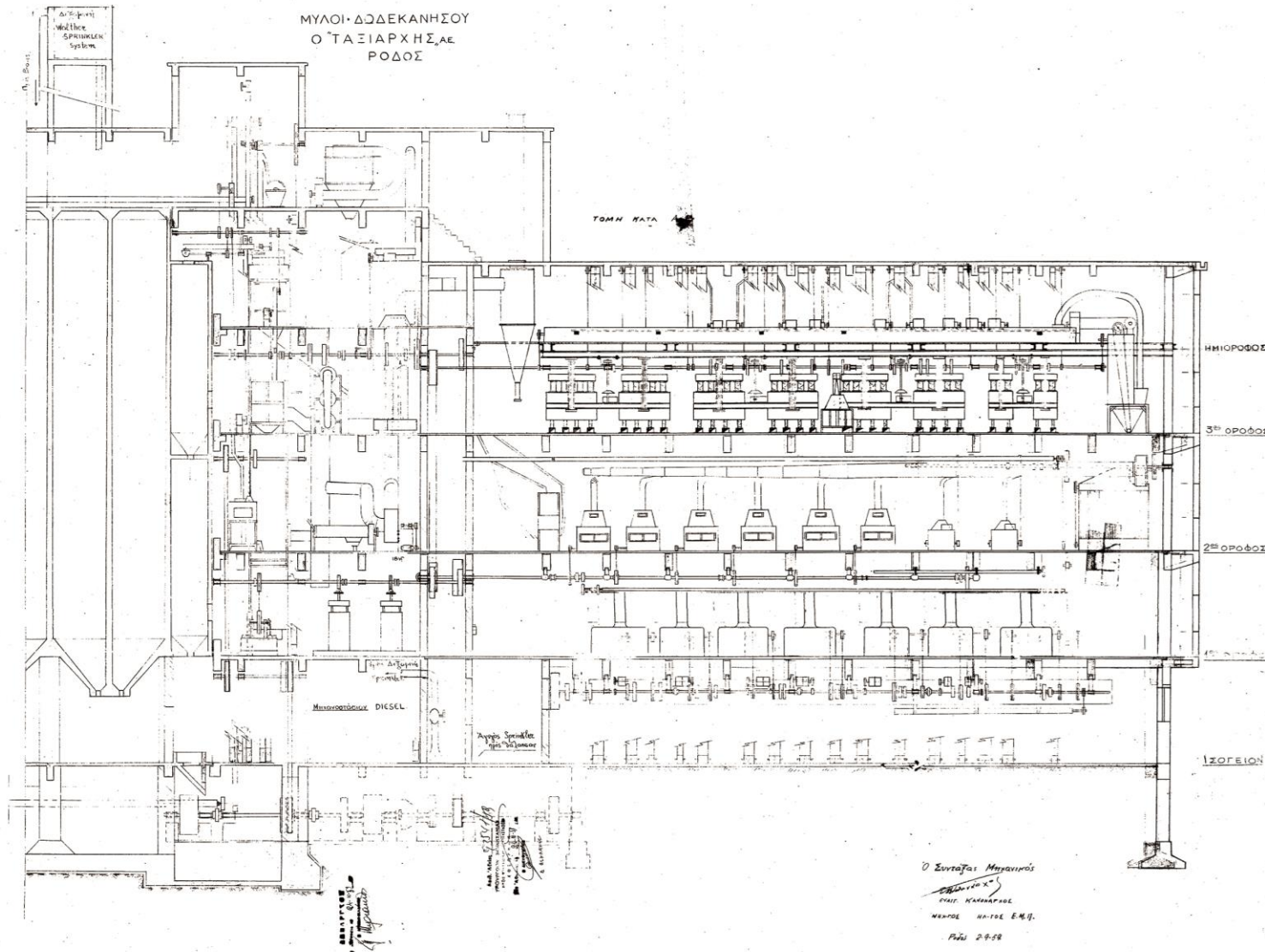


#### 4.1<sup>β</sup> Αλευροβιομηχανία S.A.M.I.C.A

Η αλευροβιομηχανία Samica (Societa Anonima Molitoria Industriale Commerciale Affini) βρίσκεται επί της οδού Αυστραλίας, στην περιοχή Κόβα του Δήμου Ροδίων. Η αλευροβιομηχανία Samica ιδρύεται τον Ιούλιο του 1938 από τον Ιταλό επιχειρηματία Enrico Allioti. Το κτιριακό συγκρότημα αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της ρασιοναλιστικής αρχιτεκτονικής της ιταλικής περιόδου και χαρακτηρίζεται από λιτότητα και καθαρές γεωμετρικές φόρμες<sup>75</sup>.

Πρόκειται για ένα πενταόροφο κτίριο εξαιρετικά μεγάλων διαστάσεων για τα δεδομένα της εποχής κατασκευής του, δομημένο από δυο παραλληλεπίπεδους όγκους, οι οποίοι περιβάλλονται από βοηθητικά κτίρια μικρότερου ύψους. Το συγκρότημα διέθετε έναν από τους πιο εκσυγχρονισμένους κυλινδρόμυλους, ο οποίος αποτελούνταν από δώδεκα κυλίνδρους με δυναμικότητα παραγωγής 65.000 χιλιόγραμμων το εικοσιτετράωρο.

75. Μαργιέ, Χαλβαντζή (2010), 75-90



128. Τομή κεντρικού κτιρίου με τον μηχανολογικό εξοπλισμό



129. Εν ώρα εργασίας.



130. Εσωτερικός εξοπλισμός



#### 4.1<sup>β</sup> Αλευροβιομηχανία S.A.M.I.C.A



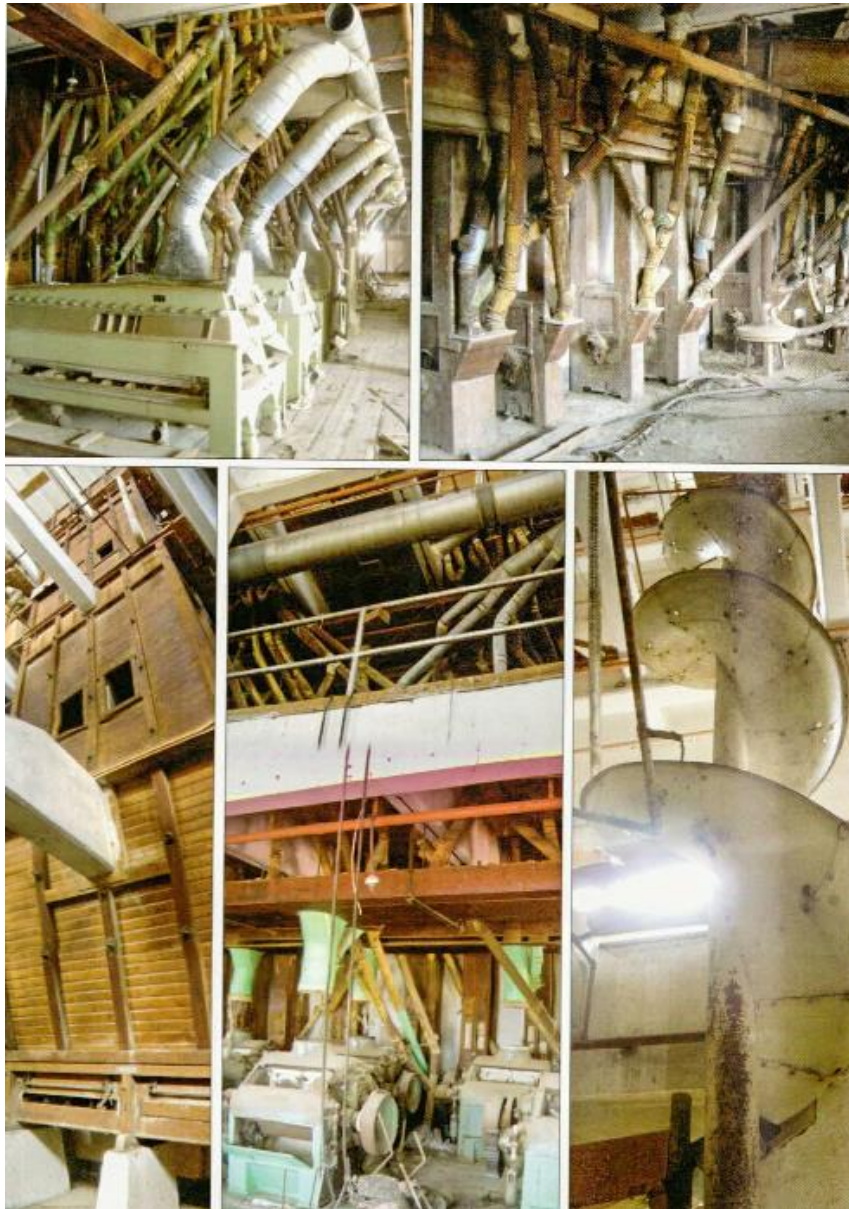
131. Στιγμιότυπα από την εκδήλωση της πυρκαγιάς στο κτίριο του Αλευρόμυλου

Το 2006 στο πλαίσιο του πλειστηριασμού το βιομηχανικό συγκρότημα βρίσκεται στα χέρια του Ιωάννη Κυπριάδη, με απώτερο στόχο τη μετατροπή της σε ξενοδοχειακή μονάδα. Το ίδιο έτος, η υπηρεσία νεότερων μνημείων και τεχνικών έργων Δωδεκανήσου θέτει προτάσεις για τον χαρακτηρισμό του κτιριακού συγκροτήματος ως διατηρητέου μνημείου με τον μηχανολογικό εξοπλισμό.

Παρά την εγκατάλειψη του, το κτίριο διατηρούσε μέχρι τότε την αρχική του μορφή και τυπολογία, όπως και τον μηχανικό του εξοπλισμό, με αποτέλεσμα να θεωρείται ως ένα από τα σημαντικότερα βιομηχανικά μνημεία της Ρόδου.

Το μεγαλύτερο πλήγμα πραγματοποιείται την 25η Μαρτίου του 2008, όταν μια πυρκαγιά προκαλεί επιπτώσεις στην στατική επάρκεια του κτιρίου, απότοκο των οποίων ήταν η ολοκληρωτική καταστροφή του μηχανολογικού εξοπλισμού του<sup>76</sup>.

76. Μαργιέ, Χαλβαντζή (2010), 75-90



132. Μηχανολογικός εξοπλισμός από το εσωτερικό του κτιρίου του Αλευρόμυλου (κατεστραμμένος από φωτιά).



133. Εμφανείς οπλισμοί





134. Αεροφωτογραφία Αλευρόμυλου 2017





135. Αεροφωτογραφία Αλευρόμυλου 2017





136. Αεροφωτογραφία Αλευρόμυλου 2017



4.1<sup>β</sup> Αλευροβιομηχανία S.A.M.I.C.A

Π.Μ  
ΚΕΦ. 4<sup>ο</sup>

Η μεθοδολογία

137. Η Δυτική πλευρά του αλευρόμυλου





Η διεξοδική μελέτη και η ερευνητική επαφή με την αρχιτεκτονική, την τέχνη του design, την εικαστική σύνθεση και τη φωτογραφία σε συνδυασμό με καθηλωτικές και περίτεχνες εικαστικές παρεμβάσεις άλλων καλλιτεχνών στην Ευρώπη, ώθησαν το ενδιαφέρον μου σε σκέψεις για αντίστοιχα έργα στο αστικό περιβάλλον της Δωδεκανήσου. Κτίρια σπουδαίας φήμης και λειτουργίας στο παρελθόν στέκονται ανεκμετάλλευτα στο κέντρο της πόλης της Ρόδου παραδομένα στη φθορά του χρόνου και της έλλειψης ενδιαφέροντος.

Η παρατήρηση αυτή σε συνδυασμό με την επιστημονική έρευνα που πραγματοποίησα κατέληξαν σε μια καλλιτεχνική πορεία στοχεύοντας στην δημιουργία καλλιτεχνικών παρεμβάσεων. Οι εικαστικές συνθέσεις που θα ακολουθήσουν παρουσιάζονται υπό το πρίσμα διαφορετικών πτυχών τέχνης: της φωτογραφίας ως βασικό εργαλείο και τρόπο έκφρασης, του σχεδίου και της σχεδιαστικής τεχνικής του «στυλιζαρίσματος». Κάθε μια από τις παρακάτω εικαστικές συνθέσεις, συνοδεύονται από ένα σύντομο κείμενο παρουσίασης όπου αναλύεται η πηγή έμπνευσης με βάση τα εικαστικά μέρη που παρουσιάζονται στο φωτογραφικό κάδρο.



Στη λήψη απεικονίζεται ένα φυτό να τυλίγεται γύρω από τη λεπτομέρεια του κάγκελου.

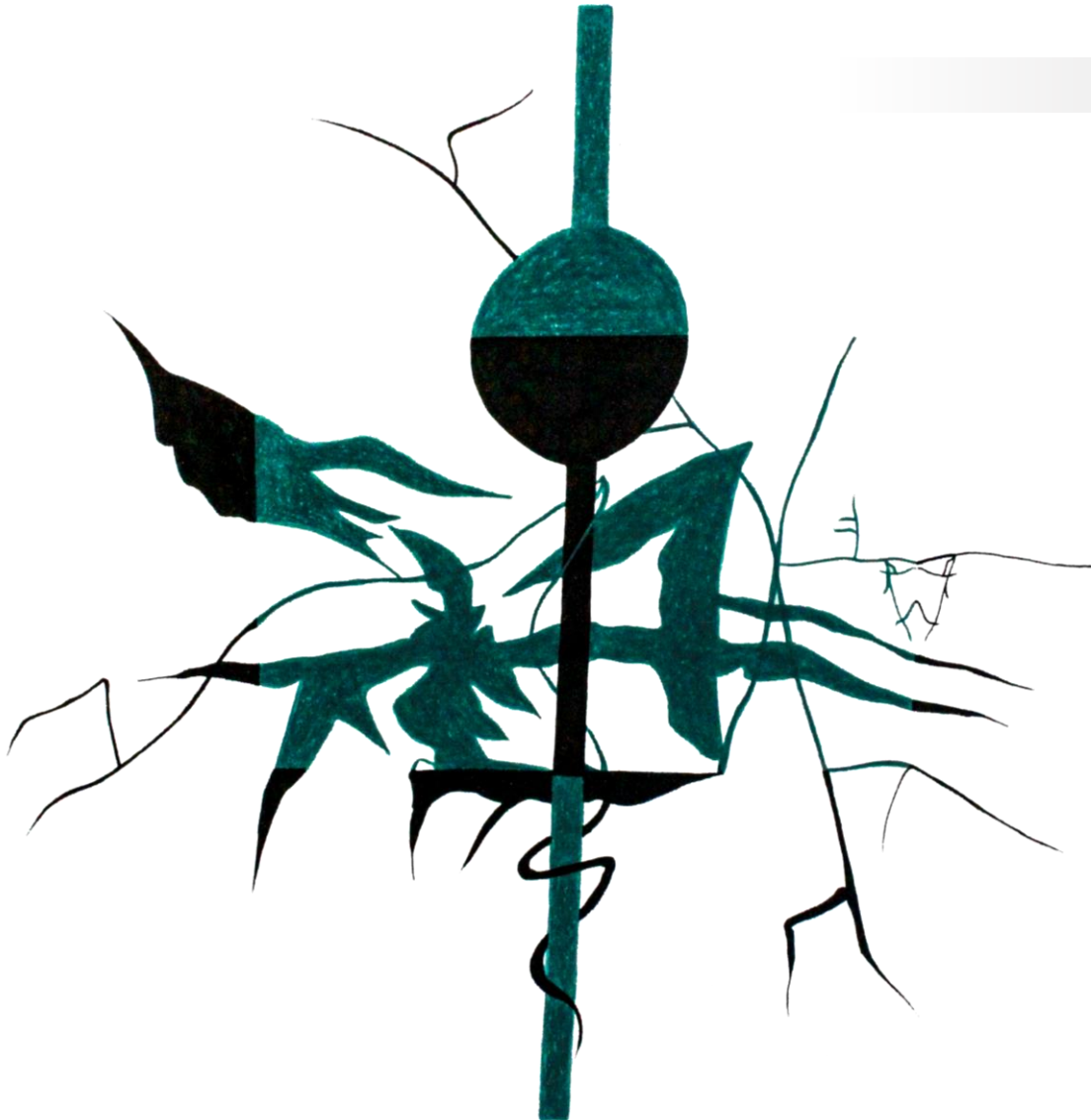
Τα σχήματα που επικρατούν είναι η γραμμή, και το ημικύκλιο. Ο φακός εστιάζει στη πλέξη που δημιουργεί το φυτό γύρω από το κάγκελο.



Η συνέχεια που εξελίσσεται σύμφωνα με τον σχεδιασμό ολοκληρώνει τη λεπτομέρεια του κάγκελου και συμπληρώνει τη γεωμετρική του μορφή. Το γεωμετρικό στοιχείο λειτουργεί ως άξονας για το φυτό.

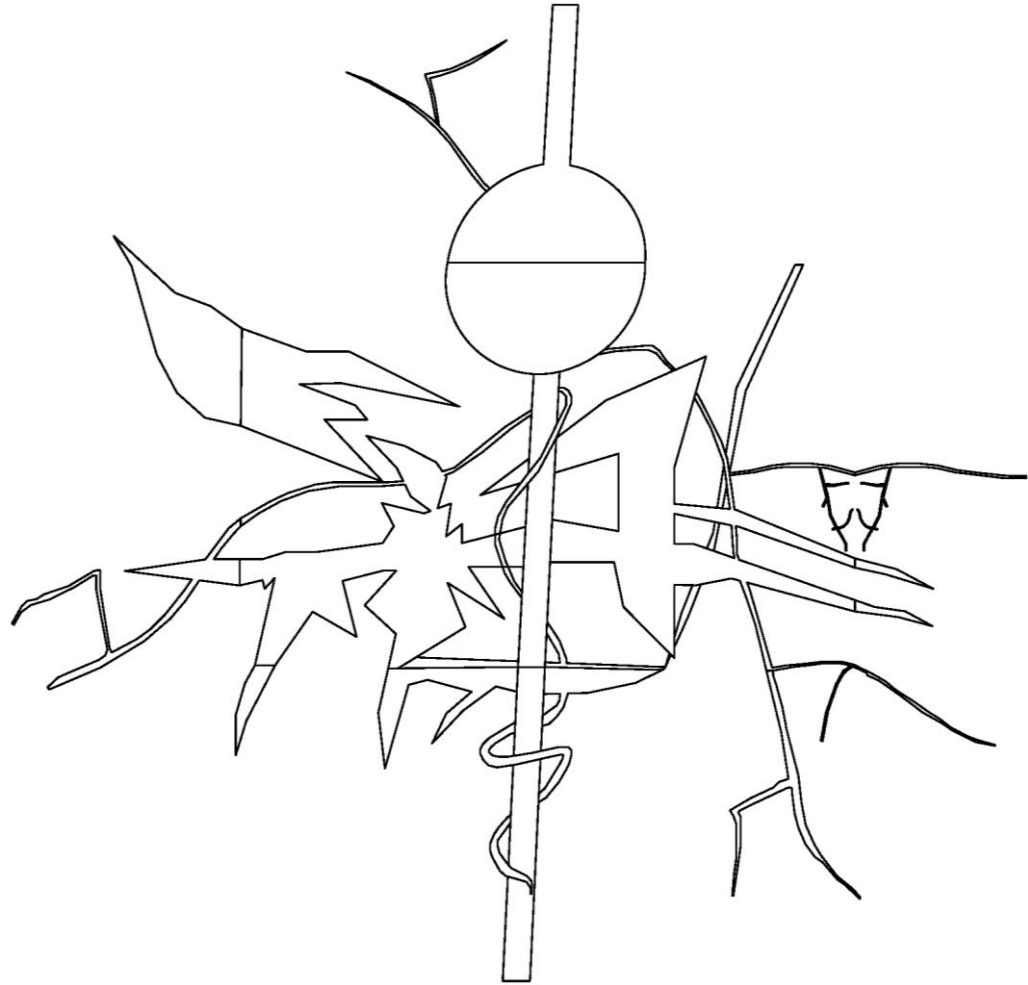
Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Εικαστική σύνθεση





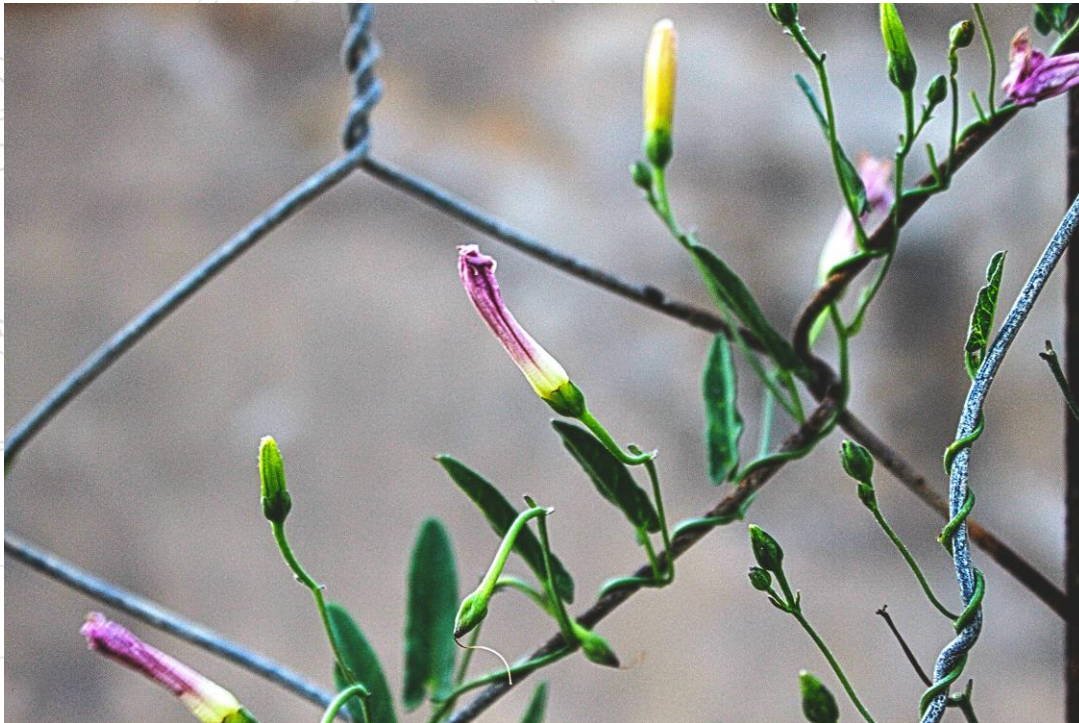
Στη συλιζαρισμένη σύνθεση παρατηρούνται ξεκάθαρες φόρμες, γραμμές και σχήματα.

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Στυλιζαρισμένο σχέδιο



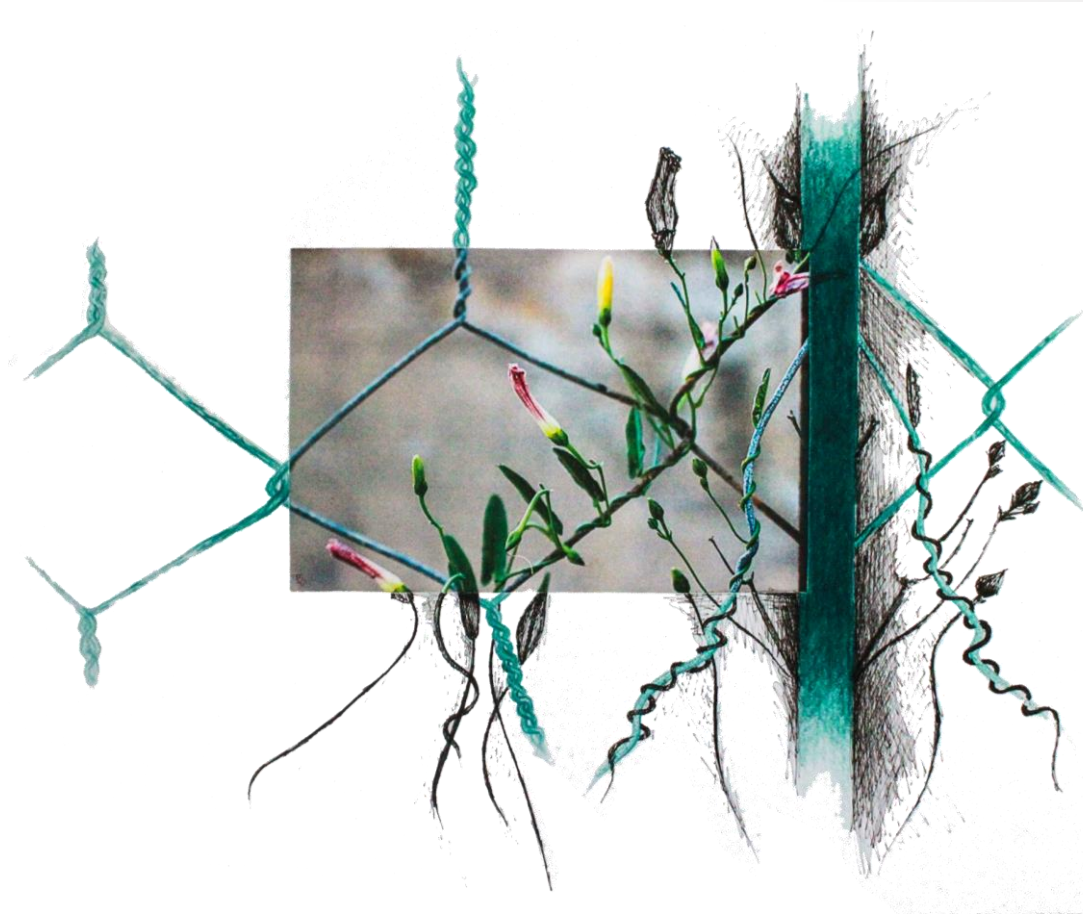
Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Γραμμικό σχέδιο





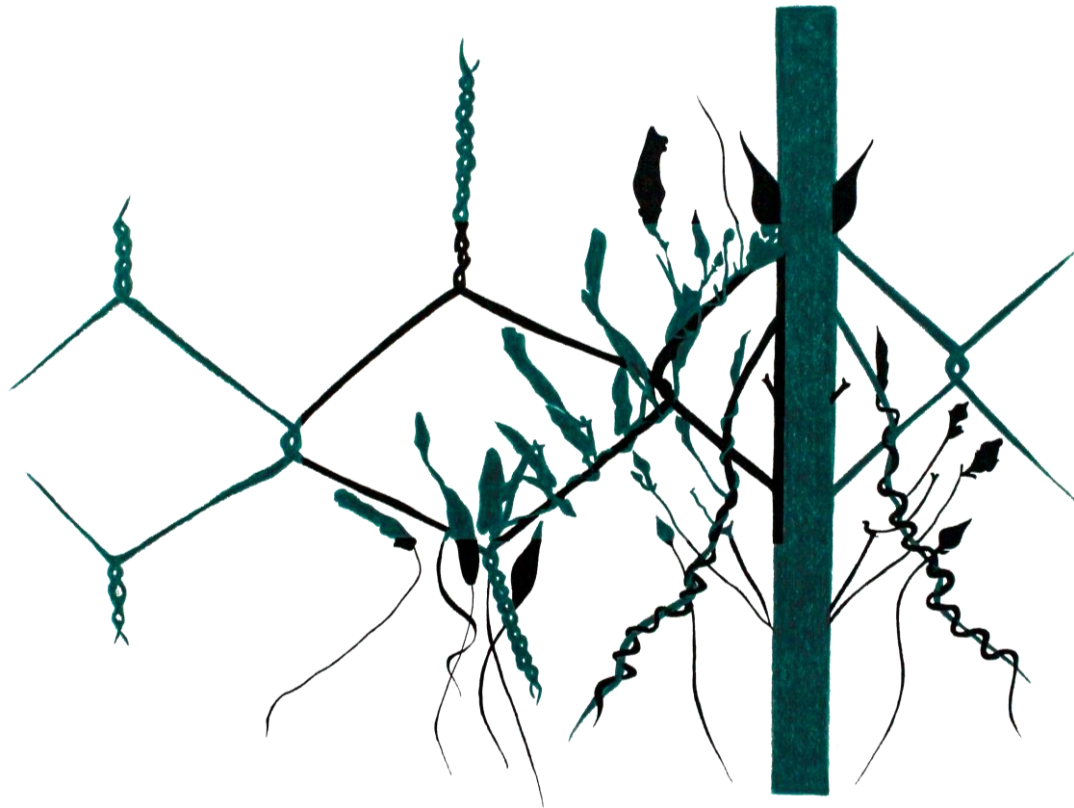
Το πλέγμα στη παρούσα εικόνα λειτουργεί ως στήριξη του αναρριχόμενου φυτού.

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Φωτογραφική λήψη



Η μονάδα του πλέγματος που είναι ένας ρόμβος αξιοποιείται σχεδιαστικά.

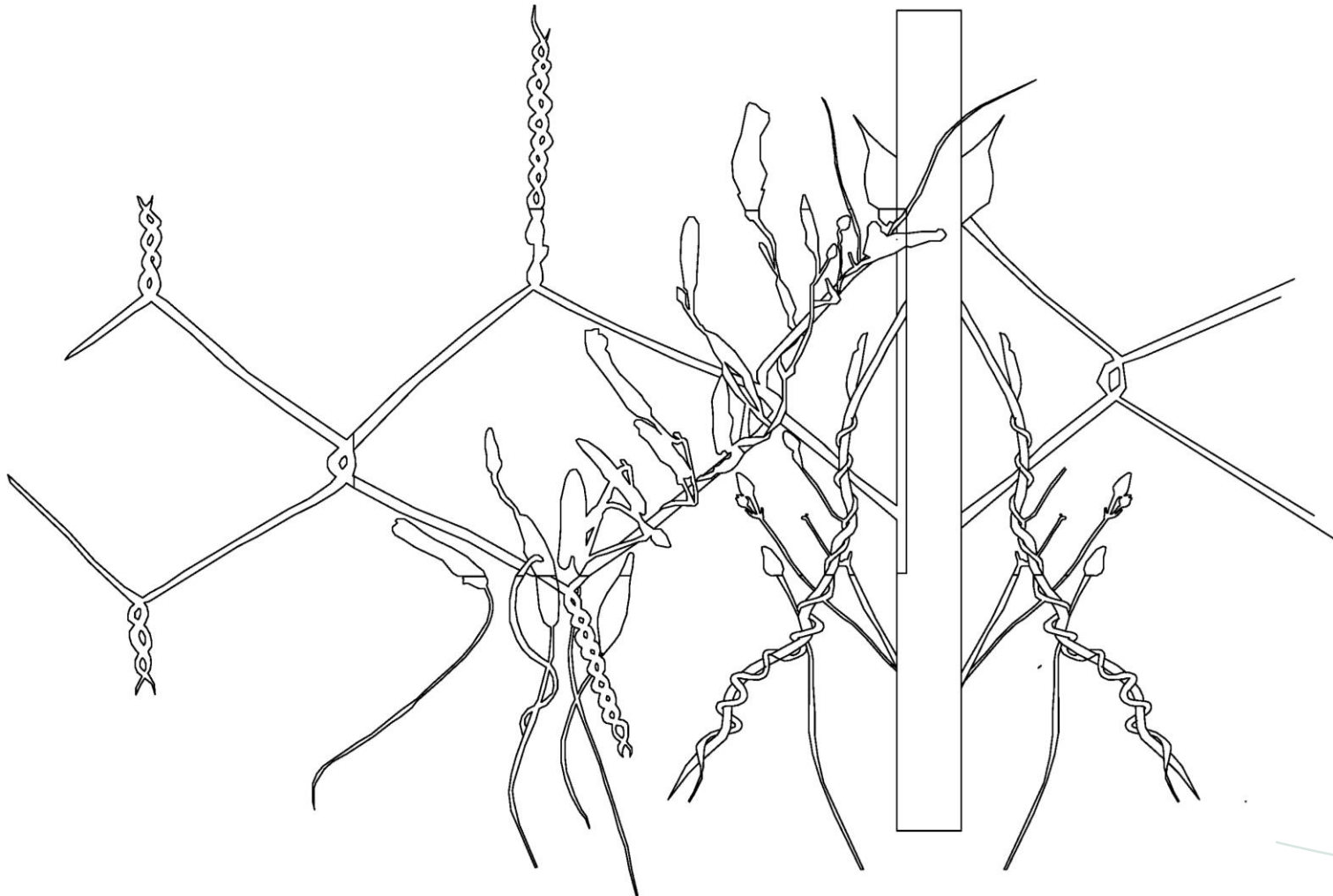
Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Εικαστική σύνθεση



Η συλιζαρισμένη σχεδίαση της σύνθεσης διαθέτει ποικιλία γραμμικών επιφανειών.

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Στυλιζαρισμένο σχέδιο





Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Γραμμικό σχέδιο

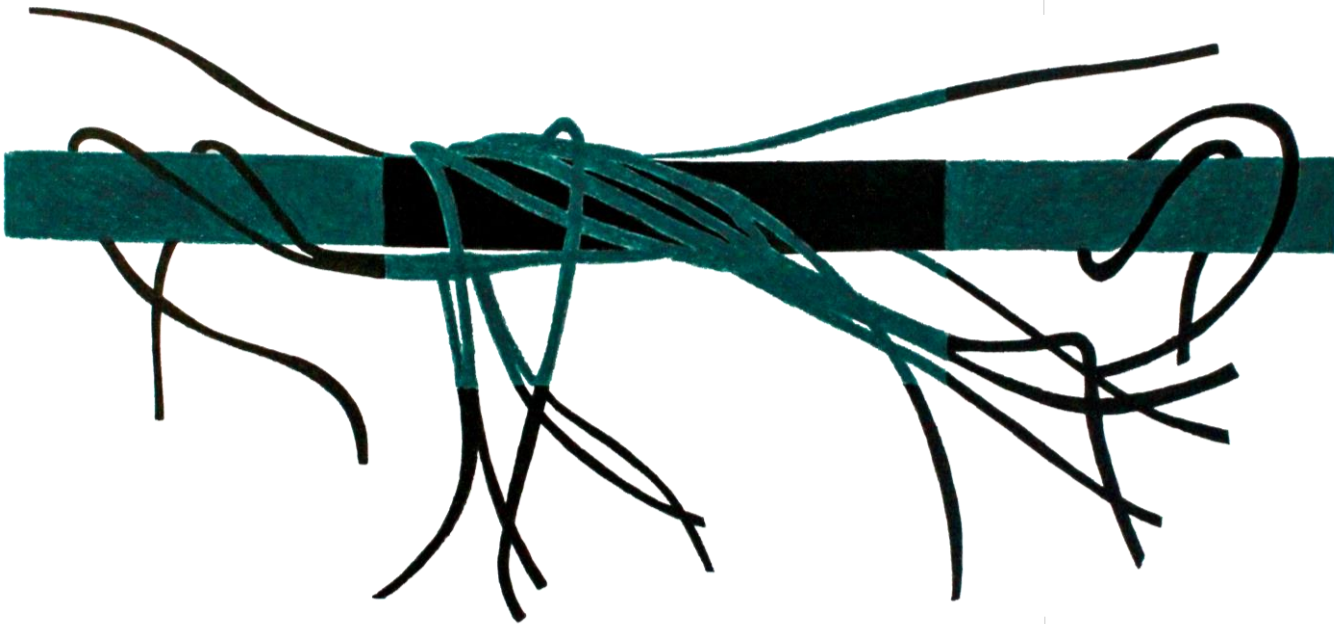


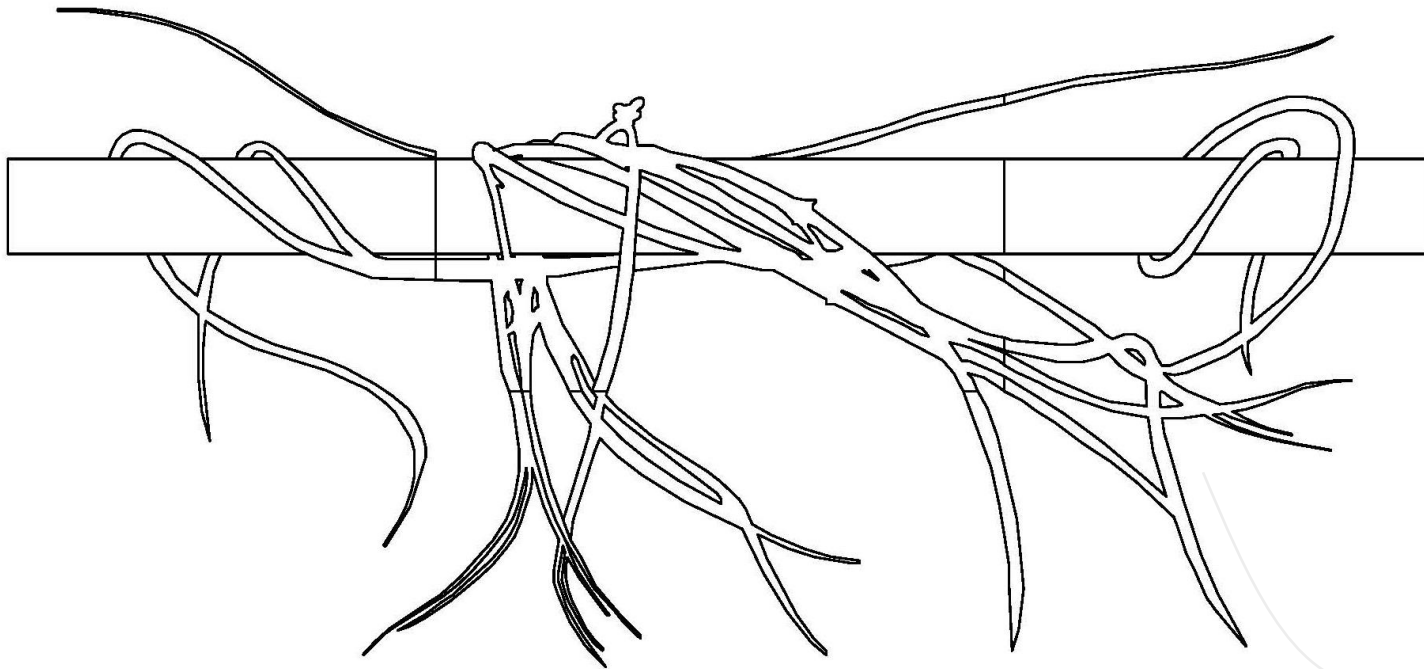
Παρατηρείται έντονη γραμμική αντίθεση, καθώς οι κλώνοι του φυτού βρίσκονται σε ελεύθερη κίνηση σε σχέση με το αυστηρό κιγκλίδωμα.





Οι επιφάνειες γίνονται ξεκάθαρες απορρίπτοντας το θορυβώδες φόντο.

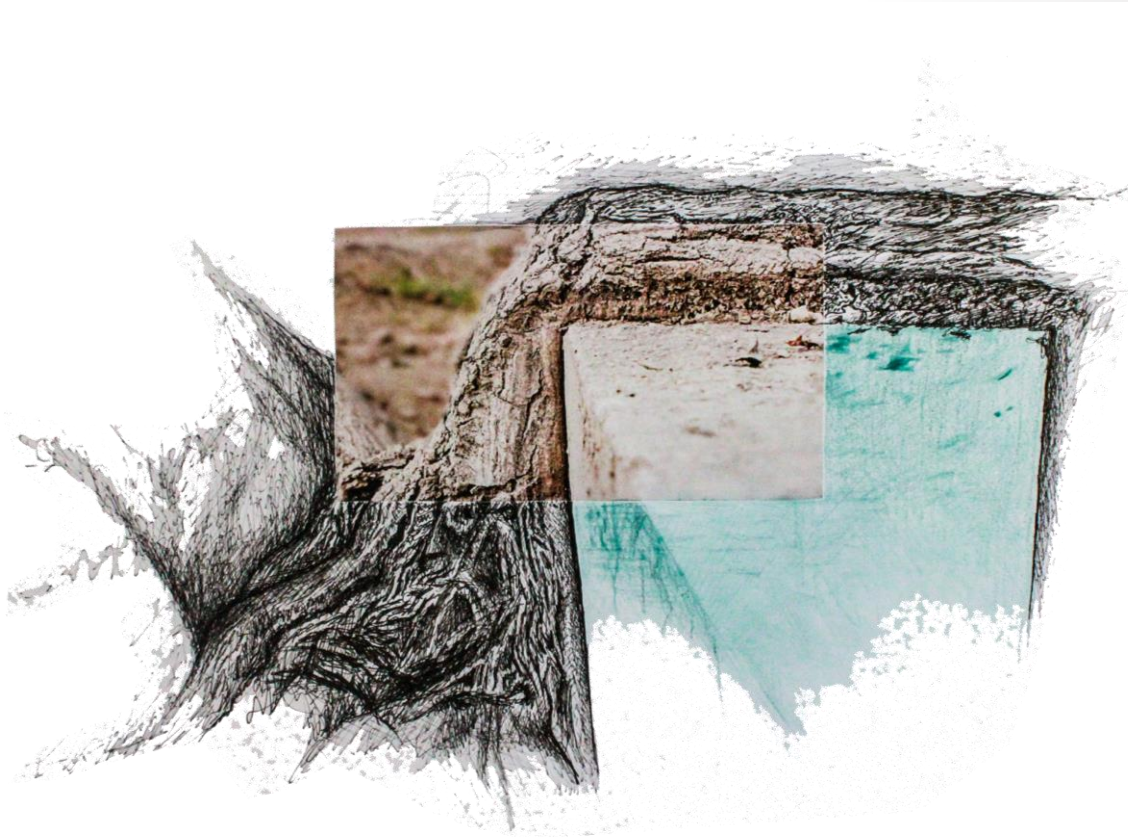




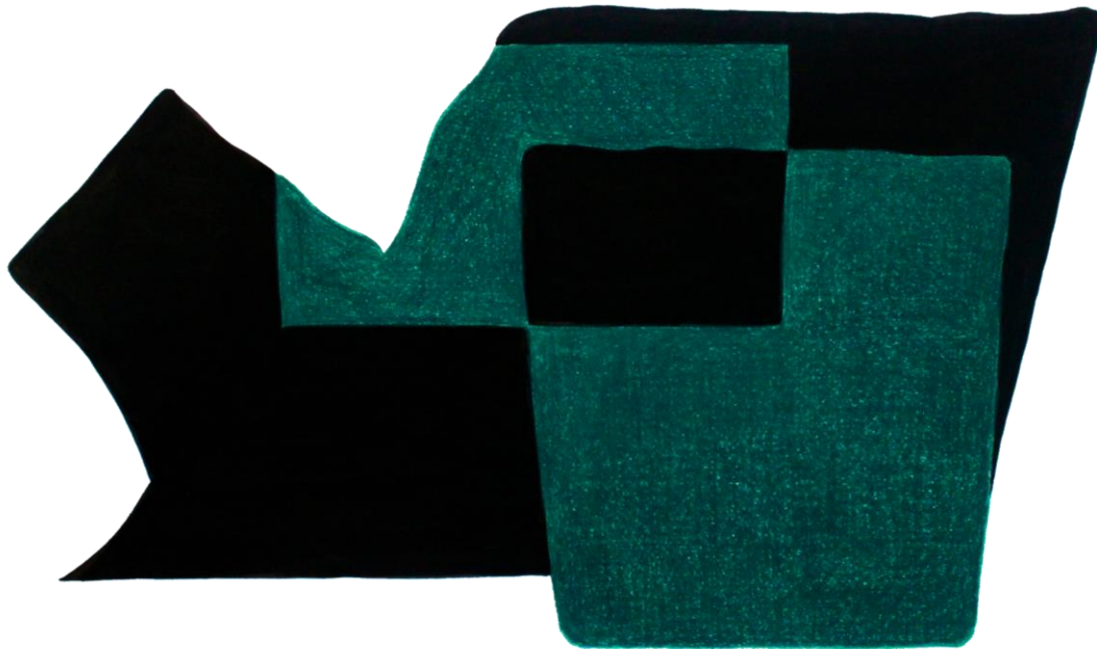


Η σύνθεση αποτυπώνει την δύναμη της φύσης όπου προσαρμόζεται στο ανθρώπινο περιβάλλον.

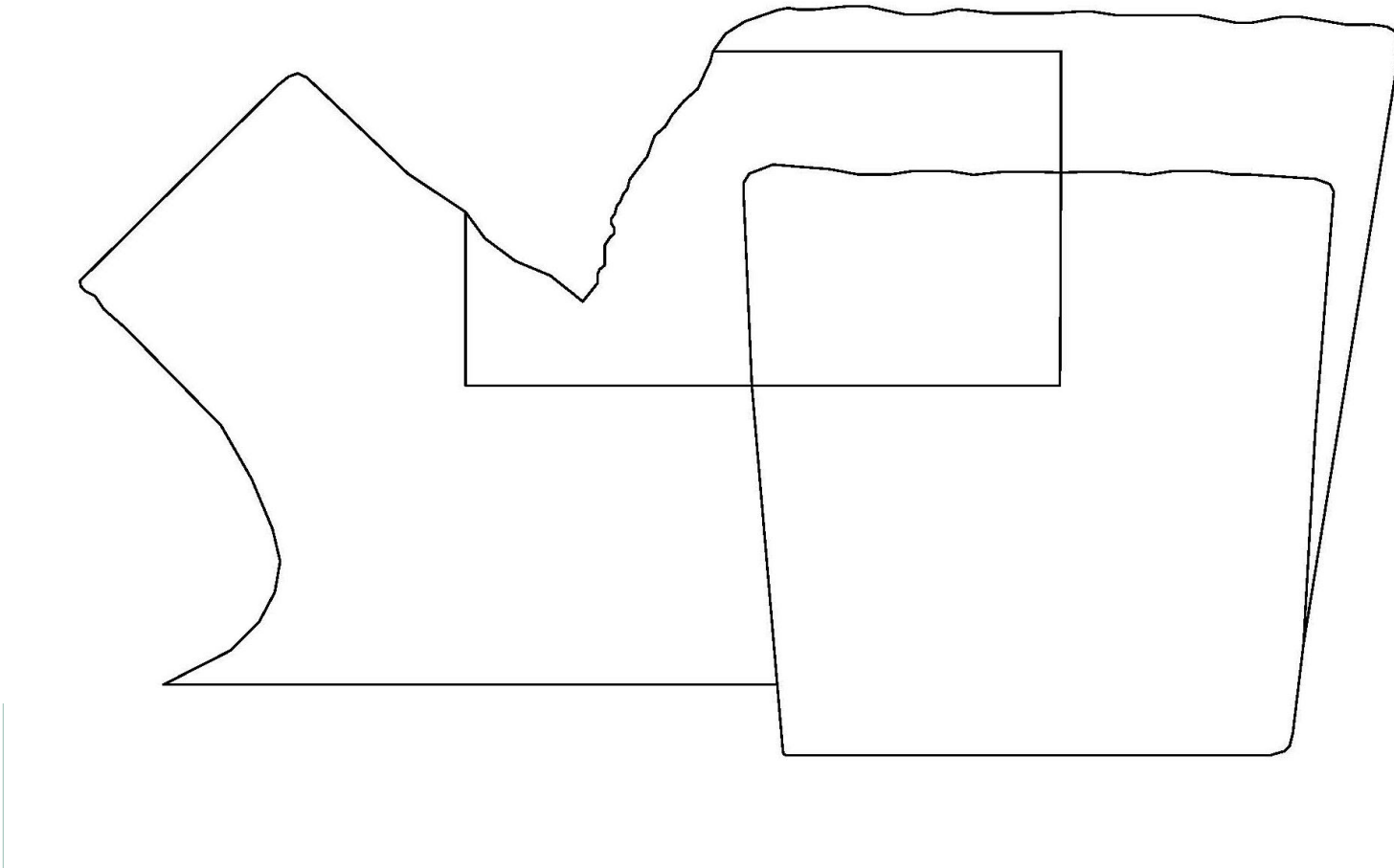




Το σχέδιο συνυπάρχει με τη φωτογραφία αναδεικνύοντας ένα ισορροπημένο αποτέλεσμα. Η ρίζα αποτελεί το βασικό θέμα της σύνθεσης και ταυτόχρονα, το μελάνι φωτίζει την έκταση, το σχήμα και το μέγεθος της ρίζας.



Η θολότητα που επικρατεί στις υπόλοιπες επιφάνειες παίρνει μέρος στο στυλιζαρισμένο σχέδιο απ'όπου προκύπτουν συμπαγείς επιφάνειες και σχήματα.







Κυριαρχεί η δύναμη του κλαδιού ως μικρογραφία της εικόνας του δένδρου.

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Φωτογραφική λήψη



Επεκτείνονται οι κατακόρυφοι άξονες των κιγκλιδωμάτων όπως και η υφή του κλαδιού.

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Εικαστική σύνθεση

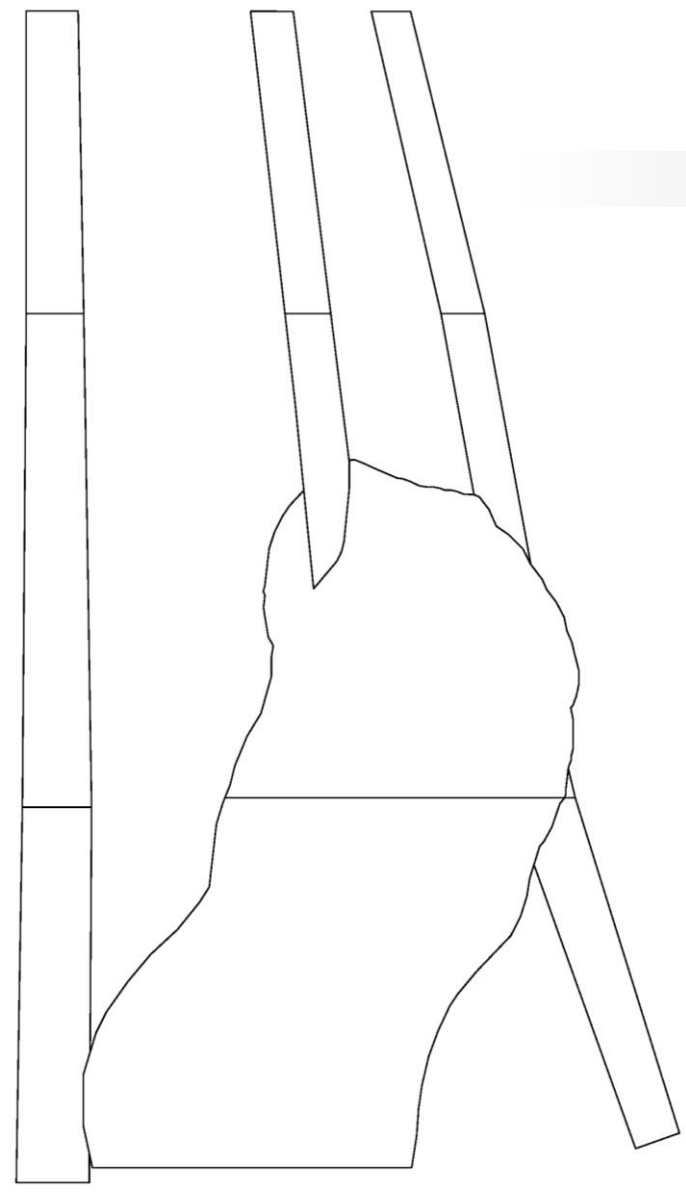


Η χρήση του συλιζαρίσματος απομακρύνει κάθε λεπτομέρεια και δίνει έμφαση στις επιφάνειες που προκύπτουν.



5.1 Οι εικαστικές συνθέσεις

Σύνθεση | 5



Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Γραμμικό σχέδιο



Το προστατευτικό κάγκελο της εικόνας λειτουργεί ως στήριγμα. Η φωτογραφική εστίαση παρέχει σημαντικές λεπτομέρειες για την υφή του κορμού του δένδρου.

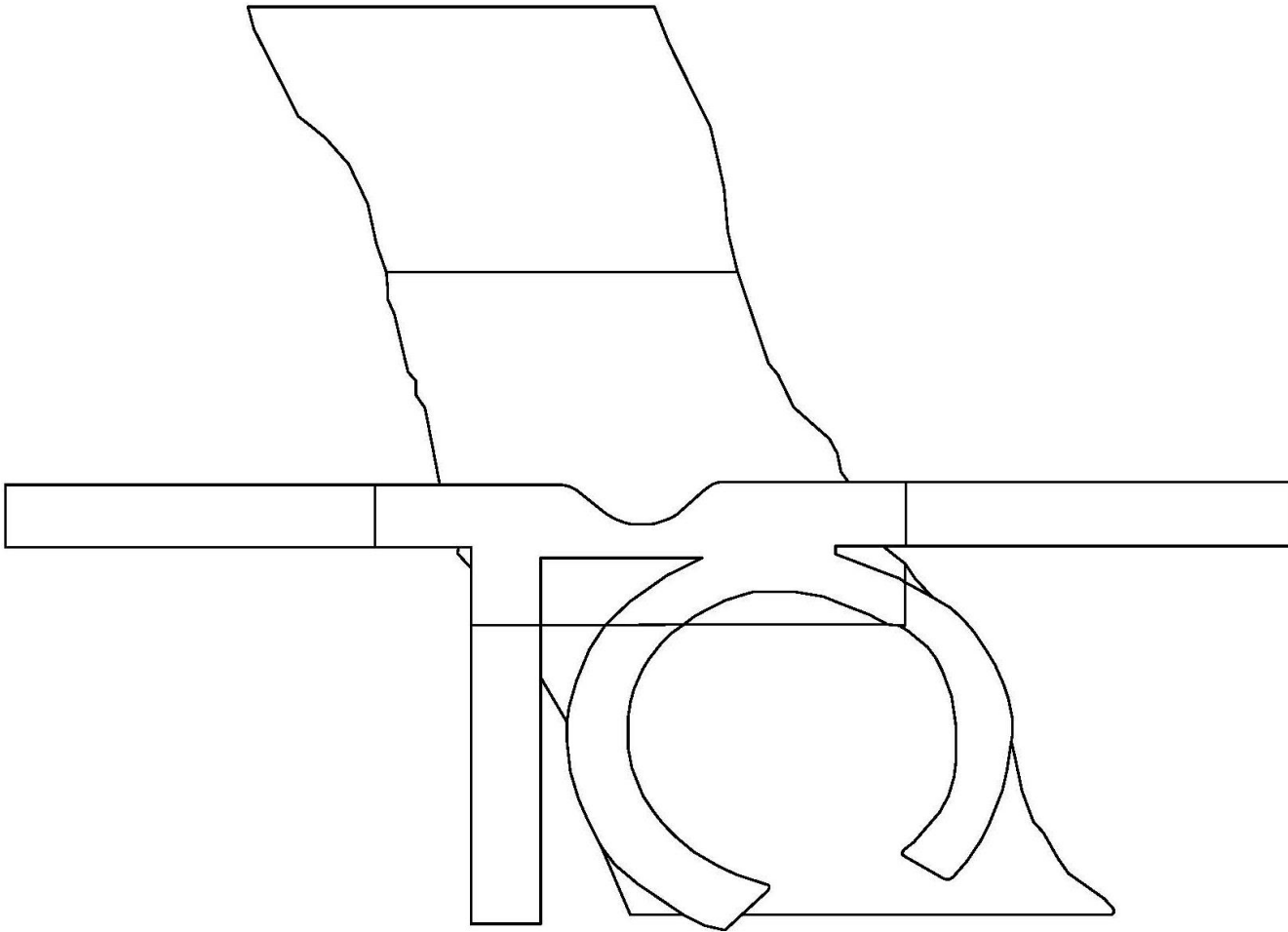
Τα σχήματα επεκτείνονται έξω από τα όρια του φωτογραφικού κάδρου.







Εμφανίζονται καθαρές, γεωμετρικές γραμμές και επιφάνειες - σχήματα.

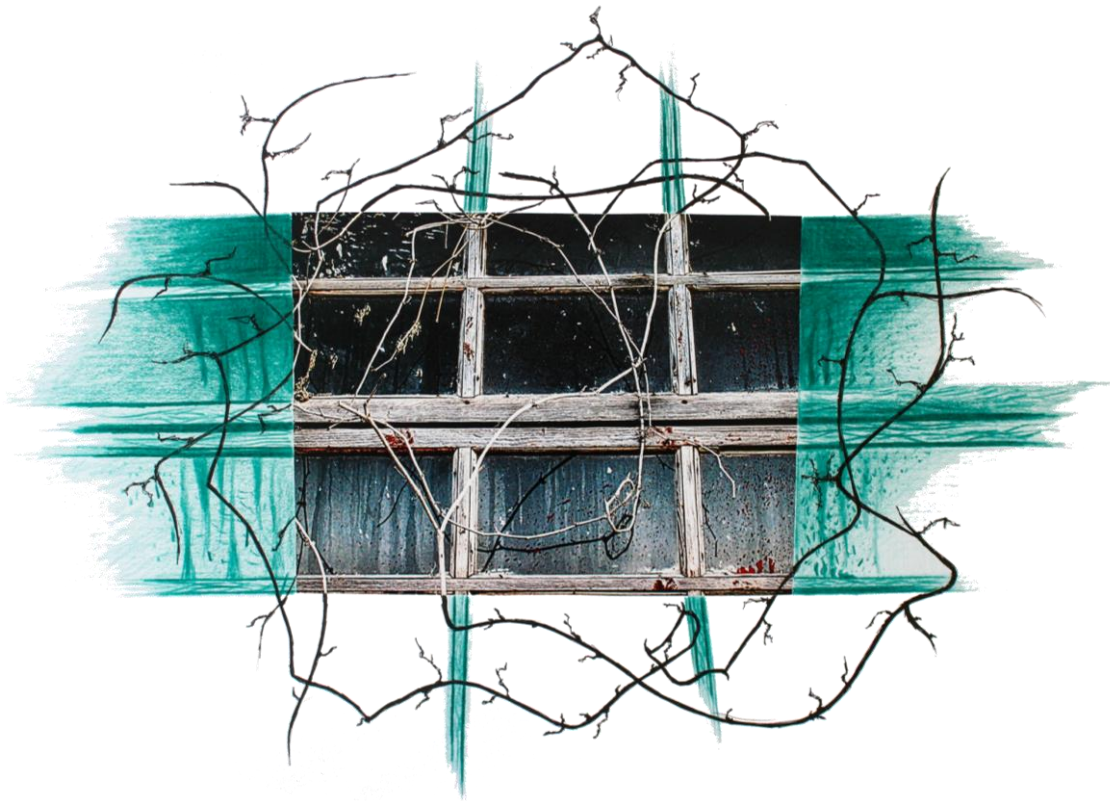


Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Γραμμικό σχέδιο

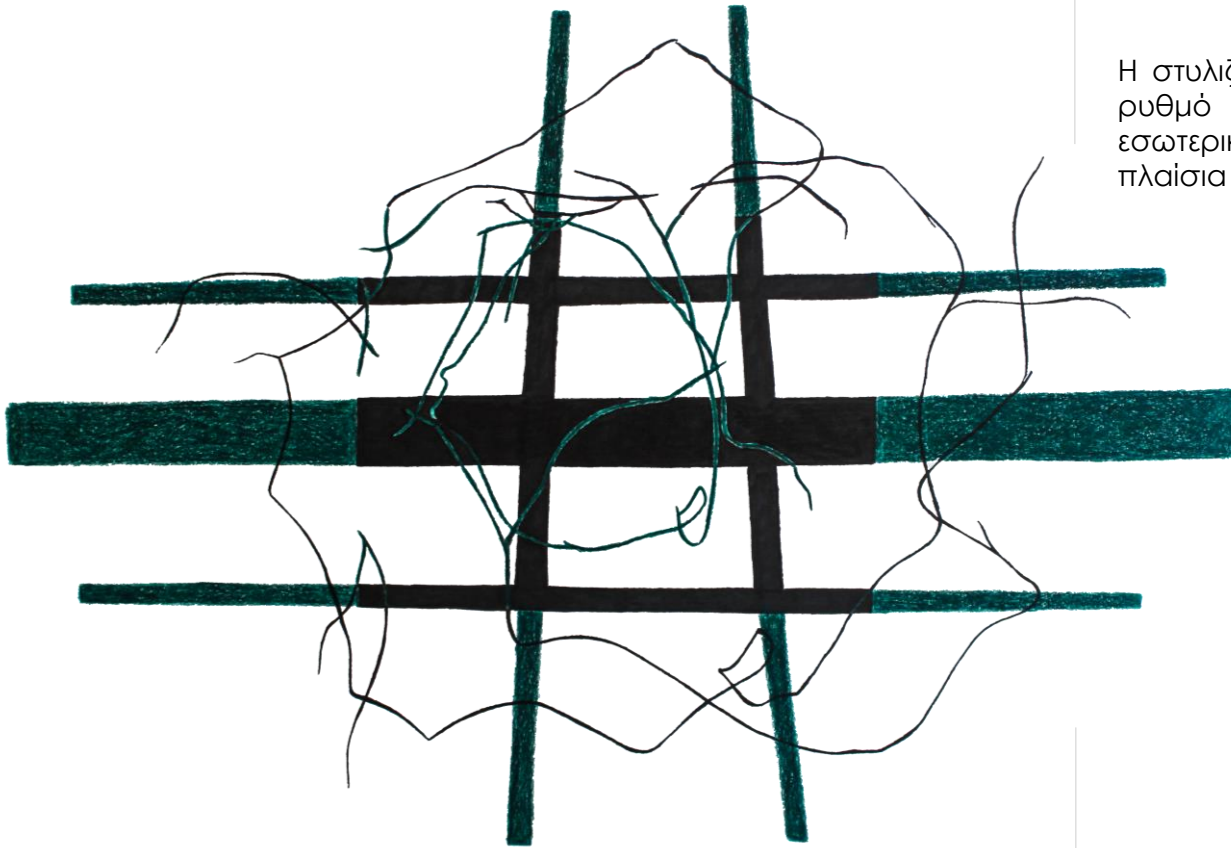


Λήψη απο τον εγκαταλειμμένο χώρο των σφαγείων στην πρώην βιομηχανική περιοχή, στην είσοδο του λιμανιού της Ρόδου.

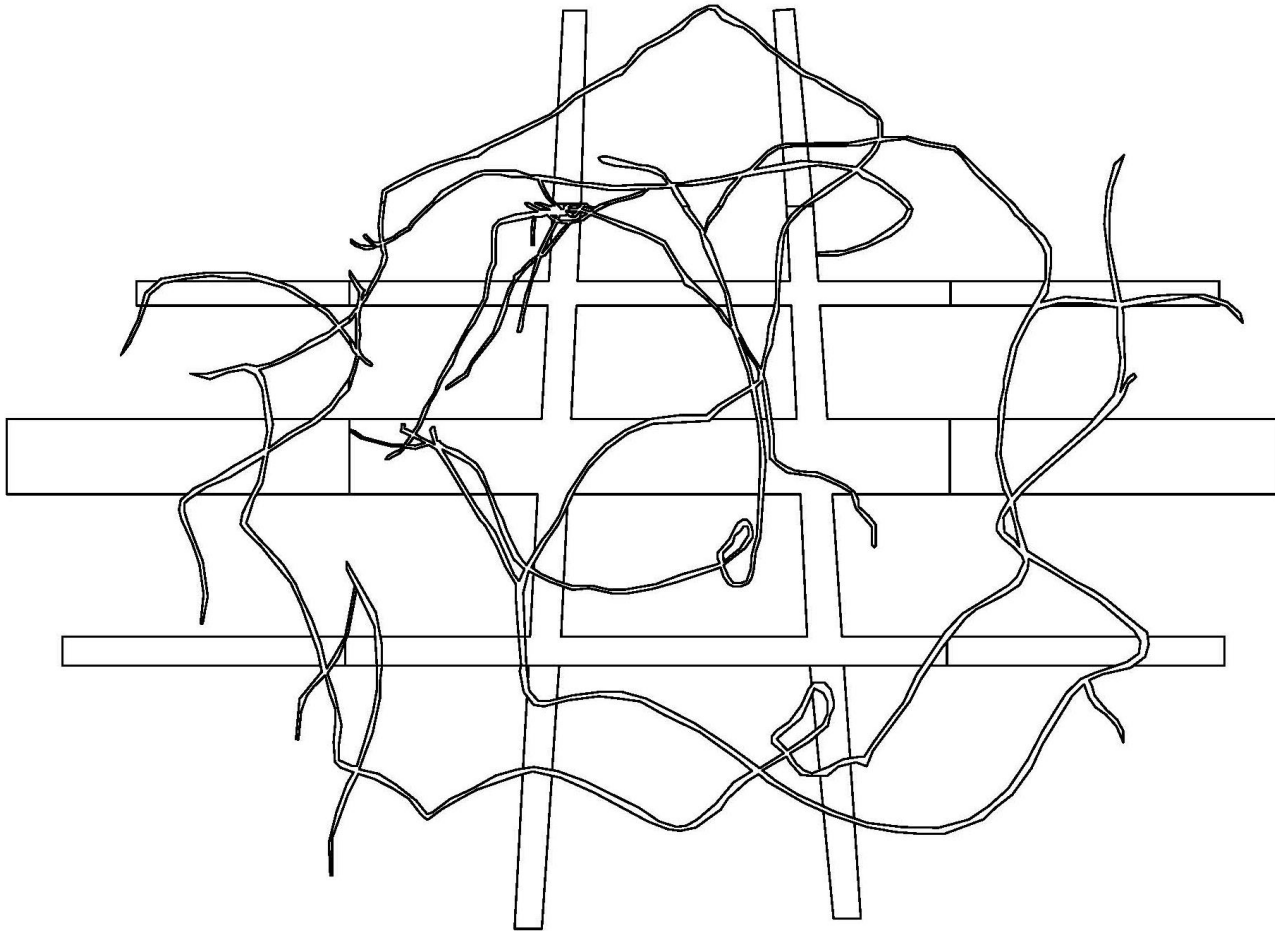




Επεκτείνω τα όρια του κάναβου όπου εμπλέκεται το αναρριχόμενο φυτό.



Η στυλιζαρισμένη σχεδίαση εστιάζει τον ρυθμό που υφίσταται τόσο στο εσωτερικό όσο και στα εξωτερικά πλαίσια του κάναβου.



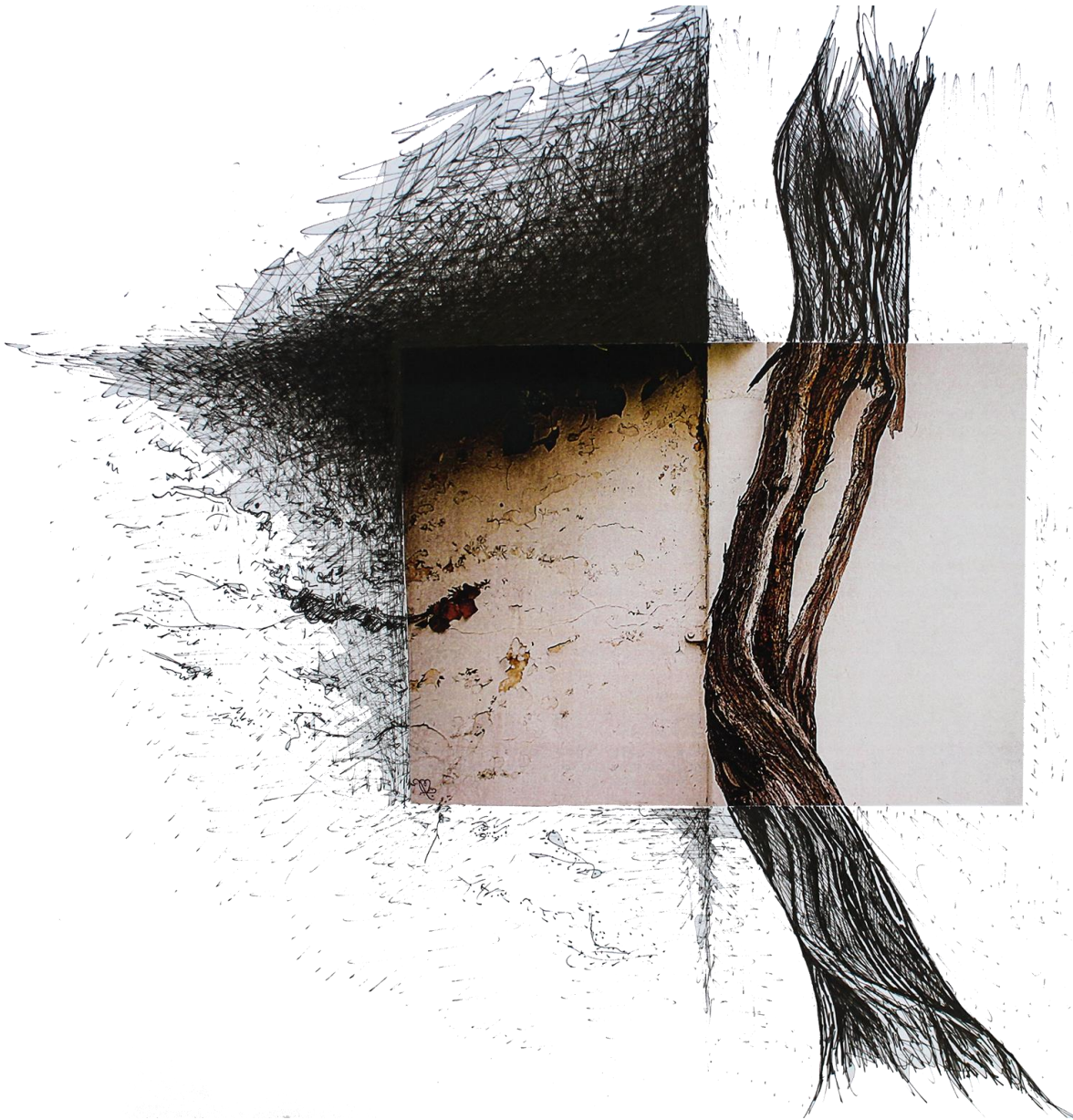
Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Γραμμικό σχέδιο





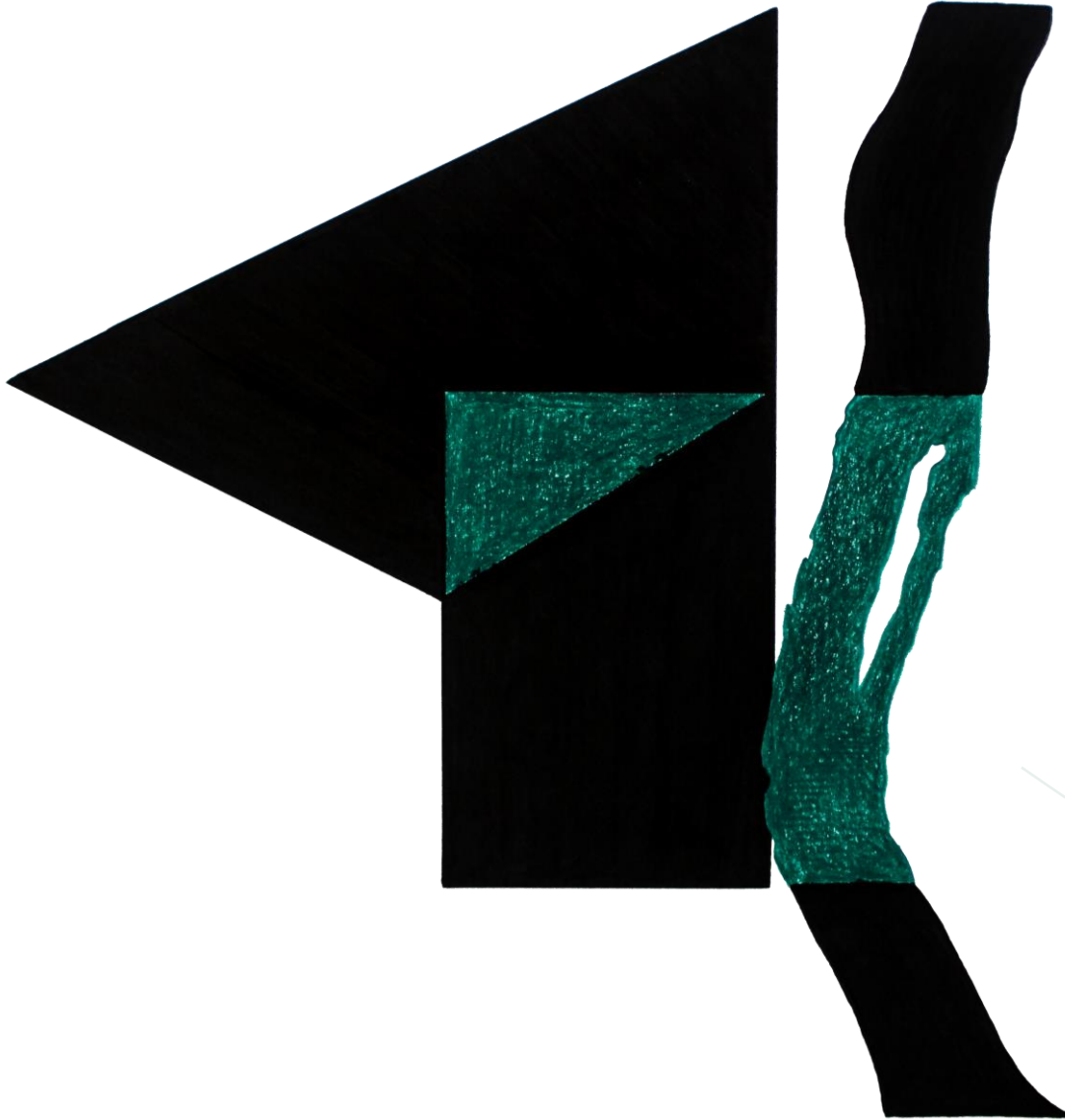
Ο χρόνος και η φθορά εγκράφονται στον κορμό του δένδρου.

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Φωτογραφική λήψη



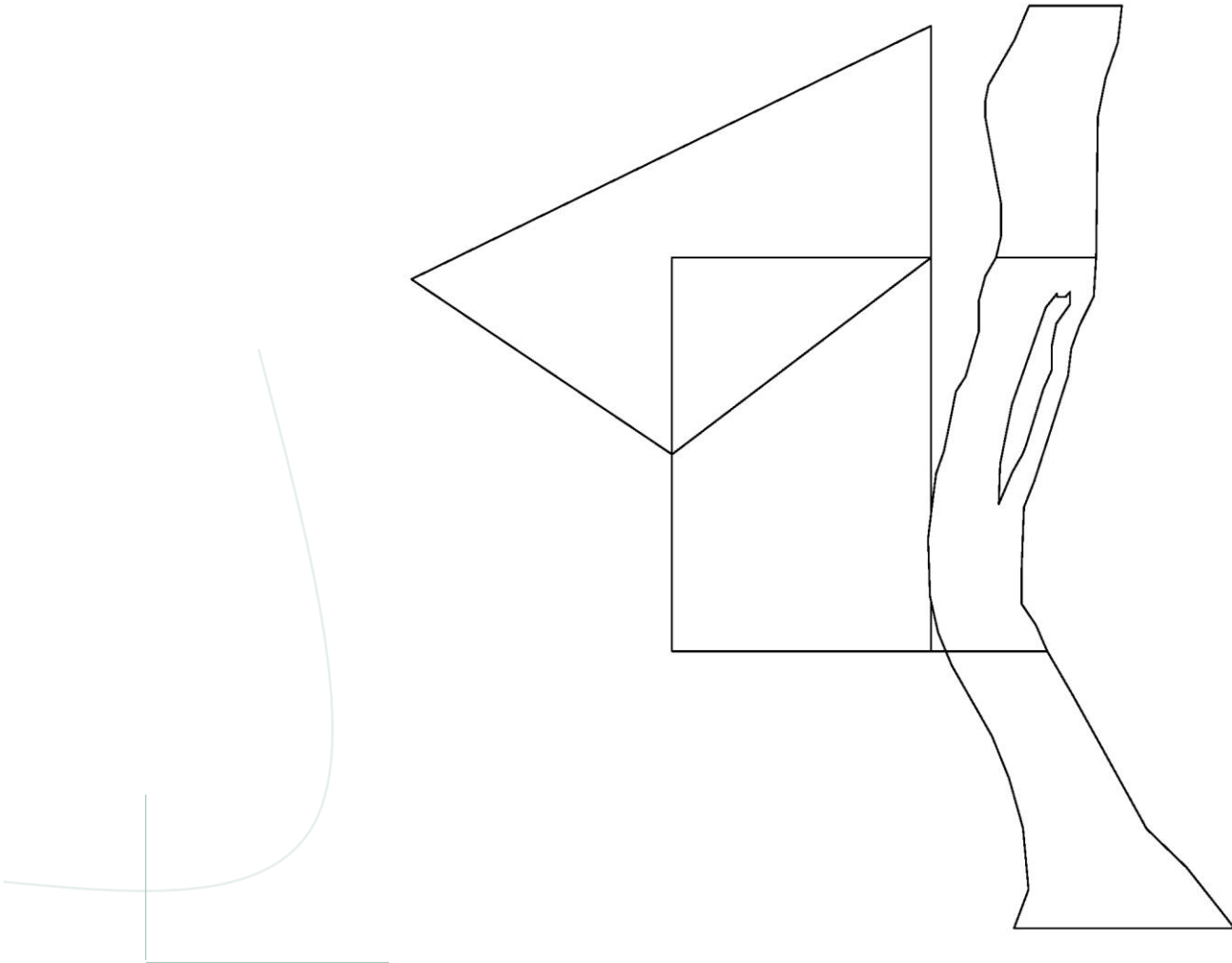
Συνεχίζοντας την εικόνα, επέλεξα να αναδείξω την ολοκληρωμένη μορφολογία του δένδρου.

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Εικαστική σύνθεση



Φανερώνονται καθαρές επιφάνειες. Η ελεύθερη γραμμή αγγίζει τα όρια του ορθογώνιου.







Η λήψη αναπαριστά την εξέλιξη των γραμμών από την αυστηρότητα στη χαλαρότητα.

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Φωτογραφική λήψη

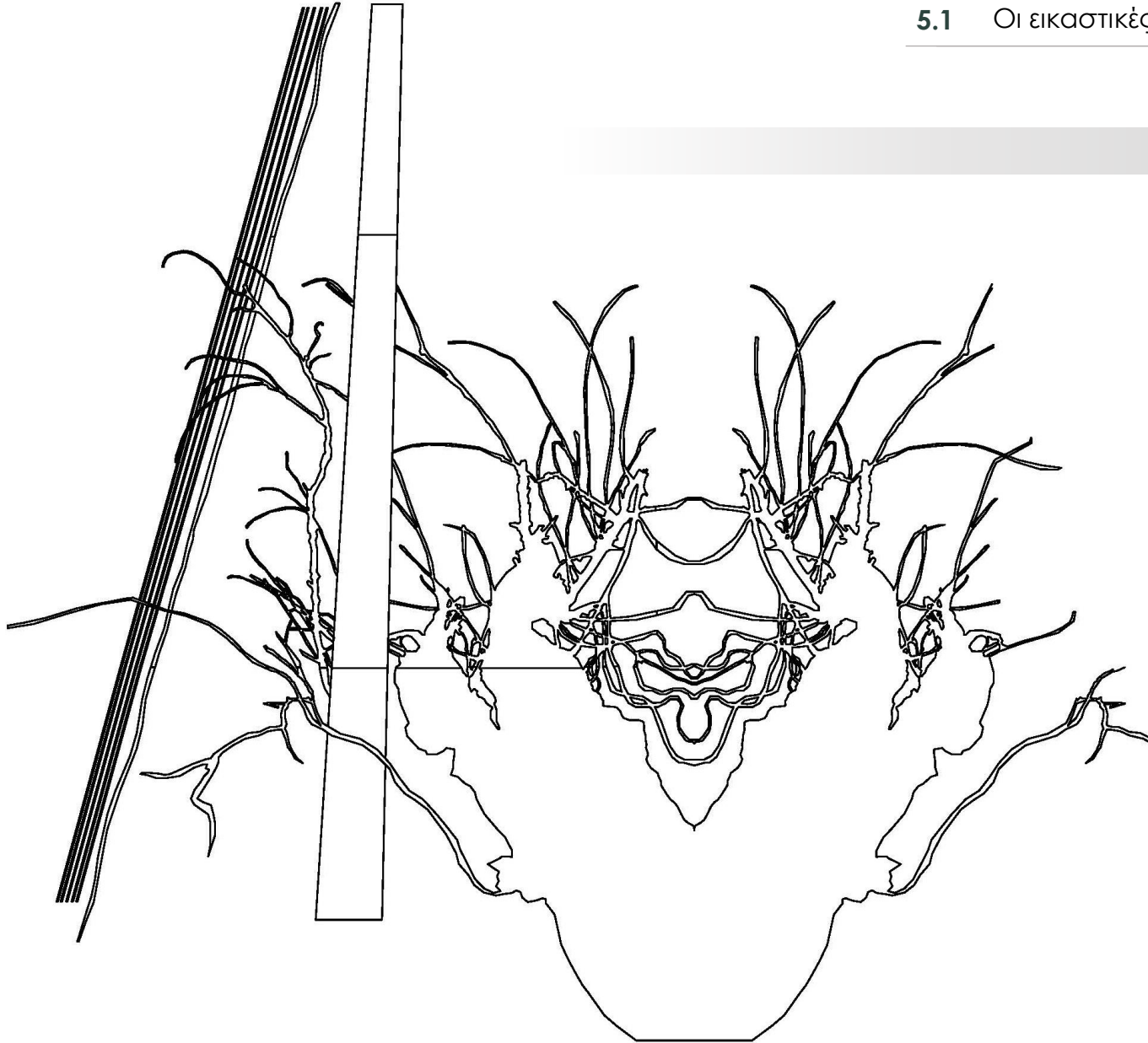
Η συνέχεια της σύνθεσης στοχεύει στην ολοκλήρωση του δένδρου και στην εξισορρόπηση των γραμμών που δεσπόζουν στη φωτογραφία.







Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Στυλιζαρισμένο σχέδιο





## 5.1 Οι εικαστικές συνθέσεις

Σύνθεση | 10

Η ποικιλία υφών και χρωμάτων ενεργοποιούν τον καμβά και του προσδίδουν μοναδική ένταση κάθε φορά που αλλάζουν οι τόνοι φωτός.

Π.Μ  
ΚΕΦ. 5°

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Φωτογραφική λήψη

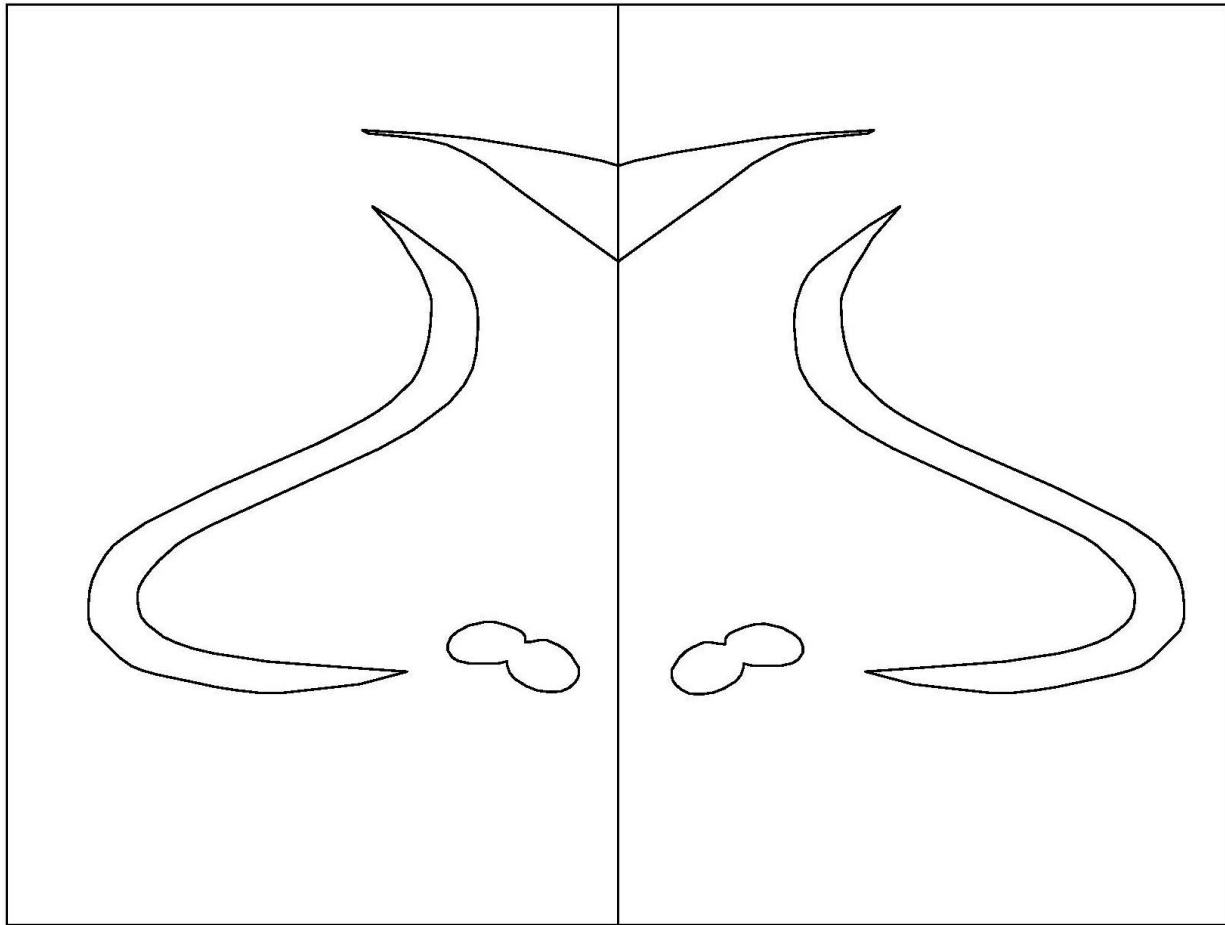




Επιδιώκεται η διατήρηση της γεωμετρίας της φωτογραφίας. Έντονη είναι η ελεύθερη καμπύλη σε σχήμα «S», μια οπτική που διαφοροποιείται ανάλογα με τον εκάστοτε θεατή.



Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Στυλιζαρισμένο σχέδιο







Το στοιχείο που κυριαρχεί είναι το κλαδί που τυλίγεται γύρω από τα κάγκελα.

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Φωτογραφική λήψη

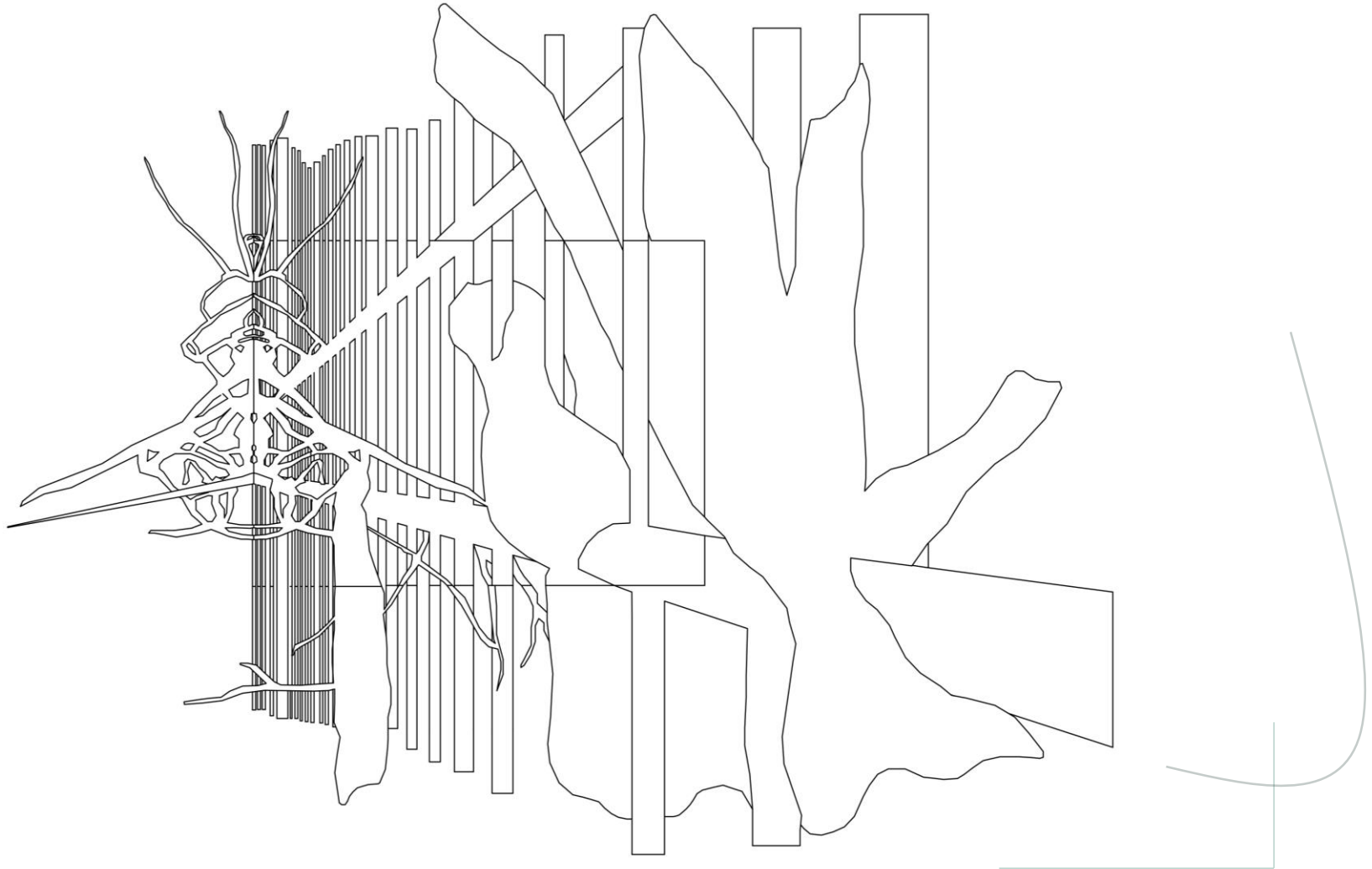


Πίσω από το θέμα κρύβονται υφές, οι οποίες εμφανίζονται. Συνεχίζεται η προοπτική προκειμένου να επιτυχεθεί στη συνολική ισορροπία.



Αξιοποίηση του ρυθμού των κάθετων γραμμών οι οποίες δημιουργούν την αίσθηση της προοπτικής και του βάθους.



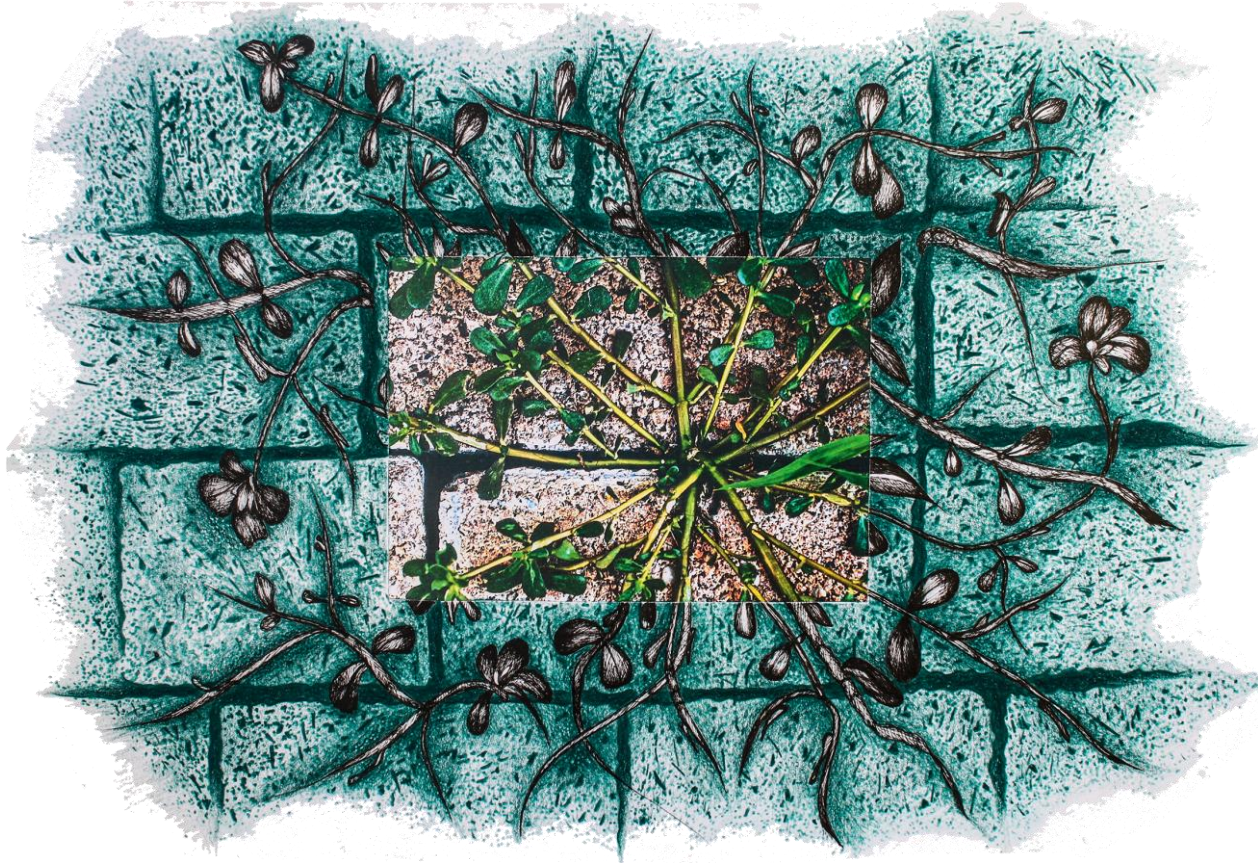


Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Γραμμικό σχέδιο



Οι πράσινοι τόνοι σε αντίθεση με το κεραμιδί χρώμα και τις διαφορετικές υφές, συγκρούονται και τελικά ισορροπούν.

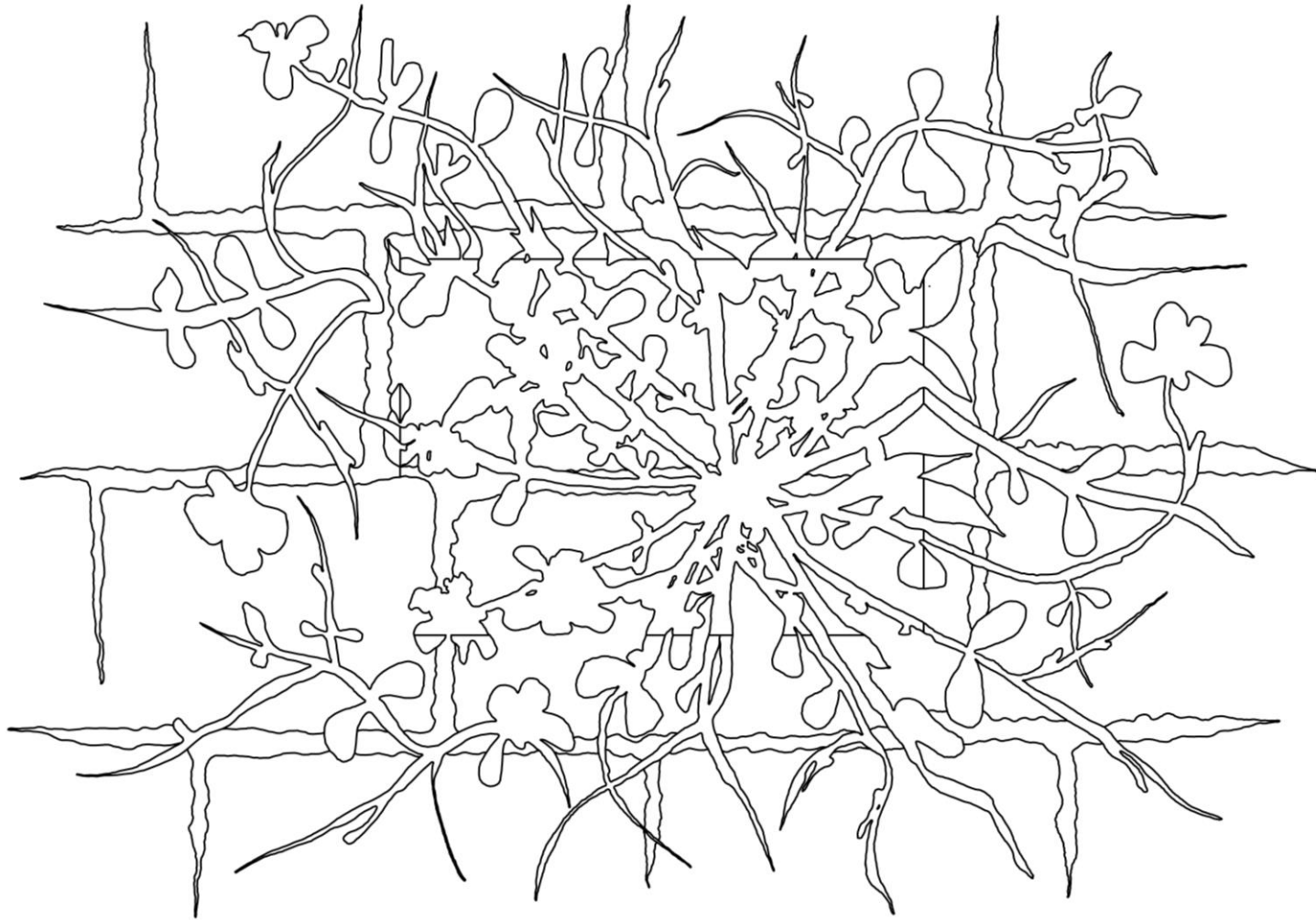








Αξιοποιείται ο ρυθμός που δημιουργεί η ακτινωτή ελεύθερη διάταξη πάνω στον κάναβο.





5.1 Οι εικαστικές συνθέσεις

Σύνθεση | 13



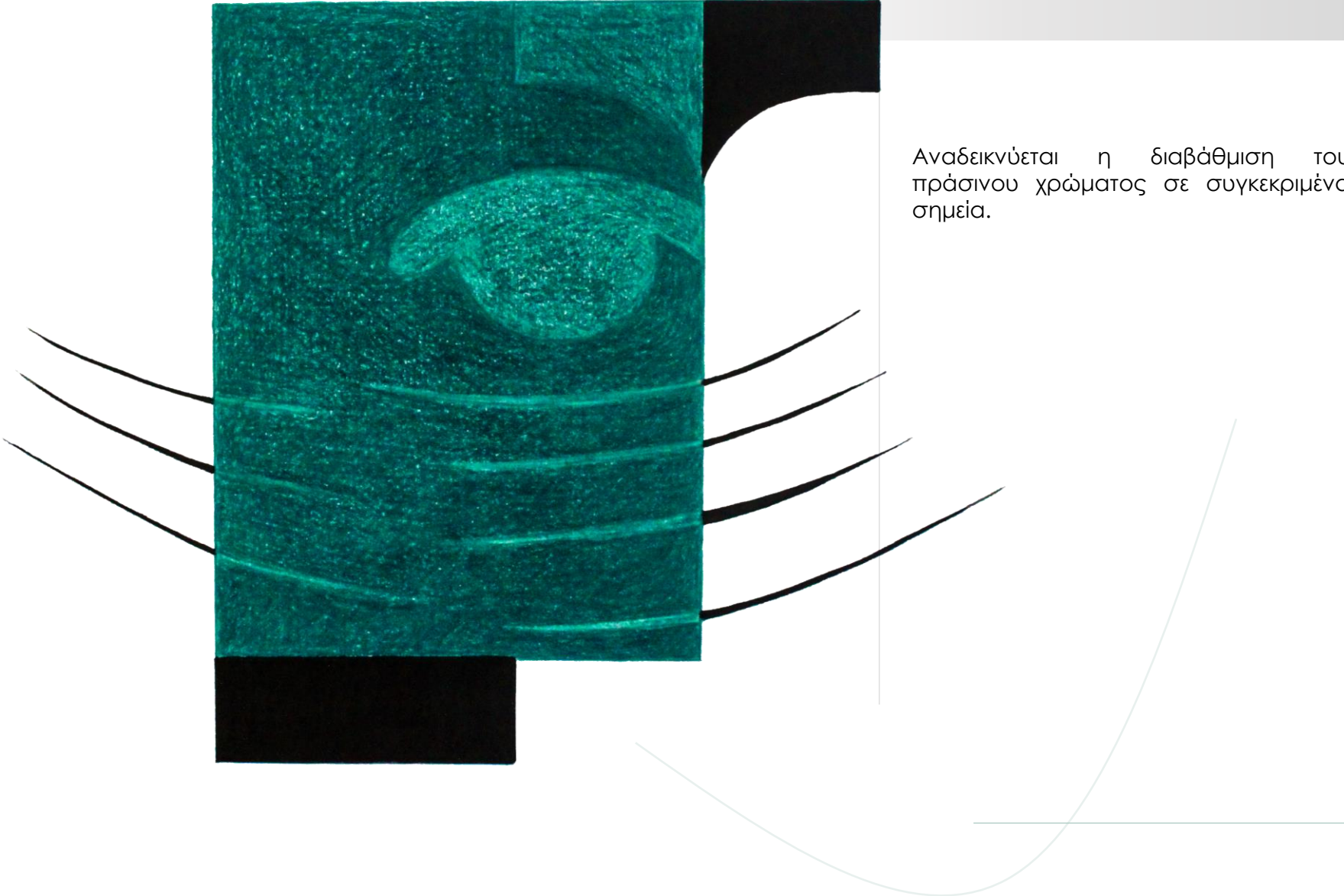
Η λεπτομέρεια του κορμού ενός δένδρου.



Το σχέδιο υπογραμμίζει την λεπτομέρεια των κηλίδων και τη διαβάθμιση των χαράξεων.

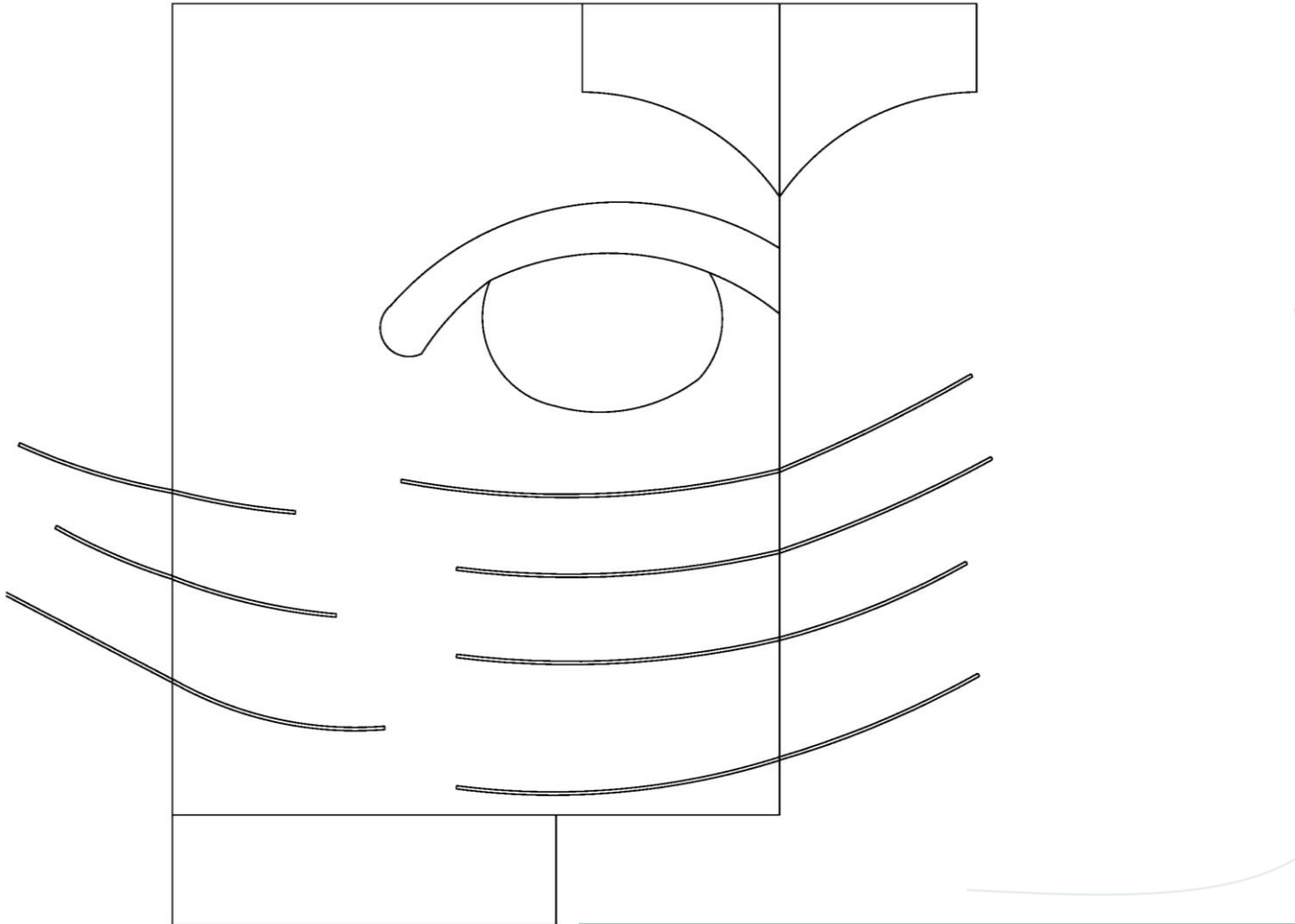


Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Εικαστική σύνθεση



Αναδεικνύεται η διαβάθμιση του πράσινου χρώματος σε συγκεκριμένα σημεία.

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
ΣΤΥΛΙΣΑΡΙΣΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ





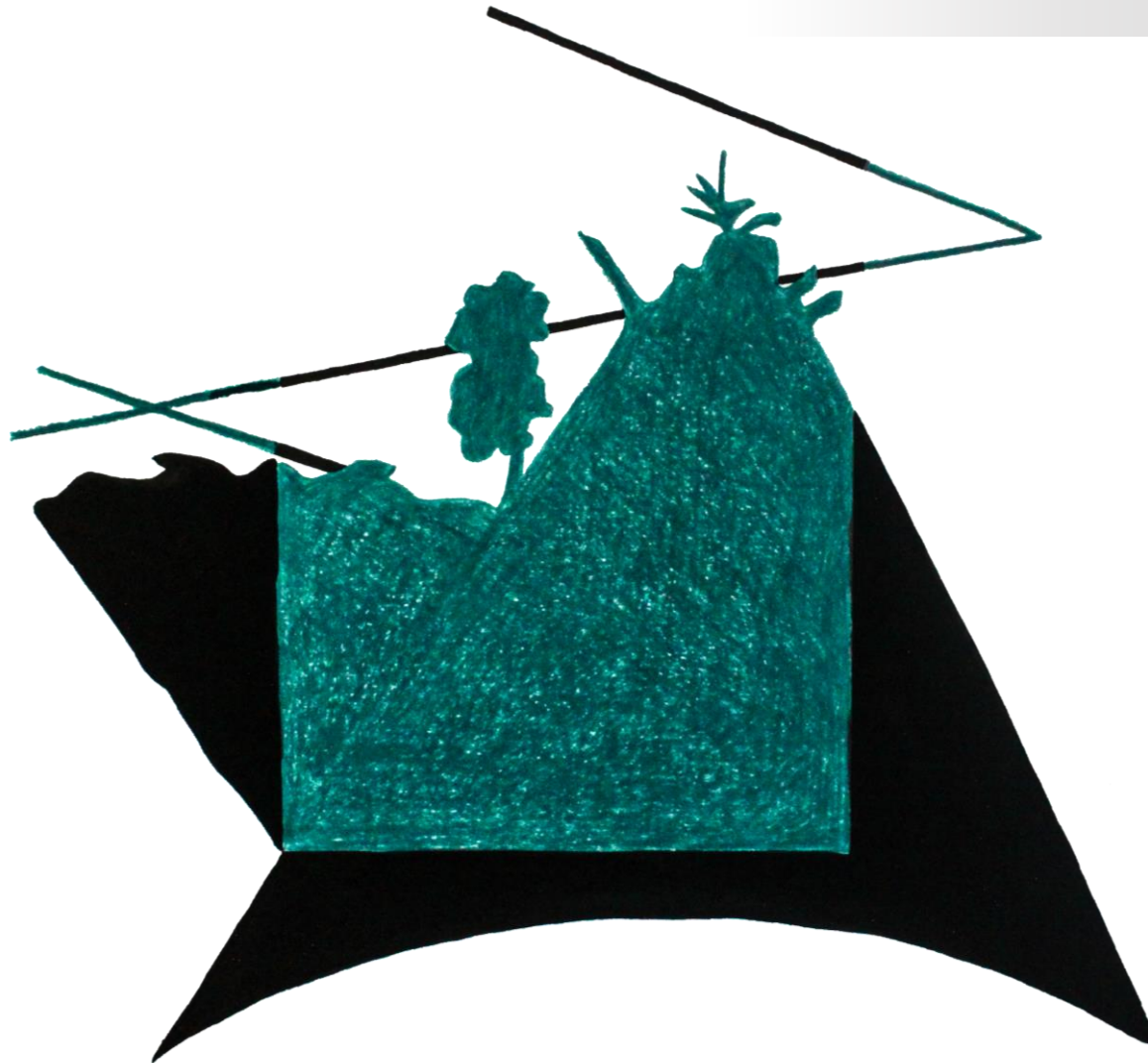


Η σύνθεση αποτελείται από γεωμετρικά, προοπτικά σχήματα, τα οποία εισχωρούν δυναμικά με διαγώνιους άξονες.

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Φωτογραφική λήψη

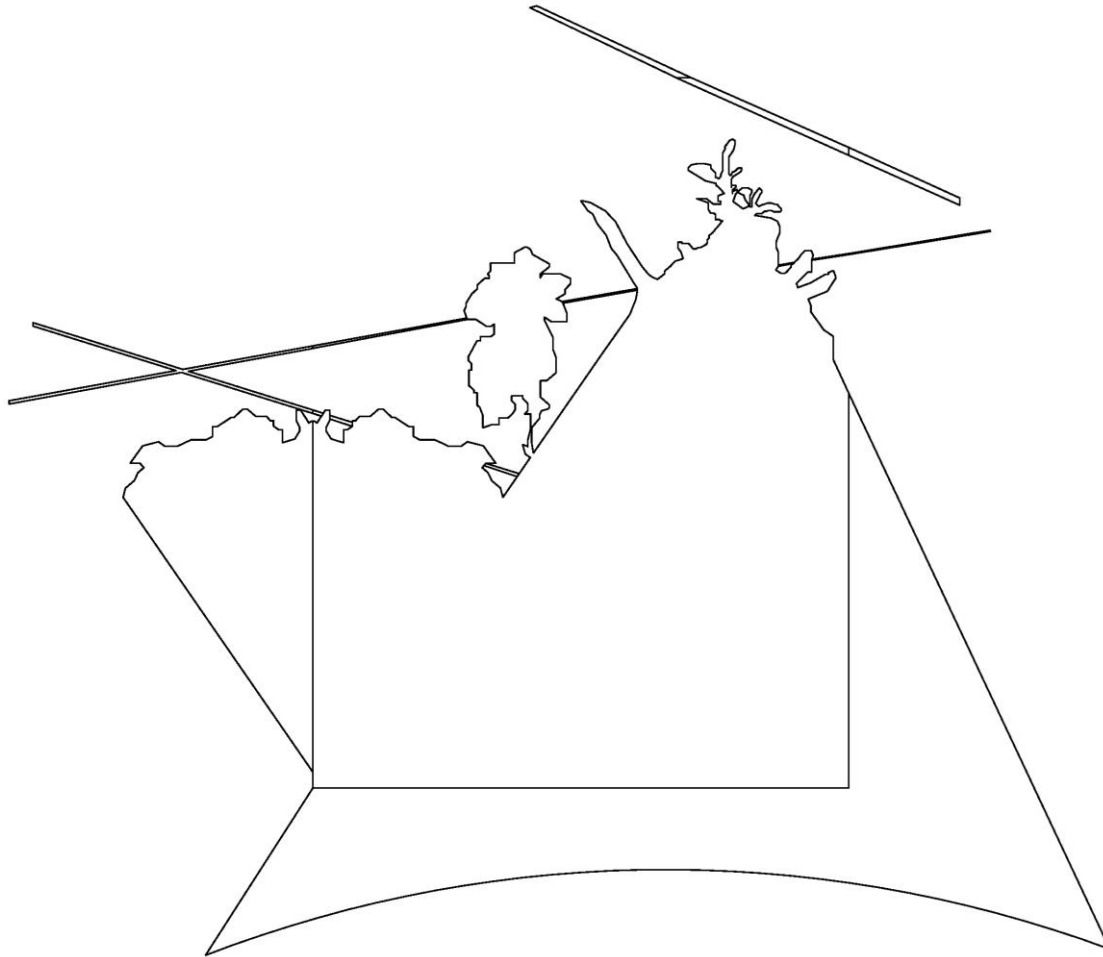
Οι γραμμές συναντώνται και βγαίνουν εκτός κάδρου.





Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Στυλιζαρισμένο σχέδιο







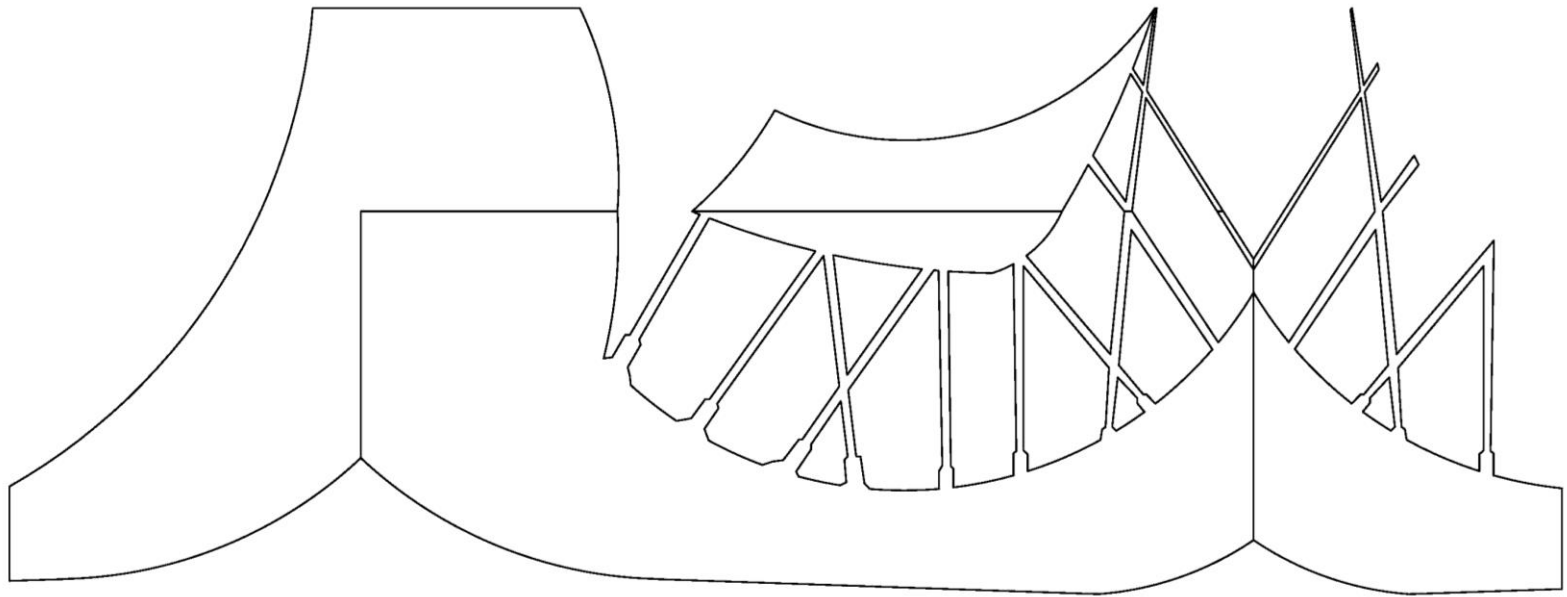
Επεκτείνονται οι γραμμές που προέρχονται από την ημικύκλια επιφάνεια.





Οι γραμμές ενώνουν τις κατακερματισμένες επιφάνειες.





5.1 Οι εικαστικές συνθέσεις

Σύνθεση | 16



Π.Μ  
ΚΕΦ. 5°

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Φωτογραφική λήψη



Η σύνθεση δομείται σε διαγώνια μέρη.



5.1 Οι εικαστικές συνθέσεις

Σύνθεση | 16



Οι διαγώνιοι άξονες που προέκυψαν από τη σύζευξη φωτογραφίας – σχεδίου, αντιτίθενται με το ελεύθερο σχέδιο του φυτού.

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Στυλιζαρισμένο σχέδιο







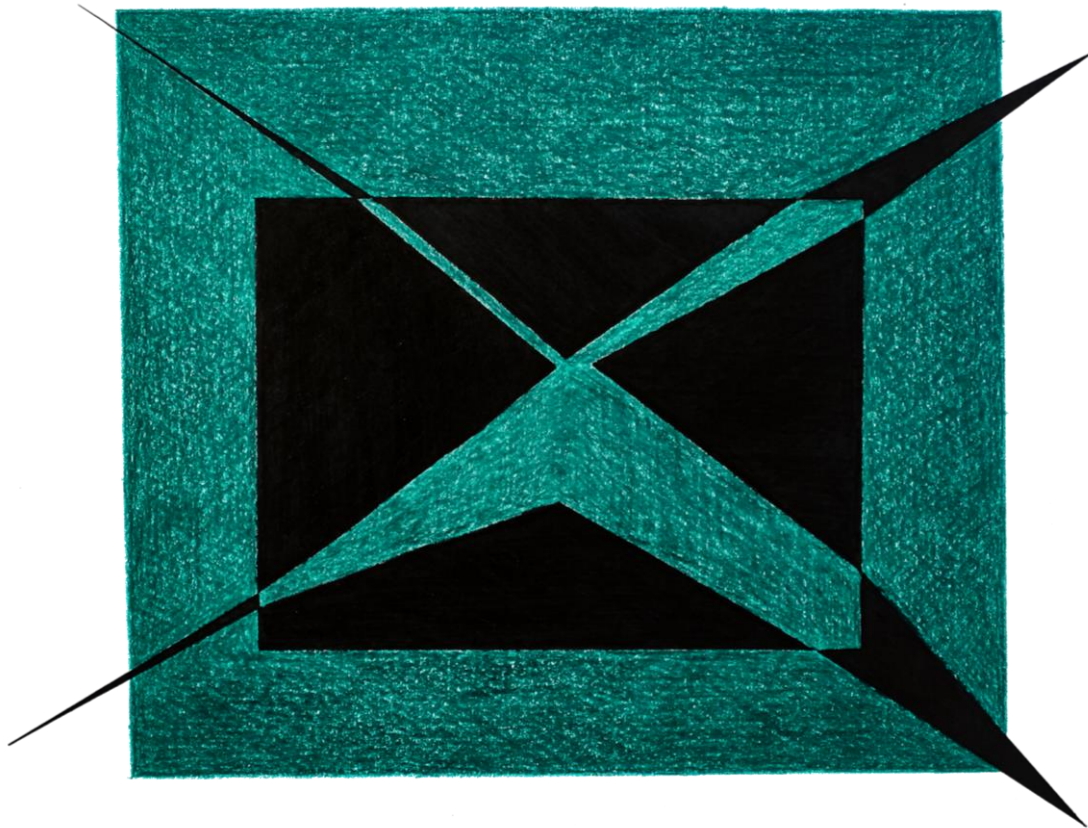
Χιαστί ένωση των γραμμικών επιφανειών.

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Φωτογραφική λήψη



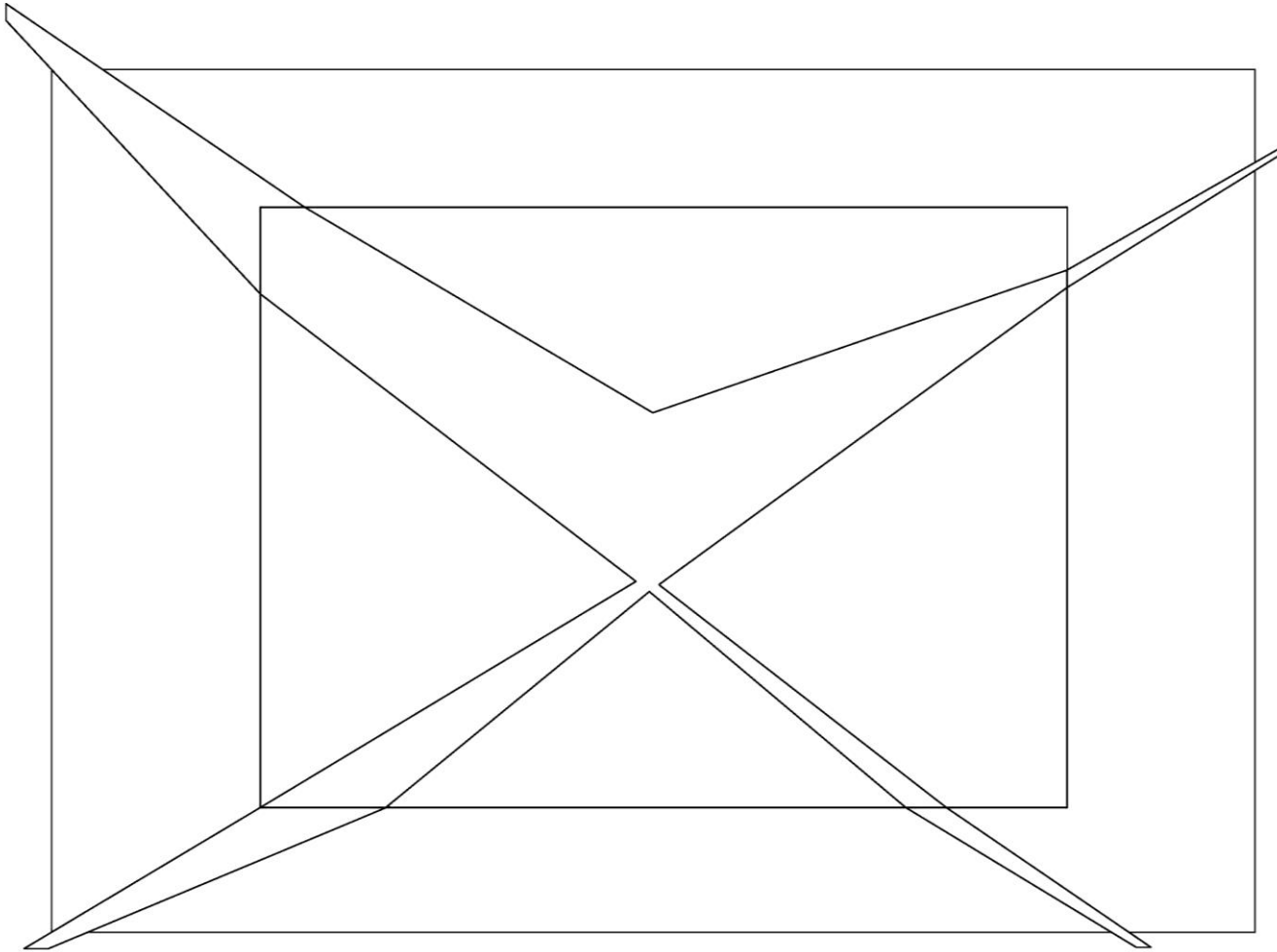


Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Εικαστική σύνθεση



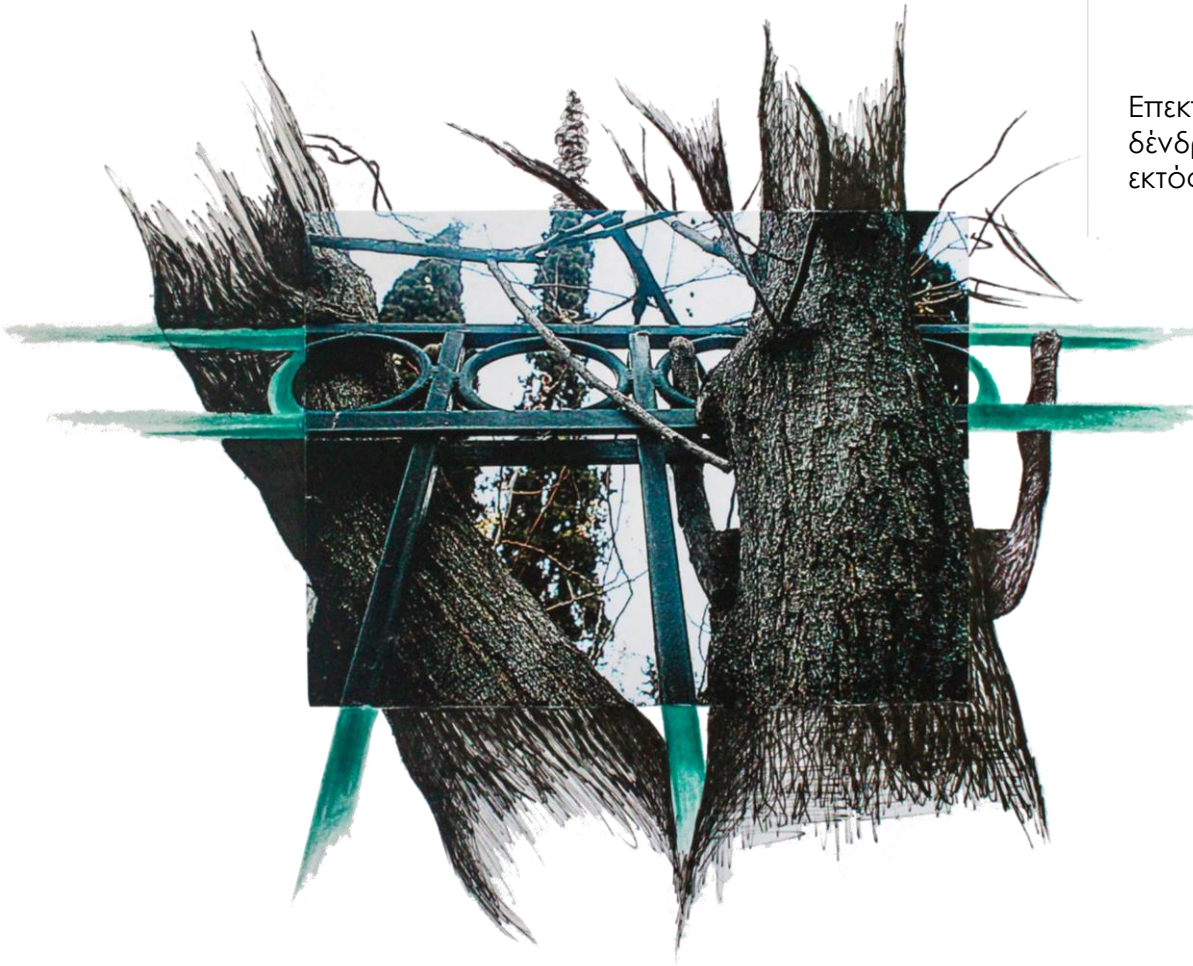
Δημιουργούνται δύο επάλληλα πλαίσια, τα οποία διαιρούνται από τους διαγώνιους άξονες.





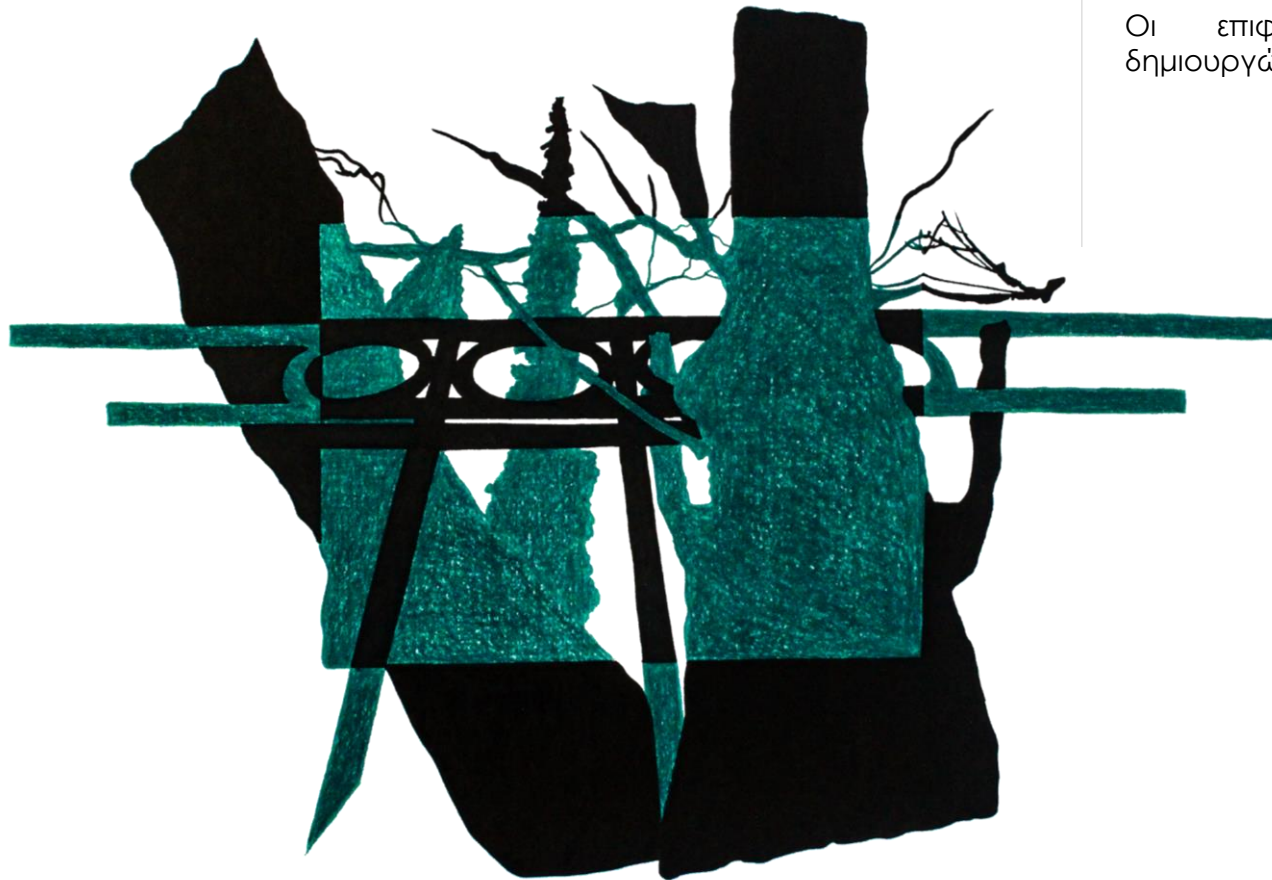


Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Φωτογραφική λήψη

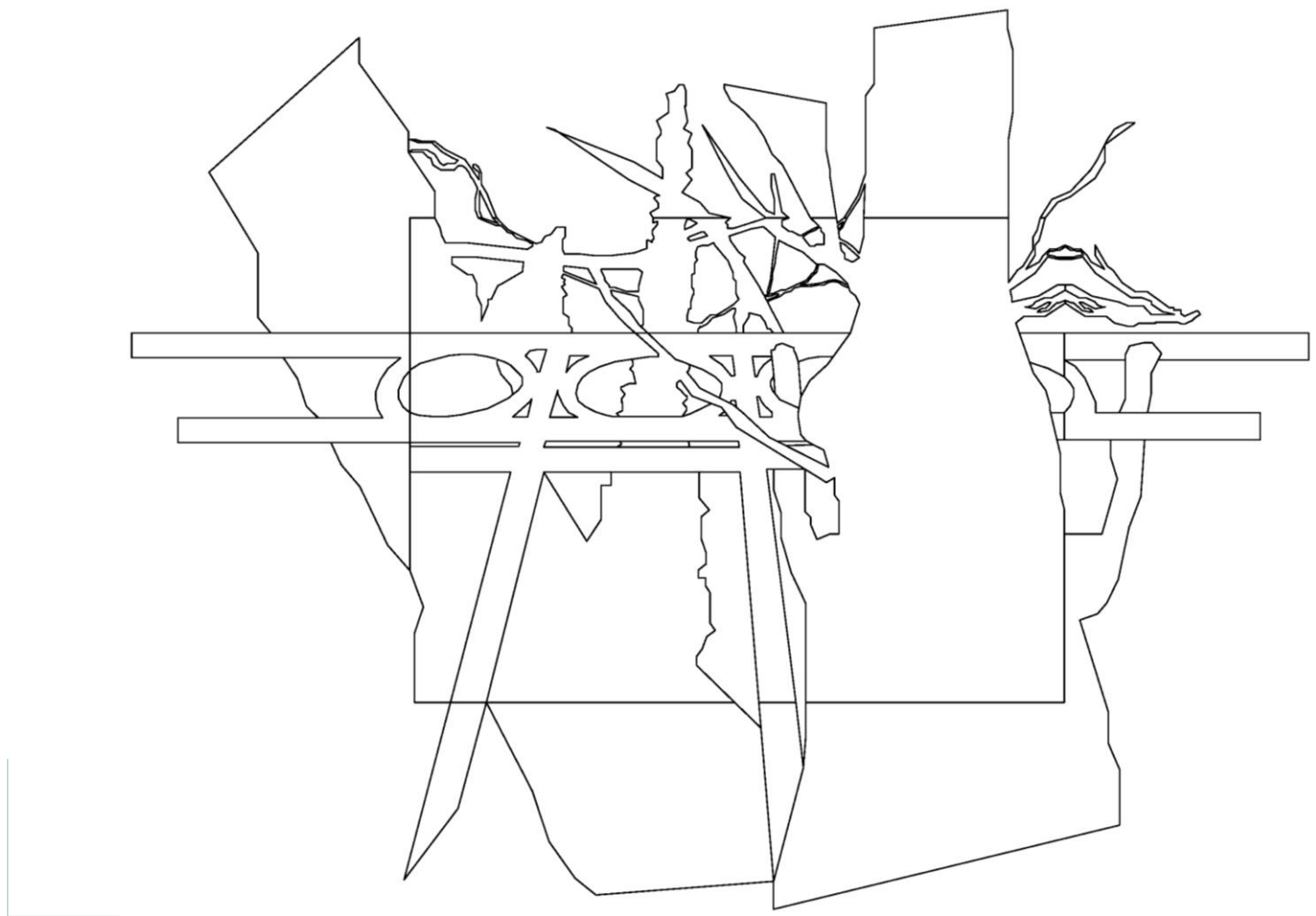


Επεκτείνονται τα προοπτικά σχήματα των δένδρων όπου περιπλέκονται εντός και εκτός του κυκλιδώματος.





Οι επιφάνειες αλληλοκαλύπτονται δημιουργώντας βάθος πεδίου.



Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Γραμμικό σχέδιο



## 5.1 Οι εικαστικές συνθέσεις

Σύνθεση | 19

Π.Μ  
ΚΕΦ. 5°

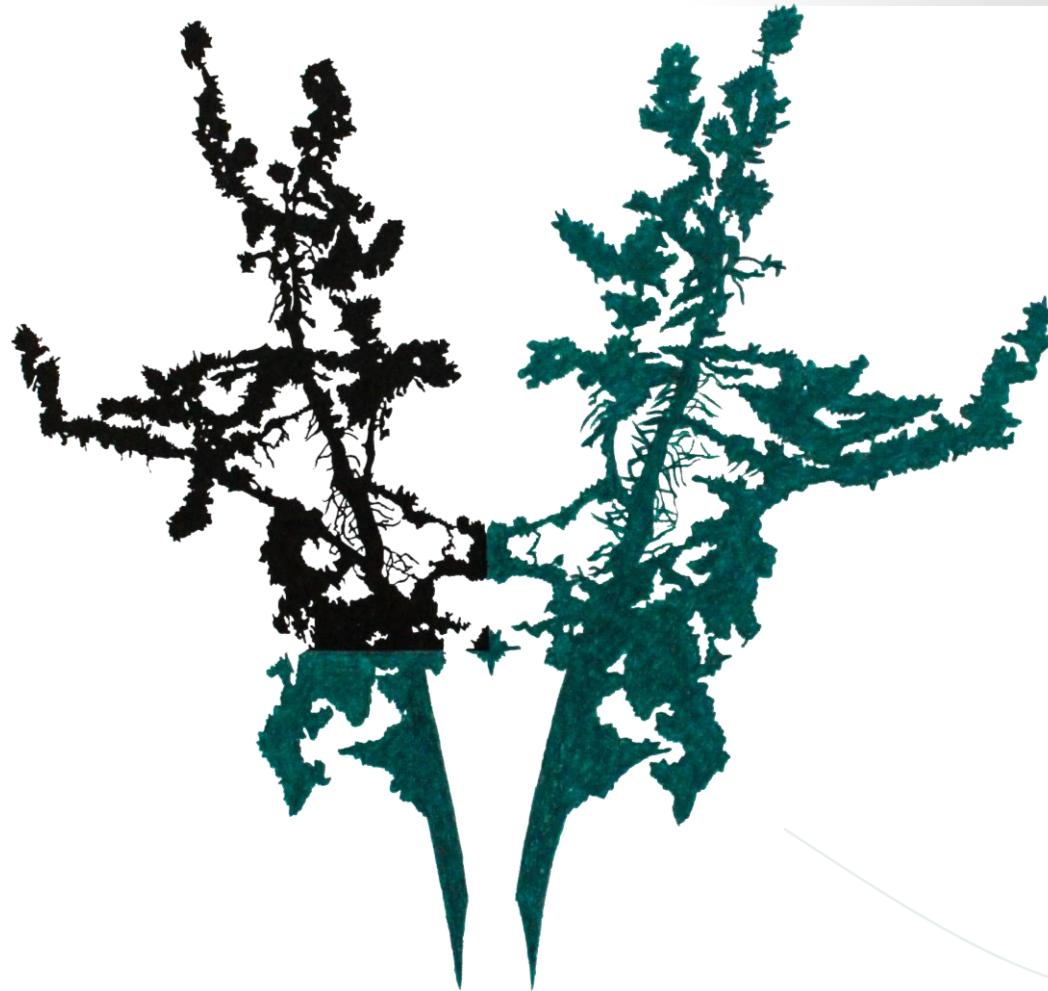
Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Φωτογραφική λήψη



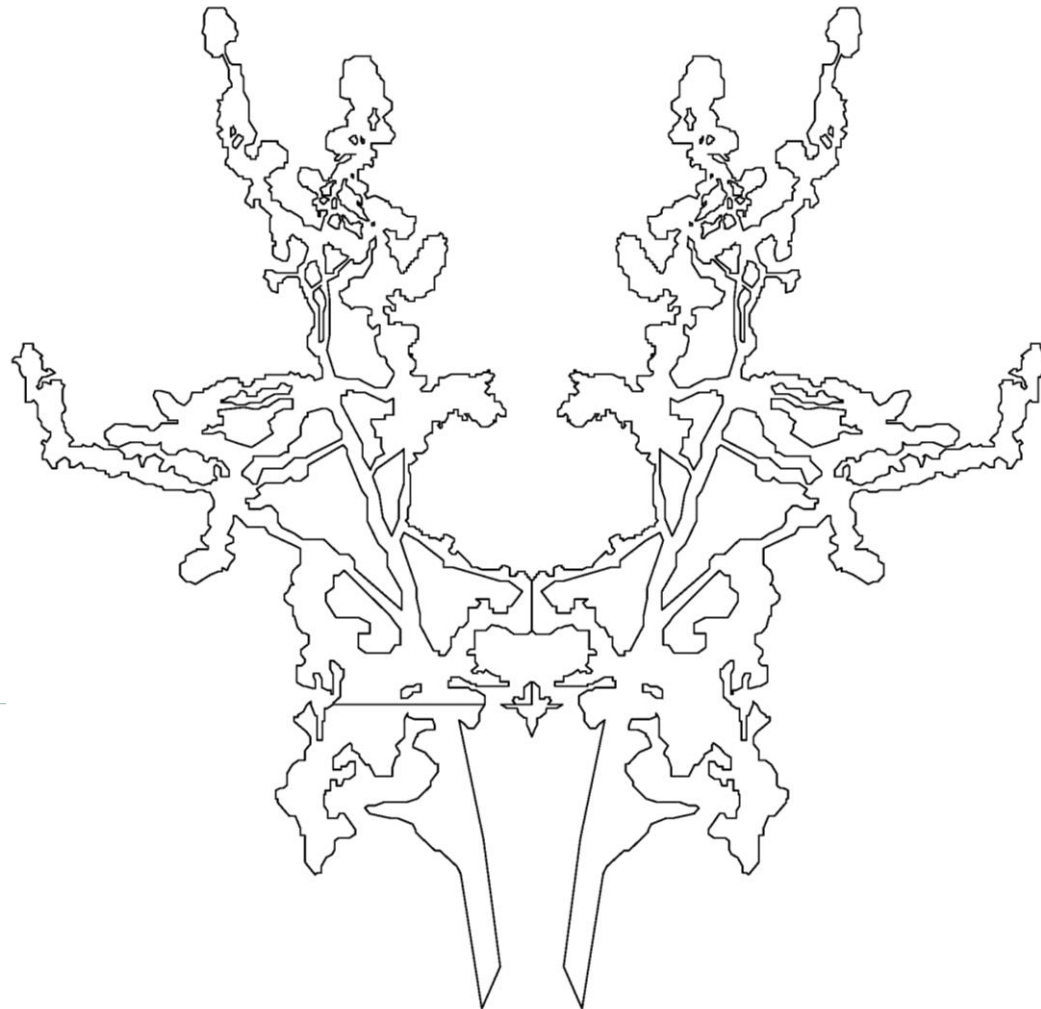


Μέσω της αντανάκλασης δημιουργούνται δυο όμοια φυτικά στοιχεία.

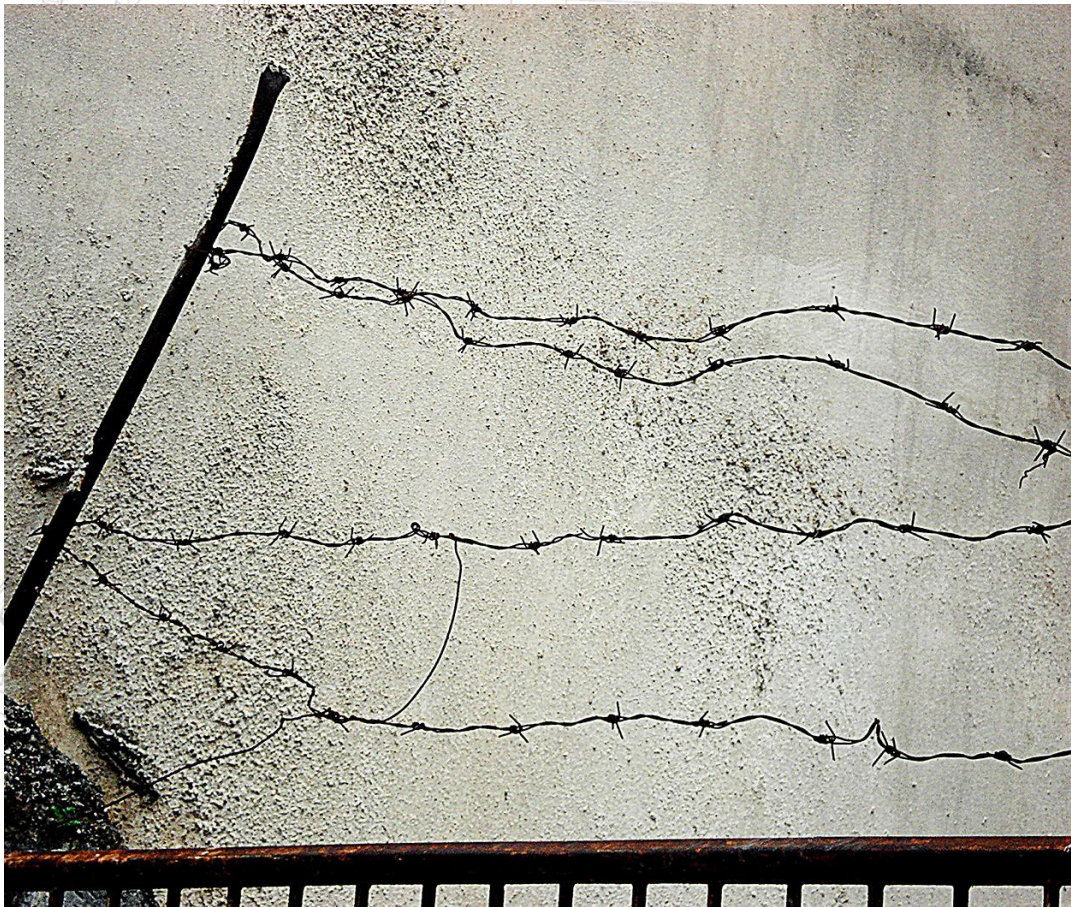
Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Εικαστική σύνθεση



Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Στυλιζαρισμένο σχέδιο



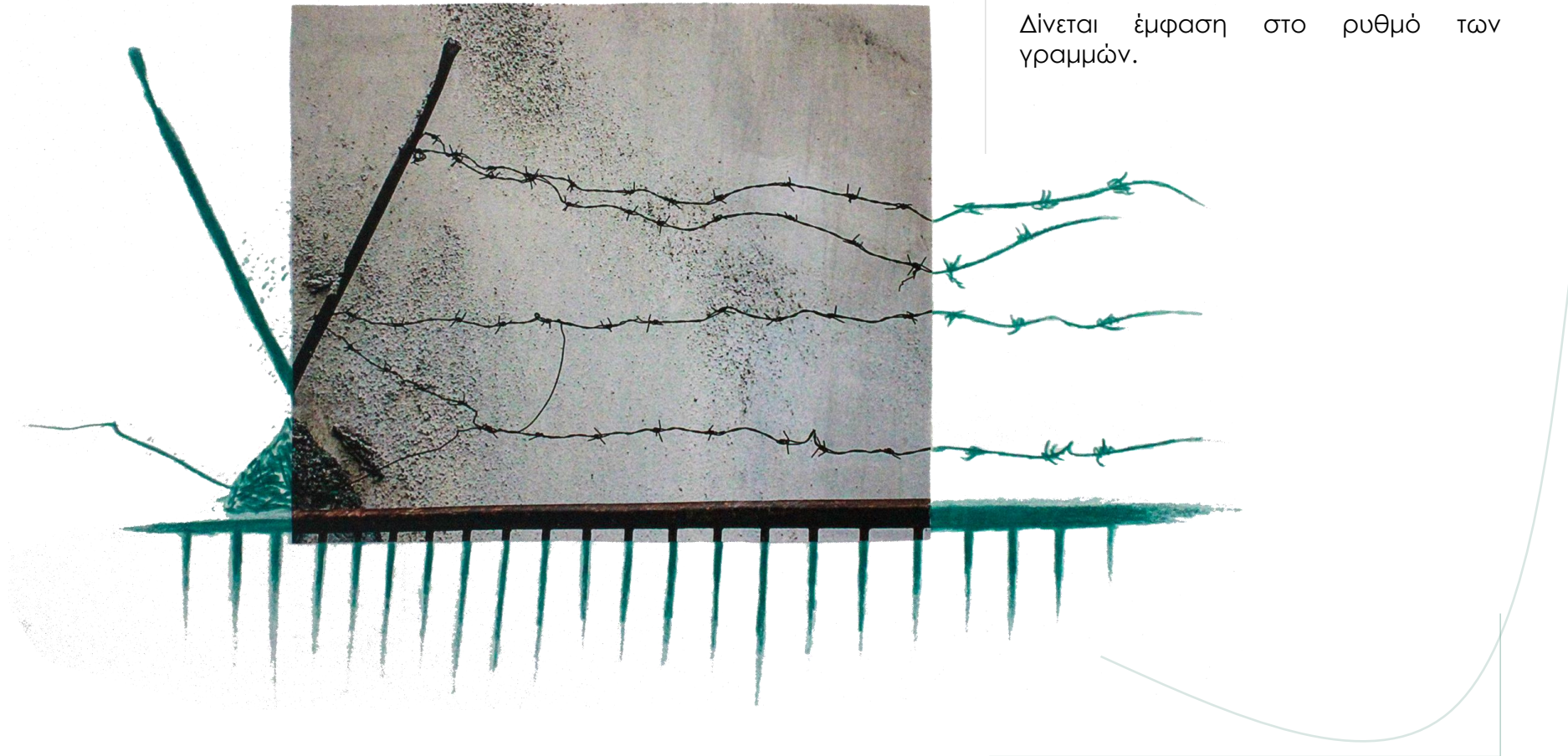




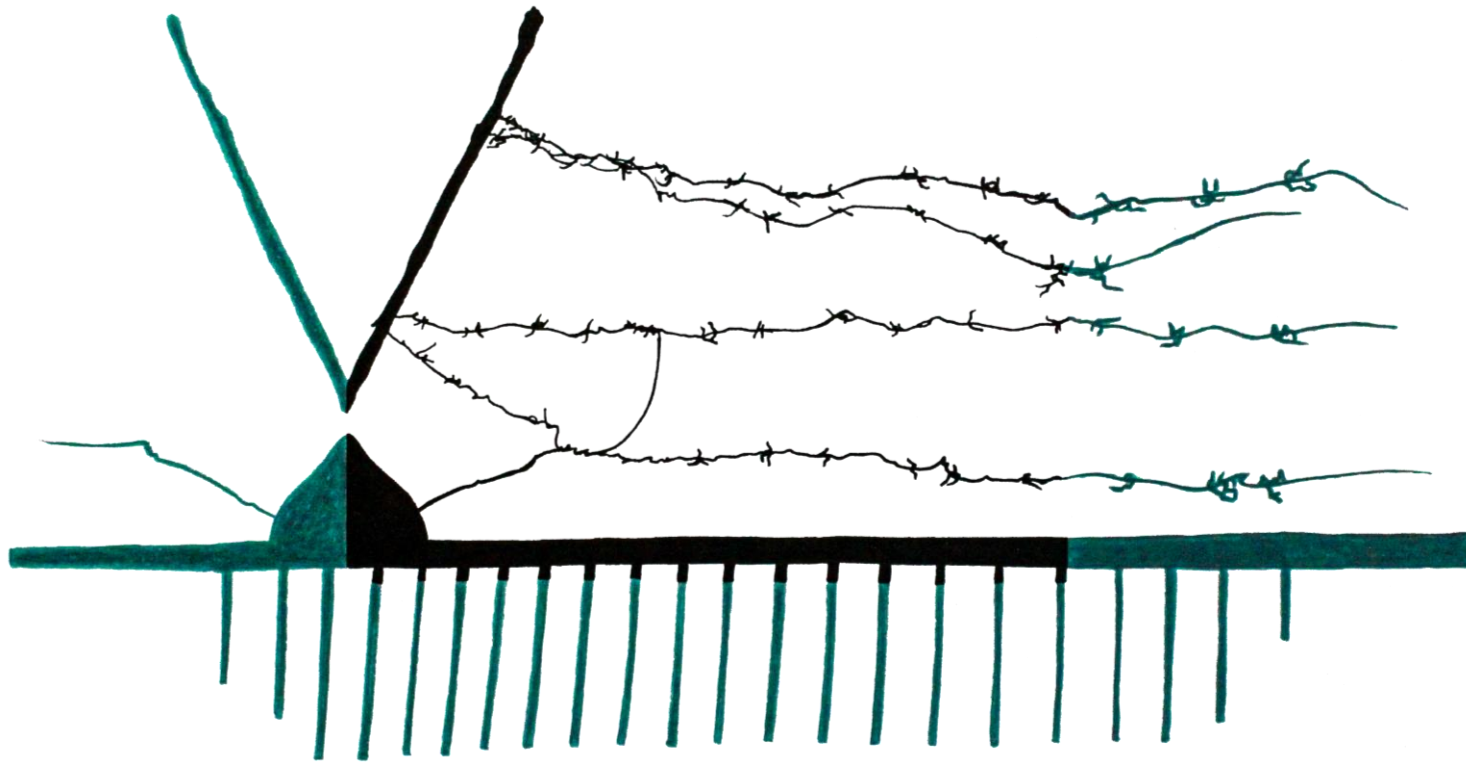
Παρουσιάζεται μια δυστοπική ανθρώπινη χειρονομία.

Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Φωτογραφική λήψη

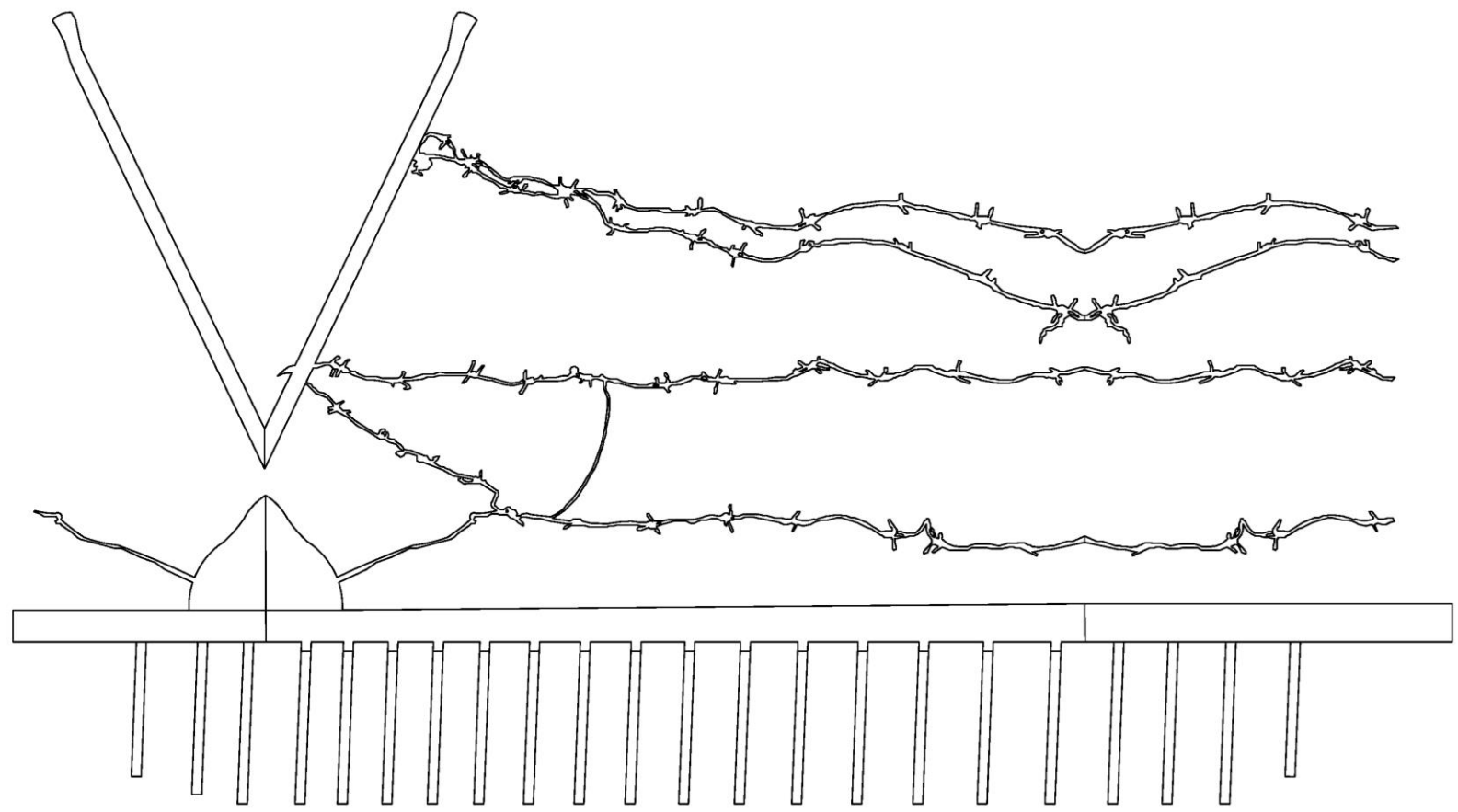
Δίνεται έμφαση στο ρυθμό των γραμμών.











Από την φωτογραφική λήψη προς την εικαστική σχεδίαση  
Γραμμικό σχέδιο



### 6.1 Εισαγωγή

Παρουσιάστηκαν είκοσι εικαστικές συνθέσεις οι οποίες προέκυψαν από τη συνύπαρξη του φυσικού με τον χτισμένο χώρο δίνοντας έμφαση, στη δομή, στον κंनाβο, στα σχήματα, στις φόρμες, στους όγκους, στην προοπτική. Εξελισσόμενες σε τρισδιάστατες δημιουργίες παρεμβαίνουν στα κτίρια Κ.Α.Ι.Ρ. και αλευροβιομηχανία S.A.M.I.C.A.

Στόχος των προτάσεων είναι, η διαδικασία στην οποία οι εικαστικές παρεμβάσεις λειτουργούν ως μέσο αναβίωσης των κτιρίων, αξιοποιώντας τα σχοιχεία που προέκυψαν από τη θεματική δομή της φύσης και της πόλης.

Ένα τέτοιο εγχείρημα αφενός ευαισθητοποιεί τους πολίτες για τη σημασία του φυσικού περιβάλλοντος και της τέχνης σε ένα νησί που η εξωστρέφεια του στηρίζεται στο πρότυπο του τουρισμού, παραβλέποντας το φυσικό περιβάλλον που είναι εξίσου σημαντικό. Αφετέρου στοχεύει στην επανάχρηση των κτιρίων με σεβασμό την ιστορική τους πορεία. Η σημερινή εικόνα των κτιρίων έρχεται σε σύγκρουση με τα σύγχρονα ξενοδοχειακά καταλύματα.

Το φυσικό τοπίο μπορεί να δεχθεί την τεχνολογική προόοδο ενώ με αρωγό την τέχνη, μπορεί να δημιουργηθεί η σχέση μεταξύ ανθρώπου-φύσης, πόλης-φύσης και ανθρώπου-τέχνης.

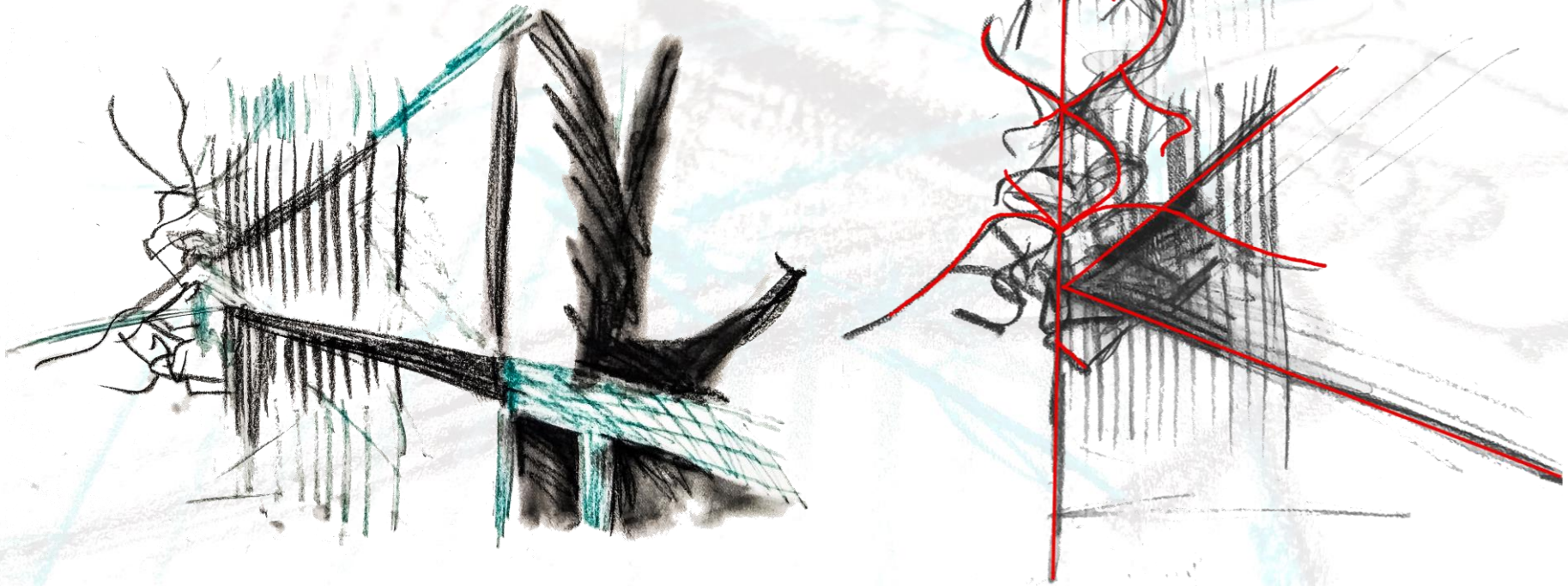




Από τον διισοδότητο στον τριισοδότητο χώρο

Επιλεγμένες συνθέσεις | Α



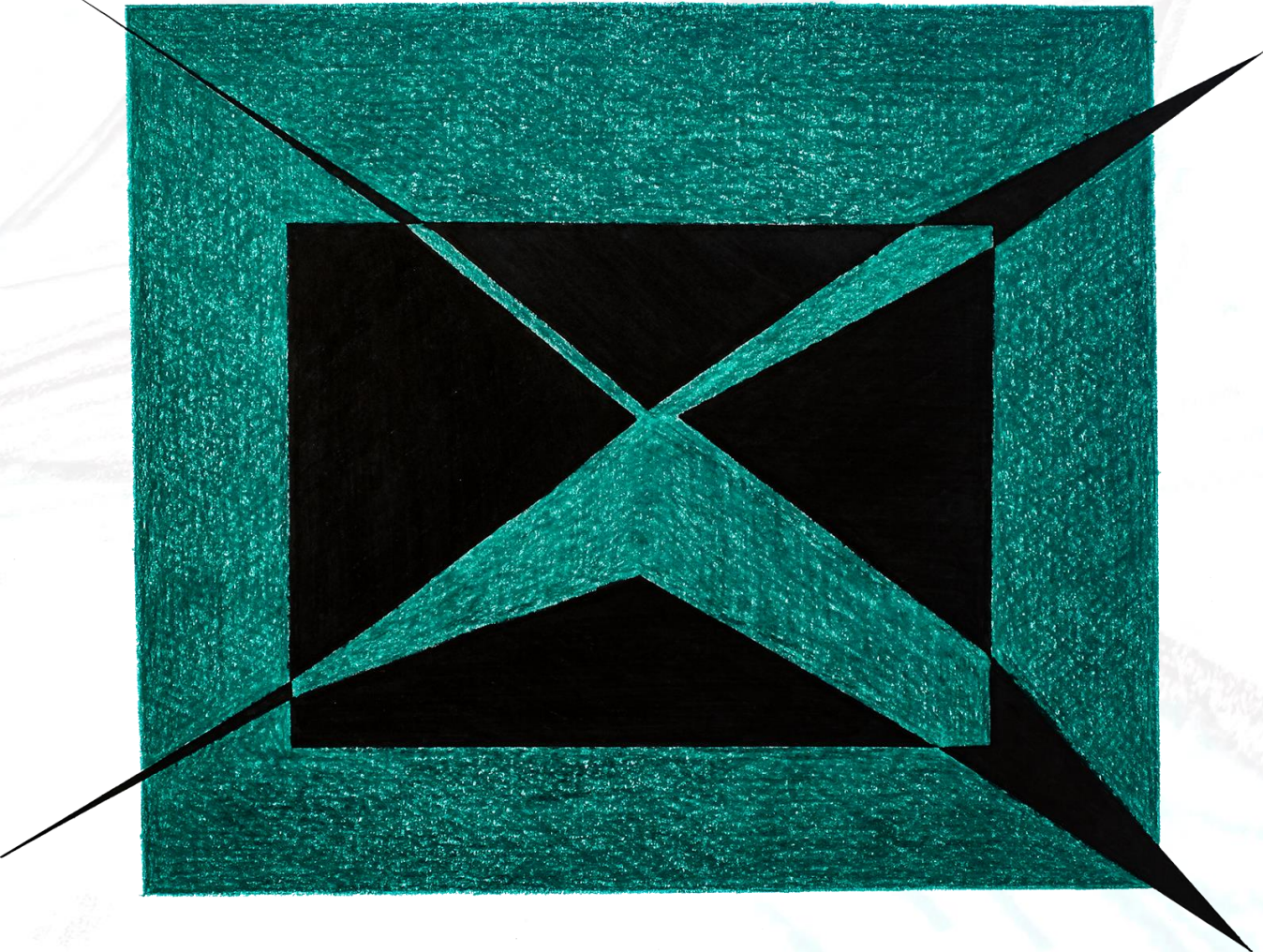


Δομή & Στοιχεία: Προοπτική, βάθος, γραμμικότητα, πλέξη.

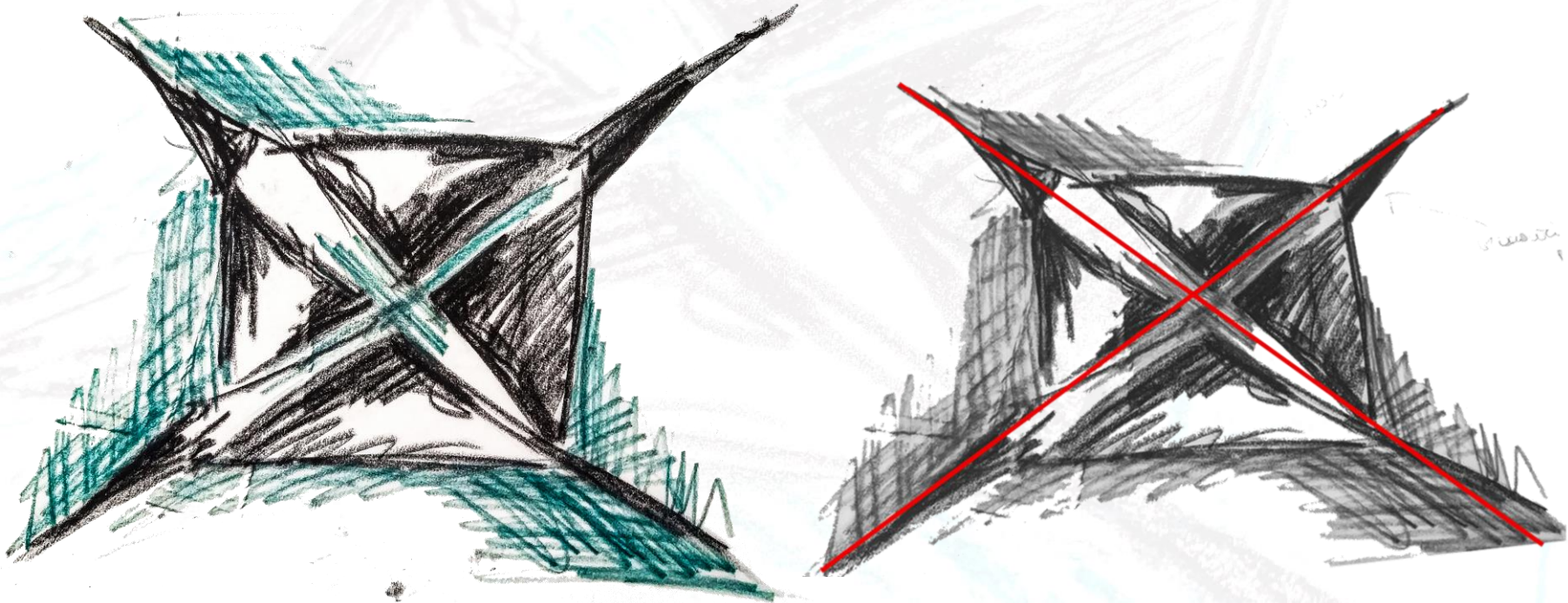


Από τον δισδιάστατο στον τρισδιάστατο χώρο

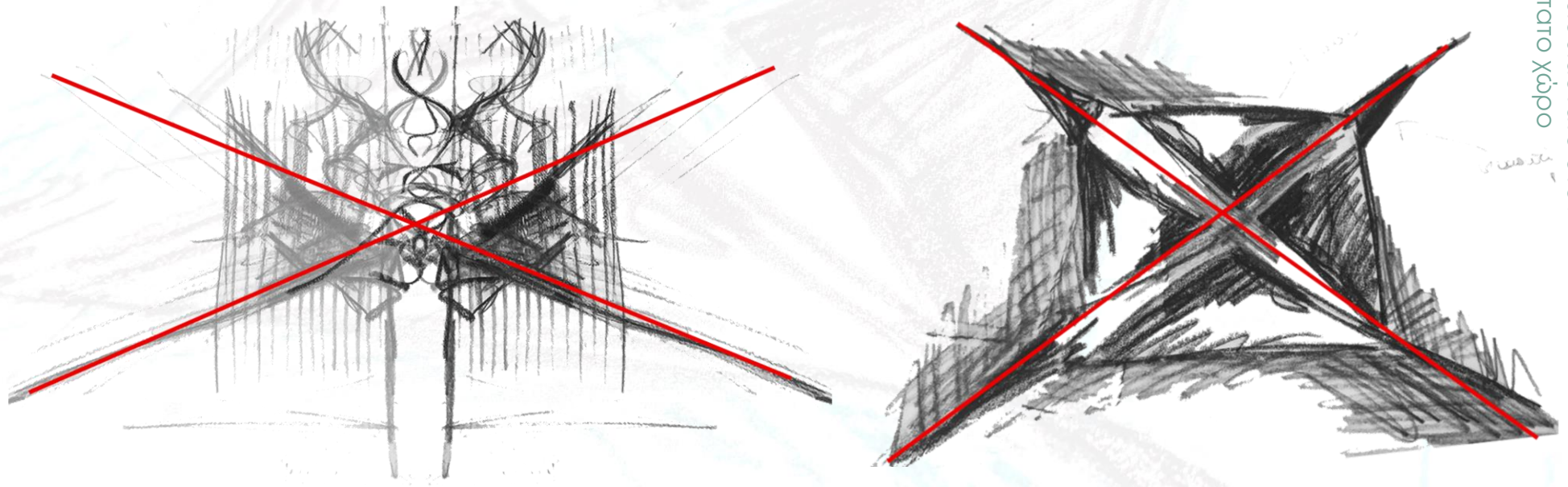
Επιλεγμένες συνθέσεις | Β







Δομή & Στοιχεία: Επάλληλα πλαίσια, γεωμετρία, διαγώνιοι άξονες, σταυρωτός κάναβος.



Μέσα από την **A** σύνθεση συγκρατείται η απόληξη της έντονης προοπτικής στο πιο πυκνό της σημείο της όπου συναντάται η πλέξη. Στην σύνθεση **B** συγκρατείται το σημείο «σύγκρουσης» των διαγώνιων αξόνων.



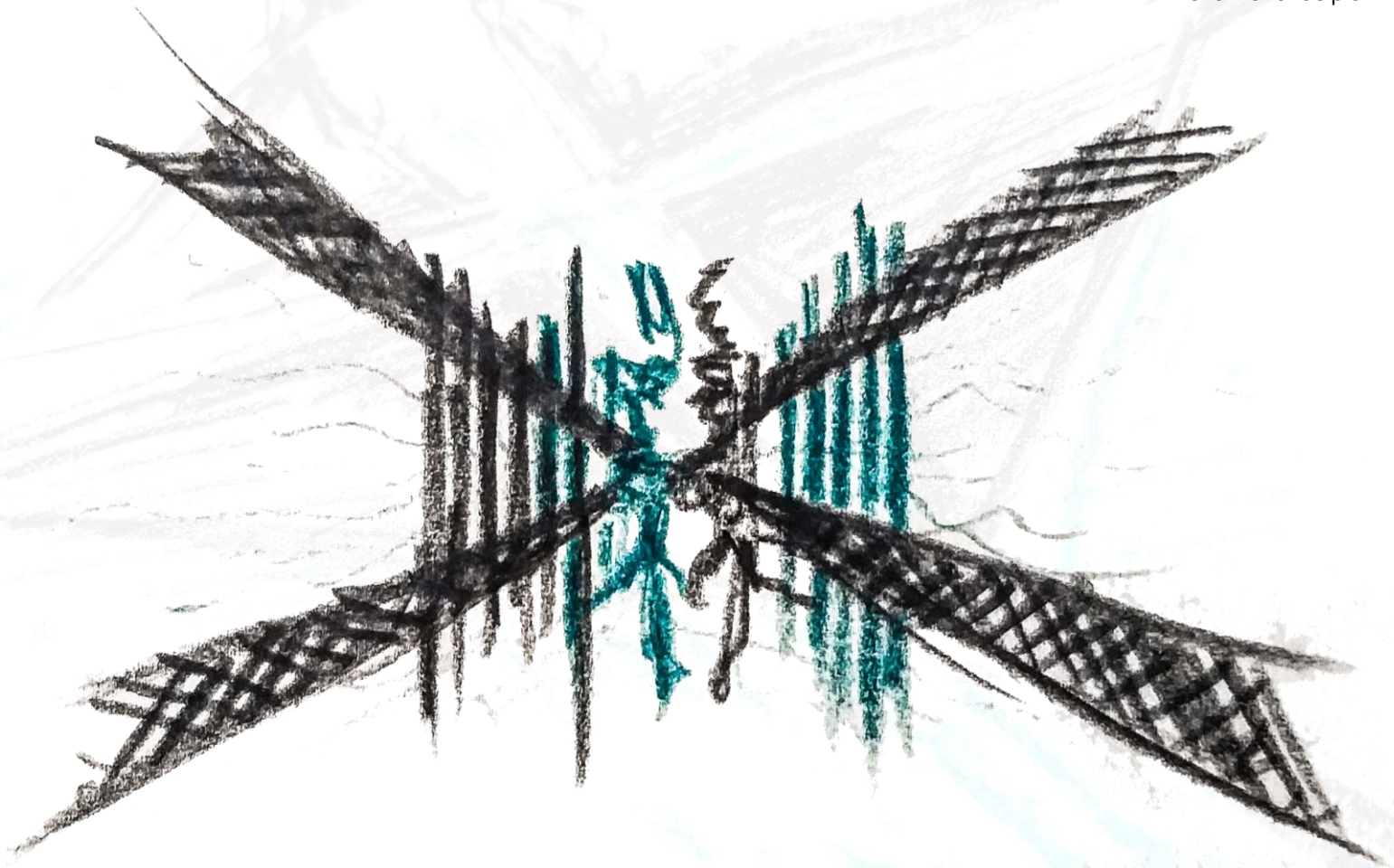
6.1<sup>α</sup> Ανάλυση πρώτη

Π.Μ

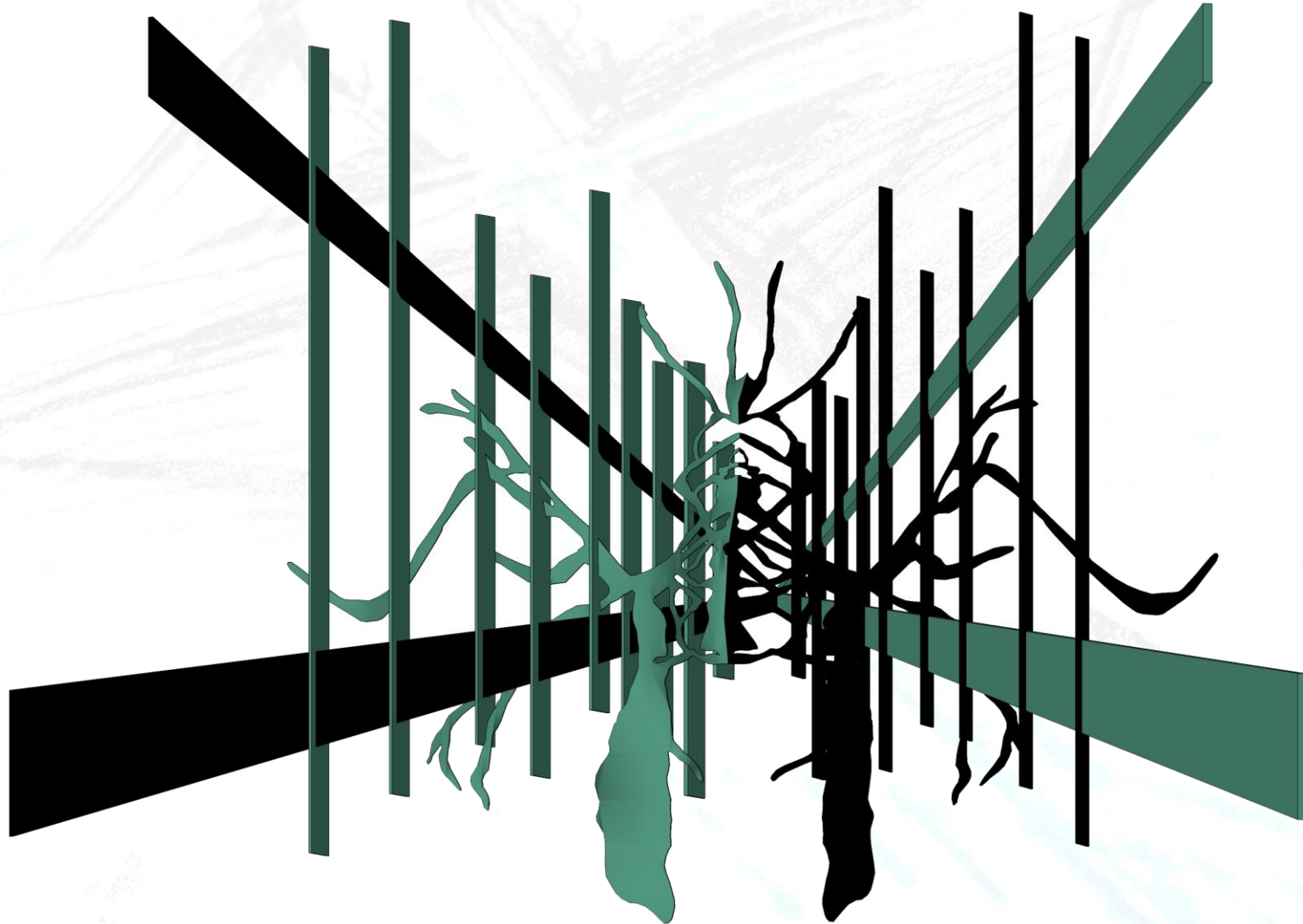
Το αποτέλεσμα

ΚΕΦ. 6<sup>ο</sup>

Από τον δισίδωστατο στον τρισίδωστατο χώρο





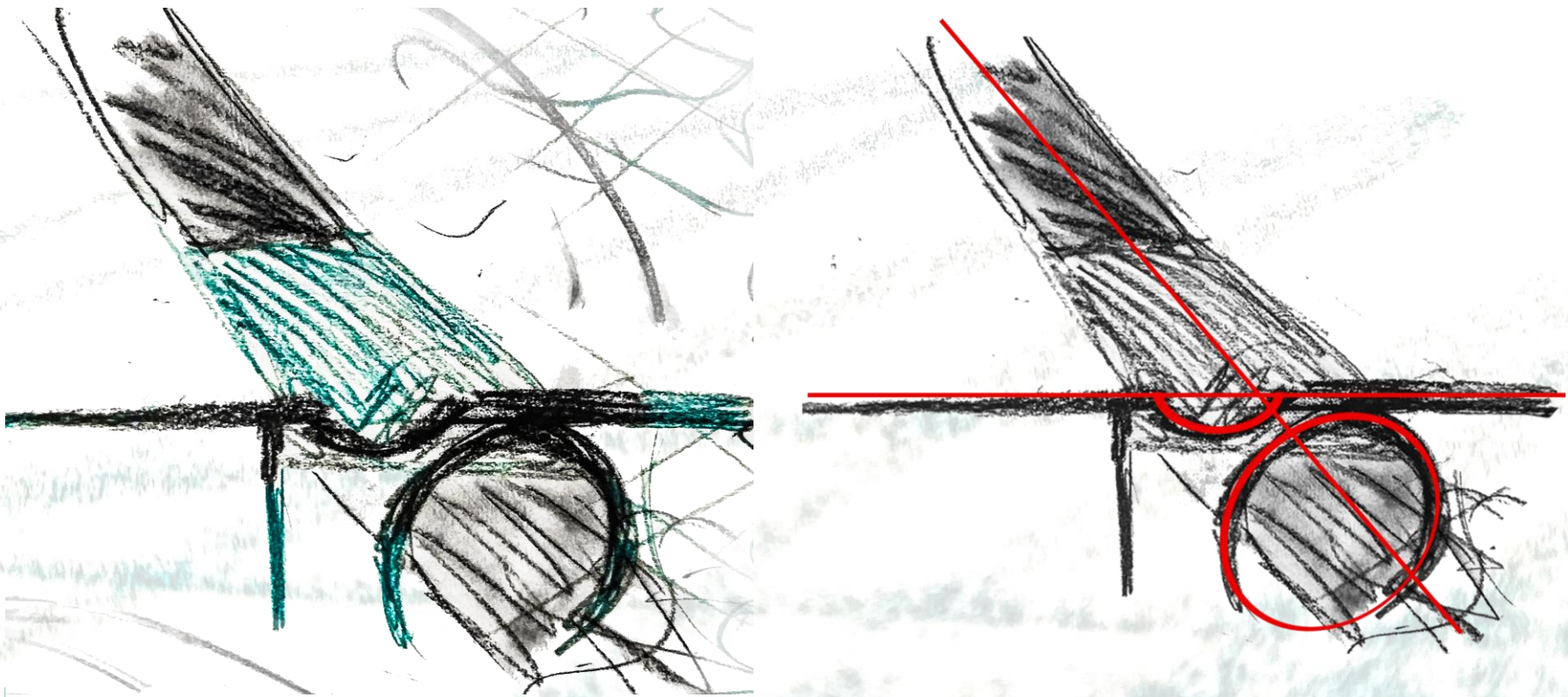


Από τον δισδιάστατο στον τρισδιάστατο χώρο

Επιλεγμένες συνθέσεις | Α





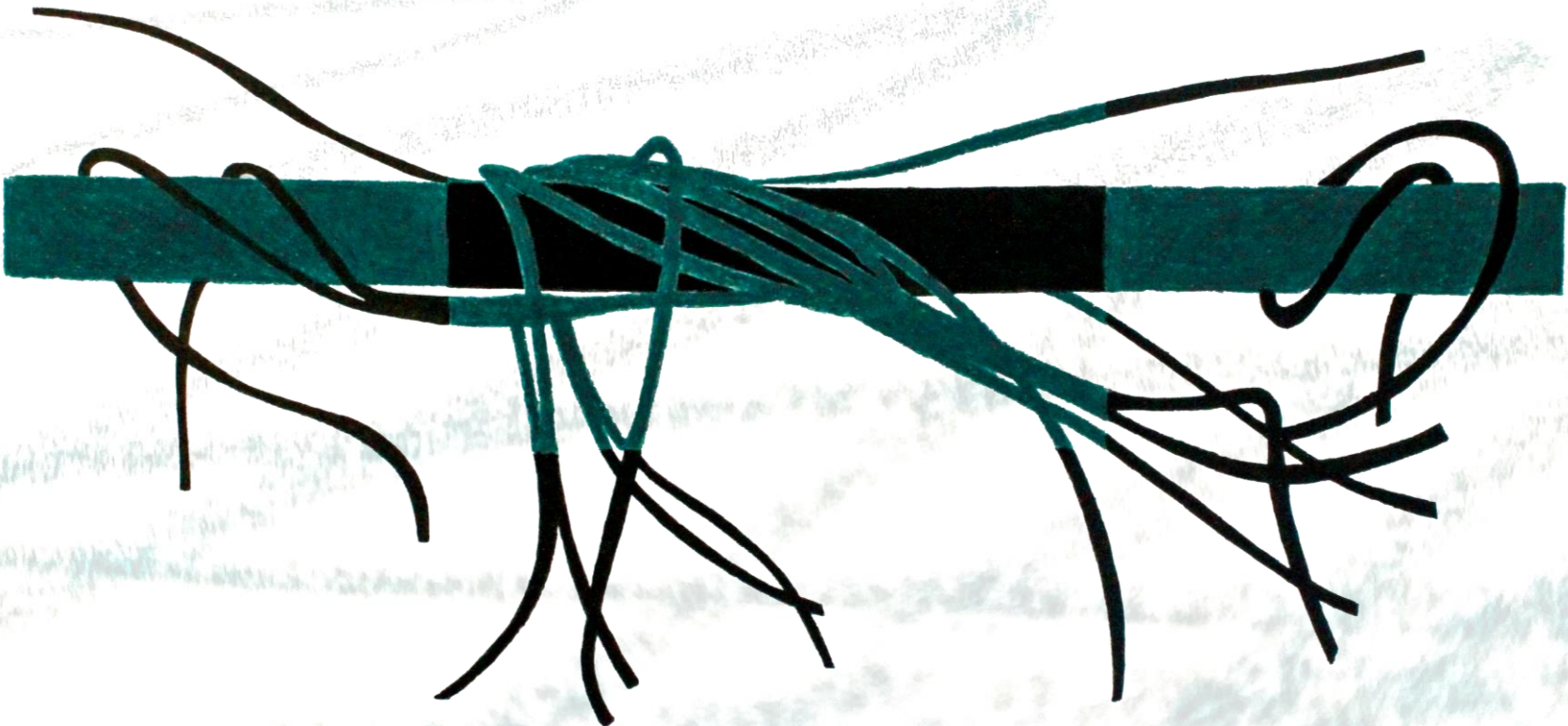


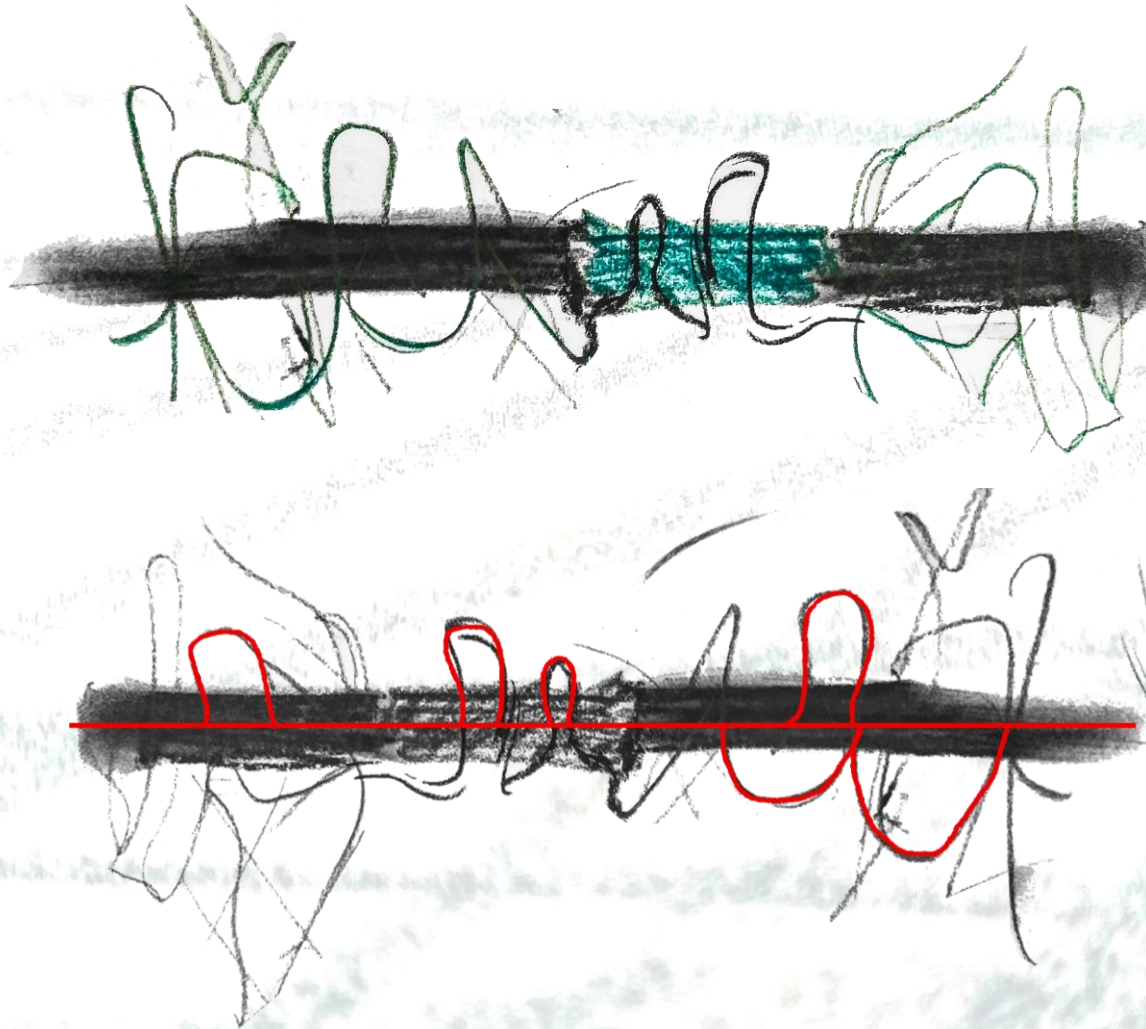
Δομή & Στοιχεία: Ποικιλία γραμμών (οριζόντια, διαγώνια, ημικύκλια), διαγώνια επιφάνεια, γεωμετρία.



Από τον δισδιάστατο στον τρισδιάστατο χώρο

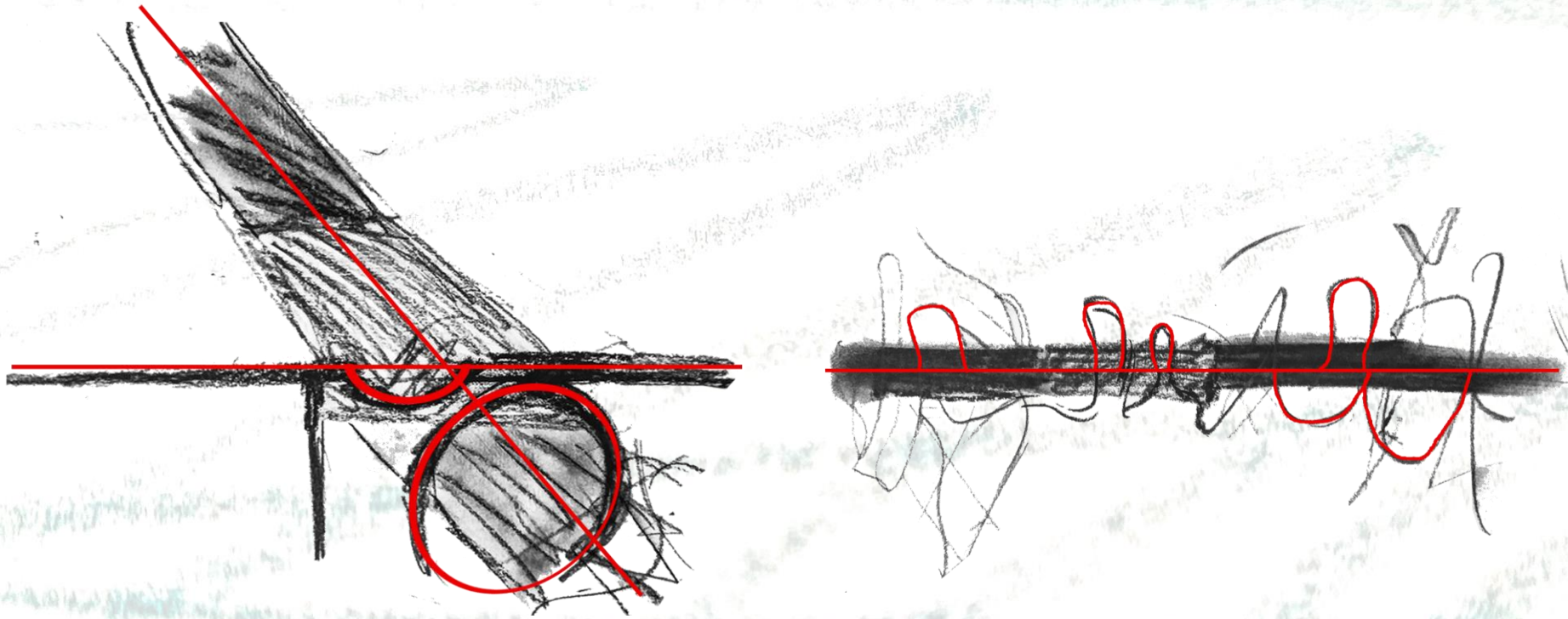
Επιλεγμένες συνθέσεις | Β





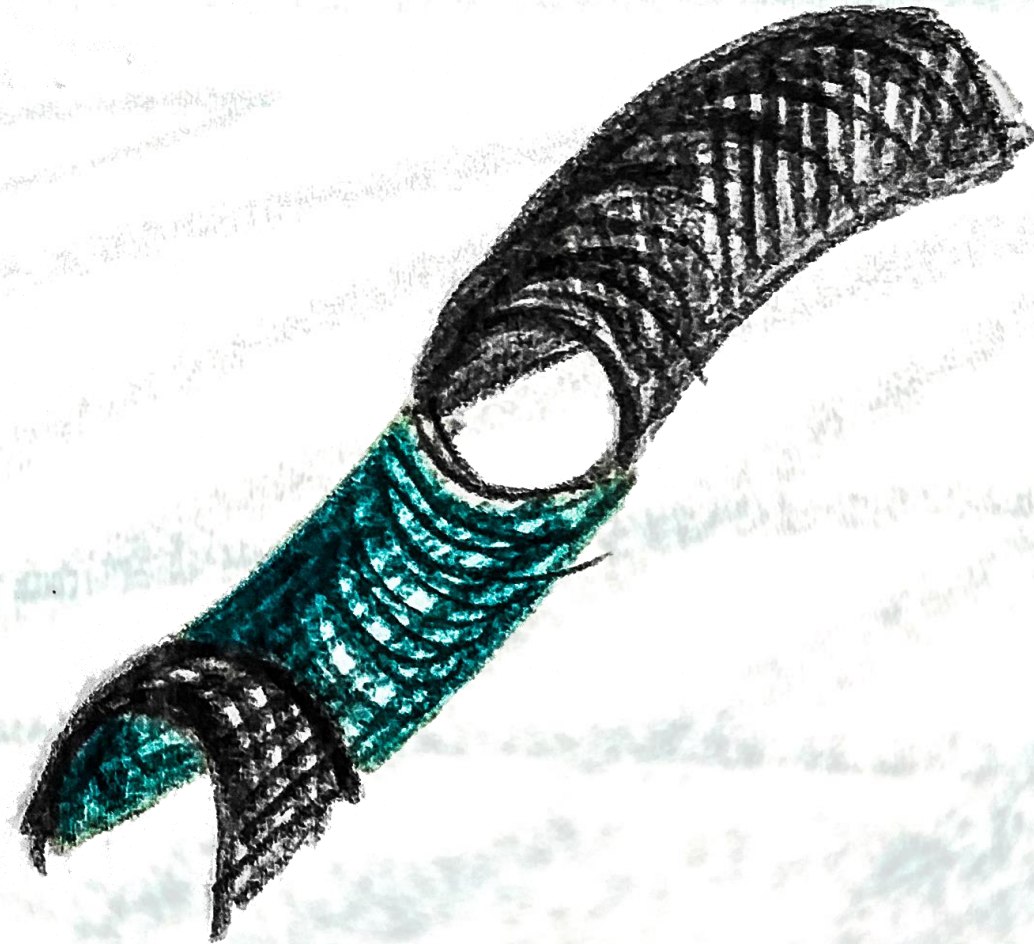
Δομή & Στοιχεία: Ποικιλία γραμμών (οριζόντια, ημικύκλια), πλέξη, γεωμετρία.





Μέσα από την ανάλυση των συνθέσεων **A** και **B** παρατηρούνται τα κοινά στοιχεία, ημικύκλια, αυστηροί άξονες, οριζόντιος και διαγώνιος.



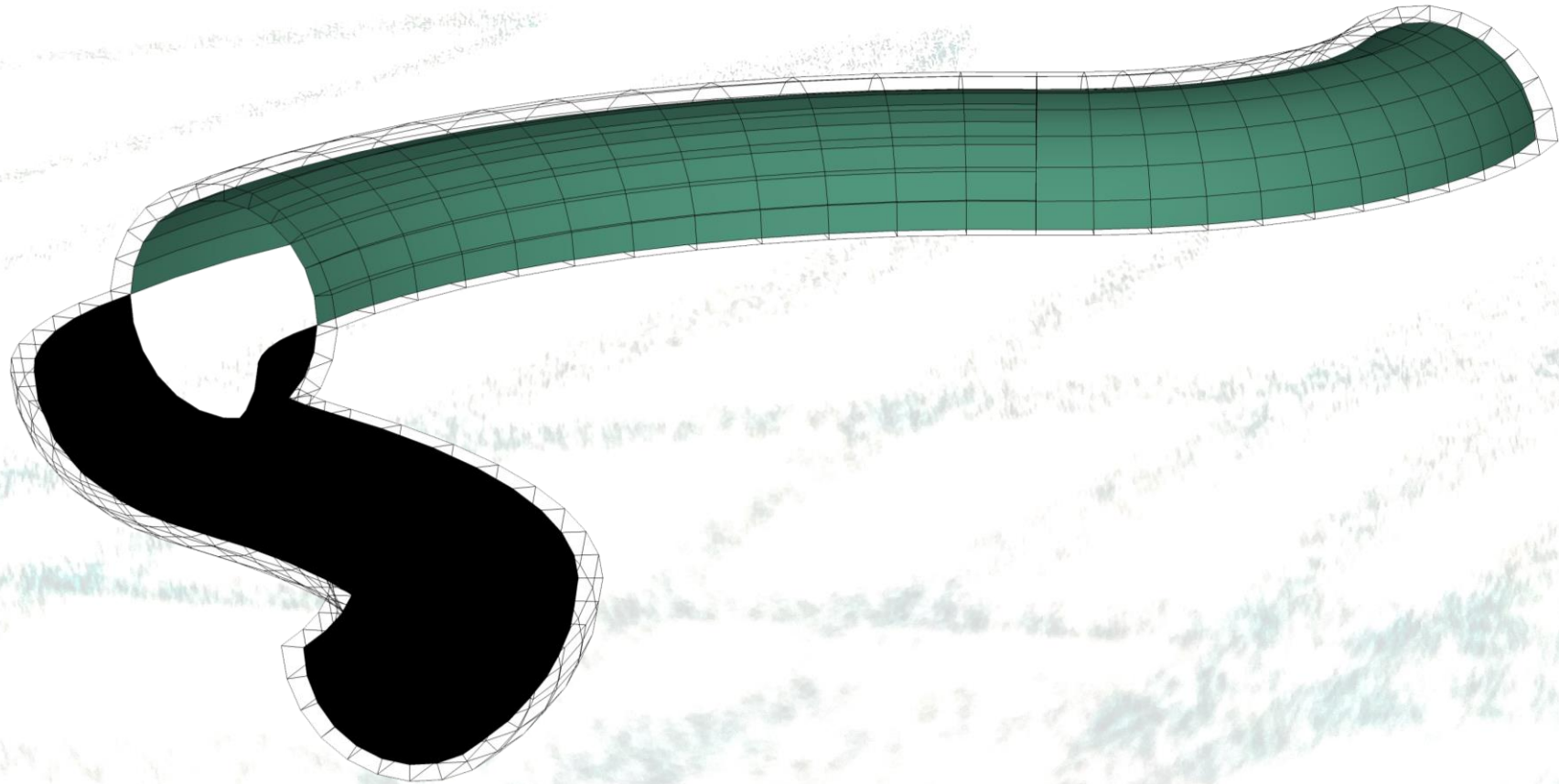


6.1β Ανάλυση δεύτερη

Η τρισδιάστατη δημιουργία

Π.Μ

ΚΕΦ. 6°

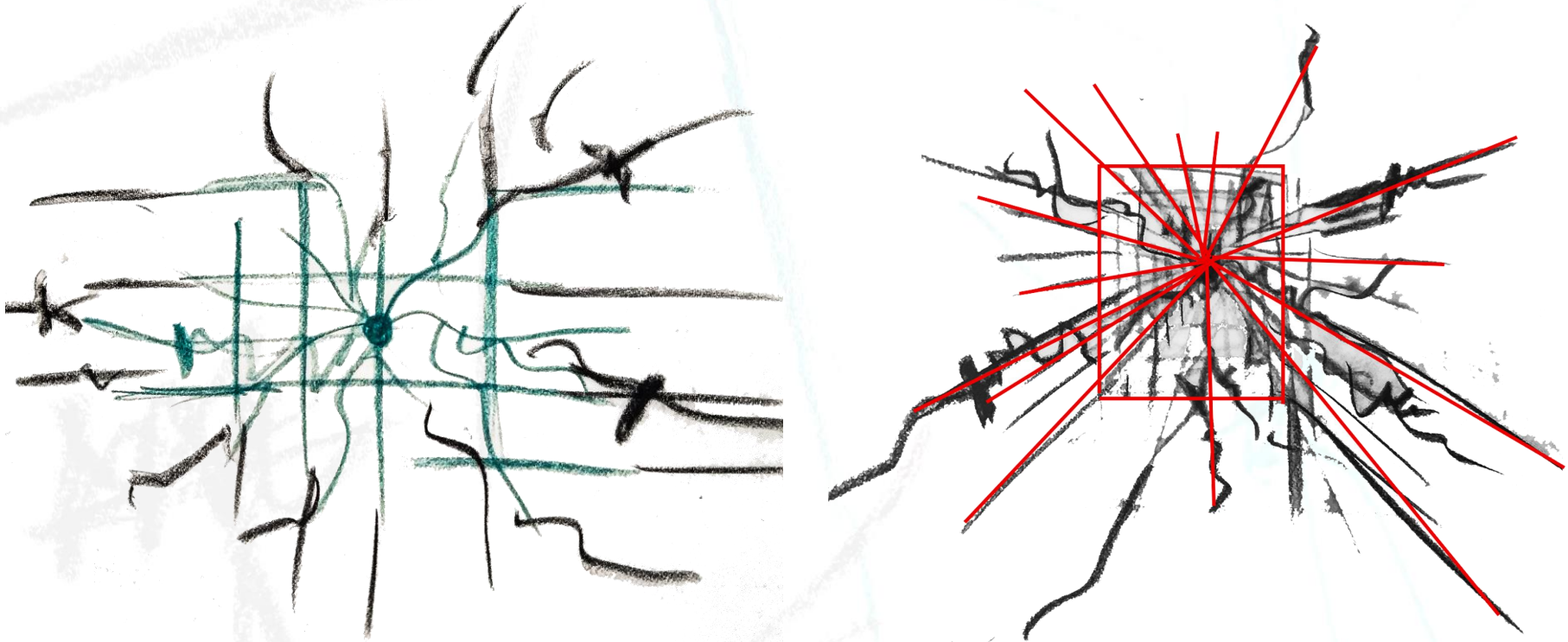


Από τον δισδιάστατο στον τρισδιάστατο χώρο

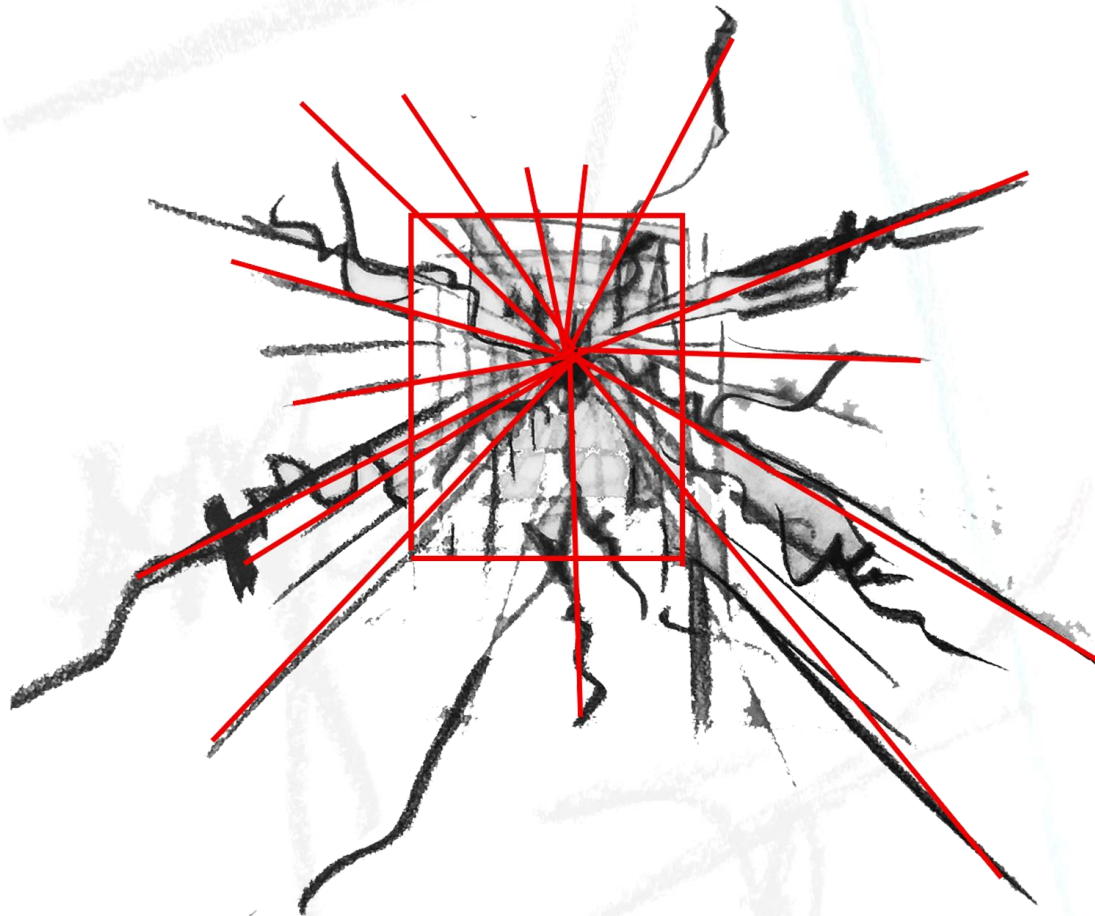




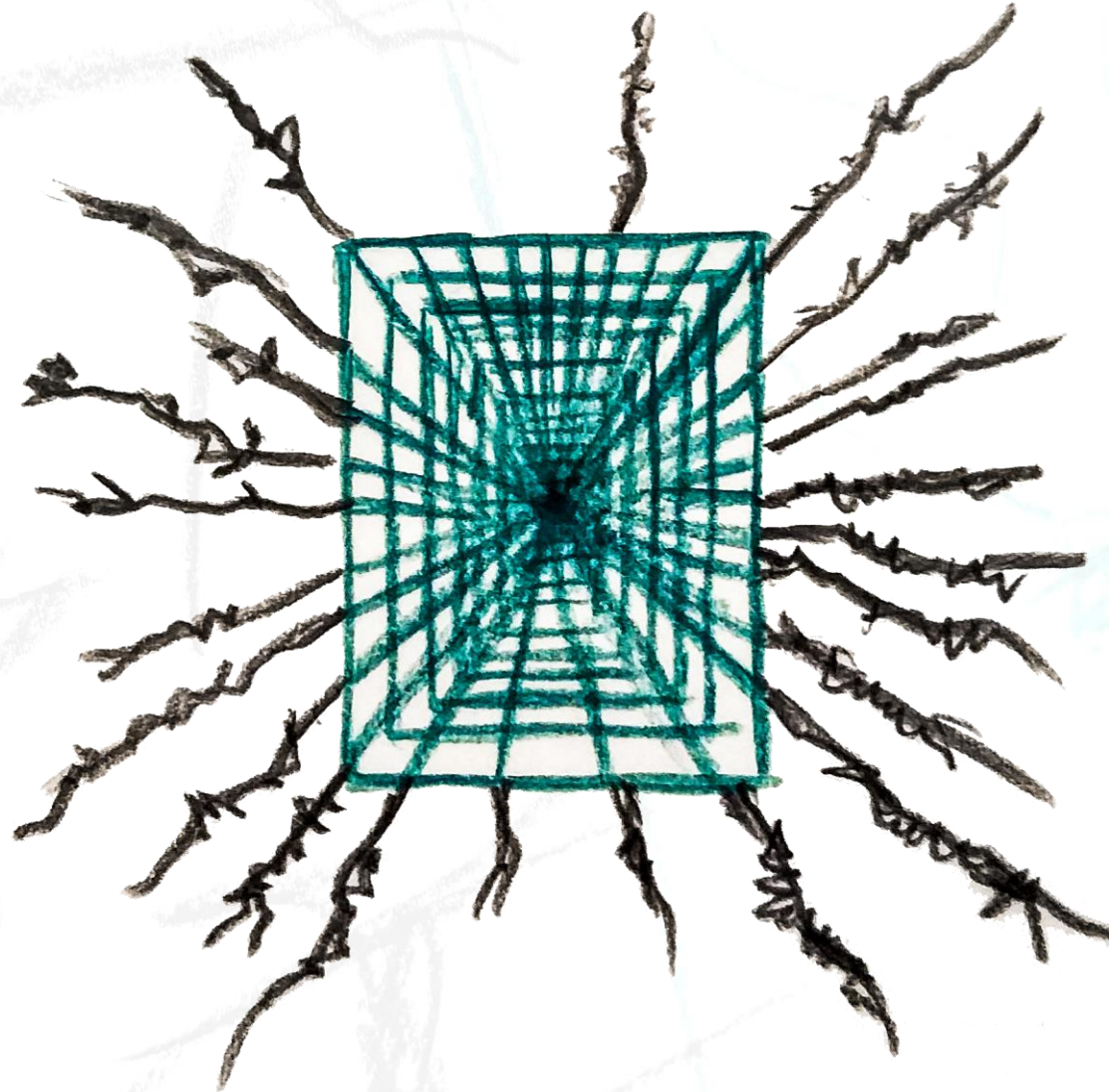




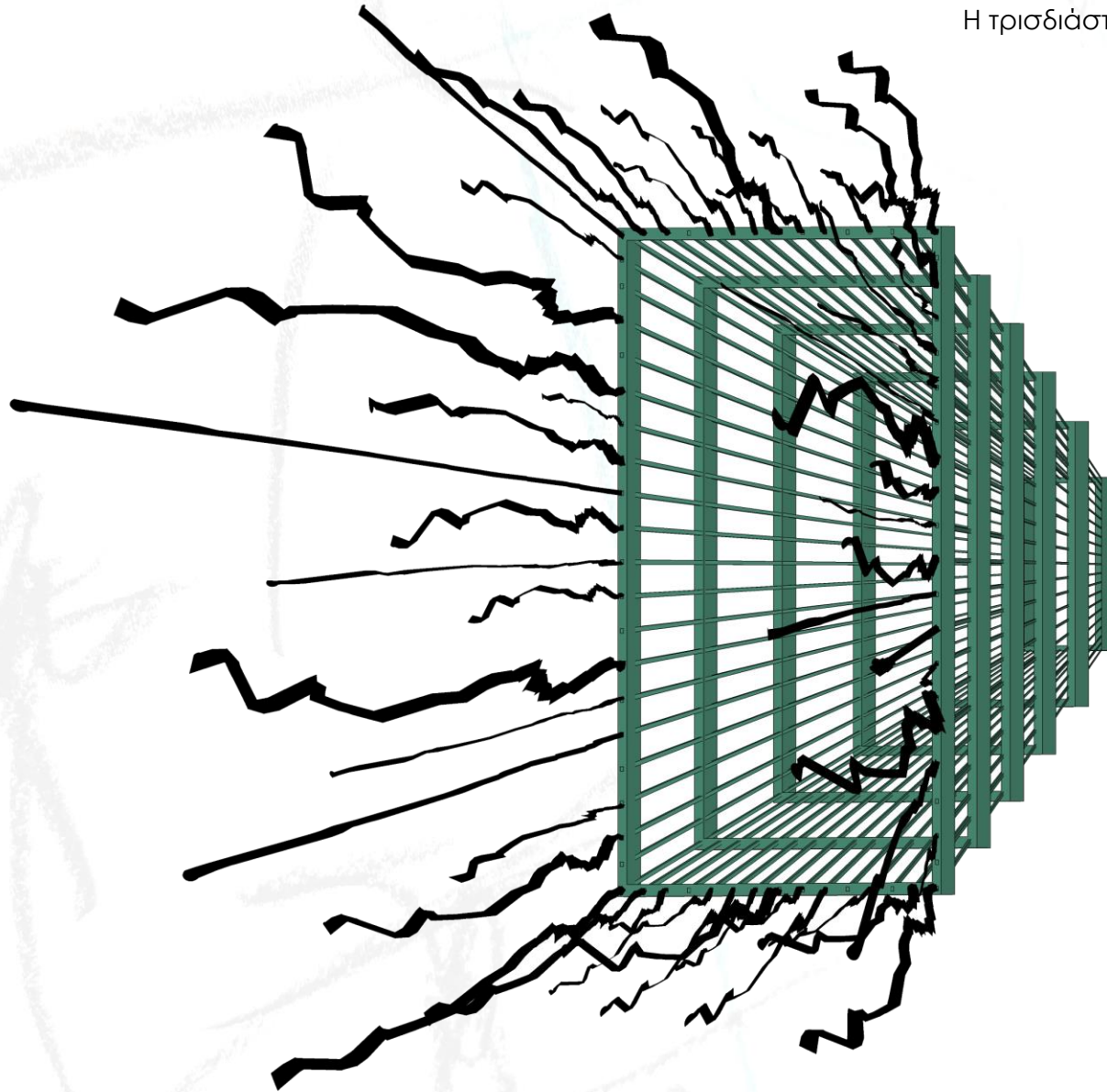
Δομή & Στοιχεία: Ακτινωτή διάταξη, γεωμετρία, κάναβος, πλέξη.



Προκύπτει η ακτινωτή διάταξη, (ο πυρήνας του φυτού) και το ορθογώνιο πλαίσιο (του τούβλου).







Από τον δισδιάστατο στον τρισδιάστατο χώρο





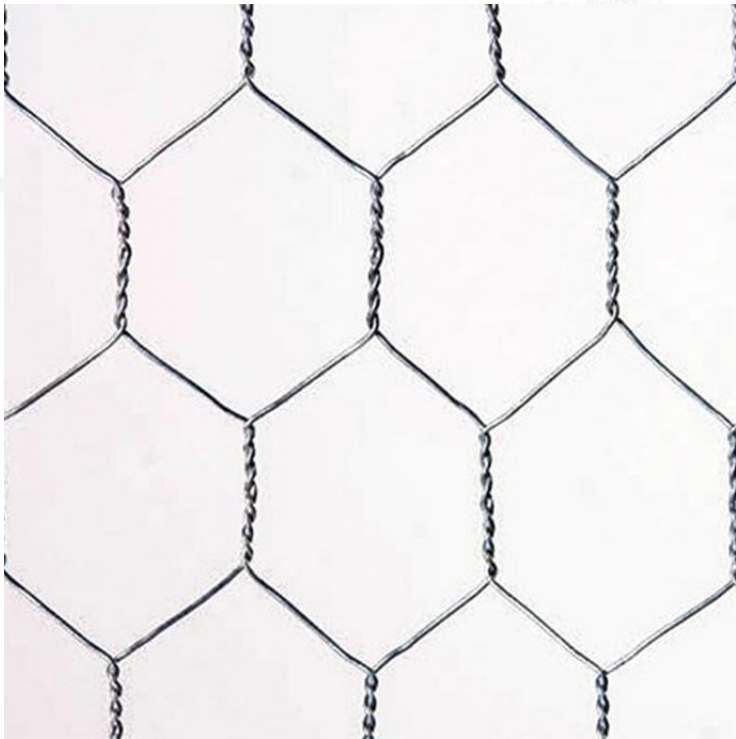
## 6.2 Η επιλογή των υλικών

Π.Μ  
ΚΕΦ. 6<sup>ο</sup>

Αξιοποιώντας τον επαναχρησιμοποιήσιμο χαρακτήρα που μπορεί να υιοθετηθεί από τα προϊόντα της πόλης, (πλαστικές σακούλες σκουπιδιών, πλαστικό ημιδιάτρητο ύφασμα οικοδομών, κυψελωτό συρμάτινο πλέγμα), επιχειρείται η δημιουργία μέρους της κατασκευής.



Κυψελωτό συρμάτινο πλέγμα ●



Ύφασμα οικοδομών & πλαστικές μαύρες σακούλες ●



6.2 Η επιλογή των υλικών

Π.Μ  
ΚΕΦ. 6°

Κατά την εξέλιξη



6.2 Η επιλογή των υλικών

Π.Μ

ΚΕΦ. 6<sup>ο</sup>

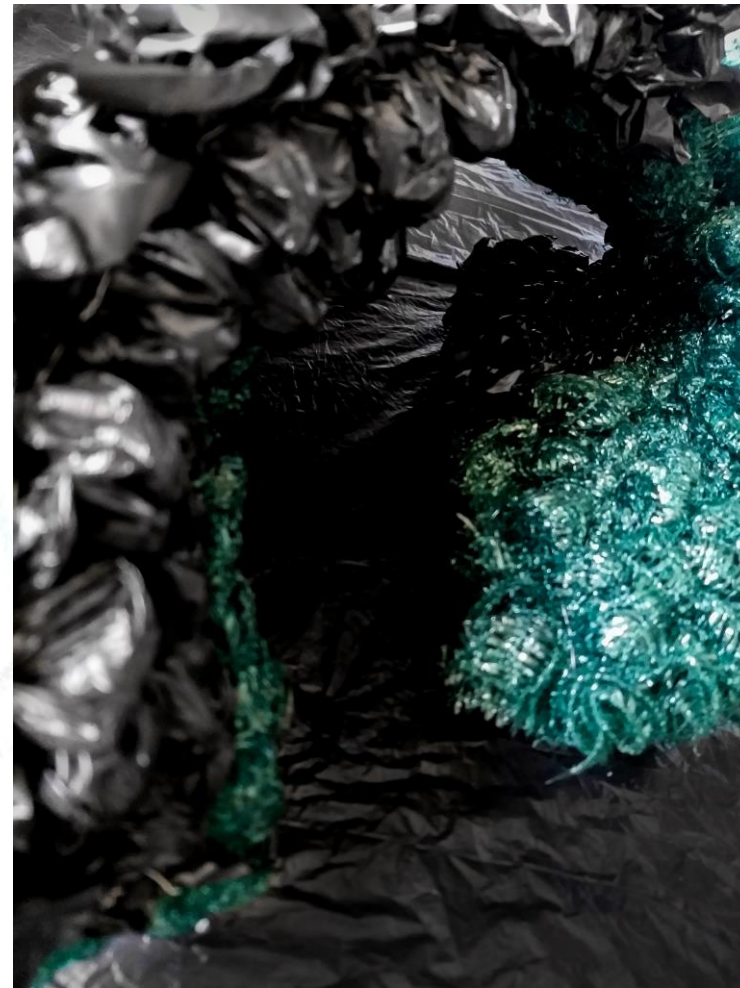
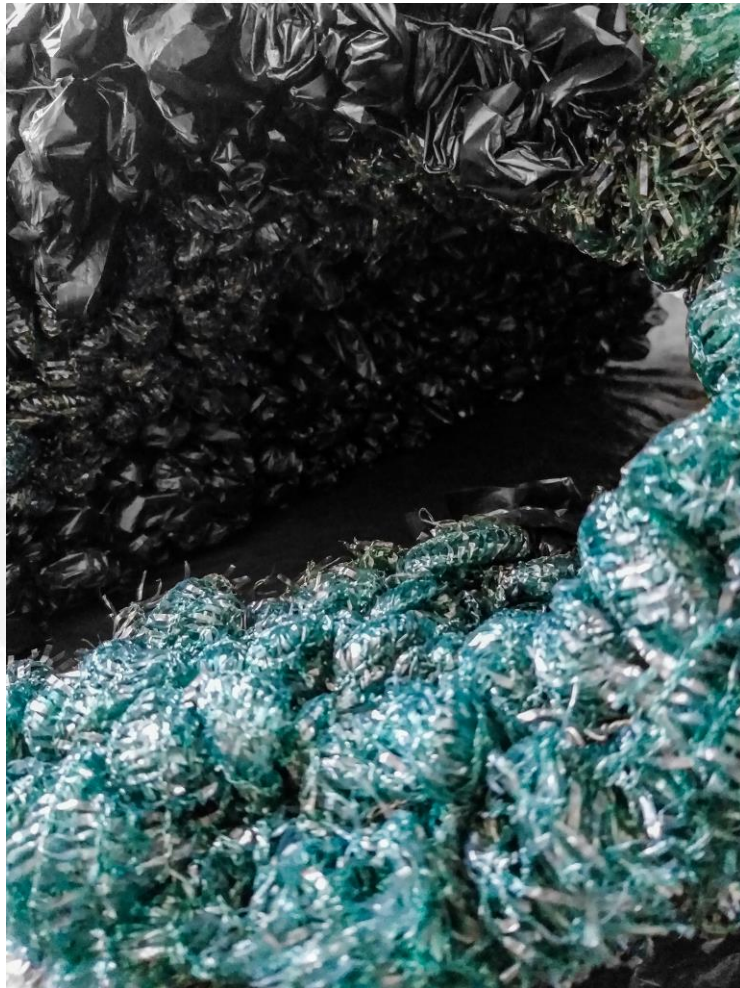




## 6.2 Η επιλογή των υλικών

Μέρος κατασκευαστικής μακέτας

Π.Μ  
ΚΕΦ. 6<sup>ο</sup>

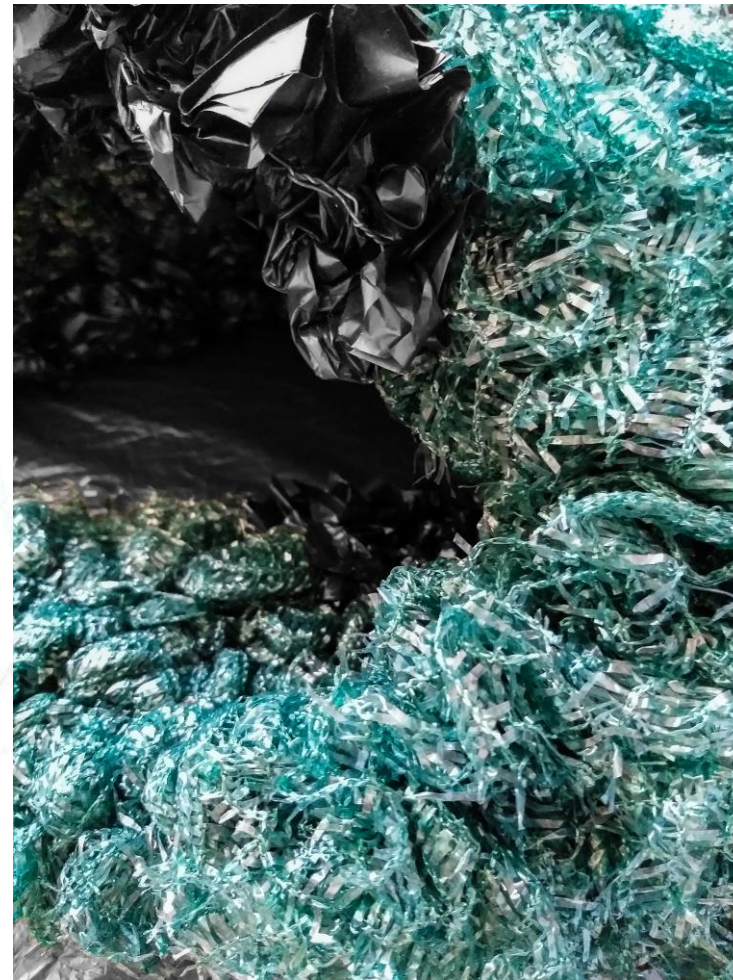




## 6.2 Η επιλογή των υλικών

Μέρος κατασκευαστικής μακέτας

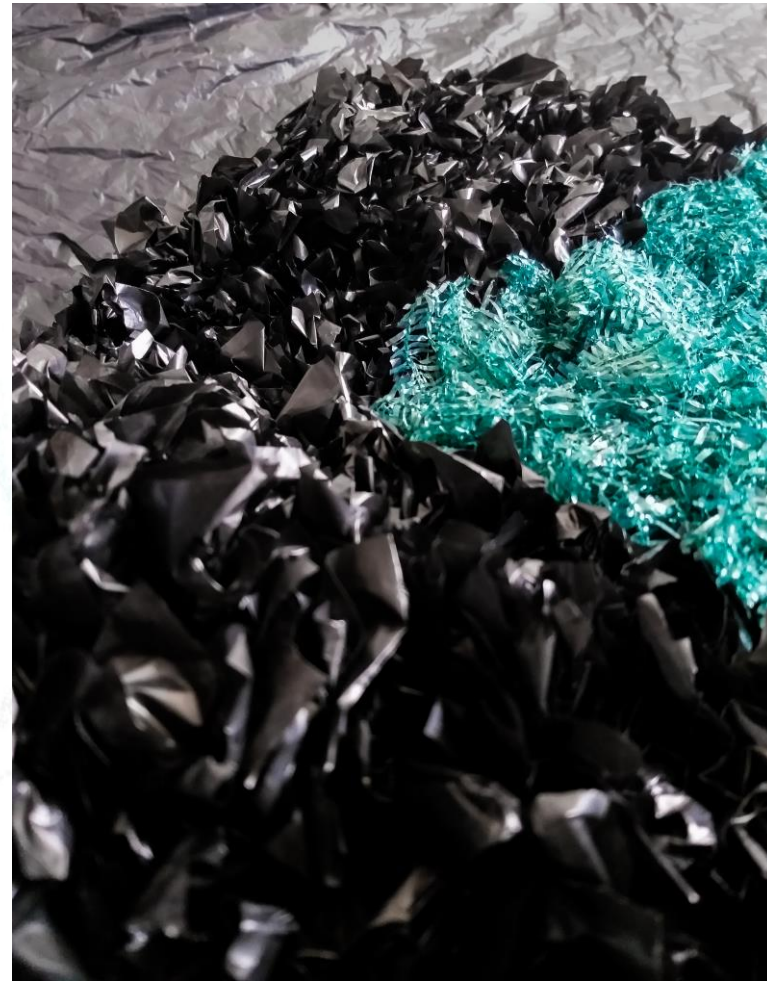
Π.Μ  
ΚΕΦ. 6<sup>ο</sup>





6.2 Η επιλογή των υλικών

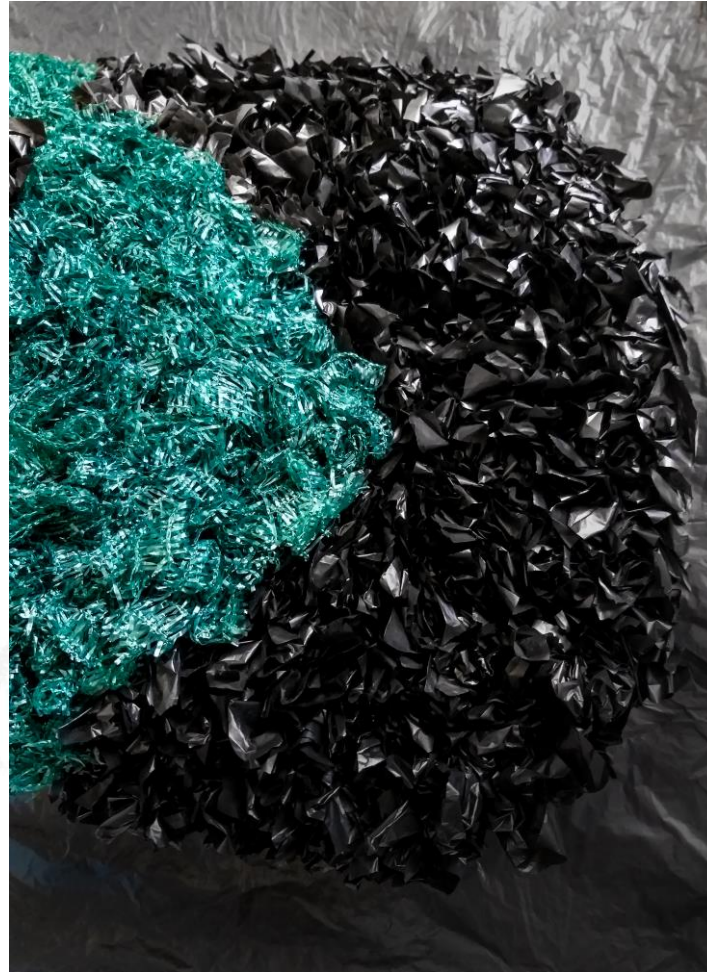
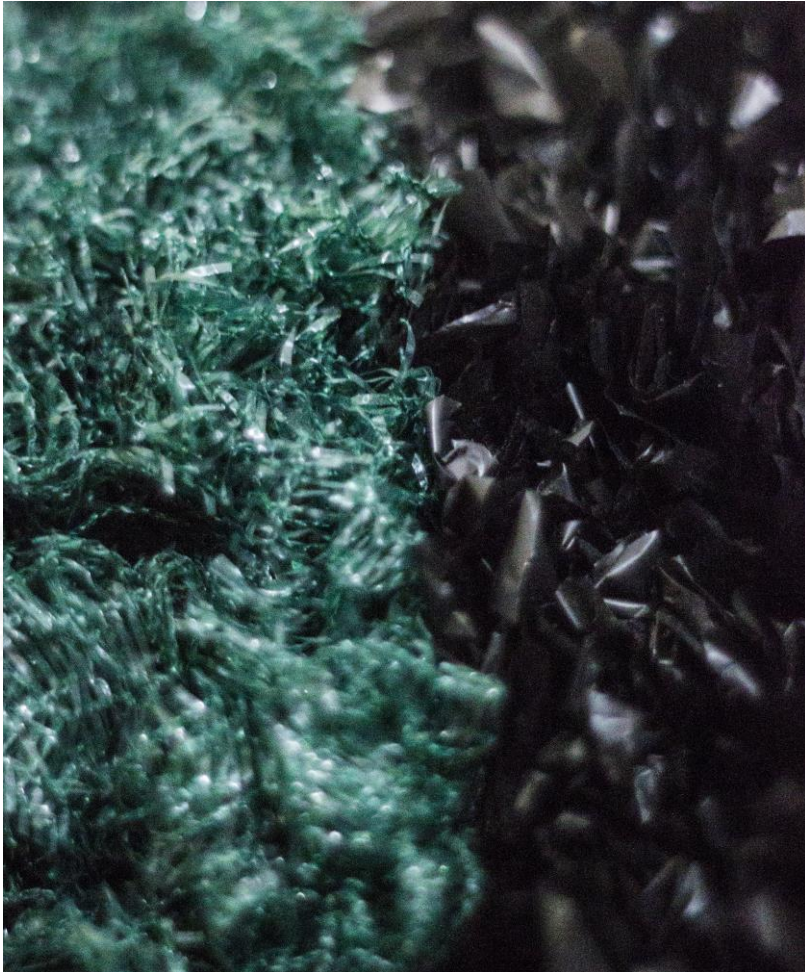
Μέρος κατασκευαστικής μακέτας





6.2 Η επιλογή των υλικών

Μέρος κατασκευαστικής μακέτας







## ΚΕΦ. 7<sup>ο</sup> Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

### 7.1<sup>ο</sup> C.A.I.R.

Η επιλέξιμη τοποθεσία για την εικαστική παρέμβαση στο συγκρότημα της C.A.I.R., είναι η νότια όψη. Η επιλογή αυτή σε ένα τόσο μεγάλο συγκρότημα αποφασίστηκε λόγω της θέσης της, καθώς λειτουργεί σαν πέρασμα για τον θεατή – επισκέπτη.

Ακόμη ένα πλεονέκτημα είναι ότι βρίσκεται σε ανοιχτή θέαση, παραλιακά, πράγμα που το καθιστά σημαντικό, ώστε να γίνεται αντιληπτό και από τον θεατή που βρίσκεται μέσα στη θάλασσα.



## ΚΕΦ. 7<sup>ο</sup> Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ  
ΚΕΦ. 7<sup>ο</sup>

### 7.1<sup>ο</sup> C.A.I.R.

Επιλογή τοποθέτησης



Η παρέμβαση προσδίδει στο κτίριο νέα οπτική, δίχως να καλύπτει τα δομικά αρχιτεκτονικά του στοιχεία.

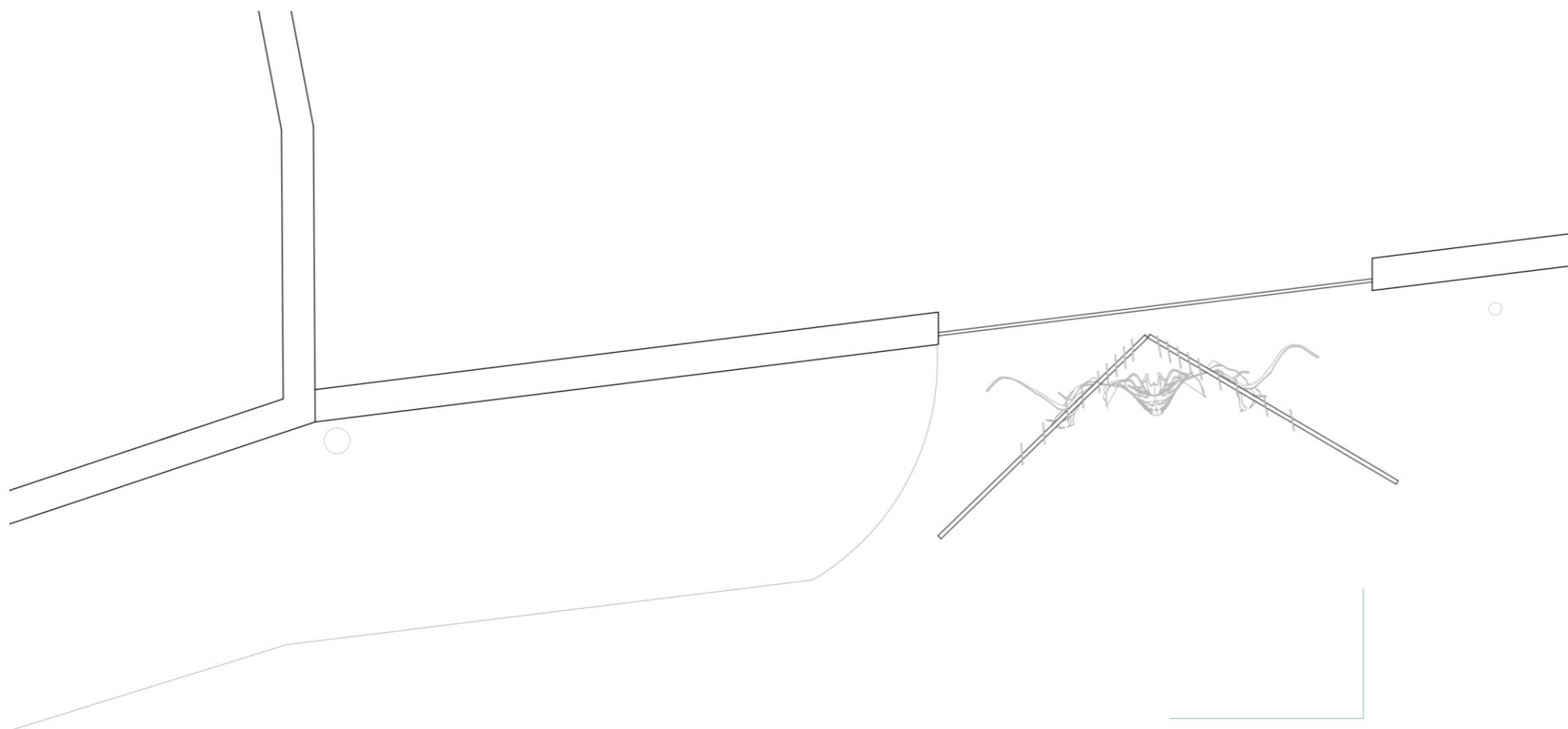


**ΚΕΦ. 7°** Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ  
ΚΕΦ. 7°

ΚΑΤΟΨΗ  
ΚΛΙΜΑΚΑ 1.100

7.1<sup>α</sup> C.A.I.R.  
Αρχιτεκτονικά σχέδια

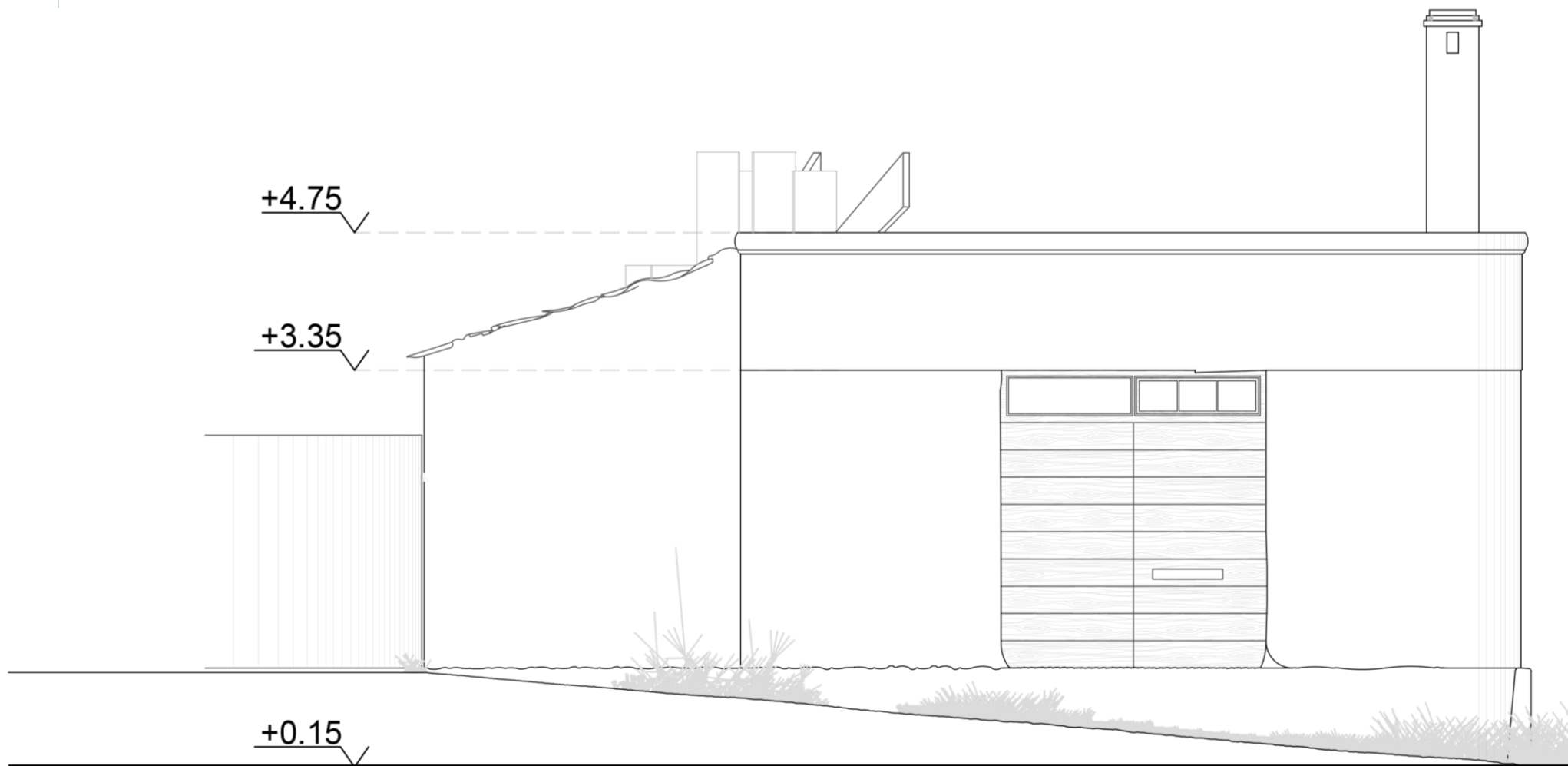


**ΚΕΦ. 7°** Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ  
ΚΕΦ. 7°

ΔΥΤΙΚΗ ΟΨΗ  
ΚΛΙΜΑΚΑ 1.50

7.1<sup>α</sup> C.A.I.R.  
Αρχιτεκτονικά σχέδια



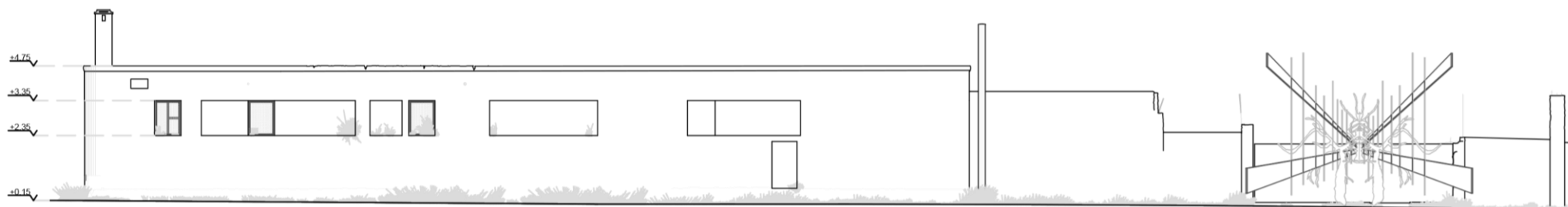
# ΚΕΦ. 7°

Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ  
ΚΕΦ. 7°

ΝΟΤΙΑ ΟΨΗ  
ΚΛΙΜΑΚΑ 1.200

7.1° C.A.I.R.  
Αρχιτεκτονικά σχέδια



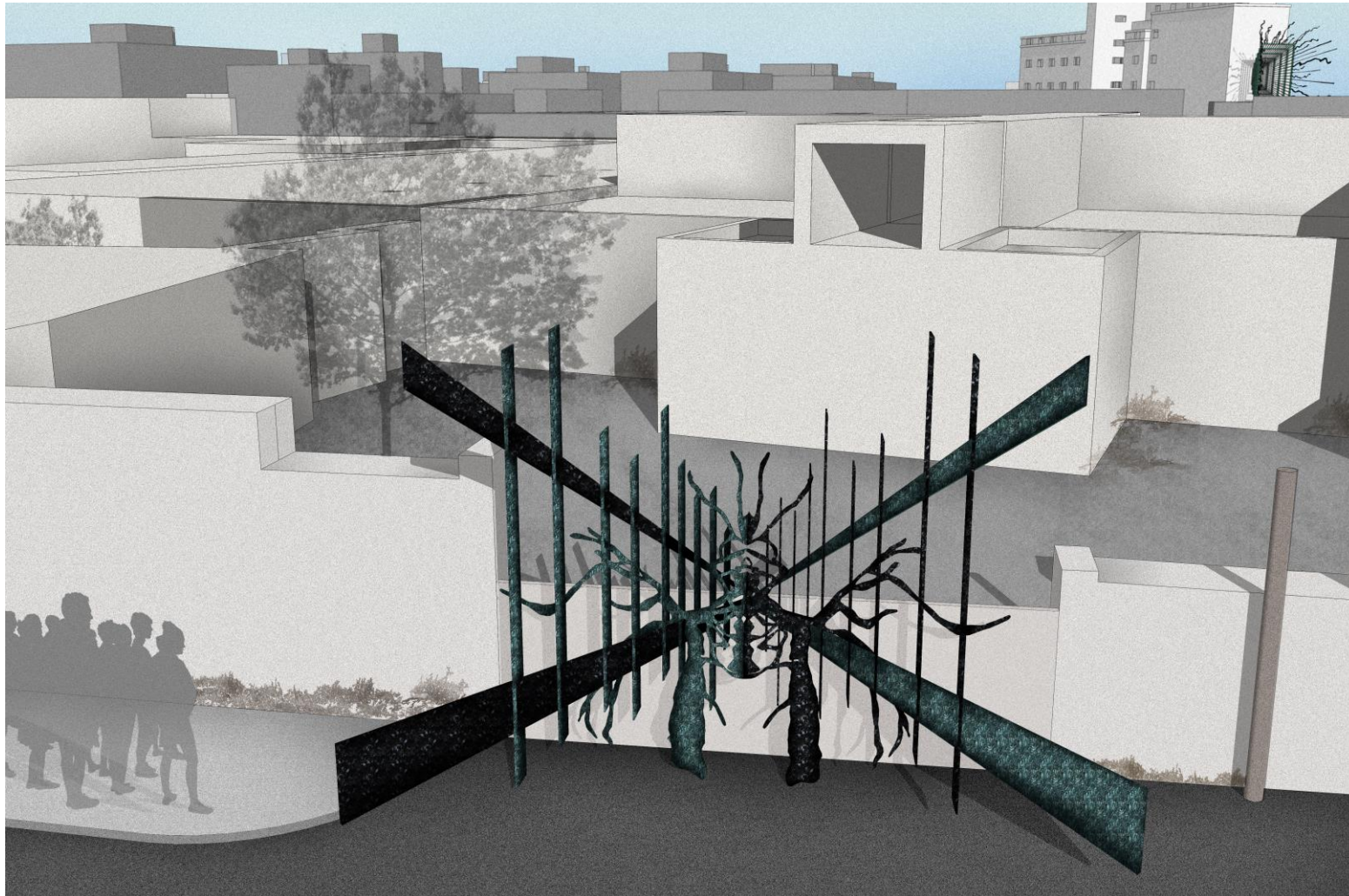


**ΚΕΦ. 7<sup>ο</sup>** Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

7.1<sup>ο</sup> C.A.I.R.

Φωτορεαλιστικά

Π.Μ  
ΚΕΦ. 7<sup>ο</sup>

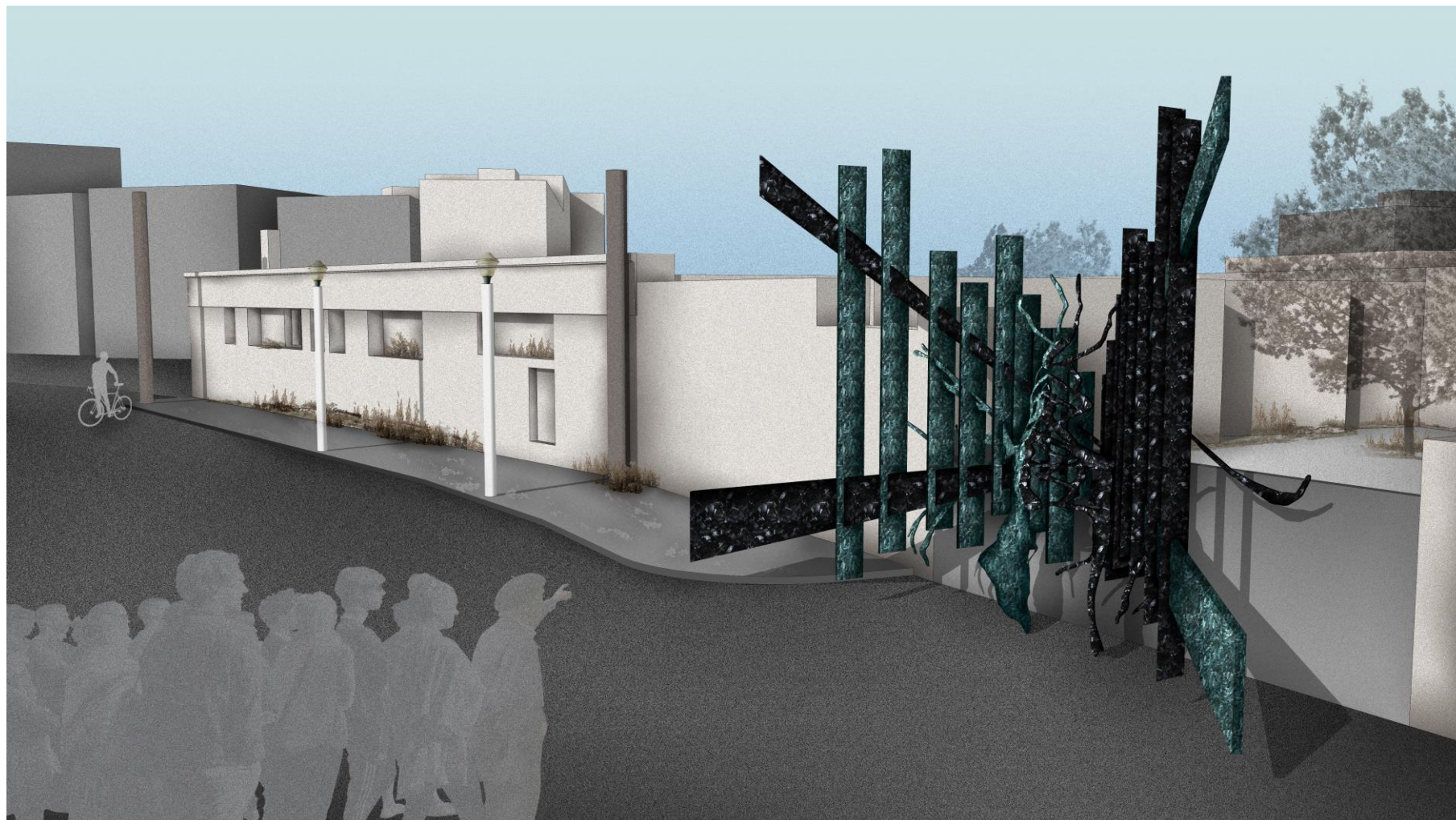




**ΚΕΦ. 7<sup>ο</sup>** Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ  
ΚΕΦ. 7<sup>ο</sup>

7.1<sup>ο</sup> C.A.I.R.  
Φωτορεαλιστικά





## ΚΕΦ. 7<sup>ο</sup> Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ  
ΚΕΦ. 7<sup>ο</sup>

### 7.1<sup>β</sup> Συνδεδειγμένος κρικός

Τον αστικό χώρο τον αναδιαμορφώνει η εικαστική εφήμερη παρέμβαση η οποία αποτελεί τον συνδεδειγμένο κρικό μεταξύ των δυο βιομηχανικών συγκροτημάτων.





## ΚΕΦ. 7<sup>ο</sup>

Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ

ΚΕΦ. 7<sup>ο</sup>

7.1<sup>β</sup> Συνδεδειγμένος κρικός

Επιλογή τοποθέτησης



Η επιλογή τοποθέτησης της οργανικής εικαστικής παρέμβασης, γίνεται στο μεσοδιάστημα ανάμεσα στα μεγάλα συγκροτήματα.

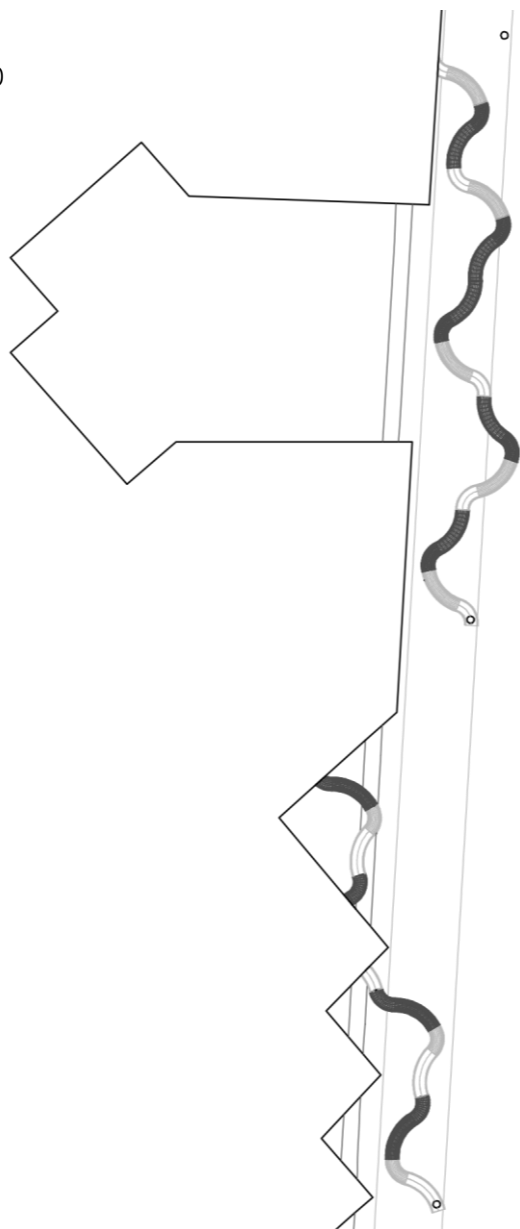
## ΚΕΦ. 7°

Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

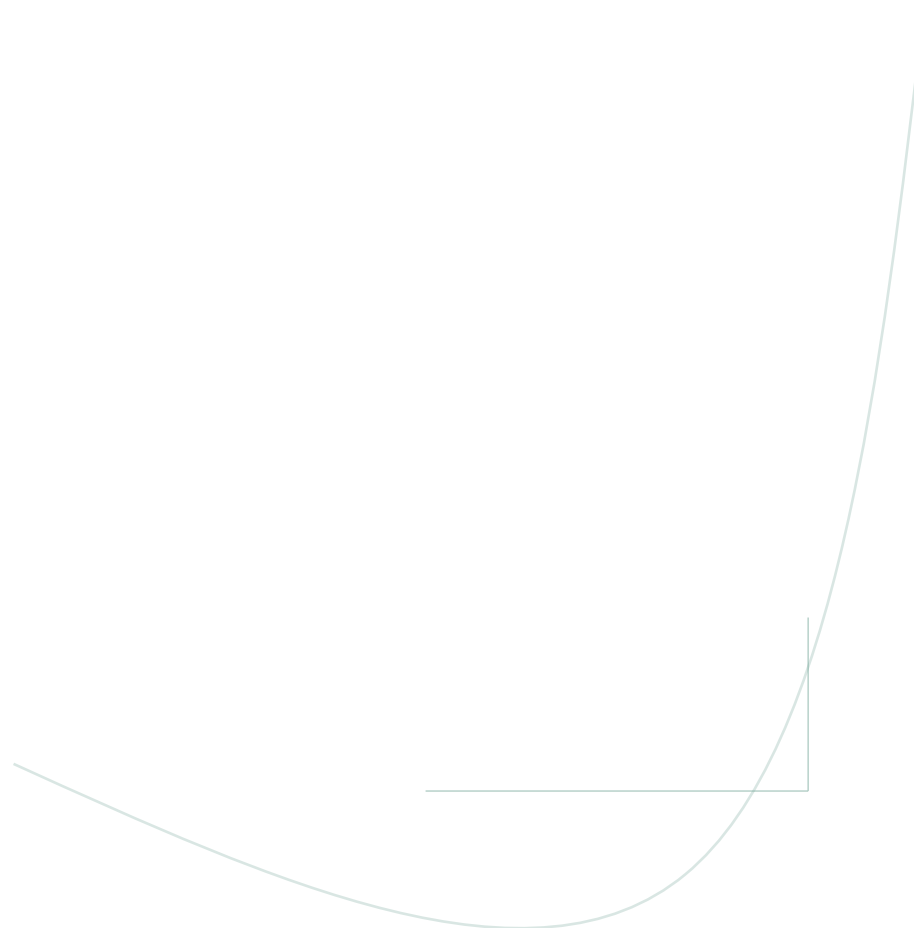
Π.Μ

ΚΕΦ. 7°

ΚΑΤΟΨΗ  
ΚΛΙΜΑΚΑ 1.200



7.1<sup>β</sup> Συνδεδειγμένος κρικός  
Αρχιτεκτονικά σχέδια



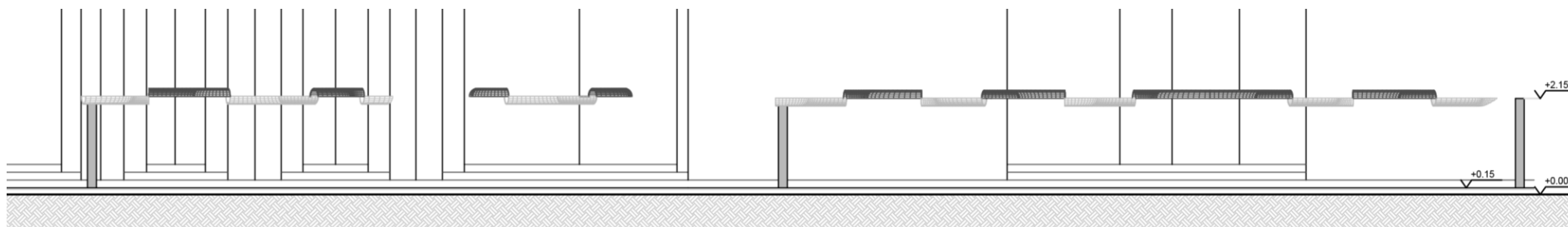
# ΚΕΦ. 7°

Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ  
ΚΕΦ. 7°

ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΟΨΗ  
ΚΛΙΜΑΚΑ 1.125

7.1β Συνδετικός κρίκος  
Αρχιτεκτονικά σχέδια

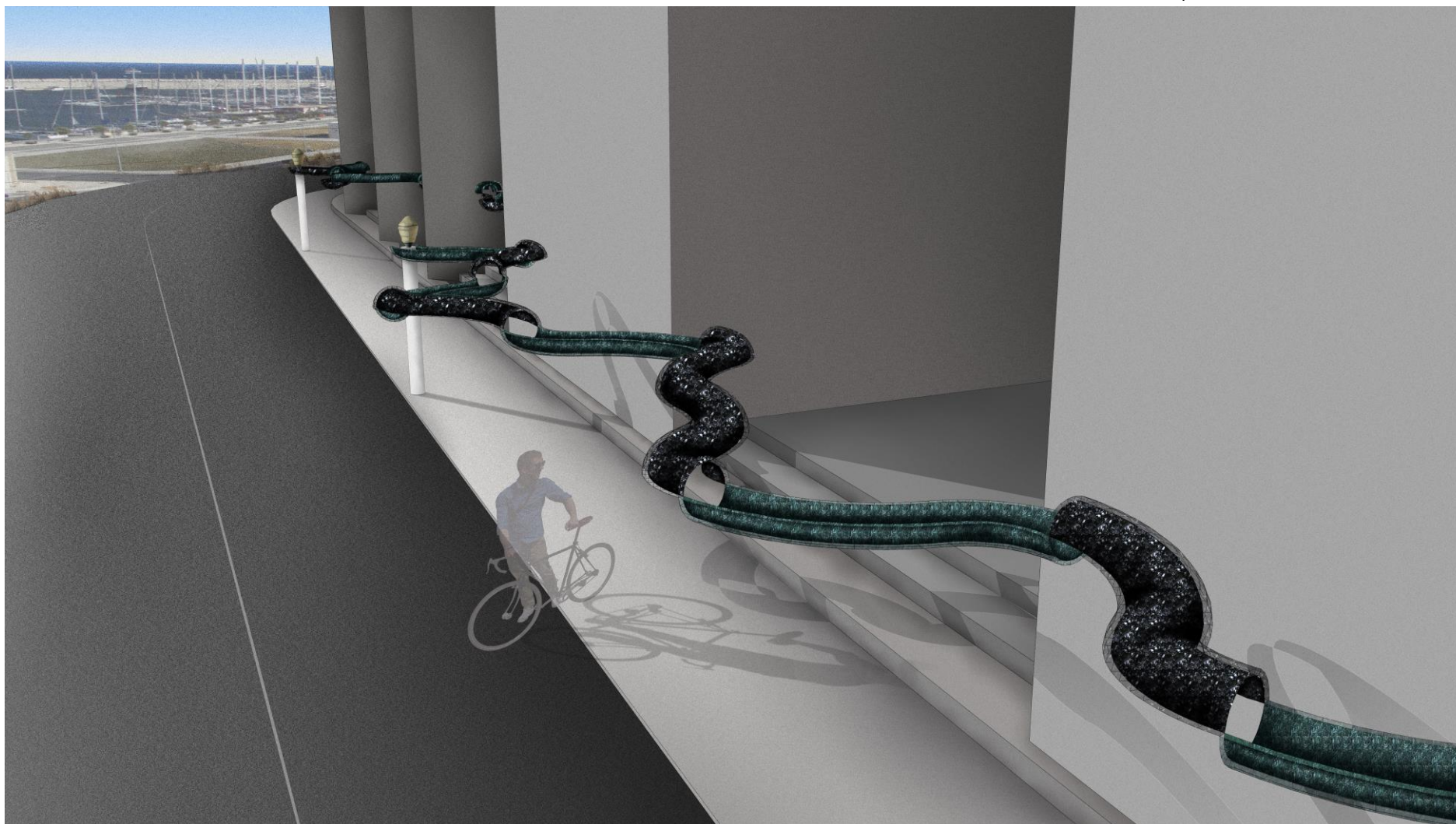




**ΚΕΦ. 7°** Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ  
ΚΕΦ. 7°

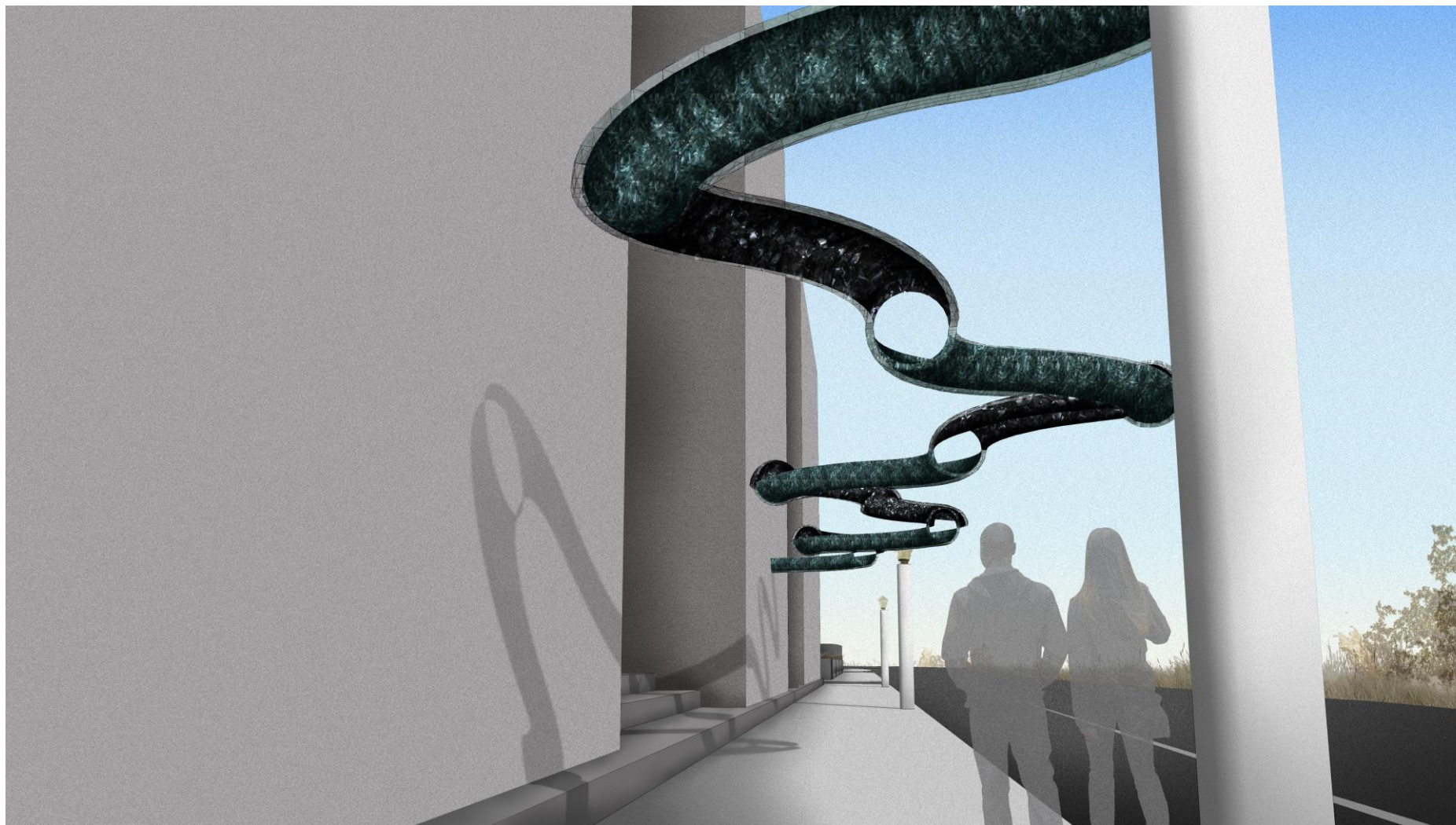
7.1<sup>β</sup> Συνδεδεμένος κρίκος  
Φωτορεαλιστικά



**ΚΕΦ. 7<sup>ο</sup>** Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ  
ΚΕΦ. 7<sup>ο</sup>

7.1<sup>β</sup> Συνδεδετικός κρίκος  
Φωτορεαλιστικά





## ΚΕΦ. 7<sup>ο</sup> Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

### 7.1<sup>Υ</sup> S.A.M.I.C.A.

Η επιλέξιμη τοποθεσία στο κτιριακό συγκρότημα της Αλευροβιομηχανίας είναι η νότια όψη, η οποία είναι τυφλή. Η επιφάνεια, διακρίνεται από το οπτικό πεδίο του θεατή που έρχεται από την C.A.I.R.



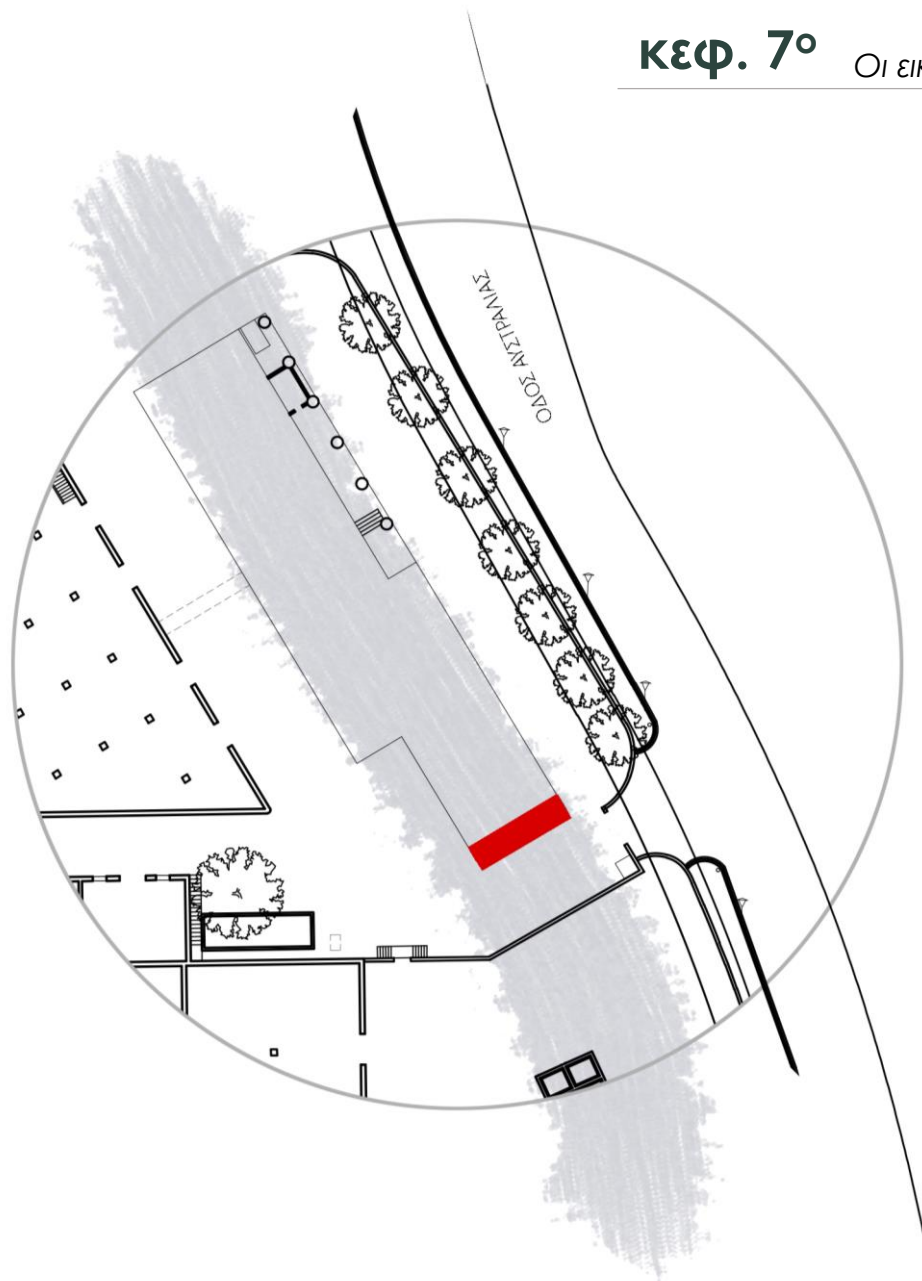


## ΚΕΦ. 7° Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ  
ΚΕΦ. 7°

7.1° Σ.Α.Μ.Ι.Σ.Α.

Επιλογή τοποθέτησης



Η επιλογή της εικαστικής παρέμβασης στη συγκεκριμένη όψη του κτιρίου αποφασίστηκε λόγω της μεγάλης κλίμακας.

## ΚΕΦ. 7°

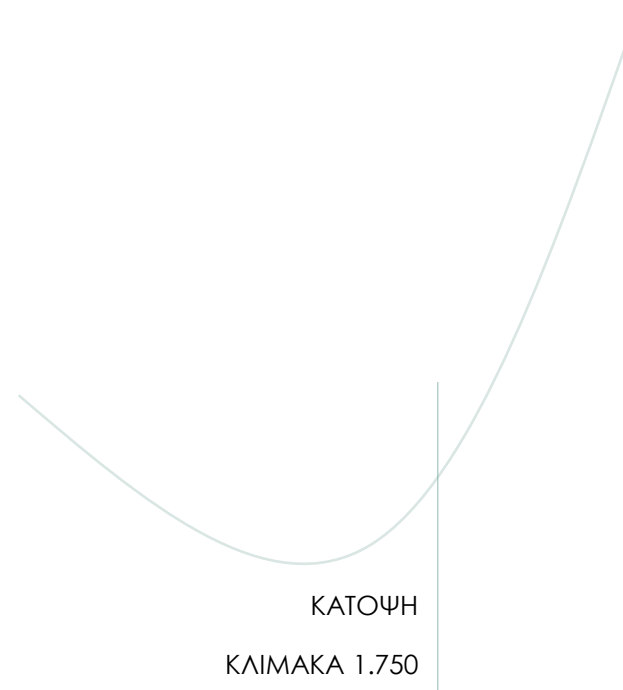
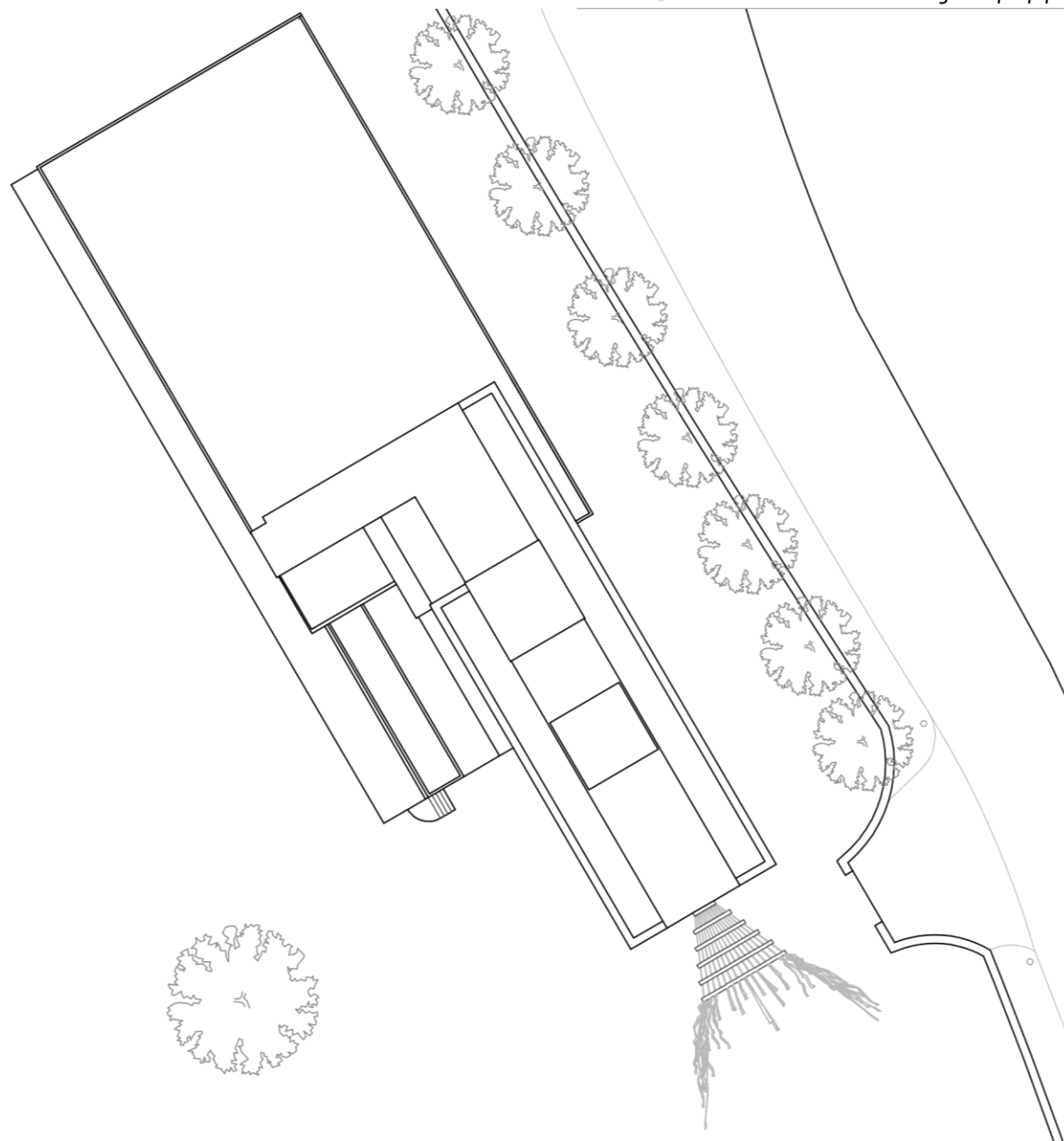
Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ

ΚΕΦ. 7°

7.1<sup>Υ</sup> Σ.Α.Μ.Ι.Σ.Α.

Αρχιτεκτονικά σχέδια



ΚΑΤΟΨΗ

ΚΛΙΜΑΚΑ 1.750

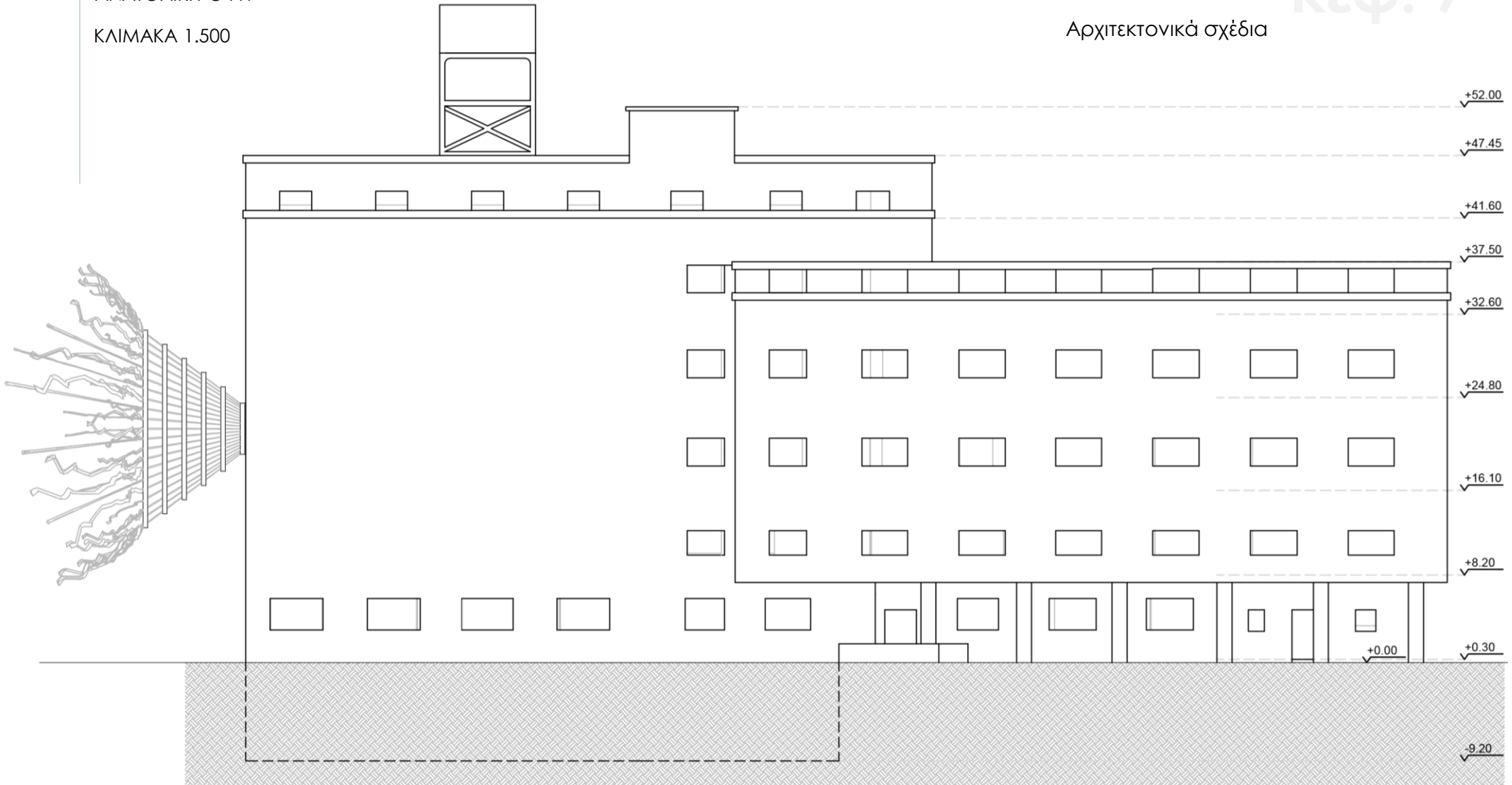
# ΚΕΦ. 7°

Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ  
ΚΕΦ. 7°

ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΟΨΗ  
ΚΛΙΜΑΚΑ 1.500

7.1<sup>Υ</sup> S.A.M.I.C.A.  
Αρχιτεκτονικά σχέδια



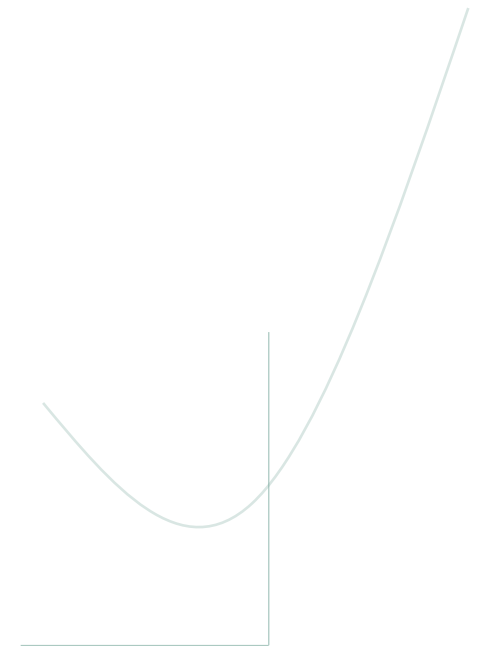
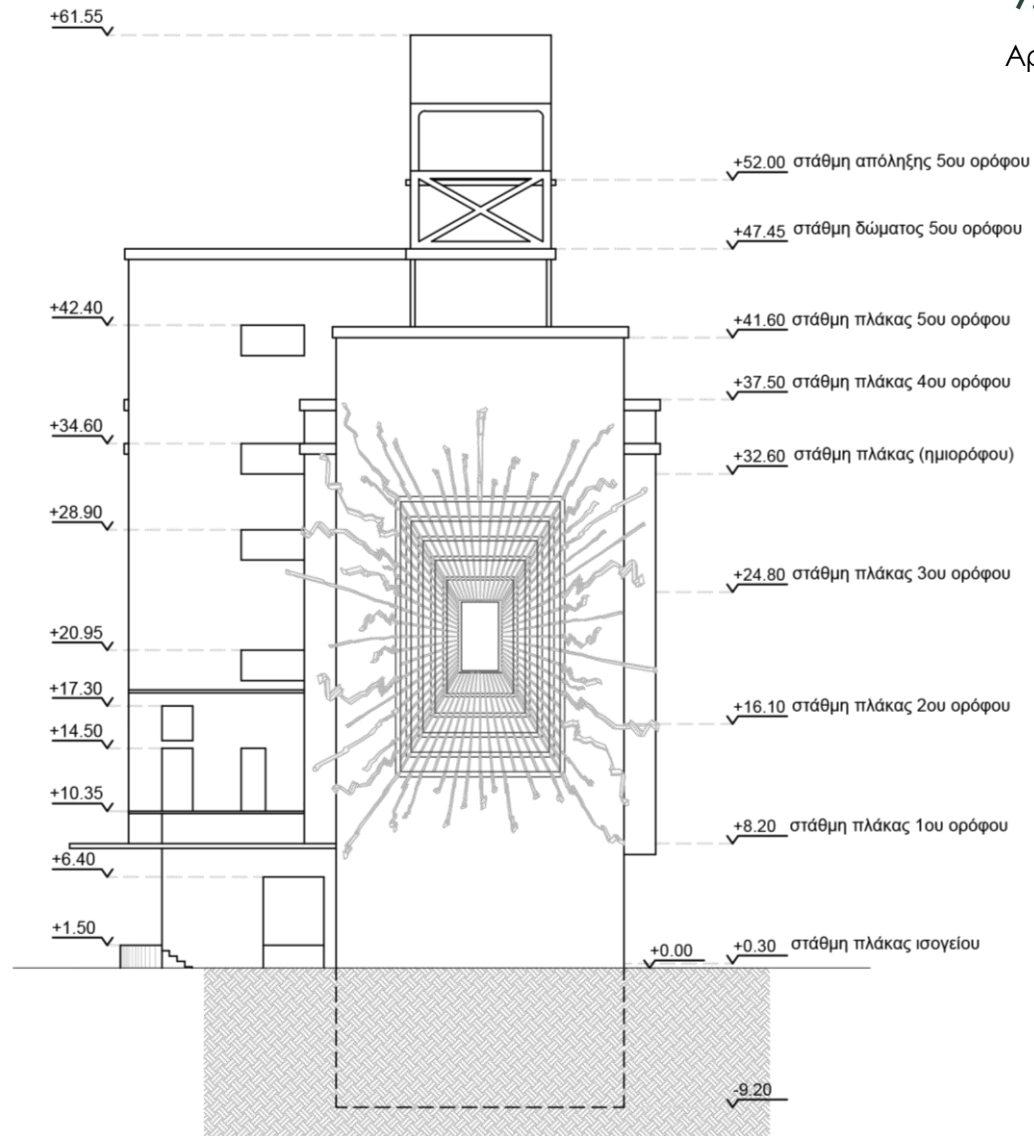


# ΚΕΦ. 7° Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ  
ΚΕΦ. 7°

ΝΟΤΙΑ ΟΨΗ  
ΚΛΙΜΑΚΑ 1.500

7.1Υ S.A.M.I.C.A.  
Αρχιτεκτονικά σχέδια

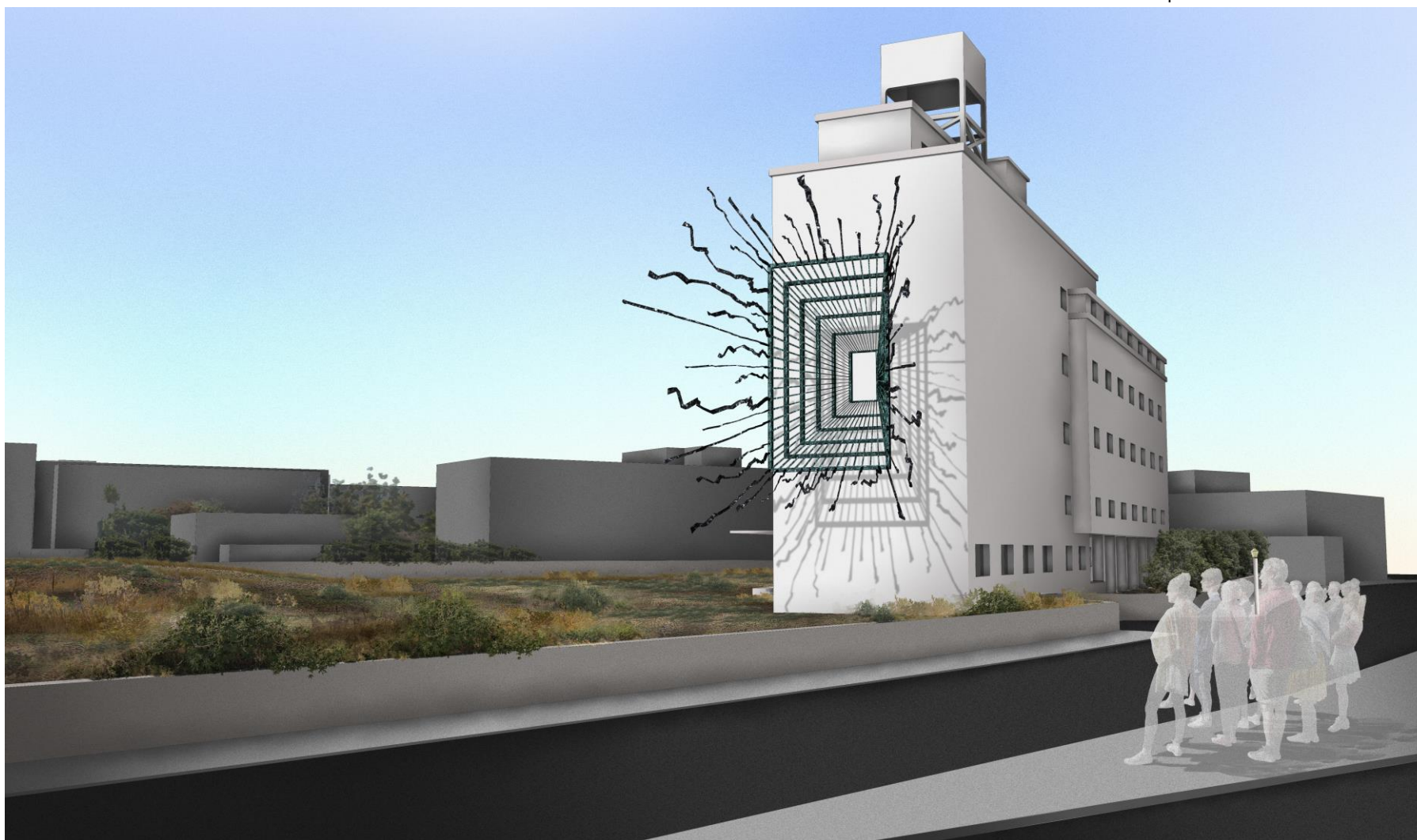


**ΚΕΦ. 7°** Οι εικαστικές παρεμβάσεις σε συνομιλία με τα κτίρια

Π.Μ  
ΚΕΦ. 7°

7.1Υ Σ.Α.Μ.Ι.Σ.Α.

Φωτορεαλιστικά



Βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από εμένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας δικής μου, βάση νόμου: (ΦΕΚ Α'25, 4/3/93, νόμος: 2121/1993).



Σε μία εποχή κατά την οποία η Τέχνη δεν εμπίπτει στην καθημερινή οπτική του μέσου πολίτη, όπως και στα ιδιαίτερα ενδιαφέροντά του για περεταίρω έρευνα, μένουμε μετέωροι στην φθορά του χρόνου που αποτυπώνεται στα κτίρια και στις πόλεις. Μέσω της παρούσας πτυχιακής εργασίας επιχειρείται η διερεύνηση της δυνατότητας να βρούμε νέες εκδοχές και εφαρμογές της τέχνης προκειμένου να αναδιαμορφώσουμε την εικόνα παλιών και εγκαταλελειμμένων κτιρίων που δεσπόζουν στην πολυποίκιλη τοπογραφία της Ρόδου.

Η παρούσα εργασία, με αφορμή δύο σημαντικά βιομηχανικά συγκροτήματα του νησιού, προσπάθησε να υποστηρίξει την νέα όψη τους, χρησιμοποιώντας απλά υλικά με αφορμή την ανεξάντλητη φύση που τα περιβάλλει.

Οι εικαστικές παρεμβάσεις, σέβονται τη δομή των όψεων, προβάλλοντας τα αρχιτεκτονικά τους χαρακτηριστικά. Αυτά που η φύση τείνει να "κρύβει", θέτοντας το δικό της άξονα - από κάτω προς τα πάνω - οι παρεμβάσεις λειτουργούν ως σημείο αναφοράς στοχεύοντας στην προβολή των κτιρίων, καθώς δεσπόζουν στο χώρο.

Συμπεραίνουμε πως τα επιμέρους στοιχεία της φύσης όπως τα φυλλώματα, δέντρα, κλώνοι και αντίστοιχα των κτιρίων της πόλης όπως, κιγκλιδώματα, πλέγματα, μεταλλικά στηρίγματα, που αποτύπωσε ο φωτογραφικός φακός σε συνδυασμό με το σχέδιο, εξελίχθηκαν, αξιοποιήθηκαν και εφαρμόστηκαν στους αρχιτεκτονικούς χώρους μεταμορφώνοντας τις όψεις των κτιρίων.

Παρατηρείται ότι:

- Ο χώρος μπορεί να αναδιαμορφωθεί και να αναδειχθεί.
- Ο πολίτης μπορεί να αντιληφθεί τη αξία της νεότερης πολιτισμικής του κληρονομιάς, που αποτυπώνεται στα βιομηχανικά κτίρια.
- Ο επισκέπτης μπορεί να ευαισθητοποιηθεί τόσο με τις νέες μορφές τέχνης, όσο και με την σχέση των εφαρμογών στον περιβάλλοντα χώρο.

## Κατάλογος εικόνων

1. The Königshalle (Kingshall) of Lorsch Abbey, 3 April 2009, (© Kuebi - Armin Kübelbeck).....σελ:12
2. The gate or king's hall is a richly decorated Carolingian building from the outside and inside (© State Palaces and Gardens of Hesse, Michael Leukel).....σελ:13
3. Anantara New York Palace Budapest Hotel, © 2022 Anantara Hotels, Resorts & Spas.....σελ:14
4. The Palace of Westminster, December 2007, © Joaquim Alves Gaspar.....σελ:14
5. Έπιπλα και διακόσμηση αγγλικού Μπαρόκ, (πηγή «Ρυθμολογία επίπλου – Μαργαρίτα Περιβολιώτου, κεφ. 10<sup>ο</sup>, σελ: 181).....σελ:16
6. Φρανσουά Μανσάρ. Προθάλαμος του Πύργου του Μαιζόν. 1642-50 (πηγή: Ιστορία της Τέχνης, H. W. Janson, κεφ. Το Μπαρόκ στη Γαλλία και την Αγγλία, σελ: 614) Ρομπέρ ντε Κοτ. Μεγάλο σαλόνι του Οτέλ ντε Μπουρβαλλαί, Παρίσι, 1717 (πηγή: Ιστορία της Τέχνης, H. W. Janson, κεφ. Το ροκοκό – σελ: 625).....σελ:16
7. Ρομπέρ ντε Κοτ. Μεγάλο σαλόνι του Οτέλ ντε Μπουρβαλλαί, Παρίσι, 1717 (πηγή: Ιστορία της Τέχνης, H. W. Janson, κεφ. Το ροκοκό – σελ: 625).....σελ:17
8. Bruno Taut, Glass Pavilion, 1914, Façade of the pavilion. (πηγή: Kenneth Frampton - Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, κεφ. 13<sup>ο</sup>, σελ: 113).....σελ:19
9. Bruno Taut, Glass Pavilion, 1914, Floor plan of the pavilion. (πηγή: Kenneth Frampton - Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, κεφ. 13<sup>ο</sup>, σελ: 113).....σελ:19
10. Bruno Taut, Glass Pavilion exterior, 1914, (Unknown author, Public domain because of age).....σελ:20
11. Bruno Taut, Glass Pavilion interior, 1914, Κλιμακωτό εσωτερικό με «καταρράκτη». (Unknown author, Public domain because of age).....σελ:20
12. Camino Real, Ixtapa Hotel, 1981, photographer: Lourdes Legorreta, Armando Salas Portugal, © Colección Legorreta.....σελ:21
13. Camino Real, Ixtapa Hotel, 1981, LEGORRETA®, Photography by Mauricio Guillén.....σελ:22
14. Σχηματική πολεοδομική εξέλιξη της πόλης της Ρόδου, (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 33).....σελ:21
15. Χάρτης της πόλης της Ρόδου το 1928 (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 35).....σελ:22
16. Το Ρυθμιστικό σχέδιο του 1936 του Florestano di Fausto. (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 190).....σελ:23
17. Νέα αγορά, κάτοψη ισογείου (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 245).....σελ:25
18. Νέα αγορά, εσωτερική όψη (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 243).....σελ:25
19. Αεροφωτογραφία εποχής, το συγκρότημα της Νέας αγοράς, 1936 (πηγή: Φωτογραφικό αρχείο – Γεωργαλλίδης Σταύρος).....σελ:26
20. Τμήμα της πρόσοψης (πηγή: Φωτογραφικό αρχείο – Γεωργαλλίδης Σταύρος).....σελ:26
21. Βόρεια όψη Νομαρχίας – πρόταση.....σελ:27
22. Βόρεια όψη Νομαρχίας – πρόταση (πηγή εικόνων 22,23: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 196).....σελ:27
23. Βόρεια όψη Νομαρχίας, φωτογραφική απεικόνιση (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ 197) ).....σελ:28
24. Ανατολική όψη (πρόσοψη) (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005) ).....σελ:28
25. Η είσοδος στις Πηγές Καλλιθέας (πηγή: Αχιλλέας Γεωργαλλίδης, © 2022 ACHILL GEO PHOTOGRAPHY) ).....σελ:29
26. Τα λουτρά στις πηγές Καλλιθέας ((πηγή: Αχιλλέας Γεωργαλλίδης, © 2022 ACHILL GEO PHOTOGRAPHY) ).....σελ:29
27. Η λέσχη του Φασισμού (φωτογραφία εποχής), (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 206) ).....σελ:30
28. Ανατολική όψη, πρόσοψη (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 207) ).....σελ:30
29. Δυτική όψη (πρόσοψη) α' οικοδομική φάση (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 232) ).....σελ:31
30. Το «μικρό ξενοδοχείο των Ρόδων» Δυτική όψη (πρόσοψη) α' οικοδομική φάση (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 233) ).....σελ:31
31. Το «μικρό ξενοδοχείο των Ρόδων» στη Ν.Δ. γωνία, α' οικοδομική φάση (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 233) ).....σελ:32
32. Δυτική όψη, στη Ν.Δ. γωνία (έπειτα από τις επεμβάσεις του de Vecchi). (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 236) ).....σελ:32
33. Το προϋφιστάμενο κτίριο της τουρκικής λέσχης «Ένωση και πρόοδος», ανατολική όψη, α' οικοδομική φάση. (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 215) ).....σελ:33
34. Ανατολική όψη, πρόσοψη (έπειτα από τις παρεμβάσεις του de Vecchi). (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 215) ).....σελ:33
35. Ανατολική όψη, πρόσοψη (Δημαρχείο Ρόδου) (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ:299) ).....σελ:34
36. Νοτιο-ανατολική όψη Αστυνομίας (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 303) ).....σελ:34
37. Ανατολική όψη Εθνικού Θεάτρου, 1934 (πρόσοψη) (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 221) ).....σελ:35
38. Νότια όψη Εθνικού Θεάτρου, 1934 (πηγή: Τ.Ε.Ε – Ρόδος, η Πόλη εκτός των τειχών 1522-1947, Αρχιτεκτονική – Πολεοδομία, 2005, σελ: 221) ).....σελ:35

## Κατάλογος εικόνων

39. Έπιπλα και διακόσμηση αγγλικής λαϊκής κατοικίας. (πηγή: Ρυθμολογία Επίπλου – Μαργαρίτα Περιβολιώτου, κεφ. 10<sup>ο</sup>, σελ: 212) ).....σελ:40
40. Αμερικανικό λαϊκό έπιπλο και διακόσμηση με έντονη την επίδραση του αγγλικού λαϊκού επίπλου. (πηγή: Ρυθμολογία Επίπλου – Μαργαρίτα Περιβολιώτου, κεφ. 10<sup>ο</sup>, σελ: 213).....σελ:40
41. Κεραμικό δοχείο με έντονα φλοραλιστικό διάκοσμο, αντικατοπτρίζει την έφεση των Βικτωριανών για διακόσμηση και στολισμό. (πηγή: Ιωάννης Τσούμας – Η Ιστορία των Διακοσμητικών Τεχνών & της Αρχιτεκτονικής στην Ευρώπη & την Αμερική (1760-1914), κεφ. Β, σελ 83) ).....σελ:41
42. Crystal Palace at Sydenham, South London, 1854, (source: Smithsonian Libraries, author: Philip Henry Delamotte) ).....σελ:43
43. Crystal Palace Centre transept & north tower from south wing, 1854, (Author :Philip Henry Delamotte, Negretti and Zambra) ).....σελ:43
44. 45. 46. Hand mirror, Designer: Eda Lord Dixon (American, 1876–1926), ca. 1908, Silver, ivory, enamel, and glass, dim: (11.7 × 22.9 × 1.6 cm), Made in Chicago, Illinois, United States, Gift of Jacqueline Loewe Fowler, 2014, (accession number: 2014.199.1), © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art. ).....σελ:44
47. 48. Dish, Designer: Manufactured by The Art Crafts Shop (ca. 1902–5), ca. 1904, Made in Buffalo, New York, United States, Copper, enamel, 19.1 cm, Gift, Silver & Metalwork of the Twentieth Century from the Margo Grant Walsh Collection, 2013, (accession number:2013.959.13), © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art. ).....σελ:45
49. 50. Side chair, Designer: Edward Welby Pugin (British, London 1834–1875 London), 1870, Stained oak, ebony, brass, 79.5 × 49.1 × 40 cm, Credit Line: Purchase, Friends of European Sculpture and Decorative Arts Gifts, 1993, (Accession Number: 1993.134) © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art. ).....σελ:46
51. Fern Dish, Designed by Karl Kipp (1882–1954), Maker: Roycroft (1895–1938), ca. 1911, Made in Aurora, New York, United States, Copper, brass, 16.5 cm, Credit Line: Purchase, Theodore R. Gamble Jr. Gift, in honor of his mother, Mrs. Theodore Robert Gamble, 1982, (Accession Number: 1982.118), © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art. ).....σελ:47
52. Lamp, Maker: Dirk Van Erp, ca. 1912–15, Made in San Francisco, California, United States, Copper base, mica and copper shade, H.66 cm Diam.58.4 cm, Credit Line: Gift of Charles L. and Jane D. Kaufmann, 1989, (Accession Number: 1989.129), © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art. ).....σελ:47
53. 54. Stained glass window, Maker: John Scott Bradstreet (1845–1914), 1906–8, Leaded glass, Inner panel 162.6 x 53.3 cm, Outer panel 162.6 x 38.1 cm, Credit Line: Purchase, Sansbury-Mills and Friends of the American Wing Funds, 2010, (Accession Number: 2010.122a-d), © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art. ).....σελ:48
55. 56. Lantern, Artist: Dirk Van Erp, ca. 1920, Made in San Francisco, California, United States, Patinated copper, 12.1 × 38.4 × 15.9 cm, 816.475 Grams, Credit Line: Gift of Margo Grant Walsh, 2013, (Accession Number: 2013.236a, b), © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art. ).....σελ:49
57. Toast rack, Designer: Christopher Dresser (British, Glasgow, Scotland 1834–1904 Mulhouse), Manufacturer: for firm of Hukin & Heath (British, Birmingham, 1855–1953), date:1881, Silver plate, 12.7 × 17.1 × 10.2 cm, 350g, Credit Line: Gift of Robert L. Isaacson, 1985 (Accession Number: 1985.311), © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art. ).....σελ:50
58. Zhou Maoshu Appreciating Lotuses, Kanō Masanobu, 15th century, Ink and light color on paper, 84.5 x 33 cm, © Tokyo National Museum, museum. ).....σελ:51
59. 60. Kanō Masanobu, Landscapes, Ink and light colour on paper, Two scrolls; 69.0 centimetres by 38.8 centimetres, National Institutes for Cultural Heritage (kept at the Kyushu National Museum) ).....σελ:52
61. Hasegawa Tōhaku, Pine Trees / left hand screen, Byōbu (屏風, "wind wall") - Japanese folding screens, ink wash painting, 16th century, Pair of six-folded screens; ink on paper, 156.8x356 cm. © Tokyo National Museum).....σελ:53
62. Hasegawa Tōhaku, Pine and Bamboo byobu, Momoyama period (1568-1603), Japanese painting, paper book ink painting, 160.0x240.0 cm. © Nanao Art Museum).....σελ:53
63. Henri de Toulouse-Lautrec, Playbill for "Le Chariot de Terre Cuite" (The Little Clay Cart), 1895, Lithograph printed in blue, 44x28.2 cm. Credit Line: Bequest of Ruth A. Mueller, 2015, (Accession Number: 2018.854.2), © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art).....σελ:55
64. Henri de Toulouse-Lautrec, Au Pied du Sinaï, 1897, Lithograph printed in five colors on vellum, 37.0 x 56.0 cm, Credit Line: Bequest of Clifford A. Furst, 1958, (Accession Number: 58.621.1), © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art. ).....σελ:56
65. Arthur Heygate Mackmurdo, a print from The Hobby Horse (England), published by G. Allen with woodcut, letterpress, mezzotint on steel, 1883).....σελ:57
66. Aubrey Beardsley, The Peacock Skirt", illustration by Aubrey Beardsley for Oscar Wilde's play Salomé (1892), Public Domain.....σελ:58
67. Aubrey Beardsley, The Climax from the illustrations for Salomé, 1893–4, Public Domain.....σελ:58
68. Frances Macdonald, ακουαρέλα με τίτλο «κήπος στο φως του φεγγαριού». Γύρω στα 1895-97 (πηγή: Ιωάννης Τσούμας – Η Ιστορία των Διακοσμητικών Τεχνών & της Αρχιτεκτονικής στην Ευρώπη & την Αμερική (1760-1914), κεφ. Δ – Το θαύμα της Νέας Τέχνης - Αρ Νουβώ, σελ:315) ).....σελ:60
69. Frances macdonald, Spring, Watercolor, 83 x 124 cm. Hunterian Museum and Art Gallery, Glasgow, UK, 1900-1905, from an article "The Romantic World Of M(a)cDonald's Art (No Burgers Included)" by Magda Michalska, 28 November 2016, DailyArt Magazine ).....σελ:60
70. The May Queen: Panel From the Ladies' Luncheon Room, Ingram Street Tea Rooms, 1900. Margaret Macdonald Mackintosh. Gesso, hessian, scrim, twine(σπάγγος), glass beads(γυάλινες χάντρες), thread(κλωστή), mother-of-pearl(φίλντισι), tin leaf(φύλλο κασσίτερου, Photo: Courtesy of CSG CIC Glasgow Museums Collection.....σελ:61



## Κατάλογος εικόνων

71. Willow Tea Rooms (Charles Rennie Mackintosh), οι κύριες πόρτες των «willow tee rooms». Ελάσματα από μόλυβδο και ατσάλι σε συνδυασμό με κομμάτια από χρωματιστό γυαλί σε απαλούς τόνους, σε λευκό ξύλο, 1904, © The Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow. (Catalogue number: 52841) .....σελ:61

72. Louis Comfort Tiffany, Reading lamp, after 1899, Leaded glass, bronze, 13 1/2 x 5 1/4 in., Tiffany Glass and Decorating Company, New York City, 1892–1900. © 2022 Charles Hosmer Morse Foundation, Inc. ....σελ:62

73. 74. Λούις Κόμφορτ Τίφανι, (Τα πλακάκια σχεδιάστηκαν από τον Τομας Ντιλντόρντσο και κατασκευάστηκαν από την εταιρεία Rockwood στο Τσιντσίνατι). Προθάλαμος της εταιρείας Union Trust, Detroit, USA, Το ρολόι σχεδιάστηκε από τον Louis Comfort Tiffany. Photography by: Andy Hayes, November 09, 2010.....σελ:63

75. Maison Tassel (Victor Horta) LA MAISON TASSEL, Photo of the lobby towards the access, Brussels Belgium, © 2022 Facultad de Arquitectura. ....σελ:64

76. Single Family Home, Author: Victor Horta, Brussels, Belgium, 1893, © 2022 Facultad de Arquitectura. ....σελ:65

77. Victor Horta, private house and studio, The dinning room, 1898-1901, Horta Museum, 23-25 Rue Américaine in Saint-Giles, Brussels, Belgium.....σελ:65

78. Hector Guimard, πλάγια όψη της εισόδου του μετρό από σίδηρο και γυαλί, Παρίσι, 1899-1904, (πηγή: Kenneth Frampton – Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, κεφ. 4 – Ο δομικός ορθολογισμός και η επιρροή του Viollet-le-Duc: Gaudi, Horta, Guimard και Berlage 1880-1910, σελ:72) .....σελ:66

79. Hector Guimard, μπροστινή όψη της εισόδου του μετρό από σίδηρο και γυαλί, Παρίσι, 1899-1904, (πηγή: Kenneth Frampton – Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, κεφ. 4 – Ο δομικός ορθολογισμός και η επιρροή του Viollet-le-Duc: Gaudi, Horta, Guimard και Berlage 1880-1910, σελ:72) .....σελ:66

80. Place des Abbesses (Hector Guimard) 1900 (έχει κατεδαφιστεί). (πηγή: Ιωάννης Τσούμας – Η Ιστορία των Διακοσμητικών Τεχνών & της Αρχιτεκτονικής στην Ευρώπη & την Αμερική (1760-1914), κεφ. Δ – Το θαύμα της Νέας Τέχνης – Αρ Νουβώ, σελ: 381).....σελ:67

81. Hector Guimard, Place des Abbesses, παρισινό μετρό, «Place des Abbesses», photographed by: soundlandscapes, April 21 – 2011.....σελ:67

82. Castel Beranger (Hector Guimard) είσοδος στο Καστέλ Μπερανζέ (Castel Beranger), Παρίσι, 1899, photo by: Δημήτρης Ι. Σφήκας 18 Μαρτίου 2011.....σελ:68

83. Castel Beranger (Hector Guimard) , πόρτα και προθάλαμος του κτίσματος καστέλ Μπερανζέ, (Castel Beranger), Παρίσι, 1899 photo by: lekorbo.be.....σελ:69

84. Antoni Gaudí, Casa Vicens, the exterior, 1883-1888, Copyright © 2013-2022. Barcelona.shop.....σελ:70

85. Antoni Gaudí, Casa Vicens, Detail of the iron gateway to the Casa Vicens, 1883-1888, Copyright © 2013-2022. Barcelona.shop.....σελ:71

86. Antoni Gaudí, Casa Vicens, Detail of the yellow flowers on the tiles of the building's facade, 1883-1888, Copyright © 2013-2022. Barcelona.shop.....σελ:71

87. Palau Güell (Antoni Gaudí) Ισπανία 1886-88, σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Φρανσέσκ Μπερενγκουέρ. photo credit: © 2022 Casa Batlló.....σελ:72

88. Γραμμική διάρθρωση πάνω στην επιφάνεια (πηγή: Άννα Μοσχονά, Paul Klee, Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Bauhaus, II, κεφ: Κατασκευαστικά σύμβολα και χαρακτήρες διάρθρωσης, γραμμικής και επίπεδης, σελ: 227) .....σελ:75

89. 90. (πηγή: Άννα Μοσχονά, Paul Klee, Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Bauhaus, II, κεφ: Η σκακιέρα σελ: 231) .....σελ:75

91. 92. πηγή: Άννα Μοσχονά, Paul Klee, Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Bauhaus, II, κεφ: η σκακιέρα, σελ: 241) .....σελ:76

93. πηγή: Άννα Μοσχονά, Paul Klee, Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Bauhaus, II, κεφ: η Σκακιέρα, σελ: 243) .....σελ:77

94. πηγή: Άννα Μοσχονά, Paul Klee, Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Bauhaus, II, κεφ: Η κυψέλη σελ: 246) .....σελ:77

95. Γραμμικός χαρακτήρας, (πηγή: Άννα Μοσχονά, Paul Klee, Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Bauhaus, I, κεφ: Συνεισφορά στη θεωρία της μορφής, Γραμμή: ενεργητική, παθητική, ενδιάμεση, σελ: 115) .....σελ:78

96. Ενδιάμεσος χαρακτήρας, (πηγή: Άννα Μοσχονά, Paul Klee, Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Bauhaus, I, κεφ: Συνεισφορά στη θεωρία της μορφής, Γραμμή: ενεργητική, παθητική, ενδιάμεση, σελ: 115) .....σελ:78

97. Χαρακτήρας επιφάνειας, (πηγή: Άννα Μοσχονά, Paul Klee, Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Bauhaus, I, κεφ: Συνεισφορά στη θεωρία της μορφής, Γραμμή: ενεργητική, παθητική, ενδιάμεση, σελ: 115) .....σελ:78

98. παράδειγμα ρυθμικής διάρθρωσης με κινήσεις ζικ-ζακ (πηγή: πηγή: Άννα Μοσχονά, Paul Klee, Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Bauhaus, I, κεφ: Συνεισφορά στη θεωρία της μορφής, Γραμμή: ενεργητική, παθητική, ενδιάμεση, σελ: 107) .....σελ:78

99. Γραμμική διείσδυση ή επαλληλία (πηγή: πηγή: Άννα Μοσχονά, Paul Klee, Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Bauhaus, I, κεφ: Συνεισφορά στη θεωρία της μορφής, Γραμμή: ενεργητική, παθητική, ενδιάμεση, σελ: 117) .....σελ:78

100. Γραμμική απεικόνιση της φωτοσκιαστικής κλίμακας σε 9 ευθύγραμμα τμήματα με κλιμακούμενο χαρακτηρισμό του περιεχομένου τους σε μαύρο και άσπρο. (πηγή: (πηγή: Άννα Μοσχονά, Paul Klee, Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Bauhaus, II, κεφ: Φωτοσκιαστικές κλίμακες, σελ: 321) .....σελ:79

101. 1925/3: Βουνά το χειμώνα, Ακουαρέλλα και τεχνική σπρέυ, 28x37. (πηγή: Άννα Μοσχονά, Paul Klee, Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Bauhaus, II, κεφ: Ασκήσεις, σελ: 390) .....σελ:80

102. 1924/15, Φυσιολογική κρυσταλλοποίηση, λάδι σε μουσελίνα πάνω σε χαρτόνι, 41,8x51,4. (πηγή: Άννα Μοσχονά, Paul Klee, Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Bauhaus, II, κεφ: Ασκήσεις, σελ: 396) .....σελ:80

## Κατάλογος εικόνων

103. Η σημασία των πρωταρχικών χρωμάτων, μπλε, κίτρινου και κόκκινου, υπογραμμίζεται από το ότι οι τομείς τους καταλαμβάνουν μεγαλύτερη έκταση. Επίσης λαμβάνεται υπόψη και η ψυχολογική εμπειρία: πραγματικά, οι πρωταρχικές διαμετρικές αντιθέσεις κατέχουν σύμφωνα με τη μεγαλύτερη τους ενέργεια, και μεγαλύτερες επιφάνειες. (πηγή: πηγή: Άννα Μοσχονά, Paul Klee, Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Bauhaus, I, κεφ: Ο προσδιορισμός των χρωστικών ουσιών πάνω στο δίσκο, σελ: 511) .....σελ:81
104. Τζών Κόνσταμπλ, Το κάρο του σανού, περ.1821, Λάδι πάνω σε μουσαμά, 130,2x185,4 εκ., Εθνική Πινακοθήκη Λονδίνου. (πηγή: E. H. Gombrich, Το χρονικό της Τέχνης, 1998, κεφ. 24 - Τομή στην παράδοση, σελ: 495) .....σελ:82
105. Ζαν-Φρανσουά Μιλλέ, Οι σταχομαζώχτρες, 1857, Λάδι πάνω σε μουσαμά, 83,8x111 εκ., Μουσείο Ορσαί, Παρίσι (πηγή: E. H. Gombrich, Το χρονικό της Τέχνης, 1998, κεφ. 25 – Διαρκής Επανάσταση, σελ: 509) .....σελ:83
106. Odilon Redon, "Homage a Goya", 1885, Oil on cardboard, mounted on canvas, Location: Scharf-Gerstenberg Collection, Berlin, © 2010-2022 Tutt'Art@.....σελ:85
107. Edvard Munch, "Anxiety",1894, Oil on canvas, 74x94cm, Collection: Munch Museum Oslo, (Accession number: M 515), © Munch-museet/Munch -Ellingsen Gruppen/Bono.....σελ:85
108. Jean Fautrier, Tete d'Otage no. 1, 1944, Mixed media on paper mounted on linen, 39.37 x 39.69 x 4.76 cm, credit: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.....σελ:87
109. Γιάννης Μόραλης, Ερωτικό, 1988, λάδι σε πανί, 166,5x144,5εκ. (πηγή: Μελίτα Εμμανουήλ, Ιστορία της Τέχνης από το 1945 σε πέντε ενότητες, 2013, κεφ: Άμορφη τέχνη στη μεταπολεμική Ευρώπη, σελ: 51) .....σελ:87
110. Pablo Picasso, "Bull", Series of eleven lithographs, 1945-1946, © artyfactory.com..σελ:88
111. Peppers, Edward Weston, 1930, credit: Edward Weston, περι της τεχνης της φωτογραφίας, εκδ. παρασκηνιο, 2017, σελ:93. ....σελ:91
112. Φύλλα μαρουλιού, Edward Weston, 1931, credit: Edward Weston, περι της τεχνης της φωτογραφίας, εκδ. παρασκηνιο, 2017, σελ: 60.....σελ:92
113. Κάτοψη του εργοστασίου ονοποιείας Κ.Α.Ι.Ρ. (πηγή: Γενικά αρχεία του κράτους).σελ:97
114. Κάτοψη τμήματος Εργοστασίου Οινοποιείας Κ.Α.Ι.Ρ και επάνω, σχέδιο τομής του τμήματος με τις δεξαμενές οίνου. (πηγή: Γενικά αρχεία του κράτους) .....σελ:98
115. Κεντρική είσοδος με την στοά στο βάθος. (πηγή: Φωτογραφικό αρχείο συλλογής του Γεωργαλλίδη Σταύρου) .....σελ:98
116. 117. Ειδικοί χώροι ωρίμανσης και επεξεργασίας κρασιού. (Φωτογραφικό αρχείο συλλογής του Γεωργαλλίδη Σταύρου) .....σελ:99
118. Χημικό εργαστήριο (Φωτογραφικό αρχείο συλλογής του Γεωργαλλίδη Σταύρου) .....σελ:99
119. Αεροφωτογραφία του συγκροτήματος του οινοποιείου ΚΑΙΡ, 2017, © Μιχάλης Πονίρης.....σελ:100
120. Οι αποθήκες Οίνου (προσωπικό φωτογραφικό αρχείο) .....σελ:101
121. Εσωτερικός αυλείος χώρος (προσωπικό φωτογραφικό αρχείο) .....σελ:102
122. Κτίριο μηχανουργείου επί της οδού Αυστραλίας (προσωπικό φωτογραφικό αρχείο) .....σελ:103
123. Πλάγια όψη, επί της οδού Αυστραλίας (προσωπικό φωτογραφικό αρχείο) .....σελ:104
124. Νότια όψη επί της οδού Αυστραλίας (προσωπικό φωτογραφικό αρχείο).....σελ:105
125. Αυλείος χώρος (προσωπικό φωτογραφικό αρχείο) .....σελ:106
126. Αεροφωτογραφία του συγκροτήματος του οινοποιείου ΚΑΙΡ, νότια όψη, 2017, © Μιχάλης Πονίρης .....σελ:107
127. Γενική κάτοψη συγκροτήματος, συγκεκριμένα αποθηκών και γραφείων (Γενικά αρχεία του κράτους) .....σελ:108
128. Τομή κεντρικού κτιρίου με τον μηχανολογικό εξοπλισμό (Γενικά αρχεία του κράτους).....σελ:109
129. Εν ώρα εργασίας. (Φωτογραφικό αρχείο συλλογής του Γεωργαλλίδη Σταύρου).....σελ:110
130. Εσωτερικός εξοπλισμός (Φωτογραφικό αρχείο συλλογής του Γεωργαλλίδη Σταύρου) .....σελ:110
131. Στιγμιότυπα από την εκδήλωση της πυρκαγιάς στο κτίριο του Αλευρόμυλου ( Τ.Ε.Ε. – Η βιομηχανική κληρονομιά της Δωδεκανήσου, 2009 σελ: 104) ).....σελ:111
132. Μηχανολογικός εξοπλισμός από το εσωτερικό του κτιρίου του Αλευρόμυλου (κατεστραμμένος από φωτιά). (Τ.Ε.Ε. – Η βιομηχανική κληρονομιά της Δωδεκανήσου, 2009, σελ: 58) ).....σελ:112
133. Εμφανείς οπλισμοί (Τ.Ε.Ε. – Η βιομηχανική κληρονομιά της Δωδεκανήσου, 2009, σελ: 103) ).....σελ:112
134. Αεροφωτογραφία Αλευρόμυλου 2017, © Μιχάλης Πονίρης).....σελ:113
135. Αεροφωτογραφία Αλευρόμυλου 2017, © Μιχάλης Πονίρης).....σελ:114
136. Αεροφωτογραφία Αλευρόμυλου 2017, © Μιχάλης Πονίρης).....σελ:115
137. Η Δυτική πλευρά του αλευρόμυλου. (προσωπικό φωτογραφικό υλικό).....σελ:116

## Βιβλιογραφία

- Arnheim, R. (2005) *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη: Η Ψυχολογία της Δημιουργικής Όρασης*, Θεμέλιο, Αθήνα.
- Flusser, V. (1998) *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας*, μτφρ: Dunnebier, I., Παπαϊωάννου, Η., University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- GOMBRICH, E. (n.d.). *The story of Art* (Από την 16η αγγλική έκδοση, εκδ.). (Λίνα Κάσδαγλη, Μεταφρ.) London N1 9PA: Phaidon Press Limited.
- Honour, H., Fleming, J. (1998) *Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ: Παππάς, Α., Υποδομή, Αθήνα.
- Janson, H.W., Janson, F.A. (2011) *Ιστορία της Τέχνης: Η Δυτική Παράδοση*, μτφρ: Αντωνοπούλου, Μ., Κουβαράκου, Ν., Ίων, Αθήνα.
- Κολώνας, Β. (2002) *Ιταλική Αρχιτεκτονική στα Δωδεκάνησα 1912-1943 (Δίγλωσση Έκδοση)*, Ολκός, Αθήνα.
- Μαργιέ, Α., Χαλβαντζή, Φ. (2010) «Ιταλικά Βιομηχανικά συγκροτήματα στο νησί της Ρόδου και η σύγχρονη οπτική τους» στο 5<sup>η</sup> Πανελλήνια Επιστημονική Συνάντηση TICCIH, Βόλος, 22-25 Νοεμβρίου 2007, *Το τέλος των γιγάντων: Βιομηχανική κληρονομιά και μετασχηματισμοί των πόλεων*, Δημοτικό Κέντρο Ιστορίας και Τεκμηρίωσης Βόλου, Βόλος.
- Norberg-Schulz, C. (2009) *Το Πνεύμα του Τόπου: Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, Ε.Μ.Π. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, Αθήνα.
- Παρμενίδης, Γ., Ρούπα Ε. (2003) *Το Αστικό Έπιπλο στην Ελλάδα 1830-1940: Ένας Αιώνας Συγκρότησης Κανόνων Σχεδιασμού*, Ε.Μ.Π. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, Αθήνα.
- Πάουλ Κλέε, (1989), *Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ, τόμος II & I*, μτφρ: Μοσχονά Άννα, Μέλισσα.
- Ρωμούδη Ε., (2010), *Διακοσμητικές Εφαρμογές 1 (Θεωρητική ύλη μαθήματος)*, ΤΕΙΑ, Τμήμα ΕΑΔΣΑ.
- Τσιάρρα-Κοζάκου, Ο. (2006) *Εισαγωγή στην εικαστική γλώσσα*, Gutenberg, Αθήνα.
- Τσούμας, Ι. (2005) *Η Ιστορία των Διακοσμητικών Τεχνών & της Αρχιτεκτονικής στην Ευρώπη & την Αμερική (1760-1914)*, Ίων, Αθήνα.
- Weston, E. (2017) *Περί της τέχνης της φωτογραφίας*, μτφρ: Μωραΐτης, Μ., Παρασκήνιο, Αθήνα.
- Χαραλαμπίδου, Θ. (2012) *Σχεδιασμός Εσωτερικών Χώρων*, Ίων, Αθήνα.
- Χιωτίνης, Ν. (2011) *Εισαγωγή στην Ιστορική Σημαντική της Αρχιτεκτονικής Πράξης*, Ίων, Αθήνα.
- Ηλεκτρονική πηγή: Σαραντάκου, Ε. (2005) *Αρχιτεκτονική της Ιταλοκρατίας στα Δωδεκάνησα*, Πολιτιστική Πύλη του Αρχιπελάγους του Αιγαίου από <http://www2.egeonet.gr/forms/fLemmaBodyExtended.aspx?lemmaID=6966>.



Η πτυχιακή εργασία που ακολουθεί δε θα είχε ολοκληρωθεί χωρίς τη βοήθεια των ανθρώπων εκείνων που με στήριξαν σε κάθε μου βήμα και προς τους οποίους αισθάνομαι την ανάγκη να απευθύνω τις ευχαριστίες μου. Θα ήθελα, επομένως, να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Ηώ Αγγελή, του τμήματος Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε. Η άριστη συνεργασία, η υπομονή και η καθοδήγησή της υπήρξαν πολύτιμοι αρωγοί στην επίτευξη της παρούσας εργασίας.

Ευχαριστώ, επίσης, θερμά την προϊσταμένη, Ειρήνη Τόλιου, των Γενικών Αρχείων του Κράτους -Αρχεία Νομού Δωδεκανήσου- για την παροχή πολύτιμων αρχιτεκτονικών σχεδίων και πληροφοριών. Χωρίς τη συμβολή και τη δράση της, η παρούσα πτυχιακή εργασία δε θα μπορούσε να ολοκληρωθεί. Ευχαριστώ, επίσης, τη Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Ρόδου για την παροχή συγγραμμάτων και χρήσιμων εγχειριδίων για την εκπόνηση της εν λόγω εργασίας, καθώς και την Πολεοδομία Ρόδου, συγκεκριμένα τον Ιωάννη Γουμαρά (Πολιτικό Μηχανικό) για τα ρυμοτομικά σχέδια και τους χάρτες κτιριακών συγκροτημάτων του νησιού.

Ευχαριστώ, τέλος, θερμά την οικογένεια και το φιλικό μου περιβάλλον για την ατέρμονη συμπαράσταση και υποστήριξή τους, καθώς υπήρξαν συνοδοιπόροι μου από την πρώτη στιγμή στο καθοριστικό αυτό στάδιο των σπουδών μου. Η ψυχολογική ενθάρρυνση και η εμπιστοσύνη που μου έδειξαν έδρασαν καταλυτικά για την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας.

