



ΝΙΚΟΣ ΒΑΛΣΑΜΑΚΗΣ.
ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΙΑΣ ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΗΣ ΒΙΟΓΡΑΦΙΑΣ
ΑΝΤΡΕΑΣ ΓΙΑΚΟΥΜΑΚΑΤΟΣ

Νίκος Βαλσαμάκης. Στοιχεία μιας διανοητικής βιογραφίας.

Ανδρέας Γιακουμακάτος - 23/09/2024

Πρόλογος

Πριν λίγους μήνες, ο Νίκος Βαλσαμάκης και μαζί του η ελληνική αρχιτεκτονική γιόρτασαν τα εκατοστά γενέθλια αυτού του σπουδαίου Έλληνα αρχιτέκτονα. Ο Βαλσαμάκης εκπροσώπησε, ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1940, το αίτημα εκσυγχρονισμού της ελληνικής αρχιτεκτονικής και ενός διεθνιστικού προσανατολισμού, στο πνεύμα των κλασικών δημιουργών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα.

Πριν ακριβώς 20 χρόνια, τον Φεβρουάριο του 2004, ο Βαλσαμάκης δέχτηκε να συνομιλήσει μαζί μου για το έργο του και την πολυετή δημιουργική του πορεία. Βρεθήκαμε στο κλασικό πλέον σπίτι του στη Φιλοθέη για μια συζήτηση-ποταμό που καταγράφεται στο κείμενο που ακολουθεί. Νομίζω πως αυτή η συζήτηση-συνέντευξη του Βαλσαμάκη, που δημοσιεύτηκε στα *Θέματα Χώρου + Τεχνών* του 2005, είναι η μοναδική που έχει παραχωρήσει σε όλη τη διάρκεια της πορείας του.

Το άρθρο προτείνεται με την πρωτότυπη σελιδοποίηση και εικονογράφηση της δημοσίευσης, ενδεικτικές άλλωστε της αισθητικής των «*Θεμάτων Χώρου + Τεχνών*» αλλά και των «*Αρχιτεκτονικών Θεμάτων*», των δύο περιοδικών που συστηματικά πίστεψαν, ανέδειξαν και πρόβαλαν το έργο του.

Με την αφορμή των φετινών γενεθλίων του Νίκου Βαλσαμάκη, η αποκαλυπτική σε αυτό το κείμενο κατάθεση των απόψεών του, και παράλληλα η κριτική αποτίμηση του έργου του, συνθέτουν ένα αφιέρωμα-ειλικρινή έκφραση τιμής και ευγνωμοσύνης για τη συνολική προσφορά του.

Ανδρέας Γιακουμακάτος



ΝΙΚΟΣ ΒΑΛΣΑΜΑΚΗΣ. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΙΑΣ ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΗΣ ΒΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΑΝΤΡΕΑΣ ΓΙΑΚΟΥΜΑΚΑΤΟΣ

«Είμαστε μοντέρνοι»

Ο Νίκος Βαλσαμάκης είναι Άθηναίος. Ο πατέρας του, Κεφαλλήνιος τήν καταγωγή, ασχολείτο στόν Πειραιά μέ ναυτιλιακές έργασίες. Ο νεαρός Βαλσαμάκης μεγάλωσε στήν περιοχή του Κολωνακίου, σέ ένα οικογενειακό και εύρύτερο κοινωνικό περιβάλλον πού αποτελούσε έκφραση τής αναδυόμενης άθηναικής αστικής κοινωνίας τής δεκαετίας του '30. Η πρώτη αυτή διαμόρφωση αστικής τάξης στήν Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα επρόκειτο σύντομα νά οδηγηθεί σέ μιά ριζική μετάλλαξη μετά από τά γεγονότα τής δεκαετίας του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου. Στή δεκαετία του '30, ώστόσο, χάρη σέ αυτά τά νέα κοινωνικά δεδομένα αναδεικνύεται μεταξύ άλλων στήν πρωτεύουσα, και ειδικά στή συγκεκριμένη γειτονιά του μελλοντικού αρχιτέκτονα, μιά νέα και πρωτόγνωρη αρχιτεκτονική γλώσσα, ή γλώσσα του «πάνδημου» μοντέρνου. Ο Βαλσαμάκης είναι έξι ετών όταν άρχισαν νά χτίζονται τά νέα σχολικά κτίρια και έννέα όταν πραγματοποιήθηκε τό 4^ο CIAM, στήν ίδια χρονική συγκυρία μέ τή «μεσοπολεμική» διαμόρφωση του κέντρου τής Αθήνας, μέ δρόμους μέ «μοντέρνες» οικοδομές όπως ή Πατριάρχου Ίωακείμ και κτίρια όπως ή πολυκατοικία του Προκόπη Βασιλειάδη στή διασταύρωση μέ τήν οδό Ήροδοτου. Ο «έκμοντερνισμός» αυτός εισάγεται σέ μιά ουσιαστικά «νεοκλασική» πρωτεύουσα-πόλη στήν οποία τό συγκρότημα τής Ακρόπολης συνεχίζει νά δεσπόζει ως υπέρτατο μνημείο.

Η γενιά του Βαλσαμάκη είναι κατά συνέπεια ή πρώτη πού έχει άμεσες έμπειρίες, στήν περίοδο τής πιό τρυφερής ηλικίας, μιάς ριζικής ανανέωσης των αντίληψεων γιά τόν τρόπο οικοδόμησης του δομημένου περιβάλλοντος και αυτό, μαζί μέ τήν αστική καταγωγή του αρχιτέκτονα, αποτελεί ένα στοιχείο πού δέν είναι δυνατόν νά άγνοηθεί από τόν όποιονδήποτε προβληματισμό πάνω στή γενεαλογία των ιδεών του. Θα έμπαινα μάλιστα στόν πειρασμό νά γίνω άπολογητής μιάς ιστοριογραφικής άποψης πού έξαρτά τή φύση και τήν έκφραση τής προσωπικής δημιουργικότητας από τή συγκυρία τής άνθησης ενός καλλιτεχνικού ή γενικότερα πνευματικού φαινομένου στή συγκεκριμένη περίοδο. Τό σκεπτόμενο ύποκείμενο, δηλαδή, δέν χαρακτηρίζεται από μιά δημιουργική αὐτοδυναμία, αλλά έξαρτάται άμεσα από τό περιρρέον κλίμα. Η κατανόηση και άξιολόγηση, άλλωστε, του ατομικού έργου γίνεται μέ κριτικά έργαλεια διαμορφωμένα σύμφωνα μέ τό περιρρέον κλίμα πού έχει οδηγήσει στή διαμόρφωση ενός «κινήματος» ή ενός γενικότερου έκφραστικού ιδιώματος μέ εύρύτατη άποδοχή.

Τά χαρακτηριστικά του προσωπικού δημιουργικού έργου, αλλά και ή εύρύτερη ανάδειξη και κατανόησή του, είναι τελικά άμεσα συνδεδεμένα μέ τόν χρόνο, μέ τή χρονική σύμπτωση-ταύτιση τής ύποκειμενικής δραστηριότητας μέ μιά αντίληψη ή πνευματική τάση πού συχνά ταυτίζεται μέ τήν έννοια τής πρωτοπορίας. Η τόσο συζητημένη άλλωστε *σχετικότητα* τής κριτικής αποτίμησης είναι αποτέλεσμα τής *συγκυρίας* και των μεταβαλλόμενων άξιών τής εποχής.

Άς γίνουμε σαφέστεροι. Ο Δημήτρης Πικιώνης γεννήθηκε τό 1887 και στή διάρκεια τής εφηβείας του, στίς άρχές του 20^{ου} αιώνα, αναπτύχθηκε μιά σειρά σημαντικών πνευματικών έκδηλώσεων, από τή λογοτεχνία στή μουσική και τίς εικαστικές τέχνες, πού οδήγησαν στόν προσδιορισμό μιάς «τέχνης έλληνικής» και στή δημιουργία έθνικών σχολών στούς διάφορους τομείς καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στό διάστημα μεταξύ 10 και 15 χρόνων από τήν ήμερομηνία γέννησης του Πικιώνη (1899-1903) γεννήθηκαν οι σημαντικότεροι μάλλον Έλληνες ρασιοναλιστές: ο Νίκος Μητσάκης (1899), ο Κυριάκος Παναγιωτάκος (1902), ο Ιωάννης Δεσποτόπουλος (1903) και ο Πάτροκλος Καραντινός (1903), οι όποιοι σπούδασαν στίς άρχές τής δεκαετίας του '20, τή στιγμή άκριβώς πού ή «νέα αρχιτεκτονική» άρχίζει νά διαμορφώνεται στήν Εύρώπη και νά συμβάλλει στήν ανάπτυξη ενός εύρύτερου «περιρρέοντος κλίματος» (ο Μητσάκης μάλιστα, πού θα ακολουθήσει μιά ιδιότυπη και προσωπική πορεία «παρδοσιακών» μορφοπλαστικών άναζητήσεων πρίν υιοθετήσει τή μοντέρνα γλώσσα, είναι λίγο «μεγαλύτερος» από τούς άλλους: πρόκειται γιά σύμπτωση;) Μετά από 10 άκριβώς χρόνια (1913) γεννήθηκε ο Άρης Κωνσταντινίδης, πού εκπαιδεύτηκε πλέον, στίς άρχές τής δεκαετίας του '30, μέ βάση τήν εφαρμοσμένη ήδη έμπειρία τόσο του παραδοσιακού ιδιώματος όσο και του μοντέρνου λεξιλογίου. Ο Βαλσαμάκης, ο Δεκαβάλλας και ο Ζενέτος γεννήθηκαν, σχεδόν μέ άκρίβεια, 10 χρόνια μετά: ο πρώτος τό 1924, ο δεύτερος τό 1925 και ο τρίτος τό 1926. Καί οι τρεις σπούδασαν στή διάρκεια του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, μετά τήν ολοκλήρωση δηλαδή ενός πλήρους τοπικού και διεθνούς αρχιτεκτονικού κύκλου, και άποφάσισαν νά χειριστούν τίς ικανότητές τους σύμφωνα μέ προσωπικές πλέον επιλογές πού είναι ώστόσο άμεσα συνδεδεμένες μέ τίς αισιόδοξες προοπτικές του διεθνούς μοντέρνου, του κωδικοποιημένου πλέον *διεθνούς στυλ*. Ο πειρασμός τής άποδοχής μιάς ντετερμινιστικής, νομοτελειικής σχέσης μεταξύ του χαρακτήρα του προσωπικού έργου και του

1. Ν. Βαλσαμάκης, οικία Λαναρά, Ανάβυσσος.

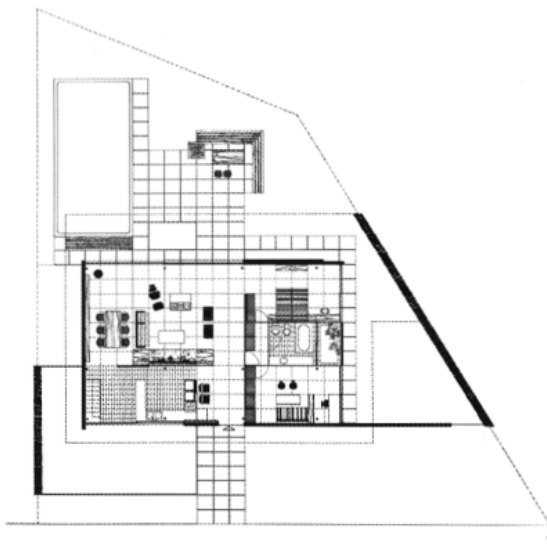
1. N. Valsamakis, Lanaras residence, Anavyssos, Attica.

περιρρέοντος πολιτισμικού κλίματος μιάς συγκεκριμένης εποχής είναι περισσότερο από ύπαρκτος.

Γιά τόν λόγο αυτό ό δημιουργός πού «υπερβαίνει τήν εποχή του», καθιερώνει δηλαδή μιά πρωθύστερη σχέση μέ τό τρέχον Zeitgeist, δημιουργεί άριστουργήματα και θεωρείται ιδιοφυία. Όσον άφορά τήν περίπτωση μας, ή συγκυρία τής γέννησης του Βαλσαμάκη, τό 1924, είναι καθοριστική γιά τή φύση του δημιουργικού του έργου στόν συγκεκριμένο γεωγραφικό, δηλαδή πολιτισμικό χώρο. Όπως είδαμε, τό 1913 άνήκει στόν «μοντέρνο τοπικιστή» Άρη Κωνσταντινίδη, ενώ αρχιτέκτονες πού γεννήθηκαν μιά δεκαετία άργότερα (Δ. Άντωνάκης/Σ. Κονταρδός/Κ. Φινές τό 1933, Δ. Κονταργύρης/Θ. Παπαγιάννης/Κ. Παπαϊωάννου τό 1934) κλήθηκαν νά ανταποκριθούν στά αίτήματα ενός διαφορετικού πλέον πολιτισμικού κλίματος, ενός κλίματος άμφισβήτησης, άναθεώρησης ή και κριτικής άποδοχής τής κληρονομιάς πλέον του μοντέρνου. Τό έργο τους, νομοτελειακά, είναι αντίστοιχο του αίτήματος.

Σέ μιά έρώτησή μου, πρόσφατα, στόν Νίκο Βαλσαμάκη, γιά τά πρώτα έρεθίσματα και τίς προσωπικές επιλογές κατά τή διάρκεια των σπουδών του στό Ε.Μ. Πολυτεχνείο και στήν άμέσως έπόμενη περίοδο, ή άπάντησή του αρχιτέκτονα ήταν λακωνική, άποκαλυπτική και κυρίως αυθόρμητη: «τότε - λέει - είμαστε μοντέρνοι» μοντέρνοι τελεσίδικα και όριστικά, ήδη στά μέσα τής δεκαετίας του '40. Γιά τόν χαρακτήρα των σπουδών στή Σχολή Άρχιτεκτόνων ό Βαλσαμάκης δέν έχει επιφυλάξεις, μέ άρνητικές άξιολογικές άποτιμήσεις κοινές και σέ πολλούς από τούς πρώτους εκπροσώπους τής «νέας άρχιτεκτονικής», ήδη από τή δεκαετία του '20. Ό Πικιώνης συνέχιζε «μέ τά πικιώνικα, τά έλληνοκεντρικά», ενώ ή βασική μομφή κατά καθηγητών τής εποχής όπως ό Κιτσίκης, ό Καψαμπέλης και ό Κυπριανός Μπίρης είναι ή άνύπαρκτη ένημέρωση γιά τίς εξελίξεις τής ευρωπαϊκής άρχιτεκτονικής. Ό Παναγιώτης Μιχαήλς είναι ό μόνος πού φαίνεται νά διασώζεται, ως έναν βαθμό, σέ αυτό τό πλαίσιο.

Η άκραία σύνοψη τής άρνητικής και θετικής τοποθέτησης του Βαλσαμάκη άπέναντι στά πράγματα μπορεί νά περιοριστεί σέ δύο λέξεις: «έλληνοκεντρισμός» και «Le Corbusier». Ό Βαλσαμάκης είναι εκ φύσεως ένας άθεράπευτος «έκσυγχρονιστής» κατά συνέπεια τό κλίμα πού άναπτύσσεται στή μεταπολεμική άρχιτεκτονική, αλλά και



εύρύτερα στά μεταπολεμικά πολιτισμικά μας πράγματα από τή στιγμή πού συνεχίζει νά άναπαράγει μιά αυτοαναφορική, περιθωριακή έσωστρέφεια και δέν συντονίζεται μέ τόν παλμό των όποιων άναζητήσεων τής διεθνούς μεταπολεμικής πρωτοπορίας, είναι ένα κλίμα αντίθετο στήν προσωπική του ψυχοσύνθεση. Ό Βαλσαμάκης «είναι μοντέρνος», κυρίως έπειδή ό Le Corbusier του «άρεσε» και αυτόν «έβλεπε, διάβαζε και μελετούσε». Η πίστη του Βαλσαμάκη στόν Γαλλοελβετό δάσκαλο είναι μεγάλη, όπως άλλωστε έχει συμβεί και μέ άλλους σημαντικούς Έλληνες αρχιτέκτονες. Γιά τόν Βαλσαμάκη ό Corbu άποτελεί σχεδόν θρησκεία, δήλωση πίστης σέ κάθε στιγμή, παρά τό γεγονός ότι τελικά τόν προσεγγίζει μέ μιά όπτική άναπάντεχα άντικομοφομιστική.

Είναι γνωστή ή περιπέτεια τής στρατιωτικής θητείας του Βαλσαμάκη, τήν περίοδο 1947-1950, όταν άναγκάστηκε νά ύπηρετήσει στόν Γράμμο και τό Βίτσι, διακόποντας τίς σπουδές στό Πολυτεχνείο. Είναι άλλωστε ή πρώτη φορά πού βγήκε έξω από τήν Άθήνα - γιά τό έξωτερικό δέν γίνεται ακόμα λόγος. Αυτή ή συγκυρία είναι πάντως ωφέλιμη γιά τόν νεαρό σπουδαστή γιατί όπως δηλώνει, όχι χωρίς είρωνεία,

2. Ν. Βαλσαμάκης, οίκια Βαλσαμάκη, Φιλοθέη.

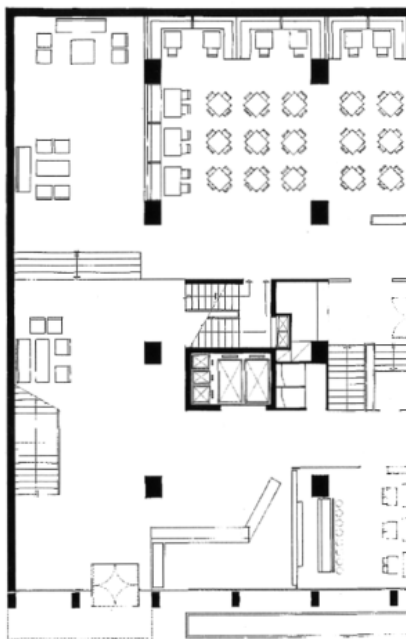
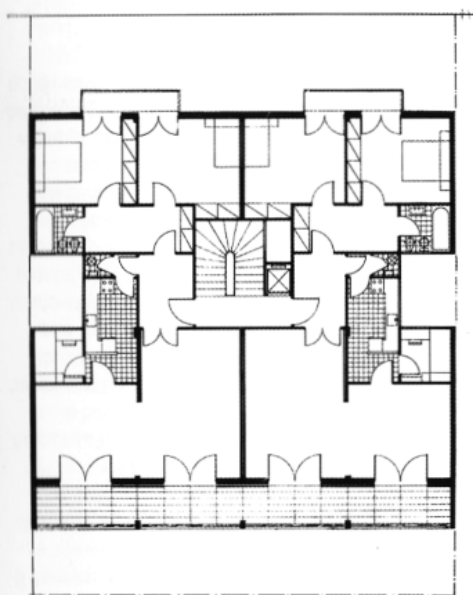
3. Ν. Βαλσαμάκης, πολυκατοικία στήν οδό Σεμπέλου.

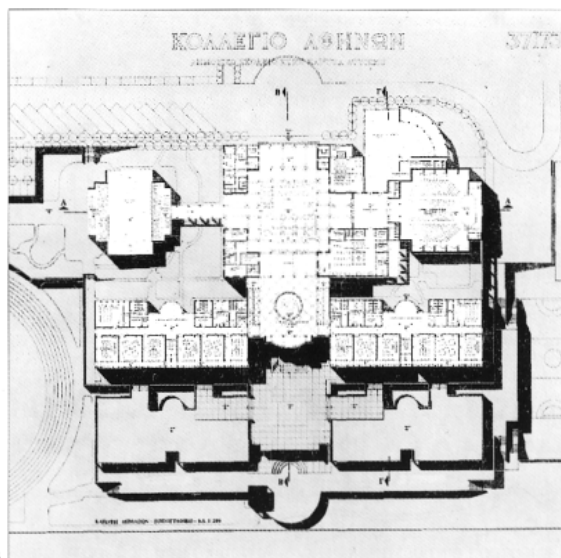
4. Ν. Βαλσαμάκης, ξενοδοχείο «Αμαλία», Άθήνα.

2. N. Valsamakis, Valsamakis residence, Filothei, Athens.

3. N. Valsamakis, apartment block on Semitelou Street, Athens.

4. N. Valsamakis, Amalia Hotel, Athens.





5

5. Ν. Βαλσαμάκης, Λάτσειο δημοτικό σχολείο, Κολέγιο Αθηνών, Κάντζα Αττικής.

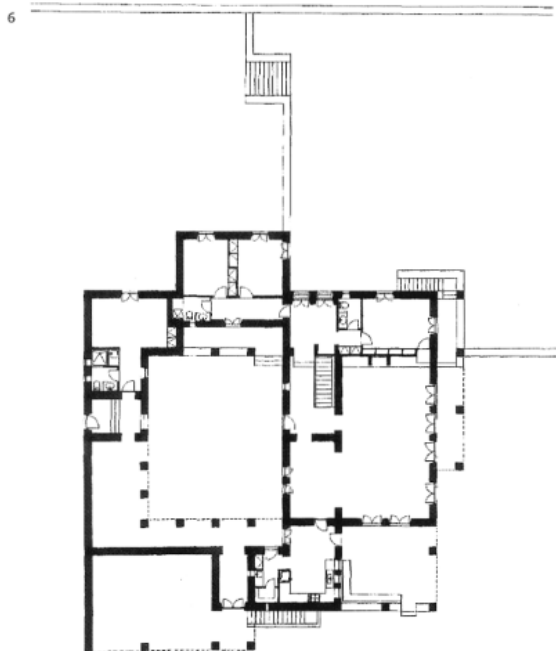
6. Ν. Βαλσαμάκης, οικία Καρακώστα, Παλιγγιαννή, Κηφισιά.

5. N. Valsamakis, Athens College primary school at Kantza, Attica.

6. N. Valsamakis, Karakostas residence, Paliyanni, Kifissia, Athens.

γιά πρώτη φορά «είδα τον Πικιώνη στη φυσική του μορφή». Στα βουνά της Μακεδονίας ό,τι τον συνοδεύει είναι ένας τόμος από τη σειρά *Oeuvre complète* του Le Corbusier που αποτελεί και το μόνο προσωπικό καταφύγιο. Ο σπουδαστής Βαλσαμάκης, στα 23 του χρόνια, έχει ήδη καταλήξει.

Πώς όμως αποφασίζει ότι «είναι μοντέρνος» μέσα στον πόλεμο, σε μία χώρα που όχι μόνο δυστυχεί αλλά και βρίσκεται χωρίς ενημέρωση, αποκομμένη από τον υπόλοιπο κόσμο; Στο σημείο αυτό είναι αποκαλυπτική μία άγνωστη νεανική του έμπειρία. Οι Άμερικανοί δημιούργησαν τό 1945 στην Αθήνα μία υπηρεσία ενημέρωσης και προπαγάνδας, την U.S. Information, που εγκαταστάθηκε στην οδό Σταδίου. Εκτός από διάφορα βιβλία, μεταξύ του έντυπου υλικού που διατίθετο από την υπηρεσία περιλαμβάνονταν και αρχιτεκτονικά περιοδικά τα οποία ο νεαρός Βαλσαμάκης μελετούσε με επιμέλεια, εξασφαλίζοντας μία πρώτης τάξεως ενημέρωση για τις τρέχουσες διεθνείς αρχιτεκτονικές εξελίξεις.



6

Οι ρίζες του αδιάκοπου και ανεξάντλητου πάθους του Βαλσαμάκη για τις αρχιτεκτονικές δημοσιεύσεις και κυρίως για τον διεθνή αρχιτεκτονικό τύπο βρίσκονται πιθανώς στο συμμαχικό γραφείο της οδού Σταδίου. Το δεύτερο καταφύγιο ήταν το βιβλιοπωλείο του Κάουφμαν που άνοιξε άμεσα μετά στον ίδιο αθηναϊκό δρόμο.

Η έκφραστική ποικιλία

Η εργασία του Νίκου Βαλσαμάκη αναπτύχθηκε βασικά στον ιδιωτικό τομέα και ιδίως στην περιοχή της κατοικίας. Παράλληλα κινήθηκε και σε δύο άλλους τύπους, σε εκείνον του υψηλού κτιρίου και του συγκροτήματος, κατά κανόνα για δημόσια χρήση σε οριζόντια διάταξη. Δεν πρόκειται για τυχαίες επαγγελματικές επιλογές: αντίθετα, η συστηματική προσέγγιση του σχεδιασμού του οδηγεί έξαρχης στον προσδιορισμό συγκεκριμένων κτιριακών τύπων και στην ατέρμονη επεξεργασία των παραλλαγών του αντίστοιχου θέματος. Στο σημείο αυτό η σύμπτωση με τη δραστηριότητα του Mies είναι εντυπωσιακή: ο Γερμανός δάσκαλος αναπτύσσει τη σχεδιαστική του δεινότητα στο πεδίο της μονοκατοικίας, του υψηλού κτιρίου (ουρανοξύστη) και της μεγάλης πλατφόρμας που στεγάζει έναν ένιαίο χώρο δημόσιων λειτουργιών.

Δεν είναι όμως ο Mies ο αρχιτέκτων που έμπνεει καταρχήν τον Βαλσαμάκη. Η προσέγγιση του έργου του Mies γίνεται μόνο στις αρχές της δεκαετίας του '60, όταν η αφαιρετική προσέγγιση και ο εκσυγχρονιστικός τεχνολογισμός του αρχιτέκτονα του Farnsworth House (1950) και του Seagram Building (1958-59) προσπαθεί να συγκεραστεί με την έννοια της συνθετικής πλαστικότητας, της πουριστικής σαφήνειας και της ροϊκής αντίληψης του χώρου όπως διατυπώνεται στην αρχιτεκτονική του Le Corbusier. Και όμως στη συνείδηση του Βαλσαμάκη κυριαρχεί ένας άλλος αρχιτέκτων που αποτελεί τη μήτρα της αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα και προηγείται τόσο του Le Corbusier όσο και του Mies: πρόκειται για τον Frank Lloyd Wright ο οποίος όχι μόνο επεξεργάζεται για πρώτη φορά ζητήματα σχετικά με τη χωρική συνέχεια του κελύφους, με τον ρόλο των επιπέδων και των νέων υλικών, με την κλίμακα και τη σχέση του κτιρίου με το περιβάλλον, αλλά τα κάνει κτήμα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας ήδη από το 1910, με τη γερμανική έκδοση του έργου του και την ένθουσιώδη άφομοίωσή του από τους εκπροσώπους καταρχήν του κινήματος του ολλανδικού νεοπλαστικισμού και ιδιαίτερος από τους Robert van't Hoff και Jan Wils.

Είναι γνωστές οι σχέσεις που το περιοδικό του Le Corbusier *L'Esprit nouveau* (1920-25) ανέπτυξε κατόπιν με το περιοδικό *De Stijl* των Ολλανδών πρωτοπόρων και ιδιαίτερως με τον Theo van Doesburg. Εξαιρετική σημασία, στο πλαίσιο αυτών των ανταλλαγών, είχε η έκθεση του *De Stijl* στο Παρίσι τό 1923, με πρωταγωνιστές τους Van Doesburg και Cornelis van Eesteren: στα εγκαίνια της έκθεσης, στις 15 Οκτωβρίου, ήταν παρών και ο Le Corbusier. Επίσης, ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους του ποουρισμού, ο Fernand Léger, που καλλιέργησε μία εξαιρετικά φιλική και πολιτισμική σχέση με τον Le Corbusier, επηρεάστηκε καθοριστικά από τον νεοπλαστικισμό του Mondrian. Ακόμα και στοιχεία της «πουριστικής» περιόδου της αρχιτεκτονικής του Le Corbusier, όπως η υιοθέτηση των βασικών χρωμάτων και κυρίως η χρήση των νέων υλικών (σίδηρο και γυαλί), η ωφέλιμη στέγη, η ελεύθερη όψη, τα pilotis, στοιχεία που ουσιαστικά συγκροτούν τη διακήρυξη των «πέντε σημείων για μία νέα αρχιτεκτονική» του 1926, οφείλονται σε μεγάλο βαθμό στην έμπειρία του ολλανδικού νεοπλαστικισμού.

Αυτός είναι ο πολιτισμικός χώρος του Νίκου Βαλσαμάκη: η σύνθεση του έργου των τριών σημαντικότερων δασκάλων

της αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα. Και όμως, από την αρχιτεκτονική του Le Corbusier αυτό που άσκει τη μεγαλύτερη γοητεία στον Βαλσαμάκη είναι τελικά η μεταβλητότητα των προσανατολισμών του Le Corbusier, η ανανέωση της σχεδιαστικής γλώσσας, η σταδιακή απαλλαγή από την κωδικοποιημένη μορφοπλαστική ὀρθοδοξία και η υιοθέτηση μίας ὀπτικής που λαμβάνει υπόψη νέα στοιχεία, ὅπως γιὰ παράδειγμα τὸν χαρακτήρα τοῦ περιβάλλοντος, τὴν ποιητικὴ τοῦ τόπου. Ὁ Le Corbusier εἶναι ὁ ἀρχιτέκτων τῆς Villa Savoye ἀλλὰ καὶ τῆς Chandigarh, τῆς ἐκκλησίας στὴ Ronchamp ἀλλὰ καὶ τῆς - τελευταίας του - μελέτης γιὰ τὸ νοσοκομεῖο τῆς Βενετίας. Εἶναι δηλαδὴ πουριστὴς ἀλλὰ καὶ ἐξπρεσιονιστὴς καὶ μπρουταλιστὴς ταυτόχρονα, ἐνῶ ἡ σχεδιαστικὴ του ἐξέλιξη ἀποδεικνύεται ὅλο καὶ περισσότερο εὐαίσθητη γιὰ τὰ ἱστορικά, περιβαλλοντικά καὶ πολιτισμικά δεδομένα τοῦ τόπου.

Ἡ ἐπιρροή κατὰ συνέπεια τοῦ Le Corbusier στὸν Βαλσαμάκη δὲν ὀδηγεῖ σὲ μιά «ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ μανιερισμοῦ», ὅπως συνέβη μεταπολεμικά μετ' ἄλλους Ἑλληνες ἀρχιτέκτονες σὲ μιά πάντως ἀξιέπαινη προσπάθεια ἀνανέωσης τοῦ περιεχομένου τῆς σύγχρονης ἐλληνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ὁ Βαλσαμάκης, στὸ σύνολο τοῦ ἔργου του, διατηρεῖ μιά τελείως προσωπικὴ ἱκανότητα ἀναγωγικῆς ἐπεξεργασίας· προχωρεῖ σὲ μιά ἀνάλυση τῶν νοητικῶν διαδικασιῶν καὶ τῶν προϋποθέσεων ποὺ ὀδηγοῦν στὴ σχεδιαστικὴ διαμόρφωση τοῦ παραδειγματικοῦ προτύπου, δὲν ἐπαφίεται στὴ μορφοπλαστικὴ μίμηση. Ἡ ἐπεξεργασία αὐτὴ τὸν ὀδηγεῖ σὲ μιά μοναδικὴ κάθε φορὰ ἐρμηνεία τοῦ θέματος καὶ τῶν παραλλαγῶν ποὺ ὁ ἴδιος σχεδιάζει. Πρόκειται γιὰ μιά διανοητικὴ ἀσκηση, τῆς ὁποίας ὁ Βαλσαμάκης ἔχει ἀποδειχθεῖ ὁ πιὸ εὐφυῆς χειριστὴς. Αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο κάθε προσπάθεια εἰκονογραφικῶν ἀναφορῶν καὶ προσδιορισμοῦ ἀναλογίων τοῦ ἔργου του μετ' ἀποδειγματικὰ κτίρια τοῦ 20^{ου} αἰῶνα ἀποδεικνύεται καταρχὴν ἐπισηφαλὴς καὶ ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ προσεκτικότερη τεκμηρίωση.

Ἄς πάρουμε τὸ παράδειγμα τῆς τόσο πολυσυζητημένης Casa del Fascio στὸ Como, ἀναφορικά μετ' τὴν πολυκατοικία στὴν ὁδὸ Σεμιτέλου τὴν ὁποία ὁ Βαλσαμάκης σχεδίασε ὅταν ἦταν ἀκόμα φοιτητὴς. Τὰ ἐκφραστικά μέσα τῆς πολυκατοικίας τοῦ 1951 εἶναι οὐσιωδῶς διαφορετικά ἀπὸ ἐκεῖνα τοῦ κτιρίου τοῦ Terragni, γιατί διαφέρει ἡ ἴδια ἡ δομικὴ ἀρθρωση τῶν δύο οἰκοδομῶν. Στὸ ἰταλικὸ παράδειγμα ἡ ἀρχιτεκτονικὴ μορφή ταυτίζεται μετ' τὴ δομικὴ μορφή· ὁ κατασκευαστικὸς κἀνναβος εἶναι σκόπιμα ἐμφανὴς καὶ προβάλλεται σὲ πρῶτο ἐπίπεδο στὴν ἐπιφάνεια τοῦ κτιρίου. Ἡ πολυκατοικία τῆς ὁδοῦ Σεμιτέλου διέπεται ἀπὸ μιά τελείως διαφορετικὴ λογικὴ κορμπουζιανῆς προέλευσης, μέσω τοῦ brise-soleil ποὺ καλύπτει τὸν βασικὸ κατασκευαστικὸ κἀνναβο καὶ προσδίδει στὸ κτίριο μιά δευτέρη ἐπιδερμίδα μετ' σαφὴ λειτουργικὴ σκοπιμότητα (τὸ στοιχεῖο αὐτὸ ἡλιοπροστασίας θὰ ἀποτελέσει κατόπιν βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ Βαλσαμάκη, ἐνῶ ὁ διαφοροποιημένος κάθε φορὰ χειρισμὸς του θὰ τοῦ ἐπιτρέψει τὴ βιώσιμη ἐπεξεργασία μιάς ἐλληνικῆς ἐκδοχῆς τοῦ τοιχοπετάσματος). Ἐπίσης, ἡ πρόθεση στὴν πολυκατοικία τῆς Σεμιτέλου εἶναι ἡ ἀνάπτυξη σὲ pilotis καὶ, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν - ἀναγκαστικὴ - τελικὴ ἐκβασή, τὸ στοιχεῖο τῶν pilotis ὁ Βαλσαμάκης ἐπιδιώκει νὰ τὸ ὑποδηλώσει μετ' διάφορους τρόπους· μετ' τὰ στρωγγυλά ὑποστυλῶματα, μετ' τὴν ἀλλαγὴ τοῦ προοπτικοῦ βάθους, μετ' τὴ διαφοροποίησή τῆς ὕλης τῶν ἐπιφανειῶν, μετ' τὴς ἐναλλαγῆς τῶν χρωματισμῶν. Μόνο μιά ἐπιφανειακὴ ἀνάλυση μπορεῖ νὰ καταλήξει σὲ ἕναν ἀβίαστο συσχετισμὸ τῶν δύο ἔργων τὰ ὁποῖα ἐντούτοις προκύπτουν ἀπὸ μιά καὶ στὴν οὐσία ἀφομοιωμένη ἀντίληψη τῆς μεσογειακῆς κλασικότητος.

Μπορεῖ νὰ φανεῖ παράδοξο, ἀλλὰ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ γλώσσα τοῦ Βαλσαμάκη ὑπαγορεύεται τελικά ἀπὸ τὸ ὑποκειμενικὸ, προσωπικὸ γούστο, τὸ ὁποῖο ὥστόσο ἔχει διαμορφωθεῖ στὴ βάση μιάς ἐξαιρετικῆς εὐρυστης καὶ συγκροτημένης ἐμβάθυνσης στὸ μορφοπλαστικὸ καὶ κατασκευαστικὸ ἰδίωμα τῶν πιὸ ἀναγνωρισμένων ἐκφράσεων τῆς διεθνούς ἀρχιτεκτονικῆς ὡς τῆς δεκαετίας τοῦ '60. Ἡ ἀφομοίωση αὐτὴ τὸν ὀδηγεῖ σὲ ἕνα συνεχὲς παιχνίδι δημιουργικοῦ διαλόγου μετ' τοὺς «κλασσικοὺς μοντέρνους», ποὺ ἀποκαλύπτεται καὶ κρύβεται ταυτόχρονα. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Βαλσαμάκη κινεῖται μονίμως στὸ ὄριο· πρόκειται μᾶλλον γιὰ μιά «ἀλλογορία τῆς μίμησης» ποὺ ἐκτὸς τῶν ἄλλων ἔχει νὰ ἀναμετρηθεῖ καὶ μετ' τὸν ἴδιο τῆς τὸν ἑαυτοῦ, καὶ ἡ ὁποία ἀποκαλύπτει τὴν τελικὴ τῆς πρωτοτυπία χάρις σὲ μιά

7.
N. Βαλσαμάκης, οἰκία Παράση, 47^η χλμ. Ἀθηνῶν-Σουνίου, Ἀνάβυσσος.

8.
N. Βαλσαμάκης, οἰκία Καββάδα, Φιλοθέη.

7.
N. Valsamakis, Paraschis residence, Anavyssos, Attica.

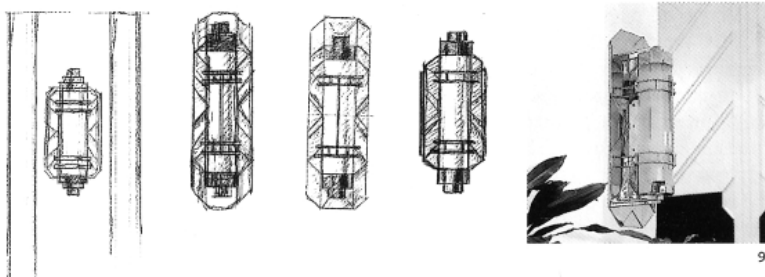
8.
N. Valsamakis, Kavvadas residence, Filothei, Athens.



7



8



9

9. N. Βαλσαμάκης, κεντρικά γραφεία Alpha Bank στη Λεωφόρο Πανεπιστημίου.

10. N. Βαλσαμάκης, έξοχική κατοικία στο Πικέρμι.

11. N. Βαλσαμάκης, ιδιωτική γκαλερί και κατοικία.

12. N. Βαλσαμάκης, ξενοδοχείο «Αμαλία», Όλυμπος.

13. N. Βαλσαμάκης, θερινή κατοικία στο Πόρτο Χέλι.

9. N. Valsamakis, Alpha Bank headquarters on Panepistimiou Avenue, Athens.

10. N. Valsamakis, country house at Pikermi, Attica.

11. N. Valsamakis, private gallery and residence.

12. N. Valsamakis, Amalia Hotel, Olympia.

13. N. Valsamakis, summer house at Porto Heli.

αύθεντική σχεδιαστική σοφία κατακτημένη και με τό ταλέντο και με τη μελέτη. Η τέχνη των «παρалаλαγών» έχει άλλωστε ελληνική προέλευση: αυτή η «με έντεχνα μέσα μετατροπή ενός βασικού θεματικού στοιχείου» αναπτύχθηκε ως *έτεροφωνία* στην αρχαία ελληνική μουσική και κατόπιν αποτέλεσε βασική έκφραση της Δυτικής τέχνης μέσω της υιοθέτησής της από τη μουσική του Δυτικού Μεσαίωνα και κατόπιν από τον Bach και τους ρομαντικούς, για να αποτελέσει εντέλει βασική συνιστώσα της δωδεκατονικής γλώσσας, αυτής της μουσικής *ιστορικής πρωτοπορίας* του 20^{ου} αιώνα. Η τέχνη του Βαλσαμάκη εισάγει την ίδια μεθοδική επεξεργασία σε ένα άλλο έννοιολογικό και έκφραστικό πλαίσιο.

Οι «παρалаλαγές» του Βαλσαμάκη αναπτύσσονται σε διαφοροποιημένες τονικότητες και κλίμακες. Η αρχιτεκτονική του βασίζεται στην αυστηρότητα αλλά και την ευελιξία, στη βιωμένη «θεωρία» αλλά και την υποκειμενική επιλογή, στις «άρχές του Bauhaus» αλλά και την παραβίασή τους, στην κλασική συμμετρία αλλά και τη «ζυγισμένη ασυμμετρία», στην ενότητα αλλά και την πολυδιάσπαση, στην ειλικρίνεια της κατασκευής αλλά και τις απαιτήσεις της έκφραστικότητας, στην πάλλευκη επιφάνεια αλλά και την εμφανή λιθοδομή, στις λεπτές πλάκες χωρίς δοκούς αλλά και την κεκλιμένη στέγη με εμφανή δομική πλοκή, στη «δημώδη» μορφοπλασία και ταυτόχρονα την αυστηρά «μοντέρνα» επίπλωση, στον βιομηχανικό, επώνυμο

σχεδιασμό των κλασικών αλλά και την ιδιοχείρη επεξεργασία στοιχείων που δείχνουν να αναβιώνουν τό σχεδιαστικό ήθος της Wagnerschule και του Joseph Hoffmann. Τό σύστημα του Βαλσαμάκη είναι η απουσία συστήματος, γι' αυτό και τό έργο του δέν άνέχεται μιμητές. Πρόκειται για την έκφραση μιάς αύθεντικά δημιουργικής και ταυτόχρονα ελεγχόμενης αμφιβολίας που τό μόνο που επιδιώκει να αποφύγει είναι ό δογματισμός αλλά και η ολίσηση σε αυτό που ό ίδιος αποκαλεί «άνήθικη αρχιτεκτονική», δηλαδή σε μιά αρχιτεκτονική άσυνεπή ως προς βασικούς λειτουργικούς, κατασκευαστικούς και αισθητικούς κανόνες. Πώς αποκτώνται οι τελευταίοι; Μετή συστηματική, δημιουργική εντρύφηση στην αρχιτεκτονική του 20^{ου} αιώνα, στην αρχιτεκτονική των κλασικών μοντέρνων.

Βασικό κίνητρο της δημιουργικής ευελιξίας του Βαλσαμάκη είναι ή σχέση με τόν πελάτη. Πρόκειται για μιά σχέση σχεδόν ιερή και συχνά καθοριστική για τό σχεδιαστικό αποτέλεσμα τό όποιο εντούτοις διυλίζεται μέσα από μιά εξαιρετική ικανότητα άναγωγής των επιθυμιών του ιδιοκτήτη σε μιά προσωπική «έρμηνεία» συμβατή με την αισθητική καλλιέργεια και τη σχεδιαστική ευαισθησία του αρχιτέκτονα. Τούτο έχει οδηγήσει συχνά σε άπρόοπτα αποτελέσματα «παρалаλαγών» αλλά και ριζικών σχεδιαστικών τοποθετήσεων. Εκτός από τό παράδειγμα του κεντρικού κτιρίου της Τράπεζας Πίστωσης στην Αθήνα, ένδεικτική είναι έδω ή σειρά των ξενοδοχείων «Αμαλία» στην Αθήνα, την Καλαμπάκα, τούς Δελφούς, την Όλυμπία και τό Ναύπλιο· όχι μόνο ή όγκοπλαστική επεξεργασία διαφοροποιείται ανάλογα με τά χαρακτηριστικά του τοπίου, αλλά και ή ίδια ή αρχιτεκτονική γλώσσα αποδεικνύει μιά όξεία ευαισθησία για τά πολιτισμικά και τά ιστορικά συμφραζόμενα. Με άφορμή την επιθυμία της εργοδοσίας, τά κτίρια τελικά κινούνται στο λεπτό όριο μεταξύ της έκφρασης του πνεύματος του τόπου και μιάς αντίληψης διαχρονικής νεωτερικότητας αντιπροσωπευτικής τόσο του σχεδιαστή όσο και του έντολοδότη.

Η ένότητα της ποιητικής έκφρασης. Κλασικισμός

«Δέν είναι κακό να δοκιμάζεις» οι ζωγράφοι που πάνε στα μουσεία και αντίγράφουν έναν πίνακα για να μπούν στο πνεύμα κάποιου κλασικού ζωγράφου, δέν σημαίνει ότι θα κάνουν εκείνο στη ζωή τους.» (Νίκος Βαλσαμάκης στον γράφοντα, 4 Φεβρουαρίου 2004)

Η αντίληψη για την αρχιτεκτονική του Νίκου Βαλσαμάκη είναι ήδη κατασταλαγμένη στο τέλος της δεκαετίας του '40, από την εποχή σχεδόν της πολυκατοικίας της όδου Σεμιτέλου. Δέν είναι ακόμα σαφείς οι μηχανισμοί που τόν οδηγούν σε αυτή την αντίληψη. Είναι απαραίτητη ή έμβάθυνση σε όρισμένα ζητήματα της πρώτης αυτής περιόδου που κάποτε θα γίνει. Δέν υπάρχει ωστόσο αμφιβολία ότι ή έμφυτη, σχεδόν κληρονομημένη *ιδέα* μιάς σαφώς κλασική, επενδύεται στη μοναδική σύγχρονη γλώσσα των μορφών, στη γλώσσα του μοντέρνου. Καί τούτο συμβαίνει σε κάθε περίοδο της δραστηριότητας του αρχιτέκτονα. Για τόν λόγο αυτό ή προσπάθεια επισήμανσης κλειστών «φάσεων» στο σύνολο του έργου του αποδεικνύεται μάλλον άνεδαφική. Τό έργο του Βαλσαμάκη παρουσιάζεται ως μιά μοναδική διαχρονική ένότητα.

Θά πρέπει έδω να υπογραμμιστεί ότι τό «μοντέρνο» για τόν Βαλσαμάκη ταυτίζεται αποκλειστικά με την αρχιτεκτονική πραγματικότητα του μεσοπολέμου. Πρόκειται για μιά αρχιτεκτονική «αυστηρών αρχών», πάλλευκων όγκων και ολύμπιας γεωμετρικότητας, που ύλοποιείται στα άριστουργήματα των άναγνωρισμένων δασκάλων.

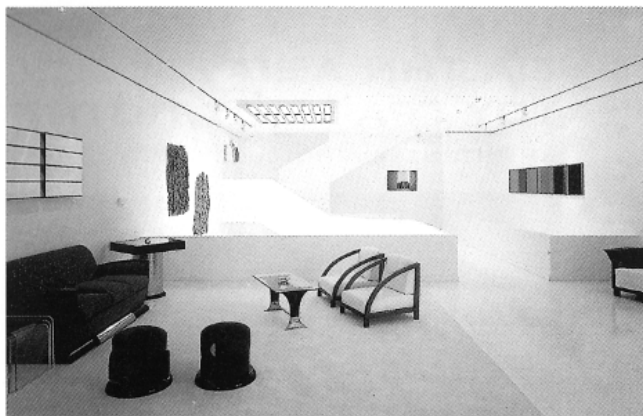
10



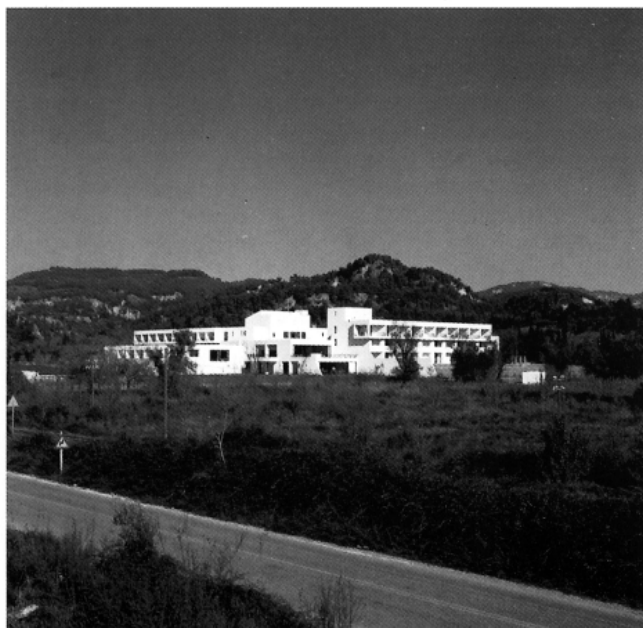
Ότιδήποτε ακολουθεί, από τη δεκαετία του '50 και μετά, αποτέλεσμα της αμφισβήτησης ή της κριτικής απέναντι στη νεωτερική ορθοδοξία, μπορεί να ανανεώνει το περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής, αλλά έρχεται αναπόφευκτα «μετά το μοντέρνο», είναι σχεδόν «μεταμοντέρνο». Δεν είναι τυχαίο ότι ο Βαλσαμάκης αναφέρεται επανειλημμένα στις «κλασικές αρχές του μοντέρνου» οι λέξεις είναι πέτρες και είναι αντίστοιχα καίριος ο συσχετισμός, από τον ίδιο, των δύο αυτών βασικών έννοιων γύρω από τις οποίες αναπτύσσεται το έργο του. Έχει επίσης εξαιρετικό ενδιαφέρον η αντίληψή του για την προβληματική γύρω από την έννοια του «τόπου», η οποία εμπλουτίζει βέβαια το έννοιολογικό λεξιλόγιο της μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής, αλλά απομακρύνεται αποφασιστικά από το αυθεντικό, κρυστάλλινο μάθημα του μοντέρνου. Για να το πούμε απλά, για τον Βαλσαμάκη αυθεντικά «μοντέρνα» είναι η Villa Savoye, αυτός ο Παρθενώνας του 20^{ου} αιώνα από όπου αποψη και αν την προσεγγίσει κανείς, ενώ ταυτόχρονα πρόκειται για ένα εξαιρετικό παράδειγμα *αρχιτεκτονικής της απουσίας*, για ένα ποιητικό *αντικείμενο* ανεξάρτητο από οποιαδήποτε τοπικιστική ή περιβαλλοντική σηματοδότηση.

Λέγαμε προηγουμένως ότι, όπως συμβαίνει συχνά, το πρώτο ακριβώς έργο του Βαλσαμάκη εμπεριέχει in nuce τα βασικά στοιχεία της αρχιτεκτονικής του ποιητικής. Ένα από αυτά είναι και η οργάνωση της ισόπλευρης «κεντρικής» κάτοψης της πολυκατοικίας στη Σεμιτέλου, που διέπεται από μία ορθολογική ρυθμική αντίξια της αρχετυπικής απλότητας οργανισμών όπως εκείνος της παλλαδιανής Villa Rotonda στη Vicenza. Ανάλογη είναι η προσέγγιση σε μεταγενέστερα έργα: η κάτοψη του ξενοδοχείου «Αμαλία» στην Αθήνα (1957) παρουσιάζει χαρακτηριστικά χρυσής τομής, ακριβώς όπως και η κάτοψη της προσωπικής του κατοικίας στη Φιλοθέη (1961). Μία πιο προσεκτική ανάλυση του συνόλου του έργου του από αυτή την άποψη θα εμπλούτιζε χωρίς αμφιβολία την ανάλογη περιπτωσιολογία. Βέβαια, όπως αναγνωρίζει και ο Βαλσαμάκης, η χρυσή τομή δεν θεραπεύει πάσα αρχιτεκτονική νόσο, αλλά το γεγονός, ακόμη και της τυχαίας ή ενστικτώδους υιοθέτησης αυτού του ρυθμιστικού κανόνα είναι ένδεικτικό μιάς θεμελιώδους προδιάθεσης που ανάγεται σε σχεδιαστική φιλοσοφία. Θα πρέπει εδώ να τονίσουμε ότι και η σχέση του Le Corbusier με τις αρμονικές χαράξεις υπήρξε διφορούμενη, αν όχι κριτική: ο ίδιος, σε ένα κείμενο του 1929, υπογραμμίζει ότι οι αρμονικές χαράξεις δεν αποτελούν κανονιστική προσέγγιση με απόλυτη αξία και ότι η οποιαδήποτε σχεδιαστική μέθοδος θα πρέπει να υποτάσσεται σε αυτό που ο ίδιος αποκαλεί «καλλιτεχνική αποτίμηση», δηλαδή στο υποκειμενικό γούστο του δημιουργού. Ο Tim Benton έχει επισημάνει μάλιστα ότι οι περίφημες χαράξεις στην όψη της οικίας La Roche (1923-25) αποτελούν ουσιαστικά ένα είδος απάτης γιατί έκτελέστηκαν μετά την ολοκλήρωση του έργου για να υποστηρίξουν τη σχετική σχεδιαστική επιχειρηματολογία.

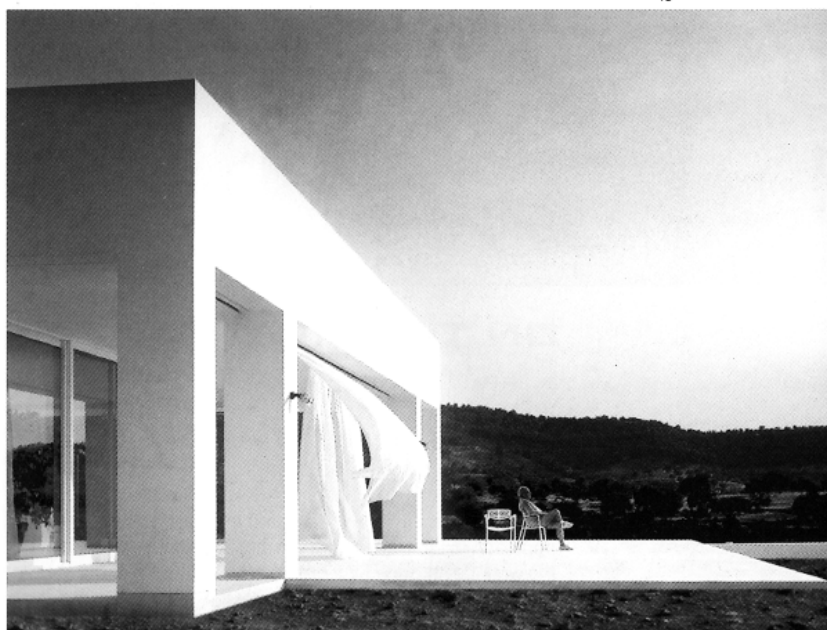
Τό έργο του Βαλσαμάκη υποχρεώνει στην εξέταση, για άλλη μία φορά, της σχέσης μεταξύ μοντέρνας αρχιτεκτονικής και συνθετικής δομής του κλασικισμού ή, διαφορετικά, σε μία νέα προσέγγιση της «κλασικής γλώσσας» της αρχιτεκτονικής: ως άχρονικού δομικού και συμβολικού κανόνα. Η αρχιτεκτονική του επιχειρεί μία αφαιρετική υπέρβαση των συγκυριών της εποχής, αναζητώντας τη σύνθεση της απόλυτης μορφής, της μορφής της ύλης και της μορφής του χώρου. Ακόμα και οι *εικόνες* των κτιρίων του άειθαλούς δημιουργού, εικόνες πλέον κλασικές, αφηγούνται ένα ιδανικό «τεχνητό τοπίο» και ταυτόχρονα οδηγούν στην απελευθέρωση από κάθε ρεαλιστική αίσθηση του συμβατικού χρόνου.



11



12



13