



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ**

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΑΝΔΡΙΑΝΟΥ

**«ΤΟ ΕΠΩΝΥΜΟ ΚΟΣΜΗΜΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
(20ός – 21ος αιώνας)
ΤΑ ΧΡΥΣΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΗΛΙΑ ΛΑΛΑΘΟΥΝΗ»**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΤΟΜΟΣ ΠΡΩΤΟΣ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2018

Ορισμός Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής: Γ.Σ. 338/16.03.2011

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής

Επιβλέπουσα

Μαρίνα Βρέλλη – Ζάχου, Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας - Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων.

Μέλη

Ευρυδίκη Αντζουλάτου – Ρετσίλα, Ομότιμη Καθηγήτρια του Παν/μίου Πελοποννήσου.

Λάμπρος Φλιτούρης, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας - Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων.

Ορισμός Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής: Γ.Σ. 410/20.06.2018

Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής

Μαρίνα Βρέλλη – Ζάχου, Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας - Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων.

Λάμπρος Φλιτούρης, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας - Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων.

Μανόλης Σέργης, Καθηγητής του Τμήματος Γλώσσας, Φιλολογίας και Πολιτισμού Παρευξείνιων Χωρών του Δημοκρίτειου Παν/μίου Θράκης.

Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη, Καθηγήτρια του Τμήματος Οικιακής Οικονομίας και Οικολογίας του Χαροκόπειου Παν/μίου.

Νικόλαος Αναστασόπουλος, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας - Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων.

Στέφανος Τσιόδουλος, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών & Επιστημών της Τέχνης του Παν/μίου Ιωαννίνων.

Ρενάτα Δαλιανούδη, Λέκτορας του Τμήματος Ιστορίας - Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων.

Ημερομηνία προφορικής εξέτασης: 14.09.2018 Βαθμός «Άριστα»

«Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα (Ν.5343/32 αρθρ. 202 παρ. 2).

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΤΟΜΟΣ ΠΡΩΤΟΣ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	1
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	9
I. Το Κόσμημα. Συνοπτική αναφορά.....	9
II. Το σύγχρονο ελληνικό κόσμημα. Επισκόπηση βασικής βιβλιογραφίας.....	10
III. Σκοπός, μέθοδος και διάρθρωση της εργασίας.....	14
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ.....	27

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

Η διαχρονική παρουσία του κοσμήματος στον ελληνικό χώρο.....	31
1. Το κόσμημα από την Νεολιθική εποχή έως την εποχή του Χαλκού.....	31
2. Γεωμετρικά και κλασικά κοσμήματα στον ελλαδικό χώρο και τα νησιά...	38
3. Ελληνιστικά και ρωμαϊκά κοσμήματα.....	40
4. Τα χρυσοποίκιλτα βυζαντινά κοσμήματα.....	42
5. Το νεοελληνικό κόσμημα από τα μέσα του 15ου έως τα τέλη του 19ου αιώνα.....	45
6. Η κοσμηματοποιία από το 1827 έως το 1940.....	49
7. Ευρωπαϊκές επιρροές – Επαναστατικά ρεύματα.....	51
8. Το σύγχρονο ελληνικό κόσμημα (1940 έως σήμερα).....	54
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ.....	57

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Η Μεταπολεμική Ελλάδα. Ιστορία και πολιτισμός.....	75
1. Τα πρώτα μηνύματα αλλαγής (δεκαετία του 1950).....	75
2. Η σύντομη πολιτισμική ανάπτυξη (δεκαετία του 1960).....	79
3. Οι δυναμικές προωθήσεις (δεκαετία του 1970).....	85
4. Η αλλαγή και η απομυθοποίηση (δεκαετία του 1980).....	87
5. Η Ελλάδα στην αυγή του 21ου αιώνα (δεκαετία του 1990).....	90
6. Η Ελλάδα μπροστά σε ιστορικές προκλήσεις (2000 έως σήμερα).....	94
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ.....	99

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

Το σύγχρονο ελληνικό κόσμημα (1950-2010) - ΗΛΙΑΣ ΛΑΛΑΟΥΝΗΣ.....	107
1. Η αναβίωση του αρχαιοελληνικού κοσμήματος (δεκαετία του 1950).....	107
2. α. Ηλίας Λαλαούνης: Τα πρώτα χρόνια δημιουργίας.....	112
β. Η ίδρυση του Οίκου Λαλαούνη και οι νέες συλλογές (δεκαετία του 1960).....	122
γ. Στροφή στο σύγχρονο κόσμο (δεκαετία του 1970).....	128
δ. Κοσμήματα από ξένους πολιτισμούς (δεκαετία του 1980).....	160
ε. Τιμητικές διακρίσεις και νέες δημιουργίες (δεκαετία του 1990).....	169
στ. Ηλίας Λαλαούνης: 70 χρόνια δημιουργίας (δεκαετία του 2000).....	178
ζ. Ειδικές Αναθέσεις.....	180
3. Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη.....	189
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ.....	209
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	219
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΡΟΦΟΡΙΚΩΝ ΠΗΓΩΝ / ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ	223
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	241
ABSTRACT.....	273

ΤΟΜΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ)

Παράρτημα 1: Ηλίας Λαλαούνης.....	1
α. Πορτρέτα.....	3
β. Οικογένεια.....	6
γ. Τιμητικές διακρίσεις.....	11
Παράρτημα 2: Πολύτιμες δημιουργίες.....	15
α. Η χρυσή αυγή της τέχνης.....	17
β. Η ιστορία του ελληνικού κοσμήματος.....	26
γ. Ξένοι πολιτισμοί.....	63
δ. Φύση.....	83
ε. Βιολογία – Τεχνολογία.....	97
στ. Υψηλή επιταγή.....	115
ζ. Ειδικές αναθέσεις.....	118
η. Επετειακές δημιουργίες.....	128

Παράρτημα 3: Εκθέσεις.....	131
Παράρτημα 4: Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη.....	143
α. Το κτήριο.....	145
β. Οι χώροι του ΜΚΗΛ.....	150
γ. Εκθέσεις.....	160
δ. Ξεναγήσεις - Εκπαιδευτικά προγράμματα.....	162
ε. Ασημένια παιχνιδίσματα.....	168
στ. Οι εκδόσεις του ΜΚΗΛ.....	172
ζ. Σημαντικές στιγμές του ΜΚΗΛ.....	173
Παράρτημα 5: Καταστήματα – Εργοστάσιο.....	177
Παράρτημα 6: Τύπος – Διαφημίσεις.....	189

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το κόσμημα εξυπηρετεί μια πανάρχαια πανανθρώπινη ανάγκη για τον εξωραϊσμό της ανθρώπινης μορφής μέσω του στολισμού, στο βαθμό μάλιστα που οι απόψεις ακόμη δίστανται για το αν ο άνθρωπος πρώτα ντύθηκε ή πρώτα στολίστηκε.

Στην παρούσα εργασία παρουσιάζεται καταρχάς συνοπτικά η διαχρονική παρουσία του κοσμήματος ως αποτέλεσμα αυτής της έμφυτης διάθεσης του ανθρώπου, και κυρίως της γυναίκας, για στολισμό, μια διάθεση που ανέκαθεν, συνειδητά ή ασύνειδα, αποσκοπούσε στην ανάδειξη της ομορφιάς της, στη σηματοδότηση της ταυτότητάς της αλλά και την προβολή του πλούτου της.

Εν συνεχεία, με αφετηρία την παραπάνω θεώρηση, εξετάζεται καταρχάς η δυναμική εξέλιξη της σύγχρονης ελληνικής αργυροχρυσοχοΐας στον τομέα της κοσμηματοποιίας, στο πλαίσιο των ιστορικών και πολιτισμικών εξελίξεων στην Ελλάδα μεταπολεμικά (δεύτερο μισό του 20ού αιώνα) έως και τις μέρες μας (αρχές του 21ου αιώνα).

Περίπτωση μελέτης, στην οποία επικεντρώθηκε και αναλυτικά εξέτασε η παρούσα ερευνητική εργασία, αποτέλεσε ο Ηλίας Λαλαούνης, ο οποίος με τα «χρυσά» έργα του προσέθεσε έναν βαρύ, πολύτιμο κρίκο στην αλυσίδα της ελληνικής κοσμηματοποιίας μεταπολεμικά, δίνοντάς της ταυτόχρονα μια περίοπτη θέση παγκοσμίως. Η ιδιοφυής του ιδέα να αναβιώσει το ελληνικό κόσμημα κατά τη δεκαετία του 1950 γνώρισε μεγάλη επιτυχία και αναμφίβολα άλλαξε όχι μόνο τη ζωή και τη σταδιοδρομία του αλλά και την πορεία του σύγχρονου ελληνικού κοσμήματος. Ο χρυσοχόος Λαλαούνης, παράλληλα, απέδειξε όχι μόνο την ανεξάντλητη ικανότητά του να δημιουργεί, αλλά και τη συνεχή του αναζήτηση για νέες ιδέες (με σχέδια βασισμένα στη σύγχρονη τεχνολογία, την αστρονομία, τη φύση και τη βιολογία). Ο Λαλαούνης έλαβε πολλά βραβεία για την πρωτοποριακή προσφορά του στον τομέα του κοσμήματος, με ύψιστη τιμή αυτή της Γαλλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών (Académie des Beaux Arts, Institut de France), η οποία τον υποδέχθηκε το 1986, εκλέγοντάς τον αντεπιστέλλον μέλος της. Επιπλέον τον Ιανουάριο του 1988, ο Πρόεδρος της Ιταλικής Δημοκρατίας του απένειμε τον τίτλο του *Commendatore Γραμμάτων και Τεχνών*. Δυο χρόνια μετά, τον Δεκέμβριο του 1990, ο δημιουργός εκλέχθηκε ισότιμο μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας. Τον Μάιο του 1993 του

απονεμήθηκε ο τίτλος και το παράσημο του *Commander des Palmes Académique* από το Υπουργείο Πολιτισμού της Γαλλίας, και τον Σεπτέμβριο του 1995 του απονεμήθηκε άλλος ένας τιμητικός τίτλος, το παράσημο της *Λεγεώνας της Τιμής*. Ο Λαλαούνης εμπνεύστηκε τελικά από όλο τον κόσμο, στην όλη χρονική διάρκειά του και χωρική έκτασή του. Όλα αυτά μεταφέρθηκαν στο βιβλίο του *Μεταμορφώσεις* (εκδόθηκε το 1984), που αποτυπώνει τη βασική ιδέα της φιλοσοφίας του: ότι κάθε αντικείμενο τέχνης φέρνει ένα μήνυμα ή μια ιδέα, αποτελώντας ένα σύμβολο που συνδέει το παρελθόν με το παρόν, τις επιστήμες και τη φύση με τη μικρογλυπτική και το κόσμημα.

Η εργασία μου εντάσσεται στα επιστημονικά ενδιαφέροντά μου για τον ελληνικό υλικό λαϊκό πολιτισμό, στον οποίο με οδήγησαν μελετητικά, καταρχάς, οι σπουδές μου στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κατά την περασμένη δεκαετία. Τότε, ως φοιτήτρια της αρχαιολογικής κατεύθυνσης, πρωτογνώρισα τις απαρχές και την εξέλιξη της Τέχνης (προϊστορικής, κλασικής, βυζαντινής, μοντέρνας κ.λπ.). Τα μαθήματα της Αρχαιολογίας και τα μαθήματα της Ιστορίας της Τέχνης προετοίμασαν, θα έλεγα, την είσοδό μου στον κόσμο του Λαϊκού Πολιτισμού των νεώτερων ελληνικών χρόνων. Αυτή η είσοδος έγινε, εν τέλει, στο πλαίσιο των μαθημάτων της Λαογραφίας για την *Παραδοσιακή Λαϊκή Τέχνη*, για τα «*Έργα των Χεριών*», και ακόμη για την *Ιστορία της Ένδυσης* («σημείου συνάντησης πολλών λαϊκών τεχνών», όπως μας έλεγε η καθηγήτριά μας, η κ. Μαρίνα Βρέλλη – Ζάχου).

Αυτή η «προίκα» μου με ώθησε, αργότερα, κατά τις μεταπτυχιακές σπουδές μου, στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών *Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων* του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου, να επιλέξω να μελετήσω και να αναλύσω στη διπλωματική εργασία μου ένα θέμα συνδεδεμένο με τον προβιομηχανικό, τον παραδοσιακό επαγγελματικό βίο, όπως τον παρουσίασαν και τον ερμήνευσαν, ως εκφραστή της πολιτιστικής ταυτότητας, οι επιμελητές της Έκθεσης «*Άνθρωποι και Εργαλεία. Όψεις της εργασίας στην Προβιομηχανική Κοινωνία*»¹ (που συνεχίζεται ως σήμερα) στο Μουσείο της Οδού Πανός (Πλάκα,

1. Αικατερίνη Ανδριανού, «Η παρουσίαση του παραδοσιακού επαγγελματικού βίου ως εκφραστή της πολιτιστικής ταυτότητας. Η Έκθεση του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης *Άνθρωποι και Εργαλεία. Όψεις της εργασίας στην Προβιομηχανική Κοινωνία*», Π.Μ.Σ «Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων», Σχολή Κοινωνικών Επιστημών, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2010.

Αθήνα). Έτσι, είχα την ευκαιρία να ασχοληθώ με τον υλικό λαϊκό πολιτισμό ακόμη περισσότερο, μελετώντας τα εργαλεία (και ορισμένες μηχανές αργότερα), που «μιλούν» για τις ανάγκες, τους κόπους, τις τεχνικές, και ακόμη για τα συναισθήματα του παραδοσιακού τεχνίτη.

Εξάλλου, η συμμετοχή μου επί χρόνια στις εκπαιδευτικές επισκέψεις / μαθήματα σε μουσειακές συλλογές της χώρας μας, που προσέφερε συστηματικά η κ. Βρέλλη στους μεταπτυχιακούς φοιτητές της, είχε αποφασιστική, καθοριστική σημασία. Καθώς οι επισκέψεις αυτές κάθε χρόνο «κλείνουν» με το Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη (ΜΚΗΛ), η επαφή μου με τα «χρυσά έργα» του και η γοητεία που αυτά ασκούσαν στη σκέψη μου, καθώς και οι εμπνευσμένες συζητήσεις που ακολουθούσαν γι' αυτά με την καθηγήτριά μας, αποτέλεσαν την αφετηρία της σύλληψης του θέματος της παρούσας εργασίας.

Συγκέντρωσα και επεξεργάστηκα το υλικό της μελέτης μου κατά την περίοδο 2011-2016. Η συγγραφή ολοκληρώθηκε κατά το 2017 με την επιστημονική επίβλεψη της κ. Βρέλλη - Ζάχου, που στέκεται αδιάκοπα στο πλευρό μου ως άνθρωπος και ως επιστήμονας επί χρόνια. Την ευχαριστώ θερμά και από τη θέση αυτή και για την προτροπή της να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα και για την αμέριστη συμπαράσταση και την πολύπλευρη βοήθειά της σε όλα τα στάδια της ερευνητικής πορείας και της σύνθεσης της εργασίας μου.

Τις θερμές ευχαριστίες μου εκφράζω, επίσης, στα Μέλη της Συμβουλευτικής Επιτροπής της εργασίας μου, για τις πολύτιμες συμβουλές, τις εύστοχες παρατηρήσεις και τις ουσιαστικές διορθώσεις τους στα κείμενά μου: αφενός, στην κ. Ευρυδίκη Αντζουλάτου – Ρετσίλα, Ομότιμη Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, για τη συμβολή της ιδιαίτερα στη σύνθεση του κεφαλαίου που αφορά στο Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη, και αφετέρου, στον κ. Λάμπρο Φλιτούρη, Επίκουρο Καθηγητή Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, για τη συμβολή του κατεξοχήν στη σύνθεση των κεφαλαίων που αφορούν στις ιστορικές / πολιτισμικές εξελίξεις στη μεταπολεμική Ελλάδα και ως τις αρχές του 21ου αιώνα.

Από τη θέση αυτή ευχαριστώ ακόμη θερμά τα Μέλη της Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής: τον κ. Μανόλη Σέργη, Καθηγητή Λαογραφίας του Τμήματος Γλώσσας, Φιλολογίας και Πολιτισμού Παρευξείνιων Χωρών του Δημοκρίτειου

Παν/μίου Θράκης και την κ. Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη, Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης και του Πολιτισμού του Χαροκόπειου Παν/μίου, τον κ. Νικόλαο Αναστασόπουλο, Επίκουρο Καθηγητή Νεώτερης και Σύγχρονης Ελληνικής Ιστορίας του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων και τον κ. Στέφανο Τσιόδουλο, Επίκουρο Καθηγητή της Σχολής Καλών Τεχνών του Παν/μίου Ιωαννίνων, καθώς και την κ. Ρενάτα Δαλιανούδη, Λέκτορα Λαογραφίας του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων, που διάβασαν την εργασία μου και έκαναν χρήσιμες διορθώσεις, παρατηρήσεις και υποδείξεις, τις οποίες με ευχαρίστηση προτίθεμαι να ενσωματώσω στη μελλοντική δημοσίευσή της.

Τις θερμότερες ευχαριστίες μου επιθυμώ, επίσης, να εκφράσω προς τον σεβαστό κ. Μιχάλη Γ. Μερακλή, Ομότιμο Καθηγητή Λαογραφίας του Ε.Κ.Π.Α. και του Παν/μίου Ιωαννίνων, ο οποίος ενθάρρυνε την προσπάθειά μου με πατρική στοργή και είχε την ευγενή καλοσύνη να διαβάσει την ολοκληρωμένη μορφή της εργασίας μου, να μου εκφράσει τις σοφές σκέψεις του και να κάνει σχετικές παρατηρήσεις.

Με βαθιά συγκίνηση, ενθυμούμαι, τον «χρυσό» καλλιτέχνη-δημιουργό, τον αείμνηστο Ηλία Λαλαούνη (γεν. 1920), τον οποίο είχα την τιμή και τη χαρά να συναντήσω, για μία και μοναδική φορά, κατά την έναρξη της ερευνητικής εργασίας μου (απεβίωσε πλήρης ημερών το 2013), και να τον ενημερώσω για το θέμα της.

Από τη θέση αυτή, ευχαριστώ θερμά όλα τα μέλη της Οικογένειάς του, που από την πρώτη στιγμή με εμπιστεύτηκαν αμέριστα και μου παραχώρησαν πλούσιο αρχειακό υλικό με πολλαπλό ενδιαφέρον και πολύτιμες προφορικές μαρτυρίες και πληροφορίες: Πρώτιστα, ευχαριστώ τη σεβαστή Σύζυγο του Ηλία Λαλαούνη, την κ. Λίλα Λαλαούνη, η οποία με δέχτηκε με απερίγραπτη αγάπη στην κατοικία της πολλές φορές και μου μίλησε με υπομονή για πολλά, όμορφα και σπουδαία της κοινής ζωής τους. Ευχαριστώ από καρδιάς και τις ευγενικές Θυγατέρες του, που συνεχίζουν σήμερα με αξιοσύνη, με γνώση και ζέση, το έργο του αείμνηστου Πατέρα τους: την κ. Μαρία Λαλαούνη, διευθύντρια του οικογενειακού εργοστασίου και την κ. Ιωάννα Λαλαούνη, διευθύντρια του Μουσείου Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη, οι οποίες με την παιδεία τους και την εμπειρία τους, αναθρεμμένες οι ίδιες στο περιβάλλον των «χρυσών έργων», συνέβαλαν εξ αρχής τα μέγιστα στην εξοικείωσή μου με τους χώρους των εργαστηρίων και του μουσείου και, εν συνεχεία, στάθηκαν πολύτιμοι αρωγοί μου σε όλα τα ερευνητικά βήματά μου.

Τις ειλικρινείς ευχαριστίες μου εκφράζω ακόμη στο προσωπικό του Μουσείου Κοσμήματος, για την πρόθυμη συμβολή όλων στη συγκέντρωση του υλικού της εργασίας μου. Ιδιαίτερα, ευχαριστώ τον κ. Παναγιώτη (Τάκη) Βαρουξή, χρυσοκό-τεχνίτη του Οίκου Λαλαούνη (απεβίωσε πλήρης ημερών το 2016), για όσα σπουδαία μου διηγήθηκε από την πολυετή συνεργασία του με τον Ηλία Λαλαούνη· την κ. Μαρία Γαβρήλου, τ. υπεύθυνη των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του Μουσείου, η οποία με «εμύησε», εν πολλοίς, στον κόσμο της κοσμηματοποιίας και των πολύτιμων λίθων· την κ. Αλεξάνδρα Κρίκου, γεμολόγο και σχεδιάστρια κοσμήματος, η οποία μου παραχώρησε πολύωρες συνεντεύξεις, αποτυπώνοντας με γλαφυρότητα την εμπειρία της ως συνεργάτιδα του Ηλία Λαλαούνη· τον κ. Βασίλη Γρηγοριάδη, αρχιτέκτονα του Μουσείου Κοσμήματος για τα σχέδια και την αρχιτεκτονική έκθεση που μου εμπιστεύθηκε· κι ακόμη την κ. Ελένη Μάστορα, υπεύθυνη του Τμήματος Διοίκησης, την κ. Άντζυ Νομικού, τ. υπεύθυνη Επικοινωνίας και Δημοσίων Σχέσεων, την κ. Λίλα Πατσιάδου, τ. υπεύθυνη των εκπαιδευτικών προγραμμάτων, την κ. Όλγα Μπαλάφα, υπάλληλο του εργοστασίου παραγωγής, όπως και τον κ. Βύρωνα Βαφειάδη, επιστημονικό επιμελητή, κι ακόμη την κ. Κυριακή Καραχάλιου, τον κ. Δημήτρη Πιλάλα, τον κ. Δημήτρη Αγαπάκη, τον κ. Ισίδωρο Αγγελίδη και την κ. Αγγελική Αρβανίτη, υπαλλήλους του Μουσείου, όλους τους για την επίσης παραγωγική συνεργασία τους μαζί μου και τις πρόθυμες εξυπηρετήσεις που μου προσέφεραν.

Κλείνοντας το προλογικό μου σημείωμα, σκέφτομαι με ευγνωμοσύνη και συγκίνηση τους γονείς μου, Παναγιώτη και Καλομοίρα Ανδριανού, που στάθηκαν γενναιόδωρα και ενθαρρυντικά στο πλευρό μου σε όλη τη διάρκεια των σπουδών μου και της σταδιοδρομίας μου, τον αγαπημένο μου σύζυγο Δημήτρη Γ. Κουφονικολάκο, που με στηρίζει με ενθουσιασμό και με ατελείωτη υπομονή, την πολύτιμη θυγατέρα μου, την Μελίνα μου, που όταν ολοκλήρωνα την εργασία μου είχε μόλις γεννηθεί και πολύ με στερήθηκε, καθώς και όλους όσοι βρίσκονται διαρκώς κοντά μου, στα εύκολα και στα δύσκολα, προσφέροντάς μου την αγάπη τους και την εμπιστοσύνη τους απλόχερα.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Βλ., βλ. : βλέπε

εικ. : εικόνα

εκδ. : εκδόσεις

ΕΛΚΑ : Ελληνικό Κέντρο Αργυροχρυσοχοΐας

επιμ. : επιμέλεια

ΕΟΕΧ : Εθνικός Οργανισμός Ελληνικής Χειροτεχνίας

ΖΕΔΕΤ : Ζωντανό Εργαστήριο Διακοσμητικών & Εικαστικών Τεχνών

ΖΕΜ : Ζωντανό Εργαστήριο Μεταλλοτεχνίας

εφ. : εφημερίδα

ΙΜΕ : Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού

Κ : Καράτια

ΜΚΗΛ : Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλούνη

μτφρ. : μετάφραση

ό.π. : όπως παραπάνω

Παρ. : παράρτημα

σ. / σσ. : σελίδα / σελίδες

τόμ. : τόμος

τ. : τεύχος

ΥΠ.ΠΟ. : Υπουργείο Πολιτισμού

ΦΕΚ : Φύλλα Εφημερίδας της Κυβερνήσεως

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I. Το Κόσμημα. Συνοπτική αναφορά.

Για την έμφυτη και δημιουργική διάθεση του ανθρώπου γίνεται ήδη λόγος στην αρχαιότητα, στον πλατωνικό διάλογο «Πρωταγόρας», όπου κατατίθενται πολύτιμα ψήγματα πολιτικού στοχασμού, ιστορίας του πολιτισμού και φιλοσοφικής ανθρωπολογίας, υπαινικτικά, μέσα από μια μυθική αφήγηση.¹ Όταν ο Επιμηθέας ανέλαβε να εξοπλίσει τα διάφορα ζώα πριν αυτά έρθουν στο φως, φρόντισε να τα εφοδιάσει με όλα τα μέσα που θα τους επέτρεπαν να επιβιώνουν, χωρίς να αλληλοεξοντωθούν. Ωστόσο, διέπραξε το λάθος να λησμονήσει τον άνθρωπο, τον οποίο άφησε *«γυμνόν τε καί άνυπόδητον καί άστρωτον καί άοπλον»*. Ο Προμηθέας τότε, ανήσυχος από την απερίσκεψία του αδελφού του, έκλεψε από το εργαστήρι της Αθηνάς και του Ηφαίστου *«τήν έντεχνον σοφίαν σύν πυρί»*, προκειμένου ο άνθρωπος να αντισταθμίσει μέσω αυτής την πολλαπλή του ένδεια και να επιτύχει τελικά να επιβιώσει. Η *«έντεχνος σοφία»* και η *«έμπυρος τέχνη»* αποτελεί στην ουσία την ειδοποιό διαφορά του ανθρώπου από τα άλλα έμβια όντα, η κατασκευαστική ικανότητα τον κάνει να υπερτερεί.²

Χάρη στην *«έντεχνον σοφίαν σύν πυρί»* ο άνθρωπος γίνεται πλέον κατασκευαστής και δημιουργός. Μία από τις συλλήψεις και πραγματώσεις του είναι αυτή του κοσμήματος που αποτελεί ίσως μια δυναμική παρέμβαση του ανθρώπου στα δεδομένα της φύσης, αφού η έμφυτη διάθεση του στολισμού υποκρύπτει μια συνειδητή ή ασύνειδη επιθυμία ανάδειξης της ομορφιάς. Τα διάφορα συστήματα στολισμού που αναδεικνύουν κυρίως το γυναικείο κάλλος απαρτίζονται συχνά από κοσμήματα που σηματοδοτούν την ταυτότητα αυτής που τα φέρει. Εξάλλου το κόσμημα αποτελεί ένα είδος τέχνης που συνδέεται περισσότερο και με προσωπικά βιώματα είτε αυτά αφορούν στην αισθητική της εμφάνισης, είτε στην επισήμανση της κοινωνικής θέσης, ή ακόμη και στην έκφραση μεταφυσικών διαθέσεων.³ Έτσι δημιουργούνται κοσμήματα απλά ή περίτεχνα, από χρυσό ή ασήμι, με πολύτιμους ή ημιπολύτιμους λίθους, με φυτικές ή μυθολογικές παραστάσεις, «σημεία» όλα εξουσίας ή γοήτρου, εποχών και κοινωνιών που τα δημιούργησαν.⁴

Στην Ελλάδα η ιστορική πορεία του κοσμήματος έχει ακολουθήσει μια διαδρομή 6.000 χρόνων και πλέον. Από τις τοιχογραφίες μπορούμε σήμερα να

γνωρίσουμε τα κοσμήματα που φορούσαν άνδρες και γυναίκες της μινωικής και μυκηναϊκής εποχής (τοιχογραφία από το Ακρωτήρι της Θήρας με τη νεαρή ιέρεια και τις κροκοσυλλέκτριες). Από την άλλη πλευρά δεν είναι λίγα τα κοσμήματα που έχουν βρεθεί σε τάφους ανά τον ελλαδικό χώρο, προσωπικά αντικείμενα που συνόδευσαν τον άνθρωπο και στο θάνατο.⁵ Στους νεότερους χρόνους το παραδοσιακό (συχνά και λαϊκό) κόσμημα κατακτά όλες τις κοινωνικές τάξεις. Από τα μέσα του 19ου αιώνα οι γυναίκες της αστικής κοινωνίας ακολούθησαν κυρίως τους ευρωπαϊκούς συρμούς κόσμησης και φορούσαν κυρίως κοσμήματα που προέρχονταν από ευρωπαϊκά εργαστήρια.⁶ Με το πέρασμα του χρόνου άρχισαν να δημιουργούνται τα αμιγώς ελληνικά, που ιδίως μετά τα μέσα του 20ού αιώνα, όχι μόνο κυριάρχησαν στην ντόπια αγορά αλλά και διακρίθηκαν στο εξωτερικό. Αξίζει να σημειωθεί ότι ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα κοσμήματα που δημιουργήθηκαν κυρίως μετά τη δεκαετία του 1950 από σπουδαίους καλλιτέχνες – τεχνίτες, τα οποία εντυπωσιάζουν με την ευρηματική φαντασία των δημιουργών τους.⁷ Η ιστορία του κοσμήματος πάντως είναι μακράιωνη, πολύμορφη και πολύτροπη, όπως προδηλώθηκε ήδη. Και η νεότερη μόδα άντλησε έμπνευση με την αναδρομή και στο απώτερο ή και απώτατο παρελθόν.

II. Το σύγχρονο ελληνικό κόσμημα. Επισκόπηση βασικής βιβλιογραφίας.

Η πορεία του σύγχρονου ελληνικού κοσμήματος συμβαδίζει με την πορεία του σύγχρονου ελληνικού κράτους, η οποία καλύπτει το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα και διαρκεί έως και τις αρχές του 21ου αιώνα. Η πορεία αυτή θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο μεγάλες περιόδους. Η πρώτη αρχίζει με την ανακήρυξη της ανεξαρτησίας του Ελληνικού Έθνους (1827) και χαρακτηρίζεται από την εισαγωγή ευρωπαϊκών προτύπων στη διοίκηση του κράτους, τις τέχνες, την εκπαίδευση και την αστική ζωή γενικότερα,⁸ ενώ η δεύτερη αρχίζει τη δεκαετία του 1940 κατά την οποία παρατηρείται αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος των κοσμηματοποιών για την παραγωγή ελληνικού κοσμήματος με παραδοσιακές τεχνικές, η οποία προέρχεται κυρίως από τη ζήτηση ελληνικών κοσμημάτων από τους ξένους επισκέπτες ως αναμνηστικών. Λόγω της ζήτησης αυτής δραστηριοποιήθηκαν αρκετοί τεχνίτες, οι οποίοι άρχισαν να κατασκευάζουν ασημένια κυρίως κοσμήματα που αναπαριστούσαν μνημεία της κλασικής αρχαιότητας ή βραχιόλια με ενσωματωμένα αντίγραφα παλαιών νομισμάτων, τα οποία πωλούσαν ως τουριστικά γύρω από την Ακρόπολη.⁹

Στην ελληνική βιβλιογραφία οι δημοσιευμένες εργασίες (άρθρα και μονογραφίες) που αναφέρονται στην πρώτη περίοδο του σύγχρονου ελληνικού κοσμήματος (1827-1940) είναι αρκετές και ποικίλλουν. Ενδεικτικά παρατίθενται οι εξής (με αλφαβητική τη σειρά των συγγραφέων):

Μονογραφίες

- ο Δεληβορριάς Άγγελος, *Ελληνικά παραδοσιακά κοσμήματα*, Μουσείο Μπενάκη, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1980.
- ο Ζώρα Πόπη, *Κεντήματα και κοσμήματα της ελληνικής φορεσιάς*, εκδ. ΕΟΕΧ, Αθήνα 1966.
- ο -, *Λαϊκή Τέχνη*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.
- ο Καπλάνη Γιαννούλα, *Νεοελληνική αργυροχοΐα. Από τις συλλογές του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης*, ΥΠ.ΠΟ., Αθήνα 1997.
- ο Κορρέ – Ζωγράφου Κατερίνα, *Χρυσικών έργα 1600-1900. Συλλογή Κ. Νοταρά*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.), Αθήνα 2002.
- ο -, *Το βραχιόλι, νεοελληνικό και ethnic, 19ος –20ός αιώνας*, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, Αθήνα 2008.
- ο Παπαντωνίου Ιωάννα, *Η ελληνική γυναικεία φορεσιά και το κόσμημα άλλοτε και τώρα*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Αθήνα 1985.

Άρθρα σε περιοδικά, συλλογικούς τόμους και εφημερίδες

- ο Βρέλλη - Ζάχου Μαρίνα, «Τα ηπειρώτικα κοσμήματα», *Εικαστική Παιδεία*, 24 (2008), σσ. 94-105.
- ο Πόπη Ζώρα, «Αργυροχοΐα», στο συλλογικό τόμο *Νεοελληνική Χειροτεχνία*, έκδ. Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος, Αθήνα 1969, σσ. 240-275.
- ο Μίκου – Καραχάλιου Καίτη, «Σύγχρονο ελληνικό κόσμημα», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, ΕΛΚΑ, Αθήνα 1995, σσ. 133-141.
- ο Μπότσαρης Μάρκος, «Η ελληνική αργυροχοΐα και το σαβάτι», *Ζυγός*, 7 (Μάρτιος – Απρίλιος 1974), σσ. 80-102.

- ο Ρωμαίου – Καρασταμάτη Ελένη, «Το νεοελληνικό κόσμημα, 17ος – 19ος αι.», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, ΥΠ.ΠΟ. - Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 2009² (1997¹), σσ. 249-254.
- ο Συνοδινού Κάτε, «Νεοελληνικές τάσεις», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 20-22).

Αντίθετα για τη θεωρία και την ιστορία του ελληνικού κοσμήματος της δεύτερης περιόδου (1940 έως σήμερα) στη διάθεσή μας έχουμε περιορισμένο αριθμό μονογραφιών, κάποια άρθρα στον τύπο και κείμενα μικρής έκτασης σε καταλόγους εκθέσεων και λευκώματα χωρίς όμως, επισημαίνω εδώ, να δίνεται η δυνατότητα εμβάθυνσης στο έργο του κάθε δημιουργού ξεχωριστά. Κατ' αυτόν τον τρόπο περιοριζόμαστε σε ονομαστικές αναφορές των καλλιτεχνών ή απλά σε παράθεση κάποιων φωτογραφιών των έργων τους. Με αυτά τα δεδομένα τα κυριότερα δημοσιεύματα που έχουν εντοπιστεί είναι τα κάτωθι (με αλφαβητική τη σειρά των συγγραφέων):

- ο Δεληβορριάς Άγγελος, «Γυναίκα και κόσμημα», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 3-4).
- ο Διαμάντη Μαρία και Πολίτου Πολυξένη (επιμ.), *Μαρουλίνα. Μια πρωτοπόρος του ελληνικού κοσμήματος: Σοφία Θανοπούλου (1908-1997)*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2005.
- ο Μίκου – Καραχάλιου Καίτη, «Σύγχρονο ελληνικό κόσμημα», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, ΕΛΚΑ, Αθήνα 1995, σσ. 142-163.
- ο -, «Σύγχρονες κατευθύνσεις», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 23-25).
- ο -, «Το σύγχρονο κόσμημα», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, ΥΠ.ΠΟ. - Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 2009² (1997¹), σσ. 377-381.
- ο Φανουράκη Λίνα, *Κοσμήματα 1989-2009*, επιμέλεια: Σταύρος Πετσόπουλος, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2009.

Εν προκειμένω για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας ελήφθησαν υπ' όψιν όλες οι παραπάνω δημοσιευμένες εργασίες που αφενός αφορούν γενικότερα στην πορεία του σύγχρονου ελληνικού κοσμήματος και αφετέρου προβάλλουν συνοπτικά τη ζωή και το έργο των σημαντικότερων Ελλήνων κοσμηματοποιών, μεταξύ των οποίων και του Ηλία Λαλαούνη.

Για την εκτενή όμως παρουσίαση της πορείας του παραπάνω δημιουργού κρίθηκε απαραίτητο η μελέτη μου να επικεντρωθεί και σε δημοσιευμένα άρθρα στον τύπο, και σε έργα του ιδίου και, κυρίως, στις εκδόσεις του Μουσείου Κοσμήματος που τον αφορούν. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι οι εκδόσεις του ΜΚΗΛ περιορίζονται σε συγκεκριμένες περιόδους της δημιουργικής δραστηριότητας του καλλιτέχνη, προβάλλουν επιλεκτικά τις σημαντικότερες από τις συλλογές του, ενώ επικεντρώνονται κυρίως στην παρουσίαση φωτογραφικού υλικού. Συγκεκριμένα οι εκδόσεις του ΜΚΗΛ που σχετίζονται με την πορεία ζωής του Ηλία Λαλαούνη είναι οι εξής:

- Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, *Ilias Lalaounis: Modern Revival of Ancient Gold*, εκδ. Ilias Lalaounis Jewelry Museum, Athens 1998.
- Hatzaki Myrto – Plantzos Dimitris, *Tribut Magnificenței / A Tribute to Magnificence : Ilias Lalaounis, bijuterii și microsculptură / jewelry and microsculpture*, εκδ. Muzeul Național de Artă al României, București 2008.
- Lalaouni Ioanna, *Ilias Lalaounis - MicroSculptures*, εκδ. Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation - Ilias Lalaounis Jewelry Museum, New York 2001.
- -, (επιμ.) *Τα Νέα του Μουσείου / Newsletter*, τ. 1-13, Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη, Αθήνα 1994-2004.
- Λαλαούνης Ηλίας, *Μεταμορφώσεις*, Εκδοτική Ελλάδος Α.Ε., Αθήνα 1985.
- Lalaounis Ilias, *Objets d' Art*, εκδ. Ilias Lalaounis Jewelry Museum, Athens 1985.
- -, *Ilion*, εκδ. Ilias Lalaounis Jewelry Museum, Athens 1985.
- -, *Art Glyptique. Le Bouclier d' Achille*, εκδ. Ilias Lalaounis Jewelry Museum, Athens 1995.

III. Σκοπός, μέθοδος και διάρθρωση της εργασίας.

1. Σκοπός.

Σκοπός της εργασίας είναι η παρακολούθηση και η ερμηνεία της μορφολογικής και εν γένει αισθητικής διάστασης, όπως και του κοινωνικού και λειτουργικού περιεχομένου του σύγχρονου επώνυμου κοσμήματος στην Ελλάδα του 20ού και των αρχών του 21ου αιώνα με παράδειγμα διεξοδικής έρευνας, εξέτασης και μελέτης τα χρυσά έργα – κοσμήματα του Ηλία Λαλαούνη, αφενός στην καθημερινή – «ζώσα» και με διεθνή χαρακτήρα παρουσία τους και αφετέρου στη μουσειακή έκθεσή τους.

Η επιλογή του παραδείγματος του Ηλία Λαλαούνη οφείλεται στους εξής λόγους:

α) Κατά τη δεκαετία του 1950 η οικονομική και τεχνολογική ανάπτυξη (μεταφορές, επικοινωνίες κ.ά.) συνέβαλε στην προώθηση του τουρισμού της χώρας. Οι επισκέψεις των Ευρωπαίων και Αμερικανών στα αρχαιολογικά μουσεία και ο θαυμασμός τους για τα αρχαία ελληνικά κοσμήματα αύξησαν τη ζήτηση των χειροποίητων κοσμημάτων αρχαιολογικού τύπου. Η ζήτηση αυτή ενεργοποίησε τα μεγάλα κοσμηματοπωλεία της Αθήνας, τα οποία διέθεταν δικούς τους τεχνίτες, να στραφούν στη μελέτη των αρχαίων κοσμημάτων και στην κατασκευή αντιγράφων τους. Πρωτεργάτες της διεθνούς προβολής του ελληνικού κοσμήματος υπήρξαν τα κοσμηματοπωλεία του «Ζολώτα» και στη συνέχεια του «Ηλία Λαλαούνη». Ο Λαλαούνης, συλλαμβάνοντας εγκαίρως το αίτημα της εποχής για αρχαιολογικού τύπου κοσμήματα σε διεθνές επίπεδο, δημιούργησε συλλογές που ανταποκρίνονταν στο σύγχρονο πνεύμα, διατηρώντας όμως όλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της αρχαίας ελληνικής αργυροχρυσοχοΐας.¹⁰

β) Ο Ηλίας Λαλαούνης, που ξεκίνησε το 1940 από την οικογενειακή επιχείρηση «Ζολώτα», το 1969 αποφάσισε να ιδρύσει τη δική του εταιρεία με την ονομασία «Ηλίας Λαλαούνης ΑΕΒΕ» και «Γκρηκ Γκολντ ΑΕΒΕ».¹¹ Οι δημιουργίες του Ηλία Λαλαούνη αντιπροσωπεύουν όχι μόνο τη σύζευξη του παρελθόντος με το παρόν που μετουσιώνεται σε κοσμήματα, τα οποία στοιχειοθετούν μια σύγχρονη καλλιτεχνική έκφραση, αλλά αναδεικνύουν και την ανεξάντλητη ικανότητα του χρυσοχόου να

δημιουργεί παράλληλα συλλογές (τη δεκαετία του 1970) εμπνευσμένες από τα επιτεύγματα της σύγχρονης επιστήμης, την τεχνολογία, την αστρονομία, τη φύση και τη βιολογία.¹²

γ) Ο εξωστρεφής χαρακτήρας του χρυσοχόου Λαλαούνη, η ακούραστη δημιουργικότητά του και οι απaráμιλλες ικανότητές του συνέβαλαν αποφασιστικά όχι μόνο στην ανάπτυξη του Οίκου Λαλαούνη στην Ελλάδα αλλά και διεθνώς, εγκαινιάζοντας 38 καταστήματα σε ολόκληρο τον κόσμο, όπως Παρίσι, Ζυρίχη, Γενεύη, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Τόκιο και Hong Kong, με τα διεθνή περιοδικά μόδας να τον αναδεικνύουν ως εκείνον που έδωσε νέα πνοή στην τέχνη της χρυσοχοΐας.¹³

δ) Ο Ηλίας Λαλαούνης έλαβε πολλά βραβεία για την πρωτοποριακή προσφορά του στον τομέα του κοσμήματος με ύψιστη τιμή αυτή της Γαλλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών (Académie des Beaux Arts, Institut de France). Η εκλογή του ως μέλους της Γαλλικής Ακαδημίας ήταν πρωτοφανής διεθνώς, διότι ήταν ο πρώτος κοσμηματοποιός που πέρασε τις πύλες της και εισήγαγε σε αυτήν για πρώτη φορά μια εφαρμοσμένη τέχνη, την κοσμηματοποιία, η οποία όμως για εκείνον θεωρούνταν ισότιμη με τις «ωραίες τέχνες».¹⁴

ε) Το 1993 ιδρύθηκε από τον Λαλαούνη και την μικρότερη θυγατέρα του, την Ιωάννα, το Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη (ΜΚΗΛ), το οποίο αποτελεί το μοναδικό μουσείο σύγχρονου κοσμήματος στην Ελλάδα. Το ΜΚΗΛ στα είκοσι τέσσερα χρόνια λειτουργίας του έχει διοργανώσει περισσότερες από 80 περιοδικές εκθέσεις, ερευνητικά προγράμματα και εκπαιδευτικές δραστηριότητες για μαθητές, φοιτητές και άτομα με κινητικά προβλήματα. Στο ΜΚΗΛ στεγάζονται περίπου 4.500 κοσμήματα και μικρογλυπτά από 50 συλλογές που σχεδιάστηκαν από τον Ηλία Λαλαούνη την περίοδο 1940 έως 2002, το αρχείο των σχεδίων του, παραδοσιακά και σύγχρονα εργαλεία καθώς και ερευνητική βιβλιοθήκη. Το ΜΚΗΛ έχει θέσει ως βασικούς στόχους την ενδυνάμωση της παραγωγής των διακοσμητικών τεχνών, την προώθηση του σύγχρονου εικαστικού κοσμήματος, όπως και τη συνεχή εξαγωγή του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού. Για το σκοπό αυτό έχει συστήσει το «Hephaistos Summer School», στο οποίο παραδίδονται μαθήματα για την ιστορία και την πρακτική του δυτικού κοσμήματος, το «Jewelry Artist in Residence Program», το οποίο υποστηρίζεται από το «Ζωντανό Εργαστήριο Μεταλλοτεχνίας» (ZEM) και το

«Ζωντανό Εργαστήριο Διακοσμητικών & Εικαστικών Τεχνών» (ΖΕΔΕΤ) και συμμετέχει με τις μόνιμες συλλογές του σε διεθνείς εκθέσεις.¹⁵

2. Μέθοδος

Όσον αφορά στη μέθοδο που εφαρμόστηκε κατά την ανάλυση και την παρουσίαση των ζητημάτων που εξετάζονται στην εργασία, προτιμήθηκε ως πληρέστερη όλων, η ιστορική - κοινωνική εξέταση: τα πολιτισμικά και λαογραφικά φαινόμενα θεωρούνται ως κοινωνικά και ιστορικά γεγονότα που έλαβαν χώρα σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Κεντρική θέση βέβαια καταλαμβάνει το κόσμημα ως συνοδευτικό στοιχείο στολισμού της γυναικείας κυρίως ενδυμασίας, παρακολουθώντας σχολαστικά στην εξέλιξή του τις προκλήσεις της σύγχρονης κοινωνίας, με βασικό συντελεστή τις οικονομικές και τις συναφείς πολιτιστικές δραστηριότητες που σημειώθηκαν στην Ελλάδα από το 1950 έως σήμερα.

Στην παρούσα εργασία επιδιώκεται κυρίως να προβληθεί το καλλιτεχνικό έργο και η επιχειρηματική δραστηριότητα του χρυσοχόου Ηλία Λαλαούνη, καθώς θεωρείται ο πρωτεργάτης στην προβολή του ελληνικού κοσμήματος διεθνώς. Ήταν εκείνος που το 1957, για πρώτη φορά, παρουσίασε στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης δύο συλλογές κοσμημάτων εμπνευσμένες από την αρχαία ελληνική παράδοση («Μινωική – Μυκηναϊκή Συλλογή» και «Κλασική – Ελληνιστική»), εγκαινιάζοντας με αυτόν τον τρόπο τη δυναμική πορεία της σύγχρονης ελληνικής αργυροχρυσοχοΐας.¹⁶

Ένα σημαντικό μέρος του χρόνου εκπόνησης της παρούσας εργασίας (ο οποίος διήρκεσε περί τα έξι χρόνια) αφιέρωσα, πριν αρχίσω τη συστηματική μελέτη της ζωής και του έργου του Ηλία Λαλαούνη, στην αναζήτηση και εξέταση υλικού (βιβλίων, άρθρων, εντύπων ελληνικών και ξένων, εικόνων κλπ.) συνδεδεμένου α) με τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές εξελίξεις που σημειώθηκαν στην Ελλάδα την περίοδο 1950 – 2010, κατά την οποία δραστηριοποιήθηκε ο Ηλίας Λαλαούνης και β) με την ιστορική παρουσία του κοσμήματος διαχρονικά στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Η αποδελτίωση του βιβλιογραφικού υλικού ήταν απαραίτητη για την υποστήριξη και τεκμηρίωση της υπό εκπόνηση εργασίας.

Για τη συγγραφή των κεφαλαίων που αφορούν στην παρουσίαση της ζωής και του έργου του χρυσοχόου Ηλία Λαλαούνη, όπως επίσης και του Μουσείου

Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη, όπου στεγάζονται οι συλλογές του σπουδαίου δημιουργού, χρησιμοποιήθηκε υλικό που προέρχεται από τις παρακάτω πηγές:

1. ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΗΛΙΑ ΛΑΛΑΟΥΝΗ.

Το αρχείο του χρυσοχόου που βρίσκεται κατά κύριο λόγο στο ΜΚΗΛ αλλά και ένα μέρος του στο εργοστάσιο του Οίκου Λαλαούνη περιλαμβάνει: (α) την αλληλογραφία του με προσωπικότητες από την Ελλάδα και το εξωτερικό, (β) άρθρα στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, που σχετίζονται με τη ζωή, το έργο και τη δραστηριότητά του, καθώς και (γ) κριτικές για το έργο του, (δ) συνεντεύξεις του ιδίου δημοσιευμένες σε εφημερίδες και περιοδικά της περιόδου 1950-2000, (ε) κείμενα από διαλέξεις και ομιλίες του κοσμηματοποιού στην Ελλάδα και το εξωτερικό, (στ) έντυπα και διαφημιστικά φυλλάδια των συλλογών του, (ζ) τεράστιο αριθμό σχεδίων καθώς επίσης και (η) φωτογραφικό υλικό από την οικογενειακή, επαγγελματική και κοινωνική του ζωή.

Οφείλω να πω ότι για την μελέτη του αρχείου του Ηλία Λαλαούνη αντιμετώπισα ποικίλα προβλήματα και δυσκολίες. Συγκεκριμένα το αρχειακό υλικό που φυλάσσεται στο Μουσείο Κοσμήματος (άρθρα στον τύπο της περιόδου 1975 έως σήμερα, έντυπα και διαφημιστικά φυλλάδια των συλλογών, σχέδια και φωτογραφικό υλικό της ζωής του χρυσοχόου) ήταν αταξινόμητο, με αποτέλεσμα η μελέτη του να αποτελέσει μια επίπονη και χρονοβόρα διαδικασία. Επίσης το αρχείο που φυλάσσεται στο εργοστάσιο του Οίκου Λαλαούνη (περιέχει την αλληλογραφία του Λαλαούνη, κείμενα από διαλέξεις και ομιλίες του καθώς και άρθρα στον τύπο της περιόδου 1960-1980) δεν είναι προσβάσιμο, διότι μετά την μεταφορά του στον συγκεκριμένο χώρο δεν έχει τακτοποιηθεί. Στην όλη μου πάντως προσπάθεια προσέγγισης και μελέτης του αρχειακού υλικού η οικογένεια Λαλαούνη στάθηκε με εμπιστοσύνη δίπλα μου στο βαθμό που αυτό ήταν δυνατό.

2. ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Σημαντικές πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του Ηλία Λαλαούνη αντλήθηκαν από επιλεγμένες εκδόσεις του ΜΚΗΛ. Συγκεκριμένα από το βιβλίο *Μεταμορφώσεις*¹⁷ που περιλαμβάνει τις πιο σημαντικές συλλογές του Ηλία Λαλαούνη από το 1957 έως το 1984 με ανάλυση και περιγραφή από τον ίδιο, τα βιβλία *Objets d' Art*¹⁸ και *Art Glyptique. Le Bouclier d' Achille*¹⁹ του Ηλία Λαλαούνη, όπως και το

βιβλίο των Anna Beatriz Chadour – Sampson και Ιωάννας Λαλαούνη με τίτλο *Ilias Lalaounis: Modern Revival of Ancient Gold*.

3. ΠΡΟΦΟΡΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Πρόκειται για ηχογραφημένες και απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις, που μου παραχώρησαν τα μέλη της οικογένειας Λαλαούνη, παλιοί συνεργάτες του χρυσοχόου, ο αρχιτέκτονας κ. Βασίλης Γρηγοριάδης αλλά και οι υπάλληλοι του ΜΚΗΛ. Συγκεκριμένα πραγματοποιήθηκαν προσωπικές επαφές με την κ. Λίλα Λαλαούνη, σύζυγο του Ηλία Λαλαούνη, την κ. Μαρία Λαλαούνη, θυγατέρα και Διευθύντρια Παραγωγής της «Ηλίας Λαλαούνης - Γκρήκ Γκόλντ ΑΕΒΕ» και κυρίως με την κ. Ιωάννα Λαλαούνη, θυγατέρα και Διευθύντρια του Μουσείου Κοσμήματος. Τέλος καταλυτικές υπήρξαν οι συζητήσεις με τον κ. Παναγιώτη (Τάκη) Βαρουξή, χρυσοχόο-τεχνίτη του οίκου Λαλαούνη, την κ. Μαρία Γαβρήλου, χρυσοχόο – γεμολόγο, και ιδιαίτερα με την κ. Αλεξάνδρα Κρίκου (γεμολόγο και σχεδιάστρια του Οίκου Λαλαούνη), η οποία με συγκίνηση περιέγραψε τις εμπειρίες της κοντά στον μεγάλο δημιουργό.

4. ΕΡΕΥΝΑ ΚΑΙ ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΜΚΗΛ

Μελετήθηκε ο εκθεσιακός χώρος του Μουσείου Κοσμήματος, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του κτηρίου και οι τροποποιήσεις που συντελέστηκαν σε αυτό, ώστε από παλαιό εργαστήριο κατασκευής κοσμημάτων να αποτελεί σήμερα και χώρο πολιτισμού, ανοικτό στο ευρύ κοινό.

Επιπλέον παρακολούθησα τις ξεναγήσεις που διεξάγονται από την κ. Ιωάννα Λαλαούνη, οι οποίες αναφέρονται στο έργο του Ηλία Λαλαούνη με δεδομένα από την ιστορία του κοσμήματος, όπως και το σεμινάριο που πραγματοποιήθηκε στο ΜΚΗΛ το Μάιο του 2015 από την κ. Αλεξάνδρα Κρίκου, με τίτλο «Κρύσταλλοι και άλλα πολύτιμα υλικά της γεμολογίας».

Τέλος συγκέντρωσα πληροφορίες και παρατηρήσεις από την παρακολούθηση των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του Μουσείου σε άτομα σχολικής ηλικίας.

Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι για την μελέτη της ιστορίας και του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού του κτηρίου χρειάστηκε να απευθυνθώ στο «Τμήμα

Προστασίας και Διαχείρισης Νεωτέρων Μνημείων και Μνημείων Τεχνικού Πολιτισμού» της «Διεύθυνσης Προστασίας και Αναστήλωσης Νεωτέρων και Σύγχρονων Μνημείων» του Υπουργείου Πολιτισμού, από το οποίο μου χορηγήθηκαν αντίγραφα από το Φάκελο του κτηρίου επί της οδού Καρυατίδων 4 και 4^Α, όπου βρίσκεται το ΜΚΗΛ.

Παράλληλα τα σχέδια του κτηρίου όπως και η έκθεση για την μετατροπή του χώρου από εργαστήριο σε μουσείο μου παραχωρήθηκαν, ύστερα από παράκληση, από τον αρχιτέκτονα κ. Βασίλη Γρηγοριάδη, εφόσον σύμφωνα με ενημέρωση που έλαβα από την κ. Ιωάννα Λαλαούνη κανένα από τα παραπάνω έγγραφα δεν βρισκόταν στην κατοχή της οικογένειας.

5. ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΚΟΣΜΗΜΑΤΟΣ

Για την πληρέστερη κατανόηση και μελέτη του σύγχρονου κοσμήματος επισκέφθηκα τις εξής εκθέσεις:

α) «*High – Lights: Ιστορικά Κοσμήματα και Υψηλή Ραπτική*» : Επιλεγμένα έργα από τις μόνιμες συλλογές του ΜΚΗΛ και του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος παρουσιάστηκαν σε μια έκθεση αφιερωμένη στο κόσμημα και την υψηλή ραπτική, που εγκαινιάστηκε τον Ιούνιο του 2011 στο ΜΚΗΛ. Κοσμήματα από 50 συλλογές σχεδιασμένες από τον Ηλία Λαλαούνη από το 1957 έως το 2002 πλαισίωσαν επιλεγμένα ενδύματα μόδας από τις συλλογές του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, που χρονολογούνται από τα τέλη του 19ου αιώνα έως τις μέρες μας.²⁰

β) «*Απ’ τον Picasso στον Koons*» : Η έκθεση που πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Μπενάκη από 16/5 έως 2/9/2012 παρουσίασε μια επιλογή κοσμημάτων σχεδιασμένων από καλλιτέχνες του 20ού και του 21ου αιώνα. Τα έργα των Stephen Antonakos, Ben, Louise Bourgeois, Georges Braque, Alexander Calder, César, Giorgio de Chirico, Jean Cocteau, André Derain, Max Ernst, Alberto Giacometti, Keith Haring, Jeff Koons, Fernand Leger, Roy Lichtenstein, Yoko Ono, Pablo Picasso και Man Ray, που παρουσιάστηκαν μεταξύ άλλων στην έκθεση, προήλθαν στην πλειονότητά τους από την προσωπική συλλογή της επιμελήτριας της έκθεσης Diane

Venet, θέτοντας το ζήτημα της σύνδεσης της αργυροχοΐας με την καλλιτεχνική δημιουργία.²¹

γ) Μαρία Κουτμάνη, «Έννεπε Μοῦσα» : Η έκθεση παρουσιάστηκε στο ΜΚΗΛ το Μάιο του 2013. Η Μαρία Κουτμάνη εμπνεύστηκε από τον Όμηρο, ονομάζοντας τη συλλογή της «Έννεπε Μοῦσα». Μαλλί, μετάξι, παλιά εργόχειρα, μέταλλα και ημιπολύτιμοι λίθοι παρέπεμπαν σε στίχους από την Οδύσσεια. Τα κοσμήματά της διακρίνονταν από το σύγχρονο χαρακτήρα τους, καθώς ήταν υπερμεγέθη, τρισδιάστατα και πολύχρωμα, ενώ η φόρμα τους συνέδεε με ιδανικό τρόπο την αισθητική με τη χρηστικότητα υπογραμμίζοντας την ελπιδοφόρα δυναμική μιας νέας γενιάς.²²

δ) «A Jewel made in Greece» : Η πολιτιστική και εμπορική έκθεση πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα του Υπουργείου Ανάπτυξης και Ανταγωνιστικότητας, του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, του Νομισματικού Μουσείου Αθηνών και του ΜΚΗΛ από 22/2 έως 1/3/2014 στην Τεχνόπολη και συμμετείχαν με κοσμήματα σχεδιασμένα τις δεκαετίες 1970 έως 1990 οι οίκοι: Βερυκοκάκη, Βουράκη, Ζολώτα, Κατραμόπουλου, Λαλαούνη και Φανουράκη. Επίσης συμμετείχε η Εθνική Λυρική Σκηνή με κοσμήματα από τις παραστάσεις FEDORA και TOSCA, το ίδρυμα Γεωργίου Ζογγολόπουλου με κοσμήματα του γλύπτη, όπως και η Γκαλερί Μέδουσα με κοσμήματα εικαστικών από την συλλογή της Μαρίας Δημητριάδη. Τέλος εκτέθηκε μία συλλογή κοσμημάτων υπογεγραμμένων από τη Μαρουλίνα.²³

ε) «Vanity» : Η έκθεση, που εγκαινιάστηκε τον Αύγουστο του 2016, πραγματοποιείται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Μυκόνου και παρουσιάζει 230 εκθέματα που προέρχονται από τα κυκλαδικά νεολιθικά κοσμήματα της 6ης χιλιετίας π.Χ. έως τη δεκαετία του 1970. Ξεχωρίζουν τα κοσμήματα της Μαρουλίνας, ευγενής παραχώρηση του εγγονού της Άρη Γεωργιάδη, καθώς και οι σύγχρονες δημιουργίες Ελλήνων καλλιτεχνών όπως των: Deux Hommes, Elena Syraka, Ileana Makri, Ioanna Souflia, Lito, Minas, Nikos Koulis, Sofia Vamiali, Sophia Kokosalaki, Two is Company, Venyx by Eugenie Niarchos.²⁴

Μελετώντας και προσπαθώντας να αξιοποιήσω το ποικίλο υλικό όλων των παραπάνω πηγών βρέθηκα αντιμέτωπη με αναφορές σε θέματα και ζητήματα που

έπρεπε να ταξινομηθούν. Δοκιμάστηκαν διάφοροι τρόποι και συστήματα ταξινόμησης. Ως καλύτερη δυνατή διευθέτηση του υλικού θεωρήθηκε αυτή που παρουσιάζεται στην εργασία, με τριμερή διαίρεση.

3. Διάρθρωση της εργασίας.

Η εργασία διαιρείται σε τρία μέρη:

Στο Πρώτο Μέρος επιχειρείται μια διεξοδική εξέταση της διαχρονικής παρουσίας του κοσμήματος στη χώρα μας, το οποίο συνόδεψε τον άνθρωπο σε όλα τα σημαντικά στάδια της ζωής του αντικατοπτρίζοντας παράλληλα τις νοοτροπίες και τις αισθητικές προτιμήσεις του. Φορέθηκε από τις γυναίκες για την προβολή της ομορφιάς τους σε ξεχωριστές περιστάσεις, καθώς και για την προβολή της οικονομικής και κοινωνικής επιφάνειας των οικογενειών τους, αλλά και από τους άνδρες, επίσης ως σύμβολο πλούτου και κοινωνικής τάξης. Τα κοσμήματα δεν θεωρούνταν όμως μόνο σύμβολα κύρους και γοήτρου αλλά σχετίζονται και με την πίστη στην ύπαρξη μαγικών δυνάμεων και στην καταφυγή στη μαγεία για την προστασία και την αποτροπή του κακού. Αυτό βέβαια ίσχυε κατεξοχήν για τα χρυσά κοσμήματα, αφού ο χρυσός με την αφθαρσία και την αιώνια λάμψη του έστεκε πιο κοντά από οτιδήποτε άλλο στην έννοια του υπερφυσικού καταπλήττοντας τον άνθρωπο στα πρώιμα ακόμη στάδια του πολιτισμού.

Το Πρώτο Μέρος αποτελείται από οχτώ κεφάλαια, στα οποία αναλύεται η εξέλιξη και η πορεία του κοσμήματος στον ελληνικό χώρο. Με αφετηρία την προϊστορική Ελλάδα, που τα κοσμήματα είχαν μια βαθύτερη συμβολική και ιδεολογική σημασία και χρήση,²⁵ μεταφερόμαστε στη γεωμετρική και κλασική εποχή, κατά την οποία τα κοσμήματα ήταν απλά ή περίτεχνα και συνδύαζαν διαφορετικές τεχνικές και θέματα φέρνοντας και πάλι στην επιφάνεια την παμπάλαια εκείνη αποτροπαϊκή και φυλακτική ιδιότητα που ίσχυε γι' αυτόν που φορούσε το κόσμημα.²⁶ Στα ελληνιστικά και ρωμαϊκά χρόνια τα κοσμήματα διακρίνονταν από απλές συνθέσεις με ημιπολύτιμες και πολύτιμες πέτρες, ενώ άρχισαν να εμφανίζονται οι έντονα καμπύλες επιφάνειες που διακρίνουν το βυζαντινό κόσμημα.²⁷ Η πολυτέλεια των βυζαντινών κοσμημάτων και η σημασία τους για την κοινωνική καταξίωση των κατόχων τους επιβεβαιώνεται από τις απεικονίσεις της αυτοκρατορικής αυλής κυρίως στα ψηφιδωτά της Ραβέννας.²⁸ Προσεγγίζοντας το νεώτερο ελληνικό πολιτισμό

συναντούμε κοσμήματα μεγάλοπρεπα και βαρύτιμα, που χαρακτηρίζονται από τη χρήση του ανάλαφρου λεπτοδουλεμένου συρματερού χρυσού σε συνδυασμό με πολύτιμες πέτρες, μαργαριτάρια και σμαλτωμένα διακριτικά στοιχεία, ενώ ο διάκοσμος των κοσμημάτων συνδράμει την ανάγκη του λαϊκού ανθρώπου να αποτυπώσει μαζί με την αισθητική του και το πνεύμα του, τη συμβολική και μαγική του αντίληψη και σκέψη, τις ελπίδες και τις ευχές του, τις αβεβαιότητες και τους φόβους του.²⁹ Το σύγχρονο ελληνικό κόσμημα συμβαδίζει με την πορεία του σύγχρονου ελληνικού κράτους και σηματοδοτείται από την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για παραγωγή κοσμημάτων με παραδοσιακές τεχνικές, εμπνευσμένων όχι μόνο από το αρχαίο κόσμημα αλλά και από την πλούσια ελληνική τέχνη στην διαχρονικότητά της.³⁰

Στο Δεύτερο Μέρος παρουσιάζονται σε έξι κεφάλαια ανά δεκαετία οι οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές εξελίξεις που σημειώθηκαν στην Ελλάδα από τα μέσα του 20ού αιώνα έως και τις αρχές του 21ου, μέσα στις οποίες βρήκε έδαφος να αναπτυχθεί και να προοδεύσει η σύγχρονη ελληνική αργυροχρυσοχοΐα για αυτό και κρίθηκε σκόπιμο να δοθεί εκτενή έκταση στην έκθεση των τότε πεπραγμένων.

Συγκεκριμένα κατά τη δεκαετία του 1950 παρατηρήθηκαν ορισμένα δειλά βήματα προς τον κοινωνικό και επιστημονικό εκσυγχρονισμό, ενώ στο επίκεντρο βρέθηκε το ζήτημα της εκβιομηχάνισης της χώρας, με αποτέλεσμα το πολιτισμικό επίπεδο να αρχίσει σιγά σιγά να βελτιώνεται και η παλαιά απομόνωση της Ελλάδας σταδιακά να περιορίζεται.³¹

Η δεκαετία του 1960 σηματοδοτήθηκε από τη σύνδεση της Ελλάδας με την ΕΟΚ (1962), η οποία συνέβαλε καθοριστικά στην μετάβαση της αναπτυξιακής πολιτικής της χώρας προς ένα εξωστρεφή προσανατολισμό.³² Μέσα στο πλαίσιο αυτό, ο ΕΟΤ άρχισε να εργάζεται συστηματικά πλέον για την τουριστική ανάπτυξη της Ελλάδας συνειδητοποιώντας τον ανεκμετάλλευτο πλούτο που κρατούσε στα χέρια του.³³

Η δεκαετία του 1970 εξελίχθηκε στο διάστημα μεταξύ ενός δικτατορικού καθεστώτος και της αποκατάστασης της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας (1974), με την οποία η χώρα άρχισε και πάλι να αποκτά πολιτική σταθερότητα και ευρωπαϊκούς προσανατολισμούς.³⁴ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το πρόσωπο της ελληνικής κοινωνίας σταδιακά άρχισε να αλλάζει, καθώς και με την επίσημη ένταξη της Ελλάδας στην

ΕΟΚ (1981), θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς, ότι παρατηρήθηκε ταυτόχρονα και ο προσανατολισμός προς τα σύγχρονα επιτεύγματα του δυτικού πολιτισμού άλλα και η αφοσίωση στην ανατολική ελληνορθόδοξη παράδοση.³⁵

Κατά τη δεκαετία του 1990, ελληνική κοινωνία επεκτάθηκε σταδιακά στον ανταγωνισμό, ανακάλυψε την ατομικότητα στην οικονομική δράση, εγκατέλειψε σε μεγάλο βαθμό τη συλλογική δράση και γενικά έδειξε να προσαρμόζεται στο μοντέλο των προηγμένων δυτικών χωρών με αποτέλεσμα, η πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα να αρχίσει με αίσιους οiwονούς.³⁶ Η υιοθέτηση του ενιαίου νομίσματος (Ευρώ) δημιούργησε τις προσδοκίες ότι η Ελλάδα θα προσανατολιζόταν προς έναν ουσιαστικό εκσυγχρονισμό των δομών της σε όλα τα επίπεδα. Οι προσδοκίες αυτές, όμως, δεν επαληθεύθηκαν, καθώς η παγκόσμια χρηματοπιστωτική κρίση άρχισε να επηρεάζει αρνητικά και την ελληνική οικονομία, ιδίως από τον Οκτώβριο του 2008 κι έπειτα, οπότε η κρίση επιδεινώθηκε δραματικά προκαλώντας σημαντική εξασθένηση σε όλους τους τομείς της ελληνικής κοινωνίας.³⁷

Στο Τρίτο Μέρος της εργασίας παρουσιάζεται αναλυτικά σε τρία κεφάλαια αφενός το πλαίσιο εξέλιξης και δημιουργίας του σύγχρονου ελληνικού κοσμήματος την περίοδο 1950 έως σήμερα, και αφετέρου εξετάζεται ενδελεχώς ως παράδειγμα μελέτης η ζωή και το έργο του Ηλία Λαλαούνη, με αφετηρία το έτος 1940, που ανέλαβε τη διεύθυνση του χρυσοχοείου «Ζολώτας», έως το 2002, που σχεδίασε την τελευταία του συλλογή με το θέμα «*Το Χάος και οι Γαλαζίες του*».

Συγκεκριμένα το 1ο κεφάλαιο αναφέρεται στη δεκαετία του 1950, η οποία υπήρξε για την Ελλάδα μια περίοδος με σχετική πρόοδο στην οικονομία και την τεχνολογία (μεταφορές και επικοινωνίες), στοιχεία που συνέβαλαν και στην τουριστική ανάπτυξη της χώρας, ενεργοποιώντας τα μεγάλα κοσμηματοπωλεία της Αθήνας, όπως των Φανουράκη, Κατραμόπουλου, Βουράκη, Βερυκοκάκη, Αθηνιωτάκη, Ζολώτα και αργότερα Λαλαούνη να κατασκευάσουν κοσμήματα υψηλής κοσμηματοποιίας (fine jewelry) και αρχαιολογικού τύπου.³⁸

Το 2ο κεφάλαιο διαιρείται σε επτά υποκεφάλαια, στα οποία παρουσιάζεται διεξοδικά το δημιουργικό έργο του Ηλία Λαλαούνη στις δεκαετίες της πορείας της ζωής του, με πρώτη κύρια αναφορά στη δεκαετία του 1950, κατά την οποία παρουσίασε για πρώτη φορά στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης (1957) δύο συλλογές κοσμημάτων εμπνευσμένες από την αρχαία ελληνική παράδοση («*Μινωική* –

Μυκηναϊκή Συλλογή» και *«Κλασική – Ελληνιστική»*), εγκαινιάζοντας με αυτόν τον τρόπο τη δυναμική πορεία της σύγχρονης ελληνικής αργυροχρυσοχοΐας.

Κατά την δεκαετία του 1960 ο Λαλαούνης αποφάσισε να κάνει το μεγάλο βήμα και να ιδρύσει τον δικό του Οίκο Κοσμήματος (1969) οργανώνοντας μian επίδειξη με τολμηρή συλλογή εμπνευσμένη από το ιστορικό ελληνικό παρελθόν με τον τίτλο *«Κοσμήματα Σώματος»*, και σχεδιάζοντας παράλληλα τη *«Βυζαντινή Συλλογή»*, με σκοπό να υπογραμμίσει τη μεγαλοπρέπεια του Βυζαντίου με κοσμήματα που να ανταποκρίνονται στην κομψότητα της γυναικείας εμφάνισης.³⁹

Η δεκαετία του 1970 αποτελεί για τον Ηλία Λαλαούνη ίσως την πιο δημιουργική περίοδο με γνώμονα τη δραστηριότητά του, ενώ παράλληλα αποτελεί και την περίοδο κατά την οποία αυτός εγκατέλειψε κατά κάποιο τρόπο την ιστορία και την παράδοση ως πηγές έμπνευσης κι έστρεψε την προσοχή του στο σύγχρονο κόσμο. Τα επιστημονικά επιτεύγματα του 20ού αιώνα καθόρισαν τη νέα θεματική και αισθητική των συλλογών του, καθώς τα κοσμήματα και τα μικρογλυπτά της περιόδου αυτής είναι εντυπωσιακά, μεγάλων διαστάσεων σε γεωμετρικές, αφαιρετικές ή καμπύλες και ασύμμετρες φόρμες συμβαδίζοντας με τη διεθνή μόδα της δεκαετίας του 1970.⁴⁰

Τη δεκαετία του 1980 η φαντασία του Ηλία Λαλαούνη άρχισε να στρέφεται σε μεγάλους πολιτισμούς άλλων λαών και να βυθίζεται στην μακραίωνη ιστορία τους με σκοπό πάντα να αντλήσει ιδέες για νέες δημιουργίες. Αφετηρία αυτής της νέας προσπάθειας αποτελεί η συλλογή *«Άπω Ανατολή»* (1981), ενώ η συλλογή *«Ιλιον»* (1983) αναβίωσε τις αρχαίες φόρμες αντικειμένων, κοσμημάτων και άλλων δημιουργημάτων του πολιτισμού που αναπτύχθηκε στο βορειοανατολικό Αιγαίο με επίκεντρο την πόλη της Τροίας (Ιλιον).⁴¹

Η δεκαετία του 1990 διακρίνεται, όπως έχει ήδη σημειωθεί, από ένα γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς η Γαλλική Ακαδημία Καλών Τεχνών υποδέχθηκε τον Ηλία Λαλαούνη ως ισότιμο Μέλος της (Membre Associé Etranger Académie des Beaux Arts). Ο Λαλαούνης ήταν ο πρώτος χρυσοχόος που πέρασε το κατώφλι της πιο αναγνωρισμένης Ακαδημίας Καλών Τεχνών και ταυτόχρονα ο πρώτος εκπρόσωπος από τις εφαρμοσμένες τέχνες που έγινε μέλος της.⁴²

Στη συνέχεια κατά τη δεκαετία του 2000 ο Ηλίας Λαλαούνης, συμπληρώνοντας 70 χρόνια καλλιτεχνικής δημιουργίας, σχεδίασε τις συλλογές *«DNA»* και *«Το Χάος και οι Γαλαξίες του»*, οι οποίες επιβεβαιώνουν ότι ο χρυσοχόος εμπνεύστηκε για άλλη μια φορά από τις σύγχρονες εξελίξεις.

Τέλος το έβδομο υποκεφάλαιο του 2ου κεφαλαίου αναφέρεται στη δημιουργία «*Ειδικών Αναθέσεων*», στις οποίες ανήκουν: αφενός, η συλλογή «*Υψηλή Επιταγή*» (η οποία περιλαμβάνει τέσσερα εθιμοτυπικά σπαθιά για τους Ακαδημαϊκούς, Pierre Amandry, Raymond Polin, Ιάνη Ξενάκη και Ηλία Λαλαούνη καθώς και μια πόρπη για την Jacqueline de Romilly, έργα που προορίζονταν για τον εορτασμό της εκλογής τους ως Μέλη της Γαλλικής Ακαδημίας),⁴³ και αφετέρου, κοσμήματα και αντικείμενα τέχνης που σχεδιάστηκαν από τον Λαλαούνη κατόπιν παραγγελίας των πελατών του ή επετειακές δημιουργίες, όπως τα «*πασχαλινά αβγά*» και το «*γούρι*», που διατίθενται ως ελληνικά εμπορικά προϊόντα και στο εξωτερικό.

Το 3ο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στο Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη (ΜΚΗΛ), το οποίο ιδρύθηκε το 1993 από τον ίδιο τον χρυσοχόο με σκοπό να στεγάσει αντιπροσωπευτικά κοσμήματα και αντικείμενα που σχεδίασε από το 1957 και εντεύθεν σε ένα χώρο που θα μπορούσε να αποτελέσει πόλο έλξης για νέους δημιουργούς. Βασικός στόχος για την ίδρυση του μουσείου ήταν η ανάδειξη της ιστορίας του ελληνικού πολιτισμού και της χρυσοχοΐας με τη διαμόρφωση ενός κέντρου σπουδής του κοσμήματος. Στη μόνιμη έκθεση του Μουσείου περιλαμβάνονται κοσμήματα και μικρογλυπτά από 50 συλλογές σχεδιασμένες από τον Ηλία Λαλαούνη, οι οποίες έχουν οργανωθεί σε έξι θεματικές ενότητες.⁴⁴

Το κυρίως κείμενο της εργασίας υποστηρίζεται και τεκμηριώνεται με τις απαραίτητες Σημειώσεις, που ακολουθούν τα επιμέρους κεφάλαια, οι οποίες σε ορισμένες περιπτώσεις είναι ιδιαίτερα μακρές. Αυτό συμβαίνει γιατί κρίθηκε μεθοδολογικά σκόπιμο να δίνονται μεν κύρια στοιχεία στο κεντρικό σώμα της εργασίας, αλλά, για την αποφυγή επαναλήψεων, να στηρίζονται αυτά με την παράθεση παράλληλων χωρίων.

Ακολουθεί ένα Παράρτημα προφορικών πηγών / συνεντεύξεων ορισμένων μελών της οικογένειας αλλά και συνεργατών του Ηλία Λαλαούνη.

Ο Πρώτος τόμος της εργασίας ολοκληρώνεται με την παράθεση της Βιβλιογραφίας (ελληνική, ξένη και διαδικτυακή).

Ο Δεύτερος τόμος περιλαμβάνει σε έξι Παραρτήματα το εικονογραφικό υλικό (αριθμημένο και με επεξηγηματικές λεζάντες), στο οποίο γίνονται ιδιαίτερες αναφορές στο κυρίως κείμενο της εργασίας.

Συγκεκριμένα στο Παράρτημα 1 («Ηλία Λαλαούνης») παρουσιάζονται σε τρεις υποενότητες (α. Πορτρέτα, β. Οικογένεια και γ. Τιμητικές διακρίσεις) προσωπικές και οικογενειακές φωτογραφίες όπως και εικονογραφικό υλικό από τις βραβεύσεις του κοσμηματοποιού.

Στο Παράρτημα 2 («Πολύτιμες δημιουργίες») περιλαμβάνεται φωτογραφικό υλικό των συλλογών του καλλιτέχνη, οι οποίες διακρίνονται σε οκτώ θεματικές ενότητες (α. Η χρυσή αυγή της τέχνης, β. Η ιστορία του ελληνικού κοσμήματος, γ. Ξένοι πολιτισμοί, δ. Φύση, ε. Βιολογία – Τεχνολογία, στ. Υψηλή επιταγή, ζ. Ειδικές αναθέσεις, η. Επετειακές δημιουργίες).

Στο Παράρτημα 3 («Εκθέσεις») παρουσιάζεται εικονογραφικό υλικό από τις εκθέσεις του Ηλία Λαλαούνη στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Το Παράρτημα 4 αφορά στο Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη (ΜΚΗΛ) και διακρίνεται σε επτά υποενότητες (α. Το κτήριο, β. Οι χώροι του ΜΚΗΛ, γ. Εκθέσεις, δ. Ξεναγήσεις – Εκπαιδευτικά προγράμματα, ε. Ασημένια παιχνιδίσματα, στ. Οι εκδόσεις του ΜΚΗΛ, ζ. Σημαντικές στιγμές του ΜΚΗΛ).

Στο Παράρτημα 5 περιλαμβάνεται φωτογραφικό υλικό από τα «Καταστήματα» και το «Εργοστάσιο» του Ηλία Λαλαούνη.

Τέλος στο Παράρτημα 6 παρουσιάζονται άρθρα και διαφημίσεις που έχουν δημοσιευθεί στον τύπο και αφορούν στο κόσμημα LALAOUNIS.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο «Πρωταγόρας» ανήκει στα νεανικά έργα του Πλάτωνα (428-347 π.Χ.) και επικεντρώνεται στο επίμαχο ζήτημα του κατά πόσον μπορεί η αρετή να αποτελέσει αντικείμενο διδασκαλίας. Στον «Πρωταγόρα» ο Σωκράτης φέρεται να εξιστορεί σε φιλικό πρόσωπο τη συζήτηση που είχε στο σπίτι του Καλλία με το σοφιστή Πρωταγόρα, μέσα από την οποία αναδείχτηκαν από τη μια οι πεποιθήσεις του σοφιστή και από την άλλη η αμφισβήτηση του Σωκράτη. Ο πλατωνικός διάλογος περιλαμβάνει το μύθο του Προμηθέα [ετυμολογία: πρό + μήδομαι (= επινοώ, μηχανεύομαι), το όνομα είναι συμβολικό και δηλώνει τον προνοητικό], χάρη στην ευεργετική επίδραση του οποίου ο άνθρωπος κατάφερε να αποκτήσει την ευφυΐα και την κατασκευαστική ικανότητα, στοιχεία που του επιτρέπουν να παρατηρεί, να κατανοεί και να επεξεργάζεται κριτικά τα φαινόμενα. Βλ. Πλάτων, *Πρωταγόρας*, 318 E – 322 A καθώς και Εμμανουηλίδης Παναγιώτης, *Ο Πρωταγόρας του Πλάτωνα*, Αθήνα 2000.
2. Κατσιμάνης Κυριάκος, *Πλάτων και Αριστοτέλης, Φιλοσοφική ερμηνεία επιλεγμένων κειμένων*, Αθήνα 2001, σσ. 248-266 και ακόμη τη διάλεξη του ιδίου με τίτλο «Ο Άνθρωπος ως δημιουργός πολιτισμού», η οποία δόθηκε στις 14.5.2012 στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της Ένωσης Καθηγητών και Διανοουμένων για την Προαγωγή της Φιλοσοφίας στην Εκπαίδευση (ΕΚΔΕΦ) και δημοσιεύθηκε στις 3.6.2012.
3. Λαμπρινουδάκης Βασίλης, «Αντί Προλόγου» στο συλλογικό τόμο *Το Ελληνικό Κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, Αθήνα 2009² (1997¹), σ. 10.
4. Κουνενάκη Πέγκυ, «Η γοητεία του ελληνικού κοσμήματος», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 2).
5. Βρέλλη – Ζάχου Μαρίνα, «Κοινωνία και ένδυμα: Το φυλετικό και ερωτικό υπόβαθρο του ενδύματος. Ταξικές διακρίσεις. Αισθητική παράμετρος», στο συλλογικό έργο των Μανόλη Γ. Βαρβούνη και Μανόλη Γ. Σέργη (διεύθυνση), *Ελληνική Λαογραφία. Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, Τόμος Α', Αθήνα 2012, σσ. 883 - 929.
6. Ρωμαίου – Καρασταμάτη Ελένη, «Το νεοελληνικό κόσμημα, 17ος – 19ος αι.», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, Αθήνα 2009² (1997¹), σσ. 249-250.
7. Μίκου – Καραχάλιου Καίτη, «Το σύγχρονο κόσμημα», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, Αθήνα 2009² (1997¹), σ. 379.
8. Ό.π., σ. 377.

9. Ό.π., σ. 378.
10. Ό.π., σ. 379.
11. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopolou Ioanna, *Ilias Lalaounis: Modern Revival of Ancient Gold*, Athens 1998, σ. 14.
12. Ό.π., σ. 17.
13. Ό.π., σ. 20.
14. Ό.π., σσ. 23-24.
15. Ό.π., σσ. 24-25.
16. Ό.π., σ. 13.
17. Λαλαούνης Ηλίας, *Μεταμορφώσεις*, Αθήνα 1985.
18. Lalaounis Ilias, *Objets d' Art*, Athens 1985.
19. Lalaounis Ilias, *Art Glyptique. Le Bouclier d' Achille*, Athens 1995.
20. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.lalaounis-jewelrymuseum.gr/gr/exTdetails.asp?exid=21>
21. Πολίτου Ξένια (επιμ.), *Από τον Picasso στον Koons. Κοσμήματα καλλιτεχνών*, Κατάλογος Έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, 16.5 - 2.9.2012, Αθήνα 2012.
22. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.lalaounis-jewelrymuseum.gr/gr/exTdetails.asp?exid=29>
23. Κριτικού Iris (επιμ.), *A Jewel Made in Greece. Art Jewelry*, Κατάλογος Έκθεσης, Τεχνόπολις Δήμου Αθηναίων, 22.2 - 1.3.2014, Αθήνα 2014.
24. Ευσταθίου Μάγια, Κουτσουμπού Μαρία, Πάντου Πέγκυ, Κονιώτη Μαρία, *Vanity. Ιστορίες κοσμημάτων από τις Κυκλάδες*, Αθήνα 2017.
25. Δημακοπούλου Καίτη, «Κοσμήματα της Εποχής του Χαλκού στην Ελλάδα (περίπου 3.200-1.100 π.Χ.)», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, Αθήνα 2009² (1971¹), σ. 17.
26. Τσιγαρίδα Μπεττίνα - Ελισάβετ, «Το κόσμημα από τη Γεωμετρική εποχή έως την όψιμη αρχαιότητα (9ος αι. π.Χ. – 4ος αι. μ.Χ.)», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, Αθήνα 2009² (1997¹), σ. 62 και Κορρέ – Ζωγράφου Κατερίνα, *Το βραχιόλι, νεοελληνικό και ethnic, 19ος – 20ός αιώνας*, Αθήνα 2008, σ. 11.
27. Τσιγαρίδα, ό.π., σ. 69.
28. Μπελτογιάννη Χρυσάνθη, «Το βυζαντινό κόσμημα», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, Αθήνα 2009² (1997¹), σ. 155, Χατζηδάκη Νανώ, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Αθήνα 1994, σ. 228, Γκιολές Νικόλαος, *Παλαιοχριστιανική τέχνη. Μνημειακή ζωγραφική (π. 300-726)*, Αθήνα 1991, σσ. 114-117 όπως και Delvoye Ch., *Βυζαντινή τέχνη*, μτφρ.: Μαντώ Παπαδάκη, Αθήνα 1999, σσ. 110-114.

29. Συνοδινού Κάτε, «Νεοελληνικές τάσεις», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 22) και Βρέλλη - Ζάχου Μαρίνα, «Τα ηπειρώτικα κοσμήματα», *Εικαστική Παιδεία*, 24 (2008), σσ. 102-103.
30. Μίκου – Καραχάλιου, «Σύγχρονο ελληνικό κόσμημα», ό.π, σ. 157.
31. Λαμπίρη - Δημάκη Ιωάννα, «Κοινωνική Αλλαγή, 1949-1974. Η κοινωνιολογική οπτική του ιστορικού φαινομένου», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9, Αθήνα 2003, σ. 190.
32. Καραγιάννη Στέλλα και Νικολάου Αγγελική, «Βιομηχανική πολιτική στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες: χωρικές και κλαδικές διαστάσεις», *Πρακτικά Συνεδρίου «Η Ελληνική Κοινωνία κατά την Πρώτη Μεταπολεμική Περίοδο (1945-1967)»*, Αθήνα 1993, σ. 105.
33. Μπίστικα Ελένη, «Η Ελλάδα στον καθρέπτη της δεκαετίας του '60», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1960-1965», εφ. *Η Καθημερινή*, 5.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 28).
34. Καζάκος Πάνος, «Η ελληνική οικονομία κατά τη μετάβαση και τη σταθεροποίηση της δημοκρατίας 1974-1981», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ', Αθήνα 2000, σσ. 317-323.
35. Καζάκος Πάνος, «Παροχές και λιτότητα: Η οικονομία στη δεκαετία του 1980», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ', Αθήνα 2000, σσ. 364-371.
36. Καζάκος Πάνος, «Η ελληνική οικονομία στον αστερισμό του Μάαστριχτ 1990-2000», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ', Αθήνα 2000, σσ. 403-409.
37. Παναγάκης Παναγιώτης (επιμ.), *Το χρονικό της μεγάλης κρίσης. Η Τράπεζα της Ελλάδος 2008-2013*, Αθήνα 2014, σσ. 20-21.
38. Μίκου – Καραχάλιου, ό.π, σ. 379.
39. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σ. 16.
40. Ό.π., σ. 17.
41. Lalaounis Ilias, *Ilion*, Athens 1985, σ. 6.
42. Hatzaki Myrto – Plantzos Dimitris, *Tribut Magnificenței / A Tribute to Magnificence : Ilias Lalaounis, bijuterii și microsculptură / jewelry and microsculpture*, București 2008, σσ. 22-23.
43. Λαλαούνης, ό.π., σσ. 328-331.
44. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σ. 25.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

Η διαχρονική παρουσία του κοσμήματος στον ελληνικό χώρο

1. Το κόσμημα από την Νεολιθική εποχή έως την εποχή του Χαλκού (6.800-1.100 π.Χ.)

Στον ελληνικό χώρο η τάση του ανθρώπου για στολισμό ανάγεται στην απώτερη προϊστορία. Υλικά που απλόχερα πρόσφερε η φύση όπως χρωματιστές πέτρες, λειασμένα από τα κύματα βότσαλα, κομμάτια από κόκαλο και κέρατο, αλλά και άλλα εφήμερης διάρκειας, όπως λουλούδια, αποτέλεσαν τα πρώτα στολίδια, με έννοια όχι μόνο διακοσμητική, αλλά ίσως τότε περισσότερο συμβολική - μαγική με σκοπό την προσέλκυση ευνοϊκών δυνάμεων ή την αποτροπή του κακού. Παράλληλα η αρχέγονη ανθρώπινη επιθυμία να ξεχωρίσει κάποιος με τη χρήση εξωγενών παραγόντων (κόσμημα, ένδυμα), τάση που αναμφίβολα σχετίζεται με την εξασφάλιση της ερωτικής επιθυμίας με τελικό στόχο την αναπαραγωγή του είδους, αποτέλεσε αρχική αφετηρία και ζητούμενο πανανθρώπινης κλίμακας.¹

Στην μακρά πορεία του χρόνου τα κοσμήματα αποτέλεσαν ενότητες που αντικατοπτρίζουν τις νοοτροπίες και τις αισθητικές προτιμήσεις του κάθε λαού στις διαδοχικές φάσεις όχι μόνο βέβαια των προϊστορικών αλλά και των ιστορικών διαδρομών του. Η έρευνα μέσα από ποικίλες πηγές, η μελέτη, η επιστημονική επεξεργασία, η οργάνωση του σωζόμενου υλικού, η τεχνοτροπική ανάλυση, η σύγκριση, ο έλεγχος των πληροφοριών, η χρονολογική ένταξη και η ταξινόμηση σε συνδυασμό με τις ιστορικοκοινωνικές παραμέτρους, αποτελούν προϋποθέσεις, ώστε να παρουσιαστεί διεξοδικά η εξέλιξη του κοσμήματος γενικότερα αλλά και του νεοελληνικού κοσμήματος ειδικότερα.²

Η παραγωγή και η χρήση του κοσμήματος ήταν δραστηριότητες οικείες στον άνθρωπο ήδη από τις αρχές της Παλαιολιθικής εποχής, καθώς τα κοσμήματα είχαν έναν ζωτικό ρόλο στον αγώνα του για την επιβίωση. Ο θριαμβευτής κυνηγός φορούσε δόντια, νύχια, κόκαλα ή φτερά ως ένδειξη ανδρείας και υπεροχής, ενώ τα παραπροϊόντα της εύρεσης τροφής όπως δέρμα, τρίχες ζώων, όστρεα, φύλλα ή λουλούδια φοριούνταν ως προσωπικά στολίδια. Η αξία των κοσμημάτων εντοπίζεται

στις κατακτήσεις που αντιπροσώπευαν, στην σπανιότητά τους ή στην μυστικιστική τους συγγένεια με τη φύση.³

Κατά τη Νεολιθική εποχή⁴ (6.800-3.200 π.Χ.) άρχισε η επεξεργασία κοσμημάτων, όπως είναι οι χάντρες, τα περιάπτα (φυλαχτά), τα ενώτια και τα βραχιόλια. Ως υλικά κατασκευής χρησιμοποιούνταν το κόκαλο, τα όστρεα, ο πηλός και ο λίθος, ενώ οι πολύτιμοι λίθοι ήταν σχεδόν άγνωστοι. Κατά το τέλος της μέσης και στη διάρκεια της νεότερης Νεολιθικής εποχής (5.000 - 3.200 π.Χ.) άρχισαν να κατασκευάζονται κοσμήματα από χαλκό, χρυσό και άργυρο, ενώ από κόκαλο ή όστρεο κατασκευάζονταν συνήθως χάντρες και βραχιόλια. Έχουν βρεθεί πολλά κοσμήματα κατασκευασμένα από το μεγάλο όστρεο *Spondylus gaederopus*, που αλιευόταν στο βόρειο Αιγαίο και η χρήση του ήταν πολύ διαδεδομένη και σε άλλες περιοχές. Επιπλέον αξιόλογα είναι τα χρυσά και ασημένια κοσμήματα των τελευταίων φάσεων της νεολιθική εποχής και κυρίως τα περιάπτα, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζουν τα δακτυλίσχημα που αποδίδουν με αφαιρετική σχηματοποίηση την ανθρώπινη μορφή.⁵

Η ανάπτυξη της κοσμηματοποιίας παρατηρήθηκε από τα πρώτα στάδια της εποχής του Χαλκού (3.200-1.100 π.Χ.) με μεγάλη ποικιλία ειδών, σχημάτων, υλικών καθώς και τρόπων επεξεργασίας και τεχνικών με την κατασκευή κοσμημάτων να παραμένει σε ακμή από την αρχή ως το τέλος της εποχής αυτής. Έτσι ενώ τα κοσμήματα ήταν αρχικά ανεπεξέργαστα αντικείμενα (όπως δόντια ζώων, θαλάσσια όστρεα, ξηροί καρποί, ιδιόμορφες πέτρες κ.ά.) κατά την εποχή του Χαλκού επικράτησαν τα κοσμήματα από μέταλλο χωρίς όμως να εξαφανιστεί ο μαγικός χαρακτήρας του φυσικού κοσμήματος. Άλλωστε τα μέταλλα αποτελούσαν για τις πρώιμες εποχές ένα είδος μαγικών υλών.⁶

Αυτό βέβαια ίσχυε κατεξοχήν για τα χρυσά κοσμήματα, αφού ο χρυσός με τις αντίθετες προς τους νόμους της φύσης ιδιότητές του, την αφθαρσία και την αιώνια λάμψη του έστεκε πιο κοντά από οτιδήποτε άλλο στην έννοια του υπερφυσικού καταπλήσσοντας τον άνθρωπο στα πρώιμα ακόμη στάδια του πολιτισμού, όταν με την πίστη στην ύπαρξη μαγικών δυνάμεων και την καταφυγή στη μαγεία για την προστασία και την αποτροπή του κακού διαμορφώνονταν οι υποδομές της θρησκείας. Με την πάροδο των αιώνων όμως, όταν η θρησκεία ξεχώρισε από τη μαγεία, περιορίστηκε και ο μαγικός χαρακτήρας του κοσμήματος, χωρίς να μπορούμε να

πούμε έως ποια έκταση συντελέστηκε αυτός ο περιορισμός. Στον ελληνικό χώρο για παράδειγμα, ως κοσμήματα μαγικού χαρακτήρα έχουν χαρακτηριστεί από την έρευνα ορισμένα σιδερένια δακτυλίδια που βρέθηκαν σε μυκηναϊκούς τάφους, όταν ο σίδηρος δεν είχε μπει ακόμη στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου, καθώς και μια συγκεκριμένη κατηγορία σφραγιδόλιθων που φορέθηκαν ως περίαπτα – φυλακτά.⁷

Η παράδοση τοποθετεί το ακτινοβόλο μέταλλο στον απώτατο βορρά, στην περιοχή όπου είχε την χειμερινή του έδρα ο θεός του φωτός, ο Υπερβόρειος Απόλλωνας. Εκεί φύλαγαν το χρυσό οι γρύπες, σύμφωνα με το μύθο που υπαινίσσεται έτσι έμμεσα τις αντιλήψεις για τη θεϊκή φύση του μετάλλου. Οι ιδιότητες του χρυσού και οι παραδόσεις για αυτόν στηρίζουν την άποψη ότι το πολύτιμο μέταλλο είχε υψωθεί σε ένα είδος συμβόλου αθανασίας και αιωνιότητας. Στις λαϊκές δοξασίες πάντως παρέμεινε κατά τα φαινόμενα για πολύ χρόνο κυρίαρχη η μαγική υπόσταση που συνδυάστηκε με τη μαγική δύναμη του κοσμήματος.⁸

Τα κοσμήματα αποτελούσαν πολύτιμα προσωπικά αντικείμενα στολισμού του κατόχου τους και θεωρούνταν επίσης σύμβολα κύρους και γοήτρου. Επιπλέον είχαν μεγάλη διάδοση στην ηπειρωτική και νησιωτική Ελλάδα και, εκτός από το στολισμό της ενδυμασίας των ζώντων, συνόδευαν και τους νεκρούς, συνήθως των ανώτερων κοινωνικών τάξεων, ως ταφικά κτερίσματα.⁹ Τα περισσότερα κοσμήματα που έχουν διασωθεί είναι κατασκευασμένα από χρυσό και ασήμι και προορίζονταν για τις εύρωστες κοινωνικές τάξεις, ενώ από πιο φτηνά υλικά όπως χαλκό, σίδηρο, πηλό, κόκαλο και υαλόμαζα προέρχονται τα κοσμήματα των ευρύτερων κοινωνικών στρωμάτων.¹⁰

Ο χρυσός είναι ένα μέταλλο που δεν συναντάται σε πολλές περιοχές. Ήδη από τα πρώτα ταξίδια τους στη Μικρά Ασία και τον Εύξεινο Πόντο οι Έλληνες αναζήτησαν πηγές χρυσού, από όπου μάλιστα πρέπει να πήραν και ποσότητες μετάλλου με το οποίο κατασκεύασαν τα πρώτα χρυσά κοσμήματα τους. Πηγές χρυσού υπήρχαν στη βόρεια Ελλάδα, το όρος Παγγαίο, τη Θάσο, τον ποταμό Εχειδωρο (σημερινό Γαλλικό) και πιθανότατα τη Χαλκιδική. Αντίθετα, το ασήμι δεν σπάνιζε στον ελληνικό χώρο, εφόσον τα μεταλλεία του Λαυρίου και της Σίφνου ήταν γνωστά και παρείχαν μεγάλες ποσότητες μετάλλου.¹¹

Τα αρχαία κοσμήματα είναι κατασκευασμένα από ανώνυμους τεχνίτες. Συνήθως είναι απλά στη σύνθεσή τους, πολλές φορές όμως είναι περίτεχνα στη

μορφή τους και πλούσια διακοσμημένα με συνδυασμό διαφορετικών τεχνικών που απαιτούσαν εμπειρία, υπολογισμούς και ίσως σχεδίαση εκ των προτέρων.¹² Τα χρυσά και τα ασημένια κοσμήματα κατατάσσονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες, τα χυτά και τα κοσμήματα από σφυρήλατα ελάσματα. Τα χυτά κοσμήματα είναι λιγότερα και έχουν κατασκευαστεί με την τεχνική του «χαμένου κεριού», που ήταν διαδεδομένη ήδη από την ύστερη εποχή του Χαλκού. Συγκεκριμένα στην τεχνική αυτή χρησιμοποιούσαν δύο λίθινες ή πήλινες μήτρες με έγγλυφη τη μορφή του κοσμήματος και στην καθεμιά ήταν λαξευμένο ακριβώς το μισό τμήμα του, όπου έπειτα έχυναν λιωμένο κερί και στη συνέχεια το αντικαθιστούσαν από λιωμένο μέταλλο.¹³

Η επιφάνεια του κοσμήματος σπάνια παρέμενε επίπεδη. Συνήθως είναι καμπύλη με έκτυπη παράσταση που επιτυγχάνεται όταν το έλασμα δουλεύεται από πίσω με την ανάγλυφη (repoussé)¹⁴ τεχνική, πάνω σε μαλακό υπόστρωμα από μόλυβδο, πίσσα ή ρητίνη που δέχεται την πίεση του εργαλείου. Το ανάγλυφο μπορεί να είναι χαμηλό ή έξεργο (ανάγλυφο σκαμμένο βαθιά με αναπτυγμένη πλαστικότητα). Το χαμηλό ανάγλυφο παράγεται με ελεύθερο χέρι δουλεύοντας από την πίσω πλευρά του ελάσματος ή πιέζοντας το έλασμα σε μήτρα με έγγλυφο το διακοσμητικό θέμα. Το έκτυπο ανάγλυφο παράγεται πάλι με την repoussé τεχνική με μια σφραγίδα που φέρει το διακοσμητικό θέμα ανάγλυφο στο ένα άκρο της. Μετά τη δημιουργία των ανάγλυφων τα διάφορα ελάσματα (μέρη) ενός κοσμήματος συγκολλούνται, ενώ το ίχνος της συγκόλλησης είναι συχνά ορατό με τη βοήθεια ενός μεγεθυντικού φακού.¹⁵

Επιπλέον στα κοσμήματα συχνά χρησιμοποιούνται σύρματα, απλά ή περίτεχνα. Το κυλινδρικό απλό σύρμα παράγεται στρίβοντας σφιχτά ένα ταινιόσχημο έλασμα, ενώ πολλές φορές με την πίεση του κατάλληλου εργαλείου από απλό σύρμα δημιουργούνται σύρματα πιο περίτεχνα, όπως το κοκκιδωτό, το αστραγαλωτό κ.ά. Επίσης ένα άλλο περίτεχνο σύρμα, το στριφτό, γίνεται όταν τέσσερα ή έξι σύρματα στρίβονται μαζί. Το σύρμα χρησιμοποιήθηκε στην κατασκευή των αλυσίδων που είναι απλές, σύνθετες ή και περίτεχνες με τη μορφή κορδονιού.¹⁶

Ταυτόχρονα αρκετές φορές η επιφάνεια του κοσμήματος προσλαμβάνει πρόσθετη διακόσμηση για να αποδοθούν λεπτομέρειες ή για να προστεθούν διακοσμητικά θέματα. Οι συνηθέστερες τεχνικές διακόσμησης είναι η εγχάραξη, η

κοκκίδωση και η συρματερή. Η εγχάραξη¹⁷ γίνεται με διάφορα εργαλεία που δημιουργούν αβαθείς αυλακιές, όταν αφαιρείται φλούδα μετάλλου ή χαρακιές, όταν το μέταλλο απλώς μετακινείται. Η πιο εντυπωσιακή τεχνική διακόσμησης είναι η κοκκίδωση, δηλαδή ο σχηματισμός διακοσμητικών θεμάτων στην επιφάνεια του κοσμήματος από κουκκίδες του ίδιου μετάλλου. Δεν είναι γνωστή η διαδικασία παραγωγής των χρυσών κουκκίδων. Πιθανότατα παράγονταν με τη θέρμανση σκεύους που περιείχε μικρά ισομεγέθη κομμάτια σύρματος, τα οποία σε ορισμένη θερμοκρασία έλιωναν και το λιωμένο μέταλλο έπαιρνε σφαιρική μορφή. Μια άλλη μέθοδος για την παραγωγή τους συνίσταται στην απότομη επαφή σταγόνων λιωμένου χρυσού με παγωμένο νερό. Ένα δεύτερο στάδιο της τεχνικής της κοκκίδωσης περιλαμβάνει την τοποθέτηση και συγκόλληση των κουκκίδων στην επιφάνεια του κοσμήματος. Το πιθανότερο πάντως είναι, ο αρχαίος τεχνίτης στην τεχνική αυτή να χρησιμοποιούσε ένα μείγμα από χρυσό, χαλκό και κόλλα με το οποίο αρχικά κολλούσε τις κουκκίδες στην επιφάνεια του μετάλλου, ενώ αργότερα θέρμαινε το κόσμημα και επιτύγχανε τη συγκόλληση.¹⁸

Η τρίτη τεχνική διακόσμησης είναι η συρματερή, κατά την οποία δημιουργούνται διακοσμητικά θέματα με τη βοήθεια λεπτού σύρματος στην επιφάνεια του κοσμήματος ή δημιουργείται μια δαντελωτή επιφάνεια από σύρμα.¹⁹ Συχνά τα κοσμήματα στολίζονται με ημιπολύτιμες ή πολύτιμες πέτρες που κόβονται στο επιθυμητό σχήμα και συχνά φέρουν έγγλυφη παράσταση στην επιφάνειά τους. Άλλοτε πάλι χρησιμοποιείται γυαλί με ακόσμητη ή διακοσμημένη με έγγλυφη παράσταση επιφάνεια και πιο σπάνια χρησιμοποιείται το σμάλτο,²⁰ δηλαδή γυαλί που χύνεται σε ειδικές κοιλότητες ή θήκες στη μετάλλινη επιφάνεια.²¹

Όπως ήδη αναφέρθηκε κατά την πρώιμη εποχή του Χαλκού²² (3.200-2.000 π.Χ.) και ιδίως από τα μέσα της 3ης χιλιετίας π.Χ. επικράτησαν τα κοσμήματα από μέταλλο, το οποίο όχι μόνο ήταν πολυτιμότερο ως υλικό, αλλά προσέφερε και τη δυνατότητα κατασκευής κοσμημάτων σε μεγαλύτερη ποικιλία σχημάτων και σχεδίων. Την εποχή αυτή ήταν εμφανής σε πολλές περιοχές του Αιγαίου η επίδραση της Ανατολής, ειδικότερα στον τομέα της μεταλλοτεχνίας, καθώς στα κοσμήματα από τα νησιά του Αιγαίου και την Κρήτη παρατηρούνται ομοιότητες με αντίστοιχα της Συρίας και της Μεσοποταμίας, με έντονο όμως και το τοπικό στοιχείο που αποδεικνύει τις ιδέες και την έμπνευση και ντόπιων καλλιτεχνών.²³

Κατά την περίοδο της μέσης εποχής του Χαλκού²⁴ (2.000-1.600 π.Χ) στην Ελλάδα η κοσμηματοποιία παρουσίασε βαθμιαία πρόοδο με την εμφάνιση νέων τύπων κοσμημάτων και την περαιτέρω εξέλιξη της τεχνικής. Αυτό έγινε φανερό περισσότερο στην Κρήτη με τον υψηλό πολιτισμό και την ίδρυση των πρώτων ανακτόρων στο νησί. Στα μινωικά εργαστήρια με την προηγμένη τεχνολογία κατασκευάζονταν κοσμήματα μεγάλης δεξιοτεχνίας και καλλιτεχνικής ευαισθησίας με αποτέλεσμα η τεχνική του μετάλλου να αγγίζει την τελειότητα. Σφυρήλατα ή χυτά, έκκρουστα ή χαρακτά, στολισμένα με ενθέσεις, με συρματοτεχνική ή λεπτή κοκκίδωση τα κοσμήματα τεχνουργήθηκαν σε ποικίλες, συχνά ολότελα πρωτότυπες μορφές και αποτέλεσαν αντικείμενα εξάίσιας τέχνης.²⁵

Τα περίφημα κοσμήματα των μινωικών εργαστηρίων συμπλήρωναν την εμφάνιση ανδρών και γυναικών σε κάθε επίσημη εκδήλωση. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της καθημερινής ζωής μέσα στα ανάκτορα ήταν η ελευθερία των γυναικών, οι οποίες είχαν τη δυνατότητα να αναπτύσσουν και να εκφράζουν απόλυτα τη δική τους προσωπικότητα. Έπαιρναν μέρος σε κάθε είδους εξωοικιακές ασχολίες, συμμετείχαν σε επικίνδυνα αγωνίσματα (ταυρομαχίες) και φυσικά ξεχώριζαν στις χορευτικές επιδείξεις. Για την περιποίηση του σώματος χρησιμοποιούσαν καλλωπιστήρια εξοπλισμένα στην εντέλεια. Μεταχειρίζονταν με εξαιρετική δεξιοτεχνία ψιμύθια κάθε λογής για να τονίσουν το κόκκινο των χειλιών και το λευκό του προσώπου, σκοτεινό χρώμα για να μεγαλώνουν τα μάτια, τριχολαβίδες για τη λέπτυνση των φρυδιών, ενώ πολυποίκιλοι και περίτεχνοι ήταν οι συρμοί των φορεμάτων και των κομμώσεων τους.²⁶ Για το στολισμό τους φορούσαν κοσμήματα όπως περιδέραια με ψήφους κάθε λογής, που παριστάνουν μικρά φυτά, άνθη και καρπούς, όπως και μικρά ζώα θαλασσινά, έντομα ή τετράποδα. Επίσης καρφίτσες στα μαλλιά που συχνά ανοίγουν σε κάλυκες ή στεφάνια λουλουδιών αλλά και χρυσά περιάπτα, όπως αυτό με το ζεύγος μελισσών από τα Μάλλια, που μαρτυρά τη γνώση εξελιγμένων τεχνικών, όπως είναι η κοκκίδωση²⁷ και η συρματοτεχνική.²⁸ Τέλος τα χρυσά δακτυλίδια με τις θαυμαστές παραστάσεις επάνω στην σφενδόνη, είναι από τα πιο θαυμαστά έργα της νεοανακτορικής χρυσοχοΐας.²⁹

Κατά την τελευταία φάση της εποχής του Χαλκού (1.600-1.100 π.Χ.) άνηκε στην Ελλάδα ο Μυκηναϊκός πολιτισμός,³⁰ που πήρε το όνομά του από το σπουδαιότερο κέντρο του, τις «πολύχρυσες» Μυκήνες κατά τον Όμηρο. Τα άφθονα χρυσά αντικείμενα στους βασιλικούς τάφους και των δύο Ταφικών Κύκλων την

Μυκηνών, ανάμεσα στα οποία και πολλά κοσμήματα, επιβεβαίωσαν τον Όμηρο. Ανάμεσα στο πλήθος των κοσμημάτων ξεχωρίζουν διαδήματα από λεπτό χρυσό έλασμα, χρυσά περίτμητα ελάσματα σε διάφορα σχέδια, χρυσά δισκάρια, που στόλιζαν πολυτελή ενδύματα, περίτεχνες περόνες, ενώτια, περιβραχιόνια και χρυσά δακτυλίδια – σφραγίδες.³¹

Κατά το 15ο και το 14ο αιώνα π.Χ., οπότε η μυκηναϊκή κυριαρχία εδραιώθηκε βαθμιαία σε ολόκληρο το Αιγαίο, παρατηρήθηκε αύξηση της παραγωγής κοσμημάτων με την ανάπτυξη εκλεπτυσμένων τεχνικών, όπως της περικόλλησης (φιλιγκράν)³² και της διάτρητης,³³ εκτός από την κοκκίδωση και την συρματοτεχνική που ήταν γνωστές ήδη από την πρόιμη εποχή του Χαλκού. Σπουδαία εργαστήρια χρυσοχοΐας και κοσμηματοποιίας υπήρχαν στην Κνωσό και την Αργολίδα, όπου κατασκευάζονταν ωραιότατα κοσμήματα που συνδυάζαν τα νέα μυκηναϊκά στοιχεία με τη μινωική παράδοση.³⁴

Κατά την ύστερη Μυκηναϊκή εποχή ο κύριος τύπος κοσμήματος ήταν τα περιδέρια με τις ανάγλυφες χάντρες και τα περιάπτα. Οι χάντρες είχαν διάφορα σχήματα, κυρίως σχηματοποιημένα φυτικά και θαλασσινά θέματα (σπείρες, έλικες, σταγόνες) δανεισμένα από τη μινωική εικονογραφία. Τα περιάπτα είχαν συχνά σχήματα ανθρώπινης μορφής, ζώων, πουλιών ή φυτικών και θαλασσινών θεμάτων.³⁵ Οι χρυσές χάντρες και τα περιάπτα κατασκευάζονταν από λεπτά ελάσματα με σφυρηλάτηση³⁶ πάνω σε ειδικές μήτρες. Συχνά είχαν διακόσμηση με κοκκίδωση, επισμάλτωση, γλυφές και νευρώσεις. Αργότερα, κυρίως κατά το 13ο αιώνα π.Χ., όταν ο χρυσός έγινε σπάνιος και δυσεύρετος, αλλά και για μεγαλύτερη παραγωγή, χρησιμοποιούνταν συχνότερα η γαλάζια και η λευκή υαλόμαζα, καθώς και η φαγεντιανή,³⁷ ως φτηνό υποκατάστατο του χρυσού, για την κατασκευή χαντρών και περιάπτων με χύτευση³⁸ σε λίθινες μήτρες, συχνά από στεατίτη. Οι Μυκηναίοι κατασκεύαζαν επίσης χάντρες από ημιπολύτιμους λίθους σε διάφορα σχήματα, χρησιμοποιώντας κυρίως τον αχάτη,³⁹ το σάρδιο,⁴⁰ τον αμέθυστο,⁴¹ την ορεία κρύσταλλο⁴² και τον κύανο (lapis lazuli).^{43,44}

Τα ενώτια (σκουλαρίκια) δεν πρέπει να ήταν αρκετά διαδεδομένα κατά την ύστερη εποχή του Χαλκού, αν και έχουν βρεθεί κάποια ωραία δείγματα από χρυσό, κυρίως στην Κρήτη και την Αργολίδα.⁴⁵ Περισσότερο αγαπητά ήταν τα χρυσά δακτυλίδια με ελλειψοειδή συνήθως σφενδόνη, τοποθετημένη σε ορθή γωνία πάνω

στον κρίκο. Η σφενδόνη είχε συχνά ένθεση από πολύχρωμους ημιπολύτιμους λίθους, ή υαλόμαζα, ενώ άλλοτε μαζί με τον κρίκο έφερε διακόσμηση κατά την κοκκιδωτή, την περικλειστή ή τη συρματερή τεχνική. Άλλοι περίτεχνοι τύποι χρυσών δακτυλιδιών είχαν σφενδόνες με έγγλυφες σύνθετες παραστάσεις και χρησίμευαν ως σφραγίδες υψηλών προσώπων.⁴⁶ Τέλος κατά την προχωρημένη Μυκηναϊκή εποχή επικράτησαν τα απλά κοσμήματα, ανάμεσα στα οποία ξεχώρισαν οι χάλκινες πόρπες⁴⁷ (βιολόσχημες ή τοξωτές) και οι περόνες⁴⁸ (καρφίτσες), είδη κοσμημάτων που προορίζονταν κυρίως για τη στερέωση των ενδυμάτων.⁴⁹

2. Γεωμετρικά και κλασικά κοσμήματα στον ελλαδικό χώρο και τα νησιά (11ος – 4ος αιώνας π.Χ.)

Μετά την καταστροφή των λαμπρών μυκηναϊκών ανακτόρων ακολούθησαν τα λεγόμενα «σκοτεινά χρόνια» (11ος-10ος αιώνας π.Χ.), κατά τη διάρκεια των οποίων παρατηρήθηκε σταδιακή ερήμωση των οικιστικών κέντρων και απομόνωση των Ελλήνων από άλλους λαούς με εύλογη συνέπεια την ένδεια σε όλους τους τομείς και κυρίως στην οικονομία. Λιγοστά κοσμήματα της περιόδου αυτής, σιδερένια ή χάλκινα, κατασκευασμένα στην πιο απλή δυνατή μορφή από σύρμα ή έλασμα προέρχονται κυρίως από τάφους.⁵⁰

Κατά τον 9ο π.Χ. αιώνα οι Έλληνες άρχισαν να βγαίνουν από την απομόνωση. Πρώτοι οι Ευβοείς ταξίδεψαν ανατολικά, ήλθαν σε επαφή με άλλους λαούς και γνώρισαν νέες αγορές χρυσού και κέντρα χρυσοχοΐας. Γοητευμένοι από το καινούργιο μετέφεραν λίγο αργότερα στην κοσμηματοποιΐα τεχνικές και θέματα γνωστά ήδη στην Κρητομυκηναϊκή χρυσοχοΐα αλλά ξεχασμένα από αιώνες.⁵¹ Η περίοδος αυτή, που σημαδεύεται από ανατολικές επιδράσεις, καλύπτει τον 8ο και τον 7ο αιώνα π.Χ. και χαρακτηρίζεται από την παραγωγή στα εργαστήρια των νησιών του Αιγαίου, σταθμού μεταξύ Ανατολής και Ελλάδας, μιας σειράς κοσμημάτων, στην οποία σπουδαία θέση κατέχουν τα πλακίδια με την «Πότνια θηρών» (ανατολική θεότητα που στην Ελλάδα ταυτίστηκε με την Άρτεμη) όπως και τα ταινιωτά χρυσά διαδήματα με τις σφίγγες, τους ρόδακες, τους γρύπες, το λιοντάρι και τον αετό. Τα θέματα αυτά ξανάφεραν στην επιφάνεια την παμπάλαια εκείνη αποτροπαϊκή και φυλακτική ιδιότητα που ίσχυε γι' αυτόν που φορούσε το κόσμημα, αλλά και για το νεκρό στην άλλη του ζωή, στην ύπαρξη της οποίας δεν έπαψε, όπως φαίνεται, ποτέ να πιστεύει ο απλός άνθρωπος.⁵²

Όλα τα παραπάνω στοιχεία συγχωνεύτηκαν με τα βιώματα και τις ανάγκες των ανθρώπων και έδωσαν μια νέα ισορροπία στα κοσμήματα του 6ου αιώνα π.Χ. που διακρίνονται από πλούσια διακόσμηση και νέα θέματα. Οι μορφές, δαιμονικές, ανθρώπινες και ζώων εξαφανίζονται και μοτίβα γεωμετρικά και φυτικά εμπλουτίζουν το θεματολόγιο της διακόσμησης, ενώ νέοι τύποι και κατηγορίες εμφανίζονται όπως ταινιωτά δαντελωτά σκουλαρίκια, περιδέραια με αγγειόσχημα εξαρτήματα, πλούσια διακοσμημένα με την συρματερή και την κοκκιδωτή τεχνική, ρομβόσχημα ελάσματα με έκτυπους ρόδακες που κάλυπταν το στόμα του νεκρού, περόνες διακοσμημένες με τη συρματερή τεχνική αλλά και πόρπες.⁵³

Οι περόνες και οι πόρπες αποτελούν μια μεγάλη κατηγορία της μεταλλοτεχνίας, καθώς αποσκοπούσαν στο να συγκρατούν στους ώμους το χαρακτηριστικό ένδυμα των γυναικών, τον πέπλο. Η φαντασία των τεχνιτών όμως μετέβαλλε τα χρηστικά αυτά αντικείμενα σε σπουδαία έργα καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ξεχωριστό παράδειγμα αποτελούν οι λεγόμενες βοιωτικές πόρπες, στις οποίες το ένα πέρας σχηματίζει μια πλατιά πλάκα επάνω στην οποία χαράσσονται γεωμετρικά σχήματα ή παραστάσεις συχνά μυθολογικές.⁵⁴

Η ποσότητα των χρυσών και των ασημένιων κοσμημάτων τον 5ο αιώνα π.Χ. στη νότια Ελλάδα και τη Μακεδονία είναι περιορισμένη. Στις αρχές του 5ου αιώνα χρονολογούνται τα χάλκινα κοσμήματα των μακεδονικών εργαστηρίων, που περιλαμβάνουν κυρίως περίαπτα και χάντρες, τα οποία είναι χυτά με βαριές και ασυνήθιστες φόρμες και μοιάζουν να συνεχίζουν χωρίς ιδιαίτερες αλλαγές την παράδοση των αντίστοιχων χάλκινων εξαρτημάτων της πρώιμης εποχής του Σιδήρου.⁵⁵ Η κοκκίδωση και η συρματερή τεχνική παρακμάζουν. Η πλούσια διακόσμηση περιορίζεται ενώ μια καινούρια ηρεμία και ισορροπία συνδυασμένη με συγκρατημένη διάθεση για πολυτέλεια και εντυπωσιασμό χαρακτηρίζουν τα κοσμήματα της εποχής.⁵⁶ Νέοι τύποι περιδεραιών εμφανίζονται με ταινίες από αλυσίδα που διακοσμείται με ανθέμια ή λωτούς ή άλλα εξαρτήματα όπως τα βελανίδια και άλλα σε σχήμα καρπού.⁵⁷ Το βραχιόλι, ένα είδος κοσμήματος όχι ιδιαίτερα αγαπητό τις προηγούμενες περιόδους, με άκρα που απολήγουν σε κεφαλές φιδιών, διαδίδεται, προφανώς ως αποτέλεσμα νέου συρμού. Κοντά τους εμφανίζονται νέοι τύποι ενωτίων με πυραμιδόσχημα εξαρτήματα ή λεμβόσχημα και δακτυλίδια που φέρουν παραστάσεις με ζώα ή μυθολογικές μορφές συνήθως ταιριαστές στον κόσμο

των γυναικών όπως η αρπαγή της Θέτιδας από τον Πηλέα, η Νίκη, ο Έρωτας, η Αφροδίτη κ.ά.⁵⁸

3. Ελληνιστικά και ρωμαϊκά κοσμήματα (4ος π.Χ – 4ος μ.Χ αιώνας)

Η χρυσή περίοδος του ελληνικού κοσμήματος ξεκινά στα μέσα του 4ου αιώνα π.Χ. στη Μακεδονία και συνδέεται με την αναδιοργάνωση του μακεδονικού κράτους από το βασιλιά Φίλιππο Β΄. Οι κατακτήσεις του Φιλίππου στην ανατολική Μακεδονία είχαν ως αποτέλεσμα την προσάρτηση της περιοχής του όρους Παγγαίου με τα πλούσια ορυχεία χρυσού στο μακεδονικό κράτος, γεγονός που είχε άμεσα αποτελέσματα στην οικονομία του βασιλείου.⁵⁹ Νέες πηγές έμπνευσης και διακοσμητικά θέματα εμπνευσμένα από τη φύση και αποδοσμένα με ευαισθησία (βλαστόσπειρες, ρόδακες, καρποί) συνδυασμένα με τις μορφές του Έρωτα και της Νίκης και ενός καινούριου μοτίβου, του «ήρακλείου ἄμματος» (του κόμβου του Ηρακλή), που συνδέεται με το γάμο και γενικότερα με τα «διαβατήρια έθιμα», χαρακτηρίζουν τα κοσμήματα της εποχής.⁶⁰

Ο «ήρακλειος δεσμός» κυριάρχησε στα κοσμήματα από το δεύτερο μισό του 4ου αιώνα π.Χ. κυρίως ως κεντρικό μοτίβο σε διαδήματα και περιδέραια. Πρόκειται για μια παλαιά μορφή κοσμήματος, γνωστή από τη 2η χιλιετία στην Αίγυπτο, όπου διατηρήθηκε έως τα χρόνια των Πτολεμαίων. Αποτελείται από δύο αντιθετικά συμπλεκόμενες θηλιές, που σχηματίζουν τον γνωστό στη ναυτική ορολογία σταυρόκομπο. Πιθανολογείται ότι αφορμή για την ονομασία αυτή ήταν ίσως η ήδη από τα αρχαϊκά χρόνια συχνή παράσταση του Ηρακλή, που έχει δεμένα μπροστά στο στήθος του με τέτοια πλοκή τα δύο μπροστινά πόδια της λεοντής του. Όμως ο κόμβος γενικά ως «δεσμός» με φυλακτικές ακόμη και ιαματικές ιδιότητες ήταν ένα από τα παλαιά στοιχεία της λαϊκής πίστης και στη σύνδεση με αυτό το στοιχείο μάλλον οφείλεται η μεγάλη εξάπλωση που γνώρισε ως κοσμηματική μορφή ο ηράκλειος κόμβος.⁶¹

Κατά τον 4ο αιώνα π.Χ. συναντώνται καλοσχεδιασμένες και περίτεχνες δημιουργίες με ακριβείς και ευαίσθητες φόρμες που ισορροπούν ανάμεσα στο μέτρο και την πλούσια διακόσμηση και στις οποίες διακρίνεται ακόμη η ηρεμία της κλασικής εποχής. Ανάμεσα στα κοσμήματα ξεχωρίζουν τα διαδήματα που αποτελούνται από μία δαντελωτή ταινία με φυτικά θέματα, όπως αυτά από τους

βασιλικούς τάφους της Βεργίνας, τα φυσιοκρατικά στεφάνια, τα πλούσια περιδέραια και τα εντυπωσιακά ενώτια.⁶²

Συγκεκριμένα τα κοσμήματα που προέρχονται από τάφους διακρίνονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες, στα πραγματικά κοσμήματα, αυτά δηλαδή που φορέθηκαν και στη ζωή, και στα υποκατάστατά τους. Τα τελευταία, συνήθως από χρυσό έλασμα, ήταν κατασκευασμένα αποκλειστικά για ταφική χρήση μιμούμενα κατά κανόνα τη γενική μορφή των πραγματικών, τα οποία και αντικαθιστούσαν στον τάφο, όταν η προετοιμασία του νεκρού με τα πραγματικά κοσμήματα δεν ήταν δυνατή εξαιτίας οικονομικών κυρίως λόγων. Τα υποκατάστατα που βρίσκονται αρκετά συχνά σε τάφους μαρτυρούν πόσο ισχυρό ήταν το ταφικό έθιμο να κτερίζεται ο νεκρός με κοσμήματα. Είναι βέβαιο ότι τα πραγματικά χρυσά κοσμήματα στην πλειονότητά τους δεν αποτελούσαν μέρος της καθημερινής ένδυσης αλλά μιας ξεχωριστής εμφάνισης σε ημέρες γιορτής και ιδιαίτερα την ημέρα του γάμου. Με την ίδια επίσημη προετοιμασία παραπέμπονταν ο νεκρός και ιδίως η νεκρή στον κάτω κόσμο όπως βεβαιώνουν τα ανασκαφικά δεδομένα.⁶³

Από τα τέλη του 4ου αιώνα στα φυτικά θέματα έρχονται να προστεθούν και οι μορφές και τα κεφάλια ζώων, όπως το λιοντάρι, η αντιλόπη, η αίγα, ο λύγκας και το ελάφι στολισμένα με κέρατα και λοφία που κυρίως διακοσμούν τις απολήξεις των περιδεραιών και των βραχιολιών. Το θεματολόγιο εμπλουτίστηκε και πάλι με θέματα από την Ανατολή, αυτή τη φορά όμως ως αποτέλεσμα της εκστρατείας του Μ. Αλεξάνδρου.⁶⁴

Σιγά σιγά όμως η ισορροπία του 4ου αιώνα π.Χ. αρχίζει να χάνεται και αντικαθίσταται από την τάση για πολυτέλεια, που επιτυγχάνεται με τον πλούτο και την πολυχρωμία της διακόσμησης. Οι ημιπολύτιμες πέτρες που κατακλύζουν την ελληνική αγορά ως προϊόντα εμπορίου και σχέσεων με τα άλλα ελληνιστικά βασίλεια της Ανατολής συμβάλλουν στη δημιουργία νέων αισθητικών αντιλήψεων. Η μονοτονία του χρυσού περιορίζεται και πολύχρωμες ημιπολύτιμες πέτρες έρχονται να στολίσουν την επιφάνεια.⁶⁵ Τα διακοσμητικά θέματα παραμένουν τα ίδια, όπως ο Έρωτας, η Νίκη, η Αφροδίτη και οι θεότητες της βλάστησης με χθόνιες ιδιότητες. Ανάμεσα στις δημιουργίες της εποχής αυτής ξεχωρίζει η μεγάλη ποικιλία ενωτίων, τα βραχιόλια και τα περιδέραια με απολήξεις σε σχήμα κεφαλιού ζώου, δακτυλιδιών με ημιπολύτιμες πέτρες που συνήθως φέρουν έγγλυφη διακόσμηση.⁶⁶

Τα ίδια χαρακτηριστικά παραμένουν και τον 2ο αιώνα μ.Χ. με τα φυτικά θέματα να είναι εντελώς σχηματοποιημένα, τα μυθολογικά να έχουν περιοριστεί πολύ, η πολυχρωμία να έχει κατακλύσει το κόσμημα και νέα θέματα, όπως πουλιά και δελφίνια να έχουν προστεθεί στο ήδη γνωστό θεματολόγιο. Η ρωμαϊκή κυριαρχία επέφερε αλλαγές, οι οποίες όμως ξεκίνησαν από το 27 π.Χ. όταν ιδρύθηκε η ρωμαϊκή αυτοκρατορία.⁶⁷ Έτσι σταδιακά στα κοσμήματα το ήδη σχηματοποιημένο φυσιοκρατικό στοιχείο εξαφανίζεται και αντικαθίσταται από απλές συνθέσεις με ημιπολύτιμες και πολύτιμες πέτρες, ενώ σιγά σιγά εισάγονται νέα στοιχεία, όπως οι έντονα καμπύλες επιφάνειες, η σφαίρα, ο μηνίσκος και η διάτρητη χρυσή επιφάνεια. Το αποτέλεσμα όλων αυτών των νεωτερισμών είναι η δημιουργία μιας εντελώς νέας και διαφορετικής τεχνοτροπίας στις αρχές του 4ου αιώνα μ.Χ. που επικράτησε και οδήγησε στο βυζαντινό κόσμημα.⁶⁸

4. Τα χρυσοποίκιλτα βυζαντινά κοσμήματα (330-1453)

Η ελληνική τέχνη κατά τη Βυζαντινή εποχή συνεχίζει ζωντανή και αδιάκοπη στον τομέα της κοσμηματοποιίας τις πανάρχαιες τεχνικές που κληροδότησε η ελληνορωμαϊκή παράδοση. Με αυθεντικές μορφές και ιδέες που μελωδούν τη δόξα του Θεού και το βασιλικό μεγαλείο, με συμμετρία, αρμονία και λάμψη υλικών και χρωμάτων, η τέχνη εξυμνεί την πνευματική θεωρία, ορθοτομεί την ισχύ και εκτιμά με ρυθμούς αδιασάλευτης τάξης το κάλλος, ορίζοντας στις λαμπρότερες εκδηλώσεις της αξεπέραστα ύψη που καθαγιάζουν τη μνήμη της βυζαντινής οικουμενικής αυτοκρατορίας.⁶⁹

Τα πρώιμα βυζαντινά κοσμήματα από τον 4ο ως τον 7ο αιώνα ακολουθούν ως προς τη μορφή και τις τεχνικές τα ρωμαϊκά, γεγονός ευνόητο για μια κοινωνία που στις βασικές της δομές, οικονομικές και πολιτικές, αποτελεί συνέχεια και εξέλιξη του ρωμαϊκού κράτους. Ωστόσο, η οικονομική κρίση του 3ου αιώνα οδήγησε στη δημιουργία ελαφρότερων κοσμημάτων, συχνά από λεπτό φύλλο χρυσού, στα οποία έμφαση δινόταν κυρίως στην περίτεχνη επεξεργασία του υλικού παρά στο βάρος του χρυσού και τους πολύτιμους λίθους.⁷⁰ Στη διακόσμηση κυριάρχησαν σχηματοποιημένα φυτικά θέματα και γεωμετρικά μοτίβα, τα οποία στα καλύτερα παραδείγματα που έχουν σωθεί αποδίδονταν με την τεχνική του *opus intarsiale* (διάτρητος διάκοσμος). Η τεχνική αυτή γνωστή ήδη από τους προηγούμενους αιώνες τελειοποιήθηκε κατά τον 4ο και 5ο αιώνα και αποτέλεσε σήμα κατατεθέν για τα

κοσμήματα της εποχής. Το φύλλο χρυσού κοβόταν βάσει ενός περίτεχνου σχεδίου δημιουργώντας μια διάτρητη διακόσμηση τόσο λεπτοδουλεμένη που φτάνει να θυμίζει συρματερή. Στα βραχιόλια και στα μετάλλια που έχουν κατασκευαστεί με αυτόν τον τρόπο ο διάκοσμος αναδεικνύεται μέσα από το παιχνίδισμα της φωτοσκίασης στη διάτρητη επιφάνεια.⁷¹

Από τα τέλη του 4ου αιώνα στα κοσμήματα, όπως και στα κάθε λογής αντικείμενα καθημερινής χρήσης, αρχίζουν να κυριαρχούν τα χριστιανικά θέματα, όπως το Χριστόγραμμα, ο σταυρός και τα παγώνια, σύμβολα του παραδείσου.⁷² Η πολυτέλεια των κοσμημάτων και η σημασία τους για την κοινωνική καταξίωση των κατόχων τους επιβεβαιώνεται από τα σωζόμενα παραδείγματα αλλά και από τις απεικονίσεις της αυτοκρατορικής αυλής με καλύτερο παράδειγμα τα ψηφιδωτά του Αγίου Βιταλίου στη Ραβέννα, όπου απαθανατίζεται με κάθε λαμπρότητα ο Ιουστινιανός, η Θεοδώρα και η ακολουθία τους.⁷³ Κοσμήματα ανάλογα με αυτά που φορούν οι γυναίκες της συνοδείας της Θεοδώρας, κυρίως περιδέραια με εναλλασσόμενους πολύτιμους λίθους, έχουν βρεθεί σε αρκετές περιοχές και μαρτυρούν την ευρεία διάδοση που γνώρισε αυτός ο τύπος κοσμήματος.⁷⁴

Όπως είναι φυσικό η αυτοκρατορική αυλή δημιουργούσε τη μόδα της εποχής την οποία προσπαθούσαν να μιμηθούν οι ανώτερες τάξεις σε κάθε γωνιά της αυτοκρατορίας. Στη διάδοση συγκεκριμένων τύπων κοσμημάτων σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε και η αυτοκρατορική *largitio*, δηλαδή τα δώρα που μοίραζε ο αυτοκράτορας σε αξιωματούχους, πρέσβεις ξένων κρατών και ευνοούμενους. Στα δώρα αυτά συμπεριλαμβάνονταν και κοσμήματα που ταξίδευαν σε κάθε σημείο της αυτοκρατορίας αλλά και έξω από τα σύνορά της.⁷⁵

Παρά την πρωτοκαθεδρία της Κωνσταντινούπολης σε κάθε τομέα της καλλιτεχνικής παραγωγής εργαστήρια χρυσοχόων υπήρχαν και σε πολλές άλλες πόλεις όπως η Αντιόχεια, η Αλεξάνδρεια και η Αρσινόη. Οι χρυσοχόοι ήταν οργανωμένοι σε συντεχνίες. Κάθε νέος στο επάγγελμα ξεκινούσε ως μαθητευόμενος και στη συνέχεια εργαζόταν υπό την επίβλεψη του επιστάτη, ο οποίος του ανέθετε να εκτελεί εργασία ανάλογη με τις ικανότητές του. Οι χρυσοχόοι δεν επιτρεπόταν να επεξεργάζονται τα πολύτιμα υλικά στο σπίτι τους, παρά μόνο στα εργαστήρια που βρίσκονταν στη Μέση, τον κεντρικό δρόμο της Κωνσταντινούπολης. Κάθε αντικείμενο ζυγίζόταν με την παρουσία του παραγγελιοδότη πριν τοποθετηθούν λίθοι, ώστε να είναι εγγυημένη η συναλλαγή. Τα ίδια εργαστήρια που έφτιαχναν κοσμήματα εκτελούσαν και παραγγελίες με εκκλησιαστικό προορισμό. Η απουσία

εξειδίκευσης ανάλογα με τον κοσμικό ή εκκλησιαστικό χαρακτήρα των παραγγελιών διόλου δεν παραξενεύει σε μια κοινωνία που η χριστιανική εικονογραφία αποτελούσε το συνηθέστερο διάκοσμο και των κοσμημάτων.⁷⁶ Άλλωστε και τα ίδια τα κοσμήματα είχαν πολύ συχνά και προορισμό φυλακτού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι βυζαντινοί σταυροί – εγκόλπια, που αποτελούν την πιο πολυάριθμη ίσως ενότητα κοσμημάτων που έχει σωθεί.⁷⁷

Η κρίση που έπληξε το Βυζάντιο για δύο περίπου αιώνες, από τα μέσα του 7ου έως τα μέσα του 9ου αιώνα είχε άμεση αντανάκλαση στην παραγωγή των κοσμημάτων. Η προέλαση των Αράβων στέρησε από την αυτοκρατορία τις πλούσιες ανατολικές επαρχίες, ενώ οι διαρκείς στρατιωτικοί κίνδυνοι αλλά και τα εσωτερικά προβλήματα του Βυζαντίου είχαν ως αποτέλεσμα τη μείωση των αποθεμάτων των πολύτιμων υλικών.⁷⁸ Η ανάκαμψη, που παρουσιάστηκε στα μέσα του 9ου αιώνα, οδήγησε στη λεγόμενη Μακεδονική Αναγέννηση κατά το 10ο και 11ο αιώνα. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από τη συνειδητή στροφή των ανώτερων τάξεων στην κλασική παιδεία και το ελληνορωμαϊκή τέχνη, γεγονός που οδήγησε στην εκλεκτική άντληση από το ένδοξο παρελθόν μορφών και θεμάτων, μέσα από τα οποία δικαιωνόταν το λαμπρό παρόν του μεσοβυζαντινού κράτους.⁷⁹ Παράλληλα, στο χαρακτήρα της εκτέλεσης αλλά και στα διακοσμητικά μοτίβα, που κυριαρχούν στα κοσμήματα της εποχής, διαφαίνονται με σαφήνεια οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ Βυζαντινού και Ισλαμικού κόσμου. Μυθικά ζώα, όπως οι γρύπες, και κουφικοί ή ψευδοκουφικοί⁸⁰ χαρακτήρες παρουσιάζονται εξίσου σε κοσμήματα με βυζαντινή και ισλαμική προέλευση.⁸¹

Ωστόσο το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο της πολυτελούς βυζαντινής μικροτεχνίας την περίοδο αυτή είναι το πολύχρωμο σμάλτο. Σε χρήση ήδη από τον 5ο αιώνα μ.Χ. το σμάλτο εξελίχθηκε ιδιαίτερος στο Βυζάντιο από τον 9ο έως τον 12ο αιώνα. Με την τελειοποίηση της τεχνικής του περίκλειστου σμάλτου (cloisonné) οι βυζαντινοί τεχνίτες πέτυχαν να αποδώσουν με ακρίβεια σύνθετες παραστάσεις, οι οποίες θύμιζαν συγχρόνως τη λαμπερή πολυχρωμία των πολύτιμων λίθων.⁸² Με σμάλτο διακοσμούσαν βαρύτιμα εκκλησιαστικά σκεύη και εικόνες, αλλά και κοσμήματα, όπως το στέμμα που δώρισε ο αυτοκράτωρ Μιχαήλ Ζ΄ Δούκας (1071-1078) στη γυναίκα του βασιλιά της Ουγγαρίας, Geza Α΄ (1074-1077).⁸³

Με την καταστροφική για το Βυζάντιο έκβαση της τέταρτης σταυροφορίας το 1204 και την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Λατίνους, οι πολύτιμοι θησαυροί των Βυζαντινών κατά μεγάλο μέρος λεηλατήθηκαν. Ορισμένα μόνο

δείγματα ξαναβρέθηκαν σε σκευοφυλάκια δυτικών μοναστηριών και αργότερα σε συλλογές και μουσεία στερημένα τις περισσότερες φορές από κάθε στοιχείο ταυτότητας ή προέλευσης. Επομένως ο αριθμός των κοσμημάτων που έχει σωθεί από την ύστερη βυζαντινή περίοδο είναι περιορισμένος σε αντίθεση με την εκκλησιαστική αργυροχοΐα που τότε άρχισε να ακμάζει.⁸⁴ Τα δείγματα που γνωρίζουμε διακρίνονται για τη λεπτότητα της εκτέλεσης (κυρίως με τη συρματερή τεχνική), η οποία αντισταθμίζει το περιορισμένο βάρος του πολύτιμου μετάλλου. Συχνότερα τέλος απαντούν κοσμήματα από ασήμι που φαίνεται να αντικαθιστά τον χρυσό, ο οποίος πλέον δεν ήταν άφθονος.⁸⁵

5. Το νεοελληνικό κόσμημα από τα μέσα 15ου έως τα τέλη του 19ου αιώνα

Προσεγγίζοντας το νεώτερο ελληνικό πολιτισμό διαπιστώνουμε τη βαθιά χαραγμένη βυζαντινή παράδοση, κληρονόμο του αρχαίου ελληνικού παρελθόντος, η οποία με τη σειρά της κληροδότησε στην αργυροχρυσοχοΐα μορφές και σχήματα, χρώματα και υλικά που αποτυπώνονται στις νέες δημιουργίες. Ακόμη τα ποικίλα ερεθίσματα των δυτικών εμπνεύσεων που περνούν μέσα από ενετοκρατούμενες περιοχές, η μετέπειτα εισβολή του μπαρόκ και του ροκοκό από την Ιταλία και τη κεντρική Ευρώπη και τέλος η επίδραση της ισλαμικής αισθητικής με τον έντονο διακοσμητικό χαρακτήρα, αφομοιωμένα από τους Έλληνες δημιουργούς, απαντούν στον παραδοσιακό μεταβυζαντινό κορμό.⁸⁶ Χάρη στην οικονομική ακμή που παρατηρήθηκε με την αγροτική οικονομία, τη βιοτεχνία, το εμπόριο, τη ναυτιλία,⁸⁷ τις ανθούσες κοινότητες του εσωτερικού και τις παροικίες του εξωτερικού, στα Βαλκάνια και τη δυτική Ευρώπη και με συνεκτικό κρίκο τη θρησκεία και τη γλώσσα δημιουργήθηκαν οι ευνοϊκοί όροι, που συνέβαλλαν στην αναγέννηση και τη συνεχή παρουσία της αργυροχρυσοχοϊκής τέχνης με έκδηλη την ελληνική σφραγίδα.⁸⁸

Μέσα στο πλαίσιο της γενικότερης πνευματικής και καλλιτεχνικής άνθησης που διαπνέει τον ελληνικό χώρο του 17ου και 18ου αιώνα καταγράφεται και η εποποιία των Ελλήνων χρυσικών. Στις αστικές και μη αστικές περιοχές χρυσικοί ή ασημουργοί δημιούργησαν σπουδαία κέντρα επεξεργασίας του ασημιού κατασκευάζοντας με τις παραδοσιακές τεχνικές κοσμήματα που δεν υστερούσαν σε τέχνη και μεγαλοπρέπεια από εκείνα των βυζαντινών χρόνων.⁸⁹ Φημισμένα κέντρα αργυροχρυσοχοΐας φαίνεται πως ήταν η Κωνσταντινούπολη και η Σαφράμπολη⁹⁰ στον Πόντο, που προμήθευαν όχι μόνο την εγχώρια αγορά αλλά και εκείνη της

Ευρώπης και της Ανατολής.⁹¹ Διάσπαρτα εργαστήρια απαντούν στον ελλαδικό χώρο με ιδιαίτερη ακτινοβολία όμως εκείνα της Ηπείρου⁹² (Καλαρρύτες,⁹³ Συρράκο,⁹⁴ Ιωάννινα⁹⁵ και Μέτσοβο⁹⁶). Οι τεχνίτες για να διαθέσουν τα έργα των χεριών τους ταξιδεύουν στην Τεργέστη, το Λιβόρνο, τη Μόσχα, τη Βιέννη, την Αίγυπτο, όπου ίδρυναν εμπορικούς οίκους. Γνωστοί τεχνίτες της εποχής ήταν οι Βούλγαροι,⁹⁷ οι αδελφοί Παπαγεωργίου, οι Παπαμόσχοι, οι Πολυχρόνηδες, ο Ποντικής, ο Θανάσης Τζημούρης, αρχιχρυσικός του Αλή πασά και δάσκαλος της τέχνης όπως και ο Διαμαντής Μπάφας.⁹⁸

Οι ασημιτζήδες δούλευαν στα «αργαστήρια», με ολιγάριθμο εργαλειακό εξοπλισμό, πάνω σε πατώματα στρωμένα με τριχιά ή τουλπάνι δίχτυ, για να μην χάνονται τα ρινίσματα των μετάλλων ανάμεσα στα σανίδια των δαπέδων. Μια φορά το χρόνο, μάζευαν αυτά τα ρινίσματα σ' ένα κουτί και τα ζύγιζαν, με έθιμο να τα μοιράζονται: ο μάστορας έπαιρνε τα μισά, τα υπόλοιπα ο πρωτομάστορας και οι βοηθοί.⁹⁹ Οι μάστορες ήταν οι ιδιοκτήτες των εργαστηρίων και των εργαλείων, αγόραζαν τις πρώτες ύλες, κατείχαν τη γνώση της τέχνης στην ολότητά της, διακινούσαν εμπορικά τα προϊόντα τους και συμμετείχαν στα κοινωνικά και τα θρησκευτικά δρώμενα του τόπου ως μέλη της συντεχνίας απολαμβάνοντας ιδιαίτερη κοινωνική καταξίωση.¹⁰⁰ Οι καλφάδες αμείβονταν με μικρό μισθό, ενώ για τους παραγιούς, τα «τσιράκια», που μυούνταν στην τεχνογνωσία του επαγγέλματος από πολύ μικρή ηλικία, με μαθητεία μακρόχρονη και κοπιαστική, η προσφορά της εργασίας τους δεν είχε αμοιβή.¹⁰¹

Στα εργαλεία συγκαταλέγονται τα αμόνια, τα πολυάριθμα σπιτσούνια, τα καλέμια και τα κοπίδια (ίσια, κυρτά, λεπτά, με ξύλινες λαβές), σφυριά διάφορα (το κουμπελοσφύρι, τα ξυλόσφυρα κ. ά.), τα πριόνια, τα ματικάπια (από σίδηρο, ξύλο και πετσί, για τις τρύπες στα μέταλλα), οι σωληνοειδείς τρουμπουλέδες (ο ένας, σιδερένιος, για το στρογγύλεμα των δαχτυλιδιών, και ο άλλος, σιδερένιος, ή και ξύλινος, για τα βραχιόλια), και οι μασγαλάδες (για τη στίλβωση). Στα εργαστήρια υπήρχε ακόμη ο μπάγκος (το τραπέζι της εργασίας), βαρύς και στερεός, σταθερός, ακίνητος, το καμίνι για το λιώσιμο των μετάλλων, χύτες, καζάνια και χωνιά. Ως συμπληρωματικά αλλά απαραίτητα μέσα εργασίας ήταν η φωτιά, ο αέρας, η πίσσα και χημικές ουσίες.¹⁰²

Η παραγωγή ήταν εξαρτημένη από τις διαθέσιμες πρώτες ύλες και από τα μέσα εργασίας. Στη μεταβυζαντινή περίοδο δεν έχουμε χρυσά αντικείμενα, ο χρυσός γενικά εκλείπει, εμφανίζεται μόνο με τη μορφή της επιχρύσωσης. Το βασικό υλικό

είναι το ασήμι, που το προμηθεύονταν από τα Μαντεμοχώρια της Χαλκιδικής (τα οποία εκμεταλλεύονταν τα γνωστά από την αρχαιότητα μεταλλεία της περιοχής πληρώνοντας στην Πόλη ετήσιο φόρο 220 οκάδες καθαρό ασήμι), από το εξωτερικό (Οδησσό, Ιταλία) κι ακόμη από το λιώσιμο παλιότερων ασημένιων αντικειμένων και ευρωπαϊκών νομισμάτων. Για την εποχή που μιλάμε, οι δύο όροι, «χρυσάφι» - «ασήμι», δεν προσδιόριζαν κάτι διαφορετικό για το λαϊκό τεχνίτη. Οι συρμακέσηδες αλλά και ο λαός με τη λέξη χρυσάφι χαρακτήριζαν τόσο το μάλαμα όσο και το ασήμι, διακρίνοντας το πρώτο ως χρυσάφι κίτρινο και το δεύτερο ως χρυσάφι άσπρο.¹⁰³ Προφανώς, όπως σχολιάζει ο Μιχάλης Γ. Μερακλής, η σύγχυση οφειλόταν στη μεγάλη σπανιότητα του χρυσού, ενώ και το οπωσδήποτε ευπροσιτότερο ασήμι δεν παύει να είναι ευγενές μέταλλο.¹⁰⁴

Για τον καθορισμό της προέλευσης των κοσμημάτων, των οποίων η ποικιλία είναι αντίστοιχη με εκείνη των νεοελληνικών παραδοσιακών ενδυμασιών, μόνο ο διαχωρισμός ανάμεσα σε κοσμήματα της ηπειρωτικής και της νησιωτικής Ελλάδας μπορεί να γίνει με ασφάλεια.¹⁰⁵ Στην πρώτη ομάδα εντάσσονται τα πιο γνήσια και θεαματικά δείγματα της ελληνικής κοσμηματοποιίας με τις ένθετες σε κυψέλες σκληρές πέτρες (αχάτες και κοράλλια) κυρίως από την Ήπειρο, τη Βόρεια Ελλάδα και τη Θράκη, που μάλλον παρουσιάζουν μια εμμονή στις αισθητικές αντιλήψεις της βυζαντινής παράδοσης.¹⁰⁶ Αντίθετα στη δεύτερη ομάδα ανήκουν τα κοσμήματα των ελληνικών νησιών, τόσο του Ιονίου όσο και του Αιγαίου πελάγους, που είτε επαναλαμβάνουν δυτικά πρότυπα είτε μεταφέρθηκαν από το εξωτερικό και ενσωματώθηκαν στα ελληνικά κοσμήματα.¹⁰⁷ Χαρακτηρίζονται από τη χρήση του ανάλαφρου λεπτοδουλεμένου συρματερού χρυσού σε συνδυασμό με πολύτιμες πέτρες, μαργαριτάρια και σμαλτωμένα διακοσμητικά στοιχεία.¹⁰⁸

Το κόσμημα ως απαραίτητο συνοδευτικό στοιχείο της ενδυμασίας αντιπροσωπεύεται κυρίως από τα γυναικεία στολίδια (κοσμήματα για το κεφάλι, το στήθος, τη ράχη, τα χέρια, τη μέση και την ποδιά), ενώ τα ανδρικά περιορίζονται στα «κιουστέκια» (επιστήθια κοσμήματα) και γενικότερα στον οπλισμό, όπως παλάσκες (μπαρουτοθήκες), μεδουλάρια, πιστόλες, γιαταγάνια, μαχαίρια, δακτυλίδια και ταμπακιέρες.¹⁰⁹ Ακόμη εντοπίζονται κοσμήματα για το στολισμό των ίππων, όπως θεαματικά επιμετώπια και χαϊμαλιά που στόλιζαν τα άλογα των αγωνιστών της Επανάστασης.¹¹⁰

Ο διάκοσμος των κοσμημάτων συνδράμει την ανάγκη του λαϊκού ανθρώπου, να παραστήσει οπτικά πρότυπα πάνω στα κοσμήματά του, να αποτυπώσει μαζί με την

αισθητική του και το πνεύμα του, τη συμβολική και μαγική του αντίληψη και σκέψη, τις ελπίδες και τις ευχές του, τις αβεβαιότητες και τους φόβους του. Ο διάκοσμος αυτός γίνεται έτσι αποκαλυπτικός, με πολυσήμαντα και υπαινικτικά μοτίβα, με χαρακτήρα ευχετικό του καλού, γονιμικό, ή φυλακτικό - αποτρεπτικό του κακού, μυθολογικό αλλά και διακοσμητικό. Πολλά από αυτά τα μοτίβα αναπλάθουν τον πραγματικό φυτικό κόσμο, διαγράφοντας μια συγκεκριμένη πορεία, από το άνθος στη σχηματοποιημένη έκφραση της ροζέτας και από το φύλλο σε φυλλοειδή στοιχεία.¹¹¹

Γενικά στο σύνολό του το σύστημα του στολισμού της νέας γυναίκας (κατεξοχήν της νύφης) αντανακλά, με το φυτικό του περιεχόμενο, ευγονικό συμβολισμό, ταυτισμένο με την αέναη ανακύκλωση της φυτικής ζωής, όπου ο θάνατος είναι προσωρινός και υποχωρεί μπροστά στην κανονικότητα, με την οποία ξαναπαρουσιάζεται η καινούργια ζωή, το φυτό, ο σπόρος και αναπέμπει, πρώτιστα, μιαν ευχή για το νέο ζευγάρι, όπως και τα πετεινάρια, επίσης σύμβολα γονιμότητας καθώς και τα πουλιά, που συμβολίζουν το νιόπαντρο ζευγάρι. Δεμένα με την ευγονία και την καλοτυχία εν συνεχεία, μπορούν να θεωρηθούν και τα μοτίβα, που επίσης υπάρχουν σε κάθε πλήρες σύστημα στολισμού ως φυλακτικά-προστατευτικά και αποτροπαϊκά του κακού στοιχεία, όπως ο σταυρός (που τον συναντάμε και ως αυτοτελές κόσμημα), σύμβολο αφενός της χριστιανοσύνης, ενταγμένο αφετέρου από τους χρυσικούς στον παγανιστικό χώρο της δημιουργίας τους.¹¹²

Φυλακτικό - προστατευτικό χαρακτήρα έχουν και οι επιχρυσωμένες παραστάσεις της Παναγίας και των Χερουβείμ (με το συνήθως φοβερό στην έκφραση βλέμμα τους, που εκφοβίζει και αποτρέπει το κακό μάτι), και βέβαια, ο δρακοντοκτόνος καβαλάρης Αϊ Γιώργης, προστάτης των παλικάριών και, ιδιαίτερα, των Βλάχων ποιμένων, που τον βρίσκουμε πάνω σε παλάσκες, ταμπακιέρες και χαϊμαλιά, να συμβολίζει τη νίκη του καλού κατά του κακού, όπως και ο Αϊ Δημήτρης, καβαλάρης κι αυτός, που σκοτώνει το βάρβαρο. Επιπλέον ο δικέφαλος αετός αφενός αποτελεί στα κοσμήματα συνειδητή αναφορά στη βυζαντινή παράδοση και στη μυθοποιημένη ιστορικότητα του ένδοξου παρελθόντος, και αφετέρου, λόγω του φυσικού τρόμου που προκαλεί η μορφή του, λειτουργεί ως αποτροπαϊκό σύμβολο. Τέλος, ως αποτροπαϊκά σύμβολα, συναντάμε ανθρώπινες κεφαλές με διαπεραστικά βλέμματα, που εκφοβίζουν και αποτρέπουν το κακό, και, σε κάποια κοσμήματα, μυθικά τερατόμορφα ζώα, καθώς ο λαϊκός άνθρωπος, σεβαστικά και ευλαβικά, απεικονίζει ό,τι φοβάται. Έτσι το ομοίωμα ενός τερατόμορφου ζώου δηλώνει την

προσπάθεια να αντιμετωπιστεί το κακό με την προσέγγισή του, με την προσπάθεια να εξευμενιστεί.¹¹³

Ωστόσο το 18ο αιώνα διαδέχεται ο 19ος με τις συνταρακτικές εξελίξεις στον ελληνικό χώρο. Η ελληνική επανάσταση (1821-1829), η πρώτη κυβέρνηση με τον Ιωάννη Καποδίστρια (1828-1831), η ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους, η ανακήρυξη της Αθήνας ως πρωτεύουσας το 1834 και η περίοδος της βασιλείας του Όθωνα (1832-1862) επιφέρουν αλλαγές τόσο στη διοίκηση του νεοσύστατου ελληνικού κράτους όσο και στην πολιτισμική ζωή, καθώς και στην τέχνη με την τάση εξευρωπαϊσμού του ύφους της. Η επίδραση του ευρωπαϊκού στοιχείου και οι καλλιτεχνικές τάσεις που χαρακτηρίζουν αυτή την εποχή, οι μεταβολές στην οικονομική και κοινωνική συγκρότηση της ελληνικής κοινωνίας και η εκβιομηχάνιση είναι οι παράγοντες που συντελούν στην αντίστοιχη αλλαγή της καλλιτεχνικής παράδοσης και επιδρούν στη δημιουργική εξέλιξη του κοσμήματος στην καμπή του αιώνα.¹¹⁴

6. Η κοσμηματοποιία από το 1827 έως το 1940

Το σύγχρονο ελληνικό κόσμημα, που η άνθησή του καλύπτει κυρίως το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, θεωρείται ως ένας ακόμη κρίκος στην αλυσίδα της ελληνικής κοσμηματικής τέχνης, εφόσον αποτελεί συνέχεια της οργανικής παράδοσης, δηλαδή της γόνιμης και δυναμικής συνέχειας που οι διαθήκες της αρχαιότητας μπορούν να έχουν με τη σύγχρονη ζωή.¹¹⁵

Από το δεύτερο μισό του 19ου αλλά και κατά τον 20ό αιώνα, η πορεία του κοσμήματος συμβαδίζει με την πορεία του σύγχρονου ελληνικού κράτους και αποτελεί αντανάκλαση της πολιτισμικής μας ζωής, την οποία θα μπορούσαμε να χωρίσουμε σε δυο μεγάλες περιόδους. Η πρώτη περίοδος ξεκινάει με την ανακήρυξη της ανεξαρτησίας του Έθνους (1827) και καλύπτει το χρονικό διάστημα έως το 1940. Τα χρόνια αυτά χαρακτηρίζονται από την εισαγωγή των ευρωπαϊκών προτύπων στη διοίκηση του κράτους, τις τέχνες, την εκπαίδευση και την καθημερινή αστική ζωή.¹¹⁶ Οι αλλαγές αυτές προκύπτουν με γρήγορους ρυθμούς στα αστικά κυρίως κέντρα και με βραδύτερους στην περιφέρεια. Η στροφή του αγοραστικού κοινού στα κοσμήματα ευρωπαϊκού τύπου και ο θαυμασμός γενικότερα για τον ευρωπαϊκό τρόπο ζωής της βιομηχανικής κοινωνίας οδήγησαν σε σταδιακή ύφεση το παραδοσιακό κόσμημα καθώς και τις παραδοσιακές τεχνικές.¹¹⁷

Ήδη από το 17ο και 18ο αιώνα οι Έλληνες του Αιγαίου, της Κρήτης και του Ιονίου Πελάγους είχαν αναπτύξει εμπορικές συναλλαγές με τις χώρες της Μεσογείου. Ως εκ τούτου το εμπόριο τους έφερε σε στενότερη επικοινωνία με τις παράλιες ιταλικές πόλεις, τη Βενετία, τη Γένοβα, τη Νάπολη, τη Σαρδηνία, το Λιβόρνο, την Τεργέστη και την Ανκόνα.¹¹⁸ Αντικείμενα εξαιρετικής μικροτεχνίας, που παρήγαν τα σπουδαία ελληνικά κέντρα της κυρίως Ελλάδας και των νήσων ήταν περιζήτητα στην Ευρώπη, όπως τα Γιαννιώτικα¹¹⁹ και τα Καλαρρυτινά.¹²⁰

Επιπλέον σοβαροί πολιτισμικοί δεσμοί αναπτύχθηκαν μεταξύ Ελλήνων και Ευρωπαίων με την εξάπλωση του ευρωπαϊκού Φιλελληνικού κινήματος, γεγονός που συγχρόνως οδήγησε στην άσκηση πολιτικής επιρροής από τα ευρωπαϊκά κράτη στο νεοϊδρυθέν Ελληνικό κράτος.¹²¹

Παράλληλα η συγκέντρωση πολλών αξιόλογων Ελλήνων στην πατρίδα που είχαν έρθει για να συμβάλουν στην ανασυγκρότηση του κράτους, όπως επίσης και ο θαυμασμός γενικότερα των Ελλήνων προς τους Ευρωπαίους της βιομηχανικής κοινωνίας του 19ου αιώνα, προκάλεσαν έναν καταγισμό εισαγωγής ευρωπαϊκών προτύπων τόσο στο χώρο της διοίκησης του κράτους όσο και στο χώρο της τέχνης και εν γένει της πνευματικής αλλά και καθημερινής ζωής των Ελλήνων.¹²² Το φαινόμενο αυτό παρατηρήθηκε κυρίως στην αστική τάξη, η οποία επιτάχυνε τους ρυθμούς εξευρωπαϊσμού της, ενώ αντίθετα σημειώθηκε μια σχετική επιβράδυνση στις επαρχιακές περιοχές της Ελλάδας. Αυτό αρχικά ήταν αποτέλεσμα της μορφολογίας του εδάφους (δύσβατα βουνά), αλλά και της έλλειψης επαρκών συγκοινωνιακών μέσων, παράγοντες που συνέβαλλαν στην καθυστέρηση της διάδοσης των συνηθειών της αστικής κοινωνίας, ώστε σε ένα σημαντικό τμήμα του λαού να παραμείνουν ανεπηρέαστα τα ήθη και έθιμα καθώς και οι παραδοσιακές τέχνες, όπως στα Ιωάννινα, τη Μακεδονία και τη Στεμνίτσα¹²³ στην Πελοπόννησο, ενώ η Κωνσταντινούπολη συνέχισε να παραμένει ένα από τα πιο γνωστά αργυροχρυσοχοϊκά κέντρα με τους πιο φημισμένους μάστορες.¹²⁴

Η αστικοποιημένη κοινωνία της εποχής άρχισε να ακολουθεί σε αρκετά μεγάλο βαθμό τα ευρωπαϊκά πρότυπα ζωής με αποτέλεσμα τα κοσμήματα της ελληνικής τέχνης να αντικατασταθούν με τα ευρωπαϊκά. Τα καταστήματα, που ήταν ταυτόχρονα και εργαστήρια αργυροχρυσοχοΐας, αναγκάστηκαν να εισάγουν κοσμήματα παράλληλα με άλλα είδη, όπως ωρολόγια, τα οποία γίνονταν περιζήτητα. Εκείνο που χαρακτηρίζει την ελληνική αργυροχρυσοχοΐα την περίοδο εκείνη ήταν η

ταχύτητα με την οποία προσαρμόστηκε στα νέα δεδομένα της αγοράς, προκειμένου να μπορέσει να ανταποκριθεί στη μεγάλη ζήτηση της πελατείας.¹²⁵

Στη διαδρομή του χρόνου μετά την επιτυχία των Βαλκανικών πολέμων (1912-1913) ακολούθησε η Μικρασιατική καταστροφή (1922). Ένα αποτέλεσμα ωστόσο αυτής της εθνικής καταστροφής ήταν, ότι οι Έλληνες πρόσφυγες της Μικράς Ασίας έφεραν μαζί τους τα επαγγέλματα και τις τέχνες τους, συντελώντας σημαντικά στην επιτάχυνση του ρυθμού ανάπτυξης της Ελλάδας. Την εποχή αυτή έγιναν αγαπητά τα σμυρναίικα κοσμήματα για την λεπτότητα της τέχνης τους, που έφεραν οι Μικρασιάτες Έλληνες αργυροχρυσοχόοι, ενώ λίγο αργότερα η αργυροχρυσοχοϊκή τέχνη εμπλουτίστηκε από την μετάβαση και την εγκατάσταση στην Αθήνα αρκετών Ελλήνων Κωνσταντινοπολιτών αργυροχρυσοχόων.¹²⁶

Λίγα χρόνια αργότερα, από το 1930 περίπου κι έπειτα, οι νέοι τεχνίτες που εργάζονταν στα σύγχρονα αθηναϊκά χρυσοχοϊκά εργαστήρια άρχισαν να δημιουργούν κοσμήματα ευρωπαϊκής μεν τεχνοτροπίας, αλλά χρησιμοποιώντας τον παραδοσιακό τρόπο κατασκευής, με αποτέλεσμα τα κοσμήματα αυτά να είναι όμορφα και λεπτοδουλεμένα. Μολονότι λοιπόν είχαν σταματήσει να παράγουν παραδοσιακό κόσμημα, η διατήρηση των τεχνικών, η πείρα τους και το ταλέντο τους, τους επέτρεψε αργότερα να αντιμετωπίσουν τη νέα ζήτηση της αγοράς που προήλθε κυρίως από την ανάπτυξη του τουρισμού και αφορούσε το ιστορικό ελληνικό κόσμημα.¹²⁷

7. Ευρωπαϊκές επιρροές – Επαναστατικά ρεύματα

Προκειμένου να αναλυθεί ασφαλέστερα η πορεία του ελληνικού κοσμήματος κατά το 19ο και 20ό αιώνα είναι απαραίτητο να γίνει αναφορά στα γεγονότα που συνέβησαν όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό, αφού οι επιρροές ήταν αμοιβαίες.¹²⁸ Στην Ευρώπη, κατά το 19ο αιώνα, παρατηρήθηκε μεγάλο ενδιαφέρον τόσο για το αρχαιολογικού τύπου ελληνικό κόσμημα, όσο και για τις παραδοσιακές τεχνικές και γενικότερα για τη χειροποίητη εργασία, στοιχεία που προκάλεσαν τη στροφή προς τον κλασικισμό, ιδιαίτερα μετά την ανακάλυψη των ετρουσκικών τάφων στην Ιταλία το 1830, που περιείχαν πολλά χρυσά κοσμήματα με σύνθετες αρχαίες τεχνικές όπως τη συρματερή και την κοκκίδωση.¹²⁹ Η περίτεχνη διακόσμηση των κοσμημάτων αυτών με τεχνικές άγνωστες στους Ιταλούς οδήγησαν τον

κοσμηματοποιό Καστελάνι (Fortunato Pio Castellani, 1793-1865) να μελετήσει και να αναπαραγάγει τις ιδιαίτερα σύνθετες μεθόδους κατασκευής των κοσμημάτων αυτών, με αποτέλεσμα τη δημιουργία Σχολής γύρω στα 1840, όπου διδάσκονταν οι τεχνικές του αρχαίου κλασικού κοσμήματος.¹³⁰

Στη Γαλλία ο κλασικισμός έφτασε μετά τη μάχη του Βατερλό (18 Ιουνίου 1815) και την ήττα του Ναπολέοντα. Με την νέο-αποκατεστημένη μοναρχία των Βουρβόνων στη Γαλλία εμφανίστηκε ένα νέο επίχρυσο μεγαλείο. Τα κοσμήματα κατασκευάζονταν από περίπλοκο και εύκαμπτο χρυσό πλέγμα και διακοσμούσαν από μεγάλες απαλά χρωματισμένες πέτρες οι οποίες έμπαιναν σε φωλιές από σφιχτά στριφογυρισμένα χρυσοσύρματα με διάσπαρτα μικρά μοτίβα χρυσών λουλουδιών και κοχυλιών όλα στολισμένα με ίχνη μικροσκοπικών χρυσών κόκκων σε κλασικό στυλ.¹³¹

Στα τέλη του 19ου αιώνα στην Ιταλία και τη Γαλλία εμφανίστηκαν νέα επαναστατικά ρεύματα, όπως της Art Nouveau, ενώ στην Αγγλία προηγούνταν η Pre-Raphaelite. Επρόκειτο για την αδελφότητα που αφομοιώθηκε στη συνέχεια από το ρεύμα Art and Craft (καλλιτεχνική χειροτεχνία) και αργότερα εξαπλώθηκε στις Η.Π.Α., ως αντίποδας της απρόσωπης μαζικής παραγωγής των βιομηχανικών προϊόντων.¹³² Και τα δύο ρεύματα, Art Nouveau και Art and Craft, επηρέασαν την ευρωπαϊκή τέχνη δείχνοντας με διαφορετικούς τρόπους αλλά με κοινή αποδοχή, ότι η χειροποίητη εργασία ήταν προτιμότερη από το αποτέλεσμα της μηχανής και ότι φθηνά υλικά που βρίσκονται στη φύση ήταν εξίσου όμορφα αν όχι ομορφότερα από τα πολύτιμα μέταλλα και τους πολύτιμους λίθους.¹³³

Το κίνημα Art and Craft¹³⁴ επανέφερε κλασικά μοτίβα σε απλοποιημένες γραμμές, καθώς τα κοσμήματα αυτών των καλλιτεχνών ήταν αφαιρετικά, με γεωμετρικά σχήματα και γραμμικά σχέδια με λεπτούς δίχρωμους τόνους. Οι καλλιτέχνες του κινήματος αυτού προτιμούσαν στην κατασκευή των κοσμημάτων το ασήμι και τον χρυσό, ενώ οι πέτρες cabochon¹³⁵ ενέπνεαν περισσότερο τους τεχνίτες από τις καρφωτές. Τέλος, το κεντρικό θέμα του στυλ Art and Craft ήταν η επαναπροσέγγιση του σμάλτου ως ενός όχι ιδιαίτερα ακριβού υλικού, με το οποίο μπορούσαν να εκφραστούν οι καλλιτέχνες.¹³⁶

Από την άλλη πλευρά, στα τέλη της δεκαετίας του 1890 η νέα τάση της Art Nouveau¹³⁷ έκανε την εμφάνισή της στον κοσμοπολίτικο χώρο της τέχνης. Τα

στιλιστικά στοιχεία των κοσμημάτων Art Nouveau βασίζονταν σε μια ιδιαίτερη και ποιητική σχέση με τη φύση που εξέφραζε μια θηλυκότητα. Μέσω της επαφής με τη φύση τα κοσμήματα αυτά απέκτησαν κι έναν αλληγορικό χαρακτήρα και μια νέα γραμμική δομή, ελικοειδή, απαλή, αλλά πάνω από όλα μεταφορική. Η κοσμηματοποιία της εποχής αποτύπωνε μεταφορικά τον ερωτισμό, το πάθος αλλά και την παρακμή του τέλους του 19ου αιώνα χρησιμοποιώντας διάφορα μοτίβα (πεταλούδες που συμβολίζουν την ομορφιά της φύσης ή σκαραβαίους που για τους Αιγύπτιους συμβολίζουν τον κύκλο της ζωής), αλλά κυρίως έγιναν μοτίβα ερμηνείας της γυναικείας φύσης, άλλοτε μελοδραματικά και άλλοτε αισθησιακά.¹³⁸

Ο θάνατος της βασίλισσας της Αγγλίας Βικτωρίας (1901) οδήγησε τις γυναίκες σε ένα είδος πένθους, όχι μόνο στο ντύσιμο της αριστοκρατίας όπου επικράτησε το μαύρο χρώμα, αλλά και στα κοσμήματα, με αποτέλεσμα να καθιερωθούν τα τελείως ολόμαυρα ή τα ολόλευκα. Η βασίλισσα Αλεξάνδρα από την άλλη πλευρά, σύζυγος του βασιλιά Εδουάρδου του Ζ', γιου της Βικτωρίας, φορούσε κυρίως λευκά κοσμήματα, μαργαριτάρια και διαμάντια σε σειρές στο λαιμό ή σε στενά κολιέ (γνωστά ως *colliers de chien*), τα οποία αναδείκνυαν την ομορφιά της. Το γεγονός αυτό είχε ως συνέπεια, οι εργαζόμενες και εύπορες γυναίκες της εποχής, επηρεασμένες από αυτό το στυλ (εδουαρδιανό), να προτιμούν κοσμήματα από ασήμι και γυαλιστερά στρας, τα οποία αναπαριστούσαν κυρίως ζώα, λουλούδια και την ημισέληνο, μικρά σε μέγεθος με άσπρες ή διάφανες πέτρες και μια ελάχιστη δόση χρώματος.¹³⁹

Οι νέες συνθήκες που διαμορφώθηκαν μετά τη λήξη του Α' Παγκοσμίου πολέμου (1914-1918) εκφράστηκαν και στις εικαστικές τέχνες, τη διακόσμηση, αλλά κυρίως στο κόσμημα, από το κίνημα Art Deco.¹⁴⁰ Τα κοσμήματα αυτά είχαν ξεκάθαρες γεωμετρικές γραμμές και ακολουθούσαν ιδιαίτερα τα γωνιώδη σχήματα, παραλληλόγραμμα και τετράγωνα. Από τα μέταλλα χρησιμοποιούνταν κυρίως τα λευκά, όπως η πλατίνα, ο λευκός χρυσός και το ασήμι. Οι πέτρες που προτιμούσαν οι σχεδιαστές της εποχής ήταν τα διάφανα διαμάντια, αλλά και τα μαργαριτάρια έγιναν προσιτά στο ευρύ κοινό αφού άρχισε η μαζική καλλιέργειά τους. Ένα χαρακτηριστικό στυλ κοσμήματος της εποχής ήταν ένα πολύ μακρύ και εύκαμπτο κολιέ από μεταξοκλωστή και χάντρες που έμεινε γνωστό με την γαλλική ονομασία *sautoir*.¹⁴¹

Η οικονομική κατάρρευση όμως του 1929 προκάλεσε μεγάλη οικονομική ύφεση στην Αμερική και την Ευρώπη.¹⁴² Το 1930 ήταν η χρονιά που σηματοδότησε την παρακμή του κινήματος Art Deco, το οποίο θεωρήθηκε πλέον συντηρητικό. Με την εξαφάνιση των πλούσιων πελατών, οι κοσμηματοποιοί επέστρεψαν στην κατασκευή φθηνών κοσμημάτων, τα οποία απελευθερώθηκαν από τις κλασικές γραμμές. Αυτή την εποχή το κυρίαρχο γνώρισμα στο κόσμημα ήταν οι λευκοί χρωματισμοί.¹⁴³ Άλλωστε στις αρχές του 1929 εισάγεται ιδιαίτερα στη Γαλλία η κατασκευή κοσμημάτων από ασήμι και πέτρες Swarovski.¹⁴⁴ Το 1935 στη Γαλλία το ύφος σχεδιασμού των κοσμημάτων ήρθε σε απόλυτη αρμονία με τις εξελίξεις της εποχής στη ζωγραφική. Έτσι, στα τέλη της δεκαετίας του 1930 επικράτησαν οι γεωμετρικές μορφές αλλά και τα νατουραλιστικά σχέδια. Η επίσημη αναγνώριση αυτών των τάσεων έγινε το 1937 σε μια έκθεση στο Παρίσι με την παρουσία πολλών γνωστών σχεδιαστών κοσμημάτων. Αυτή ήταν και η τελευταία ευκαιρία για τη συγκέντρωση τόσων πολλών ονομάτων πριν από την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου (1939-1945).¹⁴⁵

8. Το σύγχρονο ελληνικό κόσμημα (1940 έως σήμερα)

Η δεύτερη περίοδος της πορείας του σύγχρονου ελληνικού κοσμήματος αρχίζει γύρω στα 1940, έτος που παρατηρήθηκε και πάλι η αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος των κοσμηματοποιών για τη δημιουργία ελληνικού κοσμήματος με παραδοσιακές τεχνικές, η οποία συνέπεσε με τη γερμανική κατοχή και σηματοδοτήθηκε από τη ζήτηση ελληνικών κοσμημάτων ως αναμνηστικών από τους Γερμανούς.¹⁴⁶ Λόγω της ζήτησης αυτής δραστηριοποιήθηκαν αρκετοί τεχνίτες, οι οποίοι άρχισαν να κατασκευάζουν ασημένια κυρίως κοσμήματα που αναπαριστούσαν μνημεία της κλασικής αρχαιότητας, ή βραχιόλια με ενσωματωμένα αντίγραφα παλαιών νομισμάτων, τα οποία πωλούσαν ως τουριστικά γύρω από την Ακρόπολη, αλλά και σε καταστήματα που βρίσκονταν κάτω από αυτήν, στην Πλάκα και το Μοναστηράκι.¹⁴⁷

Η αγοραστική ζήτηση του ελληνικού κοσμήματος από τους τουρίστες συνεχίστηκε και στη δεκαετία του 1950, γεγονός που συνετέλεσε στην ενεργοποίηση των κοσμηματοποιών, ώστε από τη δεκαετία του 1960 να παρατηρηθεί μια δυναμικά ανοδική πορεία του ελληνικού κοσμήματος με διαρκώς αυξανόμενη διεθνώς ζήτηση.¹⁴⁸ Έτσι στη στροφή της δεκαετίας 1950-1960 η Αθήνα ως το μεγαλύτερο

αστικό και τουριστικό κέντρο της Ελλάδας έγινε πόλος έλξης σπουδαίων τεχνιτών και δημιουργών χρυσοχόων. Παράλληλα οι ευνοϊκές συνθήκες της αγοράς ενθάρρυναν κάποιους τολμηρούς τεχνίτες να ανοίξουν τα δικά τους εργαστήρια και κοσμηματοπωλεία, ενώ δεν έλειψαν και αυτοί που δοκίμασαν τις δυνάμεις τους στο εξωτερικό. Παράλληλα η μορφή των εργαστηρίων άρχισε πλέον να εκσυγχρονίζεται και να διαχωρίζεται από το χώρο πώλησης, ενώ η εργασία συνέχιζε να διατηρεί την υψηλή της ποιότητα. Στα εργαστήρια της δεκαετίας του 1960 και στα παλαιότερα που συνέχιζαν τη δημιουργική τους πορεία προστέθηκαν αρκετά καινούρια, που έγιναν και φυτώρια νέων τεχνιτών, συνεχίζοντας έτσι την εργαστηριακή αργυροχρυσοχοϊκή παράδοση.¹⁴⁹

Συγχρόνως νέα ώθηση στην ελληνική κοσμηματική τέχνη έδωσε η συστηματική οργάνωση του χώρου από τον ΕΟΕΧ (Εθνικός Οργανισμός Ελληνικής Χειροτεχνίας), ο οποίος από το 1967, εκτός των άλλων, άρχισε να εκδίδει το τριμηνιαίο περιοδικό Quality στην αγγλική γλώσσα, με σκοπό την προβολή του ελληνικού κοσμήματος στις διεθνείς αγορές. Την εικόνα της αργυροχρυσοχοΐας στην τότε Ελλάδα περιέγραψε ο πρόεδρος του ΕΟΕΧ, Δ. Αγιοπετρίτης με λίγες λέξεις στο περιοδικό (τεύχος 10, 1970): *«Η Ελλάδα στα 1970 ακολουθεί μια πορεία προόδου. Η οικονομία της ανθεί όπως ποτέ πριν, καθώς η βιοτεχνική παραγωγή, ειδικότερα η κοσμηματοποιία έχει φτάσει σε ένα υψηλό επίπεδο τελειότητας άνευ προηγουμένου»*.¹⁵⁰

Μέσα στα πλαίσια της συμβολής του ΕΟΕΧ για την βελτίωση του επιπέδου των αργυροχρυσοχόων υπήρχε και το πρόγραμμα υποτροφιών στο εξωτερικό, τις οποίες πολλοί καλλιτέχνες τελειόφοιτοι της Σχολής Καλών Τεχνών και ιδιαίτερα γλύπτες έλαβαν λόγω των αυξημένων προσόντων τους. Η είσοδος των καλλιτεχνών στο χώρο του κοσμήματος έδωσε σε αυτό νέα πνοή, καθώς άρχισαν να χρησιμοποιούνται νέα υλικά και να δημιουργούνται κοσμήματα σύγχρονα, εμπνευσμένα όχι μόνο από το αρχαίο κόσμημα, αλλά και από τη φύση και την πλούσια ελληνική τέχνη στη διαχρονικότητά της.¹⁵¹

Τέλος δεν πρέπει να παραλειφθεί το γεγονός, ότι και τα καλλιτεχνικά ρεύματα του 20ού αιώνα άσκησαν σημαντική επίδραση στη διαμόρφωση του σύγχρονου κοσμήματος. Το γεγονός αυτό εκτίναξε την ελληνική αργυροχρυσοχοΐα σε σημείο που ξεπερνούσε σε ρυθμό ανάπτυξης οποιονδήποτε άλλο κλάδο βιοτεχνικής παραγωγής, με τους Έλληνες δημιουργούς να είναι πλήρως εξοικειωμένοι με τα ρεύματα της τέχνης του 20ού αιώνα, να απελευθερώνουν τη φαντασία τους και να

δημιουργούν κοσμήματα εμπνευσμένα από τα πολλαπλά στοιχεία του πολιτιστικού και φυσικού περιβάλλοντος ιδιαίτερης αφαιρετικής τέχνης.¹⁵²

Η παρούσα εργασία μελετά και παρουσιάζει τη ζωή και το έργο μιας εξέχουσας προσωπικότητας στον τομέα του σύγχρονου ελληνικού κοσμήματος, του Ηλία Λαλαούνη (βλ. Τόμ. 2, Παρ.1α, εικ. 1-5), ο οποίος ξεκινώντας τη δημιουργική του δραστηριότητα τη δεκαετία του 1950 συνέβαλε αποφασιστικά στη δυναμική του εξωστρέφεια προς τις ξένες αγορές διεθνώς. Για το λόγο αυτό κρίθηκε σκόπιμο στο επόμενο κεφάλαιο να παρουσιαστούν οι οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές εξελίξεις που σημειώθηκαν στην Ελλάδα από τα μέσα του 20ού αιώνα έως και τις αρχές του 21ου, οι οποίες κατ' επέκταση συνετέλεσαν στην ανάπτυξη και την πρόοδο της σύγχρονης ελληνικής αργυροχρυσοχοΐας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Κορρέ – Ζωγράφου Κατερίνα, *Το βραχιόλι, νεοελληνικό και ethnic, 19ος – 20ός αιώνας*, Αθήνα 2008, σ. 11. Βλ. ακόμη και στο γενικό έργο Gregoriotti G., *Jewellery through the Ages*, London 1969.
2. Κορρέ – Ζωγράφου, ό.π.
3. Becker Vivienne, *Fabulous Costume Jewelry: History of Fantasy and Fashion in Jewels*, USA 1997, σ. 1. Βλ. επίσης και Δημακοπούλου Καίτη, «Προϊστορικές δημιουργίες», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 5) καθώς και Giedion S., *La naissance de l'art*, Bruxelles 1965, σσ. 69-198, και Oakley Kenneth, *Man the Tool – maker*, London 1972, σσ. 40-70.
4. Η Νεολιθική εποχή στον ελλαδικό χώρο καλύπτει σύμφωνα με τα αρχαιολογικά δεδομένα το χρονικό διάστημα 6.800-3.200 π.Χ. Η εποχή αυτή χαρακτηρίζεται από σταθεροποίηση των κλιματολογικών συνθηκών, με συνακόλουθη οργάνωση οικισμών μόνιμου χαρακτήρα, από οικονομία βασισμένη στη συστηματική άσκηση γεωργίας, την κτηνοτροφία, την ανταλλαγή πρώτων υλών και προϊόντων, την παραγωγή κεραμικής (ψημένος πηλός) και από πολυμορφία στην τέχνη. Κατά την εποχή αυτή συντελείται το πέρασμα από το στάδιο κυνηγιού-τροφοσυλλογής-αλιείας που χαρακτήριζε την Παλαιολιθική και Μεσολιθική στο παραγωγικό στάδιο της Νεολιθικής. Βλ. σχετικά Παπαθανασόπουλος Γιώργος, *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο: Νεολιθικά – Κυκλαδικά*, Αθήνα 1981, σσ. 28-32, και ακόμη Cole Sonia, *The Neolithic Revolution*, London 1970, σσ. 43-63, καθώς και Myron Robert, *Prehistoric Art*, New York 1964, σσ. 36-47.
5. Γραμμένος Δημήτριος, «Το κόσμημα στη Νεολιθική εποχή της Ελλάδας και στην εποχή του Χαλκού της Μακεδονίας», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, Αθήνα 2009² (1997¹), σσ. 15-16. Επίσης, βλ. στην παλαιότερη βιβλιογραφία Παπαθανασόπουλος, ό.π., σσ. 47-48 καθώς και Δημακοπούλου Καίτη, *Κοσμήματα της Ελληνικής Προϊστορίας: Ο νεολιθικός θησαυρός*, Αθήνα 1998.
6. Δεσποίνη Αικατερίνη, *Αρχαία χρυσά κοσμήματα*, Αθήνα 1995, σ.13.
7. Ό.π., σσ. 15-16.
8. Ό.π., σ. 16. Βλ. επίσης Χουρμουζιάδης Γιώργος, *Το χρυσάφι του κόσμου*, Αθήνα 1997, καθώς και στην ξένη βιβλιογραφία Burkett Russel, *Gold and Other Precious Metals*, California 1975, Willsberger John, *Gold*, New York 1976, Buranelli Vincent, *Gold: An Illustrated History*, USA 1979 και Bradford Angier, *Looking for Gold*, Harrisburg 1980.

9. Δημακοπούλου Καίτη, «Κοσμήματα της Εποχής του Χαλκού στην Ελλάδα (περίπου 3.200-1.100 π.Χ.)», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, Αθήνα 2009² (1971¹), σ. 17.
10. Στασινοπούλου Ελισάβετ, «Η γοητεία του κλασικού», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 8) και Τσιγαρίδα Μπετίνα - Ελισάβετ, «Το κόσμημα από τη γεωμετρική εποχή έως την όψιμη αρχαιότητα (9ος αι. π.Χ. – 4ος αι. μ.Χ.)», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, Αθήνα 2009² (1997¹), σσ. 61-62. Βλ. σχετικά και Clark G., *Symbols of Excellence: Precious Materials as Expressions of Status*, Cambridge 1986.
11. Δεσποίνη, ό.π., σσ. 16-17.
12. Τσιγαρίδα, ό.π., σ. 61, Στασινοπούλου, ό.π., σ. 8, και ακόμη Untracht Oppi, *Metal Techniques for Craftsmen: A Basic Manual for Craftsmen on the Methods of Forming and Decorating Metals*, N.Y. 1968, και Miller Anna, *Gems and Jewelry Appraising – Techniques of Professional Practice*, New York 1988.
13. Δεσποίνη, ό.π., σσ. 20-22.
14. Στην παραδοσιακή ελληνική κοσμηματοποιία τα κοσμήματα repoussé κατασκευάζονται με την σφυρηλάτηση ενός μεταλλικού ελάσματος (φύλλου) στερεωμένου σε κάποιο υπόστρωμα (συνήθως πίσσα). Τα εργαλεία που χρησιμοποιούνται για την εφαρμογή της τεχνικής ρεπουσσε είναι σφυράκια, ζουμπάδες και κοπίδια. Αυτά τα εργαλεία έχουν κεφαλές διαφόρων σχημάτων για να δίνουν στον τεχνίτη την δυνατότητα να σφυρηλατεί ακριβέστερα τις λεπτομέρειες που απαιτεί το σχέδιο. Σε ένα πιο εξελιγμένο είδος ρεπουσσε, που εφαρμόζεται σε μεγαλύτερα αντικείμενα, χρησιμοποιούνται συγκεκριμένα καλούπια, π.χ. ειδικά αμόνια με στρογγυλεμένες άκρες ή ειδικά σκαλισμένες μήτρες πάνω στις οποίες γίνεται η σφυρηλάτηση του μεταλλικού φύλλου. Η τεχνική αυτή έχει την ονομασία «εμπίσση». (Πουλκούρας Αγαπητός, *Η τέχνη της χρυσοχοΐας*, Αθήνα 2006, σσ. 55-57, Βλάχου Κωνσταντίνα, «Τεχνικές κατασκευής του κοσμήματος από την αρχαιότητα ως τα νεώτερα χρόνια», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Καίτη Μίκου - Καραχάλιου, Αθήνα 1995, σσ. 23-25)
15. Τσιγαρίδα, ό.π., σ. 63.
16. Ό.π. και Δεσποίνη, ό.π., σσ. 22-24.
17. Η χαρακτηριστική ή εγχάραξη είναι μια μέθοδος επιφανειακής διακόσμησης στην οποία χρησιμοποιώντας το καλέμι χαρακτηριστικής ο τεχνίτης χαράσσει μία παράσταση πάνω σε ένα φύλλο μετάλλου, συχνά χαλκού ή αργύρου και σπανιότερα σε σκληρά μέταλλα, όπως νίκηλ και ατσάλι. Οι χαρακτές χρησιμοποιούν μια πληθώρα από καλέμια για να

πετύχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα με διάφορα πάχη και βάθη γραμμών. Ιστορικά η χαρακτηριστική έχει χρησιμοποιηθεί σαν «τυπογραφική» μέθοδος με την έννοια ότι ένα χαραγμένο θέμα μπορούσε να επαναληφθεί σε αντίτυπα. (Βλ. σχετικά Untracht Oppi, ό.π., Miller Anna, ό.π. καθώς και στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.jewelpedia.com/lex225-xaraktiki-engrave.html>)

18. Τσιγαρίδα, ό.π., σσ. 63-64. Βλ. και Wolters Jochem, *Die Granulation*, München 1986.
19. Ό.π., σ. 63.
20. Τα υαλόστικτα ή cloisonné (από το λατινικό clausio=κλείνω) κοσμήματα αποτελούν το επόμενο βήμα από τα φιλιγκράν (περίκλειστη τεχνική). Στα πλαίσια που δημιουργούνται από την τεχνική του περικλείστου προστίθεται το χρώμα εμπλουτίζοντας τις εκφραστικές δυνατότητες του κοσμήματος. Το υλικό που χρησιμοποιήθηκε αρχικά για να στολιστούν τα κοσμήματα με χρωματιστές διακοσμήσεις ήταν το γυαλί, για αυτό και ονομάζονται υαλόστικτα. Με τον καιρό όμως το γυαλί αντικαταστάθηκε από το σμάλτο. Η διαφορά που παρατηρείται στα υαλόστικτα είναι ότι οι διακοσμήσεις γίνονται με σύρμα – πλάκα, ενώ αντίθετα στα φιλιγκράν κοσμήματα χρησιμοποιείται το στρογγυλό σύρμα. (Πουλκούρας, ό.π., σσ. 81-83. Βλ. και Zimmermann Rose, *Κοσμήματα με σμάλτο*, μτφρ.: Εύα Τσιμικάλη, Αθήνα 1988)
21. Τσιγαρίδα, ό.π., σ. 64.
22. Η πρώιμη εποχή του Χαλκού (3.200-2.000 π.Χ.) χαρακτηρίζεται από τη διάδοση των μετάλλων. Το Βορειοανατολικό Αιγαίο, οι Κυκλάδες και η κυρίως Ελλάδα απαρτίζουν ιδιαίτερες πολιτιστικές ενότητες κατά την περίοδο αυτή. Είναι η εποχή της ανάπτυξης της ναυσιπλοΐας, της δημιουργίας οργανωμένων οικισμών και του πρώτου ελέγχου της οικονομίας με τη συγκέντρωση αγαθών και τη χρήση σφραγίδων. Κατά το τέλος της περιόδου παρατηρούνται εκτεταμένες καταστροφές που συνδέονται και με μετακινήσεις πληθυσμών. (Doumas Christos, *Cycladic art: The N.P. Goulandris Collection*, London 1983, σσ. 27-48, Δημακοπούλου Καίτη, «Κοσμήματα του προϊστορικού Αιγαίου από 6.800 – 1.100 π.Χ.», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Καίτη Μίκου - Καραχάλιου, Αθήνα 1995, σσ. 43-57, καθώς επίσης βλ. και στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.namuseum.gr/collections/prehistorical/bronzeage-gr.html>)
23. Δημακοπούλου, «Κοσμήματα της Εποχής του Χαλκού στην Ελλάδα (περίπου 3.200-1.100 π.Χ.)», ό.π., σ. 17 και Αλεξίου Στυλιανός, *Μινωικός πολιτισμός*, Ηράκλειο 1980, σσ.13-26.
24. Η μέση εποχή του Χαλκού (2.000 - 1.600 π.Χ.) χαρακτηρίζεται αρχικά από οικονομική και πολιτιστική οπισθοχώρηση, στη συνέχεια όμως δημιουργούνται νέοι

οικισμοί σε επίκαιρες θέσεις. Οι σπουδαιότεροι από αυτούς διαθέτουν εργαστήρια επεξεργασίας χαλκού και οι τάφοι κτερίζονται με χάλκινα όπλα, κοσμήματα από χρυσό, χαλκό και ημιπολύτιμους λίθους. Η επιρροή του προηγμένου πολιτισμού της μινωικής Κρήτης, η διάδοση νέων ιδεών και τεχνικών προκάλεσαν ριζικές αλλαγές, ορατές σε όλα τα επίπεδα της ζωής και της τέχνης θέτοντας τις βάσεις του μυκηναϊκού πολιτισμού. (Βλ. Δημακοπούλου, «Κοσμήματα του προϊστορικού Αιγαίου από 6.800 – 1.100 π.Χ.», ό.π., σσ. 50-51, καθώς και Αλεξίου, ό.π., σσ. 27-35)

25. Πλάτων Νικόλαος, «Η ακμή του μινωικού πολιτισμού», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Α', Αθήνα 1970, σσ. 206-208 και ακόμη Higgins R.A., *Minoan and Mycenaean Art*, London 1981².
26. Πλάτων, ό.π., σσ. 196-197. Επίσης βλ. και στη διδακτορική διατριβή της Βαρδινोगιάννη Μαριάννας, *Μελετώντας τις προκλήσεις της γυναικείας ταυτότητας: Αναζητήσεις στη μινωική κοινωνία*, Αθήνα 2010.
27. Πρόκειται για μια αρχαία μέθοδο διακόσμησης των μετάλλων με σφαιρίδια χρυσά ή ασημένια μικρής διαμέτρου, τα οποία επικολώνονται πολλά μαζί πάνω στο κυρίως κόσμημα, έτσι ώστε να δημιουργήσουν ένα μοτίβο. Τα σφαιρίδια ονομάζονται γράνες από το ιταλικό «grana» που σημαίνει σπόρος. Η ποιότητα και η αξία ενός κοσμήματος τέτοιου είδους εξαρτάται κυρίως από την αρτιότητα κάθε γράνας. Η επιδεξιότητα του τεχνίτη φαίνεται από το πόσο σφαιρικό είναι το σχήμα της κάθε γράνας, πόσο μικρή είναι η διάμετρός της όπως επίσης και πόσο αρμονικά έχουν συνταριαστεί οι γράνες για να δημιουργηθεί το σχέδιο πάνω στο σφυρηλατημένο μέταλλο. (Πουλκούρας, ό.π., σσ. 61-65, Δεσποίνη, ό.π., σσ. 24-25, Βλάχου, ό.π., σ. 27 και επίσης Wolters, ό.π., σσ. 34-36)
28. Πρόκειται για την τεχνική που χρησιμοποιεί πολύ λεπτά σύρματα τα οποία στρίβονται συνήθως ανά δύο μεταξύ τους σχηματίζοντας διακοσμητικά μοτίβα. Τα μοτίβα αυτά προσαρμόζονται πάνω σε ένα φύλλο χρυσού που χρησιμεύει για φόντο του σχεδίου που παρουσιάζουν, ενώ σπανιότερα συνδέονται μεταξύ τους χωρίς φόντο. Τα μεταλλικά σύρματα διαμορφώνονται από τον τεχνίτη σε διάφορα πάχη τραβώντας τα μέσα από την τραφίλα (μεταλλική πλάκα πάνω στην οποία έχουν ανοιχτεί στη σειρά τρύπες ή αλλιώς πόρτες με διαδοχικά μικρότερη διάμετρο), ώσπου να πάρουν το επιθυμητό πάχος. Ο πειραματισμός με διαφόρων ειδών σύρματα μπορεί να καταλήξει σε αρκετούς ενδιαφέροντες συνδυασμούς όπως: κοτσίδα (σταχισόσχημο), πλεχτό, σπείρα, σύρματα στριμμένα μεταξύ τους ή σύρμα στριμμένο γύρω από τον εαυτό του. (Πουλκούρας, ό.π., σσ. 69-75)

29. Βλ. Πλάτων, ό.π., σσ. 206-208, Δημακοπούλου, «Κοσμήματα της Εποχής του Χαλκού στην Ελλάδα (περίπου 3.200-1.100 π.Χ.)», ό.π., σ. 19 και ακόμη Αλεξίου, ό.π., σ. 33.
30. Ο Μυκηναϊκός πολιτισμός, που ήκμασε κατά την ύστερη εποχή του Χαλκού (1.600-1.100 π.Χ.), αποτέλεσε τη βάση των ομηρικών επών και των σημαντικότερων αρχαιοελληνικών μύθων. Οι περισσότερες ελληνικές πόλεις αναφέρονταν με περηφάνια στο μυκηναϊκό παρελθόν τους, ενώ οι σημαντικότεροι ήρωες της ελληνικής μυθολογίας (Οδυσσέας, Αγαμέμνων, Αχιλλέας, Θησέας) έλκουν πιθανότατα την καταγωγή τους από ιστορικά πρόσωπα της μυκηναϊκής αριστοκρατίας. Τέλος στη Μυκηναϊκή περίοδο βρίσκονται και οι ρίζες της ελληνικής γλώσσας και θρησκείας. (Βλ. Μυλωνάς Γεώργιος, *Πολύχρυσοι Μυκήναι*, Αθήνα 1983, σσ. 63-89 και ακόμη Δημακοπούλου, «Κοσμήματα του προϊστορικού Αιγαίου από 6.800 – 1.100 π.Χ.», ό.π., σσ. 51-57)
31. Δημακοπούλου, «Κοσμήματα της Εποχής του Χαλκού στην Ελλάδα (περίπου 3.200-1.100 π.Χ.)», ό.π., σσ. 19-21, Μυλωνάς, ό.π., σσ. 220-227, Αλεξίου, ό.π., σσ. 65-77 και ακόμη Σακελλαρίου Αγνή, «Η μυκηναϊκή μεταλλοτεχνία», στο συλλογικό τόμο *Ο Μυκηναϊκός Κόσμος. Πέντε αιώνες πρώιμου ελληνικού πολιτισμού 1.600-1.100 π.Χ.*, επιμέλεια: Δημακοπούλου Καίτη, Αθήνα 1988, σσ. 52-55.
32. Η λέξη «φιλιγκράν» προέρχεται από τις ιταλικές λέξεις filo (=κλωστή, σύρμα) και grana (=σπόρος, χαλίκι), [βλ. Μαυρίδης Φοίβος, *Ιταλο-ελληνικό / Ελληνο-ιταλικό Λεξικό*, Αθήνα 2009]. Στη διεθνή βιβλιογραφία τα φιλιγκράν περιγράφονται ως κοσμήματα που φτιάχνονται από πολύ λεπτά σύρματα, τα οποία στρίβονται συνήθως ανά δύο μεταξύ τους σχηματίζοντας διακοσμητικά μοτίβα. Αυτή η τεχνική ονομάζεται από τους αρχαιολόγους ως «περίκλειστη» γιατί ακριβώς τα συρμάτινα μοτίβα φαίνονται σαν πλαίσια που κάτι περικλείουν. (Βλ. Πουλκούρας, ό.π., σ. 21 και σσ. 75-79 και Βλάχου, ό.π., σ. 25)
33. Τεχνική για τη δημιουργία σχημάτων πάνω σε μία μεταλλική επιφάνεια με τη διάνοιξη οπών. Πάνω στο έλασμα (φύλλο) του μετάλλου σχεδιάζονται τα σχήματα, τα οποία με ένα πριονάκι κόβονται περιμετρικά, ώστε το φύλλο του μετάλλου να απομείνει διάτρητο. Το πριονάκι που χρησιμοποιείται ονομάζεται σέγα και τα κοσμήματα που δημιουργούνται με αυτό τον τρόπο ονομάζονται σεγαριστά. (Βλέπε σχετικά την Γερουλάνου Αιμιλία, *Διάτρητα*, Αθήνα 1999, σσ. 15-27 και Βλάχου, ό.π., σ. 35)
34. Δημακοπούλου, «Κοσμήματα της Εποχής του Χαλκού στην Ελλάδα (περίπου 3.200-1.100 π.Χ.)», ό.π., σ. 21, Αλεξίου, ό.π., σσ. 53-55, κι επίσης Marinatos Spyridon – Hirmer Max, *Kreta, Thera und das Mykenische Hellas*, München 1976, σσ. 45-46,. Βλ. ακόμη Doumas Christos, *Cycladic Art: The N.P. Goulandris Collection*, London

1983, Barber R.L.N., *Οι Κυκλάδες στην Εποχή του Χαλκού*, μτφρ.: Όλγα Χατζηαναστασίου, Αθήνα 1994, καθώς και Dickinson D., *The Aegean Bronze Age*, Cambridge 1994.

35. Βλ. Δημακοπούλου, ό.π., καθώς και Δεσποίνη, ό.π., σσ. 35-36.
36. Πρόκειται για τον αρχαιότερο τρόπο επεξεργασίας των μετάλλων. Σύρματα και μεταλλικά φύλλα κατασκευάζονταν με την μέθοδο της σφυρηλάτησης χτυπώντας ο τεχνίτης το μέταλλο με ένα σφυρί πάνω σε μία σκληρή επιφάνεια (συνήθως σε ατσάλινο αμόνι), ώστε να γίνει πιο λεπτό. Το αμόνι και το σφυρί έπρεπε να είναι τελείως λεία αλλιώς η παραμικρή ατέλεια της επιφάνειάς τους θα αποτυπωνόταν πάνω στο μέταλλο που σφυρηλατούνταν. Η σφυρηλάτηση παρέμεινε η βασική μέθοδος διαμόρφωσης όλων των μετάλλων. (Δεσποίνη, ό.π., σσ. 19-20 και Πουλκούρας, ό.π., σσ. 49-51)
37. Φαγεντιανή ονομάζεται μια σύνθετη ύλη που κατασκευαζόταν από κονιορτοποιημένο χαλαζία, αμμόλιθο ή πυριτόλιθο και από ένα διάλυμα ανθρακικού νατρίου. Το υγρό μίγμα αυτών των υλικών τοποθετούνταν σε μήτρες και ψηνόταν σε υψηλή θερμοκρασία περίπου στους 870° C. Κατά την καύση το υλικό στερεοποιούνταν, ενώ το εξωτερικό επίχρισμα έλιωνε δίνοντας στην επιφάνεια των αντικειμένων μια υπόλευκη, στιλπνή όψη που θύμιζε ελεφαντόδοντο. Η φαγεντιανή λόγω των πρώτων υλών από τις οποίες κατασκευαζόταν, συγγέεται συχνά με την υαλόμαζα και το πραγματικό γυαλί, υλικά τα οποία ήταν επίσης σε χρήση κατά την Εποχή του Χαλκού. (Μυλωνάς, ό.π., σσ. 228-230)
38. Πρόκειται για τη μέθοδο αντιγραφής και παραγωγής μεταλλικών αντικειμένων που έχουν μεγάλο όγκο και είναι συμπαγή και τρισδιάστατα. Τα απαραίτητα εργαλεία για την χύτευση είναι το καμίνι για το λιώσιμο του μετάλλου, το σφυρί, το αμόνι και η λαβίδα. Κατά την χύτευση το λειωμένο μέταλλο (σε υγρή μορφή) παροχετεύεται σε ένα καλούπι μέχρι να στερεοποιηθεί και να πάρει το σχήμα του. Στην κοσμηματοποιία η πιο διαδεδομένη τεχνική χύτευσης είναι αυτή του χαμένου κεριού, ενώ μια άλλη ενδιαφέρουσα παραλλαγή της βασικής μεθόδου είναι αυτή του σουπιοκόκαλου. (Πουλκούρας, ό.π., σσ. 57-61)
39. Ο αχάτης είναι κρυπτοκρυσταλλικός χαλαζίας – χαλκηδόνιος. Η πιο γνωστή ποικιλία αχάτη είναι η ομόκεντρη ζώνωση, που αναδεικνύεται με ισχυρό φωτισμό, υπάρχει όμως και ο βρυώδης ή ο fire-agate. Ο αχάτης είναι πορώδης, για αυτό το λόγο βάφεται ή εμποτίζεται με χρώμα για να ενισχυθεί το φυσικό του ή και να αλλάξει, ώστε να αυξηθεί η εμπορική του αξία. Οι αχάτες με έντονα χρώματα (πράσινο, μπλε, μωβ ή ροζ) είναι επεξεργασμένοι. (Βλάχος Νικόλαος, «Χρήσιμες πληροφορίες και συμβουλές για τη συμπεριφορά των πετρών στις διεργασίες», στο εγχειρίδιο

Κοσμηματοποιία, Αθήνα 1996, σ. 28 καθώς και στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.jewelpedia.com/lex28-achatis-agate.html>)

40. Το σάρδιο είναι ποιότητα χαλκηδονίου (χαλαζία) και έχει καφέ χρώμα. Μοιάζει πολύ με την κορνεόλη, η οποία βρίσκεται σε χρώμα κίτρινο-πορτοκαλί και συνήθως δεν το διακρίνουμε από αυτήν. Το χρώμα του οφείλεται σε προσμίξεις οξειδίων του σιδήρου, που υπάρχουν στη μάζα του χαλκηδονίου. Το σάρδιο στην αρχαιότητα χρησιμοποιούνταν για την κατασκευή κοσμημάτων και σφραγιδολίθων. Οι Έλληνες του έδωσαν αυτή την ονομασία γιατί το προμηθεύονταν από τις Σάρδεις, την πρωτεύουσα της Λυδίας στη Μικρά Ασία. (Βλάχος, ό.π., σ. 28 καθώς και στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.jewelpedia.com/lex133-sardio-sard.html>)
41. Ο αμέθυστος είναι ποιότητα χαλαζία που σχηματίζει κρυστάλλους σε σχήμα εξάπλευρου πρίσματος. Η πιο περιζήτητη ποιότητα αμέθυστου ονομάζεται «Deer Russian» (μοβ χρώμα). Το χαρακτηριστικό του είναι η ανομοιογενής κατανομή του χρώματός του, για αυτό συνήθως θερμαίνεται ελαφρά (400° - 500° C) και το χρώμα τείνει να έχει πιο ομοιόμορφη κατανομή. Ποσότητες αμέθυστου κυρίως παράγονται στη Βόρεια και τη Λατινική Αμερική αλλά και τη Ρωσία. (Βλάχος, ό.π., σ. 26 καθώς και στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.jewelpedia.com/lex12-amethystos-amethyst.html>)
42. Ορείς κρύσταλλος ονομάζεται ο διάφανος και άχρωμος χαλαζίας, το ορυκτό δηλαδή που εμφανίζεται σε αρκετές πολύτιμες ποικιλίες, όπως ροζ χαλαζίας, καπνιάς, κιτρίνης, αμέθυστος, μπλε χαλαζίας κ.ά. (Βλάχος, ό.π., σ. 26)
43. Ο lapis lazuli είναι ένας πολύ δημοφιλής πολύτιμος λίθος με εντυπωσιακό μπλε χρώμα, που περιέχει αρκετά ορυκτά όπως ασβεστίτη, λαζουρίτη, σοδάλιθο και σιδηροπυρίτη, ο οποίος του χαρίζει λαμπρίζοντα στίγματα στην επιφάνεια. Στην αρχαιότητα είχε επικρατήσει η αντίληψη ότι ο λάπις λάζουλι πήγαζε και είχε άμεση σχέση με τους θεούς, καθώς το μπλε του χρώμα σε συνδυασμό με τα ψήγματα σιδηροπυρίτη παρέπεμπαν στον έναστρο ουρανό. Τέλος σε συνδυασμό με το θρησκευτικό συναίσθημα, ο λάπις λάζουλι θεωρούνταν ως το ύψιστο χρώμα και υλικό με το οποίο έπρεπε να παρουσιάζονται τα φορέματα της Παρθένου Μαρίας. (Λαμπρινίδης Kieley Νικόλαος, «Η αγορά των πολύτιμων λίθων και των πολύτιμων υλικών», στο εγχειρίδιο *Κοσμηματοποιία*, Αθήνα 1996, σ. 16. Επίσης βλ. και (στην παλαιότερη βιβλιογραφία) Weinstein Michael, *The World of Jewel Stones*, New York 1958, Scarfe Herbert, *Cutting and Setting Stones*, New York 1972, Satallof Joseph και Richards Alison, *The Pleasure of Jewelry and Gemstones*, London 1975, και Schumann Walter, *Gemstones of the World*, New York 1977. Στη νεότερη βιβλιογραφία βλ. Matlins Antoinette και Bonanno Antonio, *Κοσμήματα και πολύτιμοι λίθοι*, μτφρ.: Σοφία Δούκα, Αθήνα 2002, και ακόμη Χρυσανθάκη Ιωάννα,

Γεωλογία: Μακροσκοπικά και οπτικά χαρακτηριστικά πολύτιμων, ημιπολύτιμων λίθων, Αθήνα 2008)

44. Δημακοπούλου, «Κοσμήματα της Εποχής του Χαλκού στην Ελλάδα (περίπου 3.200-1.100 π.Χ.)» ό.π., και Μπουλώτης Χρήστος, «Το μυκηναϊκό κόσμημα», στο συλλογικό τόμο *Ελληνικά κοσμήματα: από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη*, επιμέλεια: Ηλέκτρα Γεωργούλα, Αθήνα 1999, σσ. 25-34.
45. Δημακοπούλου, «Κοσμήματα της Εποχής του Χαλκού στην Ελλάδα (περίπου 3.200-1.100 π.Χ.)», ό.π., σσ. 21-22.
46. Ό.π., σ. 22, Δεσποίνη, ό.π., σ. 44 και Δημακοπούλου Καίτη, (επιμ.), *Ο θησαυρός των Αηδονιών, Σφραγίδες και Κοσμήματα της ύστερης εποχής του χαλκού στο Αιγαίο*, Αθήνα 2006.
47. Δεσποίνη, ό.π., σσ. 41-42.
48. Ό.π., σσ. 40-41.
49. Δημακοπούλου, «Κοσμήματα της Εποχής του Χαλκού στην Ελλάδα (περίπου 3.200-1.100 π.Χ.)», ό.π., σ. 22.
50. Στασινοπούλου, ό.π. σ. 8.
51. Ό.π.
52. Τσιγαρίδα, ό.π., σ. 65, Δεληβορριάς Άγγελος, «Το κόσμημα στην αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή περίοδο», στο συλλογικό τόμο *Ελληνικά κοσμήματα: από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη*, επιμέλεια: Ηλέκτρα Γεωργούλα, σσ. 89-91, Στασινοπούλου Ελισάβετ, «Το αρχαίο ελληνικό κόσμημα από 1.100 – μετά το 27 π.Χ.», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Καίτη Μίκου – Καραχάλιου, Αθήνα 1995, σ. 63 καθώς και Δεσποίνη, ό.π., σ. 14. Επίσης βλ. Schweitzer B., *Greek Geometric Art*, London 1971, σσ. 49-184.
53. Τσιγαρίδα, ό.π., Δεληβορριάς, ό.π., σσ. 92-95 και Στασινοπούλου, «Το αρχαίο ελληνικό κόσμημα από 1.100 – μετά το 27 π.Χ.», ό.π., σ. 65.
54. Ανδρόνικος Μανόλης, «Η γεωμετρική τέχνη (1.050 - 700 π.Χ.)», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Β΄, Αθήνα 1970, σσ. 192-193.
55. Τσιγαρίδα, ό.π., Δεληβορριάς, ό.π., σ. 96 όπως και Williams D. - Ogden J., *Greek Gold Jewellery of the Classical World*, London 1994, σσ. 37-128.
56. Τσιγαρίδα, ό.π., σ. 67 και Στασινοπούλου, «Το αρχαίο ελληνικό κόσμημα από 1.100 – μετά το 27 π.Χ.», ό.π., σσ. 65-69.
57. Δεσποίνη, ό.π., σ. 38.
58. Τσιγαρίδα, ό.π., σ. 67. Βλ. και Boardman J., *Greek gems and finger rings*, London 1970.
59. Ό.π., σσ. 67-68 καθώς και Γραμμένος Δημήτρης (επιμ.), *Ο χρυσός των Μακεδόνων*, Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης 2007, σσ. 27-59.

60. Ό.π., σ. 68, Στασινοπούλου, «Το αρχαίο ελληνικό κόσμημα από 1.100 – μετά το 27 π.Χ.», ό.π., σ. 69 όπως και Higgins R.A, *Greek and Roman Jewellery*, London 1980², σσ. 53-138.
61. Δεσποίνη, ό.π., σ. 14.
62. Ό.π. και Ανδρόνικος Μανόλης, *Βεργίνα. Οι βασιλικοί τάφοι*, Αθήνα 1992, σ. 191.
63. Δεσποίνη, ό.π., σσ. 14-15.
64. Τσιγαρίδα, ό.π., σ. 68 καθώς και Pollitt J.J., *Η τέχνη στην Ελληνιστική εποχή*, μτφρ.: Ανδρομάχη Γκαζή, Αθήνα 2011, σσ. 267-287.
65. Ό.π., σ. 68-69 και Δεληβορριάς, ό.π., σ. 102.
66. Ό.π., σ. 69 και Στασινοπούλου, «Το αρχαίο ελληνικό κόσμημα από 1.100 – μετά το 27 π.Χ.», ό.π., σ. 75.
67. Τσιγαρίδα, ό.π.
68. Ό.π., σσ. 69-70, Στασινοπούλου, «Το αρχαίο ελληνικό κόσμημα από 1.100 – μετά το 27 π.Χ.», ό.π., σ. 79 και Δεληβορριάς, ό.π., σ. 105.
69. Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μυρτάλη, «Το βυζαντινό κόσμημα 4ος – 15ος αιώνας», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, ό.π., σ. 83.
70. Δρανδάκη Αναστασία, «Τα χρυσοποίκιλτα βυζαντινά», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 14 - 15) και Μπελτογιάννη Χρυσάνθη, «Το βυζαντινό κόσμημα», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, ό.π., σ. 151.
71. Δρανδάκη, ό.π., σ. 15 και Γερουλάνου Αιμιλία, «Το κόσμημα στο βυζαντινό κόσμο», ό.π., σσ. 281-283.
72. Δρανδάκη, ό.π. και Αχειμάστου – Ποταμιάνου, ό.π., σ. 87.
73. Χατζηδάκη Νανώ, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Αθήνα 1994, σ. 228, Γκιολές Νικόλαος, *Παλαιοχριστιανική τέχνη. Μνημειακή ζωγραφική (π. 300-726)*, Αθήνα 1991, σσ. 114-117. Βλ. ακόμη και Delvoye Ch., *Βυζαντινή τέχνη*, μτφρ.: Μαντώ Παπαδάκη, Αθήνα 1999, σσ. 110-114.
74. Δρανδάκη, ό.π. και Γερουλάνου, ό.π., σ. 283.
75. Ό.π. και ό.π., σ. 284.
76. Ό.π., σσ. 15-16 και Αχειμάστου – Ποταμιάνου, ό.π., σ. 89.
77. Ό.π., σ. 16 και Delvoye, ό.π., σσ. 203-212.
78. Ό.π., ό.π., σσ. 239-241 και Γερουλάνου, ό.π., σσ. 284-286.
79. Ό.π., ό.π., σσ. 299-305 και ό.π., σ. 286.
80. Κουφική γραφή: αρχαία αραβική γραφή με άκαμπτους χαρακτήρες που διαμορφώθηκε στην Κούφα (πόλη στον Ευφράτη). Η γραφή αυτή χρησιμοποιήθηκε σε επιγραφές πάνω σε λίθο ή σε ξύλο σε μνημεία και σε νομίσματα. Τα κουφικά

- γράμματα, περισσότερο ή λιγότερο παραμορφωμένα, τα χρησιμοποιούσαν οι Βυζαντινοί για τον διάκοσμο των ναών τους (ψευδοκουφικά). (Delvoye, ό.π., σ. 600)
81. Δρανδάκη, ό.π., σ. 16 και Delvoye, ό.π., σσ. 439-440 και 449-451.
82. Ό.π., σσ. 451-457. Βλ. και Zimmermann Rose, *Κοσμήματα με σμάλτο*, μτφρ.: Εύα Τσιμικάλη, Αθήνα 1988, Ξανθόπουλος Νικόλαος, *Η τέχνη του σμάλτου*, Αθήνα 2007, Τσάκαλος Αντώνης (επιμ.), *Σμάλτα – Χρώμα μέσα στο χρόνο*, Κατάλογος Έκθεσης, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (21.12.2007-17.2.2008), Αθήνα 2008, και Παπαδόπουλος Δημήτρης, *Επεξεργασία σμάλτου*, Αθήνα 2009.
83. Ο αυτοκράτορας Μιχαήλ Ζ΄ Δούκας ο Παραπινάκης (1071-1078) πρόσφερε στη γυναικά του βασιλιά της Ουγγαρίας, Geza Α΄ (1074-1077), τη βυζαντινή πριγκίπισσα Συναδηνή, ένα στέμμα που ξαναχρησιμοποιήθηκε, ασφαλώς επί του Βέλα Γ΄ (1173-1176), στο διάδημα που κατά την παράδοση είχε δοθεί στον Άγιο Στέφανο, πρώτο βασιλιά της Ουγγαρίας (997-1038), από τον πάπα Σύλβεστρο Β΄. Πάνω από το βυζαντινό διάδημα, στα δύο άκρα μιας διαμέτρου, ανταποκρίνονται δύο πλακίδια. Το ένα εικονίζει τον Χριστό σαν Υπέρτατο Άρχοντα και το άλλο την προσωπογραφία του Μιχαήλ Ζ΄, άρχοντα του επίγειου κόσμου. Στη στεφάνη, ξαναδουλεμένη στον 12ο αιώνα, έχουν τοποθετηθεί σε εναλλαγή με τους χοντρούς πολύτιμους λίθους, που φαίνονται να ανήκουν στην επισκευή του Βέλα Γ΄, οχτώ ορθογώνια πλακίδια, έτσι ώστε ο Χριστός να περιβάλλεται από τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ, ενώ ο Μιχαήλ Ζ΄ από το γιό του Κωνσταντίνο και τον βασιλιά Geza. Συμμετρικά πάντα με τους αρχαγγέλους, έρχονται οι στρατιωτικοί άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος, προστάτες των ηγεμόνων στα πεδία των μαχών, και μετά τον Geza και τον Κωνσταντίνο ακολουθούν οι ιατροί άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός, που προστάτευαν τους ισχυρούς. Όταν ο Βέλας Γ΄ συνδύασε αυτό το στέμμα με δύο διασταυρωνόμενα ελάσματα που σχηματίζουν μια ημισφαιρική κορυφή, διακοσμήθηκαν και αυτά με σμάλτα, κατασκευασμένα στην Ουγγαρία σύμφωνα με βυζαντινά πρότυπα, που παριστάνουν τους αγίους Πέτρο και Ανδρέα, Παύλο και Φίλιππο, Ιάκωβο και Θωμά, Ιωάννη και Βαρθολομαίο. Το στέμμα βρίσκεται στο Εθνικό Μουσείο της Βουδαπέστης. (Delvoye, ό.π., σ. 455)
84. Δρανδάκη, ό.π., σ. 16.
85. Ό.π. και Delvoye, ό.π., σσ. 576-578.
86. Συνοδινού Κάτε, «Νεοελληνικές τάσεις», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 20).
87. Πρόκειται για τις συνέπειες των συνθηκών του Κιουτσούκ-Καϊναρτζή (1774) και του Ιασίου (1792), που ευνόησαν τις ναυτιλιακές δραστηριότητες των Ελλήνων, οι οποίες παράλληλα συνδέθηκαν και με τις εμπορικές δραστηριότητες, καθώς, την ίδια εποχή, παρατηρείται αυξημένη ζήτηση υλικών προϊόντων και, κατά συνέπεια, αύξηση της

- παραγωγής τους. (Βρέλλη - Ζάχου Μαρίνα, «Τα ηπειρώτικα κοσμήματα», *Εικαστική Παιδεία*, 24 (2008), σσ. 94-95)
88. Συνοδινού Κάτε, «Κοσμήματα της νεοελληνικής τέχνης 1453-1900», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, ό.π., σ. 101, Βρέλλη - Ζάχου, ό.π., σ. 95 και Δεληβορριάς Άγγελος, «Το μεταβυζαντινό και νεοελληνικό κόσμημα», στο συλλογικό τόμο *Ελληνικά κοσμήματα: από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη*, ό.π., Αθήνα 1999, σ. 360.
 89. Συνοδινού, «Νεοελληνικές τάσεις», ό.π. και Δεληβορριάς, «Το μεταβυζαντινό και νεοελληνικό κόσμημα», ό.π., σ. 362.
 90. Η ορεινή Σαφράμπολη (Safranbolu) στην περιοχή του Πόντου αποτέλεσε σπουδαίο κέντρο αργυροχρυσοχοΐας, ενώ παράλληλα οι τεχνίτες δούλευαν πολύ το κοράλλι. Η τεχνοτροπία των κοσμημάτων της Σαφράμπολης διασώζει την βυζαντινή παράδοση ενώ σημαντική κατηγορία των κοσμημάτων της αποτελούν κυρίως οι πόρπες κάθε τύπου και μεγέθους στολισμένες με πολύχρωμο σμάλτο και κοράλλια. Από το 1994 η Σαφράμπολη είναι εγγεγραμμένη στον Κατάλογο Παγκόσμιας Κληρονομιάς της UNESCO και το 1998 χαρακτηρίστηκε επίσημα μνημείο παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς. (Ζώρα Πόπη, «Αργυροχοΐα», στο συλλογικό τόμο *Νεοελληνική Χειροτεχνία*, Αθήνα 1969, σσ. 253 και 268, Δεληβορριάς Άγγελος, *Ελληνικά παραδοσιακά κοσμήματα*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1980, σ. 9)
 91. Βλ. Συνοδινού, ό.π. και Λαδά - Μινώτου Μαρία, «Νεοελληνική αργυροχρυσοχοΐα. Κοσμήματα της ελληνικής παραδοσιακής φορεσιάς (18ος - 19ος αι.)», στον τόμο της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος, *Κοσμήματα της ελληνικής παραδοσιακής φορεσιάς (18ος - 19ος αι.)*, Αθήνα 1999, σ. 12.
 92. Βλ. Βρέλλη - Ζάχου, ό.π., σσ. 95-96, Σταμέλος Δημήτρης, *Νεοελληνική λαϊκή τέχνη*, Αθήνα 1975, σσ. 21-22, Συνοδινού, «Κοσμήματα της νεοελληνικής τέχνης 1453-1900», ό.π., σ. 111.
 93. Βρέλλη – Ζάχου, ό.π., σσ. 96-67, Σταμέλος, ό.π., Συνοδινού, ό.π. και Ζώρα, ό.π., σ. 242.
 94. Βρέλλη – Ζάχου, ό.π., Ζώρα, ό.π., σσ. 242,265-267, Σταμέλος, ό.π., σσ. 30-32.
 95. Βρέλλη – Ζάχου, ό.π., σσ. 95-96.
 96. Ό.π., σ. 97.
 97. Οι BVLGARI ξεκίνησαν από τους Καλαρρύτες στα Τζουμέρκα, όταν ο ιδρυτής τους Σωτήριος Βούλγαρης (1857-1932) άρχισε να φτιάχνει αντικείμενα από ασήμι. Στα τέλη του 19ου αιώνα μετακόμισε στην Ιταλία και το 1884 άνοιξε το πρώτο του κατάστημα στη Βία Σιστίνα της Ρώμης, ενώ αργότερα με τη βοήθεια των γιων του Κωνσταντίνου (Κωνσταντίνο) και Γιώργου (Τζιόρτζιο) εγκαταστάθηκε επίσημα στην πολυσυζητημένη Βία Κοντότι. Στις αρχές του 20ού αιώνα τα δύο αδέλφια

- εξειδίκευσαν το ενδιαφέρον και την τεχνική τους στις πολύτιμες πέτρες αναλαμβάνοντας σιγά σιγά και τη διαχείριση της επιχείρησης. (Mascetti Daniela και Triossi Amanda, *Bvlgari*, Paris 1996, σσ. 9-42).
98. Βρέλλη - Ζάχου, ό.π. Βλ. και Ζώρα Πόπη, *Δύο μεγάλοι μαστόροι του ασημιού: Αθανάσιος Τζημούρης, Γεώργιος Διαμαντής Μπάφας*, Αθήνα 1972, σσ. 12-45.
99. Βρέλλη - Ζάχου, ό.π. σ. 97.
100. Συνοδινού, «Κοσμήματα της νεοελληνικής τέχνης 1453-1900», ό.π., σ. 101, Δεληβορριάς, «Το μεταβυζαντινό και νεοελληνικό κόσμημα», ό.π., σ. 364, Ζώρα, ό.π., σσ. 242-243.
101. Βρέλλη - Ζάχου, ό.π.
102. Ό.π., σ. 100. Στην παλαιότερη βιβλιογραφία βλ. και Χατζημιχάλη Αγγελική, «Η ελληνική αργυροχοϊκή τέχνη», *Νέα Εστία*, 14 (1933), σσ. 11-15.
103. Βρέλλη - Ζάχου, ό.π., σσ. 97-98. Βλ. και Μπότσαρης Μάρκος, «Η ελληνική αργυροχοΐα και το σαβάτι», *Ζυγός*, 7 (Μάρτιος – Απρίλιος 1974), σσ. 80-102.
104. Βλ. Μερακλής Μιχάλης Γ., *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση. Ήθη και έθιμα. Λαϊκή τέχνη*, Αθήνα 2011, σσ. 395-398. Επίσης βλ. Βρέλλη - Ζάχου, ό.π., σ. 98
105. Συνοδινού, ό.π., σσ. 21-22, ακόμη Ζώρα, ό.π., σ. 253
106. Συνοδινού, ό.π., σ. 21.
107. Ό.π., σσ. 21-22, καθώς και Παπαμανώλη Λούλα, *Το παραδοσιακό κόσμημα στα Δωδεκάνησα*, Αθήνα 1986.
108. Συνοδινού, ό.π., σ. 22.
109. Δεληβορριάς, *Ελληνικά παραδοσιακά κοσμήματα*, ό.π., σ. 17, Γαγγάδη Ντιάνα – Βογιατζή Ιφιγένεια, *Κοσμήματα της ελληνικής παραδοσιακής φορεσιάς, 18^{ος} - 19^{ος} αι.*, Αθήνα 1995 όπως και Κορρέ – Ζωγράφου Κατερίνα, *Νεοελληνικός κεφαλόδεσμος*, Αθήνα 1991.
110. Βρέλλη - Ζάχου, ό.π., σσ. 98-99 και 102-104.
111. Ό.π., σσ. 102-103
112. Ό.π., σ. 103.
113. Ό.π., σ. 104.
114. Ζώρα, ό.π., σ. 253 και Δεληβορριάς, *Ελληνικά παραδοσιακά κοσμήματα*, ό.π., σσ. 18-20, Συνοδινού, «Νεοελληνικές τάσεις», ό.π., σ. 22 και Δεληβορριάς, «Το μεταβυζαντινό και νεοελληνικό κόσμημα», ό.π., σ. 366.
115. Μίκου – Καραχάλιου Καίτη, «Σύγχρονες κατευθύνσεις», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 23).
116. Μίκου – Καραχάλιου Καίτη, «Σύγχρονο ελληνικό κόσμημα», ό.π., σ. 131.
117. Μίκου – Καραχάλιου, «Σύγχρονες κατευθύνσεις», ό.π., σ. 23.

118. Μίκου – Καραχάλιου, «Σύγχρονο ελληνικό κόσμημα», ό.π., σ. 133.
119. Βρέλλη - Ζάχου, ό.π., σσ. 95-96.
120. Οι Καλαρρυτινοί χρυσοκοί είχαν ιδρύσει επιχειρήσεις και καταστήματα στα κυριότερα ευρωπαϊκά εμπορικά κέντρα της εποχής από όπου εισήγαν υφάσματα και κοσμήματα, τα οποία επηρέασαν τη νησιωτική κοσμηματική τέχνη και την ενδυμασία. (Βρέλλη - Ζάχου, ό.π., σσ. 96-97, Ζώρα, ό.π., σσ. 242, 266-267, Μίκου – Καραχάλιου, «Σύγχρονο ελληνικό κόσμημα», ό.π.)
121. Μίκου - Καραχάλιου, «Σύγχρονο ελληνικό κόσμημα», ό.π., σσ. 133-135.
122. Ό.π., σ. 135.
123. Η Στεμνίτσα υπήρξε σημαντικό κέντρο χρυσοχοΐας και αργυροτεχνίας. Η αύξηση του πληθυσμού σε συνδυασμό με τις περιορισμένες δυνατότητες ανάπτυξης της γεωργίας και της κτηνοτροφίας ανάγκασε τους κατοίκους να στραφούν προς τη βιοτεχνία. Χρυσικοί, ασημικοί, μπρουτζάδες, καμπανάδες, κουδουνάδες, καταρτζήδες, χαλκωματάδες, ντουφεξήδες, σιδεράδες, γανωματήδες και άλλοι εξειδικευμένοι τεχνίτες επεξεργάζονταν το χαλκό, το μπρούτζο, το χρυσό και το ασήμι. Η τέχνη της αργυροχρυσοχοΐας συνεχίζει να διδάσκεται στην ομώνυμη Μέση Τεχνική Σχολή Αργυροχρυσοχοΐας της περιοχής. (Για τους τεχνίτες της Στεμνίτσας, βλ. σχετικά, Συναδινός Νάσιος, *Οι τεχνίτες της Στεμνίτσας*, Μουσείο Στεμνίτσας 1997, καθώς και στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://arcadia.ceid.upatras.gr/arkadia/places/stemnitsa.htm>)
124. Μίκου - Καραχάλιου, «Σύγχρονες κατευθύνσεις», ό.π., σ. 23.
125. Μίκου - Καραχάλιου, «Σύγχρονο ελληνικό κόσμημα», ό.π., σ. 135.
126. Ό.π., σσ. 137-139.
127. Ό.π., σ. 141.
128. Μίκου - Καραχάλιου, «Σύγχρονες κατευθύνσεις», ό.π., σ. 25.
129. Βλ. Scarisbrick D., *Jewellery – Makers · Motifs · History · Techniques*, London 1989, σσ. 69-71, καθώς και Gregoriotti G., ό.π., σσ. 247-254. Επίσης βλ. (στην παλαιότερη βιβλιογραφία) Bradford Ernle, *Four Centuries of European Jewellery*, London 1953, Hughes G., *Modern Jewelry: An International Survey 1890-1963*, London 1963 και Hinks Peter, *Nineteenth Century Jewellery*, London 1975.
130. Gregoriotti, ό.π., σσ. 260-262 και Massinelli Annamaria, *Twentieth – Century Jewelry*, μτφρ.: Huw Evans, Milan 1994, σσ. 7-8.
131. Becker Vivienne, ό.π, σσ. 56-57.
132. Μίκου - Καραχάλιου, «Σύγχρονες κατευθύνσεις», ό.π., σ. 25.
133. Hinks Peter, ό.π., σσ. 75-83.
134. Το κίνημα Art and Craft ξεκίνησε το 1860 στην Αγγλία καταφέροντας να οδηγήσει σε επανεκτίμηση των διακοσμητικών τεχνών στην Ευρώπη, την Αμερική

και την Αυστραλία. Ήταν μία αντίδραση στην ομοιομορφία της μαζικής αναπαραγωγής, που έφερε η βιομηχανική επανάσταση, ενώ ιδρυτική μορφή του ήταν ο Άγγλος ποιητής και σχεδιαστής William Morris (1834-1896). Ο Μόρρις μαζί με μία ομάδα από σχεδιαστές, διακοσμητές, αρχιτέκτονες και ζωγράφους ίδρυσε την εταιρεία Morris, Marshall, Faulkner & Co, με σκοπό οι εφαρμοσμένες τέχνες να ξαναβρούν την ποιότητα και το πνεύμα που είχαν οι συντεχνίες των μαστόρων του Μεσαίωνα. Το κίνημα Art & Craft ανύψωσε τη χειροποίητη δημιουργία και έθεσε ως σκοπό τη σύζευξη «καλών» και «εφαρμοσμένων» τεχνών. Επηρεάστηκε από τις σοσιαλιστικές ιδέες του τεχνοκριτικού και καλλιτέχνη Τζον Ράσκιν, που υποστήριζε ότι ο άνθρωπος πρέπει να επιδιώκει «όχι τη συσσώρευση πλούτου, αλλά τις πιο απλές απολαύσεις, όχι την περιουσία, αλλά τη βαθύτερη εσωτερική ικανοποίηση, να εκτιμά πάνω από κάθε ιδιοκτησία την αυτοδιάθεσή του, να τιμά τον εαυτό του στην άδολη υπερηφάνεια και τη νηφάλια επιδίωξη της ειρήνης». (Βλ. Klein Dan – Bishop Margaret, *Decorative Art 1880-1980*, Oxford 1986, σσ. 15-21 και βλ. και Anscombe I., *Arts and Crafts Style*, London 2000)

135. Πρόκειται για έναν τρόπο κατεργασίας των πολύτιμων λίθων που δίνει στην πέτρα μία εμφάνιση κυρτή και θολωτή χωρίς έδρες. Μέχρι το 1.400 μ.Χ. περίπου ήταν ουσιαστικά ο μόνος τρόπος κατεργασίας των λίθων, αργότερα όμως, καθώς επινοήθηκαν καινούργια εργαλεία, άρχισε μια πιο περίτεχνη κατεργασία, το ταγιάρισμα (εδροποίηση) των πετρών. Η επεξεργασία cabochon απαιτεί πολύ μικρότερη ικανότητα από τον τεχνίτη λιθοξόο, γι' αυτό συνήθως σε cabochon κόβονται αδιάφανες και μικρότερης αξίας πέτρες. Το πιο συνηθισμένο σχήμα πέτρας σε κοπή cabochon είναι το οβάλ, ενώ λιγότερο συνηθισμένο είναι το στρογγυλό και τα τετράγωνο. (Κρίκου Αλεξάνδρα, «Κατάρτιση στις βασικές αρχές των ειδικοτήτων της κοσμηματοποιίας και των συναφών επαγγελμάτων», στο εγχειρίδιο *Κοσμηματοποιία*, Αθήνα 1996, σσ. 7-9, καθώς και στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.jewelpedia.com/lex86-kampouson-cabochon.html>)

136. Μίκου - Καραχάλιου, «Σύγχρονες κατευθύνσεις», ό.π., σ. 25.

137. Ως κίνημα το Art Nouveau εκδηλώθηκε κυρίως στο χώρο της διακόσμησης και της αρχιτεκτονικής, αγγίζοντας όμως και όλους τους τομείς της καλλιτεχνικής έκφρασης. Άρχισε να διαμορφώνεται στη δεκαετία του 1880, αν και η ακμή του τοποθετείται μεταξύ 1892 και 1902. Η ονομασία «Art Nouveau» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από κριτικούς τέχνης στο Βέλγιο και αργότερα αποτέλεσε την ονομασία γνωστής γκαλερί του Παρισιού Maison de l'Art Nouveau, υπό την διεύθυνση του Siegfried «Samuel» Bing, Γερμανού συλλέκτη και εμπόρου έργων τέχνης που συνέβαλε στην καθιέρωση του. Καταλυτικό όμως ρόλο στην εξέλιξη της Art Nouveau διαδραμάτισε η Διεθνής Έκθεση του 1900 στο Παρίσι, όπου το

- πρωτοποριακό νέο ύφος διαδόθηκε διεθνώς και επικράτησε. (Βλ. Klein– Bishop, ό.π., σσ. 51-58, Hughes G., *Gems & Jewellery*, Oxford 1978, σσ. 89-91 καθώς και Duncan A., *Art Nouveau* (World of Art), London 1994)
138. Escritt Stephen, *Art Nouveau*, London 2000, σσ. 60-62. Βλ. και Fahrner Theodor, *Jewelry between Avant-Garde and Tradition: Art Nouveau, Art Deco, the 1950s*, U.S.A. 1991, καθώς και Mendes V. και De la Haye A., *20th Century Fashion* (World of Art), London 1999.
139. Η Βικτωριανή περίοδος εκτείνεται χρονικά από το 1837 έως το 1901, τα χρόνια δηλαδή που βασίλισσα στη Βρετανία ήταν η Βικτωρία. Κατά την διάρκεια της περιόδου αυτής εμφανίστηκαν τρία διακριτά στυλ στην κοσμηματοποιία. Αρχικά κατά την «πρώιμη βικτωριανή ή ρομαντική περίοδο» (1837 έως 1860) έκανε την εμφάνισή του το πνευματικό και καλλιτεχνικό ρεύμα του ρομαντισμού. Τα κοσμήματα αυτής της εποχής διατηρούν την θεματολογία των αναγεννησιακών κοσμημάτων με φυτικά θέματα αλλά και σύμβολα, όπως αυτό του φιδιού που εκφράζει τη σοφία και την αιωνιότητα. Οι καρφίτσες είναι το απόλυτο κόσμημα της εποχής δεδομένου ότι τα ρούχα κάλυπταν ολόκληρο το σώμα. Επίσης τα καμέο είναι πολύ δημοφιλή σκαλισμένα συνήθως σε όστρακο, λάβα ή κοράλλι, ενώ τα διαμάντια με τις καινούργιες κοπές που ανακαλύφθηκαν τότε άρχισαν να χρησιμοποιούνται όλο και περισσότερο. Έπειτα κατά τη «μέση βικτωριανή περίοδο» και συγκεκριμένα από το 1861, έτος που πέθανε ο Αλβέρτος, σύζυγος της βασίλισσας Βικτωρίας, εκείνη επέβαλε γενικό πένθος με αποτέλεσμα την κατασκευή κοσμημάτων από μαύρα κυρίως υλικά όπως γαγάτη ή όνυχα. Εκτός από τις καρφίτσες που παρέμειναν στη μόδα, ένα αγαπημένο κόσμημα της εποχής ήταν τα μενταγιόν με καπάκι μέσα στα οποία τοποθετούνταν φυλαχτά, φωτογραφίες και άλλα αγαπημένα αντικείμενα. Στη συνέχεια κατά την «ύστερη βικτωριανή περίοδο» (δύο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα) στην κοσμηματοποιία γενικεύτηκε η βιομηχανική παραγωγή με αποτέλεσμα να αλλάξουν ριζικά και τα σχέδια των κοσμημάτων. Οι αλυσίδες άρχισαν να παράγονται με τη βοήθεια της μηχανής και έγιναν πια πιο προσιτές και δημοφιλείς. Τέλος τα μαργαριτάρια και η ταρταρούγα ήταν περιζήτητα υλικά στα κοσμήματα, ενώ από τα πολύτιμα μέταλλα το ασήμι συνέχισε την ανοδική του πορεία, ο χρυσός διατήρησε σταθερή ζήτηση ενώ προστέθηκε στα πολύτιμα μέταλλα η πλατίνα. (Βλ. Hinks Peter, *Victorian Jewelry*, New York 1991, σσ. 5-10, Hughes, ό.π., σσ. 72-77, καθώς και Flower Margaret, *Victorian Jewellery*, London 2011)
140. Μετά τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου η χειραφέτηση του γυναικείου πληθυσμού εκφράστηκε με πολλές και σημαντικές κοινωνικές αλλαγές. Στις εικαστικές τέχνες και κυρίως στο κόσμημα, οι νέες συνθήκες εκφράστηκαν από το κίνημα Art Deco. Σαφείς σχεδιαστικές επιρροές των κοσμημάτων Art

- Deco προέρχονται από τον κυβισμό στη ζωγραφική αλλά και από την τέχνη των αυτόχthonων λαών της νότιας Αμερικής και της Αφρικής. Σπουδαία δείγματα της κοσμηματοποιίας Art Deco προέρχονται από τους οίκους Cartier, Lalique, Boucheron, Tiffany, Winston, Van Cleef & Arpels. (Raulet Sylvie, *Art deco jewelry*, London 1985, σσ. 16-24 όπως και στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.jewelpedia.com/lex254-art-nteko-kosmimata-art-deco-jewellery.html>)
141. Raulet, ό.π., σσ. 67-78 και Phillips Clare, *Art Deco 1910-1939, London 2003*, σσ. 273-282.
142. Η «Μεγάλη Ύφεση» προκλήθηκε μετά από το χρηματιστηριακό κραχ της Νέας Υόρκης, που ξεκίνησε στις 24 Οκτωβρίου του 1929 επιφέροντας παγκόσμια οικονομική ύφεση. Το τέρμα της κρίσης ταυτίστηκε με το έναυσμα της πολεμικής οικονομίας του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, περίπου το 1939. (βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=130455>)
143. Για το κίνημα Art Deco βλ. σχετικά Lanllier Jean – Pini Marie-Anne, *Five Centuries of Jewelry in the West*, London 1983, σσ. 245-246, Duncan A., *Art Deco* (World of Art), London 1995, Hillier B. - Escritt S., *Art Deco Style*, London 1997.
144. Ο Daniel Swarovski γεννήθηκε το 1862 στη Βοημία της Τσεχίας, ένα από τα σημαντικότερα κέντρα γυαλιού και κρυστάλλων. Η πορεία του ξεκίνησε από το μικρό εργοστάσιο που διατηρούσε ο πατέρας του για την επεξεργασία και το φινίρισμα των κρυστάλλων. Σε ηλικία 21 χρονών (1883) ο Daniel επισκέφθηκε μια έκθεση ηλεκτρικών ειδών στη Βιέννη με τις νέες τεχνολογίες του Siemens και του Edison, η οποία τον ενέπνευσε να κατασκευάσει μια ηλεκτρική μηχανή επεξεργασίας και λαξεύματος κρυστάλλων. Η προσπάθειά του ολοκληρώθηκε το 1892, με αποτέλεσμα η μέχρι τότε χειροποίητη διαδικασία επεξεργασίας κρυστάλλων να γίνεται πλέον πιο γρήγορα και το αποτέλεσμα πιο ακριβές. Τρία χρόνια αργότερα ίδρυσε στο Wattens των Αυστριακών Άλπεων την εταιρεία και το εργοστάσιο παραγωγής Swarovski. Κοντά στο Παρίσι πια, το κέντρο της μόδας, οι αψεγάδιαστοι κρύσταλλοι καθιερώθηκαν πολύ γρήγορα στα κοσμηματοπωλεία της Γαλλίας. (Βλ. Pietsch Petra, *Μοντέρνα κοσμήματα με πέτρες Swarovski*, μτφρ.: Ελένη Πατέρα, Αθήνα 2008 καθώς και στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.tovima.gr/finance/article/?aid=176795>)
145. Πρόκειται για τη Διεθνή Έκθεση Τέχνης και Τεχνολογίας (Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne), που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι το 1937. (Lanllier – Pini, ό.π., σ. 246 καθώς και Haworth - Maden, C., *Twentieth Century Jewellery* (Centuries of Style), London 1999)
146. Μίκου – Καραχάλιου, «Σύγχρονες κατευθύνσεις», ό.π., σσ. 23-24.
147. Μίκου – Καραχάλιου Καίτη, «Το σύγχρονο κόσμημα», ό.π., σ. 378.

- 148. Ό.π.
- 149. Ό.π., σ. 380.
- 150. Μίκου – Καραχάλιου, «Σύγχρονο ελληνικό κόσμημα», ό.π., σσ. 157-159.
- 151. Μίκου – Καραχάλιου, «Το σύγχρονο κόσμημα», ό.π., σ. 380.
- 152. Ό.π.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Η Μεταπολεμική Ελλάδα. Ιστορία και πολιτισμός.

1. Τα πρώτα μηνύματα αλλαγής (δεκαετία του 1950)

Η δεκαετία του 1950 χαρακτηρίζεται από τις δειλές προσπάθειες ανασυγκρότησης της Ελλάδας, η οποία δοκιμαζόταν κάτω από τη βαριά σκιά του Εμφυλίου Πολέμου (1946-1949), μέσα σε ένα διεθνές περιβάλλον με έντονο ψυχροπολεμικό κλίμα αλλά και με την ελπιδοφόρα ίδρυση των Ηνωμένων Εθνών, την οποία είχε και εκείνη συνυπογράψει. Οι βασικές προκλήσεις, στις οποίες έπρεπε να αντεπεξέλθει, ήταν αρχικά η ανάταξη της οικονομίας, που αντιμετώπιστηκε με την εξωτερική (αμερικανική) βοήθεια, κι έπειτα η αποκατάσταση του ομαλού πολιτικού βίου, που διευθετήθηκε πολύ αργότερα, και κατά τις βουλές ισχυρών εξωτερικών παραγόντων.¹

Η Ελλάδα, που αναδύθηκε μέσα από σκληρές δοκιμασίες (Κατοχή και Εμφύλιος), αν και ήταν μια εθνικά και θρησκευτικά ομοιογενής κατά βάση χώρα, ζούσε επί μακρόν με ιδιαίτερα μειωμένη εσωτερική συνοχή, καθώς ήταν διαιρεμένη σε δύο αντίπαλους πολιτικο-ιδεολογικούς κόσμους. Η κατάσταση αυτή δεν θα μπορούσε παρά να ρίξει μια «μακροχρόνια σκιά στην πολιτική των δεκαετιών του 1950 και 1960».² Βέβαια πρέπει να σημειωθεί ότι η σκιά αυτή επηρέαζε την εποχή εκείνη και άλλες, εκτός της πολιτικής, εξελίξεις, όπως τον εκσυγχρονισμό της εκπαίδευσης, εμποδίζοντας για παράδειγμα την εμπέδωση της δημοτικής γλώσσας.³

Ωστόσο κατά τη δεκαετία του 1950 ακούστηκαν όχι μόνο μετριοπαθείς αλλά και έντονα κριτικές φωνές (ιδίως μεταξύ των λογοτεχνών και άλλων καλλιτεχνών), ενώ ταυτόχρονα εκφράστηκε μεταξύ ορισμένων διανοουμένων κι ένας «ευρωπαϊκός κοσμοπολιτισμός». Παρατηρήθηκαν επίσης και ορισμένα δειλά βήματα προς τον κοινωνικό και επιστημονικό εκσυγχρονισμό. Για παράδειγμα στις εκλογές του 1956 για πρώτη φορά ψήφισαν και οι γυναίκες, γεγονός που μπορεί να θεωρηθεί ως σημείο εκκίνησης μελλοντικών κοινωνικών αλλαγών.⁴ Δικαίωμα ψήφου είχε αναγνωριστεί στις γυναίκες μόλις το 1930 μόνο για τις δημοτικές εκλογές, και εφόσον είχαν συμπληρώσει το 30ό έτος της ηλικίας τους και γνώριζαν ανάγνωση και γραφή.⁵

Στο επίκεντρο του αρχικού σχεδιασμού των τότε κυβερνήσεων για την οικονομική ανάπτυξη βρισκόταν η εκβιομηχάνιση της χώρας. Για το λόγο αυτό στις αρχές της δεκαετίας του 1950 θεσπίστηκαν ευνοϊκές διατάξεις για την ίδρυση ναυπηγείων σε ολόκληρη την Ελλάδα, δόθηκαν κίνητρα για την εγκατάσταση βιομηχανιών εκτός του λεκανοπεδίου της Αττικής και τοποθετήθηκαν οι βάσεις για τη δημιουργία μεγάλων βιομηχανικών συγκροτημάτων στη βόρεια Ελλάδα. Από τα συγκροτήματα αυτά άλλα ασχολήθηκαν με την παραγωγή καυσίμων και άλλα με την επεξεργασία, σε πρώτο στάδιο, των μεταλλευμάτων της χώρας (τα πρώτα εργοστάσια ζάχαρης, τα φωσφορικά λιπάσματα, ΠΕΣΙΝΕ [Αλουμίνιον της Ελλάδας]). Οι περισσότερες από τις μονάδες αυτές αποτελούσαν επενδύσεις του δημοσίου και όλες λειτουργούσαν με προνομιακούς όρους καταλαμβάνοντας σχεδόν μονοπωλιακή θέση στην αγορά.⁶

Επιπλέον ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 είχαν ιδρυθεί δημόσιοι οργανισμοί και επιχειρήσεις με αντικείμενο τον εξηλεκτρισμό της χώρας και την ανάπτυξη του συστήματος τηλεπικοινωνιών, όπως η ΔΕΗ⁷ και ο ΟΤΕ.⁸ Επίσης το 1954 ιδρύθηκε ο Οργανισμός Χρηματοδότησης Οικονομικής Ανάπτυξης με σκοπό την στήριξη της μεταποίησης ξεκινώντας την προσπάθεια οργανωμένης τουριστικής ανάπτυξης από την Εθνική Τράπεζα, αρχικά, και τον ΕΟΤ,⁹ στη συνέχεια.¹⁰ Τα μέτρα όμως της οικονομικής πολιτικής κορυφώθηκαν με την υποτίμηση της δραχμής στις 9 Απριλίου του 1953. Με την υποτίμηση τα ελληνικά προϊόντα έγιναν φθηνότερα, περιορίστηκε η αμοιβή εργασίας και αυξήθηκε η σημασία των εμβασμάτων σε συνάλλαγμα. Οι νέοι θεσμοί, η υποτίμηση της δραχμής και τα τεχνικού χαρακτήρα μέτρα που την συνόδευαν καθώς και η εισροή συναλλάγματος από το εξωτερικό λόγω της τουριστικής ανάπτυξης κινητοποίησαν την αναπτυξιακή διαδικασία της χώρας.¹¹

Οι ισορροπίες όμως που δημιουργήθηκαν ήταν ασταθείς, δεδομένου ότι ενσωμάτωναν την κρατική παρέμβαση στην οικονομία, την εξάρτηση της σταθερότητας των τιμών από την εισροή συναλλάγματος και τις χαμηλές τιμές των ενεργειακών πόρων, όπως και την προστασία της δευτερογενούς παραγωγής από το διεθνή ανταγωνισμό.¹² Έτσι η εγχώρια βιομηχανία στηρίχθηκε περισσότερο στην επικράτηση των μικρών επιχειρήσεων, ενώ πρωταρχικό ρόλο διαδραμάτισε η οικοδομική δραστηριότητα, η οποία στράφηκε στην κάλυψη των μεγάλων αναγκών για στέγαση του αστικού ιδίως πληθυσμού. Συγχρόνως, βελτιώθηκε το δίκτυο

συγκοινωνιών, κυρίως των οδικών αλλά και των θαλάσσιων, με άμεση συνέπεια τη διευκόλυνση της εσωτερικής μετανάστευσης.¹³

Βέβαια μπορεί η εκβιομηχάνιση να μη λειτούργησε ως προωθητικός παράγοντας αλλαγών στην Ελλάδα, οδήγησε όμως σε νέες κοινωνικές διαδικασίες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα θα μπορούσε να θεωρηθεί η κοινωνία των Μεγάρων του 1950, η οποία κατέκρινε την απόφαση για εργασία πολλών νέων γυναικών στο εργοστάσιο κλωστοϋφαντουργίας στο Μεγάλο Πεύκο. Το γεγονός όμως ότι με την πάροδο του χρόνου οι γυναίκες αποταμίευαν τους μισθούς τους για την προίκα τους, ενισχύοντας έτσι μέσα από την περιορισμένη χειραφέτησή τους ένα παραδοσιακό θεσμό, άλλαξε τη στάση της κοινωνίας και τις έκανε σταδιακά αποδεκτές από το περιβάλλον τους.¹⁴

Μολονότι λοιπόν η κοινωνία διακρινόταν από μια διάχυτη νοοτροπία συντηρητικής αντίδρασης σε καθετί νέο, δρομολογήθηκαν ορισμένες κινήσεις για την ανάπτυξη μιας νέας εκσυγχρονιστικής δυναμικής με αποτέλεσμα το πολιτισμικό επίπεδο της Ελλάδας σιγά σιγά να αρχίσει να βελτιώνεται και η παλαιά απομόνωση της χώρας σταδιακά να τερματίζεται.

Αρχικά στη Θεσσαλονίκη το 1953 ιδρύθηκε το Μουσικό Τμήμα του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου με το σχετικό ενόργανο σύνολο και τη Χορωδία της Πανεπιστημιακής Λέσχης, ενώ από το 1957 διευθυντής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης ήταν ο Κύπριος Σόλων Μιχαηλίδης (1905-1979), ο οποίος το 1959 ίδρυσε την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης και μετέπειτα Κρατική Ορχήστρα Βορείου Ελλάδος.¹⁵

Έπειτα στην Αθήνα το 1954 ο Διονύσιος Ρώμας ίδρυσε το Γ΄ Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, ενώ το 1955 στη Γαλλία ο Ιάννης Ξενάκης (1922-2001) συνέθεσε τις «Μεταστάσεις», που εκφράστηκαν αρχιτεκτονικά στο περίπτερο της Philips της Διεθνούς Έκθεσης των Βρυξελλών (1958) και έγιναν ιδιαίτερα γνωστές στη χορογραφική τους εκδοχή από τον Ρώσο χορευτή, George Balanchine (1904 - 1983). Ο συνθέτης εφάρμοσε μαθηματικές δομές στην τέχνη των ήχων και επινόησε τον όρο «στοχαστική μουσική» για έργα που αποκλείουν το τυχαίο, αφού οι ήχοι κυβερνώνται από μαθηματικές σχέσεις που κατοπτρίζουν την αρμονία του κόσμου.¹⁶

Από την άλλη πλευρά όσον αφορά στο θέατρο, η προσπάθεια δημιουργίας νέων θεατρικών σχηματισμών σχετίστηκε με το αίτημα αλλαγής των κατευθύνσεων

της ελληνικής δραματουργίας και τον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου. Συγκεκριμένα η αποδοχή του Εθνικού Θεάτρου από το αθηναϊκό κοινό εξασφαλίστηκε από μια συνεπή πολιτική ρεπερτορίου στο πρότυπο των δυτικοευρωπαϊκών θεάτρων, που ήταν αποτέλεσμα τόσο της παρουσίας σημαντικών ανθρώπων στη διοίκησή του (Άγγελος Τερζάκης, Δημήτρης Ροντήρης), όσο και της στελέχωσής του από εκλεκτούς δημιουργούς (σκηνογράφοι, ενδυματολόγοι, σκηνοθέτες και ηθοποιοί.)¹⁷

Το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν είναι αυτό που δημιούργησε έναν εναλλακτικό πόλο στη θεατρική ζωή της Αθήνας. Η νέα μορφή της σκηνής, η συσπείρωση νέων ηθοποιών και ανήσυχων δημιουργών στο Θέατρο Τέχνης, η λειτουργία της δραματικής σχολής του Κουν, η παρουσίαση του σύγχρονου, ελληνικού και ξένου ρεπερτορίου με κύριο αποδέκτη ένα νεανικό κοινό φοιτητών και διανοουμένων συνέβαλλαν σε μια άλλη στροφή της θεατρικής ζωής. Οι καινοτόμες μάλιστα προσεγγίσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος και η προσήλωση προς την ενίσχυση και προβολή της νέας γενιάς των Ελλήνων συγγραφέων καθιέρωσαν το Θέατρο Τέχνης μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1950.¹⁸

Το 1954 πραγματοποιήθηκε η γενική δοκιμή του Φεστιβάλ Επιδαύρου με τον «Ιππόλυτο» του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, ενώ η επίσημη έναρξη έγινε τον επόμενο χρόνο (1955) με την «Εκάβη» σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή. Η Επίδαυρος αποτέλεσε τον τόπο της μέγιστης καλλιτεχνικής αναμέτρησης ανοίγοντας ένα ακόμη σημαντικό πεδίο δημιουργίας για τους Έλληνες συνθέτες. Επίσης το 1955 αποφασίστηκε η διοργάνωση γιορτής των τεχνών στην Αθήνα, το Φεστιβάλ Αθηνών, κατεξοχήν μουσικής και θεάτρου με έδρα του το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Η μεγάλη στιγμή της πρώτης διοργάνωσης σηματοδοτήθηκε από την εμφάνιση της Φιλαρμονικής Ορχήστρας της Νέας Υόρκης με διευθυντή τον Δημήτρη Μητρόπουλο. Το Ηρώδειο φιλοξένησε πλήθος διεθνών προσωπικοτήτων ανάμεσα στις οποίες και την πιανίστρια Gina Bachauer. Επιπλέον το 1957, ύστερα από 12 χρόνια απουσίας, έδωσε ρεσιτάλ στο Ηρώδειο η Μαρία Κάλλας, στο απόγειο της σταδιοδρομίας της και παράλληλα εγκαινιάστηκε το νεόδμητο θέατρο «Ολύμπια» ως στέγη της Εθνικής Λυρικής Σκηνής με την «Αΐντα» του Βέρντι.¹⁹

Ο δυτικός κόσμος και ο πολιτισμός άρχισε πλέον να εισδύει στην Ελλάδα και να γίνεται αποδεκτός. Την αρχή έκαναν οι νέοι που στράφηκαν στη νέα μουσική, μίμηση της ευρωπαϊκής και της αμερικανικής, μακριά από τις φυσικές κλίμακες της

παραδοσιακής. Ο δημοτικός χορός υποχώρησε στα χωριά, χωρίς όμως να παύσει να χορεύεται, ιδίως στο επίπεδο αυθόρμητα σχηματιζόμενων συγκροτημάτων που λειτουργούν μέχρι σήμερα σε όλη τη χώρα.

Εξάλλου στην ίδια δεκαετία του 1950 ιδρύθηκε το καλλιτεχνικό και μη κερδοσκοπικό Σωματείο «Ελληνικό Χορόδραμα» από την χορογράφο Ραλλού Μάνου (1915-1988), η οποία σε συνεργασία κυρίως με τον Μάνο Χατζιδάκι²⁰ αλλά και άλλους πνευματικούς ανθρώπους της εποχής, ενέταξε στο δημιουργικό έργο της το ρεμπέτικο τραγούδι και τον αστικό – λαϊκό χορό, παντρεύοντας έτσι την παράδοση της υπαίθρου με την αισθητική και την παράδοση των αστικών κέντρων μέσα από μία εκλεπτυσμένη δυτικών προδιαγραφών προσέγγιση.²¹ Από την άλλη πλευρά η Δόρα Στράτου αποφάσισε να προχωρήσει στην ίδρυση ενός συγκροτήματος δημοτικών χορών. Η ίδια δεν ήταν χορογράφος, ήταν όμως έμπειρη στα διοικητικά θέματα του θεάτρου, καθώς είχε συνεργαστεί με τον Κάρολο Κουν στο Θέατρο Τέχνης. Επίσης διατηρούσε φιλικές σχέσεις με όλους τους ανερχόμενους τότε καλλιτέχνες της μεταπολεμικής γενιάς και έχοντας ζήσει αρκετά χρόνια στο εξωτερικό είχε εξοικειωθεί με τα νέα ρεύματα.²²

Τα πρώτα κοστούμια του χορευτικού συγκροτήματος της Δόρας Στράτου σχεδιάστηκαν από τον Γιάννη Τσαρούχη με κεντήματα ζωγραφισμένα από τον ίδιο (φυλάσσονται ως σήμερα στην ιματιοθήκη του θεάτρου), ενώ ο Σπύρος Βασιλείου σχεδίασε το σκηνικό στο Θέατρο του Φιλοπάππου. Η Αγγελική Χατζημιχάλη, κορυφαία μελετήτρια της Λαϊκής Τέχνης, την συμβούλευσε να συγκεντρώσει αυθεντικές παραδοσιακές φορεσιές, ενώ ο καθηγητής Δημήτριος Λουκάτος την καθοδηγούσε σε λαογραφικά θέματα. Τέλος ο Φοίβος Ανωγειανάκης τη συνόδευε στις μουσικές αναζητήσεις σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας, ενώ ο Οδυσσέας Ελύτης, ο Γιάννης Μόραλης και ο Δημήτρης Μητρόπουλος κατέθεταν την πολύτιμη γνώμη τους με αποτέλεσμα να δημιουργήσει μια νέα σχολή στη σκηνική παρουσίαση του παραδοσιακού χορού.²³

2. Η σύντομη πολιτισμική ανάπτυξη (δεκαετία του 1960)

Η Ελλάδα κατά τη δεκαετία του 1960 άρχισε να αναπτύσσεται με ταχείς ρυθμούς με αποτέλεσμα να σημειωθεί αξιόλογη πολιτισμική ανάπτυξη και να παρατηρηθούν σημαντικές κοινωνικές εξελίξεις. Η σύνδεση της χώρας με την ΕΟΚ,

το 1962, αποτέλεσε ένα σπουδαίο για την ελληνική οικονομία και κοινωνία γεγονός, καθώς σηματοδότησε την απαρχή μιας μεγάλης προσπάθειας για την είσοδο της Ελλάδας στον όμιλο των ανεπτυγμένων ευρωπαϊκών χωρών. Οι όροι της Συμφωνίας των Αθηνών του 1961, οι οποίοι ήταν ευνοϊκοί για τις δεσμεύσεις της ελληνικής πλευράς, όπως και το χρονοδιάγραμμα της μεταβατικής περιόδου διευκόλυναν την ενίσχυση της αναπτυξιακής προσπάθειας την περίοδο που ακολούθησε.²⁴

Αρχικά κατά την πενταετία 1960 - 1965 η εξωτερική και εσωτερική μετανάστευση αποτέλεσε έναν κρίσιμο παράγοντα για το χαρακτήρα των οικονομικών και κοινωνικών μετασχηματισμών στη χώρα, εφόσον η εισροή μεταναστευτικού συναλλάγματος διαμόρφωσε ένα εισόδημα διαφορετικό από εκείνο που δημιουργήθηκε στην καθαυτό παραγωγική διαδικασία. Η διάκριση αυτή υπήρξε σημαντική για την Ελλάδα, καθώς ενισχύθηκε το διαφορετικό αυτό εισόδημα και από άλλες πλευρές, όπως μέσω της υπεραξίας των ακινήτων και των οικοπέδων στις αστικές περιοχές.²⁵

Επιπλέον η μετακίνηση μέρους του πληθυσμού από τον αγροτικό στον αστικό τομέα κατά την ίδια περίοδο είχε τις δικές της συνέπειες. Τα μετακινούμενα άτομα ανήκαν αρχικά σε χαμηλότερες εισοδηματικές τάξεις, αλλά στη συνέχεια και σε υψηλότερες. Στην πορεία της εκβιομηχάνισης παρατηρήθηκε οικονομική βελτίωση, καθώς η εξωτερική μετανάστευση αυξανόταν περαιτέρω, ενώ παράλληλα συνεχιζόταν η πληθυσμιακή εισροή από τον αγροτικό στον αστικό τομέα.²⁶

Η ελληνική οικονομία και την πενταετία 1965-1970 αναπτύχθηκε με γρήγορους ρυθμούς, όμως χαμηλότερους σε σχέση με την προηγούμενη. Η μέση ετήσια εξωτερική μετανάστευση ξεπερνούσε τη φυσική αύξηση του πληθυσμού, οι κατασκευές διαδραμάτιζαν όλο και πιο σημαντικό ρόλο στην οικονομική ζωή της χώρας αποτελώντας το δυναμικότερο παράγοντα της βιομηχανικής επέκτασης, ενώ οι εξαγωγές βιομηχανικών ειδών αντιπροσώπευαν το μεγαλύτερο ποσοστό στις συνολικές εξαγωγές.²⁷

Πλάι στις κοινωνικές και πολιτικές μεταβολές της πενταετίας 1965-1970 σημειώθηκε μια σημαντική ανατροπή της στατικής εικόνας της οικονομίας με θετικούς δείκτες των οικονομικών μεγεθών. Τα διαρθρωτικά προβλήματα δεν είχαν το ίδιο βάρος σε σχέση με την προηγούμενη δεκαετία, ωστόσο είχαν έντονη παρουσία σε κάθε κρίση την οποία πυροδοτούσαν εξωτερικοί παράγοντες. Η

οικονομία αναπτυσσόταν υπό την πίεση σοβαρών εξωτερικών και εσωτερικών οικονομικών και πολιτικών γεγονότων. Οι επιπτώσεις των εσωτερικών εξελίξεων της περιόδου 1965-1967 διευκόλυναν την είσοδο ξένου κεφαλαίου και συνέβαλαν στην επέκταση της ζήτησης ανοίγοντας το δρόμο στις αυξητικές τάσεις του τιμαρίθμου, που εκδηλώθηκαν πιο έντονα την επόμενη δεκαετία.²⁸

Η βιομηχανική παραγωγή της πενταετίας 1965-1970 κινήθηκε ανοδικά και με γρήγορους ρυθμούς. Ο κλάδος της μεταποίησης αναπτύχθηκε περισσότερο προσεγγίζοντας το μέσο ετήσιο ποσοστό 11%, με βιομηχανίες αιχμής τις υφαντουργικές, τις χημικές και τις βασικές μεταλλουργικές. Παράλληλα οι κατασκευές αποτελούσαν σημαντικό κλάδο του δευτερογενούς τομέα τόσο την πρώτη πενταετία του 1960 όσο και τη δεύτερη, καθώς η αύξησή τους συνδέθηκε με την υπερδιόγκωση της αστυφιλίας και τη μεγάλη αγροτική φυγή. Μάλιστα τη δεκαετία του 1960 παρατηρήθηκε η μεγαλύτερη πληθυσμιακή συγκέντρωση στα αστικά κέντρα της Αθήνας, του Πειραιά και της Θεσσαλονίκης σε σύγκριση με τη δεκαετία του 1950 αλλά και τη δεκαετία του 1970.²⁹

Υπό αυτές τις συνθήκες δημιουργήθηκε μεγάλη ζήτηση στέγης στα μεγάλα κυρίως αστικά κέντρα, ενώ ταυτόχρονα με την αγροτική έξοδο προσφέρθηκαν στον αστικό τομέα εργατικά χέρια που μπόρεσαν να απασχοληθούν στον οικοδομικό κλάδο. Αξίζει να σημειωθεί ότι η μεγάλη επέκταση της οικοδομικής δραστηριότητας στα αστικά κέντρα τη συγκεκριμένη περίοδο συνδέθηκε με το σύστημα της αντιπαροχής. Ο μηχανισμός αυτός, ο οποίος επεκτάθηκε αργότερα και στα επαρχιακά κέντρα, έγινε αναγκαίος εξαιτίας τόσο της μεγάλης ζήτησης κατοικιών, όσο και της αδυναμίας του κράτους να θέσει σε εφαρμογή ένα μεγάλο στεγαστικό πρόγραμμα. Η συμβολή του συστήματος αντιπαροχής στην επίλυση του στεγαστικού προβλήματος υπήρξε σημαντική, εφόσον τη δεκαετία του 1960 η οικιστική δραστηριότητα έλαβε τεράστιες διαστάσεις και αυξήθηκε υπέρμετρα τόσο ο αριθμός των νέων κατοικιών, όσο και ο όγκος τους σε σχέση με την προηγούμενη δεκαετία.³⁰

Σε αντίθεση με τα πολεοδομικά πράγματα η αρχιτεκτονική δημιουργία στην μεταπολεμική Ελλάδα έκανε σαφώς πιο αισθητή την παρουσία της και ίσως θα μπορούσε ως φαινόμενο να ενταχθεί στη γενικότερη άνθιση, που σημειώθηκε στις πολιτισμικές εξελίξεις του τόπου κατά τη δεκαετία του 1960. Μορφές όπως του Δημήτρη Πικιώνη (1887-1968), του Άρη Κωνσταντινίδη (1913-1993) και του Τάκη

Χ. Ζενέτου (1926-1977) σηματοδότησαν τις κύριες κατευθύνσεις προς τις οποίες πορεύτηκε η ελληνική αρχιτεκτονική στη διάρκεια των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών.³¹

Ο Πικιώνης προσπάθησε να μεταλαμπαδεύσει το μεσοπολεμικό ποιητικό πνεύμα στην μεταπολεμική εποχή του ορθολογισμού. Το έργο του σχετικά με τη διαμόρφωση του λόφου Φιλοπάππου, δίπλα στο βράχο της Ακρόπολης, θεωρείται ως το αντιπροσωπευτικότερο των θέσεων και της φιλοσοφικής του διάθεσης. Σύμφωνα με αυτές, η άποψη του μοντερνισμού περί «ισότροπου», δηλαδή ισοδύναμου αρχιτεκτονικού χώρου, θα έπρεπε να αντικατασταθεί με στοιχεία της τοπικής παράδοσης, με σεμνότητα και υποταγή στη φύση, τα οποία οφείλουν να γίνουν φορείς ιδεών και συμβολισμών.³²

Ο Κωνσταντινίδης κινούμενος μεταξύ του Μοντερνισμού και της διάθεσης για διακριτική ένταξη του κτίσματος στο φυσικό περιβάλλον, έθεσε ως επίκεντρο την άποψη ότι κάθε κτίριο θα πρέπει να αντιμετωπίζεται ως «δοχείο» ζωής. Η λιτότητα της έκφρασής του, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «δωρική», η λειτουργικότητα στη διάρθρωση της κτηριακής κάτοψης και η χρήση απλών δομικών υλικών προερχομένων, κατά το δυνατόν, από το ίδιο το περιβάλλον του κτιρίου, αποτέλεσαν τους γνώμονες διαμόρφωσης των έργων του. Χαρακτηριστικά δείγματα της εργασίας του συνιστούν τόσο η κατοικία διακοπών στην Ανάβυσσο Αττικής (1961-1962), όσο και το Αρχαιολογικό Μουσείο στα Ιωάννινα (1965-1966).³³

Ο Ζενέτος με την ικανότητα που τον διέκρινε να αφομοιώνει δημιουργικά τις τεχνολογικές καινοτομίες αποτέλεσε την κυρίαρχη φυσιογνωμία όσων ακολούθησαν τις διεθνείς αρχιτεκτονικές τάσεις της εποχής του. Αν και πολλές φορές εμπνεόταν από την τοπική παράδοση, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του «διεθνούς ρυθμού» στην Ελλάδα, όχι όμως με την έννοια της μίμησης των τάσεων του εξωτερικού, αλλά του γόνιμου συνδυασμού της εξέλιξης του μεσοπολεμικού μοντερνισμού και των πλέον προηγμένων τεχνολογικών εξελίξεων. Αξιόλογα δείγματα της εργασίας του αποτελούν το εργοστάσιο ζυθοποιίας Φίξ (1957-1963) και το Θέατρο του Λυκαβηττού (1964-1967) στην Αθήνα.³⁴

Οι σκαπανείς αυτοί της μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής συμβάδισαν και με άλλες σημαντικές προσωπικότητες. Ενδεικτικά αναφέρονται οι εξής: Δημήτρης Φατούρος και Παύλος Μυλωνάς (Εθνική Πινακοθήκη, 1966-1975), Ιωάννης Λιάπης

και Ηλίας Σκρούμπελος (επιβατικός σταθμός του Οργανισμού Λιμένος Πειραιώς, 1964-1969) όπως και ο Ιωάννης Δεσποτόπουλος (Ωδείο της Αθήνας, 1969-1976).³⁵

Κατά την περίοδο πριν από τη δικτατορία πραγματοποιήθηκαν επίσης τα σημαντικά εγχειρήματα του Μάνου Χατζιδάκι και του Μίκη Θεοδωράκη να πλουτίσουν την εικόνα της αθηναϊκής θεατρικής ζωής με νέα πρότυπα θεατρικής δραστηριότητας (*Οδός Ονείρων*, *Όμορφη Πόλη*, *Τραγούδι του Νεκρού Αδερφού*) αξιοποιώντας τη διάδοση και την αποδοχή της έντεχνης λαϊκής μουσικής και στοχεύοντας στην προσέλκυση του ευρύτερου κοινού.³⁶

Ταυτόχρονα η ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (1961) στη Θεσσαλονίκη εντάσσεται στην ίδια προσπάθεια που είχε αρχίσει από τα μέσα της προηγούμενης δεκαετίας για τη δημιουργία κρατικών θεσμών με σκοπό την ανάπτυξη της θεατρικής δραστηριότητας. Η λειτουργία μόνιμης κρατικής σκηνής στη Θεσσαλονίκη έδωσε σημαντική ώθηση στη διαμόρφωση μιας αυτόνομης θεατρικής ζωής στη συμπρωτεύουσα και συνέβαλε στην εδραίωση μιας αντίληψης, η οποία προβλήθηκε από δημιουργούς του θεάτρου που διεκδικούσαν όρους θεατρικής δημιουργίας πέρα από την παραδοσιακή αθηναϊκή θεατρική αγορά.³⁷

Βέβαια η αύξηση του αριθμού των θιάσων, η ποικιλία των προβληματισμών σχετικά με το ρόλο του θεάτρου, η αύξηση του αριθμού των ηθοποιών που είχαν ακολουθήσει συστηματικότερες σπουδές από τις παλαιότερες γενιές με τη φοίτησή τους σε δραματικές σχολές δημιούργησαν νέα αιτήματα για τη θεατρική πρακτική. Έτσι η δικτατορία βρήκε το θέατρο στην αρχή μιας νέας πορείας, η οποία ανακόπηκε καθώς η βίαιη ανατροπή της δημοκρατίας, η εγκαθίδρυση μιας αυστηρής λογοκρισίας και οι συλλήψεις αρκετών ανθρώπων του θεάτρου δημιούργησαν έναν ασφυκτικό κλοιό.³⁸ Η ίδρυση της Νέας Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου (1968) αποτέλεσε ένα εναλλακτικό βήμα στο πλαίσιο της κρατικής σκηνής και συνέβαλε στην ουσιαστική διεύρυνση του ρεπερτορίου της με έργα σύγχρονου προβληματισμού.³⁹

Από την άλλη πλευρά πληθωρική ήταν σε ταινίες και συναφή γεγονότα η δεκαετία του 1960 με το λαϊκό κινηματογράφο (λόγω της πλατιάς υποδοχής του) στην Ελλάδα να βρίσκεται στο απόγειό του με τη μορφή μιας ακμάζουσας κινηματογραφικής βιομηχανίας. Οι δραματικές ταινίες και η φαρσοκωμωδία κυριαρχούσαν, το μιούζικαλ γνώρισε ταμειακές δόξες, ενώ οι ταινίες του Κακογιάννη (1921-2011) και του Κούνδουρου (1926-2017) έφεραν νέα αισθητική και

θεματολογία διαπνεόμενες από οίστρο και ύφος, που αιφνιδίασαν ευχάριστα τις συνήθειες της εγχώριας παραγωγής.⁴⁰

Παράλληλα το 1960 διοργανώθηκε για πρώτη φορά το φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης με σκοπό να αποτελέσει ένα ετήσιο πανόραμα του ελληνικού κινηματογράφου βραβεύοντας τους δημιουργούς του. Βέβαια πολλές ήταν και οι ελληνικές ταινίες που προβάλλονταν στο εξωτερικό, όπως η ταινία του Jules Dassin (1911-2008) «Ποτέ την Κυριακή» (1960) με πρωταγωνίστρια τη Μελίνα Μερκούρη (1920-1994), η οποία βραβεύτηκε για την ερμηνεία της στο Φεστιβάλ των Καννών και τον Μάνο Χατζιδάκι (1925-1994), που κέρδισε το Όσκαρ για το τραγούδι «Τα παιδιά του Πειραιά», όπως και η ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη, «Ζορμπάς» (1964), η οποία απέσπασε τρία βραβεία Όσκαρ.⁴¹

Ωστόσο με το τέλος της δεκαετίας του 1960 οι δομές της ελληνικής κοινωνίας άρχισαν να μεταβάλλονται με τη μέση και η ανώτερη τάξη να αλλάζει συνήθειες και τους μικροαστούς να μαγεύονται από μια νέα μορφή ψυχαγωγίας, την τηλεόραση. Ο πρώτος τηλεοπτικός σταθμός της Ελλάδας εξέπεμψε την 3η Σεπτεμβρίου 1960 στις 8 το βράδυ από στούντιο εγκατεστημένα στο περίπτερο της ΔΕΗ στο χώρο της 25ης Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης. Στη διάρκεια των είκοσι δύο ημερών λειτουργίας του σταθμού παρουσιάστηκαν από τα προγράμματά του βουλευτές, καλλιτέχνες και μουσικοχορευτικά συγκροτήματα.⁴²

Η περίοδος 1960-1967 θα μπορούσε γενικότερα να χαρακτηριστεί από τη «μετάβαση σε ένα εξωστρεφή προσανατολισμό της αναπτυξιακής πολιτικής» με ορόσημο τη σύνδεση της Ελλάδας με την ΕΟΚ.⁴³ Η Ευρώπη τη δεκαετία του 1960 είχε αρχίσει πλέον να τραγουδά Θεοδωράκη και Χατζιδάκι, να χορεύει «συρτάκι» σαν το «Ζορμπά» του Άντονι Κούνι και να γοητεύεται από τη Μελίνα - Ίλια του Ζυλ Ντασέν. Κάτω από αυτές τις συνθήκες ο ΕΟΤ συνειδητοποίησε τον ανεκμετάλλευτο ελληνικό πλούτο και προχώρησε στην ίδρυση των ξενοδοχείων «Ξενία» (σε σχέδια του Άρη Κωνσταντινίδη), του «Χίλτον» στην Αθήνα (1963) και του «Μον Παρνές» στην Πάρνηθα (1961) με αρχιτέκτονα τον Παύλο Μυλωνά. Στον καθρέφτη της δεκαετίας του 1960 η Ελλάδα άρχισε να βλέπει τον εαυτό της καθώς ήταν μια εποχή χαμόγελου, αφού η χώρα διήνυε την πρώτη μεταπολεμική περίοδο προσπαθώντας να επουλώσει τα τραύματα των δύο περασμένων δεκαετιών.⁴⁴

3. Οι δυναμικές προωθήσεις (δεκαετία του 1970)

Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1970 εξελίχθηκαν για την Ελλάδα μεταξύ του δικτατορικού καθεστώτος και της αποκατάστασης της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας (1974), ενώ κατά το δεύτερο μισό της ίδιας δεκαετίας η χώρα άρχισε να αποκτά με αργά βήματα πολιτική σταθερότητα και ευρωπαϊκούς προσανατολισμούς με αφορμή την ένταξή της ως δέκατο μέλος στην «Ευρώπη των εννέα» (1979).⁴⁵

Το καθεστώς της δικτατορίας είχε επιδιώξει να καλύψει τα προβλήματά του μέσω της προσέλκυσης ξένων κεφαλαίων ή προχωρώντας σε συμβάσεις με διεθνείς οίκους και προσφέροντας σε αυτούς προνόμια. Οι περισσότερες από αυτές τις συμφωνίες όμως δεν απέδωσαν και στις περισσότερες των περιπτώσεων ικανοποιήθηκαν τα βασικά συμφέροντα των ξένων χωρίς ποτέ να πραγματοποιηθούν οι σταθμιστικές ρήτρες για τη χώρα. Με αυτά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του καθεστώτος, με την οικονομία να έχει κατακλυστεί από πιστώσεις και με την Ελλάδα αποκομμένη από την Ευρωπαϊκή Κοινότητα η υπερθέρμανση και ο συναφής προβληματισμός ήταν θέμα χρόνου να εμφανισθούν.⁴⁶

Εν τω μεταξύ η επιδείνωση της οικονομίας συνοδευόταν και από την αμφισβήτηση του καθεστώτος. Το Νοέμβριο του 1973, λίγο πριν από την εξέγερση των φοιτητών στο Πολυτεχνείο ανακοινώθηκε η κατάργηση του ελέγχου των τιμών και η αποδέσμευση της δραχμής από το δολάριο. Τα μέτρα αυτά, όμως, δεν απέδωσαν αφού τα πολιτικά και οικονομικά γεγονότα ήταν κατακλυσμιαία, ενώ την ίδια στιγμή η διεθνής κρίση έφτασε στην κορύφωσή της. Ο πληθωρισμός, που εμφανίστηκε την περίοδο 1967-1974, είχε ήδη ξεκινήσει να ταλανίζει την ελληνική οικονομία και να προσθέτει βάρη οδηγώντας τη χώρα σε μια μακρά περίοδο στασιμότητας.⁴⁷

Η πτώση της δικτατορίας (24 Ιουλίου 1974) έφερε την Ελλάδα στα πρόθυρα του πολέμου. Η επιστράτευση το καλοκαίρι του 1974 ολοκλήρωσε την οικονομική αλλά και διοικητική αποδιοργάνωση της χώρας. Ο πληθωρισμός είχε πλέον παγιωθεί, ενώ ταυτόχρονα η άνιση μεταχείριση της μισθωτής εργασίας καθ' όλη τη διάρκεια της δικτατορίας διαμόρφωσε συνθήκες ανισότητας, οι οποίες προκάλεσαν στο πεδίο της ιδιωτικής οικονομίας εντάσεις που συνεχίστηκαν και τα επόμενα χρόνια.⁴⁸

Δυστυχώς όμως οι συνεχείς διεκδικήσεις κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια δεν επέτρεψαν τον έλεγχο των οικονομικών μεγεθών. Αν και οι κυβερνήσεις Καραμανλή από το 1974 έως το 1980 αναγκάστηκαν να εφαρμόσουν υψηλή εισοδηματική πολιτική, δεν επέτυχαν τον έλεγχο του πληθωρισμού, ενώ μια νέα απειλή, αυτή των δημοσίων ελλειμμάτων, έκανε την εμφάνισή της στην ελληνική οικονομία.⁴⁹

Μελετώντας τα ιστορικά δεδομένα της εποχής, δύσκολα θα μπορούσε να απαντήσει κανείς, αν στην πολιτισμική εξέλιξη της Ελλάδας σημαντικότερο ρόλο διαδραμάτισε κατά τη δεκαετία του 1970 ο πολιτικός ή ο κοινωνικοοικονομικός παράγοντας (αστικοποίηση της ελληνικής κοινωνίας). Συγκεκριμένα η δημιουργική δύναμη της ελληνικής μουσικής, η οποία εμφανίστηκε πολύ πιο πλούσια και η απήχησή της πολύ πιο ξεκάθαρη, συνέπεσε με την τελευταία περίοδο της δικτατορίας. Το τραγούδι παρέμεινε κατ' εξοχήν στα χέρια δημιουργών με προσωπική άποψη και ξεχώρισαν νέα πρόσωπα στο χώρο της δημιουργίας αλλά και της ερμηνείας.⁵⁰

Αργότερα, με τη μεταπολίτευση, η Ελλάδα οδηγήθηκε σε μια σχεδόν μονομερή ανάπτυξη του είδους που ονομάστηκε «πολιτικό τραγούδι». Ωστόσο δεν πρέπει να παραλειφθεί, ότι η περίοδος της μεταπολίτευσης σηματοδοτήθηκε από την πλήρη επανακυκλοφορία ολόκληρου του έργου του Μίκη Θεοδωράκη (1925-), ενώ αρκετοί ακόμη συνθέτες (Λοΐζος, Λεοντής, Μούτσης) κυκλοφόρησαν υλικό με άμεσες ή έμμεσες αναφορές στην προηγούμενη περίοδο που είχε απορρίψει η λογοκρισία της εποχής.⁵¹

Μια ξεχωριστή προσωπικότητα που αναδείχθηκε τη δεκαετία του 1970 ήταν αυτή του Μάνου Χατζιδάκι (1925-1994), ο οποίος συνέβαλε καθοριστικά στην αναδιαμόρφωση του μουσικού τοπίου και ευρύτερα του πολιτισμικού ήθους της χώρας. Ο Χατζιδάκις διετέλεσε γενικός διευθυντής της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών (1976 - 1982), αναπληρωτής γενικός διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1974-1980), καθώς επίσης και γενικός διευθυντής της ΕΡΤ. Τέλος με τη φροντίδα του Χατζηδάκι ξεκίνησαν το 1979 οι μουσικές γιορτές των Ανωγείων στην Κρήτη.⁵²

Από την άλλη πλευρά η μεταπολίτευση είχε ως αποτέλεσμα την οριστική απελευθέρωση των νέων δυνάμεων του θεάτρου που είχαν ήδη εμφανιστεί στην αρχή

της δεκαετίας του 1970. Η λειτουργία νέων πυρήνων της θεατρικής ζωής οδήγησε στη διαμόρφωση ενός πιο σύνθετου χαρακτήρα της θεατρικής δραστηριότητας και εξελίχθηκε ποσοτικά και ποιοτικά με συνέπεια να παγιωθεί και να σταθεροποιηθεί κατά την τελευταία δεκαετία του αιώνα.⁵³ Το Εθνικό Θέατρο δεν είχε πλέον την αποκλειστική χρήση του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου με αποτέλεσμα τη σταδιακή ανανέωση του Φεστιβάλ και την παρουσίαση σημαντικών παραστάσεων σκηνοθετημένων από τον Κάρολο Κουν, τον Μίνω Βολονάκη και τον Σπύρο Ευαγγελάτο.⁵⁴

Στον τομέα του βιβλίου η εκδοτική παραγωγή του θεάτρου άρχισε να ανθίζει κατά τη διάρκεια της μεταπολιτευτικής περιόδου. Το ενδιαφέρον για τη νεώτερη ελληνική δραματουργία προήλθε κυρίως από την ευρύτερη διάδοση των επιτευγμάτων της συγγραφικής παραγωγής, αν και ταυτόχρονα παρουσιάστηκε και ένα νέο ενδιαφέρον για την παλαιότερη ελληνική δραματουργία.⁵⁵

Βέβαια δεν μπορεί να παραλειφθεί το γεγονός ότι η δεκαετία του 1970 έφερε στο προσκήνιο τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο μετά την η υποχώρηση της αυτοκρατορίας της Φίνος Φιλμ (το 1977 πέθανε ο Φιλοποίμην Φίνος). Οι σκηνοθέτες της δεκαετίας του 1970 επεδίωξαν να προσεγγίσουν την ουσία πίσω από τα σχήματα ανιχνεύοντας την αλήθεια σε κοινωνικό, πολιτικό και ιστορικό επίπεδο.⁵⁶

Τέλος το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης παρέμεινε ο σταθερός παλμογράφος των κοινωνικών και καλλιτεχνικών αλλαγών, ενώ το περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος» φιλοξενούσε όλα τα νέα πνευματικά ρεύματα όπως και ένα γόνιμο διάλογο για τις σύγχρονες κινηματογραφικές τάσεις.⁵⁷

4. Η αλλαγή και η απομυθοποίηση (δεκαετία του 1980)

Η δεκαετία του 1980 στην Ελλάδα είναι μια περίοδος που συμπύκνωσε στο εσωτερικό της τις πολύπλευρες διαστάσεις της μεταπολίτευσης του 1974 και ταυτόχρονα εγκαινίασε μια σειρά κοινωνικών, οικονομικών αλλά και πολιτισμικών μετασχηματισμών, που επρόκειτο να σημαδέψουν τη χώρα για πολλά χρόνια.⁵⁸

Η επίσημη ένταξη της Ελλάδας στην τότε Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα, το 1981, επέφερε καταλυτικές επιπτώσεις, ενώ σηματοδότησε την απαρχή μιας

πορείας διεύρυνσης της ΕΟΚ. Η Ελλάδα έγινε το δέκατο μέλος της Κοινότητας καταλαμβάνοντας μια συμβολική θέση στη μετάβαση από τον μονοψήφιο στον διψήφιο αριθμό των χωρών που σταδιακά εντάχθηκαν σε αυτήν. Αυτή η συμβολική θέση ενισχύθηκε από το γεγονός ότι η Ελλάδα εντάχθηκε μόνη της, ενώ προηγουμένως ομάδες κεντροευρωπαϊκών κυρίως χωρών γίνονταν μέλη της Κοινότητας, εγκαινιάζοντας έτσι τη διεύρυνση προς τον «μεσογειακό Νότο». Παράλληλα ευρωπαϊκά προγράμματα, όπως τα Μεσογειακά Ολοκληρωμένα Προγράμματα, αλλά και το πρόγραμμα ESPRIT για την επέκταση της υπολογιστικής τεχνολογίας στην εποχή της ανακάλυψης του προσωπικού υπολογιστή και των πρώτων εφαρμογών του διαδικτύου ή το ERASMUS για την ενίσχυση της κινητικότητας στην ευρωπαϊκή τριτοβάθμια εκπαίδευση, εγκαινιάστηκαν κατά τη δεκαετία του 1980 υπογραμμίζοντας τους νέους προσανατολισμούς της Κοινότητας και επιφέροντας αργά αλλά σταθερά αλλαγές μακράς διάρκειας στις ευρωπαϊκές κοινωνίες.⁵⁹

Η πτώση του Τείχους του Βερολίνου το 1989, και κατ' επέκταση η πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού, αποτελεί ένα δεύτερο ορόσημο της δεκαετίας. Η ανάδυση του μετακομμουνιστικού κόσμου μετέβαλε δραστικά τις ιδεολογικές και πολιτικές πραγματικότητες μέσα και έξω από την Ευρώπη. Αν και οι μεταβολές αυτές δεν έγιναν αμέσως αισθητές στην Ελλάδα, η συγκεκριμένη ημερομηνία δεν πρέπει να περνάει απαρατήρητη, καθώς ένα πρώτο μεγάλο κύμα μετανάστευσης από τις πρώην ανατολικές χώρες έφθασε σε μια χώρα που ως τότε (με εξαίρεση το προσφυγικό ρεύμα της περιόδου 1915-1922) αποτελούσε σημείο αναχώρησης και όχι τόπο προορισμού.⁶⁰

Στο εσωτερικό αυτών των επάλληλων κύκλων τα έτη 1981 και 1989 έχουν τη δική τους, όχι απόλυτα ανεξάρτητη από τις ευρωπαϊκές και παγκόσμιες εξελίξεις, θέση στο «ελληνικό ημερολόγιο». Η εδραίωση των δημοκρατικών ελευθεριών και η υπέρβαση του μετεμφυλιακού κράτους, η δημιουργία υποδομών κοινωνικού κράτους, οι μεταρρυθμίσεις του συστήματος υγείας και του εκπαιδευτικού συστήματος μετέβαλαν την κοινωνική πραγματικότητα, ιδιαίτερα κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1980. Αντίθετα στο άλλο άκρο της δεκαετίας η πολιτική και θεσμική κρίση του 1989 επισφράγισε μια περίοδο βαθιά τραυματισμένη από πολιτική πόλωση και θεσμική απορρύθμιση.⁶¹

Σε αυτό το πλαίσιο το πρόσωπο της ελληνικής κοινωνίας σταδιακά άλλαξε, καθώς η δεκαετία του 1980 πέρασε μέσα από την εύθραυστη, πρώτη μεταδικτατορική περίοδο στη μαζική δημοκρατία δυτικού τύπου. Η διευθέτηση μνημονικών τόπων, όπως ο Εμφύλιος, η επαναξιολόγηση του άξονα Δεξιά - Αριστερά, η μεταβολή των όρων της πολιτικής επικοινωνίας στις συνθήκες του αναδυόμενου οπτικού πολιτισμού, οι νέοι τρόποι ζωής και κατανάλωσης είχαν το δικό τους μερίδιο ευθύνης σε αυτή τη διαδικασία που αποτέλεσε μια αργόσυρτη και βαθιά μεταβολή στην πολιτική και κοινωνική εμπειρία.⁶²

Οι πολιτικές μεταβολές που σημειώθηκαν αυτή τη δεκαετία στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό αποτυπώθηκαν αδρά και στη λογοτεχνική παραγωγή. Το διευρυνόμενο αναγνωστικό κοινό αγκάλιασε όλο το φάσμα των δημιουργών, από τους Μ. Καραγάτση, Γεώργιο Θεοτοκά και Άγγελο Τερζάκη της γενιάς του '30 έως και τους Κώστα Ταχτσή, Γιώργο Χειμωνά, Θανάση Βαλτινό κ.ά.⁶³

Οι εικαστικοί χώροι εμπλουτίστηκαν την περίοδο αυτή με πολλά περιφερειακά κυρίως κέντρα, ενώ η έμπνευση των δημιουργών αντλούνταν κυρίως από στοιχεία της παράδοσης, προωθώντας όμως παράλληλα και πρωτοποριακά μοντερνιστικά αιτήματα (σημαντικές οι συμβολές των καθιερωμένων καλλιτεχνών Ν. Κεσσανλή, Κ. Τσόκλη, Β. Κανιάρη κ.ά.).⁶⁴

Όσον αφορά στον ελληνικό κινηματογράφο, αφενός παρατηρήθηκε ένας προσανατολισμός προς τα σύγχρονα επιτεύγματα του δυτικού πολιτισμού, των προτύπων και της κουλτούρας του και αφετέρου η αφοσίωση στην ελληνική θρησκευτική παράδοση και στα δημοτικά και λαϊκά ήθη σε συνδυασμό με αναφορές και στην αρχαιότητα. Η κρατική παρέμβαση (βραβεία, επιχορηγήσεις) και οι μεμονωμένες περιπτώσεις εισπρακτικών επιτυχιών και διεθνών βραβεύσεων (Θ. Αγγελόπουλος - Φεστιβάλ Βενετίας) κάθε άλλο παρά ακύρωσαν το γεγονός της απομάκρυνσης του μεγάλου κοινού από την «έβδομη τέχνη», προπάντων μάλιστα της περιόδου 1955-1970, κατά την οποία ήκμασε ο «λαϊκός κινηματογράφος».⁶⁵

Παράλληλα τη δεκαετία του 1980 χαρακτηρίζουν σημαντικές ρυθμίσεις νομοθετικού χαρακτήρα που συνετέλεσαν στη σταδιακή καθιέρωση και λειτουργία νέων θεσμών, οι οποίοι συνέβαλαν ουσιαστικά στη συνολική ανάπτυξη της τέχνης του θεάτρου. Η θεσμική κατοχύρωση των ετήσιων επιχορηγήσεων και η ίδρυση των

Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων (ΔΗΠΕΘΕ) άλλαξαν ουσιαστικά τους όρους λειτουργίας της θεατρικής δραστηριότητας.⁶⁶

Τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα άρχισαν να αποτελούν μια συνειδητή προσπάθεια για την αυτόνομη θεατρική ανάπτυξη των μεγάλων πόλεων της περιφέρειας. Συσπειρώνοντας ηθοποιούς και σκηνοθέτες κυρίως από τις νεώτερες γενιές συνέβαλαν στη διαμόρφωση νέων κριτηρίων για ένα κοινό που ήταν συνηθισμένο στην περιστασιακή μόνο και συνήθως πρόχειρη παράσταση που παρουσίαζαν θίασοι σε περιοδείες με λιγότερο ή περισσότερο επιτυχημένες αθηναϊκές παραστάσεις.⁶⁷

Οι επιχορηγήσεις αποτέλεσαν σημαντικό κίνητρο για την ίδρυση θιάσων από νέους δημιουργούς. Επιπλέον μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1980 παρατηρήθηκε μια σταδιακή προσαρμογή των επιλογών όλων των θιάσων, ανεξάρτητα από το αισθητικό αποτέλεσμα, προς την παρουσίαση σημαντικών έργων του παγκόσμιου ρεπερτορίου αλλά και προς την αναζήτηση σημαντικών ελληνικών έργων.⁶⁸

Στον τομέα της μουσικής ο Χατζιδάκις με το «Μουσικό Αύγουστο» του Ηρακλείου (1980) έδωσε και πάλι το σύνθημα για πολιτιστικές εκδηλώσεις εκτός Αθηνών, πρακτική που είχε ανακοπεί στο καθεστώς των Συνταγματαρχών. Το 1985 η Αθήνα έζησε το τελευταίο θερινό Φεστιβάλ του 20ού αιώνα, όταν με πρωτοβουλία της τότε υπουργού Πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη εγκαινιάστηκε ο θεσμός της «Πολιτιστικής Πρωτεύουσας», ενώ το 1989 ιδρύθηκε από τον Χατζιδάκι η «Ορχήστρα των Χρωμάτων» εμπλουτίζοντας και πάλι την αθηναϊκή μουσική σκηνή με προγράμματα λιγότερο συμβατικά.⁶⁹

Τέλος το 1989 η Μελίνα Μερκούρη επανέφερε το ζήτημα της επιστροφής των γλυπτών του Παρθενώνα (Ελγίνεια) και το συνέδεσε με την ανάγκη δημιουργίας νέου Μουσείου της Ακρόπολης, καθώς ήδη από τη δεκαετία του 1970 είχε αρχίσει να φαίνεται ότι το τότε υπάρχον Μουσείο δεν μπορούσε να αντεπεξέλθει ικανοποιητικά στα μεγάλα πλήθη των επισκεπτών του.⁷⁰

5. Η Ελλάδα στην αυγή του 21ου αιώνα (δεκαετία του 1990)

Στην τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα ο κόσμος όλος και μαζί η Ελλάδα βίωσε ραγδαίες αλλαγές στην πολιτική, την κοινωνία και την οικονομία. Τα ζητήματα

του εκσυγχρονισμού του κράτους, της θέσης της χώρας σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο κόσμο αλλά και του προσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας αποτέλεσαν τα ανοιχτά προβλήματα που αντιμετώπιζε η Ελλάδα στην αυγή του 21ου αιώνα.⁷¹

Η δεκαετία του 1990 θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως περίοδος σημαντικών και ραγδαίων αλλαγών σε παγκόσμια κλίμακα. Από τις απαρχές και σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας τέθηκε σε νέα βάση και εντατικοποιήθηκε η πορεία ολοκλήρωσης της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Η συνθήκη του Μάαστριχτ (7 Φεβρουαρίου 1992), επίσημα γνωστή ως Συνθήκη για την Ευρωπαϊκή Ένωση, η σταδιακή ένταξη των κρατών-μελών στη ζώνη του κοινού ευρωπαϊκού νομίσματος (Ευρώ) και οι διαδικασίες προς την πολιτική σύγκλιση, που ακολούθησαν την οικονομική ενοποίηση, καθόρισαν την εν γένει πορεία της χώρας μας. Διαφορετικά από ό,τι συνέβη στα περισσότερα από τα άλλα κράτη-μέλη, η πορεία αυτή δεν τέθηκε ποτέ σε συστηματική συζήτηση στην Ελλάδα. Εν τούτοις, έστω και με αυτόν τον τρόπο, ο ευρωπαϊκός προσανατολισμός του κράτους και ο συνακόλουθος εκσυγχρονισμός της κοινωνίας αποτέλεσαν το κατεξοχήν πλαίσιο των πολιτικών και κοινωνικών αντιπαραθέσεων που χαρακτήρισαν την ελληνική κοινωνία κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990.⁷²

Η ελληνική κοινωνία, προστατευόμενη επί χρόνια στα όρια ενός υπερμεγέθους κράτους, επεκτάθηκε σταδιακά στον ανταγωνισμό, ανακάλυψε την ατομικότητα στην οικονομική δράση και γενικά έδειξε να προσαρμόζεται στο πρότυπο των προηγμένων δυτικών χωρών. Επιπλέον συνέπεσε αυτή η μεταβολή με την εισαγωγή της νέας τεχνολογίας, η οποία προκάλεσε τη δημιουργία νέων επιχειρήσεων ή την υπερανάπτυξη μικρών μονάδων που προϋπήρχαν προσφέροντας ευκαιρίες απασχόλησης σε νέους δυναμικούς ανθρώπους που δεν άφησαν ανεκμετάλλευτη την ευκαιρία ανάπτυξης νέων δραστηριοτήτων.⁷³

Μέσα από αυτήν τη μεταμόρφωση της οικονομίας διαμορφώθηκαν νέες κοινωνικές συνθήκες, οι οποίες επηρέασαν και την κοινωνική πυραμίδα. Νέες επιχειρηματικές οικογένειες αναδείχθηκαν, ενώ παλαιές ισχυροποιήθηκαν στο μέγιστο βαθμό με τη λογική της μεγέθυνσης να κυριαρχεί. Μια νέα γενεά στελεχών άρχισε να πλαισιώνει παλαιούς και νέους ιδιοκτήτες και από αυτήν τη διαδικασία μια νέα μεσαία τάξη σιγά σιγά αναδύθηκε. Γύρω της συγκεντρώθηκαν τα παραδοσιακά

μεσαία στρώματα, ενώ μια σημαντική μερίδα κινδύνευσε να μείνει ή έμεινε απ' έξω, καθώς το οικονομικό σύστημα, το οποίο προέκυψε, ήταν προσαρμοσμένο στο ευρωπαϊκό μοντέλο οικονομικής οργάνωσης.⁷⁴

Ο πληθωρισμός, η πολυδιάσπαση και ο μετασχηματισμός είναι τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα στο σύνολο σχεδόν των δραστηριοτήτων στο πεδίο του δημιουργικού – καλλιτεχνικού πολιτισμού.⁷⁵ Συγκεκριμένα σημειώθηκε έντονη αύξηση των ποσοτικών μεγεθών στο χώρο των εκδόσεων (η πεζογραφία ενισχύθηκε ποσοτικά έναντι της ποίησης, κυρίως με το μυθιστόρημα), στις εικαστικές τέχνες (διοργάνωση σημαντικών εκθέσεων από διάφορους φορείς με απήχηση στο κοινό), στην ίδρυση πολιτιστικών οργανισμών [π.χ. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού (1993), Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης (1994), Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη (1994), Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (1997)] αλλά και στον αριθμό των θεατρικών και των μουσικών παραγωγών.

Ο ελληνικός κινηματογράφος την τελευταία δεκαετία του αιώνα άρχισε να ασχολείται με μεγαλύτερη απόδοση με την ελληνική πραγματικότητα, να την καταγράφει και να τη σχολιάζει. Αν και η εμφάνιση της ιδιωτικής τηλεόρασης απορρόφησε μεγάλο μέρος των ανθρώπων που εργάζονταν στον χώρο και κέντρισε το ενδιαφέρον του κοινού με την πλειάδα αμερικανικών προγραμμάτων, που εισήγαγε η εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή έκανε τα πρώτα συστηματικά ανοίγματά της στην Ευρώπη και στην εν γένει διεθνή συμπαραγωγή. Έτσι στα τέλη της δεκαετίας του 1990 και μετά από μια χρονική περίοδο «κινηματογραφικής κάμψης» η ελληνική παραγωγή επανέφερε το κοινό στις κινηματογραφικές αίθουσες με μια πιο προσιτή θεματική και αφηγηματική έκφραση, με νεώτερες μορφές σκηνοθεσίας.⁷⁶

Από την άλλη πλευρά αυτό που χαρακτηρίζει τη θεατρική δεκαετία του 1990 είναι ο «πληθωρισμός», καθώς διαμορφώθηκαν νέα σχήματα και δίπλα στις κλασικές παραστάσεις έγιναν νέες απόπειρες και σύγχρονες προσεγγίσεις αναπαράστασης, που συνδύαζαν καινοτομικά το χορό και τη μουσική. Τα θέατρα της Αθήνας σημείωσαν αύξηση στον αριθμό των θεατών, καθώς πια το κοινό στα τέλη του αιώνα είχε αρχίσει να ωριμάζει.⁷⁷ Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια του Αλέξη Μινωτή: «*Τα πρώτα χρόνια που παίζαμε στην Επίδαυρο –εκεί στη δεκαετία του '60 – ο κόσμος ερχόταν*

περισσότερο για την εκδρομή, με τους κεφτέδες και τα παγούρια του. Και όχι μόνο αυτό αλλά κουβαλούσαν και τα τρανζιστοράκια τους παρακολουθώντας ταυτόχρονα με την παράσταση και την ραδιοφωνική μετάδοση των ματς. Είχαμε απογοητευτεί και νομίζαμε πως το Φεστιβάλ Επιδαύρου θα είχε ημερομηνία λήξης. Όσο περνούσε όμως ο καιρός ο κόσμος άκουγε και μάθαινε. Τότε, όταν έπαιζα αρχαίο δράμα δεν με ενδιέφερε ποτέ το κοινό. Εγώ συνδιαλεγόμουν με τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη, όχι με τους θεατές οι οποίοι θα χρειαστούν δύο-τρεις γενιές να μάθουν».⁷⁸

Στη δεκαετία του 1990 λοιπόν φαίνεται ότι το κοινό είχε αρχίσει ήδη να εκπαιδεύεται και να υπάρχει τουλάχιστον μια μεγάλη μερίδα θεατών, οι οποίοι απομακρύνονταν ολοένα περισσότερο από την τηλεόραση, καλλιεργώντας με αυτό τον τρόπο ένα γόνιμο έδαφος για τη διαμόρφωση νέων θεατρικών αξιών.⁷⁹

Ανάμεσα στις μουσικές τάσεις που αναπτύχθηκαν ή μετεξελίχθηκαν (έντεχνο, «έθνικ», εμπορικό-λαϊκότροπο κ.ά.) επικράτησαν αυτές που τα ΜΜΕ προώθησαν εμπορικά, καθώς στις αρχές κιόλας του 1990 σημειώθηκε η εμφάνιση της ελεύθερης ραδιοφωνίας και τηλεόρασης. Επιπλέον η διάδοση των CD (Compact Disk: οπτικός, ψηφιακός, σύμπυκνος δίσκος) έφερε σημαντικές αλλαγές στον κύκλο παραγωγής και εμπορίας της μουσικής. Το 1990 βρήκε το ελληνικό τραγούδι σε μια περίοδο συνένωσης των τάσεων που είχαν σχηματιστεί την προηγούμενη δεκαετία (1980), χωρίς όμως να προκύψει η εμφάνιση κάποιου νέου και ακμαίου μουσικού ρεύματος.⁸⁰

Από την άλλη πλευρά η ίδρυση του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών (1991) επέτρεψε την ανάπτυξη ειδών παραμελημένων (όπερα, χορόδραμα) επαναφέροντας τη χειμερινή καλλιτεχνική περίοδο στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της αθηναϊκής μουσικής ζωής. Το Μέγαρο Μουσικής πρωτίστως προέβαλε τη σύγχρονη δημιουργία, ενώ ασχολήθηκε πολύ λιγότερο με την παράδοση δύο αιώνων, από το Μάντζαρο ως τους επιγόνους της Εθνικής Σχολής. Παράλληλα το Μέγαρο Μουσικής θεμελίωσε τη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη», ίδρυσε την ορχήστρα εγχόρδων «Καμεράτα» (1991) και διοργάνωσε ετήσιους κύκλους μουσικής δωματίου πλουτίζοντας το μουσικό «τοπίο».⁸¹

Θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθεί ότι η δεκαετία του 1990 χαρακτηρίζεται ως η αρχή της πληροφόρησης, εφόσον η κοινή γνώμη απέκτησε πλέον τη δυνατότητα να ενημερώνεται με μεγαλύτερη ταχύτητα ίσως και εγκυρότητα

για όλες τις εξελίξεις από το διαδίκτυο. Η Ελλάδα συνδέθηκε στο NSFNET (δίκτυο του National Science Foundation) το 1990, ενώ το 1993 το εργαστήριο CERN στην Ελβετία παρουσίασε το World Wide Web (WWW, παγκόσμιο ιστό) που αναπτύχθηκε από τον Tim Berners - Lee.⁸²

Η πλατιά χρήση του διαδικτύου επηρέασε και την επιστήμη της βιολογίας, εφόσον τα επιτεύγματα των ερευνητών κοινοποιούνταν πολύ γρήγορα και δέχονταν την αποδοχή ή και την κριτική του κοινού. Η ανακοίνωση της κλωνοποίησης της Dolly (1997) από τον Ian Wilmut και τους συνεργάτες του στη Σκωτία προκάλεσε πλήθος αντιδράσεων κεντρίζοντας το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης. Τέλος η δεκαετία έκλεισε με την ανακοίνωση (26 Ιουνίου 2000) της πρώτης αποκωδικοποίησης του ανθρώπινου γονοδιώματος (Human Genome Project – HGP) με σκοπό την αποκρυπτογράφηση του DNA του ανθρώπου, εξέλιξη που σηματοδότησε μια νέα εποχή στην μοριακή βιολογία.⁸³

6. Η Ελλάδα μπροστά σε ιστορικές προκλήσεις (2000 έως σήμερα)

Τον Ιούνιο του 2000 το Ευρωπαϊκό Συμβούλιο έκρινε ότι η Ελλάδα με βάση τα μακροοικονομικά και δημοσιονομικά στοιχεία του 1999 είχε ικανοποιήσει τα κριτήρια της Συνθήκης του Μάαστριχτ και επομένως γινόταν δεκτή ως το 12ο μέλος της ΟΝΕ (Οικονομική και Νομισματική Ένωση). Έτσι από την 1η Ιανουαρίου 2001 η Ελλάδα συμμετέχει στο ενιαίο νόμισμα, το οποίο οι πρώτες 11 χώρες της ζώνης του ευρώ είχαν ήδη υιοθετήσει από το 1999.⁸⁴

Με την υιοθέτηση του ενιαίου νομίσματος η ελληνική οικονομία άρχισε να λειτουργεί σε ένα σταθερό μακροοικονομικό περιβάλλον, πρωτόγνωρο για τα ελληνικά δεδομένα, που εξασφάλιζε τις προϋποθέσεις για μακροχρόνια οικονομική ανάπτυξη.⁸⁵ Το ευρώ έδινε τις αντικειμενικές προϋποθέσεις για τη γενικότερη εξυγίανση της ελληνικής οικονομίας, καθώς διευκόλυνε την πραγματοποίηση αλλαγών για τη βαθμιαία προσαρμογή σε ένα νέο παραγωγικό πρότυπο, που θα εξασφάλιζε διατηρήσιμη και ανταγωνιστική ανάπτυξη.⁸⁶ Ωστόσο η πολιτική που ασκήθηκε μετά την ένταξη στην ΟΝΕ δεν συνέβαλε ουσιαστικά στην αντιμετώπιση των διαρθρωτικών προβλημάτων με μεταρρυθμίσεις που θα επέτρεπαν στην ελληνική οικονομία να προσεγγίσει τα παραγωγικά πρότυπα των άλλων ευρωπαϊκών χωρών.⁸⁷

Η πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα άρχισε με αίσιους οиωνούς. Η υιοθέτηση του ενιαίου νομίσματος, που είχε σημαντικές θετικές επιδράσεις στη λειτουργία της οικονομίας, αλλά και αναβάθμιζε συμβολικά τη θέση της χώρας στην παγκόσμια κοινότητα, δημιουργούσε προσδοκίες ότι η Ελλάδα θα άρχιζε να προσανατολίζεται προς έναν ουσιαστικό εκσυγχρονισμό των δομών της σε όλα τα επίπεδα, οικονομικό, κοινωνικό και πολιτικό. Οι προσδοκίες αυτές, όμως, δεν επαληθεύθηκαν. Τα κρίσιμα ζητήματα ήταν η σταθερή και μόνιμη εναρμόνιση της δημοσιονομικής πολιτικής με το Σύμφωνο Σταθερότητας και Ανάπτυξης και η πραγματοποίηση διαρθρωτικών αλλαγών που θα άλλαζαν τη λειτουργία του κράτους, της οικονομίας και των αγορών, δημιουργώντας περιβάλλον ευνοϊκό για την ανάπτυξη μέσα στα νέα δεδομένα της συμμετοχής στην ΟΝΕ, προκειμένου να επιτευχθεί ο στόχος της πραγματικής σύγκλισης (μετά την ονομαστική σύγκλιση, που είχε διαπιστωθεί πριν από την ένταξη στη ζώνη του ευρώ). Και στους δύο αυτούς κρίσιμους τομείς τα αποτελέσματα ήταν πενιχρά, ενώ συχνά οι όποιες προσπάθειες εγκαταλείπονταν σύντομα.⁸⁸

Η Ελλάδα αποδέχθηκε και απόλαυσε τα οφέλη του ενιαίου νομίσματος, δεν συμμορφώθηκε όμως με τους όρους που προϋπέθετε η συμμετοχή της σ' αυτό. Αποτέλεσμα ήταν η υπαγωγή της χώρας στη Διαδικασία Υπερβολικού Ελλείμματος τον Ιούλιο του 2004, αλλά και τον Απρίλιο του 2009. Ακόμη όμως και μετά την υπαγωγή στη Διαδικασία Υπερβολικού Ελλείμματος, δεν έγινε συντονισμένη προσπάθεια για μόνιμη βελτίωση των δημόσιων οικονομικών, δηλαδή για την επίτευξη διατηρήσιμης δημοσιονομικής θέσης. Κρίσιμη ήταν η έλλειψη ενός θεσμικού δημοσιονομικού πλαισίου, απαραίτητου για τον έλεγχο των δημοσιονομικών ελλειμμάτων. Αποτέλεσμα αυτών των αδυναμιών της οικονομικής πολιτικής ήταν η συνεχής αύξηση του δημόσιου χρέους, το οποίο στην οκταετία 2000 έως 2007 διογκώθηκε σημαντικά.⁸⁹

Στο κοινωνικό επίπεδο η παρά ταύτα συνεχής βελτίωση των εισοδημάτων και ευχερέστερη πρόσβαση στο δανεισμό επηρέασαν καθοριστικά την καταναλωτική συμπεριφορά του Έλληνα. Η κοινωνία εξακολούθησε να εναποθέτει τις προσδοκίες της στο κράτος, ενώ η σχέση της με τους «θεσμούς» παρέμενε προβληματική. Έτσι όχι μόνο δεν περιορίστηκαν, αλλά και μάλλον εντάθηκαν φαινόμενα όπως η παραοικονομία, η φοροδιαφυγή, η αυθαίρετη δόμηση, οι άκριτοι δανεισμοί από τις τράπεζες, φαινόμενα που συνέβαλαν καθοριστικά στις αρνητικές εξελίξεις.⁹⁰ Ήταν λοιπόν σαφές στο τέλος του 2007 ότι η οικονομία ήταν ιδιαίτερα ευάλωτη σε τυχόν δυσμενείς εξελίξεις και ότι δεν διέθετε τον απαραίτητο δυναμισμό ούτε το θεσμικό

εξοπλισμό για να αντιμετωπίσει μια αιφνίδια επιδείνωση των μακροοικονομικών δεδομένων.⁹¹

Η χρηματοπιστωτική κρίση, η οποία εκδηλώθηκε αρχικά στις ΗΠΑ τον Αύγουστο του 2007 και επιδεινώθηκε ραγδαία το φθινόπωρο του 2008 με την κατάρρευση της επενδυτικής τράπεζας Lehman Brothers, μετεξελίχθηκε σε παγκόσμια οικονομική κρίση, στο περιβάλλον των στενά διασυνδεδεμένων οικονομιών, προκαλώντας τη μεγαλύτερη οικονομική ύφεση από τη δεκαετία του 1930 και σοβαρή δημοσιονομική επιδείνωση στις περισσότερες χώρες.⁹² Το 2009 η παγκόσμια οικονομία κατέγραψε αρνητικό ρυθμό ανάπτυξης, για πρώτη φορά στη μεταπολεμική περίοδο, καθώς οι περισσότερες προηγμένες οικονομίες εισήλθαν σε βαθιά ύφεση.⁹³ Μεγάλες ήταν οι διαφορές και στον τομέα της απασχόλησης, καθώς οικονομίες με υγιή βασικά δεδομένα και ικανοποιητικό βαθμό ευελιξίας κατόρθωσαν να διατηρήσουν χαμηλά ποσοστά ανεργίας, ενώ σε οικονομίες με σοβαρές διαρθρωτικές αδυναμίες η ανεργία αυξήθηκε ραγδαία.⁹⁴

Η παγκόσμια χρηματοπιστωτική κρίση άρχισε να επηρεάζει αρνητικά και την ελληνική οικονομία, ιδίως από τον Οκτώβριο του 2008 και μετά, οπότε η κρίση επιδεινώθηκε δραματικά, προκαλώντας σημαντική εξασθένηση των προσδοκιών.⁹⁵ Το συμπέρασμα που προκύπτει από τα παραπάνω είναι ότι την περίοδο εκείνη δεν είχε συνειδητοποιηθεί η σοβαρότητα της κατάστασης, γι' αυτό η διεθνής κρίση, που εξελισσόταν με ταχύτατο ρυθμό σε όλο τον κόσμο, αντιμετωπίστηκε ως μακρινό ακόμα φαινόμενο που δεν αφορούσε τη χώρα μας.⁹⁶ Εύλογα λοιπόν με την έλευση της παγκόσμιας κρίσης τα προβλήματα δεν ήταν δυνατόν πλέον να ελεγχθούν και η αντιμετώπισή τους απαιτούσε άμεσα έκτακτα μέτρα και συντονισμένες μακρόπνοες προσπάθειες, οι οποίες φαίνεται ότι ήταν δύσκολο, πολιτικά και κοινωνικά, να καταβληθούν.⁹⁷

Δημοσιεύματα στα διεθνή μέσα ενημέρωσης, τα οποία αμφισβητούσαν την ικανότητα της Ελλάδος να επιτύχει την απαραίτητη δημοσιονομική προσαρμογή και να συμπορευθεί με τις λοιπές χώρες - μέλη της ζώνης του ευρώ, επιβάρυναν το δυσμενές κλίμα με την ελληνική κρίση πλέον να αποτελεί το δυνάμει καταλυτικό στοιχείο για την πορεία της διεθνούς οικονομίας.⁹⁸

Στις 23 Απριλίου 2010 η ελληνική κυβέρνηση απηύθυνε στις χώρες της ζώνης του ευρώ και στο ΔΝΤ (Διεθνές Νομισματικό Ταμείο) αίτημα χρηματοδοτικής συνδρομής. Το Μνημόνιο Οικονομικών και Χρηματοπιστωτικών Πολιτικών και τα μέτρα που το συνόδευαν ενσωματώθηκαν στον Ν. 3845/2012 («Μέτρα για την

εφαρμογή του μηχανισμού στήριξης της ελληνικής οικονομίας από τα κράτη-μέλη της ζώνης του ευρώ και το Διεθνές Νομισματικό Ταμείο») και αποτέλεσαν την κατευθυντήρια γραμμή της οικονομικής πολιτικής που θα έπρεπε να ακολουθηθεί μέχρι το τέλος της συμφωνίας.⁹⁹ Μετά από τη σύντομη αρχική περίοδο κατά την οποία το πρόγραμμα εφαρμόστηκε με σχετική συνέπεια και είχε ορατά αποτελέσματα, άρχισαν να διαφαίνονται σημεία κόπωσης και χαλάρωσης. Η δημοσιονομική προσαρμογή επιβραδύνθηκε σημαντικά, ενώ οι διαρθρωτικές μεταρρυθμίσεις καθυστέρησαν σε σχεδόν όλους τους τομείς.¹⁰⁰

Η σημαντικότερη ίσως από τις εξελίξεις του 2011 ήταν η μεγάλη ύφεση της οικονομικής δραστηριότητας και η έκρηξη της ανεργίας. Η μεγάλη ύφεση οφειλόταν κυρίως στη συρρίκνωση της εγχώριας ζήτησης. Φαίνεται ωστόσο ότι σημαντικό ρόλο στη μεγάλη υποχώρηση είχε και η αβεβαιότητα όσον αφορούσε στην έκβαση του εγχειρήματος της σταθεροποίησης. Οι αναβολές και οι καθυστερήσεις οδηγούσαν κάθε φορά σε αναθεωρήσεις των συμφωνιών με τους εταίρους και σε νέα μέτρα με αποτέλεσμα αφενός το κόστος της προσαρμογής να είναι τελικά μεγαλύτερο και αφετέρου ο χρόνος εμφάνισης των αναμενόμενων θετικών αποτελεσμάτων να μετατίθεται περισσότερο στο μέλλον. Εμπεδώθηκε έτσι η αντίληψη ότι το πρόγραμμα προσαρμογής απέτυχε και ότι αυτό που συνέβαινε ήταν η λήψη μιας σειράς επώδυνων μέτρων χωρίς ορατό αποτέλεσμα.¹⁰¹

Με την είσοδο της Ελλάδος στο Μηχανισμό Στήριξης τερματίστηκε ένας τρόπος άσκησης της οικονομικής πολιτικής, ο οποίος είχε εξαντλήσει προ πολλού τα όριά του. Η νέα περίοδος απαιτούσε και απαιτεί ριζικό αναπροσανατολισμό τόσο της οικονομικής πολιτικής όσο και της συμπεριφοράς σε συλλογικό και ατομικό επίπεδο. Η απαιτούμενη προσαρμογή σε όλα τα επίπεδα ήταν μεγάλη και επέβαλλε αφενός συνειδητοποίηση του μεγέθους του προβλήματος και αφετέρου συντονισμένη προσπάθεια, η οποία συνεχίζεται ως και σήμερα.¹⁰²

Εν τούτοις μετά το 2000 στην Αθήνα παρατηρήθηκε έντονη παρουσία πολιτιστικών δραστηριοτήτων λόγω κυρίως του μεγάλου πληθυσμιακού μεγέθους, του εξειδικευμένου εργασιακού δυναμικού και της διάθεσης ενδιαμέσων αγαθών. Σημαντικό τμήμα των πολιτιστικών δραστηριοτήτων αποτελούν τα θέατρα, η δυναμική αύξηση των οποίων δεν ανακόπηκε από την κοινωνικό-οικονομική κρίση. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι θεατρικές σκηνές της πρωτεύουσας αυξήθηκαν κατά την περίοδο 2000-2014, ενώ το 70% των σκηνών που λειτούργησαν μετά το 2000 ιδρύθηκαν από την αρχή της ύφεσης (2008-2014).¹⁰³

Συγκεκριμένα στην πρωτεύουσα η δημιουργία νέων θεατρικών σκηνών συμπίπτει με την εγκατάσταση του Ιδρύματος «Μιχάλης Κακογιάννης», του Κέντρου Πολιτισμού του ΙΜΕ «Ελληνικός Κόσμος», αλλά και την ευρύτερη ανάδειξη της οδού Πειραιώς σε νέο δυναμικό πολιτιστικό άξονα της Αθήνας. Παράλληλα το θέατρο Badminton, κληρονομιά των Ολυμπιακών Αγώνων, το θέατρο της «Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών» του Ιδρύματος Ωνάση και το θέατρο «Πάνθεον» συνέβαλαν στην ανάπτυξη του θεάτρου γενικότερα δημιουργώντας έτσι τις συνθήκες για περισσότερη ενίσχυση του κλάδου.¹⁰⁴

Από την άλλη πλευρά κατά τον 21ο αιώνα, μολονότι δεν θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για ελληνικό κινηματογράφο με σταθερή ανοδική πορεία και εγχώρια παραγωγή, ταινίες όπως η «Πολίτικη κουζίνα» του Τάσσου Μπουλμέτη, οι «Νύφες» του Παντελή Βούλγαρη και το «Σπιρτόκουτο» του Γιάννη Οικονομίδη φανερώνουν την ύπαρξη ενός δημιουργικού ρεύματος στον ελληνικό κινηματογράφο. Τέλος η διεθνής επιτυχία των ταινιών «Κυνόδοντας» του Γιώργου Λάνθιμου με τη βράβευση στο φεστιβάλ των Καννών, της «Στρέλλας» του Πάνου Κούτρα στο φεστιβάλ του Βερολίνου και της «Ακαδημία Πλάτωνος» του Φίλιππου Τσίτσου στο φεστιβάλ του Λοκάρνο προσέλκυαν το ενδιαφέρον του κοινού.¹⁰⁵

Βέβαια μεταξύ των γεγονότων που σημάδεψαν τη δεκαετία του 2000 στην Ελλάδα ήταν η διοργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας το 2004 και η ανάδειξη της Πάτρας ως Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης το 2006. Στις 13 Αυγούστου 2004 η Αθήνα φιλοξένησε για δεύτερη φορά στη σύγχρονη ιστορία της τη διοργάνωση της μεγαλύτερης γιορτής του αθλητισμού. Οι αγώνες του Αθήνας ήταν οι καλύτεροι όλων των εποχών, όπως παραδέχθηκε ο τότε πρόεδρος της Διεθνούς Ολυμπιακής Επιτροπής (ΔΟΕ), Ζαγκ Ρογκ. Στο Ολυμπιακό Αθλητικό Κέντρο Αθηνών (ΟΑΚΑ) έλαβε χώρα ένας μεγάλος αριθμός αθλημάτων, ενώ τα υπόλοιπα διεξήχθησαν στα προάστια της πόλης. Σύμβολα (μασκώτ) της διοργάνωσης ήταν ο Φοίβος και η Αθηνά, κωδωνόσχημες κούκλες από τερακότα με κινητά άκρα, εμπνευσμένες από τα αρχαία «δαίδαλα».¹⁰⁶

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Λαμπίρη - Δημάκη Ιωάννα, «Κοινωνική Αλλαγή 1949-1974. Η κοινωνιολογική οπτική του ιστορικού φαινομένου», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, Αθήνα 2003, σσ. 182-190.
2. Clogg Richard, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, μτφρ.: Λυδία Παπαδάκη και Μαρία Μαυρομμάτη, Αθήνα 2003, σ. 171.
3. Λαμπίρη - Δημάκη, ό.π. και Κριμπάς Κώστας, «Ανώτατη παιδεία και έρευνα 1949-1974», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, Αθήνα 2003, σσ. 153-166.
4. Λαμπίρη - Δημάκη, ό.π.
5. Βερβενιώτη Τασούλα, «Η γυναικεία ψήφος», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1990-2000», εφ. *Η Καθημερινή*, 28.11.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 28).
6. Ιορδάνογλου Χρυσάφης, «Η οικονομία 1949-1974. Ανάπτυξη και νομισματική σταθερότητα», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, Αθήνα 2003, σσ. 59-86 και Δεμαθάς Ζαχαρίας, «Ανοικοδόμηση και Ανάπτυξη», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1950-1960», εφ. *Η Καθημερινή*, 28.11.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 24).
7. Τον Αύγουστο του 1950 ιδρύθηκε η Δημόσια Επιχείρηση Ηλεκτρισμού (ΔΕΗ) , για να λειτουργήσει «χάριν του δημοσίου συμφέροντος» με σκοπό τη χάραξη και εφαρμογή μιας εθνικής ενεργειακής πολιτικής, η οποία μέσα από την εντατική εκμετάλλευση των εγχώριων πόρων να κάνει το ηλεκτρικό ρεύμα κτήμα και δικαίωμα του κάθε Έλληνα πολίτη. Αμέσως με την ίδρυσή της, η ΔΕΗ στράφηκε προς την αξιοποίηση των εγχώριων πηγών ενέργειας, ενώ ξεκίνησε και η ενοποίηση των δικτύων σε ένα εθνικό διασυνδεδεμένο σύστημα. Τα πλούσια λιγνιτικά κοιτάσματα του ελληνικού υπεδάφους άρχισαν να εξορύσσονται και να χρησιμοποιούνται ως καύσιμη ύλη στις λιγνιτικές μονάδες ηλεκτροπαραγωγής. Τέλος η Επιχείρηση ξεκίνησε την αξιοποίηση της δύναμης των υδάτων με την κατασκευή υδροηλεκτρικών σταθμών στα μεγάλα ποτάμια της χώρας. (βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.dei.gr/el/i-dei/i-etairia/omilos-dei-ae/dei-ae>)
8. Η ιδιωτική Ανώνυμη Ελληνική Τηλεφωνική Εταιρεία (ΑΕΤΕ) που είχε ιδρυθεί το 1926 έδωσε τη θέση της στον Οργανισμό Τηλεπικοινωνιών Ελλάδος, που ξεκίνησε μέσα από δύσκολες συνθήκες καθώς τα τηλεπικοινωνιακά δίκτυα (τηλεφώνου και τηλεγράφου) είχαν καταστραφεί στη διάρκεια της Κατοχής, ενώ ο Εμφύλιος πόλεμος, που είχε λήξει λίγο πριν, δεν είχε επιτρέψει την ανακατασκευή του δικτύου. Στη δεκαετία του 1960 ξεκίνησε η ανάπτυξη των διεθνών τηλεπικοινωνιακών συνδέσεων με την ανάπτυξη υποθαλάσσιων ζεύξεων και την αυτοματοποίηση του

υπεραστικού δικτύου, ενώ η δεκαετία του 1970 σηματοδοτήθηκε από την εμπορική εκμετάλλευση των τηλεπικοινωνιακών δορυφόρων. (βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.kathimerini.gr/328223/article/oikonomia/epixeirhseis/o-ote-3ephdhse-apo-tis-staxtes-toy-emfylioy>)

9. Ο ΕΟΤ τη δεκαετία του 1950 έθεσε ως βασικό στόχο την προσέλκυση τουριστών σε μια χώρα που είχε σχεδόν καταστραφεί. Για το λόγο αυτό προχώρησε σε μια σειρά από ενέργειες, όπως ειδικά προγράμματα διαφημιστικής καμπάνιας στο εξωτερικό και κατασκευή εκατοντάδων πρότυπων τουριστικών εγκαταστάσεων (ξενοδοχεία, οδικούς σταθμούς, εστιατόρια, οργανωμένες ακτές, κάμπινγκ). Επίσης την περίοδο 1955-1956 οργάνωσε τα φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου και προέβη στην έκδοση δεκάδων αφισών φιλοτεχνημένων από σημαντικούς ζωγράφους (Σπ. Βασιλείου, Γ. Μόραλης) που προέβαλαν τόσο τα νησιά όσο και την ηπειρωτική Ελλάδα. Όλα τα παραπάνω οδήγησαν στην αύξηση του αριθμού των ετήσιων αφίξεων τουριστών κατά 16 φορές περίπου (από 68.000 αφίξεις το 1951 σε 1.130.00 το 1966), ενώ η ανοδική πορεία του ελληνικού τουρισμού συνεχίστηκε και κατά τη δεκαετία 1970-1980, οπότε και αυξήθηκε σημαντικά η ξενοδοχειακή υποδομή της χώρας με τη δημιουργία νέων ξενοδοχειακών μονάδων. (βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.gnto.gov.gr/>)
10. Ιορδάνογλου, ό.π., σσ. 59-86.
11. Καζάκος Πάνος, «Η ελληνική οικονομία 1949-1967: Ανασυγκρότηση και ανάπτυξη», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ', Αθήνα 2000, σσ. 223-237.
12. Σταθάκης Γιώργος, «Η απρόσμενη οικονομική ανάπτυξη στις δεκαετίες του '50 και '60. Η Αθήνα ως αναπτυξιακό υπόδειγμα», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία»*, επιμέλεια: Ουρανία Καϊάφα, Αθήνα 2000, σσ. 43-65.
13. Λαμπίρη - Δημάκη, ό.π., σσ. 185-186.
14. Ό.π., σ. 190.
15. Δοντάς Νίκος, «Νέο Ξεκίνημα», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1950-1960», εφ. *Η Καθημερινή*, 28.11.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 31).
16. Ρωμανού Καίτη, «Η μουσική 1949-1974. Α' Η ελληνική πρωτοπορία», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, Αθήνα 2003, σσ. 259-268.
17. Μαυρομούστακος Πλάτων, «Πολύμορφη Δραστηριότητα», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1950-1960», εφ. *Η Καθημερινή*, 28.11.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 34).

18. Σπάθης Δημήτρης, «Το θέατρο. Ανασυγκρότηση και ακμή της ελληνικής σκηνής», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, Αθήνα 2003, σσ. 239-258.
19. Ρωμανού, ό.π.
20. Δαλιανούδη Ρενάτα, *Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική παράδοση - Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι*, Αθήνα 2010, σσ. 55, 72-81 και επίσης της ίδιας «Από το δημοτικό τραγούδι και το ρεμπέτικο στα 'Παιδιά του Πειραιά' και το συρτάκι του 'Ζορμπά'», *Επιστήμη του Χορού (Ελληνική Επιστημονική Εταιρεία Χορού)* 9 (2016), σσ. 156-177.
21. Η Ραλλού Μάνου, από τις πρωτοπόρους χορεύτριες και Ελληνίδες χορογράφους, μαθήτρια της Martha Graham (κατά τα έτη 1947-1948) και περιτριγυρισμένη από εκλεκτούς παράγοντες της ελληνικής πνευματικής οικογένειας, ίδρυσε μαζί με τους: Μάνο Χατζιδάκι (συνθέτη), Νίκο Χατζηκυριάκο - Γκίκα, Γιάννη Τσαρούχη, Γιάννη Μόραλη, (ζωγράφους), Βύρωνα Κολάση (αρχιμουσικό), Γιάννη Παπαδόπουλο (πιανίστα), Αλέξη Σολομό (θεατρικό συγγραφέα και σκηνοθέτη), Ηλία Βενέζη (λογοτέχνη) κ.ά. το Ελληνικό Χορόδραμα. Στο καταστατικό ίδρυσης του Ελληνικού Χοροδράματος αναφέρεται:
«Ελληνικό Χορόδραμα: Σωματείο καλλιτεχνικό και μη κερδοσκοπικό. Σκοπός: η χρησιμοποίησις των χορογραφικών, μουσικών και ενδυματολογικών στοιχείων της ελληνικής παραδόσεως για την δημιουργία χαρακτηριστικής και πρωτοπόρου ελληνικής θεατρικής τέχνης, και προβολή της Ελλάδος μέσω της τέχνης αυτής.»
 (Βλ. Δαλιανούδη Ρενάτα, «Μουσική – Χορός - Ένδυμα και άλλες (Εικαστικές & Εφαρμοσμένες) τέχνες. Το παράδειγμα των παραστάσεων του Ελληνικού Χοροδράματος», *Λαογραφία*, 43 (2013-2016), σσ. 71-94.)
22. Ράφτης Άλκης, «Ο ελληνικός χορός και η Δόρα Στράτου», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1950-1960», εφ. *Η Καθημερινή*, 28.11.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 37)
23. Ό.π., σ. 38.
24. Καλαφάτης Θανάσης, «Αναπτυξιακή στόχευση», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1960-1965», εφ. *Η Καθημερινή*, 5.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 27).
25. Ρομπόλης Σάββας, «Η μετανάστευση στην Ελλάδα κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967) ως συνιστώσα της αναπτυξιακής πολιτικής», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία»*, επιμέλεια: Ουρανία Καϊάφα, Αθήνα 2000, σσ. 299-310 και Παπαγαλάνη Λίντα – Καλαφάτης Θανάσης, «Εργατική μετανάστευση. Οι Έλληνες στη Γερμανία και τη δυτική Ευρώπη», στο

- συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, Αθήνα 2003, σσ. 329-338.
26. Χασιώτης Ιωάννης, «Η μεταπολεμική μετανάστευση και ο απόδημος ελληνισμός», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ΄, Αθήνα 2000, σσ. 526-533.
 27. Ιορδάνογλου, ό.π.
 28. Καζάκος Πάνος, «Από κρίση σε κρίση: Οικονομία και δικτατορία 1967-1974», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ΄, Αθήνα 2000, σσ. 287-291.
 29. Καλαφάτης Θανάσης, «Οικοδομικός πυρετός», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1965-1970», εφ. *Η Καθημερινή*, 12.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 24).
 30. Παπαμίχος Νίκος, «Η μεταπολεμική πόλη, πόλη της αντιπαροχής», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία»*, επιμέλεια: Ουρανία Καϊάφα, Αθήνα 2000, σσ. 79-86.
 31. Κωτίδης Αντώνης, «Η μεταπολεμική νεοελληνική τέχνη», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ΄, Αθήνα 2000, σσ. 583-585.
 32. Λορεντζάτος Ζήσιμος, *Ο αρχιτέκτονας Δημήτρης Πικιώνης*, Αθήνα 1969, σσ. 5-22.
 33. Κωνσταντινίδης Άρης, *Η αρχιτεκτονική της αρχιτεκτονικής*, Κρήτη 2013, σσ. 7-18.
 34. Καλαφάτη Ελένη – Παπαλεξόπουλος Δημήτρης, *Τάκης Χ. Ζενέτος. Ψηφιακά Οράματα και Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 2006, σσ. 6-25.
 35. Κωτίδης, ό.π.
 36. Αγγελικόπουλος Βασίλης, «Το όραμα του Μάνου Χατζιδάκι και του Μίκη Θεοδωράκη για την ελληνική μουσική ως το 1967», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία»*, επιμέλεια: Ουρανία Καϊάφα, Αθήνα 2000, σσ. 125-137.
 37. Παπανδρέου Νικηφόρος, «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία»*, επιμέλεια: Ουρανία Αθήνα 2000, σσ. 177-188 και Μαυρομούστακος Πλάτων, «Θέατρο. Η περίοδος της άνθησης», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1960-1965», εφ. *Η Καθημερινή*, 5.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 33).
 38. Μαυρομούστακος Πλάτων, «Θέατρο. Αλλαγή προσανατολισμού», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1965-1970», εφ. *Η Καθημερινή*, 12.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 34).
 39. Ό.π., σ. 35.
 40. Κολοβός Νίκος, «Ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας – Άνθιση του ‘αθώου’ εμπορικού κινηματογράφου: Ένα παράδοξο», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία»*, επιμέλεια: Ουρανία Καϊάφα, Αθήνα 2000, σσ. 145-161 και Κατσουνάκη Μαρία, «Κινηματογράφος.

- Ελπιδοφόρες εμφανίσεις», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1960-1965», εφ. *Η Καθημερινή*, 5.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 34).
41. Δελβερούδη Ελίζα – Άννα, «Ελληνικός κινηματογράφος 1955-1965: Κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», *Πρακτικά του Επιστημονικού Συμποσίου»1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία*», επιμέλεια: Ουρανία Καϊάφα, Αθήνα 2000, σσ. 163-176 και Μπίστικα Ελένη, «Η Ελλάδα στον καθρέπτη της δεκαετίας του '60», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1960-1965», εφ. *Η Καθημερινή*, 5.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 28).
 42. Διαμαντάκου Πόπη, «Τηλεόραση. Η πρώτη εκπομπή», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1965-1970», εφ. *Η Καθημερινή*, 12.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 39).
 43. Καραγιάννη Στέλλα και Νικολάου Αγγελική, «Βιομηχανική πολιτική στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες: χωρικές και κλαδικές διαστάσεις», *Πρακτικά Συνεδρίου «Η Ελληνική Κοινωνία κατά την Πρώτη Μεταπολεμική Περίοδο (1945-1967)»*, Αθήνα 1993, σ. 105.
 44. Μπίστικα, ό.π.
 45. Καρακούσης Αντώνης, «Οικονομία. Ταραγμένη δεκαετία», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1970-1980», εφ. *Η Καθημερινή*, 19.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 24).
 46. Ριζάς Σωτήρης, «Η δικτατορία, 1967-1974», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, Αθήνα 2003, σσ. 153-166.
 47. Ό.π.
 48. Καζάκος Πάνος, «Η ελληνική οικονομία κατά τη μετάβαση και τη σταθεροποίηση της δημοκρατίας 1974-1981», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ', Αθήνα 2000, σσ. 317-323.
 49. Ό.π.
 50. Τσάμπρας Γιώργος, «Μουσική. Στον πυρετό του πολιτικού τραγουδιού», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1970-1980», εφ. *Η Καθημερινή*, 19.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 29).
 51. Τσάμπρας Γιώργος, «Η μουσική 1949-1974. Β' Το ελληνικό τραγούδι», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, Αθήνα 2003, σσ. 269-274.
 52. Δοντάς Νίκος, «Στον αστερισμό του Χατζιδάκι», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1970-1980», εφ. *Η Καθημερινή* 19.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 30-31).
 53. Μαυρομούστακος Πλάτων, «Θέατρο. Κυριαρχεί η ελληνική δραματουργία», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1970-1980», εφ. *Η Καθημερινή*, 19.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 32).
 54. Σπάθης, ό.π.

55. Μαυρομούστακος, ό.π., σσ. 32-33.
56. Κατσουνάκη Μαρία, «Κινηματογράφος. Άνεμος ανατροπής», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1970-1980», εφ. *Η Καθημερινή*, 19.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 34).
57. Λαμπρινός Φώτος, «Κινηματογράφος. Η εποχή της καταξίωσης», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 217-238.
58. Γαζή Έφη, «Δεκαετία '80. Άρχισε νωρίς, τελείωσε αργά», εφ. *Βήμα της Κυριακής*, 25. 7. 2010, σ. 16.
59. Ιορδάνογλου Χρυσάφης, «Η οικονομία 1974-2000. Επιβράδυνση – Στασιμότητα – Ανάκαμψη», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 10ος, Αθήνα 2003, σσ. 65-100.
60. Καζάκος Πάνος, «Παροχές και λιτότητα: Η οικονομία στη δεκαετία του 1980», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ', Αθήνα 2000, σσ. 364-371.
61. Ό.π.
62. Βούλγαρης Γιάννης, «Η δημοκρατική Ελλάδα 1974-2000», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 10ος, Αθήνα 2003, σσ. 9-50. Βλ. επίσης και Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80 – Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Αθήνα 2014.
63. Θεοδοσοπούλου Μάρη, «Πεξογραφία. Ούριος άνεμος», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1980-1990», εφ. *Η Καθημερινή* 26.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 30-31) και Κοτζιά Ελισάβετ – Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Η ελληνική λογοτεχνία 1974-2000», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 10ος, Αθήνα 2003, σσ. 183-200.
64. Παυλόπουλος Δημήτρης, «Εικαστικές τέχνες. Παράδοση και πρωτοπορία», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1980-1990», εφ. *Η Καθημερινή*, 26.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 32-33) και Χριστοφόγλου Μάρθα-Έλλη, «Οι εικαστικές τέχνες 1974-2000», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 10ος, Αθήνα 2003, σσ. 277-294.
65. Μερακλής Μιχάλης, *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση. Ήθη και έθιμα. Λαϊκή τέχνη*, Αθήνα 2011, σσ. 431-439 και 602-604, Κατσουνάκη Μαρία, «Κινηματογράφος. Κοινό ο μεγάλος απών», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1980-1990», εφ. *Η Καθημερινή*, 26.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 36) και Λαμπρινός Φώτος, «Ελληνικός κινηματογράφος. Από τη μεταπολίτευση στο τέλος του 20ού αιώνα», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 10ος, Αθήνα 2003, σσ. 201-226.

66. Μαυρομούστακος Πλάτων, «Θέατρο. Αλλαγή εικόνας», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα, 1980-1990», εφ. *Η Καθημερινή*, 26.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 34).
67. Βαροπούλου Ελένη, «Το θέατρο 1974-2000. Ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό επίτευγμα», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 10ος, Αθήνα 2003, σσ. 227-248.
68. Ό.π.
69. Δοντάς Νίκος, «Μουσική. Θεσμοθετώντας και πελαγοδρομώντας», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1980-1990», εφ. *Η Καθημερινή*, 26.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 39) και Ρωμανού Καίτη, «Η μουσική 1974-2000. Θεσμοί και μουσική παιδεία», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 10ος, Αθήνα 2003, σσ. 249-258.
70. Δαμάσκος Δημήτρης, «Τα γλυπτά του Παρθενώνα και η ανέγερση του νέου Μουσείου της Ακρόπολης», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1980-1990», εφ. *Η Καθημερινή*, 26.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 33).
71. Καρακούσης Αντώνης, «Οικονομία και κοινωνία», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1990-2000», εφ. *Η Καθημερινή*, 2.1.2000 (*Επτά Ημέρες*, σ. 18).
72. Καζάκος Πάνος, «Η ελληνική οικονομία στον αστερισμό του Μάαστριχτ 1990-2000», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ', Αθήνα 2000, σσ. 403-409.
73. Ιορδάνογλου, Χρυσάφης, «Η οικονομία 1974-2000. Επιβράδυνση – Στασιμότητα – Ανάκαμψη», ό.π.
74. Ό.π.
75. Παγιατάκης Σπύρος, «Θέατρο. Πληθωρισμός», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1990-2000», εφ. *Η Καθημερινή*, 2.1.2000 (*Επτά Ημέρες*, σ. 29).
76. Κατσούνακη Μαρία, «Κινηματογράφος. Απρόβλεπτη αναζωπύρωση», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1990-2000», εφ. *Η Καθημερινή*, 2.1.2000 (*Επτά Ημέρες*, σ. 31) και Λαμπρινός Φώτος, «Ελληνικός κινηματογράφος. Από τη μεταπολίτευση στο τέλος του 20ού αιώνα», ό.π.
77. Βαροπούλου, ό.π.
78. Παγιατάκης, ό.π.
79. Ό.π.
80. Αγγελικόπουλος Βασίλης, «Μουσική. Προς τον νέο αιώνα με ιθαγένεια», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1990-2000», εφ. *Η Καθημερινή*, 2.1.2000 (*Επτά Ημέρες*, σ. 36) και Ρωμανού Καίτη, «Η μουσική 1974-2000. Θεσμοί και μουσική παιδεία», ό.π.
81. Δοντάς Νίκος, «Σε νέα τροχιά», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1990-2000», εφ. *Η Καθημερινή*, 2.1.2000 (*Επτά Ημέρες*, σ. 37).

82. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://mde-didaktiki.biol.uoa.gr/mde9/spanou/index5.html>
83. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://mde-didaktiki.biol.uoa.gr/mde9/spanou/index5.html>
84. Παναγάκης Παναγιώτης (επιμ.), *Το χρονικό της μεγάλης κρίσης. Η Τράπεζα της Ελλάδος 2008-2013*, Αθήνα 2014, σ. 11.
85. Ό.π., σ. 13.
86. Ό.π., σ. 14.
87. Ό.π., σ. 18.
88. Ό.π., σσ. 20-21.
89. Ό.π., σσ. 21-22.
90. Ό.π., σ. 23.
91. Ό.π.
92. Ό.π., σ. 27.
93. Ό.π.
94. Ό.π., σ. 28.
95. Ό.π., σ. 36.
96. Ό.π., σ. 37.
97. Ό.π.
98. Ό.π., σ. 42.
99. Ό.π., σσ. 90-92.
100. Ό.π., σ. 99.
101. Ό.π., σ. 104.
102. Ό.π., σ. 127.
103. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.athenssocialatlas.gr/άρθρο/θέατρα/>
104. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.athenssocialatlas.gr/άρθρο/θέατρα/>
105. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.cinephilia.gr/index.php/prosopa/hellas/128-2011-08-24-16-37-17>
106. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.sansimera.gr/articles/545/111>

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

Το σύγχρονο ελληνικό κόσμημα (1950-2010) - ΗΛΙΑΣ ΛΑΛΑΟΥΝΗΣ

1. Η αναβίωση του αρχαιοελληνικού κοσμήματος (δεκαετία του 1950)

Η δεύτερη περίοδος της πορείας του σύγχρονου ελληνικού κοσμήματος αρχίζει, όπως ήδη αναφέρθηκε, γύρω στο 1940, έτος που παρατηρήθηκε αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος των κοσμηματοποιών για τη δημιουργία ελληνικού κοσμήματος με παραδοσιακές τεχνικές. Η δεκαετία του 1950 που ακολούθησε μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου πολέμου και του Εμφυλίου ήταν για την Ελλάδα μια περίοδος με σχετική πρόοδο στην οικονομία και την τεχνολογία (μεταφορές και επικοινωνίες), στοιχεία που συνέβαλαν και στην τουριστική ανάπτυξη της χώρας.¹

Ο θαυμασμός των Ευρωπαίων και Αμερικανών επισκεπτών για τα αρχαιολογικού τύπου κοσμήματα, η εκτίμηση της χειροποίητης εργασίας και οι επισκέψεις στα αρχαιολογικά μουσεία προκάλεσαν αυξημένη ζήτηση χειροποίητων κοσμημάτων αυτού του τύπου. Η ζήτηση αυτή ενεργοποίησε τα μεγάλα κοσμηματοπωλεία της Αθήνας όπως του Φανουράκη, του Κατραμόπουλου, του Βουράκη, του Βερυκοκάκη, του Αθηνιωτάκη και του Ζολώτα στην αναζήτηση τεχνιτών που θα γνώριζαν τις παραδοσιακές τεχνικές προκειμένου να εκτελούν τις παραγγελίες των νέων πελατών, κυρίως των ξένων.²

Ο Οίκος Φανουράκη,³ ένας από τους παλαιότερους στον τομέα του κοσμήματος, ιδρύθηκε από το Θωμά Φανουράκη το 1860 στο Ηράκλειο της Κρήτης. Ξεκίνησε ως εργαστήριο κοσμημάτων από χρυσό και ασήμι που κατασκεύαζε κομμάτια μοναδικής τέχνης, βασισμένα στη μελέτη και την αντιγραφή των αρχαίων κοσμημάτων. Είναι χαρακτηριστική μία διαφήμιση του Κρητικού κοσμηματοπώλη, που είχε δημοσιευθεί στην εφημερίδα του Ηρακλείου «Μίνως» (15.8.1887) τότε που η έντυπη διαφήμιση στηριζόταν στο κείμενο και όχι στην εικόνα: «Ὁ γνωστός καθ' ὅλην τὴν νῆσον Χρυσοχόος καὶ Κοσμηματοπώλης κ. Θωμᾶς Φανουράκης ἢ Χατζάκης, λαμβάνει τὴν τιμὴν νὰ φέρῃ εἰς γνώσιν τοῦ Κρητικοῦ Κοινοῦ, ὅτι ἐσχάτως ἐπλούτισε τὸ Κατάστημά του ἀπὸ ὅλα τὰ εἶδη κοσμημάτων τοῦ τελευταίου συρμοῦ, προμηθευθεὶς ταῦτα ἐκ τῶν καλυτέρων Εὐρωπαϊκῶν ἐργοστασίων ἥτοι: Ἀδάμαντας διὰ δακτυλίδια καὶ ἐνώτια. Βραχιόλια, καρφίτσας καὶ μετάλλια ἀδαμάντινα, χρυσᾶ, ἐπίχρυσα καὶ

ἀργυρᾶ. Καρφίτσας διά γραβάτας ἀδαμαντίνους, χρυσᾶς καί ἐπυχρύσους. Σταυρούς χρυσοῦς καί ἐπυχρύσους. Κομβία διά μανικέτια χρυσᾶ. Μετάλλια διά τὰς ἀλύσεις τῶν ὥρολογίων τῶν ἀνδρῶν, χρυσᾶ καί ἐπίχρυσα. Ἀλύσεις ὥρολογίων διά ἄνδρας καί διά γυναῖκας, χρυσᾶς, ἐπυχρύσους καὶ ἀργυρᾶς. Περιδέραια χρυσᾶ καὶ ἐπίχρυσα. Χουλιάρια τοῦ γλυκοῦ ἀργυρᾶ. Ὁρολόγια ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, χρυσᾶ ἐπίχρυσα, ἐπάργυρα καὶ ἐκ νίκελ. Ταῦτα πάντα πωλοῦνται λιανικῶς εἰς τιμὰς μετριωτάτας καὶ ἀνεπιδέκτους ἀνταγωνισμοῦ. Εἰς τό αὐτό κατάστημα ἐπίσης κατασκευάζονται ἐκ χρυσοῦ καὶ ἀργύρου καθαροῦ, κοσμήματα παντός εἶδους μετ' ἀπαραμίλλου κομψότητος καὶ εἰς τιμὰς λίαν συγκαταβατικάς. Εἰς τοὺς μεταπωλητάς τῶν ἀνωτέρων εἰδῶν, τοὺς θέλοντας νὰ ἀγοράσωσι ποσότητα ἐξ αὐτῶν γίνεται ἔκπτωσις ἐπὶ τῶν λιανικῶν τιμῶν ἀναλόγως τοῦ ἀγοραζομένου ποσοῦ.»

Από την άλλη πλευρά η ιστορία του Οίκου κοσμημάτων Κατραμόπουλος⁴ ξεκίνησε το 1878 στη Σμύρνη (βλ. συνέντευξη Παναγιώτη Βαρουξή). Ιδρυτές του ήταν τα αδέλφια Θεοφάνης και Παναγιώτης, οι οποίοι άνοιξαν στην κοσμοπολίτικη οδό «Ευρώπη», ένα τριώροφο κοσμηματοπωλεῖο από το οποίο προμηθευόταν μπριγιάν όλη η επιχειρηματική κοινωνία της εποχής. Με την καταστροφή του 1922 η οικογένεια μεταφέρθηκε από τη Σμύρνη στην Αθήνα. Μετά το θάνατο του Θεοφάνη ανέλαβε πλέον ο Παναγιώτης, ο οποίος άνοιξε ομώνυμο κατάστημα στην οδό Περικλέους. Οι Αντώνης και Γιώργος Κατραμόπουλος ήταν τα μοναδικά από τα έξι παιδιά του ιδρυτή Θεοφάνη που έδειξαν από νωρίς ότι ήθελαν να συνεχίσουν την οικογενειακή παράδοση. Ο τρίτης γενιάς κοσμηματοπώλης Φάνης Κατραμόπουλος αναφέρει: «Όταν ο πατέρας μου ο Αντώνης ανέβηκε στην οδό Βουκουρεστίου κάποιοι βιάστηκαν να πουν ότι ένας μεγάλος κοσμηματοπώλης πήγαινε σε έναν δρόμο σκοτεινό και ερημικό. Γρήγορα όμως αποδείχτηκε ότι επρόκειτο για μια εύστοχη επιχειρηματική κίνηση, καθώς η Βουκουρεστίου αναδείχτηκε στον δρόμο της ελληνικής ελίτ. Την πόρτα μας πέρασαν σημαίνουσες προσωπικότητες που διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στα πολιτικά και επιχειρηματικά πράγματα του τόπου.»

Ο Οίκος Βουράκη⁵ ιδρύθηκε το 1926 από τον Ιωάννη Αντωνίου Βουράκη, πρωτοπόρο αδαμαντοδέτη. Ήταν ο βασικός προμηθευτής πολύτιμων λίθων και κοσμημάτων της τέως βασιλικής οικογένειας, ενώ πιστή πελάτισσα του «Αδαμαντοπωλείου Βουράκης» ήταν η βασίλισσα Φρειδερίκη. Την παράδοση του Ιωάννη Βουράκη συνέχισαν τα πέντε παιδιά του, αρχικά ο πρωτότοκος γιος του Αντώνης Ι. Βουράκης και στη συνέχεια τα υπόλοιπα τέκνα του Αγγελος, Χρήστος, Δημήτρης και Όλγα. Ο δευτερότοκος γιος Αγγελος Ι. Βουράκης εξέτεινε την

επιχείρηση του πατέρα του, που γνώρισε μεγάλες δόξες τη δεκαετία του 1960, αλλά είχε τραγικό τέλος καθώς το 1978 δολοφονήθηκε μέσα στο κατάστημα της οδού Βουκουρεστίου από Ιταλούς μαφιόζους. Έτσι τα ηνία του οίκου ανέλαβαν ο Χρήστος και ο Δημήτρης Βουράκης, ο οποίος σχεδίαζε τα κοσμήματα που πωλούνταν στο κοσμηματοπωλείο τους, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980, οπότε η επιχείρηση πέρασε στα χέρια της τρίτης γενεάς.

Ο Ευάγγελος Βερυκοκάκης πρωτοξεκίνησε το κοσμηματοπωλείο του το 1923. Τεχνίτης από τους λίγους της γενιάς του, με μαστοριά ίδρυσε τον Οίκο Βερυκοκάκη⁶ και τον διατήρησε μέχρι που παρέδωσε τη σκυτάλη στο γιο του Μιχάλη, ενώ αργότερα η επιχείρηση πέρασε στα χέρια της Αλεξάνδρας, εγγονής του Ευάγγελου. Με αγάπη όχι μόνο για τα καθαρά μέταλλα, αλλά και για τα φυσικά υλικά, τα υφάσματα και το χρώμα, η Αλεξάνδρα συνηθίζει να κατασκευάζει κοσμήματα συνδυάζοντας υλικά που φαίνεται ότι δεν ταιριάζουν μεταξύ τους όπως ο χρυσός με το σίδηρο και το διαμάντι με τον αχάτη.

Ο Λευτέρης Αθηνιωτάκης⁷ ξεκίνησε σε μικρή ηλικία να δουλεύει σαν παραπαίδι στο μαγαζί του Βερυκοκάκη, όπου έμαθε την τέχνη του κοσμήματος. Ο διάσημος προμηθευτής κοσμημάτων της βασιλικής αυλής (η βασίλισσα Φρειδερίκη με την ακολουθία της επισκεπτόταν το κατάστημά του στην στοά Νικολούδη) και κοσμηματοπώλης της υψηλής αθηναϊκής κοινωνίας ξεκίνησε να επιχειρεί στο χώρο του κοσμήματος το 1943 έως το 1980 που πέθανε και ανέλαβε ο γιος του Στέλιος το κοσμηματοπωλείο «Μύθος». Ο Αθηνιωτάκης ίδρυσε την πρώτη Σχολή Αργυροχρυσοχοίας στην Ελλάδα και διετέλεσε πρόεδρος των Κοσμηματοπωλών Ελλάδας. Ο Ηλίας Λαλαούνης μάλιστα σε συνέντευξή του είχε δηλώσει ότι την μπριγιαντένια βέρα της συζύγου του την παρήγγειλε στον φίλο του Λευτέρη Αθηνιωτάκη.

Στην Αθήνα του 1895, στην οδό Αιόλου, ο 21χρονος τότε Ευθύμιος Ζολώτας, επιστρέφοντας από τη μαθητεία του στα ατελιέ του Παρισιού, έβαλε το πρώτο λιθάρι για την ίδρυση ενός Οίκου κοσμηματοποιίας που θα εξυπηρετούσε το αθηναϊκό κοινό προσφέροντάς του δημιουργίες ευρωπαϊκών απαιτήσεων. Ο Οίκος Ζολώτα⁸ γοήτευσε γρήγορα την υψηλή κοινωνία της Αθήνας, καθώς ο Ευθύμιος πρόσθεσε στο κατάστημά του τα ίδια τα ατελιέ κατασκευής.

Συγκεκριμένα το κοσμηματοπωλείο του Ευθύμιου Ζολώτα άρχισε να συνεργάζεται με τους παραδοσιακούς τεχνίτες, Νίκο και Αγαπητό Πουλκούρα, οι οποίοι χάρη στον πατέρα τους Σταμάτη Πουλκούρα από τη Μάρκη της Μικράς

Ασίας, που είχε μαθητεύσει γύρω στα 1890 σε έναν από τους καλύτερους τεχνίτες της εποχής, τον Βασίλειο Χάνα, είχαν μάθει τα μυστικά των αρχαίων τεχνικών της αργυροχρυσοχοΐας καθώς και τους τρόπους κατασκευής των απαραίτητων εργαλείων.⁹ Οι τεχνίτες αυτοί άρχισαν να μελετούν τα αρχαία κοσμήματα που βρίσκονταν στις προθήκες των μουσείων και σιγά – σιγά με την ιδιαίτερη δεξιοτεχνία και αντίληψη που διέθεταν ξεκίνησαν να τα κατασκευάζουν και να μούν τους νεώτερους στα μυστικά της τέχνης τους.¹⁰

Τέλος σημαντική ώθηση στο σύγχρονο ελληνικό κόσμημα έδωσε η αυτοδίδακτη δημιουργός Σοφία Θανοπούλου (Μαρουλίνα) από το εργαστήριό της στη Μύκονο. Η Μαρουλίνα με τη μεγάλη ποικιλία των δημιουργιών της, εμπνευσμένων από τη φύση, την ελληνική παράδοση αλλά και τον ελληνικό πολιτισμό και με μια φαντασία καλπάζουσα, ενσωμάτωσε τη σύγχρονη αντίληψη της τέχνης με απόλυτη ελευθερία και δημιούργησε κοσμήματα με σύγχρονη αισθητική αντίληψη και ταυτόχρονα διαχρονικά.¹¹

Χαρακτηριστικά είναι όσα αναφέρει στην αυτοβιογραφία της (η έκταση που διαθέτω δικαιολογείται λόγω του μεγάλου ενδιαφέροντος που παρουσιάζει η καταγραφή της): *«Είμαι Σκορπιός. Γεννήθηκα στο Ροστόβ, κοντά στον ποταμό Ντον της Ρωσίας, στις 7 Νοεμβρίου 1908. Στα τέσσερά μου χρόνια ήρθαμε στην Ελλάδα. Ο πατέρας μου Γιάννης Θανόπουλος, από την Ζάτουνα της Γορτυνίας, ήταν έμπορος σταριών. Η μητέρα μου Μαρουλίνα, το γένος Λορέντζου Καμπάνη, ήταν από τη Μύκονο. Ήμουν το μόνο τους κορίτσι ανάμεσα στα τέσσερα αδέρφια μου. Στα δεκάξι μου χρόνια χάσαμε τη μητέρα μας. Μεγάλωσα στον όμορφο τότε Πειραιά και τα καλοκαίρια μας τα περνούσαμε στην Αίγινα. Έτσι, η έρημη τότε Φρεατίδα, η Πλατεία Αλεξάνδρας, το Τουρκολίμανο, το Φάληρο και η Αίγινα, μού έμαθαν πολλά από τα μυστικά της θάλασσας, και ο γιαλός της Μυκόνου έριξε στα πόδια μου τα πολύτιμα για μένα σκουπίδια του: βότσαλα, κοχύλια, δαγκάνες καβουριών, ιππόκαμπους, ξυλαράκια, γυαλάκια σπασμένα και ό,τι άλλο φαγωμένο και γυαλισμένο από τον οίστρο της θάλασσας. Είμαι αυτοδίδακτη. Κάθε αντικείμενο ή κόσμημα που βγαίνει από τα χέρια μου - όχι από το νου μου – έχει τα δικά του τεχνικά προβλήματα που το ένστικτό μου οδηγεί στη λύση τους, μιας και όρους καμιάς τεχνικής δεν έμαθα ποτέ. Γι' αυτό πιστεύω πως το βαθύτερο εγώ μου οδηγεί τα χέρια μου, χωρίς η λογική και οι κανόνες να παίζουν κανένα ρόλο. Στο οικοτροφείο των Ουρσουλίνων της Τήνου έμαθα πως με την θέληση, την υπομονή, την πειθαρχία, την επιμονή και πολύ εργασία, ο άνθρωπος πολλά μπορεί να κατορθώσει. Στη ζωή μου είδα πως αυτό είναι μια μεγάλη αλήθεια. Έτσι*

υπερνίκησα μεγάλες δυσκολίες και έκανα πράγματα που τώρα δυσκολεύομαι να πιστέψω πως βγήκαν από μένα. Το 1943 άρχισα να φτιάχνω παπούτσια σχοίνινα με δικό μου τρόπο. Ύστερα ζώνες, τσάντες και το πρώτο φόρεμα από χωριάτικες μαντήλες. Στην Νίνα Παϊήν, την θαυμάσια και άξια αυτή γυναίκα, χρωστώ που με έβγαλε στο φως. Ήταν το 1945. Η καλωσύνη της και τ' άλλα της προτερήματα με δίδαξαν πολλά. Η Ελένη Βλάχου ήταν από τις πρώτες Αθηναίες που φόρεσαν τα πράγματά μου και έγραφε τα καλύτερα λόγια για την δουλειά μου. Το 1949 μού άνοιξε τις πόρτες του ο μεγάλος Οίκος Γεωργαντά, ο Ρατού της Ελλάδας, όπως τον έλεγαν. Για μεγάλη μου ατυχία, όμως, τρεις μήνες αργότερα το ζεύγος Γεωργαντά πέθανε μέσα σε δύο μέρες ο ένας από τον άλλον. Τότε άρχισε για μένα μια ακόμα πιο δύσκολη πορεία για αρκετά χρόνια. Το 1953, μια τελευταία προσπάθεια και ελπίδα με οδήγησε στη Μύκονο, στο νησί της μάνας μου. Έτσι φύτεψε το «Μαγαζάκι της Μαρουλίνας». Περπατούσα στα δρομάκια της Μυκόνου και τα χέρια μου χάιδευαν τα ντουβάρια και τα πεζούλια, και η γη που πατούσα μού μετάδιδε ρεύματα ανεξήγητα και άκουγα τα λόγια του Άγγελου Σπαχή, του μοναδικού αυτού καλλιτέχνη, που μου έλεγε από τα πρώτα μου βήματα: «Τόλμα! Τόλμα!». Είδα πως τα χτίσματα του νησιού, ζυμωμένα από τους Μυκονιάτες με τόλμη, ήταν ελεύθερα και δίχως κανόνες. Άφησα τον εαυτό μου ελεύθερο, χωρίς να αναρωτιέμαι αν υπακούω σε κανόνες λογικούς ή αν θ' αρέσει στους άλλους αυτό που φτιάχνω. Στο υλικό που είχα μπροστά μου, όσο ταπεινό κι αν ήταν, έδινά ό,τι αυτό ζητούσε για να πάρει υπόσταση. Μια μέρα του 1955 μπήκε στο μαγαζάκι ένας άνθρωπος, νέος, ψηλός και όμορφος. Ώρα πολλή περιεργαζόταν τη δουλειά μου. «Γιατί δεν κάνετε κοσμήματα;» με ρώτησε. «Εγώ κοσμήματα; Μα είμαι παπουτσης», του απάντησα. «Κάνετε κοσμήματα, και θα με θυμηθείτε!» Δεν τον ξέχασα ποτέ. Με το πιο φτηνό πετσί και χάντρες των αλόγων έκανα τα πρώτα σκουλαρίκια. Όμως το πετσί αυτό στην εξέλιξή του γύρεψε κοράλια και μαργαριτάρια, για να φτάσουν να γίνουν τα κοσμήματα άξια να φορεθούν και από τις πιο δύσκολες γυναίκες, όπως η Greta Garbo, η Μπεγκούμ Αγά Χαν, η Mary Fairbanks, η Merle Oberon, η Ursula Andres, η Ευγενία Νιάρχου, η Olivia de Havilland, η Jeanne Moreau, η Julie Christie, η Evelyn Frank, η Annabel Buffet, η Lilly Pulitzer, η Κόμισσα d' Ornano, η Elisabeth Taylor, η Πριγκίπισσα Soraya Esfantiari και πολλές άλλες. Ο Γιάννης Μαϊλλης, πριν από είκοσι χρόνια, κοίταζε την δουλειά μου με μάτι διαφορετικό και βάλθηκε να την φωτογραφίζει. Δεν μπορούσα να πιστέψω πως αυτά που έφτιαχνα άξιζαν τον κόπο να μείνουν. Εκείνος πίστεψε στη δουλειά μου και το μεγαλύτερο ευχαριστώ είναι σ' αυτόν. Χωρίς

εκείνον δεν θα υπήρχαν σήμερα παρά ελάχιστα δείγματα, και εγώ η ίδια θα τα είχα ξεχάσει.» (Σοφία Θανοπούλου, Μύκονος, 27 Σεπτεμβρίου 1981)¹²

Πάντως οι πρωτεργάτες που συνετέλεσαν στην προβολή του ελληνικού κοσμήματος ήταν τα κοσμηματοπωλεία «Ζολώτα» και «Ηλία Λαλαούνη». Η μεγάλη συμβολή τους έγκειται στο ότι συνέλαβαν εγκαίρως το αίτημα της εποχής σε διεθνές επίπεδο και δημιούργησαν ελληνικό κόσμημα που να ανταποκρίνεται στο σύγχρονο πνεύμα, αλλά και να διατηρεί όλα τα στοιχεία που του δίνουν την ιδιαιτερότητά του και ταυτόχρονα το καθιερώνουν ως σύμβολο ιδιαίτερης καλλιέργειας, ενώ η χειροποίητη εργασία που περικλείει το καθιστά μοναδικό.¹³

2α. Ηλίας Λαλαούνης: Τα πρώτα χρόνια δημιουργίας

Ο Ηλίας Λαλαούνης ανήκε στην τέταρτη γενεά οικογένειας χρυσοχόων, καθώς ο προπάππος του Ξενοφών Ζαφειρίου ήταν χρυσοχός και ρολογάς.¹⁴ Ο Ξενοφών Ζαφειρίου από το γάμο του είχε αποκτήσει έξι παιδιά, στα οποία είχε δώσει αρχαία ελληνικά ονόματα (ανάμεσά τους και τον Ξενοφώντα), και τα οποία είχε μυήσει στην τέχνη του ρολογά, ενώ παράλληλα διαχειρίζονταν και την περιουσία τους, που αποτελούνταν από εκτάσεις γης με ελαιόδενδρα και ελαιοτριβεία.

Ο Ξενοφών Ζαφειρίου γεννήθηκε στην Άμφισσα, όπου και πέρασε όλη του τη ζωή. Ήταν ένας άνθρωπος καλλιεργημένος, με μεγάλη μόρφωση και πλούσια πείρα ζωής, γι' αυτό και όλοι τον αποκαλούσαν «ο σοφός Ξενοφών». Από μικρός ασχολήθηκε με οτιδήποτε είχε σχέση με τις μηχανές, ξεκινώντας πρώτος να φέρει μηχανικό ελαιοτριβείο στην Άμφισσα. Για το σκοπό αυτό ταξίδευε αρκετά συχνά στην Ιταλία, προκειμένου να ενημερωθεί για τα ελαιοτριβεία και στη συνέχεια εισήγαγε το σχετικό μηχάνημα στη γενέτειρά του. Με τη σύζυγό του Σοφία καταγόμενη από τους Δελφούς, η οποία ήταν και νονά του Ηλία Λαλαούνη, απέκτησε τέσσερις κόρες, την Κωνσταντίνα (σύζυγο του Ευθυμίου Ζολώτα), τη Ζαφειρούλα (σύζυγο του πατρός Μάρκου Τσακτάνη), την Αικατερίνη (Κατίνα μητέρα του Ηλία Λαλαούνη) και την Παναγούλα (σύζυγο του πατρός Άγγελου Νησιώτη).

Η Κατίνα Ζαφειρίου γεννήθηκε το 1890 στην Άμφισσα, όπου τελείωσε το σχολείο. Στην προσωπική της ζωή παντρεύτηκε τον Ιωάννη Λαλαούνη και απέκτησαν τέσσερα παιδιά, τη Σοφία, τη Μαρία, τη Φωτεινή και τον Ηλία (βλ. Τόμ. 2, Παρ.1β, εικ. 1-3). Ήταν μια γυναίκα με σπάνιες αρετές και βαθιά θρησκευτικότητα. Παρά τις πολλαπλές της υποχρεώσεις φρόντιζε καθημερινά να

δίνει ομιλίες για θρησκευτικά θέματα σε διάφορες συνοικίες της Αθήνας και ήταν μέλος της Χριστιανικής Ενώσεως Κυριών Αθηνών (ΟΧΕΚ). Μετέδωσε στα παιδιά τις θεμελιώδεις αρχές και αξίες ενώ οι σπάνιες αρετές και η κοινωνικότητά της την είχαν κάνει πολύ αγαπητή στον περίγυρό της. Έφυγε από τη ζωή σε ηλικία 94 ετών.

Ο σύντροφος της ζωής της, Ιωάννης Λαλαούνης γεννήθηκε στην Τοπόλια (σημερινός Ελαιώνας) Αμφίσσης το 1878. Οι γονείς του, Ηλίας και Φωτεινή Λαλαούνη, είχαν αποκτήσει, εκτός από αυτόν, ακόμη τρία παιδιά, τον Κοσμά και το Δαμιανό (μετέπειτα μοναχούς στο Άγιο Όρος) όπως και την Αγγελική (σύζυγο του Δημητρίου Πιλάλα). Ο Ηλίας Λαλαούνης ασχολήθηκε κυρίως με τις αγροτικές εργασίες, παράλληλα όμως ήταν ιεροψάλτης και ιεροκήρυκας. Ο Ιωάννης, αφού τελείωσε το Γυμνάσιο, σπούδασε στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, ενώ κατά τη διάρκεια των σπουδών του ήταν γραμματέας της Εφορίας στην Άμφισσα. Μετά το γάμο του με την Κατίνα Ζαφειρίου (1909) άνοιξε με συνεταίρο το σύγγαμβρό του, Ευθύμιο Ζολώτα χρυσοχοείο στην οδό Αιόλου 82. Το κατάστημα αναπτύχθηκε γρήγορα, καθώς ο Ιωάννης με την εντιμότητα και την εργατικότητά του ενίσχυσε αποτελεσματικά το έργο του σύγγαμβρού του Ευθύμιου Ζολώτα, ο οποίος ήταν εξαιρετός χρυσοχόος. Ο Ιωάννης Λαλαούνης έφυγε από τη ζωή σε ηλικία 85 ετών (βλ. συνέντευξη Λίλας Λαλαούνη).

Ο Ηλίας Λαλαούνης γεννήθηκε στις 4 Οκτωβρίου του 1920 στην οδό Γαλανού 4, απέναντι από το Μετόχι της Μονής του Σινά, την Αγία Αικατερίνη της Πλάκας. Τελείωσε το Δημοτικό σχολείο Κουκακίου και το Στ' Γυμνάσιο Αρρένων Αθηνών (Γαργαρέττας). Σπούδασε Οικονομικές Επιστήμες στην Ανωτάτη Σχολή Οικονομικών και Εμπορικών Επιστημών (Α.Σ.Ο.Ε.Ε.) και στη συνέχεια εγγράφηκε στο Γ' έτος της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών παρακολουθώντας μαθήματα Δικαίου. Παράλληλα, στον ελεύθερο χρόνο του, παρακολουθούσε μαθήματα σχεδίου από το ζωγράφο Αλέξανδρο Αλεξανδράκη, γνωστό και στο ευρύ κοινό από τις εντυπωσιακές απεικονίσεις του Ελληνοϊταλικού Πολέμου του 1940. Από μικρό παιδί εργαζόταν στο μαγαζί του πατέρα του κι έτσι μυήθηκε γρήγορα στα μυστικά της τέχνης του χρυσοχόου. Μαθητής Γυμνασίου ακόμη ασχολήθηκε και με τη Βυζαντινή μουσική, γι' αυτό συχνά εκκλησιαζόταν στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής, όπου έψαλλε κοντά στον πρωτοψάλτη Μανέα (βλ. συνέντευξη Παναγιώτη Βαρουξή). Τελειώνοντας το Πανεπιστήμιο ανέλαβε τη διεύθυνση του χρυσοχοείου «Ζολώτας» (1940), που ήταν το μεγαλύτερο του κλάδου τότε με 37 υπαλλήλους, μαζί με τον

πρώτο του εξάδελφο Πέτρο Τσακτάνη. Το κατάστημα διέθετε τέσσερις βιτρίνες, αδαμαντοποιείο και ωρολογοποιείο. Ο ίδιος πήγαινε εκεί από πολύ μικρός και μάλιστα σε ηλικία 19 χρονών κλήθηκε να κατασκευάσει τις γαμήλιες βέρες του εφοπλιστή Γιάννη Λάτση (1910-2003) με την Εριέττα Τσουκαλά.¹⁵

Σε συνέντευξή του εξηγεί τους λόγους που τον οδήγησαν στην ενασχόλησή του με το κόσμημα: *«Ο παππούς της μητέρας μου ήταν ωρολογοποιός στην Άμφισσα και μαζί με τον πατέρα μου, το Γιάννη Λαλαούνη, δούλευαν μαζί με το Ζολώτα από το 1909 μέχρι το 1940. Τότε ανέλαβα εγώ σε ηλικία 20 χρονών ενώ περίμενα τη στράτευσή μου, καθώς όλοι οι μεγαλύτεροι άνδρες της οικογένειας έφευγαν στον πόλεμο. Η περίοδος της Κατοχής ήταν η χειρότερη που θα μπορούσε να υπάρξει. Είχαμε 37 υπαλλήλους και τεχνίτες που έπρεπε να συντηρηθούν. Μπόρεσα παρόλα αυτά να τους κρατήσω σε όλα τα χρόνια της Κατοχής και να ζήσουν κι αυτοί. Δεν έδιωξα κανέναν. Η αμοιβή μου τότε ήταν 2 λίρες το μήνα. Τη μία την έδινα στον πατέρα μου που ήταν συνταξιούχος και την άλλη τη «γλένταγα».*

Ο θείος μου, Ευθύμης Ζολώτας, ξεκίνησε το 1895 με χρυσοχοείο στην οδό Αγίου Μάρκου. Ο πατέρας μου, τελειόφοιτος της Νομικής, είχε παντρευτεί την αδελφή της γυναίκας του Ζολώτα και μπήκε στην επιχείρηση το 1909. Έμαθα πολλά πράγματα από το θείο μου, που ήταν και σοφός άνθρωπος. Ήταν ο μεγάλος δάσκαλός μου στο χρυσοχοείο, περισσότερο από τον πατέρα μου. Ήταν μια φυσιογνωμία πολύ μεγάλη. Είχε μάθει γράμματα μόνος του σχεδόν και είχε μάθει μόνος του και 5 γλώσσες.» (περ. ΕΠΙΛΟΓΗ, Ιούνιος 1998, σ. 90)

Ο Ηλίας Λαλαούνης διέθετε ανήσυχο μυαλό που συνδύαζε τη δημιουργικότητα του καλλιτέχνη με την ευστροφία του επιχειρηματία. Στη δεκαετία του 1950 ο Κωνσταντίνος Τσάτσος (μετέπειτα πρόεδρος της δημοκρατίας, 1975-1980), με τον οποίο ο χρυσοχόος είχε αναπτύξει στενή φιλία, του έβαλε την ιδέα να ασχοληθεί με το αρχαίο ελληνικό κόσμημα, το οποίο χαρακτηρίζεται από απλές γεωμετρικές γραμμές, στοιχείο που του προσδίδει διαχρονικότητα. Ο Λαλαούνης σε συνέντευξή του αναφέρεται στα λόγια του Τσάτσου ως εξής: *«Ηλία, φέρε την αρχαία ελληνική τέχνη στη μόδα»* (εφημ. ΤΑ ΝΕΑ, 14.06.1994, σ. 20). Ο κοσμηματοποιός αντιλήφθηκε αμέσως την πρωτοποριακή ιδέα του φίλου του και άρχισε ευθύς να την πραγματοποιεί, γεγονός που άλλαξε τη ζωή και τη σταδιοδρομία του. Επιπλέον καθοριστική σημασία φαίνεται ότι είχε η επίσκεψη στο κοσμηματοπωλείο δύο

Αγγλίδων τουριστριών, το 1952, οι οποίες του ζήτησαν να φιλοτεχνήσει κοσμήματα σαν και αυτά που έβλεπαν στα ελληνικά μουσεία.

Μπροστά στον ανεκτίμητο θησαυρό του ελληνικού πολιτισμού ο Λαλαούνης δέχτηκε ένα δυνατό ερέθισμα και απέκτησε μια διαρκή πηγή έμπνευσης για τη δουλειά του. Ο ίδιος αφηγείται στις «Μεταμορφώσεις»¹⁶: *Ακόμη θυμάμαι εκείνη τη μέρα –ήμουν νέος τότε και δούλευα με το θείο μου- όταν δύο αλλοδαπές κυρίες με ρώτησαν αν θα μπορούσα να ξαναφτιάξω για λογαριασμό τους δύο πόρπες που είχαν δει στο Μουσείο. Μελετώντας αυτά τα δύο κομμάτια, κτερίσματα των Μυκηνών, ένιωσα να ανοίγεται μπροστά μου ένας καινούριος, πλατύς ορίζοντας. Αφήνοντας κατά μέρος τη συνηθισμένη τότε απομίμηση δυτικοευρωπαϊκών κοσμημάτων, συγκεντρώθηκα στο να γνωρίσω καλύτερα τη δουλειά των παλιών χρυσοχόων. (σ.13)*

Και συμπληρώνει: *Εκείνο που χρειαζόταν δεν ήταν η απλή αντιγραφή του παλιού κοσμήματος. Πιο σημαντικό ήταν να βρεθεί η ιδέα που έκλεινε μέσα του κάθε ένα από αυτά τα έργα καλλιτεχνικής δημιουργίας. Τα συγγράμματα διακεκριμένων επιστημόνων στους τομείς της αρχαιολογίας και της ιστορίας μου έδωσαν ανυπολόγιστη βοήθεια. Ακόμη πιο σημαντική για μένα ήταν η προσωπική επαφή που είχα την τιμή και την ευχαρίστηση να καλλιεργήσω με πολλές φωτισμένες προσωπικότητες σε αυτά τα πεδία, όπως ο αείμνηστος καθηγητής Σπ. Μαρινάτος, και σήμερα ακόμη, ο Ακαδημαϊκός καθηγητής κ. Γ. Μυλωνάς και ο καθηγητής κ. Σπ. Ιακωβίδης του Πανεπιστημίου της Πενσυλβάνια.*

Χρειαζόμουν ακόμη να μάθω και να εξοικειωθώ με τις τεχνικές μεθόδους που χρησιμοποιούσαν τον παλιό καιρό και να τις εφαρμόσω έτσι που το αποτέλεσμα να είναι ικανοποιητικό. Οι συνεργάτες μου έπρεπε να εκπαιδευτούν σε αυτές τις πανάρχαιες και αργότερα ξεχασμένες τεχνικές μεθόδους, όπως του σφυρήλατου χρυσού (martelé) ή του κόκκου (granulation) ή του ανάγλυφου (repoussé) και να αποκτήσουν την τεχνική της μικρογλυπτικής ή της χαρακτηριστικής πάνω σε σκληρή πέτρα.

Πόσες ώρες πέρασε η μικρή μου ομάδα μπροστά στις βιτρίνες του ενός ή του άλλου μουσείου ακούγοντάς με ή συζητώντας πώς θα πετύχουμε καλύτερα το αποτέλεσμα που επιζητούσαμε! Εννοείται πως η επίμονη περιέργειά μας δεν έλειψε μερικές φορές να κινήσει τις υποψίες κάποιου φύλακα που φανταζόταν πως σχεδιάζαμε τη Μεγάλη Ληστεία του μουσείου! (σ.14)

Πέρασαν περίπου πέντε χρόνια, ώσπου ο νεαρός τότε δημιουργός να παρουσιάσει, παρά τις αντιδράσεις του Ξενοφώντος Ζολώτα, κοσμήματα εμπνευσμένα από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Αναφέρει στις «Μεταμορφώσεις»: *Η παλαιότερη γενιά των χρυσοχόων εύρισκε την ιδέα μου ατυχέστατη. Αναρωτιόταν πώς ήταν δυνατό αυτά τα κομμάτια που μάζευαν σκόνη σε κάποιες βιτρίνες μουσείων να μπορέσουν να γίνουν κοσμήματα κατάλληλα να πουληθούν και να φορεθούν σήμερα. Ασφαλώς ο σκεπτικισμός τους δεν ήταν αβάσιμος, γιατί, όπως διαπίστωσα, χρειάστηκαν χρόνια έρευνας, όχι μόνο για να μελετηθούν οι λεπτομέρειες και οι τεχνικές των αρχαίων πρωτοτύπων, αλλά και για να ερευνηθεί η αντίδραση του κοινού σε ένα τέτοιο τόλμημα.* (σσ. 13-14)

Η αντίδραση στο τολμηρό εγχείρημα τελικά εκδηλώθηκε το Σεπτέμβριο του 1957, στη Διεθνή Έκθεση της Θεσσαλονίκης, σε ένα ξεχωριστό περίπτερο με την ονομασία «Θησαυρός Κοσμημάτων και Ωρολογίων από το Θησαυρό των Αθηναίων», όπου ο Ηλίας Λαλαούνης σε συνεργασία με το Σύλλογο Χρυσοχόων της Αθήνας, τον οποίο ίδρυσε τη διετία 1955-1956 μαζί με μια ομάδα συναδέλφων (750 μέλη), παρουσίασε σε μια μικρή βιτρίνα (0,90*0,50 εκ.) δύο συλλογές κοσμημάτων που ήταν εμπνευσμένες από την αρχαία ελληνική παράδοση, τη «**Μινωική - Μυκηναϊκή Συλλογή**» και την «**Κλασική - Ελληνιστική**», εγκαινιάζοντας με αυτόν τον τρόπο τη δυναμική πορεία της σύγχρονης ελληνικής αργυροχρυσοχοΐας. (περ. Αρχιτεκτονική και Διακόσμηση, Ιούλιος 1971, σ. 57)

Όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, στις αρχές της 2ης χιλιετίας π.Χ. αναπτύχθηκε στην Κρήτη ο Μινωικός πολιτισμός. Η επαφή του νησιού με τους μεγάλους πολιτισμούς της Ανατολής και της Αιγύπτου συνετέλεσε στην υιοθέτηση λατρευτικών πρακτικών και νέων καλλιτεχνικών τάσεων, υλικών και τεχνικών κατεργασίας. Οι Μινωίτες χρησιμοποίησαν με φαντασία τα νέα υλικά και τις νέες τεχνικές για να αναπτύξουν άγνωστες έως τότε τέχνες και να τις προσαρμόσουν στις τοπικές παραδόσεις και την αισθητική των Μινωιτών ηγεμόνων, δημιουργώντας τελικά ένα εντελώς διακριτό Μινωικό πολιτισμό, που αντικατοπτρίζεται σε χρυσά κοσμήματα, αργυρά και χάλκινα αγγεία, σφραγιδόλιθους, χάλκινα όπλα, λίθινα σκεύη και αντικείμενα από ελεφαντόδοντο, φαγεντιανή και υαλόμαζα.

Αρκετά από τα μυθικά πλάσματα που απεικονίζονται στη μινωική τέχνη και φαίνεται να σχετίζονται με τη θρησκεία (π.χ. ο γρύπας) έχουν τις ρίζες τους στην

μεσοποταμιακή παράδοση, ενώ η συχνή απεικόνιση ζώων που προφανώς ήταν ξένα στο κρητικό περιβάλλον (π.χ. λιοντάρια, πίθηκοι) υποδηλώνουν περαιτέρω επιρροές από την Ανατολή. Τελετουργικά αγγεία με μακρά παράδοση στην Εγγύς Ανατολή, όπως τα ρυτά και οι τρίτωνες, άρχισαν να χρησιμοποιούνται στα μινωικά ιερά μαζί με ανθρωπόμορφα και ζωόμορφα ειδώλια κρητικής παράδοσης, ενώ τέλος το κατεξοχήν σύμβολο της μινωικής θρησκείας, ο ταύρος, είχε παρόμοια χρήση σχεδόν σε κάθε πολιτισμό της ανατολικής Μεσογείου όπως και η «θεά των όφρων».¹⁷

Την περίοδο που η Κρήτη ασκούσε έντονη πολιτική και πολιτισμική επιρροή σε ολόκληρο το Αιγαίο, στην ηπειρωτική Ελλάδα έκανε την εμφάνισή του ο Μυκηναϊκός Πολιτισμός, ο οποίος μας κληροδότησε πλήθος κοσμημάτων όπως χρυσά διαδήματα, περόνες, ενώτια, περιβραχιόνια και δαχτυλίδια – σφραγίδες.¹⁸

Μελετώντας ο Λαλαούνης τα επιτεύγματα των δύο σπουδαίων αρχαίων ελληνικών πολιτισμών σημειώνει: *Είχαμε λοιπόν με τους συνεργάτες μου μια τριπλή αποστολή. Έπρεπε πρώτα να ξεχωρίσουμε και να επιλέξουμε τις φόρμες που ήταν οι πιο κατάλληλες για τα μέσα της τέχνης μας. Αυτή η επιλογή έπρεπε φυσικά να λάβει υπόψη όχι μόνο τα έργα σε χρυσό ή σε ελεφαντόδοντο αλλά όλες τις μορφές της μινωικής ή μυκηναϊκής τέχνης, τοιχογραφίες, πέτρινα ή πήλινα αγγεία – μια ιδιαίτερα πλούσια πηγή για τη δημιουργία σύγχρονων κοσμημάτων- , σφραγιδόλιθους ή άλλους εγχάρακτους λίθους. Μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν τα γλυπτά κεφάλια ταύρων που θύμιζαν τη λατρεία του Μινώταυρου. Όπως επίσης και μικρές λεπτομέρειες από τοιχογραφίες ή διακοσμήσεις αγγείων. Ακόμη και σκόρπιες χάντρες που βρέθηκαν σε τάφους μπορούσαν να δώσουν το έναυσμα για να γίνει ένα όμορφο περιδέραιο. Τεράστια πιθάρια μπορούσαν να σμικρυνθούν σε πολύ μικρή κλίμακα και να σχηματίσουν ένα θαυμάσιο χρυσό βραχιόλι.*

Η επιλογή όμως των μοτίβων έπρεπε, σε δεύτερο στάδιο, να περιορισθεί σε μορφές και σχήματα που να έχουν κάτι να πουν στο σύγχρονο άνθρωπο. Το κρίνο, ας πούμε, ή το κεφάλι του λιονταριού είναι σύμβολα που ανάγονται στις πρώτες συνειδητές επαφές του ανθρώπου με τη φύση και η αναβίωση των συμβόλων αυτών μπορεί να συνδέσει το σημερινό άνθρωπο με τις υποσυνείδητες ρίζες του που βρίσκονται στο απώτατο παρελθόν.

Τέλος έπρεπε να προσφέρουμε στους μελλοντικούς πελάτες μας κάτι που να ταιριάζει με το γούστο της εποχής μας. Αυτό απαιτούσε προσεκτικό συνδυασμό της αρχαίας με τη σύγχρονη τεχνική και την επιλογή του σωστού υλικού: χρυσός 22 καρατίων, ελεφαντόδοντο και πέτρες. Τα κομμάτια αυτά δεν ήταν προορισμένα για μια προθήκη μουσείου, αλλά για να τα φορέσουμε, να τα δείξουμε, να τα χρησιμοποιήσουμε στην καθημερινή μας ζωή. Σκοπό τους είχαν να γίνουν τμήμα της προσωπικότητας της σύγχρονης γυναίκας ή να στολίσουν μια γωνία ενός σημερινού σπιτιού. (σελ.45)

Μέσα στο πλαίσιο αυτό ο χρυσοχόος κατασκεύασε κοσμήματα κατά τα αρχαία πρότυπα όπως είναι τα περίφημα περιδέραια με στυλιζαρισμένους επαναλαμβανόμενους κρίνους σαν αυτούς που απεικονίζονται σε μινωικά αγγεία του 17ου αιώνα π.Χ., ή με άνθη παπύρου, υπέροχα δείγματα των οποίων βρέθηκαν σε πολλούς μυκηναϊκούς τάφους (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 1-2). Επίσης στη «Μινωική – Μυκηναϊκή συλλογή» περιλαμβάνονται χρυσά περιδέραια με το μινωικό μοτίβο του «διπλού πέλεκυ», όπως και περιδέραια με διακόσμηση σε σχήμα στυλιζαρισμένων φύλλων κισσού από τα ανάκτορα του Νέστορα στην Πύλο (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 3-4). Επιπλέον έχουμε χάντρες σε χρυσό, πέτρα ή γυαλί, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν για περιδέραια από τους προϊστορικούς χρόνους και βρέθηκαν σε τάφους στην Κρήτη ή την Κύπρο συχνά μόνο σκόρπιες και γι' αυτό το λόγο ο καλλιτέχνης επεδίωξε να αποκαταστήσει το πρωτότυπο από τοιχογραφίες ή άλλες παραστάσεις. Οι χάντρες είχαν ποικιλία μορφών, σφαιρικές με ραβδώσεις, σφυρήλατες σε σχήμα πεπονιού, πλατυσμένοι κύλινδροι, αμυγδαλόμορφες που εναλλάσσονται με άλλες σε σχήμα κόκκου σταριού ή με χρυσούς δίσκους για να δώσουν μεγαλύτερη ποικιλία συνδυασμών (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 5-6). Παράλληλα αξίζει να γίνει αναφορά στις καρφίτσες με μινωική έμπνευση, όπως αυτή με το «Χελιδόνι της Σαντορίνης» από την τοιχογραφία της «Άνοιξης», ή εκείνη που αναπαριστά τα κέρατα του Μινώταυρου θυμίζοντας το μύθο του Θησέα και της Αριάδνης (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 7-8). Τέλος μοναδικά είναι τα κοσμήματα από χρυσό 18K και ορεία κρύσταλλο (βραχιόλι, σκουλαρίκια και δαχτυλίδι) που βασίζονται σε λεπτομέρεια της τοιχογραφίας «των Ασπίδων» στο Ανάκτορο της Κνωσού (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 9), αλλά και το περιδέραιο από χρυσό 18K, ορεία κρύσταλλο και ρουμπίνια εμπνευσμένο από την τοιχογραφία των «Λευκών Κρίνων στον Ανθόκηπο» από την έπαυλη της Αμνισού στην Κρήτη (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 10).¹⁹

Μια ακόμη συλλογή του Ηλία Λαλαούνη που παραπέμπει στον πολιτισμό της Μινωικής Κρήτης, αλλά παράλληλα και στο ζωικό κόσμο του υγρού στοιχείου, ονομάζεται «**Κύκνοι και Δελφίνια**» και σχεδιάστηκε το 1957. Η αρμονία της μορφής και της κίνησης των δύο αυτών ειδών του ζωικού βασιλείου τον ενέπνευσαν να παρατηρήσει την τελειότητα της φύσης στις μορφές του δελφινιού και του κύκνου αντίστοιχα, ώστε να σχεδιάσει κοσμήματα που διαγράφουν λεπτομερώς τις φόρμες τους (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2δ, εικ. 1-2).²⁰

Επιχειρώντας να αναβιώσει την αρχαία ελληνική χρυσοχοΐα, δημιούργησε μια ακόμη συλλογή κοσμημάτων, που παρουσιάστηκε, όπως ήδη σημειώθηκε, στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης το 1957 εμπνευσμένη από την «**Κλασική – Ελληνιστική**» εποχή. Οι δημιουργίες της συλλογής αυτής αφενός επιδιώκουν να συλλάβουν την αρχοντική λιτότητα και το μεγαλείο του αθηναϊκού χρυσοῦ αιώνα, αφετέρου προσπαθούν να αναβιώσουν τη νέα αντίληψη της ζωής του ελληνιστικού κόσμου, ο οποίος βγήκε από τα γεωγραφικά όρια της Ελλάδας όχι μόνο πλούσιος και δυνατός, αλλά ταυτόχρονα ευαίσθητος και εκλεπτυσμένος.²¹

Παραπέμποντας και πάλι στην αρχαιοελληνική εποχή σημειώνουμε, ότι οι Περσικοί πόλεμοι ανέδειξαν μια νέα πολιτική και στρατιωτική δύναμη στον αιγαϊακό χώρο, που έμελλε να σφραγίσει με την παρουσία της ολόκληρο τον 5ο αιώνα π.Χ. Η Αθήνα, εκμεταλλευόμενη το πανελλήνιο κύρος που απέκτησε στον αγώνα εναντίον των Περσών, ανέλαβε κυρίαρχο ρόλο στην Α΄ Αθηναϊκή Συμμαχία, αποκτώντας τη δυνατότητα να διαχειρίζεται κατά τη βούλησή της τις προσόδους της. Ο πλούτος που απέφερε η οικειοποίηση του συμμαχικού ταμείου σε συνδυασμό με τη σύναψη άτυπης ειρήνης με τους Πέρσες (449 π.Χ.) και την εδραίωση του πολιτικού συστήματός της συνέβαλαν στο να γνωρίσει η πόλη μια περίοδο ξεχωριστής άνθησης των τεχνών και των γραμμάτων, που άφησε βαθιά τα ίχνη της στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού. Η γλυπτική και η ζωγραφική έφθασαν σε πρωτοφανή επίπεδα ωριμότητας, ενώ στην αρχιτεκτονική το οικοδομικό πρόγραμμα του Περικλή έδωσε μερικούς από τους σπουδαιότερους ναούς της αρχαιότητας (π.χ. Παρθενώνας).²²

Όσον αφορά στον τομέα της κοσμηματοποιίας, οι κλασικοί τεχνίτες στράφηκαν σε δημιουργίες που προκαλούν εντύπωση με την πολυτέλεια και τη λεπτότητα της εργασίας που τις χαρακτηρίζει. Τα διακοσμητικά θέματα εμπλουτίστηκαν με σκηνές από τη μυθολογία, ενώ στους τύπους των κοσμημάτων

προστέθηκαν νέοι, όπως τα στεφάνια από λεπτό έλασμα χρυσού. Τα περιδέρια αποτελούνταν είτε από χάντρες διαφόρων σχημάτων και εξαρτήματα όπως κεφάλια λιονταριών ή ταύρων, είτε από ένα είδος αλυσίδας που σχηματίζεται από ρόδακες εναλλασσόμενους με αντιθετικά άνθη λωτού και εξαρτήματα. Τέλος τα βραχιόλια συνήθιζαν να απολήγουν σε κεφάλια ζώων, τα δακτυλίδια με σφενδόνες ωοειδείς ή ατρακτοειδείς έφεραν εγχάρακτες παραστάσεις και αργότερα δακτυλιόλιθο από ημιπολύτιμες πέτρες.²³

Την ίδια στιγμή στη Μακεδονία αναπτυσσόταν μια νέα στρατιωτική δύναμη με αρχαιότερες πολιτικές δομές, βασισμένες στη μοναρχία. Ο Φίλιππος Β', που ανέλαβε το θρόνο το 359 π.Χ., επέτυχε μέσα σε μια δεκαετία (348-338 π.Χ.) με τις εκστρατείες του να αποκτήσει τον έλεγχο ολόκληρου του ελλαδικού χώρου, ενώ ο διάδοχός του Αλέξανδρος συνέχισε το έργο του δημιουργώντας μια αχανή αυτοκρατορία με ανεξάντλητους φυσικούς πόρους, που εκτεινόταν από τη Μεσόγειο έως τα βάθη της Ασίας.²⁴

Τα κοσμήματα της ελληνιστικής εποχής (323-30 π.Χ) είναι εμπνευσμένα από θέματα που προέρχονται από τη φύση συνδυασμένα με τις μορφές του Έρωτα και της Νίκης, καθώς και με το «ηράκλειο άμμα» (τον κόμπο του Ηρακλή, του μυθικού γενάρχη των Μακεδόνων). Τα κοσμήματα είναι περίτεχνα, αποτέλεσμα ακριβούς σχεδίασης, ευαίσθητων γεμάτων ζωή μορφών που διέπονται από αρμονία. Τέλος την ίδια εποχή άλλα διακοσμητικά θέματα που εμφανίζονται στα σκουλαρίκια και στις απολήξεις των περιδεραίων και των βραχιολιών είναι τα κεφάλια ζώων όπως το λιοντάρι, η αίγα και το ελάφι συχνά στολισμένα με κέρατα.²⁵

Όλα τα παραπάνω επιβεβαιώνονται από τον ίδιο τον Λαλαούνη, ο οποίος γράφει στις «Μεταμορφώσεις»: *Τα αρχιτεκτονικά στοιχεία για παράδειγμα, όπως το ανθέμιο ή σύμβολα όπως η γλαύκα, οι κίονες με την ποικιλία των μορφών τους, άλλοτε λυγεροί και γεροδεμένοι, ίσιοι ή ραβδωτοί, με σπειροειδή ή πλουμιστά κιονόκρανα, όλα αυτά ήταν ερεθίσματα για τη φαντασία του χρυσοχόου ώστε να κατασκευάσει σε χρυσό, ορεία κρύσταλλο ή οποιοδήποτε σε άλλο συνδυασμό υλικών άπειρα κοσμήματα, βραχιόλια, περιδέρια ή σκουλαρίκια.*

Ένα από τα προσφιλή μου διακοσμητικά στοιχεία που κυρίως βρίσκεται στην ελληνιστική εποχή είναι ο κόμβος του Ηρακλέους. Οι γραμμές του μοιάζουν να κυλάνε η μια μέσα στην άλλη και είτε παρουσιάζουν στολισμένες με διαμάντια είτε απλά

εκτελεσμένες σε χρυσό, μοιάζουν να ταιριάζουν ιδιαίτερα στο τορνευτό σώμα της σημερινής γυναίκας.

Αλλα μοτίβα επίσης έχουν τη χάρη τους, όπως η ροζέτα ή το βελανίδι. Και επίσης τα διάφορα ζώα, όπως ο κύκνος με την όμορφη καμπύλη του λαιμού ή το φίδι με την άπιαστη ευκαμψία του. Όλα αυτά δεν είναι μόνο ωραίες μορφές, είναι και πανάρχαια σύμβολα και δίνουν στον χρυσοχόο τη χαρά να παίζει με διάφορες παραλλαγές στα θέματα αυτά, ενώ ταυτόχρονα δίνουν στη γυναίκα που τα φοράει την ευχαρίστηση ενός όμορφου κοσμήματος που κάτι συμβολίζει. (σσ. 98-99)

Αντιπροσωπευτικά κοσμήματα της «Κλασικής – Ελληνιστικής» συλλογής θεωρούνται τα περίφημα χρυσά βραχιόλια 18K που καταλήγουν σε λεοντοκεφαλές, ενώ το κύριο σώμα αποτελούν τρεις περιελιγμένοι χρυσοί σωλήνες, οι οποίοι χωρίζονται με χρυσό σύρμα επίσης στριμμένο (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 11-12). Επιπλέον ξεχωρίζει το μακρύ περιδέραιο με τις πολύτιμες πέτρες από χρυσή πλεξούδα που καταλήγει σε κεφαλές λεόντων με τις άκρες του να κρατιούνται από μια κινητή πόρπη, που αλλάζει κατά βούληση τη γωνία με την οποία θα φορεθεί, καθώς μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σαν ζώνη. Η αρχαία τεχνική του πλεξίματος του χρυσού με το χέρι κάνει το πολύτιμο μέταλλο εύκαμπτο και λείο σαν μεταξωτό σχοινί (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 13-14). Παράλληλα άξιες μνείας είναι οι καρφίτσες που καταλήγουν σε κεφαλή κριού (σύμβολο ευημερίας) ή λέαινας (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 15-16), όπως και τα περιδέραια και τα βραχιόλια σε χρυσό 20-22K με θέμα τον «Κόμβο του Ηρακλέους», συμβόλου της αιώνιας φιλίας (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 17-21). Τέλος ξεχωριστό είναι το περιδέραιο σε χρυσό 20-22K με σμαράγδια (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 22), όπως και το σύνολο «Κίονες και Κιονόκρανα», όπου οι ραβδωτοί κίονες έχουν σμικρυνθεί και το ασήμι έχει πάρει την καμπύλη που χρειάζεται για να αγκαλιάζει το λαιμό, τον καρπό ή το δάκτυλο, ενώ χρυσά κιονόκρανα κρατούν μικρές σφαίρες από σοδαλίτη (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 23).²⁶

Ο Λαλαούνης, αξιοποιώντας άλλοτε τα ιερά σύμβολα των αρχαίων αυτών πολιτισμών (κεφαλές κριών και λεόντων, «ηράκλειον άμμα»), άλλοτε τα μοναδικά τους κοσμήματα, άλλοτε σημαντικά μοτίβα (μαιάνδρους, απλούς ή ραβδωτούς κίονες, ανθέμια, ρόδακες, λωτούς) της τέχνης εκείνης της περιόδου κι άλλοτε τις αρχαίες τεχνικές της κοκκίδωσης, της συρματερής και της περικόλειστης, επιδίωξε να αναδείξει ένα προσωπικό καλλιτεχνικό ιδίωμα, αλλά και να καταδείξει την αυθυπαρξία του ελληνικού κοσμήματος στο διεθνές περιβάλλον. Ο επιτυχής συνδυασμός όλων των παραπάνω με σκοπό την ικανοποίηση των αισθητικών και

πνευματικών αναζητήσεων του γυναικείου φύλου της δεκαετίας του 1950 αλλά και ο λειτουργικός προορισμός του κοσμήματος έδωσαν έναν αναμφίβολα πρωτότυπο χαρακτήρα στις δημιουργίες του.²⁷

Ο ίδιος αναφέρει στις «Μεταμορφώσεις»: *Το καινούριο ξεκίνημα αποδείχτηκε ισχυρό κίνητρο και για άλλους συναδέλφους μου στην Ελλάδα. Άλλα εργαστήρια ενθαρρύνθηκαν από την πρώτη αυτή επιτυχία μας και άρχισαν ανάλογες προσπάθειες. Το αποτέλεσμα έγινε σιγά σιγά όλο και περισσότερο αισθητό και έτσι η αρχαιότητα τέχνη του χρυσού και του κοσμήματος γνώρισε μια δυνατή, και, ελπίζω, μόνιμη άνθηση στην Ελλάδα, μια χώρα που μέσα στη μακρά της ιστορία προσέφερε στον κόσμο μερικά από τα εξοχότερα δείγματα αυτής της τέχνης. Με ικανοποιεί βαθειά να ξέρω πως σε αυτήν την εξέλιξη προσέφερα κι εγώ τη μικρή συμβολή μου.* (σ.15)

2β. Η ίδρυση του Οίκου Λαλαούνης και οι νέες συλλογές (δεκαετία του 1960)

Τη δεκαετία του 1960 ο Ηλίας Λαλαούνης αποφάσισε να κάνει το μεγάλο βήμα και να ιδρύσει τον δικό του Οίκο κοσμήματος. Έτσι το 1969 αγόρασε από τον Ξενοφώντα Ζολώτα το υπόλοιπο 50% του κεντρικού καταστήματος «Ζολώτας», του οποίου από το 1940 έχει αναλάβει τη διεύθυνση αλλάζοντας την επωνυμία σε «Ηλίας Λαλαούνης». Το δάνειο που έλαβε από τον Μικρασιάτη επιχειρηματία Πρόδρομο Αθανασιάδη (Μποδοσάκη) υπήρξε καθοριστικό προκειμένου να ιδρυθεί στη γωνία των οδών Βουκουρεστίου και Πανεπιστημίου το νέο κατάστημα (βλ. Τόμ. 2, Παρ.5, εικ. 1), όπως και οι εταιρείες «Ηλίας Λαλαούνης ΑΕΒΕ» και «Γκρηκ Γκολντ ΑΕΒΕ».²⁸

Σε συνέντευξή του εξηγεί τους λόγους που αποφάσισε να προχωρήσει στην πιο πάνω αλλαγή σημειώνοντας τα εξής: *«Από το 1909 μέχρι το 1940 στο χρυσοχοείο έμεινε ο πατέρας μου και μετά ανέλαβα εγώ μέχρι το 1969. Από το 1940 μέχρι το 1969 ήμουν εγώ, ο Ε. Ζολώτας και η γυναίκα του, η κα Ζολώτα. Είχε συνταχιστεί το όνομα Ζολώτας με μένα τον ίδιο και δεν υπήρχαν και διαφωνίες στην οικογένεια. Μετά η επιχείρηση κατέληξε στον Ξενοφώντα Ζολώτα, γιο του Ευθύμη Ζολώτα και κληρονόμο της επιχείρησης, ο οποίος μαζί με την επιχείρηση «κληρονόμησε» κι εμένα. Τα είχαμε πάει πολύ καλά μέχρι το 1968-1969, εποχή που προέκυψαν κάτι διαφωνίες και αποφάσισα να αποχωρήσω. Το πρώτο κατάστημα «Ζολώτας» στο εξωτερικό έγινε το 1966 και αντίστοιχα είχα πραγματοποιήσει σημαντικές εξαγωγές στην Αμερική. Αυτό για το οποίο μπορώ να πω ότι καυχιέμαι ήταν το να δημιουργήσω δύο ονόματα στην*

αγορά με επιτυχία. Εγκατέλειψα το όνομα «Ζολώτας» όταν κυριαρχούσε και έφτιαξα από την αρχή το όνομα «Λαλαούνης», το οποίο και κατάφερα να παρουσιάσω με επιτυχία. Το «Ζολώτας» ύστερα από εμένα έφθινε, κατέληξε τελικά σε δύο άσχετους με την οικογένεια που σήμερα κάνουν άλλα πράγματα, εξαγωγές σε κόσμημα, αλλά όχι επώνυμα καταστήματα.

Αντίθετα εγώ ξεκίνησα ξανά (49 ετών) από την αρχή, με φθαρμένα εργαλεία και με ένα μεγάλο δάνειο από τον Μποδοσάκη, ο οποίος ήταν φίλος της οικογένειας της γυναίκας μου και εργαζόταν, όταν ήταν μικρό παιδί, στις εμπορικές επιχειρήσεις του παππού της γυναίκας μου. Το δάνειο το χρειαζόμουν για να αποζημιώσω τον Ξ. Ζολώτα και να αγοράσω το υπόλοιπο 50% της επιχείρησης. Το όνομα έχει μεγάλη σημασία, αλλά πρέπει να υπάρχει και μια ψυχή από πίσω. Να αγαπάει το αντικείμενο και να το προχωρήσει.» (περ. ΕΠΙΛΟΓΗ, Ιούνιος 1998, σσ. 90-91)

Από τις πρώτες συλλογές που σχεδίασε ο Ηλίας Λαλαούνης ως ιδρυτής του δικού του πια Οίκου κοσμήματος ήταν η «**Αυγή της Τέχνης**» (1969). Ο τρόπος ζωής, οι ασχολίες των ανθρώπων και η οργάνωση της διαβίωσής τους στην αυγή του πολιτισμού έδωσαν στον Ηλία Λαλαούνη τα θέματα για τη δημιουργία κοσμημάτων σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά της Παλαιολιθικής - Νεολιθικής εποχής. Τα κοσμήματα της συλλογής είναι εμπνευσμένα από τις προϊστορικές τοιχογραφίες των σπηλαίων της Dordogne στη Γαλλία, τα προϊστορικά ευρήματα στην Αυστραλία, τα Νεολιθικά στην Ελβετία, τα καμάκια της Μαγδαληναίας περιόδου, αλλά και τα ειδώλια των νησιών του ελληνικού Αιγαίου. Το θέμα της συλλογής αυτής παίρνει έτσι μια αληθινά διεθνή διάσταση.²⁹

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι κατά την Παλαιολιθική περίοδο (2.500.000-10.000 π.Χ.) ο άνθρωπος ζούσε νομαδική ζωή, κατοικούσε στα σπήλαια ή στην ύπαιθρο και τρεφόταν κυρίως από το κυνήγι και την αλιεία. Στο τροφосуλλεκτικό και θηρευτικό στάδιο συνεπώς ο άνθρωπος ήταν απόλυτα εξαρτημένος από τις μεταβολές του φυσικού περιβάλλοντος. Τα εργαλεία αποτελούσαν το μοναδικό μέσο αντιμετώπισης της φύσης και διαμόρφωσης του περιβάλλοντος χώρου. Περνώντας στο παραγωγικό στάδιο ο άνθρωπος εγκαταστάθηκε μόνιμα σε έναν τόπο, καλλιεργήσε τη γη, εξημέρωσε τα ζώα και δημιούργησε τις πρώτες κατοικίες.³⁰

Η μετάβαση του ανθρώπου από την Παλαιολιθική εποχή της κυνηγετικής και τροφосуλλεκτικής οικονομίας στη Νεολιθική αποτελεί μια πραγματική επανάσταση.

Η Νεολιθική εποχή (7.000 - 3.000 π.Χ.) χαρακτηρίζεται από τη μόνιμη εγκατάσταση του ανθρώπου και τη δημιουργία οικισμών, την απασχόληση με τη γεωργία και την κτηνοτροφία όπως και από τη χρήση της κεραμικής. Οι άνθρωποι για να διευκολυνθούν στην καλλιέργεια της γης άρχισαν να εφευρίσκουν διάφορα εργαλεία, που συνήθως ήταν κατασκευασμένα από λειασμένο λίθο. Επιπλέον άρχισαν να κατασκευάζουν κεραμικά σκεύη και να υφαίνουν τα ενδύματά τους χρησιμοποιώντας το μαλλί των προβάτων ή φυτά όπως το λινάρι. Τέλος οι άνθρωποι σιγά σιγά άρχισαν να εγκαταλείπουν τη νομαδική ζωή και να χτίζουν σπίτια με ξύλα, πλίνθους ή πέτρες δημιουργώντας τα πρώτα χωριά, των οποίων οι κάτοικοι ήταν κυρίως γεωργοί αλλά και τεχνίτες. Πρόκειται λοιπόν για μια εποχή κατά την οποία ο άνθρωπος ήλεγχε πλέον το περιβάλλον και βρισκόταν στο κατώφλι μιας πιο σύνθετης οικονομικής και κοινωνικής οργάνωσης.³¹

Ο Λαλαούνης αναφέρει στις «Μεταμορφώσεις»: *Ο πρωτόγονος άνθρωπος κατασκεύαζε αντικείμενα για ποικίλους σκοπούς. Άλλα ήταν απλώς εργαλεία απαραίτητα στο κυνήγι ή το ψάρεμα. Άλλα ήταν ασφαλώς φυλαχτά προορισμένα να εξευμενίσουν υπερφυσικές δυνάμεις που την ύπαρξή τους αόριστα μόνο υποπτευόταν ο προϊστορικός άνθρωπος. Ανεξάρτητα όμως από τον πρακτικό ή θρησκευτικό σκοπό που εξυπηρετούσαν, αυτά τα αντικείμενα είχαν όλα κάτι το κοινό: το μεγαλείο της απλής γραμμής. Ο άνθρωπος εκείνων των εποχών, είτε στον αγώνα του για επιβίωση, είτε στην πάλη για μυστηριώδεις δυνάμεις, είχε κιόλας το αισθητήριο του Ωραίου. Αρχίζει να δημιουργεί Τέχνη. Ο άνθρωπος δημιουργούσε τις πρώτες αισθητικές αξίες. Δια μέσου των ηπείρων και μέσα από πολλούς αιώνες της προϊστορίας μας έρχεται το ίδιο μήνυμα.*

Άπειρα δείγματα που βλέπουμε σήμερα στα μουσεία όλου του κόσμου, καθώς και τα καινούρια ευρήματα που έρχονται κάθε τόσο στο φως με την ακάματη δουλειά των αρχαιολόγων, μας διδάσκουν το ίδιο δίδαγμα: στην απλή, καθαρή γλώσσα τους διακηρύσσουν τη μια μεγάλη αλήθεια, ότι κάθε ανθρώπινο έργο μπορεί να βρει τον τρόπο να εκφραστεί αισθητικά. Αυτά τα πρωτόγονα κατασκευάσματα που ξεκινάνε από μια λειτουργική σκοπιμότητα, πρακτική ή τελετουργική, μπορούν να εκφράζουν το Ωραίο και να δίνουν αιώνια τη χαρά που μας προσφέρει η Τέχνη.

Μου έκανε βαθιά εντύπωση το γεγονός, ότι όλα αυτά τα προϊστορικά εργαλεία και άλλα αντικείμενα ήταν φτιασμένα στο μέτρο του ανθρώπου, καμωμένα για να τα

πιάνει το ανθρώπινο χέρι. Θα έλεγα μάλιστα πως καμιά φορά δεν ήταν παρά η προέκταση του ανθρώπινου χεριού. Και τώρα μεταβάλλονται σε κόσμημα για να διακοσμήσουν το χέρι, τα δάχτυλα, το λαιμό. (σ.28)

Βασίστηκε σε λίθινα και οστέινα αλιευτικά καμάκια, ακόντια, εργαλεία, οστά ζώων για να δημιουργήσει φόρμες κατάλληλες για κοσμήματα. Αντιμετωπίζοντας τα εργαλεία ως προέκταση του ανθρώπινου χεριού προσέδωσε σε αντικείμενα καθαρά χρηστικού προορισμού, καλλιτεχνική πνοή και αισθητική ποιότητα. Τα διακοσμητικά μοτίβα των προϊστορικών αγγείων καθημερινής χρήσης, όπως και τα νέα είδη εργαλείων ή το γεγονός της εξημέρωσης των ζώων, ενέπνευσαν τον Ηλία Λαλαούνη να δημιουργήσει μια σειρά κοσμημάτων για τη σύγχρονη γυναίκα. Η αισθητική της συλλογής συμβαδίζει με τη λιτότητα και την καθαρότητα των αρχαίων μορφών (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2α, εικ. 1-7).³²

Η ιδέα του Λαλαούνη το 1957 να αναβιώσει με τα κοσμήματά του τα επιτεύγματα του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού γνώρισε μεγάλη επιτυχία, γι' αυτό το λόγο αποφάσισε το 1969 να οργανώσει στο Παρίσι (Ritz Hotel) μια επίδειξη μόδας με κοσμήματα, επιστρέφοντας στο θέμα των εμπνευσμένων από το ιστορικό ελληνικό παρελθόν κοσμημάτων και προβάλλοντάς τα με μια τολμηρή συλλογή με τίτλο «**Κοσμήματα Σώματος**» (βλ. Τόμ. 2, Παρ.3, εικ. 1). Συνειδητοποίησε ότι κοσμήματα ιδωμένα όχι σε γυάλινες προθήκες αλλά στην πασαρέλα έπρεπε να είναι τέτοιου μεγέθους, ώστε να εξασφαλίζεται η ευκρίνεια. Η σκέψη ότι οι δημιουργίες του από τη Μινωική, Κλασική, Ελληνιστική και Βυζαντινή συλλογή έπρεπε να μεγεθυνθούν, ώστε να είναι ευδιάκριτες από μακριά του έδωσε την ώθηση για τη δημιουργία μιας εξ ολοκλήρου καινούριας συλλογής (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 24-27).³³

Τα κοσμήματα σώματος αποτελούσαν ήδη μέρος της ελληνικής τέχνης από την αρχαιότητα. Στη Μυκηναϊκή Ελλάδα αυτό το είδος κοσμήματος συνδεόταν με νεκρώσιμες τελετές και με τον κόσμο των νεκρών. Στους ελληνιστικούς χρόνους λεπτά φύλλα χρυσού κομμένα σε μια πλειάδα σχημάτων και συχνά στολισμένα με ποικίλα μοτίβα χρησιμοποιούνταν για τη διακόσμηση των ενδυμάτων. Τοιχογραφίες και ψηφιδωτά της βυζαντινής εποχής αναπαριστούν αυτοκράτορες και αυτοκράτειρες που φορούν κοστούμια και κοσμήματα εντυπωσιακού μεγέθους. Τα μινωικά κοσμήματα σώματος παραπέμπουν στη μινωική τέχνη ανακαλώντας στη μνήμη τη

γοητεία των μινωικών μοτίβων. Εστιάζουν όχι στην αναβίωση των αρχαίων συμβόλων αλλά στις καμπύλες του γυναικείου σώματος, που προσελκύουν την προσοχή του καλλιτέχνη. Το φίδι, τα κέρατα του ταύρου ή τα πλοκάμια του χταποδιού δανεισμένα, από τη μινωική τέχνη μεγεθυμένα και μεταμορφωμένα, αγκαλιάζουν τις καμπύλες της γυναικείας φιγούρας.³⁴

Τα Βυζαντινά Κοσμήματα Σώματος συμπληρώνουν τη «Βυζαντινή συλλογή» του Ηλία Λαλαούνη, ο οποίος επιδιώκει να υπογραμμίσει το ρόλο του βυζαντινού αυτοκράτορα ως γέφυρα ανάμεσα σε ανατολή και δύση και την ικανότητά του να απορροφά τις ανατολικές αισθήσεις και τις πολιτισμικές επιρροές. Ευαίσθητος στην ιστορία και την τέχνη εμπνέεται από βυζαντινά διακοσμητικά μοτίβα και την αρχιτεκτονική για να δημιουργήσει μοντέρνα στην αίσθηση και τη σύλληψη κοσμήματα σώματος που αντανακλούν τα πρότυπα του βυζαντινού πολιτισμού. Κομμένα οριζοντίως και καθέτως πάνω στο μονόχρωμο ύφασμα του ρούχου, τα κοσμήματα σώματος υπογραμμίζουν το βασικό άξονα της ανθρώπινης φιγούρας και τη βυζαντινή γοητεία της συμμετρίας. Η έμφαση στα επικάρπια στολίδια είναι τυπική για τη βυζαντινή μόδα όπως και η χρήση του χρυσού, αλλά και η επιλογή διακοσμητικών και γεωμετρικών προτύπων εμπνευσμένων από το φυσικό κόσμο. Οι δημιουργίες ανακαλούν στη μνήμη τη μεγαλοπρέπεια και τον πλούτο της βυζαντινής αυλής, στοιχεία που μεταφέρονται στη σύγχρονη πραγματικότητα του θεατή και του χρήστη (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 35-39).³⁵

Η «Βυζαντινή Συλλογή» (1970) εμβαθύνει σε μια λαμπρή περίοδο της ελληνικής τέχνης. Μετά την προϊστορία και την κλασική αρχαιότητα η βυζαντινή τέχνη με το ανανεωμένο θεματολόγιο και τον χριστιανικό προσανατολισμό της αποτελεί μια πηγή δημιουργικής έμπνευσης και καλλιτεχνικής ανανέωσης του σύγχρονου ελληνικού κοσμήματος. Αποτελείται από κοσμήματα σε χρυσό 18K και 20-22K όπως και πολύτιμες και ημιπολύτιμες πέτρες (βλ. συνέντευξη Αλεξάνδρας Κρίκου). Η συλλογή παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1970 και ολοκληρώθηκε το 1976 με την προσθήκη των Χρυσοτεκτονημάτων.³⁶

Γράφει στις «Μεταμορφώσεις»: Στο κέντρο της αυτοκρατορίας, την Κωνσταντινούπολη, αλλά και στην περιφέρεια, όπως στη Ραβέννα, στο Παλέρμο ή στο Δαφνί, βλέπει κανείς υπέροχα μωσαϊκά εντυπωσιακά δείγματα βυζαντινών κοσμημάτων. Δεν θα είχε όμως νόημα απλώς να αντιγράψει κανείς τις μεγαλόπρεπες

τιάρες ή τα περίτεχνα περπενδούλια που φορούν σε αυτά τα μωσαϊκά οι αυτοκράτειρες ή οι άλλες κυρίες της αυλής. Σημαντικότερο ήταν να προσπαθήσει κανείς να συλλάβει το κεντρικά χαρακτηριστικά του Βυζαντίου, όπως εξελίχθηκαν μέσα στους αιώνες.

Τέσσερις φορές μέσα στα τελευταία εικοσιπέντε χρόνια καταπιάστηκα με αυτό το πρόβλημα. Η πρώτη μου απόπειρα ήταν μια συλλογή κοσμημάτων εμπνευσμένη από τα βυζαντινά κομμάτια εκτεθειμένα σε ένα ελληνικό μουσείο. Η δεύτερη εμπνεύστηκε από μια έκθεση που τοποθετούσε γενικά τη βυζαντινή τέχνη στο πλαίσιο της εξελίξεως του ευρωπαϊκού πνεύματος. Το κίνητρο για την Τρίτη μου βυζαντινή συλλογή ήταν τα πλούσια διακοσμητικά μοτίβα που βρίσκονται σε κάθε εκδήλωση της βυζαντινής τέχνης. Τέλος χρησιμοποίησα τα βασικά στοιχεία της βυζαντινής αρχιτεκτονικής. Ασφαλώς δεν μπορώ να πω πως έχω εξαντλήσει τον πλούτο που προσφέρει το Βυζάντιο τόσο από άποψη αισθητικής, όσο και από άποψη τεχνικής τελειότητας. Μια πέμπτη συλλογή είναι στο δρόμο της δημιουργίας. Στηρίζεται στα μωσαϊκά. Ξεκινώντας από τη ρωμαϊκή εποχή προχωράμε από αιώνα σε αιώνα έως την ωριμότητα της τελευταίας βυζαντινής εποχής. (σ.138)

Δεν περιορίστηκε όμως μόνο στη βυζαντινή κοσμηματοποιία αλλά μελέτησε τη βυζαντινή τέχνη συνολικά, καθώς τα διακοσμητικά στοιχεία και σύμβολά της αποτέλεσαν την κύρια πηγή έμπνευσής του. Σε ένα πρώτο στάδιο ο Ηλίας Λαλαούνης επικεντρώθηκε στη χρυσοτεχνία αυτή καθεαυτή. Πηγές έμπνευσής του ήταν τα κοσμήματα, τα λειτουργικά σκεύη και τα ιερά σύμβολά της χριστιανικής θρησκείας όπως σταυροί, δισκοπότηρα και καλύμματα Ευαγγελίων. Ο συνειδητός προσανατολισμός της τέχνης του προς τη δημιουργία συμβολικών μορφών τον οδήγησε στη διεύρυνση του θεματολογίου του και στην επιλογή εκείνων των στοιχείων, τα οποία πίστευε ότι θα μπορούσαν αφενός να εκφράσουν το πνεύμα του Βυζαντίου και αφετέρου να ανταποκριθούν στη λειτουργία του κοσμήματος (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 28-34).³⁷

Τα κοσμήματα αυτής της συλλογής προσπαθώντας να είναι πιστά στο πνεύμα του Βυζαντίου καλύπτουν πλούσια το σώμα. Η τιάρα καλύπτει το κεφάλι, το βραχιόλι σκεπάζει ολότελα τον καρπό, τα περπενδούλια συνδυάζουν περιδέραιο και σκουλαρίκια μαζί στο βυζαντινό ύφος, ακόμη και τα δάκτυλα σκεπάζονται με χρυσή κορδέλα. Η σύγχρονη γυναίκα μπορεί να φορέσει τα κοσμήματα αυτά όπως διαμορφώθηκαν για να ανταποκρίνονται στις σημερινές αισθητικές μας ανάγκες. Και πραγματικά φορέθηκαν

πολύ υπογραμμίζοντας τη μεγαλοπρέπεια μαζί και την κομψότητα της γυναικείας εμφάνισης. («Μεταμορφώσεις», σ.139)

Ξεκινώντας από τα μνημειώδη αρχιτεκτονικά έργα απομόνωσε χαρακτηριστικές φόρμες, όπως τους θόλους, τις ανίδες και τα τόξα των βυζαντινών εκκλησιών, τα οποία στη συνέχεια προσαρμοσε κατά τρόπο μοναδικό στις απαιτήσεις της κοσμηματοποιίας. Έτσι προέκυψε η δεύτερη βυζαντινή συλλογή, τα «Χρυσοτεκτονήματα» (1976). Οι νέες μορφές εξοικειώνουν τον άνθρωπο με το μεγαλείο του Βυζαντίου ανταποκρινόμενες ταυτόχρονα στις σύγχρονες ανάγκες και αισθητικές αντιλήψεις (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 64-71).³⁸

Ο Λαλαούνης αναφέρει: *«Η θρησκεία κυριαρχεί στην ζωή και την τέχνη της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας περισσότερο από 1.000 χρόνια. Η μουσική, η ζωγραφική, η αρχιτεκτονική, όλες οι εφηρμοσμένες τέχνες όπως και η χρυσοχοΐα της εποχής, σκοπό έχουν να δοξάσουν το Θεό και να τιμούν το μεγαλείο του.*

Με τα «Χρυσοτεκτονήματά» μας προσπαθούμε να δείξουμε ότι ο χρυσοχόος μπορεί να τολμά και να μεταπλάθει στην τέχνη του στοιχεία της αρχιτεκτονικής. Έτσι προσαρμόζει στις διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος παμμέγιστα αρχιτεκτονήματα, χωρίς να τους μειώνει την αισθητική αξία.

Επιθυμία μας είναι να φέρουμε την αυτοκρατορική μεγαλοπρέπεια του Βυζαντίου κοντά στη σύγχρονη γυναίκα. Επίσης επιθυμία μας θα ήταν τα μικρά μας βυζαντινά έργα να εκτιμηθούν όχι μόνο σαν κοσμήματα αλλά και σαν σύμβολα μιας αλληγορικής τέχνης, της Βυζαντινής, που βοήθησε για εκατοντάδες χρόνια τον πιστό Χριστιανό να πλησιάζει το υπεραισθητό, το Θεό!» (εφημ.: Ελεύθερος Κόσμος, 22.04.1977)

2γ. Στροφή στο σύγχρονο κόσμο (δεκαετία του 1970)

Η δεκαετία του 1970 ξεκίνησε για τον Ηλία Λαλαούνη με ένα σημαντικό γεγονός, το οποίο αφενός χάρισε λάμψη και αίγλη στην ελληνική πρωτεύουσα και αφετέρου της προσέφερε σημαντικά τουριστικά και οικονομικά οφέλη. Πρόκειται για την πρώτη Διεθνή Έκθεση Κοσμήματος, η οποία πραγματοποιήθηκε στο ξενοδοχείο HILTON της Αθήνας (14 - 21 Σεπτεμβρίου 1971) και διοργανώθηκε από τον κοσμηματοποιό με τη συμμετοχή του ιδίου και τεσσάρων ακόμη οίκων κοσμήματος:

BVLGARI από την Ιταλία, RENE KERN από τη Γερμανία, VAN CLEEF & ARPELS από τη Γαλλία και HARRY WINSTON από την Ελβετία. Την έκθεση επισκέφθηκαν περισσότερα από 3.000 άτομα, καθώς ήταν ένα πρωτόγνωρο γεγονός για τα ελληνικά δεδομένα. Ο Λαλαούνης στην έκθεση αυτή παρουσίασε δύο συλλογές, την «Αυγή της Τέχνης», η οποία διακρίνεται για τις απλές γραμμές των κοσμημάτων χωρίς κανένα φινίρισμα και τη «Βυζαντινή», που είναι εμπνευσμένη από τα εκθέματα του 11ου αιώνα του Βυζαντινού Μουσείου της Αθήνας επιδιώκοντας με αυτόν τον τρόπο να τονίσει για άλλη μια φορά την αστείρευτη πηγή της ελληνικής τέχνης (βλ. Τόμ. 2, Παρ.3, εικ. 2-13).³⁹

Είναι γεγονός ότι η δεκαετία του 1970 αποτελεί για τον Ηλία Λαλαούνη ίσως την πιο δημιουργική περίοδο με γνώμονα τη δραστηριότητά του και των αριθμό των συλλογών που σχεδιάστηκαν τότε (24), ενώ παράλληλα αποτελεί και την περίοδο κατά την οποία αυτός εγκατέλειψε κατά κάποιο τρόπο την ιστορία και την παράδοση ως πηγές έμπνευσης για τη δημιουργία των κοσμημάτων του και έστρεψε την προσοχή του στο σύγχρονο κόσμο. Τα επιστημονικά επιτεύγματα του 20ού αιώνα καθόρισαν τη νέα θεματική και αισθητική των συλλογών του, καθώς τα κοσμήματα και τα μικρογλυπτά της περιόδου αυτής είναι εντυπωσιακά, μεγάλων διαστάσεων σε γεωμετρικές, αφαιρετικές ή καμπύλες και ασύμμετρες φόρμες συμβαδίζοντας με τη διεθνή μόδα της δεκαετίας του 1970.⁴⁰

Για παράδειγμα στις συλλογές **«Βιοσύμβολα»** και **«Κίνηση στο Διάστημα»** οι εικόνες του ηλεκτρονικού μικροσκοπίου και τηλεσκοπίου, τα αστρονομικά σχέδια, οι κυτταρικές δομές και οι πλανητικές τροχιές ζωντανεύουν σχεδόν αυτούσιες σε μικρογλυπτικές συνθέσεις με πολύτιμα υλικά και ημιπολύτιμες πέτρες. Στη **«Νεογεωμετρική Συλλογή»** οι γραφικές παραστάσεις του ηλεκτρονικού υπολογιστή εκτείνονται στο χώρο αντικαθιστώντας τις γραμμές με χρυσό σύρμα και δημιουργώντας οπτικά εφέ βασισμένα στην ποπ-αρτ (λαϊκή τέχνη). Στη συλλογή **«Σταγόνες και Χιτώνες»** η ορεία κρύσταλλος, τα διαμάντια και το χρυσό σύρμα αποδίδουν το σπινθήρισμα του φωτός στη διαφάνεια του νερού και την κίνηση των σταγόνων σύμφωνα με το νόμο της βαρύτητας. Τέλος στη συλλογή **«Χορογραφισμός»** η κίνηση του ανθρώπινου σώματος και τα γεωμετρικά σχήματα που αυτή διαγράφει στο χώρο συνδέονται με τη συμβολική αξία διαχρονικών διακοσμητικών μοτίβων, όπως ο λαβύρινθος.⁴¹

Παράλληλα η ομορφιά του φυσικού κόσμου αποτέλεσε στο πέρασμα των χρόνων αέναη πηγή έμπνευσης για τον Λαλαούνη, ο οποίος ενστάλαξε τη δεκαετία του 1970 στην τέχνη του τη μαγεία και τη σαγήνη της φύσης. Άλλωστε ο πατέρας του δημιουργού, Ιωάννης Λαλαούνης, υπήρξε λάτρης της φύσης. Το γεγονός αυτό επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τον καλλιτέχνη, ο οποίος με τα σχέδιά του αποδεικνύει το οξύ παρατηρητικό του βλέμμα, την ικανότητά του να διακρίνει τις λεπτομέρειες των μορφών της φύσης αλλά και των κατακτήσεων της επιστήμης, και με τη δημιουργική του δύναμη να μεταμορφώνει τα σχήματα και τις μορφές του φυσικού κόσμου (και όχι μόνο) σε μοναδικά κοσμήματα και μικρογλυπτά.⁴²

Η έκδοση «Αγριολούλουδα της ελληνικής Γης»⁴³ που δημοσίευσε η Νίκη Γουλανδρή, ιδρύτρια του Μουσείου Φυσικής Ιστορίας, έδωσε στον Ηλία Λαλαούνη το ερέθισμα να σχεδιάσει τη δική του συλλογή αντικειμένων τέχνης με τίτλο «Αγριολούλουδα της Ελλάδας» (1970). Γοητευμένος από τη δισδιάστατη εικόνα αποφάσισε να τη μεταφέρει στις τρεις διαστάσεις, σε μικρογλυπτά από χρυσό. Η δροσιά και ζωντάνια του θέματος ήταν ίσως που τον έκαναν να επιλέξει για πρώτη φορά την πιστή μίμηση της φύσης. Τοποθέτησε το βάρος στην τεχνική επιδεξιότητα και επιχείρησε να αποδώσει με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια το σχήμα των λουλουδιών, την υφή των φύλλων και των μίσχων, την κίνηση των πετάλων και των βλαστών. Όπως τελικά διαμορφώθηκαν τα αγριολούλουδα μοιάζουν να φυτρώνουν μέσα από τους ημιπολύτιμους λίθους σε διάφορα χρώματα όπως ακριβώς τα αληθινά, τα οποία ριζώνουν στα βράχια των ελληνικών βουνών (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2δ, εικ. 3-11).⁴⁴

Αναφέρει στις «Μεταμορφώσεις»: *Μια μοναδική συλλογή ελληνικών αγριολούλουδων που δημοσιεύθηκε το 1972 στο έξοχο βιβλίο της κας Νίκης Γουλανδρή με έκανε να μελετήσω το θέμα προσεκτικότερα. (...) Όταν ασχολήθηκα με άλλα θέματα, είχα προσπαθήσει να απομονώσω τα κύρια χαρακτηριστικά τους και να τα αναπλάσω σε μια πιο αφηρημένη μορφή. Αυτή τη φορά ένιωθα την ανάγκη να μείνω όσο πιο κοντά γινόταν στη φύση και απλώς να αναπαραστήσω τα άνθη αυτά προσαρμόζοντας μόνο το φυσικό τους μέγεθος σε διαστάσεις κατάλληλες για επιτραπέζια αντικείμενα τέχνης. Η φιλοδοξία μου δεν ήταν να συναγωνιστώ τη φαντασία του Δημιουργού, αλλά κυρίως να δείξω την τεχνική επιδεξιότητα του εργαστηρίου μου.*

Αυτό βέβαια ήταν για μένα και για τους συνεργάτες μου μια δύσκολη αποστολή. Πρώτη μας δουλειά ήταν να κατανοήσουμε την ιδιομορφία κάθε φυτού – τον εύθραυστο μίσχο, το αιχμηρό αγκάθι, τη βελουδένια υφή των πετάλων και κατόπιν να βρούμε τον τρόπο να τα αναπαραστήσουμε με τα μέσα και τις τεχνικές μεθόδους που διαθέτει ο χρυσοχόος. Ταυτόχρονα έπρεπε να μεταδώσουμε την ατμόσφαιρα του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο ζουν αυτά τα λουλούδια, τους βράχους και τις πλαγιές των ελληνικών βουνών, την απαλή αύρα ή τις ριπές του ανέμου που σαρώνουν την ύπαιθρο. Αυτά τα υπέροχα έργα της Φύσης δεν χρειάζονταν στυλιζάρισμα, μεταμόρφωση, ερμηνεία. Εκείνο που ζητούσαν ήταν να σεβαστούμε τη ζωντανή μορφή τους, μια μορφή τόσο σοφά πλασμένη από τη φύση που κάθε ένα τους παίρνει το μέγεθος, το βάρος και την ισορροπία που απαιτεί το περιβάλλον του.

Η ανάμνηση του πατέρα μου, που μου μετέδωσε όχι μόνο τη χρυσοχοϊκή του τέχνη αλλά και την αγάπη του για τα φυτά, αποτελούσε για μένα ένα πρόσθετο κίνητρο για να ξεκινήσω αυτό το καινούριο τόλμημα, που ήταν και το πρώτο από τότε που άρχισα να δουλεύω ανεξάρτητα.

Θεωρούσα το σχέδιο αυτό σαν μια προέκταση της δουλειάς που είχα κάνει ως τότε και που ήταν να δημιουργώ κοσμήματα εμπνευσμένα από την ελληνική ιστορία και την ελληνική παράδοση και την αναβίωση των πανάρχαιων συμβόλων. Αυτή τη φορά σκοπός μου ήταν να μεταφέρω το μυρωμένο αέρα της ελληνικής υπαίθρου μέσα στα σπίτια μας που τα πνίγει ο συνωστισμός και ο θόρυβος της πόλης. (σ. 254)

Η συλλογή «Αγριολούλουδα της Ελλάδας» εκτέθηκε στο ξενοδοχείο Hilton στην αίθουσα «Αμβροσία» από 3 έως 15 Μαΐου 1972, όπου παρουσίασε 33 «Μαλαματένια Αγριολούλουδα» από σμιλεμένο χρυσό 18K. Τα αγριολούλουδα αποδόθηκαν με νατουραλιστική τεχνοτροπία που επιτρέπει την ανάδειξη όλης της φυσικής χάρης του λουλουδόκοσμου των βουνών και των κάμπων της χώρας μας, με την αυταπάτη της μαγικής μεταφοράς του θεατή στο περιβάλλον τους. Ο ίδιος σημειώνει: «Σκοπός δικός μας στην προκειμένη εκδήλωση υπήρξεν η στροφή της ελληνικής χρυσοτεχνίας σε ένα νέο χώρο, το πολύτιμο ελληνικό επιτραπέζιο διακοσμητικό αντικείμενο από σμιλεμένο χρυσό. Η δε προσπάθειά μας είναι να αποδοθεί η θαυμάσια ελληνική φύση με την εξίσου απaráμιλλη δεξιοτεχνία των Ελλήνων τεχνιτών μας.» (εφημ. Ελεύθερος Κόσμος, 5.5.1972)

Η πρωτοτυπία στα θέματα και τα σχέδιά του κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 πηγάζει κυρίως από το διάλογό του με την εποχή του. Ο Λαλαούνης ακολουθώντας τη μόδα από τη μια αλλά κι ένα σύγχρονο τρόπο σκέψης και έκφρασης από την άλλη συνειδητοποίησε ότι οι δημιουργοί κοσμημάτων έπρεπε να κάνουν τολμηρά βήματα και να οπλιστούν με φαντασία, ώστε το ελληνικό κόσμημα να γίνει ανταγωνιστικό σε διεθνές επίπεδο. Ήταν ανάγκη λοιπόν το σχέδιο κοσμήματος στην Ελλάδα να κάνει στροφή στη μοντέρνα ζωή, ώστε να ανιχνεύσει την επίδραση της τεχνολογίας στην τέχνη αλλά και τη μόδα.⁴⁵

Οι παραπάνω ιδέες βρήκαν εφαρμογή σε μια νέα συλλογή με την ονομασία «**Βιοσύμβολα**» (1972), η οποία εκφράζει την αισιοδοξία και τον ενθουσιασμό του Ηλία Λαλαούνη για την επιστήμη και την τεχνολογία. Η δυνατότητα που παρέχει το μικροσκόπιο στον άνθρωπο να παρατηρήσει ένα αόρατο διά γυμνού οφθαλμού μικρόκοσμο, την απρόσιτη πλευρά της φύσης άρα και της ζωής με κάθε λεπτομέρεια στάθηκε ικανή πρόκληση γι' αυτόν. Προσπαθώντας να ταυτιστεί με τον επιστήμονα, ο Ηλίας Λαλαούνης μετέφερε τις εικόνες του μικροσκοπίου στα σχέδιά του και στη συνέχεια στον χρυσό (βλ. συνέντευξη Λίλας Λαλαούνη).⁴⁶

Σημειώνει στις «Μεταμορφώσεις»: *Το έργο των επιστημόνων που μας έκαναν να γνωρίσουμε αυτόν τον νέο κόσμο, μας επιτρέπει να καταλάβουμε καλύτερα τη Φύση με όλες τις πρακτικές συνέπειες, που αυτό συνεπάγεται. Ταυτόχρονα μας έφερε μπροστά στα μάτια μας, τη γοητευτική, παράξενη ομορφιά του ζωικού ή φυτικού κυττάρου. Η ασύμμετρη δομή των κυττάρων των οστών ή οι δαιδαλώδεις διασυνδέσεις των κυττάρων των νεύρων είναι στα αλήθεια μικροσκοπικά έργα τέχνης που προκαλούν τον καλλιτέχνη να τα εκφράσει στη γλώσσα της τέχνης του.*

Θα έλεγα πως υπάρχει και κάτι παραπάνω. Η δύναμη αυτών των μικροσκοπικών κυττάρων να δημιουργούν – ή να καταστρέφουν – τη ζωή αναμφισβήτητα μας περνάει ένα μήνυμα. Γιατί εκφράζει το βαθύ συμβολισμό που περικλείει η ζωντανή ύλη. Δημιουργία, ακμή, παρακμή και θάνατος: ο αιώνιος κύκλος που ανέκαθεν προσπάθησε να τον νιώσει το πνεύμα και η ψυχή του ανθρώπου, θαρρείς και γίνεται ορατός σε αυτόν τον μικροσκοπικό κόσμο του κυττάρου. Γι' αυτό και δώσαμε σε αυτή τη συλλογή κοσμημάτων και αντικειμένων τέχνης, που βασίζονται σε τέτοιες παρατηρήσεις, τον τίτλο «Βιοσύμβολα» (το όνομα το οφείλω στον καλό μου φίλο Λέοντα Μελά). Δεν ξέρω να υπάρχει πραγματικά ένας συμβολισμός που να

συναρπάζει πιο πολύ το πνεύμα του ανθρώπου από τη συνάντηση των σπερματοζωαρίων με το ωάριο, που αντιπροσωπεύει αυτή την ίδια την πράξη της δημιουργίας.

Για να γίνει αυτή η νέα συλλογή έπρεπε φυσικά να βασιστώ κυρίως σε φωτογραφίες δημοσιευμένες σε ιατρικές ή βιολογικές μελέτες. Το πρόβλημα δεν ήταν απλώς πώς να μεγεθύνω τις διάφορες μορφές που παρουσιάζονται σε αυτές τις φωτογραφίες, παρ'όλο που έχουν από μόνες τους τη δική τους ομορφιά. Στόχος μου, όπως άλλωστε και σε όλες τις γραμμές μου, ήταν απλώς να μεταφράσω τις μορφές αυτές σε αντικείμενα προορισμένα να φορεθούν ή να διακοσμήσουν έτσι ώστε να αποτελέσουν μέρος της καθημερινής μας ζωής. (σ. 268)

Η συλλογή εκτέθηκε στο ξενοδοχείο Hilton της Αθήνας από 19 έως 30 Σεπτεμβρίου 1972 στην αίθουσα «Αμβροσία». Μιλώντας ο Λαλαούνης για την νέα του συλλογή τόνισε τα εξής: «Τα φετινά κοσμήματά μας είναι ένα πάντρεμα θεμάτων της πραγματικότητας, όπως την βλέπουν οι επιστήμονες, με τα θέματα που μέχρι πριν λίγο καιρό τα λέγαμε αφηρημένα. Έπειτα τα κοσμήματά μας έχουν ακόμη μια πρωτοτυπία. Καθένα του έχει τη «λεζάντα» του. Και ο τίτλος δεν είναι ποιητικός είναι η αλήθεια. Όπως αλήθεια είναι τα χρωματοσώματα, τα κύτταρα, η όσφρηση, η αφή κ.λπ.» (εφημ. Ελεύθερος Κόσμος, 19.9.1972).

Σκουλαρίκια που οφείλουν το σχέδιό τους στη δομή του αμφιβληστροειδούς των σπονδυλωτών, περιδέραια βασισμένα στην εσωτερική δομή φυτικών κυττάρων και βιοσυνθέσεις με σπερματοζωάρια συνιστούν μια συλλογή, τολμηρή και πρωτότυπη (βλ. συνέντευξη Παναγιώτη Βαρουξή). Τα βαριά και μακριά περιδέραια, τα βραχιόλια και τα σκουλαρίκια της συλλογής, όπως και η χρήση των πολύτιμων λίθων, ρουμπινιών, ζαφειριών και διαμαντιών συμπληρώνουν την εικόνα της γυναίκας της δεκαετίας του 1970 (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ε, εικ. 1-10). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η φωτογράφιση της ηθοποιού Ira De Furstenberg στη Vogue για την εορταστική έκδοση Δεκεμβρίου – Ιανουαρίου 1973 του περιοδικού. Η Ira De Furstenberg ντύθηκε από τη Νίνα Ρίτσι, χτενίστηκε στην Καριτά και στο λαιμό της φόρεσε ένα κολιέ «πολυτελέστατα επιστημονικό» του Λαλαούνη, που παριστάνει τον πολλαπλασιασμό του ανθρώπινου κυττάρου (εφημ. Ελεύθερος Κόσμος, 11.2.1973). Η Vogue έγραψε: «Το αποτέλεσμα είναι μια θαυμαστή συλλογή από αριστουργηματικά κοσμήματα που οι γραμμές τους στροβιλίζονται και συμπλέκονται δαντελωτά

στολίζοντας τα κολιέ, τις καρφίτσες, τα βραχιόλια της νέας γραμμής. Η τέχνη τους είναι αφηρημένη αλλά και αληθινή. Είναι γεμάτα φαντασία και πραγματικότητα.» (εφημ. ΤΟ ΒΗΜΑ, 8.2.1973)

Παράλληλα ο Λαλαούνης δείχνοντας μεγάλο ενδιαφέρον για την παιδική έμπνευση και φαντασία είχε την ιδέα να οργανώσει με τη συνεργασία του εκπαιδευτικού Αντώνη Μωραΐτη ένα διαγωνισμό κοσμήματος, ο οποίος έγινε αφορμή να σχεδιαστεί η συλλογή **«Ασημένια Παιχνιδίσματα»** (1973), βασισμένη στα σχέδια κοσμημάτων των μαθητών της Σχολής Μωραΐτη.⁴⁷ Αναφέρει: *«Αρχικά ζητήθηκε από τα παιδιά να υποβάλουν σχέδια για ένα ή περισσότερα κοσμήματα, όπως θα ήθελαν να τα φοράει η μητέρα τους. Μας έστειλαν πάνω από δύο χιλιάδες σχέδια που εξετάστηκαν και αξιολογήθηκαν από μια ομάδα παιδαγωγών, παιδοψυχολόγων και ζωγράφων όπως ο Γιάννης Σπυρόπουλος και Σπύρος Βασιλείου. Πολύτιμη υπήρξε η συνεργασία της ψυχολόγου - διευθύντριας της σχολής, Χρυσάνθης Μωραΐτη - Καρτάλη και της καθηγήτριας των Τεχνικών, Λίντας Αντωνιάδου – Βακιρτζή. Από τις εκατοντάδες των αξιολογών σχεδίων ξεχωρίσαμε στο εργαστήριο πάνω από εξήντα που τα βρήκαμε πιο κατάλληλα να γίνουν κοσμήματα ή αντικείμενα τέχνης. Σύμφωνα με το πνεύμα των παιδιών διαλέξαμε να χρησιμοποιήσουμε ασήμι σαν κύριο υλικό κι όχι άλλα πολύτιμα μέταλλα.»* («Μεταμορφώσεις», σ. 212)

Τα σχέδια των κοσμημάτων των παιδιών είναι εμπνευσμένα από τα θαύματα του 20ού αιώνα, την Οδύσσεια ή ακόμη και από την επαγγελματική απασχόληση των γονιών τους (βλ. Τόμ. 2, Παρ.4ε, εικ. 1-8). Αξίζει να σημειωθεί ότι στο διαγωνισμό συμμετείχαν και τα τρία μεγαλύτερα παιδιά της αυτοκράτειρας Φαράχ του Ιράν, η οποία θαύμαζε τις δημιουργίες του Λαλαούνη. Συγκεκριμένα η 13χρονη πριγκίπισσα Reza σχεδίασε μια εστεμμένη γλαύκα σε φόντο τον έναστρο ουρανό, την οποία αυτός κατασκεύασε ως αντικείμενο τέχνης να στέκεται σε βάση από κρύσταλλο και να φέρει περσικό στέμμα στο κεφάλι. Η 10χρονη πριγκίπισσα Farahnaz ζωγράφισε ένα μεγάλο ψάρι με πλατιά ουρά, το οποίο έγινε κόσμημα για τον λαιμό από επιχρυσωμένο ασήμι. Τέλος η 8χρονη πριγκίπισσα Ali Reza σχεδίασε δύο χελιδόνια αντικριστά το ένα με το άλλο που με τα ράμφη τους συγκρατούν δύο αστέρια μεταξύ των οποίων υπάρχει μια σφαίρα. Με βάση το σκίτσο αυτό ο Λαλαούνης δημιούργησε ένα περιδέραιο από χρυσό και τουρμαλίνη στο κέντρο του οποίου κυριαρχεί ένας λαμπερός ήλιος. (Athens Daily Post, 1973)

Χρησιμοποιώντας ασήμι και σμάλτο σε διάφορες χρωματικές παραλλαγές, αποκρυπτογράφησε τα σχέδια της παιδικής φαντασίας χωρίς να προδώσει το πνεύμα τους. Αναφέρει στις «Μεταμορφώσεις»: *Πρέπει να πω πως από όλες τις συλλογές που δημιούργησα τα τελευταία χρόνια αυτή η γραμμή μου έδωσε κάτι παραπάνω από ικανοποίηση. Με διασκέδασε. Ταυτόχρονα ήταν κι ένα μάθημα που επιβεβαίωσε την πεποίθησή μου πως η άδολη, πηγαία αίσθηση του παιδιού έχει μέσα της το σπέρμα της αληθινής τέχνης.*

Τα σημερινά παιδιά ζουν μέσα σε ένα περίπλοκο κόσμο, δέχονται πλήθος εξωτερικών ερεθισμών. Το περιβάλλον τους καθορίζεται κατά μεγάλο μέρος από την ηλεκτρονική, διαστημική εποχή μας, αλλά το φρέσκο μυαλό τους επεξεργάζεται αυτό το περιβάλλον ανάλογα. Έτσι βλέπεις να δημιουργούν απλές γραμμές και μορφές, συναρπαστικές όσο και τα αρχαία ειδώλια. Όσο πιο μικρά είναι τα παιδιά, τόσο πιο αυθόρμητα βρίσκουν καταπληκτικά αφηρημένους τρόπους να εκφραστούν. Τα σχέδια τους μπορεί να είναι πρωτόγονα, αλλά δεν είναι χονδροειδή.

Ομολογώ πως δεν ήταν εύκολη δουλειά να μεταφέρω αυτά τα σχέδια στο κόσμημα ή το αντικείμενο τέχνης χωρίς να προδώσω το πνεύμα τους. Στο εργαστήριο έπρεπε να αποκρυπτογραφήσουμε κατά κάποιο τρόπο αυτές τις απλές γραμμές. Έπρεπε να μπορούμε στη θέση του παιδιού και να δοκιμάσουμε να δούμε τα σχέδια με τα μάτια μας πριν καταλήξουμε στο οριστικό σχέδιο του κοσμήματος. Η απόδειξη πως δεν φύγαμε πολύ από το πνεύμα των σχεδίων των παιδιών ήταν η έκρηξη της χαράς όταν τα παιδιά αναγνώριζαν στην έκθεσή μας τις δημιουργίες τους.

Τα θέματα των σχεδίων των παιδιών ανήκουν σε τέσσερις κυρίως κατηγορίες. Μερικά εμπνέονται από τον κόσμο που τα περιβάλλει: τα παιχνίδια τους, τα σπίτια τους, τα αγαπημένα τους ζώα, πουλιά ή πεταλούδες. Ύστερα υπήρχαν αρκετά σχέδια με τα αιώνια επαναλαμβανόμενα σύμβολα της ανθρωπότητας, όπως ο σταυρός, η καρδιά, το αστέρι. Αλλά βασιζόνταν στα θαύματα του εικοστού αιώνα, διαστημόπλοια και δορυφόρους. Τέλος υπήρχαν και τα εντελώς αφηρημένα που παίζαν πάνω στις βασικές γεωμετρικές γραμμές, όπως το τρίγωνο, ο κύκλος, ο ρόμβος με τις ατελείωτες παραλλαγές τους. (σ. 212)

Η συλλογή «Ασημένια Παιχνιδίσματα» όπως και τα «Μαλαματένια Αγριολούλουδα» εκτέθηκαν και στο κατάστημα του Ηλία Λαλαούνη στο ισόγειο του

Πύργου των Αθηνών, ο οποίος εγκαινιάστηκε στις 16.10.1972. Το κτήριο των 24 ορόφων στέγαζε καταστήματα στο ισόγειο, γραφεία στους ορόφους και εστιατόριο στον τελευταίο όροφο. Με την ίδρυση του κτηρίου αυτού δημιουργήθηκε η φιλοδοξία να αποτελέσει το μεγαλύτερο συγκρότημα ανεξάρτητων καταστημάτων κάτω από την ίδια στέγη. Το εμπορικό κέντρο του Πύργου αποτελούνταν από 15 καταστήματα συνολικής επιφάνειας 1.000 τ.μ., ενώ χαρακτηριστικά καταστήματα ήταν των: Μουρτζόπουλου, Σοφού, Μπαλάσκα, Πετρίδη, Ελευθερουδάκη, Αδελφών Ταμπάχ, Παβιγιόν Κριστόφλι, Τσεκλένη και Λαλαούνη. (εφημ. Ελεύθερος Κόσμος, 17.10.1972)

Τον επόμενο χρόνο (1973) εξέθεσε στο ισόγειο του Πύργου Αθηνών την «**Νέο-Γεωμετρική**» του σειρά, η οποία περιλαμβάνει κοσμήματα, που αποτελούν μοναδικά δείγματα της ανεξάντλητης δημιουργικής φαντασίας του. Η εξέλιξη των ηλεκτρονικών υπολογιστών καθώς και η εμφάνιση λογισμικών για σχεδίαση σε ηλεκτρονικό υπολογιστή (computer design) κατά τη δεκαετία του 1970 ενέπνευσαν τον Λαλαούνη να σχεδιάσει τη «Νεογεωμετρική» συλλογή (βλ. συνέντευξη Αλαζάνδρας Κρίκου). Το πρώτο λογισμικό CAD (Computer Aided Design), που ονομάζεται «Sketchpad» και αναπτύχθηκε από τον Ivan Sutherland, ως μέρος της διδακτορικής διατριβής του στο MIT (Massachusetts Institute of Technology) στις αρχές του 1960, ήταν ιδιαίτερα καινοτόμο, διότι ο σχεδιαστής χρησιμοποιώντας ένα «στυλό» μπορούσε να σχεδιάσει στην οθόνη του υπολογιστή. Τα συστήματα λογισμικού CAD πρώτης γενιάς ήταν αρχικά 2D (δύο διαστάσεων) όμως μετά το 1965 η ομάδα του Charles Lang στο Εργαστήριο Υπολογιστικών Συστημάτων του Πανεπιστημίου του Cambridge ξεκίνησε έρευνα για 3D (τριών διαστάσεων) λογισμικό. Προς το τέλος της δεκαετίας του 1960 το ενδιαφέρον για τις εμπορικές εφαρμογές λογισμικού CAD ήταν αυξανόμενο, ενώ έως τις αρχές του 1970 πολλές εταιρείες λογισμικού CAD είχαν ιδρυθεί.⁴⁸

Στη «Νεογεωμετρική Συλλογή» ο Λαλαούνης παρακολουθεί τη διαδρομή της γεωμετρίας στην τέχνη από τα αρχαία χρόνια έως τη μοντέρνα εποχή, δηλαδή από τη Γεωμετρική περίοδο, που το γεωμετρικό σχήμα κυριαρχούσε στην αγγειογραφία, ακόμη και στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής έως την τέχνη των ηλεκτρονικών υπολογιστών της δεκαετίας του 1970. Η γοητεία που άσκησε η γεωμετρία στον άνθρωπο κάθε εποχής δεν σχετίζεται μόνο με τις πρακτικές εφαρμογές ή την

αισθητική της αξία. Η θέση της γεωμετρίας στην τέχνη έχει τις ρίζες της βαθύτερα, σε φιλοσοφικές αλλά και θρησκευτικές αντιλήψεις. Κατά την αρχαιότητα το γεωμετρικό σχήμα σε συνδυασμό με τον αριθμό αποτέλεσε τη βάση για την ερμηνεία του σύμπαντος και της αρμονίας του από τους φιλοσόφους. Οι Πυθαγόρειοι, ο Πλάτων και οι νεοπλατωνικοί θεωρούσαν για αυτόν τον λόγο κάποια γεωμετρικά σχήματα ιερά.⁴⁹

Σημειώνει στις «Μεταμορφώσεις»: *Δεν είναι λοιπόν περίεργο πως κι εγώ αισθάνθηκα την όρεξη να παίζω αυτό το παιχνίδι των επαναλήψεων και παραλλαγών στο ίδιο πνεύμα, αν και με διαφορετικά μέσα. Χρησιμοποίησα τον ηλεκτρονικό υπολογιστή που, αν προγραμματιστεί σωστά, μπορεί να δώσει ατελείωτες παραλλαγές οποιασδήποτε γραμμής ή σχήματος σε δύο ή τρεις διαστάσεις.*

Δεν είχα λόγο να διστάσω πριν κάνω αυτό το πήδημα τριάντα αιώνων. Με τις κατάλληλες οδηγίες ο υπολογιστής παρουσίαζε όλους τους δυνατούς συνδυασμούς των βασικών μοτίβων της γεωμετρικής περιόδου προσφέροντας έτσι στο σημερινό τεχνίτη μια πιο πλούσια επιλογή σχεδίων από ότι ο παλιός τεχνίτης θα μπορούσε να σχεδιάζει σε όλη του τη ζωή. Μένει όμως η τελική απόφαση του καλλιτέχνη να διαλέξει ανάμεσα σε όλες αυτές τις παραλλαγές εκείνη που είναι η αισθητικά πιο τέλεια.

Ο άνθρωπος σήμερα έφτασε στο σημείο να εκτιμά και πάλι την ομορφιά της απλής γραμμής των καθαρών γεωμετρικών σχημάτων. Πόσοι σύγχρονοι ζωγράφοι ή γλύπτες δεν δούλεψαν πάνω σε αυτή τη βάση αποδεικνύοντας έτσι πόσο αληθινά ήταν τα λόγια του Le Corbusier: «Οι δημιουργίες που στηρίζονται σε γεωμετρικές φόρμες ακολουθούν το δρόμο που οδηγεί στη Μεγάλη Τέχνη».

Με την πεποίθηση ότι η γεωμετρική γραμμή προσφέρεται για τη δημιουργία κοσμημάτων κατάλληλων για το ανθρώπινο σώμα, προσπάθησα πριν από όλα με τους συνεργάτες μου να θέσουμε τα σωστά προβλήματα στον υπολογιστή, με άλλα λόγια να ξεχωρίσουμε τα βασικά μοτίβα που θεωρούσαμε πιο πρόσφορα. Ύστερα, όταν ο υπολογιστής μας παρουσίαζε απειρία δυνατοτήτων διαλέγαμε εκείνες που ικανοποιούσαν το σκοπό μας, που ήταν η δημιουργία ενός κοσμήματος, να ανταποκρίνεται στη σύγχρονη μόδα και το σημερινό γούστο. (σ. 82)

Στη «Νεογεωμετρική» συλλογή τα σχέδια που χρησιμοποιούνται έχουν ως βάση τα γεωμετρικά μοτίβα της αρχαίας ελληνικής κεραμικής (π.χ. μαϊάνδρος), τα οποία πολλαπλασιάστηκαν και συνδυάστηκαν σε νέες συνθέσεις με τη βοήθεια του ηλεκτρονικού υπολογιστή ή σχέδια που βασίστηκαν σε γεωμετρικά σχήματα με διαχρονικό συμβολισμό, όπως το τετράγωνο, που συμβολίζει τον επίγειο κόσμο.⁵⁰ Στη συλλογή εντάσσονται και σπάνια κομμάτια που είναι εμπνευσμένα από τη μοντέρνα τέχνη, όπως το βραχιόλι από ορεία κρύσταλλο και χρυσό σύρμα, που βασίζεται σε συνθέσεις του Modrian ή το βραχιόλι με τα οπτικά – κινητικά εφέ (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 40-52). *«Γενικότερα ο Λαλαούνης στην νέα γραμμή των κοσμημάτων του εκμεταλλεύτηκε την χάρη των ελληνικών γεωμετρικών σχημάτων όλων των εποχών και ανέπτυξε τον εκφραστικό δυναμισμό των καθιστώντας περισσότερο ανάλαφρη την μεταλλική χρυσαφένια όψη σε όλες τις νέες δημιουργίες του.»* (εφημ. Ελεύθερος Κόσμος, 27.11.1973)

Είναι γεγονός ότι ο Λαλαούνης δέχτηκε από την ελληνική αρχαιότητα ένα ισχυρό ερέθισμα και μια διαρκή πηγή έμπνευσης για την εξέλιξη της ελληνικής χρυσοχοίας. Έτσι ανάμεσα στις λεγόμενες «αρχαιολογικές» συλλογές, το 1974 παρουσίασε την **«Κυκλαδική»**, η οποία είναι βασισμένη στα επιτεύγματα του Κυκλαδικού πολιτισμού. Η καίρια γεωγραφική θέση των Κυκλάδων (φυσική γέφυρα μεταξύ Ασίας και Ευρώπης) σε συνδυασμό με το εύκρατο κλίμα και την τραχιά γεωμορφολογία οδήγησαν στη διαμόρφωση ενός ιδιαίτερου πολιτισμού που εκτείνεται χρονικά από το 3.200 έως το 1.100 π.Χ.

Ο έντονα αφαιρετικός χαρακτήρας της τέχνης των Κυκλάδων προσείλκυσε το ενδιαφέρον του Λαλαούνη. Τα κοσμήματα και τα αντικείμενα της Κυκλαδικής συλλογής είναι εμπνευσμένα από τα ειδώλια και τα αγγεία, τα οποία αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα του κυκλαδικού πολιτισμού. Τα ειδώλια χρησιμοποιήθηκαν ως πλαστικές μορφές για μοντέλα διαφόρων τύπων κοσμημάτων, όπως πανταντίφ, σκουλαρίκια και περιδέραια, ενώ με την επεξεργασία των μετάλλων απέδωσε τη διαφάνεια και τη φωτεινότητα του υλικού των πρωτοτύπων. Αξιοποίησε την ανθρώπινη μορφή στις διάφορες στάσεις και εκφράσεις της δημιουργώντας κοσμήματα και χρηστικά αντικείμενα που απηχούν διαχρονικές αισθητικές αξίες. Οι φόρμες των κοσμημάτων του διακρίνονται για τη λιτότητα, την καθαρότητα και τη

δυναμική τους αυτάρκεια, για αυτό το λόγο θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως μια γόνιμη προσέγγιση των αρχαίων μοτίβων (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 53-54).⁵¹

Το 1974, επιθυμώντας και επιδιώκοντας να ανακαλύψει νέα ερεθίσματα για καινούριες δημιουργίες, στράφηκε στην παρατήρηση του παράξενου κόσμου των εντόμων, ο οποίος αποτελεί άλλο ένα θαύμα από αυτά της φύσης. Η έρευνα και η μελέτη του θαυμαστού κόσμου των εντόμων τον οδήγησε να σχεδιάσει τη συλλογή «**Μικρόκοσμος**», η οποία μεταμορφώνει εφευρετικά τα έντομα σε μικρογλυπτά.

Δεν μπόρεσε να μην απορήσει με τα ιδεώδη φυσιογνωμικά και οργανικά χαρακτηριστικά των εντόμων, όπως και με την εκλεπτυσμένη και πολύπλοκη κατασκευή τους που δεν επιτρέπει την εύκολη αντιγραφή από τον άνθρωπο. Ως καλλιτέχνης θαύμασε την ευλυγισία της κάμπιας, την κομψότητα της μέσης της σφήκας αλλά και τα φαινομενικά εύθραυστα, αλλά τόσο δυνατά πόδια της ακρίδας. Εμπνεύστηκε ακόμη από τους μύθους και τις παροιμίες με τις οποίες συνέδεσε η λαϊκή μας παράδοση την εργατική μέλισσα, τον άχρηστο κηφήνα, τον ανέμελο τζίτζικα και το προνοητικό μυρμήγκι (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2δ, εικ. 12-17).⁵²

Γράφει στις «Μεταμορφώσεις»: *Δεν είχα καμία διάθεση να γίνω εντομολόγος, ούτε να μελετήσω τις βιολογικές και κοινωνιολογικές ιδιομορφίες αυτού του κόσμου. Σαν καλλιτέχνης όμως δεν μπορώ να μην θαυμάζω ορισμένα συναρπαστικά χαρακτηριστικά τους.*

Η ποικιλία και η ομορφιά των μορφών των εντόμων με έκανε να ζητήσω από τους συνεργάτες μου να μελετήσουμε τους τρόπους με τους οποίους θα μπορούσαμε να δημιουργήσουμε μια καινούρια γραμμή κοσμημάτων και αντικειμένων τέχνης εμπνευσμένων από τον κόσμο των εντόμων. Το αποτέλεσμα ήταν μια σειρά που υπογραμμίζει τα κύρια χαρακτηριστικά μερικών από τα πιο εντυπωσιακά έντομα. Βέβαια απομίμηση ακόμη και σε μεγαλύτερη κλίμακα δεν θα εξυπηρετούσε το σκοπό μας. Χρειαζόμαστε στυλιζάρισμα για να τονίσουμε αυτά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Αυτό μας έδινε τη δυνατότητα να δείξουμε καθαρότερα τα λειτουργικά στοιχεία και την ομορφιά τους. Βασικά υλικά για αυτή τη σειρά ήταν το ασήμι και οι ημιπολύτιμοι λίθοι.

Οι προσπάθειές μας κατέληξαν κυρίως σε έναν αριθμό μικρογλυπτικών αντικειμένων τέχνης και μια σειρά κοσμημάτων προορισμένων ιδιαίτερα να φορεθούν σαν παντατίφ κρεμασμένα σε ένα απλό περιδέραιο από πλεξιγκλάς. (σ. 239)

Αποφασισμένος να πανηγυρίσει για την ποικιλία της φύσης προβάλλοντας τις ιδιαιτερότητες και τα λειτουργικά στοιχεία των εντόμων, δημιούργησε τα σώματά τους από χρωματιστές ημιπολύτιμες πέτρες και τις κεραίες τους από ασήμι. Χαρακτηριστικό είναι το άρθρο του Roger D' Ivernois, ενός εκ των διευθυντών της ελβετικής εφημερίδας «Jurnal de Geneve», με τίτλο «*O Salvador Dali Νικημένος*», το οποίο αναφέρεται στην έκθεση της συλλογής «Μικρόκοσμος» του Ηλία Λαλαούνη στη Γενεύη: «Όταν είχα την τιμή να φιλοξενηθώ από τον Salvador Dali στο Cadaqués, εθαύμασα όλως ιδιαιτέρως ένα γλυπτό σκαραβαίο από χρυσό βάρους 20 κιλών. Σήμερα όμως άλλαξα τελείως γνώμη, βλέποντας την έκθεση «Μικρόκοσμος». Κι αυτό γιατί ο Έλλην χρυσοχόος, Ηλίας Λαλαούνης, χρησιμοποίησε σαν πρότυπα των δημιουργιών του μερικά από τα εκατομμύρια είδη εντόμων που ζουν στη γη. Κατόρθωσε να παραμερίσει την προσωπικότητά του μπροστά στην τελειότητα της ανατομίας αυτής της κατηγορίας του ζωικού βασιλείου κι έτσι μπόρεσε να αναδημιουργήσει τα έντομα με μεγαλειώδη τρόπο, ώστε να τα επιδείξει σαν διακοσμητικά αντικείμενα, πραγματικά αριστουργήματα, κατασκευασμένα από ασήμι και πολύτιμες πέτρες. Ο Ηλίας Λαλαούνης είναι μεγάλος, πολύ μεγάλος καλλιτέχνης...» (εφημ. ΕΞΠΡΕΣ, 20.4.1975)

Τη ίδια χρονιά (1974), εγκαταλείποντας το ηλεκτρονικό μικροσκόπιο που τον βοήθησε να περιπλανηθεί στο βασίλειο του μικρόκοσμου της βιολογίας και να σχεδιάσει τη σειρά «Βιοσύμβολα», άρχισε να χρησιμοποιεί τα νεώτερα αστρονομικά τηλεσκόπια για να ξανοιχτεί στο χώρο της απεραντοσύνης του διαστήματος. Συνεπαρμένος από την αρμονία των φαινομένων που αποκαλύπτονται μέσα από το σύμπαν εμπνέεται τη νέα σειρά χρυσών κοσμημάτων, που την ονόμασε «**Κίνηση στο Διάστημα**» (εφημ. Ελεύθερος Κόσμος, 27.11.1974). Η συλλογή αυτή αποτυπώνει τον ενθουσιασμό του καλλιτέχνη για το σύγχρονο κόσμο και την κίνηση των ουρανίων σωμάτων, καθώς περιλαμβάνει κοσμήματα που αποτελούν πιστές απεικονίσεις της τροχιάς των πλανητών και των αστερών, των γαλαξιών και των νεφελωμάτων, οι οποίες βασίζονται σε αστρονομικά και μαθηματικά σχέδια όπως και σε εικόνες του τηλεσκοπίου. Η συλλογή «Κίνηση στο Διάστημα» αποδεικνύει την αισιοδοξία και την πίστη του δημιουργού στην τεχνολογία που μπορεί να γίνει το

«μάτι» για να κατανοήσουμε έπειτα από το Μικρόκοσμο του ανθρώπινου οργανισμού το Μακρόκοσμο του σύμπαντος.⁵³ Η κίνηση των άστρων στις αχανείς εκτάσεις του σύμπαντος είναι ένα θέμα που απασχόλησε τους παλαιότερους πολιτισμούς όσο και το σημερινό άνθρωπο. Η διεύρυνση των γνώσεών μας για την κίνηση της ύλης στο διάστημα, που έγινε δυνατή με την εκπληκτική πρόοδο της φωτογραφίας, της τηλεμετρίας, της ραδιοαστρονομίας και άλλων επιστημών, και επίσης από τις πρόσφατες εξερευνήσεις του ίδιου του ανθρώπου στο διάστημα, άνοιξε καινούριους ορίζοντες για τους ερευνητές, τους φυσικούς, τους αστρονόμους. Αναπόφευκτα κινεί και πάλι το ενδιαφέρον του απλού ανθρώπου.

Σήμερα ο καθένας έχει εξοικειωθεί με την απaráμιλλη αρμονία των τροχιών της σελήνης και των πλανητών ή με τις σπείρες των μακρινών γαλακτικών συστημάτων και νεφελωμάτων. Εκείνο που με εντυπωσίαζε ιδιαίτερα όσο μελετούσα και παρατηρούσα αυτές τις ποικίλες μορφές ήταν πως η σπείρα ήταν πανταχού παρούσα. Είναι μια μορφή που τη συναντάμε όχι μόνο στους πιο μακρινούς γαλαξίες, και στη δική μας ατμόσφαιρα υπό τη μορφή των κυκλώνων π.χ., αλλά τη βρίσκουμε επίσης και στις αρχαιότερες και ωραιότερες διακοσμήσεις της κυκλαδικής ή μινωικής τέχνης, από την τρίτη χιλιετία π.Χ. και πέρα. Την ξανασυναντάμε στα ιωνικά κιονόκρανα. Για μένα η σπείρα έχει όχι μόνο μια δική της ομορφιά, αλλά έχει και την έλξη ενός παγκόσμιου συμβόλου. Από αυτήν ξεκίνησα με τους συνεργάτες μου για να δημιουργήσουμε μια καινούρια γραμμή που την ονομάσαμε «Κίνηση στο Διάστημα».

Η νέα αυτή συλλογή διερευνήθηκε σιγά σιγά για να περιλάβει διάφορες μορφές του κόσμου των άστρων, γαλαξίες και νεφελώματα, τροχιές πλανητών που διασταυρώνονται για να φτάσουμε στα Ζώδια και τα σύμβολα των πλανητών και των αστερισμών και τελικά σε μερικά κομμάτια που προσπαθούν να αποδώσουν τις εμπειρίες των πρώτων αστροναυτών.

Δημιουργώντας αυτή τη συλλογή δουλέψαμε με ποικιλία υλικών, όχι μόνο χρυσό και λευκόχρυσο, αλλά επίσης και ελεφαντόδοντο που θυμίζει τα νεφελώματα, lapis lazuli ή σοδαλίτη που καθρεπτίζει το χρώμα του ουρανού και διαμάντια που αστράφτουν σαν τα αστέρια. Φυσικά και οι τεχνικές μέθοδοι που χρησιμοποιήσαμε ήταν επίσης ένας συνδυασμός παραδοσιακών μεθόδων με σύγχρονες, όπως π.χ. το χυτό μέταλλο. Χρησιμοποιήσαμε επίσης χρυσό σύρμα που μπορούσε να αποδώσει τις τροχιές των άστρων για να σχεδιάσουμε περιδέραια, βραχιόλια, δαχτυλίδια κ.λπ. Με τα μέσα

αυτά προσπαθήσαμε να συλλάβουμε την επιβλητική πραγματικότητα αυτών των εντυπωσιακών φαινομένων, όπως είναι τα σπειροειδή νεφελώματα, οι τροχιές των πλανητών ή οι τολμηρές εξορμήσεις του ανθρώπου στο διάστημα. («Μεταμορφώσεις», σ. 286)

Στη συλλογή «Κίνηση στο Διάστημα» εκφράζει τις προσωπικές του αναζητήσεις, πιάνει όμως και πάλι το σφυγμό του κοινού, το ενδιαφέρον για το μεγάλο άγνωστο, το διάστημα, που μετά την πρώτη προσεγγίνωση (1969) έμοιαζε πιο απτό. Από την άλλη όμως η συλλογή εκπροσωπεί και τη νέα αισθητική της δεκαετίας του 1970, τα μεγάλα μεγέθη του κοσμήματος, τη γεωμετρία και τις εντυπωσιακές φόρμες. Μεταφέρει γραμμικά επιστημονικά σχέδια αστερισμών σε χρυσό σύρμα, αποδίδει τους αστέρες στις ενώσεις με διαμάντια και αποτυπώνει στα κοσμήματά του την τροχιά των γαλαξιών με χρυσές ελλείψεις, τα νεφελώματα με τη λάμψη των μπριγιάν (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ε, εικ. 11-17).⁵⁴

Ο ίδιος αναφέρει τα εξής σχετικά με τη νέα αυτή συλλογή: *«Και άλλοτε η κοσμηματοποιία παρουσίασε θέματα που είχαν σχέση με τα αστέρια. Η νέα προσπάθειά μου όμως καινοτομεί γιατί στηρίζεται στις τελευταίες έρευνες και ανακαλύψεις των σοφών ερευνητών του διαστήματος που έχουν στη διάθεσή τους, τη σύγχρονη τεχνολογία και ιδίως τα τεράστια τηλεσκόπια και τα τέλεια φωτογραφικά μηχανήματα. Έτσι ύστερα από τα κοσμήματά μας με τα απειροελαχίστων διαστάσεων θέματα της βιολογίας, όπως τα βλέπει το ηλεκτρονικό μικροσκόπιο, παρουσιάζουμε τώρα δημιουργίες, που παριστάνουν τις τεράστιες και ασύλληπτες διαστάσεις αστρικών φαινομένων. Με αυτές τις σειρές – αλλά και με τις άλλες, που παρουσιάσαμε μέχρι σήμερα – καθιερώνουμε πλέον το κόσμημα, που στηρίζεται στη σύγχρονη επιστήμη και τεχνολογία.»* (περ. Βιομηχανική Επιθεώρησης, Ιανουάριος 1975)

Στα μέσα της δεκαετίας του 1970 ο Λαλαούνης με τη συλλογή **«Γλαύκες και Ανθέμια»** (1975) αντλεί εκ νέου την έμπνευσή του από τα ξεχασμένα σύμβολα της ελληνικής αρχαιότητας. Το νέο σύμβολο, η γλαύκα, ήταν συνυφασμένο με την πρωτεύουσα του ελληνικού πολιτισμού στην καθαρότερη κλασική του μορφή.

Στην αρχαία Αθήνα υπήρχαν πολλά από αυτά τα πουλιά της πολιούχου θεάς, κόρης του Δία και προσωποποίησης της σοφίας αλλά και της νίκης. Η γλαύκα που κάθισε στον ιστό της τριήρους του Θεμιστοκλή λίγο πριν από τη ναυμαχία της

Σαλαμίνας, θεωρήθηκε ως καλός οiwνός και προμήνυμα νίκης. Άλλωστε αδιάψευστος μάρτυρας της σημασίας που είχε η γλαύκα για τους αρχαίους Αθηναίους είναι τα αργυρά τετράδραχμα και δεκάδραχμα της πόλης, τα οποία έφεραν έως το 180 π.Χ. περίπου στην εμπρόσθια όψη τους την αρχαϊκή κεφαλή της θεάς, ενώ στην οπίσθια όψη τους τη γλαύκα.⁵⁵

Ο συμβολικός αυτός χαρακτήρας της γλαύκας καθόρισε και την τεχνοτροπική διάθεση του Λαλαούνη. Σκοπός του δεν ήταν η δημιουργία ενός ακριβούς ομοιώματός της, αλλά η έκφραση των χαρακτηριστικών της στη σύγχρονη μικρογλυπτική, για το λόγο αυτό η αφαίρεση ήταν ο ενδεδειγμένος τρόπος για μια τέτοια δημιουργική προσπάθεια: *Θέλησα με μια καινούργια γραμμή να αποκαταστήσω αυτό το αρχαίο σύμβολο, απαλλαγμένο από μεταγενέστερες προκαταλήψεις, στη θέση που του άρμοζε στην πόλη, όπου πρώτα καθιερώθηκε, και το έκανα στο εργαστήριό μας στους πρόποδες της Ακρόπολης.(...)*

Μελετήσαμε το θέμα ευρύτατα στο εργαστήριο μας, γιατί πρόθεσή μου δεν ήταν να κατασκευάσω ένα ακριβές ομοίωμα αυτού του μοναδικού πουλιού, αλλά κυρίως να εκφράσω τα βασικά χαρακτηριστικά του σε σύγχρονη μικρογλυπτική. Δημιουργήσαμε έτσι 135 παραλλαγές της γλαύκας σε διάφορα υλικά και με διάφορες τεχνικές, καθεμιά με τη δική της έκφραση.

Μελετώντας το θέμα ανακαλύψαμε και δύο ενδιαφέροντα στοιχεία. Το πρώτο ήταν η σχέση αυτής της συμβολικής φόρμας με τη νεολιθική τέχνη, και το δεύτερο, πως αν το στυλιζαρισμένο σχέδιο της γλαύκας γύριζε ανάποδα έμοιαζε με ένα από τα πιο εκλεκτά χαρακτηριστικά της κλασικής αρχιτεκτονικής, το ανθέμιο.

Από τις μελέτες μας βγήκε μια ολόκληρη συλλογή, στην οποία όμως χρησιμοποιήσαμε τα πολύτιμα μέταλλα, που ως τώρα ήταν η βάση για τις προηγούμενες μικρογλυπτικές μας δημιουργίες, σαν επικουρικά μόνο στοιχεία. Το κύριο υλικό αυτή τη φορά ήταν ημιπολύτιμοι λίθοι, συνδυασμένοι φειδωλά με χρυσό ή ασήμι. («Μεταμορφώσεις», σ.118)

Με τη χρήση νέων και παλαιών τεχνικών κατέστη εφικτή η δημιουργία αφηρημένων γλυπτών μικρής κλίμακας. Η αναγωγή σε νεολιθικές φόρμες, η χρήση μοτίβων της κλασικής τέχνης για την απόδοση των επιμέρους χαρακτηριστικών ή και

του συνόλου του πτηνού (ανθέμιο ή κίονας ιωνικός), η χρήση απλών καμπύλων δυναμικών γραμμών αποτελούν τις τρεις βαθμίδες αφαιρετικής απόδοσης των επιμέρους δημιουργιών. Η γλυπτική ποιότητα συνυπάρχει με τον ζωγραφικό χαρακτήρα, που εκφράζεται μέσω των χρωμάτων, των έντονων γραμμώσεων αλλά και της αντίθεσης μεταξύ των στιλβωμένων επιφανειών και του ακατέργαστου πετρώματος που λειτουργεί ως βάση (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 55-63).⁵⁶

Το 1975 για άλλη μια φορά, μετά τη σειρά «Κίνηση στο Διάστημα», προσπάθησε να συλλάβει το φευγαλέο αυτό φυσικό φαινόμενο με την νέα του συλλογή «**Σταγόνες και Χιτώνες**» αναζητώντας τρόπους για να μεταδώσει μέσα από την τέχνη του την κίνηση του υγρού στοιχείου στη φύση, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή μέσω της τεχνολογίας. Τα κοσμήματα της συλλογής παίρνουν μορφή από τη φευγαλέα κίνηση και τα σχήματα που δίνουν ο αέρας και η βαρύτητα σε σταγόνες νερού αλλά και στα αρχαία ενδύματα, τον πέπλο και το χιτώνα (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ε, εικ. 18-23):⁵⁷ *Η βαρύτητα μια φυσική δύναμη που επενεργεί σε κάθε μορφή της ύλης, ήταν ένα θέμα που με τραβούσε ιδιαίτερα. Με γοήτευε η επίδραση της βαρύτητας στο νερό, αυτό το αδιάκοπα κινούμενο στοιχείο, όπως το βλέπουμε σε μια σταγόνα βροχής, στην πρωινή δροσοσταλίδα, στα κύματα της θάλασσας. (...)*

Η φευγαλέα, εφήμερη ομορφιά μιας σταγόνας βροχής είναι συνάρτηση της έλξης της βαρύτητας και της αστάθμητης, απρόβλεπτης δύναμης του ανέμου. Με την ποικιλία των μορφών της μια σταγόνα νερού γίνεται κάτι παραπάνω από ένα σημείο επαφής ανάμεσα στον ουρανό και τη γη. Σου υποβάλλει ταυτόχρονα την αλλαγή και τη σταθερότητα και ξαναθυμίζει στον άνθρωπο τη σχέση του με τη φύση, τη ζωή και την τέχνη.

Θα μπορούσε να πει κανείς πως η χάρη μιας σταγόνας βροχής ή μιας δροσοσταλίδας που χάνεται πάνω σε ένα ροδοπέταλο υποδηλώνει μια υποσυνείδητη ρομαντική διάθεση. Πραγματικά. Δεν διστάζω να ομολογήσω πως το βλέμμα μου γύρισε προς τα πίσω, προς τη ρομαντική εποχή του 19ου αιώνα ιδιαίτερα στη Γαλλία, μια εποχή που η σταγόνα του νερού ενέπνευσε πολλές θαυμάσιες δημιουργίες. Προσπάθησα να ξαναπλάσω τις ιδέες αυτής της εποχής του κοσμήματος, προσαρμόζοντάς τις φυσικά στο γούστο και τις απαιτήσεις της σύγχρονης γυναίκας.

Στην περίπτωση αυτή η εκφραστική και πλαστική ιδιότητα της πρώτης ύλης μας βοήθησε πολύ. Η πλατίνα και ο χρυσός στα χέρια του χρυσοχόου έχει την ικανότητα να εκφράσει σε χειροπιαστή, ορατή μορφή την ουσία της κίνησης που προκαλεί η βαρύτητα. Το διαμάντι, κατάλληλα καρφωμένο στο μέταλλο ή η ορεία κρύσταλλος και άλλοι πολύτιμοι λίθοι μπορούν να ερμηνεύσουν καλύτερα από κάθε άλλο υλικό την ανάλαφρη ρευστότητα της σταγόνας. Οι ακτίνες του φωτός και οι αποχρώσεις των χρωμάτων κάνουν τους πολύτιμους λίθους να αστράφτουν σαν αληθινές σταγόνες βροχής ή δροσιάς. Σε καλλιτεχνικό δέσιμο οι πέτρες αυτές μπορούν να αποδώσουν μορφές και γραμμές, που αλλιώς θα χάνονταν σαν το νερό που φεύγει.

Παρ' όλο που η κύρια πηγή εμπνεύσεως αυτής της νέας γραμμής ήταν η επίδραση της βαρύτητας στο νερό, δεν θα μπορούσα να μείνω αδιάφορος και στην επίδραση της βαρύτητας στο στερεό υλικό, ιδιαίτερα στο ύφασμα. Θυμήθηκα για μια ακόμη φορά την κλασική αρχαιότητα και εμπνεύστηκα από την κίνηση των πτυχώσεων στα αρχαία ελληνικά αγάλματα. Από τις εντυπώσεις αυτές δημιουργήσαμε κάτι καινούριο, το κόσμημα του χρυσελεφάντινου χιτώνα. («Μεταμορφώσεις», σ.300)

Το θέμα της συλλογής «Σταγόνες και Χιτώνες» ανήκει σε έναν ευρύτερο κύκλο δημιουργιών του Λαλαούνη, καθώς αποτελεί το δεύτερο μέρος της τριλογίας χρυσών κοσμημάτων με θέμα την κίνηση. Το τρίπτυχο αυτό εγκαινιάστηκε με τη γραμμή «Κίνηση στο Διάστημα» (1974), που είναι εμπνευσμένη από τις τροχιές των αστερών και τα ουράνια φαινόμενα και ολοκληρώνεται με τη συλλογή «Χορογραφισμός» (1977) με θέμα την πλαστικότητα και την αρμονία του ανθρώπινου σώματος.⁵⁸ Όμως ο Λαλαούνης δεν ξέχασε στη συλλογή «Σταγόνες», την παλιά του αγάπη, και εδώ, για την αρχαία ελληνική τέχνη, για το λόγο αυτό παρουσίασε ταυτόχρονα ένα θέμα παρμένο από τις άφθαρτες γλυπτικές δημιουργίες των αρχαίων Ελλήνων, τον χιτώνα με τις άπειρες πτυχώσεις του, τον οποίο σμίλευσε σε ελεφαντόδοντο και τον «έδεσε» σε κόσμημα με χρυσάφι, φτιάχνοντας έτσι μικρά έργα τέχνης. (εφημ. Βιομηχανική Επιθεώρησης, Δεκέμβριος 1975)

Στα μέσα της δεκαετίας του 1970 σχεδιάστηκε και η συλλογή κοσμημάτων «Από το Λουριστάν στην Περσέπολη» (1975), η οποία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Τεχεράνη ύστερα από πρόσκληση που έλαβε από την Αυτοκράτειρα Φάραχ με την ευκαιρία των εορτασμών για την εκατονταετηρίδα της δυναστείας των Παχλαβί στο θρόνο του Ιράν.⁵⁹ Γράφει στις «Μεταμορφώσεις»: Αποτέλεσε

πραγματική πρόκληση για μένα να σχεδιάσω μια σειρά κοσμημάτων εμπνευσμένων από την ιρανική τέχνη για να τα παρουσιάσω στην Ιρανική Αυλή. Βέβαια η τιμή ήταν μεγάλη για μένα, ήξερα όμως ότι θα ήταν δύσκολο να δημιουργήσω κάτι που να κάνει εντύπωση στους Ιρανούς συναδέλφους μου για την επιδεξιότητα και την εμπειρία του εργαστηρίου μας στην Αθήνα. Αυτή η αποστολή ήταν για μένα κάτι παραπάνω από μια κοσμική ή εμπορική εκδήλωση. (σ.160)

Ο Λαλαούνης αναφέρει στην έκθεσή του για το παραπάνω γεγονός: «Πριν δύομισι περίπου χρόνια, η Αυτοκράτειρα της Περσίας με edέχθη στα ανάκτορα της Τεχεράνης και μου εξήτησε την συμπαράστασίν μου διά την ανάπτυξιν της Ιρανικής χρυσοχοίας και χειροτεχνίας. Από τότε μελετώντας τις πηγές της ιστορίας της τέχνης της Περσίας από το 5.000 π.Χ. μέχρι την εποχή των Σασσανιδών 700 μ.Χ. (εποχή σε πολλά σημεία παράλληλη της Ελληνικής), edημιούργησα 155 πρωτότυπα σχέδια σε σύγχρονα χρυσά κοσμήματα με ή χωρίς πολύτιμες πέτρες. Κατ' ευτυχύν σύμπτωσιν ο φίλος σχεδιαστής υφασμάτων και φορεμάτων κ. Ιωάννης Τσεκλένης είχεν ήδη έτοιμη μια σειρά από δημιουργίες του με θέματα εμπνευσμένα από περσικά χαλιά. Έτσι είχαμε την σκέψιν από κοινού να παρουσιασθούμε τόσο στα Ανάκτορα της Τεχεράνης, όσον και να συμπαρασταθούμε εις την οργάνωσιν της Ελληνικής Εβδομάδος εις το Ξενοδοχείον INTERCONTINENTAL.» (βλ. Τόμ. 2, Παρ.3, εικ. 14)

Χρησιμοποιώντας το χρυσό 18 και 20-22 καρατίων, καθώς και πολύτιμους και ημιπολύτιμους λίθους αναζήτησε κοινά σημεία μεταξύ των δύο αρχαίων παραδόσεων, ελληνικής και περσικής, και σχεδίασε τη συλλογή «Από το Λουριστάν στην Περσέπολη», η οποία είναι βασισμένη σε σχέδια και μοτίβα που βρέθηκαν στα γλυπτά της Περσέπολης φορεμένα από το Δαρείο και στα χάλκινα που αφέθηκαν στο Λουριστάν από το λαό του Ιράν στο μακρό παρελθόν. Χρησιμοποίησε μια ημιπολύτιμη πέτρα, τον σοδαλίτη, σε μια σειρά από πανέμορφα κολιέ (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 1-9). Δημιούργησε την εξέλιξη στο κόσμημα με μαεστρία, ανασχημάτισε τα θέματα και τα χρησιμοποίησε με αυθεντικότητα έτσι ώστε να μη λανθάνει κανείς την προέλευσή τους. (εφημ. ΗΜΕΡΗΣΙΑ, 14.1.1976) Επιπλέον καινούριες πηγές έμπνευσης αποτέλεσαν τα κολοσσιαία αγάλματα και ανάγλυφα των αυτοκρατορικών πρωτεουσών, οι λεπτομέρειες ξυλόγλυπτων διακοσμήσεων όπως και οι απεικονίσεις ζωικών μορφών της περιόδου των Αχαιμενιδών (648-330 π.Χ.) και των μεταγενέστερων Σασσανιδών (226-650 μ.Χ.).⁶⁰

Ο Τσεκλένης με τη σειρά του χρησιμοποίησε τα παραδοσιακά μοτίβα των χαλιών και τις μινιατούρες, ανασυνθέτοντάς τα σε ομάδες σύμφωνα με τις απαιτήσεις των σύγχρονων τάσεων της μόδας, πάνω στα μεταξένια και μάλλινα φορέματά του. «Όσο για τα χρώματα – όπως τα ονομάζει ο ίδιος – το ιερό πράσινο, το ίδιο πλούσιο καφέ της γονιμότητας, το ίδιο αυτοκρατορικό μωβ, το ίδιο αιθέριο κίτρινο και γαλάζιο της βασιλείας του Σαχ Αμπάς είναι όλα εκεί σε μια πρωτότυπη συλλογή από φορέματα που αναστατώνει». (εφημ. EXPRESS, 15.1.1976)

Ο Λαλαούνης γράφει: *Την ώρα που ο φίλος μου Γιάννης Τσεκλένης άρχιζε μια ανάλογη μελέτη περσικών χαλιών και υφασμάτων, οι συνεργάτες μου κι εγώ βάλαμε μπροστά ένα πρόγραμμα μελέτης για να εντοπίσουμε τα βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν την περσική τέχνη στις διάφορες περιόδους της και να σχεδιάσουμε από τις πηγές κοσμήματα που να αξίζουν να παρουσιαστούν στους Ιρανούς συναδέλφους μας. (...)*

Εκείνο που μπορεί να φανεί παράξενο είναι ότι βρήκαμε καινούριες πηγές που δεν τις υποπτευόμαστε στα κολοσσιαία αγάλματα και ανάγλυφα των αυτοκρατορικών πρωτευουσών. Μικρές λεπτομέρειες αυτών των ογκωδών μνημείων είχαν μέσα τους τέτοια ομορφιά που μπορούσαν να γεννήσουν ολόκληρες σειρές κοσμημάτων. Οι πτυχώσεις, ας πούμε, με τις οποίες χύνεται αρμονικά ο χιτώνας στο τεράστιο ανάγλυφο του Δαρείου Α' στην Περσέπολη, ή η κομψή καμπύλη του σκήπτρου που κρατεί στο αριστερό του χέρι, άξιζαν ιδιαίτερη προσοχή. (...) Οι λεπτομέρειες των ξυλόγλυπτων διακοσμήσεων στο Θρόνο του μεγάλου Βασιλέα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για βραχιόλια, απλά ή με πολύτιμες πέτρες. Ζώα χαρακτηριστικά της περιόδου των Αχαιμενιδών, όπως ο αίγαγρος, το κριάρι ή το λιοντάρι, έδιναν επίσης ιδέες για νέα κοσμήματα, καθώς επίσης και τα πιο αφηρημένα κεφάλια λεόντων από το νομαδικό Λουριστάν. Μεταγενέστερες περίοδοι της περσικής ιστορίας, όπως η περίοδος των Σασανιδών, αποτελούσαν εξίσου πλούσιες πηγές εμπνεύσεως.

Η περσική τέχνη ή τουλάχιστον ορισμένες πτυχές της, μας δημιουργούσαν μια παράξενη έλξη. Έδιναν ένα μοναδικό συνδυασμό δύναμης και λεπτότητας, του πλούτου μιας κραταιάς αυτοκρατορίας και της ποιητικής ευαισθησίας των λαών της. Ταυτόχρονα από τη σκοπιά του Έλληνα χρυσοχόου ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρον να ανακαλύπτω τα κοινά στοιχεία ελληνικής και περσικής τέχνης, την κοινή αντίληψη για την ομορφιά. Δουλέψαμε με ενθουσιασμό πάνω σε αυτές τις δημιουργίες κάνοντας

πλουσιοπάροχα χρήση του χρυσού 22Κ, που έχει την θαυμαστή ιδιότητα να εκφράζει αυτό που θέλαμε να πούμε. Κάναμε έναν αριθμό κομματιών που συνδύαζαν τα τρία στοιχεία που θεωρώ θεμελιώδη στη χρυσοχοΐα: αποδίδουν πιστά το πνεύμα μιας σημαντικής εποχής στην ιστορία της τέχνης, μεταδίδουν σε αφηρημένη μορφή έναν συμβολισμό που τόσο τον χρειάζεται η εποχή μας και ταιριάζουν στο γούστο του σύγχρονου ανθρώπου που θα χαίρεται να έχει δικά του τέτοια κοσμήματα. («Μεταμορφώσεις», σ.160)

Μετά το τέλος της Ελληνικής Εβδομάδας στην Τεχεράνη οι δημιουργίες του Ηλία Λαλαούνη και του Γιάννη Τσεκλένη παρουσιάστηκαν και στο Ξενοδοχείο Hilton στην Αθήνα στην αίθουσα «Τερψιχόρη» στις 23.3.1976 με μεγάλη επιτυχία. (εφημ. Ελευθεροτυπία, 23 και 24.3.1976)

Με αφετηρία την ιδέα της Ενωμένης Ευρώπης ο Λαλαούνης σχεδίασε το 1976 τη συλλογή **«Ευρωπαϊκή Χαραυγή»**, εμπνευσμένη από την εποχή του Λίθου, που παρουσιάστηκε ως συμβολή στην ιδέα της ευρωπαϊκής ενοποίησης. Η συλλογή περιλαμβάνει αντικείμενα τέχνης, διακοσμητικά αντικείμενα και ειδώλια που βασίζονται σε σπηλαιογραφίες και βραχογραφίες, πρώιμα δηλαδή έργα τέχνης, τα οποία ο χρυσοχός θεώρησε ως έκφραση μιας κοινής τεχνοτροπίας στην προϊστορική τέχνη.⁶¹

Η Παλαιολιθική εποχή αντιστοιχεί στη γεωλογική περίοδο του Πλειστόκαινου ή εποχή των Παγετώνων και καλύπτει το χρονικό διάστημα μεταξύ 2.500.000 έως 10.000 χρόνια περίπου π.Χ. Οι άνθρωποι των πρώιμων κυνηγετικών – τροφουσλλεκτικών πολιτισμών κατοικούσαν σε σπήλαια και καταφύγια όπου συνήθιζαν να δημιουργούν ζωγραφικές παραστάσεις, αλλά και να κατασκευάζουν εργαλεία και όπλα, τα οποία πιστοποιούν την ανάπτυξη της αισθητικής τους. Οι σημαντικότερες θέσεις της Παλαιολιθικής περιόδου έχουν εντοπιστεί στη Γαλλία, την Ισπανία και την Πορτογαλία, ωστόσο αξιόλογα ευρήματα προέρχονται από την Ιταλία και την Ελλάδα.⁶²

Περιέλαβε στην «Ευρωπαϊκή Χαραυγή» μικρογλυπτά από ημιπολύτιμους λίθους, ορεία κρύσταλλο και οψιδιανό, σφραγίδες από ασήμι καθώς και αντικείμενα από ελεφαντόδοντο. Οι παραστάσεις στις σφραγιδογλυφίες διακρίνονται σε τρεις κύριες θεματικές κατηγορίες: ανθρωπομορφικές, ζωομορφικές και αφηρημένα σχέδια

με ιδιαίτερο ενίοτε συμβολισμό. Σκηνές κυνηγιού και μάχης, τελετουργικού χοροί, μητέρες – θεές και ποικίλα θέματα από σπηλαιογραφίες αποδίδονται σε εγγράρακτους σφραγιδόλιθους, που είναι επίπεδοι και εκτίθενται σε ειδικές υποδοχές. Αντίθετα τα ειδώλια της συλλογής είναι αυτόνομα έργα ελεύθερα ή σε βάση.⁶³

Η λιθογραφία και η επιδέξια χρήση των χρωματικών τόνων από τον χρυσοχόο παραπέμπουν στα πρωτότυπα έργα είτε με την ακανόνιστη φόρμα και την τραχεία επιφάνεια των σφραγιδόλιθων, ώστε να θυμίζουν την επιφάνεια των τοιχωμάτων των σπηλαίων, είτε με τη μονοχρωμία τους. Συγκεκριμένα η λευκή ορεία κρύσταλλος και ο μαύρος οψιδιανός για την απόδοση του καλουπιού όπως και το γκρίζο για το ασημένιο αποτύπωμα ανακαλούν στη μνήμη μας το μισοφωτισμένο εσωτερικό των σπηλαίων. Πρόκειται για υλικά που ενέχουν μια μυστική αίσθηση, που θυμίζει τόσο την αρχαιότητα όσο και τη σύγχρονη αισθητική. Οι σπηλιές είναι ο καμβάς των προϊστορικών ανθρώπων, όπως ακριβώς οι σφραγιδόλιθοι αποτελούν τον καμβά του σύγχρονου καλλιτέχνη (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2α, εικ. 8-10).⁶⁴

Από την άλλη πλευρά τον Οκτώβριο του 1976 ο Λαλαούνης εγκαινίασε τη νέα galerie 'ilias LALAOUNIS' (βλ. συνέντευξη Λίλας Λαλαούνη) στην οδό Saint Honore 364 στο Παρίσι (βλ. Τόμ. 2, Παρ.5, εικ. 12-13) παρουσιάζοντας τη συλλογή «A L' AUBE DE L' ART» (Αυγή της Τέχνης, 1969). «Αναμφίβολα αποτελεί πολύ ευχάριστη είδηση για έναν Έλληνα που βρίσκεται στη γαλλική πρωτεύουσα να διαβάζει στις γαλλικές εφημερίδες την περιγραφή ενός κοσμικού – καλλιτεχνικού γεγονότος που ενισχύει την παρουσία της Ελλάδας στο εξωτερικό.» (εφημ. Βιομηχανική Επιθεώρησης, Δεκέμβριος 1976)

Η Hebe Dorsey γράφει στην International Herald Tribune (18.11.1976): *Ο Ηλίας Λαλαούνης άνοιξε το κατάστημά του στο Παρίσι με τη γραμμή «Η Αυγή της Τέχνης», που αποτελείται από 240 σχέδια κοσμημάτων εμπνευσμένα από τα προϊστορικά εργαλεία. «Το κόσμημα πρέπει να ακολουθεί τις σύγχρονες τάσεις», μας είπε κατά την επίσκεψή μας στο κομψό και ευχάριστο κατάστημά του. «Οι άνθρωποι της εποχής μας γυρεύουν ρίζες του παρελθόντος και επιστρέφουν σε ένα τρόπο ζωής που ξεφεύγει από τον αγχώδη ρυθμό της σημερινής.»*

Σχεδιάζοντας την προϊστορική του γραμμή ο Ηλίας Λαλαούνης πέρασε πολύ χρόνο στο γαλλικό αρχαιολογικό μουσείο του SAINT GERMAIN EN LAYE καθώς και στα ελληνικά μουσεία. Επίσης διαθέτει μια σημαντική βιβλιοθήκη.

Οι μελέτες του αυτές κατέληξαν σε κομμάτια λιτά και απλά, τα οποία παρά την αρχαϊκή τους προέλευση θυμίζουν εξελεγμένες μορφές σύγχρονης αφηρημένης τέχνης. «Η τέχνη γεννήθηκε», λέει ο Λαλαούνης, «όταν ο άνθρωπος, δημιουργώντας το εργαλείο, δημιούργησε το αντικείμενο.»

«Όλα τα προϊστορικά σκεύη είναι φτιαγμένα σε ανθρώπινα μέτρα και μπορεί να τα κρατήσει ανθρώπινο χέρι» συνέχισε. «Από ό,τι κάποτε υπήρξε προέκτασις του χεριού, δημιουργήσαμε ένα κόσμημα του χεριού.»

Επιπλέον ο Τέρπος Πηλείδης γράφει στην εφ. Η Καθημερινή (17.4.1976): Ο Λαλαούνης, σπάνιος συνδυασμός καλλιτεχνικού και εμπορικού δαιμονίου, παρουσίασε τη νέα του συλλογή. Η συνεργάτις του δεσποινίς Ναταλία Ε. Αβέρωφ – Τοσίτσα έγραψεν ολόκληρη μελέτη με τίτλο «Το προϊστορικών εργαλείων» (η εξέλιξή του μέσα στο φυσικό και πολιτιστικό πλαίσιο). Ο ίδιος συνέταξε το κείμενο που συνοδεύει μια έγχρωμη ταινία του με τον υποβλητικό τίτλο «Στην αυγή της τέχνης». Η ταινία παρουσιάζει την ιστορία των προϊστορικών εργαλείων με επιστημονικά δεδομένα, αλλά και με ύφος λυρικών, που τονίζεται κι από την μουσικήν υπόκρουση. Σε ένα άλλο σύντομο κείμενο, που έχει συντάξει πάλιν ο ίδιος, γράφει: «Στο πέτρινον εργαλείο του προϊστορικού ανθρώπου βλέπουμε ένα σύμβολο της παγκόσμιας τέχνης. Το ξαναβρίσκουμε, ταυτόσημο, στα ευρήματα που φωτίζουν τα ερέβη, μέσα στα οποία κρύβεται ακόμη η καταγωγή της ανθρωπότητας σε όλα τα γεωγραφικά πλάτη και μήκη από εδώ και εκατοντάδες εκατομμύρια χρόνια. Και είναι πραγματικά ένα σύμβολο, γιατί αν και είναι απλόν αντικείμενον, προέκταση του χεριού του ανθρώπου, μορφοποιήθηκε με τέτοια δεξιότητες ώστε να ανακαλύπτουμε σε αυτό τα χαρακτηριστικά της τέχνης. Είναι ακριβώς αυτά τα χαρακτηριστικά που δώσαμε και τονίσαμε. Έτσι τα κοσμήματα μας απεικονίζουν τη σύγχρονη ομορφιά και ζωντανεύουν έως τις μέρες μας τα λείψανα της αυγής της ανθρώπινης ζωής.»

Ο εκλεπτυσμένος Γάλλος ή άλλης εθνικότητας πελάτης, που μπαίνει στο λιτό σε διακόσμηση μαγαζί του Λαλαούνη (στην οδό Σαιντ Ονορέ 364, κοντά στην περίφημη Πλας Βαντόμ, δηλαδή στη συνοικία όπου έχει συγκεντρωθεί η ενδυματική κομψότητα, τα διάσημα σε όλο τον κόσμο κοσμηματοπωλεία κι άλλα καταστήματα έργων τέχνης)

δεν αντιμετωπίζεται σαν αγοραστικόν ον, αλλά σαν άνθρωπος που πρέπει να πεισθεί ότι κάνει μια αγορά όχι από τις συνηθισμένες. Με λεπτότητα καλείται από εξαιρετικά μορφωμένο και ευπαρουσίαστο προσωπικό, να ανέβει έως την αίθουσα προβολής της ταινίας, ώστε να κατατοπιστεί για το νόημα, τη σημασία και την αισθητική αξία του κοσμήματος που θα αγοράσει. Όλη αυτή η καλλιτεχνική ατμόσφαιρα δημιουργεί μια εξαιρετικά ευνοϊκή εντύπωση για τη χώρα μας και τους ανθρώπους της. Για τους λόγους αυτούς το παρισινό μαγαζί του Λαλαούνη δεν είναι μόνο μια προσωπική του υπόθεση αλλά έχει και εθνική σημασία. Κι όχι μόνο αφηρημένα, αλλά και συγκεκριμένα, αφού θα συντελέσει στην αύξηση της εισαγωγής συναλλάγματος στη χώρα μας. Ήδη οι επιχειρήσεις Λαλαούνη κατέχουν από την άποψη αυτή, την 75η θέση ανάμεσα στους ελληνικούς εξαγωγικούς Οίκους.

Ακόμη μια συλλογή, η οποία αποτελεί μέρος της τριλογίας του για την κίνηση και τη βαρύτητα, είναι, όπως σημειώθηκε παραπάνω, ο «Χορογραφισμός» (1977) που περιλαμβάνει κοσμήματα εμπνευσμένα από διακοσμητικά μοτίβα της νεολιθικής κεραμικής, της υφαντικής και της καλαθοπλεκτικής του ελληνικού χώρου. Ο χρυσοχόος επιλέγει το χορό ως την πιο αντιπροσωπευτική τέχνη που εκφράζεται με την κίνηση, αφού επιτρέπει τόσο τη μελέτη του ανθρώπινου σώματος εν κινήσει, όσο και των σχημάτων που αυτή διαμορφώνει στο έδαφος ή τον αέρα, σαν ένα είδος δηλαδή αόρατης γεωμετρίας στο χώρο (βλ. συνέντευξη Αλεξάνδρας Κρίκου).⁶⁵

Για τον Λαλαούνη η «γεωμετρία» του χορού στο χώρο συνδέεται και με την παράδοση. Μια αφίσα σχετικά με το χορό που είδε κάποτε στο Μουσείο του Ανθρώπου στο Παρίσι, όπως και το κείμενο που την συνόδευε, τον ενέπνευσαν να μελετήσει τη σχέση και το συμβολισμό των χορευτικών κινήσεων σε τελετουργικά τυπικά με παραδοσιακά και διαχρονικά διακοσμητικά μοτίβα. Συγκεκριμένα το κείμενο ανέφερε: «Ο χορός ήταν αρχικά μια τελετουργική πράξη... Οι μορφές που χαράζουν στο έδαφος τα πόδια του χορευτή έχουν συμβολική σημασία... Καθορίζουν τις περιοχές, διαγράφουν γραμμές, εντοπίζουν σκηνές, νικούν τη βαρύτητα και κάνουν το χορό ένα είδος αρχιτεκτονικής... Ίσως δεν υπάρχει καμία αρχιτεκτονική φόρμα που να μην χορεύτηκε πρώτα. Ακόμη και ο λαβύρινθος έχει την προέλευσή του από τη φιδίσια περιστροφή...» («Μεταμορφώσεις», σ. 312)

Ο ίδιος συνεχίζει στις «Μεταμορφώσεις»: Τα λόγια αυτά ενίσχυσαν την πεποίθησή μου ότι μορφές όπως ο λαβύρινθος, η σπείρα ή η κλίμακα μπορούσαν να

θεωρηθούν σαν υλοποιημένη αποτύπωση χορευτικών σχημάτων. Πέρα από την ανάλαφρη αλλά φευγαλέα κίνηση του χορευτή έβλεπα στερεές μορφές που θα μπορούσαν να μεταβληθούν σε κοσμήματα ή αντικείμενα τέχνης. Με τα μέσα της δουλειάς μας τα θέματα αυτά θα μπορούσαν να εκφράσουν τη μελετημένη αλληλουχία της ανθρώπινης κίνησης, ιδιαίτερα του χορευτή. Οι δημιουργίες που γεννήθηκαν από τις σκέψεις αυτές αποτέλεσαν μια ολόκληρη συλλογή, τον «Χορογραφισμό». Και μαζί με τους συνεργάτες μου αφιερωθήκαμε στη μελέτη της κίνησης, που πολλές φορές είναι εξαιρετικά πολυσύνθετη, φέρνοντας ταυτόχρονα το σώμα του χορευτή πίσω στην πλήρη, αν και τόσο ελκυστική, απλότητα του προϊστορικού ειδωλίου.

Το διακοσμητικό μοτίβο του μαιάνδρου, που συναντάται τόσο συχνά στους προϊστορικούς χρόνους, η σπείρα, ένα σχέδιο που βρίσκεται παντού σε μυριάδες εκφράσεις από τα αστρικά νεφελώματα μέχρι τα ιωνικά κιονόκρανα, τα σκαλοπάτια της κλίμακας με όλο το συμβολισμό του ξεκινήματος, της ανόδου, της κορυφής και της καθόδου, όλα αυτά μας έδωσαν πηγές εμπνεύσεως.

Έχοντας αυτά υπόψη μας, δημιουργήσαμε επίσης μερικές σειρές από αγαλματίδια που αντιπροσωπεύουν την αλληλουχία των κινήσεων του ανθρώπου που κάνει μια συγκεκριμένη κίνηση, π.χ. παίζει γκολφ. Ήταν και αυτό ένας άλλος τρόπος να αναλύσουμε την εξέλιξη της κίνησης στις διαδοχικές της φάσεις, σαν να μεταφέρει κανείς την τεχνική του κινούμενου σχεδίου στη γλυπτική, δημιουργώντας το κινούμενο γλυπτό.

Χρησιμοποιώντας κυρίως χρυσό και ημιπολύτιμους λίθους είδα, πως αυτή η νέα προσέγγιση με έφερνε πιο κοντά στην περιοχή της γλυπτικής, μια πρόκληση που την αποδέχτηκα ευχαρίστως. Η καθαρότητα της γραμμής και η αρχοντική λιτότητα της κίνησης του ανθρώπου μπορούσε να κάνει το στατικό αντικείμενο να ξεπεράσει τα όριά του και να μεταβληθεί σε ένα πανανθρώπινο σύμβολο. (σ. 312)

Η συλλογή «Χορογραφισμός», αναλυτικότερα, περιλαμβάνει κοσμήματα που αποτυπώνουν στάσεις του κλασικού μπαλέτου αλλά και του μοντέρνου χορού, ή ακόμη ελεύθερες κινήσεις μιας φανταστικής χορογραφίας σε τρισδιάστατα μικρογλυπτικά κοσμήματα ή συνδυάζουν τις μορφές των χορευτών με γεωμετρικά σχήματα όπως η σπείρα. Κεντρική θέση στο «Χορογραφισμό» κατέχει το μοτίβο του «λαβυρίνθου» στη μορφή που συναντάται σε ελληνικές νεολιθικές σφραγίδες στη Θεσσαλία. Σπάνια ένα μοτίβο, όπως ο λαβύρινθος, υιοθετείται από τόσους πολλούς

λαούς, από τους προϊστορικούς έως τους νεώτερους χρόνους και παράλληλα διακρίνεται από συμβολική αξία αποτελώντας αντικείμενο μελέτης με αφετηρία την κατοικία του Μινώταυρου και τα μινωικά νομίσματα έως και τους κτιστούς λαβυρίνθους των Σκανδιναβών. Τέλος πηγή έμπνευσης αποτέλεσαν οι χορογραφίες της Martha Graham και του Moris Bejard, οι οποίοι είχαν παρουσιάσει έργα τους στο Φεστιβάλ Αθηνών στο Θέατρο του Ηρώδου του Αττικού στα μέσα της δεκαετίας του 1970 (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ε, εικ. 24-34).⁶⁶

Η συλλογή «Χορογραφισμός» παρουσιάζει και ορισμένες καινοτομίες αναφορικά με τα έως τώρα γνωστά είδη κοσμημάτων και αντικειμένων τέχνης του Ηλία Λαλαούνη. Συγκεκριμένα η συλλογή αυτή εμπεριέχει τα λεγόμενα «Κινούμενα Γλυπτά» (Sculptures Animées) - όρος παράλληλος με τον όρο «κινούμενα σχέδια» (Dessins Animés) - καθώς πρόκειται για γλυπτά ενός συγκεκριμένου θέματος που αποτυπώνουν την κίνηση στην εξέλιξή της. Επιπλέον στα κοσμήματα της συλλογής προβάλλεται για πρώτη φορά το μπρελόκ, άλλοτε από χρυσό κι άλλοτε από ημιπολύτιμες πέτρες, χωρίς όμως να είναι ένα απλό εξάρτημα ενός βραχιολιού ή μιας αλυσίδας, αλλά να ενσωματώνεται στο κόσμημα σαν κύριο θέμα του και σε ανάλογες διαστάσεις. Τελευταία καινοτομία της συλλογής «Χορογραφισμός» είναι το κόσμημα «χιτών» σε τρία διαφορετικά υλικά, κρυστάλλινος, ελεφαντόδοντο και κυρίως σε χρυσό που περιβάλλει το λαιμό, τα χέρια και τα δάκτυλα.⁶⁷

Η συλλογή, σύμφωνα με δελτίο τύπου της 7ης Οκτωβρίου 1977, παρουσιάστηκε πρώτα στο Παρίσι στις 6.10.1977 στις αίθουσες του ESPACE CARDIN, καθώς εκεί είχε ήδη ξεκινήσει το ενδιαφέρον για τις χριστουγεννιάτικες αγορές. Στη γραμμή αυτή ο Λαλαούνης προσπάθησε να παντρέψει τις σύγχρονες γαλλικές ιδέες για το χορό με την αρχαία ελληνική τέχνη. Για το λόγο αυτό προβλήθηκε ένα μικρού μήκους φιλμ του Γ. Εμιρζά που παρουσίαζε χορογραφίες της Ντόρας Τσάτσου. Επίσης επτά Παριζιάνες με κοσμήματα της συλλογής και ντυμένες από τον Pierre Cardin κινούνταν γύρω από τα αντικείμενα τέχνης του χρυσοχόου που ήταν τοποθετημένα σε βιτρίνες διακοσμημένες από την Eliane Rodrigues. Η συλλογή παρουσιάστηκε στην Αθήνα στις 30.11.1976 στο Hilton.

Το 1978 έστρεψε το ενδιαφέρον του στην πανάρχαια τέχνη της σφραγιδογλυφίας στοχεύοντας για άλλη μια φορά στην αναγέννηση της ελληνικής χρυσοχοΐας και κυρίως στη διάδοσή της σε ολόκληρο τον κόσμο. Έχοντας ως οδηγό

τους αρχαίους σφραγιδόλιθους σχεδίασε τους δικούς του σκαλίζοντας τον χρυσό ή ημιπολύτιμους λίθους. Η συλλογή «**Ασπίδα του Αχιλλέα**», η οποία αποτελείται κυρίως από 109 εγχάρακτους σφραγιδολίθους σε ορεία κρύσταλλο αλλά και κοσμήματα, βασίζεται κατά κύριο λόγο σε σχέδια και μοτίβα έργων της μικροτεχνίας της Εποχής του Χαλκού της μυκηναϊκής περιόδου, τα οποία αποτυπώνονται με νέο πνεύμα και σεβασμό στην εικονογραφική παράδοση των αρχαίων χαρακτών (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 72-81).

Επέλεξε τα τελικά σχέδια ύστερα από μελέτη πολλών έργων σφραγιδογλυφίας, ιδίως δακτυλιδίων και σφραγιδολίθων από την Εποχή του Χαλκού, τα οποία και χρησιμοποίησε για να αισθητοποιήσει τη ραψωδία Σ της Ιλιάδας του Ομήρου. Τόσο η ονομασία της συλλογής όσο και η εικονογραφία αντιστοιχούν στους στίχους 468-608 της ραψωδίας Σ, όπου ο Ήφαιστος, ο θεϊκός μεταλλουργός, κλήθηκε να κατασκευάσει μια νέα ασπίδα για τον Αχιλλέα. Στους σφραγιδόλιθους αποτυπώνεται η ζωή στην αρχαία Ελλάδα εν καιρώ ειρήνης και πολέμου, η καθημερινή ζωή, οι θρησκευτικές τελετουργίες, το κυνήγι και οι γεωργικές δραστηριότητες.⁶⁸

Σύμφωνα με τον Όμηρο ο Ήφαιστος κατασκεύασε την ασπίδα του Αχιλλέα από χρυσάφι, ασήμι και χαλκό και την διακόσμησε με ποικίλες σκηνές. Αρχικά φιλοτέχνησε στην επιφάνειά της το σύμπαν, τη γη, τον ουρανό, τη θάλασσα, τον ήλιο, το φεγγάρι και τα άστρα. Έπειτα απεικόνισε δύο πολιτείες, μια σε περίοδο ειρήνης και μια σε περίοδο πολέμου. Στην πρώτη γίνονταν γάμοι με χορούς και στην αγορά της είχε στηθεί δίκη, ενώ στη δεύτερη γινόταν πόλεμος με παρόντες τους θεούς. Στη συνέχεια ο Ήφαιστος φιλοτέχνησε σκηνές από τη αγροτική ζωή (όργωμα, θερισμός, τρύγος) και την ποιμενική (ένα κοπάδι βοδιών που του επιτίθενται δυο λιοντάρια κι ένα κοπάδι προβάτων στο λιβάδι), μια σκηνή χορού με νέους και νέες και τέλος απεικόνισε τον Ωκεανό.⁶⁹

Διαβάζουμε στις «Μεταμορφώσεις»: *Όταν διαβάζεις το κείμενο αυτό σε συνεπαίρνει, γιατί η δύναμη της γλώσσας του ποιητή ζωντανεύει μπροστά στα μάτια σου όλες αυτές τις σκηνές. Και είναι πολύ φυσικό πως ένα τέτοιο κείμενο διεγείρει τη φαντασία του τεχνίτη. Βέβαια δεν περίμενα πως κάποτε θα ερχόταν μια πελάτισσα να μου παραγγείλει να της φτιάξω μια τέτοια ασπίδα για το γιο της. Όλες πάντως οι περιγραφές που διάβαζα μ' έβαζαν σε πειρασμό.*

Υπήρχε όμως ένα πρακτικό πρόβλημα. Αν θέλει κάποιος να αποδώσει όσο καλύτερα γίνεται το πνεύμα της δεύτερης χιλιετίας π.Χ. και να πιάσει το σφυγμό της, πρέπει να βρει και το κατάλληλο οπτικό υλικό. Χρειάστηκε καιρός ώσπου να καταλάβω πως αυτό το υλικό βρισκόταν κοντά μου και περίμενε να το ανακαλύψω. Ήταν οι χιλιάδες εγχάρακτοι δακτυλιόλιθοι και σφραγιδόλιθοι της Μινωικής και Μυκηναϊκής εποχής που είναι εκτεθειμένοι σε τούτο ή εκείνο το μουσείο της Κρήτης, της ηπειρωτικής Ελλάδος και σε πολλά άλλα μέρη του κόσμου. (σ.60)

Οι σφραγιδόλιθοι που σχεδιάστηκαν από τον Ηλία Λαλαούνη διαιρούνται σε έντεκα ενότητες αναπαριστώντας την περιγραφή της ασπίδας, όπως παρατίθεται στους στίχους του έπους. Οι σφραγιδόλιθοι είναι κατασκευασμένοι από ορεία κρύσταλλο, έχουν σχήμα ωειδές (3,6 * 2,7 εκ.) και το πάχος τους φτάνει τα 0,5 εκ. Η αποτύπωση των σκηνών είναι εξαιρετικά λεπτομερής προκειμένου να είναι ευδιάκριτες όλες οι εγχαράξεις με γυμνό οφθαλμό. Τα σφραγίσματα, τα αποτυπώματα δηλαδή των σφραγιδολίθων, προβάλλονται σε χρυσό ωειδούς σχήματος.⁷⁰

Παραπέμπω και πάλι στις πολύτιμες «Μεταμορφώσεις»: Ο σφραγιδόλιθος είναι πραγματικά ένας ιδιαίτερος κλάδος στο δέντρο των καλών τεχνών, ένα κλαδί που άρχισε να ανθίζει πριν από πέντε χιλιάδες χρόνια. Ο σεβαστός μου φίλος, καθηγητής P. Amandry, μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας Επιγραφών και Γραμμάτων, με δίδαξε με τα συγγράμματα και με τα λόγια του πολλά για την Αίγυπτο και τη Μεσοποταμία, τους τόπους όπου ο άνθρωπος άρχισε να χρησιμοποιεί στην 4η χιλιετία π.Χ. εγχάρακτους λίθους. Φυσικά στην αρχή είχαν πρακτική χρήση να αντικαθιστούν την υπογραφή ή να επισημαίνουν την κυριότητα ενός πολυτίμου αντικειμένου. Για τους ίδιους σκοπούς χρησιμοποιήθηκαν και στην Κρητο - Μυκηναϊκή περίοδο. Εδώ όμως έχουμε μια σημαντική καμπή στην ιστορία της μικρογλυπτικής, γιατί ο πρακτικός σκοπός συνδυάστηκε πηγαία και αυθόρμητα με την αισθητική δημιουργία. Ο χαρακτήρας του σφραγιδόλιθου δεν περιοριζόταν πια στο να χαράζει ένα σημάδι χαρακτηριστικό, αλλά απ' το μικροσκοπικό κομμάτι της πέτρας έκανε ένα έργο τέχνης, βάζοντας όλη του την επιδεξιότητα και ευαισθησία για να εκφράσει μια καλλιτεχνική δημιουργία πάνω στα λίγα τετραγωνικά χιλιοστά του αχάτη ή της ορείας κρυστάλλου.

Όταν εμείς οι χρυσοχόοι κατασκευάζουμε μια μήτρα για κάποιο χρυσό ανάγλυφο, το σημαντικό μέρος της δουλειάς μας είναι η ίδια η μήτρα. Αλλά αυτό που

παραμένει δεν είναι η μήτρα, είναι το ανάγλυφο που βγαίνει απ' αυτήν. Στην περίπτωση του σφραγιδόλιθου όμως συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο: το σημαντικό είναι η μήτρα, το μόνιμο και τελειωτικό έργο της επιδεξιότητας του τεχνίτη. Το αποτύπωμα είναι δευτερεύον. Πέρα απ' αυτό, ο σφραγιδόλιθος γίνεται τμήμα της προσωπικότητας του κυρίου του, είναι ουσιαστικά η προέκταση και η εκπροσώπηση της ατομικότητάς του. Γι' αυτό και ήταν φυσικό πως άρχισε να φοριέται σαν στολίδι στο δάχτυλο ή στο λαιμό.

Συνήθως παραγνωρίζουμε αυτά τα αριστουργήματα της αρχαίας τέχνης, γιατί είναι τόσο μικρά σε μέγεθος. Κι όμως τι αφάνταστος θησαυρός είναι για κάποιον που έχει το χρόνο και το ενδιαφέρον να τα μελετήσει προσεκτικά ένα προς ένα! (...) Αυτά τα μικρότατα κομψοτεχνήματα από στεατίτη, ορεία κρύσταλλο ή άλλους ημιπολύτιμους λίθους διατήρησαν ακέραια την εικόνα αυτής της χαμένης και τόσο πλούσιας χιλιετίας που αποτέλεσε μια από τις πιο δημιουργικές περιόδους του ανθρώπου. Ανάμεσά τους βρίσκεις να εναλλάσσονται σκηνές της καθημερινής ζωής στα χωράφια με απεικονίσεις μυστηριακών τελετών, με σκηνές των συναρπαστικών κινδύνων του κυνηγιού, με την παρουσίαση όλης της ομορφιάς του ζώου που ζει ελεύθερο στη φύση. Όλα αυτά τα σχέδια μοναδικής απλότητας δίπλα σε άλλα ιδιαίτερα περίτεχνα.

Να λοιπόν ποια ήταν η αποστολή που θα είχε όποιος θα ήθελε να συνδυάσει τα λόγια του Ομήρου μ' αυτή την ομορφιά των δακτυλιολίων και σφραγιδολίων. Από το πλούσιο υλικό που βρισκόταν στη διάθεσή μας έπρεπε πρώτα να ξεχωρίσουμε εκείνα τα θέματα που ταίριαζαν με τις ομηρικές περιγραφές των σκηνών που έδειχνε η ασπίδα του Αχιλλέα. Κατόπιν αυτές οι μικροσκοπικές παραστάσεις έπρεπε να μεγεθυνθούν σε τέτοια κλίμακα που να μπορεί και ο μη ειδικός να εκτιμήσει την ομορφιά τους. Αυτό έπρεπε να γίνει σε συνδυασμό με την επιλογή του κατάλληλου υλικού, ορείας κρυστάλλου ή άλλων ημιπολύτιμων λίθων, και να χρησιμοποιηθούν – καμιά φορά μάλιστα και να εφευρεθούν- μέθοδοι δουλειάς που να συνδυάζουν την αρχαία με τη σύγχρονη τεχνική.

Τέλος – πράγμα όχι λιγότερο σημαντικό – τα τελικά προϊόντα έπρεπε να πάρουν τη μορφή σύγχρονων κοσμημάτων που να μπορούν να φορεθούν. Στο κάτω κάτω ο τελικός μας σκοπός ήταν να δημιουργήσουμε αντικείμενα που να στολίζουν το λαιμό, τον καρπό ή τα δάχτυλα της σημερινής γυναίκας. Δεν υπήρχε συνεπώς θέμα αντιγραφής των παλιών προτύπων που η βασική τους λειτουργία ήταν ολότελα διαφορετική. Ξεκινώντας από τα λόγια του Ομήρου και τις παραστάσεις των κρητικών

σφραγιδόλιθων έπρεπε να διανοίξουμε έναν καινούριο δρόμο και να δημιουργήσουμε κάτι το νέο.

Δουλεύοντας πιο πολύ πάνω σε κοίλες ή κυρτές επιφάνειες πολλαπλά μεγαλύτερες από το πρωτότυπο, έπρεπε να εφαρμόσουμε αλλιώςτικές τεχνικές μεθόδους. Έπρεπε μάλιστα να κάνουμε ένα βήμα παραπάνω για να ζαναβρούμε την ισορροπία που είχε μέσα της αυτή η λεπτή αρμονία των φαινομενικά απλών αλλά στην πραγματικότητα πολύ περίτεχνων γραμμών. Μόνο έτσι θα μπορούσαμε να υπογραμμίσουμε τα κύρια χαρακτηριστικά του καθενός κομματιού χωρίς να προδώσουμε την αισθητική του τελειότητα. Είχαμε να αποδώσουμε τη χάρη του αίγαγρου που πηδάει, το αρμονικό φτερούγισμα της αγριόπαπιας, τη δύναμη των μυώνων του πολεμιστή, τη λεπτότητα της ιέρειας μπροστά στο βωμό. Αναρίθμητες σκηνές που θύμιζαν τα ομηρικά έπη προσφέρονταν για μια καινούρια παρουσίαση σε μεγαλύτερη κλίμακα. (σσ.60-63)

Με τη συλλογή «Ασπίδα του Αχιλλέα» επιδιώκει να προβάλλει τον αυθεντικό χαρακτήρα του ομηρικού κειμένου και παράλληλα να εξάρει τον ανθρωπιστικό χαρακτήρα της ελληνικής τέχνης όπως την αναβίωσαν οι σύγχρονοι τεχνίτες. Άλλωστε είναι πραγματικά ενδιαφέρον το αποτέλεσμα της δουλειάς «ενός ποιητή που δεν γράφει με την πέννα, αλλά με το μάλαμα και το ασήμι, με τον αχάτη, τον αμέθυστο και τους άλλους εκφραστικούς λίθους» όπως σημειώνει ο Ευάγγελος Αβέρωφ – Τοσίτσας για τον Λαλαούνη. (περ. ΓΥΝΑΙΚΑ, Μάιος – Ιούνιος 1979)

Μια από τις τελευταίες συλλογές του, που σχεδιάστηκε στη δεκαετία του 1970, έχει τίτλο «**Χείλια και Κοχύλια**» (1978) και είναι εμπνευσμένη από το ζωικό κόσμο του υγρού στοιχείου. Τα «Κοχύλια» αποτέλεσαν την καλοκαιρινή γραμμή του Λαλαούνη, ο οποίος εμπνεύστηκε από την αρμονία ακριβώς της γραμμής τους, τον πλούτο των σπειροειδών τους μορφών και τη φευγαλέα αλλά μαθηματικά ακριβή ισορροπία της δομής τους. Στην κατασκευή των κοσμημάτων αυτής της συλλογής, τα πολύτιμα μέταλλα περιβάλλουν διακριτικά ημιπολύτιμες πέτρες, οργανικά υλικά και απολιθώματα διαγράφοντας τις φόρμες τους (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2δ, εικ. 18-25).⁷¹

Γράφει στις «Μεταμορφώσεις»: *Πόσες φορές μου έδωσαν τα υπέροχα έργα της φύσης την πηγή της εμπνεύσεώς μου! Και βέβαια δεν είναι δυνατό να αγνοήσω ένα από τα πραγματικά αισθητικά θαύματά της, το κοχύλι. Όλοι εμείς που ζούμε σε μια χώρα*

σαν την Ελλάδα, τριγυρισμένη από τη θάλασσα, έχομε συχνή επαφή με το κοχύλι και ξέρομε την ομορφιά της αρμονικής ασυμμετρίας του.

Είπαν πως τα κοχύλια είναι οι αρχιτέκτονες της θάλασσας. Πραγματικά έτσι είναι. Αν τα μελετήσει κανείς, θα βρει πλήθος αρχιτεκτονικά στοιχεία όπως αφίδες και θόλους, κλίμακες και στοές. Στα περισσότερα κοχύλια βρίσκει κανείς πολύ καθαρά τη σπείρα, μια από τις αδιάκοπα επαναλαμβανόμενες μορφές της φύσης, πανταχού παρούσα από τα αστρικά νεφελώματα και τους κυκλώνες μέχρι τα φυτά και τα λουλούδια, μια μορφή που ελκύει τους επιστήμονες από τον καιρό του Αρχιμήδη.

Οι συνεργάτες μου κι εγώ είχαμε ήδη αποκτήσει κάποια εμπειρία στη μεταχείριση τέτοιων αρχιτεκτονικών στοιχείων, γιατί τα είχαμε κιόλας μελετήσει και αναλύσει σε άλλες γραμμές, όπως το Βυζάντιο ή τον Χορογραφισμό. Όταν καταπιαστήκαμε με αυτό το καινούριο θέμα, στόχος ήταν να καταλάβουμε ποια ήταν εκείνα τα στοιχεία που έκαναν το κοχύλι να είναι όμορφο. (...) Η απαλή καμπυλότητα και η τρισδιάστατη ιδιομορφία κάθε κοχυλιού είναι, θαρρείς, φτιαγμένες για να υπογραμμίσουν και να τονίσουν τη γυναικεία ομορφιά όταν φορεθούν σαν κόσμημα γύρω από το λαιμό ή τον καρπό μιας γυναίκας.

Πέρα από αυτά στη συλλογή αυτή μπορούσε κανείς να κάνει μια πολύ ελεύθερη και πλούσια επιλογή κάθε είδους υλικού. Συνδυάσαμε έτσι χρυσό 22K με ορεία κρύσταλλο, ελεφαντόδοντο, με κοράλλι, με σοδαλίτη και ένα σωρό άλλα υλικά με τα οποία μπορούσαμε να εκφράσουμε τον πλούτο και την ποικιλία της μορφής του κοχυλιού. (σ.229)

Για τον σχεδιασμό της συλλογής «Χείλια και Κοχύλια» στηρίχθηκε σημαντικά στην εμπειρία που έλαβε από τις γραμμές, όπως βλέπουμε, «Βυζαντινά Χρυσοτεκτονήματα» και «Χορογραφισμός», καθώς με την πρώτη μελέτησε την εφαρμογή σε ανθρώπινες διαστάσεις αρχιτεκτονικών σχεδίων, ενώ με τη δεύτερη, που ένα από τα βασικά μέρη της ήταν η σπείρα, είδε την εφαρμογή της στη σύγχρονη μόδα του κοσμήματος. Έτσι απέδωσε τη φρεσκάδα του θέματος χρησιμοποιώντας κρυστάλ ντε ρος, υπογράμμισε τη σπείρα των κοχυλιών με χρυσό και τέλος σκάλισε στις πέτρες τους μικροσκοπικούς θόλους, τόξα και στοές. (Ηλίας Λαλαούνης, 18.6.1978)⁷²

Η δεκαετία του 1970 ολοκληρώθηκε με τα εγκαίνια του καταστήματος του Ηλία Λαλαούνη στη Νέα Υόρκη (1979) στην 4 West 57th Str., Manhattan (βλ. Τόμ. 2, Παρ.5, εικ. 22-23). Και στο παρελθόν (1968) είχε δοκιμάσει την τύχη του στην Αμερική οργανώνοντας ως εξαγωγικός Οίκος μια επίδειξη με τα κοσμήματά του για μεγάλους Αμερικανούς κοσμηματοπώλες στο ξενοδοχείο Saint Regis. Λίγες ώρες όμως πριν από την παρουσίαση αντιλήφθηκε ότι η χειραποσκευή με τα κοσμήματα (145 τον αριθμό) είχε κλαπεί από την αίθουσα εμπορευμάτων του αεροδρομίου. Μετά το γεγονός αυτό, ένα ηθικό ράκος, ματαίωσε την επίδειξη, όμως η τυχαία συνάντησή του στο ξενοδοχείο με τον Σαλβαντόρ Νταλί, τον οποίο είχε γνωρίσει στο Παρίσι, υπήρξε καταλυτική. Ήταν χαρακτηριστικά τα λόγια του σπουδαίου ζωγράφου όταν έμαθε όσα είχαν συμβεί: *«Θα πας μπροστά Λαλαούνη. Οι γκάνγκστερς έχουν πάντοτε καλό γούστο...!»*

Τα λόγια αυτά τον πείσμωναν και μετά από αρκετά ταξίδια στη Νέα Υόρκη, το 1979, εγκαινίασε (με έναν αγιασμό, στον οποίο χοροστάτησε ο Αρχιεπίσκοπος Βορείου και Νοτίου Αμερικής κ. Ιάκωβος), το καινούριο του κατάστημα που βρισκόταν στους πενήντα επτά δρόμους (βλ. Τόμ. 2, Παρ.5, εικ. 22-23), ανάμεσα από την 5η και 6η Λεωφόρο (σήμερα εκεί βρίσκεται το κατάστημα - έμβλημα του Οίκου BVLGARI). Βέβαια σε όλη αυτή την προσπάθεια ο ελληνισμός της Αμερικής έπαιξε το ρόλο του. Τα ελληνικά συνεργεία με τεχνίτες από το Μπρούκλιν και την Αστόρια έστησαν ένα καλαίσθητο κατάστημα με φιμέ κρύσταλλα, καθρέπτες, θήκες από πλεξιγκλάς, σκούρους τοίχους και παχιά μοκέτα που απορροφούσε κάθε ήχο αφήνοντας να μιλά μόνο η μυστηριώδης λάμψη του χρυσού. Είχε εγκαταστήσει εκεί τα καλύτερα δείγματα από όλες τις συλλογές του, όπως τους δεμένους σφραγιδόλιθους σε βραχιόλια και μενταγιόν με έντονο νεοκλασικό χαρακτήρα αλλά και τα μαλαματένια αγριολούλουδα της ελληνικής υπαίθρου. (εφημ. Η Καθημερινή, 10.3.1980)

Αξίζει να σημειωθεί ότι κατά τη δεκαετία του 1970, πρωτοπόρος για άλλη μια φορά, άνοιξε παράλληλα καταστήματα ilias LALAOUNIS και σε σημαντικούς τουριστικούς προορισμούς της Ελλάδας (Μύκονος, Κέρκυρα, Ρόδος), νησιά τα οποία υπήρξαν αγαπημένοι σταθμοί των ξένων αλλά και Ελλήνων πλουσίων και επωνύμων (βλ. Τόμ. 2, Παρ.5, εικ. 2-11). Φωτογραφίες στο διεθνή και ελληνικό τύπο απεικονίζουν σημαντικές προσωπικότητες να περνούν ανέμελα τις διακοπές τους

στην Ελλάδα αναδεικνύοντας το στιλ τους με κοσμήματα του Οίκου ilias LALAOUNIS.⁷³

Η πρωτοτυπία, πράγματι, του Ηλία Λαλαούνη στα θέματα των συλλογών του τη δεκαετία του 1970 αλλά και στα σχέδια των κοσμημάτων αντλείται από το διάλογο του δημιουργού με την εποχή του, τόσο σε επίπεδο μόδας, όσο και ενός μοντέρνου τρόπου σκέψης και έκφρασης. Έτσι το «άνοιγμα» στο σύγχρονο κόσμο σηματοδοτεί ένα νέο ξεκίνημα στο διεθνή χώρο ιδιαίτερα σημαντικό για το ελληνικό κόσμημα, το οποίο ακολουθεί για πρώτη φορά, κατά τη δεκαετία του 1970, σε τέτοια έκταση τους δρόμους μιας έκφρασης περισσότερο καλλιτεχνικής.

2δ. Κοσμήματα από ξένους πολιτισμούς (δεκαετία του 1980)

Τη δεκαετία του 1980 η φαντασία του Λαλαούνη, πάντα γόνιμη, άρχισε να στρέφεται σε μεγάλους πολιτισμούς άλλων λαών και να βυθίζεται στην μακραίωνη ιστορία τους με σκοπό πάντα να αντλήσει ιδέες για νέες δημιουργίες. Αφετηρία αυτής της νέας προσπάθειας αποτελεί η συλλογή **«Άπω Ανατολή»** που σχεδιάστηκε το 1981. Με αυτή θέλησε να αποτίσει φόρο τιμής στους πολιτισμούς της Ανατολικής Ασίας, της Ιαπωνίας και της Κίνας. Το νέο αυτό εγχείρημά του στόχευε όχι μόνο στο να αναγγείλει ένα πρόγραμμα συμβολής στη χρυσοχοΐα άλλων χωρών, αλλά, κυρίως, να δημιουργήσει γέφυρες για μια στενότερη συνεργασία μεταξύ Ελλάδας και Ιαπωνίας, δεδομένου του ενδιαφέροντος των Ιαπώνων για μια χώρα της ΕΟΚ, που θα τους χρησίμευε ως βάση για τη διεύρυνση των σχέσεών τους με την Ευρώπη.⁷⁴ Όπως είπε κάπου: «η χώρα αυτή μπορεί να είναι η Ελλάδα!» (εφημ. ΕΞΠΡΕΣ, 8.7.1981 και εφημ. Πολιτικά Θέματα, 10.7.1981).

Η συλλογή του είναι εμπνευσμένη από τα οικόσημα των οικογενειών της Ιαπωνίας, στα οποία στράφηκε ο καλλιτέχνης, γιατί όπως εξηγεί ο ίδιος: *«Δεν υπάρχει άλλη χώρα που να δίνει τόση σημασία στα έθιμα και τα σχήματα, όσο η Ιαπωνία. Αυτά με την πάροδο των αιώνων και από γενεά σε γενεά, καθορίζουν αφ' ενός τις φόρμες των αντικειμένων χρήσεως και αφ' ετέρου τους τύπους και τον κώδικα συμπεριφοράς μέσα στην κοινωνία. Έκφραση και ενσάρκωση αυτών των αρχών αποτελούν αναμφισβήτητα τα οικόσημα των οικογενειών της Ιαπωνίας, που πρωτοεμφανίζονται τον 11ο αιώνα.»* (εφημ. Ελεύθερος Κόσμος, 25.6.1981).

Γράφει ο ίδιος στις «Μεταμορφώσεις»: *Το κίνητρο για μια ενδεδειγμένη μελέτη της ιαπωνικής τέχνης δόθηκε όταν επρόκειτο να εγκαταστήσω μια μόνιμη έκθεση των κοσμημάτων μου στο Τόκυο. Δεν ήθελα απλώς να κάνω μια χειρονομία ευχαριστίας και σεβασμού για την καινούρια χώρα που θα με φιλοξενούσε. Ήθελα τουλάχιστον να δοκιμάσω να κατανοήσω το πνεύμα αυτού του μακρινού πολιτισμού από την ιδιαίτερη σκοπιά της τέχνης μου. Και πραγματικά αισθανόμουν μια πρωτόγνωρη χαρά – όπως φαντάζομαι κάθε χρυσοχόος – όσο γνώριζα περισσότερο τον πλούτο των μορφών και σχεδίων που από γενιά σε γενιά μεταδίδονται και αποτελούν και σήμερα ένα κομμάτι της ζωής της Ιαπωνίας, από τα πιο απλά καθημερινά αντικείμενα μέχρι την έκφραση κοινωνικών συνηθειών και συμπεριφοράς. Από το πλήθος των μορφών μπορεί να γεννήσει ιδέες αμέτρητες για κοσμήματα που όχι μόνο να εκφράζουν το πανάρχαιο αισθητικό αισθητήριο του ιαπωνικού λαού αλλά που μπορούν να ελκύσουν οποιονδήποτε άνθρωπο σ' όλα τα μέρη του κόσμου.*

Αναγκαστικά όμως έπρεπε να περιορίσουμε τη δουλειά μας σε ένα μικρό τμήμα της ιαπωνικής τέχνης. Διαλέξαμε τα ιαπωνικά οικόσημα που εμφανίστηκαν για πρώτη φορά τον ενδέκατο αιώνα. Χαρακτηρίζουν τον αρχηγό της οικογένειας και τη θέση του σε μια εξαιρετικά ιεραρχημένη κοινωνία. Αντιπροσωπεύουν το επάγγελμά του και εκφράζουν ταυτόχρονα την προσωπικότητά του. Η πειθαρχία, η λιτότητα και η οργανωμένη ζωή του ιαπωνικού λαού βρίσκουν την έκφρασή τους στα απλά, απείριστα σχέδια αυτών των οικοσήμεων που υπογραμμίζουν την εκλέπτυνση της ιαπωνικής τέχνης, καθώς και την πλαστικότητα στην κίνηση και τον καλλιγραφικό τους χαρακτήρα. Φυτά, ζώα, φυσικά φαινόμενα ακόμη και εργαλεία ή αντικείμενα καθημερινής χρήσης απεικονίζονται σε αυτά τα σχέδια. Θαλασσινά θέματα, στυλιζαρισμένα άνθη, υπέροχες ροζέτες που θυμίζουν κοσμήματα της ελληνιστικής εποχής ξαναπλάστηκαν στο εργαστήριό μας σε χρυσό και ημιπολύτιμους λίθους.

Λίγο αργότερα επρόκειτο να ανοίξει μια άλλη μόνιμη έκθεσή μας στο Χόγκ Κόγκ. Για τους ίδιους λόγους, σαν ένα είδος χαιρετισμού προς την απέναντι ήπειρο, καταπιάστηκα με το ανεξάντλητο θέμα της κινεζικής τέχνης, ξέροντας φυσικά πως μόλις και θα μπορούσα να ζύσω την επιφάνεια ενός πλούσιου μεταλλίου. (σ.176)

Ο Λαλαούνης, αναζητώντας τις πηγές της δημιουργίας του στη μακραίωνη κινεζική ιστορία και τέχνη, εμπνεύστηκε από τα επιτεύγματα του πολιτισμού αυτού κυρίως κατά την περίοδο της εποχής του Χαλκού. Στάθηκε σε μια χρονική στιγμή,

κατά την οποία ο ελληνικός και κινεζικός πολιτισμός «δημιούργησαν αισθητικές αξίες παράλληλες». Έτσι έκανε ξεχωριστούς συνδυασμούς μοτίβων «γεφυρώνοντας τις ηπείρους και τους αιώνες» (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 10-15):⁷⁵ Αυτή τη φορά συγκεντρώθηκαν σε ένα θέμα που συνδύαζε την κινεζική με την ελληνική τέχνη. Ο συνδυασμός αυτός δεν είναι τόσο παράδοξος όσο φαίνεται. Είναι αλήθεια πως ο κινεζικός και ο ελληνικός πολιτισμός είχαν μόνο σποραδικές επαφές διά μέσου των αιώνων και αυτές έμμεσες. Η προέλαση του Αλεξάνδρου μέχρι τα όρια του βουδιστικού κόσμου ή η παλιά μετανάστευση μερικών Νεστοριανών από την ελληνιστική Εγγύς Ανατολή προς την κινεζική Άπω Ανατολή ήταν από τις λίγες άμεσες, αλλά ασφαλώς όχι σημαντικές επαφές. Το καίριο και πιο ενδιαφέρον σημείο βρίσκεται πολύ πιο πίσω χρονικά. Δεν ήταν καν μια απ' ευθείας επαφή των δύο πολιτισμών, αλλά μια χρονική στιγμή στην οποία οι δύο πολιτισμοί, χωρίς να γνωρίζει ο ένας τον άλλον, δημιούργησαν αισθητικές αξίες παράλληλες. Ήταν η εποχή της γεωμετρικής τέχνης.

Τα υπέροχα έργα που μας κληροδότησε η κινεζική εποχή του Χαλκού, ιδιαίτερος σε διάφορα θαυμάσια στολισμένα αγγεία, θυμίζουν αμέσως τα ίδια χαρακτηριστικά που βρίσκει κανείς στην ελληνική γεωμετρική τέχνη. Χρησιμοποιούν τις ίδιες ιδέες όπως το λαβύρινθο, το μαϊάνδρο και τη σπείρα που συναντιούνται και στα ελληνικά αγγεία της γεωμετρικής περιόδου. Έτσι το αίσθημα της ακριβείας, της ισορροπίας και του ρυθμού προβάλλει σαν το κοινό στοιχείο της ελληνικής και κινεζικής τέχνης, γεφυρώνοντας τις ηπείρους και τους αιώνες.

Βασισμένοι πάνω στις μελέτες αυτής της εποχής δημιουργήσαμε στο εργαστήριό μας τολμηρούς συνδυασμούς ελληνικών και κινεζικών μοτίβων χρησιμοποιώντας κυρίως χρυσό 18K και ορεία κρύσταλλο. Το αποτέλεσμα ήταν ένα αρμονικό σύνολο που αδιόρατα συγχωνεύει τους δύο πολιτισμούς. («Μεταμορφώσεις», σ.177)

Το 1983 η συλλογή «**Ιλιον**» αναβιώνει τις αρχαίες φόρμες αντικειμένων, κοσμημάτων και άλλων δημιουργημάτων του πολιτισμού που αναπτύχθηκε στο βορειοανατολικό Αιγαίο με επίκεντρο την πόλη της Τροίας (Ιλιον). Συγκεκριμένα την περίοδο 1871-1873 ο Γερμανός αρχαιολόγος Ερρίκος Σλήμαν (Heinrich Schliemann) ανέσκαψε το λόφο Hissarlik κοντά στην πόλη Τσανάκ (Τσανάκκαλε) στη βορειοδυτική Μικρά Ασία, όπου ανακάλυψε τα ερείπια μιας σειράς αρχαίων πόλεων χρονολογούμενων από την εποχή του Χαλκού έως τη ρωμαϊκή περίοδο.⁷⁶

Ο Λαλαούνης, για να σχεδιάσει τη συλλογή «Ίλιον», βασίστηκε στην αρχαιολογική δημοσίευση Ilion (1880) του Σλήμαν. Η πρωτότυπη αυτή έκδοση με σχέδια των ευρημάτων αποτέλεσε πηγή έμπνευσης γι' αυτόν. Στα κοσμήματα της συλλογής αξιοποιούνται οι ποικίλες τεχνικές της αρχαιότητας όπως η κοκκίδωση και η συρματερή. Ο Λαλαούνης εμπνεύστηκε από την απaráμιλλη κομψότητα των διαδημάτων, των κεφαλόδεσμων και των σκουλαρικών. Αξιοποίησε τα στοιχεία αυτά σε νέες συνθέσεις δημιουργώντας περιδέραια, σκουλαρίκια, βραχιόλια και δακτυλίδια. Τα αντικείμενα τέχνης σε οψιδιανό και ορεία κρύσταλλο είναι εμπνευσμένα από τις ιδιαίτερες φόρμες των τρωικών αγγείων, όπως το δέπας αμφικύπελλον ή από διάφορα μαρμάρινα ειδώλια και σφονδύλους. Τα μοτίβα της υφαντικής, τα πρωτότυπα σχήματα των αγγείων και τα ίδια τα κοσμήματα του Θησαυρού μετουσιώθηκαν σε σύγχρονες δημιουργίες 18 και 20-22 καρατίων (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2α, εικ. 11-20).⁷⁷

Η συλλογή «Ίλιον» παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1983 στη Νέα Υόρκη, στη Φιλαδέλφεια και το Smithsonian Institute στην Ουάσινγκτον DC και αργότερα (1993) στο Παρίσι. Προσείλκυσε μεγάλο ενδιαφέρον σε μια περίοδο κατά την οποία οι περισσότεροι μελετητές πίστευαν ότι ο Θησαυρός του Πριάμου είχε κατατμηθεί.⁷⁸ Αξίζει να σημειωθεί ότι αρχικά ο θησαυρός είχε προσφερθεί από τον ίδιο τον Σλήμαν στην Ελλάδα μαζί με 200.000 χρυσά φράγκα για την ίδρυση του «Σλημάνειου Μουσείου», όμως η δωρεά δεν έγινε δεκτή, και ο θησαυρός δωρήθηκε από τον Σλήμαν στο Βασιλικό Μουσείο του Βερολίνου, όπου παρέμεινε ως το 1940, έτος που συσκευάστηκε για να αποθηκευτεί εξαιτίας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Μαρτυρίες Σοβιετικών ιστορικών της τέχνης έκαναν λόγο ότι ο θησαυρός βρισκόταν στο Κρατικό Μουσείο Καλών Τεχνών Pushkin της Μόσχας. Οι μαρτυρίες αυτές επιβεβαιώθηκαν όταν ο Μπόρις Γέλτσιν σε επίσκεψή του στην Αθήνα (Ιούνιος 1993) παραδέχτηκε ότι ο θησαυρός βρισκόταν πράγματι στη Μόσχα (εφημ. ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΗ, 25.11.1993). Το 1998 το Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη προσκλήθηκε στο Μουσείο Πούσκιν για να παρουσιάσει αναδρομική έκθεση 15 συλλογών με τίτλο «Ηλίας Λαλαούνης: Σύγχρονο ελληνικό κόσμημα 1957-1997». Ύστερα από αίτημα της κ. Ιωάννας Λαλαούνη η συλλογή «Ίλιον» αποφασίστηκε να παρουσιαστεί στην περίφημη αίθουσα 7 του ισογείου του Μουσείου Πούσκιν αντικαθιστώντας τον αληθινό «Θησαυρό της Τροίας», ο οποίος μεταφέρθηκε στην

αποθήκη του Μουσείου παραχωρώντας τη θέση του στα χρυσά έργα της συλλογής «Ιλιον».⁷⁹

Το ίδιο έτος (1983) η συλλογή «**Place Vendôme**» αποτελεί φόρο τιμής του δημιουργού σε μια από τις διασημότερες πλατείες του Παρισιού, την πλατεία Vendôme.⁸⁰ Η αρχιτεκτονική της πλατείας οφείλεται στον Jules Hardouin - Mansart, ο οποίος συνέλαβε το 1699 ένα συγκεκριμένο σχέδιο αστικοποίησης με το οποίο έπρεπε να συμμορφωθούν οι ιδιοκτήτες των κτηρίων της περιοχής.

Η πλατεία περιβάλλεται από πολυτελή καταστήματα διασήμων Οίκων κοσμήματος και γνωστών σχεδιαστών ενδυμάτων. Διεθνώς αναγνωρισμένοι σχεδιαστές κοσμήματος θέλοντας να προβάλλουν αυτό το χαρακτηριστικό της πλατείας κλήθηκαν το 1983 να συμμετάσχουν στον εορτασμό της επετείου της σχεδιάζοντας αναμνηστικά κοσμήματα. Ο Ηλίας Λαλαούνης απήντησε στην πρόκληση αυτή σχεδιάζοντας την εν λόγω συλλογή. Πιστός σ' αυτό που είχε πει ότι *«κάθε κόσμημα έχει μια ιστορία»*, επέλεξε μέσω των σχεδίων του να ανατρέξει στην ιστορία της πλατείας σχεδιάζοντας κοσμήματα με βάση το αρχιτεκτονικό οικοδόμημά της.

Το χαρακτηριστικό πολυγωνικό σχήμα της πλατείας κατέχει κυρίαρχο ρόλο στα κοσμήματά του. Για τον Λαλαούνη η στήλη που κοσμεί το κέντρο της γίνεται το πρωταρχικό σύμβολό της. Στολισμένη με διαμάντια κυριαρχεί στα σχέδιά του προβάλλοντας ως ορόσημο αλλά και ως σύμβολο της ιστορίας της πλατείας. Ο Λαλαούνης εστίασε την προσοχή του στον αυτοκρατορικό αετό, ο οποίος σφίγγοντας με τα νύχια του την πλατεία φαίνεται να ανυψώνεται στους ουρανούς υπογραμμίζοντας τη σχέση της πλατείας με την αυτοκρατορική δύναμη. Οι εξάισιες προσόψεις του 18ου αιώνα που την περιβάλλουν ανιχνεύονται απαλά πάνω στην επιφάνεια της ημιδιαφανούς ορείας κρυστάλλου αποτελώντας μέρος του φόρου τιμής που αποτίει ο δημιουργός στη πλατεία Vendôme (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 16-19).⁸¹

Το 1984 ο κοσμηματοποιός παρουσίασε στο παρεκκλήσιο της Σορβόννης (Sainte Chapelle de la Sorbonne) μια αναδρομική έκθεση με αντικείμενα τέχνης αλλά και με τα ξίφη που ο ίδιος δημιούργησε για τους Ακαδημαϊκούς Pierre Amandry, Raymond Polin και Γιάννη (Ιάννη) Ξενάκη. Παράλληλα το ίδιο έτος με αφορμή τους Ολυμπιακούς Αγώνες που διοργανώθηκαν στο Λος Άντζελες των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής επέλεξε το κατεξοχήν σύμβολο νίκης των Αγώνων της

αρχαιότητας, το στεφάνι από κλαδί αγριελιάς, για να αποδώσει μια συλλογή κοσμημάτων με τίτλο «Για τη Νίκη κάθε Γυναίκας». Ο νεωτερισμός συνίσταται στη μετατροπή του συμβόλου νίκης των ανδρών, οι οποίοι συμμετείχαν αποκλειστικά στους αρχαίους Ολυμπιακούς Αγώνες, σε γυναικείο σύμβολο.

Αλλά δεν στάθηκε μόνο στο σύμβολο των αγώνων της Ολυμπίας. Εμπνεύστηκε και από τη δάφνη του Απόλλωνα στους Δελφούς όπως και την ιερή βελανιδιά του Διός στη Δωδώνη. Στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό ο στέφανος από δάφνη ή βελανιδιά αποτελεί σύμβολο νίκης. Αυτά τα σύμβολα ο Λαλαούνης τα αξιοποίησε με μοναδικό τρόπο δημιουργώντας μια συλλογή ξεχωριστή στο περιεχόμενό της (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2β, εικ. 82-86). Άλλωστε η νίκη κάθε γυναίκας δεν περιορίζεται αποκλειστικά και μόνο στο χώρο του αθλητισμού, επεκτείνεται και σε άλλες πτυχές της σύγχρονης πραγματικότητας είτε πρόκειται για το χώρο της οικογένειας είτε για την εκπαίδευση, την εργασία ή την επιστήμη.⁸²

Ταυτόχρονα το 1984 εξέδωσε το βιβλίο του «Μεταμορφώσεις» στην Ελληνική, Γαλλική και Αγγλική γλώσσα. Πρόκειται για έναν τόμο 340 σελίδων και 431 έγχρωμων φωτογραφιών με κοσμήματα και αντικείμενα τέχνης από τις 19 συλλογές του (βλ. συνέντευξη Αλεξάνδρας Κρίκου). Στο βιβλίο αυτό εξέθεσε τη βασική ιδέα της φιλοσοφίας του, ότι κάθε αντικείμενο τέχνης, φέρνει ένα μήνυμα, μια ιδέα, είναι ένα σύμβολο και μια μνήμη που συνδέει το παρελθόν με το παρόν, τις επιστήμες και τη φύση με τη μικρογλυπτική και το κόσμημα. Επιπλέον εκεί περιγράφει σε μια σύντομη εισαγωγή, η οποία βασίζεται κατά μεγάλο μέρος στη διάλεξη που έδωσε στο Smithsonian Institution στην Ουάσινγκτον στις 28.10.1980, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τέχνης της χρυσοχοΐας και τα σημαντικά στοιχεία του κοσμήματος, όπως τα μελέτησε στο διάστημα μιας ολόκληρης ζωής αφιερωμένης στην τέχνη αυτή. Το 1985 το βιβλίο βραβεύτηκε από τη Γαλλική Ακαδημία Καλών Τεχνών (Académie des Beaux Arts, Institut de France) και στον ίδιο απονεμήθηκε το παράσημο του Ιππότη Γραμμάτων και Τεχνών.⁸³

Ο θαυμασμός του Λαλαούνη για τη μεγαλοπρέπεια των βασιλέων και των ευγενών της δυναστείας Τυδώρ του 15ου και 16ου αιώνα, όπως αυτή απεικονίζεται στα έργα των Holbein, Hilliard και άλλων καλλιτεχνών, τον οδήγησε σε μια λεπτομερή μελέτη των κοσμημάτων, του οπλισμού, των κεντημάτων, της εσωτερικής

διακόσμησης και της αρχιτεκτονικής τους, με αποτέλεσμα να σχεδιάσει τη συλλογή **«Από τα τείχη της Κωνσταντινούπολης στον Πύργο του Λονδίνου»** (1985).

Σύμφωνα με τις ιστορικές πηγές στις 22 Αυγούστου του 1485 στο Bosworth Field, 20.000 άνδρες πολέμησαν στην τελευταία μάχη του Πολέμου των Ρόδων (1455-1487) ανάμεσα στους αντιμαχόμενους οίκους των Lancaster και York. Στη μάχη αυτή ο Ριχάρδος Γ', ηγέτης του οίκου York, ηττήθηκε και σκοτώθηκε και ο Ερρίκος Τυδώρ, διάδοχος του οίκου του Lancaster, αναγορεύτηκε βασιλιάς με το όνομα Ερρίκος Ζ'. Σε λιγότερο από ένα χρόνο ο Ερρίκος παντρεύτηκε την Ελισάβετ του York ενώνοντας έτσι τις δύο δυναστείες. Βέβαια η σχέση της περιόδου αυτής με τη Βυζαντινή που είχε λήξει λίγο νωρίτερα (1453) είναι χαρακτηριστική. Δύο δρόμοι έωναν το Βυζάντιο με το Λονδίνο. Ο ένας είναι η επαφή των δύο κόσμων την εποχή των Σταυροφοριών, που οδήγησε τον ανθό της δυτικής αριστοκρατίας στα τείχη της Κωνσταντινούπολης, και ο άλλος ξεκινά με την πτώση της Πόλης και τη μετανάστευση του λόγιου πολιτισμού της πρώτα στην Ιταλία και κατόπιν στον υπόλοιπο δυτικό κόσμο.⁸⁴

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο Λαλαούνης, μελετώντας την τέχνη των Τυδώρ και τους στενούς δεσμούς της με τη Βυζαντινή τέχνη, εντυπωσιάστηκε από τα κοινά σημεία της τεχνοτροπίας και της εικονογραφίας τους. Μερικά από αυτά είναι τα αυστηρά γεωμετρικά μοτίβα και η ελεύθερη επεξεργασία της δαντέλας, οι τεχνικές της ένθεσης των λίθων, οι παραλλαγές των χρωμάτων και τα μικροσκοπικά διακοσμητικά σχέδια των πανοπλίων, στοιχεία που εντοπίζονται κυρίως σε πορτρέτα των βασιλέων και των μελών της αυλής. Όλα αυτά τα στοιχεία αποτέλεσαν αφορμές νέας δημιουργίας και συνδυάστηκαν με την απείριτη αίσθηση της φόρμας που είναι χαρακτηριστική στα έργα του Λαλαούνη (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 20-22). Η έκθεση παρουσιάστηκε στην νέα Gallery του Λαλαούνη στο Λονδίνο στην 174 New Bond Street (βλ. συνέντευξη Αλαξάνδρας Κρίκου) ανάμεσα στα κοσμηματοπωλεία των Cartier και Bvlgari (βλ. Τόμ. 2, Παρ.5, εικ. 14-21).⁸⁵

Το 1986, μετά την απονομή του βραβείου στο βιβλίο του, ο Ηλίας Λαλαούνης εκλέχθηκε Αντεπιστέλλον Μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών (Académie des Beaux Arts, Institut de France), ενώ το θέμα της ομιλίας του κατά την είσοδό του σε αυτήν ήταν «Οι κοινές ρίζες της ανθρώπινης δημιουργίας». Η ομιλία συνοδεύτηκε από σχετικό μικρού μήκους φιλμ 15 λεπτών.⁸⁶ Τον Μάρτιο του ίδιου

χρόνου ο Οικουμενικός Πατριάρχης Δημήτριος (1914-1991) του απένειμε τον τίτλο του «Άρχοντος».⁸⁷

Η συλλογή «**Μεσοποταμία**» σχεδιάστηκε το 1986. Η Μεσοποταμία στην περιοχή μεταξύ Τίγρη και Ευφράτη αποτέλεσε το χώρο ανάπτυξης ενός πολιτισμού εξαιρετικά ομοιογενούς με το λαό των Σουμέριων να προσδιορίζει σε μεγάλο βαθμό τη φυσιογνωμία του πολιτισμού αυτού.⁸⁸ Τα καλλιτεχνικά έργα του μεγάλου αυτού πολιτισμού της Ανατολής επηρέασαν βαθύτατα τον Λαλαούνη, καθώς το ενδιαφέρον του δεν περιορίστηκε μόνο στη μικροτεχνία της περιόδου, αλλά και κάθε πεδίο της μεσοποταμιακής παράδοσης της τέχνης μελετήθηκε με προσοχή.

Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της τέχνης της περιόδου, η έντονη πνευματικότητα, ο περιορισμός στο απόλυτα ουσιώδες αποτέλεσε πρόκληση για τον κοσμηματοποιό. Η μνημειώδης γλυπτική, η αρχιτεκτονική, οι στήλες και οι δίσκοι αποτέλεσαν αστείρευτη πηγή διακοσμητικών μοτίβων. Η προσαρμογή τους στη μικρή κλίμακα του κοσμήματος και η σύνθεσή τους κατά τρόπο τελείως πρωτότυπο αποτέλεσε την κύρια συνεισφορά του. Στοιχεία από έργα τέχνης ενός πολιτισμού με έντονο το ιερατικό στοιχείο και προ πολλού νεκρού, απέκτησαν εκ νέου ζωή ως κοσμήματα προορισμένα να στολίσουν τη σύγχρονη γυναίκα (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 23-26).⁸⁹

Παράλληλα ο Λαλαούνης γοητεύτηκε από την ποικιλία των τεχνοτροπικών στοιχείων που εμφανίζει η Παλαιστίνη αλλά και από τις διαφορετικές μορφές πολιτισμού που αναπτύχθηκαν εκεί στο πέρασμα των αιώνων. Για το λόγο αυτό σχεδίασε τη συλλογή «**Άγιοι Τόποι**», η οποία εκτέθηκε στο Αρχαιολογικό Μουσείο της πόλης ύστερα από πρόσκληση που έλαβε ο χρυσοχόος από το Δήμαρχο της Ιερουσαλήμ το Νοέμβριο του 1987. Ο γεωγραφικός χώρος της Παλαιστίνης είναι περίπου ο ίδιος, που κατά την Παλαιά Διαθήκη ο Θεός υποσχέθηκε στον Αβραάμ και αργότερα εγκαταστάθηκαν οι δώδεκα φυλές του Ισραήλ. Εκεί διαδραματίστηκαν ύψιστης σημασίας γεγονότα για τον Ιουδαϊσμό και το Χριστιανισμό.

Πηγή έμπνευσης του Λαλαούνη για την νέα του συλλογή ήταν η τέχνη των Αγίων Τόπων ξεκινώντας από τη 10η χιλιετία π.Χ. μέχρι και τον 1ο αιώνα μ.Χ. Η προϊστορική τέχνη της περιοχής με την αφαιρετική της γραμμή, η συγκρατημένη φυσιοκρατία των ιστορικών χρόνων με τις έντονες από ένα σημείο και έπειτα ελληνικές επιρροές, οι ρωμαϊκές επιδράσεις αποτέλεσαν στοιχεία που αιχμαλώτισαν

το ενδιαφέρον του.⁹⁰ Επέλεξε προσεκτικά και απομόνωσε τα διακοσμητικά στοιχεία που μπορούσαν αυτόρκη πλέον να αποτελέσουν ξεχωριστές δημιουργίες. Ο χρυσός είναι το κύριο υλικό, ενώ γίνεται και συμπληρωματική χρήση της ορείας κρυστάλλου. Τα μοτίβα προέρχονται από τη μικροτεχνία της περιόδου, την αγγειογραφία, τη νομισματική και την αρχιτεκτονική (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 27-30).⁹¹

Τον Ιανουάριο του 1988 ο Πρόεδρος της Ιταλικής Δημοκρατίας απένειμε στον Ηλία Λαλαούνη τον τίτλο του «Commendatore Γραμμάτων και Τεχνών», ενώ τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου παρουσίασε στο Λονδίνο και το Παρίσι τη συλλογή «Αραβουργήματα», στην οποία αποδίδει την αισθητική της ισλαμικής τέχνης με θαυμαστή δεξιοτεχνία. Γεωμετρικά και οργανικά φυτικά μοτίβα συμπλέκονται με χάρη και λεπτότητα σε ανεικονικές συνθέσεις όπου η απλοποίηση της φόρμας προσλαμβάνει συμβολικό περιεχόμενο. Η αφαιρετική λιτότητα επιτρέπει στον Ηλία Λαλαούνη να τονίσει στο έργο του τα ουσιώδη τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά.⁹²

Για τον Λαλαούνη η ισλαμική παράδοση αποτελεί μια αστείρευτη πηγή διακοσμητικών μοτίβων και εκφραστικών δυνατοτήτων. Εμπνέεται από όλες τις εκφάνσεις της αραβικής τέχνης κρατώντας όμως ως κοινό παρονομαστή την αρχαία ελληνική τέχνη. Διαλέγει δηλαδή σχέδια από την αραβική τέχνη και την αρχιτεκτονική που όμοιά τους βρίσκει και σε σημεία της ελληνικής τέχνης. Έτσι ο περίτεχνος γεωμετρικός διάκοσμος του Κορανίου, τα γεωμετρικά μοτίβα με τα οποία διακοσμούνται χειρόγραφα αλλά και στοιχεία αρχιτεκτονικής, όπως θόλοι τεμενών, πύλες, κίονες, ισλαμικά οξυκόρυφα τόξα ακόμη και η περίτεχνη εντοίχια διακόσμηση αποτελούν ερεθίσματα δημιουργικότητας. Η εντύπωση πολυχρωμίας που συναντάμε στο αραβουργήμα επιτυγχάνεται με τη χρήση πολύτιμων λίθων (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 31-33).⁹³

Η συλλογή «Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής» (1988) αποτελεί προέκταση της προγενέστερης συλλογής «Αραβουργήματα» και είναι εμπνευσμένη από την τέχνη που άνθησε στα χρόνια του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς (16ος αιώνας μ.Χ.).

Ο Σουλεϊμάν Α΄, γνωστός ως «ο Μεγαλοπρεπής» στη Δύση και «Κανουνί» (Νομοθέτης) στην Ανατολή (6 Νοεμβρίου 1494 – 5 Σεπτεμβρίου 1566) ήταν ο δέκατος στη σειρά και ο πρώτος σε διάρκεια βασιλείας Σουλτάνος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (1520 έως το θάνατό του το 1566).⁹⁴ Στα κοσμήματα της συλλογής ο

Λαλαούνης ανατρέχει σε λαμπρά παραδείγματα της τέχνης της περιόδου. Χρησιμοποιεί εκτεταμένα τους πολύτιμους λίθους για να αποδώσει την πολυτέλεια της διακόσμησης και τις καμπύλες φόρμες ως υπενθύμιση της αισθητικής της Ανατολής. Άλλα κοσμήματα είναι με την τεχνική της δαντέλας, χαρακτηριστικό στοιχείο της αραβικής τέχνης, και άλλα βασίζονται στην αρμονία και την αφαίρεση των περίπλοκων γραμμών της αραβικής τέχνης (περιοδ. ΑΓΟΡΑ, τεύχος 50, 20.4.1989). Αρχιτεκτονικά στοιχεία και καλύμματα βιβλίων, περίτεχνα μοτίβα των διακοσμητικών τεχνών, όλα αποτελούν πηγή έμπνευσης και συντελούν σε νέες πρωτότυπες δημιουργίες. Ο Λαλαούνης, για να αποδώσει τα κοσμήματα των συλλογών αυτών, συνδύασε χρυσό 18 καράτια, ορεία κρύσταλλο, ασήμι, διαμάντια, ρουμπίνια και άλλες πολύτιμες πέτρες, χωρίς όμως να προδίδει τα σύμβολα της βασιλικής εξουσίας, προκειμένου τα κοσμήματα να μπορέσουν να φορεθούν εύκολα και να γίνουν μέρος της καθημερινής ζωής (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 34-37).⁹⁵

Οι συλλογές «Αραβουργήματα» και «Σουλεϊμάν» ταξίδεψαν στην Κωνσταντινούπολη και εκτέθηκαν στο Ισλαμικό Μουσείο της Πόλης από τις 20 Απριλίου έως τις 20 Μαΐου του 1989. Η πρώτη που παρουσιάστηκε αρχικά στο Λονδίνο, το Παρίσι και τη Νέα Υόρκη και περιελάμβανε 140 κοσμήματα, εμπλουτίστηκε ειδικά για την έκθεση στην Κωνσταντινούπολη με 50 δημιουργίες εμπνευσμένες από την εποχή του Σουλεϊμάν. Ο Λαλαούνης τόνισε παρουσιάζοντας τις συλλογές αυτές: *«Υπηρετώ 48 χρόνια την τέχνη μου που είναι μια τέχνη εφηρμοσμένη. Έχει από τις καλές τέχνες τα χαρακτηριστικά σπουδής, εμπνεύσεως, φαντασίας, σχεδιασμού και εκτελέσεως. Αλλά έχει ακόμη και ένα άλλο στοιχείο: να λέει ειλικρινά ότι δεν κάνει «την τέχνη για την τέχνη», αλλά τη δημιουργεί για να προσφέρει τα προϊόντα της στον άνθρωπο, να τα κάνει κομμάτι της ζωής του, να τα πουλήσει. Για αυτό κίνητρό μου δεν είναι μόνο η συγκίνησή μου, όταν βλέπω σαν τεχνίτης τα αριστουργήματα αρχιτεκτονικής, γλυπτικής, ζωγραφικής, διακοσμήσεως κ.λπ. σε οποιαδήποτε χώρα του πλανήτη μας, αλλά είναι ταυτόχρονα και το ενδιαφέρον μου να δημιουργήσω εκεί σημεία πωλήσεως που να είναι επιτυχή.»* (εφημ. ΤΑ ΝΕΑ, 6.4.1989)

2ε. Τιμητικές διακρίσεις και νέες δημιουργίες (δεκαετία του 1990)

Το Δεκέμβριο του 1990 η Γαλλική Ακαδημία Καλών Τεχνών υποδέχτηκε τον κοσμηματοποιό Ηλία Λαλαούνη ως ισότιμο Μέλος της (Membre Associé Etranger, Académie des Beaux Arts, Institut de France), γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό ως τότε,

γιατί η Ακαδημία Καλών Τεχνών είχε ως μέλη της μόνο ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών (συγγραφείς, ζωγράφους, αρχιτέκτονες, γλύπτες και σκηνοθέτες).

Με πρόταση του Γάλλου αρχιτέκτονα - γλύπτη Jacques Couëlle επί 39 παρόντων Ακαδημαϊκών ο Ηλίας Λαλαούνης απέσπασε 30 ψήφους αναπληρώνοντας τη θέση του Ακαδημαϊκού Roger Avermaete (1893-1988), η οποία είχε χηρέψει. Η επίσημη τελετή πραγματοποιήθηκε στις 12 Δεκεμβρίου 1990 υπό την προεδρία του Arnaud d' Hauterives, αντιπροέδρου της Ακαδημίας. Ο Ηλίας Λαλαούνης παρουσιάστηκε από τον Marcel Landowski, μόνιμο γραμματέα της Ακαδημίας, ενώ ο αρχιτέκτονας Bernard Zehrfuss στην εισήγησή του μίλησε για το έργο και τη συνεισφορά του κοσμηματοποιού στην τέχνη. Τέλος η απονομή του ξίφους του Ακαδημαϊκού πραγματοποιήθηκε στον Ηλία Λαλαούνη από τη βυζαντινολόγο, Ελένη Γλύκατζη – Αρβελέρ (βλ. Τόμ. 2, Παρ.1γ, εικ. 1-5).

Το ξίφος είναι μέρος της επίσημης στολής των ανδρών μελών της Γαλλικής Ακαδημίας που απονέμεται κατά την εκλογή τους. Ο Ηλίας Λαλαούνης που στο παρελθόν είχε σχεδιάσει τα ξίφη και άλλων Ακαδημαϊκών (Pierre Amandry, Raymond Polin και Ιάνη Ξενάκη), όπως και την χρυσή πόρπη για την τήβεννο της Jacqueline de Romilly, είχε την τύχη να αποτελέσει το μοναδικό μέλος της Ακαδημίας που σχεδίασε το ξίφος της απονομής του και το κατασκεύασε στο εργαστήριό του (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2στ, εικ. 1-6).⁹⁶

«Ο πιο διανοούμενος από τους χρυσοχόους», όπως τον χαρακτήρισαν, δεν εξασφάλισε απλά μια θέση δίπλα στους Γάλλους και ξένους «αθανάτους» αλλά η είσοδός του στο αρχαιότερο πνευματικό ίδρυμα της Γαλλίας ερμηνεύτηκε και ως καινοτομία για τη συντηρητική Ακαδημία Καλών Τεχνών. «Μια καινούρια καριέρα αρχίζει για μένα. Παρά τα 65 μου χρόνια ένας καινούριος δρόμος ανοίγεται. Φανταστείτε ότι μου δίνουν παρθένο έδαφος για να ετοιμάσω τη μικρή μου επανάσταση. Δεν καταλαβαίνω σε τι υστερούν οι εφαρμοσμένες τέχνες από τις καλές τέχνες. Την ίδια αισθητική απόλαυση προσφέρουν και οι δύο. Ένα κόσμημα το έχεις πάνω σου, το ζεις, το χαίρεσαι. Ίσως εμείς των εφαρμοσμένων τεχνών να έχουμε σκοπό και τα χρήματα αλλά μήπως και οι ποιητές δεν πωλούν τα έργα τους. (...) Νομίζω πάντως πως η φιλοσοφική ενατένιση της τέχνης μου, η θέση ότι κάθε κόσμημα πρέπει πέρα από την αισθητική του αξία χάρη στη φόρμα και στο υλικό του να συμβολίζει και να φέρει ένα μήνυμα, μια ιδέα μου χάρισαν μια θέση στην Ακαδημία Καλών Τεχνών.» (περ. ENA, 12.1990)

Το ίδιο έτος (1990) ο Λαλαούνης σχεδίασε τη συλλογή «**Amerindians**», η οποία προέκυψε μετά από σημαντική έρευνα και μελέτη για τον πολιτισμό των Ινδιάνων της Αμερικής. Ο δημιουργός μετουσίωσε τις πηλινες μορφές, τα διακοσμητικά μοτίβα των αγγείων και των αρχιτεκτονημάτων όπως και τα μοτίβα των χαλιών και των υφασμάτων τριών υψηλού επιπέδου πολιτισμών που αναπτύχθηκαν στην κεντρική και νότιο Αμερική από το 6ο μέχρι και τον 19ο μ.Χ. αιώνα, σε κοσμήματα και διακοσμητικά αντικείμενα.

Οι Μάγια ήταν ένας λαός Ινδιάνων της Κεντρικής Αμερικής που είχαν αναπτύξει τον λαμπρότερο ίσως πολιτισμό του δυτικού ημισφαιρίου καθώς κατεργάζονταν το χαλκό και το χρυσό και χρησιμοποιούσαν μια μορφή ιερογλυφικής γραφής. Από την άλλη πλευρά από τον 13ο αιώνα μ.Χ. η κοιλάδα του Μεξικού εξελίχθηκε στο κέντρο της αυτοκρατορίας των Αζτέκων. Στο απόγειό του ο πολιτισμός των Αζτέκων είχε να επιδείξει πλούσια και σύνθετη μυθολογική και θρησκευτική παράδοση, όπως επίσης και αξιοπρόσεκτα επιτεύγματα στην αρχιτεκτονική και τις τέχνες. Τέλος οι Ίνκας δημιούργησαν τη μεγαλύτερη αμερικανική αυτοκρατορία στη ζώνη του Περού περίπου στα 1.100 μ.Χ. Η θρησκεία του κράτους ήταν βασισμένη στην λατρεία του Ήλιου. Οι αυτοκράτορες Ίνκας θεωρούνταν οι απόγονοι του θεού Ήλιου και λατρεύονταν ως θεότητες. Ο χρυσός, το σύμβολο του Ήλιου, ήταν εξαιρετικά εκμεταλλεύσιμος για να τον χρησιμοποιούν οι ηγέτες και τα μέλη της υψηλής κοινωνίας για εθιμοτυπικούς και διακοσμητικούς σκοπούς.⁹⁷

Τα εντυπωσιακότερα θέματα της συλλογής «**Amerindians**» σχετίζονται με τον ήλιο και τις ακτίνες του, τον αετό και τα γεωμετρικά σχήματα και έχουν αποδοθεί με το μοναδικό συνδυασμό αρχαίων και σύγχρονων τεχνικών. Με αυτόν τον τρόπο αποδίδεται ο συνδυασμός της αισθητικής αρμονίας με ένα βαθύ και υπερβατικό συμβολισμό ξεπερνώντας τα πλαίσια των πρωτοτύπων και δημιουργώντας αγέραστα καλλιτεχνήματα (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 38-41).⁹⁸

Η ενασχόληση του ανθρώπου με την αστρολογία φανερώνει την παντοτινή ανάγκη του να γνωρίσει καλύτερα τον εαυτό του, να προβλέψει το μέλλον αλλά και να ερμηνεύσει το σύμπαν σε σχέση με την ύπαρξή του στη γη. Ο Λαλαούνης αναγνωρίζοντας την ανάγκη αυτή θέλησε να χαρίσει σε καθένα από τα δώδεκα ζώδια μια ιδιαίτερη μορφή μέσα από τη δική του τέχνη σχεδιάζοντας τη συλλογή «**Ζωδιακά Σύμβολα**» (1990). Για άλλη μια φορά στράφηκε στην ελληνική τέχνη

του παρελθόντος, στις παραστάσεις των μινωικών και μυκηναϊκών σφραγιδόλιθων και στη μινωική τοιχογραφία και ελεύθερα επέλεξε σύμβολα ταιριαστά για κάθε ζώδιο. Οι αναζητήσεις του ανθρώπου κάθε εποχής απέκτησαν έτσι μέσα από την τέχνη της κοσμηματοποιίας μια διαχρονική συμβολική εικόνα.⁹⁹

Η ομορφιά των φυτών, η διακοσμητική παρουσία τους στη φύση και ο συμβολισμός τους οδήγησαν τον ίδιο και την κόρη του Αικατερίνη στη δημιουργία της συλλογής «**Παστοράλε**» (1990). Το αμπέλι υπήρξε αρχαίο σύμβολο του ανθρώπου από το ιερό φυτό του Διονύσου και το στεφάνι των Βάκχων έως την «Άμπελο της Ζωής» των χριστιανών. Στα κοσμήματα της συλλογής αυτής το αμπέλι πλαισιώνει το γυναικείο πρόσωπο με το φύλλωμα και τους καρπούς του. Φθινοπωρινά φύλλα σπρωγμένα από τον άνεμο παρουσιάζονται σε εντυπωσιακά κοσμήματα, ενώ η εντυπωσιακή μαργαρίτα διαθέτει τα άνθη της επίσης στην υπηρεσία της τέχνης και της ομορφιάς (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2δ, εικ. 26-30).¹⁰⁰

Τον επόμενο χρόνο (17 Μαΐου 1991) ο Λαλαούνης τιμήθηκε από το Πανεπιστήμιο «Adelphi» του Long Island της Νέας Υόρκης με τον τίτλο του «Doctor of Fine Arts Degree, Honoris Causa», ενώ το Νοέμβριο του ίδιου έτους παρουσίασε για πρώτη φορά στη νέα του Gallery στην Madison Avenue την «**Κέλτικη συλλογή**», η οποία συνδέεται άμεσα με τη μελέτη των αρχαίων ευρωπαϊκών πολιτισμών. Με τη συλλογή αυτή διευρύνει τις συλλογές του Οίκου αξιοποιώντας τις παραδόσεις αλλά και καταδεικνύοντας τις κοινές πολιτισμικές καταβολές των ευρωπαϊκών λαών.

Οι Κέλτες (αρχαίος λαός της κεντρικής Ευρώπης), από τη 2η χιλιετία π.Χ. άρχισαν να μεταναστεύουν σε διάφορες περιοχές στην Ιβηρική χερσόνησο, τα Βρετανικά νησιά και την Ιταλία έως τη Σικελία, ενώ παράλληλα διέσχισαν τα Βαλκάνια, πέρασαν το Βόσπορο και ίδρυσαν το Βασίλειο της Γαλατίας στη Μικρά Ασία. Οι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις των Κελτών παρά τις ασιατικές και κυρίως τις μεσογειακές επιδράσεις χαρακτηρίζονται από πρωτοτυπία, εκφράζοντας μια αυθεντική ιδιοφυία. Εκφράστηκαν ιδιαίτερα στο είδος της διακοσμητικής που είναι πληθωρική και αρμονική, με έλικες, σπείρες και γεωμετρικά σχήματα, καταλληλότερα για τη συμβολική και τη σχηματική απόδοση των τελετουργιών και της μαγείας. Έτσι παρήγαγαν ένα μεγάλο αριθμό αντικειμένων από χαλκό, άργυρο και χρυσό με πλούσιες εγχάρακτες, σφυρήλατες ή διάτρητες διακοσμήσεις.¹⁰¹

Ο αφαιρετικός χαρακτήρας της κέλτικης τέχνης αλλά και οι επιδράσεις που δέχτηκε από την αρχαία ελληνική τέχνη υπήρξαν το έναυσμα για τη δημιουργική αξιοποίηση των χαρακτηριστικών της από τον Λαλαούνη. Η υπαγωγή του φυσικού κόσμου σε γεωμετρικά σχήματα και η χρήση των τελευταίων ως ανεξάρτητων μοτίβων αποτέλεσαν το υπόβαθρο στο οποίο προσαρμόστηκαν μορφές της ελληνικής τέχνης. Οι ρόδακες ή η αλυσίδα ανθεμίων και λωτών αφομοιώθηκαν κατά τρόπο μοναδικό για να γίνουν οργανικά στοιχεία της Κέλτικης συλλογής. Την ίδια στιγμή ανθρώπινες και ζωικές μορφές διατηρούν μια επίφαση φυσιοκρατίας, στην πραγματικότητα όμως αποτελούν συμβολικές απεικονίσεις.

Ο κοσμηματοποιός αξιοποίησε τόσο τα καμπύλα συμπλεκόμενα μοτίβα, όσο και τις αφαιρετικές – συμβολικές μορφές ζώων. Προχώρησε στην επιλογή των χαρακτηριστικών γεωμετρικών στοιχείων της κέλτικης τέχνης, τα οποία θα μπορούσαν να ανταποκριθούν στο λειτουργικό χαρακτήρα του κοσμήματος με την αναβίωση για μια ακόμη φορά λησμονημένων μοτίβων της αρχαίας ευρωπαϊκής τέχνης (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 42-44).¹⁰²

Η «**Κυπριακή συλλογή**» (1991) αποτελεί συλλογή κοσμημάτων εμπνευσμένη από την ελληνική τέχνη. Η γεωγραφική θέση του νησιού, εξάλλου στο σταυροδρόμι των τριών ηπείρων, Ασίας, Ευρώπης και Αφρικής, κατέστησε την Κύπρο δέκτη ποικίλων πολιτισμικών επιδράσεων.

Τα πρώτα ευρήματα πολιτισμού στο νησί χρονολογούνται από την 9η χιλιετία π.Χ. Η Κύπρος εξελίχθηκε σε σημαντικό κέντρο ελληνικού πολιτισμού με την εγκατάσταση των Ελλήνων Μυκηναίων-Αχαιών, μεταξύ του 13ου και του 11ου αιώνα π.Χ. οι οποίοι έφεραν μαζί τους τη γλώσσα και τον πολιτισμό τους και καθόρισαν από τότε αποφασιστικά την πολιτισμική ταυτότητα του νησιού. Στα μέσα του 9ου αιώνα π.Χ. άρχισαν να φτάνουν στην Κύπρο Φοίνικες έποικοι και ακολούθησαν κατακτητές όπως οι Ασσύριοι, οι Αιγύπτιοι και οι Πέρσες (8ος - 4ος αιώνας π.Χ.) ενώ από το 30 π.Χ. μέχρι το 330 μ.Χ. η Κύπρος ανήκε στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία. Ωστόσο η ελληνική γλώσσα και ο ελληνικός πολιτισμός επικράτησαν διά μέσου των αιώνων που ακολούθησαν παρά το γεγονός ότι η Κύπρος περιήλθε διαδοχικά στην κυριαρχία πολλών ξένων κατακτητών.¹⁰³

Η πρωτοτυπία και η ποικιλία της τέχνης που αναπτύχθηκε στην Κύπρο, καθώς και τα κοινά στοιχεία με την τέχνη στην κυρίως Ελλάδα, ενέπνευσαν τον Ηλία

Λαλαούνη στη δημιουργία κοσμημάτων κυρίως σε 18 καράτια. Βασίστηκε στη συμμετρική αρμονία που ενυπάρχει στα κυπριακά έργα τέχνης από το 16ο μέχρι και τον 7ο αιώνα π.Χ. και έπλασε κοσμήματα που ανταποκρίνονται στις σύγχρονες αισθητικές αξίες. Οι συνδυασμοί των ομόκεντρων κύκλων ή της ευθείας γραμμής δίνουν την αφορμή για τη δημιουργία έργων που πλησιάζουν την τέλεια αφαίρεση. Τα θέματα που συναντώνται ήδη στη μινωική – μυκηναϊκή ή τη γεωμετρική εποχή δείχνουν τις σχέσεις και τους δεσμούς όλων των ελληνικών περιοχών μέσα στο χρόνο και αποδεικνύουν τη θέση της Κύπρου στο γεωγραφικό και πολιτιστικό χώρο του ελληνισμού (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 45-46). Η συλλογή κοσμημάτων από την αρχαία «Κυπριακή τέχνη» παρουσιάστηκε σε εκδήλωση που έγινε το Νοέμβριο του 1991 στην Κύπρο υπέρ του Μακαρείου Νοσοκομείου.¹⁰⁴

Η συλλογή κοσμημάτων «**Βίκινγκς**» από την άλλη μεριά παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1991 στο Λονδίνο. Η προσπάθεια να αξιοποιήσει στοιχεία των ευρωπαϊκών πολιτισμικών παραδόσεων καταδεικνύει τις κοινές πολιτισμικές καταβολές και αλληλεπιδράσεις μεταξύ Σκανδιναβών και Ελλήνων. Ειδικότερα ο καλλιτέχνης εξερεύνησε σχήματα και σχέδια που αντανακλούν τη ζωή και τις συνθήκες των Σκανδιναβών και των αρχαίων Ελλήνων, λαών θαλασσοπόρων.

Επηρεασμένοι από την καλλιτεχνική παράδοση των λαών της Ευρώπης, με τους οποίους ήλθαν σε επαφή οι Βίκινγκς αφομοίωσαν ποικίλα στοιχεία μεταξύ αυτών και τις αρχές της βυζαντινής διακοσμητικής τέχνης δημιουργώντας μια εκλεκτική τεχνοτροπία. Τα μοτίβα των έργων τους εμφανίζουν ποικιλία αλλά και κάποια τυποποίηση με την πάροδο του χρόνου.¹⁰⁵ Τα περισσότερα κοσμήματα της συλλογής σχεδιάστηκαν για να παρουσιαστούν σε χρυσό 20-22 Κ, χαρακτηριστικό που αντανακλά τη μόδα της εποχής, στις αρχές της δεκαετίας του 1990 αλλά και τις προτιμήσεις μιας διεθνούς πελατείας με έδρα το Λονδίνο (βλ. συνέντευξη Αλεξάνδρας Κρίκου). Ο Λαλαούννης άντλησε την έμπνευσή του από τις μορφές της γλυπτικής σε ξύλο και λίθο, από τη μικροτεχνία τους και από τα στοιχεία του αρχιτεκτονικού διακόσμου. Τα κοσμήματα της συλλογής αξιοποιούν χαρακτηριστικά μοτίβα της σκανδιναβικής παράδοσης και διακρίνονται για την προτίμηση στιλιζαρισμένων ζωικών και φυτικών μορφών, όπως δράκοντες, δρύες και καρπούς, στοιχεία που αντανακλούν την τέχνη των Βίκινγκς.

Η αφαίρεση που χαρακτηρίζει τα θέματα από το ζωικό και φυτικό κόσμο περιέχει ένα λεπτό συμβολισμό που μπορεί να παραλληλιστεί με αυτόν που ενυπάρχει

στο αρχαιοελληνικό κόσμημα. Αφθονούν τα γεωμετρικά μοτίβα, κυκλικά καιγωνιώδη, που επιτρέπουν την ανάπτυξη της φαντασίας του καλλιτέχνη. Έτσι ο χρυσοχόος δημιουργεί κοσμήματα που ανταποκρίνονται στις νέες αισθητικές αξίες (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 47-48).¹⁰⁶

Στις 5 Ιουνίου 1992 στη διοργάνωση της επίσημης τελετής για τους Ολυμπιακούς Αγώνες της Βαρκελώνης η Ολυμπιακή Φλόγα άναψε με μια νέα ασημένια, σφυρήλατη δάδα, βάρους 250 γραμμαρίων και ύψους ενός μέτρου, η οποία φιλοτεχνήθηκε από τον Ηλία Λαλαούνη, έπειτα από πρόταση του τότε προέδρου της Ελληνικής Ολυμπιακής Επιτροπής (Ε.Ο.Ε.), Λάμπη Νικολάου. Πηγή έμπνευσης για την καινούργια δάδα υπήρξε ένας κίονας του ναού της θεάς Ήρας στην αρχαία Ολυμπία, σχεδιασμένος όμως ανάποδα (βλ. Τόμ. 2, Παρ. 2στ, εικ. 7-9). Συνολικά φιλοτέχνησε τέσσερις δάδες, από τις οποίες η μία βρίσκεται στο μουσείο της Διεθνούς Ολυμπιακής Επιτροπής (Δ.Ο.Ε.) στη Λοζάννη και οι άλλες τρεις στην Ελληνική Ολυμπιακή Επιτροπή. Μετά τη λήξη των Ολυμπιακών Αγώνων (Σεπτέμβριος 1992) κλήθηκε από την ισπανική κυβέρνηση να λάβει μέρος στη Διεθνή Έκθεση της Σεβίλλης, EXPO '92 αντιπροσωπεύοντας την ελληνική χρυσοχοΐα και τέχνη.¹⁰⁷

Το Μάιο του 1993 το Υπουργείο Πολιτισμού της Γαλλίας απένειμε στον Ηλία Λαλαούνη τον τίτλο και το παράσημο του «Commander des Palmes Academique» (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 6), ενώ τον Αύγουστο του ίδιου χρόνου έγιναν τα εγκαίνια των νέων χρυσοχοϊκών εγκαταστάσεων του καλλιτέχνη σε έκταση 3.000 τ.μ. στην κάτω Κηφισιά (βλ. Τόμ. 2, Παρ.5, εικ. 24-25). Με την ευκαιρία των εγκαινίων στο χώρο αυτό εκτέθηκαν από 24-27 Νοεμβρίου 1993 τα κοσμήματα της συλλογής **«Ίλιον: Οι θησαυροί του Πριάμου»**. Παράλληλα οι επισκέπτες είχαν την ευκαιρία να δουν από κοντά τον τρόπο κατασκευής των κοσμημάτων καθώς μια μεγάλη τζαμαρία τους χώριζε από μια ομάδα τεχνιτών που εργάζονταν με λαβίδες, τροχούς και άλλα εργαλεία συνθέτοντας τη γοητεία των χρυσών έργων. (εφημ. Ελευθεροτυπία, 25.11.1993)

Άλλος ένας τιμητικός τίτλος απονεμήθηκε στον Ηλία Λαλαούνη εκ μέρους του Προέδρου της Γαλλικής Δημοκρατίας το Σεπτέμβριο του 1995, το παράσημο της «Λεγεώνας της Τιμής». Το Εθνικό Τάγμα της Λεγεώνας της Τιμής (Ordre national de la Légion d' honneur) είναι τιμητικός τίτλος που καθιερώθηκε από τον Μέγα Ναπολέοντα το 1802. Το παράσημο της Λεγεώνας της Τιμής αποτελείται από ένα

αστέρι με πέντε διπλές ακτίνες και περιβάλλεται από κλάδους δρυός και δάφνης. Από την εγκαθίδρυση της Δημοκρατίας στη Γαλλία στο κέντρο του αστεριού απεικονίζεται η μορφή της Δημοκρατίας με την επιγραφή «Γαλλική Δημοκρατία 1870» (République Française), ενώ στην άλλη όψη εικονίζονται δύο τρίχρωμες σημαίες με το ρητό «Τιμή και Πατρίδα» (Honneur et Fidélité). Το αστέρι είναι κατασκευασμένο από λευκό σμάλτο και ασήμι για τους ιπότες και από χρυσό για τους ανώτερους αξιωματούχους.¹⁰⁸

Σχεδιασμένη το 1995 από τη νεώτερη γενιά της οικογένειας Λαλαούνη, την Αικατερίνη και τη Μαρία, η «**Προ-Κολομβιανή**» συλλογή είναι εμπνευσμένη από τον ευρύτατο και ποικίλο κόσμο των προκολομβιανών πολιτισμών της Αμερικής. Με τη χρήση του χρυσού, ο οποίος παραπέμπει στον χρυσό της προ-κολομβιανής τέχνης, τα κοσμήματα θυμίζουν τη στιλιστική ποικιλία που χαρακτηρίζει την τέχνη αυτή από τα αφηρημένα και γεωμετρικά στα ανθρωπομορφικά μοτίβα και τα οποία συναντούμε στην αρχιτεκτονική, τη γλυπτική αλλά και τη χρυσοχοΐα, καθώς και τα προ-κολομβιανά υφάσματα. Η συλλογή απευθύνεται σε νεώτερο κοινό και στοιχεία όπως η χρήση των μετάλλων και των τεχνικών δείχνουν ένα νέο πνεύμα στις δημιουργίες του Οίκου Λαλαούνη (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 49-50).¹⁰⁹

Το 1997 ο Λαλαούνης σχεδίασε τη «**Σκυθική συλλογή**» με αφορμή την πρόσκληση του Κρατικού Μουσείου Καλών Τεχνών Pushkin της Μόσχας να εκτεθεί σημαντικό μέρος των συλλογών του ΜΚΗΛ (Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη) το φθινόπωρο του 1998. Έχοντας πραγματοποιήσει εκθέσεις σε διάφορες χώρες καθιέρωσε τη δημιουργία μιας κάθε φορά ξεχωριστής συλλογής αφιερωμένης στον πολιτισμό της χώρας που φιλοξενούσε τα έργα του. Για να τιμήσει το Μουσείο Pushkin και τη διοργανώτρια χώρα Ρωσία, παρουσίασε κοσμήματα εμπνευσμένα από τον πολιτισμό των αρχαίων Σκυθών.

Σύμφωνα με τις αρχαιολογικές ανακαλύψεις η Σκυθική τέχνη διακρίνεται σε τρεις περιόδους. Αρχικά κατά την πρωτοσκυθική περίοδο (7ος και 6ος αιώνας π.Χ.) τα έργα καλλιτεχνικής μεταλλουργίας (όπλα, υποσκευές, καλλωπιστικά και διακοσμητικά αντικείμενα) έχουν ως βασική θεματολογία το ζωικό βασίλειο. Έπειτα κατά τη μεσοσκυθική περίοδο (5ος και 4ος αιώνας π.Χ.) οι Σκύθες ήρθαν σε στενή επαφή με τις Ελληνικές αποικίες της Μαύρης θάλασσας με αποτέλεσμα να επηρεαστούν από τους Έλληνες τεχνίτες και τη θεματολογία των ελληνικών κοσμημάτων. Είναι πολύ πιθανό μάλιστα πολλά από τα έργα αυτής της περιόδου να

έχουν κατασκευαστεί σε ελληνικά εργαστήρια κατόπιν παραγγελιών των μελών της σκυθικής αριστοκρατίας. Τέλος κατά την ύστερη σκυθική περίοδο (4ος και 3ος αιώνας π.Χ.) η ζωόμορφη θεματολογία συνεχίστηκε στα σκυθικά διακοσμητικά και καλλωπιστικά αντικείμενα όμως σε πιο εκλεπτυσμένες και αφαιρετικές φόρμες, όπως και οι ανθρωπόμορφες παραστάσεις στα σκυθικά μεταλλουργικά έργα λόγω της επαφής των Σκυθών με το ελληνικό στοιχείο.¹¹⁰

Ο Λαλαούνης είχε την ευκαιρία να παρατηρήσει για πρώτη φορά τα σκυθικά κοσμήματα το 1975 στο Παρίσι, σε έκθεση που πραγματοποιήθηκε στο Grand Palais. Στην εισαγωγή του καταλόγου της έκθεσης ο Γάλλος αρχαιολόγος και Ακαδημαϊκός Pierre Amandry έκανε σαφή διαχωρισμό, ως προς την προέλευση των κοσμημάτων και των αντικειμένων, καθώς ξεχώρισε τα ελληνικά και ελληνιστικά κοσμήματα που είχαν προέλευση την Ελλάδα ή κατασκευάστηκαν από τεχνίτες επηρεασμένους από την ελληνική τέχνη, από τα κυρίως σκυθικά, που είναι πολύ διαφορετικά τόσο στην έμπνευση όσο και στην τεχνική τους.¹¹¹

Το ενδιαφέρον του επικεντρώθηκε στα τελευταία, που ξεχωρίζουν για τα θέματά τους, τα οποία προέρχονται κατά κανόνα από το ζωικό βασίλειο και χαρακτηρίζονται από μια αξιοθαύμαστη σφυρήλατη τεχνική. *«Η αφαίρεση με την οποία οι Σκύθες αποδίδουν μόνο τις μεγάλες γραμμές του αντικειμένου τους είναι συναρπαστική, γιατί μαρτυρά ότι ξέρουν να συγκεντρώνονται ακριβώς σε αυτό που αποτελεί το κύριο γνώρισμα του ζώου και θέλουν να απεικονίσουν όπως ένα αρπακτικό ράμφος, μια καμπύλη της ράχης του ζώου ή ένα διαπεραστικό βλέμμα από ένα ολοστρόγγυλο μάτι. Ο τεχνίτης των σκυθικών αντικειμένων και κοσμημάτων τολμά να απομονώσει το πιο ενδιαφέρον μέρος του σώματος, άλλοτε επιμηκύνοντας το σώμα του ζώου ή επαναλαμβάνοντας μερικά κεντρικά στοιχεία, όπως τα τελείως αφύσικα κέρατα, και άλλοτε συνδυάζοντας θέματα αφηρημένα και φανταστικά, που ξεφεύγουν τελείως από φυσικούς κανόνες, αλλά όμως υπακούουν σε μια ομορφιά υπερσύγχρονης νοοτροπίας.»* (απόσπασμα από ομιλία του στο ΜΚΗΛ, 1998)

Η μεγάλη αυτή αφαιρετική δύναμη που μπορεί να εκφράσει με λίγες μεγάλες γραμμές την αισθητική ουσία του σώματος του ανθρώπου ή του ζώου είναι το στοιχείο που τον σαγήνευσε ιδιαίτερα στο αντίκρισμα της σκυθικής τέχνης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο κοσμηματοποιός χρησιμοποίησε παραδοσιακά μοτίβα των σκυθικών κοσμημάτων όπως το ελάφι ή τα κέρατα, βασιζόμενος κυρίως στα ανασκαφικά δεδομένα από τους πλούσιους τάφους των στεπών. Δημιούργησε έτσι

συνθέσεις χαρακτηριστικές για τις εύκαμπτες και δυναμικές φόρμες τους, οι οποίες διατηρούν την ιδιότητα αισθητική ενός νομαδικού λαού. Στα σχέδια που επέλεξε να κατασκευαστούν σε κοσμήματα κυριαρχούν διακοσμητικά μοτίβα, όπως η έλικα με το ανθέμιο ή η διπλή σπείρα. Τα κοσμήματα αυτά ακολουθούν την ακρίβεια, τη λεπτότητα και την ευαισθησία με την οποία αποδίδονται στην ελληνική τέχνη, ενώ οι δυναμικές φόρμες εκφράζουν τον τραχύ χαρακτήρα του λαού των Σκυθών (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2γ, εικ. 51-52).¹¹²

2στ. Ηλίας Λαλαούνης: 70 χρόνια δημιουργίας (δεκαετία του 2000)

Ο Ηλίας Λαλαούνης στην αυγή του 21ου αιώνα σχεδίασε δύο συλλογές εμπνεόμενος για άλλη μια φορά από τις σύγχρονες συνθήκες και συμπληρώνοντας με αυτό τον τρόπο 70 χρόνια καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Τη Δευτέρα 26 Ιουνίου 2000 ο Βρετανός πρωθυπουργός Tony Blair και ο τότε πρόεδρος των Η.Π.Α. Bill Clinton χαιρέτιζαν τη δημοσιοποίηση του χάρτη του ανθρώπινου γονιδιώματος με το πρόεδρο Clinton να δηλώνει: *«Μάθαμε να διαβάζουμε τη γλώσσα που χρησιμοποίησε ο Θεός για να φτιάξει τη ζωή!»*. Ο κοσμηματοποιός στο άκουσμα της ανακοίνωσης αυτής και γεμάτος ενθουσιασμό με τις εξελίξεις στον τομέα της γενετικής σχεδίασε τη συλλογή **«DNA»** αποφασίζοντας να καταδυθεί στον μικρόκοσμο του ανθρώπινου σώματος, ο οποίος αναμφίβολα αποτελεί μια υπενθύμιση για την αξία της ζωής και την αισθητική ποιότητα της ίδιας της φύσης.

Οι ανακαλύψεις της γενετικής επιστήμης με τη χαρτογράφηση του γενετικού κώδικα και η μελέτη του μικρόκοσμου του κυττάρου αξιοποιήθηκαν από τον Λαλαούνη, ο οποίος δημιούργησε κοσμήματα με ρεαλισμό που μετουσιώνει τη βιολογική μονάδα σε εικαστική αξία και την ίδια την ουσία της ζωής σε αισθητικό γεγονός. Τα σχέδια των κοσμημάτων είναι βασισμένα σε επιστημονικά δεδομένα, όπως αυτά έχουν κοινοποιηθεί σε σχετικά βιβλία και περιοδικά. Τα χρωματώματα, το στάδιο της μίτωσης, η διαίρεση των κυττάρων και η διπλή κλίμακα υλοποιήθηκαν σε τρισδιάστατα μικρογλυπτά. Χρησιμοποίησε χρυσό, λευκόχρυσο, πλατίνα, ασήμι αλλά κυρίως ημιπολύτιμους λίθους για να αποδώσει τις φόρμες των γενετικών στοιχείων. Τα αντικείμενα έχουν κατασκευαστεί από συνδυασμούς ημιπολύτιμων λίθων με σκοπό να καταστεί δυνατή η αναγνώριση των επιμέρους δομικών τους στοιχείων, ενώ οι διαστάσεις τους είναι συμβατικές, ώστε ο θεατής να αποκτά μια

σαφή εικόνα της κατασκευής τους. Στα κοσμήματα οι φόρμες είναι ενίοτε αφαιρετικές. Τονίζονται τα καμπύλα στοιχεία που είναι χαρακτηριστικά για τις οργανικές φόρμες με αποτέλεσμα οι δημιουργίες να ανακαλούν τη δυναμική γραμμή και την κομψότητα σε συνδυασμό με την επιστημονική οπτική (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ε, εικ. 35-38).¹¹³

Τον επόμενο χρόνο (Οκτώβριο του 2001) ο καλλιτέχνης παρουσίασε μια έκθεση με επτά από τις συλλογές του και 210 αντικείμενα στο Ίδρυμα Ωνάση της 5ης Λεωφόρου στη Νέα Υόρκη, ενώ το 2002 σχεδίασε την τελευταία του συλλογή με τίτλο **«Το Χάος και οι Γαλαξίες του»**. Αφορμή για τη συλλογή αυτή στάθηκε ένα διεθνές συνέδριο με τίτλο «Γαλαξίες και Χάος» που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα το Σεπτέμβριο του ίδιου έτους. Σκοπός του συνεδρίου ήταν να συνδέσει τη Θεωρία του Χάους με τη δομή των γαλαξιών και των πλανητικών συστημάτων.

Ο χρυσοχόος ανέφερε το Δεκέμβριο του 2002: *«Στο σημερινό μας κόσμο το δημιουργικό μυαλό της επιστήμης κατόρθωσε να διεισδύσει στα μυστικά του Χάους και να συμβάλλει στους μεγάλους νόμους της φύσης που κρύβονται μέσα σε αυτό. Εκεί ανακάλυψε πως πέρα από τη μαθηματική ακρίβεια βρίσκεται στο Χάος και αισθητική ωραιότητα, κρυμμένη αρμονία. Από την κρυμμένη αρμονία του Χάους, προσιτή ως τώρα μόνο στους επιστήμονες μελετητές, έρχονται να κάνουν κτήμα όλων μας οι καλλιτεχνικές δημιουργίες. Μεταφράζουν την αισθητική ανακάλυψη σε αισθητικό αντικείμενο. Χρησιμοποιούν τα μέσα της δικής μας τέχνης για να φέρουν την κρυφή αρμονία του Χάους μέσα στη ζωή μας, μέσα στο σπίτι μας.»*

Η συλλογή «Το Χάος και οι Γαλαξίες του» περιλαμβάνει πρωτότυπα αντικείμενα τέχνης από ημιπολύτιμους λίθους και χρυσό. Τα αυτόνομα έργα τέχνης είναι δημιουργίες που αξιοποιούν τις δυναμικές γραμμές και την αφαιρετική διάσταση των παραστάσεων του Χάους. Ο χρυσοχόος εμπνεύστηκε όχι μόνο από τις σύγχρονες μαθηματικές απεικονίσεις του σύμπαντος αλλά και από αρχαιοελληνικές παραστάσεις με αφηρημένα γεωμετρικά μοτίβα. Με τη συλλογή αυτή μετέφερε την αισθητική ποιότητα που ενυπάρχει στους νόμους της φύσης σε ξεχωριστές καλλιτεχνικές δημιουργίες που λειτουργούν ως διακοσμητικά αντικείμενα στην καθημερινή ζωή (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ε, εικ. 39-41).¹¹⁴

2ζ. Ειδικές Αναθέσεις

Στο διάστημα της μακράς καλλιτεχνικής του πορείας ο Ηλίας Λαλαούνης ασχολήθηκε και με τη δημιουργία «**Ειδικών Αναθέσεων**», οι οποίες περιλαμβάνουν κοσμήματα και αντικείμενα τέχνης που έχουν σχεδιαστεί από τον ίδιο και τους τεχνίτες του κατόπιν παραγγελίας των πελατών του. Τα μοναδικά αυτά αντικείμενα τέχνης προορίζονταν να χρησιμοποιηθούν σε δημόσιες περιστάσεις ή αποτελούσαν προσωπικά δώρα και τεκμήρια αγάπης.

Στις ειδικές αναθέσεις ανήκει η συλλογή «**Υψηλή Επιταγή**», η οποία περιλαμβάνει τέσσερα εθιμοτυπικά σπαθιά και μια πόρπη που προορίζονταν για τον εορτασμό της εκλογής πέντε μελών της Γαλλικής Ακαδημίας. Αρχικά το ξίφος για τον καθηγητή Pierre Amandry κατασκευάστηκε από τον Λαλαούνη το 1974 από ασήμι διακοσμημένο με χρυσό, σοδαλίτη και έναν αστράγαλο. Η λαβή έχει τη μορφή γυναικείου ειδωλίου που στο κεφάλι φέρει τον ιερό τρίποδα της Πυθίας. Το ειδώλιο ανακάλυψε ο καθηγητής στους Δελφούς. Το μέρος της λαβής που προστατεύει το χέρι αποτελείται από δύο αίγαγρους περσικής τέχνης. Η θήκη του σπαθιού είναι διακοσμημένη με παραστάσεις ζώων ελληνικής τέχνης από τη μια πλευρά και περσικής από την άλλη (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2στ, εικ. 1).¹¹⁵

Έπειτα το ξίφος για τον φιλόσοφο και καθηγητή Raymond Polin, που κατασκευάστηκε από ασήμι και σοδαλίτη το 1981 παριστάνει έναν κούρο και μια κόρη να αντικρίζονται. Όλες τους οι αισθήσεις είναι απορροφημένες σε μια σφαίρα που συμβολίζει το σύμπαν. Η λαβή του σπαθιού σχηματίζει το γράμμα Φ, αρχικό της Φιλοσοφίας. Άλλωστε βασικό στοιχείο της φιλοσοφίας του Raymond Polin, ήταν η φράση του Jean-Jacques Rousseau: «*L' homme de l' homme*» (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2στ, εικ. 2).¹¹⁶

Στη συνέχεια ο Λαλαούνης σχεδίασε το ξίφος για τον συνθέτη Ιάνη Ξενάκη, όταν έγινε δεκτός στη Γαλλική Ακαδημία το Μάιο του 1984. Η λαβή και η κεφαλή της είναι ολόκληρες από ορεία κρύσταλλο, ενώ η μουσική σημειογραφία του Ξενάκη που είναι ταυτόχρονα και αρχιτεκτονικό σχέδιο αποδίδεται σε χρυσό. Ένας χρυσός σπειροειδής γαλαξίας πάνω σε λάπις λάζουλι διακοσμεί την κεφαλή και ένας σπειροειδής μαϊάνδρος περιβάλλει το επάνω μέρος της λαβής. Η λάμα είναι αυθεντική ρωμαϊκή βασισμένη σε σχέδιο μινωικού ξίφους, ενώ η υπογραφή του

Ξενάκη παρουσιάζεται με χρυσό πάνω στην ασημένια θήκη (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2στ, εικ. 3).¹¹⁷

Γράφει στις «Μεταμορφώσεις»: Όταν μου ζητήθηκε το 1974 να κατασκευάσω το ξίφος που σύμφωνα με την παμπάλαια παράδοση θα δινόταν στον καθηγητή κ. Pierre Amandry με την ευκαιρία της εκλογής του στη Γαλλική Ακαδημία, άρχισα να μελετώ το έργο του διάσημου αυτού μελετητή των Ελληνικών και Ανατολικών πολιτισμών. Οι συνομιλίες μου μαζί του και η προοδευτική κατανόηση του έργου της ζωής του, μου έδωσαν τη δυνατότητα να δω μπροστά μου τις μορφές και τα σχήματα που θα μπορούσαν να συμβολίσουν και να εκφράσουν ορατά το έργο αυτό. Ένα γυναικείο ειδώλιο που βρήκε ό ίδιος ο κ. Amandry στους Δελφούς, φέρει στο κεφάλι τον ιερό τρίποδα της Πυθίας, θέμα που απασχόλησε ένα από τα πολλά έργα του συγγραφέα. Ο χυτός χιτώνας της κόρης θυμίζει αρχαία κολώνα πάνω σε βάθρο, όπου είναι χαραγμένη μια επιγραφή, της οποίας ο κ. Amandry έδωσε τη σωστή ερμηνεία. Ο φυλακτήρας του χεριού του ξίφους σχηματίζεται από δύο περσικούς αίγαγρους της περιόδου των Αχαιμενιδών, που αποτέλεσε άλλο θέμα μελετών του καθηγητού. Τέλος η θήκη του σπαθιού είναι διακοσμημένη με παραστάσεις ζώων, ελληνικές από τη μια πλευρά, περσικές από την άλλη, δείχνοντας έτσι τις δύο διαστάσεις του έργου του διακεκριμένου επιστήμονα.

Μια ανάλογη παραγγελία το 1982 για το φιλόσοφο καθηγητή Raymond Polin, που μόλις είχε εκλεγεί στο σώμα των Αθανάτων της Γαλλικής Ακαδημίας, απαιτούσε προηγούμενη μελέτη και κατανόηση της φιλοσοφίας του, πριν ξεκινήσω την προσπάθεια να μεταφέρω τις αφηρημένες ιδέες του στο συγκεκριμένο σχέδιο ενός τελετουργικού ξίφους. Το αποτέλεσμα ήταν ένας συνδυασμός του ανθρώπου με το Σύμπαν. Ένας άνδρας και μια γυναίκα στέκονται αντιμέτωποι. Τα πρόσωπά τους και όλες τους οι αισθήσεις ενώνονται σε μια σφαίρα εκφράζοντας έτσι το βασικό πιστεύω της φιλοσοφίας του κ. Polin, ότι δηλαδή ο άνθρωπος σε συνεργασία με τον συνάνθρωπό του μελετά τον κόσμο των ιδεών (που παριστάνεται σε μια σφαίρα από σοδαλίτη) και με την ατομική του προσπάθεια δημιουργεί την τάξη στο Σύμπαν μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η ιστορία του.

Σύμφωνα με τον κ. Polin ο άνθρωπος δημιουργεί με αυτόν τον τρόπο τη δική του φύση σε μια διαδικασία αδιάκοπης εξέλιξης και μπορεί κανείς να πεί για κάθε ανθρώπινο όν πως αληθεύουν τα λόγια του Ρουσσώ ότι ο άνθρωπος είναι «l' home de

I' home». Ταυτόχρονα το σύνολο θυμίζει πως η λέξη κόσμημα προέρχεται από τη λέξη κόσμος υποδηλώνοντας το Σύμπαν και την τάξη που το διέπει. Ο φυλακτήρας του χεριού που πιάνει το ξίφος είναι φτιαγμένος σε σχήμα ελληνικού Φ, αρχικού της Φιλοσοφίας.

Τέλος βρέθηκα σε μια ιδιαίτερα ελκυστική πρόκληση, όταν ο Ιάννης Ξενάκης μου ζήτησε να του κατασκευάσω το ξίφος για την επίσημη εισδοχή του στη Γαλλική Ακαδημία στις 2 Μαΐου 1984. Η πρωτοτυπία του ξίφους είναι ότι η λαβή και το κεφάλι της είναι ολόκληρη από ορεία κρύσταλλο. Στην κεφαλή εικονίζεται ο γαλαζίας από lapis lazuli με τη σπείρα του σε χρυσό. Είναι ένα θέμα – σύμβολο της αιωνιότητας που έχει τόσο εμποτίσει το συνθέτη. Στη βάση της κεφαλής και στην κορυφή της λαβής ένας ατέρμων μυκηναϊκός μαϊάνδρος ξαναθυμίζει σε άλλη μορφή την αιωνιότητα. Το σπουδαιότερο όμως μέρος είναι η «γραφή» του Ξενάκη, δηλαδή το αρχιτεκτονικό σχέδιο που είναι ταυτόχρονα και μουσική σύνθεσή του, που την εγγράψαμε με χρυσό στη λαβή του ξίφους. Η λεπίδα είναι αυθεντική ρωμαϊκή βασισμένη σε σχέδιο μινωικού ξίφους. (σσ. 328-331)

Από την άλλη πλευρά το 1976, όταν εξελέγη μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας Επιγραφών και Γραμμάτων η Jacqueline de Romilly, ο Λαλαούνης κατασκεύασε μια πόρπη σε σχήμα ασπίδας που θα κρατούσε την επίσημη τήβεννό της, καθώς δεν έμοιαζε πολύ σωστό να ζωστεί μια γυναίκα επιστήμων με ένα ξίφος. Η πόρπη παριστάνει δύο γλαύκες που συμβολίζουν τη σοφία, οι οποίες περιβάλλονται από κλαδί ελιάς θυμίζοντας έτσι τόσο την Αθήνα όσο και την Προβηγκία, από την οποία κατάγεται η Jacqueline de Romilly (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2στ, εικ. 5-6).¹¹⁸

Τέλος ο Λαλαούνης είχε την τύχη να σχεδιάσει και να κατασκευάσει στο εργαστήριό του και το δικό του ξίφος όταν εξελέγη μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας το 1990. Το σχήμα του ξίφους είναι εμπνευσμένο από την ελληνική «σπάθα» της κλασικής εποχής, ενώ το σχέδιο του έχει σκοπό να τονίσει ότι πρόκειται για ένα ξίφος ειρήνης κι όχι πολέμου, για αυτό ένα λεπτό κλαδί ελιάς περιβάλλει το πάνω μέρος της θήκης. Η λαβή είναι κατασκευασμένη από πεντελικό μάρμαρο και σχηματίζει έναν κίονα ιωνικού ρυθμού, που στη βάση του υπάρχει διακόσμηση από χρυσό με τον αρχαιοελληνικό μαϊάνδρο, ενώ η κορυφή του διακοσμείται με λάπις λάζουλι παραπέμποντας στο γαλάζιο και το λευκό της Ελλάδας. Η θήκη του ξίφους διακοσμείται από σύμβολα που αντιπροσωπεύουν τις σημαντικότερες συλλογές του

κοσμηματοποιού, όπως η ασπίδα, το ανθέμιο, η μυκηναϊκή ασπίδα, η σπείρα, το δελφίνι, τα κέρατα του μινώταυρου, η σταγόνα νερού, ο κομήτης, η γλαύκα και ο λαβύρινθος (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2στ, εικ. 4).¹¹⁹

Ο ίδιος ο καλλιτέχνης αναφέρει περιγράφοντας το ξίφος του: *«Το ξίφος μου συμβολίζει πρώτα απ' όλα την Πατρίδα μου την Ελλάδα και την τέχνη της. Η λαβή του είναι από λευκό πεντελικό μάρμαρο, το υλικό της κλασικής εποχής.*

Το ξίφος μου το εσχεδίασα εγώ και το εργάσθηκαν και μου το προσέφεραν οι συνεργάτες μου. Στη λαβή του είναι λαξευμένη η ιωνική κολώνα, που το κιονόκρανό της είναι διακοσμημένο με τη διπλή σπείρα. Τη σπείρα, σύμβολο μυστικισμού και αιωνιότητας, τη βρίσκουμε στην ιστορία της τέχνης από αρχαιότατους χρόνους, στην Κυκλαδική εποχή και ακόμη στις σημερινές τέχνες. Τη βλέπουμε στο διάστημα, στους Γαλαξίες του. Στη θάλασσα, στα κοχύλια. Στη φύση, στη βλάστηση και στα λουλούδια.

Στην κορυφή του κιονόκρανου είναι καρφωμένη μια πέτρα σε χρώμα θαλασσί από lapis lazuli. Το χρώμα της και το λευκό του μαρμάρου είναι τα χρώματα της πατρίδας μου της Ελλάδος. Πάνω σε αυτήν την πέτρα είναι χαραγμένα σε χρυσό 22 καράτια τα αρχικά μου μέσα σε ένα ωοειδές σχήμα. Είναι το σήμα κατατεθέν των επιχειρήσεων και των δημιουργιών μου.

Η μαρμάρινη μικρή κολώνα με το κιονόκρανο και με το «πέδιλο» συνδέονται μεταξύ τους με χρυσές λεπτές κορδέλες 22 καρατίων με σχέδια από τα διακοσμητικά του Παρθενώνος.

Η ρωμαϊκή λάμα του ξίφους προστατεύεται από δερμάτινη θήκη, που κοσμήματά της είναι 22 σύμβολα από ισάριθμες συλλογές κοσμημάτων μου, από τις 40 εν όλω που έχω δημιουργήσει στα τελευταία 25 χρόνια της 50χρονης σταδιοδρομίας μου στη χρυσοχοΐα. Τα σύμβολα αυτά είναι πλαισιωμένα εναλλάξ σε οβάλ και ορθογώνια σχήματα.

Στην εμπρόσθια πλευρά υπάρχουν τα εξής 11 θέματα:

- *Η ημιτελής ασπίδα της Βυζαντινής Τέχνης και αρχιτεκτονικής. Συμβολίζει 5 συλλογές βυζαντινών κοσμημάτων αλλά κυρίως τη θρησκεία μου και την πίστη μου στον χριστιανισμό.*

- Το ανθέμιο, το σχηματοποιημένο άνθος της Κλασικής εποχής, αντιπροσωπεύει τρεις συλλογές κοσμημάτων και αντικειμένων από το 1957 ως το 1988.
- Μια μικρή μυκηναϊκή ασπίδα θυμίζει τη συλλογή σε έργα μικρογλυπτικής, εγχάρακτα σε cristal de roche, με θέματα σφραγιδόλιθων της 2ης π.Χ. χιλιετηρίδας. Επί τη βάσει αυτών εικονογράφησα την ασπίδα του Αχιλλέα, όπως την περιγράφει η Ιλιάδα του Ομήρου στη 18η ραψωδία, σε βιβλίο και σε μικρού μήκους φίλμ 15 λεπτών.
- Η σπείρα είναι ένα αγαπημένου σχέδιο. Το βρίσκουμε στα κοχύλια, τους αρχιτέκτονες της θάλασσας. Είναι το κεντρικό θέμα 120 κοσμημάτων.
- Δύο ιστιοφόρα σε σύμπλεγμα, από ένα θυρεό ιαπωνικής τέχνης του 11ου αιώνα. Συλλογή κοσμημάτων προς τιμή της ιαπωνικής τέχνης.
- Το χαμομήλι αντιπροσωπεύει μια συλλογή από χρυσά επιτραπέζια αντικείμενα βασισμένα στην πλούσια ελληνική φύση και στα αγριολούλουδά της.
- Ένα μυρμήγκι, είναι αντιπροσωπευτικό των επιτραπέζιων αντικειμένων από ασήμι και ημιπολύτιμες πέτρες εμπνευσμένες από το μαγευτικό μικρόκοσμο των εντόμων.
- Δύο δελφίνια χαραγμένα σε σφραγίδες από cristal de roche αποτελούν δείγματα μιας μινωικής συλλογής σε χρυσό και πέτρες.
- Ένα αρχαιολογικό αντικείμενο του Μουσείου της Ιερουσαλήμ αντιπροσωπεύει τη γραμμή μου «Άγιοι Τόποι».
- Τα κέρατα του Μινώταυρου είναι δείγμα της αζεπέραστης κρητικής αρχαίας τέχνης.
- Η σταγόνα ή το δάκρυ χαράς, σύμβολο της γραμμής «Βαρύτης» σε χρυσό, πλατίνα, διαμάντια και cristal de roche.

Από την άλλη πλευρά της θήκης του ξίφους υπάρχουν τα εξής σύμβολα:

- Κόμβος του Ηρακλέους: θυμίζει την Ελληνιστική εποχή και τον άρρηκτο δεσμό της φιλίας.
- Ο Λαβύρινθος, ένα πήλινο αντικείμενο χαρακτηριστικό της Νεολιθικής εποχής της Ελλάδος, αλλά και της σχετικής συλλογής μου. Εξάλλου είναι το σύμβολο του βιβλίου μου «Μεταμορφώσεις».

- Οι Γλαύκες, τα ιερά πουλιά της θεάς Αθηνάς, αναπαρασταθήκαν σε ημιπολύτιμες πέτρες και ασήμι με 135 διαφορετικές κινήσεις και εκφράσεις.
- Γεωμετρικά σχήματα σε παραλλαγές και συνδυασμούς της Γεωμετρικής τέχνης του 8ου αιώνα π.Χ. συσχετίστηκαν με τα σχέδια των computers της σημερινής τεχνολογίας.
- Ο τρούλος των τζαμιών είναι το ιερό θέμα της ισλαμικής τέχνης, που την παραστήσαμε σε 200 περίπου σύγχρονα κοσμήματα.
- Η ωραία Ελένη μας θυμίζει τη συλλογή μας «Τλιον», βασισμένη στα ευρήματα των ανασκαφών του H. Schliemann.
- Ο «Κομήτης» είναι ένα από τα πολλά θέματα της συλλογής μας «Κίνηση στο Διάστημα».
- Σχέδιο της κόρης μου Δήμητρας, όταν ήταν 8 ετών, που με 200 σχέδια των μαθητών του σχολείου της δημιουργήσαμε άλλα τόσα αφάνταστα δημιουργήματα.» (Ηλίας Λαλαούνης, 12.12.1990)

Ο χρυσοχόος σχεδίασε επίσης ειδικές αναθέσεις θρησκευτικής φύσεως, όπως τη θήκη για μια σπάνια έκδοση του Κορανίου σε ατόφιο χρυσό με πολύτιμες πέτρες με διακόσμηση εμπνευσμένη από τα αραβουργήματα (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ζ, εικ. 1),¹²⁰ αλλά και παραγγελίες μεγάλων θρησκευτικών ηγετών, όπως το εγκόλπιο από ορεία κρύσταλλο με δώδεκα αμέθυστους γύρω από την κεντρική εικόνα της Θεοτόκου δεμένους με χρυσό (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ζ, εικ. 2) για τον Αρχιεπίσκοπο Βορείου και Νοτίου Αμερικής Ιάκωβο (1911-2005).¹²¹ Τέλος σχεδίασε για Πάπα Ιωάννη Παύλο Β΄ έναν εγκόλπιο σταυρό εμπνευσμένο από τα τεράστια ξύλινα εργαλεία που χρησιμοποιούσαν οι Πολωνοί αλατωρύχοι της Βιελίτσκα τον 18ο αιώνα (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ζ, εικ. 3).¹²²

Από την άλλη πλευρά χαρακτηριστικό παράδειγμα ειδικής ανάθεσης με τη μορφή προσωπικού δώρου αποτελούν τα σκουλαρίκια της Jackie Kennedy κατόπιν παραγγελίας του συζύγου της Αριστοτέλη Ωνάση με έμπνευση από τον πρώτο τεχνητό δορυφόρο Σπούτνικ 1, που εκτοξεύτηκε το 1957 από την Σοβιετική Ένωση για την εξερεύνηση του διαστήματος, τα οποία χάρισε ο Έλληνας κροίσος στην (πρόσκαιρη) αγαπημένη του. Το καθένα από αυτά παριστά μια σελήνη από χρυσό 18 καρατίων, της οποίας η επιφάνεια είναι διακοσμημένη με ρουμπίνια, ενώ η αλυσίδα που ενώνει τη σελήνη με το κλίπ αποτελείται από μικρούς δορυφόρους (βλ. Τόμ. 2,

Παρ.2ζ, εικ. 6-8). Τα σκουλαρίκια «Moon for Jackie» βρέθηκαν στην σελίδα 434 του καταλόγου του Sotheby's (1996) και προβλήθηκαν από τη CNN-International με τιμή εκκίνησης τα 1.200 δολάρια, ενώ τελικά κατοχυρώθηκαν έναντι του ποσού των 16.000 δολαρίων, γεγονός που θεωρήθηκε τεράστια επιτυχία για την ελληνική τέχνη, ώστε το CNN να μιλά λογοπαικτώντας για τη σελήνη "La Luna" και τον χρυσοχόο "Lalunis"! (εφημ. Καθημερινή, 26.4.1996)

Συν τοις άλλοις στο πλαίσιο των ειδικών αναθέσεων ο Ηλίας Λαλαούνης κόσμησε με τις δημιουργίες του πολλά αστέρια της μεγάλης οθόνης όπως τις Elizabeth Taylor (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ζ, εικ. 9-12), Sophia Lauren, Claudia Cardinale κ.α (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ζ, εικ. 13-17 και 24-27). Το 1962 σχεδίασε ένα βραχιόλι για το μπράτσο εμπνευσμένο από τη μινωική τέχνη για να φορεθεί από τη Μελίνα Μερκούρη στη ταινία «Φαίδρα» του Ζυλ Ντασέν (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ζ, εικ. 19), με κοστούμια της Ντένη Θ. Βαχλιώτη (1922-2014). Επιπλέον το 1971 σχεδίασε σετ φορέματος με κοσμήματα και στέμμα για να φορεθεί από τη Βούλα Ζουμπουλάκη στην παράσταση «Φόνος στο Ιερό Παλάτι» (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ζ, εικ. 18), στην οποία υποδύθηκε την αυτοκράτειρα Θεοφανώ. Σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής ήταν ο Δημήτρης Μυράτ, θεατρικός συγγραφέας ήταν ο Γιώργος Ρούσσος με σκηνικά και κοστούμια του Διονύση Φωτόπουλου.

Στη διεθνή σκηνή παραγγελίες συμπεριλαμβάνουν κοσμήματα και στέμματα για την παράσταση «Ορφέας και Ευρυδίκη» το 1994 στη Royal Opera Covent Garden του Λονδίνου. Τέλος το 1991 βρίσκουμε την Barbara Streisand στο έργο «Ο Πρίγκιπας της Παλίρροιας» (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ζ, εικ. 20-22), και το 2008 την Charlize Theron στο «Hancock» να φορούν κοσμήματα από τη συλλογή Ίλιον εμπνευσμένα από το Θησαυρό της Τροίας (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ζ, εικ. 23).¹²³

Οι ειδικές αναθέσεις που αποτέλεσαν ολόκληρη συλλογή σχεδιάστηκαν είτε για εμπορικούς σκοπούς είτε για μια ξεχωριστή έκθεση. Συγκεκριμένα η συλλογή «Άγιος Βαλεντίνος» δημιουργήθηκε με αφορμή έναν πλειστηριασμό που έλαβε χώρα την ημέρα του Αγίου Βαλεντίνου (14 Φεβρουαρίου 1990) με σκοπό τη χρηματοδότηση της νέας σχολής χορού της Martha Graham. Ο χρυσοχός εξέλιξε την ιδέα και σχεδίασε ένα περιδέραιο για τη διάσημη χορεύτρια σε μια εξ ολοκλήρου νέα συλλογή κοσμημάτων σε σχήμα καρδιάς από χρυσό 18 καρατίων με διαμάντια, τουρμαλίνες και άλλους πολύτιμους λίθους (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2ζ, εικ. 4-5).¹²⁴

Ταυτόχρονα στην ενότητα Ειδικές Παραγγελίες ανήκουν και επετειακές δημιουργίες όπως αυτή των «πασχαλινών αβγών» ή το «γούρι» που διατίθενται ως ελληνικά εμπορικά προϊόντα και στο εξωτερικό. Σύμβολο της γένεσης και της ζωής, το αβγό, φέρει το αισιόδοξο μήνυμα της Ανάστασης και της μεγαλύτερης χριστιανικής εορτής, του Πάσχα. Η συλλογή αυτή περιλαμβάνει χειροποίητες δημιουργίες από χρυσά και ασημένια αβγά από πολύτιμους λίθους, όπως αμέθυστος, rose quartz, crystal de roche, καρνεόλη, new jade, στολισμένα με την ιδιαίτερη τέχνη και συνθέτοντας έναν υπέροχο ανοιξιάτικο κόσμο. Η Μαρία Λαλαούνη επέλεξε για το Πάσχα του 2015 να δώσει μια νέα διάσταση στην αρχαία τεχνική της κοκκίδωσης δημιουργώντας χρυσό στεφάνι σε 18K να αγκαλιάζει τα αυγά από πολύτιμους λίθους (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2η, εικ. 1).¹²⁵

Από την άλλη πλευρά το «γούρι» του Ηλία Λαλαούνη έγινε παράδοση για πολλές δεκαετίες την περίοδο των Χριστουγέννων στο «Flag Ship», στο κεντρικό δηλαδή κατάστημά του στη γωνία Πανεπιστημίου και Βουκουρεστίου. Ο χρυσοχόος σχεδίαζε το «γούρι» της βασιλόπιτας από το 1963 και κάθε χρόνο για να το διαθέσει σε όλα τα επώνυμα καταστήματα το μήνα Δεκέμβριο. Το γούρι σε χρυσό 18K ή σε ασήμι 925 βαθμών έφερνε κάθε φορά μια διαφορετική έμπνευση. Ο σχεδιαστής αντλούσε τα θέματά του από παραδοσιακά σύμβολα συνδεδεμένα με το «καλό της νέας χρονιάς», από την ιστορία, την τέχνη του ελληνικού και άλλων πολιτισμών, ενώ άλλοτε τα γούρια σχεδιάζονταν ως αναμνηστικά προς τιμήν προσώπων και γεγονότων. Μπορούν να διακριθούν θεματικά σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: 1) το γούρι ως σύμβολο καλής τύχης, 2) το γούρι που είναι εμπνευσμένο από την τέχνη και τον πολιτισμό, 3) το αναμνηστικό. Ο διαχωρισμός αυτός όμως δεν αποκλείει να βρίσκουμε στο ίδιο γούρι στοιχεία και των τριών κατηγοριών. Για παράδειγμα το γούρι που δημιουργήθηκε σε ανάμνηση της ελληνικής προεδρίας της «ΕΟΚ» (3) είναι εμπνευσμένο από παράσταση μυκηναϊκού σφραγιδολίθου με την αρπαγή της Ευρώπης (2), ενώ στο γούρι με τον κόμβο του Ηρακλέους (2), χαρακτηριστικό μοτίβο της κλασικής – ελληνιστικής χρυσοχοΐας, αποδίδεται και η ιδιότητα του φυλαχτού (1), καθώς υπήρχε η αντίληψη ότι διευκόλυνε τη γέννα και απέτρεπε το κακό.

Οποσδήποτε η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει σύμβολα ευζωίας, τύχης και ευμάρειας, όπως η χελώνα, το τετράφυλλο τριφύλλι ή το κέρας της Αμαλθείας που προέρχονται από την αρχαία ή τη λαϊκή παράδοση. Κάποια σύμβολα επινόησε ο ίδιος

ο καλλιτέχνης επηρεασμένος και αισιόδοξος από τη σύγχρονη σκέψη, την επιστημονική πρόοδο ή τα τεχνολογικά επιτεύγματα, όπως τα φυτικά κύτταρα με τον τρόπο που διακρίνονται μέσα από το ηλεκτρονικό μικροσκόπιο. Ως προς τη μορφή που επιλέγει να δώσει διακρίνονται δύο τύποι, αυτός του «νομίσματος» που φέρει ανάγλυφη την παράσταση στη μία ή και στις δύο όψεις και ο τύπος του «τρισδιάστατου μικρογλυπτού». Σε κάθε περίπτωση το γούρι εξυπηρετεί την αρχική του χρήση, δηλαδή του κρυμμένου νομίσματος στη βασιλόπιτα. Τα 50 διαφορετικά σχέδια παρουσιάζουν μια ξεχωριστή έμπνευση για ένα επετειακό αντικείμενο τέχνης, που φέρνει χαρά στον τυχερό της βασιλόπιτας καθώς πρόκειται για ένα αντικείμενο που μπορεί να φορεθεί ή να χρησιμοποιηθεί ως φυλαχτό όλο το χρόνο (βλ. Τόμ. 2, Παρ.2η, εικ. 2).¹²⁶

Εν κατακλείδι ο Ηλίας Λαλαούνης κατά τη διάρκεια της μακρόχρονη πορείας του (70 χρόνια) στον τομέα της κοσμηματοποιίας σχεδίασε συνολικά περίπου 18.000 πρωτότυπα κοσμήματα από τα οποία κάποια ήταν μοναδικά, κάποια περιορισμένης παραγωγής ενώ τα περισσότερα μαζικής. Η πολυετής και αστραφτερή (σαν τον αγαπημένο χρυσό) πορεία του Λαλαούνη επιβεβαιώνεται από τα μοναδικά καλλιτεχνικά του δημιουργήματα, που προέρχονται από έναν κατάλληλο συγκερασμό *«έμπνευσης και εμπειρίας»* όπως επέμενε να λέει ο ίδιος, σηματοδοτώντας έτσι την αναγέννηση της ελληνικής αργυροχρυσοχοΐας, την έξοδό της στο εξωτερικό και την ανάδειξή της σε μία από τις σύγχρονες τέχνες. Ο Ηλίας Λαλαούνης τα κατάφερε όλα αυτά στήνοντας μια αυτοκρατορία του χρυσού που την παρέδωσε στις τέσσερις θυγατέρες του, τις οποίες απέκτησε από το γάμο του (1957) με την Αγγελική (Λίλα) Αλτζιτζόγλου από τη Μικρά Ασία (βλ. συνέντευξη Αλεξάνδρας Κρίκου). Πρόκειται για την Αικατερίνη, γενική διευθύντρια Ελλάδος και διευθύντρια πωλήσεων, τη Δήμητρα, διευθύντρια διεθνών δραστηριοτήτων, τη Μαρία, γενική διευθύντρια και διευθύντρια παραγωγής της «Ηλίας Λαλαούνης – Γκρηκ Γκολντ ΑΕΒΕ» και την Ιωάννα, διευθύντρια του Μουσείου Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη. (βλ. Τόμ. 2, Παρ.1β, εικ. 4-11)

Απεβίωσε στις 30 Δεκεμβρίου του 2013 σε ηλικία 93 ετών όμως έως το 2010 παρέμεινε στο πλευρό των θυγατέρων του προφέροντας τις πολύτιμες συμβουλές του.

3. Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη

Μέσα στα πλαίσια της δημιουργικής δραστηριότητας του Ηλία Λαλαούνη εντάσσεται και η απόφασή του, κατά τη δεκαετία του 1990, για την ίδρυση ενός Μουσείου Κοσμήματος, με σκοπό, αφενός να στεγαστεί το τεράστιο σε όγκο και σημασία έργο του όπως και το αρχείο των σχεδίων του, και αφετέρου να ιδρυθεί ένα κέντρο σπουδής του κοσμήματος με βασικό πάντα στόχο την ανάδειξη της σύγχρονης ελληνικής χρυσοχοΐας. Το Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη (ΜΚΗΛ) ιδρύθηκε το 1993 ως Ν.Π.Ι.Δ. Αστική, Μη Κερδοσκοπική, Εταιρεία πολιτιστικού ενδιαφέροντος, αναγνωρισμένη από τα Υπουργεία Οικονομικών και Πολιτισμού και άνοιξε για το κοινό τον Δεκέμβριο του 1994.¹²⁷

Το ΜΚΗΛ βρίσκεται στην συμβολή των οδών Καλλισπέρη & Καρυατίδων, κάτω από τον ομορφότερο ίσως πεζόδρομο της Αθήνας, της οδού Διονυσίου Αρεοπαγίτου, που ξεκινά από την πύλη του Αδριανού και απολήγει στο ύψος του λόφου του Φιλοπάππου. Πρόκειται για την περιφερειακή οδό της νότιας πλευράς της Ακρόπολης, η οποία διακρίνεται για τον κατάλληλο συγκερασμό του αρχαίου με τον σύγχρονο κόσμο,¹²⁸ καθώς δεξιά της βρίσκεται ο Παρθενώνας ενώ κατά μήκος της υπέροχα κτίσματα και αρχοντικά του μεσοπολέμου (η «Μικρή Πολυκατοικία» του 1930 σε σχέδια του καθηγητή του Πολυτεχνείου Βασίλη Κουρεμένου¹²⁹ (1875-1957), η διώροφη νεοκλασική οικία Ντάβαρη,¹³⁰ έργο του Ερν. Τσίλερ, η οικία Ζολώτα, η οικία Δραγώνα, το «Μερόπειο Ίδρυμα» με το ναό της Αγίας Σοφίας στο πλάι του¹³¹), όπως και το κιγκλίδωμα του Νέου Μουσείου Ακρόπολης, το οποίο άνοιξε για το κοινό στις 21 Ιουνίου 2009.¹³²

Το ΜΚΗΛ συγκροτούν δυο κτηριακά συγκροτήματα (μέρος του πατρικού σπιτιού και το παλιό εργαστήριο του Ηλία Λαλαούνη) που στεγάζουν σήμερα τα γραφεία της διοίκησης με τη βιβλιοθήκη και τον εκθεσιακό χώρο του μουσείου.¹³³ Σύμφωνα με το ΦΕΚ 357/Β/7-6-1988 το κτήριο που στεγάζονται τα γραφεία της διοίκησης με τη βιβλιοθήκη (πατρικό σπίτι Ηλία Λαλαούνη) έχει χαρακτηριστεί ως έργο τέχνης σύμφωνα με τις διατάξεις του Ν. 1469/1950 «περί προστασίας ειδικής κατηγορίας οικοδομημάτων και έργων τέχνης μεταγενεστέρων του 1830»,¹³⁴ διότι αποτελεί ένα από τα λίγα δείγματα ενός μεταγενέστερου εκλεκτικισμού με εμφανείς επιδράσεις από το JUGENDSTILL στην Αθήνα.

Σύμφωνα με την εισήγηση της Εφορίας Νεώτερων Μνημείων του Υπουργείου

Πολιτισμού, στο κτήριο της οδού Καρυατίδων 4-4^A τυπολογικά ακολουθείται το πνεύμα που επικρατεί στην κατοικία κυρίως κατά το πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα, δηλαδή οι δύο πόρτες της κυρίας εισόδου οδηγούν ανεξάρτητα στις δύο κατοικίες (μία ανά όροφο). Το ισόγειο χαρακτηρίζεται από τα τοξοτά παράθυρα με τις γύψινες διακοσμήσεις και το τοξοτό υπέρθυρο και διαφοροποιείται από τον όροφο, το οποίο κυριαρχείται από την ανομοιομορφία των ανοιγμάτων του. Η προεξοχή του ορόφου στηριγμένη σε δίδυμα διακοσμημένα φουρούσια στέφεται από διακοσμητικό καμπυλόγραμμο γείσο, ενώ οι πόρτες της εισόδου δεν έχουν γείσωμα, αλλά τονίζονται από το σε σχήμα αχιβάδας μπαλκόνι του ορόφου (βλ. Τόμ. 2, Παρ.4α, εικ. 1-6).¹³⁵

Η ιστορία του κτηρίου ξεκινάει το 1925 όταν ο Ιωάννης Λαλαούνης (1878-1963) μετακόμισε με τη σύζυγό του Κατίνα και τα τέσσερα παιδιά τους Σοφία, Φωτεινή, Μαρία και Ηλία από την Αγία Αικατερίνη της Πλάκας στην οδό Καρυατίδων 4-4^A, όπου κατασκεύασε τη νέα τους κατοικία (βλ. Τόμ. 2, Παρ.4α, εικ. 7). Το 1927 η οικογένεια Σβορώνου αγόρασε το οικόπεδο στη συμβολή των οδών Καρυατίδων 6 & Καλλισπέρη 12 και ολοκλήρωσε την ανέγερση κατοικιών (βλ. Τόμ. 2, Παρ.4α, εικ. 8-9). Τα επόμενα χρόνια ο Ιωάννης Λαλαούνης έγινε συνιδιοκτήτης του κτηρίου αυτού, το οποίο κληροδότησε στο γιο του Ηλία το 1963. Το έτος αυτό μεταφέρθηκαν τα εργαστήρια της οικογενειακής επιχείρησης με την επωνυμία ΖΟΛΩΤΑΣ ΑΕ από την οδό Αιόλου στο κτήριο των οδών Καρυατίδων 6 και Καλλισπέρη 12, υπό τη διεύθυνση του Ηλία Λαλαούνη ως Γενικού Διευθυντή της εταιρείας και Καλλιτεχνικού Διευθυντή. Από το 1969 (που αποχώρησε ο Ηλίας Λαλαούνης από την οικογενειακή εταιρία Ζολώτας ΑΕ) μέχρι το 1992 παρέμεινε το κεντρικό εργαστήριο του Ηλία Λαλαούνη με την νέα επωνυμία Γκρήκ Γκόλντ Ηλίας Λαλαούνης. Το εργαστήριο χρυσοχοΐας του Ηλία Λαλαούνη φιλοξενήθηκε εκεί έως το 1992, έτος που ανοικοδομήθηκε το νέο κτήριο για την μεταφορά των εργαστηρίων στην κάτω Κηφισιά. Το 1993 αποφασίστηκε η αλλαγή χρήσης του κτηρίου των παλιών εργαστηρίων (Καρυατίδων 6 και Καλλισπέρη 12) και μέρους του πατρικού σπιτιού (Καρυατίδων 4^A) σε Μουσείο Κοσμήματος, δεδομένης της εξαιρετικής θέσης του στο περιβάλλον της Ακρόπολης (βλ. συνέντευξη Ιωάννας Λαλαούνη). Με το ΦΕΚ 8407/Β/6-12-1994 ορίστηκε η ίδρυση του Μουσείου Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη και ξεκίνησαν οι εργασίες ανακατασκευής των δύο κτηρίων, τις οποίες επιμελήθηκε ο αρχιτεκτόνων, Βασίλης Γρηγοριάδης σε σχέδια του Γάλλου αρχιτέκτονα και Ακαδημαϊκού, Bernard Zehrfuss (1911-1996).¹³⁶

Σύμφωνα με την τεχνική έκθεση του Βασίλη Γρηγοριάδη, επειδή η κατασκευή του κτηρίου στη συμβολή των οδών Καρυατίδων 6 και Καλλισπέρη 12 που φιλοξενεί τη μουσειακή έκθεση, έχει πραγματοποιηθεί με το μικτό σύστημα της λιθοδομής και του οπλισμένου σκυροδέματος, οι μεταγενέστερες επεμβάσεις στον φέροντα οργανισμό ήταν απόλυτα περιορισμένες με μοναδική σημαντική αυτή της κατασκευής του ανελκυστήρα το έτος 1994. Το σύνολο των οικοδομικών εργασιών συνέβαλε στη μεταμόρφωση και αξιοποίηση του υπάρχοντος κτηρίου στη νέα χρήση αντιμετωπίζοντας και δίνοντας λύσεις στις νέες ανάγκες και απαιτήσεις. Συν τοις άλλοις ελήφθη υπ' όψιν η μελλοντική επισκεψιμότητα του χώρου ως Μουσείο Κοσμήματος και ιδιαίτερα από άτομα μειωμένης κινητικότητας, για αυτό το λόγο ήταν ανάγκη να αντιμετωπιστούν αυτού του είδους τα προβλήματα στο ισόγειο αλλά και στους ορόφους. Ως εκ τούτου κατασκευάστηκε στο ισόγειο κεκλιμένο επίπεδο κλίσης 7%, ενώ για την επικοινωνία των ορόφων κατασκευάστηκε ανελκυστήρας διαστάσεων σύμφωνα με τις προδιαγραφές του ΥΠΕΚΑ (Υπουργείο Περιβάλλοντος και Ενέργειας) επίσης για ΑμεΑ (Άτομα με Αναπηρία).¹³⁷

Συγκεκριμένα το κτήριο που φιλοξενεί τη μουσειακή έκθεση (Καρυατίδων 6 & Καλλισπέρη 12) αποτελείται από το ισόγειο, δύο ορόφους και το δώμα (τρίτος όροφος). Η είσοδος και η έξοδος του κοινού πραγματοποιείται από την οδό Καλλισπέρη. Στο ισόγειο του ΜΚΗΛ βρίσκεται το γραφείο πληροφοριών, ενώ δεξιά του βρίσκεται το «Ζωντανό Εργαστήριο Μεταλλοτεχνίας» (ZEM), το οποίο λειτουργεί ως χώρος επίδειξης των παραδοσιακών τεχνικών της αργυροχρυσοχοΐας και συντήρησης των εκθεμάτων. Απέναντι από το ZEM βρίσκεται το πωλητήριο του Μουσείου, όπου διατίθενται κοσμήματα, αντικείμενα τέχνης, αναμνηστικά, οι εκδόσεις του Μουσείου όπως και ποικιλία βιβλίων τέχνης. Τέλος στο ισόγειο βρίσκεται το καφέ του ΜΚΗΛ καθώς και ο χώρος του αιθρίου, ενώ στο βάθος έναντι της εισόδου βρίσκεται η ξύλινη σκάλα για την άνοδο στους ορόφους και απέναντί της ο ανελκυστήρας.

Ανεβαίνοντας στον πρώτο όροφο του ΜΚΗΛ (Καρυατίδων 6 & Καλλισπέρη 12) βρίσκεται η μόνιμη έκθεση του Μουσείου και μια μικρή αίθουσα προβολών, ενώ στο όμορο κτήριο (Καρυατίδων 4^Α) τα γραφεία της διοίκησης καθώς και η ερευνητική βιβλιοθήκη. Στο δεύτερο όροφο πραγματοποιούνται οι περιοδικές εκθέσεις του Μουσείου και εκεί επίσης βρίσκεται και η αίθουσα πολλαπλών χρήσεων. Στον τρίτο όροφο, στο δώμα, βρίσκεται η αίθουσα γλυπτών (Sculpture Gallery), όπου

πραγματοποιούνται μικρές περιοδικές εκθέσεις και παρουσιάζονται έργα του Salvador Dali από τη μόνιμη συλλογή του ΜΚΗΛ. Στο δώμα επίσης λειτουργεί το «Ζωντανό Εργαστήριο Διακοσμητικών και Εικαστικών Τεχνών» (ΖΕΔΕΤ) ως εικαστική προέκταση του «Ζωντανού Εργαστηρίου Μεταλλοτεχνίας» (ΖΕΜ), ενώ η βεράντα του τρίτου ορόφου προσφέρει πανοραμική θέα στον Παρθενώνα και τον λόφο του Φιλοπάππου και χρησιμοποιείται για κάθε είδους εκδήλωση (βλ. Τόμ. 2, Παρ.4β, εικ. 2-25). Τέλος στην αποθήκη του Μουσείου στεγάζεται το αρχείο των συλλογών του Ηλία Λαλαούνη, που περιλαμβάνει σχέδια κοσμημάτων, πλούσιο φωτογραφικό υλικό, όπως και άρθρα από τον τύπο για τη ζωή και το έργο του (βλ. συνέντευξη Ιωάννας Λαλαούνη).

Αρχική πρόθεση του ιδρυτή Ηλία Λαλαούνη ήταν να στεγάσει και να εκθέσει αντιπροσωπευτικά κοσμήματα και αντικείμενα που σχεδίασε από το 1957 και εντεύθεν καθώς και το αρχείο του, που χρονολογείται από το 1940 με μακέτες, σχέδια και φωτογραφικό υλικό σε ένα χώρο που θα μπορούσε να αποτελέσει πόλο έλξης για νέους δημιουργούς. Η μουσειολογική μελέτη από την Ιωάννα Λαλαούνη επικεντρώθηκε στην ίδρυση ενός Μουσείου με σκοπό όχι μόνο να επευφημήσει τη δημιουργική ευφυΐα ενός σπουδαίου κοσμηματοποιού αλλά να αποτελέσει έναν οργανισμό με πολιτιστικό και κοινωνικό ρόλο για την ανάδειξη της ιστορίας του ελληνικού πολιτισμού και της χρυσοχοΐας με τη διαμόρφωση ενός κέντρου σπουδής του κοσμήματος (βλ. συνέντευξη Μαρίας Γαβρήλου). Συγκεκριμένα το ΜΚΗΛ έχει θέσει τους εξής στόχους:

- την εκπαίδευση των νέων για την ενδυνάμωση της παραγωγής των διακοσμητικών τεχνών,
- τον σχεδιασμό νέων πρωτοποριακών δράσεων για την πολιτιστική εκπαίδευση με τη συνεργασία όλων των βαθμίδων εκπαίδευσης από την προσχολική ηλικία ως τα μεταπτυχιακά προγράμματα σπουδών,
- την παροχή εμπειρίας με την εργασία νέων επιστημόνων στο χώρο της μουσειολογίας όπως και στην έρευνα της ιστορίας των διακοσμητικών τεχνών,
- την ελεύθερη πρόσβαση ευπαθών ομάδων σε εκπαιδευτικά προγράμματα και
- την συνεχή εξαγωγή του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού διαμέσου των μόνιμων συλλογών του σε διεθνείς εκθέσεις.¹³⁸

Μετά τον καθορισμό των στόχων του μουσείου ξεκίνησε ο σχεδιασμός της μόνιμης έκθεσης με βασικό συντονιστή την Ιωάννα Λαλαούνη. Η ανάπτυξη του σεναρίου της για τον εντοπισμό και την επιλογή του προς έκθεση υλικού και του συνακόλουθου καθορισμού των ενότητων της έγινε τόσο με τη βοήθεια ενός κύκλου συνεργατών του Ηλία Λαλαούνη όσο και μέσω βιβλιογραφικής έρευνας. Ο πυρήνας της μόνιμης συλλογής αποτελείται από τα πιο αντιπροσωπευτικά και περίτεχνα έργα του καλλιτέχνη, τα οποία επιλέχθηκαν με βασικό κριτήριο την ωραιότητά τους.¹³⁹ Παράλληλα η μόνιμη έκθεση περιλαμβάνει κοσμήματα από την ιδιωτική συλλογή του Ηλία και της Λίλας Λαλαούνη, όπως δώρα επετείων και ειδικές παραγγελίες, επίσης κοσμήματα από τις συλλογές της Αικατερίνης και της Μαρίας Λαλαούνη (σκυθική, μεταβυζαντινή και προκολομβιανή συλλογή), κοσμήματα που προέρχονται από σχέδια παιδιών (συλλογή ασημένια παιχνιδίσματα), κοσμήματα από δωρεές (συλλογή Ίριδος Παπαμάρκου με ελληνικά παραδοσιακά κοσμήματα) και τέλος εργαλεία, πολλά από τα οποία κατασκευάστηκαν από τους ίδιους τους χρυσοχόους στα εργαστήρια του Ηλία Λαλαούνη.¹⁴⁰

Στη μόνιμη έκθεση στον πρώτο όροφο του ΜΚΗΛ περιλαμβάνονται συνολικά περίπου 4.500 κοσμήματα από τις 50 συλλογές του που σχεδιάστηκαν την περίοδο 1957-2002, οι οποίες έχουν οργανωθεί σε έξι ενότητες σύμφωνα με το θέμα τους και όχι σύμφωνα με την ημερομηνία παραγωγής τους. Ο επισκέπτης εισερχόμενος στον εκθεσιακό χώρο στα αριστερά αντικρίζει, με βάση την πορεία της ιστορίας, τις συλλογές που είναι εμπνευσμένες από την προϊστορική εποχή έως τους βυζαντινούς χρόνους, ενώ στα δεξιά είναι τοποθετημένες με γεωγραφική σειρά οι συλλογές που είναι εμπνευσμένες από ξένους πολιτισμούς. Η διαδρομή των επισκεπτών στο χώρο γίνεται «κατά βούληση», καθώς δεν υποχρεώνονται σε μια προεπιλεγμένη πορεία.¹⁴¹

Ξεκινώντας από αριστερά με την πρώτη ενότητα που έχει τίτλο «Χρυσή αυγή της τέχνης» εκτίθενται σε 11 βιτρίνες κατά σειρά οι συλλογές: «Ευρωπαϊκή Χαραυγή» (1976) «Παλαιολιθική - Νεολιθική» (1969) και «Ίλιον» (1983). Στις συλλογές αυτές ο καλλιτέχνης στράφηκε σε ταπεινά κατάλοιπα των προϊστορικών πολιτισμών, σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης, καθώς και στη διαδικασία της αρχαιολογικής ανακάλυψης. Συγκεκριμένα στην «Ευρωπαϊκή Χαραυγή», τμήματα σπηλαιογραφιών από όλη την Ευρώπη και λατρευτικά ειδώλια αποτίουν το φόρο τιμής ενός κοσμηματοποιού στην Ενωμένη Ευρώπη, ενώ στην «Παλαιολιθική –

Νεολιθική» οι αφηρημένες φόρμες λίθινων και οστέινων εργαλείων και όπλων, οστών ζώων όπως και η λιτή κεραμική διαμορφώνουν την αισθητική των κοσμημάτων.¹⁴² Τέλος η μυστηριώδης ιστορία του θρυλικού «Θησαυρού του Πριάμου» στάθηκε καθοριστική για τη δημιουργία της σειράς «Ίλιον» μετασχηματίζοντας ο καλλιτέχνης σε χρυσά κοσμήματα και σε αντικείμενα από ημιπολύτιμες πέτρες και ασήμι όλα όσα καταγράφηκαν στο βιβλίο «Ilios» (1880) του Heinrich Schliemann.¹⁴³

Έπειτα ο επισκέπτης συνεχίζοντας την πορεία του προς τα αριστερά αντικρίζει τα εκθέματα της δεύτερης ενότητας με τίτλο «Ιστορία του ελληνικού κοσμήματος», η οποία περιλαμβάνει σε 16 βιτρίνες 5 συλλογές εμπνευσμένες από την εποχή του Χαλκού [«Κυκλαδική» (1974), «Μινωική – Μυκηναϊκή» (1957), «Νεογεωμετρική» (1973) και «Κλασική – Ελληνιστική» (1957)] έως και τη Βυζαντινή περίοδο [«Βυζαντινή συλλογή» (1970)], για τη δημιουργία των οποίων ο Ηλίας Λαλαούνης άντλησε στοιχεία από την τέχνη της ελληνικής αρχαιότητας, τη θρησκεία και την αρχιτεκτονική.¹⁴⁴ Παράλληλα στην ενότητα αυτή ανήκει και η συλλογή «Ασπίδα του Αχιλλέα» (1978), εμπνευσμένη από την Ιλιάδα του Ομήρου, η οποία όμως βρίσκεται σε ξεχωριστή βιτρίνα στο κέντρο και δεξιά του εκθεσιακού χώρου. Τέλος στην ίδια ενότητα ανήκει η συλλογή «Κοσμήματα Σώματος» (1969), η οποία σχεδιάστηκε στηριζόμενη στη σκέψη ότι οι δημιουργίες από τη Μινωική, Κλασική - Ελληνιστική και Βυζαντινή συλλογή έπρεπε να μεγεθυνθούν, ώστε να είναι ευδιάκριτες από μακριά. Με τα «Κοσμήματα Σώματος» είναι στολισμένες ολόσωμες κούκλες, που είναι ενδεδυμένες με κοστούμια σχεδιασμένα από τον Γιάννη Τσεκλένη που παραπέμπουν στην Μινωική Κρήτη και το Βυζάντιο. Οι κούκλες είναι τοποθετημένες αντίστοιχα κοντά στις βιτρίνες με τη Μινωική και Βυζαντινή συλλογή.¹⁴⁵

Τα εκθέματα της τρίτης ενότητας με τίτλο «Ξένοι πολιτισμοί» βρίσκονται στα δεξιά της εισόδου. Η ενότητα αυτή περιλαμβάνει 14 συλλογές που εκτίθενται κατά σειρά σε 21 βιτρίνες εμπνευσμένες από την ευρωπαϊκή, αμερικανική και ασιατική ήπειρο, καθώς ο δημιουργός προσπάθησε να μεταδώσει το πνεύμα των διαφορετικών πολιτισμών αλλά και να αναδείξει κάποια κοινά χαρακτηριστικά τους με την ελληνική τέχνη. Συγκεκριμένα πρόκειται για τις εξής συλλογές: «Άπω Ανατολή» (1981), «Αραβουργήματα» (1988), «Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής» (1988), «Από το Λουριστάν στην Περσέπολη» (1975), «Σκυθική» (1997), «Από τα τείχη της Κωνσταντινούπολης στον πύργο του Λονδίνου» (1985), «Άγιοι Τόποι» (1987), «Μεσοποταμία» (1986), «Amerindians» (1990), «Προ-Κολομβιανή» (1995),

«Βίκινγκς» (1991), «Κέλτικη» (1991), «Κυπριακή» (1991) και «Place Vendôme» (1983). Η αφορμή για τη δημιουργία και τη χρονική παρουσίαση κάθε συλλογής που ανήκει σε αυτήν την ενότητα οφείλεται σε ειδικές προσκλήσεις που έλαβε ο καλλιτέχνης, όπως εκθέσεις σε μουσεία ή προσπάθεια πρόσβασης σε κοινωνίες νέων πελατών.¹⁴⁶

Στη συνέχεια στα δεξιά της εισόδου ακολουθούν 6 βιτρίνες που περιλαμβάνουν τα εκθέματα τριών συλλογών εμπνευσμένων από το φυσικό και ζωικό βασίλειο, οι οποίες αποτελούν την τέταρτη ενότητα με τον τίτλο «Φύση». Οι συλλογές είναι οι εξής: «Κύκνοι και Δελφίνια» (1957), «Χείλια και Κοχύλια» (1978) και «Παστοράλε» (1990). Η ομορφιά του φυσικού τοπίου αποτέλεσε στο πέρασμα των χρόνων αέναη πηγή έμπνευσης για τον Ηλία Λαλαούνη, ο οποίος ενστάλαξε στην τέχνη του τη μαγεία και τη σαγήνη της φύσης εκφράζοντας έτσι τη βαθύτερη ανάγκη του ανθρώπου για επιστροφή σε αυτήν. Τα σχέδιά του αποδεικνύουν το οξύ παρατηρητικό του βλέμμα, την ικανότητά του να διακρίνει τις παραμικρές λεπτομέρειες των μορφών της φύσης αλλά και τη δημιουργική του δύναμη να μεταμορφώνει τα σχήματα και τις μορφές του φυσικού κόσμου σε μοναδικά κοσμήματα.¹⁴⁷

Τα εκθέματα της πέμπτης ενότητας με τίτλο «Βιολογία - Τεχνολογία» είναι τοποθετημένα σε 14 βιτρίνες στο βάθος δεξιά του εκθεσιακού χώρου και περιλαμβάνουν τις συλλογές «Βιοσύμβολα» (1972), «Κίνηση στο Διάστημα» (1974), «Σταγόνες και Χιτώνες» (1975) και «Χορογραφισμός» (1977). Τα τεχνολογικά επιτεύγματα, οι επιστημονικές ανακαλύψεις καθώς και ο αένας κύκλος της ζωής οδήγησαν τον Ηλία Λαλαούνη στη δημιουργία κοσμημάτων που εκφράζουν τον ενθουσιασμό του κοσμηματοποιού για το σύγχρονο κόσμο. Οι μορφές που εμφανίζονται κάτω από το μικροσκόπιο, οι νόμοι της φυσικής και η έντεχνη ανθρώπινη κίνηση είναι ενδεικτικές της πορείας που ακολούθησε η έμπνευση του χρυσοχόου.¹⁴⁸

Οι «Ειδικές Αναθέσεις», που αποτελούν την έκτη και τελευταία ενότητα, περιλαμβάνουν κοσμήματα και αντικείμενα τέχνης που φιλοτεχνήθηκαν για πρόσωπα, που με το έργο τους πρωτοπόρησαν στο χώρο της πολιτικής, της θρησκείας των γραμμάτων και των τεχνών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συλλογή «Υψηλή Επιταγή», η οποία περιλαμβάνει τέσσερα εθιμοτυπικά σπαθιά και μια πόρπη που προορίζονταν για τον εορτασμό της εκλογής πέντε μελών της Γαλλικής

Ακαδημίας Καλών Τεχνών, όπως επίσης και η ολυμπιακή δάδα που φιλοτεχνήθηκε από τον Ηλία Λαλαούνη για τους Ολυμπιακούς Αγώνες της Βαρκελώνης (1992).¹⁴⁹ Οι «Ειδικές Αναθέσεις» εκτίθενται σε δύο μεγάλες βιτρίνες διπλής όψης στο κέντρο του εκθεσιακού χώρου. Στις ίδιες βιτρίνες εκτίθεται και η συλλογή «Γλαύκες και Ανθέμια» (1975) από την ενότητα «Ιστορία του Ελληνικού Κοσμήματος» όπως και οι συλλογές «Χάος» (2002) και «DNA» (2000) από την ενότητα «Βιολογία – Τεχνολογία».

Το πλαίσιο όλων των προθηκών είναι κατασκευασμένο από ξύλο όπως και το δάπεδο, ενώ στους τοίχους κυριαρχεί το χρώμα της ώχρας. Τα χρώματα στο εσωτερικό των προθηκών ποικίλουν ανάλογα με την θεματική ενότητα. Έτσι στις βιτρίνες των ενότητων «Χρυσή αυγή της τέχνης» και «Ιστορία του ελληνικού κοσμήματος» επικρατεί το υποκίτρινο χρώμα, στις βιτρίνες της ενότητας «Ξένοι πολιτισμοί» το γαλάζιο, ενώ στις προθήκες των ενότητων «Φύση» και «Βιολογία - Τεχνολογία» κυριαρχεί το πράσινο. Τέλος στις δύο μεγάλες βιτρίνες διπλής όψης που βρίσκονται στο κέντρο του εκθεσιακού χώρου όπου είναι τοποθετημένες οι «Ειδικές Αναθέσεις» πίσω από τα εκθέματα υπάρχει μεγάλο κάτοπτρο για να είναι ευδιάκριτα και από τις δύο όψεις.

Τα κοσμήματα στις περισσότερες προθήκες είναι τοποθετημένα είτε πάνω σε μεγάλα ταμπλό ή σε βάσεις σε σχήμα λαιμού ή σώματος χωρίς άκρα ή κύβου ή ακόμη μπορεί να αιωρούνται με διάφανη κλωστή μέσα σε αυτές. Τα χρώματα των βάσεων είναι όμοια με το χρώμα της θεματικής ενότητας στην οποία ανήκει η αντίστοιχη συλλογή. Βέβαια αξίζει να σημειωθεί ότι ξεχωρίζουν για την εκθετική τους παρουσίαση οι συλλογές «Παλαιολιθική – Νεολιθική» και «Κυκλαδική», τα κοσμήματα των οποίων πλαισιώνονται από ειδώλια των αντίστοιχων εποχών, όπως και η «Κλασική – Ελληνιστική» συλλογή, στην οποία τα κοσμήματα εκτίθενται δίπλα σε ομοιώματα αρχαίων ναών πλαισιωμένων με φύλλα κισσού. Ταυτόχρονα στη συλλογή «Ίλιον» τα κοσμήματα προβάλλονται πάνω σε ομοίωμα του ανεσκαμμένου λόφου Hisarlik της Τροίας, ενώ στη «Βυζαντινή» συλλογή στις προθήκες κυριαρχούν οι τομές με τις αψίδες και τους τρούλους της βυζαντινής ναοδομίας, οι οποίες πλαισιώνουν τις χρυσές δημιουργίες. Τέλος οι σφραγιδόλιθοι των συλλογών «Ευρωπαϊκή Χαραυγή» και «Ασπίδα του Αχιλλέα» εκτίθενται σε μεγάλα ταμπλό με ειδικές εσοχές για την τοποθέτησή τους.

Τα εισαγωγικά κείμενα που σηματοδοτούν την αρχή κάθε ενότητας όπως και

οι λεζάντες που συνοδεύουν τα εκθέματα είναι γραμμένα σε δύο γλώσσες (ελληνικά και αγγλικά), αν και, όταν εγκαινιάστηκε το Μουσείο, τα κείμενα ήταν γραμμένα και στα γαλλικά προς τιμήν της Γαλλικής Ακαδημίας. Το λεξιλόγιο των κειμένων είναι οικείο στο ευρύ κοινό χωρίς αφηρημένες έννοιες, ενώ ως προς την εμφάνιση των κειμένων επιλέγεται ευανάγνωστη γραμματοσειρά μαύρου κυρίως χρώματος σε λευκό φόντο. Οι τίτλοι των εκθετικών ενότητων είναι εύληπτοι, ενώ αρκετοί πληροφοριακοί πίνακες συνοδεύονται από εποπτικό υλικό, όπως φωτογραφίες, γραφήματα και χάρτες.

Ο επισκέπτης κατά την είσοδό του στο ΜΚΗΛ μπορεί κατατοπιστεί για τους χώρους του μελετώντας το πλάνο που είναι τοποθετημένο στο ισόγειο μπροστά από το γραφείο πληροφοριών, ενώ ανεβαίνοντας την ξύλινη σκάλα που οδηγεί στους ορόφους, υπάρχει ένας πίνακας πληροφοριών μεγάλων διαστάσεων με τον τίτλο «Κτηριόγραμμα» (βλ. Τόμ. 2, Παρ.4β, εικ. 1), που περιλαμβάνει πληροφορίες και φωτογραφίες για την ιστορία του κτηρίου του Μουσείου, όπως και των σημαντικών σταθμών στη ζωή του Ηλία Λαλαούνη και του ΜΚΗΛ από το 1925 έως του 2017. Αντίστοιχα στους χώρους της μόνιμης έκθεσης στον πρώτο όροφο υπάρχουν πίνακες πληροφοριών ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζουν αφενός εκείνος με το πλήρες βιογραφικό του χρυσοχόου και αφετέρου ο πίνακας με την κάτοψη του χώρου της έκθεσης που περιέχει τους τίτλους των ενότητων και των συλλογών.

Ο φωτισμός του εκθεσιακού χώρου πραγματοποιείται με σποτς που βρίσκονται μέσα στις προθήκες και επικεντρώνονται πάνω στα κοσμήματα, σε αντίθεση με τον φωτισμό όλων των υπολοίπων επιπέδων του Μουσείου που πραγματοποιείται από την οροφή με φωτιστικά σώματα LED τύπου PL. Η οροφή όλων των επιπέδων του ΜΚΗΛ αποτελείται από μεταλλικά, τετράγωνα και διάτρητα πάνελ και σε αυτήν είναι τοποθετημένοι οι πυρανιχνευτές του συστήματος πυρασφάλειας όπως και τα ειδικά στόμια του δικτύου εξαερισμού και κλιματισμού. Σε όλο το Μουσείο υπάρχει κλειστό σύστημα επιτήρησης με κάμερες ασφαλείας και ανιχνευτές κίνησης για την προστασία του χώρου. Τέλος οι πολύτιμες δημιουργίες του Ηλία Λαλαούνη φυλάσσονται σε ειδικά διαμορφωμένο χώρο ενώ για τη συντήρησή τους μεταφέρονται στο εργοστάσιο όπου υπάρχει ανάγκη.

Το ΜΚΗΛ έχει προσφέρει σπουδαίο έργο στο σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό με την προβολή της σύγχρονης ελληνικής τέχνης στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Με τη διοργάνωση περισσότερων από 80 περιοδικών εκθέσεων (βλ. Τόμ. 2, Παρ.4γ, εικ.

1-4) των διακοσμητικών τεχνών από όλο τον κόσμο με έργα μουσειακών και ιδιωτικών συλλογών, την παρουσίαση νέων Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών, την εξαγωγή ελληνικού πολιτισμού αλλά και την εισαγωγή σημαντικών σύγχρονων διεθνών καλλιτεχνών το ΜΚΗΛ κάνει ιδιαίτερα αισθητή την παρουσία του στα εικαστικά δρώμενα (βλ. συνέντευξη Ιωάννας Λαλαούνη).¹⁵⁰

Συγκεκριμένα η πρώτη έκθεση καλλιτεχνικού κοσμήματος πραγματοποιήθηκε στο ΜΚΗΛ το 1996, στην οποία παρουσιάστηκαν τα έργα 60 Ελλήνων σπουδαστών από δημόσιες και ιδιωτικές σχολές αργυροχρυσοχοΐας. Σκοπός της έκθεσης ήταν να αποτυπωθεί το επίπεδο και η εργασία που πραγματοποιείται σε κάθε εκπαιδευτικό ίδρυμα και να προβληθεί κυρίως ο τρόπος που προσεγγίζεται το κόσμημα και η αισθητική. Παράλληλα η έκθεση επιχείρησε να ανιχνεύσει τις νέες τάσεις στο κόσμημα μέσα από τις δημιουργίες των σπουδαστών που αναζητούν πρωτότυπες φόρμες για τα έργα τους.¹⁵¹

Επιπλέον μέσα στο πλαίσιο της προσπάθειας για την ανάδειξη του εικαστικού κοσμήματος το ΜΚΗΛ παρουσίασε τον Οκτώβριο του 1997 την έκθεση νορβηγικού καλλιτεχνικού κοσμήματος με τίτλο «Νορβηγικό Κόσμημα 1945-1997» με 131 έργα 46 καλλιτεχνών (όπως των Tone Vigeland, Sigurd Alf Erikse και Synnove Korssjoen), από τη συλλογή του Εθνικού Μουσείου Διακοσμητικών Τεχνών της Νορβηγίας. Τα «καλλιτεχνικά ή εικαστικά» κοσμήματα εμφανίστηκαν στη δυτική Ευρώπη τη δεκαετία του 1960. Οι νέοι δημιουργοί τοποθέτησαν το βάρος στην αισθητική αξία του κοσμήματος αδιαφορώντας ή και συνειδητά υποσκάπτοντας τη λειτουργική του εφαρμογή. Το κόσμημα έγινε τέχνη υιοθετώντας ιδεολογικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις. Κάτω από αυτές τις συνθήκες το σύγχρονο νορβηγικό κόσμημα ξεκίνησε την πορεία του αντιδρώντας στην ιδεολογία του «Σκανδιναβικού Μοντερνισμού».¹⁵²

Παράλληλα η περιοδική έκθεση που οργάνωσε το ΜΚΗΛ το χειμώνα του 2000 με τίτλο «Καλλιτεχνικό κόσμημα στη σύγχρονη Ευρώπη: η γυναικεία άπ-οψη;», επικεντρώθηκε σε καλλιτεχνικά – εικαστικά κοσμήματα 40 γυναικών καλλιτεχνών, που προήλθαν από τις μόνιμες συλλογές 8 ευρωπαϊκών μουσείων (Γερμανία, Ελβετία, Ιταλία, Κροατία, Μεγάλη Βρετανία, Νορβηγία, Ολλανδία, Φινλανδία). Συγκεκριμένα επιλέχθηκαν περίπου 100 έργα κατά αντιπροσωπευτικό τρόπο, που χρονολογούνται από το 1960 κι έπειτα, για να παρουσιαστούν για πρώτη φορά στην Ελλάδα οι τάσεις του εικαστικού κοσμήματος. Δεδομένου ότι το έτος 2000 ήταν αφιερωμένο στη

Γυναίκα, η έκθεση του ΜΚΗΛ παρουσίασε κοσμήματα όχι για, αλλά από γυναίκες καταδεικνύοντας έτσι ότι η εικαστική δημιουργία εκτιμάται για τη χρηστική αλλά και συλλεκτική της ιδιότητα με έργα από μη-πολύτιμα υλικά.¹⁵³

Ταυτόχρονα τον Οκτώβριο του 2003 το ΜΚΗΛ παρουσίασε την έκθεση «Το μυστήριο της Μάσκας», προβάλλοντας 150 σύγχρονες και πρωτότυπες δημιουργίες 48 καλλιτεχνών (όπως των Peter Chang, Verena Sieber-Fuchs, Annelies Planteydt και Johanna Dahm) από 12 διαφορετικές χώρες. Η μάσκα αποτελεί ένα πολύπλευρο πολιτιστικό αντικείμενο καθώς πρόκειται για ένα τύπο εικαστικής δημιουργίας μιας ξεχωριστής μορφής τέχνης. Ως τύπος διακοσμητικής τέχνης που φοριέται πάνω στο σώμα γίνεται κόσμημα που η χρήση της μεταβάλλει δραστικά τη μορφή και την εμφάνιση του φέροντος. Ο κάθε καλλιτέχνης σύμφωνα με τις εμπειρίες του, τα υλικά, τις τεχνικές αλλά και τους συμβολισμούς που θέλησε να προσδιορίσει, κατασκεύασε μάσκες με σκοπό να εκτεθούν σε μουσείο ή να αποτελέσουν μέρος μιας ιδιωτικής συλλογής.¹⁵⁴

Συγχρόνως το ΜΚΗΛ επικυρώνοντας τη δέσμευσή του να υποστηρίζει και να προβάλλει το έργο νέων δημιουργών παρουσίασε το Νοέμβριο του 2007 την περιοδική έκθεση «Challenging the Châtelaine: Κόσμημα κλειδί για το σύγχρονο κόσμο» με έργα 78 δημιουργών από 18 χώρες προβάλλοντας τις σύγχρονες τάσεις στο χώρο του κοσμήματος και των διακοσμητικών τεχνών. Σημείο αναφοράς των δημιουργών αποτέλεσε η châtelaine ένας τύπος κοσμήματος μέσης με μεσαιωνικές καταβολές, από το οποίο εξαρτιόνταν τα κλειδιά της πυργοδέσποινας προβάλλοντας με τον τρόπο αυτό την απόλυτη εποπτεία της στα πολύτιμα υπάρχοντα του οίκου της. Με την πάροδο του χρόνου η châtelaine μεταμορφώθηκε από χρηστικό αντικείμενο σε βαρύτιμο κόσμημα, ενώ στα χέρια των σύγχρονων δημιουργών το μοτίβο αυτό μεταπλάστηκε, για να αποκτήσει νέες συμβολικές προεκτάσεις (βλ. συνέντευξη Μαρίας Γαβρήλου).¹⁵⁵

Ακόμη το Σεπτέμβριο του 2011 το Μουσείο εγκαινίασε την περιοδική έκθεση «9 Διεθνείς Νέες Δημιουργοί στο ΜΚΗΛ», με σκοπό να προβληθεί το έργο μιας ομάδας νεαρών καλλιτεχνών, των NOI 9. Εννέα νέες δημιουργοί από 9 χώρες (Ταϊβάν, Ιαπωνία, Αυστραλία, Κόστα Ρίκα, Πουέρτο Ρίκο, Λίβανο, Γερμανία, Τουρκία και Ελλάδα) μετέφεραν εικόνες, χρώματα και ιδέες από τις πέντε άκρες της γης. Τα κοσμήματα συνδύαζαν ποικίλα υλικά, όπως ασήμι και μαργαριτάρια έως χαρτί, μετάξι, ρητίνη, κόκαλο και σιλικόνη, ενώ πρόδιδαν δημιουργούς που

δουλεύουν με πάθος τόσο τα γνώριμα από την παράδοση υλικά της κοσμηματοποιίας, όσο και εκείνα που έχουν προκλητικά «σύγχρονο» χαρακτήρα αναζητώντας όμως πάντα την ιδανική φόρμα που συνδέει άριστα την αισθητική με τη χρηστικότητα.¹⁵⁶

Επιπρόσθετα στο πλαίσιο της παρουσίασης του έργου νέων καλλιτεχνών το Μουσείο παρουσίασε την άνοιξη του 2013 την έκθεση «Έννεπε Μοῦσα» όπως ονομάστηκε από τη δημιουργό Μαρία Κουτμάνη. Η έκθεση περιελάμβανε κοσμήματα και αντικείμενα κατασκευασμένα από υφάσματα με την τεχνική φέλτινγκ. Η Μαρία Κουτμάνη εμπνεύστηκε από τον Όμηρο ζωντανεύοντας από μαλλί, μετάξι, παλιά εργόχειρα, μέταλλα και ημιπολύτιμους λίθους στίχους από την Οδύσσεια. Τα κοσμήματά της διακρίνονται από το σύγχρονο χαρακτήρα τους, καθώς είναι υπερμεγέθη, τρισδιάστατα και πολύχρωμα ενώ η φόρμα τους συνδέει την αισθητική με τη χρηστικότητα.¹⁵⁷

Τέλος το Φεβρουάριο του 2016 εγκαινιάστηκε η έκθεση «Νέα Εδάφη» με σκοπό να προβληθούν τα μοναδικά καλλιτεχνικά κοσμήματα που κατασκεύασαν 50 Έλληνες καλλιτέχνες αποτελώντας τον αντίποδα των εμπορικών κοσμημάτων της υψηλής κοσμηματοποιίας και της μαζικής παραγωγής. Στόχος της έκθεσης ήταν η προβολή των νέων δημιουργών αλλά και η ενσωμάτωση τους με την ζωντανή αλληλουχία των εικαστικών ρευμάτων που χαρακτηρίζουν το χώρο της τέχνης σήμερα. Τα έργα που παρουσιάστηκαν στο ΜΚΗΛ διέφεραν από τη δισδιάστατη μορφή του παραδοσιακού κοσμήματος και ξεχώρισαν λόγω της χρήσης νέων υλικών, τεχνικών και μορφών. Ταυτόχρονα, η έκθεση ανέδειξε την αστείρευτη φαντασία των σχεδιαστών αλλά και τον δυναμισμό μιας νέας «βιομηχανίας» και τάσης της τέχνης, η οποία δημιούργησε νέα αντικείμενα για να αντεπεξέλθει στον παγκόσμιο ανταγωνισμό προβάλλοντας όμως παράλληλα στοιχεία της σύγχρονης ιστορίας.¹⁵⁸

Από την άλλη πλευρά το ΜΚΗΛ επιδιώκοντας να καταδείξει ότι ο χώρος του κοσμήματος ένδυσης λειτούργησε και ως προπομπός των εξελίξεων στον χώρο του εικαστικού κοσμήματος για το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, έχει διοργανώσει εκθέσεις με θέμα τις εφαρμοσμένες τέχνες και τον χώρο της μόδας. Συγκεκριμένα το 2008 παρουσιάστηκε η έκθεση «Η ευφάνταστη όψη της μόδας. Ένας αιώνας κοσμημάτων ένδυσης 1880-1980» με λαμπερές δημιουργίες από την πρωτοεμφανιζόμενη τότε ιδιωτική συλλογή Αγγελοπούλου, που αριθμεί 2.500 και πλέον αντικείμενα. Γεννημένα στα ατελιέ των μεγάλων couturiers, τα κοσμήματα ένδυσης αποτελούσαν τον αντίποδα των κοσμημάτων υψηλού κόστους ιστορικών οίκων του

δυτικού κόσμου. Χάρη στην ευελιξία που πρόσφερε στους δημιουργούς τους η χρήση ημιπολύτιμων υλικών (γυαλί, κεραμικά, ευτελή μέταλλα) τα κοσμήματα ένδυσης συμβάδισαν με τον παλμό της καθημερινότητας αποτυπώνοντας τις πολιτικό-κοινωνικές εξελίξεις αλλά και τη ζωνρή αλληλουχία των εικαστικών ρευμάτων που χαρακτήρισαν τον χώρο της τέχνης στο πέρασμα του 20ού αιώνα.¹⁵⁹

Παράλληλα τον Ιούνιο του 2011 εγκαινιάστηκε στο Μουσείο η έκθεση «High –Lights: Ιστορικά κοσμήματα και υψηλή ραπτική», στην οποία παρουσιάστηκαν επιλεγμένα έργα από τις μόνιμες συλλογές του ΜΚΗΛ και του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος με θέμα τις εφαρμοσμένες τέχνες και τον χώρο της μόδας κυρίως κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Κοσμήματα του Ηλία Λαλαούνη σχεδιασμένα από το 1957 έως το 2002 πλαισιώθηκαν από επιλεγμένα ενδύματα από τις συλλογές του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος. Μέσα από μια παρουσίαση που ενθάρρυνε τη θεώρηση της μόδας ως έκφανσης του υλικού πολιτισμού της κάθε εποχής, η έκθεση έθετε ως στόχο την επανεξέταση των διακρίσεων ανάμεσα στις έννοιες της υψηλής τέχνης και της μαζικής κουλτούρας, του σύγχρονου και του κλασικού αλλά και του ανατολίτικου με το δυτικότροπο στοιχείο στη μόδα.¹⁶⁰

Το ΜΚΗΛ έχει οργανώσει περιοδικές εκθέσεις με αντικείμενα από τις συλλογές του και στο εξωτερικό με κύριο σκοπό να γνωρίσει το ξένο κοινό την τέχνη του σύγχρονου ελληνικού κοσμήματος και την καλλιτεχνική δημιουργία της σύγχρονης Ελλάδας συμβάλλοντας έτσι στην προβολή και την εξαγωγή του ελληνικού πολιτισμού. Συγκεκριμένα από τον Οκτώβρη του 1998 μέχρι το Μάρτιο του 1999 εξακόσια περίπου αντικείμενα του ΜΚΗΛ ταξίδεψαν στο Κρατικό Μουσείο Καλών Τεχνών Πούσκιν της Μόσχας για την έκθεση «Ηλίας Λαλαούνης: Σύγχρονο ελληνικό κόσμημα 1957-1997», καθώς η διευθύντρια του Μουσείου Πούσκιν, Ιρίν Αντόνοβα, γνωρίζοντας σε μια επίσκεψή της στην Αθήνα τον Ηλία Λαλαούνη και το ΜΚΗΛ πρότεινε τη διοργάνωση μιας έκθεσης με έργα του ιδίου, η οποία τελικά εντάχθηκε στο εορταστικό πρόγραμμα για τα 100 χρόνια από την ίδρυση του Μουσείου Πούσκιν. Τα κοσμήματα του Έλληνα χρυσοχόου παρουσιάστηκαν στην περίφημη αίθουσα 7 του ισόγειου του Μουσείου Πούσκιν, όπου εκτίθεται ο «Θησαυρός της Τροίας» σηματοδοτώντας το πρώτο «άνοιγμα» της ελληνικής χρυσοχοΐας στην Ανατολική Ευρώπη και προβάλλοντας την εντυπωσιακή άνθηση αυτής της καλλιτεχνικής αλλά και επιχειρησιακής δραστηριότητας.¹⁶¹

Επιπλέον από την 1η Οκτωβρίου 2001 έως τις 10 Φεβρουαρίου 2002 πραγματοποιήθηκε στο Ωνάσειο Πολιτιστικό Κέντρο της Νέας Υόρκης η έκθεση με τίτλο «Ηλίας Λαλαούνης : Από την εποχή του λίθου στην έλκα της σύγχρονης γενετικής» με 240 μικρογλυπτά από τις μόνιμες συλλογές του ΜΚΗΛ, που καλύπτουν όλο το φάσμα της δημιουργικής αναζήτησης του καλλιτέχνη. Η έκθεση αποτελούνταν από έξι συλλογές: Ευρωπαϊκή Χαραυγή, η Ασπίδα του Αχιλλέα, Γλαύκες, Αγριολούλουδα, Μικρόκοσμος και DNA. Στην διάρκεια της έκθεσης προβλήθηκε και ένα φιλμ που επιμελήθηκε ο Κωνσταντίνος Τσεκλένης,¹⁶² συνδυάζοντας την τέχνη του με εκείνη του Λαλαούνη.¹⁶³

Ταυτόχρονα την περίοδο 21.3-14.7.2002 το ΜΚΗΛ συμμετείχε στη διεθνή έκθεση που παρουσιάστηκε στο Μουσείο Victoria & Albert στο Λονδίνο με τίτλο «Τιάρες : Μια συλλογή πλήρους λαμπρότητας», με έργα από την «Μινωική – Μυκηναϊκή», «Ιλιον» και «Βυζαντινή» συλλογή. Συγκεκριμένα στην έκθεση περιλαμβάνονταν 200 τιάρες που ανήκαν σε βασιλικούς οίκους και διάσημες ιστορικές μορφές με σκοπό να προβληθεί η εξέλιξη της τιάρας ως σύμβολο κομψότητας και κοινωνικού κύρους, ενώ μεταξύ των σχεδιαστών διακρίθηκαν τα έργα των Vivienne Westwood, Cartier, Fabergé, Lalique και Versace. Αξίζει τέλος να σημειωθεί ότι από το 2008 στο Μουσείο Victoria & Albert του Λονδίνου ανήκουν μόνιμα ορισμένες δημιουργίες του κοσμηματοποιού Ηλία Λαλαούνη.¹⁶⁴

Επιλεγμένα έργα από τις μόνιμες συλλογές του Μουσείου Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη παρουσιάστηκαν τέλος στο Εθνικό Μουσείο Τέχνης της Ρουμανίας, σε μια έκθεση αφιερωμένη στο έργο του Έλληνα χρυσοχόου. Η έκθεση, η οποία διήρκησε από τις 20 Μαρτίου έως τις 5 Ιουλίου του 2008, με τίτλο «Συμβολή στη Μεγαλοπρέπεια» προέβαλε πάνω από τριακόσια κοσμήματα και μικρογλυπτά που φιλοτεχνήθηκαν στο εργαστήριο του Ηλία Λαλαούνη από το 1957 έως το 1992. Η έκθεση είχε ως στόχο να ταξιδέψει τον επισκέπτη στον χώρο και τον χρόνο, με αφετηρία τις «ιστορικές» συλλογές που είναι εμπνευσμένες από την Ελλάδα αλλά και από άλλους πολιτισμούς. Η παρουσίαση τέλος περιείχε συλλογές του 1970, που είναι εμπνευσμένες από τα τεχνολογικά επιτεύγματα του 20ού αιώνα, τη μοριακή βιολογία και την κατάκτηση του διαστήματος.¹⁶⁵

Από την άλλη πλευρά η επιστημονική και εκπαιδευτική δραστηριότητα του ΜΚΗΛ παρουσιάζει ευρεία ποικιλία δυνατοτήτων για παιδιά και ενήλικες. Τα

εκπαιδευτικά προγράμματα, τα οποία πραγματοποιούνται από ειδικά καταρτισμένο επιστημονικό προσωπικό, απευθύνονται σε μαθητές πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης και εμπλουτίζονται κάθε χρόνο με εργαστήρια και προγράμματα γύρω από τις μόνιμες συλλογές ή τις περιοδικές εκθέσεις με γνώμονα την πανάρχαια τέχνη της αργυροχοΐας σε συνδυασμό με τα ήθη και έθιμα της Ελλάδας. Τα θέματα των εκπαιδευτικών προγραμμάτων καλύπτουν την ιστορία της ελληνικής τέχνης, την ιστορία της αργυροχρυσοχοΐας, την κατασκευή των κοσμημάτων και δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στον επαγγελματικό προσανατολισμό (βλ. συνέντευξη Ιωάννας Λαλαούνη).

Πυρήνας πολιτισμού και εκπαίδευσης το ΜΚΗΛ αποδίδει ιδιαίτερη έμφαση στην επικοινωνία και την ανταλλαγή τεχνογνωσίας με την εκπαιδευτική κοινότητα. Στο πλαίσιο αυτό υλοποιούνται διαρκώς καινοτόμες δράσεις συνεργασίας με τους εκπαιδευτικούς που περιλαμβάνουν κοινά projects, παρουσιάσεις προγραμμάτων, επιμορφώσεις, διαλέξεις σε φοιτητές και συμμετοχή, ως πρότυπο μουσείο - case study, στην εκπόνηση διδακτορικών διατριβών. Αξίζει να σημειωθεί ότι η κοινωνική προσφορά του ΜΚΗΛ έχει εκφραστεί με ποικίλους τρόπους, όπως τη λήψη πρόνοιας για την πρόσβαση ατόμων με κινητικά προβλήματα καθώς και την εισαγωγή προγραμμάτων για άτομα με προβλήματα ακοής και όρασης. Άλλωστε το ΜΚΗΛ είναι το πρώτο μουσείο στην Ελλάδα που σχεδιάστηκε ειδικά για την πρόσβαση σε ΑΜΕΑ.¹⁶⁶

Συγκεκριμένα για το σχολικό έτος 2016-2017 για παιδιά προσχολικής ηλικίας πραγματοποιούνται τα εξής προγράμματα: «Από την ωραία Ελένη στο Μινώταυρο. Η ελληνική μυθολογία στο ΜΚΗΛ» και «Παραμύθια από τις άκρες της γης», ενώ για την πρωτοβάθμια εκπαίδευση οργανώνονται τα παρακάτω: «Η ιστορία... σαν παραμύθι» (Α' και Β' Δημοτικού), «Από τα τείχη της Τροίας στη Μινωική Κρήτη. Μια διαδρομή στην προϊστορία» (Γ' Δημοτικού), «Στα αρχαία χρόνια... η ιστορία σαν κόσμημα» (Δ' Δημοτικού), «Ξαναχτίζοντας το Βυζάντιο» (Ε' Δημοτικού), «Μια βόλτα στην ιστορία της ελληνικής τέχνης» και «Αρχαιολογία VS αρχαιοκαπηλία. Προστατεύοντας την πολιτιστική μας κληρονομιά» (Στ' Δημοτικού). Για τους μαθητές της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης πραγματοποιούνται τα εξής προγράμματα: «Ταξίδι στο χρόνο με οδηγό τις ιστορικές συλλογές», «Ιστορικές συλλογές και νέες τεχνολογίες στο χώρο της αργυροχρυσοχοΐας», «Οι αρχαιολογικές συλλογές μας καθοδηγούν να μιλήσουμε για τη διάσωση της πολιτιστικής μας κληρονομιάς και την

αρχαιοκαπηλία», «Παραδοσιακά κοσμήματα της ελληνικής φορεσιάς από τη Συλλογή Παπαμάρκου». Τέλος εφαρμόζονται δύο εκπαιδευτικά προγράμματα στην αγγλική γλώσσα για τους μαθητές του International Baccalaureate με τίτλους: «A journey in art history through contemporary goldsmithing» και «Innovative design inspiration for jewelry» (βλ. Τόμ. 2, Παρ.4δ, εικ. 11-23).¹⁶⁷

Παράλληλα για το ακαδημαϊκό έτος 2017-2018 προστέθηκαν από το ΜΚΗΛ δύο νέα βιωματικά εργαστήρια στο πλαίσιο του προγράμματος «Jewelry Artist in Residence Program», στα οποία δίνεται η δυνατότητα σε μαθητές και εκπαιδευτικούς να παρακολουθήσουν ζωντανά τη διαδικασία κατασκευής κοσμημάτων και άλλων διακοσμητικών αντικειμένων από τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Τα «Ζωντανά Εργαστήρια» εγκαινιάστηκαν για πρώτη φορά σε ευρωπαϊκό μουσείο με την αποκλειστική χορηγία του Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος δίνοντας σε καλλιτέχνες την ευκαιρία να στελεχώσουν ένα ζωντανό εκπαιδευτικό πάγκο εργασίας, να μοιραστούν τις γνώσεις τους και να γίνουν αρωγοί στην ανάπτυξη του σύγχρονου σχεδιασμού.

Συγκεκριμένα πρόκειται για το «Ζωντανό Εργαστήριο Μεταλλοτεχνίας» (ZEM) και το «Ζωντανό Εργαστήριο Διακοσμητικών & Εικαστικών Τεχνών» (ZEDET). Το «Ζωντανό Εργαστήριο Μεταλλοτεχνίας» ξεκίνησε ως πρότυπο εκθεσιακό εργαστήριο αργυροχρυσοχοΐας το 1995 τιμώντας το χώρο, όπου στεγαζόνταν τα εργαστήρια του Ηλία Λαλαούνη από τη δεκαετία του 1960 (βλ. συνέντευξη Παναγιώτη Βαρουζή). Το ZEM λειτουργεί ως χώρος επίδειξης των παραδοσιακών τεχνικών μεταλλοτεχνίας και συντήρησης των εκθεμάτων εισάγοντας τους επισκέπτες στα μυστικά της αρχαίας αυτής τέχνης και δίνοντας την ευκαιρία σε νέους καλλιτέχνες να στελεχώσουν έναν ζωντανό εκπαιδευτικό πάγκο εργασίας και να μοιραστούν τις γνώσεις τους συμβάλλοντας έτσι στην ανάπτυξη του σύγχρονου σχεδιασμού. Οι επισκέπτες με αυτόν τον τρόπο έχουν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν την εργασία του καλλιτέχνη σε μια βιωματική εμπειρία αλλά και να γνωρίσουν καλύτερα την αρχαία τέχνη της αργυροχρυσοχοΐας κατανοώντας παράλληλα την έννοια του σύγχρονου ελληνικού εικαστικού κοσμήματος.

Το «Ζωντανό Εργαστήριο Διακοσμητικών & Εικαστικών Τεχνών» (ZEDET) λειτουργεί ως εικαστική προέκταση του ZEM και κατά συνέπεια του πρώτου εργαστηρίου επίδειξης παραδοσιακών τεχνικών μεταλλοτεχνίας, το οποίο ξεκίνησε το 1995 στο ΜΚΗΛ. Στο ZEDET οι επισκέπτες έχουν την ευκαιρία να βιώσουν την εμπειρία της δημιουργίας του σύγχρονου εικαστικού κοσμήματος μέσω της χρήσης

διαφορετικών τεχνών και τεχνικών, όπως η υφαντική, η κεραμική και η ξυλογλυπτική. Το δέρμα, το σμάλτο, ο πηλός και το ύφασμα συνδυάζονται με ανακυκλώσιμα υλικά, πλαστικά ή ρητίνες δίνοντας στον καλλιτέχνη αλλά και στους επισκέπτες τη δυνατότητα να εξερευνήσουν νέες τεχνικές σε πρωτότυπες φόρμες κοσμήματος (βλ. Τόμ. 2, Παρ.4δ, εικ. 1-10).¹⁶⁸

Τέλος το 2017 ξεκίνησε για πρώτη φορά στο ΜΚΗΛ το «Hephaistos Summer School», ένα ξεχωριστό καλοκαιρινό πρόγραμμα στα αγγλικά με θέμα την «Ιστορία του δυτικού κοσμήματος από την κλασική αρχαιολογία μέχρι και τη σύγχρονη εποχή», το οποίο απευθύνεται σε ενήλικες και συνδυάζει επισκέψεις σε επιλεγμένες μουσειακές συλλογές και ξεναγήσεις σε εργαστήρια επεξεργασίας μετάλλων.¹⁶⁹

Μέσα στο πλαίσιο της προσπάθειας με σκοπό την πληρέστερη και ταχύτερη πληροφόρηση των επισκεπτών για την τέχνη της χρυσοχοΐας και την ιστορία του κοσμήματος δίπλα σε κάθε «Ζωντανό Εργαστήριο» είναι τοποθετημένο ένα ηλεκτρονικό λεξικό (LEXICON) με οθόνη αφής, από το οποίο οι επισκέπτες μπορούν να αντλήσουν πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του Ηλία Λαλαούνη, την ιστορία του κοσμήματος, τη μεταλλοτεχνία και τις διακοσμητικές τέχνες. Τέλος πρόσφατα ξεκίνησε η προσπάθεια εγκατάστασης του κώδικα «γρήγορης ανταπόκρισης» (QR code reader) στις προθήκες του ΜΚΗΛ ώστε οι επισκέπτες να έχουν τη δυνατότητα μέσω εφαρμογής (application) εγκατεστημένης στο κινητό τους τηλέφωνο να ενημερώνονται για τα εκθέματα.

Όλα τα προγράμματα στοχεύουν στην γνωριμία των επισκεπτών με την τέχνη του κοσμήματος ως φορέα πολιτισμικών μηνυμάτων και την εξοικειώσή τους με τις ελληνικές παραδοσιακές τεχνικές χρυσοχοΐας. Μέσα από τις παρουσιάσεις προγραμμάτων, τις διαλέξεις, την προβολή διαφανειών και βιντεοταινιών σε ειδικά διαμορφωμένη αίθουσα και την πλούσια βιβλιοθήκη που ειδικεύεται σε εκδόσεις γύρω από το κόσμημα δημιουργούνται στον επισκέπτη ερεθίσματα για την παρατήρηση και κατανόηση των κοσμημάτων καθώς και για περαιτέρω έρευνα.

Η βιβλιοθήκη του ΜΚΗΛ αποτελεί έναν πολύτιμο χώρο καθώς διαθέτει περισσότερους από 5.000 εξειδικευμένους τίτλους βιβλίων μέρος των οποίων προέρχεται από εκείνα που ο Ηλίας Λαλαούνης μελέτησε για τη δημιουργία των συλλογών του. Επίσης περιλαμβάνει εκδόσεις για το κόσμημα αλλά και την αρχαιολογία, τις εφαρμοσμένες και διακοσμητικές τέχνες, τους ξένους πολιτισμούς, τη φωτογραφία καθώς και άλλους τομείς των καλών τεχνών.¹⁷⁰

Στο πωλητήριο του ΜΚΗΛ διατίθενται εκτός από αναμνηστικά, κοσμήματα και αντικείμενα τέχνης Lalaounis, οι εκδόσεις του Μουσείου (βλ. Τόμ. 2, Παρ.4στ, εικ. 1-8), στις οποίες περιλαμβάνονται τα εξής βιβλία με συγγραφέα τον ίδιο τον καλλιτέχνη: *Μεταμορφώσεις* (1985), που περιέχει τις πιο σημαντικές συλλογές του Ηλία Λαλαούνη από το 1957 έως το 1984 με ανάλυση και περιγραφή από τον ίδιο, *Objets d' Art* (1985), που περιλαμβάνει πέντε από τις μικρογλυπτικές συλλογές του, *Tribut Magnificenței / A Tribute to Magnificence : Ilias Lalaounis, bijuterii și microsculptură / jewelry and microsculpture, Muzeul Național de Artă al României* (2008) που αποτελεί τον κατάλογο της έκθεσης που πραγματοποιήθηκε στο Εθνικό Μουσείο Τέχνης της Ρουμανίας και τέλος το βιβλίο *Art Glyptique. Le Bouclier d' Achille* (1995), του οποίου η εισαγωγή γράφθηκε από τον Pierre Amandry και καταδεικνύει τη σπουδαιότητα της αναγέννησης της τεχνικής των σφραγιδολίων. Παράλληλα στις εκδόσεις του ΜΚΗΛ ανήκει το βιβλίο των Anna Beatriz Chadour – Sampson και Ιωάννας Λαλαούνη με τίτλο *Ilias Lalaounis: Modern Revival of Ancient Gold* (1998), το βιβλίο *Ilion* (1985), το οποίο επιμελήθηκε η Ιωάννα Λαλαούνη, η εισαγωγή γράφτηκε από τον Ηλία Λαλαούνη, ενώ τα κείμενα από τον Γεώργιο Στ. Κορρέ, όπως και τα τεύχη του περιοδικού *Τα Νέα του Μουσείου - Newsletter* (1996-2004) με τα νέα του ΜΚΗΛ, διεθνών εκθέσεων, προγραμμάτων και ανακοινώσεων.¹⁷¹

Το ΜΚΗΛ είναι αυτοχρηματοδοτούμενο, χωρίς κρατική επιδότηση ή κληροδότημα και στηρίζεται σημαντικά από χορηγίες και δωρεές ιδιωτών. Για το λόγο αυτό στο Μουσείο λειτουργεί το Γραφείο Φίλων του Μουσείου Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη για τους αρωγούς του και στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, που ενδιαφέρονται να προσφέρουν τη συνδρομή τους για το έργο του. Η παραχώρηση προνομίων εκ μέρους του ΜΚΗΛ αποτελεί μια ελάχιστη ανταπόδοση, εφόσον το Μουσείο στηρίζεται στην αμφίπλευρη και στενή σχέση με τους Φίλους-Υποστηρικτές του.¹⁷²

Τέλος αξίζει να σημειωθεί ότι το ΜΚΗΛ ήταν υποψήφιο για το καλύτερο ευρωπαϊκό μουσείο του έτους 1997, ενώ παράλληλα αποτελεί μέλος του Δικτύου Μουσείων και Πολιτιστικών Φορέων του ιστορικού κέντρου της Αθήνας με στόχο την ενδυνάμωση της παρουσίας του στο χώρο του πολιτισμού, την πολύπλευρη επεξεργασία ευρύτερων προγραμμάτων και την προσέγγιση μεγαλύτερων ομάδων κοινού.

Το ΜΚΗΛ είναι ένας ζωντανός και σύγχρονος οργανισμός με εκθέματα,

δραστηριότητες και χώρους για μικρούς και μεγάλους (βλ. Τόμ. 2, Παρ.4ζ, εικ. 1-11). Ατενίζοντας το μέλλον, το Μουσείο εστιάζει τους στόχους του στην εξέλιξή του σε ένα διεθνές κέντρο προαγωγής της ιστορίας του κοσμήματος, της τέχνης της χρυσοχοΐας αλλά και γενικότερα των διακοσμητικών και εφαρμοσμένων τεχνών.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μίκου – Καραχάλιου Καίτη, «Σύγχρονες κατευθύνσεις», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 25).
2. Ό.π.
3. Φανουράκη Λίνα, *Κοσμήματα 1989-2009*, επιμέλεια: Σταύρος Πετσόπουλος, Αθήνα 2009 καθώς και στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://fanourakis.gr/el/history/>
4. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.katramopoulos.gr/history.htm>
5. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.vourakis.gr/>
6. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://verykokakis.gr/el/sites/53>
7. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.zougla.gr/general/article/stelios-a8iniotakis-o-telefteos-ton-romantikon>
8. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.zolotas.gr/content/history>
9. Μίκου – Καραχάλιου Καίτη, «Το σύγχρονο κόσμημα», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, Αθήνα 2009² (1997¹), σ. 379.
10. Μίκου – Καραχάλιου, «Σύγχρονες κατευθύνσεις», ό.π., σ. 26.
11. Ό.π.
12. Καραφύλλης Σίμος (επιμ.), «*MAROULINA*» - ΣΟΦΙΑ ΘΑΝΟΠΟΥΛΟΥ, Αθήνα 1982, σ. 15 και Διαμάντη Μαρία - Πολίτου Πολυξένη (επιμ.), *Μαρουλίνα. Μια πρωτοπόρος του ελληνικού κοσμήματος: Σοφία Θανοπούλου (1908-1997)*, Αθήνα 2005, σ. 18.
13. Μίκου - Καραχάλιου, «Σύγχρονες κατευθύνσεις», ό.π., σ. 26.
14. Είχε κατασκευάσει μεταξύ άλλων το μεγάλο ρολόι του καμπαναριού της Νέας Μητροπόλεως Άμφισσας, το οποίο πήραν μαζί τους οι Γερμανοί μετά την Κατοχή ως εξαίρετο κειμήλιο τέχνης.
15. Οι πληροφορίες προέρχονται από το πλήρες βιογραφικό σημείωμα του Ηλία Λαλαούνη, που μου παραχωρήθηκε από την θυγατέρα του, κ. Ιωάννα Λαλαούνη, όπως και από συνεντεύξεις των μελών της οικογένειας (κ. Λίλα, κ. Μαρία και κ. Ιωάννα Λαλαούνη). Επίσης βλ. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulos Ioanna, *Ilias Lalaounis: Modern Revival of Ancient Gold*, Athens 1998, σσ. 12-25.
16. Λαλαούνης Ηλίας, *Μεταμορφώσεις*, Εκδοτική Ελλάδος Α.Ε., Αθήνα 1985.
17. Αλεξίου Στυλιανός, *Μινωικός πολιτισμός*, Ηράκλειο 1980, σσ. 13-26.
18. Μυλωνάς Γεώργιος, *Πολύχρυσοι Μυκήναι*, Αθήνα 1983, σσ. 63-65.
19. Λαλαούνης, ό.π., σσ. 46-57.
20. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.

21. Λαλαούνης, ό.π., σ. 99 και Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 13-14.
22. Στασινοπούλου Ελισάβετ, «Η γοητεία του κλασικού», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 10).
23. Ό.π.
24. Ό.π.
25. Τσιγαρίδα Μπεττίνα - Ελισάβετ, «Ελληνιστικά και Ρωμαϊκά», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 12).
26. Λαλαούνης, ό.π., σσ. 100-115.
27. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., 28-37.
28. Οι πληροφορίες προέρχονται από το πλήρες βιογραφικό σημείωμα του Ηλία Λαλαούνη όπως και από συνεντεύξεις των μελών της οικογένειας Λαλαούνη.
29. Λαλαούνης, ό.π., σ. 28 και Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 76-79.
30. Βλ. Giedion S., *La naissance de l'art*, Bruxelles 1965, σσ. 69-198.
31. Ό.π.
32. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π.
33. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
34. Ό.π.
35. Ό.π.
36. Λαλαούνης, ό.π., σσ. 138-139 όπως και Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 38-40.
37. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
38. Ό.π.
39. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σ. 16
40. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σ. 17
41. Ό.π.
42. Λαλαούνης, ό.π., σσ. 254-255.
43. Βλ. Goulimis N. Constantine, *Wild Flowers of Greece*, The Goulandris Botanical Museum, Athens 1968.
44. Στην ελληνική βιβλιογραφία για τη συλλογή «Αγριολούλουδα της Ελλάδας» βλ. Αλκιμος Αναστάσιος, *Οι ορχιδέες της Ελλάδας*, Αθήνα 1988, σσ. 17-31 και Ιατρού Νόνη, *Μικρά αγριολούλουδα της Ελλάδας*, Αθήνα 1998, σσ. 4-27. Στην ξένη βιβλιογραφία βλ. Bazin Germain, *A Gallery of Flowers*, London 1960, σσ. 9-25, Strid Arne, *Φυτά του Ολύμπου*, μτφρ.: Ευαγγελία Οικονομίδου, Αθήνα 1980, σσ. 9-29, Beckett Gillian, *The secret life of plants*, London 1982, σσ. 25-47.

45. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 17 και 60.
46. Ό.π., σσ. 62-63.
47. Ό.π., σσ. 100-106.
48. Ό.π., σσ. 64-66.
49. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
50. Στην ξένη βιβλιογραφία για τη «Νέο-Γεωματρική» συλλογή βλ. σχετικά Herbert Franke, *Computer Graphics – Computer Art*, Munich 1971, σσ. 57-105 και επίσης Whitney John, *Digital harmony*, Los Angeles 1980, σσ. 21-120.
51. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
52. Για τη συλλογή «Μικρόκοσμος» βλ. Descarpentries A. – Villiers A., *Petits animaux des eaux douces*, Paris 1967, σσ. 19-50.
53. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 66-68.
54. Ό.π.
55. Λαλαούνης, ό.π., σ. 118.
56. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
57. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σ. 68.
58. Ό.π.
59. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 44-48.
60. Ό.π.
61. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 79-80.
62. Ό.π.
63. Ό.π.
64. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
65. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 68-72.
66. Για τη συλλογή «Χορογραφισμός» βλ. σχετικά Laban Rudolf, *Choreutics*, London 1966, σσ. 14-85, Clement Crisp, *Ballerina: Portraits and Impressions of Nadia Nerina*, London 1975, σσ. 17-145, Bland Alexander, *Noureev*, Paris 1976, σσ. 54-220, Bejart Maurice, *Danser le XX^e siecle*, Paris 1977, σσ. 15-20 καθώς και Mannoni Gerard, *L'art de la danse: ballets, danseurs et chorégraphes*, Paris 1990, σσ. 35-238.
67. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
68. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 94-

- 97.
69. Όμηρος, *Ιλιάδα*, ραψ. Σ (στ. 468-608).
70. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π.
71. Λαλαούνης, ό.π., σ. 229.
72. Για τη συλλογή «Χείλια και Κοχύλια» βλ. Tornaritis George, *Mediterranean Sea Shells: Cyprus*, Cyprus 1987, σσ. 26-187, Bratits Carolos, *Forty Greek Shells*, Athens 1997, σσ. 10-87 και Βαρδαλά - Θεοδώρου Εύη και Delamotte Marianne, *Κοχύλια από τις ελληνικές θάλασσες*, Αθήνα 1994, σσ. 22-156.
73. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 19-20.
74. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
75. Για τη συλλογή «Άπω Ανατολή» βλ. Fitzgerald Patrick, *Ancient China*, London 1978, σσ. 67-136, Lion – Goldschmidt Daisy, *A Porcelain Ming*, Suisse 1978, σσ. 103-127 και Turner Diana (επιμ.), *5000 Years of Korean Art*, San Francisco 1979, σσ. 16-131.
76. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 81-84.
77. Ό.π. και Lalaounis Ilias, *Ilion*, Athens 1985, σσ. 5-70.
78. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σ. 84.
79. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
80. Ονομάστηκε πλατεία Βαντόμ κατά τον 17ο αιώνα από το όνομα της Έπαυλης του Vendôme (Hôtel de Vendôme) που βρισκόταν σε αυτή την τοποθεσία. Στο κέντρο της βρίσκεται μια πέτρινη στήλη, η οποία στήθηκε το 1810 από τον Μεγάλο Ναπολέοντα σε ανάμνηση των νικών της Μεγάλης Στρατιάς. Η στήλη Vendôme έχει ύψος 43,5 μ., διάμετρο 3,9 μ. και ήταν επενδεδυμένη με 378 ορειχάλκινες πλάκες τοποθετημένες σπειροειδώς, στις οποίες υπήρχαν ανάγλυφες αναπαραστάσεις των πολεμικών γεγονότων της περιόδου 1805-1807. Στο εσωτερικό της στήλης μία ελικοειδής σκάλα οδηγούσε στην κορυφή, όπου τοποθετήθηκε (1812) ο ανδριάντας του Ναπολέοντα Α΄ με στολή Ρωμαίου αυτοκράτορα. (βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.parisi-info.com/2014/10/place-vendome.html>)
81. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
82. Ό.π.
83. Ό.π.
84. Για τη συλλογή «Από τα τείχη της Κωνσταντινούπολης στον Πύργο του Λονδίνου» βλ. Strong Roy, *Tudor and Jacobean Portraits*, New York 1969, σσ. 17-64 και Griffiths Ralph – Thomas Roger, *The Making of the Tudor Dynasty*, U.K. 1985, σσ. 15-24.

85. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του Μουσείου Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη.
86. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 23-24.
87. Οι πληροφορίες προέρχονται από το πλήρες βιογραφικό σημείωμα του Ηλία Λαλαούνη.
88. Για τη συλλογή «Μεσοποταμία» βλ. Lloyd Seton, *The Art of Ancient Near East*, London 1961, σσ. 79-192 και Woolley Leonard, *Mésopotamie asie antérieure*, Paris 1961, σσ. 37-78 και 175-196.
89. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
90. Για τη συλλογή «Άγιοι Τόποι» βλ. Godard André, *L' art de l' Iran*, Arnaud, Paris 1962, σσ. 134-385 και Mazahéri A., *Les trésors de l' Iran*, Genève 1970, σσ. 125-267.
91. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
92. Massoudy Hassan, *Calligraphie arabe vivante*, Paris 1981, σσ. 36-86.
93. Για τη συλλογή «Αραβουργήματα» βλ. Scerrato Umberto, *Islam*, Paris 1977, σσ. 31-84, Garaudy Roger, *L' Islam habite notre avenir*, Paris 1981, σσ. 40-175, Bammate Nadjm oud – Dine, *Cites d' Islam*, Paris 1987, σσ. 11-25 καθώς και Wilson Eva, *Islamic Designs*, London 1988, σσ. 9-21.
94. Για τη συλλογή «Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής» βλ. σχετικά Esin Atil, *The age of Sultan Süleyman the Magnificent*, Washington 1987, σσ. 29-109.
95. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 53-55.
96. Hatzaki Myrto – Plantzos Dimitris, *Tribut Magnificenței / A Tribute to Magnificence : Ilias Lalaounis, bijuterii și microsculptură / jewelry and microsculpture*, București 2008, σσ. 22-23.
97. Για τη συλλογή «Amerindians» βλ. σχετικά Ivanoff Pierre, *Monuments of Civilization Maya*, London 1975, σσ. 17-174, Ribalta Maria, *Arts populaires des Ameriques*, Suisse 1981, σσ. 8-17 και Highwater Jamake, *Arts of the Indian Americas: Leaves from the Sacred Tree*, New York 1983, σσ. 249-337.
98. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
99. Ό.π.
100. Η Αικατερίνη και η Δήμητρα Λαλαούνη, θυγατέρες του Ηλία Λαλαούνη, ξεκίνησαν να σχεδιάζουν κοσμήματα με την βοήθεια και την επίβλεψή του από τη δεκαετία του 1980, ενώ η Μαρία Λαλαούνη από το 1990. Επομένως από τότε περίπου ξεκίνησε το θέμα της διαδοχής στον τομέα του σχεδιασμού
101. Για την «Κέλτική συλλογή» βλ. Stead I.M., *Celtic Art*, London 1985, σσ. 4-

- 14, Duval Paul-Marie, *Monnaies gauloises et mythes celtiques*, Paris 1987, σσ. 3-18 καθώς και Meli Emilio, *Icelti*, Milano 1991, σσ. 127-425.
102. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 48-51.
103. Για την «Κυπριακή συλλογή» βλ. σχετικά Καραγιώργης Βάσος, *Αρχαία Κύπρος*, Αθήνα 1978, σσ. 15-87 και Μαντζουράνη Ελένη, *Η αρχαιολογία της προϊστορικής Κύπρου*, Αθήνα 2001, σσ. 121-122.
104. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
105. Για τη συλλογή «Βίκινγκς» βλ. Ryan Michael, *Treasures of Ireland*, Dublin 1983, σσ. 5-15 και Roesdahl Else, Mohen Jean-Pierre, Dillmann Francois-Xavier, *Les Vikings*, Paris 1992, σσ. 176-183.
106. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
107. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.hoc.gr/el/node/295>
108. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
109. Για την «Προ-Κολομβιανή συλλογή» βλ. σχετικά Franch Jose Alcina, *Pre-Columbian art*, New York 1983, σσ. 73-101 και Zorzi Renzo (επιμ.), *L' arte del Messico prima di Colombo (XV-XLVIII)*, Milano 1988, σσ. 17-54.
110. Για την «Σκυθική συλλογή» βλ. σχετικά Artamonov M.I., *Les trésors d' art des Scythes du Musée de l' Ermitage à Leningrad*, Paris 1968, σσ. 9-17 και Reeder Ellen D. (επιμ.), *L' or des rois Scythes*, Paris 2001, σσ. 37-57,
111. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
112. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 51-53.
113. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
114. Ό.π.
115. Λαλαούνης, ό.π., σ. 328.
116. Ό.π., σσ. 328-329.
117. Ό.π., σσ. 330-331.
118. Ό.π., σ. 328.
119. Hatzaki Myrto – Plantzos Dimitris, ό.π., σ. 23.
120. Λαλαούνης, ό.π., σ. 330.
121. Ό.π.
122. Ό.π., σ. 329.
123. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
124. Ό.π.
125. Ό.π.

126. Οι πληροφορίες προέρχονται από την περιοδική έκθεσης του Μουσείου Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη με τίτλο «50 Χρόνια Γούρι» που πραγματοποιήθηκε το Νοέμβριο του 2013.
127. Λαλαούνη Ιωάννα, «Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Καίτη Μίκου – Καραχάλιου, Αθήνα 1995, σ. 121 και της ίδιας «Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 29).
128. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.athensinfoguide.com/gr/walk3.htm>
129. Η λεγόμενη «Μικρή Πολυκατοικία» στην οδό Διονυσίου Αρεοπαγίτου, οικοδομήθηκε το 1930 βάσει σχεδίων του αρχιτέκτονα Βασίλειου Κουρεμένου, οπαδού μιας «ρασιοναλιστικής κάθαρσης» του κλασικισμού με στόχο την εναρμόνισή του με τις νέες λειτουργικές και κατασκευαστικές συνθήκες χωρίς ωστόσο να χαθεί η αισθητική του. Το έργο του εμφανίζει παράλληλα στοιχεία αναζήτησης της «ελληνικότητας», όπως στην περίπτωση με τις παραστάδες των φωτιστικών της εξώπορτας (που μιμούνται αρχαίους κίονες σε συνδυασμό με νεοελληνικές «καρυάτιδες»), τις ορθομαρμαρώσεις και τις ψηφιδωτές παραστάσεις με αρχαιοελληνικό περιεχόμενο. (Βλ. Φεσσά – Εμμανουήλ Ελένη, «Εκσυγχρονισμός και αυθεντικότητα στο πλαίσιο της παράδοσης του κλασικισμού: Το έργο του αρχιτέκτονα Βασίλειου Κουρεμένου στην Κωνσταντινούπολη 1911-1915», στο βιβλίο *Batılılaşan İstanbul'un Rum Mimarları / Οι Ρωμιοί Αρχιτέκτονες της Πόλης στην περίοδο του εκδυτικισμού*, επιμέλεια: Kuruyazıcı Hasan και Sarlak Eva, Κωνσταντινούπολη 2010, σσ. 118-127)
130. Στην οικία Ντάβαρη φιλοξενείται από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 η Ισπανική πρεσβεία.
131. Το Μερόπειο Φιλανθρωπικό Ίδρυμα ιδρύθηκε το 1914 από την Άννα Θεοδοροπούλου στη μνήμη της μικρής κόρης της Μερόπης. Σκοπός του η μόρφωση και η εκπαίδευση απόρων κοριτσιών. Το «Μερόπειο» στεγάζεται στο νεοκλασικό κτηριακό συγκρότημα κατασκευής 1915-1920 στην οδό Διονυσίου Αρεοπαγίτου 45. Το κτίριο αποτελείται από τα γραφεία, μια μεγάλη αίθουσα και τον κήπο. Δίπλα του ακριβώς βρίσκεται ο Ιερός Ναός της Αγίας Σοφίας. (Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.meropion.gr/>)
132. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.theacropolismuseum.gr/el/content/istoria-0>
133. Οι πληροφορίες προέρχονται από την τεχνική έκθεση που αφορά στη δομή

- του κτιρίου, την οποία συνέταξε ο αρχιτέκτων του Μουσείου, Βασίλης Γρηγοριάδης στις 2 Απριλίου 2013.
134. Αριθμός Υπουργικής Απόφασης – Αριθμός ΦΕΚ
ΥΑ ΥΠΠΟ/ΔΙΛΑΠ/Γ/1164/19744/9-5-1988 - ΦΕΚ 357/Β/7-6-1988
 135. Οι πληροφορίες προέρχονται από το «τμήμα Προστασίας και Διαχείρισης Νεωτέρων Μνημείων και Μνημείων Τεχνικού Πολιτισμού» της «Διεύθυνσης Προστασίας και Αναστήλωσης Νεωτέρων και Σύγχρονων Μνημείων» του Υπουργείου Πολιτισμού ύστερα από αίτησή μου, η οποία πραγματοποιήθηκε την 30ή Μαρτίου 2016 με Αριθμό Πρωτοκόλλου ΥΠΠΟΑ/ΓΔΑΜΤΕ/ΔΠΑΝΣΜ/103433/8359/1372 και αφορούσε στη χορήγηση αντιγράφων από το φάκελο του κτηρίου επί της οδού Καρυατίδων 4 και 4^Α στην Αθήνα.
 136. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
 137. Οι πληροφορίες προέρχονται από την τεχνική έκθεση της 2ης Απριλίου 2013 του Βασίλη Γρηγοριάδη.
 138. Οι πληροφορίες προέρχονται από την έκθεση που συνέταξε η Ιωάννα Λαλαούνη (Διευθύντρια του ΜΚΗΛ) και απέστειλε στον αρχιτέκτονα Βασίλη Γρηγοριάδη την 18η Απριλίου 1994.
 139. Παπαντωνίου Ιωάννα, «Παρουσίαση των λαογραφικών συλλογών», *Πρακτικά Σεμιναρίου «Λαογραφικά Μουσεία και Συλλογές. Οργάνωση – Λειτουργία»*, Αθήνα 1988, σ. 68.
 140. Οι πληροφορίες προέρχονται από συνεντεύξεις που μου παραχώρησε η διευθύντρια του Μουσείου, κ. Ιωάννα Λαλαούνη.
 141. Ό.π.
 142. Hatzaki Myrto – Plantzos Dimitris, ό.π., σσ. 33-35.
 143. Ό.π., σ. 39.
 144. Ό.π., σσ. 29-31.
 145. Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, ό.π., σσ. 38-40.
 146. Hatzaki Myrto – Plantzos Dimitris, ό.π., σσ. 149-153.
 147. Ό.π., σσ. 127-129.
 148. Ό.π., σσ. 89-93.
 149. Λαλαούνης, ό.π., σσ. 328-331.
 150. Λαλαούνη Ιωάννα, «Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 29).
 151. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.

152. Ό.π.
153. Ό.π.
154. Ό.π.
155. Ό.π.
156. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.lalaounis-jewelrymuseum.gr/gr/exTdetails.asp?exid=22>
157. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.lalaounis-jewelrymuseum.gr/gr/exTdetails.asp?exid=29>
158. Lalaouni Ioanna, *New Territories*, Athens 2016, σσ. 3-6.
159. Αγγελοπούλου Λένα, *Η ευφάνταστη όψη της μόδας*, Αθήνα 2008.
160. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.lalaounis-jewelrymuseum.gr/gr/exTdetails.asp?exid=21>
161. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του Μουσείου Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη όπως και από άρθρα από τον τύπο: π.χ. Το Βήμα 25/10/1998, Η Καθημερινή 25/10/1998, Ακρόπολις 30/10/1998, Ελεύθερη Ώρα 1/11/1998, Ελεύθερος Τύπος 3/11/1998, Νέοι Άνθρωποι 6/11/1998.
162. Ο Κωνσταντίνος Τσεκλένης είναι σκηνοθέτης και παραγωγός οπτικοακουστικών έργων και γιος του σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη. Η παλιά φίλια του Ηλία Λαλαούνη και του Γιάννη Τσεκλένη σφραγίστηκε το 1976 όταν ο Ηλίας και η Λίλα Λαλαούνη παρέστησαν ως κουμπάροι στο γάμο του Γιάννη Τσεκλένη με την Έφη Μελά. Παράλληλα οι δύο άνδρες το 1976 ταξίδεψαν μαζί στο Ιράν κατόπιν προσκλήσεως της Αυτοκράτειρας Φάραχ για να παρουσιάσουν από κοινού τη συλλογή «Περσέπολις». Ο Λαλαούνης εμπνεύστηκε από την τέχνη των Αχαιμενιδών με τα φολιδωτά σχέδια, τα ελλικοειδή σχήματα και τις ζωικές μορφές του αίγαγρου και του λέοντα σε σκηνές θήρας, ενώ ο Τσεκλένης εμπνεύστηκε από τα μοτίβα των περσικών χαλιών και τα υφάσματα των νομαδικών φυλών του Ιράν.
163. Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του ΜΚΗΛ.
164. Ό.π.
165. Hatzaki Myrto – Plantzos Dimitris, ό.π., σσ. 15-25.
166. Αντζουλάτου - Ρετσίλα Ευρυδίκη, «Η εκπαιδευτική δραστηριότητα του λαογραφικού μουσείου», *Πρακτικά Σεμιναρίου «Λαογραφικά Μουσεία και Συλλογές. Οργάνωση – Λειτουργία»*, Αθήνα 1988, σ. 88 και *Λαογραφικά μουσεία και παιδεία*, Αθήνα 1991.²
167. Οι πληροφορίες προέρχονται από συνεντεύξεις που μου παραχώρησε η διευθύντρια του Μουσείου, κ. Ιωάννα Λαλαούνη.
168. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.lalaounis-jewelrymuseum.gr/gr/exTdetails.asp?exid=22>

- jewelrymuseum.gr/gr/Newsdetails.asp?exid=38
169. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://jss.gr/>
170. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.lalaounis-jewelrymuseum.gr/gr/spacesdetails.asp?exid=2>
171. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.lalaounis-jewelrymuseum.gr/gr/editions.asp>
172. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.lalaounis-jewelrymuseum.gr/gr/friends.asp>

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Γνωστός και ως «πατριάρχης» της ελληνικής χρυσοχοΐας, ο Ηλίας Λαλαούνης, ο μοναδικός χρυσοχόος – μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας, επέτυχε να συνδυάσει την τέχνη και την ομορφιά με την πρωτότυπη δημιουργία, και την αγάπη του για την Ελλάδα και την ιστορία της με την επιχειρηματική επιτυχία. Εργάστηκε σκληρά για να αποκτήσει τη διεθνή αναγνώριση που επέτυχε, καθώς δούλεψε όπως ένας «ταπεινός εργάτης» (εφημ. Ελευθεροτυπία, 5.1.2014). Δεν πίστεψε ποτέ στο πεπρωμένο και στην τυχειότητα των επιτυχιών. Ο ίδιος μάλιστα αναφέρει: *«όπου κι αν πήγα, πήγα προετοιμασμένος και μελετημένος. Εμπνεύστηκα εκτός από τον ελληνικό και από άλλους δώδεκα πολιτισμούς της υδρογείου. Νομίζω πως πετύχαμε γιατί κάθε κόσμημα έχει να μας διηγηθεί μια ιστορία. Ό,τι έκανα εγώ, μπορούν να το κάνουν και οι άλλοι χρυσοχόοι. Να συνασπιστούν και να δημιουργήσουν καταστήματα στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Ένα κατάστημα για να πουλήσει κόσμημα πρέπει να έχει την κατάλληλη ατμόσφαιρα. Χρειάζεται ένα παραμύθι. Μπορεί να πέτυχα εγώ αλλά θέλω να πετύχει και η ελληνική χρυσοχοΐα. Μπορούν.»* (εφημ. Το Βήμα, 14.12.1997)

Στη δεκαετία του 1950 η ιδιοφυής ιδέα του να αναβιώσει το ελληνικό κόσμημα γνώρισε μεγάλη επιτυχία και αναμφίβολα άλλαξε τη ζωή και την σταδιοδρομία του, αλλά και την πορεία του σύγχρονου ελληνικού κοσμήματος. Αρχαία κοσμήματα αλλά και σύγχρονα προϊόντα της ανθρώπινης εργασίας και του πνεύματος, εμπλούτισαν τη φαντασία του και αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τα σχέδια των κοσμημάτων του για τη σύγχρονη γυναίκα. Οι ιστορικές γνώσεις του Λαλαούνη και η ικανότητά του να εμβαθύνει στις πηγές της τέχνης και της ιστορίας των αρχαίων πολιτισμών γενικότερα τον οδήγησαν στη δημιουργία συλλογών εμπνευσμένων όχι μόνο από τον ελληνικό αλλά και από άλλους πολιτισμούς της Ευρώπης, της Ασίας και της Αμερικής. Διά χειρός Λαλαούνη το ελληνικό κόσμημα κατέκτησε όχι μόνο τη διεθνή μόδα αλλά και τις προθήκες μεγάλων μουσείων του κόσμου.

Ο Ηλίας Λαλαούνης επέτυχε να ξυπνήσει, ύστερα από έναν λήθαργο που διήρκεσε χιλιάδες χρόνια, τη λάμψη του αρχαίου και του βυζαντινού κοσμήματος. Έδωσε νέα πνοή σε μια παράδοση αιώνων φέρνοντας ξανά στο φως με την εμπνευσμένη τέχνη του τα μοτίβα και τις τεχνικές, που χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι

τεχνίτες κατακτώντας δίκαια τον τίτλο του πρωτοπόρου στον τομέα της χρυσοχοΐας. Ο ίδιος αναφέρει: «Όταν δημιουργώ σχεδιάζοντας ένα κόσμημα, αυτά τα δύο γεγονότα της παιδικής ή νεανικής ηλικίας, δηλαδή η θρησκεία και το παιχνίδι, ξεπηδούν ολοζώντανα από τις αναμνήσεις μου και οδηγούν την έμπνευσή μου ή το χέρι μου. Ανακαλύπτω δηλαδή τον παλαιό εαυτό μου διότι παίζω σχεδιάζοντας και σχεδιάζω παίζοντας. Επιπλέον όταν το θέμα, η έμπνευσή μου είναι βυζαντινή συλλαμβάνω τον εαυτό μου να ψέλνει βυζαντινή μουσική... έτσι ασυναίσθητα κι όμως τόσο πραγματικά. Και βλέπω πόση σχέση έχει αυτή η μουσική (η βυζαντινή) σε αυτήν ειδικά την τέχνη της κοσμηματογραφίας. Διότι δεν αντιγράφουμε. Δημιουργούμε, αναπλάθουμε, προεκτείνουμε ή αφαιρούμε κάτι από το βυζαντινό. Με μια λέξη ζωντανεύουμε την παράδοση.» (περ. Αρχιτεκτονική και Διακόσμηση, Ιούλιος 1971)

Ο Λαλαούνης ήταν ένας πολίτης του κόσμου. Άλλωστε η λέξη «κόσμημα» έχει την ετυμολογία της στη λέξη «κόσμος». Ήταν μια προσωπικότητα ανοιχτή στους ανθρώπους με εμβέλεια διεθνή, με συναίσθηση του ιστορικού βάθους του ελληνικού πολιτισμού αλλά και περιέργεια για κάθε νέα επιστημονική ανακάλυψη. Δεν είναι τυχαίο ότι σχεδίασε συλλογές κοσμημάτων με θέμα την κατάκτηση του διαστήματος, την αποκωδικοποίηση του DNA αλλά και τα ταπεινά αγριολούλουδα της ελληνικής γης. Οι διαστημικοί γαλαξίες πλέχτηκαν με τις γλαύκες, τα ανθέμια, τα κοχύλια και την αριστοκρατική Place Vendôme.

Η διορατικότητα και οι καινοτόμες ιδέες του κοσμηματοποιού του επέτρεψαν να οικοδομήσει τον δικό του Οίκο εγκαινιάζοντας περισσότερα από τριάντα καταστήματα σε ολόκληρο τον κόσμο και καθιερώνοντας διεθνώς τα «λαλαουνικά κοσμήματα» όπως ο ίδιος συνήθιζε να τα χαρακτηρίζει (βλ. Τόμ. 2, Παρ. 6, εικ. 1-40). Η διεθνής αναγνώριση ήρθε πρώτα μέσα από το σπουδαίο του πελατολόγιο και τα διάσημα καταστήματά του σε όλο τον κόσμο. Οι χρυσές του δημιουργίες στόλισαν τα χέρια και τον λαιμό των ομορφότερων γυναικών του πλανήτη. Από την Τζάκι Κένεντι Ωνάση μέχρι τη Φαράχ Ντιμπί και τη βασίλισσα Σοφία, όλες φόρεσαν τα κοσμήματά του, ενώ η δημοσιογράφος Κριστιάν Αμανπούρ είχε δηλώσει ότι δεν έβγαζε τη βέρα Λαλαούνη ούτε στα πολεμικά μέτωπα. Ο χρυσοχόος είχε πάντα προσωπική σχέση με τις πελάτισσές του και γνώριζε ποιο από τα μοναδικά του κοσμήματα τούς ταιριάζει περισσότερο. Σε όλη του τη ζωή παρέμεινε ταπεινός παρά τις μεγάλες διακρίσεις που

κέρδισαν ο ίδιος και η εργασία του μέσα από μεγάλες διεθνείς εκθέσεις.

Βέβαια δεν πρέπει να παραλειφθεί το γεγονός ότι ο Λαλαούνης με το έργο του συνέβαλε καθοριστικά στον εκδημοκρατισμό της εικόνας του κοσμήματος δημιουργώντας όχι μόνο χρυσά κοσμήματα 20-22K αλλά και ασημένια σε παρόμοια σχέδια έτσι ώστε να είναι προσιτά σε όλους. Άλλωστε ειδικά μετά τη δεκαετία του 1980, όλο και περισσότεροι Έλληνες εκμεταλευόμενοι τη βελτίωση του βιοτικού επιπέδου μπορούσαν πλέον ευκολότερα να αποκτήσουν κάποιο επώνυμο κόσμημα.

Ο Λαλαούνης έλαβε πολλά βραβεία για την πρωτοποριακή προσφορά του στον τομέα του κοσμήματος με ύψιστη τιμή αυτή της Γαλλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών (Académie des Beaux Arts, Institut de France), η οποία τον υποδέχθηκε το 1986, όταν εξελέγη αντεπιστέλλον μέλος της, ενώ το Μάρτιο του ίδιου χρόνου ο Οικουμενικός Πατριάρχης του απένειμε τον τίτλο του Άρχοντος. Η εκλογή του ως μέλους της Γαλλικής Ακαδημίας ήταν πρωτοφανής διεθνώς, διότι ο Λαλαούνης εισήγαγε σε αυτή για πρώτη φορά μια εφαρμοσμένη τέχνη, την κοσμηματοποιία, την οποία θεωρούσε ισότιμη με τις «ωραίες τέχνες». Άλλωστε είχε κατορθώσει να προσδώσει σε πρακτικά έργα το στοιχείο της αισθητικής ομορφιάς και έτσι να τα καταξιώσει καλλιτεχνικά. Πίστευε, κι αυτό από πολύ νωρίς, ότι ο άνθρωπος έχει έμφυτη εντός του την κλίση προς την ομορφιά, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τον θαρραλέο και δημοκρατικό λόγο του μετά την εκλογή του στην Ακαδημία: *«Δεν καταλαβαίνω σε τι υστερούν οι εφαρμοσμένες τέχνες από τις καλές τέχνες. Την ίδια αισθητική απόλαυση προσφέρουν και οι δύο.»*

Συνοψίζοντας θα λέγαμε ότι ο Λαλαούνης εμπνεύστηκε από όλο τον κόσμο στην αέναη χρονική διάρκειά του και χωρική έκτασή του, ενώ όλα αυτά μεταφέρθηκαν στο βιβλίο του «Μεταμορφώσεις», που εκδόθηκε το 1984 και αποτυπώνει τη βασική ιδέα της φιλοσοφίας του: *«κάθε αντικείμενο τέχνης φέρνει ένα μήνυμα, μια ιδέα, είναι ένα σύμβολο και μια μνήμη που συνδέει το παρελθόν με το παρόν, τις επιστήμες και τη φύση με τη μικρογλυπτική και το κόσμημα.»*

Οι «Μεταμορφώσεις» δεν αποτελούν απλώς ένα εγχειρίδιο για την τέχνη και την αισθητική του κοσμήματος, αλλά ένα υπέροχο έργο, όπου αποτυπώνεται η εκπληκτική εμπειρία του δημιουργού, την οποία απέκτησε στην επική, επιτόπια έρευνά του ανά τον κόσμο. Επίσης οι «Μεταμορφώσεις» αποτελούν μian εξαιρετική

πηγή πληροφοριών και άλλων στοιχείων που συνθέτουν πλήρως την προσωπικότητά του, καθώς φανερώνουν από πού εμπνεύστηκε το έργο του αποτυπώνοντας την πρωτοτυπία αλλά και την σοφία ενός άριστου στοχαστή και ερευνητή ανθρώπου. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο δόθηκε ευρύς χώρος στην παρούσα εργασία.

Ο Ηλίας Λαλαούνης με το έργο του κατάφερε να υπερβεί τα όρια ενός άριστου καλλιτεχνικού δημιουργού και να σηματοδοτήσει με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο την σύγχρονη ελληνική ιστορία. Ήταν μια προσωπικότητα ανοιχτή στους ανθρώπους με εμβέλεια διεθνή, με συναίσθηση του ιστορικού βάθους του ελληνικού πολιτισμού αλλά και περιέργεια για κάθε νέα επιστημονική ανακάλυψη, ώστε να αποτελέσει έναν σημαντικό φορέα πολιτιστικής και κοινωνικής ανάπτυξης στην μεταπολεμική Ελλάδα. Το ελληνικό κόσμημα με τον Λαλαούνη έλαβε περίοπτη θέση προβάλλοντας ταυτόχρονα την ιδανικότερη εικόνα του ελληνικού πολιτισμού διεθνώς.

Εν κατακλείδι παραθέτω τις σκέψεις του Κώστα Γεωργουσόπουλου για το έργο του Ηλία Λαλαούνη: *«Ο Ηλίας Λαλαούνης πέρα από την προσφορά του στην τέχνη της χρυσοχοΐας προσέφερε ένα ακόμη μέγα μάθημα. Τίμησε τη μεγάλη παράδοση των χρυσικών, των μαστόρων που ήρθαν από τα βάθη της ιστορίας, από τη Μινωική Κρήτη, τις Μυκήνες, τα Γιάννενα, τη Σμύρνη και την Πόλη, από τα ταπεινά εργαστήρια του σφυρήλατου χρυσού, τα χυτήρια του ασημιού, από την αργυροχοΐα και την τέχνη των ποικιλιμάτων έως τη μικρογλυπτική και το δέσιμο των πολύτιμων λίθων. Ο Λαλαούνης συντήρησε μια τέχνη παλλαική που απαιτεί μεράκι, υπομονή, φαντασία και αφοσίωση στα παραδομένα εργαλεία της μαγικής συντεχνίας. Η εφευρετικότητα άλλα και ο σεβασμός του στις δόκιμες φόρμες που μας παρέδωσε η ιστορία του είδους προκαλούν θαυμασμό. Φόρμες δανεισμένες από τον θαλάσσιο κόσμο, από τα ταπεινά έντομα και τα μυθικά τέρατα. Σκηνές ξεσηκωμένες από σφραγιδόλιθους και από χαράγματα σε προϊστορικά σπήλαια. Στην τέχνη του Λαλαούνη η φύση έγινε σύμβολο και τα κοινόχρηστα σύμβολα έγιναν αυτόνομες αισθητικές αξίες περιβεβλημένες με το κύρος του πολύτιμου υλικού.»* (εφημ. ΤΑ ΝΕΑ, 1.7.1994)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΡΟΦΟΡΙΚΩΝ ΠΗΓΩΝ / ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ

Παναγιώτης (Τάκης) Βαρουξής

Ερ.: Πως ξεκινήσετε να ασχολείστε με την χρυσοχοΐα;

Απ.: Γεννήθηκα το 1930 και είμαι αριστερόχειρας. Στο σχολείο έτρωγα ξύλο για να αλλάξω χέρι. Πέρναγα τις τάξεις γιατί καθόμουν μπροστά και πρόσεχα. Συνέχεια με μαλώνανε και όλα αυτά με πειράζανε... Όταν ήμουν 12 χρονών ο πατέρας μου με έστειλε σε ένα εργαστήριο αργυροχρυσοχοΐας, στου Κατραμόπουλου, εκεί αγάπησα τους τεχνίτες. Ο Κατραμόπουλος ήταν πελάτης του πατέρα μου που ήτανε κουρέας. Εκεί έμεινα πολλά χρόνια μέχρι που πήγα στο ναυτικό. Υπηρέτησα 32 μήνες. Τότε ο Κατραμόπουλος που ήταν προμηθευτής των ανακτόρων μου ζήτησε να φτιάξω ένα διάδημα στη Φρειδερίκη μέσα στα ανάκτορα. Πήγαν όλα τα εργαλεία και τον πάγκο μου μέσα στα ανάκτορα. Με τη Φρειδερίκη δεν τα πήγαινα καλά μόνο με τη Σοφία... Η μαμά της τη μάλωνε όμως εκείνη ήθελε να με βλέπει. Της είχα φτιάξει κάτι και εκείνης, δεν θυμάμαι τι της έφτιαξα... Από κει έμαθε ο Λαλαούνης για μένα. Ο Λαλαούνης ήταν άνθρωπος πολύ της εκκλησίας. Ήταν με τον πατήρ Κωνστάντιο στην Ακαδημία μετά το Θέατρο της Μουσικής που έχουν. Έτυχε εκεί να πηγαίνει μια θεία μου και της ζήτησε να βρεθούμε. Με φώναξε να μιλήσουμε. Τότε εγώ είχα σκοπό να κάνω κάτι δικό μου. Θυμάμαι μου έδωσε πολύ καλά λεφτά αλλά εγώ δεν δέχτηκα γιατί ήθελα να κάνω κάτι δικό μου. Μετά μου έδωσε καλύτερα λεφτά και δέχτηκα. Είχα ήδη παντρευτεί είχα κι ένα παιδί και δέχτηκα. Όταν ήρθα μου έδωσε να φτιάξω ένα αρκετά δύσκολο κόσμημα. Με έπαιρνε μαζί στα ταξίδια για να βλέπουμε κοσμήματα στα μουσεία στο εξωτερικό. Έπαιρνα μαζί μου μολύβι και χαρτί για να σχεδιάζω αυτά που βλέπαμε. Δεν ήμουν καλός στο σχέδιο λόγω του χεριού. Ο Λαλαούνης μου είπε τότε: *Το μολύβι και το χαρτί θέλω να τα πετάξεις. Όταν πάμε στην Αθήνα θα δούμε πως θα τα φτιάξουμε...*

Ερ.: Τι άνθρωπος ήταν ο Ηλίας Λαλαούνης;

Απ.: Ήταν υπέροχος άνθρωπος! Όταν ήταν να πάρουμε κάποια αύξηση έπαιρνε το χαρτί και πάντα το στρογγύλευε προς τα πάνω. Όταν μπήκε το Ευρώ οι τεχνίτες δυσανασχετούσαν γιατί τότε άλλαξε το πράγμα. Τότε εγώ είπα ότι οι τεχνίτες

δυσανασχετούν και ο Ηλίας πήρε το χαρτί και είπε στις κοπέλες να τα στρογγυλέψουν. Κανένας δεν είχε παράπονο από εκείνον. Ήμασταν 100-105 τεχνίτες ή μάλλον 108 γιατί στις γιορτές όταν παίρναμε γλυκά να δώσουμε 108 παίρναμε. Ο Λαλαούνης ήταν κάθε μέρα εδώ. Ερχότανε κατά τις 6 ώρα, πριν πήγαινε στα μαγαζιά.

Ερ.: Πως ήταν οι σχέσεις του με τους τεχνίτες και πως τους επέλεγε;

Απ.: Διάλεγε τους καλύτερους τεχνίτες που έπιαναν τα χέρια τους. Όλα τα πράγματα που φτιάχνουμε είναι στο χέρι, χειροποίητα. Ο Ηλίας ήταν τόσο καλός μαζί μας, ακούμπησα πάνω σε αυτόν, τον πίστεψα. Ήταν άνθρωπος που ήξερε και καταλάβαινε πολλά γιατί έψαχνε. Κάθε βράδυ μου έλεγε να κάνουμε αυτό κι αυτό κι εγώ το σκεφτόμουνα για να του το πω το πρωί. Όταν ήμουν στον Κατραμόπουλο φτιάχναμε φερ' ειπείν ένα πολύ ωραίο βραχιόλι με όλα τα όμορφα του, τα σπασίματα κ.ά. και ήτανε ένα ωραίο βραχιόλι! Μ' άρεσε όταν έμπλεξα με τον Λαλαούνη που το βραχιόλι τότε ήταν επώνυμο! Άλλο να λες είναι ένα ωραίο βραχιόλι κι άλλο να λες είναι από κει, είναι από κείνον...

Ερ.: Πως εμπνεόταν ο Λαλαούνης για τις συλλογές του;

Απ.: Ο Λαλαούνης είχε πάρα πολλές ιδέες. Συνέχεια έψαχνε και με έπαιρνε τηλέφωνο να μου πει τι βρήκε. Θυμάμαι όταν μου είπε για τη συλλογή με τα σπερματοζωάρια, σοκαρίστηκα... Όμως τον άκουγα γιατί συνήθως είχε δίκιο. Τότε είχε έρθει η μαυρόασπρη τηλεόραση και τα είδε, έφερε βιβλία, έκανε σχέδια... Έφτιαξα μερικά σκουλαρίκια δεξιά - αριστερά. Όταν έκανα τα σκουλαρίκια και τα δακτυλίδια μετά μου είπε να κάνουμε κολιέ. Αυτό το πόσο άρεσε στις γυναίκες γιατί οι γυναίκες πήγαινε κι αλλού το μυαλό τους....!

Ερ.: Που κατά τη γνώμη σας οφείλεται η επιτυχία του Λαλαούνη;

Απ.: Ο Λαλαούνης δεν ήθελε να κάνουμε απομίμηση, να μην κάνουμε το ίδιο. Όταν έγινε αυτό άρεσε πολύ στον κόσμο κι άρχισε το πράγμα να προχωράει. Όταν ήμουν στον Κατραμόπουλο είχε τον Ντεμπούα που του έδινε σχέδια. Ο Λαλαούνης είχε φέρει τον Ντεμπούα για να μιλήσει εδώ και είχε φέρει και σχέδια μαζί όμως δεν του άρεσαν.

Ερ.: Μπορείτε να μου μιλήσετε λίγο για την τέχνη σας;

Απ.: Εμείς οι παλιοί χρυσοχόοι φτιάχναμε μόνοι μας τα εργαλεία μας γιατί τότε δεν υπήρχαν. Εγώ τα έχω όλα αριστερά γιατί έτσι με βολεύει. Τώρα απ' ότι βλέπω βγαίνουν εργαλεία και για τους αριστερόχειρες. Όταν πρωτοέμαθα τη δουλειά προτιμούσα να φτιάχνω δαχτυλίδια γιατί γίνονται πιο γρήγορα ήμουν και νέος τότε... Όταν ήμουν στον Κατραμόπουλο μου είχαν πει οι τεχνίτες: *Θα μάθεις την τέχνη όταν μπορέσεις να καταλάβεις τι εργαλείο θα χρειαστείς μετά...* Ήμουν τυχερός γιατί πήγα στον Κατραμόπουλο και μετά στον Λαλαούνη.

Ερ.: Πως σας φαίνεται που πλέον έχετε έναν άλλο ρόλο στο Μουσείο Κοσμήματος;

Απ.: Στο Μουσείο είμαι αρκετά χρόνια και μου αρέσει γιατί είμαι στο χώρο μου και θέλω να μιλάω με τον κόσμο. Έρχονται ξένοι πολλοί και τότε η συγχωρεμένη η γυναίκα μου μου είπε να πάρουμε δασκάλα να μάθουμε αγγλικά για να μπορώ να μιλάω με τους ξένους. Εκείνη έμαθε, εγώ όχι. Εμένα μου αρέσει να διαβάζω εφημερίδες. Έτσι είπα στον Λαλαούνη αντί να κάθομαι να διαβάζω εφημερίδες να μου φέρουν από το εργοστάσιο κάτι για να μοντάρω. Τώρα που έρχονται τα σχολεία μου αρέσει. Κάνω γράνες για να δουν τα παιδιά και πάντα τους λέω να κάνετε αυτό που αγαπάτε!

Μαρία Γαβρήλου

Ερ.: Πόσα χρόνια συνεργάζεστε με τον Ηλία Λαλαούνη και ποιες είναι οι σπουδές σας;

Απ.: Στον Λαλαούνη είμαι 25 χρόνια, από το 1985. Έχω σπουδάσει Διοίκηση Επιχειρήσεων. Μια συγγενής μου ήταν συντηρήτρια κοσμήματος στο Λούβρο και είχα επηρεαστεί από αυτήν και μου άρεσαν τα κοσμήματα. Όταν πήγα στην Αγγλία για μεταπτυχιακό γνώρισα τη Γεμμολογία την οποία και σπούδασα εκεί. Έπειτα όταν γύρισα στην Ελλάδα σπούδασα μικρογλυπτική και λιθογραφία κοντά στον Νίκο Λαμπρινίδη. Κάποια στιγμή που η επαγγελματική μου ζωή ήταν σε προβληματικό στάδιο γνώρισα τον Λαλαούνη, ο οποίος μου πρότεινε να συνεργαστώ μαζί του.

Ερ.: Πως τον γνωρίσατε;

Απ.: Ο παππούς μου ήταν πρότανης στην Ανωτάτη Εμπορική (ο Νίκος ο Φωτιάς) και

καθηγητής του Λαλαούνη. Σε μια εκδήλωση για την τοποθέτηση του πορτρέτου του παππού στην αίθουσα των πρυτάνεων έτυχε να συναντήσω τον Λαλαούνη και μου πρότεινε να συνεργαστώ μαζί του. Έτσι μου δόθηκε η ευκαιρία να ενταχθώ στο σημαντικότερο εργαστήριο κοσμήματος στην Ελλάδα τότε.

Ερ.: Πως ήταν οι πρώτες σας ημέρες στο εργαστήριο;

Απ.: Η ένταξή μου στο εργαστήριο ήταν ανατρεπτική για τη ζωή και την καριέρα μου καθώς τότε ξεκίνησε η μύησή μου στο κόσμημα. Ως τότε δεν είχα ιδέα. Δεν είχα αγγίξει ποτέ τον χρυσό ή το ασήμι στην πρωτογενή του μορφή. Δεν ήξερα τα εργαλεία. Ο χώρος ήταν τελείως άγνωστος. Εντάχθηκα στο προσωπικό ως μαθητευόμενη. Με έβαλε δίπλα στον Γιώργο Νικολαΐδη, έναν εξαιρετικό μάστορα που δυστυχώς έφυγε νωρίς με τραγικό τρόπο. Αυτός δούλευε 22 καράτια. Μπήκα αμέσως στην παραγωγή, αλλά δούλευα μόνο ασήμι, γιατί έπρεπε πρώτα να εξοικειωθώ με το μέταλλο. Στο εργαστήριο δουλεύαμε από τις 7 το πρωί έως τις 3 το μεσημέρι κι εγώ τότε επειδή ήθελα να μάθω καλύτερα την τέχνη γράφτηκα σε μια τεχνική σχολή χρυσοχοΐας και πήγαινα τα απογεύματα μετά τις 3.

Ερ.: Μπορείτε να μου περιγράψετε τη μορφή που είχε τότε το εργαστήριο;

Απ.: Νοερά το εργαστήριο διατηρούσε τις φόρμες και τους κανόνες των παλιών εργαστηρίων. Ήταν οι μαθητευόμενοι, οι απλοί μάστορες, οι αρχιμάστορες και οι υπεύθυνοι των εργαστηρίων. Οι άνθρωποι είχαν καθορισμένες και κάποιοι εξειδικευμένες εργασίες. Υπήρχαν δύο βασικά εργαστήρια κατασκευής. Οι καλύτεροι τεχνίτες έφτιαχναν τα μοντέλα. Οι πολύ καλοί τεχνίτες δούλευαν τα 22 καράτια και οι καλοί τα 18K. Οι αρκετά καλοί ή οι μέτριοι δούλευαν το ασήμι ή μπορεί να ήταν εξειδικευμένοι σε κάτι. Μεταξύ των τεχνιτών υπήρχε ευγενής άμιλλα γιατί ο ένας προσπαθούσε να ξεπεράσει τον άλλον ως προς την τελειότητα. Θυμάμαι ένα βραχιόλι με απόληξη μια λεοντοκεφαλή που το θαυμάζαμε για την τελειότητα του και ο τεχνίτης του είχε βάλει δύο κοφτερά δόντια, την άλλη μέρα όμως ένας άλλος τεχνίτης πρόσθεσε και γλώσσα στο ήδη τέλειο βραχιόλι...

Ερ.: Πως ήταν οι σχέσεις του Λαλαούνη με τους τεχνίτες;

Απ.: Ο Λαλαούνης ήταν εργοδότης που ήταν ανθρώπινα δίπλα στον εργαζόμενο γι' αυτό και τους υπαλλήλους τους χαρακτήριζε ως «συνεργάτες». Οι τεχνίτες

ξεκινούσαν από παιδάκια μαθητευόμενα κι έφευγαν όταν έπαιρναν σύνταξη. Οι ίδιοι πολλές φορές έβαζαν στο πόδι τους τα παιδιά τους. Υπήρχαν γιορτές για να βραβευτεί κάποιος τεχνίτης που ήταν 25 ή 30 χρόνια μαζί του. Μετά από κάθε διάκριση που είχε στο εσωτερικό ή το εξωτερικό έκανε μια ειδική συγκέντρωση στο εργαστήριο για να ευχαριστήσει τους τεχνίτες. Πάντα έλεγε ότι *«οι επιτυχίες είναι αποτέλεσμα της προσπάθειας των τεχνιτών του!»* Ενέπνεε του τεχνίτες ότι δουλεύουν όλοι για έναν σκοπό. Ήταν πολύ κοντά στους τεχνίτες. Ερχόταν κάθε μέρα στο εργαστήριο, περνούσε δίπλα από τον κάθε τεχνίτη και τον κάθε πάγκο, ήξερε τα ονόματα όλων, την οικογενειακή τους κατάσταση ακόμη κι αν υπήρχε κάποιο πρόβλημα ρωτούσε να μάθει την εξέλιξή του. Όταν είχαμε διάλειμμα κατά τις 11 με 11:30 συζητούσε με τους τεχνίτες κι αν είχε φέρει κάποιος κανένα φαγητό που του άρεσε συμμετείχε και στο τραπέζωμα κιόλας...!

Ερ.: Υπήρχαν κι άλλες γυναίκες-τεχνίτριες στο εργαστήριο;

Απ.: Ναι, υπήρχαν κι άλλες γυναίκες, αν και τότε ήταν ένα ανδροκρατούμενο επάγγελμα. Μάλλον ο Λαλαούνης επειδή είχε κόρες ενέταξε τις γυναίκες στον κατασκευαστικό χώρο. Όταν ήρθα στο εργαστήριο υπήρχαν γυναίκες αλλά ήταν σε συγκεκριμένους χώρους, είχαν μια εξειδίκευση. Εγώ ήμουν η μόνη που πέρασε από όλους τους κλάδους, έκανα κατασκευή, μαζική παραγωγή... Δεν ξέρω αν εγώ αποφάσισα (επειδή ζητούσα να γνωρίσω όλα τα στάδια παραγωγής και να δουλεύω όλα τα είδη κοσμημάτων) ή εκείνος είχε αποφασίσει να γνωρίσω όλο το φάσμα το κατασκευαστικό για να με εντάξει στο Μουσείο και να δίνω πληροφορίες για την κατασκευαστική διαδικασία.

Ερ.: Πιστεύετε ότι η σκέψη για την ίδρυση του Μουσείου υπήρχε από τότε;

Απ.: Το Μουσείο ήταν στο μυαλό του νομίζω από τότε. Μετά τα πέντε χρόνια που ήμουν εγώ στο εργαστήριο αρχίζει να κατασκευάζεται το Μουσείο. Όσο ήμουν στο εργαστήριο του έφτιαχνα λόγους για επετείους κ.ά και είχε εντοπίσει και αυτήν την ικανότητά μου. Μια μέρα λοιπόν ήρθε και μου ανέθεσε την καταγραφή των μοντέλων του σε μια προσπάθεια να καταγραφούν όλα τα αρχεία με τα κοσμήματα και να αρχειοθετηθούν. Έτσι έκανα κτήμα μου όλη την πορεία του Ηλία Λαλαούνη. Στην συνέχεια όταν αποφασίστηκε η μεταστέγαση των εργαστηρίου στην Κηφισιά εγώ είχα ήδη τελειώσει την καταγραφή και ο Λαλαούνης μου είπε ότι η δικιά μου αποστολή

τόρα θα είναι να πάω στον καινούριο χώρο να αρχειοθετήσω αυτά που έχω καταγράψει και στη συνέχεια να ξαναγυρίσω στην Ακρόπολη γιατί εκεί μου απεκάλυψε ότι θα φτιάξει ένα Μουσείο, το οποίο θα το αναλάβει η κόρη του η Ιωάννα και ότι θα δουλέψω εκεί μαζί της για τη συγκρότηση του Μουσείου. Τότε η Ιωάννα ήταν στην Αμερική και σπούδαζε μουσειολογία και δεν την είχα γνωρίσει ακόμη. Έτσι από τα τέλη Αύγουστου έως το Δεκέμβριο του 1992 πήγαινα στην Κηφισιά και αρχές του 1993 ξαναγύρισα στην Ακρόπολη που είχαν ξεκινήσει οι κτηριακές εργασίες για το Μουσείο. Αρχίσαμε να δουλεύουμε τις συλλογές, τεκμηρίωσης, καταγραφής, αρχειοθέτησης, συγκέντρωσης των αντικειμένων από διάφορους αποθηκευτικούς χώρους, τράπεζες και αλλού και παράλληλα γίνονταν οι κτηριακές εργασίες στο χώρο.

Ερ.: Ποιος ήταν ο ρόλος σας στο Μουσείο;

Απ.: Όταν ιδρύθηκε το Μουσείο ανέλαβα τα εκπαιδευτικά προγράμματα. Πρώτα ήταν το «Περίπατος στην ιστορία με οδηγό το κόσμημα». Η Ιωάννα έφτιαξε τη ραχοκοκκαλιά του Μουσείου τη δομή και τη λειτουργία. Αυτή αποφασίζει την πορεία του Μουσείου που συνεχώς ανανεώνεται. Στο Μουσείο έχουν γίνει σπουδαίες εκθέσεις με μεγάλους δημιουργούς όπως των «Χρυσόχων Γυναικών» αλλά και με πιο σύγχρονα αντικείμενα από ξένους καλλιτέχνες όπως αυτή με τις ζώνες αγνότητας (Châtelaine) και αυτή με τις μάσκες.

Ερ.: Τελικά μετά από τόσα χρόνια συνεργασίας με τον Ηλία Λαλαούνη τι πιστεύετε γι' αυτόν τον άνθρωπο;

Απ.: Μια καλή τύχη με έφερε κοντά σε έναν σπουδαίο άνθρωπο, έναν δάσκαλο. Δούλεψε στο παρόν αλλά για το μέλλον, καθώς η σκέψη του ήταν πάντα διορατική. Είμαι ευτυχής γιατί έκανα το μεράκι μου δουλειά και πληρωνόμουν για να εξασκώ το μεράκι μου. Ερχόμουν στη δουλειά για να περάσω καλά! Είτε με ανθρώπους που θα συναντούσα είτε με τα παιδιά είτε με τους επισκέπτες του Μουσείου, όλα αυτά ήταν πηγές μια εναλλασσόμενης εμπειρίας και έτσι ήμουν διαρκώς στο γίγνεσθαι του παρόντος. Ακόμη ο Λαλαούνης μου έδωσε πολλά ερεθίσματα και πιστεύω ότι και οι μετέπειτα δραστηριότητες μου θα είναι επηρεασμένες από το χώρο που γνώρισα εδώ. Τέλος είναι και ο ανθρώπινος παράγοντας. Η Ιωάννα με έχει παντρέψει και έχει βαπτίσει το γιό μου και με τις άλλες κόρες έχω δεθεί συγγενικά μαζί τους. Επίσης δεν

υπήρχε χαρά που να μην μας είχε προσκαλέσει, όταν πάντρεψε τα παιδιά του ή όταν βάπτιζε τα εγγόνια του. Ήταν η οικογένειά μας και είμαστε η οικογένειά του!

Αλεξάνδρα Κρίκου

Ερ.: Πως ασχοληθήκατε με το κόσμημα; Ποιες είναι οι σπουδές σας;

Απ.: Όταν τελείωσα το σχολείο πήγα στη Σχολή Βακαλό και στο τελευταίο έτος η καθηγήτριά μου στα καλλιτεχνικά μας έκανε κάποια σεμινάρια για κόσμημα. Από την τάξη μου ήδη υπήρχαν κάποιοι που ασχολούνταν με το κόσμημα και επίσης το κόσμημα με ενδιέφερε και για οικογενειακούς λόγους, όπως επίσης πάντα με ενδιέφερε ποιοι σχεδιάζανε και ποιοι τα φορούσαν, τι κοινό είχαν... Όσο ήμουν φοιτήτρια δούλευα σε ένα μικρό μαγαζάκι και με άφηνε να συνθέτω χάντρες. Όταν με είδε ότι με ενδιαφέρει με έστειλε σε ένα μεγαλύτερο κατάστημα που είχε και εργαστήριο ασημένιων. Οπότε για 11 μήνες είχαμε μια συνεργασία και αφού είδα ότι με ενδιαφέρει το ασήμι είδα ότι το καλύτερο εργαστήριο και κατάστημα είναι της οικογένειας. Υπέβαλα στο Ζολώτα αλλά τους φάνηκε πολύ περίεργο που μια γυναίκα ήθελε να μπει σε εργαστήριο το 1977.

Ερ.: Πως επιλέξατε τον Ζολώτα;

Απ.: Ο πατέρας μου ήταν συμμαθητής και φίλος της κυρίας Κορομηλά από το σχολείο του Παλαιού Φαλήρου και έτσι πήγα στο Ζολώτα. Μου είπαν ότι θα το σκεφτόντουσαν... Έπειτα μια θεία μου ήταν εφηβική φίλη του Ηλία Λαλαούνη, η κυρία Φρόσω Τσικνικά και μου πρότεινε να με συστήσει στον Λαλαούνη. Έτσι κλείστηκε το ραντεβού. Όταν πήγα ήξερε τόσα πολλά για μένα που με άφησε άναυδη! Μετά με ρώτησε που θέλω να εργαστώ και μου εξήγησε ότι στο κατάστημα αποκλείεται γιατί τότε ήταν το πιο ζητούμενο, το πιο σίκ... Του εξήγησα ότι με ενδιαφέρει η κατασκευή. Μου είπε ότι το εργαστήριο έχει πολύ συγκεκριμένους κανόνες, ωράριο 7-3, τα Σάββατα σχολάμε 1:30 και ότι πρέπει κανένας να τα κάνει όλα. Και μου είπε: *Εγώ είμαι ο Ηλίας Λαλαούνης, ο επιχειρηματίας, αλλά όπως βλέπεις δακτυλογραφώ ένα γράμμα...* Έτσι προσελήφθη στις 14 Νοεμβρίου του 1977. Είχα την πρωτοτυπία να είμαι η μόνη γυναίκα στο εργαστήριο τότε... Ήταν καμιά ογδονταριά άτομα εκεί μέσα, τεχνίτες, γραμματειακή υποστήριξη και σχεδιαστήριο

αλλά το θέμα ήταν ότι δεν υπήρχε ούτε τουαλέτα γυναικεία. Υπήρχε μια γυναίκα που ήταν λουστραδόρος, όμως θεωρούνταν άλλη ειδικότητα, γυναίκες – τεχνίτες δεν υπήρχαν...

Ερ.: Τι ειδικότητες υπήρχαν στο εργαστήριο;

Απ.: Υπήρχε το κύριο σώμα που ήταν οι μοντελαδόροι (15-20 άτομα) και με έβαλε εκεί. Μετά υπήρχε το τμήμα της παραγωγής με πάρα πολλά άτομα. Στο ισόγειο γινόταν η βαριά παραγωγή, στον πρώτο όροφο ήμασταν εμείς και στο δεύτερο όροφο η παραγωγή. Εγώ εργάστηκα σε όλη μου την καριέρα στο τμήμα των μοντέλων, ήμουν μόνο στα μέταλλα. Επίσης υπήρχε και τμήμα για τις πέτρες. Νομίζω εξακολουθεί να είναι και σήμερα ίσως είναι το μόνο εργαστήριο στην Ελλάδα που έχει τμήματα και για μέταλλα και για πέτρες. Ο Λαλαούνης εισήγαγε την πέτρα στο κόσμημα αλλά είχε και δικό του τρόπο που ενέτασσε την πέτρα στα κοσμήματά του.

Ερ.: Δηλαδή;

Απ.: Ας πούμε κάποια βυζαντινά για να μοιάζουν με ρωμαϊκά αναποδογύριζε τους λίθους για να μπαίνει η κλιμακωτή πλευρά του κάτω τμήματος της πέτρας στο άνω τμήμα το οποίο μας άφηνε κι εμάς τους χρυσοχόους άναυδους! Άρεσε βέβαια και στο κοινό αυτή η ιδέα!...

Ερ.: Ποιες πέτρες προτιμούσε;

Απ.: Προτιμούσε χαλαζίες λάπης και σοδαλίτη γιατί έχουν το μπλε ελληνικό χρώμα, όμως και ροδοχαλαζία. Γενικά τον ενδιέφερε το χρώμα της πέτρας κι όχι η αξία. Τότε (δεκαετία του '80) είχε αρχίσει να επικρατεί το ρεύμα κατάργησης ημιπολύτιμων λίθων. Άρχισε η παραγωγή των συνθετικών λίθων άρα η αξιοποίηση των φυσικών πόρων και η αναγωγή των υποδεέστερων φυσικών λίθων σε ό,τι ήταν τελικά και όχι ότι οι φυσικοί λίθοι είναι ανώτερης και κατώτερης τάξης σε πολύτιμοι και ημιπολύτιμοι. Χρησιμοποίησε και λίθους που βρίσκονται στην Ελλάδα (οψιδιανός, μάρμαρο) κι έλεγε ότι τον ενδιαφέρει το χρώμα και η αίγλη όχι η τιμή.

Ερ.: Σχεδίαζε ο Ηλίας Λαλαούνης;

Απ.: Εννοείται! Βέβαια δεν ήταν ειδικότητά του το σχέδιο, μπορεί να μην μπορούσε να αποτυπώσει σε χαρτί, όμως πάντα γνώριζε τι ήθελε... Μας έδινε σκίτσα ή απλά

σχέδια ή έβλεπε κάτι από μια τελείως ξεχωριστή οπτική γωνία και ζητούσε να το δημιουργήσουμε σε δισδιάστατη απόδοση. Όταν μπήκα στο σχεδιαστήριο και ήμουν υπάλληλος του Λαλαούνη δέχτηκα να σχεδιάζω για το πώς βλέπει κάποιο άτομο το κόσμημα, δεν σχεδιάζα εικαστικά τι έχω εμπνευστεί! Σαν σχεδιαστής – εκτελεστής έπρεπε να μπορώ να αποδώσω την ενόραση αυτουνού που εμπνεύστηκε! Έκανα μαθητεία διετή για να μπορέσω να αποδώσω την ενόραση κάποιου άλλου, δηλαδή του Λαλαούνη που ήμουν υπάλληλος και ό,τι σχεδιάζα αφορούσε τη δική του ενόραση! Και ήταν δικό του πνευματικό κτήμα καθώς και η σύλληψη της ιδέας ήταν απόλυτα δική του και ήταν και συγκεκριμένη. Η καθοδήγηση των σχεδιαστών για να γίνει κάτι που αντιπροσώπευε την αρχική του ενόραση ήταν δική του. Ερχόταν πολλές φορές στο σχεδιαστήριο και μας έλεγε: *Πάρα πολύ ωραίο αλλά όχι λαλαουνικό!*... Οπότε το σχίζαμε το σχέδιο καθώς δεν άρεσε στην αρχική ενόραση που είχε για το πώς ήθελε τη συγκεκριμένη σειρά με τη δική του σφραγίδα. Ο Λαλαούνης ήθελε τα κοσμήματά του να είναι λαλαουνικά, γι' αυτό και είναι μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας. Διότι αν και έπιασε μια εφαρμοσμένη τέχνη απέδειξε προφίλ εικαστικό...

Ερ.: Τα σχέδια γίνονταν και στον υπολογιστή;

Απ.: Όντως τα σχέδια γίνονταν και στον υπολογιστή. Εγώ προσωπικά ασχολήθηκα με τον χειροποίητο σχεδιασμό όμως πριν βγει το κομπιούτερ στην αγορά ασχολήθηκε ο Λαλαούνης με το κομπιούτερ εξ ου και η Νέο-γεωμετρική συλλογή. Ο ίδιος πειραματίστηκε στο κομπιούτερ. Άρα εκτός από το αποκλειστικά χειροποίητο που χαρακτήριζε τις δημιουργίες Λαλαούνη υπήρχε όχι μόνο σχεδιασμός στον υπολογιστή αλλά γραμμή με έμπνευση από το κομπιούτερ.

Ερ.: Επομένως τα σχέδια της Νέο-γεωμετρικής συλλογής έγιναν μέσω του υπολογιστή;

Απ.: Δεν το ξέρω αυτό. Όμως τον ενδιέφερε πολύ το νέο αυτό εργαλείο. Έστειλε άτομα κι εμένα και άλλους συνεργάτες για επιμόρφωση στους υπολογιστές και θυμάμαι που μου έλεγε με ενθουσιασμό πως το κομπιούτερ μπορεί τη στιγμή που έχει δημιουργηθεί ένα μοντέλο ενός προσώπου κοιτάζοντας από τη δεξιά πλευρά να το αναπαράγει κοιτάζοντας από την αριστερή ώστε να γίνουν δύο σκουλαρίκια το ίδιο με αποφυγή κόπου.

Ερ.: Η επιμόρφωση γινόταν με δικά του έξοδα;

Απ.: Ναι. Πάντα τον ενδιέφερε η επιμόρφωση των συνεργατών του. Επίσης μας πήγαινε εκπαιδευτικά ταξίδια. Μας είχε πάει στην Κύπρο για εκπαιδευτικό ταξίδι. Ήταν απίστευτα εποικοδομητικά. Πηγαίναμε όλο το προσωπικό, μαγαζιά, εργαστήριο, για να δούμε τα αξιοθέατα της πόλης και κυρίως για να ενημερωθούμε για τα θέματα της κοσμηματοποιίας. Στη σχολή Βακαλό μας έλεγαν: «*Μαθαίνετε όσο περισσότερο βλέπετε.*» Το ίδιο έκανε και ο Λαλαούνης. Το ίδιο έκαναν και οι αρχαίοι Έλληνες.

Ερ.: Τι θυμάστε από την προετοιμασία για τη δημιουργία μιας νέας συλλογής;

Απ.: Όταν έβγαινε μια νέα συλλογή γινόταν μεγάλη συζήτηση. Ήταν ανοικτός να ακούσει τις ιδέες μας. Βέβαια έπρεπε ό,τι φτιάχναμε να ήταν λαλαουνικό. Θυμάμαι ο Χορογραφισμος ήταν εκπληκτικός. Στα εγκαίνια υπήρχε προβολή στο πάτωμα, χορός που επαναλάμβανε τις κινήσεις των κοσμημάτων. Η δεξίωση είχε γίνει στο Χίλτον και χόρευαν με ρυθμό του τραγουδιού οι χορευτές αλλά κάνοντας κινήσεις βημάτων που σχημάτιζαν τα σχέδια των κοσμημάτων με προβολή από διαφάνειες στο πάτωμα. Υπήρχε πολύς κόσμος από τα ανώτερα κοινωνικά και πνευματικά στρώματα, Έλληνες και ξένοι πελάτες του. Ήταν ένα καλλιτεχνικό – πνευματικό δρώμενο.

Ερ.: Ποια ήταν η εμπειρία σας από το κατάστημα στο Λονδίνο;

Απ.: Εργάστηκα στο κατάστημα στο Λονδίνο στην New Bond Street. Ήταν το εκλεκτότερο σημείο του Λονδίνου για την κοσμηματοποιία. Το διάστημα που συνεργάστηκα μαζί του ήταν μοναδική εμπειρία. Στη βιτρίνα του άρεσε τα κοσμήματα να έχουν συγκεκριμένη γεωμετρική αλληλουχία. Ήθελε να μπαίνουν ξεχωριστά τα χρυσά, ξεχωριστά τα ασημένια και ανάλογα με το είδος τους. Ακόμη υπήρχαν και κωδικοί στα καταστήματα με τους οποίους γνωρίζαμε άμεσα ποιο είναι 22 καράτια, ποιο 18 καράτια, ποιο άργυρος, όλα είχαν κωδικούς, κωδικό σχεδίου κλπ... και τα λέγαμε στον πελάτη. Είχαμε λίστα των πελατών, την εθνικότητά τους, τι ψώνισαν, πόσο κόστισε, τα πάντα! Ακόμη τον ίδιο τον διέκρινε μια αμεσότητα. Δεν δίσταζε όταν κάποιος κοιτούσε τυχαία τη βιτρίνα να βγει και να τον ρωτήσει πως του φαίνονται τα κοσμήματα. Ερχόταν ο Λάτσης, ο Elton John και πολλοί άλλοι... Οι Ινδοί τρελαινότανε για τα υψηλά καράτια! Έβλεπες μια που μπορεί να φαινόταν για γύφτισσα με κάτι σανδάλια που φόραγε και ψώνιζε κόσμημα 12.000 λίρες! Θυμάμαι η

Lady Diana είχε λάβει πρόσκληση της Bond Street Association που ανήκε το κατάστημα Λαλαούνη και είχε ανοίξει τα φώτα την παραμονή των Χριστουγέννων!

Ερ.: Πως ήταν ο Λαλαούνης ως αφεντικό;

Απ.: Ήταν γενναιόδωρος και είχε σθένος με το χώρο της δουλειάς. Κάθε φορά που είχε κάτι σημαντικό να μας πει μας μάζευε όλους και τα τρία πατώματα και ανακοίνωνε: *Πάμε καλά! Ανοίγουμε μαγαζί εκεί... ή Το καράβι κουνιέται! Προσέξτε γιατί κάποια άτομα θα πρέπει να αποχωρήσουν!...* Και μετά γινόταν ό,τι γινόταν... Μας είχε πει κάποια στιγμή που μας μάζεψε: *Κοιτάξτε! Πάρα πολλοί φτιάχνουν ένα αντικείμενο, η διαφορά όμως των καλών Οίκων είναι ότι κάνουν ποιοτικό έλεγχο!* Κι αυτό συνέβη τη δεκαετία του '80, όταν άνοιγε καταστήματα στο εξωτερικό (Αμερική, Αγγλία). Μιλάμε για έναν άνθρωπο που σκεφτόταν για 20 χρόνια μπροστά! Όταν ο Λαλαούνης έστειλε τη Μαρία και τη γυναίκα του το '83 να τραβήξουν σύρμα και μπαίνω μέσα και βλέπω την κυρία Λαλαούνη να τραβάει σύρμα τα' χασα! Ήθελε να βιώσουν όλα όσα γίνονταν! Τον απασχολούσε από τότε η διαδοχή. Και επειδή κατάλαβα ότι είχε κόρες, κι όχι γιο που πάντα ήθελε, τις τοποθέτησε εκεί που ταίριαζε στην κάθε μία. Τη Δήμητρα στο εξωτερικό καθώς έχει ένα διεθνές προφίλ, την Αικατερίνη στα καταστήματα γιατί είναι πολύ καλή με τους πελάτες, τη Μαρία στο εργαστήριο και την Ιωάννα στο Μουσείο. Θυμάμαι το '83 μόλις είχα έρθει από την Αγγλία που τελείωσα τη Γεμμολογία και παρακολούθησα ένα σεμινάριο που με είχε στείλει δίπλα σε έναν φίλο του σχεδιαστή στη Γαλλία, κάθισε κοντά μου η Μαρία όπως όλοι οι τεχνίτες κι έφτιαξε ένα σκουλαρίκι. Διαδοχή σε όλα τα επίπεδα. Ήταν πολύ προοδευτικό αυτό!

Ερ.: Ο ίδιος είχε καθίσει ποτέ στον πάγκο του τεχνίτη;

Απ.: Ο Λαλαούνης πάντα ήθελε να γεύεται από μέσα... Εγώ δεν τον έχω δει ποτέ στον πάγκο, όμως είμαι σίγουρη ότι θα έχει καθίσει...

Ερ.: Πως θυμάστε τη συνεργασία σας με τον Ηλία Λαλαούνη;

Απ.: Η σχέση του Λαλαούνη με τους συνεργάτες του ήταν σχέση μαγνήτη. Στον Λαλαούνη βίωσα ένα επίπεδο όπου εργάστηκαν και συνεργάστηκαν οι κορυφαίοι χρυσοχόοι του δυτικού κόσμου. Ο ίδιος ήταν Πατριάρχης και πίστευε στην οικογένεια και τη δουλειά. Οι αναζητήσεις του ήταν βαθιές. Τον ενδιέφερε να μάθει μια γλώσσα

(με όλες της τις επεκτάσεις) για να καταλάβει τον τρόπο του σκέπτεσθαι. Ο Λαλαούνης ανήκε στη γενιά του ότι κοπιάζω για να παράγω κι όχι τζογάρω στο χρηματιστήριο. Υπήρχε πάντα σε αυτόν η εσωτερική αναζήτηση, αναζητούσε δεδομένα, συνεργάτες... Δεν κοίταγε τι είναι in, κοίταζε ολιστικά... Επίσης ήταν αληθινός. Όσοι είχαν καθαρή και εξηγημένη συνεργασία δινόταν ψυχή τε και σώματι, θα έβγαινε από τον δρόμο του για να βοηθήσει. Όταν έβγαλε τις «Μεταμορφώσεις» έδωσε σε όλους μας με αφιέρωση. Πάντα υπολόγιζε τον κόπο του άλλου. Η συνεργασία βασιζόταν στην ανταποδοτικότητα. Τα όρια όμως ήταν πολύ συγκεκριμένα. Τον ενδιέφερε η έννοια της αριστοκρατίας, δεν ανήκε στους καπιταλιστές... Στην κηδεία του πήγαν όλοι γιατί υπήρχε βαθιά αντίληψη των ανθρώπινων αξιών...

Ιωάννα Λαλαούνη

Ερ.: Πως ξεκίνησε η σκέψη για την ίδρυση του Μουσείου;

Απ.: Υπήρχαν δύο νονοί, ο συγχωρεμένος ο Βύρωνας ο Θεοδωρόπουλος, που είχε τον τίτλο του πρέσβη επί τιμή και ήταν στο Υπουργείο Εξωτερικών και δούλευε για το θέμα της Κύπρου, ο οποίος ήταν φίλος και σύμβουλος του Ηλία Λαλαούνη και ο Λέων Μελάς, ο πρόεδρος της ΕΛΑΙΣ. Και οι δύο του λέγανε πάντα: «Κράτα ένα αντίγραφο!». Οπότε σιγά-σιγά φτιάχνοντας κοσμήματα που ταξιδεύανε σε εκθέσεις μετά το 1970 τα έφτιαχνε σε επίχρυσα. Οπότε τα περισσότερα κομμάτια που έχουμε στο Μουσείο μπορεί να είναι κομμάτια του '57 ή του '40 αλλά έχουν γίνει μετά το '70 για να ταξιδεύουν σε εκθέσεις σε επίχρυσα οπότε δεν πουλιόντουσαν. Η πολιτική της εταιρείας ήταν πάντα χρυσός 18 καράτια ή 20-22 καράτια και ασήμι 925. Οπότε αυτά μένανε στο αρχείο και μπορούσε να τα χρησιμοποιήσει ο Ηλίας Λαλαούνης σε εκθέσεις που πήγαινε. Έτσι υπήρχε το αρχείο αυτό με τα εκθέματα. Επίσης αρχειακό υλικό μεγάλο ήταν τα σχέδια, ήταν ο τύπος, ο ξένος τύπος. Υπάρχει εδώ στο Μουσείο, υπάρχει στο εργοστάσιο, υπάρχουν παντού... Ήταν ένα τεράστιο αρχείο στο οποίο δεύτερό του στην Ελλάδα δεν υπάρχει! Επίσης αρχειακό υλικό ήταν η προσωπική του βιβλιοθήκη, ήταν τεράστια. Την εποχή που δούλευε δεν υπήρχαν βιβλιοθήκες ούτε βέβαια μπορούσε ένας επιχειρηματίας να πάει στην Εθνική Βιβλιοθήκη να κάθεται με τις ώρες. Άρα είχε την προσωπική του βιβλιοθήκη που

εμπλουτιζόταν κάθε φορά που ήθελε να κάνει μια συλλογή. Όλα αυτά ήταν αρχειακό υλικό το οποίο υπήρχε. Κάποια στιγμή εδώ αυτό το κτήριο ήταν παλιό οίκημα. Το '63 έγινε εργαστήριο. Ήταν ένα εργαστήριο που ήταν ένας λαβύρινθος! Ήταν δωματιάκια - δωματιάκια, σκάλες – σκαλίτσες, δηλαδή ήτανε... Δηλαδή εγώ θυμάμαι όταν πήγαινα από τον ένα χώρο στον άλλο κρατιόμουν! Ήταν άβολο!

Ερ.: Πότε αναλάβατε τη διεύθυνση του Μουσείου Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη;

Απ. : Ως Διευθύντρια ανέλαβα τις εργασίες επιστημονικής και διοικητικής οργάνωσης του το 1992. Στα κτήρια που στεγάζουν το Μουσείο βρίσκονταν τα εργαστήρια της επιχείρησης Ηλίας Λαλαούνης για πολλές δεκαετίες. Η ενασχόληση μου με το Μουσείο Λαλαούνη ξεκίνησε όταν ήμουν ακόμη πολύ νέα και το αντιμετωπίζω ως project υψίστης σημασίας και σοβαρότητας. Οι σπουδές μου, ως μουσειολόγος και ιστορικός τέχνης μου έδωσαν την επιστημονική κατάρτιση για την επιστημονική οργάνωση του Μουσείου σε έναν ζωντανό οργανισμό με πλούσιο πολιτιστικό πρόγραμμα.

Ερ.: Τι γνωρίζετε για την ιστορία του κτηρίου του Μουσείου;

Απ.: Το '27 που ήρθαν εδώ ήταν οικόπεδο και το έχτισε ο παππούς μου. Το '69 πάντως όταν ο πατέρας μου πήρε δάνειο από τον Μποδοσάκη για να buyout Ζολώτας, το εργαστήριο έπιασε στην εταιρεία και μετά η εταιρεία το δώρισε για το Μουσείο. Αργότερα ο πατέρας μου θέλησε να κάνει ένα σύγχρονο εργαστήριο για να εξυπηρετήσει καλύτερα τη μελλοντική παραγωγή και επειδή οι δουλειές πήγαιναν καλά έφτιαξε το καινούριο εργαστήριο στην Κηφισιά το '90 -'92 και μετακόμισε το '92. Είπε τότε ότι δεν θέλω να το πουλήσω, είμαι συναισθηματικά δεμένος οπότε άρχισαν οι σκέψεις να γίνει ένα εκθετήριο, ένα ίδρυμα ή ένα μουσείο. Με το που μπήκα εγώ μέσα πήρα όλες τις σκέψεις και τις έβαλα σε ένα σχέδιο. Το σχέδιο ήταν να γίνει Μουσείο. Εκθετήρια είχαμε και το ίδρυμα είχε νομικούς περιορισμούς. Έτσι ξεκινήσαμε.

Ερ.: Ποιος ανέλαβε τη μελέτη ώστε το παλιό εργαστήριο του Ηλία Λαλαούνη να μετατραπεί σε Μουσείο Κοσμήματος;

Απ.: Την αρχική μελέτη την έκανε ο Bernard Zehrfuss Γάλλος Ακαδημαϊκός. Έκανε τα σχέδια που ήταν εξωπραγματικά για την ελληνική πραγματικότητα και το κόστος

πολύ μεγάλο. Η μουσειολογική μελέτη έγινε όλη από μένα. Βάσει των δικών μου μελετών έγιναν τα αρχικά σχέδια του Bernard. Τα σχέδια του Bernard δεν εγκρίθηκαν από τον πατέρα μου οπότε παρέδωσε τα σκήπτρα στον Βασίλη τον Γρηγοριάδη που με τις μελέτες και τα σχέδια του Bernard Zehrfuss έβαλε σε πράξη την κατασκευή του χώρου.

Ερ: Ποιοι είναι οι χώροι του Μουσείου;

Απ.: Υπάρχει ο εκθεσιακός χώρος στον πρώτο όροφο με τη μόνιμη έκθεση με τις συλλογές του Ηλία Λαλαούνη, ενώ στο δεύτερο όροφο γίνονται περιοδικές εκθέσεις και εκεί βρίσκεται και η μεγάλη αίθουσα εκδηλώσεων. Στο ισόγειο έχουμε το εργαστήριο χρυσοχοΐας και υπάρχει και το δώμα με θέα την Ακρόπολη όπου γίνονται διάφορες εκδηλώσεις. Στο όμορο κτήριο βρίσκονται τα γραφεία της διοίκησης και η βιβλιοθήκη του Μουσείου.

Ερ.: Πως έγινε η επιλογή των εκθεμάτων για τη μόνιμη έκθεση;

Απ.: Επιλέχθηκαν τα πιο αντιπροσωπευτικά αντικείμενα από τις συλλογές του Ηλία Λαλαούνη. Το Μουσείο απαριθμεί στις μόνιμες συλλογές του περισσότερα από 4.500 κοσμήματα και μικρογλυπτά από 50 συλλογές σχεδιασμένες από τον ιδρυτή του Ηλία Λαλαούνη. Τα εκθέματα χρονολογούνται μεταξύ του 1940 και 2000. Κάθε χρόνο οργανώνονται εκθέσεις προάγοντας την τέχνη της χρυσοχοΐας, των διακοσμητικών και εφαρμοσμένων τεχνών. Στόχος του Μουσείου είναι να φέρει την χρυσοχοΐα κοντά στο κοινό και να αποτελέσει ένα κέντρο σπουδής του κοσμήματος.

Ερ. : Το Μουσείο αποτελεί έναν χώρο, όπου ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα να μελετήσει το παρελθόν και το παρόν, να ψυχαγωγηθεί, να εμπλουτίσει τις γνώσεις του και να προβληματιστεί. Τι ενέργειες κάνει το Μουσείο Λαλαούνη προς αυτήν την κατεύθυνση;

Απ.: Εργαζόμαστε για την εκπαιδευτική ψυχαγωγία παιδιών και ενηλίκων Ελλήνων και ξένων επισκεπτών. Με τα εκπαιδευτικά προγράμματα για τα παιδιά, στοχεύουμε στην νέα πολιτιστική εκπαίδευση σε συνεργασία με όλες τις βαθμίδες εκπαίδευσης. Γι' αυτό και οργανώνουμε πρωτοποριακά προγράμματα με δραστηριότητες όπως θέατρο, αφήγηση, διαδραστικά προγράμματα και εργαστήρια. Όλα τα παιδιά μπορούν να έρθουν σε επαφή με τον εσωτερικό κόσμο των συναισθημάτων τους, μέσα από το

παιχνίδι, την τέχνη και το παραμύθι να καλλιεργήσουν τις ικανότητες τους, να αποκτήσουν γνώσεις, αλλά και να εκπαιδευτούν ώστε ως ενήλικες να έχουν ενδιαφέροντα και εύρος παιδείας. Οι ενήλικες ενδιαφέρονται κυρίως για τις περιοδικές εκθέσεις που διαφέρουν μεταξύ τους σε τύπο και αντικείμενο και προβάλλονται οι διακοσμητικές και παραδοσιακές τέχνες. Οι χορηγοί του Μουσείου Κοσμήματος έχουν συγκροτηθεί από άτομα που θαυμάζουν το συγκεκριμένο χώρο, βοηθούν στην ανάπτυξή του και οργανώνουν τακτές συναντήσεις και εκδηλώσεις. Η εγγραφή σε έναν τέτοιο σύλλογο είναι ένας ιδανικός τρόπος να έρθει κανείς σε επαφή με άτομα που μοιράζονται τα ίδια ενδιαφέροντα και να συμβάλλει στη βελτίωση της προσφοράς ενός Μουσείου.

Ερ. : Το χειροποίητο καλλιτεχνικό κόσμημα είναι μια νέα μόδα και πολύ άνθρωποι έχουν ασχοληθεί με το σχεδιασμό και την κατασκευή του. Που οφείλεται αυτό το φαινόμενο;

Απ. :Υπάρχουν Έλληνες με πολύ ταλέντο. Γυναίκες ή άνδρες ακόμη και μεγάλης ηλικίας, αρχίζουν να ασχολούνται με την τέχνη, είτε από μεράκι, είτε από επιθυμία να απασχοληθούν, είτε πολύ σημαντικότερο για να αποκτήσουν ένα εισόδημα. Μέσα από ειδικά προγράμματα για επαγγελματίες ή και ερασιτέχνες προσπαθούμε να τους διδάξουμε τα μυστικά της αργυροχρυσοχοΐας και να προβάλουμε με εκθέσεις καλλιτέχνες και δημιουργίες.

Ερ. : Ποια είναι τα μελλοντικά σχέδια και οι στόχοι του Μουσείου;

Απ. : Ως ζωντανός οργανισμός έχουμε πολλούς στόχους. Επιθυμούμε να προβληθούμε περισσότερο στο εξωτερικό τόσο ως ελληνικός επίσημος φορέας για το σύγχρονο ελληνικό κόσμημα και τις παραδοσιακές τέχνες, να αναπτύξουμε την ιστορική σημασία του Lalaounis legacy σχετικά με την ελληνική επιχειρηματική και καλλιτεχνική δραστηριότητα, να προωθήσουμε την ταυτότητα του αρχαιοελληνικού κοσμήματος και το σύγχρονο εικαστικό κόσμημα. Θα συνεχίσουμε να δίνουμε έμφαση σε κοινωνικά προγράμματα για ειδικές ομάδες, όπως εκπαιδευτικές δραστηριότητες για μαθητές και άτομα με ειδικές ανάγκες. Τέλος, επιδιώκουμε να φέρουμε ιστορικές συλλογές από το εξωτερικό που θα αποτελέσουν έμπνευση και θα μας αφηγηθούν αληθινές ιστορίες ξένων λαών και πολιτισμών.

Ερ. : Ο Ηλίας Λαλαούνης σε μια από τις τελευταίες συνεντεύξεις του είχε δώσει το

μήνυμα «Αγάπη.. Ατελείωτη αγάπη...» Πιστεύετε ότι ήταν συστατικό της επιτυχίας του η αγάπη;

Απ.: Νομίζω ότι ήταν πάρα πολύ σημαντικό αυτό που έκανε! Αγαπούσε τη δουλειά του, αγαπούσε την οικογένεια του, αγαπούσε πάρα πολύ την πατρίδα του, τον πολιτισμό του, αγαπούσε πάρα πολύ τις γυναίκες και νομίζω ότι όταν ένας άνθρωπος αγαπάει πολύ τη δουλειά του μπορεί να την δείξει και καλύτερα. Έτσι λοιπόν όταν πια μεγάλωσε και είχε γίνει και το Μουσείο έλεγε: «Εγώ τα έκανα όλα αυτά;...» Στα 90 του! «Εγώ τα έκανα όλα αυτά;...» Και του λέγαμε: «Αυτά και πολύ παραπάνω!»

Λίλα Λαλαούνη

Ερ.: Πότε και πως ξεκίνησε ο Ηλίας Λαλαούνης τη δραστηριότητά του;

Απ.: Ο μπαμπάς του Ηλία, ο Ιωάννης Λαλαούνης και ο Ευθύμιος Ζολώτας ήταν συνέταιροι και είχαν παντρευτεί δύο αδελφές. Το 1940 ο Ηλίας έχοντας σπουδάσει νομικά και οικονομικά ήθελε να πάει στη Γερμανία για μεταπτυχιακό. Ο μπαμπάς του όμως τον έβαλε στο μαγαζί για να δουλέψει. Ήταν τότε και ο πόλεμος... Δεν είχε καθόλου γνώσεις αλλά έμαθε. Ο Ξενοφών Ζολώτας, ο τότε διοικητής της Τράπεζας της Ελλάδος, ήταν πρώτος ξάδελφος του Ηλία. Όταν πέθαναν οι γέροι, οι μπαμπάδες, τα παιδιά συνέχισαν. Ο Ξενοφών όμως δεν ασχολείτο καθόλου με το μαγαζί, όλα τα έκανε ο Ηλίας. Κάποια στιγμή ο Ξενοφών άρχισε να μην συμφωνεί καθόλου με τον Ηλία και γι' αυτό αποφάσισε να διακόψει τη συνεργασία και να κάνει τη δική του δουλειά με τη δική του φιλοσοφία, το 1969. Έλεγε τότε: *Ξόδεψα μια ζωή να λανσάρω ένα όνομα και τώρα πρέπει να λανσάρω ένα άλλο...*

Ερ.: Που αποδίδετε την επιτυχία του;

Απ.: Η επιτυχία είναι αποτέλεσμα σκληρής δουλειάς. Τίποτα δεν έγινε εύκολα. Πολλή δουλειά, πολύ κόπο και πολλή προσπάθεια. Δεν ερχόταν τίποτα βολικά. Είχε όμως ένα θείο δώρο, να βλέπει πάντα μπροστά. Όταν πηγαίναμε στο Παρίσι να δούμε τη μόδα, ρούχα, έπιπλα, υφάσματα για τα σπίτια, είχαν τα σχέδια του! Κι έλεγα αν δεν ήξερα ότι τα έχει κάνει πριν τα δει θα έλεγα ότι τα αντέγραψε, τον επηρέασαν... Αυτό ποτέ δεν το κατάλαβα! Θυμάμαι μια φορά είχαμε δει ένα σχέδιο που είχε κάνει

ολόιδιο πάνω σε κάτι πετσέτες του *Guy Laroche*. Ούτε ο *Ηλίας* αντέγραψε τον *Guy Laroche* ούτε ο *Guy Laroche* τον *Ηλία*. Απλά την ίδια στιγμή είχαν την ίδια έμπνευση. Αυτοί είναι οι άνθρωποι οι πρωτοπόροι! Βλέπουν το μέλλον, έχουν το ταλέντο, είναι προικισμένοι άνθρωποι.

Ερ.: Σημείωσε όμως και μεγάλη εμπορική επιτυχία άρα δεν ήταν μόνο σπουδαίος καλλιτέχνης;

Απ.: Ήταν μεγάλος επιχειρηματίας. Αν ήταν μόνο καλλιτέχνης δεν θα είχε τόση μεγάλη εμπορική επιτυχία. Όλα τα μαγαζιά στην Ελλάδα και το εξωτερικό ήταν μεγάλη επιτυχία. Και τα μαγαζιά ήθελε να ακολουθούν την ατμόσφαιρα της πόλεως.

Εσωτερικά δηλαδή το κάθε μαγαζί ακολουθούσε το στυλ της πόλεως και της κουλτούρας του λαού. Στο Παρίσι ήταν μέσα όλο λάκα, το πιο σικ υλικό. Στο Τόκυο όλο γυαλί...

Ερ.: Πως εμπνεόταν για να δημιουργήσει μια συλλογή;

Απ.: Μου ήταν μεγάλη έκπληξη ο τρόπος που επηρεαζόταν. Έπαιρνε έμπνευση από τα πιο απίθανα πράγματα. Για παράδειγμα ταξιδεύαμε στο αεροπλάνο και είχε ένα κρίκο πετσέτας: *Αααα... Αυτό θα το κάνω δακτυλίδι!* Από ένα κατσαβίδι, από ένα σουρωτήρι έπαιρνε έμπνευση... Κι αυτό ήταν πάντα έκπληξη! Βέβαια δούλευε πάντα μέχρι πολύ αργά. Έλεγε: *Περνώ την εγκυμοσύνη μου ώσπου να γεννήσω...* Θυμάμαι όταν έφτιαχνε τα Βιοσύμβολα υπήρχε ένας καθηγητής γυναικολογίας ο Μπούρος, που του είχε πει να προσέξει μην πέσει έξω... Εκείνος όμως μελετούσε βιολογία, χημεία και παρατηρώντας τις εικόνες από το μικροσκόπιο έκανε κοσμήματα. Θυμάμαι τα σκουλαρίκια με τη ρετίνα του ματιού που έφτιαξε για την Ρενέ Φλέμινγκ που τραγουδούσε στην Metropolitan Opera...

Ερ.: Πιστεύετε ότι με κάθε συλλογή εξέφραζε και μια διαφορετική φιλοσοφία;

Απ.: Η κάθε συλλογή είχε μια φιλοσοφία! Τα Βιοσύμβολα για παράδειγμα έλεγε ότι τα έφτιαξε για να μάθουν οι νέοι να σέβονται και να αγαπούν το σώμα τους. Βέβαια πάντα ήθελε να εκφράζει με τα κοσμήματα του και την αγάπη του για την Ελλάδα. Όταν ταξιδεύαμε σε κάποια χώρα μετά ξεκινούσε μια συλλογή από την ιστορία της χώρας και από την τέχνη της χώρας. Πάντα όμως ό,τι έκανε κοιτούσε να έχει κοινό

παρονομαστή με την Ελλάδα (αρχαία και βυζαντινή).

Ερ.: Πως επέλεγε τους τεχνίτες για το εργαστήριο;

Απ.: Τους τεχνίτες έχω την εντύπωση ότι τους έφτιαχνε. Τους έπαιρνε από μικρά παιδιά και τους εκπαίδευε και σιγά σιγά οι μικροί εξελίσσονταν. Το εργαστήριο μας θεωρούνταν και σχολή. Αρχικά έβλεπε σε κάποιον αν του κόβει, αν έχει γούστο, πως κόβει το χέρι του... και έβαζε τους μικρούς κοντά στους πεπειραμένους. Σίγουρα ήθελε να έχει μέσα του κάτι το καλλιτεχνικό για να μπορέσει να εξελιχθεί και τους έσπρωχνε να βάλουν και τη δική τους φαντασία.

Ερ.: Τι άνθρωπος ήταν; Πως ήταν οι σχέσεις του με τους συνεργάτες του;

Απ.: Ήταν ένας άνθρωπος ζεστός, ανοιχτός και δεν είχε προβλήματα επικοινωνίας. Όλοι τον λάτρευαν! Ήταν πολύ αυστηρός και σκληρός όμως ήταν πολύ δίκαιος. Πρώτα ήταν πολύ σκληρός με τον εαυτό του. Το παράδειγμα που έδινε στους άλλους για το ήθος του, για την εργασία του, τους έκανε να τον σέβονται και κοντά σε αυτό επειδή τους είχε σαν παιδιά του, σαν οικογένεια, τον αγαπούσαν κιόλας. Ήταν ένας χαρισματικός άνθρωπος που σεβόταν τον διπλανό του. Δεν είχε εχθρούς, όλοι τον αγαπούσαν.

Ερ.: Τα κοσμήματα Λαλαούνη σε ποιες γυναίκες πιστεύετε ότι απευθύνονται;

Απ.: Ο Ηλίας έλεγε: *Θέλω να κατεβάσω το κόσμημα στο πεζοδρόμιο...* Ήταν το μότο του! Ήθελε να κάνει το κόσμημα πιο προσιτό στην κάθε γυναίκα ακόμη και την πιο φτωχιά. Να της αρέσει το σχέδιο, η ιστορία, η φιλοσοφία του και να μπορέσει να πάρει κάτι για τον εαυτό της που να ταιριάζει στην προσωπικότητά της και βέβαια να μπορεί να το αγοράσει, γι' αυτό και έκανε ασημένια ή χρυσο-ασημένια κοσμήματα. Έλεγε: *Επειδή είμαι έμπορος δεν μπορώ να κάνω κοσμήματα που να μην πουλιούνται, δεν με συμφέρει να το κάνω...*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

1.Ελληνικά

Αγγελικόπουλος Βασίλης, «Μουσική. Προς τον νέο αιώνα με ιθαγένεια», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1990-2000», εφ. *Η Καθημερινή*, 2.1.2000 (*Επτά Ημέρες*, σ. 36).

-, «Το όραμα του Μάνου Χατζιδάκι και του Μίκη Θεοδωράκη για την ελληνική μουσική ως το 1967», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία»*, επιμέλεια: Ουρανία Καϊάφα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2000, σσ. 125-137.

Αγγελοπούλου Λένα, *Η ευφάνταστη όψη της μόδας*, αυτοέκδοση, Αθήνα 2008.

Αλεξίου Στυλιανός, *Μινωικός πολιτισμός*, εκδ. Αλεξίου Υιοί, Ηράκλειο 1980.

Αλκιμος Αναστάσιος, *Οι ορχιδέες της Ελλάδας*, εκδ. Ψύχαλου, Αθήνα 1988.

Ανδρόνικος Μανόλης, «Η γεωμετρική τέχνη (1050-700 π.Χ.)», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τομ. Β', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 1970, σσ. 182-195.

-, *Βεργίνα. Οι βασιλικοί τάφοι*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1992.

Αντζουλάτου - Ρετσίλα Ευρυδίκη, «Η εκπαιδευτική δραστηριότητα του λαογραφικού μουσείου», *Πρακτικά Σεμιναρίου «Λαογραφικά Μουσεία και Συλλογές: Οργάνωση - Λειτουργία»*, Υπουργείο Πολιτισμού και Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα 1988, σσ. 87-89.

-, *Λαογραφικά μουσεία και παιδεία*, εκδ. Έλλην, Αθήνα 1991.²

-, *Πολιτιστικά και μουσειολογικά σύμμεικτα*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2005.

Αυγούλη – Μπενάκη Μαρία, «Φύλαξη και ασφάλεια των συλλογών», *Πρακτικά Σεμιναρίου «Λαογραφικά Μουσεία και Συλλογές: Οργάνωση - Λειτουργία»*, Υπουργείου Πολιτισμού και Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα 1988, σσ. 53-55.

-, «Αποθήκευση λαογραφικών συλλογών», *Πρακτικά Σεμιναρίου «Λαογραφικά Μουσεία και Συλλογές: Οργάνωση - Λειτουργία»*, Υπουργείο Πολιτισμού και Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα 1988, σσ. 57-59.

Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μυρτάλη, «Το βυζαντινό κόσμημα 4ος – 15ος αιώνας», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Καίτη Μίκου – Καραχάλιου, ΕΛΚΑ, Αθήνα 1995, σσ. 81-95.

Βαμβακάς Βασίλης - Παναγιωτόπουλος Παναγής (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80 – Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2014.

Βαρβούνης Μανόλης, *Συμβολή στη μεθοδολογία της επιτόπιας λαογραφικής έρευνας*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1994.

-, *Θεωρητικά της Ελληνικής Λαογραφίας*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1997.

-, «Ελληνικός λαϊκός πολιτισμός και τουρισμός», στη σειρά *Λαϊκοί πολιτισμοί*, επιμέλεια: Ευάγγελος Αυδίκος, εκδ. Πεδίο, Αθήνα 2013.

Βαρβούνης Μανόλης Γ. και Σέργης Μανόλης Γ. (διεύθ.), *Ελληνική Λαογραφία. Ιστορικά, θεωρητικά, μεθοδολογικά, θεματικές*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα 2012.

Βαρδαλά - Θεοδώρου Εύη και Delamotte Marianne, *Κοχύλια από τις ελληνικές θάλασσες*, Μουσείο Γουλανδρή Φυσικής Ιστορίας, Αθήνα 1994.

Βαρδινογιάννη Μαριάννα, *Μελετώντας τις προκλήσεις της γυναικείας ταυτότητας: Αναζητήσεις στη μινωική κοινωνία*, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα 2010.

Βαροπούλου Ελένη, «Το θέατρο 1974-2000. Ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό επίτευγμα», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 10ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 227-248.

Βασιλειάδης Στέφανος, «Μια εποχή άνοιξης και καρποφορίας στην ελληνική πρωτοποριακή μουσική», *Πρακτικά του Επιστημονικού Συμποσίου «1949-1967: Η*

εκρηκτική εικοσαετία», επιμέλεια: Ουρανία Καϊάφα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2000, σσ. 101-119.

Βερβενιώτη Τασούλα, «Η γυναικεία ψήφος», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1990-2000», εφ. *Η Καθημερινή*, 28.11.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 28).

Βερέμης Θάνος - Κολιόπουλος Γιάννης, *Ελλάς, η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2006.

Βλάχος Νικόλαος, «Χρήσιμες πληροφορίες και συμβουλές για τη συμπεριφορά των πετρών στις διεργασίες», στο εγχειρίδιο *Κοσμηματοποιία*, ΕΛΚΑ, Αθήνα 1996, σσ. 21-31.

Βλάχου Αγγελική, *Η τεχνική του εικαστικού κοσμήματος και τα μυστικά της*, εκδ. Ευήλατον, Αθήνα 2008.

Βλάχου Κωνσταντίνα, «Τεχνικές κατασκευής του κοσμήματος από την αρχαιότητα ως τα νεώτερα χρόνια» στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Καίτη Μίκου – Καραχάλιου, ΕΛΚΑ, Αθήνα 1995, σσ. 17-37.

Βούλγαρης Γιάννης, «Η δημοκρατική Ελλάδα 1974-2000», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 10ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 9-50.

Βρέλλη - Ζάχου Μαρίνα, «Χορός και ένδυμα. Παράδοση και αναπαράσταση», στο συλλογικό τόμο *Χορός και Κοινωνία*, εισαγωγή - επιμέλεια: Βασίλης Νιτσιάκος, έκδοση Πνευματικού Κέντρου Κόνιτσας, Κόνιτσα 1994, σσ. 97-110.

-, «Τα ηπειρώτικα κοσμήματα», *Εικαστική Παιδεία*, 24 (2008), σσ. 94-105.

-, «Κοινωνία και ένδυμα: Το φυλετικό και ερωτικό υπόβαθρο του ενδύματος. Ταξικές διακρίσεις. Αισθητική παράμετρος», στο συλλογικό έργο των Μανόλη Γ. Βαρβούνη και Μανόλη Γ. Σέργη (διεύθυνση), *Ελληνική Λαογραφία. Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, τόμ. Α', εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα 2012, σσ. 883 - 929.

Γαγγάδη Ντιάνα – Βογιατζή Ιφιγένεια, *Κοσμήματα της ελληνικής παραδοσιακής φορεσιάς, 18^{ος} - 19^{ος} αι.*, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα 1995.

Γαζή Έφη, «Δεκαετία '80. Άρχισε νωρίς, τελείωσε αργά», εφ. *Βήμα της Κυριακής*, 25. 7. 2010, σσ.16-17.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Ποίηση. Γνωρίσματα του ποιητικού λόγου», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1980-1990», εφ. *Η Καθημερινή*, 26.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 30).

Γερουλάνου Αιμιλία, *Διάτρητα*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1999.

-, «Το κόσμημα στο βυζαντινό κόσμο», στο συλλογικό τόμο *Ελληνικά κοσμήματα: από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη*, επιμέλεια: Ηλέκτρα Γεωργούλα, εκδ. Αδάμ – Πέργαμος, Αθήνα 1999, σσ. 281-295.

Γκιολές Νικόλαος, *Παλαιοχριστιανική τέχνη. Μνημειακή ζωγραφική (π. 300-726)*, εκδ. Γ. Γκέλμπεσης, Αθήνα 1991.

Γραμμένος Δημήτριος, (επιμ.) *Ο χρυσός των Μακεδόνων*, εκδ. Ζήτρος - ΥΠ.ΠΟ, Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης 2007.

-, «Το κόσμημα στη Νεολιθική εποχή της Ελλάδας και στην εποχή του Χαλκού της Μακεδονίας», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, ΥΠ.ΠΟ. - Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 2009² (1997¹), σσ. 15-16.

Δαλιανούδη Ρενάτα, *Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική παράδοση - Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι*, εκδ. Ελληνικά Πρόσωπα - Εμπειρία Εκδοτική, Αθήνα 2010.

-, «Από το δημοτικό τραγούδι και το ρεμπέτικο στα 'Παιδιά του Πειραιά' και το συρτάκι του 'Ζορμπά'», *Επιστήμη του Χορού (Ελληνική Επιστημονική Εταιρεία Χορού)* 9 (2016), σσ. 156-177.

-, «Μουσική – Χορός - Ένδυμα και άλλες (Εικαστικές & Εφαρμοσμένες) τέχνες. Το παράδειγμα των παραστάσεων του Ελληνικού Χοροδράματος», *Λαογραφία*, 43 (2013-2016), σσ. 71-94.

Δαμάσκος Δημήτρης, «Οι ανασκαφές της Σαντορίνης», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1965-1970», εφ. *Η Καθημερινή*, 12.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 32).

-, «Τα γλυπτά του Παρθενώνα και η ανέγερση του νέου Μουσείου της Ακρόπολης», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1980-1990», εφ. *Η Καθημερινή*, 26.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 33).

Δελβερούδη Ελίζα – Άννα, «Ελληνικός κινηματογράφος 1955-1965: Κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», *Πρακτικά του Επιστημονικού Συμποσίου»1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία*», επιμέλεια: Ουρανία Καϊάφα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2000, σσ. 163-176.

Δελβορριάς Άγγελος, *Ελληνικά παραδοσιακά κοσμήματα*, Μουσείο Μπενάκη, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1980.

-, «Το κόσμημα στην αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή περίοδο», στο συλλογικό τόμο *Ελληνικά κοσμήματα: από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη*, επιμέλεια: Ηλέκτρα Γεωργούλα, εκδ. Αδάμ – Πέργαμος, Αθήνα 1999, σσ. 89-105.

-, «Το μεταβυζαντινό και νεοελληνικό κόσμημα», στο συλλογικό τόμο *Ελληνικά κοσμήματα: από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη*, επιμέλεια: Ηλέκτρα Γεωργούλα, εκδ. Αδάμ – Πέργαμος, Αθήνα 1999, σσ. 359-366.

-, «Γυναίκα και κόσμημα», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 3-4).

Δεμαθάς Ζαχαρίας, «Ανοικοδόμηση και ανάπτυξη», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1950-1960», εφ. *Η Καθημερινή*, 28.11.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 24-25).

Δεσποίνη Αικατερίνη, *Αρχαία χρυσά κοσμήματα*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.

Δημακοπούλου Καίτη, «Κοσμήματα του προϊστορικού Αιγαίου από 6.800-1.100 π.Χ.», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Καίτη Μίκου – Καραχάλιου, ΕΛΚΑ, Αθήνα 1995, σσ. 43-57.

-, *Κοσμήματα της Ελληνικής Προϊστορίας: Ο νεολιθικός θησαυρός*, ΥΠ.ΠΟ. - Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 1998.

-, «Προϊστορικές δημιουργίες», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 5).

- (επιμ.), *Ο θησαυρός των Αηδονιών, Σφραγίδες και Κοσμήματα της ύστερης εποχής του χαλκού στο Αιγαίο*, ΥΠ.ΠΟ. – Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 2006.

-, «Κοσμήματα της Εποχής του Χαλκού στην Ελλάδα (περίπου 3.200-1.100 π.Χ.)», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, ΥΠ.ΠΟ. – Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 2009² (1997¹), σσ. 17-22.

Διαμαντάκου Πόπη, «Τηλεόραση. Η πρώτη εκπομπή», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1965-1970», εφ. *Η Καθημερινή*, 12.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 39).

Διαμάντη Μαρία και Πολίτου Πολυξένη (επιμ.), *Μαρουλίνα. Μια πρωτοπόρος του ελληνικού κοσμήματος: Σοφία Θανοπούλου (1908-1997)*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2005.

Δοντάς Νίκος, «Νέο ξεκίνημα», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1950-1960», εφ. *Η Καθημερινή*, 28.11.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 31).

-, «Στον αστερισμό του Χατζιδάκι», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1970-1980», εφ. *Η Καθημερινή* 19.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 30-31).

-, «Μουσική. Θεσμοθετώντας και πελαγοδρομώντας», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1980-1990», εφ. *Η Καθημερινή*, 26.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 39).

-, «Σε νέα τροχιά», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1990-2000», εφ. *Η Καθημερινή*, 2.1.2000 (*Επτά Ημέρες*, σ. 37).

Δουλαβέρας Αριστείδης, *Η γυναικεία και η ανδρική ομορφιά στο δημοτικό τραγούδι*, πρόλογος: Μιχάλης Γ. Μερακλής, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2013.

Δρανδάκη Αναστασία, «Τα χρυσοποίκιλτα βυζαντινά», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 14-16).

Εμμανουηλίδης Παναγιώτης, *Ο Πρωταγόρας του Πλάτωνα*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2000.

Ευσταθίου Μάγια, Κουτσομπού Μαρία, Πάντου Πέγκυ, Κονιώτη Μαρία, Vanity. Ιστορίες κοσμημάτων από τις Κυκλάδες, ΥΠ.ΠΟ. – Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 2017.

Ζώρα Πόπη, Κεντήματα και κοσμήματα της ελληνικής φορεσιάς, εκδ. ΕΟΕΧ, Αθήνα 1966.

-, «Αργυροχοΐα», στο συλλογικό τόμο *Νεοελληνική Χειροτεχνία*, εκδ. Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος, Αθήνα 1969, σσ. 240-275.

-, *Δύο μεγάλοι μαστόροι του ασημιού: Αθανάσιος Τζημούρης, Γεώργιος Διαμαντής Μπάφας*, εκδ. ΕΟΕΧ, Αθήνα 1972.

-, *Λαϊκή Τέχνη*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.

-, **Θεοδοσοπούλου Μάρη**, «Πεζογραφία. Ούριος άνεμος», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1980-1990», εφ. *Η Καθημερινή* 26.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 30-31).

Ιατρού Νόνη, Μικρά αγριολούλουδα της Ελλάδας, Ερμής, Αθήνα 1998.

Ιορδάνογλου Χρυσάφης, «Η οικονομία 1949-1974. Ανάπτυξη και νομισματική σταθερότητα», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 59-86.

-, «Η οικονομία 1974-2000. Επιβράδυνση – Στασιμότητα – Ανάκαμψη», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 10ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 65-100.

Καβαλλιεράτου Στέλλα - Καβαλλιεράτος Τάκης, Κοσμήματα – Αντικείμενα, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2007.

Καζάκος Πάνος, «Η ελληνική οικονομία 1949-1967: Ανασυγκρότηση και ανάπτυξη», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σσ. 223-237.

-, «Από κρίση σε κρίση: Οικονομία και δικτατορία 1967-1974», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σσ. 287-291.

-, «Η ελληνική οικονομία κατά τη μετάβαση και τη σταθεροποίηση της δημοκρατίας 1974-1981», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ΄, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σσ. 317-323.

-, «Παροχές και λιτότητα: Η οικονομία στη δεκαετία του 1980», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ΄, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σσ. 364-371.

-, «Η ελληνική οικονομία στον αστερισμό του Μάαστριχτ 1990-2000», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ΄, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σσ. 403-409.

Κακαρούγκα – Στασινοπούλου Ελισάβετ, «Η γοητεία του κλασικού», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 10).

Καλαφάτη Ελένη – Παπαλεξόπουλος Δημήτρης, *Τάκης Χ. Ζενέτος. Ψηφιακά Οράματα και Αρχιτεκτονική*, εκδ. LIBRO, Αθήνα 2006.

Καλαφάτης Θανάσης, «Αναπτυξιακή στόχευση», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1960-1965», εφ. *Η Καθημερινή*, 5.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 27).

-, «Οικοδομικός πυρετός», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1965-1970», εφ. *Η Καθημερινή*, 12.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 24-25).

Καλούρη – Αντωνοπούλου Ουρανία, *Η αισθητική αγωγή του παιδιού: Μορφές αισθητικής δημιουργικότητας στην παιδική βιβλιοθήκη και στο μουσείο*, εκδ. Δίπτυχο, Αθήνα 1985.

Καπλάνη Γιαννούλα, «Έρευνα, τεκμηρίωση και δημοσίευση του υλικού του μουσείου», *Πρακτικά Σεμιναρίου «Λαογραφικά Μουσεία και Συλλογές: Οργάνωση - Λειτουργία*», Υπουργείο Πολιτισμού και Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα 1988, σσ. 71-73.

-, *Νεοελληνική αργυροχοΐα. Από τις συλλογές του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης*, ΥΠ.ΠΟ., Αθήνα 1997.

Καπλάνη - Κοκκίνη Έλλη, *Οι χρυσοί της Νέβεσκα*, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, Δήμος Θεσσαλονίκης 1995.

Καραγιάννη Στέλλα και **Νικολάου Αγγελική**, «Βιομηχανική πολιτική στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες: χωρικές και κλαδικές διαστάσεις», *Πρακτικά Συνεδρίου «Η Ελληνική Κοινωνία κατά την Πρώτη Μεταπολεμική Περίοδο (1945-1967)»*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 1993, σσ. 95-114.

Καραγιώργης Βάσος, *Αρχαία Κύπρος*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1978.

Καρακούσης Αντώνης, «Οικονομία. Ταραγμένη δεκαετία», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1970-1980», εφ. *Η Καθημερινή*, 19.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 24-25).

-, «Οικονομία και κοινωνία», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1990-2000», εφ. *Η Καθημερινή*, 2.1.2000 (*Επτά Ημέρες*, σ. 19).

Καραφύλλης Σίμος (επιμ.), «*MAROULINA*» - *ΣΟΦΙΑ ΘΑΝΟΠΟΥΛΟΥ*, εκδ. Μετόπη, Αθήνα 1982.

Κατσιμάνης Κυριάκος, «*Πλάτων και Αριστοτέλης. Φιλοσοφική ερμηνεία επιλεγμένων κειμένων*», εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2001, σσ. 248-266.

Κατσουνάκη Μαρία, «Κινηματογράφος. Ελπιδοφόρες εμφανίσεις», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1960-1965», εφ. *Η Καθημερινή*, 5.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 34-36).

-, «Κινηματογράφος. Σε μεταβατικό στάδιο», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1965-1970», εφ. *Η Καθημερινή*, 12.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 36).

-, «Κινηματογράφος. Άνεμος ανατροπής», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1970-1980», εφ. *Η Καθημερινή*, 19.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 34-35).

-, «Κινηματογράφος. Κοινό ο μεγάλος απών», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1980-1990», εφ. *Η Καθημερινή*, 26.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 36-37).

-, «Κινηματογράφος. Απρόβλεπτη αναζωπύρωση», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1990-2000», εφ. *Η Καθημερινή*, 2.1.2000 (*Επτά Ημέρες*, σ. 31).

Κολοβός Νίκος, «Ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας – Άνθιση του ‘αθώου’ εμπορικού κινηματογράφου: Ένα παράδοξο», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία»*, επιμέλεια: Ουρανία

Καϊάφα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2000, σσ. 145-161.

Κορρέ – Ζωγράφου Κατερίνα, *Νεοελληνικός κεφαλόδεσμος*, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα 1991.

-, *Χρυσικών έργα 1600-1900. Συλλογή Κ. Νοταρά*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.), Αθήνα 2002.

-, *Το βραχιόλι, νεοελληνικό και ethnic, 19ος – 20ός αιώνας*, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, Αθήνα 2008.

Κοτζιά Ελισάβετ – Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Η ελληνική λογοτεχνία 1974-2000», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 10ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 183-200.

Κουνενάκη Πέγκυ, «Η γοητεία του ελληνικού κοσμήματος», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 2).

Κουτελάκης Χάρης, *Έλληνες αργυροχρυσόχοι και ξυλογλύπτες*, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 1996.

Κρίκου Αλεξάνδρα, «Κατάρτιση στις βασικές αρχές των ειδικοτήτων της κοσμηματοποιίας και των συναφών επαγγελμάτων», στο εγχειρίδιο *Κοσμηματοποιία*, ΕΛΚΑ, Αθήνα 1996, σσ. 7-11.

Κριμπάς Κώστας, «Ανώτατη παιδεία και έρευνα 1949-1974», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 153-166.

Κωνσταντινίδης Άρης, *Η αρχιτεκτονική της αρχιτεκτονικής*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Κρήτη 2013.

Κωτίδης Αντώνης, «Η μεταπολεμική νεοελληνική τέχνη», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ΄, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σσ. 583-585.

-, *Μοντερνισμός και "παράδοση" στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011.

Λαδά - Μινώτου Μαρία, «Νεοελληνική αργυροχρυσοχοΐα. Κοσμήματα της ελληνικής παραδοσιακής φορεσιάς (18ος - 19ος αι.)», στον τόμο της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος, *Κοσμήματα της ελληνικής παραδοσιακής φορεσιάς (18ος - 19ος αι.)*, Συλλογή Εθνικού και Ιστορικού Μουσείου, Αθήνα 1999, σσ. 9-21.

Λαλαούνη Ιωάννα, «Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Καίτη Μίκου – Καραχάλιου, ΕΛΚΑ, Αθήνα 1995, σσ. 121-127.

-, «Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 29-31).

-, (επιμ.) *Τα Νέα του Μουσείου / Newsletter*, τ. 1-13, Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη, Αθήνα 1994-2004.

Λαλαούνης Ηλίας, *Μεταμορφώσεις*, Εκδοτική Ελλάδος Α.Ε., Αθήνα 1985.

Λαμπίρη - Δημάκη Ιωάννα, «Κοινωνική αλλαγή 1949-1974. Η κοινωνιολογική οπτική του ιστορικού φαινομένου», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 182-190.

Λαμπρινίδης Kieley Νικόλαος, «Η αγορά των πολύτιμων λίθων και των πολύτιμων υλικών», στο εγχειρίδιο *Κοσμηματοποιία*, ΕΛΚΑ, Αθήνα 1996, σσ. 13-18.

Λαμπρινός Φώτος, «Κινηματογράφος. Η εποχή της καταξίωσης», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 217-238.

-, «Ελληνικός κινηματογράφος. Από τη μεταπολίτευση στο τέλος του 20ού αιώνα», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 10ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 201-226.

Λαμπρινουδάκης Βασίλης, «Αντί Προλόγου» στο συλλογικό τόμο *Το Ελληνικό Κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, ΥΠ.ΠΟ. - Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 2009² (1997¹), σσ. 10-11.

Λορεντζάτος Ζήσιμος, *Ο αρχιτέκτονας Δημήτρης Πικιώνης*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1969.

Λουκάτος Δημήτριος, *Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1992.

Μακρής Κίτσος, *Εκλογή έργων της ελληνικής μεταλλοτεχνίας*, εκδ. Ε.Ο.Ε.Χ., Αθήνα 1962.

Μαντζουράνη Ελένη, *Η αρχαιολογία της προϊστορικής Κύπρου*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2001.

Μαρμαράς Εμμανουήλ, «Ανοικοδόμηση και αντιπαροχή», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1965-1970», εφ. *Η Καθημερινή*, 12.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 27-29).

Μαυρίδης Φοίβος, *Ιταλο-ελληνικό / Ελληνο-ιταλικό Λεξικό*, εκδ. Μ. Σιδέρη, Αθήνα 2009.

Μαυρομούστακος Πλάτων, «Πολύμορφη Δραστηριότητα», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1950-1960», εφ. *Η Καθημερινή*, 28.11.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 34).

-, «Θέατρο. Η περίοδος της άνθησης», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1960-1965», εφ. *Η Καθημερινή*, 5.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 33).

-, «Θέατρο. Αλλαγή προσανατολισμού», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1965-1970», εφ. *Η Καθημερινή*, 12.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 34-35).

-, «Θέατρο. Κυριαρχεί η ελληνική δραματουργία», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1970-1980», εφ. *Η Καθημερινή*, 19.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 32-33).

-, «Θέατρο. Αλλαγή εικόνας», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα, 1980-1990», εφ. *Η Καθημερινή*, 26.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 34-35).

Μερακλής Μιχάλης Γ., *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση. Ήθη και έθιμα. Λαϊκή τέχνη*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011.

Μίκου – Καραχάλιου Καίτη, «Σύγχρονο ελληνικό κόσμημα», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Καίτη Μίκου – Καραχάλιου, ΕΛΚΑ, Αθήνα 1995, σσ. 129-163.

-, «Σύγχρονες κατευθύνσεις», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 23-25).

-, «Το σύγχρονο κόσμημα», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, ΥΠ.ΠΟ. - Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 2009² (1997¹), σσ. 377-381.

Μπαλλιάν Άννα, *Θησαυροί από τη Μικρά Ασία και την Ανατολική Θράκη*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1992.

Μπελτογιάννη Χρυσάνθη, «Το βυζαντινό κόσμημα», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, ΥΠ.ΠΟ. - Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 2009² (1997¹), σσ. 151-159.

Μπίστικα Ελένη, «Η Ελλάδα στον καθρέπτη της δεκαετίας του '60», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1960-1965», εφ. *Η Καθημερινή*, 5.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 28).

Μπότσαρης Μάρκος, «Η ελληνική αργυροχοΐα και το σαβάτι», *Ζυγός*, 7 (Μάρτιος – Απρίλιος 1974), σσ. 80-102.

Μπουλώτης Χρήστος, «Το μυκηναϊκό κόσμημα», στο συλλογικό τόμο *Ελληνικά κοσμήματα: από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη*, επιμέλεια: Ηλέκτρα Γεωργούλα, εκδ. Αδάμ – Πέργαμος, Αθήνα 1999, σσ. 19-85.

Μυλωνάς Γεώργιος, *Πολύχρυσοι Μυκήναι*, εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1983.

Νάκου Ειρήνη, *Μουσεία: εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός: από τη σκοπιά της θεωρίας του υλικού πολιτισμού, της Μουσειολογίας και της Μουσειοπαιδαγωγικής*, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2001.

Ντάτση – Δάλλα Ευαγγελή, *Τα ισνάφια μας τα βασιλεμένα. Τα Γιάννινα των μαστόρων και των καλφάδων*, Μουσείο Μπενάκη και εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2006.

Ξανθόπουλος Νικόλαος, *Η τέχνη του σμάλτου*, εκδ. Α. Σταμούλη, Αθήνα 2007.

Οικονομάκη – Παπαδοπούλου Γιώτα, «Το λαγάρισμα των πολύτιμων μετάλλων», *Εθνογραφικά*, 6 (1989), σσ. 31-56.

Οικονόμου Μαρία, *Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός; Μουσειολογικοί προβληματισμοί και ζητήματα*, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2003.

Παγιατάκης Σπύρος, «Θέατρο. Πληθωρισμός», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1990-2000», εφ. *Η Καθημερινή*, 2.1.2000 (*Επτά Ημέρες*, σ. 29).

Παναγάκης Παναγιώτης (επιμ.), *Το χρονικό της μεγάλης κρίσης. Η Τράπεζα της Ελλάδος 2008-2013*, Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης, Αθήνα 2014.

Παπαγαλάνη Λίντα – Καλαφάτης Θανάσης, «Εργατική μετανάστευση. Οι Έλληνες στη Γερμανία και τη δυτική Ευρώπη», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 329-338.

Παπαγεωργίου Γιώργος, *Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά τον 19ο και τις αρχές του 20ού αιώνα (αρχές 19ου αι. ως 1912)*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Σειρά Επιστημονικών Διατριβών της Φιλοσοφικής Σχολής, αρ. 4, Ιωάννινα 1982.

Παπαδόπουλος Δημήτρης, *Επεξεργασία σμάλτου*, εκδ. Ίων, Αθήνα 2009.

Παπαδόπουλος Στέλιος, *Από τις τοπικές συλλογές στα σύγχρονα μουσεία*, εκδ. Καραβία, Αθήνα 1978.

-, *Ανθρωπολογικά, μουσειολογικά μικρά μελετήματα*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα 2003.

Παπαδοπούλου Αρχοντία, *Το κόσμημα της ελληνικής Ανατολής*, εκδ. Λεξίτυπον Αθήνα 2015.

Παπαθανασόπουλος Γιώργος, *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο: Νεολιθικά – Κυκλαδικά*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1981.

Παπαμανώλη Λούλα, *Το παραδοσιακό κόσμημα στα Δωδεκάνησα*, εκδ. EOMMEX, Αθήνα 1986.

Παπαμύχος Νίκος, «Η μεταπολεμική πόλη, πόλη της αντιπαροχής», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία»*, επιμέλεια: Ουρανία Καϊάφα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2000, σσ. 79-86.

Παπανδρέου Νικηφόρος, «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία»*, επιμέλεια: Ουρανία Καϊάφα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2000, σσ. 177-188.

Παπαντωνίου Ιωάννα, *Η ελληνική γυναικεία φορεσιά και το κόσμημα άλλοτε και τώρα*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Αθήνα 1985.

-, «Παρουσίαση των λαογραφικών συλλογών», *Πρακτικά Σεμιναρίου «Λαογραφικά Μουσεία και Συλλογές: Οργάνωση - Λειτουργία»*, Υπουργείο Πολιτισμού και Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα 1988, σσ. 67-70.

Παυλόπουλος Δημήτρης, «Νέες αίθουσες τέχνης», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1960-1965», εφ. *Η Καθημερινή* 5.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σ. 36).

-, «Εικαστικές τέχνες. Παράδοση και πρωτοπορία», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1980-1990», εφ. *Η Καθημερινή*, 26.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 32-33).

Πλάτων Νικόλαος, «Η ακμή του μινωικού πολιτισμού», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Α΄, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 1970, σσ. 164-231.

Πολίτου Ξένια (επιμ.), *Από τον Picasso στον Koons. Κοσμήματα καλλιτεχνών*, Κατάλογος Έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, 16.5 - 2.9.2012, Αθήνα 2012.

Πουλκούρας Αγαπητός, *Η τέχνη της χρυσοχοΐας*, εκδ. Αέροπος, Αθήνα 2006.

Πούχγερ Βάλτερ, *Θεωρητική λαογραφία. Έννοιες – Μέθοδοι – Θεματικές*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2009.

Ράφτης Άλκης, «Ο ελληνικός χορός και η Δόρα Στράτου», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1950-1960», εφ. *Η Καθημερινή*, 28.11.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 37-38).

Ριζάς Σωτήρης, «Η δικτατορία, 1967-1974», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 47-56.

-, *Η ελληνική πολιτική μετά τον εμφύλιο πόλεμο. Κοινοβουλευτισμός και δικτατορία*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2008.

Ρομπόλης Σάββας, «Η μετανάστευση στην Ελλάδα κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967) ως συνιστώσα της αναπτυξιακής πολιτικής», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία»*, επιμέλεια: Ουρανία Καϊάφα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2000, σσ. 299-310.

Ρωμαίου – Καρασταμάτη Ελένη, «Συγκρότηση και οργάνωση της λαογραφικής συλλογής», *Πρακτικά Σεμιναρίου «Λαογραφικά Μουσεία και Συλλογές: Οργάνωση - Λειτουργία»*, Υπουργείο Πολιτισμού και Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα 1988, σσ. 29-32.

-, «Το νεοελληνικό κόσμημα, 17ος – 19ος αι.», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, ΥΠ.ΠΟ. - Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 2009² (1997¹), σσ. 249-254.

Ρωμανού Καίτη, «Η μουσική 1949-1974. Α' Η ελληνική πρωτοπορία», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 259-268.

-, «Η μουσική 1974-2000. Θεσμοί και μουσική παιδεία», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 10ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 249-258.

Σακελλαρίου Αγνή, «Η μυκηναϊκή μεταλλοτεχνία», στο συλλογικό τόμο *Ο Μυκηναϊκός Κόσμος. Πέντε αιώνες πρώιμου ελληνικού πολιτισμού 1.600-1.100 π.Χ.*, επιμέλεια: Δημακοπούλου Καίτη, Υπουργείο Πολιτισμού-Ελληνικό τμήμα ICOM, Αθήνα 1988.

Σαλή Τέση, *Μουσειολογία (2). Βασικές αρχές έκθεσης μουσειακών συλλογών. Παρουσίαση και ερμηνεία. Φωτισμός. Υποτιτλισμός. Σήμανση*, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1998.

Σκαλτσά Ματούλα, *Για τη μουσειολογία και τον πολιτισμό*, εκδ. Εντευκτήριο, Θεσσαλονίκη 1999.

Σπάθης Δημήτρης, «Το θέατρο. Ανασυγκρότηση και ακμή της ελληνικής σκηνής», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 239-258.

Σταθάκης Γιώργος, «Η απρόσμενη οικονομική ανάπτυξη στις δεκαετίες του '50 και '60. Η Αθήνα ως αναπτυξιακό υπόδειγμα», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία»*, επιμέλεια: Ουρανία Καϊάφα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2000, σσ. 43-65.

Σταμέλος Δημήτρης, *Νεοελληνική λαϊκή τέχνη*, εκδ. Αλκαίος, Αθήνα 1975.

Στασινοπούλου Ελισάβετ, «Το αρχαίο ελληνικό κόσμημα από 1.100 – μετά το 27 π.Χ.», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Καίτη Μίκου – Καραχάλιου, ΕΛΚΑ, Αθήνα 1995, σσ. 59-79.

-, «Η γοητεία του κλασικού», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 8-10).

Συναδινός Νάσιος, *Οι τεχνίτες της Στεμνίτσας*, Μουσείο Στεμνίτσας 1997.

Συνοδινού Κάτε, *Ευρωπαϊκά κοσμήματα του 19ου αιώνα. Συλλογή Σοφίας Χρυσοχοϊδη - Λαμπρίδη*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1990.

-, «Κοσμήματα της νεοελληνικής τέχνης 1453-1900», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 5.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Καίτη Μίκου – Καραχάλιου, ΕΛΚΑ, Αθήνα 1995, σσ. 96-117.

-, «Νεοελληνικές τάσεις», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 20-22).

Τζομπανάκη Χρυσούλα, «Κτιριολογικά προβλήματα των ιστορικών - λαογραφικών μουσείων. Προθήκες μουσείων», *Πρακτικά Σεμιναρίου «Λαογραφικά Μουσεία και Συλλογές: Οργάνωση - Λειτουργία»*, Υπουργείο Πολιτισμού και Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα 1988, σσ. 49-51.

Τσάκαλος Αντώνης (επιμ.), *Σμάλτα – Χρώμα μέσα στο χρόνο*, Κατάλογος Έκθεσης, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 21.12.2007 - 17.2.2008, ΥΠ.ΠΟ., Αθήνα 2008.

Τσάμπρας Γιώργος, «Μουσική. Στον πυρετό του πολιτικού τραγουδιού», στο Αφιέρωμα «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1970-1980», εφ. *Η Καθημερινή*, 19.12.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 29-30).

-, «Η μουσική 1949-1974. Β' Το ελληνικό τραγούδι», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 269-274.

Τσιγαρίδα Μπεττίνα - Ελισάβετ, «Ελληνιστικά και Ρωμαϊκά», στο Αφιέρωμα «Ελληνικό κόσμημα», εφ. *Η Καθημερινή*, 20.6.1999 (*Επτά Ημέρες*, σσ. 11-12).

-, «Το κόσμημα από τη γεωμετρική εποχή έως την όψιμη αρχαιότητα (9ος αι. π.Χ. – 4ος αι. μ.Χ.)», στο συλλογικό τόμο *Το ελληνικό κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση*, επιμέλεια: Ντιάνα Ζαφειροπούλου, ΥΠ.ΠΟ. - Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 2009² (1997¹), σσ. 61-70.

Φανουράκη Λίνα, *Κοσμήματα 1989-2009*, επιμέλεια: Σταύρος Πετσόπουλος, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2009.

Φεσσά – Εμμανουήλ Ελένη, «Εκσυγχρονισμός και αυθεντικότητα στο πλαίσιο της παράδοσης του κλασικισμού: Το έργο του αρχιτέκτονα Βασιλείου Κουρεμένου στην Κωνσταντινούπολη 1911-1915», στο βιβλίο *Batılılaşan İstanbul'un Rum Mimarları / Οι Ρωμιοί Αρχιτέκτονες της Πόλης στην περίοδο του εκδυτικισμού*, επιμέλεια: Kuruyazıcı Hasan και Sarlak Eva, Σύνδεσμος Αποφοίτων Ζωγραφείου, Κωνσταντινούπολη 2010, σσ. 118-127.

Χαραλαμπίδης Άλκης, *Η τέχνη του 20ού αιώνα*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002.

Χασιώτης Ιωάννης, «Η μεταπολεμική μετανάστευση και ο απόδημος ελληνισμός», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σσ. 526-533.

Χατζηδάκη Νανώ, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994.

Χατζημιχάλη Αγγελική, «Η ελληνική αργυροχοϊκή τέχνη», *Νέα Εστία*, 14 (1933), σσ. 11-15.

-, *Ελληνικάί εθνικάί ενδυμασίαι*, Πίνακες Νικ. Σπέρλιγκ, Μουσείο Μπενάκη, τ. 1, Αθήναι 1948· τ. 2, Αθήναι 1954.

-, *Ραπτάδες – χρυσορράπτες και καποτάδες*, Ανάτυπο από το *Αφιέρωμα* στη Μνήμα του Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Αθήνα 1960, σσ. 445 – 474.

-, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά*, επιστημονική επιμέλεια: Τατιάνα Ιωάννου – Γιανναρά, επιμέλεια: Άγγελος Δεληβορριάς, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1978.

Χουρμουζιάδης Γιώργος, *Το χρυσάφι του κόσμου*, εκδ. Καπόν, Αθήνα 1997.

Χριστοφύλλου Μάρθα-Έλλη, «Οι εικαστικές τέχνες 1974-2000», στο συλλογικό έργο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 10ος, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 277-294.

Χρυσανθάκη Ιωάννα, *Γεωλογία: Μακροσκοπικά και οπτικά χαρακτηριστικά πολύτιμων, ημιπολύτιμων λίθων*, εκδ. Ίων, Αθήνα 2008.

2. Ξένα

Albright William, *The Archaeology of Palestine*, εκδ. Penguin, Lebanon 1977.

Angier Bradford, *Looking for Gold*, εκδ. Stackable, Harrisburg 1980.

Anscombe I., *Arts & Crafts Style*, εκδ. Phaidon, London 2000.

Argan Giulio Carlo, *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφρ.: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1998.

Artamonov M.I., *Les trésors d' art des Scythes du Musée de l' Ermitage à Leningrad*, εκδ. Gründ, Paris 1968.

Auboyer Jeannine – Goepper Roger, *The Oriental World*, εκδ. Paul Hamlyn, United Kingdom 1967.

Bammate Nadjm oud – Dine, *Cites d' Islam*, εκδ. Arthaud, Paris 1987.

Bazin Germain, *A Gallery of Flowers*, εκδ. Thames and Hudson, London 1960.

Barber R.L.N., *Οι Κυκλάδες στην εποχή του Χαλκού*, μτφρ.: Όλγα Χατζηαναστασίου, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1994.

Becker Vivienne, *Fabulous Costume Jewelry: History of Fantasy and Fashion in Jewels*, εκδ. Schiffer, USA 1997.

Beckett Gillian, *The Secret Life of Plants*, εκδ. Octopus, London 1982.

Bejart Maurice, *Danser le XX^e siecle*, εκδ. Hatier, Paris 1977.

Bland Alexander, *Noureev*, εκδ. Julliard, Paris 1976.

Blauer E., *Contemporary American Jewelry Design*, εκδ. Van Nostrand Reinhold, New York 1991.

Boardman J., *Greek Gems and Finger Rings*, εκδ. Harry N. Abrams, London 1970.

Bradford Ernle, *Four Centuries of European Jewellery*, εκδ. Country Life, London 1953.

Bratits Carolos, *Forty Greek Shells*, εκδ. Kastaniotis, Athens 1997.

Buckton D., *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture*, εκδ. British Museum, London 1994.

Buranelli Vincent, *Gold: An Illustrated History*, εκδ. Red Dembner Enterprises Corp., USA 1979.

Burkett Russel, *Gold and Other Precious Metals*, εκδ. Gem Guides Book Co., California 1975.

Butor M., *Adornment: Jewelry from Africa, Asia and the Pacific*, εκδ. Thames and Hudson, London 1994.

Chadour – Sampson Anna Beatriz και Lalaounis – Tsoukopoulou Ioanna, *Ilias Lalaounis: Modern Revival of Ancient Gold*, εκδ. Ilias Lalaounis Jewelry Museum, Athens 1998.

Chauveau Philippe (επιμ.), *Les épées de l' Academie des Beaux-Arts*, εκδ. PC, France 1997.

- Childers Caroline**, *Prestigious Jewelry*, εκδ. BW, New York 1997.
- Clark G.**, *Symbols of Excellence: Precious Materials as Expressions of Status*, εκδ. Cambridge University, Cambridge 1986.
- Clement Crisp**, *Ballerina: Portraits and Impressions of Nadia Nerina*, εκδ. Weidenfeld & Nicolson, London 1975.
- Clogg Richard**, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, μτφρ.: Λυδία Παπαδάκη και Μαρία Μαυρομμάτη, εκδ. Κάτοπτρο, Αθήνα 2003.
- Cole Sonia**, *The Neolithic Revolution*, εκδ. British Museum, London 1970.
- Dance Peter**, *Encyclopedia of Shells*, εκδ. Blandford, London 1974.
- Dean D.**, *Museum Exhibition. Theory and Practice*, εκδ. Routledge, London και New York 1994.
- Delvoye Ch.**, *Βυζαντινή τέχνη*, μτφρ.: Μαντώ Παπαδάκη, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1999.
- Descarpentries A. – Villiers A.**, *Petits animaux des eaux douces*, εκδ. Fernand Nathan, Paris 1967.
- Dickinson D.**, *The Aegean Bronze Age*, εκδ. Cambridge University, Cambridge 1994.
- Dormer P.** και **Turner R.**, *The New Jewelry: Trends and Traditions*, εκδ. Thames and Hudson, London 1994.
- Doumas Christos**, *Cycladic Art: The N.P. Goulandris Collection*, εκδ. British Museum, London 1983.
- Druett English H.** και **Dormer P.**, *Jewelry of Our Time: Art, Ornament and Obsession*, εκδ. Thames and Hudson, London 1995.
- Duncan A.**, *Art Nouveau (World of Art)*, εκδ. Thames and Hudson, London 1994.
- Duncan A.**, *Art Deco (World of Art)*, εκδ. Thames and Hudson, London 1995.
- Duval Paul-Marie**, *Monnaies gauloises et mythes celtiques*, εκδ. Hermann, Paris 1987.

Eco Umberto, *Ιστορία της ομορφιάς*, μτφρ.: Δήμητρα Δότση και Χρήστος Ρομποτής, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2004.

Entwistle J., *The Fashioned Body: Fashion, Dress, and Modern Social Theory*, εκδ. Polity, Cambridge 2000.

Escritt Stephen, *Art Nouveau*, εκδ. Phaidon, London 2000.

Esin Atil, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, εκδ. National Gallery of Art / Harry N. Abrams, Washington 1987.

Fahrner Theodor, *Jewelry between Avant-Garde and Tradition: Art Nouveau, Art Deco the 1950s*, εκδ. Schiffer, U.S.A. 1991.

Field Leslie, *The Queen's Jewels: The Personal Collection of Elizabeth II*, εκδ. Harry N. Abrams, London 1997.

Fiell C. και Fiell P., *Design of the 20th Century*, εκδ. Taschen, Köln 2005.

Fitzgerald Patrick, *Ancient China*, εκδ. Phaidon, London 1978.

Flower Margaret, *Victorian Jewellery*, εκδ. Oakley Press, London 2011.

Franch José Alcina, *Pre-Columbian Art*, εκδ. Harry N. Abrams, New York 1983.

Garaudy Roger, *L' Islam habite notre avenir*, εκδ. Desclée de Brouwer, Paris 1981.

Garner P., *The Contemporary Decorative Arts: From 1940 to the Present Day*, εκδ. Phaidon, Oxford 1980.

Gerald Weland, *Swords, Daggers and Cutlasses*, εκδ. Apple, London 1991.

Giedion S., *La naissance de l'art*, εκδ. Connaissance, Bruxelles 1965.

Godard André, *L' art de l' Iran*, εκδ. Arnaud, Paris 1962.

Gombrich H. Ernst, *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ.: Λίνα Κασδαγλή, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2011.

Goulimis N. Constantine, *Wild Flowers of Greece*, εκδ. The Goulandris Botanical Museum, Athens 1968.

Green T., *The New World of Gold*, εκδ. John Wiley and Sons, Canada 1986.

Gregorietti G., *Jewellery through the Ages*, εκδ. Hamlyn, London 1969.

Griffiths Ralph – Thomas Roger, *The Making of the Tudor Dynasty*, εκδ. Alan Sutton, U.K. 1985.

Gruben G., *Ιερά και ναοί των αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ.: Δήμητρα Ακτσέλη, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2000.

Hatzaki Myrto – Plantzos Dimitris, *Tribut Magnificenței / A Tribute to Magnificence : Ilias Lalaounis, bijuterii și microsculptură / jewelry and microsculpture*, εκδ. Muzeul Național de Artă al României, București 2008.

Hayeur Smith Michèle, *Draupnir's Sweat and Mardöll's Tears: An Archaeology of Jewellery, Gender and Identity in Viking Age Iceland*, εκδ. J. and E. Hedges, Oxford 2004.

Herbert Franke, *Computer Graphics – Computer Art*, εκδ. Phaidon, Munich 1971.

Higgins R.A., *Greek and Roman Jewellery*, εκδ. Methuen and Co. Ltd, London 1980².

Higgins R.A., *Minoan and Mycenaean Art*, εκδ. Thames and Hudson, London 1981².

Highwater Jamake, *Arts of the Indian Americas: Leaves from the Sacred Tree*, εκδ. Harper & Row, New York 1983.

Hillier B. και Escritt S., *Art Deco Style*, εκδ. Phaidon, London 1997.

Hinks Peter, *Nineteenth Century Jewellery*, εκδ. Faber and Faber, London 1975.

-, *Victorian Jewelry*, εκδ. Studio, New York 1991.

Hood S., *The Arts in Prehistoric Greece*, εκδ. Penguin, Harmondsworth 1981².

Hooper - Greenhill E., *Museums and their Visitors*, εκδ. Routledge, London 1996.

Hughes G., *Modern Jewelry: An International Survey 1890-1963*, εκδ. Studio, London 1963.

-, *The Art of Jewelry*, εκδ. Studio Vista, London 1972.

-, *Gems & Jewellery*, εκδ. Phaidon, Oxford 1978.

Ivanoff Pierre, *Monuments of Civilization Maya*, εκδ. Cassell, London 1975.

Johns Catherine & Potter Timothy, *The Jewellery of Roman Britain: Celtic and Classical Traditions*, εκδ. UCL, London 1996.

Kachavara D. και Kvirkvelia G., *Από τη χώρα του χρυσόμαλλου δέρατος. Θησαυροί της αρχαίας Κολχίδας*, μτφρ.: Ειρήνη Παπαγεωργίου, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2009.

Klein Dan – Bishop Margaret, *Decorative Art 1880-1980*, εκδ. Phaidon, Oxford 1986.

Kritikou Iris (επιμ.), *A Jewel Made in Greece. Art Jewelry*, Κατάλογος Έκθεσης, Τεχνόπολις Δήμου Αθηναίων, 22.2 - 1.3.2014, Αθήνα 2014.

Laban Rudolf, *Choreutics*, εκδ. Macdonald & Evans, London 1966.

Lalaouni Ioanna, *Ilias Lalaounis - MicroSculptures*, εκδ. Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation και Ilias Lalaounis Jewelry Museum, New York 2001.

-, *New Territories*, εκδ. Ilias Lalaounis Jewelry Museum, Athens 2016.

Lalaounis Ilias, *Objets d' Art*, εκδ. Ilias Lalaounis Jewelry Museum, Athens 1985.

-, *Ilion*, εκδ. Ilias Lalaounis Jewelry Museum, Athens 1985.

-, *Art Glyptique. Le Bouclier d' Achille*, εκδ. Ilias Lalaounis Jewelry Museum, Athens 1995.

Lanllier Jean – Pini Marie-Anne, *Five Centuries of Jewelry in the West*, εκδ. Fine Art, London 1983.

Lion – Goldschmidt Daisy, *A Porcelain Ming*, εκδ. Office du Livre, Suisse 1978.

Lloyd Seton, *The Art of Ancient near East*, εκδ. Thames and Hudson, London 1961.

MacGrath Jinks, *The Encyclopedia of Jewelry – Making Techniques*, εκδ. Running Press, Philadelphia 1995.

-, *The Rings Book*, εκδ. A & C Black, London 2002.

Mack John, *Ethnic Jewellery*, εκδ. British Museum, London 1988.

Macrae Sarah, *Designing and Making Jewellery*, εκδ. Crowood, Marlborough 2001.

Mannoni Gerard, *L'art de la danse: ballets, danseurs et chorégraphes*, εκδ. Plume, Paris 1990.

Marinatos Spyridon – Hirmer Max, *Kreta, Thera und das Mykenische Hellas*, εκδ. Hirmer, München 1976.

Marshall F. H., *Catalogue of the Jewellery Greek, Etruscan and Roman in the Departments of Antiquities*, εκδ. British Museum, London 1969.

Mascetti Daniela και Triossi Amanda, *Bulgari*, εκδ. Alain de Gourcuff, Paris 1996.

Massinelli Annamaria, *Twentieth - Century Jewelry: Art Nouveau to Modern Design*, μτφρ.: Huw Evans, εκδ. Electa, Milan 1994.

Massoudy Hassan, *Calligraphie arabe vivante*, εκδ. Flammarion, Paris 1981.

Matlins Antoinette και Bonanno Antonio, *Κοσμήματα και πολύτιμοι λίθοι*, μτφρ.: Σοφία Δούκα, εκδ. Ίων, Αθήνα 2002.

Mazahéri A., *Les trésors de l'Iran*, εκδ. Skira, Genève 1970.

Meli Emilio, *Icelti*, εκδ. Bompiani, Milano 1991.

Mendes V. και De la Haye A., *20th Century Fashion (World of Art)*, εκδ. Thames and Hudson, London 1999.

Miller Anna, *Gems and Jewelry Appraising – Techniques of Professional Practice*, εκδ. Van Nostrand Reinhold Co., New York 1988.

Miller Leyna, *Κοσμήματα από τα ορεινά χωριά της Λιβύης*, μτφρ.: Διαμάντη Μαρία, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2009.

Myron Robert, *Prehistoric Art*, εκδ. Pitman, New York 1964.

Naylor Maria, *Authentic Indian Designs*, εκδ. Dover, New York 1975.

Newman Harold, *An Illustrated Dictionary of Jewelry*, εκδ. Thames and Hudson, London 1981.

Ogden J., *Jewellery of the Ancient World*, εκδ. Trefoil, London 1982.

Oakley Kenneth, *Man the Tool – Maker*, εκδ. British Museum, London 1972.

Paz Octavio, *Art millénaire des Amériques de la découverte de l'admiration 1492-1992*, εκδ. Musée Barbier-Mueller, Genève 1992.

Pearce Susan M., *Μουσεία, αντικείμενα και συλλογές*, μτφρ.: Λία Γυιόκα, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2002.

Philipps C., *Jewelry (World of Art)*, εκδ. Thames and Hudson, London 1997.

-, *Art Deco 1910-1939*, εκδ. Victoria & Albert Museum, London 2003.

Pietsch Petra, *Μοντέρνα κοσμήματα με πέτρες Swarovski*, μτφρ.: Ελένη Πατέρα, εκδ. Έβενος, Αθήνα 2008.

Pointon Marcia, «Travelling Jewels» στην επιστημονική επετηρίδα *Δωδώνη* του τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας, τ. Α', τόμ. ΜΓ-ΜΔ (2014-2015), Ιωάννινα 2017, σσ. 303-326.

Pollitt J.J., *Η τέχνη στην Ελληνιστική εποχή*, μτφρ.: Ανδρομάχη Γκαζή, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2011.

Raulet Sylvie, *Art deco jewelry*, εκδ. Thames and Hudson, London 1985.

Reeder Ellen D. (επιμ.), *L'or des rois Scythes*, εκδ. Réunion des Musées Nationaux, Paris 2001.

Ribalta Maria, *Arts populaires des Amériques*, εκδ. Ides et Calendes, Suisse 1981.

Roesdahl Else, Mohen Jean-Pierre, Dillmann Francois-Xavier, *Les Vikings*, εκδ. Allen Lane, Paris 1992.

Ryan Michael, *Treasures of Ireland*, εκδ. Royal Irish Academy, Dublin 1983.

Satallof Joseph & Richards Alison, *The Pleasure of Jewelry and Gemstones*, εκδ. Octopus, London 1975.

Sauer Jules Roger, *Brazil Paradise of Gemstones*, εκδ. Grafica Editora Aquarela S.A., Sao Paulo 1982.

-, *Emeralds of the World*, εκδ. Futures, Rio de Janeiro 1992.

Scarfe Herbert, *Cutting and Setting Stones*, εκδ. Watson - Guptill, New York 1972.

Scarisbrick D., *Jewellery*, εκδ. Batsford Ltd, London 1984.

-, *Jewellery - Makers · Motifs · History · Techniques*, εκδ. Thames and Hudson, London 1989.

Scerrato Umberto, *Islam*, εκδ. Fernard Nathan, Paris 1977.

Schumann Walter, *Gemstones of the World*, εκδ. Sterling, New York 1977.

Schweitzer B., *Greek Geometric Art*, εκδ. Phaidon, London 1971.

Shih Gene - Kessel Richard, *Living Images*, εκδ. Science Books International, Boston 1982.

Stead I.M., *Celtic Art*, εκδ. British Museum, London 1985.

Stierlin Henri, *The Gold of the Pharaohs*, εκδ. Terrail, Italy 1997.

Strauss Cindi, *Ornament as Art: Avant-garde Jewelry from the Helen Williams Drutt Collection. The Museum of Fine Arts – Houston*, εκδ. Arnoldsche, Stuttgart 2007.

Strid Arne, *Φυτά του Ολύμπου*, μτφρ.: Ευαγγελία Οικονομίδου, Μουσείο Γουλανδρή Φυσικής Ιστορίας, Αθήνα 1980.

Strong Roy, *Tudor and Jacobean Portraits*, εκδ. H.M.S.O., New York 1969.

Tait Hugh, *Seven Thousand Years of Jewellery*, εκδ. British Museum, London 1986.

Tornaritis George, *Mediterranean Sea Shells: Cyprus*, εκδ. G. Tornaritis, Cyprus 1987.

Turner Diana (επιμ.), *5000 Years of Korean Art*, εκδ. Asian Art Museum, San Francisco 1979.

Turner Ralph, *Jewelry in Europe and America: New Times, New Thinking*, εκδ. Thames and Hudson, London 1996.

Untracht Oppi, *Metal Techniques for Craftsmen: A Basic Manual for Craftsmen on the Methods of Forming and Decorating Metals*, εκδ. Doubleday, N.Y. 1968.

Watkins D., *Jewellery (Design Sourcebook)*, εκδ. New Holland, London 1999.

Weinstein Michael, *The World of Jewel Stones*, εκδ. Sherid House Inc., New York 1958.

Whitney John, *Digital Harmony*, εκδ. Kingsport, Los Angeles 1980.

Willcox D., *Body Jewelry: International Perspectives*, εκδ. Pitman, London 1973.

Williams D. και Ogden J., *Greek Gold Jewellery of the Classical World*, εκδ. British Museum, London 1994.

Willsberger John, *Gold*, εκδ. Doubleday and Co., New York 1976.

Wilson Eva, *Islamic Designs*, εκδ. British Museum, London 1988.

Wolters Jochem, *Die Granulation*, εκδ. Callwey, München 1986.

Woolley Leonard, *Mésopotamie asie antérieure*, Albin Michel, Paris 1961.

Zimmermann Rose, *Κοσμήματα με σμάλτο*, μτφρ.: Εύα Τσιμικάλη, εκδ. Εργάνη, Αθήνα 1988.

Zorzi Renzo (επιμ.), *L' arte del Messico prima di Colombo (XV-XLVIII)*, εκδ. Olivetti, Milano 1988.

Β. ΠΗΓΕΣ

1.Συνεντεύξεις



Βαρουξής Παναγιώτης (χρυσοχόος – τεχνίτης, 1930-2016)



Γαβρήλου Μαρία (Γεμολόγος - Χρυσοχόος)



Γρηγοριάδης Βασίλης (Αρχιτέκτονας – Πολεοδόμος, γεν. 1933)



Κρίκου Αλεξάνδρα (Γεμολόγος – Σχεδιάστρια κοσμήματος)



Λαλαούνη Ιωάννα (Διευθύντρια ΜΚΗΛ, γεν. 1967)



Λαλαούνη Λίλα (Σύζυγος Ηλία Λαλούνη, γεν. 1936)



Λαλαούνη Μαρία (Γενική Διευθύντρια και Διευθύντρια Παραγωγής της «Ηλίας Λαλαούνης – Γκρηκ Γκολντ ΑΕΒΕ», γεν. 1964)

2.Βίντεο του Μουσείου Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη:

- *Η κληρονομιά του Ηλία Λαλαούνη / The Legacy of Ilias Lalaounis* (περιγράφεται η ζωή και το έργο του κοσμηματοποιού στα αγγλικά)
- *Χρυσοτεχνία* (περιγράφονται οι τεχνικές κατασκευής του κοσμήματος / διάρκεια 9 λεπτά στα αγγλικά και γαλλικά)
- *Η χρυσή αυγή της τέχνης* (διάρκεια 9 λεπτά στα αγγλικά)
- *Τλιον* (διάρκεια 7 λεπτά στα αγγλικά και ελληνικά)
- *Η ασπίδα του Αχιλλέα* (διάρκεια 11 λεπτά στα αγγλικά, ελληνικά και γαλλικά)
- *Βυζαντινά χρυσοτεκτονήματα* (διάρκεια 7 λεπτά στα ελληνικά και γαλλικά)
- *Χορογραφισμός* (διάρκεια 9 λεπτά στα αγγλικά και γαλλικά)
- *DNA* (διάρκεια 10 λεπτά στα αγγλικά, ελληνικά και γαλλικά)

3. Ιστοσελίδες

<http://www.lalaounis-jewelrymuseum.gr/gr/exTdetails.asp?exid=21> (Τελευταία πρόσβαση 12.5.2016)

<http://www.lalaounis-jewelrymuseum.gr/gr/exTdetails.asp?exid=29> (Τελευταία πρόσβαση 12.5.2016)

<http://www.kathimerini.gr/869656/article/politismos/atzenta/periodikh-ek8esh-vanity-istories-kosmhmatwn-apo-tis-kyklades> (Τελευταία πρόσβαση 2.8.2016)

http://greek_greek.enacademic.com/159139/στύλβωση (Τελευταία πρόσβαση 25.4.2015)

<http://www.jewelpedia.com/lex128-repousse-repousse.html> (Τελευταία πρόσβαση 27.6.2015)

<http://www.jewelpedia.com/lex225-xaraktiki-engrave.html> (Τελευταία πρόσβαση 14.7.2015)

<http://www.namuseum.gr/collections/prehistorical/bronzeage-gr.html> (Τελευταία πρόσβαση 20.7.2015)

<http://www.namuseum.gr/collections/prehistorical/bronzeage-gr.html> (Τελευταία πρόσβαση 20.7.2015)

<http://www.fhw.gr/chronos/02/crete/gr/artsandtechnology/fayence.html> (Τελευταία πρόσβαση 17.7.2015)

<http://www.jewelpedia.com/lex28-achatis-agate.html> (Τελευταία πρόσβαση 14.7.2015)

<http://www.jewelpedia.com/lex133-sardio-sard.html> (Τελευταία πρόσβαση 25.7.2015)

<http://www.jewelpedia.com/lex12-amethystos-amethyst.html> (Τελευταία πρόσβαση 21.7.2015)

<http://arcadia.ceid.upatras.gr/arkadia/places/stemnitsa.htm> (Τελευταία πρόσβαση 30.7.2015)

<http://www.jewelpedia.com/lex86-kampouson-cabochon.html> (Τελευταία πρόσβαση 17.8.2015)

<http://www.jewelpedia.com/lex254-art-nteko-kosmimata-art-deco-jewellery.html> (Τελευταία πρόσβαση 5.8.2015)

<http://www.tovima.gr/finance/article/?aid=176795> (Τελευταία πρόσβαση 25.8.2015)

<https://www.dei.gr/el/i-dei/i-etairia/omilos-dei-ae/dei-ae> (Τελευταία πρόσβαση 8.11.2015)

<http://www.kathimerini.gr/328223/article/oikonomia/epixeirhseis/o-ote-3ephdhse-apo-tis-staxtes-toy-emfylioy> (Τελευταία πρόσβαση 8.11.2015)

<http://www.gnto.gov.gr/> (Τελευταία πρόσβαση 18.1.2016)

<http://mde-didaktiki.biol.uoa.gr/mde9/spanou/index5.html> (Τελευταία πρόσβαση 25.1.2016)

<http://www.athenssocialatlas.gr/άρθρο/θέατρα/> (Τελευταία πρόσβαση 28.1.2016)

<http://www.cinephilia.gr/index.php/prosopa/hellas/128-2011-08-24-16-37-17> (Τελευταία πρόσβαση 30.1.2016)

http://www.mzv.cz/athens/el/x2006_11_21_2/x2008_04_23_1/x2011_09_06/x2011_09_06_4/x2007_12_13.html (Τελευταία πρόσβαση 5.2.2016)

<http://fanourakis.gr/el/history/> (Τελευταία πρόσβαση 10.2.2016)

<http://www.katramopoulos.gr/history.htm> (Τελευταία πρόσβαση 10.2.2016)

<http://www.vourakis.gr/> (Τελευταία πρόσβαση 10.2.2016)

<http://verykokakis.gr/el/sites/53> (Τελευταία πρόσβαση 10.2.2016)

<http://www.zougla.gr/general/article/stelios-a8iniotakis-o-telefteos-ton-romantikon>
(Τελευταία πρόσβαση 10.2.2016)

<https://www.zolotas.gr/content/history> (Τελευταία πρόσβαση 10.2.2016)

<http://www.parisi-info.com/2014/10/place-vendome.html> (Τελευταία πρόσβαση 15.5.2016)

<http://www.hoc.gr/el/node/295> (Τελευταία πρόσβαση 17.3.2016)

<http://www.athensinfoguide.com/gr/walk3.htm> (Τελευταία πρόσβαση 20.3.2016)

<http://www.theacropolismuseum.gr/el/content/istoria-0> (Τελευταία πρόσβαση 27.3.2016)

<http://www.meropion.gr/> (Τελευταία πρόσβαση 28.3.2016)

<http://www.lalaounis-jewelrvmuseum.gr/gr/exTdetails.asp?exid=22> (Τελευταία πρόσβαση 15.4.2016)

<http://www.lalaounis-jewelrvmuseum.gr/gr/exTdetails.asp?exid=29> (Τελευταία πρόσβαση 18.4.2016)

<http://www.lalaounis-jewelrvmuseum.gr/gr/exTdetails.asp?exid=6> (Τελευταία πρόσβαση 24.5.2016)

<http://www.lalaounis-jewelrvmuseum.gr/gr/exTdetails.asp?exid=21> (Τελευταία πρόσβαση 3.6.2016)

<http://www.lalaounis-jewelrvmuseum.gr/gr/Newsdetails.asp?exid=38> (Τελευταία πρόσβαση 7.6.2016)

<http://jss.gr/> (Τελευταία πρόσβαση 20.6.2016)

<http://www.lalaounis-jewelrvmuseum.gr/gr/spacesdetails.asp?exid=2> (Τελευταία πρόσβαση 22.6.2016)

<http://www.lalaounis-jewelrvmuseum.gr/gr/editions.asp> (Τελευταία πρόσβαση 25.6.2016)

JEWELRY BRAND IN GREECE (20th – 21st century)

THE GOLD CREATIONS OF ILIAS LALAOUNIS

by Aikaterini Andrianou

ABSTRACT

Among the achievements and manifestations of man is that of jewelry, which is probably one of its most powerful interventions in nature, since the inherent mood of the ornamentation conceals a conscious or unconscious desire for the emergence of beauty. The various decoration systems which highlight women's beauty are often made of jewels that mark the identity of the bearer. Moreover, jewelry is a type of art that is more closely related to personal experiences, whether these relate to the aesthetics of appearance or to the emphasis of the social status, or even to the expression of metaphysical moods. So jewelry is created simple or ornate, gold or silver, with precious or semiprecious stones, with plant or mythological scenes, which are all signs of power or prestige, seasons and societies that created them.

In Greece, the history of the jewelry has followed a 6000 year journey. From the frescoes we can today find the jewelry worn by men and women of the Minoan and Mycenaean period (fresco from Akrotiri of Thira with the young priesthood and the women who collect saffron). In recent times, traditional (often popular) jewelry conquers all social classes. Since the mid-19th century, women in urban society have mainly followed the European “trains” of honor and worn mainly jewelry from European workshops. With the passage of time pure Greek jewelry began to be created, especially after the middle of the 20th century, which not only dominated the local market but also became distinguished abroad. Of particular interest are the jewels which were created mainly during the 1950s by great artists - craftsmen who impress with the imagination of their creations.

First of all this paper briefly presents the temporal presence of jewelry as a result of this innate human disposition, especially that of the woman for decoration, and then, starting with the above approach, is analysed the dynamic evolution of modern Greek silversmith in the jewelry sector in the context of historical and cultural

developments in Greece after the war (second half of the 20th century) until today (beginning of the 21st century).

In Greece, during the 1950s, some tentative steps were observed in the social and scientific modernization, while the focus was the issue of industrialization of the country. The 1960s was marked by the association of Greece with the European Economic Community (1962), while the GNTOT (Greek National Tourism Organization) began to work systematically for the tourist development of the country, realizing the untapped wealth they held in their hands. The 1970s evolved into a period between the dictatorial regime and the restoration of parliamentary democracy (1974), during which the country again began to gain political stability, while with the official accession of Greece to the European Economic Community (1981) at the same time the orientation towards the contemporary achievements of Western civilization was observed. In the 1990s, Greek society gradually expanded into competition, while the adoption of the united currency (Euro) created the expectation that Greece would move towards a substantial modernization of its structures at all levels, but this was not met with the expected results (decade of 2000).

The case study, which was analysed in detail in the present research work, was Ilias Lalaounis, who, with his "golden" creations, added a heavy and valuable link in the chain of Greek jewelry after the war, giving it at the same time a prominent place in the world. His genius idea of reviving Greek jewelry in the 1950s was a great success and undoubtedly changed not only his life and career but also the course of contemporary Greek jewelry. At the same time, the goldsmith Lalaounis demonstrated not only his inexhaustible ability to create but also his constant search for new ideas (with designs based on modern technology, astronomy, nature and biology). Lalaounis received many awards for his pioneering offer in the jewelry sector, the highest honor being that of the French Academy of Fine Arts (Académie des Beaux Arts, Institut de France), which welcomed him in 1986, electing him as an associate member, while in December 1990, the creator was elected an equal member. Lalaounis got his inspiration from all over the world, throughout its duration and space. All this was transferred to his book *Metamorphoses* (published in 1984), which reflects the basic idea of his philosophy: "Every art object brings a message or an

idea, being a symbol that links the past with the present, the sciences and the nature with micro sculpture and jewelry. "

Finally, the paper presents the museological politics in the promotion of jewelry in general, since 1993 when Lalaounis and his younger daughter, Ioanna, founded the Ilias Lalaounis Jewelry Museum (ILJM), which exhibits the most representative creations of the artist from his 50 collections of jewels and micro sculptures, designed between 1950 and 2002. The main goal for the foundation of the ILJM was not only to admire the creative intelligence of a great jeweler, but to become an organization with a cultural and social role, to promote the history of Greek civilization and goldsmithing through the formation of a jewelry center. The jewels as exhibits of the Museum are intended not only to "represent" the original creations of Lalaounis but also to "teach" the history of jewelry, the art of the silversmith and generally of decorative and applied arts.