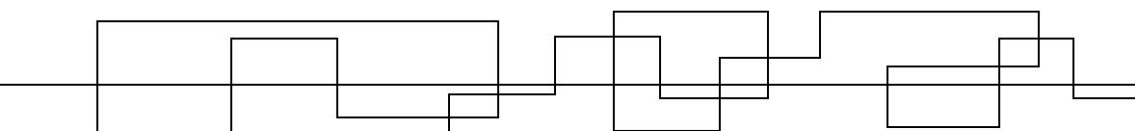


ΧΡΥΣΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΝΑ

**ΤΟ ΧΩΡΙΚΟ ΜΟΝΤΑΖ ΚΑΙ ΟΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΟΥ
ΚΑΤΑ ΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ**



Επιβλέπων καθηγητής : Βαζάκας Αλέξανδρος

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΑΚΑΔ. ΕΤΟΣ: 2016 - 2017

ΧΑΝΙΑ
ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΣΧΕΣΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ – ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΕΠΕΞΗΓΗΣΗ ΒΑΣΙΚΩΝ ΕΝΝΟΙΩΝ

1. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ΟΠΤΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ 17

1.1 Η αντιληπτική διαδικασία σύμφωνα με
τη θεωρία της Gestalt 18

1.2 Η έννοια του χώρου στον
κινηματογράφο και στην αρχιτεκτονική 22

2. Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑΣ – ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ 27

2.1 Η αρχιτεκτονική ως αφηγηματική τέχνη
28

2.2 Η έννοια της πλοκής και το σενάριο της
αρχιτεκτονικής 30

3. ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ 35

3.1 Το κινηματογραφικό μοντάζ 36

3.2 Το μοντάζ στην αρχιτεκτονική από το
1920 μέχρι την Αποδόμηση 37

4. ΓΡΑΜΜΙΚΟ ΜΟΝΤΑΖ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ 43

4.1 August Choisy και Sergei Eisenstein:
Histoire de l' architecture και Montage and Architecture
44

4.2 Ο αρχιτεκτονικός περίπατος ως
εργαλείο γραμμικού μοντάζ 47

5. ΜΗ ΓΡΑΜΜΙΚΟ ΜΟΝΤΑΖ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ
ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ 65

5.1 Sergei Eisenstein και Lev Kuleshov:
Θωρηκτό Ποτέμκιν και «Πείραμα και Kuleshov» 66

5.2 Οι επιρροές του Bernard Tschumi από
τις κινηματογραφικές θεωρίες του S. Eisenstein 70

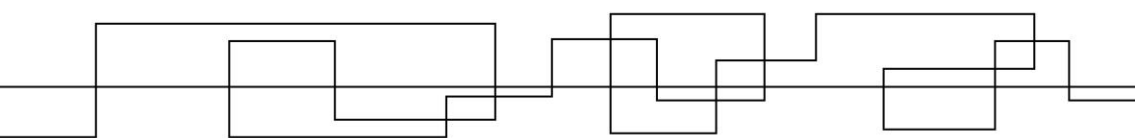
5.3 Bernard Tschumi και Αποδόμηση:
Θεωρητικό και εφαρμοσμένο έργο 72

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 104



Εισαγωγή |



Τα τελευταία χρόνια, η συσχέτιση της αρχιτεκτονικής με τον κινηματογράφο έχει προκαλέσει την παραγωγή πολλών κειμένων που προσπαθούν να ορίσουν τη φύση αυτής της σχέσης, μέσα από μια σειρά διαφορετικών θεμάτων. Θα έλεγε κανείς, ότι ένα από τα πιο ενδιαφέροντα θέματα αφορά ακριβώς στον τρόπο που παράγουν το «έργο» τους και το διαθέτουν στο κοινό. Ως χωρικές τέχνες και οι δύο παράγουν έργο που γίνεται αντιληπτό, κυρίως με την αίσθηση της όρασης και της χωρικής αντίληψης. Ωστόσο, η συνολική κατανόηση του χώρου πραγματοποιείται σταδιακά, μέσω μηχανισμών του εγκεφάλου που έχουν την τάση να κατακερματίζουν ολότητες και να τις δημιουργούν εκ νέου. Κάτι τέτοιο σχετίζεται και με τη Μορφολογική Ψυχολογία της Gestalt, καθώς ο μηχανισμός της όρασης δεν περιορίζεται σε μια απλή αποτύπωση εικόνων αλλά σε μία αυτόματη επεξεργασία αυτών από τον ανθρώπινο νου. Αυτή η εσωτερική διαδικασία που πραγματοποιείται παραπέμπει στην τεχνική του κινηματογραφικού μοντάζ, όπου διαφορετικές εικόνες συντίθενται σε ακολουθίες και παράγουν ένα ολοκληρωμένο νόημα. Με τη βοήθεια κινηματογραφικών εργαλείων και εννοιών, όπως το μοντάζ και η πλοκή, δημιουργούνται αφηγήσεις και αλληλουχίες στο χώρο.

Με αφορμή, λοιπόν, τη σχέση κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής και τα κοινά εργαλεία που και οι δύο τέχνες χρησιμοποιούν για την παραγωγή χώρων, η παρούσα ερευνητική εργασία εστιάζει στους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους το μοντάζ της κινηματογραφικής τέχνης ενσωματώνεται σε έργα αρχιτεκτόνων κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Διερευνώντας τις διαφορετικές προσεγγίσεις χειρισμού του μοντάζ στα έργα αυτά, παρατηρεί κανείς μια γραμμική και μια μη γραμμική λογική. Κάνοντας λόγο, στην εργασία, για γραμμικό και μη γραμμικό μοντάζ στον κινηματογράφο και στην αρχιτεκτονική, σημειώνεται ότι ο μηχανισμός αυτός και στις δύο περιπτώσεις αντιμετωπίζεται σε σχέση με τον τρόπο λειτουργίας του εγκεφάλου και τις πορείες που ακολουθεί το μυαλό για την κατανόηση συνόλων. Παίρνοντας ως παράδειγμα την ταινία "Θωρηκτό Ποτέμκιν" του Eisenstein, καθώς και το Πειράμα του Kuleshov, γίνεται λόγος για μια μη γραμμική ακολουθία και έναν μηχανισμό του μυαλού που παραπέμπει στην έννοια του λαβυρίνθου. Από την άλλη, όσον αφορά στη μη γραμμική λογική του μοντάζ στην αρχιτεκτονική, θα μας απασχολήσει η θεωρία της Αποδόμησης, η οποία αναφέρεται σε αρχές θραυσματοποίησης και τυχαιότητας, με σκοπό την

αναδημιουργία και την ανακατασκευή. Μία αναδημιουργία, όμως ,που αναπόφευκτα επιτυγχάνεται μέσω ενός μη γραμμικού μηχανισμού παραγωγής νοήματος.

Η μεθοδολογία που ακολουθείται είναι η εξής:

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια διερεύνηση του μηχανισμού της αντίληψης, ως μια διαδικασία περίπλοκη, η οποία ολοκληρώνεται σταδιακά στον εγκέφαλο, χρησιμοποιώντας ως κύρια βιβλιογραφία τα βιβλία «The Architect's Eye - Visualization and Depiction of Space in Architecture» του T. Porter και το «Η δυναμική της αρχιτεκτονικής μορφής» του R. Arnheim. Στη συνέχεια μέσα από το βιβλίο του E. Βακαλό «Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και Παραγωγή Μορφών» εξετάζεται ο ρόλος των οπτικών συνθηκών για τη δημιουργία των ψυχολογικών μας εντυπώσεων και μελετάται ο ρόλος της Gestalt στην αντιληπτική διαδικασία και στη δημιουργία συνολικών εντυπώσεων για ένα χώρο. Μέσα από το δοκίμιο του Σ. Αλιφραγκή «Η Κινούμενη Εικόνα στην Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση ως Εργαλείο Ανάλυσης & Αναπαράστασης του Χώρου» η αρχιτεκτονική και ο κινηματογράφος, αναδεικνύονται ως χωρικές τέχνες, που σύμφωνα με τα βιβλία «Narrative Dynamics, Essays on Time, Plot, Closure and Frames» του B. Richardson, το «Narration in the Fiction Film» του D. Bordwell, δημιουργούν αφηγήσεις και ενσωματώνουν όμοιες τεχνικές στις διαδικασίες τους. Στο επόμενο κεφάλαιο εξετάζεται η έννοια της πλοκής, αρχικά στη λογοτεχνία και ύστερα στην αρχιτεκτονική. Για το θέμα αυτό χρησιμοποιήθηκαν ως βασική βιβλιογραφία τα βιβλία «Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης - Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα» του Δ. Τζιόβα και το «Πράξη του κινηματογράφου» του N. Burch. Οι αρχιτέκτονες προσδίδοντας «σεναριακές» δομές στο έργο τους, καταφέρνουν να δώσουν σε αυτό «ζωή» και δράση. Στο τρίτο κεφάλαιο, εξετάζεται η αρχή του μοντάζ και η σημασία της τόσο για τον κινηματογράφο, όσο και για την αρχιτεκτονική. Στο τέταρτο κεφάλαιο, η εργασία εστιάζει σε συγκεκριμένα έργα αρχιτεκτόνων, που με βάση τις θεωρίες τις οποίες ορίζει ο Sergei Eisenstein στο δοκίμιο του «Montage and Architecture», προωθούν έναν γραμμικό τρόπο ενσωμάτωσης του μοντάζ σε κατασκευές που έχουν ως κοινό στοιχείο την ανοιχτότητα της διάταξης των κατόψεων και των όψεών τους. Τόσο στις βίλες του Le Corbusier, όσο και στο Barcelona Pavilion του Mies Van der Rohe, ο «αρχιτεκτονικός περίπατος», απευθύνεται στην αντίληψη του επισκέπτη με έναν τρόπο που τον

κατευθύνει και διαμορφώνει τις θεάσεις του στο χώρο, καθιστώντας τον αρχιτέκτονα ως το υποκείμενο του αρχιτεκτονημένου χώρου. Για την ανάλυση αυτή χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από τα βιβλία «Making Leisure Work: Architecture and the Experience Economy» του Brian Lonsway, το «Architecture and Cubism» της B. Colomina και το «Le Corbusier: Oeuvre Complète (Complete Works)» του Le Corbusier. Στο πέμπτο κεφάλαιο, γίνεται λόγος για ένα μοντάζ «μη γραμμικό», σύμφωνα με τις μελέτες του Eisenstein και του Kuleshov πάνω στην αντανakλαστική θεωρία, με βάση αποσπάσματα από τα βιβλία «Η τέχνη του κινηματογράφου» του L. Kuleshov και το «Σμιλεύοντας τον χρόνο» του A. Tarkovsky. Σύμφωνα με τις θεωρίες τους, η αλληλουχία δύο εικόνων στον κινηματογράφο δεν παράγει απλώς το άθροισμά τους, αλλά κάτι νέο που έρχεται σε αντιπαράθεση με το προηγούμενο. Στην πορεία, παρουσιάζεται η μη γραμμική λογική του μοντάζ στην αρχιτεκτονική και συγκεκριμένα στο έργο του Bernard Tschumi. Ο ίδιος ενσωματώνει στο έργο του έννοιες της τυχαιότητας, της υπέρθεσης, της αποδόμησης. Σε αυτό το σημείο, με βάση τα βιβλία «Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα» του N. Τερζόγλου και το «Actions of Architecture: Architects and Creative Users» του H. Jonathan γίνεται αναφορά στην Αποδόμηση, που απευθύνεται στο κοινό, εστιάζοντας στην ασυνέχεια και στην αποσπασματικότητα. Η Αποδόμηση επικεντρώνεται στην ασάφεια του νοήματος, καλώντας τον αποδέκτη του έργου να κατασκευάσει νέες έννοιες και να δώσει πολλαπλά νοήματα σε αυτό, ακολουθώντας ασυνείδητα μια μη γραμμική πορεία. Στο επόμενο κεφάλαιο με βάση και κάποια αποσπάσματα από το «Architectural Paradox» του B. Tschumi, η Αποδόμηση συσχετίζεται με κάποια θεωρητικά έργα του, τα οποία επηρέασαν και το σχεδιασμό του εφαρμοσμένου έργου του «Park de la Villette», το οποίο αναλύεται στη συνέχεια, με βάση αποσπάσματα του βιβλίου του «Architecture and Disjunction».

| | ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ/ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ | ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ | ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ |
|------|--------------------------------------------------------------------|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| 1900 | | | |
| 1920 | | | (θεωρίες Gestalt) |
| 1923 | | Villa Roche | "ΠΑΛΙΟ ΚΑΙ ΝΕΟ" "Πείραμα Κ." "Architecture d'Aujourd'hui" |
| 1929 | | Villa Savoye Barcelona Pavilion | "Montage and Architecture" |
| | | Μοντερνισμός | |
| 1950 | Στρουκτουραλισμός | | |
| 1958 | | Philis Pavilion | |
| 1968 | Μετα - Στρουκτουραλισμός | Μετα - Μοντερνισμός | |
| 1970 | | | |
| 1976 | | Screenplay Series | |
| 1981 | η αποδόμηση εμφανίζεται ως μετα Στρουκτουραλιστική μέθοδος | Joyces' Garden | |
| 1987 | εκκίνηση σύνδεσης αποδομιστικής σκέψης Derrida με αρχιτεκτονική | Αποδόμηση | |
| 1990 | | Park de la Villette | |

Σχέση φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής

Στο κείμενό μου, όπως ανέφερα παραπάνω, γίνεται αναφορά τόσο στη Gestalt όσο και στην Αποδόμηση, ως θεωρίες που λειτουργούν σαν συνέχεια διάφορων φιλοσοφικών ρευμάτων του 20^{ου} αιώνα. Αναμφισβήτητα, η σχέση της αρχιτεκτονικής με την φιλοσοφία δεν είναι καινούρια. Η φιλοσοφία, έχει τροφοδοτήσει την αρχιτεκτονική με ένα εννοιολογικό σύστημα για την κατανόηση των αρχιτεκτονικών αρχών και τον εμπλουτισμό αυτών στο πέρασμα του χρόνου. Διάφορα θεωρητικά και εφαρμοσμένα έργα αρχιτεκτόνων συγλίνουν με τις αντίστοιχες φιλοσοφικές τους επιρροές. Για αυτό το λόγο, στην παρούσα εργασία, έχει επιλεχθεί η ανάλυση έργων αρχιτεκτόνων, που το θεωρητικό και πρακτικό τους έργο είναι αντιπροσωπευτικό της εκάστοτε περιόδου και ρεύματος που εξετάζεται. Παρακάτω, αναλύονται συνοπτικά κάποια φιλοσοφικά ρεύματα του 20^{ου} αιώνα, που έρχονται σε αντιστοιχία όχι μόνο με τάσεις της αρχιτεκτονικής της περιόδου, αλλά και με διάφορες θεωρίες άλλων μορφών τέχνης, όπως αυτή του κινηματογράφου.

Στρουκτουραλισμός/ Δομική θεωρία/ Δομισμός: Ο Στρουκτουραλισμός αποτέλεσε μια κοινή θεωρία ανθρωπολογικών επιστημών, με στόχο την ανάλυση των ανθρωπίνων πραγμάτων ως υποσύνολο ενός ευρύτερου συνόλου, που αλληλοπροσδιορίζονται με βάση κάποιους κανόνες κατά την έννοια της δόμησης. Η έννοια άρχισε να εμφανίζεται στα μέσα του 20^{ου} αιώνα σε τρεις βασικές επιστήμες: τη γλωσσολογία, την ψυχολογία(μορφολογική θεωρία) και την ανθρωπολογία. Αντικαθιστά την ατομιστική προσέγγιση της γλώσσας του 19^{ου} αιώνα, δηλαδή τη μελέτη μεμονωμένων στοιχείων, χωρίς την αναγνώριση των αλληλοεξαρτώμενών τους.

Βασικό γνώρισμα του δομισμού, είναι η έμφαση σε αφηρημένες δομές, κάτω από την επιφάνεια των πολιτισμικών και κοινωνικών φαινομένων, οι οποίες ρυθμίζουν μηχανιστικά τα τελευταία. Έτσι, ο δομισμός έρχεται σε αντίθεση με τη φιλοσοφική σχολή των μέσων του 20^{ου} αιώνα, όπου τοποθετείται αξία στη βούληση και την ελευθερία του ατομικού υποκειμένου να αποφασίζει

αυτόνομα. Για το δομισμό, το υποκείμενο σφηνηλατείται από παρασκηνακές δυνάμεις.¹

Στρουκτουραλισμός και Αρχιτεκτονική

Ο νέος φορμαλισμός της δεκαετίας του '60 με τις δομικές θεωρίες, προωθεί τη γλωσσο-λογική θεμελίωση της αρχιτεκτονικής κατανόησης. Το αρχιτεκτονικό έργο, με βάση τις στρουκτουραλιστικές μεθόδους της εποχής, αντιμετωπίζεται ως ένας κώδικας, του οποίου οι συντακτικοί κανόνες πρέπει να ανακαλυφθούν από την αρχή. Η διαδικασία της μελέτης υποβάλλεται σε μια αυστηρή ανάλυση, έτσι ώστε να αποφευχθεί οποιαδήποτε διαισθητικού τύπου υποκειμενικότητα κατά τη δημιουργία της αρχιτεκτονικής μορφής. Διάφορες φαινομενολογικού τύπου προσεγγίσεις απορρίπτονται, παρά το γεγονός ότι ο Στρουκτουραλισμός αποτελεί, κατά μια έννοια, συνέχεια της φαινομενολογίας. Κάτω από την επίδραση του Στρουκτουραλισμού, η αρχιτεκτονική αντιμετωπίζεται ως γλώσσα και η έρευνα στρέφεται στις σχέσεις αρχιτεκτονικής και γλώσσας, στην αρχιτεκτονική μορφή και τη σύνταξη ως φορείς επικοινωνίας και νοήματος.²

Gestalt: Συνέχεια του Στρουκτουραλισμού, αποτέλεσε η θεωρία της Gestalt. Η βασική αρχή που την έκανε ξεχωριστή από τον Στρουκτουραλισμό, ήταν ότι το σύνολο είναι διαφορετικό από το άθροισμα των μερών του. Ουσιαστικά, η μια θεωρία αποτελεί προέκταση της άλλης.

Μεταστρουκτουραλισμός : Χρησιμοποιείται εναλλακτικά με τον όρο «Μετα-μοντερνισμός» και σχετίζεται με το ρεύμα που αντιδρά στις φόρμες του Μοντέρνου και την απόρριψη της αντικειμενικότητας.

Ο Μεταστρουκτουραλισμός, αναγνωρίζει τη διάλυση του ενιαίου υποκειμένου και προωθεί την έλλειψη θεμελίων και την αποσπασματική, πολλαπλή θέαση της πραγματικότητας, ενώ ταυτόχρονα αντιτίθεται στη Δομική Γλωσσολογία του

¹ Ανακτήθηκε από,
<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%94%CE%BF%CE%BC%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82>

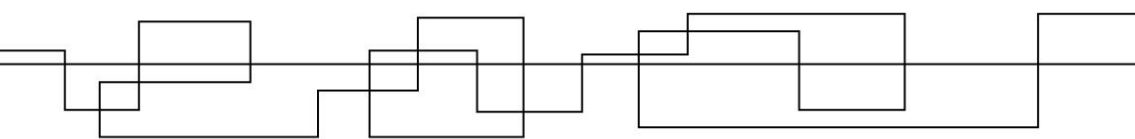
² Χατζησάββα, Δ. *Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009, σελ.143-145

σημαίνοντος. Για τους μεταδομιστές κάθε σημείο είναι ένα σημαίνον του οποίου το σημαινόμενο είναι ένα άλλο σημαίνον και ποτέ το ίδιο το πράγμα. Δεν υπάρχει δηλαδή σταθερή σχέση ανάμεσα σε σημαίνον και σημαινόμενο. Όλα αυτά συνεπάγονται ότι η γλώσσα είναι πιο ασταθής από ότι είχαν πιστέψει οι κλασικοί δομιστές. Αντί να είναι μια αυστηρά καθορισμένη, σαφώς οριοθετημένη δομή που περιέχει συμμετρικές μονάδες σημαινόντων και σημαινόμενων, τώρα αρχίζει να μοιάζει πολύ περισσότερο με έναν χωρίς όρια ιστό άτακτα αναπτυγμένο, όπου μια συνεχής εναλλαγή και κυκλοφορία στοιχείων συντελείται χωρίς κανένα στοιχείο να μπορεί να καθοριστεί απόλυτα, αφού τα πάντα συναρτώνται φέροντας τα ίχνη όλων των άλλων στοιχείων.³

Αποδόμηση : Εμφανίζεται ως Μετα-στρουκτουραλιστική μέθοδος. Είναι όρος της φιλοσοφίας, της λογοτεχνικής κριτικής και των κοινωνικών επιστημών. Ο όρος αυτός, ήρθε στη δημοσιότητα μέσω της χρήσης του από τον Derrida(1960). Με τον όρο «αποδόμηση», εννοείται η λεπτομερής ανάγνωση κειμένων με στόχο την υπόδειξη ότι κάθε δεδομένο κείμενο, αντί να είναι ενωμένο όλο, έχει αδιάλλακτα και αντιφατικά νοήματα. Όπως ο J. Hillis Miller, διαπρεπής Αμερικανός που εξάσκησε την αποδόμηση, "αποδόμηση δεν είναι το να αποσυναρμολογήσεις τη δομή ενός κειμένου, αλλά μία υπόδειξη ότι το ίδιο το κείμενο έχει αποσυναρμολογήσει τον εαυτό του. Αυτό που φαίνεται ως η συμπαγής του βάση δεν είναι βράχος, αλλά αέρας". Η αποδόμηση ορίζει το κείμενο ως κάτι το νόημα του οποίου γνωρίζεται μόνο μέσω διαφοράς. Η γλώσσα είναι αυθαίρετη, ενώ οι αξιώσεις και οι προθέσεις ενός κειμένου για αλήθεια υπονομεύονται από τις ίδιες του τις αντιφάσεις και το νόημα είναι εντέλει ακαθόριστο.⁴

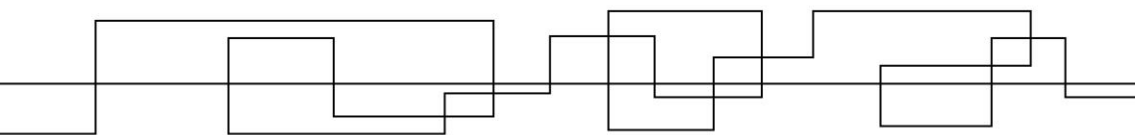
³ Χατζησάββα, Δ. *Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009, σελ.181

⁴ Ανακτήθηκε από, <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%80%CE%BF%CE%B4%CF%8C%CE%BC%CE%B7%CF%83%CE%B7>



1

Αρχιτεκτονική και
κινηματογράφος
οπτική αντίληψη και χώρος



1.1 Η αντιληπτική διαδικασία σύμφωνα με τη θεωρία της Gestalt

Η αντίληψη είναι ίσως η βασικότερη γνωστική μας λειτουργία, υπό την έννοια ότι αποτελεί προϋπόθεση για όλες τις υπόλοιπες διεργασίες του γνωστικού μας συστήματος. Ένας οργανισμός που στερείται αντίληψης, δεν έχει τη δυνατότητα μάθησης, μνήμης κλπ. Η αντίληψη είναι ο βασικός τρόπος με τον οποίο παίρνουμε πληροφορίες για το περιβάλλον που ζούμε.

Ένας από τους πρώτους ορισμούς της αντίληψης έχει δοθεί από τον T. Reid (1785). Σύμφωνα με αυτό τον ορισμό, αντίληψη είναι όλες εκείνες οι εμπειρίες που συνδέονται με εξωτερικά ερεθίσματα του περιβάλλοντος. Το κύριο σύστημα που μεταφέρει τις πληροφορίες και τα ερεθίσματα στον εγκέφαλο, με σκοπό να γίνει κάτι αντιληπτό και να διατηρηθεί ως μνήμη και εμπειρία είναι το αισθητηριακό και αποτελείται από τις πέντε αισθήσεις, την όραση, την ακοή, την αφή, τη γεύση και την οσμή. Η κάθε αίσθηση, αντίθετα με την αντίληψη, είναι μια εσωτερική εμπειρία του οργανισμού που δε συνδέεται με κάποιο εξωτερικό αντικείμενο. Συνεπώς, η αντίληψη είναι το προϊόν μιας γνωστικής διαδικασίας που συνδέει την εκάστοτε οργανική εμπειρία με τον εξωτερικό κόσμο. Ένα φωτεινό σημείο στον ορίζοντα είναι μία αίσθηση. Όταν όμως «καταλάβουμε» ότι πρόκειται για ένα άστρο ή μια πυρολαμπίδα π.χ., τότε γίνεται αντίληψη.⁵

Θα λέγαμε λοιπόν ότι, η αντίληψη του χώρου, αποτελεί μια πιο περίπλοκη διαδικασία που εμπλέκει σαφώς το σύνολο των αισθήσεων που μεσολαβούν για την επικοινωνία μεταξύ του σώματος και του χώρου που το περιβάλλει, αλλά και άλλα στοιχεία όπως η κίνηση, η συνείδηση, οι ατομικές μνήμες και η εμπειρία. Ωστόσο, η αίσθηση της όρασης είναι αυτή που τελικά κατέχει πρωταρχικό ρόλο στο πεδίο της αντιληπτικής διαδικασίας των οπτικά ικανών ατόμων.

⁵ Gilchrist A., & Economou, E. (2001). Dualistic versus monistic accounts of lightness perception. In L. R. Harris, & M. Jenkin (Eds.), *Levels of Perception*, Springer Verlag.

Τα «στάδια» της αντίληψης

Όταν βλέπουμε μια σκηνή το μάτι δεν μπορεί να εστιάσει παρά μόνο σε ένα πολύ μικρό σημείο κάθε στιγμή. Αυτό το μικροσκοπικό σημείο οξύτητας τοποθετείται στο κέντρο του πολύ ευρύτερου οπτικού μας πεδίου. Τα οπτικά δεδομένα που βρίσκονται εκτός της περιοχής εστίασης γίνονται σταδιακά λιγότερο καθορισμένα καθώς περνάνε στα πιο θολά εξωτερικά όρια της περιφερειακής μας όρασης. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μην μπορούμε να αντιληφθούμε ποτέ μια σκηνή «με μια ματιά», αλλά στην ουσία να την ανακατασκευάζουμε μέσω μίας ακολουθίας σάρωσης στην οποία το μάτι κινείται συνεχώς από σημείο σε σημείο προκειμένου να ολοκληρώσει μια σχεδόν στιγμιαία οπτική αναγνώριση της κατάστασης. Η φυσιολογία του εγκεφάλου δείχνει ότι η κεντρική και η περιφερειακή όραση λειτουργούν παράλληλα χρησιμοποιώντας διαφορετικά κέντρα επεξεργασίας και πως η διαδικασία της οπτικής σάρωσης είναι ικανή να παρακολουθεί έως και 30 διαφορετικές εικόνες ανά δευτερόλεπτο.⁶ Σε ένα αρχικό στάδιο οι πληροφορίες που λαμβάνονται από το εξωτερικό περιβάλλον φαντάζουν απλές. Το κάθε άτομο έχει την ικανότητα να αντιληφθεί το χώρο που το περιβάλλει σταδιακά μόνο, προχωρώντας ασυνείδητα από απλές χωρικές συνθέσεις σε άλλες πιο περίπλοκες.⁷

Ανάλογα με τη θεωρητική σχολή του κάθε ερευνητή, έχουμε και διαφορετικούς ορισμούς της αντίληψης και της αίσθησης. Οι στρουκτουραλιστές για παράδειγμα, θεωρούσαν την αντίληψη ως ένα άθροισμα των επιμέρους αισθήσεων. Οι οπαδοί της Gestalt θεωρίας από την άλλη, πίστευαν πως δεν υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ αίσθησης και αντίληψης, και ότι η αντιληπτική διαδικασία είναι ενιαία. Σήμερα, οι περισσότεροι ερευνητές τείνουν να υποστηρίζουν ότι δεν είναι χρήσιμος ο διαχωρισμός αίσθησης και αντίληψης. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, αντίληψη είναι όλες εκείνες οι εμπειρίες που δημιουργούνται από τον ερεθισμό των αισθητήριων οργάνων.⁸

⁶ Porter, T. (1997). *The Architect's Eye - Visualization and Depiction of Space in Architecture*. London: Chapman & Hall, σ.28-29

⁷ Arnheim, R. (2003). *Η δυναμική της αρχιτεκτονικής μορφής*, (Ι.Ποταμιάνος, Μετάφ.). Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ.33-34

⁸ Gilchrist A., & Economou, E. (2001). Dualistic versus monistic accounts of lightness perception. In L. R. Harris, & M. Jenkin (Eds.), *Levels of Perception*, Springer Verlag.

Μορφολογική Ψυχολογία της Gestalt – Αρχιτεκτονική και κινηματογράφος

Οι οπτικές συνθήκες, αναμφίβολα, επηρεάζουν την ψυχολογική εντύπωση της αρχιτεκτονικής και του κινηματογράφου. Από τη στιγμή που και οι δύο τέχνες αποτελούν μια μοναδική εμπειρία στο πεδίο των οπτικών τεχνών, ουσιαστικό εργαλείο στη μελέτη τους αποτέλεσε η Μορφολογική Ψυχολογία της Gestalt.

Η λειτουργία της όρασης δεν έχει να κάνει μόνο με την οπτική αποτύπωση των εικόνων αλλά και με την επεξεργασία τους από τον ανθρώπινο εγκέφαλο, αυτό δηλαδή που ονομάζουμε αντίληψη. Ο Immanuel Kant⁹ στο βιβλίο του «Η κριτική του καθαρού λόγου», αναφέρει ότι η αντίληψη, όπως και η γνωστική λειτουργία, μπορεί να είναι σύμφωνη με τα αντικείμενα που παρατηρούμε αλλά παράλληλα δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που τα ίδια τα αντικείμενα συμμορφώνονται ανάλογα με τη διαμορφωμένη μας αντίληψη. Οι θεωρίες του Kant προετοίμασαν το έδαφος για τη μετέπειτα άνθηση της Πειραματικής Ψυχολογίας της Σχολής του Βερολίνου και οδήγησαν στη διατύπωση των βασικών αρχών της Ψυχολογίας του Gestalt.

Σύμφωνα με τον Christian von Ehrenfels¹⁰, η θεωρία Gestalt, αποτελεί έναν κλάδο της ψυχολογίας που δημιουργήθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα στη σχολή της Gestalt (Μορφολογικής) Ψυχολογίας του Βερολίνου. Ως δημιουργοί και κύριοι εκφραστές της θεωρούνται τρεις φοιτητές: ο Max Wertheimer, ο Wolfgang Kohler και ο Kurt Koffka. Η Σχολή αυτή της Ψυχολογίας ονόμασε τον εαυτό της και θεωρία της Gestalt διευρύνοντας έτσι το αντικείμενο της και πέρα από την αντίληψη. Αυτή η ευφυής ομάδα των θεωρητικών μπόρεσε να διακηρύξει και να «αποδείξει», μέσω πειραμάτων, ότι ο τρόπος που γίνεται αντιληπτή η μορφή κάθε στοιχείου εξαρτάται από τη θέση και τη λειτουργία του στη συνολική διάταξη.¹¹

⁹ Γερμανός φιλόσοφος και επιστήμονας (1724 – 1804). Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους στοχαστές και φιλοσόφους όλων των εποχών, και ο μεγαλύτερος της νεότερης εποχής. Στην ελληνική γλώσσα το όνομά του παλαιότερα αποδιδόταν ως Εμμανουήλ Κάντιος.

¹⁰ (1859-1932), Αυστριακός φιλόσοφος, γνωστός ως ένας από τους ιδρυτές και προδρόμους της Ψυχολογίας Gestalt.

¹¹ Βακαλό, Ε. (1988). *Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και Παραγωγή Μορφών*. Αθήνα: Νεφέλη, σ.20 – 22

Η επιτομή της θεωρίας της Gestalt αποτυπώνεται με λακωνικό τρόπο στα λόγια του Kurt Koffka¹²: «*Το όλον είναι διαφορετικό από το άθροισμα των επιμέρους στοιχείων του*». Πρακτικά αυτό σημαίνει ότι όταν βλέπουμε μια ομάδα αντικειμένων, αντιλαμβανόμαστε το σύνολό τους προτού να δούμε τα επιμέρους στοιχεία που το απαρτίζουν. Βλέπουμε το σύνολο ως κάτι περισσότερο από το άθροισμα των μερών του. Ακόμη και όταν τα μέρη είναι εντελώς ξεχωριστές οντότητες, αντιλαμβανόμαστε την ομάδα τους ως κάποιο σύνολο.¹³

Κατά τον Εμμανουήλ Βακαλό, έναν από τους λίγους έλληνες ακαδημαϊκούς και αρχιτέκτονες που έχουν ταυτιστεί με τη σχολή και γράφει για το θέμα, η φράση κλειδί για την αντίληψη, από την άποψη της Gestalt, είναι ότι «*το όλον είναι μεγαλύτερο από το άθροισμα των μερών*», με συνεπακόλουθο αυτής της πεποίθησης ότι η προσπάθεια διαχωρισμού της αντίληψης στα στοιχειακά της μέρη είναι μάταιη.¹⁴

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι, ο λόγος που οι ψυχολόγοι έδειξαν πραγματικό ενδιαφέρον για το φιλμ, ήταν επειδή πολλά από τα χαρακτηριστικά του ήταν σχετικά με τις ιδιότητες του ανθρώπινου μυαλού, ενώ με την ίδια λογική η πειραματική ψυχολογία ασχολήθηκε με την αποσαφήνιση του τρόπου που ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται το χώρο. Χάρη στις εργασίες των οπαδών της «Ψυχολογίας της μορφής» (Gestalt Psychology) ξέρουμε σήμερα πως η αντίληψη εν γένει ως ψυχικό γεγονός δεν αποτελεί απλή συσσώρευση στοιχειακών αισθητηριακών δεδομένων, αλλά παρουσιάζεται εξαρχής οργανικά διαρθρωμένα και συσχετισμένα με τις λειτουργικές διεργασίες της ψυχικής ζωής.¹⁵

Η αποψή μας για έναν αρχιτεκτονικό χώρο, διαμορφώνεται με βάση τις αισθήσεις μας, οι οποίες δίνουν τη δυνατότητα στον ανθρώπινο νου να συνθέτει διαφορετικά αντικείμενα και

¹² Γερμανός ψυχολόγος(1886 – 1941). Γεννήθηκε και σπούδασε στο Βερολίνο. Μαζί με τον Max Wertheimer και των στενών συνεργατών του ίδρυσε την ψυχολογία της Gestalt.

¹³ Μιχαλοπούλου-Καρρά,Α. (2014,Οκτώβρης). Graphic Design & Ψυχολογία του Gestalt. *Παράθυρο – Λοιές Ματιές Στον Πολιτισμό*, από <http://www.parathyro.com/?p=32005>

¹⁴ Βακαλό,Ε.(1988).*Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και Παραγωγή Μορφών*. Αθήνα: Νεφέλη, σ.20

¹⁵ Οι Κρυφές Διαστάσεις του Αρχιτεκτονημένου Χώρου. *Αρχιτεκτονικά Θέματα 5/1971*, σ.79

αποσπασματικές εικόνες, έτσι ώστε να δημιουργεί γεγονότα και συμβάντα.¹⁶ Διαπιστώνουμε πως, η Αρχιτεκτονική και η σκέψη βρίσκονται σε έναν άμεσο συσχετισμό. Όμοια η σκέψη και ο κινηματογράφος αποτελούν έννοιες άρρηκτα συνδεδεμένες. Για τη μετάδοση ενός νοήματος - μηνύματος η οπτικοακουστική ροή, αναπόφευκτα βασίζεται στη δομή της σκέψης.

1.2 Η έννοια του χώρου στον κινηματογράφο και στην αρχιτεκτονική

Ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες και δασκάλους της τέχνης του κινηματογράφου, ο Sergei Eisenstein διέκρινε δύο περιπτώσεις χωρικής αντίληψης. «*Η μία είναι η “κινηματογραφική”, όπου ο θεατής ακίνητος παρακολουθεί μία φανταστική ακολουθία στιγμών και χώρων όπου διαφορετικού τύπου εντυπώσεις τον κυριεύουν και η άλλη είναι η “αρχιτεκτονική” όπου ο θεατής κινείται μεταξύ μίας σειράς προσεκτικά συντεθειμένων συνθηκών που προσλαμβάνει*».¹⁷ Η σχέση της αρχιτεκτονικής με τον κινηματογράφο είναι μία σχέση μεταξύ δυο εκφραστικών συστημάτων, που αναφέρονται σε ένα κοινό πεδίο: τον χώρο.

Η διάσημη πλέον ρήση του ιστορικού και κριτικού της αρχιτεκτονικής Sigfried Giedion (1888-1968) πως «μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να κάνει τη νέα αρχιτεκτονική κατανοητή» (Giedion 1995 [1923-8]:σ.176), στο κεφάλαιο που αναφέρεται στον LeCorbusier και τη νέα γενιά αρχιτεκτόνων διατυπώνει με τον πιο εύγλωττο τρόπο την έντονη διαπλοκή του κινηματογράφου, ως παγκόσμια γλώσσα αναπαράστασης του χώρου και της αρχιτεκτονικής.¹⁸ Από την άλλη, είναι γεγονός ότι ο κινηματογράφος μπορεί να προσφέρει έντονες βιωματικές σχέσεις με το χώρο, ακόμα και σε περιπτώσεις όπου η αρχιτεκτονική απουσιάζει από το φιλμ ή ο χώρος και ο χρόνος αναπαρίστανται αποσπασματικά και αφηρημένα. Ο

¹⁶ Πεπονής, Γ. (2003). *Χωρογραφίες: Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 168

¹⁷ AD, Architecture and film, σ. 11

¹⁸ Αλιφραγκής, Σ. *Η Κινούμενη Εικόνα στην Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση ως Εργαλείο Ανάλυσης & Αναπαράστασης του Χώρου*, από http://www.academia.edu/3608286/Architectural_Training_and_the_Moving_Image_A_Tool_for_Analysis_and_Representation

κινηματογράφος πάντα οδηγεί στη συγκρότηση χώρων, έστω και στη φαντασία του θεατή. Η επαφή με τη χωρική διάσταση είναι πιο έντονη στις ταινίες από ότι σε άλλες μορφές αναπαράστασης, καθώς τα συναισθήματα και οι σκέψεις ή το κοινωνικό πλαίσιο δεν περιγράφονται, αλλά γίνονται αντιληπτά μέσω των οπτικών ή ακουστικών ερεθισμάτων και κυρίως μέσω των χωρικών αναπαραστάσεων. Κατέχοντας αυτό το δυναμικό ρόλο, ο κινηματογράφος έχει τη δύναμη να αποτελέσει πιο ακριβές αναπαραστατικό μέσο για τις υλικές και κρυφές ποιότητες ή αδυναμίες της αρχιτεκτονικής από μία γραπτή περιγραφή της.¹⁹

Εξετάζοντας τις αντιστοιχίες στη διαδικασία σύνθεσης παρατηρούμε ότι σύγχρονοι αρχιτέκτονες επιλέγουν να περιγράψουν το έργο τους με όρους καθαρά κινηματογραφικούς και ταυτοχρόνως πολλοί σκηνοθέτες «επαναστατούν» απέναντι στον συμβατικό τρόπο θέασης του κινηματογραφικού έργου, δημιουργώντας, ένα σύμπλεγμα επιφανειών προβολής που παράγει τελικά χώρο «πραγματικό».²⁰ Ένας σκηνοθέτης, προσπαθεί να οργανώσει σε ένα σύνολο διαφορετικά στοιχεία, όπως τη φωτογραφία, την πλοκή, τη μουσική, την υποκριτική, με βάση ένα σενάριο. Διάσημοι αρχιτέκτονες σήμερα μιλούν για αντίστοιχες διαδικασίες στον τρόπο που συνθέτουν και παρουσιάζουν τα έργα τους ανάλογα. Ο Rem Koolhaas αναφέρει: «...Υπάρχει μία εντυπωσιακά μικρή διαφορά μεταξύ των δύο δραστηριοτήτων. Νομίζω ότι η τέχνη του σεναριογράφου, είναι να συλλάβει μία σειρά επεισοδίων, η οποία να δημιουργεί ένταση, σασπένς, μία ακολουθία γεγονότων. Θεωρώ λοιπόν ότι το σημαντικότερο μέρος της δουλειάς μου είναι η εύρεση ενός αντίστοιχου σεναρίου, ενός χωρικού σεναρίου. Αυτό που προσπαθώ να κάνω είναι ένα μοντάζ στο χώρο».²¹ Στη δημοσίευση μίας από τις πιο διάσημες κατοικίες του (κατοικία Dall' Ava, Παρίσι 1991) η παρουσίαση ξεκινάει με την περιγραφή της ιστορίας της σχέσης του με τον πελάτη, μία αρκετά κινηματογραφική περιγραφή με αφετηρία τη συνάντησή τους σε ένα αεροδρόμιο, ενώ στις επόμενες σελίδες θα παρουσιάσει το σπίτι, «καρέ καρέ».

¹⁹ Βενετσιάνου, Ο., Μπαζαίου, Ν. (2005). Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο. *Αρχιτέκτονες* 53, 53

²⁰ Βοζάνη, Α. (2005). Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο. *Αρχιτέκτονες* 53, 55

²¹ Βοζάνη, Α. (2005). Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο. *Αρχιτέκτονες* 53, 55

Ωστόσο, το σενάριο για τους αρχιτέκτονες, αποτελεί ένα σενάριο ζωής σε μία κατοικία, ένα σενάριο δράσης σε ένα δημόσιο χώρο και σε αντίθεση με το σενάριο ενός κινηματογραφικού έργου είναι μία «ελεύθερη συνθήκη». Η Αρχιτεκτονική αφορά τόσο το ίδιο το γεγονός που θα συμβεί σε ένα χώρο, όσο και τον ίδιο το χώρο. Στις μέρες μας, όπου κτίρια λαμβάνουν χρήσεις τελείως διαφορετικές με προγενέστερές τους(σιδηροδρομικοί σταθμοί γίνονται μουσεία και εκκλησίες), πρέπει να δεχτούμε την αναίρεση της παραδοσιακής συνθήκης αιτίου και αποτελέσματος, όπως ορίστηκε από το μοντέρνο κίνημα. Χαρακτηριστική ήταν και η δήλωση του B. Tschumi πως *«Η λειτουργία δεν ακολουθεί τη μορφή, η μορφή δεν ακολουθεί τη λειτουργία. Ωστόσο λειτουργία και μορφή αλληλεπιδρούν για να προκαλέσουν δράσεις, γεγονότα»*.²²

Βέβαια, αν θέλουμε να μιλήσουμε για μία θεμελιώδη όσο και προφανή διαφορά στον τρόπο αντίληψης του χώρου στη μία και στην άλλη περίπτωση, αυτή βρίσκεται σαφώς στη «θέση» μας. Στον κινηματογράφο αντιλαμβανόμαστε τον χώρο μέσα από τις διαστάσεις της οθόνης, βρισκόμαστε απέναντι από αυτήν. Είμαστε το κοινό. Στον πραγματικό χώρο είμαστε οι χρήστες - ηθοποιοί, παίρνουμε μέρος στη δράση, λειτουργούμε με βάση το αρχιτεκτονημένο περιβάλλον, και την ίδια στιγμή το μεταλλάσσουμε, το εμπλουτίζουμε ή το αναιρούμε και του δίνουμε νόημα προκειμένου να το προσαρμόσουμε στη δράση μας.²³

Η αρχιτεκτονική δεν έχει να κάνει μόνο με μια στιγμιαία εικόνα. Η εικόνα στην οθόνη περιορίζεται σε ένα μικρό τμήμα του πραγματικού χώρου και ο θεατής δεν βιώνει με το σώμα του τις αισθήσεις της μετακίνησης. Η ταινία δεν μεταδίδει μια ολοκληρωμένη ιδέα της γενικής μορφής του κτιρίου και προσφέρει μια δισδιάστατη οπτική γωνία στον επισκέπτη, σε αντίθεση με ένα πραγματικό κτίριο, που αποτελεί έναν τρισδιάστατο χώρο, έτοιμο για χρήση.²⁴ Αν στον κινηματογράφο είμαστε το υποκείμενο, στην αρχιτεκτονική είμαστε ταυτόχρονα

²² Βοζάνη, Α. (2005). Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο. *Αρχιτέκτονες* 53, 57

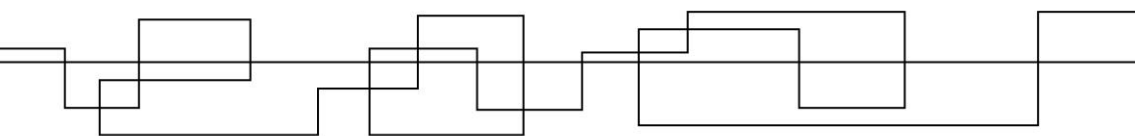
²³ Βοζάνη, Α. (2005). Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο. *Αρχιτέκτονες* 53, 57

²⁴ Arnheim, R. (2003). *Η δυναμική της αρχιτεκτονικής μορφής*, (Ι.Ποταμιάνος, Μετάφ.). Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ.166

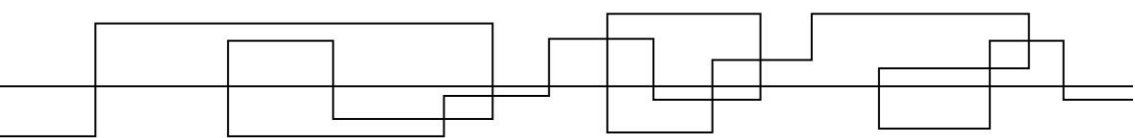
το υποκείμενο και μέρος του αντικειμένου, καθώς αποτελούμε στοιχείο του.

Από όλα τα παραπάνω, προκύπτει πως ο κινηματογράφος και η αρχιτεκτονική είναι τέχνες που αποτελούνται από κοινά στοιχεία. Οι αρχιτέκτονες δημιουργούν χώρους, θέτοντας ως σημαντικό άξονα σχεδιασμού τα σενάρια ζωής αυτών που θα τα κατοικήσουν, σκηνοθετώντας τις δράσεις τους, ενώ οι σκηνοθέτες παράγουν έργο που παίρνει διαστάσεις χωρικές.²⁵ Αρχιτεκτονική και κινηματογράφος, δημιουργούν «αφηγήσεις» στο χώρο, βασισμένες στην ικανότητα αντίληψης των ατόμων και στην αυτόματα επεξεργασία των οπτικών συνθηκών μέσα από διεργασίες του εγκεφάλου.

²⁵ Βοζάνη, Α. (2005). Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο. *Αρχιτέκτονες* 53, 57



2 | Ο αρχιτέκτονας | σκηνοθέτης



2.1 Η αρχιτεκτονική ως αφηγηματική τέχνη

Σύμφωνα με τον Roland Barthes, «τέχνη του αφηγητή είναι η ικανότητα να γεννά αφηγήματα - μηνύματα με αφετηρία τη δομή».²⁶ Μια αφήγηση αναφέρεται πάντα σε κάποιον παραλήπτη. Όσον αφορά στον κινηματογράφο, παραλήπτης είναι ο θεατής, ο οποίος καλείται να κατανοήσει και να αποκρυπτογραφήσει το νόημα μιας ιστορίας.

Από την άλλη αν σκεφτούμε ότι ο αρχιτέκτονας αποδίδει νόημα στις αρχιτεκτονικές μορφές μέσα από τη σύνθεση ενοτήτων, όμοια με την αφήγηση, που αποδίδει νόημα μέσω της σύνδεσης προτάσεων, τότε παραλήπτης εδώ είναι ο επισκέπτης του αρχιτεκτονημένου περιβάλλοντος που καλείται να δώσει νόημα σε αυτό.

Με εργαλείο την κινούμενη εικόνα, ο κινηματογράφος διηγείται ιστορίες, ενισχύοντας την ένταση της αφήγησης μέσω της πολυπλοκότητας της κίνησης και της εικόνας. Η πιο ζωντανή αφήγηση που μπορεί κάποιος να βιώσει, είναι αυτή η σύνθεση κινούμενων ή ακίνητων εικόνων.

Σύμφωνα με τους Ρώσους Φορμαλιστές²⁷ σε μια αφήγηση υπάρχει διάκριση μεταξύ της ιστορίας και της πλοκής. Η ιστορία ορίζεται ως η σειρά των γεγονότων στα οποία αναφέρεται η αφήγηση, ενώ η πλοκή είναι η σειρά των γεγονότων με την οποία τα γεγονότα παρουσιάζονται στον αφηγηματικό λόγο(στην περίπτωση μας στον κινηματογράφο)²⁸. Η πλοκή είναι η ακριβής κατάταξη και παρουσίαση της ιστορίας της ταινίας ενώ η ιστορία είναι ένα πρότυπο που δημιουργούν οι θεατές μέσα από εικασίες, φαντασία, υποθέσεις και συμπεράσματα. Μέσω της πλοκής ο θεατής κατασκευάζει μια ιστορία, σύμφωνα με τα σχήματα της

²⁶ Barthes, R. (1997), *Εικόνα Μουσική Κείμενο*, (Γ.Σπανός, Μετάφρ.), Αθήνα :Πλέθρον,σ.94

²⁷ Ο Ρωσικός Φορμαλισμός είναι μια θεωρία κριτικής λογοτεχνίας που κυριάρχησε στην Ρωσία μεταξύ του 1910 και 1930. Στόχος των Ρώσων Φορμαλιστών ήταν η ανάπτυξη μιας επιστημονικής μελέτης της λογοτεχνίας, που να ενδιαφέρεται για τις δομικές αρχές του λογοτεχνικού κειμένου που το καθιστούν έργο τέχνης. Εδωσαν ιδιαίτερη σημασία στην μορφή του λογοτεχνικού κειμένου, αφού σύμφωνα με την θεωρία τους το περιεχόμενο καθορίζεται από την μορφή και κάθε διαφορετική μορφή έχει και διαφορετική σημασία.

²⁸ Richardson, B.(2002), *Narrative Dynamics, Essays on Time, Plot, Closure and Frames*, The Ohio State University Press, σ.130

λογικής, του χρόνου και του χώρου.²⁹ Η ιστορία σχετίζεται με την πλοκή μέσω της αφηγηματικής λογικής(ο τρόπος που ο θεατής συνδέει τα γεγονότα που παρακολουθεί μεταξύ τους), μέσω του χρόνου και του χώρου. Ανάλογα με το πως η πλοκή αποδίδει την ιστορία, αλλάζει και η πρόσληψή της από τους θεατές.

Αντίστοιχος διαχωρισμός ισχύει και στην αρχιτεκτονική μεταξύ αφήγησης και ιστορίας. Εδώ η ιστορία αντιστοιχεί στα στοιχεία του κτιριολογικού προγράμματος και η αφήγηση στον τρόπο με τον οποίο αυτά οργανώνονται. Η ιστορία και το κτιριολογικό πρόγραμμα παρουσιάζονται ως κάτι σταθερό, ενώ η αφήγηση, δηλαδή η τεχνική με την οποία δομείται η ιστορία και αντίστοιχα η αρχιτεκτονική σύνθεση ως κάτι που έχει τη δυνατότητα να ποικίλλει.³⁰

Συγκεκριμένα, ένας αρχιτέκτονας στην προσπάθειά του να διαρθρώσει το πρόβλημα που καλείται να λύσει κατά τη συνθετική διαδικασία, καταγράφει διάφορα στοιχεία (προδιαγραφές, στόχους, περιορισμούς) με τη μορφή δεδομένων - ζητουμένων. Αυτό αποτελεί και το κτιριολογικό πρόγραμμα, που ουσιαστικά είναι η λεκτική περιγραφή του κτιρίου. Μέσω του σχεδιασμού του λοιπόν, ένας αρχιτέκτονας προσπαθεί να μετατρέψει τη «λεκτική» αυτή περιγραφή σε ένα αρχιτεκτονικό έργο. Η μετάβαση αυτή(από τη γλώσσα του λόγου σε μία άλλη γλώσσα, αυτή της αρχιτεκτονικής) αποτελεί κοινό στοιχείο κάθε συνθετικής διαδικασίας, εφόσον έχει στόχο να εκφράσει την ανθρώπινη σκέψη μέσω μιας διαφορετικής γλώσσας. Με αντίστοιχο τρόπο με αυτόν της διάκρισης της ιστορίας από την αφήγηση σε άλλες μορφές τέχνης(π.χ κινηματογράφος, λογοτεχνία), έχουμε και τη διάκριση του κτιριολογικού προγράμματος από την τελική και αρχιτεκτονημένη σύνθεση στην αρχιτεκτονική.

Κατά τον Rakatansky, «*σχεδιασμός της αρχιτεκτονικής εμπειρίας σημαίνει το να πραγματεύεσαι την αφηγηματική φύση της αρχιτεκτονικής. Αν θεωρήσουμε ως αφήγηση, στην πιο απλή της ερμηνεία, την αναπαράσταση δύο τουλάχιστον γεγονότων σε χρονική διάταξη, τότε η σύλληψη του χώρου και του χρόνου*

²⁹ Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. New York : Routledge, σ.49

³⁰ Βαζάκας, Α., Δαλκαφούκη, Μ., Νίνος, Γ., (1997, ερευνητική εργασία). *Η αφηγηματική ακολουθία και η ανάγνωση του χώρου, Αναφορά στην εικονογραφημένη ιστορία*. σ.3

συνεπάγεται τη δημιουργία μιας αφήγησης από τη συνεχή πρόσληψη ποικίλων ερεθισμάτων μέσω των αισθήσεων». ³¹ Από τη στιγμή που η αρχιτεκτονική αντιμετωπίζεται ως μία «αφήγηση», η οποία επηρεάζει τόσο τον σχεδιασμό, όσο και το αποτέλεσμα της διαδικασίας του, κατανοούμε την άμεση σχέση της με την «λογοτεχνική» και την «κινηματογραφική» αφήγηση. Ωστόσο, ο κινηματογράφος, ως μια άκρως παραστατική μορφή τέχνης, έχει την ικανότητα να «αφηγείται» γεγονότα και δράσεις με τον πιο άμεσο τρόπο, αποτελώντας ίσως το καλύτερο μέσο για τη δημιουργία αυτών των αρχιτεκτονικών, πλέον, αφηγηματικών ακολουθιών.

2.2 Η έννοια της πλοκής και το σενάριο της αρχιτεκτονικής

Κάποιες θεωρητικές προσεγγίσεις αναδεικνύουν τον ρόλο και την έννοια της πλοκής, σαν κάτι που διαπερνά τη διάκριση της ιστορίας και της αφήγησης, γιατί μιλώντας για πλοκή, λαμβάνει κανείς υπόψην του τόσο τα στοιχεία της ιστορίας, όσο και τον τρόπο διάταξης τους. Η πλοκή, διαφέρει από την ιστορία, την απλή σύνοψη, δηλαδή, της χρονικής σειράς των γεγονότων. Για παράδειγμα όταν κάνουμε την περίληψη της ιστορίας σε ένα λογοτεχνικό έργο, λέμε ότι πρώτα συμβαίνει το α, έπειτα το β και μετά το γ. Μόνο όταν θέλουμε να παρουσιάσουμε τον τρόπο με τον οποίο σχετίζονται μεταξύ τους, τα διατάσσουμε και τα οργανώνουμε έτσι, ώστε η σύνοψη σταδιακά να ανταποκρίνεται στην έννοια της πλοκής. Η έννοια της πλοκής αποτελεί το σταυροδρόμι, κατά κάποιον τρόπο, της ιστορίας και της αφήγησης. ³²

Όπως ήδη αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο τρόπος απόδοσης της δράσης στα αφηγηματικά έργα, καθώς και τα καλλιτεχνικά ή συγκινησιακά αποτελέσματα που προκύπτουν, έχουν άμεση σχέση με την έννοια της πλοκής, η οποία αποτελεί και τον τρόπο που οργανώνονται τα γεγονότα. Η δράση(ρηματικός λόγος και σωματικές ενέργειες) επιτελείται από συγκεκριμένους

³¹ Tversky, B. *Narratives of Space , Time , and Life* , σ. 380, από http://psych.stanford.edu/~bt/space/papers/03_mila003.pdf

³² Τζιόβας, Δ. (1993). *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης - Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 70

χαρακτήρες σε ένα έργο και μέσω αυτής οι χαρακτήρες επιδεικνύουν το ήθος τους και τη διάνοιά τους. Η δράση, από τη στιγμή που αποδίδεται μέσω της πλοκής καθιστά αυτήν και τους χαρακτήρες του έργου ως έννοιες αλληλένδετες της κριτικής. Όπως είπε άλλωστε και ο Henry James³³ : «*Τι άλλο είναι ο χαρακτήρας αν όχι ο καθορισμός ενός περιστατικού; Τι είναι το περιστατικό αν όχι η διασάφηση ενός χαρακτήρα;*»

Όπως είναι φυσικό η πλοκή έχει προκαλέσει ενδιαφέρον σε πολλούς αρχιτέκτονες. Αναμφισβήτα, η αρχιτεκτονική δημιουργία δεν περιλαμβάνει μόνο την υλοποίηση ενός κτίσματος, καθώς πολλοί αρχιτέκτονες με σκοπό να προσδώσουν στα σχέδιά τους διάφορες ιδεολογικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις, οδηγούν τη δημιουργία τους πέρα από κοινωνικά ή κατασκευαστικά όρια. Σύμφωνα με τον Bernard Tschumi : «*Οι αρχιτέκτονες δεν θεώρησαν ποτέ το κατασκευασμένο κτίριο σαν τον ένα και μοναδικό στόχο της τέχνης τους. Έχουν ενδιαφερθεί επανειλημμένως για την ιδέα της εκπλήρωσης ιδεολογικών και φιλοσοφικών λειτουργιών όσον αφορά στην αρχιτεκτονική.*»³⁴ Ο Bernard Tschumi χρησιμοποιεί ως εργαλείο σύνθεσης και παρουσίασης τα storyboards³⁵, απεικονίζοντας γραμμικές εξελίξεις και μεταβάσεις σε διαφορετικές χρονικές καταστάσεις.

Το Δανέζικο γραφείο Plot, από την άλλη, εξηγεί συνοπτικά τους στόχους του, τονίζοντας ότι: «*Η αφήγηση είναι μια σειρά γεγονότων άρρηκτα συνδεδεμένα σε μια πλοκή. Κάθε γεγονός περιέχει διορατικότητα, δράμα και ομορφιά αλλά χωρίς πλοκή κινδυνεύουν να αποτύχουν, καταλήγοντας μόνο το άθροισμα όλων αυτών των κομματιών. Μεμονωμένα, τα περιστατικά φαντάζουν τυχαία και άσκοπα, ενωμένα όμως υπερβαίνουν τα όρια. Με την ίδια λογική, η πλοκή μεταμορφώνει την αρχιτεκτονική σε κάτι παραπάνω από ένα τυχαίο συνδυασμό αποχωρητηρίων και υπνοδωματίων. Όμορφες λεπτομέρειες και*

³³ Ο Henry James (1843 – 1916) ήταν ένας από τους σημαντικότερους Αμερικανούς συγγραφείς του 19ου αιώνα και από τους κύριους εκπροσώπους του ρεαλισμού στη λογοτεχνία. Ο Henry πειραματίστηκε με το αφηγηματικό ύφος του μυθιστορήματος και διέσδυσε σε θέματα που έχουν να κάνουν με τη συνείδηση και την αντίληψη του ατόμου.

³⁴ Tschumi, B. (1996). *Architecture and disjunction*. Cambridge, Mass. :MIT Press, σ. 33

³⁵ διαδοχή εικόνων με συνοπτικό κείμενο τα οποία χρησιμοποιούνται στον κινηματογράφο για να παρουσιάζουν με συντομία την διαδοχή των σκηνών

μεμονωμένες στιγμές χάνονται χωρίς την αίσθηση του κινδύνου αν λείπει η πλοκή.»³⁶

Με παρόμοιο τρόπο και ο Bernard Tschumi στο πάρκο La Villette στο Παρίσι, προσπαθεί να οργανώσει πολλαπλά μικρά γεγονότα, διάσπαρτα σε όλο το πάρκο και «μοντάροντάς» τα να συνθέσει μια ιστορία. Ο ίδιος χαρακτηριστικά αναφέρει σε αποσπάσματα κειμένων του ότι: «Για να εκτιμήσουμε πραγματικά την αρχιτεκτονική, μπορεί να χρειαστεί να κάνουμε ακόμα και φόνο. Διότι δεν είναι μόνο οι τοίχοι των κτιρίων που την ορίζουν, είναι και οι πράξεις στις οποίες γίνονται μάρτυρες.»³⁷

Θέλοντας ουσιαστικά να εμπλουτίσουν τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό τους με στοιχεία ζωής, αναγκάζονται πέρα από μορφές να κάνουν λόγο για μοντέλα κατοίκησης και τρόπους ζωής. Μόνο με την εισαγωγή στον σχεδιασμό ενός σεναρίου και μιας πλοκής, κάτι τέτοιο είναι εφικτό. Ένα σενάριο και μια ιστορία, δίνουν «ζωή» στο έργο και εξοπλίζουν τους τοίχους και τα δάπεδα με δράση. Η πλοκή, μετατρέπει τους κενούς χώρους σε κατοικίες. Από τη στιγμή που οι δημιουργοί μιας κατοικίας εμπλουτίζουν το χώρο με πλοκή και χαρακτήρες, καταφέρνουν να δώσουν ζωή και νόημα στην κατοίκηση, η οποία παύει να είναι τμήμα του κτιρίου μέσω μόνο ενός κτιριολογικού.

Κατά τον Burch Noel³⁸: «Η αρχιτεκτονική συχνά απεικονίζεται στον κινηματογράφο όχι απλά αποδίδοντας το στατικό πλαίσιο δράσης αλλά κατέχοντας ουσιαστικό και καθοριστικό ρόλο στην πλοκή, έχει τη δύναμη να αποτελέσει πιο ακριβές αναπαραστατικό μέσο για τις υλικές και κρυφές ποιότητες ή αδυναμίες της αρχιτεκτονικής από μια γραπτή περιγραφή της.»³⁹ Ο κινηματογράφος, μέσω της επικοινωνίας του με τον θεατή και την άμεση παρουσίαση χώρων, δίνει τη δυνατότητα σε αυτόν να βιώσει τους χώρους ως πραγματικούς και να συμπληρώσει την ανάγκη του για πρόσληψη εικόνων. Οι αρχιτέκτονες χρησιμοποιούν το φιλμ και δημιουργώντας μια πλοκή, ένα

³⁶ Από www.plot.com

³⁷ Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: MIT Press, σ.100

³⁸ Είναι ένας Αμερικανός θεωρητικός κινηματογράφου(1932), ο οποίος μετακόμισε στη Γαλλία σε νεαρή ηλικία. Ο Burch είναι γνωστός για τη συμβολή του σε κοινούς κινηματογραφικούς όρους που χρησιμοποιούνται από τους μελετητές φιλμ.

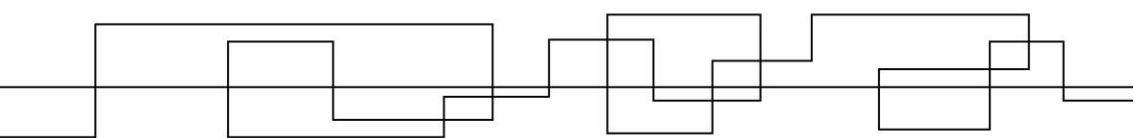
³⁹ Burch, N. (1982). *Πράξη του κινηματογράφου*(Κ.Σφήκας,Μετάφ.). Αθήνα: Παϊρίδη, σ. 12

«σενάριο» της αρχιτεκτονικής, διατυπώνουν τις προθέσεις τους και υλοποιούν τη φαντασία τους. Το αρχιτεκτονικό έργο προβάλλεται με τη βοήθεια των δυνατοτήτων του κινηματογράφου, ο οποίος στρέφει την προσοχή των θεατών στον προβαλλόμενο κτισμένο κόσμο, βοηθώντας τους να ανακαλύψουν την πλοκή της πραγματικής ζωής.

Ο κινηματογράφος, συνδυάζοντας τον χώρο και τον χρόνο, αναγκάζει τους χρήστες να αντιδρούν. Το φιλμ, μέσω της εναλλακτικής πραγματικότητας που προβάλλει, προσφέρει μια βιωματική εμπειρία και σε συνδυασμό με την πλοκή των σεναρίων, αποτελεί το καλύτερο και πιο απολαυστικό υποκατάστατο της πραγματικότητας. Ως μια αναπαράσταση της ζωής, προβάλλει με αποτελεσματικό τρόπο την αρχιτεκτονική. Μέσω της ένταξης μιας ιστορίας σε ένα φιλμ, αφηγείται μια ιστορία και αναπαράγει μια εμπειρία.



3 | Το μοντάζ



3.1 Το κινηματογραφικό μοντάζ

Από τα παραπάνω μπορούμε να αντιληφθούμε το ρόλο του κινηματογράφου στην αντίληψη ενός χώρου και κατ' επέκταση τη σχέση του με την αρχιτεκτονική. Από την αρχή της καταγραφής της εικόνας θα λέγαμε ότι αναπτύχθηκε αμφίδρομη σχέση του κινηματογράφου με την αρχιτεκτονική θεώρηση και δημιουργία. Σχέση που άσκησε καταλυτική επίδραση στην εξέλιξη των δύο τεχνών. Μπορεί η οπτική αντίληψη να ήταν το αρχικό εγχείρημα δημιουργίας ενός διαλόγου μεταξύ των δύο χώρων, το καινούριο στοιχείο όμως που εισήγαγε η τέχνη του κινηματογράφου(κινούμενη εικόνα) στην αρχιτεκτονική αποτέλεσε το μοντάζ, το οποίο είναι μια από τις πιο διαχρονικές αρχές του σύγχρονου πολιτισμού με δημιουργικές δυνατότητες που υιοθετήθηκαν από πλήθος καλλιτεχνών για τη δημιουργία πλασματικών πραγματικοτήτων.

Το μοντάζ είναι το πιο σημαντικό στάδιο της τεχνικής επεξεργασίας του οπτικού και ηχητικού υλικού μιας ταινίας. Στο μοντάζ το υλικό των γυρισμάτων επιλέγεται, κόβεται και μετά συναρμολογείται. Η ταινία στο μοντάζ αποκτά αφηγηματική μορφή, νοηματική συνοχή και οπτικό ρυθμό. Μια ταινία μπορεί να μονταριστεί με πολλούς τρόπους, ανάλογα με τη σειρά που θα μπουν τα πλάνα και τη διάρκεια τους. Οι Σοβιετικοί κινηματογραφιστές του '20 ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με το μοντάζ εφαρμόζοντας πρωτοποριακές θεωρίες οι οποίες αποτελούν μέχρι και σήμερα τις βασικές αρχές του τρόπου που μοντάρονται οι ταινίες.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, διαπιστώνουμε, ότι δια μέσου του μοντάζ, οι εντυπώσεις του θεατή δημιουργούνται από ξεχωριστά οπτικά στοιχεία - μονταρισμένα κομμάτια - του γεγονότος που αναλύεται. Μόνο το άθροισμα αυτών των εμπειριών - κομματιών, μπορεί να προκαλέσει ψυχικές επιδράσεις, όμοιες ή και εντονότερες από ένα μεμονωμένο γεγονός. Όλα τα αντιπαρατιθέμενα στοιχεία δεν αποτελούν ένα φαινόμενο, αλλά μια αλυσίδα εντυπώσεων, που συνδέονται με το φαινόμενο αυτό, το οποίο το κοινό κατανοεί κατά τη διάρκεια μιας χρονικής

ακολουθίας.⁴⁰ Με τη βοήθεια του μοντάζ, με σκοπό τη σύνδεση γεγονότων, δημιουργούνται αφηγήσεις στο χώρο.

3.2 Το μοντάζ στην αρχιτεκτονική από το 1920 μέχρι την Αποδόμηση

Οι δυνατότητες του κινηματογραφικού μοντάζ για την παραγωγή χώρων και για τη δημιουργία μιας «αρχιτεκτονικής» αφήγησης, δεν άργησαν να γίνουν αντιληπτές από πολλούς αρχιτέκτονες, ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η δεκαετία του 1920, αποτέλεσε μια περίοδο γόνιμων ανταλλαγών ιδεών και τεχνικών, μεταξύ αρχιτεκτόνων και κινηματογραφιστών, στην προσπάθεια των αρχιτεκτόνων να αρθρώσουν ένα συνεκτικό λόγο γύρω από την αρχιτεκτονική και την πόλη.⁴¹ Ο αρχιτέκτονας, Αντρέι Μπούροφ, συνεργαζόμενος με τον Ρώσο σκηνοθέτη Sergei Eisenstein, στο φιλμ «Παλιό και Νέο», προωθεί μια αφηγηματική ενότητα(sequence), γεγονός το οποίο φαίνεται πως επηρέασε και τον Le Corbusier, κατά την επίσκεψη του τελευταίου στη Μόσχα, το 1928. Κατά τον Eisenstein, ο Le Corbusier εκτίμησε ιδιαίτερα το αρχιτεκτονικό ιδίωμα που προωθεί το φιλμ, κάτι το οποίο εξηγείται εύκολα αν συγκρίνουμε το σκηνικό του Μπούροφ στην ταινία, με τα silo εικονογράφησης του «Για μια Αρχιτεκτονική»(1923) και τα πέντε σημεία της αρχιτεκτονικής.⁴² Το ενδιαφέρον του Le Corbusier για τις δυνατότητες του φιλμ, διαφαίνεται και στο φιλμ «Architecture d'Aujourd'hui»(Η Αρχιτεκτονική του σήμερα) όπου ο ίδιος συνεργαζόμενος με τον κινηματογραφιστή Pierre Chenal, αποσκοπεί στον προπαγανδισμό των επιτευγμάτων του μοντέρνου λεξιλογίου στην αρχιτεκτονική όσον αφορά στον τομέα της κατοικίας.⁴³

Ωστόσο, η σχέση του κινηματογράφου και της αρχιτεκτονικής, μπήκε σε απροσδόκητα δυναμική τροχιά στο πλαίσιο του

⁴⁰ Porter, T. (1997). *The Architect's Eye - Visualization and Depiction of Space in Architecture*. London: Chapman & Hall, σ.114

⁴¹ Αλιφραγκής, Σ. *Η Κινούμενη Εικόνα στην Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση ως Εργαλείο Ανάλυσης & Αναπαράστασης του Χώρου*, σ.5

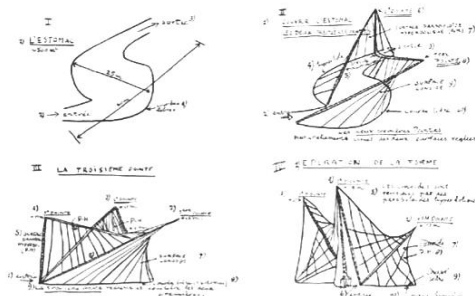
⁴² Αλιφραγκής, Σ. *Η Κινούμενη Εικόνα στην Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση ως Εργαλείο Ανάλυσης & Αναπαράστασης του Χώρου*, σ.6

⁴³ Αλιφραγκής, Σ. *Η Κινούμενη Εικόνα στην Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση ως Εργαλείο Ανάλυσης & Αναπαράστασης του Χώρου*, σ.3

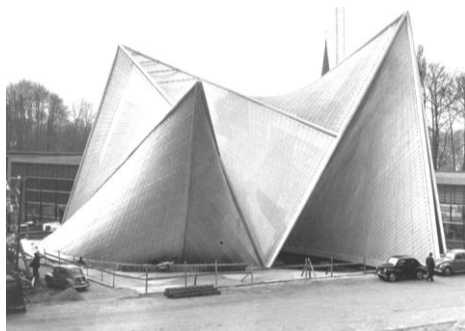
τεχνολογικού ανταγωνισμού των υπερδυνάμεων της ψυχροπολεμικής περιόδου. Το Philips Pavilion, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της «θεωρίας του βλέπω»(theory of seeing),της περιόδου αυτής. Στην Παγκόσμια Έκθεση των Βρυξελλών του 1958, οι αρχιτέκτονες Le Corbusier και Ιάnnης Ξενάκης συνεργάστηκαν με το συνθέτη Edgard Varèse στο σχεδιασμό αυτού του περίπτερου της Philips. Το περίπτερο έχει σχεδιαστεί ως μία χωρική εγκατάσταση με εικόνα και ήχο.⁴⁴ Αν και οι ήχοι που παράγονταν ήταν αταίριαστοι μεταξύ τους (καμπάνες, σειρήνες, ανθρώπινες φωνές, κύμβαλα), ωστόσο ήταν ταιριαστοί με τον τρόπο που ο Le Corbusier συναρμολογούσε αντίθετες εικόνες από διάφορες πηγές. Το Philips Pavilion μπορούσε να θεωρηθεί πρότυπο μιας εικονικής πραγματικότητας, όπου το φως, τα ηχεία, οι προβολείς στις καμπύλες επιφάνειες, τα αντικείμενα που κρέμονταν από την οροφή και ο ίδιος ο χώρος ήταν όλα εικονικά στοιχεία. Το «μοντάζ» (συναρμολόγηση) όλων αυτών ήταν αυτό που μετέτρεπε την κατασκευή σε έναν «εικονικό όγκο». Κάθε θεατής μπορούσε να δημιουργήσει τη δική του εικόνα μέσα στο μυαλό του. Η κάθε εικόνα θα ήταν σίγουρα μοναδική, ανόμοια και όμως ταυτόσημη θεματικά με τις υπόλοιπες. Είναι δύσκολο να γίνει κατανοητό πως ο Le Corbusier άγγιζε τη συνείδηση και τα συναισθήματα του θεατή μέσα σε αυτόν τον εικονικό όγκο, όμως το σίγουρο είναι ότι το θέαμα αυτό του «ηλεκτρονικού ποιήματος» προκαλούσε μία εντελώς διαφορετική αντίληψη του νοήματος και του χώρου.⁴⁵

⁴⁴ Αλιφραγκής, Σ. *Η Κινούμενη Εικόνα στην Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση ως Εργαλείο Ανάλυσης & Αναπαράστασης του Χώρου*, σ.7

⁴⁵ Aşalya Kiyak, (2003). Describing the Ineffable: Le Corbusier, Le Poème Electronique and Montage ,σ.161-164,από <file:///C:/Users/marina/Downloads/kiyak.pdf>



Εικόνα 1, αρχικά σχέδια του Philips Pavilion, Le Corbusier και Iannis Xenakis



Εικόνα 2, το Philips Pavilion κατά την περίοδο διεξαγωγής της έκθεσης

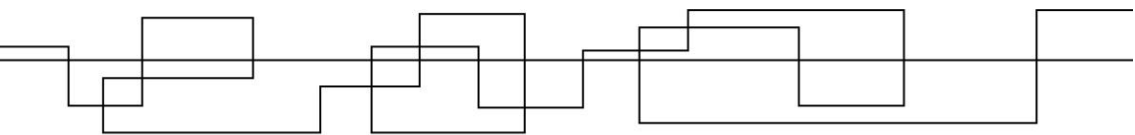
Με την εμφάνιση του μετα-Μοντερνισμού και αργότερα της Αποδόμησης, η σχέση του κινηματογράφου και της Αρχιτεκτονικής ανανεώνεται προς μια θεωρητική μελέτη της δομής της γλώσσας και προς ένα ενδιαφέρον των αρχιτεκτόνων για άλλες γλώσσες επικοινωνίας, μεταξύ των οποίων και ο κινηματογράφος. Το 1978, ο Bernard Tschumi, εκθέτει μια σειρά από θεωρητικούς προβληματισμούς, που θα αναλυθούν εκτενέστερα στη συνέχεια της εργασίας. Ουσιαστικά πρόκειται για σχεδιαστικές ασκήσεις, οι οποίες διευρύνουν τη σχέση γεγονότος (event) και του χώρου της αρχιτεκτονικής.⁴⁶ Ο Tschumi προτείνει διαφορετικές πλέον αφηγήσεις, αποδομημένες και ασύνδετες, οι οποίες βασίζονται όχι μόνο σε σεκάνς (sequences), αλλά και κυρίως σε αποσπάσματα. Αυτός χειρίζεται τα ζητήματα χώρου, κίνησης και συμβάντος με διαφορετικές συνδυαστικές δομές, επηρεασμένος από τη Σοβιετική Σχολή του μοντάζ. Ο ίδιος, επηρεασμένος από τον Ρώσο κινηματογραφιστή και θεωρητικό

⁴⁶ Αλιφραγκής, Σ. *Η Κινούμενη Εικόνα στην Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση ως Εργαλείο Ανάλυσης & Αναπαράστασης του Χώρου*, σ.7

Lev Kuleshov⁴⁷, παρομοιάζει την «αρχιτεκτονική» αφήγηση με τη γλώσσα που αρθρώνει έναν συνεκτικό λόγο περί χώρου σε σχέση με τις κινήσεις και τα γεγονότα. Σύμφωνα με τον Tschumi, κατ' αναλογία με το κινηματογραφικό μοντάζ, όπου το νόημα παράγεται στο σημείο επαφής δύο διαδοχικών πλάνων, χώροι και δράσεις που ήδη υπάρχουν ανεξάρτητα, αλληλοεπηρεάζονται μόνο όταν διασταυρώνονται.⁴⁸

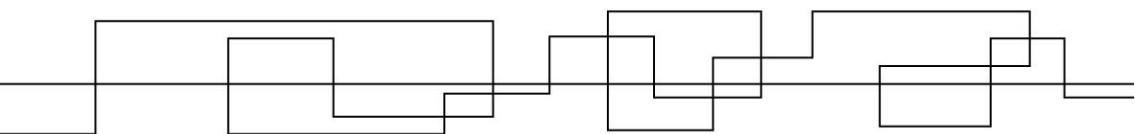
⁴⁷ Κυρίως μέσω του «Πειράματος Κ», 1921

⁴⁸ Αλιφραγκής, Σ. *Η Κινούμενη Εικόνα στην Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση ως Εργαλείο Ανάλυσης & Αναπαράστασης του Χώρου*, σ.8



4

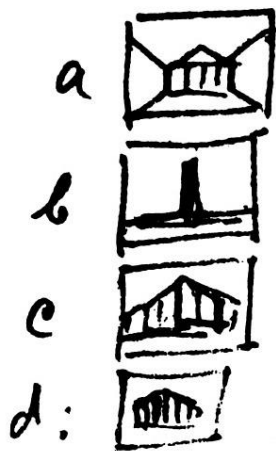
Γραμμικό μοντάζ στον
κινηματογράφο και
στην αρχιτεκτονική



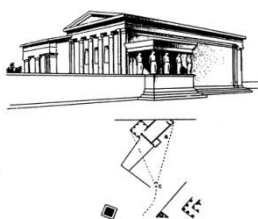
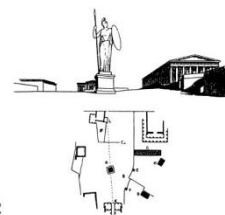
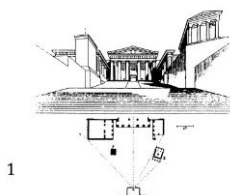
4.1 August Choisy και Sergei Eisenstein: *Histoire de l'architecture* και *Montage and Architecture*

Οι αναλυτικές τεχνικές που αναπτύχθηκαν από τον ιστορικό August Choisy στο κείμενό του «*Histoire de l'architecture*» (1899), διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στην κατανόηση των αφηγηματικών χαρακτηριστικών του χώρου. Ωστόσο η σαφής ερμηνεία μιας τέτοιας ιδέας, ίχνη της οποίας φανερώνονται στα γραπτά του Choisy, επιτυγχάνεται μετέπειτα από τον σκηνοθέτη Sergei Eisenstein, στο δοκίμιό του «*Montage and Architecture*». Ο Yves-Alain Bois αναλαμβάνει την εισαγωγή της μεταφρασμένης στα Αγγλικά έκδοσης του δοκιμίου αυτού, με μια σύντομη ιστορική εξέταση όπου αναφέρεται και σε μια «περιπατητική εμπειρία». Η ανάλυση του Bois, φανερώνει τη σύνδεση μεταξύ της αναλυτικής σχεδιαστικής τεχνικής του Choisy (γύρω από την οποία περιστρέφεται και το δοκίμιο του Eisenstein), με την κινηματογραφική αντίληψη της αρχιτεκτονικής. Ο Bois κάνει λόγο για μια «οπτικότητα» των γραπτών τόσο του Choisy, όσο και του Eisenstein. Στη συνέχεια αναφέρεται και στον αρχιτέκτονα Le Corbusier, υπογραμμίζοντας τη σχέση μεταξύ των διαδρομών και των πορειών, όπως αυτές ορίστηκαν από τον ίδιο και των storyboards του Choisy. Ο Eisenstein βασιζόμενος στην τεχνική του Choisy, μέσα από αποσπάσματα του βιβλίου του, κάνει λόγο για μια περιπατητική εμπειρία. Μέσω του φιλμ ο ίδιος προσπαθεί να δημιουργήσει ένα μοντάζ, το οποίο όμως κατασκευάζεται μέσω μιας αρχιτεκτονικής εμπειρίας. Βάση για το γραπτό του Eisenstein, αποτέλεσε το απόσπασμα του Choisy που αναφερόταν στην Ακρόπολη των Αθηνών. Η ανάλυση του Choisy, εξετάζει την επιτηδευμένη ασσύμετρη αισθητική των κατασκευών της Ακρόπολης μέσω μιας ξεχωριστής τρισδιάστατης προσέγγισης του ιστορικού χώρου. Σύμφωνα με τον Eisenstein, η ακολουθία του μοντάζ πραγματοποιείται μέσω της κίνησης και της περιπατητικής εμπειρίας στο χώρο.⁴⁹

⁴⁹ Lonsway, B. (2009). *Making Leisure Work: Architecture and the Experience Economy*. New York : Routledge,



Εικόνα 3, μοντάζ ιστορικών
κτιρίων, Sergei Eisenstein



Εικόνα 4, 5,
τέσσερις «λήψεις»
της Ακρόπολης των
Αθηνών, που
δείχνουν τον τρόπο
με τον οποίο η
χωρική
προσέγγιση
παρουσιάζεται ως
φιλμική ακολουθία,
Courtesy Rebecca
Davies

Ο Eisenstein βασιζόμενος στα γραπτά του Choisy, συγκρίνει την οπτική διαδρομή που ακολουθεί το μάτι του θεατή μιας ταινίας με τη χωρική πορεία που ακολουθείται από έναν κινούμενο παρατηρητή ανάμεσα στα κτίρια ενός αρχιτεκτονικού συνόλου. Ο Eisenstein χρησιμοποιώντας τον όρο μονοπάτι(rath) αναφερόταν στη νοητή διαδρομή που ακολουθεί το μάτι και τις διαφορετικές απόψεις ενός αντικειμένου όπως αυτές παρουσιάζονται. Σήμερα θα μπορούσε ακόμα να θεωρηθεί ως το μονοπάτι που ακολουθεί το μυαλό σε μια πολλαπλότητα φαινομένων, που βρίσκονται πολύ μακριά στο χώρο και στο χρόνο, συγκεντρωμένα σε μια συγκεκριμένη αλληλουχία, σε μια ενιαία γενική ιδέα με νόημα.⁵⁰

⁵⁰ Eisenstein, S. (1989, Δεκέμβριος). Montage and architecture. *Assemblage 10*, σ. 1., από https://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein_montage-and-architecture.pdf

4.2 Ο αρχιτεκτονικός περίπατος ως εργαλείο γραμμικού μοντάζ

Στα παραδείγματα που ακολουθούν, ο κινηματογραφικός όρος *path*(μονοπάτι) έρχεται σε αντιστοιχία με τον αρχιτεκτονικό περίπατο(*promenade architectural*), κατασκευάζοντας αφηγήσεις, βασιζόμενες στο γραμμικό μοντάζ. Κάνοντας λόγο για γραμμικό μοντάζ, εννοούμε ότι εδώ ο αρχιτέκτονας, όπως ένας σκηνοθέτης θα είναι αυτός ο οποίος θα κατευθύνει το μάτι του θεατή και κατ'επέκταση την οπτική του αντίληψη(όπως η κάμερα στον κινηματογράφο). Θα αναρωτηθούμε για τον αν τελικά θα είναι αυτός το υποκείμενο του αρχιτεκτονήματος που έμμεσα επηρεάζει την θέαση-άποψη του επισκέπτη για τον χώρο που βιώνει.

Το ζήτημα των ορίων στην «ανοιχτή κάτοψη»

Τα παρακάτω παραδείγματα αντανakλούν τις ιδέες του Μοντερνισμού και τα ζητήματα της Αρχιτεκτονικής, όπως αυτά διαμορφώθηκαν εκείνη την περίοδο. Και τα τρία βασίζονται στην ιδέα μιας «ανοιχτής» κάτοψης. Τόσο ο Le Corbusier όσο και ο Mies Van der Rohe, είναι υπέρμαχοι της ιδέας αυτής (*open plan*) που με διαφορετικούς τρόπους η κάθεμία καδράρει τις θεάσεις του επισκέπτη και κατευθύνει την κίνησή του. Ενώ ο Le Corbusier χρησιμοποιεί ένα σύστημα στήλων (*Villa Savoye*), ο Mies Van der Rohe εισάγει στα σχέδια του την έννοια του πλωτού, ενώ ταυτόχρονα χρησιμοποιεί συστήματα υποστηλωμάτων και τοιχίων με σκοπό να τονίσει αυτήν την έννοια αλλά και να κατευθύνει την πορεία του επισκέπτη στο κτίριο.⁵¹

Αυτή την περίοδο, βασικό ρόλο στον σχεδιασμό διαδραμάτισε η έννοια των ορίων και το ζήτημα σύνδεσης του «μέσα» και του «έξω». Οι τοίχοι φαίνονται σαν ημιδιαφανή διαφράγματα, στα οποία ανοιχτοί και κλειστοί χώροι εναλλάσσονται ρυθμικά και τα κτίρια δύσκολα διαχωρίζονται από τον περιβάλλοντα χώρο με ένα απόλυτο όριο. Όπως δήλωσε και ο Le Corbusier «*Η κάτοψη είναι ο γεννήτορας... Η κάτοψη προχωρά από μέσα προς τα έξω. Το εξωτερικό είναι αποτέλεσμα του εσωτερικού.*»

⁵¹ Stocklin, J. (2013, Απρίλιος) The Free Plan - Le Corbusier and Mies van der Rohe, από <http://architecture329stocklin.blogspot.gr/2013/04/the-free-plan-le-corbusier-and-mies-van.html>

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ο Le Corbusier κατάφερε να διαχειριστεί την ισχυρή αντίφαση του «μέσα» και του «έξω» είναι η Villa Savoye. Η Villa Savoye σηματοδοτεί την κορύφωση μιας σειράς από βίλλες που σχεδίασε και έχτισε ο Le Corbusier, συμπεριλαμβανομένου και του La Roche house (1923). Ο Le Corbusier έγραψε για τη Villa: «*Το σπίτι δεν πρέπει να έχει μια πρόσοψη, Τοποθετημένο στην κορυφή ενός λόφου, πρέπει να ανοίγει και στις τέσσερις κατευθύνσεις. Η κατοικήσιμη έκταση με τον κρεμαστό κήπο θα υψωθεί πάνω από τις κολόνες για να δώσει θέα κατευθείαν στον ορίζοντα.*» Η Villa Savoye του έδωσε τη δυνατότητα να εκφράσει την αρχιτεκτονική του αντίληψη για το εξωτερικό και παράλληλα να λύσει τα λειτουργικά προβλήματα στο εσωτερικό. Τα διακριτά όρια μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού χώρου χάνονται, ενώ προωθείται η διαφάνεια, η διαπερατότητα, η ασάφεια και η πολυπλοκότητα.⁵²

Με παρόμοιους χειρισμούς ο Mies Van Der Rohe, κατάφερε να εισάγει στην αρχιτεκτονική μια εύθραυστη αίσθηση η οποία προέρχεται από τη χρήση των υλικών, ειδικότερα του γυαλιού. Για πρώτη φορά το κτίριο αποκαλύπτει το περιεχόμενο του μέσω του διαφανούς υλικού. Ο ίδιος προσπάθησε να περιορίσει το εμπόδιο μεταξύ των δύο κόσμων, εσωτερικού και εξωτερικού χώρου.⁵³

Το ζήτημα της κυκλοφορίας

Η κυκλοφορία σε ένα σημαντικό βαθμό είναι περισσότερο οπτική παρά πραγματική. Ο καθένας χρησιμοποιεί τη χωρική φαντασία του καθώς κινείται μέσα στο κτίριο. Αν μετατόπιση του θεατή συνδέεται με την ψυχαγωγία, τότε το μοντέρνο σπίτι είναι αυτό το οποίο παράγει και δημιουργεί αυτή τη ψυχαγωγία από μία σειρά εικόνων.⁵⁴ Το σπίτι παρουσιάζεται ως μια σειρά από ψευών που έχουν χορογραφηθεί για τον επισκέπτη, με τρόπο παρόμοιο με αυτόν που ένας σκηνοθέτης κάνει το μοντάζ μιας ταινίας.⁵⁵ Ο

⁵² Τζώνος, Π. (2008-2009) Απόσπασμα από διάλεξη που δόθηκε στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στο πλαίσιο της σειράς μαθημάτων «14+3 Μαθήματα για το Μοντερνισμό», από <http://users.auth.gr/tzonos/lectures/monternismos.pdf>

⁵³ Rohe, L. M. (1986). Less is More.

⁵⁴ Colomina, B. 2002(1997). Architecture and Cubism. In Eve Blau and Nnancy J. Troy (Eds.), 'Where are we?'. Centre Canadien d' Architecture, Montreal, and The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, σ.142

⁵⁵ Colomina, B. 2002(1997). Architecture and Cubism. In Eve Blau and Nnancy J. Troy (Eds.), 'Where are we?'. Centre Canadien d' Architecture,

τρόπος με τον οποίο, βέβαια, ο επισκέπτης θα κινηθεί μέσα στο κτίριο ορίζεται έμμεσα από τον αρχιτέκτονα, ο οποίος μέσω ενός «αρχιτεκτονικού περιπάτου», τον εισάγει σε μια συγκεκριμένη πορεία, ορίζοντάς του το μονοπάτι που θα ακολουθήσει.

Ο αρχιτεκτονικός περίπατος(promenade architectural) παρουσιάστηκε πρώτη φορά, με αφορμή τον σχεδιασμό της Villa La Roche το 1923.

Villa Roche



Εικόνα 6, Villa Roche, Le Corbusier, (1923-1925), Παρίσι, Γαλλία

Σχεδιασμένη γύρω στο 1925 ως κατοικία για τον Ελβετό τραπεζίτη Raoul La Roche, η Villa Roche είναι η πεμπτουσία της σύγχρονης προσέγγισης του Le Corbusier για την κατοίκηση. Η Villa ενήργησε ως εκθεσιακός χώρος για τη συλλογή των έργων τέχνης του Roche, αποτελώντας μια συνάθροιση χώρων, που καταφέρει να συνδέσει το κτιριολογικό πρόγραμμα μιας κατοικίας με αυτό της γκαλερί. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω του αρχιτεκτονικού περιπάτου στη Villa, που καταφέρει να διασυνδέσει τα δύο αυτά διαφορετικά προγράμματα σε ένα. Αυτός ο περίπατος αποτελεί για τον επισκέπτη μια «χωρική εμπειρία» που αποτελείται από ένα σκόπιμο μονοπάτι, το οποίο καθοδηγεί τον κάτοικο και του παρουσιάζει με τον τρόπο που αυτό θέλει ολόκληρη τη συλλογή των εκτιθέμενων έργων τέχνης (όπως ένα οδουπορικό μέσα στην ιστορία). Η Villa Roche, αποτελεί σίγουρα ένα συγκρότημα μορφής και προγράμματος, η ιεραρχία της οποίας είναι εμπνευσμένη από την επίσκεψη του Le Corbusier στην Ακρόπολη.

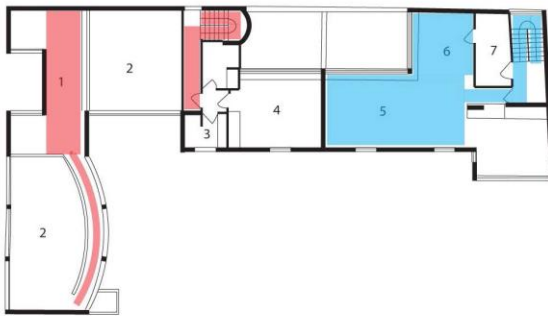
Μέσα από μία σειρά διαφορετικών διαδρομών, ο κάτοικος μπορεί να βιώσει εξατομικευμένες χωρικές εμπειρίες. Το κλιμακοστάσιο, τριπλού ύψους, λειτουργεί ως κομβικό σημείο, όπου ο επιτηδευμένος περίπατος μπορεί να μεταδώσει ολόκληρη την χωρική εμπειρία.⁵⁶ Θα λέγαμε ότι αυτός ο όγκος τριπλού ύψους, αποτελεί το μη-γεωμετρικό κέντρο του σπιτιού και το κομβικό του

⁵⁶ Edwards, S. (2011, Αύγουστος). Villa Roche/Le Corbusier. *arch daily*, από <http://www.archdaily.com/151365/ad-classics-villa-roche-le-corbusier>

σημείο. Ανεβαίνοντας τη σκάλα που βρίσκεται μεταξύ του σπιτιού και της γκαλερί, ακολουθεί μία κίνηση που τον κατευθύνει γύρω από το χώρο με πολλούς τρόπους. Κάποιες φορές κινούμενος σε μία κάθετη κατεύθυνση και κάποιες άλλες κατά μήκος της μίας μόνο πλευράς σε παράλληλη κατεύθυνση. Καθώς ο επισκέπτης διασχίζει το χώρο, φτάνει σε μια «γέφυρα» που συνδέει το σπίτι με την γκαλερί, στο μέσο περίπου της διαδρομής. Αυτό που επιτυγχάνει ο περίπατος στο συγκεκριμένο σπίτι, είναι να το περιγράψει με τη βοήθεια του σώματος του επισκέπτη και της κατευθυνόμενης κίνησής του μέσα σε αυτό. Στην κορυφή (βιβλιοθήκη), κάποιος φτάνει παίρνοντας την κυκλική ράμπα που ακολουθεί την καμπύλη του εξωτερικού τοίχου.

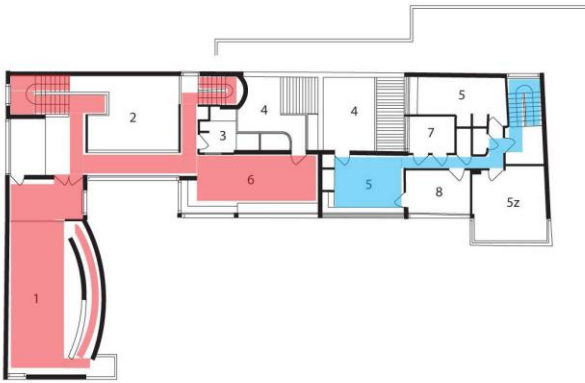
Ο περίπατος γύρω από το σπιτι-γκαλερί, είναι ένας χορός γύρω από αυτόν τον χώρο, μια επανασύνδεση και εκ-νέου βίωση του, κάθε φορά που κάποιος το διαβαίνει με διαφορετικό τρόπο. Ο αρχιτεκτονικός αυτός περίπατος που δημιουργεί ο αρχιτέκτονας, είναι το εργαλείο, το οποίο καθορίζει τους χώρους, προσφέρει εμπειρίες και συμβάλλει στον τρόπο κατανόησης χωρικών χαρακτηριστικών του σπιτιού. Όπως χαρακτηριστικά είπε και ο Le Corbusier, «Αυτό το σπίτι θα είναι κάτι σαν αρχιτεκτονικός περίπατος. Τη στιγμή που μπαίνεις, το αρχιτεκτονικό θέαμα από μόνο του προσφέρει στο μάτι. Ακολουθείς μια διαδρομή που αναπτύσσεται με ποικίλλους τρόπους, δημιουργώντας ένα παιχνίδι φωτός και σκιάς πάνω στους τοίχους. Τα μεγάλα παράθυρα δημιουργούν απόψεις για το εξωτερικό όπου επιθεβαιώνεται και όλη αυτή η αρχιτεκτονική ενότητα».⁵⁷ Ωστόσο, το ξεχωριστό «μονοπάτι» που θα επιλέξει το κάθε άτομο είναι αυτό που τελικά θα καθορίσει την ολοκληρωμένη αντίληψή του για το χώρο.

⁵⁷ Le Corbusier and Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète*, σ. 60



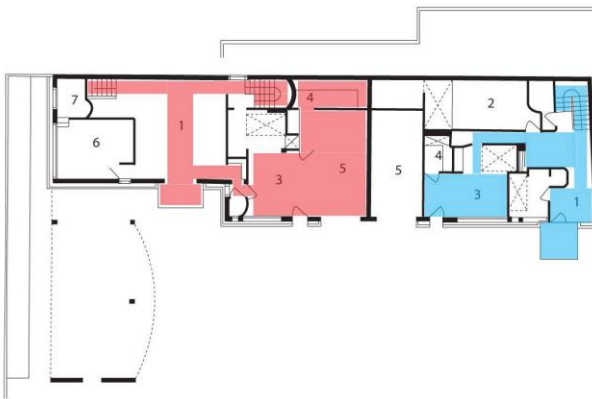
Second Floor Plan

- 1 Library
- 2 Void
- 3 W
- 4 Bedroom
- 5 Living Room
- 6 Dining room
- 7 Kitchen



First Floor Plan

- 1 Gallery
- 2 Void
- 3 Office
- 4 Terrace
- 5 Bedroom
- 6 Dining room
- 7 Bathroom
- 8 Studio



Ground Floor Plan

- 1 Hall
- 2 Studio
- 4 Dining room
- 4 Kitchen
- 5 Garage
- 6 Bedroom
- 7 WC

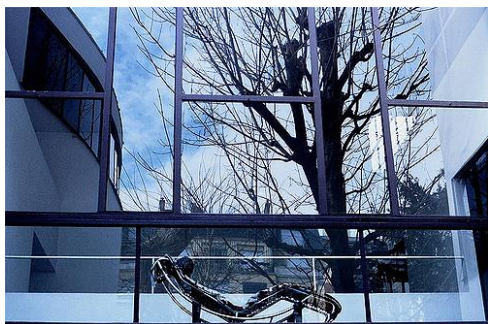
Εικόνες 7,8, 9, Villa Roche, κατόψεις επιπέδων, κυκλοφορία



Εικόνα 10, Villa Roche, αίθουσα υποδοχής, φωτ. Olivier Martin-Gambier



Εικόνα 11, Villa Roche, το παράθυρο της αίθουσας υποδοχής (the window hall), φωτ. Steve Cadman



Εικόνα 12, Villa Roche, πλασιωμένη θέαση, φωτ. Steve Cadman



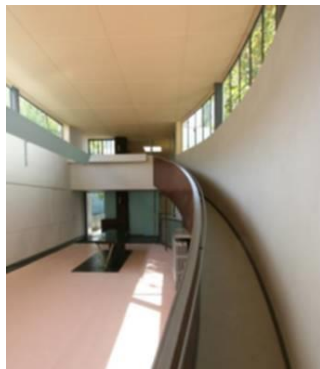
Εικόνα 13, Villa Roche, κλιμακοστάσιο, φωτ. Amaury Henderick



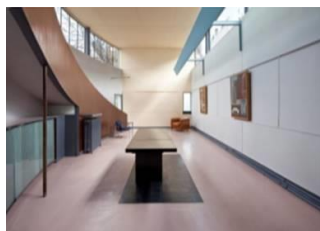
Εικόνα 14, Villa Roche, εξώστης, φωτ. Amaury Henderick



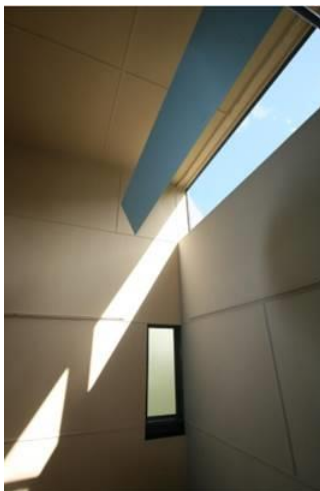
Εικόνα 15, Villa Roche , κεντρικό αίθριο, φωτ.



Εικόνα 16, Villa Roche, εσωτερική ράμπα, φωτ. Olivier Martin-Gambier



Εικόνα 17, Villa Roche, γκαλερί, φωτ. Olivier Martin-Gambier



Εικόνα 18, Villa Roche, φυσικός φωτισμός στη γκαλερί, φωτ. Olivier Martin-Gambier

Villa Savoye



Εικόνα 19, Villa Savoye, Le Corbusier,(1928- 1931), Poissy,Γαλλία

Η Villa Savoye, βρίσκεται στο Poissy, μια μικρή κοινότητα έξω από το Παρίσι και αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές συνεισφορές στη σύγχρονη αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα. Η κατασκευή της ολοκληρώθηκε γύρω στο 1931 και υπήρξε μια σύγχρονη εκδοχή της εξοχικής γαλλικής κατοικίας, ανταποκρινόμενη στη νέα εποχή της μηχανής. Ο τρόπος σχεδίασης της αυτού του σπιτιού, ουσιαστικά όρισε εννοιολογικά και την κατοικία σαν μια μηχανοποιημένη οντότητα.

Τα υποστηλώματα του ισογείου που στηρίζουν τον όροφο, τα παράθυρα που διατρέχουν οριζοντίως τον όγκο και οι ράμπες που παρέχουν την έξοδο σε κάθε όροφο, αποτελούν και τα κύρια χαρακτηριστικά σχεδίασης του σπιτιού. Αυτό από μακριά φαίνεται να αιωρείται πάνω από το δασώδη φόντο, υποστηριζόμενο από τα «λεπτά» υποστηλώματα, τα οποία «διαλύονται» στα όρια του δάσους και από το χαμηλότερο επίπεδο που είναι βαμμένο πράσινο και δίνει την αντίληψη ενός πλωτού όγκου.

Όπως χαρακτηριστικά είπε και ο Le Corbusier : *«Σε αυτό το σπίτι μας παρουσιάζεται ένας πραγματικός αρχιτεκτονικός περίπατος, προσφέροντας προοπτικές που συνεχώς αλλάζουν απρόσμενα και αναπάντεχα. Είναι ενδιαφέρουσα η ποικιλία που επικρατεί, την ώρα που από μια καθαρά αρχιτεκτονική ματιά έχει υιοθετηθεί ένα αυστηρό σύστημα δοκαριών και κολόννας...Είναι η μετακίνηση*

*αυτή που έχει σημασία...τότε είναι που κάποιος μπορεί να δει τις επιταγές της αρχιτεκτονικής να αναπτύσσονται».*⁵⁸

Τόσο το χαμηλότερο επίπεδο, όσο και οι άνω χώροι διαβίωσης βασίζονται στην ιδέα μιας ανοιχτής κάτοψης, η οποία δίνει την ευκαιρία στον κάτοικο να ελίσσεται συνεχώς μεταξύ των χώρων. Η ιδέα του «αρχιτεκτονικού περιπάτου» του Le Corbusier, ενσωματώνει μια σειρά από ράμπες που διακινούνται από το χαμηλότερο επίπεδο σε όλη τη διαδρομή προς τον κήπο του τελευταίου ορόφου και από ένα κλιμακοστάσιο.⁵⁹

Σύμφωνα λοιπόν με τη γενικότερη ιδέα του «αρχιτεκτονικού περιπάτου», η αρχιτεκτονική θα πρέπει να δίνει τη δυνατότητα στους επισκέπτες να κινούνται μέσα σε ένα περιβάλλον που τους χαλαρώνει. Η ράμπα παρουσιάζεται ως ένα χρήσιμο εργαλείο για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, καθώς το μεγάλο μήκος της αναγκάζει τους επισκέπτες να βιώσουν την κίνηση μεταξύ των χώρων, επιβραδύνοντας το βήμα τους. Ο περίπατος αυτός, ο οποίος δημιουργεί μια μοναδική σειρά στιγμών θεάσεων, αρχίζει με την είσοδο του επισκέπτη στο κτίριο, όπου γίνεται και η αναγνώριση της «διαδρομής» που θα ακολουθήσει. Στον πρώτο όροφο βρίσκεται το καθιστικό, με τη ράμπα και τη σκάλα να είναι τα κύρια χαρακτηριστικά του φουαγιέ. Καθώς κάποιος ανεβαίνει βιώνει και μια αναπτυσσόμενη θέα, μέχρι να φτάσει στο roof garden(αυλή στον ουρανό). Όπως έχει δηλώσει ο Le Corbusier «*η ράμπα είναι ο χώρος που αποτελεί το κρίσιμο σημείο για τον περίπατο, το στοιχείο που τον κάνει πραγματικό*». Σε αντιπαράθεση έχουμε το κλιμακοστάσιο, το οποίο παρέχει στους επισκέπτες έναν γρήγορο τρόπο να διασχίσουν το κτίριο μέσα σε λίγα λεπτά.

Ο αρχιτεκτονικός περίπατος μέσα στη Villa Savoye, ως βασικό στοιχείο του σχεδιασμού της είναι η εκδήλωση μιας δυναμικής χωρικής εμπειρίας, όπου η συνολική επίδραση των αρχιτεκτονικών χαρακτηριστικών είναι μεγαλύτερη από τις επιδράσεις των διακριτών τμημάτων του κτιρίου. Από το ισόγειο το μάτι του επισκέπτη ασυνείδητα συναντά τη ράμπα, κάτι το οποίο οφείλεται στο φως που πέφτει πάνω της, του οποίου η πηγή δεν είναι άμεσα ορατή. Ο τρόπος χειρισμού του φωτός, θα

⁵⁸ Le Corbusier and Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète 1929-1934*, σ. 24

⁵⁹ Kroll, A. (2010, Οκτώβριος). Villa Savoye / Le Corbusier. *arch daily*, από <http://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier>

λέγαμε ότι καθορίζει τον αρχιτεκτονικό περίπατο μέσα στο κτίριο. Στη Villa Savoye, ο κάθε χώρος από μόνος του είναι απλός(ο πρώτος όροφος είναι ένας απλός ορθογώνιος όγκος). Η «μαγεία» προκύπτει μέσα από τις σχέσεις των διαφορετικών χώρων, τη σύνθεσή τους και την ακολουθία της κίνησης μέσα σε αυτούς.⁶⁰

⁶⁰ Lester Kozzilius. Vers une architecture and Villa Savoye. A comparison of treatise and building. *Architecture As Idea*, 8, από http://www.lesterkozilius.com/pubs/ma/vua_vs/08.htm



Εικόνα 20, άποψη της κεντρικής ράμπας που εκτείνεται από το ισόγειο, στο μεσαίο επίπεδο και από εκεί στην οροφή, φωτ. Scarlet Green



Εικόνα 21, αίθριο ορόφου, φωτ. Scarlet Green



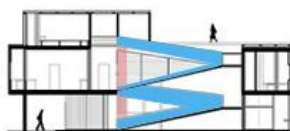
Εικόνα 22, ράμπα και σπειροειδής σκάλα, φωτ. Scarlet Green



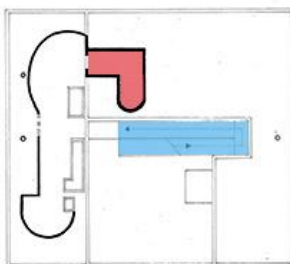
Εικόνα 23, το καθιστικό της Villa Savoye, αριστερή πλευρά «ανοίγει» προς βεράντα επιπέδου



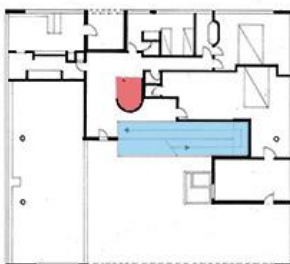
Εικόνα 24, παράθυρα-κορδέλα (ribbon windows)



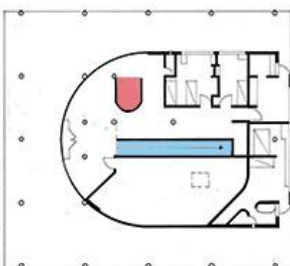
Εικόνα 25, χαρακτηριστική τομή



Εικόνα 26, κάτοψη του roof garden



Εικόνα 27, κάτοψη μεσαίου επιπέδου



Εικόνα 28, κάτοψη ισόγειου, Villa Savoye

Εικόνες 25, 26, 27, 28
κυκλοφορία μέσα στη Villa Savoye, κατευθυνόμενη κίνηση με εργαλεία τη ράμπα και το κλιμακοστάσιο

Barcelona Pavilion



Εικόνα 29, Barcelona Pavilion, Mies Van der Rohe, 1929, Ισπανία

Μετά από πολλά αρχιτεκτονικά επιτεύγματα της Γερμανίας, ανατέθηκε στον Mies Van der Rohe, να σχεδιάσει το γερμανικό περίπτερο της Διεθνούς Έκθεσης στη Βαρκελώνη της Ισπανίας. Σε αντίθεση με άλλα περίπτερα της έκθεσης, ο Mies Van der Rohe αντιμετώπισε το περίπτερο του απλά ως ένα κτίριο και τίποτα περισσότερο. Δεν ήταν ένα σπίτι τέχνης ή γλυπτικής, παρά μόνο ένας χώρος ηρεμίας, όπου κάποιος θα μπορούσε να ξεφύγει από την έκθεση. Προθεσή του ήταν να μετατρέψει το περίπτερο σε μια «κατοικήσιμη γλυπτική».

Το περίπτερο, κατασκευασμένο πάνω σε ένα «βάθρο» από τραβερτίνη καταφέρει και διαχωρίζει τη θέση του από τον περίγυρο και δημιουργεί ατμοσφαιρικές και βιωματικές επιδράσεις που φαίνονται να συμβαίνουν σε ένα «κενό» που «διαλύει» όλο τον περιβάλλοντα χώρο του.

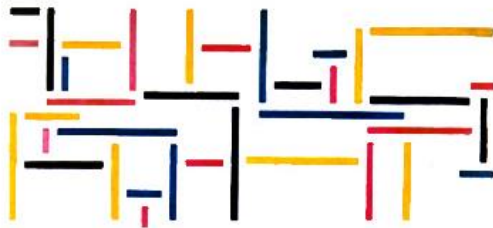
Ο σχεδιασμός του περιπτέρου βασίζεται σε ένα στερεοτυπικό σύστημα δικτύου που αναπτύχθηκε από τον Mies Van der Rohe, το οποίο εξυπηρετεί όχι μόνο την μορφοποίηση των επιστρώσεων του τραβερτίνη, αλλά χρησιμεύει επίσης σαν ένα πλαίσιο όπου λειτουργούν τα συστήματα μέσα στον τοίχο. Με την κατασκευή του περιπτέρου πάνω σε πέτρα, σε συνδυασμό με το περιορισμένο προφίλ του τόπου, το περίπτερο της Βαρκελώνης έχει σχετικά χαμηλό οριζόντιο προσανατολισμό που εκτείνεται από την χαμηλή επίπεδη στέγη η οποία μοιάζει να «επιπλέει» πάνω στον εξωτερικό, αλλά και εσωτερικό χώρο.

Το χαμηλό ύψος του κτιρίου στενεύει τη γραμμή του οπτικού πεδίου του επισκέπτη και τον αναγκάζει να προσαρμοστεί στις οπτικές απόψεις που είναι πλαισιωμένες από τον αρχιτέκτονα. Όταν κάποιος περπατάει πάνω στο «βάθρο» από πέτρα, αναγκάζεται να κινηθεί κάτω από το χαμηλό επίπεδο της οροφής που αιχμαλωτίζει τη θέαση του παρακείμενου υπαίθριου χώρου, καθώς και στιγμές του εσωτερικού χώρου που επάγουν την κυκλοφορία σε όλο το περίπτερο.

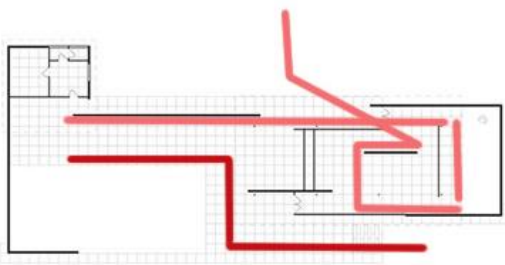
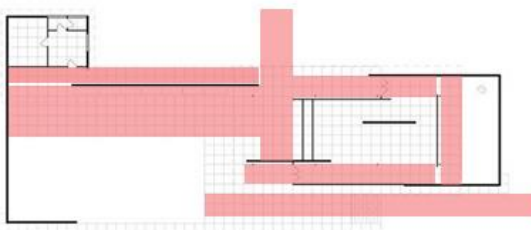
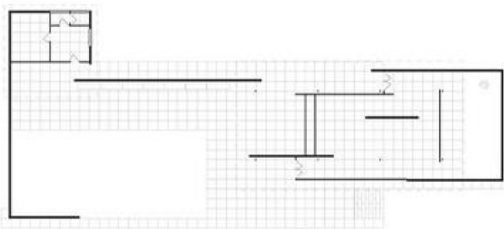
Το εσωτερικό του περιπτέρου αποτελείται από τοιχία τα οποία σε συνδυασμό με την χαμηλή επίπεδη οροφή, ενθαρρύνουν την κυκλοφορία και ενεργοποιήσουν τον αρχιτεκτονικό περίπατο (promenade) του Mies Van der Rohe, όπου η πλαισιωμένη θέαση οδηγεί σε μία κίνηση μέσα στο στενό πέρασμα, το οποίο όμως στη συνέχεια ανοίγεται σε έναν μεγαλύτερο όγκο. Αυτή η κυκλική διαδικασία μετάβασης σε όλα τα τμήματα του περιπτέρου, ορίζουν μια διαδικασία ανακάλυψης κατά τη διάρκεια που κινείσαι στο χώρο, προσφέροντας πάντα νέες προοπτικές και λεπτομέρειες σε κάτι που προηγουμένως ήταν αθέατο.

Η σημαντική πτυχή του περιπτέρου είναι και η οροφή. Το χαμηλό ύψος της στέγης δίνει την αίσθηση πλωτού πάνω από τον εσωτερικό όγκο. Η εμφάνιση του πλωτού δίνει στον όγκο την αίσθηση της βαρύτητας που κυμαίνεται μεταξύ του χώρου και της οροφής. Η κατασκευή της στέγης στηρίζεται σε οκτώ λεπτές κολόνες που επιτρέπουν στην οροφή να «αιωρείται» αβίαστα πάνω από τον όγκο, ενώ ταυτόχρονα απελευθερώνει το εσωτερικό και καταστά δυνατή μια ελεύθερη κάτοψη. Η χαμηλή οροφή που προεξέχει πάνω από το περίπτερο και η ανοιχτότητα του, καθιστούν θολή την χωρική οριοθέτηση με το εσωτερικό να γίνεται εξωτερικό και το αντίστροφο.⁶¹

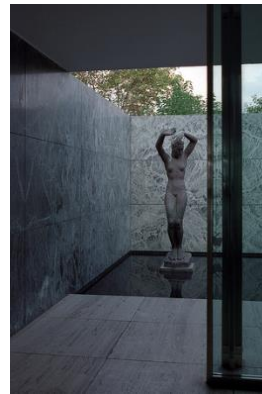
⁶¹ Kroll, A. (2011, Φεβρουάριος). Barcelona Pavilion / Mies van der Rohe. *arch daily*, από <http://www.archdaily.com/109135/ad-classics-barcelona-pavilion-mies-van-der-rohe>



Εικόνα 30, διάγραμμα κάτοψης, Barcelona Pavilion

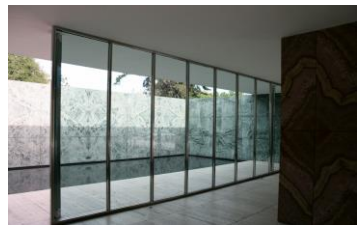


Εικόνα 31,32, 33, κάτοψη του Barcelona Pavilion,
χωροθέτηση(εικ.33), κυκλοφορία(εικ.34)



Εικόνα 37, 38, το γλυπτό είναι τοποθετημένο σε τέτοια θέση, ώστε να οδηγεί τους επισκέπτες στο εσωτερικό του Barcelona Pavilion, φωτ. Mark Teer

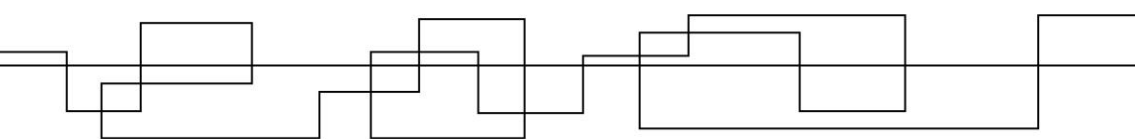
Εικόνα 34, 35, 36, εξωτερικές απόψεις του Barcelona Pavilion, τα τοιχεία οργανώνουν τις κινήσεις και πλαισιώνουν τις θεάσεις, φωτ. Alessandro Mauro Country



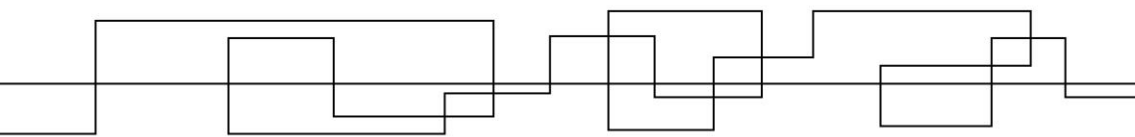
Εικόνα 39, 40, εσωτερική άποψη του Barcelona Pavilion, καρέκλα του Barcelona Pavilion(εικ.41)

Συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω, παρατηρούμε ότι παρόλο που κάθε αρχιτέκτονας χειρίζεται με διαφορετικό τρόπο τα διάφορα σχεδιαστικά εργαλεία, καταφέρνει να ορίσει το μονοπάτι του επισκέπτη και κατ' επέκταση να διαμορφώσει την αποψή του για το χώρο μέσα από μία κατευθυνόμενη κίνηση και έναν επιτηδευμένο αρχιτεκτονικό περίπατο. Τόσο ο Le Corbusier, όσο και ο Mies Van der Rohe, αντιλαμβάνονται τα όρια ως ρευστά και κατευθύνουν θεάσεις και πορείες, προωθώντας μια διάταξη «ανοιχτής κάτοψης». Στις βίλες του Le Corbusier ο περίπατος προωθείται μέσω της ράμπας, ενώ στο περίπτερο του Mies Van der Rohe οι κινήσεις του επισκέπτη κατευθύνονται με τη βοήθεια τοιχίων που τοποθετούνται στο μέσο της ανοιχτής κάτοψης, δίνοντας στο συνολικό όγκο μια αίσθηση «πλωτού»

Σε όλα τα παραδείγματα ωστόσο, δίνεται έμφαση σε μια συνέχεια και σε μια γραμμική ακολουθία στοιχείων και εικόνων για τη συγκρότηση μιας συνολικής χωρικής άποψης και μιας «αφήγησης» με συγκεκριμένη αρχή, μέση και τέλος. Κάτι τέτοιο ανάγεται και στη λειτουργία του μοντάζ, με τον τρόπο που όρισε ο Sergei Eisenstein στο «Montage and Architecture».



5 | Μη γραμμικό μοντάζ στον κινηματογράφο και στην αρχιτεκτονική



5.1 S. Eisenstein και L. Kuleshov: *Θωρηκτό Ποτέμκιν και «Πείραμα και Kuleshov»*

Η αρχή της ψυχολογίας Gestalt υποστηρίζει ότι ο εγκέφαλος είναι ολιστικός, παράλληλος, και αναλογικός, με αυτοοργανωτικές τάσεις. Ως εκ τούτου, η θεωρία Gestalt έχει ως στόχο να καταλάβει σύνολα, των οποίων η συμπεριφορά δεν προσδιορίζεται από επιμέρους στοιχεία τους, αλλά από την ίδια τη φύση του συνόλου. Θεωρητικοί της Gestalt άσκησαν σημαντική επιρροή όχι μόνο στην εξέλιξη της ψυχολογίας του 20ου αιώνα αλλά και σε διάφορες μορφές τέχνης, όπως αυτής του κινηματογράφου, επηρεάζοντας το έργο σκηνοθετών. Ένας μεγάλος αριθμός ψυχολογικών ιδεών διαφαίνεται στο έργο του Eisenstein, με τις ολιστικές έννοιες του (αυτές της ολότητας, της κλειστότητας, της πληρότητας, της συμμετρίας) που παρουσιάζουν ομοιότητες με διάφορες ορολογίες της Gestalt. Ο Eisenstein πρότεινε ότι οι «νόμοι» που ρυθμίζουν την ψυχολογική λειτουργία σε διάφορα εξελικτικά στάδια αποκρυσταλλώνονται σε εγκεφαλικές δομές και μηχανισμούς που εξακολουθούν να υπάρχουν σε υψηλότερα στάδια της ανάπτυξης, έτσι ώστε το ανθρώπινο μυαλό να λειτουργεί σε διάφορα εξελικτικά επίπεδα ταυτόχρονα.

Το ενδιαφέρον του Eisenstein για την αντανάκλαστική θεωρία, διαφαίνεται στις απόψεις του, οι οποίες δεν ακολούθησαν τις αρχές της επίσημης σοβιετικής ψυχολογίας, αλλά τεκμηριώθηκαν από την προσωπική του έρευνα που τον οδήγησε όλο και πιο κοντά στην σύνδεση μεταξύ του έργου του μυαλού και του εγκεφάλου.

Αν μέχρι εκείνη τη στιγμή το μοντάζ αποτελούσε εργαλείο σύνδεσης μιας λογικής σειράς διαδοχικών εικόνων(γραμμικό μοντάζ) από το Α στο Β, η διαφορετική αντίληψη του Eisenstein για την εσωτερική σύγκρουση της σκέψης σε συνδυασμό με την ευρεία και συνθετική του εκπαίδευση τον οδήγησε να περιγράψει θεωρητικά ένα διαφορετικό μοντάζ, το οποίο ονομάστηκε «ιδεολογικό μοντάζ» ή «διανοητικό μοντάζ» ή «μοντάζ των εντυπώσεων». Αυτός, υποστήριζε ότι το μοντάζ είναι μια προστριβή, μια σύγκρουση δύο δεδομένων παραγόντων, από την οποία δημιουργείται μια νέα έννοια. Ο κινηματογράφος, συσχετίζεται με τη «γλώσσα», όπως άλλωστε και κάθε τέχνη η

οποία ξεδιπλώνεται στον χρόνο και άρα πρέπει να έχει κάποια μορφή άρθρωσης.

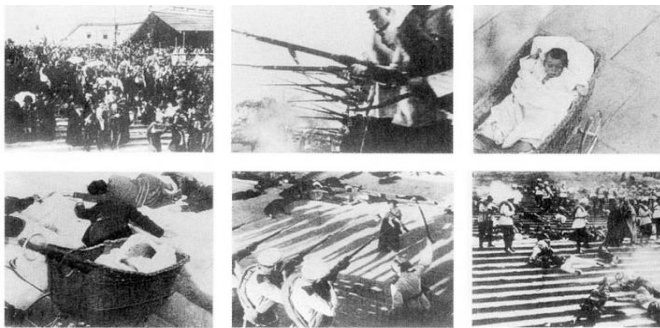
Για τον Eisenstein η μεθοδολογία σύνδεσης των εικόνων (το μοντάζ) αποτελούσε τον ακρογωνιαίο λίθο της κινηματογραφικής τέχνης, ενώ καμία εικόνα δεν μπορούσε να εννοηθεί παρά μόνο σε αλληλεπίδραση με μια άλλη. Έτσι, χρησιμοποιώντας απλά εργαλεία της διαλεκτικής, θεώρησε ότι η αλληλουχία δυο εικόνων δεν παράγει απλώς το άθροισμά τους αλλά ένα νέο, άρτια γεννημένο αποτέλεσμα, το οποίο με τη σειρά του συνδεόταν διαλεκτικά με το περιεχόμενο που ήθελε να αποδώσει.

Κάπως έτσι, το «Θωρηκτό Ποτέμκιν», η κορυφαία δημιουργία του, δεν αποτελεί απλώς μια συγκινησιακά και ιστορικά φορτισμένη ταινία που εξιστορεί μια ανταρσία, αλλά ένα ένα καλλιτεχνικό μανιφέστο που ήρθε σε ρήξη με τη λογική του ενός «ήρωα», φέρνοντας τον «συλλογικό ήρωα», ο οποίος βρίσκεται στο πλήρωμα του Ποτέμκιν αλλά και στον εξεγερμένο λαό της Οδησσού που εκφράζει την αλληλεγγύη του. Με επιστημονική μεθοδικότητα και πατώντας στέρεα στη διαλεκτική, ο Eisenstein οδηγεί τον θεατή από την εικόνα στο συναίσθημα και από εκεί σε ολοκληρωμένες ιδέες, μέσω των διάφορων συνδυασμών του μοντάζ.⁶²

Η βασική επιδίωξη ήταν η δημιουργία στο θεατή ενός βίαιου ή έντονου ψυχολογικού αποτελέσματος με την αντιπαράθεση εικόνων με διαφορετικό περιεχόμενο. Κατά τον Eisenstein, η συνένωση δύο πλάνων γινόταν με σκοπό τη «σύγκρουση» περισσότερο, παρά την ενότητα που επεδίωκαν στον παραδοσιακό αφηγηματικό κινηματογράφο.⁶³

⁶² Τσερόλας, Π. (2012) *Οπτικοποιώντας τη διαλεκτική*. Μια μικρή περιήγηση στο έργο του Σ. Μ. Αϊζενστάιν. *Περιοδικό Εκτός Γραμμής*, 3

⁶³ Pinel, V. (2006). *ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ*. (Α. Μπαλτά, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, σ.30



Εικόνα 41, πλάνα από την ταινία «Θωρηκτό Ποτέμκιν», 1925. Ο Ρώσος σκηνοθέτης Σεργκέι Αϊζενστάιν (1898-1948) στην ταινία αυτή παρουσιάζει ένα τραγικό ιστορικό συμβάν μιας εξέγερσης. Χρησιμοποιώντας την εναλλαγή κοντινών και μακρινών πλάνων και αντιπαραθέτοντας τη στατικότητα (στα κοντινά) με την κίνηση (στα μακρινά) μετέδωσε στους θεατές την αίσθηση του φόβου και της τραγωδίας

Παρόμοιες απόψεις είχε και ο O Kuleshov⁶⁴, σχετικά με το μοντάζ, υποστηρίζοντας ότι αυτό διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο στην κινηματογραφική επίδραση στο θεατή και επαναλάμβανε ότι το σημαντικότερο ήταν το πώς ήταν συναρμολογημένα τα πλάνα, παρά το τι περιείχαν. Πειραματίστηκε ιδιαίτερα με τις δυνατότητες του μοντάζ και παρομοίασε τα πλάνα - σημεία με τις λέξεις που τοποθετεί ο ποιητής τη μια μετά την άλλη για να παράγει μια σύνθετη ιδέα.

Αυτό που ανακάλυψε ο Kuleshov ήταν ότι μπορούσε κανείς να δημιουργήσει αποκλειστικά με το μοντάζ, έναν κινηματογραφικό χώρο που δεν υπήρχε πουθενά στην πραγματικότητα.⁶⁵ Οι αναζητήσεις του Kuleshov τον οδήγησαν επίσης στο να εξετάσει κατά πόσο κάτω από την ισχυρή επιρροή του μοντάζ, ο θεατής αντιλαμβάνεται μια ηθελημένη Gestalt, στην οποία η σχέση πλάνου προς πλάνο επισκιάζει τις λεπτότερες αποχρώσεις οποιασδήποτε υποκριτικής⁶⁶. Ο Kuleshov επιβεβαίωσε ότι το μοντάζ, ως η συντακτική δομή του φιλμ, δεν υπαγορεύει επιταγές, δεν έχει υπόσταση κειμένου αφ' εαυτού. Είναι η ίδια η δομή του κινηματογράφου, το γλωσσικό σύστημα, ο κινηματογραφικός

⁶⁴ Ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του Σοβιετικού κινηματογράφου του 1920 με 1930, και ο πρώτος θεωρητικός της αισθητικής του κινηματογράφου.

⁶⁵ Kuleshov, L. (1982). *Η τέχνη του κινηματογράφου* (Ι.Μπαμασάκης, Γ.Τσακνάκης, Μετάφ.). Αθήνα: Αιγόκερως, σ.9

⁶⁶ Kuleshov, L. (1982). *Η τέχνη του κινηματογράφου* (Ι.Μπαμασάκης, Γ.Τσακνάκης, Μετάφ.). Αθήνα: Αιγόκερως, σ.12

«κώδικας», που προϋπάρχει ,όπως το έθεσε ο ο Peter Wollen⁶⁷, του «μηνύματος» του κάθε δεδομένου φιλμ.⁶⁸

Ο ίδιος, με σκοπό να επιδείξει τις θεωρίες του, δημιούργησε αυτό που πλέον αποκαλείται «το πείραμα του Kuleshov». Στην κινηματογραφική αυτή άσκηση αντιπαρέθεσε την ίδια εικόνα (ενός σχετικά ανέκφραστου ηθοποιού) με εικόνες έντονες σε νοήματα (ένα πιάτο σούπα, ένα φέρετρο, ένα κορίτσι) προκειμένου να δείξει ότι το μοντάζ μπορούσε να αλλάξει την ερμηνεία που έδιναν οι θεατές σε κάθε εικόνα και έκφραση.



Εικόνα 42, «Πείραμα Κ», L.Kuleshov, 1921

Η ιδιότητα του μοντάζ και για τους δύο σκηνοθέτες, συνίσταται στο γεγονός ότι αυτό δημιουργεί τη δυνατότητα παράλληλων και ταυτόχρονων δράσεων.⁶⁹ Η βασική δυναμική του κινηματογράφου βρίσκεται στο μοντάζ, επειδή με το μοντάζ γίνεται δυνατό τόσο το σπάσιμο όσο και η ανακατασκευή, και

⁶⁷ Θεωρητικός του κινηματογράφου και συγγραφέας.

⁶⁸ Kuleshov, L. (1982). *Η τέχνη του κινηματογράφου* (Ι.Μπαμασάκης, Γ.Τσακνάκης, Μετάφ.). Αθήνα: Αιγόκερως, σ.19

⁶⁹ Kuleshov, L. (1982). *Η τέχνη του κινηματογράφου* (Ι.Μπαμασάκης, Γ.Τσακνάκης, Μετάφ.). Αθήνα: Αιγόκερως, σ.40

τελικά η ανασύνθεση του υλικού.⁷⁰ Τα διάφορα μέρη της ταινίας συνθέτουν το όλο.

Με την ποιητική(συμβολική) σύνδεση των πλάνων το αίσθημα γίνεται εντονότερο και ο θεατής πιο ενεργός. Μετέχει στη διαδικασία ανακάλυψης, χωρίς έτοιμα συμπεράσματα μέσα από την πλοκή ή τις αναπόφευκτες έμμεσες υποδείξεις του σκηνοθέτη. Έχει στη διάθεσή του μόνο όσα χρειάζεται για να διεισδύσει στο βαθύτερο νόημα των πολύπλοκων φαινομένων που αναπαρίστανται μπροστά του. Η συνηθισμένη λογική της γραμμικής αλληλουχίας καταρρίπτεται. Αυτός ο τρόπος σύνδεσης των πλάνων, ως καλλιτεχνική μέθοδος παρέχει ασυγκρίτως περισσότερες δυνατότητες από τη συνειρμική σύνδεση. Διαθέτει μια εσωτερική δύναμη που συγκεντρώνεται στην εικόνα και περνά στον θεατή με τη μορφή αισθημάτων, προκαλώντας ένταση σε άμεση αντιστοιχία με την αφηγηματική λογική του δημιουργού, δίνοντας στο κοινό την ευκαιρία να οργανώσει τα χωριστά μέρη σ' ένα σύνολο και να σκεφτεί, ερχόμενο σε ισότιμη μοίρα με το δημιουργό στη σύλληψη της ταινίας.⁷¹

5.2 Οι επιρροές του Bernard Tschumi από τις κινηματογραφικές θεωρίες του S. Eisenstein

Σε προηγούμενα κεφάλαια, έγινε λόγος για ένα «γραμμικό» μοντάζ, τόσο στον κινηματογράφο, όσο και στην αρχιτεκτονική. Η αφήγηση παρουσιαζόταν στον επισκέπτη μέσω μιας δεδομένης πορείας και ενός επιτηδευμένου περιπάτου. Στην περίπτωση, τώρα, του «μη γραμμικού» μοντάζ, όλα τα αποσπάσματα και τα στοιχεία δεν είναι πλέον προκαθορισμένα και ταξινομημένα με κάποια συγκεκριμένη σειρά, αλλά αντίθετα διασκορπισμένα καθ' όλη τη διάρκεια της διαδρομής.

Προηγουμένως, παρουσιάστηκε μια μη γραμμική ακολουθία πλάνων στον κινηματογράφο, που έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός ψυχολογικού αποτελέσματος στο θεατή. Με

⁷⁰ Kuleshov, L. (1982). *Η τέχνη του κινηματογράφου*(Ι.Μπαμασάκης,Γ.Τσακνάκης,Μετάφ.).Αθήνα:Αιγόκερως, σ.42

⁷¹ Tarkovskii, A. (1987). *Σμιλεύοντας τον χρόνο*(Σ. Βελέντζας,Μετάφ.).Αθήνα:Εκδόσεις Νεφέλη, σ.24 - 27

εργαλείο τη βασική αρχή της Gestalt, που υποστηρίζει ότι, η συμπεριφορά των συνόλων δεν προσδιορίζεται από επιμέρους στοιχεία του, αλλά από την ίδια τη φύση του συνόλου, εφαρμόζονται νέες τεχνικές λήψης και επεξεργασίας εικόνων που χρησιμοποιούνται προκειμένου να αποκωδικοποιήσουν τον κόσμο.

Όσον αφορά τώρα, στην αρχιτεκτονική, το έργο του Bernard Tschumi, είναι ίσως ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αρχιτεκτονικής που ενσωματώνει μια λογική «μη γραμμικού μοντάζ». Μιλώντας για μια μη γραμμική λογική του μοντάζ, εννοούμε τη διαμόρφωση της οργάνωσης μέσω της εμπειρίας, με την ταυτόχρονη αποφυγή κάθε έννοιας ταξινόμησης. Ο Bernard Tschumi, είναι ένας αρχιτέκτονας που προωθώντας στο σχεδιασμό του έννοιες όπως η υπέρθεση, η γειτνίαση, η αντιπαράθεση και η ασυνέχεια, καταφέρνει να δημιουργήσει σχέσεις χώρου και προγράμματος απρόσμενες και μη αναμενόμενες. Κάθε στοιχείο, ως αυτόνομο καταφέρνει να αναδειχθεί μόνο μέσα από τη σχέση του με τα υπόλοιπα, μέσα από το σύστημα ακολουθιών που ο Tschumi εισάγει στο έργο του, το οποίο προκύπτει από το τρίπτυχο χώρος - γεγονός - κίνηση.

Επιρροές από τον κινηματογράφο, εμφανίζονται σε όλα τα θεωρητικά και εφαρμοσμένα έργα του. Ο ίδιος επηρεασμένος από έννοιες όπως το σενάριο και τους διάφορους μηχανισμούς επεξεργασίας εικόνων του Sergei Eisenstein, ενσωματώνει στα έργα του στοιχεία κίνησης, αντιθέσεων και αντιπαράθεσεων και προωθεί μια δική του αρχιτεκτονική εμπειρία και δημιουργία χώρου. Οι ιδέες του Eisenstein για τη σημασία του κινηματογραφικού μοντάζ αντί των μεμονωμένων εικόνων αποτελούν έννοιες που ο Tschumi προσαρμόζει στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του. Μέσα από τον κινηματογράφο, ερευνά τη σχέση μεταξύ αρχιτεκτονικής, χρήσης και συναισθήματος και εφευρίσκει νέους και δημιουργικούς τρόπους απόδοσης της αρχιτεκτονικής. Ο Bernard Tschumi υποστήριξε ότι στοιχεία της κινηματογραφικής θεωρίας μπορούν να συμπληρώσουν την εμπειρία ενός αρχιτέκτονα και να διαμορφώσουν μεθόδους εργασίας.⁷² Ο χώρος, η κίνηση και τα γεγονότα είναι έννοιες αυτόνομες και οργανώνονται σαν μια σειρά κινηματογραφικών κάδρων, που μπορούν να συνδυαστούν

⁷² Βενετσιάνου,Ο.,Μπαζαίου,Ν.(2005). Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο. *Αρχιτέκτονες* 53, 52

με πολλαπλούς τρόπους και να δημιουργήσουν διηγηματικές ακολουθίες. Κάθε κάδρο της ακολουθίας ενισχύει ή αλλοιώνει τα κομμάτια που προηγούνται ή έπονται, θυμίζοντας τη μέθοδο του κινηματογραφικού μοντάζ.⁷³ Το μοντάζ έχει τη δυνατότητα, μέσω της αντιπαράθεσης των θραυσμάτων, να μετατοπίζει στοιχεία από το ένα μέρος στο άλλο, να εξαντλεί προηγούμενες έννοιες και να διατυπώνει νέες. Η ποικιλία των συνδυασμών, καθιστά μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα του κόσμου σε σχέση με την αποσπασματική οπτική αντίληψη. Οι αντιθέσεις του μοντάζ και η πολυπλοκότητα της διαδικασίας του, αρνείται μια απλή ανάλυση του συνόλου, επιτρέποντας στον αναγνώστη να έχει πρωταρχικό ρόλο στη διαμόρφωση του έργου. Το μοντάζ μεταβαίνει από την αποσύνθεση στην ανασύνθεση.⁷⁴

5.3 Bernard Tschumi και Αποδόμηση: Θεωρητικό και εφαρμοσμένο έργο

Κατά την δεκαετία μεταξύ του 1980 και 1990, παρουσιάζεται μία νέα τάση στην αρχιτεκτονική, καθιερωμένη ως Deconstruction (Αποδόμηση). Χωρίς να θεωρείται ένα ξεχωριστό κίνημα, επηρέασε διάφορους κλάδους της επιστήμης, όπως την φιλοσοφία και στη συνέχεια ολόκληρη την τέχνη και την αρχιτεκτονική. Η περίοδος αυτή αποτέλεσε αναμφισβήτητο το αποκορύφωμα διάφορων λογοτεχνικών κειμένων και της αποδόμησης της αρχιτεκτονικής, του λειτουργικού προγράμματος, του νοήματος του κτιρίου, της κατασκευής και της μορφής.⁷⁵ Όπως χαρακτηριστικά είπε και ο Philip Johnson: «*Η αποδομιστική αρχιτεκτονική δεν αναπαριστά κανένα κίνημα, δεν είναι δόγμα. Δεν διαθέτει τίποτα από τη μεσσιανική θέρμη του Μοντέρνου κινήματος.*»⁷⁶

⁷³ Βενετσιάνου,Ο.,Μπαζαίου,Ν.(2005). Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο. *Αρχιτέκτονες* 53, 53

⁷⁴ Hill, J. (2003). *Actions of Architecture: Architects and Creative Users*. London & New York : Routledge, σ. 93

⁷⁵ Κοτιώνης,Ζ., Ζαμενόπουλος,Θ., Αλεξίου,Κ., Παπαϊωάννου,Κ., Ζαφερόπουλος,Σ., Παντελιάδου,Π., Μαρσέλος,Μ., Τερζόγλου,Ν., Παντελίδου,Χ., Δανιήλ,Μ., Τσουκαλά,Κ.(Επιμ.).(2010). *Μετανεωτερικές Επ-όψεις*. Θεσσαλονίκη : Επίκεντρο ,σ.378

⁷⁶ Κοτιώνης,Ζ., Ζαμενόπουλος,Θ., Αλεξίου,Κ., Παπαϊωάννου,Κ., Ζαφερόπουλος,Σ., Παντελιάδου,Π., Μαρσέλος,Μ., Τερζόγλου,Ν.,

Η αποδόμηση, ως συγγενής μέθοδος του Μετα - Στρουκτουραλισμού δίνει έμφαση σε τυχαίες και ανορθολογικές πρακτικές, στη σωματικότητα και την επιθυμία, στη διασπορά και την αποκεντροθέτηση του εγώ, στην θραυσματοποίηση, την ασυνέχεια και την αποσπασματικότητα. Η διάκριση μεταξύ του σημαίνοντος και του σημαινόμενου γίνεται πιο ασταθής και το νόημα διαφεύγει διαρκώς. Ο Μετα - Στρουκτουραλισμός, προτάσσει προσωπικές, ατομικές, αισθητικές πρακτικές και ιδιωματικές αφηγήσεις όπως η γραφή, η αρχαιοθέτηση, η απόλαυση, η επιθυμία, όπου όλα νοούνται ως ένα «κείμενο», που πρέπει να αποκρυπτογραφηθεί αλλά ταυτόχρονα δεν δύναται να ερμηνευθεί ποτέ πλήρως.⁷⁷ Έτσι μια αποδομιστική αρχιτεκτονική αποτελεί μια αρχιτεκτονική που δεν προσφεύγει σε ένα υποκείμενο, μια ιδέα, ένα νόημα ή ένα σημαινόμενο, αλλά αντίθετα βασίζεται σε μία τυχαία μορφογένεση ιχνών και σε μία ακολουθία σημαινόντων με τυχαίο χαρακτήρα, δηλαδή στη δημιουργία ενός χώρου «παιχνιδιού» και επιθυμίας.⁷⁸

Ένας από τους κύριους εκφραστές της αποδόμησης με αναφορές σε αυτήν στα κείμενά του, ήταν και ο φιλόσοφος Derrida. Για πολλούς θεωρείται ο «ιδρυτής» της αποδόμησης που επηρέασε με το έργο του κι άλλους φιλοσόφους, συγγραφείς αλλά και αρχιτέκτονες.⁷⁹ Αυτός, στα τέλη της δεκαετίας του 1980, σε συνέντευξή του, τόνισε την ανάγκη αναζήτησης μιας αρχιτεκτονικής που δεν θα θεμελιώνεται στην έννοια της της οικιότητας, αλλά αντίθετα στο ανοίκειο. Θεωρητικοί της αρχιτεκτονικής όπως ο Mark Wigley και ο Jeffrey Kipnis, επιχείρησαν να επεξεργαστούν αυτές τις προτάσεις του Derrida προς την κατεύθυνση μιας θεωρίας του ανοίκειου, του σοκ, της άρσης των κανονικών και αρμονικών γεωμετρικών δομών. Η μετάφραση της θεωρίας της αποδόμησης σε σχέση με την αρχιτεκτονική επιχειρείται στο βιβλίο του Mark Wigley «The Architecture of Deconstruction Derrida's Haunt», όπου η αρχιτεκτονική παρουσιάζεται ως μια υλική μορφή μιας

Παντελίδου,Χ., Δανιήλ,Μ., Τσουκαλά,Κ.(Επιμ.).(2010). *Μετανεωτερικές Επιδόσεις*. Θεσσαλονίκη : Επίκεντρο ,σ.373

⁷⁷ Τερζόγλου,Ν.(2009). *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα* .Αθήνα : νήσος, σ.334 -335

⁷⁸ Τερζόγλου,Ν.(2009). *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα* .Αθήνα : νήσος, σ.350

⁷⁹ Κοτιώνης,Ζ., Ζαμενόπουλος,Θ., Αλεξίου,Κ., Παπαϊωάννου,Κ., Ζαφειρόπουλος,Σ., Παντελίδου,Π., Μαρσέλος,Μ., Τερζόγλου,Ν., Παντελίδου,Χ., Δανιήλ,Μ., Τσουκαλά,Κ.(Επιμ.).(2010). *Μετανεωτερικές Επιδόσεις*. Θεσσαλονίκη : Επίκεντρο ,σ.371

αφηρημένης έννοιας. Η επίδραση του Deridda στην αρχιτεκτονική σκέψη της δεκαετίας του 1980, επιβεβαιώθηκε λουπόν, τόσο από το βιβλίο του Mark Wigley, όσο και από την οργάνωση μιας έκθεσης με τίτλο «Αποδομιστική Αρχιτεκτονική», στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1988, από τον ίδιο και τον Philip Johnson. Αυτή η έκθεση νομιμοποίησε την αναφορά σε μία «αποδομιστική» αρχιτεκτονική, η οποία είναι διαφεύγουσα και ανοίκεια, δηλαδή ρευστή, θραυσματική και ροϊκή και ταυτόχρονα υφίσταται έναν διαρκή μετασχηματισμό.⁸⁰

Η αποδόμηση επικεντρώνεται στην ασάφεια του νοήματος και αποκαλύπτει πολλαπλά επίπεδα νοήματος στη γλώσσα. Τα ίχνη, λουπόν αυτής της επίδρασης στην αρχιτεκτονική, παρατηρούνται στο έργο του Bernard Tschumi, ο οποίος συνεργαζόμενος με το φιλόσοφο Deridda, ενέταξε την Αποδόμηση στο θεωρητικό και πραγματοποιημένο έργο του. Αυτός, δίνοντας έμφαση σε τυχαίες, ανορθολογικές πρακτικές, καταφέρνει να κατασκευάσει νέες ιδέες και έννοιες. Η συνδιαλογή του με τη φιλοσοφική θεμελίωση του Μετα - Στρουκτουραλισμού και ο εμπλουτισμός της με χωρικές και κατασκευαστικές έννοιες, είχε ως αποτέλεσμα μία πρωτόγνωρη σύμπλεξη ιδεών για τη δημιουργία αρχιτεκτονικών έργων.⁸¹

Στην παρουσίαση του για το έργο του «Parc de la Villette»(1988), περιγράφει τις έννοιες ένωσης και υπέρθεσης διαφορετικών και ανόμοιων στοιχείων. Καθε κομμάτι για τον ίδιο, μέσω του διαχωρισμού που υφίσταται αποτελεί μία ολότητα και η σύνδεση όλων των αποσπασμάτων μεταξύ τους δημιουργεί νέες έννοιες στο ενδιάμεσο χώρο.⁸²

Με γνώμονα το τρίπτυχο χώρος-κίνηση-συμβάν δίνει δευτερεύουσα σημασία στη «μορφή», και την καθιστά μια έννοια πιο αφηρημένη. Η Αποδόμηση για τον Tschumi, αποτέλεσε ένα σύστημα συνεχούς διερώτησης παρά ένα σύνολο απαντήσεων. Ο χώρος, γι' αυτόν, βρίσκεται σε μια κατάσταση διαρκούς μεταβολής και σε μία συνεχή μεταμόρφωση και μετατόπιση από

⁸⁰ Τερζόγλου,Ν.(2009). *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα* .Αθήνα : νήσος, σ.352

⁸¹ Τερζόγλου,Ν.(2009). *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα* .Αθήνα : νήσος, σ.335

⁸² *Architectural Design* , σ. 38

τις πρακτικές των σωμάτων και τον μονάδων που τον «κατασκευάζουν».⁸³

Η έννοια του αποσπάσματος

Η έννοια του αποσπάσματος δεν σχετίζεται με τη διάσπαση μιας εικόνας, αλλά με μια διαλεκτική πολλαπλότητα μιας διαδικασίας, δηλαδή, της αποδόμησης του όλου. Κάθε κομμάτι που προκύπτει από το διαχωρισμό έχει διαφορετική αρχιτεκτονική αξία και είναι αυτόνομο. Ωστόσο, η υπέρθεση και η αντιπαράθεση αυτών, δημιουργούν νέες σχέσεις και νέα σύνολα. Με τη βοήθεια του μοντάζ, σύμφωνα με τον Tschumi, τα διάφορα κομμάτια συνδυάζονται και δημιουργούν νέες έννοιες.

Κάθε θραύσμα του συνόλου ορίζει νέες ερμηνείες στο χώρο. Μια αρχιτεκτονική που αποτελείται από μια σειρά αποσπασμάτων πραγματοποιεί τις ιδέες του αρχιτέκτονα και αποτυπώνει τις χωρικές εμπειρίες του χρήστη. Κάθε κομμάτι για να λειτουργήσει σωστά πρέπει να αποσπαστεί από το υπόβαθρό και τις υπάρχουσες συνθήκες.

Για την αρχιτεκτονική, τα αποσπάσματα μπορεί να είναι οι τοίχοι, τα δωμάτια, οι δρόμοι, οι ιδέες, μπορεί να είναι πραγματικά ή εικονικά, δηλαδή, μεταξύ μνήμης και φαντασίωσης και πολλές φορές η ιδέα και η εμπειρία του χώρου να συμπίπτουν. Σύμφωνα με τον Tschumi, επεκτείνοντας τα όρια των ιδεών, της μνήμης και των αυστηρών περιορισμών του χώρου μπορούν να επιτευχθούν πρωτότυπα αρχιτεκτονικά αποτελέσματα.⁸⁴

Η έννοια των ορίων, χρησιμοποιείται με σκοπό να αμφισβητήσει και να μεταβάλλει τη αρχιτεκτονική γνώση, εφαρμόζοντας έννοιες άλλων πεδίων. Η έννοια των αποσπασμάτων αντιστοιχίζει την αρχιτεκτονική με την επικοινωνιακή γλώσσα. Αυτός ο συσχετισμός προκύπτει από τη μελέτη του Tschumi του «The Pleasure of the Text» του Roland Barthes, ο οποίος δεν αναφέρεται σε μια θέση ή σύνθεση, αλλά περιγράφει το κείμενο ως μια σειρά αποσπασμάτων και κομματιών από άλλα κείμενα. Το βιβλίο εξερευνά τις σχέσεις του κειμένου(ιστορικές, ψυχολογικές, τυπολογικές) με άλλα κείμενα και διατηρώντας παράλληλα τη

⁸³ Τερζόγλου, Ν. (2009). *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*. Αθήνα : νήσος, σ.360

⁸⁴ Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass. : MIT Press, σ.96

σημασία της διάκρισης, υποδηλώνει ότι η ευχαρίστηση του κειμένου εξαρτάται από τον τρόπο που ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται της πτυχές του.⁸⁵ Τα διεσπαρμένα στο χώρο αρχιτεκτονικά θραύσματα - αποσπάσματα λειτουργούν όπως το κείμενο σε μια σελίδα. Τα αποσπάσματα προκαλούν σκέψεις τόσο στον δημιουργό, όσο και στον αναγνώστη, εντείνοντας τον άναρχο συλλογισμό.

Για τον Roland Barthes⁸⁶, όλα τα κείμενα είναι αποτέλεσμα αποσύνθεσης-σύνθεσης κομματιών άλλων κειμένων που παρέχουν νέες πληροφορίες και γνώσεις. Αναμφισβήτητα, η σημειωτική του Barthes έδωσε βήμα για πολλά θεωρητικά έργα του Tschumi. Αυτός, το 1975, δημοσιεύει το κείμενο με τίτλο «Το Αρχιτεκτονικό Παράδοξο». Το παράδοξο εξαρτάται από τον ερωτισμό, την ευχαρίστηση και την τρέλα της αρχιτεκτονικής. Αυτή είναι μια προσπάθεια του Tschumi να μεταφράσει τη θεωρία του κειμένου του συγγραφέα σε όρους της αρχιτεκτονικής και μέσω της εξερεύνησης των ορίων, επιχειρεί να ανακαλύψει τον αντικατοπτρισμό της αρχιτεκτονικής, όπως είναι το διάβασμα για τη γραφή κειμένων.⁸⁷ Ο ίδιος εντοπίζει αυτό το παράδοξο στην προβληματική κατά αυτόν σχέση νόησης και αίσθησης, λόγου και εμπειρίας. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, η αρχιτεκτονική εμπλέκεται σε ένα διαρκές παράδοξο, την απόπειρα γεφύρωσης του ιδεατού χώρου με τον πραγματικό χώρο. Ο πρώτος είναι λογικός και αυτόνομος, ενώ ο δεύτερος λαβυρινθώδης και αισθησιακός.⁸⁸ Ο Tschumi καταλήγει στην υποστήριξη μιας στάσης που αποδέχεται το αρχιτεκτονικά παράδοξο ως αναπόφευκτη συνθήκη και εστιάζει στην υιοθέτηση του μοντέλου του «λαβυρίνθου» ως προτύπου για μια αρχιτεκτονική υποκειμενική, η οποία αναφέρεται σε μια εσωτερική εμπειρία.⁸⁹ Αυτή την συνθήκη θα ονομάσει «απόλαυση

⁸⁵ Hill, J. (2003). *Actions of Architecture: Architects and Creative Users*. London & New York : Routledge, σ.73-74

⁸⁶ Γάλλος θεωρητικός και κριτικός της λογοτεχνίας, φιλόσοφος, γλωσσολόγος και σημειολόγος. Οι ιδέες του εξερευνούσαν πολλά διαφορετικά πεδία και επηρέασε την ανάπτυξη θεωρητικών σχολών σκέψης, όπως ο στρουκτουραλισμός, η σημειωτική, η κοινωνική θεωρία, η ανθρωπολογία και ο μετα-στρουκτουραλισμός.

⁸⁷ Louis Martin. (1990, Απρίλιος). *Transpositions: On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory*. *Assemblage* 11(25)

⁸⁸ Tschumi, B. (1998). *The architectural Paradox*. K.Michael Hays(Ed.). *Architecture Theory since 1968*. Cambridge, Mass. :MIT Press, σ. 218 -219

⁸⁹ Tschumi, B. (1998). *The architectural Paradox*. K.Michael Hays(Ed.). *Architecture Theory since 1968*. Cambridge, Mass. :MIT Press, σ. 226-227

της αρχιτεκτονικής», στο ομώνυμο κείμενό του, γραμμένο το 1977.⁹⁰ Προφανώς αντλώντας ιδέες από τον Barthes, ο Tschumi υποστηρίζει εδώ μια Διονυσιακή, θραυσματική αρχιτεκτονική. Γράφει: « Η αρχιτεκτονική της απόλαυσης εντοπίζεται εκεί όπου η αρχιτεκτονική κουλτούρα συνεχώς και ατελείωτα αποδομείται και οι κανόνες υπερβαίνονται».⁹¹

(I) Θεωρητικό έργο

Ίχνη της επίδρασης της αποδομιστικής θεωρίας διαφαίνονται στα θεωρητικά έργα του Tschumi, τα οποία περιγράφουν έννοιες του προγράμματος και της εμπειρίας του χώρου, καθώς και θέματα ατμόσφαιρας και κίνησης. Παρακάτω παρουσιάζονται συνοπτικά τα «Screenplay series», το «Joyce's Garden» και το «Manhattan Transcripts», τα οποία αποτελούν θεωρητικές αφετηρίες για το πάγκο της Villette.

Screenplay series (1976) : Αποτελεί ένα από τα πρώτα έργα του Tschumi, όπου διαφαίνεται η επιρροή από τον κινηματογράφο, καθώς συνδυάζει την τεχνική των κινηματογραφικών καρτέ με αρχιτεκτονικές αναγωγές. Τα «Screenplay series», αποτελούν έρευνες εννοιών και τεχνικές που προτείνουν απλές υποθέσεις, οι οποίες στη συνέχεια υλοποιούνται. Διερευνάται η σχέση μεταξύ των γεγονότων (πρόγραμμα) και των αρχιτεκτονικών χώρων. Έχουμε τη χρήση εικόνων από ταινίες, καθώς το ενδιαφέρον έγκειται στη σύνθεση αλληλουχιών από ήδη υπάρχουσες εικόνες και όχι από άλλες φανταστικές.

⁹⁰ Tschumi, B. (1996). The Pleasure of Architecture. Kate Nesbitt (Ed.). Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory. New York : Princeton Architectural Press

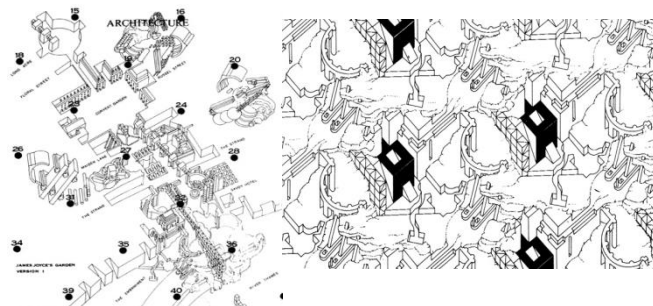
⁹¹ Τερζόγλου, Ν. (2009). *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*. Αθήνα : νήσος, σ.335-336



Εικόνα 43, 44, 45, 46, Screenplay series, Bernard Tschumi

Joyce's Garden (1976) : Το λογοτεχνικό κείμενο, «Finnegan's Wake», χρησιμοποιήθηκε ως το πρόγραμμα για μία εργασία που απευθυνόταν σε διαφορετικούς φοιτητές σε ένα «πραγματικό» χώρο, το «Covent Garden» του Λονδίνου. Η υπέρθεση ενός κánaβου σημείων αποτέλεσε τη διαδικασία κατά την οποία κάθε φοιτητής καλούνταν να δημιουργήσει ένα ξεχωριστό έργο σε κάθε σημείο. Βασικό στοιχείο της άσκησης ήταν αυτοί οι κόμβοι, οι οποίοι παρόμοια διαδραμάτισαν πρωταρχικό ρόλο και στο σχεδιασμό του Parc de la Villette. Στο συγκεκριμένο έργο, ο Tschumi, μέσα από έννοιες όπως η υπέρθεση και η αντιπαρέθεση, αντιμετωπίζει τα κείμενά του ως κολλάζ και δημιουργεί ένα παιχνίδι, που συσχετίζει την αρχιτεκτονική με την οργάνωση της πόλης. Ο αρχιτέκτονας επηρεασμένος από αυτό το έργο, όπου κυριαρχεί η χαλαρότητα γραμματικών κανόνων και η αποδόμηση του κειμένου, το οποίο διαβάζεται με πολλαπλούς τρόπους, διαμορφώνει την αρχιτεκτονική του γραφή στο πάρκο. Τα χαρακτηριστικά του τόπου μέσω της αποδόμησης που υφίσταται, μένουν φαινομενικά μη ολοκληρωμένα με σκοπό να

«ολοκληρωθούν» και να ερμηνευθούν από τον επισκέπτη-χρήστη του έργου.⁹²



Εικόνα 47, 48, Joyce's Garden, Bernard Tschumi

The Manhattan Transcripts (1976-1981) : Τα Transcripts προσφέρουν μια διαφορετική ανάγνωση της αρχιτεκτονικής στην οποία ο χώρος, η κίνηση και τα γεγονότα είναι ξεχωριστά, αλλά ταυτόχρονα εμπλέκονται όλα μαζί σε μια νέα σχέση. Αυτό έχει ως στόχο αρχικά να «σπάσει» και ύστερα να «ξαναχτίσει» τα τυποποιημένα στοιχεία της αρχιτεκτονικής κατά μήκος διαφορετικών αξόνων. Αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αποδομιστικού έργου, υπέρθεσης της αρχιτεκτονικής και των θεωρητικών της εννοιών. Οι μεταγραφές παρουσιάζουν μια πραγματικότητα που περιμένει να αποδομηθεί και σταδιακά να μεταμορφωθεί. Στο Manhattan Transcripts χαρακτηριστικό στοιχείο αποτελεί η ποικιλία συνδυασμών χώρων και χρήσεων, αλλά και η μεταξύ τους σχέση. Επηρεασμένο από μεταστρουκτουραλιστικά⁹³ κείμενα και από διαφορετικές τεχνικές κινηματογραφικού μοντάζ, το έργο Transcripts αποτέλεσε την εισαγωγή, κατά ένα θεωρητικό τρόπο, για αυτό που επρόκειτο να

⁹² Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass. :MIT Press, σ.194

⁹³ Η μεταστρουκτουραλιστική λογοτεχνική κριτική, πως τα κείμενα δεν είναι διακριτά μεταξύ τους αλλά όλα έχουν ένα «διακειμενικό» χαρακτήρα. Τα κείμενα μπορούν να αποκτήσουν νόημα σε συνδυασμό με άλλα κείμενα, αποτελούν κατά κάποιο τρόπο μέρος ενός ευρύτερου δικτύου κειμένων. Τόσο ο συγγραφέας όσο και ο ίδιος ο αναγνώστης προσέδιδαν νόημα σε ένα κείμενο μέσα από τους πολλούς δυνατούς τρόπους εμπειρίας ενός κειμένου, τρόποι που μπορεί να περιλαμβάνουν μη γραμμικές αναγνώσεις, όπως παρακάμψεις, ανάγνωση του τέλους στην αρχή, πλοήγηση στο κείμενο μέσα από υποσημειώσεις και παραπομπές.

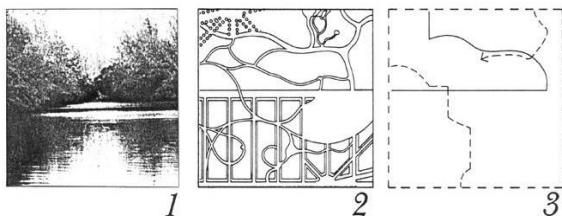
εφαρμοσθεί στο πάρκο της Villette.⁹⁴ Στην περίπτωση του «The Manhattan Transcripts» του Bernard Tschumi, η αφήγηση υπάρχει μέσα και γύρω από την αρχιτεκτονική. Οι μέθοδοι cut-and-paste αποδυναμώνουν τις χωρικές και φυσικές συνέχειες που πρότεινε ο προοπτικός σχεδιασμός, φέρνοντας στο νου τόσο κινηματογραφικές όσο και χορογραφικές τεχνικές.⁹⁵

Ο Tschumi με τις μεταγραφές αυτές διαμορφώνει μια πλοκή γύρω από ένα φόνο. Το έργο αυτό είναι σαν ένα είδος αστυνομικού μυθιστορήματος. Διαρθρώνεται σε τέσσερις ενότητες-επεισόδια. Στο κάθε επεισόδιο λαμβάνουν χώρα διαφορετικές δράσεις, σε διαφορετικούς χώρους. Στο πρώτο επεισόδιο, το Πάρκο(The Park), «ανά-κατασκευάζει» το Central Park μέσα από τεχνικές jump cut καθώς παρακολουθεί ένα μυστήριο φόνο. Στο δεύτερο επεισόδιο, τον Δρόμο, (The Street), πραγματοποιείται η καταγραφή μια διαδρομής-dérive με κομμένη την ανάσα στη Forty-Second Street. Κατά μήκος του δρόμου κάποιος βιώνει πάνω από μια ντουζίνα διαφορετικές εμπειρές, οι οποίες δεν αντιπροσωπεύουν αυτούς τους κόσμους, αλλά τα σύνορα που τους περιγράφουν. Κάθε σύνορο γίνεται ένας χώρος με τα γεγονότα που περιέχει και με τις κινήσεις που το παραβιάζουν. Στο τρίτο επεισόδιο, την Πύλη(The Tower), ο αρχιτέκτονας σχεδιάζει τον ίλιγγο ενός φυλακισμένου που πέφτει από ένα κελί σε πύργο φυλακή, άσυλο, ξενοδοχείο ή γραφείο. Η δραστική αλλαγή των αντιλήψεων που προκαλείται από την πτώση χρησιμοποιείται για να διερευνήσει διαφορετικές χωρικές μεταμορφώσεις και τυπολογικές στρεβλώσεις τους. Στο τέταρτο επεισόδιο, «The Block», περιγράφει πέντε εσωτερικές αυλές, όπου συμβαίνουν αντιφατικά γεγονότα, προγραμματικά αδύνατα. Ακροβάτες, στρατιώτες, αθλητές πάγου και ποδοσφαιριστές, συναθροίζονται και εκτελούν δραστηριότητες και κινήσεις αταίριαστες μεταξύ τους. Οι αντιφάσεις μεταξύ των κινήσεων, των προγραμμάτων και των χώρων είναι και αυτές που παράγουν τους πιο απίθανους συνδυασμούς.⁹⁶

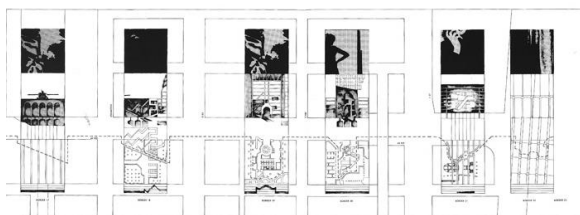
⁹⁴ Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: MIT Press, σ.182

⁹⁵ Zenghelis, E., Kipnis, J., Lowry, G. *Perfect Acts of Architecture*, σ.9

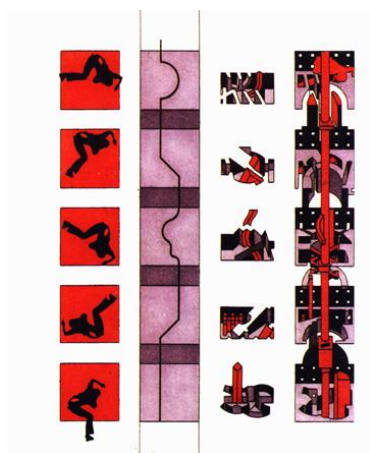
⁹⁶ Zenghelis, E., Kipnis, J., Lowry, G. *Perfect Acts of Architecture*, σ.58



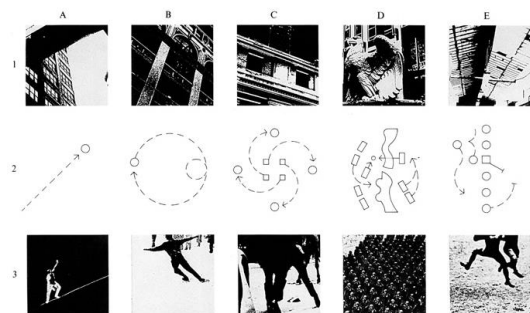
Εικόνα 49, Manhattan Transcripts, Bernard Tschumi, episode 1:
The Park



Εικόνα 50, Manhattan Transcripts, Bernard Tschumi, episode 2:
The Street



Εικόνα 51,
Manhattan
Transcripts, Bernard
Tschumi, episode 3:
The Tower



Εικόνα 52, Manhattan Transcripts, Bernard Tschumi, episode
4: The Block

(II) Εφαρμοσμένο έργο (Park de la Villette, 1984-1987)



Εικόνα 53 , Park de la Villette, Bernard Tschumi

Το πάρκο στη Villette αποτέλεσε την υλοποιημένη έκφραση των μεθόδων που παρουσιάστηκαν στα προηγούμενα θεωρητικά έργα του B.Tschumi. Ο αρχιτέκτονας B.Tschumi, όταν ξεκίνησε η κατασκευή του, το 1983, το περιέγραφε ως το «μεγαλύτερο ασυνεχές κτίριο του κόσμου», ενώ είναι γεγονός ότι, είναι το πρώτο κτισμένο και όχι θεωρητικό έργο από τον ίδιο που πραγματεύεται και εξερευνά τις έννοιες της υπέρ-θεσης και της διάστασης (απόσταση). Είναι το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ολοκληρωμένης αρχιτεκτονικής που εκφράζει τις έννοιες της Αποδόμησης και θεωρείται ξεχωριστό χάρη σε αυτή του την ιδιαιτερότητα. Όπως δήλωσε χαρακτηριστικά ο Tschumi: «*Το να 'αποδομείς' ένα συγκεκριμένο πρόγραμμα σημαίνει να δείξεις ότι το πρόγραμμα θα μπορούσε να αμφισβητήσει την ίδια την ιδεολογία που συνεπάγεται. Και η αποδόμηση στην αρχιτεκτονική περιλαμβάνει τη διάλυση συμβάσεων, τη χρήση ιδεών που προέρχονται τόσο από την αρχιτεκτονική όσο και από άλλου, όπως ο κινηματογράφος, η κριτική λογοτεχνίας, και άλλοι κλάδοι*»⁹⁷

Κάθε σχεδιαστική απόφαση, πάρθηκε με σκοπό να προτείνει μια νέα στρατηγική σχεδιασμού, με γνώμονα τις έννοιες που

⁹⁷ Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass. :MIT Press, σ.199

προκύπτουν από το συνδυασμό της αρχιτεκτονικής με τον κινηματογράφο. Οι συνδυασμοί που προκύπτουν εξαιτίας της φιλοσοφικής και λογοτεχνικής επιρροής είναι, αναμφίβολα, ενδιαφέροντες. Πλέον η αρχιτεκτονική δίνει έμφαση στο σημαίνον και όχι στο σημαινόμενο. Ουσιαστικά η κατασκευή δεν «σημαίνει» τίποτα, ενώ, οι σχέσεις μεταξύ προγράμματος, αρχιτεκτονικής και νοήματος εκλείπουν.



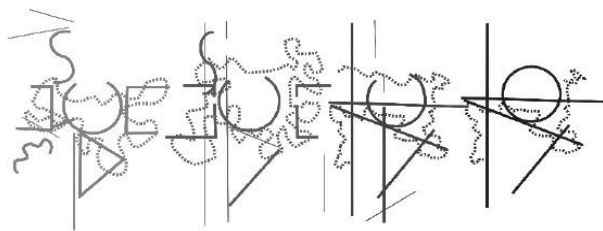
Εικόνα 54, Park de la Villette, Bernard **Tschumi**



Εικόνα 55, Park de la Villette, Bernard Tschumi

Στρατηγικές

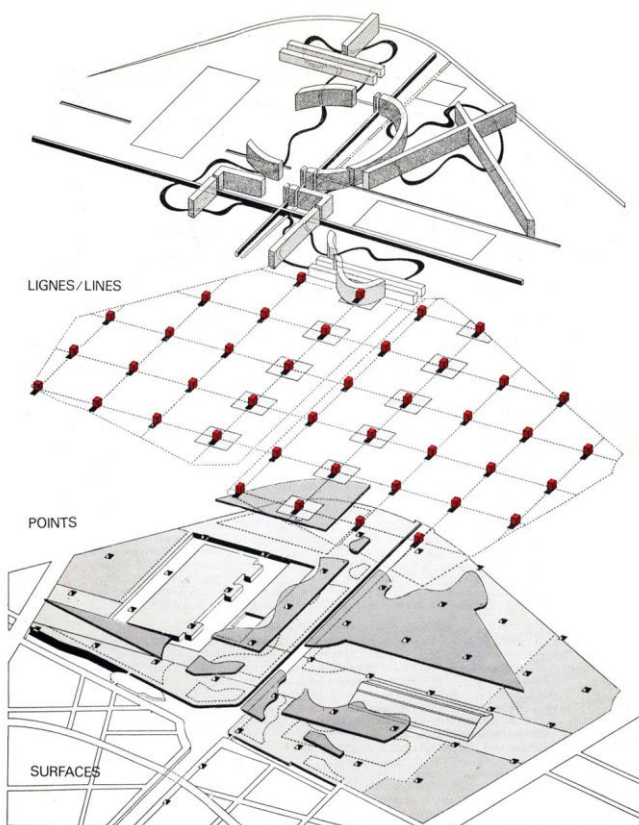
Σε αντίθεση με άλλα πάρκα, ο Tschumi, δεν το σχεδίασε με την παραδοσιακή νοοτροπία, όπου το τοπίο και η φύση είναι οι κινητήριες δυνάμεις πίσω από τον σχεδιασμό. Αυτός, οραματίστηκε το Parc de la Villette, ως ένα μέρος του σχεδιασμού όπου φυσικά και τεχνητά υπόκεινται σε μια κατάσταση συνεχούς αναδιαμόρφωσης και της ανακάλυψης. Αποτελεί ένα υβρίδιο χαρακτηριστικών που ενώνονται μεταξύ τους για τη δημιουργία μιας νέας αρχιτεκτονικής πρότασης, όπου ιστορικά στοιχεία τόπου συνδυάζονται με στοιχεία άλλων περιοχών, πόλεων ή πάρκων. Το έργο καταλαμβάνει 125 στρέμματα της πόλης Villette στο Παρίσι και αποτελείται από ένα σύστημα διεσπαρμένων κατασκευών που συνδέονται μέσω κήπων, αξονικών στοών και ελυσόμενων διαδρομών. Ο Tschumi, ήθελε το πάρκο να είναι ένας χώρος δραστηριοτήτων και αλληλεπιδράσεων που θα προκαλέσει μια αίσθηση ελευθερίας μέσα από μια υπερθετική οργάνωση που δίνει στους επισκέπτες σημεία αναφοράς. Η βασική αρχή του έργου είναι η υπέρθεση των τριών αυτόνομων συστημάτων: των σημείων, των γραμμών και των επιφανειών. Για τα σημεία χρησιμοποιείται ο κánaβος με 10 μέτρα βήμα, για τις γραμμές ένα σύνολο αξόνων και για τις επιφάνειες ένα σύνολο απλών γεωμετρικών σχημάτων, όπως ο κύκλος, το τετράγωνο και το τρίγωνο. Κάθε σύστημα αποτελείται από μια κατασκευή και το αποτέλεσμα είναι μια σειρά από αλληλοσυνδέσεις μεταξύ τους και μια σειρά από συμβάντα.



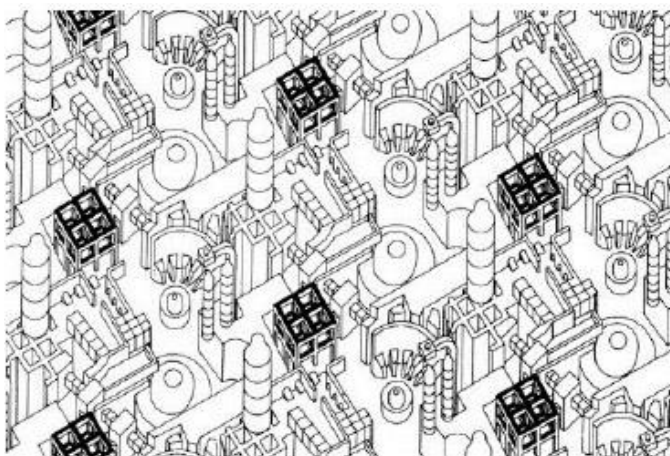
Εικόνα 56, διάγραμμα πορείας σχεδιαστικής ιδέας

Στο έργο της Villette προέκυψαν από την αρχή δύο εναλλακτικές στρατηγικές για να αποτελέσουν τη βάση για την έρευνα. Επιδίωξη του έργου αυτού ήταν να εφαρμόσουν τις θεωρητικές ανησυχίες σε ένα πρακτικό επίπεδο, να προχωρήσουν από τα «καθαρά μαθηματικά» του Manhattan Transcripts στα εφαρμοσμένα μαθηματικά. Η πρώτη πιθανή στρατηγική ήταν να χρησιμοποιήσουν ειδικά «κείμενα» ή αρχιτεκτονικά προηγούμενα (Central Park, Tivoli κλπ.) ως σημεία εκκίνησης και να τα προσαρμόσουν στην τοποθεσία και το πρόγραμμα. Αυτή η στρατηγική συνεπάγεται την εξέταση μιας προϋπάρχουσας χωροταξικής οργάνωσης ως μοντέλο που θα μπορούσε είτε να προσαρμοστεί είτε να μετατραπεί. Αυτή η μέθοδος εφαρμόστηκε ήδη στο 1ο μέρος του Manhattan Transcripts (The Park), στο οποίο το Central Park λειτουργεί ως το αρχικό, πρωτότυπο ή “hypertext” για το σύγχρονο “hypertext” των Transcripts. Η άλλη στρατηγική αγνοεί τα χτισμένα προηγούμενα ώστε να ξεκινήσει από μια ουδέτερη μαθηματική σύνθεση ή από κάποιες ιδανικές τοπολογικές διαμορφώσεις (όπως δίκτυα, γραμμικά ή ομόκεντρα συστήματα) που θα μπορούσαν να αποτελέσουν τα σημεία αναχώρησης για μελλοντικούς μετασχηματισμούς. Τα τρία αυτόνομα αφαιρετικά συστήματα, των σημείων, των γραμμών και των επιφανειών, ορίστηκαν. Ανεξάρτητα, το καθένα με τη δική του εσωτερική λογική, αυτά τα τρία συστήματα θα αρχίσουν στη συνέχεια να «μολύνουν» το ένα το άλλο μέσω υπερθέσεων.⁹⁸

⁹⁸ Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: MIT Press, σ.187



Εικόνα 57, Parc de la Villette, Bernard Tschumi, δίκτυο σημείων, γραμμών και επιφανειών



Εικόνα 58, συνδυασμός ιδεών από Manhattan Transcripts και Joyce's Garden

Ανεξαρτήτως της διαφοράς μεταξύ των δύο στρατηγικών, το τελικό έργο ήταν αναμφισβήτητα επιτυχές. Οι επιρροές από το Joyce's Garden και η αναφορές στο Screenplay και Manhattan Transcripts σε συνδυασμό με τη χρήση των τριών συστημάτων δημιουργούν ένα «μοντάζ» όλων των στοιχείων, τα οποία καταφέρνουν να συνυπάρξουν αρμονικά.

Αναζητήθηκε, επομένως, μια δομή οργάνωσης που θα μπορούσε να υπάρξει ανεξάρτητα από τη χρήση, μια δομή χωρίς κέντρο ή ιεραρχία, που θα αναιρούσε τη σχέση μεταξύ ενός προγράμματος και της συνακόλουθης αρχιτεκτονικής.⁹⁹ Ο βαθμός αφαίρεσης του

Εικόνα 58, συνδυασμός ιδεών από Manhattan Transcripts και Joyce's Garden

δικτύου, ως μια συσκευή οργάνωσης, προωθούσε το διαχωρισμό μεταξύ ενός αρχιτεκτονικού σημαίνοντος και του προγραμματικού του σημαινόμενου, ανάμεσα στο χώρο και τη χρήση που δημιουργήθηκε από αυτόν. Το πλήγμα σημείων έγινε το εργαλείο μιας προσέγγισης που υποστήριξε, ενάντια στα λειτουργικά δόγματα, ότι δεν υπάρχει σχέση αιτίου - αποτελέσματος μεταξύ των δύο όρων, του προγράμματος και της αρχιτεκτονικής. Μέσα από τα τακτικά και επαναλαμβανόμενα σημάδια το δίκτυο όρισε ένα δυνητικά άπειρο πεδίο σημείων έντασης: μια ατελή, άπειρη επέκταση, χωρίς κέντρο ή ιεραρχία.¹⁰⁰

Μεθοδολογία και folies

Ο Tschumi, στον σχεδιασμό του πάρκου εισήγαγε το μοντάζ, ως το αρχιτεκτονικό εργαλείο για τη σύνδεση των διάφορων αποσπασματικών στοιχείων. Εξαιτίας της τεχνικής αυτής, το πάρκο καταφέρνει να δημιουργεί αντικείμενα και χώρους συνέχειας και ασυνέχειας με διαφορετικούς τύπους έκφρασης και δραστηριότητας για την πιο ενδιαφέρουσα εμπειρία.

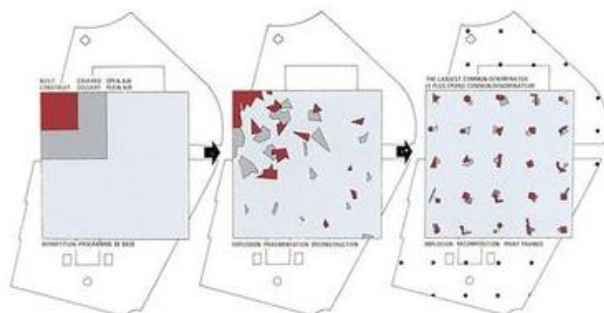
Ωστόσο, η επιμέρους αρχιτεκτονική εμπειρία προκύπτει από την κίνηση των χρηστών μέσα στο έργο που αποτελούν και τα στοιχεία του εννοιολογικού σώματος του αρχιτέκτονα.

Η αποδόμηση των κατασκευών και των μορφών επηρεάζουν τη σωματική εμπειρία, αφού τα σώματα έχουν την τάση να

⁹⁹ Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass. :MIT Press, σ.193

¹⁰⁰ Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass. :MIT Press, σ.194

αποκόπτονται από αυτές. Αυτός ο διαχωρισμός επιτρέπει τη σύγκριση του σώματος με το πάρκο της Vilette και παράλληλα την ικανοποίηση των συγκεκριμένων απόψεων του Tschumi. Σε αυτή την άποψη συμβαδίζει Anthony Vidler, ο οποίος υποστηρίζει ότι η μοντέρνα ιδέα προσδίδει χαρακτηριστικά σώματος στα κτίρια και έτσι το πάρκο μπορεί να παρομοιαστεί με «διαμελισμένο σώμα».



Εικόνα 59, κατακερματισμός του τοπίου και αναδιοργάνωση των αποσπασμάτων σε κανάβο

Για την οργάνωση των παραπάνω κομματιών - αποσπασμάτων, που προκύπτουν μέσω του διαμελισμού, ως βασική ιδέα του σχεδιασμού αποτέλεσε ο κανάβος, «the grid». Μέσω αυτού του κανάβου, ως ένα διαγραμματικό στοιχείο σχεδιασμού, οι ιδέες και οι σκέψεις απλοποιούνται, ενώ ταυτόχρονα σε κάθε διασταύρωση των οριζόντιων και κατακόρυφων αξόνων εδράζεται ένα από τα κομμάτια του τόπου και οι σκέψεις του δημιουργού-αρχιτέκτονα. Ουσιαστικά, δηλαδή, έχουμε έναν κανάβο σημείων που παραμένει ανολοκλήρωτος και υπονοεί την άπειρη επέκτασή του χωρίς ορισμένο κέντρο και ιεραρχία. Στα σημεία αυτά, τα *folies*¹⁰¹, αποτελούν στο σύνολό τους μια τεχνική αποσύνθεσης της κατασκευής. Οι κύβοι αυτοί, είναι ελεύθερες κατασκευές που ενώνονται μεταξύ τους μέσω των στοών που συστρέφονται στην

¹⁰¹ Folie (γαλλικά) ή Folly (αγγλικά) είναι η διαταραχή της σκέψης, η τρέλα, η υπερβολή του νου. Είναι η κατάσταση απώλειας του νοήματος και στην αρχιτεκτονική συγκεκριμένα είναι μια υπερβολική κατασκευή που κτίστηκε ως στοιχείο διαλόγου για να εξυπηρετεί ποικιλία λειτουργιών, να κινεί το ενδιαφέρον και να παραλαμβάνει συμβάντα. Η έννοια εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην Αγγλία τον 18ο αιώνα.

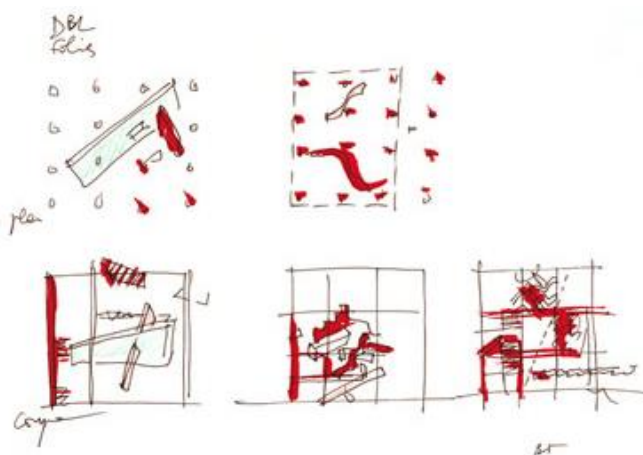
κατακερματισμένη τοπογραφία της περιοχής λόγω της αποδόμησης.

Τα folies, λοιπόν, δεν καθοδηγούν τα ίδια τον επισκέπτη, αλλά λειτουργούν απλά ως σύνδεσμοι επιτρέποντας πολλούς διαφορετικούς συνδυασμούς. Το folie είναι τόσο ο τόπος όσο και το αντικείμενο της μεταβίβασης.¹⁰² Αρθρώνει το χώρο αλλά και τον ενεργοποιεί. Το αστικό πάρκο προσφέρει τη δυνατότητα αναδιάθρωσης ενός διασπασμένου κόσμου μέσω ενός ενδιάμεσου χώρου - folie.¹⁰³ Η Villetle μπορεί να θεωρηθεί ως μια πρωτοποριακή έκθεση μιας τεχνικής στο επίπεδο των υπερθέσεων και κομβικών σημείων.¹⁰⁴

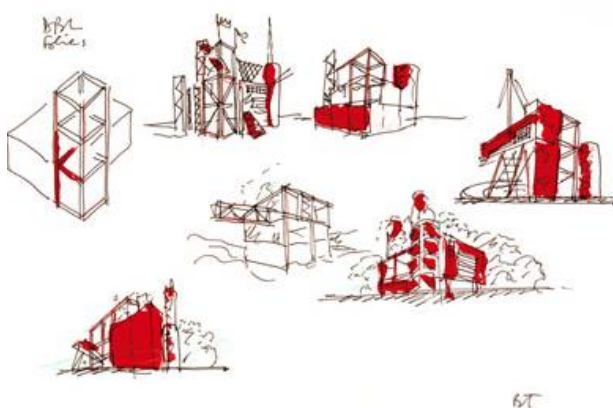
¹⁰² Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass. :MIT Press, σ.178

¹⁰³ Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass. :MIT Press, σ.179

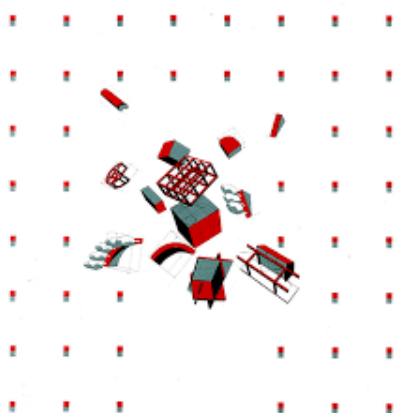
¹⁰⁴ Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass. :MIT Press, σ.180



Εικόνα 60, κάνναβος σημείων,διαγραμματική απεικόνιση των folies



Εικόνα 61, Park de la Villette, folies



Εικόνα 62, έκρηξη του κύβου,αποσπασματική εικόνα του folie



Μη γραμμική ακολουθία μέσω των folies

Η Villette, προωθεί μία αρχιτεκτονική που *δεν σημαίνει τίποτα*. Τα τρία αυτόνομα και υπερθετικά συστήματα του πάρκου, με τις ατελείωτες συνδυαστικές πιθανότητες των folies, παρέχουν πολλαπλές προσεγγίσεις και προοπτικές. Κάθε παρατηρητής προβάλλει τη δική του ερμηνεία δημιουργώντας έναν απολογισμό που θα ερμηνευτεί και πάλι και ούτω καθεξής. Κατά συνέπεια, δεν υφίσταται απόλυτη αλήθεια για το αρχιτεκτονικό έργο, γιατί οποιαδήποτε έννοια μπορεί να είναι μια συνάρτηση της ερμηνείας, που δεν προέρχεται από το ίδιο το αντικείμενο.¹⁰⁵

Η υπέρθεση τριών συνεκτικών δομών δεν οδηγεί απαραίτητα σε μια μεγαλύτερη υπέρ-συνεκτική δομή, αλλά σε κάτι που είναι το αντίθετο ενός συνόλου, μιας ολότητας. Το γεγονός αυτό έχει διερευνηθεί στο *The Manhattan Transcripts*, όπου η επικάλυψη των αφηρημένων και εικονιστικών στοιχείων (που βασίζονται σε «αφηρημένους» αρχιτεκτονικούς σχηματισμούς όσο και σε «εικονιστικά» αποσπάσματα από την επιλεγμένη τοποθεσία) συνέπεσε με μια γενικότερη διερεύνηση των ιδεών του προγράμματος, σεναρίου και ακολουθίας.¹⁰⁶

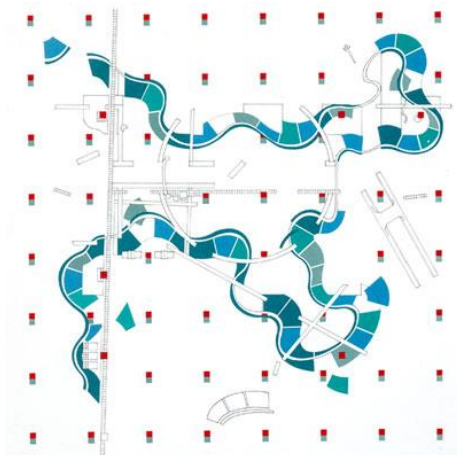
Τέτοιες αναζητήσεις δεν μπορούν ποτέ να διεξαχθούν με αφηρημένο τρόπο, αλλά αναπτύσσονται μέσω των αρχών της αρχιτεκτονικής και με επίγνωση άλλων τομέων, όπως λογοτεχνίας, φιλοσοφίας, ή ακόμα και θεωρίας του κινηματογράφου.¹⁰⁷ Ο Derrida, στο κείμενό του «*Point de folie-maintenant l'architecture*», εκφράζει την άποψή του για τα folies, τα μικρά κτίρια στο πάρκο, προσδίδοντας μια επιπλέον φιλοσοφική σημασία και αναλύοντας τους λόγους που μπορεί το έργο να θεωρηθεί αποδομιστικό. Σύμφωνα με τον Derrida, οι τρέλες, τα folies είναι το καταλληλότερο όνομα για τα κόκκινα κτίρια του πάρκου και ένα είδος υπογραφής που εκφράζουν το χαρακτήρα του έργου. Οι τρέλες θέτουν σε λειτουργία την αποσύνθεση, αποδομούν την εννοιολογική σημασία της αρχιτεκτονικής και

¹⁰⁵ Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.:MIT Press, σ.203

¹⁰⁶ Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.:MIT Press, σ.199-200

¹⁰⁷ Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.:MIT Press, σ.210

αποσταθεροποιούν το νόημα. Είναι κενές κατασκευές, έτοιμες να παραλάβουν λειτουργίες.



Εικόνα 67, στοιχεία ασυνέχειας διαδρομής

Ο Deridda στο κείμενό του, επιχειρεί την ανάλυση των folies του Bernard Tschumi, διαβάζοντας με το δικό του φιλοσοφικό σχέδιο της αρχιτεκτονικής φόρμες. Αυτοί οι αποσπασματικοί κύβοι αναπαριστούν την αστάθεια της έννοιας, δίνοντας στην αρχιτεκτονική μια νέα ευκαιρία για ενέργεια.¹⁰⁸ Η απουσία του κανονισμένου νοήματος, επιτρέπει τη συνδυαστική ανάγνωση των folies. Η δομή του καννάβου και κάθε κύβου αφήνει περιθώρια για το τυχαίο, το συνδυαστικό μετασχηματισμό και την περιπλάνηση. Μια τέτοια δυνατότητα δεν δίνεται στον θεωρητικό της αρχιτεκτονικής, αλλά σε εκείνον που θα εμπλακεί με την αρχιτεκτονική γραφή, χωρίς αποθεματικά δεδομένα και θα προβεί σε μια εφευρετική «ανάγνωση» του χώρου.¹⁰⁹

Ο ίδιος ο αρχιτέκτονας υποστηρίζει ότι στη συγκεκριμένη μελέτη, στοχεύει σε μία αρχιτεκτονική του σημαίνοντας και όχι του

¹⁰⁸ Χατζησάββα, Δ. Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009, σελ.219

¹⁰⁹ Χατζησάββα, Δ. Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009, σελ.218

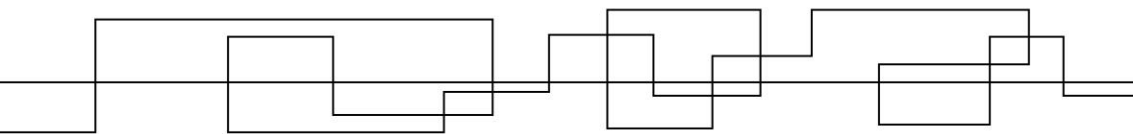
σημαινόμενου, το νόημα των κατασκευών του δεν προυπάρχει, αλλά παράγεται μέσα από μια απρόβλεπτη συμμετοχή του χρήστη, δεσμεύοντας το κοινό της σε συμμετοχή και προωθώντας την ερμηνευτική πολλαπλότητα.¹¹⁰

Ο Tschumi, με τον τρόπο ενσωμάτωσης του κινηματογραφικού μοντάζ στο έργο του, δημιουργεί έναν χώρο, ο οποίος υφίσταται ένα συνεχή μετασχηματισμό, ενώ χαρακτηρίζεται από ασυνέχεια και αποσπασματικότητα. Ο επισκέπτης έρχεται αντιμέτωπος με διάφορετικά στοιχεία, τα οποία δύναται να οργανώσει με τον τρόπο που αυτός θέλει. Η ασυνέχεια, που εμφανίζεται σε όλο το έργο του, δίνει αφορμή για την κινηματογραφική επιρροή, αφού πρώτος ο κόσμος του κινηματογράφου εισάγει τη συγκεκριμένη έννοια. Αυτή η σύγκριση και η πρωτότυπη τεχνική επιτρέπει στον επισκέπτη να επιλέξει μέσα από μια πληθώρα συνδυασμών των επιμέρους κομματιών και να προβεί σε περισσότερες ευφάνταστες ιδέες. Επομένως, λόγω του μοντάζ, το πάρκο μπορεί να δημιουργεί αντικείμενα και χώρους συνέχειας και ασυνέχειας με διαφορετικούς τύπους έκφρασης και δραστηριότητας για την πιο ενδιαφέρουσα εμπειρία.

¹¹⁰ Χατζησάββα, Δ. *Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009, σελ.220



Συμπεράσματα



Σύμφωνα με τους μηχανισμούς που ακολουθεί ο εγκέφαλος μας, για να κατασκευάσει εικόνες ενιαίες και ολόκληρες με νόημα, προκύπτει ότι η αντιληπτική διαδικασία αποτελεί μια σύνθετη λειτουργία. Για την αντίληψη του χώρου βασικό ρόλο διαδραματίζουν οι αισθήσεις μας, με κυρίαρχη αυτή της όρασης, η οποία δεν βασίζεται στην απλή αποτύπωση εικόνων, αλλά στην περαιτέρω επεξεργασία τους από τον ανθρώπινο εγκέφαλο.

Σε αυτό το σημείο τέθηκε το ερώτημα για τον αν ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε το χώρο, έχει να κάνει με κάτι συνολικό και για τον αν η χωρική μας εντύπωση είναι ήδη διαμορφωμένη, πριν τις διεργασίες κατακερματισμού στον εγκέφαλο. Με βασικό εργαλείο τη Μορφολογική Ψυχολογία της Gestalt, αποδεικνύεται ότι η αντίληψη του χώρου δεν αποτελεί μια απλή συσσώρευση αισθητηριακών δεδομένων, αλλά έναν συνδυασμό αυτών, προκειμένου να κατασκευαστεί μια ολοκληρωμένη εικόνα. Ο τρόπος σύνθεσης διαφορετικών εικόνων για την κατανόηση συνόλων, εύκολα συσχετίζεται με την τεχνική του κινηματογραφικού μοντάζ. Πολλά από τα χαρακτηριστικά του φιλμ, αντιστοιχίζονται με μηχανισμούς του μυαλού για τη συγκρότηση συνεχόμενων χωρικών εντυπώσεων. Η αρχιτεκτονική εμπειρία παρουσιάζεται ως μια «αφήγηση» που διαμορφώνεται γύρω από κάποια γεγονότα και χρησιμοποιεί εργαλεία κοινά με αυτά του κινηματογραφικού μοντάζ, το οποίο με το πέρασμα των χρόνων εμπλουτίζει τις τεχνικές του και εξελίσσει τον τρόπο με τον οποίο απευθύνεται στο κοινό.

Για το λόγο αυτό, σε αυτήν την εργασία παρουσιάστηκε ο τρόπος με τον οποίο ενσωματώνεται η τεχνική του μοντάζ σε κάποια αρχιτεκτονικά έργα, με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. Σύμφωνα με τις θεωρίες του Eisenstein, ως πρωτοπόρο στη χρήση του κινηματογραφικού μοντάζ, αναλύθηκαν έργα όπως οι βίλες του Le Corbusier και το Barcelona Pavilion του Mies Van der Rohe, όπου ο αρχιτεκτονικός περίπατος (architectural promenade), έρχεται σε αντιστοιχία με τον κινηματογραφικό όρο path (μονοπάτι). Τόσο ο Le Corbusier, όσο και ο Mies Van der Rohe, δημιουργούν πορείες στο χώρο μέσω μιας ανοιχτής κάτοψης (open plan) και ταυτόχρονα ορίζουν θεάσεις μέσω άλλων στοιχείων, όπως ράμπες, σκάλες και τοιχία. Με αυτόν τον τρόπο κατευθύνουν τον επισκέπτη, προωθώντας μια συνέχεια και μια συνοχή, μέσω της γραμμικής διαδοχής εικόνων.

Ως συνέχεια των θεωριών του Στρουκτουραλισμού σχετικά με την ανθρώπινη αντίληψη, παρουσιάστηκε η Σχολή της Gestalt, επηρεάζοντας πολλούς επιστημονικούς κλάδους αλλά και τον κινηματογράφο. Σύμφωνα λοιπόν, τώρα, με τις πρωτοποριακές θεωρίες του Eisenstein και του Kuleshov για το κινηματογραφικό μοντάζ, προωθείται περισσότερο η σύγκρουση των πλάνων, παρά η ενότητα, που ήταν στόχος του παραδοσιακού αφηγηματικού κινηματογράφου.

Έτσι, στη συνέχεια της εργασίας, παρουσιάστηκε η μέθοδος, με την οποία ο Bernard Tschumi εισάγει το μοντάζ στο έργο του, το οποίο πλέον σχετίζεται με έννοιες διαφορετικές από αυτές της γραμμικής διαδοχής εικόνων. Για την κατανόηση της μεθόδου αυτής, προηγήθηκε η ανάλυση της έννοιας της Αποδήμησης καθώς ως Μετα – Στρουκτουραλιστική μέθοδος, δίνει έμφαση σε πρακτικές τυχαίες και ανορθολογικές, που προωθούν την ασυνέχεια, τη θραυσματοποίηση και το λαβυρινθώδες, ξεφεύγοντας από γραμμικές πορείες με συγκεκριμένη αρχή, μέση και τέλος.

Αναλύθηκε η έννοια των αποσπασμάτων, τα οποία αντιστοιχίζουν την αρχιτεκτονική με την επικοινωνιακή γλώσσα και με τη βοήθεια του μοντάζ του χώρου επιτυγχάνονται νέοι συνδυασμοί αυτών και δημιουργούνται νέες έννοιες. Σε αυτό το σημείο παρουσιάστηκαν και κάποια χαρακτηριστικά θεωρητικά έργα του Tschumi, για τη δημιουργία των οποίων σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε η αποδομιστική θεωρία και τα οποία έθεσαν τις βάσεις για το εφαρμοσμένο έργο του Park de la Villette.

Στο πάρκο αυτό, ο Tschumi, αναπτύσσει νέες σχέσεις ανάμεσα στα υποκείμενα και στο χώρο, προωθώντας την πολλαπλότητα και την έλλειψη ιεραρχίας. Μέσω της τεχνικής του μοντάζ και χρησιμοποιώντας στρατηγικές διαχωρισμού και διάζευξης, ο αρχιτέκτονας καταφέρει να συνδυάσει τις αρχές τις αρχιτεκτονικής με αυτές άλλων τομέων, όπως της φιλοσοφίας και της λογοτεχνίας. Κατά τον Tschumi ο χώρος, η κίνηση και τα γεγονότα, αποτελούν αυτόνομα στοιχεία, τα οποία όμως οργανώνονται με πολλαπλούς τρόπους και δημιουργούν ακολουθίες στο χώρο. Ο κάθε επισκέπτης μέσω ενός «λαβυρίνθου» επιλέγει μέσα από ένα πλήθος επιλογών, έχοντας την ευκαιρία πολλαπλών αναγνώσεων του χώρου και του αντικειμένου.

Από την ανάλυση των μεθόδων που χρησιμοποιήθηκαν για την ενσωμάτωση της τεχνικής του μοντάζ στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, παρατηρούμε ότι προκύπτουν δύο διαφορετικές προσεγγίσεις. Με τον αρχιτεκτονικό περίπατο του Le Corbusier και του Mies Van der Rohe στο Barcelona Pavilion, προωθείται η δημιουργία γραμμικών πορειών για τη συγκρότηση μιας αλληλουχίας εικόνων που «αφηγείται» ένα κτιριολογικό πρόγραμμα. Δίνεται έμφαση σε μια γραμμική λογική του μοντάζ και σε μία αφήγηση με συγκεκριμένη αρχή, μέση και τέλος.

Σε αντίθεση ο Bernard Tschumi, προωθεί κάτι το λαβυρινθώδες και το αποσπασματικό, παρουσιάζοντας με τέτοιο τρόπο το έργο του, έτσι ώστε να αποφεύγεται η γραμμική πορεία. Μέσα από συγκεκριμένες έννοιες και στρατηγικές, επιτρέπει πολλούς και διαφορετικούς συνδυασμούς των παρατιθέμενων στοιχείων, προσφέροντας στον επισκέπτη τη δυνατότητα προσωπικής έκφρασης, δραστηριότητας και δημιουργίας. Η ασυνέχεια που παρουσιάζεται στο έργο του, παραπέμπει σε ένα μοντάζ του χώρου, τέτοιο που δημιουργεί πολλαπλές αφηγήσεις, προσωπικές και ατομικές, κατασκευάζοντας ένα χώρο «παιχνιδιού» με τυχαίο χαρακτήρα.

Με βάση αυτά που αναλύθηκαν, δημιουργήθηκε και το ερώτημα, για τον αν τελικά τα αποδομιστικά έργα απευθύνονται στο κοινό με έναν μη γραμμικό τρόπο, ο οποίος σχετίζεται με τις θεωρίες της Gestalt. Θα λέγαμε, ότι η σύνδεση της Gestalt με την Αποδόμηση, δεν έγκειται στην άμεση συσχέτιση των θεωριών τους, οι οποίες αναπτύχθηκαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, αλλά σε κάτι πιο έμμεσο που σχετίζεται με θεωρίες διάσπασης και μη γραμμικής πορείας του ανθρώπινου μυαλού για την κατανόηση συνόλων.

Από τη μία, η θεωρία της Gestalt, ως συνέχεια του Στρουκτουραλισμού και από την άλλη η Αποδόμηση, ως μετα-στρουκτουραλιστική μέθοδος, η οποία στρέφεται κατά του στρουκτουραλισμού, βασίζονται στην ικανότητα αντίληψης του ανθρώπου, ως την πιο άμεση διαδικασία του μυαλού του, να λειτουργεί ασυνείδητα και να δέχεται επιπλέον χειρισμούς για την κατανόηση των οπτικών εικόνων.

Κάτι τέτοιο, αναπόφευκτα στηρίζεται σε λαβυρινθώδεις διαδικασίες, οι οποίες προωθούν τη δημιουργικότητα και το ενδιαφέρον ανακάλυψης, το οποίο βρίσκεται σε αναμονή για

αποκρυπτογράφηση. Ο οργανισμός, έχοντας την τάση να αντιλαμβάνεται το περιβάλλον σε ολικές μορφές (gestalts), τείνει να διατηρεί ή να επαναφέρει τις σχέσεις ισορροπίας, αντιδρώντας πρώτα σε ολοκληρωμένες καταστάσεις και στη συνέχεια να προχωρεί στην ανάλυση των επιμέρους. Η αποδόμηση, ο «θάνατος» του υποκειμένου πραγματοποιείται μέσα σε ένα παιχνίδι σημάτων, γλωσσικών δομών και συσχετίσεων. Κοινό σημείο αναφοράς της Gestalt και της Αποδόμησης, θα λέγαμε ότι, είναι οι μη γραμμικές πορείες και λαβυρινθώδεις διαδικασίες που ακολουθεί ο εγκέφαλος, είτε για την κατανόηση του συνόλου από αποσπασματικές εικόνες (Gestalt), είτε για τον κατακερματισμό του όλου και τον διαχωρισμό των κομματιών του, με σκοπό την εκ νέου συνδεσή τους για τη δημιουργία νέων εννοιών (αποδόμηση). Οι διαδικασίες αυτές είναι συγκρίσιμες με την τεχνική του μοντάζ, το οποίο προϋποθέτει την ύπαρξη αυτόνομων μερών ή τμημάτων, τα οποία συνδυάζονται για τη δημιουργία μιας ολοκληρωμένης εικόνας-έννοιας.

Σε μια, προσπάθειά να επαναπροσδιοριστεί το περιεχόμενο της παραπάνω έρευνας, δημιουργούνται ερωτήματα σχετικά με τη σχέση του υποκειμένου και του αντικειμένου, σε χώρους που κατασκευάζονται με διαφορετικές λογικές. Σε αυτό το σημείο, τίθεται το ερώτημα, κατά πόσο τελικά μια Αρχιτεκτονική είναι πιο «ανοιχτή» και ευέλικτη σε ερμηνείες, κι αν κάτι τέτοιο έγκειται σε στρατηγικές γραμμικού ή μη γραμμικού μοντάζ του χώρου. Αναρωτιόμαστε για το αν η μέθοδος της Αποδόμησης κάνει έναν χώρο πιο ελεύθερο και δίνει τη δυνατότητα δράσης και πρωτοβουλίας του επισκέπτη, ή αν κάτι τέτοιο αποτελεί τελικά μια «ανεπιτυχή» πρόθεση του αρχιτέκτονα, καθώς το κοινό επιζητεί και μπορεί να αντιληφθεί κάτι πιο απλό για να δημιουργήσει μέσα σε αυτό. Δημιουργείται το ερώτημα για το αν τελικά υπάρχει νόημα μέσα σε αυτήν την «τυχαioτητα» και για το αν ο τρόπος σχεδίασης και το «μοντάζ» που χρησιμοποιείται, καθορίζει και το υποκείμενο του έργου.

Θα λέγαμε, ότι σαφή απάντηση για τα παραπάνω ερωτήματα δεν υπάρχει, αλλά αναπόφευκτα καθοριστικό ρόλο για την κατανόηση οποιασδήποτε «αρχιτεκτονικής» αφήγησης, διαδραματίζει η αντίληψη του κοινού και η ικανότητά του να αντιλαμβάνεται γεγονότα, έννοιες και να δίνει τις δικές του, προσωπικές ερμηνείες σε έναν χώρο. Σημαντικό ρόλο στη αντίληψή μας, κατέχει όχι μόνο ο εγκέφαλος μας και οι διάφοροι μηχανισμοί του μυαλού μας, αλλά και η εμπειρία μας, που έρχεται να προστεθεί

σε όλους τους υπόλοιπους παράγοντες που αποτελούν ρυθμιστές της αντιληπτικότητάς μας.

Ο κάθε επισκέπτης ενός αρχιτεκτονημένου χώρου, έχοντας τον έλεγχο των κινήσεών του, μπορεί τελικά να ελιχθεί μέσα σε αυτόν με τον τρόπο που αυτός θέλει. Έτσι κάνοντας λόγο για «γραμμικό» μοντάζ, όπου οι αρχιτέκτονες έμμεσα κατευθύνουν το κοινό και του προδιαγράφουν πορείες, στο τέλος ίσως ο κάθε επισκέπτης θα είναι αυτός που θα επιλέξει το προσωπικό του μονοπάτι και θα αναδειχθεί το «υποκείμενο» του έργου.

Μία Αρχιτεκτονική είναι έτσι κι αλλιώς ανοιχτή σε ερμηνείες, αφού καθοριστικό ρόλο για την κατανόσή της, διαδραματίζει ο άνθρωπος που με την προσωπική του αντίληψη, βούληση και εμπειρία καταφέρνει να δώσει πολλαπλές ερμηνείες στο χώρο και να αποτελέσει τελικά το «υποκείμενο» οποιουδήποτε έργου τέχνης. Η ευελιξία μιας αρχιτεκτονικής έγκειται στη σχέση υποκειμένου και αντικειμένου και αυτό που ορίζουμε ως «γραμμικό» ή μη «γραμμικό», ίσως τελικά να εξαρτάται από αυτό το δίπολο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Arnheim, R. (2003). *Η δυναμική της αρχιτεκτονικής μορφής*. (Ι.Ποταμιανός, Μεταφρ.) Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Barthes, R. (1997). *Εικόνα Μουσική Κείμενο*. (Γ.Σπανός, Μεταφρ.) Αθήνα: Πλέθρον.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. New York: Routledge.

Burch, N. (1982). *Πράξη του κινηματογράφου*. (Κ.Σφήκας, Μεταφρ.) Αθήνα: Παϊρίδη.

Colomina, B. (1994). *Privacy and Publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge,Mass: MIT Press .

Colomina, B. (2002). Where are we? Στο E. Blau , & T. J. Nancy (Επιμ.), *Architecture and Cubism*. Cambridge, Massachusetts,London, England: Centre Canadien d' Architecture, Montreal, and The MIT Press.

Corbusier, L. (1974). *Le Corbusier and Pierre Jeanneret, Oeuvre Complète*.

Gilles, D. B. (2008). *Bernard Tschumi*. French : NORMA.

Ginger, S. (2007). *Gestalt Therapy: The Art of Contact*. Karnac Books.

Hill, J. (2003). *Actions of Architecture: Architects and Creative Users*. London & New York: Routledge.

Johnson, P., Wigley, M. . (1988). *Deconstructivist Architecture*.

Kuleshov, L. (1982). *Η τέχνη του κινηματογράφου*. (Γ. Τσακνάκης, & Ι. Μπαμπασάκης, Μεταφρ.) Αθήνα: Αιγόκερως.

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Pinel, V. (2006). *ΤΟ MONTAZ*. (Α. Μπαλτά, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Porter, T. (1997). *The Architect's Eye - Visualization and Depiction of Space in Architecture*. London: Chapman & Hall.

Richardson, B. (2002). *Narrative Dynamics, Essays on Time, Plot, Closure and Frames*. The Ohio State University Press.

Tarkovskii, A. (1987). *Σμιλεύοντας τον χρόνο*. (Σ. Βελέντζας, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Tschumi, B. (1996). *Architecture and disjunction*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Tschumi, B. (1996). The Pleasure of Architecture. Στο K. Nesbitt (Επιμ.), *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory*. New York: Princeton Architectural Press.

Tschumi, B. (1998). The architectural Paradox. Στο K. Michael Hays (Επιμ.), *Architecture Theory since 1968*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Verlag, S. (2001). *Levels of Perception*. (L. Harris, & M. Jenkin, Επιμ.)

Zenghelis, E., Kipnis, J., Lowry, G. (n.d.). *Perfect Acts of Architecture*.

Βαζάκας, Α. (1997). *Η αφηγηματική ακολουθία και η ανάγνωση του χώρου, Αναφορά στην εικονογραφημένη ιστορία*.

Βακαλό, Ε. (1998). *Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και Παραγωγή Μορφών*. Αθήνα: Νεφέλη.

Κοτιώνης, Ζ., Ζαμενόπουλος, Θ., Αλεξίου, Κ., Παπαϊωάννου, Κ., Ζαφειρόπουλος, Σ., Παντελιάδου, Π., και συν. (2010). *Μετανεωτερικές Επ-όψεις*. (Χ. Παντελίδου, Μ. Δανιήλ, & Κ. Τσουκαλά, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Πεπονής, Γ. (2003). *Χωρογραφίες: Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Τερζόγλου, Ν. (2009). *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*. Αθήνα: νήσος.

Τζιόβας, Δ. (1993). *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης - Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Τροβά, Β., Μανωλίδης,Κ.,Παπακωνσταντίνου,Γ. (2006). *Η αναπαράσταση ως όχημα αρχιτεκτονικής σκέψης*. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας – Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών: Futura.

ΑΡΘΡΑ

Οι Κρυφές Διαστάσεις του Αρχιτεκτονημένου Χώρου. (1971). *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 5.

Eisenstein, S. (1989, Δεκέμβριος). Montage and architecture. *Assemblage*(10).

Martin, L. (1990, Απρίλιος). Transpositions: On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory. *Assemblage* , 11(25).

Turan Ozkaya, B. (2007). Spaces of vision: architecture and visuality in the modern era. *Architectural Theory Review*, 12(1).

Deriu, D. (2007). Montage and Modern Architecture: Giedion's implicit manifesto. *Architectural Theory Review*, 12(1).

Βενετσιάνου,Ο.,Μπαζαίου,Ν. (2005). Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο. *Αρχιτέκτονες*, 53.

Βοζάνη, Α. (2005). Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο. *Αρχιτέκτονες* , 53.

Δαφέρμος, Μ. (2004, Δεκέμβριος). Κριτική ανάλυση ορισμένων προσεγγίσεων του γνωστικού αντικειμένου της Ψυχολογίας - Μεταμοντέρνα στροφή στη μελέτη του «λόγου». *ΤΕΤΡΑΔΙΑ ΨΥΧΙΑΤΡΙΚΗΣ* , 80.

Τσερόλας, Π. (2012). Οπτικοποιώντας τη διαλεκτική. Μια μικρή περιήγηση στο έργο του Σ. Μ. Αϊζενστάιν. *Περιοδικό Εκτός Γραμμής*, 3.

ΔΙΑΔΥΚΤΙΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Η επανάσταση της Γκεστάλτ στη ζωή μας. (2015, Ιανουάριος). Thessaloniki Arts and Culture. Ανάκτηση από

<http://www.thessalonikiartsandculture.gr/life/aytoveltiwsi/i-epanastasi-tis-gestalt-sti-zoi-mas#.VxTz6PmLTIV>

Edwards, S. (2011, Αύγουστος). Villa Roche/Le Corbusier. *arch daily*. Ανάκτηση από <http://www.archdaily.com/151365/ad-classics-villa-roche-le-corbusier>

Kiyak, A. (2003). Describing the Ineffable: Le Corbusier, Le Poème Electronique and Montage. Ανάκτηση από file:///C:/Users/marina/Downloads/kiyak.pdf

Korzilius, L. (n.d.). Vers une architecture and Villa Savoye. A comparison of treatise and building. *Architecture As Idea*. 8. Ανάκτηση από http://www.lesterkorzilius.com/pubs/ma/vua_vs/08.htm

Kroll, A. (2010, Οκτώβριος). Villa Savoye / Le Corbusier. *arch daily*. Ανάκτηση από <http://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier>

Kroll, A. (2011, Φεβρουάριος). Barcelona Pavilion / Mies van der Rohe. *arch daily*. Ανάκτηση από <http://www.archdaily.com/109135/ad-classics-barcelona-pavilion-mies-van-der-rohe>

Tversky, B. (n.d.). Narratives of Space , Time , and Life. Ανάκτηση από http://psych.stanford.edu/~bt/space/papers/03_mila003.pdf

Vassilieva, J. (n.d.). Cinematic Thinking and the Integrative Science of Mind and Brain. Ανάκτηση από <http://www.screeningthepast.com/2013/12/eisenstein-vygotsky-luria%E2%80%99s-project-cinematic-thinking-and-the-integrative-science-of-mind-and-brain/>

Αλιφραγκής, Σ. (n.d.). Η Κινούμενη Εικόνα στην Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση ως Εργαλείο Ανάλυσης & Αναπαράστασης του Χώρου. Ανάκτηση από http://www.academia.edu/3608286/Architectural_Training_and_the_Moving_Image_A_Tool_for_Analysis_and_Representation

Μιχαλοπούλου-Καρρά, Α. (2014, Οκτώβρης). Graphic Design & Ψυχολογία Gestalt. *Παράθυρο - Λοξιές Ματιές Στον Πολιτισμό*. Ανάκτηση από <http://www.parathyro.com/?p=32005>

Stocklin, J. F.-L. (2013, Απρίλιος). The Free Plan - Le Corbusier and Mies van der Rohe. Ανάκτηση από <http://architecture329stocklin.blogspot.gr/2013/04/the-free-plan-le-corbusier-and-mies-van.html>

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Βαζάκας, Α., Δαλκαφούκη, Μ., Νίνος, Γ., (1997) .*Η αφηγηματική ακολουθία και η ανάγνωση του χώρου, Αναφορά στην εικονογραφημένη ιστορία.*

Μπαλαδήμα, Ξ. (2012). *ΓΡΑΜΜΙΚΟ ΚΑΙ ΜΗ ΓΡΑΜΜΙΚΟ ΜΟΝΤΑΖ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ: R. KOOLHAAS vs B. TSCHUMI*. Πολυτεχνείο Κρήτης.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Χατζησάββα, Δ. (2009). *Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.