

Δημήτρης Κωνσταντίνου (1924-2010)¹

Ο Δημήτρης Κωνσταντίνου ανήκει στη γενιά των Κυπρίων καλλιτεχνών που γεννήθηκαν στον Μεσοπόλεμο, μια ομάδα εκ των οποίων επεδίωξε, από τα τέλη της δεκαετίας του '50 έως τις αρχές της δεκαετίας του '70, το «συγχρονισμό» της κυπριακής τέχνης με τις διεθνείς εξελίξεις. Η πορεία αυτή ανακόπηκε από τα γεγονότα του 1974. Όταν η κυπριακή τέχνη επανήλθε σε μια κατάσταση «ομαλότητας» γύρω στο 1980, οι περισσότεροι από αυτούς τους καλλιτέχνες παρήγαγαν έργο που όχι μόνο δεν επεδίωκε πια να συμβαδίζει με τις διεθνείς εκφράσεις στην τέχνη, αλλά αντιθέτως αποτέλεσε «συντηρητική» οπισθοδρόμηση, σε σχέση και με αυτό που είχαν παράξει στην προ του 1974 δεκαετία. Ο Κωνσταντίνου συγκαταλέγεται ανάμεσα στις εξαιρέσεις: το έργο του στη μετά το 1974 εποχή, αν και δεν επιδιώκει να ακολουθήσει τις τρέχουσες εκφάνσεις της τέχνης στο διεθνή χώρο, αποτελεί ωστόσο μια ομαλή εξέλιξη της δουλειάς του από τη δεκαετία του '60 και ταυτόχρονα μια άκρως ενδιαφέρουσα περίπτωση μοντερνιστικής γλυπτικής, η οποία διεκδικεί επιτυχώς μια θέση στη μεταμοντέρνα εποχή.

Γεννήθηκε το 1924 στην Αλεξάνδρεια, από Κύπριους γονείς. Μετά από τις εγκύκλιες σπουδές, φοίτησε στην ιταλική Τεχνική Σχολή Don Bosco στη γενέτειρά του. Εκεί σπούδασε «καλλιτεχνική μεταλλουργία» («arte in ferro battuto»), η οποία συνιστά τις μοναδικές καλλιτεχνικές σπουδές του Κωνσταντίνου και καθόρισε σε μεγάλο βαθμό την πορεία του ως γλύπτη. Στη διάρκεια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, υπηρέτησε στον αγγλικό στρατό, όπου εργάστηκε ως συγκολλητής για τον συμμαχικό στόλο. Μετά από τον πόλεμο, δημιούργησε το δικό του εργαστήριο καλλιτεχνικής μεταλλοτεχνίας.

Αυτή του την ενασχόληση συνέχισε και στην Κύπρο, μετά την εγκατάστασή του στο νησί το 1950 (βλ. **Κονσόλα**, 1951-52 [εικ. 1]). Παράλληλα, καταπιάστηκε με την κατασκευή ξύλινων επίπλων (όπου στοιχεία από την κυπριακή λαϊκή παράδοση αποδίδονται με μια τάση γεωμετρικής σχηματοποίησης και αφαίρεσης), καθώς επίσης και με την κατασκευή φωτιστικών και κοσμημάτων. Επιπλέον, ανέλαβε την εσωτερική διαρρύθμιση – τόσο αρχιτεκτονικά όσο και διακοσμητικά – διαφόρων χώρων, όπως ξενοδοχείων και εστιατορίων (βλ. **Εσωτερικές απόψεις εστιατορίου «Κοσμοπόλιταν»**, περ. 1970 [εικ. 2]).

¹ Ευχαριστώ τον Δημήτρη Κωνσταντίνου για τη συνεργασία μας, την προθυμία του να θέσει στη διάθεσή μου όλο το αρχαικό υλικό που έχει στην κατοχή του, και για τις πολλές συζητήσεις μας περί τέχνης. Επίσης ευχαριστώ τον ίδιο και την κα Μαρία Κωνσταντίνου, για την εγκάρδια φιλοξενία τους. [Σημείωση 2012:] Ο Δημήτρης Κωνσταντίνου πέθανε τον Αύγουστο 2010, σε ηλικία ογδόντα έξι ετών. Το κείμενο αφιερώνεται στη μνήμη του.

Τις πιο πάνω δραστηριότητες τις ανέπτυξε παράλληλα με πιο καθαρά καλλιτεχνικές δημιουργίες· αρχίζει να φτιάχνει γλυπτά έργα, όπως το *Πτηνό*, 1959 [εικ. 3]. Τέτοια πρώιμα γλυπτά έχουν βέβαια περιορισμένη σημασία μέσα στο σύνολο του έργου του. Περιέχουν όμως, έστω αμυδρά, αναφορές σε εκφράσεις του πρώιμου ευρωπαϊκού μοντερνισμού – για παράδειγμα στον Alberto Giacometti (1901-66), αλλά και στις δημιουργίες του Julio Gonzalez (1876-1942), ο οποίος αποτελεί άλλη μια περίπτωση «αυτοδίδακτου» καλλιτέχνη και κατόχου της τεχνικής της οξυγονοκόλλησης.

Η πρώτη όμως πραγματική συνάντηση του Κωνσταντίνου με τον μοντερνισμό συντελέστηκε με την ομάδα των «αρθρωτών» ή «κινητ[ικ]ών» έργων του, από τη δεκαετία του '60 και έπειτα. Ο ιστορικός τέχνης Χρύσανθος Χρήστου αναφέρεται αναπόφευκτα στον Alexander Calder (1898-1976), σε σχέση με τα «κινητικά» έργα του Κωνσταντίνου, για να παραδεχτεί όμως ότι δεν υπήρξε άμεση επίδραση από τον πρώτο πάνω στον δεύτερο.² Τα «κινητά» («mobiles») του Calder, τα οποία πρωτοδημιούργησε στη δεκαετία του '30, συνιστούν κατά κύριο λόγο τρισδιάστατες μεταφορές των «βιομορφικών» σχεδίων του σουρεαλιστή Joan Miró (1893-1983). Πρόκειται για εύθραυστες γλυπτικές ασκήσεις ισορροπίας, τις οποίες χαρακτηρίζει η έλλειψη στιβαρότητας και όγκου, και στις οποίες το στοιχείο της κίνησης εξαρτάται κυρίως από τη συμβολή φυσικών παραγόντων, π.χ. του αέρα.

Αντίθετα, τα «κινητά» έργα του Κωνσταντίνου αποτελούν γνήσια προϊόντα της δεκαετίας του '60, με ταυτόχρονες διασυνδέσεις τόσο με τα «κινητικά έργα» της δεκαετίας αυτής, όσο και κυριότερα με τη Μινιμαλιστική τέχνη της ίδιας περιόδου. Τα κινητικά έργα από Ευρωπαίους, Νοτιοαμερικανούς και Βορειοαμερικανούς καλλιτέχνες, στήριξαν το στοιχείο της κίνησης κατά κύριο λόγο είτε στην οπτική ψευδαίσθηση, είτε στην ενσωμάτωση μηχανικών-ηλεκτρικών στοιχείων που παρήγαγαν αυτόνομη κίνηση. Το στοιχείο της κίνησης ως οπτική ψευδαίσθηση, ενυπάρχει ενσωματωμένο σε κάποια από τα έργα του Κωνσταντίνου, όπως το *Στήλη*, 1965 [εικ. 4] και *Ανάπτυξη*, 1965 [εικ. 5]. Όπως έχει επισημάνει ο Τώνης Σπητέρης, «τα διακεκομμένα και επαναλαμβανόμενα στοιχεία τους υποδηλώνουν μιαν αέναη κίνηση μέσα στη χρονική διάρκεια...».³ Η κλιμακωτή ανάπτυξη-εναλλαγή εσοχών και προεξοχών στον κορμό του έργου *Στήλη*, π. 1965 [εικ. 6], αποτελεί άλλη μια αριστοτεχνική διαπραγμάτευση της αίσθησης της

² Χρύσανθος Χρήστου, *Σύντομη Ιστορία της Νεότερης και Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης* (Λευκωσία: Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας, 1983), σελ. 119. Αφήνει όμως (λανθασμένα πιστεύω) περιθώριο για κάποια πιθανή σύνδεση των εξερευνηήσεων του Κωνσταντίνου με τα έργα του Calder.

³ Από το κείμενο για την έκθεση του Κωνσταντίνου στη Cyprus Hilton Gallery, Λευκωσία, 15/02-2/03/71. Αναδημοσιεύεται στο *Δημήτρης Κωνσταντίνου–Γλυπτική* (Λευκωσία: Εν Τύποις, 2003), σελ. 56.

κίνησης ως οπτική ψευδαίσθηση, ενώ στα έργα που φέρουν τον τίτλο *Πορεία* («επίτοιχα», 1970 [εικ. 7] – πρωιμότερη παραλλαγή, 1967), η αίσθηση αυτή είναι απότοκο του ρυθμικού ή «κυματοειδούς» χειρισμού του υλικού. Επιπρόσθετο ενδιαφέρον στοιχείο, συνιστά εδώ η απόδοση της σύνθεσης ως ψηλό ανάγλυφο, αναπτυσσόμενο από πίνακα (ζωγραφισμένη ξύλινη βάση).

Στα καθαυτό «κινητικά» έργα του Κωνσταντίνου όμως, η συνδιάλεξη κίνησης-φόρμας-χώρου παρουσιάζεται πιο σύνθετη. Έργα όπως το *Διάρθρωση του χώρου*, 1964 [εικ. 8], το *Αναπτυσσόμενοι Κύβοι*, 1965 [εικ. 9], και τα διάφορα «κινητά» σε σίδηρο από το 1970, αποτελούν τέτοιες συνθέσεις, τόσο επαναλαμβανόμενων γεωμετρικών σχημάτων και όγκων, όσο και της σχέσης τους με τον περιβάλλοντα χώρο, ώστε να δύνανται να τοποθετηθούν δίπλα από τις δημιουργίες του Μινιμαλισμού στις Ηνωμένες Πολιτείες της δεκαετίας του '60.

Πρωτοπόροι της Μινιμαλιστικής τέχνης, δρώντας ενάντια στις έννοιες της ατομικής χειρονομίας και της προσωπικής έκφρασης της «μοναχικής ιδιοφυΐας» (έννοιες οι οποίες βρίσκονταν στο επίκεντρο της εκ των ΗΠΑ πορευμένης, ηγεμονικής ιδεολογίας του Μοντερνισμού τη δεκαετία του '50), δημιούργησαν έργα στα οποία ο ρόλος ή η «παρουσία» του καλλιτέχνη μειώνεται δραστικά. Οι μαύροι πίνακες του Frank Stella (γεν. 1936), τους οποίους πρωτοεξέθεσε το 1960 και άλλα έργα του από τα αμέσως επόμενα χρόνια, συνιστώνται από ομοιόμορφες, παράλληλες γραμμές ή λουρίδες, οι οποίες «μηχανικά» αναπαράγουν το πλαίσιο, το σχήμα ή την ξύλινη στήριξη του καμβά. Οι επαναλαμβανόμενες λουρίδες των ακμών του κύβου στο *Διάρθρωση του χώρου*, ή τα αυξανόμενα, ομόκεντρα τετράγωνα στο *Αναπτυσσόμενοι Κύβοι* του Κωνσταντίνου, αποτελούν παράλληλη έκφραση στη γλυπτική, του μηχανικά αναπαραγόμενου γεωμετρικού σχήματος και γενικότερα της διαπραγμάτευσης του έργου τέχνης ως ανεξάρτητου, μη-αναπαραστατικού και αυτοαναφερόμενου αντικειμένου.

Το γεγονός ότι ο Κωνσταντίνου φτάνει σε τέτοιου είδους εκφράσεις όχι μέσω συνειδητής, ιδεολογικής στάσης, αλλά μέσω προσωπικής αλληλεπίδρασης με το υλικό και μέσω της «ανάγκης» του – στα πιο πάνω έργα – για διάσπαση του συμπαγούς σχήματος και της φόρμας του ρόμβου ή του τετραγώνου, δεν αφαιρεί από τη δύναμη ή την «αξία» των έργων του. Αντίθετα, αυτά αποκτούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, μια και φαίνονται να ενσωματώνουν ταυτόχρονα τόσο τη στάση του μοντερνισμού στην εξερεύνηση του υλικού και στην έμφαση στη φόρμα, όσο και την αντίδραση σε αυτά στις απαρχές του μεταμοντερνισμού· αντίδραση εκφραζόμενη αφενός με την έμφαση

του επαναλαμβανόμενου μοτίβου και αφετέρου με τη μηχανική-τυποποιημένη (ανα)παραγωγή του έργου τέχνης.

Δημιουργίες όπως το *Αναπτυσσόμενοι Κύβοι*, συναντούν τη Μινιμαλιστική τέχνη και σε ένα επιπλέον επίπεδο. Μια από τις βασικές θεωρητικές έννοιες της Μινιμαλιστικής γλυπτικής, υποστηρίζει ότι το έργο φτάνει στην πραγματική του ολοκλήρωση στο μυαλό του θεατή· ο καλλιτέχνης προσφέρει μόνο ένα «απόσπασμα» ή «στιγμιότυπο» ενός πρότυπου οργάνωσης ή διάταξης στο χώρο, το οποίο μπορεί (νοητά) να επεκταθεί στο άπειρο.⁴ Έργα διαποτισμένα με τέτοιες έννοιες, συνιστούν για παράδειγμα οι διάφοροι κύβοι του Sol LeWitt (1928-2007), αποτελούμενοι από πολλαπλά πλέγματα-«σχάρες» (grids). Οι αναπτυσσόμενοι όσο και μεταβαλλόμενοι κύβοι του Κωνσταντίνου, προκαλούν στον θεατή παρόμοια ανάγκη και διάθεση αδιάκοπης, νοητής ανάπτυξης-προέκτασης του έργου. Επιπλέον, όπως και τα υπόλοιπα «κινητικά» του έργα, προ(σ)καλούν τον θεατή να «επέμβει» επάνω τους και να τα «συμπληρώσει», με πιο χειροπιαστούς τρόπους αυτή τη φορά, δημιουργώντας παραλλαγές στη φόρμα και στον όγκο τους (βλ. *Κινητό*, 1966 [εικ. 10] και *Πολυδιάστατο*, 1973 [εικ. 11]).

Αυτή η δυνατότητα «επέμβασης» του θεατή, ή αλληλεπίδρασης μεταξύ θεατή και έργου τέχνης (η οποία αποτελεί άλλη μια σημαντική εννοιολογική παράμετρο του μεταμοντερνισμού), έχει τονιστεί ιδιαίτερα από διάφορους σχολιαστές, αναφορικά με το έργο του Κωνσταντίνου.⁵ Η εποχή γραφής των κειμένων αυτών, στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70, δικαιολογεί ίσως την υπέρμετρη έμφαση σε αυτή τη «δυνατότητα» του θεατή: «[...] η καινούρια όψη μοιάζει σαν ολότελα διαφορετικό έργο».⁶ Στην πραγματικότητα, παρά τις όποιες παραλλαγές στο σχήμα, όγκο και μορφή που μπορεί να επιφέρει ο θεατής σε αυτά τα έργα (οι οποίες είναι βέβαια προσωρινές και ανατρέψιμες), το έργο παραμένει πάντοτε το ίδιο, αφού οι «επεμβάσεις» αυτές δεν είναι ούτε απεριόριστες, ούτε μη-προβλέψιμες. Αντιθέτως, κινούνται αυστηρά μέσα στις συγκεκριμένες παραμέτρους που έχει εκ των προτέρων θέσει ο καλλιτέχνης.

Παράλληλα με την επισήμανση της ξεχωριστής θέσης που κατέχουν οι δημιουργίες του Κωνσταντίνου στην ιστορία της μοντέρνας γλυπτικής, ειδικότερα αναφορικά στη δεκαετία του '60 και στις αρχές της δεκαετίας του '70, διάφοροι κριτικοί

⁴ Βλ., για παράδειγμα, Edward Lucie-Smith, *Visual Arts in the Twentieth Century* (London: Laurence King, 1996), σελ. 276.

⁵ Βλ. Χρήστου, ο.π., σελ. 119-120· Σπητέρης στο *Κωνσταντίνου-Γλυπτική*, ο.π., Έφη Φερεντίνου, στο ίδιο, σελ. 74 και Ελένη Βακαλό, στο ίδιο, σελ. 94· και κείμενο του Αλέξανδρου Ξύδη (1972), αναδημοσιευμένο στο βιβλιαράκι της έκθεσης του Κωνσταντίνου στην Γκαλερί Αργώ, Λευκωσία, το 1973 (τα τρία τελευταία, γραμμένα με αφορμή την έκθεσή του στην Αίθουσα Τέχνης Δεσμός στην Αθήνα, το 1972).

⁶ Φερεντίνου, ο.π.

έχουν τονίσει και το στοιχείο της «ελληνικότητας» στο έργο του. Η Ελένη Βακαλό ιδιαίτερα, επεσήμανε τη σύνδεση της τέχνης του Κωνσταντίνου με τη λαϊκή τέχνη (κάτι που σχολιάστηκε και πιο πάνω, σε σχέση με τη δημιουργία χρηστικών αντικειμένων από τον καλλιτέχνη), και πιο συγκεκριμένα αναφορικά με τη χρήση και επανάληψη γεωμετρικών σχημάτων, «επαυξανόμενων ή υποδιαιρούμενων». ⁷ Αυτή την παράλληλη προς τη λαϊκή παράδοση χρήση, ενσωμάτωση και διαπραγμάτευση γεωμετρικών μοτίβων (π.χ. το σχήμα ή τον όγκο του ρόμβου), αναφέρει και ο ίδιος ο καλλιτέχνης, ως την αμεσότερη ένδειξη του στοιχείου της «ελληνικότητας» στο έργο του, τονίζοντας ιδιαίτερα τη «δωρική ποιότητα» των στοιχείων αυτών. ⁸

Άλλη μια «παρουσία» στην παραγωγή του γλύπτη, η οποία θα μπορούσε να συνδεθεί με την «ελληνική παράδοση» γενικότερα, αφορά στην ανθρώπινη μορφή. Ο ανθρωποκεντισμός της ελληνικής τέχνης (ή καλύτερα, της τέχνης που αναπτύχθηκε στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο) διαμέσου των αιώνων, είναι κοινός ιστορικοτεχνικός τόπος. Η ανθρώπινη μορφή αποτελεί σημαντική συνιστώσα του έργου του Κωνσταντίνου, όχι μόνο στις νατουραλιστικής διάθεσης (παρά τις κάποιες τάσεις σχηματοποίησης και παραμόρφωσης) φιγούρες από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '60, αλλά και κυριότερα σε μια ομάδα από τα γεωμετρικής αφαίρεσης έργα του, τόσο από την ίδια δεκαετία, όσο και αργότερα.

Τα πιο άμεσα ανθρωποκεντρικά του γλυπτά αποτελούν οι «Κόρες» (προφανής η αναφορά στα ομώνυμα αρχαϊκά αγάλματα), με τις οποίες έχει καταπιαστεί από το 1965 έως και σήμερα. Στην αριθμητικά επικρατέστερη (και φορμαλιστικά σημαντικότερη) εκδοχή τους, οι «Κόρες» στέκονται ως σχηματοποιημένες, γεωμετρικά στυλιζαρισμένες παραλλαγές ενός όρθιου αυλού (φλογέρας). Σημαντικότερη περίπτωση η πρωιμότερη *Κόρη*, 1965 [εικ. 12], έργο που το 1970 χάρισε στον καλλιτέχνη το 2ο βραβείο γλυπτικής στην 8η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας. Λιτή γραμμή, αυστηρό στυλιζάρισμα και επανάληψη καμπυλόγραμμων γεωμετρικών μοτίβων χαρακτηρίζουν το γλυπτό αυτό. Σε μια πολύ μεταγενέστερη εκδοχή – *Κόρη*, 1991 [εικ. 13] – η ρευστότητα της απόδοσης της επιφάνειας και οι πυκνές κάθετες ραβδώσεις, αποπνέουν λυρικήτητα μαζί με μια φιλολογίζουσα διάθεση. Στα δύο αυτά, όπως και σε άλλα έργα, ο Κωνσταντίνου εκμεταλλεύεται άκρως δημιουργικά το πλεονέκτημα που κατέχει η γλυπτική (έναντι για παράδειγμα, της ζωγραφικής), δηλ. της παρουσίας φόρμας, όγκου και υλικού στον πραγματικό χώρο. Δημιουργεί έτσι αφηρημένες μεν μορφές, οι οποίες όμως «στέκονται», κυριολεκτικά και μεταφορικά, ως ανθρώπινες (ή ανθρωπόμορφες) φιγούρες.

⁷ Βακαλό, ο.π.

⁸ Συνομιλία του συγγραφέα με τον καλλιτέχνη, Λευκωσία, 6/04/04.

Οι «Κόρες» δεν συνιστούν τα μοναδικά αφαιρετικώς ανθρωπομορφικά έργα του Κωνσταντίνου. Ανάμεσα σε άλλα, το *Μορφή*, 1962 [εικ. 14],⁹ αποδίδεται ως συνάντηση ευθειών και καμπύλων γραμμών, καθώς και ορθογώνιων και καμπυλόγραμμων όγκων, αποπνέοντας έτσι μια αίσθηση σκληράδας, η οποία το καθιστά την αρσενική εκδοχή της θηλυκότερης «Κόρης».¹⁰ Σε μια άλλη παραλλαγή, το θέμα της τελευταίας εφαρμόζεται και σε κάποια από τα «αρθρωτά-κινητά» του έργα, όπως το *Κινητό (Κόρες)*, 1970 [εικ. 15]. Τέτοια έργα αποτελούνται από τρεις κάθετους πόλους, οι οποίοι φέρουν αρθρωτά, καμπύλα κομμάτια μετάλλου και τα οποία δύνανται να παράγουν ποικιλία σχηματισμών, κάποιοι εκ των οποίων ενσωματώνουν τα τρία μέρη σε μια ενιαία μορφή.

Ο Κωνσταντίνου μετέβη για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1970, με αφορμή την ομαδική έκθεση «14 Κύπριοι Καλλιτέχνες» στην Αθήνα. Εκεί είχε και την πρώτη (ελλαδική) ατομική του έκθεση το 1972, στην Γκαλερί Δεσμός, αποσπώντας την προσοχή σημαντικών τεχνοκριτικών. Από τότε συνέχισε να εκθέτει στην Αθήνα, όπου και μετακόμισε το 1974, μετά τα τραγικά γεγονότα στην Κύπρο.

Αυτά τα γεγονότα έγιναν αιτία και για μια εντελώς ξεχωριστή ενότητα της δουλειάς του. Δημιουργημένα μεταξύ των ετών 1974 και 1978, τα έργα αυτά έχουν στην πλειοψηφία τους ως υλικό τον χαλκό (το πανάρχαιο κυπριακό προϊόν), και αναπτύσσονται φορμαλιστικά, από επιτοίχη, δισδιάστατη βάση, είτε ως ψηλά ανάγλυφα, είτε ως τρισδιάστατες «προσθήκες» στο κύριο, επίπεδο έργο (βλ. *Όραμα*, 1977 [εικ. 16]). Οι συμβολισμοί τους είναι εμφανείς, ενώ φορμαλιστικά δεν αποτελούν σημαντικό στάδιο στο σύνολο του έργου του Κωνσταντίνου. Συνιστούν όμως την άμεση, συναισθηματικά και ψυχολογικά, γνήσια αντίδραση του καλλιτέχνη, απέναντι στην τραγωδία που συντελέστηκε στην πατρίδα του.

Η αγωνία και τα πάθη της πατρίδας μας με συγκλόνισαν. Στον πόνο και στην κραυγή του λαού μας, προσθέτω και το δικό μου κατηγορώ [... το οποίο] εκφράστηκε με μια τεχνοτροπία που δοκίμασα παλιότερα. Αποτελεί η παραγωγή μου αυτή, η εμπνευσμένη από το μαρτύριο του λαού μας, μια παρένθεση στο έργο μου. Τα νατουραλιστικά στοιχεία που χρησιμοποίησα δουλεύοντας τον χαλκό, υλικό βγαλμένο από τα σπλάχνα τούτης της γης, σκοπεύουν να διευκολύνουν και τον απλό άνθρωπο του λαού να διεισδύσει σε αυτό και να το κατανοήσει. Επιδιώξή μου η επικοινωνία με τον κάθε άνθρωπο.¹¹

⁹ Εκτέθηκε και αυτό στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας το 1970, μαζί με την *Κόρη* [εικ. 12] και τη *Στήλη* [εικ. 6].

¹⁰ Ο ίδιος ο Κωνσταντίνου χαρακτήρισε το έργο ως «σταυροφόρος» (συνομιλία του συγγραφέα με τον καλλιτέχνη, Λεμεσός, 15/04/04).

¹¹ Απόσπασμα από κείμενο του Κωνσταντίνου στο βιβλιαράκι της έκθεσής του, «Κύπρος '74», Δημοτικό Θέατρο, Λευκωσία, 7-20/12/76.

Επιπλέον, δύο τουλάχιστον έργα από την παραπάνω ενότητα,¹² τα οποία δεν εντάσσονται στο φορμαλιστικό πλαίσιο των υπολοίπων, παρουσιάζουν και αισθητικό ενδιαφέρον. Στο *Θωράκιση*, 1977 [εικ. 17], οι παλαιότερες «Κόρες» έχουν μετεξελιχθεί σε ένα σύμπλεγμα από τέσσερις κάθετες, ψηλόλιγνες φιγούρες πολεμιστών (αναφορά επίσης και στο προαναφερθέν *Μορφή*), στο κέντρο των οποίων ορθώνονται ακόντια, ενώ πλαισιώνονται από πλατιές, κωνικές ασπίδες. Η καθαρότητα και η λιτότητα της γραμμής, καθώς επίσης και η χρήση λίγων γεωμετρικών σχημάτων και όγκων, τα οποία επαναλαμβάνονται ομοιόμορφα στη δομή του συμπλέγματος, τοποθετούν το έργο στην ευρύτερη εξέλιξη των «ανθρωπόμορφων» δημιουργιών του καλλιτέχνη.

Ανάλογη θέση στην ευρύτερη παραγωγή του Κωνσταντίνου – αναφορικά με τις πιο αφηρημένες, αυτή τη φορά, συνθέσεις του – κατέχει το έργο *Εγκλωβισμός*, 1977 [εικ. 18]. Ανάμεσα στις παράλληλες, οριζόντιες και διακεκομμένες λουρίδες, οι οποίες ορίζονται ασφυκτικά από δύο επίπεδες, κάθετες στήλες, αιωρείται ένα σφαιροειδές, μεταλλικό σύμπλεγμα-κουβάρι, σύμβολο της πολυπλοκότητας, της σύγχυσης και της τραγικότητας που χαρακτηρίζουν την ιστορία του πολιτικού προβλήματος της Κύπρου. Το σύμπλεγμα αυτό (φορτωμένο με διάφορους συμβολισμούς), εμφανίζεται και σε μεταγενέστερες δημιουργίες του γλύπτη, αλλά το κεφάλαιο των έργων με τις άμεσες αναφορές στα γεγονότα του '74, κλείνει οριστικά το 1978.

Η μετέπειτα πορεία του καλλιτέχνη συνεχίζει τις αναζητήσεις και τις εκφράσεις της προ-1974 δουλειάς του, προχωρώντας ταυτόχρονα και σε καινούριες. Από τα τέλη της δεκαετίας του '70, και ιδιαίτερα από το 1980 και μετά, η γλυπτική του Κωνσταντίνου αποκτά ένα νέο, μνημειώδη χαρακτήρα, ο οποίος εκδηλώνεται σε έργα όπου κυριαρχούν οι γεωμετρικοί όγκοι. Η προγενέστερη ενασχόλησή του με γεωμετρικά σχήματα και όγκους αφορούσε κυρίως στα «κινητικά» του έργα, στα οποία την αποδόμηση όγκου και φόρμας, ακολουθούσε η επαναδόμησή τους σε καινούριους, μεταβλητούς σχηματισμούς, αποτελούμενους από τα βασικά συνιστώσα στοιχεία της αποδομημένης φόρμας. Οι διαδοχικές όσο και παράλληλες αυτές διαδικασίες, είχαν ως αποτέλεσμα την παραγωγή έργων, στα οποία η παρουσία του υλικού συνυπάρχει ισότιμα με την απουσία του στα ενδιάμεσα ανοίγματα και κενά, όπου αξιοποιείται ο περιβάλλον χώρος, ως αναπόσπαστο μέρος της σύνθεσης, ενσωματωμένος στη φόρμα του γλυπτού.

¹² Δημιουργήθηκαν μετά την έκθεση του 1976 (βλ. πάνω). Μια δεύτερη έκθεση (στην Κύπρο) των «έργων της Κύπρου» («74 – 78») έγινε στο Δημοτικό Θέατρο, Λευκωσία, 12-23/04/78.

Στη μεταγενέστερη γεωμετρική δημιουργία του Κωνσταντίνου, κεντρική θέση καταλαμβάνει ο συμπαγής όγκος, ενώ την προηγούμενη «ελαφρότητα» αντικαθιστά η στιβαρότητα και η «βαρύτητα» του ίδιου του υλικού. Σε έργα όπως τα *Γεωμετρική Διάσπαση*, 1978 [εικ. 19], *Ανάπτυξη Κύβου*, 1982 [εικ. 20] και *Πολυεδρικό*, 1999 [εικ. 21], τονίζεται εμφατικά η «παρουσία» του υλικού, είτε σε σχέση με τη συμπαγή φόρμα, είτε σε σχέση με το «εκτόπισμα» του αντικειμένου στο χώρο. Το τελευταίο αυτό στοιχείο φαίνεται να αποτελεί τη σημαντικότερη αναζήτηση του καλλιτέχνη, αφού οι γεωμετρικοί όγκοι των γλυπτών διασπώνται ή αναπτύσσονται στο χώρο. Τα έργα δίνουν έτσι την αίσθηση ότι αποτελούν στιγμιότυπα (ο χρόνος στέκεται ακίνητος για μια στιγμή) μιας διαρκούς διαδικασίας αποδόμησης και αναδόμησης (γεωμετρικά ορισμένης) ύλης στο κενό. Ταυτόχρονα, η ύλη και η φόρμα μοιάζουν να έχουν εμποτιστεί με εσωτερική δύναμη και ενέργεια, στοιχεία που προκαλούν τη διάσπαση του συμπαγούς αντικειμένου και την ανάπτυξή του. Αυτή η διαδικασία μας προκαλεί να αναθεωρήσουμε δεδομένες απόψεις και τρόπους πρόσληψης τόσο της φόρμας και του όγκου του αντικειμένου όσο και του περιβάλλοντος χώρου, αλλά και της μεταξύ τους αλληλεπίδρασης.

Σε κάποια έργα, όπως τα *Προανάπτυξη*, 1980 [Ιδιωτική συλλογή, Λεμεσός], και *Κύβος*, 1984 [εικ. 22], η «εσωτερική ενέργεια» δημιουργεί παραλλαγές στην επιφάνεια του κύβου, χωρίς να προκαλεί την όποια διάσπαση ή δραματική ανάπτυξή του στο χώρο. Οι παραλλαγές αυτές, παγιδεύοντας και αντανακλώντας το φως σε διάφορες κατευθύνσεις (στοιχείο που γίνεται ακόμη εντονότερο εξαιτίας της διαφοράς στην απόδοση της επιφάνειας κάθε μεριάς – άλλες λείες και άλλες τραχιές – όπως στο *Κύβος*, 1985 [συλλογή Δημήτρη Κωνσταντίνου]), δημιουργούν την ψευδαίσθηση της κίνησης. Έτσι, μπορούν να ιδωθούν και ως μετεξέλιξη του στοιχείου της οπτικής ψευδαίσθησης, η οποία βασίζεται στην επανάληψη γεωμετρικών στοιχείων σε παλαιότερα έργα του Κωνσταντίνου. Αντίστοιχα, τα πιο πάνω σχολιασθέντα, διασπαζόμενα-ανασυντασσόμενα έργα γεωμετρικών όγκων, θα μπορούσαν να θεωρηθούν και ως μετεξέλιξη των παλαιότερων «κινητικών» του.

Η εξερεύνηση της «παρουσίας» και του «εκτοπίσματος» του γλυπτού αντικειμένου στον χώρο, θα μπορούσε να συνοψιστεί στην πρόταση του ίδιου του Κωνσταντίνου, «η γλυπτική μου είναι γλυπτική χώρου», για να τονίσει συνεχίζοντας, τη σχέση της δουλειάς του με την αρχιτεκτονική: «Δηλαδή, είναι το κόσμημα ενός ωραίου

αρχιτεκτονήματος. Η σύζευξη αρχιτεκτονικής-γλυπτικής.»¹³ Παραδείγματα αυτής της σχέσης αποτελούν, μεταξύ άλλων, τα δύο γλυπτά του που τοποθετήθηκαν σε εξωτερικούς χώρους ιδιωτικών κατοικιών στην Οκλαχόμα και στο Κολοράντο των Ηνωμένων Πολιτειών [εικ. 23, 24]. Δημιουργήθηκαν το φθινόπωρο του 1981, όταν ο Κωνσταντίνου μετέβη στις ΗΠΑ μετά από πρόσκληση του αρμενικής καταγωγής Αμερικανού αρχιτέκτονα Varouj Hairabedian.

Το γλυπτό στο Κολοράντο, συνιστά και πρώιμο παράδειγμα της όλο και μεγαλύτερης παρουσίας της σφαίρας, η οποία από τη δεκαετία του '80 και μετά παίρνει μόνιμη θέση στο έργο του Κωνσταντίνου. Εμφανίζεται ισότιμα δίπλα στους ευθύγραμμους όγκους και υποβάλλεται σε παρόμοιες διαδικασίες διάσπασης και ανάπτυξης στο χώρο, όπως στα έργα, *Σφαίρα-διάσπαση I*, 1987 [συλλογή Δημήτρη Κωνσταντίνου] και *Σφαίρα-διάσπαση II*, 1990 [εικ. 25]. Επιπρόσθετα, η νύξη που γίνεται στη φόρμα του αβγού-ωαρίου, εμπλουτίζει τα έργα με λυρικούς (ενίοτε φιλολογίζοντες) συνειρμούς – όσο και φορμαλιστικές διερευνήσεις – εκφραζόμενους μέσω συμβολισμών (ανα)παραγωγής και διαίωνισης, για παράδειγμα στα γλυπτά *Μήτρα*, 1984 [εικ. 26] και *Διαίωνιση*, 1988 [Ιδιωτική συλλογή, Αθήνα].

Το προγενέστερο από αυτά τα δύο θα μπορούσε να καταταχθεί και σε μια ξεχωριστή ομάδα έργων, τα οποία (σε αντίθεση με τη συμπαγέστερη φόρμα των μετά το 1980 προαναφερθέντων γεωμετρικών γλυπτών) συνιστούν περισσότερο συμπλέγματα, παρά συμπαγείς μονάδες. Παρουσιάζονται ως σύνολα συναρμολογημένα από ξεχωριστές και συχνά αντιφατικές φόρμες, η (συν)ολικότητα όμως των οποίων υπερβαίνει, τόσο ως φόρμα όσο και ως «νόημα», το άθροισμα των μερών τους. Μια πρώιμη ένδειξη τέτοιου έργου – εντυπωσιακό στη μοναδικότητά του για εκείνη την εποχή – αποτελεί το *Πυρήνας*, 1965 [εικ. 27]. Παρόμοια έκφραση συναντούμε δεκαπέντε χρόνια μετά στο *Διάλογος*, 1980 [εικ. 28].

Σε μεταγενέστερα παραδείγματα, ο αντιφατικός χαρακτήρας της φόρμας των συνιστούντων μερών γίνεται εντονότερος: στο *Σπέρμα*, 1988 [εικ. 29], μακριές, λεπτές, ευθείες ράβδοι ξεπηδούν και αναπτύσσονται από τη διαρρηγμένη σφαίρα-βάση, ενώ ανάμεσά τους αιωρείται μικρότερη συμπαγής σφαίρα. Στο *Διάσπαση-γένεση I*, 1995 [Ιδιωτική συλλογή, Αθήνα], χάλκινες, καμπυλωτές ράβδοι αναδύονται από τα

¹³ Από συνέντευξη του Κωνσταντίνου στην εφημερίδα *Φιλελεύθερος*, 13/04/93. Φωτοτυπία αρ. 46, φάκελος Δημήτρη Κωνσταντίνου, Αρχείο Κρατικής Πινακοθήκης Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης, Λευκωσία. Στις 19/06/04, ο Σύλλογος Αρχιτεκτόνων Κύπρου τίμησε τον Δημήτρη Κωνσταντίνου για τη συμβολή του συνόλου του έργου του «στη δημιουργία του αρχιτεκτονικού έργου» (από το κείμενο της βράβευσης).

χωρισμένα μισά της σφαίρας-μήτρας, ενώ μια μικρότερη κρατιέται ανάμεσά τους. Το ένα μισό της «μήτρας» αιωρείται χωρίς φανερή στήριξη, προσφέροντας και πάλι την αίσθηση του στιγμιαίου παγώματος του χρόνου στον χώρο, καθιστώντας μας μάρτυρες μιας κοσμογονικής τελετουργίας.

Τα στοιχεία σεξουαλικότητας και ερωτισμού που εμπεριέχονται στους συμβολισμούς των παραπάνω γλυπτών, γίνονται επιπλέον φορμαλιστικά συστατικά σε σειρά έργων, στα οποία η στιβαρή παρουσία της ύλης καθίσταται άμεσα αισθησιακή, λόγω της κυριαρχίας καμπυλόγραμμων σχημάτων και όγκων. Στο *Περίπτυξη*, 1990 [συλλογή Δημήτρη Κωνσταντίνου], καμπυλόγραμμο σχήμα αναδύεται από σφαίρα, περικυκλώνει τον γύρω χώρο και καταλήγει πίσω στον κεντρικό όγκο, τον οποίο αγκαλιάζει σε ερωτική περίπτυξη· αυτή κορυφώνεται στο σφιχταγκάλιασμα των δύο στοιχείων στο *Ολοκλήρωση*, 1980 [εικ. 30]. Η αρμονική – συνθετικά και φορμαλιστικά – ζεύξη των δύο μερών που επιδιώκεται στο *Σύζευξη*, 1985 [εικ. 31], έχει ολοκληρωθεί, με αποτέλεσμα τη γέννηση μιας νέας μονάδας-τρίτου στοιχείου του γλυπτού, στο *Γένεση*, 1983 [εικ. 32]. Σε αυτά τα έργα, έχουμε μια διαπραγμάτευση της ανάπτυξης του γεωμετρικού όγκου στον χώρο, παράλληλη με αυτή στα προαναφερθέντα, συμπαγέστερα γλυπτά (κύβους, τρίγωνα, κλπ.), αντικαθιστώντας όμως την ευθύγραμμη αυστηρότητα και λιτότητα τους, με τον αισθησιασμό της καμπύλης και με τους νοηματικούς, ερωτικούς συνειρμούς.

Ειδική μνεία πρέπει να γίνει σε μια μικρότερη ενότητα γλυπτών, τα οποία οφείλουν τη δύναμή τους αποκλειστικά στην αυστηρότητα της ευθύγραμμης, κάθετα αναπτυσσόμενης φόρμας τους (ο καλλιτέχνης τα κατατάσσει στην ευρύτερη ομάδα των «Στηλών»), παρά τους ερωτικοφιλολογίζοντες συνειρμούς που περιέχονται στις ονομασίες μερικών από αυτά. Ανάμεσά τους, τα έργα, *Εφτάστηλο*, 1983 [εικ. 33], *Ολοκλήρωση*, 1987 [συλλογή Δημήτρη Κωνσταντίνου] και *Γένεση*, 1988 [εικ. 34]. Τα γλυπτά αυτά συνδυάζουν τη στιβαρότητα των ογκωδέστερων, μινιμαλιστικά συμπαγών έργων, με τη διαπραγμάτευση της διάσπασης όγκου και φόρμας στον χώρο, που συναντήσαμε και σε άλλες δημιουργίες πιο πάνω. Αναπτύσσονται κάθετα, διασπαζόμενα σε γεωμετρικώς οριζόμενα παρακλάδια, σαν από μια κοινή βάση-ρίζα ζωντανού οργανισμού.

Τα συναρπαστικότερα ίσως έργα, ανάμεσα σε όλη αυτή τη γεωμετρική γλυπτική, είναι αυτά που συνδυάζουν φορμαλιστική λιτότητα με μια αισθησιακή, ακανόνιστα καμπυλόγραμμη διαπραγμάτευση όγκου και σχήματος, απαλλαγμένα όμως από άμεσους συμβολισμούς. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν τα *Γεωμετρικό*, 1978 [εικ. 35], *Ολοκλήρωση*, 1980 [Ιδιωτική συλλογή], και *Κρατήρας*, 1993 [εικ. 36].

Όλη αυτή η παραγωγή, από τα τέλη της δεκαετίας του '70 και μετά, αποτελεί σημαντικότερη προσφορά στην εξέλιξη της γλυπτικής τέχνης. Στη μεταμοντέρνα εποχή, η γλυπτική, αφού έκανε σύντομους, εφήμερους σταθμούς στην τέχνη του τοπίου ή της γης (Land ή Earth art), και στην performance ή body art, αγγίζοντας τα όρια της αυτοκατάρτησής της, προχώρησε προς δύο κατευθύνσεις: αυτή της υπερρεαλιστικής ή «φωτογραφικής» τέχνης (Super Realist ή Photo art) και προς (την επικρατούσα σήμερα, τάση) τις εγκαταστάσεις (installations) στον χώρο. Αντίθετα, ο Κωνσταντίνου έχει κρατήσει ζωντανή τη μοντερνιστική γλυπτική, όχι ως μίμηση του παρελθόντος, αλλά με καινούριες εξερευνήσεις και εκφράσεις των δυνατοτήτων του υλικού, της δύναμης της φόρμας και της παρουσίας και ανάπτυξης του όγκου στον χώρο. Η «άρνησή» του να προ(σ)χωρήσει σε μεταμοντέρνες εκφράσεις, οφείλεται εν μέρει στο μόνιμο ενδιαφέρον του να δημιουργεί με υλικά – κυρίως μέταλλο – που προσδίδουν *διάρκεια* στο έργο τέχνης: «Εγώ δεν θέλω κερί να λιώνει από τον ήλιο, ή πανάκια να τα τρώει ο σκόρος. [...] Το έργο μου θέλω νάχει MONIMOTHTA».¹⁴

Οι «εμμονές» του αυτές δεν τον εμποδίζουν ωστόσο, από το να εξερευνά καινούρια υλικά και φόρμες.¹⁵ Το έργο *Περίσφιξη*, 1995 [εικ. 37], αποτελεί ένα μόνο παράδειγμα της χρήσης πεντελικού μαρμάρου, από τη δεκαετία του '90 και μετά, στο σχήμα και όγκο του αβγού – σύμβολο γονιμότητας και αναπαραγωγής. Το νέο αυτό υλικό-στοιχείο, μαζί με το επίσης καινούριο και από την ίδια εποχή υλικό του πλεξιγκλάς, εν είδη «σταγόνας», έχουν χρησιμοποιηθεί σε έργα τα οποία έχουν προχωρήσει από τη σύνθεση του γλυπτού συμπλέγματος, προς την κατεύθυνση της εγκατάστασης στον χώρο, όπως στο *Θεία γονιμοποίηση*, 1992 (στο οποίο γίνεται και για πρώτη φορά χρήση κάρβουνου) [εικ. 38].

Μια άλλη πτυχή της παραγωγής του Κωνσταντίνου, η οποία εξελίχτηκε (μεταξύ των ετών 1994-2002) παράλληλα στο ουσιαστικότερο έργο του, συνιστούν τα «belle époque» έργα του: καπέλα, ρούχα, κοσμήματα και άλλα αντικείμενα, αποδίδονται νατουραλιστικά σε μέταλλο (βλ. *Καρέκλα και εσώρουχα*, 1994-2002 [εικ. 39]). Αυτή του η παραγωγή οφείλεται κατά κύριο λόγο σε βιοποριστικές ανάγκες και δεν μπορεί να

¹⁴ Από συνέντευξη του Κωνσταντίνου στην εφημερίδα *Σημερινή*, 16/03/84. Φωτοτυπία αρ. 28, φάκελος Δ. Κωνσταντίνου, Αρχείο Κρατικής Πινακοθήκης (η έμφαση στο πρωτότυπο).

¹⁵ Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι ο Κωνσταντίνου, σαν άλλος αναγεννησιακός καλλιτέχνης, σκιτσάρει, σχεδιάζει και αναλύει – τόσο επί χάρτου, όσο και νοητικά – τα έργα του, αντιμετωπίζοντας τα σαν αρχιτεκτονικά σχεδόν προβλήματα. Όταν βρουν τη «λύση» τους, παραμένει η εκτέλεση-περάτωση: «Όταν σχεδιάζω κάτι, μετά αναλύω κατασκευαστικώς πως μπορεί να εκτελεστεί αυτό το κομμάτι. Όταν λύσω το πρόβλημα αυτό, για μένα είναι αστείο [εύκολο] να το κάνω. Η διαδικασία να το συλλάβεις, να το σχεδιάσεις, να το αναλύσεις είναι [ο] κόπος». *Φιλελεύθερος*, ο.π.

θεωρηθεί ως σημαντική, ιστορικοτεχνικά μιλώντας, εξέλιξη της δουλειάς του.¹⁶ Η τεχνική αρτιότητά τους όμως, που κατοπτρίζει τη δεξιότητα του καλλιτέχνη στον χειρισμό του μετάλλου, μας παραπέμπει στις απαρχές της συναρπαστικής του πορείας: ο έφηβος μαθητής της «καλλιτεχνικής μεταλλουργίας», βασισμένος στη στέρεα ικανότητα χειρισμού του υλικού, και ελεύθερος από το όποιο στενό και περιοριστικό πλαίσιο κάποιας καλλιτεχνικής «σχολής», ωρίμασε και έδωσε σημαντικότερο έργο, το οποίο αν και παράχθηκε στην «περιφέρεια» των καλλιτεχνικών εξελίξεων, συνάντησε κάποια στιγμή ισότιμα τη διεθνή πρωτοπορία, και συνεχίζει να αποτελεί σημαντική εκδοχή της μοντέρνας γλυπτικής, ακόμη και αν η τελευταία έχει πάψει να υφίσταται στα «κέντρα» παραγωγής σύγχρονης τέχνης.

¹⁶ Ο ίδιος ο καλλιτέχνης θεωρεί την ενασχόλησή του αυτή επιπλέον, ως περιοδικό «ευχάριστο διάλειμμα» από την ουσιαστικότερη δημιουργία του (συνομιλία του συγγραφέα με τον καλλιτέχνη, Λευκωσία, 12/10/04).