

Σημειώσεις για τη συγκρότηση του αισθητικού μηνύματος στην αρχιτεκτονική¹

Αναστάσιος Μ. Κωτσιόπουλος
Αρχιτέκτων, Ομότιμος Καθηγητής Α.Π.Θ.

1.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους οργανωτές -και ιδιαίτερα τους συναδέλφους Σταύρο Αλιφραγκή, Παναγιώτη Πάγκαλο και τους συνεργάτες τους- για την τιμητική πρόσκληση να συμμετάσχω στο CityLab 2016. Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω τα τιμώμενα πρόσωπα, την Σουζάνα και τον Δημήτρη Αντωνακάκη για την προσφορά τους στην ελληνική αρχιτεκτονική, για την εξαιρετική χθεσινή τους εισήγηση -ένα είδος επιστημονικής αυτοβιογραφίας- αλλά και για την ευκαιρία που μας δίνουν να συγκεντρωθούμε εδώ και να μιλήσουμε αμέσως ή εμμέσως για το έργο τους αλλά και για άλλα ενδιαφέροντα ζητήματα.

Ομολογώ την αμηχανία μου όταν μου έγινε γνωστό το θέμα «Πόλη-αρχιτεκτονική-έρωτας». Ανέτρεξα καταρχήν, πρωτίστως, στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη αναζητώντας, κυρίως, το πώς ερμήνευσαν το έργο τους και τα περί έρωτος σύγχρονοι διανοητές όπως ο Παναγιώτης Μιχαηλίδης² και ο Μανώλης Ανδρόνικος³.

Η αλήθεια είναι ότι, παρά τις προσπάθειες μεταφοράς ή αναγωγής και παρά τις όποιες νοητικές ασκήσεις, δεν κατάφερα να προχωρήσω πέραν των μάλλον δύσχρηστων για την αρχιτεκτονική προεκτάσεων, τις οποίες προσφέρει τόσο το ίδιο το «Συμπόσιο» του Πλάτωνα, όσο και οι εικαστικές ή μουσικές απεικονίσεις του, όπως, λόγου χάρη, ένας εντυπωσιακός πίνακας του Anselm Feuerbach, εκπροσώπου του γερμανικού κλασικισμού τον 19^ο αιώνα ή όπως η «Σερενάτα για βιολί και ορχήστρα για το Συμπόσιο του Πλάτωνα» (1954) του Leonard Bernstein. Ειδικά, όταν ακούσει κανείς τη σερενάτα, καταλαβαίνει ότι δεν έχει καμία προφανή σχέση ούτε με το «Συμπόσιο» ούτε με τον έρωτα. Απλώς, όπως άλλωστε θα όφειλε, παραπέμπει στο υπόλοιπο έργο του Bernstein και στα εξαιρετικά μορφολογικά χαρακτηριστικά αυτού του έργου, που επιδέχεται όσες ερμηνείες μπορεί να φανταστεί ο κάθε ακροατής. Οφείλω να πω ότι περισσότερο με συγκίνησε ένα αναπάντεχο εύρημα στο διαδίκτυο: η εικόνα του αστεροειδούς 433 Eros⁴, ενός μάλλον απειλητικού για τη γη γεωπλήθιου αντικειμένου, γοητευτικού όμως για τις εξαιρετικές καμπύλες του. Κατέληξα γρήγορα σε μίαν αυτοσχέδια -αν και άχρηστη για το θέμα μας- εξήγηση του ονόματος που του αποδόθηκε: συνδυάζει το στοιχείο της μορφικής γοητείας με εκείνο της ενδεχόμενης απειλής, γνωστά και τα δύο συστατικά του έρωτος.

Συνεχίζοντας την ακροβατική αναφορά στον Πλάτωνα και αναζητώντας προσφορότερες για την τέχνη αναλογίες, θα έλεγα ότι, βλέποντας τα Πλατωνικά στερεά⁵, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι ενδεχομένως έχουν μεγάλο ενδιαφέρον για

την κρυσταλλογραφία αλλά, αυτά καθ' εαυτά, εξ αιτίας της ίδιας της τελειότητάς τους, εκφράζουν ένα κόσμο ιδεών και ένα μορφολογικό όριο, που είναι υπερβολικά προφανές και κανονικό για να αποτελέσει ενδιαφέροντα αρχιτεκτονικό κανόνα.

Αν αυτά τα στερεά μας είναι ανεπαρκή ως αισθητικά πρότυπα, ποιό είναι το πραγματικό περιεχόμενο του αισθητικού μηνύματος της αρχιτεκτονικής και ποιον ρόλο παίζει ο έρωσ; Θα έκανα την γρήγορη παραδοχή να προχωρήσω σε ένα πολύ πεζό ορισμό του έρωτος, μιλώντας για μια «ίωση», απαραίτητη για την αναπαραγωγή και κυρίως για μια κατάσταση εξιδανίκευσης του «αντιπάλου» προσώπου, ώστε να δημιουργηθεί η έλξη. Μάλιστα, είχα μπει στον πειρασμό να σας δείξω και μια διαφάνεια με τον χημικό τύπο του έρωτα αλλά δυστυχώς ο τύπος αυτός δεν έχει ακόμη εφευρεθεί αν και είμαστε αρκετά κοντά πλέον. Μιλούμε, λοιπόν, για ένα σύστημα *μεροληπτικής αλλοίωσης* της πραγματικότητας, ίσως και για μιαν απομάκρυνση από την αδιάφορη κανονικότητα.

Αντιλαμβάνεστε ότι, όταν χρησιμοποιούμε τις λέξεις αυτές, βρισκόμαστε σε ένα κόσμο μεταφοράς και όχι κυριολεξίας. Η κυριολεκτική σημασία του όρου «έρως» και το αισθητικό μήνυμα της αρχιτεκτονικής έχουν μικρή συμβατότητα. Είναι άλλος ο κόσμος των εικόνων, των σχημάτων και του χώρου και άλλος ο κόσμος του έρωτα και των ανθρωπίνων σχέσεων. Βεβαίως, στον κόσμο της καθημερινής εμπειρίας, υπάρχουν εσωτερικές συνδέσεις που αφορούν τη συναισθηματική φόρτιση του δημιουργού ή του χρήστη του χώρου. Δεν υπάρχει όμως προφανής οργανική σχέση ανάμεσα στους κόσμους αυτούς και τα εννοιολογικά τους συστήματα παρά μόνον μέσα από τη χρήση μεταφοράς. Αυτήν ακριβώς τη μεταφορική χρήση του όρου «έρως» θα επιχειρήσω να αξιοποιήσω στη σημερινή μου εισήγηση.

2.

Κατά καιρούς, έχει υιοθετηθεί η άποψη για το ημιαυτόνομο της αρχιτεκτονικής, με την έννοια ότι η αρχιτεκτονική «γλώσσα» έχει τους δικούς της κανόνες. Θα κάνω μια προσπάθεια να σας μιλήσω για αυτή τη γλώσσα ανασύροντας μερικά από τα επιχειρήματα που είχα αναπτύξει στην «*Κριτική της Αρχιτεκτονικής Θεωρίας*» πριν από 30 περίπου χρόνια.

Αρχίζω κατ' ευθείαν με τις απόψεις ενός ανθρώπου του οποίου η προσφορά δεν έχει ίσως αναγνωριστεί όσο θα έπρεπε, κατά τη γνώμη μου όμως είναι από τους σημαντικότερους θεωρητικούς της αρχιτεκτονικής τις τελευταίες δεκαετίες. Αναφέρομαι στον Bill Hillier. Ο Hillier έχει γράψει για διάφορα ζητήματα που σχετίζονται, έστω και εμμέσως, με το θέμα μας και ιδίως για τη φύση του αρχιτεκτονικού μηνύματος και, πριν από αυτό, για τη φύση της «αρχιτεκτονικής γλώσσας», αν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αυτόν τον όρο. Η ουσία των απόψεων αυτών είναι ότι το νόημα της αρχιτεκτονικής είναι η ίδια η δομή της, ή

ακριβέστερα, ότι το κύριο συστατικό του αισθητικού μηνύματος που παράγει ένα κτίριο προέρχεται από την αναγνώριση της δομής του.

Αυτή η παρατήρηση, εμμέσως πλην σαφώς, μας παραπέμπει και στις αρχές του μοντερνισμού, με την έννοια ότι ο μοντερνισμός κατ' εξοχήν υιοθετεί ως ιδεολογικό πρόταγμα αυτή την άποψη ότι, δηλαδή, η δομή είναι το μήνυμα. Και είναι άλλο πράγμα το βαθύ αυτό δομικό συστατικό του μηνύματος και άλλο πράγμα οι διάφοροι συνειρμοί, οι ομοιότητες και οι αναλογίες. Ακόμη και η τοπικότητα, αν και είναι κατ' αρχήν συνειρμική επιλογή, πρέπει να προσέξουμε ότι συχνά ξεφεύγει από την εύκολη λύση των επιφανειακών αναλογιών και διεισδύει στον πυρήνα της δομής. Τα τιμώμενα πρόσωπα, μάλιστα -η Σουζάνα και ο Δημήτρης Αντωνακάκης- είμαι βέβαιοι ότι καταλαβαίνουν πολύ καλά αυτό που θέλω να πω.

Ας συνεχίσουμε, όμως, την συζήτηση για τις «γλώσσες» για να καταλάβουμε καλύτερα αυτό το επιχείρημα. Έγραφα λοιπόν στην «Κριτική» παραπέμποντας στις παρακάτω κρυστάλλινες σαφήνειας θέσεις του B. Hillier και της J. Hanson από το «The Social Logic of Space», που για μένα περιγράφουν την πεμπουσία της αρχιτεκτονικής και της τέχνης.

«Η αρχιτεκτονική αλλά και η τέχνη γενικότερα δεν είναι μια από τις λεγόμενες 'φυσικές γλώσσες' (natural languages). Οι φυσικές γλώσσες αναπαριστούν τον κόσμο όπως εμφανίζεται, δηλαδή μεταφέρουν νοήματα που σε καμία περίπτωση δεν έχουν σχέση με την ίδια τη γλώσσα. Κατ' επέκταση, έχουν δύο χαρακτηριστικά: πρώτο, διαθέτουν ένα σύνολο από ανεξαρτητοποιημένα και αυτοτελή μορφικά στοιχεία (τις λέξεις) και μια τυπική ή συντακτική δομή που επιτρέπει μια απειρία ακόμη και φράσεων που είναι άφογες συντακτικά αλλά κενές νοηματικά. Οι φυσικές γλώσσες χαρακτηρίζονται από μια περιορισμένη σύνταξη και ένα ευρύτατο λεξικό (.....) Η αρχιτεκτονική, επίσης, δεν είναι μια από τις 'μαθηματικές γλώσσες' (mathematical languages) που, αντιθέτως, διαθέτουν πολύ περιορισμένο λεξικό και ευρύτατη σύνταξη. Οι μαθηματικές γλώσσες δεν αναπαριστούν παρά μόνο τη δική τους δομή και τα λεξικά τους στοιχεία είναι απογυμνωμένα από οτιδήποτε εκτός από τις τελείως αφηρημένες και παγκόσμιες ιδιότητες, όπως 'μέλος ενός συνόλου', 'υπάρχειν' κ.ο.κ. Χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τις πιο αφηρημένες μορφές τάξης του πραγματικού κόσμου, επειδή κατορθώνουν να εγγίζουν βαθύτατα επίπεδα των δομών και, έτσι, στα επίπεδα αυτά και μόνον, άπτονται της πραγματικότητας (.....). Οι μορφικές γλώσσες (morphic languages) έχουν κοινά χαρακτηριστικά με τις δύο προηγούμενες, είναι όμως σαφώς διαφορετικές. Παίρνουν από τις μαθηματικές γλώσσες το περιορισμένο λεξικό (δηλαδή την ομογένεια των πρωταρχικών μορφικών στοιχείων), την κυριαρχία της συντακτικής δομής πάνω στη σημασιολογική αναπαράσταση,

την ιδιότητα του να κτίζουν τις δομές τους πάνω σε ελαχιστοποιημένα αρχικά συστήματα και την ιδιότητα του να μην σημαίνουν τίποτε πέρα από τη δική τους δομή (.....) Δηλαδή, δεν υφίστανται για να αναπαραστήσουν άλλα πράγματα αλλά για να οικοδομήσουν αρχές οργάνωσης που, αυτές οι ίδιες, συνιστούν το νόημά τους. Από τις φυσικές γλώσσες, οι μορφικές γλώσσες δανείζονται την ιδιότητα του να πραγματοποιούνται στον κόσμο της εμπειρίας, του να χρησιμοποιούνται για κοινωνικούς σκοπούς και του να επιτρέπουν μια δημιουργικότητα που υπακούει σε συγκεκριμένους κανόνες. Έτσι, σε μια μορφική γλώσσα, η σύνταξη έχει πολύ μεγαλύτερη αξία και ρόλο απ' ό,τι σε μια φυσική γλώσσα. Σε μια φυσική γλώσσα, η ύπαρξη μιας συντακτικά καλοσχηματισμένης «φράσης» επιτρέπει σ' ένα νόημα να υπάρχει αλλά (.....) δεν εγγυάται ότι αυτό το νόημα πράγματι υπάρχει. Αντίθετα, στις μορφικές γλώσσες, η ύπαρξη μιας συντακτικά καλοσχηματισμένης «φράσης» εγγυάται για την ύπαρξη ενός νοήματος και, ακόμη περισσότερο, προσδιορίζει κάποιο νόημα, επειδή νόημα δεν είναι παρά η αφηρημένη δομή μιας οργανωτικής αρχής.»⁶

Η εμπειρία έδειξε πόσο κρίσιμο είναι για τη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής αυτό το ζήτημα: η έρευνα, δηλαδή, που κάνει τόσο ο δάσκαλος όσο και ο μαθητής να ανιχνεύσει το αισθητικό μήνυμα μέσα στην ίδια τη δομή και όχι στα συνειρμικά και παραπεμπτικά στοιχεία, ακόμη και αν αυτά αναφέρονται στην κοινωνική σημασιοδότηση. Ιδιαίτερα αυτό το τελευταίο είναι κρίσιμο, γιατί ελλοχεύει πάντοτε ο σοβαρός κίνδυνος να πέσουμε σε παγίδες άλλου είδους και να χαρακτηρίζουμε κτίρια, μουσικές συνθέσεις ή ζωγραφικούς πίνακες ως σοσιαλιστικά, δημοκρατικά ή φασιστικά.

3.

Θα προσπαθήσω τώρα να συζητήσω ορισμένα από τα θέματα που έχουν άμεση σχέση με το αντικείμενο αυτού του συνεδρίου και κυρίως με τη θεία μεροληψία του έρωτος, αρχίζοντας, τιμής ένεκεν θα έλεγα, με τον Colin Rowe και την απόπειρά του να περιγράψει με μαθηματικό τρόπο τη σχέση ανάμεσα στον Palladio και τον Le Corbusier. Πρόκειται ίσως για το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα απόπειρας να αναζητηθούν τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής δομής μέσω μιας «μαθηματικοποίησης», εξηγήσιμης από τη διδακτική διάθεση και επίδοση του Rowe⁷.

Πέραν αυτής της εντυπωσιακής απόπειρας μαθηματικοποίησης, φαίνεται ότι τα πράγματα είναι λίγο πολυπλοκότερα. Δεν διεκδικώ την ανακάλυψη των μηχανισμών της σύνθεσης, πιστεύω όμως ότι το νόημα συγκροτείται μέσα από τη συνθετική διαδικασία με μηχανισμούς, συμπληρωματικούς μεταξύ τους, όπως επί παραδείγματι, η *αφαίρεση* και η *μίμηση*. Υπό μια έννοια, αυτοί οι μηχανισμοί

εκφράζουν και τα συστατικά του τελικού αισθητικού μηνύματος που εκπέμπει ένα έργο τέχνης: το δομικό συστατικό που υποβοηθείται από την αφαίρεση και την προσπάθεια αναγωγής στο θεμελιώδες και το αρχέγονο και από το συνειρμικό συστατικό που καταφεύγει στην μίμηση και την αναφορά. Η μίμηση και όχι η απομίμηση, για να θυμηθούμε τον Αριστοτέλη, είναι θεμελιώδης μηχανισμός της σύνθεσης και παρακαλώ να με συγχωρήσετε αν μέχρι τώρα σας έδωσα την λανθασμένη εντύπωση ότι τον θεωρώ -όπως και τους συνειρμούς- δεύτερης κατηγορίας.

Υπάρχουν όμως και άλλα στοιχεία που σχετίζονται με τη συνθετική διαδικασία και τα οποία κατά καιρούς έχω εντοπίσει σε διάφορες παρουσιάσεις⁸. Από αυτά, ας μείνω λίγο στις έννοιες του *ελλείποντος* και του *πλεονάζοντος*. Στο πώς, δηλαδή, αυτές οι διαταραχές της κανονικότητας οδηγούν σε παραγωγή αισθητικής αξίας.

Θα σας δείξω δύο γνωστά παραδείγματα: το πρώτο είναι το σπίτι του Utzon στη Μαγιόρκα, όπου ένα πλήθος μάλλον περιττών λειτουργικά στοιχείων προσδίδει ένα αναπάντεχο πλούτο στην τρίτη διάσταση και, ιδίως, στο χειρισμό του φωτός και το δεύτερο η Βίλα Savoye του Le Corbusier, όπου κυριαρχεί ένας κατ' εξοχήν πλεονασματικός χειρισμός: η λεγόμενη *promenade architecturale* (και όχι μόνον αυτή). Πρόκειται για στοιχεία που σε μια ψυχρή λειτουργική και δήθεν ορθολογική αποτίμηση δεν θα ήταν αποδεκτά αλλά στην -ας το πω- «ερωτική μεροληπτική παρασπονδία» κυριαρχούν, εμπλουτίζοντας ή ακόμη και παράγοντας το αισθητικό μήνυμα.

Το ίδιο κάνει και πάλι ο Le Corbusier σχεδιάζοντας την κατοικία ενός γιατρού στην Αργεντινή, την Βίλλα Curutchet. Σε αυτό το σπίτι είναι χαρακτηριστικό το πώς διεισδύει ο εξωτερικός χώρος στο εσωτερικό του κτιρίου και πώς εντάσσεται στο οικοδομικό τετράγωνο, με την πλήρη αντίθεση αλλά και ταυτόχρονα συνύπαρξη με το γειτονικό του κτίριο. Είναι επίσης χαρακτηριστική η παρουσία και πάλι της *promenade*, η οποία καταλήγει σε ένα εσωτερικό υπαίθριο χώρο ο οποίος παραπέμπει -σε ένα βαθύτερο επίπεδο και χωρίς να εγκαταλείπει το ιδίωμα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής- στην παράδοση της νοτιοαμερικανικής κατοικίας με το εσωτερικό αίθριο.

4.

Από τι κινδυνεύει να διαταραχθεί το αισθητικό μήνυμα στην αρχιτεκτονική; Από τον Βιτρούβιο μέχρι τον Broadbent, οι ερευνητές ορθώς διαπιστώνουν ότι η αρχιτεκτονική έχει να αντιμετωπίσει μια σειρά από περιοριστικές συνθήκες, οι οποίες την διαφοροποιούν από τις άλλες εικαστικές τέχνες. Αυτή είναι μια συζήτηση που ξεκίνησε και σε αυτό το συνέδριο, με αφορμή τη συζήτηση περί μουσικής. Πρέπει, νομίζω, να ξεκαθαρίσουμε εδώ ότι είναι άλλο πράγμα οι εκτελούμενες

τέχνες (performing arts), άλλο πράγμα οι εικαστικές τέχνες (visual arts) και, θα τολμούσα να πώ, άλλο πράγμα η αρχιτεκτονική, με το σύστημα περιορισμών που τη διέπει, όπως αυτοί οι περιορισμοί έχουν εντοπιστεί κατά καιρούς, αρχίζοντας από την τριάδα του Βιτρούβιου (firmitas, utilitas, venustas) μέχρι τις βαθιές δομές του Broadbent. Ο Broadbent, μάλιστα, επιχειρώντας μια από τις πληρέστερες μέχρι σήμερα καταγραφές του πολυδιάστατου της αρχιτεκτονικής, περιγράφει το κτίριο ως δοχείο ανθρωπίνων δραστηριοτήτων, ως φυσικό αντικείμενο, ως πολιτισμικό σύμβολο και ως καταναλωτή πηγών⁹, και έτσι αναφέρεται σε ένα σύνολο πεδίων και περιορισμών, κανένας από τους οποίους δεν μπορεί να λείπει, χωρίς η αρχιτεκτονική να χάσει τον χαρακτήρα και την ολικότητά της.

5.

Θα διατρέξω τώρα μερικές γνωστές προσπάθειες που αφορούν στον σκληρό πυρήνα της αφαίρεσης και στο μεροληπτικό και μεταφορικώς ερωτικό στοιχείο, που διαταράσσει τον πυρήνα της κανονικότητας ενός αρχιτεκτονήματος. Ξεκινώντας από τον Aravena και το κτίριό του στο Καθολικό Πανεπιστήμιο στο Santiago της Χιλής, στο οποίο κυριαρχούν οι μεγάλοι χειρισμοί και οι ισχυρές αλλοιώσεις ενός κύβου, φτάνουμε στους Herzog και De Meuron, οι οποίοι ξεκίνησαν από το γραμμικό οίνοποιείο στην Καλιφόρνια, με το εξαιρετικό διάτρητο όριο που διαταράσσει την κανονικότητα του περιγράμματός του, και καταλήγουν στο Μουσείο De Young στο San Francisco, όπου κυριαρχεί μια διακριτική αλλοίωση του ορθογώνιου, υποστηριζόμενη και από το υλικό επικάλυψης του κτιρίου. Είναι ένα από τα πιο ενδιαφέροντα έργα τους, όπου συμβαίνει κάτι που είναι σύνηθες στους συγκεκριμένους δημιουργούς: το να προκύπτει, δηλαδή, η αισθητική ποιότητα από την υπέρβαση της κανονικότητας. Βεβαίως, αυτό γίνεται με διακριτικό τρόπο, με χειρισμούς που προσεγγίζουν τις επιφάνειες και τις υφές των υλικών επιλέγοντας μια ποικιλία διατρήσεων των μεταλλικών φύλλων της επικάλυψης.

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα παραδείγματα επίσης είναι, κατά τη γνώμη μου, και η βιβλιοθήκη του Rem Koolhaas και της OMA στο Seattle, με την εντυπωσιακή γεωμετρική υπέρβαση του ορθογώνιου, η οποία είναι και ελαφρώς απατηλή. Στην πραγματικότητα, όταν δει κάποιος το κτίριο σε κάτοψη από ψηλά θα διαπιστώσει ότι έχει πρακτικώς ορθογώνιο περίγραμμα και η υπέρβαση της κανονικότητας οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο γίνεται η καθ' ύψος ανάπτυξή του.

Με πιο άμεσο τρόπο ακολουθούν τον κανόνα της άρσης της κανονικότητας τα έργα των SANAA. Ας δούμε δύο παραδείγματα. Το πρώτο είναι η Σχολή Design στο Essen, όπου ο απλός κύβος εμπλουτίζεται με τη σηματοδοτική οργάνωση των ορθογωνικών διατρήσεων και τις αλλαγές των μεγεθών τους. Είναι αξιοσημείωτο μάλιστα ότι αυτή η οργάνωση των ανοιγμάτων δεν έχει άμεση σχέση με τον

εσωτερικό χώρο, όπου τα ανοίγματα παίζουν διαφορετικό ρόλο σε συνδυασμό με τα μεγάλα ύψη και τις τεράστιες κουρτίνες που χρησιμοποιούνται για τον σκιασμό.

Το άλλο παράδειγμα της δουλειάς των SANAA είναι το πολύ γνωστό Rolex Learning Centre στη Λωζάννη, όπου εκτός από τις κυκλικές διατρήσεις του αυστηρού παραλληλεπίπεδου, υπάρχει και η «κίνηση» της μορφής στην τρίτη διάσταση, που βοηθεί στο να δημιουργηθεί ένας συναρπαστικός εσωτερικός χώρος. Ενδιαφέρον στο έργο αυτό είναι επίσης το τι σημαίνει τεχνικά ο σύνθετος αυτός χειρισμός. Αποδεικνύει ότι η αρχιτεκτονική δεν είναι μόνον το παιχνίδι της κεντρικής ιδέας αλλά μια μεγάλη και συχνά χρονοβόρα ακολουθία διαδοχικών βημάτων μέχρι την ολοκλήρωση ενός έργου, που ενίοτε συμβαίνει σε «πνεύμα του χρόνου» πολύ διαφορετικό από εκείνο της αρχικής σύλληψης.

Θα κάνω μια σύντομη απόπειρα να παρουσιάσω τα ζητήματα που συζητούμε σε έργα στα οποία συμμετείχα ως μελετητής. Ξεκινώ από ένα μικρό εξοχικό σπίτι στη Χαλκιδική, που σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε αμέσως μετά την αποφοίτησή μου και υποδηλώνει τις ισχυρές μοντερνικές καταβολές των σπουδών μας στη Σχολή της Θεσσαλονίκης¹⁰.

Από μια ζωγραφική αναπαράσταση ενός δρόμου στο Κάιρο πριν από δύο αιώνες περίπου εκκινεί η συζήτηση για το συνδετικό στοιχείο στο σχεδιασμό της κατοικίας 2 στην Άνω Πόλη Θεσσαλονίκης¹¹ (εικ. 1). Πρόκειται για ξύλινες διάτρητες κατασκευές που έχουν διάφορα ονόματα (σαχνισί, mashrabiya, καφασωτές προεξοχές κ.α.) και οι οποίες μας ενέπνευσαν από την πρώτη προσέγγιση όπου το καφασωτό λειτουργεί ως ένα είδος φόντου μέχρι την τελική εκδοχή του κτιρίου, όπου το καφασωτό μετατρέπεται σε κύριο θέμα. Κυριαρχεί εδώ το στοιχείο του συνειρμού και η αγωνία μας να εντάξουμε αυτό το στοιχείο στην κεντρική ιδέα. Το ίδιο κάνουμε σε πλήρη ανάπτυξη, πλέον, σε ένα μικρό μουσείο στη Νάουσα, στη Σχολή Αριστοτέλους¹² (εικ. 2), όπου το καφασωτό δεν είναι απλώς το κύριο αλλά το μόνο θέμα που έχει καταλάβει το σύνολο σχεδόν του εξωτερικού φλοιού του κτιρίου. Δηλαδή, το συνειρμικό στοιχείο, αντί να παίζει ένα ρόλο στη μεγάλη κλίμακα, «διδεισδύει» στο πρωταρχικό επίπεδο της σύνθεσης. Θα έλεγα, με κάποιο στοιχείο υπερβολής, ότι πρόκειται για ένα κανόνα που ακολουθεί συστηματικά πλέον η σημερινή αρχιτεκτονική, τουλάχιστον σε μian ευδιάκριτη τάση της: με το πρόσχημα της ενεργειακής βελτιστοποίησης, καλύπτει με ενιαίο ένδυμα τα κτίρια και ενισχύει την γλυπτική επεξεργασία των μορφών, εισάγοντας το στοιχείο του συνειρμού όχι στις μεγάλες χωρικές επιλογές ή στην γενική εικόνα του κτιρίου αλλά κατ' ευθείαν σε στοιχειώδεις πρωτογενείς διατάξεις όπως η υφή ενός γενικευμένου φλοιού.



Εικ.1 - Κατοικία στην Άνω Πόλη Θεσσαλονίκης, 1995



Εικ.2-Δημοτικό Πολιτιστικό Κέντρο Νάουσας (δωρεά Χ. Λαναρά), 2005

Παρόμοιοι χειρισμοί συμβαίνουν και σε άλλα κτίριά μας, όπου χρησιμοποιήσαμε μεταλλικό περίβλημα: τα κεντρικά γραφεία της Alumi1³ και το κτιριακό συγκρότημα της Πολυτεχνικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κύπρου¹⁴. Ειδικά στο έργο αυτό, πέραν των περιβλημάτων, είναι άξιες λόγου και οι υπερβάσεις της κανονικότητας που αφορούν σχεδόν κάθε στοιχείο του κτιριακού συγκροτήματος: τη βάση, το μεγάλο στέγαστρο, τα προεξέχοντα στοιχεία που καλύπτονται με ηλιοπροστατευτικά πλέγματα και άλλα.

6.

Ας εντοπίσουμε και ένα κίνδυνο σε όλη αυτή την υπόθεση. Είναι ο κίνδυνος της υπερβολής στους «εκ προθέσεως ενδείκτες» (intentional indicators), όπως τους χαρακτηρίζει ο J.P. Bonta¹⁵. Ο κίνδυνος, δηλαδή, οι προθέσεις του δημιουργού να είναι τόσο προφανείς ώστε να στερούν από τον αναγνώστη το περιθώριο να τις ανακαλύψει, να οικοδομήσει μέσω αυτής της ανακάλυψης το βασικό δομικό συστατικό του αισθητικού μηνύματος και, κυρίως, να οικειοποιηθεί το μήνυμα αυτό. Πάντως, το πώς και με ποια ακολουθία υπαγορεύεται στον χρήστη η πρόθεση του δημιουργού παραμένει ένα ακανθώδες ζήτημα στην τέχνη της αρχιτεκτονικής, εξαιρετικά πολύπλοκο για να το εξαντλήσουμε στο πλαίσιο αυτής της παρουσίασης.

7.

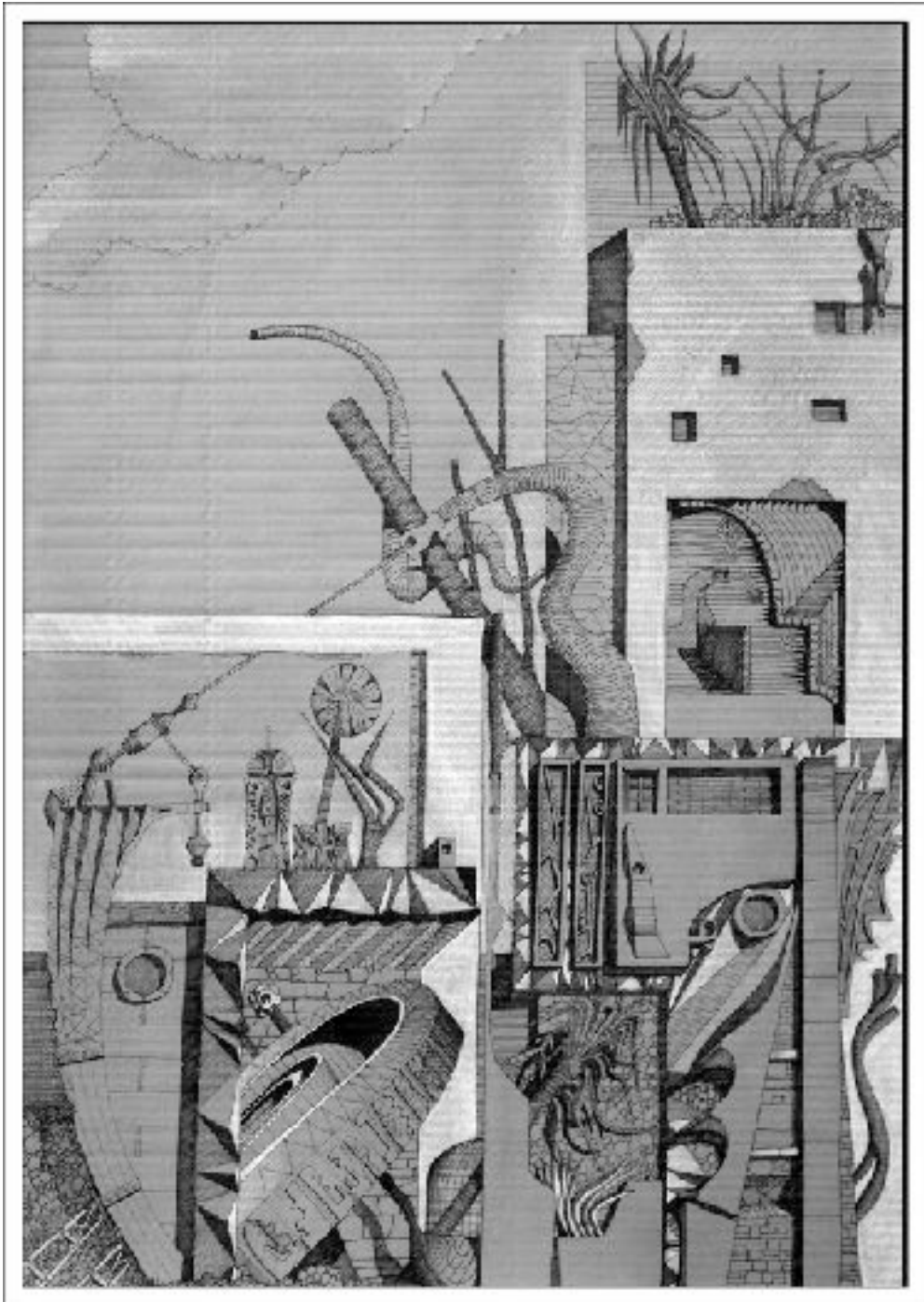
Κλείνω την εισήγησή μου δείχνοντάς σας μερικά από τα ζωγραφικά μου έργα (εικ. 3 και 4). Δεν άντεξα στον πειρασμό, κυρίως γιατί, όπως κάποιος είπε χαριτολογώντας από το ακροατήριο, «έτσι μπαίνουμε στην ουσία των πραγμάτων». Πρόκειται για ρίζες και «σπαράγματα» τα οποία, ωσάν να έχουν εγκλωβιστεί σε μια προσωπική βιβλιοθήκη, επανέρχονται αδέσποτα και βασανιστικά με αναρχικό, αρχιτεκτονικά παράλογο και απελευθερωμένο από τους περιορισμούς τρόπο, ανασυντάσσοντας τις μνήμες από τα φοιτητικά χρόνια, τις μνήμες του πώς σχεδιάζαμε τα πλακόστρωτα, τα νερά των ξύλων, τα κεραμίδια ή τις ξερολιθιές στα θέματα του καθηγητή Νίκου Μουτσόπουλου στη Θεσσαλονίκη ή του πώς βλέπαμε τα σχέδια του Archigram ή του Team Ten.

Το χαρακτηριστικό αυτής της παράδοξα αναπαραστατικής αρχιτεκτονικής ζωγραφικής είναι ότι γίνεται με μια τεχνική που δεν επιτρέπει διορθώσεις. Έτσι, δεν υπάρχει κεντρικός σχεδιασμός: εκκινεί από ένα σημείο και καταλήγει «όπου βγεί» με εν σειρά αυτοσχεδιασμούς. Αν λόγου χάρη, κάνεις λάθος, το καλύπτεις με μια μαύρη σκιά. Άρα, πρέπει από πάνω να «κατασκευάσεις» την αιτία της σκιάς κ.ο.κ. Είναι βασανιστικό αλλά το αντέχεις, μάλλον επειδή σιγά-σιγά το ερωτεύεσαι.

Ευχαριστώ που με ακούσατε.



Εικ. 3-Α.Κωτσιόπουλος- Φλοιοί 30X90, 2008 (αντίγραφο σε τόνους του γκρι)



Εικ.4-Α.Κωτσιόπουλος- Simulacrum 70X100, 2012 (αντίγραφο σε τόνους του γκρί)

Σημειώσεις

¹ Συμμετοχή του Α. Μ. Κωτσιόπουλου στις εργασίες του 3^{ου} Συνεδρίου-Εργαστηρίου Citylab 2016 με θέμα «Πόλη, Αρχιτεκτονική, Έρωτας» που διεξήχθη 22-28 Σεπτεμβρίου στην Πάτρα, εγκαταστάσεις ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, υπεύθυνοι: Παναγιώτης Πάγκαλος, Σταύρος Αλιφραγκής. Το κείμενο δημοσιεύτηκε στα Πρακτικά του CitiLab 2016. Η αναδημοσίευσή του γίνεται εδώ με την άδεια των υπευθύνων.

² Π. Α. Μιχαήλ (1962, 1989), *Αισθητικά Θεωρήματα*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχαήλ.

³ Μ. Ανδρόνικος (1986), *Ο Πλάτων και η Τέχνη*, Εκδόσεις Νεφέλη.

⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/433_Eros.

⁵ Πλατωνικό στερεό λέγεται ένα κυρτό κανονικό πολυέδρο, του οποίου όλες οι έδρες είναι ίσα κανονικά πολύγωνα και όλες οι πολυεδρικές και επίπεδες γωνίες του είναι ίσες (τετράεδρο, κύβος, οκτάεδρο, δωδεκάεδρο και εικοσάεδρο).

⁶ Το ζήτημα αυτό αναλύεται στο: Β. Hillier & J.Hanson (1984), *The Social Logic of Space*, Cambridge University Press p.45-51. Το παρατιθέμενο απόσπασμα είναι από ελεύθερη απόδοση των απόψεων των Hillier και Hanson που αναπτύσσονται στο Α. Κωτσιόπουλος (1985, 1992), *Κριτική της Αρχιτεκτονικής Θεωρίας*, University Studio Press, σελ. 118-120.

⁷ Ο Colin Rowe συνέγραψε το πολύ γνωστό κείμενό του *The Mathematics of the Ideal Villa* το 1947, λίγο πριν συμμετάσχει στην ομάδα των Texas Rangers (1951-58). Για την ομάδα αυτή και τη σημασία της στη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής, βλ. Α. Caragonne (1993), *The Texas Rangers: Notes from the Architectural Underground*, MIT Press. Ευχαριστίες οφείλονται στην συνάδελφο κ. Σ. Τσιράκη για τις σχετικές πληροφορίες.

⁸ Αναφέρομαι κυρίως σε διάλεξη στο ΕΜΠ (4-4-2013) με τίτλο «Η αρχιτεκτονική αστάθεια του κατοικείν» και στον σχετικό τόμο που εκδόθηκε το 2014 με τίτλο «6 Διαλέξεις για την Κατοίκηση» (επιμ. Σ. Τσιράκη) στο πλαίσιο μαθήματος του ακαδημαϊκού έτους 2012-2013, με διδάσκοντες τους Ν. Μάρδα, Μ. Παπαβασιλείου και Σ. Τσιράκη.

⁹ G. Broadbent (1974), “The Deep Structures of Architecture”, στο: G. Broadbent, R. Bunt, Ch. Jencks (eds.) (1980), *Signs, Symbols, and Architecture*, Wiley.

¹⁰ Αρχιτέκτων: Α. Κωτσιόπουλος, 1972.

¹¹ Αρχιτέκτονες: Α. Κωτσιόπουλος, Ε. Χαλκιοπούλου, 1995.

¹² Αρχιτέκτονες: Α. Κωτσιόπουλος και συνεργάτες αρχιτέκτονες (Α. Κωτσιόπουλος, Ε. Ζουμπουλίδου, Α. Πάνου, συνεργάτες: Α. Τέλλιος, Θ. Κουβάκη, Ε. Χαλκιοπούλου), 2005, ειδικό βραβείο ΕΙΑ 2008.

¹³ Αρχιτέκτονες: Α. Κωτσιόπουλος και συνεργάτες αρχιτέκτονες (Α. Κωτσιόπουλος, Ε. Ζουμπουλίδου, Α. Πάνου) συνεργάτες: Στ. Ζερεφός, Ε. Χαλκιοπούλου, Β. Κουβάκη), 2003, Βραβείο ΕΤΕΜ-ΥΙΑ για κτίρια με προσόψεις αλουμινίου 2003.

¹⁴ Αρχιτέκτονες: Χρυσάνθος Χρυσάνθου και συνεργάτες, Ηρακλής Παπαχρίστου και συνεργάτες, Α. Κωτσιόπουλος και συνεργάτες αρχιτέκτονες (Α. Κωτσιόπουλος, Ε. Ζουμπουλίδου, Α. Πάνου), 1^ο Βραβείο σε Διεθνή Διαγωνισμό 2010, μελέτη 2011-2015, έναρξη κατασκευής 2016.

¹⁵ J.P. Bonta (1979) *Architecture and Its Interpretation*, Lund Humphries.