

Trabajo Fin de Grado

**Construido por Dios. La huella de lo espontáneo:
Aris Konstantinidis**

Autor/es

Diego Ibáñez Lahoz

Director/es

Sergio Sebastián Franco

**Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza
2018**



**DECLARACIÓN DE
AUTORÍA Y ORIGINALIDAD**

(Este documento debe acompañar al Trabajo Fin de Grado (TFG)/Trabajo Fin de Máster (TFM) cuando sea depositado para su evaluación).

D./D^a. _____,

con nº de DNI _____ en aplicación de lo dispuesto en el art. 14 (Derechos de autor) del Acuerdo de 11 de septiembre de 2014, del Consejo de Gobierno, por el que se aprueba el Reglamento de los TFG y TFM de la Universidad de Zaragoza,

Declaro que el presente Trabajo de Fin de (Grado/Máster) _____, (Título del Trabajo)

es de mi autoría y es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citada debidamente.

Zaragoza, _____

Fdo: _____

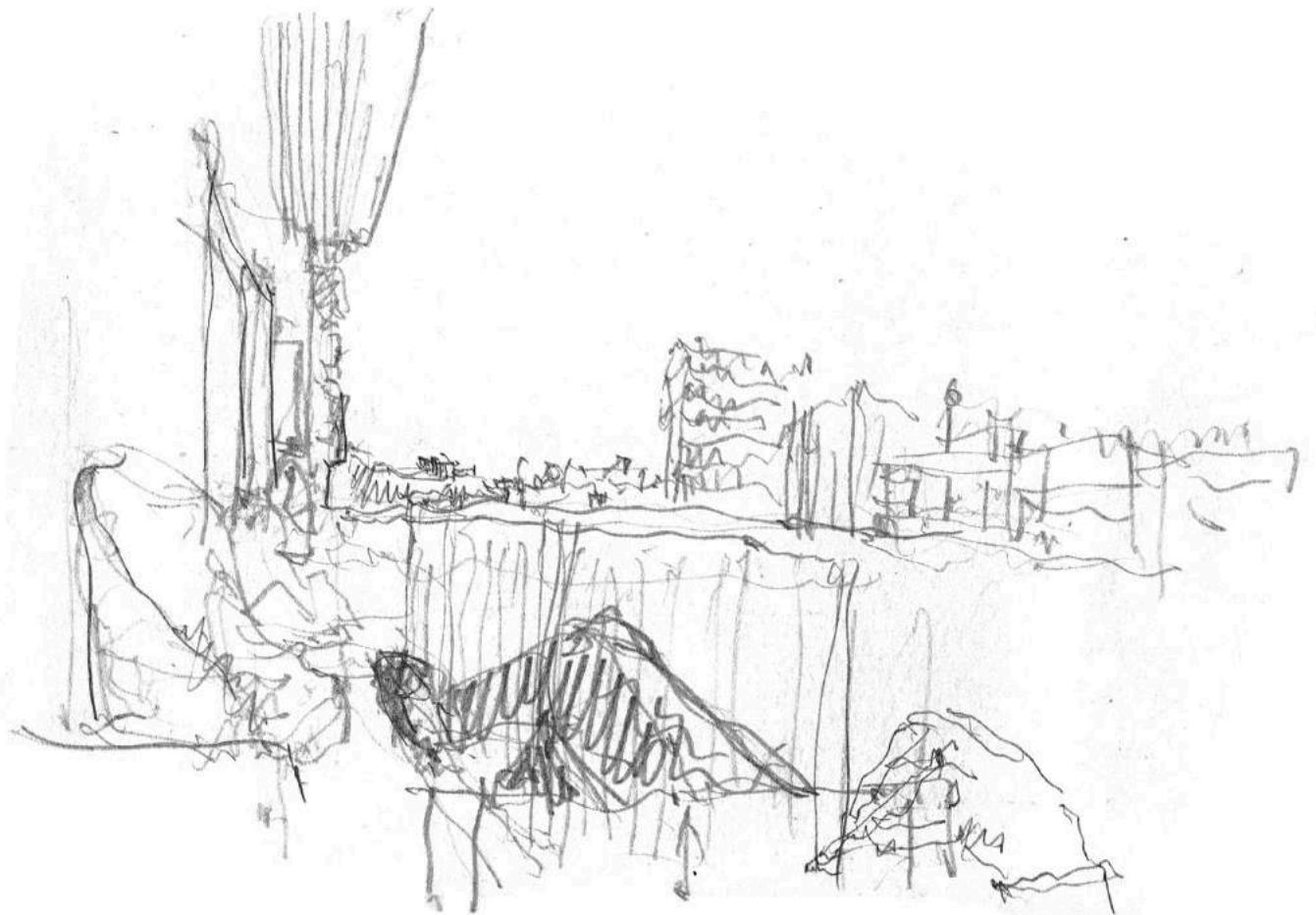
Construido por Dios

La huella de lo espontáneo: Aris Konstantinidis

Diego Ibáñez Lahoz
Trabajo Fin de Grado
Director: Sergio Sebastián Franco

A Grecia.

Στην Ελλάδα.



[1] Acrópolis desde casa
28is Oktovriou 122, Atenas, 21 de octubre de 2017
Apunte del autor

el encuentro —una nota personal—
y unas aclaraciones previas

El *uber* se detiene en un extremo de la Plaza Victoria. El ambiente es abrumador; el tráfico, los viandantes, los comercios, una ebullición de actividad que me da la bienvenida. Saco el móvil; *google maps* dice que hay quince minutos hasta la que va a ser mi casa. Con dos maletas y dos mochilas empiezo a subir esa avenida infinita que los atenienses conocen como *Patisian* y que tantas veces iba a recorrer. El claqueteo de las ruedas de mi equipaje contra las baldosas de mármol de la acera colocadas de aquella manera se funde con los cláxones de los vehículos que suben y bajan. Mi casera me espera en el portal 122 de un edificio probablemente de los años 50. Abro la puerta de mi habitación que da acceso a la terraza y, como él que entra a una discoteca desde el silencio de la calle, la ciudad vuelve a retumbar imponente. Me asomo mirando a la izquierda y pienso “un año viendo la Acrópolis desde mi propio cuarto”.

El encuentro con Atenas, un 21 de septiembre de 2017
Cuaderno de viaje, escrito un año más tarde

Me gustaría empezar con este dibujo [fig. 1]; de alguna manera representa las tres caras de la arquitectura en Grecia: la clásica, con la Acrópolis, la tradicional, con el antiguo barrio de *Plaka* a sus pies, y la moderna, con los edificios de apartamentos que inundan la ciudad. Los textos que vendrán a continuación definen un acercamiento a la arquitectura desde una línea de pensamiento propia con la figura de Aris Konstantinidis y el contexto griego como marco de investigación. No se tratará aquí de realizar un monográfico sobre este arquitecto, sino de hacer una lectura personal de su obra y de aquello que a partir de ahora consideraremos espontáneo.

El título “Construido por Dios” tiene una doble interpretación en este ensayo: por un lado, pretende hacer un guiño al libro del arquitecto en cuestión, *God-Built*, en el que se recogen fotografías de la Grecia anónima y de su paisaje; y por otro, hace alusión a aquella arquitectura que nace de la intuición del hombre en contacto con la tierra, como si de un instinto se tratara.

Creo que durante los duros y apasionantes años de arquitectura, uno va forjando una inquietud como arquitecto y como persona que va dibujando en su inconsciente un discurso que se muestra más cercano a ciertas corrientes que a otras. Si tuviera que sintetizar todo lo aprendido en este tiempo en una sola palabra sería *mirar*. Por encima de cualquier cosa he aprendido a mirar. Y ese *mirar* me ha permitido ver aquello que en muchas ocasiones pasa desapercibido. Hay un arte y una arquitectura que se produce más allá de las manos de los artistas y de los arquitectos; un arte y una arquitectura que se produce desde la espontaneidad humana.

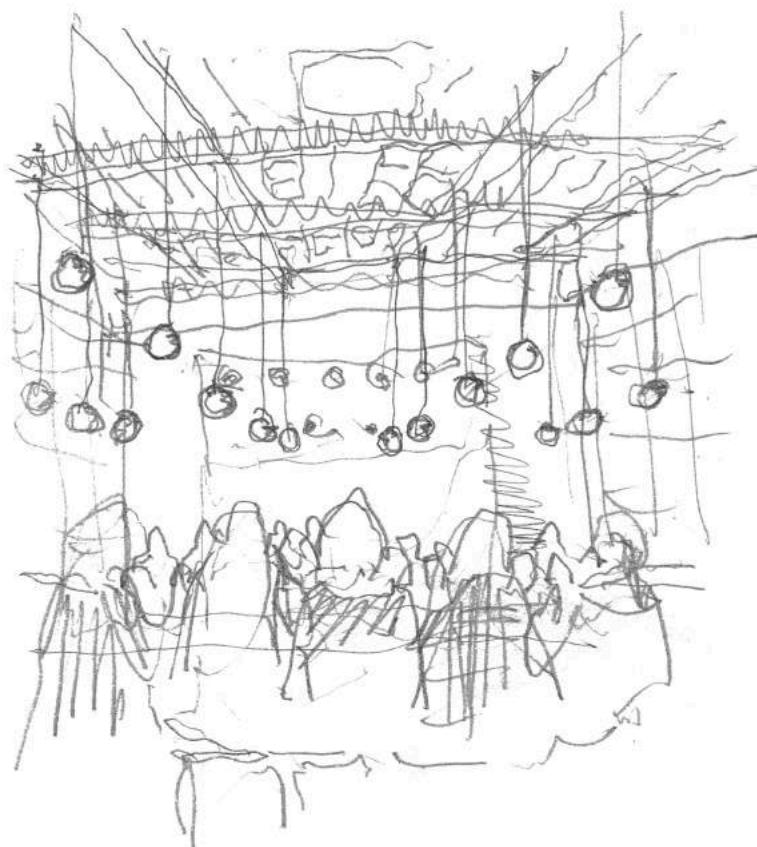
Y si la espontaneidad es el objeto de estudio, el viaje es el método. Para mí este trabajo ha significado un viaje en el sentido de ser el reflejo tanto de una maduración personal como de la experiencia de haber entrado en contacto con realidades que se alejan de mis fronteras. Diez meses en Grecia que me han contado una historia que se extiende más allá de las piedras. Diez meses en Grecia que me han permitido recorrer, ver, escuchar, fotografiar, dibujar y tocar lo que aquí se mostrará. Y aunque el tono personal engulla en cierta medida las normas de trabajo científico, sentía que debía hacerlo así.

El presente trabajo quiere ser la colmatación de un viaje cuya estructura va de lo global a lo íntimo, de la idea que engloban una serie de reflexiones y experiencias a la profundización íntima de una realidad construida. Al igual que Aris Konstantinidis, me gustaría que las imágenes y apuntes aquí presentados fueran capaces de hablar por sí mismos, con las palabras como meras acompañantes de las ideas que en ellos subyacen.

Esto es, pues, arquitectura: construir organismos que vivirán con la naturaleza así como también el ser humano habita el paisaje. ¿No podría uno decir que el hombre, también, es paisaje en el mundo físico existente? En otras palabras, paisaje, hombre y arquitectura son uno y lo mismo dentro de un mismo mundo.¹

Aris Konstantinidis

¹ KONSTANTINIDIS, ARIS. *Projects + Buildings*, p. 261. Traducido por el autor.



[2] Clase de proyectos
Escuela de Arquitectura de Atenas, octubre 2018
Apunte del autor

Resumen

Creo que este camino, como cualquier otro, nace de un gesto; como ropa tendida en una ventana que, de repente, nos habla de vida tras de ella. Esa espontaneidad humana es la que despierta una inquietud personal hacia la arquitectura de toda la vida, no como paradigma, sino como lección. Esa *arquitectura sin arquitectos* que se halla en el inconsciente colectivo de cada pueblo y que genera una íntima relación con el lugar.

Siempre ha estado ahí, pero es a partir de el siglo XX cuando el arquitecto realmente empieza a mirar hacia ella más allá de lo anecdótico. Por cercanía, el contexto mediterráneo se convierte en protagonista de mi fijación, probablemente por ser aquél en el que he vivido. Con patrones, podríamos decir, comunes en todos aquellos países bañados por este mar, en Grecia parece surgir un debate acerca de lo que verdaderamente es tradición: la arquitectura más academicista o la arquitectura anónima en cuestión. Para Aris Konstantinidis, aquélla que habla de convivencia con el paisaje, la naturaleza y el hombre, y así lo mostrará en su obra escrita —por no decir dibujada y fotografiada— y construida.



[3] Ropa tendida de las ruinas del Ágora Romano
Atenas, años 1920s. Autor desconocido.²

² Los años 20 en Atenas, así como en toda Grecia, suponen una crisis demográfica desencadenada por la catástrofe de Esmirna (actual Turquía) a partir de la cual cientos de miles de refugiados de procedencia griega tuvieron que emigrar al país heleno para huir de la persecución turca. Más de 300 mil personas llegaron a Atenas convirtiendo lugares tales como las Ruinas del Ágora Romano en campamentos improvisados.

Índice

Instinto y espontaneidad

| | |
|----------------------------------|----|
| Preámbulo, <i>una vulgaridad</i> | 12 |
| Espontaneidad | 17 |
| La arquitectura de la intuición | 18 |
| Mediterráneamente | 23 |

Grecia, una *modernidad ignorada*

| | |
|---|----|
| El debate entre globalización y regionalismo | 32 |
| La cuestión de identidad | 38 |
| <i>Authereta</i> , lo arbitrario | 42 |
| La aparición de lo vernáculo, <i>lo popular</i> , en Grecia | 44 |
| El CIAM IV y la apropiación de occidente | 53 |

Aris Konstantinidis

| | |
|--|----|
| Aris Konstantinidis, inicios | 59 |
| El encuentro con lo vernáculo | 64 |
| Crítica al Estilo Internacional | 67 |
| Pikionis y Konstantinidis, la búsqueda de la <i>verdad</i> | 69 |
| Detrás de la mirada de Aris Konstantinidis | 73 |

Huellas: modernidad y tradición

| | |
|--|-----|
| Estrategias, desde la primera obra: la <i>Casa en Elefsina</i> | 80 |
| <i>Escuchar la voz del lugar</i> | 82 |
| <i>Arquitectura de miradas: fotógrafo y arquitecto</i> | 102 |
| <i>El no límite entre el dentro y el fuera</i> | 116 |
| <i>El pavimento, el mejor templo</i> | 121 |
| <i>El habitar, la escala humana</i> | 128 |
| <i>Sobre la materialidad y el color</i> | 134 |
| <i>El orden</i> | 149 |
| Tres lecciones construidas | 152 |
| <i>Donde acaba el paisaje y empieza la arquitectura</i> | 153 |
| <i>Contenedor de vida</i> | 163 |
| <i>Esfumarse en la tierra</i> | 171 |

Reflexiones

179

Preámbulo, una vulgaridad

Decía Cela que “*la cultura y la tradición nunca son ideológicas* sino que *siempre son instintivas*”³. El **instinto**, esa cualidad innata del hombre, está indudablemente presente en la arquitectura desde el momento en el que ésta surge de la necesidad. El tejado nace para hacer frente a la lluvia y el sol como un bebé se arrima al pecho de su madre para comer.

Hay verdades que se tienen dentro del cuerpo, como el hambre o las ganas de orinar.⁴

Camilo José Cela, en *La Colmena*, de repente, introducía esa **cotidianidad** no solo como forma de reflejar la sociedad de aquel momento, sino como lenguaje; el lenguaje de la gente de a pie. Una narración que carece de una argumentación clara y de un desenlace final, casi mostrando una atemporalidad que tanto caracteriza las construcciones vernáculas y a la que quizás debería aspirar la arquitectura.

La pensión era un piso pequeño que daba a un patio interior, oscuro y todo lleno de fresqueras con agujeritos. También había, de ventana a ventana, y en todos los pisos, alambres para colgar la ropa. Y cuando coincidía que todos los vecinos colgaban sus sábanas a la vez, quedaba el patio todo espeso de láminas, del suelo al cielo, como un hojaldre. Entonces sí que llegaba luz abajo, porque las sábanas más altas las tomaban del sol, la que venía resbalando por el tejado y pasaban el reflejo a las del penúltimo piso; éstas a su vez se las daban a las del antepenúltimo. Y así venía cayendo la luz, de sábana en sábana, tan complicadamente, por todo el ámbito del patio, suave y no sin trabajo, hasta el entresuelo. ¡Cómo se dejaba engañar la luz por las sábanas y, entrando a las primeras, no podía salirse ya del resbaladero y se iba de tumbos en tumbos, como por una trampa, hasta el fondo, tan a su disgusto, por aquel patio sucio, estrecho y gris!⁵

La arquitectura se llena de personas y de cosas; se usa, se ensucia y se limpia y se vuelve a ensuciar; se desgasta y desaparece para revivir o para no hacerlo nunca más. Y dentro de esa arquitectura suceden tantos acontecimientos que convierten la cotidianidad en la causa de que la vacuidad de una estructura cobre vida. Qué bonito entender la arquitectura como la estructura llena de vida cotidiana.

³ CELA, CAMILO JOSÉ. *La Colmena* (1950). Esta obra de la posguerra española se caracteriza por su cotidianidad, no solo en la trama narrada, sino también en el lenguaje utilizado; una innovación en la época que abre camino a una forma nueva de narración.

⁴ Ídem., p. 144.

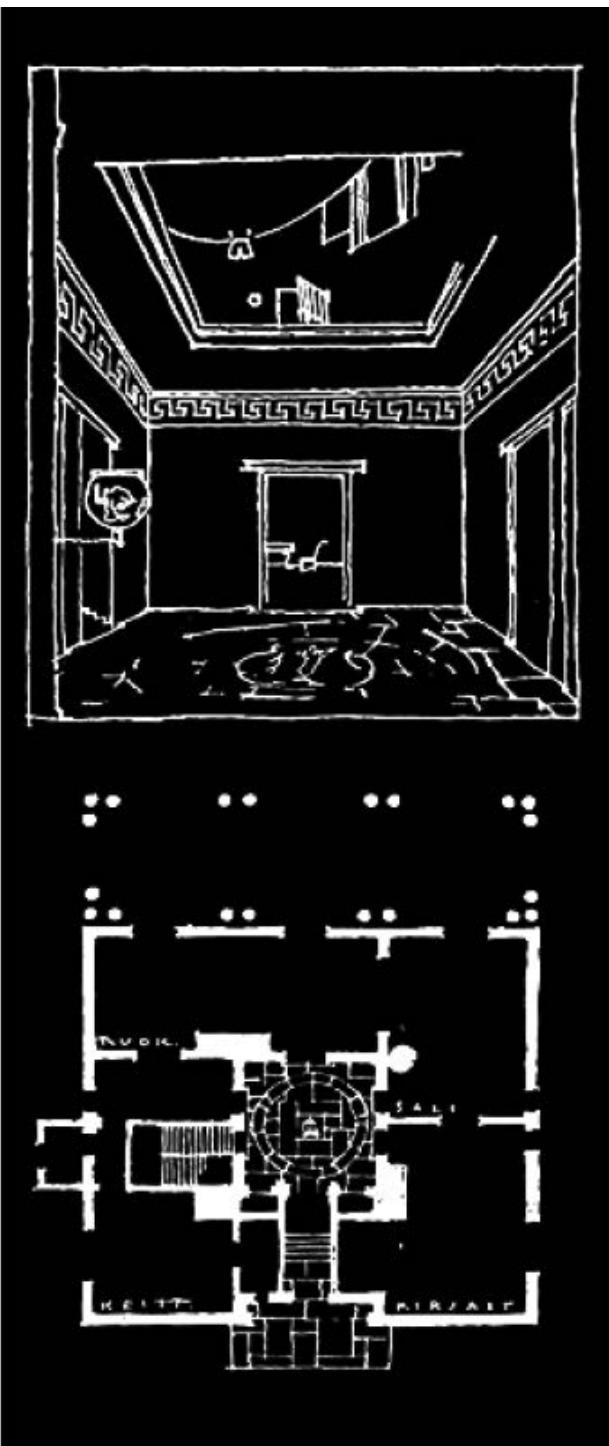
⁵ SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL. *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Texto extraído de *Hambre de arquitectura* de Santiago de Molina.

[...] y, a modo de sello algo de descuido de la vida cotidiana, una cuerda con ropa tendida suspendida de lo alto. Una vulgaridad del día a día como factor esencial de la arquitectura [...].⁶

Quizá en estas palabras de Aalto se halle el germen de esta investigación; “una vulgaridad del día a día” que tanto hubiera molestado a Eisenman, pero que para el arquitecto finlandés se muestra como “factor esencial de la arquitectura”. A propósito de estos dos arquitectos, hay dos imágenes que bien podrían considerarse como las desencadenantes de lo que en este ensayo se expone. La primera es un dibujo de Aalto [fig. 5] que muestra ese “descuido de la vida cotidiana” en su propia casa; la segunda es la imagen interior de la *House VI* (1975) de Eisenman en la que aparece una mesa intencionadamente preparada —con un florero y el desayuno servido— para ser publicada en una revista [fig. 4]. Esta fotografía enfadó a un Eisenman que entendía la vida cotidiana reflejada en el espacio como un factor que disminuía la potencia del objeto abstracto en una arquitectura que, para el arquitecto estadounidense, poseía valor en sí misma, “poniéndose claramente de manifiesto que estas ‘casas’ son, sobre todo, ‘cosas’”⁷ —haciendo referencia a la serie de casas que Eisenman proyecta—. Presentadas estas dos visiones contrapuestas, es evidente la posición en la que este trabajo se sitúa.

⁶ AALTO, ALVAR. Fragmento del ensayo *Del umbral a la sala de estar* escrito en 1926 para la revista *Aitta*.

⁷ MONEO, RAFAEL. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, p. 165.



Izquierda: [4] Casa Väinö Aalto, Alajärvi, finalizada en 1936. Alvar Aalto.
Vista interior del hall de la casa desde donde se descubre la ropa tendida

Derecha: [5] House VI, 1975 . Peter Eisenman.
Espacio interior decorado y amueblado por Massimo Vigneli para ser publicada en la
revista *House & Garden*



[6] Casa en la Judería de Calatayud
Fotografía del autor, septiembre 2016



[7] *La invasión de la arquitectura*
Bloques de viviendas en Shanghái, China
Fotografía del autor, diciembre 2017

Espontaneidad

Hablamos, pues, de espontaneidad, “*de la expresión natural y fácil del pensamiento, los sentimientos y las emociones*”⁸. La arquitectura tiene algo de espontáneo en la medida en que su origen se halla en la resolución sencilla de un espacio construido en unas determinadas condiciones. Decía Alvaro Siza que mucho de lo que había diseñado fluctuaba “*en el interior del primer dibujo, desordenadamente*”⁹, como si todo comenzara desde lo más profundo del inconsciente, desde la primera experiencia con el lugar. Para Oiza, había un momento, no se sabe cómo, que una chispa, un algo, aparecía mágicamente para permitirte ver la arquitectura cuando te enfrentas a ese proceso proyectual.

La arquitectura sin genealogía es tan poco conocida, que ni siquiera posee una denominación específica. En busca de un nombre genérico, la llamaremos vernácula, anónima, espontánea, indígena, rural según los casos.¹⁰

La arquitectura vernácula surge también, en muchas culturas, de manera desordenada, como apuntaba el arquitecto portugués. Los habitantes de cada pueblo, a lo largo de la historia, a falta de materiales e influencias externas, generaban un tipo de construcciones nacidas a partir de los materiales propios de su entorno más cercano, con una forma y unas características que respondían a distintos factores o condicionantes como clima y modelo social, creando una indudable relación con la tierra. Casi convirtiendo su arquitectura en el reflejo de la sociedad y del paisaje.

⁸ Definición de *espontaneidad* según la Real Academia Española.

⁹ SIZA, ALVARO. *Architecture Writings*, Milán, Skira, 1977, editado por Antonio Angelillo, p. 203. Cita extraída de *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* de Rafael Moneo, p. 205.

¹⁰ RUDOFSKY, BERNARD. En *Architecture without architects*, 1975.

La arquitectura de la intuición

Muchas de las ciudades en países subdesarrollados se han creado fuera de cualquier planeamiento, desde la espontaneidad. Las ciudades coloniales, entendidas como aquellas poblaciones que surgen tras la expansión del imperialismo europeo, son testigos de planeamientos impuestos que no respondían a sociedades absolutamente distintas a las occidentales. En Sudamérica, tras la colonización por parte de España y Portugal, se impone un modelo de planeamiento impulsado por Felipe II basado en una trama ortogonal que no respondía ni a la topografía del emplazamiento ni al modelo de sociedad existente. Una trama ortogonal en la que se situaban los principales puntos de interés siguiendo el modelo de sociedad europeo, con una iglesia, una plaza, un hospital, así como otros edificios públicos, ubicados en lugares estratégicos y entorno a los cuales se desarrollaba la ciudad. El objetivo de esta manera de ocupar el territorio y crear una ciudad era facilitar el control colonial, por la separación de funciones y la segregación de espacios, entre otras cuestiones.

Con el paso del tiempo, el crecimiento no ha respondido a esa trama existente que hoy en día se halla habitada, en gran parte, por las clases con una mayor nivel social. A raíz de crecimientos demográficos descontrolados, principalmente en la parte de la sociedad con menos recursos económicos, somos testigos de cómo numerosas ciudades latinoamericanas han sufrido desarrollos urbanísticos fuera de cualquier control y planeamiento siendo ajenos a la ortogonalidad original. De esta forma, surgen barrios marginales y *favelas* que rompen con la trama existente y se encaraman a la geografía del lugar como un río que se desborda de su cauce. El proceso de generación de estas áreas de la ciudad sigue el proceso contrario a aquel que nace de un planeamiento previo; el primer paso es la ocupación del terreno al margen de la legislación —“esta tierra es mía”— y, en un segundo estadio, se limpia el terreno para proceder a su construcción.

Fernando Lara, arquitecto brasileño, habiendo crecido en el límite entre la ciudad planificada y la favela en Belo Horizonte (Brasil) recogía testimonios de gente autóctona que allí habitaba¹¹:

¹¹ Fernando Lara, arquitecto brasileño, en su conferencia “*Theorizing Space in the Americas. Planning vs Off-planning*” (School of Architecture, Atenas, 12 de marzo de 2018) saca a debate un discurso acerca la realidad arquitectónica y urbanística en las Américas, muy alejado del planeamiento convencional de las ciudades.

—Queremos ser como una isla griega. (...) Nosotros no necesitamos planos; construimos una casa, y luego otra, y otra, y otra.¹²

En sus conversaciones con los habitantes de estos barrios —popularmente denominados *marginales*— de las ciudades de las Américas, en países como Brasil, Colombia o Venezuela, se mostraba una realidad muy distinta al urbanismo convencional. Aquí no se urbaniza el suelo en su totalidad y se empieza a construir sobre él, sino que es un proceso secuencial en el que el límite de la ciudad donde se halla la favela o barrio en cuestión va aumentando progresivamente, parcela por parcela, casa por casa, generando una irregularidad que se nos muestra más moldeable a la topografía existente. Si nos fijamos en la ciudad ya citada de Belo Horizonte [fig. 8], la geografía está dominada por un continuo desnivel provocado por colinas que se alzan por toda la extensión de la población cuya trama urbana ortogonal no refleja en absoluto, al contrario de estas zonas de favelas que se presentan “*muy simples, muy humildes y muy agemoétricas*” y, por tanto, más moldeables.

No es una vida fácil, pero hay una relación social muy fuerte.¹³

Paradójicamente —y aunque discutible— parece querer hablarnos de la auténtica realidad de Latinoamérica, la realidad del “**no planeamiento**”, la realidad de una **arquitectura autogestionada**. La sociedad nativa tiene interiorizado un comportamiento social innato que crea fuertes lazos emocionales con las personas que habitan un espacio común, nacido de las sociedades indígenas precolombinas, y que en la actualidad se traducen en fuertes vínculos familiares y vecinales. Reflejo de ello son las favelas o barrios marginales en cuestión en los que las relaciones sociales son mucho más fuertes que en el resto de la ciudad.

Fernando Lara planteaba que “*la clave, la utopía, sería enseñar a la gente a cómo dibujar*”, aunque, cabría decir —desde la posición de un arquitecto— que quizás la utopía sería que este último aprendiera a cómo pensar de la misma manera que la gente que habita un lugar lo hace. Esto además, nos suscita otra idea, la de una **arquitectura secuencial**, que quizás es la que responda de una manera más acertada a determinados contextos o sociedades. Secuencial entendido en la medida de que un pueblo, un barrio, una ciudad, se construye de poco en poco y no con un *masterplan* que resuelve todo a partir de un gesto.

¹² Ídem.. Testimonios recogidos de los habitantes de una favela en Sao Paolo, por Fernando Lara.

¹³ Ídem.

La belleza de esta arquitectura ha sido considerada durante mucho tiempo accidental, pero en la actualidad estamos en condiciones de reconocerla como el resultado de un sentido especial del gusto en el manejo de problemas prácticos. Las formas de las casas, algunas veces transmitidas a través de varias generaciones, aparecen como eternamente válidas, al igual que las formas de sus herramientas. Sobre todo, es lo “**humano**” de esta arquitectura, lo que en adelante debiera inspirarnos alguna respuesta.¹⁴

“*Lo humano*”.

Pero, ¿por qué poner sobre la mesa una realidad separada de la de Grecia por un océano y miles de kilómetros? Quizá, la brecha entre una arquitectura y otra, entre un fenómeno y otro, no sea tan lejana. En ese “**queremos ser como una isla griega**” en realidad se esconde una idea que traspasa lo anecdótico. La ‘revolución’ o la ‘anarquía’ en la arquitectura, ante un sistema impuesto por agentes externos en un lugar en el que la gente entiende de las relaciones sociales y espaciales de forma distinta, a menudo genera desarrollos arquitectónicos y urbanísticos que parecen ir en contra de cualquier esquema preestablecido y que, paradójicamente, son más consecuentes con el lugar, con el terreno y con las personas que lo habitan. Al igual que hemos comentado sobre las ciudades latinoamericanas, veremos cómo en algunas de las poblaciones del país heleno se producen procesos similares que desembocarán en un debate sobre lo qué verdaderamente es tradición y del cual Aris Konstantinidis será partícipe.

¹⁴ RUDOSKY, BERNARD. En *Architecture without architects*, 1975.



[8] *La irregularización de la ciudad*

Belo Horizonte, Brasil

Imagen extraída de Google Earth

Opuesto: [9] *Irregularidades humanas*

Medina de Fez, Marruecos

Fotografía del autor, marzo 2016



Mediterráneamente

¿Qué es el Mediterráneo? Es mil cosas al mismo tiempo. No un paisaje, sino que innumerables paisajes. No un mar, si no que una sucesión de mares. No una civilización, sino civilizaciones superpuestas unas sobre las otras. Viajar a través del Mediterráneo es encontrar el mundo romano en el Líbano, la prehistoria en Cerdeña, las ciudades griegas en Sicilia, la presencia árabe en España, el Islam turco en Yugoslavia. Es encontrarse con cosas muy antiguas, todavía vivas, que se codean con aquellas ultramodernas: al lado de Venecia, falsamente inmóvil, la pesada aglomeración industrial de Mestre: detrás del barco de un pescador, que sigue siendo el de Ulises, la dragadora devastando el lecho del mar, o los enormes petroleros. Es al mismo tiempo sumergirse en el arcaísmo de los mundos insulares y maravillarse en frente de la extrema juventud de ciudades antiquísimas, abiertas a todos los vientos de cultura y beneficio, y que, desde hace siglos, vigilan y devoran el mar.¹⁵

Este caso de Sudamérica —que quisiera tomar aquí un carácter anecdótico— nos sirve para ilustrar lo que supone ese factor de espontaneidad que incorpora la arquitectura cuando carece de un plan. Es el que domina la arquitectura mediterránea, en la que se fijarían tantos arquitectos de la modernidad, ya que casi escondería las claves y las ideas de lo que caracterizaría la nueva arquitectura del siglo XX.

Pensar, como lo hace Fernand Braudel, en la arquitectura mediterránea como una superposición de culturas, de civilizaciones y de construcciones, de alguna manera refleja el aprendizaje que cada pueblo ha dejado como legado al siguiente. Es un proceso progresivo en el que la arquitectura entendida como un todo se ha moldeado a un lugar como si cada población que por allí ha pasado la hubiera ido puliendo poco a poco hasta crear una inseparable relación entre la construcción y el medio.

El viaje es el descubridor de una arquitectura ya descubierta. Es el viaje el que permite a los arquitectos a partir del siglo XIX poner imagen a una mediterraneidad que se descubría a través del *Grand Tour*¹⁶. Desde Schinkel, pasando por Le Corbusier, y llegando a Rudofsky, “*el viajero*”

¹⁵ BRAUDEL, FERNAND. *La Méditerranée, l'espace et l'histoire*, Paris, 1977, p.7. Cita en *Modern Architecture and the Mediterranean* y traducido del inglés por el autor.

¹⁶ El *Grand Tour* hace referencia a ese gran peregrinaje llevado a cabo por importantes arquitectos europeos a partir de la segunda mitad del siglo XVIII como forma de recorrer y conocer la arquitectura clásica de los países mediterráneos y que, además, supuso el marco que permitió poner en contacto la arquitectura anónima de estos países con esos grandes arquitectos y, por consiguiente, la aparición de esa *mediterraneidad* que desembocaría en el surgimiento del Movimiento Moderno en Europa.

—parafraseando a Cela¹⁷— recorre, observa, dibuja y fotografía; y se da cuenta del conocimiento que encierra una arquitectura que, más allá de la clásica, se presenta de la forma más humilde, más sabia y más sincera. Quizá más acertado sea pensar que esa labor de mostrar al mundo una arquitectura hasta entonces desconocida para los ajenos al perímetro de este mar sea un ejercicio de publicidad más que de descubrimiento. Esa mediterraneidad, bien es sabido, inspiraría un movimiento moderno que abstraería ese conocimiento ancestral para crear una nueva arquitectura para el hombre moderno, capaz de mejorar las condiciones de vida del ser humano siguiendo un modelo válido cualquiera que fuere el lugar.

¹⁷ Camilo José Cela, en *Viaje a la Alcarria* (1948), narra sus viajes hablando en tercera persona y refiriéndose a sí mismo como “el viajero”.



La ciudad mediterránea desde arriba

[10] Mykonos, Grecia. Fotografía del autor, octubre 2017

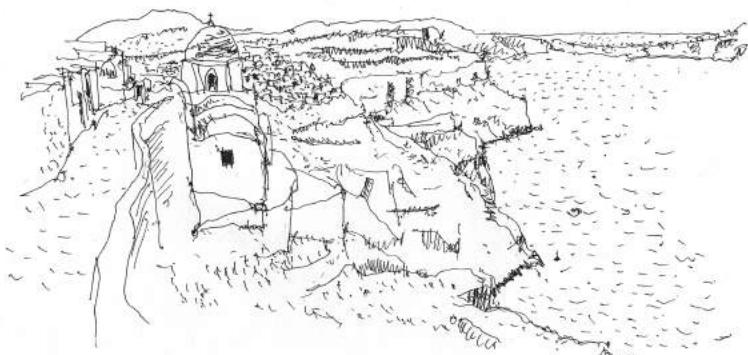
[11] Fez, Marruecos. Fotografía del autor, marzo 2016





Urbanismo de pasta de dientes

Opuesta: [12] Santorini, Grecia. Fotografía del autor, enero 2018
[13] Ronda, España. Fotografía de Bernard Rudofsky durante su viaje por España



Poblaciones sobre promontorios, ribera y mar

[13] Santa Cruz de Grío, Zaragoza. Dibujo del autor, abril 2017

[14] Thira, Santorini. Dibujo del autor, enero 2018

Anécdota

—sobre el inconsciente—

Me encuentro en Estambul. He conocido a un chico en el *hostel* en el que me alojo, Pavel, de Bielorrusia, concretamente de Minsk. De repente, estamos hablando de arquitectura. Siempre es enriquecedor conversar con alguien “ajeno” a la profesión —entrecomillo ajeno porque en realidad es el verdadero protagonista—.

Nos encontramos paseando por la calle *Istikal* cuando, de pronto, se detiene sobre una pequeña puerta de estilo neoclásico que pasa desapercibida en el contexto.

“*Este es el tipo de arquitectura que a mi me gusta*”, me dice. Veo justo enfrente un edificio contemporáneo y le pregunto: “*¿lo prefieres a esto?*”, a lo que me contesta: “*si tuviera que elegir entre vivir aquí o ahí, elegiría aquí* —refiriéndose a la puerta neoclásica—, *pero trabajaría allí* —señala el edificio contemporáneo—”.

Con esto rompe todos mis esquemas. Intento buscarle un significado, pero no lo consigo.

Puede que venga de su contexto. Ya me había contado que Minsk, de donde él procede y en donde vive, es una ciudad planeada de cero después de la II Guerra Mundial, donde el estilo neoclásico era la imposición por parte del gobierno, así que este viene de “eso”. No sé. Quizá solo confirma que la gente siempre rehúsa de lo nuevo. Parece estar en el inconsciente.

Cuaderno de viaje. Estambul, 7 de abril de 2018.

[15] *Los dos lados*
Estambul, Turquía
Apunte del autor, abril 2018





[16] *Polykatikies infinitos*
Atenas desde el monte Lycabettus
Fotografía del autor, junio 2018

Grecia, una modernidad ignorada

Grecia,
el debate entre globalización y regionalismo

Existe una historia de la arquitectura moderna no contada —o más desconocida— que ha pasado desapercibida más allá de las fronteras de aquellos lugares en las que se produjo. Roberto Goycolea Prado habla de “*Modernidades Ignoradas*”¹⁸ en un libro que pretende indagar en aquellas arquitecturas que “(casi)” no han trascendido en una modernidad cuyos ‘grandes maestros’ se han repartido todo el protagonismo. En esta publicación se hace un repaso de edificios mexicanos contemplados en un marco moderno que pretende reclamar el valor de una arquitectura que perfectamente pudiese haber sido situada al nivel de aquella que sería superfluo mencionar.

El caso de Grecia bien podría incluirse en ese conglomerado de arquitecturas ignoradas que no han trascendido de la manera que seguramente merecieran. Quizá la modernidad en el país heleno haya surgido de una forma más natural e interiorizada de lo que supuso en el resto de Europa. Aceptar un movimiento moderno encabezado desde un contexto externo no tenía sentido en un país que asumió antes que nadie el propio valor de aquella arquitectura cuyo discurso se desvinculaba de lo meramente monumental.

Por otra parte, en Grecia existe una percepción de intromisión desde el exterior que abarca tanto lo político como lo cotidiano, pero también lo arquitectónico. “Que los británicos les robaran las cariátides” es una metáfora perfecta para ilustrar la historia de una arquitectura moderna que se gesta desde la creación del país.

En este capítulo se verán distintas cuestiones que son esenciales para entender el pensamiento de ‘regionalidad’ y de ‘domatismo’ hacia lo autóctono que adoptarían una serie de arquitectos y pensadores en Grecia, contemplando una historia de la modernidad que surge de una forma distinta a la contada en los evangelios arquitectónicos del movimiento moderno. Poco a poco se va elaborando un discurso que resultará en una arquitectura que fusionará la tradición y la modernidad.

¹⁸ GOYCOLEA PRADO, ROBERTO. *Modernidades ignoradas. Indagaciones sobre arquitectos y obras (casi) desconocidas de la arquitectura moderna*.

Para comenzar a hablar sobre la obra de Aris Konstantinidis es pertinente hacer aquí un acercamiento al contexto griego o, mejor dicho, a la particularidad del contexto griego, que daría lugar a la aparición de la arquitectura moderna en el país heleno. Alexander Tzonis y Alcestis P. Rodi en el libro *Greece* hacen un extraordinario repaso histórico-arquitectónico sobre cómo la nueva arquitectura comienza a llegar a Grecia a través de fuentes externas.

Una nueva Grecia

Grecia o *Hellas*, como sus habitantes eligieron llamarla, tal y como la conocemos en la actualidad —refiriéndonos al dibujo de su frontera— nace tras la Guerra de Independencia¹⁹ (1821-32) contra los otomanos. A pesar de albergar uno de los patrimonios arquitectónicos más significativos e influyentes de la historia, la nueva línea de pensamiento que conduciría, en las primeras décadas, hacia una arquitectura moderna, sería encabezada por arquitectos europeos que impondrían “sus diseños importados del oeste”²⁰. Esto, como veremos más adelante, generará un conflicto y debate entre intelectuales y arquitectos, pero también entre la población helena, que se extenderá hasta nuestros días, no solamente en el ámbito de la arquitectura.

El estudio de Grecia y su arquitectura moderna ofrece ideas sobre muchos debates actuales sobre globalización versus regionalismo, participación de la comunidad versus control centralizado, valores universales versus Balcanización, valores unidimensionales y libertarios; crecimiento económico a corto plazo versus planeamiento normativo que apunta a la prosperidad social y medioambiental a la larga.²¹

La política y la economía, así como la arquitectura, en estos primeros años, será modelos que se impondrán y se traerán de los países occidentales. Este debate —que ahora nos suena actual por la intromisión del gobierno europeo en el panorama político griego a raíz de la reciente crisis económica— no es algo nuevo. Grecia, desde su origen, fue diseñada en lo físico y en lo político por agentes externos ya adquiriendo una deuda en su primer año de existencia que arrastra hasta nuestros días.

Resulta irónico contemplar cómo el país que dio lugar a la arquitectura clásica se ve sumida en estos años en una incesante imposición de arquitectura

¹⁹ La Guerra de Independencia de Grecia (1821-32) fue un conflicto armado entre los revolucionarios griegos y el Imperio Otomano que supuso el establecimiento del Reino independiente de Grecia.

²⁰ TZONIS, ALEXANDER and P. RODI, ALCESTIS. En *Greece. Modern architectures in history*, p. 9. Traducido por el autor.

²¹ Ídem., p. 10. Traducido por el autor.

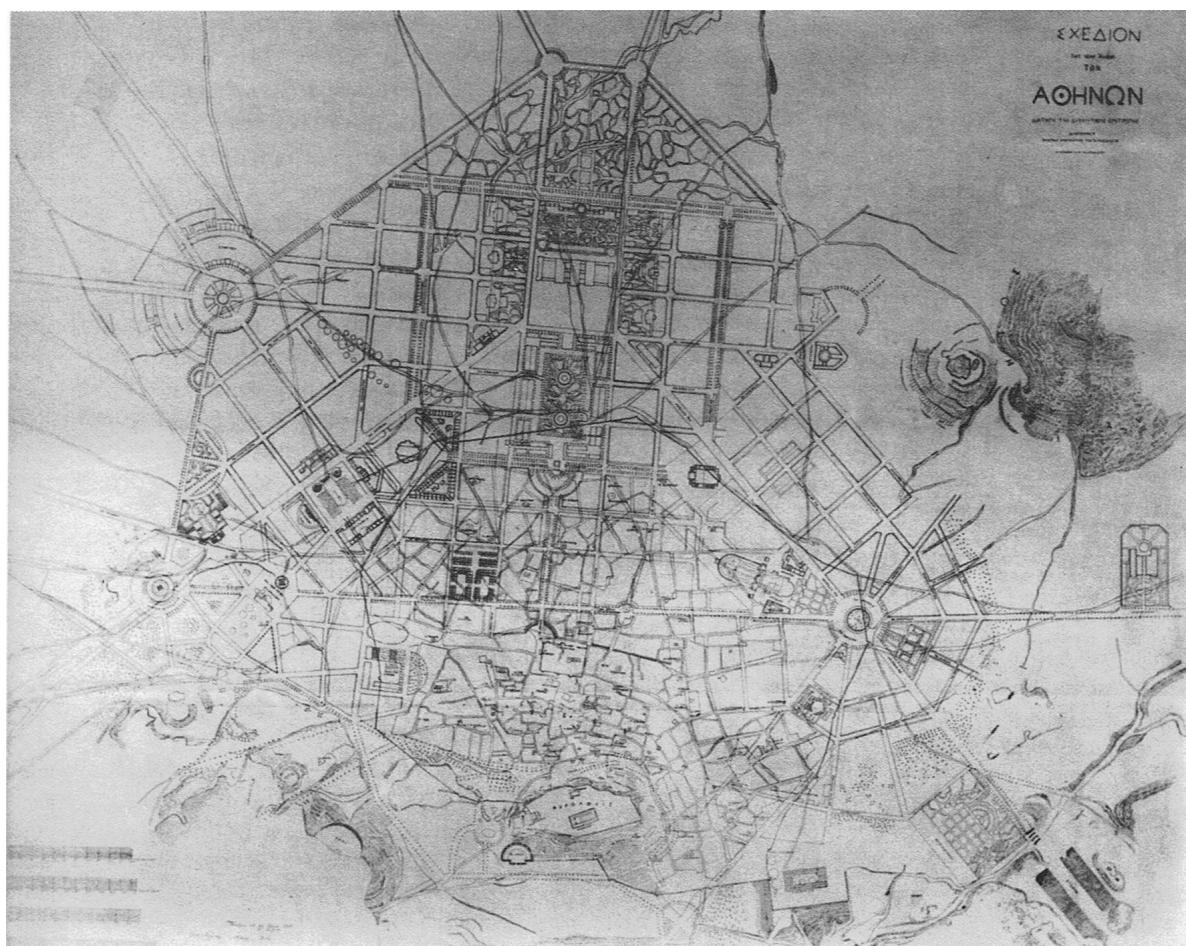
tos europeos que clamaban por el neoclasicismo como aquel estilo que el pueblo griego debía implantar. La arquitectura griega había sido fuente de inspiración durante los siglos anteriores y quizás por ello se presente este estilo como el válido, pese a ser algo traído de la Europa occidental. De la misma manera, algo similar sucederá durante los años 20 cuando comience a adoptarse la forma de cubo por parte de la arquitectura moderna en pos de una sencillez que para los arquitectos griegos resultaría casi una ‘apropiación cultural’ de su propia arquitectura tradicional acaecida en muchas de las islas del Egeo.

En este contexto se hablará por primera vez de vivienda social en Grecia ante la precariedad de un país en el que la gente, en palabras de Ioannis Kapodistrias²², se nos presentaba viviendo “*en cobertizos como nómadas o en ruinas*”. El Estado griego precisaba de nuevos planes que canalizaran los crecimientos de las ciudades y que dieran respuesta a esa lacra de vivienda digna para la población. Kapodistrias planteó una serie de proyectos que permitieran establecer a través del país una ambiciosa campaña de construcción y urbanización que generase unas mejores condiciones de vida para la población griega. Se propondrían, pues, nuevos planes urbanísticos para las ciudades así como la construcción de edificios públicos, otorgando gran importancia al desarrollo de nuevas escuelas, imprescindibles para Kapodistrias. Sin embargo, su prematura muerte siendo asesinado paralizó su ambicioso plan, lo que daría lugar a un tiempo de inacción política y a un caos civil y administrativo. Esto desembocó en un vacío en el gobierno que se acabó supliendo con un acuerdo entre Francia, Gran Bretaña y Rusia, en el que se proponía al príncipe Otto para el trono (1832). En este momento todavía existía el debate de cuál sería la capital del estado Griego.

El plan en el que Kapodistrias había trabajado para el desarrollo urbanístico de Atenas, fue continuado por Stamatis Kleanthes y Eduard Schaubert²³. Es en este momento en el que surge el famoso plan neoclásico para la capital helena, al norte de la acrópolis, que establecería un triángulo entre lo que hoy conocemos por Kerameikos, Syntagma, y Omonia, que, aunque sería rechazado años más tarde, sentaría el esquema de lo que supondría el comienzo de la nueva Atenas.

²² IOANNIS KAPODISTRIAS (1776-1831) fue el primer Jefe de Estado de Grecia tras la Guerra de Independencia.

²³ SANATIVOS KLEANTHES (1802-1862) y EDUARD SCHAUBERT (1804-1860) fueron dos arquitectos —el primero de procedencia griega; el segundo prusiana— designados por Kapodistrias para el replaneamiento de la ciudad de Atenas después de la Guerra de Independencia. Son considerados los precursores del plan neoclásico que daría forma a la nueva Atenas.



[17] Vista de la ciudad de Atenas

Richard Temple, 1810

[18] Plan para Atenas (copia más tardía del plano original)

Stamatis Kleanthes y Eduard Schaubert, 1833



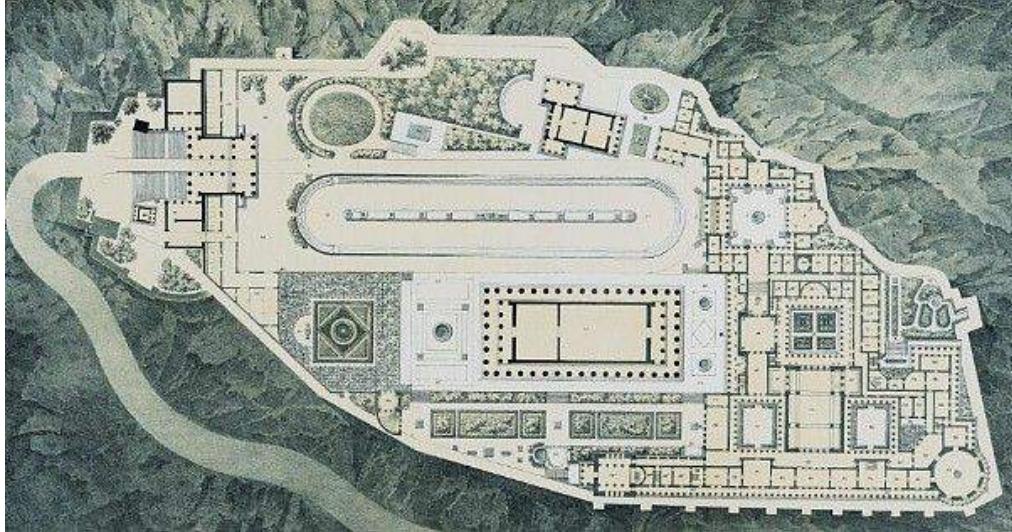
[19] Panorámica de Atenas

Fragmento de Stademann, Panorama von Athen, 1835.

Atenas desde la parte oeste de la ciudad, con la Acrópolis en el centro, a la izquierda el Templo de Hefesto, y en el centro el monte Lycabettus con la ciudad condensada entre estos tres puntos.

[20] Politécnico de Atenas (Actual Escuela de Arquitectura)

Lysandros Kaftanzoglou, 1862-76



[21] Planta del proyecto para el Palacio Real en la Acrópolis de Atenas
Karl Friedrich Schinkel, 1834

[22] Palacio del Rey Otto (Actual Consejo de los Hellenos) y Plaza Syntagma
Friedrich von Gártner, Atenas, 1836-43 (Fotografía de 1868)

La cuestión de identidad

En una Europa en la que se están llevando a cabo importantes planes en grandes ciudades —tales como Barcelona, París o Viena— como forma de canalizar el desarrollo urbanístico, quizá en Atenas surja una pretensión de querer generar algo parecido. Si bien, un modelo que funciona en una determinada ciudad no tiene porque ser acertado en otro y la Atenas de aquella época se asemejaba más a un pequeño pueblo que a una gran urbe consolidada como sus homólogas europeas.

Leo von Klenz y Karl Friedrich Schinkel

En este momento entran en escena dos interesantes personajes: Leo von Klenze y Karl Friedrich Schinkel. Quizá estos dos arquitectos supongan el germen del debate que se generaría en Grecia sobre la verdadera tradición. Schinkel, que había realizado su *Grand Tour* entre los años 1803 y 1805, en su viaje por Italia no solamente se dejó cautivar por la grandeza de la arquitectura romana clásica, sino que se detuvo para contemplar la arquitectura anónima mediterránea del sur. Así lo plasmaría en su investigación sobre su lógica y sus sistemas constructivos, así como en dibujos de la Italia rural o de la isla de Capri. Estos muestran la relación de la arquitectura anónima italiana con el paisaje y su composición a través de volúmenes euclídeos. Schinkel fue pionero en cuestionar la verdadera y auténtica cultura mediterránea en una Europa en la que se postulaba la arquitectura más académica y monumental de la época clásica como el modelo a seguir.

El mismo Schinkel, que unos años antes finalizaría la construcción del *Altes Museum* en Berlín, propone uno de los planes utópicos quizá más arriesgados y discutidos de la historia: una propuesta para establecer un complejo que albergara el palacio real sobre la Acrópolis entorno al Partenón. Esta sería rechazado y criticado por arquitectos como el que nombrábamos anteriormente, Klenze, el cual desarrollaría una línea de pensamiento que, al igual que comentábamos sobre Schinkel, se nos muestra adelantada a su tiempo. Para 1834, año en el que Kleanthes y Schaubert fueron suspendidos y Klenze entra en escena como encargado de continuar el plan iniciado por estos dos arquitectos, la ciudad de Atenas se nos presentaba como “*poco más que un pueblo mediterráneo descuidado*”²⁴, con algo más de 4000 mil habitantes. Ese mismo año sería elegida como capital de Grecia.

²⁴ TZONIS, ALEXANDER and P. RODI, ALCESTIS. *Greece. Modern architectures in history*, p. 15.

Klenze critica la propuesta anteriormente iniciada por Kleanthes y Schaubert por basarse en una geometría impuesta, rígida y estricta, que no era consecuente con el modelo de vida de los habitantes de Grecia.

Klenze criticó la rigidez geométrica de la propuesta de los demás, impulsada por su "regularidad rectilínea" y "puntos de vista" —tal como se aplica en ciudades como "Nancy, San Petersburgo, Mannheim y Karlsruhe— lo que contrasta con la singularidad del carácter del paisaje griego, la "formación de la tierra", la historicidad y el "carácter poético" de Atenas, la "exactitud y plasticidad" del perfil del paisaje, "que recuerda a las esculturas de Fidias y Praxiteles". La "riqueza de los colores" y la "armonía, la libertad, la sucesión de tonos claroscuros, el juego de luces". Sostuvo que Kleanthes y Schaubert impusieron calles anchas que reflejaban las ideas de la ingeniería alemana moderna sobre la eficiencia del tráfico, ignorando las exigencias del clima local que dictaban las calles estrechas como medio para proporcionar suficiente sombra. Para él, las amplias calles del plan no se adaptaban a la forma de vida de la gente del sur, que disfruta de la vida al aire libre y utiliza las calles para entrar en contacto unos con otros.²⁵

Ese modo de vida al que hacen referencia Tzonis y P. Rodi, habla de un contexto —en este caso mediterráneo— en el que, por condiciones climáticas, se genera un gran uso del espacio público por parte de la población y, consigo, un mayor vínculo social entre las personas. Nos habla esta idea de lo que comentábamos antes sobre las ciudades latinoamericanas, en la que los lazos sociales son muy fuertes —quizá debido también a condiciones climáticas— y reflejo de ello, una arquitectura que nace desde la pequeña escala, desde la escala humana. Para Klenze, el planeamiento para una nueva Atenas precisaba de un entendimiento que escapara de la estricta idea de un sistema ortogonal y que fuera más acorde con el estilo de vida de los habitantes atenienses. Finalmente, sus puntos de vista no se tendrían en consideración y sería apartado de la dirección del plan.

Poco después, será finalizado el Palacio Real por Friedrich von Gärtner, con un estilo neoclásico, pero cuya austeridad o simpleza —así como vemos en otros arquitectos alemanes como Schinkel y sus seguidores— será señalada por algunos críticos tales como Henry-Russell Hitchcock, como precursor de la arquitectura moderna. Este estilo neoclásico “también transformó la imagen del gobierno de Atenas”²⁶, en un momento en el que la arquitectura griega para Schinkel y Klenze se alzaba como la “más perfe-

²⁵ Ídem., p. 17.

²⁶ Ídem., p. 43.

ta”²⁷ y “la cuestión de la identidad nacional dominaba los primeros años”²⁸.

En los años que siguen, el panorama arquitectónico de la ciudad está dominado por el estilo neoclásico en su forma más academicista, y veremos como arquitectos como el danés Christian Hensen, serán los encargados de el diseño de nuevos edificios públicos como la Universidad, la Biblioteca Nacional o la Academia de Atenas, ejemplos que seguirán patrones de simetría de un modo que según algunos críticos resulta banal y naif, con la utilización de elementos copiados directamente de edificios como el templo de Atenea Niké o el Erecteion.

²⁷ VON KLENZE, LEO. *Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland*, pp. 355-56. Cita extraída de *Greece: Modern Architectures in history* y traducido por el autor, p. 43.

²⁸ TZONIS, ALEXANDER and P. RODI, ALCESTIS. *Greece. Modern Architectures in History*, p. 43. Traducido por el autor.



[23] Edificio neoclásico abandonado en la Escuela de Bellas Artes de Atenas
Fotografía del autor, octubre 2018

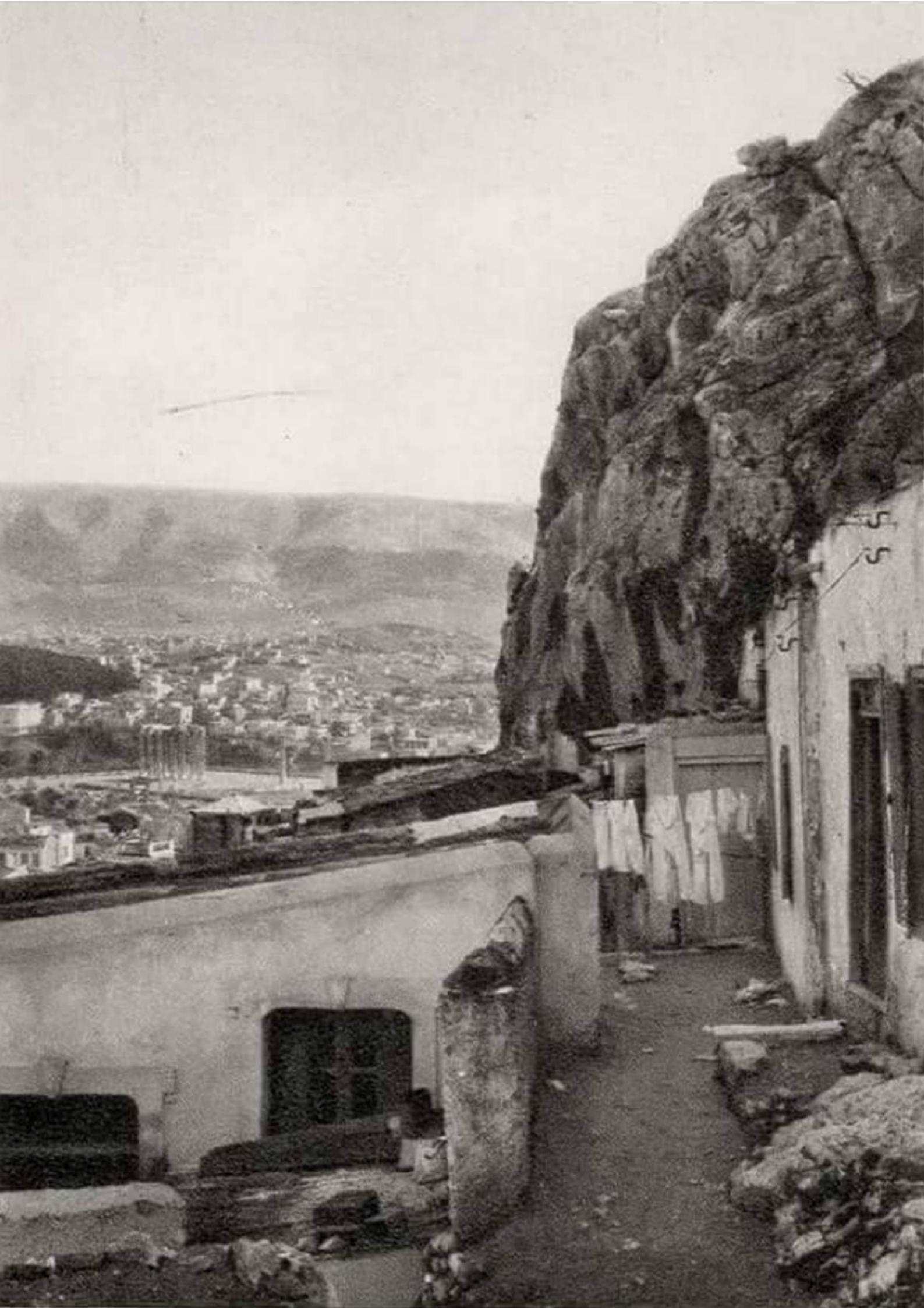
Authereta, lo arbitrario

Para mediados del siglo XIX, el incremento de la población en Atenas sumado a la ausencia de un plan capaz de encauzar tal crecimiento, dio lugar a una construcción autogestionada por los propios habitantes.

Para denominar a este tipo de construcción surgida fuera de la ley, los griegos utilizaron el término *authereta*, que hace referencia a lo que se produce de una forma arbitraria. Los nuevos edificios que se estaban levantando en la ciudad a menudo recurrían a la mano de obra de habitantes venidos de otras partes de Grecia —como de algunas islas de las Cícladas— que, ante la falta de atención del gobierno para poner solución a su necesidad de vivienda, recurrían a ese modelo de construcción. Un ejemplo es el barrio —aunque más bien un grupo de casas— situado en la parte nororiental de la acrópolis, *Anafiótika*, en la que gentes venidas de la isla de Anafi, decidieron levantar sus propias casas siguiendo la característica arquitectura de casas blancas y estrechas calles irregulares que dan imagen a tantos pueblos de este grupo de islas griegas en las Cícladas.

Estas pequeñas zonas, que surgieron como un desafío a la autoridad, a un modelo impuesto y a la falta de atención por parte de la burocracia, pronto serían motivo de admiración por parte de algunos artistas, escritores y también arquitectos griegos. No se aleja esto de otros fenómenos parecidos, como hemos visto, en países en los que grandes planes ambiciosos parecen no querer adaptarse a las necesidades de la gente, desembocando en la auto-construcción de barrios que no atienden a la legislación existente.

Opuesto: [24] *Anafiótika*
Fotografía de Nelly's (Seúnónimo de Elli Sougioulzoglou-Seraidari, fotógrafa griega),
Atenas



La aparición de lo vernáculo, lo *popular*, en Grecia

En Grecia, el regionalismo historicista, en su versión neoclásica, ya había encontrado oposición antes de la llegada del estado del bienestar y de la arquitectura moderna. Se debió a una crisis muy peculiar que se desató hacia el final del siglo XIX. El regionalismo historicista había crecido en el país no sólo a partir de una guerra de liberación; había surgido un interés por desarrollar una élite urbana apartada del mundo campesino y de su ‘atraso rural’, y para lograr el dominio de la ciudad sobre el campo: de ahí el atractivo especial del regionalismo historicista, basado más en los libros que en la experiencia, y con una monumentalidad que recordaba otra élite distante y desdichada. El regionalismo histórico había unido al pueblo, pero también lo había separado.²⁹

A finales del siglo XIX, surge un afán en Grecia por modernizar el país a través del desarrollo industrial y de proyectos como el Canal de Corinto. Al mismo tiempo, ese “*regionalismo historicista*” en clave “*neoclásica*”, haciendo referencia a una arquitectura que se postulaba como recuperadora del legado clásico griego, entra en una crisis propiciada por distintas figuras del ámbito intelectual en Grecia. Se ponía en cuestión una arquitectura que había derivado en un elitismo monumental que engullía la humildad y valor de ese “*mundo campesino*” que se mostraba más intimamente conectado con la realidad de la población griega.

Giannopoulos y la línea helénica

En el marco de esa línea crítica hacia una monumentalidad distante, aparece un pensador, Pericles Giannopoulos³⁰, autor de numerosos poemas y ensayos, que influenciaría e inspiraría en gran medida a posteriores grandes poetas griegos e intelectuales, así como arquitectos como Dimitris Pikionis y Aris Konstantinidis. Tenía una visión entre lo bucólico y lo demótico de Grecia y sus escritos serían recogidos en *Ta Nea Grammata* en 1938 —año en el que Konstantinidis realizará su primer proyecto—, años más tarde de su muerte, con el título de *La Línea Helénica y el Color Helénico*.

²⁹ Alex Tzonis y Liane Lefebvre en un artículo sobre regionalismo crítico de los arquitectos griegos Dimitris y Susana Antonakakis, titulado *La retícula y el sendero* (en *Architecture in Greece*, 1981). Extraído de *Historia crítica de la arquitectura moderna* de Kenneth Frampton, p. 330.

³⁰ Pericles Giannopoulos (1869-1910) fue un gran influyente en el panorama artístico e intelectual en Grecia con gran repercusión, años después de su muerte, en la “Generación de los 30”. Autor de numerosos ensayos, estudió literatura inglesa y francesa en Londres y a su vuelta a Grecia empezó a escribir en periódicos y revistas atenienses, además de llevar a cabo la traducción al griego de grandes obras literarias. Se suicidó a una edad temprana, pero sus ideas se perpetuarían en el tiempo y serían recogidas décadas más tarde en *Ta Nea Grammata* en 1938.

Es solo una línea, como nuestro arte antiguo, donde todos los edificios parecen hermanos, aunque ninguno se asemeje al otro, todos los estados como hermanos gemelos y ninguno como el otro; como nuestro arte bizantino, como la canciones populares, que son principalmente una sola canción y ninguna es completamente parecida a la otra, como nuestra tierra la cual es una sola y diferente a cada paso, como lo griego que es solo una cosa en su totalidad y nunca lo mismo a cada paso, evidenciándose incluso en nuestra enterísima naturaleza, cuyo rasgo básico es: la unidad de las características importantes y la infinita variedad de características secundarias.³¹

Giannopoulos ofrece una visión romántica e íntima sobre Grecia recuperando el valor de aquellas características que suscita una tradición que se presentaba, de alguna manera, olvidada a través de las principales figuras del país en aquel momento. Abre, en cierta medida, el camino para recuperar esas características más ancestrales y cotidianas de su país que son entendidas como una belleza auténtica y genuina.

Zachos y la arquitectura popular

Eclipsado por Giannopoulos, Aristotelis Zachos es el primer arquitecto en publicar sobre el tema de la arquitectura vernácula y así lo plasmará en su artículo *Λαϊκή αρχιτεκτονική* —Laikí architektonikí (*arquitectura popular*)—³² publicado en 1911, paradójicamente mismo año que Le Corbusier inicia su famoso *viaje a oriente*. El término que comúnmente utilizamos —vernáculo— para referirnos a aquellos edificios, principalmente de carácter doméstico construidos sin la presencia de un arquitecto, carece de una traducción exacta al griego, ya que la palabra vernáculo tiene su origen en el término latino *verna*. Por ello, el término que más se aproximaría es la palabra griega *laiki* —popular— cuya transcripción literal, según Ioanna Theochoropoulou, correspondería a “*arquitectura de la gente*”. Es decir, una arquitectura que hace referencia a “*aquella construida por aquellos con muy poca o sin educación, principalmente en el campo pero también encontrada en ciudades*”³³.

³¹ GIANNOPoulos, PERICLES. *Divine Appearances: the Greek Line and the Greek Colour*, p. 9. Traducido del inglés.

³² ZACHOS, ARISTOTELIS. Zachos publica en agosto de 1911 un artículo con el título *Λαϊκή αρχιτεκτονική* —Laikí architektonikí (*Arquitectura popular*)— en la revista griega *O Καλλιτέχνης* —O Kallitéchnis (*El artista*)—. Este artículo es uno de los primeros manifiestos sobre arquitectura popular que recoge ideas sobre la casa tradicional en el contexto griego en un discurso que reconocía los valores de esta arquitectura desde una perspectiva práctica y estética para generar una casa moderna, más allá de un mero “primitivismo”.

³³ THEOCHOROPOULOU, IOANNA. Artículo *Nature and The people “The Vernacular and the Search for a True Greek Architecture”* en *Modern Architecture and The Mediterranean*. p. 110. Traducido por el autor.

Zachos estudia y comienza a trabajar como arquitecto en la década de 1890 en Alemania entrando en contacto con distintas corrientes como el *Jugendstil*. En su regreso a Grecia emprendería un viaje a través de su país —al igual que haría Konstantinidis— armado de su cámara y sus instrumentos de dibujo para retratar la tradición arquitectónica popular así como el arte y arquitectura bizantina. Con todo ese bagaje, Zachos “*fue el primero en cuestionar el carácter griego del neoclasicismo y la morfología de estilo occidental de la arquitectura urbana*”³⁴ que llevaba tiempo realizándose en distintas ciudades de Grecia. Zachos entiende la arquitectura popular como una evolución de la bizantina —ignorando la arquitectura otomana— y encuentra en la sencillez de esa casa tradicional un valor que trasciende del mero “primitivismo”, una casa tradicional que se presenta como “*modelo de espíritu práctico y estético para la creación de un auténtico hogar moderno de carácter griego*”³⁵. Así pues, este arquitecto se convierte en pionero en contemplar la tradición como una oportunidad para abrir un camino de modernidad en la arquitectura de aquel momento.

³⁴ FESSA-EMMANUEL, ELENI. Profesora emérita de la Universidad de Atenas. *H αρχιτεκτονική μεταρρύθμιση του Αριστοτέλη Ζάχος, 1908-1937. (La reforma arquitectónica de Aristotelis Zachos, 1908-1937)*. (31.07.2017).

³⁵ ZACHOS, ARISTOTELIS. *Λαϊκή Αρχιτεκτονική, Ο Καλλιτέχνης*. (“Arquitectura Popular”, publicado en la revista *El Artista*), agosto de 1911, pp. 185-186.



ΑΘΗΝΑΙ
ΟΔΟΣ ΦΛΕΣΣΩ
ΑΖΙΧΟΣ 1912

- 79 -

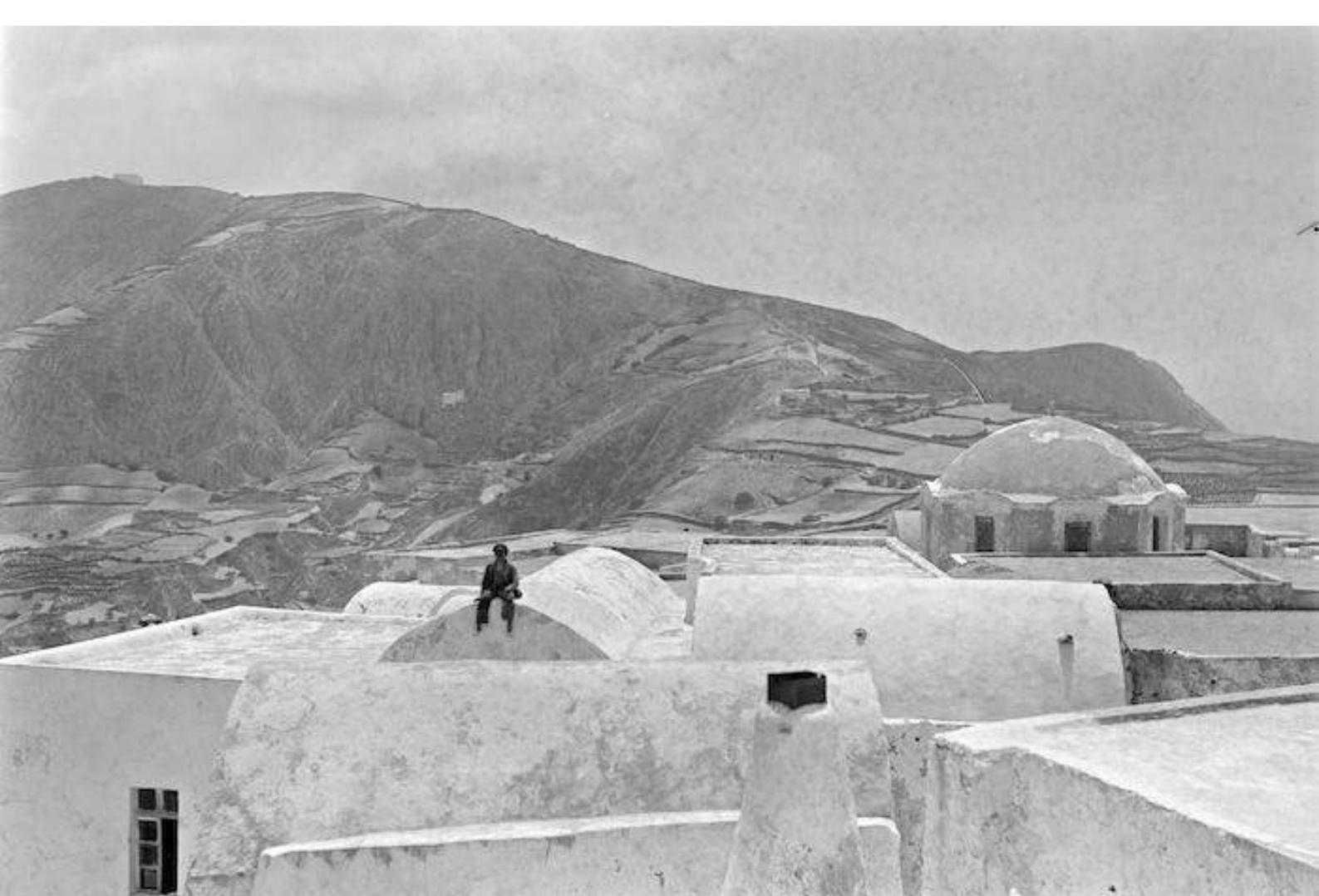


Anterior: [25] Calle Flessas en Plaka, Atenas
Dibujo de Aristotelis Zachos con un centavo
Fuente: Archivo fotográfico de E. Fessa-Emmanuel

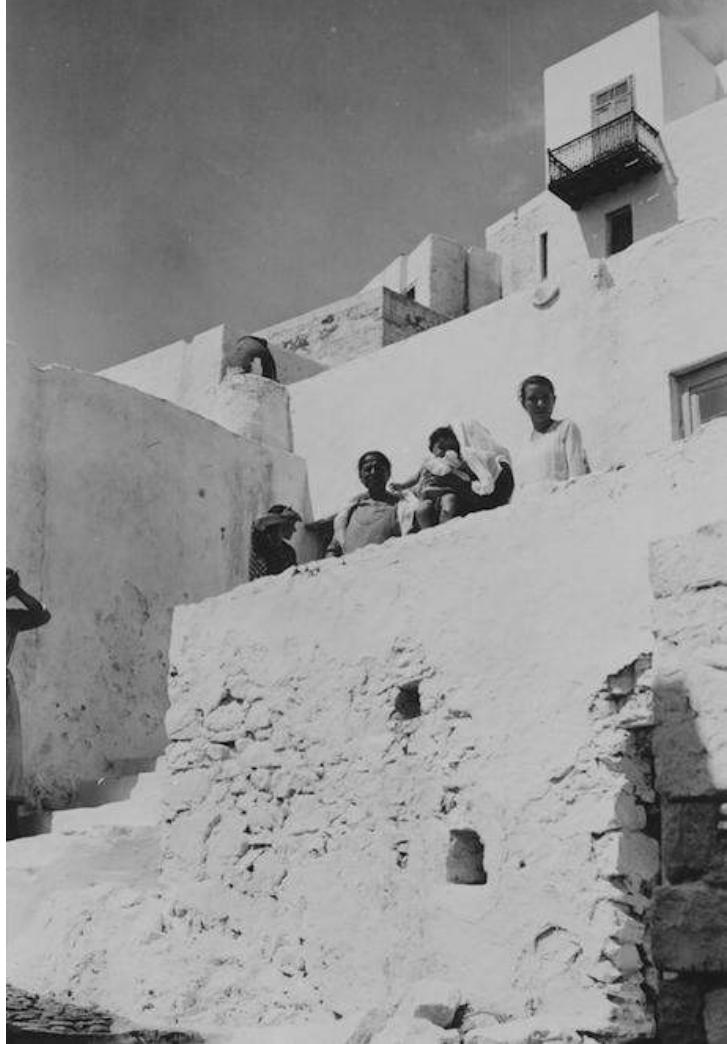
[26] Casa de Campo para Dionysis Lovedros
Aristotelis Zachos, Varymbombi, Ática, 1928-9
Fuente: Archivo fotográfico de E. Fessa-Emmanuel



[27] Le Corbusier durante el CIAM IV en la Escuela de Arquitectura de Atenas
Atenas, 1933.



[28] Asentamiento residencial, Santorini
Fotografía de Sigfried Giedion, agosto de 1933 durante el CIAM IV



[29,30] Asentamiento residencial, Santorini
Fotografías de Sigfried Giedion, agosto de 1933 durante el CIAM IV



[31,32] Stamos Papadakis, Villa Fakidis, Glyfada
Fotografías de Sigfried Giedion, agosto de 1933 durante el CIAM IV

CIAM IV y la apropiación de Occidente

Hace cincuenta años la arquitectura moderna se orientó hacia el sur, como un girasol. En su juventud, el puritano Le Corbusier descubrió la influencia humanizadora del Mediterráneo, el mar que, en la muerte, literalmente reclamó como propio.³⁶

Citando a este tardío Rudofsky que otorga a Le Corbusier la condición de mesías de la modernidad aprendida de la arquitectura mediterránea —sin quitar, faltaría más, ningún ápice de valor a este gran maestro— resulta pertinente remarcar lo irónico de la figura de Occidente como eterno descubridor y portador de conocimiento a lo largo de la historia. Es Occidente quien descubre América como si los pobladores que allí vivían hubieran tenido que haberse descubierto a sí mismos, de la misma manera que los propios habitantes mediterráneos —sin tener que proclamar como propio el lugar en el que nacieron— hubieran tenido que descubrir su propia arquitectura en pos de la modernidad.

La Escuela —*la Escuela de Arquitectura de Atenas (NTUA School of Architecture)*— tiene sólo quince años y ha matado el “academicismo” antes de que Le Corbusier lo declarara muerto.³⁷

Los postulados que en el cuarto Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (1933) son transmitidos por las grandes figuras de esa joven modernidad son recibidos en la capital griega con cierta suspicacia. De alguna manera, hay una percepción del movimiento moderno por parte de los arquitectos griegos que fueron testigos de aquel evento como una clase de “*esperanto*” en la medida en que este se asume como un estilo internacional. En un contexto en el que la herencia de la arquitectura que ha dejado el siglo anterior en Grecia ha sido percibido como algo impuesto desde occidente, se piensa que, una vez más, aquellos arquitectos ajenos a la realidad de este país quieren proclamar en sus propias fronteras un estilo que dice haber nacido de la propia tradición mediterránea. Poniéndose en sus carnes la contradicción que suscita esta idea es bastante controvertida. La arquitectura neoclásica más académica que llevaba realizándose en el siglo XIX por parte de arquitectos venidos de occidente llevaba tiempo muerta en una Grecia que había empezado a asumir su propia tradición como una

³⁶ RUDOFSKY, BERNARD. Cita extraída de *Bernard Rudofsky, desobediencia crítica a la modernidad*, p. 245. Orginalmente —y copio la nota del libro citado—: B. Rufosky, nota manuscrita citada en F. Scott, “Allegories of Nomadism and Dwelling”, *anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, ed. By S.W. Goldhagen and R. Legault, The MIT Press, 2000, p. 215.

³⁷ ANASTASIOS, ORLANDO. Palabras del decano de la Escuela de Arquitectura de Atenas, Anastasios Orlando, en 1932, como respuesta a los discursos de las grandes caras europeas del CIAM IV y del Movimiento Moderno. Cita extraída de *Greece: Modern Architecture in History* y traducida por el autor.

lección de arquitectura más allá de lo que se estuviera haciendo en el resto de Europa.

Cuando visitéis nuestras sonrientes islas del Egeo (...) estas visiones blancas que flotan entre el mar y el cielo, estoy seguro que os sorprenderán no solo por su perfecta sencillez y racionalidad de su caparazón, la pureza del contorno de estas antiguas casas de Delos, sino también por el apasionante espectáculo de las casas de las islas alrededor de Delos con sus volúmenes geométricos austeros (...) discerniréis en esas humildes casas las combinaciones de esquemas, proyecciones y depresiones de los volúmenes, las relaciones exitosas que un arquitecto contemporáneo habría deseado usar en su trabajo.³⁸

Esa arquitectura, a la que se hace referencia en esta intervención durante el congreso, nos habla de una armoniosa consonancia entre lo formal y lo funcional alcanzada por los humildes campesinos de esas islas. Al mismo tiempo, este congreso provocó una sensación de cierta orfandad, en el sentido de percibir el movimiento moderno como algo que no tenía cabida debido a las circunstancias de un país que, de alguna manera, se encontraba atado a un fuerte sentimiento de regionalidad.

Resulta interesante relatar cómo el participante más joven del equipo griego de este congreso, Isaac Saporta —amigo, por cierto, de Josep Lluís Sert—, pone en crisis ciertas cuestiones tratadas con tan solo 23 años:

Queridos amigos, nosotros —los jóvenes arquitectos griegos— estamos aquí, unos pocos, débiles, y expuestos a muchos ataques... sin una idea clara de qué dirección seguir.

¡¿Hacia dónde van los jóvenes arquitectos?! —exclamó—.³⁹

Los jóvenes arquitectos griegos sentían cierta incertidumbre sobre el camino que debían tomar, pues esa modernidad no tenía sentido sin el entendimiento de una “*nueva forma de vida*” por parte de la población griega, siendo reacios a imitar aquello que los arquitectos hacían “*más allá de los Alpes*”⁴⁰.

³⁸ PAPADAKIS, STAMOS, en el CIAM IV dirigiéndose a los arquitectos. Cita extraída de *Greece: Modern Architecture in History* y traducida por el autor, p. 114.. Durante el CIAM IV, los arquitectos participantes venidos de distintas partes de Europa fueron partícipes de una ruta encabezada por Papadakis a partir de la cual visitaron numerosas islas del Mar Egeo tales como Santorini, Mykonos, Milos, Aegina, Serifos, Ios, Hydra, Naxos, Paros, Delos y otras lugares de la Grecia continental como el Cabo Sounion o el pueblo de Monemvasia en el Peleponeso.

³⁹ SAPORTA, ISAAC, en *Techniká Chroniká*, pp. 44-45-46 (15 Octubre – 15 Noviembre 1933).

⁴⁰ Ídem.

¿Cómo puede ser la arquitectura moderna si no es razonable?⁴¹

Y esa irreverencia aún fue más acentuada por una serie de arquitectos e intelectuales griegos —quedando al margen del congreso— que “*habían desarrollado una actitud crítica contra el internacionalismo tecnocrático, racionalismo y formalismo dogmático del Movimiento Moderno*”⁴², al que se sumaría Aris Konstantinidis. Había una marcada distancia respecto de lo que en este congreso de arquitectura se estaba hablando encabezada por un Dimitris Pikionis —profesor en aquel momento de la Escuela de Arquitectura de Atenas— que advirtió a los allí presentes de “*las trampas de su entusiasmo por el CIAM*”.⁴³

Sin embargo, este CIAM IV dilucidó un nuevo camino para el progreso de la arquitectura moderna en Grecia de una forma positiva, si bien reforzando el valor atemporal del arte griego abogando por un sincretismo entre modernidad y tradición. Casi podríamos hablar del surgimiento de una **modernidad iconoclasta**.

Cambio de era

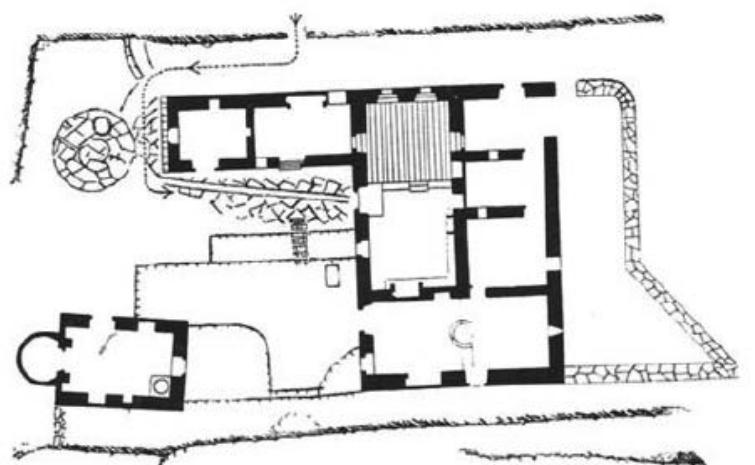
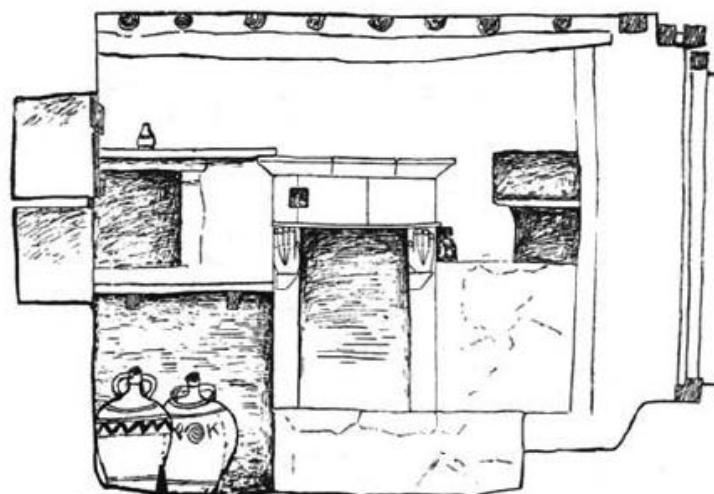
1936 es un punto de inflexión en el devenir político de Grecia, año en la que es declarada por Ioannis Metaxas⁴⁴ la “Tercera Civilización de Grecia”, haciendo referencia a la antigua Grecia como la primera, y a la Grecia bizantina como la segunda. En este período, el país está sumido en un caos político y social que deja atrás un período de ‘esplendor’ en cuanto a la construcción de edificios públicos y otros proyectos de viviendas como canalizadores del crecimiento demográfico y la llegada de refugiados. Grecia debe afrontar muchas dificultades económicas, así como el resto de Europa.

⁴¹ DE LA SOTA, ALEJANDRO. *Alejandro de la Sota. Sencilla justificación de su obra*. Conferencia de la serie *Alternativas periféricas al Movimiento Moderno* en A Coruña en 1986.

⁴² *Atlas of the Functional City. CIAM IV and Comparative Urban Analysis*, pp. 208-221.

⁴³ Ídem.

⁴⁴ Ioannis Metaxas fue un general y político griego, que dirigió el régimen dictatorial de carácter fascista que él mismo estableció en 1936.



[33] La Casa Rodakis
Aegina, Grecia, 1880

[34,35] Sección y planta de la Casa Rodakis
Dimitris Pikionis, dibujos publicados
en *To spiti tou Rodaki stin Aigina*, 1934

Aris Konstantinidis



[36] Aris Konstantinidis,
junto a la escultura de un gallo realizada por su esposa, Natalia Mela

Aris Konstantinidis, inicios

Aris Konstantinidis nace en Atenas en 1913. A los 18 años, se traslada a la ciudad alemana de Múnich para realizar sus estudios de arquitectura. Allí entraría en contacto con el movimiento moderno, cuyas ideas y conceptos se estaban extendiendo —o ya se habían extendido— por toda Europa. Sin duda alguna, esto le daría una visión práctica de la arquitectura y del mundo que utilizaría en su beneficio ante un paisaje y un entorno tan diferente del de Alemania como sería el de su Grecia natal, el cual se convertiría en su objeto de estudio hasta el final de sus días.

“Quien no conoce lenguas extranjeras, nada sabe de la suya propia.”⁴⁵

Konstantinidis citaba a Goethe en una entrevista llevada a cabo por Stathis Tsagaroussianos⁴⁶ en la que ‘justificaba’ el haber realizado sus estudios en Múnich —puesto que resulta paradójico el hecho de que más adelante se convirtiera en un incansable crítico de la modernidad acaecida en el norte y centro de Europa— afirmando que, estudiando en esta ciudad alemana, “quería aprender la arquitectura para escuchar la voz de cada lugar”⁴⁷. Es decir, adaptar ese conocimiento arquitectónico adquirido a las idiosincrasias de cada ubicación.

El mismo año que Ioannis Metaxas declara la “Tercerda Civilización Helénica”, Konstantinidis regresa a Atenas de sus estudios en Múnich. La Grecia que Konstantinidis se encuentra había dejado atrás una época que había sido fructífera en cuanto al desarrollo arquitectónico tanto en construcción como en la aparición de un pensamiento extendido de regionalismo, que recibía el movimiento moderno con cierto recelo. Algunos pensadores de esta época, comienzan a mirar ese pasado reciente con nostalgia.

La arquitectura se había distanciado en cierta medida de aquello que durante los años 20, en la época de Venizelos⁴⁸, atendía a aspectos vernáculos y regionalistas del país que, de alguna manera, había ‘creado escuela’. Europa se halla en un período de entreguerras que propicia el surgimiento

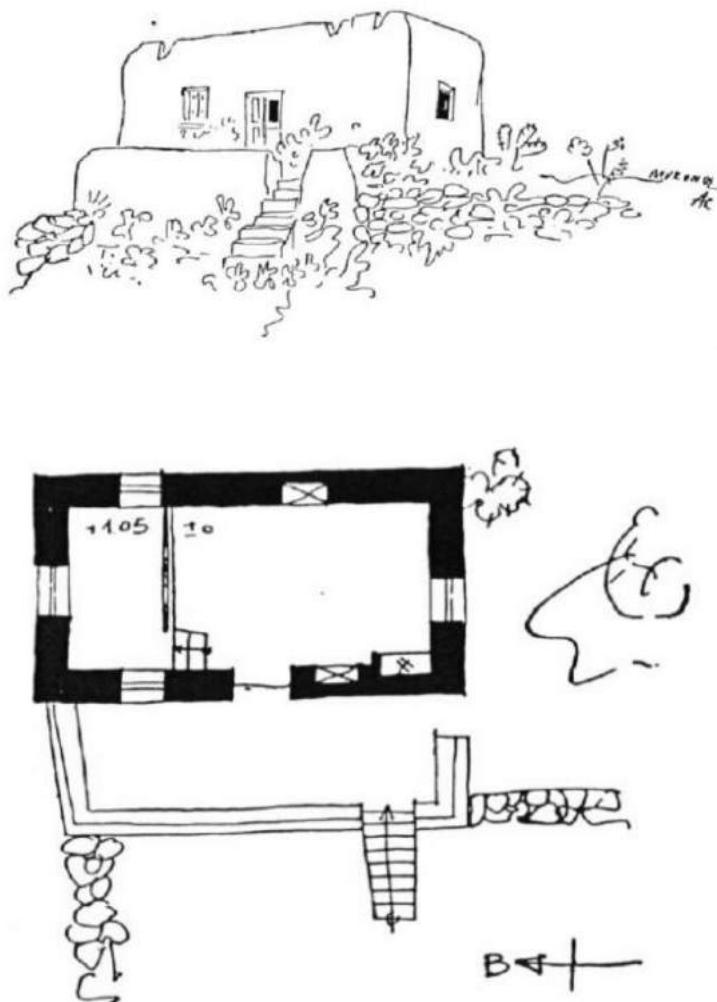
⁴⁵ Cita de Johann Wolfgang von Goethe pronunciada por Aris Konstantinidis en una entrevista de Stathis Tsagaroussianos a Aris Konstantinidis en 1992 tras la publicación de sus tres libros raros.

⁴⁶ Puntualizar quién es este tal Stahis

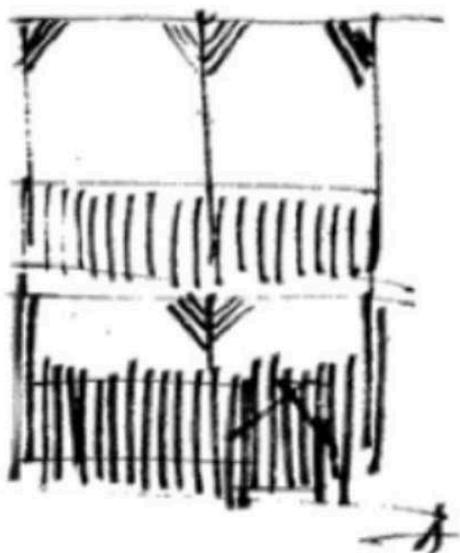
⁴⁷ KONSTANTINIDIS, ARIS, en una entrevista de Stathis Tsagaroussianos en 1992 tras la publicación de sus tres libros raros.

⁴⁸ VENIZELOS, ELEFTHERIOS, fue uno de los políticos más relevantes de la Grecia moderna, primer ministro en 7 ocasiones, la primera en 1910 y la última en 1933. Su política fue de gran importancia para el desarrollo e impulso de medidas que facilitaron el progreso de Grecia en las primeras décadas del siglo XX.

de un movimiento artístico de *retour à l'ordre* —retorno al orden— que pretende retrotraer el ideal clásico reinterpretándolo, alejándose de los ‘excesos’ de las vanguardias. En Grecia, arquitectos como Kassandras o Kryakkides, se ven influenciados por este movimiento probablemente por haber realizado sus estudios en París. Konstantinidis, en contraposición, adquiere una línea de pensamiento que se desmarca de esta ‘moda’ abriendo un nuevo camino para la arquitectura de su país. Este arquitecto, emulando a Zachos, iniciaría un viaje por Grecia a su regreso de Alemania que le pondría en contacto con la realidad de una tradición arquitectónica que le hablaría de unos valores que adoptaría en su propia arquitectura.

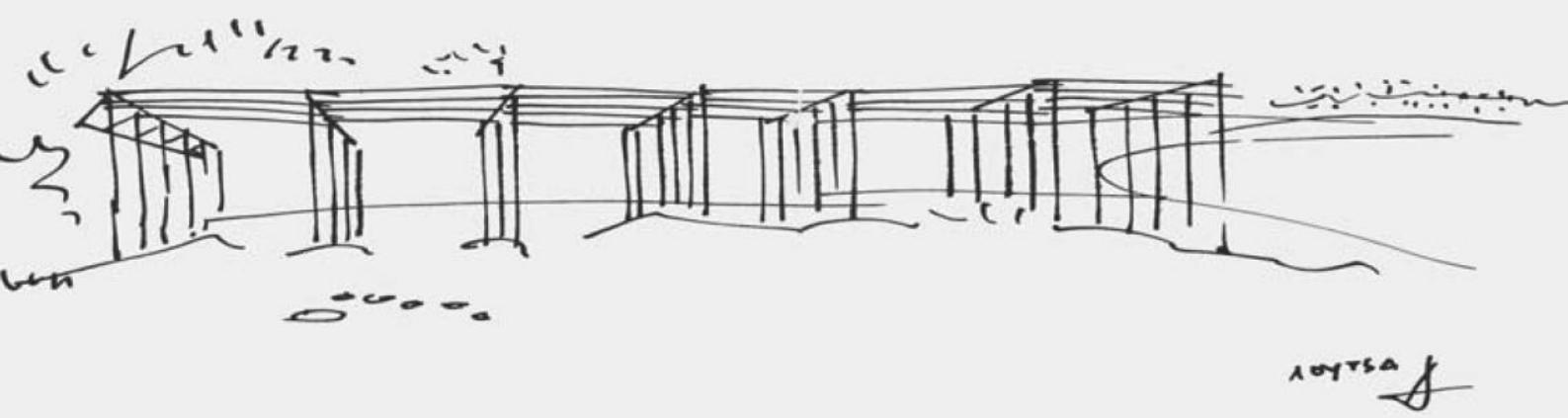


[37] Casa de una habitación en Mykonos
Perspectiva y planta
Aris Konstantinidis en *Two "Villages" from Mykonos*, 1947



[38] Casa con terraza elevada para dormir
Plaka, Atenas, 1938

Apunte y fotografía de Aris Konstantinidis en *Elements for Self-Knowledge; Towards a True Architecture, Photographs, Drawings, Notes*, Atenas, 1975.



[39] Estructura de cubrición en la playa
Fotografía y apunte de Aris Konstantinidis en *Elements for Self-Knowledge; Towards a True Architecture, Photographs, Drawings, Notes*, Atenas, 1975.

El encuentro con lo vernáculo

Siento que algo se vuelve profundo en mi corazón —un despliegue— los recuerdos y el fuego todavía arden. Quizá la vacilación, la sorpresa y la incertidumbre junto con la incredulidad equivocada inicial. El primer encuentro dulce vuelve más fuertemente, el primer beso y el abrazo —los muchos abrazos fuertes— y el interminable hacer el amor con la entera naturaleza.⁴⁹

Aris Konstantinidis publica en 1947 *Dos pueblos de Mykonos* y tres años más tarde, en 1950, *Las antiguas casas de Atenas*. Estos primeros textos del autor dejan constancia de su encuentro con lo vernáculo. Si bien la publicación de este primero se produce a finales de los años 40, Konstantinidis comienza a trabajar e investigar lo “popular”⁵⁰, lo vernáculo, inmediatamente después de volver de realizar sus estudios en Alemania en 1936, mismo año, también, que comienza a trabajar en el Departamento de Planeamiento de la Gran Atenas.

Decimos arquitectura “popular” y nuestra imaginación construye casi un edificio divino. Pero, ¿cuál es el significado de esta palabra y qué justifica su existencia? Y, ¿cuáles son las obras del hombre en La Tierra y cuáles no lo son? Y, finalmente, ¿qué parte de nosotros mismos es “la gente” [*laós*] y cuál no lo es?⁵¹

Es en este período cuando se produce ese “despliegue”. Aris Konstantinidis viaja a la isla de Mykonos con el objetivo de, en palabras de este arquitecto, “escuchar” ese *laós*, haciendo referencia a un acercamiento al “hombre humilde”. Konstantinidis quería conocer el causante de una arquitectura que encierra una sabiduría y conocimiento ancestrales a través de la figura del humilde campesino ‘auto-constructor’ de su propia arquitectura.

Si atendemos a los escritos que nos dejó este arquitecto, desde un primer momento observamos que adquiere una actitud un tanto —o no tanto— demótica en cuando a una desmesurada pasión hacia lo autóctono, hacia lo griego. Claramente, podemos afirmar que Aris Konstantinidis ha entrado en contacto con pensadores como, el ya mencionado anteriormente, Giannopoulos.

En ese temprano libro, Konstantinidis habla de la “verdadera arquitectura”. Los conocimientos que adquirió habiendo recibido una educación en

⁴⁹ KONSTANTINIDIS, ARIS. *Two “Villages” from Mykonos (Δύο "Χωριά" από τη Μύκονο)*, 1947. Primer párrafo del preámbulo del libro. Traducido por el autor.

⁵⁰ *Popular* es el término que utiliza Aris Konstantinidis, así como en el griego en general, para denominar lo vernáculo.

⁵¹ KONSTANTINIDIS, ARIS. *Two “Villages” from Mykonos (Δύο "Χωριά" από τη Μύκονο)*, 1947, p. 12. Traducido por el autor.

ese ambiente europeo, los adaptó al contexto del sur. De esta manera, hace una lectura de esas humildes casas de las Cícladas como “*racionales*” y “*funcionales*”, términos que se estaban utilizando para definir el movimiento moderno. Ese estudio de la arquitectura popular en Mykonos fue una experiencia que casi podríamos calificarla como reveladora para Konstantinidis, afirmando que había descubierto en esas “*sencillas*” e “*inocentes*” viviendas las obras más “*verdaderas*” y “*bellas*” del hombre.

Renace, como si fueras un recién nacido de nuevo, y ábrete al espacio infinito. Y corre a través de las colinas, los senderos, las playas de arena... corre a descubrir la belleza de la arquitectura. Las piedras brillantes que deslumbraban desde lejos, y que pensabas que fueron colocadas por nuestro Gran Creador del mundo, fíjate cuando te aproximes a ellas que, sin embargo, son pequeñas, entrañables, inocentes obras del hombre, creadas en medio de su labor diaria.⁵²

El cobertizo, fragmentos de una entrevista con Stathis Tsagarussianos

[...] las soluciones típicas que encontramos cuando tratamos de buscar la perfecta siempre han estado en el lugar, por supuesto, siempre que el hombre continúe caminando con sus dos pies sobre la tierra. Cuando los refugiados de Asia Menor llegaron a Grecia —tras la Catástrofe de Esmirna en 1922, como ya se ha mencionado—, la mayoría de ellos construyeron sus hogares aquí de manera sencilla, casi haciendo lo mismo: una habitación cerrada, un cobertizo frente a ella e, incluso, un patio deantero.

[...] los refugiados no sabían que el Palacio de Néstor en Pilos era tan antiguo, o que el 22 aún no se había revelado, ni sabían qué eran los palacios de Tiryns, de Micenas, los palacios de Knossos y Festos. Lo hicieron porque escucharon el paisaje griego, en necesidad del péndulo. Esta es la razón por la que el cobertizo mantiene alejado nuestro sol caliente en verano, el mismo sol que baja en invierno y lo deja entrar en la habitación helada. Por otro lado, está el patio, porque en la Grecia templada “*la vida está en el aire libre*”, como dijo Pericles Giannopoulos, y podemos vivir durante mucho tiempo a cielo abierto. Pero más importante que el patio, era el cobertizo, una de las cosas más importantes de la arquitectura, que hoy en día me parece totalmente ignorada.

[...] Los refugiados no tenían lo que llamamos “educación”, solo mantenían sus instintos intactos y genuinos, y entendían lo qué significa vivir con esa luz sobre estas piedras.⁵³

⁵² Ídem., p. 10.

⁵³ KONSTANTINIDIS, ARIS, en una entrevista de Stathis Tsagarussianos en 1992 tras la publicación de sus tres libros raros.



[40,41] Cobertizos
Aris Konstantinidis, GOD-BUILT.

Crítica al Estilo Internacional

Tal vez en otros lugares —más allá del horizonte griego— la acción del arquitecto se presente de manera más fácil, quizás porque la técnica puede soportarse por sí sola. Pero aquí, en Grecia, así como en su naturaleza, la cual tiene una belleza espiritual y en donde el paisaje está tan arquitectónicamente estructurado, la técnica no es una bebida capaz de sostenerse de forma tan dura, tan estafadora, sin el elemento que nutra el lugar.⁵⁴

Desde un primer momento ya quiere desmarcarse y sentar diferencias con aquello que considera “*más allá del horizonte griego*”, haciendo referencia a una arquitectura que, en su opinión, nace sin mayor ambición que la de querer ser el resultado de la técnica al servicio de la construcción, en la que probablemente, el paisaje —en estos países del norte de Europa— no tuviera para los arquitectos el suficiente valor como para ser tenidos en consideración, generando una arquitectura entendida en sí misma y no en su entorno. Ya veíamos como durante el CIAM IV celebrado en Atenas en 1933, aquello llamado *Estilo Internacional*⁵⁵ era recibido en Grecia como algo impuesto que suscitaba desconfianza por considerarse que no tenía cabida una arquitectura común en cualquier lugar siguiendo patrones establecidos, ya que cada lugar, cada paisaje, así como la gente que lo habita, está sujeto a determinados condicionantes a los que se debe responder.

La defensa de la arquitectura moderna, no como un estilo formal, sino como un medio que permite una forma de vida.⁵⁶

Si al final la arquitectura queda reducida al formalismo como único valor individual que se presenta inconexo al entorno y al habitante, la modernidad queda relegada a una situación de incoherencia y cosificación. La arquitectura debe ser una “*bebida*” cuyos ingredientes contemplen tanto la técnica como los “*nutrientes*” capaces de poner en relación la construcción con el lugar. Por ello, el “*esperanto*” arquitectónico para Konstantinidis se muestra como un sinsentido que no atiende a la particularidad de cada lugar.

La verdadera arquitectura, como cualquier arte, tiene que ser indígena, no internacional.⁵⁷

⁵⁴ KONSTANTINIDIS, ARIS. *Two “Villages” from Mykonos (Δύο "Χωριά" από τη Μύκονο)*, 1947, p. 10. Traducido por el autor.

⁵⁵ El *Estilo Internacional* nace en el contexto del movimiento moderno con el objetivo de establecer una arquitectura basada en el funcionalismo capaz de hacer frente a las inquietudes del hombre moderno y que fuera válida en cualquier contexto.

⁵⁶ TZONIS, ALEXANDER y RODI, ALCESTIS P.. *Greece: Modern Architectures in History*, p. 138. Traducido por el autor.

⁵⁷ KONSTANTINIDIS, ARIS. *Projects and Buildings*, 1981, p. 262. Traducido por el autor.

Aquella arquitectura que ha perdido las raíces locales adquiere una imagen de descontextualización como se nos presenta en esta parodia de la modernidad [fig. 42] que evoca un lugar que no coincide con él que verdaderamente es.

[42] Fotomontaje del Weissenhof como si se tratara de un pueblo árabe,
"remarcando la naturaleza extranjera y mediterránea de la arquitectura del
movimiento moderno", 1940.



Pikionis y Konstantinidis, la búsqueda de la verdad

Si hablamos de arquitectura moderna en Grecia hay un nombre que resuena en nuestra mente por encima de cualquier otro: Dimitris Pikionis. Si bien, debemos decir aquí que este arquitecto griego quizás no fuera tan moderno como se piensa, y puede que su sensibilidad artística fuera mucho más fuerte que el afán puramente arquitectónico.

Pikionis siempre quiso ser un pintor, no un arquitecto.⁵⁸

Lo popular despertó tanto en Pikionis como, más adelante, en Konstantinidis, un interés que se reflejaría en la propia obra de ambos. Sin embargo, ese interés se manifestó de dos formas distintas en estos dos arquitectos, desarrollando una búsqueda de la “verdad” que se contraponía, de alguna forma, en un caso y otro.

Hay una cuestión clave en este asunto: qué debe considerarse como popular y de qué manera. Pikionis entiende el arte y la arquitectura clásicas como si se tratase de, efectivamente, un arte y una arquitectura popular. Ese entendimiento nos habla del lenguaje de esa arquitectura equiparada de alguna manera con la naturaleza y con el hombre, como este dibujo de la columna dórica que Pikionis lo compara con el movimiento de la falda de una mujer [fig. 43]. Konstantinidis, sin embargo, contempla el legado anónimo de una forma que trasciende lo meramente lingüístico, relegando ese entendimiento de Pikionis a una posición que quizás sea de naif. Aris, aunque no de forma explícita, en muchos de sus escritos transmite cierta animadversión hacia el pensamiento de Pikionis, cuyo trabajo quizás se muestre “demasiado emotivo, demasiado sentimental y demasiado artístico” para ser contemplado como un arquitecto “real”⁵⁹.

Aunque para ambos la arquitectura popular está conectada indudablemente con el hombre y con la naturaleza, Konstantinidis muestra una actitud más racional relacionada también con una modernidad interiorizada en una mayor medida que Pikionis. Esa idea de la arquitectura clásica, en el sentido lingüístico, entendida como popular para Pikionis, se desvanecía en un Konstantinidis para el que “la típica arquitectura clásica —haciendo alusión al neoclasicismo del siglo anterior— no era arquitectura griega, sino algo impuesto por los poderes occidentales” y “lo que importa es la orga-

⁵⁸ KOUTSOUPOS, I., en la conferencia *Cutting as a method for understanding space: the case of Konstantinidis and Pikionis*. Escuela de Arquitectura de Atenas, 10.01.2018. (Nota de cuaderno)

⁵⁹ THEOCHOROPOULOU, IOANNA. Artículo *Nature and The people “The Vernacular and the Search for a True Greek Architecture”* en *Modern Architecture and The Mediterranean*. p. 121. Traducido por el autor.

*nización de la vida que hay dentro de estas casas*⁶⁰. Quizá en Pikionis hubiera un interés con un mayor componente compositivo, en el que la fachada tenía una gran importancia y Konstantinidis, en cambio, estaba más interesado en la relación de la casa con el paisaje, en la relación del dentro y el fuera, y, por encima de todo, en “*lo esencial*”, entendido como el valor fundamental capaz de conectar al hombre con la naturaleza. Estas son, para este segundo, “*las verdaderas características de la arquitectura tradicional griega*”⁶¹.



[43] *Ritmo dórico*

Dimitris Pikionis, comparación del movimiento que evoca la columna dórica con la falda de una mujer al bailar en *A Sentimental Topography*, 1935

⁶⁰ KOUTSOUPOS, I., en la conferencia *Cutting as a method for understanding space: the case of Konstantinidis and Pikionis*. Escuela de Arquitectura de Atenas, 10.01.2018. (Nota de cuaderno)

⁶¹ Ídem.



[44] Dibujo de la serie Ática
Dimitris Pikionis, 1930s



[45] Detalle de los caminos entorno a la Acrópolis y el monte Filopapus
Dimitris Pikionis, 1950-57

Detrás de la mirada de Aris Konstantinidis

Aquí, en este libro, hay algunas fotografías (tomadas en distintos momentos entre 1945 y 1980) las cuales intentan mostrar que esas manifestaciones de verdad y sabiduría y belleza en el paisaje y en los edificios no han desaparecido irrevocablemente, todavía pueden ser vistas hoy mismo, en la tierra de Grecia, provistas de lo que uno desea —y busca— ver con el alma entera; sean lo viejas que sean, y en efecto antiguas, esas manifestaciones de verdad, sabiduría, belleza, se mantendrán firmes, deslumbrantemente nuevas, en la era de un resurgimiento de optimismo.⁶²

La fotografía de Aris Konstantinidis es una fotografía intencionada; una fotografía que enseña lo que este arquitecto quiere mostrar, no aleatoriamente, sino con una intención que podríamos equiparar a una escena de cine.

Konstantinidis no es un arquitecto que fotografía, es un arquitecto que, además de arquitecto, es fotógrafo. En la arquitectura existen innumerables arquitectos que fotografían y que han fotografiado, lo cual no quiere decir que haya en ese fotografiar, efectivamente, una virtud equiparable a la de un fotógrafo. Si pensamos en Rudosky, él mismo afirmaba que no era fotógrafo y que esta herramienta sencillamente le otorgaba la inmediatez de capturar aquello que se presentaba ante sus ojos de una forma tan rápida e instantánea que no habría conseguido con el papel y los instrumentos de dibujo.

Rudosky es un arquitecto que fotografía, incluso en ocasiones, sin detenerse para encuadrar correctamente la foto. Pero si analizamos las fotografías de *God-Built*, podemos afirmar tajantemente que Konstantinidis se detiene. Se detiene allí donde aquello que observa se presenta de la forma más clara y evidente capaz de transmitir “*lo esencial*” de ese paisaje y de esa arquitectura para, en último estadio, disparar. Aquí radica la diferencia, los arquitectos que se detienen y los que no.

La fotografía de Konstantinidis muestra una imagen sosegada, serena, tranquila; un encuadre sencillo que evoca, de la misma manera, una sencillez en la que el objeto u objetos, entendidos como elementos naturales o construidos, se convierten en los personajes de la fotografía. Rara vez aparece una persona en sus fotografía; la importancia la abarcan por completo esas realidades paisajísticas y construidas que, de la misma manera y al mismo tiempo, representan al hombre humilde.

⁶² KONSTANTINIDIS, ARIS. *GOD-BUILT, Landscapes and houses of modern Greece*, en el prólogo. Traducido por el autor.

Es, prácticamente, un ejercicio de abstracción a través de la fotografía o, más bien, un ejercicio de evocar una abstracción de cada una de las particularidades que Aris se va encontrando en ese ‘recorrer’ el territorio griego a lo largo de toda su vida. Él mismo daba más importancia a las imágenes como transmisoras de mensajes por encima de cualquier cosa que pudiera ser escrita. Quiero pensar que en cada fotografía se esconde una idea, una lección; puede aparecer un muro, un suelo, un árbol solitario, un paisaje entrecortado o una casita aislada; al fin y al cabo casi podríamos entender su obra fotográfica como un ejercicio de ilustrar aquello de lo que hablaba Pericles Giannopoulos: “*la unidad de las características importantes y la infinita variedad de características secundarias*” del país heleno.



[46] Fotografía 242
Aris Konstantinidis, GOD-BUILT.



[47,48] Fotografías 194, 206
Aris Konstantinidis, GOD-BUILT.

Huellas: modernidad y tradición

[...] si fuera capaz de construir cada estructura con mis propias manos —ojalá un arquitecto pudiera hacer todo por sí mismo, como los pintores y los escultores— nunca tendría que recurrir a la mesa de dibujo para realizar planos, secciones y alzados.

Aris Konstantinidis

Hablaremos aquí de una serie de proyectos construidos que se toman en consideración por ser apreciados como algunos de los mayores exponentes del pensamiento y del discurso que Aris Konstantinidis deja constancia en sus publicaciones. Quisiera que se entendieran —porque a mí modo de ver así resultan— como un ejemplo de arquitectura manifiesto en el que la propia concepción del espacio, de la vivienda, del paisaje, está explicada a través del elemento construido.

Una primera obra y las cuestiones aprendidas de aquellos estudios que supondrían el encuentro de Konstantinidis con lo vernáculo, me sirven aquí para tratar de identificar las estrategias que marcarán una línea de pensamiento que se posiciona entre lo tradicional y lo moderno, una arquitectura nacida, por una parte, de la enseñanza que el paisaje y el hombre ofrecen y, por otra, de la técnica y la modernidad heredada de sus época de estudiante en Alemania. Se enumerarán, pues, distintas ideas que, se considera, encierra la Grecia anónima y que tienen su reflejo en esta casa así como en las obras que veremos.



[49] Casa en Elefsina. Ática (Grecia), 1938.
Aris Konstantinidis. Fotografía de *Projects and Buildings*.

Estrategias, desde la primera obra:
la Casa en Elefsina

En esta temprana obra que Aris Konstantinidis realiza con tan solo 25 años, al mismo tiempo que está sumergido en sus primeras investigaciones sobre las construcciones vernáculas y el paisaje de su Grecia natal, subyacen las intenciones y claves que se manifestarán a través de toda su carrera. La influencia de lo anónimo y la mirada de fotógrafo, así como la presencia de la naturaleza, sientan las bases de su entendimiento de la arquitectura desde este primer momento.

Kenneth Frampton, en *Historia crítica de la arquitectura moderna*, pasa de puntillas sobre la modernidad en Grecia, pero deja una afirmación, a propósito del ya citado en este trabajo Alexander Tzonis, que es, cuanto menos, remarcable: “*la arquitectura moderna conscientemente regionalista surgió en Grecia con las primeras obras de Aris Konstantinidis (la casa en Elfsina, de 1938, y la exposición de jardinería de Kifissiá, de 1940)*”⁶⁴. De alguna manera, Aris Konstantinidis introducía el carácter regionalista en la arquitectura de una manera consciente, por primera vez en la historia, no como lenguaje, sino como estrategia enfocada a la consonancia con el contexto.

⁶⁴ FRAMPTON, KENNETH. *Historia crítica de la arquitectura moderna*, pp. 330-331.



[50] Fotografía 53
Aris Konstantinidis, GOD-BUILT.

Escuchar la voz del lugar

La arquitectura nace de la tierra que le rodea; la arquitectura está directamente relacionada con la tierra de la misma manera que lo está un árbol o un arbusto.⁶⁵

Arquitectura empática

Creo que todo radica, desde el primer momento, en el lugar, en “*escuchar la voz del lugar*”. La interacción del espacio construido con la naturaleza que le rodea se convierte en algo a tener en cuenta desde el inicio del ‘pensar’. Para Konstantinidis, ese diluirse de la arquitectura con el entorno era algo que de forma casi natural, inherente, surgía en las construcciones vernáculas. El paisaje griego es algo que está dentro del inconsciente de sus habitantes desde antes de que Grecia fuera Grecia y esto genera, como decíamos al principio de esta investigación, una íntima relación con el lugar. Espacio, naturaleza y hombre son un todo inseparable. Y es que, para Aris Konstantinidis, una obra de arquitectura debe ser contemplada y **experimentada** como “*una estructura completa con y en el paisaje, no como una fotografía en una publicación*”; es decir, una arquitectura entendida no como un simple añadido, sino como un elemento inseparable del medio natural.

Primero, “corro” a ver el lugar en cuestión y el paisaje que lo “abraza”. Ahí, sentado sobre el suelo o en una roca, intento visualizar cómo esta nueva estructura —pequeña o grande, una casa unifamiliar o un complejo de casas— se levantaría correctamente en el sitio específico; entonces, en algún punto, me levanto y voy a ver el lugar desde la distancia; pero pronto vuelvo de nuevo a mi roca. Usando mi mente —pero también la mente del corazón— intento “construir” la planta, las secciones y los alzados de la estructura. Todo esto lo hago en el aire, en el cielo o en el sitio (ya sea urbano o abierto por todos los lados). Una vez hecho esto, voy a la mesa de dibujo y cojo algunas láminas para “tomar apuntes”; eso es dibujar, lo que tengo construido mentalmente en el lugar. Todo surge ahora como debería; en realidad de una forma más fácil, más rápida, menos dificultosa y más segura de sí misma que si hubiera empezado de otra manera alejada de allí [...].⁶⁶

Según Konstantinidis, la arquitectura debe nacer de la experimentación con el lugar, *in situ*. Es de esta manera, también, cómo surge la arquitectura anónima. Los habitantes de un lugar determinado, gracias a la experiencia

⁶⁵ KONSTANTINIDIS, ARIS. *For architecture*, 1972, p. 181. Traducido por el autor.

⁶⁶ KONSTANTINIDIS, ARIS. *Projects and Buildings*, 1981, p. 262. Traducido por el autor.

adquirida durante generaciones en contacto con esa tierra, conocen perfectamente el paisaje, las condiciones climáticas y los materiales, que, inconscientemente, dan forma a una arquitectura que ofrece la mayor adaptación con el medio de manera sencilla y sincera. Es así como Aris Konstantinidis comienza con esa experiencia, con ese contacto con el lugar, introduciéndose en el papel del habitante, lo que nos suscita una arquitectura que podríamos tildar de **empática**. Esta concepción de arquitectura empática parece querer retrotraernos a esa utopía de “enseñar a los habitantes de un lugar a cómo dibujar”. Aquí está sucediendo lo contrario: es el arquitecto el que está aprendiendo a habitar el lugar para pensar como el habitante.

El paisaje como moldeador de la arquitectura

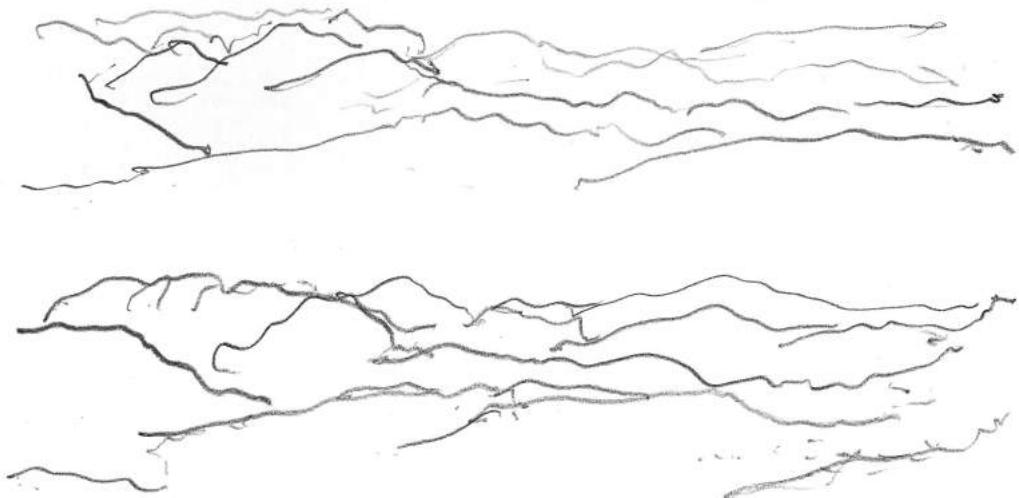
La Arquitectura es una emoción habitable que se logra al Sublimar la Naturaleza.⁶⁷

El territorio griego se extiende siendo testigo de una irregularidad y un continuo salto de terreno que parece moldear y esculpir la morfología de cada población. Si dirigimos la mirada a la antigua Grecia, se presenta ante nosotros un legado arquitectónico que surge en aquellos lugares en los que la naturaleza se exhibe de una manera característica, donde la ubicación elegida para erigir templos, santuarios o *polis* posee una singularidad única. En el Santuario de Delfos, espacio y arquitectura se convierten en un recorrido subordinado a la topografía ascendente. De la misma manera, innumerables pueblos, haciendo ‘apología’ de la idea clásica del lugar, se encaraman a topografías que someten su urbanización a una sinuosidad consecuente con el contexto.

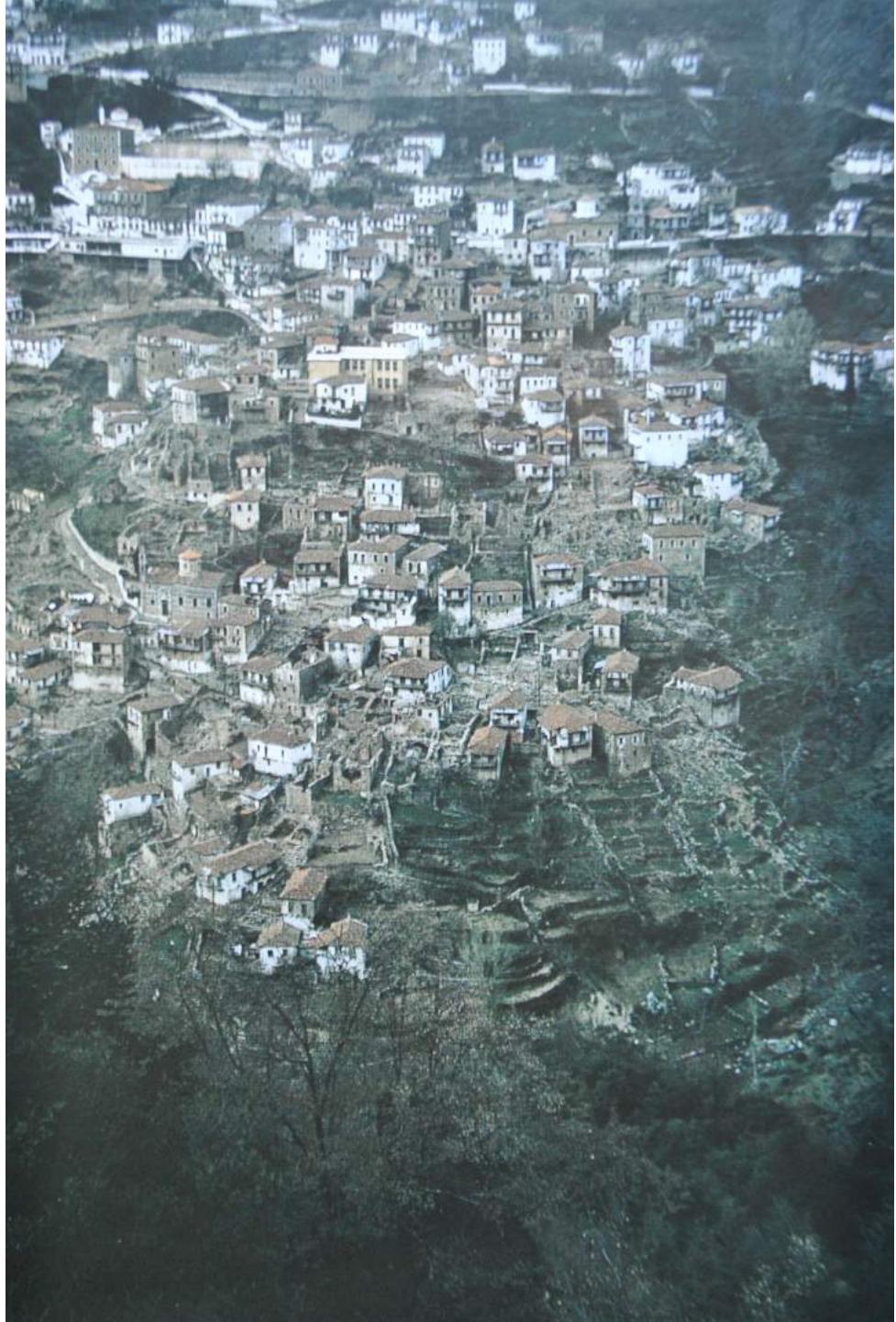
Arquitectura no es un arte, es una función natural. Crece desde el suelo, como los animales y las plantas. O crece como un árbol que se despliega y desarrolla, tan largo como lo que el hombre que lo plantó cuida de él con la debida atención. Esos edificios genuinos siempre parecen como si hubieran sido enraizados en el paisaje.⁶⁸

⁶⁷ APARICIO GUISADO, JOSE MARÍA. *El muro*, p. 27.

⁶⁸ KONSTANTINIDIS, ARIS. *Elements for self-knwolidge – Towards a True Architecture*, 1975. Traducido por el autor.



[51, 52] *Horizontes del Peloponeso,*
irregularidad constante en el paisaje de Grecia
Apunte del autor, febrero 2018



[53] Fotografía 19
Aris Konstantinidis, GOD-BUILT.



[54] Pueblo que mira
Mólista, Epirus (Grecia)
Dibujo del autor, octubre 2017



[55] Pueblo que mira
Sección, vista y detalles de la iglesia, la plaza y una casa en
Mólista, Epirus (Grecia)
Dibujo del autor, octubre 2017



[56,57] *Pueblo que mira*
Ermúpoli, Syros (Grecia)
Apuntes del autor, octubre 2017



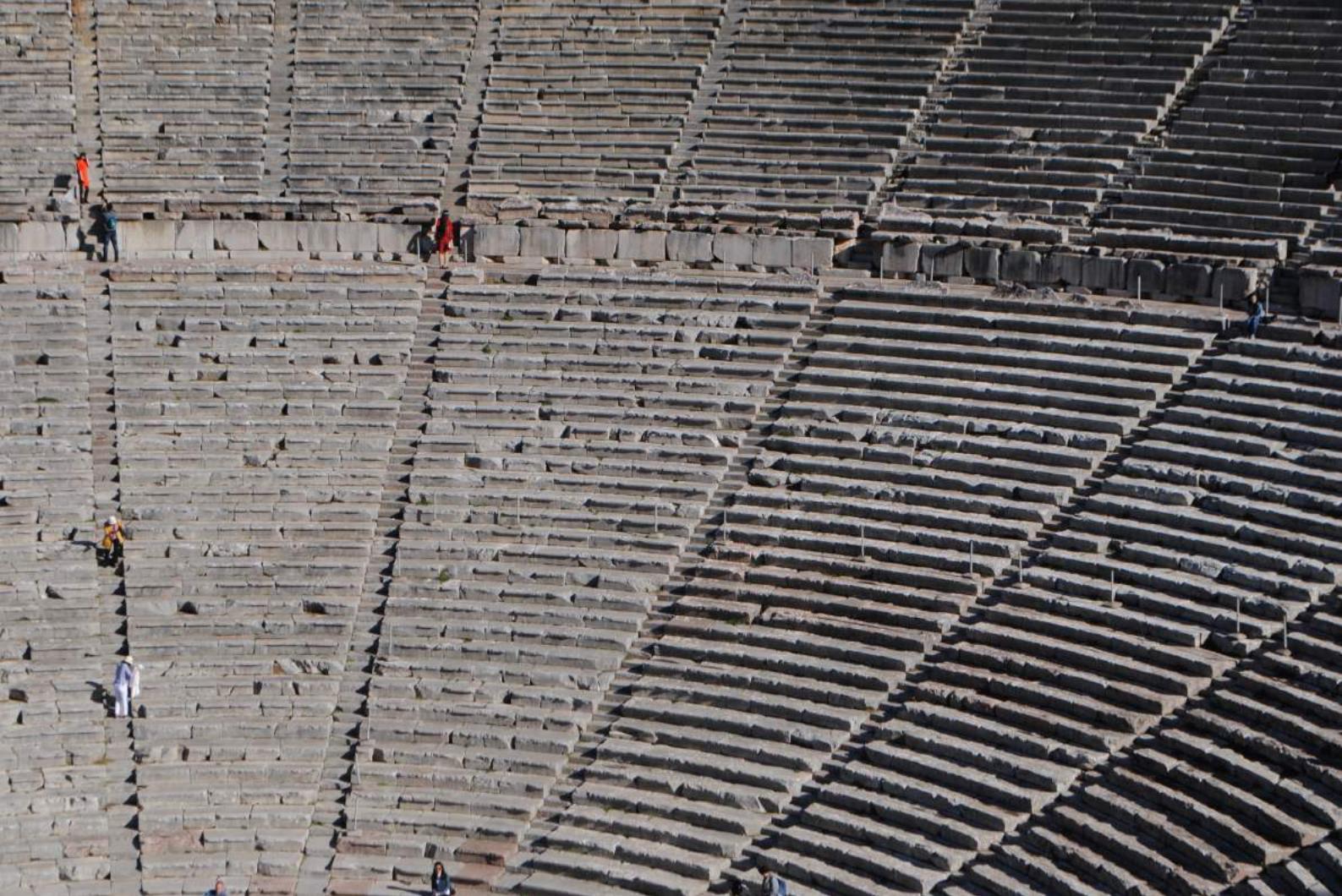
[59] *Bancales y arquitectura*
Pueblo abandonado de Vathia, Península de Mani, Peloponeso (Grecia)
Apunte del autor, marzo 2018



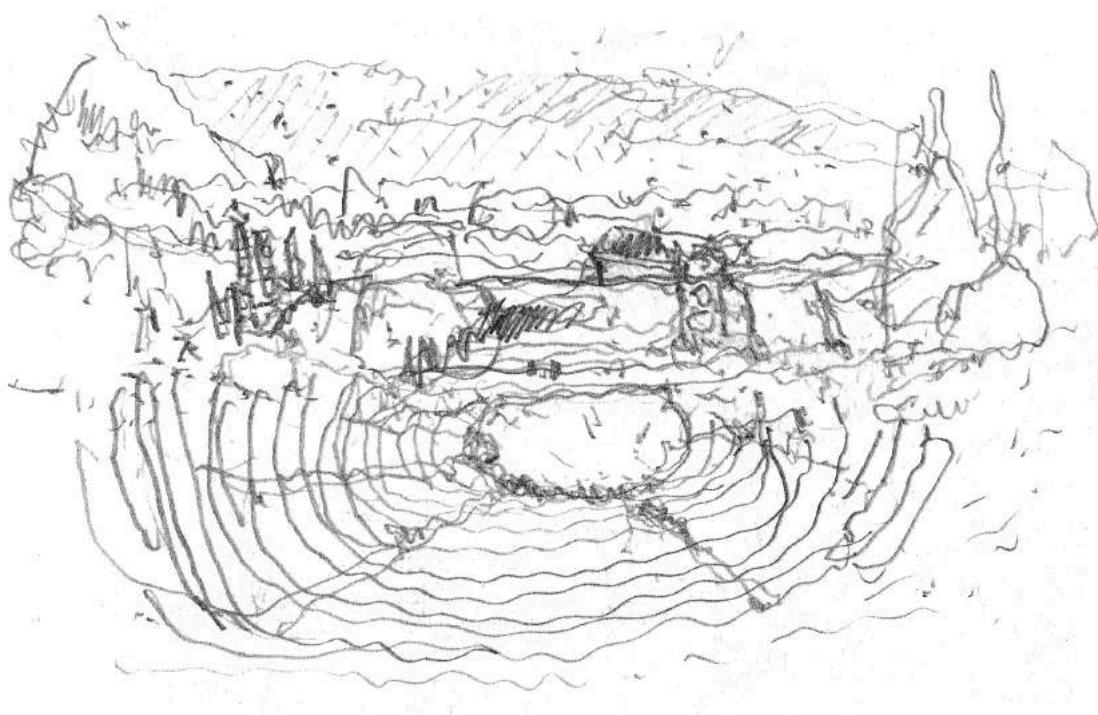
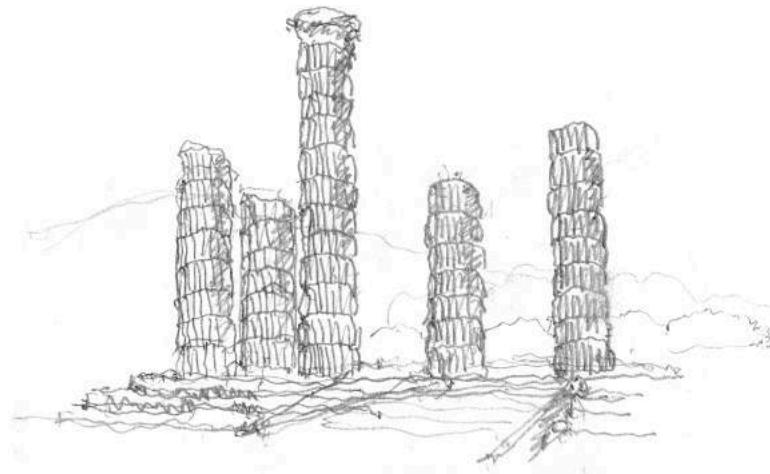
[60] *Paisaje, tormenta y capilla*
Syros, Grecia
Fotografía del autor, febrero 2018



Ciudad encaramada
[61] Oia, Santorini (Grecia)
[62] Ermúpoli, Isla de Syros (Grecia)
Apuntes del autor, febrero 2018



[63] Teatro de Epidauro
Peloponeso, Grecia
Fotografía del autor, noviembre 2017



[64, 65] Templo de Apolo y Teatro en el Santuario de Delfos⁶⁹

Delfos, Grecia

Apuntes del autor, octubre 2017

Posterior: [66] Desinficación en el límite

Santorini, Grecia

Imagen extraída de Google Earth

⁶⁹ El teatro griego se adapta a la ladera existente apoyando el graderío sobre el terreno, generando una economía en la arquitectura —en el sentido de aprovechar la naturaleza existente— y una amabilidad con el paisaje en la medida que el elemento surge del propio suelo.



[66] Casa anónima en la isla de Syros (Cícladas).

Fotografía del autor, febrero 2018

[67] Casa de campo en Elefsina, (estado actual).

Aris Konstantinidis, Ática (Grecia), 1938.

Fotografía del autor, junio 2018⁷⁰

Opuesto: [68] Desinfección en el límite

Santorini, Grecia

Imagen extraída de Google Earth

⁷⁰ Objeto de estudio y objeto construido. El estudio de la arquitectura anónima desde sus inicios está presente en su obra construida. Si miramos estas dos imágenes, la Casa en Elefsina parece querer evocar la misma relación con lugar y paisaje que una casa anónima en una isla de las Cícladas.



El asentamiento en el territorio

En ese paisaje ‘moldeador’, la arquitectura debe asentarse de la manera menos invasiva. Existe aquí, asimismo, un afán por querer controlar la topografía de una manera que facilite la distribución de suelo llano permitiendo la habitabilidad del terreno. El muro surge, entonces, como la mínima expresión de arquitectura capaz de dividir y contener una porción de terreno en una topografía irregular. Observemos de nuevo el paisaje griego; es común ver cómo, a lo largo de los siglos, el territorio ha quedado fragmentado por este elemento —el muro— por razones de repartimiento, creación de terrazas para cultivos, o como barrera para el control de animales. En el mediterráneo el bancal aparece como forma de almacenar el agua en un suelo que en numerosas ocasiones acoge las raíces del olivo, desde una inteligencia ancestral que genera una arquitectura de paisaje. Este muro surge desde la inmediatez de escoger aquellas piedras más validas del propio lugar para ser levantado en forma de mampostería a hueso.

Construir un muro es uno de los hechos más elementales que cabe esperar de la arquitectura. Por ello la construcción más sencilla de una tapia consistió a menudo en realizarla con lo que se tenía a mano. Generalmente una sucesión de piedras que se apilan sin mortero pero con cierto orden basta. Porque para levantar un muro impresa una sencilla lógica de la construcción y del mínimo esfuerzo. [...]

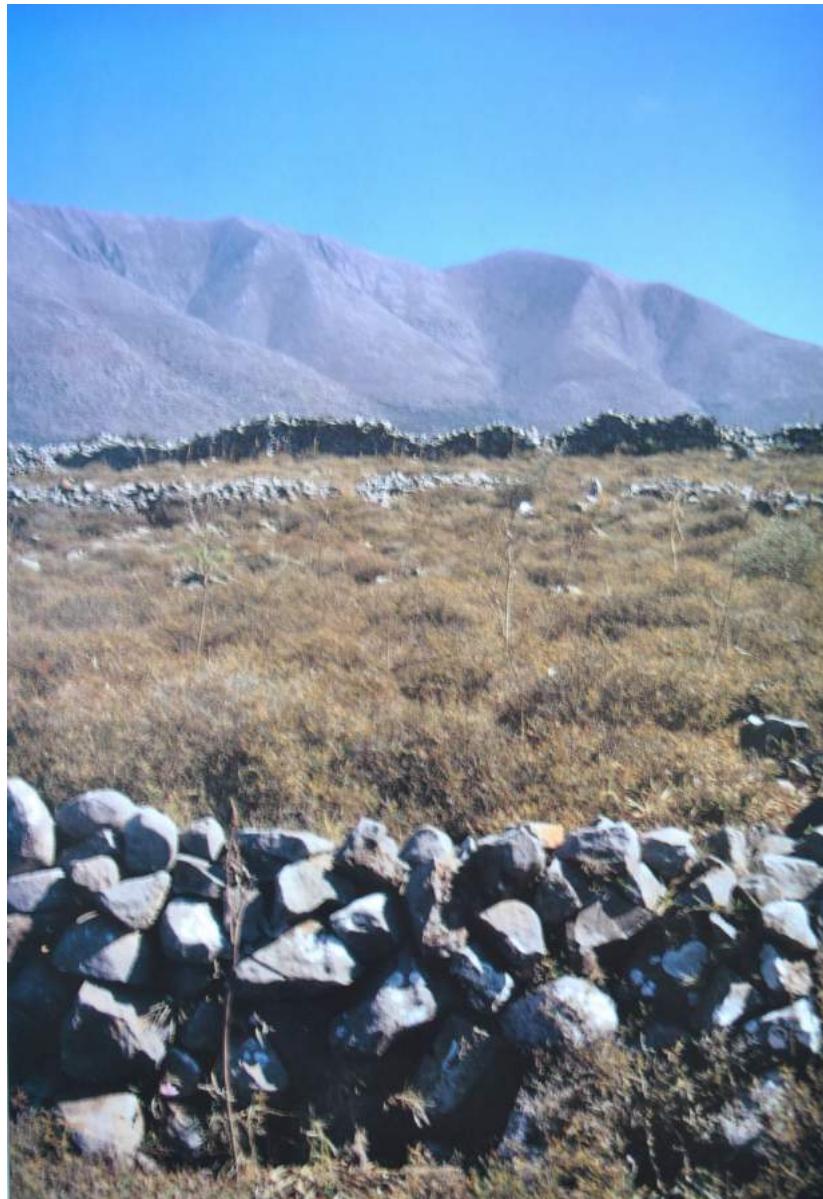
Sobra decir que la construcción de un simple muro es una extraordinaria metáfora de cómo la arquitectura dispone de sus fragmentos cuando lo hace cabalmente. Los pedazos de piedra de diferente tamaño y forma deben ser aparejados con una lógica gravitacional semejante a como lo hace la totalidad de una obra.⁷¹

Konstantinidis, en la casa en Elefsina, se sirve de ello para dominar una porción de terreno y generar un aterrazamiento a varios niveles. El proyecto aparece en el paisaje como si de una típica **granja mediterránea** se tratase, cayendo a través del terreno desde lo alto de la colina hacia el mar. La ladera queda esculpida en forma de varias plataformas escalonadas recurriendo a muros de mampostería de piedra recogida del propio lugar y colocada a hueso —imitando ese paisaje del que hablábamos— quedando los volúmenes construidos paralelos a ellos.

⁷¹ DE MOLINA, SANTIAGO. *Hambre de arquitectura, necesidad y práctica de lo cotidiano*, p. 94.



[69] *El muro*
Syros, Grecia
Fotografía del autor, febrero 2018



[70] Fotografía 125
Aris Konstantinidis, GOD-BUILT.



Naturaleza y arquitectura

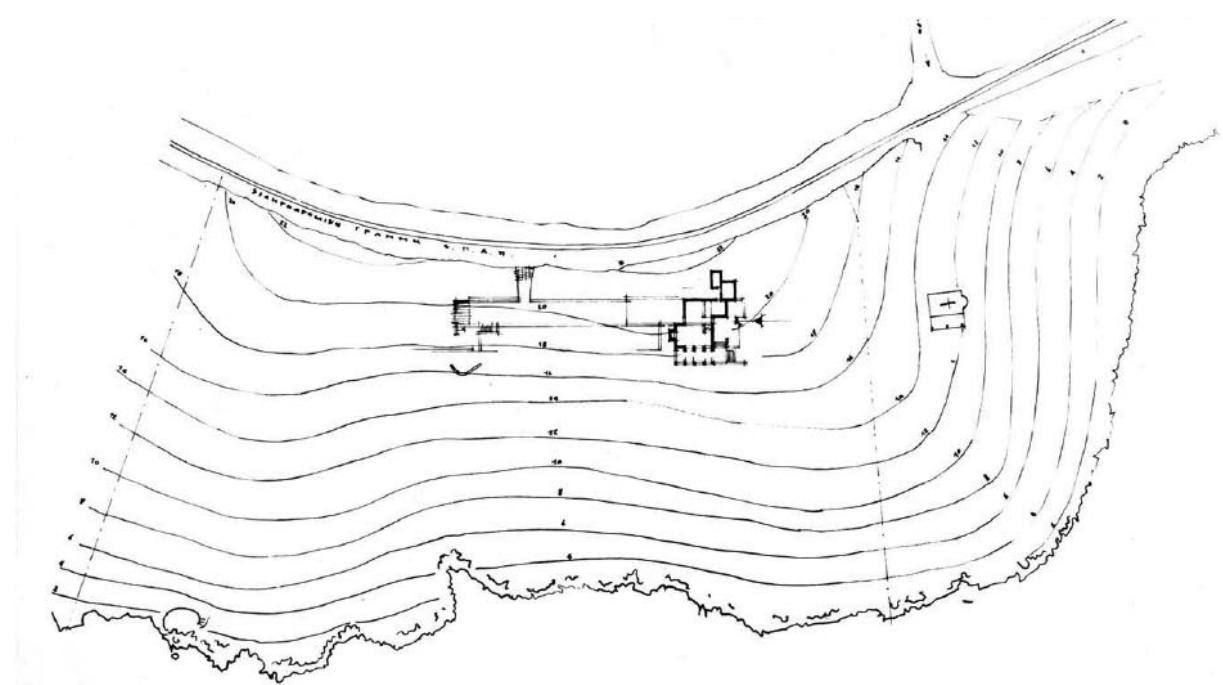
[71] Syros, Grecia

[72] Lesvos, Grecia



[73] Paisaje aterrazado en la isla de Syros, Grecia
Fotografía del autor, febrero de 2018

[74] Aterrazamiento del terreno en la casa en Elefsina
Fotografía del autor, junio de 2018



[75] Casa en Elefsina. Ática (Grecia), 1938.
Aris Konstantinidis, plano de emplazamiento

Arquitectura de miradas: fotógrafo y arquitecto

El espacio como encuadre del paisaje

La elección del lugar, ese ‘hacia dónde va a mirar el elemento construido’, y de que manera se va a posicionar sobre el terreno configurando un todo en armonía, adquiere una importancia vital.

Quisiera que no pasase desapercibida una observación: Aris Konstantinidis, además de arquitecto, es fotógrafo. Esa mirada de fotógrafo, como afirma Ioanna Theocharopoulou⁷², está presente incluso en esos primeros dibujos que Aris Konstantinidis realiza para el estudio de una serie de casas de Mykonos [fig. 37] en el libro ya mencionado *Two “Villages” from Mykonos* (1947). El encuadre de los dibujos se presenta como si el de una fotografía se tratase.

Al igual que para un fotógrafo es esencial, y no arbitrario, el lugar en el que se sitúa para disparar, la casa debe posicionarse en aquel punto que permita tener la imagen que se anhela. El encuadre que la propia arquitectura hace del paisaje es algo que va a acompañar a su obra y esto nos va a dar pistas de la forma en que la pieza construida se asienta en el terreno de la misma manera que —como ya comprobaremos— el hueco aparece. Aquí, efectivamente, se buscaba una posición elevada desde la que apreciar el entorno que se abre hacia al mar. Por otra parte, el uso que Aris Konstantinidis hace de la luz y las sombras en su arquitectura adquiere la misma importancia que en las fotografías.

La fotografía contemporánea tiene que ofrecer una nueva visión, luciente y brillante como lucientes y brillantes son los objetos que se alzan bajo la luz del cielo, cosas como un muro, una piedra, una cara, un arbusto, el mar y las olas, las montañas cercanas o lejanas.⁷³

Hablábamos de esa elección del lugar en el que el elemento construido se asienta en un enclave característico; en Grecia, cada casa, en cada pueblo, parece querer erigirse con la innata idea del *mirar*. Me gusta hablar, tras la observación de la arquitectura anónima en este país, de la **reminiscencia** hacia las ideas —que también, aunque nos alejaríamos del tema, hacia el lenguaje— con las que la arquitectura de la antigua Grecia era concebida

⁷² THEOCHOROPOULOU, IOANNA, habla del encuadre fotográfico de los dibujos de Konstantinidis en el artículo *Nature and The people “The Vernacular and the Search for a True Greek Architecture”* en *Modern Architecture and The Mediterranean*.

⁷³ KONSTANTINIDIS, ARIS. *For Architecture: Essays from newspapers, magazines and books*, 1987, p. 123. Originalmente publicado en la revista *Hellenic Photography* el 3 de marzo de 1955. Traducido por el autor.

encierra la construcción anónima actual. El *Templo de Apolo en Sounio* [fig. 76] aparece como remate del acantilado surgiendo de una manera con la que parece querer aspirar a ser el eterno observador de un horizonte que se abre infinito ante la inmensidad del mar.

¿Por qué una población decide asentarse en una ladera con pendiente, sobre un peñasco o sobre la orilla que se enfrenta al azote del mar, en lugar de elegir aquella zona más llana y amable que facilite su construcción? Si bien podríamos decir que pudiera existir —o seguramente existía— un afán de protección en la que aquella posición más privilegiada sea el lugar más propicio para el control de la zona, podríamos afirmar, pecando de cierto romanticismo, que ese paisaje, valga la redundancia, se encuentra una vez más en ese inconsciente del habitante anónimo, manifestando en la arquitectura esa búsqueda y esa importancia que este tiene. Rudofsky hablaba —a propósito de la elección lugar y de esa ciudad encaramada constante en la arquitectura anónima mediterránea— de “*la libertad física del hombre que se manifiesta sin duda en su habilidad para escoger el lugar en la tierra donde quiere vivir*”. Tal y como comentábamos aquí, el arquitecto estadounidense afirma que “*una reflexión inmadura tiende a juzgar simplemente por la utilidad*” esa ubicación elegida por los habitantes para levantar una población, pero, desde la perspectiva de “*una mente cultivada*” habría que incluir, efectivamente, una razón de belleza⁷⁴.

Cortinas

Aparicio Guiasdo, en *El Muro*, habla de las torres de la Alhambra como “*atalayas del paisaje*”⁷⁵. La torre —como elemento defensivo— está concebida para el mirar y resultado de ello es la configuración distinta que adquiere la cara interior respecto de la exterior. Las torres en la Alhambra [fig. 78] aparecen con su volumetría hacia fuera respecto de la muralla. La ventana aparece en las caras exteriores como estrategia de enmarcar el paisaje que “*convierte en cercano lo lejano*”. Muchas viviendas ‘corrientes’ en Grecia parecen querer contarnos algo parecido “*acercando*”, de la misma manera, el paisaje e incorporándolo la naturaleza en la arquitectura.

⁷⁴ RUDOFSKY, BERNARD, sobre la elección del lugar y la ciudad encaramada, en 1964. Pie de foto en el libro *Bernard Rudofsky, desobediencia crítica a la modernidad*, p. 206.

⁷⁵ APARICIO GUIASDO, JOSE MARÍA. *El muro*, p. 35.

Con todos los edificios de Schinkel, al analizarlos, puedes establecer diferentes gestos lingüísticos que corresponden a sucesivos niveles. Si pensamos en el *Altes Museum*, la portada de las columnas es muy distinta a lo que ocurre en los laterales. El edificio está concebido como una unidad, pero la forma en la que se "abren las cortinas", las capas del edificio, por emplear un término *Semperiano*, tiene que ver con todo el espacio urbano que afronta la obra.⁷⁶

Navarro Baldeweg habla de "cortinas", a propósito del *Altes Museum* de Schinkel, en el que cada lado del edificio responde a una determinada escena de la ciudad y, como resultado, la configuración de cada fachada, cada "cortina", está concebida de manera distinta. Sin lugar a dudas, el paisaje de este país mediterráneo está presente ya no solo en la arquitectura tradicional, sino también en la más reciente, teniendo las casas una respuesta a la calle a la que dan acceso, unos laterales que suelen destacar por su austereidad, ya sean medianeras o simples lados olvidados, y la cara posterior que se abre al paisaje recogiéndolo a través de balcón, terraza o ventana, espacio desde el que se pretende dirigir la mirada.

Naturaleza incorporada en la arquitectura

Contemplemos como estas tres columnas del *Templo de Apolo en Bassae* [fig. 79] —que cualquiera que lo visite hoy le recibirá bajo una gran lona de plástico blanco encerrado— se posicionan. Mejor dicho, contemplemos el más allá, el paisaje que entrecortan estos elementos verticales. La unión de estas columnas por un plano imaginario produce un límite entre el fuera y lo que un día fue dentro; un límite desdibujado, ficticio, pero que, de repente, deja constancia de su existencia al mirar a través de él.

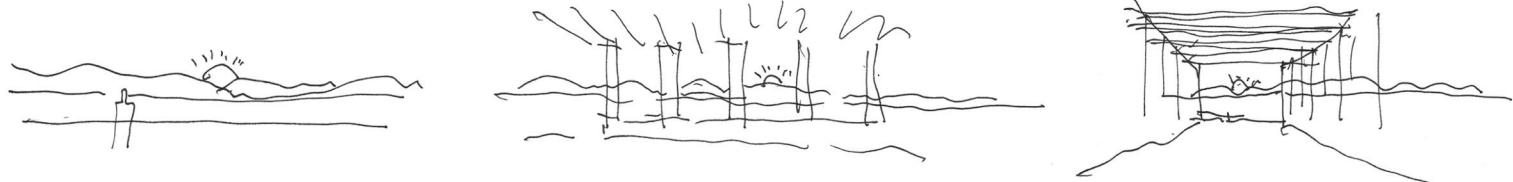
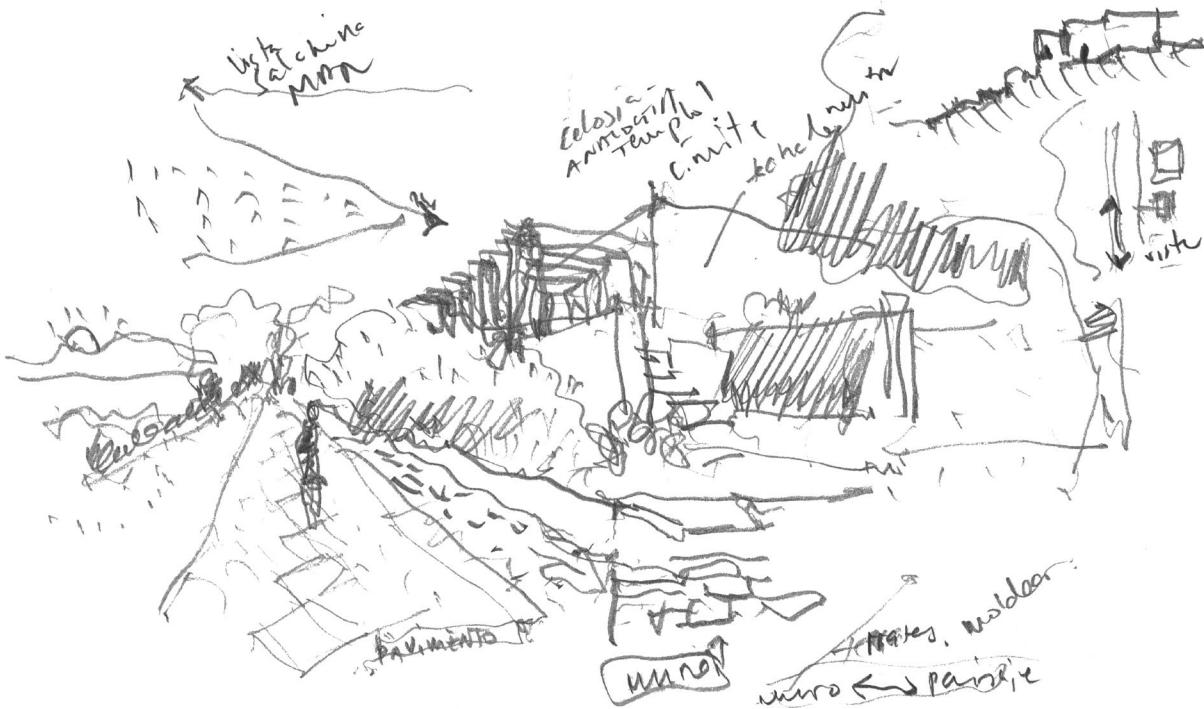
Trasladémonos a la actualidad y fijémonos en esas imágenes que Aris también nos enseña de esos cobertizos rudimentarios que evocan la más sencilla de las arquitecturas. Es ni más ni menos que esa *Cabaña primitiva* de Laugier, de pie, en nuestros días, con la simple intención de querer crear un lugar; un *crear lugar* que se produce con la sombra generada a través de esos paneles fabricados a mano a partir de cañas u otros elementos de similares características del propio lugar, como defensa del incesable sol griego.

De repente, ese lugar nos pone en situación la realidad del paisaje, encuadrándolo, haciéndolo suyo. Parece estar aquí, de manera inconsciente, el templo griego, su funcionalidad, que, de la misma manera y en el mismo paisaje, aparece con una función de protección pero, en este caso, esa som-

⁷⁶ NAVARRO BALDEWEG, JUAN, en una conversación con Jacobo García-Germán, *Infraestructura, memoria, ciudad...*

bra en defensa del sol se convierte en el lugar que custodia a la Diosa o el Dios, ante la eterna estampa del paisaje griego. Es fotografía a través del espacio. Ambos casos. Y es una característica que veremos de manera constante en toda la obra de Aris Konstantinidis.

Esas “*cortinas*” en la casa en Elefsina aparecen dando respuesta, también, a cada escena que se presenta de forma distinta en cada una de las cuatro direcciones. Esa pequeña casa [fig. 66] en la isla de Syros, así como innumerables ejemplos del panorama anónimo griego, sigue el mismo esquema que aquí. La cara que se enfrenta al camino supone el acceso principal quedando los laterales constituidos de forma sobria, con puntuales huecos a cada lado como puntos de entrada de luz hacia el espacio de cocina o dormitorio. Y ahora sí, la fotografía se produce en la cara exterior que mira al mar, orientando todo el espacio interior hacia una abertura que convierte el paisaje en verdadero protagonista.

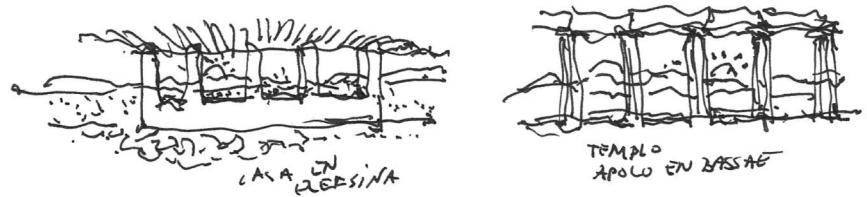


[76] Mar, recorrido y casa
Casa en Elefsina, 1938
Apunte del autor, junio 2018

[77] Estrategias del mirar: PÓDUM, AUSENCIA, PERSPECTIVA
Casa en Elefsina, 1938
Apuntes del autor, junio 2018



[78] *El mirar*
Caras exteriores de una torre en la Alhambra, Granada
Fotografía del autor, julio 2018



[79] Fotografía 67, Templo de Apolo en Bassae
Aris Konstantinidis, GOD-BUILT.

[80] Casa en Elefsina y Templo de Apolo en Bassae,
arquitectura y paisaje
Apuntes del autor



[81,82] *Estrategias del mirar*
Casa en Elefsina (estado actual), 1938
Fotografías del autor, junio 2018



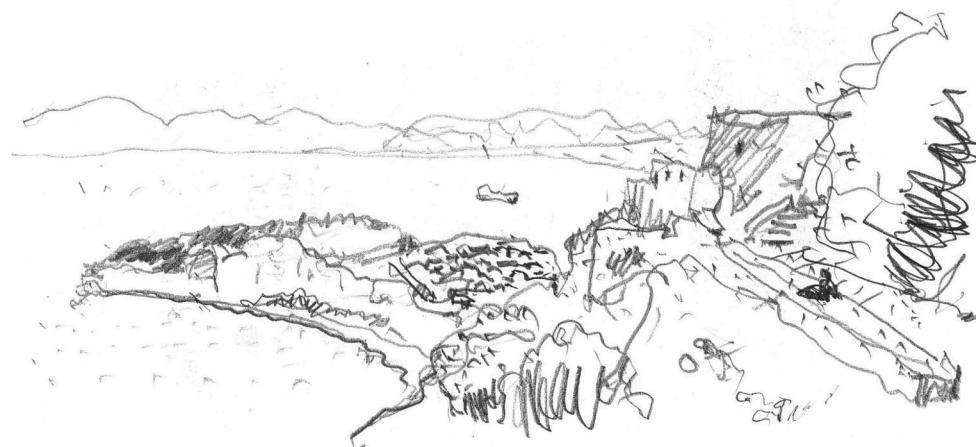
[83] Templo de Apolo en Sounio
Ática, Grecia
Fotografía del autor, octubre 2018



[84] La mínima arquitectura
Elafonisos, Grecia, junio 2018
Fotografía del autor



[85] Venta de miel
Lekfada, Grecia
Fotografía del autor, mayo 2018



[86] *Reminiscencias*

"Siempre en lo alto las iglesias, como el templo griego" (Nota cuaderno)

Pyrgos, Santorini

Apunte del autor, enero 2018

[87] *Pueblo sobre la roca*

Nafplio, Peloponeso, Grecia

Apunte del autor, febrero 2018



[88] *El mar como extensión del dentro*

Milos, Grecia

Fotografía del autor, junio 2018



[89] "Dios lo ve"
La vida conectada con el exterior
Mykonos, Grecia
Fotografía del autor, octubre 2017

El no límite entre el dentro y el fuera

La vida en Grecia está conectada con el exterior.⁷⁷

La conexión entre el paisaje y el hogar habitado, ese ‘no límite’ que desde un primer momento parece querer ser una de las aspiraciones de Konstantinidis, nace, de nuevo, seguramente de la experiencia con la arquitectura en su país. Si uno se quiere tomar un café en cualquier lugar de Grecia, probablemente acabe en un lugar en el que la percepción del espacio interior y exterior se diluye. Innumerables son los restaurantes y cafeterías en los que uno se encuentra con una extensión añadida del espacio interior hacia el exterior como si se pretendiese crear un recorrido secuencial entre el fuera y el dentro.

En esa cara exterior de la casa Elefsina que comentábamos, aparece un doble orden de columnas entre el exterior y el interior generando una terraza que —al igual que en esas pequeñas estructuras de cobertizo ya comentadas y de la misma manera que en ese paisaje urbano de balcones— genera un recorrido secuencial entre interior y exterior, diluyendo ese límite. El plano que separa el espacio de estar del espacio de terraza, adquiere un carácter estereotómico en la medida que suscita una ausencia de arquitectura, que aún aparece de forma más acentuada en el segundo plano —véase la planta [fig. 102]—.

⁷⁷ KONSTANTINIDIS, ARIS. *Projects and Buildings*, 1981, p. 259. Traducido por el autor.



[90] Cafetería-restaurante en Lesvos.
El mar y la costa Turca desde la extensión del edificio del restaurante.
Apunte del autor, abril 2018

Diego Ibáñez Lahoz





[91,92] *La vida conectada con el exterior*
Polykatikies —edificios de apartamentos— de Atenas donde el espacio exterior de las terrazas se presentan en la mayoría de viviendas como una extensión del espacio interior.
Fotografías del autor, mayo 2018

[93] *Pavimento de una calle de Paros (Grecia)*
Fotografía de Platon Antoniou



El pavimento, el mejor templo

“*La tercera fachada es el pavimento*”, afirmaba Sáenz de Oiza en una conferencia en 1986, en la que añadía que para los griegos lo más importante era el pavimento.

En el templo griego la mejor fachada es la planta (...) el pavimento es el mejor templo, la mejor fachada (...) el plano horizontal como definitorio de la forma (...).⁷⁸

No sé si para Aris Konstantinidis el pavimento adquiere esa posición de protagonismo, lo que si que es cierto es que cobra una importancia vital. La arquitectura puede manifestarse en forma de pavimento únicamente, como forma de indicar un recorrido, jerarquizar el suelo, repartirlo, o cualquier otro mecanismo; o, sencillamente, marcar un lugar. Pikionis, posiblemente, haya pasado a la historia de la arquitectura moderna —principalmente— por un proyecto que es única y sencillamente pavimento como generador de recorrido en una obra que contempla “*el paisaje como obra de arte total*” en ese entorno de la acrópolis [fig. 45]. La arquitectura griega, desde la antigüedad, lejos de considerar el pavimento como un elemento secundario, le ha otorgado un papel fundamental.

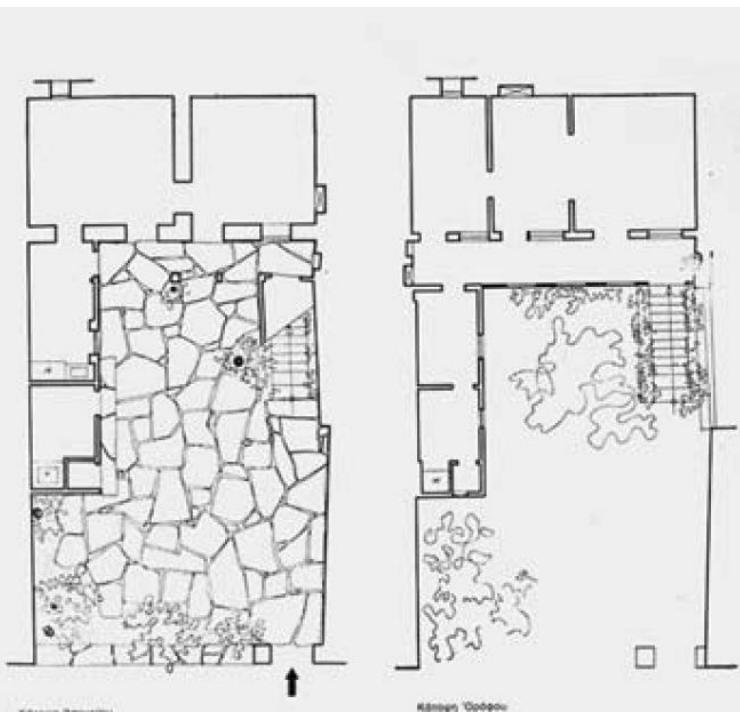
El pavimento en la arquitectura clásica, de la misma manera que vemos en Pikionis, tiene mucho que ver con el recorrido. Si atendemos al pódium griego observamos como este elemento se convierte en una extensión del suelo en el que el uso del pavimento es la principal característica. Observando, por otra parte, aquellas estrechas callejuelas de numerosos pueblos del mar Egeo, encontramos como el uso, también, del color para el pavimento casi se convierte en un extensión de ese luminoso color del encalado blanco de las humildes casas de estas poblaciones.

La irregularidad con la que se muestran mucho de estos pavimentos, manifestada en la composición que forman las distintas piedras con la que se configura, es una característica que nace de unir las distintas piezas que se extraen del propio lugar, como si se tratara de un rompecabezas. Esto es algo que Konstantinidis asume y destaca en algunos de los dibujos en *The Old Athenian Houses*⁷⁹ [fig. 94]. El dibujo de las plantas de esas antiguas

⁷⁸ SAÉNZ DE OIZA, FRANCISCO JAVIER. Conferencia “*Las Artes y la Función Integradora de la Arquitectura en la Creación de un Entorno Habitable*”, 1986.

⁷⁹ KONSTANTINIDIS, ARIS. *The Old Athenian Houses*, Atenas, 1950. Estudio de antiguas casas de la ciudad de Atenas en las que en muchas de las plantas dibujadas por Konstantinidis se destaca con precisión el despiece de los suelos.

casas de Atenas que recoge en el libro representan el despiece con precisión de ese pavimento y, de la misma forma, vemos como es un recurso del que se sirve para este primer proyecto —la *Casa en Elefsina*— así como en los demás que le seguirán. Contemplamos, aquí también, el pódium, cuyo pavimento se convierte en protagonista, un instrumento con el que, a través de la línea final que se genera, pone de nuevo en lugar el paisaje, separando lo natural de lo construido y, al mismo tiempo, haciéndolos inseparables.



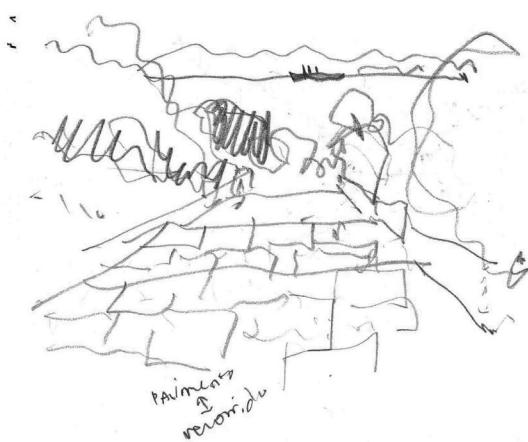
[94] Antigua casa en Atenas, fotografía y plantas.
Aris Konstantinidis, *The Old Athenian Houses*, Atenas, 1950.
Despiece del pavimento representado con detalle en la planta baja de la vivienda
(dibujo central).



[95,96] Fotografía 41, Fotografía 42
Aris Konstantinidis, GOD-BUILT



[97] Zona exterior de la Casa en Elefsina en forma de pódium,
nivel de acceso a la bivienda, apréciese el pavimento
Fotografía del autor, junio 2018



[98] Fotografía 202
Aris Konstantinidis, GOD-BUILT

[99] Tratamiento del pavimento en los recorridos
en la Casa en Elefsina
Apunte del autor, junio 2018



[100] Calle para uno
"Arquitectura como continuación del paisaje" (nota cuaderno)
Oia, Santorini
Apunte del autor, enero 2018

El habitar, la escala humana

El hombre —*laos* [...] también es parte de la naturaleza y ha florecido de la tierra como el arbusto, el árbol o la flor. Y cuando construye su vivienda, ésta se levanta como la extensión de su cuerpo, su alma y su propiedad. Presentará, otra vez, las curvas de las cumbres, las secciones del paisaje en sí mismo. Así como, al final, él también se convertirá en paisaje en su tierra —porque el hombre es también paisaje—, mientras siga siendo *laos* y no se aleje de la naturaleza.⁸⁰

El hombre forma parte indispensable de la arquitectura junto con la naturaleza. Ese hombre, que para Aris Konstantinidis debe convertirse también en paisaje, debe reflejarse en la arquitectura. El espacio, entonces, debe asumir una amabilidad con el ser humano siendo reflejo de su forma de vida con y en la naturaleza.

Lo esencial

En esos dibujos que Konstantinidis nos muestra del análisis de una casa de campo en Mykonos en *Two “Villages” From Mykonos* [véase de nuevo la fig. 37], la sencillez se convierte en la característica principal. Es un “menos es más” contemplado en clave tradicional, en el que el espacio posee aquello mínimamente indispensable para cumplir con la funcionalidad de la casa, “*lo esencial*” como Konstantinidis lo describe en el libro ya mencionado. El espacio, en este pequeño edificio, queda dividido en dos alturas que se encargan también de diferenciar la funcionalidad para el que cada uno está concebido. El acceso, que se produce desde un espacio aterrazado, te dirige a la plataforma principal, en la que el corazón de la vivienda —el hogar— se sitúa como en todas estas típicas casas de las islas del Egeo, en la esquina. En un nivel superior, aparece una plataforma que pretende albergar la cama identificando este espacio como aquel orientado al descanso y, a su vez, este juego de alturas permite generar un espacio de almacenaje debajo de ese plano elevado.

En la casa en Elefsina, ese habitar se produce de manera parecida. El juego con las alturas se convierte, aquí también, en el mecanismo para separar funciones. La sección, en el proceso proyectual de Konstantinidis, es una herramienta imprescindible. De nuevo, el espacio principal —refiriéndonos

⁸⁰ KONSTANTINIDIS, ARIS. *Two “Villages” from Mykonos (Δύο "Χωριά" από τη Μύκονο)*, 1947, p. 15. Traducido por el autor

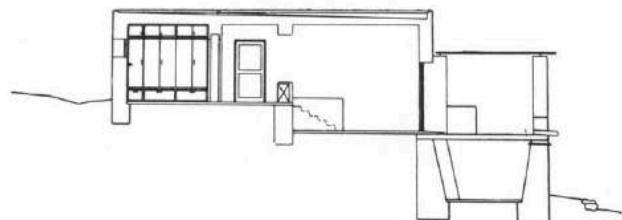
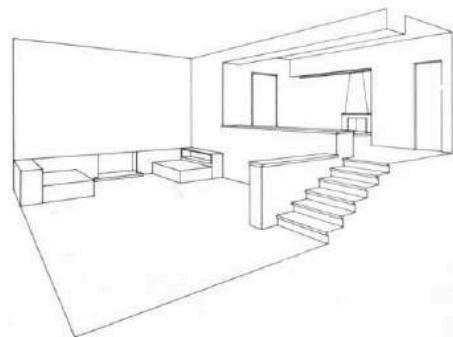
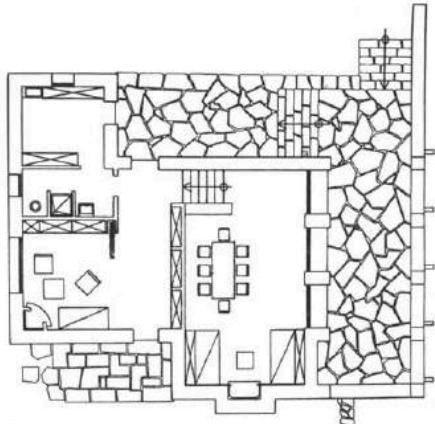
a la zona de estar y comedor— queda definido por el plano a menor altura, situándose de nuevo el “hogar”, ahora en clave moderna, en un extremo, y abriendo este espacio al exterior, lo que se traduce en la conexión con la terraza. El lugar destinado al descanso y a la cocina corresponde al plano superior, utilizando, además, los elementos que sirven de separación para espacio de almacenaje. Incluso la utilización de los cántaros en la decoración, tal y como vemos en las fotografías, parece querer ser una alusión a la arquitectura vernácula, en la medida en que éstas son un elemento común en esas viviendas, utilizadas para almacenar el aceite de oliva y vino. Podemos afirmar como esta casa dispone de lo esencial, de nuevo, para dar cabida a la vida del hombre.



[101] Una niña sentada en la puerta de una casa en Mykonos, casi como "modulor" de una arquitectura anónima.

Mykonos, Grecia

Fotografía del autor, octubre 2017



[102] Casa en Elefsina (1938)
Aris Konstantinidis, *Projects and Buildings*
A la izquierda: planta, axonométrica interior y sección. A la derecha: fotografías interiores.



[103,104] Escala humana
Ano Syros, Syros, Grecia
Fotografías del autor, febrero 2018



[105] Casa para dos familias, bicicleta ortogando la escala humana

Spetses, Grecia, 1966-67

Aris Konstantinidis, Projects and Buildings

Bicicleta otorgando escala

Sobre la materialidad y el color

El arquitecto es un poeta cuyas palabras tienen la piedra, el hormigón, el acero, el hierro. Es un poeta de materiales.⁸¹

Sinceridad material

La materialidad de un edificio debe ser el reflejo de la tierra, es decir, los materiales utilizados en una obra tienen sentido en la medida en que estos se obtienen del propio lugar. Es una sencilla cuestión de economía y **sinceridad** con el paisaje. Así sucede en la arquitectura tradicional, y de la misma manera Aris Konstantinidis se sirve de ello en su propia construcción. No sin ello renunciar a los nuevos tiempos que el movimiento moderno había abierto, en cuanto a nuevas técnicas constructivas —la primera construcción de hormigón armado en Grecia surge 20 años antes de esta obra (1917), un elemento que se había extendido de tal manera que la mayoría de los nuevos edificios que se levantaban en los nuevos ensanches de la ciudades recurrían a él generando esa amalgama de *polykatikies*⁸²—. Si bien aquí no aparece, podemos ver cómo la utilización de la piedra obtenida del propio lugar surge en este caso de una forma sincera, no como ornamento, sino como elemento constructivo que constituye los muros portantes de la vivienda.

Solo si esos elementos estructurales están hechos de manera distinta y se manifiestan por sí mismos, intactos y libres de ornamento superfluo, la función de la arquitectura estará correctamente representada como una entidad morfológica. Esto significa que, independientemente de los materiales usados en la construcción —piedra, madera, acero u hormigón armado—, la “regla” requiere que los muros y las columnas portantes deberían estar diferenciadas visualmente de las vigas, losas y tejados que soportan.⁸³

Se quisiera destacar aquí, una vez más y valga la redundancia, la sinceridad de una arquitectura que aspira a mostrarse tal y como es, sin ‘engaños’. Cada elemento del edificio debe manifestarse de forma independiente dejando constancia de su existencia. Es un gritar “estoy aquí” de los elemen-

⁸¹ KONSTANTINIDIS, ARIS, en una entrevista de Stathis Tsagaroussianos en 1992 tras la publicación de sus tres libros raros. Traducido por el autor.

⁸² El término *polykatikia* hace referencia al edificio de apartamentos que surge en las grandes ciudades de Grecia tras la extensión del movimiento moderno en este país, así como con la aparición del uso del hormigón armado, que permitía el levantamiento de nuevos edificios recurriendo a la estructura *dom-ino*. Esto se tradujo en una rápida extensión de las ciudades generando esa amalgama edificada, característica de ciudades como Atenas, que vemos en la actualidad. Son estructuras de hormigón cuya flexibilidad permitía un sin fin de combinaciones formales y lingüísticas, y la generación de ese mar de terrazas vivas de estos edificios.

⁸³ KONSTANTINIDIS, ARIS. *Projects and Buildings*, 1981, p. 265. Traducido por el autor.

tos estructurales que nombra Konstantinidis. Si bien aquí el uso de hormigón armado no es un recurso utilizado, podemos contemplar como toda la piel exterior está tratada de la misma manera, lo que, como veremos en otras obras, de ninguna forma podía carecer de una razón de ser. En esta casa los propios muros que conforman ese caparazón así como los pilares de esa cara que mira al mar están tratados de la misma manera dejando constancia de que son los encargados, ni más ni menos, de la función estructural. Un enfozado pintado de blanco cubre y protege los muros portantes de mamostería de piedra casi rudimentarios. Si en esta obra hubiera habido una estructura de hormigón armado, nuestro arquitecto, sin lugar a dudas, nos lo habría hecho saber. Los pilares que conforman la cara exterior creando las aberturas de ese “límite” desdibujado del que hablábamos, se acentúan, además, para dejar constancia de su presencia.

Esa mínima arquitectura está presente en esta obra, una vez más, de la forma más “rudimentaria”, como se observa en ese exterior de la vivienda [fig. 110, 111]. La utilización de los cañares para generar una cubrición, un cobertizo, cuya función es la de generar, como ya se ha comentado, una sombra y con ella un lugar, es una constante en la arquitectura mediterránea, no solo en Grecia, sino en muchos de los países bañados por este mar. Es además, un material que veremos en muchas otras obras como en el *Pabellón de Exposiciones en Kifissia* (Atenas, 1940) [fig. 117, 118] o en el *Pabellón de Salónica* (1952) [fig. 114], como guiño a —o como aprendizaje de— la arquitectura vernácula. Es algo que se encuentra en el lugar, que es barato y que cumple la más sencilla de las funciones.



[106,107] Fotografía 198, Fotografía 177
Aris Konstantinidis, GOD-BUILT



[108] Materialidad de la estructura
Casa en Elefsina, Ática, Grecia
Fotografía del autor, junio 2018



[109] Murete y banco exterior
Casa en Elefsina, Ática, Grecia
Fotografía del autor, junio 2018



[110,111] Exterior de la Casa en Elefsina
Aris Konstantinidis, Projects and Buildings



[112,113] Fotografía 40, Fotografía 251
Aris Konstantinidis, GOD-BUILT

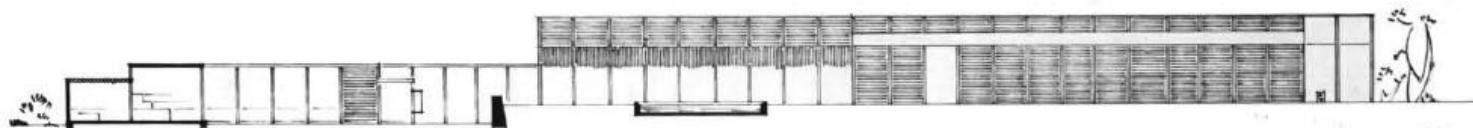
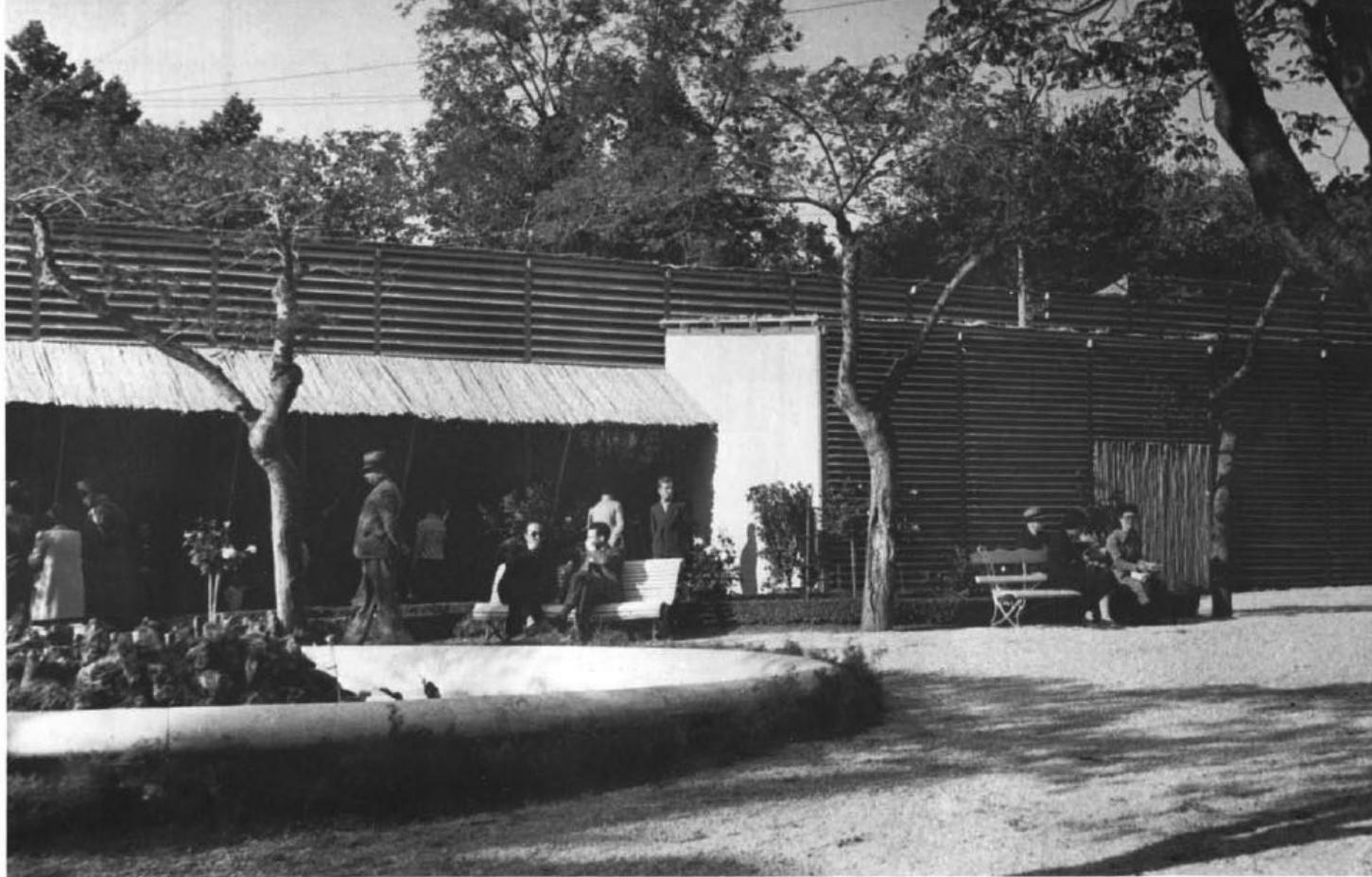


45

[114] Pabellón de exposición
Salónica, Grecia, 1952
Aris Konstantinidis, *Projects and Buildings*

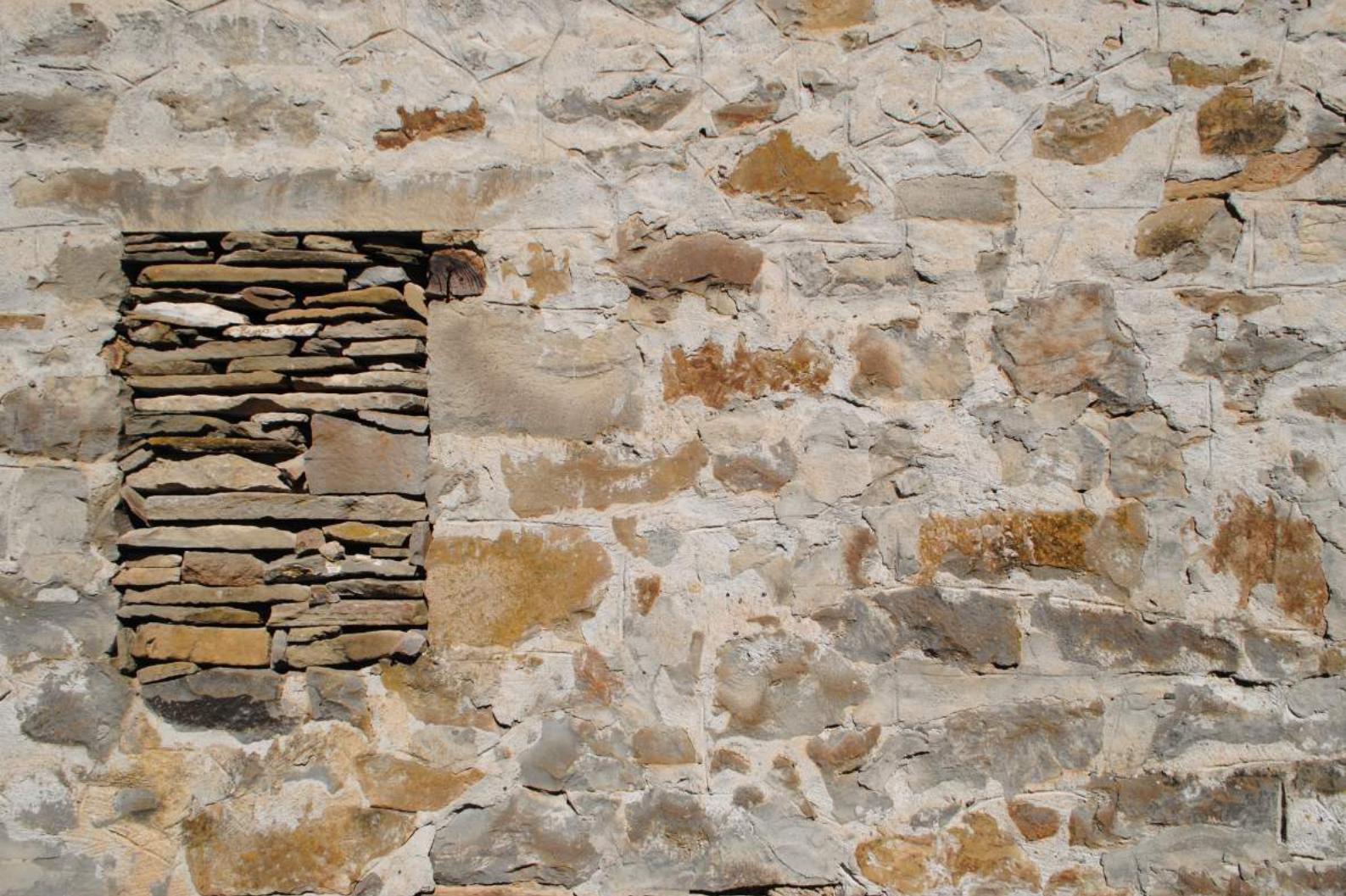


[115,116] Fotografía 302, Fotografía 313
Aris Konstantinidis, GOD-BUILT



[117,118] Jardín de exhibición, exterior y alzado
Kifissia, Atenas, 1940

Aris Konstantinidis, *Projects and Buildings*
Compárense con figuras 115, 116.



[119] Desaparición del hueco
Mólista, Epirus (Grecia)
Fotografía del autor, octubre 2017

Opuesta: [120] Tejado rudimentario
Mólista, Epirus (Grecia)
Fotografía del autor, octubre 2017



El color

Para Aris Konstantinidis, cada material tiene “*su propia voz*”⁸⁴. Como si de componer música se tratase, el arquitecto debe ser conocedor de cada sonido, cada voz que un material posee para ser capaz de emplazarlo en aquel lugar que se considera propicio.

Y “*como melodías que llegan a nosotros a través también del color*”⁸⁵, la arquitectura aparece como si de música se tratase a través de este elemento. El color, que lejos de ser considerado un ornamento superfluo, adquiere aquí una importancia con la que aspira a ser el revelador de los componentes estructurales de la arquitectura. Para Aris Konstantinidis, la articulación estructural, atendiendo a los elementos encargados de soportar las cargas del edificio así como aquellos que se sostienen a sí mismos, deben incorporar el color como manera visible de constatar su existencia. El color acentuando cada elemento y cada muro hace que el observador pueda identificar más fácilmente las distintas partes del edificio, así como su forma en la medida que el perímetro también adquiere fuerza con él.

Cada color tiene una fuerza y un valor visual que excita nuestro ojo con una intensidad diferente. De esta manera, el rojo (claro o terracota oscuro) hace percibir el muro más cerca mientras que el añil hace que se aleje; el ocre causa que el muro se esté quieto, mientras el verde (de tono claro o verde oliva oscuro) otorga a una superficie serenidad —la misma superficie coloreada en rojo irrita el ojo. El gris, sin embargo, es de alguna manera neutral a nuestra mirada mientras el blanco y el negro crean una sensación visual intensa; el negro nos calienta pero también nos causa tristeza, mientras que el blanco nos refresca y nos impulsa a estar alegres. El blanco también tiene cierto valor ético, ya que lo que está coloreado de blanco es limpio y saneado; después de todo la cal tiene propiedades desinfectantes.⁸⁶

Konstantinidis establece una dialéctica del color tratando de identificar el sentimiento que el ser humano asocia a determinados tonos. Pero no solamente se trata de la sensación que un color produce, sino que además este elemento trasciende y adquiere una importancia que participa de las condiciones climáticas de un lugar. De esta manera, una pared encalada en blanco resulta molesta a la mirada ante una luz solar intensa, mientras que colores con más presencia además de no molestar al ojo harán del edificio ser con-

⁸⁴ KONSTANTINIDIS, ARIS. *Projects and Buildings*, 1981, p. 266. Traducido por el autor.

⁸⁵ Ídem.

⁸⁶ Ídem., p 267.

templado de una manera más clara. Resulta interesante como Konstantinidis habla de los “*arquitectos anónimos de nuestros tiempos*”, como aquellos que entienden esta “*verdad*” —haciendo referencia a ese entendimiento del color— y que son “*capaces de vivir con su ojos en el luminoso paisaje griego*”. Si bien el uso del color en la arquitectura griega es algo heredado de la época clásica en la que, bien es sabido, estaba presente en templos y otras construcciones, esa —llamémosle— tradición se traslada hasta el pasado más reciente y a la actualidad pues es algo que, para Konstantinidis, los griegos llevan en la sangre y esto les otorga de alguna manera la “licencia” de su uso. Asimismo, el propio Konstantinidis se proclama ser portador de dicha licencia haciendo del color una característica recurrente en su arquitectura como habitante del paisaje griego.

De la misma manera, los materiales por sí solos, tales como la piedra, el hormigón y la madera, poseen un color “*rudimentario*” cuya combinación con la capacidad de un muro encalado de ser pintado generará una composición constructiva en la que dicho color será capaz de desvelar cada elemento de una arquitectura que aspira a ser “*verdadera*”.



Licencias de color

[121] Frente al mar de Ermúpuli, Syros, Grecia
Fotografía del autor, febrero 2018

[122] Casa naranja
Lesvos, Grecia
Fotografía del autor, marzo 2018

El orden

Dentro del romanticismo de una arquitectura enraizada en la naturaleza, la modernidad va a estar presente en la obra de Konstantinidis a modo de sistematización del orden y de modulación, y como ya hemos nombrado, del uso de la estructura de hormigón armado.

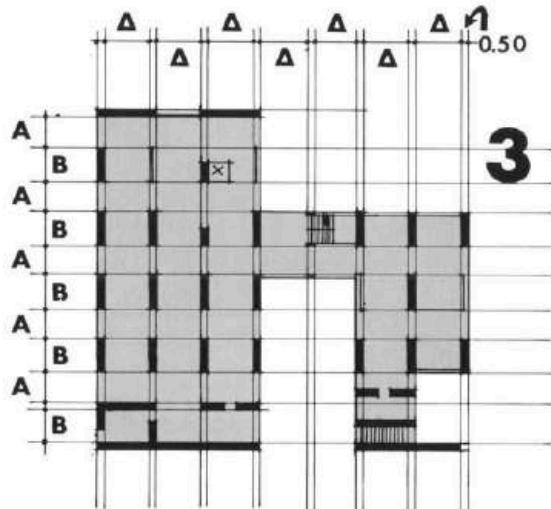
Aris Konstantinidis recurre a la “*estandarización en la construcción*” para resolver el espacio proyectado. Llegados a este punto de la historia, puede chirriar, incluso sonar contradictorio, el término estandarización en la medida en que éste hacer referencia a la repetición y a la regla como norma en la construcción ante una arquitectura que presume de nacer de la propia tierra. De alguna manera, el bagaje moderno adquirido en la escuela de Múnich debía estar obligatoriamente presente en el entendimiento de la arquitectura de Konstantinidis. Es algo que se asume y que debe ser utilizado en favor de los nuevos tiempos considerándose la estandarización capaz de facilitar la construcción en términos estructurales y, al mismo tiempo, facilitar la distribución del espacio para dar cabida la vida del hombre. De esta forma la arquitectura se convierte en un juego de ritmos en los que la aparición de muros así como la ausencia de los mismos son los encargados de definir el espacio interior y, además, crear ese perímetro supeditado al orden al mismo tiempo que a la morfología del lugar.

Se podría pensar —y así lo creo— que ese orden es, además, generador de perspectivas facilitando la fotografía a través del espacio. La ausencia de muro o la presencia de hueco aparece acentuada por los planos definitorios del espacio que surgen alineados en consonancia con ese estándar y esa modulación invitando al ojo a contemplar aquello que se halla más allá de la arquitectura. Las aristas adquieren poder y presencia canalizando la mirada a través de unos huecos que a menudo se presentan continuos a través del espacio y que, sumados a las sombras generadas, encuadran el paisaje.

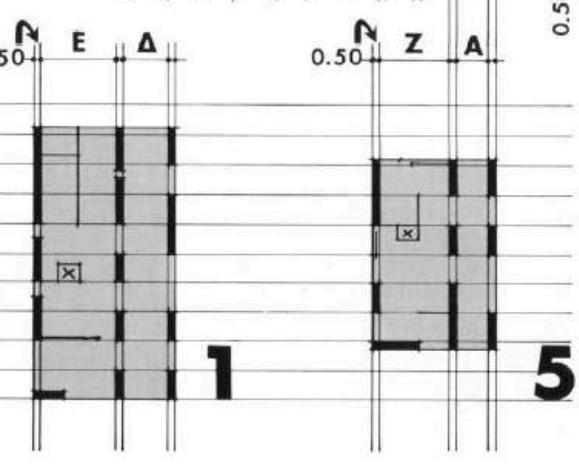
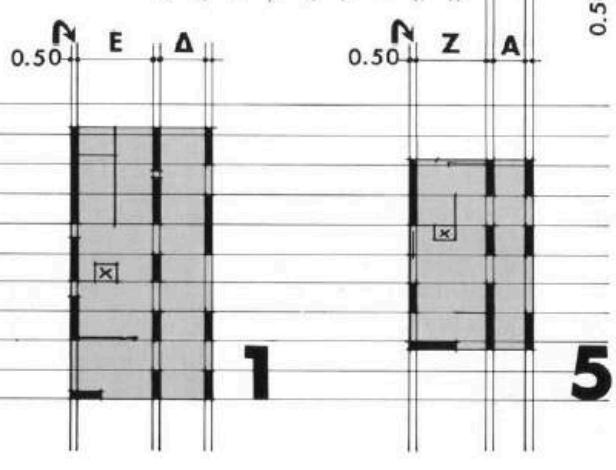
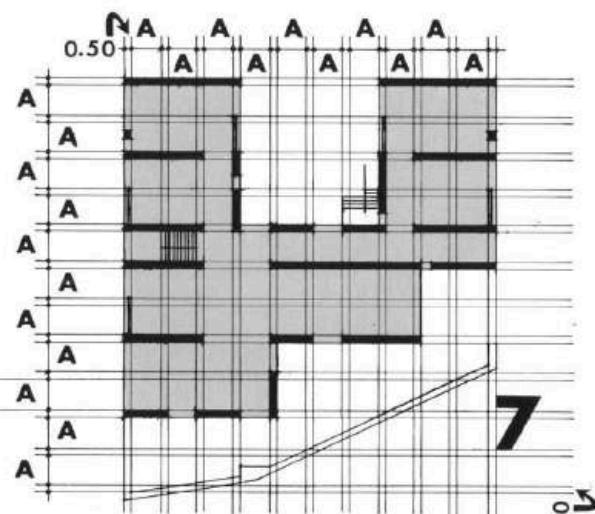
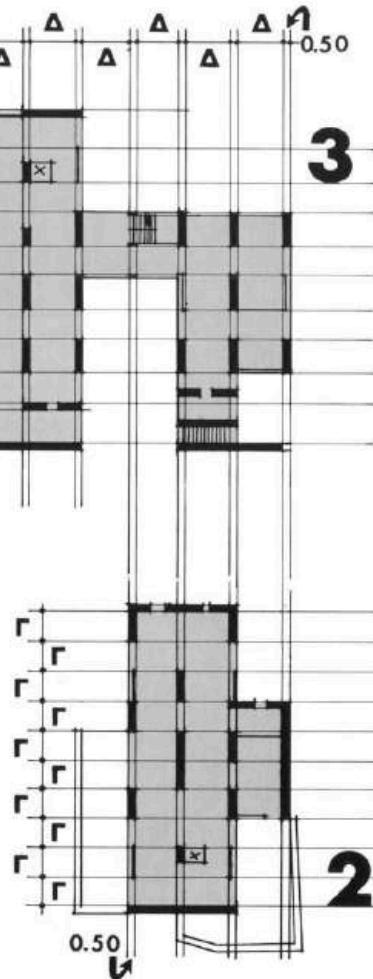
Por otra parte, podría hacerse una lectura de esos cobertizos como arquitecturas que, efectivamente, en muchos de los casos poseen un orden necesario a través de los elementos portantes verticales. De alguna manera, en esas sencillas estructuras existe un ‘sistema’ en el sentido más primitivo de la palabra, a través del cual la repetición de dichos elementos, a menudo de forma equidistante, otorga armonía a la estructura completa. Asimismo, la reminiscencia, de nuevo, al mundo clásico está presente en estos elemen-

tos arquitectónicos que abstraen el templo clásico hasta alcanzar una sencillez absoluta.

En la *Casa en Elefsina*, la “*estandarización*”, como así la denomina Konstantinidis, se produce a través de un ritmo de cinco compases en dirección norte sur, con cuatro de ellos equidistantes y un quinto de mayor amplitud. Ese ritmo que en toda su obra queda acentuado por los elementos estructurales, tal y como vemos en los esquemas [fig. 122], ya sean pilares o muros, aparece ya en esta primera obra a partir de los pilares que surgen —los de los extremos— alineados al muro. Ese compás en la dirección este-oeste aparece ‘arrítmicamente’ en el sentido de que las distancias entre crujías son desiguales en los tres compases que aquí existen pero, quedando, eso sí, subordinados a la linealidad que el aterrazamiento del terreno genera, acentuada una vez más por esos muretes.

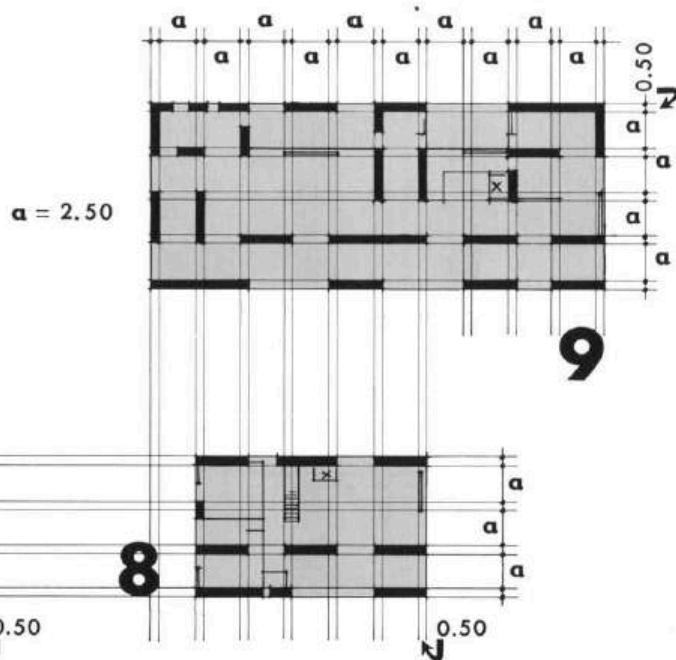
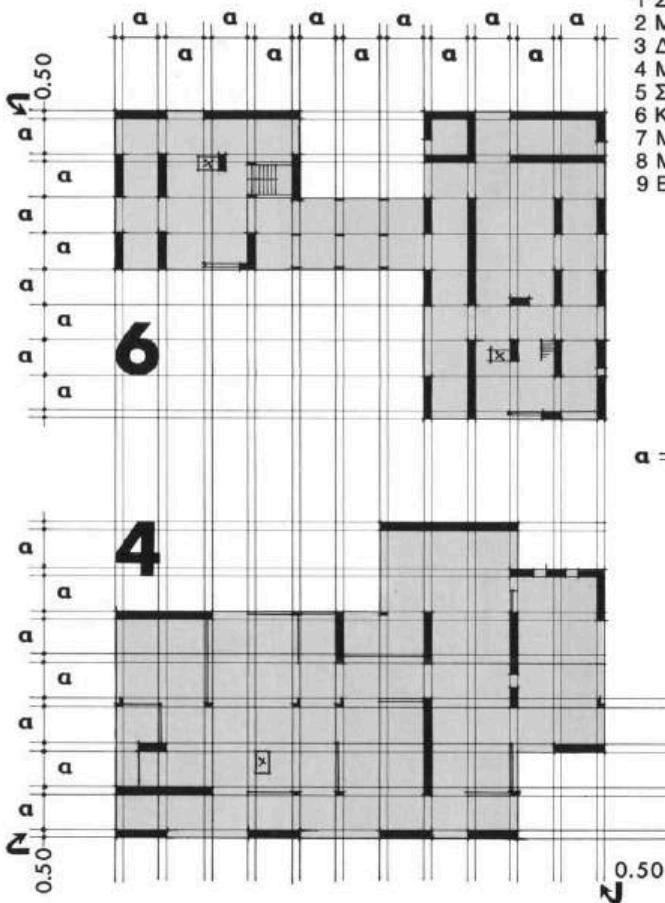


A = 2.00
B = 2.30
Γ = 2.00
Δ = 3.00
Ε = 5.00
Ζ = 4.50



ΤΥΠΟΠΟΙΗΣΗ ΣΤΗΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ / STANDARDIZATION IN CONSTRUCTION:

- 1 ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ/ΑΝΑΒΥΣΣΟΣ - WEEK-END HOUSE/ANAVYSSOS
- 2 ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ/ΣΠΕΤΣΕΣ - ONE FAMILY HOUSE/SPETSES
- 3 ΔΙΠΛΟΚΑΤΟΙΚΙΑ/ΣΠΕΤΣΕΣ - HOUSE FOR TWO FAMILIES/SPETSES
- 4 ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ/ΠΕΝΤΕΛΗ - ONE FAMILY HOUSE/PENTELI
- 5 ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ/ΑΙΓΑΙΝΑ - WEEK-END HOUSE/AEGINA
- 6 ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΜΕ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ/ΑΙΓΑΙΝΑ - RESIDENCE WITH STUDIO/AEGINA
- 7 ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ/ΑΙΓΑΙΝΑ - ONE FAMILY HOUSE/AEGINA
- 8 ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑ/ΑΙΓΑΙΝΑ - ONE FAMILY HOUSE/AEGINA
- 9 ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ & ΚΑΤΟΙΚΙΑ/ΑΙΓΑΙΝΑ - STUDIO & RESIDENCE/AEGINA



α = 2.50

0.50

0.50

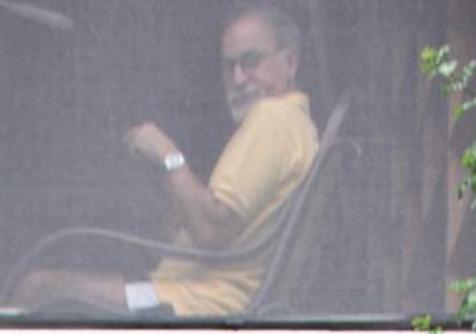
Tres lecciones construidas

donde acaba el paisaje
y empieza la arquitectura

Una emoción surge en mí revolviéndome las entrañas. Acaba de dejar de llover —lo hacía a raudales— y, de repente, mi mirada se entrecruza con este edificio. La lluvia ha teñido la roca en la que se asienta y el muro surge de ella fundiendo lo que es arquitectura con lo que no lo es. Los bloques de piedra parecen extraídos de la misma roca y posiblemente así sea. Un hombre, leyendo, me observa desde la ventana mientras fotografió sin cesar, con una complicidad con la que parece querer decirme que sabe lo que he venido a ver.

Una imagen aparece en mi inconsciente como si ya hubiera estado aquí. Pienso en esos castillos que inundan España como si de una extensión del propio promontorio en el que se asientan se tratara.

Y aún más clara aparece esa estampa de los monasterios de Meteora y con ella la pregunta de dónde acaba el paisaje y empieza la arquitectura.



*Vivienda para una familia,
calle Archimedes y Klitomachou, Atenas, 1961*

Esta residencia y estudio proyectada por Konstantinidis para el diplomático y crítico de arte Alexander Xydis surge en un lugar del centro de Atenas cuya condición característica se convierte en su razón de ser. Una condición que nos habla de límite, de contexto urbano y de naturaleza al mismo tiempo. Para Tzonis y P. Rodi, se trata de uno de los mayores exponentes de vivienda privada en un enclave urbano de la segunda mitad del siglo XX.

El estadio Kallimarmaro⁸⁷ se encarama imponente, siguiendo las trazas del antiguo estadio griego, a la colina, a escasos metros de esta vivienda. Una barrera de vegetación ascendente mira a esta esquina en la que un grano de roca surge convirtiéndose en el lugar elegido para proyectar este edificio; una roca que bien podría haber sido destruida, pero que otorga aquí la pista e indica el camino a seguir a un proyecto que quiere fundirse con el lugar. De esta manera, nos encontramos, por un lado la roca, y por otro la calle ascendente de Klitomachou siguiendo el perímetro que marca la colina mencionada.

Muchas arquitecturas presumen de ser ‘orgánicas’ en la medida en que éstas hablan de funcionalidad y de integración con la naturaleza. Así pues, podrían algunos afirmar que este edificio se puede englobar, ni más ni menos, que en esa arquitectura orgánica. La línea seguida en este ejemplo griego de modernidad mediterránea podría conjugar perfectamente con arquitecturas que vemos en autores como Gio Ponti o Rudofsky, así como en los catalanes Coderch y Sert. Sin embargo, las etiquetas en ocasiones resultan peligrosas y —quiero pensar— la arquitectura no debe aspirar a ser organista, naturista, o cualquier calificativo con este sufijo. Los ‘ismos’ en la medida en que limitan la arquitectura a una concepción pobre, casi banal, son utilizados a menudo por segundas personas como forma de encasillarla. Aris Konstantinidis en ningún momento afirma que exista cualquier pretensión de generar una arquitectura orgánica; la funcionalidad y la integración con la naturaleza es algo que se presupone; nace con esa condición.

⁸⁷ El Estadio Kallimarmaro o Estadio Panatenaico, construido enteramente en mármol blanco entre los años 1969 y 1870 sobre el lugar que ocupó el antiguo estadio levantado en el año 330 a.C., albergó los primeros Juegos Olímpicos modernos. Este edificio de Konstantinidis se sitúa muy próximo al estadio en la parte posterior de la colina en la que se asienta.

La verdadera arquitectura, entonces, debe casar como un zapato cómodo, debe saber como un pan bien orneado, debe surgir de la tierra como los árboles, los arbustos y las flores.⁸⁸

Konstantinidis se enfrenta al elemento natural extendiendo la pared de roca existente para crear un pódium sobre el que apoyar las viviendas. El límite entre el muro natural y el muro construido se desvanece, casi generando un degradado entre ambos. Se podría entender como un mecanismo de completar una roca que se nos presenta, valga la redundancia, incompleta. Ese pódium aparece con una condición de transición entre la naturaleza y el espacio habitado; una vez completada la roca a partir de un muro que recurre a bloques pétreos probablemente extraídos del propio lugar —pues la percepción es innegablemente idéntica (fotografía de portada)— alternando también bloques de distinta textura acentuando esa degradación que comentamos, aparece el elemento que da cabida al habitar.

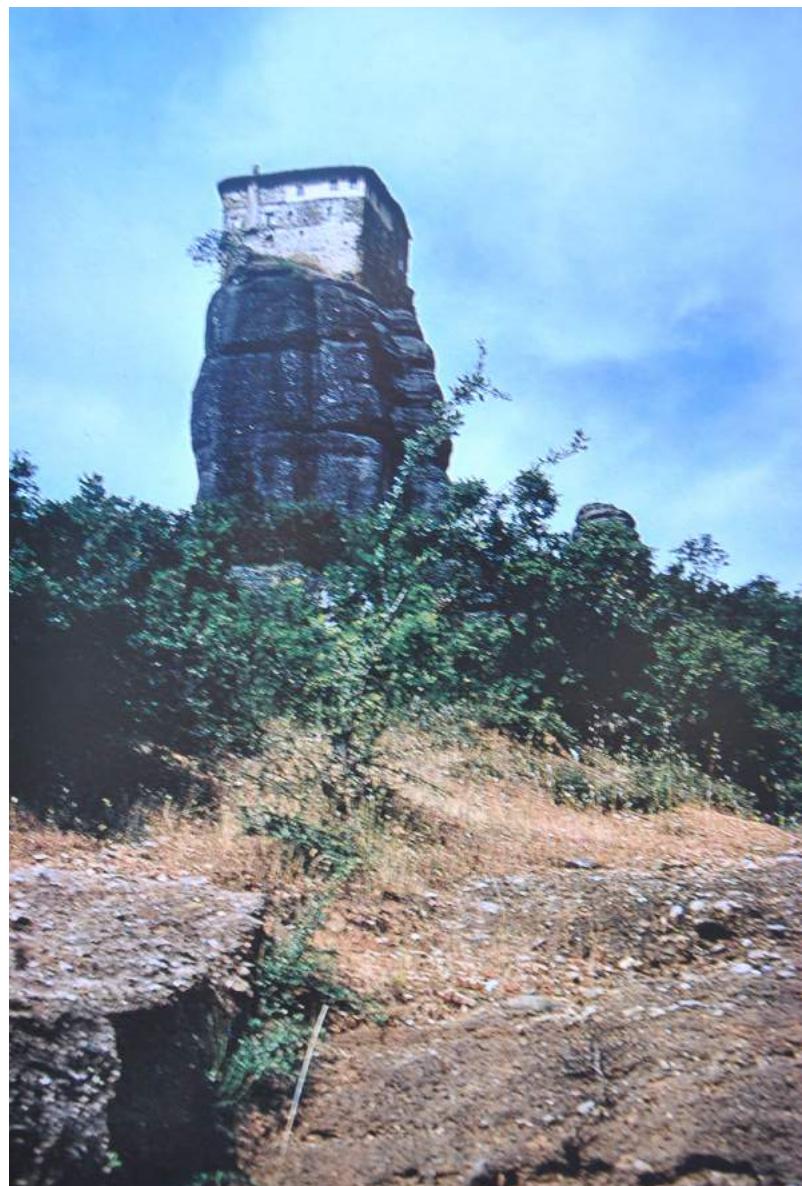
Ese limbo entre lo inherente y lo artificial queda desvelado por una línea estructural estableciendo una frontera que de otra manera no sería perceptible. A partir de ahí esta obra cobra un orden necesario para habitar el espacio. Estos elementos estructurales se manifiestan a través del color anunciando al observador el lugar que ocupan los pilares y vigas de hormigón armado a los que se recurre en este edificio. Un color gris que probablemente no quiera competir con lo natural y al mismo tiempo quiera establecer una consonancia con una zona de Atenas austera y apagada, con todo ese conglomerado de apartamentos modernos de la época.

Anterior: [124] Entrada y habitante
Aris Konstantinidis, *Vivienda para una familia en Atenas*, 1961
Fotografía del autor, junio 2018

⁸⁸ KONSTANTINIDIS, ARIS. *Projects and Buildings*, 1981, p. 261. Traducido por el autor.



[125] “¿Dónde acaba la roca y empieza el muro?” (nota cuaderno)
Monasterio encaramado a una de las formaciones rocosas de Meteora, Grecia
Apunte del autor, noviembre 2018

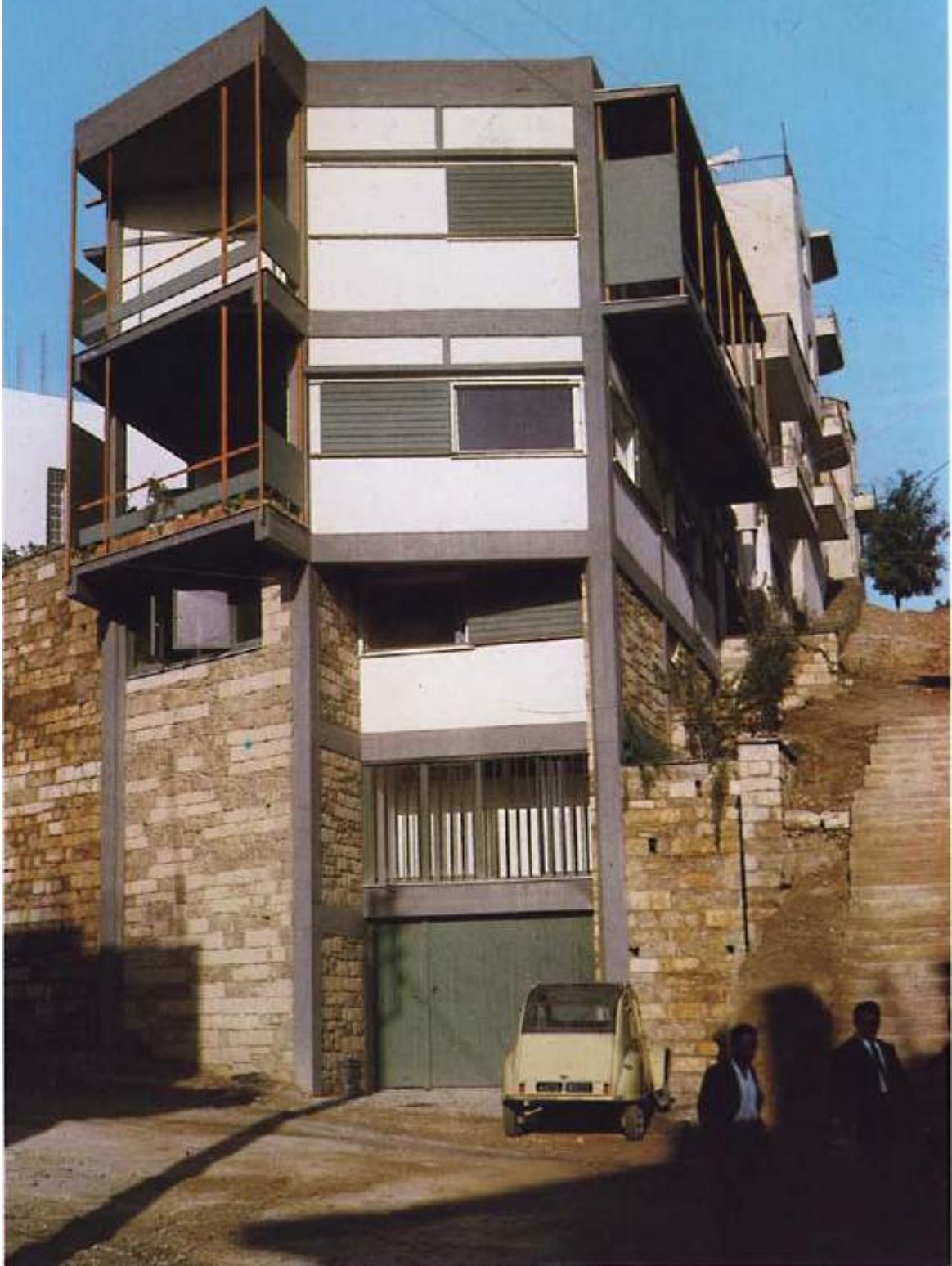


[126] Fotografía 78
Aris Konstantinidis, *God-Built*



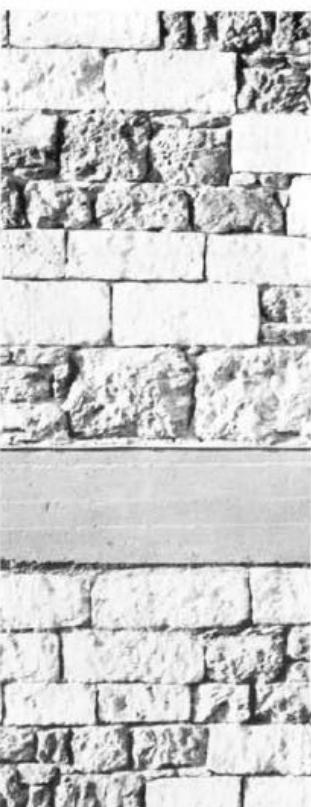
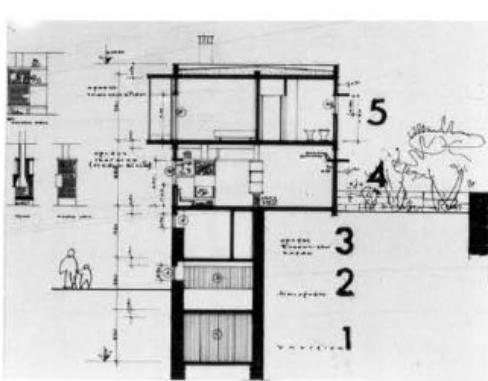
[127] Aris Konstantinidis, Vivienda para una familia en Atenas, 1961
Apuntes del autor, junio 2018



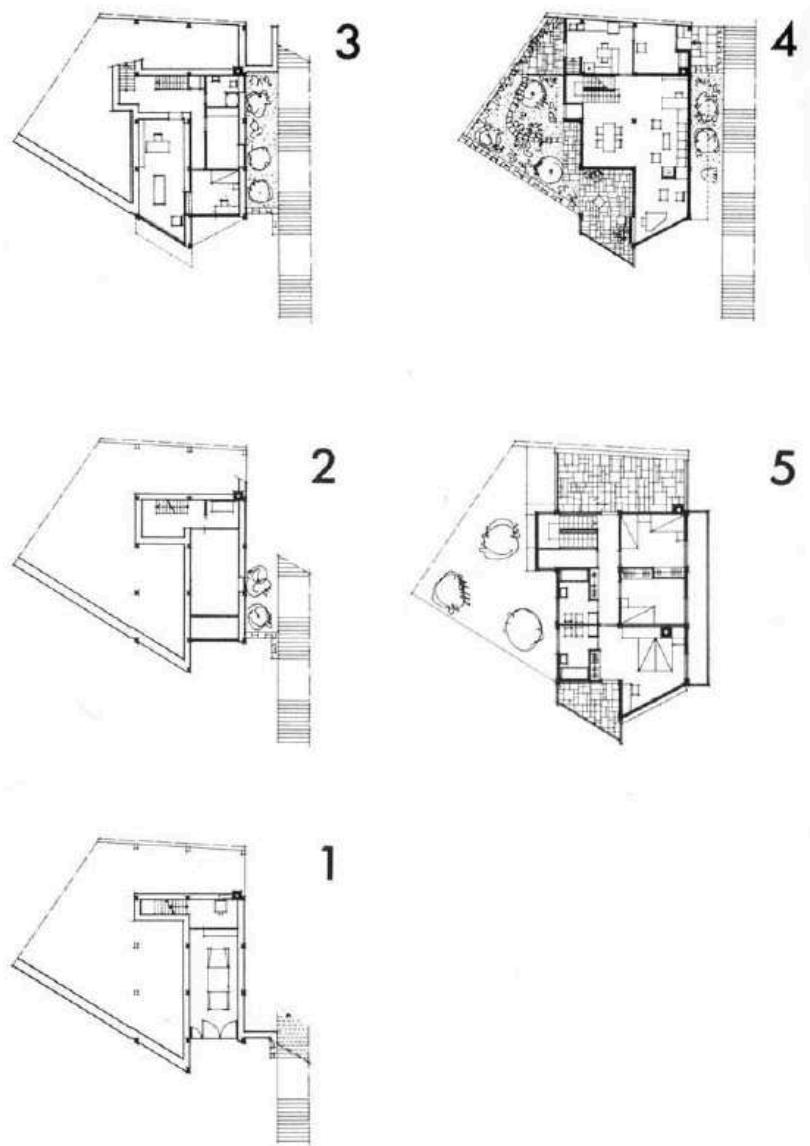


Opuesta: [128] Aris Konstantinidis, *Vivienda para una familia en Atenas*, 1961
Fotografía del autor, junio 2018

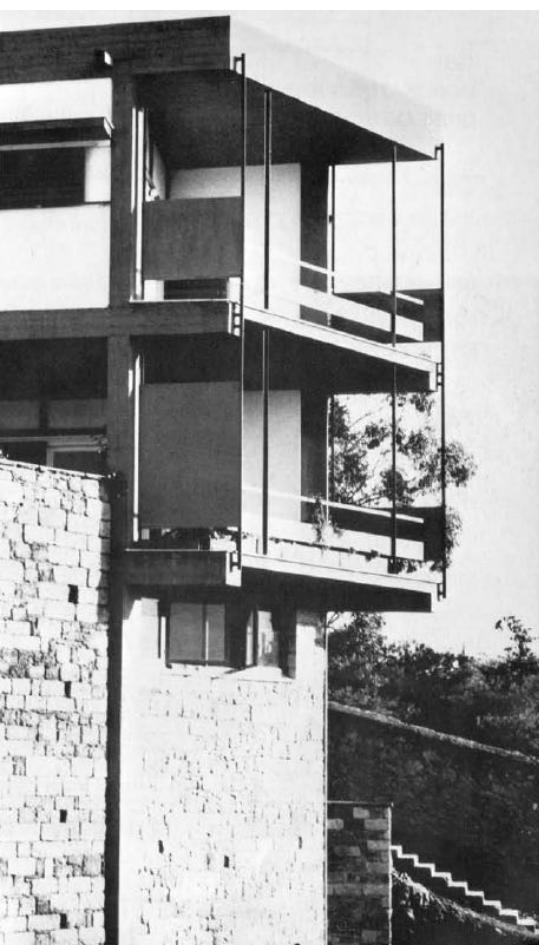
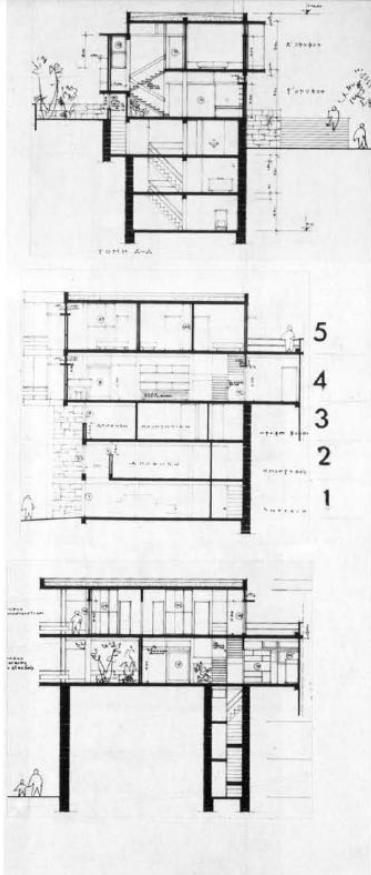
[129] *Vivienda para una familia en Atenas*, 1962
Aris Konstantinidis, *Projects and Buildings*



[130] Vivienda para una familia en Atenas, 1962
Aris Konstantinidis, sección, detalles y vista exterior, *Projects and Buildings*



[131] Vivienda para una familia en Atenas, 1962
Aris Konstantinidis, plantas, *Projects and Buildings*

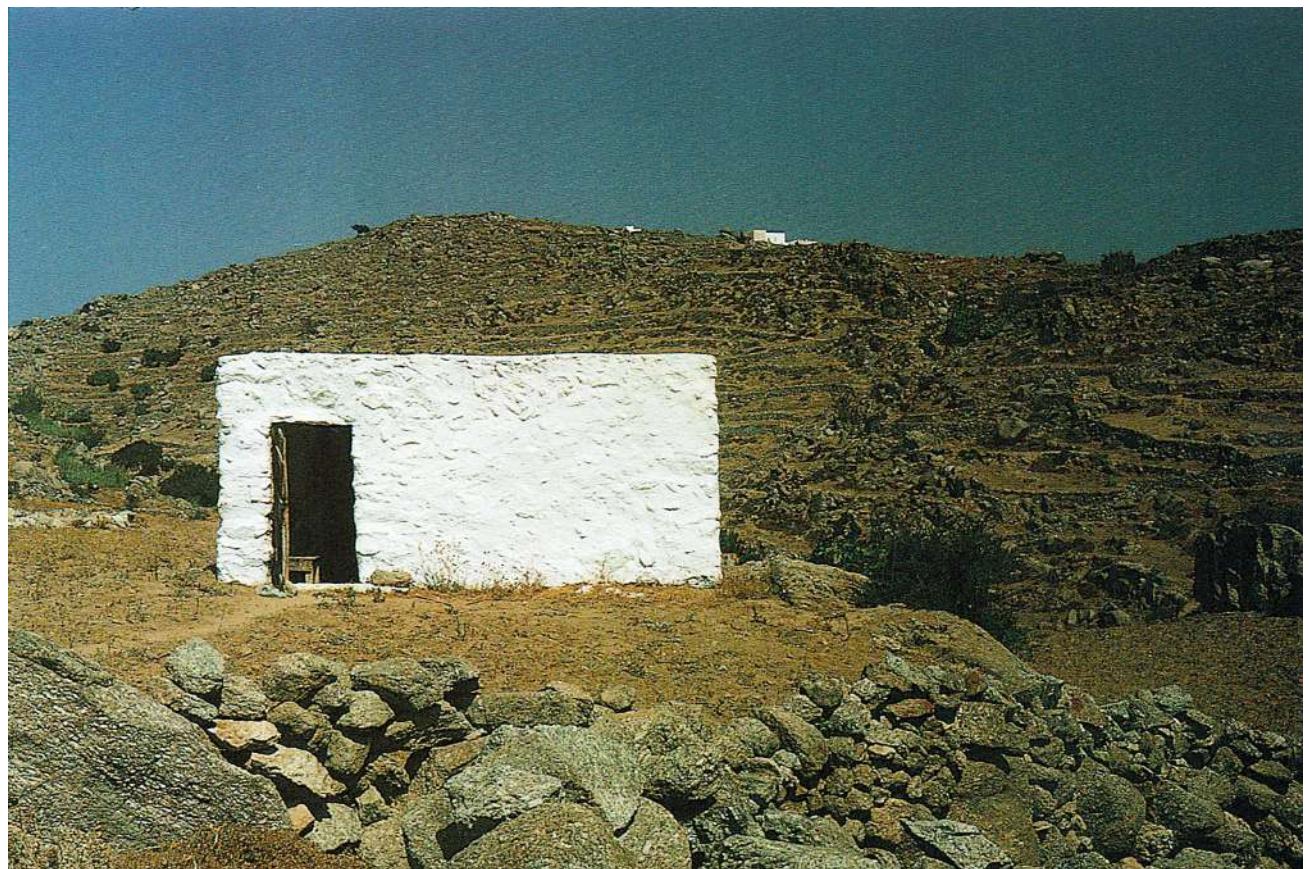


[132] Vivienda para una familia en Atenas, 1962
Aris Konstantinidis, secciones, interiores y vista exterior, *Projects and Buildings*

contenedor de vida

“Fruto del amor del hombre con la tierra nace la casa; tierra ordenada en la que el hombre se guarece cuando la tierra tiembla, cuando pintan bastos, para seguir amándola”.

Es decir, que la casa yo la entiendo como una manifestación del amor del hombre al lugar, como el enraizamiento del hombre con la tierra.⁸⁹



[133]Fotografía 199, Mykonos
Aris Konstantinidis, GOD-BUILT

Casa de fin de semana,
Anavyssos, Ática, 1962

Las moradas humanas están condicionadas en gran parte por los factores naturales. Puede ello afirmarse aún de las viviendas ciudadanas, a pesar de la facilidad de comunicaciones, del internacionalismo social, de las modas y de la tendencia al uniformismo que actualmente contribuye a igualarlas en el mundo entero, privándolas de sus caracteres diferenciales; pero donde se comprueba el hecho con evidencia irrecusable es en las viviendas humildes de campos y aldeas, obras que, como más primitivas y elementales, están menos emancipadas de la servidumbre del medio geográfico, que dirige, no arrastra: la tierra influye en el hombre, pero éste a su vez, reacciona transformando aquélla, modificando más o menos profundamente el medio en su provecho. La casa popular, pues, no es un producto exclusivamente geográfico ni puramente humano: sus formas llevan impresa la marca del medio geográfico y del factor humano; no depende sólo de la herencia o sólo del medio, sino de ambos a la vez.⁹⁰

Estas palabras de Torres Balbás a propósito de la “*morada humana*” en su condición más primitiva parecen querer casar de una manera inherente con la fotografía de esa pequeña casa de Mykonos [fig. 131] de Aris Konstantinidis; la “*emancipación de la servidumbre del medio geográfico*” se desvanece en esta humilde construcción. El arquitecto griego hablaba de “*contenedor de vida*” como definición de la vivienda del hombre, un recipiente que se subordina al lugar para dar cobijo al ser humano. Cuando Konstantinidis fotografió lo hace como forma de reflejar una posible lección que incorporar a su propia arquitectura; la sencillez de estas primitivas construcciones está presente de manera inequívoca en la propia vivienda de fin de semana que diseñó para sí mismo en Anavyssos, la que seguramente sea su obra más publicada y celebrada.

⁸⁹ Francisco Sáenz de Oiza cita a Camilo José Cela para explicar su entendimiento de la casa en una entrevista que aparece en el documental *Imprescindibles: no te mueras sin ir a Ronchamp*. Una definición que a pocos días de acabar este trabajo, resuena en mi cabeza; empiezo a leer a Cela de forma intuitiva como punto de partida previo a esta investigación, buscando algún vínculo con la intuición y la cotidianidad, con los valores más interiores del hombre, y ahora surge de nuevo a través de este gran maestro. Y creo firmemente que nuestro arquitecto, Konstantinidis, estaría completamente de acuerdo con Sáenz de Oiza.

⁹⁰ TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. *La vivienda popular en España*, 1930, p. 148.

De nuevo se trata de una arquitectura manifiesto que probablemente quiera explicarse por sí misma sin la necesidad de palabras. Las estrategias aprendidas de lo explicado sobre la *Casa en Elefsina* resuenan una vez más en esta obra. La incuestionable presencia del paisaje aparece de nuevo en esta vivienda en la que más fácilmente reconocible se lee ese concepto de “*contenedor de vida*”.

Aris Konstantinidis, en esta casa, busca una simplicidad equiparable a la de la naturaleza. Para este arquitecto, una vida “*verdadera*” no precisa de comodidades ostentosas, sino solamente de un “*contenedor de vida*” capaz de poner al hombre en contacto con la naturaleza. Esa sencillez, además, queda evidenciada a través de una construcción que se sirve de aquellos materiales extraídos del propio lugar tales como la piedra, además del hormigón. Los elementos estructurales quedan manifestados de forma clara y evidente dejando los muros portantes de piedra desnudos en su condición más primitiva. Todos los elementos portantes de la vivienda quedan unificados por una cubierta que adquiere un carácter pesado a través de una línea gruesa que revela su materialidad de hormigón. De esta manera, el edificio se resuelve con un solo gesto que da cabida a la vida del hombre.

Konstantinidis quiere conseguir una arquitectura que no sea capaz de leerse sin ese paisaje, una arquitectura “*tan nueva y tan vieja como hoy y como ayer*”⁹¹, una arquitectura atemporal. Es decir, una arquitectura que no aspira a competir ni desafiar lo natural. Para Konstantinidis, la mejor concepción de su propia arquitectura es la de aquella que surge “*como si siempre hubiera estado allí*”⁹².

Aquí no hay fachada en el sentido convencional, el plano es compacto, sin juguetes, sin variedad de materiales. (...) La forma pura y sencilla y la técnica constructiva lógica expresan, para Konstantinidis, el arquetipo de la residencia primitiva en los términos de la sociedad moderna.⁹³

La idea de una ausencia de fachada otorga al paisaje una importancia aún mayor. Una “*no fachada*” que se traduce en un plano que se muestra compacto y donde la no presencia de elementos que interpongan un obstáculo en ese vacío entre el objeto —paisaje— y el observador otorga una visión

⁹¹ KONSTANTINIDIS, ARIS. *Projects and Buildings*, 1981, p. 261. Traducido por el autor.

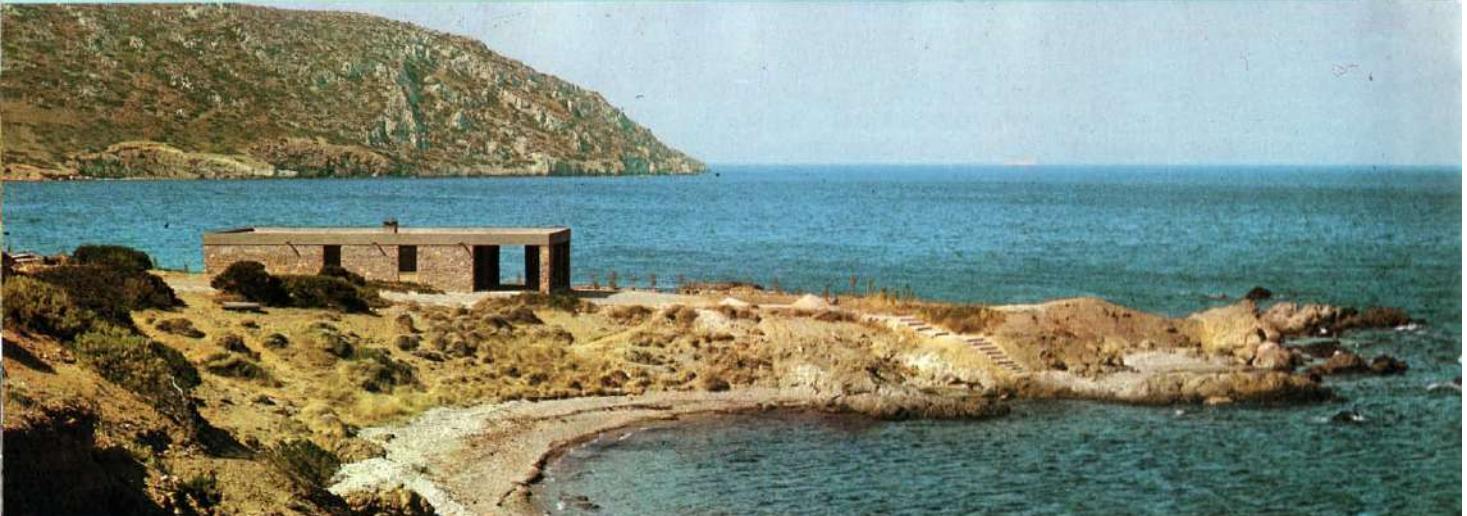
⁹² ACHLEITNER, FRIEDRICH, profesor austriaco. Esta definición para Konstantinidis es la que mejor refleja elogia su arquitectura. Φεσσά-Εμπανούήλ Ελένη, «Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική», Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001, p.109.

⁹³ SAVVAS, KONSTARATOS. *Αρχιτεκτονική των 20ον αιώνων: Ελλάδα (Arquitectura del siglo XX: Grecia)*, Instituto Griego de Arquitectura Prestel, Atenas 200, p. 55.

limpia y clara del mar y su horizonte que surgen a través de los huecos de dicho plano. De esta manera la naturaleza se incorpora en un espacio interior donde el “*mar parece funcionar como una extensión de la propia sala de estar*”⁹⁴.

Al mismo tiempo, existe en esta obra de arquitectura un juego de luces y sombras que adquieren una importancia al mismo nivel que en la fotografía. Ese plano limpio sin obstáculos ofrece unas visuales que se acentúan con las sombras generadas entre los elementos horizontales y verticales que ‘capturan’ el paisaje como si de una fotografía se tratase.

⁹⁴ PHILIPPIDIS, DIMITRIS. *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική* (*Arquitectura Neohelénica*), Melissa, Atenas 1984, p. 370.



[134,135,136] Casa de fin de semana en Anavyssos

Ática, Grecia, 1962

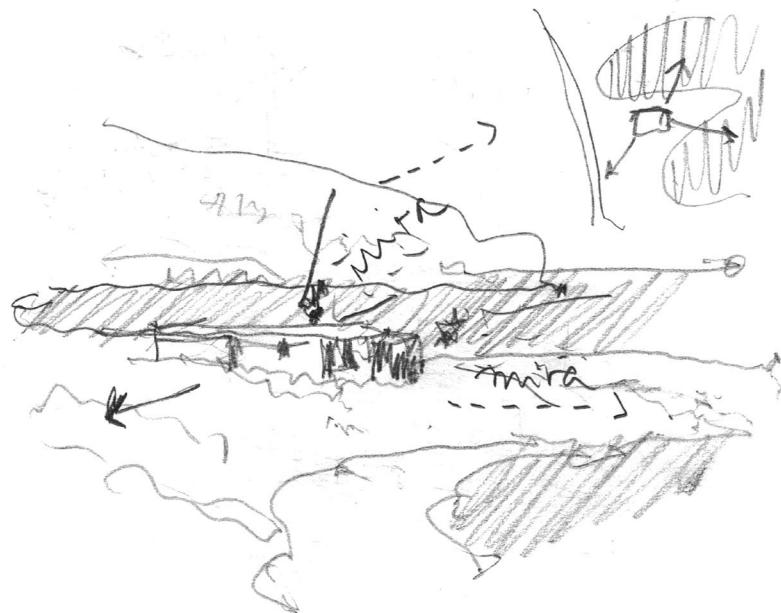
Aris Konstantinidis, *Projects and Buildings*



[137,138] Casa de fin de semana en Anavyssos

Ática, Grecia, 1962

Aris Konstantinidis, *Projects and Buildings*

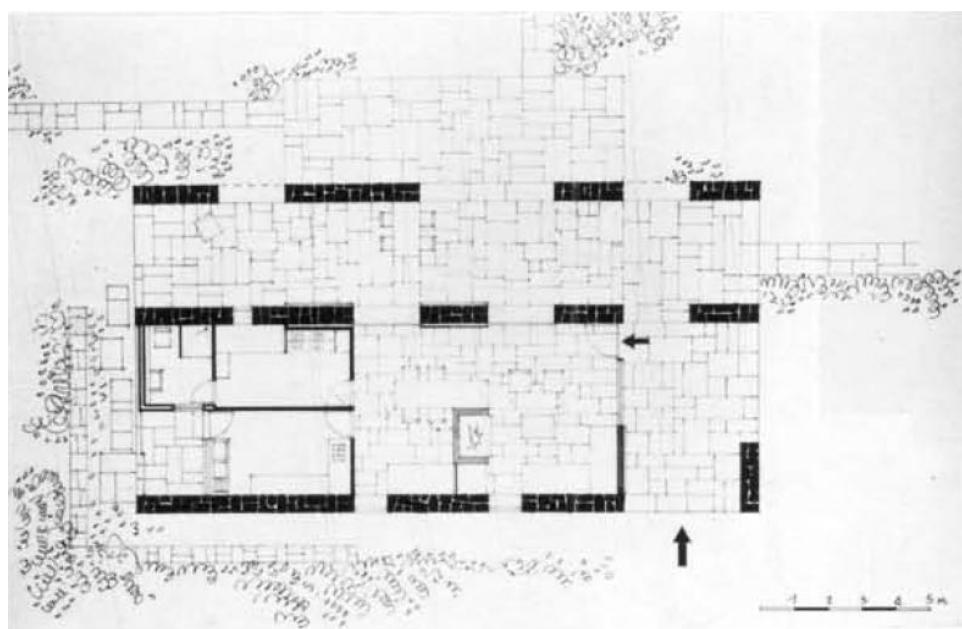


Casa de fin de semana en Anavyssos

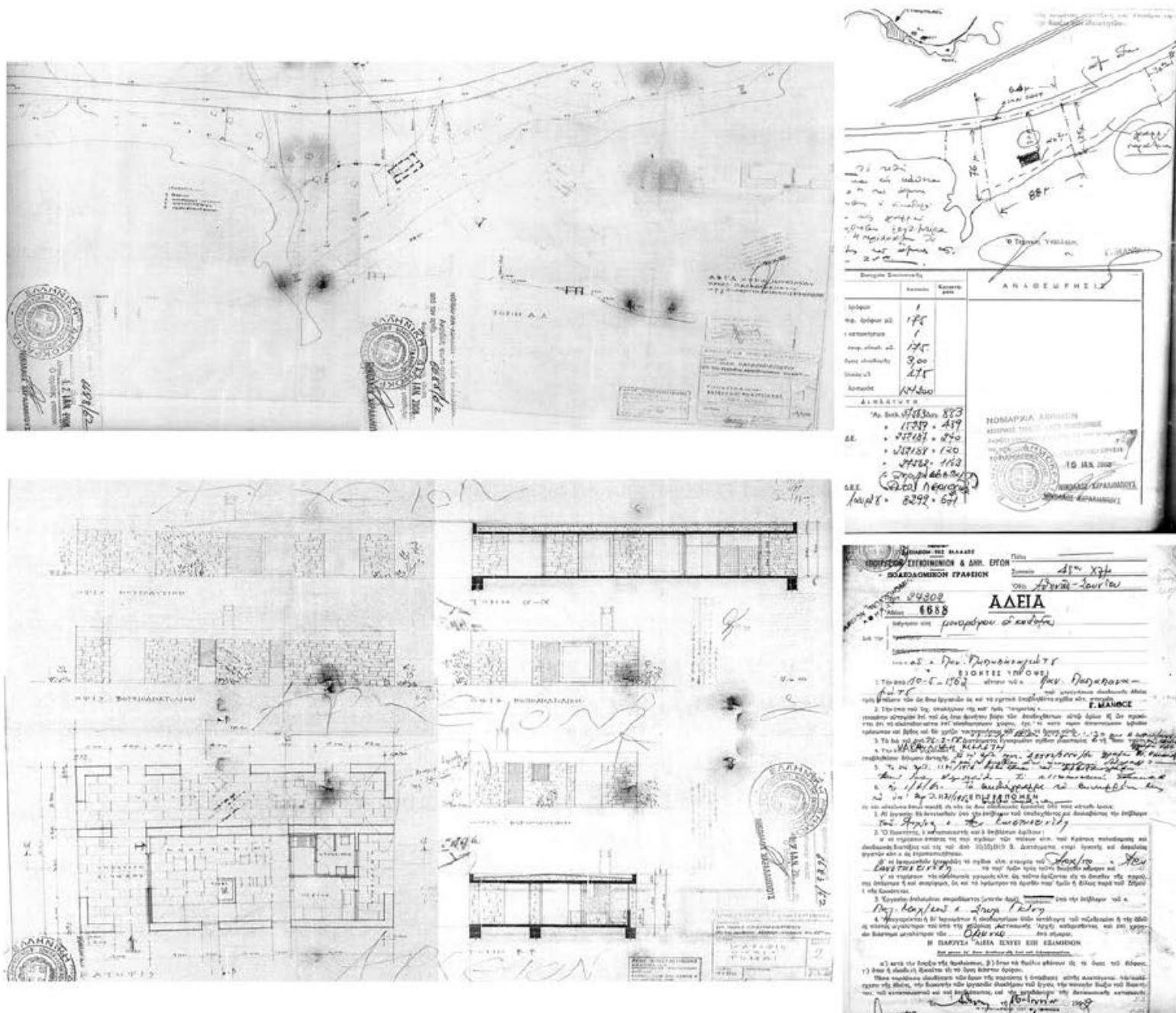
Ática, Grecia, 1962

[139] Apunte del autor

[140] Aris Konstantinidis, *Projects and Buildings*



[141] Casa de fin de semana en Anavyssos
Ática, Grecia, 1962
Aris Konstantinidis, planta, *Projects and Buildings*



[142] Casa de fin de semana en Anavyssos
Ática, Grecia, 1962

Aris Konstantinidis, planimetría, Archivos de la Agencia de Planeamiento Urbanístico
de la Prefectura de Ática

esfumarse con la tierra

Aquellos que saben cómo vivir con sus ojos
en el luminoso paisaje griego entienden esta
verdad muy bien; éstos son los arquitectos
anónimos de nuestro tiempo.

Aris Konstantinidis



[143] Fotografía 193, Mykonos
Aris Konstantinidis, GOD-BUILT

Hotel Xenia,
Mykonos, Grecia, 1960

El turismo en Grecia comienza a surgir en los años 50 convirtiéndose en uno de los principales motores económicos del país. La Organización de Turismo Nacional Griego impulsó un proyecto de construcción de hoteles bajo el nombre de *Xenia* a través de todo el país. Konstantinidis sería un participante activo de ese proyecto, en el que la arquitectura de estos hoteles destacaba por su condición de modernidad posbética en el contexto griego. De todos los *Hoteles Xenia* que Konstantinidis construyó quisiera destacarse aquí éste en concreto, como uno de lo más importantes en cuanto a valor arquitectónico se refiere.

Solamente el lugar en el que este se levanta ya nos habla, quizás, de una situación predilecta para nuestro arquitecto: Mykonos. Aquel lugar que supuso el comienzo de su viaje como arquitecto se convierte ahora en la ubicación en la que reflejar el propio valor de aquella arquitectura que empezó a estudiar, en esa misma isla, a través de su propia obra.

Mykonos es la viva imagen de un paisaje mediterráneo carente de vegetación en el que el color añil o marrón apagado de esa tierra inerte se ve salpicada por el color blanco de los encalados de los elementos arquitectónicos. Un paisaje que en ocasiones se muestra cortado a pedazos a través del muro que interrumpe su continuidad; unos muros que a veces son blancos y que destacan sobre la neutralidad del color de la tierra en la que son levantados. Aquí pues, efectivamente, se halla de nuevo la pista, en la propia naturaleza del lugar.

Konstantinidis recurre a un mecanismo que pretende hacer esfumar el elemento construido en el medio natural. Se trata de una dialéctica con el paisaje a través de la cual, quizás, no se quiso competir con las construcciones existentes de las que tanto había aprendido, haciendo desvanecer su arquitectura.

El proyecto se resuelve de nuevo recurriendo a un orden que organiza el espacio de las distintas piezas a través de muros portantes unificados, al igual que en la casa en Anavyssos, a partir de la línea de cubierta. Esos muros portantes adquieren la misma apariencia que la del propio territorio de la isla, elaborados con la piedra obtenida del lugar. La línea de cubierta, así como algunos pilares, aparece pintada de blanco como forma de diferenciar los muros pétreos de estos elementos constituidos de hormigón armado.

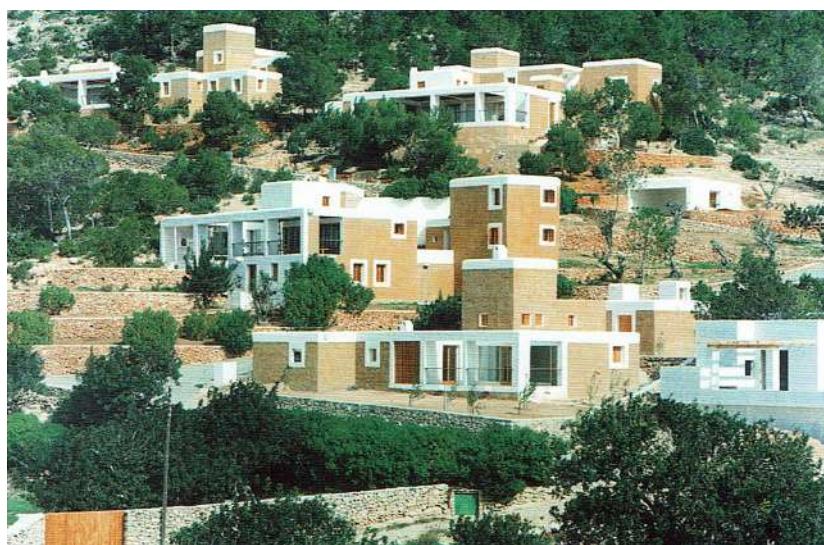
Esa combinación entre el muro de piedra y la línea de cubierta en blanco se funden con el paisaje que se extiende más allá del edificio.

El mar pasa a formar parte del habitar de los espacios destinados a las habitaciones, de la misma manera que el gran patio entorno al que se configura las distintas piezas del proyecto también abre su mirada hacia el horizonte. Esa imagen nos habla de nuevo de una ‘no fachada’ que prescinde de obstáculos como mecanismo de incorporar la naturaleza de la forma más limpia posible.

Es interesante la comparación que podemos establecer entre esta obra y algunas otras situadas en contextos tan alejados y tan cercanos al mismo tiempo. Sert en Ibiza, en la *Urbanización en Punta Martinet* [fig. 145], muestra una imagen que podría resultar casi una coincidencia comparándola con este hotel de Konstantinidis si aisláramos el elemento construido de su contexto. Por lo contrario, en una condición tan parecida como es la que se da en la isla de Ibiza así como en esta isla del mar Egeo, un pensamiento que se nos halla tan cercano —el de Sert y el de Konstantinidis— no podía sino que traducirse en unas arquitecturas que nacen a partir de la tradición del lugar siguiendo estrategias que se nos muestran muy próximas. Una tradición del lugar que responde a razones climáticas y paisajísticas similares y que yace, de alguna manera, de una forma inconsciente y consciente por partes iguales, en estos dos arquitectos. Con esto, se quisiera recalcar cómo la interiorización de la lección que el patrimonio anónimo ofrece como valor en la arquitectura está presente en arquitectos que probablemente no se conocieran él uno al otro, traducida en una arquitectura que recurre a mecanismos y dialécticas similares.

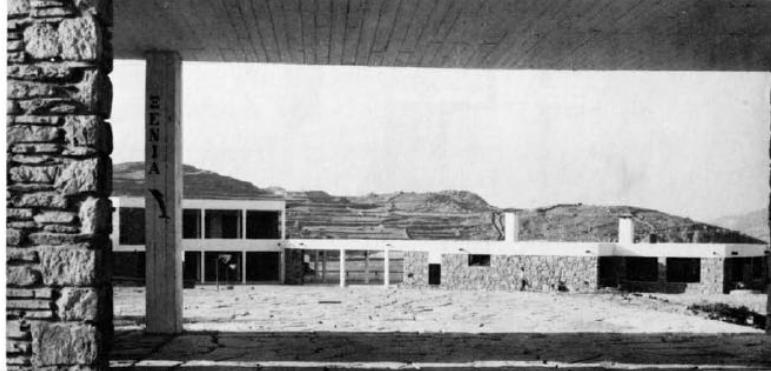
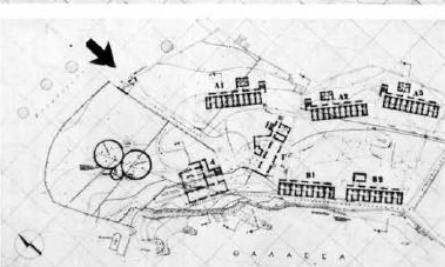
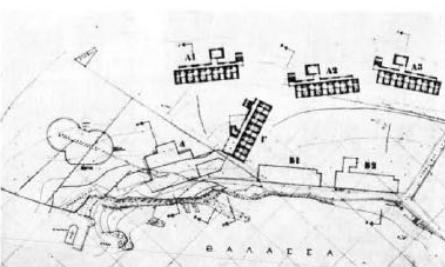
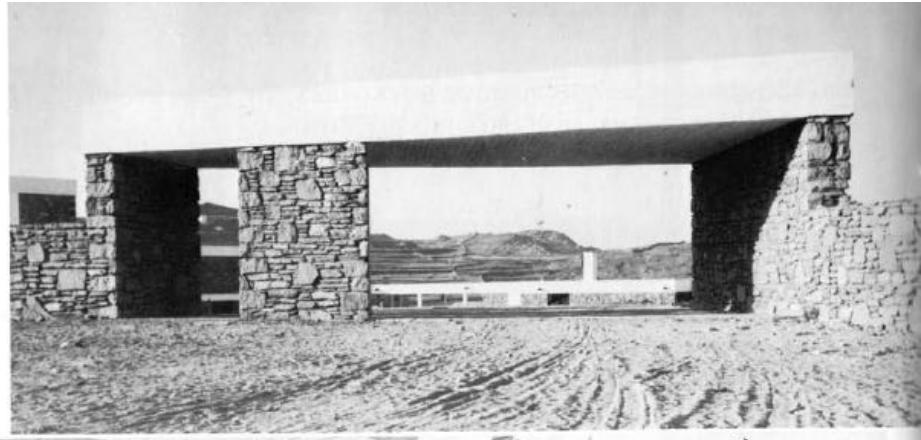
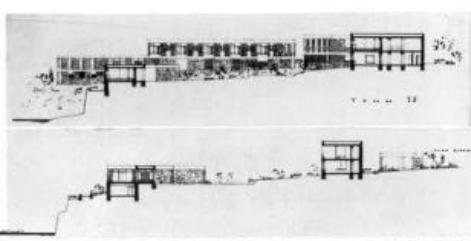
El *Hotel Xenia* en Mykonos de Konstantinidis es, pues, un absoluto ejemplo de una arquitectura que crece directamente desde la naturaleza fundiéndose a sí misma y al hombre con ella. Incluso el gran patio entorno al que se configuran las distintas piezas fue pensado por este arquitecto para contener la vegetación autóctona de la propia isla intensificando ese sincrétismo entre lo construido y el medio natural. Si bien, la actual concepción del turismo así como el entendimiento de la comodidad y del descanso vacacional ha desvirtualizado el proyecto original convirtiendo esa vegetación en una piscina.

Estos procesos nos hablan del peligro actual al que se enfrenta una arquitectura moderna que no se contempla a menudo en los cánones sociales de patrimonio cultural, quedando indefensa ante las investidas de afanes especulativos e ignorantes.

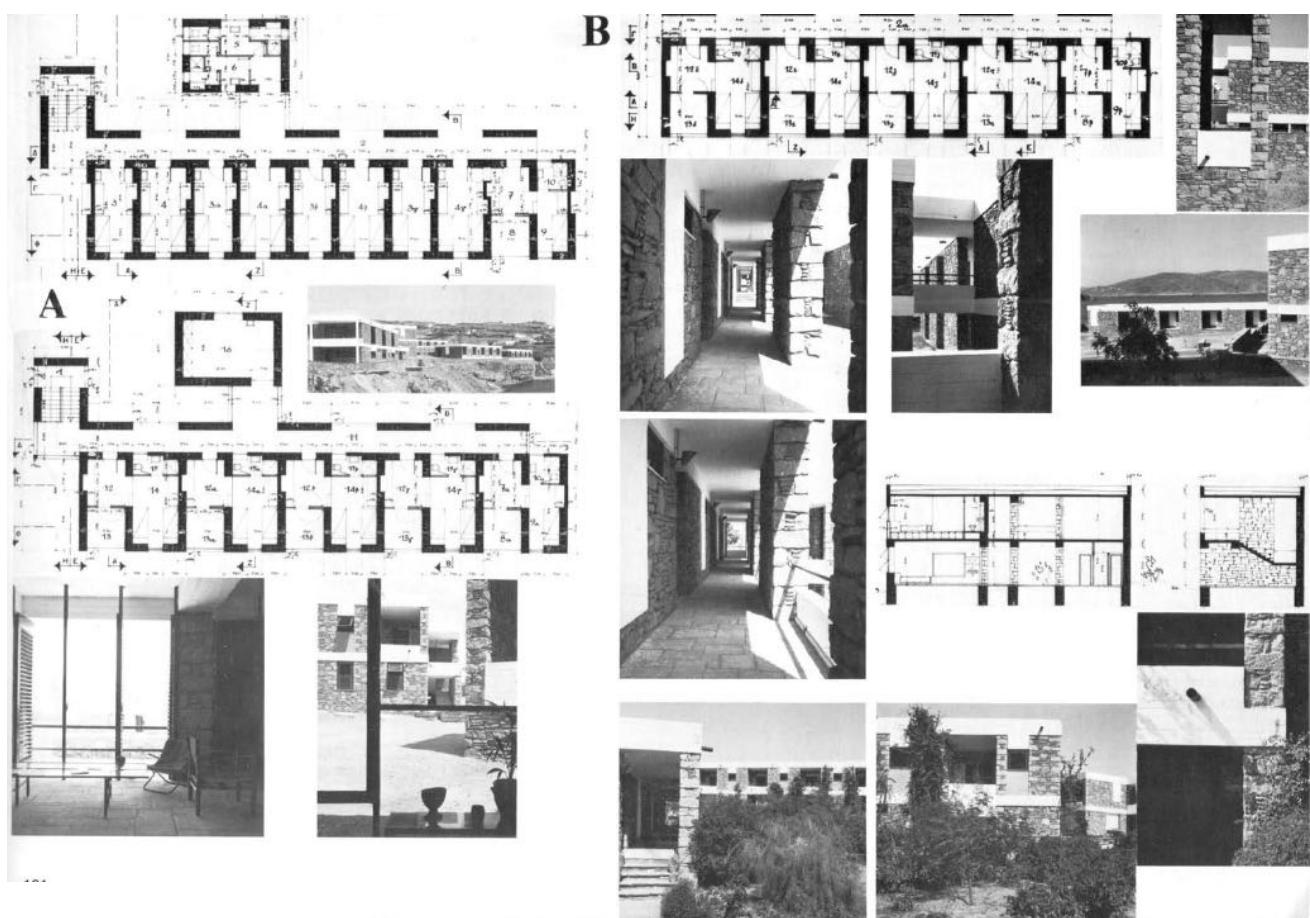
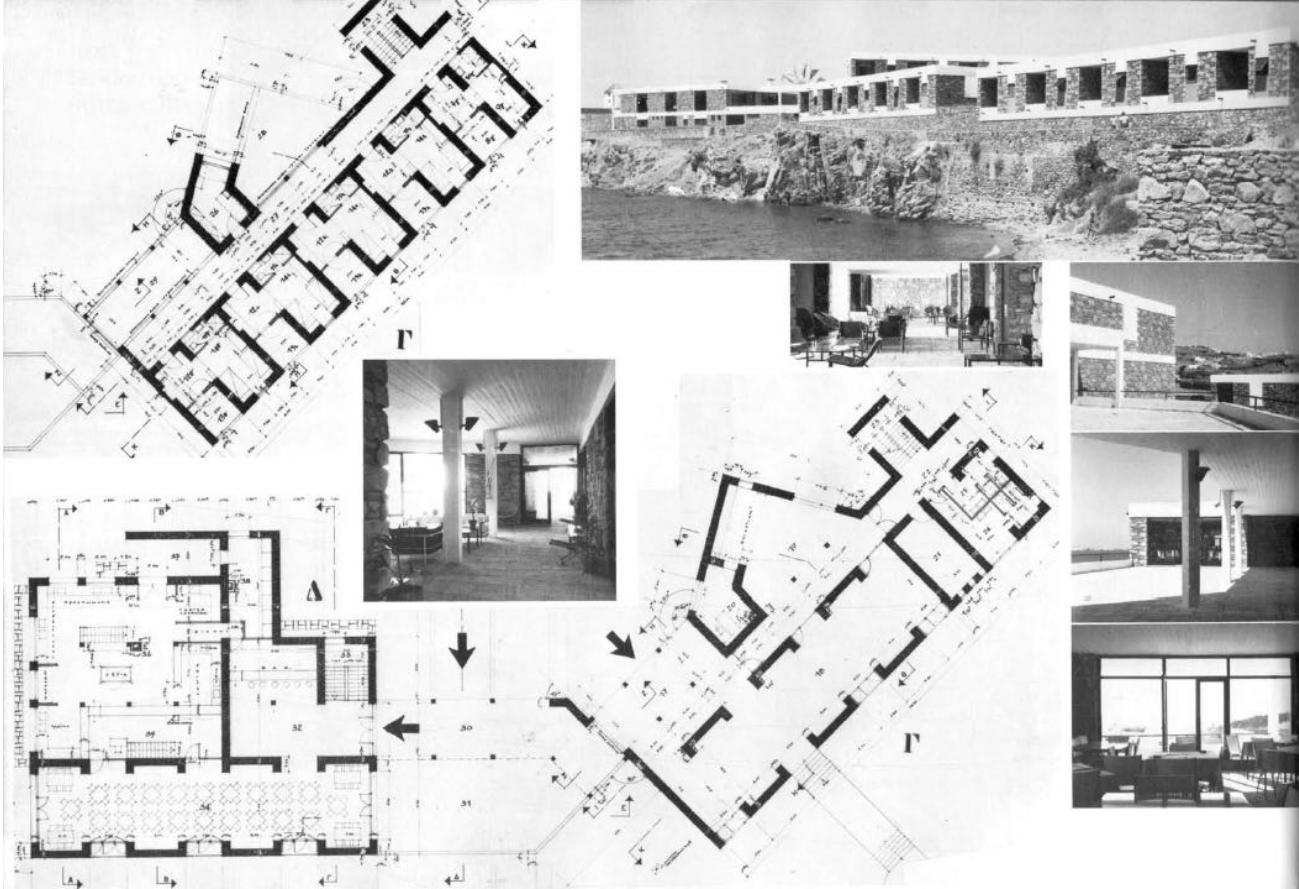


[144] Hotel Xenia en Mykonos
Cícladas, Grecia, 1962
Aris Konstantinidis, en *Projects and Buildings*

[145] Urbanización en Punta Martinet
Ibiza, España
J. LL. Sert, 1963-1971, fotografía de F. Catalá Roca



[146.147] Hotel Xenia en Mykonos
Cícladas, Grecia, 1962
Aris Konstantinidis, en *Projects and Buildings*, pp. 98, 99



[148.149] Hotel Xenia en Mykonos
Cícladas, Grecia, 1962
Aris Konstantinidis, en *Projects and Buildings*, pp. 100, 101

Reflexiones

—No vive ya nadie en la casa —me dices—; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nadie ya queda, pues que todos han partido.

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. [...]

César Vallejo



[150] Arquitectura anónima de ayer y de hoy

Al fondo: Thira, típico pueblo encaramado al acantilado en Santorini.

En primer plano: Casas en construcción. La causa y el efecto.

Fotografía del autor, enero 2018

Reflexiones

Creo que la conclusión más inteligente es la de la contemplación de lo que aquí se ha expuesto desde una perspectiva actual. La reflexión que suscita este trabajo en clave contemporánea se traduce principalmente en dos ideas: la imposición como enemiga de la arquitectura y la desvalorización de lo anónimo.

Podríamos extrapolar ese estilo internacional y esa imposición que hemos visto en Grecia como un fenómeno que se repite en la actualidad en forma de estandarización de la arquitectura a través de ‘códigos’ —técnicos o normativas (que por otra parte absolutamente necesarios)— que limitan la arquitectura a parámetros que en cierta medida generan una distancia entre la construcción y el lugar. Unos ‘códigos’ que no se precisaban en aquella arquitectura que aparecía de forma rudimentaria, espontánea, y que casi sin querer generaba una sostenibilidad que no tiene nada que ver con la moda de ‘arquitecturitas’ sostenibles —porque quisiera recalcarse que una arquitectura no debe nacer con la pretensión de ser sostenible, sino que dicha sostenibilidad debe ser una condición intrínseca de la propia arquitectura que nace del lugar— que se estilan en los tiempos que corren. “*En las casas de los pueblos se esconde la arquitectura más sincera y sostenible que existe*”, concluímos en una conversación entre un compañero —y amigo— y yo.

Pero, al mismo tiempo, existe cierta contradicción. La optimización de costes y, al fin y al cabo, la optimización del propio valor de la arquitectura como elemento tangible, ha empujado a establecer esos estándares que otorgan a la construcción unos mínimos que cumplir para la ‘comodidad’ del habitante. Unos estándares que atienden más a aspectos energéticos y de otras índoles por el estilo que a la calidad espacial. Y claro, un mundo ideal en el que todos los arquitectos tuvieran un mínimo de sensibilidad no precisaría de códigos que cumplir. Desgraciadamente, no es así; hemos alcanzando un punto en el que la especulación y la economía han devorado la arquitectura casi por completo. Como resultado, procesos de gentificación y burbujas inmobiliarias que han empujado a la buena arquitectura a un estado de peligro de extinción.

Y esto nos conduce a la desvirtualización de la arquitectura anónima. No sé que pensaría un Rudofsky de la falsedad de una bóveda de hormigón como imitadora de la arquitectura vernácula de estas islas del Egeo habiendo realizado su trabajo de doctorado sobre ello. Esas construcciones, que en su día se contemplaron como una lección de la que aprender, convertidas hoy en un **zoo de lo pintoresco** y de la arquitectura de postal. Una arquitectura que perdiendo su funcionalidad original ha perdido su razón de ser y, con ello, su alma.

Un drama mediterráneo que presenta una arquitectura revestida de postales; unas casas tradicionales que hoy se nos presentan revestidas con la imagen bucólica de ellas mismas [fig. 155].

Es interesante lo irónico del asunto. Una arquitectura, como la de Konstantinidis, que quiere ser moderna utilizando materiales tradicionales frente a una arquitectura, como la de los constructores anónimos de nuestros días, que quiere ser tradicional utilizando materiales modernos. ¿Qué es más legítimo? Quizá esa espontaneidad como forma válida de pensamiento arquitectónico haya perdido hoy su licencia. Pessoa escribió: “*una sola cosa me maravilla más que la estupidez con la que la mayoría de los hombres viven su vida: es la inteligencia que hay en esa estupidez*”⁹⁷. Una “estupidez” que, contemplada en clave constructiva, tiempos atrás seguramente escondiera una inteligencia ancestral, pero que hoy no esconde sino que más estupidez.

Quizá Dios haya dejado de construir.

⁹⁷ PESSOA, FERNANDO. *Libro del desasosiego*, 1982.



[151] *Falsesdades*

Casa en construcción siguiendo el lenguaje de la arquitectura tradicional. A través de la casa se observa el pueblo de Thira
Santorini, Grecia
Fotografía del autor, enero 2018



me
encuentro
entre muy
varias de
viviendas de
los - ruinas
moderna
que la
RUINA DESNUDA
está en
dom-120-
y le ARQUITECTURA
ANÓNIMA
CONTAMORATORIO

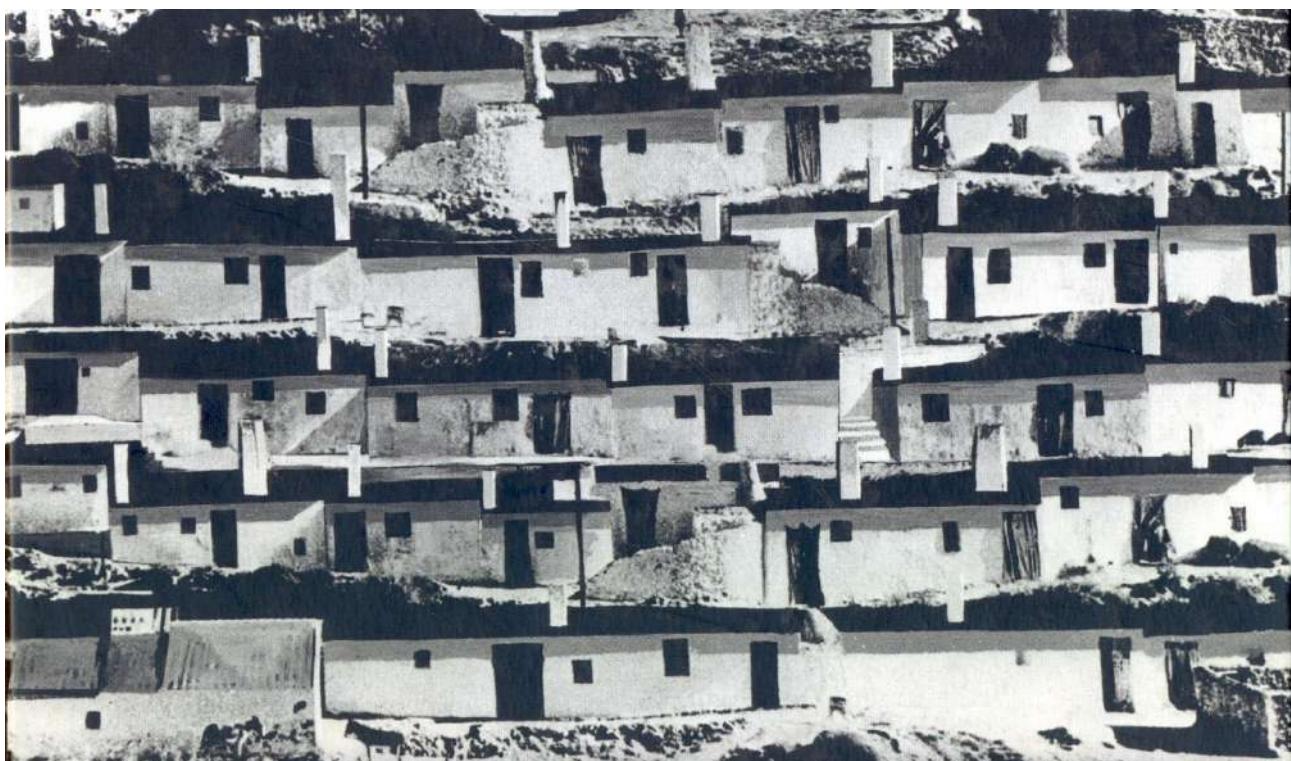
?

[152] Estructura desnuda

¿Es la estructura desnuda la arquitectura anónima contemporánea?

Atenas, Grecia

Apunte del autor, junio 2018



'Incoincidencias'

[153] Artista local junto a parte de su obra en una serie inspirada en la medina de Fez.
Fez (Marruecos), marzo de 2017. Fotografía del autor.

[154] Fotomontaje realizado por José Antonio Coderch para la portada de la revista
Auca 14. Santiago de Chile, 1969.

Estas dos imágenes nos hablan de esa reflexión que suscita una arquitectura
interiorizada por el hombre anónimo así como en un arquitecto que entiende la
lección que dicha arquitectura suscita.



[155] *El zoo de lo pintoresco*,
una arquitectura anónima revestida con la imagen bucólica de sí misma
Mykonos, Grecia
Fotografía del autor, octubre 2017

Bibliografía

AALTO, ALVAR. *Del umbral a la sala de estar*. En *Alvar Aalto, de palabra y por escrito*. El Croquis Editorial. Madrid, 2000.

APARICIO GUISADO, JESÚS MARÍA. *El muro: concepto esencial en el proyecto arquitectónico, la materialización de la idea y la idealización de la materia*. Librería Técnica. Buenos Aires, 2006.

BERGER, JOHN. *Mirar*. Gustavo Gili. Barcelona, 2001.

CELA, CAMILO JOSÉ. *La Colmena*. Colecciones Millenium. Madrid, 1999.

CELA, CAMILO JOSÉ. *Viaje a la alcarria*. Destino. Madrid, 2010.

DE MOLINA, SANTIAGO. *Hambre de arquitectura: Necesidad y práctica de lo cotidiano*. Ediciones Asimétricas. Madrid, 2017.

DELGADO ORUSCO, EDUARDO. *Alvar Aalto en España*. Casimiro Libros. Madrid, 2013.

DIMITRIS, PHILIPPIDIS. *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική (Arquitectura Neohelénica)*. Melissa. Atenas, 1984.

FESSA-EMMANUEL, ELENI. *Η αρχιτεκτονική μεταρρύθμιση των Αριστοτέλη Ζάχον, 1908-1937 (La reforma arquitectónica de Aristotelis Zachos, 1908-1937)*. Νεωτερικότητα και πολιτισμικός χαρακτήρας (Modernidad y carácter cultural). 31.07.2017. doi: <https://www.archaiologia.gr/blog/2017/07/31/η-αρχιτεκτονική-μεταρρύθμιση-του-αρύ/>

FRAMPTON, KENNETH. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili. Barcelona, 2012.

GARCÍA-GERMÁN, JACOBO. *Infraestructura, memoria, ciudad... Una entrevista con Juan Navarro Baldeweg*. Circo. Madrid, 2014.

GIAMARELOS, STYLIANOS. *The Art of Building Reception: Aris Konstantinidis behind the Global Published Life oh his Weekend House in Anavyssos (1962-2014)*. Artículo de investigación en *Architectural Histories*, 2(1): 22, pp. 1-19. 2014. doi: <http://doi.org/10.5334/ah.bx>

GIANNOPoulos, PERICLES. *Divine Appearances: The Greek Line & the Greek Color*. doi: <https://www.ellopos.net/education/greek-line-color.asp>

GIGLIA, ANGELA. *El Habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*. Uam-I, Anthropos editorial. Barcelona, 2012.

HEIDEGGER, MARTIN. *Construir, pensar y habitar (Bauen, Denken, Wohnen)*. Conferencias y artículos. Ediciones del Serbal. España, 1994.

KONSTANTINIDIS, ARIS. *Two "Villages" from Mykonos (Δύο "Χωριά" από τη Μύκονο)*. Agra. Atenas, 1947.

KONSTANTINIDIS, ARIS. *Old Athenian Houses*. Agra. Atenas, 1950.

KONSTANTINIDIS, ARIS. *Elements for self-knowledge – Towards A True Architecture*. Agra, Atenas, 1975.

KONSTANTINIDIS, ARIS. *Projects and Buildings*. Agra. Atenas, 1981.

KONSTANTINIDIS, ARIS. *God-Built, Landscapes and houses of modern Greece*. Crete University Press. Atenas, 1994.

KONSTANTINIDIS, ARIS. *For Architecture: Essays from newspapers, magazines and books*. Crete University Press. Atenas, 2004.

KOUSIDI, MATINA. *Through the Lens of Sigfried Giedion. Exploring Modernism and the Greek Vernacular in Situ*. RIHA Journal 0136, 15.07.2016.

LAFUENTE SÁNCHEZ, VÍCTOR A.. *Gio Ponti y Bernard Rudofsky: la casa mediterránea y su representación en la revista Domus*. <https://doi.org/10.4995/ega.2015.4059>. 2015.

LE CORBUSIER. *Principios de urbanismo: La carta de Atenas / Discurso preliminar de Jean Girandoux*. Ariel. Barcelona, 1975.

LE CORBUSIER. *El viaje a Oriente*. Laertes. Barcelona, 2005.

MONEO, RAFAEL. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Actar. Barcelona, 2004.

PAPAOIKONOMOU, KONSTANTINOS N. *Xenia Reloaded. A travelogue in the footsteps of Aris Konstantinidis. The dissertation*. 26.01.2014. doi:
https://issuu.com/knpapaoikonomou/docs/b_xenia_reloaded_the_dissertation
(publicado el 26 de enero de 2014)

PÉREZ BALBÁS, BENITO. *La vivienda popular en España*, 1941. Copia original para la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en Archivo Digital UPM.

PESSOA, FERNANDO. *Libro del desasosiego*. El Acantilado. Barcelona, 2002.

PLANTZOS, DIMITRIS. *Archeology and Hellenic identity, 1896-2004: the frustatred vision*. Μουσείο Μπενάκη, 0, 11-30. 2008. doi:
<http://dx.doi.org/10.12681/benaki.17969>.

RAPOPOR, AMOS. *Vivienda y cultura*. Colección arquitectura y crítica. Gustavo Gili. Barcelona, 1972.

RUDOFSKY, BERNARD. *Architecture without architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Museum of Modern Art. Nueva York, 1964.

SAVVAS, KONSTARATOS. *Αρχιτεκτονική των 20ον αιώνα: Ελλάδα (Arquitectura del siglo XX: Grecia)*. Instituto Griego de Arquitectura Prestel. Atenas, 2000.

SEBRELI, JUAN JOSÉ. *Las aventuras de la vanguardia: El arte moderno contra la modernidad*. Sudamericana. Buenos Aires, 2000.

TSAGAROUSIANOS, STATHIS. *Μια αθησαύριστη συνέντευξη των μεγάλων αρχιτέκτονα Άρη Κωνσταντινίδη (1913-1993) στον Στάθη Τσαγκαρούσιανο με αφορμή την έκδοση τριών σπάνιων βιβλίων του* (*Una entrevista inolvidable con el gran Aris Konstantinidis por Stathis Tsagarousianos con el motivo de la publicación de sus tres libros raros*). 22.6.2011. doi: <https://www.lifo.gr/mag/features/2726>.

VALLEJO, CÉSAR. *No vive ya nadie*. Poesía Completa. Colofón. México, 2007.

TZONIS, ALEXANDER; P. RODI, ALCESTIS. *Greece: Modern Architectures in History*. Reaktion Books. Londres, 2013.

PIERRE, PINON; BORIE, ALAIN; PIERRE, MICHELONI. *Forma y deformación: De los objetos arquitectónicos y urbanos*. Ed. Reverté, Colección: Estudios Universitarios de arquitectura, 15. Barcelona, 2008.

PIZZA, ANTONIO (Ed.); SERT, JOSEP LLUÍS. *J. LL. Sert Y El Mediterráneo: J. LL. Sert and Mediterranean Culture*. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona, 1997.

Atlas of the functional city: CIAM 4 and comparative urban analysis. Editors Evelen van Es ... [et al.]; with contributions of Enrico Chapel ... [et al.]. Thoth. Bussum, 2014.

Bernard Rudoofsky. *Desobediencia crítica a la modernidad*. Centro José Guerrero. Granada, 2014.

Fotografía y arquitectura moderna en España: antología de textos. Bergera, Iñaki; Bernal, Amparo (Eds.). Abada. Madrid, 2016.

Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España. Bergera, Iñaki (Ed.). Fundación Arquia. Madrid, 2015.

Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities. Lejeune, Jean-François; Sabatino, Michelangelo (Eds.). Bergdolt, Barry (Prefacio). Routledge. Nueva York, 2010.

Modernidades ignoradas. Indagaciones sobre arquitectos y obras (casi) desconocidas. Roberto Goycoolea Prado (Ed.). 1.12.2014. doi: https://issuu.com/modernidadignorada/docs/rniu-uah_libro_modernidades_ignorad.

Αρχιτεκτονική και φυσικό τοπίο... Μέσα από τα κείμενα και τα έργα Του Άρη Κωνσταντίνιδη (*Arquitectura y paisaje natural... A través de los textos de Aris Konstantinidis*). Democritus University of Thrace, Departamento de Arquitectura. 2014. doi: https://www.greekarchitects.gr/site_parts/doc_files/107.14.04.pdf

Conferencias

Presenciadas

EFESIOU, IRENE (profesora de la Escuela de Arquitectura de Atenas). *Greek Traditional Constructional Systems*. Escuela de Arquitectura de Atenas, 24.10.2017.

FATSEA, IRENE (profesora de la Escuela de Arquitectura de Atenas). *Athens in the 19th century: from an ottoman town to a modern metropolis*. Escuela de Arquitectura de Atenas, 01.11.2017.

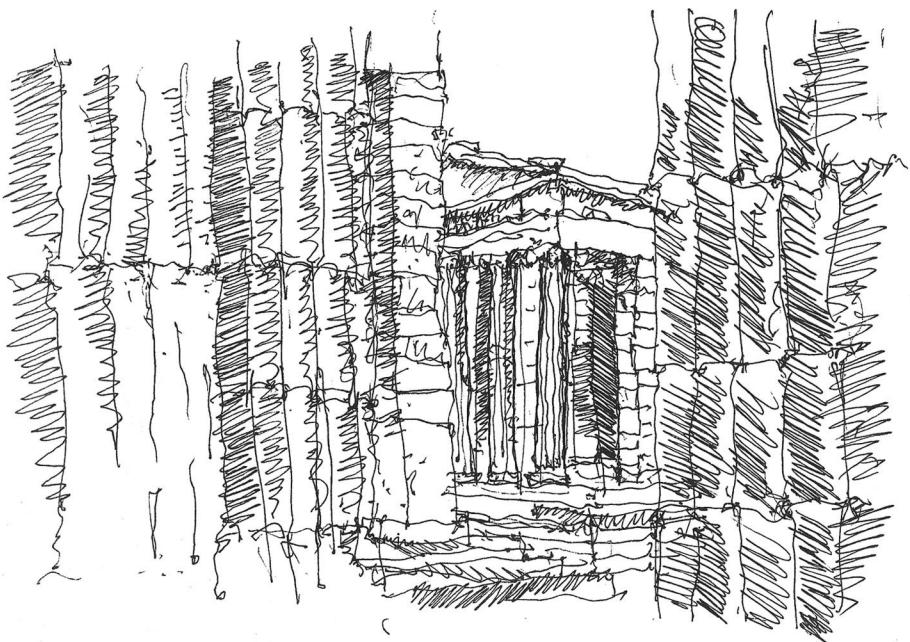
KOUTSOUMPOS, I. (profesor de la Escuela de Arquitectura de Atenas). *Cutting as a method for understanding space: the case of Konstantinidis and Pikionis*. Escuela de Arquitectura de Atenas, 10.01.2018.

LARA, FERNANDO. *Theorizing Space in the Americas. Planing vs Off-planning*. Escuela de Arquitectura de Atenas, 12.03.2018.

En línea

DE LA SOTA, ALEJANDRO. *Alejandro de la Sota. Sencilla justificación de su obra*. Del ciclo de conferencias *Alternativas periféricas al Movimiento Moderno* en A Coruña en 1986. Youtube.

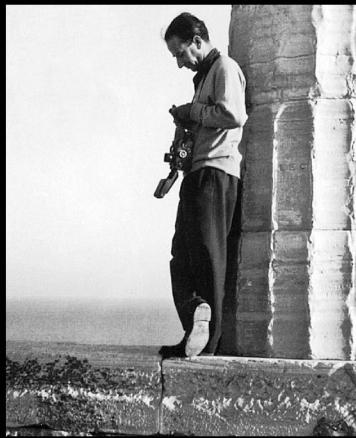
SÁENZ DE OIZA, FRANCISCO JAVIER. *Las artes y la función integradora de la arquitectura en la creación de un entorno habitable*, del ciclo de Conferencias: *Arte, Paisaje y Arquitectura*. Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, 22.05.1986. Fundación Juan March.



Acrópolis de Atenas
Apuntes del autor

Ver la Acrópolis es un sueño que se acaricia sin aspirar ni siquiera a hacerlo realidad. No sé muy bien por qué razón, esta colina encierra la esencia del pensamiento artístico.

Le Corbusier, *El viaje a Oriente*



For it is because we are dealing here
with landscapes and houses that
look as they were made not only by
human hands but by gods as well.
Therefore GOD-BUILT, since time
immemorial and for all eternity;
well-wrought, well-balanced,
well-poised; uncluttered, austere,
simple; and self-evident.

Αρης Κωνσταντινίδης