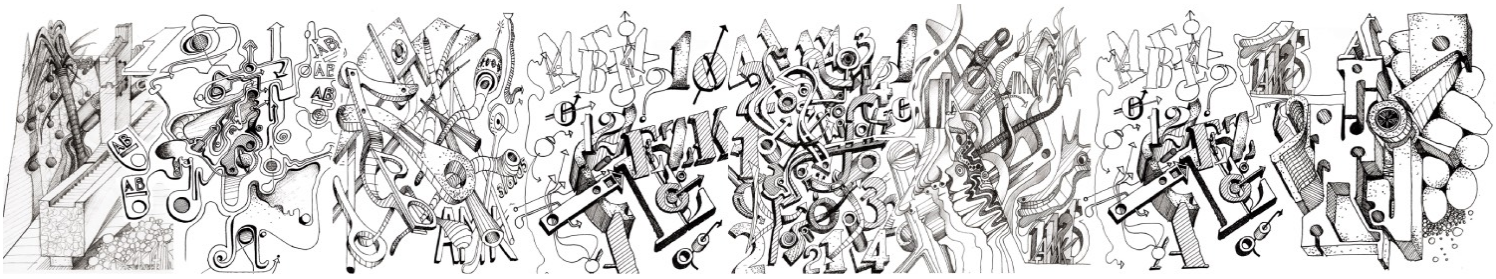
Archetype



Το τρισδιάστατο ήθος[1]

Αναστάσιος Κωτσιόπουλος[2] - 14/06/2021

1 *Οι δύο κόσμοι του σχεδιασμού*

Ως επαγγελματίες αρχιτέκτονες, διεκδικούμε τη δεξιότητα να μεταφράζουμε μιαν ηθική στάση, μια πολιτική θέση ή μια κοινωνική πρακτική σε κτιριολογικό πρόγραμμα και, εν συνεχεία, σε τρισδιάστατο κτίριο. Αυτό το κάνουμε με τη βοήθεια του ενστίκτου και της εμπειρίας, χωρίς, κατά κανόνα, να ακολουθούμε κάποιο σαφές επιστημολογικό υπόδειγμα. Αυτό το έλλειμμα εξηγεί και τη συμπάθειά μας προς τους κάθε είδους σχεδιαστικούς περιορισμούς, που οδηγούν και περιορίζουν τις επιλογές μας και μας γλυτώνουν, έτσι, από την αμηχανία να μεταφράζουμε τα κοινωνικά μας πρότυπα αλλά και τα ιδεολογικά μας πρόσημα σε τρισδιάστατα κτίρια.

Γενικότερα, θα υποστήριζα ότι αν και, στη ροή της ιστορίας, κάθε πολιτισμός φαίνεται να οριστικοποιεί τελικά την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία του, ωστόσο οι ηθικές, κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές πρακτικές που τον χαρακτηρίζουν, ανήκουν σε μια κατηγορία που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «προ-σχεδιαστική», η οποία σχετίζεται μεν με τον τρισδιάστατο κόσμο αλλά με όχι ιδιαίτερα ευανάγνωστο τρόπο. Σε ανάλογη, αλλά όχι ταυτόσημη, προ-σχεδιαστική κατηγορία ανήκουν ακόμη και προγραμματικές διατυπώσεις όπως οι λειτουργικές προδιαγραφές και το κτιριολογικό πρόγραμμα ενός κτιρίου, παρόλον ότι συνήθως πιστεύουμε το αντίθετο.

Ως αρχιτέκτονες διδασκόμαστε ότι τέτοιες προ-σχεδιαστικές επιταγές οφείλουν να ενσωματώνονται στην κεντρική ιδέα ή στο προσχέδιο του κτιρίου. Στην πραγματικότητα, η ενσωμάτωση αυτών των επιταγών στο προσχέδιο του κτιρίου γίνεται με τρόπο λογικώς ελλιπή, καθώς στηρίζεται είτε στη μίμηση κάποιου προτύπου, είτε στην πρώιμη και ενίοτε απλοϊκή υιοθέτηση τοπολογικών ή γεωμετρικών κανόνων, όπως η γραμμικότητα, το περίκλειστο, η ροϊκότητα κ.α. Φαίνεται, πάντως, ότι η ενσωμάτωση αυτή, έστω και αν γίνεται με κάποιον βαθμό αυθαιρεσίας, είναι τελικώς αναπόφευκτη.

2 *Το πρόγραμμα και το κτίριο ως «παρτιτούρα»*

Για πρακτικούς κυρίως λόγους, η αρχιτεκτονική στηρίζεται, όσο καμμία άλλη από τις εικαστικές τέχνες, στην απεικόνιση του πραγματικού, πριν αυτό υλοποιηθεί. Έτσι, το κατασκευαστικό σχέδιο αποτελεί μιαν αυστηρή «παρτιτούρα» για το προς ανέγερση κτίριο, αυστηρότερη, λόγου χάρη, της μουσικής παρτιτούρας, η οποία επιδέχεται ερμηνείες. Δεν εμφανίζεται, ωστόσο, η ίδια αυστηρότητα στα προγενέστερα στάδια του

αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Το ίδιο το κτίριο, άλλωστε, αποτελεί ένα είδος παρτιτούρας ανοικτής σε ερμηνείες για το πώς χρησιμοποιείται, και για το πώς, με την πάροδο του χρόνου, οι χρήσεις που στεγάζει επανασχεδιάζονται.

Τα παραπάνω οδηγούν στο, γνωστό άλλωστε, συμπέρασμα ότι για το ίδιο πρόβλημα είναι λογικό να διατυπώνονται πολλές και συχνά πολύ διαφορετικές μεταξύ τους προτάσεις, που ερμηνεύουν με διαφορετικούς τρόπους το κανονιστικό πλαίσιο του σχεδιασμού. Μάλιστα, συχνά οι προτάσεις αυτές, ενώ υποτίθεται ότι εκκινούν από διαφορετικά συστήματα σκέψης, διαφορετικές κοινωνικές πρακτικές και διαφορετικά προγράμματα χρήσεων, οδηγούνται τελικώς σε παρόμοια κτίρια, επιβεβαιώνοντας τη μεγάλη δύναμη της μίμησης.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι λεγόμενες «επτά αδελφές», δηλαδή κτίρια διαφόρων χρήσεων, τα οποία κατασκευάστηκαν στη Μόσχα στις δεκαετίες του ’40 και του ’50[3], και τα οποία έλκουν την καταγωγή τους από τους προγενέστερους αμερικανικούς ουρανοξύστες και, ιδίως, το Δημοτικό Μέγαρο του Manhattan[4]. Το φαινόμενο της απόστασης ανάμεσα στον προ-σχεδιαστικό και τον τρισδιάστατο κόσμο είναι επίσης ορατό στη σύγχρονη παραγωγή υψηλών κτιρίων, όπου ο ανταγωνισμός ως προς το ύψος και τη γλυπτική τους παρουσία οδηγεί σε μορφολογικές κατηγορίες, οι οποίες συχνά δεν μεταφράζουν σε χώρο τις κοινωνικές σχέσεις που τα κτίρια αυτά στεγάζουν.[5]

3 *Περί της συμμετοχής του χρήστη*

Όπως σημειώσαμε, ο αρχιτέκτων –ως υποτιθέμενος *homo universalis*– θεωρείται ότι είναι αρμόδιος να ανακαλύπτει, κάθε φορά, τη λογική σχέση ανάμεσα στις προγραμματικές έννοιες και το τελικό κτίριο. Προφανώς, το να αποδέχεται η κοινωνία την αρμοδιότητα αυτή είναι χρήσιμο, ώστε να εξελίσσεται η αρχιτεκτονική και να διατηρείται ο μύθος της αυθεντίας τού αρχιτέκτονα ως κοινωνικού αναμορφωτή. Παραμένει, ωστόσο, το γεγονός ότι η σχετική *αυτονομία*[6] του ανθρωπογενούς χώρου είναι μια αναπόφευκτη πραγματικότητα. Αυτό σημαίνει ότι, όσο και αν προσπαθούμε να σχεδιάσουμε κτίρια ή πολεοδομικά σύνολα μεταφράζοντας ένα ιδεολογικό αίτημα ή και μια κοινωνική ταυτότητα, ο χώρος συχνά είτε μας προδίδει είτε μας ξεπερνά. Πλανάται, έτσι, το ερώτημα αν τελικά ο ίδιος ο χώρος παράγει κοινωνικές σχέσεις και, μάλιστα, συχνά απροσδόκητες.

Η απάντηση σε αυτό το ρητορικό ερώτημα είναι, κατά τη γνώμη μου, θετική. Τη διατύπωσε εμμέσως αλλά με αγωνιώδη τρόπο ο Christopher Alexander στο *Notes on the Synthesis of Form*, αλλά και –με όχι ταυτόσημο αλλά πάντως συγγενή τρόπο– ο Bill Hillier στα βιβλία του *The Social Logic of Space* και *Space Is the Machine*.[7] Ο Alexander ήλπιζε ότι θα αποκαθιστούσε την τραυματισμένη σχέση μεταξύ στοιχειωδών ανθρωπίνων συμπεριφορών και των αναγκαίων για αυτές χώρων. Ο στόχος δεν επετεύχθη αλλά, τουλάχιστον, ο Alexander μας έπεισε ότι στις παραδοσιακές κοινωνικές μορφές, που διέπονται από τις λεγόμενες μη αυτοσυνειδητές διαδικασίες, η παράδοση λειτουργεί ως συνδετήριος κρίκος και διορθωτής, αποκαθιστώντας τις σχέσεις ανάμεσα στην κοινωνική δομή και την έκφρασή της σε χώρο. Αντίθετα, στις σύγχρονες κοινωνικές μορφές που χαρακτηρίζονται από τις λεγόμενες αυτοσυνειδητές διαδικασίες, ο επαγγελματίας σχεδιαστής λειτουργεί μάλλον αυθαίρετα, όταν επιχειρεί να ορίσει και να συσχετίσει χωρικές οντότητες, οι οποίες συχνά δεν μεταφράζουν πραγματικές κοινωνικές σχέσεις.

Το όνομα του Alexander αξίζει να αναφερθεί και για έναν ακόμη λόγο: από τη δεκαετία του ’60, την εποχή δηλαδή που επεξεργάζεται το *Notes*, εμφανίζεται στον ορίζοντα ένα κίνημα που αποπειράται να μεταφράσει, με άμεσο τρόπο, κοινωνικές διεκδικήσεις σε χώρο. Πρόκειται για το κίνημα υπέρ της συμμετοχής του χρήστη στη διαδικασία σχεδιασμού. Στην πλειονότητά τους, οι εκπρόσωποι του κινήματος αυτού ήταν προσανατολισμένοι ιδεολογικά και οι προθέσεις τους στόχευαν σε ένα ευρύτερο κοινωνικό μετασχηματισμό, πέραν της παραγωγής σωστής και αποδεκτής από τον χρήστη κατοικίας. Κυριότερες τάσεις ήταν το λεγόμενο advocacy planning στις ΗΠΑ, το λεγόμενο provocacy planning, μια σειρά από δράσεις στο πλαίσιο του προγράμματος Model Cities (1966-1974) κ.α.[8]

Ο Alexander υιοθέτησε τις συμμετοχικές θέσεις με έναν ιδιόρρυθμο τρόπο, που αναπτύσσεται εν εκτάσει στην τριλογία του για τις «γλώσσες προτύπων» (pattern languages)[9], θεωρώντας ότι είναι εφικτή η κατασκευή

ενός εύχρηστου λεξικού και συντακτικού του χώρου που θα προορίζεται για ευρεία δημόσια χρήση. Πίστευε ότι, έτσι, θα επετύγχανε τη σύνδεση του κόσμου των αναγκών με τον τρισδιάστατο κόσμο, χωρίς την άμεση μεσολάβηση ενός φθοροποιού παράγοντα, όπως ο επαγγελματίας αρχιτέκτων με τις εμμονές και το ιδιόλεκτό του.

Ωστόσο, την πιο ενδιαφέρουσα διάσταση στο κίνημα της συμμετοχής δεν την έδωσαν οι μαχητικές προσωπικότητες που θεωρούσαν ότι ερμηνεύουν τον προ-σχεδιαστικό κόσμο. Συνέβη μάλλον το αντίθετο: η πρόβλεψη, δηλαδή, υποδομών, σχεδιασμένων από αρχιτέκτονες, που θα επέτρεπαν τη συμμετοχή του χρήστη, όχι μόνον στο στάδιο του σχεδιασμού αλλά και της κατασκευής. Δείγματα αυτής της προσέγγισης υπάρχουν από την εποχή του advocacy planning, με προτάσεις όπως αυτές του Jona Friedman. Ωστόσο, το χαρακτηριστικότερο σύγχρονο παράδειγμα, κατά τη γνώμη μου, είναι ο Alejandro Aravena[10]. Το ενδιαφέρον είναι ότι ο Aravena έχει και τις δύο ταυτότητες, αφενός του εξπρεσιονιστή αρχιτέκτονα, με κτίρια όπως το Anacleto Angelini Innovation Center, ή η Casa Ocho Quebradas στη Χιλή, και, αφετέρου, του οργανωτή της συμμετοχής με τις ενότητες κατοικιών της *Elemental*.

Με όλα αυτά, ενισχύεται η αμφιβολία για το αν η σχέση μεταξύ του προ-σχεδιαστικού και του τρισδιάστατου σύμπαντος είναι σχέση αιτίου και αιτιατού, και πλανάται η υποψία ότι συνήθως τα πράγματα λειτουργούν διαφορετικά: ο τρισδιάστατος κόσμος παρέχει ευκαιρίες και υποδομές, και ο προ-σχεδιαστικός, δηλαδή οι κοινωνικές σχέσεις, προσαρμόζεται. Οι δύο μαζί δημιουργούν ένα νέο σύνολο με αλληλεπιδρώντα μέρη, κατά κανόνα μη προβλέψιμο από τον σχεδιασμό.

4 *Ήθος και έθος*

Πριν καταλήξουμε σε κάποια συμπεράσματα, ας παραμείνουμε για λίγο στην εκκίνηση αυτής της αλυσίδας και ιδίως στον όρο «ήθος». Και αυτό γιατί η χρήση της έννοιας του ήθους ή του ηθικού κανόνα στην αρχιτεκτονική γίνεται συνήθως λανθασμένα. Αναφέρεται, δηλαδή, πρωτίστως στην επαγγελματική συνείδηση ή/και συμπεριφορά του αρχιτέκτονα. Αν θέλουμε πράγματι να μιλήσουμε για «χωρική ηθική», θα πρέπει να καταφύγουμε αλλού. Γι' αυτό το ζήτημα θα κάνω μερικές σκέψεις παρακάτω, προς το τέλος αυτής της εισήγησης.

Επί του προκειμένου, η ελληνική γλώσσα διαθέτει δύο λέξεις που διαφέρουν μόνο στο πρώτο φωνήεν: τη λέξη «ήθος», που αντιστοιχεί στην αγγλική λέξη «morality», και τη λέξη «έθος», που αντιστοιχεί στις αγγλικές «ethos» και «ethics» και πλησιάζει περισσότερο στον όρο «συνήθεια»[11]. Απλοποιώντας λίγο τα πράγματα, θα λέγαμε ότι ο όρος ήθος ταιριάζει περισσότερο στο προ-σχεδιαστικό σύμπαν και στις υποτιθέμενες διαχρονικές αξίες που διέπουν το σύνολο της ανθρώπινης συμπεριφοράς, ενώ ο όρος έθος, με τονισμένο το στοιχείο της σχετικότητας, ταιριάζει περισσότερο στο σχεδιαστικό και τρισδιάστατο, πλησιάζοντας αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «κανόνες» ή «πρότυπα» κάθε εποχής και κάθε πολιτισμού, μέχρι και «μόδα».

Η αναζήτηση ήθους και έθους στην Τέχνη και της σχέσης μεταξύ τους συνδέεται με την προφανώς αβέβαιη απάντηση στο ερώτημα αν υπάρχει αντικειμενική αισθητική αξιολόγηση, που θα επέτρεπε κάθε φορά να συγκρίνουμε το έθος με το ήθος ή, καλύτερα, με παγκόσμιας ισχύος ηθικά πρότυπα, που, εκτός των άλλων, θα ήταν άμεσα μεταφράσιμα σε αισθητικούς κανόνες.

Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα αυτής της περιπλάνησης στους κόσμους της ηθικής και της αισθητικής είναι η στήριξη του αρχιτεκτονικού μοντερνισμού από μανιφέστα κοινωνικών αρχών. Είναι ένα φαινόμενο με παρουσία ακόμη και σήμερα, το οποίο κεφαλαιοποιήθηκε, επί παραδείγματι, στο σύνθημα «less aesthetics more ethics» της Μπιενάλε της Βενετίας του 2000[12], η οποία υποτίθεται ότι θα έδινε τη χαριστική βολή στις υπερβολές των μεταμοντέρνων.

Η στάση αυτή εμμέσως προβάλλει την άποψη ότι οι αρχές και οι βασικοί όροι της αισθητικής και της ηθικής είναι ομοειδείς, συγκρίσιμοι ή/και μεταφράσιμοι από τη μια φιλοσοφική κατηγορία στην άλλη. Κάτι τέτοιο θα σήμαινε διάφορα παράδοξα: ότι, λόγου χάρη, η ειλικρίνεια στη χρήση των υλικών δηλώνει ηθική ή φιλάνθρωπη στάση ζωής και, αντιστρόφως, ότι η φιλάνθρωπη κοινωνικοπολιτική ένταξη του αρχιτέκτονα ή το υποτιθέμενο ηθικό πλεονέκτημα μιας ιδεολογίας, την οποία ο αρχιτέκτων υιοθετεί, αποτελεί προϋπόθεση

για να παραγάγει ορθολογική και χρήσιμη αρχιτεκτονική[13]. Θεωρώ ότι και τα δύο επιχειρήματα δεν αντέχουν σε λογική βάσανο.

5 *Το ευανάγνωστο ως γενέτειρα σημασίας*

Πού οδηγεί η άποψη ότι μεταξύ του προ-σχεδιαστικού και του τρισδιάστατου σύμπαντος υπάρχει σχέση ασυμβατότητας ή ασάφειας και, κατά συνέπεια, ότι η πολυπόθητη καθολική σχεδιαστική συνέπεια αποτελεί δύσκολο στόχο;

Ας δοκιμάσουμε μια λίγο απλουστευτική αλλά πάντα ενδιαφέρουσα υπόθεση εργασίας, που είναι η εξής: η ερμηνεία των φαινομένων της αρχιτεκτονικής και της τέχνης μπορεί να διευκολυνθεί από την παραδοχή ότι τα φαινόμενα αυτά αποτελούν «γλώσσες» ή, με την ευρύτερη έννοια, «κώδικες». Στους κώδικες αυτούς, τελικό «σημαίνον» είναι το ίδιο το κτίριο ή το έργο τέχνης, ενώ αναζητείται και ένα αόριστο «σημαινόμενο», που πάντως θα μπορούσε να αντιστοιχηθεί με τις προσχεδιαστικές έννοιες που αναφέραμε προηγουμένως.

Για την αοριστία του σημαινόμενου, δηλαδή για τη δυσκολία μας να αποδώσουμε ακριβές νόημα ή σημασία[14] σε ένα έργο τέχνης, μας προϊδέασε, ελπίζω, η προηγηθείσα κατάθεση των απόψεών μου για το, μερικώς έστω, ασύμβατο ανάμεσα στον προ-σχεδιαστικό κόσμο και σε εκείνον των τριών διαστάσεων. Ανάλογη, και μάλλον μεγαλύτερη, δυσκολία συναντούμε και στην αντίστροφη πορεία, δηλαδή όταν σχεδιάζουμε, εκκινώντας από προγραμματικό περιεχόμενο και καταλήγοντας σε τρισδιάστατη σημαίνουσα μορφή.

Είναι ενδιαφέρον ότι έχουν διατυπωθεί απόψεις, όπως αυτή περί σχετικής αυτονομίας, που υποστηρίζουν ότι, στους κώδικες της τέχνης, το κύριο συστατικό του νοήματος πρέπει να αναζητηθεί στο περιβάλλον του ίδιου του κώδικα και όχι εκτός αυτού[15]. Με άλλα λόγια, για να βρούμε το νόημα ενός έργου τέχνης και ενός αρχιτεκτονήματος χρειάζεται να ανατρέξουμε λιγότερο σε προ-σχεδιαστικές έννοιες, όπως οι ηθικές επιταγές που οδηγούν τον αρχιτέκτονα, όπως οι διάχυτες κοινωνικές και πολιτικές πρακτικές, ή όπως το πρόγραμμα ενός κτιρίου. Το σημαντικότερο ποσό πληροφορίας θα το αντλήσουμε αν ανατρέξουμε στην ίδια τη δομή του έργου και στα έργα που επηρέασαν την τελική του μορφή.

Τι σημαίνει αυτό; Σημαίνει ότι η κατανόηση της δομής του κτιρίου από τον χρήστη, τον επισκέπτη ή τον απλό θεατή, παράγει το βασικό συστατικό του νοήματος. Σημαίνει δηλαδή ότι αυτή η ίδια η κατανόηση της δομής αποτελεί αισθητική αξία, η οποία μάλιστα φαίνεται να υπερέχει ποιοτικά από τις έμμεσες αναφορές, στις οποίες στηρίζεται ένα αρχιτεκτόνημα.

Αυτή η αισθητική αξία, την οποία παράγει η κατανόηση της δομής του έργου από τον «παραλήπτη», είναι λογικό να αποτελεί και στόχο του σχεδιασμού. Με άλλα λόγια, προτιμότερο θα ήταν για τον αρχιτέκτονα να προσχεδιάζει τις ποιότητες αυτές και να τις ανιχνεύει στις ιδέες του, παρά να προχωρεί σε εύκολη υιοθέτηση μεταφορικών κλισέ που υποτίθεται ότι υπηρετούν ηθικές ή ιδεολογικές αξίες, όπως, λόγου χάρη, «σεμνό και ειλικρινές κτίριο». Αρκεί να μην το παρακάνει και να μην οδηγείται σε αυτό που έχει ονομαστεί υπερβολική «εκ προθέσεως ένδειξη» (intentional indication)[16], οπότε στερεί από τον αναγνώστη το περιθώριο δημιουργικής ανάγνωσης του αρχιτεκτονήματος.

6 *Οι μορφικές γλώσσες και τα δυσεύρετα άτομά τους*

Η θεώρηση της αρχιτεκτονικής ως κώδικα, στηρίζεται στην παραδοχή ότι οι κώδικες ή οι «γλώσσες» της τέχνης και της αρχιτεκτονικής εντάσσονται σε μια τρίτη οικογένεια «γλωσσών», τις λεγόμενες «μορφικές γλώσσες», που διαφοροποιείται από τις δύο βασικές: από την οικογένεια των «φυσικών γλωσσών» αλλά και από εκείνη των «μαθηματικών γλωσσών».

Η διαφοροποίηση αυτή στηρίζεται στο γεγονός ότι τόσο το λεξικό όσο και το συντακτικό μιας μορφικής γλώσσας είναι πρακτικώς απεριόριστα. Όπως εντόπισε ο B.Hillier και η ομάδα του, αυτό συμβαίνει σε αντίθεση, αφενός, με τις φυσικές γλώσσες που χαρακτηρίζονται από ευρύτατο λεξικό και περιορισμένους

συντακτικούς κανόνες, αλλά και σε αντίθεση με τις μαθηματικές γλώσσες, όπου το απέραντο συντακτικό στηρίζεται σε σχετικά περιορισμένο λεξικό[17]. Η διαφορά των μορφικών γλωσσών από τις φυσικές και τις μαθηματικές γλώσσες στηρίζεται ακόμη στο γεγονός ότι, στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής, το δομικό συστατικό του αισθητικού μηνύματος –δηλαδή, η αναγνώριση της δομής του έργου– υπερέχει ποιοτικά ως μήνυμα, αν συγκριθεί με το συνειρμικό χαρακτηριστικό, δηλαδή με τις αναφορές σε άλλα κτίρια ή σε στυλιστικά ιδιώματα, στις οποίες στηρίζεται ή τις οποίες παράγει το έργο.[18]

Τα πράγματα δυστυχώς δεν είναι τόσο απλά σε ό,τι αφορά τη δομή του αισθητικού μηνύματος. Και αυτό οφείλεται στην αδυναμία μας να προσδιορίσουμε τι ακριβώς θεωρούμε ως θεμελιώδη ή στοιχειώδη μονάδα στην τέχνη και ιδίως στην αρχιτεκτονική, ώστε να μπορούμε να μιλήσουμε για λεξικό και για συντακτικούς ή, όπως μας αρέσει να τους ονομάζουμε στην αρχιτεκτονική, συνθετικούς κανόνες.

Είναι, λόγου χάρη, θεμελιώδης μονάδα ο άμεσα αντιληπτός κάθε φορά εσωτερικός χώρος των έξι πλευρών, ή μήπως είναι ο κόσμος των ορίων και των λεγομένων «ημι-ορίων»;[19] Μήπως είναι το κάθε τούβλο που συνθέτει έναν τοίχο, ή μήπως οι οικοδομικοί κανόνες που καθορίζουν τη μορφή των πλήρων και των κενών; Μήπως στοιχειώδεις μονάδες είναι οι έννοιες του σημείου, της γραμμής και της επιφάνειας που συνθέτουν τον μισβαντεροϊκό κόσμο αλλά και σημαντικό μέρος της ζωγραφικής του 20ού αιώνα, ή μήπως, τελικά, για να μιλήσουμε για στοιχειώδεις μονάδες, πρέπει κάθε φορά να έχουμε προαποφασίσει τον αρχιτεκτονικό ή εικαστικό κώδικα που χρησιμοποιούμε ή ερμηνεύουμε; Μήπως μοιάζει αυτή η προ-απόφαση με την επιλογή του «κλειδιού» στη μουσική;

Για να πλησιάσουμε μιαν απάντηση, θα μας βοηθούσε να ανιχνεύσουμε μια βασική ιδιότητα, που χαρακτηρίζει τους κώδικες επικοινωνίας, δηλαδή την «άρθρωση» (articulation). Με τον όρο άρθρωση περιγράφεται η ικανότητα ενός κώδικα να λειτουργεί σε περισσότερα του ενός επίπεδα και να καταλήγει σε έναν περιορισμένο αριθμό «ατόμων», που στερούνται αυτοτελούς νοήματος και μπορούν να συνδυαστούν μεταξύ τους με πολλούς τρόπους, παράγοντας σύνθετες νοηματικές ενότητες, τα λεγόμενα «συντάγματα».

Η φυσική γλώσσα έχει το πλεονέκτημα ότι, παρόλον ότι στο πρώτο επίπεδο άρθρωσης οι λέξεις της είναι, αν όχι άπειρες, τουλάχιστον ευάριθμες, η ύπαρξη ενός δευτέρου επιπέδου άρθρωσης της εξασφαλίζει μεγάλη διαχειριστική οικονομία, δεδομένου ότι μπορεί συνεχώς να παράγει πάμπολλες λέξεις από έναν πολύ μικρό αριθμό φωνημάτων ή γραφημάτων. Ανάλογα πράγματα θα περίμενε κανείς να συμβαίνουν και στις τέχνες και, στην περίπτωσή μας, στην αρχιτεκτονική, με τη διαφορά ότι, όπως ήδη σημειώσαμε, είναι δύσκολο και κατ' ανάγκην αυθαίρετο να ορίσει κανείς τη φύση των «ατόμων».[20]

Γενικότερα, αυτά που ανακαλύπτει κανείς ως χαρακτηριστικά των κωδίκων υψηλής τυποποίησης, όπως οι φυσικές γλώσσες, δεν είναι αυταπόδεικτο ότι υπάρχουν σε συνθετότερους κώδικες όπως η τέχνη και, ακόμη περισσότερο, η αρχιτεκτονική. Τονίζω αυτό το «συνθετότερους», γιατί ειδικά το αξιολογικό σύστημα της αρχιτεκτονικής εφάπτεται σε αυτοτελή πεδία της πραγματικότητας, όπως εκείνα που ορίζονται από την περίφημη τριάδα του Βιτρούβιου (firmitas, utilitas και venustas). Η firmitas περιγράφει τις ιδιότητες του κτιρίου ως ανθεκτικού φυσικού αντικειμένου και η utilitas τη δυνατότητά του να υπηρετήσει ανθρώπινες χρήσεις. Μόνον η venustas παραπέμπει στην έννοια του ωραίου (εκ του Venus) και θα μπορούσε ευθέως να συσχετιστεί με επικοινωνιακούς κώδικες. Χρειάζεται όμως προσοχή στο ότι η προβολή των άλλων δύο πάνω στη venustas αποτελεί, από μόνη της, μηχανισμό παραγωγής επικοινωνιακού υλικού, επειδή τροφοδοτεί χαρακτηρισμούς του κτιρίου που έχουν ή αποκτούν έμμεσα αισθητικό πρόσημο, όπως π.χ. η δήλωση της στιβαρότητας, της οικονομικότητας, της φιλικής προς το περιβάλλον συμπεριφοράς κ.ο.κ. Η τροφοδότηση αυτών των χαρακτηρισμών γίνεται τόσο με τον μηχανισμό του συνειρμού (connotation) όσο και με τον μηχανισμό της άμεσης δήλωσης ή ένδειξης (denotation, indication).

Η ισορροπία ανάμεσα σε αυτούς τους μηχανισμούς αποτελεί κρίσιμο παράγοντα για την τελική αισθητική ποιότητα του αρχιτεκτονήματος αλλά και για την κατανόηση των χαρακτηριστικών του από τον παρατηρητή ή τον χρήστη, ανάλογα με την κοινωνική του διαστρωμάτωση και το πολιτισμικό του υπόβαθρο. Ας σημειωθεί εδώ ότι, θεωρητικώς, αναμένεται οι παραδοσιακές κλειστές κοινωνίες να προσλαμβάνουν ευκολότερα τα δομικά χαρακτηριστικά από ό,τι οι κοινωνίες υψηλής εξειδίκευσης, στις οποίες το πλήθος των εποχιακών προτύπων και κανόνων όπως η μόδα, είναι πολύ μεγαλύτερο και περισσότερο ευμετάβλητο. Ωστόσο αυτό μένει να αποδειχθεί με την κατάλληλη έρευνα.

7 *Δομές υπερ-επιφάνειας*

Όπως ήδη σημειώθηκε, θα ήταν ευχής έργο αν οι ιδιότητες των φυσικών γλωσσών και ο υψηλός βαθμός τυποποίησής τους, μπορούσαν να αναγνωριστούν και στις γλώσσες ή τους κώδικες της τέχνης. Θα ήταν ενδιαφέρον αν μπορούσαμε να ορίσουμε, σε αυτούς τους κώδικες, επίπεδα άρθρωσης, γραφήματα, φωνήματα, συντακτικούς κανόνες κ.ο.κ. Για κακή μας τύχη, αυτό είναι πρακτικώς αδύνατον, παρά την ευκολία με την οποία συχνά μεταχειριζόμαστε τους όρους. Όπως σημειώνει και ο Eco για να περιγράψει αυτό το αδιέξοδο, «κάθε έργο τέχνης έχει τα χαρακτηριστικά μιας γλώσσας» (langue).[21]

Κατά τη γνώμη μου αυτό είναι σωστό και μπορεί να επεκταθεί στο ότι ένα αρχιτεκτόνημα δεν είναι ούτε καν η «ομιλία» μιας γλώσσας (parole), ακόμη και στις περιπτώσεις αρχιτεκτόνων με ευανάγνωστη προσωπική γραφή, όπως λόγου χάρη, ο Mies van der Rohe, ο Louis Kahn, ο Mario Botta, ο Frank Gehry, ο Santiago Calatrava, ο Alberto Campo Baeza κ.α. Ακόμη και στις περιπτώσεις αυτές, δεν μπορεί κανείς να ανακαλύψει εύκολα ένα επίπεδο ελαχίστων συμβόλων που δεν έχουν αυτοτελή σημασία και θα έμοιαζαν με τα φωνήματα ή γραφήματα της γλώσσας. Αν τα εντοπίζαμε, θα μπορούσαμε να τα συνδυάσουμε ώστε να βρούμε τη σύνθεση εκείνη που θα μας έδινε τις αρχιτεκτονικές «λέξεις», που θα συνέθεταν αρχιτεκτονικές «προτάσεις» και, τελικώς, ολοκληρωμένες οντότητες, όπως τα κτίρια και οι αστικοί σχηματισμοί. Παρά τη γοητεία που θα ασκούσε μια τέτοια απόπειρα και παρά το ότι, σε ορισμένες περιπτώσεις, φαίνεται παραπλανητικά εύκολη, είναι κατά βάθος επισφαλής. Δεν βλάπτει πάντως να συνεχίζουμε τις προσπάθειές μας. Τέτοιες προσπάθειες θα εντάσσονταν στον σκληρό πυρήνα της αρχιτεκτονικής ως θεωρίας και επιστήμης. Ατυχώς, το κύριο σώμα της τρέχουσας θεωρίας υιοθετεί περισσότερο χαρακτηριστικά κριτικού και μεταφορικού λόγου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι στερείται οξύτητας και μεταδοτικότητας. Τα μεγάλα ερωτήματα όμως παραμένουν.

Στην τέχνη, λοιπόν, και ιδίως στην αρχιτεκτονική, τα πράγματα είναι δυσκολότερα από ό,τι σε κώδικες με υψηλή τυποποίηση όπως οι φυσικές γλώσσες. Στην τέχνη, όμως, εμφανίζεται και ένα φαινόμενο που παρατηρούμε και στη φυσική γλώσσα, όταν αυτή διευρύνει τον καθαρά επικοινωνιακό της χαρακτήρα και μετατρέπεται σε ποίηση ή σε πρόζα. Αυτό το φαινόμενο εξηγεί, κατά κάποιον τρόπο, και την πολλαπλότητα των αναγνώσεων ενός έργου τέχνης. Για να περιγράψουμε καλύτερα αυτό το φαινόμενο, ας ξεκινήσουμε από τη διάσημη πρόταση του Noam Chomsky «colorless green ideas sleep furiously» (άχρωμες πράσινες ιδέες κοιμούνται οργισμένα). Η πρόταση αυτή παρουσιάστηκε ως τυπικό παράδειγμα πρότασης γραμματικά μεν ορθής αλλά κενής σημασιολογικά. Το πόσο, όμως, η απόδοση νοήματος «παραμονεύει» στην τέχνη, το δείχνουν πολλές, σατιρικών μεν προθέσεων αλλά και εξαιρετικά επιτυχείς, απόπειρες να αποδοθεί ποιητικό νόημα στην πρόταση αυτή. Λόγου χάρη, σε έναν διαγωνισμό στο Stanford University, όρος ήταν οι διαγωνιζόμενοι να αποδώσουν νόημα στην πρόταση του Chomsky από τα συμφραζόμενα, χρησιμοποιώντας μέχρι 100 λέξεις πρόζας ή 14 στίχους ποίησης. Ένα βραβευμένο παράδειγμα από τον διαγωνισμό αυτόν ήταν το ακόλουθο ευρηματικό κείμενο του C.M. Street:

“Μπορεί να είναι μόνο η σκέψη μας για πρασινάδα, που μας ωθεί το φθινόπωρο να αγοράσουμε αυτά τα αδρανή λευκά κομμάτια φυτικής ύλης που καλύπτονται από ένα καφέ δέρμα σαν χαρτί, να τα φυτέψουμε και να τα φροντίσουμε με αγάπη. Για μένα, είναι ένα θαύμα ότι, κάτω από αυτό το περίβλημα, αυτά τα αδρανή κομμάτια φυτικής ύλης εργάζονται αόρατα με τόσο γρήγορο ρυθμό, για να μας δώσουν την ξαφνική υπέροχη ομορφιά των βολβών που ανθίζουν την άνοιξη. Ενώ ο χειμώνας βασιλεύει, η γη αναπαύεται αλλά αυτές οι άχρωμες πράσινες ιδέες κοιμούνται οργισμένα (colorless green ideas sleep furiously).”[22]

Το συναρπαστικό με τέτοιες απόπειρες είναι ότι δείχνουν ότι κάθε κατασκεύασμα, που διεκδικεί ή όχι την ταυτότητα έργου τέχνης και που πιθανόν να βρίσκεται και στα όρια του νοηματικού κενού, μπορεί να αποτελέσει υπόστρωμα για τη δημιουργία ενός άλλου έργου πλήρους νοήματος. Δείχνουν επίσης και ότι απλές επικοινωνιακές δομές, έστω και κενές ή αποτυχημένες σημασιολογικά, μπορούν να αποκτήσουν νέο νόημα σε τελείως διαφορετικά πεδία με νέα συμφραζόμενα, με τον ίδιο τρόπο που λειτουργεί ένας πίνακας κολλάζ. Πρόκειται για μια διαδικασία που συνήθως αποκαλούμε «ποιητική» και, με πιο τεχνικούς όρους, θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε «παραγωγή δομών υπερ-επιφάνειας» ή «δομών ανώτερης τάξης», συνηθισμένων στην αρχιτεκτονική και στον τρισδιάστατο κόσμο της. Μάλιστα, δεν θα ήταν άχρηστο να συσχετίσει κανείς τέτοιες δομές με την αισθητική αξία τού «πλεονάζοντος» στην αρχιτεκτονική, αλλά αυτή η έννοια ανοίγει μια μεγάλη συζήτηση, που δεν μπορεί να γίνει στο στενό πλαίσιο αυτής της εισήγησης.

Το δυσκολότερο, για τις ποιητικές διαστάσεις της αρχιτεκτονικής, έρχεται όταν επιχειρούμε να προσεγγίσουμε τις προ-σχεδιαστικές έννοιες, που περιέγραψα προηγουμένως, όπως το ήθος, οι κοινωνικές πρακτικές και οι προγραμματικές επιταγές, όταν μας δίδονται με τη μορφή καταλόγων ή κειμένων. Δεν είναι ιδιαίτερα δύσκολο, λόγου χάρη, να μετατρέψει κανείς το οργανόγραμμα ενός σύνθετου κτιρίου σε ένα σύστημα χώρων. Το ζήτημα είναι ότι, αν το κάνει με την τεχνική ακρίβεια που συνήθως του ζητεί ο πελάτης του, το προϊόν που καταρχήν θα προκύψει δεν θα είναι ακριβώς αρχιτεκτόνημα. Το πραγματικό αρχιτεκτόνημα θα προκύψει μετά από συνεχείς «συντακτικές» διορθώσεις στο κάθε φορά υπό επεξεργασία επίπεδο βάθους, και μετά από συνεχή διακίνηση, δίκην εκκρεμούς, από την επιφάνεια (ή και την ποιητική υπερ-επιφάνεια που αναφέραμε προηγουμένως) στο βάθος και από τη λεπτομέρεια στην κεντρική ιδέα και, μάλιστα, με πολλαπλές άτυπες εναλλακτικές πορείες: άλλοτε διορθώνουμε τη θέση μιας μάζας επιστρέφοντας στην υφή τού εξωτερικού της περιβλήματος, άλλοτε επεμβαίνουμε στον βαθμό διάτρησης επιστρέφοντας στην οργάνωση μιας κάτοψης, άλλοτε στο γεωμετρικό σύστημα οργάνωσης επιστρέφοντας στη σχέση των υλικών κ.ο.κ. Ανάλογη πορεία ακολουθούμε και όταν «διαβάζουμε» ένα κτίριο είτε ως σύνολο εικόνων, σχεδίων και περιγραφών, είτε ως τρισδιάστατο χώρο, τον οποίο επισκεπτόμαστε ή βιώνουμε, για πρώτη φορά ή καθημερινά.

8 *Μοντερνισμός και αμφισβητήσεις*

Τι συμβαίνει λοιπόν με αυτές τις προ-σχεδιαστικές έννοιες που δεν ανήκουν στον έστω και πολύπλοκο ή ασαφή αρχιτεκτονικό «κώδικα»; Ιστορικά, έχει συμβεί να «διατρήσουν» οι έννοιες αυτές, με τη μεταφορική τους σημασία, την κριτική και τη θεωρία της αρχιτεκτονικής. Επί παραδείγματι, δεν θεωρήθηκε παράδοξο, ιδίως στο μοντέρνο κίνημα, αλλά ακόμη και στον μεταμοντέρνο αντίλογο, να ομιλεί κανείς μεταφορικά για ήθος, συνέπεια και ειλικρίνεια στην αρχιτεκτονική, εννοώντας κυρίως τους κανόνες που διέπουν την επιλογή των υλικών, την καθαρότητα της γεωμετρίας του κτιρίου, τη διάκριση των φερόντων από τα μη φέροντα στοιχεία κ.α.

Ιδιαίτερα οι έννοιες της συνέπειας και της ειλικρίνειας χρησιμοποιήθηκαν μεταφορικά ως οπλοστάσιο του μοντέρνου κινήματος σε όλα τα επίπεδα μελέτης του κτιρίου και σε όλες τις κλίμακες επεξεργασίας. Αξιοποιήθηκαν, μάλιστα, οι «ομπρέλες» διάσημων αξιωματικού τύπου αποφθεγμάτων, όπως το «less is more» (Ludwig Mies van der Rohe) ή όπως το «either-or» (Søren Kierkegaard), σε αντιπαράθεση με τα «less is a bore» και «both-and» του Robert Venturi και τουλάχιστον μιας μερίδας των λεγόμενων μεταμοντέρνων.

Επί τη ευκαιρία, δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι με τον όρο «μεταμοντέρνο» οι ιστορικοί της αρχιτεκτονικής αναφέρονται συνήθως σε δύο ευδιάκριτα και μάλλον αντίθετα ρεύματα, τον αμερικανικής προέλευσης «νεο-ρεαλισμό» και τον ιταλικής προέλευσης «νεο-ρασιοναλισμό». Ωστόσο, οι επιθετικές διακηρύξεις και των δύο, τόσο του Venturi και των άλλων νεορεαλιστών, όσο και των Ιταλών νεορασιοναλιστών της λεγόμενης Tendenza, περιορίζουν –και αδικούν, σε έναν βαθμό– τις αναζητήσεις που εκφράζουν τα αρχιτεκτονικά ρεύματα στο δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνα και την εσωτερική δυναμική που οι αναζητήσεις αυτές περικλείουν. Στην πραγματικότητα, όλα αυτά τα ρεύματα, συμπεριλαμβανομένου του λεγόμενου «αποδομητισμού» (deconstruction) αλλά και των συνεχιστών του μοντέρνου (late-modernism), έχουν εμφανώς τροφοδοτήσει τον μορφολογικό πλούτο της σημερινής αρχιτεκτονικής του «anything goes».

Είναι προφανές ότι ο πλούτος αυτός οφείλει την ύπαρξή του και στη νέα συνθήκη και, συγκεκριμένα, στις μορφοπλαστικές, σχεδιαστικές και απεικονιστικές δυνατότητες των μηχανών, στην επικοινωνιακή έκρηξη σε ό,τι αφορά την ταχύτητα κυκλοφορίας των εικόνων και των ιδεών και, πέραν αυτών, στην κατακόρυφη εξέλιξη της δομικής τεχνολογίας και των νέων υλικών. Αλλά είναι, επίσης, προφανές ότι τόσο ο μοντερνισμός, όσο και οι διάφορες μεταμοντέρνες τάσεις, δημιούργησαν ένα ισχυρό υπόστρωμα που ανατροφοδότησε τον νοηματικό πλούτο της αρχιτεκτονικής. Κατά τη γνώμη μου, ο νοηματικός αυτός πλούτος έχει χαλαρή σχέση με αυτές που ονομάσαμε «προ-σχεδιαστικές» έννοιες και αφορά κυρίως το ίδιο το σώμα της αρχιτεκτονικής. Έτσι, θα τολμούσα να πω ότι η ηθική διάσταση της αρχιτεκτονικής είναι λιγότερο εξωγενής και περισσότερο εσωτερική της υπόθεση: θα έλεγα «ενδογενής».

9 *«Anything goes» και «εκ προθέσεως ένδειξη»*

Αν έπρεπε να συνδεθεί με κάποιον τρόπο η σημερινή αρχιτεκτονική με την ανάλυση που προηγήθηκε, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε ένα, κατά τη γνώμη μου, προφανές φαινόμενο που χαρακτηρίζει την τρέχουσα αρχιτεκτονική και στο οποίο ήδη αναφερθήκαμε: αυτό της υπερβολικής «εκ προθέσεως ένδειξης» (intentional indication). Το φαινόμενο, δηλαδή, όπου η υπερβολική προβολή των μορφολογικών, κυρίως, προθέσεων του αρχιτέκτονα δεν αφήνει παρά μόνον περιορισμένα περιθώρια δημιουργικής ανάγνωσης του αισθητικού μηνύματος από τον παραλήπτη.

Τα παραδείγματα εκ προθέσεως ένδειξης στην πρόσφατη αρχιτεκτονική παραγωγή είναι πλέον ευάριθμα, χωρίς αυτό να σημαίνει, κατ' ανάγκην, ότι μειονεκτούν σε αρχιτεκτονική ποιότητα. Αυτή δεν παύει να εξαρτάται από τη δεξιότητα του δημιουργού, τη γνώση του métier αλλά και την ταυτότητα του παραλήπτη. Ούτως ή άλλως, η αρχιτεκτονική πλέον συνδέεται πολύ περισσότερο με την κυκλοφορία της εικόνας και τα βασικά συνθετικά εργαλεία της, δηλαδή η μίμηση, η αφαίρεση, το ελλείπον και το πλεονάζον, αλλάζουν προσανατολισμό μειώνοντας τους δεσμούς με τις κοινωνικές επιταγές. Και αυτό ισχύει παρά τις δικαιολογημένες προσπάθειες σημαντικών θεσμών να υποστηρίξουν την αντίθετη τάση, όπως η πρόσφατη απονομή των βραβείων Mies van der Rohe και Pritzker στους Lacaton και Vassal, που προβάλλει, μεταξύ άλλων, τα λειτουργικώς –αλλά και μορφολογικώς– ευρηματικά έργα τους όπως ο μετασχηματισμός των μπλοκ κατοικίας στο Bordeaux.[24]

Ανεξάρτητα από αυτές τις αναλαμπές, οι αρχιτεκτονικοί κώδικες, αυτοί που γνωρίζαμε μέχρι το τέλος του εικοστού αιώνα, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, κλονίζονται και ετοιμάζονται οι διάδοχοί τους. Πράγμα, άλλωστε, αναμενόμενο.

Σημειώσεις

[1] Το κείμενο αυτό βασίζεται στην ομότιτλη εισήγηση του Α. Κωτσιόπουλου, που παρουσιάστηκε στο πανελλήνιο συνέδριο με διεθνή συμμετοχή *«Διαπλοκές του χώρου: ήθος, κοινωνικές πρακτικές, αρχιτεκτονική»*, (επιμ. Κυριακή Τσουκαλά) ΑΠΘ 21-5-2021 έως 23-5-2021 και είναι δημοσιευμένη στον τόμο Α' των Πρακτικών του Συνεδρίου, Εκδόσεις Επίκεντρο 2021, σελ. 41 – 52.

[2] Αρχιτέκτων, ομότιμος καθηγητής ΑΠΘ, αντεπιστέλλον μέλος της Ακαδημίας Αθηνών.

[3] Οι λεγόμενες «7 αδελφές» είναι το Ξενοδοχείο Ukraina, το Κρατικό Πανεπιστήμιο, το Υπουργείο Εξωτερικών, το Ξενοδοχείο Leningradskaya, το κτίριο κατοικιών Kotelnicheskaya, το κτίριο κατοικιών Kudrinskaya, το διοικητικό κτίριο στην Κόκκινη Πύλη, αλλά και κτίρια σε άλλες πόλεις της Ε.Σ.Σ.Δ.

[4] 1909-1914, αρχιτέκτων William Kendall, για λογαριασμό του γραφείου McKim, Mead & White. Δεν πρέπει να συγχέεται με το, προγενέστερό του κατά ένα αιώνα και γειτονικό του, Δημαρχείο της Νέας Υόρκης (NY City Hall, 1812).

[5] Εξαίρεση αποτελούν οι σχετικά πρόσφατες απόπειρες σχεδιασμού πύργων κατοικίας, όπου η παρουσία εξωστών και η ανάγκη φυσικού φωτισμού και αερισμού φαίνεται να τους διαφοροποιούν σημαντικά από εκείνους των γραφείων. Βλ. ιδιαίτερα τον πύργο κατοικιών των Herzog & de Meuron στη Βηρυτό, τα συγκροτήματα των BIG στην Κοπεγχάγη, την Ν. Υόρκη κ.α.

[6] Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον Stanford Anderson, βλ. σχετικά "Quasi-Autonomy in Architecture: the search for an 'in-between'" *Perspecta*, The MIT Press, Vol. 33, (2002), pp. 30-37. Σε ακριβή μετάφραση ο λατινικός όρος «quasi» σημαίνει «σχεδόν» ή «περίπου».

[7] Ch. Alexander (1964), *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, B. Hillier, J. Hanson (1984), *The Social Logic of Space* και B. Hillier (1996), *Space Is the Machine*, και τα δύο από την Cambridge University Press.

[8] Για τον συμμετοχικό σχεδιασμό και τη σχετική βιβλιογραφία βλ. Α.Μ. Κωτσιόπουλος (1975), *Η συμμετοχή στις αρχιτεκτονικές δράσεις: η συμμετοχή σαν πρίσμα για την έρευνα του τεχνητού περιβάλλοντος*, Θεσσαλονίκη

(διδακτ. διατριβή).

[9] Ch. Alexander et al., *The Oregon Experiment* (1975), *A Pattern Language* (1977), *The Timeless Way of Building* (1979), όλα από την Oxford University Press.

[10] Ο Aravena τιμήθηκε για το έργο του με το Pritzker Prize 2016.

[11] Στην αγγλική γλώσσα χρησιμοποιείται η λέξη «ethos» και με τις δύο σημασίες, κυρίως όμως εκείνη της «συνήθειας». Η λέξη αυτή χρησιμοποιήθηκε, ως γενικότερη, και στον αγγλικό τίτλο της παρούσας εισήγησης.

[12] «Less aesthetics more ethics»: το κεντρικό θέμα της Biennale της Βενετίας του 2000, με επιμελητή τον Massimiliano Fuksas.

[13] Αν ίσχυε κάτι τέτοιο, θα διέψευδε μερικά από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα στην ιστορία της αρχιτεκτονικής, όπως εκείνο του G. Terragni.

[14] Στο παρόν κείμενο, οι όροι «νόημα» και «σημασία» χρησιμοποιούνται εναλλακτικά.

[15] Το ζήτημα της συγκρότησης του αισθητικού μηνύματος αναπτύχθηκε στο Α. Κωτσιόπουλος (2017) «Σημειώσεις για τη συγκρότηση του αισθητικού μηνύματος στην αρχιτεκτονική» στο: Π. Πάγκαλος, Στ. Αλιφραγκής (επιμ.), *Citylab_2016: Έρως, Αρχιτεκτονική, Πόλη,* Εκδόσεις PrintUp.

[16] Για το ζήτημα αυτό βλ. Juan Pablo Bonta (1979), *Architecture and its Interpretation: a Study of Expressive Systems in Architecture*, Lund Humphries.

[17] Τα θέματα αυτά αναπτύσσονται διεξοδικά από τον B.Hillier και την ομάδα του στο UCL, σε σειρά από δημοσιεύσεις και, συγκεφαλαιωτικά, στα δύο βασικά τους βιβλία (βλ. προηγουμένως, σημ. 7).

[18] Οι όροι στην αγγλική είναι denotation, connotation. Προτιμήθηκε η απόδοση του connotation με την εύηχη ελληνική λέξη «συνειρμός», αντί άλλων που θεωρούνται πιστότερες.

[19] Η έννοια του «ημιορίου» χρησιμοποιήθηκε στο συγγραφικό έργο του Δ. Α. Φατούρου και αναφέρεται σε όρια που επιτρέπουν την οπτική συνέχεια είτε μέσω γεωμετρίας είτε μέσω διαφάνειας του υλικού.

[20] «συμβόλων» κατά Pierce

[21] U. Eco (1976), *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, στα ελληνικά: (1988), *Θεωρία Σημειωτικής,* εκδόσεις Γνώση, μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη, σελ. 417.

[22] Η φράση του Chomsky αναφέρεται στο: N. Chomsky (1957), *Syntactic Structures,* Mouton & Co. Το κείμενο του Street στα αγγλικά είναι: «It can only be the thought of verdure to come, which prompts us in the autumn to buy these dormant white lumps of vegetable matter covered by a brown papery skin, and lovingly to plant them and care for them. It is a marvel to me that under this cover they are laboring unseen at such a rate within to give us the sudden awesome beauty of spring flowering bulbs. While winter reigns, the earth reposes but these *colorless green ideas sleep furiously*». Προκύπτει με τον χειρισμό αυτόν το ερώτημα αν, στην θεωρητικώς άνευ νοήματος πρόταση του Chomsky, κρύβεται ένα σύνολο από εν υπνώσει σημασίες, που αποκαλύπτονται ανάλογα με την επιλογή και τον πλούτο των συμφραζομένων. Το ενδεχόμενο αυτό έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον όταν το φανταστεί κανείς στην αρχιτεκτονική, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις επανάχρησης και ανασχεδιασμού ενός κτιρίου. Ανάλογα αναμένει κανείς στη ζωγραφική κ.ο.κ. Βλ. σχετικά και στα: Α. Κωτσιόπουλος (2018) «Η εκτέλεση της αρχιτεκτονικής» στο: Π. Πάγκαλος, Στ. Αλιφραγκής (επιμ.), *Citylab_2017: Χρόνος, Αρχιτεκτονική, Τέχνη,* Εκδόσεις PrintUp και Α. Κωτσιόπουλος (2019) «Το ‘σώμα’ του λόγου περί αρχιτεκτονικής» στο: Π. Πάγκαλος, Στ. Αλιφραγκής (επιμ.), *Citylab_2018: Σώμα, Αρχιτεκτονική, Τέχνη,* Εκδόσεις Digiland

[23] Εισηγήσεις του συγγραφέα στο Citylab και σχετικά άρθρα στο *EAR* (*Edinburgh Architecture Research*). Βλ. κυρίως A. Awadalla, A. Kotsiopoulos, Th. Maravelias (1976), «Description and descriptors in architecture», EAR 3/1976, A. Awadalla, A. Kotsiopoulos, Th. Maravelias (1976), «Description and descriptive theories in architecture», *EAR* 4/1977, Α. Κωτσιόπουλος (1985, 1994), *Κριτική της αρχιτεκτονικής θεωρίας*, University Studio Press, όπως και τις 6 διαλέξεις του Leonard Bernstein στα Norton Lectures στο Harvard για τη δομική ανάλυση της μουσικής, που εκδόθηκαν σε τόμο το 1976 (L. Bernstein (1976), *The Unanswered Question*, Harvard University Press).

[24] Lacaton & Vassal architectes, Frédéric Druot Architecture και Christophe Hutin Architecture