

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΘΕΜΑ

ΑΝΑΔΥΣΗ ΚΑΙ ΒΥΘΙΣΗ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΤΟΠΙΟ

ΔΕΙΓΜΑΤΑ ΕΞΑΦΑΝΙΣΗΣ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΜΟΡΦΗΣ

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΔΙΔΑΣΚΩΝ : ΚΟΤΙΩΝΗΣ ΖΗΣΗΣ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ : ΓΚΙΚΑ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ – ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ ΝΙΚΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I. Η ΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΟΠΙΟ	5
II. ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΣΤΗΝ ΑΙΓΙΝΑ	9
Η ΚΑΤΟΨΗ	11
Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ	13
α. η βάση	14
β. τα πέτρινα τοιχία	15
Η ΔΙΑΤΡΗΣΗ ΤΟΥ ΔΟΧΕΙΟΥ	18
ΕΝ ΤΩ ΓΙΓΝΕΣΘΑΙ ΕΝΟΣ ΕΡΕΙΠΙΟΥ	20
ΑΠΟΡΡΙΨΗ ΤΗΣ ΤΥΠΙΚΗΣ ΑΠΟΚΡΥΨΗΣ	21
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗ ΛΗΘΗ ΚΑΙ ΤΗΝ Α-ΛΗΘΕΙΑ	23
III. ΟΧΥΡΩΜΑΤΙΚΑ ΕΡΓΑ (BUNKERS) ΣΤΟ ΑΚΡΩΤΗΡΙΟ ΤΗΣ ΠΕΡΔΙΚΑΣ	26
ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΡΦΗ	28
α. η οργανικότητα του όργανο	28
β. Η οργανική μορφή δείγμα του αρχιτεκτονικού εξπρεσιονισμού	29
ΑΝΟΙΚΕΙΟΤΗΤΑ	31
α. Αδυναμία ολικής ερείπωσης	31
β. δημιουργήματα ενός δεινότατου όντος	32
γ. Εγκλεισμός, ανοίκειο περιβάλλον	33
ΦΩΣ, ΔΙΟΔΕΥΣΗ, ΕΓΩ ΕΔΩ	34
ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΠΟΥ ΣΤΟΧΕΥΕΙ ΓΙΝΕΤΑΙ ΣΦΑΙΡΑ	36
α. βλέπειν-σκοπεύω	36

β. Θήκες για το βλέμμα.....	37
ΤΟ BUNKER ΩΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΡΙΟ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΟ ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΑΣ	38
Η ΔΙΑΧΕΙΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΑΘΟΥΣ ΤΗΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑΣ	41
ΑΠΟΤΡΑΒΗΓΜΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΠΛΑΝΗΣΗ	43
ΙV. ΑΝΑΔΥΣΗ ΚΑΙ ΒΥΘΙΣΗ, ΑΡΣΕΝΙΚΟ ΚΑΙ ΘΗΛΥΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ	47

I. Η ΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΟΠΙΟ

Οι έλληνες αποκτούν την εμπειρία ενός χώρου γεμάτου όρια και περιγράμματα.

...η εμπειρία του χώρου ξεκινά όχι από την έκταση (Extension), όπως συμβαίνει για τους δυτικούς, αλλά από τον τόπο (Ort), ως χώρα, πράγμα που σημαίνει αυτό που καταλαμβάνεται από εκείνο το πράγμα που ίσταται εκεί... Ο χώρος ανήκει στο ίδιο το πράγμα, το κάθε πράγμα έχει το δικό του χώρο.¹

Η επιφάνεια της γης άλλοτε ανασηκώνεται για να δημιουργήσει ορεινούς όγκους και άλλοτε βυθίζεται σε χαράδρες και απόκρημνες πλαγιές, για να αναδυθεί και πάλι μέσα από το νερό σχηματίζοντας νησιά. Αυτές τις παραλλαγές του γεωγραφικού ανάγλυφου διαμορφώνονται από τη φύση. «Φύσις ονομάστηκε από τους αρχαίους Έλληνες το αναφύεσθαι και το αναδύεσθαι σαν τέτοιο και ως όλο»². «Φύσις είναι η έκ-στασις, η έξοδος από το κρυμμένο, όπου μόνον έτσι το κρυμμένο έρχεται σε στάση [με τη στενή σημασία της ακίνητης παραμονής]»³. Όλα ορθώνονται και ηρεμούν σ' ένα ελληνικό φως που καλύπτει και αποκαλύπτει. Το καθετί αποκτά το δικό του χώρο με την ταυτόχρονη απόσπαση και αυτονόμηση τμήματος της φύσης.

Η αναδίπλωση του εδάφους προσδίδει διαφορετικές ποιότητες στο χώρο και εκκινεί αρχιτεκτονικές δράσεις. Η "επινοητικότητα" της αρχιτεκτονικής στο τοπίο, αφορά κυρίως στον τρόπο διαχείρισης της επιφάνειας της γης και στις ποιότητες που προσδίδει στην έννοια του κατοικείν. «Το κατοικείν είναι ο τρόπος με τον οποίο οι θνητοί είναι πάνω στη γη»⁴. Το έδαφος άλλοτε γίνεται φορέας πάνω στον οποίο ορθώνονται και αναδεικνύονται τα ανθρώπινα τεχνήματα και άλλοτε μετατρέπεται σε μεμβράνη, εσωτερικό που διαφυλάσσει καλά κρυμμένα και προστατευμένα τα στοιχεία.

Για τον άνθρωπο που προέρχεται από ένα αστικό περιβάλλον, η φύση μεταμορφώνεται σε αντικείμενο παρατήρησης. Η εικόνα της είναι αποσπασματική και προέρχεται από τη σύνθεση τοπίων. Ο άνθρωπος

¹ Μάρτιν Χάιντιγκερ, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, μτφρ. Χρήστου Μαλεβίτση, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1986, σ. 96.

² Μάρτιν Χάιντιγκερ, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, μτφρ. Γιάννης Τσαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα, 1986, σ. 70.

³ Μάρτιν Χάιντιγκερ, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, μτφρ. Χρήστου Μαλεβίτση, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα, 1986, σ. 45.

⁴ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, μτφρ. Α. Αντονάς, Ζ. Κοπιώνης, Γ. Ξηροπαίδης, (υπό έκδοσιν από τις εκδόσεις Άγρα), σ. 6.

παράγοντας διαταράσσει τη γαλήνη της γης, τραυματίζοντάς την, λαξεύοντάς την, εκμεταλλευόμενος τις ποιότητες, τις ιδιότητες και τα υλικά της. Η αρχιτεκτονική ως τέχνασμα αναδεικνύει το μέρος (τοπίο) ως όλον και διαμορφώνει τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση. Το τοπίο είναι απόσπασμα της φύσης, το οποίο γίνεται αντιληπτό ως αυτόνομη ενότητα ενώ τα όριά του έχουν τεθεί αυθαίρετα. Το ίδιο προμηθεύεται τα υλικά του από την φύση, ενώ είναι σημαντική η οριοθέτησή του⁵. Ο Adolf Loos αναφερόμενος στη σχέση της αρχιτεκτονικής με το τοπίο, επισήμανε την ηθική υποχρέωση του αρχιτέκτονα να προφυλάσσει τη φύση, υποστηρίζοντας πως τη στιγμή που ο κάτοικος της πόλης επιστρέφει σε αυτήν γίνεται καταστροφικός, διαταράσσοντας τη γαλήνη και την ηρεμία της.

Μου επιτρέπετε να σας οδηγήσω στις όχθες μιας λίμνης στο βουνό; Ο ουρανός είναι γαλανός, τα νερά πράσινα και όλα είναι βαθιά ειρηνικά. Τα βουνά και τα σύννεφα καθρεφτίζονται μέσα στη λίμνη, όπως καθρεφτίζονται και τα σπίτια, οι αυλές, τα περιβόλια και οι εκκλησίες. Δεν μοιάζουν φτιαγμένα από ανθρώπινο χέρι αλλά από θεϊκό εργαστήριο, σαν τα βουνά και τα δέντρα, τα σύννεφα και τον γαλανό ουρανό. Α, τι είναι αυτό; Μια παραφωνία μέσα στην αρμονία. Σαν απροσδόκητη κραυγή. Στο κέντρο κάτω από τα σπίτια των χωρικών, που δεν δημιουργήθηκαν από αυτούς αλλά από το Θεό, υπάρχει μια έπαυλη. Την έφτιαξε άραγε ένας καλός ή ένας κακός αρχιτέκτων; Δεν ξέρω. Το μόνο που ξέρω είναι ότι η γαλήνη και η ομορφιά δεν υπάρχουν πια...Και ρωτάω ξανά: γιατί ο αρχιτέκτων, είτε είναι καλός, είτε είναι κακός, βιάζει τη λίμνη; Όπως κάθε κάτοικος της πόλης, ο αρχιτέκτων δεν έχει πολιτιστική παιδεία. Δεν διαθέτει την ασφάλεια του χωρικού, που έχει έμφυτη μια τέτοια παιδεία. Ο κάτοικος της πόλης είναι ένας νεόπλουτος. Ονομάζω πολιτιστική παιδεία εκείνη την ισορροπία του εσωτερικού και του εξωτερικού κόσμου του ανθρώπου, που είναι άλλωστε η μόνη εγγύηση μιας λογικής σκέψης και πράξης⁶.

⁵ Georg Simmel, Φιλοσοφία του τοπίου, αναφέρεται στο G. Simmel, J. Ritter, E. H. Gombrich, Το Τοπίο, Ποταμός, Αθήνα 2004, σ. 25.

⁶ Adolf Loos, Architektur, 1910, αναφέρεται από τον K. Frampton, Μοντέρνα αρχιτεκτονική-Ιστορία και κριτική, μτφρ. Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Παγκάλου, Θεμέλιο, Αθήνα, 1987, 8ο κεφάλαιο, σ. 89.

Εκφραστής της παραπάνω άποψης στην Ελλάδα υπήρξε ο Άρης Κωνσταντινίδης, ο οποίος σπούδασε στη Γερμανία την εποχή που ήταν επίκαιρη η συζήτηση για τον επανακαθορισμό της σχέσης του κατοικείν και του τόπου, υπό το πρίσμα του τοπικισμού. Το κτίσμα, για τον Έλληνα αρχιτέκτονα "οφείλει" να συνδιαλέγεται με το φυσικό περιβάλλον με τέτοιο τρόπο ώστε να εξαφανίζεται σ' αυτό. Να δίνει την αίσθηση ότι ίσταται εκεί από πάντα και ότι δεν είναι δημιούργημα κάποιου αρχιτέκτονα αλλά του ίδιου του μηχανισμού της φύσης. Έχει ενδιαφέρον να δει κανείς πώς υλοποιείται, στο έργο του Κωνσταντινίδη, η πρόθεση ενσωμάτωσης στο φυσικό και πώς απορρίπτεται στην πράξη η τυπική συγκάλυψη (camouflage) των κτηρίων του. Το κτίσμα συμπυκνώνει το τοπίο γύρω του, αναδεικνύει την ποιότητα των υλικών που «αρπάχτηκαν» από τα σπλάχνα της γης, αποκαλύπτει το τοπίο και δημιουργεί οικείες και υγιείς συνθήκες διαμονής στον κάτοικο. Αποτελεί δείγμα επιτηδευμένης αρχιτεκτονικής που προσπαθεί να συναντήσει την αυθόρμητη κατοίκηση στο ύπαιθρο αναδεικνύοντας το ελληνικό τοπίο. Την εποχή που ο Κωνσταντινίδης κτίζει και γράφει για το πώς θα πρέπει να στέκουν τα οικοδομήματα μέσα στη φύση, ο Χάιντεγκερ επισκέπτεται την Ελλάδα αναζητώντας τον τρόπο με τον οποίο το τοπίο της φιλοξένησε τον έλληνα ποιητή και φιλόσοφο, σε μια προσπάθεια να δείξει το ορατό τοπίο ως κάτι που είναι ταυτόχρονα και αόρατο⁷. Πριν τον ερχομό του στην Ελλάδα, ο Χάιντεγκερ έχει ήδη διατυπώσει σκέψεις για τις έννοιες της γης, της φύσης και του φαίνεσθαι χρησιμοποιώντας αρχαία ελληνικά κείμενα.

Στον αντίποδα της παραπάνω προσέγγισης (που επικεντρώνεται σε μια κατοίκηση της γης) στρέφουμε την προσοχή σε κάποια άλλα κτίσματα που χρησιμοποιούν το φυσικό περιβάλλον με διαφορετικό τρόπο. Τα bunkers είναι πολεμικά καταφύγια, δημιουργήματα κάποιου στρατιωτικού μηχανισμού άμυνας. Τα οχυρωματικά αυτά κτίσματα οφείλουν να αποκρύβονται σε τόπο ασφαλή και προστατευμένο. Αποτραβιούνται, αφού η επιφάνεια της γης σαν ένα δέρμα τα καλύπτει διαφυλάσσοντάς τα μέσα στη σιγουριά της. Η φύση ανοίγεται με την υλικότητά της έτοιμη να χρησιμοποιηθεί, συμβάλλοντας στην κατάκρυψή τους. Επιπλέον η αρχιτεκτονική τους μορφή δανείζεται φυσικές φόρμες, με σκοπό τα κτίσματα να προσομοιάζουν με τον περιβάλλοντα χώρο, να συγκαλύπτονται (camouflage). Κατά συνέπεια μένουν αθέατα από τα βλέμματα που αναζητούν να τα ανακαλύψουν, οδηγώντας σε μια πλάνη, σε μια εξαπάτηση, σε μια εξαφάνιση.

Πάνω στη γη και υπό τον ουρανό, ο άνθρωπος προσπαθεί να δημιουργήσει κτίσματα που θα υποδεχτούν διαμονές. Άλλοτε την παρουσιάζει ως φορέα ανάδυσσης και άλλοτε ως καμουφλάζ. Το ένα δηλώνει την παρουσία

⁷ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Διαμονές – Το ταξίδι στην Ελλάδα*, πρόλογος- μετάφραση Γιώργος Φαράκλας, Κριτική, 1998.

του τοπίου και το άλλο προσπαθεί να την αποσιωπήσει. Στην μελέτη αυτή αποκαλύπτεται η διττή λειτουργία της αρχιτεκτονικής όπου γίνεται ταυτόχρονα «δοχείο ζωής» και μέσο εξυπηρέτησης, μέσα από μορφές που στόχο έχουν να εξαφανιστούν στο τοπίο και εντοπίζονται στο νησί της Αίγινας. Γίνεται λόγος για δυο σύγχρονες αρχιτεκτονικές δράσεις που παραπέμπουν σε ένα μύθο που συνδέει μια εξαφάνιση με το τοπίο του συγκεκριμένου νησιού και αφορά στο ναό της Αφραίας.

II. ΣΠΙΤΙ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΣΤΗΝ ΑΙΓΙΝΑ

Μεταξύ του 1974 και του 1978 ο Άρης Κωνσταντινίδης έχτιζε ταυτόχρονα δύο σπίτια στο νησί της Αίγινας. Το ένα για τον ζωγράφο Γιάννη Μόραλη και το άλλο για την ανύπαντρη αδερφή του. Ο Κωνσταντινίδης θεωρούσε τα κτίσματα αυτά συνέχεια της σειράς «Πέτρινα Σπίτια», η οποία ήδη περιλάμβανε το σπίτι στην Ανάβυσσο και τη μονοκατοικία στην Πεντέλη⁸. Το 1975 ξεκίνησε η ανέγερση του μονόχωρου σπιτιού για διακοπές της αδερφής του, στο ακρωτήριο Πλακάκια και ολοκληρώθηκε μέσα σε 8 μήνες. Την εποχή εκείνη, το τοπίο της περιοχής όπου βρισκόταν το οικόπεδο, συνθέταν καλλιεργήσιμες εκτάσεις και αμπελώνες. Σ' αυτό το "γυμνό" από δέντρα τοπίο ανεγέρθηκε το μικρό, ισόγειο κτίσμα (13X8,50X3,20μ.) που κατασκευάστηκε από μπετόν και *πουριά* (τοπικές πέτρες), τα οποία ο Κωνσταντινίδης πήρε από «...μισογκρεμισμένα παλιά σπίτια ή από ξεχασμένες ξερολιθιές»⁹.

Ο ορθοκανονικός κάρναβος που διατρέχει την κάτοψη του κτηρίου, καθορίζει τη θέση των πέτρινων, εξωτερικών τοιχίων και το διαχωρισμό του υπόστεγου χώρου που σχηματίζεται σε δύο ζώνες. Κατά μήκος της ανατολικής πλευράς του υλοποιείται το λειτουργικό πρόγραμμα της κατοικίας. Στη δυτική πλευρά υπολείπεται ένας μακρόστενος ημιυπαίθριος χώρος με θέα προς τη θάλασσα¹⁰, τον οποίο θα πρέπει κανείς να διασχίσει για να εισέλθει στο κυρίως κτίσμα.

Αριστερά της εισόδου βρίσκεται ένας ενιαίος χώρος διαστάσεων 8X4,50μ. που περιλαμβάνει το καθιστικό και την κουζίνα, δεξιά ένα μικρό υπνοδωμάτιο και ανάμεσα τους το λουτρό. Ο διαχωρισμός των λειτουργιών του σπιτιού γίνεται με βοηθητικούς σοβατισμένους τοίχους πάχους 15εκ., κάθετους ως προς τα εξωτερικά πέτρινα τοιχία της ανατολικής πλευράς. Το "καθημερινό" αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα καθώς καταλαμβάνει τη μεγαλύτερη έκταση του κτίσματος και τοποθετείται στο κέντρο του. Δύο αντικριστά ανοίγματα πλάτους 2,00μ. το καθένα, αποτελούν την πηγή αερισμού και φωτισμού του. Το άνοιγμα της δυτικής πλευράς παίρνει τη μορφή συρόμενης τζαμαρίας επιτρέποντας την επικοινωνία του εσωτερικού με το υπόστεγο ενώ παράλληλα αποκαλύπτει τη θέα στη θάλασσα. Στην ανατολική πλευρά δημιουργείται ένα μεγάλο παράθυρο κάτω από το οποίο αναπτύσσεται ο χώρος

⁸ Άρης Κωνσταντινίδης, *Εμπειρίες και Περιστατικά – Μια Αυτοβιογραφική Διήγηση*, Άγρα, 1992, σ. 61-62 .

⁹ Άρης Κωνσταντινίδης, ό.π., σ. 62 .

¹⁰ Άρης Κωνσταντινίδης, ό.π., σ. 62-63 .

του καθιστικού. Την έκτασή του ορίζει κατά τη νότια διεύθυνση το τζάκι που "ακουμπά" στον κάθετο τοίχο που χωρίζει το καθιστικό από το λουτρό και κατά τη βόρεια ένα ξύλινο έπιπλο που καλύπτει τις λειτουργικές ανάγκες της κουζίνας. Η κουζίνα βρίσκεται στο βόριο τμήμα του κτηρίου και έχει πλάτος 2,00μ. Το παράθυρο που τη φωτίζει έχει ύψος 1,30μ. φτάνει ως την οροφή και καλύπτει όλο το πλάτος της. Απέναντι από την κουζίνα, στην ανατολική πλευρά του κτηρίου, βρίσκεται η πόρτα που οδηγεί στην πίσω αυλή. Το μικρό υπνοδωμάτιο που βρίσκεται στη νότια πλευρά του κτίσματος έχει ένα παράθυρο πλάτους 2,00μ. και είναι προσανατολισμένο σ' ένα μικρό λόφο. Το κρεβάτι τοποθετείται ακριβώς απέναντι του και το πλάτος του είναι ίσο με το πλάτος του ανοίγματος. Ο χρηστικός χώρος της κατοικίας μετριέται με βάση τις ανάγκες που προκύπτουν από τη στάση ή τη κίνηση του ανθρώπινου σώματος. Η λειτουργικότητα έχει προτεραιότητα έναντι της μορφής και καθορίζει την κατασκευή. Συνεπώς για τον Κωνσταντινίδη, η υλοποίησης της κατοίκησης προκύπτει από την επίλυση της κάτοψης.

Η ΚΑΤΟΨΗ

Η σύνθεση της κάτοψης είναι αποτέλεσμα της χρήσης ενός αυστηρού και καννάβου, ο οποίος καθορίζει την οργάνωση των λειτουργιών της κατοικίας και κατά συνέπεια την εμπειρία του χώρου όπως βιώνεται από το ανθρώπινο σώμα. Κατά μήκος της ο πους του καννάβου είναι 2,00μ. Το πλάτος της κατοικίας είναι 4,50μ. και του ημιυπαίθριου χώρου 2,00μ.

Η κάτοψη "μαυρίζει" υποδεικνύοντας τη θέση των πέτρινων τοιχίων, των οποίων οι διαστάσεις υποτάσσονται σε αυτές του ορθοκανονικού συστ. Η εναλλαγή μαύρου-άσπρου σηματοδοτεί τη σχέση του κλειστού με το ανοιχτό, του κενού με το πλήρες. Η αναλογία τους είναι σχεδόν 1 προς 1 και διαμορφώνεται σε συνάρτηση με τις λειτουργικές ανάγκες του κτηρίου. Το πλάτος των 2,00μ. των ανοιγμάτων επαναλαμβάνεται στα προσκείμενά τους λίθινα τοιχεία με στόχο αυτά να υποδεχθούν στο εσωτερικό τους τα συρόμενα υαλοστάσια. Το εξωτερικό τοιχίο της κουζίνας που διπλασιάζει το μήκος του για να δεχθεί τις χρήσεις της κουζίνας και την τοποθέτηση του πιάνου στο χώρο του καθιστικού.

Το κτίσμα αποκτά αντίθετες και συμπληρωματικές ποιότητες. Ο κάνναβος διατηρεί την ανάμνηση του συνεχούς τοίχου ώστε ακόμα και κατά τον τεμαχισμό του σε επιμέρους τοιχεία, να διατηρηθεί ο κυκλωτικός και χωρικός του χαρακτήρας. Παραμένει αφανής κατά την κίνηση του σώματος μέσα στο κτήριο γιατί τα δομικά στοιχεία της κατοικίας, όπως οι πέτρες των τοιχίων και το μπετόν της οροφής (διαμορφώνεται με βάση τον ξυλότυπο) δεν ακολουθούν τη λογική του και ως άλλη παρτιτούρα, ωθεί το ανθρώπινο σώμα άλλοτε σε κίνηση και άλλοτε σε στάση.

Προσπαθώντας ο Κωνσταντινίδης να περιγράψει τον τρόπο που θα πρέπει να κτίζει κανείς στο τοπίο χρησιμοποιεί συχνά τη λέξη «σωστό» που είναι συνώνυμο του "ορθόν" και μας παραπέμπει στην έννοια του ορθολογισμού¹¹. Η οργάνωση του *τόπου*¹² γίνεται με τη χρήση ενός ορθοκανονικού συστήματος που μας θυμίζει τις αρχές οργάνωσης του χώρου στο μοντέρνο κίνημα, από το οποίο είναι φανερά επηρεασμένος ο

¹¹ Ζήσης Κοτιώνης, *Η τρέλα του τόπου – Αρχιτεκτονική στο ελληνικό τοπίο*, Εκκρεμές, 2004, σ. 49.

¹² Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, μτφρ. Χρήστου Μαλεβίτση, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1986, σ. 96.

Κωνσταντινίδης¹³. Το κίνημα αυτό χαρακτηρίζεται από έναν τεχνικό ορθολογισμό με αναλογίες και μέτρο. Στο έργο του συγκεκριμένου αρχιτέκτονα συναντάται μια λιτή και ιδιωματική απόδοση όλων αυτών των χαρακτηριστικών του μοντέρνου κινήματος, γεγονός που οφείλεται στην συνεχή παρατήρηση των ποιοτήτων της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής και του ελληνικού τοπίου.

Μελετώντας την τυπολογία της κάτοψης του αρχαίου μεγάρου, ο Κωνσταντινίδης ξαναβρίσκει τη συνέχειά της στις καλύβες της ελληνικής υπαίθρου, στα ξωκλήσια και στα πρόχειρα αναψυκτήρια. Αξιοποιώντας αυτή την παρατήρηση, στο σπίτι της Αίγινας, η έξοδος στη φύση γίνεται σταδιακά μέσω της διαδοχής του κλειστού, μισοσκότεινου κυρίως χώρου, από τον μισοφώτεινο ημιυπαίθριο, ο οποίος προετοιμάζει την έξοδο στο απόλυτο φως. Το υπόστεγο διευρύνει τον χώρο κατοίκησης και του προσδίδει καινούργια χαρακτηριστικά, όπως την παράταση του χρόνου εισόδου ή εξόδου από το κυρίως κτίσμα. Το καλοκαίρι που ο ήλιος στέκει ψηλά, το υπόστεγο απομακρύνει τις ακτίνες από το χώρο διαμονής διατηρώντας τον δροσερό. Το χειμώνα που ο ήλιος στέκει χαμηλά αφήνεται να διεισδύσει στο εσωτερικό με στόχο να το φωτίσει και να το θερμάνει.

¹³ Ο Κωνσταντινίδης θαύμαζε τους Mies van der Roche και Frank Lloyd Wright, όπως αναφέρει ο ίδιος στο *Ο Λόγος του Αρχιμάστορα – Μια συνομιλία με τον Άρη Κωνσταντινίδη*, Κωνσταντίνος Αν. Θεμελής - Προσωπογραφίες, Ίνδικτος, Αθήνα 2000, σ. 69-74.

Για τον Κωνσταντινίδη η αρχιτεκτονική είναι πάνω απ' όλα καλυπτική. Ο ίδιος προσπαθώντας να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο "γεννιέται", αναφέρει:

Παίρνω τέσσερις κορμούς δέντρων και τους στήνω όρθιους- έναν, δύο, τρεις, τέσσερις. Παίρνω και τους ενώνω από πάνω- τα δοκάρια. Και μετά παίρνω πιο λιγνά κλαριά και φτιάχνω τη στέγη. Αυτό είναι το σπίτι. Έτσι βγήκε ο αρχαίος ναός, έτσι βγήκε το αέτωμα, έτσι βγήκαν όλα.¹⁴

Πολύ συχνά εστιάζει την προσοχή του σε πρωτογενείς κατασκευές της ελληνικής υπαίθρου, οι οποίες διακρίνονται από μια «κατασκευαστική ειλικρίνεια». Αποτυπώνει φωτογραφικά διαφόρων ειδών στέγαστρα και παρατηρεί ότι η δομή τους διατρέχει την ιστορία της ελληνικής αρχιτεκτονικής στο τοπίο από τους αρχαιοελληνικούς ναούς μέχρι τις απλές κατασκευές της λαϊκής αρχιτεκτονικής. Προσπαθώντας ο ίδιος να συνθέσει αρχιτεκτονικές μορφές εμβαθύνει στην ιδέα αυτή, αξιοποιώντας και αναπαράγοντάς την στα κτήρια που κατασκευάζει. Ταυτόχρονα της προσδίδει καινούργιες ποιότητες καθώς και το προσωπικό του ύφος.

Πρώτο μέλημα του Κωνσταντινίδη είναι η επιλογή της θέσης ανέγερσης του κτίσματος μέσα στο οικόπεδο. Η θέση αυτή ορίζεται από μια πλακόστρωτη βάση πάνω στην οποία ορθώνονται τα πέτρινα τοιχία που στηρίζουν την οροφή από μπετόν. Το κτήριο - υπόστεγο που προκύπτει, έχει ως πρωταρχικό σκοπό την προστασία του ανθρώπινου σώματος από τα καιρικά φαινόμενα. Ο στατικός του σκελετός αποτελείται από ένα σύστημα φερομένων (πλάκα-δοκάρια) και φερόντων (πέτρινα τοιχία) στοιχείων. Η κατασκευή είναι απογυμνωμένη από περιττά διακοσμητικά στοιχεία ενώ συγχρόνως γίνεται ορατή η διαφοροποίηση των τμημάτων που φέρουν από εκείνα που φέρονται.

¹⁴ Άρης Κωνσταντινίδης, *Ο λόγος του Αρχιμάστορα*, Ίνδικτος, Αθήνα 2000, σ. 39.

α. η βάση

Όσον αφορά ειδικότερα το τοπίο της Αίγινας, είναι φανερή η συνάφεια του ναού της Αφαιάς με το κτίσμα του Κωνσταντινίδη σε ότι έχει να κάνει με την επαφή των δύο αρχιτεκτονημάτων με το έδαφος. Ένα σημαντικό κοινό τους χαρακτηριστικό είναι ότι ορθώνονται πάνω σε μια βάση, που και στις δύο περιπτώσεις παίζει τον ρόλο ενός υποδοχέα πάνω στον οποίο ακουμπά το κτήριο. Η δημιουργία της βάσης συμβολίζει μια πρώτη κίνηση οργάνωσης της φύσης και ορίζει την «επιφάνεια [η οποία σύμφωνα με τον Χάιντεγκερ], είναι η στιγμή που το Είναι έρχεται στην προφάνεια»¹⁵. Το όριο με την αρχαιοελληνική σημασία της λέξης δεν αποκόβει, αλλά οδηγεί τα παρόντα σε φανέρωση. «Το όριο αφήνει κάτι ελεύθερο μέσα στην μη κρυπτότητα»¹⁶. Το βάθρο κάνει κρίσιμη την αρχή και το τέλος ενός κύκλου όπου τα φυσικά όντα ίστανται και επιστρέφουν στην αφάνεια.

...το αναφύεσθαι των φύσει όντων το οποίο αφενός τους επιτρέπει να αναδυθούν εμφανιζόμενα μέσα στον κίνδυνο του Είναι, αφετέρου τα σιγουρεύει επαναφέροντάς τα μέσα στην κρυπτότητα από την οποία αναδύθηκαν. Η γη είναι λοιπόν φορέας ανάδυσης που συνάμα επαναφέρει στην αφάνεια. Αυτή η αντίληψη του Χάιντεγκερ για τη γη είναι σαφώς επηρεασμένη από την ηρακλείτεια φύση, η οποία κρύπτεσθαι φιλεί (Ηράκλειτου απόσπασμα B123): ως φορέας των φύσει όντων η φύση ως αναφύεσθαι η φύση κρύπτεσθαι φιλεί, δηλαδή αγαπά την επαναφορά των όντων στη σιγουριά της αφάνειας.¹⁷

Η ύπαρξη της βάσης υπενθυμίζει τη μάχη που διεξάγεται, όπως αναφέρει ο Χάιντεγκερ, μεταξύ του ανεγειρόμενου κόσμου και της γης. «Ο κόσμος ως αυτοαναιγόμενη ανοιχτότητα προσπαθεί να διανοίξει την αυτοεγκλειόμενη γη, γιατί «δεν ανέχεται κάτι έγκλειστο». Από το μέρος της πάλι η γη προσπαθεί να συμπεριλάβει μέσα της και να σιγουρέψει τον κόσμο».¹⁸

Το βαθμιδωτό κρηπίδωμα του ναού αποκτά μεγάλο ύψος και απομακρύνει σε μια πρώτη ανάγνωση, το υπόλοιπο τμήμα του κτηρίου από το έδαφος. Τα υποστυλώματα (κίονες) μοιάζουν να χάνουν την επαφή τους με

¹⁵ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, μτφρ. Χρήστου Μαλεβίτση, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1986, σ. 91.

¹⁶ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, μτφρ. Γιάννης Τσαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα 1986, σ. 139.

¹⁷ Μάρτιν Χάιντεγκερ, ό.π., σημείωση 90, σ. 71.

¹⁸ Μάρτιν Χάιντεγκερ, ό.π., σημείωση 109, σ. 82, σημείωση 128, σ. 91.

τη γη. Το μάρμαρο όμως, ως φυσικό υλικό και ως υλικό κατασκευής του ναού, έρχεται να αποκαταστήσει την σύνδεσή του με αυτήν.

Στη περίπτωση της κατοικίας, η σχέση των λίθινων υποστυλωμάτων και της πλακόστρωτης βάσης περιπλέκεται. Τα όρια μεταξύ των δύο δεν είναι πάντα διακριτά. Παρόλο που η πλακόστρωση διατρέχει όλο το οικοδόμημα, τη στιγμή της επαφής με το έδαφος, η βάση γίνεται ένα με τα υποστυλώματα και "βυθίζεται" μαζί τους μέσα στη γη, για να εμφανιστεί και πάλι στα διαστήματα μεταξύ των τοιχίων. Ταυτόχρονα η διαμόρφωση με τις πλάκες στο έδαφος συμμετέχει στη σύνδεση του τεχνητού έργου με τη φύση προτρέποντας το ανθρώπινο σώμα να βγει σ' αυτή, μέσω των διαδρομών που ορίζει. Όσο απομακρύνεται το σώμα από την κατοικία, οι διαστάσεις του καννάβου αποκτούν μεγαλύτερη τυχαιότητα και οι πλάκες παραχωρούν τελικά τη θέση τους στο χώμα του εδάφους.

β. τα πέτρινα τοιχία

Η διαδοχή πλήρων και συνεχών πέτρινων τοιχίων είναι η υλοποίηση της απόφασης του αρχιτέκτονα να σπάσει το περίβλημα του κτηρίου ώστε να αποκτήσει διαπερατότητα και διαμπερότητα. Ο συνεχής τοίχος μετατρέπεται σε μια σειρά από τοιχία, των οποίων η μεγάλη διάσταση είναι συνήθως 2,00μ. κατά μήκος της κάτοψης και 2,50μ. κατά το πλάτος της. Το πάχος τους φτάνει τα 50εκ., εξυπηρετώντας τη στατική τους λειτουργία.

Τα τοιχία διατηρούν την υλική υπόσταση του τοίχου ενώ ταυτόχρονα αποκτούν ένα ρυθμό επανάληψης που οφείλεται στη διαχείριση του καννάβου της κάτοψης και μας παραπέμπει στις κιονοστοιχίες των κλασσικών ναών. Η διαχείριση της πέτρας θυμίζει τις ξερολιθιές που συναντώνται κυρίως στις νησιωτικές περιοχές και αποτελούν ένα χαρακτηριστικό στοιχείο των τοπίων τους. Ο Κωνσταντινίδης μετέτρεψε τη ξερολιθιά σε δομικό στοιχείο. Την κατακερμάτισε και της προσέδωσε μια ορθοκανονικότητα στη μορφή.

Η εναλλαγή πέτρινων τοιχίων και τοπίων δίνει στον κάτοικο τη δυνατότητα να ξεφύγει από την ακίνητη στάση ενατένισης¹⁹, που είναι κυρίως θεωρητική στάση, και να ανακτήσει τη σωματική του σχέση με τη φύση που τον περιτριγυρίζει. Το μακρινό τοπίο που βλέπει με τα μάτια του, εισέρχεται στο πεδίο δράσης των χεριών, καθώς το υλικό του γίνεται δομικό στοιχείο της κατοικίας.

Ο κατακερματισμός του συνεχούς τοίχου αναιρεί τον εγκλεισμό, επιτρέποντας στο φως και στον αέρα να διαπεράσουν το κτήριο. Η αρχιτεκτονική του Κωνσταντινίδη είναι ταυτόχρονα καλυπτική και αποκαλυπτική. Ο κάτοικος κυκλοφορεί μεταξύ ορατότητας και αφάνειας, μέσα στην ασφάλεια της διαμονής όπου μπορεί ανά πάσα στιγμή να αποτραβηχτεί²⁰. Το ότι το σώμα έχει αποκτήσει αυτή την απόσταση από το "έξω", έχει ως αποτέλεσμα το κτίσμα να μετατρέπεται σ' ένα εργαλείο απόσπασης του τοπίου από τη φύση.

Με αυτή τη νέα συνθήκη το διάτρητο σπίτι περιβάλλει χωρίς να αποκόπτει. Τα κενά μεταξύ των τοιχίων δημιουργούν μεγάλα "κάδρα τοπίων" για τον κάτοικο - παρατηρητή που βρίσκεται εντός αλλά και εκτός του σπιτιού. Η διαδοχή των επάλληλων πέτρινων διαφραγμάτων εντείνει την προσήλωση του βλέμματος σε μακρινά ή κοντινά τοπία και βοηθά την εστίαση του σε συγκεκριμένα φυσικά αποσπάσματα²¹. Η επαλληλία σε συνδυασμό με τη μετατόπιση των εξωτερικών τοιχίων, με βάση τις υποδιαίρεσεις του καννάβου, δίνουν την αίσθηση ενός φωτογραφικού φακού που υπαγορεύει κάθε φορά διαφορετικού είδους φυγές στο ίδιο τοπίο.

¹⁹ Jacques Brunschwig, *Τα ερωτήματά μας προς τους Έλληνες είναι ρωμαϊκά ερωτήματα*; στο *Οι Έλληνες, οι Ρωμαίοι και εμείς η επικαιρότητα του αρχαίου κόσμου*, επ. Roger-Pol Droit, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1992, σ. 44-73, 57.

²⁰ Emmanuel Levinas, *Ολότητα και Απειρο*, Εξάντας, 1989, σ. 189, 195.

²¹ Στο *Εμπειρίες και Περιστατικά – Μια Αυτοβιογραφική Διήγηση*, Άγρα, 1992, σ. 63, ο Κωνσταντινίδης φαίνεται να δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στα τοπία που εμφανίζονταν πίσω από τα ανοίγματα: «...και για να μην ξεχάσω πως το υπνοδωμάτιο κοίταζε μεσημβρινά με ένα μεγάλο παράθυρο (πάλι με συρόμενα το υαλοστάσιο και το εξώφυλλό του) και έβλεπε σε έναν λοφίσκο(-το βουναλάκι), που μπορεί να ήτανε και αρχαίος τύμβος και που όταν έγερνε ο ήλιος προς τη δύση γινότανε ολόχρυσο, στο χρώμα του...».

γ. η μπετονένια οροφή

Η μπετονένια οροφή, περιορίζει τον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ γης και ουρανού. Πρόκειται για ένα τεχνητό στοιχείο, μια ανθρώπινη επινόηση, που έρχεται να θέσει ένα όριο στον κατακόρυφο άξονα. Ως προϊόν της ανθρώπινης μαστοριάς, προδίδει τον τεχνητό χαρακτήρα της μέσω του υλικού κατασκευής και του μεγάλου πλάτους της. Η κλίμακα με την οποία ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται το περιβάλλον του αλλάζει. Η διατήρηση του μικρού ύψους (2,40 μέτρα) του στεγάστρου από τη στάθμη του εδάφους διασφαλίζει την όρθια στάση του σώματος, ενώ παράλληλα το δεσμεύει στο να στρέψει το βλέμμα του στον ορίζοντα.

Τα αντεστραμμένα δοκάρια που ενσωματώνονται στο συνολικό ύψος της οροφής επιτρέπουν στο καθαρό ύψος του κτηρίου, να μείνει "ελεύθερο". Τα κατακόρυφα ανοίγματα (παράθυρα και οι πόρτες) αποκτούν νέες διαστάσεις και η σχέση του ανθρώπου με τη φύση αναθεωρείται. Όταν κανείς ανοίξει τα συρόμενα υαλοπετάσματα, τότε ο κεντρικός χώρος του σπιτιού ενοποιείται με τον ημιυπαίθριο και μετατρέπεται σε ένα μακρύ υπόστεγο, με θέα προς ανατολή και δύση. Το εκεί και το εδώ γίνονται ένα. Το κτίριο προτρέπει το σώμα στην όρθια στάση. Υπό αυτές τις νέες συνθήκες το σώμα βρίσκεται εκτεθειμένο στο έξω. Όρθιο θωρεί τον ανοιχτό ορίζοντα ενώ ταυτόχρονα έχει τη δυνατότητα να εξέλθει και να λάβει μέρος στο "έξω", δηλαδή στη φύση με την έννοια του συνόλου²².

²² J. Ritter, *Η λειτουργία του αισθητικού στη νεωτερική κοινωνία*, στο G. Simmel, J. Ritter, E. H. Gombrich, *Το Τοπίο*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2004, σ. 49.

Ο Κωνσταντινίδης στο βιβλίο του: «Στοιχεία Αυτογνωσίας – Για μian Αληθινή Αρχιτεκτονική» , αναφέρεται στη ρήση του Ξενοφώντα: «...αλλά τα οικοδομήματα ωκοδόμεται προς αυτό τούτο εσκεμμένα όπως αγγεία ως συμφορώτατα ή τοι μέλλουσιν εν αυτοίς έσεσθαι... »²³, για να μιλήσει για το σπίτι ως δοχείο ζωής. Τα τοιχώματα του αγγείου του Κωνσταντινίδη διαρρηγνύονται με αποτέλεσμα να χάνει την ιδιότητα του να διαχωρίζει σαφώς το μέσα και το έξω.

...Το τοπίο, που πρέπει να εισχωρεί στους εσωτερικούς χώρους και να δίνει το παρόν της ύπαρξής του. Το τοπίο που θα το χαίρεται κανείς και μέσα στον κάθε εσωτερικό χώρο, έτσι που θα το αισθάνεται και θα το βλέπει και δεν θα μπορεί «να κάνει» χωρίς αυτό...Για να είναι και το σπίτι το τοπίο και το τοπίο το σπίτι.²⁴

Αυτή η αμφίδρομη σχέση τοπίου και κτίσματος είναι για τον Κωνσταντινίδη, ένα απ' τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά που θα πρέπει να' χει η αρχιτεκτονική στη φύση.

Η ορθοκανονική οργάνωση της κάτοψης του συγκεκριμένου κτίσματος, υπαγορεύει στο σώμα μια κίνηση που ορίζεται σε ευθεία γραμμή. Ο κάτοικος κατά την είσοδό του στο κτήριο νιώθει συνεχώς την παρουσία του "έξω", γεγονός που εξακολουθεί να συμβαίνει και κατά τη διάρκεια της διαμονής του σ' αυτό. Η φύση είναι παρούσα κάθε στιγμή είτε μέσω των υλικών της, είτε μέσω των τοπίων που φανερώνονται στον ένοικο από τα μεγάλα ανοίγματα.

Ο George Spyridaki στην ποιητική συλλογή του Mort Lucide, αναφέρει:

Το σπίτι μου είναι διάφανο αλλά δεν είναι από γυαλί...Οι τοίχοι του πυκνώνουν και αραιώνουν ανάλογα με την επιθυμία μου...Άλλοτε τους σφίγγω γύρω μου σαν πανοπλία απομόνωσης... Άλλοτε όμως

²³ Άρης Κωνσταντινίδης, ΙΧ. σημειώσεις 2-5, *Στοιχεία Αυτογνωσίας*, Αθήνα, 1975, σ. 322.

²⁴ Άρης Κωνσταντινίδης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής – Ημερολογιακά Σημειώματα*, Άγρα, Αθήνα 1992, σ. 323.

*αφήνω τους τοίχους του σπιτιού μου ν' αναπτυχθούν μέσα στον χώρο τους, που είναι η άπειρη έκταση.*²⁵

Ο Σπυριδάκης μιλάει για ένα σπίτι που υπερβαίνει τη γεωμετρία του και διαμορφώνεται ανάλογα με την διάθεση του ενοίκου του. Το ίδιο μοιάζει να συμβαίνει σε ρεαλιστικό επίπεδο και στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη. Ο κάτοικος έχει την ευχέρεια να αποκοπεί από το φυσικό περιβάλλον. Όντας απομονωμένος και προφυλαγμένος μέσα στην ασφάλεια της εστίας απολαμβάνει τα στοιχεία της φύσης από τα μεγάλα παράθυρα, έχοντας γνώση των ορίων του μέσα και του έξω²⁶. Όταν όμως ανοίξουν οι τζαμαρίες το μέσα με το έξω γίνονται ένα. Το τοπίο έρχεται πιο κοντά και ο κάτοικος μπορεί όχι μόνο να το δει αλλά και να το αγγίξει.

²⁵George Spyridaki, *Mort Lucide*, Seghers, σ.35, στο Gaston Bachelard, *Η ποιητική του Χώρου*, Χατζηνικολή, 1982, σ. 78.

²⁶ Emmanuel Levinas, *Ολότητα και Άπειρο*, Εξάντας, 1989, σ. 213.

Η εμφάνεια της κατασκευαστικής δομής της κατοικίας, τη κάνει να μοιάζει σαν να μην "είναι" ακόμα. Ο Χάιντεγκερ αναφέρει: «Ό,τι γίνεται δεν είναι ακόμα. Ό,τι είναι, το ον, άφησε όλο το γίγνεσθαι πίσω του, αν πράγματι ποτέ έγινε ή μπορούσε να γίνει...»²⁷. Σαν ημιτελής οικοδομή που έχει "παγώσει" αμέσως μετά την αποπεράτωση του στατικού σκελετού, με εμφανή ακόμα τα ίχνη του ξυλότυπου στην οροφή, το σπίτι διακοπών φαίνεται να είναι συνεχώς "εν τω γίγνεσθαι".

Ταυτόχρονα, έχει κανείς την εντύπωση ότι έχει να κάνει με ένα ερείπιο, όπου «...οι δυνάμεις της φύσης έχουν ήδη κυριαρχήσει απέναντι στα πιο αδύναμα δομικά στοιχεία του αφήνοντας πίσω τους το πιο ισχυρό· τον σκελετό του»²⁸.

Η αποσπασματικότητα των ιστάμενων πέτρινων στοιχείων κάνει το κτήριο να μοιάζει συγχρόνως ανολοκλήρωτη οικοδομή και ερείπιο. Η ελλειπτικότητα της εικόνας του ταυτίζει τη στιγμή της γένεσης με αυτή του θανάτου και της ερείπωσης. Η διττή ανάγνωση της μορφής του υπενθυμίζει ότι η φύση διεκδικεί συνεχώς αυτά που της ανήκουν και επιζητά να τα επαναφέρει στην κρυπτότητα²⁹. Το κτίσμα σε μια προσπάθεια να δείξει φυσικό (με την έννοια του αναφύεσθαι των όντων), αποτυπώνει στη μορφή του τις ιδιότητες των φυσικών όντων συμπεκνώνοντάς τες. Την ίδια στιγμή συνυπάρχουν η γένεση και η φθορά που οδηγεί στο θάνατο. Ο Φουκώ αναφέρει ότι: «Η γένεση έχει τη διαφάνεια αυτού που δεν έχει τέλος, ο θάνατος ανοίγεται απεριόριστα στην επανάληψη της αρχής»³⁰. Αυτή η εικόνα ενός κτηρίου εν δυνάμει υπό γένεση και εξαφάνιση συμβολίζει τελικά την άρνηση του απέναντι στο θάνατο, με την έννοια της φθοράς.

²⁷ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, μτφρ. Χρήστου Μαλεβίτση, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1986, σ. 129.

²⁸ Πάνος Κούρος, *Αισθητική του Αρχιτεκτονικού Ερειπίου*, Διδακτορική Διατριβή που υποβλήθηκε στον τομέα αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και εικαστικών τεχνών του τμήματος Αρχιτεκτονικής της πολυτεχνικής σχολής του Α.Π.Θ., Αθήνα, 1999, σ. 49

²⁹ Μάρτιν Χάιντεγκερ, ό.π. σ. 12.

³⁰ Michel Foucault, *Ο στοχασμός του έξω – για τον Maurice Blanchot*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, σ. 64-65.

Ο Χάιντεγκερ μιλώντας για την αντίληψη του χώρου από τους Έλληνες αναφέρει ότι: «... Ort (τόπος), ως χώρα, σημαίνει αυτό που καταλαμβάνεται από εκείνο το πράγμα που ίσταται εκεί... Ο χώρος ανήκει στο ίδιο το πράγμα, το κάθε πράγμα έχει το δικό του χώρο».³¹ Ο Κωνσταντινίδης συναντά τον Χάιντεγκερ όταν μιλά για το τοπίο ως το χώρο που ανήκει στο αρχιτεκτόνημα. Το αρχιτεκτόνημα αποκόπτει ένα κομμάτι της φύσης, για να την κάνει πιο άνετα κατοικήσιμη για το ανθρώπινο σώμα, ενώ συνάμα οργανώνει το χώρο γύρω του. Οριοθετώντας και περικλείοντας ένα φυσικό απόσπασμα, κατασκευάζει ένα δικό του «τοπίο»³². Για τον Κωνσταντινίδη το κτίσμα "οφείλει" να επανορθώσει τη διαταραχή που προκάλεσε στην φύση και να «ενσωματωθεί σ' αυτή σαν να' ναι κάτι δικό της»³³.

Όσον αφορά το σπίτι για διακοπές, η προσπάθεια ενσωμάτωσής του στο φυσικό περιβάλλον, διακρίνεται από μια ειλικρίνεια, η οποία απορρίπτει την τυπική απόκρυψη. Το κτίσμα διατηρεί το χαρακτήρα ενός ορθολογιστικού τεχνήματος που δεν παραπέμπει σε φυσικές φόρμες. Η παρουσία του στο τοπίο δηλώνεται τόσο καθαρά όσο και η πρόθεση του να το εποπτεύσει και να το συμπυκνώσει γύρω του.

Στόχος του αρχιτέκτονα είναι το έργο του να μοιάζει "φυσικό". Για να το πετύχει αυτό δεν μιμείται την προφανή εικόνα της φύσης³⁴, αλλά προσπαθεί να αποδώσει στο κτίσμα τις ιδιότητες των στοιχείων της. Το κτήριο θα πρέπει να είναι ένας καλά «οργανωμένος οργανισμός»³⁵ που θα εμπεριέχει το αναδύεσθαι και το αναφύεσθαι³⁶. Δηλαδή θα πρέπει αφενός να κάνει σαφή τη σύνδεση του με τη γη από την οποία προκύπτει, ώστε

³¹ Μάρτιν Χάιντιγκερ, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, μτφρ. Χρήστου Μαλεβίτση, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1986, σ. 96.

³² Ο G. Simmel, *Φιλοσοφία του τοπίου (1913)*, στο G. Simmel, J. Ritter, E. H. Gombrich, *Το Τοπίο*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2004, σ. 12, 13, αναφέρει: «Ειδικά όμως η οριοθέτηση, η συμπερίληψη σε έναν στιγμιαίο ορίζοντα, είναι για το τοπίο ολωσδιόλου ουσιαστική...Το να βλέπει κανείς ως τοπίο ένα κομμάτι εδάφους, μαζί με ότι υπάρχει πάνω σε αυτό, σημαίνει να παρατηρεί, αυτή τη φορά από τη δική του πλευρά, ένα απόσπασμα της φύσης ως ενότητα, κάτι το οποίο καθίσταται εντελώς ξένο προς την έννοια της φύσης».

³³ Άρης Κωνσταντινίδης, *Μελέτες + κατασκευές* Άγρα. 1981, σ. 261.

³⁴ Μάρτιν Χάιντιγκερ, ό.π., σ. 70.

³⁵ Άρης Κωνσταντινίδης, ό.π., σ. 261.

³⁶ αναδύομαι = βγαίνω από το βάθος στην επιφάνεια/ ανεβαίνω στην επιφάνεια του νερού/ γίνομαι αντιληπτός/εμφανίζομαι ξαφνικά/ ξεπροβάλλω/ βγαίνω μέσα από το σκοτάδι.

αναφύομαι = φυτρώνω ξανά, εκ νέου/ εμφανίζομαι/ προκύπτω

να μην μπορεί χωρίς αυτή που το τροφοδοτεί, και αφετέρου να αποτυπώνει χαρακτηριστικά όπως η γέννηση, η φθορά, ο θάνατος και η αναγέννηση.

Ο Κωνσταντινίδης πίστευε ότι εκείνα που έκτιζε έπρεπε να δείχνουν ότι βρίσκονταν εκεί ανέκαθεν και να θεωρούνται αναπόσπαστα κομμάτια του τοπίου. Ο ίδιος αναφέρει: «... αισθάνομαι πως αυτά που θα έκτιζα θα έπρεπε να στέκουνε απάνω στο έδαφος όπως τα δέντρα... »³⁷. Χαρακτηριστικό γνώρισμα των δέντρων είναι η σχέση εξάρτησης που έχουν με τη γη. Οι ρίζες τους εκτείνονται βαθιά μέσα σ' αυτή και τα τροφοδοτούν με ζωή. Έτσι και το κτίσμα του Κωνσταντινίδη, δεν μπορεί να «είναι» χωρίς αυτό που το τροφοδοτεί.

Αν προσπαθούσαμε να σκεφτούμε μια μεταφορά του κτίσματος του Κωνσταντινίδη στο αστικό τοπίο θα διαπιστώναμε ότι θα φάνταζε ξένο σώμα φτάνοντας ίσως στα όρια του γραφικού. Η απώλεια της σχέσης του με τη φύση θα το αποδυνάμωνε νοηματικά και η μορφή του θα έμοιαζε μάλλον προβληματική για τα δεδομένα μιας πόλης. Τον συλλογισμό αυτό επιβεβαιώνει ο Χάιντεγκερ, αναφερόμενος στους «Αιγινήτες» στην καλλιτεχνική συλλογή του Μονάχου³⁸, λέγοντας ότι αν το έργο τέχνης αποκοπεί από το χώρο του χάνει την εσωτερική του ηρεμία και μετατρέπεται σε αντικείμενο.

³⁷ Άρης Κωνσταντινίδης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής – Ημερολογιακά Σημειώματα*, Άγρα, Αθήνα 1992, σ. 31.

³⁸ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, μτφρ. Γιάννης Τσαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα, 1986, σ. 67.

Αν εκλάβουμε την αρχιτεκτονική ως τέχνη και το κτίσμα ως έργο τέχνης, το κτίσμα «ιστάμενο»³⁹, κατά τον Χάιντεγκερ, ανορθώνει ένα κόσμο και «...η γη φανερώνεται ως πρωταρχική πατρίδα, όπου έχει τα θεμέλιά του αυτός ο κόσμος. Αυτό σημαίνει ότι χάρη στο καλλιτέχνημα πρώτα ανεγείρεται ένας κόσμος και ύστερα φανερώνονται τα θεμέλιά του στη γη»⁴⁰. Κατά συνέπεια η αρχιτεκτονική στο τοπίο προσπαθεί να πραγματώσει την α-λήθεια⁴¹, δηλαδή την απομάκρυνση των φυσικών όντων από τη λήθη και την έξοδο τους στο φως ως τη στιγμή που η γη θα τα επαναφέρει στη σιγουριά της αφάνειας.

...ο αρχαίος ναός ανυψώνοντας ένα κόσμο δεν αφήνει την ύλη να εξαφανιστεί, αλλά της επιτρέπει να προκύψει ολόκληρα και μάλιστα μέσα στην ανοιχτότητα του έργου τέχνης: ο βράχος αρχίζει να υποβαστάζει και να ηρεμεί και έτσι να πρωτογίνεται βράχος⁴².

Από την παραπάνω αναφορά του Χάιντεγκερ στον αρχαίο ναό καταλαβαίνουμε ότι ο ρόλος της αρχιτεκτονικής είναι διαμεσολαβητικός. Επιτρέπει στα φυσικά υλικά να "προκύψουν" και να ανακτήσουν το νόημα τους. Η φύση εγείρεται μέσω των υλικών της, τη στιγμή που ο άνθρωπος - κατασκευαστής (homofaber) γίνεται καταστροφέας αρπάζοντάς τα για να τα φέρει στο φως. Αυτή η αρχιτεκτονική πράξη είναι ταυτισμένη με την δύναμη και τη βούλησή του ανθρώπου να αντιπεθεί στους νόμους της βαρύτητας⁴³.

Η ανέγερση του κτίσματος του Κωνσταντινίδη υπονοεί μια μαστορική ικανότητα. Προϋποθέτει την ανάσχυση των φυσικών υλικών από την γη καθώς και μια ικανότητα αναδιάταξης και επεξεργασίας τους, έτσι ώστε η

³⁹ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, μτφρ. Χρήστος Μαλεβίτσας, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1986, σ. 45.

⁴⁰ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, μτφρ. Γιάννης Τσαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα, 1986, σημείωση 91, σ. 72, 76.

⁴¹ Μάρτιν Χάιντεγκερ, ό.π., σημείωση 68, σ. 59.

⁴² Μάρτιν Χάιντεγκερ, ό.π σ. 78.

⁴³ Ar. Schopenhauer, *Ο κόσμος σαν βούληση και σαν παράσταση*, μτφρ. Α. Βαγενά, Αναγνωστίδη, Αθήνα, σ. 271.

άμορφη μάζα να αποκολληθεί από το έδαφος και να ορθωθεί. Η ανόρθωση των αποσπασμάτων της φύσης διαμορφώνει το όλον· το αρχιτεκτονικό έργο. Η διαδικασία ανέγερσης θα πρέπει να γίνει με τέτοιο τρόπο ώστε τα στοιχεία να μην χάνουν τον χαρακτήρα τους και ταυτόχρονα να δένουν μεταξύ τους για την δημιουργία ενός αρμονικού συνόλου. Το γενικό σχήμα δεν θα πρέπει να επισκιάζει τη λεπτομέρεια αλλά ούτε η λεπτομέρεια να υπερνικά το σύνολο⁴⁴.

Ο «σωστός» – ορθός τρόπος ανέγερσης των αρχιτεκτονημάτων του Κωνσταντινίδη μας ανάγει ιστορικά στο παράδειγμα των κλασικών ναών, των οποίων το γενικό σχήμα προκύπτει απ' τη διάρθρωση επιμέρους στοιχείων. Η διαδικασία ανέγερσής τους αποκαλύπτεται τη στιγμή που ακολουθούν την αντίστροφη πορεία και μετατρέπονται σε ερείπια. Η σύνδεση μεταξύ των στοιχείων χαλαρώνει. Τα μέλη αποσυντίθενται και επιστρέφουν εκεί από όπου αποσπάστηκαν.

Ο άνθρωπος ανοίγει πληγές στη γη κι εκείνη προσπαθεί να τις επουλώσει παρασύροντας τα υλικά της στην αφάνεια. Ο Χάιντεγκερ αναφέρεται στη γη «ως αυτό μέσα στο οποίο αναφύονται τα όντα και το οποίο κρύβεται στα αναφυόμενα ως αυτό που τα σιγουρεύει. Η γη τα διεκδικεί κάθε στιγμή για να τα επαναφέρει και πάλι στο σκοτάδι της»⁴⁵.

Συγχρόνως την αποκάλυψη και την εξαφάνιση της γης, πραγματοποιείται μια φανέρωση και μια ταυτόχρονη απόκρυψη μέσω του ίδιου του έργου τέχνης.

...Η τέχνη δεν πραγματοποιεί μια απλή φανέρωση νοήματος. Μάλλον αποκρύβει στο σώμα της το νόημα, προκειμένου να το διασφαλίσει από κάθε απόπειρα καθυπόταξής του από το μεθοδικό στοχασμό. Υπερβαίνουμε τον Ιδεαλισμό του νοήματος, όταν κατανοούμε την αλήθεια της ως ταυτόχρονη φανέρωση και απόκρυψη. Η άποψη αυτή, που διατυπώθηκε πρώτα από τον Heidegger, υποδηλώνει ότι στο έργο τέχνης υπάρχει κάτι «παραπάνω» από μια σημασία που αποκαλύπτεται αμιγώς νοητικά. Αυτό το «παραπάνω» συγκροτεί η μοναδικότητα του έργου τέχνης. Το γεγονός ότι

⁴⁴ Άρης Κωνσταντινίδης, *Μελέτες + κατασκευές*, Άγρα, 1981, σ. 261.

⁴⁵ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, μτφρ. Γιάννης Τσαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα, 1986, σ. 71.

*υπάρχει κάτι τέτοιο σημαίνει την ύπαρξη μιας διαρκούς αντίστασης απέναντι σε κάθε απόπειρα εντοπισμού του οριστικού νοήματός του*⁴⁶.

Το κτίσμα του Κωνσταντινίδη αφενός αποτυπώνει την ιδιότητα της γης να κρύβει και να φανερώνει και αφετέρου ως έργο τέχνης εμπεριέχει κάτι παραπάνω από αυτό που αποκαλύπτει. Μηχανεύεται τρόπους για να "εξαφανιστεί" στο τοπίο⁴⁷ και ταυτόχρονα τα πέτρινα τοιχία του κρύβουν και φανερώνουν τα φυσικά αποσπάσματα και το ανθρώπινο σώμα.

Η ανάγνωση του κτηρίου του Κωνσταντινίδη μέσω μιας ταυτόχρονης φανέρωσης και απόκρυψης μας ανάγει στο μύθο που αφορά στο ναό της Αφαιάς και συνδέει μια εξαφάνιση με το τοπίο της Αίγινας. Ο ναός της Αφαιάς ανεγέρθηκε προς τιμήν της Βριτόμαρτι η οποία για να γλιτώσει από το Μίνωα, που την είχε ερωτευθεί, έπεσε στη θάλασσα και βγήκε στην Αίγινα όπου έγινε άφαντη (= Αφαιά) σε ένα άλσος. Εκεί κρύφτηκε σε μια σπηλιά, πολύ κοντά στο σημείο που βρίσκεται σήμερα ο ναός. Το γεγονός αυτό έγινε αντικείμενο λατρείας μέσω του προσώπου της Βριτόμαρτις (θεά Άφα). Η εξαφανισμένη Βριτόμαρτι εμφανίστηκε και πάλι μέσω της ανέγερσης ενός ναού. Ο ναός έγινε το σύμβολο της εξαφάνισής της.

Με την ίδια λογική η αρχιτεκτονική του Κωνσταντινίδη δίνει στη γη την αφορμή για να εξέλθει από την κάλυψη· να φανερωθεί, αλλά παράλληλα στέκει για να υπενθυμίζει το γεγονός της εμφάνισης και αφάνειάς της⁴⁸. Αυτή η ερμηνεία προσδίδει κάτι ιερό και μνημειώδες στην αρχιτεκτονική του Κωνσταντινίδη στο τοπίο. Το κτήριο-σύμβολο μετατρέπεται σε ιερό αντικείμενο και "ξορκίζει" τη φθορά και την εξαφάνιση.

⁴⁶ Γιώργος Ξηροπαϊδης, *Το παιχνίδι της Τέχνης με την Αλήθεια – Η Αντινομία της Αισθητικής Φαινομενικότητας*, κεφ. ΙΙ, σ. 223-227, στο *Παραδείγματα – 9^η Έκθεση Αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας*, Υπουργείο Πολιτισμού με την συνεργασία του ΣΑΔΑΣ – ΠΕΑ, Παραδείγματα 4 – Χανιά, σ. 255.

⁴⁷ Άρης Κωνσταντινίδης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής – Ημερολογιακά Σημειώματα*, Άγρα, Αθήνα 1992, σ. 210-211.

⁴⁸ Μάρτιν Χάιντεγκερ, ό.π.

III. ΟΧΥΡΩΜΑΤΙΚΑ ΕΡΓΑ (BUNKERS) ΣΤΟ ΑΚΡΩΤΗΡΙΟ ΤΗΣ ΠΕΡΔΙΚΑΣ

Το 1936 εμφανίζεται ένας νέος τρόπος προστασίας, ελέγχου και σκόπευσης των πολεμικών στρατευμάτων, εύρημα του γερμανικού στρατού, τα bunkers⁴⁹. Τα κτίσματα αυτά τα συναντούμε στην Ευρώπη αλλά και στην Ελλάδα ως δείγματα οχυρωματικών έργων. Πρόκειται για δημιουργήματα από υλικό αντοχής, που τοποθετούνται σε μια περιοχή, κατάλληλα επιλεγμένη, με σκοπό να συντελέσουν στην επίτευξη του εκάστοτε στρατιωτικού στόχου. Η προσφορά τους εξαρτάται από την θέση στην οποία βρίσκονται και από τα σημεία παρατήρησης όπου στοχεύουν. Συναντώνται σε μη αστικά τοπία, με τέτοιο τρόπο ώστε να προφυλάσσονται από τα βλέμματα και τα πυρά του εχθρού. Κύρια λειτουργία τους είναι ο εντοπισμός και η σκόπευση με πυρά, εχθρικών στόχων.

Το σύνολο των κτισμάτων αυτών λειτουργεί ως δίκτυο, εφόσον το ένα προστατεύει το άλλο και οι γωνίες εμβέλειας των όπλων, που διαθέτουν, επικαλύπτονται. Συνήθως η εγκατάσταση τους καταλαμβάνει περιοχή 2-3 χιλιομέτρων και δημιουργεί ένα σύστημα από πυροβολεία, παρατηρητήρια, κατακόμβες, αποθήκες, στοές πάνω και κάτω από την επιφάνεια του εδάφους. Στις περιοχές με φυσικά εμπόδια (ποτάμια, λίμνες, βουνά) όπου τα πυροβολεία είναι πιο προστατευμένα, η απόσταση μεταξύ τους εξαρτάται από την εμβέλεια του πολεμικού τους εξοπλισμού και διαμορφώνεται από τις επιταγές του γεωγραφικού ανάγλυφου.

Ο τύπος πυροβολείου με τον οποίο θα ασχοληθούμε, απέκτησε την τελική του μορφή γύρω στο 1940. Ένα τέτοιο δείγμα συναντούμε στο νησί της Αίγινας και συγκεκριμένα στο ακρωτήρι της Πέρδικας. Μέχρι τον β' παγκόσμιο πόλεμο, η Πέρδικα ήταν το νοτιοδυτικό οχυρό της Αίγινας που μαζί με το ακρωτήρι του Τουρλού, βορειοανατολικά, προστάτευαν τον Πειραιά από ναυτική εχθρική επέμβαση. Η κατασκευή των bunkers γινόταν με ένα υψηλό, για την εποχή, τεχνικό σύστημα και ήταν εξοπλισμένα με συστήματα φίλτρων, μάσκες οξυγόνου και δωμάτια απολύμανσης που χρησιμοποιούνταν σε περίπτωση εισβολής με μολυσματικά αέρια. Ένα τέτοιο πυροβολείο αποτελούταν από τον θάλαμο βολής, που ήταν και το κεντρικό τμήμα της κατασκευής, σχήματος ημικυκλικού και διαμέτρου 2,20μ. Το τμήμα αυτό καλυπτόταν από ένα θόλο κατασκευασμένο από σκυρόδεμα και χάλυβα μεγάλης αντοχής. Το συνολικό ύψος του χώρου έφτανε τα 3,30μ. Στο μπροστινό μέρος υπήρχε μια

⁴⁹ bunker = οχυρό, υπόγειο καταφύγιο, η κοιλότητα του εδάφους που καλύπτεται από άμμο (ορολογία στο γκόλφ).

οριζόντια σχισμή. Στο κέντρο του θαλάμου τοποθετούνταν το βάθρο βολής, σε ύψος 0,70-0,80μ. από το δάπεδο, πάνω στο οποίο στρεφόταν ο "κίλλιβας" και επέτρεπε την χρήση του πυροβόλου με το σώμα σε όρθια στάση. Στο τμήμα αυτό κατασκευαζόταν μια πόρτα από χάλυβα 1,00X1,00μ. που χρησίμευε σαν βοηθητική έξοδος, για την διευκόλυνση του αερισμού του συνόλου της κατασκευής ή για να υπάρχει η δυνατότητα μόνωσης του κτηρίου σε περίπτωση εισβολής με μολυσματικά αέρια. Η πόρτα αυτή δεν βρισκόταν στην μπροστινή όψη και συνήθως ήταν προστατευμένη με χώμα και πέτρες για να παραμείνει κρυφή και δύσκολα προσπελάσιμη μέσα στο τοπίο. Στην οροφή του θαλάμου βολής ήταν πακτωμένη μια ισχυρή σιδερένια δοκός, εφοδιασμένη με τροχούς, που χρησίμευε στην εκτέλεση των απαραίτητων χειρισμών για την τοποθέτηση ή την απόσυρση του πυροβόλου από το εσωτερικό του οχυρωματικού αυτού έργου. Στην προέκταση του θαλάμου βολής βρισκόταν ένας προθάλαμος που επικοινωνούσε με τον υπόλοιπο χώρο μέσω μιας χαλύβδινης πόρτας και διαχωριζόταν από αυτόν με ένα τοίχο πάχους 0,25μ. Στο εσωτερικό του υπήρχε το τηλέφωνο, μια βληματοθήκη περιεκτικότητας 100 περίπου βλημάτων, μια υδαταποθήκη από γαλβανισμένη λαμαρίνα χωρητικότητας 300 λίτρων, μια κάθοδος που οδηγούσε προς τα υπόγεια καταφύγια και μια σκάλα που μετέφερε στο πάνω τμήμα της κατασκευής. Το άνω τμήμα ήταν κι αυτό ημικυκλικό με θολωτή στέγαση και τοξωτό άνοιγμα στη μπροστινή όψη. Στο πίσω μέρος είχε μια δίφυλλη πόρτα από χάλυβα που χρησίμευε σαν κύρια έξοδος από το bunker. Από τον χώρο αυτό γινόταν μέρος της παρατήρησης για τον εντοπισμό στόχων και ο εξαερισμός όλου του κτίσματος. Οι τοίχοι ήταν γύρω στα 0,40μ. πάχους⁵⁰.

⁵⁰αρχαιακό υλικό από την Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού

ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΡΦΗ

α. η οργανικότητα του όργανο

Η υλικότητα της φόρμας των bunkers δεν είναι αποτέλεσμα αρχιτεκτονικής έκφρασης, τεχνικών ή πλαστικών αναζητήσεων, αλλά αποκλειστικά δημιούργημα μιας δίψας για εξουσία.

Η γεωμετρία των μονάδων αυτών μπορεί να χαρακτηριστεί οργανική. Η αρχιτεκτονική τους δανείζεται φόρμες, υφές και αποχρώσεις της φύσης. Στο βάθος της επιλογής αυτής δεν κρύβεται μια ανάγκη για στροφή σε φυσικές μορφές που θα αφήσουν ανέγγιχτο το τοπίο, αλλά μια εξυηρητικότητα. Τα ίδια προσπαθούν να μιμηθούν τα στοιχεία του τοπίου που τα περιβάλλει, με στόχο να περάσουν απαρατήρητα μέσα στο περιβάλλον, να καταφέρουν να κρυφτούν, να παραπλανήσουν τον εχθρό, εξυηρώντας μια πολύ συγκεκριμένη σκοπιμότητα. Είναι όργανα που στοχεύουν στην αποτελεσματικότητα της επίτευξης του εκάστοτε στρατιωτικού στόχου. Η έννοια του οργάνου αποτελεί θεμέλιο λίθο στην οντολογία του Χάιντεγκερ. Χαρακτηριστικό των οργάνων ως χρηστικών αντικειμένων είναι ο σκοπός τον οποίο αυτά καλούνται να εξυηρητήσουν. Η επιλογή της ύλης και το φορμάρισμα των οργάνων καθορίζεται από τον σκοπό αυτό, που δεν είναι άλλος από την εξυηρητικότητά τους⁵¹.

⁵¹ Μαρτιν Χάιντεγκερ, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, μεταφ. Γιάννης Τσαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα, 1986, σ. 46-47.

⁵¹ Kenneth Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική- Ιστορία και κριτική*, Θεμέλιο, 1999, σ. 116.

β. Η οργανική μορφή δείγμα του αρχιτεκτονικού εξπρεσιονισμού

Η αρχιτεκτονική των bunkers συμβαδίζει με τις αρχές του ευρωπαϊκού εξπρεσιονισμού όπως τις διακηρύττει ο Haring, υποστηρίζοντας πως πρέπει πρώτα να κατανοήσουμε την λειτουργία και το πρόγραμμα της κατασκευής και έπειτα «...να ανακαλύψουμε την αληθινή οργανική μορφή αντί να επιβάλλουμε μια ξένη... μόνο τότε θα μπορέσουμε να πούμε πως δρούμε σύμφωνα με τη φύση»⁵².

Χαρακτηριστική μορφή των εξπρεσιονιστών αυτής της περιόδου είναι ο Erich Mendelsohn. Η εξπρεσιονιστική τάση στην αρχιτεκτονική του Mendelsohn εκφράζεται με πλαστικότητα συνδυασμένη με μια βιολογική αντίληψη για την μορφή και τον συμβολισμό του κτηρίου. Ο συμβολισμός αυτός χαρακτηρίζει τον πύργο – παρατηρητήριο του Einstein στο Potsdam (1919-1920), που φαίνεται να φυτρώνει οργανικά από το έδαφος και η μορφή του - πυργοειδής- να ακολουθεί όχι μόνο λειτουργικά, αλλά και συμβολικά τον προορισμό του ως παρατηρητήριο. Συνεπώς έχουμε οργανική ενότητα και υποταγή των λεπτομερειών στο όλο με ταυτόχρονη συμβολική έκφραση της λειτουργίας του κτηρίου. Στα έργα αυτά με την οργανικότητα στην μορφή, δεν γίνεται προσπάθεια να γίνει ορατή η κατασκευή ή να αναλυθεί η πρόσοψη σε γεωμετρικά στοιχεία. Η κίνηση, η ανάταση και η ιδιαίτερη ατμόσφαιρα με κατάλληλη εισαγωγή του φωτός στο εσωτερικό είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά που πολλές φορές καταλήγουν σε μυστικιστικές απολήξεις⁵³.

⁵³ Γ. Π. Λάββας, *19^{ος} -20^{ος} αιώνας, Σύντομη ιστορία της αρχιτεκτονικής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996,σ. 120-125.

Τα bunkers είναι μονολιθικές κατασκευές. Η τελική μορφή τους δεν είναι αποτέλεσμα σύνθεσης διαφόρων μερών με στόχο την επίτευξη της αρμονίας του όλου. Κάθε στοιχείο τους είναι ταυτόχρονα φέρον και φερόμενο. Δημιουργήθηκαν σαν αυτόνομες, συμπαγείς, στέρεες ολότητες που διατηρούνται αναλλοίωτες στο πέρασμα του χρόνου: «... πάνω από κάθε τι άλλο, η πέτρα υπάρχει. Μένει πάντα – ίδια και διατηρείται, και το πιο σημαντικό, χτυπάει...»⁵⁴.

Ανέκαθεν ο άνθρωπος κατέφευγε στις λύσεις που πρότεινε η φύση για να εξασφαλίσει την παρουσία της, την στερεότητά της και την δημιουργία ενός κόσμου διάφορου από τον φθαρτό. Επαναπροσδιορίζοντας την έννοια της πέτρας και των ιδιοτήτων της δημιουργεί κτίσματα που στόχο έχουν την εδραίωση της κυριαρχίας του ατόμου πλέον, στον κόσμο. Μιας κυριαρχίας τόσο εδαφικής όσο και νοηματικής. Για ακόμη μια φορά η πέτρα, το σύμβολο – εργαλείο που χρησίμευσε για την απόκτηση και την εδραίωση μια κτήσης, ενσαρκώνει τον ίδιο ρόλο είτε ως πρώτη ύλη για ποικίλα κτίσματα είτε παρέχοντας στην έννοια της αρχιτεκτονικής τμήμα των ιδιοτήτων της. Ο Κωνσταντίνιδης αναφερόμενος στο σκυρόδεμα το αποκαλεί «τεχνητή πέτρα», την οποία δημιούργησε ο άνθρωπος με στόχο την υλοποίηση κατασκευών υψηλής αντοχής. Τα bunkers είναι μονολιθικοί και εσωστρεφείς όγκοι που δημιουργήθηκαν με το "σκάψιμο μιας πέτρας". Προστατεύονται γιατί λόγω της κατασκευής τους (μονολιθικά σώματα από οπλισμένο σκυρόδεμα), είναι πολύ δύσκολο να καταστραφούν. Παραδείγματα της στερεότητας και της διάρκειας της ύλης, τα κτίρια αυτά υιοθετούν ιδιότητες της πέτρας όπως τη σκληρότητα, τη βαρύτητα, τη συνοχή και την αντίσταση⁵⁵.

⁵⁴Ο Mircea Eliade, στο *Πραγματεία πάνω στην Ιστορία των Θρησκειών*, Χατζηνικολή, 1981, σ. 209-213, αναφέρει: «...η αντίσταση, η αδράνεια, οι διαστάσεις της όπως και τα αλλόκοτα περιγράμματά της δεν είναι ανθρώπινα: φανερώνουν μια παρουσία που θαμπώνει, τρομοκρατεί και απειλεί... στο μεγαλείο, στην σκληρότητα της και στο σχήμα της, ο άνθρωπος συναντάει μιαν αλήθεια και μια δύναμη που ανήκουν σ' έναν κόσμο διάφορο από το φθαρτό όπου ανήκει...οι περισσότερες πέτρες που λατρεύτηκαν συμπτωματικά χρησιμοποιήθηκαν σαν εργαλεία: για την απόκτηση κάποιου πράγματος, για την εξασφάλιση της κτήσης του...δεν λατρεύτηκαν αλλά χρησίμευσαν... η πέτρα μετατρέπεται έτσι σε εργαλείο της ζωής από το θάνατο... ακινητοποιημένη μέσα σε μια πέτρα η ψυχή, είναι αναγκασμένη να δρα προς μια κατεύθυνση... χρησιμεύει σαν όργανο άμυνας και αύξησης της ζωής... ».

⁵⁵ Ar. Schopenhauer, *Ο κόσμος σαν βούληση και σαν παράσταση*, Αναγνωστίδη, σ. 270.

ΑΝΟΙΚΕΙΟΤΗΤΑ

α. Αδυναμία ολικής ερείπωσης

Τα κτίσματα αυτά δεν επιστρέφουν στη φύση με το πέρασμα του χρόνου. Η γη αδυνατεί να τα ενσωματώσει στα σπλάχνα της. Είναι "ξένα", ανοίκεια με το περιβάλλον τους. Τα κελύφη τους είναι προϊόντα της μηχανικής, η οποία έχει εννοιολογικά εργαλεία και αντλεί το υλικό της από ένα παγκόσμιο χώρο. Εξαιτίας του γεγονότος ότι είναι προϊόντα βιομηχανικής παραγωγής, ο χρόνος με την έννοια του αποδομητικού της ανόργανης ύλης παράγοντα, δεν υφίσταται για την πορεία των bunkers στο σύνολό τους.

Από τη στιγμή που θα ολοκληρωθεί η δημιουργία του κτηρίου και το ίδιο θα αφεθεί απροσπάτετο στο περιβάλλον, η δράση των φυσικών δυνάμεων είναι ασθενής όσον αφορά στην κατασκευαστική τους δομή. Τα σώματα αυτά διατηρούνται στον χρόνο σε μεγάλο βαθμό. Υφίστανται κυρίως χημικές αλλοιώσεις, όπως η σκουριά που εμφανίζεται σε διάφορα στοιχεία τους. Η κατοικία του Κωνσταντινίδη προκύπτει από τη διάρθρωση διαφόρων τμημάτων. Την στιγμή της ερείπωσης αναδεικνύεται η "μερικότητα" της. Αντιθέτως τα bunkers εξαιτίας της μονολιθικότητάς τους αντιστέκονται στη φυσική ερείπωση. Παραμένουν κρυμμένα αφού η γη τα σκεπάζει, προστατεύοντάς τα. Η κάλυψη ενός τμήματός τους από την επιφάνεια της γης στοχεύει στην ενίσχυση της άμυνάς τους, καθώς είναι δύσκολο να εντοπιστούν από τα εχθρικά στρατεύματα και κατά συνέπεια να καταστραφούν.

Ο άνθρωπος θάβει τα θραύσματα αυτά μέσα στο χώμα, όπως θάβει βαθιά μέσα του τα τραύματα της ψυχής του. Στην ψυχολογία ο ορισμός αυτής της ενέργειας ονομάζεται «απόθηση». Στην προκειμένη περίπτωση:

...το υποκείμενο επιδιώκει να απωθήσει προς το ασυνείδητο ή να διατηρήσει σ' αυτό αναπαραστάσεις (σκέψεις, εικόνες, αναμνήσεις) που συνδέονται με την ενόρμηση. Η απόθηση προκύπτει σε περιπτώσεις όπου η ικανοποίηση μιας ενόρμησης – η οποία είναι αυτή καθαυτή ικανή να επιφέρει ηδονή – κινδυνεύει να προκαλέσει δυσαρέσκεια ως προς άλλες ψυχικές απαιτήσεις...⁵⁶

⁵⁶ J. Laplanche και J.- B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, εκδ. Κέδρος, «... Η απόθηση εκδηλώνεται κυρίως στην υστερία, παρεμβαίνει όμως επίσης τόσο στις άλλες ψυχοδιανοητικές διαδικασίες όσο και στη φυσιολογική ψυχολογία. Μπορεί να θεωρηθεί

Σύμφωνα με τον Φρόντ το θεωρητικό αυτό μοντέλο της απώθησης χρησιμοποιείται κατά κόρον και σε άλλες αμυντικές διαδικασίες. Στην ψυχική ζωή του ανθρώπου, τίποτα που είχε διαμορφωθεί πριν δεν μπορεί να εξαφανιστεί. Όλα διατηρούνται κατά κάποιο τρόπο. Αποσύρονται για κάποιο λόγο στο βάθος, στο ασυνείδητο. Συνήθως πρόκειται για μια ανάγκη του οργανισμού να αμυνθεί. Σε αυτή την περίπτωση είναι απαραίτητη μια εκτεταμένη επαναφορά που θα τα οδηγήσει σε μια εμφάνιση, επαναφέροντάς τα πάλι στην επιφάνεια⁵⁷.

β. δημιουργήματα ενός δεινότατου όντος

Ο άνθρωπος είναι δεινόν ον. Δεινόν με την έννοια του φοβερού με τη σημασία της καταδαμάζουσας ισχύος, που προκαλεί πανικό, σιωπηλό δέος και τρόμο. Επιπλέον σημαίνει το κραταιό, νοημένο ως αυτό που χρησιμοποιεί τη βία, βιαιο-πραγούν. Συνεπώς ο άνθρωπος συλλέγει την ισχύ και την αφήνει να φανερωθεί. Ο Χάιντεγκερ μεταφράζει το δεινόν ως ανοίκειο. Με τον όρο αυτό εννοεί αυτό που μας ρίχνει έξω από το οικείο, δηλ. το σύνθητες, το τρέχον, το ακίνδυνο. Ο άνθρωπος ζει την ύπαρξη του μέσα στην ανοικιότητα, καθώς υπερβαίνει τα όρια του οικείου ως βιαιο-πραγών προς την κατεύθυνση του ανοίκειου, με την σημασία της καταδαμάζοντος ισχύος⁵⁸. Τα συγκεκριμένα κτίσματα δημιουργήθηκαν με στόχο να εξηγητήσουν την καταδαμάζουσα αυτή ισχύ του βιαιο-πραγούντος ανθρώπου. Συμπερασματικά το δημιούργημα του δεινότατου αυτού όντος είναι και το ίδιο ανοίκειο, καθώς τοποθετεί το ίδιο το άτομο έξω από τα όρια του οικείου και του ακίνδυνου.

ως πανανθρώπινη ψυχική διαδικασία, στο μέτρο που συμμετέχει στη γένεση του ασυνείδητου ως ξεχωριστής από τον υπόλοιπο ψυχισμό περιοχής...»

⁵⁷ Σίγμουτ Φρόντ, *Η μέθοδος ερμηνεία των ονείρων*, κεφ.2^ο, στο *Η ερμηνευτική των ονείρων*, σ. 85.

⁵⁸ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, μεταφ. Χρήστου Μαλεβίτση, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1986, σ. 184-189.

γ. Εγκλεισμός, ανοίκειο περιβάλλον

Όπως αναφέραμε τα σώματα αυτά έχουν δημιουργηθεί από μια ενιαία επιφάνεια που έχει αναδιπλωθεί και έχει τοποθετηθεί στην επιφάνεια της γης, δημιουργώντας έναν εγκλεισμό στο εσωτερικό και έναν αποκλεισμό του εξωτερικού. Κατά συνέπεια πρόκειται για μίαν θολωτή στέγαση, ένα δοχείο που υποδέχεται μια προσωρινή διαμονή. Οι φυγές προς το τοπίο περιορίζονται μόνο σ' αυτές του μακρινού ορίζοντα, με αποτέλεσμα να καθίσταται αδύνατος ο προσδιορισμός της ανθρώπινης κλίμακας μέσα στο περιβάλλον. Σε πολλές περιπτώσεις το «καραδοκούν βλέμμα»⁵⁹ δεν ανήκει στον ίδιο τον κάτοικο αλλά στα όργανα παρατήρησης που είναι προϊόντα βιομηχανικής παραγωγής. Με αυτή την κίνηση ο άνθρωπος και ο περιβάλλοντας χώρος διαχωρίζονται σαφώς. Κάθε στοιχείο οικιότητας εξαλείφεται. Ο άνθρωπος είναι κλεισμένος σε ένα εσωτερικό μέσα στη γη που τον περιτριγυρίζει. Το φως, σαν μια αυστηρή δέσμη, εισβάλλει στην κατασκευή. Μέσα στο υπερβολικό σκοτάδι παρεισφρύει το έντονο φως προκαλώντας θάμβωση στον άνθρωπο. Το τοπίο θέασης μένει τελικά αόρατο και το βλέμμα που το ατενίζει τυφλό⁶⁰.

⁵⁹ Paul Virilio, *Η πληροφορική βόμβα*, Νησίδες, 2000, σ. 59.

⁶⁰ Αριστείδης Αντονάς, *Ανακατοικήσεις των ερειπίων*, πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 2001, σ. 13.

Η οργάνωση του εσωτερικού των bunkers είναι λαβυρινθώδης, σε αντίθεση με την χρήση του κανάβου και της ορθοκανονικής μορφής που συναντάται στην αρχιτεκτονική του Κωνσταντινίδη. Πρόκειται για σκοτεινά κτίσματα όπου με τις ελάχιστες δέσμες φωτός να εισέρχονται στο εσωτερικό και δημιουργούν μια μυστικιστική διάθεση προσανατολίζοντας το σώμα.

Διόδευση είναι η διαδικασία της προσέγγισης, της διάβασης και της απομάκρυνσης του ανθρώπινου σώματος από τον όγκο της κτιριακής μονάδας. Ο διοδευτικός χώρος χαρακτηρίζεται από έννοιες όπως το μέσα-έξω, η γειτνίαση και το όριο. Η διόδευση μέσα σ' αυτά τα κελύφη, με την οργανική και κατά κάποιο τρόπο σπειροειδή ανάπτυξη, με την στενή είσοδο στο θάλαμο βολής, με την λαβυρινθώδη οργάνωση των κρυφών κλιμάκων και στοών προς τα καταφύγια, δίνει την αίσθηση στον χρήστη πως πρόκειται για μια διαδικασία σταδιακής εισβολής σ' έναν χώρο σκοτεινό, εσωτερικό και μυστικιστικό. Ο μόνος προσανατολισμός δίδεται μέσω των φωτεινών δεσμών που εισέρχονται στο εσωτερικό, από την μοναδική σχισμή που βρίσκεται στο μπροστινό τμήμα. Η διόδευση του κτηρίου προτείνεται από το ίδιο και εκτελείται από το σώμα. Στην συγκεκριμένη περίπτωση το φως είναι εκείνο που ορίζει την διόδευση του ανθρώπινου σώματος μέσα στο κέλυφος. Η κίνηση του σώματος σχηματίζεται σε μια τεθλασμένη γραμμή τόσο στην οριζόντια όσο και στην κάθετη διάσταση. «Η τελετουργία της πρόσβασης έχει το ρυθμό και τη κίνηση του χορού, αλλά οι ιαχές που ακούγονται είναι ιαχές του πολέμου και ο χώρος της αρχιτεκτονικής είναι ο χώρος του πολεμικού χορού»⁶¹.

Η λέξη «διόδευση» προκύπτει από το δια-οδεύω, οδεύω δια μέσου. Για να οριστεί καλύτερα η έννοια αυτή προϋποθέτει ένα «από» και ένα «προς» που οδεύω. Η σχέση της πόρευσης «από-προς» αντιστοιχεί χωρικά σε κάποιο «εδώ-εκεί» και χρονικά σε κάποιο «πριν-μετά»⁶². Το «εδώ» ανήκει αποκλειστικά στο κτίριο, που συνιστά το ίδιο το «εδώ» και κατ' επέκταση διαμορφώνει το «εκεί» που είναι κάτι άλλο από το «εδώ». Μέσα στον όγκο του bunker η έννοια του «εδώ» είναι ευκρινής, πρόκειται για τον εσωτερικό του χώρο, καθώς και του «εκεί», είναι αυτό που υπάρχει πέρα από την σχισμή απ' όπου εισέρχεται το φως. Καθώς πρόκειται για μια σμιλεμένη πέτρα,

⁶¹ Ζήσης Κοτιώνης, *Καλλιγραφία πολεμική*, στο *44 ιστορίες της αρχιτεκτονικής*, εκκρεμές, 2001, σ. 85.

⁶² Ζήσης Κοτιώνης, «*Το κτιριακό φως*» στο *7 κείμενα για την αρχιτεκτονική*, Μαύρο Μουσείο, 1988, σ. 29-33.

ένα δοχείο, δεν υπάρχουν στοιχεία, τμηματικά μέσα σε αυτό που να προτείνουν ένα εκεί – παρέκει κτλ. Συνεπώς το «πριν» και το «μετά» διαμορφώνονται με βάση το «εδώ», το ίδιο το κτίσμα, και το «εκεί», τον χώρο που στοχεύει το μοναδικό άνοιγμα θέασης και κατά συνέπεια σκόπευσης. Το «εκεί» είναι το μέρος που στοχεύει το βλέμμα και σκοπεύει το όπλο. Είναι ο προορισμός της σφαίρας. Το «πριν» και το «μετά» είναι τα στοιχεία που συμπληρώνουν την διαδικασία αυτής της σκόπευσης, ορίζοντας το χρονικό μέσα στο οποίο η παραπάνω πραγματώνεται.

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΠΟΥ ΣΤΟΧΕΥΕΙ ΓΙΝΕΤΑΙ ΣΦΑΙΡΑ

α. βλέπειν-σκοπεύω

Οι σχισμές που αναφέραμε παραπάνω συναντώνται στην μπροστινή όψη του bunker. Με ύψος 0,65μ. και αρκετά μεγάλο μήκος, επιτρέπουν παρατήρηση και βολές μεγάλης εμβέλειας. Είναι παραλληλόγραμμες και ημικυκλικές. Το κάτω τμήμα του ανοίγματος βρίσκεται στην προέκταση του εδάφους. Σε τομή το άνοιγμα έχει πλάτος 0,70μ. που συντελεί στην προστασία από την ρίψη βλημάτων. Το ύψος της ποδιάς ποικίλει, με αποτέλεσμα άλλοτε να το συναντάμε στο ύψος των ματιών του ανθρώπου και άλλοτε πολύ ψηλότερα. Σε αυτήν την περίπτωση η όραση είναι έμμεση και γίνεται μέσα από το σκόπευτρο του πολεμικού οπλισμού και των οργάνων παρατήρησης.

Στον ελληνικό πολιτισμό το «βλέπω» έχει μια προνομιακή θέση. Κατά κάποιο τρόπο ο άνθρωπος από την φύση του, είναι βλέμμα. Αυτό μπορούμε να το καταλάβουμε καθώς διαπιστώνουμε ότι βλέπω και γνωρίζω είναι ακριβώς το ίδιο, *ιδείν = βλέπω* και *ειδέναι = γνωρίζω*. Ο Αριστοτέλης στο Περί Αὑπνίας υποστηρίζει πως αν η θέαση υποδηλώνεται από το αντικείμενό της, ασκεί και η ἴδια με την σειρά της μια ορισμένη ενέργεια πάνω του⁶³. Το μάτι όταν σκοπεύει ένα αντικείμενο, ως πομπός, προβάλλει μια πύρινη ουσία που φτάνει στον δέκτη. Η φωτεινή ακτίνα που εκπορεύεται από το αντικείμενο και το καθιστά ορατό είναι της ίδιας φύσης με την οπτική ακτίνα που προέρχεται από το μάτι και το καθιστά βλέπον. Η όρασή, όπως είπε ο Πλάτωνας, προαπαιτεί, ἔκτος από το μάτι και το πράγμα, το φως. Η θέαση κατά αυτόν τον τρόπο αποκτάει και μια υλική υπόσταση. Συνεπώς βλέποντας, μπορούμε να "αγγίξουμε" το εξωτερικό αντικείμενο⁶⁴.

Ο άνθρωπος βλέποντας είναι σαν να βάλει ένα βέλος. Είναι χαρακτηριστικό πως τα ρήματα που υποδηλώνουν το ενέργημα του βλέπω και του κοιτάζω - βλέπειν, δέρκεσθαι, λεύσσειν- χρησιμοποιούνται και για να υποδηλώσουν τον τρόπο, την αγριότητα, τη θανατηφόρα έξαψη⁶⁵. Δεν είναι το σώμα που βλέπει, αλλά το

⁶³ Αριστοτέλης, *Περί Αὑπνίας*, Β,459b, σ.25-30.

⁶⁴ Jean-Pierre Vernant, στην εισαγωγή του *Ο Έλληνας άνθρωπος*, εκδ. ελληνικά γράμματα, Αθήνα 1996, σ.29-33, αναφέρει: «μπορούμε να αγγίξουμε το εξωτερικό αντικείμενο, εκεί που βρίσκεται, και όσο μακριά και αν είναι, προβάλλοντας μια νοητή γέφυρα που μπορεί να εκτείνεται μέχρι αυτό, η οποία αποτελείται από ένα υλικό, κοινό στο αντικείμενο που οράται, σε μας που βλέπουμε και στο φως που μας επιτρέπει το οράν».

⁶⁵ Charles Mugler, *Revue des etudes grecques (Το φως και η θέαση στην ελληνική ποίηση)*, 1960, σ. 40-70.

βλέμμα. Το σώμα δεν συμμετέχει σε αυτή την διαδικασία. Παραμένει στο «εδώ», δέσμιο στο εσωτερικό του κτίσματος, ανίκανο να αγγίξει το «εκεί», να εξέλθει στο τοπίο όπου στοχεύει. Το βλέμμα σκοπεύει. Το βλέμμα γίνεται όπλο και στέλνει κάτι στο αντικείμενο που κοιτάζει. Σύμφωνα με τα προαναφερθέντα, το χέρι είναι μέσα στη σφαίρα. Μέσω των πυρών καταφέρνει να αγγίξει το «εκεί»⁶⁶. Ο άνθρωπος μέσω του βλέμματος που γίνεται σφαίρα μπορεί να αγγίξει το αντικείμενο⁶⁷. Παρατηρείται σε αυτό το σημείο μια διπλή αναφορά στην έννοια της σφαίρας, ως βλήμα και ως σφαιρικότητα στη θέαση, με μια εποπτεία 360°.

β. θήκες για το βλέμμα

Ο άνθρωπος δημιουργεί μέσω της αρχιτεκτονικής, θήκες μέσα στο τοπίο που υποδέχονται την διαμονή. Οι θήκες περικλείουν και προστατεύουν τις ατομικές δραστηριότητες. Συνεπώς η αρχιτεκτονική οδηγεί την κατοίκηση στο να είναι ταυτόχρονα προσπέλαση και απομάκρυνση από την φύση. Το παράθυρο συντελεί στον παραπάνω στόχο, καθιστώντας δυνατό ένα βλέμμα που κυριαρχεί, ένα βλέμμα εκείνου που ξεφεύγει από τα βλέμματα, ένα βλέμμα που ατενίζει. Το bunker - πολεμική θήκη που κρύβεται μέσα στο τοπίο, στοχεύει στο να προστατέψει το σώμα και να προσανατολίσει το βλέμμα. Μπορεί να παρομοιαστεί με κράνος. Το αντικείμενο αυτό το οποίο δημιουργήθηκε με στόχο την προστασία του ανθρώπινου κεφαλιού, με ένα συγκεκριμένο άνοιγμα στο ύψος των ματιών, στοχεύει στον προσανατολισμό του βλέμματος. Το κτήριο αυτό γίνεται για το σώμα θήκη για το βλέμμα. Θήκη προστασίας και σκόπευσης.

⁶⁶ Σύμφωνα με τον ορισμό της «Εγγύτητα», όπως δίνεται από τον Μάρτιν Χάιντεγγερ στο δοκίμιό του *The thing* (βλ. M. Heidegger *"poetry, language, thought"*, New York, 1971, σ.181.): «Το αντικείμενο (object) ορίζει εξ' αρχής την διάσταση ανάμεσα στο υποκείμενο και τον κόσμο, το θεώμενο και τη θέαση».

⁶⁷ Ο Emmanuel Levinas στο, *Ολότητα και Άπειρο*, εκδ. Εξάντας, 1989, σ. 238, αναφέρει: «...Το μάτι δεν βλέπει το φως, αλλά το αντικείμενο μέσα στο φως, Βρισκόμαστε μέσα στο φως στο βαθμό που συναντούμε το πράγμα μέσα στο τίποτα. Το φως εμφανίζει το πράγμα διαλύοντας τα σκοτάδια, κενώνει το χώρο. Κάνει το χώρο να εμφανίζεται σαν κενό. Στο βαθμό που η κίνηση του χεριού που αγγίζει διασχίζει το «τίποτα» του χώρου, η αφή μοιάζει με την όραση».

Οι τεμαχισμοί που υφίσταται η φύση μέσω της αρχιτεκτονικής καθιστούν την δράση της κάποιο ιδιαίτερο «τοπιογράφημα»⁶⁸, καθώς καταφέρνει να περιορίσει το απεριόριστο. Το μάτι, τη στιγμή που βλέπει μέσα από το παράθυρο το τοπίο έχει μια ελευθερία παραμόρφωσης. Η ελεύθερη ενατένιση μετατρέπεται σε σκόπευση και παρατήρηση. Το κτήριο-bunker ως παρατηρητήριο προσφέρει θέαση για να εποπτεύεται ένα σύνολο των φυσικών τεμαχισμών. Μέσω των συγκεκριμένων ανοιγμάτων τους οι κατασκευές αυτές "τοπιογραφούν".

Πως μπορεί να ορισθεί η στιγμή δημιουργίας ενός τοπίου; Ετυμολογικά η λέξη φύση σημαίνει φύειν, αυξάνειν. Εμπεριέχει μια διαρκή κίνηση και μετάλλαξη. Ο G. Simmel στο δοκίμιο «Η φιλοσοφία του τοπίου», υποστηρίζει ότι: «Η φύση δεν τεμαχίζεται, είναι η ενότητα ενός όλου». Το τοπίο είναι ένα απόσπασμα της φύσης, το οποίο γίνεται αντιληπτό ως αυτόκλητη ενότητα ενώ τα όριά του έχουν τεθεί αυθαίρετα. Το ίδιο προμηθεύεται τα υλικά του από την ίδια την φύση, ενώ είναι σημαντική η οριοθέτησή του. «Το τοπίο βρίσκεται σε μια απόσταση αντικειμενικότητας απέναντι από τον άνθρωπο. Αυτό που συνενώνει τα επιμέρους κομμάτια σ' έναν τοπίο που γίνονται αισθητά ως ενότητα είναι ένα είδος ψυχικής διάθεσης, το [stimmung]»⁶⁹. Ο ψυχικός αυτός τόνος συντελεί στο να γίνει το τοπίο από μέρος του όλου, ένα αυτοτελές όλον αντιληπτό από τον παρατηρητή.

Το ανθρώπινο βλέμμα κατατέμνει την φύση, διαμορφώνοντας ξεχωριστές ενότητες. Κατά συνέπεια η φύση αναδομείται ως η εκάστοτε ατομικότητα του «τοπίου».⁷⁰ Τα ανοίγματα είναι στραμμένα προς τον μακρινό ορίζοντα. Με φυγές σε συγκεκριμένα αποσπάσματα της φύσης που τα περιτριγυρίζει, δημιουργείται ένα ενδιαφέρον για μια εποπτεία εξ' αποστάσεως του αποσπάσματος. Η αρχιτεκτονική των bunkers δημιουργεί μια απόσταση από τη φύση. Μια απόσταση αντικειμενικότητας, ικανή να αποτελέσει το έναυσμα για την δημιουργία τοπίων. Τα ανοίγματα στις κατασκευές αυτές δεν φωτίζουν το εσωτερικό, παρά στοχεύουν στο εξωτερικό, με την

⁶⁸ Αριστείδης Αντωνάς, *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, «Τοπιογραφήματα», τεύχος 35/2001, σ.57-61, σ.57.

⁶⁹ G. Simmel, *φιλοσοφία του τοπίου*, στο G. Simmel, J. Ritter, E. H. Gombrich, *Το Τοπίο*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2004, σ.25.

⁷⁰ G. Simmel, *ό.π.*, σ.14.

ακρίβεια ενός φάρου. Συνεπώς μπορούν να ειπωθούν ως το κάδρο ενός πίνακα που αναπαριστά ένα τοπίο αποκόβοντάς το από το "όλον", δηλ. τη φύση.

Ο παρατηρητής είναι κρυμμένος στο εσωτερικό, απολαμβάνοντας την σιγουριά που του προσφέρει η γη. Ατενίζει, από μια απόσταση αντικειμενικότητας, τοπία και ζει μέσα στο βάθος της γης που του παρέχει η φύση. Ο άνθρωπος τοποθετώντας αυτά τα κτίσματα πάνω και μέσα στη γη, ουσιαστικά χρησιμοποιεί τις ιδιότητες και την υλικότητά της με πρακτικό σκοπό.

Παρόλο που το παραπάνω αφορά στη τοποθέτηση των αντικειμένων αυτών μέσα στο περιβάλλον, λόγω κατασκευής τους ουσιαστικά απομονώνουν το άτομο από την φύση. Εξ' αιτίας των συνθηκών εγκλεισμού που δημιουργούν, ο κάτοικος όντας απομονωμένος, παρατηρεί από απόσταση αποκομμένος από το περιβάλλον του. Ο Levinas πολύ εύστοχα επισημαίνει: «Περικλείω ένα κομμάτι του κόσμου και απολαμβάνω τα στοιχεία της φύσης από το παράθυρο, παρότι βυθίζομαι μέσα στα στοιχεία αυτά, ίσταμαι απέναντι σε μια φύση»⁷¹. Οι Έλληνες ονομάζουν Φύση τα όντα ως τοιαύτα στο σύνολό τους, δηλαδή ως ουσία και χαρακτηριστικό τους ορίζεται αυτό που προβαίνει και κυριαρχεί⁷². Ο άνθρωπος εξ' ορισμού εμπεριέχει μέσα του το αναφύεσθαι, το φύειν και άρα ο ίδιος "είναι φύση". Βυθισμένος μέσα στα φυσικά στοιχεία, γίνεται κομμάτι του τοπίου. Επιπλέον η φύσις είναι το ίδιο το Είναι. Ο παρατηρητής τμημάτων της φύσης (τοπία) βρίσκεται ταυτόχρονα στο μέσα και στο έξω, προστατευμένος σε ένα κλειστό δοχείο μέσα στα σπλάχνα της γης.

Τα σώματα αυτά μπορούν να χαρακτηριστούν ως αυτόνομες και μεταφερόμενες μονάδες, οι οποίες εναποθέτονται στο τοπίο σαν αντικείμενα, προσδίδοντας έναν χαρακτήρα στο εκάστοτε τόπο.

Το τοπίο εδώ δεν προσφέρει την ποιότητα του για να συντελέσει στην διαμόρφωση των κτισμάτων. Η φύση δεν εισβάλλει αλλά δημιουργεί το περιβάλλον μέσα στο οποίο τα ίδια τοποθετούνται. Το έδαφος ανοίγει με την λιθοσφαιρική του ποιότητα έτοιμο να χρησιμοποιηθεί. Το αντικείμενο είναι αυτό που μετά την εισβολή του περισυλλέγει και διαμορφώνει το τοπίο προσφέροντας του μια διαφορετική δυναμική. Το τοπίο γίνεται *τόπος*.⁷³ Σε

⁷¹ Emmanuel Levinas, *Ολότητα και Απειρο*, Εξάντας, 1989, σ. 213.

⁷² Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, μεταφ. Χρήστου Μαλεβίτση, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1986, σ.47.

⁷³ Μάρτιν Χάιντεγκερ, ό.π., σ. 96.

αυτόν τον χώρο το αντικείμενο τίθεται και εκ-τίθεται. Το άγρο ακρωτήρι της Αίγινας αυτόματα μεταλλάσσεται σε ένα δυναμικό παρατηρητήριο, αποκτάει μια εξυπηρετικότητα, έναν στρατιωτικό σκοπό.

Ως παρατηρητήρια είναι όργανα που στοχεύουν με το βλέμμα και το όπλο. Παρόλα αυτά δεν ορθώνονται στο τοπίο αλλά κρύβονται μέσα στη σιγουριά που τους προσφέρει η φύση, διαχειριζόμενα "το βάθος της επιφάνειας" της γης, με στόχο να παραμείνουν άφανα.

Ο άνθρωπος κτίζοντας δημιουργεί τεχνήματα που εξυπηρετούν την ανάγκη του για επιβολή και βιαιότητα και ταυτόχρονα παραδίδεται στο πιο νωχελικό βόλεμα, στην αγκαλιά της γης. Οι μονάδες αυτές τοποθετημένες στο βάθος του εδάφους μοιάζουν να επιπλέουν μέσα στη γη. Η υλικότητά της χάνεται, γίνεται ρευστή. Ο άνθρωπος έχοντας σαν στόχο να οικειοποιηθεί το τμήμα αυτό της φύσης, δημιουργεί ένα έδαφος έτοιμο να κατοικηθεί. Τα καταφύγια αυτά παραμένουν προστατευμένα μέσα στην ασφάλεια της μήτρας της μάνας – γης. Η γη τα προστατεύει και τα φυλάσσει στο σκοτάδι της. Ο άνθρωπος όμως ως βιαιο-πραγών ταραίζει την γαλήνη της φύσης που εκφύεται και συντελεί άκοπα την αύξησή της μέσα στο χρόνο, σχίζει και τραυματίζει τη γη λαξεύοντάς την για να αποσύρει τμήμα της με στόχο να τοποθετήσει στο εσωτερικό της τις συγκεκριμένες κατασκευές.

Το έδαφος αντιμετωπίζεται σαν μια πραγματική οσμωτική μεμβράνη ικανή να φιλοξενήσει όλη την κατοίκηση. Η διάταξη αυτή των πολεμικών κελυφών δημιουργεί μια διαμόρφωση του εδάφους που μπορεί κανείς να τη διασχίσει εξωτερικά και να τη κατοικήσει στο εσωτερικό της. Η απομόνωση και η ιδιωτικότητα επιτυγχάνεται, με την χρήση της κάτω επιφάνειας της γης για την δημιουργία ενός εσωτερικού χώρου. Οι έγκλειστοι αυτοί χώροι, λόγω συνέχειας στην κατασκευή τους επιτρέπουν την κυκλοφορία στο εσωτερικό τους με απόλυτη ανεξαρτησία από τον εξωτερικό χώρο, μέσα από στοές και κατακόμβες.⁷⁴ Η επιφάνεια της γης σαν ένα δέρμα καλύπτει και αποκρύπτει. Σαν μια μεμβράνη, στο εσωτερικό, κρατάει κρυφά και προστατευμένα τα στοιχεία. Η επιφάνεια του εδάφους μετουσιώνεται σε μια κρυψώνα αντικειμένων, σε ένα κλειστό σεντούκι που χρησιμοποιείται από αυτόν που επιθυμεί να κρύψει το αντικείμενο. Διαπερνώντας το όριο αυτό του τοπίου, το δέρμα του, ο «διαρρήκτης», όπως ονομάζεται ο άνθρωπος που επιθυμεί να ανακαλύψει το κρυμμένο, εισβάλλει στην εικόνα του τοπίου και βιώνει την ύλη του ανακαλύπτοντας τα κρυφά κτίσματα.

⁷⁴ Paul Virilio – Claude Parent, *Architecture Principe, bunker archeologie, no 7o, les editions de l'imprimeur, 1966-1996.*

Ο Έντγκαρ Άλαν Πόε στο κείμενό του «Το κλεμμένο γράμμα», υποστηρίζει ότι η αλήθεια βρίσκεται στην επιφάνεια των πραγμάτων παρά στο βάθος, ή καλύτερα σε μια επιφάνεια που έχει μεγαλύτερο βάθος από τα βάθη⁷⁵. Τα αντικείμενα αυτά βρίσκονται «μπροστά στα μάτια μας», στην επιφάνεια της γης, απολύτως αισθητά και φανερά. Δεν θα βρεθούν ποτέ αν τα ψάχνουμε σε κρυψώνες και σκοτεινά βάθη.

⁷⁵ Α. Μπερλής, επίμετρο, στο Έντγκαρ Άλαν Πόε, *Το κλεμμένο γράμμα*, Ολκός, Αθήνα, 2001, σ. 58.

Ο τρόπος της απόκρυψης των στοιχείων αυτών μέσα στο περιβάλλον, είναι διπτός. Αποτραβιούνται και παραπλανούν. Είναι δοχεία που κρύβονται στο βάθος της επιφάνειας, εμφανίζοντας αποσπάσματα που γίνονται ορατά, με στόχο να κρύψουν το συγκαλυμμένο. Στο λόγο του Ηράκλειτου για τον αδελφικό θεό (*απόσπασμα 93*) συναντάμε την φράση:

Ούτε λέγει ούτε κρύπτει αλλά σημαίνει

*Ούτε ξεσκεπάζει ούτε κρύβει αλλά δείχνει*⁷⁶

Ο Χάιντεγκερ επεξηγεί πως «δείχνω κάτι» θα πει αφήνω να γίνει ορατό, ενώ συγχρόνως εφ' όσον το καθιστώ ορατό, προφυλάσσω το ουσιαστικό. «Η εμφάνεια δεν σκοπεύει στην αποκάλυψη αλλά στην κατάκρυψη, και αποδεικνύεται πιο αποτελεσματική από την τυπική απόκρυψη»⁷⁷. Τα ίδια χάνονται στο τοπίο, γιατί η γη τα σκεπάζει. Όταν όμως αναδυθούν και εκκαλυφθούν⁷⁸, φαντάζουν ξένα προς το τοπίο. Για να συγκαλύψουν την ετερότητα της μορφής και της γεωμετρίας τους ως προς το περιβάλλον καταφεύγουν σε τρόπους παραποίησης όπως την παραλλαγή (καμουφλάζ).

Σε περιοχές χωρίς φυσικά εμπόδια δημιουργούνται τεχνητά όπως χαντάκια, λαγούμια, τεχνητά ρυάκια, λίμνες, ποτάμια και μορφές που προσομοιώνονται στο ύφος του εκάστοτε τοπίου. Το χώμα, το οποίο έχει εξορυχτεί από την εκσκαφή του εδάφους για να τοποθετηθεί το bunker, επαναχρησιμοποιείται για να καλύψει τμήμα του. Τα μοναδικά μέρη που παραμένουν ακάλυπτα από την ανασηκωμένη γη είναι η είσοδος και η όψη με τις σχισμές σκόπευσης. Χόρτο, θάμνοι και δέντρα φυτεύονται σε αυτό το έδαφος, παρέχοντας την δυνατότητα στην φύση να λειτουργήσει και να συμβάλλει με το πέρασ του χρόνου στην προστασία τους. Τα εμφανή στοιχεία της

⁷⁶ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Διαμονές*, μεταφ. Γ. Φαράκλας, Κριτική, Αθήνα, 1998, σ. 85.

⁷⁷ Εντγκαρ Αλαν Ποε, *Το κλεμμένο γράμμα*, επίμετρο Αρης Μπερλής, Ολκός, Αθήνα, 2001, σ. 59.

κατασκευής βάφονται σε διάφορα χρώματα, όμοια με τις αποχρώσεις του τοπίου που θα τα υποδεχτεί. Επειδή όμως τα κελύφη αυτά δημιουργούν έντονες σκιές στα σημεία των ανοιγμάτων τους, συχνά τοποθετείται ένα δίχτυ που καλύπτει όλη την κατασκευή. Πάνω στο τμήμα αυτό εναποθέτονται διάφορα στοιχεία του τοπίου όπως κλαδιά, χόρτα, φύλλα με στόχο να εξαλειφθεί η σκιά.

Χαρακτηριστικό του ελληνικού τοπίου είναι το άπλετο φως. Μέσα σε αυτό το φως τα βλέπεις όλα και καμιά φορά τίποτα. Πρόκειται για ένα φως που τυφλώνει. Μέσα σε αυτή την ατμόσφαιρα οι κατασκευές αυτές προσπαθούν να διαχειριστούν τις έννοιες του Είναι και του Φαίνεσθαι, με σκοπό να κρυφτούν, να προκαλέσουν σύγχυση και να οδηγήσουν στην πλάνη.

Ας θεωρήσουμε πως το Είναι⁷⁹ των οχυρωματικών αυτών έργων είναι η αυτοτελής γνησιότητα του σταθερού που μένει απείραχτη από την ταραχή και την μεταβολή. Είναι ο στόχος που επιτελούν και ο τρόπος με τον οποίο τον επιτυγχάνουν. Η μορφή, η γεωμετρία και τα μέσα που επικαλούνται για να μεταμορφωθούν και να προσομοιάσουν στο περιβάλλον, διαμορφώνουν την όψη τους στον κόσμο, δηλαδή το Φαίνεσθαι. Η όψη που έχει ένα ον από μόνο του, και που γι' αυτό το λόγο την προσφέρει από μόνο του, μπορεί κατά περίπτωση να ιδωθεί από αυτή ή από την άλλη οπτική γωνία. Συνεπώς είναι ταυτοχρόνως μια άποψη που εμείς λαμβάνουμε και διαμορφώνουμε. Το Φαίνεσθαι στο έργο του Χάιντεγκερ μπορεί να ορισθεί με τρεις τρόπους:

1. *Το φαίνεσθαι ως έλλαμψη και φωτισμό.*
2. *Το φαίνεσθαι ως εμ-φαίνεин, ως προ-φαίνεин ως κάτι που έρχεται στο φως.*
3. *Το φαίνεσθαι ως απλό επιφανόμενο.⁸⁰*

Για τους Έλληνες το Είναι έχει την ουσία του και στο εμφαίνεσθαι⁸¹.

⁷⁹ Ο Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, μεταφ. Χρήστου Μαλεβίτση, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1986, σ.94, αναφέρει: «Είναι σημαίνει για τους Έλληνες, την ιστάμενη σταθερότητα, με τη διπλή σημασία: το αυθιστάμενο ως παρ-αγόμενο (φύσις) και ως τοιοῦτο, το «σταθερό», δηλ. αυτό που παραμένει, που διαρκεί (ουσία)».

⁸⁰ Μάρτιν Χάιντεγκερ, ό.π., σ.134-135.

⁸¹ Ο Μάρτιν Χάιντεγκερ, ό.π., σ.134-135, αναφέρει: «Γνωρίζουμε πως το Είναι διανοίχτηκε στους Έλληνες ως φύσις. Η προβαίνουσα και κυριαρχούσα ισχύς είναι καθ' αυτή, ταυτοχρόνως, η φαινομένη επι-φάνεια. Οι ρίζες φυ- και φα- σημαίνουν το ίδιο πράγμα. Φύειν, η πρόβαση που στηρίζεται στον εαυτό της, είναι φαίνεσθαι, φωτίζειν, αυτό-δεικνύειν, επιφαίνεσθαι. Το Είναι ουσιώνεται ως φύσις. Η προβαίνουσα κυριάρχηση είναι επιφάνεια. Και έρχεται στη προφάνεια. Ήδη τούτο συνεπάγεται: το Είναι, δηλ. ως εμφαίνεσθαι, εξέρχεται από την κάλυψη (φαίνεσθαι). Καθώς το ον ως τοιοῦτο είναι, τίθεται και ιστάται στην εκ-κάλυψη, στη αλήθεια.»

Επειδή το Είναι, η φύσις, συνίσταται εις στο εμφανέσθαι, στην προσφορά της ειδής και της όψης, ίσταται, ουσιωδώς και συνεπώς αναγκαίως και σταθερώς, στην δυνατότητα μιας εμφάνειας, η οποία ακριβώς επικαλύπτει και αποκρύπτει αυτό που στην πραγματικότητα είναι το ον, δηλαδή την εκκάλυψη. Αυτή η όψη, όπου τώρα ίσταται το ον, είναι το φαίνειν με το νόημα της προφάνειας⁸².

Καθώς το Φαίνεσθαι παραλλάσσεται συχνά με την περικάλυψη και την απόκρυψη έχει επικρατήσει ο όρος: τα φαινόμενα απατούν.

Επειδή ακριβώς το φαινόμενο απατά, μπορεί να εξαπατήσει τον άνθρωπο, και να τον οδηγήσει στην παραπλάνηση. Διότι το είναι και το φαίνεσθαι συνανήκουν και ως συνανήκοντα εμφανίζονται πάντοτε μαζί, και καθώς είναι πάντοτε μαζί μεταστοιχείωνονται από το ένα στο άλλο και έτσι προκαλούν συνεχώς σύγχυση· και εξ' αιτίας αυτής της σύγχυσης παρέχουν την δυνατότητα της παραπλάνησης και περιπλοκής...το Είναι βυθίζεται στο φαίνεσθαι (παραλλαγή και κάλυψη) και στην διάκριση του από το φαίνεσθα⁸³.

⁸² Μάρτιν Χάιντεγκερ, ό.π., σ.138.

⁸³ Μάρτιν Χάιντεγκερ, ό.π., σ.142-143.

Το φαίνεσθαι των στοιχείων αυτών, η εικόνα κατά συνέπεια που ανοίγεται στη θέαση, μιμείται το Είναι, που δεν είναι άλλο από την φύση. Ο δρόμος προς το φαίνεσθαι είναι πάντοτε προσιτός και οδεύσιμος, είναι το ίδιο το επιφανιόμενο και κάθε τι που έρχεται στο φως. Ο ίδιος αυτός δρόμος όμως είναι εξίσου παραπλανητικός⁸⁴. Το φαίνεσθαι, η κάλυψη και η παραλλαγή, μετουσιώνεται στο Είναι. Η διαπλοκή όλων αυτών των εννοιών, του Είναι, της εκκάλυψης και του φαίνεσθαι νοείται ως πλάνη που στοχεύει στο να προκαλέσει σύγχυση και να ενισχύσει την συγκάλυψη των πολεμικών αυτών οργάνων μέσα στο τοπίο.

⁸⁴ Μάρτιν Χάιντεγκερ, ό.π., σ.147.

IV. ΑΝΑΔΥΣΗ ΚΑΙ ΒΥΘΙΣΗ, ΑΡΣΕΝΙΚΟ ΚΑΙ ΘΗΛΥΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ

Η ανοικειότητα των στρατιωτικών κτισμάτων με την πολεμική λειτουργία σε αντίθεση με τη δημιουργία μιας αρχιτεκτονικής με ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα που στόχο έχει να αποκαταστήσει την σχέση του ατόμου με το φυσικό περιβάλλον, μετατρέπει την έννοια του κατοικείν σε εγκλεισμό. Στην μια περίπτωση η τοποθέτηση ενός τεχνηματος μέσα στο εσωτερικό της γης έχει ως αποτέλεσμα την αποκοπή του ατόμου από την φύση και την αποκλειστική θέαση συγκεκριμένων αποσπασμάτων της, ενώ στην άλλη η αίσθηση ασφάλειας και η δυνατότητα διαφυγής στο τοπίο είναι παρούσες μέσα σε ένα κέλυφος που δημιουργήθηκε από την ίδια την ουσία της φύσης, από τα υλικά της. Καθώς η κατοικία του Κωνσταντινίδη ορθώνεται μέσα στο τοπίο αφήνοντας ορατά τα στοιχεία της κατασκευαστικής της δομής μέσα στο ελληνικό φως, τα οχυρωματικά όργανα καλύπτουν με ποικίλες επινοήσεις την μορφή τους και αποτραβιούνται στην ασφάλεια του εδάφους. Η πάροδος του χρόνου είναι εμφανής στο σπίτι διακοπών, καθώς το κτίσμα είναι πάντα εν τω γίνεσθαι, ενσωματώνοντας στην μορφή του τις έννοιες της γέννησης, της φθοράς και του θανάτου, σε αντίθεση με τα καταφύγια όπου ο χρόνος με την αποδομητική του σημασία απουσιάζει.

Η κίνηση του σώματος μέσα στα bunkers σχηματοποιείται σε μια τεθλασμένη γραμμή στον κάθετο και στον οριζόντιο άξονα που συνοδεύεται από τον απόηχο πολεμικών ιαχών σε αντίθεση με τους διακριτικούς ήχους της φύσης που ωθούν το σώμα, στο κτήριο του Κωνσταντινίδη, στον σχηματισμό μιας ευθείας γραμμής με κατεύθυνση το έξω.

Αναφερθήκαμε σε δύο κινήσεις του τοπίου και της αρχιτεκτονικής μέσα σ' αυτό, την ανάδυση και την βύθιση. Δύο κινήσεις που στοχεύουν στην εξαφάνιση. Η γη πάλλεται σαν μια μεμβράνη δημιουργώντας τοπία. Τα αποσπάσματα (τοπία), περιπλέκονται, συμπληρώνονται με κινητήριο δύναμη μια επιθυμία για ένωση και δημιουργία του όλου (φύση). Η ενέργεια αυτή παραπέμπει στην αιώνια επιθυμία της ένωσης του θηλυκού με το αρσενικό στοιχείο. Ένας αένας χορός που η φύση αρέσκει να εξασκεί, γίνεται η αφορμή και η έμπνευση για τις προαναφερθείσες αρχιτεκτονικές δράσεις μέσα στην ανάγλυφη αυτή παρτιτούρα του τοπίου της Αίγινας.

Η γη μπορεί να προσομοιαστεί με μήτρα και τα δύο κτήρια με το αρσενικό στοιχείο. Το κτήριο του Κωνσταντινίδη διατρύει την επιφάνειά της και ανασηκώνεται. Μορφοποιεί τα υλικά της και ίσταται. Τα bunkers

βυθίζονται στο έδαφος αποσπώντας τμήματά του με στόχο να καλύψουν τις κοιλότητες που δημιούργησαν, αναπληρώνοντας την οδυνηρή απώλεια της φύσης. Ο Eliade αναφέρει ότι: «Αν η γυναίκα εξομοιώνεται με τη γη, ο άνδρας με τους σπόρους που τη γονιμοποιούν»⁸⁵. Ένας χορός γεμάτος μυστικισμό και ερωτισμό ανάμεσα στη βύθιση και την ανάδυση, στην αρχιτεκτονική μορφή και το τοπίο, στο αρσενικό και το θηλυκό. Όταν τα στοιχεία αυτά περιπλέκονται σαγηνεύουν, πλανεύουν και χάνονται μέσα στην ασφάλεια της αφάνειας.

⁸⁵ Mircea Eliade, *Πραγματεία πάνω στην Ιστορία των Θρησκειών*, Χατζηνικολή, 1981, σ. 312-313.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αντονάς, Αριστείδης. *Ανακατοικήσεις των ερειπίων*. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 2001.
- Αντονάς, Αριστείδης. *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, «Τοπιογραφήματα», τεύχος 35/2001, σ.57-61.
- Αριστοτέλης, *Περί Αϋπνίας, Β΄*, 459b.
- Αρχαιακό υλικό από την διεύθυνση ιστορίας στρατού
- Βιρίλιο, Πωλ. *Η πληροφορική βόμβα*. Νησίδες, 2000.
- Κοτιώνης, Ζήσης. *44 ιστορίες της αρχιτεκτονικής*. Εκκρεμές, Αθήνα, 2001.
- Κοτιώνης, Ζήσης. *7 κείμενα για την αρχιτεκτονική*. Μαύρο Μουσείο, 1988.
- Κοτιώνης, Ζήσης. *Η τρέλα του τόπου – Αρχιτεκτονική στο ελληνικό τοπίο*, Εκκρεμές, 2004.
- Κούρος, Πάνος. *Αισθητική του Αρχιτεκτονικού Ερειπίου*. Διδακτορική Διατριβή που υποβλήθηκε στον τομέα αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και εικαστικών τεχνών του τμήματος Αρχιτεκτονικής της πολυτεχνικής σχολής του Α.Π.Θ., Αθήνα, 1999.
- Κωνσταντινίδης, Άρης. *Στοιχεία Αυτογνωσίας*. Αθήνα, 1975.
- Κωνσταντινίδης, Άρης. *Ο λόγος του Αρχιμάστορα*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2000.
- Κωνσταντινίδης, Άρης. *Μελέτες + κατασκευές*. Άγρα. 1981.
- Κωνσταντινίδης, Άρης. *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής – Ημερολογιακά Σημειώματα*. Άγρα, Αθήνα, 1992.
- Κωνσταντινίδης, Άρης. *Εμπειρίες και Περιστατικά – Μια Αυτοβιογραφική Διήγηση*, Άγρα, 1992,

- Κωνσταντινίδης, Άρης. *Για την αρχιτεκτονική – Δημοσιεύματα 1940-1982*. Άγρα, 1987.
- Λάββας, Γ. Π., *19^{ος} -20^{ος} αιώνας, Σύντομη ιστορία της αρχιτεκτονικής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996.
- Ξηροπαΐδης, Γιώργος. *Το παιχνίδι της Τέχνης με την Αλήθεια –Η Αντινομία της Αισθητικής Φαινομενικότητας*, κεφ. ΙΙ, στο *Παραδείγματα – 9^η Έκθεση Αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας*, Υπουργείο Πολιτισμού με την συνεργασία του ΣΑΔΑΣ – ΠΕΑ, Παραδείγματα 4 – Χανιά.
- Ποε, Έντγκαρ Άλαν. *Το κλεμμένο γράμμα*, επίμετρο Άρης Μπερλής, Ολκός, Αθήνα, 2001.
- Φρόνιτ, Σίγκμουντ. *Η ερμηνεία των ονείρων*.
- Χάιντεγκερ, Μάρτιν. *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, μτφρ. Α. Αντονάς, Ζ. Κοτιώνης, Γ. Ξηροπαΐδης, (υπό έκδοσιν από τις εκδόσεις Άγρα).
- Χάιντεγκερ, Μάρτιν. *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*. μεταφ. Χρήστου Μαλεβίτση, Δωδώνη, Αθήνα, Γιάννινα, 1986.
- Χάιντεγκερ, Μάρτιν. *Διαμονές*. μεταφ. Γ. Φαράκλας, Κριτική, Αθήνα, 1998. Χάιντεγκερ, Μάρτιν. *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, Γιάννης Τσαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα, Γιάννινα, 1986.
- Berger, John. *Η εικόνα και το βλέμμα*. Οδυσσεάς, Αθήνα, 1986.
- Bachelard, Gaston. *Η ποιητική του Χώρου*, Χατζηνικολή, 1982.
- Bachelard, Gaston. *Το νερό και τα όνειρα*. Χατζηνικολή, 1985.
- Eliade, Mircea. *Πραγματεία πάνω στην Ιστορία των Θρησκειών*, Ι. Χατζηνικολή, 1981.
- Droit, Roger-Pol. *Οι Έλληνες, οι Ρωμαίοι και εμείς η επικαιρότητα του αρχαίου κόσμου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1992.

- Foucault, Michel. *Ο στοχασμός του έξω – για τον Maurice Blanchot*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, *Πλέθρον. Αθήνα*
- Frampton, Kenneth. *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και κριτική*, Θεμέλιο, 1999.
- Heidegger, Martin. *Poetry, language, thought*. New York, 1971.
- Kant, Immanuel. *Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου*. Printa, Αθήνα, 1999.
- Laplanche J., Pontalis J.- B., *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, Κέδρος.
- Levinas, Emmanuel. *Ολότητα και Άπειρο*. Εξάντας, 1989.
- Muller – Wiener Wolfgang, *Η Αρχιτεκτονική στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Μπάρμπαρα Σμιτ – Δούνα, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1995.
- Schopenhauer, Ar., *Ο κόσμος σαν βούληση και σαν παράσταση*, Αναγνωστίδη,
- Simmel G., Ritter J., Gombrich E.H. *Το τοπίο*, Ποταμός, Αθήνα, 2004.
- Vernant, Jean-Pierre. *“Εισαγωγή” στο Ο Έλληνας άνθρωπος*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 1996.
- Virilio, Paul – Parent, Claude. *Architecture Principe*, no 1-10o, les editions de l’ imprimeur, 1966-1996.