

ΦΩΣ + ΗΜΙΦΩΣ

*Συγκριτική Προσέγγιση της Αισθητικής δύο Απομακρυσμένων Πολιτισμών, του
Ελληνικού και του Ιαπωνικού, ως προς το Φως και την Αρχιτεκτονική*

Βάλια Γεωργιάδη

Αρχιτέκτων μηχανικός MA Strategic Planning

vgeorgiadi@yahoo.com

+30 6972474260

Υπεύθυνος καθηγητής: Ηλίας Κωνσταντόπουλος,
Αρχιτεκτονική σχολή Πανεπιστημίου Πατρών

Copyright © Βάλια Γεωργιάδη, 2005

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα εργασία γίνεται προσπάθεια καταγραφής της βάσης της αισθητικής δύο απομακρυσμένων πολιτισμών, του Ιαπωνικού και του Ελληνικού, και κυρίως του τρόπου με τον οποίο οι δύο αυτοί πολιτισμοί χειρίζονται το φως ώστε να προκύπτει συγκεκριμένο αισθητικό αποτέλεσμα.

Επειδή ο τομέας της αρχιτεκτονικής υπήρξε ανέκαθεν ο πιο γόνιμος χώρος για τη δημιουργία απτών κατασκευών που παράλληλα ενσωματώνουν την αισθητική του κάθε λαού, χρησιμοποιούνται δύο πολύ σημαντικοί σύγχρονοι αρχιτέκτονες, ο Tadao Ando και ο Άρης Κωνσταντινίδης, γνωστοί και οι δύο για την ιδιαίτερη ευαισθησία με την οποία χειρίζονται την παράδοση της χώρας τους αντίστοιχα.

Με βάση τα παραδείγματα αυτά, επιχειρείται να ιχνηλατηθεί και να παρουσιασθεί το φιλοσοφικό αρχιτεκτονικό υπόβαθρο των κατασκευών, το οποίο διαφαίνεται μέσα από τη γενικότερη αντιμετώπιση και τη χρήση του φωτός. Στόχος είναι η διερεύνηση των βαθύτερων λόγων που οδηγούν ένα αρχιτέκτονα σε συγκεκριμένες αρχιτεκτονικές λύσεις, οι οποίες προέρχονται από το ευρύτερο πολιτισμικό του υπόβαθρο, το σχετιζόμενο με τη γεωγραφική θέση, το κλίμα, την ιστορία και την παράδοση του τόπου καταγωγής του.

ΠΡΟΟΙΜΙΟ

«Ο ήλιος κάθε πρωί και οι ποιητές κάθε βράδυ με έπεισαν: το φως είναι το κρυφό συστατικό της ταυτότητάς μας».ⁱ

Η φράση αυτή κατάφερε να εκφράσει μια πεποίθηση την οποία είχα για χρόνια αλλά που δεν μπορούσα να εκφράσω. Την ίδια στιγμή η φράση αυτή με προβλημάτισε: Ο ήλιος είναι ένας. Τί είναι αυτό που κάνει τους ανθρώπους να αντιδρούν διαφορετικά στο φως του; Ένα ταξίδι στην Ιαπωνία δεν άργησε να μου δημιουργήσει και το δεύτερο ερώτημα: Γιατί λαοί με παρεμφερές κλίμα αναπτύσσουν διαφορετική αισθητική του φωτός; Διαπίστωσα ότι ποιητές και λογοτέχνες και των δύο χωρών συχνά έχουν θέσει ανάλογα κρίσιμα ερωτήματα και εκφράσει εξαιρετικά ευαίσθητες απόψεις. Όλα αυτά μου έδωσαν και τη βασικότερη ώθηση στην επιλογή του θέματος της παρούσας μελέτης. Γιατί η αρχιτεκτονική επηρεάζεται άμεσα από την χρήση του φωτός και κάθε της από αποτέλεσμα επηρεάζει άμεσα τον άνθρωπο και τη ζωή του. Ακριβώς αυτή η μελέτη της χρήσης του φωτός στην αρχιτεκτονική, στην Ιαπωνία και στην Ελλάδα, αποτέλεσε για μένα ένα θέμα εξαιρετικά ενδιαφέρον, το οποίο προσέφερε πολλαπλά επίπεδα ανάλυσης.

Αθήνα, Οκτώβριος 2005

Βάλια Γεωργιάδη

ⁱ Δήμου, Ν. [1995], Το Φως των Ελλήνων, σελ. 9, Αθήνα, Νεφέλη

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

ΠΡΟΟΙΜΙΟ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η Φιλοσοφική Υπόσταση της Σκιάς και η Αξία του Φωτός Μέσα στο Σκοτάδι

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η Φιλοσοφική Υπόσταση του Φωτός και η Αίσθηση του «Ατέλειωτου Μεσημεριού»

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Σύγχρονες Αρχιτεκτονικές Κατασκευές: η Φωτοτροπική και η Φωτοευαίσθητη Αντιμετώπιση

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Tadao Ando και Άρης Κωνσταντινίδης: Δύο Παράλληλες φιλοσοφίες

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: TADAO ANDO

5.1 Βιογραφία και Φιλοσοφία περί Αρχιτεκτονικής

5.2 Σχολιασμός Τριών Έργων του Tadao Ando

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 : ΆΡΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

6.1 Βιογραφία και Φιλοσοφία περί Αρχιτεκτονικής

6.2 Σχολιασμός Τριών Έργων του Άρη Κωνσταντινίδη

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Τελικά Συμπεράσματα

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η Φιλοσοφική Υπόσταση της Σκιάς και η αξία του φωτός μέσα στο σκοτάδι.

Μια πολύ ιδιαίτερη προσέγγιση στον θέμα της αισθητικής αντίληψης της ανατολής επιτυγχάνεται στο δοκίμιο του Junichiro Tanizaki (1886-1965) «Το εγκώμιο της σκιάς»ⁱ. Το δοκίμιο έχει γραφτεί την δεκαετία το '30 από έναν ιάπωνα συγγραφέα που για πολλά χρόνια, κυρίως στα νεανικά του, υπήρξε φανατικός υπέρμαχος της Δυτικής κουλτούρας και αισθητικής αλλά που σταδιακά ανέπτυξε μια μεγάλη αγάπη προς την ιαπωνική παράδοση, η οποία τελικά τον κέρδισε ολοκληρωτικάⁱⁱ.

Η φύση της ιαπωνικής και γενικότερα της ανατολίτικης αισθητικήςⁱⁱⁱ, γεννιέται στο σκοτάδι, στην ομίχλη και στην ασάφεια των μορφών. Η ομορφιά αναδεικνύεται μόνο μέσα στο σκοτάδι γιατί αυτό είναι εν τέλει το στοιχείο που της δίνει το απαραίτητο μυστήριο («...όπου όμως εισχωρεί το φως, σβήνει η μαγεία. Τα πράγματα χάνουν την εσωτερικότητα τους, την υπαινικτική τους γοητεία...»²), την βαθύτητα και την αξία της, όπως παρατηρεί ο J. Tanizaki. Η ανατολίτικη ομορφιά συνδέεται επίσης άρρηκτα με έννοιες όπως πατίνα του χρόνου, λεπτότητα και διακριτικότητα. Η ομορφιά είναι ψυχρή και σκοτεινή σε αντίθεση με την δυτική ομορφιά που πάντα συνοδεύεται από απαστράπτουσα λάμψη και εκθαμβωτικά φώτα.

Στην ανατολή πάντα ερχόμαστε αντιμέτωποι με μια ασύλληπτη λατρεία της λεπτομέρειας. Κάθε αισθητικό αποτέλεσμα χρειάζεται χρόνο και σωστές συνθήκες περιβάλλοντος (π.χ. κατάλληλο φωτισμό), έτσι ώστε να εκτιμηθεί σε όλο του το μεγαλείο. Ο παρατηρητής πρέπει να μπορεί να διακρίνει και να εκτιμήσει κάθε λεπτομέρεια που υπάρχει, και κάτι τέτοιο απαιτεί ησυχία και περισυλλογή έτσι ώστε όλα να αποκτήσουν την πραγματική τους βαθύτητα και αξία.

Όλα θέλουν τον χρόνο τους. Η ομορφιά ενός αντικειμένου ενισχύεται από τον ίδιο τον χρόνο. Στην ανατολή, τα σημάδια που αφήνει ο χρόνος εκτιμώνται υπερβολικά και διακρίνεται μια μεγάλη αγάπη για τα πράγματα που έχουν ενσωματώσει πάνω τους την «βρωμιά» των εποχών και της μνήμης που κουβαλάει πάνω της η βρωμιά αυτή. Λέξεις όπως το *sabi* (που σημαίνει πάλωμα αισθητικό, πατίνα του χρόνου, ομορφιά της σκουριάς) και το *wabi* (που σημαίνει γαλήνια λεπτότητα, συγκρατημένο γούστο, μοναχικότητα), είναι βασικές αξίες της ανατολίτικης αισθητικής. Η παλιωμένη αυτή ομορφιά αναδεικνύεται πάντα στο

ⁱⁱ Μερικώς αντίστοιχη πορεία είχε και η δουλειά του σημαντικότετου Έλληνα αρχιτέκτονα Δημήτρη Πικιώνη, ο οποίος προσπάθησε σε πολλά έργα του να συνδυάσει την ελληνική παράδοση με τις τάσεις της εποχής του. Παρ' όλα αυτά, σε αντίθεση με τον λογοτέχνη J. Tanizaki η παράδοση δεν τον κέρδισε ολοκληρωτικά αλλά αποτέλεσε μια ιδιαίτερη περίπτωση της ελληνικής αρχιτεκτονικής.

ⁱⁱⁱ Εύκολα μπορεί κανείς να αντιληφθεί αισθητικές ομοιότητες και αναλογίες σε πολιτισμούς της ανατολικής Ασίας όπως π.χ. Κίνας, Κορέας κ.α. Το δοκίμιο του J. Tanizaki (J. Tanizaki, 1933, Το Εγκώμιο της σκιάς, Άγρα) αναφέρεται με ιδιαίτερα μεγάλη ευαισθησία στο θέμα αυτό.

ημίφως και όπως ισχυρίζεται ο J.Tanizaki, « Οι ανατολίτες δημιουργούμε ομορφιά με το να κάνουμε να ξεπηδούν σκιές από παντού.»³ Αυτή η παρατήρηση φαίνεται να βρίσκει εφαρμογή σε κάθε στοιχείο της καθημερινής ζωής, από την αρχιτεκτονική μέχρι τον ρουχισμό, τα οικιακά σκεύη και τους ίδιους τους ανθρώπους.

Ως προς την χρήση των υλικών ακολουθήθηκαν οι ίδιοι κανόνες με αποτέλεσμα να χαρακτηρίζονται στο σύνολο τους από διακριτικότητα, φυσικές υφές και φυσικά χρώματα. Τίποτα δεν στιλβώνεται μέχρι να λάμψει ούτε φωτίζεται υπερβολικά ενώ αντίθετα αφήνεται στο πέρασμα του χρόνου, πάντα στο ημίφως. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων υλικών αποτελούν ο νεφρίτης λίθος, με την χαρακτηριστική του βαθύτητα στο χρώμα, ο τσίγκος, που μέρα με τη μέρα μαυρίζει και το ξύλο, που όσο περνάνε τα χρόνια σκουραίνει και λειαινείται από τη χρήση.

Με βάση της παραπάνω αρχές η ανατολή ανέπτυξε μια εντελώς διαφορετική αισθητική από αυτή του δυτικού κόσμου. Η αισθητική αυτή υποστηριζόμενη και από την βουδιστική φιλοσοφική σκέψη που έχει μεγάλη απήχηση στην Ιαπωνία, αποτελεί, όπως θα δούμε, την βάση για τις ιαπωνικές αρχιτεκτονικές κατασκευές.

Παρατηρούμε πράγματι ότι η Βουδιστική Ζεν φιλοσοφία⁴ επηρεάζει ευθέως την έννοια του χώρου, ο οποίος πιστεύεται ότι δημιουργείται στο όριο όπου τα υλικά πράγματα αρχίζουν να εξαφανίζονται. Σύμφωνα με τη λογική του Ζεν, ο χώρος δεν είναι αυθύπαρκτος ούτε σαφώς ορισμένος αλλά προκύπτει από ένα σταδιακό πέρασμα από το φως στη σκιά, από μια αλληλουχία σκιών που συμβάλλει στην υπογράμμιση του νοήματος του χώρου και όχι του χώρου αυτού καθαυτού.

Ένα πολύ διδακτικό παράδειγμα αποτελεί το παραδοσιακό ιαπωνικό δωμάτιο του τσαγιού⁵. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ουσιαστικά πρόκειται για μια αρχιτεκτονική μικρογραφία που αποκαλύπτει αυτό το δυσδιάκριτο όριο στο χείλος της εξαφάνισης. Πράγματι, με τον ίδιο τρόπο που η έννοια του oku (βάθος) επηρεάζει κάθε ιαπωνική έκφραση (είτε θεωρητική είτε πρακτική) έτσι και στην περίπτωση της sukuya (δωμάτιο του τσαγιού) η έννοια αυτή είναι περισσότερο φανερή από ποτέ. Το δωμάτιο του τσαγιού είναι ένας μικρόκοσμος απόσυρσης από την καθημερινή ζωή εφόσον ένας άνθρωπος που κάθεται σιωπηλός και προσηλωμένος στα θεία, σε ένα τέτοιο δωμάτιο, έχει την αίσθηση ότι βιώνει τον άπειρο χώρο μέσα από την αλληλεπίδραση φωτός και σκότους. Η γενικότερη φιλοσοφία του δωματίου αυτού βασίζεται στην σταδιακή τελετουργική απομάκρυνση από το εξωτερικό περιβάλλον και τον υλικό κόσμο. Το δωμάτιο του τσαγιού (sukuya) είναι τόσο σημαντικό για την ιαπωνική αρχιτεκτονική που τελικά καταλήγει να χαρακτηρίζει το ύφος ολόκληρης της κατοικίας ή ακόμα και ολόκληρου του οικιστικού συγκροτήματος. Παρόλο που δεν υπάρχουν συγκεκριμένοι κανόνες για την διαμόρφωσή του, η αναζήτηση των Ιαπώνων για απλότητα και μορφική καθαρότητα τείνει να δημιουργήσει ένα χώρο πέραν κάποιου συγκεκριμένου στυλ ή μόδας που χαρακτηρίζεται από κατασκευαστική ακρίβεια, αντι-διακοσμητικότητα και χρήση ακατέργαστων υλικών.

Ένα εξαιρετικό παράδειγμα της ιαπωνικής φιλοσοφίας του Ζεν καθώς και της εφαρμογής των εννοιών wabi (γαλήνια λεπτότητα, συγκρατημένο γούστο, μοναχικότητα) και sabi (πάλιωμα αισθητικό, πατίνα του χρόνου), είναι το δωμάτιο του τσαγιού που κατασκεύασε ο master Sen no Rikyu^{iv} (1522-1591) στην κατοικία στο Yamazaki. Ο χώρος αυτός έχει την υπερβολικά μικρή διάσταση των δυο τατάμι, τα ανοίγματα είναι τοποθετημένα ασύμμετρα στο χώρο, ενώ οι τοίχοι του είναι κατασκευασμένοι από πηλό και καθώς σκουραίνονται από τον καπνό των κεριών μέρα με τη μέρα, «διαφυλάσσουν την συνθήκη της σκιάς και τη δέσμευση του νοήματος του χώρου μέσα στο σκοτάδι (yami)»⁶. Στον χώρο αυτόν λοιπόν συμπυκνώνεται όλη η ιαπωνική φιλοσοφία περί της σκιάς και της αξίας της και σύμφωνα με τον master Sen no Rikyu «το μυαλό πρέπει πάντα να οδηγείται σε αυτό που δεν λέγεται»- ή αυτό που δεν φαίνεται θα μπορούσε να συμπληρώσει ένας Έλληνας - τονίζοντας έτσι την αξία της σκιάς και την φιλοσοφία της ασάφειας.

Είναι πάντως ενδιαφέρον ότι η σημερινή Ιαπωνία κατάφερε να αναπτύξει έναν πολύ ιδιόμορφο πολιτισμικό χαρακτήρα εισάγοντας και προσπαθώντας να αφομοιώσει πολλά στοιχεία από τον Δυτικό πολιτισμό⁷. Είναι πλέον γεγονός⁸ ότι δυστυχώς στην εντατική της προσπάθεια να «δυτικοποιηθεί» και να ακολουθήσει τα δεδομένα της εποχής μετά από αιώνες αποκοπής, η Ιαπωνία έχασε το μέτρο και παραγκώνισε τις ιδιαιτερότητες και την παράδοσή της σε τεράστιο βαθμό. Ένα τέτοιο γεγονός είχε ως σοβαρότατη επίπτωση να χάσει η Ιαπωνία την διακριτή της πολιτισμική ταυτότητα σχεδόν σε όλους τους τομείς. Από την χρήση των ιαπωνικών ιδεογραμμάτων στην δυτικοποίηση της γραφής χάθηκαν, εκτός από πολλαπλές έννοιες λόγω της αμφισημίας των σχεδίων, και όλη η τέχνη της καλλιγραφίας που κατείχε εξέχουσα θέση στις παραδοσιακές τέχνες. Και αυτό αποτελεί μόνο ένα μικρό παράδειγμα. Η σημασία του βάθους (oku) και η σταδιακή της εξασθένηση είναι ίσως το μεγαλύτερο πλήγμα στην ιαπωνική κουλτούρα.

Στον τομέα της αρχιτεκτονικής, ο παγκοσμίως καταξιωμένος αρχιτέκτονας Tadao Ando αναφέρει ότι, μια σημαντική απώλεια είναι αυτή της αίσθησης του βάθους και του πλούτου της σκιάς. Τονίζει λοιπόν, στους μοντέρνους Ιάπωνες ότι «έτσι όπως μεγαλώνουμε με όλο και λιγότερη συνείδηση του σκότους, ξεχνάμε την χωρική αντήχηση και τις λεπτές μορφές που δημιουργούνται από το φως και τη σκιά. Όταν συμβαίνει αυτό, τα πάντα είναι ομοιόμορφα φωτισμένα, αντικείμενο και μορφή είναι περιορισμένα στις απλοϊκές σχέσεις μεταξύ τους»⁹. Τα νέα κτήρια και κατ'επέκταση οι νέες Ιαπωνικές πόλεις είναι κατάφωτες. Η υιοθέτηση των έντονων φωτισμών δυτικού τύπου συνέβη καθολικά σε όλα τα κτήρια ενώ η

^{iv} Ο master Sen no Rikyu (1522-1591) θεωρείται μια ιστορική προσωπικότητα, η οποία συνδέεται άρρηκτα με την ιαπωνική Τελετή του Τσαγιού. Υποστηρικτής της απλότητας, ο Sen no Rikyu καλλιέργησε και καθόρισε τον ιαπωνικό τρόπο ζωής και προσδιόρισε τους όρους wabi και sabi. Τόνισε κυρίως την έννοια του απλού αλλά και όλες τις υπόλοιπες "ταπεινές" αξίες στο τελετουργικό του τσαγιού. Ο πρωτοποριακός αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του Sen no Rikyu καθώς και η παραδειγματική χρήση του χώρου επιδεικνύονται στο δωμάτιο του τσαγιού στο Yamazaki. Η Ιαπωνική κυβέρνηση το ανακήρυξε Εθνικό Θησαυρό. Όλη η φιλοσοφία του Sen no Rikyu φανερώνεται σε ένα δωμάτιο με διαστάσεις μόλις δύο στρωμάτων τατάμι. Βλ. και Wikipedia, the free encyclopedia.

χρήση φωτισμών με νέον πήρε τόσο μεγάλες διαστάσεις έτσι ώστε πολλές φορές οι ιαπωνικές μεγαλουπόλεις να μοιάζουν τμήματα από παιχνίδι εικονικής πραγματικότητας.

Ο Tadao Ando, έχει εφαρμόσει έμπρακτα τις θεωρητικές του απόψεις στο αρχιτεκτονικό του έργο, από το οποίο επιλέξαμε τρία χαρακτηριστικά παραδείγματα, τα οποία αναλύονται διεξοδικά σε ξεχωριστό κεφάλαιο, ως δείγματα σύγχρονης αρχιτεκτονικής, διαποτισμένης από την παραδοσιακή φιλοσοφία.



Σπίτι διαλογισμού στην πόλη Nikko της Ιαπωνίας

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η φιλοσοφική υπόσταση του φωτός και η αίσθηση του «ατέλειωτου μεσημεριού»

Μελετώντας την Δυτική αντίληψη περί ομορφιάς και τέχνης βλέπουμε ότι τα πάντα είναι συνδεδεμένα άρρηκτα με το φως. Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι στον Δυτικό πολιτισμό το φως είναι, εκτός από μέσο προβολής της ομορφιάς, μέσο αποκάλυψης της αλήθειας των πραγμάτων. Συνεπώς δεν είναι τυχαίο ότι σε πολλά θρησκευτικά κείμενα καθώς και σε μαρτυρίες ανθρώπων που είδαν οράματα (δηλαδή θεωρητικά τους αποκαλύφθηκε η αλήθεια) το φως είναι κύριο στοιχείο των περιγραφών τους¹. «Αν αφαιρέσεις το φως, τα πάντα θα μείνουν κρυμμένα στο σκοτάδι διότι δεν θα μπορούν να μαρτυρήσουν το Κάλλος τους» υποστηρίζει ήδη από τον 17ο αιώνα ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός.

«Στην Ελλάδα η φύση είναι υπάκουη και προσιτή. Η ξηρότητα της ατμόσφαιρας που διαρκεί όλο τον χρόνο προσφέρει την καθαρότητα και την ακρίβεια των γραμμών»². Με το φως υπάρχει σαφήνεια, καθαρότητα και μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε την πραγματική φύση των πραγμάτων. Το φως μας εμπνέει ασφάλεια και μας επιτρέπει να έχουμε τα σωστά δεδομένα πριν αποκτήσουμε άποψη για κάτι. Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι η ομορφιά στον Δυτικό κόσμο πάντα προβάλλεται σε όλο της το μεγαλείο όταν φωτίζεται έντονα και ολοκληρωτικά.

Κατά τον Θωμά τον Ακινάτη (13ος αιώνας)³ το Δυτικό κάλλος διέπεται από πέντε βασικά στοιχεία: την σωστή αναλογία, την ακεραιότητα, την σαφήνεια την καθαρότητα και την φωτεινότητα. Στην Ελλάδα το φως αποκτά ακόμα μεγαλύτερη αξία, είναι αυτό που επικρατεί πάνω σε όλα και ουσιαστικά είναι το κύριο χαρακτηριστικό της ύπαρξής τους. Σε ακραίες μορφές λυρισμού στην ποίηση και την λογοτεχνία εκφράζονται πολλές απόψεις που συνοψίζονται στο ότι τα πάντα στην Ελλάδα είναι πλασμένα από φως⁴. Η εικόνα του δυτικού Παραδείσου πάντα περιγράφεται περιλαμπρη. Είναι το μέρος όπου όλα θα φωτίζονται, θα είναι αληθινά και χαρούμενα. Όμως στην Ελλάδα κάτι τέτοιο αποτελεί την καθημερινότητα. Η έννοια του Παραδείσου για τους Έλληνες (όσον αφορά την εικόνα του) συνήθως συνοψίζεται στη λογική: συνέχεια του παρόντος στην αιωνιότητα.

Το απόλυτο φως πάντα συμβαδίζει με το απόλυτο σκοτάδι. Και είναι λογικό. Το φως δεν θα μπορούσε ποτέ να οριστεί εάν δεν οριζόταν το σκοτάδι. Πόσο μάλλον το απόλυτο, σκληρό φως της Ελλάδας. Αυτό ορίζει και το απόλυτο σκοτάδι. Αυτό που δημιουργείται μέσα στα σπίτια των Κυκλάδων τις μεσημεριανές ώρες του Ιουλίου, πάνω στο χώμα από τις ξερολιθιές, στη σκιά μιας πεζούλας. Στα μικρά σκούρα παράθυρα των άσπρων σπιτιών του Αιγαίου που αποκτούν συχνά την αίσθηση «μαύρης τρύπας».

¹ Ανάλογα παραδείγματα ανευρίσκουμε στα έργα πολλών λογοτεχνών και ποιητών όπως του Γιαννόπουλου, Ο. Ελύτη, Νίκου Δήμου, Γεωργίου Σεφέρη κ.α.

Το φως στη Ελλάδα δεν συγχωρεί. Είναι αμείλικτο. Ο Περικλής Γιαννόπουλος (1869-1910), σε μια προσπάθειά του να νουθετήσει τους νέους καλλιτέχνες της εποχής επισημαίνει ότι κάθε καλλιτέχνης πρέπει να καταβάλει μέγιστη προσπάθεια ώστε να γίνει αριστοτέχνης στο σχέδιο και στο χρώμα γιατί σε κάθε έργο του που θα εκτίθεται στο φως, ο ελληνικός ήλιος θα καταλάβει όλες του τις ατέλειες και θα τις μεγεθύνει σε τέτοιο βαθμό ώστε να γίνονται ανυπόφορες.

Η ελληνική φύση είναι μία (και σαφώς αναγνωρίσιμη) στο σύνολό της, όμως ποτέ όμοια στα επι μέρους στοιχεία της. Παρουσιάζει λοιπόν ενότητα στα χαρακτηριστικά που αναγνωρίζονται με την πρώτη ματιά ως ελληνικά, αλλά σε μια δεύτερη ανάγνωση προσφέρει άπειρη ποικιλία λεπτομερειών άξια παρατήρησης. Ο «κανόνας» αυτός εφαρμόζεται παντού στην Ελλάδα σε κάθε έμψυχο ή άψυχο σώμα. Όλα στην Ελλάδα θέλουν να εκφράσουν πάση θυσία την μοναδικότητά τους. Στην ουσία θέλουν να δηλώσουν ξεκάθαρα ότι υπάρχουν, είναι τα επιμέρους στοιχεία ενός φωτεινού και όμορφου συνόλου αλλά και ότι πάντοτε το κάθε μέρος κρατάει αναλλοίωτη την προσωπικότητά του και συνήθως είναι –πολλές φορές και υπέρ το δέον- περήφανο για αυτή.

Στην Ελλάδα από αρχαιότατων χρόνων δημιουργούμε με το φως. Στο σύνολό τους τα δημιουργήματα που έχουν κατασκευαστεί στο πέρασμα των χρόνων από τους απλούς ανθρώπους, δηλαδή η παράδοσή μας, διακρίνονται αφ' ενός από την μεγάλη τους ευαισθησία και αφετέρου για την κατανόηση και χρήση του φωτός. Αυτό έχει επιτευχθεί μετά από συνεχή παρατήρηση της φύσης. Κατά τον Γιαννόπουλο η ελληνική φύση είναι ο «υπέρτατος διδάσκαλος του ωραίου, του ευγενούς», είναι ο αριστοτέχνης της γραμμής και του χρώματος στα οποία η βάση είναι το φως.

«...Πουθενά ΣΚΟΤΟΣ πουθενά τρόμος. Πουθενά φόβος. Πουθενά μυστήριο. Πουθενά βάρος. Πουθενά λύπη. Πουθενά κακία. Πουθενά δυσθυμία. Πουθενά σκυθρωπότης.

Τα πάντα εις την μικρότατων πτυχήν των χωμάτων και την εσωτάτην καρδίαν των φυλλωμάτων και την απωτάτην κορυφήν όρους και το απώτατον νέφελον, ΟΛΑ ΦΩΣ! ΦΩΣ! ΦΩΣ! ΧΡΩΜΑ! ΧΡΩΜΑ! ΧΡΩΜΑ! Και την Νύκτα ακόμη τα πάντα κυανίζουν. Και αυτά αι Νύκτες είναι Νύκτες Κυάνιαι. Όλα ανοικτά. Όλα Ιλαρά. Όλα Γαλήνια. Όλα Εαρινά. Όλα Φαιδροντυμένα. Όλα Εορτάσιμα. Όλα Πασχαλινα. Όλα Νυμφικά. Όλα παίζουν, όλα ευτυχούν, όλα ραίνουν ελπίδα...

...Όλα λέγουν η Ζωή είναι Γλυκειά. Η Ζωή είναι Ωραία. Η Ζωή είναι ένα ελαφρότατον Όνειρον. Ένα Χαρίεν, Γαλήνειον Όνειρον. Ένα ωραίον, ταχύ, περαστικόν Φωτοπαίγιον.»

(Π.Γιαννόπουλος, *Η Ελληνική Γραμμή*)⁴

Όπως είναι φυσικό λοιπόν και λόγω του ότι στην Ελλάδα τα πάντα λούζονται στο φως, δημιουργήθηκε μια παράδοση σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής του Έλληνα, η οποία χαρακτηρίζεται από λεπτότητα, σφρηγιλότητα, ηδονή, μουσικότητα και φωτεινότητα.

Αυτή η παράδοση είναι άμεσα συνδεδεμένη με το κλίμα του τόπου μας, που όπως αναφέρει ο Watsuji Tetsuro^{vi} «Χαρακτηριστικό του ελληνικού κλίματος είναι η διαφάνεια, η αίσθηση του ατέλειωτου μεσημεριού»⁵. Γι αυτό στους Έλληνες δεν προέκυψε ποτέ η επιθυμία αναζήτησης του αόρατου ή του παράλογου μέσα στη φύση. Αντίθετα το φως αποτελούσε πάντα μέρος του εαυτού τους, και για το λόγο αυτό άρχισαν να μαθαίνουν πως να παρατηρούν αυτή την μη-κρυφή φύση. Γιατί το να παρατηρείς δεν σημαίνει απλώς να αντανακλάς κάτι ήδη σχηματισμένο, σημαίνει να ανακαλύπτεις το άπειρο των εκδοχών του χωρίς καμία αναφορά στην χρησιμότητα. Οι Έλληνες βελτίωσαν και εξέλιξαν την παρατήρηση με αποτέλεσμα τη μάθηση. Αυτή αποτέλεσε τη βάση για τις μετέπειτα τεχνικές τους στην αρχιτεκτονική. Θα μπορούσαμε να συμφωνήσουμε με τον Watsuji Tetsuro ότι πράγματι η μάθηση αποτελεί τεχνική στην πιο καθαρή της μορφή.

Η παρατήρηση καταλήγει σε μάθηση και η μάθηση σε θεωρία. Δεν είναι τυχαίο ότι η λέξη θεωρία (που σημαίνει άποψη για κάτι) προέρχεται από την αρχαία λέξη «θεωρώ» που θα πει βλέπω, έχω πλήρη οπτική εποπτεία του τί υπάρχει και συνεπώς το γνωρίζω. Με άλλα λόγια, στην Ελλάδα η θεωρία αναπτύσσεται πάνω στη βάση της ύπαρξης αλλά και της διαφάνειας. Τα πάντα στην Ελλάδα έχουν ανάγκη την απαραίτητη συνιστώσα της διαφάνειας προκειμένου να «κατοχυρώσουν» την ύπαρξη τους. Ό,τι δεν φαίνεται, δεν είναι. Στην χώρα αυτή σχεδόν κανείς δεν προβληματίζεται για όσα δεν βλέπει, και αυτό είναι μάλλον φυσική απόρροια του ότι πάντα υπάρχει αρκετό φως ή όπως αναφέρει και ο Π. Γιαννόπουλος «...και τη Νύκτα ακόμη τα πάντα κυανίζουν. Και αυτά αι νύκτες είναι Νύκτες Κυάνιαι.»⁶ υποδηλώνοντας έτσι τη φωτεινότητα του ελληνικού τοπίου ακόμα και τη νύχτα.

Είναι, λοιπόν φυσικό ότι, η θεωρία με την παραπάνω έννοια είναι κάτι που σε κλίμα μη διαυγές (π.χ. σε ομιχλώδη τοπία) δεν θα μπορούσε ποτέ να αναπτυχθεί. Γι αυτό και η έννοια του κάλλους στους Δυτικούς είναι τόσο αντίθετη από αυτή των Ασιατών. Γι αυτό και οι Ασιάτες έχουν συνηθίσει να απολαμβάνουν τόσο την ασάφεια των περιγραμμάτων, τη θαμπάδα των υλικών όσο και την πατίνα του χρόνου πάνω στα πράγματα.

Πράγματι, σε αντίθεση με αυτή τη λογική της διαφάνειας και της ξεκάθαρης ύπαρξης, στην Άπω Ανατολή όλα βασίζονται σε αυτά που δεν είναι φανερά εξ'αρχής. Τα πάντα διέπονται από την έννοια του βάθους (oku) που σύμφωνα με τον Fumiko Maki αλλά και με τον J.Tanizaki είναι το βασικό χαρακτηριστικό διάκρισης του ιαπωνικού χώρου από τον δυτικό. Η ιδέα του βάθους φαίνεται ξεκάθαρα σε κάθε «αρχιτεκτόνημα» μικρής ή μεγάλης κλίμακας, από την διάρθρωση της ιαπωνικής κατοικίας μέχρι την χάραξη των ιαπωνικών πόλεων. « Η έλλειψη υψηλών σημείων αναφοράς στην ιαπωνική πόλη εντείνει την απαίτηση

^{vi} Ο Watsuji Tetsuro (1889-1960) ήταν Ιάπωνας φιλόσοφος, θεωρητικός ιστορικός και ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την πολιτισμική ιστορία των λαών. Η θεωρία του σχετικά με την σχέση μεταξύ του κλίματος και της πολιτιστικής ανάπτυξης των λαών, επεχείρησαν να εξηγήσουν τις διαφορές μεταξύ τριών μεγάλων πολιτισμών που αναπτύχθηκαν σε διαφορετικές κλιματικές περιοχές. Στο βιβλίο του Fudo (αέρας-γη) εξερευνεί την ιδιосυγκρασιακή διαφορά Δύσης και Ανατολής και εξηγεί την παθητική αλλά επίμονη ενασχόληση των Ιαπώνων με την φύση.(πηγή: Wikipedia, the free encyclopedia)

σταδιακής εισχώρησης και εξερεύνησης, ενώ η πορεία προς το βάθος εμπλουτίζεται από τη συνεχή ανακάλυψη νέων διακλαδώσεων που μόλις και επιτρέπουν την φευγαλέα αναγνώριση του εσωτερικού τους.»⁸ «Η αντίθεση είναι φανερή. Οι Έλληνες ζητούν οπτική επαφή για την κατανόηση του συνόλου ενώ οι Ιάπωνες προχωρούν αργά και ακατάπαυστα από το μέρος στο αδιόρατο σύνολο.» παρατηρεί ο Ching Yu Chang⁹ καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι «ενώ οι Έλληνες αισθάνονται μέσω τις όρασης, οι Ιάπωνες βλέπουν μέσω των αισθήσεων.»



«έντονες φωτισκιάσεις»



«Τα μικρά σκούρα παράθυρα των άσπρων σπιτιών του Αιγαίου αποκτούν συχνά την αίσθηση «μαύρης τρύπας»

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Σύγχρονες αρχιτεκτονικές κατασκευές: η φωτοτροπική και η φωτοευαίσθητη αντιμετώπιση

Στην Ιαπωνία και λόγω της ανιμιστικής της παράδοσης, η φύση θεωρείται μια σκοτεινή οντότητα, μέρος της οποίας είναι ο άνθρωπος. Συχνά γίνεται λόγος για την ανοικτότητα της Ιαπωνικής αρχιτεκτονικής προς την φύση, όμως θα πρέπει να τονιστεί σε αυτό το σημείο μια πολύ σημαντική λεπτομέρεια: η μεγάλη διαφορά της έννοιας της φύσης από την έννοια του τεχνητού υπαίθριου χώρου. Στην Ιαπωνία και κυρίως στην ιαπωνική ύπαιθρο, σπίτι θεωρείται ολόκληρη η εδαφική ιδιοκτησία, δηλαδή το όριο της κατοικίας ταυτίζεται με το όριο του οικοπέδου. Μια τέτοια λογική εξαρχής απαιτεί ρευστά όρια εσωτερικού και εξωτερικού χώρου- όπως στην Ελλάδα- αλλά με μια σημαντική διαφορά: ο εξωτερικός χώρος στις περισσότερες περιπτώσεις αποτελεί μια μικρογραφία της φύσης, σχεδόν μια εξιδανικευμένη αναπαράσταση της. «Η δημιουργία των γιαπωνέζικων κήπων μέσα στο τοπίο, άλλοτε «δανειζόμενων» στοιχεία του τοπίου και άλλοτε απόλυτα αποκομμένων από

αυτό, αποτελεί μια πράξη επανάληψης της φυσικής πολυπλοκότητας και ακανονιστίας ενός εξιδανικευμένου τοπίου, μια πράξη με περισσότερο ανιμιστικές –μαγικές καταβολές παρά μια διαδικασία αφαίρεσης ή ρομαντισμού (όπως στους γαλλικούς και αγγλικούς κήπους)»¹.

Ο τομέας της αρχιτεκτονικής είναι μόνο ένας από τους πολλούς τρόπους που η σύγχρονη Ιαπωνία προσεγγίζει και εκφράζει τον σύγχρονο τρόπο ζωής. Μετά τον πόλεμο (ύστερα από τις βόμβες στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι, το 1945) η Ιαπωνία προσπάθησε να «ανοικοδομήσει» το χαμένο της γόητρο, και να «δυτικοποιηθεί» σε κάθε τομέα έτσι ώστε να μπορέσει γρήγορα να αποκτήσει μια θέση ανάμεσα στις πιο προηγμένες (οικονομικά και τεχνολογικά) χώρες του πλανήτη. Δυστυχώς η ανοικοδόμηση αυτή έγινε σε λιγότερο από πενήντα χρόνια με ολέθρια αποτελέσματα για την μεγάλη παράδοση που ήταν εξαιρετικά ζωντανή μέχρι τότε. Οι Ιάπωνες αστοί θέλησαν μετά τον πόλεμο να ξεφύγουν από τους απόλυτους (και συχνά απαρχαιωμένους) κανόνες της παραδοσιακής κοινωνίας και μέσα στο ίδιο πλαίσιο η αστική τάξη της Ιαπωνίας του 19ου αιώνα υιοθέτησε ταχύτατα τα σύμβολα της δυτικής αρχιτεκτονικής². Παρόλα αυτά οι Ιάπωνες ανέπτυξαν ένα πρότυπο υβρίδιο ενός νέου μοντερνισμού, που αποτελείται από έναν συγκερασμό των τεχνολογικών καινοτομιών και μιας διαρκούς φιλοσοφικής αναζήτησης³, καθώς τους διακρίνει έντονα η αγωνία να συνδυάσουν την παράδοση με το μέλλον. Ο συνδυασμός αυτός όμως δεν πετυχαίνει πάντα. Συχνά υπάρχει μια έντονη ροπή προς την υπερβολή σε ένα από τα δύο άκρα.

Παρόλα αυτά, ορισμένοι εμπνευσμένοι Ιάπωνες αρχιτέκτονες κατάφεραν να δημιουργήσουν έναν Ιαπωνικό Μοντερνισμό εξαιρετικά διακριτό και αναγνωρίσιμο. Μια Μοντέρνα ιαπωνική κατασκευή χωρίς να έχει την εξωστρέφεια και την εκζήτηση των Δυτικών κτηρίων, ξεχωρίζει από την τάση να περιλάβει στην κατασκευή της τα ίδια τα στοιχεία της φύσης καθώς και να εκφράζει την φιλοσοφία της ιεροτελεστίας της καθημερινής ζωής. Οι Ιάπωνες αρχιτέκτονες χρησιμοποιώντας το (αρκετά παλιό) λεξιλόγιο του μοντερνισμού και εμπλουτίζοντάς το με στοιχεία της ιαπωνικής φιλοσοφίας, κατάφεραν να δώσουν ένα νέο επιχείρημα για τις δυνατότητες του μοντέρνου κινήματος. Με άλλα λόγια οι μεταπολεμικοί αρχιτέκτονες (που ανήκουν σε μια γενιά σοκαρισμένη από την ατομική βόμβα), προσπάθησαν με μεγάλη ευαισθησία να απομονώσουν τις αξίες της ιαπωνικής ζωής και να τις εισαγάγουν σε μια νέα και πιο προηγμένη πραγματικότητα. Αρχιτέκτονες όπως ο Tadao Ando, ο Arata Isozaki, ο Kenzo Tange και ο Toyo Ito αποτελούν μόνο ένα μικρό δείγμα των εκφραστών της σύγχρονης ιαπωνικής αρχιτεκτονικής. Παρότι όμως υπήρξαν και συνεχίζουν να υπάρχουν άτομα τα οποία προβληματίζονται έντονα για την διατήρηση του ιαπωνικού πολιτισμού στην σύγχρονη κοινωνία, η «δυτικοποίηση» της Ιαπωνίας είναι ένα γεγονός το οποίο αναμφισβήτητα συνέβη με τρομακτική ταχύτητα, παρασύροντας (και διαλύοντας) στο πέρασμα της πολλά στοιχεία από την ιαπωνική ζωή και αισθητική.

Για τους Έλληνες η διαφάνεια, προκύπτει από την ανάγκη για άμεση επαφή με το γύρω περιβάλλον, με την ελληνική φύση. Το κτιστό περιβάλλον θα μπορούσε στην Ελλάδα να απλοποιηθεί - σε μια ακραία μορφή - σε ένα απλό στέγαστρο που ικανοποιεί την αίσθηση της

άμεσης αλληλεπίδρασης εξωτερικού και εσωτερικού χώρου. «Ο βίος εν Ελλάδι είναι υπάιθριος»⁴ λέει ο Π. Γιαννόπουλος και «Οι Έλληνες χτίζουν σπίτια για να κοιμούνται απ έξω» παρατηρεί ένας ξένος περιηγητής⁵.

Όπως αναφέραμε προηγουμένως, η ελληνική φύση κατά ένα πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα λούζεται από έντονο φως. Είναι αυτό που επηρεάζει την οπτική αντίληψη των ελλήνων, είναι αυτό που καθορίζει τα χρώματα και τις αποχρώσεις, είναι αυτό που δημιουργεί τις κατάμαυρες σκιές και τελικώς είναι ο πρωταρχικός παράγοντας ύπαρξης της ιδιάζουσας ελληνικής φύσης. Η αρχιτεκτονική στην Ελλάδα δεν μπορεί να είναι κλειστή πρέπει όμως να είναι «πρωταρχικά καλυπτική» όπως εύστοχα θα παρατηρήσει ο Άρης Κωνσταντινίδης⁶. «Για το τοπίο όπου το φως καλύπτει και αποκαλύπτει, η σκιά είναι η πρώτη απαίτηση της ανθρώπινης παρουσίας» θα συμπληρώσει αργότερα η Τ.Τραγανού⁷. Πράγματι το υπόστεγο των σπιτιών του Κωνσταντινίδη ουσιαστικά ικανοποιεί την απαίτηση αυτή, δημιουργεί την αρχή της «καλυπτικής» αρχιτεκτονικής και κατοχυρώνει ως κτιστό χώρο τον χώρο που υποδεικνύεται από την ερριμένη σκιά πάνω στη γη (και η οποία αλλάζει κάθε στιγμή και εποχή). Με αυτόν τον τρόπο εξισώνεται ο εξωτερικός με τον εσωτερικό χώρο μια που τα όρια μεταξύ τους είναι ρευστά και υποδεικνύονται από τον εκάστοτε φωτισμό.

Παρόλα αυτά, στη σημερινή εικόνα της Ελλάδας δύσκολα κάποιος διακρίνει μια ομοιόμορφη αρχιτεκτονική στάση απέναντι στο θέμα του φωτός. Οι Ελληνικές πόλεις κατ'αρχήν δεν είναι μεγαλουπόλεις, με την με την σύγχρονη έννοια του όρου, όπως δηλαδή τον αντιλαμβανόμαστε στις σύγχρονες δυτικές πόλεις (Νέα Υόρκη, Παρίσι, Τόκυο). Τα αστικά κέντρα της Αθήνας, της Θεσσαλονίκης και δευτερευόντως της Πάτρας αναπτύχθηκαν με ταχύτατο ρυθμό και εν μέσω πολλών πολιτικών και κοινωνικών αλλαγών, μόλις τα τελευταία εβδομήντα χρόνια, σε αντίθεση με τις αντίστοιχες δυτικού τύπου πόλεις, των οποίων η αστική οργάνωση είχε αρχίσει ήδη από τον 18ο αιώνα. Το οικιστικό πρόβλημα των προσφύγων οδήγησε στις μαζικής παραγωγής εργατικές και προσφυγικές κατοικίες το 1930, ενώ, μεταπολεμικά, η ανεργία και η επερχόμενη αστυφιλία παράλληλα με την αρχιτεκτονική του Μοντέρνου, δημιούργησε αρκετά κτήρια σύγχρονων προδιαγραφών.

Σήμερα δεν διακρίνεται κάποια ιδιαίτερα νέα τάση που να χαρακτηρίζει τις Ελληνικές πόλεις. Από την δεκαετία του '50 και ύστερα τα ελληνικά αστικά κέντρα επεκτείνονται σταθερά με κατασκευές τύπου πολυκατοικίας, οι οποίες περίπου ανά δεκαετία, ξεχωρίζουν κυρίως από τις χρήσεις κάποιων υλικών που στην αντίστοιχη εποχή ήταν της μόδας (συγκεκριμένου τύπου: κάγκελα και κουφώματα, διαμορφώσεις κήπου, χρώματα στις όψεις). Μικρές διαφοροποιήσεις υπάρχουν και στο συνθετικό μέρος των κατασκευών αυτών, κυρίως λόγω των συνεχών αλλαγών στην πολεοδομική νομοθεσία. Το ανομοιόμορφο αποτέλεσμα της ελληνικής πόλης ενισχύεται ταυτόχρονα τόσο από το χάωδες των ελληνικών νόμων, όσο και από την ελληνική ιδιοσυγκρασία. Συνήθως κανένας (που έχει βέβαια την

επιλογή) δεν αρέσκεται στο να μένει σε μια κατοικία ίδια με τις υπόλοιπες του δρόμου^{vii}. Βέβαια, θα έλεγε κανείς ότι αυτό έρχεται σε αντίθεση με το γεγονός ότι οι περισσότερες πολυκατοικίες σε γενικές γραμμές μοιάζουν. Και όμως, ο Έλληνας πάντα θα βρίσκει τρόπο να διαφοροποιείται και να δηλώνει την παρουσία του (πολλές φορές με πομπώδη ή και παράνομο τρόπο) ενισχύοντας έτσι την πολυμορφία των ελληνικών πόλεων.

Ένα άλλο θέμα που θα πρέπει να σημειωθεί εδώ είναι και το εξής: Παρόλο που οι ελληνικές κατασκευές (μικρές ή μεγάλες) διαφέρουν από τις διπλανές τους σε λεπτομέρειες, όλες ωστόσο έχουν ως κοινό παρονομαστή το ότι οι άνθρωποι που τις χρησιμοποιούν έχουν την απαίτηση να έρχονται σε άμεση επαφή με το εξωτερικό περιβάλλον. Το γεγονός αυτό οδηγεί σε ποικίλες κατασκευές που το επιτυγχάνουν σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό. Στους παραδοσιακούς οικισμούς που εξελίχθηκαν με αργούς ρυθμούς η ενσωμάτωση των κτηρίων στο τοπίο ήταν δεδομένη. Στη σύγχρονη όμως εποχή η αντίστοιχη ένταξη επαφίεται στην θεωρητική και πρακτική ευαισθησία του κατασκευαστή (είτε αυτός είναι αρχιτέκτονας είτε όχι). Εντεταγμένη ή μή στο εκάστοτε τοπίο, η κατασκευή συχνά θεωρείται από τον τελικό χρήστη επιτυχημένη, από τη στιγμή που του εξασφαλίζει άμεση επαφή με το εξωτερικό περιβάλλον.

Αν για τους Ιάπωνες το δωμάτιο του τσαγιού εκφράζει ως χώρος περισσότερο την ιδιοσυγκρασία τους καθώς και την αντιμετώπιση του φωτός, για τους Έλληνες ο χώρος αυτός αντιστοιχεί σε μια βεράντα ή μια ταράτσα. Η σημαντικότητα αυτή εκφράζεται καθαρά σε κάθε αγοραπωλησία κατοικίας (είναι το μέρος που οι Έλληνες αναζητούν πρώτο) πιθανόν γιατί έχει την μεγαλύτερη αλληλεπίδραση με το εξωτερικό περιβάλλον και το φως από κάθε άλλο μέρος της κατοικίας, αλλά και που πολλές φορές -ως γνωστόν- γίνεται πυρήνας συνεστίασης και κατ'επέκταση καθημερινής φιλοσοφησης με στενούς φίλους. Λόγω του ότι οι Έλληνες δεν διακρίνονται από την μοναχικότητα ή τη διακριτικότητα των Ιαπώνων, ο χώρος που επιλέγουν να συζητήσουν και να φιλοσοφήσουν δεν είναι αποκομμένος από το εξωτερικό περιβάλλον ούτε από τους γύρω ανθρώπους. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι η βεράντα είναι για τους Έλληνες χώρος σχεδόν «ιερός» και απολύτως απαραίτητος για την ηρεμία της καθημερινότητάς τους.

Η παρούσα μελέτη δεν έχει χαρακτήρα πολεοδομικής ανάλυσης. Δεν μελετώνται ούτε συγκρίνονται ολόκληρες δομές και μορφές πόλεων. Αυτό γιατί τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ιαπωνία τα αστικά κέντρα αναπτύχθηκαν ταχύτατα για διαφορετικούς λόγους σε κάθε κράτος, με αποτέλεσμα να μη μεσολαβήσει μια ομαλή εξέλιξη των παραδοσιακών κτηρίων σε ένα πιο σύγχρονο πλαίσιο.

Η μελέτη αυτή διερευνά τη γενικότερη χρήση του φωτός στην αρχιτεκτονική και προσπαθεί να ιχνηλατήσει μέσω αυτής την πολιτισμική διαφορετικότητα της Ιαπωνίας και της

^{vii}Τυπικά παραδείγματα ομοιόμορφων κατοικιών υπάρχουν σε πολλές αγγλικές, γαλλικές, γερμανικές κ.α. πόλεις.

Ελλάδας και, κατ' επέκταση να διερευνήσει τους παράγοντες που διαμορφώνουν την αισθητική αντίληψη Ανατολής και Δύσης. Μέσα στο ίδιο πλαίσιο, η μελέτη επιχειρεί να διακρίνει κατά πόσον υπάρχουν και πιο ιδιαίτεροι «ανθρώπινοι» τοπικοί παράγοντες, οι οποίοι διαμορφώνουν τις κατά τόπους αισθητικές αξίες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Tadao Ando και Άρης Κωνσταντινίδης: δύο παράλληλες φιλοσοφίες

Για να εκπονηθεί η έρευνα αυτή επιλέχθηκαν δυο αρχιτέκτονες με μεγάλο έργο καθώς και παγκόσμια αναγνώριση της σημασίας του: ο Άρης Κωνσταντινίδης και ο Tadao Ando. Οι δύο αυτές μορφές αποτελούν εξαιρετα παραδείγματα αρχιτεκτόνων που μέσα από την πολύχρονη μελέτη και την βαθειά εκτίμηση για την τοπική αρχιτεκτονική της χώρας τους αντίστοιχα, προσπάθησαν να την ενσωματώσουν στην σύλληψη των έργων τους, διαμορφώνοντας με αυτόν το τρόπο μια πολύ συγκεκριμένη φιλοσοφία για την αρχιτεκτονική. Αυτή η φιλοσοφία- πρότυπο εκφράζεται και εξελίσσεται σε κάθε τους έργο. Ο βασικός άξονάς της βρίσκεται στην πίστη τους σε μια παγκόσμια αρχιτεκτονική που χρησιμοποιεί μεν τα προηγμένα τεχνολογικά μέσα της σύγχρονης εποχής αλλά, βασιζόμενη πάντα στην πολιτισμική ιδιοσυγκρασία του εκάστοτε λαού και στα αισθητικά πρότυπα του εκάστοτε πολιτισμού, χρησιμοποιεί της βασικές αρχές και λύσεις της τοπικής αρχιτεκτονικής σε συνάρτηση με τη γη και το κλίμα.

Όπως μάλιστα εξηγεί ο Άρης Κωνσταντινίδης:

«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»¹.

Από την άλλη πλευρά ο Tadao Ando συμπληρώνει:

«...Και θα μπορούσα να ισχυριστώ πως η μέθοδος που έχω επιλέξει είναι να εφαρμόσω το λεξιλόγιο και τις τεχνικές που έχουν αναπτυχθεί από ένα ανοιχτό παγκόσμιο μοντερνισμό μέσα στην κλειστή σφαίρα των ιδιαίτερων τρόπων ζωής και των τοπικών διαφορών»².

Αν και δεν ανήκουν στην ίδια γενιά τα έργα και των δύο αυτών αρχιτεκτόνων διακρίνονται από μοντερνιστικές φόρμες βασισμένες πάντα στα απλά γεωμετρικά σχήματα,

ειλικρίνεια στην κατασκευή και επιλογή των υλικών ταιριαστή με το φυσικό περιβάλλον και σύμφωνη με τη φιλοσοφία κάθε λαού αντίστοιχα.

Οι κατασκευές που παρουσιάζονται στη μελέτη αυτή σκόπιμα δεν έχουν απόλυτη αντιστοιχία. Από το συνολικό έργο των T. Ando και A. Κωνσταντινίδη προτιμήσαμε να επιλέξουμε τα πλέον χαρακτηριστικά, που επιτρέπουν να αντιληφθούμε τον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνουν πλήρως στην κατασκευή τους τόσο την φιλοσοφία του κάθε αρχιτέκτονα αντίστοιχα όσο και την ιδιαίτερη αντιμετώπισή του απέναντι στο ζήτημα του φωτός και της φύσης. Διότι πράγματι, σκοπός μας δεν είναι η παραθετική παρουσίαση των δύο αρχιτεκτόνων και των έργων τους. Αντίθετα, στη μελέτη αυτή, λαμβάνοντάς τους ως παράδειγμα, επιχειρούμε να ιχνηλατήσουμε το φιλοσοφικό αρχιτεκτονικό υπόβαθρο των κατασκευών, το οποίο διαφαίνεται μέσα από τη γενικότερη αντιμετώπιση και τη χρήση του φωτός. Προσπαθούμε να ανακαλύψουμε τους βαθύτερους λόγους που οδηγούν ένα αρχιτέκτονα σε συγκεκριμένες αρχιτεκτονικές λύσεις, που προκύπτουν από το ευρύτερο πολιτισμικό του υπόβαθρο, το οποίο σχετίζεται με τη γεωγραφική θέση, το κλίμα, την ιστορία και την παράδοση του τόπου καταγωγής του. Για τον λόγο αυτόν επιλέξαμε μόνο χαρακτηριστικά έργα και όχι αποκλειστικά κατοικίες. Από τα παραδείγματα που παραθέτουμε, τα μισά είναι κατοικίες, ενώ στα υπόλοιπα περιλαμβάνονται μια εκκλησία, ένα μνημείο-χώρος διαλογισμού και ένας τάφος.

Συγκεκριμένα, στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη επελέγησαν το διαμέρισμα σε τάρτασα στην οδό Βασ. Σοφίας 4 (1951), το οποίο και αποτελεί το πρώτο έργο του αρχιτέκτονα, το μικρό σπίτι στην Ανάβυσσο (1962) και ο Τάφος του Γεώργιου Σεφέρη στο Άνεκροταφείο Αθηνών (1972). Χαρακτηριστικά έργα του Tadao Ando θεωρήθηκαν το Azuma House στην Οζάκα(1976), η Church of Light στην Οζάκα (1989) και το Meditation Space στην έδρα της UNESCO στο Παρίσι (1995).

Εδώ ακριβώς θα θέλαμε να σημειώσουμε ότι, στην περίπτωση της κατοικίας, αρχιτέκτων και κάτοικος του χώρου ταυτίζονται ως προς την αντίληψη περί χρήσης του φωτός (σύμφωνα πάντα με το πολιτισμικό τους υπόβαθρο), ο μιν γιατί δημιουργεί την κατοικία, ο δε γιατί επιλέγει –άρα αποδέχεται- τη συγκεκριμένη μορφή της, για να περνά εκεί μεγάλα χρονικά διαστήματα της ζωής του, μέσα στις συνθήκες φωτός που αυτή δημιουργεί.

Στην περίπτωση της εκκλησίας, δίδεται η ευκαιρία στον εισερχόμενο να δώσει πολυδιάστατες ερμηνείες και να συλλάβει θρησκευτικές έννοιες και διδάγματα των γραπτών κειμένων άμεσα, εφ' όσον όλα αυτά αποκτούν απτή αρχιτεκτονική υπόσταση μέσα από την έξυπνη χρήση του φωτός.

Εξ ίσου πολυδιάστατα μπορεί να ερμηνευθεί και ο χώρος διαλογισμού της UNESCO τον οποίο και επιλέξαμε, εφ' όσον εδώ η χρήση του φωτός συνδυάζεται όχι απλά με κείμενα του παρελθόντος (όπως στην περίπτωση της εκκλησίας) αλλά με δομικά και φυσικά υλικά που αποτελούν τα ίδια τη σημειολογία ενός πρόσφατου ιστορικού παρελθόντος, ενώ περιβάλλουν υποβλητικά τον εισερχόμενο, ώστε να του προκαλέσουν σκέψεις για το παρόν

και το μέλλον. Με άλλα λόγια, ο Ιάπωνας αρχιτέκτονας μεταφέρει τη φιλοσοφία και τη σημαντικότητα ενός παραδοσιακού δωματίου του τσαγιού σε ένα παγκόσμιο μνημείο ειρήνης.

Τέλος, η επιλογή του τάφου έγινε αφ' ενός γιατί κανείς μέχρι σήμερα δεν έχει ασχοληθεί με αυτόν, αφ' ετέρου γιατί ο ίδιος, ως μνημείο, συγκεντρώνει στο μέγιστο βαθμό λιτότητας, ολόκληρη την ελληνική φιλοσοφία για την ύπαρξη του ανθρώπου και τον συσχετισμό της με το φως. Η όλη σύλληψη του τάφου έχει διπλή αποστολή: από τη μια πλευρά αποτελεί «σήμα» (ταφικό μνημείο) ενός μεγάλου ποιητή, που δεν χρειάζεται κανένα ιδιαίτερο σχόλιο για την προσωπικότητα και το έργο του, από την άλλη πλευρά όμως, απευθύνεται στον περισσότερο διαβασμένο επισκέπτη, στον οποίο το μνημείο θα προκαλέσει ποικίλους συνειρμούς σχετικά με τον θάνατο, τη ζωή και το φως. Για τον λόγο αυτόν και λόγω της ειδικής φύσεως του μνημείου, θεωρήσαμε σκόπιμο να ανατρέξουμε παράλληλα και στη λογοτεχνική – ποιητική υποστήριξη της γενικότερης σημειολογίας του έργου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

TADAO ANDO

5.1 Βιογραφία και Φιλοσοφία περί Αρχιτεκτονικής

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της σύγχρονης ιαπωνικής αρχιτεκτονικής- που όμως διατηρεί το παραδοσιακό του «λεξιλόγιο»- αποτελεί ο Tadao Ando. Ο Tadao Ando γεννήθηκε στην Οζάκα της Ιαπωνίας το 1941. Αντίθετα με τους περισσότερους σύγχρονους αρχιτέκτονες ο Tadao Ando δεν έλαβε ποτέ τυπική ακαδημαϊκή εκπαίδευση στον τομέα της αρχιτεκτονικής. Παρόλα αυτά η αγάπη του για την αρχιτεκτονική τον οδήγησε να καταφύγει σε μια εντελώς προσωπική μέθοδο επιμόρφωσης πάνω στον τομέα αυτό. Από την ηλικία των 10 ετών έως και τα 17 του, ο Ando περνούσε τον περισσότερο χρόνο κατασκευάζοντας ξύλινα μοντέλα από αεροπλάνα, πλοία και εκμαγεία, μαθαίνοντας την τέχνη από έναν ξυλουργό που το εργαστήριό του ήταν κοντά στο σπίτι του.

Στην ηλικία των 20 ο Ando αποφάσισε να μελετήσει την αρχιτεκτονική ταξιδεύοντας σε όλη την Ιαπωνία, επισκεπτόμενος ναούς, παγόδες και δωμάτια του τσαγιού. Συνέχισε την επιμόρφωσή του ταξιδεύοντας στην Ευρώπη, την Αφρική και τις Ηνωμένες πολιτείες, ενώ παράλληλα διάβαζε βιβλία για τα έργα των Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright και Louis Kahn. Το 1970, στην ηλικία των 28 επιστρέφει στην Οζάκα και ιδρύει το αρχιτεκτονικό γραφείο Tadao Ando architect & associates. Παρόλο που ο Tadao Ando είναι visiting professor στο πανεπιστήμιο του Τόκιο, στο Yale, στο Harvard και το Columbia πολλές φορές ομολογεί ότι διερρωτάται, εάν είναι χαρούμενος που είναι αρχιτέκτονας. «Μου αρέσει ειλικρινά να φτιάχνω πράγματα με τα χέρια

μου,» λέει, « αλλά δεν μπορώ να χτίσω ένα σπίτι μόνος μου. Όταν δίνω τα σχέδιά μου στους ξυλουργούς και τους τεχνίτες, αρχίζω να ανησυχώ που δεν συμμετέχω στην πραγματική διαδικασία του χτισίματος.»

Μερικά από τα πιο γνωστά του έργα είναι:

1976 Row House (Azuma House) Sumiyoshi, Osaka

1983 Rokko Housing I, Kobe, Hyogo

1988 Church of the Light, Osaka

1989 Childrens Museum, Himeji, Hyogo

1991 Water Temple, Awaji island, Hyogo

1992 Japan pavilion EXPO '92, Seville

Naoshima contemporary art museum, Kagawa

1991-1993 Vitra conference pavilion, Weil am Rhein,

κτήριο εργοστασίου της Benetton στο Treviso, Italy

1995 Meditation Space, UNESCO, Paris

1998 Toto Seminar House, Awaji, Hyogo,

Hiroki Oda museum, Gamo-Gun, Shiga

1999 Rokko Housing III, Kobe, Hyogo

2000 'Fabrica' (Benetton research center), Treviso, Italy,

Awaji Island Project, Awaji, Hyogo

2001 Theater for Giorgio Armani, Milan, Italy

2002 The Modern Art Museum of Fort Worth, Texas

«Ποιός είναι ο ορισμός της Αρχιτεκτονικής;» είχαν ρωτήσει κάποτε τον Ando. Και εκείνος λακωνικά απάντησε «Chohatsu suru hako» δηλαδή «το κουτί που προκαλεί/ ερεθίζει». Συμπλήρωσε μάλιστα (επεξεργαζόμενος περισσότερο) αυτή του την φράση «έχω μάλλον την υπεροπτική άποψη ότι ο τρόπος με τον οποίο ζει ο κόσμος μπορεί να κατευθυνθεί, έστω και λίγο, από την αρχιτεκτονική»¹. Πράγματι, όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω οι κατασκευές του Ando είναι «κουτιά που προκαλούν είτε την όραση είτε τις αισθήσεις. Έχοντας μια μεγαλώσει σε ένα τυπικό ιαπωνικό περιβάλλον, ο Ando κατέχει την ιαπωνική παράδοση στην ουσία της. Χωρίς να χρησιμοποιεί τις παραδοσιακές αρχιτεκτονικές φόρμες και τα υλικά έτσι ώστε να υποκύπτει σε έναν σκηνογραφικό (αλλά και γραφικό) μιμητισμό, ο Ando μέσω των βιωμάτων του ενσωματώνει στην αρχιτεκτονική του όλη την παραδοσιακή φιλοσοφία. Τα παιχνίδια του φωτός και του αέρα στις κατασκευές του, η ιδιόμορφη σχέση των κατασκευών του με την φύση αλλά ακόμα και τα υλικά του που παλιώνουν χρόνο με το χρόνο (δημιουργώντας την παραδοσιακή πολυπόθητη «πατίνα») είναι τα αποτελέσματα της

ιαπωνικής φιλοσοφίας μέσα στην οποία έχει μεγαλώσει ο αρχιτέκτονας. Όπως μάλιστα σημειώνει και ο ίδιος σε μια πρόσφατη συνέντευξή του:

«... Αργότερα (από τα παιδικά μου χρόνια) το ενδιαφέρον μου επικεντρώθηκε στην αρχιτεκτονική, η οποία κάνει δυνατή την προσεκτική σκέψη πάνω στις απόκρυφες σχέσεις μεταξύ υλικού και φόρμας, μεταξύ όγκου και ανθρώπινης ζωής. Ο σκοπός του σχεδιασμού μου είναι, ενσωματώνοντας τις αρχιτεκτονικές μου θεωρίες, να μεταδώσει βαθύ νόημα στους χώρους, μέσω των φυσικών στοιχείων και των πολλαπλών όψεων της καθημερινής ζωής. Το βασικό μου στήριγμα στην επιλογή των λύσεων στα συνθετικά προβλήματα που προκύπτουν, είναι η ανεξάρτητη αρχιτεκτονική μου θεωρία οριοθετημένη σε μια γεωμετρική βάση απλών σχημάτων, δικών μου θεωρήσεων για τη ζωή και των συναισθημάτων μου ως Ιάπωνας.»

« Τα περισσότερα σπίτια είναι κατασκευασμένα από ξύλο και χαρτί», διαπιστώνει και ο ίδιος, « όπως και το δικό μου. Έζησα εκεί από την παιδική μου ηλικία μέχρι σήμερα. Είναι η σπηλιά μου, αισθάνομαι πολύ άνετα εκεί μέσα.». Παρόλα αυτά θα ήταν αμέλεια να μην συνδέσουμε την ιαπωνική φιλοσοφία του wabi και του sabi με το σταδιακό πάλιωμα του άβαφου σκυροδέματος στο πέρασμα του χρόνου.»²

Παρατηρώντας τις κατασκευές του Ando, διαπιστώνουμε ότι ωθούμενος από τα βιώματά του ενσωματώνει σε αυτές όλη την παραδοσιακή φιλοσοφία, χωρίς όμως να χρησιμοποιεί παραδοσιακές αρχιτεκτονικές φόρμες και υλικά που θα είχαν ως αποτέλεσμα ένα σκηνογραφικό, γραφικό μιμητισμό. Αντίθετα, προσπαθεί να εισάγει στα κτήρια ένα μέρος της φύσης πάντα όμως με τεχνητό τρόπο, ώστε να μη δίδεται η εντύπωση ότι η φύση εισβάλλει σε αυτά ανεξέλεγκτα και χαοτικά. Με άλλα λόγια επιχειρεί να εξισορροπήσει αυτήν την «εισβολή» με αρχιτεκτονικά στοιχεία και μέσα, έτσι ώστε η φύση να μπαίνει στο κτίσμα αποσπασματικά και αρκετές φορές ελεγχόμενα. Όπως μάλιστα θα πει και ο ίδιος « η αποσπασματικότητα της φύσης εξισορροπεί την υλικότητα της αρχιτεκτονικής»³ ή αλλιώς «Η προσπάθειά μου είναι να διατηρήσω την απόκρυφη σχέση της παραδοσιακής Ιαπωνικής αρχιτεκτονικής με την φύση και το άνοιγμά της προς τον φυσικό κόσμο. Αυτό αποκαλώ εγώ περικλειστή (enclosed) Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: η αποκατάσταση της αρμονικής συνεργασίας μεταξύ της κατοικίας και της φύσης.»⁴

«Παράγοντες όπως το φως και ο αέρας έχουν νόημα μόνο όταν εισάγονται μέσα σε μια κατοικία σαν να έχουν αποκοπεί από τον έξω κόσμο.[...] Προσπαθώ να χρησιμοποιήσω τις φυσικές δυνάμεις στην περιοχή που χτίζω, για να αποκαταστήσω την ενότητα μεταξύ του σπιτιού και της φύσης (φως και αέρας) που χάθηκε κατά την διάρκεια της «μοντερνοποίησης» των ιαπωνικών κατοικιών στην ραγδαία ανάπτυξη του '50 και του '60.»⁵

Η αρχιτεκτονική του Ando σε γενικές γραμμές απορρίπτει τον ανεξέλεγκτο καταναλωτισμό που διακρίνεται στα σύγχρονα αρχιτεκτονικά έργα και «απαντάει» με μια αρχιτεκτονική που κρατάει κριτική στάση απέναντι στον χαοτικό Ιαπωνικό αστικό τοπίο αλλά ταυτόχρονα και με μεγάλη ευαισθησία, διατηρώντας ένα πολύ καθαρό διάλογο με το περιβάλλον. Παρόλο που ο Ando συνειδητά απορρίπτει τις τάσεις του συρμού, χρησιμοποιεί

στην αρχιτεκτονική του υλικά και φόρμες που ενσωματώνουν και συμβολίζουν τον υλισμό της σύγχρονης κοινωνίας. Ανάλογα, τα κτήρια από εμφανές μπετόν και γυαλί αντανακλούν την ανεξέλεγκτη πρόοδο που συμβαίνει τόσο στην Ιαπωνία όσο και στον υπόλοιπο κόσμο.

Ο Ando ανέπτυξε μια ριζοσπαστική αρχιτεκτονική χαρακτηριζόμενη από τη χρήση κατασκευών από οπλισμένο σκυρόδεμα. Αυτές ορίζουν το χώρο με ένα μοναδικό τρόπο χρησιμοποιώντας τα στοιχεία του φωτός και του αέρα. Χαρακτηρίζεται από μια γεωμετρική απλότητα που αποκαλύπτει όμως λεπτότητα και πλούτο στη χωρική διάθρωση εφόσον καταφέρνει συγχρόνως να δημιουργεί συνεχώς εναλλασσόμενα μοτίβα. Ο ίδιος ο αρχιτέκτονας περιγράφει την αρχιτεκτονική του λακωνικά σε συνέντευξη στο Μιλάνο «Οι τοίχοι είναι το σημαντικότερο στοιχείο της αρχιτεκτονικής μου, σε όλα τα έργα, το φως είναι ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες. Ο βασικός μου στόχος είναι να δημιουργήσω ένα χώρο για το άτομο, μια ζώνη ιδιωτικότητας μέσα στην κοινωνία. Όταν οι εξωτερικοί παράγοντες ενός αστικού περιβάλλοντος απαιτούν από έναν τοίχο να μην έχει ανοίγματα, το εσωτερικό πρέπει να είναι ιδιαίτερα πλούσιο και ικανοποιητικό»⁶. Πράγματι ο Ando έχει δημιουργήσει αρχιτεκτονήματα που μοιράζονται την γαλήνη και την απλότητα που χαρακτηρίζει την παραδοσιακή ιαπωνική αρχιτεκτονική. Ίσως ασυνείδητα δημιουργεί χώρους εγκλεισμού παρά χώρους ανοικτούς. Χρησιμοποιώντας βαρείς τοίχους από μπετόν δημιουργεί ιδιωτικές ζώνες που αποκόπτουν τον άνθρωπο από το χασοτικό περιβάλλον και τον βοηθούν να ηρεμήσει και να διαλογιστεί. Θα μπορούσε, λοιπόν, να πει κανείς ότι ο Tadao Ando κατασκευάζει σύγχρονα «δωμάτια τσαγιού» σε έναν κόσμο που μπορεί να έχει αλλάξει τις μορφολογικές του επιλογές αλλά που οι παραδοσιακές ανάγκες (διαλογισμός, εσωτερικότητα, μοναχικότητα, ηρεμία) παραμένουν οι ίδιες. Το αποτέλεσμα αυτό είναι διάχυτο σε όλα του τα έργα, από τις κατοικίες και τα συγκροτήματα κατοικιών μέχρι τους τόπους προσευχής, τα μουσεία και τα εμπορικά καταστήματα.

Παρόλο που ο Ando του έχει μια έκδηλη προτίμηση, το οπλισμένο σκυρόδεμα δεν αποτελεί μέρος της ιαπωνικής κατασκευαστικής παράδοσης. Ίσως και ασυνείδητα, ο Ando χρησιμοποιεί στις κατασκευές του ένα υλικό που ενσωματώνει όλη την ιαπωνική φιλοσοφία περί βάθους και «πατίνας του χρόνου».

Εξάλλου τον βλέπουμε να υποστηρίζει ότι « Δεν πιστεύω ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να μιλάει πολύ. Οφείλει να παραμένει σιωπηλή και να αφήνει την φύση να προσωποποιείται ως φως και αέρας.» Πράγματι στην αρχιτεκτονική του συναντά κανείς όχι τη φύση άμεσα και χασοτικά, αλλά την προσωποποίησή της μέσα από το φως και τον αέρα. Μάλιστα τα στοιχεία αυτά δεν τα αισθάνεται κανείς παρά έμμεσα καλυμμένα, σαν ένα είδος προσωπείων. Αυτά είναι που κατευθύνουν κατ'επέκταση τόσο τη σκέψη όσο και τη διάθεση των ενοίκων. Αυτά επηρεάζουν τελικά όπως είπαμε κατά κάποιον τρόπο και τη ζωή τους.

Για τους παραπάνω λόγους, τα αρχιτεκτονήματα του Ando είχαν μεγάλη απήχηση τόσο στην ίδια του τη χώρα όσο και στον Δυτικό κόσμο. Το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της

Νέας Υόρκης έκανε το 1991 ειδική έκθεση για τη δουλειά του Ιάπωνα αρχιτέκτονα. Παραθέτουμε χαρακτηριστικά αποσπάσματα από την κριτική του έργου του:

«..ένας εξαιρετικός και βαθύς διαλογισμός πάνω στην ανεικονική φόρμα, τον φυσικό χώρο και το φως...τα κτήρια του είναι ταυτόχρονα δυναμικά και συγκρατημένα... αισθησιακά και σιωπηλά.» Paul Goldberger, *The New York Times* 1991, Review on the exhibition of Tadao Ando's work at the Museum of Modern Art in New York.

«Η δουλειά του Ando επιδεικνύει μια μυστηριώδη ικανότητα να συνδυάζει την Ανατολή με την Δύση σε κτήρια και σχέδια με έντονη αγνότητα και πολύπλοκους συμβολισμούς... ο Ando είναι ένας «πολύ γιαπωνέζος» αρχιτέκτονας και παρόλα αυτά τα έργα του κατέχουν μια ανεξίτηλη διαχρονικότητα και οικουμενικότητα.» Benjamin Forgey, *Washington Post* 1991, Review on the exhibition of Tadao Ando's work at the Museum of Modern Art in New York.

5.2 Σχολιασμός τριών έργων του Tadao Ando

Είναι γνωστή η επιρροή που είχε η Δυτική μοντέρνα αρχιτεκτονική στον Tadao Ando, ιδιαίτερα τα έργα και οι θεωρίες του Le Corbusier, του Louis Kahn και του Mies Van der Rohe, τα οποία και αποτέλεσαν ένα μεγάλο μέρος της αυτο-εκπαίδευσής του. Όμως θα ήταν σφάλμα να αναφέρεται μονόπλευρα η επίδραση των δυτικών δεξιοτεχνών στην Ιαπωνική αρχιτεκτονική. Θα ήταν λάθος να μην αναφέρεται και το αντίθετο γεγονός, εφόσον οι αλληλεπιδράσεις είναι εμφανείς και στους δύο πολιτισμούς. Πράγματι, είναι γνωστό το γεγονός ότι ο γερμανός αρχιτέκτονας Bruno Taut (1880-1938) αφιέρωσε πολλά χρόνια στην μελέτη της αυτοκρατορικής κατοικίας Katsura του 17ου αιώνα κοντά στο Kyoto, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι η κομψότατη απλότητα που απέπνεε το κτίριο αυτό ήταν στην ουσία πολύ κοντά στους στόχους που είχε θέσει τότε το κίνημα της μοντέρνας δυτικής αρχιτεκτονικής. Το Katsura, με τις απλές γεωμετρικές του φόρμες, αποτελεί ως κτίσμα ένα βασικό παράδειγμα προς μελέτη για πολλά κτίρια μοντερνιστικής τεχντροπίας.

Ο Ando, επηρεασμένος εμφανώς και από το μοντέρνο κίνημα και από την παραδοσιακή Ιαπωνική αρχιτεκτονική, χρησιμοποίησε το αρχιτεκτονικό τους λεξιλόγιο (απλές φόρμες, βασικά γεωμετρικά σχήματα) για να καταλήξει σε ένα καθαρά δικό του αποτέλεσμα. Ο καλύτερος δρόμος από ένα σημείο σε ένα άλλο, μέσα σε ένα κτίριο του Tadao Ando σπανίως είναι μια ευθεία γραμμή. Δεν επιζητεί μια βαρετή επανάληψη στους κύκλους και στα τετράγωνα του, αλλά μάλλον «πλούτο και ποικιλία»⁷.

Το 1975 ήταν η χρονιά που η δουλειά του Ando ήρθε στην επιφάνεια, με τον διαγωνισμό για ένα μικρό σπίτι «εν σειρά» στην Οζάκα, το επονομαζόμενο και Row House, Sumiyoshi ή αλλιώς Azuma House. Χρησιμοποιούμε τα λόγια του: «Αυτό το μικρό σπίτι ήταν η πηγή της μετέπειτα δουλειάς μου. Είναι ένα αξιομνημόνευτο σπίτι για μένα, ένα από αυτά που

προτιμώ. Αυτό το σπίτι αντικατέστησε το κεντρικό κομμάτι από ένα συγκρότημα κατοικιών σε σειρά, σε ένα παλιό τομέα της Οζάκα. Η πρόθεσή μου ήταν να εισαγάγω ένα μπετονένιο κουτί σε αυτό το κέντρο και να δημιουργήσω έναν μικρόκοσμο μέσα του, μια απλή σύνθεση με αλλιώτικους χώρους δραματοποιημένους από το φως»8. Το σπίτι είναι εντελώς κλειστό από την πλευρά του δρόμου. Μια οδόντωση (indentation) στον μπροστινό τοίχο χρησιμεύει ως είσοδος. Μια αυλή βρίσκεται στο κέντρο του χώρου, ο οποίος συνορεύει από την μια πλευρά με το καθιστικό του πρώτου ορόφου και από την άλλη πλευρά με την κουζίνα, την τραπεζαρία και το λουτρό. Ο δεύτερος όροφος περιλαμβάνει την κύρια κρεβατοκάμαρα στην μια πλευρά και το υπνοδωμάτιο των παιδιών στην άλλη.»

Λόγω της χρόνιας παράδοσης που έχουν στην Ιαπωνία στις ξύλινες κατασκευές, οι ξυλότυποι που συγκρατούν το οπλισμένο σκυρόδεμα μέχρι να πήξει είναι εξαιρετικής ποιότητας. Οι προσωρινές αυτές ξύλινες κατασκευές είναι απολύτως στεγανές και λόγω αυτού δεν υπάρχουν σπασίματα στις επιφάνειες. Πολλές φορές, οι ξυλότυποι αυτοί λουστράρονται, έτσι ώστε το τελικό σκυρόδεμα να έχει «επιφάνεια μεταξιού», γεγονός που έγινε και σήμα κατατεθέν των κατασκευών του Ando. Οι τελικοί όγκοι που προκύπτουν από το σκυρόδεμα δεν βράφονται ούτε καλύπτονται ποτέ και αποτελούν την κατασκευή καθώς και την επιδερμίδα του κτιρίου συγχρόνως.

«Στις μέρες μας, οι τοίχοι διακηρύττουν μια δύναμη που οριοθετεί το βίαιο», έχει πει. «Έχουν την δύναμη να χωρίζουν τον χώρο, να μεταλλάξουν το μέρος και να δημιουργούν νέους τομείς. Οι τοίχοι είναι το πιο βασικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής αλλά μπορούν ταυτόχρονα να είναι και το πιο πλούσιο»9.

Tadao Ando

AZUMA HOUSE
ROW HOUSE, SUMIYOSHI,
OSAKA 1976

Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι το πρώτο έργο που απέσπασε την προσοχή του κόσμου, το Row House, είναι ήδη μια πολύ προσωπική έκφραση και δημιουργία. Ενταγμένο μέσα σε ένα στενό δρόμο με «κατοικίες εν σειρά» στο βόρειο τμήμα της συνοικίας Sumiyoshi στην Οζάκα, αυτή η κατοικία καταφέρνει να μην διακόπτει τον «ρυθμό» του δρόμου, όμως συγχρόνως είναι άμεσα αναγνωρίσιμη λόγω της άδειας πρόσοψης από σκυρόδεμα που σηματοδοτείται μόνο από μια πόρτα. Τα παλιά ξύλινα σπίτια που άλλοτε ήταν παρατεταμένα στις δύο πλευρές του δρόμου, έδωσαν τη θέση τους σε ένα συνονθύλευμα από γενικά αδιάφορες μοντέρνες κατοικίες. Παρόλο που αυτή η γειτονιά της Οζάκα είναι κατά τι λιγότερο χαοτική οπτικά από πολλά άλλα μέρη αυτής της μητρόπολης, έχει ωστόσο αρκετά μεγάλη πυκνότητα πληθυσμού (11.793 άτομα ανά τετραγωνικό χιλιόμετρο σύμφωνα με την

απογραφή του 1995). Υπάρχει λοιπόν μια έντονη διαφοροποίηση μεταξύ αυτής της τιμμεντένιας πρόσοψης και του περιβάλλοντός της.

Με το πρώτο βήμα στο εσωτερικό της κατοικίας ο επισκέπτης δεν χρειάζεται πια να έχει συνείδηση του εξωτερικού κόσμου. Εσωτερικά, η κατοικία αυτή χωρίζεται σε τρεις ίσους παραλληλόγραμμους χώρους. Ο χώρος που βρίσκεται πιο κοντά στην πόρτα καταλαμβάνεται από το καθιστικό στο ισόγειο και μια από τις κρεβατοκάμαρες στον πρώτο όροφο. Τα δάπεδα με ελαφρύ μαύρο-γκρί χρώμα και οι τοίχοι από εμφανές σκυρόδεμα ορίζουν τους εσωτερικούς χώρους και επιβεβαιώνουν την αυστηρή και λιτή εντύπωση που «ανακοινώνεται» από την πρόσοψη. Η κεντρική εσωτερική αυλή είναι ανοιχτή προς τον ουρανό, και διατρέχεται από μια σκάλα η οποία οδηγεί στα δωμάτια του πάνω ορόφου και από εναέρια γέφυρα. Συγχρόνως αποκαλύπτεται σαν ένας χώρος που δεν είναι ούτε εξ' ολοκλήρου υπαίθριος αλλά ούτε και εντελώς εσωτερικός. Η εσωτερική αυτή αυλή, λόγω του ότι είναι το κεντρικό τμήμα του σπιτιού, είναι διαμορφωμένη έτσι ώστε να είναι απαραίτητο να τη διασχίσεις για να φτάσεις στα υπόλοιπα τα μέρη του σπιτιού. Το πίσω μέρος της κατοικίας περιλαμβάνει την κουζίνα και το μπάνιο στο κάτω επίπεδο, ενώ το δωμάτιο των παιδιών βρίσκεται στον όροφο. Για να φτάσει κανείς στο μπάνιο του ισόγειου από τις κρεβατοκάμαρες είναι υποχρεωμένος να περάσει από την εσωτερική αυλή. Το γεγονός αυτό ξαφνιάζει συνήθως τους δυτικούς επισκέπτες, όμως μοιάζει να μην ενοχλεί στο ελάχιστο τους Ιάπωνες που – όπως αναφέρει και ο Ando - «έχουν συνηθίσει να ζουν με τους ρυθμούς της φύσης», με άλλα λόγια να συνειδητοποιούν άμεσα και αδιάλειπτα τις αλλαγές του καιρού και τις εποχές. Όντως, ο ανοιχτός κεντρικός χώρος της κατοικίας επιτρέπει σε όσους βρίσκονται μέσα σ' αυτήν να ζουν αποκλειστικά με τους ρυθμούς της φύσης, αποκλείοντας το μάλλον χαοτικό εξωτερικό αστικό περιβάλλον.

Παρόλη τη φαινομενικά εξαιρετικά μικρή επιφάνεια που καταλαμβάνει (64.7 m²) το Sumiyoshi Row House ξεπερνάει το μέσο όρο τετραγωνικών μιας τυπικής κατοικίας στην Οζάκα (εκτίμηση στα 61 m² το 1993). Οι κατόψεις και οι τομές του Row House δίνουν έμφαση στον ευθύγραμμο και ακριβή διαχωρισμό του χώρου. Τα σκίτσα του Ando για αυτή την κατοικία δείχνουν καθαρά ότι ο αρχιτέκτονας υπολόγισε τις αναλογίες του σπιτιού όχι μόνο από το μέγεθος του δεδομένου χώρου αλλά και από τα μεγέθη και τις περασιές των γειτονικών κατοικιών. Παρά το αυστηρά γεωμετρικό του σχεδιασμό και την ακραία του απλότητα, το σπίτι αυτό, με την ασυνήθιστή του πρόσοψη και την ανοικτή εσωτερική του αυλή, είναι στενά συνδεδεμένο συγχρόνως τόσο με την τοπική αρχιτεκτονική, την αρχιτεκτονική δηλαδή της συγκεκριμένης παραδοσιακής αυτής γειτονιάς, όσο και με τα γενικότερα χαρακτηριστικά των Ιαπωνικών παραδόσεων.

Αποκλείοντας το εξωτερικό χαώδες περιβάλλον και επιτρέποντας την είσοδο στην φύση, ο Ando ανέπτυξε αυτό που στην συνέχεια θα αποτελούσε το κύριο χαρακτηριστικό των έργων του. Πράγματι, παρ' όλη τη μικρή κλίμακά του, στο έργο αυτό ξεχωρίζουν πολλά από τα στοιχεία της μετέπειτα αρχιτεκτονικής του Ando. Η γεωμετρική σύλληψη του έργου αυτού

θυμίζει πολλές φορές την δουλειά μερικών καλλιτεχνών όπως του Josef Albers ή του Donald Judd. Το Sumiyoshi Row House εκφράζει την πολύ ιδιαίτερη αντιμετώπιση του Ando πάνω σε μια αρχιτεκτονική που μέσα από το μοντέρνο δεν αρνείται ριζικά την Ιαπωνική παράδοση, ενώ παράλληλα διατηρεί ένα συνεχές διάλογο με τα φυσικά στοιχεία.

CHURCH OF THE LIGHT

IBARAKI ,

1988 OSAKA

Από το 1985 μέχρι το 1988 ο Ando υλοποίησε τέσσερις κτήρια και μελέτες που τον καθιέρωσαν οριστικά ως αρχιτέκτονα παγκόσμιου επιπέδου. Τρεις από αυτές τις κατασκευές ήταν εκκλησιαστικές (η επονομαζόμενη Rokko Chapel, η Church of Light, και η Church on the Water) ενώ η τέταρτη ήταν το Παιδικό μουσείο στο Hyogo. Με την μέγιστη απλότητα, καθένα από αυτά τα κτήρια έδωσε διαφορετικό συνθετικό αποτέλεσμα, με την εκμετάλλευση του φωτός, του νερού, του αέρα και της τοποθεσίας, με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά.

Σε όλα τα έργα του Ando τα πάντα βασίζονται στον τρόπο με τον οποίο το φως και ο αέρας φιλτράρονται μέσα από την μεμβράνη που τα εγκλωβίζει. Στο φως που περνά από μια διάτρητη επιδερμίδα και δημιουργεί ένα διαρκώς «εναλλασσόμενο κιαροσκούρο στο εσωτερικό του κτηρίου»¹⁰. «Το φως και ο αέρας αποκτούν νόημα μόνο όταν εισάγονται σε μια κατοικία με τη μορφή στοιχείων αποσπασμένων από τη φύση», θα πει ο Ando. «Τα μεμονωμένα θραύσματα του φωτός και του αέρα υποδηλώνουν ολόκληρη τη φύση. Οι φόρμες που δημιουργώ αλλάζουν και αποκτούν νόημα λόγω της απλουστευμένης πια φύσης (φως και αέρας) που εισάγεται σε αυτές και τους δίνει ενδείξεις για το πέρασμα του χρόνου και τις αλλαγές των εποχών.»¹¹ Ο μεγάλος αρχιτέκτονας επιδέξια χειραγωγεί το φως και την φόρμα, δημιουργώντας χώρους ιερούς για εσωτερικό διαλογισμό και πολύ προσεγμένες διαμορφώσεις από στοιχεία εμφανούς σκυροδέματος που ζωντανεύουν με το φυσικό φως. Αυτό ακριβώς αποτελεί και το σήμα κατατεθέν του Ando στην δημιουργία χώρων.

Η Chapel of the Light στο Ibaraki είναι μια υποδειγματική άσκηση σεμνότητας και διακριτικότητας. Αποτελούμενη από μια απλή βασιλική, αυτό το πρίσμα-μινιατούρα προστέθηκε επιδέξια σε έναν ήδη υπάρχοντα θρησκευτικό περίβολο. Λόγω αντιμετώπισης οικονομικών προβλημάτων αυτό το έργο διήρκεσε περισσότερο από ότι προβλέπεται για μια κατασκευή μόλις 113 m². Στη διάρκεια του έργου, η εκκλησία ανακάλυψε ότι δεν υπήρχαν αρκετά χρήματα για την κατασκευή στέγης. Ο Ando είπε στην κατασκευάστρια εταιρεία ότι θα σκεφτόταν σοβαρά την περίπτωση να μείνει η εκκλησία ανοικτή προς τον ουρανό υποχρεώνοντας έτσι την εταιρεία να δωρίσει την απαιτούμενη στέγη.

Το κτήριο αυτό κτίστηκε για την εκκλησία Ibaraki Kasugaoka που είναι μέλος της Ενωμένης εκκλησίας του Χριστού στην Ιαπωνία και αποτελεί μια θαυμάσια έκφραση της

δύναμης που η σύγχρονη αρχιτεκτονική μπορεί να διαβιβάσει στον κόσμο μέσω των χειρών ενός δεξιότηχνη σαν τον Tadao Ando.

Ουσιαστικά είναι ένα ορθογώνιο κουτί τεμνόμενο υπό γωνία 150 από έναν ελεύθερο τοίχο. Οι διασταυρούμενοι αυτοί τοίχοι υποχρεώνουν τον επισκέπτη να γυρίσει για να εισέλθει στον ναό, γεγονός που υπογραμμίζει, όπως και σε κάθε έργο του Ando, ότι η είσοδος σε ένα κτήριο απαιτεί μια πράξη ισχυρής θέλησης και μια συνείδηση και κατανόηση της αρχιτεκτονικής. Με μια μοναδική κίνηση, δηλαδή μια τομή στο σχήμα του σταυρού που εκτείνεται σε όλη την επιφάνεια του τοίχου πίσω από την Αγία Τράπεζα, μετέτρεψε τον συμβολικό Σταυρό σε ένα αφηρημένο εικόνημα με απaráμιλλη ένταση από το γεγονός ότι το άνοιγμα εισήγαγε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο παιχνίδι φωτός στο εσωτερικό.

Ο Ando συχνά υποστηρίζει ότι θα προτιμούσε να μην είχε μπει γυαλί στο σταυρόσχημο άνοιγμα έτσι ώστε να επιτρέπεται στον αέρα να μπαίνει στο κτήριο ελεύθερα όπως και το φως, αλλά οι κλιματικές συνθήκες το χειμώνα κατέστησαν την λύση απορριπτέα για την Εκκλησία. Με δάπεδα και στασίδια από σανίδες μαυρισμένου κέδρου, η Church of Light προβάλλει μια εικόνα απλότητας και αδρότητας. Το δάπεδο έχει μια ασυνήθιστη κλίση προς τα κάτω, ενώ για τον αιδεσιμότατο Karukome, το γεγονός ότι η Αγία Τράπεζα είναι στο χαμηλότερο σημείο της εκκλησίας συμβολίζει «Το Χριστό, που έφτασε στο χαμηλότερο σημείο για όλους εμάς.»

Η συνολική αυτή ιδέα καταδεικνύει τη συνεχή έμφαση του αρχιτέκτονα στο να «κλείνει» στο εξωτερικό το αστικό περιβάλλον, και ταυτόχρονα να εισάγει στο εσωτερικό τις εκδηλώσεις της φύσης. Όταν ο Ando καλείται να περιγράψει το έργο αυτό αναφέρεται σε μια « αναζήτηση για τη σχέση μεταξύ φωτός και σκιάς» και για την ανάγκη για ένα «καταφύγιο της ψυχής». Πρέπει να σημειωθεί επίσης ότι το σταυροειδές άνοιγμα στον τοίχο της church of Light παριστάνει μια μορφή που δεν είναι ακριβώς ο παραδοσιακός Χριστιανικός σταυρός. Το οριζόντιο άνοιγμα είναι χαμηλότερα από το σημείο που συνήθως είναι, ακριβώς πάνω από το κέντρο. Η λεπτή αυτή διαφορά είναι πολύ σημαντική. «To each his own giver of light» (Καθένας ας έχει τον δικό του φωτοδότη)¹². Ο σκοπός των θρησκειών είναι παρεμφερής και η δική του απόδοση της θρησκευτικής πνευματικότητας, εκφρασμένη σε κτιστή μορφή, εκτείνεται πέρα από οποιαδήποτε ταυτοποίηση με συγκεκριμένα και δεδομένα θρησκευτικά σύμβολα.

Όταν ο Ando ρωτήθηκε εάν είναι θρησκευόμενος, απάντησε « Νιώθω ότι ο σκοπός των περισσότερων θρησκειών είναι παρεμφερής: να κάνει τον άνθρωπο πιο ευτυχισμένο και πιο καλά με τον εαυτό του. Δεν βλέπω καμιά αντίφαση στο να σχεδιάζω εγώ Χριστιανικές εκκλησίες.»¹³. Στα σχέδια του Ando υπάρχει μια τελετουργική ποιότητα που είναι συσχετισμένη με τον σχεδιασμό των Ιαπωνικών ναών. «Στην δουλειά μου δεν προσπαθώ να κάνω σαφή οπτική αναφορά σε συγκεκριμένους ναούς αλλά είναι γεγονός ότι έχω επισπευτεί πολλά τέτοια κτήρια και υποσυνείδητα η ιδέα της έμμεσης/πλάγιας εισόδου συναντάται συχνά στα έργα μου. Η παραδοσιακή Ιαπωνική αρχιτεκτονική συνήθως δεν είναι ποτέ συμμετρική

και αυτό αναμφισβήτητα έχει διαποτίσει το υποσυνείδητό μου»¹⁴. Τα στοιχεία αυτά λοιπόν εμφανίζονται πιο καθαρά στα μέρη της προσήλωσης στα θεία, υπογραμμίζοντας τις ποιότητες που θέτουν τον Tadao Ando σε μια ξεχωριστή κατηγορία, ανακηρύσσοντας τον ως ένα από τους καλύτερους αρχιτέκτονες της εποχής μας.

**MEDITATION SPACE, UNESCO
PARIS ,
FRANCE 1994-1995**

*«Η αρχιτεκτονική έχει ξεχάσει ότι
ο χώρος μπορεί να είναι μια πηγή έμπνευσης».* 15

Πάνω στην αρχή αυτή ο Tadao Ando επεξεργάστηκε το Meditation Space (Χώρο Διαλογισμού) στην έδρα της UNESCO στο Παρίσι το 1995. Η κατασκευή του αποφασίστηκε από την UNESCO για να συμβολίζει την ειρήνη και για να εορτάσει την μνήμη των 50 ετών από την υιοθέτηση του συντάγματός της. Χρηματοδοτήθηκε εξ' ολοκλήρου από ιδιωτικές δωρεές από Ιάπωνες, των οποίων το συνολικό ποσό ανέρχεται στα 50 εκατομμύρια γαλλικά φράγκα.

Αυτή η εξαιρετικά μικρή κατασκευή των μόλις 33 m² είναι τοποθετημένη ανάμεσα στα διοικητικά κέντρα της UNESCO υλοποιημένα από τον Marcel Breuer (1953-1958), το παρακείμενο συνεδριακό κέντρο σχεδιασμένο από τον Pier Luigi Nervi και τον Ιαπωνικό κήπο δημιουργημένο από 88 τόνους πέτρας μεταφερμένους από το Shikoku από τον Isamu Noguchi (1956- 1958).

Το μικρό αυτό κτήριο ουσιαστικά είναι ένας κύλινδρος ύψους 6.5 μέτρων, ο οποίος έχει δύο ανοίγματα στα δύο άκρα της διαμέσου του αλλά δεν έχει πόρτες. Το κτήριο στερείται άλλων μεγάλων ανοιγμάτων, ενώ στο εσωτερικό του το φως μπαίνει από μια στενή λωρίδα που διατρέχει την περίμετρο της οροφής. Η είσοδος και η έξοδος από το συγκεκριμένο κτήριο πραγματοποιούνται από τα προαναφερθέντα μεγάλα ανοίγματα στην διάμεσο ενώ η προσέγγιση προς αυτά σηματοδοτείται από μια ράμπα κάτω από την οποία υπάρχει συνεχές

τρεχούμενο νερό. Η χρήση του νερού μεταδίδει στον επισκέπτη ένα συναίσθημα ηρεμίας το οποίο επιβεβαιώνεται και από την δυναμική απλότητα της ίδιας της κατασκευής. Ο Ando χρησιμοποιεί για την πλακόστρωση του δαπέδου αλλά και για τις γούρνες με το νερό, γρανίτη ραδιενεργό από την ατομική βόμβα. Στον τοίχο που βρίσκεται κοντά στην ράμπα εισόδου κρέμεται « ο άγγελος του Ναγκασάκι», ένα μικρό γλυπτό που ήταν μέρος της Urakami Church όταν έπεσε η βόμβα στην πόλη στις 9 Αυγούστου του 1945. Εκτός αυτού το εσωτερικό συμπληρώνεται μόνο από οκτώ καρέκλες σχεδιασμένες από τον ίδιο τον αρχιτέκτονα.

Παρά τον εξαιρετικά περιορισμένο χώρο ο Ando κατάφερε με την χρήση των τοίχων από σκυρόδεμα και την ράμπα να ορίσει ένα αρχιτεκτόνημα που ξεχωρίζει από τις κατασκευές που συνορεύουν με αυτό. Κατάφερε να ενσωματώσει στην κατασκευή του ακόμα και την μεταλλική σκάλα που προϋπήρχε και που οδηγεί στο συνεδριακό κέντρο.

Είναι εξαιρετικά δύσκολο να φανταστεί κανείς ότι θα ήταν πιθανό να κατασκευαστεί ένα σημαντικό έργο με διαστάσεις μικρότερες από το Row House, όμως ο Ando τα κατάφερε με αυτήν την κατασκευή στο Παρίσι. Η άδεια πρόσοψη της κατοικίας στην Οζάκα θυμίζει έντονα την γυμνή δυναμικότητα του Meditation Space. Οι βουδιστές μοναχοί προσπαθούν με μια άσκηση να συμβολίσουν συγχρόνως την απλότητα αλλά και την πολυπλοκότητα του σύμπαντος. Η άσκηση αυτή απαιτεί να καταφέρουν να σχεδιάσουν με μια μόνο κίνηση έναν τέλειο κύκλο. Ο Ando με το Meditation Space επαναφέρει το ερώτημα του πόσο λίγα πράγματα χρειάζονται για να πετύχει κάποιος τον στόχο του. Είσοδοι ανοικτές στην αύρα κάθε εποχής, ένας χώρος οριοθετημένος και κλειστός από χοντρούς τοίχους και το φως που πέφτει από την οροφή διαπερνώντας έναν σχεδόν ιπτάμενο δίσκο από σκυρόδεμα. Κενό και ενότητα σε ένα πνευματικό ανθρωπιστικό όραμα. Το φάντασμα της Χιροσίμα είναι εξαιρετικά παρόν τόσο σε αυτό το κτήριο όσο και στο μυαλό πολλών Ιαπώνων, όπως θα έπρεπε να είναι και στο μυαλό όλων των ανθρώπων.

Το Meditation Space αποτελεί ένα εξαιρετικό παράδειγμα ενός ιδιαίτερα πνευματικού χώρου φορτισμένου με τον πιο απλό τρόπο από τις σημαντικές ιδέες τις οποίες συμβολίζει. Θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει ότι το έργο αυτό αποτελεί ίσως την πιο «Ιαπωνική» έκφραση που δημιούργησε ο Tadao Ando, και αυτό γιατί ενσωματώνει στην κατασκευή του τις βασικότερες παραδοσιακές αξίες και ζεν διδασκαλίες. Το Meditation Space σαν άλλο δωμάτιο του τσαγιού (sukiyagi) αποτελεί έναν πνευματικό μικρόκοσμο απόσυρσης από την καθημερινή ζωή απαιτώντας την σταδιακή, σχεδόν τελετουργική απομάκρυνση από το εξωτερικό περιβάλλον. Το τελετουργικό αυτό όμως δεν επαφίεται στην θρησκευτικότητα του επισκέπτη αλλά στις βασικές του γνώσεις ιστορίας. Χρησιμοποιώντας απλά σύμβολα όπως τον ραδιενεργό γρανίτη, το γλυπτό «ο Άγγελος του Ναγκασάκι» και τον κύλινδρο που θυμίζει τη Γη, την κοινή μήτρα των ανθρώπων, ο Ando καταφέρνει σταδιακά να απομακρύνει το μυαλό του επισκέπτη από τα καθημερινά μικροπροβλήματα και να συλλογιστεί την βαριά κληρονομία της ανθρωπότητας και την παγκόσμια ειρήνη. Όπως ακριβώς και στο δωμάτιο του

τσαγιού το Meditation Space χαρακτηρίζεται από αντί-διακοσμητικότητα, χρήση ακατέργαστων υλικών, κατασκευαστική ακρίβεια και μορφική καθαρότητα αλλά και χοντρούς τοίχους χωρίς πολλά ανοίγματα, που διαφυλάσσουν την συνθήκη της σκιάς, την δέσμευση του νοήματος του χώρου μέσα στο σκοτάδι (yami).¹⁶ Περισσότερο από κάθε άλλο έργο, οι ράμπες εισόδου στο Meditation Space αποκτούν την πνευματικότερη έκφραση σε σχέση με κάθε άλλη περίπτωση προσέγγισης κτιρίου. Οι ράμπες ουσιαστικά έχουν αντίστοιχη σημασία με το roji, το μονοπάτι που οδηγεί στο δωμάτιο του τσαγιού και που περισσότερο από ένα απλό μονοπάτι, εκφράζουν το συμβολικό πέρασμα στην κάθαρση (ραδιενεργός γρανίτης, τρεχούμενο νερό) και την προετοιμασία για το πνευματικό γεγονός που θα ακολουθήσει.

Οι εξαιρετικά μικρές διαστάσεις του κτηρίου, επίσης δεν είναι τυχαίες. Η σμίκρυνση του χώρου δηλώνει την δυνατότητα αποδέσμευσης από τη ύλη. Ο τοίχος γίνεται αφηρημένος μέχρι την παντελή έλλειψη της συμπαγότητάς του και εκφυλίζεται σε μια απλή επιφάνεια φωτός που σταδιακά σκοτεινιάζει. Εκτός αυτού ο φωτισμός από την περιμετρική λωρίδα στο πάνω μέρος του κυλίνδρου δημιουργείται γιατί «τα ανοίγματα στην οροφή επιτρέπουν στον αέρα και στο φως να διεισδύσουν στο εσωτερικό, χωρίς να εκθέσουν τον εσωτερικό χώρο στην επιρροή του εξωτερικού»¹⁷, γεγονός που συνθέτει τις καλύτερες προϋποθέσεις για ένα χώρο διαλογισμού με τόσο μεγάλη σημασία

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΆΡΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

5.1 Βιογραφία και Φιλοσοφία περί Αρχιτεκτονικής

Ο Άρης Κωνσταντινίδης (1913-1993) γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε στη Γερμανία στο Πολυτεχνείο του Μονάχου από το 1931 μέχρι και το 1936 και με αυτόν τον τρόπο ήρθε σε άμεση επαφή με τις πιο σημαντικές αρχιτεκτονικές ιδέες εκείνης της εποχής, δηλαδή τις απόψεις του μοντέρνου κινήματος. Επιστρέφει στην Ελλάδα το 1936 και εργάζεται για μερικά χρόνια στην Πολεοδομική Υπηρεσία της πόλης των Αθηνών και μετά τον πόλεμο στο Υπουργείο Δημοσίων Έργων. Η απασχόλησή του με τα μεγάλα προβλήματα της εποχής και η πεποίθησή του ότι η αρχιτεκτονική είναι ένα κοινωνικό λειτουργήμα, τον οδηγεί στις θέσεις του προϊσταμένου του Οργανισμού Εργατικής Κατοικίας από το 1955 έως το 1957 και του προϊσταμένου της Τεχνικής Υπηρεσίας στον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού από το 1957 έως το 1967. Τα χρόνια αυτά σχεδιάζει και επιβλέπει την κατασκευή μιας σειράς εργατικών κατοικιών και ξενοδοχείων και είναι ο πρώτος αρχιτέκτονας στην Ελλάδα που εισάγει αποτελεσματικά και σε μεγάλη κλίμακα στα δημόσια έργα την έννοια της τυποποίησης στη σύνθεση και στην κατασκευή. Σχεδιάζει και υλοποιεί συγχρόνως αρκετά ιδιωτικά έργα.^{viii}

Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 αρχίζει μια σημαντική προσπάθεια του Ε.Ο.Τ. στον τομέα της ανάπτυξης του τουρισμού και της κτηριακής υποδομής του. Την περίοδο 1950-1958 ο Χαράλαμπος Σφαέλλος, ως διευθυντής των Τεχνικών Υπηρεσιών του νεοσύστατου Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού, αρχίζει να υλοποιεί το πρόγραμμα μελέτης και ανέγερσης των Ξενία. Από το 1957 ως το 1967 προϊστάται της Υπηρεσίας Μελετών ο Άρης Κωνσταντινίδης, που μετατρέπει την υπηρεσία αυτή σε εργαστήριο αρχιτεκτονικής σκέψης με άξιους συνεργάτες σημαντικούς αρχιτέκτονες. Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι η συνολική προσέγγιση βασίστηκε σε ένα στέρεο και ουσιαστικό θεωρητικό υπόβαθρο που παρουσιάζεται μέσα από τα κείμενα του Άρη Κωνσταντινίδη, όπου αναλύεται η προσέγγιση για την επιλογή του κατάλληλου χώρου και προσανατολισμού, η σημασία της ένταξης στο τοπίο, η σχέση του εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, η απλότητα και σαφήνεια της μορφής, η ειλικρίνεια στη χρήση των υλικών, η τυποποίηση στην κατασκευή αλλά και η επιθυμία για την ένταξη των μονάδων αυτών στη ζωή του κάθε τόπου, στοιχεία που καθιστούν το όλο εγχείρημα μοναδικό.

Μέσα από τα κτήρια αυτά διαμορφώνεται σε σημαντικό βαθμό η σύγχρονη αρχιτεκτονική θεώρηση όπως άλλωστε εκτίμησε το 1962 ο Π. Μιχελής σημειώνοντας ότι "...τα κτηριακά έργα του Ε.Ο.Τ. προάγουν την εξέλιξη της Αρχιτεκτονικής εν Ελλάδι." Είναι γεγονός

^{viii} Διαμόρφωση κήπου στο Ζάππειο 1944, Κτήριο για γραφεία-κατοικίες 1947, Πολυκατοικία στην Αθήνα 1947 κ.α. Βλ. Άρης Κωνσταντινίδης, Μελέτες και Κατασκευές, 1981, Άγρα

ότι τα κτήρια αυτά έχουν τεράστια σημασία για την ελληνική αρχιτεκτονική, καθώς αποτελούν τη σημαντικότερη παραγωγή δημοσίων κτηρίων μεταπολεμικά, επιτυγχάνοντας μέσα από την ένταξη στο ιδιόμορφο και αρχέγονο ελληνικό τοπίο, την ερρίζωση μιας σύγχρονης καθαρής και ειλικρινούς αρχιτεκτονικής έκφρασης, που με συνέπεια ερμήνευσε τις αρχές του μοντέρνου κινήματος, μέσα από έναν κώδικα πολιτισμικής εντοπιότητας.¹

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 καταπάνεται με συγκεκριμένα παραδείγματα ανώνυμης αρχιτεκτονικής. Είναι γνωστό ότι ο αρχιτέκτονας ήταν μεγάλος θαυμαστής τόσο της φύσης όσο και της λαϊκής αρχιτεκτονικής. Πράγματι παρατηρώντας την ελληνική φύση ξεχωρίζει κανείς μορφές απλές και ξεκάθαρες. Τέτοιες μορφές που διακρίνονται από δωρική σαφήνεια και λιτότητα παρατηρούνται σε κάθε έκφραση τόσο της αρχαίας ελληνικής όσο και της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής.

Σε όλη τη διάρκεια της ζωής του, ο Κωνσταντινίδης προσπάθησε να δημιουργήσει μια «αληθινή αρχιτεκτονική» βασισμένη στις αρχές που «διδάχτηκε» από αυτήν, αντιτιθέμενος όμως παράλληλα, σε κάθε τάση παρελθοντολογίας και μιμητισμού των παλαιών ελληνικών μορφών. Συγχρόνως απέφυγε και την τάση της εποχής του που ήθελε πολλούς αρχιτέκτονες να αντιγράψουν μοντέρνα ευρωπαϊκά πρότυπα που είχαν κατασκευαστεί για τις ανάγκες άλλων τόπων. Κάθε του έργο (είτε συγγραφικό είτε αρχιτεκτονικό) έρχεται υπογραμμίζει την πίστη του, 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.

Ας προσπαθήσουμε όμως να απομονώσουμε ορισμένα ουσιαστικά στοιχεία μέσα από το συνολικό έργο του μεγάλου και πρωτοπόρου αρχιτέκτονα.

Τα σπίτια του Κωνσταντινίδη αποτελούν απτή απόδειξη της μεγάλης ευαισθησίας του ως προς τον χώρο στον οποίο κατασκευάζονται, εφόσον μέσα από αυτά προσπαθεί να τονίσει την αλληλεπίδραση φύσης και κατοικήσιμου περιβάλλοντος. Η αγάπη για το ελληνικό τοπίο έκαναν τον Κωνσταντινίδη να δημιουργήσει μια πολύ ιδιαίτερη αρχιτεκτονική με κύριο χαρακτηριστικό την «ρευστότητα» των ορίων του φυσικού και του κτιστού περιβάλλοντος. Πράγματι, είναι εμφανής στο έργο του τόσο η τάση να εντάσσει τα κτίσματα στο φυσικό περιβάλλον όσο και η ειλικρίνεια στην κατασκευή και η ανάδειξη της ιδιαίτερης φυσιογνωμίας του κάθε υλικού που χρησιμοποιεί. Είναι προφανές ότι η ένταξη αυτή στο φυσικό περιβάλλον προϋποθέτει πλήρη κατανόηση και εκμετάλλευση των τοπικών κλιματολογικών συνθηκών. Η έννοια της προέκτασης της φύσης μέσα στο κατοικήσιμο περιβάλλον του αντίθετου, έχει, ως αποτέλεσμα κατοικίες στις οποίες ο εξωτερικός χώρος αποτελεί μέρος του ίδιου κτίσματος. Με άλλα λόγια, παρατηρούμε ότι ο Κωνσταντινίδης διαμορφώνει τους εσωτερικούς και τους

εξωτερικούς χώρους χρησιμοποιώντας παρόμοια ή και εντελώς ίδια αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως παραδείγματος χάριν δωμάτια που ορίζονται από τοίχους ή τοίχους που διακόπτονται από ανοίγματα. Και θα σημειώσουμε την άποψη ότι το εύρημα του τοιχίου, καθορίζει αποφασιστικά την ισοτιμία στον χειρισμό κλειστού και ανοικτού χώρου.

Αυτή η ομοιότροπη αντιμετώπιση εσωτερικού και εξωτερικού έχει ως αποτέλεσμα κατασκευές που να χαρακτηρίζονται από τις απλές φόρμες, την ορθολογική διάταξη της κάτοψης (και την πεποίθηση ότι από αυτή δημιουργείται μια σωστή όψη) και την προσήλωση στην λειτουργικότητα των χώρων. Έτσι είναι έτοιμα να «δεχτούν τόσο το ουσιαστικό όσο και το απρόβλεπτο, καθώς αποδίδονται σαν δοχεία ζωής δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για μια αβίαστη σχέση με τα φυσικά στοιχεία». 2

6.2 Σχολιασμός τριών έργων του Άρη Κωνσταντινίδη

Ο Άρης Κωνσταντινίδης αποτελεί, όπως αναφέραμε πιο πάνω, ένα πρωτοπόρο παράδειγμα αρχιτέκτονα, εφόσον δημιουργεί έναν μοναδικό, για τη χώρα του, αρχιτεκτονικό δρόμο. Πράγματι το έργο του Κωνσταντινίδη οδηγεί σε μία σύγχρονη ελληνική αρχιτεκτονική, η οποία (επειδή πατάει γερά στα σύγχρονα διδάγματα και τις ανάγκες της σημερινής εποχής) ξέρει ταυτόχρονα πως να αφομοιώνει την ουσία και όχι τη μορφή της αρχιτεκτονικής παράδοσης του τόπου.

Η βάση της φιλοσοφίας του Κωνσταντινίδη είναι ακράδαντα συνδεδεμένη με την Ελληνική φύση και ιστορία. Σε κάθε του έργο η κατασκευή έχει πάντα με κάποιο τρόπο (και όχι πάντα προφανή) έναν σύνδεσμο με το περιβάλλον και την περιβάλλουσα φύση, είτε αυτή εκφράζεται μέσω της γης είτε μέσω του φωτός, του αέρα η ακόμα και της θέας. Παράδειγμα για μια μη προφανή σχέση αποτελεί και η τριώροφη κατοικία στην περιοχή του Μετσ. Αν και εξωτερικά δεν φαίνεται, η κατοικία αυτή «ακουμπάει» πάνω σε ένα βράχο που προϋπάρχει και διατηρείται. Έτσι ο υπαίθριος χώρος του δευτέρου ορόφου είναι ουσιαστικά κήπος και όλο το κτήριο αν και σε κάθετη ανάπτυξη διατηρεί μια άμεση επαφή με την γη.

Παράλληλα με την προαναφερθείσα απαίτηση για επαφή με την φύση, τα σπίτια του Κωνσταντινίδη διακρίνονται από τις φόρμες του Μοντέρνου, χωρίς όμως να ακολουθούν τα στερεότυπα του συγκεκριμένου κινήματος. Η ελεύθερη κάτοψη -αν και υπάρχει σε πολλά παραδείγματα- δεν αποτελεί πρωταρχικό μέλημα του αρχιτέκτονα. Το δωμάτιο συντηρεί την εσωτερική του συνάφεια και χωρική «ταυτότητα» ενώ πολλές φορές το υλικό είναι αυτό που ανακοινώνει τις διαφορετικές λειτουργίες. Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον

διαπιστώνουμε παράλληλα ότι τα απλά, ορθογώνια σχήματα των κατασκευών του, σε συνδυασμό με τις οριζόντιες πλάκες και τα δομικά υλικά που χρησιμοποιεί, εύκολα παραπέμπουν στις ανάλογες λιτές μορφές των αρχαίων ελληνικών ναών.

**ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ ΣΕ ΤΑΡΑΤΣΑ
ΟΔΟΣ ΒΑΣ. ΣΟΦΙΑΣ 4,
ΑΘΗΝΑ 1951**

Το 1951 ο Άρης Κωνσταντινίδης δεν είχε υλοποιήσει ακόμα το μεγαλύτερο μέρος των έργων του. Αν και είχε συχνή συμμετοχή σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς i ενώ παράλληλα πραγματοποιούσε πολλές μελέτες (κυρίως για κτίρια γραφείων και εργατικές κατοικίες) μέχρι την εποχή εκείνη, δεν υπήρχαν πολλά κατασκευασμένα δείγματα της δουλειάς του. Το συγκεκριμένο διαμέρισμα αποτέλεσε το πέμπτο κατά σειρά έργο του που υλοποιήθηκε και αποτελεί ένα πολύ καλό παράδειγμα κατασκευής μέσα σε αμιγώς αστικό τοπίο το οποίο όμως καταφέρνει να συμπυκνώσει τις αρχές του Κωνσταντινίδη. Πρέπει να σημειωθεί ότι αποτέλεσε μέρος ενός ήδη υπέχοντος κτηρίου στο οποίο ο αρχιτέκτονας κλήθηκε να ενσωματώσει την ιδέα του.

Ο επισκέπτης φτάνει στην είσοδο της κατοικίας μέσω του ανελκυστήρα που οδηγεί στην ταρατσα. Με την είσοδό του στο σπίτι βρίσκεται στον χώρο του κεντρικού καθιστικού με το τζάκι το οποίο εκμεταλλεύεται την ανεμπόδιστη θέα προς τον λόφο του Λυκαβηττού. Στον ίδιο ενιαίο χώρο βρίσκεται η τραπεζαρία και ένα μικρότερο καθιστικό. Πίσω από αυτόν τον κοινόχρηστο πυρήνα, αναπτύσσονται εκατέρωθεν τα δύο τμήματα της κατοικίας που αποτελούνται από τους βοηθητικούς χώρους της κουζίνας και του προσωπικού (αριστερά της εισόδου) και τους ιδιωτικούς χώρους ύπνου (δεξιά της εισόδου). Παράλληλα ο αρχιτέκτονας κατασκευάζει δύο μικρότερους κοινόχρηστους πυρήνες (μικρό καθιστικό και γραφείο) στα άκρα του ενιαίου χώρου του κεντρικού σαλονιού οι οποίοι περικλείονται από την έντονη φύτευση τριών roof gardens. Σχηματίζεται έτσι μια φαρδιά ζώνη σχήματος ανάποδου Γ που ανοίγεται προς τη θέα της πόλης ενώ ταυτόχρονα «αγκαλιάζει» όλη την πρόσοψη του μεγάλου καθιστικού δίνοντάς του την αίσθηση ισότητας βεράντας.

Το υλικό του μεγαλύτερου μέρους της κατασκευής αποτελείται από οπλισμένο σκυρόδεμα όπως και στο υπόλοιπο κτήριο ενώ χρησιμοποιούνται εκτενώς μεγάλα υαλοπετάσματα. Ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης κατασκευής είναι η δημιουργία ενός διαδρόμου που βρίσκεται στην πρόσοψη του διαμερίσματος και ορίζεται και

στις δύο του πλευρές από μεγάλα κουφώματα με τζάμι και κινητά στορ. Ο διάδρομος ενώνει το γραφείο και το μικρό καθιστικό (τα οποία μοιάζουν περισσότερο με jardin d'hiver-χειμερινούς κήπους/κλειστά αίθρια) ενώ στο μεγαλύτερό του μέρος είναι ανοιχτός προς το σαλόνι και την τραπεζαρία (με κινητές μπαλκονόπορτες). Δημιουργείται έτσι ένας χώρος που άλλοτε κλείνει εντελώς το διαμέρισμα από την θέα ,την πόλη αλλά και τον έντονο ήλιο ενώ άλλοτε ανοίγει εντελώς και ενοποιεί τον εσωτερικό χώρο με τον εξωτερικό εξαφανίζοντας τα όρια που τους χωρίζουν. Για την κάλυψη του δαπέδου επιλέγεται άλλοτε ξύλινο πάτωμα και άλλοτε πλακόστρωση με κανονικά κομμένες φυσικές πλάκες με χοντρό αρμό γεγονός που δίνει στους μεταβατικούς αυτούς χώρους την αίσθηση του κήπου.

Χωρίς να λησμονείται το γεγονός ότι το συγκεκριμένο διαμέρισμα έχει βόρειο-ανατολικό προσανατολισμό, ο αρχιτέκτονας κατέφερε να δημιουργήσει ένα χώρο άλλοτε πνιγμένο στο φως άλλοτε στο σκοτάδι, άλλοτε ανοιχτό προς το περιβάλλον του άλλοτε κλειστό και εσωστρεφή. Όμως σε κάθε περίπτωση η σχέση με στοιχεία που εκφράζουν την φύση (πλακόστρωση, φυτά, χώμα) είναι εμφανής και θα μπορούσε να πει κανείς, απαιτείται από τους κατοίκους έτσι ώστε να φτάσουν σε πολλούς χώρους της κατοικίας.

Ακόμα και σε αυτή την σχετικά πρώιμη κατασκευή του Άρη Κωνσταντινίδη η οποία υλοποιήθηκε σε αυστηρά αστικό περιβάλλον, η φιλοσοφία του αρχιτέκτονα είναι εμφανής: ρευστότητα των εσωτερικών και εξωτερικών χώρων, εκμετάλλευση του δεδομένου περιβάλλοντος (με τη μορφή της ιστορικής θέας), εκμετάλλευση του ελληνικού φωτός αλλά και της ανάγκης για πλούσια σκιά, επαφή με αποσπασμένα κομμάτια της φύσης (κήποι, χώμα, φυσικές πέτρες στην πλακόστρωση).

ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΠΑΡΑΛΙΑΚΗ ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΑΘΗΝΩΝ- ΣΟΥΝΙΟΥ ΑΝΑΒΥΣΣΟΣ 1962

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα παραδείγματα της αρχιτεκτονικής του Άρη Κωνσταντινίδη αποτελεί το σπίτι για διακοπές στην Ανάβυσσο ή αλλιώς το «μικρό σπίτι στην Ανάβυσσο». Αυτή η εξαιρετικά μικρή σε διαστάσεις κατοικία καταφέρνει να συμπυκνώσει όλη τη φιλοσοφία του αρχιτέκτονα, μια και κάθε του απόφαση κατά τη δημιουργία αυτού του σπιτιού μοιάζει να έχει επαναληφθεί αμέτρητες φορές σε όλα του τα γραπτά κείμενα, συνεντεύξεις αλλά και σχέδια (προηγούμενα ή μεταγενέστερα). Αυτή η ιδιαίτερη αρχιτεκτονική φιλοσοφία, που προέρχεται από την αγάπη του Κωνσταντινίδη για το ελληνικό τοπίο, έχει ως κύριο χαρακτηριστικό την «ρευστότητα» των ορίων του φυσικού και του κτιστού περιβάλλοντος

Χαρακτηριστική είναι και η ιστορία που διηγήθηκε ο ίδιος ο αρχιτέκτονας σε μια συνέντευξή του στις 12 Απριλίου του 1991 και περιγράφει ένα περιστατικό με τον ιδιοκτήτη του «μικρού σπιτιού στην Ανάβυσσο». Το έχτισε για τον Τάκη Παπαπαναγιώτου. Όταν τελείωσε το χτίσιμο, ο ιδιοκτήτης έκανε ένα γλέντι να το δείξει στους φίλους του. «Κυριακή απόγευμα, καλοκαίρι, χαρά Θεού», θυμάται ο Άρης Κωνσταντινίδης. Οι φίλοι έγιναν έξαλλοι, όλοι. «Ρε Τάκη, εσύ μας έλεγες ότι χτίζεις μια βίλα στη θάλασσα. Ποια βίλα; Αυτό είναι ερείπιο. Γίνεται ένα με το τοπίο» (γελάει). Μεγαλύτερος έπαινος δεν θα μπορούσε να υπάρξει για μένα. Εκείνος συγκλονίστηκε όμως. Κι όταν φύγανε οι φίλοι του, μου είπε: «Βρε Άρη, δεν το βάψουμε άσπρο να φαίνεται σαν βίλα;». Του 'πα: «Άστα αυτά, Τάκη. Δεν θα το βάψουμε άσπρο». Μετά δυο χρόνια το πουλάει... 3

Η κατοικία αυτή βρίσκεται στο 48ο χιλιόμετρο της παραλιακής λεωφόρου Αθηνών – Σουνίου και αποτελούσε παραθεριστική κατοικία. Σήμερα είναι μέρος μιας κατά πολύ μεγαλύτερης βίλας και αρκετές από τις συνθετικές επιλογές του αρχιτέκτονα έχουν πλέον καταστρατηγηθεί από τους νέους ιδιοκτήτες. Στην εργασία αυτή θα γίνει περιγραφή της αρχικής μορφής της κατοικίας, την εποχή που υλοποιήθηκε από τον Άρη Κωνσταντινίδη το 1962.

Κατηγορίζοντας από την λεωφόρο προς την ακρογιαλιά (μέσω μιας όχι ιδιαίτερα διαμορφωμένης πορείας) φτάνουμε στην εν λόγω κατοικία. Το κτίσμα ουσιαστικά αποτελείται από έναν και μόνο όγκο ορθογωνικού σχήματος ενώ διαμορφωμένος κήπος ή περιβάλλον χώρος δεν υπήρχε, πλην μερικών σκαλοπατιών στην δυτική πλευρά της κατοικίας που οδηγούν κατ' ευθείαν στα βραχάκια δίπλα στη θάλασσα. Η κατασκευή αυτού του σπιτιού μπορεί κάλλιστα να περιγραφεί απλοποιημένα ως: δεκατρία πέτρινα τοίχια και μια «καλυπτική» πλάκα από οπλισμένο σκυρόδεμα. Δευτερευόντως υπάρχουν 6 τοίχοι πλήρωσης που χωρίζουν εσωτερικά το σπίτι καθώς και μεγάλα ανοίγματα (μπαλκονόπορτες) με τζάμι και κινητά ξύλινα σκίαστρα (πατζούρια). Το δάπεδο της κατοικίας καλύπτεται σχεδόν εξ'ολοκλήρου με πλακόστρωση από κανονικά κομμένο φυσικό λίθο γκριζου χρώματος και σχετικά μεγάλης διάστασης.

Η είσοδος στην κατοικία γίνεται από την βόρεια πλευρά του ορθογωνικού όγκου, στην οποία δημιουργείται (από τα εξωτερικά τοίχια και την πλάκα) ένας ημιυπαίθριος χώρος με την μορφή υπόστεγου που διατρέχει την (κλειστή) κατοικία με την μορφή ενός ανάποδου Γ (βλ. και το διαμέρισμα στην Βασιλ. Σοφίας). Μόλις εισέρχεται στο υπόστεγο αυτό, ο επισκέπτης έχει στα αριστερά του την κεντρική είσοδο της κατοικίας η οποία εκτός από το κινητό θυρόφυλλο συνεχίζεται και ως μπαλκονόπορτα μέχρι τη μέση του δυτικού τοίχου. Μέσω αυτής ο επισκέπτης εισάγεται στον κεντρικό χώρο του σπιτιού, ο οποίος περιλαμβάνει το καθιστικό με το τζάκι και την τραπεζαρία. Ο προσανατολισμός του χώρου αυτού είναι νότιος ενώ από τα δύο μεγάλα ανοίγματα που υπάρχουν ανοίγεται η θέα προς την θάλασσα και το εξαιρετικά κοντινό νησάκι, την Αρσίδα. Τα μεγέθη των ανοιγμάτων που υπάρχουν στον ενιαίο αυτό χώρο είναι ανάλογα των τοιχίων που συγκρατούν τα κουφώματά τους και με τον

τρόπο αυτόν η όψη παρουσιάζει αναλογία κενών και πλήρων, αποφεύγοντας τα «hole in the wall» ανοίγματα. Στον ενιαίο χώρο του καθιστικού υπάρχουν δύο πόρτες οι οποίες οδηγούν στην κουζίνα και το υπνοδωμάτιο αντίστοιχα. Η κουζίνα έχει ανατολικό προσανατολισμό ενώ στην συνέχεια της δημιουργείται μικρός ημιυπαίθριος χώρος. Το υπνοδωμάτιο έχει νότιο προσανατολισμό και συνδέεται με ένα μικρό λουτρό. Όλοι οι χώροι χαρακτηρίζονται από τις μικρές τους διαστάσεις και από το γεγονός ότι περιλαμβάνουν τα απολύτως απαραίτητα, «αναγκάζοντας» έτσι τον ιδιοκτήτη να υιοθετήσει έναν απλό και λιτό τρόπο ζωής, σε αρμονία και απόλυτη επαφή με το περιβάλλον και τα φυσικά στοιχεία.

Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζεται το φως στην συγκεκριμένη κατοικία ενσωματώνει πλήρως την ελληνική φιλοσοφία περί φωτός και σκιάς. Οι χώροι που δημιουργούνται κάτω από το ενιαίο «καλυπτικό» υπόστεγο (πλάκα) είτε θα αφήνουν το φως να τους λούζει κυριολεκτικά (το απόγευμα κατά τη δύση του ηλίου ή ένα ηλιόλουστο χειμερινό μεσημέρι) είτε θα βυθίζονται σε μια πυκνή σκιά που θα δημιουργείται από τους χοντρούς πέτρινους τοίχους και τα ξύλινα παντζούρια (το μεσημέρι του καλοκαιριού). Δεν υπάρχει ενδιάμεση κατάσταση φωτός. Δεν χρησιμοποιείται τίποτα για τα φιλτράρει τον έντονο ήλιο (ή θα τον κρύψει ή θα τον αφήσει).

Δύο από τις πιο συνήθεις συνθετικές επιλογές του Κωνσταντινίδη αποτελούν και τα κύρια γνωρίσματα της κατοικίας αυτής: ο υπόστεγος ημιυπαίθριος χώρος και η ομοιότροπη αντιμετώπιση εσωτερικού και εξωτερικού περιβάλλοντος με στοιχεία της ίδιας τάξεως (τοιχία). Όπως άλλωστε και ο ίδιος είχε πολλές φορές επαναλάβει, ο ημιυπαίθριος χώρος είναι η μεταβατική ζώνη μεταξύ του μέσα και του έξω που επιτρέπει στην φύση να εισάγεται στο κτιστό περιβάλλον και το κτιστό, «ανθρώπινο» περιβάλλον να απλώνεται προς τη φύση. «...Να μην υπάρχει σπίτι χωρίς υπόστεγους, ημιυπαίθριους, χώρους. Οπότε το μέσα και το έξω συνθέτουνε μιαν οργανική ενότητα, που κάνει τη διαβίωση πιο ευχάριστη. Και ο άνθρωπος έρχεται σε μιαν επαφή γόνιμη με τη φύση. Με το τοπίο που έχει χτιστεί το κάθε σπίτι.»⁴

Από την άλλη πλευρά, τα τοιχία βρίσκονται και ορίζουν χώρους τόσο στον εξωτερικό όσο και στον εσωτερικό χώρο. Με τον τρόπο αυτό ο κάτοικος αντιλαμβάνεται τόσο το μέσα αλλά κυρίως το έξω ως χώρο που μπορεί να ζήσει με τον ίδιο τρόπο (όπως και σε ένα κλειστό σπίτι) και όχι να προστατευτεί ή απλώς να παρατηρεί. «Το έξω είναι και αυτό ένα μέσα . Και το μέσα είναι και αυτό ένα έξω . Και, με άλλα λόγια : - από μέσα προς τα έξω από έξω προς τα μέσα»⁵. Εκτός αυτού, η δωρική λιτότητα και ειλικρίνεια της κατασκευής αυτής φέρνει στον νου κατασκευές από τους ναούς των αρχαίων χρόνων μέχρι και ανώνυμες κατοικίες του απλού λαού. Ένα τέτοιο γεγονός καταστεί την συγκεκριμένη κατοικία ένα κτίσμα άχρονο το οποίο μοιάζει να γεννήθηκε από την ίδια τη γη και μαζί με αυτήν εξελίσσεται στο πέρασμα των χρόνων. Όπως είχε πει άλλωστε και ο Γκαίτε (1749-1832) «Μέσα στη φύση, τα πάντα είναι αλλαγή. Πίσω όμως από ό,τι αλλάζει υπάρχει πάντα κάτι το αιώνιο.»⁶ Η αληθινή αρχιτεκτονική, που προσπερνάει αδιάφορα ρυθμούς και μόδες αποτελεί

μια αιώνια, άχρονη αξία. «...Και που αυτό είναι, λοιπόν η αρχιτεκτονική:-να κατασκευάζεις οργανισμούς, που να ζούνε με το τοπίο. Και τότε, φυσικά, και με τον άνθρωπο που «κατοικεί» το τοπίο του, ... αν δεν είναι και ο άνθρωπος ένα κομμάτι τοπίο κι αυτός, μέσα στον υπαρκτό φυσικό κόσμο, ... αν δεν είναι, με άλλα λόγια, το τοπίο και ο άνθρωπός του και το αρχιτεκτονικό του έργο, το ένα πράγμα, μέσα στον ένα κόσμο.»⁷

ΤΑΦΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΕΦΕΡΗ Α ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ ΑΘΗΝΑ 1972

Για το κλείσιμο της εργασίας αυτής επιλέχθηκε ένα έργο του Κωνσταντινίδη το οποίο, θα μπορούσε κανείς να πει, είναι και το μοναδικό μνημειακό του έργο. Αν και δεν είναι κατασκευή της ίδιας κλίμακας με το Meditation Space του Tadao Ando, εντούτοις αποτελεί σημαντικό μνημείο για την Ελλάδα, μια και είναι ο τάφος ενός από τους πιο σημαντικούς Έλληνες ποιητές, που τιμήθηκε μάλιστα και με το βραβείο Νόμπελ το 1963 .«Ο τάφος και το μνημείο αποτελούν την μοναδική αμιγώς καλλιτεχνική έκφραση του αρχιτέκτονα»⁸.

Οι διαστάσεις του μνημείου είναι 2.44 μέτρα επί 3 μέτρα ενώ η μικρή διάσταση είναι χωρισμένη σε τρία ίσα μέρη ενώ η μεγάλη σε τέσσερα. Η τελευταία αυτή «καλυπτική» πλάκα που επέλεξε ο Άρης Κωνσταντινίδης για να καλύψει τον μεγάλο αυτόν ποιητή διακρίνεται από εξαιρετική απλότητα και σημαντικό συμβολισμό. Για την κατασκευή του μνημείου χρησιμοποιήθηκε μόνο κατάλευκο ελληνικό μάρμαρο χωρίς νερά καθώς και ένα δέντρο μυρτιάς. Τα ονόματα επάνω στο μάρμαρο είναι εγχάρακτα και όχι βαμμένα (όπως πολλές φορές συνηθίζεται) και λόγω αυτού διακρίνονται μόνο από τον επισκέπτη που θα σταματήσει και θα παρατηρήσει το μνημείο. Με αυτή την εξαιρετικά λιτή και καθόλου φλύαρη όψη ο αρχιτέκτονας κατασκεύασε την τελευταία «κατοικία» ενός ποιητή αλλά κυρίως ανθρώπου που σε όλη του τη ζωή αντικρούστηκε με τα «μεγάλα λόγια» αλλά ποτέ δεν θέλησε να μιλήσει παραπάνω από όσο έπρεπε. Το πιο χαρακτηριστικό όμως, του μνημείου αυτού αποτελεί το δέντρο το οποίο φυτεύεται σε μια τετράγωνου σχήματος τομή της οριζόντιας μαρμάρινης πλάκας. Το δέντρο αυτό πέραν του προφανούς συμβολισμού της αθανασίας, ήδη γνωστού από την λαογραφία μας ⁹, θεωρείται επίσης από την χριστιανική παράδοση σύμβολο ευσπλαχνίας και ανθρωπιάς. Ταυτόχρονα όμως το δέντρο της μυρτιάς αποτελεί για τον γνώστη της ελληνικής ποίησης μια άμεση παραπομπή στο ποίημα του Ανδρέα Κάλβου « Εις τον ιερών λόχον »¹⁰.

*Ας μη βρέξει ποτέ
το σύννεφον, και ο άνεμος
σκληρός ας μή σκορπίση
το χώμα το μακάριον
που σας σκεπάζει.
Ας το δροσίση πάντοτε*

*με τ' αργυρά της δάκρυα
η ροδόπεπλος κόρη'
και αυτού ας ξεφυτρώνουν
αιώνια τ' άνθη.
Ω γνήσια της Ελλάδος
τέκνα' ψυχαί που επέσατε
εις τον αγώνα ανδρείως,
τάγμα εκλεκτών Ηρώων,
καύχημα νέον'
σας άρπαξεν η τύχη
την νικητήριον δάφνην,
και από μυρτιά σας έπλεξε
και πένθιμον κυπάρισσον
στέφανον άλλον.
Αλλ' άν τις αποθάνη
διά την πατρίδα, η μύρτος
είναι φύλλον στίμητον
και καλά τα κλαδιά
της κυπαρίσσου.*

Ανδρέας Κάλβος

Το μνημείο αυτό, λοιπόν, καταφέρνει να λειτουργήσει με τον πιο λιτό τρόπο σε πολλά επίπεδα συμβολισμού, ενώ αποφεύγοντας φλύαρες και πομπώδεις διακοσμητικές επιλογές αφήνει στον επισκέπτη που θα έρθει να αποτίσει ένα φόρο τιμής στον ποιητή, τον χρόνο να συλλογιστεί.

Στην Ελλάδα του φωτός, ο θάνατος είναι το απόλυτο μόνιμο σκοτάδι. Η μαρμάρινη πλάκα που τόσο αντανakλά το έντονο ελληνικό φως αποτελεί και την σφραγισμένη είσοδο του σκοταδιού. Γιατί «...κι όσοι μίλησαν για την ζωή την είπαν: φως, μέρα, ήλιο. Ένα πράγμα το φως και η ζωή. (Το φως και το Είναι)...Και οι Έλληνες του φωτός ποτέ δεν κατάφεραν να συμφιλιωθούν με το μαύρο...Αυτοί που τόσους έπλασαν μύθους δεν βρήκαν ούτε έναν που να εξωραΐζει το σκοτάδι.»¹¹ όπως διαπιστώνει και ο Ν. Δήμου. Η ελληνική φιλοσοφία περί φωτός ζει μέσα σε κάθε Έλληνα (είτε εν γνώση τους είτε όχι) και αυτό εκφράζεται μέσα από κάθε τους πράξη ή καλλιτεχνική έκφραση (όπως σε αυτό το μνημείο). Δεν είναι τυχαίο λοιπόν που και ο Γ. Σεφέρης στο ποίημά του «Το Φως» περιγράφει τον θάνατο με εικόνες που παραπέμπουν τον αναγνώστη (κυρίως τον Έλληνα) σε μια κατάσταση διάλυσης του οικείου ελληνικού τοπίου και ξαφνικής απομάκρυνσης από το φως.

*«...και είσαι σ' ένα μεγάλο σπίτι με πολλά παράθυρα, ανοιχτά
τρέχοντας από κάμαρα σε κάμαρα, δεν ξέροντας από που
να κοιτάξεις πρώτα,
γιατί θα φύγουν τα πεύκα και τα καθρεφτισμένα βουνά και το τιτίβισμα
τον πουλιών
θ' αδειάσει ή θάλασσα, θρυμματισμένο γυαλί, από βοριά και νότο θ'
αδειάσουν τα μάτια σου απ' το φως της μέρας πώς σταματούν ξαφνικά
κι όλα μαζί τα τζιτζίκια.»¹²*

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας διαπιστώσαμε ότι ο τρόπος αντιμετώπισης του φωτός, εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι προκύπτει από τις τοπικές κλιματολογικές συνθήκες. Εντούτοις μια προσεκτικότερη μελέτη δείχνει ότι φιλτράρεται σε πολύ μεγάλο ποσοστό από την πολιτισμική ιδιοσυγκρασία του κάθε λαού, η οποία και αυτή διαμορφώνεται κυρίως από το ίδιο το κλίμα. Πρόκειται στην ουσία για ένα κύκλο, ο οποίος τελικά διαμορφώνει στους λαούς διακριτά αισθητικά κριτήρια και μια γενικότερη φιλοσοφία, πέρα και από τις κοινωνικές/ταξικές διαφορές. Αυτή ακριβώς η (συχνά υποσυνείδητη) αντιμετώπιση του περιβάλλοντος κόσμου αποτελεί σημαντικότερο παράγοντα για τη δημιουργία διακριτών πολιτισμικών διαφορών, τρόπου έκφρασης και δημιουργίας.

Με άλλα λόγια αντιλαμβανόμαστε ότι το φως του κάθε τόπου είναι αλληλένδετο με την τοπική αισθητική. Η αρχιτεκτονική λοιπόν, ως συνδυασμός αισθητικής και επιστήμης, επηρεάζεται εξαιρετικά από το παιχνίδι της σκιάς και του φωτός, βασικό παράγοντα διαμόρφωσης αισθητικών προτύπων. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται, όπως είδαμε, από δύο σημαντικότετους αρχιτέκτονες της Ελλάδας και της Ιαπωνίας, δύο διαφορετικές πολιτισμικές ιδιοσυγκρασίες. Αυτοί εκφράζονται μέσα από τις αρχιτεκτονικές κατασκευές τους, ενώ συγχρόνως διαφυλάσσουν και την «ουσία» της αισθητικής τους παράδοσης με σύγχρονες τεχνικές και υλικά.

Το φως ανέκαθεν υπήρξε βασικό στοιχείο για τη δημιουργία ζωής, επίσης όμως εφαλτήριο για την δημιουργική έκφραση του ανθρώπου. Όπως είπε και ο Le Corbusier «Αρχιτεκτονική είναι το όμορφο παιχνίδι των όγκων στο φως».

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

- 1 Tanizaki, J.[1933], (1992), *In'ei Raisen*, Tokyo (μτφρ. Π. Ευαγγελίδης, Το Εγκώμιο της Σκιάς, Αθήνα, Άγρα).
- 2 Tanizaki σελ. 110
- 3 Ε.α σελ. 73
- 4 Τιτς Τιέν Αν, (2004), *Ζεν Φιλοσοφία*, Αθήνα, Κέδρος
Συλλογικό Έργο, [2004], *Ζεν*, Αθήνα, Καστανιώτης
- 5 Okakura Kakuzo, [1906], (1992), *Το Βιβλίο του Τσαγιού*, Αθήνα, Άρκτος
- 6 Τραγανού, σελ. 314
- 7 Barthes, R. [1980], (2001), *L'Empire des Signes*, (ελλ. Έκδοση, Η Επικράτεια των Σημείων, Αθήνα, Ραππα)
- Τσιχλιάς, Σ. (Διευθυντής σύνταξης), [Αύγουστος 2005], "Ίαπωνία 60 χρόνια μετά την Χιροσίμα", (Αφιερωματικό Τεύχος για την Ιαπωνία), Εφημ. Καθημερινή (Αθήνα)
- 8 Tanizaki, J.[1933], (1992), *In'ei Raisen*, Tokyo (μτφρ. Π. Ευαγγελίδης, Το Εγκώμιο της Σκιάς, Αθήνα, Άγρα).
- 9 Ando, T. [1993], *Licht, Jahrbuch fur Licht und Architectur*, Berlin

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

- 1 Βλ. και Eco, U. [2004], (2005), *Storia della Bellezza*, Milan, Bompiani, (ελλ. Έκδοση, Η Ιστορία της Ομορφιάς, Αθήνα, Καστανιώτης)
- 2 Watsuji, T. [1935], (1979), *Fudo*, σελ 45, Tokyo, Iwanami Shoten
- 3 Άγιος Θωμάς ο Ακινάτης, [1267-73], (1989), *Summa Theologiae*, Allen, Texas, Christian Classics
- 4 Γιαννόπουλος, σελ. 120
- 5 Watsuji, T. [1935], (1979), *Fudo*,σελ. 53, Tokyo, Iwanami Shoten
- 6 Γιαννόπουλος, σελ. 134
- 7 Τραγανού, σελ 314
- 8 Ching-Yu-Chang, [1984], "Japanese spatial conception 6", *The Japan Architect* (Tokyo)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

- 1 Τραγανού, σελ.308
- 2 Βλ. και Tanizaki
- 3 Τσιχλιάς, Σ. (Διευθυντής σύνταξης), [Αύγουστος 2005], "Ίαπωνία 60 χρόνια μετά την Χιροσίμα", (Αφιερωματικό Τεύχος για την Ιαπωνία), Εφημ. Καθημερινή (Αθήνα)

- 4 Γιαννόπουλος, σελ. 87
- 5 Τραγανού, σελ. 310
- 6 Κωνσταντινίδης 1, σελ. 89
- 7 Τραγανού, σελ. 305

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

- 1 Κωνσταντινίδης 1, σελ.200
- 2 Ando, T. [1938], "From Self-Enclosed Modern Architecture Towards Universality", στο Buildings, Projects and Writings, New York, Rizzoli International Publication σελ. 138

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

- 1 Tadao Ando, [1995], Συνέντευξη κατά τη βράβειυσή του με το βραβείο Pritzker Prize 36.
- 2 Tadao Ando ο.π
- 3 Tadao Ando ο.π
- 4 Tadao Ando ο.π
- 5 Tadao Ando ο.π
- 6 Tadao Ando, [2001], Συνέντευξη από την ομάδα Dedignboom στα εγκαίνια του θεάτρου Giorgio Armani στο Μιλάνο. Ιταλία, 1η Οκτώβρη 2001
- 7 Jodidio, σελ. 8
- 8 Tadao Ando, [1995], Συνέντευξη κατά τη βράβειυσή του με το βραβείο Pritzker Prize 36.
- 9 Tadao Ando ο.π
- 10 Frampton, K. [1995] ,Thoughts On Tadao Ando, (λόγος της τελετής για την βράβευση του Tadao Ando με το βραβείο Pritzker Prize 1995
- 11 Tadao Ando, [1995], Συνέντευξη κατά τη βράβειυσή του με το βραβείο Pritzker Prize 36.
- 12 Jodidio, σελ.8
- 13 Jodidio, Συνέντευξη με τον Tadao Ando, Osaka, 15 Δεκεμβρίου 1990, σελ.6
- 14 Jodidio, Συνέντευξη με τον Tadao Ando, Osaka, 22 Οκτώβρη 1996, σελ. 7
- 15 Jodidio, σελ. 9
- 16 Τραγανού, σελ.314
- 17 Kiyoshi Sey Takeyama, [1983], "Tadao Ando: Heir to a tradition", σελ. 168, Perspecta 20

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

- 1 Σ.Α.Δ.Α.Σ.-Π.Ε.Α.(Σύλλογος Αρχιτεκτόνων Διπλωματούχων Ανωτάτων Σχολών- Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων), 2003, "Χαρακτηρισμός των Κτηριακών Έργων του Ε.Ο.Τ. ως

Διατηρητέων", Δελτίο Τύπου, Κοινοποίηση προς 1. Την Υπουργό ΠΕΧΩΔΕ και Βάσω Παπανδρέου, 2. Τον Υπουργό Πολιτισμού κ. Ευάγγελο Βενιζέλο, Α.Π. 30517, Αθήνα 11 Ιουνίου 2003

2 Τραγανού, σελ.32

3 Θεμελής, Κ. [2000], Ο Λόγος του Αρχιμάστορα. Μια συνομιλία με τον Αρη Κωνσταντινίδη, σελ 124 Αθήνα, Ίνδικτος

4 Κωνσταντινίδης 1, σελ.33-34

5 Κωνσταντινίδης 1, σελ.78

6 Κωνσταντινίδης 1, σελ. 38

7 Κωνσταντινίδης 2, σελ 262

8 Frampton, K. [1985], A Critical History of Modern Architecture, London, Thames and Hudson, (ελλ.έκδ. [1987], Μοντέρνα Αρχιτεκτονική Ιστορία και Κριτική, Αθήνα, Θεμέλιο)

9 Βλ. και Σηφάκης, Γ.Μ. [1988], Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Καψωμένος, Ε. [1995], Το Δημοτικό Τραγούδι. Μια Διαφορετική Προσέγγιση, Αθήνα, Πατάκης

Κορρέ, Κ.Γ., [1978], Η Ανθρώπινη Κεφαλή Θέμα Αποτρεπτικό στη Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη., Συμβολή στη μελέτη των συμβολισμών της Νεοελληνικής Λαϊκής Τέχνης. Διατριβή επί διδακτορία, Αθήνα

Πολίτης, Αλ. [1984], Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Προϋποθέσεις, προσπάθειες και η δημιουργία της πρώτης συλλογής, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών κ.α

10 Κάλβος, Α. [1824], "Εις Ιερόν Λόχον" (Ωδη τέταρτη), Η Λύρα, Γενεύη

11 Δήμου, σελ 22-23

12 Σεφέρης, Γ. [1946], (1998), "Το Φως", Ποιήματα, Αθήνα, Ίκαρος

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

1 Τραγανού, σελ. 316

2 Ching-Yu-Chang, [1984], "Japanese spatial conception 6", σελ.67, The Japan Architect (Tokyo)

3 Ando, T. [1938], "From Self-Enclosed Modern Architecture Towards Universality", στο Buildings, Projects and Writings, σελ. 138 New York, Rizzoli International Publication

4 Koji Taki, "Minimalism or Monotonicity", Buildings, Projects and Writings, σελ.16

5 Τραγανού, σελ. 319

6 Ando, T. [1938], "From Self-Enclosed Modern Architecture Towards Universality", στο Buildings, Projects and Writings, σελ. 138, New York, Rizzoli International Publication,

7 Ando, T. ό.π. σελ. 140

8 Κωνσταντινίδης, Α. [1975], Στοιχεία αυτογνωσίας- Για μια Αληθινή Αρχιτεκτονική, σελ.302, Αθήνα, Ίδρυμα Ford

9 Κωνσταντινίδης 1, σελ. 94-95

10 Achleitner, F. [1965], Κριτικό σημείωμα στην εφημερίδα Die Presse, σελ.8, με αφορμή έκθεση του έργου του Κωνσταντινίδη στην Βιέννη, Βιέννη, 13/14 Φεβρουαρίου 1965

11 Κωνσταντινίδης 1, σελ.89

12 Δήμου, σελ. 33

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Γιαννόπουλος: Γιαννόπουλος, Π. [1938], (1992), Η Ελληνική Γραμμή, Αθήνα, Νέα Σύνορα-Α.Α Λιβάνη

Δήμου: Δήμου, Ν. [1995], Το Φως των Ελλήνων, Αθήνα, Νεφέλη

Κωνσταντινίδης 1: Κωνσταντινίδης, Α. (1992), Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, Ημερολογικά Σημειώματα, Αθήνα, Άγρα

Κωνσταντινίδης 2: Κωνσταντινίδης, Α. [1981], Μελέτες+Κατασκευές, Αθήνα, Άγρα

Λυγίζος: Λυγίζος, Ι. [1943], Η Ελληνική Νησιωτική Αρχιτεκτονική, Αθήνα, Αετός

Τραγανού: Τραγανού, Τ. [1993], "Άρης Κωνσταντινίδης, Tadao Ando: Μια Παράλληλη Ανάγνωση", Τεχνικά Χρονικά 1994, Τόμος 14, Τεύχος 4

Tanizaki: Tanizaki, J.[1933], In'ei Raison, Tokyo (μτφρ. Π. Ευαγγελίδης, [1992], Το Εγκώμιο της Σκιάς, Αθήνα, Άγρα).

Jodidio: Jodidio, P. (2004), Tadao Ando Complete Works, Spain, Taschen

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

1. Άγιος Θωμάς ο Ακινάτης, [1267-73], (1989), Summa Theologiae, Allen, Texas, Christian Classics

2. Γιαννόπουλος, Π. [1938], (1992), Η Ελληνική Γραμμή, Αθήνα, Νέα Σύνορα-Α.Α Λιβάνη

3. Δήμου, Ν. [1995], Το Φως των Ελλήνων, Αθήνα, Νεφέλη

4. Θεμελής, Κ. [2000], Ο Λόγος του Αρχιμάστορα. Μια Συνομιλία με τον Άρη Κωνσταντινίδη, Αθήνα, Ίνδικτος

5. Καψωμένος, Ε. [1995], Το Δημοτικό Τραγούδι. Μια Διαφορετική Προσέγγιση, Αθήνα, Πατάκης

6. Κορρέ, Κ.Γ., [1978], Η Ανθρώπινη Κεφαλή Θέμα Αποτρεπτικό στη Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη. Συμβολή στη Μελέτη των Συμβολισμών της Νεοελληνικής Λαϊκής Τέχνης. Διατριβή επί διδακτορία, Αθήνα

7. Κωνσταντινίδης, Α. (1987), Για την Αρχιτεκτονική, Αθήνα, Άγρα

8. Κωνσταντινίδης, Α. (1992), Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, Ημερολογιακά σημειώματα, Αθήνα, Άγρα
9. Κωνσταντινίδης, Α. [1981], Μελέτες+Κατασκευές, Αθήνα, Άγρα
10. Κωνσταντινίδης, Α. [1975], Στοιχεία αυτογνωσίας- Για μια Αληθινή Αρχιτεκτονική, Αθήνα, Ίδρυμα Ford
11. Λυγίζος, Ι. [1943], Η Ελληνική Νησιωτική Αρχιτεκτονική, Αθήνα, Αετός
12. Πολίτης, Αλ. [1984], Η Ανακάλυψη των Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών. Προϋποθέσεις, Προσπάθειες και η Δημιουργία της Πρώτης Συλλογής, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών
13. Σ.Α.Δ.Α.Σ.-Π.Ε.Α.(Σύλλογος Αρχιτεκτόνων Διπλωματούχων Ανωτάτων Σχολών- Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων), 2003, "Χαρακτηρισμός των Κτηριακών Έργων του Ε.Ο.Τ. ως Διατηρητέων", Δελτίο Τύπου, Κοινοποίηση προς 1. Την Υπουργό ΠΕΧΩΔΕ και Βάσω Παπανδρέου, 2. Τον Υπουργό Πολιτισμού κ. Ευάγγελο Βενιζέλο, Α.Π. 30517, Αθήνα 11 Ιουνίου 2003
14. Σεφέρης, Γ. [1946], (1998), "Το Φως", Ποιήματα, Αθήνα, Ίκαρος
15. Σηφάκης, Γ.Μ. [1988], Για μια Ποιητική του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
16. Συλλογικό Έργο, [2004], Ζεν, Αθήνα, Καστανιώτης
17. Τις Τιέν Αν, (2004), Ζεν Φιλοσοφία, Αθήνα, Κέδρος
18. Τραγανού, Τ. [1993], "Άρης Κωνσταντινίδης, Tadao Ando: Μια Παράλληλη Ανάγνωση", Τεχνικά Χρονικά 1994, τόμος 14, τεύχος 4
19. Τσιχλιάς, Σ. (Διευθυντής σύνταξης), [Αύγουστος 2005], "Ιαπωνία 60 χρόνια μετά την Χιροσίμα", (Αφιερωματικό Τεύχος για την Ιαπωνία), Εφημ. Καθημερινή (Αθήνα)
20. Achleitner, F. [1965], Κριτικό σημείωμα στην εφημερίδα Die Presse, με αφορμή έκθεση του έργου του Κωνσταντινίδη στην Βιέννη, Βιέννη, 13/14 Φεβρουαρίου 1965
21. Ando, T. [2003], Regeneration- Surroundings and Architecture, Tokyo Exhibition at Tokyo Station Gallery, Tokyo
22. Ando, T. [1993], Licht, Jahrbuch fur Licht und Architectur, Berlin
23. Ando, T. [1938], "From Self-Enclosed Modern Architecture Towards Universality", στο Buildings, Projects and Writings, New York, Rizzoli International Publication
24. Casati, R. [2000], (2004), La Scoperta dell'Ombra, Milano, Mondadori Editore, (ελλ. έκδοση, Η Ανακάλυψη της Σκιάς, Αθήνα, Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου)
25. Ching-Yu-Chang, [1984], "Japanese spatial conception 6", The Japan Architect (Tokyo)
26. Eco, U. [2004], (2005), Storia della Bellezza, Milan, Bompiani, (ελλ. Έκδοση, Η Ιστορία της Ομορφιάς, Αθήνα, Καστανιώτης)
27. Frampton, K. [1985], A Critical History of Modern Architecture, London, Thames and Hudson, (ελλ.έκδ. [1987], Μοντέρνα Αρχιτεκτονική Ιστορία και Κριτική, Αθήνα, Θεμέλιο)

28. Jodidio, P. (2004), Tadao Ando Complete Works, Spain, Taschen
29. Okakura Kakuzo, [1906], (1992), Το Βιβλίο του Τσαγιού, Αθήνα, Άρκτος
30. Romilly, J. [1996], (1996), Jeux de Lumiere sur l' Hellade, (ελλ. έκδοση Αθήνα, Παιχνίδι Φωτός στην Ελλάδα, Το Άστυ)
31. Barthes, R. [1980], (2001), L'Empire des Signes, (ελλ. έκδοση, Η Επικράτεια των Σημείων, Αθήνα, Ραππα)
32. Tanizaki, J. [1933], (1992), In'ei Raison, Tokyo (μτφρ. Π. Ευαγγελίδης, Το Εγκώμιο της Σκιάς, Αθήνα, Άγρα)
33. Kiyoshi Sey Takeyama, [1983], "Tadao Ando: Heir to a Tradition", Perspecta 20
34. Koji Taki, "Minimalism or Monotonicity", Buildings, Projects and Writings
35. Watsuji, T. [1935], (1979), Fudo, Tokyo, Iwanami Shoten

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ - ΛΟΓΟΙ

36. Tadao Ando, [1995], Συνέντευξη κατά τη βράβευσή του με το βραβείο Pritzker Prize 36.
37. Tadao Ando, [2001], Συνέντευξη από την ομάδα Dedignboom στα εγκαίνια του θεάτρου Giorgio Armani στο Μιλάνο. Ιταλία, 1η Οκτώβρη 2001
38. Frampton, K. [1995], Thoughts on Tadao Ando, (λόγος στην τελετή για την βράβευση του Tadao Ando με το βραβείο Pritzker Prize 1995)