

ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΛΙΝΟΣ
ΚΑΛΔΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

**ΑΝΤΙΦΑΤΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ
ΣΤΟ ΓΡΑΠΤΟ ΕΡΓΟ
ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ**

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ
ΠΑΝΕΤΣΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ - Καθηγητής

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ

ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2014-2015

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΑΝΤΙΦΑΤΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ
ΣΤΟ ΓΡΑΠΤΟ ΕΡΓΟ
ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ**

ΦΟΙΤΗΤΕΣ

ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΛΙΝΟΣ - ΑΜ 1244

ΚΑΛΔΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ - ΑΜ 1171

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ

ΠΑΝΕΤΣΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ - Καθηγητής

Πάτρα, 29 Ιουνίου 2015



Ο ΑΡΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

Ο Άρης Κωνσταντινίδης χαρακτήρισε την αρχιτεκτονική του 20^{ου} αιώνα. Συγκαταλέγεται στους σπουδαιότερους αρχιτέκτονες της μεταπολεμικής Ελληνικής αρχιτεκτονικής. Το έργο του εκτιμήθηκε και από το εσωτερικό και από το εξωτερικό και αποτελεί πηγή έμπνευσης παλαιών και νέων αρχιτεκτόνων. Το εξαιρετικά διακεκριμένο έργο του έχει γίνει αντικείμενο πολλών δημοσιεύσεων και μελετών. Κάθε φορά που γίνεται μια νέα απόπειρα μελέτης και έρευνας αυτού, αποκαλύπτονται νέες όψεις που εμπλουτίζουν τόσο την ελληνική αρχιτεκτονική βιβλιογραφία όσο και την κατανόηση του πλούτου που εμπεριέχει το έργο αυτό.

Μέχρι σήμερα η μελέτη του έργου του Κωνσταντινίδη οριοθετήθηκε από το πλαίσιο της σκέψης του μοντερνισμού μέσα στο οποίο ο ίδιος δημιούργησε και το οποίο ο ίδιος εμπλούτισε αποφασιστικά, τόσο με το σχεδιασμένο – χτισμένο έργο του όσο και με το γραπτό του. Η δική μας μελέτη επέλεξε να προβεί σε μία θεώρηση αυτού του έργου από ένα σημείο διαφορετικό. Και από ένα τέτοιο σημείο διαπιστώνουμε ότι το έργο του Κωνσταντινίδη αποτελεί αφετηρία γόνιμης αναζήτησης και διδακτικών συμπερασμάτων.

***"Ο αρχιτέκτονας είναι ένας ποιητής που λέξεις έχει την πέτρα,
το μπετόν, το ασφάλι, το σίδερο. Είναι ένας ποιητής των υλικών"***

Άρης Κωνσταντινίδης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σκοπός της παρούσας ερευνητικής εργασίας είναι η κατανόηση της αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα μέσα από τη διερεύνηση της αρχιτεκτονικής του Άρη Κωνσταντινίδη (1913-93), εστιάζοντας στις βασικές αρχές και στο έργο του.

Της έρευνάς μας προηγείται μια αναδρομή στην πολιτική, οικονομική και κοινωνική ιστορία του 20^{ου} αιώνα. Ύστερα παρουσιάζουμε τις αρχές ξένων και ελλήνων αρχιτεκτόνων που επηρέασαν τον Άρη Κωνσταντινίδη. Μέσα από αυτήν την έρευνα, κατανοείται το θεωρητικό υπόβαθρο, πάνω στο οποίο στηρίζονται η προσωπική του έρευνα και εργασία, αναγνωρισμένη όχι μόνο σε εθνικό, αλλά και σε διεθνές επίπεδο.

Στη συνέχεια από αυτό, παρουσιάζουμε το συγγραφικό και αρχιτεκτονικό του έργο. Διαβάζοντας τα κείμενά του, παρατηρούμε ότι διαρκώς μεταχειρίζεται ένα σύνολο εννοιών, συχνά, κατά τρόπο αντιφατικό. Οι οποίες εντάσσονται σε δύο βασικές κατηγορίες εννοιολογικών διπόλων. Η πρώτη κατηγορία αντιφατικών εννοιών εντάσσεται στο δίπολο ορθολογισμός – ρομαντισμός και η δεύτερη στο δίπολο μοντερνισμός – κλασικισμός. Η παρατήρηση αυτή για το έργο του Κωνσταντινίδη παραπέμπει, κατ’ αναλογία για τα κείμενα, στις θεωρίες περί πολυπλοκότητας και αντίφασης, στη σχεδιασμένη αρχιτεκτονική, του Robert Venturi (1925-).

Έτσι λοιπόν, εξετάζουμε τη θεωρία του Robert Venturi, όπως διατυπώθηκε στο βιβλίο του «*Complexity and contradiction in Architecture*», του 1966, το οποίο ο ίδιος χαρακτηρίζει «*ήπιο μανιφέστο*». Το οποίο σύμφωνα με τον Vincent Scully (1920-) αποτελεί τη φυσιολογική συνέχεια των θεωριών του Le Corbusier, όπως διατυπώθηκαν στο βιβλίο του «*Vers une architecture*», του 1923. Ο Venturi μιλάει για τη νέα αρχιτεκτονική, η οποία εμπεριέχει, ως σχεδιασμένο γεγονός, αντιφάσεις. Η αρχιτεκτονική, όμως, του Κωνσταντινίδη είναι πολύ συνεπής και κωδικοποιημένη. Κάποια στοιχεία αντίφασης εντοπίζονται σε θεωρητικό επίπεδο, στο γραπτό του έργο, όχι στο σχεδιαστικό.

Ακολούθως, μέσα από την καταγραφή, τη μελέτη και τον σχολιασμό του θεωρητικού έργου του Κωνσταντινίδη εντοπίζονται στοιχεία πολυπλοκότητας και αντίφασης. Τελικά οδηγούμαστε στη σύνταξη εννοιολογικών διπόλων, που κωδικοποιούν τα στοιχεία αυτά. Τα συμπεράσματα, που προκύπτουν, εμπλουτίζουν τις ερμηνευτικές δυνατότητες προσέγγισης και το εύρος της δυναμικής του έργου του Κωνσταντινίδη.

Ένα αρχείο γεγονότων, εννοιών, αρχιτεκτονικών αρχών, αλλά και κτισμένων έργων παρατίθεται στην παρούσα ερευνητική εργασία προσπαθώντας να κατανοηθεί περισσότερο το έργο του Άρη Κωνσταντινίδη και ο σκοπός της αρχιτεκτονικής του.

ABSTRACT

The main purpose of this dissertation is the understanding of the architecture of 20th century through the study of, Greek architect of post-war period, Aris Konstantinidis' architecture (1913-93), basic principles and work.

Initially, the research focused on the political, economical and social history of 20th century. After that, the earlier foreign and Greek architects' basic principles and work, in comparison to the work of Aris Konstantinidis, is presented. Throughout this research, the theoretical background becomes clear, in which his basic principles and personal research and work is based on, not only in a national but also international level.

At the same time, our research is based on his architectural work and also on his written records. Focusing on his written records, we observe the fact that he deals with a number of meanings, which are often quite opposites. This observation, about Aris Konstantinidis' architectural work, relates to Robert Venturi's theories about complexity and contradiction in architecture.

Furthermore, we studied carefully the theory of the American architect Robert Venturi in his published, "*gentle manifesto*", book with title "*Complexity and Contradiction in Architecture*", in 1966. In the introduction, Vincent Scully described it to be, as probably the most important writing on the making of architecture since Le Corbusier's "*Vers Une Architecture*", in 1923. The book demonstrated, through countless examples, an approach to understanding architectural complexity and contradiction in new architectural style as an inevitable fact. Also, it is well known that Konstantinidis' architecture is straight and "coded". However, as for his theoretical work and not his designed projects, some opposite meanings are detected.

Subsequently, through a listing, a survey and an annotation of his theoretical work, a complexity and contradiction is detected and finally we are led to compose a list of "polar meaning opposites". The conclusion, which follows, enriches the interpretive approach and the dynamic range of Aris Konstantinidis's work.

In conclusion, a detailed list of facts, meanings, architectural basic principles and designed projects are provided in the current dissertation, in order to explain Aris Konstantinidis' work and the aim of his architecture.

RÉSUMÉ

Le but de ce document de recherche est de comprendre l'architecture du 20^{ème} siècle en explorant l'architecture d'Aris Konstantinidis (1913-1993), et en focalisant sur ses principes et sur son œuvre.

Un flashback sur l'histoire politique, financière et sociale du 20ème siècle est précédé de notre recherche. Immédiatement après on présente les principes et le travail des architectes étrangers et grecs précédents par rapport aux principes et aux travaux d'Aris Konstantinidis. Grâce à cette recherche on comprend le contexte théorique de son œuvre qui est reconnu, non seulement au niveau national mais aussi, au niveau international.

Parallèlement on analyse son œuvre architectural mais aussi sa langue écrite. En lisant ses textes on observe qu'il utilise souvent un ensemble des sens. Cette observation de l'œuvre de Konstantinidis se réfère aux théories de la complexité et du contradiction de Robert Venturi (1925-).

En plus, on étudie la théorie de Robert Venturi, comme il l'a énoncée à son livre «*Complexity and contradiction in Architecture*» en 1966. Lui-même, il caractérise ce livre comme «*un manifeste doux*» et selon Vincent Scully (1920-), il constitue la suite des théories de Le Corbusier, comme elles sont énoncées dans son essai «*Vers une architecture*» en 1923. Venturi parle de la nouvelle architecture qui contient des contradictions. Mais l'architecture de Konstantinidis est correcte et codée. Certains oppositions ne se trouvent qu'au niveau théorique dans son œuvre écrite et pas à son œuvre du dessin.

Ensuite, grâce à l'enregistrement, l'étude et le commentaire de son travail théorique, la complexité et la contradiction de son œuvre sont repérées et enfin on se guide à la syntaxe des sens oppositionnels. Les conclusions qui en résultent, enrichissent les approches interprétatives et la dynamique de son œuvre.

Les archives des événements, des sens, des principes architecturaux mais aussi d'un travail bâti, sont présentés dans ce papier en s'efforcent que non seulement l'œuvre d'Aris Konstantinidis soit compréhensible, mais aussi le but de son architecture.

ΠΡΟΟΙΜΙΟ

Το πρώτο στάδιο προσέγγισης της συγκεκριμένης εργασίας προέκυψε μετά από συζήτηση με τους καθηγητές κκ. Πέτρο Κουφόπουλο και Σταύρο Μαμαλούκο και είχε να κάνει με τη μελέτη των ξενοδοχείων «Ξενία» του Άρη Κωνσταντινίδη. Η πρώτη μας σκέψη ήταν να προσεγγίσουμε το θέμα από πλευρά οικοδομικής, αποκατάστασης και επανάχρησης. Αργότερα, μελετήσαμε την αρχιτεκτονική σύνθεση των ξενοδοχείων, και έπειτα συνεχίσαμε σε θεωρητικό επίπεδο προσέγγισης, γενικά.

Στην συνέχεια, συνομιλώντας με τον καθηγητή κ. Γεώργιο Πανέτσο και διαβάζοντας για τον Άρη Κωνσταντινίδη, παρατηρήσαμε ότι το γραπτό του έργο εμπεριέχει κάποιες αντιφατικές έννοιες που άξιζε να μελετηθούν ενδελεχώς. Έτσι καταλήξαμε στο συγκεκριμένο θέμα. Καταγράφουμε εννοιολογικά ζεύγη, τα μελετάμε, τα σχολιάζουμε και παραθέτουμε χρήσιμα συμπεράσματα.

Ο Άρης Κωνσταντινίδης είναι ένας από τους μεγαλύτερους Έλληνες αρχιτέκτονες. Το έργο του έχει αναγνωριστεί διεθνώς. Πολυγραφότατος και πολυπράγμων έχει κληροδοτήσει πλούσιο υλικό για επιμέρους έρευνες. Μια τέτοια έρευνα είναι και η παρούσα.

Ευχαριστούμε τους κκ. Δημήτρη Κωνσταντινίδη, Αλεξάνδρα Τσουκαλά και Μάρω Κακριδή για τον χρόνο που διέθεσαν για τις συνεντεύξεις και το αρχειακό υλικό που μας παραχώρησαν και για τη βοήθειά τους. Επιπλέον, ευχαριστούμε τους καθηγητές του τμήματός μας κκ. Πέτρο Κουφόπουλο για το ενδιαφέρον και τις συμβουλές του και ιδιαιτέρως τον επιβλέποντα καθηγητή της εργασίας μας Γεώργιο Πανέτσο για την εμπιστοσύνη του, τις πολύτιμες συμβουλές του και συζητήσεις μας τον τελευταίο χρόνο και, γενικά, για την όλη καθοδήγησή του καθ' όλη τη διάρκεια της εργασίας μας. Επίσης ευχαριστούμε τους φίλους μας για τη στήριξή τους, τις οικογένειές μας και πάνω απ' όλα τους γονείς μας για τη συμπαράσταση και την συνολική βοήθειά τους στην εκπλήρωση των στόχων και φιλοδοξιών μας.

Τέλος, η εκπόνηση της ερευνητικής μας εργασίας δεν θα ήταν εφικτή χωρίς την μεταξύ μας, γόνιμη, συνεργασία τα τελευταία πέντε χρόνια.

Η συγκεκριμένη εργασία αποτελεί επίσης το έναυσμα της διπλωματικής μας εργασίας.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Ο ΑΡΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ	3
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	4
ABSTRACT	5
RÉSUMÉ	6
ΠΡΟΟΙΜΙΟ	7
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	8
1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	11
2. Ο 20^{ος} ΑΙΩΝΑΣ	14
3. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ	22
3.1. ΔΙΕΘΝΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ	23
3.1.1. ΟΙ ΠΡΟΑΓΓΕΛΟΙ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ	24
3.1.2. Ο ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ	28
3.2. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ	36
3.2.1. Ο ΥΣΤΕΡΟΣ ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ	37
3.2.2. Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΙΣ ΡΙΖΕΣ	40
3.2.3. Ο ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ	44
4. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	49
4.1. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΧΡΟΝΙΑ	52
4.2. ΟΙ ΣΠΟΥΔΕΣ	53
4.3. ΤΑ ΤΑΞΙΔΙΑ	54
4.4. Η ΕΡΓΑΣΙΑ	56
5. ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	59
5.1. Ο ΓΡΑΠΤΟΣ ΤΟΥ ΛΟΓΟΣ	60
5.1.1. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ	60
5.1.2. ΑΝΘΟΛΟΓΙΟ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΩΝ	66
5.1.3. ΚΥΡΙΕΣ ΙΔΕΕΣ ΚΑΙ ΕΝΝΟΙΕΣ ΣΤΟ ΓΡΑΠΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	78
5.1.4. ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΑ ΔΙΠΟΛΑ	81

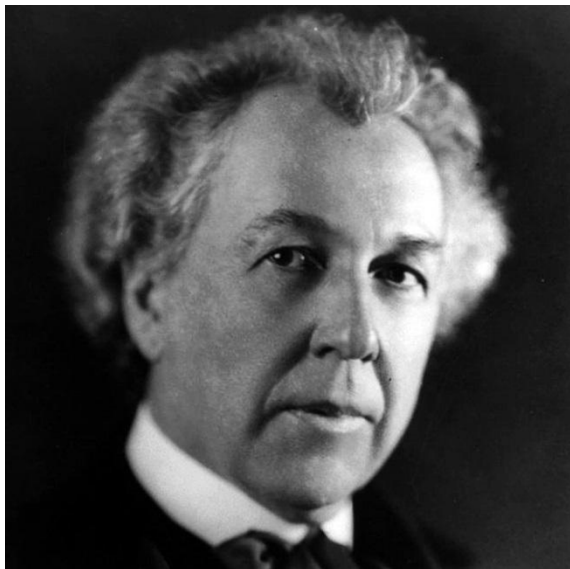
5.2. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ	82
5.2.1. ΓΕΝΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ	82
i. Ο ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΟΡΘΟΛΟΓΙΣΜΟΣ	83
ii. Η ΦΥΣΗ	86
iii. Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ	87
iv. ΤΟ ΧΡΩΜΑ	89
5.2.2. «ΔΟΧΕΙΟ ΖΩΗΣ» - Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ	90
5.2.3. ΠΕΔΙΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ	91
i. ΤΟ ΣΚΙΤΣΟ	91
ii. Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ	92
iii. ΤΟ ΕΝΤΥΠΟ ΚΑΙ Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΚΘΕΣΕΩΝ	93
5.2.4. ΕΡΓΑ	96
i. ΩΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΑΣ	100
ii. ΩΣ ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ	115
6. ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΗΣ ΑΝΤΙΦΑΣΗΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ	121
6.1. ROBERT VENTURI - Η ΠΟΛΥΠΛΟΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Η ΑΝΤΙΦΑΣΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ	123
7. ΑΝΤΙΦΑΤΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ ΣΤΟ ΓΡΑΠΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	129
7.1. ΟΡΘΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ	131
7.1.1. ΔΙΕΘΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΟΠΙΚΙΣΜΟΣ	131
7.1.2. ΥΛΙΚΟΣ ΟΡΘΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΗ	134
7.1.3. ΤΥΠΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΦΥΣΙΚΗ ΠΟΛΥΜΟΡΦΙΑ	136
7.1.4. «MACHINE 'A HABITER» ΚΑΙ «ΔΟΧΕΙΟ ΖΩΗΣ»	141
7.1.5. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΤΕΧΝΗ	148
7.1.6. ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ	151
7.2. ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ	154
7.2.1. ΒΙΩΜΕΝΗ ΑΝΑΓΚΗ ΚΑΙ ΤΥΠΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	154
7.2.2. ΑΞΙΑ ΚΑΙ ΦΘΟΡΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ	156
8. ΕΠΙΛΟΓΟΣ	165
9. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	168
9.1. ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΑ	169

9.2. ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	177
9.2.1. ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ	177
9.2.2. ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ	181
9.3. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ	190
9.3.1. ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	190
i. ΣΤΟΝ ΣΤΑΘΗ ΤΣΑΓΚΑΡΟΥΣΙΑΝΟ	190
ii. Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΣΤΟΝ ΘΑΝΑΣΗ ΛΑΛΑ	193
9.3.2. ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	199
i. ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΜΕ ΤΟΝ κ. ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	199
ii. ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΜΕ ΤΗΝ κα ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΤΣΟΥΚΑΛΑ	208
iii. ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΜΕ ΤΗΝ κα ΜΑΡΩ ΚΑΚΡΙΔΗ	213
10. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	221
10.1. ΒΙΒΛΙΑ	222
10.2. ΑΡΘΡΑ	227
10.3. ΦΟΙΤΗΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ	228
10.4. ΔΙΑΔΥΚΤΙΟ	229
10.5. ΕΙΚΟΝΕΣ	230

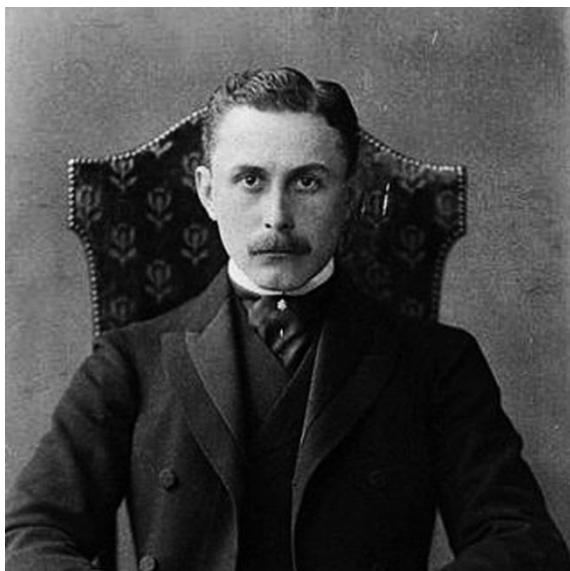
1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

"The mother art is architecture. Without an architecture of our own we have no soul of our own civilization"

Frank Lloyd Wright



Εικόνα 1: Ο Frank Lloyd Wright το 1926



Εικόνα 2: Ο Adolf Loos το 1904

Η εισαγωγή αποτελεί το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας. Εδώ αναφέρεται επακριβώς το θέμα της εργασίας, με όλες τις συνιστώσες, και η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για την επεξεργασία του. Παρατίθεται επίσης περιγραφή της δομής της εργασίας, κατά κεφάλαιο.

Το θέμα της ερευνητικής μας εργασίας είναι «**Αντιφατικές έννοιες στο γραπτό έργο του Άρη Κωνσταντινίδη**». Η έρευνα πραγματοποιήθηκε σε τέσσερα βασικά στάδια. Το πρώτο στάδιο ήταν η θεωρητική έρευνα, το δεύτερο η καταγραφή κειμένων και η συλλογή εικόνων και σχεδίων, το τρίτο περιελάμβανε συνεντεύξεις και το τελευταίο τη συστηματική σύνταξη συμπερασμάτων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο μελετάμε την εποχή που έζησε ο Κωνσταντινίδης, δηλαδή ιστορικά γεγονότα του 20^{ου} αιώνα που καθόρισαν την ελληνική ιστορία. Στις αρχές της εποχής αυτής, η Ελλάδα βρίσκεται σε βαθιά και πολυδιάστατη κρίση, εθνική, κοινωνική και οικονομική μαζί. Η περίοδος αυτή αρχίζει με το τέλος των Βαλκανικών πολέμων του 1912-13 και σφραγίζεται από τους δύο Παγκοσμίους πολέμους, τον Πρώτο (1914-18) και τον Δεύτερο (1939-44), από τον Εθνικό Διχασμό του 1915-17, από τη Μικρασιατική καταστροφή του 1922 και από τον Εμφύλιο πόλεμο του 1946-49. Ολοκληρώνεται με τη δικτατορία των συνταγματαρχών του 1967-74 και την αποκατάσταση της Δημοκρατίας στις 24 Ιουλίου του 1974.

Στη συνέχεια, στο τρίτο κεφάλαιο, μελετάμε ειδικότερα την αρχιτεκτονική της εποχής αυτής, αρχικά τη διεθνή και μετά την ελληνική. Γίνεται αναφορά σε συγγενείς αρχιτεκτονικές τάσεις των προηγούμενων χρόνων και σε πρωτοπόρους αρχιτέκτονες που καθόρισαν το έργο του Κωνσταντινίδη. Ο Γάλλος Jean Nicolas Louis Durand, ο Γερμανός Karl Friedrich Schinkel και ο Αμερικανός Louis Sullivan θεωρούνται οι προάγγελοι του μοντερνισμού. Κύριοι αντιπρόσωποι του μοντερνισμού του 20^{ου} αιώνα που καθόρισαν την εξέλιξη και την εγκαθίδρυση του θεωρούνται οι Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Auguste Perret, Walter Gropius, Mies van der Rohe και Le Corbusier. Παρατίθενται αρχές και στοιχεία της αρχιτεκτονικής τους.

Έπειτα, εστιάζουμε στην ελληνική αρχιτεκτονική. Στις αρχές του αιώνα, ο δυτικοευρωπαϊκός κλασικισμός αμφισβητείται από το κίνημα της λεγόμενης επιστροφής στις ρίζες και το αίτημα της Ελληνικότητας με κύριους εκφραστές τους τον λογοτέχνη Περικλή Γιαννόπουλο και τους αρχιτέκτονες Αριστοτέλη Ζάχο και Δημήτρη Πικιώνη. Με αποτέλεσμα την απομάκρυνση από τον κλασικισμό και τη δημιουργία ενός νέου ύφους, αυτό του ελληνικού μοντερνισμού. Αντιπροσωπευτικοί αρχιτέκτονες της εποχής του μεσοπολέμου, που διαφοροποιούνται από τους κλασικιστές, αποτελούν οι Νικόλαος Μητσάκης, Άγγελος Σιάγας και Πάτροκλος Καραντινός.. Τέλος, εξετάζουμε την περίοδο της ελληνικής μεταπολεμικής ανασυγκρότησης. Χαρακτηριστικότεροι αρχιτέκτονες, μεταξύ άλλων, είναι οι Ιωάννης Δεσποτόπουλος, Θουκυδίδης Βαλεντής, Νίκος Βαλσαμάκης, Κωνσταντίνος Δεκαβάλλας και οι Δημήτρης και Σουζάννα Αντωνακάκη. Ο Κωνσταντινίδης ανήκει στην μεταπολεμική γενιά των παραπάνω αρχιτεκτόνων.



Εικόνα 3: Ο Walter Gropius το 1919



Εικόνα 4: Ο Ludwig Mies van der Rohe

Στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο καταγράφουμε λεπτομερώς τα γεγονότα της ζωής του Κωνσταντινίδη που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην πορεία του ως αρχιτέκτονας. Αρχίζουμε με τα πρώτα χρόνια της ζωής του, συνεχίζουμε με τις σπουδές του στο Μόναχο και τα ταξίδια του στην Ευρώπη. Επίσης γίνεται αναφορά στην εργασία του ως ελεύθερου επαγγελματία αλλά και ως υπαλλήλου του ελληνικού δημοσίου.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, γίνεται λόγος για το έργο του. Πρώτον, για τον γραπτό του λόγο με παράθεση και σχολιασμό άρθρων και βιβλίων του. Μέσα από την παρουσίαση αυτούσιων αποσπασμάτων, καταγράφουμε τις κύριες ιδέες και έννοιες που μεταχειρίζεται και πως. Παρατηρούμε ότι χρησιμοποιεί ένα σύνολο αντιφατικών εννοιών, τις οποίες καταγράφουμε και στη συνέχεια οργανώνουμε σε εννοιολογικά δίπολα. Δεύτερον, αναφέρουμε σημαντικά στοιχεία για την αρχιτεκτονική του, όπως τις γενικές αρχές του καθώς και την σύνθεσή τους σε «δοχείο ζωής». Έπειτα, κάνουμε μια συνοπτική αναφορά στα συμπληρωματικά πεδία δημιουργίας του. Τέλος, παραθέτουμε αρχείο έργων με έμφαση στο χτισμένο έργο του ως ελεύθερου επαγγελματία, με στοιχεία παραγγελιοδοτών, ειδικές απαιτήσεις και σημερινή κατάσταση. Επίσης, κάνουμε αναφορά στα έργα του ως δημοσίου υπαλλήλου, εστιάζοντας στον τύπο της αρχιτεκτονικής του. Παρουσιάζονται φωτογραφίες και σχέδια.

Στο έκτο κεφάλαιο, έχοντας εντοπίσει ορισμένα δίπολα σε θεωρητικό επίπεδο στο γραπτό του έργο, οδηγούμαστε στις θεωρίες περί πολυπλοκότητας και αντίφασης του Robert Venturi. Ο Venturi ασχολείται με τη νέα αρχιτεκτονική, η οποία εμπεριέχει ως σχεδιασμένο γεγονός, αντιφάσεις. Εξετάζονται συστηματικά οι θεωρίες αυτές του Venturi στο βιβλίο του με τίτλο «*Complexity and contradiction in Architecture*».

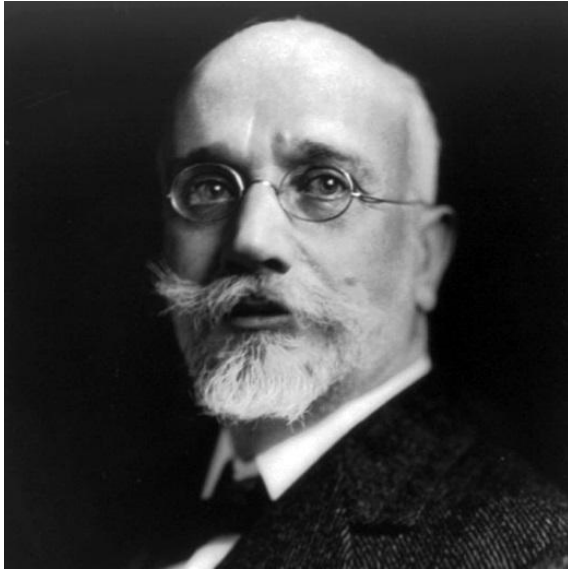
Στο έβδομο κεφάλαιο, παρουσιάζεται η καταγραφή, η μελέτη και ο σχολιασμός των διπόλων που εντοπίσαμε στο θεωρητικό έργο του Κωνσταντινίδη. Διακρίνουμε αρχικά δύο βασικές κατηγορίες αντιφατικών εννοιών, οι οποίες είναι ο ορθολογισμός και ο ρομαντισμός στο έργο του, καθώς και ο μοντερνισμός και ο κλασικισμός, που αναλύονται περαιτέρω. Κάνοντας μια συνοπτική γενική αναφορά σε κάθε δίπολο σε σύγκριση με τα κείμενα του Κωνσταντινίδη προκύπτουν χρήσιμα συμπεράσματα.

Στο τέλος, σε παράρτημα, παρουσιάζονται κείμενα και συνεντεύξεις του Κωνσταντινίδη για την ζωή και το έργο του. Αμέσως μετά οι συνεντεύξεις που μας παρέχώρησαν τα παιδιά του Κωνσταντινίδη, Δημήτρης και Αλεξάνδρα, καθώς και η κα. Μάρω Κακριδή, απόγονος ιδιοκτητριών έργου του Κωνσταντινίδη.

2. Ο 20^{ος} ΑΙΩΝΑΣ

"You don't have to like something to learn from it"

Robert Venturi



Εικόνα 5: Ο Ελευθέριος Βενιζέλος το 1919



Εικόνα 6: Ο Βασιλιάς των Ελλήνων Κωνσταντίνος Α΄ το 1914

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η Ελλάδα βρίσκεται σε βαθιά και πολυδιάστατη κρίση: εθνική, οικονομική και κοινωνική μαζί. Η περίοδος αυτή αρχίζει με το τέλος των Βαλκανικών πολέμων του 1912-13 και σφραγίζεται από τους δύο Παγκοσμίους πολέμους, τον Πρώτο του 1914-18 και τον Δεύτερο του 1939-44, από τον Εθνικό Διχασμό του 1915-17, από τη Μικρασιατική καταστροφή του 1922 και από τον Εμφύλιο πόλεμο του 1946-49. Ολοκληρώνεται με τη δικτατορία των συνταγματαρχών του 1967-74 και την αποκατάσταση της Δημοκρατίας στις 24 Ιουλίου του 1974. Παρακάτω γίνεται εκτενής αναφορά στα παραπάνω γεγονότα της συγκεκριμένης περιόδου που χαρακτήρισαν την εποχή αυτή.

Τους Βαλκανικούς πολέμους¹ διαδέχεται ο Πρώτος Παγκόσμιος πόλεμος. Με την έναρξη του πολέμου το 1914 και οι δύο ευρωπαϊκοί συνασπισμοί² προσπάθησαν να προσεγγίσουν με το μέρος τους τις βαλκανικές χώρες. Στο εσωτερικό της Ελλάδας επικρατούσε μια σταθερή οικονομική και διοικητική κατάσταση, ενώ ήταν σε εκκρεμότητα το θέμα της περιφέρειας Δωδεκανήσου και της Βορείου Ηπείρου. Η Ελληνική Κυβέρνηση με πρωθυπουργό τον Ελευθέριο Βενιζέλο³, προσπάθησε να διαπραγματευθεί την έξοδό της στον πόλεμο ώστε σε περίπτωση νίκης να έχει το μέγιστο δυνατό εδαφικό όφελος.

Αμέσως μετά την έκρηξη του πολέμου στην Ελλάδα, παρουσιάστηκε διαφορά απόψεων, ανάμεσα στον βασιλιά Κωνσταντίνο⁴ και στην Κυβέρνηση του Βενιζέλου, σχετικά με τη στάση που έπρεπε να τηρηθεί. Ο βασιλιάς υποστήριζε τη Γερμανία. Αντιθέτως, ο πρωθυπουργός έκλινε προς την πλευρά των δυτικών συμμάχων και επιθυμούσε την είσοδο της Ελλάδας στον πόλεμο με το μέρος της Αντάντ. Τελικά αυτές οι δυο αντίθετες θέσεις συμβιβάστηκαν με την τήρηση αυστηρής ουδετερότητας. Μετά όμως από διαρκείς αντιπαραθέσεις ο πρώτος οδήγησε σε παραίτηση δύο φορές τον δεύτερο⁵.

¹ Οι **Βαλκανικοί πόλεμοι** έγιναν στα Βαλκάνια το 1912-13 στους οποίους αρχικά η Βαλκανική Συμμαχία (Σερβία, Μαυροβούνιο, Ελλάδα και Βουλγαρία) επιτέθηκε και απέσπασε από την Οθωμανική Αυτοκρατορία την Μακεδονία και το μεγαλύτερο μέρος της Θράκης. Η Ελλάδα αποκόμισε το μεγαλύτερο κομμάτι της Ηπείρου και μοιράστηκε με την Σερβία το μεγαλύτερο κομμάτι της Μακεδονίας. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), **Ελλάς, Η ιστορία και ο πολιτισμός του ελληνικού έθνους από τις απαρχές μέχρι σήμερα**, Τόμος 2^{ος}, Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα 1998, σελ. 151.

² Δηλαδή οι δυνάμεις της **Αντάντ** ή της Τριπλής Συνεννόησης (Μεγάλη Βρετανία, Γαλλία, Ρωσία ως το 1917) και της Τριπλής Συμμαχίας (Γερμανία, Αυστροουγγαρία, Ιταλία μέχρι το 1915 που όμως παρέμεινε ουδέτερη). Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 153.

³ Ο **Ελευθέριος Βενιζέλος** (1864-1936) ήταν Έλληνας πολιτικός που διετέλεσε πρωθυπουργός της Κρητικής Πολιτείας και επτά φορές πρωθυπουργός της Ελλάδας. Ως πολιτικός διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στο Κρητικό ζήτημα καθώς και στα πολιτικά δρώμενα της Ελλάδας από το 1910 μέχρι και τον θάνατό του. Ως πρωθυπουργός επέφερε μεταρρυθμίσεις σχεδόν σε όλους τους τομείς του κράτους. Παράλληλα οργάνωσε αξιόμαχο στρατό, τον οποίο εκμεταλλεύτηκε στις πολεμικές συρράξεις, διπλασιάζοντας την εδαφική έκταση της Ελλάδας. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 155.

⁴ Ο **Κωνσταντίνος Α΄** (1868-1923) ήταν Βασιλιάς των Ελλήνων τις περιόδους 1913-17 και 1920-22. Το όνομά του είναι συνδεδεμένο με κρίσιμες περιόδους της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, από τους νικηφόρους Βαλκανικούς πολέμους, την αντιπαράθεσή του με τον Ελευθέριο Βενιζέλο και τον Εθνικό Διχασμό ως τη Μικρασιατική Καταστροφή. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 157.

⁵ Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 158.



Εικόνα 7: Ο Βασιλιάς των Ελλήνων Αλέξανδρος Α΄ το 1920



Εικόνα 8: Ο Βασιλιάς των Ελλήνων Γεώργιος Β΄ το 1942

Με το Κίνημα της Εθνικής Άμυνας⁶ που ξέσπασε στη Θεσσαλονίκη το 1916, η Ελλάδα διασπάστηκε σε δύο κράτη, με το λεγόμενο «Εθνικό Διχασμό». Η διένεξη αυτή προκάλεσε εξαιρετικά βαθύ χάσμα στην ελληνική κοινωνία μέχρι τη δικτατορία του Μεταξά. Μια σειρά από τραυματικά για την Ελλάδα σε πολλούς τομείς γεγονότα, η Μικρασιατική Καταστροφή ή η δικτατορία του Μεταξά, ήταν σε μεγάλο βαθμό απόρροια του Εθνικού Διχασμού. Έληξε όταν η Αγγλία και η Γαλλία εκδίωξαν τον Κωνσταντίνο⁷ και ενοποίησαν την Ελλάδα υπό τον Βενιζέλο. Στο θρόνο ανέβηκε ο γιος του Αλέξανδρος⁸. Με το τέλος του πολέμου η Ελλάδα ήταν στο πλευρό των νικητών.

Το 1920, η Συνθήκη των Σεβρών παραχωρούσε στην Ελλάδα τη Δυτική και Ανατολική Θράκη και τα νησιά Ίμβρο και Τένεδο, επικύρωνε την κυριαρχία της στα άλλα νησιά του Αιγαίου που κατείχε από το 1913 και εμπιστευόταν τη διοίκηση της περιοχής της Σμύρνης στο ελληνικό κράτος⁹. Οι κάτοικοι της περιοχής θα ψήφιζαν μετά από πέντε έτη να δηλώσουν αν προτιμούν την Ένωση με την Ελλάδα ή την παραμονή τους στην Τουρκία. Ωστόσο δεν έγινε ποτέ, επειδή δεν εγκρίθηκε από κανένα κοινοβούλιο των χωρών της Αντάντ, ούτε και της Ελλάδας.

Στην Μικρά Ασία η Ελλάδα είχε να αντιμετωπίσει τον Μουσταφά Κεμάλ¹⁰. Ο θάνατος του Αλεξάνδρου, η ήττα του Βενιζέλου στις εκλογές του 1920 και η επιστροφή του Κωνσταντίνου ήταν οι αφορμές των Συμμάχων για να οδηγήσουν την Ελλάδα σε διπλωματική απομόνωση.

Η Μικρασιατική εκστρατεία διήρκεσε μέχρι το 1922 και έληξε με την ήττα της Ελλάδας. Ακολούθησε η ανταλλαγή πληθυσμών ανάμεσα στην Ελλάδα και την Τουρκία με την Συνθήκη ειρήνης της Λωζάνης, που έθεσε τα όρια της σύγχρονης Τουρκίας. Υπογράφηκε στη Λωζάνη της Ελβετίας στις 24 Ιουλίου 1923 από την Ελλάδα, την Τουρκία και τις άλλες χώρες που πολέμησαν στον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο. Η αρνητική έκβαση της μικρασιαστικής εκστρατείας οδήγησε στη μεγάλη καταστροφή, την απώλεια εκατοντάδων χιλιάδων ανθρώπων και την προσφυγοποίηση 1.500.000 άλλων. Η ιδεολογία της Μεγάλης Ιδέας έπαψε να υπάρχει¹¹.

⁶ Μία ομάδα πολιτών της Μακεδονίας και αξιωματικών, βλέποντας τον κίνδυνο να δώσουν οι σύμμαχοι τη Θεσσαλονίκη και τη Μακεδονία στο Βασίλειο της Σερβίας, αλλά και πιστεύοντας στις ωφέλειες για την Ελλάδα από πιθανή νίκη των δυτικών συμμάχων, σκέφθηκε την κήρυξη επανάστασης για την έξοδο της Ελλάδας στον πόλεμο. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 157.

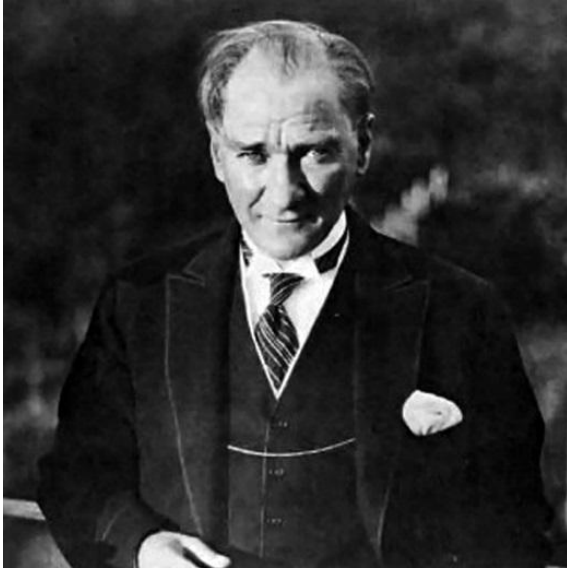
⁷ Στην εξορία τον ακολούθησε και ο πρωτότοκος γιος του ο Γεώργιος Β'. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 157.

⁸ Ο **Αλέξανδρος Α΄** (1893-1920) ήταν Βασιλιάς των Ελλήνων την περίοδο 1917-20. Ήταν ο δευτερότοκος γιος του Βασιλιά Κωνσταντίνου Α' και της Βασίλισσας Σοφίας. Πέθανε ξαφνικά, από σηψαιμία, κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 158.

⁹ Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 161.

¹⁰ Ο **Μουσταφά Κεμάλ Ατατούρκ** (Θεσσαλονίκη 1881 - Κωνσταντινούπολη 1938) ήταν Τούρκος στρατιωτικός και πολιτικός. Ήταν ιδρυτής και πρώτος πρόεδρος της Τουρκικής Δημοκρατίας. Ουσιαστικά ανέλαβε πραξικοπηματικά μια διαμελισμένη Οθωμανική αυτοκρατορία και κατόρθωσε να την μετατρέψει σε κράτος δυτικού προτύπου ονομάζοντάς το Τουρκία. Θεωρείται υπεύθυνος για την γενοκτονία των Αρμενίων και των Ελλήνων. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 160.

¹¹ Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 159.



Εικόνα 9: Ο Μουσταφά Κεμάλ Ατατούρκ το 1931



Εικόνα 10: Ο Αλέξανδρος Παπαναστασίου το 1932

«Έτσι έρχονται να εγκατασταθούν στην Ελλάδα 1.222.000 πρόσφυγες, οι μισοί από την Μικρά Ασία. Από αυτούς, οι 579.000 θα εγκατασταθούν στην ύπαιθρο και οι υπόλοιποι 653.000 στις πόλεις. Οι βίαιες αυτές δημογραφικές αλλαγές δημιούργησαν για πρώτη φορά στην Ελλάδα ένα αστικό προλεταριάτο, ενώ αύξησαν τις πιέσεις για απαλλοτριώσεις των μεγάλων κτημάτων»¹².

Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή βενιζελικοί αξιωματικοί έκαναν πραξικόπημα και έδιωξαν τον Κωνσταντίνο. Τον διαδέχθηκε ο Γεώργιος Β'¹³. Η νέα κυβέρνηση έπειτα από Συντακτική Εθνοσυνέλευση αποφασίζει για το πολίτευμα της Ελλάδας. Η βασιλεία καταργήθηκε και ανακηρύχθηκε πρόεδρος ο ναύαρχος Παύλος Κουντουριώτης¹⁴. Έπειτα στην κυβέρνηση επανέρχεται ο Βενιζέλος και στη συνέχεια παραιτείται και ανακηρύσσεται νέα κυβέρνηση υπό τον Αλέξανδρο Παπαναστασίου¹⁵.

Η περίοδος της αβασίλευτης δημοκρατίας χαρακτηρίστηκε από τις επεμβάσεις του στρατού στην πολιτική ζωή. Το 1925 ο Θεόδωρος Πάγκαλος¹⁶ κατέλαβε πραξικοπηματικά την εξουσία για να εκδιωχθεί με τη σειρά του από πραξικόπημα του Γεωργίου Κονδύλη¹⁷. Το 1928 ο Βενιζέλος εκλέχθηκε ξανά, το κόμμα του όμως έχασε στις εκλογές του 1932 εξαιτίας της οικονομικής κρίσης του 1929¹⁸ οι συνέπειες της οποίας είχαν φτάσει τότε και στην Ελλάδα. Σε αυτήν την τετραετία κατάφερε πάντως να προχωρήσει σε αρκετές αλλαγές. Στην εξουσία ανέβηκε μετά το Λαϊκό Κόμμα του Παναγή Τσαλδάρη¹⁹. Οι βενιζελικοί έκαναν δύο αποτυχημένα στρατιωτικά κινήματα το 1933 και το 1935. Τελικά το 1935 ο Κονδύλης μετά από πραξικόπημα προκήρυξε δημοψήφισμα για την κατάργηση της αβασίλευτης δημοκρατίας και την παλινόρθωση της βασιλείας. Το Δημοψήφισμα του 1935 με νοθεία επανέφερε τον Γεώργιο Β'.

¹² Φιλίππιδης Δημήτρης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Μέλισσα, Αθήνα 1984, σελ. 149.

¹³ Ο **Γεώργιος Β'** (1890-1947) ήταν βασιλιάς των Ελλήνων τις περιόδους 1922-24, 1935-41 και 1946-47 και πρωθυπουργός από τις 19 Απριλίου 1941 μέχρι τις 22 Απριλίου 1941. Ήταν ο πρωτότοκος γιος του Βασιλιά Κωνσταντίνου Α' και της Βασίλισσας Σοφίας. Πέθανε αιφνίδια από καρδιακή ανακοπή. Επειδή από το γάμο του δεν είχε αποκτήσει παιδιά τον διαδέχτηκε ο αδελφός του, και μέχρι τότε διάδοχος, Παύλος. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 165.

¹⁴ Ο **Παύλος Κουντουριώτης** (1855-1935) ήταν ναύαρχος του Βασιλικού Ναυτικού, αρχηγός του Γενικού Επιτελείου Ναυτικού και αρχηγός του Β' Στόλου κατά τους Βαλκανικούς πολέμους. Συμμετείχε στην κυβέρνηση της Θεσσαλονίκης ως μέλος της τριανδρίας και διετέλεσε δύο φορές Πρόεδρος της Δημοκρατίας (1924-26, 1926-29). Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 168.

¹⁵ Ο **Αλέξανδρος Παπαναστασίου** (1876-1936) ήταν πολιτικός επιστήμονας, κοινωνιολόγος και ηγέτης του δημοκρατικού φιλελεύθερου χώρου, υπουργός σε πολλές κυβερνήσεις και δύο φορές πρωθυπουργός (1924 και 1932), ο ιδρυτής του καθεστώτος της Αβασίλευτης Δημοκρατίας το Μάρτιο του 1924. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 166.

¹⁶ Ο **Θεόδωρος Πάγκαλος** (1878-1952) ήταν Έλληνας αξιωματικός του στρατού και πολιτικός. Με το Κίνημα της 25^{ης} Ιουνίου ανέλαβε την πρωθυπουργία, ως δικτάτορας. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 167.

¹⁷ Ο **Γεώργιος Κονδύλης** (1879-1936) ήταν Έλληνας στρατιωτικός και πολιτικός, δύο φορές πρωθυπουργός της Ελλάδας μετά από δύο πραξικοπήματα, αντιβασιλέας, πολλές φορές βουλευτής και υπουργός. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 167.

¹⁸ Η «*Μεγάλη Ύφεση*» (*The Great Depression*), όπως χαρακτηρίστηκε στις ΗΠΑ, του 1929 ήταν μια κατάσταση διεθνούς οικονομικής ύφεσης που διήρκεσε από ένα μέχρι δέκα χρόνια σε διάφορες χώρες του κόσμου. Σύμφωνα με τους αναλυτές προκλήθηκε μετά από το χρηματιστηριακό κραχ, που ξεκίνησε στις 24 Οκτωβρίου του 1929, την λεγόμενη Μαύρη Πέμπτη. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 170.

¹⁹ Ο **Παναγής Τσαλδάρης** (1868-1936) ήταν ηγέτης του Λαϊκού Κόμματος και πρωθυπουργός της Ελλάδας τις περιόδους 1932-33 και 1933-35. Σπούδασε νομικά στην Αθήνα. Η μετριοπαθής και σχετικά φιλοδημοκρατική στάση του ηττήθηκε ολοκληρωτικά οδηγώντας σε όξυνση του Εθνικού Διχασμού. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 171.



Εικόνα 11: Ο Θεόδωρος Πάγκαλος το 1925



Εικόνα 12: Ο Γεώργιος Κονδύλης το 1932

Το 1936 ο Ιωάννης Μεταξάς²⁰, αρχηγός του κόμματος των Ελευθεροφρόνων που είχε πάρει μόλις 4% στις εκλογές, με την ανοχή του παλατιού κατέλυσε το κοινοβουλευτικό καθεστώς και επέβαλε δικτατορία στις 4 Αυγούστου. Αντιμετώπισε τους πολιτικούς του αντιπάλους, ειδικά τους κομμουνιστές, με εξορίες και φυλακίσεις. Ταυτόχρονα έλαβε και φιλοκοινωνικά μέτρα όπως μείωση τιμών σε αγαθά, την ίδρυση του Ι.Κ.Α. και άλλα.

Από τον Σεπτέμβριο του 1939 ξέσπασε στη Ευρώπη ο Δεύτερος Παγκόσμιος πόλεμος με την ελληνική πολιτική ηγεσία να παρακολουθεί ως ουδέτερη δύναμη τις εξελίξεις των επιχειρήσεων. Τελικά την 28^η Οκτωβρίου του 1940, η φασιστική Ιταλία, με ηγέτη τον Μπενίτο Μουσολίνι²¹, αφού είχε επιδείξει έντονα τις ηγεμονικές προθέσεις της κατά της Ελλάδας με σειρά προκλήσεων, κήρυξε επίσημα τον πόλεμο. Η ελληνική κοινή γνώμη ανταποκρίθηκε με ενθουσιασμό, ύστερα από την αρνητική απάντηση του Ιωάννη Μεταξά στο ιταλικό τελεσίγραφο, που ζητούσε ελεύθερη είσοδο των ιταλικών δυνάμεων στην χώρα. Κατά τη διάρκεια του πολέμου ανάμεσα σε Έλληνες και Ιταλούς που ακολούθησε, παρά την αριθμητική και τεχνολογική του υπεροχή, ο ιταλικός στρατός, που επιτέθηκε από την αλβανική μεθόριο, αναγκάστηκε να υποχωρήσει. Τους επόμενους μήνες οι ελληνικές δυνάμεις είχαν διεισδύσει σε βάθος 50 με 80 περίπου χιλιομέτρων καταλαμβάνοντας τη Βόρειο Ήπειρο²².

Στις 6 Απριλίου του 1941, η Γερμανία ως σύμμαχος της Ιταλίας κήρυξε τον πόλεμο κατά της Ελλάδας και εισέβαλε από τα βουλγαρικά σύνορα. Ακολούθησε η μάχη των οχυρών, όμως οι γερμανικές δυνάμεις προήλασαν άμεσα και στο τέλος του Μαΐου κατέλαβαν όλη την ηπειρωτική Ελλάδα. Με την Μάχη της Κρήτης ολοκληρώθηκε η κατάληψη της Ελλάδας που θα διατηρηθεί για σχεδόν τέσσερα έτη, από το 1941 μέχρι και το 1944. Την περίοδο αυτή, από τις πιο δραματικές της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας γνωστή ως «Κατοχή», μεγάλος αριθμός αμάχων πέθανε από αστία, αλλά και σταδιακά ενισχύθηκε το κίνημα Εθνικής Αντίστασης κατά των δυνάμεων της κατοχής²³.

²⁰ Ο **Ιωάννης Μεταξάς** (1871-1941) ήταν Έλληνας στρατιωτικός και στη συνέχεια πρωθυπουργός και δικτάτορας την περίοδο 1936-41. Ως αξιωματικός του Ελληνικού Στρατού έλαβε μέρος στους Βαλκανικούς πολέμους. Ίδρυσε το κόμμα των Ελευθεροφρόνων. Το 1936 διορίστηκε Πρωθυπουργός της Ελλάδας και πρωτοστάτησε στην επιβολή του δικτατορικού καθεστώτος της 4ης Αυγούστου, κυβερνώντας έως το θάνατό του το 1941. Έμεινε στην ιστορία για την αρνητική απάντηση που έδωσε στο Ιταλικό τελεσίγραφο της 28ης Οκτωβρίου 1940 και για την ταχεία πολεμική προπαρασκευή της Ελλάδας ενόψει του πολέμου με τους Ιταλούς και της γερμανικής εισβολής στην Ελλάδα. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 175.

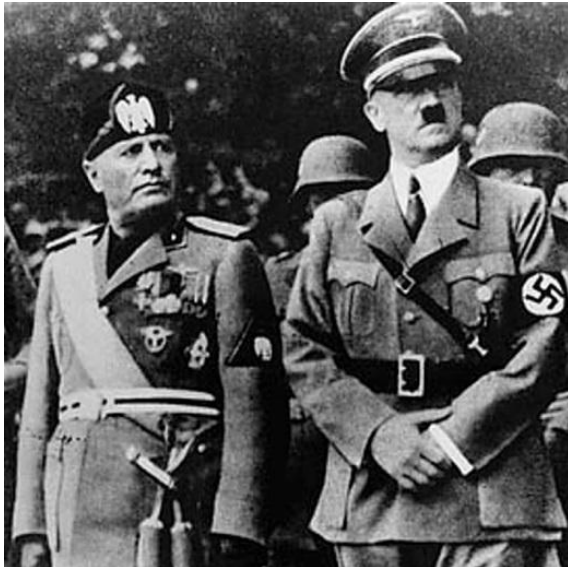
²¹ Ο **Μπενίτο Μουσολίνι** (1883-1945) ήταν Ιταλός πολιτικός, ιδρυτής και ηγέτης του φασιστικού κόμματος. Διοίκησε την Ιταλία από το 1922 έως το 1943 υπό δικτατορικό καθεστώς, μετατρέποντάς τη σε φασιστική πολιτεία. Υπήρξε σύμμαχος του Αδόλφου Χίτλερ και οδήγησε τη χώρα του, ως δύναμη της συμμαχίας του Άξονα, στον ΄Β Παγκόσμιο Πόλεμο. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 180.

²² Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 182.

²³ Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 184.



Εικόνα 13: Ο Ιωάννης Μεταξάς το 1937



Εικόνα 14: Οι μεγάλοι σύμμαχοι στον «Άξονα» Μπενίτο Μουσολίνι & Αδόλφος Χίτλερ το 1937

Τελικά τον Μάιο του 1944, καθώς η ήττα του Άξονα ήταν πλέον διαφανόμενη, η υποχώρηση των γερμανικών στρατευμάτων οδήγησε στην απελευθέρωση. Ο Γεώργιος Παπανδρέου²⁴ σχημάτισε κυβέρνηση εθνικής ενότητας με μέλη από την εξόριστη ελληνική κυβέρνηση, αλλά και από τις τοπικές αντιστασιακές οργανώσεις. Η ελληνική πρωτεύουσα ήταν πια ελεύθερη, αλλά η γενική κατάσταση ήταν χαώδης, γιατί το Ε.Α.Μ. δεν δεχόταν να παραδώσει τα όπλα, διατηρώντας παράλληλα δική του στρατιωτική διοίκηση. Κατόπιν, όταν πιέστηκε να υποχωρήσει, αποσύρθηκε από την Κυβέρνηση κηρύσσοντας ένοπλη αντίσταση²⁵.

Ξεκινάει έτσι Εμφύλιος πόλεμος²⁶ που θα διαρκέσει τρία έτη, 1946 ως 1949, και θα οδηγήσει σε κοινωνική και πολιτική πόλωση τη χώρα, ανάμεσα στις δυνάμεις της δεξιάς και της αριστεράς, υποδαυλιζόμενες από εξωτερικούς παράγοντες.

Μετά το θάνατο του Γεωργίου Β' την 1 Απριλίου 1947, ο αδερφός του, και διάδοχος του θρόνου, Παύλος²⁷ γίνεται βασιλιάς. Διαδραμάτισε πρωταγωνιστικό ρόλο στον εμφύλιο πόλεμο, καθώς το βασιλικό ζεύγος επιδόθηκε σε μια πρωτοφανή δραστηριότητα σύστασης ιδρυμάτων και φιλανθρωπικών θεσμών, αυξάνοντας σε απίστευτο βαθμό το γόητρο της Δυναστείας. Ελέγχοντας αποτελεσματικά τις Ένοπλες Δυνάμεις και τα Σώματα Ασφαλείας και διατηρώντας έναν αντιφατικό ρόλο κατά την περίοδο του ελεγχόμενου κοινοβουλευτισμού, καθώς και καλλιεργώντας άριστες σχέσεις με την Ουάσιγκτον, στηρίζοντας παράλληλα τις αμερικανικές επιλογές για την ανάδειξη του Κωνσταντίνου Καραμανλή σε πρωθυπουργό, ο Παύλος εδραίωσε την εξουσία του²⁸.

Τον Νοέμβριο του 1948 η Κυβέρνηση κινδύνευσε να ανατραπεί στη Βουλή, όμως αυτό αποφεύχθηκε και μετά από λίγο, στις 21 Ιανουαρίου 1949 σχηματίστηκε Κυβέρνηση εθνικής συνεργασίας υπό τον Θ. Σοφούλη²⁹. Αρχιστράτηγος ανέλαβε ο Αλέξανδρος Παπάγος³⁰ και θεσπίστηκε Πολεμικό Συμβούλιο, που συμμετείχαν οι αρχηγοί όλων των κομμάτων που έλαβαν μέρος στην Κυβέρνηση (Κ. Τσαλδάρης, Σοφ.

²⁴ Ο **Γεώργιος Παπανδρέου** (1888-1968) υπήρξε μία από τις πιο επιφανείς προσωπικότητες της νεώτερης πολιτικής ιστορίας της Ελλάδας. Διετέλεσε τρεις φορές Πρωθυπουργός της Ελλάδας (1944-45, 1963, 1964-65), Αντιπρόεδρος της Κυβέρνησης και πολλές φορές υπουργός. Φίλος, συνεργάτης και διευθυντής του πολιτικού γραφείου του Ελευθερίου Βενιζέλου. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 203.

²⁵ Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 189.

²⁶ Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 192.

²⁷ Ο **Παύλος Α'** (1901-64) ήταν το τέταρτο παιδί των βασιλέων Κωνσταντίνου Α' και Σοφίας. Ακολούθησε τον πατέρα του στην εξορία το 1917 και επέστρεψε μαζί του στην Ελλάδα το 1920, αφού προηγουμένως του είχε προσφερθεί το Στέμμα, μετά το θάνατο του αδερφού του, Αλέξανδρου, και εκείνος το είχε αρνηθεί, διακηρύσσοντας ότι ανήκει στον πατέρα του. Το ήπιο ή το άβουλο, κατ' άλλους, του χαρακτήρα του τού έδωσε το προσωνύμιο «Παύλος ο Καλός». Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 197.

²⁸ Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 197.

²⁹ Ο **Θεμιστοκλής Σοφούλης** (Σάμος 1860 – Αθήνα 1949) ήταν Έλληνας αρχαιολόγος και διαπρεπής κεντρικός πολιτικός, ο οποίος ήταν πρωθυπουργός της χώρας για ένα σύντομο διάστημα κατά την δεκαετία του 1920 καθώς και κατά την πολύ κρίσιμη περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 196.

³⁰ Ο Στρατάρχης **Αλέξανδρος Παπάγος** (1883-1955) ήταν Έλληνας στρατιωτικός και πολιτικός. Διετέλεσε Αρχιστράτηγος κατά τον ελληνοϊταλικό πόλεμο και την περίοδο 1949-51 και μετέπειτα Πρωθυπουργός της χώρας (1952-55). Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 198.



Εικόνα 15: Ο Βασιλιάς των Ελλήνων Παύλος Α΄ το 1939



Εικόνα 16: Η Βασίλισσα των Ελλήνων Φρειδερίκη το 1958

Βενιζέλος, Σπ. Μαρκεζίνης, Παν. Κανελλόπουλος). Τον Ιούνιο 1949 (μετά το θάνατο του Θ. Σοφούλη) Πρωθυπουργός ανέλαβε ο Αλ. Διομής³¹. Το Σεπτέμβριο ακολούθησαν μεγάλες εκκαθαριστικές επιχειρήσεις στο Γράμμο και Βίτσι, που οδήγησαν σε τερματισμό τον εμφύλιο με την υποταγή των ανταρτών. Μετά από αυτή την περίοδο, ήρθε η ώρα της ανασυγκρότησης. Ακολουθούν συντηρητικές κυβερνήσεις για τουλάχιστον μια δεκαετία³².

Στην αρχή της Βασιλείας του, ο Παύλος ήταν αντίθετος με την προοπτική να πολιτευθεί ο Στρατάρχης Αλέξανδρος Παπάγος. Ήταν υπέρ μιας κυβέρνησης των Φιλελευθέρων, Βενιζελικών κομμάτων επειδή αυτός και η σύζυγός του Βασίλισσα Φρειδερίκη³³ είχαν το φόβο ότι ο Παπάγος θα μπορούσε να εξελιχθεί σε δικτάτορα τύπου Φρανθίσκο Φράνκο. Τελικώς ο Παπάγος εκλέχτηκε Πρωθυπουργός, αλλά απεβίωσε το 1955.

Σύμφωνα με το Σύνταγμα του 1952, ο Βασιλιάς μπορούσε να επιλέξει όποιον ήθελε για Πρωθυπουργό, αρκεί ο τελευταίος να λάβει ψήφο εμπιστοσύνης μέσα σε δεκαπέντε μέρες από τη Βουλή. Έχοντας αυτή τη δυνατότητα, επέλεξε τον τότε Υπουργό Δημοσίων Έργων Κωνσταντίνο Καραμανλή³⁴ ως εντολοδόχο Πρωθυπουργό, μετά τον θάνατο του Παπάγου, και όχι κάποιον από τους αντιπροέδρους της κυβέρνησης και υποψήφιους για την αρχηγία του κόμματός τους, Στέφανο Στεφανόπουλο και Παναγιώτη Κανελλόπουλο. Ο Καραμανλής δεν εκλέχτηκε αρχηγός του κόμματός του, πήρε όμως την ψήφο εμπιστοσύνης της Βουλής και ίδρυσε νέο κόμμα³⁵.

Μετά τις εκλογές του 1961, οι οποίες η αντιπολίτευση θεωρούσε εκλογές βίας και νοθείας, και τη δολοφονία Λαμπράκη³⁶ το 1963, οι σχέσεις του Βασιλιά με τον Καραμανλή οξύνθηκαν. Από το 1961, η αντιπολίτευση θεωρούσε μη νόμιμη την Κυβέρνηση Καραμανλή, και είχε κηρύξει τον Ανένδοτο Αγώνα. Τελικά, με αφορμή τη διαφωνία για το ταξίδι του βασιλικού ζεύγους στο Λονδίνο, ο Καραμανλής παραιτήθηκε.

³¹ Ο **Αλέξανδρος Διομής** (1875-1950) ήταν Έλληνας πολιτικός και πρωθυπουργός της Ελλάδας, δικηγόρος, οικονομολόγος, συγγραφέας, μελετητής, ακαδημαϊκός. Υπήρξε διοικητής της Εθνικής Τράπεζας και πρώτος διοικητής της Τράπεζας της Ελλάδος.

Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 197.

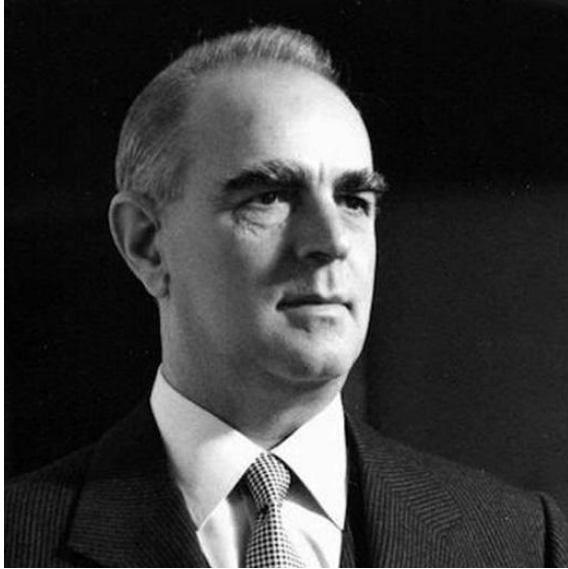
³² Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 196.

³³ Η **Φρειδερίκη του Αννόβερου** (1917-81), ήταν η σύζυγος του Βασιλιά Παύλου Α΄ της Ελλάδας. Μεγάλωσε στη Γερμανία ως πριγκίπισσα του Αννόβερου. Έζησε στην Ελλάδα ως πριγκίπισσα της Ελλάδας το 1938-41, οπότε έφυγε με τη βασιλική οικογένεια λόγω της κατοχής της Ελλάδας από τους Γερμανούς. Επέστρεψε το 1946. Είχε το ρόλο της βασίλισσας το 1948-64, στο πλευρό του συζύγου της. Το 1964-67 είχε το ρόλο της βασιλομήτορος. Ήταν ιδιαίτερα ενεργή και είχε σημαντική επιρροή στα πολιτικά της Ελλάδας αν και κάτι τέτοιο δεν προβλεπόταν από το θεσμικό της ρόλο. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 202.

³⁴ Ο **Κωνσταντίνος Γ. Καραμανλής** (1907-98) ήταν Έλληνας πολιτικός ο οποίος διετέλεσε τέσσερις φορές Πρωθυπουργός της Γ΄ Ελληνικής Δημοκρατίας και δύο φορές Πρόεδρος της Ελληνικής Δημοκρατίας. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 201.

³⁵ Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 200.

³⁶ Ο **Γρηγόρης Λαμπράκης** (1912-63) ήταν αθλητής, γιατρός και πολιτικός που δολοφονήθηκε από παρακρατικούς. Η υπόθεση Λαμπράκη αναζωογόνησε τον Ανένδοτο Αγώνα του Γεωργίου Παπανδρέου και έπαιξε τον πιο σημαντικό, ίσως, ρόλο στην πτώση της κυβέρνησης Καραμανλή τον ίδιο χρόνο. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 202.



Εικόνα 17: Ο Κωνσταντίνος Γ. Καραμανλής



Εικόνα 18: Ο βασιλιάς Κωνσταντίνος Β΄ ανάμεσα σε μέλη της δικτατορικής κυβέρνησης στις 22 Απριλίου 1967

Αυτή τη φορά ο Βασιλιάς συνεργάστηκε καλύτερα με τον Γεώργιο Παπανδρέου από το φθινόπωρο του 1963 έως τον Μάρτιο του 1964 που εκείνος απεβίωσε. Ο Παπανδρέου ήταν πιο διαλλακτικός και ο Παύλος βαριά άρρωστος. Η υγεία του ήταν πολύ κλονισμένη και η Κυβέρνηση Παπανδρέου ήταν η τρίτη και τελευταία, στην Ελληνική Ιστορία, που ορκίστηκε στη θερινή κατοικία της βασιλικής οικογένειας, στο κτήμα Τατοΐου. Ο Κωνσταντίνος Β΄³⁷ διαδέχτηκε τον πατέρα του Παύλο.

Παράλληλα εκφράστηκε ένα νέο κύμα στροφής στην παράδοση, η οποία αποτελούσε πηγή ελπιδοφόρων μηνυμάτων σε κάθε τέτοια περίοδο καταστροφής. Ως κοινωνικό φαινόμενο αρχίζει να αναπτύσσεται ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1950 η αστυφιλία, δηλαδή η μαζική φυγή πληθυσμού από την ύπαιθρο προς τις πόλεις και ιδιαίτερα στην πρωτεύουσα, την Αθήνα. Παράλληλα, στο χώρο της οικονομίας σημειώνονται ταχύτατα βήματα οικονομικής ανάπτυξης, με σημαντικότερες μορφές της Ελλάδας τον Κωνσταντίνο Καραμανλή και τον Γεώργιο Παπανδρέου³⁸.

Το 1967 το δημοκρατικό πολίτευμα της χώρας καταλύεται πραξικοπηματικά και για επτά έτη την εξουσία καταλαμβάνει στρατιωτική χούντα, αρχικά υπό τον συνταγματάρχη Γεώργιο Παπαδόπουλο³⁹. Το 1973 και 1974 διαδραματίζονται η εξέγερση του Πολυτεχνείου και η τουρκική εισβολή στην Κύπρο, γεγονότα που σηματοδοτούν την κατάρρευση του καθεστώτος και την πλήρη αποκατάσταση των κοινωνικών ελευθεριών⁴⁰.

Στις 24 Ιουλίου 1974 με την ορκωμοσία του Κωνσταντίνου Καραμανλή, που κλήθηκε από το Παρίσι, ως Προέδρου της Κυβέρνησης αποκαταστάθηκε η Δημοκρατία. Κατά τα επόμενα έτη η Ελλάδα αποκτά πολιτική σταθερότητα και το 1981 γίνεται μέλος της Ευρωπαϊκής Οικονομικής Κοινότητας, γεγονός που ενίσχυσε ιδιαίτερα τη θέση της χώρας, πολιτικά και οικονομικά, στο διεθνές πεδίο. Τις περιόδους 1981-89, 1993-96 πρωθυπουργός διετέλεσε ο Ανδρέας Παπανδρέου⁴¹, και ο Κωνσταντίνος Μητσοτάκης⁴² την περίοδο 1990-93.

³⁷ Ο **Κωνσταντίνος Β΄** (1940-) ήταν Βασιλιάς των Ελλήνων την περίοδο 1964-67. Ως βασιλιάς διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στα πολιτικά γεγονότα που οδήγησαν στην επιβολή δικτατορίας με σημαντικότερη την εμπλοκή του στα γεγονότα της Αποστασίας όταν και συγκρούστηκε με τον τότε πρωθυπουργό Γεώργιο Παπανδρέου. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 204.

³⁸ Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 204.

³⁹ Ο **Γεώργιος Παπαδόπουλος** (1919-99) ήταν Έλληνας αξιωματικός, πραξικοπηματίας και πρωτεργάτης της κατάλυσης της ελληνικής δημοκρατίας την περίοδο 1967-74 όντας ηγέτης της τότε στρατιωτικής κυβέρνησης, γνωστής ως Χούντα των Συνταγματαρχών.

Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 207.

⁴⁰ Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 210.

⁴¹ Ο **Ανδρέας Γ. Παπανδρέου** (1919-96) ήταν Έλληνας πολιτικός. Διετέλεσε πρωθυπουργός τις περιόδους 1981-89 και 1993-96. Ήταν ο πολιτικός με τη μεγαλύτερη συμβολή στη διαμόρφωση του πολιτικού και κομματικού συστήματος στη σύγχρονη Ελλάδα. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 214.

⁴² Ο **Κωνσταντίνος Μητσοτάκης** (Χανιά 1918-) είναι Έλληνας πολιτικός που διετέλεσε πρωθυπουργός της Ελλάδας την περίοδο 1990-93. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 219.

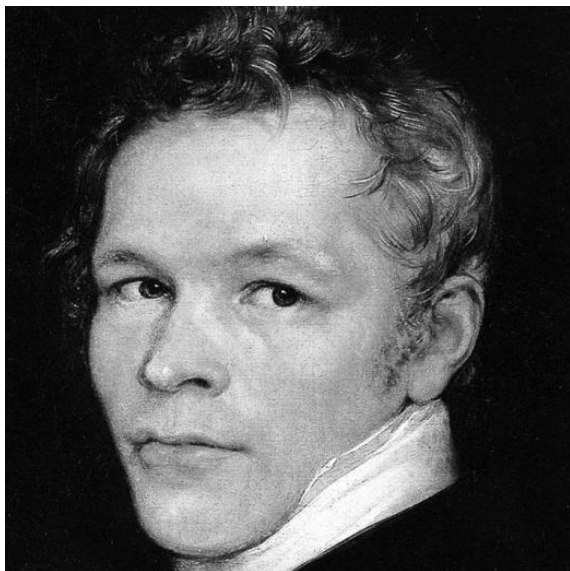
3. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ

"Less is more"

Mies van der Rohe



Εικόνα 19: Ο Jean Nicolas Louis Durand



Εικόνα 20: Ο Karl Friedrich Schinkel το 1836

3.1. ΔΙΕΘΝΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

«Η αρχιτεκτονική του νεοκλασικισμού φαίνεται ότι πήγασε από δύο διαφορετικές, αλλά συγγενείς μεταξύ τους διαδικασίες εξέλιξης, που μετασχημάτισαν ριζικά τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση. Η πρώτη ήταν μια ραγδαία ανάπτυξη της ικανότητας του ανθρώπου να ελέγχει τη φύση που, ήδη από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα, είχε αρχίσει να ξεπερνά τα όρια της τεχνικής ανάπτυξης της εποχής της Αναγέννησης. Η δεύτερη ήταν μια ουσιαστική μεταστροφή στη φύση της ανθρώπινης συνείδησης, ως αποτέλεσμα ευρύτερων αλλαγών της κοινωνίας, η οποία γέννησε έναν νέο πολιτιστικό σχηματισμό, που ταίριαζε στον τρόπο ζωής τόσο της παρακμάζουσας αριστοκρατίας, όσο και της ανερχόμενης αστικής τάξης»⁴³.

Οι τεχνολογικές εξελίξεις του 19^{ου} αιώνα οδήγησαν σε μια καινούργια αρχιτεκτονική και στην πλήρη εκμετάλλευση της αυξημένης παραγωγικής ικανότητας. Η αλλαγή της ανθρώπινης συνείδησης ανέδειξε νέες κατηγορίες γνώσης και έναν διαφορετικό τρόπο σκέψης, τόσο αντιδραστικό ώστε να αμφισβητεί ακόμα και την ίδια του την ταυτότητα. Οι νέες αυτές μοντέρνες ιδέες των αρχιτεκτόνων της εποχής ήταν αρκετές για τη δημιουργία του μοντέρνου κινήματος και το τέλος του κλασικού ύφους.

Η Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ με την παρακάτω φράση της, κάνει σαφές το κλίμα που επικρατεί στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην αρχιτεκτονική και στις τέχνες: «Η περίοδος 1900-40 ήταν καθοριστικής σημασίας για την πορεία όλων των τεχνών. Στην διάρκεια της θα δημιουργηθούν οι μοντέρνοι προβληματισμοί και θα διευρυνθούν οι καινούργιοι ορίζοντες της πειραματικής τέχνης, οι οποίοι άνοιξαν στα τέλη του περασμένου αιώνα»⁴⁴.

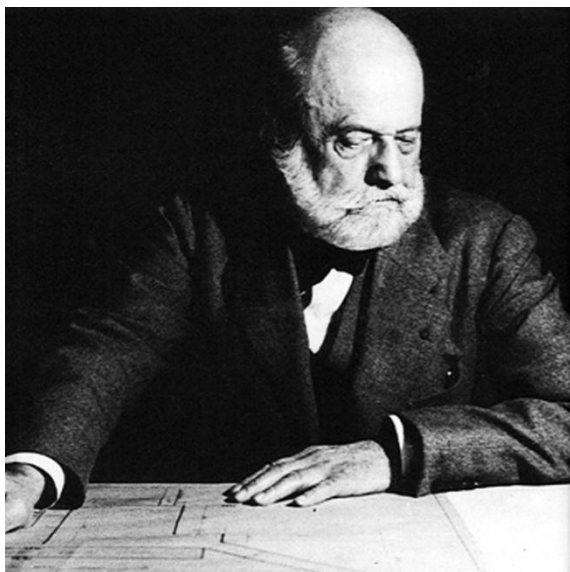
Για να κατανοήσουμε λοιπόν την αρχιτεκτονική του 20^{ου} αιώνα πρέπει να γίνει αναφορά στις συγγενείς αρχιτεκτονικές τάσεις των προηγούμενων χρόνων και σε πρωτοπόρους αρχιτέκτονες που το έργο τους καθόρισε τη μετέπειτα πορεία άλλων μεταγενέστερων αρχιτεκτόνων. Είναι σαφές το γεγονός ότι ο κλασικισμός και ο μοντερνισμός είναι τα δύο άκρα του ίδιου νήματος. Είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι καθώς διαχειρίζονται τις ίδιες έννοιες, άνθρωπο και φύση, για τον ίδιο σκοπό, που δεν είναι άλλος από την κάλυψη των ανθρώπινων αναγκών.

⁴³ Frampton Kenneth, μετφρ. Ανδρουλάκης Θόδωρος, Πάγκαλου Μαρία, επιμέλεια Κούρκουλας Ανδρέας, **Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική**, Θεμέλιο, Αθήνα 2009, 4η έκδοση, σελ. 22.

⁴⁴ Φεσσά Εμμανουήλ Ελένη, Μαρμαράς Β. Εμμανουήλ, **12 Έλληνες Αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου**, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σελ. Χvί.



Εικόνα 21: Ο Louis Sullivan



Εικόνα 22: Ο Auguste Perret

3.1.1. ΟΙ ΠΡΟΑΓΓΕΛΟΙ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

Σύμφωνα με τον Kenneth Frampton, «στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, η νεοκλασική κληρονομιά βρέθηκε χωρισμένη ανάμεσα σε δύο τάσεις, στενά συνδεδεμένες μεταξύ τους: τον δομικό κλασικισμό του Labrouste⁴⁵ και τον ρομαντικό κλασικισμό του Schinkel. Και οι δύο "σχολές" έπρεπε να αντιμετωπίσουν τη διάδοση των νέων θεσμών του 19^{ου} αιώνα και να ανταποκριθούν στο καθήκον της δημιουργίας νέων κτηριακών τύπων»⁴⁶. Βασικοί εκφραστές αυτής της τάσης, που επηρέασαν τους πρώτους αλλά και τους μεταγενέστερους μοντέρνους αρχιτέκτονες, ήταν ο Γάλλος Jean Nicolas Louis Durand, ο Γερμανός Karl Friedrich Schinkel και ο Αμερικανός Louis Sullivan. Και οι τρεις ήταν πρωτοπόροι για τα δεδομένα της εποχής τους και προάγγελοι του μοντέρνου κινήματος. Για πρώτη φορά εφαρμόζουν στην πράξη έννοιες και ιδέες που τα στενά όρια του κλασικού ύφους δεν άφηναν περιθώρια εφαρμογής τους.

Ο πρώτος εφαρμόζει έννοιες όπως η κοινωνική χρησιμότητα κτηρίων, η τυποποίηση και η οικονομία κατασκευής, εισάγοντας μια νέα διάσταση του κανάβου. Ήταν ο πρώτος «ορθολογιστής». Ο δεύτερος χρησιμοποιεί συνεχώς νέες οικοδομικές τεχνικές με σεβασμό στα διαφορετικά υλικά και συνεχή προσπάθεια βελτίωσής τους, πλήρη καταλογογράφηση των κατασκευών αλλά και των θεωριών του, που τον οδηγούν στον εκλεκτικισμό. Τέλος ο τρίτος, αρχιτέκτονας και καθηγητής αρχιτεκτονικής μεταγενέστερων σημαντικών αρχιτεκτόνων, με τα δοκίμιά του περί «αφαίρεσης, αισθητικής και αρμονίας», θεμελιώνει τις βάσεις του Μοντερνισμού που θα αναπτυχθούν και θα συμπληρωθούν από τους επόμενους και τελικά θα ολοκληρωθούν. Θεωρείται ένας «πρώιμος μοντερνιστής».

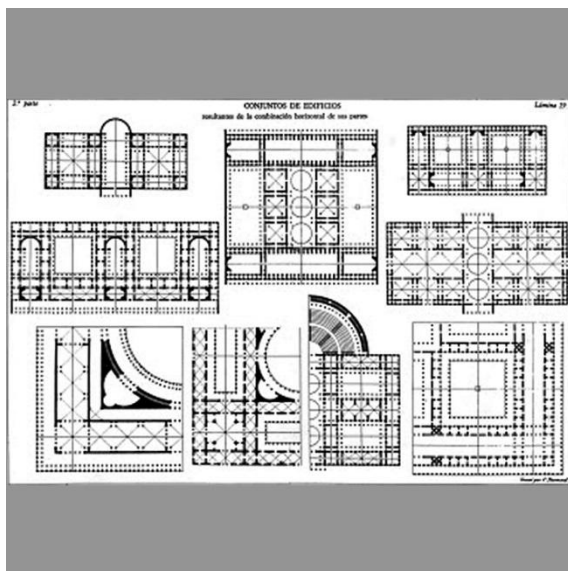
Οι μεταγενέστεροι αρχιτέκτονες, έτσι, συνδυάζοντας εποικοδομητικά τις παραπάνω αρχές, δημιουργούν τις θεμέλιες βάσεις της νέας σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Παρακάτω παρουσιάζεται μια συνοπτική επισκόπηση του έργου των συγκεκριμένων προσώπων και παρατίθενται αρχές και στοιχεία τους.

Ο Jean Nicolas Louis Durand⁴⁷ εισάγει, αρχικά, μια νέα έννοια της τυποποίησης συνδυάζοντας τη λειτουργική χρησιμότητα σε αρμονία με την οικονομία της κατασκευής. Συγκρούεται με το κατεστημένο του κλασικισμού και των στοιχείων του, υποστηρίζοντας ότι οι αρχιτεκτονικές παραδόσεις, τα συμβολικά επίπεδα έκφρασης και η τοπογραφική διάταξη δεν είχαν τόσο μεγάλη σπουδαιότητα χωρίς την απόλυτη εκπλήρωση των βασικών κοινωνικών αναγκών. Επιζητούσε να καθιερώσει μια οικουμενική κτηριακή μεθοδολογία, ένα αρχιτεκτονικό ανάλογο του Ναπολεόντειου Κώδικα, με βάση το οποίο θα μπορούσαν να

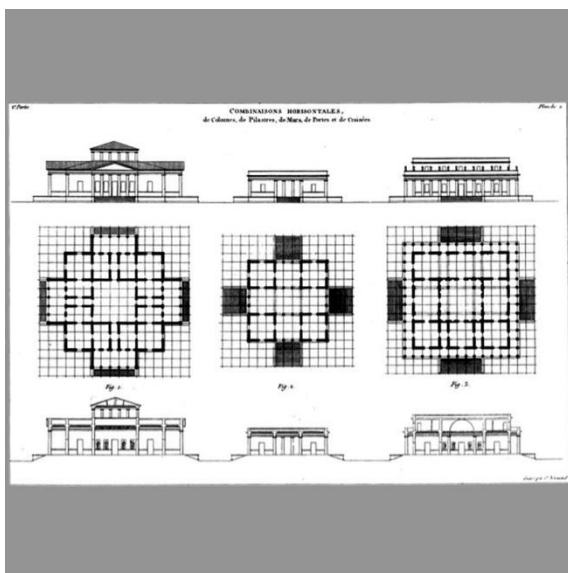
⁴⁵ Ο **Pierre François Henri Labrouste** (1801-75) υπήρξε φημισμένος Γάλλος αρχιτέκτονας. Σπούδασε Αρχιτεκτονική στην École des Beaux Arts. Απέσπασε πολλά βραβεία και ασχολήθηκε με μεταλλικές κατασκευές. **Βλ. Wikipedia.**

⁴⁶ Frampton Kenneth, ο.π. σελ. 27.

⁴⁷ Ο **Jean Nicolas Louis Durand** (1760-1834) ήταν Γάλλος αρχιτέκτονας, συγγραφέας και δάσκαλος. Ήταν μια σημαντική φιγούρα του νεοκλασικισμού, και το σύστημα του σχεδιασμού του περιείχε τη χρήση απλών αρθρωτών στοιχείων που με τον καιρό έγιναν τα σύγχρονα βιομηχανικά δομικά στοιχεία. Έχοντας εργαστεί για τον αρχιτέκτονα Étienne-Louis Boullée και τον πολιτικό μηχανικό Jean-Rodolphe Perronet, το 1795 έγινε καθηγητής της Αρχιτεκτονικής στο École Polytechnique στο Παρίσι. Συλλογικό έργο, μετφρ. Μαρτινίδης Πέτρος, **Αρχιτεκτονική Θεωρία, από την αναγέννηση μέχρι σήμερα**, Taschen / Γνώση, Αθήνα 2005, σελ. 328.



Εικόνα 23: Durand, δυνατότητες συνδυασμών και παραλλαγών από «*Précis des leçons d'Architecture*»



Εικόνα 24: Durand, δυνατότητες συνδυασμών και παραλλαγών από «*Précis des leçons d'Architecture*»

δημιουργηθούν οι κατάλληλες και οι οικονομικές κατασκευές μέσα από τους τυποποιημένους συνδυασμούς σταθερών κατόψεων και εναλλακτικών όψεων⁴⁸. Η πραγματεία του «*Précis des leçons d'Architecture*» προσφέρει στον αναγνώστη της μια εκπληκτική τυπολογία και συστηματοποίηση των εννοιών της αρχιτεκτονικής⁴⁹. Βασική αφετηρία του αποτελεί ένας τετραγωνικός κάναβος ως βάση για τη χάραξη των φερόντων τοίχων, ο οποίος μπορεί να αναπτυχθεί και να δώσει ποικίλα κτήρια σε διάφορους οικοδομικούς σχηματισμούς⁵⁰. Μεταλλάσει, με έναν ορθολογικό τρόπο, τα αποδεκτά κλασικά στοιχεία, δημιουργώντας την έννοια του όρου «*Rationalism*», δηλαδή του «*δομικού ορθολογισμού*»⁵¹.

Ο Durand υπερασπίζεται συγκροτημένα μια αρχιτεκτονική με κύριο στόχο της την κοινωνική χρησιμότητα. Η κοινωνική καταλληλότητα κάθε κτίσματος και το όφελος που αποφέρει η κατασκευή του, υπόκεινται σε αυτή την αρχή. Κι αυτό συνεπάγεται στερεότητα, υγιεινή και άνεση, με την τελευταία να αναλύεται σε συμμετρία, κανονικότητα και απλότητα⁵².

Ο Karl Friedrich Schinkel⁵³ χαρακτηρίζεται από πολλούς ως ο πρώτος αρχιτέκτονας των νέων καιρών, ο οποίος, εκτός των σημαντικών κατασκευών του, άφησε παρακαταθήκη στους νεότερους ένα τεράστιο σύνολο θεωρητικών επεξεργασιών, που ακόμη και σήμερα αποτελεί απαραίτητο βοήθημα στον σχεδιασμό. Το τεράστιο έργο του περιλαμβάνει ποικίλα θέματα, πολλά των οποίων επίκαιρα, τα οποία διατρέχουν όλο το φάσμα της αρχιτεκτονικής της πόλης. Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας αυτών των θεμάτων υπαγόρευσε και τη γνωστή επιλογή του, εκείνη της υφολογικής πληθυντικότητας, η οποία τον οδήγησε κατευθείαν στον εκλεκτικισμό.

Η αρχιτεκτονική του Schinkel χαρακτηρίζεται από μια στροφή στην ελληνική, παρά την αυτοκρατορική ρωμαϊκή, αρχιτεκτονική, σε μια προσπάθεια να ξεφύγει από το στυλ των Γάλλων κατακτητών του 19^{ου} αιώνα. «*Ιστορικό δεν σημαίνει να διατηρήσεις ή να επαναλάβεις ο,τιδήποτε παλιό, γιατί αυτό θα κατέστρεφε την ιστορία. Το να λειτουργείς ιστορικά σημαίνει να παρουσιάζεις κάτι νέο, που ταυτόχρονα συνεχίζει την ιστορία*». Έτσι συνοψίζει ο Schinkel την αρχή βάσει της οποίας έδρασε τόσο τη θεωρία, όσο και την πρακτική του. Ξεχώρισε από τους συγχρόνους του, με την στοχαστικότητά του και τις διαρκείς αναθεωρήσεις των πρακτικών προσεγγίσεών του στην οικοδομική τεχνική⁵⁴.

⁴⁸ Frampton Kenneth, ο.π. σελ. 25.

⁴⁹ Συλλογικό έργο, μτφρ. Μαρτινίδης Πέτρος, ο.π. σελ. 328.

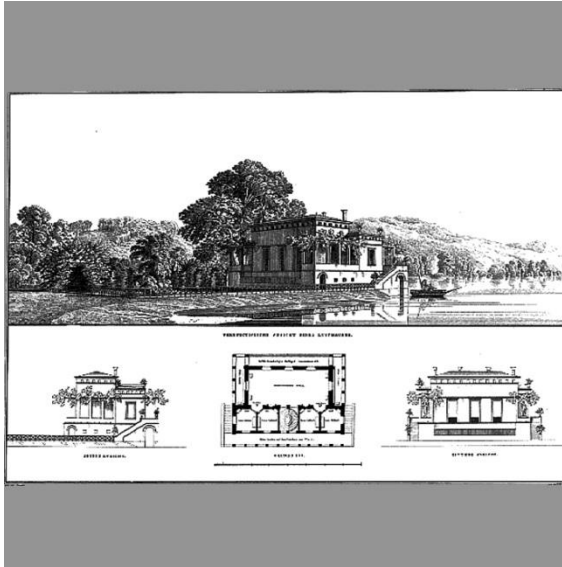
⁵⁰ Συλλογικό έργο, μτφρ. Μαρτινίδης Πέτρος, ο.π. σελ. 328.

⁵¹ Frampton Kenneth, ο.π. σελ. 26-27.

⁵² Συλλογικό έργο, μτφρ. Μαρτινίδης Πέτρος, ο.π. σελ. 328.

⁵³ Ο **Karl Friedrich Schinkel** (1781-1841) ήταν Γερμανός αρχιτέκτονας. Ήταν ο σημαντικότερος αρχιτέκτονας του νεοκλασικισμού στην Πρωσία. Θεωρείται υποστηρικτής της Ελληνικής Αναβίωσης. Τα διασημότερα κτήριά του βρίσκονται στην περιοχή του Βερολίνου. Συλλογικό έργο, μτφρ. Μαρτινίδης Πέτρος, ο.π. σελ. 594.

⁵⁴ Συλλογικό έργο, μτφρ. Μαρτινίδης Πέτρος, ο.π. σελ. 596.



Εικόνα 25: Schinkel, Villa Lusthaus, Potsdam, 1825



Εικόνα 26: Schinkel, νέα όπερα, Βερολίνο, 1825

«Κάθε ολοκληρωμένη οικοδομή» λέει ο Schinkel «υλοποιημένη με ένα ορισμένο υλικό, έχει έναν δικό της καθορισμένο χαρακτήρα και δεν θα μπορούσε λογικώς να κατασκευαστεί με τον ίδιο τρόπο με οποιοδήποτε άλλο υλικό. Αυτή η ειδική διάκριση του ενός υλικού από το άλλο απαγορεύει να αναμειγνύονται στοιχεία της κατασκευής πραγματοποιημένα με διαφορετικά υλικά, αφού η εσωτερική ολοκλήρωση και η τελειότητα του ενός θα ζημίωνε το άλλο, και επίσης η αμεσότητα της αντίληψης του παρατηρητή θα κινδύνευε να απολεσθεί». Και επιπλέον: «Το ύφος στην αρχιτεκτονική θα επιτευχθεί σε ένα κτήριο: πρώτον μέσω της εμφανούς απεικόνισης των χαρακτηριστικών, των πλέον καταλλήλων και των πλέον ωραίων, ενός εκάστου υλικού και δεύτερον όταν η κατασκευή θα οφείλει, κατά εμφανή τρόπο, τον ειδικό χαρακτήρα της στις ιδιότητες των διαφόρων υλικών, πέτρα, ξύλο, σίδηρο, τούβλο, έκαστο εξ αυτών χρησιμοποιημένο συμφώνως προς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του».

Εδώ ο Schinkel υποδεικνύει όχι μόνο τη δυνατότητα αλλά και την αναγκαιότητα της ορθής επιλογής των υλικών, και συνεπακολούθως, την αναγκαιότητα ορθής επιλογής μεταξύ διαφόρων μορφοπλαστικών συστημάτων, με γνώμονα και θεμέλιες παραμέτρους τον τύπο και τον χαρακτήρα του κτηρίου⁵⁵.

Ο Schinkel στάθηκε ικανός να εφαρμόσει νέες ερμηνείες και να βρει νέες χρήσεις στην περίφημη τριάδα του Βιτρούβιου *utilitas*, *firmitas* και *venustas* (χρησιμότητα, στερεότητα και ομορφιά). Με το βιβλίο του «*Architectonische Entwürfe*» εγκαινίασε μια νέα μορφή δημοσιεύματος, την καταλογογράφηση των έργων ενός δημιουργού, κάτι που θα ξαναγίνει με τα δημοσιεύματα των Frank Lloyd Wright και Le Corbusier⁵⁶ και στην Ελλάδα του Άρη Κωνσταντινίδη.

Τέλος, ο Αμερικανός αρχιτέκτονας Louis Sullivan⁵⁷ θεωρείται από πολλούς ο δημιουργός των μοντέρνων ουρανοξυστών και στο παρακάτω απόσπασμα από το δοκίμιο του «*Ornament in Architecture*» κάνει σαφή τα χαρακτηριστικά του νέου μοντέρνου κινήματος και θεμελιώνει τις βάσεις του.

«Νομίζω πως θα ήταν καλό για την αισθητική μας να αποφύγουμε εντελώς, για ένα χρονικό διάστημα, τη χρήση του διακόσμου, έτσι ώστε να μπορέσουμε να συγκεντρώσουμε τη σκέψη μας στην παραγωγή κτηρίων σωστά διαμορφωμένων και όμορφων μέσα στη γύμνια τους. Έτσι, θα είμαστε αναγκασμένοι να αποφύγουμε πολλά ανεπιθύμητα πράγματα και να διδαχθούμε μέσα από αυτή την αντίθεση πόσο αποτελεσματικό είναι να σκέπτεται κανείς με φυσικό, ευχάριστο και υγιή τρόπο... Τότε πια θα έχουμε μάθει ότι ο διάκοσμος είναι μια διανοητική πολυτέλεια και όχι μια αναγκαιότητα, επειδή θα έχουμε διακρίνει τους περιορισμούς αλλά και τη μεγάλη αξία των αδιακόσμητων όγκων. Ο ρομαντισμός υπάρχει μέσα μας και

⁵⁵ Πατέστος Κωνσταντίνος, *Karl Friedrich Schinkel - Ένας προάγγελος του μοντερνισμού*, ΤΟ ΒΗΜΑ - γνώμες, δημοσίευση 24/09/2000.

⁵⁶ Συλλογικό έργο, μετφρ. Μαρτινίδης Πέτρος, ο.π. σελ. 596.

⁵⁷ Ο **Louis Henry Sullivan** (1856- 1924) ήταν Αμερικανός αρχιτέκτονας. Θεωρείται από πολλούς ο δημιουργός των μοντέρνων ουρανοξυστών και από τους πρώτους του μοντερνισμού. Απεβίωσε στις 14 Απριλίου 1924 σε ηλικία 67 ετών στο Σικάγο του Ιλινόις. Gössel Peter, Leuthäuser Gabriele, *Architecture in the 20th Century*, Taschen, Cologne Germany, 2012, σελ.



Εικόνα 27: Sullivan, Victoria Building, Chicago, 1893



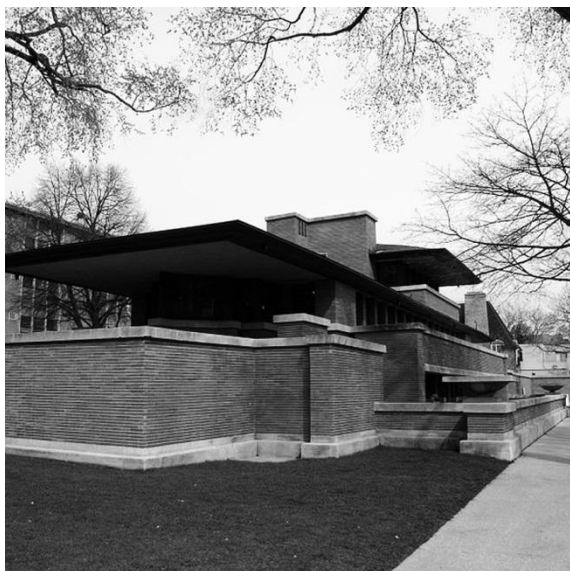
Εικόνα 28: Sullivan, Guaranty building, Buffalo, 1894

λαχταρούμε να τον εκφράσουμε. Έχουμε τη διαίσθηση ότι οι δυνατές, αθλητικές και απλές μορφές μας θα οδηγήσουν με φυσική άνεση στην περιβολή που ονειρευόμαστε, και έτσι τα κτήρια μας, φορώντας το ένδυμα της ποιητικής φαντασίας, μισοκαλυμμένα όπως και τα εκλεκτά υφαντά και μεταλλεύματα, θα είναι πολύ γοητευτικότερα, σαν μια όμορφη μελωδία που τη σκεπάζουν αρμονικές φωνές»⁵⁸.

⁵⁸ Frampton Kenneth, ο.π. σελ. 56.



Εικόνα 29: Wright, οικία Westcott, Ohio, 1904-08



Εικόνα 30: Wright, οικία Robie, Chicago, 1908-10

3.1.2. Ο ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ

Ο Σάββας Κονταράτος υπογραμμίζει ότι «το μοντέρνο κίνημα προβλήθηκε, τόσο από τους πρωταγωνιστές του όσο και από τους πρώτους ιστορικούς του, ως επανάσταση που απέβλεπε και κατόρθωσε να εκσυγχρονίσει την αρχιτεκτονική και πολεοδομική πρακτική με τις τεχνικές κατακτήσεις και τις κοινωνικές αλλαγές που είχαν συντελεστεί στον 19^ο αιώνα, απελευθερώνοντάς την από την προσκόλληση στην παράδοση και την αναπαραγωγή ιστορικών μορφών που είχαν χάσει το νόημά τους στις νέες συνθήκες. Και δεν υπάρχει αμφιβολία πως η αποφασιστική εγκατάλειψη του ιστορικού αρχιτεκτονικού λεξιλογίου συνιστούσε μια πρωτοφανή ρήξη με το παρελθόν»⁵⁹.

Έτσι λοιπόν, ο τυπολογικός ορθολογισμός και οι ανησυχίες του Durand, τα υποδειγματικά έργα του Schinkel και οι διερευνήσεις για αφαίρεση, αισθητική και αρμονία του Sullivan αποτέλεσαν μια πολύτιμη κληρονομιά που δεν έμεινε ανεκμετάλλευτη από τις ριζοσπαστικές πρωτοπορίες του αρχιτεκτονικού μοντερνισμού.

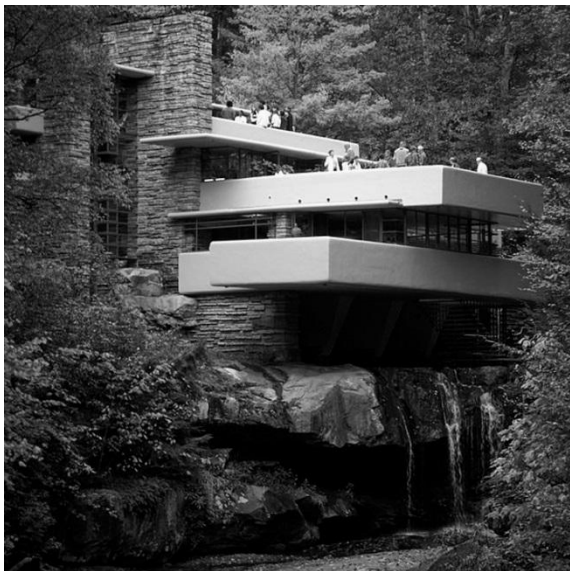
Κύριοι αντιπρόσωποι του μοντερνισμού του 20^{ου} αιώνα που καθόρισαν την εξέλιξη και την εγκαθίδρυσή του, μεταξύ άλλων, ήταν οι Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Auguste Perret, Walter Gropius, Mies van der Rohe και Le Corbusier. Από τους σπουδαιότερους της γενιάς τους που οι ιδέες και αρχές έδωσαν το εναρκτήριο λάκτισμα στο έργο των επόμενων γενεών. Παρακάτω, παρατίθενται χαρακτηριστικές αρχές και στοιχεία της αρχιτεκτονικής τους.

Αρχικά ο Frank Lloyd Wright⁶⁰, μαθητής του Sullivan, προώθησε την οργανική αρχιτεκτονική, με βασικό παράδειγμα την οικία Fallingwater στην Pennsylvania, το 1935, ήταν ο ηγέτης του αρχιτεκτονικού κινήματος των «εξοχικών σπιτιών» (Prairie School), με βασικό παράδειγμα την οικία Westcott στο Ohio (1904-08) και την Robie στο Chicago (1908-10), και ανέπτυξε την ιδέα του ουσονικού σπιτιού (usonian home), με βασικό παράδειγμα την οικία Rosenbaum στην Alabama το 1940.

Για τον Wright η λέξη «οργανικός» (που εκείνος πρωτοχρησιμοποίησε στην αρχιτεκτονική το 1908) κατέληξε να σημαίνει τη χρήση του υποσηλωμάτος από σκυρόδεμα, με τρόπο που θυμίζει κάποια φυσική μορφή, ένα δέντρο για παράδειγμα. Ίσως μια τέτοια μορφή να είχε επινοηθεί ως άμεση προέκταση του «σπέρματος», όρου που είχε χρησιμοποιήσει ο Sullivan κάνοντας μια άμεση αναφορά στο ανθρώπινο σώμα, αλλά που τώρα πια αφορούσε ολόκληρη την κατασκευή και όχι μόνο τη διακόσμηση.

⁵⁹ Κονταράτος Σάββας, *Δοκίμια Αρχιτεκτονικής, Πρότυπα, Συμβολισμοί και Αναιρέσεις στη Νεότερη Εποχή*, Libro, Αθήνα 2009, σελ. 157.

⁶⁰ Ο **Frank Lloyd Wright**, (1867-1959), ήταν Αμερικανός, Ουαλικής καταγωγής, αρχιτέκτονας, διακοσμητής, συγγραφέας, και εκπαιδευτικός, με περισσότερα από 1000 προσχέδια στο ενεργητικό του, τα οποία απέφεραν πάνω από 500 ολοκληρωμένες κατασκευές. Hutt Dana, Hines S. Thomas, Lloyd Wright Eric, *The Architecture of Frank Lloyd Wright*, Thames and Hudson, Los Angeles, 1998.



Εικόνα 31: Wright, οικία Fallingwater, Pennsylvania, 1935



Εικόνα 32: Wright, οικία Rosenbaum, Alabama, 1940

Ο Wright, εξηγεί τις αρχές που ακολουθεί στην κατασκευή κατοικιών στην εξοχή (των περίφημων prairie houses) ως εξής: «το σπίτι, τα έπιπλα και το περιβάλλον του οφείλουν να διαμορφώνουν μια ενότητα. Καθελί πρέπει να ξεκινά από την ίδια αντίληψη. Όχι διακοσμήσεις ούτε πίνακες στους τοίχους, οι οροφές πρέπει να είναι σχετικά χαμηλές και τα παράθυρα στη σειρά. Ο καθημερινός χώρος, η κουζίνα και τα υπνοδωμάτια εντάσσονται στο σύνολο. Η οριζόντια γραμμή είναι η γραμμή του οικείου, όπως είναι και η γραμμή των λιβαδιών στις μεσοδυτικές περιοχές. Άχρηστες υπερυψώσεις καλύτερα να αποφεύγονται. Οι οριζόντιες γραμμές δένουν το σπίτι με το έδαφος. Στην ολότητά του, το σπίτι πρέπει να δείχνει σαν να ποντίστηκε ολόκληρο στη θέση του, όχι σαν να συναρμολογήθηκε. Τότε μόνο αποτελεί αληθινό έργο τέχνης». Καταλήγοντας, εξηγεί ότι τα σχέδια που παρουσιάζει θέλουν να δείξουν μόνο τα βασικά σχήματα των κατασκευαστικών του συνθέσεων και να μεταδώσουν την αίσθηση του περιβάλλοντός τους⁶¹.

Ο Αυστριακός Adolf Loos⁶² θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους πρωτοπόρους αρχιτέκτονες του μοντέρνου κινήματος. Η θεώρηση αυτή βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε λίγες εσωτερικές διαμορφώσεις κατοικίας και σε ένα σύνολο δοκιμών. Τα κτήριά του αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα λιτής ομορφιάς, που κυμαίνονται από συμβατικές εξοχικές κατοικίες μέχρι επίπεδες συνθέσεις βιτρινών καταστημάτων και κατοικιών.

Το βιβλίο του «Διακόσμηση και Έγκλημα»⁶³ έκανε μεγάλη αίσθηση και θεωρείται το μανιφέστο της αφαιρετικής σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Σε αυτό ο Loos καταγράφει την ουσία της δριμείας κριτικής του ενάντια στην διακοσμητική προσέγγιση των αρχιτεκτόνων και των καλλιτεχνών της βιεννέζικης σχολής Secession⁶⁴. Παράλληλα, στάθηκε υπέρ της κλασικής διακόσμησης κι εκείνης που προκύπτει από την υφή των επιφανειών διαφόρων υλικών, όπως το ξύλο και το μάρμαρο, στα οποία υπάρχουν εκ φύσεως τα γεωμετρικά μοτίβα.

Άλλο δοκίμιό του, ονομάζεται «Αρχιτεκτονική». Εδώ, ο Loos ασκεί κριτική πάνω στην αρχιτεκτονική της εποχής του, ξεδιπλώνοντας παράλληλα τις σκέψεις του για την τέχνη της μοντέρνας κατασκευής. Θεωρεί αναγκαίο τον διαχωρισμό της τέχνης από την αρχιτεκτονική. Σύμφωνα με τον Loos η τέχνη είναι προσωπική υπόθεση του καλλιτέχνη. Ένα σπίτι, λοιπόν, δεν μπορεί να είναι θέμα προσωπικού γούστου καθώς υπόκειται στη λειτουργική ανάγκη σε αντίθεση με ένα έργο τέχνης. Η μόνη εξαίρεση που κάνει είναι το μνημείο και ο τάφος. Η αρχιτεκτονική γι' αυτόν, πρέπει αντί να καινοτομεί να μπορεί να ικανοποιεί τις ανάγκες του ανθρώπου έτσι όπως τίθενται.

⁶¹ Συλλογικό έργο, μετφρ. Μαρτινίδης Πέτρος, ο.π. σελ. 734.

⁶² Ο **Adolf Loos** (1870-1933) ήταν Αυστριακός αρχιτέκτονας και πρωτοπόρος του σύγχρονου κινήματος. Ξεκινά τις σπουδές του στο Ράιχενμπεργκ ακολουθώντας τεχνική εκπαίδευση και συνεχίζει στη Δρέσδη σπουδάζοντας αρχιτεκτονική. Υιοθέτησε μια απλή και κλασική μορφή της Αρχιτεκτονικής συνδυασμένη με στοιχεία της παραδοσιακής δόμησης. Συλλογικό έργο (Loos Adolf κ.α.), μετφρ. Wang Wilfried, *The Architecture of Adolf Loos: an Arts Council exhibition*, The Council, Michigan 1985.

⁶³ Loos Adolf, *Ornament und Verbrechen*, Prachner, 1908.

⁶⁴ **Ζετσεσιονισμός ή Απόσχιση** (από το γερμανικό Sezession) ονομάζεται το κίνημα που ιδρύθηκε το 1897 από μια ομάδα Βιεννέζων καλλιτεχνών που αποχώρησε από την επίσημη Ένωση Αυστριακών Καλλιτεχνών. **BA. Wikipedia.**



Εικόνα 33: Loos, κτήριο Goldman & Salatsch, Βιέννη, 1909-11



Εικόνα 34: Loos, Steiner house, Βιέννη, 1910

Είναι ο πρώτος που έθεσε το πρόβλημα, που επέλυσε τελικά ο Le Corbusier, με την ολοκληρωμένη εξέλιξη της ελεύθερης κάτοψης. Το τυπολογικό ζήτημα που έθεσε ο Loos αφορούσε τον συνδυασμό της ορθότητας του πλατωνικού όγκου με τα πλεονεκτήματα του ασύμμετρου. Η πρόταση αυτή ποτέ άλλοτε δεν εκφράστηκε τόσο λυρικά, όσο στο σχέδιο που έκανε το 1923 για την βίλα στο Lido της Βενετίας, η κατοικία αυτή ήταν προορισμένη να αποτελέσει το μορφολογικό πρότυπο (type-form) της χαρακτηριστικής πουριστικής βίλλας του Le Corbusier στην Garches (Villa Stein), το 1927⁶⁵.

Αξίζει να σημειωθεί η προσήλωσή του στα παραδοσιακά υλικά. Η αναζήτηση για παραδοσιακό ελληνικό μάρμαρο για την πρόσοψη του κτηρίου, του οίκου ανδρικής μόδας Goldman & Salatsch, το 1909 στη Βιέννη, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Ήρθε στην Ελλάδα για αυτόν τον σκοπό και γύρισε τα νησιά της, επιλέγοντας τελικά μάρμαρο Στύρων Ευβοίας. Εδώ πρέπει να τονιστεί ότι ερχόμενος στην Ελλάδα (Σκύρος) παρατηρεί την νησιώτικη ελληνική αρχιτεκτονική, η οποία τον επηρεάζει γόνιμα. Η βίλλα στο Lido της Βενετίας είναι χαρακτηριστικό δείγμα της επιρροής αυτής.

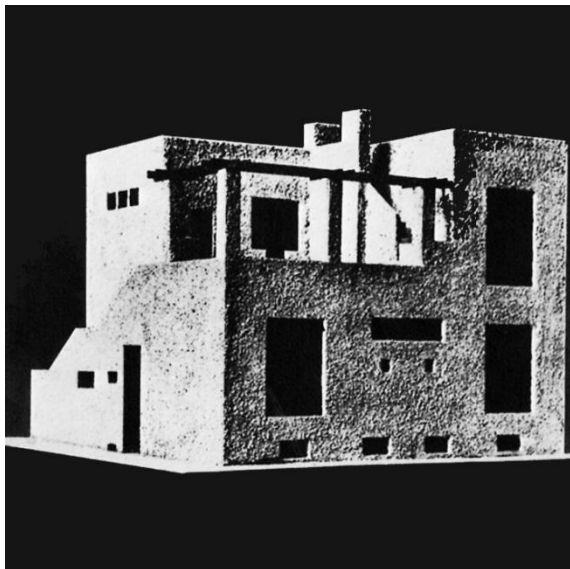
Ο Loos έκανε πράξεις τις θεωρίες του σχεδιάζοντας λευκά σπίτια με επίπεδες στέγες, όπως η οικία Steiner στην Βιέννη (1910), με το γυμνό και ολόισιο σαν κουτί μέτωπο του κήπου της. Παρά την εξωτερική αυστηρότητα των κατοικιών του, τα εσωτερικά τους εμπλουτίζονται κομψά με ακριβά υλικά. Μετά την οικία Steiner ακολούθησε μια σειρά κατοικιών στις οποίες ανέπτυξε την αντίληψή του για το Raumplan, δηλαδή την «χωροκάτοψη»⁶⁶. Ουσιαστικά τα δοκίμιά του συνεχίζουν την θεωρία του Sullivan που τελικά ολοκληρώνει ο Le Corbusier.

Ο Auguste Perret⁶⁷ υπήρξε πρωτοπόρος στην κατασκευή κτηρίων από οπλισμένο σκυρόδεμα. Το όνομά του συνδέθηκε με το σκυρόδεμα (που είχε ήδη αρχίσει να χρησιμοποιείται πειραματικά στις κατασκευές), καθώς προσπάθησε να συνδυάσει τη νέα αυτή τεχνολογία με την καλαισθησία της αρχιτεκτονικής. Αντιλαμβανόταν το υλικό αυτό ως ένα μέσο σύνδεσης των παραδόσεων του παρελθόντος και των μεταβολών του παρόντος, και το χρησιμοποίησε σαν να επρόκειτο για τις πέτρες μιας κατασκευής. Ο εμφανής δομικός σκελετός από οπλισμένο σκυρόδεμα αποτέλεσε χαρακτηριστικό στοιχείο των έργων του. Πιστός στις αρχές του Ρασιοναλισμού, ο Perret κατέκρινε την «επίσημη αρχιτεκτονική», η οποία διαχώριζε τον σχεδιασμό από την υλοποίηση του κτηρίου. Αντιμετώπιζε την αρχιτεκτονική ως τέχνη που υπηρετεί τη

⁶⁵ Frampton Kenneth, ο.π. σελ. 93.

⁶⁶ Watkin David, μετφρ. Κουρεμένος Κώστας, επιμέλεια Τουρνικιώτης Παναγιώτης, *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2005, σελ. 603.

⁶⁷ Ο Auguste Perret, (1874-1954) ήταν Γάλλος αρχιτέκτονας, που έμεινε γνωστός για τη συνεισφορά του στην καινοτόμα κατασκευή κτηρίων από οπλισμένο σκυρόδεμα. Δίδαξε στην École de Beaux-Arts από το 1940. Gössel Peter, Leuthäuser Gabriele, *Architecture in the 20th Century*, Taschen, Cologne Germany 2012, σελ. 593.



Εικόνα 35: Loos, βίλα στο Lido, Βενετία, 1923



Εικόνα 36: Perret, Rue Franklin apartments, Παρίσι, 1902-04

μηχανική, ενώ προσέγγιζε και την κοινωνική της διάσταση. Δίπλα στον Auguste Perret είχε εργαστεί, στα πρώτα του χρόνια σαν ασκούμενος, και ο Le Corbusier⁶⁸.

Δύο βιβλία που πρέπει να επηρέασαν με τρόπο καθοριστικό τον Perret, οδηγώντας τον στην υιοθέτηση σκελετού από σκυρόδεμα με δοκάρια, όπως στην πολυκατοικία του της Rue Franklin το 1903, ήταν το σημαντικό έργο «*Histoire de l'architecture*» το 1899 του Auguste Choisy⁶⁹ και το κείμενο του Paul Christophe πάνω στο σύστημα κατασκευής Hennebique⁷⁰, «*Le béton armé et ses applications*» το 1902. Το πρώτο παρουσίαζε το ελληνικό σύστημα ως το μόνο κλασικό προηγούμενο αυτών των κατασκευών, ενώ το δεύτερο περιέγραφε μια δόκιμη τεχνική της παραγωγής και του σχεδιασμού ενός σκελετού από μπετόν αρμέ. Έτσι, μετά το 1903, ο Perret, όπως και ο Choisy, θεώρησε ως πεμπτούσια της χτισμένης μορφής τον ξυλότυπο ή το δομικό πλαίσιο⁷¹.

Πέρα από τη σαφήνεια της αρχιτεκτονικής του και τις υπερβολικές λεπτομέρειες των κατασκευών του, η σπουδαιότητα του Perret ως θεωρητικού έγκειται στην αποφθεγματική, διαλεκτική άποψή του: στη σημασία που απέδιδε σε ορισμένα ζεύγη αντιθέσεων, όπως στην τάξη και την αταξία, τον σκελετό και την επιφάνεια πλήρωσης, το μόνιμο και το πρόσκαιρο, το κινητό και το ακίνητο, τη λογική και τη φαντασία και άλλα. Παρόμοιες αντιθέσεις μπορεί κανείς να συναντήσει στο έργο του Le Corbusier καθώς και άλλων μετέπειτα αρχιτεκτόνων⁷².

Ο Walter Gropius⁷³ προώθησε τη βιομηχανική αρχιτεκτονική και ίδρυσε τη σχολή του Bauhaus. Σκοπός της νέας αυτής σχολής ήταν «ο οργανωμένος σχεδιασμός συνολικών ουτοπικών σχεδίων, κοινοτικών και λατρευτικών κτηρίων, με μακρόπνοους στόχους»⁷⁴. Το ύφος της σχολής επέδρασε καταλυτικά στην εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης, ειδικότερα στους τομείς της αρχιτεκτονικής και του βιομηχανικού σχεδιασμού, ενώ τα έργα που παράχθηκαν μέσα από τα εργαστήρια της σχολής έγιναν αντικείμενα εκτεταμένης αναπαραγωγής. Στο μανιφέστο του αναφέρει ότι «Δεν υπάρχει διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στις εφαρμοσμένες τέχνες, τη γλυπτική και τη ζωγραφική, είναι όλα τμήματα του οικοδομείν». Επίσης

⁶⁸ Auguste Perret, **Βλ. Wikipedia.**

⁶⁹ Ο **Auguste Choisy** (1841-1909) ήταν ιστορικός της Αρχιτεκτονικής και καθηγητής στην École Nationale des Ponts et Chaussées. **Βλ. Wikipedia.**

⁷⁰ Ο **Paul Christophe** ήταν μηχανικός, πρώτο μέλος της εταιρείας Hennebique που πήρε το όνομά της από τον τεχνίτη **Francois Hennebique** (1842-1921) ο οποίος έκανε ευρέως γνωστό το σύστημα-πατέντα κατασκευής φερόντων στοιχείων από οπλισμένο σκυρόδεμα το 1894. **Βλ. Wikipedia.**

⁷¹ Frampton Kenneth, ο.π. σελ. 102-103.

⁷² Frampton Kenneth, ο.π. σελ. 105.

⁷³ Ο **Walter Gropius** (1883 - 1969) ήταν Γερμανός αρχιτέκτονας και ο ιδρυτής του Bauhaus. Γεννήθηκε στο Βερολίνο και σπούδασε Αρχιτεκτονική στο Μόναχο και στο Πολυτεχνείο στο Charlottenburg του Βερολίνου. Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, **Μπαουχάους: Από τον ιδεαλισμό στον φονξιοναλισμό**, Νεφέλη, Αθήνα 1986.

⁷⁴ Watkin David, ο.π. σελ. 601.



Εικόνα 37: Gropius, εργοστάσιο Faguswerk, Alfeld an der Leine, 1911



Εικόνα 38: Gropius, Σχολή Bauhaus, Dessau, 1925-26

μιλούσε για τις «νέες κατασκευές του μέλλοντος... που θα ορθωθούν μια μέρα προς τον ουρανό μέσα από τα χέρια εκατομμυρίων εργατών, σαν το κρυστάλλινο σύμβολο μιας νέας πίστης»⁷⁵.

Ήταν μαθητής του Peter Behrens⁷⁶. Το 1907 απασχολήθηκε στο γραφείο του. Ανάμεσα στους συναδέλφους του εκεί συγκαταλέγονταν οι Mies van der Rohe και Le Corbusier. Το 1910 άφησε τον Behrens και μαζί με το συνάδελφό του Adolf Meyer⁷⁷ άνοιξε ένα γραφείο στο Βερολίνο. Μαζί μοιράζονται τις ιδέες για ένα από τα πιο δημιουργικά νεωτεριστικά κτήρια αυτής της περιόδου, το Faguswerk, στο Alfeld an der Leine, στη Γερμανία το 1911, ένα εργοστάσιο παπουτσιών. Οι γυάλινοι τοίχοι-κουρτίνες (curtain walls) αυτού του κτηρίου κατέδειξαν και τη νεωτεριστική ανησυχία ότι η μορφή απεικονίζει τη λειτουργία και την υποστήριξή του για την εργατική τάξη.

Ο Mies van der Rohe⁷⁸ θεωρείται ένας από τους πρωτοποριακούς της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Επεδίωξε να καθιερώσει ένα αρχιτεκτονικό ύφος. Στην καριέρα του ως ελεύθερος επαγγελματίας σχεδίαζε σπίτια ανώτερης κατηγορίας στις παραδοσιακές γερμανικές μορφές. Θαύμαζε τις ευρείες αναλογίες, την τακτικότητα των ρυθμικών στοιχείων και έδωσε μεγάλη προσοχή στη σχέση μεταξύ των δημιουργημάτων του ανθρώπου και τη φύση. Ανέδειξε σε αρχιτεκτονική αξία την απλότητα, τη λιτότητα, το ουσιώδες, ξεχωρίζοντάς το από οποιαδήποτε υπερβολή. Η κυριότερη πράξη του ήταν η αφαίρεση. Εισήγαγε την καθαρότητα των γραμμών και τη λειτουργικότητά που πρέσβευε ο μοντερνισμός οδηγώντας στην απόλυτη ελαχιστοποίηση των συστατικών που διαμορφώνουν όχι μόνον την αρχιτεκτονική αλλά και τον καθημερινό μας βίο. Όπως ο ίδιος ανέφερε «Η απόλυτη αυτή ελαχιστοποίηση της φόρμας δεν επηρεάζει την εκφραστικότητα των αντικειμένων ή του αρχιτεκτονικού έργου, αλλά τη συμπυκνώνει σ' έναν ραφινάτο μιμιταλισμό, όπου εδρεύει η θεϊκή ουσία της ύλης».

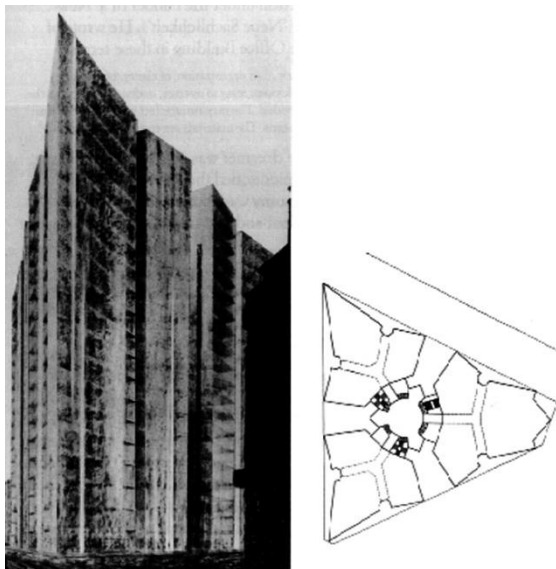
Στην επιδίωξή του για την κατανόηση του σκοπού της αρχιτεκτονικής, ο Mies αναφέρει, «τότε κατάλαβα ότι σκοπός της αρχιτεκτονικής δεν ήταν η επινόηση της μορφής. Προσπάθησα, λοιπόν, να καταλάβω ποιος ήταν ο σκοπός αυτός. Ρώτησα τον Peter Behrens, αλλά ούτε κι εκείνος μπορούσε να μου δώσει απάντηση. Δεν το είχε θέσει ως ερώτημα. Άλλοι έλεγαν "είναι αρχιτεκτονική ό, τι χτίζουμε", η απάντηση αυτή, όμως,

⁷⁵ Watkin David, ο.π. σελ. 601.

⁷⁶ Ο **Peter Behrens** (1868-1940) ήταν γερμανός σχεδιαστής και αρχιτέκτονας. Στο γραφείο του εργάστηκαν μεγάλα ονόματα της αρχιτεκτονικής, όπως ο Walter Gropius, ο Mies van der Rohe και ο Le Corbusier. Ήταν ιδρυτικό μέλος της Απόσχισης του Μονάχου (Secession). Κάποια από τα έργα του παρουσιάζουν έντονες επιρροές από τις αρχιτεκτονικές αρχές του Schinkel (εργοστάσιο Grossmotorenfabrik και άλλα). Anderson Stanford, **Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century**, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2000.

⁷⁷ Ο **Adolf Meyer** (1881-1929) ήταν γερμανός αρχιτέκτονας. Μαθητής και υπάλληλος του Peter Behrens. Συνεργάτης του Gropius και συνιδρυτής της σχολής του Bauhaus, την οποία διήμυνε κιόλας. **BA. Wikipedia.**

⁷⁸ Ο **Mies van der Rohe** (1886-1969) ήταν Γερμανός αρχιτέκτονας. Γεννήθηκε στο Άαχεν και πέθανε στο Σικάγο. Επιδίωξε μια λογική προσέγγιση που θα καθοδηγούσε τη δημιουργική διαδικασία του αρχιτεκτονικού σχεδίου. το 1908 άρχισε την αρχιτεκτονική του σταδιοδρομία ως μαθητευόμενος στο τεχνικό γραφείο του Πέτερ Μπέρενς, όπου γνωρίστηκε με τον Βάλτερ Γκρόπιους και τον Λε Κορμπυζιέ, ως το 1912 όπου ήρθε σε επαφή με τις θεωρίες σχεδίου και τον προοδευτικό γερμανικό πολιτισμό. Cohen Jean Louis, **Ludwig Mies van der Rohe**, Birkhäuser, Berlin 1995, 2η έκδοση.



Εικόνα 39: Mies, κτήριο γραφείων στην Friedrichstrasse, Βερολίνο, 1921



Εικόνα 40: Mies, Περίπτερο, Βαρκελώνη, 1929

δεν μας ικανοποιούσε... αφού γνωρίζαμε ότι ήταν ζήτημα αλήθειας, ψάξαμε να βρούμε ποια ήταν πραγματικά η αλήθεια. Ευχαριστηθήκαμε πολύ βρίσκοντας έναν ορισμό που είχε δώσει για την αλήθεια ο Άγιος Θωμάς ο Ακινάτης: "Adequatio intellectus et rei", ή όπως θα το διατύπωνε ένας σύγχρονος φιλόσοφος στη σημερινή γλώσσα: "Αλήθεια είναι η ουσία της πραγματικότητας"⁷⁹.

Παρατηρούμε ότι παρ' όλη τη συνηγορία του Mies υπέρ μιας «λιτής αρχιτεκτονικής» στα έργα του, στον σχεδιασμό μπορούσε κανείς να διακρίνει κάποια ίχνη ακαδημαϊκής παράδοσης⁸⁰. Όπως για παράδειγμα στο κτήριο γραφείων στην οδό Friedrichstrasse στο Βερολίνο το 1921. Αυτή, ωστόσο, ήταν και η τελευταία αναφορά του Mies στις νεοκλασικές αρχές του Schinkel, μέχρι την πρώτη κίνηση προς μία «νέα μνημειακότητα»⁸¹.

Ο σουπρεματισμός⁸² αποτέλεσε βασική επίδραση στην αρχιτεκτονική του Mies, καθώς είχε ως αποτέλεσμα να τον ενθαρρύνει στη διαμόρφωση της ελεύθερης κάτοψης. Κύριο παράδειγμα ελεύθερης κάτοψης αποτελεί το Περίπτερο της Βαρκελώνης το 1929⁸³.

Ο Mies περιγράφοντας την αρχιτεκτονική του το 1927 γράφει: «σήμερα ο οικονομικός παράγοντας επιβάλλει στα συγκροτήματα ενοικιαζόμενων κατοικιών τον ορθολογισμό και την τυποποίηση. Από την άλλη, η αυξημένη πολυπλοκότητα των απαιτήσεων μας επιζητά την ευελιξία. Στο μέλλον θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη και τα δύο. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, η κατασκευή με σκελετό είναι το καταλληλότερο σύστημα. Δίνει την δυνατότητα χρήσης ορθολογικών οικοδομικών μεθόδων και επιτρέπει την ελεύθερη διαμόρφωση του εσωτερικού [...]. Κάτι τέτοιο πιστεύω ότι θα μπορούσε να ικανοποιήσει όλες τις συνηθισμένες απαιτήσεις»⁸⁴.

Ο Mies θέλει να δημιουργήσει έναν νέο κόσμο, του φωτός, της απλότητας, του μέτρου, της λιτότητας, της τάξης. Ο αρχιτεκτονικός χώρος δε θα διασπάται σε μικρότερα τμήματα, αλλά θα διαρθρώνεται ως ένας ζωντανός οργανισμός. Θα πρέπει να επιτευχθεί ένα μεγαλύτερο αποτέλεσμα με τη μικρότερη σπατάλη των μέσων και των υλικών. Κάνει το όραμα του πράξη με το να εισάγει στην αρχιτεκτονική μια εύθραυστη αίσθηση η οποία προέρχεται από τη χρήση των υλικών, ειδικότερα του γυαλιού. Για πρώτη φορά το κτήριο αποκαλύπτει το περιεχόμενο του μέσω του διαφανούς υλικού. Υπήρξε ένας από τους πρωτεργάτες που συντέλεσαν στον περιορισμό του εμποδίου μεταξύ των δύο κόσμων, εσωτερικού και εξωτερικού χώρου.

⁷⁹ Frampton Kenneth, ο.π. σελ. 150.

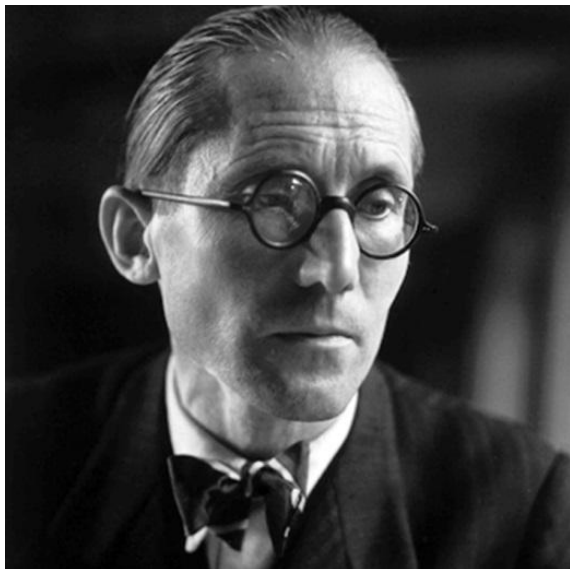
⁸⁰ Frampton Kenneth, ο.π. σελ. 151.

⁸¹ Frampton Kenneth, ο.π. σελ. 151.

⁸² Ο σουπρεματισμός αποτέλεσε ζωγραφικό κίνημα με αρχηγό τον Καζιμίρ Μάλεβιτς που εμφανίστηκε στη Ρωσία μαζί με τον κονστρουκτιβισμό του Βλαντιμίρ Τάτλιν, λίγο μετά τη γέννηση του φουτουρισμού στην Ιταλία. Ξεκινώντας από την προϋπόθεση ότι η αντικειμενική αναπαράσταση δεν είναι τίποτε άλλο παρά εμπόδιο στην καλλιτεχνική δημιουργία, θεώρησε αναγκαίο να εξαλείψει κάθε αναφορά στα αντικείμενα και κάθε αναγωγή σε θρησκευτικές, πολιτικές και κοινωνικές έννοιες, φτάνοντας έτσι στην αποφασιστική εγκατάλειψη κάθε μορφής που θα μπορούσε να έχει κάποια άμεση σχέση με τη νατουραλιστική πραγματικότητα. **Βλ. Wikipedia.**

⁸³ Frampton Kenneth, ο.π. σελ. 152.

⁸⁴ Frampton Kenneth, ο.π. σελ. 152-153.



Εικόνα 41: Ο Le Corbusier



Εικόνα 42: Le Corbusier, Villa Fallet, περιοχή La Chaux-de-Fonds, Ελβετία, 1905

Κατάφερε να κάνει τη σύνδεση μέσω μεγάλων γυάλινων ανοιγμάτων με στόχο τη διάχυση του φωτός στο χώρο και για πρώτη φορά το κτήριο αποκαλύπτει πλήρως το περιεχόμενό του.

«Η επίδραση του Le Corbusier⁸⁵ στην αρχιτεκτονική και πολεοδομική θεωρία και πρακτική του 20^{ου} αιώνα είναι τεράστια. Με τις δημοσιεύσεις των αρχιτεκτονικών του μελετών αλλά και το θεωρητικό του έργο, προκάλεσε αλλά και καθόρισε όσο κανένας άλλος, ολόκληρο το ρεύμα του αρχιτεκτονικού μοντερνισμού. Ήθελε να ανοίξει "τα μάτια που δεν βλέπουν" στην ομορφιά της σύγχρονης οικοδομικής τεχνολογίας. Εννοούσε τις θεωρητικές του εξηγήσεις ως "έκκληση προς τους αρχιτέκτονες" να δουν τον δρόμο που οδηγεί σε μια αρχιτεκτονική των νέων καιρών, ορθολογική όσο και ποιητική: "ένα συνειδητό, ακριβές και εξαιρετικό παιχνίδι των κτηρίων κάτω από το φως"⁸⁶. Η βασική αρχή του στην αρχιτεκτονική στηρίζεται στο ρεύμα του «purisme» (pure = καθαρός), απλότητα της μορφής, στην οργάνωση και την αυστηρότητα. Κατασκευάζει τόσο λαϊκές πολυκατοικίες όσο και πολυτελείς κατοικίες. Προβάλλει τις πέντε αρχές της αρχιτεκτονικής του: ανύψωση της κατασκευής από το έδαφος (pilotis), ελεύθερη κάτοψη, ελεύθερη πρόσοψη (facade), οριζόντια ζώνη παραθύρων και roof garden. Για την πολεοδομία θεωρεί ότι τα κύρια υλικά είναι ο ήλιος, ο χώρος, τα δένδρα, το οπλισμένο σκυρόδεμα και ο σίδηρος.

Ολόκληρο το μοντέρνο κίνημα, καθώς κι αυτός, ισχυριζόταν σε όλους του τόνους ότι τα στυλ έχουν πεθάνει, η μορφή βγαίνει μέσα από την κάτοψη και η κάτοψη εκφράζει σχεδόν αυτόματα τη λειτουργία⁸⁷. Τα πρώτα του έργα διαφέρουν από τα μετέπειτα που χαρακτήρισαν την αρχιτεκτονική του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η πρώτη του κατοικία, στα 17 του, στη La Chaux-de-Fonds, η Villa Fallet το 1905. Αλλά και κάποια από τα τελευταία του έργα, όπως η κατοικία Jaoul, στο Παρίσι το 1956.

Η Villa Savoye σηματοδοτεί την κορύφωση μιας σειράς από βίλες που σχεδίασε και έχτισε ο Le Corbusier, συμπεριλαμβανομένου και της κατοικίας La Roche το 1923, όπου εισήγαγε μια εσωτερική ράμπα⁸⁸. Την χαρακτηρίζει ως «πολύ γενναϊόδωρη» γιατί του έδωσε τη δυνατότητα να εκφράσει την αρχιτεκτονική του αντίληψη για το εξωτερικό και παράλληλα να λύσει τα λειτουργικά προβλήματα στο εσωτερικό. Κανείς δεν είναι σίγουρος τι είναι εσωτερικό και τι εξωτερικό στη villa Savoye. Η βίλα υποτάσσεται στο φως και στον αέρα, καθώς επίσης η πολύπλοκη γεωμετρία και κάτοψη μπορεί να συγχύσουν εύκολα κάποιον σε μια πρώτη αντιμετώπιση.

⁸⁵ Ο **Charles-Edouard Jeanneret** (1887-1965), γνωστός ως **Le Corbusier**, ήταν Ελβετός αρχιτέκτονας, διάσημος για τη συνεισφορά του σε αυτό που καλείται σήμερα Μοντερνισμός, ή πρώιμος Μοντερνισμός. Ήταν πρωτοπόρος στις θεωρητικές μελέτες του σύγχρονου σχεδίου και αφιερώθηκε στην παροχή των καλύτερων συνθηκών διαβίωσης για τους κατοίκους των συσσωρευμένων πόλεων. Εργάστηκε στο γραφείο του Auguste Perret το 1907. Fox Weber Nicholas, **Le Corbusier, A Life**, Alfred A. Knopf, New York 2008.

⁸⁶ Συλλογικό έργο, μετφρ. Μαρτινίδης Πέτρος, ο.π. σελ. 704.

⁸⁷ Όπως είπε και ο ίδιος: «Τα στυλ είναι ένα ψέμα... Η κάτοψη είναι ο γεννήτορας... Η κάτοψη προχωρά από μέσα προς τα έξω. Το εξωτερικό είναι αποτέλεσμα του εσωτερικού». Le Corbusier, μετφρ. Τουρνικιώτης Παναγιώτης, **Για μια Αρχιτεκτονική**, Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα 2005, 2^η έκδοση, σελ. 35.

⁸⁸ Ο **Le Corbusier** έγραψε για τη Villa: «το σπίτι δεν πρέπει να έχει μια πρόσοψη, Τοποθετημένο στην κορυφή ενός λόφου, πρέπει να ανοίγει και στις τέσσερις κατευθύνσεις. Η κατοικήσιμη έκταση με τον κρεμαστό κήπο θα υψωθεί πάνω από τις κολόνες για να δώσει θέα κατευθείαν στον ορίζοντα». Fox Weber Nicholas, **Le Corbusier, A Life**, Alfred A. Knopf, New York 2008



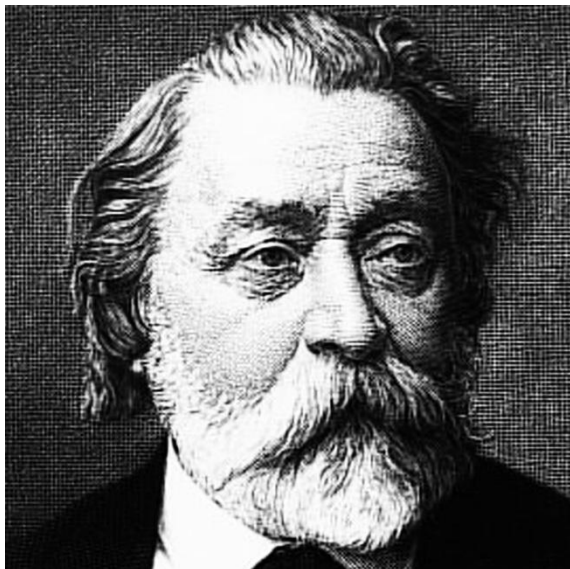
Εικόνα 43: Le Corbusier, Villa La Roche, Παρίσι, 1923



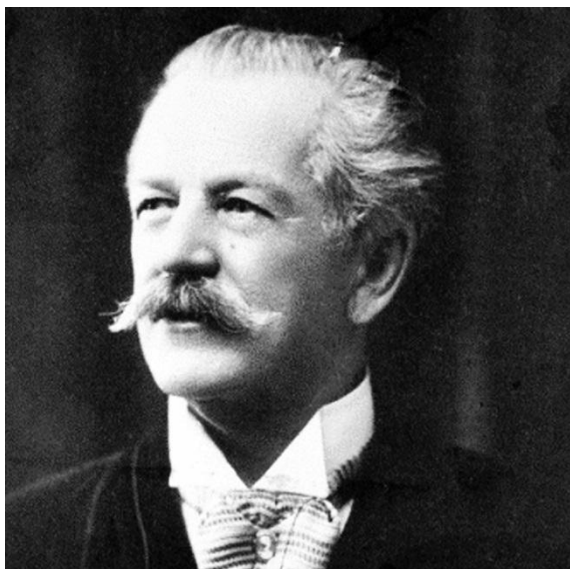
Εικόνα 44: Le Corbusier, συγκρότημα κατοικιών Jaoul, Παρίσι, 1956



Εικόνα 45: Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1928-31



Εικόνα 46: Ο Theophil Hansen



Εικόνα 47: Ο Ernst Ziller

3.2. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

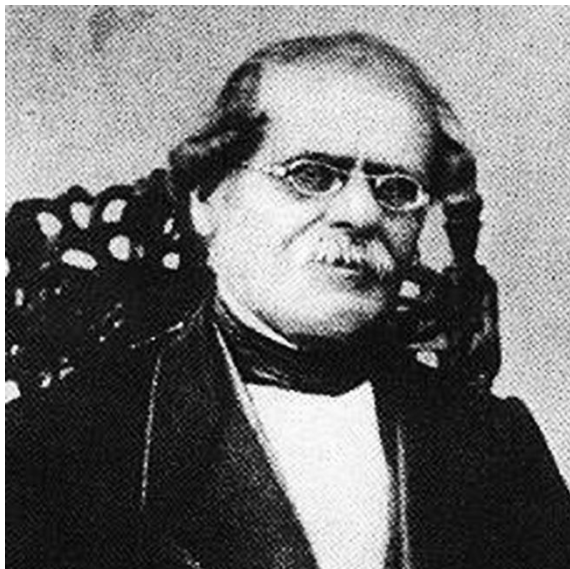
Για να προσεγγίσουμε την αρχιτεκτονική στην Ελλάδα τον 20^ο αιώνα πρέπει να γίνουν κατανοητά τρία βασικά ρεύματα που επικράτησαν στον ελλαδικό χώρο το τελευταίο μισό του 19^{ου} αιώνα και τον 20^ο. «Από τη δεκαετία του 1870 η αστική αρχιτεκτονική της Αθήνας αρχίζει να απομακρύνεται από τον κλασικισμό καθώς δέχεται την επίδραση του ιστορισμού και του εκλεκτικισμού που αποτελούσαν τα κυρίαρχα ρεύματα της αρχιτεκτονικής στην Ευρώπη»⁸⁹.

Ο δυτικοευρωπαϊκός κλασικισμός, που αργότερα αμφισβητείται από το λεγόμενο κίνημα «επιστροφή στις ρίζες» και το αίτημα της Ελληνικότητας με κύριους εκφραστές τους τον λογοτέχνη Περικλή Γιαννόπουλο και τους αρχιτέκτονες Αριστοτέλη Ζάχο και Δημήτρη Πικιώνη. Με αποτέλεσμα την απομάκρυνση από αυτόν και τη δημιουργία ενός νέου ύφους, αυτό του ελληνικού μοντερνισμού.

Τη στιγμή που στην Αθήνα επικρατούσαν έργα του Theophil Hansen και του Ernst Ziller, τα οποία ήταν χαρακτηριστικά παραδείγματα νεοκλασικής αρχιτεκτονικής, στην Ευρώπη εμφανίζεται η νέα δυτική αρχιτεκτονική, δηλαδή το μοντέρνο κίνημα. Έτσι λοιπόν, οι νέοι Έλληνες αρχιτέκτονες σύντομα υιοθετούν τις αρχές του μοντερνισμού. Παράλληλα, επικρατεί η τάση για επιστροφή στις ρίζες και ανάδειξη του ελληνικού τοπίου. Σημαντικοί και αντιπροσωπευτικοί αρχιτέκτονες αποτελούν αρχικά οι Αριστοτέλης Ζάχος και Δημήτρης Πικιώνης και στη συνέχεια οι μεταγενέστεροι Νικόλαος Μητσάκης, Άγγελος Σιάγας και Πάτροκλος Καραντινός. Διαφοροποιούνται από τους κλασικιστές και δημιουργούν μια νέα αρχιτεκτονική.

Τα αμέσως επόμενα χρόνια, την περίοδο της ελληνικής ανασυγκρότησης, η προσπάθεια δημιουργίας νέων δημοσίων έργων (σχολικά κτήρια, εργατικές κατοικίες, συγκροτήματα ξενοδοχείων) και η κήρυξη αρχιτεκτονικών διαγωνισμών ήταν το έναυσμα για την επόμενη γενιά αρχιτεκτόνων να εξελίξουν τον ελληνικό μοντερνισμό. Χαρακτηριστικότεροι αρχιτέκτονες μεταξύ άλλων είναι οι Ιωάννης Δεσποτόπουλος, Θουκυδίδης Βαλεντής, Νίκος Βαλσαμάκης, Κωνσταντίνος Δεκαβάλλας και οι Δημήτρης και Σουζάννα Αντωνακάκη. Ο Άρης Κωνσταντινίδης ανήκει στην μεταπολεμική γενιά των παραπάνω αρχιτεκτόνων.

⁸⁹ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, *Η Αθήνα από τον ύστερο 19ο αιώνα έως το 1940, Πολεοδομική εξέλιξη και αρχιτεκτονική δημιουργία*, άρθρο στο www.greekarchitects.gr, Σεπτέμβριος 2014.



Εικόνα 48: Ο Σταμάτιος Κλεάνθης



Εικόνα 49: Σταμάτιος Κλεάνθης, μέγαρο Δουκίσσης Πλακεντίας, Villa Ilissia, 1848

3.2.1. Ο ΥΣΤΕΡΟΣ ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

Η εμφάνιση της Μεγάλης Ιδέας από τον Κωλέττη αποκαθιστά την εσωτερική ενότητα της Ελλάδας που απειλήθηκε από το ζήτημα των «ετεροχθόνων» που δημιουργήθηκε με το σύνταγμα του 1844. Τελικά η Μεγάλη Ιδέα αφομοιώθηκε από όλες τις κοινωνικές ομάδες παράλληλα ο κλασικισμός διαδόθηκε σε όλη την ελληνική επικράτεια ώστε να επικρατήσει ως η εθνική αρχιτεκτονική του ελληνικού 19^{ου} αιώνα.

Το νεοκλασικό ύφος, επικράτησε στη νεοελληνική αρχιτεκτονική για πάνω από 80 χρόνια, δημιουργώντας μία νέα παράδοση. Ουσιαστικά το βασικό πνεύμα του κλασικισμού είναι εισαχθέν και όχι το ίδιο το ύφος, διότι η αρχιτεκτονική που παράγεται στην Ελλάδα είναι τοπική.

«Η Αθήνα είναι πλέον μια ελκυστική πόλη με ειδυλλιακές εξοχές και αξιόλογα κτήρια, ιδιωτικά και κυρίως δημόσια, που οφείλονται στη γενναιοδωρία πλούσιων Ελλήνων της διασποράς και στους εξαιρετικούς αρχιτέκτονες της άρχουσας αστικής τάξης»⁹⁰. Πρωταγωνιστές της αρχιτεκτονικής του αθηναϊκού νεοκλασικισμού θεωρούνται ο Σταμάτιος Κλεάνθης⁹¹, οι Δανοί αδελφοί Hansen⁹², ο Λύσανδρος Καυταντζόγλου⁹³ και ο Ernst Ziller.

Ο Theophil Hansen, χαρακτηριστικά, «κατά την οκταετή παραμονή του στην Αθήνα (1838-46) συνέθεσε την αρχιτεκτονική γλώσσα, που χαρακτήρισε την Αθήνα του 19^{ου} αιώνα, είναι δηλαδή ουσιαστικά ο κύριος δημιουργός του Αθηναϊκού νεοκλασικισμού. Το 1859 συνέλαβε, με αφετηρία το κτήριο του Πανεπιστημίου, έργο του αδελφού του Χριστιανού, τη λεγόμενη "Αθηναϊκή Τριλογία", το συγκρότημα των κτηρίων του Πανεπιστημίου, της Ακαδημίας και της Βιβλιοθήκης, που αποτελεί το σημαντικότερο αρχιτεκτονικό σύνολο της χώρας μετά την Ακρόπολη»⁹⁴. Σχεδίασε επίσης, το Αστεροσκοπείο, το Ζάππειο Μέγαρο και μεγάλο αριθμό ανεκτέλεστων έργων. Παράλληλα, διέπρεψε στη Βιέννη. Στο έργο του παρατηρείται ένα αρχιτεκτονικό ιδίωμα με «αναδρομικά» χαρακτηριστικά, που ο ίδιος ονόμασε «Hellenische Renaissance», δηλαδή Ελληνική Αναγέννηση.

⁹⁰ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, *Η Αθήνα από τον ύστερο 19ο αιώνα έως το 1940, Πολεοδομική εξέλιξη και αρχιτεκτονική δημιουργία*, άρθρο στο www.greekarchitects.gr, Σεπτέμβριος 2014.

⁹¹ Ο Σταμάτιος Κλεάνθης (1802-62) ήταν ένας από τους επιφανέστερους Έλληνες αρχιτέκτονες του 19ου αιώνα, δημιουργός αρκετών χαρακτηριστικών κτηρίων της Αθήνας. Σπούδασε στο Βερολίνο και ήταν μαθητής του Schinkel. Υπήρξε λάτρης των αναγεννησιακών μορφών, τις οποίες απέδιδε με καλαισθησία και λιτότητα. Χαρακτηριστικά έργα του είναι το μέγαρο Δουκίσσης Πλακεντίας και η κατοικία του στην Πλάκα. Παπαγεωργίου Βενετάς Αλέξανδρος, *Αθήνα, Ένα όραμα του κλασικισμού*, ΚΑΠΟΝ, Αθήνα 2001, σελ. 25, 57.

⁹² Ο Hans Christian Hansen (1803-83) ήταν Δανός αρχιτέκτονας, μεγαλύτερος αδελφός του Θεόφιλου. Σπούδασε στην Κοπεγχάγη. Σε σχέδια του βασίστηκε η κατασκευή του κτηρίου του παλαιού Πανεπιστημίου Αθηνών. Μπίρης Μάνος, Καρδαμίτση Αδάμη Μάρω, *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Μέλισσα, Αθήνα 2001, σελ. 142-147.

⁹³ Ο Λύσανδρος Καυταντζόγλου (1811-85) υπήρξε Έλληνας αρχιτέκτονας. Διακρίθηκε για τη φιλομάθειά του και στη Ρώμη, όπου σπούδασε, απέσπασε σημαντικά βραβεία. Έθεσε τις βάσεις για την οργάνωση και την ανάπτυξη του Σχολείου των Τεχνών και ήταν βασικός παράγοντας της ανέγερσης του κτηριακού συγκροτήματος του Πολυτεχνείου, του οποίου κατέστρωσε τα σχέδια. Χαρακτηριστικά έργα του είναι το κτήριο Αβέρωφ του Ε.Μ.Π. και το Αρσάκειο σχολείο στην Αθήνα. Παπαγεωργίου Βενετάς Αλέξανδρος, ο.π. σελ. 38.

⁹⁴ Πανέτσος Γεώργιος, Κασσιμάτη Μαριλένα, *Ελληνική Αναγέννηση: Η Αρχιτεκτονική του Θεόφιλου Χάνσεν*, Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β. & Μ. Θεοχαράκη, Αθήνα 2014.



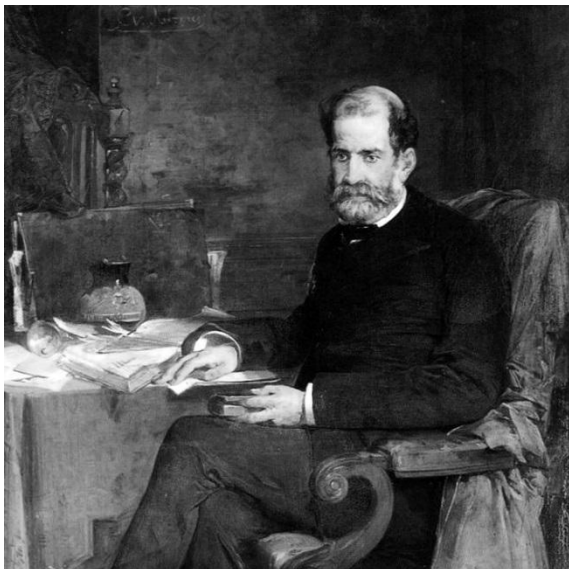
Εικόνα 51: Hans Christian Hansen, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1839



Εικόνα 52: Theophil Hansen, Βιβλιοθήκη, 1887



Εικόνα 50: Theophil Hansen, Ακαδημία Αθηνών, 1859



Εικόνα 53: Ο Λύσανδρος Καυταντζόγλου



Εικόνα 54: Λύσανδρος Καυταντζόγλου, το κτήριο Αβέρωφ του Ε.Μ.Π. 1878

Ο Ernst Ziller⁹⁵, συνεργάτης του Hansen αποτελεί επίσης έναν από τους κορυφαίους αρχιτέκτονες του κλασικισμού. Το 1858-59 εργάστηκε για το γραφείο του Hansen στη Βιέννη. Ήρθε στην Αθήνα νεότατος, το 1861, με προτροπή του δασκάλου του ως επόπτης για το κτίσιμο της Ακαδημίας Αθηνών. Στη συνέχεια εργάστηκε στην Ελλάδα ανεξάρτητα. Μεταξύ 1872-82, έγινε καθηγητής του Πολυτεχνείου στην Αθήνα μέχρι και το 1883. Γενικά το ύφος του, εκλεκτικιστικό στο πλαίσιο του νεοκλασικισμού, εμπνέεται από την Αρχαιότητα, το Βυζάντιο, την Αναγέννηση αλλά και από βορειοευρωπαϊκά στοιχεία. Ο αριθμός των έργων του ξεπερνά τα 500 στην ελληνική επικράτεια⁹⁶.

Παράλληλα, η Μεγάλη Ιδέα θέτει ζητήματα απόδειξης της ενότητας του Ελληνισμού. Ο όρος «ελληνοχριστιανός» δημιουργεί την συγκρότηση μιας ενιαίας ταυτότητας και εθνικής ολοκλήρωσης. Ο ελληνοβυζαντινός ρυθμός⁹⁷ ταυτόχρονα αποτελεί μία πρώτη αναφορά στο ρομαντικό κίνημα που επικρατούσε την περίοδο αυτή στην Ευρώπη καλύπτοντας τις ανάγκες για αρχιτεκτονικές λύσεις στην ναοδομία. Ο ρομαντισμός λοιπόν, χρησιμοποιείται ως απόδειξη της ενότητας του ελληνικού πολιτισμού, και αποτελεί και μια αντίδραση στο νεοκλασικό ύφος. Οι αντίθετες αυτές απόψεις πάνω στον εδραιωμένο νεοκλασικισμό, προκαλούν ρήξη με ό, τι προηγήθηκε. Έτσι, οι αρχιτεκτονικές συνθέσεις πλέον πλησιάζουν τον «πρωτόγονο» χαρακτήρα της αντιμνημειακής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, στην ταπεινή της έκδοση, τη λαϊκή⁹⁸.

Χαρακτηριστική διένεξη, μεταξύ κλασικισμού και ρομαντισμού αποτελεί η αντιπαράθεση του διευθυντή του Πολυτεχνείου Καυταντζόγλου με τον Κλεάνθη⁹⁹. Από τη μία ο Καυταντζόγλου, επηρεασμένος από την κλασική παιδεία του Βιτρούβιου, θεωρεί το νεοκλασικό ύφος ως το πλέον σωστό. Αντίθετα, ο Κλεάνθης, απελευθερωμένος από την αυστηρότητα του νεοκλασικισμού, αντλώντας μορφές από το Βυζάντιο και την παράδοση, εμπλουτίζει τη μορφολόγηση των κτηρίων του, ακολουθώντας μία «ελληνικότερη άποψη της αρχιτεκτονικής».

⁹⁵ Ο Ernst Ziller (Δρέσδη 1837 - Αθήνα 1923) ήταν Σάξωνας αρχιτέκτονας που απέκτησε αργότερα την ελληνική υπηκοότητα. Γεννήθηκε σε μια οικογένεια που λειτουργούσε την κατασκευαστική εταιρεία «Gebrüder Ziller» στο προάστιο Radebeul της Δρέσδης. Σπούδασε Αρχιτεκτονική στη Βασιλική Σχολή Οικοδόμησης στη Δρέσδη από το 1855-58. Προς το τέλος του 19ου αιώνα ήταν διάσημος αρχιτέκτονας στην Αθήνα και την Ελλάδα γενικότερα. Μπίρης Μάνος, Καρδαμίτση Αδάμη Μάρω, ο.π. σελ. 213.

⁹⁶ Μπίρης Μάνος, Καρδαμίτση Αδάμη Μάρω, ο.π. σελ. 156.

⁹⁷ Η εδραίωση της Μεγάλης Ιδέας επιλέγει ως σύμβολό της την «σύζευξη» του Παρθενώνα με την Αγία Σοφία στην Κωνσταντινούπολη. Μέσω αυτής της απλουστευτικής εξίσωσης το Βυζάντιο εμφανίζεται για πρώτη φορά ισοδύναμο με την αρχαιότητα. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 579.

⁹⁸ Φιλιππίδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 148.

⁹⁹ Λέφας Πάυλος, *Η αντιπαράθεση Σ. Κλεάνθη και Λ. Καυταντζόγλου με αφορμή την ανέγερση του Αρσακείου*, Μνημοσύνη 10, Αθήνα 1988, σελ. 350.



Εικόνα 55: Ο Περικλής Γιαννόπουλος



Εικόνα 56: Ο Αριστοτέλης Ζάχος

3.2.2. Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΙΣ ΡΙΖΕΣ

«Και το Ελληνικόν αυτό σώμα, είναι αιωνίως ένα δια το παρελθόν το πιστοποιούν αι τέχναι μας, δια το παρόν η πραγματικότητα. Την οπίσθιαν άποψιν, λόγου χάριν, της Αθηνάς και του Φειδίου, τας γραμμάς του σώματος και τας τομάς του ενδύματος, την ανευρίσκομεν παρόμοιον εις τα κυριακάτικα ενδεδυμένην χωρικήν. Αυτό το γλυπτικόν πτυχωτόν γυναικείον ένδυμα το ευρίσκομεν εις το Μεγαρικόν γένος και εις ένα σωρό άλλα, πανομοιότυπον. Δεν βλέπεται και δεν εννοείται και δεν εξηγείται, το κάλλος του μαρμάρινου ανθρώπου, άνευ της πλησιάσεως του σημερινού φυσικού σώματος, δηλαδή του χωρικού»¹⁰⁰.

Εκφράζεται λοιπόν μία αντίστροφη εκδήλωση, κατά την οποία η λαϊκή παράδοση είναι αυτή σύμφωνα με την οποία πρέπει να οικοδομηθεί ο νεοελληνικός πολιτισμός. Η στροφή αυτή προς τον λαϊκό πολιτισμό, τον «απλό άνθρωπο της υπαίθρου» ήταν η αντίδραση στην διείσδυση των ευρωπαϊκών προτύπων στην Ελλάδα. Η γνησιότητα, η αυθεντικότητα και η αγνότητα του απλού λαϊκού ανθρώπου, ο οποίος αποτέλεσε τον απόγονο του ελληνικού πολιτισμού, όρισε το νέο πρότυπο της περιόδου¹⁰¹.

Η Ελλάδα την συγκεκριμένη περίοδο δεν ακολουθεί τη βιομηχανική ανάπτυξη της Ευρώπης, αλλά παραμένει αγροτική. Αυτό οφείλεται στην εισροή προσφυγικού πληθυσμού, με τη μικρασιατική καταστροφή το 1922. Το γεγονός αυτό δεν έχει μόνο πολιτική, αλλά και πολιτισμική σημασία. Η Ελλάδα ωθείται να αναζητήσει την πολιτισμική της ταυτότητα, θέτοντας προβληματισμούς για το περιεχόμενο της Ελληνικότητας¹⁰². Παράλληλα, αυτή τη δεκαετία μεταφέρονται ιδέες και αξίες του διεθνούς, κεντροευρωπαϊκού, κυρίως, μοντέρνου κινήματος στην Ελλάδα. Ιδέες που αφομοιώθηκαν από τους αρχιτέκτονές μας, οι οποίοι ανέλαβαν ενεργό ρόλο, προσφέροντας λύσεις στα οξύτατα προβλήματα στέγης και κοινωνικού εξοπλισμού των Μικρασιατών προσφύγων και των μεταναστών του Μεσοπολέμου¹⁰³. Το πιο ενδιαφέρον αρχιτεκτονικό έργο της περιόδου περιορίζεται σχεδόν αποκλειστικά στον ιδιωτικό τομέα, και οι αρχιτέκτονες του προγράμματος σχολικών κτηρίων είναι εκείνοι που έχουν να επιδείξουν και τα πιο προωθημένα δείγματα αρχιτεκτονικής, ταυτίζοντας το μοντέρνο με το αίτημα του κοινωνικού εκσυγχρονισμού¹⁰⁴.

Η εδραίωση του μοντέρνου κινήματος ενίσχυσε την οργανωμένη κοινωνική πολιτική του Ελευθέριου Βενιζέλου, η οποία επικεντρώθηκε στην στεγαστική περίθαλψη των προσφύγων και την παιδεία. Με την συμμετοχή όχι μόνο γνωστών αρχιτεκτόνων της εποχής αλλά και νέων, απόφοιτων της Σχολής Αρχιτεκτόνων, εφαρμόστηκε το πρόγραμμα ανέγερσης σχολικών κτηρίων (1930-32), από δάνειο που είχε

¹⁰⁰ Γιαννόπουλος Περικλής, *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικό χρώμα*, Εστία, Αθήνα 1981, σελ. 54.

¹⁰¹ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, *Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001, σελ. 33.

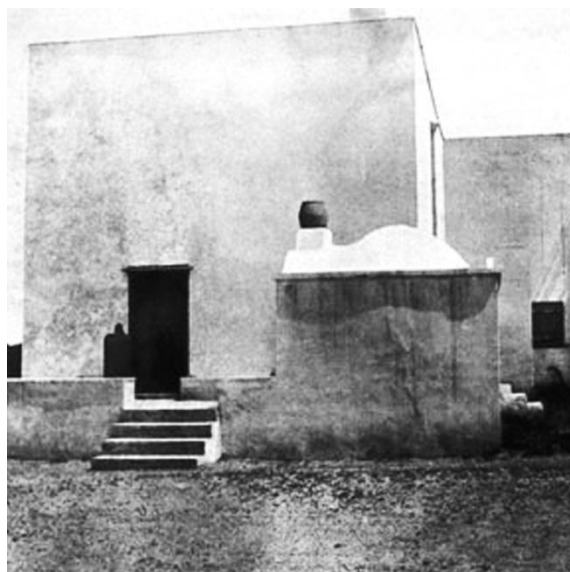
¹⁰² Κονταράτος Σάββας, *Αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα: Ελλάδα*, Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής, Αθήνα 2000, σελ. 27.

¹⁰³ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, *Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001, σελ. 39.

¹⁰⁴ Κονταράτος Σάββας, ο.π., σελ. 35.



Εικόνα 57: Αριστοτέλης Ζάχος, Οικία Αγγελικής Χατζημιχάλη, Πλάκα, 1924



Εικόνα 58: Αριστοτέλης Ζάχος, Εξοχική κατοικία Λοβέρδου, Βαρυμπόμπη, 1928-29

συναφθεί το 1930 με Σουηδική εταιρεία, με το οποίο προγραμματίστηκε η δημιουργία περισσότερων από 3.000 σχολείων σε όλο τον Ελλαδικό χώρο και η δημιουργία προσφυγικών οικισμών σε πολλά σημεία της Αθήνας. Στο πλαίσιο αυτό, στον υπουργό παιδείας Κωνσταντίνο Γόντικα¹⁰⁵ ανατέθηκε να προετοιμάσει την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση¹⁰⁶. Αξίζει να αναφερθεί ότι η συγκεκριμένη δανειακή σύμβαση επέβαλλε περιοριστικούς όρους στην αρχιτεκτονική των νέων αυτών κτηρίων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η επιβολή της απλότητας ως προς την κατασκευή και της αφαίρεσης.

Τα νέα αυτά δεδομένα, άλλαξαν την σχέση Ανατολής - Δύσης όσον αφορά τον ελλαδικό χώρο, οδηγώντας στην αναμόρφωση του όρου της ελληνικότητας, που ο Περικλής Γιαννόπουλος¹⁰⁷, ο Ίων Δραγούμης, ο Σπύρος Παπαλουκάς, ο Άγγελος Σικελιανός και άλλοι οραματίζονταν.

Σημαντικότερος εκφραστής του λαϊκότροπου¹⁰⁸ κινήματος στην αρχιτεκτονική, ήταν ο Αριστοτέλης Ζάχος¹⁰⁹. Ο Ζάχος «υπήρξε ο δημοτικιστής της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής όταν οι προηγούμενοι υπήρξαν οι καθαρευουσιάνοι»¹¹⁰. Σημαντική δουλειά του, ήταν το σπίτι της Αγγελικής Χατζημιχάλη το 1924, γνωστής λαογράφου της περιόδου, καθώς και η Παιδαγωγική Ακαδημία στα Γιάννενα, το 1930. Μπορεί να θεωρηθεί ως ο πρωτοπόρος για την εμφάνιση μιας νέας τάσης¹¹¹.

Συνεχιστής του έργου του Ζάχου στάθηκε ο Δημήτρης Πικιώνης¹¹² με το σχολείο στα Πευκάκια το 1933 να αποτελεί ορόσημο του έργου του πάνω στον πειραματισμό του με τη μοντέρνα αρχιτεκτονική¹¹³, με

¹⁰⁵ Ο Κωνσταντίνος Γόντικας (1872-1938) ήταν υπουργός παιδείας στην κυβέρνηση του Ελ. Βενιζέλου που προέκυψε από τις εκλογές του 1928. Προώθησε μεταρρυθμιστικές προτάσεις που είχαν διατυπωθεί ως τότε και αναπτύχθηκαν από δύο υπουργούς για μια τριετία, τον Γόντικα και στην συνέχεια τον Γεώργιο Παπανδρέου. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 170.

¹⁰⁶ Δημαράς Αλέξης, Βασιλού Παπαγεωργίου Βάσω, **Από το κοντύλι στον υπολογιστή, 1830-2000, Εκατόν εβδομήντα χρόνια ελληνική εκπαίδευση με λόγια και εικόνες**, Μεταίχμιο, Αθήνα 2000.

¹⁰⁷ Ο Περικλής Γιαννόπουλος (Πάτρα 1869 – Ελευσίνα 1910) ήταν λογοτέχνης, μεταφραστής και δοκιμιογράφος, υπήρξε ελληνολάτρης διανοητής. Χαρακτηρίστηκε από πολλούς πατέρας του πνευματικού κινήματος του ελληνοκεντρισμού και του ελληνικού εθνικισμού. Τις θεμελιώδεις του αρχές για τις τέχνες, αναπτύσσει στα έργα του «Ελληνική Γραμμή» (1903) και «Ελληνικόν Χρώμα» (1904). Απόδειξη του Ιδεαλισμού του ήταν και ο ίδιος του ο θάνατος στον κόλπο του Σκαρामαγκά το 1910, έφιππος και στεφανωμένος μπήκε στην θάλασσα και αυτοπυροβολήθηκε στον κρόταφο. Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 507.

¹⁰⁸ Φιλίππιδης Δημήτρης, **Νεοελληνική Αρχιτεκτονική**, Μέλισσα, Αθήνα 1984, σελ. 205.

¹⁰⁹ Ο Αριστοτέλης Ζάχος (Καστοριά 1871 – Αθήνα 1939) ήταν διακεκριμένος Έλληνας αρχιτέκτονας και πολεοδόμος, ο οποίος σχεδίασε πολλούς ναούς, δημόσια και ιδιωτικά κτίσματα με βάση βυζαντινά και παραδοσιακά πρότυπα, επαναφέροντας έτσι την «ελληνικότητα» στη νεότερη ελληνική Αρχιτεκτονική. Σπούδασε στη Γερμανία Αρχιτεκτονική σε τρία διαφορετικά πολυτεχνεία - του Μονάχου, της Στουτγάρδης και της Καρλσρούης - ενώ ταυτόχρονα εργαζόταν. Είχε μακροχρόνια γερμανική παιδεία. Το 1911 δημοσίευσε το άρθρο «Λαϊκή αρχιτεκτονική» στο περιοδικό «Ο καλλιτέχνης», για να αμφισβητήσει την ελληνικότητα του βαυαρικού νεοκλασικισμού και να κηρύξει τη στροφή προς την ελληνική λαϊκή Αρχιτεκτονική. Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, Μαρμαράς Β. Εμμανουήλ, **12 Έλληνες Αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου**, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σελ. 3.

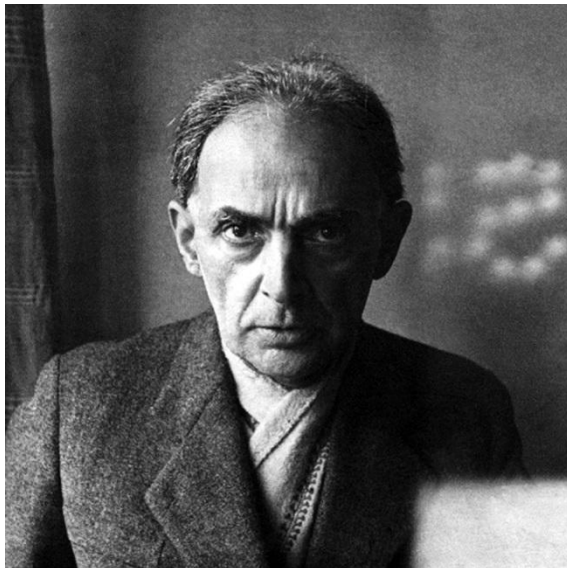
¹¹⁰ Μιχαήλς Παναγιώτης, **Η αρχιτεκτονική ως τέχνη**, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχαήλ, Αθήνα 2002, σελ. 505.

¹¹¹ Φιλίππιδης Δημήτρης, ο.π., σελ. 208.

¹¹² Ο Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968) ήταν Έλληνας αρχιτέκτονας και ακαδημαϊκός, με πλούσιο ζωγραφικό, ποιητικό και συγγραφικό έργο. Ήταν ο πρώτος (χρονολογικά) μαθητής του Κωνσταντίνου Παρθένου ενώ παράλληλα σπούδαζε στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο Αθηνών, απ' όπου το 1908 πήρε το δίπλωμα του Πολιτικού Μηχανικού. Συνέχισε τις σπουδές του στο Μόναχο και στη συνέχεια στο Παρίσι. Παράλληλα παρακολούθησε τα μαθήματα των αρχιτεκτονικών συνθέσεων στην École des Beaux Arts. Το αρχιτεκτονικό έργο του Δημήτρη Πικιώνη συνδυάζει καλλιτεχνική δημιουργία και φιλοσοφικό στοχασμό. Αρχικά καθαρά ρασιοναλιστικό, έπειτα συνδυάζοντας το



Εικόνα 59: Αριστοτέλης Ζάχος, Παιδαγωγική Ακαδημία, Γιάννενα, 1930



Εικόνα 60: Ο Δημήτρης Πικιώνης

μέριμνα ωστόσο, ενσωμάτωσης του συγκροτήματος στη φυσική διαμόρφωση του οικοπέδου. Ο Ζάχος και στη συνέχεια ο Πικιώνης, εξιδανικεύοντας τη λαϊκότητα της τοπικής αρχιτεκτονικής, έδωσαν κάποια ατελή μεν, αλλά δημοφιλή λύση στο αίτημα της ελληνικότητας, χρησιμοποιώντας τη λαϊκή παραδοσιακή μας αρχιτεκτονική κατ' ουσίαν και όχι με επιφανειακό, επιδερμικό τρόπο¹¹⁴.

Εξίσου πειραματίστηκαν ο Νικόλαος Μητσάκης¹¹⁵, ο Άγγελος Σιάγας¹¹⁶ και ο Πάτροκλος Καραντινός¹¹⁷ με χαρακτηριστικά παραδείγματα το Δημοτικό σχολείο της οδού Κωλέττη (1932), το Δημοτικό σχολείο Αμπελοκήπων (1931) και το Δημοτικό σχολείο στην Ακρόπολη (1931), αντίστοιχα.

Στα πιο αξιόλογα δείγματα του ελληνικού Μεσοπολέμου, αλλά και των δύο πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών, παρατηρείται ένας δημιουργικός συνδυασμός τόσο του μοντέρνου Κινήματος, όσο και των αξιών της παράδοσης και του τόπου. Η γενιά αυτή δούλεψε σε μια τραγική, αλλά γόνιμη στιγμή της ελληνικής ιστορίας, κρίσιμη παρόλα αυτά για την παγκόσμια αρχιτεκτονική. Το έργο της στάθηκε αντάξιο των περιστάσεων, παρά τη χρονική πίεση και τα περιορισμένα μέσα, αφού κατόρθωσε να προσαρμόσει στα δεδομένα του τόπου μας τις πρωτοποριακές ιδέες της τεχνολογικά αναπτυγμένης Δύσης¹¹⁸.

Παράλληλα, το 1928 ιδρύονται στην Ελβετία τα διεθνή συνέδρια μοντέρνας αρχιτεκτονικής CIAM¹¹⁹, με πρωτοβουλία μιας δυναμικής ομάδας νέων αρχιτεκτόνων, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται οι Le Corbusier, Gropius, Oud κ.α. Σκοπός τους είναι αφενός η διατύπωση του θεωρητικού εξοπλισμού των κεντροευρωπαϊκών κυρίως εμπειριών, αφετέρου η ενίσχυση και η εμπέδωση τόσο στο θεσμικό όσο και στο κοινωνικό επίπεδο αυτής της μειοψηφούσας αλλά πρωτοποριακής προσέγγισης του αρχιτεκτονικού

οικουμενικό πνεύμα μαζί με το πνεύμα της εθνότητας, πάντα όμως συνυφασμένο με την ιστορία, την παράδοση και ταυτόχρονα το νεωτερισμό. Πικιώνης Αγνή, Ρόκου Πικιώνη Ντόρα, **Δημήτρης Πικιώνης 1887-1968**, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2010.

¹¹³ Φιλίππιδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 208.

¹¹⁴ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, **Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική**, Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001, σελ. 93.

¹¹⁵ Ο **Νικόλαος Μητσάκης** (1899-1941) ήταν ένας από τους πρώτους αρχιτέκτονες που εκπροσώπησαν το ρεύμα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα. Έζησε και μεγάλωσε στην Αθήνα. Ανήκε στην ομάδα των πρώτων σπουδαστών της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Πολυτεχνείου, στην οποία γράφτηκε το 1917 και αποφοίτησε το 1921. Θεωρείται ότι συνέβαλλε στη διαμόρφωση μιας «ελληνικής» αρχιτεκτονικής της εποχής, καθώς στα έργα του συνυπάρχουν στοιχεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής με κλασικίζοντα στοιχεία, μορφολογικά και τεχνολογικά στοιχεία από τον παραδοσιακό πολιτισμό και τοπικά υλικά. Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, Μαρμαράς Β. Εμμανουήλ, **12 Έλληνες Αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου**, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σελ. 227.

¹¹⁶ Ο **Άγγελος Σιάγας** (1899-1987) ήταν Έλληνας αρχιτέκτονας και ένας από τους σημαντικότερους εκφραστές του ελληνικού μοντερνισμού. Σπούδασε στην Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, απ' όπου και αποφοίτησε το 1925. Εργάστηκε για λίγο στο γραφείο του Εμμ. Κριεζή, ενώ μετέπειτα και για τέσσερα χρόνια συνεργάστηκε με τον Ζάχο κυρίως ως επιβλέπων των κατασκευών των έργων του. **Βλ. Wikipedia.**

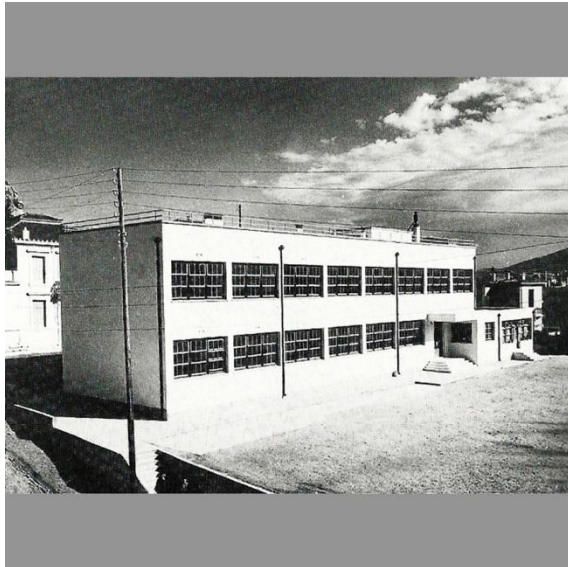
¹¹⁷ Ο **Πάτροκλος Καραντινός** (Κωνσταντινούπολη 1903 – Αθήνα 1976) ήταν σημαντικός αρχιτέκτονας που εισήγαγε στην ελληνική αρχιτεκτονική το ρεύμα του μοντερνισμού. Το 1939 ανέλαβε τη διεύθυνση της υπηρεσίας Πολεοδομικών Μελετών με σκοπό την εκπόνηση της τελικής μελέτης ανασυγκρότησης της πρωτεύουσας. Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, Μαρμαράς Β. Εμμανουήλ, **12 Έλληνες Αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου**, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σελ. 271.

¹¹⁸ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, **Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική**, Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001, σελ. 41-42.

¹¹⁹ Διεθνές Συνέδριο Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής.



Εικόνα 61: Άγγελος Σιάγας, Δημοτικό σχολείο
Αμπελοκήπων, 1931



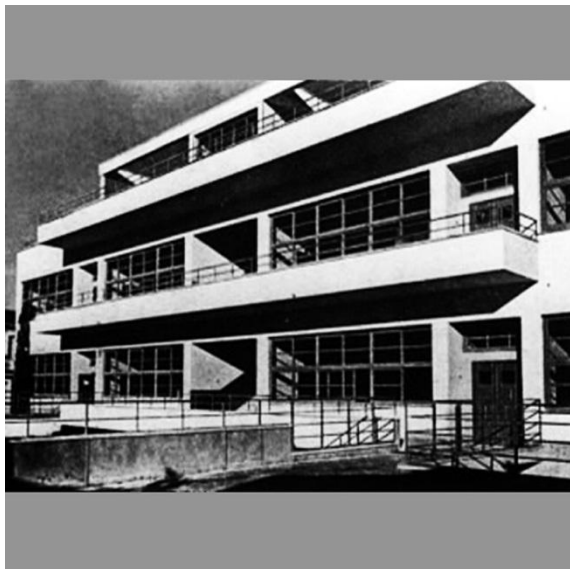
Εικόνα 62: Πάτροκλος Καραντινός, Δημοτικό σχολείο
στην Ακρόπολη, 1931

σχεδιασμού. Τα διεθνή συνέδρια του 1929 και του 1930 στη Φραγκφούρτη και στις Βρυξέλλες αποδεικνύονται καθοριστικά για την αποκρυστάλλωση της κοινωνικής ιδεολογίας του μοντέρνου κινήματος και συμβάλλουν στην όλο και πιο ολοκληρωμένη ανάπτυξη του σχετικού διαλόγου, ταυτόχρονα με τις πολιτικές δυσκολίες που σκιάζουν τον ευρωπαϊκό ορίζοντα. Οι ίδιες αυτές δυσκολίες οδηγούν το 1933 στη ματαίωση του συνεδρίου στη Μόσχα και έπειτα από μια σειρά από συμπτώσεις στην απόφαση για την πραγματοποίησή του στην Αθήνα¹²⁰, στην πρωτεύουσα δηλαδή μιας ευρωπαϊκής χώρας που την περίοδο αυτή φάνταζε φιλελεύθερη σε σχέση με αυτά που συνέβαιναν στην υπόλοιπη ήπειρο. Μετά το τέλος του συνεδρίου, ο Le Corbusier αναλαμβάνει τη σύνταξη των πορισμάτων τα οποία αναπτύσσονται σε 95 σημεία και δημοσιεύονται ανώνυμα ύστερα από 10 χρόνια στην Γαλλία με τίτλο «*La Charte d' Athenes*»¹²¹.

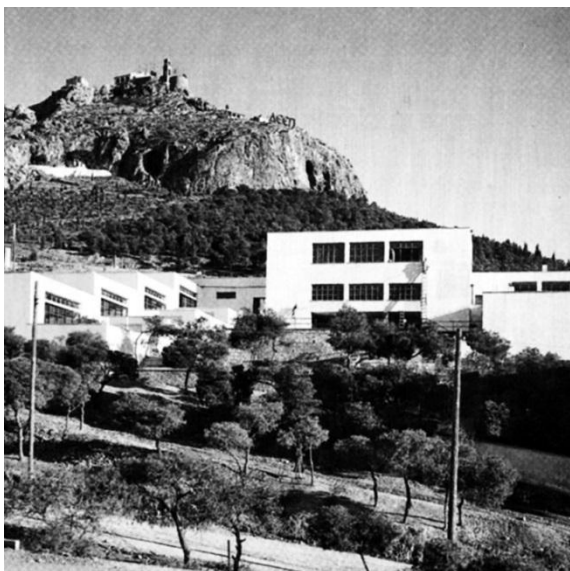
Ο ενστερνισμός του μοντερνισμού, ήταν μονόδρομος για την ελληνική κοινωνία και έθεσε ζητήματα επαναδιατύπωσης και αναπροσδιορισμού της «ελληνικής αρχιτεκτονικής», που τόσους ταλάνιζε ο προσδιορισμός της. Τα πρότυπα αναζητούνται και πάλι στην παράδοση, αυτή τη φορά όμως όχι στο Βυζάντιο ή την αρχαία Ελλάδα, αλλά στη νησιώτικη αρχιτεκτονική, η οποία θεωρήθηκε ότι ενσωματώνει όλη την ουσία της μοντέρνας ιδεολογίας.

¹²⁰ Φιλιππίδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 208.

¹²¹ Κονταράτος Σάββας, *Δοκίμια Αρχιτεκτονικής, Πρότυπα, Συμβολισμοί και Αναιρέσεις στη Νεότερη Εποχή*, Libro, Αθήνα 2009, σελ. 167.



Εικόνα 63: Νικόλαος Μητσάκης, Δημοτικό σχολείο, Αθήνα, οδός Κωλέττη, 1932



Εικόνα 64: Δημήτρης Πικιώνης, Δημοτικό σχολείο, Αθήνα, Πευκάκια, 1933

3.2.3. Ο ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ

Μετά το τέλος του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου η Ελλάδα βρίσκεται με σημαντικές ελλείψεις, κυρίως, στον οικοδομικό τομέα, κατάσταση η οποία οξύνεται εξαιτίας του εμφυλίου. Ως συνέπεια, βασικές στεγαστικές ανάγκες παραμένουν ανικανοποίητες, ειδικά λόγω της υπέρμετρης αστικοποίησης. Όταν αρχίζει η ανασυγκρότηση της χώρας, η αρχιτεκτονική που χτίζεται έχει απομακρυνθεί αρκετά από ό,τι συνέβαινε στη δεκαετία του '30¹²².

Το σχέδιο Marshall, το οποίο ήταν ένα μεγάλης κλίμακας πρόγραμμα οικονομικής βοήθειας των Ηνωμένων Πολιτειών προς 16 ευρωπαϊκές χώρες, μέσα σε αυτές και η Ελλάδα, με σκοπό την ανοικοδόμηση και ανάπτυξη τους μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου πολέμου, βοήθησε τις χώρες αυτές να ανταπεξέλθουν στις οικονομικές απαιτήσεις των συγκεκριμένων αναγκών¹²³. Το πρόγραμμα ξεκίνησε τον Απρίλιο του 1948 και είχε διάρκεια 4 χρόνια¹²⁴.

Από το 1950 αμφισβητείται το Μοντέρνο Κίνημα σε συνεδριάσεις του CIAM, οι οποίες τελικά θα οδηγήσουν στην διάλυση του ίδιου. Στον αντίποδα, το 1953 στο πλαίσιο της διοργάνωσης του 9^{ου} CIAM στην Γαλλία, εκδηλώνεται η «νεοουμανιστική και θετικιστική ανταρσία»¹²⁵ των Team X ή Team 10. Ιδρυτές της ήταν οι Γεώργιος Κανδύλης¹²⁶, Jaap Bakema, Giancarlo De Carlo, Aldo van Eyck, Alison and Peter Smithson and Shadrach Woods. Ουσιαστικά ήταν ομάδα, της οποίας η δράση θέλησε να διαδεχθεί τον θεσμό των Παγκοσμίων Συνεδρίων μετά την λήξη διεξαγωγής τους το 1959. Η Team X αποτελεί το πρώτο κίνημα αναθεώρησης των αρχών του μοντερνισμού του μεσοπολέμου. Το οποίο προέρχεται από την διαπίστωση ότι ο μοντερνισμός δεν απευθύνεται αποκλειστικά στον δυτικό άνθρωπο. Το κίνημα αυτό ουσιαστικά αποτελεί, μια κριτική εκ των έσω αφού τα μέλη του είναι μοντερνιστές, δηλαδή διάδοχοι του Le Corbusier και των υπολοίπων και διαπιστώνουν ότι ο μέσος άνθρωπος των μοντερνιστών του μεσοπολέμου τελικά είναι κάτι που δεν υπάρχει. Επίσης, κατηγορεί τον μοντερνισμό για ακαδημαϊσμό και διαστρέβλωση των αρχικών ιδεών του. Πλέον η αρχιτεκτονική αρχίζει να λαμβάνει υπόψιν της την ατομικότητα, την ιδιομορφία, τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά και τις θρησκευτικές πεποιθήσεις κάθε τόπου. Διαπιστώνεται λοιπόν το πρόβλημα του μοντερνισμού και προτείνονται αναθεωρήσεις με το μοντερνιστικό Team X και ανατροπές από τους μεταμοντερνιστές Venturi, Rossi και άλλους.

¹²² Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), *Ελλάς, Η ιστορία και ο πολιτισμός του ελληνικού έθνους από τις απαρχές μέχρι σήμερα*, Τόμος 2^{ος}, Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα 1998, σελ. 581.

¹²³ Συλλογικό έργο (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), ο.π. σελ. 195.

¹²⁴ Ονομάστηκε έτσι προς τιμή του Γραμματέα Εσωτερικών της Αμερικής George Marshall και το ύψος του έφτανε τα 13 δις δολάρια τότε, δηλαδή περίπου 100 δις δολάρια σήμερα. **Βλ. Wikipedia.**

¹²⁵ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, *Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001, σελ. 167.

¹²⁶ Ο Γεώργιος Κανδύλης (1911-95) ήταν Έλληνας αρχιτέκτονας και πολεοδόμος. Κατά το 1931-36 φοιτά στη σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του ΕΜΠ με καθηγητές τον Αναστάσιο Ορλάνδο και τον Δημήτρη Πικιώνη. Το 1965 επιλέγεται από τους φοιτητές της École des Beaux Arts του Παρισιού και διορίζεται καθηγητής στη σχολή τους. **Βλ. Wikipedia.**



Εικόνα 65: Νίκος Βαλσαμάκης, Πολυκατοικία στην οδό Σεμιτέλου 5, Αθήνα, 1953



Εικόνα 66: Προκόπης Βασιλειάδης, Εμμανουήλ Βουρέκας, Σπύρος Στάικος, Ξενοδοχείο Hilton, Αθήνα, 1958-63

Το πρώτο μισό της δεκαετίας του '50 ξεκινά η ελληνική ανοικοδόμηση με κατασκευές που χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: στοιχειώδεις, ευτελείς κατασκευές, κυρίως για στέγασση και λιγότερο για βιομηχανία και εμπόριο, και πολυκατοικίες ή μονοκατοικίες καλύτερης ποιότητας¹²⁷. Όσο για την «επίσημη» αρχιτεκτονική στη μεταπολεμική Ελλάδα, αυτή αφορά ένα πολύ μικρό μέρος των κτηρίων που σχεδιάζονται κατά κανόνα από επώνυμους αρχιτέκτονες ή γραφεία αρχιτεκτονικών μελετών, για λογαριασμό του «επίσημου» κράτους. Στόχος της «επίσημης» αρχιτεκτονικής ή πρόθεση των φορέων της, είναι η δημιουργία αρχιτεκτονικής «γούστρου» που επιδιώκει, κυρίως, να προβάλλει τις αξίες της κυρίαρχης ιδεολογίας, παράγοντας ένα ευρύ φάσμα δημόσιων κτηρίων, όπως θέατρα, δημαρχεία, μουσεία¹²⁸. Το σύνολο του κεφαλαίου καταλήγει, λοιπόν, στα ιδιωτικά γραφεία τα οποία αναλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος των κατασκευών, λόγω απουσίας ενός κρατικού μηχανισμού. Συνεπώς, δε χρηματοδοτούνται πολεοδομικά σχέδια και η δόμηση αναπτύσσεται απρογραμματίστα, «ως μοχλός για την ανάκαμψη της οικονομίας»¹²⁹, υποβαθμίζοντας τη γενική ποιότητα του δομημένου περιβάλλοντος, δηλαδή την όξυνση των περιφερειακών ανισοτήτων, την ανεπάρκεια τεχνικής και κοινωνικής υποδομής στις αναπτυσσόμενες πόλεις και την καταστροφή αξιόλογων παλαιών κτηρίων στα ιστορικά τους κέντρα¹³⁰.

Παράλληλα με την κρατική ανοικοδόμηση, βασιλικοί φιλανθρωπικοί οργανισμοί, κυρίως το Βασιλικό Εθνικό Ίδρυμα και η Βασιλική Πρόνοια, συμβάλλουν ενεργά στην ανοικοδόμηση των οικισμών, κυρίως των επαρχιών. Ανακατασκευάζονται ή ανεγείρονται εξ αρχής εκκλησίες, σχολεία, παιδικόι σταθμοί και τα κτήρια παιδικής κοινωνικής πρόνοιας στα αστικά κέντρα, παιδοπόλεις και σχολές από την Βασιλική Πρόνοια ενώ γέφυρες, δρόμοι, υδραγωγεία, κοινοτικά καταστήματα, αποστραγγιστικά και υδρευτικά έργα υλοποιούνται από το Βασιλικό Εθνικό Ίδρυμα¹³¹.

Η ανανέωση των σπουδών στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π., με την συμμετοχή στην διδασκαλία αρχιτεκτόνων, όπως οι Ι. Δεσποτόπουλος¹³², Θ. Βαλεντής¹³³ κ.ά., η ευκολότερη πρόσβαση στα διεθνή

¹²⁷ Δουμάνης Ορέστης, *Μεταπολεμική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα 1945-1983*, άρθρο, Αρχιτεκτονικά Θέματα, Αθήνα 1984, σελ. 8.

¹²⁸ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, *Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001, σελ. 143,145.

¹²⁹ Κονταράτος Σάββας, *Αρχιτεκτονική του 20^{ου} αιώνα: Ελλάδα*, Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής, Αθήνα 2000, σελ. 41.

¹³⁰ Κονταράτος Σάββας, ο.π. σελ. 41,42.

¹³¹ Επιτροπή Δήμων και Κοινοτήτων Εθνικού Ιδρύματος, Εθνικό Ίδρυμα, *Απολογισμός τοπικής αυτοδιοίκησης και Βασιλικά Βραβεύσεις*, Υπουργείο Εσωτερικών, Αθήνα 2005.

¹³² Ο **Ιωάννης Δεσποτόπουλος** (Σμύρνη 1903 – Αθήνα 1992) ήταν πρωτοπόρος της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Σπούδασε στο Bauhaus στη Βαϊμάρη, κατά τα έτη 1924-25. Αποφοίτησε, τελικά, από το πανεπιστήμιο του Ανόβερου. Έγραψε αρκετά άρθρα υπερασπιζόμενος τη μοντέρνα αρχιτεκτονική και πολεοδομία. Ήταν ένα από τα μέλη της ελληνικής επιτροπής του CIAM στην Αθήνα. Συμμετείχε στο πρόγραμμα της κυβέρνησης Βενιζέλου για την ανέγερση σχολικών κτηρίων. Το 1943 εκλέγεται καθηγητής στο ΕΜΠ. Στη συνέχεια, εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Γερμανία, όπου έγινε μόνιμος καθηγητής πρώτα στο Μόναχο και μετά στο Βερολίνο. Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, *Αρχιτέκτονες του 20^{ου} αιώνα*, Τόμος 1^{ος}, Ποταμός, Αθήνα 2009, σελ. 250.

¹³³ Ο **Θουκυδίδης Βαλεντής** (1908-82) υπήρξε Έλληνας αρχιτέκτονας. Σπούδασε στο ΕΜΠ με καθηγητές Α. Ορλάνδο, και Δ. Πικιώνη. Ήταν ένας βασικός εκπρόσωπος του μοντερνισμού στην Ελλάδα. Αναγνωρίζει το ρόλο και τη σημασία της τοπικότητας στην ελληνική αρχιτεκτονική, ενώ δε στέκεται άκριτα απέναντι στο διεθνισμό του μοντέρνου. Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, ο.π. σελ. 394.



Εικόνα 67: Άρης Κωνσταντινίδης, Ξενοδοχείο Ξενία, Άνδρος, 1958



Εικόνα 68: Κωνσταντίνος Δεκαβάλλας, Πολυκατοικία στην οδό Δεινοκράτους, Λυκαβηττός, 1960

αρχιτεκτονικά δρώμενα (ταξίδια, περιοδικά), καθώς και η διενέργεια αρχιτεκτονικών διαγωνισμών¹³⁴ και πανελληνίων αρχιτεκτονικών συνεδρίων, παγιώνουν τον κοινωνικό ρόλο του αρχιτέκτονα, και δίνουν την ευκαιρία για κριτική και διάλογο πάνω στο δομημένο περιβάλλον.

Η ιδιότυπη ανάπτυξη της Ελλάδας ουσιαστικά στηρίζεται στην εξαπλωση του καταναλωτισμού, ο οποίος στα ανώτερα στρώματα καταλήγει σε «επιδειξιμανία»¹³⁵. Ο Άρης Κωνσταντινίδης σχολιάζει χαρακτηριστικά: «[...] ο φτωχός κρατάει το μέτρο για ό, τι του είναι απόλυτα απαραίτητο, ενώ ο πλούσιος θέλει να "ανοίγεται", χτίζοντας το σπίτι του, σε άσκοπες και άστοχες αναγκαιότητες και σε "ψεύτικα στολίδια για ψεύτικες χρείες" (λόγια του Goëthe). Και να εντυπωσιάζει και για να υπερέχει και για να επιβάλλεται στους άλλους με φανταχτερά παλάτια [...]»¹³⁶.

Το «βόλεμα», ο εύκολος πλουτισμός και η καλοπέραση αποτελούν τις κυρίαρχες αξίες μετά τον Εμφύλιο πόλεμο και ακόμα περισσότερο μετά το 1981. Έτσι λοιπόν, κάθε τεκμήριο αρχιτεκτονικού μόχθου, δημιουργίας και ήθους αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα¹³⁷. Δεδομένου των δύσκολων αυτών συνθηκών, οι αρχιτεκτονικές ιδέες στην Ελλάδα παραμένουν ίδιες, με κάποιες όμως εξαιρέσεις στην ποιότητα κατασκευής και στην αρχιτεκτονική συνέπεια, επηρεασμένα από το εξωτερικό.

Άλλωστε, όπως λέει και ο Κωνσταντινίδης, παρόλο που θεωρείται από τους πιο θερμούς υποστηρικτές της λαϊκής αρχιτεκτονικής και της ελληνικής παράδοσης, «Δεν είναι καμία ντροπή να αναγνωρίσουμε πόσο "υστερούμε" στον τόπο μας σε πολλά επιστημονικά ή καλλιτεχνικά κριτήρια, ούτε είναι άστοργο να σεβόμαστε το προβάδισμα ξένων τόπων. [...]»¹³⁸. Για την Ελλάδα, οι δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες υπήρξαν περίοδος οικονομικής και πολιτισμικής ηγεμονίας των ΗΠΑ, η οποία οδήγησε σε έναν αμερικανοκρατούμενο εκσυγχρονισμό. Αλλά αυτός ο ισοπεδωτικός εκσυγχρονισμός θα συναντήσει και μια γόνιμη αντίσταση. Ο Κώστας Κιτσίκης βρίσκει στο πρόσωπο του Κωνσταντινίδη, υπολογίσιμο ιδεολογικό αντίπαλο από το 1942. Ο οποίος ορθώνει το ανάστημά του στο κοσμοπολίτικο «Χίλτον» με την τυπολογία των ξενοδοχείων «Ξενία»¹³⁹, επηρεασμένος από το γερμανικό «zeilenbau»¹⁴⁰.

¹³⁴ Από τους χαρακτηριστικότερους διαγωνισμούς της ελληνικής πραγματικότητας, αποτέλεσε ο διαγωνισμός για το Πνευματικό Κέντρο Αθηνών το 1961. Το πρώτο βραβείο κέρδισε ο Δεσποτόπουλος, με μία «καθαρή» γεωμετρική λύση, ανοιγμένη στις δικές του αρχές πολεοδομικής και αρχιτεκτονικής διαμόρφωσης. Λόγω ανεπάρκειας κρατικού προγραμματισμού και έλλειψης χρηματικών πόρων διεκπεραιώθηκε μόνο ένα κτίσμα από τη συνολική πρόταση, το Ωδείο Αθηνών. **Βλ. Wikipedia.**

¹³⁵ Φιλίππιδης Δημήτρης, **Νεοελληνική Αρχιτεκτονική**, Μέλισσα, Αθήνα 1984, σελ. 253.

¹³⁶ Κωνσταντινίδης Άρης, **Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα**, (Άγρα, Αθήνα 1992, έκδοση 1^η)

Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 34.

¹³⁷ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, **Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική**, Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001, σελ. 153.

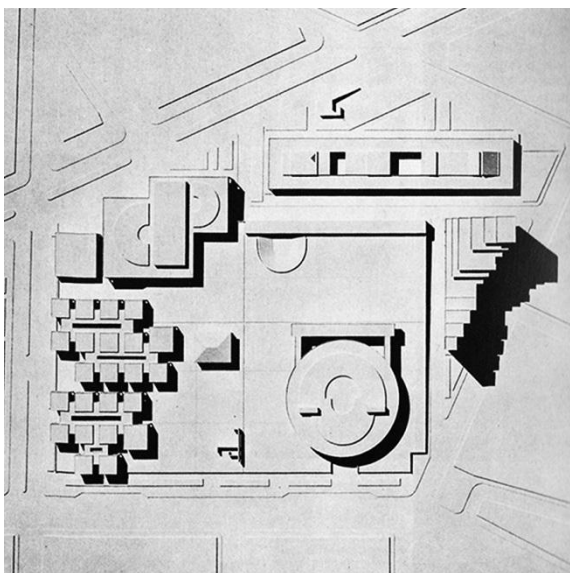
¹³⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, **Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε Περιοδικά και σε Βιβλία, 1940-1982**, (Άγρα, Αθήνα 1987, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 40.

¹³⁹ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, ο.π. σελ. 153.

¹⁴⁰ Η έννοια «zeilenbau» δημιουργήθηκε στη Βαϊμάρ της Γερμανίας τη δεκαετία του '30, όπου ένα νέο σχέδιο κλήθηκε να ανακουφίσει τη σοβαρή έλλειψη στέγης στις κατοικίες. Η νέα διαμόρφωση προέκυψε από μια πολύπλοκη σύνθεση αντιμετώπισης των κοινωνικών



Εικόνα 69: Νίκος Βαλσαμάκης, οικία Λαναρά, Ανάβυσσος, 1961



Εικόνα 70: Ιωάννης Δεσποτόπουλος, ο διαγωνισμός για το Πνευματικό Κέντρο Αθηνών, 1961

Ωστόσο, η επίδραση από το εξωτερικό σε πολλές περιπτώσεις οδηγεί σε κακή αντιγραφή, παρά σε αφομοίωση και σεβασμό σε μια «παράδοση που κρατήθηκε και στα φοβερά χρόνια της σκλαβιάς και που έμελλε τώρα να αγνοηθεί ή να παρανοηθεί, για να πάρει τη θέση της η ξενομανία από τη μία μεριά και η αρχαιολατρία από την άλλη»¹⁴¹. Δεν ήταν λίγοι αυτοί που πίστεψαν πως μια τέτοια άμυνα θα επέτρεπε στους Έλληνες του 20^{ου} αιώνα να κάνουν κάτι καλύτερο από το να φέρουν στα μέτρα τους ή να εξελληνίζουν αλλότριες ιδέες¹⁴².

Δημιουργοί όπως ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης, ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης και ο Κωνσταντινίδης, κατάφεραν, με το έργο τους, να συνθέσουν τα θετικά στοιχεία των δύο τάσεων, συνδυάζοντας το διεθνές με το τοπικό, τις ξένες κατακτήσεις και καινοτομίες με τις εγχώριες αξίες και αλήθειες¹⁴³.

Προχωρώντας ένα βήμα ακόμα, θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς μήπως τελικά ο πολιτισμός της νεότερης Ελλάδας δεν κινδυνεύει μόνο από τις ξένες ιδέες, αλλά κι από τις δικές του¹⁴⁴. «Ίσως σε άλλους τόπους, έξω από τον Ελληνικό ορίζοντα, η δράση του αρχιτέκτονα να 'ναι πιο εύκολη, ίσως η τεχνική να μπορεί να σταθεί μοναχή της. Όμως εδώ στην Ελλάδα και μέσα στη φύση που έχει η ίδια μίαν τόσο πνευματική ομορφιά και όπου το τοπίο είναι τόσο αρχιτεκτονικά συγκροτημένο η τεχνική δεν είναι ποτέ δυνατό να σταθεί τόσο σκληρή, τόσο γδυτή, χωρίς το στοιχείο που θρέφει τον τόπο»¹⁴⁵.

Την περίοδο αυτή ξεκίνησε και η ανάπτυξη του τουρισμού, ο οποίος αποτέλεσε ένα νέο μέσο για την οικονομική ανάκαμψη της χώρας. Ο Ε.Ο.Τ. με την συμβολή αξιολογών αρχιτεκτόνων κατασκεύασε μία σειρά ξενοδοχειακών μονάδων σε πολλά σημεία της Ελλάδας. Χαρακτηριστική είναι και η «εποίκιση των ακτών», η οποία μετέλλαξε τον χαρακτήρα των ακτών σε δημόσιους χώρους με πολυχρηστικές λειτουργίες. Κυρίαρχη συνδρομή στο έργο του Ε.Ο.Τ. αποτέλεσε το έργο του Κωνσταντινίδη.

Μαζί με την τουριστική ανάπτυξη, αναπτύχθηκε και μία νέα τάση, η τάση της δεύτερης κατοικίας, η οποία θα πάρει μαζικότερες διαστάσεις την περίοδο του '60. Η δεύτερη κατοικία αφορούσε κυρίως τα υψηλά εισοδήματα, τα οποία υιοθέτησαν την εξόρμηση στην ύπαιθρο, ώστε να απολαύσουν όσα το αστικό περιβάλλον τους στερούσε σε συνδυασμό με την ευχαρίστηση της προσωπικής απομονωμένης αίγλης.

αναγκών και των τεχνολογικών και οικονομικών δυνατοτήτων. Ο σχεδιασμός αυτός εξασφάλιζε στους κατοίκους άμεση πρόσβαση στο φως, στον αέρα και στο πράσινο. Μια διάταξη που χρησιμοποιήθηκε από τους μεταρρυθμιστές αρχιτέκτονες του μεσοπολέμου. Frampton Kenneth, μετφρ. Ανδρουλάκης Θόδωρος, Πάγκαλου Μαρία, επιμέλεια Κούρκουλας Ανδρέας, **Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική**, Θεμέλιο, Αθήνα 2009.

¹⁴¹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 85.

¹⁴² Φεσσά Εμμανουήλ Ελένη, ο.π. σελ. 35.

¹⁴³ Φεσσά Εμμανουήλ Ελένη, ο.π. σελ. 37.

¹⁴⁴ Φεσσά Εμμανουήλ Ελένη, ο.π. σελ. 35.

¹⁴⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, **Δυο χωριά απ' τη Μύκονο**, Αθήνα, 1947, σελ. 17.



Εικόνα 71: Ζενέτος, το Στρογγυλό Σχολείο, Άγιος Δημήτριος, 1972



Εικόνα 72: Δημήτρης και Σουζάννα Αντωννάκη, Πολυκατοικία στην οδό Μπενάκη, Αθήνα, 1975

Σημαντικότεροι αρχιτέκτονες της περιόδου αυτής είναι οι Άρης Κωνσταντινίδης, Νίκος Βαλσαμάκης¹⁴⁶, Κωνσταντίνος Δεκαβάλλας¹⁴⁷ και Τάκης Ζενέτος¹⁴⁸.

Με τη δικτατορία των Συνταγματαρχών και την αναπτυξιακή πολιτική που ακολούθησε δημιουργούνται νέα δημόσια κτήρια στην επαρχία και ωθείται η, ήδη ανεξέλεγκτη, οικοδομική δραστηριότητα σε συνδυασμό με την έξαρση της τουριστικής ανάπτυξης.

Με τον αστικό ιστό στις μεγάλες πόλεις να αυξάνεται συνεχώς από το νέο κύμα ανοικοδόμησης, οι αρχιτέκτονες προσπάθησαν, όσο είναι δυνατόν, να εκφράσουν τις αντιθέσεις τους σε αυτή την «εκτός ελέγχου» κατάσταση. Ένα παράδειγμα, επανασύνδεσης των αξιών κατοίκησης με το δομημένο περιβάλλον αποτέλεσε η πολυκατοικία στην οδό Μπενάκη (1975) από τον Δημήτρη και τη Σουζάννα Αντωννάκη.

Συμπερασματικά, η ελληνική μεταπολεμική αρχιτεκτονική, προσπάθησε να ευθυγραμμιστεί με τα εκάστοτε διεθνή ρεύματα, χωρίς πάντα να αφομοιώνει τα κριτήρια ή τη μεθοδολογία τους, είτε γιατί δεν είχε τη δυνατότητα να δημιουργήσει αυτοδύναμο κτηριακό πολιτισμό στα μέτρα της, είτε γιατί απλά αφέθηκε παθητικά στις επιδράσεις αλλότριων αξιών και κατακτήσεων¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Ο **Νίκος Βαλσαμάκης** (1924-) είναι αρχιτέκτονας και σπούδασε στην σχολή του Ε.Μ.Π. κατά την διάρκεια του εμφυλίου πολέμου. Ανήκει στη γενιά εκείνη που κλήθηκε να δώσει λύσεις σε μείζονα ζητήματα της μετασχηματιζόμενης ελληνικής κοινωνίας μετά τον πόλεμο. Χαρακτηριστικά κτήρια του αποτελούν η Πολυκατοικία στην οδό Σεμιτέλου 5 (1953), η κατοικία στην Ανάβυσσο (1961) και το Ξενοδοχείο «Αμαλία» στην Ολυμπία (1979). Βαλσαμάκη Μαρία, Τρανταλή Όλγα, **Νίκος Βαλσαμάκης, Αρχιτέκτων**, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2007.

¹⁴⁷ Ο **Κωνσταντίνος Δεκαβάλλας** (1925-) είναι αρχιτέκτονας και σπούδασε στην σχολή του Ε.Μ.Π. Το έργο του περιλαμβάνει μελέτες από τη μεγάλη κλίμακα της Αρχιτεκτονικής μέχρι και τη μικρότερη. Αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους Έλληνες μοντέρνους αρχιτέκτονες της γενιάς του. Συνοπτικά το έργο του χαρακτηρίζεται από τις εξής αρχές : την ένταξη του κτηρίου στο φυσικό περιβάλλον και την βιοκλιματική αρχιτεκτονική, τον σεβασμό στο δομημένο περιβάλλον, την οργανική ενσωμάτωση των εικαστικών τεχνών στο κτήριο. Χαρακτηριστικά κτήρια του αποτελούν η πολυκατοικία στην οδό Δεινοκράτους στο Λυκαβηττό (1960) και το Ξενοδοχείο Ναυσικά Αστήρ Παλλάς, στην Βουλιαγμένη (1976-79). Συλλογικό έργο (Δεκαβάλλας Κωνσταντίνος κ.α.), **Κωνσταντίνος Δεκαβάλλας από τη μεγάλη κλίμακα στη μικρή**, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008.

¹⁴⁸ Ο **Τάκης Ζενέτος** (1926-77) ήταν αρχιτέκτονας και σπούδασε στην Γαλλία στην École des beaux-arts. Ήταν ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής γενιάς. Αυτοκτόνησε το 1977. Χαρακτηριστικά κτήρια του αποτελούν το Στρογγυλό σχολείο του Αγ. Δημητρίου (1972) και το εργοστάσιο ζυθοποιίας Φιξ (1957). Παπαλεξόπουλος Δημήτρης, Καλαφάτη Ελένη, **Τάκης Χ. Ζενέτος, Ψηφιακά οράματα και Αρχιτεκτονική**, Libro, Αθήνα 2006.

¹⁴⁹ Φεσσά Εμμανουήλ Ελένη, ο.π. σελ. 167,171.

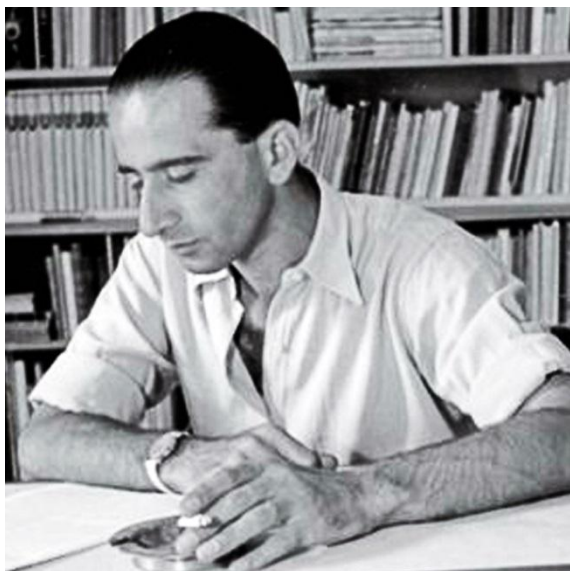
4. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

"Με λογισμό και μ' όνειρο"

Διονύσιος Σολωμός



Εικόνα 73: Ο Κωνσταντινίδης στο δωμάτιό του στο Μόναχο, 1932



Εικόνα 74: Ο Κωνσταντινίδης στο γραφείο του, 1950



Εικόνα 75: Ο Κωνσταντινίδης στο Α.Π.Θ, 1978

Ο Άρης Κωνσταντινίδης ήταν Έλληνας αρχιτέκτονας της μεταπολεμικής περιόδου. Μια εμβληματική προσωπικότητα της ελληνικής μοντέρνας αρχιτεκτονικής, καθώς το έργο του αποτελεί αντικείμενο μελέτης σε εθνικό, αλλά και σε διεθνές επίπεδο. Έδρασε από την προπολεμική περίοδο μέχρι τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης. Αντλούσε τις ιδέες του από τα πλούσια βιώματά του και αναζητούσε την ποιότητα μέσα από τα αρχαία κτίσματα, τα λαϊκά δημιουργήματα και το πλούσιο ελληνικό τοπίο. Η πεποίθησή του, όπως πολύ νωρίς τη διατύπωσε στα βιβλία του, ήταν ότι η λειτουργία και η κατασκευή πρέπει να βρίσκονται σε πλήρη εναρμόνιση με το φυσικό τοπίο¹⁵⁰.

Από μικρός είχε δείξει μια κλίση για την αρχιτεκτονική. Λάτρευε να ζωγραφίζει και να φτιάχνει κατασκευές με τα χέρια του. Παρ' όλα αυτά δεν επέλεξε το επάγγελμα του ζωγράφου, αλλά του αρχιτέκτονα. Ακόμα και τα σχέδια που έφτιαχνε μικρός αναπαριστούσαν είτε γέφυρες είτε μαντριά, όπως έχει αναφέρει ο ίδιος στην τελευταία συνέντευξή του¹⁵¹.

Η ακεραιότητα, η αίσθηση κοινωνικής ευθύνης και η πολιτισμική ευαισθησία αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα της προσωπικότητάς του. Ο Κωνσταντινίδης είχε δυνατό χαρακτήρα με εγωκεντρικές πτυχές, καλλιτεχνικό αισθητήριο και μια φυσική κλίση προς το σχέδιο και την κατασκευή πραγμάτων με τα χέρια του. Συνδέθηκε φιλικά με σημαντικούς Έλληνες εικαστικούς, καλλιτέχνες και ποιητές, για παράδειγμα τους ζωγράφους Διαμαντή Διαμαντόπουλο και Γιάννη Μόραλη και τους ποιητές Ανδρέα Εμπειρίκο και Οδυσσέα Ελύτη. Επηρεάστηκε γόνιμα από μεγάλους στοχαστές της αρχαιότητας και των νεότερων χρόνων.

Παντρεύτηκε την γλύπτρια Ναταλία Μελά¹⁵² το 1951. Μαζί απέκτησαν δύο παιδιά, τον Δημήτρη (αρχιτέκτονα) και την Αλεξάνδρα (χορογράφος - διακοσμήτρια).

Άνθρωπος ασκητικός και μονήρης, γνώρισε τη μεγάλη αναγνώριση, είδε όμως τα περισσότερα από τα κτίσματά του να γκρεμίζονται ή να παραδίδονται στην εγκατάλειψη.

Αυτοκτόνησε στις 29 Σεπτεμβρίου του 1993.

¹⁵⁰ Κωνσταντινίδης Άρης, *Μελέτες και Κατασκευές, Άρης Κωνσταντινίδης*, Άγρα, Αθήνα 1981, σελ. 260.

¹⁵¹ Βλ. Κεφ. 10, Παράρτημα, Συνεντεύξεις, του Άρη Κωνσταντινίδη, η τελευταία συνέντευξη στον Θανάση Λάλα.

¹⁵² Η **Ναταλία Μελά** (Κηφισιά 1923-) είναι επιφανής γλύπτρια. Μεγάλωσε σε μεγαλοαστικό περιβάλλον με ιστορικές ρίζες. Είναι εγγονή του Μακεδονομάχου Παύλου Μελά και της Ναταλίας Δραγούμη. Πατέρας της ήταν ο Μιχαήλ Μελάς και μητέρα της η Αλεξάνδρα, κόρη του Ιωάννη Πεσμαζόγλου ιδρυτή της Εθνικής Τράπεζας μαζί με το Γεώργιο Σταύρου, υπεύθυνη του εράνου της βασίλισσας Φρειδερίκης. Η γιαγιά της από την πλευρά του πατέρα της προερχόταν από το γένος Δραγούμη και ήταν αδελφή του Ίωνα Δραγούμη και κόρη του Στέφανου Δραγούμη. Συλλογικό έργο (Λεβίδης Αλέκος κ.α.), *Ναταλία Μελά*, Ωκεανίδα, Αθήνα 2008.



Εικόνα 76: Ο Κωνσταντινίδης εκδρομή με το Βαρβάκειο, 1927



Εικόνα 77: Ο Κωνσταντινίδης στο Βαρβάκειο Σχολείο, 1928

4.1. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΧΡΟΝΙΑ

Ο Άρης Κωνσταντινίδης γεννήθηκε στις 4 Μαρτίου του 1913 στην Αθήνα. Προερχόταν από εύπορη αστική οικογένεια. Το πατρικό του σπίτι βρισκόταν στην οδό Καρόλου στο Μεταξουργείο. Ζούσε με τους γονείς του, Δημήτρη και Μαρίκα, και τις δυο μικρότερες αδερφές του, Νίτσα και Ηρώ¹⁵³.

Ο πατέρας του, γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Αθήνα. Η καταγωγή του, από την πλευρά του πατέρα του, που ήταν καθηγητής Φυσικής στην Αθήνα, ήταν από την Αμμόχωστο της Κύπρου, και από την Σύρο από την μεριά της μητέρας του. Δούλευε στην Εθνική Τράπεζα, ήταν καλλιεργημένος άνθρωπος και είχε σπουδάσει φωνητική μουσική στο Ωδείο Αθηνών¹⁵⁴. Έτσι από μικρός ο Κωνσταντινίδης καθώς και οι αδερφές του, αγάπησαν τη μουσική. Ο πατέρας του είχε δύο αδερφούς και δύο αδερφές. Ο μεγάλος του αδερφός, που ήταν επιχειρηματίας, αυτοκτόνησε όταν κάποια στιγμή οι δουλειές του απέτυχαν. Ενώ ο πιο νέος αδερφός υπήρξε ο πρώτος Ολυμπιονίκης στην ποδηλασία το 1896. Με τις αδερφές του δεν είχαν ιδιαίτερες σχέσεις, καθώς οι κόρες της μίας έπαιζαν χαρτιά¹⁵⁵.

Η μητέρα του γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Κόρινθο. Η οικογένεια της είχε καταγωγή από την Πελοπόννησο και υπήρξε ευκατάστατη. Ο πατέρας της ήταν γιατρός και ήταν αρκετά εύπορος έχοντας κτήματα με σταφίδες. Είχε τρεις αδερφές παντρεμένες με παιδιά που ζούσαν στην Κόρινθο, των οποίων οι οικογένειες μετακόμισαν, με τον σεισμό του 1928, στην Αθήνα¹⁵⁶. Χαρακτηριστικά αναφέρει την ιδιαίτερη αγάπη και των δύο γονιών του προς αυτόν, επίσης και τις πολλές οικογενειακές συναντήσεις οι οποίες συνόδευσαν ευχάριστα τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια.

Φοίτησε στο Παλλάδιον ιδιωτικό δημοτικό σχολείο¹⁵⁷, όπου έκανε το δημοτικό και το σχολαρχείο τέσσερα και τρία χρόνια αντίστοιχα. Τα χρόνια εκείνα, πηγαίνοντας στο σχολείο με τα πόδια, ανακάλυψε παίζοντας με μια πέτρα την έννοια του κανάβου. Ο ίδιος αποκαλύπτει ότι αυτό το «*παιχνίδι*» ήταν που του έδωσε μια «*ισορροπημένη ρυθμικότητα*» και την έννοια της τάξης υποσυνείδητα. Μόλις τέλειωσε το σχολαρχείο, μετά από εισαγωγικές εξετάσεις, μπήκε στο Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο¹⁵⁸. Ακολούθησε το Πρακτικό τμήμα έναντι του Κλασικού διότι ενδιαφερόταν από νωρίς για το Πολυτεχνείο, αν και ήταν πιο καλός στα αθλήματα¹⁵⁹, παρά στα μαθήματα. Χαρακτηριστικά αναφέρει την ενασχόλησή του με το άλμα εις ύψος και το χειμερινό κολύμπι. Πήρε το απολυτήριό του στις 10 Ιουλίου του 1929.

¹⁵³ Κωνσταντινίδης Άρης, *Εμπειρίες και περιστατικά: Μια αυτοβιογραφική διήγηση*, Τόμος 1^{ος}, Εστία, Αθήνα 1992, σελ. 16.

¹⁵⁴ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 21.

¹⁵⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 21.

¹⁵⁶ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 20.

¹⁵⁷ Βρισκόταν στην οδό Σουρμελή γωνιακά με την οδό Αχαρνών, διασχίζοντας την οδό Μάγιορ όπως αναφέρει στο βιβλίο του, Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 16-17.

¹⁵⁸ Το πιο αξιόλογο πρότυπο γυμνάσιο εκείνα τα χρόνια, Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 25.

¹⁵⁹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 21.



Εικόνα 78: Ο Κωνσταντινίδης στο δωμάτιό του στο Μόναχο, 1932



Εικόνα 79: Ο Κωνσταντινίδης στο Μόναχο, 1933

4.2. ΟΙ ΣΠΟΥΔΕΣ

Κατά την διάρκεια των τελευταίων σχολικών του χρόνων ο Άρης Κωνσταντινίδης αμφιταλαντευόταν μεταξύ του πρωταθλητισμού και του Πολυτεχνείου¹⁶⁰, ώσπου ο πατέρας του τον συμβούλεψε να ακολουθήσει τις σπουδές στο Πολυτεχνείο¹⁶¹. Έδωσε λοιπόν εξετάσεις για το Ε.Μ.Π., έχοντας πια αποφασίσει πως ήθελε να γίνει αρχιτέκτονας, όμως χωρίς επιτυχία. Αποφάσισε να προσπαθήσει και τον επόμενο χρόνο, με αποτυχία επίσης¹⁶². Μετά από αυτό παρουσιάστηκε ένας φίλος του πατέρα του, ο Γρυπάρης¹⁶³ που ζούσε στο Μόναχο, και τον παρότρυνε να τον στείλει εκεί για σπουδές, γνωρίζοντας ότι τα Γερμανικά Πανεπιστήμια ήταν πολύ αξιόπιστα για την δουλειά τους και επίσης θα τον δέχονταν χωρίς εξετάσεις.

Έπειτα από λίγο καιρό η οικογένεια Κωνσταντινίδη ενοικιάζει το σπίτι στην οδό Καρόλου και μετακομίζει στο Μόναχο με σκοπό όχι μόνο τις σπουδές του Κωνσταντινίδη αλλά και των δύο του αδερφών. Εγκαταστάθηκαν τον Απρίλιο του '31. Τελικά το προνόμιο της εισαγωγής του άνευ εξετάσεων είχε πάψει να ισχύει, πράγμα το οποίο «ανάγκασε» τον Κωνσταντινίδη να δώσει εκ νέου εισαγωγικές εξετάσεις για το γερμανικό Πανεπιστήμιο του Μονάχου. Ένα χρόνο μετά, η υποτίμηση της δραχμής και οι οικονομικές δυσκολίες στέλνουν την οικογένειά του πίσω στην Ελλάδα. Έτσι συνεχίζει τις σπουδές του μόνος του.

Ο Κωνσταντινίδης εντυπωσιάζεται από τον τρόπο των σπουδών και των μαθημάτων¹⁶⁴ ανοίγοντας τους ορίζοντες του με συζητήσεις και διδαχές από καθηγητές και συναδέλφους σπουδαστές. Για δύο χρόνια δούλεψε τις Αρχιτεκτονικές Συνθέσεις με τον αντιχιτλερικό καθηγητή Adolf Abel¹⁶⁵ (1882-1968), με τον οποίο είχε επαφές και αργότερα, που μαζί με τον Robert Vorhölzer (1884-1954) προσπάθησαν να εκσυγχρονίσουν το συντηρητικό πρόγραμμα των αρχιτεκτονικών σπουδών. Η προσπάθεια όμως αυτή ανεκόπη από τους Εθνικοσοσιαλιστές το 1933¹⁶⁶. Απαραίτητη ήταν η πρακτική άσκηση για μια σωστή σπουδή για όποιον ήθελε να γίνει αρχιτέκτονας, όπως αναφέρει ο ίδιος στο βιβλίο του. Τα τελευταία εξάμηνα των σπουδών του δούλεψε σε ένα τεχνικό γραφείο. Εκεί αναλάμβανε τον σχεδιασμό στατικών μελετών αποκτώντας τις βασικές γνώσεις και ενστερνιζόμενος την αντίληψη ότι το μπετόν-αρμέ έχει εφευρεθεί για να στήνονται σκελετοί¹⁶⁷.

¹⁶⁰ Κωνσταντινίδης Άρης, *Εμπειρίες και περιστατικά: Μια αυτοβιογραφική διήγηση*, Τόμος 1^{ος}, Εστία, Αθήνα 1992, σελ. 36.

¹⁶¹ « [...] αν θες να μπεις στο πολυτεχνείο πρέπει να αρχίσεις να μελετάς κάπως πιο συστηματικά και άφησε κατά μέρος τα πηδήματα, που δεν πρόκειται να σε βγάλουν πουθενά [...] », Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 36.

¹⁶² Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 36-38.

¹⁶³ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 38.

¹⁶⁴ Γίνεται η πρώτη επαφή του με το μπετόν-αρμέ και τις σιδερένιες κατασκευές που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην μετέπειτα καριέρα του, Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 44.

¹⁶⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 49.

¹⁶⁶ Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, άρθρο.

¹⁶⁷ « [...] και που από τότες, από τα σπουδαστικά μου χρόνια, στο Μόναχο, μου είχε μπει στο νου πως θα μπορούσα να κατασκευάζω κτήρια, που στην κατασκευαστική διάρθρωση θα ήταν ΣΚΕΛΕΤΟΙ από μπετόν - αρμέ [...] », Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 44.



Εικόνα 80: Ο Κωνσταντινίδης στο Weissenhoff, 1932



Εικόνα 81: Ο Κωνσταντινίδης στο Weissenhoff, 1932

4.3. ΤΑ ΤΑΞΙΔΙΑ

Ο Κωνσταντινίδης κατά την διάρκεια των σπουδών του στο Μόναχο είχε την ευκαιρία να ταξιδέψει σε αρκετά μέρη στην Ευρώπη, τα οποία έθεσαν τις βάσεις για την μετέπειτα αρχιτεκτονική του. Αυτή η διαδικασία αυτοδιδασχής τον οδήγησε να γνωρίσει από πρώτο χέρι την πρωτοποριακή αρχιτεκτονική της Ευρώπης και άλλες μορφές του μοντέρνου κινήματος.

Το πρώτο ταξίδι του ήταν στη Στουτγάρδη το 1932 με αφορμή τον συνοικισμό Weissenhof, που είχε χτιστεί το 1927, σύμφωνα με γενικό σχέδιο που είχε κάνει ο Mies van der Rohe και όπου τα διάφορα σπίτια είχαν χτίσει αρχιτέκτονες όπως ο Gropius, ο Mies, ο Oud από την Ολλανδία και ο Le Corbusier.

«Πιο πολύ από όλα τα κτίσματα, σ' αυτόν τον οικισμό ήθελα να δω (και τα πρόσεξα αρκετά) τα δυο σπίτια που είχε χτίσει ο Le Corbusier, που... θαύμαζα τη δουλειά του, όταν την πρωτογνώρισα από δημοσιεύματα σε βιβλία, γιατί... η λευκότητά της με είχε ιδιαίτερα ενθουσιάσει, έτσι που τα σκοτεινόχρωμα σπίτια στο Μόναχο πλακώνανε άσχημα τη ψυχή μου¹⁶⁸».

Ο ίδιος αναφέρει το ταξίδι του στη Στουτγάρδη και στο Βερολίνο το Μάρτιο του 1933. Όπου είχε δει πολλά μοντέρνα κτήρια που δεν τα έβλεπε στο Μόναχο. Πήγε και στο Dessau¹⁶⁹ για να δει τα κτήρια που είχε χτίσει ο Gropius για το Bauhaus. Δεν τον εντυπωσίασαν τα κτήρια της σχολής αλλά οι κατοικίες στον συνοικισμό Törten¹⁷⁰. Ενώ βρήκε αξιόλογο το χτίσιμό τους με προκατασκευασμένα στοιχεία (οριζόντια δοκάρια) από μπετόν – αρμέ που δικαίωναν αρκετά εύστοχα τις εξωτερικές τους όψεις.

Την ίδια χρονιά πήγε για πρώτη φορά στην Βιέννη όπου πρόσεξε το πολυώροφο κτίριο που είχε κτίσει στην Michaelerplatz ο Adolf Loos, που η χωρίς καμία διακόσμηση πρόσοψή του είχε αποδοκιμαστεί έντονα από πολλές πλευρές. Αναφέρει χαρακτηριστικά *«και που η γυμνότητά του ήταν, βέβαια, ... εντυπωσιακή, όσο και ο γνωστός αφορισμός του Loos που έλεγε ότι η διακόσμηση είναι ένα έγκλημα»¹⁷¹*. Για το συγκεκριμένο κτήριο ο Κωνσταντινίδης εκφράζεται με θαυμασμό και αναφέρει ότι ο Loos ξέρει να χειρίζεται το κάθε υλικό (όπως το ξύλο, μάρμαρο και μέταλλο) με τα *«προσόντα»* που διαθέτει το καθένα, χωρίς να νοθεύει την υλική του υπόσταση (την υφή του) μέσα από περίτεχνες επεξεργασίες.

Τον Μάρτιο του 1935 ο Κωνσταντινίδης ταξιδεύει με μοτοσικλέτα μαζί με έναν συμφοιτητή του. Ξεκινώντας από το Μόναχο διέσχισαν την Δυτική Γερμανία (όπως τρέχει ο Ρήνος) και πήγαν πρώτα στην

¹⁶⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, *Εμπειρίες και περιστατικά: Μια αυτοβιογραφική διήγηση*, Τόμος 1^{ος}, Εστία, Αθήνα 1992, σελ. 50.

¹⁶⁹ Το Dessau είναι πόλη της Γερμανίας. Βρίσκεται στις όχθες των ποταμών Μούλντε και Έλβα στο ομοσπονδιακό κρατίδιο Σαξωνία-Άνχαλτ. Το Dessau είναι διάσημο για την καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική σχολή του Bauhaus. Λαμπράκη Πλάκα, Μαρίνα, *Μπαουχάους: Από τον ιδεαλισμό στον φονξιοναλισμό*, Νεφέλη, Αθήνα 1986.

¹⁷⁰ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 51.

¹⁷¹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 51.



Εικόνα 82: Ο Κωνσταντινίδης στο Μόναχο, 1933



Εικόνα 83: Ο Κωνσταντινίδης στο στάδιο της Βιέννης, 1933

Ολλανδία και μετά στο Βέλγιο. Όντας οργανωμένοι για το τι θα δουν από την αρχή του ταξιδιού τους από το Μόναχο. Επισκέφτηκαν το Άμστερνταμ, τη Χάγη, το Χίλβερσουμ, τις Βρυξέλλες, τη Γάνδη, την Αμβέρσα κ.α., βλέποντας αρκετά αρχιτεκτονικά γραφεία ώστε να «*πιάσουν στα χέρια τους μοντέρνα κτίσματα*»¹⁷². Επίσης είχαν την ευκαιρία να επισκεφθούν διάφορα μουσεία για να καλλιεργήσουν τον εαυτό τους πιο γενικά με τις τέχνες¹⁷³.

Τον Αύγουστο του 1936, γυρίζοντας οριστικά στην Ελλάδα, πήγε στην Βενετία που ήθελε πολύ να επισκεφτεί. Έκατσε εκεί τέσσερις μέρες, που τις πέρασε σχεδόν όλες στην πλατεία του Αγίου Μάρκου¹⁷⁴.

Ενώ είχε κάνει πολλά ταξίδια και αναγνώρισε τις αξίες του ευρωπαϊκού πολιτισμού, πουθενά δεν βρήκε μια αρχιτεκτονική κοντά στον άνθρωπο και την έννοια της ανθρωπιάς, η οποία θα μπορούσε να ικανοποιήσει τις συναισθηματικές ανάγκες του. Σημαντική είναι από νωρίς η διαπίστωσή του ότι μόνο στον ελληνικό χώρο θα μπορούσε να βρει το «*μέτρο*» που δεν κατάφερε να βρει στο εξωτερικό. Υποστηρίζει ότι οι σύγχρονοι Έλληνες μπορούν να βρουν κάποιο μέτρο ισορροπίας στα ίδια τοπία που είχαν «*δουλέψει*» και οι αρχαίοι μας πρόγονοι¹⁷⁵.

Στα ταξίδια του φωτογραφίζει ό,τι κρίνει όμορφο και εντυπωσιακό, αλλά και σχεδιάζει όταν μια εικόνα γίνεται πηγή έμπνευσης και δημιουργίας. Λειτουργώντας σαν εξερευνητής, γύρισε ολόκληρη την Ελλάδα από το 1936 μέχρι τη δεκαετία του ογδόντα και φωτογράφησε κτίσματα, προσφυγικές παράγκες, υπόστεγα από ταβέρνες και ό,τι άλλο παρέπεμπε στο μοντέλο του τριμερούς κτίσματος¹⁷⁶, που ονόμασε «*δοχείο ζωής*» και αποτέλεσε την βάση ολόκληρου του αρχιτεκτονικού του έργου.

¹⁷² Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 52.

¹⁷³ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 53.

¹⁷⁴ «*Το πιο όμορφο σαλόνι του κόσμου*», όπως είχε χαρακτηρίσει αυτή την πλατεία ο Ναπολέων και που είναι πραγματικά ένας θαυμάσιος...ξέσκεπος εσωτερικός χώρος», Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 57.

¹⁷⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 55.

¹⁷⁶ Το τριμερές κτίσμα αποτελείτο από το υπόστεγο, το κλειστό δωμάτιο και την αυλή. Ένα σχήμα απόλυτα εναρμονισμένο με το μοντέλο του υπαίθριου βίου, που συνδέει την αρχαιότητα με τη σημερινή εποχή.



Εικόνα 84: Ο Κωνσταντινίδης στο Βερολίνο, 1933



Εικόνα 85: Ο Κωνσταντινίδης στον Πειραιά, 1936

4.4. Η ΕΡΓΑΣΙΑ

1938-1942 : Υπάλληλος στην Πολεοδομική Υπηρεσία της πόλης των Αθηνών

1942-1950 : Υπάλληλος στο Υπουργείο Δημοσίων Έργων

1955-1957 : Προϊστάμενος του τμήματος Μελετών της Τεχνικής Υπηρεσίας (Ο.Ε.Κ.)

1957-1967 : Προϊστάμενος του τμήματος Μελετών του Οργανισμού Τουρισμού (Ε.Ο.Τ.)

1967-1970 : Δίδαξε ως επισκέπτης καθηγητής στο Πολυτεχνείο της Ζυρίχης

1975-1978 : Διετέλεσε ειδικός σύμβουλος στον Ε.Ο.Τ.

Ο Άρης Κωνσταντινίδης ερχόμενος στην Ελλάδα, μετά τις σπουδές του στην Technische Hochschule του Μονάχου απ' όπου αποφοίτησε το 1936, αντιμετώπισε δυσκολίες διότι πράγματα που είχε αποδεχθεί στις σπουδές του ως σωστά «*εδώ ήταν λάθος*». Έπρεπε να βρει την άλλη κλίμακα του ελληνικού τόπου, αν ήθελε να χτίσει σωστά. Ανικανοποίητος από την ακαδημαϊκή του εκπαίδευση, επεδίωξε να γνωρίσει τις νέες τάσεις μέσα από προσωπική μελέτη αλλά και ταξίδια στη Γερμανία, τη Γαλλία, το Βέλγιο, την Ιταλία, την Αυστρία και την Ουγγαρία.

Επιστρέφει στην Ελλάδα το καλοκαίρι του 1936 και δίνει εξετάσεις στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο για να λάβει την άδεια ασκήσεως επαγγέλματος. Εργάζεται για μερικά χρόνια στην Πολεοδομική Υπηρεσία της πόλης των Αθηνών, στην Διοίκηση Πρωτευούσης, αρχικά ως «*έκτακτος σχεδιαστής*» και μετά ως αρχιτέκτονας υπό τον Ανδρέα Πλουμιστό¹⁷⁷ επί διευθύνσεως Πάτροκλου Καραντινού. Το 1937 διέκοψε την εργασία του για να εκπληρώσει την στρατιωτική του θητεία, μετά το τέλος της οποίας επέστρεψε στην θέση του¹⁷⁸.

Μια από τις κύριες ασχολίες του για μεγάλο χρονικό διάστημα ήταν η σύνταξη της αρχιτεκτονικής μελέτης για τα Προπύλαια του Α' Νεκροταφείου Αθηνών σύμφωνα με την ιδέα του Πλουμιστού¹⁷⁹ που τοποθετούσε

¹⁷⁷ Ο ίδιος αναφέρει για την συνεργασία του με τον Πλουμιστό: «*Και για να πρέπει να πω τώρα πόσο ο προϊστάμενός μου, ο Πλουμιστός, "στην Διοίκηση Πρωτευούσης" με είχε συμπαθήσει, γιατί είχε κι αυτός σπουδάσει στο Μόναχο και που για αυτόν τον λόγο, νομίζω, με είχε πάρει κοντά του, για τα Προπύλαια του Α' Νεκροταφείου. Και που έξω από όλα τα σχέδια που έκανα, σύμφωνα με την δική του βασική "ιδέα", το σημείωσα και πιο πριν, μου είχε εμπιστευθεί και την αρχιτεκτονική επίβλεψη*». Κωνσταντινίδης Άρης, **Εμπειρίες και περιστατικά: Μια αυτοβιογραφική διήγηση**, Τόμος 1^{ος}, Εστία, Αθήνα 1992, σελ. 63.

¹⁷⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 60.

¹⁷⁹ «*Εις τον τομέαν της Αρχιτεκτονικής η περίοδος του Κώστα Κοτζιά ως δημάρχου και κατόπιν ως Υπουργού Διοικητού της Πρωτευούσης απέδωσε δυο αξιόλογα έργα: την μεταρρύθμισιν και επάυξησιν του Δημαρχείου, γενομένην κατά τα έτη 1937-39 υπό του Ανδρέου Πλουμιστού, ως διευθυντού του Αρχιτεκτονικού Τμήματος του Δήμου, και την ανέγερση των Προπυλαίων του Α' Νεκροταφείου, επί τη βάσει σχεδίων του ιδίου και του αρχιτέκτονος Άρη Κωνσταντινίδη, το 1939*». Μπήρης Κώστας, **Αι Αθήναι, από του 19ου εις τον 20ον αιώνα**, Μέλισσα, Αθήνα 1966, σελ. 331.



Εικόνα 86: Ο Κωνσταντινίδης στο σπίτι στην Συκιά, 1951



Εικόνα 87: Ο Κωνσταντινίδης στο σπίτι στην Συκιά, 1951

τα προπύλαια σε μια μνημειακή διάταξη και μορφή κάθετα προς την οδό Αναπαύσεως, απ' όπου γινόταν η προσπέλαση προς το Νεκροταφείο, και με μια μεγάλη πλατεία μπροστά τους¹⁸⁰.

Από τους 14 μήνες της θητείας του στο Στρατό, τους 9 τους πέρασε στη Σχολή Εφαρμογής Μηχανικού και τους υπόλοιπους στη Διεύθυνση Μηχανικού Αθηνών στο Υπουργείο Στρατιωτικών. Εκεί, ο συνταγματάρχης, και συγγενής του Σάββας Σπαρτίδης τον έβαλε να δουλέψει για τα σχέδια του Στρατιωτικού Νοσοκομείου. Με τη βοήθεια του Πλουμιστού η μελέτη ολοκληρώθηκε. Στη θέση αυτή παρέμεινε μέχρι την έναρξη του πολέμου όπου υπηρέτησε στην Αλβανία ως Έφεδρος Αξιωματικός του Μηχανικού. Στις 7/12/1940 με 21/3/1941 ο Κωνσταντινίδης υπηρετεί στην Ήπειρο και στην Αλβανία, κρατώντας σημειώσεις και σκίτσα λαϊκών κατοικιών, τα οποία τον επηρέασαν πολύ ως προς την ανώνυμη λαϊκή αρχιτεκτονική. Δηλαδή στην κατανόηση των βασικών αναγκών που πρέπει να πληροί το ελληνικό σπίτι.

Με το πέρας της στρατιωτικής του θητείας ο Κωνσταντινίδης ξαναγυρίζει στην Διοίκηση Πρωτευούσης και ασχολείται και πάλι με τη μελέτη των Προπυλαίων του Α' Νεκροταφείου Αθηνών υπό τον Πλουμιστό. Παράλληλα ο Κωνσταντινίδης όφειλε να έχει χρόνο και για πολεοδομικές μελέτες στην υπηρεσία αυτή, από την οποία πέρασαν ως προϊστάμενοι οι Κωνσταντίνος Δοξιάδης, Αλεξάνδρος Δραγούμης και Πάτροκλος Καραντινός¹⁸¹.

Παράλληλα αναλαμβάνει την πρώτη του ιδιωτική δουλειά και χτίζει την εξοχική κατοικία στην Ελευσίνα το 1938 για τον Λάμπρο Ευταξία¹⁸².

Μετά τον πόλεμο διορίστηκε το 1942 στο Υπουργείο Δημοσίων Έργων όπου έμεινε ως το 1953 αλλάζοντας διάφορες θέσεις εντός του υπουργείου¹⁸³. Την ίδια περίοδο ξεκινάει να φτιάχνει τις πρώτες του ιδιωτικές δουλειές. Μη μένοντας ικανοποιημένος από τις προοπτικές του δημοσίου υπαλλήλου άρχισε να συμμετέχει σε διάφορους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς. Ένας τέτοιος διαγωνισμός για εργατικές κατοικίες, στον οποίο ήρθε πρώτος, του άνοιξε την είσοδο στον Οργανισμό Εργατικών Κατοικιών. Έτσι το Μάρτιο του 1955 πηγαίνει ως προϊστάμενος στο νεοσύστατο Τμήμα Μελετών της Τεχνικής Υπηρεσίας¹⁸⁴.

Δuo χρόνια αργότερα, τον Μάρτιο του 1957, παραιτείται¹⁸⁵ από τον Ο.Ε.Κ. έχοντας προλάβει να φτιάξει Εργατικές Κατοικίες σε Αθήνα, Πειραιά, Θεσσαλονίκη, Πύργο, Σέρρες και στο Ηράκλειο Κρήτης. Χωρίς να

¹⁸⁰ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 60.

¹⁸¹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 64.

¹⁸² Ο **Λάμπρος Ευταξίας** (1905-96) ήταν Έλληνας πολιτικός, συλλέκτης έργων τέχνης και ευεργέτης, ο οποίος συνέβαλε σημαντικά στην πολιτιστική ανάπτυξη του τόπου. Συλλογικό έργο (Κόλμερ Κωνσταντίνος κ.α.), **Λάμπρος Ευταξίας, Ο βίος και η πολιτεία ενός ευπατρίδη**, Κάκτος, Αθήνα 2006.

¹⁸³ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 106.

¹⁸⁴ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 109.

¹⁸⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 136.



Εικόνα 88: Ο Κωνσταντινίδης το 1955



Εικόνα 89: Ο Κωνσταντινίδης το 1985

έχει απογοητευθεί από την άρνηση του κοινού προς τις αρχιτεκτονικές του ιδέες και πλαισιωμένος με υπομονή και απίστευτη εμπιστοσύνη στις ιδέες του επιστρέφει πάλι ως προϊστάμενος, στο Τμήμα Μελετών της Τεχνικής Υπηρεσίας του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού, αυτή τη φορά τον Ιούλιο του 1957. Από την θέση αυτή, την οποία υπηρέτησε δέκα ολόκληρα χρόνια, σχεδίασε μια σειρά από ξενοδοχεία και μοτέλ σε όλη την Ελλάδα (Επίδαυρο, Μύκονο, Άνδρο, Ηγουμενίτσα, Λάρισα, Πόρο, Καλαμπάκα, Ολυμπία, Χαλκιδική και Κρήτη)¹⁸⁶.

Μετά το πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου του 1967 ο Κωνσταντινίδης κρίνει σκόπιμη την αποχώρηση του από τον Ε.Ο.Τ. και παραιτείται τον Ιούλιο. Έχοντας μείνει χωρίς δουλειά, ο ίδιος, θεωρεί τύχη την πρόταση του Πανεπιστημίου της Ζυρίχης να διδάξει «Αρχιτεκτονική Σύνθεση». Από τον Οκτώβριο του 1967 ως τον Αύγουστο του 1970 παραμένει στη Ζυρίχη ως «προσκαλεσμένος καθηγητής»¹⁸⁷. Έπειτα από τη Ζυρίχη επέστρεψε στην Αθήνα και ασχολήθηκε με κάποια ιδιωτικά έργα μέχρι το τέλος της δικτατορίας. Με το πέρας της δικτατορίας διετέλεσε ειδικός σύμβουλος στον Ε.Ο.Τ., από το 1975 μέχρι και το 1978¹⁸⁸.

Εκλέχθηκε επίτιμος διδάκτωρ της Πολυτεχνικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (1978) και έκτακτο μέλος της Βαυαρικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Μονάχου (1985).

Έγγραψε πολυάριθμα άρθρα και βιβλία, ενώ το πλούσιο αρχιτεκτονικό του έργο παρουσιάστηκε σε αρκετές εκθέσεις, σε βιβλία και σε περιοδικά στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

¹⁸⁶ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 138.

¹⁸⁷ Κωνσταντινίδης Άρης, *Εμπειρίες και περιστατικά: Μια αυτοβιογραφική διήγηση*, Τόμος 2^{ος}, Εστία, Αθήνα 1992, σελ. 65.

¹⁸⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 114.

5. ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

"Το ωραίο είναι η έξαρση του χρήσιμου"

Σωκράτης, 470-399 π.Χ.

5.1. Ο ΓΡΑΠΤΟΣ ΤΟΥ ΛΟΓΟΣ

5.1.1. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ

Το πρώτο δημοσιευμένο άρθρο του Άρη Κωνσταντινίδη το **1940** έχει τίτλο «*Η αρχιτεκτονική σαν τέχνη*» και δημοσιεύτηκε στο εβδομαδιαίο περιοδικό «Νεοελληνικά γράμματα» με φιλολογικά, επιστημονικά και καλλιτεχνικά θέματα. Παραθέτει τους προβληματισμούς του για το αν η αρχιτεκτονική συγκαταλέγεται στις επιστήμες ή στις τέχνες.

Το **1941** δημοσιεύει άρθρο με τίτλο «*Πολοδομικά προβλήματα*» στο περιοδικό «Τεχνικά Χρονικά» αναλύοντας την πολοδομική εξέλιξη της Αθήνας την προηγούμενη δεκαετία.

Το **1942** αρθρογραφεί στην εφημερίδα «Καθημερινή», τα «*Αρχιτεκτονικά και πολοδομικά προβλήματα προβλήματα*» και «*Περί αρχιτεκτονικής*» και «*Το πρόβλημα της αρχιτεκτονικής*», όπου ασχολείται επίσης με πολοδομικά προβλήματα της Αθήνας, την ανοικοδόμηση της πρωτεύουσας και της επαρχίας καθώς και με την δημιουργία νέων δικτύων.

Το **1943** στο άρθρο «*Η αρχιτεκτονική εκπαίδευση*» στην εφημερίδα «Πρωΐα» ασχολείται με τα προβλήματα της αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης. Επίσης στο άρθρο «*Νησιώτικη αρχιτεκτονική*» στην «Καθημερινή» ασχολείται με την παραδοσιακή νησιώτικη τεχνική.

Το **1944** στο άρθρο «*Σπίτια φτηνά*» στην εφημερίδα «Βραδυνή» μιλάει για την τυποποίηση και την οικονομία της κατασκευής. Σε επόμενο άρθρο του, «*Ο διαγωνισμός για το Ζάππειο*» στην «Καθημερινή» ασχολείται με τον διαγωνισμό για τη διαμόρφωση του κήπου του Ζαππείου.

Το **1947** στο άρθρο «*Για ένα ελεύθερο μουσείο*» στην «Καθημερινή» κάνει λόγο για το νέο μουσείο των ευρημάτων της Αρχαίας Αγοράς. Επιπλέον, στο «*Αρχιτεκτονημένη οικοδόμηση*» και πάλι στην «Καθημερινή» κάνει λόγο για τις ζημιές του πολέμου.

Το **1947** επίσης, δημοσιεύεται το πρώτο του βιβλίο με τίτλο «**Δυο "χωριά" απ' την Μύκονο, και μερικές πιο γενικές σκέψεις μαζί τους**». Είναι ένα αρχιτεκτονικό μανιφέστο, με το οποίο ο αρχιτέκτονας τάσσεται υπέρ της παράδοσης. Η θέση αυτή, την οποία δεν εγκατέλειψε ποτέ στη διάρκεια της ζωής του, συνοψίζεται στο πρόταγμα ότι αυτό που πρέπει να προσεχθεί και να μας εμπνεύσει στην παράδοση δεν είναι η εξωτερική μορφή, αλλά η εσωτερική δομή και οι διαχρονικές ανθρώπινες ανάγκες που γεννούν αυτή τη μορφή. Τη θέση του αυτή ο Άρης Κωνσταντινίδης αναδεικνύει μέσω μιας καταλυτικής πολεμικής εναντίον όσων «εραστών», όπως τους χαρακτηρίζει, παρασύρονται από τη

σαγηνευτική επιδερμικότητα της εξωτερικής μορφής και χάνουν την ουσία¹⁸⁹. Μαζί με τα κείμενά του δημοσιεύει και κάποια σκίτσα και σχέδιά του.

Το **1948** δημοσιεύει τρία άρθρα, «*Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια*» στο περιοδικό «Εικόνες από την Ελλάδα», «*Προβλήματα και διαπιστώσεις (γύρω από το αρσάκειο)*» στην «Καθημερινή» και «*Για την αρχιτεκτονική*» στο περιοδικό «Ο Αρχιτέκτων». Και στα τρία αυτά άρθρα κάνει λόγο για τον σεβασμό προς τον ελληνικό τόπο και τον ελληνισμό, καθώς και για την ελληνική λαϊκή παράδοση.

Το **1950** στο δεύτερο του βιβλίο «*Τα παλιά Αθηναϊκά σπίτια*» καταπιάνεται συγχρόνως με δύο αλληλένδετα ζητήματα, εκφράζει την πεποίθησή του ότι η αρχιτεκτονική έχει υποχρέωση να αντιπροσωπεύει το κοινωνικό σύνολο και όχι την όποια καλλιτεχνική προσωπικότητα, καταγράφει και μελετά παλιά Αθηναϊκά σπίτια. Και με τη λεπτομερή και πειστική καταγραφή ενός αρχιτεκτονικού τύπου βγαλμένου από τις ανάγκες του τότε νεοελληνικού βίου, εναντίον των ξενόφερτων νεοκλασικών¹⁹⁰. Προτείνει μια «*σύγχρονη αληθινή αρχιτεκτονική*». Δημοσιεύει πληθώρα σχεδίων και φωτογραφιών.

Το **1951** με το «*Η αρχιτεκτονημένη πρωτοβουλία*» στην εφημερίδα «Δημοκρατικός Τύπος» υποστηρίζει και πάλι τη λαϊκή αρχιτεκτονική και αντιτάσσεται στον κλασικισμό.

Το **1953** στο τρίτο του βιβλίο «*Ξωκκλήσια της Μυκόνου*» δεν υπάρχει κείμενο, με εξαίρεση μια προμετωπίδα από την «Ερωφίλη»: «*κόσμοι αγαθοί και σιγανοί κι οι μυριαγαπημένοι*». Ένας τέτοιος κόσμος απεικονίζεται σε μια σειρά κατόψεων, τομών, ελεύθερων σχεδίων και φωτογραφιών που συναποτελούν μια σεμνή και ευαίσθητη καταγραφή ενός ακόμη αρχιτεκτονικού τύπου, που αυτή τη φορά αφήνεται να «μιλήσει» μόνος του, καθρεφτίζοντας τη βαθιά αγάπη του Άρη Κωνσταντινίδη για την ανώνυμη αρχιτεκτονική¹⁹¹.

Το **1955** με το άρθρο του «*Η φωτογραφική τέχνη*» μιλάει για τη σύγχρονη τέχνη της φωτογραφίας στο περιοδικό «Ελληνική φωτογραφία».

Το **1956** στο άρθρο «*Το πρόβλημα*», στο περιοδικό «Ζυγός», κάνει λόγο για τη μορφή, την ομορφιά, το τοπίο, την παράδοση και τα νέα υλικά.

Το **1957** στα άρθρα «*Εργατικές κατοικίες*», «*Έτσι το θέλουμε εμείς*» και «*Μια μελέτη για την πλατεία συντάγματος*» στα περιοδικά «Αρχιτεκτονική» και «Ζυγός» κάνει λόγο για το πρόβλημα της κατοικίας από άποψη τεχνική, οικονομική και κοινωνιολογική. Στο δεύτερο εξηγεί τους λόγους, για τους οποίους

¹⁸⁹ Βλ. Κεφ. 10, Παράρτημα, Συνεντεύξεις, Για τον Άρη Κωνσταντινίδη, Συνομιλία με τον κ. Δημήτρη Κωνσταντίδη.

¹⁹⁰ Βλ. Κεφ. 10, Παράρτημα, Συνεντεύξεις, Για τον Άρη Κωνσταντινίδη, Συνομιλία με τον κ. Δημήτρη Κωνσταντίδη.

¹⁹¹ Βλ. Κεφ. 10, Παράρτημα, Συνεντεύξεις, Για τον Άρη Κωνσταντινίδη, Συνομιλία με τον κ. Δημήτρη Κωνσταντίδη.

παραιτήθηκε από τον Ο.Ε.Κ. και παραθέτει σχετικές επιστολές. Τέλος, παρουσιάζει τη μελέτη του για τον σχετικό διαγωνισμό δημοσιεύοντας τα σχέδιά του.

Το **1959** στο άρθρο *«Τα νέα ξενοδοχεία του Ε.Ο.Τ.»*, στο περιοδικό «Τουρισμός», ως προϊστάμενος του Τμήματος Αρχιτεκτονικών Μελετών της Τεχνικής Υπηρεσίας του Ε.Ο.Τ., παρουσιάζει τις απόψεις του για τα νέα ξενοδοχεία.

Το **1960** στο άρθρο *«Καλό και κακό γούστο»* στο «Ζυγός», μιλάει για την αναγκαιότητα του καλού γούστου σε όλες τις τέχνες συμπεριλαμβανομένης και της αρχιτεκτονικής. Και στο *«Για τα ξενοδοχεία του Ε.Ο.Τ.»* στην εφημερίδα «Έθνος», και πάλι αναφέρεται στις αρχιτεκτονικές μελέτες για τα «Ξενία».

Το **1961** γράφει με θέμα *«Η μελλοντική εξέλιξη στο επάγγελμα του αρχιτέκτονα είναι, πάνω απ' όλα, υπόθεση πνευματικής καλλιέργειας»* στο περιοδικό «Detail».

Το **1962** στο περιοδικό «Ζυγός» στα άρθρα *«Έρευνα για το πνευματικό κέντρο»* και *«Προλογικό σημείωμα (στη μονογραφία: Άρης Κωνσταντινίδης)»* μιλάει και πάλι για την προβληματική πολεοδομία της Αθήνας και διατυπώνει τις απόψεις του για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική.

Το **1964** στο άρθρο *«Το κάθε παλιό οικοδόμημα σχετίζεται με τα σύγχρονα μας προβλήματα»* στο περιοδικό «Detail» σχολιάζει τη διαχρονική αξία της παράδοσης και την αρχιτεκτονική αξία των παλαιών κτηρίων που πολλές φορές η γνώση τους σχετίζεται με τα σύγχρονα προβλήματα. Επίσης στο άρθρο *«Αρχιτεκτονική»* στο περιοδικό «Architectural Design» κάνει λόγο για τη σύγχρονη αληθινή αρχιτεκτονική, τις νέες τεχνικές, τις σωστές κατασκευές και τα σύγχρονα προβλήματα.

Το **1965** στο *«Σημερινή αρχιτεκτονική και ανώνυμη παράδοση»* στο γερμανικό περιοδικό «Baumeister» επίσης κάνει λόγο για την ανώνυμη παράδοση και αρχιτεκτονική με πληθώρα αναφορών και επικλίσεων σε φιλοσόφους και ποιητές. Επίσης στο άρθρο *«Συνέντευξη με τον Άρη Κωνσταντινίδη»* στο περιοδικό «MD» γίνεται αναφορά στις αρχές του, συνοψίζοντάς τις όλες σε μία φράση *«δοχείο ζωής»*, και το μέχρι τότε έργο του. Τέλος στο *«Η αρχιτεκτονική σήμερα»* στο «World Architecture 2» (Studio Vista, London 1965) μιλάει για την αληθινή, σύγχρονη και καλή κατασκευή.

Το **1966** στο *«Η αρχιτεκτονική των ξενοδοχείων Ξενία»* επίσης στο «World Architecture 3» (Studio Vista, London 1966) αναφέρεται στην τυποποίηση της κατασκευής με συγκεκριμένο παράδειγμα τα ξενοδοχειακά συγκροτήματα «Ξενία» ανά την Ελλάδα και παραθέτει τέσσερα διαγραμματικά σχέδια. Στη συνέχεια στα *«Ο Μίς Φαν Ντερ Ρόε γίνεται 80 χρονών»* στο «Baumeister» και *«Λούντβιχ Μίς Φαν Ντερ Ρόε - 80 χρόνια»* στο γερμανικό «Bauhen + Wohnen» σχολιάζει την αρχιτεκτονική του Mies, τον οποίο θεωρεί από τους σημαντικότερους της γενιάς του και συμφωνεί σε πολλά πράγματα μαζί του και επίσης αναγνωρίζει ότι με τη δουλειά του απέδειξε πως στην αρχιτεκτονική πρέπει να συνεργάζονται η σύνθεση με

το αίσθημα. Την ίδια χρονιά στο σημείωμά του «*Ελληνική ανώνυμη αρχιτεκτονική*» εγκωμιάζει την λαϊκή αρχιτεκτονική.

Το **1967** στο άρθρο «*Αρχιτεκτονική και τουρισμός*» στα «Αρχιτεκτονικά Θέματα» και πάλι μιλάει για την σπουδαιότητα του ελληνικού τοπίου, που αποτελεί πόλο τουριστικής έλξης.

Το **1972** στο άρθρο «*Δοχεία ζωής ή το πρόβλημα για μian αληθινή ελληνική αρχιτεκτονική*» επίσης στα «Αρχιτεκτονικά Θέματα» συμπυκνώνει τις βασικές αρχές του σε μία φράση με δημοσίευση σχεδίων του, σκίτσων, και φωτογραφιών. Ακόμη, στην αυτοτελή έκδοση «*Ένα ανοιχτό γράμμα*», παραθέτει τη διένεξή του με τον εκδότη των «Αρχιτεκτονικών Θεμάτων» για την παραποίηση του παραπάνω άρθρου του.

Το **1973** στο άρθρο «*Μύκονος*» σε γερμανικό περιοδικό με θέμα τα ελληνικά νησιά, μιλάει για το ομώνυμο νησί, τις ομορφιές και τους ανθρώπους του και δημοσιεύει πάλι σκίτσα και φωτογραφίες του.

Το **1975** στο τέταρτο βιβλίο του «*Στοιχεία αυτογνωσίας - Για μian αληθινή αρχιτεκτονική*» από το Ίδρυμα «Ford» μελετά και πάλι την ανώνυμη ελληνική αρχιτεκτονική, η οποία αποτελεί βασική εμπνευση για το έργο του και παρουσιάζει φωτογραφίες και σχέδιά του.

Το **1976** στο άρθρο «*Άρης Κωνσταντινίδης - φωτογραφίες*» μιλάει για την τέχνη της φωτογραφίας και πως αυτός την αντιλαμβάνεται, με αφορμή μια έκθεσή του.

Το **1977** στο άρθρο «*Αρχιτεκτονική και παράδοση, με αναφορά στο πρόγραμμα του Ε.Ο.Τ. για τους παραδοσιακούς οικισμούς*» κάνει αναφορά και πάλι στην παράδοση και στον αρχαίο ελληνικό τύπο του μεγάρου.

Το **1978** δημοσιεύει το βιβλίο «*Σύγχρονη ελληνική αρχιτεκτονική*», όπου μιλάει για τον αρχιτεκτονικό δρόμο που οδηγεί σε μια σύγχρονη ελληνική αρχιτεκτονική, η οποία πατάει γερά στα σύγχρονα διδάγματα και τις ανάγκες της τότε εποχής ενώ ταυτόχρονα αφομοιώνει την ουσία και όχι τη μορφή της αρχιτεκτονικής παράδοσης του τόπου του. Επίσης την ίδια χρονιά προλογίζει το βιβλίο του Διαμαντή Διαμαντόπουλου «*Διαμαντής Διαμαντόπουλος - 12 σχέδια 1937-1938*».

Το **1981** στο βιβλίο του «*Μελέτες και Κατασκευές*» από τις εκδόσεις «Άγρα» παραθέτει το σύνολο του αρχιτεκτονικού του έργου (κατασκευασμένα έργα, μελέτες και διαγωνισμοί) μέσα από σχέδια, σκίτσα και φωτογραφίες του.

Το **1981** επίσης, στη συνέντευξη «*Συνομιλία με τον αρχιτέκτονα Άρη Κωνσταντινίδη: η στέγη πριν από τα θεμέλια*» που δημοσιεύεται μιλάει για το ήθος του αρχιτέκτονα, για τη λειτουργικότητα και τα προβλήματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής.

Το **1982** γράφει στο άρθρο «*Σύγχρονη τέχνη και παράδοση – δεύτερο συμπόσιο 6 - 9.5.1981*» στον σύνδεσμο σύγχρονης τέχνης.

Το **1987** στο βιβλίο του «*Για την Αρχιτεκτονική*» από τις εκδόσεις Άγρα δημοσιεύει συγκεντρωτικά όλα τα παραπάνω άρθρα του. Επίσης, δημοσιεύει «*Τα προλεγόμενα / από βιβλία που βρίσκονται στα σκαριά*» και το «*Αμαρτωλοί και κλέφτες ή η Απογείωση της αρχιτεκτονικής*» από τις εκδόσεις Άγρα και τα δυο, όπου ασκεί κριτική στους μηχανικούς της εποχής, Έλληνες και ξένους.

Το **1989** δημοσιεύει τον «*Κατάλογο της έκθεσης στην Εθνική Πινακοθήκη*» με φωτογραφίες από το έργο του.

Ακόμη, το **1991** δημοσιεύει το βιβλίο του με τίτλο «*Η άθλια επικαιρότητα, η χρυσή Ολυμπιάδα – Μουσείο της Ακρόπολης*» από τις εκδόσεις Άγρα, ασκώντας έντονη κριτική για την τότε κατάσταση στην αρχιτεκτονική και θέτοντας προβληματισμούς για την κατασκευή του Μουσείου.

Επιπλέον, το **1992** δημοσιεύει το βιβλίο «*Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής*» από τις εκδόσεις Άγρα, παραθέτοντας τα ημερολογιακά του σημειώματα και σκίτσα του. Ακόμη, την ίδια χρονιά, δημοσιεύει το τρίτομο βιβλίο «*Εμπειρίες και περιστατικά, μια αυτοβιογραφική διήγηση*», από τις εκδόσεις «Εστία», στο οποίο παρουσιάζει αναλυτικά την ζωή του, την εργασία του, τις διαφωνίες του ακόμη και τις επιστολές του.

Το **1994**, μετά τον θάνατό του δημοσιεύονται «*Τα Θεόχτιστα*», από τις Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, όπου παρατίθεται για πρώτη φορά πληθώρα έγχρωμων φωτογραφιών του από κτήρια ανώνυμης αρχιτεκτονικής και τοπία.

Τέλος, το **2000** ο Κωνσταντίνος Θέμελης δημοσιεύει συνομιλίες του με τον Κωνσταντινίδη με τίτλο «*Ο λόγος του Αρχιμάστορα*». Ο ίδιος αναφέρει για το περιεχόμενό του: «*Αν αφαιρούσε κανείς τις ερωτήσεις και άλλαζε τη σειρά των θεμάτων στα οποία αναφέρεται ο Αρχιμάστορας, θα προέκυπτε ένας συγκλονιστικός δραματικός μονόλογος που θα καθήλωνε, από σκηνής, τον ακροατή - θεατή. Ο καταγραμμένος εδώ προφορικός λόγος, με μόνη επεξεργασία αυτήν που επιβάλλει το πέρασμα από τον προφορικό στον γραπτό, είναι τόσο χυμώδης ώστε θα τον ζήλευε ακόμη κι ένας δραματουργός. Αναδίδει το πορτραίτο του Αρχιμάστορα ως γέρου άνδρα που αναστοχάζεται το έργο του και ετοιμάζεται για την έξοδο. "Ένα έργο για όλους και για κανέναν· και έξοδος, απαίτηση για ύψιστη άφεση και μαρτυρία έπαρσης χωρίς όρια"*».



Εικόνα 90: Κωνσταντινίδης, από το βιβλίο του «Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια», 1950

5.1.2. ΑΝΘΟΛΟΓΙΟ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΩΝ

1. 1947, «Δυο «χωριά» από τη Μύκονο και μερικές πιο γενικές σκεψεις μαζί τους»

«Είπα να μην έγγραφα τίποτα, για να αφήσω τα σχέδια να μιλήσουνε μοναχά τους και στην δική τους γλώσσα. Ωστόσο, πώς να αρκεστώ σε μια σιωπηλή και αμόλυντη αγαλλίαση, όταν πολλές και διάφορες σκέψεις έρχονται και σκοτίζουνε το μυαλό μου;»¹⁹².

«Λέμε λαϊκή αρχιτεκτονική κι η φαντασία μας οικοδομεί ένα σχεδόν θεϊκό χτίσμα».

«Υπάρχει βέβαια σήμερα και στην αρχιτεκτονική ένα ορμητικό ρεύμα. Και γίνεται ένας αγώνας για να επικρατήσει ο στοχασμός που δικαιολογεί την ύπαρξή του μέσα από έναν καθαρό, υλικό θα έλεγα, ορθολογισμό και κρύβει ως ένα σημείο κάποιον ηρωϊσμό αυτός ο αγώνας»¹⁹³.

«Ποιος άνθρωπος είναι λαός, όταν κινείται μονάχα σε μιαν τεχνητή πραγματικότητα, όταν πάψει να βρίσκεται σε επαφή με την φύση;»¹⁹⁴.

« [...] η τεχνική όσο και η μηχανή δεν είναι παρά ένα βοήθημα, ένα μέσον»¹⁹⁵.

«Ίσως σε άλλους τόπους, έξω από τον ελληνικό ορίζοντα, η δράση του αρχιτέκτονα να 'ναι πιο εύκολη, ίσως η τεχνική να μπορεί να σταθεί μοναχή της. Όμως εδώ στην Ελλάδα και μέσα στη φύση που έχει η ίδια μιαν τόσο πνευματική ομορφιά και όπου το τοπίο είναι τόσο αρχιτεκτονικά συγκροτημένο η τεχνική δεν είναι ποτέ δυνατό να σταθεί τόσο σκληρή, τόσο γδυτή, χωρίς το στοιχείο που θρέφει τον τόπο»¹⁹⁶.

2. 1950, «Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια»

« [...] να ξεσκεπαστεί, μέσα από ορισμένα παλιά αθηναϊκά χτίσματα, η ουσία ενός πιο νέου ελληνικού αρχιτεκτονικού κόσμου, δηλαδή το πνεύμα και η πειθαρχία και η μορφή ενός νεοελληνικού αρχιτεκτονικού στοχασμού, αδιάφορο αν αυτή, η μορφή, προβάλλει σήμερα σε μικρή μόνο έκταση και σχεδόν κρυμμένη ή λησμονημένη»¹⁹⁷.

¹⁹² Κωνσταντίνιδης Άρης, *Δυο χωριά απ' τη Μύκονο και μερικές πιο γενικές σκεψεις μαζί τους*, (Αθήνα 1947, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, έκδοση 2^η, σελ. 18.

¹⁹³ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 14.

¹⁹⁴ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 15.

¹⁹⁵ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 16.

¹⁹⁶ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 18.

¹⁹⁷ Κωνσταντίνιδης Άρης, *Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια*, (Αθήνα 1950, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, έκδοση 3^η, σελ. 7.

«Γιατί μία είναι η αλήθεια της αρχιτεκτονικής (ή η αρχιτεκτονική αλήθεια), μονάχα που σε κάθε εποχή εκφράζεται και διατυπώνεται διαφορετικά, σύμφωνα με το ρυθμό και τη γλώσσα (γλώσσα κατασκευαστική, πλαστική και φιλοσοφική) που κυριαρχεί στο πνεύμα και στην ψυχή του ενός ανθρώπου»¹⁹⁸.

«Δεν είναι έργο ελευθερίας το χτίσμα που θέλει να είναι μνημειακό και όταν ο προορισμός του δεν δικαιώνει μια διαιώνιση, μόνο ο ναός (οίκος Θεού) και ο τάφος έχουν το δικαίωμα να είναι μνημεία. Και δεν είναι αληθινή αρχιτεκτονική κατασκευή το οποιοδήποτε οικοδόμημα, που ενώ από την γέννησή του προορίζεται να μορφοποιεί λειτουργίες ζωής, μας ιστορεί είτε παλιές μορφές, είτε μονάχα τις πλαστικές (γλυπτικές και ζωγραφικές) ανησυχίες του καιρού του»¹⁹⁹.

«Και το αρχιτεκτονικό, είναι το αληθινό αρχιτεκτονικό έργο, είναι μια ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ, σαν ένας άνθρωπος οργανισμός, που ανθεί σε ένα συγκεκριμένο έδαφος (τοπίο) σύμφωνα με τους ίδιους νόμους που πλάθουν ένα φυτό, έναν άνθρωπο ή ένα ζώο»²⁰⁰.

«Και η κάθε λαϊκή παλιά αθηναϊκή κατοικία προβάλλει, μέσα στο πολεοδομικό αθηναϊκό σύνολο, σαν το κελλί ενός μοναχού, σαν το δώμα ενός φιλόσοφου στοχαστή, που γαληνεύει μέσα σε έναν πιο δικό του χώρο»²⁰¹.

« [...] δηλαδή ο ένας τύπος: μια αυλή που γύρω της τοποθετούνται οι κλειστοί χώροι»²⁰².

«Λένε, πως η "νέα" αρχιτεκτονική ανακάλυψε (!) το μεγάλο παράθυρο, το λένε και το σημειώνουνε σαν μια από τις πιο θαυμαστές σύγχρονες αρχιτεκτονικές κατακτήσεις»²⁰³.

«Η σύνθεση, είναι το πρώτο και το ουσιαστικότερο»²⁰⁴.

«Η αρχιτεκτονική είναι στο βάθος μια εφήμερη κατασκευή»²⁰⁵.

« [...] ο κατασκευαστής δεν στοχάζεται στην υλική διάρκεια και στην υλική αφθαρσία. Στοχάζεται στην συνθετική και κατασκευαστική ισορρόπηση, στην αληθινή εσωτερική κατασκευαστική διαμόρφωση και στην ποιότητα και στην ζωντάνια»²⁰⁶.

¹⁹⁸ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 9.

¹⁹⁹ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 22.

²⁰⁰ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 23.

²⁰¹ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 39.

²⁰² Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 43.

²⁰³ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 52.

²⁰⁴ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 56.

²⁰⁵ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 57.

²⁰⁶ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 58.

3. 1975, «Στοιχεία Αυτογνωσίας: για μια Αληθινή Αρχιτεκτονική»

Για μια σύγχρονη αληθινή Αρχιτεκτονική δεν αρκούν οι ξένες γλώσσες που μαθαίνει ο αρχιτέκτονας. Αν θέλει «να γίνει αυτός που είναι»²⁰⁷ του χρειάζεται να ανακαλύψει και τη δική του γλώσσα. Η ριζοσπαστική προσέγγιση του Άρη Κωνσταντινίδη βασίζεται στην ανακάλυψη ή αποκάλυψη της λιτότητας και πνευματικότητας του ελληνικού τοπίου και της ανώνυμης ελληνικής αρχιτεκτονικής. Δεν αρκέστηκε όμως, όπως το έκαναν οι περισσότεροι συνάδελφοί του, σε εξωτερικές χάρες και τη σαγηνευτική επιδερμίδα αυτής της αρχιτεκτονικής. Κατόρθωσε να τη κατακτήσει σε βάθος και να αποκωδικοποιήσει την πραγματική της ουσία. Ανακάλυψε ακόμη ότι την αληθινή ελληνική Αρχιτεκτονική του 20^{ου} αιώνα²⁰⁸ «Τήνε βρίσκει κανείς στα ανώνυμα, παραδοσιακά κτήρια, ...στην προσφυγική παράγκα και στα υπόστεγα των παραλιακών ταβερνών», γιατί «Σε αυτά τα ταπεινά χτίσματα επιβιώνει η ουσία (η αλήθεια) της πανάρχαιας (αρχαιοελληνικής) παράδοσης του μεγάρου με την τριμερή του διάρθρωση (δωμάτιο – υπόστεγο – αυλή)»²⁰⁹.

«Το αληθινό αρχιτεκτονικό έργο δεν είναι τόσο ό, τι μπορεί να κάνει ο ένας, το άτομο, με την προσωπική του ιδιοφυΐα [...], όσο είναι ό, τι βγαίνει από τους πολλούς, που επειδή αποβλέπουνε, όλοι μαζί σε έναν κοινό τρόπο ζωής χτίζουνε και μίαν αρχιτεκτονική, που είναι η κοινή και η ουσιαστική, η αληθινή για όλους»²¹⁰.

« [...] αληθινά πρωτοφανέρωτο και πρωτοποριακό είναι μονάχα ό, τι δικαιώνεται μέσα από μία συνεχιζόμενη παραδοσιακή εμπειρία, ό, τι δηλαδή διαρκεί για να εξωτερικεύει εσωτερικά βιώματα»²¹¹.

4. 1978, «Σύγχρονη Αληθινή Αρχιτεκτονική»

« [...] μια αληθινή αρχιτεκτονική, δεν υπάρχει όσο δεν βασίζεται και σε αλήθειες και σε ρίζες που έχει να δώσει και δίνει ο ένας ή άλλος τόπος, όταν, με άλλα λόγια, μια τέχνη (λοιπόν και η αρχιτεκτονική) δεν μπορεί να είναι ποτέ "διεθνής", αλλά μπορεί να είναι μονάχα τοπική, για να έχει και μόνο τότε μία παγκόσμια, αν το θέλαμε, ακτινοβολία»²¹².

²⁰⁷ Η απόφαση του Κωνσταντινίδη να «γίνει αυτός που είναι», παραπέμπει στον στίχο του Πινδάρου «Γένοι οίος εσσί μαθών» και την ρήση του Goethe «Γίνε αυτός που είσαι», στα οποία ο ίδιος αναφέρεται συχνά, Κωνσταντινίδης Άρης, **Στοιχεία Αυτογνωσίας: για μια Αληθινή Αρχιτεκτονική**, Αθήνα 1975, σελ. 7.

²⁰⁸ Στο συγκριμένο κεφάλαιο, όπου υπάρχουν σχόλια στα λόγια του Κωνσταντινίδη είναι της Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένης στο **Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική**, Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001.

²⁰⁹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 310-312.

²¹⁰ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 308.

²¹¹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 313.

²¹² Κωνσταντινίδης Άρης, **Σύγχρονη αληθινή αρχιτεκτονική**, Αθήνα 1978, σελ. 27.

« [...] γιατί το αληθινό, το αιώνιο και το «διατηρητέο», στην αρχιτεκτονική, βρίσκεται στο ΠΝΕΥΜΑ που πλάθει ένα χτίσμα και όχι στην πλαστική μορφολογία του, ούτε στην αφθαρσία του υλικού που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή του»²¹³.

5. 1981, «Μελέτες και Κατασκευές, Άρης Κωνσταντινίδης»

«Η αληθινή αρχιτεκτονική πραγματώνεται σωστά, όταν εργοδότης της είναι η ζωή, όχι όταν εξυπηρετεί ψεύτικες χρείες και κατώτερες σκοπιμότητες, όπως είναι η επιθυμία των ισχυρών να εξουσιάζουν, η εγωϊστική προβολή των δημιουργών ή οι ιδιοτροπίες του "πελάτη"»²¹⁴.

«Για τον κάθε αρχιτέκτονα, που σέβεται και που αγαπάει τη δουλειά του, η θεωρία και η πράξη θα βαδίζουν παράλληλα, κοντά κοντά και θα αλληλοκοιτάζονται με κατανόηση και με φιλία. Και για να ομονοούνε και μάλιστα έτσι που και η θεωρία να προκύπτει από την πράξη και η πράξη να γεννιέται μέσα από ένα καθαρό θεωρητικό στοχασμό». Έτσι θα μπορέσουν να παντρευτούν αρμονικά το αναγκαίο με το τυχαίο και το συμπτωματικό²¹⁵. Η αρχιτεκτονική δεν είναι εργασία καθαρά επιστημονική ή καθαρά καλλιτεχνική. Η δουλειά του αρχιτέκτονα απαιτεί ευρύτερη καλλιέργεια πέρα από τα τεχνικά και τα καλλιτεχνικά του επαγγέλματος. «Δεν είναι τόσο μια τέχνη σαν εκείνη του ζωγράφου ή του γλύπτη, όσο είναι μια τέχνη δεμένη με την ζωντανή πραγματικότητα σαν αυτήν που κρατάει στα χέρια του ένας παπουτστής ή ένας κηπουρός ή ένας ψωμάς»²¹⁶. Η αρχιτεκτονική όμως συγγενεύει και με την μουσική, αφού και οι δυο τέχνες «δεν έχουνε να μιμηθούνε ή να αναπαραστήσουν τίποτα, όπως γίνεται με τις τέχνες της ζωγραφικής και γλυπτικής»²¹⁷.

«Άνθρωπος και τοπίο μαζί, συνθέτουν την αναγκαιότητα του προβλήματος και προδιαγράφουν την ύπαρξη του. Έτσι, ώστε ό, τι για το ένα τοπίο είναι νόμιμο και αληθινό, να είναι για κάποιο άλλο τοπίο ...και κλίμα ...άκυρο και άνομο. Χωρίς τοπίο, κλίμα και έδαφος (αλλά και ήθη και έθιμα) δεν μπορεί να υπάρξει αρχιτεκτονική. Γιατί η αρχιτεκτονική είναι γεωγραφική και φυτρώνει στον κάθε τόπο όπως τα δέντρα, οι θάμνοι και τα λουλουδία. Οπότε το κάθε χτίσμα, μικρό ή μεγάλο, ανθίζει στο συγκεκριμένο τόπο σαν ένα αυτονόητο φυσικό στοιχείο, για να ζει με τον άνθρωπο, και να έχει ανάστημα και νόημα και ψυχή ...Ένα έργο που δεν εντάσσεται αρμονικά μέσα στο κάποιο τοπίο, δεν μπορεί να είναι αρχιτεκτονική»²¹⁸. Είναι επίσης αναγκαίο να ανήκει ο αρχιτέκτονας σε ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό και ιστορικό χώρο, αν θέλει

²¹³ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 32.

²¹⁴ Κωνσταντινίδης Άρης, **Μελέτες και Κατασκευές**, Άγρα, Αθήνα 1981, σελ. 263.

²¹⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 263-264.

²¹⁶ Η ακριβής φράση είναι η εξής: «Κι όπως, λοιπόν, η αληθινή αρχιτεκτονική πρέπει να φοριέται σαν ένα καλό παπούτσι και να τρώγεται σαν ένα καλοζυμωμένο ψωμί και να φυτρώνει πάνω στο έδαφος», Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 263-264.

²¹⁷ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 267-268.

²¹⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 181.

να κάνει κάτι που να έχει ζωή και διάρκεια²¹⁹. Η αληθινή αρχιτεκτονική επομένως «δεν μπορεί παρά να είναι τοπική και όχι "διεθνής"»²²⁰.

«Το "αισθητικό πρόβλημα" στη δουλειά του αρχιτέκτονα ...πηγάζει από τη "βαρύτητα και από την ακαμψία"», όπως σωστά επισημαίνει ο Schopenhauer. Ο βασικός νόμος στην αρχιτεκτονική που βρίσκεται «στο θέμα υποσύλωμα και δοκός», εκφράζεται με τα φέροντα στοιχεία, με τους τοίχους ή τα υποστυλώματα²²¹.

Ο κανόνας στη δουλειά του Κωνσταντινίδη είναι μια τυπική κατασκευαστική και λειτουργική διάταξη, βασισμένη στις δύο προηγούμενες αρχές, η οποία δεν έχει σχέση με την βιομηχανική τυποποίηση, αλλά με την έννοια του τύπου στην αρχαία και την ανώνυμη ελληνική αρχιτεκτονική. Η τυπική αυτή διάταξη, η οποία απέβλεπε σε κάποιο ιδανικό αρχιτεκτόνημα, εφαρμοζόταν «η ίδια πάντα σε κάποιες ομοιότροπες παραλλαγές, στην κάθε περίπτωση, στο κάθε οικοδόμημα ...Και οπότε, λοιπόν, μέσα από την ίδια, σχεδόν, πάντοτε κατασκευαστική διάρθρωση να μπορούν να προκύψουν και χτίσματα για πολλαπλές χρήσεις, ή χτίσματα που θα δίνουνε κάποιους τύπους, για κατοικίες, για ξενοδοχεία, για μουσεία [...]»²²².

Προϋπόθεση ακόμη της καλής μορφής είναι να παρακολουθεί και να επιβλέπει ο αρχιτέκτονας, στη φάση της κατασκευής, ό, τι είχε οραματιστεί και σχεδιάσει στο χαρτί²²³.

« [...] η αληθινή αρχιτεκτονική ...δεν μπορεί να είναι παρά τοπική και όχι 'διεθνής', βγαλμένη δηλαδή από ρίζες και από πέτρες και από χώματα και από νερά, που ανήκουν σε κάποιο συγκεκριμένο, κάθε φορά, έδαφος και τοπίο [...]»²²⁴.

6. 1987, «Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε Περιοδικά και σε Βιβλία, 1940-1982»

Ο Κωνσταντινίδης, στο πρώτο του δημοσιευμένο κείμενο, το 1940, γράφει: «Η αρχιτεκτονική είναι διεθνής. Είναι διεθνής όσο ...οι όροι υγιεινής και της επιστήμης, η γιατρική και τα μέσα ζωής είναι κοινά σ' όλον τον κόσμο»²²⁵.

²¹⁹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 277.

²²⁰ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 263.

²²¹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 267.

²²² Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 258-259.

²²³ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 266.

²²⁴ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 263.

²²⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, *Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε Περιοδικά και σε Βιβλία, 1940-1982*, (Άγρα, Αθήνα 1987, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 19.

«Δεν είναι καμία ντροπή να αναγνωρίσουμε πόσο "υστερούμε" στον τόπο μας σε πολλά επιστημονικά ή καλλιτεχνικά κριτήρια, ούτε είναι άστοργο να σεβόμαστε το προβάδισμα ξένων τόπων»²²⁶.

«Παράδοση που κρατήθηκε και στα φοβερά χρόνια της σκλαβιάς και που έμελλε τώρα να αγνοηθεί ή να παρανοηθεί, για να πάρει τη θέση της η ξενομανία από τη μία μεριά και η αρχαιολατρία από την άλλη»²²⁷.

«Αρχιτεκτονημένη πρωτοβουλία σημαίνει πρώτα πρώτα προσαρμογή στα αρχικά δεδομένα: στον άνθρωπο, τον φυσικό περίγυρό του, στις πρακτικές, λειτουργικές και πνευματικές του ανάγκες [...]»²²⁸. Σημαίνει σύνθεση και οργάνωση που πραγματοποιεί δοχεία ζωής, δηλαδή οργανικές και ανθρωπομετρικές κατασκευές και όχι μονάχα όψεις»²²⁹.

«Όπως σε κάθε τέχνη έτσι και στην αρχιτεκτονική, ο αληθινός τεχνίτης εργάζεται και για αυτό που μπορεί και γι' αυτό που πρέπει. Από την μία μεριά, για να παρουσιάσει την ιδιαίτερη προσωπικότητα του, οπότε το πρόβλημα είναι πλαστικό, από την άλλη μεριά, για να καταγράψει, στην μορφή του έργου, τις κοινωνικές και τεχνικές δυνατότητες της εποχής του, οπότε το πρόβλημα είναι ηθικό. Το ό, τι πρέπει (το ηθικό στοιχείο του έργου), το προσφέρει ο τόπος, με την συμμετοχή του ανώνυμου πλήθους, της κοινωνίας με τις σχηματισμένες από πριν αντιλήψεις, στα συγκεκριμένα πλαίσια της ιδιαίτερης κάθε φορά ζωής. Αν στις άλλες τέχνες το πλαστικό στοιχείο κρατά την υπεροχή, στην αρχιτεκτονική το ηθικό στοιχείο προδιαγράφει τη θέση του προβλήματος και επιβάλλει λύσεις, που στέκουν πρωτοφανέρωτες και πρωτότυπες»²³⁰.

«Ο άνθρωπος και το τοπίο είναι τα δύο αρχικά δεδομένα, η πρώτη αφετηρία»²³¹.

«Το αληθινό αρχιτεκτονικό έργο στέκει πάνω από τα εφήμερα και προσωρινά και δίνει μορφή στις πιο βαθιές ψυχικές και συναισθηματικές καταστάσεις του ανθρώπου, σύμφωνα με τα λειτουργικά δεδομένα της κάθε εποχής, σύμφωνα με το πνευματικό κλίμα του κάθε τόπου. Υπάρχει πάντοτε ένα κατασκευαστικό πρόβλημα που πρέπει να λυθεί, σε αρμονία με τις κοινωνικές επιδιώξεις, τα καλλιτεχνικά κριτήρια και την οικονομία ...Και όσο το κτήριο είναι σύγχρονο, της εποχής του, από την άποψη της τεχνικής (οικονομία, υγιεινή, κατασκευή και λοιπά), άλλο τόσο είναι και αιώνιο, από την άποψη της καλλιτεχνικής του ποιότητας»²³².

²²⁶ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 40.

²²⁷ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 85.

²²⁸ Η ακριβής φράση είναι η εξής: « [...] γιατί, στο βάθος, πρόβλημα ηθικό λύνει ο αρχιτέκτονας και όχι αισθητικά αινίγματα ή πλαστικούς γρίφους», στο άρθρο «**Η Αρχιτεκτονημένη πρωτοβουλία**», δημοσίευση το 1951, Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 109.

²²⁹ Στο άρθρο «**Το πρόβλημα**», δημοσίευση το 1956, Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 114.

²³⁰ Στο άρθρο «**Το πρόβλημα**», δημοσίευση το 1956, Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 113.

²³¹ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 113.

²³² Στο άρθρο «**Αρχιτεκτονική**», δημοσίευση το 1964, Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 163.

Πρωταρχικός σκοπός της αρχιτεκτονικής είναι η στέγαση του ανθρώπου. «Γεννήθηκε στον κάθε τόπο για να στεγάσει, για να καλύψει. Και κατασκευαστικά η αρχιτεκτονική ψάχνει να βρει έναν σκελετό που θα στηρίζει μια στέγη σε ένα ορισμένο ύψος πάνω από την επιφάνεια της γης. Και συνθέτει χώρους, εσωτερικούς και εξωτερικούς, ανάλογα με το κλίμα του κάθε τόπου»²³³.

«Η καλή Αρχιτεκτονική ξεκινά πάντα με μια καλή κατασκευή... Και κατασκευή θα πει να χρησιμοποιείς το κάθε υλικό σύμφωνα με τις δικές του στατικές και μορφολογικές ιδιότητες, γιατί άλλον τρόπο κατασκευής επιβάλλει η πέτρα, άλλον τρόπο το μπετόν, και το ασφάλι και το γυαλί. Και κατασκευή θα πει ακόμη να συνθέτεις με το υλικό που διαλέγεις, και να ταιριάζεις τη λεπτομέρεια με το γενικό σχήμα, σε ένα σύνολο αρμονικό και σφιχτοδεμένο»²³⁴.

«Και δε χτίζουμε, όμως, ενάντια στη φύση, αλλά χτίζουμε με τη φύση»²³⁵.

«Δεν είναι υπερβολή αν πούμε πως η Ελλάδα στέκει σαν μια από τις πιο όμορφες χώρες του κόσμου. Έχει κλίμα ήπιο, που σου επιτρέπει να ζεις, σχεδόν ολοχρονίς, στο υπαίθρο, έχει έναν ήλιο ιδιαίτερα φωτεινό και λαμπερό, με ατμόσφαιρα πάντοτε κρυσταλλικά καθαρή, έχει και νύχτες, το καλοκαίρι πιο πολύ δροσερές και ολόφωτες, με το φεγγάρι ή τις αστροφεγγιές. Έχει όμως μαζί, ο τόπος αυτός, και τοπία θεϊκά σε ομορφιά, τοπία λιτά και απέρριπτα σε σχήματα και μορφές, με βουνά και θάλασσες και ακτές σε μαγευτική, αν όχι παραμυθένια, φυσικότητα, με νησιά, μεγάλα ή μικρά που λαμπυρίζουνε σαν πολύτιμα πετράδια μέσα στο γαλάζιο ή λευκό φως της θάλασσας και του ουρανού»²³⁶.

«[...] ναι, κυρία μου, αυτό είναι το θαύμα εδώ στην Ελλάδα· όταν στέκεις μπροστά στο οποιοδήποτε αρχιτεκτονικό έργο ...να μην μπορείς να ξεχωρίσεις ποιο είναι το έργο που έκανε ο άνθρωπος και ποιο είναι το έργο που έκανε η φύση»²³⁷.

«Η αρχιτεκτονική δεν μπορεί να είναι διεθνής [...]»²³⁸.

7. 1987, «Αμαρτωλοί και κλέφτες ή η απογείωση της Αρχιτεκτονικής»

«Το αληθινό αρχιτεκτονικό έργο όσο είναι σύγχρονο», δηλαδή της εποχής του, από την άποψη της τεχνικής (οικονομίας, κατασκευής κ.ά.), «άλλο τόσο είναι και αιώνιο από την άποψη της καλλιτεχνικής του ταυτότητας»²³⁹.

²³³ Στο άρθρο «*Η στέγη πριν από τα θεμέλια*», δημοσίευση το 1981, Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 344.

²³⁴ Στο άρθρο, «*Αρχιτεκτονική*» δημοσίευση το 1964, Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 181.

²³⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 171.

²³⁶ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 200.

²³⁷ Στο άρθρο, «*Δοχεία ζωής ή το πρόβλημα για μian αληθινή Ελληνική Αρχιτεκτονική*», δημοσίευση το 1972, Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 240.

²³⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 320.

8. 1989, «Τα προλεγόμενα, από τα βιβλία που βρίσκονται στα σκαριά»

«Το τοπίο και η μορφή του εδάφους αποτελούν γόνιμη αφορμή (και αφετηρία) για το "πλάσιμο" αρχιτεκτονημάτων που να στέκουν σωστά και αυτονόητα στο φυσικό τους περιβάλλον [...]»²⁴⁰.

«Η αληθινή αρχιτεκτονική έχει προκύψει με το έδαφος ...για να συζεί μαζί του»²⁴¹.

« [...] Τοπίο και μάλιστα με έντονες κλίσεις στο έδαφός τους ...έχουνε μίαν κοσμογονική ομορφιά (και μαζί μίαν ...ποιητική ομορφιά) και αυτάρκεια, που δεν μπορεί να την έχει, με κανέναν τρόπο, η τάβλα της Σαχάρας»²⁴².

9. 1992, «Εμπειρίες και περιστατικά: Μια αυτοβιογραφική διήγηση»

«Το χρώμα στην αρχιτεκτονική δεν είναι ένα διακοσμητικό επικάθημα ...συνεργάζεται με την κατασκευαστική διάρθρωση και είναι ένας σημαντικός συντελεστής ώστε ο κάθε χώρος να γίνεται ένα αναντικατάστατο δοχείο ζωής»²⁴³.

10. 1992, «Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα»

« [...] η έμπνευση και οι ιδέες θα μου έρχονται από το ύπαιθρο, όπου θα ήθελα να στέκω και να κάθουμαι σε άμεση επαφή με τη φύση. Και γιατί αισθάνομαι πως αυτά που θα έχτιζα θα έπρεπε να στέκουνε απάνω στο έδαφος όπως τα δέντρα. Και που στα χώματά τους θα δείχνουνε σαν τα αγριολούλουδα. Και ο άνθρωπος δίπλα τους (και μέσα τους) θα αισθάνεται και το άρωμά τους»²⁴⁴.

«Η κατασκευή πρέπει να φαίνεται ολοκάθαρη σε όλα τα σημεία της οικοδομής. Η αρχιτεκτονική τελικά δεν είναι ό,τι φαίνεται, αλλά ό,τι υπάρχει. Η καλή μορφή βγαίνει μέσα από την καλή κατασκευή. Κι ας είναι όλα απλά και λιτά. Κι ευδιάκριτα. Και οι χώροι άνετοι, σε μίαν αρμονική σχέση μεταξύ τους. Και όχι κατακερματισμένοι σε δωμάτια, που το καθένα θα είναι άσχετο με το άλλο και σαν απομονωμένο»²⁴⁵.

²³⁹ Κωνσταντίνιδης Άρης, *Αμαρτωλοί και Κλέφτες ή η Απογείωση της Αρχιτεκτονικής*, Άγρα, Αθήνα 1987, σελ. 162.

²⁴⁰ Κωνσταντίνιδης Άρης, *Τα προλεγόμενα, από τα βιβλία που βρίσκονται στα σκαριά*, Άγρα, Αθήνα 1989, σελ. 15.

²⁴¹ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 18.

²⁴² Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 19.

²⁴³ Κωνσταντίνιδης Άρης, *Εμπειρίες και Περιστατικά*, Εστία, Αθήνα 1992, σελ. 134-136.

²⁴⁴ Κωνσταντίνιδης Άρης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα*, (Άγρα, Αθήνα 1992, έκδοση 1^η)

Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 31.

²⁴⁵ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 33.

«Όλο το σπίτι είναι ένας χώρος που κατανέμεται σε τμήματα με διαφορετική χρήση το καθένα. Η κάτοψη θα είναι πιο ελεύθερη. Και όταν χρειάζεται θα ξεκόβει ένας πιο μικρός χώρος, σαν κλειστό δωμάτιο, γραφείο ή σαν κελί σε μοναστήρι»²⁴⁶.

«Και να έχει το σπίτι μεγάλα ανοίγματα, σε παράθυρα ή εξωστόθυρες, για να βλέπει κανείς το έξω τοπίο. Στον κατάλληλο προσανατολισμό πάντοτε. Και ας έχει το σπίτι και υπόστεγα. Πολλά υπόστεγα, μπροστά από τον κάθε χώρο. Γιατί αυτά τα υπόστεγα, σαν ημιυπαίθριοι και μεταβατικοί χώροι (ανάμεσα στο έξω και το μέσα) είναι απαραίτητοι στο ελληνικό κλίμα»²⁴⁷.

«Να μην υπάρχει σπίτι χωρίς υπόστεγους, ημιυπαίθριους χώρους. Οπότε το μέσα και το έξω συνθέτουν μια οργανική ενότητα, που κάνει την διαβίωση πιο ευχάριστη. Και ο άνθρωπος έρχεται σε μια γόνιμη επαφή με την φύση. Με το τοπίο όπου έχει χτιστεί το κάθε σπίτι»²⁴⁸.

« [...] ο φτωχός κρατάει το μέτρο για ό, τι του είναι απόλυτα απαραίτητο, ενώ ο πλούσιος θέλει να "ανοίγεται", χτίζοντας το σπίτι του, σε άσκοπες και άστοχες αναγκαιότητες και σε "ψεύτικα στολίδια για ψεύτικες χρείες" (λόγια του Goëthe). Και να εντυπωσιάζει και για να υπερέχει και για να επιβάλλεται στους άλλους με φανταχτερά παλάτια [...]»²⁴⁹.

«Η αρχιτεκτονική στέκει μες στη φύση για να της κρατάει συντροφιά. Και μιλάει μαζί της, σε μια διαλογική συζήτηση. Και δεν υπάρχουν περιθώρια για διαφωνίες»²⁵⁰.

«Ο καλός αρχιτέκτονας δεν πρέπει ποτέ να καλλωπίζει την κατασκευαστική αλήθεια. Τα φτιασιδώματα είναι περιττά και άχρηστα και απαράδεκτα. Κι ακόμα μακριά από τις γραφικότητες και τους συναισθηματισμούς [...]»²⁵¹.

«Τα σπίτια είναι ΔΟΧΕΙΑ ΖΩΗΣ. Η αρχιτεκτονική μας προσφέρεται στο χώρο και στον χρόνο. Και την ζει κανείς ...περιπατητικά. Δεν στέκω δηλαδή μπροστά της για να την προσκυνήσω. Την τριγυρίζω. Μπαίνω μέσα στους εσωτερικούς της χώρους και βγαίνω έξω, στο ύπαιθρο για να την ζήσω, από όλες τις μεριές, και από πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες»²⁵².

«Κάθε αρχιτεκτονικό έργο γεννιέται μέσα από έναν τοπιακό χώρο και σύμφωνα με τη συγκεκριμένη κλιματολογική πραγματικότητα. Που στην Ελλάδα είναι τόσο φιλόξενη και φιλική, όταν το κάθε σπίτι θα

²⁴⁶ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 33.

²⁴⁷ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 33.

²⁴⁸ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 33-34.

²⁴⁹ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 34.

²⁵⁰ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 45.

²⁵¹ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 76.

²⁵² Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 82.

μπορούσε να είναι μονάχα ένα υπόστεγο και χωρίς κανέναν, σχεδόν, τοίχο από κάτω του»²⁵³. Όπως έλεγε και ο Περικλής Γιαννόπουλος «ό βίος έν Έλλάδι εἶναι υπαίθριος».

«Η αληθινή αρχιτεκτονική μιλάει μια γλώσσα που έχει πλαστεί για να την καταλαβαίνουν όλοι οι άνθρωποι σε όλους τους τόπους της γης. Όχι γιατί θέλει να είναι "διεθνής" αλλά γιατί είναι παγκόσμια, έχοντας πιάσει τις αιώνιες εκείνες ουσίες που είναι απαραίτητες για όλους τους τόπους. Και γίνεται, έτσι η αληθινή αρχιτεκτονική και κάπως άχρονη. Οπότε, όσο μια αληθινή αρχιτεκτονική ισχύει για τον κάθε τόπο ισχύει και για τον κάθε χρόνο»²⁵⁴.

«Η αρχιτεκτονική, δεν έχει, σαν τέχνη, να μιμηθεί (αντιγράψει) πρότυπα ή να αναπαραστήσει το οτιδήποτε. Η αρχιτεκτονική παράγει και γεννάει κάτι απαρχής, όπως το γυρεύει ο τόπος και η σύγχρονη στιγμή και ο συγκεκριμένος άνθρωπος που ζει συνειδητά την εποχή του»²⁵⁵.

«Και έτσι και κάτω από τις ήπιες ελληνικές κλιματολογικές συνθήκες, ένα σπίτι θα μπορούσε να είναι και μόνο ένα υπόστεγο και τίποτε άλλο [...]»²⁵⁶.

«Το πιο σπουδαίο είναι η ΣΤΕΓΗ. Που μας προστατεύει από τα εχθρικά στοιχεία που ρίχνει κατά πάνω μας η φύση [...]. Για να είναι η αρχιτεκτονική, πρωταρχικά καλυπτική. Με μία στέγη, που ανοίγουμε σαν ομπρέλα πάνω από το κεφάλι μας, ...και μετά αςβάλουμε και μερικούς τοίχους από κάτω της για να "κλείσουμε" ένα συγκεκριμένο χώρο [...]»²⁵⁷.

«Γιατί έτσι είναι: το κάθε υλικό, φυσικό ή τεχνητό (οι πέτρες, τα χρώματα, τα ξύλα, τα τσιμέντα, ο ασβέστης, τα σίδερα) έχει να μιλήσει μια δική του γλώσσα. Και πρέπει να τα χειρίζεται κανείς σύμφωνα με «αυτήνη» τη φωνή που «κλει» το καθένα μέσα του. Κι έτσι που το ένα υλικό να ταιριάζει και να "δένει" αρμονικά με το άλλο. [...] Κι όπως η ύλη θα υποτάσσεται στην πνευματική ωριμότητα»²⁵⁸.

«Κι έτσι νοείται το ότι μπορεί, ο αληθινός αρχιτέκτονας, να δουλεύει: "για το κοινό και το κύριο", "για την αληθινή ουσία", "με λογισμό και με όνειρο" (Σολωμός)»²⁵⁹.

«Αληθινό είναι ό,τι χτεσινό το παίρνει το σήμερα για να το δώσει στο αύριο. Που όταν το δεχτεί θα έχουμε την απόδειξη ...για την αληθινή αλήθεια»²⁶⁰.

²⁵³ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 83.

²⁵⁴ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 83.

²⁵⁵ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 83.

²⁵⁶ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 89.

²⁵⁷ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 89.

²⁵⁸ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 108.

²⁵⁹ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 132.

²⁶⁰ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 162.

«Από τον τρόπο που χτίζουμε γίνεται φανερό σε ποια σχέση βάζουμε τον εαυτό μας απέναντι στη φύση. Γιατί, με την αρχιτεκτονική, έρχεται ο άνθρωπος σε ένα καλό συναπάντημα μαζί της. Δηλαδή με το τοπίο όπου είναι ταγμένη (η αρχιτεκτονική) να ζει»²⁶¹.

«1) Η αρχιτεκτονική οφείλει να είναι "καθαρή". 2) Η αρχιτεκτονική δεν είναι για να εντυπωσιάζει ούτε για να εξουσιάζει. 3) Η αρχιτεκτονική είναι για να αγκαλιάζει τον άνθρωπο και για να τον υπηρετεί σε όλες τις ανάγκες του. Τις λειτουργικές και τις πνευματικές. 4) Η αρχιτεκτονική θα είναι όμορφη όταν θα εξουσιάζει τα υλικά που χρησιμοποιεί, χωρίς να νοθεύει τα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα και να τα παραμορφώνει με διακοσμητικά επικαθήματα. 5) Η αρχιτεκτονική δεν είναι για να παίζουμε μαζί της με αισθητικές αναζητήσεις. Η αρχιτεκτονική είναι για να συμπληρώνει και να τελειοποιεί ό, τι δεν πρόλαβε (ή δεν μπόρεσε) να ολοκληρώσει η φύση. Και χτίζουμε σπίτια για να ομορφαίνουμε την ζωή μας σύμφωνα με το τοπίο που, κάθε φορά, τήνε τριγυρίζει. 6) Η αρχιτεκτονική δεν μνημειολογεί ούτε και παίζει θέατρο, ούτε και στήνει σκηνογραφίες»²⁶².

«Χτίζω (κάνω αρχιτεκτονική) σημαίνει ζω. Κι όποιος ξέρει να ζει, ξέρει και να χτίζει. Για τον εαυτό του και για τους άλλους. Για το άτομο και για το κοινωνικό σύνολο»²⁶³.

«Και όσο και τα πιο απλά και ταπεινά κατασκευάσματα (υπόστεγα, παράγκες, μαντρότοιχοι) βγαίνουν να είναι, στ' αλήθεια, τα πιο μεγάλα έργα, οι πιο αληθινή αρχιτεκτονική, ...ένα ποίημα, για να το αποστηθίζεις και να το σιγοτραγουδάς, ακόμα και στον ύπνο σου, με τα όνειρα που θα βλέπεις»²⁶⁴.

«Είναι σαν μιλάει κανείς με την καρδιά του, όταν χτίζει αληθινά. Και η κάθε κατασκευή έχει μια ζεστασιά, το κάθε υλικό είναι μια όμορφη λέξη που ηχεί ήρεμα και αρμονικά»²⁶⁵.

«Κι όσο πιο αληθινά θέλει να ζει κανείς, τόσο πιο πολύ πρέπει να θέλει να χτίζει μιαν αληθινή αρχιτεκτονική»²⁶⁶.

«Όσο πιο τέλεια, όσο πιο αληθινή, μπορεί να είναι μια αρχιτεκτονική, τόσο πιο πολύ πάει να γίνει το ένα με τη φύση που τήνε τριγυρίζει. Κι όποτε, το τέλειο και αληθινό αρχιτεκτονικό έργο, είναι κάτι σαν μία δεύτερη φύση, που την έπλασε ο άνθρωπος με τα χέρια του και με το μυαλό της ψυχής του»²⁶⁷.

«Το αληθινό αρχιτεκτονικό έργο "φυτρώνει" απάνω στο έδαφος της γης, όπως ένα δέντρο, ένας θάμνος, ένας βράχος, μια πέτρα. Κι όπως, τα βράχια κι οι πέτρες, έχουνε στο σχήμα τους και στη μορφή τους τις

²⁶¹ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 168.

²⁶² Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 173.

²⁶³ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 175.

²⁶⁴ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 191.

²⁶⁵ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 199.

²⁶⁶ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 202.

²⁶⁷ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 210.

ισορροπίες που έχουνε τα βουνά και οι λόφοι, έτσι και τα αληθινά αρχιτεκτονήματα συμπεριφέρονται όπως τα έργα που έχει χτίσει η φύση»²⁶⁸.

«Αρχιτεκτονική: η τέχνη που κατασκευάζει ΔΟΧΕΙΑ ΖΩΗΣ»²⁶⁹.

«Και είναι, η αρχιτεκτονική, μια τέχνη περιπατητική. Που γίνεται αντιληπτή, στο νόημά της, στην υπόστασή της, στην μορφή της, όσο κυκλοφορεί κανείς μέσα της και γύρω της»²⁷⁰.

« [...] Το τοπίο, που πρέπει να εισχωρεί στους εσωτερικούς χώρους και να δίνει το παρόν της ύπαρξής του. Το τοπίο που θα το χαίρεται κανείς και μέσα στον κάθε εσωτερικό χώρο, έτσι που θα το αισθάνεται και θα το βλέπει και δεν θα μπορεί "να κάνει" χωρίς αυτό ...Για να είναι και το σπίτι το τοπίο και το τοπίο το σπίτι»²⁷¹.

« [...] ο ΤΥΠΟΣ που θα συνοψίζει και γνώσεις και εμπειρίες και προσωπικές ακόμα διαθέσεις, σε ένα σχήμα, που θα δέχεται παραλλακτικές λύσεις χωρίς να χάνει την ουσιαστική του υπόσταση και οντότητα»²⁷².

11. 2000, «Ο λόγος του Αρχιμάστορα»

«Παίρνω τέσσερις κορμούς δέντρων και τους στήνω όρθιους, έναν, δύο, τρεις, τέσσερις. Παίρνω και τους ενώνω από πάνω, τα δοκάρια. Και μετά παίρνω πιο λιγνά κλαριά και φτιάχνω τη στέγη. Αυτό είναι το σπίτι. Έτσι βγήκε ο αρχαίος ναός, έτσι βγήκε το αέτωμα, έτσι βγήκαν όλα»²⁷³.

²⁶⁸ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 226.

²⁶⁹ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 264.

²⁷⁰ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 265.

²⁷¹ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 323.

²⁷² Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 335.

²⁷³ Κωνσταντίνιδης Άρης και Θεμελής Κωνσταντίνος, *Ο λόγος του Αρχιμάστορα*, Ίνδικτος, Αθήνα 2000, σελ. 39.

5.1.3. ΚΥΡΙΕΣ ΙΔΕΕΣ ΚΑΙ ΕΝΝΟΙΕΣ ΣΤΟ ΓΡΑΠΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

Μελετώντας όλα τα παραπάνω κείμενα του Άρη Κωνσταντινίδη όπως παρουσιάζονται σε άρθρα και βιβλία του, προκύπτουν χρήσιμα συμπεράσματα για το πώς μεταχειρίζεται τη γλώσσα στον γραπτό του λόγο και πως διαχειρίζεται ιδέες και έννοιες που τον απασχολούν.

Ο γραπτός του λόγος είναι μια πιστή μεταφορά του προφορικού του λόγου στο χαρτί. Αυτού του είδους η γραφή είναι απόλυτα συνεπής με την αίσθησή του για έναν αρχιτεκτονημένο λόγο, δηλαδή με την άμεση μεταφορά της δομής της αληθινής αρχιτεκτονικής στον λόγο²⁷⁴. Το συγγραφικό ύφος του Κωνσταντινίδη δεν είναι αρκετά λόγιο, είναι λαϊκό και κάπως ανορθόδοξο, με πολλές δευτερεύουσες φράσεις αυτόνομα τοποθετημένες, χωρίς πρωτεύουσα, και χρήση εισαγωγικών και αποσιωπητικών στα όρια της κατάχρησης. Ο λόγος του είναι αποφθεγματικός, λίγο έως καθόλου διακοσμημένος και μοντέρνος. Ωστόσο, βρίθει παραπομπών σε νεοέλληνες ή Γερμανούς λογοτέχνες και φιλοσόφους, οι οποίες συχνά ανακυκλώνονται απaráλλακτες σε διαφορετικά κείμενα του. Επίσης, στο έργο του καταγράφεται μια συνεχής επανάληψη λέξεων, φράσεων, αλλά και εννοιών. Ο ίδιος την χαρακτηρίζει «*θεληματική*» και για αυτόν τον λόγο είναι απολύτως δικαιολογημένη.

Ο Κωνσταντινίδης επιλέγει στα κείμενά του να αναφέρεται συχνότερα σε ποιητές και φιλόσοφους παρά σε αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες (π.χ. Δ. Σολωμός, Π. Γιαννόπουλος, Goethe και Oscar Wilde) διότι τα λόγια τους τον εξέφραζαν και τον συγκινούσαν πολύ περισσότερο από οποιονδήποτε καλλιτέχνη ή αρχιτέκτονα. Η κόρη του, κα Αλεξάνδρα Τσουκαλά επισημαίνει: «*η ανώνυμη αρχιτεκτονική και το δικό του αρχιτεκτονικό έργο είχαν σχέση με τα λόγια του Σολωμού, μιλούσαν με τον τρόπο τους για το ίδιο πράγμα. Για "την αληθινή ουσία", "για το κοινό και το κύριο", "με λογισμό και με όνειρο". Αν τα λόγια έχτιζαν, θα έχτιζαν όπως ο πατέρας μου και η λαϊκή αρχιτεκτονική. Και αν τα χτίσματα αυτά έγραφαν θα λεγαν τα λόγια τούτα. Έτσι συχνά μεταχειριζόταν τα λόγια που τον βοηθούσαν να τονίσει αυτά που πίστευε και που άλλοι μπορεί να τα είχαν εκφράσει με λέξεις, με έναν καλύτερο τρόπο από εκείνον*»²⁷⁵.

Επίσης, η σχέση ανάμεσα στον λόγο και στο έργο του Κωνσταντινίδη είναι κρίσιμη. Ο Κωνσταντινίδης υποστηρίζει ότι ταυτίζονται, αν όμως ψάχναμε λίγο περισσότερο, θα ανακαλύπταμε με κάποια έκπληξη πως στην σκέψη του η σχέση αυτή δεν ήταν πάντα και τόσο αρμονική. Στο προλογικό του σημείωμα αναφέρεται στην «αρχιτεκτονημένη σκέψη», σε συνδυασμό με το «αρχιτεκτονημένο αισθητήριο», ως απαραίτητο στοιχείο της ουσίας της αρχιτεκτονικής. Επιτρέπει σταδιακά στον εαυτό του να εκφραστεί όλο και πιο διεξοδικά με τον λόγο. Πάντα όμως, διαφαίνεται μια αμφίσημη σχέση ανάμεσα στα δύο αυτά μέσα που χρησιμοποιεί. Από την μια πλευρά, θα μπορούσε κάποιος να πει ότι το γράψιμο του παραστάθηκε σαν ανακούφιση, όπως ο ίδιος λέει, σε κάποιες «*νυχτερινές οδοιπορίες*» του, όταν βασανιζόταν από την

²⁷⁴ Φιλίππιδης Δημήτρης, *Πέντε δοκίμια για τον Άρη Κωνσταντινίδη*, Libro, Αθήνα 1997, σελ. 63.

²⁷⁵ Κεφ. 10, Παράρτημα, Συνεντεύξεις, Για τον Άρη Κωνσταντινίδη, Συνομιλία με την κ. Αλεξάνδρα Τσουκαλά.

αγρυπνία. Και από την άλλη, ο λόγος υποχρεωτικά τον απομάκρυνε από τον μοναδικό, για αυτόν, σκοπό του αρχιτέκτονα, δηλαδή να χτίζει, και τον έκανε να πλησιάζει εκείνους που μόνο γράφουν χωρίς να χτίζουν ή τους κριτικούς, κατηγορίες, στις οποίες δεν είχε ποτέ δείξει ιδιαίτερη συμπάθεια.

Αξίζει να τονιστεί ότι η επιρροή του Διονύσιου Σολωμού στο έργο του είναι καθοριστική. Ο Σολωμός ανάγει τον αγώνα για εθνική ελευθερία σε μάχη για απελευθέρωση του ανθρώπου από κάθε είδους εμπόδια, σωματικά και ψυχικά. Ο γερμανικός ιδεαλισμός διαπνέει το έργο του Σολωμού, καθώς η ιδέα της ελευθερίας διαφεύγει από τα στενά πλαίσια της εθνικής ελευθερίας και ανάγεται στην ιδέα της πνευματικής ελευθερίας του ατόμου, καθώς κυριαρχεί η υπεροχή του πνεύματος²⁷⁶. Ρομαντικό στοιχείο στο Σολωμό θα μπορούσε να θεωρηθεί η υιοθέτηση της δημοτικής γλώσσας, όπως και η στροφή στη λαϊκή παράδοση και ιδίως η αξιοποίηση στοιχείων από το δημοτικό τραγούδι. Ομοίως ο Κωνσταντίνιδης, με σπουδές στο Μόναχο και μελετώντας το έργο του Σολωμού, αφομοιώνει τις αρχές του γερμανικού ιδεαλισμού.

Επιπροσθέτως, ως εθνικός ποιητής της Ελλάδας, ο Σολωμός, επηρέασε την παράδοση και τη γλώσσα μας θέτοντας έτσι βασικές αρχές για τη διατήρηση της ελληνικότητας. Μελετώντας τα κείμενα του Κωνσταντίνιδη τίθεται η παρακάτω διαπίστωση. Ο Σολωμός αποτελεί για τον Άρη Κωνσταντίνιδη υπόδειγμα πνευματικού ανθρώπου. Όντας εθνικός ποιητής, ο Κωνσταντίνιδης ταυτίζεται μαζί του θεωρώντας τον εαυτό του τον εθνικό αρχιτέκτονα της Ελλάδας.

Ο Κωνσταντίνιδης αναφέρει: *«Είναι όλα τα ίδια, κοινά, μέτρα και σταθμά και μέσα από κριτήρια που έχουν στην βάση τους τον ίδιο ουσιαστικά παρανομαστή»*. Όπως ο κόσμος είναι ένας και αδιαίρετος, όπως η αρχιτεκτονική είναι ένα όλο εξίσου καθολικό σε όλες του τις πιθανές εκφάνσεις, έτσι και η εποπτική ματιά που θέλει και ξέρει να τα βλέπει όλα από την ίδια σκοπιά δεν διασπάται αλλά αέναα συγκροτείται θαυμαστά μέσα από την πολύπλευρη δράση της. Το *«θέλει και ξέρει»* αυτό είναι, τελικά, το ζητούμενο κλειδί ερμηνείας²⁷⁷.

Παρακάτω, σημειώνουμε τις εξής συγκεκριμένες λέξεις, οι οποίες στατιστικά επαναλαμβάνονται διαρκώς στο έργο του και παρατίθενται αλφαβητικά:

αιώνιος, αλήθεια, αξία, ανάγκη, άνθρωπος, ανώνυμος, απλός, αρχαίος, αρχιτεκτονική, άφθαρτος, άχρονος

βίωμα

γλώσσα

διεθνής, δοχείο ζωής

²⁷⁶ Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ, Αθήνα 2006, σελ. 148-49.

²⁷⁷ Φιλιππίδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 64.

ελεύθερος, Ελλάδα, ελληνικός, εμπειρία, έμπνευση, έξω, επιστήμη, εποχή, έργο

ζωή

ημιυπαίθριος

Θεός, θεϊκός, θεωρία

Ι

κανόνας, κάναβος, καρδιά, κατασκευή, κάτοψη, κατοικία, κλίμα, κοινός

λαϊκός, λαός, λειτουργία, λογισμός, λόγος

μέσα, μοντέρνος, μορφή

νησιώτικος, νους

Ξ

οικονομία, όμορφος, όνειρο, οργανικός

παγκόσμιος, παράγκα, παράδοση, περιβάλλον, πνεύμα, ποιότητα, πράξη, πρόβλημα, πρωτοβουλία, πρωτότυπος

Ρ

σύγχρονος

τέλειος, τέχνη, τεχνική, τεχνίτης, τοπικός, τοπίο, τόπος, τουρισμός, τύπος, τυποποίηση

υλικό, ύπαιθρος, υπόστεγο

φθορά, φύση

χρόνος, χρώμα

ψεύτικος, ψυχή

ω

5.1.4. ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΑ ΔΙΠΟΛΑ

Οι λέξεις αυτές επαναλαμβάνονται σε όλο τον γραπτό του λόγο, από την αρχή μέχρι το τέλος. Εύκολα παρατηρούμε ότι το περιεχόμενο κάποιων λέξεων είναι το αντίθετο άλλων. Τα αντιθετικά αυτά ζεύγη λέξεων που προκύπτουν είναι:

αιώνιος – άχρονος

αξία – φθορά

αλήθεια – ψεύτικος

αρχαίος – σύγχρονος

διεθνής – τοπικός

εμπειρία – λόγος

έξω – μέσα

επιστήμη – τέχνη

θεωρία – πράξη

καρδιά – νους

μοντέρνος – παράδοση

Μπορούμε να διαχωρίσουμε τα αντιθετικά αυτά ζεύγη σε δύο κατηγορίες. Η πρώτη αφορά έννοιες και η δεύτερη μορφές.

Τα εννοιολογικά αυτά δίπολα που βρίσκονται στον γραπτό του λόγο θα αναλυθούν σε μετέπειτα κεφάλαιο. Όλα τα αντιθετικά ζεύγη μπορούν να ενταχθούν εν τέλει σε δύο μόνο ομάδες που συνοψίζονται στα ζεύγη ορθολογισμός – ρομαντισμός και μοντερνισμός – κλασικισμός.

Στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο, μελετάμε την αρχιτεκτονική του, δηλαδή το έργο του ως προς την μορφή. Γίνεται αναφορά στις γενικές αρχές του εξετάζοντας αναλυτικά το χτισμένο έργο του. Παρατηρούμε ότι δεν εμφανίζονται μεγάλες αντιθέσεις στην αρχιτεκτονική του. Παρά μόνο η εμφάνιση της συμμετρίας, καθώς και η ένταξη του παραδοσιακού στοιχείου στο μοντέρνο.

5.2. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ

5.2.1. ΓΕΝΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ

Ο Viollet-le-Duc²⁷⁸ υποστηρίζει: «Με δύο τρόπους η αρχιτεκτονική μπορεί να είναι αληθινή. Πρέπει να είναι αληθινή ως προς το πρόγραμμα και αληθινή ως προς τις μεθόδους κατασκευής. Για να είναι αληθινή ως προς το πρόγραμμα, πρέπει να ικανοποιεί με ακρίβεια και απλότητα τους όρους που επιβάλλουν οι ανάγκες. Για να είναι αληθινή ως προς τις μεθόδους κατασκευής, πρέπει να μεταχειρίζεται τα υλικά σύμφωνα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τις ιδιότητές τους [...]. Καλλιτεχνικά ζητήματα όπως η συμμετρία και η μορφή, μπροστά στις βασικές μας αρχές έχουν δευτερεύουσα σημασία»²⁷⁹.

Σύμφωνα με την Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ: «οι βασικές θέσεις του Άρη Κωνσταντινίδη εμφορούνται από την πίστη του στη διαχρονικότητα και οικουμενικότητα των αξιών της ανώνυμης αρχιτεκτονικής, στην οποία βρήκε αυτό που ο ίδιος ήθελε να κάνει· λιτότητα στη διάταξη, κατασκευαστική ειλικρίνεια και πειθαρχία και εναρμόνιση των έργων του με το πνεύμα και την πλαστικότητα του ελληνικού τοπίου. Εκφράζουν ακόμη θεμελιώδεις αρχές του μοντέρνου κινήματος, όπως ήταν η έμφαση στον κοινωνικό παράγοντα και η τυποποίηση στη σύνθεση και την κατασκευή»²⁸⁰.

Δεν είναι δύσκολο να κατανοήσουμε το θεωρητικό υπόβαθρο του έργου του Κωνσταντινίδη. Αν και ο ίδιος δεν αναφέρεται ποτέ άμεσα σε αυτό το θέμα, τα πρότυπα και οι κανόνες, πάνω στα οποία βασίζεται η αρχιτεκτονική του γίνονται σαφή μελετώντας διεξοδικά τις αρχές του που, αποτελούν και τους απαραβίαστους κανόνες του έργου του. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο παρατίθενται ένα αρχείο των αρχών του αλλά και ένα αρχείο του έργου του. Μελετώντας και σχολιάζοντας τα δύο αυτά αρχεία, προκύπτουν χρήσιμα συμπεράσματα.

Οι βασικές αρχές του χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες που αναλύονται παρακάτω και εμπεριέχονται στην έκφραση: «δοχείο ζωής». Επίσης, αξίζει να αναφερθεί το πώς ο Κωνσταντινίδης συμπληρώνει την αρχιτεκτονική του μέσα από άλλες μεθόδους έκφρασης. Τα πεδία αυτά της δημιουργίας του χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες. Τα έργα του οργανώνονται σε δύο νέες κατηγορίες, ως ελεύθερου επαγγελματία και ως δημοσίου υπαλλήλου.

²⁷⁸ Ο **Eugene Viollet-le-Duc** (Παρίσι 1814 – Λοζάνη 1879) ήταν Γάλλος αρχιτέκτονας και συγγραφέας. Μελέτησε την γαλλική αρχιτεκτονική και θεωρείται από πολλούς ως ο πρώτος θεωρητικός της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Η Αρχιτεκτονική του θεωρία βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στην αναζήτηση της βέλτιστης μορφής συγκεκριμένων υλικών, και στη χρήση αυτών των προτύπων για τη δημιουργία κτηρίων. **Βλ. Wikipedia.**

²⁷⁹ Eugene Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, 1863-72 στο Frampton Kenneth, **Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική**, Θεμέλιο, Αθήνα 2009, 4^η έκδοση, σελ 67

²⁸⁰ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, **Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική**, Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001, σελ. 99.

ι. Ο ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΟΡΘΟΛΟΓΙΣΜΟΣ

Η απλότητα στην κατασκευή του κτισμένου έργου του γίνεται σαφής μέσα από τις εμφανείς, αδρές λιθοδομές, τις πλάκες από μπετόν-αρμέ και τη διάκριση φερόντων-φερομένων στοιχείων. Ο Κωνσταντινίδης επιμένει συνεχώς για κατασκευαστική καθαρότητα, αλήθεια των υλικών και μεθοδική χρήση αυστηρού κανάβου. Τα παραπάνω προφανή χαρακτηριστικά του υλοποιημένου έργου του, ώθησαν τους Τζώνη και Lefaivre να τον ονομάσουν «*φονξιοναλιστή-ρασιοναλιστή*»²⁸¹, μία μεσογειακή εκδοχή ενός «*Μοντέρνου Κλασικισμού*». Ο Νικόλαος Ίων Τερζόγλου επισημαίνει: «*Ο αντικειμενοποιημένος κánaβος, η αντίθεση "τεκτονικού-διακοσμητικού"*²⁸², η έμφαση στην αναζήτηση άχρονων και αφηρημένων τύπων της Ελληνικότητας δεν επιτρέπουν καμία αμφισημία»²⁸³. Σύμφωνα με τον Σάββα Κονταράτο, ο Κωνσταντινίδης «*[...] ήταν ένας γνήσιος ρασιοναλιστής, ένας αυθεντικός εκπρόσωπος του μοντέρνου Κινήματος*»²⁸⁴. Ο Παναγιώτης Τουρνικιώτης συμφωνεί επικαλούμενος συγγένειες με την «*πρωτόγονη καλύβα*» του Laugier, θεωρεί πώς το αρχιτεκτονικό στίγμα του διεθνιστικού έργου του Κωνσταντινίδη «*[...] ανήκει στο καθολικό και διαχρονικό πεδίο του ορθολογισμού*»²⁸⁵.

Οι αρχές αυτές οφείλονται κατά ένα μεγάλο βαθμό στη ξένη μεταπολεμική του εμπειρία. Όπου κυριαρχεί το έργο του Le Corbusier και το αρχέτυπο της «*unité d'habitation*», η μπρουταλιστική έφεση καθώς και μια τυπολογική ανάπτυξη αλλά και ο κánaβος, βασικό συντακτικό εργαλείο του μεταπολεμικού μοντερνισμού²⁸⁶.

Σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη «*η αρχιτεκτονική είναι καλυπτική*». Πρωταρχική δομή είναι ένας σκελετός από υποστυλώματα που φέρουν την καλυπτική στέγη. Κάτω από τη στέγη διατάσσονται, ανάλογα με τις ανάγκες, τα διαχωριστικά πετάσματα, εξωτερικά και εσωτερικά, που είναι ευκίνητα και μεταθετά, σε αντίθεση με το σταθερό κορμό. Στοιχεία πλήρωσης, φέρων οργανισμός και φερόμενα στοιχεία διαφοροποιούνται στα έργα του και είναι κατασκευαστικά ορατά. Μέσα σε αυτόν το σκελετό διαμορφώνονται τόσο εσωτερικοί, όσο και ημιυπαίθριοι χώροι, η συνδιαλλαγή αυτών των χώρων με το ύπαιθρο, αλλά και μεταξύ τους θυμίζει το τρίπτυχο²⁸⁷ της λαϊκής ελληνικής αρχιτεκτονικής: κλειστό

²⁸¹ Τζώνη Α. και Lefaivre L., *Κριτική Εισαγωγή στη Μεταπολεμική Ελληνική Αρχιτεκτονική*, στο Δουμάνης Ορέστης, *Μεταπολεμική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα, 1945-83*, Αρχιτεκτονικά Θέματα, Αθήνα 1984, σελ. 11.

²⁸² Τραγανού Τζίλλυ, *Άρης Κωνσταντινίδης, Tadao Ando: Μία Παράλληλη Ανάγνωση*, Τεχνικά Χρονικά, Τόμος 14, Τεύχος 4, 10/12/1994, σελ. 301-325.

²⁸³ Τερζόγλου Νικόλαος Ίων, *Η «βούληση για ζωή» ως Αρχιτεκτονική: Υποθέσεις σχετικά με το φιλοσοφικό υπόβαθρο της σκέψης του Άρη Κωνσταντινίδη*, 1^ο Συνέδριο Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Αθήνα 22-24/05/2014.

²⁸⁴ Σάββας Κονταράτος, *Μοντερνισμός και Παραδοσιακρατία: Από τη Μεταπολεμική Ανοικοδόμηση ως τη Διείσδυση του Μεταμοντερνισμού, 1945-1975*, στο Σάββας Κονταράτος, Wilfried Wang (επιμ.), *Αρχιτεκτονική του 20ου Αιώνα, Ελλάδα*, Prestel, Μόναχο, Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής, Αθήνα, 2000, σελ. 45.

²⁸⁵ Παναγιώτης Τουρνικιώτης, *Η Μυθολογία του Διεθνισμού*, στο Γιάννης Αίσιπος, Γιώργος Σημαιοφορίδης (επιμ.), *Τοπία Εκμοντερνισμού, Ελληνική Αρχιτεκτονική '60 και '90*, Metapolis Press, Αθήνα, 2002, σελ. 26.

²⁸⁶ Γιακουμακάτος Ανδρέας, *Ιστορία της Ελληνικής Αρχιτεκτονικής, 20^{ος} αιώνας*, Νεφέλη, Αθήνα 2003, σελ. 95.

²⁸⁷ Κωνσταντινίδης Άρης, *Τα Προλεγόμενα*, Άγρα, Αθήνα 1989, σελ. 24.

δωμάτιο, υπόστεγο, αυλή. Ο ημιυπαίθριος, ως συνδυετικός κρίκος σπιτιού και φύσης, σχεδιάζεται από τον Κωνσταντινίδη σαν ένα ακόμη δωμάτιο που καλύπτεται από την ίδια στέγη και περιβάλλεται από τα ίδια δομικά στοιχεία, παίζοντας το ρόλο του «*πνεύμονα*»²⁸⁸ σε όλη τη σύνθεση.

«*Η κάτοψη είναι ο γεννήτορας*». Η φράση αυτή του Le Corbusier εκφράζει απόλυτα τις παραπάνω αρχές του Κωνσταντινίδη, ο οποίος πετυχαίνει την λειτουργικότητα ξεκινώντας πάντα από την κάτοψη. Θεωρεί πως κάθε αρχιτεκτονικό έργο πρέπει να έχει προκύψει από μια σειρά καθαρών συλλογισμών και όχι συμπτώσεων, έτσι ώστε να στέκει άρτιο και τέλειο. Η αρτιότητα για αυτόν, προκύπτει μέσα από μια «*τυπική*» κατασκευαστική διάταξη. Πειραματίζεται με σκίτσα και αναλογίες πάνω σε διάφορες διατάξεις, και καταλήγει στην τυποποίηση, είναι ουσιαστικά ο πρώτος στην Ελλάδα που εισάγει αυτή την έννοια σε δημόσια κτήρια, μεγάλης κλίμακας²⁸⁹.

Με αφετηρία την κάτοψη προκύπτει και η βασική μορφή της όψης που τελικά ολοκληρώνεται με την τομή. Αξιοπρόσεχτη είναι η σχέση μεταξύ των κενών και των πλήρων, ώστε να προκύψουν τα ανοίγματα που δίνουν φως στους εσωτερικούς χώρους.

Ο Κωνσταντινίδης στα κείμενα του υποστηρίζει την ίδια αρχή με τον Durand, δηλαδή την κοινωνική χρησιμότητα, χρησιμοποιώντας χαρακτηριστικά την ρήση του Σολωμού «*για το κοινό και το κύριο*». Ως ορθολογιστής, χρησιμοποιεί τον κানাβο ως στοιχείο του σχεδιασμού του, για παράδειγμα στις εργατικές κατοικίες που σχεδίασε, ο σκελετός ακολουθεί έναν αυστηρό κানাβο που προσδιορίζει τη μορφή των κατοικιών εσωτερικά και εξωτερικά²⁹⁰. Η τυποποίηση συνεπάγεται πρώτα από όλα την επινόηση ενός οικουμενικού φάσματος οικοδομικών μονάδων που με τον συνδυασμό τους, ευνοείται η διαμόρφωση οποιασδήποτε αρχιτεκτονικής λύσης²⁹¹. Τα συγκροτήματα των «Ξενία» αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα τυποποίησης στο έργο του Κωνσταντινίδη. Εκφράζεται στην αρχιτεκτονική του με μια αυστηρά καθορισμένη κάτοψη. Ο κατασκευαστικός κানাβος που διαφαίνεται ξεκάθαρα στα σχέδια του συμπίπτει εν πολλοίς με το λειτουργικό²⁹².

Η επιρροή του Schinkel στο έργο του είναι προφανής. Ο Κωνσταντινίδης αντίστοιχα μεταχειρίζεται τα υλικά στις κατασκευές του, διαχωρίζοντας τον φέροντα οργανισμό με τα τοιχεία πλήρωσης και επίσης δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στα τοπικά υλικά. Ο σκελετός από μπετόν μένει ανεπίχριστος, οι τοίχοι (οπτοπλινθοδομή) σοβατίζονται και βάφονται με τα βασικά χρώματα: κόκκινο, κίτρινο, μπλε και λευκό.

²⁸⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής*, Άγρα, Αθήνα 1992, σελ. 232.

²⁸⁹ Κωνσταντινίδης Δημήτρης, *Ο αρχιτέκτονας Άρης Κωνσταντινίδης*, Υπουργείο Τουριστικής Ανάπτυξης (Ε.Ο.Τ.) Αθήνα 2008.

²⁹⁰ Δημήτρης Φιλίππιδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Μέλισσα, Αθήνα 1984, σελ. 284.

²⁹¹ Συλλογικό έργο, μετφρ. Μαρτινίδης Πέτρος, ο.π. σελ. 328-329.

²⁹² Θεοδώρου Δημήτρης, Καλογηράτος Άγγελος, *Άρης Κωνσταντινίδης, Frank Owen Gehry, Ταξίδι στην αλήθεια σε ενεστώτα χρόνο*, Ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π. 2012.

Πρόκειται για «έναν ειλικρινή μπρουταλισμό εκφρασμένο με τα πιο στοιχειώδη μέσα»²⁹³. «Είχε λογική σκέψη, μνήμη και έχτιζε σύγχρονα. Η κατασκευαστική και σχεδιαστική ειλικρίνεια που διέπει όλα του τα έργα, είναι και η ειλικρίνεια και η λογική, της ίδιας του της ζωής»²⁹⁴. Οι νοητικές διεργασίες μετασχηματισμού μέσα στο μυαλό του, αφορούν κυρίως τη μετάλλαξη του μυκηναϊκού μεγάρου, το πέρασμα από το πλήρες φως στο απόλυτο σκοτάδι. Το ενδιάμεσο φως απαραίτητη προϋπόθεση. Αφετηρία του η Αρχαία Ελλάδα²⁹⁵.

Η αφαίρεση, αισθητική και η αρμονία αποτελούν, βασικά στοιχεία των ιδεών του Sullivan, στοιχεία που συνδέονται άρρηκτα με την αρχιτεκτονική του Κωνσταντινίδη.

Η έμφαση που ο Κωνσταντινίδης δίνει στην καλή κατασκευή συμπίπτει ουσιαστικά με τις απόψεις του Perret, ο οποίος υποστήριζε ότι: «Η αρχιτεκτονική είναι πρώτα απ' όλα μια κατασκευή. Αν ένα κτήριο δεν έχει κατασκευαστεί καλά, δεν μπορεί να θεωρηθεί αρχιτεκτόνημα, όσο εντυπωσιακό κι αν φαίνεται. Ο αρχιτέκτων είναι ...ποιητής που μιλά και σκέφτεται οικοδομικά, ...χρησιμοποιεί τα κατασκευαστικά μέσα του καιρού του, όμως έτσι ώστε να τραγουδούν». Άλλα κοινά σημεία τους είναι η προσήλωσή τους σε αρχές και κατασκευαστικούς κανόνες, η άποψη ότι η θεωρία γεννιέται μέσα από την πράξη και η πεποίθηση ότι στην αρχιτεκτονική υπάρχουν στοιχεία φθαρτά και στοιχεία αιώνια. Στα άχρονα στοιχεία της τέχνης τους στηρίξαν και οι δύο αρχιτέκτονες το έργο τους. Το γιατί μας το είπε καθαρά ο αυτοδίδακτος Perret: «η αντοχή ενός αρχιτεκτονήματος στον χρόνο εξαρτάται περισσότερο από την υποταγή του σε όρους φυσικούς και σταθερούς παρά από περιστάσεις κοινωνικές και εφήμερες»²⁹⁶.

Ο Gropius και ο Κωνσταντινίδης σπούδασαν στο Μόναχο. Δέχτηκαν και οι δύο την γερμανική εκπαίδευση και κριτικά ενστερνίστηκαν απόψεις του Wright.

Ο Κωνσταντινίδης ταυτίζεται με θέσεις του Mies, όπως το «Δεν θέλω να είμαι ενδιαφέρων, θέλω να είμαι καλός», ή το «Less is more», το οποίο παραπέμπει στο αρχαίο γνώμικο «οὐκ ἐν τῷ πολλῷ τὸ εὖ», ή το «Η αρχιτεκτονική είναι η βούληση μιας εποχής μεταφρασμένη σε χώρο νέο, ζωντανό, μεταβαλλόμενο» και σ' αυτή τη διαδικασία μετάφρασης η βούληση των ατόμων λειτουργεί ως μέσον, ή το «Η μορφή δεν είναι στόχος της δουλειάς μας, είναι μόνο το αποτέλεσμα της». Ο Κωνσταντινίδης εξαιρεί την οικουμενικότητα της ανοιχτής κάτοψης (open plan) του πρωτοπόρου Γερμανού ομοτέχνου του και συμμερίζεται την άρνησή του να υποκύψει στις δυνάμεις της αγοράς που απαιτούν αέναη και αναλώσιμη νεωτερικότητα. Απορρίπτει

²⁹³ Δημήτρης Φιλίππιδης, ο.π. σελ. 284.

²⁹⁴ Βλ. Κεφ. 10, Παράρτημα, Συνεντεύξεις, Για τον Άρη Κωνσταντινίδη, Συνομιλία με την κα. Αλεξάνδρα Τσουκαλά.

²⁹⁵ Θεοδώρου Δημήτρης, Καλογηράτος Άγγελος, *Άρης Κωνσταντινίδης, Frank Owen Gehry, Ταξίδι στην αλήθεια σε ενεστώτα χρόνο*, Ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π. 2012.

²⁹⁶ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, *Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001, σελ. 105.

όμως τα απρόσωπα και απάνθρωπα γυάλινα σπίτια του Mies και διαφωνεί με την ψυχρή της κομψότητα για τον ίδιο λόγο που θα διαφωνήσει με τη θερμή και ζωγραφική πλαστικότητα του Le Corbusier²⁹⁷.

Ο Κωνσταντινίδης είχε κοινά στοιχεία με τον Le Corbusier, παρόλο που ο ίδιος δεν το παραδέχτηκε ποτέ. Μοντέρνος και αρχαιολάτρης αλλά πάντα με τη δική του πίστη στην αληθινή, την αιώνια αρχιτεκτονική. Τα στοιχεία που κράτησε από τον Le Corbusier δεν είναι σίγουρα τα μορφολογικά, τον κατηγορούσε άλλωστε για μορφοκράτη, ούτε και τα τυπολογικά. Το σχεδιασμένο έργο του τον άφησε αδιάφορο. Η φιλοσοφία του όμως για την αρχιτεκτονική, που φαίνεται να τη γνώριζε καλά από τα φοιτητικά του χρόνια στο Μόναχο, τον επηρέασε πάρα πολύ και τον οδήγησε σε μια πορεία «μοντέρνα»²⁹⁸. Κωνσταντινίδης και Le Corbusier ήταν δυο αρχιτέκτονες που ίσως να μη συναντήθηκαν ποτέ αυτοπροσώπως αλλά που βάδιζαν παράλληλα στην αρχιτεκτονική και στη ζωή τους. Μεγάλες φυσιογνωμίες της αρχιτεκτονικής αλλά ταυτόχρονα αυταρχικοί, ιδιόρρυθμοι στις σχέσεις τους με τους πελάτες, αρνητικοί και επιθετικοί στις κριτικές τους, υπερπαραγωγικοί σε σχέδιο, γραπτό λόγο, σκίτσο, φωτογραφία, αυστηροί ελεγκτές των δημοσιεύσεων των έργων τους με ουσιαστικό σκοπό την προετοιμασία της υστεροφημίας τους, απόλυτοι στην πίστη τους για τη σωστή αρχιτεκτονική²⁹⁹.

ii. Η ΦΥΣΗ

«Κάθε αρχιτεκτονικό έργο γεννιέται μέσα από έναν τοπικό χώρο και σύμφωνα με τη συγκεκριμένη κλιματολογική πραγματικότητα. Που στην Ελλάδα είναι τόσο φιλόξενη και φιλική, όταν το κάθε σπίτι θα μπορούσε να είναι μονάχα ένα υπόστεγο και χωρίς κανέναν, σχεδόν, τοίχο από κάτω του»³⁰⁰. Όπως έλεγε και ο Περικλής Γιαννόπουλος «ο βίος έν Έλλάδι είναι υπαίθριος».

Το ενδιαφέρον του Άρη Κωνσταντινίδη για τη δημιουργία μιας σύγχρονης αρχιτεκτονικής που να βγαίνει από τις ανάγκες του τόπου του, τον οδηγεί στο να μελετήσει εκτεταμένα την ανώνυμη αρχιτεκτονική στην Ελλάδα και να δημοσιεύσει τρία βιβλία από το 1947 έως το 1953, όπου καταπιάνεται με συγκεκριμένα παραδείγματα ανώνυμης αρχιτεκτονικής³⁰¹. Θαύμαζε τόσο τη φύση όσο και τη λαϊκή αρχιτεκτονική. Η ελληνική φύση είναι γεμάτη από απλές και ξεκάθαρες μορφές, όπως και η λαϊκή αρχιτεκτονική αντίστοιχα. Τέτοιες μορφές που διακρίνονται από δωρική σαφήνεια και λιτότητα παρατηρούνται σε κάθε έκφραση τόσο της αρχαίας ελληνικής όσο και της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής. Ο Κωνσταντινίδης προσπαθεί να δημιουργήσει μια «αληθινή αρχιτεκτονική» με βάση τις παραπάνω αρχές, αντιτιθέμενος όμως παράλληλα, σε κάθε τάση μιμητισμού των παλαιών κλασικών μορφών. Συγχρόνως αποφεύγει και την τάση της εποχής

²⁹⁷ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, ο.π. 105.

²⁹⁸ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, ο.π. 106.

²⁹⁹ Θεμιστοκλέους Γεωργία, *Ο Κωνσταντινίδης στα ίχνη του Le Corbusier*, Ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π. 2001.

³⁰⁰ Κωνσταντινίδης Άρης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα*, (Άγρα, Αθήνα 1992, έκδοση 1^η)

Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 83.

³⁰¹ *Δυο χωριά από την Μύκονο – Τα παλαιά Αθηναϊκά σπίτια – Ξωκκλήσια της Μυκόνου.*

του κατά την οποία πολλοί αρχιτέκτονες αντιγράφουν μοντέρνα ευρωπαϊκά κτήρια κατασκευασμένα για τις ανάγκες άλλων τόπων. Υποστηρίζει ότι η ανώνυμη αρχιτεκτονική, αλλά και το ίδιο το τοπίο της Ελλάδας αποτελούν τα θεμέλια πάνω στα οποία πρέπει και μπορεί να σταθεί μια σύγχρονη αρχιτεκτονική πράξη. Η αρχιτεκτονική του επαναλαμβάνοντας την αρχαϊκή αναζήτηση του «φυσικού μεγάρου», αντιμετωπίζει την φύση σαν την πρωταρχική κατοικία του ανθρώπου. Το κτήριο καταλαμβάνει μια ξεχωριστή, με σαφώς οριοθετημένα χαρακτηριστικά, παρουσία και αποτελεί το ενεργό συμπλήρωμα του τοπίου μέσα στο οποίο εγκαθίσταται³⁰².

Οι κατοικίες του Κωνσταντινίδη αποτελούν απόδειξη της μεγάλης ευαισθησίας του ως προς τον χώρο στον οποίο κατασκευάζονται, εφόσον μέσα από αυτές προσπαθεί να τονίσει την αλληλεπίδραση φύσης και δομημένου περιβάλλοντος. Η ρευστότητα των ορίων του φυσικού και του κτιστού περιβάλλοντος αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής του. Είναι προφανές ότι η ένταξη αυτή στο φυσικό περιβάλλον προϋποθέτει πλήρη κατανόηση και εκμετάλλευση των τοπικών κλιματολογικών συνθηκών.

Ο Κωνσταντινίδης συμμερίζεται βασικές αρχές της οργανικής και τοπογραφικής αρχιτεκτονικής του Wright, με τον τρόπο όμως που αυτές εκφράζονται στις μοντέρνες αγροικίες του, τα prairie houses (1904-08), και στο συγκρότημα Taliesin West της Αριζόνας (1937-38). Διαφωνεί ωστόσο με τα εντυπωσιακότερα και περισσότερο ιδιόρρυθμα έργα του Αμερικανού αρχιτέκτονα, τα οποία τον έκαναν διάσημο (π.χ. το μουσείο Guggenheim, το 1939 στην Νέα Υόρκη). Συμπλέει με την άποψή του ότι η μορφή είναι ένα με τη λειτουργία, δεν την ακολουθεί, όπως υποστήριζε ο πρωτεργάτης του φονξιοναλισμού Louis Sullivan με την παροιμιώδη ρήση του «*Form follows function*»³⁰³.

iii. Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Για τον Άρη Κωνσταντινίδη η λαϊκή παράδοση συμπίπτει απολύτως με την ουσία του μοντερνισμού. Η παράδοση αυτή αποτυπώνεται στα λαϊκά κτίσματα, στα προσφυγικά και στην ανώνυμη αρχιτεκτονική και είναι εντελώς ξένη προς τον νεοκλασικισμό και την ιστορική μορφολογία. Ολόκληρη η ιστορική αρχιτεκτονική τίθεται προς όφελος των άχρονων πρωταρχικών μορφών της ανώνυμης αρχιτεκτονικής, ιδίως της νησιώτικης, στην οποία αναγνωρίζεται η αυθεντικότητα της πραγματικής ελληνικής αρχιτεκτονικής.

«Με τη λέξη παράδοση δεν εννοούμε αυτό που κληρονομείται αλλά αυτό που η κατανόησή του προϋποθέτει ιστορική συνείδηση, δηλαδή αντίληψη, όχι μόνο της απουσίας του παρελθόντος, αλλά κυρίως της παρουσίας του μέσα στο παρόν. Αυτό που συμβαίνει όταν ένα νέο έργο τέχνης δημιουργείται καθορίζει

³⁰² Τ. Τραγανού, *Άρης Κωνσταντινίδης, Tadao Ando: Μία Παράλληλη Ανάγνωση*, 1993, σελ. 14.

³⁰³ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, *Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001, σελ. 107.

ταυτόχρονα όλα τα έργα που προηγούνται. Τα ήδη υπάρχοντα μνημεία διαμορφώνουν έναν ιδεατό ρυθμό ο οποίος, αυτόματα, τροποποιείται από την εισαγωγή ενός νέου, πραγματικά νέου έργου, ανάμεσά τους»³⁰⁴.

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική, όμως, δεν είναι άλλο παρά η αναζήτηση της πρωταρχικής και αιώνιας αλήθειας της αρχιτεκτονικής. Η ελληνική λαϊκή αρχιτεκτονική, εγγενώς συνυφασμένη με το τοπίο και τη φύση³⁰⁵, είναι προνομιακός φορέας αυτής της αλήθειας, επομένως και από τη φύση της μοντέρνα.

Πουριστής στο πλαίσιο του μοντερνισμού, ο Loos επηρεάζει τον Κωνσταντίνιδη. Η έμπνευση του Loos από την ελληνική νησιώτικη αρχιτεκτονική ταυτίζεται με αυτή του Κωνσταντίνιδη. Ομοίως ο Κωνσταντίνιδης γράφει και ασκεί κριτική στην αρχιτεκτονική της εποχής του. Και οι δύο στοχάζονται για το αμφίσημο της αρχιτεκτονικής, δηλαδή για το αν είναι τέχνη ή επιστήμη.

Ο Ζάχος με σπουδές επίσης στην Γερμανία και επηρεασμένος από τον γερμανικό ιδεαλισμό είναι ο πρώτος που αμφισβητεί τον βαυαρικό νεοκλασικισμό και κυρήττει τη στροφή προς την ελληνική λαϊκή αρχιτεκτονική. Είναι σίγουρο ότι αποτελεί πηγή έμπνευσης και πρότυπο για τον Κωνσταντίνιδη στα πρώτα τουλάχιστον βήματά του και στον αγώνα του για την καταγραφή της ελληνικής ανώνυμης αρχιτεκτονικής. Και οι δύο τους μελέτησαν επί χρόνια όσο κανείς άλλος την επαρχία, το χωριό, το νησί και με το σκίτσο τους αποτύπωσαν ό, τι καλύτερο υπήρχε από άποψη αρχιτεκτονικής. Σκοπός και των δύο ήταν η δημιουργία ελληνικής αρχιτεκτονικής.

Ο Πικιώνης αποτελεί τυπική περίπτωση έλληνα μοντερνιστή του μεσοπολέμου. Όπως και ο Κωνσταντίνιδης προσπάθησε να θεμελιώσει το πολιτιστικό πρότυπο της ελληνικής εθνικής συνείδησης. Το στοιχείο της ελληνικότητας και ο σεβασμός της ελληνικής παράδοσης είναι θεμελιώδεις κανόνες τους. Το συγγραφικό ύφος του είναι ρομαντικό και λογοτεχνίζον, γεμάτο συγκινησιακές εντάσεις, ηθικές παραινήσεις και παραθέσεις στίχων και αποσπασμάτων συγκριτικά με το ύφος του Κωνσταντίνιδη.

³⁰⁴ T.S. Eliot, *Tradition and the individual talent*, Perspecta vol. 19, The Yale Architectural Journal 1983, σελ. 37.

³⁰⁵ «ναι, κυρία μου, αυτό είναι το θαύμα εδώ στην Ελλάδα· όταν στέκεις μπροστά στο οποιοδήποτε αρχιτεκτονικό έργο ... να μην μπορείς να ξεχωρίσεις ποιο είναι το έργο που έκανε ο άνθρωπος και ποιο είναι το έργο που έκανε η φύση». Κωνσταντίνιδης Άρης, **Το πρόβλημα για μian αληθινή Ελληνική Αρχιτεκτονική**, άρθρο στο περιοδικό Αρχιτεκτονικά θέματα, τεύχος 6, 1972, στο Κωνσταντίνιδης Άρης, **Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε Περιοδικά και σε Βιβλία, 1940-1982**, (Άγρα, Αθήνα 1987, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 245.

iv. ΤΟ ΧΡΩΜΑ

Τα χρώματα έχουν τη δική τους ιστορία και εντυπώνονται στη μνήμη με ιδιαίτερο τρόπο. Ο Άρης Κωνσταντινίδης απέδιδε ιδιαίτερη σημασία στο χρώμα στην αρχιτεκτονική και είχε συγκροτημένη άποψη, στα κτήριά του, στις φωτογραφίες του, στα κείμενά του, με αναφορές στην Κνωσό, την Αφαία, τον Πολύγνωτο, τη λαϊκή αρχιτεκτονική ...

Πραγματοποιήθηκαν αρκετές τέτοιες εφαρμογές στις εργατικές πολυκατοικίες που είχε μελετήσει για τον Οργανισμό Εργατικής Κατοικίας. Το «Ξενία» «Τρίτων» της Άνδρου, μεταξύ άλλων «Ξενία», ήταν ένα ακόμα κτήριο του Κωνσταντινίδη, όπου χρησιμοποίησε χρώματα. Κάποια στιγμή βέβαια ασπρίστηκε ολόκληρο, όπως επιθυμούσαν πολλοί.

Αναφέρει στα κείμενά του τα παρακάτω χρώματα: κόκκινο, κίτρινο της ώχρας, γαλάζιο, λουλακί, σταχτί, μαύρο, άσπρο (γαλάκτωμα του ασβέστη). Τα αποκαλεί «*πολυγνώτεια*» (ή «*γαιώδη*») χρώματα, στα οποία δεν περιλαμβάνεται το «*λουλακί*» στις διάφορες αποχρώσεις του, που ήρθε στην Ελλάδα αργότερα, από τις Ινδίες μέσω Αιγύπτου³⁰⁶.

³⁰⁶ Κωνσταντινίδης Άρης, *Στοιχεία Αυτογνωσίας: για μια Αληθινή Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1975, σελ. 314-315.

5.2.2. «ΔΟΧΕΙΟ ΖΩΗΣ» - Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ

Ο Άρης Κωνσταντινίδης εισάγει άλλη μια έννοια στον αρχιτεκτονικό κόσμο, που την αναφέρει συχνά στα γραπτά και αρχιτεκτονικά του έργα. Τα δοχεία ζωής λοιπόν, είναι οι λειτουργίες που περικλείει ένα κτήριο. Ο αρχιτέκτονας θεωρεί ότι δεν πρέπει να διαχωρίζουμε τη μορφή του κτηρίου από τις λειτουργίες του. Είναι άρρηκτα συνδεδεμένες έννοιες μεταξύ τους και ισάξιες. Θεωρεί ότι δεν πρέπει να διακρίνουμε και να θαυμάζουμε μόνο τα έργα που είναι όμορφα αισθητικά και πλαστικά. Είτε επειδή είναι κατασκευασμένα από διάσημους αρχιτέκτονες. Ακόμα και τα πιο φτωχά σε μορφή και αξία, αποτελούν δοχεία ζωής που είναι άξια της προσοχής μας.

Πιστεύει πως αρχιτεκτονική μπορεί να ασκήσει ο αρχιτέκτονας όταν ξεγυμνώνεται από οποιαδήποτε ενδυμασία, προκατάληψη, πεποίθηση και εγωισμό και αντικρίζει τις ανάγκες του «γυμνός». Πρέπει να εξαγνιστεί από την απληστία και τον εγωισμό και να μπορεί να εστιάσει στην καθαυτή λειτουργία, χρήση και υλικότητα. Η αρχιτεκτονική είναι έργο ελευθερίας με εφήμερο χαρακτήρα. Μια εξιστόρηση της ζωής, των βιωμάτων, των ανησυχιών. Αν λοιπόν δημιουργηθεί ένας τέτοιος καθαρός χώρος, θα μπορέσει να αποκτήσει τις δικές του εμπειρίες και βιώματα. Να γίνει δηλαδή ένα γεμάτο δοχείο ζωής.

Μία από τις πεποιθήσεις του Κωνσταντινίδη είναι ότι μέσα από την εσωτερική αναζήτηση του εαυτού μας, μπορούμε να παράγουμε σύγχρονες μορφές και έργα τέχνης. Αυτές οι μορφές πρέπει να είναι σεμνές, λιτές και αληθινές. Η αρχιτεκτονική είναι σαν ένα πρόβλημα ζωής. Με την αρχιτεκτονική δίνει κανείς υπόσταση και μορφή στις λειτουργίες της ζωής. Γι' αυτό άλλωστε και θεωρούσε ότι όλα τα υλικά και τα στοιχεία που χρησιμοποιεί ένας αρχιτέκτονας οφείλουν να λένε την αλήθεια. Δηλαδή να μην επικαλύπτονται και να «καμουφλάρονται» με σκοπό να δείχνουν κάτι διαφορετικό. Στον Κωνσταντινίδη τίποτα δεν είναι συνηθισμένο. Όλα έχουν έναν συγκεκριμένο λόγο και βρίσκονται σε συγκεκριμένη θέση με συγκεκριμένη μορφή. Στο βιβλίο του αναφέρει: «Ο καλός αρχιτέκτονας δεν πρέπει ποτέ να καλλωπίζει την κατασκευαστική αλήθεια. Τα φτιασιδώματα είναι περιττά και άχρηστα και απαράδεκτα. Κι ακόμα μακριά από τις γραφικότητες και τους συναισθηματισμούς [...]».³⁰⁷

«Ο ΧΡΟΝΟΣ και ο ΤΟΠΟΣ (που είναι ο χώρος). Το ΧΤΕΣ και το ΣΗΜΕΡΑ και το ΑΥΡΙΟ. Η ΦΥΣΗ και η ΤΕΧΝΙΚΗ. Το ΕΙΜΑΙ και το ΕΙΜΑΣΤΕ. Το ΕΓΩ και το ΕΜΕΙΣ. Και πώς θα τα βάλουμε όλα αυτά κάτω από τον ιδιονε παρονομαστή, ώστε το κάθε ΕΡΓΟ που ΧΤΙΖΟΥΜΕ να είναι το ΤΕΛΕΙΟ, το ΑΡΤΙΟ, το ΑΝΑΓΚΑΙΟ, το ΜΟΝΑΔΙΚΟ, το ΑΠΑΡΑΙΤΗΤΟ, το ΑΝΕΠΑΝΑΛΗΠΤΟ και μαζί το ΟΜΟΡΦΟ, το ΕΥΧΑΡΙΣΤΟ, το ΧΡΕΙΑΖΟΥΜΕΝΟ και στα ΜΕΤΡΑ που έχει ο κάθε άνθρωπος και στην ΙΣΟΡΡΟΠΙΑ που απαιτούν το ΠΝΕΥΜΑ και η ΠΟΙΟΤΗΤΑ και η ΣΩΦΡΟΣΥΝΗ και το ΗΘΟΣ και η ΑΞΙΟΠΡΕΠΕΙΑ και ο ΝΟΥΣ και η ΨΥΧΗ και η ΚΑΡΔΙΑ».

³⁰⁷ Κωνσταντινίδης Άρης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα*, (Άγρα, Αθήνα 1992, έκδοση 1^η) Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 76.

5.2.3. ΠΕΔΙΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ

Η φαινομενικά λιτή, ασκητική και μινιμαλιστική αρχιτεκτονική του Άρη Κωνσταντινίδη αποδεικνύεται πως διαθέτει ένα ανυπολόγιστα πολύπλοκο περιεχόμενο, που δεν διακρίνεται με πρώτη ματιά³⁰⁸.

Ο Δημήτρης Φιλιππίδης προλογίζει στο βιβλίο του: «*Τα μέσα έκφρασης της Αρχιτεκτονικής του Άρη Κωνσταντινίδη αποτέλεσαν βασικό αντικείμενο της έρευνας, καθώς πολλοί λίγοι έχουν ασχοληθεί με αυτά. Η προσοχή έχει εστιαστεί σε δύο μόνο τομείς – το κτισμένο έργο του σε αντιπαράθεση με τον γραπτό του λόγο. Σε αυτό βέβαια φταίει, ως ένα σημείο, ο ίδιος ο Άρης Κωνσταντινίδης που δεν κάνει ποτέ αναφορά απευθείας στα συμπληρωματικά εκφραστικά μέσα του. Το μόνο που ο ίδιος κάνει είναι να συσχετίσει την διαδικασία παραγωγής κειμένου με εκείνη του κτίσματος, προσφέροντας διάφορες παραλλαγές αφορισμών του τύπου "Γράφω, επειδή χτίζω"*»³⁰⁹.

Η σχέση λόγου - κτίσματος είναι κρίσιμη για αυτόν. Μια τέτοια σχέση όσο βασική, κρίσιμη και καθοριστική και αν αποδειχθεί δεν μπορεί να υποκαταστήσει τις άλλες³¹⁰. Επίσης, η επιμονή και η συστηματικότητα με τις οποίες ο Κωνσταντινίδης κινήθηκε στο σκίτσο, στην φωτογραφία, στο έντυπο και οργάνωση εκθεσιακού χώρου, δηλώνουν ξεκάθαρα ότι ασχολήθηκε εξίσου συστηματικά και με τα τέσσερα αυτά πεδία.

ι. ΤΟ ΣΚΙΤΣΟ

Το γραμμικό σκίτσο του Άρη Κωνσταντινίδη, έτσι όπως φαίνεται κυρίως στα πρώτα του βιβλία του 1940-50 και στις μεταγενέστερες συγκεντρωτικές του εκδόσεις του 1970-80, χαρακτηρίζεται από μια νευρική και υπαινικτική γραμμή που συγκρατείται στα απόλυτα απαραίτητα συστατικά της μορφής που παριστάνεται³¹¹.

Όσο μάλιστα περνά ο καιρός, το σκίτσο του μοιάζει να γίνεται ακόμα πιο γρήγορο και ανυπόμονο, σαν να προσπαθεί να πιάσει μια φευγαλέα κυρίως εντύπωση και όχι να γίνει η υπομονετική καταγραφή των επιμέρους στοιχείων του αντικειμένου. Το σκίτσο έτσι αποπνέει μια έντονη προσπάθεια πνευματικότητας, ιδεατής αφαίρεσης, γίνεται «*τύπος*»³¹². Σκισάρει με τον ίδιο τρόπο που σχεδιάζει και κτίζει, καθώς εισάγει το στοιχείο της τυποποίησης.

³⁰⁸ Φιλιππίδης Δημήτρης, *Πέντε Δοκίμια για τον Άρη Κωνσταντινίδη*, Libro, Αθήνα 1997, σελ. 59.

³⁰⁹ Φιλιππίδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 53.

³¹⁰ Φιλιππίδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 53.

³¹¹ Φιλιππίδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 54.

³¹² Φιλιππίδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 54.

Όσο λιτή και πρωτόγνωρη είναι η μορφή των χωριών, όπως τα λέει ο ίδιος «αγροτόσπιτα»³¹³, άλλο τόσο είναι η απεικόνισή τους. Με κάποιο τρόπο, ο Κωνσταντίνιδης μας δείχνει εδώ τα όρια της «λογικής» μιας καταγραφής της πρωτόγονης αυτής αρχιτεκτονικής, όπου το κτίσμα αντιμετωπίζεται ως φυσικό αντικείμενο, όπως ένας σχηματισμός από βράχια για παράδειγμα, σε αντιπαράθεση με ένα περισσότερο «εξελιγμένο», έντεχνο αρχιτεκτόνημα, που μπορεί να αναχθεί σε κάποιο καθαρό γεωμετρικό στερεό ως μηχανή. Πάντως ο ίδιος δεν έκανε ποτέ κάποιον ανάλογο σχολιασμό, ίσως δεν τον ενδιέφερε και τόσο, αφού βασικό του μέλημα ήταν απλά και μόνο να τεκμηριώσει την ύπαρξη της «αιώνιας αλήθειας» μέσα στο ανώνυμο έργο³¹⁴.

Η αναδρομική έκθεση του έργου του στην Πινακοθήκη το 1989 μας δείχνει τα άγνωστα κολλάζ του που πολλές φορές έχουν γίνει πάνω σε ήδη ασπρόμαυρα δημοσιευμένα σκίτσα του. Επίσης για πρώτη φορά παρουσιάζονται έγχρωμα σχέδιά του σε ακουαρέλα, κατόψεις από παρεκκλήσια της Μύκονου σε κλίμακα 1:20 και πίνακες με κολλάζ.

Όλα αυτά δείχνουν πως συνεχώς διερευνούσε τους τρόπους αναπαράστασης αυτού του μοναδικού φαινομένου, που τόσο θαύμαζε, και δεν είχε διόλου αρκεστεί σε μικρά σκίτσα και γρήγορες εικαστικές σημειώσεις.

ii. Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Ο ίδιος ασχολήθηκε με μεγάλη σχολαστικότητα με τη φωτογράφιση των έργων του και ξέρουμε πως οι δημοσιεύσεις τους στην Ελλάδα και στο εξωτερικό πάντα εικονογραφούνταν με τις δικές του αποκλειστικά φωτογραφίες. Δεν θα ήταν, λοιπόν, εντελώς παράδοξο ή υπερβολικό να ισχυριστούμε πως «γνωρίσαμε» το κατά καιρούς έργο του μέσα από την προσωπική του ματιά και μόνο³¹⁵. Σε γενικές γραμμές, οι φωτογραφίες των κτηρίων ήταν πάντα μετωπικές, σπανιότατα προοπτικές, αλλά πάντα με ένα σημείο φυγής. Σημασία επίσης είχαν και τα εσωτερικά του καντραρίσματα και ακόμα, οι λεπτομέρειες που διάλεγε να απομονώσει μέσα και έξω από τα κτήρια. Τίποτα από αυτά δεν αφηνόταν στη τύχη³¹⁶. Η διάσταση ανάμεσα σε «ωραιοποίηση» και σε «πραγματικότητα» μπορεί να μην είναι διόλου προφανής, πάντως αντανακλά τις γενικότερες σκέψεις του πάνω στην αρχιτεκτονική δημιουργία³¹⁷.

³¹³ Κωνσταντίνιδης Άρης, *Δυο χωριά απ' τη Μύκονο*, (Αθήνα 1947, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, έκδοση 2^η.

³¹⁴ Φιλίππιδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 55.

³¹⁵ Φιλίππιδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 57.

³¹⁶ Ο ίδιος σχολίασε αυτήν την ενασχόλησή του με την φωτογραφία πολύ αργότερα: «φωτογράφιζα ο ίδιος και τα κτήρια που έχτιζα, ώστε να τα δείχνω (ή να τα δημοσιεύω) όχι ωραιοποιημένα (όπως ... συνηθίζεται) αλλά για να τα παρουσιάσω έτσι όπως στέκανε πραγματικά στο πραγματικό τοπίο, έξω από τα καλλωπιστικά τεχνάσματα, που η "τέχνη" της φωτογραφίας έχει μπόλικά στο ... οπλοστάσιό της», Φιλίππιδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 57.

³¹⁷ Φιλίππιδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 57.

Θα ήταν ίσως εύκολο να ψάξουμε εδώ να βρούμε αντιστοιχίες με τις φωτογραφίες που χρησιμοποιούσε ο Mies van der Rohe στην παρουσίαση έργων του, ιδιαίτερα στα εσωτερικά προοπτικά του κολλάζ. Κάτι πρέπει να διδάχτηκε ο Κωνσταντινίδης από την υπαινικτική ατμόσφαιρα που χαρακτηρίζει τα σχέδια του Mies, με την ελάχιστη υποδήλωση μορφολογικών στοιχείων και της υφής τους³¹⁸. Τελικά ο Κωνσταντινίδης αποδεικνύεται πολύ πιο γήινος και θερμός από τον Mies. Ο ισχυρισμός αυτός στηρίζεται κυρίως στις φωτογραφίες εσωτερικών χώρων του Κωνσταντινίδη, όπου είναι φανερό η αναζήτηση ενός πλούτου από αντιθετικά στοιχεία, ως προς την φωτεινότητα, την υφή, τον όγκο, για να «γεμίσει» την εικόνα. Το ξενοδοχείο «Ξενία» στην Ολυμπία (1963) και η μονοκατοικία στις Σπέτσες (1963) είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού του είδους φωτογραφίας του Κωνσταντινίδη. Εδώ αποδεικνύεται ότι είναι ένας ευαίσθητος, «χυμώδης» οργανωτής του χώρου και διόλου ο ξερός και απόλυτος οπαδός της γύμνιας, όπως μερικές φορές λέγεται.³¹⁹

«Ο φωτογραφικός φακός, δηλαδή η ψυχή του φωτογράφου, στρέφει σήμερα την προσοχή του προς την ποιότητα και το βαθύτερο νόημα του φυσικού χώρου που αναπαριστά και γράφει στο καθαρό φιλμ, με την πιο καθαρή τεχνική ...την αντικειμενική εικόνα του κόσμου, την αληθινή μορφή των πραγμάτων. Για να σταθεί και η φωτογραφική τέχνη δίπλα στην κάθε τέχνη της πιο νέας εποχής, αφού όλα είναι η μία μορφή, η μία όραση, ο ένας κόσμος»³²⁰.

iii. ΤΟ ΕΝΤΥΠΟ ΚΑΙ Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

Όπως ο κόσμος του Άρη Κωνσταντινίδη είναι σαφέστατα οργανωμένος έτσι ώστε να προβάλλεται η μοναδική, άρα και αιώνια αλήθεια, έτσι και ο τρόπος παρουσίασης μιας δικιάς του δουλειάς, όποια και να είναι αυτή, οφείλει να υπακούει στην μία και μοναδική τάξη, που μόνο αυτός αναγνωρίζει και μπορεί να ανασυνθέσει. Με αυτήν την πεποίθηση, ο Κωνσταντινίδης έχει την δυνατότητα να αγνοεί τις καθιερωμένες, τις τρέχουσες «προδιαγραφές» για την εμφάνιση ενός εντύπου, για την διάταξη του υλικού μιας έκθεσης, έτσι όπως αυτά σχηματοποιούνται μέσα από αναρίθμητες εφαρμογές και δοκιμές και γίνονται αποδεκτές από την κοινή γνώμη³²¹.

«Οι τέτοιου είδους μηχανισμοί ακυρώνονται στην σκέψη του, μιας και δεν μπορεί να δεχτεί μια λειτουργία διαστρωματικής διάχυσης της κουλουράς και διαμόρφωσης ενός κοινού αισθητηρίου»³²².

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η διαμάχη του με τον διευθυντή και εκδότη Ο. Δουμάνη του περιοδικού «Αρχιτεκτονικά Θέματα» το 1972. Αιτία της διαμάχης ήταν η αλλοίωση, από τον εκδότη, της

³¹⁸ Φιλίππιδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 57-58.

³¹⁹ Φιλίππιδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 58.

³²⁰ Φιλίππιδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 60. Άρης Κωνσταντινίδης σε σχετικό κείμενο 1955.

³²¹ Φιλίππιδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 61-62.

³²² Φιλίππιδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 62.

σελιδοποίησης που είχε ετοιμάσει ο Κωνσταντινίδης για το άρθρο του «*Δοχεία ζωής ή το πρόβλημα για μια αληθινή ελληνική αρχιτεκτονική*», χωρίς προηγούμενα να τον ειδοποιήσει³²³. Ο Κωνσταντινίδης αναφέρει τα παράπονά του για τη λανθασμένη μετάφραση φράσεων του στα Αγγλικά, αλλαγή στην παρουσίαση σχεδίων του και επίσης για την αφαίρεση λέξεων και κειμένων του, όπως χαρακτηριστικά ότι «*[...] Δοκιμάσατε να βγάλετε τον ΘΕΟ από μέσα μου*»³²⁴.

Συμπεραίνουμε λοιπόν πως ο Κωνσταντινίδης σε όλα τα πεδία δημιουργίας του ήθελε να παρουσιάζονται με τον πιο καλό, σωστό, πιο αρχιτεκτονημένο τρόπο, πάντα όπως νόμιζε ο ίδιος.

³²³ Φιλίππιδης Δημήτρης, ο.π. σελ. 61.

³²⁴ Κωνσταντινίδης Άρης, *Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε Περιοδικά και σε Βιβλία, 1940-1982*, Άγρα, Αθήνα, 1987, σελ. 281.

ΜΕΛΕΤΕΣ + ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ ΑΡΗΣ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

PROJECTS + BUILDINGS ARIS
KONSTANTINIDIS

5.2.4. ΕΡΓΑ

Ασκούσε το ελεύθερο επάγγελμα του αρχιτέκτονα παράλληλα με τη μόνιμη δουλειά του στο δημόσιο (είτε στο Υπουργείο Δημοσίων Έργων, είτε στον Οργανισμό Εργατικής Κατοικίας, είτε στον Οργανισμό Τουρισμού). Δεν ήθελε ποτέ να μένει χωρίς τροφή για σκέψη και σχεδιασμό. Σε γενικές γραμμές δεν μπορούσε να υποχωρήσει στις απαιτήσεις των πελατών του. Είχε πολλούς πελάτες, αλλά δεν μπορούσε να κατανοήσει τις περισσότερες φορές τις απαιτήσεις τους, με αποτέλεσμα είτε να τους χάνει είτε να καταλήγει να τον χαρακτηρίζουν ασυνεννόητο και δύστροπο (όπως ο ίδιος αναφέρει στην αυτοβιογραφική του διήγηση). Είχε συγκεκριμένη στάση απέναντι στα έργα του και δεν μπορούσε να διανοηθεί να έρθει κάποιος και να του υποδείξει τι να κάνει ή να αλλάξει κάτι από τα σχεδιασμένα του. Ακόμα και αν αυτός ο κάποιος ήταν ο πελάτης του. Προτιμούσε να τον χάσει και να μην τον ξαναδεί παρά να αλλάξει τις πεποιθήσεις του και να δημιουργήσει μια κακή αρχιτεκτονική, σύμφωνα πάντα με το δικό του μυαλό και πρόγραμμα.

Στα πρώτα του έργα, εκτός από το πρώτο του στην Ελευσίνα το οποίο ήταν μονόχωρο, χαρακτηρίζονταν από ζώνες διημέρευσης και διανυκτέρευσης. Συνέθετε τα στοιχεία της κατοικίας με βάση τον προσανατολισμό του οικοπέδου. Τοποθετούσε το λουτρό και την κουζίνα στο βορινό τμήμα και συνήθως παράλληλο με τον δρόμο, έτσι ώστε να υπάρχει και φυσικός αερισμός. Τα στοιχεία αυτά, σε κάποια, τα ένωνε ένας ημιυπαίθριος χώρος στο ενδιάμεσό τους, το οποίο όταν η «*ανάσα του σπιτιού*», όπως αναφέρει και εκείνος χαρακτηριστικά.

Υπήρχαν όμως και καιροί χωρίς εργασία, όπως το 1955, αλλά δεν έχανε τον καιρό του. Έβρισκε ασχολία με το να σχεδιάζει φανταστικούς τύπους ιδιωτικών κατοικιών με αφετηρία έναν σκελετό από οπλισμένο σκυρόδεμα που τα κατακόρυφα υποστυλώματα του (25x25 εκ) ξεπηδούσαν από έναν ορθοκανονικό κάναβο 3x3 μέτρα. Είχε καταφέρει να δημιουργήσει ένα δειγματολόγιο 6 τύπων κατοικιών όπου θα τον βοηθούσαν και αργότερα στο έργο του. Μέσα από αυτούς τους τύπους και με κάποιες εφαρμογές που έκανε στα επόμενα χρόνια (μονοκατοικία στο Καλαμάκι και στην Βουλιαγμένη, η πολυκατοικία στην Φιλοθέη) έφτασε στο συμπέρασμα ότι *«η αρχιτεκτονική δεν είναι ένα παιχνίδι με γεωμετρικούς όγκους κάτω από το φως και τις σκιές από τον ήλιο ούτε υπόθεση πλαστικής»*. Είναι ο οργανισμός που προκύπτει μέσα από μια γραμμική κατασκευαστική διάρθρωση, μέσα δηλαδή από ένα σκελετό που στηρίζει τα δάπεδα και τις οροφές ώστε να συντεθούν οι χώροι σε ένα έργο που έχει *«φυτευτεί»* στο έδαφος, όπως ένα φυτό. Ανάλογα με την *«ποικιλία»* του, θα ζει από μετασχηματισμούς που του επιτρέπει ο βασικός κορμός, δηλαδή ο σκελετός. Στο σύνολό του θα αποτελεί το «δοχείο ζωής», όπου θα περιλαμβάνει όλα τα στοιχεία και θα συνθέτει το έργο³²⁵.

³²⁵ Κωνσταντίνιδης Άρης, *Εμπειρίες και Περιστατικά*, Τόμος 2^{ος}, Εστία, Αθήνα 1992, σελ. 27.

Οι βασικές κτηριολογικές κατηγορίες των κατασκευασμένων έργων του είναι:

- Κατοικίες - Εξοχικές κατοικίες
- Εργατικές κατοικίες
- Ξενοδοχεία - Μοτέλ
- Δημόσια κτήρια (Εκθέσεις, Περίπτερα και Μουσεία)

Παρακάτω παρουσιάζεται χάρτης με τα κατασκευασμένα έργα του καθώς και λίστα αυτών ανά περιοχή, όπως τα παρουσιάζει ο ίδιος στο βιβλίο του «*Μελέτες και Κατασκευές*». Αμέσως μετά γίνεται αναφορά στα έργα του ως ελεύθερου επαγγελματία αναλυτικά, παραθέτοντας στοιχεία παραγγελιοδοτών, ειδικές απαιτήσεις και ιστορικό κατασκευής και τη σημερινή τους κατάσταση. Τα στοιχεία αυτά προέκυψαν μετά από προσωπική έρευνα και συνεντεύξεις τις οποίες παραθέτουμε στο παράρτημα. Εντοπίσαμε δύο έργα του που δεν περιλαμβάνονται στο βιβλίο του. Στο πρώτο συμμετείχε ως συνεργάτης αρχιτέκτονας του Α. Πλουμιστού για τις πύλες στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών το 1939 και το άλλο ήταν μια μονοκατοικία στο Κυπαρίσσι Λακωνίας το 1992. Έπειτα κάνουμε αναφορά στα έργα του ως δημοσίου υπαλλήλου συνοπτικά εστιάζοντας στον τύπο της αρχιτεκτονικής τους.

1. ΑΘΗΝΑ & ΑΤΤΙΚΗ

- ΕΞΟΧΙΚΗ ΔΙΑΜΟΝΗ / ΕΛΕΥΣΙΝΑ - 1938
- ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ / ΑΘΗΝΑ - 1939
- ΑΝΘΟΚΗΠΟΥΡΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ / ΚΗΦΙΣΙΑ - 1940
- ΕΚΘΕΣΗ ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΙΑΣ / ΑΘΗΝΑ - 1949
- ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ ΣΕ ΤΑΡΑΤΣΑ / ΑΘΗΝΑ - 1951
- ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ / ΑΘΗΝΑ - 1955-57
- ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ / ΠΕΙΡΑΙΑΣ - 1955 -57
- ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ - ΕΚΘΕΣΗ / ΑΘΗΝΑ - 1959
- ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΠΑΓΚΡΑΤΙ - 1961
- ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΒΟΥΛΙΑΓΜΕΝΗ - 1961
- ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΦΙΛΟΘΕΗ -1961
- ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ / ΑΝΑΒΥΣΣΟΣ - 1962
- ΤΑΦΟΣ / ΑΘΗΝΑ - 1972
- ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΦΙΛΟΘΕΗ - 1971-73
- ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΠΕΝΤΕΛΗ - 1974

2. ΠΥΡΓΟΣ

- ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ - 1955-57

3. ΟΛΥΜΠΙΑ

- ΜΟΤΕΛ ΞΕΝΙΑ 1 - 1963
- ΜΟΤΕΛ ΞΕΝΙΑ 2 - 1966

4. ΗΡΑΚΛΕΙΟ

- ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ - 1955-57
- ΜΟΤΕΛ ΞΕΝΙΑ - 1963

5. ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

- ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ - 1955-57

6. ΣΠΕΤΣΕΣ

- ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ - 1963
- ΔΙΠΛΟΚΑΤΟΙΚΙΑ - 1966-67

7. ΠΟΡΟΣ

- ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΞΕΝΙΑ - 1964

8. ΑΙΓΙΝΑ

- ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΜΕ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ - 1974-78
- ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ - 1975

9. ΣΥΚΙΑ ΚΟΡΙΝΘΙΑΣ

- ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ - 1951

10. ΕΠΙΔΑΥΡΟΣ

- ΑΠΟΔΥΤΗΡΙΑ ΗΘΟΠΟΙΩΝ - 1958
- ΞΕΝΩΝΕΣ ΞΕΝΙΑ - 1960-62

11. ΛΑΡΙΣΑ

- ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ - 1955
- ΜΟΤΕΛ ΞΕΝΙΑ - 1959

12. ΚΑΛΑΜΠΑΚΑ

- ΜΟΤΕΛ ΞΕΝΙΑ - 1960

13. ΗΓΟΥΜΕΝΙΤΣΑ

- ΜΟΤΕΛ ΞΕΝΙΑ - 1959

14. ΓΙΑΝΝΕΝΑ

- ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ - 1965-66
- ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟ ΚΑΙ ΚΑΦΕΝΕΙΟ - 1971

15. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

- ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΓΙΑ ΕΚΘΕΣΕΙΣ - 1952
- ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΓΙΑ ΕΚΘΕΣΕΙΣ - 1954
- ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ - 1955-57
- ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΓΙΑ ΕΚΘΕΣΕΙΣ (ΕΟΤ) - 1959

16. ΑΝΔΡΟΣ

- ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΤΡΙΤΩΝ - 1958

17. ΜΥΚΟΝΟΣ

- ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΞΕΝΙΑ - 1959

18. ΠΑΛΗΟΥΡΙ

- ΜΟΤΕΛ ΞΕΝΙΑ - 1962

19. ΣΕΡΡΕΣ

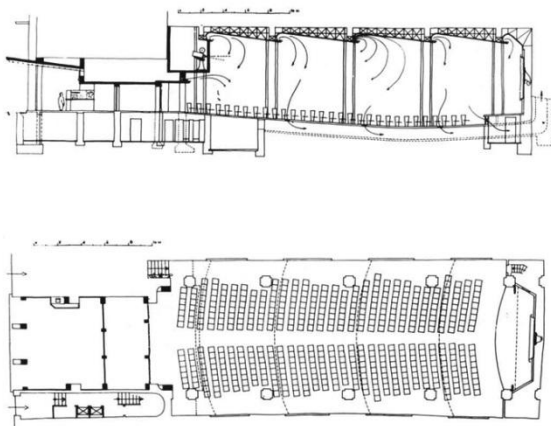
- ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ - 1955-57

20. ΚΟΜΟΤΗΝΗ

- ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ - 1967



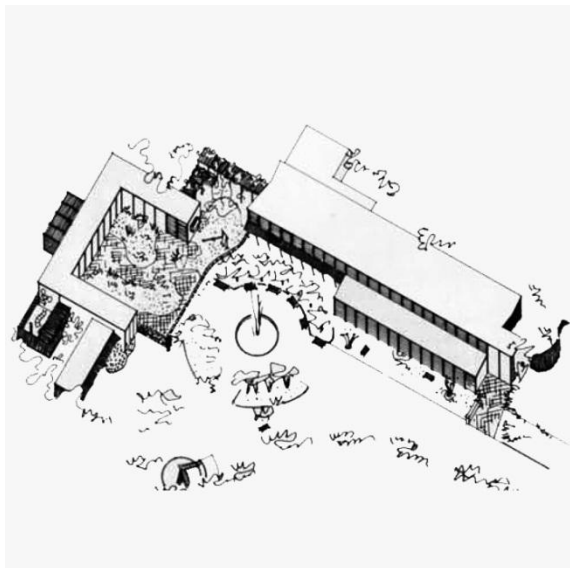
Εικόνα 93: Εξοχική κατοικία, Ελευσίνα, 1938



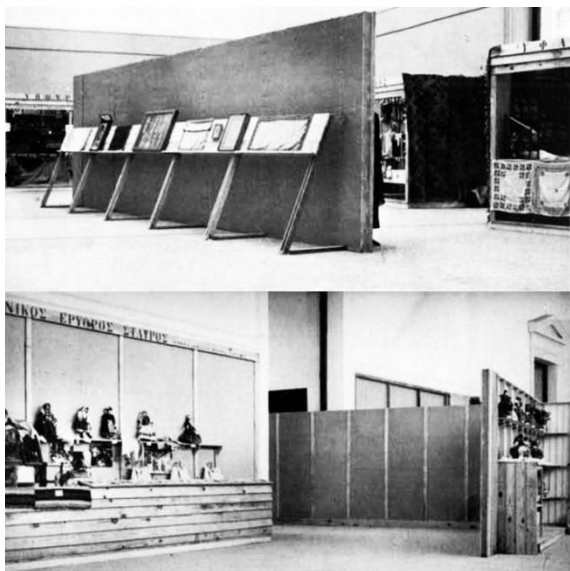
Εικόνα 94: Κινηματογράφος ΣΙΝΕ-ΝΙΟΥΣ, Αθήνα, 1940



Εικόνα 92: Χάρτης με τα κατασκευασμένα έργα του



Εικόνα 95: Ανθοκηπουρική έκθεση, Κηφισιά, 1940



Εικόνα 96: Έκθεση χειροτεχνίας, Αθήνα, 1949

ι. ΩΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΑΣ

ΕΞΟΧΙΚΗ ΔΙΑΜΟΝΗ / ΕΛΕΥΣΙΝΑ – 1938

Η κατοικία αυτή χτίστηκε το 1938 για τον Λάμπρο Ευταξία (1905-96)³²⁶, τον οποίο ο Κωνσταντινίδης είχε γνωρίσει σε ένα στέκι για χειμερινούς κολυμβητές. Και όταν πληροφορήθηκε πως έχει σπουδάσει αρχιτέκτονας, του είπε για ένα κτήμα στην Ελευσίνα και ότι ήθελε να χτίσει εκεί ένα εξοχικό σπίτι. Έτσι πήγαν μαζί στην τοποθεσία. Ο Κωνσταντινίδης έκανε τα σχέδια και το χτίσιμο άρχισε. Ταυτόχρονα, ανέλαβε τη διαμόρφωση μέρους του τοπίου έξω από το σπίτι και εκεί δούλεψε στο ύπαιθρο σύμφωνα με την κλίση του εδάφους. Σημαντικό ρόλο, στο να πάρει την συγκεκριμένη δουλειά, έπαιξε μία «κοσμική» και φιλόξενη κυρία, η Ελένη Ευκλείδη, η οποία εντυπωσιάστηκε από τα σχέδιά του και παρακίνησε τον Ευταξία να χτίσει το σπίτι³²⁷.

Το σπίτι είναι πέτρινο και σοβατισμένο, μονόχωρο με ημιεπίπεδα και πολλούς ημιυπαίθριους χώρους γύρω του.

Το σπίτι σήμερα ανήκει στο «Μουσείον της Πόλεως των Αθηνών - Ίδρυμα Βούρου - Ευταξία».

Επίσης, ανατέθηκε στον Κωνσταντινίδη, για πρώτη φορά το 1954, η μελέτη για ένα ακόμα κτήριο στο ίδιο οικοπέδο. Σχεδίασε έξι εναλλακτικές λύσεις: τρεις το 1954, μία το 1957, μία το 1960 και μία το 1962. Είχε βάλει στόχο να το χτίσει αυτό το σπίτι. Από ένα σημείο και μετά δεν μιλούσε με τον Ευταξία αλλά με τον «καλλιτεχνικό του σύμβουλο» όπως λέει ο ίδιος, ο οποίος μετά από πολλές συζητήσεις ενέκρινε τα σχέδιά του. Όταν βγήκε η άδεια, του έφερε στο γραφείο του έναν διακοσμητή από την Αμερική, ο οποίος ήθελε να βάλει στο σπίτι αρχαιοελληνικά έπιπλα. Εκείνη την περίοδο δούλεψε για τον Ε.Ο.Τ. Τελικά διαφώνησαν και με την δικαιολογία ότι δεν υπήρχαν χρήματα, το σπίτι δεν χτίστηκε ποτέ³²⁸.

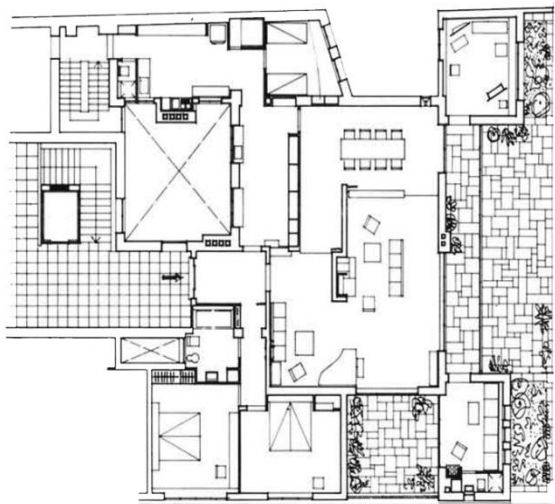
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΙΝΕ-ΝΙΟΥΣ / ΑΘΗΝΑ – 1940

Η δουλειά αυτή ήταν ιδιωτική ανάθεση από τους επιχειρηματίες Γ. Πανά και Α. Χελιώτη. Αφορούσε τον κινηματογράφο ΣΙΝΕ-ΝΙΟΥΣ ή ΆΣΤΟΡ στην οδό Σταδίου, που διαμορφώθηκε σε μια αίθουσα που λειτουργούσε για χρόνια σαν εκθεσιακός χώρος για αυτοκίνητα. Μια απλόχωρη ισόγεια αίθουσα, σε ένα πολυόροφο κτήριο που δεν είχε υπόγειο, οπότε η κλίση προς τη σκηνή ήταν εύκολο να γίνει. Κατά τον Κωνσταντινίδη, το πιο σημαντικό που έκανε σε αυτήν την αίθουσα ήταν η νέα οροφή. Αρχικά «κινηματογράφος επικαίρων» όπως συνηθιζόταν κάποτε. Ήταν από τους «μικρούς» κινηματογράφους του

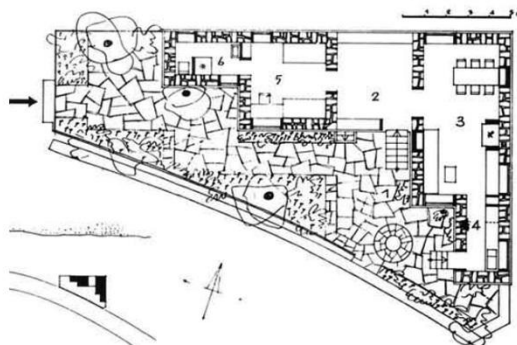
³²⁶ Ο Λάμπρος Ευταξίας (1905-96) ήταν Έλληνας πολιτικός, συλλέκτης έργων τέχνης και ευεργέτης, ο οποίος συνέβαλε σημαντικά στην πολιτιστική ανάπτυξη του τόπου. Συλλογικό έργο (Κόλμπερ Κωνσταντίνος κ.α.), *Λάμπρος Ευταξίας, Ο βίος και η πολιτεία ενός ευπατρίδη*, Κάκτος, Αθήνα 2006.

³²⁷ Κωνσταντινίδης Άρης, *Εμπειρίες και Περιστατικά*, Τόμος 1^{ος}, Εστία, Αθήνα 1992, σελ. 66.

³²⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, *Εμπειρίες και Περιστατικά*, Τόμος 2^{ος}, Εστία, Αθήνα 1992, σελ. 28.



Εικόνα 97: Διαμέρισμασε ταράτσα, Αθήνα, 1951



Εικόνα 98: Σπίτι για διακοπές, Συκιά Κορινθίας, 1951

κέντρου, εξαιρετικά κομψός και ατμοσφαιρικός. Σήμερα, η αίθουσα που είχε φτιάξει ο Κωνσταντινίδης δεν υπάρχει³²⁹.

ΑΝΘΟΚΗΠΟΥΡΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ / ΚΗΦΙΣΙΑ – 1940

Η Ελένη Ευκλείδη σύστησε τον Κωνσταντινίδη στην επιτροπή που έκανε κάθε χρόνο τις κηπουρικές εκθέσεις στην Κηφισιά και έτσι έκανε τη συγκεκριμένη δουλειά στο Άλσος της Κηφισιάς λίγο πριν τον πόλεμο του 1940. Μια κατασκευή με «ένα κεντρικό περίπτερο και άλλα πιο μικρά και μόνα τους» σε σκελετό από ξύλο, με καλάμια και ψάθες για ανθοκηπουρικά εκθέματα. Μια πρόχειρη κατασκευή μιας και η έκθεση ήταν προσωρινή, για 15 μόλις μέρες. Έκανε επίσης και ένα κυλικείο για να προσφέρονται αναψυκτικά στους επισκέπτες, δηλαδή ένα υπαίθριο μπαρ. Ένας από τους επισκέπτες, ήταν ο Βασιλιάς Γεώργιος Β΄. Εκεί ήταν η πρώτη του επαφή με άνθρωπο της εξουσίας, ο οποίος δεν εκτίμησε ιδιαίτερα την δουλειά του³³⁰.

ΕΚΘΕΣΗ ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΙΑΣ / ΑΘΗΝΑ, ΖΑΠΠΕΙΟ – 1949

Διαμόρφωσε τη συγκεκριμένη έκθεση με εργοδότη το Εθνικό Ίδρυμα. Έστησε διάφορα εκθετήρια και περίπτερα, όλα σε ξύλινες κατασκευές. Άφησε τα ξύλα να φαίνονται στην φυσική τους κατάσταση, δηλαδή και στην υφή και στο χρώμα τους, κάτι που δεν άρεσε σε πολλούς και ιδιαίτερα στον διευθυντή του ιδρύματος, ο οποίος κάθε φορά που τα έβλεπε πρόσταζε να τα σκεπάσουν. Επίσης, από την έκθεση πέρασε και η Αγγελική Χατζημιχάλη, η οποία «θεωρούσε τον εαυτό της αυθεντία σε ζητήματα λαϊκής τέχνης», και βλέποντας τα ξύλα ζήτησε να βαφτούν με συγκεκριμένο χρώμα έτσι ώστε «να πάρουν ένα σκούρο καφετί χρώμα, που έβρισκε πως έτσι όλη η έκθεση θα έμπαινε στο πνεύμα της ελληνικής παράδοσης». Ο Κωνσταντινίδης όμως με πεισματική επιμονή άφησε τα ξύλα στο φυσικό, ξανθό, χρώμα τους που ταίριαζε τόσο αυτονόητα με όλα τα εκθέματα «και που όλα λάμπανε, για να δείχνουν αληθινά στην αμεγάδιαστη, πραγματικά, ελληνική τους ποιότητα και χάρη»³³¹.

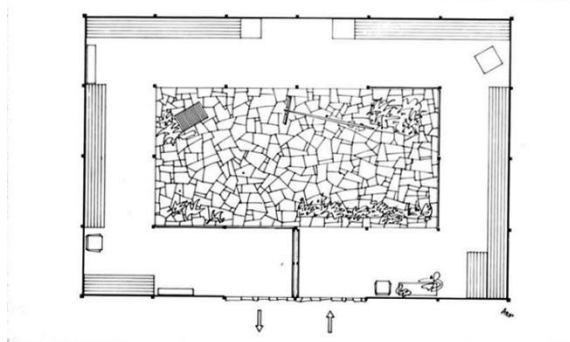
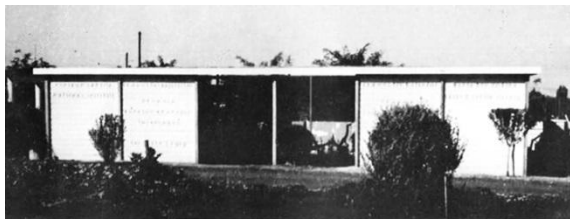
ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ ΣΕ ΤΑΡΑΤΣΑ / ΑΘΗΝΑ – 1951

Το 1949 τον βρήκε ο ζωγράφος Γεώργιος Μαυροΐδης (1912-2003), με τον οποίο διατηρούσαν φιλικές σχέσεις, που τότε ήταν υπάλληλος στο Υπουργείο Εξωτερικών, για να του δείξει τον τέταρτο όροφο του κτηρίου στη Βασ. Σοφίας 4, που ένα τμήμα του το πούλαγε η Αλεξάνδρα Μελά, η μετέπειτα πεθερά του. Η μισοτελειωμένη κατασκευή προς την οδό Βασ. Σοφίας ήταν με γυμνούς από τούβλα τοίχους και μια πλάκα από μπετόν-αρμέ και με θέα προς τον Λυκαβηττό. Έτσι ο Κωνσταντινίδης τον συμβούλεψε να αγοράσει το

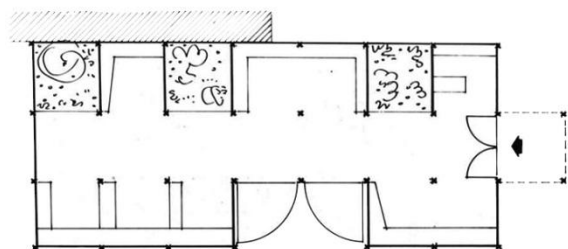
³²⁹ Κωνσταντινίδης Άρης, *Εμπειρίες και Περιστατικά*, Τόμος 1^{ος}, Εστία, Αθήνα 1992, σελ. 67.

³³⁰ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 66-67.

³³¹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 122.



Εικόνα 99: Περιπτερο για εκθέσεις, Θεσσαλονίκη, 1952



Εικόνα 100: Περιπτερο για εκθέσεις, Θεσσαλονίκη, 1954

μισοτελειωμένο αυτό γιατί γιατί εύκολα και χωρίς πολλά έξοδα θα μπορούσε να γίνει μια όμορφη και άνετη κατοικία. Τελικά το αγόρασε και ο Κωνσταντινίδης του έφτιαξε τα σχέδια και άρχισε αμέσως το χτίσιμο³³².

Ο Μαυροΐδης πέθανε το 2003. Το σπίτι του σήμερα έχει διαμορφωθεί σε εκθεσιακό χώρο.

Εκεί γνώρισε την κόρη της πρώην ιδιοκτήτριας, τη μετέπειτα σύζυγό του Ναταλία Μελά. Το εργαστήριό της βρισκόταν στο ισόγειο.

ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ / ΣΥΚΙΑ – 1951

Η ανάθεση για το χτίσιμο του σπιτιού ήταν από τον Γεώργιο Κακριδή (1908-59) ο οποίος διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τον Κωνσταντινίδη. Η κατοικία βρίσκεται στη Συκιά Κορινθίας, λίγο πριν από το Ξυλόκαστρο. Το οικοπέδο ήταν ένα μικρό ορθογωνικό τρίγωνο που η πιο μεγάλη πλευρά του κοίταζε βορινά προς τη θάλασσα του Κορινθιακού ενώ η υποτεινούσα ήταν πάνω στον δρόμο και έβλεπε μεσημβρινά. Βρίσκεται σχεδόν πάνω στην θάλασσα.

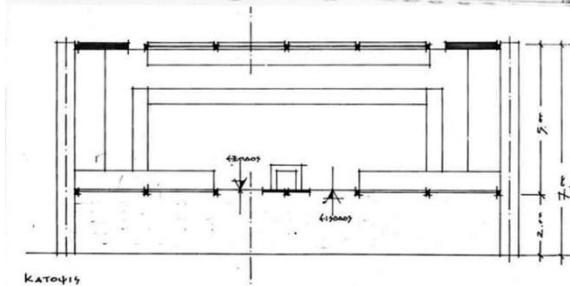
Ο Κωνσταντινίδης πρόσεξε το σπίτι αυτό να είναι αντισεισμικό λόγω της έντονης σεισμικής δραστηριότητας στην περιοχή. Δεν μιμήθηκε όμως την τοπική τυπική κατασκευή αλλά έχτισε ένα «δικό του» αντισεισμικό σπίτι με πέτρινους τοίχους, πάχους 50 εκ., βάζοντας ανα 80 εκ. μία ζώνη από οπλισμένο μπετόν (αντι για ξυλοδεσιά) που σοβάτισε λευκά, που «έτρεχε» οριζόντια σε όλους τους τοίχους, σε όλο το μήκος τους, και κατακορυφα εκεί που υπήρχαν ανοίγματα. Το σπίτι χωριζόταν σε δυο δωμάτια με έναν ημιυπαίθριο χώρο στη μέση. Δεξιά το καθημερινό με τζάκι, κουζίνα και τραπεζαρία και αριστερά τα υπνοδωμάτια. Το χτίσιμό του, ο Κωνσταντινίδης το θεωρούσε ως μια από τις πιο ευτυχισμένες στιγμές στην επαγγελματική του καριέρα³³³.

Σήμερα ανήκει στις κόρες του ιδιοκτήτη, τις Μάρω και Φανή Κακριδή. Συνομιλώντας με την πρώτη εντοπίζονται τέσσερα βασικά προβλήματα, τα οποία δυσκόλεψαν πολύ τους ιδιοκτήτες, οι οποίοι κατά καιρούς έκαναν διάφορες παρεμβάσεις στο κτήριο. Το πρώτο ήταν ο ενδιάμεσος ημιυπαίθριος χώρος, το δεύτερο ήταν τα ανοίγματα και ο μηχανισμός τους, τρίτον ο πάγκος στον χώρο της κουζίνας και τέλος υπήρχαν αρκετά προβλήματα που διορθώθηκαν γρήγορα στον χώρο του υπογείου. Αναλυτικότερα παρατίθεται η συνομιλία μαζί της στο παράρτημα της εργασίας μας³³⁴.

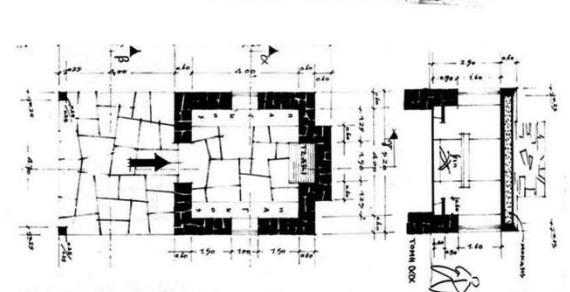
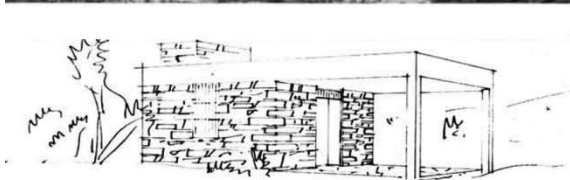
³³² Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 130-131.

³³³ Κωνσταντινίδης Άρης, *Εμπειρίες και Περιστατικά*, Τόμος 2^{ος}, Εστία, Αθήνα 1992, σελ. 13-15.

³³⁴ Βλ. Κεφ. 10, Παράρτημα, Συνεντεύξεις, Για τον Άρη Κωνσταντινίδη, Συνομιλία με την κα. Μάρω Κακριδή.



Εικόνα 101: Κατάστημα, Λάρισα, 1955



Εικόνα 102: Περίπτερο αναμονής, Ήπειρος, 1955

ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΓΙΑ ΕΚΘΕΣΕΙΣ / ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ – 1952

Στη Διεθνή έκθεση Θεσσαλονίκης έχτισε ένα μικρό περίπτερο για την «Βασιλική Πρόνοια». Πίσω από αυτήν ήταν η Βασίλισσα Φρειδερίκη. Ήταν μια ανάλαφρη ξύλινη κατασκευή, σαν να «τρέχει» γύρω από μια κεντρική αυλή ένας υπόστεγος διάδρομος, με τα διάφορα εκθέματα σε ράφια, σε πάγκους, στους τοίχους, που ήταν από οριζόντιες ξύλινες τάβλες καρφωμένες σε ξύλινα υποστηλώματα με ζωηρό κόκκινο χρώμα. Στην εσωτερική αυλή, στρωμένη με ακανόνιστες μαρμαρίνες σταχτιές πλάκες τοποθέτησε ένα ξύλινο άροτρο το οποίο πίστευε ότι «φάνταζε σαν ένα πολύ μοντέρνο γλυπτό». Επίσης, είχε κρεμάσει στο υπόγειο περιμετρικό διάδρομο καλαμωτές για να ρίχνουν μια σκιά στα εκθέματα και που «με το χρυσαφί χρώμα τους χαρίζανε σε όλο το περίπτερο μια λαμπερή όψη [...]. Έτσι λοιπόν με ολύ απλά και σχεδόν ευτελή υλικά, είχε προκύψει ένα τόσο χαρωπό αρχιτεκτόνημα»³³⁵.

ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΓΙΑ ΕΚΘΕΣΕΙΣ / ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ – 1954

Επίσης, δύο χρόνια αργότερα κλήθηκε να σχεδιάσει για την «Βασιλική Πρόνοια» ένα νέο περίπτερο στη Θεσσαλονίκη. Ήταν μια ανάλαφρη ξύλινη κατασκευή όπως και το περίπτερο του 1952, με τους εκθεσιακούς χώρους σε μια γραμμική διάταξη και με δύο μικρές εσωτερικές αυλές. Δεν ταλαιπωρήθηκε με το συγκεκριμένο έργο και την υλοποίησή του³³⁶.

ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ / ΛΑΡΙΣΑ – 1955

Το κατάστημα αυτό ανατέθηκε από τον επιχειρηματία και συλλέκτη έργων λαϊκής τέχνης, Φίλιππο Κουτσίνα. Οι σπουδαίοι φίλοι του, οι περισσότεροι καλλιτέχνες, όμνυαν στο όνομά του και τον χαρακτήριζαν «καλλιτέχνη της ζωής». Ήταν μανιακός συλλέκτης και λάτρης της λαϊκής τέχνης και παράδοσης, που καταγόταν από μεγάλη οικογένεια Θεσσαλών εμποροβιομηχάνων, με τον παλαιότερο υφασματοεμπορικό οίκο της περιοχής³³⁷.

Ήταν μια ξύλινη, σχεδόν προσωρινή, κατασκευή για τον εμπορικό οίκο Κουτσίνα στην κεντρική πλατεία της Λάρισας. Είχε το κεντρικό του κατάστημα στον Βόλο αλλά ήθελε να δοκιμάσει, με ένα υποκατάστημα, αν θα μπορούσε να ανοίξει δουλειές και στην Λάρισα³³⁸.

Το συγκεκριμένο κατάστημα σήμερα δεν υπάρχει. Υπάρχει στην κεντρική πλατεία της Λάρισας μία στοά όπου φέρει το όνομα Κουτσίνα.

³³⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 16.

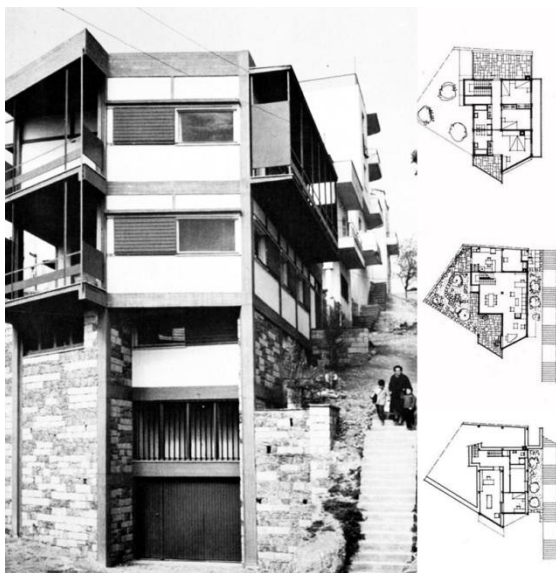
³³⁶ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 17.

³³⁷ Πλέσσα Ελισάβετ, *Έργα και ωραίες ημέρες του Φίλιππου Κουτσίνα*, Αθήνα 2013.

³³⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 21.



Εικόνα 103: Κατάστημα- έκθεση, Αθήνα, 1959



Εικόνα 104: Μονοκατοικία, Παγκράτι, 1961

ΠΕΡΙΠΤΕΡΑ ΑΝΑΜΟΝΗΣ / ΗΠΕΙΡΟΣ - 1955

Σε μια λεωφοριακή στάση στην Ήπειρο χτίστηκε το συγκεκριμένο περίπτερο και πάλι με έμμεση ανάθεση της Βασίλισσας Φρειδερίκης, από την «Πρόνοια Βορείων Επαρχιών Ελλάδος». Δεν επέβλεψε ο ίδιος την κατασκευή διότι δεν είχε ειδοποιηθεί πως θα χτιζόταν. Το είδε χτισμένο σε μια φωτογραφία και είδε ότι είχε χτιστεί, πιστά, σύμφωνα με τα σχέδιά του³³⁹.

ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ - ΕΚΘΕΣΗ / ΑΘΗΝΑ - 1959

Το 1959 του δόθηκε η δυνατότητα να διαμορφώσει έναν μικρό υπόγειο χώρο, στην οδό Βουκουρεστίου 16, σε αίθουσα - κατάστημα για καλλιτεχνικά αντικείμενα όπου και θα γίνονταν και εκθέσεις ζωγραφικής. Τελικά όμως, λειτούργησε σαν κατάστημα - έκθεση για μικρό χρονικό διάστημα διότι άλλαξε ενοικιαστή και άρχισε να λειτουργεί σαν μπαρ. Τότε «χάλασε η ατμόσφαιρα» που είχε αρχικά ο χώρος διότι προσέθεσαν κάποια έπιπλα που δεν ταίριαζαν στο ύφος του για να φαίνεται ότι είναι μπαρ.

Η διαμόρφωση που έκανε ήταν ένα καινούργιο δάπεδο και μια νέα οροφή από φύλλα κόντρα - πλακέ για να καλύψει παλιά «άσχημα» δοκάρια και να προκύψει έτσι ένας ευχάριστος χώρος. Η οροφή ήταν θολωτή ανάμεσα στα παλιά δοκάρια³⁴⁰.

Δεν γνωρίζουμε τον εργοδότη του. Σήμερα το κατάστημα δεν υπάρχει.

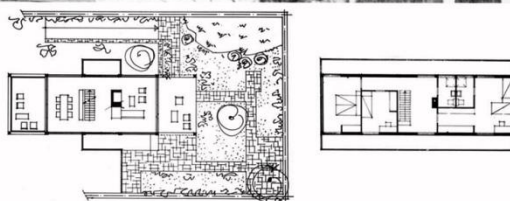
ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΠΑΓΚΡΑΤΙ - 1961

Η μονοκατοικία αυτή στην οδό Αρχιμήδους και Κλειτομάχου με εργοδότη τον Αλέξανδρο Ξύδη (1918 - 2007), ο οποίος ήταν διπλωμάτης, τεχνοκρίτικός και προσωπικός φίλος του Κωνσταντινίδη χτίστηκε το 1961. Το ζευγάρι των ιδιοκτητών τον άφησαν ελεύθερο να κάνει αυτό που νόμιζε πιο σωστό αφού βέβαια είχαν μιλήσει από πριν ακούγοντας και τις δικές τους επιθυμίες. Αν και στην αρχή διαφωνούσαν τελικά τα βρήκαν, αφού ότι έκανε ήταν σαν να το είχαν κάνει και εκείνοι. Μόνο που με τα χρόνια το παράπονο του Κωνσταντινίδη ήταν πως «πήξανε» το σαλόνι με έπιπλα «παλιομοδίτικα».

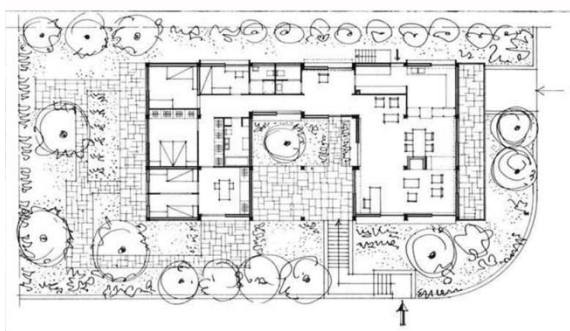
Το σπίτι αυτό «ξέφυγε» από τον αυστηρό κάναβο του Κωνσταντινίδη καθώς η λύση ήταν ευρηματική εκμεταλλευόμενος την γωνία του οικοπέδου. Το μπετόν ήταν εμφανές στο σπίτι αυτό και τα στοιχεία πλήρωσης σοβατίστηκαν. Έτσι επιτυγχάνεται η κατασκευαστική ειλικρίνεια του Κωνσταντινίδη.

³³⁹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 21.

³⁴⁰ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 22.



Εικόνα 105: Μονοκατοικία, Βουλιαγμένη, 1961



Εικόνα 106: Μονοκατοικία, Φιλοθέη, 1961

Το 1961, έχτισε σχεδόν ταυτόχρονα τρεις μονοκατοικίες, οι οποίες παρουσιάζουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά στην κατασκευαστική τους διάρθρωση, στην μορφολογική τους διάπλαση και ίσως και στην λειτουργική τους σύνθεση³⁴¹.

Το σπίτι σήμερα ανήκει στον γιο του Αλέξανδρου Ξύδη, Γιώργο, ο οποίος είναι αρχιτέκτονας.

ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΒΟΥΛΙΑΓΜΕΝΗ – 1961

Το κτήριο αυτό χτίστηκε για τη Φώφη Τρέζου, η οποία ήταν συγγραφέας θεατρικών έργων και θεατρολόγος. Ήταν μια τριώροφη κατοικία. Ο Κωνσταντινίδης με την ιδιοκτήτρια γνωρίζονταν αρκετά χρόνια πριν. Όταν τέλειωνε η κατασκευή του σπιτιού, εμφανίστηκε η «κυρία του σπιτιού» η οποία δεν είχε ξαναεμφανιστεί στην οικοδομή για να πει στον Κωνσταντινίδη να την αφήσει να τελειώσει μόνη της το σπίτι εσωτερικά, διότι είναι «υπόθεση διακοσμητικής». Ο Κωνσταντινίδης έκανε τελικά ό, τι ήθελε χωρίς να ενοχληθεί αλλά όταν αυτή μπήκε στο σπίτι, «του άλλαξε τα φώτα». Έκανε πολλές αλλαγές και βελτιώσεις κατά την γνώμη της³⁴².

Η Φώφη Τρέζου έγραψε ένα μονόπρακτο, «Ο Αρχιτέκτων», το οποίο αναφέρεται στην καταπιεστική σχέση αρχιτέκτονα – πελάτη και ειδικότερα στην τραυματική εμπειρία της με τον Κωνσταντινίδη. Κατά αυτόν, «το συγγραφικό της ταλέντο ήταν κάπως φτωχό σε φαντασία».

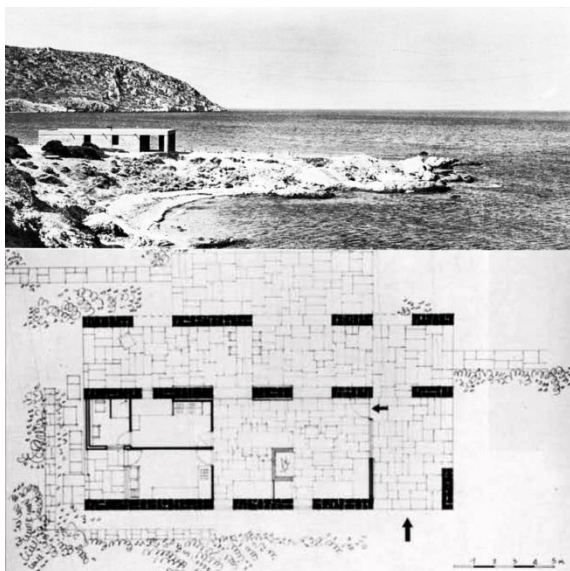
ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΦΙΛΟΘΕΗ – 1961

Η κατοικία αυτή κατασκευάστηκε για την αδερφή του Κωνσταντινίδη, Ηρώ και τον σύζυγό της. Σε ένα προνομιακά τοποθετημένο οικόπεδο, όπου η μία όψη του έβλεπε βορινά στο πάρκο της Φιλοθέης, ενώ η ανατολική του όψη ήταν δίπλα σε μια ελεύθερη πευκόφυτη περιοχή. Το έδαφος είχε μια ελαφριά κλίση προς το πάρκο της Φιλοθέης.

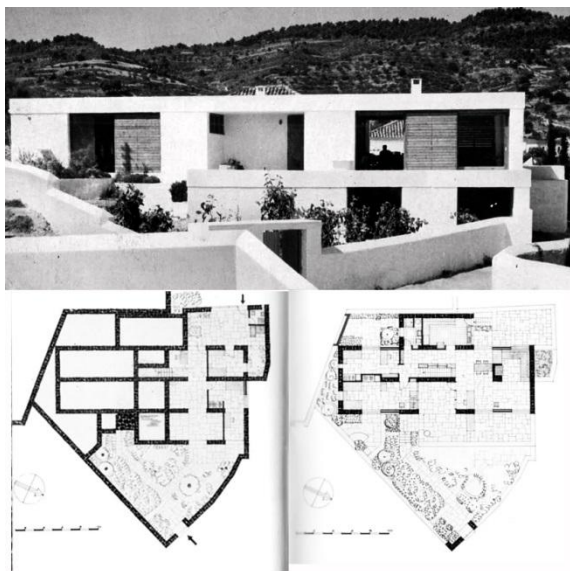
Κεντρικά υπήρχε αίθριο και η είσοδος, έτσι που για να μπει κανείς στο σπίτι έπρεπε να διασχίσει το αίθριο. Δεξιά υπήρχε το καθημερινό και το τζάκι, η κουζίνα και η τραπεζαρία. Αριστερά υπήρχαν τα υπνοδωμάτια και μπάνια. Επίσης, γύρω του υπήρχαν πολλοί ημιυπαίθριοι χώροι. Το σπίτι αυτό, όπως και το σπίτι στην Συκιά το 1951, καθώς και η μελέτη για την μονοκατοικία στο Καλαμάκι το 1953, είχαν την ίδια συνθετική διάταξη. Δηλαδή ένα κεντρικό αίθριο, οι χώροι διημέρευσης από την μια μεριά και οι χώροι διανυκτέρευσης από την άλλη. «Μια διάταξη όπου το μέσα και το έξω συνθέτουν μια οργανική ενότητα και χωρίς να λείπουν οι ημιυπαίθριοι, μεταβατικοί χώροι που η παρουσία τους είναι απαραίτητη για να υπάρχει μια αρχιτεκτονημένη ζωή [...]. Με τα τρία αυτά σπίτια αλλά και το άλλο στο Παγκράτι, ξεκίνησε μια προσπάθεια που ήθελε να δείξει πως η αρχιτεκτονική δεν είναι για να "παίζει" κανείς με γεωμετρικούς

³⁴¹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 23-24.

³⁴² Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 24-26.



Εικόνα 107: Σπίτι για διακοπές, Ανάβυσσος, 1962



Εικόνα 108: Μονοκατοικία, Σπέτσες, 1963

όγκους κάτω από το φως του ήλιου, που θα πέφτει πάνω τους για να είναι, έτσι, η αρχιτεκτονική μια "υπόθεση πλαστικής", αλλά είναι ο οργανισμός που προκύπτει μέσα από μια γραμμική κατασκευαστική διάρθρωση, μέσα δηλαδή από έναν ΣΚΕΛΕΤΟ, που κρατάει δάπεδα και οροφές για να συνθέτει χώρους, εσωτερικούς και εξωτερικούς»³⁴³.

Πριν τελειώσει η κατασκευή, το ζευγάρι χώρισε και το σπίτι έμεινε ημιτελές και για αρκετά χρόνια ακατοίκητο. Τελικά, πουλήθηκε σε έναν επιχειρηματία, γκρεμίστηκε και στην θέση του χτίστηκε μια τριώροφη πολυκατοικία.

ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ / ΑΝΑΒΥΣΣΟΣ – 1962

Η κατοικία αυτή κατασκευάστηκε για τον αξιωματικό της Βασιλικής Αεροπορίας Τάκη Παπαπαναγιώτου και την σύζυγό του Ντορή, κόρη του Ευάγγελου Παπαστράτου³⁴⁴. Ήταν ένα πολύ στενόμακρο οικόπεδο, παραλιακό, με ένα ξερονήσι μπροστά του. Η θάλασσα ήταν δυτικά, λίγα μέτρα πιο κάτω από τον παραλιακό δρόμο.

Ήταν μια απλή κατασκευή με όλους τους τοίχους από τοπική πέτρα η οποία ήταν σχεδόν ακατέργαστη. Έτσι ώστε όλο το χτίσμα να δείχνει πως είναι ένα κομμάτι από το τοπίο, που ήταν και αυτό «*χτισμένο*» από την ίδια πέτρα.

Το σπίτι σχολιάστηκε αρνητικά από φίλους του εργοδότη του. Διότι σε ένα γλέντι, για να το εγκαινιάσει, οι φίλοι του είπαν χαρακτηριστικά για να ακούσει και ο ίδιος ο Κωνσταντινίδης «*βρε Τάκη, τι μας έλεγες πως χτίζεις μια βίλα στην θάλασσα, ποια βίλα; Αυτό είναι ένα ερείπιο, γίνεται ένα με το τοπίο, που τρομάξαμε να το βρούμε*». Η φράση «*γίνεται ένα με το τοπίο*» ήταν για τον Κωνσταντινίδη μεγάλος έπαινος. Ο Παπαπαναγιώτου όμως, την άλλη μέρα του ζήτησε να το βάψουν άσπρο για να φαίνεται σαν βίλλα. Δυο χρόνια αργότερα το πούλησε και το αγόρασε η Άννα Γουλανδρή³⁴⁵, εφοπλίστρια και μετέπειτα σύζυγος του Δημήτρη Χορν. Αρχικά θέλησε να το γκρεμίσει για να χτίσει στην θέση του κάτι άλλο. Τελικά όμως δεν το γκρέμισε, το εγκατέλειψε και έμεινε ακατοίκητο και αφρόντιστο³⁴⁶.

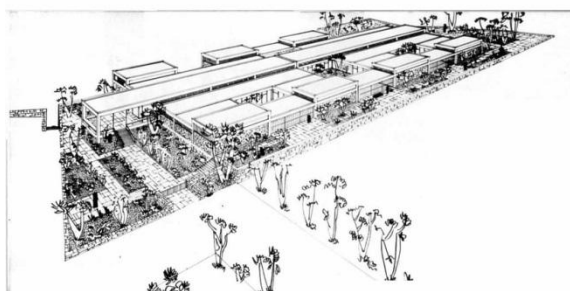
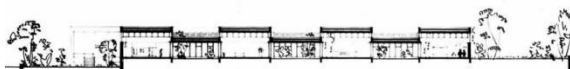
Σήμερα, το σπίτι ανήκει στην αδερφή του Στέλιου Χατζηγιάννου και ιδρυτή της Easyjet, Κλέλια, η οποία δίπλα του έχτισε ένα νέο κτήριο και πλέον το σπίτι είναι μια αποθήκη.

³⁴³ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 26-27.

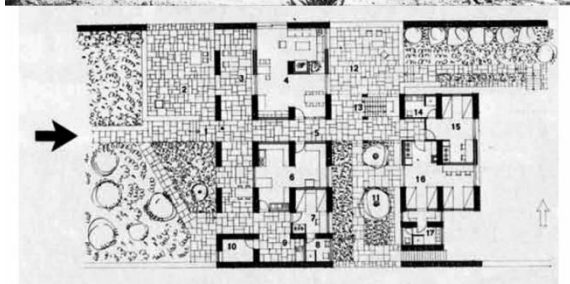
³⁴⁴ Ο **Ευάγγελος Παπαστράτος** (1884-1974) ήταν βιομήχανος τσιγάρων καταγόμενος από το Αργίριο. **Βλ. Wikipedia.**

³⁴⁵ Βλ. Κεφ. 10, Παράρτημα, Συνεντεύξεις, Για τον Άρη Κωνσταντινίδη, Συνομιλία με τον κ. Δημήτρη Κωνσταντινίδη.

³⁴⁶ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 29-30.



Εικόνα 109: Αρχαιολογικό Μουσείο, Γιάννενα, 1965-66



Εικόνα 110: Διπλοκατοικία, Σπέτσες, 1966-67

ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΣΠΕΤΣΕΣ – 1963

Η κατοικία αυτή χτίστηκε για την οικογένεια του Άρη Κωνσταντινίδη, για τις θερινές και τις χειμερινές διακοπές τους.

Και σε αυτό το σπίτι, χρησιμοποίησε έναν σκελετό από πέτρινους τοίχους που φέρανε το δάπεδο και το δώμα. Μόνο που εδώ οι τοίχοι σοβατίστηκαν με λευκό σοβά γιατί οι τοπικές πέτρες ήταν «άμορφες από την φύση τους». Άφησε τους τεχνίτες να κάνουν δικά τους σχέδια πάνω στον σοβά, μια τεχνική που εφαρμόζονταν σε όλα τα σπίτια στις Σπέτσες. Το έδαφος στο οικοπέδο είχε έντονη κλίση έτσι το σπίτι βγήκε να είναι διώροφο στην μισή του έκταση. Το σπίτι αυτό έχει πολλούς ημιυπαίθριους χώρους³⁴⁷.

Σήμερα ανήκει στην κόρη του Αλεξάνδρα Τσουκαλά η οποία και σήμερα το χρησιμοποιεί³⁴⁸.

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ / ΓΙΑΝΝΕΝΑ – 1965-66

Η ανάθεση του έργου έγινε από τον τότε διευθυντή της αρμόδιας Αρχαιολογικής Υπηρεσίας Παπαδημητρίου, για μελέτη και επίβλεψη. Ήταν ιδέα του τότε Υπουργού Προεδρίας Κ. Τσάτσου στο οποίο υπαγόταν και ο Ε.Ο.Τ.

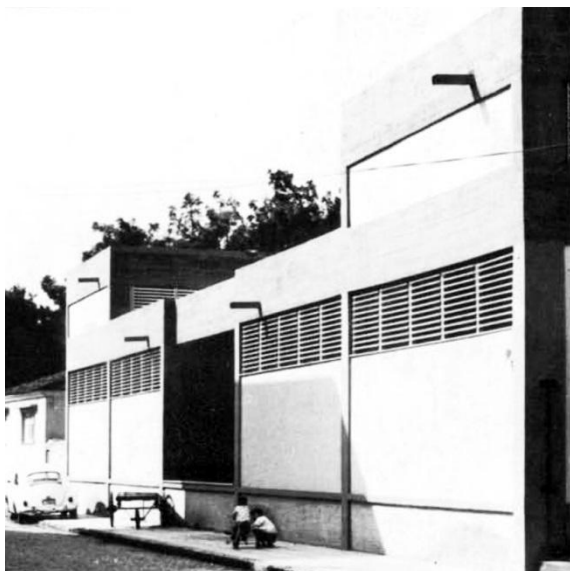
Η Αρχαιολογική Υπηρεσία όριζε πως το μουσείο έπρεπε να έχει ένα τμήμα αρχαιολογικό, το μεγαλύτερο σε έκταση, ένα βυζαντινό, ένα για λαϊκή τέχνη και μια αίθουσα για σύγχρονη ελληνική τέχνη. Ακόμα, έπρεπε να έχει μια βιβλιοθήκη με κάποια γραφεία και εργαστηρία και αποκηθετικούς χώρους καθώς και μια κατοικία για τον έφορο του μουσείου. Ο Κωνσταντινίδης έπαιξε ρόλο στην επιλογή της τοποθέτησης του μουσείου. Η κλίση του οικοπέδου βοήθησε ώστε να χτιστούν δύο όροφοι, πάνω οι βασικοί χώροι και κάτω οι βοηθητικοί. Σημαντικό στοιχείο της σύνθεσης αποτελούν τα εσωτερικά αίθρια του κτηρίου. Το βασικό κατασκευαστικό στοιχείο ήταν ένας σκελετός από μπετόν-αρμέ, ο οποίος έμεινε εμφανής. Οι αίθουσες του μουσείου δεν ήταν ισοϋψείς. Επίσης σχεδίασε κάποιες προσθήκες οι οποίες όμως εφαρμόστηκαν με αλλαγές. Αν και ήθελε να έχει λόγο και στην εσωτερική διαρύθμιση, δεν του δόθηκε η δυνατότητα³⁴⁹.

Η σημερινή κατάσταση του μουσείου διαφέρει. Έχουν γίνει αρκετές προσθήκες, οι οποίες κατά τον Δημήτρη Κωνσταντινίδη δεν αρμόζουν στο κτήριο. Επίσης υπάρχουν πολλά προβλήματα στον φέροντα οργανισμό του κτηρίου καθώς και σε πολλά άλλα κτήρια του Κωνσταντινίδη, κυρίως των ξενοδοχείων «Ξενία». Τα τελευταία χρόνια γίνεται μελέτη αποκατάστασης.

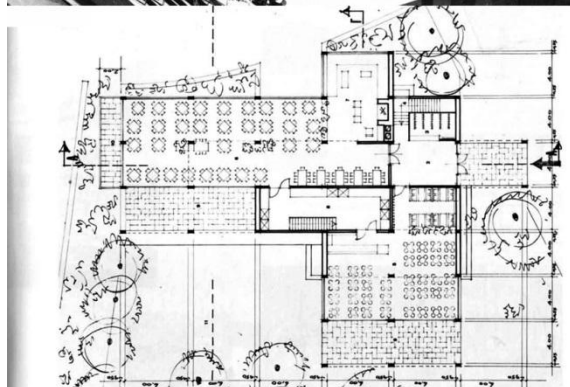
³⁴⁷ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 33-34.

³⁴⁸ Βλ. Κεφ. 10, Παράρτημα, Συνεντεύξεις, Για τον Άρη Κωνσταντινίδη, Συνομιλία με τον κ. Δημήτρη Κωνσταντινίδη.

³⁴⁹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 35-38.



Εικόνα 111: Αρχαιολογικό Μουσείο, Κομοτηνή, 1967



Εικόνα 112: Εστιατόριο – καφενείο, Γιάννενα, 1971

ΔΙΠΛΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΣΠΕΤΣΕΣ – 1966-67

Το σπίτι αυτό χτίστηκε για δύο οικογένειες από την Αμερική. Οι συνεννοήσεις έγιναν με το ένα ζευγάρι, τους Clem και Jessie Wood, οι οποίοι έμεναν μόνιμα στο Παρίσι. Γνωρίστηκαν το 1965, που είχαν έρθει στο νησί για διακοπές. Τους άρεσε πολύ αυτό το μέρος και του ζήτησαν να τους χτίσει ένα σπίτι όπως είναι το δικό του και να είναι πιο μεγάλο για τα παιδιά και φίλους τους. Του ανέθεσαν όλη την υλοποίηση του έργου, από την αγορά του οικοπέδου μέχρι και την επίπλωση του σπιτιού. Αφού ενέκριναν τα σχέδια, οι ίδιοι έφυγαν και του έστειλαν χρήματα. Το επόμενο καλοκαίρι που γύρισαν, το σπίτι ήταν έτοιμο να κατοικηθεί χωρίς να του λείπει τίποτα. Ο Κωνσταντινίδης χάρηκε πολύ που δεν είχε κάποιον εργοδότη να τον ενοχλεί. Τα ζευγάρια μόλις είδαν το σπίτι δήλωσαν ότι τους ικανοποιούσε απόλυτα. Από τότε έγιναν φίλοι και κάθε καλοκαίρι βλέπονταν στις Σπέτσες. Και όταν ο Κωνσταντινίδης πήγαινε στο Παρίσι τον φιλοξενούσαν σπίτι τους³⁵⁰.

Σήμερα το σπίτι έχει πουληθεί αφού οι ιδιοκτήτες του μεγάλωσαν και δεν μπορούσαν να το επισκέπτονται.

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ / ΚΟΜΟΤΗΝΗ – 1967

Ο Κωνσταντινίδης ανέλαβε το έργο έπειτα από διαγωνισμό. Η κατασκευαστική του διάρθρωση ήταν όμοια με αυτήν του αρχαιολογικού μουσείου στα Γιάννενα, μόνο που ήταν πιο μικρό στην έκταση. Ξανά δηλαδή ένας σκελετός από μπετόν-αρμέ με τα υποστηλώματά του τοποθετημένα σε έναν ορθογωνικό κάναβο.

Και στα Γιάννενα και στην Κομοτηνή, είχε να κάνει με μουσεία. Ήθελε να τα χτίσει στον ίδιο τύπο, στην ίδια «τυποποιημένη αρχιτεκτονική». Αλλά έτσι κάθε κτήριο μπορούσε να διαφοροποιηθεί στην κατασκευαστική και μορφολογική διάταξή του μέσα από μικρές παραλλαγές, οι οποίες ήταν αναγκαίες και επιθυμητές σε κάθε διαφορετικό τόπο³⁵¹.

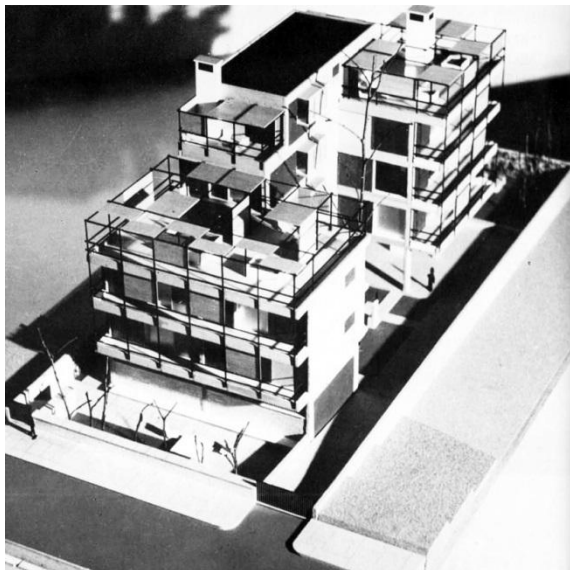
ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟ – ΚΑΦΕΝΕΙΟ / ΓΙΑΝΝΕΝΑ – 1971

Το κτήριο αυτό του ανατέθηκε από τον Δήμο Ιωαννίνων. Ήταν κοντά στο μουσείο. Το όνομά του ήταν «Όασις» και χτίστηκε με την ίδια κατασκευαστική διάρθρωση των δύο παραπάνω μουσείων. Το έχτισε αμέσως όταν γύρισε από την Ζυρίχη.

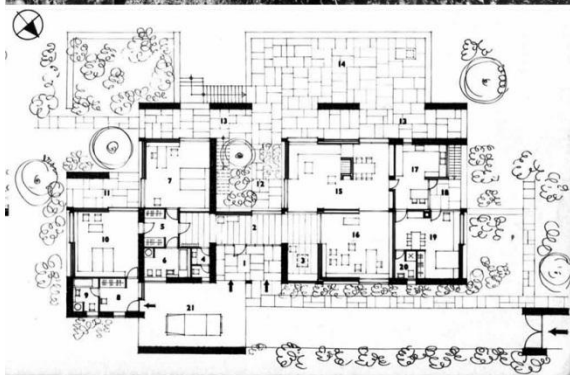
Οι αίθουσες του εστιατορίου - καφενείου δεν ήταν ισοϋψείς. Ο χώρος για το εστιατόριο και ο χώρος για το καφενείο είχαν τα δικά τους υπόστεγα, για να έχουν και τα δικά τους τραπέζια σε σχήμα και μέγεθος. Αν και έμοιαζε με τα μουσεία, αφού είχε προκύψει από τον ίδιο τύπο, έδειχνε και διαφορετικό διότι εξυπηρετούσε διαφορετικές ανάγκες.

³⁵⁰ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 39-42.

³⁵¹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 42.



Εικόνα 113: Πολυκατοικία, Φιλοθέη, 1971-73



Εικόνα 114: Μονοκατοικία, Πεντέλη, 1974

Το εστιατόριο – καφενείο αφού χτίστηκε σε πιστή εφαρμογή των σχεδίων του Κωνσταντινίδη με εργοδότη την δημοτική αρχή, έπειτα δημοπρατήθηκε και το πήρε ανάδοχος για εκμετάλλευση, ο οποίος άλλαξε πολλά πράγματα. Ο Κωνσταντινίδης αναφέρει « [...] του κάθησε αμέσως δυο μεγάλες ταμπέλες στο δώμα με το όνομα ΟΑΣΙΣ [...] έκρινε σκόπιμο να καταργήσει την κοινή κύρια είσοδο για το εστιατόριο και το καφενείο, όπου και η ιματιοθήκη, και που την αναμόρφωσε σε αποθήκη [...] ενώ το δωμάτιο με το τζάκι δεν χρησιμοποιήθηκε καθόλου γιατί όλο το κτήριο θερμαινόταν με ζεστό αέρα όπως το αρχαιολογικό μουσείο [...] »³⁵².

Το εστιατόριο – καφενείο υπάρχει ακόμα και σήμερα.

ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΦΙΛΟΘΗ – 1971-73

Η πολυκατοικία αυτή χτίστηκε για τον κ. Κούβο στην οδό Καραολή & Δημητρίου 30, ο οποίος είχε το Ζαχαροπλαστείο «Μπόκολος», στο κέντρο της Αθήνας³⁵³. Γνωρίζονταν με τον Κωνσταντινίδη και η συνεργασία τους ήταν πολύ καλή. Ο πρώτος βρήκε τον δεύτερο στο γραφείο του και του ζήτησε να αναλάβει το χτίσιμο και πως ήθελε η πολυκατοικία να δείχνει όπως η μονοκατοικία στο Παγκράτι το 1961. Συμφώνησαν αμέσως με τα σχέδια του Κωνσταντινίδη και το χτίσιμο τέλειωσε καλά το 1973.

Η πολυκατοικία ήταν τριώροφη και σε κάθε όροφο υπήρχε και από ένα ξεχωριστό διαμέρισμα. Ήταν ένα κτήριο με ορατό σκελετό από μπετόν-αρμέ και τα άλλα κατασκευαστικά στοιχεία να μην διαφέρουν από αυτά που είχε κάνει στο Παγκράτι. Χαρακτηριστικό στοιχείο του κτηρίου ήταν ο εξωτερικός σκελετός από οριζόντιες και κατακόρυφες σιδερογωνιές για να δέχονται καλαμωτές και ψάθες, για να γίνεται έτσι η διαμονή στις ταράτσες πιο άνετη και πιο ευχάριστη. Το κάθε διαμέρισμα διέθετε και από ένα τζάκι³⁵⁴.

Η πολυκατοικία αυτή υπάρχει ακόμα και σήμερα.

ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΠΕΝΤΕΛΗ – 1974

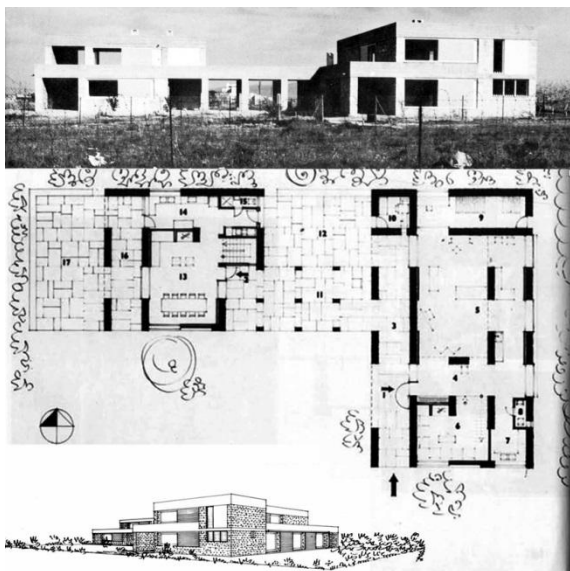
Η μονοκατοικία αυτή χτίστηκε σε ένα όμορφο οικόπεδο κάτω από την Πεντέλη για τον δικηγόρο Βίκτωρα Μελά, ο οποίος ήταν αδερφός του πατέρα της Ναταλίας Μελά. Η συνεργασία τους δεν ήταν καθόλου καλή αφού ο Μελάς αναίρουσε συνεχώς τα σχέδια του Κωνσταντινίδη και έκανε ότι ήθελε.

Ο Μελάς διαμόρφωσε σχεδόν μόνος του το εσωτερικό, γκρέμισε το τζάκι του Κωνσταντινίδη και το έχτισε σε άλλη θέση. Πολλά στοιχεία άλλαξαν καθώς επισκεπτόταν το γιαπί όταν έλειπε ο Κωνσταντινίδης και έδινε τις δικές του «εντολές». Κακόγουστος κατά τον Κωνσταντινίδη, με τον οποίον αντάλλαξαν επιστολές

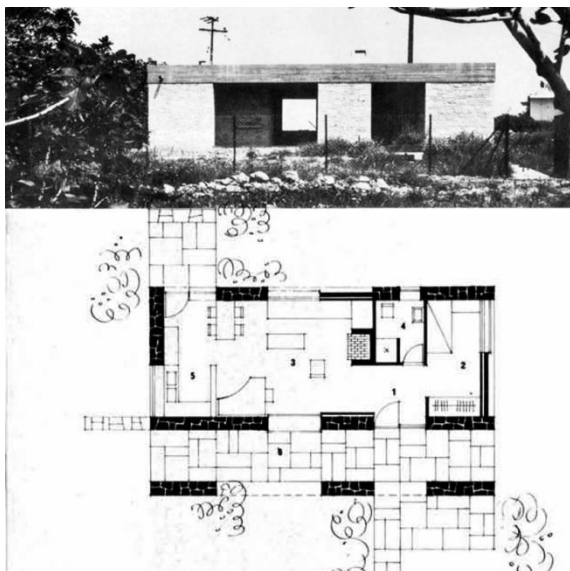
³⁵² Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 44.

³⁵³ Βλ. Κεφ. 10, Παράρτημα, Συνεντεύξεις, Για τον Άρη Κωνσταντινίδη, Συνομιλία με τον κ. Δημήτρη Κωνσταντινίδη.

³⁵⁴ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 44.



Εικόνα 115: Κατοικία με εργαστήριο, Αίγινα, 1974-78



Εικόνα 116: Σπίτι για διακοπές, Αίγινα, 1975

όπου κάθε ένας υπερασπιζόταν την γνώμη του εναντίον του άλλου. Ο Μελάς κάθε φορά που πήγαιναν να δουν το σπίτι σπουδαστές τους έδιωχνε όπως έδιωχνε και τον ίδιο τον Κωνσταντινίδη³⁵⁵.

Η μονοκατοικία αυτή υπάρχει ακόμα και σήμερα. Διατίθεται προς πώληση έναντι 4.000.000 ευρώ.

ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΜΕ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ / ΑΙΓΙΝΑ – 1974-78

Η κατοικία αυτή χτίστηκε για τον ζωγράφο Γιάννη Μόραλη (1916-2009)³⁵⁶ με τον οποίο γνωρίζονταν πολλά χρόνια πριν και ήταν φίλοι.

Ήταν ένα κτίσμα με δύο διώροφα τμήματα που επικοινωνούσαν μεταξύ τους μέσα από έναν υπόστεγο ημιυπαίθριο κεντρικό χώρο. Το ένα τμήμα έκλεινε μέσα του στον ισόγειο όροφο το εργαστήριο, διπλού ύψους, ένα καθιστικό με τζάκι, μία κουζίνα, ένα μπάνιο και ένα υπόστεγο προς την δύση. Ενώ στον άνω όροφο στεγαζόταν ένα υπνοδωμάτιο με μπάνιο και όπου από έναν εξώστη μπορούσε να δει κανείς κάτω στο εργαστήριο που το φώτιζε ένα μεγάλο βορινό παράθυρο. Το άλλο τμήμα, η κατοικία, είχε στο ισόγειό του καθημερινό με τζάκι, κουζίνα, λουτρό για ξένους και στον πάνω όροφο υπνοδωμάτιο με μπάνιο.

Κάποτε σε αυτό κυκλοφορούσε όλη η καλλιτεχνική ελίτ της εποχής όπως ο Οδυσσέας Ελύτης, ο Χρήστος Καπράλος, ο Νίκος Νικολάου αλλά και ο Κωνσταντινίδης. Το σπίτι του Γιάννη Μόραλη βρίσκεται σε στάδιο πώλησης, έναντι 1.100.000 ευρώ, σύμφωνα με την επιθυμία του γιου και κληρονόμου του Κωνσταντίνου Μόραλη, ο οποίος ζει μόνιμα στο Παρίσι³⁵⁷.

ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ / ΑΙΓΙΝΑ - 1975

Το σπίτι αυτό χτίστηκε για τη μικρότερη ανύπαντρη αδερφή του Κωνσταντινίδη Ελένη ή Νίτσα, η οποία ήταν τραπεζικός υπάλληλος. Ήταν ένα σπίτι για τις θερινές και τις χειμερινές διακοπές της. Χτίστηκε μέσα σε οχτώ μήνες.

Ήταν ένα ισόγειο μονόχωρο κτίσμα που στο εσωτερικό του είχε ένα καθημερινό με τζάκι, υπνοδωμάτιο και μπάνιο και στον Βορρά κουζίνα. Προς την θάλασσα είχε ένα βαθύ υπόστεγο όπως και το σπίτι στην Ανάβυσσο. Χτίστηκε με τοπική πέτρα και είχε μεγάλα ανοίγματα. Η αδερφή του, λίγα χρόνια μετά τον θάνατο του αδερφού της, έκανε μερικές αλλαγές στο σπίτι όπως μεγάλα δέντρα στον κήπο που το έκρυβαν και μια σιδερένια σκάλα που οδηγούσε στο δώμα³⁵⁸.

³⁵⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 60-61.

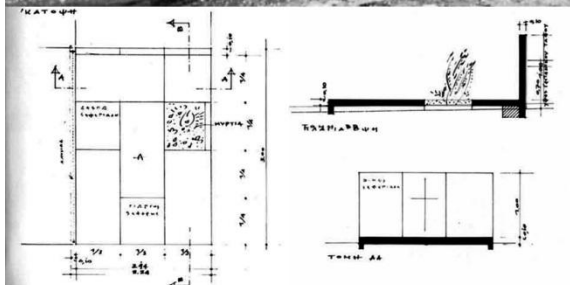
³⁵⁶ Ο **Γιάννης Μόραλης** (Άρτα, 1916 - Αθήνα, 2009) ήταν διακεκριμένος Έλληνας ζωγράφος της λεγόμενης «γενιάς του '30». Μόραλης Γιάννης, **Άγγελοι, μουσική, ποίηση**, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2001.

³⁵⁷ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 62-63.

³⁵⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 62-63.



Εικόνα 117: Μονοκατοικία, Κυπαρίσι Λακωνίας, 1991-92



Εικόνα 118: Τάφος, Αθήνα, 1972

Η αδερφή του πέθανε λίγα χρόνια πριν, οπού και έμενε εκεί μόνιμα. Σήμερα ανήκει στον ανηψιό της, και γιο του Κωνσταντινίδη, Δημήτρη³⁵⁹.

ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΚΥΠΑΡΙΣΙ – 1991-92

Το 1991-92 έχτισε μια μονοκατοικία στο Κυπαρίσι της Λακωνίας στην Πελοπόννησο για έναν φίλο της κόρης του Αλεξάνδρας, τον Γ. Τριανταφυλίδη. Δεν είναι ιδιαίτερα γνωστό. Είναι ουσιαστικά το τελευταίο του έργο³⁶⁰.

ΤΑΦΟΣ / ΑΘΗΝΑ – 1972

Το μοναδικό μνημειακό έργο του Κωνσταντινίδη είναι ο τάφος του Γεωργίου Σεφέρη το 1972 στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών. Η κόρη του σε σχετική ερώτηση αναφέρει ότι «Δεν θα το έλεγα μνημειακό έργο. Σχεδίασε τον τάφο με τον απλούστερο και λιτότερο τρόπο. Με ένα πλακόστρωτο και στην θέση της καρδιάς δεν έβαλε πλάκα παρά άφησε το χώμα έτσι ώστε να φυτρώνουν λουλούδια»³⁶¹.

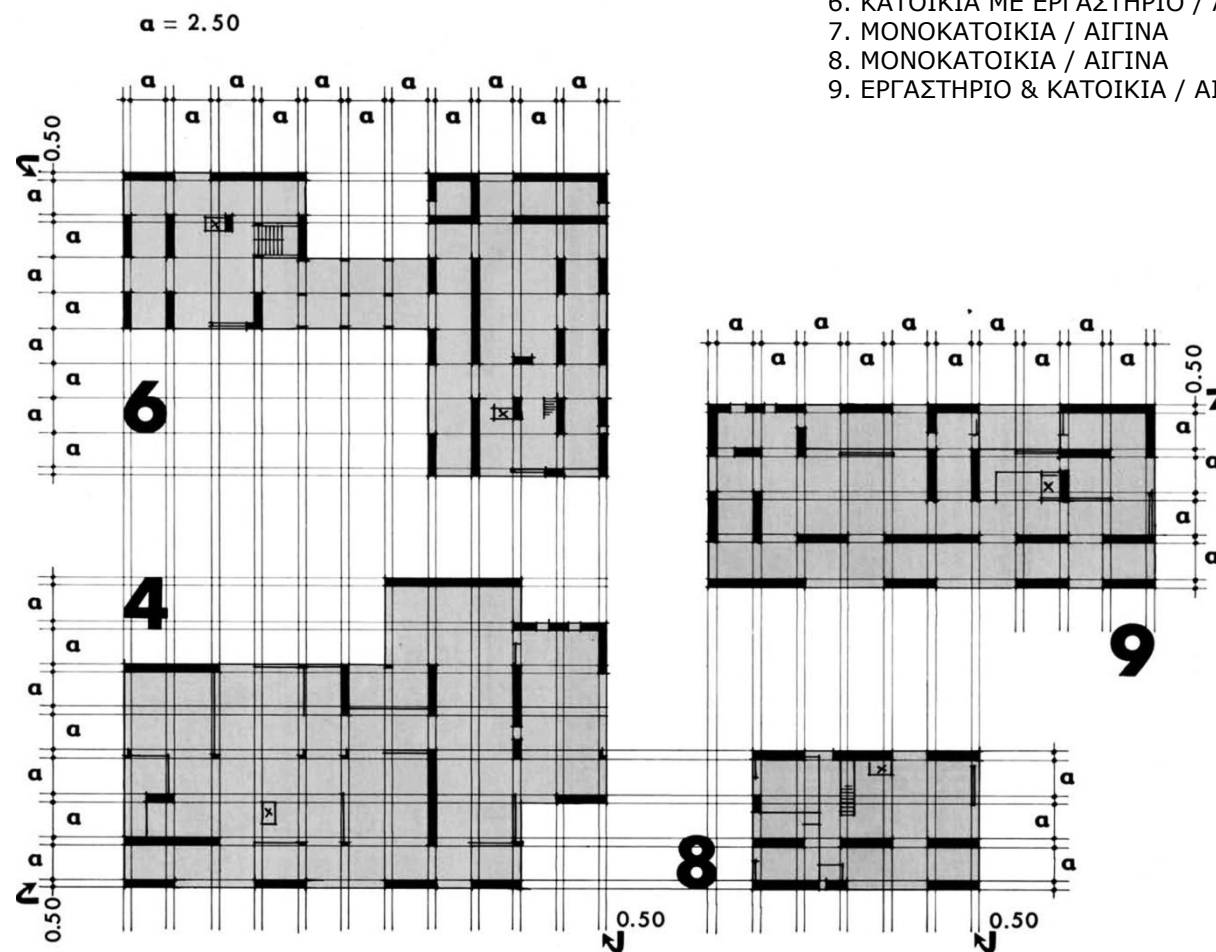
³⁵⁹ Βλ. Κεφ. 10, Παράρτημα, Συνεντεύξεις, Για τον Άρη Κωνσταντινίδη, Συνομιλία με τον κ. Δημήτρη Κωνσταντινίδη.

³⁶⁰ Βλ. Κεφ. 10, Παράρτημα, Συνεντεύξεις, Για τον Άρη Κωνσταντινίδη, Συνομιλία με την κα. Αλεξάνδρα Τσουκαλά.

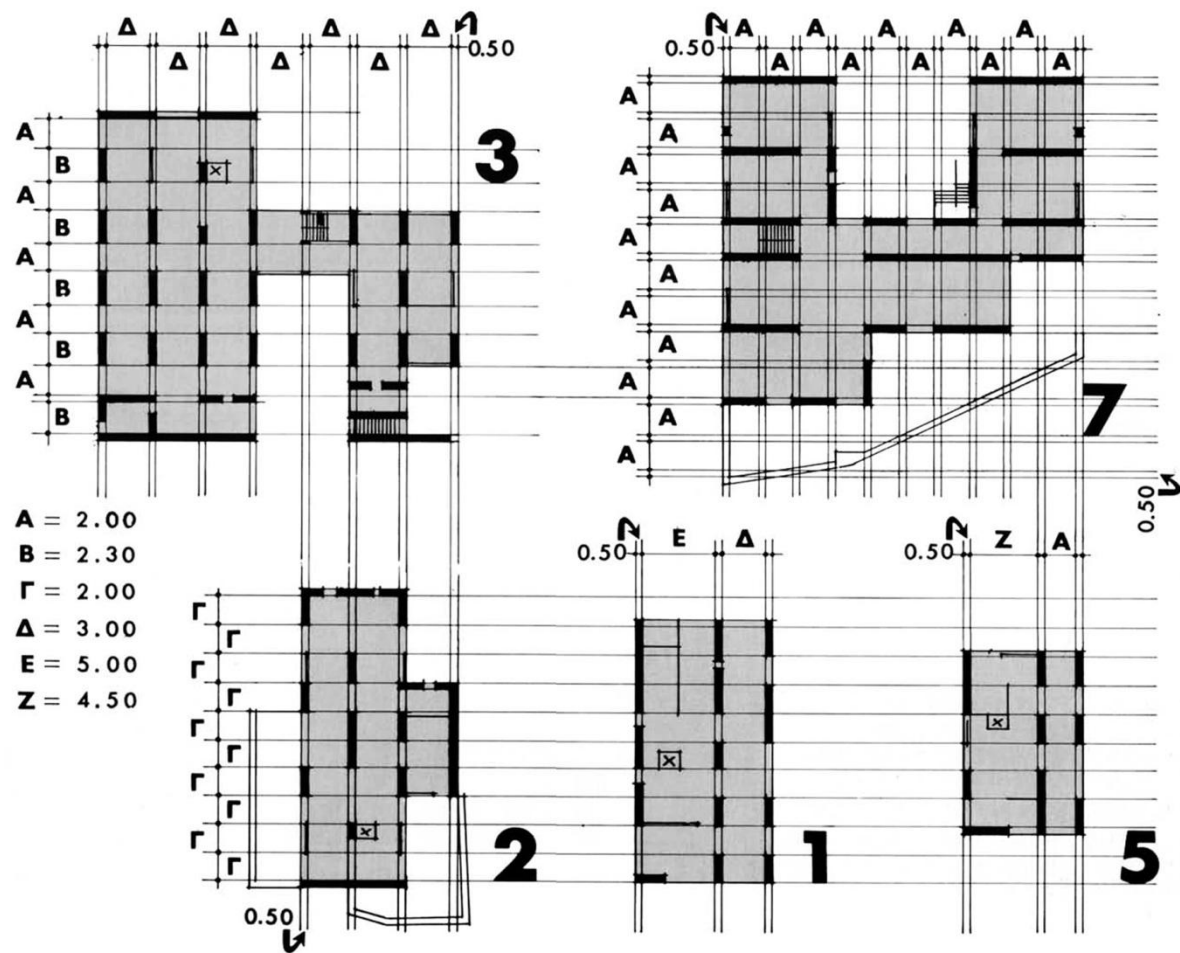
³⁶¹ Βλ. Κεφ. 10, Παράρτημα, Συνεντεύξεις, Για τον Άρη Κωνσταντινίδη, Συνομιλία με την κα. Αλεξάνδρα Τσουκαλά.

ΤΥΠΟΠΟΙΗΣΗ ΣΤΗΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

1. ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ / ΑΝΑΒΥΣΣΟΣ
2. ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΣΠΕΤΣΕΣ
3. ΔΙΠΛΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΣΠΕΤΣΕΣ
4. ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΠΕΝΤΕΛΗ
5. ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ / ΑΙΓΙΝΑ
6. ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΜΕ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ / ΑΙΓΙΝΑ
7. ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΙΓΙΝΑ
8. ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΙΓΙΝΑ
9. ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ & ΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΙΓΙΝΑ



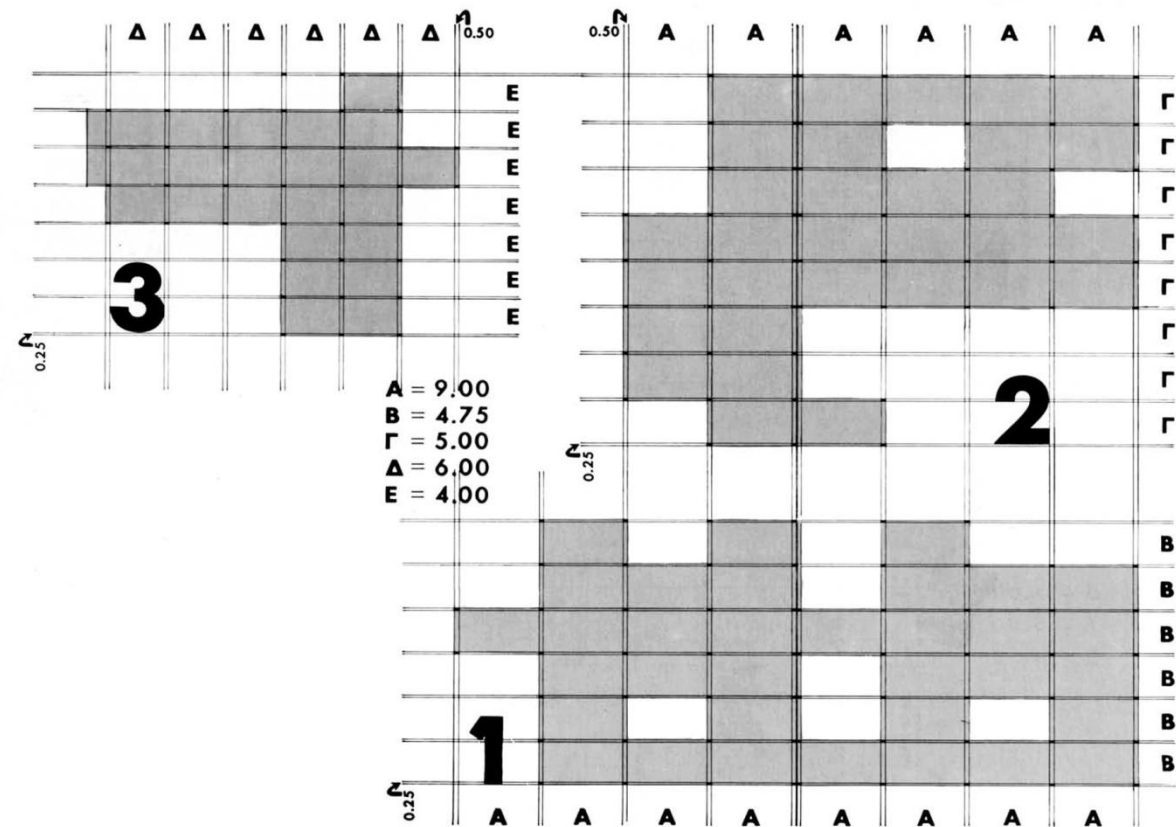
Εικόνα 119: Τυποποίηση στην κατασκευή



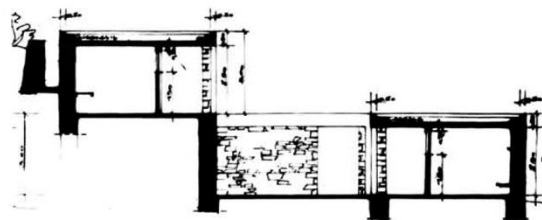
Εικόνα 120: Τυποποίηση στην κατασκευή

ΤΥΠΟΠΟΙΗΣΗ ΣΤΗΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

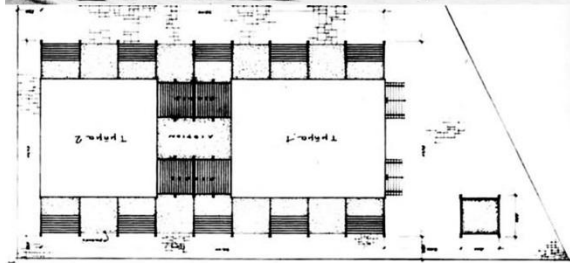
1. ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ / ΓΙΑΝΝΕΝΑ
2. ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ / ΚΟΜΟΤΗΝΗ
3. ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟ-ΚΑΦΕΝΕΙΟ / ΓΙΑΝΝΕΝΑ



Εικόνα 121: Τυποποίηση στην κατασκευή



Εικόνα 122: Αποδυτήρια για ηθοποιούς, Επίδαυρος, 1958



Εικόνα 123: Περίπτερο Ε.Ο.Τ., Θεσσαλονίκη, 1959

ii. ΩΣ ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ

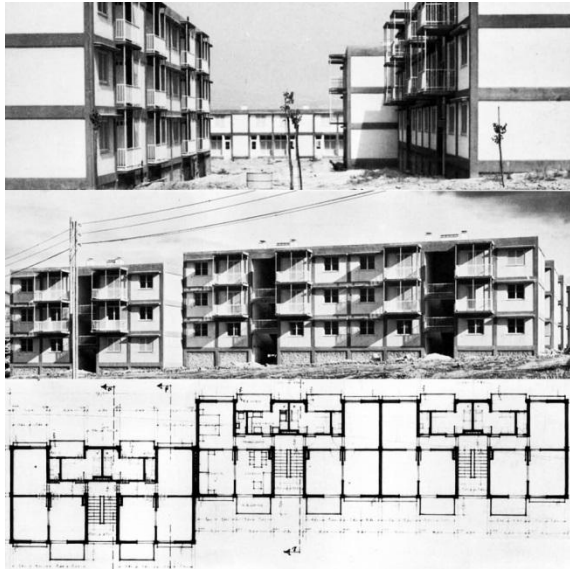
Η υλοποίηση των ιδεών του πραγματοποιείται μέσα από την κατασκευή μιας σειράς δημόσιων κτηρίων, καθώς και ιδιωτικών κτηρίων μικρότερης κλίμακας. Στα έργα του ως δημοσίου υπαλλήλου συγκαταλέγονται μεταξύ άλλων:

- τα συγκροτήματα εργατικών κατοικιών στη Νέα Φιλαδέλφεια, στον Άγιο Ιωάννη στο Ρέντη, στο Ηράκλειο Κρήτης, στις Σέρρες, στη Θεσσαλονίκη, στον Πύργο και στον Άγιο Νικόλαο Κρήτης χτισμένα το 1955-57.
- η σειρά ξενοδοχείων του Ε.Ο.Τ. «Ξενία» στην Άνδρο, Λάρισα, Ηγουμενίτσα, Μύκονο, Επίδαυρο, Καλαμπάκα, Παληούρι, Ολυμπία, Ηράκλειο και Πόρο. Με βασικό άξονα τις «ακλόνητες αρχές» της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, δημιούργησε πρότυπες εγκαταστάσεις σε πολλά σημεία του ελληνικού χώρου. Τα «Ξενία» τοποθετούνται στο καλύτερο σημείο του κάθε τόπου από άποψη θέας, σωστού προσανατολισμού, προσβασιμότητας και μορφολογίας του εδάφους, αποτελώντας τοπόσημα για κάθε περιοχή οικοδόμησης τους. Η ένταξή τους στο τοπίο και το κλίμα, η παραδειγματική διευθέτηση των χώρων, η σχέση του μέσα με το έξω, η οικονομία στην κατασκευή (φέρων οργανισμός από μπετόν αρμέ, τοίχοι πλήρωσης από τούβλα, τοπικά υλικά, χρήση κανάβου 4 X 6μ, τυποποίηση), η ένταξη έργων σύγχρονων ελλήνων καλλιτεχνών τα καθιστούν πρότυπα ελληνικής αρχιτεκτονικής, χτισμένα το 1957-67.

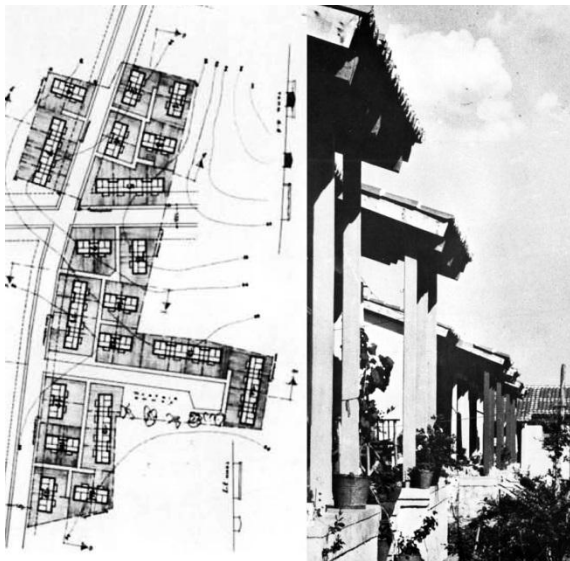
Έργα του Άρη Κωνσταντινίδη είναι επίσης το περίπτερο του Ε.Ο.Τ. στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης (1960), το συγκρότημα που εξυπηρετεί το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου (αποδυτήρια για ηθοποιούς 1958). Η αρχιτεκτονική του κατόρθωσε να είναι σύγχρονη αλλά και διαχρονικής αξίας. Ο Κωνσταντινίδης υποστήριζε ότι το «αληθινό αρχιτεκτονικό έργο όσο είναι σύγχρονο», δηλαδή της εποχής του, από την άποψη της τεχνικής (οικονομίας, κατασκευής κ.ά.), «άλλο τόσο είναι και αιώνιο από την άποψη της καλλιτεχνικής του ταυτότητας»³⁶². Ακόμα οι πύλες του Α΄ Νεκροταφείου στην Αθήνα το 1939 σε συνεργασία με τον Ανδρέα Πλουμιστό.

Παρακάτω γίνεται αναφορά στο πρώτο του αυτό έργο συνεργασίας το οποίο δεν υπάρχει στο βιβλίο του «Μελέτες και Κατασκευές». Επίσης, παραθέτουμε σχέδια του για τα παραπάνω δημόσια κτήρια που έχουν να κάνουν με τον τύπο στην αρχιτεκτονική του.

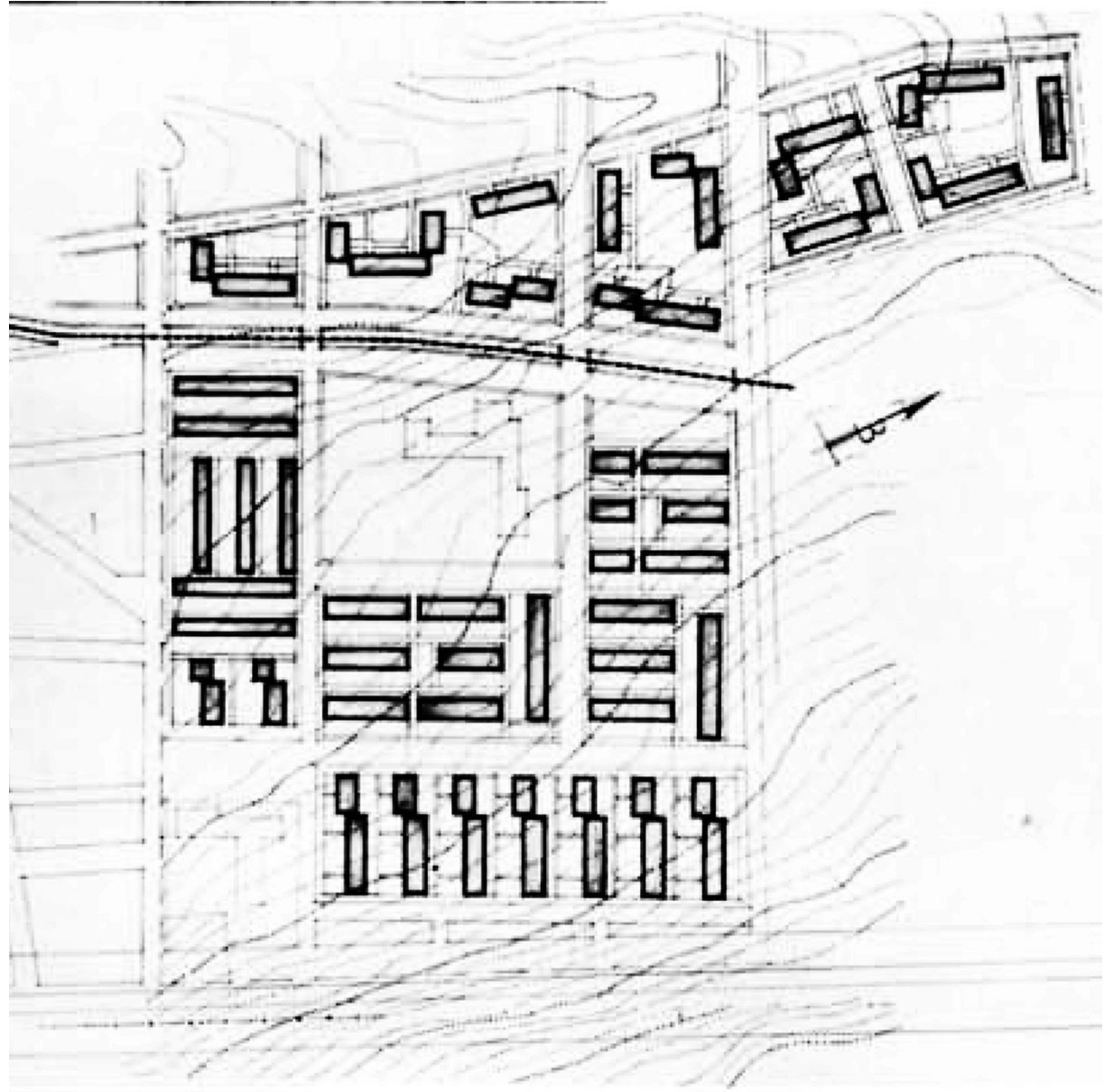
³⁶² Κωνσταντινίδης Άρης, *Αμαρτωλοί και Κλέφτες ή η Απογείωση της Αρχιτεκτονικής*, Άγρα, Αθήνα 1987, σελ. 162.



Εικόνα 125: Εργατικές κατοικίες, Νέα Φιλαδέλφεια, 1955-57



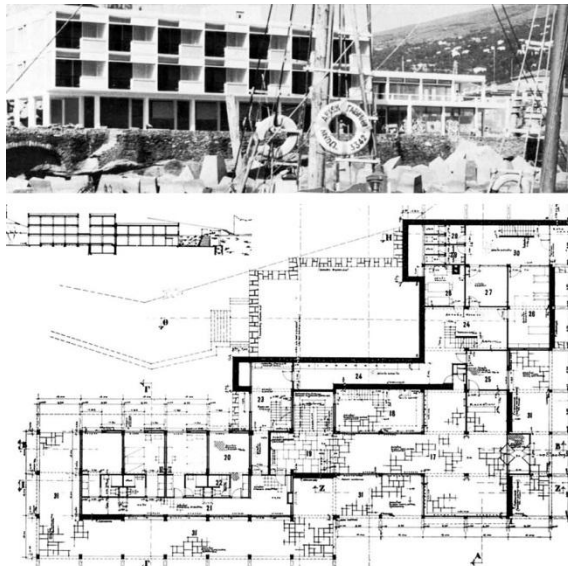
Εικόνα 126: Εργατικές κατοικίες, Σέρρες, 1955-57



Εικόνα 124: Εργατικές κατοικίες, Νέα Φιλαδέλφεια, 1955-57



Εικόνα 127: Πύλες Ἀ Νεκροταφείου, Αθήνα, 1939



Εικόνα 128: Ξενοδοχείο Ξενία, Άνδρος, 1958

ΠΥΛΕΣ ΤΟΥ Α΄ ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟΥ / ΑΘΗΝΑ – 1939

Η πρώτη του δουλειά, ως υπαλλήλου στην Πολεοδομική Υπηρεσία της πόλης των Αθηνών, στην Διοίκηση Πρωτεύουσας, ήταν η σύνταξη της αρχιτεκτονικής μελέτης για τα Προπύλαια του Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών σύμφωνα με την ιδέα του Πλουμιστού που τοποθετούσε τα προπύλαια σε μια μνημειακή διάταξη και μορφή κάθετα προς την οδό Αναπαύσεως, που γινόταν η προσπέλαση προς το Νεκροταφείο, και με μια μεγάλη πλατεία μπροστά τους. Ο Κωνσταντινίδης ανέλαβε τα οικοδομικά σχέδια και τον συνολικό σχεδιασμό και επίβλεψη του έργου.

Ήταν ένα κεντρικό πρόπυλο, με δεξιά του μια πτέρυγα με γραφεία και αριστερά μια πτέρυγα με οστεοφυλακία. Τον ενοχλούσε η συμμετρική σε μάκρος μορφή του. Για να πραγματοποιηθεί είχαν γίνει σημαντικοί εκβραχισμοί και εκχωματώσεις διότι διαφορετικά δεν θα μπορούσε να χτιστεί η αριστερή πτέρυγα αφού το έδαφος ήταν πολύ ανώμαλο και ανηφορικό. Αυτό γίνεται και σήμερα αντιληπτό, όταν πίσω από αυτήν την πτέρυγα, στην εσωτερική πλευρά το έδαφος είναι ακόμα ορεινό, σε μια εδαφική έξαρση που φτάνει σε ύψος 4-5 μέτρα από την επιφάνεια του εδάφους. Κατά την γνώμη του, δεν έπρεπε να πειραχθεί η φυσική κατάσταση στο τοπίο της περιοχής, κι ας μην έβγαινε τόσο μνημειακά συμμετρικό το κτήριο. Πίστευε πως έτσι το κτήριο θα έστεκε πιο αρμονικά ισορροπημένο, εντελώς ασύμμετρο, μέσα στο δοσμένο φυσικό περιβάλλον. Από τότε κιόλας κατάλαβε πως έπρεπε να δημιουργεί «*μια αρχιτεκτονική ΜΕ ΤΟ ΕΔΑΦΟΣ*»³⁶³.

Μέχρι σήμερα οι Πύλες στέκουν στην είσοδο του Κοιμητηρίου.

ΤΥΠΟΠΟΙΗΣΗ ΣΤΑ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΑ ΞΕΝΙΑ – ΤΥΠΙΚΟ ΔΩΜΑΤΙΟ

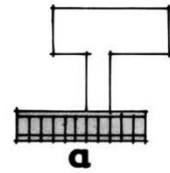
α: ΠΤΕΡΥΓΕΣ ΜΕ ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΑ

1. ΚΑΛΑΜΠΑΚΑ
2. ΠΑΛΗΟΥΡΙ
3. ΟΛΥΜΠΙΑ (1)
4. ΠΟΡΟΣ
5. ΟΛΥΜΠΙΑ (2)

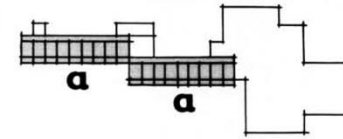
³⁶³ Κωνσταντινίδης Άρης, *Εμπειρίες και Περιστατικά*, Τόμος 2^{ος}, Εστία, Αθήνα 1992, σελ. 60, 65.



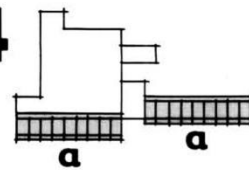
1



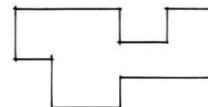
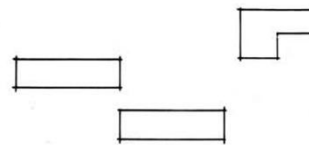
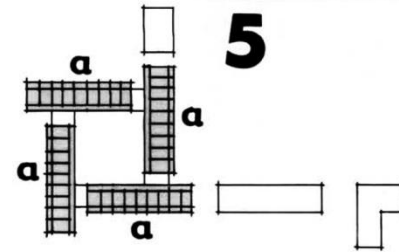
3



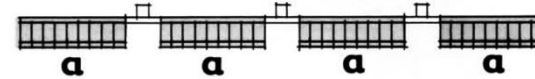
4



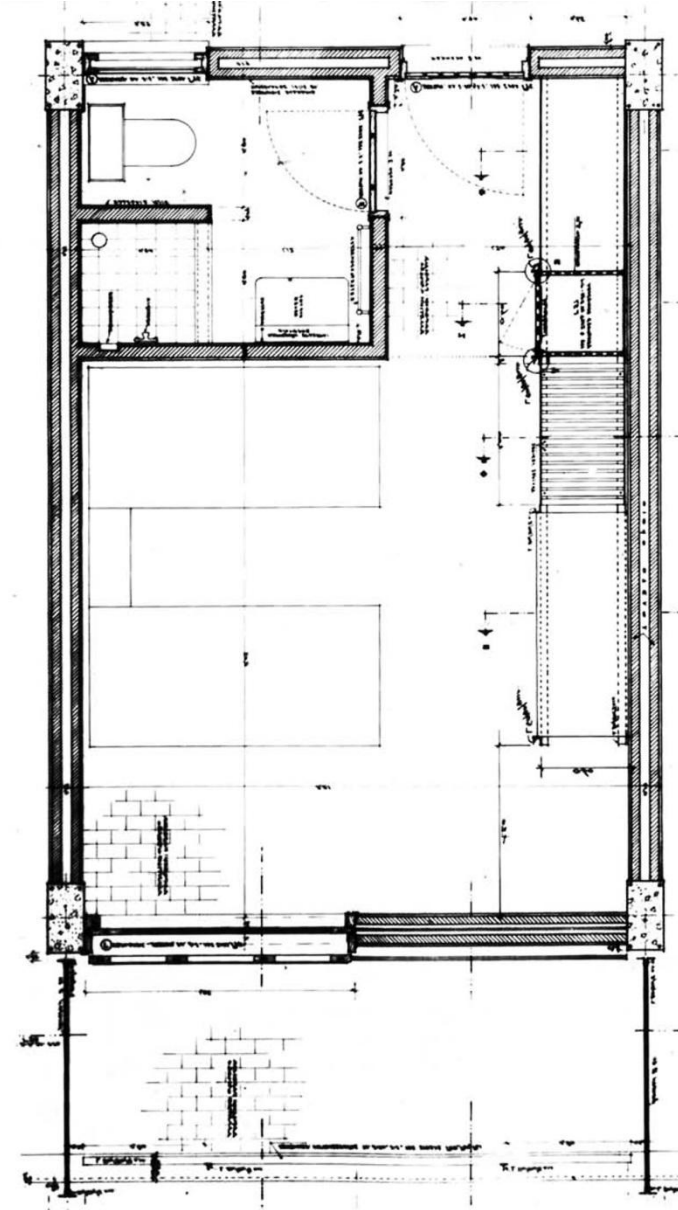
5



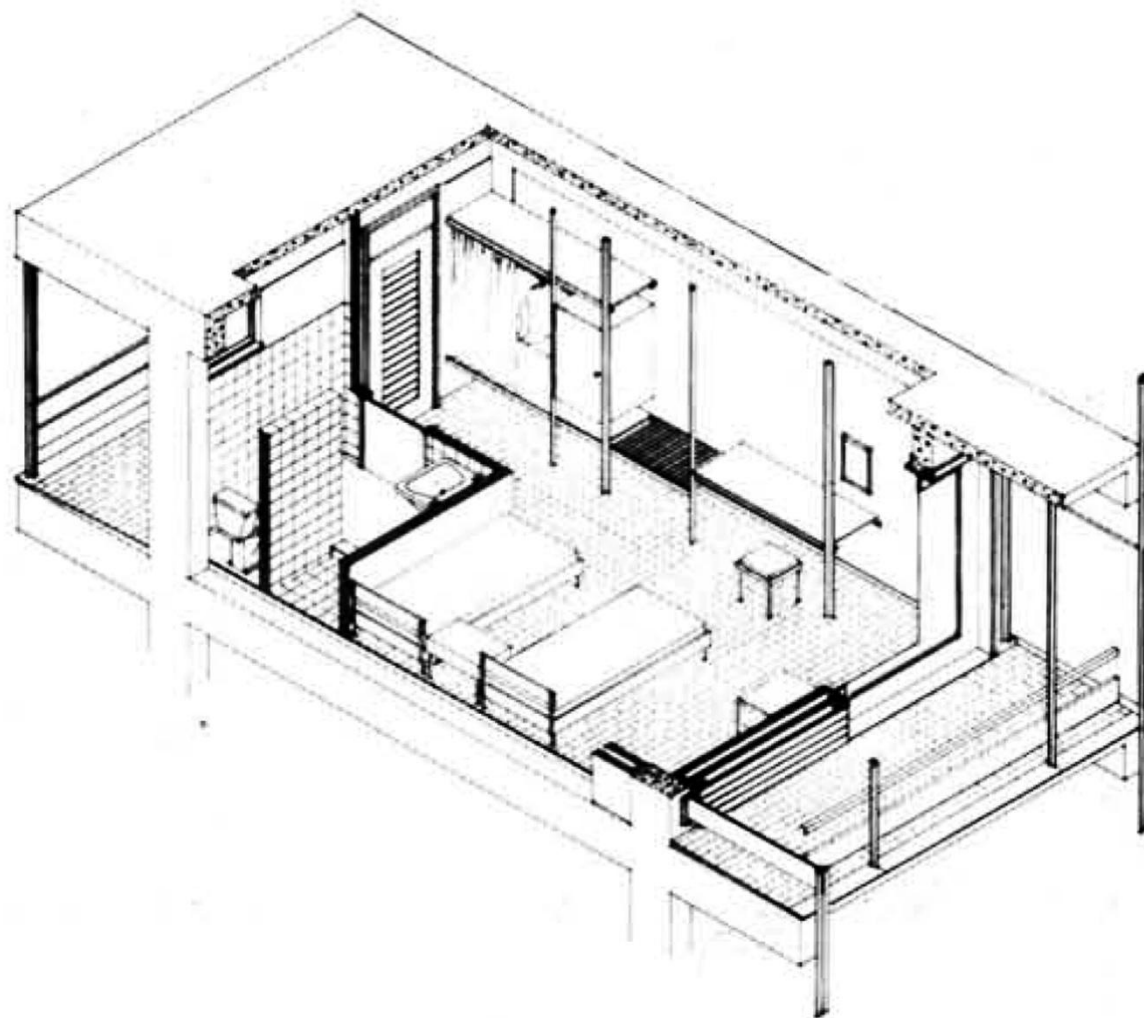
2



Εικόνα 129: Τυποποίηση στα ξενοδοχεία Ξενία



Εικόνα 130: Τυποποίηση στα ξενοδοχεία Ξενία, τυπικό δωμάτιο

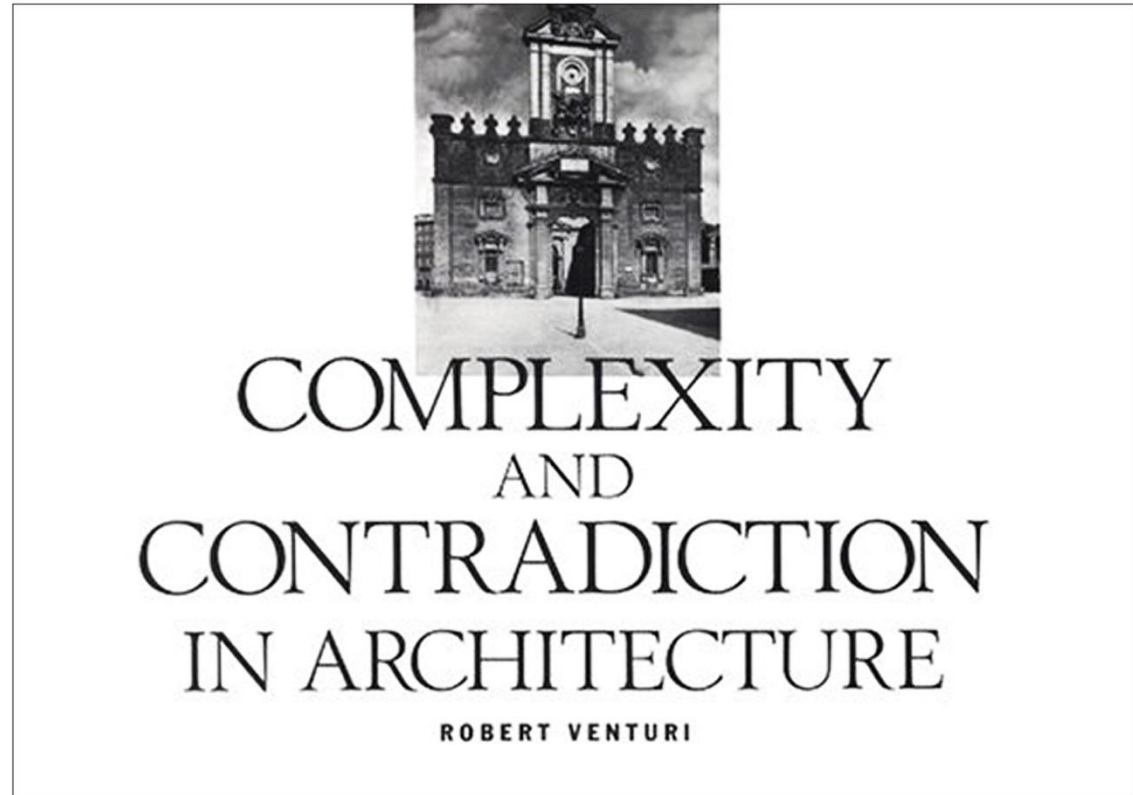


Εικόνα 131: Τυποποίηση στα ξενοδοχεία Ξενία, τυπικό δωμάτιο

6. ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΗΣ ΑΝΤΙΦΑΣΗΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

***"When circumstances defy order, order should bend or break:
anomalies and uncertainties give validity to architecture"***

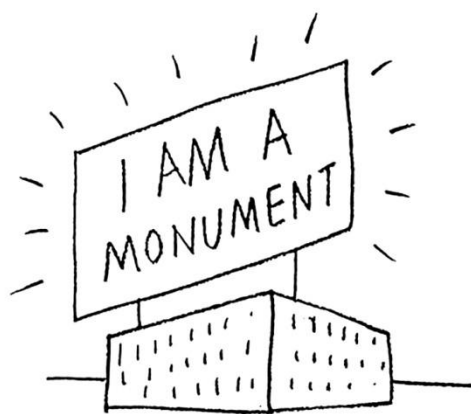
Robert Venturi



Εικόνα 132: Venturi, από το βιβλίο του «Complexity and Contradiction in Architecture», 1966



Εικόνα 133: Ο Robert Venturi



Εικόνα 134: Venturi, από το βιβλίο του «Learning from Las Vegas»

6.1. ROBERT VENTURI - Η ΠΟΛΥΠΛΟΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Η ΑΝΤΙΦΑΣΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Η αρχή της καριέρας του Robert Venturi (1925-) σηματοδοτήθηκε με την έκδοση του βιβλίου «Complexity and Contradiction in Architecture» το 1966. Ο ίδιος το χαρακτήρισε ένα «ήπιο μανιφέστο», αφού συμπυκνώνει τους βασικότερους προβληματισμούς, ιδέες και αρχές του για μια νέα προσέγγιση της αρχιτεκτονικής και υπήρξε σημείο αναφοράς όλων αυτών που πρωταγωνίστησαν την εποχή εκείνη στην δημιουργία μιας νέας αρχιτεκτονικής. Ο κριτικός Vincent Scully το χαρακτήρισε ως «το πιο σημαντικό κείμενο για την αρχιτεκτονική δημιουργία μετά το "Vers une Architecture" που παρουσίασε ο Le Corbusier το 1923», του οποίου αποτελεί και το πρώτο και φυσιολογικό συμπλήρωμά στο χρόνο³⁶⁴.

Οι προθέσεις του Venturi δηλώνονται καθαρά στο ακόλουθο απόσπασμα: «Οι αρχιτέκτονες δεν έχουν κανένα πια λόγο να εκφοβίζονται από την πουριτανική ηθική και γλώσσα της Μοντέρνας Σχολής. Αυτό που μου αρέσει στα αρχιτεκτονικά στοιχεία είναι να είναι περισσότερο μικτά παρά "αμιγή", συμβιβαστικά παρά "καθαρά", πολυσήμαντα παρά "μονοσήμαντα", αμφίβολα παρά "ξεκάθαρα", όπως επίσης να είναι το ίδιο αντιφατικά όσο και απρόσωπα, ανιαρά όσο και "ενδιαφέροντα", συμβατικά παρά "αρχιτεκτονημένα", να διευθετούν παρά ν' αποκλείουν, πληθωρικά παρά απλά, παραδοσιακά όσο και νεωτεριστικά, ασυνεπή και αμφίβολα παρά ξεκάθαρα και ίσια. Από μια προφανή ενότητα προτιμώ μια συγκεκριμένη ζωτικότητα. Συμπεριλαμβάνω το ασυνεχές και διακηρύσσω το δυϊσμό. Υποστηρίζω περισσότερο τον πλούτο του νοήματος παρά την καθαρότητα του νοήματος, την έμμεση όσο και άμεση λειτουργία. [...] Μια αρχιτεκτονική είναι έγκυρη όταν εκφράζεται σε πολλά επίπεδα, συνδυάζει πολλές εκδοχές και μπορεί να χρησιμοποιήσει το χώρο και τα στοιχεία του με πολλούς τρόπους συγχρόνως. Αλλά, μία αρχιτεκτονική που βασίζεται στην πολυπλοκότητα και την αντίφαση, έχει και μια ειδική υποχρέωση απέναντι στο όλο: η αλήθεια της πρέπει να εκφράζεται από τη συνολικότητά της, ή, τουλάχιστον, από μια πρόθεση συνολικότητας. [...] Το περισσότερο δεν είναι λιγότερο (more is not less)»³⁶⁵.

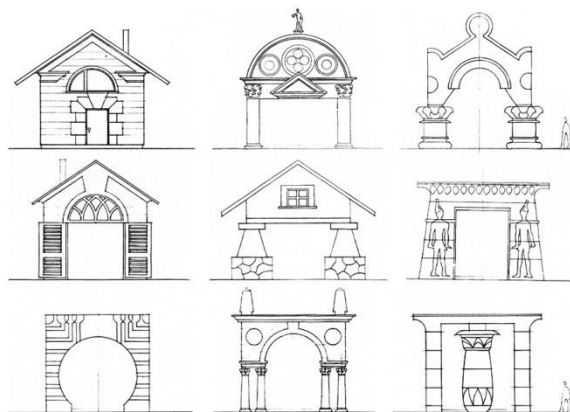
Η επίκριση του μοντερνισμού μέχρι τότε δεν ήταν συνηθισμένη. Ο Rafael Moneo επισημαίνει ότι η κριτική του Bruno Zevi³⁶⁶, των θεωρητικών του Team X, του Luis Kahn αλλά και του Alvarø Aalto παρέμεναν εντός της μοντέρνας ορθοδοξίας. «Καμία από αυτές δεν τόλμησε να ομολογήσει την "γύμνια του αυτοκράτορα" με την ενέργεια και την πεποίθηση του Venturi»³⁶⁷. Την εποχή εκείνη μία τέτοια κίνηση ήταν επικίνδυνη και γι' αυτό το βιβλίο αυτό προκάλεσε τόσο μεγάλο ενδιαφέρον. Σκοπός του Venturi, ήταν να δείξει πως η αρχιτεκτονική, πριν από το μοντέρνο κίνημα, κατάφερνε να συνδυάζει πολλά επίπεδα

³⁶⁴ Venturi Robert, μετφρ. Καρανίκας Γ., *Η Πολυπλοκότητα και η Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική*, (1966 έκδοση 1^η), Γ. Σ. Κατσούλης, Αθήνα 1977, σελ. 9.

³⁶⁵ Venturi Robert, ο.π. σελ. 17.

³⁶⁶ Ο Bruno Zevi (1918-2000) ήταν Ιταλός αρχιτέκτονας, ιστορικός, καθηγητής και συγγραφέας. Ο Zevi άσκησε έντονη κριτική εναντίον της κλασικής μοντέρνας αρχιτεκτονικής και του μεταμοντερνισμού. **Βλ. Wikipedia.**

³⁶⁷ Moneo Rafael, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2004, σελ. 53.



Εικόνα 135: Venturi, *A Garden Party of Styles: Eclectic house Facades*



Εικόνα 136 Venturi, κατοικία Vanna Venturi, Philadelphia, 1962-64

νοήματος ταυτόχρονα. Οι νέοι αρχιτέκτονες εξέλαβαν το μήνυμα του Venturi ως μια νέα εναλλακτική λύση, τη στιγμή που η ιδέα μιας πιο πολύπλοκης αρχιτεκτονικής, που προωθεί την ελευθερία υπέρ του κανόνα, ήταν άκρως ελκυστική. Επομένως, το έργο αυτό αποτελεί πάνω απ' όλα «καταγγελία της ιδεολογικής τυραννίας της μοντέρνας αρχιτεκτονικής»³⁶⁸.

Η κριτική αυτή της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, επικεντρώθηκε στη απόρριψη της εσωτερικής, φυσικής σχέσης μεταξύ μορφής και νοήματος και κατ' επέκταση του δόγματος «form follows function». Ο Venturi γράφει χαρακτηριστικά ότι «οι μοντέρνοι αρχιτέκτονες αγνόησαν τον συμβολισμό της μορφής ως έκφραση ή ενίσχυση του περιεχομένου: το νόημα θα μεταδιδόταν όχι μέσω υπαινιγμού σε ήδη γνωστές μορφές, αλλά μέσω των εγγενών, φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών της μορφής», ενώ λίγο αργότερα προσθέτει ότι «αντί αυτού (του συμβολισμού) προώθησε (η μοντέρνα αρχιτεκτονική) τον εξπρεσιονισμό, επικεντρωμένη στη έκφραση των ιδίων των αρχιτεκτονικών στοιχείων στην έκφραση της δομής και της λειτουργίας»³⁶⁹. Με άλλα λόγια, αμφισβητήθηκε η δημιουργία της αρχιτεκτονικής μορφής που βασίζεται σε μία λογική διαδικασία, ανεξάρτητη από τις εικόνες του παρελθόντος και καθορισμένη αποκλειστικά από το πρόγραμμα και τους περιορισμούς της κατασκευής³⁷⁰.

Μέσω μιας σειράς επιχειρημάτων, παραδειγμάτων και αναφορών σε άρθρα και βιβλία, ο Venturi αντιτίθεται στην παραπάνω θέση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και υποστηρίζει πως είναι αδύνατη μία ντετερμινιστική διαδικασία σχεδιασμού καθώς σε όλα σχεδόν τα στάδια της εκδηλώνονται αποφάσεις που καθοδηγούνται από την «διαίσθηση» του αρχιτέκτονα³⁷¹. Επιπλέον, επισημαίνει πως τόσο η διαδικασία αυτή όσο και η αντίληψη του τελικού κτηρίου βασίζονται στη «συσχέτιση», στο συνειρμικό δηλαδή νόημα που φέρουν οι μορφές. Τέλος, επαναφέρει τη μελέτη του «ξεχασμένου» συμβολισμού, καθώς όπως αναφέρει «η μοντέρνα αρχιτεκτονική είχε το πρόβλημα πως για πολύ κόσμο τα σύμβολά της δεν ήταν αναγνωρίσιμα. Ήταν σαν να μην υπήρχαν καθόλου σύμβολα, ακόμη και γι' αυτούς που τη σχεδιάζαν. Πίστευαν πως ξέφυγαν από τον συμβολισμό»³⁷². Συνεπώς, ακολουθεί τη σημασιολογική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής και συγκεκριμένα τη σημασιολογική μελέτη των μορφών της³⁷³. Η επικοινωνία, η σημασία, το νόημα και κατ' επέκταση ο συμβολισμός είναι οι έννοιες που βρίσκονται στο επίκεντρο της θεωρίας του Venturi³⁷⁴.

³⁶⁸ Moneo Rafael, ο.π. σελ. 53.

³⁶⁹ Venturi Robert, Scott Brown Denise and Izenour Steven, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1972, σελ. 7, 101.

³⁷⁰ Δημητριάδης Γρηγόρης, *Γλώσσα και αρχιτεκτονική μορφή*, Ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π. 2012.

³⁷¹ Όπως για παράδειγμα το άρθρο «Typology and Design Method» του Alan Colquhoun, το βιβλίο «Structural Anthropology» του Claude Levi-Strauss και το βιβλίο «Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on Art» του Ernst Gombrich.

³⁷² Από συνέντευξη που δόθηκε τον Μάιο του 1978 και δημοσιεύθηκε στο The Harvard Architectural Review το 1980.

³⁷³ Ενδεικτική είναι η παρατήρηση του Venturi στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης του βιβλίου «Complexity and Contradiction in Architecture» (1977), στη οποία διασαφηνίζει ότι θα προτιμούσε ένα διαφορετικό τίτλο: *Complexity and Contradiction in Architectonic Form*.

³⁷⁴ Δημητριάδης Γρηγόρης, *Γλώσσα και αρχιτεκτονική μορφή*, Ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π. 2012.



Εικόνα 137: Venturi, κατοικία Vanna Venturi, 1962-64



Εικόνα 138: Venturi, κατοικία Vanna Venturi, 1962-64

Ο Venturi, λοιπόν, σε αναλογία με το αυθαίρετο και συμβατικό γλωσσικό σημείο του de Saussure³⁷⁵, απορρίπτει την ιδέα της φυσικής και αιτιολογημένης σχέσης μεταξύ μορφής και νοήματος. Θεωρώντας, εκ νέου, τη μορφή ως φορέα μηνυμάτων, διεκδίκησε την ελεύθερη χρήση γνωστών στοιχείων από την αρχιτεκτονική του παρελθόντος, συμπεριλαμβανομένης της μοντέρνας και της παραδοσιακής. Πρότεινε έτσι μια νέα (αλλά ουσιαστικά ξεχασμένη, όπως ισχυρίζεται) συμβολική αρχιτεκτονική. Μια αρχιτεκτονική που αποτελεί ένα συμβατικό σύστημα επικοινωνίας, όμοιο με αυτό της φυσικής γλώσσας και στηρίζεται σε συμβάσεις και στη «κοινή λογική». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «*Το κύριο έργο του αρχιτέκτονα είναι η οργάνωση ενός μοναδικού όλου με συμβατικά στοιχεία και η συνεπής εισαγωγή νέων στοιχείων όταν τα παλιά δεν λειτουργούν*»³⁷⁶.

Ο Venturi, αρχικά, προσδιορίζει δύο τύπους πολυπλοκότητας και αντίφασης: «*Την στιγμή που η δεύτερη κατηγορία αναφέρεται στη μορφή και στο περιεχόμενο σαν εκφράσεις του προγράμματος και της δομής, η πρώτη αφορά το χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής και αναφέρεται στο παράδοξο που ενυπάρχει στην αντίληψη και στη διαδικασία αυτή καθαυτή του νοήματος στην τέχνη, δηλαδή στην πολυπλοκότητα και την αντίφαση που απορρέουν από την αντιπαράθεση του τι είναι μία εικόνα πραγματικά και πως φαίνεται να είναι. [...] Η πολυπλοκότητα του νοήματος, με το διφορούμενο και την ένταση που απορρέουν από αυτή, χαρακτήριζε πάντοτε τη ζωγραφική και είναι γενικά αποδεκτή στην τεχνοκριτική*»³⁷⁷.

Όσον αφορά στην πολυπλοκότητα του νοήματος, ο Venturi υποστηρίζει την θέση του με αναφορές τόσο στη σύγχρονη ζωγραφική, όσο και σε θεωρίες της λογοτεχνίας και της ποίησης. Επισημαίνει, για παράδειγμα, ότι οι ζωγράφοι της «Pop Art» έχουν χρησιμοποιήσει το διφορούμενο, για να δημιουργήσουν ένα παράδοξο περιεχόμενο και για να εκμεταλλευτούν τη δυναμική της εξελικτικής διαδικασίας της αντίληψης. Παράλληλα, παραθέτει απόψεις κριτικών της λογοτεχνίας, όπως ο T. S. Eliot και ο W. Empson, οι οποίες υποδεικνύουν ότι η αντίφαση, το παράδοξο και το διφορούμενο αποτελούν βασικές ιδιότητες της ποίησης. Ο Eliot, λοιπόν, ονομάζει την ελισαβετιανή τέχνη «μια νόθα τέχνη» (impure art) μέσα στην οποία γίνεται εκμετάλλευση της πολυπλοκότητας και της αντίφασης και δηλώνει ότι «*σ' ένα θεατρικό έργο του Shakespeare υπάρχουν πολλά επίπεδα νοήματος*»³⁷⁸. Ο Empson, επίσης, στο βιβλίο του «Seven Types of Ambiguity», «*τόλμησε να θεωρήσει την ανακρίβεια στο νόημα σαν την κύρια αρετή της ποίησης, ενώ μέχρι τότε θεωρούνταν σαν αδυναμία της*»³⁷⁹. Τη θεωρία του αυτή, τεκμηριώνει μέσα από κείμενα του Shakespeare, τον οποίον χαρακτηρίζει ως «*τον κατεξοχήν χειριστή του διφορούμενου*»³⁸⁰.

³⁷⁵ Ο Ferdinand de Saussure (1857-1913) ήταν Ελβετός γλωσσολόγος. Υπήρξε ιδρυτής της μοντέρνας γλωσσολογίας και του στρουκτουραλισμού.

³⁷⁶ Venturi Robert, μτφρ. Καρανίκας Γ., *Η Πολυπλοκότητα και η Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική*, (1966 έκδοση 1^η), Γ. Σ. Κατσούλης, Αθήνα 1977, σελ. 18.

³⁷⁷ Venturi Robert, ο.π. σελ. 22.

³⁷⁸ Venturi Robert, ο.π. σελ. 22.

³⁷⁹ Venturi Robert, ο.π. σελ. 22.

³⁸⁰ Venturi Robert, ο.π. σελ. 22.



Εικόνα 139: Venturi, Guild House, Philadelphia, 1960-63



Εικόνα 140: Venturi, Fire Station Number 4, Columbus, Indiana, 1966

Το πρώτο φαινόμενο, μιας πολύπλοκης αρχιτεκτονικής, που παρουσιάζει ο Venturi είναι η αντίφαση. Η αντίφαση, εκφράζεται κυρίως με τη συνύπαρξη αντιφατικών όρων, στοιχείων δηλαδή που λαμβάνονται με διαφορετικούς τρόπους στο επίπεδο της σχέσης του μέρους με το όλο. Η πολυπλοκότητα, επίσης, αποτελεί στοιχείο έντασης και η άρνηση της αποκόβει την αρχιτεκτονική από τη ζωή και τις κοινωνικές ανάγκες. Πολλές από τις περιπτώσεις των «αντιθέσεων» που διατυπώνονται στο βιβλίο «Complexity and Contradiction in Architecture» οδηγούν αυτόματα στην εξέταση των βασικών κατηγοριών του «εσωτερικού» (interior) και του «εξωτερικού» (exterior): *«Η αντίθεση μεταξύ του εσωτερικού και εξωτερικού μπορεί να είναι μία κύρια εκδήλωση της αντίφασης στην αρχιτεκτονική»*³⁸¹. Η μοντέρνα αρχή της συνέπειας του «μέσα» με το «έξω», που αποτέλεσε θεμέλιο λίθο της, θα κατέρρεε την στιγμή που οι αρχιτέκτονες θα μελετούσαν την ιστορία της αρχιτεκτονικής χωρίς προκαταλήψεις. Αυτό ακριβώς επιχειρεί ο Venturi, παραθέτοντας πολυάριθμες περιπτώσεις όπου δεν υπάρχει «συνέχεια όλων των χώρων», αλλά αντίθετα, μια σκόπιμη διαφοροποίηση μεταξύ της εσωτερικής και της εξωτερικής αρχιτεκτονικής³⁸². Καθεδρικοί ναοί, τρούλοι και εκκλησίες παρουσιάζονται να διαμορφώνουν χώρους που δεν είναι ούτε στο παραμικρό βαθμό ευδιάκριτοι από έξω: κτήρια δομημένα με *«ποικίλα στρώματα»*, *«πλεονάζοντα περιβλήματα»* και *«υπολειπόμενους χώρους»* που προξενούν μέσα μας μία αίσθηση πολύπλοκου και μη-προφανούς περιβάλλοντος³⁸³.

Μια αρχιτεκτονική, που τείνει να συμπεριλάβει *«και το ένα και το άλλο»*, παρά να αποκλείσει *«ή το ένα ή το άλλο»*, έχει τη δυνατότητα να περιέχει στοιχεία που είναι ταυτόχρονα ωραία και άσχημα, μεγάλα και μικρά, κλειστά και ανοικτά, συνεχή και αρθρωτά, στρογγυλά και τετράγωνα, δομικά και χωρικά. Περιλαμβάνοντας ποικίλα νοηματικά επίπεδα, δημιουργεί το διφορούμενο και την ένταση. Συνεπώς, όπως η «γλώσσα» του de Saussure έχει το χαρακτήρα ενός συστήματος που στηρίζεται απόλυτα πάνω στην αντίθεση των μονάδων της, τη γλωσσική αξία, έτσι και η σημαίνουσα αρχιτεκτονική του Venturi επιδιώκει να παράγει νόημα μέσα από τα διαφορετικά αντιφατικά επίπεδα της σχεδιασμένης αρχιτεκτονικής³⁸⁴.

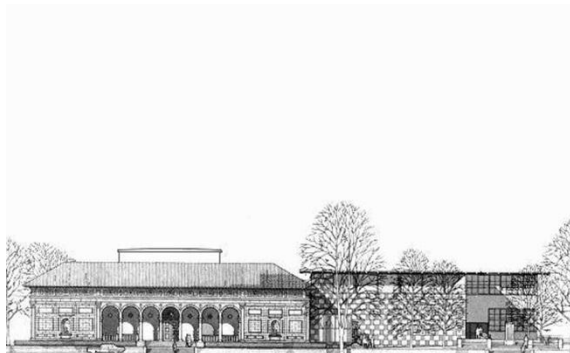
Το διφορούμενο είναι η πιο σημαντική έκφραση πολυπλοκότητας. Κατά τη διαδικασία σχεδίασης και σύλληψης μιας ιδέας ο αρχιτέκτονας έρχεται αντιμέτωπος με την έννοια του διφορούμενου, πιο συγκεκριμένα το φαινόμενο του *«συγχρόνως»* και της *«διπλής λειτουργίας»*, το *«συμβατικό στοιχείο»* και την αντίφαση εσωτερικού-εξωτερικού. Ο ίδιος χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Σχεδιάζοντας από τα μέσα προς τα έξω ή αντίστροφα, δημιουργούνται απαραίτητες εντάσεις, που βοηθούν ώστε να παραχθεί αρχιτεκτονική. Αφού το εσωτερικό είναι διαφορετικό από το εξωτερικό, ο τοίχος – σημείο αλλαγής- γίνεται ένα αρχιτεκτονικό γεγονός. Η αρχιτεκτονική συμβαίνει στην συμβολή ενδογενών και εξωγενών δυνάμεων χρήσης και χώρου [...]. Η αρχιτεκτονική ως ο τοίχος μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού γίνεται μια*

³⁸¹ Venturi Robert, ο.π. σελ. 76.

³⁸² Venturi Robert, ο.π. σελ. 89.

³⁸³ Venturi Robert, ο.π. σελ. 89.

³⁸⁴ Δημητριάδης Γρηγόρης, *Γλώσσα και αρχιτεκτονική μορφή*, Ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π. 2012.



Εικόνα 141: Venturi, Scott Brown, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio, 1977



Εικόνα 142: Venturi, Scott Brown, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio, 1977

χωρική καταγραφή αυτού του συμβάντος και της θεατρικότητας του. Και, αναγνωρίζοντας τη διαφορά μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού, η αρχιτεκτονική ανοίγει την πόρτα της ακόμα μια φορά σε μια ουρμανιστική οπτική των πραγμάτων».

Έχοντας, λοιπόν, καταδείξει την «προφανή» πολυπλοκότητα της αρχιτεκτονικής και επισημάνει το μηχανισμό που παράγει τις πολυάριθμες και συνεχείς αντιθέσεις της, ο Venturi περνά στην ανάδειξη των «μονάδων» της. Σε πλήρη αντιδιαστολή με την «εφευρετική» τάση των αρχιτεκτόνων του μοντέρνου κινήματος και την προσπάθεια τους να καθορίσουν ένα νέο «λεξιλόγιο» αρχιτεκτονικής έκφρασης, ο Venturi υποστηρίζει τη σημασία της αποδοχής και της χρήσης των συμβατικών ή κοινότυπων στοιχείων «conventional elements». Η αρχιτεκτονική, οφείλει να χρησιμοποιεί γνωστές μονάδες σημασίας, όπως ακριβώς η γλώσσα που μιλάμε ή γράφουμε, ενώ παράλληλα, η προσφυγή στη γλωσσολογική αναλογία επιτρέπει στις μονάδες αυτές να χαρακτηριστούν ως «αρχιτεκτονικές λέξεις»³⁸⁵.

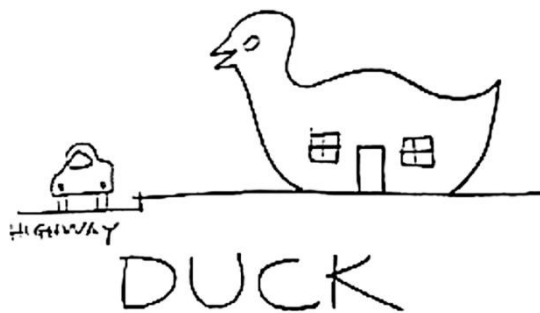
Τα στοιχεία αυτά, με τον χρόνο και τη χρήση, έχουν αποκτήσει και φέρουν ένα συγκεκριμένο και κοινό αποδεκτό νόημα, την στιγμή που η ικανότητα τους, να μεταφέρουν μηνύματα και να αποτελούν το μέσο της επιθυμητής επικοινωνίας με τον δέκτη, θεωρείται αναμφισβήτητη. Η κύρια αιτιολόγηση της εισαγωγής τέτοιων τετριμμένων στοιχείων στη σύγχρονη αρχιτεκτονική είναι η ίδια τους η ύπαρξη. «Είναι ό,τι έχουμε», σχολιάζει χαρακτηριστικά ο Venturi³⁸⁶. Ο αρχιτέκτονας οφείλει να αποδέχεται αυτό που ήδη υπάρχει, αφού η αναζήτηση νέων «ηρωτότυπων» μορφών δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να αποτελεί αυτοσκοπό. Τυπικό παράδειγμα συμβατικού στοιχείου, κοινότυπου στην παραγωγή, στη μορφή και τη χρήση, αποτελεί το τετράγωνο παράθυρο. Το στοιχείο αυτό, που διευθετεί τις υπάρχουσες ανάγκες για ποικιλομορφία και επικοινωνία (σύμφωνα με τον Venturi), εμφανίζεται στα πιο σημαντικά έργα του αρχιτέκτονα, όπως την κατοικία Vanna Venturi, το συγκρότημα κατοικιών για ηλικιωμένους Guild House, τον πυροσβεστικό σταθμό N. 4, καθώς και το μουσείο τέχνης Allen.

Συνεπώς, στόχος του Venturi δεν είναι η ανακάλυψη νέων μορφών, αλλά η ελεύθερη χρήση των υφιστάμενων μορφών σε νέους και «αναπάντεχους» συνδυασμούς. Επικαλούμενος τη ψυχολογία της Gestalt³⁸⁷, η οποία, μεταξύ άλλων, ισχυρίζεται ότι το γενικό πλαίσιο προσφέρει νόημα στο τμήμα και επομένως μια αλλαγή στο πλαίσιο αυτό επιφέρει αλλαγή και στο νόημα, ο Venturi τονίζει τη σημασία του πλαισίου (περικείμενο/context): «Ο αρχιτέκτονας λοιπόν με την οργάνωση των τμημάτων, δημιουργεί πλαίσια νοήματος για τα τμήματα μέσα στο όλο. Με ασυνήθιστη οργάνωση συνηθισμένων αντικειμένων μπορεί να δημιουργήσει νέα νοήματα μέσα στο όλο. [...] Οικεία πράγματα μέσα σ' ένα πλαίσιο μη οικείο

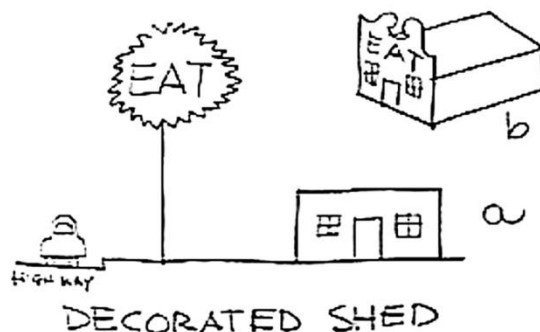
³⁸⁵ Δημητριάδης Γρηγόρης, *Γλώσσα και αρχιτεκτονική μορφή*, Ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π. 2012.

³⁸⁶ Venturi Robert, ο.π. σελ. 47.

³⁸⁷ Η ψυχολογία **Gestalt** είναι ένας τρόπος αντιμετώπισης ατόμων που αισθάνονται ανήσυχα και πως κάτι δεν πάει καλά. Η θεραπεία στηρίζεται στην ιδέα πως είναι καλύτερα να ζήσουμε αυτό που αισθανόμαστε "εδώ και τώρα" και όχι να συνεχίσουμε να σκεπτόμαστε το παρελθόν ή να ανησυχούμε για το μέλλον. **BA. Wikipedia.**



Εικόνα 143: Venturi, από το βιβλίο του «Learning from Las Vegas»



Εικόνα 144: Venturi, από το βιβλίο του «Learning from Las Vegas»

γίνονται αντιληπτά τόσο σαν καινούρια όσο και σαν παλιά»³⁸⁸. Όπως ακριβώς οι ζωγράφοι της Pop Art, νοηματοδοτούν με ένα νέο πρωτότυπο τρόπο τα συνηθισμένα καθημερινά αντικείμενα, αλλάζοντάς τους το πλαίσιο ή μεταβάλλοντας τους την κλίμακα, παρομοίως και ο Venturi παρουσιάζει μία αρχιτεκτονική η οποία μέσα από «διαδικασίες της σχετικότητας της αντίληψης και της σχετικότητας του νοήματος» χρησιμοποιεί γνωστές αρχιτεκτονικές λέξεις, με σκοπό να παράγει πλούσιο νόημα εντός νέων περικείμενων³⁸⁹.

Ο Venturi, σε προφανή αντιστοιχία με τη γλώσσα, επιδιώκει τη χρήση της δομής μιας πρότασης (μίας επιφάνειας ή ενός κτηρίου), μίας δηλαδή νοηματικής ενότητας, εντός της οποίας μέσω της παράθεσης και της αντικατάστασης λέξεων, προκύπτουν νοηματικές εντάσεις³⁹⁰. Οι νοηματικές αυτές εντάσεις, φορτίζουν με ένα μη-προφανές νόημα τις λέξεις που συμμετέχουν. Συνεπώς, αποκαλύπτονται νοήματα που δεν είναι αυτονόητα. Αυτόν ακριβώς τον δομικό τρόπο παραγωγής νοήματος, πιθανόν να εννοεί ο Venturi, όταν αναφέρει πως «ένας αρχιτέκτονας πρέπει να χρησιμοποιεί τη συμβατικότητα και να τη ζωντανεύει, [...] να χρησιμοποιεί το συνηθισμένο ασυνήθιστο» ή όταν παραθέτει απόσπασμα από τον Eliot, κατά τον οποίον, οι ποιητές, επιστρατεύουν «αυτή τη διαρκή και ελαφρή εναλλαγή της γλώσσας, λέξεις που διαρκώς αντιπαράτιθενται σε νέους και αναπάντεχους συνδυασμούς»³⁹¹. Προκειμένου, όμως, να μεταφέρει το γλωσσικό αυτό μηχανισμό των «συμφραζομένων» στην αρχιτεκτονική, αναγκάζεται να εισάγει παράλληλα και την έννοια του όλου, της δομής δηλαδή μέσα στη οποία συγκροτείται το νόημα.

Γράφει, σχετικά: «Μία αρχιτεκτονική της πολυπλοκότητας και της διευθέτησης δεν προδίδει το όλο» και «έχω τονίσει το στόχο για ενότητα παρά απλούστευση στην τέχνη της οποίας η αλήθεια βρίσκεται στη συνολικότητά της». Το «όλο» για τον Venturi είναι κάτι περισσότερο από το απλό άθροισμα των τμημάτων, είναι ένα σύνθετο σύστημα που ενώ επιτρέπει να διακρίνουμε και να απομονώσουμε τα μέρη του, εξασφαλίζει ταυτόχρονα τη συνοχή και την αλληλοεξάρτησή τους. Επομένως, όμοια με τη δομική γλωσσολογία του de Saussure, η αρχιτεκτονική που προτείνει ο Venturi, αποτελεί ένα σύστημα που όλοι του οι όροι είναι αλληλέγγυοι και όπου η αξία και η σημασία του ενός, το νόημα δηλαδή δεν προκύπτει παρά από την ταυτόχρονη παρουσία των άλλων. Η εισαγωγή της αντίφασης στο χώρο, όπως υποστηρίζει Venturi, όταν είναι προσαρμοσμένη είναι ανεκτική και εύπλαστη, δέχεται τον αυτοσχεδιασμό. Η αντίφαση για να μην παραπέμπει στην υπερβολή πρέπει να εναρμονίζεται με τα υπάρχοντα στοιχεία για τη διατήρηση της ενότητας του όλου. Ο Le Corbusier, για παράδειγμα, ως δεξιότεχνης της επεισοδιακής εξαίρεσης μιας άλλης τεχνικής διευθέτησης, στα κτήριά του διακόπτει το ρυθμό των ανοιγμάτων για να προσαρμόσει τις ανάγκες του χώρου παράλληλα με το νόημα που θέλει ο ίδιος να δώσει.

³⁸⁸ Venturi Robert, ο.π. σελ. 46.

³⁸⁹ Venturi Robert, ο.π. σελ. 48.

³⁹⁰ Η νοηματική ένταση, που προκύπτει με την αντικατάσταση και παράθεση λέξεων εντός μίας πρότασης, δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να συγχέεται με την σύνταξη (που αποτελεί τη δεύτερη γλωσσολογική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής), η οποία μελετά τη θέση των λέξεων μέσα στο λόγο σύμφωνα με τους κανόνες του συντακτικού.

³⁹¹ Venturi Robert, ο.π. σελ. 46, 48.

7. ΑΝΤΙΦΑΤΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ ΣΤΟ ΓΡΑΠΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

***"Για τον κάθε αρχιτέκτονα, που σέβεται και που αγαπάει τη δουλειά του,
η θεωρία και η πράξη θα βαδίζουν παράλληλα, κοντά κοντά και θα
αλληλοκοιτάζονται με κατανόηση και με φιλία"***

Άρης Κωνσταντινίδης

Στην αρχιτεκτονική, η διαδικασία σχεδιασμού και σύλληψης ενός έργου έχουν εξίσου μεγάλη σημασία με το ολοκληρωμένο, τελικό αποτέλεσμα. Είναι σημαντικό όμως, να παραδεχτούμε ότι η αρχιτεκτονική δημιουργία είναι ένα αποτέλεσμα ιδεών. Η πράξη, λοιπόν, εξαρτάται από μία θεωρία. Ο θεωρητικός λόγος του αρχιτέκτονα διαθέτει και αυτός ιστορική και ιστοριογραφική αξία, στο βαθμό που μπορεί να φωτίσει τους όρους και τις προϋποθέσεις της δημιουργίας ενός έργου³⁹².

Ο Άρης Κωνσταντινίδης θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους Έλληνες αρχιτέκτονες, πρωτοπόρος της ελληνικής έκφρασης του μοντέρνου κινήματος. Με τον λόγο και το έργο του ενέπνευσε τους νεώτερους αρχιτέκτονες. Στα προηγούμενα κεφάλαια προσπαθούμε να κάνουμε κατανοητό το θεωρητικό του υπόβαθρο. Η αρχιτεκτονική του είναι συνεπής και κωδικοποιημένη. Ο γραπτός του λόγος από την άλλη, παρουσιάζει μια ιδιομορφία. Μπορεί να χαρακτηριστεί ρομαντικός, ακόμα και ποιητικός. Προβληματίζεται όχι μόνο για ζητήματα αρχιτεκτονικής που έχουν να κάνουν με την επιστήμη, αλλά θα μπορούσαμε να πούμε, και με την κοινωνική και πολιτιστική της διάσταση.

Μέσα από την καταγραφή, την μελέτη και τον σχολιασμό του θεωρητικού έργου του Κωνσταντινίδη εντοπίζονται κάποιες αντιφάσεις σε θεωρητικό επίπεδο. Αρχικά, η πρώτη κατηγορία αντιφατικών εννοιών εντάσσεται στο δίπολο ορθολογισμός – ρομαντισμός. Ο Κωνσταντινίδης ως πραγματιστής υποστηρίζει σταθερές και συγκεκριμένες ιδέες. Πολλές φορές όμως, στον λόγο του κυριαρχεί το ρομαντικό στοιχείο. Ο λόγος του διακατέχεται από συναίσθημα.

Επίσης, ο Κωνσταντινίδης αυτοπροσδιορίζεται ως ο «αληθινά μοντέρνος αρχιτέκτονας». Αλλά σε συνέντευξή του επικαλείται τον Laugier, θεωρητικό του κλασικισμού, για να υποστηρίξει κάποιες από τις απόψεις του. Ακόμη, στοιχείο στο έργο του, γραπτό και κτιστό, παραπέμπουν στο κλασικό ύφος. Για παράδειγμα, τάσσεται κατά της συμμετρίας. Αν δούμε όμως κάποια έργα του, μπορούμε να εντοπίσουμε τη συμμετρία. Χαρακτηριστικά, η πρότασή του για την Εθνική πινακοθήκη το 1950, η πρότασή του για την διαμόρφωση της πλατείας του Συντάγματος το 1957, το περίπτερο του Ε.Ο.Τ. στην Θεσσαλονίκη το 1959 και η πρότασή του για την πολυκατοικία στην οδό Ρηγίλλης 24. Εδώ, λοιπόν, παρατηρείται μια αντίθεση ως προς την μορφή. Αποτέλεσμα αυτών είναι η δημιουργία ενός δεύτερου διπόλου, μοντερνισμός – κλασικισμός.

Παρακάτω, στο συμπερασματικό αυτό κεφάλαιο, αναλύονται οι αντιφατικές έννοιες που εντάσσονται στα συγκεκριμένα δίπολα, κυρίως στον γραπτό του λόγο.

³⁹² Τερζόγλου Νικόλαος Ίων, *Η «βούληση για ζωή» ως Αρχιτεκτονική: Υποθέσεις σχετικά με το φιλοσοφικό υπόβαθρο της σκέψης του Άρη Κωνσταντινίδη*, 1^ο Συνέδριο Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Αθήνα 22-24/05/2014.

7.1. ΟΡΘΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ

7.1.1. ΔΙΕΘΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΟΠΙΚΙΣΜΟΣ

Η Ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική του 20^{ου} αιώνα φανερώνει μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο μοντέρνο κίνημα και στο πλούσιο ιστορικό παρελθόν. Η γεωμετρική αφαίρεση και η αναζήτηση καθαρών σχημάτων και μορφών υπήρξε ο βασικός αισθητικός κανόνας του μοντερνισμού, που όμως δεν κατόρθωσε να γίνει αποδεκτός στο ευρύ κοινό. Ομοίως στην Ελλάδα προκύπτει το ζήτημα της ελληνικότητας ως στροφή στο ελληνικό παρελθόν.

Το ζήτημα της ελληνικότητας, έτσι όπως τέθηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα στη δεκαετία του '30, ήταν ένα ιδεολογικό κίνημα που αποσκοπούσε στην επιστροφή στις ρίζες του ελληνικού τόπου. Αναζητείται έτσι μια σύνδεση παλαιού και νέου, παραδοσιακού και μοντέρνου, η οποία τελικά οδηγεί στην επίτευξη σημαντικών κτηρίων την περίοδο του μεσοπολέμου και τη μεταπολεμική περίοδο. Για τον λόγο αυτό στην προσπάθεια σύνδεσης των δύο, δηλαδή παλαιού και νέου, προκύπτουν κάποια δίπολα: ελληνικότητα και νεωτερικότητα, ελληνική αρχιτεκτονική και σύγχρονες διεθνείς αναζητήσεις, παράδοση και μοντερνισμός, τοπικισμός και διεθνισμός και είναι ζητήματα τα οποία συνεχίζουν να μας απασχολούν. Πρόκειται για τα ίδια προβλήματα εκφρασμένα με νέους όρους.

Έτσι είναι πολύ εύστοχα και επίκαιρα τα λόγια του Γ. Θεοτοκά, ο οποίος, προτείνοντας ως λύση, στη δεκαετία του '30 τη σύνδεση παλαιού και νέου στη λογοτεχνία, έλεγε: *«Αυτό θα ήταν αληθινά κάτι ιδιαίτερο και καινούργιο, θα ήταν κάτι αυθεντικά ελληνικό και θα ήταν επιτέλους μια ελληνικότητα που θα ξεπερνούσε αληθινά τις αθλιότητες του τοπικισμού, θα περιφρονούσε όλους τους κάλπικους επαρχιακούς και καφενειακούς ελληνοκεντρισμούς και θα είχε την ελπίδα (μακρινή βέβαια, αλλά όχι ανεδαφική) να αποκτήσει κάποτε μια διεθνική σημασία»*³⁹³. Ομοίως μπορούμε να πούμε ότι ισχύουν και για την αρχιτεκτονική τα συγκεκριμένα λόγια.

Μεταπολεμικά, ο χαρακτήρας της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής είναι διεθνής. Σημαντικά κτήρια σε ευρωπαϊκές χώρες σχεδιάζονται από αρχιτέκτονες άλλων χωρών. Αυτό το φαινόμενο είναι γενικότερο και έχει τις ρίζες του στον διεθνισμό του μοντέρνου κινήματος. Παράλληλα όμως υπάρχουν τάσεις που επιδιώκουν την ένταξη και την προσαρμογή νέων κτηρίων στις τοπικές ιδιομορφίες κάθε περιοχής.

Το ζήτημα λοιπόν που τίθεται στην σύγχρονη αρχιτεκτονική, στην Ελλάδα αλλά και σε όλον τον κόσμο, είναι ο επαναπροσδιορισμός της νέας ελληνικής αρχιτεκτονικής και η επιλεκτική χρήση στοιχείων της τα οποία παρουσιάζουν διαχρονικό και υπερτοπικό χαρακτήρα και παραμένουν χρήσιμα στην αρχιτεκτονική

³⁹³ Πατέστος Κωνσταντίνος, *Ελληνική Αρχιτεκτονική. Νεωτερισμοί και νεωτερικότητα στην αρχή της χιλιετίας*, Ενημερωτικό δελτίο Τ.Ε.Ε., Τεύχος 2207, δημοσίευση 15/07/2002.

σύνθεση. Ακόμα και σήμερα, στην σύγχρονη αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη είναι δύσκολο να καταλήξουμε αν επικρατεί ο διεθνισμός ή ο τοπικισμός.

Ο Άρης Κωνσταντινίδης αμφιταλαντεύεται για το αν η αρχιτεκτονική πρέπει να είναι διεθνής ή τοπική, από την αρχή της καριέρας του μέχρι το τέλος της. Παρακάτω παρατίθενται συγκεκριμένα χωρία, από βιβλία και άρθρα του, όπου γίνεται σαφές ο συγκεκριμένος προβληματισμός.

Στο πρώτο του κιόλας δημοσιευμένο άρθρο, το 1940, γράφει: «*Η αρχιτεκτονική είναι διεθνής. Είναι διεθνής όσο ...οι όροι υγιεινής και της επιστήμης, η ιατρική και τα μέσα ζωής είναι κοινά σ'όλον τον κόσμο*»³⁹⁴. Επίσης λίγα χρόνια αργότερα υποστηρίζει ότι: «*Η αληθινή αρχιτεκτονική μιλάει μια γλώσσα που έχει πλαστεί για να την καταλαβαίνουν όλοι οι άνθρωποι σε όλους τους τόπους της γης. Όχι γιατί θέλει να είναι "διεθνής" αλλά γιατί είναι παγκόσμια, έχοντας πιάσει τις αιώνιες εκείνες ουσίες που είναι απαραίτητες για όλους τους τόπους. Και γίνεται, έτσι η αληθινή αρχιτεκτονική και κάπως άχρονη. Οπότε, όσο μια αληθινή αρχιτεκτονική ισχύει για τον κάθε τόπο ισχύει και για τον κάθε χρόνο*»³⁹⁵.

Περίπου σαράντα χρόνια μετά, στα «*Λίγα Λόγια*» που συνοδεύουν την συγκεντρωτική έκδοση των μελετών και των κατασκευών του, μοιάζει να υιοθετεί μία εντελώς αντίθετη άποψη, όταν γράφει: «*[...] η αληθινή αρχιτεκτονική ...δεν μπορεί να είναι παρά τοπική και όχι "διεθνής", βγαλμένη δηλαδή από ρίζες και από πέτρες και από χώματα και από νερά, που ανήκουν σε κάποιο συγκεκριμένο, κάθε φορά, έδαφος και τοπίο [...]*»³⁹⁶. Ακόμα πιο επιτακτικά, αναφέρει σε συνέντευξη του στη Le Monde, την ίδια χρονιά: «*Η αρχιτεκτονική δεν μπορεί να είναι διεθνής, σε ό,τι έχει σχέση με την μορφή και με την λειτουργικότητα*»³⁹⁷. Καθ' όλη την διάρκεια της καριέρας του αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε αυτές τις δύο έννοιες, δηλαδή για το αν η αρχιτεκτονική είναι διεθνής ή τοπική.

Οι παραπάνω προσεγγίσεις του μας οδηγούν στο να συμπεράνουμε ένα στοιχείο αντίφασης. Το συγκεκριμένο δίπολο μπορούμε να το ερμηνεύσουμε αν αναλογιστούμε δύο από τις βασικές τοποθετήσεις του στην αρχιτεκτονική, όπου αφορούν την άποψή του για τον υλικό ορθολογισμό και τον σεβασμό για τη λαϊκή παράδοση κάθε τόπου.

Ο Kenneth Frampton στο βιβλίο του «*Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, ιστορία και κριτική*» είχε εντοπίσει την προφανή ένταση που είναι παρούσα στο χτισμένο έργο ανάμεσα στην «*οικουμενική ορθολογικότητα*» του πλαισίου από οπλισμένο σκυρόδεμα και την «*αυτόχθονη απικότητα*» της τοπικής πέτρας. Η «*τοπικιστική*»

³⁹⁴ Κωνσταντινίδης Άρης, *Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε Περιοδικά και σε Βιβλία, 1940-1982*, (Άγρα, Αθήνα 1987, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 19.

³⁹⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα*, (Άγρα, Αθήνα 1992, έκδοση 1^η) Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 83.

³⁹⁶ Κωνσταντινίδης Άρης, *Μελέτες και Κατασκευές*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1981, σελ. 263.

³⁹⁷ Κωνσταντινίδης Άρης, *Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε Περιοδικά και σε Βιβλία, 1940-1982*, ο.π. σελ. 345.

διάσταση στο έργο του είναι σημαντική, δηλαδή με την χρήση των αδρών τοπικών υλικών, την οργανική ένταξη στο περιβάλλον, τον σεβασμό της κλίμακας του τόπου και την ανάδειξη της λαϊκής αρχιτεκτονικής, μας απομακρύνουν τελικά από τον πρώιμο μοντερνισμό του «International Style»³⁹⁸.

Η Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ πιστεύει ότι η λύση στην κοσμοθεωρητική ταυτότητα του Κωνσταντινίδη βρίσκεται εγγύτερα στον Frank Lloyd Wright παρά στον μεσοπολεμικό Le Corbusier. Ο Δημήτρης Φιλιππίδης μοιάζει να συμφωνεί, όταν παραδέχεται πώς ο Κωνσταντινίδης «...ισορροπεί ανάμεσα σε μία συναισθηματική ιδιοσυγκρασία και σε ένα αυστηρό ορθολογισμό»³⁹⁹.

Το δίλημμα αυτό ανάμεσα σε μία τεχνολογική εκδοχή του διεθνισμού και σε έναν τοπικιστικό ντετερμινισμό συνεχίζει να κάνει την εμφάνισή του σε πολλά από τα κείμενά του, χωρίς να επιλύεται οριστικά.

³⁹⁸ Τερζόγλου Νικόλαος Ίων, *Η «βούληση για ζωή» ως Αρχιτεκτονική: Υποθέσεις σχετικά με το φιλοσοφικό υπόβαθρο της σκέψης του Άρη Κωνσταντινίδη*, 1^ο Συνέδριο Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Αθήνα 22-24/05/2014.

³⁹⁹ Τερζόγλου Νικόλαος Ίων, ο.π.

7.1.2. ΥΛΙΚΟΣ ΟΡΘΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

«Είναι πραγματικά τραγικό: η μοντέρνα κοινωνία αναδιοργανώνεται εκ βάθρων, όλα ανατρέπονται από την μηχανή, εδώ και εκατό χρόνια η εξέλιξη έχει ακολουθήσει ξέφρενο ρυθμό, η αυλαία έπεσε, έκλεισε πίσω της οριστικά όλες τις συνήθειές μας, τα μέσα μας, τα έργα μας. Μπροστά μας ανοίγεται μια απεριόριστη έκταση και ο κόσμος όλος τρέχει προς το μέρος της»⁴⁰⁰. Τα λόγια αυτά του Le Corbusier, το 1928 κιόλας, μας δίνουν την εικόνα που επικρατούσε τότε για τις νέες τεχνολογίες και ιδέες, όχι μόνο στην αρχιτεκτονική, αλλά και γενικά σε όλους τους τομείς της ζωής.

Σε επίπεδο εννοιών, «ο εκσυγχρονισμός, όπως και ο ορθολογισμός, μπορεί να διακριθεί σε τυπικό και ουσιαστικό [...]. Τυπικός είναι ο εκσυγχρονισμός όταν κυριαρχούν σε αυτόν οι μορφές και οι εκδηλώσεις του εργαλειακού, εγχειρηματικού και υπολογιστικού ορθολογισμού. Ενώ ουσιαστικός μπορεί να θεωρηθεί ο εκσυγχρονισμός που προωθεί το αξιακό περιεχόμενο μιας σκέψης δίχως προκαταλήψεις, στραμμένης στην αποκάλυψη της αλήθειας και στην απελευθέρωση του ανθρώπου από τα δεσμά του μύθου, της μισαλλοδοξίας και γενικά του ανορθολογισμού»⁴⁰¹.

Στην αρχιτεκτονική, τα νέα αυτά δεδομένα, της τεχνολογικής προόδου, έρχονται αντιμέτωπα με την υπάρχουσα κατάσταση και τις παραδόσεις κάθε τόπου. Είναι δύσκολο να αφομοιωθούν και να εφαρμοστούν πλήρως χωρίς κάποια επεξεργασία και προσαρμογή στα διάφορα τοπικά δεδομένα. Είναι σημαντικό να συνδυαστούν γόνιμα τα παραπάνω για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

Ο Άρης Κωνσταντινίδης, λίγα χρόνια αργότερα, επιστρέφοντας στην Ελλάδα, έχοντας αφουγκραστεί τις κυρίαρχες παρελθοντικές, αλλά και τις τότε αρχιτεκτονικές τάσεις, αναζητά ποιο είναι το πιο σωστό για να χτιστεί στον ελληνικό τόπο. Αυτό τον κάνει να ταξιδέψει σε πολλά μέρη της Ελλάδας, να αναζητήσει και να καταγράψει ελληνικά σπίτια και στη συνέχεια να προσπαθήσει να συνδυάσει το παραδοσιακό με το μοντέρνο. Για τον Κωνσταντινίδη η λαϊκή παράδοση συμπίπτει απολύτως με την ουσία του μοντερνισμού. Η παράδοση αυτή αποτυπώνεται στα λαϊκά κτίσματα, στα προσφυγικά και στην ανώνυμη αρχιτεκτονική και είναι εντελώς ξένη προς το νεοκλασικισμό και την ιστορική μορφολογία. Ολόκληρη η ιστορική αρχιτεκτονική τίθεται εντός παρενθέσεως προς όφελος των άχρονων πρωταρχικών μορφών της ανώνυμης αρχιτεκτονικής, ιδίως της νησιώτικης, στην οποία αναγνωρίζεται η αυθεντικότητα της πραγματικής ελληνικής αρχιτεκτονικής. Παρακάτω παρουσιάζουμε τους προβληματισμούς του παραθέτοντας σχετικά χωρία και επιπλέον σχολιάζουμε συγκεκριμένες μορφές στο έργο του που αποτελούν εκφάνσεις των παραπάνω εννοιών.

⁴⁰⁰ Le Corbusier, μτφρ. Τουρνικιώτης Παναγιώτης, *Για μια Αρχιτεκτονική*, Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα 2005, 2η έκδοση, σελ. VII, XIII.

⁴⁰¹ Μακρυδημήτρης Αντώνης, *Οι αντιφάσεις του εκσυγχρονισμού*, ΤΟ ΒΗΜΑ - γνώμες, δημοσίευση 24/09/2000.

Συγκεκριμένα, το 1940 ο Κωνσταντινίδης ξεκινάει την αρθρογραφία του και δημοσιεύει σε εφημερίδες και περιοδικά. Στο πρώτο του βιβλίο *«Δύο χωριά από τη Μύκονο και μερικές πιο γενικές σκεψεις μαζί τους»* το 1947 επικαλείται διαρκώς την ανώνυμη αρχιτεκτονική, τη φύση, τον τόπο, τον λαό, τα απλά και εφήμερα κτίσματα. Εκεί γίνεται η πρώτη εμφάνισή του στην *«κολυμβήθρα του τόπου»*⁴⁰² και η αναζήτηση της λαϊκής κληρονομιάς και του τοπίου αποκτά τον συναισθηματικό χαρακτήρα μίας θρησκευτικής αποκάλυψης. Σε αντίθεση με *«το μπερδεμένο πλεξίδι της επιστήμης, της γνώσης, της μηχανής»*⁴⁰³, σε απόλυτη αντιδιαστολή με τον υλικό ορθολογισμό της τεχνικής και της επιστημονικής γνώσης, η λαϊκή παράδοση φανερώνει έναν κόσμο όπου ο άνθρωπος δεν έχει διαχωριστεί από τη φύση, το πνεύμα και το πάθος του δεν έχουν αλλοτριωθεί από την υπολογιστική νόηση και μέθοδο⁴⁰⁴.

Επίσης, μέσα από την καταγραφή των παλιών αθηναϊκών σπιτιών αναζητά και βρίσκει το αρχαίο ελληνικό σπίτι, αγνοώντας πλήρως τις νεοκλασικές προσόψεις τους κι αυτό είναι ένα μορφολογικό στοιχείο αντίφασης (μέσα – έξω κατά τον Venturi). *«Ό, τι καλό χτίσανε οι παλιοί ήτανε γιατί με το κάθε τους χτίσμα αντικατοπτρίζανε την κοινωνική τους ζωή και υπόσταση και γιατί κατασκευάζανε με την τεχνική και με τα υλικά του καιρού τους, οπότε και έτσι βγαίνανε κάποιες μορφές, σε γενικά σχήματα και σε λεπτομέρειες κάθε φορά ένα σπίτι παραδοσιακό, επειδή ήτανε σύγχρονο, δηλαδή αληθινό σε όλα του»*⁴⁰⁵. Η παράδοση κατά τον Κωνσταντινίδη είναι η μνήμη που μπορεί να σταθεί χρήσιμη στη σύγχρονη ζωή, ό, τι φτιάχνανε οι παλιοί με ένα δικό τους τρόπο το φτιάχνουμε κι εμείς σήμερα, με ένα δικό μας τρόπο, η μια και αιώνια αλήθεια, που σε κάθε εποχή βρίσκει το δικό της πρόσωπο, τη δική της ταυτότητα. Η παράδοση είναι πρόοδος γιατί είναι η αδιάσπαστη αλυσίδα όλων των ανανεώσεων και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο είναι η προβολή στο μέλλον.

Γράφει, επίσης, στα *«Στοιχεία Αυτογνωσίας»*, το 1975: *« [...] αληθινά πρωτοφανέρωτο και πρωτοποριακό είναι μονάχα ό, τι δικαιώνεται μέσα από μία συνεχιζόμενη παραδοσιακή εμπειρία, ό, τι δηλαδή διαρκεί ...για να εξωτερικεύει ...εσωτερικά βιώματα»*⁴⁰⁶. Οι μελέτες του για τη λαϊκή, ανώνυμη αρχιτεκτονική πιστοποιούν αυτή τη θεμελιώδη ροπή του⁴⁰⁷: η βιωματική, ενσυναισθητική περιγραφή των ταπεινών κτισμάτων, σπαρμένων στο Ελληνικό τοπίο, συγκροτεί σταδιακά ένα φλογερό μανιφέστο, όπου η

⁴⁰² Κωνσταντινίδης Άρης, *Δύο χωριά απ' τη Μύκονο και μερικές πιο γενικές σκεψεις μαζί τους*, (Αθήνα 1947, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, έκδοση 2^η, σελ. 39.

⁴⁰³ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 9-11.

⁴⁰⁴ Τερζόγλου Νικόλαος Ίων, *Η «βούληση για ζωή» ως Αρχιτεκτονική: Υποθέσεις σχετικά με το φιλοσοφικό υπόβαθρο της σκέψης του Άρη Κωνσταντινίδη*, 1^ο Συνέδριο Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Αθήνα 22-24/05/2014.

⁴⁰⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, *Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια*, (Αθήνα 1950, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, έκδοση 3^η.

⁴⁰⁶ Κωνσταντινίδης Άρης, *Στοιχεία Αυτογνωσίας: για μια Αληθινή Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1975, σελ. 313.

⁴⁰⁷ Τερζόγλου Νικόλαος Ίων, ο.π.

παράδοση συμβολίζει το πνεύμα ενός τόπου, την πίστη, το πάθος και την ψυχή ενός λαού, την αυθόρμητη δημιουργικότητα, το πηγαίο ένστικτο⁴⁰⁸.

Τα ρομαντικά αυτά μοτίβα σκέψης γεννούν τον εννοιολογικό διχασμό της μάζας των πόλεων από τον λαό της υπαίθρου⁴⁰⁹, ο οποίος δρα και κινείται ακολουθώντας το αίσθημα και την καρδιά του, *«σύμφωνα με το πνεύμα που θρέφει τον πιο εσωτερικό κόσμο του, σύμφωνα με το νόμο της φύσης – μια εσωτερική ανάγκη που τον κρατά σ' επαφή με τη φύση. Μια ψυχική θεώρηση της ζωής, μια πνευματική και θρησκευτική επικοινωνία με όλην την εσωτερικότητα του εξωτερικού κόσμου»*⁴¹⁰. Τα πράγματα εδώ είναι καθαρά: η παραδοσιарχία του Κωνσταντινίδη συμφύρεται με τα Ρομαντικά ιδεώδη της φύσης που αντιδιαστέλλεται στον τεχνικό πολιτισμό, της οργανικής κοινότητας που αντιπαρατίθεται στη μηχανική κοινωνία, της σοφίας της καρδιάς που συγκρούεται με την τεχνολογική πρόοδο⁴¹¹. Άρα ο Κωνσταντινίδης είναι ένας Ρομαντικός, ένας παρορμητικός ιεροκήρυκας που θρηνεί το Μοντέρνο δράμα του βιομηχανικού πολιτισμού και καλεί σε μία επιστροφή στη φύση και τη παράδοση, ως τα μόνα καταφύγια των ανόθευτων, αληθινών, πηγαίων, ελεύθερων, αναλλοίωτων αρχιτεκτονικών αξιών⁴¹².

Παρατηρούμε την ένταξη της έννοιας της παράδοσης στην αρχιτεκτονική του με την εξής μορφή: χρήση παραδοσιακών τοπικών υλικών δόμησης, προσθήκη υλικών όπως ξύλινα στοιχεία και καλαμωτές σε ημιυπαίθριους χώρους καθώς και παραδοσιακά έπιπλα στο εσωτερικό κατοικιών του. Είναι φανερός ο σεβασμός και η προσήλωσή του στην λαϊκή αρχιτεκτονική. Ειδικότερα, η πρώτη κατοικία που έχτισε στην Ελευσίνα παραπέμπει στη νησιώτικη ελληνική αρχιτεκτονική. Δηλαδή, ελεύθερη κάτοψη με ημιεπίπεδα και στεγασμένοι ή υπαίθριοι χώροι και γύρω σκιασμένοι ημιυπαίθριοι. Ακόμη, παρατηρούμε ότι σε αρκετές μελέτες για κατοικίες μέχρι το 1949 σχεδιάζει παραδοσιακές δίρριχτες στέγες, κάτι που δεν συναντάται σε επόμενες μελέτες.

Από το 1947, με τον πρώτο του σχεδιασμό κτηρίου μεγάλης κλίμακας για γραφεία και κατοικίες στην Αθήνα, εντάσσει στην αρχιτεκτονική του το στοιχείο του αυστηρού κανάβου και την χρήση σύγχρονων υλικών (μπετόν-αρμέ και μέταλλο). Υποστηρίζει ότι: *«Δεν είναι καμία ντροπή να αναγνωρίσουμε πόσο "υστερούμε" στον τόπο μας σε πολλά επιστημονικά ή καλλιτεχνικά κριτήρια, ούτε είναι άστοργο να σεβόμαστε το προβάδισμα ξένων τόπων»*. Από ένα σημείο και μετά τα σύγχρονα αυτά νέα υλικά συνδυάζονται με τα παραδοσιακά. Ο ίδιος γράφει: *«Η καλή Αρχιτεκτονική ξεκινά πάντα με μια καλή κατασκευή [...]». Και κατασκευή θα πει να χρησιμοποιείς το κάθε υλικό σύμφωνα με τις δικές του στατικές και μορφολογικές ιδιότητες, γιατί άλλον τρόπο κατασκευής επιβάλλει η πέτρα, άλλον τρόπο το μπετόν, και το ατσάλι και το γυαλί. Και κατασκευή θα πει ακόμη να συνθέτεις με το υλικό που διαλέγεις, και να*

⁴⁰⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 300-308

⁴⁰⁹ Κωνσταντινίδης Άρης, *Δυο χωριά απ' τη Μύκονο και μερικές πιο γενικές σκεψεις μαζί τους*, ο.π. σελ. 13-17, 20, 38-39

⁴¹⁰ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 16-17.

⁴¹¹ Κωνσταντινίδης Άρης, *Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια*, ο.π. σελ. 7.

⁴¹² Τερζόγλου Νικόλαος Ίων, ο.π.

ταιριάζεις τη λεπτομέρεια με το γενικό σχήμα, σε ένα σύνολο αρμονικό και σφιχτοδεμένο»⁴¹³. Θέλει λοιπόν να προωθήσει τον παραπάνω συνδυασμό των υλικών και καλεί σε μία επιστροφή στη φύση και τη παράδοση, ως τα μόνα καταφύγια των ανόθευτων, αληθινών, πηγαίων, ελεύθερων, αναλλοίωτων αρχιτεκτονικών αξιών χωρίς να απορρίπτει τη μοντέρνα αρχιτεκτονική⁴¹⁴. Συμπερασματικά, η παραδοσιαρχία του Κωνσταντινίδη εδώ αντιπαράκειται στον τεχνικό πολιτισμό.

Την ίδια χρονιά που γράφει για τον «εσωτερικό πνευματικό κραδασμό» του λαϊκού ανθρώπου τον οποίο αντιπαραθέτει στον «άκαρδο» και «γυμνό»⁴¹⁵ τεχνολογικό ντετερμινισμό της βιομηχανικής επανάστασης⁴¹⁶, δημοσιεύει το κείμενο «Αρχιτεκτονημένη Οικοδόμηση», όπου εμφανίζεται πλήρως μεταμορφωμένος. Πιο συγκεκριμένα γράφει: « [...] Η οικοδόμηση της νέας ζωής...θα στηριχθεί στη δύναμη μιας επιστήμης που στέκει μοναδική και που γνωρίζει να πραγματοποιεί και κείνες τις πιο ονειροπαρμένες ελπίδες. Στη δύναμη της ΤΕΧΝΙΚΗΣ, της πιο νέας και σύγχρονης τεχνικής, που μπορεί να σταθεί ένα μοναδικό όπλο ειρηνικής ενεργητικότητας και που με επικουρικό της βοήθημα τη ΜΗΧΑΝΗ μπορεί να ορθώσει καινούργιους και νέους τους χώρους[...]»⁴¹⁷.

Ο παραδοσιοκράτης Κωνσταντινίδης φαίνεται να ενστερνίζεται αρχές του πραγματιστικού ορθολογισμού. Γράφει: «Τι μας ενδιαφέρει αν τη μια φορά η κατοικία λέγεται "λαϊκή", την άλλη "αγροτική" ή κάθε φορά και κάπως αλλιώς. Και σε τι μας ωφελεί η ποίηση, ο ρομαντισμός και η ταχυδακτυλουργία που γίνεται μέσα από τις "λέξεις" αυτές. ΣΠΙΤΙΑ ΦΘΗΝΑ μας ενδιαφέρει να έχουμε...»⁴¹⁸. Άλλωστε, η αρχιτεκτονική, όπως βεβαιώνει ο ίδιος, ανταποκρίνεται σε ζητήματα «πρακτικά και ωφελιμιστικά»⁴¹⁹. 25 χρόνια αργότερα όμως, μοιάζει να έχει αλλάξει γνώμη, όταν γράφει: «...ένας αληθινός αρχιτέκτονας ...δεν εμφανίζεται σαν ένας στεγνός τεχνικός, αλλά έρχεται να μιλήσει και σαν ένας ποιητής, που θα συγκινήσει με το λόγο του...»⁴²⁰.

⁴¹³ Κωνσταντινίδης Άρης, *Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε Περιοδικά και σε Βιβλία, 1940-1982*, (Άγρα, Αθήνα 1987, έκδοση 1η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, στο «Αρχιτεκτονική» (πρώτη δημοσίευση Architectural Design, 5/1964), και στο «Αρχιτεκτονική σήμερα» (πρώτη δημοσίευση World Architecture 2/1965), σελ. 179, 198.

⁴¹⁴ Τερζόγλου Νικόλαος Ίων, ο.π.

⁴¹⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 170.

⁴¹⁶ Κωνσταντινίδης Άρης, *Σύγχρονη Αληθινή Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1978, σελ. 19-20, 42-43.

⁴¹⁷ Κωνσταντινίδης Άρης, *Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε Περιοδικά και σε Βιβλία, 1940-1982*, ο.π., στο «Αρχιτεκτονημένη οικοδόμηση» (πρώτη δημοσίευση Η Καθημερινή, 7/1947), σελ. 75.

⁴¹⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π., στο «Σπίτια φτηνά» (πρώτη δημοσίευση Η Βραδυνή, 6/1944), σελ. 52.

⁴¹⁹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 98.

⁴²⁰ Κωνσταντινίδης Άρης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα*, (Άγρα, Αθήνα 1992, έκδοση 1^η) Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 99.



Εικόνα 145: Κωνσταντινίδης, πρόταση για κτήριο
για γραφεία και κατοικίες, Αθήνα, 1947

7.1.3. ΤΥΠΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΦΥΣΙΚΗ ΠΟΛΥΜΟΡΦΙΑ

« [...] η έμπνευση και οι ιδέες θα μου έρχονται από το ύπαιθρο, όπου θα ήθελα να στέκω και να κάθουμαι σε άμεση επαφή με τη φύση. Και γιατί αισθάνομαι πως αυτά που θα έχτιζα θα έπρεπε να στέκουνε απάνω στο έδαφος όπως τα δέντρα. Και που στα χρώματά τους θα δείχνουνε σαν τα αγριολούλουδα. Και ο άνθρωπος δίπλα τους (και μέσα τους) θα αισθάνεται και το άρωμά τους»⁴²¹.

Από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα ο οικονομικός παράγοντας επιβάλλει σε συγκροτήματα κτηρίων, ιδιωτικής ή δημόσιας χρήσης τον ορθολογισμό και την τυποποίηση. Ο μοντερνισμός υπήρξε αλληλένδετος με τον ευρύτατο εκσυγχρονισμό της οικοδομικής. Το αίτημα της τυποποίησης και της μαζικής παραγωγής δεσπόζει στη θεωρία και τον προγραμματικό λόγο των αρχιτεκτόνων. Έτσι, η νέα αρχιτεκτονική χρησιμοποιεί τα υλικά του μπετόν, του γυαλιού και του ατσάλιου. Για αυτόν τον λόγο η κατασκευή με σκελετό είναι το καταλληλότερο σύστημα. Έτσι δίνει τη δυνατότητα χρήσης ορθολογικών οικοδομικών μεθόδων και επιτρέπει την ελεύθερη διαμόρφωση όχι μόνο του εσωτερικού αλλά και του εξωτερικού. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να ικανοποιήσει όλες τις συνηθισμένες ανάγκες και απαιτήσεις⁴²².

Η παραπάνω ορθολογιστική αντιμετώπιση των ποικίλων αρχιτεκτονικών προβλημάτων οδηγεί τον Κωνσταντινίδη στην ένταξη της τυποποίησης στο έργο του. Προσπαθεί διαρκώς να δημιουργήσει μια κτηριακή μεθοδολογία με βάση την οποία θα μπορεί να δημιουργηθεί μια νέα κατασκευή μέσα από τυποποιημένους συνδυασμούς σταθερών κατόψεων και εναλλακτικών όψεων σε επίπεδο κατοικίας αλλά και δημοσίων κτηρίων. Ο κανόνας στη δουλειά του Κωνσταντινίδη είναι μια τυπική κατασκευαστική και λειτουργική διάταξη, βασισμένη στις δύο προηγούμενες αρχές, η οποία δεν έχει σχέση με τη βιομηχανική τυποποίηση, αλλά με την έννοια του τύπου στην αρχαία και την ανώνυμη ελληνική αρχιτεκτονική. Η τυπική αυτή διάταξη, η οποία απέβλεπε σε κάποιο ιδανικό αρχιτεκτόνημα⁴²³, εφαρμοζόταν «η ίδια πάντα σε κάποιες ομοιότροπες παραλλαγές, στην κάθε περίπτωση, στο κάθε οικοδόμημα ...Και οπότε, λοιπόν, μέσα από την ιδιανή, σχεδόν, πάντοτε κατασκευαστική διάρθρωση να μπορούν να προκύψουν και χτίσματα για πολλαπλές χρήσεις, ή χτίσματα που θα δίνουνε κάποιους τύπους, για κατοικίες, για ξενοδοχεία, για μουσεία [...]»⁴²⁴.

«[...] ο ΤΥΠΟΣ που θα συνοψίζει και γνώσεις και εμπειρίες και προσωπικές ακόμα διαθέσεις, σε ένα σχήμα, που θα δέχεται παραλλακτικές λύσεις χωρίς να χάνει την ουσιαστική του υπόσταση και οντότητα»⁴²⁵.

⁴²¹ Κωνσταντινίδης Άρης, **Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα**, (Άγρα, Αθήνα 1992, έκδοση 1^η) Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 31.

⁴²² Frampton Kenneth, **Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική**, Θεμέλιο, Αθήνα 2009, 4^η έκδοση, σελ. 152.

⁴²³ Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, **Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική**, Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001.

⁴²⁴ Κωνσταντινίδης Άρης, **Μελέτες και Κατασκευές**, Άγρα, Αθήνα 1981, σελ. 258-259.

⁴²⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, **Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα**, ο.π. σελ. 335.

Πρέπει εδώ να τονιστεί ότι η τυπική διάταξη δε τον δεσμεύει αλλά του δίνει δυνατότητες για εύστοχες και πρωτότυπες λύσεις που ικανοποιούν τις βασικές λειτουργικές ανάγκες και αισθητικές απαιτήσεις. Ο ίδιος λέει: «Και δε χτίζουμε, όμως, ενάντια στη φύση, αλλά χτίζουμε με τη φύση»⁴²⁶.

Η έννοια της φύσης είναι πολύπλοκη. Είναι το κλίμα, το τοπίο και η θέα του. Για αυτόν, η φύση είναι η έμπνευσή του, από εκεί εμπνέεται το έργο του και εκεί το αφιερώνει. Είναι ένας απόλυτος κόσμος, το αμόλυντο τοπίο στο οποίο τα κτίσματα πρέπει να φυτρώνουν όπως τα δέντρα και τα λουλούδια, να στέκουν μέσα στη φύση για να της κρατάνε συντροφιά, να βρίσκονται σε διαλογική συζήτηση μαζί της. Το τοπίο είναι αυτό που του υποβάλλει «να κτίζεις σωστά και αληθινά, να ενεργείς με σύνεση και σωφροσύνη». Είναι ταυτόχρονα η βάση για την αρχιτεκτονική και η συνέχειά της. Το κτίσμα επεκτείνεται σ' αυτήν και αυτή εισχωρεί μέσα σε αυτό.

Η παραπάνω τυποποίηση όμως, έρχεται σε αντιπαράθεση με την αναρχία της φύσης. Το ελληνικό τοπίο δεν είναι σε θέση να μας δώσει την ευκολία επανάληψης μιας συγκεκριμένης τυπικής μονάδας. Ακόμα και ο ίδιος κάνει σαφές το εξής: «Δεν είναι υπερβολή αν πούμε πως η Ελλάδα στέκει σαν μια από τις πιο όμορφες χώρες του κόσμου. Έχει κλίμα ήπιο, που σου επιτρέπει να ζεις, σχεδόν ολοχρονίς, στο ύπαιθρο, έχει έναν ήλιο ιδιαίτερα φωτεινό και λαμπερό, με ατμόσφαιρα πάντοτε κρυσταλλικά καθαρή, έχει και νύχτες, το καλοκαίρι πιο πολύ δροσερές και ολόφωτες, με το φεγγάρι ή τις αστροφεγγιές. Έχει όμως μαζί, ο τόπος αυτός, και τοπία θεϊκά σε ομορφιά, τοπία λιτά και απέρριπτα σε σχήματα και μορφές, με βουνά και θάλασσες και ακτές σε μαγευτική, αν όχι παραμυθένια, φυσικότητα, με νησιά, μεγάλα ή μικρά που λαμπυρίζουν σαν πολύτιμα πετράδια μέσα στο γαλάζιο ή λευκό φως της θάλασσας και του ουρανού»⁴²⁷. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα ο Κωνσταντίνιδης αναγνωρίζει την φυσική πολυμορφία του ελληνικού χώρου. Για αυτόν, δεν αποτελεί τελικά εμπόδιο στο να εφαρμόσει τις αρχές του. Συνδυάζει την τυποποίηση, σχεδιάζοντας κτηριολογικές μονάδες, με την αναρχία της φύσης που επικρατεί σε κάθε σχεδόν περιοχή της Ελλάδας. Επιπλέον αναφέρει το εξής: «Άνθρωπος και τοπίο μαζί, συνθέτουν την αναγκαιότητα του προβλήματος και προδιαγράφουν την ύπαρξη του. Έτσι, ώστε ό, τι για το ένα τοπίο είναι νόμιμο και αληθινό, να είναι για κάποιο άλλο τοπίο ...και κλίμα ...άκυρο και άνομο. Χωρίς τοπίο, κλίμα και έδαφος (αλλά και ήθη και έθιμα) δεν μπορεί να υπάρξει αρχιτεκτονική. Γιατί η αρχιτεκτονική είναι γεωγραφική και φυτρώνει στον κάθε τόπο όπως τα δέντρα, οι θάμνοι και τα λουλούδια. Οπότε το κάθε χτίσμα, μικρό ή μεγάλο, ανθίζει στο συγκεκριμένο τόπο σαν ένα αυτονόητο φυσικό στοιχείο, για να ζει με τον άνθρωπο, και να έχει ανάστημα και νόημα και ψυχή ...Ένα έργο που δεν εντάσσεται αρμονικά μέσα στο κάποιο τοπίο, δεν μπορεί να είναι αρχιτεκτονική»⁴²⁸.

⁴²⁶ Κωνσταντίνιδης Άρης, *Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε Περιοδικά και σε Βιβλία, 1940-1982*, (Άγρα, Αθήνα 1987, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 171.

⁴²⁷ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 200.

⁴²⁸ Κωνσταντίνιδης Άρης, *Μελέτες και Κατασκευές*, Άγρα, Αθήνα 1981, σελ. 181.

7.1.4. «MACHINE 'A HABITER» ΚΑΙ «ΔΟΧΕΙΟ ΖΩΗΣ»

Μηχανή: εκείνο το οποίο επιτελεί τον σκοπό που κάποιος του αναθέτει (*machine à + απαρέμφατο*).
Μηχανεύομαι = επινοώ, εφευρίσκω/κατασκευάζω μετά τέχνης, συναρμολογώ, οικοδομώ/επινοώ

Δοχείο: σκεύος το οποίο δέχεται κάτι, (δοχείο + ζωή: κατά τον Κωνσταντινίδη η αρχιτεκτονική φτιάχνει δοχεία ζωής, δηλαδή φτιάχνει χώρους που δέχονται την ζωή)

«Τα σπίτια είναι ΔΟΧΕΙΑ ΖΩΗΣ. Η αρχιτεκτονική μας προσφέρεται στο χώρο και στον χρόνο. Και την ζει κανείς ...περιπατητικά. Δεν στέκω δηλαδή μπροστά της για να την προσκυνήσω. Την τριγυρίζω. Μπαίνω μέσα στους εσωτερικούς της χώρους και βγαίνω έξω, στο ύπαιθρο για να την ζήσω, από όλες τις μεριές, και από πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες»⁴²⁹.

Ο Κωνσταντινίδης με την παραπάνω έννοια συνθέτει με μία φράση τις αρχές που διέπουν την αρχιτεκτονική του. Το σπίτι είναι ένας χώρος - κατάλυμα, ένας χώρος προστατευμένος, ασφαλής και οικείος, ένα «δοχείο ζωής». Εκεί γεννιέσαι, μεγαλώνεις, γερνάς. Εκεί ζεις, εξελίσσεσαι και εκεί πεθαίνεις.

Παρατηρούμε ότι η έννοια αυτή συγγενεύει με την γνωστή φράση του Le Corbusier, «*machine à habiter*» δηλαδή «*μηχανή για να ζεις*». Ο Κωνσταντινίδης παραλλάσσει την φράση αυτή σε «δοχείο ζωής» αλλάζοντας την λέξη από μηχανή σε δοχείο. Ο πρώτος βλέπει την κατοικία σαν μία μηχανή και ο δεύτερος την παρομοιάζει με ένα δοχείο. Ο Κωνσταντινίδης δεν παραδέχεται ποτέ την προφανή αυτή σύνδεση των δύο φράσεων. Επίσης, η κρίση του για τον Le Corbusier δεν είναι πάντα θετική. Όλα αυτά κάνουν προφανή την συγκεκριμένη αντίφαση, διότι επιφανειακά μιλάνε με τον ίδιο τρόπο για το ίδιο θέμα.

Αν όμως αναλογιστούμε την πηγή έμπνευσης του καθενός, θα συμπεράνουμε ότι διαφέρουν. Ο μοντερνιστής Le Corbusier σκέφτεται συνεχώς με ορθολογιστικό τρόπο, ενώ ο Κωνσταντινίδης, αν ορθολογιστής και ο ίδιος, σκέφτεται συναισθηματικά με κριτήριο τον απλό άνθρωπο. Παρακάτω αναλύουμε τη σκέψη αυτή του Κωνσταντινίδη σε αντιδιαστολή με αυτήν του Le Corbusier.

«Υπάρχει μια οντολογική ανησυχία, η οποία εμπεριέχεται σ' αυτή την έννοια του "δοχείου"⁴³⁰, η οποία ωθεί στη συνειδητοποίηση του πεπερασμένου του ανθρώπινου όντος. Ο όρος "δοχείο ζωής" αποτελεί ευθεία αναφορά και ουσιώδη συσχετισμό με τη χριστιανική παράδοση: όπως το ανθρώπινο σώμα είναι "δοχείο της

⁴²⁹ Κωνσταντινίδης Άρης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα*, (Άγρα, Αθήνα 1992, έκδοση 1η) Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 82.

⁴³⁰ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η δημόσια διαμαρτυρία του Άρη Κωνσταντινίδη για την αφαίρεση (ανάμεσα σε άλλα) των λέξεων «χέρι θεϊκό», «ο θεός», «άγιος» σε κείμενό του στο περιοδικό Αρχιτεκτονικά Θέματα το 1972, Κωνσταντινίδης Άρης, *Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε Περιοδικά και σε Βιβλία, 1940-1982*, στο «Ένα ανοιχτό γράμμα», 1^η δημοσίευση το 1956, σελ. 257-261.

ψυχής”⁴³¹ έτσι, κατ’ επέκταση, το κτίσμα, που φιλοξενεί την ανθρώπινη ύπαρξη, είναι το “δοχείο της ζωής”.⁴³² Οι ρητές αναφορές στον Χριστιανισμό αλλά και γενικότερα αυτή η βαθύτερη χριστιανική αίσθηση και αυστηρότητα, παρατηρείται τόσο στα πρώιμα όσο και τα ύστερα κείμενα του Κωνσταντινίδη. [...] Υπάρχει δηλαδή, μία σχέση μεταξύ του μεταφυσικού, την οποία αντιλαμβανόμαστε μέσα στο “δοχείο ζωής” και ενός ορθολογισμού που διαισθανόμαστε στην κατοικία ως “μηχανή εξυπηρετική του ανθρώπου”.⁴³³ Μια θεολογική τάση του ενός και μια πιο υλιστική του δεύτερου⁴³⁴»⁴³⁵. Όντας σε αντίθεση με τον Le Corbusier, τον οποίο θεωρούσε ότι εξαφάνιζε τις αξίες, ο Κωνσταντινίδης προτάσσει το «πνευματικό», το οποίο συνδεδεμένο με την θρησκεία, αποτελεί λαϊκό πολιτισμό⁴³⁶. Αμφότεροι έχουν κάτι συγκεκριμένο στο μυαλό τους, την παραδοσιακή αντίθεση του ορθολογιστικού με το ρομαντικό.

Ακόμα πρέπει να εξεταστεί η σχέση τους με τον χρήστη. Τόσο ο Le Corbusier όσο και ο Κωνσταντινίδης, φαίνεται να έχουν κοινό πρόβλημα, οι πελάτες τους έμεναν δυσαρεστημένοι. Το πρόβλημα είναι ακραίο όχι επειδή δεν είναι ικανοί αρχιτέκτονες αλλά ίσως επειδή εξαντλούν τις απόψεις τους αγνοώντας τον χρήστη. «Οι δύο αρχιτέκτονες διακατέχονται από έμμονες πεποιθήσεις περί της αρχιτεκτονικής αλλά και μιας γενικότερης θεώρησης του τρόπου ζωής, που φθάνει στα όρια της ιδεοληψίας.⁴³⁷ [...] Στην εξελικτική τους πορεία, τόσο ο Κωνσταντινίδης όσο και ο Le Corbusier, σχεδιάζουν στο όνομα μιας ανωτέρας αρχής, της τέχνης για λίγους, αγνοώντας τον μέσο άνθρωπο. Τα έργα τους αποκτούν μια διαφορετική διάσταση από αυτήν που αρχικά φαίνεται να έχουν. Δεν είναι απλά σπίτια. Πρόκειται για “ειδικές κατασκευές” για “ειδικούς ανθρώπους”. “Ο Le Corbusier επεχείρησε, και σε μεγάλο βαθμό πραγματοποίησε, πρωτοπόρους και τολμηρούς πειραματισμούς”,⁴³⁸ είναι τα λόγια του Άρη Κωνσταντινίδη, σε μια από τις μετρημένες φορές που αναφέρεται θετικά σε αυτόν»⁴³⁹.

⁴³¹ Κωνσταντινίδης Άρης, **Αμαρτωλοί και Κλέφτες ή Η Απογείωση της Αρχιτεκτονικής**, Άγρα, Αθήνα 1987, σελ. 19, 85, 90 & Για την αρχιτεκτονική, σελ. 118-119.

⁴³² Κατά την ορθόδοξη θεολογία άνθρωπος δεν είναι το σώμα, αυτό που βλέπουμε, ούτε πάλι η ψυχή, αυτό που αντιλαμβανόμαστε. Ο θησαυρός της ανθρώπινης υπόστασης είναι η ψυχή ως πρόσωπο, ως δυνατότητα μετοχής στην αιωνιότητα. Η ψυχή, μ’ αυτή την έννοια, περιφρουρείται μέσα στο σώμα και το μεταμορφώνει σε ναό.

⁴³³ Έτσι την ονομάζει ο Παν. Μιχαήλ διερωτώμενος «...αν θα μείνει κενός λόγος, εφόσον δεν εκπληρωί παρά μόνον τον προορισμόν αυτόν, διότι: παραβλέπει τις ψυχικές ανάγκες του ανθρώπου, και διότι ο προορισμός αυτός είναι ασυμβίβαστος με τους τύπους του παρελθόντος και ιδιαίτερος με τον θεσμό της ιδιοκτησίας. Η νέα αρχιτεκτονική απαιτεί τις συνθήκες μιας νέας πόλεως, αλλά και μιας νέας κοινωνίας», Μιχαήλ Παναγιώτης, **Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη**, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχαήλ, Αθήνα 2002, σελ. 316.

⁴³⁴ «Η μορφή της Ville Contemporaine, όπως τη συνέλαβε ο Le Corbusier, αποτελούσε την εξύμνηση της ανθρώπινης λογικής ως μοναδικής, απόλυτης πηγής αλήθειας», Frampton Kenneth, **Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική**, Θεμέλιο, Αθήνα 2009, 4η έκδοση, σελ. 156.

⁴³⁵ Δεληγιαννίδης Κωνσταντίνος, **Το πνευματικό στην αρχιτεκτονική, η σχέση του Άρη Κωνσταντινίδη προς τον Le Corbusier**, Νέα εστία, Τεύχος 1736, 2001.

⁴³⁶ Δεληγιαννίδης Κωνσταντίνος, ο.π.

⁴³⁷ Η αναζήτηση του Κωνσταντινίδη προσανατολίζεται προς μια «αληθινή» και «γνήσια» αρχιτεκτονική ενώ του Le Corbusier «προς μία αρχιτεκτονική», Δεληγιαννίδης Κωνσταντίνος, ο.π.

⁴³⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, **Σύγχρονη Αληθινή Αρχιτεκτονική**, Αθήνα 1978, σελ. 44.

⁴³⁹ Δεληγιαννίδης Κωνσταντίνος, ο.π.

Η εμμονή τους αυτή οδήγησε και τους δύο σε μια δυσκολία επικοινωνίας με τους πελάτες τους. Ο Le Corbusier αντιμετωπίζει κατά κύριο λόγο τα κτήρια ως γλυπτά και πολλές φορές αρχικά χωρίς ενδείξεις λειτουργίας. Ο Κωνσταντινίδης από την άλλη ενδιαφέρεται διαρκώς να καταλάβει πώς ο χρήστης βιώνει τον χώρο. Για τον λόγο αυτόν, ενδιαφέρεται τόσο πολύ για την λαϊκή αρχιτεκτονική. Παρατηρούμε ότι και οι δύο έχουν μια αντιφατική σχέση με τον χρήστη. *«Ενώ διακηρύσσουν ότι είναι λειτουργιστές, δεν αναγνωρίζουν τα όρια των επιθυμιών των πελατών τους. Η αποδοχή του χρήστη ουσιαστικά εννοεί την τήρηση μιάς ισότιμης διαπραγμάτευσης των ζητουμένων. Κάτι τέτοιο όμως δεν συμβαίνει και τελικά εκτρέπονται στο όνομα της "αισθητικής" και του "πνεύματος" αντίστοιχα. Αυτονομιμοποιούνται, ως φορείς μιας υψηλότερης αρχής, να κάνουν υπερβάσεις της λειτουργίας και όταν τύχει ο χρήστης να μη συμπλέει με τις ιδέες τους, κατά κάποιο τρόπο να αγνοείται»*⁴⁴⁰. Και οι δυο τελικά σχεδιάζουν μια «ανώτερη» αρχιτεκτονική, αγνοώντας τον «μέσο» άνθρωπο.

Ίδια προσέγγιση συναντάται στο αρχιτεκτονικό έργο και των δύο αρχιτεκτόνων με χαρακτηριστικό παράδειγμα το συγκρότημα κατοικιών Maisons Jaoul (1954-56) του πρώτου και την κατοικία με εργαστήριο στην Αίγινα (1974-78) του δεύτερου.

*«Και για να "εργάζεται" και για να "λειτουργεί", το αληθινό αρχιτεκτονικό έργο, όχι σαν μια "μηχανή για να κατοικεί κανείς" (-ο αδέξιος αφορισμός του Le Corbusier), αλλά σαν ένα ΔΟΧΕΙΟ ΖΩΗΣ, μέσα από μια ΤΥΠΙΚΗ διάταξη, κάθε φορά, και που θα υποδηλώνει, κιόλας, έναν ΚΑΝΟΝΑ, που θα πρέπει να κρατιέται απαραβίαστος, στις βασικές και πρωταρχικές αρχές του»*⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ Δεληγιαννίδης Κωνσταντίνος, ο.π.

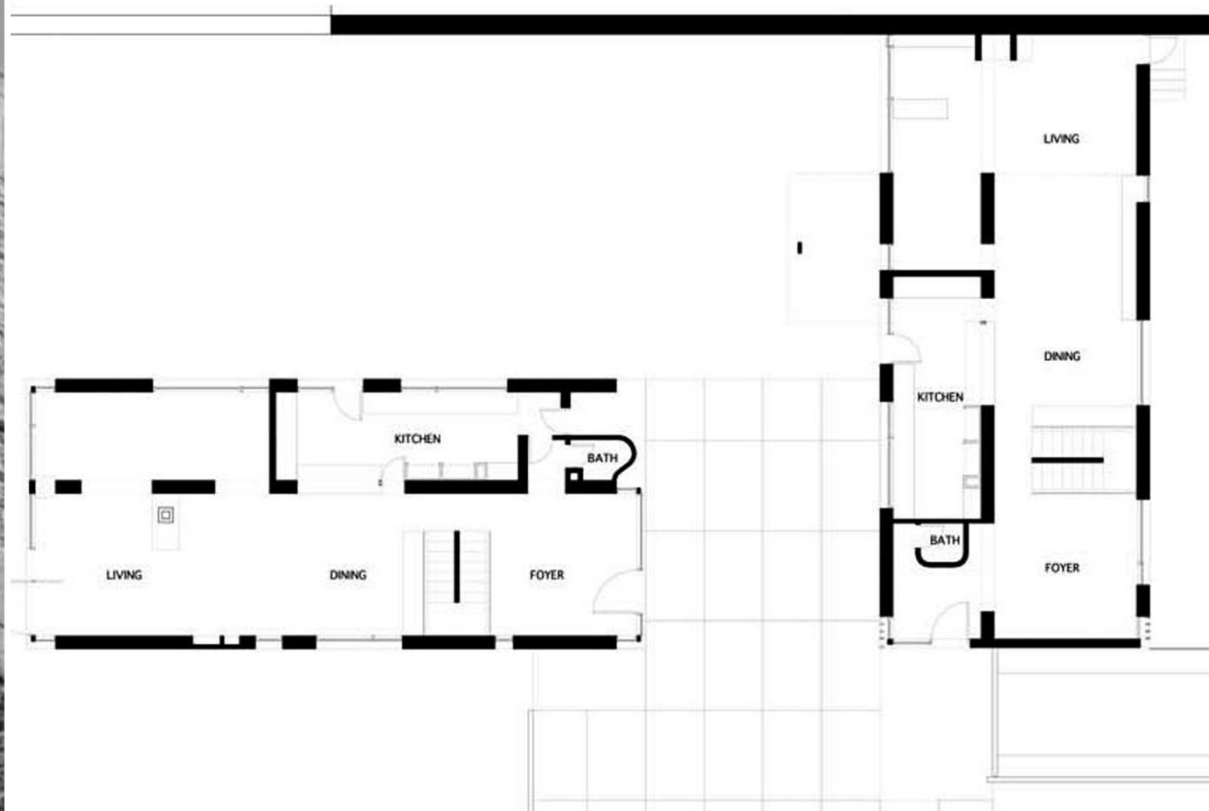
⁴⁴¹ Κωνσταντινίδης Άρης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα*, (Άγρα, Αθήνα 1992, έκδοση 1η) Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 335.



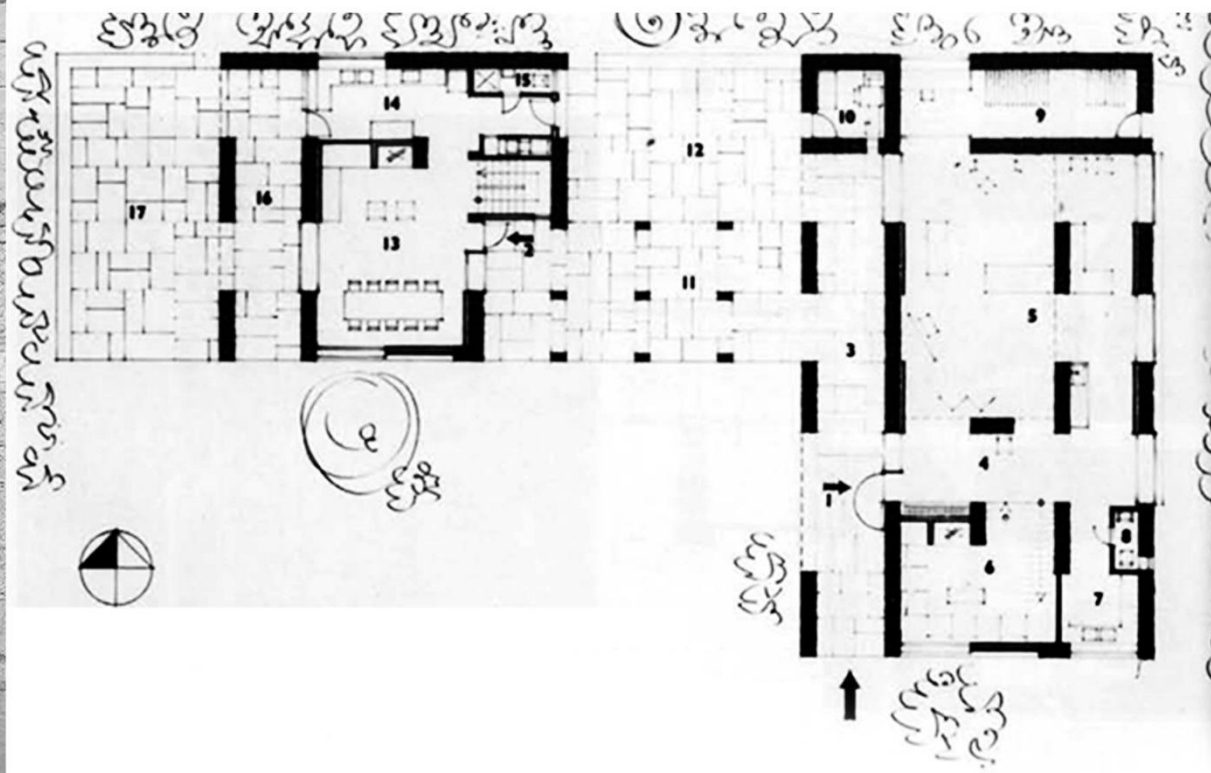
Εικόνα 146: Συσχετισμός έργου Le Corbusier - Άρη Κωνσταντινίδη



Εικόνα 147: Συσχετισμός έργου Le Corbusier - Άρη Κωνσταντινίδη



Εικόνα 148: Le Corbusier, συγκρότημα κατοικιών Maisons Jaoul, Παρίσι, 1954-56



Εικόνα 149: Κωνσταντινίδης, κατοικία με εργαστήριο, Αίγινα, 1974-78

7.1.5. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΤΕΧΝΗ

Αρχιτεκτονική: η τέχνη της ικανοποίησης των ανθρωπίνων αναγκών στο χώρο μέσω σχεδιασμού μεθόδων και υλικών κατασκευών που εφαρμόζεται ευρύτερα στην οίκηση και δόμηση του χώρου, ως εφαρμοσμένη επιστήμη της σχεδίασης και της υλοποίησης κατασκευών, όπως κτηρίων, γεφυρών και πόλεων, δίνοντας έμφαση σε ορισμένους τομείς των αναγκών αυτών, όπως στην εργονομία και στην αισθητική, στη λειτουργία, τη μορφή ή την κατασκευή τους, αναλόγως με την εποχή και τις ιδιαιτερότητες του εντολέα για τον οποίο διαξάγεται. Οι σύγχρονοι καταλλήλως καταρτισμένοι επιστήμονες καλούνται αρχιτέκτονες μηχανικοί. [λόγ. < ελνστ. **ἀρχιτέκτων** < αρχι – «κύριος, αρχηγός» και τέκτων – «οικοδόμος, μαραγκός»].

Το ερώτημα για το αν η αρχιτεκτονική είναι επιστήμη ή τέχνη, ιδιαίτερα τις τελευταίες δεκαετίες, συνεχίζει να απασχολεί χωρίς να έχει δοθεί απάντηση. Για παράδειγμα, με την κατασκευή μιας σειράς κτηρίων μεγάλης κλίμακας στον διεθνή χώρο, πολλοί υποστηρίζουν ένθερμα την καλλιτεχνική μόνο διάσταση της αρχιτεκτονικής. Αυτό όμως έρχεται σε αντίθεση με τον αληθινό και ουσιαστικό σκοπό της αρχιτεκτονικής, δηλαδή την ικανοποίηση των καθημερινών προβλημάτων των ανθρώπων. Δίνεται λοιπόν περισσότερο σημασία στην μορφή («φαίνεσθαι») και όχι τόσο στην λειτουργία («είναι»). *«Τα ωραία κτήρια ξεπηδάνε πάντοτε μέσα από μια ανάγκη. Αυτό βεβαίως δεν σημαίνει ότι την ανάγκη, λειτουργία, οφείλουμε να τη θεωρούμε στατική και αμετάβλητη μέσα στον χρόνο, με δεδομένες κάθε φορά τις κτηριολογικές επιλύσεις της»*⁴⁴².

Ο Adolf Loos υποστήριζε τον διαχωρισμό της αρχιτεκτονικής από την τέχνη. Κατά αυτόν, η τέχνη είναι προσωπική υπόθεση του καλλιτέχνη. Ένα σπίτι λοιπόν δεν μπορεί να είναι θέμα προσωπικού γούστου καθώς υπόκειται στη λειτουργική ανάγκη σε αντίθεση με ένα έργο τέχνης. Η μόνη εξαίρεση που κάνει είναι το μνημείο και ο τάφος. Η αρχιτεκτονική γι' αυτόν, πρέπει αντί να καινοτομεί να μπορεί να ικανοποιεί τις ανάγκες της ανθρωπότητας έτσι όπως τίθενται. Ο Auguste Perret αντίθετα, αντιμετώπιζε την αρχιτεκτονική ως τέχνη που υπηρετεί τη μηχανική, ενώ προσέγγιζε και την κοινωνική της διάσταση.

Η αλήθεια φαίνεται να είναι ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να συνδυάζει την επιστήμη με την τέχνη. *«Δεν είναι μόνον το ένα ή το άλλο. Είναι και τα δύο μαζί. Πόσο μάλλον όταν τέχνη και επιστήμη είναι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, ενώ τα τελευταία χρόνια ολοένα και περισσότερο καταργούνται οι διαχωριστικές γραμμές μεταξύ τους. Είναι συγκοινωνούντα δοχεία, που το ένα τροφοδοτεί διαρκώς και ανελλιπώς το άλλο. Οι σχέσεις μεταξύ τους δεν είναι με κανέναν τρόπο γραμμικές και ευθύγραμμες, αλλά τουναντίον, δυναμικές και καθόλου προφανείς»*⁴⁴³.

⁴⁴² Παπαϊωάννου Τάσης, *Αρχιτεκτονική: τέχνη ή επιστήμη*, Ελευθεροτυπία, δημοσίευση 07/11/2009.

⁴⁴³ Παπαϊωάννου Τάσης, ο.π.

Αντιλαμβανόμαστε από τα πρώτα κείμενα του Κωνσταντινίδη τον προβληματισμό του για το αν η αρχιτεκτονική είναι επιστήμη ή τέχνη. Στα δημοσιευμένα ημερολογιακά του σημειώματα από το 1939 κιόλας, στοχάζεται γι αυτό το πρόβλημα και υποστηρίζει ότι θα επιλυθεί χτίζοντας⁴⁴⁴. Χαρακτηριστικά γράφει: «*Κι αν η ζωγραφική και γλυπτική που κάνουν ΤΕΧΝΗ, δουλεύουν για την αιωνιότητα, γιατί να μην είναι η αρχιτεκτονική μια ΕΠΙΣΤΗΜΗ αφού δουλεύει για ένα συγκεκριμένο παρόν, κάθε φορά που χτίζει και μάλιστα τότε στον έναν τόπο και τότε στον άλλον. Και που είναι τόσο δεμένη με τις υλικές ανάγκες της ζωής, όσο δεν είναι καμία ΤΕΧΝΗ*»⁴⁴⁵.

Το 1940 δημοσιεύει άρθρο με τίτλο «*Η αρχιτεκτονική σαν τέχνη*», στο οποίο διατυπώνει ρητά ότι: «*Αντίθετα από όσα γράφονται τώρα τελευταία στους κύκλους των τεχνικών, πιστεύω ότι η αρχιτεκτονική είναι μόνο επιστήμη! Μοναδική εξαίρεση ένα μικρό μέρος της: το μνημείο. [...] Η τέχνη δεν έχει καμία σχέση με το ωραίο! Η έννοια του ωραίου είναι πολύ περιορισμένη, ενώ η έννοια της τέχνης είναι απεριόριστη. Ένα έργο τέχνης δημιουργεί μέσα μας συναισθήματα πολύ μεγαλύτερα και υψηλότερα, ώστε το ωραίο να είναι το λιγότερο που μπορεί να ζητήσει κανείς από ένα έργο τέχνης. [...] Ένα αρχιτεκτονικό έργο πιστεύω πως πρέπει να είναι ωραίο και ν' αρέσει*»⁴⁴⁶.

Το 1956 στο άρθρο του «*Το πρόβλημα*» και το 1960 στο «*Καλό και κακό γούστο*», μεταχειρίζεται την αρχιτεκτονική και τις τέχνες ως ένα. Υποστηρίζει: «*Όπως σε κάθε τέχνη έτσι και στην αρχιτεκτονική, ο αληθινός τεχνίτης εργάζεται και για αυτό που μπορεί και γι' αυτό που πρέπει. Από την μία μεριά, για να παρουσιάσει την ιδιαίτερη προσωπικότητα του, οπότε το πρόβλημα είναι πλαστικό, από την άλλη μεριά, για να καταγράψει, στην μορφή του έργου, τις κοινωνικές και τεχνικές δυνατότητες της εποχής του, οπότε το πρόβλημα είναι ηθικό*»⁴⁴⁷. Και αργότερα: «*Είτε για αρχιτεκτονική πρόκειται, είτε για ζωγραφική, είτε για ποίηση και μουσική, αυτό που χρειάζεται είναι το πολυταξιδεμένο "γούστο"*»⁴⁴⁸.

Τέσσερα χρόνια μετά παρατηρούμε επίσης ότι προσδίδει στην αρχιτεκτονική χαρακτηριστικά τεχνών και γράφει: «*Η αληθινή αρχιτεκτονική μένει πάντοτε και σαν μια πνευματική δημιουργία. Και δεν ζητάει να ικανοποιήσει μονάχα τις οικονομικές και τεχνικές απαιτήσεις της ορισμένης χρονικής στιγμής, αλλά προσπαθεί, ταυτόχρονα, να δώσει μορφή και αισθήματα και ψυχικές καταστάσεις*»⁴⁴⁹.

Από επόμενα κείμενά του αφήνει να εννοηθεί ότι η αρχιτεκτονική δεν είναι εργασία καθαρά επιστημονική ή καθαρά καλλιτεχνική. Η δουλειά του αρχιτέκτονα απαιτεί ευρύτερη καλλιέργεια πέρα από τα τεχνικά και τα

⁴⁴⁴ Κωνσταντινίδης Άρης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα*, (Άγρα, Αθήνα 1987, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 43.

⁴⁴⁵ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 41.

⁴⁴⁶ Κωνσταντινίδης Άρης, *Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε Περιοδικά και σε Βιβλία, 1940-1982*, (Άγρα, Αθήνα 1987, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 17-18.

⁴⁴⁷ Κωνσταντινίδης Άρης, στο «*Το πρόβλημα*», δημοσίευση το 1956, ο.π. σελ. 124.

⁴⁴⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 158.

⁴⁴⁹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 172.

καλλιτεχνικά του επαγγέλματος. «Δεν είναι τόσο μια τέχνη σαν εκείνη του ζωγράφου ή του γλύπτη, όσο είναι μια τέχνη δεμένη με την ζωντανή πραγματικότητα σαν αυτήν που κρατάει στα χέρια του ένας παπουτσής ή ένας κηπουρός ή ένας ψωμάς»⁴⁵⁰. Η αρχιτεκτονική όμως συγγενεύει και με την μουσική, αφού και οι δυο τέχνες «δεν έχουνε να μιμηθούνε ή να αναπαραστήσουν τίποτα, όπως γίνεται με τις τέχνες της ζωγραφικής και γλυπτικής»⁴⁵¹.

«Και λέμε, λοιπόν, πως η αρχιτεκτονική, η μοντέρνα, η νέα, η σημερινή, αυτή του καιρού μας, μπορεί να δείχνει και σαν ΕΠΙΣΤΗΜΗ ενώ μπορεί να είναι και μια σπουδαία ΤΕΧΝΗ. Μια τέχνη της ζωής, για την ζωή, για τον άνθρωπο αυτής της ζωής. [...] Την λύση στο πρόβλημα αν η αρχιτεκτονική είναι τέχνη ή όχι (η κι αν είναι μια επιστήμη) θα την βρω χτίζοντας. Και μόνο όταν θα έχω να χτίζω θα μπορέσω να καταλάβω τι σημαίνει να κάνει κανείς αρχιτεκτονική»⁴⁵².

Τέλος καταλήγει στο ότι «το αληθινό αρχιτεκτονικό έργο όσο είναι σύγχρονο», δηλαδή της εποχής του, από την άποψη της τεχνικής (οικονομίας, κατασκευής κ.ά.), «άλλο τόσο είναι και αιώνιο από την άποψη της καλλιτεχνικής του ταυτότητας»⁴⁵³. Για ακόμη μια φορά, έρχεται σε αντιπαράθεση με την αρχική του άποψη για το θέμα.

Υποθέτουμε ότι ο Κωνσταντίνιδης είχε σκοπό να κάνει κατανοητό το γεγονός ότι τα όρια μεταξύ του συγκεκριμένου διπόλου είναι ασαφή και δυσδιάκριτα. Και έτσι θα συνεχίσουν να μένουν μέσα στο πέρασμα του χρόνου, έτσι ώστε το ερώτημα να παραμένει αναπάντητο. Ο κάθε αρχιτέκτονας, μέσα από τη δική του προσωπική απάντηση, οφείλει να «δώσει» στο κάθε έργο του διακριτούς ρόλους ανάμεσα στην τέχνη και την επιστήμη αναλόγως με το τί θέλει να δείξει.

Ο γιος του Δημήτρης Κωνσταντινίδης, σε σχετική ερώτηση σε συνέντευξη, επισημαίνει πως η αρχική τοποθέτηση του Άρη Κωνσταντινίδη πως η αρχιτεκτονική είναι μόνο επιστήμη στην πορεία άλλαξε. Με το πέρασμα του χρόνου και την εμπειρία του ως επαγγελματίας αρχιτέκτονας καταλήγει ότι ίσως η αρχιτεκτονική συγγενεύει περισσότερο με τις τέχνες. Για τον λόγο αυτόν, από ένα σημείο και μετά στα κείμενά του δεν είναι απόλυτος στο να ορίσει την αρχιτεκτονική ως επιστήμη.

Για τον Κωνσταντινίδη τελικά, η αρχιτεκτονική είναι: «η τέχνη που κατασκευάζει ΔΟΧΕΙΑ ΖΩΗΣ»⁴⁵⁴.

⁴⁵⁰ Η ακριβής φράση είναι η εξής: «Κι όπως, λοιπόν, η αληθινή Αρχιτεκτονική πρέπει να φοριέται σαν ένα καλό παπούτσι και να τρώγεται σαν ένα καλοζυμωμένο ψωμί και να φυτρώνει πάνω στο έδαφος», Άρης Κωνσταντινίδης, **Μελέτες και Κατασκευές**, σελ. , 263-264

⁴⁵¹ Κωνσταντινίδης Άρης, **Μελέτες και Κατασκευές**, σελ. 267-268.

⁴⁵² Κωνσταντινίδης Άρης, **Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα**, ο.π. σελ. 42-43.

⁴⁵³ Κωνσταντινίδης Άρης, **Αμαρτωλοί και Κλέφτες ή η Απογείωση της Αρχιτεκτονικής**, Άγρα, Αθήνα 1987, σελ. 162.

⁴⁵⁴ Κωνσταντινίδης Άρης, **Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα**, ο.π. σελ. 264.

7.1.6. ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ

Ο λόγος του ευρωπαϊκού μοντερνισμού δεν είναι ομοιόμορφος. Μπορούμε να πούμε ότι εμπεριέχει αντιθέσεις διαφόρων τύπων: η ελεύθερη υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη απέναντι στην αυστηρή αντικειμενικότητα της καθαρής τεχνικής, η πλαστικότητα απέναντι στην κατασκευαστική γραμμικότητα, η λατρεία του αρχέγονου απέναντι στη λατρεία του εφήμερου. Η αρχιτεκτονική πρακτική στο πλαίσιο των κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών οφείλει να εκπληρώσει τον σκοπό της τηρώντας παράλληλα τον προγραμματικό της λόγο.

Ο Κωνσταντίνιδης στα «Λίγα λόγια» που συνοδεύουν το βιβλίο του «Μελέτες και Κατασκευές», κάνει σαφές το γεγονός ότι γράφει επειδή χτίζει. Προσπαθεί διαρκώς να διατυπώνει τις απόψεις του περί αρχιτεκτονικής με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Επίσης, τονίζει ότι γράφει σκέψεις και ιδέες που του έρχονται στο μυαλό. Είναι μια διαδικασία που ακολουθεί σε όλη την διάρκεια της καριέρας του αλλά και αργότερα. Ακόμα, αξίζει να σημειωθεί ότι ο γραπτός του λόγος είναι μια αυστηρή καταγραφή του προφορικού του.

«Όποιος δεν χτίζει (και εξακολουθητικά), δεν μπορεί να έχει μια υπεύθυνη γνώμη (ή άποψη), ούτε μια κριτική ματιά, για την αρχιτεκτονική. Κι αν γράφει, για την αρχιτεκτονική, χωρίς να χτίζει (ή χωρίς να έχει χτίσει), οι απόψεις που θα διατυπώνει για την αρχιτεκτονική, θα είναι λαθεμένες και παραπλανητικές. Αν δεν είναι και για να διαφθείρουν όσους θα τις διαβάσουν για να μορφωθούν...»⁴⁵⁵.

Από το 1951 μέχρι το 1965 δεν γράφει στο δημοσιευμένο ημερολόγιό του ενώ η περίοδος αυτή είναι η κατεξοχήν παραγωγική περίοδος του Κωνσταντίνιδη. Μέσα σε αυτήν την περίοδο κατασκεύασε και σχεδίασε πληθώρα έργων και ως ελεύθερος επαγγελματίας αλλά και ως δημόσιος υπάλληλος. Αντίθετα την δεκαετία του '80, το συγγραφικό του έργο είναι αντιστρόφως ανάλογο με το αρχιτεκτονικό του. Έχει σταματήσει να δρα και να ασκεί το επάγγελμα του αρχιτέκτονα, αφιερώνοντας όλον του τον χρόνο στην συγγραφή δοκιμίων και βιβλίων. Εδώ εντοπίζεται η συγκεκριμένη αντίφαση.

«Χτίζω (κάνω αρχιτεκτονική) σημαίνει ζω. Κι όποιος ξέρει να ζει, ξέρει και να χτίζει. Για τον εαυτό του και για τους άλλους. Για το άτομο και για το κοινωνικό σύνολο»⁴⁵⁶. Επίσης «Είναι σαν μιλάει κανείς με την καρδιά του, όταν χτίζει αληθινά. Και η κάθε κατασκευή έχει μια ζεστασιά, το κάθε υλικό είναι μια όμορφη λέξη που ηχεί ήρεμα και αρμονικά»⁴⁵⁷. Και «Η αρχιτεκτονική μας προσφέρεται στο χώρο και στον χρόνο. Και την ζει κανείς ...περιπατητικά. Δεν στέκω δηλαδή μπροστά της για να την προσκυνήσω. Την τριγυρίζω.

⁴⁵⁵ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. 263.

⁴⁵⁶ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. 175.

⁴⁵⁷ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. 199.

Μπαίνω μέσα στους εσωτερικούς της χώρους και βγαίνω έξω, στο ύπαιθρο για να την ζήσω, από όλες τις μεριές, και από πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες»⁴⁵⁸.

Ο Κωνσταντινίδης γράφει και μας παρακινεί να ζήσουμε την αρχιτεκτονική και την φύση, να περπατήσουμε και να αποκτήσουμε την εμπειρία του χώρου, η οποία αποτελεί ένα αναπόσπαστο κομμάτι στο να καταλάβει κανείς την αρχιτεκτονική. Ξεχωρίζει ουσιαστικά την έννοια με την πράξη, δηλαδή την εμπειρία. Και πάλι σκεπτόμενος ρομαντικά, υποστηρίζει ότι ο λόγος υπολείπεται της ζωντανής και ανεπανάληπτης εμπειρίας. Για τον λόγο αυτόν και ο ίδιος έμαθε την αρχιτεκτονική μέσα από τα ταξίδια του σε όλη την Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό, ανακαλύπτοντας τελικά την ανώνυμη λαϊκή αρχιτεκτονική. Η οποία είναι ένα αποτέλεσμα της κάλυψης των καθημερινών ανθρώπινων αναγκών που έχει προκύψει από την πολυετή εμπειρία του απλού ανθρώπου.

«Για τον κάθε αρχιτέκτονα, που σέβεται και που αγαπάει τη δουλειά του, η θεωρία και η πράξη θα βαδίζουν παράλληλα, κοντά κοντά και θα αλληλοκοιτάζονται με κατανόηση και με φιλία. Και για να ομονοούνε και μάλιστα έτσι που και η θεωρία να προκύπτει από την πράξη και η πράξη να γεννιέται μέσα από ένα καθαρό θεωρητικό στοχασμό». Έτσι θα μπορέσουν να παντρευτούν αρμονικά το αναγκαίο με το τυχαίο και το συμπτωματικό⁴⁵⁹. Από το συγκεκριμένο μεταγενέστερο απόσπασμα γίνεται κατανοητό ότι τελικά πιστεύει ότι ο λόγος πρέπει να είναι απόρροια της εμπειρίας. Αλλά και η εμπειρία να κατευθύνεται από τον λόγο.

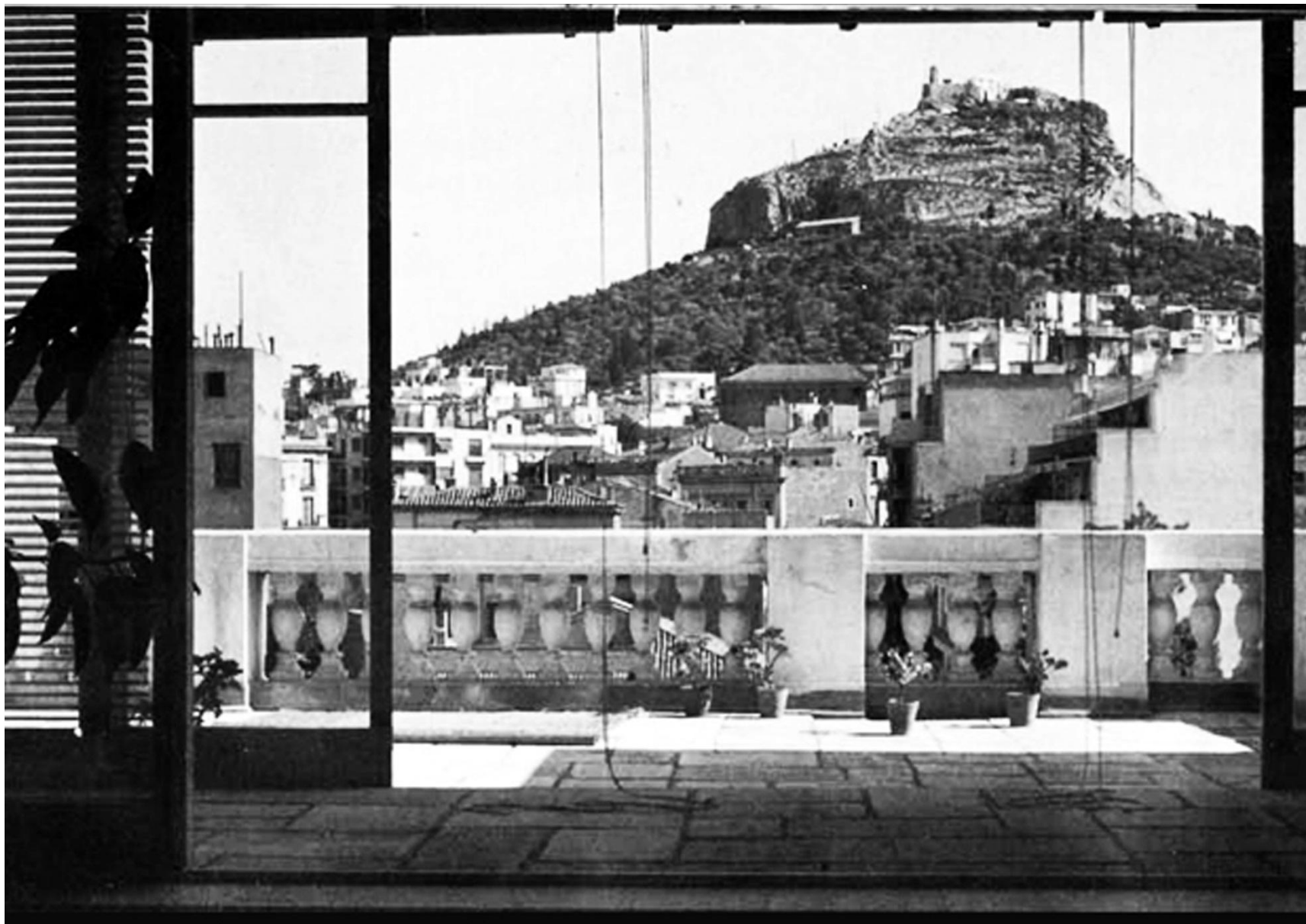
«Καλή και απαραίτητη είναι η ΛΟΓΙΚΗ. Όμως θα πρέπει να συντροφεύεται και από τις ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ που κερδίζονται μέσα από την πάλη της καθημερινής πραγματικότητας και που αυτές βάζουν όλα τα πράγματα στην σωστή τους διάσταση. Και με τις ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ είναι που θεμελιώνεται και στεριώνει η ΛΟΓΙΚΗ, για να μην ξεπέσει σε μια μηχανιστική ενέργεια και για να κερδίσει σε περιεχόμενο και σε ουσία. Για να σκοπεύει, έτσι, και η ΛΟΓΙΚΗ, στην κατάκτηση μιας πραγματικής ΑΛΗΘΕΙΑΣ. Και για να μην ξεχνιέται, ακόμα, πως μέσα στο ανθρώπινο κορμί χτυπάει, ακατάπαυστα, μια ζεστή ΚΑΡΔΙΑ, που έχει και αυτή την δική της ΛΟΓΙΚΗ»⁴⁶⁰.

Συμπερασματικά, ενώ ο Κωνσταντινίδης αρχικά, γράφοντας και παράλληλα χτίζοντας, υποστηρίζει συγκεκριμένες απόψεις και ιδέες, με το πέρασμα του χρόνου, δουλεύοντας ακόμα περισσότερο, αποκτά εμπειρία. Συνειδητοποιεί έτσι, ότι πράγματα θεωρητικά που τον απασχολούσαν, στην πράξη διαφέρουν. Για αυτόν τον λόγο, προκύπτουν όλες οι παραπάνω αντιφατικές έννοιες που τις μεταχειρίζεται σε όλη την διάρκεια της ζωής του, πολλές φορές χωρίς να επιλύονται οριστικά.

⁴⁵⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. 82.

⁴⁵⁹ Κωνσταντινίδης Άρης, *Μελέτες και Κατασκευές*, σελ. 263-264.

⁴⁶⁰ Κωνσταντινίδης Άρης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα*, ο.π. σελ. 162.



Εικόνα 150: Κωνσταντινίδης, διαμέρισμα σε ταράτσα, Αθήνα, 1951

7.2. ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

7.2.1. ΒΙΩΜΕΝΗ ΑΝΑΓΚΗ ΚΑΙ ΤΥΠΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

Η επίσημη αρχιτεκτονική της παλιάς αθηναϊκής εποχής, μέσα από διάθεση καθαρά ρομαντική έστησε και στον τόπο μας τα επιτήδεια σκηνοθετήματα της Ευρώπης. Ο Κωνσταντινίδης, έτσι, τονίζει διαρκώς, ότι ο νεοκλασικισμός αναπαράγει μορφές «*σκηνοθετώντας αρχιτεκτονική*», γεγονός το οποίο δεν εκπληρώνει τον αληθινό σκοπό της. Είναι άκρως αντίθετος με την αντίληψη του κλασικού ύφους, αφού όπως λέει δεν λειτουργεί με βάση τον άνθρωπο και τις πραγματικές ανάγκες του αλλά βάσει «*ψεύτικων αναγκών*» παράγοντας αβίαστα συγκεκριμένες μορφές χωρίς ενδοιασμούς για τον τόπο στον οποίο «*χτίζει*». Υποστηρίζει επίσης ότι οι αρχιτέκτονες του κλασικισμού μιμούνται άκριτα μορφές και κάνουν αρχιτεκτονική που δεν εξυπηρετεί λειτουργικούς σκοπούς παρά μόνο καλλωπιστικούς, κάτι το οποίο επικρίνει συνεχώς. Χαρακτηριστικά λέει «*Ούτε παίζει θέατρο η αρχιτεκτονική. Και που δηλαδή δεν "παίζει" καθόλου. Και με τίποτα και για το τίποτα. αλλά είναι, η αρχιτεκτονική, μια υπόθεση σοβαρή, που οφείλουμα να την χειριζόμαστε τίμια, καθαρά, υπεύθυνα*»⁴⁶¹.

Ενώ λίγο αργότερα υποστηρίζει «*Όπως γίνεται στο θέατρο, έτσι και η αρχιτεκτονική, με κάθε έργο που κατασκευάζει είναι σαν να "ανεβάζει μια παράσταση". Με την διαφορά, πως ενώ στο θέατρο η "παράσταση" έχει μια ορισμένη χρονική διάρκεια, στην αρχιτεκτονική, η δική της "παράσταση" διαρκεί απεριόριστα (χρονικά). Και με άλλα λόγια: ενώ στο θέατρο το έργο που "παίζεται" τελειώνει κάποτε, για να είναι πια ανύπαρκτο μόλις πέσει η αυλαία, στην αρχιτεκτονική το έργο θα έχει να "παίζεται" αδιάκοπα και ασταμάτητα, χωρίς να πέφτει καμία αυλαία και ...μπροστά στην ύπαρξή του [...]*»⁴⁶². Εδώ ο Κωνσταντινίδης παρομοιάζει την αρχιτεκτονική πράξη με μια θεατρική παράσταση. Η μόνη τους διαφορά είναι ότι η πρώτη είναι ατέρμονη, ενώ μια θεατρική παράσταση τελειώνει κάποια συγκεκριμένη στιγμή. Εντοπίζουμε εδώ μια αντιθετική τάση για τον ρόλο της σκηνοθεσίας στην αρχιτεκτονική.

Ο Κωνσταντινίδης υποστηρίζει ότι η σωστή αρχιτεκτονική πρέπει να προσαρμόζεται πάντα στις λειτουργικές ανάγκες και να εξυπηρετεί τον άνθρωπο. Πιστεύει πως την μαθαίνει κανείς περιπατητικά και επίσης τονίζει τον βιωματικό της χαρακτήρα. Όπως χαρακτηριστικά λέει «*[...] αληθινά πρωτοφανέρωτο και πρωτοποριακό είναι μονάχα ό, τι δικαιώνεται μέσα από μία συνεχιζόμενη παραδοσιακή εμπειρία, ό, τι δηλαδή διαρκεί για να εξωτερικεύει εσωτερικά βιώματα*»⁴⁶³. Ακόμη ότι «*Η αρχιτεκτονική μας προσφέρεται στο χώρο και στον χρόνο. Και την ζει κανείς ...περιπατητικά. Δεν στέκω δηλαδή μπροστά της για να την προσκυνήσω. Την τριγυρίζω. Μπαίνω μέσα στους εσωτερικούς της χώρους και βγαίνω έξω, στο ύπαιθρο*

⁴⁶¹ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 244.

⁴⁶² Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 245.

⁴⁶³ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 313.

για να την ζήσω, από όλες τις μεριές, και από πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες»⁴⁶⁴. Ως μοντερνιστής πιστεύει ότι η μορφή είναι ένα με τη λειτουργία και πως κάθε αρχιτεκτονικό στοιχείο εκπληρώνει έναν συγκεκριμένο σκοπό. «Κι όποιος αρχιτέκτονας έχει ιδέες και οράματα, τα έχει όλα αυτά για να είναι πραγματοποιήσιμα και όχι για να μένουνε στο χαρτί, μόνο σχεδιασμένα»⁴⁶⁵.

Αν όμως σκεφτούμε πως και ο ίδιος πολλές φορές ξεχνάει το μοντέρνο του χαρακτήρα και προσέχει τόσο πολύ τον τρόπο, με τον οποίο δείχνει τα σχέδια και φωτογραφίες του, σε τέτοιο σημείο που θα μπορούσαμε να πούμε πως και αυτός «σκηνοθετεί», ουσιαστικά κάνει αυτό για το οποίο επικρίνει τον κλασικισμό. «Ο καλός αρχιτέκτονας δεν πρέπει ποτέ να καλλωπίζει την κατασκευαστική αλήθεια. Τα φτιασιδώματα είναι περιττά και άχρηστα και απαράδεκτα. Κι ακόμα μακριά από τις γραφικότητες και τους συναισθηματισμούς [...]»⁴⁶⁶.

Επίσης αναφέρει σε βιβλίο του «Και τότε: μακριά από τα μνημεία και τις εικόνες και τα σκηνογραφήματα, μακριά από τα κατασκευάσματα, που μόνο χάρη στον επίσημο χαρακτήρα και προορισμό τους έζησαν και ζουν ακόμη και γύρω μας μιαν άδοξη και ανώφελη ζωή, μάρτυρες της πιο θλιβερής ανθρωπίνης αδυναμίας. Μάρτυρες ψεύτικης ανάγκης, εξωτερικότητες, φθηνά και ψεύτικα στολίδια, για φθηνές και ψεύτικες χρείες – υστερικοί εγωισμοί, που προπαγανδίζουν κάποιες κατώτερες σκοπιμότητες και ζητούν να επιβληθούν εξωτερικά, δηλαδή να δυναστεύουν και να υποτάξουν. Γιατί η σκόπιμη και επιτηδευμένη πλαστική τους όψη εκπροσωπεί μιαν ύποπτη διάθεση, δηλαδή μια πολιτική σκοπιμότητα, αφού οι νόθοι αισθηματικοί κανόνες και νόμοι γεννιούνται για να δεσμεύουν και να εξουσιάζουν τους άλλους»⁴⁶⁷.

Ο Κωνσταντίνιδης εξ αρχής δημοσιεύει αρχεία και σχέδια στα άρθρα και βιβλία του. Παρουσιάζει ιδέες και προτάσεις του, παραθέτοντας παράλληλα σχετικά σχέδια. Ειδικότερα στις «Μελέτες και Κατασκευές» παραθέτει σχέδια και φωτογραφίες όχι μόνο των κτισμένων έργων του αλλά και μελετών και διαγωνισμών. Στο τέλος του βιβλίου κάνει μια κωδικοποίηση των σχεδίων του παραθέτοντας τυπολογίες και αναλογίες για κτήρια μικρής και μεγάλης κλίμακας. Μπορούμε να πούμε ότι ο Κωνσταντίνιδης είναι ένας πιο εγκεφαλικός αρχιτέκτονας συγκριτικά με άλλους μοντέρνους της γενιάς του. Αν και συνεπής μοντερνιστής, με στόχο την εφαρμογή, ταυτόχρονα είναι ένας ιδεαλιστής τυπολόγος. Η ταυτότητά του αυτή αποκαλύπτεται όταν παρουσιάζει με αυτόν τον τρόπο τέτοια σχέδια και όχι μόνο έργα ολοκληρωμένα. Παρατηρούμε ότι και πάλι πως ότι εφαρμόζει στην πράξη αντικρούει τον γραπτό του λόγο.

⁴⁶⁴ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 82.

⁴⁶⁵ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 263.

⁴⁶⁶ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 76.

⁴⁶⁷ Κωνσταντίνιδης Άρης, *Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια*, (Αθήνα 1950, έκδοση 1η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, έκδοση 3η, σελ. 22.

7.2.2. ΑΞΙΑ ΚΑΙ ΦΘΟΡΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Η εγκατάλειψη των περισσότερων μοντέρνων κτηρίων της μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα προδίδει την αδυναμία διαχείρισης της νεώτερης πολιτισμικής κληρονομιάς. Για παράδειγμα, το πρόβλημα της αξιοποίησης των ξενοδοχείων «Ξενία» έφερε στην επιφάνεια το ζήτημα διαχείρισης της μοντέρνας κληρονομιάς στην Ελλάδα. Τα Ξενία αποτελούν έργα εκσυγχρονισμού της δεκαετίας του '60 και εκφράζουν τη μετάβαση από τον τοπικό στον μαζικό τουρισμό. Δημιουργήθηκαν σε προνομιακά σημεία του ελληνικού χώρου, σε οικόπεδα με σωστό προσανατολισμό και εξαιρετική θέα. Σήμερα, η άλλοτε νεωτερική αρχιτεκτονική τους αποτελεί μέρος της ιστορικής μνήμης.

Τα «Ξενία» τελούν σήμερα υπό καθεστώς σοβαρής απειλής. Η κατεδάφιση, απαξίωση και εγκατάλειψη, αλλά και η κακοποίηση από σύγχρονες ανεξέλεγκτες παρεμβάσεις της συγκεκριμένης κτιριακής υποδομής του Ε.Ο.Τ. έχει από καιρό προκαλέσει αντιδράσεις της ελληνικής και ξένης αρχιτεκτονικής κοινότητας.

Σήμερα τα «κελύφη» των περισσότερων από αυτών στέκουν στις θέσεις τους, κάποια από αυτά έχουν δοθεί σε ιδιώτες που στις περισσότερες φορές αλλοιώθηκαν στα πλαίσια ενός «μοντέρνου» εκσυγχρονισμού, ενώ τα υπόλοιπα περιμένουν. Αν ρωτήσουμε την τοπική κοινωνία, τότε η απάντηση μάλλον θα είναι η άμεση αξιοποίησή τους με κάθε κόστος. Στην ίδια ερώτηση ένας αρχιτέκτονας θα ρίξει το βάρος της απάντησής του στη διατήρηση της αρχικής φιλοσοφίας σχεδίασης και την αρχιτεκτονική αξία τους.

Το «Ξενία» της Άνδρου, σχεδιασμένο από τον Άρη Κωνσταντινίδη, παραμένει σήμερα εγκαταλελειμμένο και ετοιμόρροπο. Αξίζει να σημειωθεί πως η τεράστια φθορά που έχουν υποστεί τα συγκροτήματα αυτά, οφείλεται κατά κύριο λόγο στην άγνοια των μηχανικών για τα μειονεκτήματα της χρήσης γυμνού μπετόν, πόσο μάλλον όταν είναι δίπλα στην θάλασσα. Επιπλέον, τα δημόσια αυτά κτήρια λόγω του σκληρού ανταγωνισμού των ιδιωτικών επιχειρήσεων, «πολεμήθηκαν» έντονα, με αποτέλεσμα τον πλήρη παραμελισμό τους, την εγκατάλειψη και τελικά ερήμωσή τους.

Ο Σύλλογος Αρχιτεκτόνων έχει επεξεργαστεί το θέμα και έχει πάρει συγκεκριμένη θέση για την άμεση προστασία και ανάδειξη των «Ξενία». Προτείνει τον χαρακτηρισμό των πιο αξιόλογων «Ξενία» ως διατηρητέων μαζί με τον περιβάλλοντα χώρο τους, ώστε οι μονάδες αυτές αφού συντηρηθούν με βάση τα αρχικά σχέδια και οργανωθούν κατάλληλα να αποτελέσουν ένα δίκτυο τουριστικής υποδομής υψηλής αρχιτεκτονικής αξίας.

Ο Κωνσταντινίδης υποστηρίζει πως η αρχιτεκτονική πρέπει να είναι εφήμερη, «*Η αρχιτεκτονική είναι στο βάθος μια εφήμερη κατασκευή*»⁴⁶⁸. Κάνει σαφές, ότι ένα κτήριο εξυπηρετεί συγκεκριμένο σκοπό για

⁴⁶⁸ Κωνσταντινίδης Άρης, ο.π. σελ. 57.

συγκεκριμένη χρονική περίοδο. « [...] ο κατασκευαστής δεν στοχάζεται στην υλική διάρκεια και στην υλική αφθαρσία. Στοχάζεται στην συνθετική και κατασκευαστική ισορρόπηση, στην αληθινή εσωτερική κατασκευαστική διαμόρφωση και στην ποιότητα και στην ζωντάνια»⁴⁶⁹. Κατά τον ίδιο, η τεχνολογική πρόοδος της εκάστοτε εποχής έρχεται να αλλάξει τον χαρακτήρα του κάθε παλαιότερου κτίσματος, «καταστρέφοντας» την αλήθεια και την λειτουργία του, δηλαδή «θέτει» ένα κτήριο εκτός του καιρού στον οποίο χτίστηκε. « [...] γιατί το αληθινό, το αιώνιο και το «διατηρητέο», στην αρχιτεκτονική, βρίσκεται στο ΠΝΕΥΜΑ που πλάθει ένα χτίσμα και όχι στην πλαστική μορφολογία του, ούτε στην αφθαρσία του υλικού που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή του»⁴⁷⁰.

«Το αληθινό αρχιτεκτονικό έργο όσο είναι σύγχρονο», δηλαδή της εποχής του, από την άποψη της τεχνικής (οικονομίας, κατασκευής κ.ά.), «άλλο τόσο είναι και αιώνιο από την άποψη της καλλιτεχνικής του ταυτότητας»⁴⁷¹.

Όπως είναι γνωστό, η πορεία ενός κτίσματος είναι αναπόφευκτη, δηλαδή να έχει αρχή και τέλος. Το κάθε κτίσμα αντιπροσωπεύει μια προηγούμενη ύπαρξη, είναι το ίχνος και η μαρτυρία μιας ανθρώπινης δραστηριότητας. Η αξία του συνίσταται στην ιστορικότητά του και όχι στην υλική υπόστασή του. Δεν αποτελεί ένα μνημείο παρά απλά ένα κτίσμα. «Δεν είναι έργο ελευθερίας το χτίσμα που θέλει να είναι μνημειακό και όταν ο προορισμός του δεν δικαιώνει μια διαιώνιση, μόνο ο ναός (οίκος Θεού) και ο τάφος έχουν το δικαίωμα να είναι μνημεία. Και δεν είναι αληθινή αρχιτεκτονική κατασκευή το οποιοδήποτε οικοδόμημα, που ενώ από την γέννησή του προορίζεται να μορφοποιεί λειτουργίες ζωής, μας ιστορεί είτε παλιές μορφές, είτε μονάχα τις πλαστικές (γλυπτικές και ζωγραφικές) ανησυχίες του καιρού του»⁴⁷².

Το 1985, στο ημερολόγιο του σημειώνει πως είναι σύμφωνος με την ιδέα της συντήρησης των κτηρίων αρκεί πάντα να γίνεται με σεβασμό χωρίς παραμορφώσεις και υφολογικές αλλαγές. «Και κάτι, ακόμα: το έργο που "ανεβάζει" η αρχιτεκτονική, όλο και θα συμπληρώνεται και θα ολοκληρώνεται και θα ανανεώνεται με κάποια νέα "λόγια", κάθε τόσο. Έτσι που εκείνοι που διαβιούνε μαζί του θα το συντηρούνε και θα το φροντίζουνε ...αδιάκοπα. Και για να το κάνουνε όλο και πιο τέλειο, ...ακόμα και με προσθαφαιρετικές πρωτοβουλίες, που δεν θα είναι, όμως, καθόλου παραμορφωτικές, γιατί θα σέβονται την "αληθινή ουσία" του, που θα την έχουνε κατανοήσει και θα τήνε "καλλιεργούνε" με ζήλο και με αγάπη. [...] Και για να έχουμε να κάνουμε, έτσι, με μιαν ατελείωτη διαδικασία, σε ένα αρχιτεκτονικό έργο που θα στέκει σχεδόν πάντα ατελείωτο, ...για να γίνεται όλο και πιο τέλειο, όσο περνάνε τα χρόνια. Και που, ακόμα, δεν θα γερνάει ποτέ, αλλά όλο και θα δείχνει πιο νέο και πιο νεανικό»⁴⁷³.

⁴⁶⁹ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 58.

⁴⁷⁰ Κωνσταντίνιδης Άρης, ο.π. σελ. 32.

⁴⁷¹ Κωνσταντίνιδης Άρης, **Αμαρτωλοί και Κλέφτες ή η Απογείωση της Αρχιτεκτονικής**, Άγρα, Αθήνα 1987, σελ. 162.

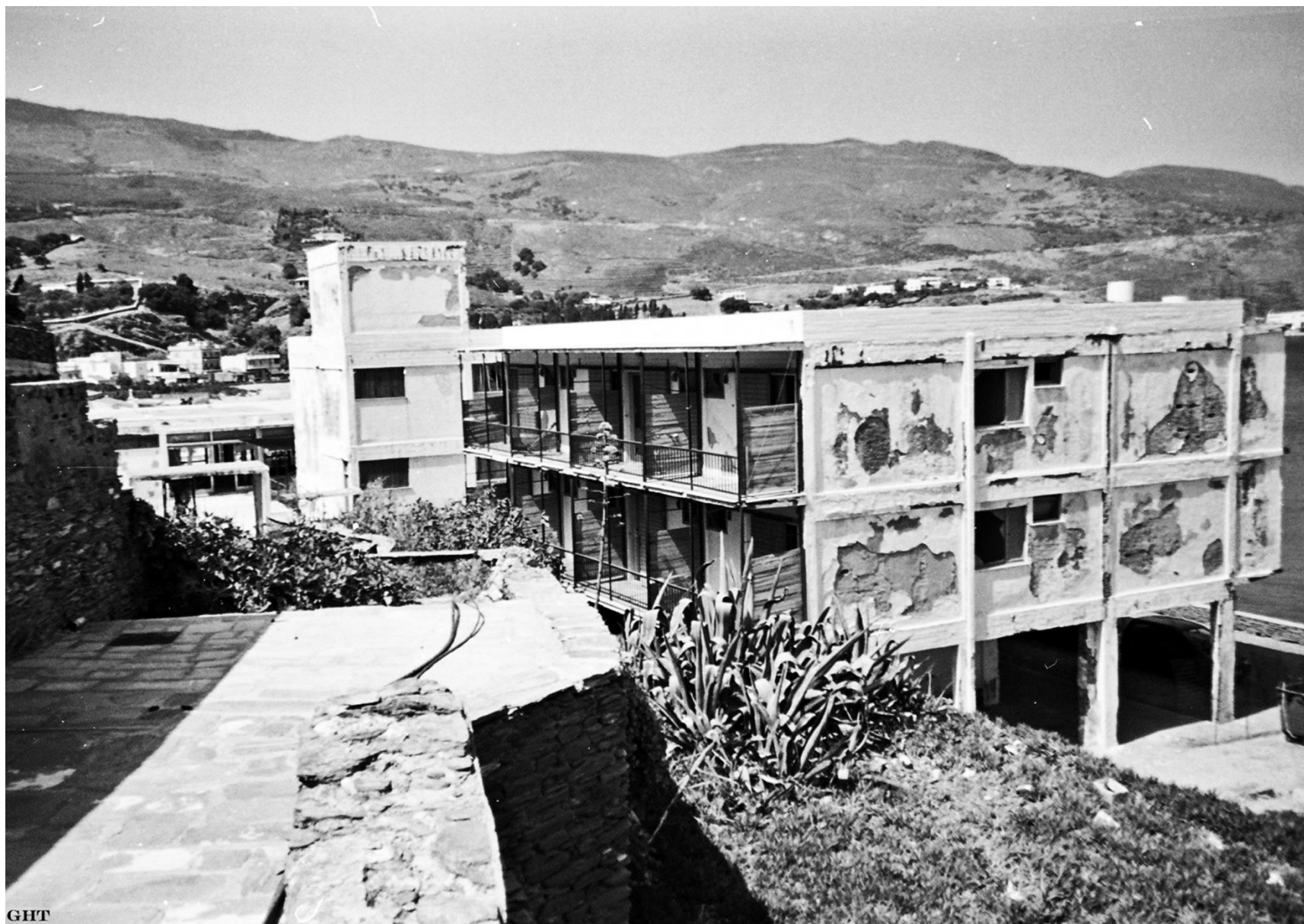
⁴⁷² Κωνσταντίνιδης Άρης, **Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια**, ο.π. σελ. 22.

⁴⁷³ Κωνσταντίνιδης Άρης, **Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα**, ο.π. σελ. 245.

Αντίθετα με την πιο πάνω άποψη, σε συνέντευξή του το 1989, για την αναδρομική έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη υποστηρίζει ότι χτίζει «κελύφη» που μπορούν να χρησιμοποιούνται ανεξάρτητα με τον καιρό στον οποίο χτίζονται με διαφορετική λειτουργία προσαρμόζοντας τα στα νέα δεδομένα. Ουσιαστικά φτιάχνει «σκελετούς» από μπετόν που δέχονται διαφορετικούς χώρους ανά περίπτωση.

Για μια ακόμα φορά, αναιρεί την αρχική του άποψη. *«Το αληθινό αρχιτεκτονικό έργο στέκει πάνω από τα εφήμερα και προσωρινά και δίνει μορφή στις πιο βαθιές ψυχικές και συναισθηματικές καταστάσεις του ανθρώπου, σύμφωνα με τα λειτουργικά δεδομένα της κάθε εποχής, σύμφωνα με το πνευματικό κλίμα του κάθε τόπου. Υπάρχει πάντοτε ένα κατασκευαστικό πρόβλημα που πρέπει να λυθεί, σε αρμονία με τις κοινωνικές επιδιώξεις, τα καλλιτεχνικά κριτήρια και την οικονομία ...Και όσο το κτήριο είναι σύγχρονο, της εποχής του, από την άποψη της τεχνικής (οικονομία, υγιεινή, κατασκευή και λοιπά), άλλο τόσο είναι και αιώνιο, από την άποψη της καλλιτεχνικής του ποιότητας»*⁴⁷⁴.

⁴⁷⁴ Κωνσταντίνιδης Άρης, Κωνσταντίνιδης Άρης, *Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε Περιοδικά και σε Βιβλία, 1940-1982*, στο άρθρο «Αρχιτεκτονική», δημοσίευση το 1964, ο.π. σελ. 163.



Εικόνα 151: Κωνσταντινίδης, ξενοδοχείο «Τρίτων», Άνδρος 1958, σημερινή κατάσταση



Εικόνα 152: Κωνσταντινίδης, μονοκατοικία, Παγκράτι 1961, σημερινή κατάσταση





Εικόνα 153: Κωνσταντινίδης, μοτελ «Ξενία», Παλιούρι 1962, σημερινή κατάσταση



Εικόνα 154: Κωνσταντινίδης, σπίτι για διακοπές, Ανάβυσσος 1962, σημερινή κατάσταση



Εικόνα 155: Κωνσταντινίδης, αρχαιολογικό μουσείο, Γιάννενα 1965-66, σημερινή κατάσταση



Εικόνα 156: Κωνσταντινίδης, μοτέλ «Ξενία», Ολυμπία (2) 1966, σημερινή κατάσταση

8. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

"What the people are within, the buildings express without"

Louis Sullivan

Είναι αναδιαμφισβήτητη η αξία του Άρη Κωνσταντινίδη για την προσφορά του στην σύγχρονη ελληνική αρχιτεκτονική. Το πλούσιο έργο του είναι πολύ σημαντικό και διεθνώς αναγνωρισμένο. Το έργο του μας δίνει την δυνατότητα, μέσα από τις αρχές και το θεωρητικό του υπόβαθρο, να εμβαθύνουμε, να αναλύσουμε και να κατανοήσουμε την ιστορία της αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα.

Ο Κωνσταντινίδης ήταν ένας γνήσιος ορθολογιστής, ένας αυθεντικός εκπρόσωπος του μοντέρνου κινήματος. Το έργο του διακρίνεται για την απλότητά του, την αφαίρεση, τον κάναβο, την οικονομία στην κατασκευή και για την τυποποίηση μορφών. Διαχωρίζει τον φέροντα οργανισμό από τα στοιχεία πλήρωσης. Έχει επηρεαστεί από προγενέστερους μεγάλους αρχιτέκτονες όπως ο Durand, ο Schinkel, ο Sullivan, ο Perret, ο Gropius, ο Mies van der Rohe και ο Le Corbusier. Η φύση αποτελεί καθοριστικός παράγοντας στην αρχιτεκτονική του. Σέβεται το περιβάλλον στο οποίο χτίζει και δημιουργεί βάσει αυτού. Συμμερίζεται τις αρχές της αρχιτεκτονικής του Wright. Επίσης, η παράδοση στο έργο του για αυτόν είναι κάτι το μοντέρνο. Το τοπικό στοιχείο εμφανίζεται στο έργο του. Η εμπνευσή του εδώ, είναι ο Loos και οι έλληνες Ζάχος και Πικιώνης. Η επιρροή στο έργο του από τον γερμανικό ιδεαλισμό είναι εμφανής. Όλες αυτές τις γενικές αρχές ο Κωνσταντινίδης τις συνθέτει σε μία φράση, «Δοχεία Ζωής», βάσει της οποίας στηρίζεται όλη η αρχιτεκτονική του.

Μέσα από τον διαχωρισμό του έργου του σε δύο κατηγορίες, ως δημόσιου υπαλλήλου και ως ελεύθερου επαγγελματία, μελετήσαμε την αρχιτεκτονική του. Στο δημόσιο, έχτισε εργατικές κατοικίες και ξενοδοχεία Ξενία ανά την Ελλάδα και επίσης έκανε μελέτες για τα Βασιλικά Ιδρύματα. Στον ιδιωτικό τομέα, έχτισε λίγο σε σύγκριση με συγχρόνους του. Έχτισε αρκετές μικρές μονοκατοικίες και μία μόνο πολυκατοικία, καθώς «δεν τα βρήκε» ποτέ με τους εργολάβους του εύκολου κέρδους. Τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την καταγραφή των ιδιωτικών έργων του είναι ότι έχτισε απλά, «υπηρετώντας» τον αληθινό σκοπό της αρχιτεκτονικής, κατά αυτόν, περισσότερο για συγγενείς και φίλους. Ήταν δύσκολος ως άνθρωπος και ως επαγγελματίας και ποτέ δεν τον θεώρησαν μοντέρνο αρχιτέκτονα.

Στην συγκεκριμένη εργασία, μελετήθηκε τόσο το κτιστό του έργο όσο και το γραπτό. Παρατηρήσαμε ότι ενώ δουλεύει ορθολογιστικά, στον λόγο του επιχειρηματολογεί με την εμπειρία. Εντάσσει το συναισθηματικό στοιχείο και ο λόγος του χαρακτηρίζεται ακόμα και ως ποιητικός. Έτσι έννοιες του γραπτού του λόγου έρχονται σε αντιπαράθεση με το κτιστό του έργο. Στο οποίο η αρχιτεκτονική του είναι συνεπής και κωδικοποιημένη.

Στον γραπτό του λόγο εντοπίζουμε την συνεχή μεταχείριση αντιφατικών εννοιών. Οι οποίες εντάσσονται σε δύο βασικές κατηγορίες διπόλων.

Η πρώτη κατηγορία αντιφατικών εννοιών εντάσσεται στο δίπολο ορθολογισμός – ρομαντισμός. Ακόμη, στοιχεία στο έργο του, γραπτό και κτιστό, παραπέμπουν στο κλασικό ύφος. Αποτέλεσμα αυτού είναι η δημιουργία ενός δεύτερου διπόλου, μοντερνισμός – κλασικισμός.

Στο δίπολο ορθολογισμός – ρομαντισμός εντοπίσαμε τις εξής αντιφατικές έννοιες: διεθνισμός και τοπικισμός, υλικός ορθολογισμός και παράδοση, τυποποίηση και φυσική πολυμορφία, η γνωστή φράση του Le Corbusier «*machine à habiter*» και αυτή του Κωνσταντινίδη «*δοχείο ζωής*», αρχιτεκτονική ως επιστήμη και αρχιτεκτονική ως τέχνη, λόγος και πράξη. Και στο δεύτερο δίπολο μοντερνισμός – κλασικισμός παραθέσαμε τις παρακάτω αντιφατικές έννοιες: βιωμένη ανάγκη και τυποποιημένη σκηνοθεσία και αξία και φθορά στην αρχιτεκτονική.

Κατά τον Venturi, οι έννοιες αυτές, του συνολικού έργου του Κωνσταντινίδη, είναι ένα σύνθετο σύστημα που ενώ επιτρέπει να διακρίνουμε και να απομονώσουμε τα επίμερους στοιχεία του, εξασφαλίζει ταυτόχρονα την συνοχή και την αλληλοεξάρτησή τους. Επομένως, το έργο του Κωνσταντινίδη αποτελεί ένα σύνολο που όλα του τα μέρη είναι αλληλέγγυα και που η αξία και η σημασία του ενός, το νόημα δηλαδή, προκύπτει από την ταυτόχρονη παρουσία των άλλων.

Τα συμπεράσματα που προκύπτουν εμπλουτίζουν τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις και το εύρος της δυναμικής του συνολικού έργου του Κωνσταντινίδη.

Η φαινομενικά λιτή, ασκητική και μινιμαλιστική αρχιτεκτονική του Άρη Κωνσταντινίδη αποδεικνύεται πως διαθέτει ένα ανυπολόγιστα πολύπλοκο περιεχόμενο, που δεν διακρίνεται με πρώτη ματιά.

9. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

"Αρχιτεκτονική ξέρει να κάνει όποιος ξέρει να ζει"

Άρης Κωνσταντινίδης

9.1. ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΑ

Ο 20ος ΑΙΩΝΑΣ

			1910
1915		1912-13 Βαλκανικοί πόλεμοι	
	΄Α Παγκόσμιος Πόλεμος 1914-18	1915-17 Εθνικός Διχασμός	1920
	Μικρασιατική εκστρατεία 1919-22	1920 Συνθήκη των Σεβρών	
1925	Συνθήκη Ειρήνης της Λωζάνης 1923	1925 Πραξικόπημα Πάγκαλου και έπειτα Κονδύλη	1930
	Η μεγάλη οικονομική ύφεση του 1929		
1935			
		1936-41 Δικτατορία Μεταξά	1940
1945	Β Παγκόσμιος Πόλεμος 1939-44		
		1946-49 Εμφύλιος Πόλεμος	1950
1955			1960
1965			1970
	Δικτατορία Συνταγματαρχών 1967-73		
1975		1974 Αποκατάσταση Δημοκρατίας	1980
1985			1990
1995			

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ		1910
1915		1913 Γέννηση 4 Μαρτίου
1925	Παλλάδιον Δημοτικό Σχολείο 1918-25	1920
		1925-29 Βαρβάκειο Πρακτικό Γυμνάσιο
1935	Σουδές στο Πολυτεχνείο του Μονάχου 1931-36	1930
		1938-42 Υπάλληλος στην Πολεοδομική Υπηρεσία των Αθηνών
1945	Υπάλληλος στο Υπουργείο Δημοσίων Έργων 1942-50	1940-41 Στρατιωτική θητεία
1955		1950
		1951 Γάμος με την γλύπτρια Ναταλία Μελά
1965	Προϊστάμενος Μελετών του Οργανισμού Τουρισμού (Ε.Ο.Τ.) 1957-67	1955-57 Προϊστάμενος Μελετών της Τεχνικής Υπηρεσίας (Ο.Ε.Κ.)
		1960
		1967-70 Επισκέπτης καθηγητής στο Πολυτεχνείο της Ζυρίχης
1975	Ειδικός σύμβουλος στον Ε.Ο.Τ. 1975-78	1970
		1978 Επίτιμος διδάκτωρ της Πολυτεχνικής Σχολής του Α.Π.Θ.
1985	Μέλος της Βαυαρικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Μονάχου 1985	1980
		1990
1995		1993 Θάνατος 29 Σεπτεμβρίου

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ ΩΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΑΣ		1910
1915		1920
1925		1930
1935		
Κινηματογράφος ΣΙΝΕ-ΝΙΟΥΣ, Αθήνα & Ανθοκηπουρική έκθεση, Κηφισιά	1940	1938 Εξοχική κατοικία, Ελευσίνα 1940
1945		
Διαμέρισμα σε τaráτσα, Αθήνα & Σπίτι για διακοπές, Συκιά Κορινθίας	1951	1949 Έκθεση χειροτεχνίας, Αθήνα 1950
1955	Περίπτερο για εκθέσεις, Θεσσαλονίκη 1954	1952 Περίπτερο για εκθέσεις, Θεσσαλονίκη
	Κατάστημα- έκθεση, Αθήνα 1959	1955 Κατάστημα, Λάρισα & Περίπτερο αναμονής, Ήπειρος
1965	Σπίτι για διακοπές, Ανάβυσσος 1962	1960
	Αρχαιολογικό Μουσείο, Γιάννενα 1965-66	1961 Μονοκατοικίες, Παγκράτι, Βουλιαγμένη & Φιλοθέη
	Αρχαιολογικό Μουσείο, Κομοτηνή 1967	1963 Μονοκατοικία, Σπέτσες
1975	Μονοκατοικία, Πεντέλη 1974	1966-67 Διπλοκατοικία, Σπέτσες
	Κατοικία με εργαστήριο, Αίγινα 1974-78	1970
	Σπίτι για διακοπές, Αίγινα 1975	1971 Εστιατόριο - καφενείο, Γιάννενα
1985		1971-73 Πολυκατοικία, Φιλοθέη
		1972 Τάφος Γ. Σεφέρη, Αθήνα
1995		1980
		1990
		1991-92 Μονοκατοικία, Κυπαρίσι Λακωνίας

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ | ΩΣ ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ

		1910
1915		
		1920
1925		
	1939 Πύλες του Ά Νεκροταφείου στην Αθήνα, σε συνεργασία με τον Ανδρέα Πλουμιστό.	1930
1935		
		1940
1945		
		1950
1955	Νέα Φιλαδέλφεια, Άγιος Ιωάννης Ρέντη, Ηράκλειο, Σέρρες, Θεσσαλονίκη, Πύργο, Άγιο Νικόλαο, Εργατικές κατοικίες	1955-57
	Μοτέλ ΞΕΝΙΑ, Λάρισα & Ηγουμενίτσα	1959
	Ξενώνες ΞΕΝΙΑ, Επίδαυρος & Μοτέλ ΞΕΝΙΑ, Παληούρι	1962
1965		
	Αποδυτήρια για ηθοποιούς, Επίδαυρος & Ξενοδοχείο Τρίτων, Άνδρος	1958
	Ξενοδοχείο ΞΕΝΙΑ, Μύκονος, Ξενώνες ΞΕΝΙΑ, Επίδαυρος, Γραφείο Ε.Ο.Τ., Ρώμη & Μοτέλ ΞΕΝΙΑ Καλαμπάκα	1960
	Μοτέλ ΞΕΝΙΑ (1), Ολυμπία & Ηράκλειο	1963-66
	Ξενοδοχείο ΞΕΝΙΑ, Πόρος & Μοτέλ ΞΕΝΙΑ (2), Ολυμπία	1970
1975		
		1980
1985		
		1990
1995		

**ΕΡΓΑ ΠΟΥ ΕΧΟΥΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΕΙ
ΜΕΛΕΤΕΣ
ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΕ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥΣ**

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	ΕΤΟΣ	ΕΡΓΟ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1938	ΕΞΟΧΙΚΗ ΔΙΑΜΟΝΗ / ΕΛΕΥΣΙΝΑ
ΜΕΛΕΤΗ	1939	ΚΗΠΟΥΡΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ / ΚΗΦΙΣΙΑ
ΜΕΛΕΤΗ	1940	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ, ΨΥΧΙΚΟ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1940	ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΙΝΕ-ΝΙΟΥΣ / ΑΘΗΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1940	ΑΝΘΟΚΗΠΟΥΡΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ / ΚΗΦΙΣΙΑ
ΜΕΛΕΤΗ	1942-45	ΣΠΙΤΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΣΑΒΒΑΤΟΚΎΡΙΑΚΟ
ΜΕΛΕΤΗ	1943	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ ΜΕ ΞΕΝΩΝΑ / ΑΘΗΝΑ
Δ	1944	ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΗΠΟΥ / ΑΘΗΝΑ, ΖΑΠΠΕΙΟ
Δ	1947	ΚΤΗΡΙΟ ΓΙΑ ΓΡΑΦΕΙΑ-ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ / ΑΘΗΝΑ
Δ	1947	ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ
Δ	1947	ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΗΠΟΥ / ΑΘΗΝΑ, ΖΑΠΠΕΙΟ
Δ	1948	ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ
Δ	1949	ΚΤΗΡΙΟ ΓΙΑ ΓΡΑΦΕΙΑ / ΑΘΗΝΑ
Δ	1949	ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ
ΜΕΛΕΤΗ	1949	ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ
ΜΕΛΕΤΗ	1949	ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1949	ΕΚΘΕΣΗ ΛΑΪΚΗΣ ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΙΑΣ / ΑΘΗΝΑ
ΜΕΛΕΤΗ	1950	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΛΕΥΚΩΣΙΑ, ΚΥΠΡΟΣ
Δ	1950	ΚΤΗΡΙΟ ΠΑ ΓΡΑΦΕΙΑ-ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ / ΑΘΗΝΑ
Δ	1950	ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ / ΑΘΗΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1951	ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ ΣΕ ΤΑΡΑΤΣΑ / ΑΘΗΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1951	ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ / ΣΥΚΙΑ
ΜΕΛΕΤΗ	1951	ΣΧΟΛΙΚΟ ΚΤΗΡΙΟ / ΠΑΤΡΑ
Δ	1952	ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΠΛΑΤΕΙΑΣ / ΑΘΗΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1952	ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΓΙΑ ΕΚΘΕΣΗ / ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΜΕΛΕΤΗ	1953	ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ
ΜΕΛΕΤΗ	1953	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ, ΚΑΛΑΜΑΚΙ
Δ	1954	ΚΤΗΡΙΟ ΓΙΑ ΓΡΑΦΕΙΑ / ΑΘΗΝΑ
Δ	1954	ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΕΘΝΩΝ / ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
Δ	1954	ΚΤΗΡΙΟ ΓΙΑ ΓΡΑΦΕΙΑ / ΑΘΗΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1954	ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΓΙΑ ΕΚΘΕΣΗ / ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΜΕΛΕΤΗ	1954	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΛΕΙΒΑΝΑΤΕΣ
ΜΕΛΕΤΗ	1954	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ
ΜΕΛΕΤΗ	1954	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΕΛΕΥΣΙΝΑ (1)
ΜΕΛΕΤΗ	1954	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΕΛΕΥΣΙΝΑ (2)

ΜΕΛΕΤΗ	1954	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΕΛΕΥΣΙΝΑ (3)
ΜΕΛΕΤΗ	1955	ΠΑΙΔΟΥΠΟΛΗ / ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΜΕΛΕΤΗ	1955	ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ / ΑΘΗΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1955	ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ / ΛΑΡΙΣΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ Δ	1955	ΠΕΡΙΠΤΕΡΑ ΑΝΑΜΟΝΗΣ / ΗΠΕΙΡΟΣ
ΜΕΛΕΤΗ	1955	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΕΣ
Δ	1955	ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1955-57	ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ / ΑΘΗΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1955-57	ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ / ΠΕΙΡΑΙΑΣ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1955-57	ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ / ΗΡΑΚΛΕΙΟ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1955-57	ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ / ΣΕΡΡΕΣ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1955-57	ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ / ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1955-57	ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ / ΠΥΡΓΟΣ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1955-57	ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ / ΑΓ. ΝΙΚΟΛΑΟΣ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1955-57	ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ
Δ	1956	ΑΓΡΟΤΙΚΕΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ
ΜΕΛΕΤΗ	1957	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΕΛΕΥΣΙΝΑ (4)
Δ	1957	ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΠΛΑΤΕΙΑΣ / ΑΘΗΝΑ, ΣΥΝΤΑΓΜΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1958	ΑΠΟΔΥΤΗΡΙΑ ΓΙΑ ΗΘΟΠΟΙΟΥΣ / ΕΠΙΔΑΥΡΟΣ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1958	ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΤΡΙΤΩΝ / ΑΝΔΡΟΣ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1959	ΜΟΤΕΛ ΞΕΝΙΑ / ΛΑΡΙΣΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1959	ΜΟΤΕΛ ΞΕΝΙΑ / ΗΓΟΥΜΕΝΙΤΣΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1959	ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΕΟΤ / ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1959	ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ-ΕΚΘΕΣΗ / ΑΘΗΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1960	ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΞΕΝΙΑ / ΜΥΚΟΝΟΣ
ΜΕΛΕΤΗ	1960	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΕΛΕΥΣΙΝΑ (5)
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1960	ΞΕΝΩΝΕΣ ΞΕΝΙΑ / ΕΠΙΔΑΥΡΟΣ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1960	ΓΡΑΦΕΙΟ ΕΟΤ / ΡΩΜΗ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1960	ΜΟΤΕΛ ΞΕΝΙΑ / ΚΑΛΑΜΠΑΚΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1961	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1961	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΒΟΥΛΙΑΓΜΕΝΗ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1961	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ, ΦΙΛΟΘΕΗ
ΜΕΛΕΤΗ	1962	ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ / ΑΘΗΝΑ, ΒΟΥΛΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1962	ΞΕΝΩΝΕΣ ΞΕΝΙΑ / ΕΠΙΔΑΥΡΟΣ
ΜΕΛΕΤΗ	1962	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΕΛΕΥΣΙΝΑ (6)
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1962	ΜΟΤΕΛ ΞΕΝΙΑ / ΠΑΛΗΟΥΡΙ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1962	ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ / ΑΝΑΒΥΣΣΟΣ
ΜΕΛΕΤΗ	1962	ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1963	ΜΟΤΕΛ ΞΕΝΙΑ / ΟΛΥΜΠΙΑ (1)
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1963-66	ΜΟΤΕΛ ΞΕΝΙΑ / ΗΡΑΚΛΕΙΟ

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1963	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΣΠΕΤΣΕΣ
Δ	1963	ΣΧΟΛΙΚΑ ΚΤΗΡΙΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1964	ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΞΕΝΙΑ / ΠΟΡΟΣ
Δ	1965	ΚΤΗΡΙΟ ΓΙΑ ΓΡΑΦΕΙΑ / ΑΘΗΝΑ
ΜΕΛΕΤΗ	1965	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1965-66	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ / ΠΑΝΝΕΝΑ
ΜΕΛΕΤΗ	1966	ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1966	ΜΟΤΕΛ ΞΕΝΙΑ / ΟΛΥΜΠΙΑ (2)
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1966-67	ΔΙΠΛΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΣΠΕΤΣΕΣ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ Δ	1967	ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ / ΚΟΜΟΤΗΝΗ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1971	ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟ-ΚΑΦΕΝΕΙΟ / ΠΑΝΝΕΝΑ
ΜΕΛΕΤΗ	1971	ΜΙΚΡΟ ΚΑΦΕΝΕΙΟ / ΓΙΑΝΝΕΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1971-73	ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ, ΦΙΛΟΘΕΗ
ΜΕΛΕΤΗ	1972	ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1973	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ, ΕΚΑΛΗ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1974	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ, ΠΕΝΤΕΛΗ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1974-78	ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΜΕ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ / ΑΙΠΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1975	ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ / ΑΙΓΙΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1977	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΙΓΙΝΑ
ΜΕΛΕΤΗ	1977	ΞΕΝΩΝΑΣ ΕΟΤ / ΔΗΛΟΣ
ΜΕΛΕΤΗ	1978	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΙΓΙΝΑ
ΜΕΛΕΤΗ	1978	ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ-ΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΙΠΝΑ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1991-92	ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΚΥΠΑΡΙΣΙ ΛΑΚΩΝΙΑΣ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1972	ΤΑΦΟΣ / ΑΘΗΝΑ

Ορθολογισμός

Ρομαντισμός

Διεθνισμός

1940: “Η αρχιτεκτονική είναι διεθνής. Είναι διεθνής όσο ...οι όροι υγιεινής και της επιστήμης, η ιατρική και τα μέσα ζωής είναι κοινά σ’όλον τον κόσμο”.

Η αρχιτεκτονική σαν τέχνη, άρθρο.

1947: “Η αληθινή αρχιτεκτονική μιλάει μια γλώσσα που έχει πλαστεί για να την καταλαβαίνουν όλοι οι άνθρωποι σε όλους τους τόπους της γης”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

Τοπικισμός

1981: “Η αληθινή αρχιτεκτονική ...δεν μπορεί να είναι παρά τοπική και όχι διεθνής, βγαλμένη δηλαδή από ρίζες και από πέτρες και από χώματα και από νερά, που ανήκουν σε κάποιο συγκεκριμένο, κάθε φορά, έδαφος και τοπίο”.

Μελέτες και Κατασκευές.

1981: “Η αρχιτεκτονική δεν μπορεί να είναι διεθνής, σε ό,τι έχει σχέση με την μορφή και με την λειτουργικότητα”.

Συνομιλία με τον αρχιτέκτονα Άρη Κωνσταντινίδη: η στέγη πριν από τα θεμέλια, συνέντευξη στην εφημερίδα Le Monde.

Υλικός Ορθολογισμός

1944: “Τι μας ενδιαφέρει αν τη μια φορά η κατοικία λέγεται λαϊκή, την άλλη αγροτική ή κάθε φορά και κάπως αλλιώς. Και σε τι μας ωφελεί η ποίηση, ο ρομαντισμός και η ταχυδακτυλουργία που γίνεται μέσα από τις λέξεις αυτές. ΣΠΙΤΙΑ ΦΘΗΝΑ μας ενδιαφέρει να έχουμε”.

Σπίτια φτηνά, άρθρο.

1947: “Δεν είναι καμία ντροπή να αναγνωρίσουμε πόσο υστερούμε στον τόπο μας σε πολλά επιστημονικά ή καλλιτεχνικά κριτήρια, ούτε είναι άστοργο να σεβόμαστε το προβάδισμα ξένων τόπων”.

Αρχιτεκτονημένη οικοδόμηση, άρθρο.

1947: “Η οικοδόμηση της νέας ζωής ...θα στηριχθεί στη δύναμη μιας επιστήμης που στέκει μοναδική και που γνωρίζει να πραγματοποιεί και κείνες τις πιο ονειροπαρμένες ελπίδες. Στη δύναμη της ΤΕΧΝΙΚΗΣ, που μπορεί να σταθεί ένα μοναδικό όπλο ειρηνικής ενεργητικότητας και που με επικουρικό της βοήθημα τη ΜΗΧΑΝΗ μπορεί να ορθώσει καινούργιους και νέους τους χώρους”.

Αρχιτεκτονημένη οικοδόμηση, άρθρο.

1964: “Η καλή Αρχιτεκτονική ξεκινά πάντα με μια καλή κατασκευή. Και κατασκευή θα πει να χρησιμοποιείς το κάθε υλικό σύμφωνα με τις δικές του στατικές και μορφολογικές ιδιότητες, γιατί άλλον τρόπο κατασκευής επιβάλλει η πέτρα, άλλον τρόπο το μπετόν, και το ατσάλι και το γυαλί.

Αρχιτεκτονική, άρθρο.

Παράδοση

1947: “Λέμε λαϊκή αρχιτεκτονική κι η φαντασία μας οικοδομεί ένα σχεδόν θεϊκό χτίσμα”.

Δυο «χωριά» από τη Μύκονο και μερικές πιο γενικές σκεψεις μαζί τους.

1947: “Η τεχνική όσο και η μηχανή δεν είναι παρά ένα βοήθημα, ένα μέσον”.

Δυο «χωριά» από τη Μύκονο και μερικές πιο γενικές σκεψεις μαζί τους.

1950: “Ό,τι καλό χτίσανε οι παλιοί ήτανε γιατί με το κάθε τους χτίσμα αντικατοπτρίζανε την κοινωνική τους ζωή και υπόσταση και γιατί κατασκευάζανε με την τεχνική και με τα υλικά του καιρού τους, οπότε και έτσι βγαίνανε κάποιες μορφές, σε γενικά σχήματα και σε λεπτομέρειες κάθε φορά ένα σπίτι παραδοσιακό, επειδή ήτανε σύγχρονο, δηλαδή αληθινό σε όλα του”.

Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια.

1970: “Ένας αληθινός αρχιτέκτονας ...δεν εμφανίζεται σαν ένας στεγνός τεχνικός, αλλά έρχεται να μιλήσει και σαν ένας ποιητής, που θα συγκινήσει με το λόγο του”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

1975: “Αληθινά πρωτοφανέρωτο και πρωτοποριακό είναι μονάχα ό, τι δικαιώνεται μέσα από μία συνεχιζόμενη παραδοσιακή εμπειρία, ό, τι δηλαδή διαρκεί ...για να εξωτερικεύει ...εσωτερικά βιώματα”.

Στοιχεία Αυτογνωσίας: για μια Αληθινή Αρχιτεκτονική.

Τυποποίηση

1981: “Η ίδια πάντα τυπική διάταξη σε κάποιες ομοιότροπες παραλλαγές, στην κάθε περίπτωση, στο κάθε οικοδόμημα ...Και οπότε, λοιπόν, μέσα από την ίδιανε, σχεδόν, πάντοτε κατασκευαστική διάρθρωση να μπορούνε να προκύψουνε και χτίσματα για πολλαπλές χρήσεις, ή χτίσματα που θα δίνουνε κάποιους τύπους, για κατοικίες, για ξενοδοχεία, για μουσεία”.

Μελέτες και Κατασκευές.

1990: “Ο ΤΥΠΟΣ που θα συνοψίζει και γνώσεις και εμπειρίες και προσωπικές ακόμα διαθέσεις, σε ένα σχήμα, που θα δέχεται παραλλακτικές λύσεις χωρίς να χάνει την ουσιαστική του υπόσταση και οντότητα”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

Φυσική πολυμορφία

1938: “Η έμπνευση και οι ιδέες θα μου έρχονται από το ύπαιθρο, όπου θα ήθελα να στέκω και να κάθουμαι σε άμεση επαφή με τη φύση. Και γιατί αισθάνουμαι πως αυτά που θα έχτιζα θα έπρεπε να στέκουνε απάνω στο έδαφος όπως τα δέντρα. Και που στα χώματά τους θα δείχνουνε σαν τα αγριολούλουδα. Και ο άνθρωπος δίπλα τους (και μέσα τους) θα αισθάνεται και το άρωμά τους”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

1962: “Και δε χτίζουμε, όμως, ενάντια στη φύση, αλλά χτίζουμε με τη φύση”.

Προλογικό σημείωμα στη μονογραφία: Άρης Κωνσταντινίδης.

1981: “Γιατί η αρχιτεκτονική είναι γεωγραφική και φυτρώνει στον κάθε τόπο όπως τα δέντρα, οι θάμνοι και τα λουλούδια. Οπότε το κάθε χτίσμα, μικρό ή μεγάλο, ανθίζει στο συγκεκριμένο τόπο σαν ένα αυτονόητο φυσικό στοιχείο, για να ζει με τον άνθρωπο, και να έχει ανάστημα και νόημα και ψυχή”.

Μελέτες και Κατασκευές.

[220]

Le Corbusier: "Machine à habiter"

Μηχανή: εκείνο το οποίο επιτελεί τον σκοπό που κάποιος του αναθέτει (machine à + απαρέμφατο).
Μηχανεύομαι = επινοώ, εφευρίσκω/κατασκευάζω μετά τέχνης, συναρμολογώ, οικοδομώ/επινοώ.

1923: "Une maison est une machine-à-habiter".

Vers une architecture.

Κωνσταντινίδης: "Δοχείο ζωής"

Δοχείο: σκεύος το οποίο δέχεται κάτι, (δοχείο + ζωή: κατά τον Κωνσταντινίδη η αρχιτεκτονική φτιάχνει Δοχεία ζωής, δηλαδή φτιάχνει χώρους που δέχονται την ζωή).

1960: "Τα σπίτια είναι ΔΟΧΕΙΑ ΖΩΗΣ.

Η αρχιτεκτονική μας προσφέρεται στο χώρο και στον χρόνο. Και την ζει κανείς ...περιπατητικά. Δεν στέκω δηλαδή μπροστά της για να την προσκυνήσω. Την τριγυρίζω. Μπαίνω μέσα στους εσωτερικούς της χώρους και βγαίνω έξω, στο ύπαιθρο για να την ζήσω, από όλες τις μεριές, και από πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες".

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

1990: Και για να "εργάζεται" και για να "λειτουργεί", το αληθινό αρχιτεκτονικό έργο, όχι σαν μια "μηχανή για να κατοικεί κανείς" (-ο αδέξιος αφορισμός του Le Corbusier), αλλά σαν ένα ΔΟΧΕΙΟ ΖΩΗΣ, μέσα από μια ΤΥΠΙΚΗ διάταξη, κάθε φορά, και που θα υποδηλώνει, κιόλας, έναν ΚΑΝΟΝΑ, που θα πρέπει να κρατιέται απαραβίαστος, στις βασικές και πρωταρχικές αρχές του.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

Αρχιτεκτονική ως Επιστήμη

1939: “Κι αν η ζωγραφική και γλυπτική που κάνουν ΤΕΧΝΗ, δουλεύουνε για την αιωνιότητα, γιατί να μην είναι η αρχιτεκτονική μια ΕΠΙΣΤΗΜΗ αφού δουλεύει για ένα συγκεκριμένο παρόν, κάθε φορά που χτίζει και μάλιστα πότε στον έναν τόπο και πότε στον άλλον. Και που είναι τόσο δεμένη με τις υλικές ανάγκες της ζωής, όσο δεν είναι καμία ΤΕΧΝΗ”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

1940: “Πιστεύω ότι η αρχιτεκτονική είναι μόνο επιστήμη! Μοναδική εξαίρεση ένα μικρό μέρος της: το μνημείο. Η τέχνη δεν έχει καμία σχέση με το ωραίο! Η έννοια του ωραίου είναι πολύ περιορισμένη, ενώ η έννοια της τέχνης είναι απεριόριστη. Ένα έργο τέχνης δημιουργεί μέσα μας συναισθήματα πολύ μεγαλύτερα και υψηλότερα, ώστε το ωραίο να είναι το λιγότερο που μπορεί να ζητήσει κανείς από ένα έργο τέχνης. Ένα αρχιτεκτονικό έργο πιστεύω πως πρέπει να είναι ωραίο και ν’ αρέσει”.

Η αρχιτεκτονική σαν τέχνη, άρθρο.

Αρχιτεκτονική ως Τέχνη

1956: “Όπως σε κάθε τέχνη έτσι και στην αρχιτεκτονική, ο αληθινός τεχνίτης εργάζεται και για αυτό που μπορεί και γι’ αυτό που πρέπει”.

Το πρόβλημα, άρθρο.

1960: “Είτε για αρχιτεκτονική πρόκειται, είτε για ζωγραφική, είτε για ποίηση και μουσική, αυτό που χρειάζεται είναι το πολυταξιδεμένο γούστο”.

Καλό και κακό γούστο, άρθρο.

1964: “Η αληθινή αρχιτεκτονική μένει πάντοτε και σαν μια πνευματική δημιουργία. Και δεν ζητάει να ικανοποιήσει μονάχα τις οικονομικές και τεχνικές απαιτήσεις της ορισμένης χρονικής στιγμής, αλλά προσπαθεί, ταυτόχρονα, να δώσει μορφή και αισθήματα και ψυχικές καταστάσεις”.

Το κάθε παλιό οικοδόμημα σχετίζεται με τα σύγχρονα μας προβλήματα, άρθρο.

1981: “Δεν είναι τόσο μια τέχνη σαν εκείνη του ζωγράφου ή του γλύπτη, όσο είναι μια τέχνη δεμένη με την ζωντανή πραγματικότητα σαν αυτήν που κρατάει στα χέρια του ένας παπουτσής ή ένας κηπουρός ή ένας ψωμάς”.

Μελέτες και Κατασκευές.

1990: “Αρχιτεκτονική είναι η τέχνη που κατασκευάζει ΔΟΧΕΙΑ ΖΩΗΣ”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

Λόγος

1981: “Και είναι, βέβαια, η δουλειά μου, να χτίζω και όχι να γράφω. Όμως γράφω κιόλας από την πρώτη στιγμή που άρχισα να χτίζω. Μα που το κάνω αυτό, για να βάλω σε μια πρόσθετη δοκιμασία τη δύναμη που μπορεί να έχω για να χτίζω και για να επαληθεύω, έτσι, και με το λόγο, ό,τι θέλει η πράξη να βγαίνει σωστό και αληθινό. Κι οπότε μου έρχεται τώρα να πω, πως γράφω επειδή χτίζω. Σα να μη μπορούσα, δηλαδή, να πω κάτι με λόγια αν δεν το είχα πει πιο πριν χτίζοντας. Και που αυτό σημαίνει, λοιπόν, πως πρώτα έχτιζα, σε οικοδομή, ό,τι, είχα να πω και μετά το ...ξανάχτιζα με λόγια. Και γι' αυτό, τότε, όλα όσα έγραφα ήτανε πάντα σύμφωνα με αυτά που έχτιζα. Ο ένας, ο ίδιος, κόσμος. Και γιατί είναι κακό πράγμα άλλα να λες και άλλα να κάνεις, άλλα να γράφεις και άλλα να χτίζεις”.

Μελέτες και Κατασκευές.

1981: “Για τον κάθε αρχιτέκτονα, που σέβεται και που αγαπάει τη δουλειά του, η θεωρία και η πράξη θα βαδίζουν παράλληλα, κοντά κοντά και θα αλληλοκοιτάζονται με κατανόηση και με φιλία. Και για να ομονοούνε και μάλιστα έτσι που και η θεωρία να προκύπτει από την πράξη και η πράξη να γεννιέται μέσα από ένα καθαρό θεωρητικό στοχασμό”.

Μελέτες και Κατασκευές.

Πράξη

1948: “Η αρχιτεκτονική μας προσφέρεται στο χώρο και στον χρόνο. Και την ζει κανείς ...περιπατητικά. Δεν στέκω δηλαδή μπροστά της για να την προσκυνήσω. Την τριγυρίζω”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

1983: “Καλή και απαραίτητη είναι η ΛΟΓΙΚΗ. Όμως θα πρέπει να συντροφεύεται και από τις ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ που κερδίζονται μέσα από την πάλη της καθημερινής πραγματικότητας και που αυτές βάζουν όλα τα πράγματα στην σωστή τους διάσταση. Και με τις ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ είναι που θεμελιώνεται και στεριώνει η ΛΟΓΙΚΗ, για να μην ξεπέσει σε μια μηχανιστική ενέργεια και για να κερδίσει σε περιεχόμενο και σε ουσία. Για να σκοπεύει, έτσι, και η ΛΟΓΙΚΗ, στην κατάκτηση μιας πραγματικής ΑΛΗΘΕΙΑΣ. Και για να μην ξεχνιέται, ακόμα, πως μέσα στο ανθρώπινο κορμί χτυπάει, ακατάπαυστα, μια ζεστή ΚΑΡΔΙΑ, που έχει και αυτή την δικής της ΛΟΓΙΚΗ”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

1984: “Χτίζω σημαίνει ζω. Κι όποιος ξέρει να ζει, ξέρει και να χτίζει. Για τον εαυτό του και για τους άλλους. Για το άτομο και για το κοινωνικό σύνολο”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

1986: “Όποιος δεν χτίζει, δεν μπορεί να έχει μια υπεύθυνη γνώμη, ούτε μια κριτική ματιά, για την αρχιτεκτονική. Κι αν γράφει, χωρίς να χτίζει, οι απόψεις που θα διατυπώνει, θα είναι λαθεμένες”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

Μοντερνισμός

Κλασικισμός

Βιωμένη ανάγκη

1942: “Ο καλός αρχιτέκτονας δεν πρέπει ποτέ να καλλωπίζει την κατασκευαστική αλήθεια. Τα φτιασιδώματα είναι περιττά και άχρηστα και απαράδεκτα. Κι ακόμα μακριά από τις γραφικότητες και τους συναισθηματισμούς”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

1948: “Η αρχιτεκτονική μας προσφέρεται στο χώρο και στον χρόνο. Και την ζει κανείς ...περιπατητικά. Μπαίνω μέσα στους εσωτερικούς της χώρους και βγαίνω έξω, στο υπαίθρο για να την ζήσω, από όλες τις μεριές, και από πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

1985: “Ούτε παίζει θέατρο η αρχιτεκτονική. Και που δηλαδή δεν “παίζει” καθόλου. Και με τίποτα και για το τίποτα. αλλά είναι μια υπόθεση σοβαρή που οφείλουμε να την χειριζόμαστε τίμια, καθαρά, υπεύθυνα”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

1986: “Κι όποιος αρχιτέκτονας έχει ιδέες και οράματα, τα έχει για να είναι πραγματοποιήσιμα και όχι για να μένουνε στο χαρτί, μόνο σχεδιασμένα”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

1988: “Αληθινά πρωτοφανέρωτο και πρωτοποριακό είναι μονάχα ό, τι δικαιώνεται μέσα από μία συνεχιζόμενη παραδοσιακή εμπειρία, ό, τι δηλαδή διαρκεί για να εξωτερικεύει εσωτερικά βιώματα”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

Τυποποιημένη σκηνοθεσία

1985: “Όπως γίνεται στο θέατρο, έτσι και η αρχιτεκτονική, με κάθε έργο που κατασκευάζει είναι σαν να “ανεβάζει μια παράσταση”. Με την διαφορά, πως ενώ στο θέατρο η “παράσταση” έχει μια ορισμένη χρονική διάρκεια, στην αρχιτεκτονική, η δική της “παράσταση” διαρκεί απεριόριστα (χρονικά). Και με άλλα λόγια: ενώ στο θέατρο το έργο που “παίζεται” τελειώνει κάποτε, για να είναι πια ανύπαρκτο μόλις πέσει η αυλαία, στην αρχιτεκτονική το έργο θα έχει να “παίζεται” αδιάκοπα και ασταμάτητα, χωρίς να πέφτει καμία αυλαία και ...μπροστά στην ύπαρξή του”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

Αξία στην αρχιτεκτονική

1950: “Δεν είναι έργο ελευθερίας το χτίσμα που θέλει να είναι μνημειακό και όταν ο προορισμός του δεν δικαιώνει μια διαιώνιση, μόνο ο ναός (οίκος Θεού) και ο τάφος έχουν το δικαίωμα να είναι μνημεία. Και δεν είναι αληθινή αρχιτεκτονική κατασκευή το οποιοδήποτε οικοδόμημα, που ενώ από την γέννησή του προορίζεται να μορφοποιεί λειτουργίες ζωής, μας ιστορεί είτε παλιές μορφές, είτε μονάχα τις πλαστικές (γλυπτικές και ζωγραφικές) ανησυχίες του καιρού του”.

Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια.

1964: “Το αληθινό αρχιτεκτονικό έργο στέκει πάνω από τα εφήμερα και προσωρινά και δίνει μορφή στις πιο βαθιές ψυχικές και συναισθηματικές καταστάσεις του ανθρώπου, σύμφωνα με τα λειτουργικά δεδομένα της κάθε εποχής, σύμφωνα με το πνευματικό κλίμα του κάθε τόπου. Υπάρχει πάντοτε ένα κατασκευαστικό πρόβλημα που πρέπει να λυθεί, σε αρμονία με τις κοινωνικές επιδιώξεις, τα καλλιτεχνικά κριτήρια και την οικονομία”.

Αρχιτεκτονική, άρθρο.

1987: “Το αληθινό αρχιτεκτονικό έργο όσο είναι σύγχρονο, δηλαδή της εποχής του, από την άποψη της τεχνικής (οικονομίας, κατασκευής κ.ά.), άλλο τόσο είναι και αιώνιο από την άποψη της καλλιτεχνικής του ταυτότητας”.

Αμαρτωλοί και Κλέφτες ή η Απογείωση της Αρχιτεκτονικής.

Φθορά στην αρχιτεκτονική

1950: “Η αρχιτεκτονική είναι στο βάθος μια εφήμερη κατασκευή”.

Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια.

1950: “Ο κατασκευαστής δεν στοχάζεται στην υλική διάρκεια και στην υλική αφθαρσία. Στοχάζεται στην συνθετική και κατασκευαστική ισορρόπηση, στην αληθινή εσωτερική κατασκευαστική διαμόρφωση και στην ποιότητα και στην ζωντάνια”.

Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια.

1950: “Γιατί το αληθινό, το αιώνιο και το “διατηρητέο”, στην αρχιτεκτονική, βρίσκεται στο ΠΝΕΥΜΑ που πλάθει ένα χτίσμα και όχι στην πλαστική μορφολογία του, ούτε στην αφθαρσία του υλικού που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή του”.

Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια.

1985: “Το έργο που “ανεβάζει” η αρχιτεκτονική, όλο και θα συμπληρώνεται και θα ολοκληρώνεται και θα ανανεώνεται με κάποια νέα “λόγια”, κάθε τόσο. Έτσι που εκείνοι που διαβιούνε μαζί του θα το συντηρούνε και θα το φροντίζουνε ...αδιάκοπα. Και για να το κάνουνε όλο και πιο τέλειο, ...ακόμα και με προσθαφαιρετικές πρωτοβουλίες, που δεν θα είναι, όμως, καθόλου παραμορφωτικές, γιατί θα σέβονται την “αληθινή ουσία” του. Και για να έχουμε να κάνουμε, έτσι, με μian ατελείωτη διαδικασία, σε ένα αρχιτεκτονικό έργο που θα στέκει σχεδόν πάντα ατελείωτο, ...για να γίνεται όλο και πιο τέλειο, όσο περνάνε τα χρόνια”.

Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα.

9.2. ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

9.2.1. ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Γεννήθηκα στην Αθήνα, το 1913. Μετά από τις γυμνασιακές σπουδές στο «Βαρβάκειο Πρακτικό Λύκειο» έφυγα για τη Γερμανία, για το Μόναχο, όπου φοίτησα στην Αρχιτεκτονική Σχολή του εκεί Πολυτεχνείου, από το 1931 μέχρι και το 1936. Χρόνια αξέχαστα, όχι τόσο για ό,τι μου πρόσφερε το Πολυτεχνείο, όσο, και πιο πολύ, για τα ταξίδια που έκανα σε όλα αυτά τα χρόνια. Και μέσα στη Γερμανία, αλλά και στη Γαλλία και στο Βέλγιο και στην Ολλανδία, όσο και στην Ιταλία και στην Αυστρία και στην Ουγγαρία. Κι όπως, έτσι, έμαθα πολλά, ίσως ή σίγουρα, πιο πολλά από όσα μου μάθαινε το Πολυτεχνείο. Που, κι αυτό, δε με άφησε, πρέπει να πω, απαίδευτο..., όμως τα ταξίδια μου ανοίξανε ακόμα πιο πολύ το μυαλό και με μπάσανε πιο ανόθευτα στον κόσμο της «τέχνης» που σπουδαζα. Έτσι, δηλαδή, όπως γνώρισα από κοντά, ζωντανά, τόσα και τόσα «πράγματα», παλιά και πολύ πιο παλιά, όσο και, ταυτόχρονα, πολλά από τα πιο σύγχρονα και πιο «μοντέρνα», σ' εκείνους τους καιρούς. Κι όταν, λοιπόν, με αυτά τα ταξίδια, κατάλαβα πως όσα κι αν έχει να πάρει κανείς από έναν καλό, ή και έναν κακό, δάσκαλο, η πιο καλή σπουδή κερδίζεται από το όσα δέχεται και βρίσκει ένας σπουδαστής, μέσα από μίαν αυτόδιδαχή, δηλαδή έξω από τα σχολεία, στον κόσμο της πιο ζωντανής πραγματικότητας. Κι όπως, ακόμα (-για να το πω κι αυτό) σχεδίαζα αρκετά, στά ταξίδια, όπου κι αν βρισκόμουν, όπου κι αν «χάζευα», μπροστά σε κάποιο όμορφο τοπίο, μπροστά σε κάποιο χτίσμα, μπροστά σε κάποιο δέντρο ή σε κάποια πέτρα, που, όλα αυτά, τραβάνε ιδιαίτερα την προσοχή μου και το βλέμμα μου. Και για να συνειδητοποιήσω, έτσι, πως ό,τι σχεδιάζει κανείς δεν το ξεχνάει ποτέ. Ενώ όταν φωτογραφίζει μονάχα (-γιατί εκεί που σχεδίαζα, φωτογράφιζα κιόλας), η μνήμη αποτυπώνεται πιο πολύ μέσα στη φωτογραφική μηχανή, δηλαδή στο «αρνητικό» που κλείνει αυτή μέσα της, στο φιλμ. Και το καλοκαίρι του 1936, γύρισα πίσω στην Ελλάδα, όπου διορίστικα στην Πολεοδομική Υπηρεσία της τότε «Διοικήσεως Πρωτευούσης». Για να διακόψω όμως την εργασία μου, σ' αυτήν την Υπηρεσία, το 1937, επειδή έπρεπε να κάνω τη θητεία μου στο Στρατό. Κι όπως, αφού απολύθηκα από το Στρατό, ξαναγύρισα στη «Διοίκηση Πρωτευούσης», τον Μάρτιο του 1939, όπου έμεινα μέχρις ότου ήρθε ο πόλεμος, που τότε πέρασα στην Αλβανία, σαν Έφεδρος Αξιωματικός του Μηχανικού. Και που όταν τελείωσε ο πόλεμος και βρέθηκα πάλι στην Αθήνα, «μπήκα» στο Υπουργείο Δημοσίων Έργων, στα 1942, όπου αφού «υπηρέτησα», σε διάφορες Υπηρεσίες του, έφυγα το 1953. Γιατί είχα αρχίσει, στο μεταξύ, να έχω κάποιες ιδιωτικές δουλειές (-το 1938 κιόλας είχα χτίσει το πρώτο μου σπίτι, σε ένα κτήμα έξω από την Ελευσίνα) και γιατί δεν εύρισκε καμιά ευχαρίστηση στο «Δημόσιο», όπου δεν έβλεπα σε τι θα με ωφελούνε να κάνω εκεί «καριέρα», μιά και με ενδιέφερε να χτίζω. Κι όπως κάτι έκανα σιγά σιγά, για να παίρνω μέρος και σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς, όπου όμως πολύ σπάνια κέρδιζα κάποιο βραβείο. Όσπου, μου «έπεσε» ένα βραβείο, σε έναν διαγωνισμό για εργατικές κατοικίες. Και τότε είναι που μου προτάθηκε να πάω στον «Οργανισμό Εργατικής Κατοικίας» (Ο.Ε.Κ.), σαν προϊστάμενος στο Τμήμα για τις Μελέτες, στην Τεχνική Υπηρεσία, που είχε, μόλις, οργανώσει αυτός ο Οργανισμός. Κι όπως πήγα, λοιπόν, στον Ο.Ε.Κ., το Μάρτιο του 1955, όπου στα δυό χρόνια της εκεί «θητείας» μου, έχτισα και ο ίδιος μερικά «Συγκροτήματα», όπως τα λέγαμε, για Εργατικές Κατοικίες, στην Αθήνα, στον Πειραιά, στη Θεσσαλονίκη, στις Σέρρες, στον Πύργο, στο Ηράκλειο της Κρήτης. Μα κάθισα, όπως το είπα κιόλας, στον Ο.Ε.Κ., μόνο δυό χρόνια, γιατί ενώ στην αρχή πήγαιναν όλα καλά, από κάποια στιγμή και ύστερα (-κι αφού άρχισαν να χτίζονται όσα είχα μελετήσει), το Διοικητικό Συμβούλιο του Οργανισμού άλλαξε στάση απέναντί μου. Για να μην του «αρέσουνε», δηλαδή, αυτά που έχτιζα κι όπως σε κάποια Συνεδρίαση, στο Διοικητικό Συμβούλιο, ο Πρόεδρός του, που με έβλεπε να επιμένω στις απόψεις μου για μια καινούργια μελέτη, ...δεν κρατήθηκε και χτύπησε το χέρι του απάνω στο τραπέζι, για να μου φωνάξει, δυνατά: «Έτσι το θέλουμε εμείς». Κι οπότε βρήκα κι εγώ ...την ευκαιρία να «πετάξω» τον εαυτό μου από το παράθυρο του Οργανισμού, για να παραιτηθώ, δηλαδή, το Μάρτιο του 1957. Και που αυτό το «έτσι το θέλουμε εμείς» το ξανάκουσα συχνά (-και σε ποικίλες «αποχρώσεις») και στις ιδιωτικές μου δουλειές..., όμως αυτό είναι που με πεισμάτωνε ακόμα πιο πολύ, για να μην το βάζω κάτω ...και για να κρατιέμαι ακόμα πιο σφιχτά στα όσα πίστευα για τη δουλειά μου και για τήν επαγγελματική μου «σταδιοδρομία». Κι όπως ήξερα, από μίαν άλλη πλευρά και να περιμένω και όχι μονάχα να επιμένω, με απαντώ «όχι». Και για να μου παρουσιαστεί, εκεί που δεν το περίμενα, μια καινούργια δυνατότητα «εργασίας» και για να διοριστώ στον «Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού» (Ε.Ο.Τ.), στην Τεχνική

του Υπηρεσία, και πάλι (-όπως στον Ο.Ε.Κ.) σαν προϊστάμενος στο Τμήμα για τις Μελέτες. Και που αυτο έγινε τον Ιούλιο του 1957. Κι όπου, εδώ τώρα, στον Ε.Ο.Τ., στάθηκα πολύ πιο τυχερός. Όχι μονάχα γιατί μου δόθηκε η ευκαιρία να οργανώσω μια σχετικά καλή Υπηρεσία για Μελέτες (-είμαστε όλοι οι αρχιτέκτονες και οι σχεδιαστές, σ' αυτήν την Υπηρεσία, μια πολύ καλή «συντροφιά» και δουλεύαμε όλοι με το ίδιο «πάθος»...), όσο και γιατί μπόρεσα να χτίσω και ο ίδιος μια σειρά από Ξενοδοχεία και Μοτέλ: -στην Επίδαυρο, στην Άνδρο, στη Λάρισα, στην Ηγουμενίτσα, στον Πόρο, στην Καλαμπάκα, στην Ολυμπία, στο Παληούρι της Χαλκιδικής, στο Ηράκλειο της Κρήτης, στη Μύκονο. Και, όλα αυτά, γιατί κάθισα στον Ε.Ο.Τ., ολόκληρα δέκα χρόνια. Δηλαδή μέχρι τον Ιούλιο του 1967, όταν παραιτήθηκα από την Υπηρεσία, έτσι όπως μου φάνηκε πως έπρεπε να κάνω, μετά από το πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου του 1967. Και για να βρεθώ, τότε, χωρίς δουλειά, αν δε με βοήθαγε η καλή μου τύχη, ...ή το άστρο μου, που δεν έλεγε να δώσει. Γιατί, τότε είναι που με καλέσανε να διδάξω στο Πολυτεχνείο της Ζυρίχης, στο μάθημα για τις Αρχιτεκτονικές Συνθέσεις. Και όπου πήγα, στη Ζυρίχη, τον Οκτώβριο του 1967 και όπου έμεινα σαν «προσκαλεσμένος καθηγητής», μέχρι τον Αύγουστο του 1970, οπότε γύρισα πάλι στην Αθήνα. Κι όπου δεν είχαμε «ξεμπερδέψει», ακόμα, με τους «συνταγματάρχες» της δικτατορίας. Κι οπότε βρέθηκα σχεδόν χωρίς καμιά απασχόληση, στη δουλειά μου (-κάτι λίγα χτίσματα, μου τύχανε σε ιδιωτικές αναθέσεις), ώπου «ελευθερώθηκε» ο τόπος. Και τότε είναι που, σύμφωνα με κάποιο νόμο, για όσους είχε «ταλαιπωρήσει» η δικτατορία, με «επαναφέρανε» στον Ε.Ο.Τ., στις 20 του Μαρτίου του 1975 και με «τοποθετήσανε» σαν «Ειδικό Σύμβουλο για θέματα αρχιτεκτονικής και προστασίας περιβάλλοντος». Και όπου μαζί με αυτά τα κάπως αόριστα και απροσδιόριστα «καθήκοντά» μου, μου ανατέθηκε να «οργανώσω» μian Υπηρεσία για τους Παραδοσιακούς Οικισμούς κι όπως, εκείνη τη στιγμή, είχε νομίσει, η Διοίκηση του Ε.Ο.Τ., πως θα μπορούσε να συμβάλλει και ο Ε.Ο.Τ. στη «διατήρηση της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς», στον τόπο μας. Και που την «έφτιαξα», αυτήν την «Υπηρεσία» (-κι όπως είχα πιστέψει, τότε, πως και ο Ε.Ο.Τ. θα μπορούσε να κάνει κάτι, σ' αυτό το θέμα, ...που δεν πίστεψα όμως ποτέ πως ήτανε και της αρμοδιότητάς του...), ώπου ήρθε η στιγμή για να «στραβώσουνε» κι εδώ τα «ηράγματα» (-κάτι το ανάλογο με εκείνο που είχα «ζήσει», παλιότερα, στον Ο.Ε.Κ., με τις Εργατικές Κατοικίες) και για να αναγκαστώ να παραιτηθώ «από την οποιανδήποτε απασχόλησή μου με τους Παραδοσιακούς οικισμούς», στις 29 του Ιανουαρίου του 1977. Και για να παραμείνω, έτσι, στον Ε.Ο.Τ., μονάχα με την ιδιότητα του «Ειδικού Συμβούλου», ...και χωρίς να κάνω, σχεδόν, τίποτα (-μια μελέτη μου για έναν Ξενώνα στη Δήλο, βρέθηκε, ξαφνικά, πως δεν έπρεπε να κατασκευαστεί...), μέχρι τον Δεκέμβριο του 1978, οπότε «αποχώρησα» από τον Ε.Ο.Τ., «λόγω ορίου ηλικίας». Και για να συνεχίσω να δουλεύω σαν ελεύθερος πια μόνο «οδοιπόρος» και για να χτίζω κάποιο σπίτι, πότε εδώ, πότε εκεί. Μα και για να μπορώ, τώρα, να «τρέχω» πιο απερίσπαστος, πιο ανεμπόδιστος (-και πουθενά πια «υπάλληλος», όπου είχα καταφέρει να κερδίσω τον χαρακτηρισμό του «δύστροπου», που λέει όλο όχι...) σε καινούργια ταξίδια (-πιο κοντινά, πιο μακρινά) και για να σπουδάζω, εξακολουθητικά και ασταμάτητα, τον ελληνικό τόπο, μα και τα όσα είχα πλάσει μέσα μου, με τα χρόνια, και που αισθανόμουν πως έπρεπε να τα κρατάω ζωντανά και κάτω από μian αδιάκοπη αυτοκριτική. Όπως το έκανα, άλλωστε, αυτό πάντοτε, δηλαδή και από εκείνο το καλοκαίρι του 1936, που είχα γυρίσει από την «Ευρώπη» στην Ελλάδα, αφού είχα «ξεμπερδέψει» με τις σπουδές μου. Κι όπως είχα καταλάβει, τότε, πως εδώ, στον ελληνικό τόπο και χώρο, συμβαίνει κάτι άλλο. Δηλαδή, κάτι που δεν συνέβαινε εκεί όπου είχα πάει, για να μάθω ...μια ξένη γλώσσα. Και που δε με έβλαψε, βέβαια, αυτή, καθόλου, γιατί, όπως έλεγε και ο Γκαίτε, «όποιοι ξέρει ξένες γλώσσες, γνωρίζει πιο καλά τη δική του γλώσσα». Και, για να θέλω να πω, λοιπόν, πως με εφόδιο και την «ξένη γλώσσα», άρχισα, εδώ, κάτω από τον τόσο φωτεινό ουρανό ...της δικής μου «γλώσσας», κάποιες άλλες σπουδές (-από το 1936, όπως το προσημείωσα) και για να καταλάβω (-κάπως γρήγορα, πρέπει να σημειώσω), πόσο είναι αληθινά αναγκαίο και απαραίτητο να ανήκει, ο καθένας, σε έναν συγκεκριμένο γεωγραφικό και ιστορικό χώρο, αν θέλει να κάνει κάτι που να έχει και ζωή και διάρκεια. Κι όπως, τότε, οφείλει να ψάξει, ο καθένας, για τις πιό δικές του ρίζες και αλήθειες κι αφού θα έχει αποφασίσει, να ζήσει και να δουλέψει στον τόπο που τότε γέννησε και που του «πηγαίνει», από την μian άκρη ως την άλλη και τόσο που να μη θέλει, ούτε και να μπορεί, να υπάρξει άλλου. Κι όπως, λοιπόν, πήρα την απόφαση, να γίνω αυτός που θα ήθελα να είμαι, σα να «ανακάλυψα» κι εκείνο που μου χρειαζόνταν, για να μπορώ να κάνω τη δουλειά μου, όπως πίστεψα πως μου ταίριαζε. Κι όπως, με άλλα λόγια, «ανακάλυψα» (-ή μου αποκαλύφτηκε) το πιο όμορφο, το πιο λιτό, το πιο πνευματικό τοπίο, στον κόσμο: -το ελληνικό, όπως και πάλι «ανακάλυψα», και μέσα από την «αγωνία» μου για μian αληθινή σύγχρονη αρχιτεκτονική, και την «ανώνυμη» αρχιτεκτονική, που κανένας, όσο σπουδαζα στην «Ευρώπη», δε

μου είχε αναφέρει τίποτα για την ύπαρξή της. Κα'ι, θέλω νά πώ, καί τήν ελληνική «ανώνυμη» αρχιτεκτονική, πού πόσο δέν τήνε κατάλαβα, πόσο δέν τήν αγάπησα, πόσο δέν τήν αισθάνθηκα σάν κάτι τό πολύ δικό μου. Κι όταν, μάλιστα, δέν αρκέστηκα στίς εξωτερικές της μόνο χάρες, στην «επιδερμίδα» της, πού μου προβάλλονταν καί τόσο σαγηνευτική, αλλά πού προσπαθήσα νά τήνε κατακτήσω σέ βάθος, στην ψυχή της καί στή γεννήτρια δύναμη πού δικαιώνει τήν ύπαρξή της κα'ι ολόκληρο τόν κόσμο της. Καί γιά νά πώ, λοιπόν, πώς έψαξα (-κι αν δέν ψάχνω ακόμα...) «γιά τήν αληθινήν ουσία», πού λέει κα'ι ό Σολωμός, κα'ι γιά νά καταλάβω, έτσι, πόσο είναι μάταιες καί επικίνδυνα φθοροποιές ο'ι οποιεσδήποτε «αναζητήσεις» γιά «πρωτοποριακά», ή «επαναστατικά», ή «ανανεωτικά» (-τάχατες) σχήματα καί «κινήματα», όταν αυτές, οι «αναζητήσεις», δέν πατάνε γερά σέ κάποια συγκεκριμένα χρώματα καί δέν έχουνε ρίζες καί μέσα στά έσώτατα τής ανθρώπινης ψυχής. Κα'ι γιά νά μήν έχει κανένα νόημα, νά χαρακτηρίζεται μιά αρχιτεκτονική σάν «νέα», ή σάν «μοντέρνα», ή κα'ι σάν «μεταμοντέρνα» (-τό πιό σάπιο φρούτο τής εποχής, πού μερικοί.τό ...άπολαβαίνουνε, σά νά θέλουνε νά διαλύσουνε καί νά έκπορνέψουνε τά πάντα...), όταν τό σημαντικό, τό σπουδαίο, τό αναγκαίο είναι νά βγαίνει μιά αρχιτεκτονική αληθινή. Και πού αυτό φτάνει κα'ι άρκεί, γιά νά μή χρειάζεται τίποτα άλλο. Μά, νά εξηγήσω, τώρα, καίτουτο:-πώς τήν «ανακάλυψη» τής «ανώνυμης» αρχιτεκτονικής, τήν έκανα επειδή προσπαθούσα νά σταθώ τίμιος κα'ι καθαρός στή δουλειά μου.

Καί οχι γιά νά έχω μιά διασκέδαση, πού θά έκανε πιό ευχάριστη τή ζήση μου, ή καί γιά νά έχω βρεί κάποιο πρότυπο (-είδος συνταγής) πού θά τό ξεσήκωνα, γιά νά τά έχω, έτσι, όλα πιό εύκολα (-αλλά κα'ιπιό αδικαιολόγητα κα'ι πιό... άμυαλα) στην άσκηση τής δουλειάς μου. Κι οπότε, λοιπόν, τήν «έπιασα», ή τήνε «βρήκα», αυτήν τήν «ανώνυμη» αρχιτεκτονική, τήν'ίδια στιγμή πού έχτιζα κιόλας... τό δικό μου. Και οχι πιό πριν, δηλαδή χωρίς νά χτιζώ, γιά νά λύσω σύγχρονα προβλήματα. Κα'ι πού αυτό θέλω νά τό τονίσω, γιά νά πω, πώς στην «ανώνυμη» αρχιτεκτονική (-τήν ελληνική, αλλά καί του οποιουδήποτε άλλου τόπου) πάσχιζα νά βρω αυτό πού ήθελα νάκάνω, σήμερα, ό'ιδιος: -μιά λιτότητα στή διάταξη, μιά κατασκευαστική ειλικρίνεια καί πειθαρχία καί τήν ποιότητα πού θά έδενε ένα χτίσμα, με τό πνεύμα καί μέ τήν πλαστικότητα του ελληνικού τοπίου, όσο κα'ι μέ τήν άλληνε «πλαστικότητα» πού διαθέτει ό άνθρωπος, πού γεννιέται κα'ι ζει κα'ι ενεργεί, στον 'ίδιον τοπικό χώρο. Καί όπου τά βρήκα, όλα αυτά, γιατί... δέ μπορούσε, 'ίσως, παρά νά είναι έτσι. "Όταν, δηλαδή, (-καί γιά νά γενικέψω τά «πράγματα») κοιτάζουμε γύρω μας (-στίς πιό σύγχρονες, ή στις πιό παλιές «καταστάσεις») γιατί επιδιώκουμε νά βρούμε καί έξω μας, τίς δικές μας (-πιό σύγχρονες) σκέψεις κα'ι τά δικά μας (-τά πιό τωρινά) όνειρα. Κα'ι πού όταν τά βρούμε όλα αυτά, τά πιάνουμε καί τά αγκαλιάζουμε, γιά νά δικαιώσουμε, έτσι, τή δική μας (-σύγχρονη καί τωρινή) δράση. Καί γιά νά έχουμε τήν απόδειξη (-πού πόσο δέ χρειάζεται...) πώς τίποτα δέν είναι πρωτοφανέρωτο, αφού τίποτα δέ γίνεται άπό τό τίποτα. Καί πού αυτό θέλει νάπεί πώς ό,τι κάνουμε εμείς σήμερα, μέ έναν δικό μας τρόπο, αυτό έχει ξαναγίνει, πρωτινά, μέ κάποιον άλλονε τρόπο. Κα'ι πώς, ακόμα, μιά σημερινή τελειότητα καί όσο μπορεί αυτή νά υπάρξει, έχει κιόλας προϋπάρξει. Καί πού αυτό τό είχε, άλλωστε, «δεί» κα'ι ό ποιητής, ο Ρ'ιλκε, γιά νά λέει, σέ ένα ποίημα του: «"Ας μεταμορφώνεται καί ο κόσμος γρήγορα, όπωςτά σύννεφα στον ουρανό, ό,τι είναι τέλειο είναι μιά επιστροφή στο πολύ παλιό». Καί πού έτσι είναι κα'ι γίνεται. Καί πού έτσι, λοιπόν, γίνεται κα'ι μιά σύγχρονη αρχιτεκτονική αληθινή: -όταν, έξω άπό τά περιστασιακά συμπτώματα μιας εποχής, καταγράφει, σέ όλο τό ΕΙΝΑΙ της καί κάποιες βασικές, αιώνιες αξίες κα'ι αλήθειες. Καί πού, αυτές οι βασικές, αιώνιες αλήθειες, είναι συχνά κα'ι κοινές γιά πολλούς τόπους. 'Οπότε, όσο πιό αληθινή, ή αρχιτεκτονική, γιά τόν κάθε τόπο, τόσο κα'ι πάλι πιό αληθινή, αν οχι κα'ι κοινή, γιά τους πολλούς τόπους. Μέ μιαν οικουμενική, λοιπόν, ταυτότητα κα'ι οντότητα καί αξία κα'ι όσο μπορεί, δηλαδή, νά έχουνε ο'ι άνθρωποι, σέ όλους τους τόπους τής γής, τ'ις 'Ιδιες ανάγκες, τις 'Ιδιες δεσμεύσεις, τ'ις 'Ιδιες αγάπες, τά 'Ιδια όνειρα, τήν μία καί ομοούσια ανθρωπιά. Κα'ι γιά νά θέλω, βέβαια, νάπώ, τώρα, πόσο μπορεί νά είναι ή αρχιτεκτονική, τό «φαινόμενο» πού εξωτερικεύει τά όσα έχει ό κάθε άνθρωπος μέσα του. Καί γιά νά έχει, ακόμα, ή αρχιτεκτονική, τήν ανθρώπινη ματιά της κα'ι γιά νά προβάλλει τό κορμί της, άλλοτε πιό σπητό, άλλοτε πιό λυγρό, όπως υπάρχει, όπως στέκει ό ένας ή ο άλλος άνθρωπος, στό ένα ή άλλο τοπίο καί στην μιαν ή άλλη ν εποχή. Καί γιά νά ξεχωρίζει κανείς, τότε, τόν καλό ή τόν κακό άνθρωπο, άπό τήν αρχιτεκτονική του (-πού θά είναι καλή ή κακή), καί γιά νά συμβαίνει, λοιπόν, τουτο:-άπό τήν καλή ή κακή αρχιτεκτονική, νά γίνεται φανερό, πόσο καλός, ή πόσο κακός είναι ένας άνθρωπος, πόσο έχει καί μυαλό καί καρδιά, πόσο ξέρει νά ζει αληθινά καί όχι ψεύτικα. Καί γιατί, λοιπόν, θέλω νά πω, πώς μονάχα όποιος (-άνθρωπος) ξέρει νά ζει αληθινά μέ τόν καιρό του, αυτός είναι πού ξέρει νά χτίζει καί τήν αρχιτεκτονική του, τήν αληθινή, στον δικό του κόσμο κα'ι τόπο. Στόν κάθε κόσμο, στον κάθε τόπο,... -όμως, σά νά λέω όλο τά 'Ιδια καί τά 'Ιδια, σά νά ξεστράτησα άπό

τή σειρά που είχα βάλει, σ' αυτό τό αυτοβιογραφικό σημείωμα κι οπότε, ας γυρίσω εκεί που είχα σταθεί, όταν έγραφα πώς άρχισα νά σ'ισθάνουμαι πιό ελεύθερος, άφου έφυγα από τόν ΕΟΤ, στά 1978. Καί για νά μήν παραλείψω, λοιπόν, νά σημειώσω, πώς ή χρονιά του 1978, μου χάρισε κα'ι μιá μεγάλη συγκίνηση κα'ι χαρά, όταν τόν 'Απρίλιο του 1978, ή Πολυτεχνική Σχολή, στό Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης, «έδοξε» νά μέ «αναγορεύσει» σέ «διδάκτορα» της, «τιμής ένεκεν». Καίγιάνάπώ, ακόμα, πώς και τό 1980 δέν έκλεισε άσχημα. Όταν, δηλαδή, εκεί προς τό τέλος του 1980, παρουσιάστηκε, ξαφνικά και αναπάντεχα, ό εκδότης που μου πρότεινε νά βγάλει αυτό τό βιβλίο για τή δουλειά μου. Κα'ι που δέχτηκα τήν προσφορά, χωρίς κανέναν ενδοιασμό (-νά ένα καινούργιο «τιμής ένεκεν», είπα μέσα μου) κι όταν, μάλιστα, αυτός ό εκδότης μέ άφηνε νά κάνω όλο τό βιβλίο μόνος μου: -για νάτό σχεδιάσω και για νάτό κατασκευάσω, όπως θά έχτιζα ένα σπίτι, τό δικό μου. Κι όπως μου δόθηκε ή δυνατότητα νά διαλέξω, ό'ιδιος, τό υλικό του βιβλίου, σέ φωτογραφίες και σέ σχέδια και σέ κείμενα (-αυτά που γράφω, πάλι ό ίδιος), όσο κα'ι για νά φτιάξω, όπως θά τό ήθελα, τή σελιδοποίηση και τό εξώφυλλο κα'ι για νά επιβλέψω, τελικά, όπως σέ μιαν οικοδομή, τήν εκτύπωση και τή βιβλιοδεσία. Κα'ι όλα αυτά, άφου, βέβαια, συμφωνήσαμε, από πιό πριν, έργοδότης-έκδότης και αρχιτέκτονας, για τό μέγεθος κα'ι για τό σχήμα του βιβλίου, για τό πόσες σελίδες θά έχει και για τό χαρτί που θά χρησιμοποιηθεί κα'ι για όλα τά κατέκαστα, ώστε νά ολοκληρωθεί τό βιβλίο όπως του πρέπει κα'ι που ό 'ίδιος τό βλέπω σαν ένα καινούργιο αρχιτεκτονικό έργο, που σφραγίζεται και μέ τήν υπογραφή μου. Καί που αν έχει κάποια ψεγάδια (-γιατί δέ γίνεται νά μήν έχει, όπως «μιλάω» ό 'ίδιος για τή δουλειά μου κι ας ισχύει εκείνο τό «όσα ξέρει ό νοικοκύρης δέν ξέρει ό κόσμος όλος»...), τήν ευθύνη γι' αυτά, τήν έχω μονάχα εγώ και κανένas άλλος.

9.2.2. ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ

Και λίγα λόγια, για όσα δεν μπορούνε να πούνε οι φωτογραφίες και τα σχέδια. Κι όπως θα προσπαθήσω να εξηγήσω ορισμένα πράγματα για τα διάφορα πως και τι της δουλειάς μου, που την έχω αγαπήσει, στ' αλήθεια, τόσο ολόψυχα, σα να μη μπορούσα να ζήσω παρά μονάχα μαζί της.

Και είναι, βέβαια, η δουλειά μου, να χτίζω και όχι να γράφω. Όμως γράφω κιόλας από την πρώτη στιγμή που άρχισα να χτίζω. Μα που το κάνω αυτό, για να βάλω σε μια πρόσθετη δοκιμασία τη δύναμη που μπορεί να έχω για να χτίζω και για να επαληθεύω, έτσι, και με το λόγο, ό,τι θέλει η πράξη να βγαίνει σωστό και αληθινό. Κι οπότε μου έρχεται τώρα να πω, πως γράφω επειδή χτίζω. Σα να μη μπορούσα, δηλαδή, να πω κάτι με λόγια (προσφορικά ή γραμμένα) αν δεν το είχα πει πιο πριν χτίζοντας. Και που αυτό σημαίνει, λοιπόν, πως πρώτα έχτιζα, σε οικοδομή, ό,τι, είχα να πω και μετά το ... ξανάχτιζα με λόγια. Και γι' αυτό, τότε, όλα όσα έγγραφα ήτανε πάντα σύμφωνα με αυτά που έχτιζα. Ο ένας, ο ίδιος, κόσμος. Και γιατί είναι κακό πράγμα άλλα να λες και άλλα να κάνεις, άλλα να γράφεις και άλλα να χτίζεις.

Μα να πω και κάτι άλλο, για τη δουλειά μου. Το ότι ένας Θεός με φώτισε και έπιασα, από μια πρώτη στιγμή, κάποιαν αλήθεια, σα να είχα ανακαλύψει το σωστό και το αναγκαίο, για τον συγκεκριμένο τόπο που με γέννησε και για την δοσμένη χρονική στιγμή της ζωής του. Και, μια και το βρήκα αυτό το σωστό, αυτό το αναγκαίο (-ή νόμιμα πως το βρήκα), προσπάθησα να το κρατήσω σφιχτά απάνω μου και μέσα μου, που και το κατάφερα, αν δεν κάνω λάθος. Κι οπότε, μια και το έπιασα γερά αυτό το «εϋρημά» μου, δεν είχα παρά να το ζώ και να το ξαναζώ, το ίδιο πάντοτε, αλλά και με κάθε καινούργια μέρα ανανεωμένο και ξαναζωντανεμένο και δλο πιο τέλειο και πιο τελειωμένο. Κι όπως κάνει, με άλλα λόγια, ένας κηπουρός με τα φυτά του, έτσι καλλιέργησα κι εγώ το δέντρο μου, για να μην το αφήσω να ξεραθεί.

Και έτσι είναι, κοντολογίς, που βρήκα τη δύναμη, αν όχι και τον ενθουσιασμό, για να χτίζω παντα μα τον ίδιον τρόπο, με τις ίδιες κατασκευαστικές και πλαστικές προοπτικές, με την ιδιανή πάντοτε πίστη και αγάπη. Κι οπότε ήρθε και η στιγμή που φάνηκε πως το αληθινό, στη δουλειά μου, δεν είναι παρά εκείνο που μπορεί να επαναλαμβάνεται και να ξαναγίνεται, σα να ξαναγεννιέται: μια τυπική διάταξη και κατασκευή, αφού (κι αυτό είναι σα να το «ανακάλυψα» κάπως και από μόνος μου) η αναζήτηση για το τέλειο, για το αληθινά αληθινό, οδηγεί σε ό,τι θα ήτανε ο τύπος, ή ο κανόνας. Τα χτίσματα, δηλαδή, που θα βγαίνουνε ομοιότροπα (και όχι ομοιόμορφα) και για να μοιάζουνε μεταξύ τους σαν αδέρφια. Που είναι, άλλωστε, καί αδέρφια. Όμως, το καθένα με τή δική του προσωπικότητα, με ένα δικό του ανάστημα, με μια πιο δική του, το κάθε αδέρφι, αναπνοή. Κι όπως, το ένα στέκει εδώ και το άλλο εκεί, δηλαδή και ίδια και διαφορετικά, ανάλογα με τη στιγμή που τα γέννησε κι όπως τους χάρισε το φως της ζωής ο ένας ή άλλος ήλιος καί τόπος.

Και για να πω τα 'ίδια, μέ κάπως πιό συγκεκριμένα λόγια, γιατί τό πρόβλημα (-στον τύπο ή στον κανόνα της κατασκευής) είναι σημαντικό: -τό ότι, δηλαδή, μέτόν καιρό καί μέ τήν πείρα που κερδίζεται από τήν πράξη, όσο καί θεωρητικά, βρίσκειται μιá κατασκευαστική διάταξη, που θά μπορεί νά εφαρμοστεί σάν τυπική, ή 'ίδια πάντα, ή σέ κάποιες ομοιότροπες παραλλαγές, στην κάθε περίπτωση, στο κάθε οικοδόμημα. Καί γιά νά έχει βρεθεί, μέσα από συγκεκριμένους κατασκευαστικούς τρόπους, μέσα από συγκεκριμένα υλικά, ένα είδος τυπικής διάταξης καί γιά τή λειτουργικότητα του αρχιτεκτονικού έργου, σά νά σκοπεύει, αυτή ή τυπική κατασκευαστική καί λειτουργική διάταξη, προς κάποιο 'ιδανικό αρχιτεκτόνημα: -τόν αρχιτεκτονημένο τύπο, που θά μπορεί νά δώσει στους χώρους του καί διαφορετικές, κατά περίπτωση ή αναγκαιότητα, χρήσεις. Κι οπότε, λοιπόν, μέσα από τήν 'ιδιανή, σχεδόν, πάντοτε κατασκευαστική διάρθρωση, νά μπορούνε νά προκύψουνε καί χτίσματα γιά πολλαπλές χρήσεις, ή χτίσματα που θά δίνουνε κάποιους τύπους, γιά κατοικίες, ξενοδοχεία, γιά μουσεία, γιά τά διάφορα αρχιτεκτονικά έργα που έχει τήν ανάγκη τους ό άνθρωπος, γιά νά πλάθει μιá ζωή ευχάριστη κα'ι άνετη. Καί όλα αυτά, θέλω νά πώ, μέσα από μιá συγκεκριμένη, κάθε φορά, κατασκευαστική πληρότητα καί αρτιότητα. Κι όταν, έτσι, τή μιá φορά «δουλεύεται», τό αρχιτεκτονικό έργο, μέ πέτρινα τοιχώματα, που στέκουνε σέ ορισμένες αποστάσεις μεταξύ τους, γιά νά φέρουνε τ'ις οροφές κα'ι τά δώματα, κα'ι τήν άλλη μέ τά υποστυλώματα κάποιου σκελετού από μπετόν-άρμε, που κα'ι αυτά, σέ ορισμένες πάλι αποστάσεις μεταξύ τους, φέρουνε, μέ έναν δικό τους τρόπο, τις πλάκες που θά στεγάζουνε τό οικοδόμημα. Κα'ι γιά νά φαίνονται καθαρά, όσα γράφω αυτή τή στιγμή, σέ πολλά (-αν 5χι σέ όλα) από τά χτίσματα που δείχνει τό βιβλίο στ'ις φωτογραφίες του κα'ι στά σχέδια του, δηλαδή σέ όλες τις σελίδες του, που όποιος θελήσει νά τις «διαβάσει» μέ κάποια προσοχή, θά «βγάλει» όσα περιττεύει νά εξηγηθούνε μέ λόγια. Κι οπότε, θά ήθελα νάπω, τώρα, κάτι άλλο: -πώς

δηλαδή, μέ τόν καιρό καί όσο μπορεί νά επιμένει κανείς στά 'ίδια κα'ι στά 'ίδια (-γιατί πιστεύει...), όλα γίνονται κάπως πιό απλά, πιό λιτά, όχι όμως καί πάντοτε πιό εύκολα. Καί γιά νά υπάρχουνε καί οι ευκολίες κα'ι οι δυσκολίες. Κι όταν, ό,τι σέ μιά στιγμή θά βγεί ύστερα από πολλύν κόπο, σέ μιαν άλλη στιγμή θά ξεπεταχτεί μέσα από μιαν αναπάντεχη άνεση. Καί όσο, λοιπόν, στή μιά περίπτωση ό παιδεμός είναι μεγάλος, στην άλλη κερδίζονται όλα από μιαν ανεμπόδιστα, σάν μέσα από μιαν ουράνια έμπνευση. Καί γιά νά μπορεί νά λέει τότε κανείς πώς δέ χρειάζονται τά πολλά χρόνια κα'ι ή πολλή δουλειά, γιά νά αποκτηθεί αυτό πού ονομάζουμε πείρα, αλλά πώς αυτήν τήν πείρα τήνε φέρνουνε πολλοί (-ή ορισμένοι) μέσα τους, από τά γεννοφάσκια τους. Σάν ένα θεϊκό δώρο, σάν κάτι πού θά τό λέγαμε 'ιδιοφυΐα, ή 'ιδιαίτερο χάρισμα, ή ταλέντο. Καί πού έτσι είναι, πού έτσι μπορεί νά συμβεί συχνά. Μόνο πού όποιος τό έχει τό ταλέντο, πρέπει νά ξεχάσει πώς τό έχει κα'ι νά στρωθεί στή δουλειά, γιά νά νικήσει καί τόν εαυτό του. Κα'ι γιατί μονάχα μέσα από μιά τέτοια νίκη (-κα'ι «μέ καιρό κα'ι μέ κόπο», πού έλεγε ό Σολωμός) μένουνε κα'ι μεγαλώνουνε οί Ικανότητες της ιδιοφυΐας. Όποτε, ταλέντο, ή χάρισμα ξεχωριστό, πού στέκουνε αδόλευτα, είναι κάτι πού δέν υπάρχει καί ούτε αξίζει νά υπάρχει. Κι όπως, λοιπόν, ή αδιάκοπη δουλειά κα'ι ή έντονη κούραση, γιά τό κάθε τί, θρέφουνε γόνιμα καί τό μυαλό κα'ι τήν ψυχή καίτή συνείδηση πού πασχίζει νά προβάλλει καλλιεργημένη. Κι αν δέν είναι τότε πού καταλαβαίνει κανείς πώς δέ γίνεται νά πλάθεται κα'ι νά κατασκευάζεται κάθε φορά τό τέλειο, τό αλάθητο, τό μοναδικό σέ τελειότητα κα'ι σέ ποιότητα, τό ανεπανάληπτο. Κα'ι πώς δέν είναι, ακόμα, δυνατό, ή απαραίτητο, νά φτιάχνει κανείς καθημερινά ... τό αριστούργημα, μιά καί κάποιαν άλλη φορά θά γίνει τό ίδιο πράγμα πιό καλό, πιό τέλειο. Μά γιά νά είναι, ωστόσο, απαραίτητο (-όσο καί κατορθωτό) νά έχει νά δείξε ι τό κάθε έργο, στή στιγμή πού γίνεται, κάποια ζωντάνια. Μιά ζωντάνια, πού θά φανερώνει πώς ή κάθε κατασκευή έχει μιά ζωή από μέσα της. Κι όποτε τότε είναι πού αυτή ή κατασκευή θά έχει κα'ι διάρκεια σάν ζωική ύπαρξη, γιά νά αξίζει δηλαδή νά υπάρχει στον κόσμο πού τήνε τριγυρίζει. 'Αλλά και κάτι ακόμα, πού κι αυτό βγαίνει από τ'ις εμπειρίες απάνω στό χτίσιμο μιας κατασκευής, όπως καί όσα προσημειώθηκαν: -τό ότi πρέπει νά ξέρει κανείς, σάν έντιμος κατασκευαστής, πού θά σταματήσει μιά δουλειά, όπως πρέπει νά ξέρει καί από πού θά τήν έχει ξεκινήσει. Καί όπου μ' αυτό θέλω νά πω, πώς δέν είναι σωστό νά «επεξεργάζεται κανείς βασανιστικά τήν οποιανδήποτε «μελέτη», γιά τό οποιοδήποτε έργο, γιατί έτσι υπάρχει ό κίνδυνος νά μαραθεί ή έμπνευση τής πρώτης στιγμής (-καί πού χωρίς αυτήν δέ γίνεται τίποτα), όποτε τό «τελειωμένο», έτσι, έργο, δείχνει σά νά έχει σαπίσει, πριν ακόμα ωριμάσει. Καί πού αυτό σημαίνει, λοιπόν, πώς όταν ό μελετητής ξέρει νά βάλει κάποιο φρένο στ'ις συνθετικές του επιδιώξεις (-ή στis «αισθητικές ανησυχίες» του...), τότε μονάχα μένει, ή κατασκευή, πρόσχαρη καί ζωντανή. Καί έτσι είναι πού στέκει τό αρχιτεκτονικό έργο πιό άρτια τελειωμένο κι ας «φαντάζει» σάν ατελείωτο, επειδή δέν τό ταλαιπώρησε, ό μελετητής αρχιτέκτονας, εξαντλητικά, ώσπου νά τό «αποτελειώσει». Κι όπως, δηλαδή, όταν παρατεντώσει κανείς ένα σχοινί, αυτό θά σπάσει, έτσι «σπάει» καί τό αρχιτεκτονικό έργο, στην όλη υπόσταση του, όταν έχει... φάει τίς σάρκες του, μέσα από απανωτά καίτυραννισμένα «τραβήγματα», πού στό κάτω κάτω δέν κρύβουνε παρά κάποιαν αμάθεια, όσο καί τήν έλλειψη μιας σιγουριάς, γιά κάτι τό πραγματικά ουσιαστικό καί αληθινό.

Αλλά καί πόσα άλλα δέν μου έρχονται στό νού, έτσι όπως βλέπω, στ'ις σελίδες του βιβλίου, συγκεντρωμένα τά πρώτα χτίσματα, τά δεύτερα, τά πιό πρόσφατα. Καί μέ τά σχέδια τους, τά πιό γενικά, όσο καί τά πιό λεπτομερειακά, δηλαδή εκείνα πού δείχνουν κάποιες κατασκευαστικές λεπτομέρειες. Κι όποτε, θέλω νά πώ τώρα, πόσο καλό είναι νά δένει, σέ ένα χτίσμα, τό γενικό σχήμα μέ τή λεπτομέρεια. Όταν, δηλαδή, είναι όλα «υφασμένα» στό'ίδιο χνάρι, βγαλμένα όλα από τήν 'ιδιανε ματιά. Καί νά ταυτίζεται ή λεπτομέρεια μέ τό γενικό σχήμα κι αυτό, τό γενικό σχήμα, τό συνολικό μέγεθος, νά δέχεται στους κόλπους του τό λεπτομερειακό στοιχείο, χωρίς φόβο, καί νά τό αγκαλιάζει σάν τό δικό του σπλάχνο. Κι όπως, τότε είναι πού ολοκληρώνεται συνθετικά τό αρχιτεκτονικό έργο, γιά νά έχει καί ανάστημα καί μορφή, ... όπως (- καί γιά νά πώ τώρα καί κάτι άλλο) έτσι είναι πού στέκει, τό αρχιτεκτόνημα, καί σωστά μέσα στό τοπίο του, άφου όλα τά μέλη του πλάθουνε έναν καλά οργανωμένο οργανισμό, πού δείχνει κιόλας σά νά βρίσκονταν ανέκαθεν, εκεί πού στήθηκε σήμερα, δηλαδή κα'ι σάν καινούργιο καί σάν παλιό καί σάν σημερινό καί σάν χτεσινό, αν όχι καί σάν 6,τι θά έρχονταν νά σταθεί σέ κάποιον μελλοντικό χρόνο. Κι όπως, ακόμα, δέν ενοχλεί καί δέν τραυματίζει, ούτε τό τοπίο, ούτε κα'ι τήν όραση μας, άφου δέ γυρεύει (-σάν καλά στημένο έργο) νά προβληθεί προκλητικά, ούτε κα'ι νά εντυπωσιάσει επιδεικτικά. 'Αλλά πού ενσωματώνεται στην τριγυρνή του φύση άνετα καί αυτονόητα, σάν κάτι τό δικό της. Καί πού αυτό είναι, λοιπόν, ή αρχιτεκτονική: -νά κατασκευάζεις οργανισμούς, πού νά ζούνε μέ τό τοπίο. Κα'ι τότε, φυσικά, κα'ι μέ τόν άνθρωπο πού «κατοικεί» τό τοπίο του, ... αν δέν είναι κα'ι ό άνθρωπος ένα κομμάτι τοπίο κι αυτός, μέσα στον

υπαρκτό φυσικό κόσμο,... αν δεν είναι, μέ άλλα λόγια, τό τοπίο καί ο άνθρωπος του κα'ι τό αρχιτεκτονικό του έργο, τό ένα πράγμα, μέσα στον έναν κόσμο.

Μά νά προχωρήσω καί σε άλλους συλλογισμούς, έτσι γιά νά μήν ξεχάσω νά πω ορισμένα πράγματα κα'ι γιά τόν αρχιτέκτονα... πού θά ήθελε νά κάνει αρχιτεκτονική. Γιά νά πω, δηλαδή, πόσο πρέπει νά έχει, ένας αρχιτέκτονας, κα'ι μίαν πιό γενική καλλιέργεια, έξω από τά «τεχνικά» καί «καλλιτεχνικά» της δουλειάς του. Καίτ'ο πιό σπουδαίο: νά θέλει νά βλέπει καθαρά κα'ι ξάστερα όχι μόνο στά έξω του, αλλά καί στά μέσα του. Καί γιά νά συνθέτει, τότε, κα'ι από τά έξω καί από τά μέσα, τό ένα σχήμα πού θά είναι τό σωστό, τό απαραίτητο, τό χρήσιμο, τό αναγκαίο. Κα'ι μέ άλλα λόγια: - τόν οργανισμό πού θά δίνει στον κάθε άνθρωπο τό δοχείο τής ζωής του, εκείνο τό κάτι, δηλαδή, τό μικρό ή τό μεγάλο κάτι, όπου θά μπορεί νά σταθεί στους χώρους του κα'ι νά ζήσει ό,τι είναι υπαρκτό, στον τόπο καί στο χρόνο μιας ζωής. Καί όπου έδώ πρέπει, βέβαια, νά ειπωθεί κα'ι κάτι τό πολύ σημαντικό: -πώς ή αρχιτεκτονική δεν είναι καθόλου μιά δουλειά καθαρά επιστημονική, πού προχωράει σέ αποτελέσματα τόσο αποδεικτικά κα'ι τετελεσμένα, ώστε νά μή δέχεται ό,τι θά έρχονταν κοντά της σάν τό τυχαίο καί τό συμπτωματικό ή κα'ι τό απρόβλεπτο ακόμα. Κι οπότε, λοιπόν, μαζί μέ τίς διάφορες αναγκαιότητες πού πρέπει νά λογαριάζονται γιά τό κάθε αρχιτεκτονικό έργο, καλό είναι νά αφήνονται κα'ι κάποιες πόρτες ανοιχτές, ώστε νά μπαίνουν στους χώρους τού αρχιτεκτονικού έργου καί τό τυχαίο κα'ι τό συμπτωματικό καί τό απρόβλεπτο κα'ι τό αναπάντεχο. Κι όπως, μέ άλλα λόγια, (-κι έδώ μιλάει ή πείρα πού φέρνει ό καθένας μέσα του, όσο κα'ι ή άλλη πού κερδίζεται μέ τά χρόνια) ό,τι έρχεται μέσα από αυτά τά κανάλια τής ζωής, είναι γιά νά κερδίσει τό έργο, τό αρχιτεκτονικό, μίαν αληθινή ζωντάνια, μιά ζωντανή υπόσταση, ένα ζωντανό πρόσωπο, πού δεν μπορεί νά τό αποκτήσει, όλα αυτά, μονάχα μέ τήν κάποιαν επιστημονική μόνο πληρότητα, όσο κι αν αυτή είναι απαραίτητη κα'ι δεν πρέπει νά παραγνωρίζεται. Κι οπότε, λοιπόν, έτσι είναι πού γίνεται τέχνη κα'ι ή αρχιτεκτονική, όταν δηλαδή παντρεύονται αρμονικά τό αναγκαίο μέ τό τυχαίο καί μέ τό συμπτωματικό. Πού αυτό τό είχε πει, άλλωστε, κα'ι ό Δημόκριτος, όταν στοχάζονταν πώς «τό σύμπαν είναι ό καρπός τής τύχης κα'ι τής αναγκαιότητας». Κα'ι, πού αν δεν πλάθει καί ή τέχνη τής αρχιτεκτονικής, κι αυτή, ένα δικό της σύμπαν, όπως τό κάνει, βέβαια, ή κάθε τέχνη. Μονάχα πώς θά έπρεπε τώρα, έδώ, νά παρατηρηθεί, πώς ή αρχιτεκτονική δεν είναι τόσο μιά τέχνη σάν έκε'ινήν του ζωγράφου ή του γλύπτη, όσο είναι μιά «τέχνη» σάν αυτήν πού κρατάει στά χέρια του ένας παπουτσιής, ή ένας κηπουρός, ή ένας ψωμάς. Κι όπως, λοιπόν, ή αληθινή αρχιτεκτονική πρέπει νά φοριέται σάν ένα καλό παπούτσι κα'ι νά τρώγεται σάν ένα καλοζυμωμένο ψωμί κα'ι νά φυτρώνει απάνω στο έδαφος της γης όπως γίνεται αυτό μέ τά δέντρα, μέ τους θάμνους, μέ τά λουλούδια. Καί πού μέ όλα αυτά θά ήθελα νά ισχυριστώ (-κάπως υπέρμετρα, ίσως) πώς ή αρχιτεκτονική έχει καί τήν χειρωνακτική της (-μακριά από τήν σκληρή καί άκαρδη επιστημονικότητα...), πού μέσα απ' αυτήν μας μιλάει, πιό κύρια, καί γιά κάποιες σοφίες της ζωντανής πραγματικότητας κι όπως σ' αυτές δίνει κάποιαν μορφή καί μέσα από τής τύχης... τά άγραφα.

Καί γιά νά θυμηθώ, τώρα, νά πω καί άλλα γιά τήν αρχιτεκτονική, σά νά ήθελα νά αναφερθώ, κάπως, καί στά χτίσματα πού δείχνει τό βιβλίο: -τό ό,τι ένα αρχιτεκτονικό έργο, θά πρέπει νά τό δει κανείς καί νά τό ζήσει, στην πραγματοποιημένη κατασκευή του, δηλαδή μέσα στο τοπίο όπου αυτό στέκει καί όχι έτσι όπως προβάλλεται, τό Ίδιο, φωτογραφημένο, σέ κάποιο έντυπο..., -τό ό,τι ή αληθινή αρχιτεκτονική, όπως ή κάθε αληθινή τέχνη, δεν μπορεί νά είναι παρά τοπική καί όχι «διεθνής», βγαλμένη δηλαδή από ρίζες καί από πέτρες καί από χώματα καί από νερά, πού ανήκουν σέ κάποιο συγκεκριμένο, κάθε φορά, έδαφος καί τοπίο καί όπου μετράνε αποφασιστικά καί οι κλιματολογικές συνθήκες (-τού συγκεκριμένου τοπίου) καιτό φώς στον ουρανό καί ή ατμοσφαιρική διαύγεια καί ή υγρασία..., -τό ό,τι ή αληθινή αρχιτεκτονική δουλεύεται σωστά μέ εργοδότη της, ή εντολοδότη της, τή ζωή καί όχι γιά νά 'ικανοποιεί τις επιθυμίες ή Ιδιοτροπίες τού κάποιου «πελάτη»..., -τό ό,τι όσο αλλάζει ένα πράγμα, στην αρχιτεκτονημένη κατασκευή, από αληθινές ανάγκες τής ζωής, τόσο είναι πού αυτό μένει, βασικά, τό 'ίδιο, σάν κάτι τό αιώνιο..., -τό ό,τι καλό είναι νά περνάει, από τό νοῦ τού αρχιτέκτονα, κάθε μέρα, ξανά, ή 'ίδια σκέψη, ή 'ίδια ανησυχία, ή Ίδια βεβαιότητα ή αβεβαιότητα κι αυτό γιά νά τά ξαναβλέπουμε όλα ακόμα μιά φορά, γιά νά τά ξαναβρίσκουμε, γιά νά τά ξαναανακαλύπτουμε καί ξανααποκαλύπτουμε, όλα, σέ κάθε καινούργια στιγμή. Κι όπως, μέ άλλα λόγια, όσο ξανασκεφτόμαστε, κάθε μέρα, τά χτεσινά, τόσο θά μπορούμε νά δούμε πώς κάνουμε, πάλι κάθε μέρα, καί ένα καινούργιο βήμα, γιά κάτι τό πιό προχωρημένο, τό πιό άρτιο. Κι οπότε, έτσι είναι πού κερδίζεται ό,τι δεν πρέπει ποτέ νά χάνεται: -ή ποιότητα καί ή τελειότητα. Μόνο, βέβαια, πώς καί ή ποιότητα καί ή τελειότητα, έχουνε νά κάνουνε καί μέ τόν τρόπο πού ασκεί ό καθένας τή δουλειά του, γιά νά κάνει, έτσι, ό κάθε αρχιτέκτονας (-στο επάγγελμα του, στο λειτουργήμα του) καί τήν

αρχιτεκτονική του. Καί για να μπορεί, τότε, να έχει ό κάθε αρχιτέκτονας και τη δική του (-'ίσως την πιο δική του) θεωρία για την αρχιτεκτονική (... να την έχει, δηλαδή), όσο θα πρέπει να έχει, παράλληλα, και μία δική του (-'ίσως μία πιο δική του) πρακτική, για την ίδιαν αρχιτεκτονική, που με κάποια συστηματική και πεισματική, σχεδόν, τριβή απάνω στις Ίδιες πάντοτε βασικές «αρχές» θα καταλήξει να είναι η αρχιτεκτονική που θα έπλαθε και ό κάθε αρχιτέκτονας, για τον κάθε κόσμο. Καί για να θέλω τώρα να πώ, λοιπόν, πώς για τον κάθε αρχιτέκτονα, που σέβεται και που αγαπάει τη δουλειά του, ή θεωρία και ή πράξη θα βαδίζουν παράλληλα, κοντά κοντά και θα αλληλοκοιτάζονται με κατανόηση και με φιλία. Καί για να ομονοούνε και μάλιστα έτσι που και ή θεωρία να προκύπτει από την πράξη και ή πράξη να γεννιέται μέσα από έναν καθαρό θεωρητικό στοχασμό.

Κα'ι να εξηγήσω όμως τώρα πως προσπάθησα να δουλεύω ό 'ίδιος, με τόν'ίδιονε πάντα τρόπο: -τό ότι, δηλαδή, μόλις μου τύχαινε να έχω να χτίσω κάτι, θα «έτρεχα» να δω πρώτα τό σχετικό οικόπεδο και μαζί τό τοπίο που θα τό είχε (-τό οικόπεδο) στην «αγκαλιά» του. Κι εκεί, καθισμένος στο χώμα, ή απάνω σε μία πέτρα (-κι όπως σε κάποια στιγμή θα σηκωθώ για να πάω να δώ τό οικόπεδο κα'ι από μακριά, ...μά θα ξαναγυρίσω στην πέτρα) θα προσπαθίσω, τώρα, να οραματιστώ, πώς θα έστεκε σωστά ή καινούργια κατασκευή (-μικρή ή πιο μεγάλη, σπίτι μοναχικό ή οικισμός ολόκληρος) στον δοσμένο τοπιακό χώρο. Καί με τό νού μου (δηλ. και με τό νού της καρδιάς) θα προσπαθίσω να «βγάλω» ... στον αέρα ή στον ουρανό, πάνω από τό οικόπεδο (-που άλλοτε θα έστεκε σε κάποιο ανοιχτό τοπίο, άλλοτε μέσα σε κάποιαν πυκνοχτισμένη πολιτεία) την κάτοψη, τις τομές, τις όψεις του έργου. Και όταν θα γίνουνε όλα αυτά (-που θα γίνουνε), τότε θα πάω να βρω τό σχεδιαστήριο και τό χαρτί του, για να «γράψω» (-να σχεδιάσω) ό,τι είχα χτίσει νοερά στο οικόπεδο. Κι όπου βγαίνουνε, λοιπόν, τώρα όλα όπως πρέπει να βγούνε. Καί, μάλιστα, πιο εύκολα, πιο γρήγορα, πιο άνετα, πιο σίγουρα, παρά αν είχα ξεκινήσει αντίστροφα: -πρώτα με τό σχεδιαστήριο και με τό άψυχο χαρτί του και μετά με τό οικόπεδο κα'ι με τό ζωντανό χώμα του. Κι όπως, λοιπόν, ή πολλή και ή σημαντική δουλειά έχει γίνει στο οικόπεδο κα'ι στο τοπίο του, «έπί τόπου», όπως λένε. Καί όπου αυτή ή δουλειά, στο οικόπεδο (-με τό οικόπεδο) θα έχει πάρει άλλοτε πιο πολύ καιρό κα'ι άλλοτε πιο λίγο. "Όμως, όσο οι ώρες, ή οι μέρες, ή ο'ι βδομάδες είναι αριθμητικά πιο πολλές στο «έπί τόπου», και με τό έδαφος, τόσο πιο λίγες είναι απάνω στο σχεδιαστήριο, που όσο να 'ναι είναι πάντοτε «εκτός τόπου» και, λίγο πολύ, ανεδαφικό.

Κα'ι για να εξηγήσω, λοιπόν, τώρα, πώς στο σχεδιαστήριο «γράφεται» κα'ι «καταγράφεται», σάν έτοιμο πιά, τό έργο. Καί για να χαράζονται, στο χαρτί, μονάχα ο'ι γραμμές που θα δείχνουνε ποιάν εργασία θα έχει να κάνει ό ένας τεχνίτης, ό άλλος μάστορας και εργάτης, όταν θα χτίζεται, απάνω στο έδαφος, ή οικοδομή. Κα'ι για να μπορώ ό 'ίδιος, σάν αρχιτέκτονας, να έχω κάποιαν καλή συνεννόηση με τό τεχνικό κα'ι εργατικό προσωπικό, που θα του έχω εμπιστευτεί την κατασκευή. Κα'ι έτσι, θέλω να πώ, πώς αν μπορούσα να χτίσω τό κάθε σπίτι μόνος μου (... άς μπορούσε να τό κάνει όλα μόνος του ό αρχιτέκτονας, όπως δουλεύουνε τά έργα τους ο'ι ζωγράφοι, ο'ι γλύπτες), με τά ίδια μου τά χέρια, δε θα είχα την ανάγκη να καταφύγω στο σχεδιαστήριο. Ούτε για την κάτοψη, ούτε για τις τομές, ούτε για τις όψεις. Κι επειδή ό λόγος για τις όψεις: -αυτές βγαίνουνε, λές, από μόνες τους (-και στο «έπί τόπου»), όπως τ'ις δίνουνε ο'ι οριζόντιες γραμμές που ξεκινάνε από την τομή και που συναντάνε και τέμνουνε τις κατακόρυφες γραμμές που ανεβαίνουνε από την κάτοψη. "Όπως, δηλαδή, στο σχεδιαστήριο, όσο κα'ι στο χώρο του ουρανού, πάνω από τό οικόπεδο, στέκει κάτω ή κάτοψη και ή τομή δεξιά της, ή αριστερά της, αλλά λίγο πιο πάνω της. Κι οπότε σχεδιάζεται ή όψη (-και στον ουρανό του «έπ'ι τόπου» και στο σχεδιαστήριο) πάνω από την κάτοψη, για να σημαίνει αυτό και κάτι τό πολύ σημαντικό: -πώς, δηλαδή, από τη στιγμή που έχει βρεθεί ή κάτοψη (-οσο κα'ι οι τομές), έχει βρεθεί, σάν από μόνη της, και ή όψη, ή ο'ι όψεις. Πρώτα στο οικόπεδο (-τό ξαναλέω σχολαστικά) κα'ι μετά στο σχεδιαστήριο. Χωρίς καμιάν 'ιδιαιτερη σχεδιαστική (-στο χαρτί του σχεδιαστήριου) επεξεργασία, χωρίς κανένα βασάνισμα για καλές (ή κακές ...) αναλογίες, που τις βρίσκουμε, τάχα, στο σχεδιαστήριο, ενώ μπορούμε νάτις έχουμε βρε! από την κάτοψη κιόλας κα'ι μέσα από τό οικόπεδο, όπου απάνω στο έδαφος του (-γιατί δουλέψαμε «με τό έδαφος») έχουμε «συλλάβει» όλη την υπόσταση του έργου που πρόκειται να χτίσουμε.

Μά να πω τώρα και κάτι άλλο κι άφου έγινε νοητό πώς ή αρχιτεκτονική είναι ό,τι πλάθεται τρισιδιάστατα με τό έδαφος και με τό, ένα ή άλλο, τοπίο και πώς, ακόμα, όλα τά βρίσκει κα'ι τά γεννάει ή κάτοψη, που είναι, έτσι, ή «γεννήτρια» μέσα στην όλη «μηχανή» της αρχιτεκτονικής: -πώς, δηλαδή, από την πρώτη στιγμή που όρματίζεται, ό αρχιτέκτονας, με τό συγκεκριμένο οικόπεδο, τό έργο που έχει να χτίσει, τό βλέπει κιόλας και κατασκευαστικά, με τά υλικά που θα τό στήσουνε απάνω στη γη. Κι όπως, με άλλα λόγια, τη στιγμή που συνθέτει τό όραμα του, ό αρχιτέκτονας, στο «έπ'ι

τόπου», έχει συνειδητά αποφασίσει με ποια υλικά θα το πραγματοποιήσει. Κα'ι πού τὰ διαλέγει απαρχής, όχι μόνο με αφετηρία τήν οικονομική πλευρά της κατασκευής (-τὰ πιό πρόσφορα υλικά, στο συγκεκριμένο κάθε φορά έδαφος, κτλ.), αλλά κα'ι με βασικό κίνητρο πάλι τὸ συγκεκριμένο έδαφος κα'ι τοπίο, πού ανάλογα με τήν προσωπογραφική του υπόσταση, είναι έτοιμο νά δεχτεί, ανώδυνα, τὸ ένα ή άλλο υλικό, τήν μιά ή άλλην κατασκευαστική διάρθρωση κα'ι μορφή. Κι ενώ, βέβαια, μπορεί, τὸ κάθε τοπίο, νά δεχτεί τήν κάθε κατασκευή, άρκετ νά έχει βρει, ὁ αρχιτέκτονας, τή σωστή διάρθρωση κα'ι κλίμακα αυτής τής κατασκευής, γιά τήν μιά ή άλλη περίπτωση κι ὅπως, ακόμα, τὸ κάθε υλικό (-φυσικό ή τεχνητό) μπορεί νά σταθεί καλά στο κάθε τοπίο, αν έχει λογαριαστεί εύστοχα ή ποσοτική του συμμετοχή, στην ὅλη σύνθεση τής κατασκευής, ωστόσο θα υπάρξουν καί ο'ι περιπτώσεις ὅπου μιά αισθαντική ενόραση, ἀπό τή μεριά τοῦ κατασκευαστή αρχιτέκτονα, θα αποφασίσει πώς σ' αυτό, άς πούμε, τὸ τοπίο θα έστεκε, ή θα ταίριαζε, πιό καλά αυτό τὸ κατασκευαστικό υλικό καί όχι κάποιο άλλο, εκείνη ή κατασκευαστική διάταξη και όχι κάποια διαφορετική. Καί πού ὅλα αυτά έχουνε νά κάνουνε, βέβαια, καί με τὸ τί είδους κτίριο έχει νά στήσει, ὁ αρχιτέκτονας, στο ένα ή άλλο τοπίο (-ακόμα κι αν αυτό θα είναι μικρό ή μεγάλο, σέ έκταση καί σέ ὄγκο), αν δέ μετράει (-πού μετράει) καί ή ψυχική διάθεση πού κατέχει τὸν αρχιτέκτονα ὅταν βρ'ίσκεται στον τόπο της μελλοντικής κατασκευής, πού κι αυτήν πρέπει νά τήνε λογαριάζουμε, γιατί αλλιῶτα (-αν δουλεύαμε δηλαδή άψυχα καί άκαρδᾶ) 5,τι θα χτίζαμε θα ήτανε, λίγο πολύ, καί απάνθρωπο καί αφύσικο. Καί δέν είναι, βέβαια, τὸ πρόβλημα, τόσο απλό, οὔτε καί μπορεί νά εξηγηθεί, ικανοποιητικά, μόνο με λόγια. 'Ωστόσο, εκείνο πού αξίζει νά σημειωθεί είναι τὸ ὅτι ή σωστή ένταξη τοῦ αρχιτεκτονικοῦ έργου στο τοπίο (-μέ τὸ ένα ή άλλο υλικό, με τήν μιά ή άλλην κατασκευαστική «φαντασία», ή ευστροφία) είναι καί ζήτημα μιας πιό γενικής καλλιέργειας καί αισθαντικότητας, πού αν δέν τήν έχει ὁ αρχιτέκτονας, είναι σά νά στέκει έξω καί μακριά ἀπό τήν αναγκαιότητα της ύπαρξης του. Καί γιά νά πώ, ακόμα, πόσο πρέπει νά μπορεί, ὁ αρχιτέκτονας, όχι μονάχα νά βλέπει, αλλά καί νά ακούει τὸ τοπίο πού έχει κάθε φορά μπροστά του. Γιατί καί με τή μουσικότητα πού διακρίνει τὸ κάθε τοπίο, χτίζεται ή αρχιτεκτονική κι ὁπότε μονάχα ὅταν ακούει, ὁ αρχιτέκτονας, καί τήν ηχητική αρμονία τοῦ φυσικοῦ τοπίου, θα βρει τὸν τρόπο νά κατασκευάζει χτίσματα πού κι αυτά θα έχουνε νά τραγουδάνε κάποιους σκοπούς..., ὅμως σά νά ξεφυγα ἀπό τὸ θέμα της στιγμής..., καί γιά νά θέλω, λοιπόν, νά πώ τώρα (-καί ξαναφέρνοντας μπροστά μου τήν κάτοψη πού τὰ γεννάει ὅλα) πώς αν πρόκειται νά χτιστεῖ, ή καινούργια οικοδομή, με τοίχους ἀπό πέτρα, πού αυτοί θα φέρουνε τήν οροφή, ή τις οροφές της οικοδομής, αυτοί οι πέτρινοι τοίχοι θα πρέπει νά διακρίνονται καθαρά στην κάτοψη πού «σχεδιάζεται» νοερά πάνω ἀπό τὸ οικόπεδο καί μάλιστα στή συγκεκριμένη τους θέση κα'ι έκταση. Κι ὅπως τὸ ανάλογο θα πρέπει νά συμβαίνει, αν τὸ συγκεκριμένο κτίριο θα πρόκειται νά κατασκευαστεῖ ἀπό έναν «σκελετό» με υποστυλῶματα ἀπό μπετόν-άρμε, ή ἀπό σίδερο, ή ἀπό ξύλο, ὁπότε, δηλαδή, καί στή νέα αυτή κατασκευαστική περίπτωση, θα πρέπει νά διακρίνονται (-στην νοερά πάντα «σχεδιαζόμενη» κάτοψη, πάνω ἀπό τὸ οικόπεδο) ὅλα τὰ υποστυλῶματα, στή θέση τους, στίς ορισμένες αποστάσεις μεταξύ τους, αν όχι καί στις διαστάσεις τους, σέ οριζόντια προβολή. Κι επειδή θα συμβαίνει τὸ 'ίδιο καί με τήν τομή, ή με τίς τομές, ὅπου κι ἐδῶ θα ξεχωρίζουνε τὰ στοιχεία πού φέρουνε τὰ δάπεδα-όροφές (-δηλ. οι πέτρινοι τοίχοι, ή τὰ υποστυλῶματα, ὅπως προαναφέρθηκε), τότε καί ή ὦψη (-πού κι αυτή «σχεδιάζεται» ακόμα νοερά... στον αέρα, ή ουρανό, πάνω ἀπό τὸ οικόπεδο) θα δείχνει κι αυτή τήν κατασκευαστική διάρθρωση τοῦ έργου, γιά νά ξεχωρίζουνε καθαρά, ἀπάνω της, τὰ κατασκευαστικά στοιχεία πού φέρουνε (-πέτρινοι τοίχοι, ή υποστυλῶματα) ἀπό τὰ κατασκευαστικά στοιχεία πού φέρονται (-δοκοί, δάπεδα), ὅσο καί τὰ άλλα στοιχεία της κατασκευής πού δέ φέρουνε παρὰ μονάχα τὸν εαυτὸ τους: -τοίχοι διαχωριστικοί, ή καί εξωτερικοί, παράθυρα σέ «ανοίγματα» πού θα φωτίζουνε τους εσωτερικούς χώρους, κιγκλιδῶματα σέ εξώστες, κτλ. Κι ὁπότε, λοιπόν, καί στην ὦψη, ή στίς ὤψεις, δείχνονται ευδιάκριτα (-ὅπως στην κάτοψη καί στίς τομές) ὅλα τὰ κατασκευαστικά μέλη τής οικοδομής κι ὅπως μέσα ἀπό αυτά έχει τήν εξωτερική του μορφή τὸ αρχιτεκτονικό έργο, μιά μορφή με νόημα, ένα πρόσωπο πού εξωτερικεύει ανεμπόδιστα τὸν εσωτερικό του κόσμο. Καί γιά νά γίνεται αυτό έτσι (-καί θα τὸ ξαναπῶ) γιατί ὅλα, στην προσωπογραφία τοῦ αρχιτεκτονικοῦ έργου, έχουνε προκύψει κατασκευαστικά καί οργανικά καί όχι μέσα ἀπό άλλου είδους (-αισθητικές, δηλ. παραπλανητικές) «انهσυχίες».

Καί γιά νά γενικέψω κάπως τὸ πρόβλημα, πού είναι βασικό καί πολύ ουσιαστικό, γιά τήν αρχιτεκτονική, δέ θα κάνω, νομίζω, άσχημα, αν καταφύγω σέ ὅσα είχε γράψει σχετικά καί ὁ Σόπενχαουερ, ὅταν είχε καταλάβει καί τόνιζε πώς «τὸ αισθητικό πρόβλημα στην αρχιτεκτονική» (-καί υπάρχει καί τὸ «αισθητικό πρόβλημα» στή δουλειά τοῦ αρχιτέκτονα, άρκεϊνάμήντὸ πιάνουμε μονάχα σάν... ερωτευμένοι ερασιτέχνες...) πηγάζει ἀπό «τὴ βαρύτητα καί ἀπό τὴ ακαμψία». 'Οποτε, θέλει νά πει ὁ Σόπενχαουερ, «ὁ βασικός νόμος στην αρχιτεκτονική», πού βρίσκεται «στο θέμα υποστυλῶμα καί

δοκός», εκφράζεται (-προβάλλει) από τη μιά μεριά με ό,τι στηρίζει (-μέ τους τοίχους ή με τὰ υποστυλώματα που φέρουνε) και από την άλλη μεριά με ό,τι φορτίζει (-μέ τη δοκό, που φέρεται). Κι όσο τα δυό αυτά κατασκευαστικά στοιχεία γίνονται καθαρά ευδιάκριτα και προβάλλονται ακέραια και ακάλυπτα από περιττά έπικαθήματα (-διακοσμητικής, ή άλλου είδους «καλλιτεχνικής» επεξεργασίας), τόσο, και τότε μόνο λειτουργεί σωστά ή αρχιτεκτονική (-αληθινή, έτσι) και στη μορφολογική και μορφοπλαστική υπόσταση της. Και πού αυτό σημαίνει, πώς άσχετα με ποια υλικά χτίζεται ένα οίκοδόμημα (-μέ πέτρα, μέ ξύλο, μέ σίδερο, μέ μπετόν-άρμέ), ό «κανόνας» θέλει νά διαφοροποιούνται και ορατά τὰ στοιχεία που φέρουνε (-τοίχοι, υποστυλώματα), από τὰ στοιχεία που φέρονται (-δοκοί, πλάκες-δάπεδα, στέγη, δώματα). Κι οπότε, λοιπόν, μόνο μέσα από μιά καθαρή, κατακάθαρη, κατασκευαστική διάρθρωση κι όπως αυτή θά δείχνεται ειλικρινά κα'ι στίς όψεις μιας οικοδομής (-πού είναι και τό πρόσωπο της) μπορεί νά έχει, τό αρχιτεκτονικό έργο, και την καλή του μορφή. Και πού την έχει και τήνε κερδίζει, την καλή μορφή, ή αρχιτεκτονική και μέσα από ένα άλλο γεγονός: -όταν, δηλαδή, παρακολουθεί και επιβλέπει, ό αρχιτέκτονας, στην κατασκευή του, ό,τι έχει οραματιστεί και σχεδιάσει. Και όπως, τότε, στέκει μαζί μέ τους τεχνίτες κα'ι μέ τους εργάτες, στο εργοτάξιο και γιά νά πιάνει και μέ τά'íδια του τὰ χέρια, ό αρχιτέκτονας, τίς πέτρες, τὰ τούβλα, τὰ τσιμέντα, τὰ σίδερα, τὰ ξύλα και όλες τίς λάσπες. Κι όπως, λοιπόν, σπρώχνει, ό 'íδιος, τό χέρι του εργάτη, του κάθε τεχνίτη, προς τή σωστή κατεύθυνση, γιά τήν κάθε εργασία, σά νά ήτανε ο'í εργάτες και ο'í τεχνίτες τὰ δικά του τὰ χέρια, ή ή προέκταση τους. Και πού έτσι κάνει, ό αρχιτέκτονας, τή δουλειά του, όσο προχωράει ή κατασκευή (-δηλ. και από τή στιγμή που θά μπει ή πρώτη πέτρα, στά θεμέλια) επειδή ξέρει κιόλας νά μεταδώσει, στά άλλα χέρια, τή σκέψη του, τή θέληση του, μά και τόν ενθουσιασμό του ακόμα. Κα'ι γιά νά μήν του ξεφεύγει τίποτα κα'ι γιά νά βλέπει και γιά νά πιάνει και γιά νά ακούει τὰ πάντα. Σάν ένας αρχιμουσικός, τώρα, απάνω στην εκτέλεση του έργου, που τήνε διευθύνει σάν μιά ορχήστρα (-μέ όργανα τους τεχνίτες κα'ι τὰ εργαλεία τους), γιά νά «παιχτεί» ή συμφωνία που έχει συνθέσει ό 'íδιος. Καϊάνδέν είναι (-γιανά ειπωθεί κι αυτό), ή αρχιτεκτονική, στην ύπαρξή της μέσα στο χώρο της ζωής, ένα είδος μουσική κι αυτή. "Όχι τόσο, όπως έχει παρατηρηθεί, μιά «απολιθωμένη μουσική», ή «μιά μουσική που έχει χάσει τή φωνή της» (-όπως τό ήθελε ό Γκαίτε) - (και οι δυό χαρακτηρισμοί είναι μάλλον άστοχοι, θά τολμήσω νά πω), όσο είναι μιά τέχνη πολύ συγγενική μέ τή μουσική. Γιατί, και ή μουσική και ή αρχιτεκτονική, έχουνε, σάν τέχνες, κάτι τό κοινό: -τό ότι δηλ. δέν έχουνε νά μιμηθούνε ή νά αναπαραστήσουνε τίποτα, όπως γίνεται αυτό μέ τίς τέχνες της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Πού και ή ζωγραφική και ή γλυπτική, αυτό ε'íναιπου κάνουνε βασικά κι ας λέγεται ό ,τι μπορεί νά λέγεται σχετικά, δηλ. και γιά τους ζωγράφους και γιά τους γλύπτες κι ας λένε και ο'í'íδιοι ο'í ζωγράφοι και οι γλύπτες... ό,τι άλλο θέλουνε γιά τή δουλειά τους. Ένώ ο'í μουσικοί και ο'í αρχιτέκτονες κατασκευάζουνε και συνθέτουνε κάτι, που δέν αντιγράφει τίποτα τό σχετικό και που ούτε τό κάπως ομοίό του υπάρχει στον κόσμο τής ζωής. Κι όπως, λοιπόν, εκεί που ή ζωγραφική και ή γλυπτική, δέ θά ε'íχανε ποτέ γεννηθεί, αν ό άνθρωπος δέν είχε τή διάθεση γιά νά αναπαραστήσει, ή νά μιμηθεί, κάτι που βλέπει πώς υπάρχει στο χώρο, τόν φυσικό, που τότε περιβάλλει, ή γιά νά παίξει κιόλας αναπλάθοντας τή ζωή, σέ όλες της τις εκδηλώσεις, ή μουσική και ή αρχιτεκτονική βγαίνουνε σάν αυθύπαρκτες δομές και χτίζουνε τους δικούς τους κόσμους, που όμοιοι τους δέν υπάρχουνε πουθενά, ούτε και έχουνε ποτέ υπάρξει. Κι αν ήτανε νά επιμείνω στο θέμα, που είναι και αρκετά ελκυστικό, γιατί έτσι λέγεται κάτι που δίνει ένα ουσιαστικό βάρος στην αξία που μπορεί νά έχει ή αρχιτεκτονική σάν τέχνη, θά έλεγα και τούτο: -πώς τό κάθε αρχιτεκτονικό έργο είναι ένα «έμψυχο όργανο» (-όπως έλεγε ό Αριστοτέλης γιά τόν άνθρωπο) κι οπότε και φωνή έχει και λαλιά, άρκει νά ξέρει νά ακούει κανείς και μέ τὰ μάτια του και μέ τὰ αυτιά τής ψυχής του. Καϊγιανάμην έχει άδικο ό Βαλερύ, όταν έλεγε «πώς ανάμεσα στα χτ'íρια» που γεμίζουνε μιά πολιτεία, «άλλα είναι βουβά, άλλα μιλούνε κι άλλα, τέλος, τὰ πιό σπάνια, τραγουδούν». Και πού έτσι είναι. Όμως, γιά νά ρωτήσει, τώρα, κάποιος: -καίπως, λοιπόν, μέσαάπό ποιες φωνές, «μιλούνε» και «τραγουδούν» τὰ αρχιτεκτονικά έργα (-κι αν αφήσουμε κατά μέρος όσα «είναι βουβά»); Μά, μέ τίς καλές αναλογίες τους, στίς όψεις τους και στους εσωτερικούς τους χώρους, μέ τήν πειθαρχημένη κατασκευαστική τους διάρθρωση, μέ τό ότι ή κάθε λεπτομέρεια ταυτίζεται μέ τό γενικό μέγεθος και σχήμα, όσο και μέ τό χρώμα που έχουνε απάνω στο σώμα τους και που και μέ αυτό έχει ολοκληρωθεί και «συντελεστεί» ή μορφή τους. Και γιά νά θυμηθώ όμως νά πω και κάτι άλλο: -πώς μπορεί νά έχει, ένας αρχιτεκτονικός χώρος, και τήν, καλή ή κακή, ακουστική του κι όπου, δηλαδή, στο κάθε χτ'ίριο, ε'ίτε γιά θέατρο πρόκειται, ε'ίτε γιά μίαν μικρή ή μεγάλη κατοικία, ό κάθε χώρος, στο κάθε ένα από αυτά τὰ χτίσματα, έχει μιά δική του, κάθε φορά, ηχητική δύναμη, μιά πιό δική του φωνή. Όπως, μέ άλλα λόγια, ό κάθε αρχιτεκτονικός χώρος κι όσο διαβιούνε ή κυκλοφορούνε άνθρωποι μέσα του, αντηχεί τήν μιά ή άλλη ανθρώπινη

λαλιά, ή τó ένα ή άλλο τραγούδι, πού βγάξει πάλι κάποιος άνθρωπος από μέσα του, ή τή μουσική πού παίζει κάποιο μουσικό όργανο κι όπως κι αυτό τó χειρίζεται, και πάλι, ένα άτομο. Κι οπότε, όταν λέμε πώς αυτός ή εκείνος ó χώρος έχει μιά καλή (-ή κακή) ακουστική, δέν είναι σά νά λέμε πώς έχει μιά καλή (-ή κακή) δική του φωνή; Άφού ανταποκρίνεται στά όσα κάνουμε κα'ι λέμε, έμεις οι άνθρωποι, μέσα σέ έναν εσωτερικό χώρο, ή κάτω από μιά στοά, ή ακόμα και μέσα σέ μian εσωτερική αυλή, ή όπως θά στεκόμαστε πολύ κοντά σέ έναν τοίχο, πού είναι από πέτρα, ή από ξύλο, ή κα'ι από γυαλί, ακόμα.

Και θά μπορούσα, τώρα, νά προσθέσω, πώς τó κάθε υλικό έχει τή φωνή του, μέ τόν δικό του, κάθε φορά, υψηλό ή χαμηλό τόνο. Και γιά νά θυμηθώ τó στίχο από ένα ποίημα τού Σολωμού, πού λέει: -«σ' έλέγχ' ή πέτρα πού κρατείς και κλεί φωνή κι αυτήνη». Κι οπότε, λοιπόν, νά πού τó κάθε υλικό κλείνει μέσα του κάποια φωνή, τή δική του φωνή και πού αυτήν τήνε κάνει νά ακουστεί ó αρχιτέκτονας, όπως ξέρει νά τήν αποκαλύψει, όπως δηλαδή έχει καταφέρει νά βάλει σωστά τó κάθε υλικό στή θέση του, μέσα σέ μian κατασκευή, ή νά ταιριάξει τά διάφορα υλικά της κατασκευής εύλογα και αρμονικά μεταξύ τους. Κι όταν, έτσι, μιλάει και τραγουδάει τó αρχιτεκτονικό έργο, πού μπορεί νά μας προσφέρει κα'ι συμφωνίες ολόκληρες, αν ó αρχιτέκτονας βρει τόν τρόπο νά παίξει κι αυτός, σάν ένας άλλος μουσικός, τή μουσική του. Και πού τήν ακούμε, αυτήν τή μουσική, βέβαια, κα'ι μέσα από τó χρώμα, στό κάθε χτίριο, όπως τó είπα κιόλας πιό πριν. Μά γιά νά τó ξαναπώ τώρα και κάπως πιό έντονα. Και γιά νά εξηγήσω, πώς τó χρώμα, στην αρχιτεκτονική, δέν είναι γιά νά «διακοσμεί» (-ένα πρόσθετο έπικάθημα, πού θά μπορούσε κα'ι νά μήν υπάρξει), αλλά είναι (-υπάρχει κα'ι υφίσταται) γιά νά προβάλλεται ακόμα πιό καθαρά κα'ι πιό έντονα, ό,τι θέλει νά δείξει ή κατασκευαστική διάρθρωση κα'ι ισορροπία, αν όχι και γιά νά ξεχωρίζουνε ακόμα πιό ευδιάκριτα (-μέσα κα'ι από τó χρώμα) τά στοιχεία της κατασκευής πού φέρουνε, από τά στοιχεία της κατασκευής πού φέρονται, ή ακόμα και από τά τμήματα της κατασκευής πού δέν φέρουνε παρά μόνάχα τόν εαυτό τους (-και γιά νά θυμηθούμε, τώρα, όσα σχετικά προσημειώθηκαν). Κι οπότε, βοηθάει κα'ι τó χρώμα γιά νά διαγράφεται πιό καθαρά ó «σκελετός» (-από υποστυλώματα, δοκάρια, κτλ.) πού κρατάει όλη τήν οικοδομή, όσο κα'ι γιά νά στέκουνε ακόμα πιό καλά στή θέση τους ο'ι διάφοροι τοίχοι, στην 'ιδιανε οικοδομή, ανάλογα μέ τó χρώμα πού έχει καλύψει τήν ορατή επιφάνεια τους. Κι όπως, δηλαδή, τó κάθε χρώμα, έχει ένα δικό του, οπτικό, βάρος, μιά πιό δική του οπτική αξία κα'ι γιά νά ερεθίζει τó μάτι μας όχι πάντα μέ τήν 'ιδιαν ένταση. Κι όπως, μέ άλλα λόγια, τó κόκκινο χρώμα (-πιό ανοιχτό ή πιό σκούρο χρώμιδι) κάνει έναν τοίχο νά στέκει πιό κοντά μας, όπως ένα γαλάζιο (-στό λουλακί) τότε διώχνει κάπως πιό μακριά μας, όπως μιά ώχρα στήνει τόν τοίχο σταθερά στή θέση του, όπως ένα πράσινο (-σέ ανοιχτή απόχρωση, ή σέ σκούρο λαδί) χαρίζει, στον τοίχο όπου θά τó βάλουμε, μian κάποιαν ηρεμία, ενώ ó 'ιδιος τοίχος, βαμμένος στό κόκκινο, μας ερεθίζει στό μάτι. Κι όπως, ακόμα, τó σταχτί χρώμα, στέκει κάπως αδιάφορα γιά τήν ευαισθησία τού ματιού, ενώ τó άσπρο κα'ι τó μαύρο μας δίνουνε πιό έντονες, οπτικές,... συγκινήσεις. Γιατί, τó άσπρο μάς δροσίζει κιόλας, έκετ πού τó μαύρο πάει νά μάς ζεστάνει, γιά νά μάς προκαλεί όμως κα'ι κάποια θλίψη, ενώ τó άσπρο μάς σπρώχνει και προς κάποια χαρά, αν δέν έχει, τó άσπρο, και κάποιο ηθικό, θά έλεγα, βάρος, έτσι όπως μάς αφήνει νά καταλάβουμε, πώς ό,τι είναι βαμμένο λευκό, είναι κα'ι πιό καθαρό και πιό υγιεινό, αν λογαριάσουμε, δηλαδή, πώς τó λευκό τού ασβέστη, έχει και απολυμαντικές 'ιδιότητες.

'Ωστόσο και αν όλα όσα προσημειώνονται δέ μπορεί νά είναι απόλυτα (-κι όσο κι αν ó λόγος είναι πάντα γιά τó χρώμα στην αρχιτεκτονική κι οπότε, λοιπόν, μέ όσα γράφω, γιά τó χρώμα, δέν πάω νά παραστήσω τόν ζωγράφο...) , υπάρχει κα'ι κάποια άλλη αλήθεια, γιά τó χρώμα, στην αρχιτεκτονική. 'Εκείνη, δηλαδή, ή αλήθεια, πού σχετίζει και χρώματα μέ τ'ις κλιματολογικές συνθήκες πού επικρατούνε στό ένα ή άλλο τοπίο, όπου θά έρθει νά στηθεί τó αρχιτεκτονικό έργο. Κι όπως, θέλω νά πώ, εκεί όπου τó φως τού ήλιου είναι πολύ έντονο, ένα λευκό χρώμα, απλωμένο σέ μιά μεγάλη σέ έκταση επιφάνεια, ενοχλεί στό μάτι κα'ι μάς τυφλώνει. 'Ενώ, όταν ή 'ιδία επιφάνεια (-σέ κάποιον τοίχο, πάντα) και μέσα στό 'ίδιο φωτεινό τοπίο, χρωματιστεί στό κόκκινο, ή στό γαλάζιο, ή στην ώχρα, αν όχι και στό σκούρο σταχτί κα'ι στό μαύρο, ακόμα, δέ θά μάς ενοχλεί κα'ι θά μάς αφήνει νά βλέπουμε ανεμπόδια ένα χτίσμα, έτσι χρωματισμένο (-όχι κατάλευκο) μέσα στό τοπίο. Και πού αυτό, τó γνωρίζουνε καλά όσοι ξέρουνε νά ζούνε κα'ι μέ τά μάτια τους, μέσα στό ελληνικό τοπίο, πού τó φωτίζει τόσο έντονα ο ήλιος, δηλαδή κα'ι οι «λαϊκοί» ή «ανώνυμοι» αρχιτέκτονες, στά σημερινά μας χρόνια. Και γιά νά θυμηθούμε, βέβαια, πώς κα'ι ο'ι αρχαίοι Έλληνες χτίζανε πάντα κα'ι μέ τó χρώμα, γιά τους λόγους πού προαναφέρθηκαν. Κι όπως αυτοί, σέ μιά κάποια «πρωτιά», βρήκανε και τά χρώματα πού «σηκώνει» ó ελληνικός χώρος, στά χτίσματα του: -τό χοντροκόκκινο, τήν ώχρα, τó μαύρο κα'ι τó γαλάζιο ή λουλακί. Κα'ι γιά νά τά έχουνε «του χεριού τους», τά 'idia χρώματα, σήμερα, και όσοι χτίζουνε, στό ελληνικό έδαφος, «λαϊκά» ή «ανώνυμα»,

ώστε να συνεχίζεται, έτσι, μιά «παράδοση», που βρίσκει τόν τρόπο να ενσωματώνει αρμονικά κα'ι αυτονόητα, τὸ κάθε χτίσμα (-ἀπὸ τὸ πιὸ «αρχαῖο» ὡς τὸ πιὸ σύγχρονο «λαϊκὸ» ἢ «ανώνυμο») στὸ ἐλληνικὸ τοπίο κα'ι μέσα ἀπὸ τὸ χρῶμα. Καί ποῦ τὸ ἀνάλογο θὰ μπορεῖ, βέβαια, νὰ γίνεται καί μὲ τὸ κάθε καινούργιο ἀρχιτεκτόνημα, στὴν πιὸ σύγχρονη ἐλληνικὴ πραγματικότητα, ποῦ θὰ ἔχει, -έτσι λέω-, τὴ δυνατότητα νὰ χρησιμοποιεῖ κα'ι ἄλλα χρώματα, ἐξω ἀπὸ τὰ «αρχαία» κα'ι «λαϊκά» ἢ «ανώνυμα» κι ἂν, φυσικά, μπορέσει νὰ τὰ βρεῖ,... ποῦ δὲν εἶναι δά, αὐτό, καί ἀπὸ τὰ ἀκατόρθωτα. Καί ποῦ ἂν δὲν ἐπιβάλλεται κιόλας νὰ γίνει αὐτό, γιατί μιά «παράδοση» συνεχίζεται μονάχα ὅταν αὐτὴ ἀνανεώνεται καί μὲ κάποιες, σὲ κάθε ἐποχὴ, καινούργιες δυνατότητες, ποῦ θὰ ἔχουνε βρεθεῖ σὰν ἀληθινές, γιὰ τοὺς πιὸ νέους καιροὺς. Κι ἐπειδὴ, τελικά, ἢ «παράδοση», στὴν ἐλληνικὴ ἀρχιτεκτονικὴ, δὲ θέλει νὰ λέει πὼς πρέπει, σώνει κα'ι καλά, νὰ χρησιμοποιούμε καί σήμερα τὰ χρώματα ποῦ βρήκανε κάποτε κάποιοι «προγονοί» μας (-κα'ι λέω πὼς αὐτοὶ ἦτανε οἱ ἀρχαῖοι "Ἕλληνες...), στὸν καιρὸ τοὺς, ἀλλὰ λέει πὼς ὁ "Ἕλληνας (-πιὸ παλιός, πιὸ σύγχρονος) ἔχει μέσα στὸ αἷμα τοῦ κα'ι τὸ χρῶμα, γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ κι ἂς βρεῖ, τότε (-ὁ σύγχρονος «κάτοικος» τοῦ ἐλληνικοῦ τόπου) ποῖο πρέπει νὰ εἶναι αὐτό, μέσα ἀπὸ τὴς καινούργιες δυνατότητες ποῦ ἔχει νὰ τοῦ προσφέρει κα'ι ἡ ψυχὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ. Κα'ι γιὰ νὰ πρέπει, ἀκόμα, νὰ ἀναγνωρίσουμε (-ψύχραιμα καί ἀντικειμενικά) πὼς οἱ «λαϊκοί» ἢ «ανώνυμοι» τεχνίτες, μεταχειρίζονταν τὰ «αρχαία» χρώματα, γιὰ νὰ πατάνε πιὸ σίγουρα σὲ δοκιμασμένες ἐμπειρίες, ἂν ὅχι κα'ι γιὰτὶ κάποιο εἶδος πρωτογονισμοῦ τοὺς καθήλωνε, ἀδιαμαρτύρητα, σὲ μιαν ἀναπαυτικὴ, ἴσως, στασιμότητα. Καταστάσεις κα'ι ἀδυναμίες, ὅμως, ποῦ ἓνας σύγχρονος ἀρχιτέκτονας, στὴν ἐποχὴ μας δὲ θὰ εἶχε κανένα λόγο γιὰ νὰ μὴν τ'ἴς ξεπεράσει. Μὰ καί πόσα ἄλλα δὲ θὰ εἶχε νὰ πεί κανεῖς, γιὰ τὸ χρῶμα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ. "Ἄν στοχαστοῦμε, δηλαδὴ, πὼς ἔχει χρῶμα κα'ι μιά πέτρα, στὴ φυσικὴ τῆς κατάσταση. Ποῦ ἔχει, χρῶμα, κα'ι τὸ ξύλο, στὸ φυσικὸ τοῦ, ὅσο κα'ι τὸ μπετόν (-αὐτὴ ἢ τεχνητὴ πέτρα), ποῦ κι αὐτό, ἀπὸ φυσικοῦ τοῦ, πάει νὰ δέσει χρωματικά (-έτσι σταχτόχρωμο ποῦ εἶναι) μὲ τὰ διάφορα χρώματα καί βράχια, σὲ ὅλα τὰ ἐλληνικὰ τοπία (-χρώματα καί βράχια ποῦ εἶναι ἄλλοτε σταχτόχρωμα, ἄλλοτε κιτρινοκόκκινα...). Καί γιὰ νὰ προσέξουμε καί τοῦτο: - τὸ πόσοι, ἀπειροί, χρωματικοὶ συνδυασμοὶ δὲ μποροῦνε νὰ σταθοῦνε σωστά μέσα ἀπὸ σοβαντισμένους τοίχους, ποῦ θὰ τοὺς ἔχουμε βάψει στὸ κόκκινο, ἢ στὴν ὥχρα, ἢ στὸ γαλάζιο, ἢ καί στὸ μαῦρο ἀκόμα κα'ι ποῦ θὰ τοὺς βάλουμε νὰ στέκουνε δίπλα σὲ κάποια λιθοδομὴ, μὲ τὴν πέτρα στὸ φυσικὸ τῆς χρώμα (-σταχτιά, ὑποκίτρινη, στὸ χρῶμα τῆς σκουριάς, ὑπόλευκη), ἢ δίπλα σὲ ἓνα ἀπὸ μπετόν υποστυλῶμα ἢ δοκάρι (-σταχτόχρωμα κα'ι τὰ δυὸ) κι ἀκόμα κα'ι κάτω ἀπὸ μιαν πάλι σταχτόχρωμη, σὲ μπετόν, οροφὴ, καί ἔναν ὑπόστεγο ἢ ἐσωτερικὸ, χώρο. Κα'ι σὲ μιά σχετικὴ συνέχεια: -ἐκεῖ ποῦ ἀφήνεις τὴν πέτρα κάποιου τοίχου κα'ι τὸ μπετόν κάποιου «σκελετοῦ» στὰ φυσικὰ τοὺς χρώματα, βρίσκεις τὸ κουράγιο* νὰ τολμήσεις κα'ι ἄλλα, μὲ τὸ πινέλο στὸ χέρι: - νὰ βάψεις τ'ἴς κάσες (-ὀριζόντια καί κατακόρυφα ξύλα) στὰ παράθυρα, ἢ στὶς ἐξωοτόθιρες, μὲ ἓνα λευκὸ χρῶμα, ἐνῶ τὰ σχετικὰ ξύλινα ἐξώφυλλα τὰ περνᾶς σὲ ἓνα σκούρο λαδί. Καί τὰ σίδερα, ἀπὸ τὰ κιγκλιδώματα στους ἐξώστες, ἢ καί ἄλλου, τὰ χρωματίζουνε κόκκινα κα'ι στὴν ἀπόχρωση ποῦ δίνει τὸ μίνιο (-έτσι τὸ κόκκινο βγαίνει πιὸ φωτεινὸ), ἢ μαῦρα. Κα'ι ὅπου, τὸ κόκκινο καί τὸ μαῦρο, ἀπάνω σὲ μιά σιδερογωνιά, τῆς χαρίζουνε μιαν λαμπερὴ καί εὐάρεστη γραμμικότητα, ποῦ τήνε χρειάζεται, γιὰ νὰ σταθεῖ καλὰ μπροστὰ ἀπὸ τὸ λαδί ἐξώφυλλο, μπροστὰ ἀπὸ ἓνα υποστυλῶμα ἢ δοκάρι σὲ μπετόν, μπροστὰ κα'ι ἀπὸ μιά «γυμνὴ» λιθοδομὴ (-οἱ πέτρες στὸ φυσικὸ τοὺς χρώμα), μπροστὰ καί ἀπὸ ἓναν ἄλλο τοῦτο, ποῦ εἶναι χρωματισμένος στὸ κόκκινο, ἢ στὴν ὥχρα, ἢ στὸ γαλάζιο. Κα'ι γιὰ νὰ ἀποτολήσω κα'ι ἓναν παραλληλισμὸ, σχετικὰ μὲ τὶς κόκκινες ἢ μαῦρες σιδερογωνιές: -αν, δηλαδὴ, δὲ στέκουνε οἱ ἐπὶ χρωματισμένες σιδερογωνιές (-καί πιὸ πολὺ οἱ κατακόρυφες κα'ι ἰδιαίτερα ὅταν θὰ τὶς κοιτάζουμε ἀπὸ τὸ πλάι, στὴν προοπτικὴ τοὺς «-πορεία») σὰν ἓνα εἶδος χορδές, ἀπάνω στὸ σῶμα κάποιας λύρας κι ὅπως τήνε κρατᾶει στὰ χέρια τοῦ ἓνας σύγχρονος 'Ορφέας... (-καί ἡ ποιητικὴ ἔξαρση εἶναι μέσα στὸ «ἐπαγγέλμα» τοῦ ἀρχιτέκτονα...).

Καί γιὰ νὰ ὑπάρχουνε, βέβαια, καί ἄλλες δυνατότητες, μὲ τὸ χρῶμα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ, ὅταν, ἂς πούμε, ὅλα τὰ ἐξώφυλλα, σὲ κάποιο χτίσμα, εἶναι χρωματισμένα στὸ κόκκινο τοῦ μίνιου καί ο'ἱ σοβαντισμένοι τοῖχοι χρωματίζονται κάτασπροι, ἐνῶ τὰ υποστυλῶματα καί τὰ δοκάρια καί οἱ πλάκες τῆς κατασκευῆς ἀπὸ μπετόν-ἀρμέ, στὸ χτίσμα, ἔχουνε μείνει στὸ φυσικὸ, σταχτί, χρῶμα τοὺς. Καί γιὰ νὰ σημειωθεῖ, ἀκόμα, κα'ι ἡ περίπτωση ὅπου τὰ κυρίαρχα χρώματα, σὲ ἓνα πιὸ μικρό, ἢ πιὸ μεγάλο χτίριο, εἶναι τὸ φυσικὸ χρῶμα τῆς πέτρας (-στους τοίχους) κα'ι τὸ φυσικὸ πάλι χρῶμα ἀπὸ τὸ μπετόν, στὸ στηθαῖο τῆς πλάκας ποῦ καλύπτει τὴν οἰκοδομὴ. Χρώματα, δηλαδὴ, ποῦ τὰ ἴδια, σχεδόν, τὰ ἔχουμε στὸ φυσικὸ τοπίο ὅπου στέκει τὸ ἀρχιτεκτονικὸ ἔργο: -στὰ βράχια, στὶς πέτρες, στὰ χρώματα στους γειτονικοὺς λόφους. Κι ὅπως, ἐτσι, μὲ τὸ χτίσμα ποῦ μοιάζει σὰ νὰ τὸ ἔχει κατασκευάσει ἡ ἴδια ἢ φύση ἀπὸ μόνη τῆς καί μὲ τὰ δικά τῆς υλικά, ὁ οὐρανός, πάνω ἀπὸ τὴν ἀρχιτεκτονημένη κατασκευή, ποῦ τὴν ἔστησε, ωστόσο, κάποιο ἀνθρώπινο χέρι, γίνεται ἀκόμα

πιό γαλάζιος και πιο φωτεινός και τα βράχια και τα χρώματα και οι πέτρες, τριγύρω του, δε'ιχνουνε κι αυτά πιο λαμπερά, πιο ανθρώπινα, κι οπότε τοπίο κα'ι αρχιτεκτόνημα πλησιάζουνε το ένα το άλλο και δένονται σε μιαν συγκινητική, στ' αλήθεια, ενότητα. Και γιά να σημαίνουνε όλα αυτά, τελικά, πώς μιιά αληθινή αρχιτεκτονική, μπορεί να κάνει ακόμα πιο όμορφη κα'ι τή φύση, στο κάθε τοπίο. Και πού αν δέν είναι, θέλω να πώ, αυτός κα'ι ό προορισμός της αρχιτεκτονικής (- να ομορφαίνει την ανθρώπινη ζωή και μέσα από τα φυσικά της τοπία), εκεί πού ταυτόχρονα εκπληρώνει κα'ι άλλες, πιο πρακτικές, ανάγκες.

Και λίγα λόγια, ακόμα: -όταν πρέπει να παρατηρηθεί, πώς το κάθε αρχιτεκτονικό έργο, δέν κατασκευάζεται ποτέ σωστό, αν δέν έχει συμπαρασταθεί, ειλικρινά, στην πραγμάτωση του και ό εργοδότης του, άτομο ή κοινωνική ομάδα, ή κάποια σχετική με το έργο έντολοδοτική «εξουσία». Κι όσο, δηλαδή, όλοι αυτοί οι εργοδότες δε θα έχουνε βρεθεί σε μιαν αγαθή σχέση με τόν αρχιτέκτονα τους και γιά να έχουνε, λοιπόν, ξεκινήσει μαζί και με κοινά κριτήρια κα'ι με κοινές επιδιώξεις κα'ι με κοινές αφητηρίες, -εργοδότης και αρχιτέκτονας-, και γιά να τελειώσουνε το έργο πάλι μαζί και συναδερφικά, άφου ή αρχιτεκτονική δε γίνεται μόνο από τόν αρχιτέκτονα, ή αν γίνεται έτσι, είναι γιατί το έχει θελήσει (-και πιστέψει) και ή άλλη πλευρά, αυτή πού έχει προκαλέσει το πρόβλημα (-πού το προκαλεί, βέβαια, πιο πρώτα ή συγκεκριμένη κοινωνική ζωή) και πού έχει προκαλέσει τόν αρχιτέκτονα γιά να δείξει, αυτός, ποιες είναι οι ικανότητες του. Κι οπότε, θέλω να καταλήξω, αν μπορεί να είναι, ένας αρχιτέκτονας, υπερήφανος γιά τα πραγματοποιημένα όνειρα του, οφείλει να μπορεί να είναι ανάλογα υπερήφανος και γι' αυτούς πού τοῦ δώσανε τήν ευκαιρία να έχει χτίσει, ό,τι έχει χτίσει.

Και πού έτσι μοιάζει να είναι τα «πράγματα», με τήν αρχιτεκτονική, πού έτσι θα έπρεπε να είναι. Μά να όμως πού έρχεται ή πιο αληθινή πραγματικότητα, με τίς πολλές κα'ι συχνά απροσδόκητες εμπειρίες και πού βάζει αυτά τα «πράγματα» σε κάποια άλλη διάταξη και διάσταση. Όπως, δηλαδή, πάω τώρα να θυμηθώ, από τα όσα έχω «ζήσει» στη δουλειά μου, κάτι πού είχε πει κα'ι ό Πικασσό, γιά τή δική του τή δουλειά: -πώς πολλές φορές είχα τήν εντύπωση ότι έκανα κάτι καλά και σωστά, επειδή είχα δουλέψει σε μιιά καλή συνεργασία με άλλους (-εργοδότες, μηχανικούς, τεχνίτες, εργάτες), γιά να καταλάβω όμως ξαφνικά κι όταν το ένα ή άλλο έργο είχε τελειώσει, πώς ό,τι έγινε και όπως έγινε και όπως βγήκε τελικά, το είχα κάνει μόνος μου, με όλους τους κόπους δικούς μου. Και πού αυτό θα σημαίνει, 'ίσως, (-τί άλλο να ... υποφιαστώ;) πώς όταν είναι να βγει κάτι το άρτιο, το τέλειο, αυτό θα βγει επειδή το θέλησε και το μπόρεσε ό ένας. Όποτε, λοιπόν, μετράει κα'ι γιά τήν αρχιτεκτονική, τήν αληθινή, ή ατομική πρωτοβουλία κα'ι ικανότητα, πού όσο πιο έντονη είναι, τόσο (-κι εδώ είναι το περίεργο...) πιο πολύ γίνεται γόνιμη κα'ι γιά τους άλλους. Κα'ι πού το πιστεύω αυτό ακράδαντα, όσο πιστεύω πώς ο,τι προσπαθεί να κάνει ό καθένας γιά τόν εαυτό του, το κάνει γιατί θέλει να φανεί χρήσιμος και στο κοινωνικό του σύνολο. Μονάχα πώς εδώ πρέπει να σημειώσω κα'ι κάτι άλλο, πού σχετίζεται με το μονοπάτι πού θα έχει να περπατήσει ένας αρχιτέκτονας, στη δουλειά του: -τό ότι καλό είναι να έχει συνειδητοποιήσει, ό αρχιτέκτονας, σάν γνήσιος και αληθινός τεχνίτης, πώς οι δυνατότητες του γίνονται γόνιμες και αποδοτικές και μεγάλωνουνε, όταν ξέρει να στέκεται, κάθε τόσο, και μόνος και μοναχικός, με συντροφιά τόν δικό του κόσμο κι όπως τόν έπλασε και τόν αγάπησε μέσα από μιαν πρώτη και νεανική ματιά και πού αυτή τότε φωτίσε γιά να κοιτάζει κα'ι με θαυμασμό τήν πραγματικότητα τής ζωής. Τής δικής του τής ζωής, όσο και τής ζωής πού «κατασκευάζουμε» όλοι μαζί.

9.3. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

9.3.1. ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

ι. ΣΤΟΝ ΣΤΑΘΗ ΤΣΑΓΚΑΡΟΥΣΙΑΝΟ

ΧΤΙΖΟΝΤΑΣ ΔΟΧΕΙΑ ΖΩΗΣ⁴⁷⁵

Το τοπίο υποβάλλει πάντα τα σωστά πράγματα στον αρχιτέκτονα; Ή πρέπει κι εκείνος ν' ακούσει τις επιθυμίες του;

Η επιθυμία του αρχιτέκτονα πρέπει να ακουμπάει στο δίκιο του τοπίου. Κάποτε είχε λεχθεί από τους μοντέρνους ότι η αρχιτεκτονική είναι διεθνής. Εγώ δεν το πιστεύω αυτό.

Γιατί;

Γιατί κι αυτή φυτρώνει μέσα από ένα χώμα συγκεκριμένο και δέχεται τον διαφορετικό ήλιο του κάθε κλίματος για να αναπτυχθεί. Στο κάτω κάτω, γιατί χτίζουμε; Αν μπορούσαμε να ζούμε γυμνοί μέσα στη φύση, δεν θα κάναμε σπίτια. Είναι σαν να ανοίγουμε μια ομπρέλα πάνω από το κεφάλι μας για να προφυλαχθούμε από τον καυτό ήλιο, τη βροχή ή το χιόνι. Πρώτα, δηλαδή, βάζουμε μια στέγη πάνω απ' το κεφάλι μας και μετά χτίζουμε τους τοίχους.

Προφάνως, λοιπόν, η καλύτερη παιδεία για έναν αρχιτέκτονα είναι το να μείνει στον τόπο του και να μελετήσει εξαντλητικά τις συνθήκες της ζωής.

Ασφαλώς!

Εσείς, όμως, πήγατε να σπουδάσετε στο Μόναχο.

Όπως λέει και ο Γκαίτε, «όποιος ξέρει ξένες γλώσσες καταλαβαίνει καλύτερα τη δικιά του». Σπουδάζοντας έξω, θέλησα να μάθω την αρχιτεκτονική. Για να βρω τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσα να αφουγκράζομαι τη φωνή του κάθε τόπου.

Εσείς διασχίσατε αλώβητος τη βαυαρική παιδεία σας;

Ναι, γιατί μου έμαθε τι πρέπει και τι δεν πρέπει να κάνω - παρόλο που, όταν γύρισα στην Ελλάδα, τα βρήκα πολύ δύσκολα.

Δηλαδή;

Κατάλαβα ότι ορισμένα πράγματα που εκεί είχα αποδεχτεί ως σωστά, εδώ ήταν λάθος. Κι έπρεπε να βρω την άλλη κλίμακα του δικού μου τόπου, αν ήθελα να χτίσω σωστά. Άρχισα τότε να γυρίζω και να ταξιδεύω και προσπαθούσα να δω ποιος είναι αυτός ο τόπος, τι έχουν να μου διηγηθούν αυτοί οι άνθρωποι κι αυτές οι πέτρες.

Εκείνη ήταν η εποχή που γράψατε τα «Παλιά αθηναϊκά σπίτια»;

Ακριβώς. Ξεκίνησε λίγο πριν από την Κατοχή και διήρκεσε όσο κι αυτή - αναδουλειά, βλέπετε, τότε. Όλη εκείνη η περιπλάνηση δεν ήταν τίποτα άλλο από μια αναζήτηση της αλήθειας, που συγκεκριμενοποιήθηκε σε αυτό που λέμε ανώνυμη λαϊκή αρχιτεκτονική.

Τοποθετείτε στη βαυαρική «εισβολή» των βασιλέων όλα τα πολιτιστικά μας δεινά;

Αυτή, νομίζω, μας έκανε μεγάλο κακό, γιατί μας έφερε τον κλασικισμό που αντέγραψε όλο ψευτιά τον αληθινό αρχαίο πολιτισμό μας. Αυτά όλα, βέβαια, που σας λέω τα ένιωσα όχι τόσο μέσα από τις θεωρίες, αλλά χτίζοντας τόσα χρόνια τώρα. Γιατί, αν δεν τριφτείς πάνω στην πέτρα, η θεωρία είναι άχρηστη, αλλά και το αντίστροφο: η κάθε καλή θεωρία είναι το ζουμί πολλών δοκιμασμένων πράξεων.

Οι καλές θεωρίες δεν μας αναγκάζουν συχνά σε ορισμένα στυλιστικά κλισέ;

⁴⁷⁵ Μια συνέντευξη του Κωνσταντίνιδη στον Στάθη Τσαγκαρουσιάνο με αφορμή την έκδοση τριών σπάνιων βιβλίων του. Πηγή: www.lifo.gr

Όχι. Οι καλές θεωρίες δεν δημιουργούν κλισέ, αλλά το παντού εφαρμόσιμον, που είναι και το ομοιότροπον. Ο Αριστοτέλης είπε ότι εκείνο που διαμορφώνει τον χαρακτήρα του ανθρώπου είναι το κλίμα και το τοπίο στο οποίο ζει.

Κι ο Γκαστόν Μπασσελάρ αναφέρει στην «Ποιητική του χώρου» πως είμαστε ο χώρος μέσα στον οποίο ζούμε. Οπωσδήποτε. Αλλά μια και το φέρνει η κουβέντα, θέλω να σας πω ότι οι τυπικές λύσεις που βρίσκουμε αναζητώντας το τέλειο ίσχυαν ανέκαθεν – όσο, φυσικά, ο άνθρωπος συνεχίζει να πατάει με τα δυο του πόδια πάνω στη γη. Λοιπόν, όταν ήρθαν εδώ πέρα οι πρόσφυγες από τη Μικρασία, και οι περισσότεροι χτίσανε εδώ τα σπίτια τους με ευτελή μέσα, όλοι σχεδόν κάνανε το ίδιο πράγμα: δηλαδή ένα κλειστό δωμάτιο, μπροστά του ένα υπόστεγο κι ακόμα πιο μπροστά μian αυλή.

Το ανάκτορο των ξεριζωμένων!

Πώς;

Σβήνετε, λέω, οποιαδήποτε ταξική διαφοροποίηση.

Μα δεν υπάρχει. Οι πρόσφυγες δεν ήξεραν πως το ανάκτορο του Νέστορα στην Πύλο ήταν έτσι –άλλωστε το '22 δεν είχε ακόμα αποκαλυφθεί-, ούτε ξέρανε ότι έτσι ήταν τα μέγαρα στην Τίρυνθα, στις Μυκήνες, τα παλάτια στην Κνωσσό και τη Φαιστό. Το κάνανε γιατί αφουγκράζονταν το ελληνικό τοπίο, που έχει ανάγκη το πρόστυλο. Κι αυτό γιατί το υπόστεγο κρατάει μακριά τον καυτό μας ήλιο το καλοκαίρι - τον ίδιο ήλιο που τον χειμώνα χαμηλώνει και τον αφήνει να μπει στο παγωμένο δωμάτιο. Από την άλλη μεριά, υπάρχει και η αυλή -γιατί στην εύκρατη Ελλάδα «ο βίος είναι υπαίθριος», όπως έλεγε και ο Περικλής Γιαννόπουλος- και μπορούμε να ζήσουμε πολύ καιρό κάτω απ' τον ανοιχτό ουρανό. Μεγαλύτερη, όμως, σημασία κι από την αυλή είχε το υπόστεγο, ένα από τα σημαντικότερα πράγματα στην αρχιτεκτονική, που με απορία βλέπω ότι σήμερα έχει τελείως παραγνωριστεί.

Αλλά η Αθήνα ήταν τότε μια πόλη που μπορούσε να δέχεται ακόμα τα παιδιά της. Σήμερα, η αστυφιλία, ο τυχοδιωκτισμός και η έλλειψη παιδείας μάς κάνουν ν' αδιαφορούμε για τη σχέση μας με το τοπίο.

Μα και οι πρόσφυγες δεν είχαν αυτό που λέμε παιδεία - απλώς είχαν κρατήσει αμόλυντα και γνήσια τα ένστικτά τους και καταλαβαίνανε τι σημαίνει να ζεις σ' αυτό το φως και σ' αυτές τις πέτρες.

Και για μας, που δεν είχαμε γνήσια ένστικτα;

Αυτό ακριβώς το ερώτημα δικαιώνει την ύπαρξή μας. Παλιότερα οι αρχιτέκτονες χτίζανε δυο-τρια παλάτια και μετά αναπαύονταν. Σήμερα έρχονται να μας δώσουν το δοχείο της ζωής που άλλοτε ο καθένας γνώριζε, όμως σήμερα το αγνοεί γιατί δεν έχει τον καιρό, τη διάθεση ή ακόμα και τη γνώση. Οπότε η παιδεία του αρχιτέκτονα πρέπει να συνδυάζει πολλές τέχνες. Βεβαίως. Ο αρχιτέκτονας είναι ένας ποιητής που λέξεις έχει την πέτρα, το μπετόν, το ασφάλι, το σίδερο. Είναι ένας ποιητής των υλικών. Ο Δημόκριτος είπε ότι «το σύμπαν είναι ο καρπός της τύχης και της αναγκαιότητας».

Ωραία, λοιπόν. Αλλά όσα μου λέτε, η τύχη, η αναγκαιότητα, το δοχείο της ζωής, η αλήθεια και το αμόλυντο ένστικτο, συναρτώνται με τον άνθρωπο, ενώ, σήμερα, εκείνα που νοσοούν περισσότερο σ' αυτή την πόλη είναι το ίδιο το τοπίο, το κλίμα και ο χώρος.

Νοσεί, όμως, από καθαρά ανθρώπινες αιτίες. Νοσεί επειδή δεν υπήρχε μια θετική επέμβαση των αρχιτεκτόνων και όλων των άλλων που θα μπορούσαν να βοηθήσουν - την κάνουμε λάθος τη δουλειά μας και σήμερα ακόμα.

Σαν να μου λέτε ότι αυτής της πόλης δεν της μένει πια παρά να γκρεμιστεί.

Έτσι που γίνανε τα πράγματα... «Όλοι είμαστε υπεύθυνοι για όλα», όπως λέει και ο Ντοστογιέφσκι. Ο καθένας από μας που ασκεί κάποιο λειτουργήμα έχει μεγαλύτερο ποσοστό ευθύνης απ' οποιονδήποτε άλλον - αλλά όλοι μάθαμε να χτίζουμε ωραίες προσόψεις, αρκούμενοι στα εύκολα χρήματα.

Μιλάτε για τους αρχιτέκτονες σαν να ήταν όλως χαρακτηριστικά ή εθνοσωτήρια άτομα.

Μα είναι. Το να χτίζεις σπίτι για να ζούνε άνθρωποι δεν είναι αστέιο πράγμα. Κι ο Πλάτων, ακόμα, λέει ότι μετά την τροφή έρχεται πρώτα η κατοικία και μετά η ενδυμασία. Περνάμε, βλέπετε, τη ζωή μας μέσα σε κτίρια.

Το να ζεις, όμως, σε κάποιο κτίριο της Κυψέλης καταντάει πια τραγικό.

Εγώ θα σας έχτιζα σπίτι ακόμα και στην Κυψέλη, έτσι όπως πιστεύω ότι θα έπρεπε να υπάρχει, αδιαφορώντας για το τι θα υπήρχε γύρω.

Αυτό, όμως, που θα χτίζατε δεν θα φάνταζε μετέωρο στο περιβάλλον του;

Θα φάνταζε ως η μοναχική αλήθεια ενός ανθρώπου που περιβάλλεται από ψευτιές. Δεν θα ήταν μια αλήθεια σχεδόν φιλολογική; Όχι, γιατί, πετραδάκι πετραδάκι, μπορείς να κάνεις πολλά.

Η παράδοση -οι ρίζες- είναι σήμερα ένα πρόσχημα για να λαπαδιάζουμε.

Το ξέρω. Βλέπω αυτά τα αηδιαστικά που γίνονται με τις αναπαλαιώσεις και τα διατηρητέα. Αυτά είναι από τα πιο φοβερά και απίστευτα πράγματα που θα μπορούσαν να συμβούν.

Τι γνώμη έχετε για την αναπαλαίωση της Πλάκας;

Αυτά είναι κοροϊδίες. Φοράω εγώ περικεφαλαία και χλαμύδα για να δείξω ότι είμαι Έλληνας;

Αυτά κάπου τα αποδίδετε στον Όθωνα.

Ακριβώς. Όταν ήρθε ο μπαμπάς του, ο Λουδοβίκος, του συνέστησε να φοράει φουστανέλα, που είναι πολύ ωραιότερη απ' το γαλλικό φράκο, και τότε ναύλωσε ολόκληρο καράβι να πάει στο Ναύπλιο να φέρει ράφτη. Το ξέρετε αυτό;

Όχι, αλλά φαντάζομαι ότι θεωρείτε την Πλάκα λιγάκι σαν τη φουστανέλα της Αθήνας.

Έτσι είναι.

Ο Τσαρούχης χαρακτήρισε τα νεοκλασικά μας βαλκανικό μπαρόκ.

Συνέβαλε, όμως, πολύ στο να αγαπηθούν, κι αυτό είναι ήδη μεγάλη αντίφαση. Είπε κάποτε πως θέλω να τους βγάλω όλα τα δόντια - αλλά, αν είναι τόσο σάπια για να τρώνε απερίσκεπτα το καθετί, μακάρι να μπορούσα να τους τα έβγαζα.

ii. Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ ΣΤΟΝ ΘΑΝΑΣΗ ΛΑΛΑ

Η ΖΩΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ⁴⁷⁶

Τι δουλειά έκανε ο πατέρας σας;

Υπάλληλος στην Εθνική Τράπεζα.

Μεγαλώσατε με το θαυμασμό του;

Τον αγαπούσα. Μ' αγαπούσε κι εκείνος, νομίζω. (χαμογελάει) Είχε σπουδάσει και φωνητική μουσική και τραγουδούσε υπέροχα.

Αλλα αδέρφια έχετε;

Δύο αδελφές.

Υπάρχει ένας άνθρωπος που σας επηρέασε όταν ήσασταν μικρός;

Δύσκολα θα το έλεγα. Ο πιο καλός άνθρωπος που γνώρισα, αφού μεγάλωσα αρκετά, ήταν ο Κώστας Καραβίδας. Υπάλληλος στην Αγροτική Τράπεζα. Είχε ασχοληθεί όμως με τα κοινοτικά και την αποκατάσταση των προσφύγων στη Μακεδονία. Ήταν ένας καλλιεργημένος άνθρωπος. Έγραφε και ποιήματα. Είχε εκδώσει και μια ποιητική συλλογή με τίτλο Μακεδονικοί Ύμνοι! Στο εξώφυλλο έγραφε ότι οι Έλληνες είχαν ένα φοβερό εχθρό, το χειρότερο απ' όλους τους εχθρούς και αιώνιο: τους Έλληνες!

«Αυτό θα τον φάει τον Έλληνα, ο Έλληνας του Έλληνα...»

Ακριβώς. Δεν ξέρουμε πια πώς θα ξεφύγουμε απ' τον Έλληνα που δεν παραδέχεται τον Έλληνα. (χαμογελάει)

Τι ήταν αυτό που σας γοήτευσε σε αυτό τον άνθρωπο, στον Κώστα Καραβίδα;

Η σπιρτάδα του μυαλού του και η απλότητα. Σπάνια χαρακτηριστικά.

Η Αρχιτεκτονική ήταν μια επιλογή σας;

Δεν ξέρω... Νομίζω ότι αυτή με επέλεξε κι όχι εγώ. Με βρήκε στο δρόμο της και με σκλάβωσε. (γελάει)

Υπήρξε σκλαβιά για σας η ενασχόλησή σας με την Αρχιτεκτονική;

Σκλάβοι είμαστε γενικότερα: σκλάβοι των εμμονών μας; Μόνο που η σκλαβιά έχει κι ενδιαφέρον... Περιέχει την επιθυμία να ελευθερωθείς. Νομίζω ότι η ελευθερία είναι κάτι που ανθεί μέσα στη σκλαβιά.

Τι είναι ελευθερία;

(χαμογελάει) Όταν ήμουν μικρός, μου άρεσε πολύ να παρατηρώ τις μπουγάδες απλωμένες στις αλάνες ή στις ταράτσες των σπιτιών.

Γιατί;

Δεν ξέρω αν εσείς προλάβετε τις μπουγάδες απλωμένες... Ήταν τρομερά ενδιαφέρον θέαμα... Είχαν κάτι θεατρικό, αλλά και αποκαλυπτικό. Παρατηρώντας τα ρούχα, τις πετσέτες, τα υφάσματα, τις μυρωδιές τους, ανακάλυπτες τους ανθρώπους. Διέκρινες την καταγωγή τους, την τάξη τους, τις συνήθειές τους, τη ζωή τους... Για μένα οι μπουγάδες ήταν το γούστο των ανθρώπων απλωμένο, οι επιλογές τους κρεμασμένες σε δύο μανταλάκια, έκθετες...

Αλλως ειπείν, η ελευθερία είναι η έκθεση του εαυτού μας;

Η έκθεση του εαυτού μας στη θέα των άλλων.

Σήμερα σπάνια πια βλέπει κανείς μπουγάδες απλωμένες...

Και πιο σπάνια ανθρώπους ελεύθερους. (γέλια) Η τεχνολογία επινόησε το αυτόματο πλύσιμο και στέγνωμα... του εαυτού μας. Για να αποφεύγουμε την έκθεση... Γιατί η έκθεση του εαυτού μας θέλει δύναμη. Και δεν την έχουμε, δυστυχώς.

Μικρός τι παιχνίδια παίζατε;

Έφτιαχνα κάτι πραγματάκια... Μ' άρεσε να φτιάχνω... Να κάνω πράγματα με τα χέρια μου. Μου άρεσαν πολύ τα χρώματα.

⁴⁷⁶ Η συνέντευξη πάρθηκε από τον Θανάση Λάλα λίγους μήνες πριν φύγει από τη ζωή ο Κωνσταντίνιδης το 1993. Δημοσιεύθηκε μετά τον θάνατό του στο «ΒΗΜΑ».

Ζωγραφίζατε;

Ναι. Δεν θυμάμαι τι, αλλά ζωγράφιζα.

Γιατί δεν γίνατε ζωγράφος;

Δεν ξέρω αν θα μπορούσα να γίνω ζωγράφος. Ξέρω όμως ότι από μικρός είχα μια έφεση να σχεδιάζω. Μου άρεσε να βγαίνω στην ύπαιθρο και να σχεδιάζω.

Τι σχεδιάζατε;

Δεν θυμάμαι ακριβώς... Γέφυρες. Με τρέλαιναν οι γέφυρες και τα μαντριά.

Η απλότητα ήταν μια έννοια που ανακαλύψατε ή σας διέκρινε από παιδί;

(χαμογελάει) Ένα είναι βέβαιο, όπως σας έχω ξαναπεί παλιότερα: δεν διάβασα ποτέ και πουθενά περί απλότητας...

(χαμογελάει) Νιώθω ότι στην απλότητα καταλήγουμε με λογισμό. Ίσως να με βοήθησε κι ο Όσκαρ Ουάιλντ να συναντηθώ με την απλότητα στην Αρχιτεκτονική. Ίσως...

Πώς;

Σ' ένα κείμενό του είναι δύο φίλοι... Κουβεντιάζουν στον κήπο, στο περιβόλι, και λέει κάποια στιγμή ο ένας στον άλλον: «Δεν πάμε μέσα;» «Γιατί;» «Αισθάνομαι πιο άνετα μέσα». Αν η φύση ήταν άνετη, το ανθρώπινο γένος δεν θα είχε εφεύρει την Αρχιτεκτονική! (γέλια)

Γιατί οι άνθρωποι νιώθουν πιο άνετα μέσα;

Γιατί έξω υπάρχει ζέστη, κρύο, χιόνι, ο καυτός ήλιος, η βροχή... Όλα αυτά δεν βοηθάνε να νιώθουμε και πολύ άνετα έξω. Έτσι δεν είναι; (χαμογελάει) Στη φράση αυτή του Όσκαρ Ουάιλντ διακρίνω την αναγκαιότητα της Αρχιτεκτονικής... Η απλότητα δεν μου είναι και τόσο εμφανής, για να είμαι ειλικρινής. Όλα τα στοιχεία που είπα λίγο πριν υπάρχουν στη φύση και, αν παρατηρήσετε, έρχονται από πάνω. Ιδού η απλότης. Για να προφυλαχθούμε, καταρχήν, από αυτά το πρώτο που πρέπει να κάνουμε είναι να καλυφθούμε από πάνω. Γι' αυτό και η Αρχιτεκτονική σε μια πρώτη φάση είναι καλυπτική. Μπορείς να ζήσεις πιο άνετα κάτω από ένα υπόστεγο. Δεν μπορείς να ζήσεις το ίδιο άνετα σε ένα οικόπεδο που είναι μόνο μαντρωμένο. Το πρωταρχικό είναι η στέγη...

Αυτή δεν είναι μια απλή διαπίστωση;

Αλλωστε, και οι άνθρωποι συνηθίζουν να λένε: «Δεν έχω πού την κεφαλήν κλίνει!»...

Ακριβώς... Η απλότητα είναι άμεσα συνδεδεμένη με το αναγκαίο και το χρήσιμο.

Άρα, η Αρχιτεκτονική είναι σε άμεση σχέση με τις κλιματολογικές συνθήκες που επικρατούν σε κάθε τόπο;

Άμεσα δεμένη. Συμφωνώ. Στην Ελλάδα ποια άλλα στοιχεία πρέπει να λάβει υπόψη του ο αρχιτέκτονας;

Το φως! Η Ελλάδα έχει τον ήλιο όταν βρίσκεται στο ζενίθ του. Γι' αυτό έχει κι αυτό το δυνατό φως. Ό,τι συμβαίνει στην Ελλάδα είναι πιο διαυγές, καθαρότερο απ' αλλού. Η Ελλάδα είναι ο πιο φυσικά ισορροπημένος τόπος.

Εσείς θα μπορούσατε να κάνετε Αρχιτεκτονική -να χτίσετε- κάπου αλλού εκτός Ελλάδας;

Οπουδήποτε, αρκεί να μελετούσα πριν τις τοπικές συνθήκες. Η Αρχιτεκτονική πρέπει να φυτρώνει σαν ένα δέντρο και να γίνεται ένα με το τοπίο.

Η Αρχιτεκτονική υπαγορεύει έναν τρόπο ζωής ή πρέπει να υπηρετεί ένα δεδομένο τρόπο ζωής;

Κάποτε μια γνωστή μου μου ανέθεσε να της φτιάξω το σπίτι της στη Βουλιαγμένη. Μ' άφησε εντελώς ελεύθερο... Όταν έφτασα να βάλω τα φωτιστικά και τα χρώματα στους τοίχους, έρχεται η κυρία με το σύζυγό της και μου λένε: «Αρη, μέχρι εδώ... Από εδώ και πέρα, είναι δουλειά του διακοσμητή...» (γέλια) Ο διακοσμητής έφτασε στο σημείο ν' αλλάξει τα χρώματα κι ένα σωρό άλλα πράγματα. Το σπίτι έγινε αγνώριστο... Και δεν έφτανε αυτό... Η κυρία, κατά κακή μου τύχη, είχε και συγγραφικό ταλέντο. Έγραψε λοιπόν ένα έργο με τίτλο «Ο Αρχιτέκτων» (γέλια) θεατρικό! Ανέβηκε και στη Δεύτερη Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου επί χούντας... Ήταν και χουντικά η κυρία... Μετά το καταλάβαμε. (γέλια)

Εγώ κατάλαβα από το παράδειγμά σας ότι, για σας, η Αρχιτεκτονική θα πρέπει να υπαγορεύει έναν τρόπο ζωής...

Ακριβώς. Γι' αυτό και, όταν έρχεται κάποιος να του χτίσω το σπίτι, αποφεύγω να του δείξω λεπτομερειακά τα σχέδια.

Γιατί;

Μα ξέρω καλά ότι οι περισσότεροι άνθρωποι ονειρεύονται ένα σπίτι σαν αυτό που είχαν δει στην τηλεόραση... (γέλια)

Είναι τραγικά αρχιτεκτονήματα για σας όλα αυτά τα σπίτια που δείχνει η τηλεόραση σε σειρές όπως η Δυναστεία και το Ντάλας ή στη δική μας τη Λάμψη;

Αστεία είναι... και φτιάχτηκαν από δυστυχείς αρχιτέκτονες για δυστυχείς ανθρώπους. Είναι οι σύγχρονες φυλακές... Εγώ, όταν τα βλέπω, νιώθω θλίψη και απελπισία. Νομίζω ότι μέσα σ' αυτά τα σπίτια υπάρχουν μόνο άρρωστοι άνθρωποι. Δεν ξέρω τι να πω... Είναι πέρα από τη δυνατότητα σύλληψης του μυαλού μου!

Πώς θα χαρακτηρίζατε την ελληνική Αρχιτεκτονική σήμερα;

(γελάει) Είναι σαν να μου ζητάτε να σας χαρακτηρίσω το σύγχρονο Ρωμιο!

Σας είναι δύσκολο; Φοβάστε μη σας παρεξηγήσουν;

Το σίγουρο είναι ότι δεν ξέρει πού της πάν' τα τέσσερα. Σας ικανοποιεί αυτός ο χαρακτηρισμός;

Εσάς σας καλύπτει; Δεν είναι λίγο γενικός; (γέλια)

Έρχονται εδώ νέα παιδιά από το πολυτεχνείο... Είναι τετραπέρατα... Αλλά αδιάβαστα.

Τι θα προτεινάτε να διαβάσει ένας νέος αρχιτέκτονας;

(χαμογελάει) Καταρχήν, Παπαδιαμάντη. Μετά Καβάφη και Σολωμό. Πώς να χτίσεις σπίτια αγνοώντας τον Σολωμό; Αυτά τα πράγματα, βέβαια, τα μαθαίνεις μόνος σου... Δεν σ' τα μαθαίνει το πολυτεχνείο... (γέλια) Κι εγώ σπούδασα, αλλά δεν περιορίστηκα μόνο σ' αυτό. Γυρνούσα στους δρόμους, συνάντησα τη ζωή και μετρήθηκα μαζί της.

Κάθε φορά που σας προκαλεί κάτι το ενδιαφέρον, προσπαθείτε να το κατανοήσετε, να βρείτε την αιτία που σας προκαλεί το ενδιαφέρον ή το αφήνετε να σας πάρει, να σας γοητεύσει και το κουβαλάτε μαζί σας;

Ο Αριστοτέλης λέει ότι εμείς, οι αρχιτέκτονες, στεκόμαστε πάντα πάνω από κάθε τεχνικό επειδή γνωρίζουμε για ποιο λόγο γίνεται το καθετί. Το '68 βρισκόμουν στο Πολυτεχνείο της Ζυρίχης. Είχαν τότε ξεφυτρώσει οι πρώτοι κοινωνιολόγοι, οι οποίοι ισχυρίζονταν ότι το λάθος είναι πως δεν ρωτάμε τον κόσμο πώς θέλει το σπίτι του. Γι' αυτό και τα είχαμε κάνει θάλασσα, κατά τη γνώμη τους. Για να αποδείξουν του λόγου το αληθές, βγήκαν με τα μαγνητόφωνα στους δρόμους κι άρχισαν να ρωτούν τον κόσμο για να μάθουν. Άδικος κόπος. Ποιος ξέρει σήμερα να πει πώς θέλει το σπίτι του; Κανένας. (γέλια)

Η αυτογνωσία του σύγχρονου Έλληνα από πού ξεκινάει και πού σταματάει, κατά τη γνώμη σας;

Το σύγχρονο Έλληνα το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι το αυτοκίνητο, η τηλεόραση, το ραδιόφωνο, να πηγαίνει στις ταβέρνες και τα μπαρ και να φαντάζεται το σπίτι του σαν αυτά που βλέπει στα περιοδικά. Από μέσα του δεν βγαίνει τίποτα πια.

Κάποτε ήταν αλλιώς τα πράγματα;

Κάποτε σ' αυτόν, τον τόπο οι άνθρωποι είχαν πράγματα μέσα τους που, βγάζοντάς τα στην επιφάνεια, δημιουργούσαν...

Πείτε μου ένα δημιούργημα αυτών των ανθρώπων.

Κάτι που αξίζει είναι η ανώνυμη Αρχιτεκτονική. Η λαϊκή ανώνυμη Αρχιτεκτονική. Ήταν η πιο σωστή Αρχιτεκτονική και η πιο ελληνική. Όταν ήρθαν οι πρόσφυγες, έχτισαν τα σπίτια τους με το τίποτα... Υπήρχε όμως μια ομοιομορφία... Η αυλή, το δωμάτιο και το υπόστεγο. Σοφή Αρχιτεκτονική. Αν δείτε, αυτή είναι η Αρχιτεκτονική των παλατιών στην Κνωσό και τη Φαιστό. Μια Αρχιτεκτονική που συναντάμε στις Μυκήνες... Χωρίς να το ξέρουν, έκαναν μια Αρχιτεκτονική ελληνική. Θα ρωτήσετε πώς...

Πώς;

Τους ενέπνευσε το τοπίο. Το υπόστεγο είναι αναγκαίο, κρατάει μακριά το ζεστό ήλιο το καλοκαίρι. Ο ίδιος ήλιος το χειμώνα χαμηλώνει και μπαίνει και ζεσταίνει το παγωμένο δωμάτιο.

Και η αυλή;

Στην Ελλάδα «ο βίος είναι υπαίθριος»... (χαμογελάει) Το πιο σημαντικό απ' όλα όμως είναι η σύλληψη του υπόστεγου...

Το υπόστεγο έχει πια καταργηθεί. Σπάνια το συναντάμε...

Εδώ κινδυνεύουμε να καταργηθούμε ως χώρα, ως πολιτισμός, το υπόστεγο μας μάρανε;

Γιατί όλη αυτή η κατάργηση; Όλη αυτή η έκπτωση;

Ίσως γιατί έχουμε διαφθαρεί. Αυτό, βέβαια, δεν είναι μόνο ελληνικό σύμπτωμα. Μάλλον είναι παγκόσμιο. Σε μας όμως γίνεται πιο οδυνηρό γιατί, σχετικά με τους υπόλοιπους Ευρωπαίους, είμαστε πιο καλλιεργημένοι από τη φύση μας. Κουβαλάμε κάτι από τους αρχαίους μέσα μας και είμαστε και Μεσογειακοί.

Είναι σημαντικό που είμαστε Μεσογειακοί;

Η Μεσόγειος έκανε τον Πικάσο να μοιάζει θηρίο μπροστά στον Ματίς και τον Κλέε. Ο Πικάσο ήταν Μεσόγειος...

Αλλά δεν είχε έρθει ποτέ στην Ελλάδα...

Ναι, το ξέρω. Φοβόταν να έρθει.

Γιατί φοβόταν;

Μήπως έβλεπε κάτι που δεν θα ήταν ικανός να πιάσει. Τελικά το βρήκε και το έπιασε μέσα απ' άλλα μονοπάτια.

Νιώθετε συγγένεια με τον Πικάσο;

Μόνο με τον Σολωμό νιώθω συγγένεια.

Γιατί τόσο απόλυτος;

Επιτρέψτε μου να είμαι απόλυτος. Αυτό με σώζει. Τουλάχιστον, να είμαι απόλυτος στις συγγενείες μου.

Γιατί ειδικά ο Σολωμός;

Τα είχε πει όλα. «Με λογισμό και μ' όνειρο», έλεγε στους στοχασμούς του. Και στο διάλογο με τον Σοφολογιώτατο έλεγε υπάρχουν δύο φλόγες: «Μια στον νου και μια στην καρδιά». Και παρακάτω μιλάει για «το κοινό και το κύριο» και για την «αληθινή ουσία». Αυτά είναι πράγματα που ισχύουν για κάθε τέχνη.

Ποια είναι η διαφορά του μυαλού από την ψυχή;

Η ψυχή είναι θάλασσα. Το μυαλό κλειδαριά. Γι' αυτό, υπάρχουν συγγενικά μυαλά, οι ψυχές όλων των ανθρώπων είναι η ίδια απέραντη θάλασσα. Τα συγγενικά μυαλά, ό,τι κι αν γίνει, θα συναντηθούν σ' αυτήν τη ζωή; (χαμογελάει) Ο άνθρωπος πάει σε πράγματα που θέλει να έχει. Τελικά ψάχνεις στους άλλους στοιχεία που έχεις μέσα σου... Όταν τα βρίσκεις, νιώθεις ένα μαζί τους. Αυτό είναι πολύ σημαντικό.

Είστε λάτρης της λαϊκής ανώνυμης Αρχιτεκτονικής... Σας επηρέασε η λαϊκή ανώνυμη Αρχιτεκτονική και σε τι;

Ποιος κάνει σήμερα σπίτια με υπόστεγο; Κανείς, όπως είπαμε... Μόνο εγώ έχω τρελαθεί και με κοροϊδεύουν. (γέλια) Το 18ο αιώνα κάποιος αβάς Laugier έγραψε ένα βιβλίο για την αγροτική κατοικία, που τη θεωρούσε το πλέον χαρακτηριστικό δείγμα Αρχιτεκτονικής. Βάζεις, λέει, τέσσερις κορμούς δέντρων σε τέσσερις γωνίες, λοξά ξύλα, για να φτιάξεις τη στέγη και το σπίτι είναι έτοιμο. Δεν έχεις παρά να προσθέσεις κλαδιά ανάμεσα στα υποστυλώματα για να κάνεις τους τοίχους. Εδώ υπάρχει μια διαφορά ανάμεσα στα στοιχεία που φέρουν και στα στοιχεία που φέρουν! Τα στοιχεία που φέρουν, τα υποστυλώματα και τα δοκάρια, πρέπει να φαίνονται στην πρόσοψη, αλλά και μέσα. Αλλιώς, δεν κάνεις Αρχιτεκτονική. Κι εγώ αυτό το κάνω παντού. Είμαι άμεσα επηρεασμένος... Ο σκελετός του μπετόν αρμέ είναι πάντοτε ορατός στα δικά μου χτίσματα κι από μέσα, κι απ' έξω. Επίσης, βλέπεις ότι κάθε φορά επαναλαμβάνεται το ίδιο κατασκευαστικό στοιχείο. Έτσι, το κτήριο, το χτίσμα έχει μια μουσικότητα, ένα μέτρο. Η Αρχιτεκτονική είναι, για μένα, μουσική με τον τρόπο που όρισε τη μουσική ο Βαλερί. Το μέτρο και η μουσικότητα της Αρχιτεκτονικής διαλύθηκαν με την Αναγέννηση. Δεν καταργήθηκε μεν ο ρυθμός, αλλά έγινε ψεύτικος, όπως έγιναν όλα ψεύτικα στην Αναγέννηση.

Φέρτε μου ένα παράδειγμα για να καταλάβω το ψέμα που έφερε η Αναγέννηση.

(χαμογελάει) Πολλά παραδείγματα... Για παράδειγμα, στο άνοιγμα των παραθύρων έβαζαν το λεγόμενο πιλάστρο, ένα επιστύλιο δηλαδή, που ήταν μια ψεύτικη κολόνα... Τέτοια πράγματα... Από τότε άρχισε ο ξεπεσμός της Αρχιτεκτονικής.

Με την Αναγέννηση δηλαδή η Αρχιτεκτονική αρχίζει να χρησιμοποιεί ως διακοσμητικό στοιχείο το ψέμα;

(γελάει) Πολύ ωραία το είπατε... Έτσι ακριβώς είναι. Για μένα, δεν υπάρχει Αναγέννηση. Υπάρχει μόνο Γέννηση! Όλα τα άλλα είναι διακόσμηση. Ο παραστάτης -πιλάστρο- στην Αναγέννηση είναι ένα κατασκευαστικό ψέμα για να διακοσμήσει.

Ένα παράδειγμα διακοσμητικής Αρχιτεκτονικής στις ημέρες μας;

Τα νεοκλασικά.

Είναι διακοσμητικά;

Σκηνικά. Τίποτε άλλο. Ένα εισαγόμενο είδος από τους Βαυαρούς, τον Όθωνα. (γέλια) Η διακοσμητική Αρχιτεκτονική μετέτρεψε το σπίτι ή, καλύτερα, επέτρεψε στους ανθρώπους να μετατρέψουν το σπίτι τους σε προβολή της κοινωνικής τους θέσης. Κι όταν κάποιος προβάλλει τον εαυτό του εξουσιαστικά μέσα από το σπίτι του, είναι φασίστας.

Υπερβολή, νομίζω.

Καθόλου. Κυριολεκτία. Αυτό είναι ο φασισμός. Πριν από μερικά χρόνια έδωσα μια διάλεξη στο Βερολίνο κι έβαλα τίτλο Με εργοδότη τη ζωή. Όχι τον πελάτη! Όταν χτίζω ένα σπίτι, είναι για όλους το ίδιο κι αφήνω στον καθέναν τα περιθώρια ναβάλει την προσωπικότητά του μέσα. Άλλωστε, η Αρχιτεκτονική γίνεται απ' όλους, όχι μόνο από τον αρχιτέκτονα.

Με αυτήν τη λογική σχεδιάσατε τις εργατικές κατοικίες της Φιλαδέλφειας;

Ακριβώς.

Οι άνθρωποι που έζησαν μέσα τίμησαν αυτήν τη φιλοσοφία σας;

Όχι. Τους άλλαξαν τα φώτα. (γέλια) Έβαλαν πόρτες, φερφορζέ και τα έκαναν αγνώριστα.

Πόσο φταίει ο αρχιτέκτονας για τις αντιδράσεις των ανθρώπων που κατοικούν στα σπίτια που φτιάχνει;

Η οδηγία που είχα πάρει ήταν να φτιάξω σπίτια για οικογένειες με δύο παιδιά. Έφτιαξα λοιπόν ένα καθημερινό, δύο υπνοδωμάτια, μια κουζίνα, ένα λουτρό. Οι άνθρωποι αυτοί πριν ζούσαν σε τρώγλες, με τις αυλές τους και τους βασιλικούς τους. Μετά από ένα χρόνο, πήγα να δω πώς ζούσαν εκεί. Και τι να δω... Το καθημερινό ήταν κλειδωμένο. Ήταν το επονομαζόμενο «καλό». (γέλια) Τους ζήτησα να μου το ανοίξουν και είδα μέσα πολυτελέστατα έπιπλα με λεοντοπόδαρα και πολυελαίους με ψευτοασημικά. Ήταν ένας χώρος που ανοιγόταν μόνο στις γιορτές. Και ζούσαν στριμωγμένοι στα δύο δωμάτια. Μέχρι και στην κουζίνα ήταν στριμωγμένοι, όπου η γιαγιά κοιμόταν πάνω στη σκάφη, που είχαν κάνει κρεβάτι βάζοντας τρεις τάβλες πάνω. Έτσι ζούσαν όλοι.

Απογοητεύτηκατε;

Εσείς τι λέτε;

Πώς το ερμηνεύσατε;

Νομίζω ότι οι άνθρωποι στις μετακομίσεις κουβαλάνε, εκτός από περιττά πράγματα, και ψευτολειτουργίες που κάνουν τη ζωή τους δύσκολη. Οι μετακομίσεις, πολλές φορές, γίνονται για να βγάλουμε απ' τη ζωή μας το περιττό... Δυστυχώς, η ζωή μας έχει γεμίσει περιττά... Πολύ φοβάμαι ότι σε λίγο θα είναι περιττή και η ίδια η ζωή. Θα γεννιόμαστε για να πεθάνουμε... Θα καλούμεθα να κάνουμε απλώς μια φυσική λειτουργία για να μην ταραχθεί η ισορροπία της φύσης.

Ένας άνθρωπος που δεν σηκώνει μύγα στο σπαθί του, με απόψεις απόλυτες, πώς κατάφερε να δουλέψει τόσα χρόνια στο Δημόσιο; Υπήρξε τόσα χρόνια ένας πολιτικός που να κατάλαβε αυτά που κάνατε, ιδιαίτερα όλη αυτήν τη δουλειά με τα ξενοδοχεία Ξενία;

Πολιτικός που να κατάλαβε όχι. Το πρώτο ξενοδοχείο Ξενία που έφτιαξα ήταν στην Ανδρο. Συνέπεσε το ξενοδοχείο να τελειώσει όταν η Φρειδερίκη έκανε τα αποκαλυπτήρια ενός αγάλματος, του «Αφανούς Ναύτη» του Τόμπρου. Έμεινε λοιπόν στο Ξενία στην Ανδρο. Στον πρόεδρο του ΕΟΤ, που πήγε να την καλωσορίσει, είπε ότι ο αρχιτέκτονας έγλειψε με τη γλώσσα του και την πιο κρυφή γωνία. «Αλλά έτσι κάνετε όλα τα ξενοδοχεία; Με τσιμέντα και μπετά;» Και συνέχισε: «Από εδώ και πέρα, θα μου φέρνετε να εγκρίνω τα σχέδια». Ο γενικός γραμματέας όμως του ΕΟΤ ο Φωκάς είπε στον πρόεδρο: «Αυτά να τα πει η Φρειδερίκη στον Καραμανλή. Εμείς δεν μπορούμε να καθυστερήσουμε ούτε ένα δευτερόλεπτο». Κι έτσι, γλυτώσαμε.

Ζούμε, λέτε, σε μια εποχή που έχει χαθεί το όραμα;

Ναι, αυτό είναι το κακό που μας βρήκε. Γιατί στη ζωή κάτι πρέπει να πιστεύεις και κάτι ν' αγαπάς. Αλλιώς, δεν υπάρχει σωτηρία. Πολύ φοβάμαι ότι αυτά είναι πράγματα που αρχίζουν να εκλείπουν.

Εσάς τι σας λείπει τώρα από τη ζωή; Από όλες τις απώλειες ποια σας πονάει περισσότερο;

Πριν από τριάντα χρόνια είχα ένα φίλο. Σπούδασε μόδιστρος στη Βιέννη. Ήρθε εδώ και έκανε τον ξεναγό. Ξαφνικά κάτι έπαθαν τα νεύρα του και δεν μπορούσε να κοιμηθεί. Του έδιναν οι γιατροί φάρμακα, αλλά δεν γινόταν τίποτα. Του σύστησαν έναν ψυχίατρο στη Βιέννη. «Για ποιο λόγο να πάω σε ψυχίατρο, γιατρέ;» ρώτησε. «Για να σου πει ποιος είσαι», του λέει ο γιατρός. «Μα αυτό στην Αθήνα μου το λέει κάθε ημέρα ο γείτονάς μου», του είπε, και γύρισε εδώ. Αυτό λοιπόν ήταν η μεγαλύτερη απώλεια. Κάποτε υπήρχε επαφή κι αγάπη. Δίναμε το χέρι ο ένας στον άλλον και ήξερες με ποιον έχεις να κάνεις. Δεν χρειαζόμαστε πια το διπλανό μας για να κάνουμε κάτι.

Φαίνεστε στενοχωρημένος.

Στενοχωριέμαι αφάνταστα. Παλιά υπήρχαν μερικοί φίλοι, συναντιόμασταν στο Μηραζίλιαν, στη Βουκουρεστίου, τα λέγαμε. Τώρα ο καθένας σπίτι του, στην τηλεόραση μπροστά. Αυτή είναι η παρέα του. Δεν ανοίγει ούτε τα παράθυρα. Η τηλεόραση είναι το μόνο του παράθυρο στον κόσμο. Δεν βλέπουμε πια, αυτή είναι η απώλεια.

Εσείς πώς αντιμετωπίζετε αυτήν τη μοναξιά;

Κάθομαι πάνω απ' το τηλέφωνο, ν' ακούσω μια φωνή φιλική, να πω λίγα λόγια. Ή βγαίνω στο δρόμο και μιλώ με τα κτήρια με τις ώρες... Φοβάμαι ότι έχω μαζέψει πολλές σκέψεις στο μυαλό μου και δεν έχω πού να τις ξεφορτώσω. Άστε που οι σκέψεις είναι καλές, φρέσκες. Με τον καιρό, αν δεν τις στείλεις να συναντήσουν άλλες σκέψεις, αρχίζουν και μυρίζουν άσχημα. Και δεν υπάρχει χειρότερο πράγμα από σκέψεις που έληξε η ημερομηνία τους χωρίς να βρεις άλλο μυαλό να τις αρπάξει. Σηκώνομαι το πρωί και νιώθω όλο και πιο βαρύν. Δεν ξέρω αν πρόβλεψα τα θεμέλια ν' αντέξουν

αυτές τις σκέψεις. Μπορεί και να βυθιστώ για πάντα από τις πολλές σκέψεις. Άλλες φορές λέω ότι ίσως ελευθερωθείς αν μ' έναν απότομο τρόπο διακόψεις τη φυσική ισορροπία.

Φοβάστε το θάνατο;

Τον περιμένω. Μερικές φορές τον έχω προκαλέσει κιόλας, αλλά δεν τα κατάφερε να με καταβάλει. Να σας πω κάτι απλό; Ακόμα κι αν αποφασίσεις να πεθάνεις, ο θάνατος έρχεται όποτε του καπνίσει. Κι όσο κι αν αφεθείς την τελευταία στιγμή, ο εαυτός μας αντιστέκεται μπρος στην ιδέα του θανάτου.

Υπάρχουν πρόσωπα που θα σας ξαλάφρωναν το μυαλό και θα μοιραζόσασταν τώρα τις σκέψεις σας;

Ο Ελύτης... Ο Μπετόβεν... Ο Μπετόβεν με έχει σώσει πολλές φορές. Ακούω τη μουσική του και είναι σαν να μ' έχει προσκαλέσει σε γεύμα και μου σερβίρει, αντί φαγητού, συναισθήματα κι εγώ του ανταποδίδω γουλιές γουλιές τη σκέψη μου.

Θα ήταν μια πρόκληση για σας να ρίξετε ό,τι δεν σας αρέσει αρχιτεκτονικά στην Αθήνα και να φτιάξετε ό,τι θέλετε στη θέση του;

Όχι. Θα έπρεπε να την γκρεμίσω και να την ξαναχτίσω πάλι από την αρχή. Αλλά, γκρεμίζοντας την Αθήνα, δεν γκρεμίζεις και τους ανθρώπους που την κατοικούν. Οι επιζήσαντες θα είναι πάλι το πρόβλημα.

Νιώθετε αποτυχημένος;

Ευτυχής, θα έλεγα. (γέλια)

Γιατί;

Πρόλαβα να διαπιστώσω ότι η απώλεια του παρελθόντος μας είναι η πρώτη κοινωνική ομαδική αυτοκτονία μας.

Πέστε μου μια συνοικία της Αθήνας που αγαπάτε.

Τα Αναφιώτικα.

Γιατί;

Γιατί τα σπίτια δεν έχουν χτιστεί από αρχιτέκτονες. (γέλια)

Σας ευχαριστώ.

Εγώ σας ευχαριστώ. Κάθε φορά που μιλάμε ή στο τηλέφωνο ή από κοντά, ξαλαφρώνει η σκέψη μου. Μην ξεχνάτε να μου τηλεφωνείτε. Σαν βιβλίο μεγάλο με πολλές σελίδες είστε... Φανταστείτε όλους αυτούς τους ανθρώπους που δεν ζουν πια, δεν έγραψαν τι είδαν, τι άκουσαν και τι έκαναν για να δείτε την πραγματική απώλεια που έχουμε.

Σας ευχαριστώ ειλικρινά!

9.3.2. ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

ι. ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΜΕ ΤΟΝ κ. ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

Ο Δημήτρης Κωνσταντινίδης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1952. Ο πατέρας του ήταν ο Άρης Κωνσταντινίδης. Η μητέρα του είναι η γλύπτρια Ναταλία Μελά. Παππούς του ο Μίκης Μελάς, γιός του πρωτεργάτη μακεδονομάχου Παύλου Μελά. Γιαγιά του η Αλεξάνδρα Πεσμαζόγλου, κόρη του Ι. Πεσμαζόγλου συνιδρυτή της Εθνικής Τράπεζας. Αδελφή του η Αλεξάνδρα Τσουκαλά. Φοίτησε στο Κολέγιο Αθηνών και αποφοίτησε από το Cate School της Καλιφόρνια των ΗΠΑ. Απέκτησε το BA στο Visual and Environmental Studies στο Harvard University των ΗΠΑ και στη συνέχεια το Master of Arts στην Αρχιτεκτονική, στο Columbia University, το 1978. Εργάζεται ως αρχιτέκτων, ελεύθερος επαγγελματίας από το 1982.

ΕΝΟΤΗΤΑ 1 : ΓΕΝΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποιά ήταν τα ονόματα των γονέων του; Γνωρίζουμε ότι ο πατέρας του δούλεψε στην Εθνική Τράπεζα, ποιά ήταν η ειδικότητα του ακριβώς; Ποιό ήταν το επάγγελμα της μητέρας του; Ποιά ήταν η οικονομική κατάσταση και τα ενδιαφέροντα της οικογένειας Κωνσταντινίδη; Θα θέλαμε να μάθουμε πληροφορίες για τις δύο αδερφές του. Ποιά ήταν η οικογενειακή και επαγγελματική τους κατάσταση;

Ο πατέρας του λεγόταν Δημήτρης και η μητέρα του Μαρίκα.

Ο πατέρας του ήταν υπάλληλος στην Εθνική τράπεζα, δεν γνωρίζω ποια ήταν η ειδικότητά του ακριβώς.

Η μητέρα του ήταν νοικοκυρά, δεν είχε κάποιο επάγγελμα.

Θα χαρακτήριζα την κοινωνική θέση της οικογένειας Κωνσταντινίδη μεσοαστική. Τα ενδιαφέροντά τους, ιδιαίτερα λόγω του πατέρα, ήταν πνευματικά. Δηλαδή, όλοι έπαιζαν πιάνο, μιλούσαν ξένες γλώσσες, ασχολούνταν με την λογοτεχνία. Υπήρχε σε πολύ μεγάλη περιωπή η πνευματική δημιουργία.

Ο Άρης ήταν ο πρώτος από τα παιδιά, δεύτερη η Ηρώ και τρίτη η Ελένη. Η Ηρώ δεν είχε ιδιαίτερα ενδιαφέροντα, παντρεύτηκε έναν γιατρό, έκανε οικογένεια, χωρίς μια πνευματική παρουσία. Η άλλη αδερφή του, η πιο μικρή, η Ελένη ή Νίτσα, δεν παντρεύτηκε και συντηρούσε τους γονείς τους μέχρι το τέλος τους, ήταν και αυτή υπάλληλος στην τράπεζα και έπαιζε κι εκείνη πιάνο.

2. Τι παραστάσεις είχε περί αρχιτεκτονικής πριν τις σπουδές του στο Πολυτεχνείο του Μονάχου;

Δεν έχω κάτι συγκεκριμένο γι' αυτό να σας πω, δεν μου είχε πει ποτέ κάτι. Το μόνο που ξέρω είναι ότι από πολύ μικρός ήξερε πως ήθελε να γίνει αρχιτέκτονας. Δεν είχαμε μιλήσει ποτέ για παραστάσεις περί αρχιτεκτονικής πριν τις σπουδές του.

3. Τι ξέρετε για τα φοιτητικά του χρόνια και τις σπουδές του στο Μόναχο; Είχε αναφέρει κάτι για το κλίμα στο Μόναχο εκείνη την εποχή; Είχε επιρροές από καθηγητές της σχολής του; Τι επαφές είχε στην Γερμανία και πώς αυτές επηρέασαν την Αρχιτεκτονική του; Ποιές ήταν οι συναναστροφές του με Έλληνες του εξωτερικού και με Έλληνες στο εξωτερικό; Τι γλώσσες ήξερε και ποιές κουλτούρες γνώρισε;

Πρώτα απ' όλα να πω, πως πήγε ολόκληρη η οικογένεια στο Μόναχο. Ο παππούς μου, ο Δημήτρης, παραιτήθηκε από την τράπεζα και πήρε ένα μεγάλο bonus τότε, κάτι σαν το σημερινό εφάπαξ, μια αποζημίωση. Έγινε όλο αυτό, ουσιαστικά, για να σπουδάσει ο πατέρας μου. Έμειναν όλοι μαζί για κάποιο χρονικό διάστημα, για κάποιους μήνες. Τελικά δεν «έβγαιναν» διότι η ζωή εκεί ήταν πολύ πιο ακριβή απ' ό,τι περίμεναν. Ξαναγύρισαν, λοιπόν, οι γονείς με τις δύο κόρες τους πίσω στην Αθήνα. Και έμεινε μόνος του. Η μέρα εκείνη, ήταν η πιο χαρούμενη μέρα του στο Μόναχο. Οι σπουδές του, μπορώ να πω, ότι ήταν μια θυσία ολόκληρης της οικογένειας.

Έζησε την άνοδο του ναζισμού, για παράδειγμα είχε αναφέρει την φρίκη που αισθάνθηκε όταν ένας καθηγητής του εμφανίστηκε στην σχολή με ναζιστική στολή. Υπήρξαν στιγμές που ήταν θύμα ρατσισμού, λόγω της μεγάλης μύτης του τον περνούσαν για εβραίο (!) και επίσης σε κάποιο ταξίδι με την μοτοσυκλέτα ενός φίλου του στην Ολλανδία, τους είχαν

περάσει για ναζι επειδή φορούσαν δερμάτινα (!). Έφυγε αρκετά νωρίς από το Μόναχο και γύρισε το 1936 στην Ελλάδα. Έζησε την άνοδο του Χίτλερ και όχι την πλήρη κυριαρχία του.

Είχε έναν καθηγητή, τον Abel, με τον οποίο αλληλογραφούσαν μέχρι πολύ αργά. Είχε έρθει και στην Ελλάδα, τον είχα γνωρίσει και εγώ την δεκαετία του '60, αλλά δεν ξέρω αν υπήρχε κάποια συγκεκριμένη επιρροή από τον ίδιο τον Abel. Ήταν το περιρρέον κλίμα τότε στην Γερμανία που τον επηρέασε. Υπήρχε πολύ έντονα το μοντέρνο κίνημα και η αντίδραση του ναζισμού απέναντί του.

Από την αρχή στο Μόναχο, έκανε παρέα με τον Κυπριανό Μπίρη, δηλαδή τον πατέρα των αδερφών Μπίρη που είναι τώρα καθηγητές στο Ε.Μ.Π. Είχαν μια καλή σχέση σαν φοιτητές και σπούδαζαν στο ίδιο πανεπιστήμιο. Δεν μου είχε μιλήσει ποτέ για κάποιον Έλληνα του εξωτερικού. Είχε πολλούς φίλους Γερμανούς.

Ήξερε πολύ καλά Γερμανικά, αρκετά γαλλικά, τα οποία με τον καιρό τα είχε ξεχάσει και καθόλου αγγλικά. Δεν είχε καμία σχέση με την αγγλοσαξωνική κουλτούρα.

4. Τι γνωρίζετε για την ενασχόλησή του με τη λαϊκή αρχιτεκτονική κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας;

Η πρώτη του επαφή με τη λαϊκή αρχιτεκτονική νομίζω ότι είχε γίνει κιόλας από την Γερμανία, όπου ήταν πολύ έντονο το ενδιαφέρον του μοντέρνου κινήματος για την ανώνυμη αρχιτεκτονική ανά τον κόσμο, ήταν αντιδραστικό και προοδευτικό. Ο ναζισμός θεωρούσε ότι για σπίτια πρέπει να χτίζεις λαϊκά, για εργοστάσια πρέπει να χτίζεις μοντέρνα και για κυβερνητικά κτήρια να χτίζεις νεοκλασικά. Ενώ οι μοντέρνοι έλεγαν ότι όλα πρέπει να είναι σύγχρονα. Περισσότερες λεπτομέρειες παρουσιάζονται στο δημοσιεύμενο του ημερολόγιο, όπου δείχνει το πόσο πολύ τον ενδιέφερε η ανώνυμη αρχιτεκτονική.

5. Τι επιρροές είχε δεχθεί από Έλληνες και ξένους αρχιτέκτονες; Ποιές ήταν οι συναναστροφές του με συναδέλφους του; Ποιούς άλλους είχε γνωστούς και φίλους; Ποιά ήταν η σχέση του με τον Δημήτρη Πικιώνη; Ποιά ήταν η γνώμη του για τους παρακάτω Έλληνες αρχιτέκτονες της γενιάς του:

- i. **Ιωάννη Λιάπη (1922-93)**
- ii. **Νίκο Βαλσαμάκη (1924-)**
- iii. **Κωνσταντίνο Δεκαβάλλα (1925-)**
- iv. **Τάκη Ζενέτο (1926-77)**

Αλλά και της αμέσως επόμενης που θεωρούνται συνεχιστές του έργου του:

- v. **Δημήτρη (1933-) και Σουζάνα (1935-) Αντωνακάκη.**

(Ο Τζώνης θεωρεί το έργο του γραφείου Αντωνακάκη έναν συνδυασμό της τοπογραφικής πορείας του Πικιώνη με τον «διεθνή» κάνναβο του Κωνσταντινίδη)

Δεν μπορώ να πω ότι είχε μια άμεση επιρροή. Αν υπάρχει κάποιος που τον ενδιέφερε περισσότερο, ήταν ο Mies van der Rohe, έχοντας γράψει και σχετικά άρθρα, αν και τον κατηγορούσε για μορφοκρατία. Πιο πολύ θεωρούσε σημαντικούς αρχιτέκτονες τους Frank Lloyd Wright και παλιότερα τον Sullivan που ήταν Αμερικάνοι, παρά τους μοντέρνους αρχιτέκτονες που τους κατηγορούσε ότι από ένα σημείο και μετά αρχίζουν και αυτοί να είναι μορφοκράτες. Ο Le Corbusier ειδικά ήταν «κόκκινο πανί» για αυτόν.

Δεν είχε αρχιτέκτονες φίλους. Ήταν πολύ μονήρης άνθρωπος και μόνος.

Ο πατέρας μου υπήρξε επιμελητής του Πικιώνη στο Ε.Μ.Π., δηλαδή άμισθος βοηθός του για ένα διάστημα. Δίδασκε μαζί του. Γνωριζόταν πολύ καλά με τον Πικιώνη, τον είχε βρει μόνος του ο πατέρας μου, έχοντας ακούσει πολλά γι' αυτόν. Φίλοι δεν ήταν γιατί είχαν αρκετά χρόνια διαφορά, ήταν άλλης γενιάς. Ο Πικιώνης ήταν μια εμβληματική μορφή την εποχή που γυρνάει ο πατέρας μου από το Μονάχο. Ήταν, ήδη, καθηγητής και ήταν μια πνευματική προσωπικότητα πολύ σημαντική. Οπότε ήταν από τους ανθρώπους που «ακούγονταν» και βεβαίως τον γνώριζε ο πατέρας μου. Το ενδιαφέρον του για τη λαϊκή αρχιτεκτονική ήταν κάτι που συμμαρζιζόταν ο πατέρας μου. Αλλά, εκεί αμέσως αρχίζει και η σύγκρουση. Συγκρούεται με τον Πικιώνη και πολύ έντονα. Το πρώτο βιβλίο του πατέρα μου, το «Δυο χωριά απ' την Μύκονο» το 1947, είναι γραμμένο εναντίον του Πικιώνη. Δεν τον ονομάζει βέβαια, αλλά εκεί μέσα κάνει σαφή την διαφοροποίησή του από τον Πικιώνη. Μιλάει για την αξία της ανώνυμης αρχιτεκτονικής, αλλά λέει ότι δεν πρέπει να παίρνουμε την μορφή, αλλά την ουσία. Κατηγορεί έτσι, τον «εραστή» της λαϊκής αρχιτεκτονικής, αυτός δηλαδή που παγιδεύεται σε μία υπερβολική αγάπη και σε έναν έρωτα, που τον τυφλώνει και δεν βλέπει την ουσία της λαϊκής αρχιτεκτονικής.

Ουσιαστικά, από εκεί ξεκινάει ένας «πόλεμος» εναντίον της μορφοκρατίας και του «Πικιώνισμού». Στο βιβλίο του «Εμπειρίες και Περιστατικά» έχει ένα κομμάτι όπου «περνάει γεννεές 14 τον Πικιώνη». Και τον κατηγορεί ότι πήρε λάθος δρόμο, ακολούθησε μια λογική η οποία ήταν μορφοκρατική. Θυμάμαι μου έλεγε μια κλασική ιστορία από το πολυτεχνείο όταν ήταν επιμελητής του όπου στα μαθήματα του Πικιώνη όλοι οι φοιτητές σχεδίαζαν όψεις. Λέει στον Πικιώνη, «*Τι είναι αυτά; Σε αρχιτεκτονικό μάθημα να σχεδιάζεις όψεις; Πού είναι η κάτοψη;*». Εμείς το βρίσκουμε λογικό σήμερα, εκείνη την εποχή όμως, που ο Πικιώνης ήταν πολύ αισθαντικός άνθρωπος τον ενδιέφερε πάρα πολύ η εξωτερική όψη. Όλα τα σημαντικά σχέδιά του είναι όψεις, πολύ αισθαντικά σχέδια και σκίτσα που είναι όψεις. Έβλεπε την εξωτερική μορφή, αυτό τον ενδιέφερε, τον γοήτευε και στην λαϊκή αρχιτεκτονική, τον σαγήνευε. Ενώ ο πατέρας μου, με μια πιο μοντέρνα αισθητική ή καλύτερα λογική, πίστευε ότι το σημαντικότερο είναι η κάτοψη. Με μια σωστή κάτοψη, όλα τα υπόλοιπα έβγαιναν ωραία. Ο Κωνσταντινίδης λέει ότι η αρχιτεκτονική φτιάχνει «Δοχεία ζωής», δοχεία, δηλαδή το εσωτερικό είναι η ουσία, ο χώρος και όχι η όψη. Τα λέει αυτά στον Πικιώνη, ο οποίος συμφωνεί μαζί του και την επόμενη μέρα έκανε ένα μάθημα για την κάτοψη και την σημασία της και πολλά άλλα σωστά πράγματα κατά τον πατέρα μου. Και μετά από δύο μέρες σχεδίαζαν πάλι όψεις όμως (!). Είχε ένα πάθος ο Πικιώνης με την εξωτερική μορφή, το οποίο δεν τον άφησε να προχωρήσει σε ένα αρχιτεκτονικό έργο, κατά την γνώμη μου, και κατά την γνώμη του πατέρα μου βέβαια, ουσιαστικό. Το έργο του είναι περισσότερο ζωγραφικό παρά αρχιτεκτονικό. Αυτή ήταν και η διαφορά τους. Με τον Πικιώνη συνεργάστηκαν για πολύ μικρό χρονικό διάστημα, γιατί είδε ότι δεν μπορούσε να συνυπάρξει με αυτήν την άποψη. Έπειτα, εξακολουθούσαν να έχουν μια σχέση, η οποία ήταν τυπική, γιατί ο πατέρας μου ήταν απόλυτος άνθρωπος, γιατί δεν του πήγαινε καθόλου αυτή η αισθαντικότητα του Πικιώνη. Παρ' όλα αυτά είχαν την ίδια αγάπη και ενδιαφέρον για την λαϊκή αρχιτεκτονική. Το θέμα είναι, τα κοιτάμε, τα βλέπουμε αλλά δεν τα αντιγράφουμε. Βλέποντας ένα μπαλκόνι, στο σπίτι στην Φιλοθέη του Ποταμιάνου, σχολίασε «*Τι ψεύτικο που είναι!*» (!). Με τους αρχιτέκτονες που αναφέρετε δεν είχε καμία σχέση, είχε αρνητική γνώμη για όλους και ιδιαίτερα για τον Ζενέτο, γιατί τον θεωρούσε πολύ φουτουριστή. Τον Βαλσαμάκη δεν τον θεωρούσε πολύ αξιόλογο αρχιτέκτονα, ιδιαίτερα για τα τελευταία κτήριά του. Εδικά για το ξενοδοχείο «Αμαλία» του Ναυπλίου όπου το θεωρούσε νεοκλασικό κτήριο. Για τον Δεκαβάλλα δεν τον είχε ακούσει να μιλάει. Για τους Δημήτρη και Σουζάνα Αντωνακάκη δεν είχε καλή γνώμη καθώς τους θεωρούσε μεταμοντέρνους. Δεν συμφωνώ ότι το έργο του πατέρα μου είναι ο συνδυασμός του έργου των Δημήτρη και Σουζάνα Αντωνακάκη και του Πικιώνη. Ήταν δύο απόψεις που συγκρούονταν. Ή θα κάνεις το ένα ή θα κάνεις το άλλο, δεν μπορείς και τα δύο. Και ο Κυριάκος Κρόκος δοκίμασε να κάνει αυτό. Νομίζω ότι δεν μπορούν να συγκερασθούν αυτά τα δύο.

6. Από το 1951 μέχρι το 1965 δεν γράφει στο δημοσιευμένο ημερολόγιό του. Τι γνωρίζετε για την συγκεκριμένη περίοδο;

Το ημερολόγιο αυτό εκείνος το δημοσίευσε. Νομίζω ότι για αρκετή χρονική περίοδο δεν είχε γράψει κάτι. Το 1951 μέχρι το 1965 είναι η πιο μεγάλη περίοδος όπου έχτιζε. Ήταν πιο απασχολημένος με το χτίσιμο, με τις εργατικές κατοικίες και βεβαίως με τα «Ξενία», από το να γράφει.

7. Γνωρίζουμε ότι η μητέρα της συζύγου του διετέλεσε υπεύθυνη του εράνου της βασίλισσας Φρειδερίκης, τι γνωρίζετε για την μεταξύ τους σχέση; Ποιά η σχέση του με την εξουσία και πώς αυτή επηρέασε την αρχιτεκτονική του;

Η μητέρα της μητέρας μου λεγόταν Αλεξάνδρα Μελά. Με την γιαγιά μου δεν είχε ιδιαίτερα καλή σχέση. Σε ένα προσωπικό επίπεδο συμπαθιόντουσαν, αλλά η γιαγιά μου ήταν το δεξί χέρι της Φρειδερίκης ενώ ο πατέρας μου δεν είχε καμία εκτίμηση για τη Βασιλεία.

Έγινε όμως μια στενή προσπάθεια για συνεργασία. Αυτά αναφέρονται και στο βιβλίο του «Εμπειρίες και Περιστατικά». Του ανέθεσαν να κάνει μια μελέτη για τις «Παιδουπόλεις» και όταν την παρουσίασε στους Βασιλείς, του είπαν: «*Τι είναι αυτά; Εμείς περιμέναμε αρχαίες κολώνες, κιονόκρανα. Το μπετόν δεν είναι αυτό που θέλουμε*». Και τότε είπε ο πατέρας μου: «*Εγώ δεν μπορώ να κάνω κάτι άλλο, αυτά κάνω*». Η γιαγιά μου κόντεψε να πάθει συγκοπή (!) λέγοντας στον πατέρα μου: «*Είπες όχι στον Βασιλέα;*». Αυτό εθεωρείτο τρομερό (!). Όταν παντρεύτηκε ο πατέρας μου, όλοι οι φίλοι του και ο κοινωνικός περίγυρος θεώρησε ότι «έπιασε την καλή», ότι από εδώ και πέρα θα ήταν ένας πολύ επιτυχημένος αρχιτέκτονας. Όμως δεν ήταν καθόλου αυτής της λογικής. Ούτε και η μητέρα μου ήταν αυτής της λογικής. Επί χούντας

παραιτήθηκε από σύμβουλος του Ε.Ο.Τ. λόγω της πολιτικής αυτής κατάστασης. Είχε μια άρνηση προς την εξουσία, δεν δεχόταν να παίρνει διαταγές από κανέναν. Μπορούμε να πούμε ότι είχε μια αντιεξουσιαστική στάση.

8. Γιατί επιλέγει κι εμένα του να αναφέρονται συχνότερα σε ποιητές και φιλόσοφους παρά σε Αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες; (Π.χ. Δ. Σολωμός, Π. Γιαννόπουλος, Goethe και Oscar Wilde).

Είναι γεγονός ότι δεν αναφερόταν συχνά σε αρχιτέκτονες αν και υπάρχουν αρκετές αναφορές σε Sullivan, Wright και τον Mies για παράδειγμα. Αναφέρει και καλλιτέχνες όμως και πολλούς ζωγράφους όπως τον Auguste Rodin. Είχε μια γενική κουλτούρα, διάβαζε πολύ. Προσπαθούσε να βρει αυτά τα οποία πίστευε για την αρχιτεκτονική, να τα έχουν πει και με άλλους τρόπους και διάφοροι άλλοι άνθρωποι και όχι μόνο αρχιτέκτονες, διάφοροι άλλοι πνευματικοί άνθρωποι.

9. Ποιά ήταν η γνώμη του για την Αθήνα, ποιά ήταν το όραμα του για αυτήν, ενδιαφέρθηκε για την πολεοδομία της και γενικά για την πολεοδομία; (Π.χ. αναδιαμορφώσεις, αλλαγές).

Όπως λέτε ενδιαφέρθηκε από πολύ νωρίς για την πολεοδομία και την Αθήνα. Συμμετείχε σε διαγωνισμούς το 1944 και το 1947 για το Ζάππειο και το 1957 για την πλατεία συντάγματος. Ο πατέρας μου δεν έκανε αυτό που θα ήθελε αλλά έκανε αυτό που μπορεί. Κατάφερε να δημιουργήσει σε συγκεκριμένους τομείς. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν ενδιαφέρθηκε για την πολεοδομία. Έχει γράψει για πολεοδομικά θέματα αλλά δεν ήταν σε θέση που θα μπορούσε να κάνει κάτι για αυτά. Στο βιβλίο του «Προλεγόμενα» όπου έγραψε για θέματα όπου θα ήθελε να ασχοληθεί, ήταν για την Αθήνα και το πολεοδομικό σχέδιο του Schaubert για αυτήν. Είχε μαζέψει πολύ υλικό και το οποίο το έχω εγώ τώρα και κάποια στιγμή θα είχε νόημα να εκδοθεί. Δεν προχώρησε ποτέ σε κάποια ταξινόμηση αυτού του υλικού. Τον ενδιέφερε να δείξει ότι υπήρχε μια νεοκλασική αντίληψη στην πολεοδομία που δεν είναι ελληνική αλλά ξενόφερτη. Θεωρούσε ότι η Αθήνα ήταν η κύρια πόλη που επενέβησαν οι Βαυαροί.

10. Σε τί έδινε έμφαση περισσότερο ως άνθρωπος; Υπάρχουν ομοιότητες - διαφορές μεταξύ της προσωπικής και επαγγελματικής του ζωής;

Η ερώτηση αυτή είναι ασαφής, καθώς έχει πολύ συζήτηση αυτό το θέμα. Ο πατέρας μου ήταν απόλυτος και στην επαγγελματική και στην προσωπική του ζωή. Δεν υπήρχαν μεγάλες διαφορές, ήταν ο ίδιος άνθρωπος. Είχε μία εσωτερική λογική τόσο στην επαγγελματική όσο και στην προσωπική του ζωή. Εμένα προσωπικά με επηρέασε και ως πατέρας και ως αρχιτέκτονα. Μπορώ να πω ότι με επηρέασε υποσυνείδητα στο να ακολουθήσω τις σπουδές και το επάγγελμα του αρχιτέκτονα. Να σας πω ότι φωτογράφιζα μετά μανίας και φωτογραφίζω ακόμα, όμως δεν κληρονόμησα το ταλέντο του πατέρα μου στο σχέδιο καθόλου. Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι για πολλά χρόνια ενώ σπούδαζα στην Αμερική, είχαμε μια μεγάλη αλληλογραφία με τον πατέρα μου. Έμεινα 9 χρόνια εκεί, και η μόνη επικοινωνία που είχαμε ήταν με γράμματα. Έχω σκοπό στο μέλλον να τα δημοσιεύσω, διότι διαπραγματευόμαστε τα πάντα, θέματα ηθικής, πολιτικής, αρχιτεκτονικής, τέχνης, τα πάντα. Πρέπει να τονιστεί ότι τα γράμματα αυτά δεν ήταν προσωπικά και θα μπορούσαν να απευθύνονται σε οποιοδήποτε νέο με ανησυχίες για τη ζωή. Να πω εδώ, ότι επαγγελματικά δεν είχα δουλέψει μαζί του, αφού όταν γύρισα είχε σταματήσει να δουλεύει. Δεν ήταν ένας άνθρωπος που θα μπορούσε να συνεργαστεί με κάποιον άλλον αρχιτέκτονα, ακόμα και με τον γιο του. Τα έκανε όλα μόνος του. Μόνο με έναν σχεδιαστή-βοηθό συνεργάστηκε για πολλά χρόνια ιδιαίτερα στο δημόσιο, κυρίως στον Ε.Ο.Τ. αλλά και στις ιδιωτικές του δουλειές τα απογεύματα, τον Γιώργο Δελέντζα, ο οποίος ήταν ένας πολύ συμπαθητικός, αξιόλογος και προοδευτικός άνθρωπος ο οποίος δεν ζει τώρα. Είχε μάθει και σχεδίαζε τα προοπτικά και ήταν σχεδόν σαν το χέρι του πατέρα μου. Είχαν πολύ καλή σχέση και ο ένας αγαπούσε πολύ τον άλλον μέχρι το τέλος τους.

ΕΝΟΤΗΤΑ 2 : ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

1. Είχε δυσκολίες τα πρώτα χρόνια κατά την είσοδό του στο επάγγελμα; Ένας άνθρωπος με απόψεις απόλυτα ξεκαθαρισμένες, πώς κατάφερε να δουλέψει και να κάνει καριέρα τόσα χρόνια στο Δημόσιο;

Προφανώς και είχε δυσκολίες. Αλλά τα κατάφερε. Ξέρατε τις ιστορίες για το πώς παραιτήθηκε από τον Ο.Ε.Κ., υπάρχουν στο βιβλίο του «Εμπειρίες και Περιστατικά». Η καριέρα του στο δημόσιο δεν ήταν και τόσο μεγάλη μπορώ να πω. Στον Ο.Ε.Κ. δούλεψε αρκετά χρόνια και μετά στον Ε.Ο.Τ. που μπήκε χάρη στον Στέφανο Πεσμαζόγλου, ο οποίος ήταν θείος της μητέρας μου, και τότε ήταν σύμβουλος εκεί. Υπήρχε η θέση του προϊσταμένου μελετών κενή και την προσέφερε στον πατέρα μου και δέχτηκε. Έτσι ξεκίνησε στον Ε.Ο.Τ., κάπως τυχαία. Πέρασε και εκεί δυσκολίες και υπήρχε περίοδος

που δεν τον άφηναν να χτίσει, την περίοδο 1964-67. Διότι η αρχιτεκτονική του ενοχλούσε και ενοχλεί. Υπήρχαν μεγάλες αντιδράσεις. Για παράδειγμα, με την επίσημη λειτουργία του «Ξενία» στην Μύκονο, δέχτηκε τεράστια κριτική από εφημερίδες και δημοσιογράφους, μέχρι και ο τότε υπουργός Καραμανλής εμπλέχτηκε σε αυτό. Η αρχιτεκτονική του ήταν πολύ μοντέρνα για την Ελλάδα τότε. Κάποιος γραμματέας έθεσε βέτο να μην χτίζει ο Κωνσταντινίδης όσο ήταν αυτός στο υπουργείο. Επίσης προσπάθησαν να τον διώξουν με το να του ρίξουν «φταιξιμο», ότι είχε κλέψει για παράδειγμα. Κάτι τέτοιο δεν έγινε ποτέ βέβαια. Έπεσαν στην περίπτωση (!). Δεν μπορούσαν να βρουν τίποτα αρνητικό, και τελικά έφυγε μόνος του επί χούντας. Να πω εδώ ότι η εποχή εκείνη ήταν πολύ διαφορετική από την σημερινή. Ήταν μία περίοδος ανάπτυξης όπου όλοι έχτιζαν. Δεν ήταν μόνο αυτός ο τυχερός, όλοι σχεδόν οι αρχιτέκτονες έχτιζαν. Ο Βαλσαμάκης για παράδειγμα είχε χτίσει πολύ περισσότερο και στον ιδιωτικό τομέα. Ο Δεκαβάλλας, επίσης, είχε χτίσει περισσότερο αλλά και άλλοι γνωστοί της εποχής, όπως Βουρέκας, Καψαμπέλης, Στάικος. Ο πατέρας μου έχτισε πάρα πολύ λίγο σε σχέση με άλλους. Να πω ότι ως ελεύθερος επαγγελματίας δεν είχε πολύ δουλειά. Αυτό το έζησα και έγω. Ήταν δύσκολος και ο ίδιος σαν αρχιτέκτονας, ιδίως στον ιδιωτικό τομέα. Και δεν ήταν καθόλου «μοδάτος». Ποτέ δεν ήταν της μόδας. Το σπίτι στην Ανάβυσσο του 1962 για τον Παπαπαναγιώτου είχε χαρακτηριστεί από τους φίλους του ιδιοκτήτη «*ερείπιο που έχει γίνει ένα με το τοπίο*». Για την αστική τάξη της εποχής αυτό ήταν μείον. Δεν ήταν αυτό που ήθελε ο κόσμος, καθόλου. Οι αρχιτέκτονες που είχαν «πέραση» έχτιζαν διαφορετικά. Σήμερα βέβαια δεν χτίζει κανείς.

2. Το 1967 μετά την αποχώρησή του από τον Ε.Ο.Τ. θεωρεί τύχη, όπως έχει πει ο ίδιος, την πρόταση του Πανεπιστημίου της Ζυρίχης να διδάξει στο μάθημα για τις Αρχιτεκτονικές Συνθέσεις. Είχε προτάσεις και από άλλα Πανεπιστήμια του εξωτερικού; Γιατί επέλεξε το συγκεκριμένο Πανεπιστήμιο; Γνωρίζετε τί έκανε τα τρία αυτά χρόνια στη Ζυρίχη και τί επαφές είχε;

Δεν είχε άλλες προτάσεις, αφού είχε παραιτηθεί από τον Ε.Ο.Τ. αμέσως δέχτηκε την πρόταση αυτή. Μιλούσε και Γερμανικά βέβαια, κάτι πολύ σημαντικό για την απόφαση αυτή. Δεν μπορώ να πω αν οι φοιτητές του επηρεάστηκαν από αυτόν και σε ποιον βαθμό.

Δεν γνωρίζω ακριβώς τις επαφές του. Είχε μια πολύ καλή σχέση με τον Γιάννο Πολίτη, ήταν ένας αρχιτέκτονας νεώτερός του, ο οποίος δεν ζει σήμερα. Αυτός ήταν καθηγητής τότε στην Δανία και είχαν γνωριστεί από εκδρομή εκεί του Κωνσταντινίδη και των φοιτητών του. Βλέπονταν και μιλούσαν εκεί. Δεν είχε μεγάλο αρχιτεκτονικό έργο.

3. Το 1977 γνωρίζουμε ότι είχε θέσει υποψηφιότητα στην Ακαδημία Αθηνών. Τί ξέρετε για αυτό;

Δεν ισχύει καθόλου αυτό. Το αντίθετο μάλιστα. Θεωρούσε ότι η Ακαδημία Αθηνών ήταν «για τα πανηγύρια» (!). Θεωρούσε πρώτα απ' όλα απαράδεκτη την στάση της ακαδημίας επί χούντας. Αδιαφορούσε για τον συγκεκριμένο θεσμό. Είναι ότι πιο «παρανοϊκό» να θεωρεί κανείς ότι ο Άρης Κωνσταντινίδης είχε θέσει υποψηφιότητα στην Ακαδημία Αθηνών. Λάθος πληροφόρηση.

4. Το 1978 εκλέχθηκε επίτιμος διδάκτωρ της Πολυτεχνικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Τί γνωρίζετε για τη διάκριση αυτή; Επεδίωξε να κάνει ακαδημαϊκή καριέρα στην Ελλάδα;

Δεν επεδίωξε ποτέ να κάνει ακαδημαϊκή καριέρα στην Ελλάδα. Ήταν σε απόλυτη σύγκρουση με το κατεστημένο, των αρχιτεκτόνων αλλά και των αρχιτεκτονικών σχολών. Ειδικά με το Ε.Μ.Π. Οι μόνοι που είχαν μια καλύτερη αντιμετώπιση απέναντί του ήταν οι καθηγητές της Θεσσαλονίκης, ήταν πιο νέοι και πιο ανοιχτόμυαλοι, όπως ο Φατούρος ο οποίος τον εκτιμούσε πολύ και ο Λάββας. Οι δύο αυτοί τον πρότειναν για την τιμή αυτή. Δέχτηκε ευχαρίστως. Ουσιαστικά αυτό ήταν μια συνολική αναγνώριση του έργου του, δεν δίδαξε ποτέ στο Πανεπιστήμιο.

5. Γνωρίζουμε ότι το μοναδικό μνημειακό έργο του Άρη Κωνσταντινίδη είναι ο τάφος του Γεωργίου Σεφέρη το 1972 στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών. Η πύλη της εισόδου του νεκροταφείου είναι ένα εντυπωσιακό αρχιτεκτόνημα σχεδιασμένο από τον Ανδρέα Πλουμιστό σε συνεργασία με τον Άρη Κωνσταντινίδη. Ποιά η γνώμη του για το συγκεκριμένο αρχιτεκτόνημα; Γιατί δεν περιλαμβάνεται στο δημοσιευμένο καταλογογραφημένο έργο του; Σε ποιο βαθμό ήταν θρησκευόμενος ο Άρης Κωνσταντινίδης;

Για τον τάφο του Σεφέρη δεν έχω κάτι να πω.

Η συνεργασία του με τον Πλουμιστό στο συγκεκριμένο έργο έγινε στο πλαίσιο της συνεργασίας ενός έμπειρου και ενός νέου αρχιτέκτονα που δουλεύει στο γραφείο του.

Δεν είναι δικό του έργο και για αυτόν τον λόγο δεν συμπεριλαμβάνεται στο βιβλίο του και δεν παρουσιάζεται ποτέ σαν δικό του έργο. Δεν είναι κάτι που θα σχεδίαζε ο πατέρας μου μόνος του. Είναι κάτι συμμετρικό, κάτι που δεν έκανε ο

πατέρας μου. Τα έργα του παρουσιάζουν μια οργανικότητα. Δηλαδή δεν περιλαμβάνουν την συμμετρία του κλασικού, του ακαδημαϊκού, είναι οργανικά. Υπάρχει ένας κάναβος, ένας ρυθμός, ένα «κέφι». Επικρατεί, θα μπορούσα να πω, μια οργανική αναρχία.

Δεν ήταν θρησκευόμενος άνθρωπος. Απλά είχε μια αγάπη για την ορθόδοξη παράδοση και για τη βυζαντινή αρχιτεκτονική. Ζωγράφιζε συνεχώς ξωκκλήσια και ερημοκλήσια. Επίσης είχε μεγάλη εκτίμηση στη βυζαντινή αιογραφία και τέχνη. Το Πάσχα βέβαια πηγαίναμε στην εκκλησία και ψάλλαμε το Χριστός Ανέστη, αλλά μέχρι εκεί.

6. Γνωρίζουμε ότι σχεδίασε αρκετά σπίτια για την οικογένειά του. Θα θέλατε να μοιραστείτε μαζί μας τις εντυπώσεις σας για τα παρακάτω καθώς και λεπτομέρειες για το κάθε ένα ξεχωριστά. Υπήρχε κάποιο άλλο κτήριο που προοριζόταν για μέλος της οικογένειάς σας ή κάποιον άλλο που δεν υπάρχει στη λίστα μας; Ποιά είναι η κατάσταση τους σήμερα;

i. Μονοκατοικία στη Φιλοθέη – 1961

ii. Μονοκατοικία στις Σπέτσες - 1963

iii. Σπίτι για διακοπές στην Αίγινα - 1975

Η μονοκατοικία στη Φιλοθέη, καθώς και το οικόπεδο, ήταν της αδερφής του, της Ηρώς. Αυτό το σπίτι κατοικήθηκε για μικρό χρονικό διάστημα. Έπειτα, αφού χώρισε η Ηρώ με τον άντρα της αποφασίστηκε να πουληθεί το σπίτι και να δοθεί ως αντιπαροχή, για να γίνει πολυκατοικία.

Η μονοκατοικία στις Σπέτσες ήταν της μητέρας μου. Αγοράστηκε αυτό το οικόπεδο από την μητέρα μου. Έχω ζήσει αρκετά χρόνια σε αυτό το σπίτι. Όλες τις διακοπές μας τις περνούσαμε εκεί. Αυτό το σπίτι ήταν μισοτελειωμένο, δεν είχαν τα χρήματα οι γονείς μου να το τελειώσουν. Για παράδειγμα, δεν υπήρχε δάπεδο, είχε ένα «γκρο-μπετόν», για πολλά χρόνια. Κάθε χρόνο το έβαφα ένα «μπετόχρωμα». Τώρα το σπίτι το έχει η αδερφή μου.

Το σπίτι στην Αίγινα ήταν της θείας μου της Νίτσας, η οποία δεν ζει σήμερα και τώρα το έχω εγώ. Δυστυχώς, δεν το χρησιμοποιώ πολύ. Είναι μια πολύ μικρή κατοικία. Γενικά δεν άρεσε στον πατέρα μου όταν τα δέντρα έκρυσαν το σπίτι, κάτι που γίνεται σήμερα εκεί. Κάτι που έχει ενδιαφέρον είναι, ότι αφού γύρισα εγώ από το εξωτερικό το 1978, και το σπίτι το έφτιαξε ο πατέρας μου το 1975, πηγαίναμε κάποια καλοκαίρια στο σπίτι αυτό με τον πατέρα μου και κοιμόμασταν στο υπόστεγο μπροστά, το καλοκαίρι. Του άρεσε πάρα πολύ το ότι ο βίος στην Ελλάδα είναι ημιυπαίθριος. Όλη η υπόθεση του υποστέγου είναι στον «πυρήνα» της αρχιτεκτονικής του πατέρα μου.

7. Τη δεκαετία του 1980-90 το συγγραφικό του έργο είναι αντιστρόφως ανάλογο με το Αρχιτεκτονικό του. Τι είναι αυτό που τον κάνει να έχει σταματήσει να δρα και να εξασκεί το επάγγελμα του Αρχιτέκτονα; Γιατί τα έγχρωμα σκίτσα του δημοσιεύονται για πρώτη φορά στην Εθνική Πινακοθήκη το 1989;

Τη δεκαετία του 1980-90 είχε μεγαλώσει, ήταν κάποιες ηλικίας και δεν έχτιζε. Στο γραφείο του δεν ερχόταν και κανείς την περίοδο αυτή. Είχαν αλλάξει και τα πράγματα. Δεν υπήρχε και τότε δουλειά τότε. Όπως σας είπα, δεν ήταν πετυχημένος αρχιτέκτονας ιδιωτικού έργου. Και αυτοί που ήθελαν να χτίσουν μια ιδιωτική κατοικία, οι οποίοι προφανώς είχαν και χρήματα να διαθέσουν, δεν ήθελαν ένα σπίτι από τον Άρη Κωνσταντινίδη. Ήθελαν από άλλους όπως Βουρέκα, Βαλσαμάκη και άλλους. Δεν είχε δουλειές. Και δεν είχε ο πατέρας μου, όπως άλλοι αρχιτέκτονες, και δεν το λέω για κακό αλλά ως πραγματικότητα, μια κοινωνική λειτουργία όπου σε κάνει να είσαι γνωστός, να έχεις επαφές και έτσι να σου έρχονται και δουλειές. Αυτό ο πατέρας μου δεν το έκανε. Ήταν μονήρης άνθρωπος, κλεισμένος στον εαυτό του.

Τα έγχρωμα σκίτσα είχαν γίνει από παλιά. Πρέπει να αντιληφθείτε ότι τα πρώτα βιβλία όπου βγάζει ο πατέρας μου, τα βγάζει μόνος του. Το έγχρωμο ήταν πανάκριβο. Δεν μπορούσε στα πρώτα βιβλία να τα δημοσιεύσει έτσι. Ενώ στο επόμενο βιβλίο του, στο «Στοιχεία Αυτογνωσίας» όπου δημοσιεύτηκε το 1975, έγινε με χορηγία της Ford Foundation, η οποία ήταν ένα Ίδρυμα το οποίο είχε δώσει χορηγίες σε διάφορους ανθρώπους εκείνη την εποχή. Και μία από αυτές τις χορηγίες δόθηκε και στον πατέρα μου. Αυτό το βιβλίο είναι έγχρωμο. Τότε τα έγχρωμα ήταν πολυτέλεια. Τα «Θεόχτιστα», για παράδειγμα, το οποίο το δημοσίευσα μετά τον θάνατό του, κατέστη δυνατόν λόγω χορηγίας από το Ίδρυμα Κωστόπουλου. Αυτό το βιβλίο είναι με έγχρωμες φωτογραφίες. Έτσι και στην Εθνική Πινακοθήκη το 1989 απλά εκθέτει τα έγχρωμα σκίτσα του, δεν τα ξαναεπεξεργάστηκε. Ακόμα και τα προοπτικά του είχαν χρώμα. Πίστευε πολύ στο χρώμα ο πατέρας μου.

8. Θα θέλαμε να χαρακτηρίσετε εσείς την συνεργασία του με:

i. Πελάτες (Ιδιωτικό)

ii. Εργοδότες (Δημόσιο)

iii. Συναδέλφους αρχιτέκτονες και πανεπιστημιακούς.

Για τα πρώτα δύο θα σας έλεγα ότι οι σχέσεις ήταν πάντοτε πολύ δύσκολες. Γιατί ο πατέρας μου ήταν απόλυτος. Δεν είχε με άλλους αρχιτέκτονες σχέσεις συνεργασίας. Μόνο με τον Πλουμιστό είχε συνεργαστεί. Και όταν δούλεψε σαν επιμελητής του Πικιώνη, μπορούμε να πούμε ότι είχε κάποια συνεργασία. Όσον αφορά πανεπιστημιακούς, εκτός από τον Φατούρο και τον Λάββα δεν είχε άλλη συνεργασία. Ούτε κάποια επαφή με μη αρχιτέκτονα πανεπιστημιακό. Κάτι που μπορεί να φανεί ενδιαφέρον είναι ότι υπήρξε ένας αρχιτέκτονας, φίλος δικός μου, λέγεται Γιάννης Σαΐτας, που τον είχα γνωρίσει στον πατέρα μου. Ο συγκεκριμένος αρχιτέκτονας έχει κάνει πολύ καλή δουλειά, έχει ασχοληθεί δηλαδή, με την Μάνη. Μετά την χούντα ξαναγύρισε ο πατέρας μου στον Ε.Ο.Τ. Και μετά αυτός με τον πατέρα μου συνεργάστηκαν εκεί για μερικά χρόνια. Εκεί, ο πατέρας μου ήταν σύμβουλος, και έκαναν τότε, σε ένα πρόγραμμα που υπήρχε, την προστασία των παραδοσιακών οικισμών. Είχε συνεργαστεί τότε με τον κ. Γιάννη Σαΐτα και την κα. Βούλα Ζέρβα, δύο πολύ αξιόλογους αρχιτέκτονες. Ο πρώτος είχε το πρόγραμμα για την Μάνη και η δεύτερη το πρόγραμμα για την Σαντορίνη. Αργότερα αυτό «στράβωσε» και έτσι ο πατέρας μου έφυγε. Με τον Γιάννη εξακολούθησε να τον βλέπει και να έχει μια επαφή μετά την αποχώρησή του από τον Ε.Ο.Τ.

9. Ποιό θεωρούσε το πιο αξιόλογο έργο του; Ποιο αγάπησε περισσότερο; Και τέλος ποιό έργο τον δυσκόλεψε πιο πολύ;

Δεν έχω απάντηση για αυτό. Και δεν νομίζω, και ο πατέρας μου που ήταν απόλυτος, θα έλεγε ότι θεωρεί κάποιο έργο του πιο αξιόλογο από κάποιο άλλο. Θα έλεγε μάλλον «όλα μου τα έργα (!)». Και όλα τα αγάπησε. Δεν υπήρξε κάποιο έργο όπου να τον δυσκόλεψε.

10. Στο πλαίσιο της έρευνάς μας για το έργο του Άρη Κωνσταντινίδη, ως ελεύθερος επαγγελματίας, θα θέλαμε να μας δώσετε μερικές πληροφορίες για τα παρακάτω έργα του:

(Π.χ. στοιχεία παραγγελιοδοτών, ειδικές απαιτήσεις και σημερινή κατάσταση, επίσης πολλά από αυτά είναι διαγωνισμοί, τι είδους; Ανοιχτοί; Κλειστοί; Με ανάθεση;).

ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΜΕΝΑ

i. ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ - ΕΚΘΕΣΗ / ΑΘΗΝΑ – 1959

Ήταν στην οδό Βουκουρεστίου. Δεν υπάρχει πια για αυτό δεν το ξέρετε. Δεν γνωρίζω ποιός ήταν ο πελάτης.

ii. ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΦΙΛΟΘΕΗ - 1971-1973 (ΚΑΡΑΟΛΗ ΚΑΙ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 30)

Αυτό ήταν ιδιοκτησία του κ. Κούβου. Είχε ζαχαροπλαστείο στην πλατεία Κολωνακίου με το όνομα «Μπόκολας». Ήταν ένα πολύ παλιό ζαχαροπλαστείο με μεγάλη ιστορία. Εμείς συχνάζαμε εκεί και ο κ. Κούβος γνωριζόταν με τον πατέρα μου. Ο κ. Κούβος ήρθε στο γραφείο του πατέρα μου και του ζήτησε να σχεδιάσει την πολυκατοικία. Η πολυκατοικία υπάρχει ακόμα και η συνεργασία τους ήταν πάρα πολύ καλή και ευχάριστη.

iii. ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΠΕΝΤΕΛΗ - 1974

Ιδιοκτήτης της μονοκατοικίας ήταν ο Βίκτωρ Μελάς, δικηγόρος. Ήταν θείος την μητέρα μου. Είχαν τσακωθεί για το τζάκι. Γενικότερα υπήρχε μια συνεχής ένταση. Ο Βίκτωρας έλεγε ότι «*το σπίτι είναι δικό μου και θα κάνεις ό, τι σου λέω*». Και ο πατέρας μου έλεγε το αντίθετο. Κάποια στιγμή σταμάτησε την συνεργασία ο πατέρας μου και το τελείωσε ο Βίκτωρας μόνος του.

iv. ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟ ΚΑΙ ΚΑΦΕΝΕΙΟ / ΓΙΑΝΝΕΝΑ – 1971

Ήταν μια απευθείας ανάθεση η οποία έγινε από τον δήμο. Διότι, εντωμεταξύ είχε χτιστεί το αρχαιολογικό μουσείο και αυτό με απευθείας ανάθεση. Θεωρώ ότι το αρχαιολογικό μουσείο είναι από τα πιο σπουδαία έργα του. Πλέον έχει αλλάξει πολύ και έχουν κάνει απαράδεκτες επεμβάσεις και στο εσωτερικό και στο εξωτερικό κομμάτι.

ΜΕΛΕΤΕΣ

- i. **ΚΗΠΟΥΡΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ / ΚΗΦΙΣΙΑ – 1939**
- ii. **ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΨΥΧΙΚΟ - 1940**
- iii. **ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ ΜΕ ΞΕΝΩΝΑ / ΑΘΗΝΑ – 1943**
- iv. **ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΛΕΥΚΩΣΙΑ - 1950 (ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ)**
Υποθέτω ότι δεν είναι γι' αυτόν, διότι ήταν ένας φτωχός άνθρωπος. Αλλά δεν μπορώ να σας πω σίγουρα όχι. Πάντως ήταν πολύ στενοί φίλοι με τον πατέρα μου και είχαν ταξιδέψει μαζί στην Κύπρο.
- v. **ΣΧΟΛΙΚΟ ΚΤΗΡΙΟ / ΠΑΤΡΑ – 1951**
Δεν γνωρίζω κάτι συγκεκριμένο. Να σας πω ότι ενδιαφερόταν για κτήρια εκπαίδευσης πολύ, αλλά δεν του δόθηκε η ευκαιρία να ασχοληθεί περισσότερο. Αν είχε τύχει να ασχοληθεί θα ήταν πολύ πιθανό να είχαμε αρκετά σχολικά συγκροτήματα αντί για τα «Ξενία».
- vi. **ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ - 1953 (ΒΑΣ. ΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΜΑΡΑΣΛΗ) (ΝΤΟΥΡΥ ΠΑΠΑΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ)**
- vii. **ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΚΑΛΑΜΑΚΙ - 1953 (ΝΤΟΥΡΥ ΠΑΠΑΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ)**
- viii. **ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΛΕΙΒΑΝΑΤΕΣ - 1954 (ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ)**
- ix. **ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ - 1954**
- x. **ΠΑΙΔΟΥΠΟΛΗ / ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ - 1955**
- xi. **ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ / ΑΘΗΝΑ - 1955 (ΦΙΛΕΛΛΗΝΩΝ ΚΑΙ ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ)**
- xii. **ΠΕΡΙΠΤΕΡΑ ΑΝΑΜΟΝΗΣ / ΗΠΕΙΡΟΣ – 1955**
- xiii. **ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ / ΒΟΥΛΑ - 1962**
- xiv. **ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ - 1962 (ΒΑΣ. ΣΟΦΙΑΣ 2 ΚΑΙ ΗΡΩΔΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ)**
Ήταν του Στέφανου Πεσμαζόγλου. Αδερφός της γιαγιάς μου. Το πρόβλημα είχε να κάνει με τους εργολάβους. Το παλιό κτήριο ήταν έργο του Ziller.
- xv. **ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ - 1966 (ΡΗΓΙΛΛΗΣ 24)**
Ήταν του παππού μου Μίκυ Μελά, σύζυγος της Αλεξάνδρας Μελά. Η πολυκατοικία τους ανήκε. Υπήρχε κάποιο παλιό σπίτι όπου στην θέση του έχτισαν την πολυκατοικία. Αρχικά έκανε ο πατέρας μου τα σχέδια τα οποία οι εργολάβοι των αντιπαροχών της εποχής δεν τα δέχονταν, διότι δεν τους βόλευε και δεν τους συνέφερε. Ήθελαν πιο μικρά μπάνια, πιο μικρές κουζίνες και πιο μικρά υπνοδωμάτια, έτσι ώστε να βγουν περισσότερα διαμερίσματα και να κερδίσουν περισσότερα χρήματα. Ο πατέρας μου αρνιόταν να τα κάνει αυτά. Δεν τον ενδιέφερε το εύκολο χρήμα (!).
- xvi. **ΜΙΚΡΟ ΚΑΦΕΝΕΙΟ / ΓΙΑΝΝΕΝΑ - 1971**
- xvii. **ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΘΗΝΑ - 1972 (ΒΑΣ. ΣΟΦΙΑΣ 4)**

Εκεί βρίσκεται ακόμα το σπίτι μας όπου μένει η μητέρα μου τώρα και η αδερφή μου. Ήταν ιδιοκτησία της Αλεξάνδρας Μελά. Είναι ένα διατηρητέο κτήριο. Ο πατέρας μου είχε κάνει μελέτη στην περίπτωση που θα γκρεμιζόταν. Κάτι που δεν έγινε.

xviii. ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΕΚΑΛΗ – 1973

Αυτό ήταν για τον κ. Λαμπρόπουλο, ο οποίος είχε ένα μεγάλο πολυκατάστημα στην Αθήνα. Δεν είχαν κάποια φιλική σχέση. Είχε ακούσει γι' αυτόν και έτσι βρήκε τον πατέρα μου και του είπε να του φτιάξει το σπίτι. Δεν μπόρεσε όμως να το συνεχίσει γιατί είχε αρχίσει και αυτός να λέει «εγώ δεν θέλω αυτό, δεν θέλω εκείνο...». Μίλησε πολύ άσχημα στον πατέρα μου και γι' αυτόν τον λόγο ο πατέρας μου «τον πέταξε έξω» από το γραφείο του. Είναι η κλασική περίπτωση όπου όταν τον «έσπρωχναν» να κάνει κάτι που δεν ήθελε, αυτός αρνιόταν.

xix. ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΙΓΙΝΑ - 1977

xx. ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΙΓΙΝΑ – 1978

Ήταν και τα δύο αυτά για κάποιον Κλαυδιανό, ο οποίος είχε δει το σπίτι του Μόραλη και του άρεσε. Είχε γίνει η μελέτη αλλά δεν είχε ολοκληρωθεί γιατί δεν είχε τα χρήματα να το κάνει.

xxi. ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ – ΚΑΤΟΙΚΙΑ / ΑΙΠΝΑ – 1978

Αυτό το κτήριο ήταν για τον εαυτό του. Είχε σχεδιάσει ένα εργαστήριο γι' αυτόν. Φαίνονται στην κάτοψη αν δείτε αρχιτεκτονικά σχεδιαστήρια. Δεν είχε σκοπό να το χτίσει. Δεν υπήρχε ούτε οικόπεδο, ούτε τίποτα.

ii. ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΜΕ ΤΗΝ κα ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΤΣΟΥΚΑΛΑ

Η Αλεξάνδρα Τσουκαλά γεννήθηκε στην Αθήνα. Ο πατέρας της ήταν ο Άρης Κωνσταντινίδης. Η μητέρα της είναι η γλύπτρια Ναταλία Μελά. Παππούς της ο Μίκης Μελάς, γιός του πρωτεργάτη μακεδονομάχου Παύλου Μελά. Γιαγιά της η Αλεξάνδρα Πεσμαζόγλου, κόρη του Ι. Πεσμαζόγλου συνιδρυτή της Εθνικής Τράπεζας. Αδελφός της ο Δημήτρης Κωνσταντινίδης. Υπήρξε σύζυγος του Κωνσταντίνου Τσουκαλά με τον οποίο απέκτησε μια κόρη, την Ναταλία. Έχει ασχοληθεί με τον χορό και τώρα ασχολείται με το design. Σχεδιάζει κοσμήματα και φωτιστικά.

ΕΝΟΤΗΤΑ 1 : ΓΕΝΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποιά ήταν τα ονόματα των γονέων του; Γνωρίζουμε ότι ο πατέρας του δούλεψε στην Εθνική Τράπεζα, ποιά ήταν η ειδικότητα του ακριβώς; Ποιά ήταν το επάγγελμα της μητέρας του; Ποιά ήταν η οικονομική κατάσταση και τα ενδιαφέροντα της οικογένειας Κωνσταντινίδη; Θα θέλαμε να μάθουμε πληροφορίες για τις δύο αδερφές του. Ποιά ήταν η οικογενειακή και επαγγελματική τους κατάσταση;

Όλα αυτά τα έχει γράψει ο ίδιος.

Βιβλιογραφία: Εμπειρίες και περιστατικά - μιά αυτοβιογραφική διήγηση, εκδόσεις Εστία, Τόμος 1^{ος}.

2. Τι παραστάσεις είχε περί Αρχιτεκτονικής πριν τις σπουδές του στο Πολυτεχνείο του Μονάχου;

Βιβλιογραφία: Εμπειρίες και περιστατικά - μιά αυτοβιογραφική διήγηση, εκδόσεις Εστία, Τόμος 1^{ος}.

3. Τι ξέρετε για τα φοιτητικά του χρόνια και τις σπουδές του στο Μόναχο; Είχε αναφέρει κάτι για το κλίμα στο Μόναχο εκείνη την εποχή; Είχε επιρροές από καθηγητές της σχολής του; Τι επαφές είχε στην Γερμανία και πώς αυτές επηρέασαν την Αρχιτεκτονική του; Ποιές ήταν οι συναναστροφές του με Έλληνες του εξωτερικού και με Έλληνες στο εξωτερικό; Τι γλώσσες ήξερε και ποιές κουλτούρες γνώρισε;

Γερμανικά πολύ καλά, Γαλλικά και λίγα Αγγλικά.

Βιβλιογραφία: Εμπειρίες και περιστατικά - μιά αυτοβιογραφική διήγηση, εκδόσεις Εστία, Τόμος 1^{ος}.

4. Τι γνωρίζετε για την ενασχόλησή του με τη λαϊκή Αρχιτεκτονική κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας;

Βιβλιογραφία: Εμπειρίες και περιστατικά - μιά αυτοβιογραφική διήγηση, εκδόσεις Εστία, Τόμος 1^{ος}.

5. Τι επιρροές είχε δεχθεί από Έλληνες και Ξένους αρχιτέκτονες; Ποιές ήταν οι συναστροφές του με συναδέλφους του; Ποιούς άλλους είχε γνωστούς και φίλους; Ποιά η σχέση του με τον Δημήτρη Πικιώνη;

Βιβλιογραφία: Εμπειρίες και περιστατικά - μιά αυτοβιογραφική διήγηση, εκδόσεις Εστία, Τόμος 1^{ος}, σελ. 124.

6. Από το 1951 μέχρι το 1965 δεν γράφει στο δημοσιευμένο ημερολόγιο του. Τι γνωρίζετε για την συγκεκριμένη περίοδο;

Βιβλιογραφία: Εμπειρίες και περιστατικά - μιά αυτοβιογραφική διήγηση, εκδόσεις Εστία, Τόμος 1^{ος}.

7. Γνωρίζουμε ότι η μητέρα της συζύγου του διετέλεσε υπεύθυνη του εράνου της βασίλισσας Φρειδερίκης, τι γνωρίζετε για την μεταξύ τους σχέση; Ποιά η σχέση του με την εξουσία και πώς αυτή επηρέασε την Αρχιτεκτονική του;

Βιβλιογραφία: Εμπειρίες και περιστατικά - μιά αυτοβιογραφική διήγηση, εκδόσεις Εστία, Τόμος 2^{ος}, σελ.17.

8. Γιατί επιλέγει στα κείμενά του να αναφέρεται συχνότερα σε ποιητές και φιλόσοφους παρά σε Αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες; (Π.χ. Δ. Σολωμός, Π. Γιαννόπουλος, Goethe και Oscar Wilde).

Νομίζω διότι τα λόγια τους τον εξέφραζαν και τον συγκινούσαν πολύ περισσότερο από οποιονδήποτε καλλιτέχνη ή αρχιτέκτονα. Νομίζω ότι η ανώνυμη αρχιτεκτονική, το δικό του αρχιτεκτονικό έργο, με τα λόγια του Σολωμού είχαν κάποια σχέση. Μιλούσαν με τον τρόπο τους για το ίδιο πράγμα. Για «την αληθινή ουσία», «για το κοινό και το κύριο», «με λογισμό και με όνειρο». Αν τα λόγια έχτιζαν, θα έχτιζαν όπως ο πατέρας μου και η λαϊκή αρχιτεκτονική. Και αν τα χτίσματα αυτά έγραφαν θα λεγαν τα λόγια τούτα. Έτσι συχνά μεταχειριζόταν τα λόγια που τον βοηθούσαν να τονίσει αυτά που πίστευε και που άλλοι μπορεί να τα είχαν εκφράσει με λέξεις, με έναν καλύτερο τρόπο από εκείνον.

9. Ποιά ήταν η γνώμη του για την Αθήνα, ποιά ήταν το όραμα του για αυτήν, ενδιαφέρθηκε για την πολεοδομία της και γενικά για την Πολεοδομία; (Π.χ. Αναδιαμορφώσεις, αλλαγές).

Βιβλιογραφία: Εμπειρίες και περιστατικά - μιά αυτοβιογραφική διήγηση, εκδόσεις Εστία

10. Σε τί έδινε έμφαση περισσότερο ως άνθρωπος; Υπάρχουν ομοιότητες - διαφορές μεταξύ της προσωπικής και επαγγελματικής του ζωής;

Η δουλειά του ήταν το παν. Πάνω από όλα. Όχι δεν υπήρχαν διαφορές... Ό,τι ελεγε ό,τι πίστευε το τηρούσε και στη προσωπική του ζωή και στη δουλειά του.

ΕΝΟΤΗΤΑ 2 : ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

1. Είχε δυσκολίες τα πρώτα χρόνια κατά την είσοδό του στο επάγγελμα; Ένας άνθρωπος με απόψεις απόλυτα ξεκαθαρισμένες, πώς κατάφερε να δουλέψει και να κάνει καριέρα τόσα χρόνια στο Δημόσιο;

Όλα αυτά τα έχει γράψει ο ίδιος.

Βιβλιογραφία: Εμπειρίες και περιστατικά - μιά αυτοβιογραφική διήγηση, εκδόσεις Εστία, Τόμος 1^{ος}.

2. Το 1967 μετά την αποχώρησή του από τον Ε.Ο.Τ. θεωρεί τύχη, όπως έχει πει ο ίδιος, την πρόταση του Πανεπιστημίου της Ζυρίχης να διδάξει στο μάθημα για τις Αρχιτεκτονικές Συνθέσεις. Είχε προτάσεις και από άλλα Πανεπιστήμια του εξωτερικού; Γιατί επέλεξε το συγκεκριμένο Πανεπιστήμιο; Γνωρίζετε τί έκανε τα τρία αυτά χρόνια στη Ζυρίχη και τί επαφές είχε;

Βιβλιογραφία: Εμπειρίες και περιστατικά - μιά αυτοβιογραφική διήγηση, εκδόσεις Εστία, Τόμος 2^{ος}, Κεφάλαιο 12 (η εμπειρία της Ζυρίχης)

3. Το 1977 γνωρίζουμε ότι είχε θέσει υποψηφιότητα στην Ακαδημία Αθηνών. Τι ξέρετε για αυτό;

Δεν είχε βάλει υποψηφιότητα ποτέ.

4. Το 1978 εκλέχθηκε επίτιμος διδάκτωρ της Πολυτεχνικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Τι γνωρίζετε για τη διάκριση αυτή; Επιδίωξε να κάνει ακαδημαϊκή καριέρα στην Ελλάδα;

Όχι δεν επεδίωξε.

Βιβλιογραφία: Εμπειρίες και περιστατικά - μιά αυτοβιογραφική διήγηση, εκδόσεις Εστία, Τόμος 3^{ος}, σελ. 184.

5. Γνωρίζουμε ότι το μοναδικό μνημειακό έργο του Άρη Κωνσταντινίδη είναι ο τάφος του Γεωργίου Σεφέρη το 1972 στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών. Η πύλη της εισόδου του νεκροταφείου είναι ένα εντυπωσιακό αρχιτεκτόνημα σχεδιασμένο από τον Ανδρέα Πλουμιστό σε συνεργασία με τον Άρη Κωνσταντινίδη. Ποιά η γνώμη του για το συγκεκριμένο αρχιτεκτόνημα; Γιατί δεν περιλαμβάνεται στο δημοσιευμένο καταλογογραφημένο έργο του; Σε ποιο βαθμό ήταν θρησκευόμενος ο Άρης Κωνσταντινίδης;

Δεν θα το έλεγα μνημειακό έργο. Σχεδίασε τον τάφο με τον απλούστερο και λιτότερο τρόπο. Με ένα πλακόστρωτο και στην θέση της καρδιάς δεν έβαλε πλάκα παρά άφησε το χώμα έτσι ώστε να φυτρώνουν λουλούδια. Δεν ήταν θρησκευόμενος.

6. Γνωρίζουμε ότι σχεδίασε αρκετά σπίτια για την οικογένειά του. Θα θέλατε να μοιραστείτε μαζί μας τις εντυπώσεις σας για τα παρακάτω καθώς και λεπτομέρειες για το κάθε ένα ξεχωριστά. Υπήρχε κάποιο άλλο κτήριο που προοριζόταν για μέλος της οικογένειάς σας που δεν υπάρχει στη λίστα μας; Ποιά η κατάστασή τους σήμερα;

i. Μονοκατοικία στη Φιλοθέη – 1961

ii. Μονοκατοικία στις Σπέτσες - 1963

iii. Σπίτι για διακοπές στην Αίγινα - 1975

Μονοκατοικία στη Φιλοθέη - σπίτι της αδελφής του Ηρώς, δεν υπάρχει γκρεμίστηκε. Σπίτι για διακοπές στην Αίγινα - σπίτι της αδελφής του Νίτσας Κωνσταντινίδη. Θα τα δείτε στο βιβλίο του Μελέτες & Κατασκευές. Το 1991-92 έχτισε μια μονοκατοικία στο Κυπαρίσι της Λακωνίας στην Πελοπόννησο για έναν φίλο μου τον Γ. Τριανταφυλίδη. Δεν είναι γνωστό.

Βιβλιογραφία: Εμπειρίες και περιστατικά - μιά αυτοβιογραφική διήγηση, εκδόσεις Εστία, Τόμος 2^{ος}, Κεφάλαιο 11, αναφορές σε όλα.

7. Τη δεκαετία του 1980-90 το συγγραφικό του έργο είναι αντιστρόφως ανάλογο με το Αρχιτεκτονικό του. Τι είναι αυτό που τον κάνει να έχει σταματήσει να δρα και να εξασκεί το επάγγελμα του Αρχιτέκτονα; Γιατί τα έγχρωμα σκίτσα του δημοσιεύονται για πρώτη φορά στην Εθνική Πινακοθήκη το 1989;

Απογοήτευση και παράλληλα δεν του γινόντουσαν προτάσεις για να χτίσει.

8. Θα θέλαμε να χαρακτηρίσετε εσείς την συνεργασία του με:

i. Πελάτες

ii. Εργοδότες

iii. Συναδέλφους αρχιτέκτονες και πανεπιστημιακούς.

Βιβλιογραφία: Εμπειρίες και περιστατικά - μιά αυτοβιογραφική διήγηση, εκδόσεις Εστία.

9. Ποιό θεωρούσε το πιο αξιόλογο έργο του; Ποιο αγάπησε περισσότερο; Και τέλος ποιό έργο τον δυσκόλεψε πιο πολύ;

Νομίζω ότι όλα του τα έργα τα αγαπούσε και δεν ξεχώριζε κάποιο. Σχεδόν όλα που με ρωτάτε τα έχει γράψει ο πατέρας μου στα βιβλία του. Στο «Εμπειρίες και περιστατικά - μιά αυτοβιογραφική διήγηση» μιλάει λεπτομερέστατα για όλα! Φρόντισε ο ίδιος να δώσει όλες τις πληροφορίες για την ζωή του, τις σπουδές του, τους πελάτες του, τις διαφωνίες, όλα μα όλα, ακόμη και τις επιστολές δημοσιεύει. Στα άλλα του βιβλία επίσης θα βρείτε υλικό πολύ. Στο ερωτηματολόγιο που μου στείλατε σας σημειώνω κάποια πράγματα, κάποιες μικροδιορθώσεις και σε ποιες σελίδες μπορείτε να βρείτε τις πληροφορίες που θέλετε. Επισυνάπτω ακόμη μια μικρή ομιλία που είχα κάνει στην παρουσίαση που έγινε στο Μουσείο Μπενάκη με την ευκαιρία της επανέκδοσης των βιβλίων του. Ίσως βρείτε και εκεί κάτι που να σας είναι χρήσιμο.

Ξεκινώ με τη φράση του Ernest Renan, «On ne doit jamais écrire que de ce au'on aime». Δηλαδή «να μη γράφουμε παρά μόνο για αυτά που αγαπάμε». Αυτή τη φράση δανείστηκε ο Άρης Κωνσταντινίδης, για να βάλει στη πρώτη σελίδα του βιβλίου του «ΔΥΟ ΧΩΡΙΑ ΑΠ'ΤΗ ΜΥΚΟΝΟ».

Θα σας μιλήσω για τον πατέρα μου. Θα σας μιλήσω σαν κόρη του και θα σας πω μερικά πράγματα που δεν σας είναι τόσο γνωστά, όπως ότι του άρεσε να παίζει πιάνο. Ότι υπήρξε φοβερός καπνιστής. Άναβε τα τσιγάρα το ένα μετά το άλλο, πάντα με τον ίδιο αναπτήρα Zero. Σχεδίαζε με το τσιγάρο στα χέιλη. Φωτογράφιζε με Ρόλεφλεξ και με Λάικα. Είχε για αυτοκίνητο 2CV και αργότερα Saab και μετά ένα Golf.

Σφύριζε πολύ δυνατά βάζοντας τα δύο του δάχτυλα στο στόμα, και όταν ήμουν μικρή και ερχόταν τα Σαββατοκύριακα στις Σπέτσες, όπου παραθερίζαμε τα καλοκαίρια, μας ειδοποιούσε μ' αυτό το σφύριγμα για την άφιξή του, από τη στροφή πριν φτάσει στο σπίτι, και βγαίναμε να τον προυπαντήσουμε.

Έπαιζε τάβλι, μόνο πόρτες ποτέ με χρήματα και χτύπαγε με δύναμη τα πιόνια. Αγαπούσε τον κινηματογράφο τόσο, που μπορεί να πήγαινε και κάθε μέρα. Ότι υπέφερε συχνά από πονοκεφάλους γι' αυτό και δεν άντεχε τα ρεύματα. Έτσι, φορούσε για προφύλαξη τα τελευταία χρόνια ένα μπερέ και ήξερε στον κάθε κινηματογράφο από που φυσάει. Στο Έμπασυ από πίσω και πλάγια, στην άλλη αίθουσα από άλλη μεριά. Κολυμπούσε πολύ ωραία και έκανε μακροβούτια.

Δεν τον ενδιέφεραν τα χρήματα. Δεν έχτιζε για το κέρδος. Όταν στην Αυστρία, του δόθηκε το βραβείο Herder, το οποίο συνοδευόταν από κάποιο χρηματικό ποσό, όταν πήγε στην τράπεζα στη Βιέννη για να το εισπράξει, ένοιωσε την υποχρέωση να εξηγήσει στον υπάλληλο περί τίνος επρόκειτο.

Ο πατέρας μου ήταν ένας γλυκήτατος άνθρωπος και πολύ ευαίσθητος. Ήταν μοναχικός όχι από κακή διάθεση προς τους άλλους ανθρώπους αλλά από μια άρνηση να ανέχεται πράγματα για τα οποία δεν ήταν σύμφωνος. Είχε το σθένος να αντιστέκεται, ακόμη κι αν αυτό τον οδήγησε στο τέλος σε μιά μοναξιά.

Δεν ανακατώθηκε στην πολιτική, ποτέ δεν ανήκε σε κόμματα. Ήταν προοδευτικός.

Πιστεύω ότι έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του ευτυχισμένος, διότι αγαπούσε τη δουλειά του και ήταν ολόψυχα δοσμένος σε αυτήν. Αλλά και απογοητευμένος προς το τέλος διότι δεν μπόρεσε να χτίσει όσο θα ήθελε και ακόμη έβλεπε συχνά έργα του να καταστρέφονται και κανείς να μην ενδιαφέρεται.

Η αγάπη του ήταν η δουλειά του. Να χτίζει. Να χτίζει μια ωραία ζωή. Αληθινή «με λογισμό και μ' όνειρο» όπως του άρεσε να χρησιμοποιεί τα λόγια του Σολωμού γιατί τον εξέφραζαν τόσο πολύ.

Ήταν ένας άνθρωπος απόλυτος. Ο λόγος του προφορικός ή γραπτός ήταν άμεσος, λιτός, δωρικός θα μπορούσε να πει κανείς. Οι τοποθετήσεις του ήταν πάντα ξεκάθαρες. Πίστευε σε αυτό που έκανε και είχε μια σιγουριά, όχι από μια

στενοκεφαλιά, αλλά γιατί ό,τι έχτισε, έβγαινε από μέσα του, σαν μια αλήθεια μοναδική, που τίποτα διαφορετικό δεν θα μπορούσε να σταθεί εκεί, στον τόπο αυτό, τόσο σωστά και τόσο απλά, ή τόσο αυτονόητα.

Είχε λογική σκέψη, μνήμη και έχτιζε σύγχρονα. Η κατασκευαστική και σχεδιαστική ειλικρίνεια που διέπει όλα του τα έργα, είναι και η ειλικρίνεια και η λογική, της ίδιας του της ζωής.

Η αγάπη του για την ανώνυμη Αρχιτεκτονική, ήταν γιατί αυτά τα κτίσματα προέκυψαν μέσα από αυτή την ίδια λογική. Να χτίζεις μια καλή ζωή. Τα «δοχεία ζωής» όπως τα ονόμασε ο ίδιος. Δεν τα αγάπησε επειδή ήταν παλαιά, ούτε από μια αισθητική άποψη, αλλά επειδή καταλάβαινε και ένιωθε πόσο σοφά έγιναν. Τόσο απλά, και τόσο λιτά, όπως αναπνέεις, μιλάς και στέκεις. Και ακόμη πόσο ίδια ήταν η αφετηρία της σκέψης αυτών των απλών ανθρώπων με τη δική του.

Στη δική του Αρχιτεκτονική ο τόπος, το μέτρο, το αναγκαίο, η απόρριψη του περιτού αλλά και το κέφι του την έκανε Θεόχτιστη. Αυτή τη λέξη χρησιμοποιούσε εκείνος για την ανώνυμη Αρχιτεκτονική με την έννοια, όχι τη θρησκευτική, αλλά του τόσο ωραίου σαν να το έχουν φτιάξει όχι ανθρώπινα χέρια αλλά τα χέρια ενός Θεού.

Θα ήθελα εδώ, να προσθέσω, ότι ο πατέρας μου ότι έχτισε, ότι σχεδίασε, ότι έγραψε και ότι ζωγράφισε, το έκανε με το μυαλό του, με την καρδιά του, αλλά και με τα δυό του χέρια. Είχε δάχτυλα μακρυά και λεπτά και τα κινούσε με μια ιδιαίτερη χάρη. Ακόμη κι όταν μιλούσε! Τα χέρια του ήταν τόσο ωραία που είχες το αίσθημα ότι, ό,τι άγγιζαν, θα γίνονταν ωραίο. Κι έτσι ήταν!

Σήμερα αυτά τα 5 βιβλία του πατέρα μου, επανεκδίδονται από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, όπως τα σχεδίασε ο ίδιος, αλλάζοντας μόνο τα χρώματα στα εξώφυλλα των τριών μιά που τώρα θα έμπαιναν αυτά τα τρία μαζί σε μια θήκη. Μετά από αρκετές δυσκολίες εξεύρεσης του κατάλληλου χρώματος καταλήξαμε σε ένα γκρίζο χρώμα για όλα, με εξαίρεση τα «Ξωκκλήσια της Μυκόνου» που έγινε ένα πορτοκαλί-μίνιο έχοντας κατα νου τις σιδερογωνιές που έβαφε ο πατέρας μου συχνά στα δικά του χτίσματα.

Τελειώνοντας θα ήθελα να πω πόσο πολύ χαίρομαι που θα μπορεί ο κόσμος να τα δει, αυτά τα βιβλία, οι νέοι να ωφεληθούν, και να εμπνευσθούν για να δημιουργήσουν, έχοντας κερδίσει ενδεχομένως κάτι, και από εκείνον.

Εγώ, συχνά πιάνω τον εαυτό μου, να προσπαθώ να βλέπω τα πράγματα, με τα μάτια τα δικά του. Είναι για μένα ένας μπούσουλας. Και πιστεύω, ότι ένας σπουδαίος άνθρωπος, ανήκει σε όλους, και σε όλη την ανθρωπότητα και δεν είμαι μόνο έγω η τυχερή, που είχα ένα τέτοιο πατέρα!

Θέλω να ευχαριστήσω το Μουσείο Μπενάκη και τον Άγγελο Δεληβορριά, τους ομιλητές Γιάννη Σαίτα και Τάσο Μπίρη για τις ομιλίες τους. Τη Μαρία Δάρα για την υπέροχη φωτογραφία που ήταν σε προβολή την ώρα που μπαίνατε σε αυτό το αμφιθέατρο και όλους εσάς που ήρθατε .



Εικόνα 157: Κωνταντινίδης, μονοκατοικία, Κυπαρίσσι Λακωνίας, 1991-92, σημερινή κατάσταση



Εικόνα 158: Κωνταντινίδης, μονοκατοικία, Κυπαρίσσι Λακωνίας, 1991-92, σημερινή κατάσταση

iii. ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΜΕ ΤΗΝ κα ΜΑΡΩ ΚΑΚΡΙΔΗ

Η Μάρω Κακριδή γεννήθηκε στη Αθήνα το 1955 και αποφοίτησε από τη Γερμανική Σχολή Αθηνών το 1973. Σπούδασε φιλολογία και γλωσσολογία στην Αθήνα, συνέχισε με μεταπτυχιακές σπουδές γλωσσολογίας στη Σορβόννη και από το 1982 διδάσκει στον Τομέα Γλωσσολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών.

1. Για ποιόν προοριζόταν η κατοικία;

Αρχικά ο πατέρας μου βρήκε τον Άρη Κωνσταντινίδη, με τον οποίο ήταν φίλοι μέσω κοινής παρέας, και του ζήτησε να του χτίσει το σπίτι. Χτίστηκε το 1951 σε ένα πολύ μικρό οικόπεδο δίπλα στην θάλασσα. Να πω ότι το σπίτι δεν κόστισε πολύ. Ο πατέρας μου το χάρηκε ως το 1959 όπου πέθανε αιφνιδίως. Μετά από αυτό η μητέρα μου διαχειριζόταν το σπίτι. Εγώ με την αδερφή μου ήμασταν τότε μικρά παιδιά. Η μητέρα μου πέθανε πρόσφατα. Πλέον ανήκει σε εμένα και στην αδερφή μου την Φανή. Και οι δύο το έχουμε ζήσει δύσκολα, το έχουμε «πληρώσει αδρά» αλλά και απολαύσει βέβαια.

2. Θα θέλατε να μοιραστείτε μαζί μας τις εντυπώσεις σας για το σπίτι σας καθώς και λεπτομέρειες για αυτό;

Το σπίτι είχε τέσσερα βασικά προβλήματα όπου μας δυσκόλεψαν πολύ για αρκετά χρόνια. Το πρώτο ήταν ο ενδιάμεσος ημιυπαίθριος χώρος, το δεύτερο ήταν τα ανοίγματα και ο μηχανισμός τους, τρίτον ο πάγκος στον χώρο της κουζίνας και τέλος υπήρχαν αρκετά προβλήματα που διορθώθηκαν γρήγορα στον χώρο του υπογείου.

Για τον ενδιάμεσο ημιυπαίθριο χώρο πρέπει να πω ότι υπήρχε συνέχεια των σενάζ όπου διατρέχουν όλο το σπίτι οριζοντίως και από κάτω ήταν κενό. Έτσι φαινόταν πολύ εύκολα η θάλασσα και από μπροστά. Όμως, όταν ήμουν μικρή υπήρχε κίνδυνος να πέσω επειδή ήταν αρκετά ψηλά. Έτσι, μετά από συζήτηση του πατέρα μου με τον Κωνσταντινίδη, ο ίδιος Κωνσταντινίδης έφερε μαστόρους και έχτισε το κενό μέχρι το σενάζ με τούβλα και μετά τα σοβάτισε. Ένα πρόβλημα τότε που προέκυψε ήταν ότι με το χτίσιμο αυτό, δεν μπορούσε κάποιος να κάθεται στην καρέκλα στον χώρο αυτόν και να βλέπει την θάλασσα. Ήταν πάνω από πενήντα πόντους από το ύψος των ματιών. Για αρκετά χρόνια έμεινε έτσι. Στο οικόπεδο έμπαινε κανείς από δύο εισόδους στην αυλή. Το σπίτι, επίσης, είχε δύο βασικές εισόδους. Η μία οδηγούσε στην κουζίνα και η άλλη στον ενδιάμεσο χώρο όπου εκεί υπήρχαν δεξιά και αριστερά οι πόρτες για το σαλόνι και τα αποδυτήρια. Ο ενδιάμεσος αυτός χώρος ήταν συνέχεια ανοιχτός με τον κίνδυνο να μπορεί να μπει οποιοσδήποτε. Τότε ήταν άλλες εποχές βέβαια διότι κλειδώναμε μόνο τις πόρτες των δύο χώρων. Να σας πω τώρα ένα περιστατικό που μας είχε συμβεί, μια μέρα που ξύπνησε η μητέρα μου το πρωί, ενώ το βράδυ έβρεχε συνεχώς, άνοιξε τις πόρτες και βρήκε τσιγγάνους να κοιμούνται κάτω από το υπόστεγο. Ήταν ένα ζήτημα που μας απασχόλησε. Στο σημείο αυτό να πω ότι στην συγκεκριμένη περιοχή της Συκιάς φυσάει πολύ ο βορειοδυτικός άνεμος, ο Μαΐστρος. Ήταν πολύ δύσκολο να περάσεις από το ένα δωμάτιο στο άλλο, ειδικά κατά το φθινόπωρο αλλά και το καλοκαίρι. Κάποιος φίλος του Κωνσταντινίδη το χαρακτήριζε «το σπίτι με την διχασμένη προσωπικότητα». Συνολικά τα προβλήματα του ημιυπαίθριου χώρου ήταν το γεγονός ότι δεν έβλεπες στην θάλασσα μετά την κάλυψη των κενών, ο πολύς αέρας και το τρίτο ήταν η ασφάλεια του χώρου. Πολύ μετά, επί χούντας η μητέρα μου έκλεισε τον ημιυπαίθριο αυτό χώρο και άφησε από την μεριά της θάλασσας μία βεράντα όπου μέχρι και σήμερα εκεί καθόμαστε και απολαμβάνουμε την θέα. Ο Κωνσταντινίδης δεν ήξερε για αυτήν την προσθήκη.

Το δεύτερο, μεγάλο πραγματικά, πρόβλημα ήταν τα παράθυρα. Υπήρχε συγκεκριμένος μηχανισμός σχεδιασμένος από τον Κωνσταντινίδη, το οποίο «έπεφτε» με αλυσίδες το μπατζούρι προς τα έξω και προς τα μέσα επίσης με αλυσίδες έπεφτε το τζάμι. Τα παράθυρα αυτά ήταν ξύλινα, από πολύ βαρύ ξύλο, τα οποία από πολύ νωρίς άρχισαν να σκευρώνουν, λόγω του αλατιού της θάλασσας. Υποφέρουμε γενικά από το αλάτι της θάλασσας όπου ο αέρας το φέρνει στο σπίτι και στην αυλή. Δεν τα θυμάμαι ποτέ να ανοίγουν τελείως. Ήταν πολύ δύσκολο να ανοιχθούν και οι αλυσίδες έσπαγαν συνεχώς, έτσι έπεφταν τα παράθυρα και χρειαζόντουσαν επισκευή. Ήταν δύσχερα, το δε πάνω μέρος των διπλών παραθύρων ήταν αδύνατο να ανοιχθεί. Έπρεπε να ανέβεις κάπου για να το φτάσεις. Έτσι, για πολλά χρόνια ήταν εντελώς κλειστά. Με τον αέρα, επίσης, τα παράθυρα «έπαιζαν» και γι' αυτόν τον λόγο τα κλείναμε αμέσως. Αλλάζοντάς τα άλλαξε η ζωή μας. Την δεκαετία του '90 τα αντικαταστήσαμε με νέα αλουμινίου, συμβατικού μηχανισμού. Μπορεί να χάλασε την «εικόνα» του σπιτιού αλλά από τότε απολαμβάνουμε το φως και την ευκολία στο να τα ανοιγοκλείνουμε. Γενικά, είχαμε απελπιστεί, δεν μπορούσαμε να κάνουμε κάτι άλλο. Να πω εδώ ότι τόσα χρόνια κανένας ξυλουργός δεν

δεχόταν να τα επισκευάσει. Τελικά, μπορώ να πω ότι μεγάλωσα σε ένα σκοτεινό σπίτι δίπλα στην θάλασσα, χωρίς να «βλέπει» την θάλασσα.

Το τρίτο πρόβλημα ήταν στην κουζίνα. Ο σχεδιασμός του εσωτερικού χώρου βασιζόταν πάνω στα οριζόντια σενάζ. Δηλαδή, το πάνω μέρος του τζακιού ήταν προέκταση του σενάζ και ακόμη ο πάγκος της κουζίνας. Ήταν δηλαδή από μπετόν και ήδη αρκετά ψηλά για πάγκος. Ο νεροχύτης από πέτρα τοποθετήθηκε από πάνω καθώς το σενάζ δεν είχε κενό στο σημείο αυτό. Έτσι λοιπόν ήταν πολύ ψηλά, με αποτέλεσμα να μην μπορεί η μητέρα μου να πλύνει τα πιάτα. Γι' αυτόν τον λόγο ο Κωνσταντινίδης, όταν οι γονείς μου ανέφεραν αυτό το πρόβλημα, έφτιαξε ένα ωραίο, φαρδύ σκαμνί, με το οποίο μπορούσε κανείς να χρησιμοποιήσει τον νεροχύτη. Έδωσε μια πολύ καλή λύση ο Κωνσταντινίδης, αλλά από την άλλη ο αρχιτέκτονας δεν θα έπρεπε να έχει προνοήσει, έτσι ώστε να μην υπάρχουν τέτοια προβλήματα; Πρέπει το σπίτι να είναι λειτουργικό. Να πω εδώ ότι το τζάκι λειτουργεί υπέροχα, ακόμα και σήμερα.

Τέλος, ένα άλλο πρόβλημα ήταν το υπόγειο, όλο το υπόγειο ήταν διαμπερές. Είχε ανοίγματα και από μπροστά και από πίσω καθώς το ισόγειο ήταν ελαφρώς υπερυψωμένο όπου ήταν ανοιχτά, δηλαδή δεν υπήρχαν κουφώματα, αργότερα βάλαμε ένα πλέγμα συρμάτινο όπου τα έκλεινε. Τώρα τα έχουμε κλείσει με ένα τζάμι. Φαίνονται και στις πρώτες φωτογραφίες του Κωνσταντινίδη στο βιβλίο του «Μελέτες και Κατασκευές». Το υπόγειο, επίσης, είχε πολύ υγρασία. Το είχε αφήσει με πατημένο χώμα κάτω. Το 2006 το κλείσαμε και τσιμεντώσαμε το έδαφος με σκοπό να το χρησιμοποιήσουμε. Τελικά δεν το χρησιμοποιούμε όσο θα μπορούσαμε και να σας αναφέρω επίσης το πρόβλημα της σκάλας, όπου ήταν πολύ στενή και χτυπούσαμε το κεφάλι μας.

Δεν αισθάνομαι πολύ άνετα με τις αλλαγές όπου έγιναν αλλά πρέπει να σας πω, δυστυχώς για τον Άρη Κωνσταντινίδη, μας άλλαξαν την ζωή προς το καλύτερο. Με όλο τον σεβασμό που έχω για το πρόσωπο του Κωνσταντινίδη. Φοβόμουν για κάποιες από τις αλλαγές αλλά τελικά έγινε πιο άνετη η ζωή στο σπίτι.

3. Ο Άρης Κωνσταντινίδης συνήθιζε να ονομάζει τα κτήριά του ως «Δοχεία ζωής». Θα χαρακτηρίζατε και εσείς το σπίτι σας ένα «Δοχείο Ζωής»;

Θα μπορούσα άνετα να το χαρακτηρίσω ένα «Δοχείο ζωής». Η κατοικία αυτή, παρόλα τα προβλήματά της, την χαρακτηρίζω ένα «δοχείο ζωής» με την έννοια του βιωματικού χαρακτήρα. Το εκλαμβάνω εγώ εντελώς βιωματικά, σαν «μία μήτρα που μέσα της έχει ζωή».



Εικόνα 159: Κωνσταντινίδης, σπίτι για διακοπές, Συκιά Κορινθίας, 1951, σημερινή κατάσταση



Εικόνα 160: Κωνσταντινίδης, σπίτι για διακοπές, Συκιά Κορινθίας, 1951, σημερινή κατάσταση



Εικόνα 161: Κωνσταντινίδης, σπίτι για διακοπές, Συκιά Κορινθίας, 1951, σημερινή κατάσταση



Εικόνα 162: Κωνσταντινίδης, σπίτι για διακοπές, Συκιά Κορινθίας, 1951, σημερινή κατάσταση



Εικόνα 163: Κωνσταντινίδης, σπίτι για διακοπές, Συκιά Κορινθίας, 1951, σημερινή κατάσταση

10. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

***"Architecture should speak of its time and place, but yearn for
timelessness"***

Frank Owen Gehry

10.1. BIBΛΙΑ

Anderson Stanford, **Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century**, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2000.

Cohen Jean Louis, **Ludwig Mies van der Rohe**, Birkhäuser, Berlin 1995, έκδοση 2^η.

Fox Weber Nicholas, **Le Corbusier, A Life**, Alfred A. Knopf, New York 2008.

Frampton Kenneth, μετφρ. Ανδρουλάκης Θόδωρος, Πάγκαλου Μαρία, επιμέλεια Κούρκουλας Ανδρέας, **Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική**, Θεμέλιο, Αθήνα 2009, 4^η έκδοση.

Gössel Peter, Leuthäuser Gabriele, **Architecture in the 20th Century**, Taschen, Cologne Germany 2012.

Hines S. Thomas, Hutt Dana, Lloyd Wright Eric, **The Architecture of Frank Lloyd Wright**, Thames and Hudson, Los Angeles, 1998.

Jean Louis Cohen, Αντονάς Αριστείδης, Γεράκης Γεώργιος, Καλογήρου Νίκος, Τουρνικιώτης Παναγιώτης, Φατούρος Δημήτρης, επιμέλεια: Τουρνικιώτης Παναγιώτης, Atelier66, **Η αρχιτεκτονική του Δημήτρη και της Σουζάννας Αντωνακάκη**, Futura, Αθήνα 2007.

Le Corbusier, μετφρ. Κουρεμένος Σταύρος, επιμέλεια Σημαιοφορίδης Γιώργος, **Η Χάρτα των Αθηνών**, Ύψιλον, Αθήνα 1987.

Le Corbusier, μετφρ. Παλλαντίου Λήδα, επιμέλεια Σημαιοφορίδης Γιώργος, **Κείμενα για την Ελλάδα, Φωτογραφίες και σχέδια**, Άγρα, Αθήνα 2009.

Le Corbusier, μετφρ. Τουρνικιώτης Παναγιώτης, **Για μια Αρχιτεκτονική**, Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα 2005, 2^η έκδοση.

Le Corbusier, **Συζήτηση με τους φοιτητές της Αρχιτεκτονικής**, Παπαζήσης, Αθήνα 1971.

Moneo Rafael, **Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects**, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004.

Rossi Aldo, μετφρ. Πετρίδου Βασιλική, επιμέλεια Παπαδόπουλος Λόης, **Η Αρχιτεκτονική της πόλης**, Αθήνα 1991.

T.S. Eliot, **Tradition and the individual talent**, Perspecta vol. 19, The Yale Architectural Journal 1983.

Venturi Robert, μετφρ. Καρανίκας Γ., **Η Πολυπλοκότητα και η Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική**, (1966, έκδοση 1^η), Γ. Σ. Κατσούλης, Αθήνα 1977.

Venturi Robert, Scott Brown Denise, Izenour Steven, **Learning from Las Vegas**, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1972.

Von Moos Stanislaus, **Venturi, Rauch & Scott Brown: Buildings and Projects**, Rizzoli, New York 1987.

Watkin David, μετφρ. Κουρεμένος Κώστας, επιμέλεια Τουρνικιώτης Παναγιώτης, **Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής**, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2005.

Αίσωπος Γιάννης, Σημαιοφορίδης Γιώργος, **Landscapes of modernization, greek architecture 1960s & 1990s**, Metapolis press, Αθήνα 1999.

Βαλσαμάκη Μαρία, Τρανταλή Όλγα, **Νίκος Βαλσαμάκης, Αρχιτέκτων**, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2007.

Βασιλού Παπαγεωργίου Βάσω, Δημαράς Αλέξης, **Από το κοντύλι στον υπολογιστή, 1830-2000, Εκατόν εβδομήντα χρόνια ελληνική εκπαίδευση με λόγια και εικόνες**, Μεταίχμιο, Αθήνα 2000.

Γιακουμακάτος Ανδρέας, **Η Αρχιτεκτονική και η κριτική**, Νεφέλη, Αθήνα 2009.

Γιακουμακάτος Ανδρέας, **Ιστορία της ελληνικής Αρχιτεκτονικής, 20^{ος} αιώνας**, Νεφέλη, Αθήνα 2003.

Γιακουμακάτος Ανδρέας, **Στοιχεία για τη νεότερη ελληνική Αρχιτεκτονική: Πάτροκλος Καραντινός**, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003.

Γιαννόπουλος Περικλής, **Η ελληνική γραμμή και το ελληνικό χρώμα**, Εστία, Αθήνα 1981.

Επιτροπή Δήμων και Κοινοτήτων Εθνικού Ιδρύματος, Εθνικό Ίδρυμα, **Απολογισμός τοπικής αυτοδιοίκησης και Βασιλικαί Βραβεύσεις**, Υπουργείο Εσωτερικών, Αθήνα 2005.

Ζήβας Διονύσης, **Τα μνημεία και η πόλη**, Libro, Αθήνα 1997.

Ζήβας Διονύσης, **Αρχιτεκτονικός οδηγός Αθηνών**, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2012.

Καρδαμίτση Αδάμη Μάρω, Κασιμάτη Μαριλένα, Κορρές Μανόλης, Λαμπράκη Πλάκα Μαρίνα, Πανέτσος Γεώργιος, Σκάρπια Χόιπελ Ξανθίππη, Φιλιππίδης Δημήτρης, **Ερνέστος Ζίλλερ αρχιτέκτων, 1837-1923**, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 2010.

Καρδαμίτση Αδάμη Μάρω, Μπίρης Μάνος, **Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα**, Μέλισσα, Αθήνα 2001.

Κονταράτος Σάββας, **Αρχιτεκτονική κληρονομιά και παράδοση, Ιδεολογίες, πρακτικές και προβλήματα στη χρήση του αρχιτεκτονικού παρελθόντος**, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1986.

Κονταράτος Σάββας, **Αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα: Ελλάδα**, Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής, Αθήνα 2000.

Κονταράτος Σάββας, επιμέλεια Γιακουμακάτος Ανδρέας, **Δοκίμια Αρχιτεκτονικής, πρότυπα, συμβολισμοί και αναιρέσεις στη νεότερη εποχή**, Libro, Αθήνα 2009.

Κωνσταντίνιδης Άρης, **Αμαρτωλοί και Κλέφτες ή η Απογείωση της Αρχιτεκτονικής**, Άγρα, Αθήνα 1987.

Κωνσταντίνιδης Άρης, **Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε Περιοδικά και σε Βιβλία, 1940-1982**, (Άγρα, Αθήνα 1987, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, έκδοση 2^η.

Κωνσταντίνιδης Άρης, **Δυο «χωριά» απ' τη Μύκονο, και μερικές πιο γενικές πιο γενικές σκέψεις μαζί τους**, (Αθήνα, 1947, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, έκδοση 2^η.

Κωνσταντίνιδης Άρης, **Εμπειρίες και περιστατικά: Μια αυτοβιογραφική διήγηση**, Τόμος 1^{ος}, Εστία, Αθήνα 1992.

Κωνσταντίνιδης Άρης, **Εμπειρίες και περιστατικά: Μια αυτοβιογραφική διήγηση**, Τόμος 2^{ος}, Εστία, Αθήνα 1992.

Κωνσταντίνιδης Άρης, **Εμπειρίες και περιστατικά: Μια αυτοβιογραφική διήγηση**, Τόμος 3^{ος}, Εστία, Αθήνα 1992.

Κωνσταντίνιδης Άρης, **Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα**, (Άγρα, Αθήνα 1992, έκδοση 1^η) Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, έκδοση 2^η.

Κωνσταντίνιδης Άρης, **Μελέτες και Κατασκευές, Άρης Κωνσταντίνιδης**, Άγρα, Αθήνα 1981.

Κωνσταντίνιδης Άρης και Θεμελής Κωνσταντίνος, **Ο λόγος του Αρχιμάστορα**, Ίνδικτος, Αθήνα 2000.

Κωνσταντίνιδης Άρης, **Στοιχεία Αυτογνωσίας: για μια Αληθινή Αρχιτεκτονική**, Αθήνα 1975.

Κωνσταντίνιδης Άρης, **Σύγχρονη αληθινή αρχιτεκτονική**, Αθήνα 1978.

Κωνσταντίνιδης Άρης, **Τα θεόχτιστα, Τοπία και σπίτια στη σύγχρονη Ελλάδα**, (1994, έκδοση 1η) Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2008, έκδοση 3^η.

Κωνσταντίνιδης Άρης, **Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια**, (Αθήνα, 1950, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, έκδοση 3^η.

Κωνσταντίνιδης Άρης, **Τα προλεγόμενα, από τα βιβλία που βρίσκονται στα σκαριά**, Άγρα, Αθήνα 1989.

Λάββας Γεώργιος, **19ος-20ος αιώνας, Σύντομη ιστορία της Αρχιτεκτονικής**, University Studio Press, Αθήνα 1993.

Λάββας Γεώργιος, **Επίτομη ιστορία της Αρχιτεκτονικής**, University Studio Press, Αθήνα 2002.

Λαμπράκη Πλάκα Μαρίνα, **Μπαουχάους: Από τον ιδεαλισμό στον φονξιοναλισμό**, Νεφέλη, Αθήνα 1986.

Μιχελής Παναγιώτης, **Η αισθητική της Αρχιτεκτονικής του μπετόν-αρμέ, μια συγκριτική μορφολογία και ρυθμολογία**, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα 1990.

Μιχελής Παναγιώτης, **Η Αρχιτεκτονική ως τέχνη**, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα 2002.

Μόραλης Γιάννης, **Άγγελοι, μουσική, ποίηση**, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2001.

Μπίρης Κώστας, **Αι Αθήναι, από του 19^{ου} εις τον 20^{ον} αιώνα**, Μέλισσα, Αθήνα 1966.

Μπίρης Τάσος, **Αρχιτεκτονικής σημάδια και διδάγματα, Στο ίχνος της συνθετικής δομής**, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1996.

Παπαγεωργίου Βενετάρης Αλέξανδρος, **Αθήνα, Ένα όραμα του κλασικισμού**, ΚΑΠΟΝ, Αθήνα 2001

Παπαλεξόπουλος Δημήτρης, Καλαφάτη Ελένη, **Τάκης Χ. Ζενέτος, Ψηφιακά οράματα και Αρχιτεκτονική**, Libro, Αθήνα 2006.

Πικιώνη Αγνή, Ρόκου Πικιώνη Ντόρα, **Δημήτρης Πικιώνης 1887-1968**, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2010.

Πικιώνης Δημήτρης, επιμέλεια Πικιώνη Αγνή, **Κείμενα Δ. Πικιώνη**, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1986.

Πλέσσα Ελισάβετ, **Έργα και ωραίες ημέρες του Φίλιππου Κουτσίνα**, Αθήνα 2013.

Πολίτης Λίνος, **Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας**, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2006.

Σημαιοφορίδης Γιώργος, επιμέλεια Ανανιάδης Δημήτρης, **Διελεύσεις, κείμενα για την Αρχιτεκτονική και την Μεταπόλη**, Metropolis press, Αθήνα 2005.

Συλλογικό έργο, (Loos Adolf κ.α.), μετφρ. Wang Wilfried, **The Architecture of Adolf Loos: an Arts Council exhibition**, The Council, Michigan 1985.

Συλλογικό έργο, (Δεκαβάλλας Κωνσταντίνος κ.α.), **Κωνσταντίνος Δεκαβάλλας από τη μεγάλη κλίμακα στη μικρή**, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008.

Συλλογικό έργο, επιμέλεια: Ελένη Αμερικάνου, Πάνος Εξαρχόπουλος, **do.co.mo.mo.: Μοντερνισμός και αρχιτεκτονική εκπαίδευση**, Futura, Αθήνα 2007.

Συλλογικό έργο, επιμέλεια: Τουρνικιώτης Παναγιώτης, **Το μοντέρνο στη σκέψη και τις τέχνες του 20ού αιώνα**, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2013.

Συλλογικό έργο, (Κόλμερ Κωνσταντίνος κ.α.), **Λάμπρος Ευταξίας, Ο βίος και η πολιτεία ενός ευπατρίδη**, Κάκτος, Αθήνα 2006.

Συλλογικό έργο, (Λεβίδης Αλέκος κ.α.), **Ναταλία Μελά**, Ωκεανίδα, Αθήνα 2008.

Συλλογικό έργο, μετφρ. Μαρτινίδης Πέτρος, **Αρχιτεκτονική Θεωρία, από την αναγέννηση μέχρι σήμερα**, Taschen / Γνώση, Αθήνα 2005.

Συλλογικό έργο, (Χατζηβασιλείου Ευάνθης κ.α.), **Ελλάς, Η ιστορία και ο πολιτισμός του ελληνικού έθνους από τις απαρχές μέχρι σήμερα**, Τόμος 2^{ος}, Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα 1998.

Τουρνικιώτης Παναγιώτης, **Adolf Loos**, Princeton Architectural Press, Princeton 2002.

Τουρνικιώτης Παναγιώτης, **Ιστοριογραφία της μοντέρνας Αρχιτεκτονικής**, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002.

Τουρνικιώτης Παναγιώτης, **Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή**, Futura, Αθήνα 2007.

Φεσσά Εμμανουήλ Ελένη, **Αριστοτέλης Ζάχος & Josef Durm, η αλληλογραφία ενός πρωτοπόρου αρχιτέκτονα με τον μέντορά του, 1905-1914**, Ποταμός, Αθήνα 2013.

Φεσσά Εμμανουήλ Ελένη, **Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική**, Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001.

Φεσσά Εμμανουήλ Ελένη, **Ελληνική Αρχιτεκτονική Εταιρεία Αρχιτέκτονες του 20ού αιώνα, Μέλη της εταιρείας: Αρχιτέκτονες μηχανικοί διπλωματούχοι των ετών 1905-1933: Περίοδος πρώτη**, Ποταμός, Αθήνα 2009.

Φεσσά Εμμανουήλ Ελένη, **Η ιδεολογική κρίση της νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής, 1827-1940**, Αθήνα 1987.

Φεσσά Εμμανουήλ Ελένη, **Κτήρια για δημόσια χρήση στη Νεότερη Ελλάδα, 1827-1992**, Αθήνα 1993.

Φεσσά Εμμανουήλ Ελένη, Μαρμαράς Β. Εμμανουήλ, **12 Έλληνες Αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου**, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005.

Φιλιππίδης Δημήτρης, **Δημήτρης Πικιώνης, οι ομιλίες του '65**, Μέλισσα, Αθήνα 2009.

Φιλιππίδης Δημήτρης, **Η ζωή και το έργο του αρχιτέκτονα Λύσανδρου Καυταντζόγλου 1811-1885**, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 1995.

Φιλιππίδης Δημήτρης, Καρδαμίτση Αδάμη Μάρω, Νικολαΐδης Παναγιώτης, Μοίρας Νίκος, Τουρνικιώτης Παναγιώτης, Φιλιππίδης Μέμος, επιμέλεια Φιλιππίδης Δημήτρης, **Σπίτια του '30, μοντέρνα Αρχιτεκτονική στην προπολεμική Αθήνα**, Νηρέας, Αθήνα 1998.

Φιλιππίδης Δημήτρης, **Μοντέρνα αρχιτεκτονική στην Ελλάδα**, Μέλισσα, Αθήνα 2001.

Φιλιππίδης Δημήτρης, **Νεοελληνική Αρχιτεκτονική**, Μέλισσα, Αθήνα 1984.

Φιλιππίδης Δημήτρης, **Πέντε δοκίμια για τον Άρη Κωνσταντινίδη**, Libro, Αθήνα 1997.

Χολέβας Νίκος, **Η Αρχιτεκτονική της μετάβασης στην Αθήνα του μεσοπολέμου**, Libro, Αθήνα 1998.

10.2. ΑΡΘΡΑ

Αθανασίου Εμιλία, Αλιφραγκής Σταύρος, *Educating Greece in modernity: post-war tourism and western politics*, The Journal of Architecture, www.tandfonline.com, 2012.

Δανιήλ Μαρία, *Η εξέλιξη του Α΄ Κοιμητηρίου της Αθήνας μέχρι τα χρόνια του Μεσοπολέμου*, Αρχαιολογία & Τέχνες, Τεύχος 100.

Δεληγιαννίδης Κωνσταντίνος, *Το πνευματικό στην αρχιτεκτονική, η σχέση του Άρη Κωνσταντινίδη προς τον Le Corbusier*, Νέα εστία, Τεύχος 1736, 2001.

Δουμάνης Ορέστης, *Μεταπολεμική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα 1945-1983*, Αρχιτεκτονικά Θέματα, Αθήνα 1984.

Λέφας Παύλος, *Η αντιπαράθεση Σ. Κλεάνθη και Λ. Καυταντζόγλου με αφορμή την ανέγερση του Αρσακείου*, Μνημοσύνη 10, Αθήνα 1988.

Πανέτσος Γεώργιος, *Η εκδίκηση της υψηλής Αρχιτεκτονικής*, Αρχιτέκτονες, Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ Τεύχος 37, 2003.

Παπαϊωάννου Τασσής, *Αρχιτεκτονική: τέχνη ή επιστήμη*, Ελευθεροτυπία, δημοσίευση 07/11/2009.

Πατέστος Κωνσταντίνος, *Karl Friedrich Schinkel - Ένας προάγγελος του μοντερνισμού*, ΤΟ ΒΗΜΑ - γνώμες, δημοσίευση 24/09/2000.

Πατέστος Κωνσταντίνος, *Ελληνική Αρχιτεκτονική. Νεωτερισμοί και νεωτερικότητα στην αρχή της χιλιετίας*, Ενημερωτικό δελτίο Τ.Ε.Ε., Τεύχος 2207, δημοσίευση 15/07/2002.

Τερζόγλου Νικόλαος Ίων, *Η «βούληση για ζωή» ως Αρχιτεκτονική: Υποθέσεις σχετικά με το φιλοσοφικό υπόβαθρο της σκέψης του Άρη Κωνσταντινίδη*, 1^ο Συνέδριο Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Αθήνα 22-24/05/2014.

Τσιγαρίδα Ελένη, *Το αυθεντικό, οι μυθοι και οι αληθιές της τουριστικής αρχιτεκτονικής, Άρης Κωνσταντινίδης και Ε.Ο.Τ.*, Υποψήφια διδάκτορας Ε.Μ.Π.

Φεσσά Εμμανουήλ Ελένη, *Η Αθήνα από τον ύστερο 19ο αιώνα έως το 1940, Πολεοδομική εξέλιξη και αρχιτεκτονική δημιουργία*, www.greekarchitects.gr, Σεπτέμβριος 2014.

Φεσσά Εμμανουήλ Ελένη, *Η αξία του έργου των αρχιτεκτόνων. Το παράδειγμα της Αθήνας*, Αρχιτέκτονες, Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ Τεύχος 37, 2003.

10.3. ΦΟΙΤΗΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Γκίκα Μαργαρίτα, Δημοπούλου Νίκη, **Ανάδυση και βύθιση στο ελληνικό τοπίο, δείγματα εξαφάνισης της αρχιτεκτονικής μορφής**, Ερευνητική εργασία, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.

Δημητριάδης Γρηγόρης, **Γλώσσα και αρχιτεκτονική μορφή**, Ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π. 2012.

Δημόγλου Φωτεινή, **Τοπία Αυτογνωσίας, ο ρόλος της φωτογραφίας στο έργο του Άρη Κωνσταντινίδη**, Ερευνητική εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών 2014.

Θεοδώρου Δημήτρης, Καλογηράτος Άγγελος, **Άρης Κωνσταντινίδης, Frank Owen Gehry, Ταξίδι στην αλήθεια σε ενεστώτα χρόνο**, Ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π. 2012.

Θεμιστοκλέους Γεωργία, **Ο Άρης Κωνσταντινίδης στα ίχνη του Le Corbusier**, Ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π. 2001.

Κοτιώνης Ζήσης, **Το ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη - με σταθερή αναφορά στις διαμορφώσεις της Ακροπόλεως**, Διδακτορική Διατριβή, Ε.Μ.Π. 1994.

Κούβαρη Μαρία, **Η Αρχιτεκτονική για την Παιδική Μέριμνα στην μεταπολεμική Ελλάδα (1947-1967)**, Ερευνητική εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών 2013.

Κουκουβέλου Αντωνία, **Γεωμετρική ανάλυση και σύγκριση κατοικιών μεταπολεμικών αρχιτεκτόνων, ο αντίκτυπος στο μέλλον**, Ερευνητική εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών 2013.

Κωτσάκη Αμαλία, **Το έργο του αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Νικολούδη (1875-1944) ως έκφραση του οράματος για αστικό εκσυγχρονισμό επί Ελευθερίου Βενιζέλου**, Διδακτορική Διατριβή, Ε.Μ.Π. 2005.

Μοσκοβέλη Δήμητρα, Παπαδοπούλου Στεφανία, Πνιγούρα Μαρία, **Αρχιτεκτονική και Φυσικό Τοπίο, μέσα από τα λόγια και τα έργα του Άρη Κωνσταντινίδη**, Ερευνητική εργασία, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης 2014.

Τζιώρας Κωνσταντίνος, **4 Μοντέρνα ερείπια της Αθήνας, Μεθοδολογία καταγραφής μοντέρνων ερειπίων**, Ερευνητική εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών 2014.

Τραγανού Τζίλλυ, **Άρης Κωνσταντινίδης, Tadao Ando: Μία Παράλληλη Ανάγνωση**, Τμήμα ερευνητικής μελέτης, Πανεπιστήμιο Κυότο της Ιαπωνίας, 1993.

Παπαδάκη Αλεξάνδρα, Τσαπάκη Έλενα, **Νεοελληνική αρχιτεκτονική και ταυτότητα, το ζήτημα της ελληνικότητας**, Ερευνητική εργασία, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης 2010.

10.4. ΔΙΑΔΥΚΤΙΟ

<http://domesindex.com/>
<http://gr.linkedin.com/>
<http://el.wikipedia.org/>
<http://vimeo.com/>
<http://www.academia.edu/>
<http://www.amio.gr/>
<http://www.arch.ntua.gr/>
<http://www.arch.upatras.gr/>
<http://www.archisearch.gr/>
<http://www.asfa.gr/>
<http://www.athensvoice.gr/>
<http://www.biblionet.gr/>
<http://www.eie.gr/archaeologia/gr/>
<http://www.greekarchitects.gr/>
<http://www.lifo.gr/>
<http://www.skyscrapercity.com/>
<http://www.tandfonline.com/>
<http://www.teiath.gr/>
<http://www.thf.gr/>
<http://www.tovima.gr/>
<http://www.youtube.com/>

10.5. ΕΙΚΟΝΕΣ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Εικόνα 1-4: <http://el.wikipedia.org/>

2. Ο 20^{ος} ΑΙΩΝΑΣ

Εικόνα 5-18: <http://el.wikipedia.org/>

3. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ

Εικόνα 19-22: <http://el.wikipedia.org/>

Εικόνα 23-25: Συλλογικό έργο, μτφρ. Μαρτινίδης Πέτρος, *Αρχιτεκτονική Θεωρία, από την αναγέννηση μέχρι σήμερα*, Taschen / Γνώση, Αθήνα 2005.

Εικόνα 26-38: <http://el.wikipedia.org/>

Εικόνα 39: Συλλογικό έργο, μτφρ. Μαρτινίδης Πέτρος, *Αρχιτεκτονική Θεωρία, από την αναγέννηση μέχρι σήμερα*, Taschen / Γνώση, Αθήνα 2005.

Εικόνα 40-60: <http://el.wikipedia.org/>

Εικόνα 61-72: <http://www.skyscrapercity.com/>

4. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

Εικόνα 73-89: <http://vimeo.com/>

5. ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

Εικόνα 90: Κωνσταντινίδης Άρης, *Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια*, (Αθήνα, 1950, έκδοση 1^η), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, έκδοση 3^η

Εικόνα 91-116: Κωνσταντινίδης Άρης, *Μελέτες και Κατασκευές, Άρης Κωνσταντινίδης*, Άγρα, Αθήνα 1981

Εικόνα 117: Τσουκαλά Αλεξάνδρα, προσωπικό αρχείο

Εικόνα 118-126: Κωνσταντινίδης Άρης, *Μελέτες και Κατασκευές, Άρης Κωνσταντινίδης*, Άγρα, Αθήνα 1981

Εικόνα 127: <http://el.wikipedia.org/>

Εικόνα 128-131: Κωνσταντινίδης Άρης, *Μελέτες και Κατασκευές, Άρης Κωνσταντινίδης*, Άγρα, Αθήνα 1981

6. ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΗΣ ΑΝΤΙΦΑΣΗΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Εικόνα 132: Venturi Robert, μετφρ. Καρανίκας Γ., *Η Πολυπλοκότητα και η Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική*, (1966, έκδοση 1^η), Γ. Σ. Κατσούλης, Αθήνα 1977

Εικόνα 133: <http://el.wikipedia.org/>

Εικόνα 134: Venturi Robert, Scott Brown Denise , Izenour Steven, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1972

Εικόνα 135-142: Von Moos Stanislaus, *Venturi, Rauch & Scott Brown: Buildings and Projects*, Rizzoli, New York 1987

Εικόνα 143-144: Venturi Robert, Scott Brown Denise , Izenour Steven, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1972

7. ΑΝΤΙΦΑΤΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ ΣΤΟ ΓΡΑΠΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

Εικόνα 145: Κωνσταντινίδης Άρης, *Μελέτες και Κατασκευές, Άρης Κωνσταντινίδης*, Άγρα, Αθήνα 1981

Εικόνα 146-149: <http://el.wikipedia.org/>

Εικόνα 150: Κωνσταντινίδης Άρης, *Μελέτες και Κατασκευές, Άρης Κωνσταντινίδης*, Άγρα, Αθήνα 1981

Εικόνα 151: <http://architectsconcerns.blogspot.gr/>

Εικόνα 152: Αποστολόπουλος Απόστολος & Καλδής Νίκος, προσωπικό αρχείο

Εικόνα 153-155: <http://architectsconcerns.blogspot.gr/>

Εικόνα 156: Αποστολόπουλος Απόστολος & Καλδής Νίκος, προσωπικό αρχείο

8. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

9. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Εικόνα 157-158: Τσουκαλά Αλεξάνδρα, προσωπικό αρχείο

Εικόνα 159-163: Κακριδή Μάρω, προσωπικό αρχείο

10. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

