ATHENS
by
SOUND

11η ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΚΘΕΣΗ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ
ΜΠΙΕΝΑΛΕ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

Εκεί έξω.
Η αρχιτεκτονική πέραν
του κτισμένου.

Διευθυντής
Aaron Betsky

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ

Διοργάνωση
Υπουργείο Πολιτισμού
Γενική Διεύθυνση Σύγχρονου Πολιτισμού
Διεύθυνση Εικαστικών Τεχνών
Τμήμα Προώθησης Σύγχρονης Τέχνης

Επιμελητές
Αναστασία Καρανδεινού
Χριστίνα Αχτύπη
Στυλιανός Γιαμαρέλος

11th INTERNATIONAL
ARCHITECTURE EXHIBITION
LA BIENNALE DI VENEZIA

Out there.
Architecture beyond
building.

Director
Aaron Betsky

GREEK PARTICIPATION

Organised by
Hellenic Ministry of Culture
General Directorate of Modern Culture
Directorate of Visual Arts
Department for the Promotion
of Contemporary Art

Curators
Anastasia Karandinou
Christina Achtypi
Stylianos Giamarelos

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
HELLENIC MINISTRY OF CULTURE

la Biennale di Venezia
11. Mostra
Internazionale
di Architettura
Partecipazioni nazionali

Περιεχόμενα

6. Πρόλογος

8. Εισαγωγή

17. Συζητώντας με αφορμή την πρόταση *Athens by Sound*

19. Σχετικά με το *Athens by Sound*

20. Intothepill
Σημειώσεις από τις συζητήσεις σε σχέση με το έργο *Athens by Sound*

24. Katie Lloyd Thomas
(Απ)Ηχώντας τον κάναβο: το άυλο και η κρυφή του υποστύλωση

28. Martin Parker
Το νερό δεν κυλά προς τα πάνω εκτός και αν δεχτεί ώθηση. Αποφθέγματα για στοχασμό σχετικά με τον ήχο στα πλαίσια της αρχιτεκτονικής, της καλλιτεχνικής εγκατάστασης και της τεχνολογίας. Μία απάντηση στο *Athens by Sound*

31. Παναγιώτης Τουρνικιώτης
Συνέντευξη

37. Θεωρητικό πλαίσιο - γενικότερες συζητήσεις

Υλικό – άυλο στην αρχιτεκτονική

38. Mark Wigley
Η αρχιτεκτονική της ατμόσφαιρας

44. Dorian Wiszniewski
Πέραν της Αρχιτεκτονικής: Η Αρχιτεκτονική και το Άυλο

49. Leslie Kavanaugh
Ένα μέρος να σταθεί

54. Stephen Cairns
Η Δια-πλοκή της Αρχιτεκτονικής

57. Jonathan Hill
Μία απειρία ερμηνειών

60. Βασίλης Γκανιάτσας
Συνέντευξη

64. Αναστάσιος Κωτσιόπουλος
Η προς συζήτηση γοητεία της δομημένης ύλης στην αρχιτεκτονική

67. Constance Classen
Κόσμοι των Αισθήσεων: Προσεγγίζοντας το αόρατο περιβάλλον

71. Σταύρος Σταυρίδης
Κατοικώντας ρυθμούς

74. Ole Bouman
Σχεδιάζοντας για κοινωνικοποίηση

Τεχνολογία, χώρος, αρχιτεκτονική

79. William Mitchell
Το ψηφιακό πορώδες

81. Richard Coyne
Συνέντευξη

83. Neil Spiller
Για μια θεωρία του Μετα-ψηφιακού στην αρχιτεκτονική

88. Kas Oosterhuis - Nora Schueler
Εναρμονίζοντας την πόλη

91. Ζήσης Κοτιώνης
Συνέντευξη

95. Stelarc
Το επιπρόσθετο αυτί. Σχεδιάζοντας διαδικτυακά όργανα

102. Ανδρέας Αγγελιδάκης
Συνέντευξη

105. Αριστείδης Αντονάς
Συνέντευξη

Χαρτογράφηση – καταγραφή

110. Slavoj Žižek
Πάθη του Πραγματικού, Πάθη της Προσομοίωσης

113. Νικόλαος Λάσκαρης
Η απεικόνιση του δομημένου χώρου στη γλώσσα της πλαστικής

116. Αργύρης Ρόκας
Συνέντευξη

120. Ανδρέας Κούρκουλας
Συνέντευξη

123. Γιάννης Πεπονής
Χαράξεις ανθρώπινης φωνής

126. Γιώργος Ιωάννου
Ομόνοια 1980

Ήχοι της πόλης

127. Γιώργος Τζιρτζιλάκης
Συνέντευξη: Η διάλυση της αρχιτεκτονικής Λείος χώρος, χαρτογράφηση και ηχογραφία

132. Κωνσταντίνος Βήτα
Η συμφωνία του χώρου

134. Διονύσης Καψάλης
Συνέντευξη

138. United Visual Artists
Συνέντευξη

141. Πλάτων Ριβέλλης
Συνέντευξη

145. Δημήτρης Φιλιππίδης
Συνέντευξη

148. Καταγραφές

170. Βιογραφικά

172. Ευχαριστίες

174. Συντελεστές

Contents

6. Foreword

8. Introduction

17. Discussing *Athens by Sound*

19. *Athens by Sound* project-relevant

20. Intothepill
Notes from the discussions related to the *Athens by Sound* project

24. Katie Lloyd Thomas
Sounding the grid: immateriality and its hidden supports

28. Martin Parker
Water does not run uphill unless it is pushed. Maxims for thinking about sound in the context of architecture, installation art and technology. A response to *Athens by Sound*.

31. Panayiotis Tournikiotis
Interview

37. Theoretical framework - broader discussions

Material – immaterial in architecture

38. Mark Wigley
The Architecture of Atmosphere

44. Dorian Wiszniewski
Beyond Architecture: Architecture and Immateriality

49. Leslie Kavanaugh
A place to stand

54. Stephen Cairns
Architecture's Intertwining

57. Jonathan Hill
An Infinity of Interpretations

60. Vassilis Ganiatsas
Interview

64. Anastasios Kotsiopoulos
The debatable appeal of structured matter in architecture

67. Constance Classen
Sensuous Worlds: Accessing the Invisible Environment

71. Stavros Stavrides
Inhabiting Rhythms

74. Ole Bouman
Designing to socialise

Technology, space, architecture

79. William Mitchell
Digital Porosity

81. Richard Coyne
Interview

83. Neil Spiller
Towards a Theory of the Post-Digital in Architecture

88. Kas Oosterhuis, Nora Schueler
Fine-tuning the city

91. Zissis Kotionis
Interview

95. Stelarc
Extra Ear: Engineering Internet Organs

102. Andreas Angelidakis
Interview

105. Aristides Antonas
Interview

Mapping – recording

110. Slavoj Žižek
Passions of the Real, Passions of Semblance

113. Nikolaos Laskaris
The depiction of structured space in the language of the plastic arts

116. Argyris Rokas
Interview

120. Andreas Kourkoulas
Interview

123. John Peponis
Plotting the human voice

126. Yorgos Ioannou
Ommonia 1980

Urban sounds

127. Yorgos Tzirtzilakis
Interview: The Dissolution of Architecture Smooth space, mapping and soundgraphy

132. Konstantinos Vita
Symphony of Space

134. Dionyssis Kapsalis
Interview

138. United Visual Artists
Interview

141. Platon Rivellis
Interview

145. Dimitris Filippidis
Interview

148. Recordings

170. Biographies

172. Acknowledgements

174. Contributors

Πρόλογος

Η Biennale Αρχιτεκτονικής της Βενετίας, μία από τις σημαντικότερες διεθνείς αρχιτεκτονικές συναντήσεις, στην οποία η χώρα μας συμμετέχει ανελλιπώς τα τελευταία χρόνια, διαπραγματεύεται φέτος το επίκαιρο θέμα της «Αρχιτεκτονικής πέραν του κτισμένου».

Προκειμένου να φέρει στην επιφάνεια τις μη-ορατές ποιότητες του χώρου, η ελληνική συμμετοχή επιλέγει να επικεντρωθεί στον ήχο της πόλης. Σκοπεύει να μεταμορφώσει το ελληνικό περίπτερο σε μία διαδραστική εμπειρία ηχητικής χαρτογράφησης της Αθήνας - της απόλυτης μητρόπολης του ελληνικού χώρου. Μέσα από τη διαδραστική αυτή εγκατάσταση, οι επιμελητές μιλούν για το πολυδιάστατο της επαφής μας με την πόλη και τους ανθρώπους της, μέσω όλων μας των αισθήσεων στη βιωματική καθημερινή μας εμπειρία. Παράλληλα, «μιλά» και η ίδια η πόλη της Αθήνας, αποκαλύπτοντάς μας ηχητικές - και όχι μόνο - πτυχές της που ίσως δεν έχουμε ποτέ παρατηρήσει ή ακόμη και αντιληφθεί.

Με ιδιαίτερη χαρά χαιρετίζω την ελληνική συμμετοχή στην τόσο σημαντική αυτή διοργάνωση. Η Ελλάδα επέλεξε φέτος να εκπροσωπηθεί από μία ομάδα εξαιρετικά νέων αρχιτεκτόνων-επιμελητών, μιας γενιάς που γαλουχείται και αναπτύσσεται εντός του πεδίου των προβληματισμών που θέτει η σύγχρονη εποχή.

Μιχάλης Λιάπης
Υπουργός Πολιτισμού

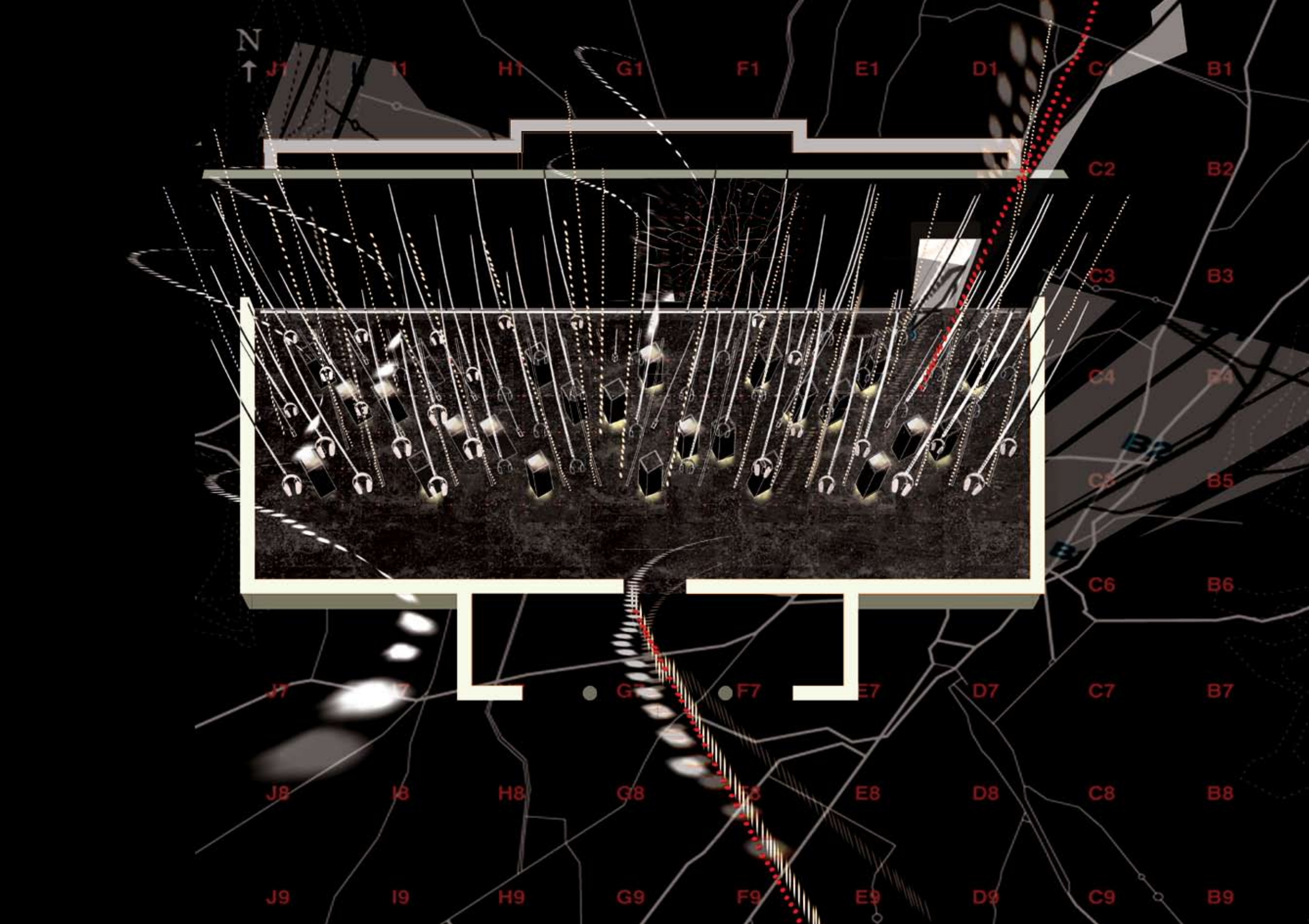
Foreword

Our country is regularly present in the Venice Biennale, one of the most significant international events in architecture. This year, the exhibition addresses the contemporary theme of “Architecture beyond building”.

The Greek participation has chosen to focus on the sound of the city, so as to bring forth the non-visual qualities of space. The aim is to transform the Greek Pavilion into an interactive experience that results in a sonic mapping of Athens – the ultimate metropolis of Greece. Through this interactive installation, the curators address the multi-dimensional nature of our relationship with the city and its people in our everyday experience, which involves the sum of our senses. The city of Athens “speaks” for itself by unconcealing a multitude of its sonic -or other- aspects that we have possibly never noticed or even perceived.

I am very pleased to salute the Greek participation in this most significant event. This year, Greece has chosen to be represented by a team of extremely young architects-curators, who belong to a generation that is actively participating and working in a field of investigations that aim to rise up to the challenges presented by contemporary advancements.

Michalis Liapis
Minister of Culture


N
J1
I1
H1
G1
F1
E1
D1
C1
B1
C2
B2
C3
B3
C4
B4
C5
B5
C6
B6
J7
I7
G7
F7
E7
D7
C7
B7
J8
I8
H8
G8
F8
E8
D8
C8
B8
J9
I9
H9
G9
F9
E9
D9
C9
B9

Εισαγωγή

ATHENS *by* SOUND

Αρχιτεκτονική δεν είναι μόνο το κτισμένο. Αρχιτεκτονική συγκροτούν όλες οι ποιότητες του χώρου – υλικές και άυλες. Η ατμόσφαιρα, οι ήχοι, οι μυρωδιές, η δυνατότητα διάδρασης μεταξύ σωμάτων κ.ο.κ. αποτελούν όλα πτυχές του χώρου που μελετά η επιστήμη της αρχιτεκτονικής σε διεθνές επίπεδο σε όλο και αυξανόμενο βαθμό. Σε αυτό το διερευνητικό πνεύμα σε σχέση με το 'πέραν-του-κτισμένου' (Architecture beyond building), επιλέγουμε να προσεγγίσουμε τον χώρο μέσα από μία μη υλική παράμετρο: τον ήχο.

Έτσι, λοιπόν, δημιουργούμε έναν ηχητικό διαδραστικό χάρτη της Αθήνας, ο οποίος παρουσιάζει θραύσματα της ατμόσφαιρας της πόλης με απροσδόκητους τρόπους.

Πώς θα φανταζόταν κανείς ένα μη-οπτικό χάρτη; Πώς θα βιωνόταν μία περιπλάνηση μέσα σε ένα δάσος από ακουστικά που παίζουν ήχους από σημεία της Αθήνας; Πώς θα ήταν αν βρισκόσουν ξαφνικά σε έναν «χάρτη» που θα εμφανιζόταν μόνο όταν εσύ περπατούσες μέσα του; Πώς θα ήταν αν αυτός ο χάρτης εμφανιζόταν μόνο αν καλούσες και κάποιον να σε ακολουθήσει;

Το περίπτερο της ελληνικής συμμετοχής αντιμετωπίζει τα παραπάνω ερωτήματα μέσω της μεταμόρφωσής του σε ένα ατμοσφαιρικό διαδραστικό παιχνίδι, το οποίο παρουσιάζει θραύσματα ηχητικών (και οπτικών) ακολουθιών της Αθήνας. Ο επισκέπτης ανα-δημιουργεί τον χώρο γύρω του μέσω της ίδιας του της παρουσίας και κίνησης. Ο χάρτης αποκαλύπτεται μόνον εκεί που περπατά και/ή όταν καλεί ένα ακόμα άτομο να καθίσει κοντά του. Τα σώματα των επισκεπτών αλληλεπιδρούν τόσο μεταξύ τους όσο και με τον ίδιο τον χώρο, δημιουργώντας ένα δυναμικό μεταβαλλόμενο πεδίο. Αυτή η βόλτα μέσα στο περίπτερο σε μεταφέρει «εκεί έξω» σε μία «αόρατη» Αθήνα.

Το περίπτερο ουσιαστικά φέρνει στην επιφάνεια τις σχεδόν απρόσιτες και φευγαλέες πλευρές του χώρου. Διερευνά τον ήχο, τις μη-οπτικές αισθήσεις, την ατμόσφαιρα, χωρικές ποιότητες πέραν του υλικού, πέραν του κτισμένου. Προκαλεί έτσι όχι μόνο τα όρια της αρχιτεκτονικής, αλλά και τα όρια του τί μπορεί να καταγραφεί και να ανα-βιωθεί και τί όχι...

<u>Ο χώρος του περιπτέρου</u>

θέτει ερωτήματα σε σχέση με το 'πέραν του υλικού' ως μέρος της συγκρότησης της εμπειρίας της πόλης και του χώρου γενικότερα. Η επιλογή του ήχου: Ως κεντρικό στοιχείο μίας εναλλακτικής χαρτογράφησης της πόλης της Αθήνας, ο ήχος ακροβατεί στο όριο μεταξύ της υλικότητας του κτισμένου και της μη-υλικότητας. Αποτελώντας ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της ύλης (κάθε υλικό παράγει και τον δικό του ήχο), ο ήχος εξαρτάται ευθέως από την υλικότητα του κτισμένου περιβάλλοντος (το φαινόμενο της ηχούς αποκαλύπτει ότι ένας χώρος πληροί συγκεκριμένες μετρικές προϋποθέσεις). Από την άλλη πλευρά, φευγαλέες και δύσκολα αναπαραστήσιμες δράσεις αφήνουν, και εκείνες, αντίστοιχα ηχητικά αποτυπώματα. Έτσι, οι ήχοι της πόλης αποδίδουν δράσεις, συμπεριφορές, σκέψεις, μηνύματα, αφηγήσεις. Μπορούν όλες οι παραπάνω ιδιότητες του ήχου να

Introduction

ATHENS *by* SOUND

Architecture is not only that which is built. Architecture is made up of different aspects, both material and immaterial. The atmosphere, the sounds, the smells, the possibility of interaction between human bodies: these all constitute characteristics of space, characteristics that are assuming an increasing importance within architectural research worldwide. Within this field of thought about "Architecture Beyond Building", we focus on one particular non-material spatial phenomenon that lies "beyond the built": sound.

We have created, thus, an interactive sonic map of Athens, which presents, in an unexpected way, fragments of the atmosphere of the city.

What would a non-visual map look like? What would it feel like if you wandered within a forest of headphones, playing sounds from different places in Athens? How would it feel if you found yourself in a 'map' that only appeared when you walked in it? What would it be like if the map only appeared when you invited one more person to be with you?

The Greek pavilion addresses these questions through an atmospheric interactive 'game', presenting fragments of sounds and visual sequences of Athens. The visitor re-creates the space around him through his own presence and movement. The map appears only where he walks, and/or when he invites one more person to sit next to him. The bodies of the visitors react with one another and with the space itself, creating a dynamic, changing field. This walk in the pavilion takes you "out there", through invisible Athens.

The pavilion brings forth the aspects of architecture that are "beyond the material": the "beyond the built", the almost unreachable, elusive aspects of space, such as sound, non-visual senses, atmosphere. It challenges, thus, the limits of architecture, the limits of what can be mapped and re-located and what cannot...

<u>The pavilion space</u>

This sets questions about space "beyond the built", as part of what constitutes the experience of the city, and of space in general. The choice of sound: Sound, as the main element of our non-conventional mapping of Athens, challenges the limits between the built and the immaterial. Being one of the fundamental characteristics of matter (every material creates its own sound), the sound is directly dependent upon the materiality of the built environment: for example, the echo depends on the materiality of, and distances between, material elements. On the other hand, elusive events, not easily represented, leave sonic traces. Thus the sounds of the city describe events, behaviors, thoughts and narratives. Could these qualities of sound be employed as an alternative tool for interpreting, mapping, or even designing space?

<u>Sense of space through sound</u>

Within Western civilization, sight has been the dominant sense. Within this context, our proposal attempts to draw attention towards another sense. Bringing forth the

αξιοποιηθούν ως εναλλακτικά εργαλεία ερμηνείας, χαρτογράφησης (ή ακόμα και σύνθεσης) του χώρου;

<u>Αίσθηση χώρου μέσω ήχου</u>

Ο Δυτικός πολιτισμός βασίζεται στην κυριαρχία της όρασης έναντι των άλλων αισθήσεων. Αναγνωρίζοντας το πλαίσιο αυτό, η πρότασή μας επιχειρεί να στρέψει για λίγο την προσοχή και σε μία άλλη από τις πέντε αισθήσεις. Προκρίνοντας την αίσθηση της ακοής, επαναδιαπραγματευόμαστε την κυρίαρχη θέση που καταλαμβάνει η όραση στο πεδίο της αρχιτεκτονικής και της αντίληψης του χώρου. Η διαδικασία αυτή θα μπορούσε να εμπλουτίσει την εμπειρία μας σε σχέση με τον χώρο, την ερμηνεία του και τον χειρισμό των ποιοτήτων του.

<u>Εστιάσεις αντί συνολικής εποπτείας</u>

Ο χώρος μοιάζει με δάσος από κρεμασμένα ακουστικά, τα οποία μεταφέρουν ήχους της Αθήνας στο περίπτερο. Καθώς ο επισκέπτης κινείται ανάμεσά τους, πιάνει και φοράει όποια ακουστικά επιθυμεί χωρίς να γνωρίζει τί πρόκειται να ακούσει. Αυτό που τελικά ακούει είναι ηχητικά θραύσματα της πόλης, που του αποκαλύπτουν τμήμα της ταυτότητάς της ή τον μεταφέρουν σε ορισμένη ατμόσφαιρά της. Ο συγκεκριμένος χάρτης δεν προσφέρει συνολική εποπτεία. Ποιότητες – θραύσματα της πόλης αποκαλύπτονται, βήμα-βήμα. Κατά την περιπλάνηση, επικρατεί το στοιχείο του απρόσμενου, της έκπληξης – όπως και στην πόλη. Μολονότι οι ήχοι οργανώνονται σε κάναβο, πολύ δύσκολα εντοπίζει κανείς τον ήχο που άκουσε προηγουμένως μέσα στο δάσος των ακουστικών.

<u>Διάδραση 1</u>

Ο χώρος είναι – ως ένα βαθμό – διαδραστικός: η παρουσία και η κίνηση του επισκέπτη ενεργοποιούν ήχους και εικόνες. Μέσα στον χώρο συναντά κανείς 25 διάσπαρτα πρίσματα με εγκιβωτισμένες οθόνες, οι οποίες ενεργοποιούνται με την ανθρώπινη παρουσία. Όταν ο επισκέπτης πλησιάσει σε ένα πρίσμα, εκείνο αρχίζει να παίζει βίντεο συνοδευόμενο από τον αντίστοιχο ήχο. Τα βίντεο αναφέρονται και αυτά στην Αθήνα μέσω του ήχου, χωρίς να στοχεύουν στην εικονική της αναπαράσταση.

<u>Χάρτης στον τοίχο</u>

Ο χάρτης-κλειδί της περιπλάνησης του επισκέπτη στον χώρο τροποποιείται ανάλογα με την ανθρώπινη παρουσία και κίνηση. Η περιοχή του χάρτη που φωτίζεται κάθε φορά, είναι εκείνη στην οποία αντιστοιχεί το/τα βίντεο που ενεργοποιούνται από την ανθρώπινη παρουσία. Τα 25 βίντεο, δηλαδή, έχουν γυριστεί /αντιστοιχούν σε 25 περιοχές της Αθήνας. Οι 25 αυτές περιοχές ορίζονται από έναν τετραγωνικό κάναβο 5μ επί 5μ. Ο φωτεινός χάρτης δείχνει, λοιπόν, σε ποιά περιοχή της Αθήνας «κινούνται» οι επισκέπτες της έκθεσης την κάθε δεδομένη στιγμή.

<u>Διάδραση 2</u>

Όταν ο χώρος είναι κενός, όλα τα βίντεο είναι σβηστά. Όταν ένας άνθρωπος κινείται, ο ήχος και η εικόνα τον ακολουθούν. Όταν ο χώρος είναι γεμάτος ανθρώπους, τότε πολλά (ή όλα) τα βίντεο και οι ήχοι τους ενεργοποιούνται και ακούγονται ταυτόχρονα. Όπως και η ίδια η πόλη, ο χώρος χωρίς την ανθρώπινη παρουσία παραμένει κατά κάποιον τρόπο 'ανενεργός'. Αντίθετα, καθίσταται εξαιρετικά πολύβουος ή πολυποίκιλος και πολυσήμαντος στις περιπτώσεις που υπερχειλίζει από

aural sense we challenge the dominance of seeing within architecture; this challenge can enrich our experience of space, our perception of it and the way in which we handle its qualities.

<u>Focusing in</u>

The space of the pavilion looks like a forest of hanging headphones, which transmit the sounds of Athens. As the visitor walks amongst them, he can put on whichever he likes, without being able to tell what he is going to listen to. What he actually hears will be a sonic fragment of the city, revealing aspects of its identity or of its atmosphere. This particular map does not provide a complete overview. Qualities – fragments of the city – are explored step by step. As in the actual city, the sense of the unexpected, of the surprising, is part of the navigation process. Although the sounds are organized upon a grid, it is very difficult for someone to localize a sound that he has listened to earlier.

<u>Interaction 1</u>

The space is, to a certain extent, interactive: the presence and movement of the visitor activate sounds and images. Within the space there are twenty-five rectangular boxes enclosing screens, activated by the human presence. When the visitor gets close to one of these box-screens, it is automatically switched on and it plays video and sound. The videos refer to regions of Athens through sound, without aiming at its visual representation.

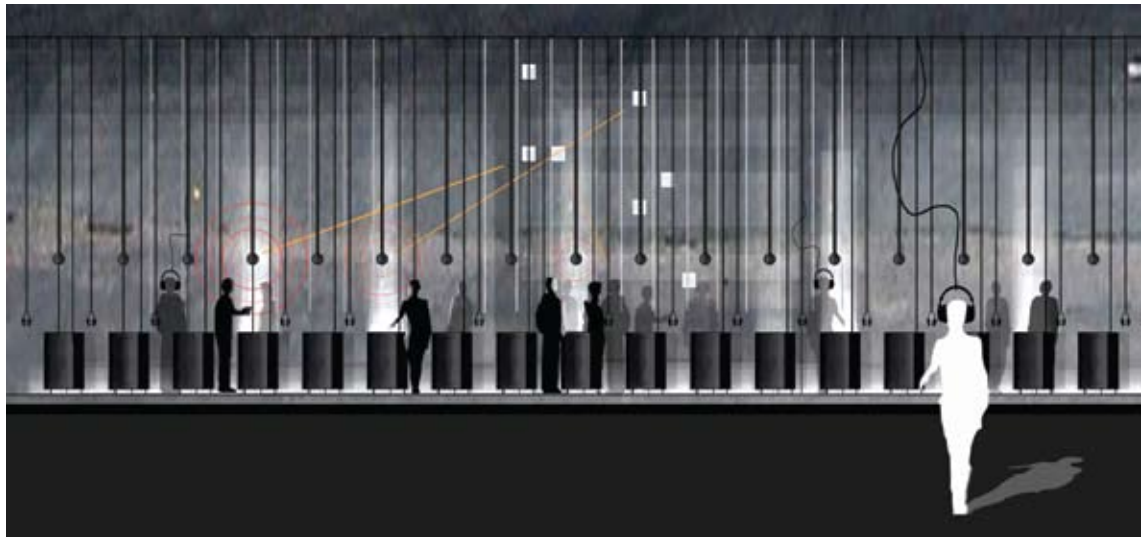
<u>Map on the wall</u>

The key-map for the navigation of the visitor-flaneur is modified by human presence and movement. At each moment, the map is lit at the points that correspond to the videos being activated by a human presence. The twenty-five videos have been filmed in twenty-five different parts of Athens. These twenty-five regions are defined by a five-by-five grid. The light-map, thus, indicates the region of Athens where the visitors are "walking", at each moment.

<u>Interaction 2</u>

When the space is empty, all the videos are off. When only one visitor is moving around, the sounds and images follow him. When the space is full of people, then many (or all) of the videos and sounds will be on, playing at the same time. The map does not merely register or reproduce certain moments of the sonic environment. It constitutes a comment on the relationship between the inhabitant of the city and the city's sound-scape. The interactive environment of the pavilion space produces multiple sonic qualities, intensities, layerings and densities, thus creating the sonic identity of the space; not in the sense of a representation, but rather in the sense of a dynamic relation between space and people. The visitor – like the inhabitant of the city – is responsible for the manner in which his sonic environment (amongst other aspects of his environment) is produced. The sonic environment of Athens is ultimately the outcome of a certain urban culture, the carrier of which is the visitor himself; each one of us, "out there".

Methodology of the sonic mapping: In order to collect the required material, a sound mapping process was drawn up, based upon the rational and supposedly neutral shape of a grid. A ten-by-ten grid was drawn above Athens, up to the limits of the sea and the mountains; the centre of the



κόσμο. Ο χάρτης δεν αποτυπώνει ούτε απλώς αναπαράγει συγκεκριμένες στιγμές του ηχητικού περιβάλλοντος. Αποτελεί ένα σχόλιο στη σχέση του κατοίκου της πόλης με το ηχητικό της τοπίο. Το διαδραστικό σύστημα του χώρου του περιπτέρου γεννά μία πολλαπλότητα ηχητικών ποιοτήτων, εντάσεων, διαστρωματώσεων, πυκνωμάτων και αραιωμάτων, που δημιουργούν την ηχητική ταυτότητα του χώρου, όχι ως μεταφορά αλλά ως δυναμική σχέση χώρου-ανθρώπου· ως αποτέλεσμα συγκεκριμένων κινήσεων και δράσεων εντός του χώρου του περιπτέρου. Ο επισκέπτης – όπως και ο κάτοικος της πόλης – είναι υπεύθυνος για τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται τελικά το ηχητικό του (και όχι μόνο) περιβάλλον. Το ηχητικό περιβάλλον της Αθήνας είναι τελικά προϊόν ενός συγκεκριμένου αστικού πολιτισμού - φορέας του οποίου είναι ο ίδιος ο επισκέπτης· όλοι εμείς «εκεί έξω».

Μεθοδολογία ηχητικής χαρτογράφησης

Προκειμένου να συγκεντρωθεί το απαραίτητο υλικό οργανώθηκε μία ηχητική χαρτογράφηση της Αθήνας που βασίστηκε στο απόλυτα ορθολογικό και ουδέτερο σχήμα του κανάβου. Ένας κάναβος 10x10 – με κέντρο την Ομόνοια – που «προσγειώθηκε» πάνω σε ολόκληρο το λεκανοπέδιο ώστε να το καλύψει από άκρη σε άκρη (βουνά και θάλασσα) όρισε 100 σημεία μέσα στην πόλη.

100 ήχοι στην Αθήνα

Στην συνέχεια, καταγράφηκε το γεωγραφικό στίγμα των σημείων αυτών και η πληροφορία αυτή τροφοδότησε ένα μηχάνημα GPS, το οποίο ανέλαβε να κατευθύνει με απόλυτη ακρίβεια την πορεία μας από σημείο σε σημείο. Καθώς τα σημεία κάλυπταν το λεκανοπέδιο από Ανατολή προς Δύση, αποφασίστηκε να αποκτήσουν αυτά εκτός από χωρικές και χρονικές συντεταγμένες. Έτσι, οι χωρικές μετρικές αποστάσεις τους – που προέκυψαν 1,5 km πάνω στον χάρτη στην αφηρημένη ευθεία γραμμή του κανάβου – μεταφράστηκαν και σε αντίστοιχες χρονικές αποστάσεις της 1,5 ώρας και η κάθε γραμμή του κανάβου αντιστοιχίστηκε και σε μία διαφορετική μέρα. Έτσι, προέκυψαν 10 συνεχόμενες μέρες ηχογραφήσεων (οι 10 «γραμμές» του κανάβου) 10 συνεχόμενων σημείων από τις 9:00 έως τις 22:30 (οι 10 «στήλες» του κανάβου).

100 ήχοι στο περίπτερο

Οι σημειακές ηχογραφήσεις πετυχαίνουν να μεταδώσουν θραύσματα ηχητικής εμπειρίας. Ο ήχος αποσπάται από τον πραγματικό χώρο και τοποθετείται σε ένα δάσος από ακουστικά με σκοπό να εξερευνηθεί εκ νέου από τον χρήστη. Μπορεί σε ένα τέτοιο χώρο να αναπαραχθεί η αίσθηση της περιπλάνησης στην πόλη και η ανακάλυψή της βήμα-βήμα;

Ο χάρτης ως κείμενο

Οι διαμήκεις διαστάσεις του χώρου προσφέρουν το κατάλληλο έδαφος για την αναδιάταξη του αρχικού χάρτη. Τα 100 σημεία εξαπλώνονται στον χώρο σε μία ακολουθία που ξετυλίγει σαν κουβάρι τις γραμμές του κανάβου μία προς μία. Η ακολουθία των 100 σημείων του χάρτη μοιάζει τώρα να συγκροτεί ένα «κείμενο», το οποίο ξετυλίγεται στον χώρο με τον τρόπο ακριβώς που θα το διάβαζε κανείς αν ακολουθούσε τις γραμμές του κανάβου του χάρτη. Ο επισκέπτης «διαβάζει» την πόλη κινούμενος σε τυχαίες τροχιές της επιλογής του, ανάμεσα στις ορισμένες γραμμές του «κειμένου» της πόλης που απλώνεται κατακερματισμένο δάπεδο του χώρου.

grid was placed on Omonia Square. This is how the one hundred spots of Athens were determined.
100 sounds of Athens: These one hundred locations were imported on a GPS system, which led us from one spot to the next in an absolutely accurate way. We decided to assign them not only spatial, but also temporal coordinates, going from east to the west. The spatial distances from spot to spot, one and a half kilometers between each pair, were transcribed to one and a half hours on a scale of time. Each horizontal line, thus, was "scanned" from east to west within one day. The sound recordings took place over ten consecutive days from 9 am to 10.30 pm.

100 sounds in the pavilion: The sound recordings of the spots transmit fragments of the aural experience of the original spaces. The sound has been detached from its real environment and has been transferred within a "forest" of cables and headphones, so as to be re-explored by the visitor. Is it possible in such a space to recreate the sense of navigation and of step-by-step exploration of the city?

The map as text

The linear dimensions of the space direct the rearrangement of the original map. The hundred spots have been spread in space in a sequence that "unwraps" the horizontal lines of the map, one by one. The sequence of the hundred spots of the map becomes like a text that is spread in space, as if you were "reading" the horizontal lines of the map in a temporal order. The visitor "reads" the city, following random routes of his choice, between the determined lines of the city that are spread on the ground of the space.

50 headphones

There are fifty sounds – out of the original hundred – that have been chosen for the fifty headphones of the exhibition area. The other fifty sounds have been transcribed and written in words on the equivalent spot of the floor of the space. The visitor is expected to read them and possibly reproduce them mentally. All one hundred coordinates are printed on the ground, giving visitors the possibility of locating on the map the particular spot of Athens each fragment came from.

Multiple layers of reading the sound of the city

Within our own relationships with the sounds of the city we inhabit, we can focus on our immediate perceptions of our sonic environment; we can isolate ourselves in our own soundtracks through i-pod headphones; we can have the sonic experience of what is "here", and also of what is "there", through a discussion over a mobile phone; we can also consciously "turn down" the intensity of the sound of the environment and focus on our own thoughts or on something that is far away. The multiple functions of the interactive (or augmented) environment of headphones and printed phrases of sounds have been chosen as the possible means of bringing forth such a "depth" of the sonic field.

Visitor – designer

The interactive system has been organized upon a framework, within which the visitor can create his own "game". The visitor "draws" his movement in space

50 ακουστικά

Από τους 100 απομαγνητοφωνημένους ήχους της χαρτογράφησης, επιλέγονται 50, που ακούγονται μέσα από τα 50 ακουστικά της εγκατάστασης. Οι άλλοι 50 αποδίδονται με τον λόγο και γράφονται στο δάπεδο. Ο επισκέπτης καλείται να τους διαβάσει και να τους αναπαράγει νοερά. Και στα 100 σημεία που ορίζονται στο δάπεδο αναγράφονται οι συντεταγμένες, οι οποίες του επιτρέπουν να αναζητήσει το αντίστοιχο σημείο της Αθήνας στον χάρτη στον τοίχο.

Τα πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης του ήχου της πόλης

Στην σχέση μου με τον ήχο της πόλης μπορεί να εστιάζω στην άμεση βιωματική αντίληψη του ηχητικού μου περιβάλλοντος· μπορεί να απομονώνομαι στον κόσμο ενός δικού μου soundtrack μιας προσωπικής μου διαδρομής μέσα από τα ακουστικά του i-pod μου· μπορεί να έχω ηχητική εμπειρία του «εδώ» αλλά ίσως και πιο άμεσα του «εκεί» μέσα από την συνομιλία μου στο κινητό τηλέφωνο· μπορεί ακόμη και συνειδητά να κατεβάζω την ένταση του ήχου του περιβάλλοντός μου και να επικεντρώνομαι στην ένταση των σκέψεών μου ή σε κάτι που χωρικά βρίσκεται αλλού. Η πολλαπλή λειτουργία του διαδραστικού συστήματος, των ακουστικών και του γραπτού λόγου στο πάτωμα του περιπτέρου επιλέγονται ως πιθανοί εναλλακτικοί τρόποι ανταπόκρισης στην πρόκληση της ανάδειξης αυτού ακριβώς του βάθους του ηχητικού τοπίου.

Επισκέπτης – δημιουργός

Το διαδραστικό σύστημα οργανώνεται στη βάση μίας υποδομής, πάνω στην οποία ο ίδιος ο επισκέπτης στήνει το δικό του «παιχνίδι». Ο επισκέπτης «γράφει» στον χώρο την κίνησή του, την περιπλάνηση του, μέσω των ήχων (και των κινούμενων εικόνων) που ενεργοποιεί. Δεν καταλαμβάνει απλά χώρο, αλλά τον δημιουργεί. Ενεργοποιεί εικόνα και ήχο, αποκαλύπτει, ανακαλύπτει και δημιουργεί θραύσματα της πόλης. Μέσα από ένα απλό διαδραστικό σύστημα, η ανθρώπινη κίνηση και δράση ενισχύεται, ερμηνεύεται, αφήνει ίχνη, θραύσματα. Το περίπτερο γίνεται διαφορετικό και μοναδικό κάθε χρονική στιγμή – οι άπειρες διαφορετικές διατάξεις ανθρώπινων σωμάτων και κινήσεων το καθιστούν ένα συνεχώς μεταλλασσόμενο πεδίο ήχων (και δευτερευόντως εικόνων). Ο επισκέπτης αλληλεπιδρά με το χώρο και με τους υπόλοιπους επισκέπτες, παράλληλα. Με την παρουσία, για παράδειγμα, ενός παραπάνω επισκέπτη, η φωνή του περιπτέρου εμπλουτίζεται, αλλοιώνεται, δυναμώνει και διαμορφώνεται τελικά σε συνδυασμό και με τους ήχους που ενεργοποιούνται από τους υπόλοιπους επισκέπτες του χώρου. Εμείς (ως επιμελητές) δίνουμε τα εργαλεία και το κατάλληλο υπόβαθρο, ώστε ο ίδιος ο επισκέπτης – σε συσχετισμό και με τους γύρω του - να αναδημιουργήσει έναν δικό του χάρτη της Αθήνας. Η ερμηνεία του χάρτη αυτού εξαρτάται τόσο από τις αρχικές επιλογές των επιμελητών που θέτουν τους κανόνες όσο και από τον βαθμό προσωπικής εμπλοκής του επισκέπτη. Ο θεατής παύει να μένει απαθής, αλλά εμπλέκεται στην κατασκευή του χώρου, και της (χρονικά εξαρτώμενης) δυναμικής του. Όπως και στην ίδια την πόλη, οι κινήσεις, οι δράσεις και οι συσχετισμοί των ανθρώπων είναι τα στοιχεία που διαμορφώνουν ίσως τις χαρακτηριστικότερες χωρικές ποιότητες, παράλληλα βέβαια με το υλικό, κτισμένο υπόβαθρο. Αυτό - όπως και στην περίπτωση

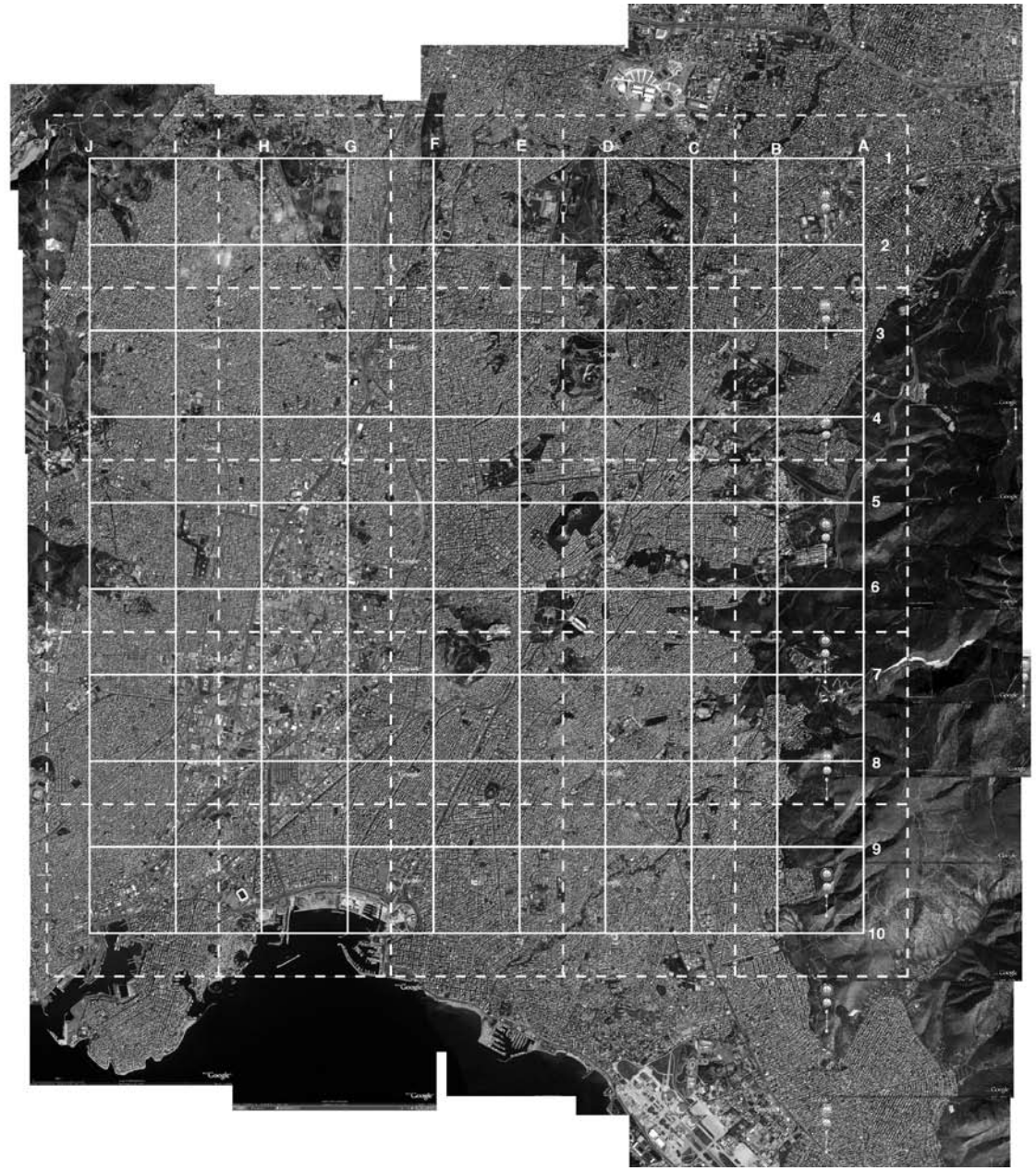
through the sounds (and images) that he activates. He does not only occupy space; he creates it. He activates image and sound, un-conceals, discovers and re-creates fragments of the city. Through a simple interactive system, human movement is enhanced and interpreted, leaving traces behind it. The pavilion is continuously transformed by the constantly-shifting permutations of human bodies. The visitor interacts with the space and also with the other visitors. The presence of one more visitor, for example, enriches, transforms and intensifies the sound of the pavilion; the overall sound is a spatial and temporal combination of the sounds made and activated by the moving visitors. We, as architects, give the “tools” and an adequate background, with which the visitor – in correlation with those around him – re-creates another map of Athens. The interpretation of this map depends upon the choices of the curator-architects who set the “rules”, and also on the personal involvement of each particular visitor. The visitor is not passive; he becomes involved in the creation of the space and in its time-dependant dynamic. As in the actual city, movement, events, and the complexities of the human presence are elements that constitute significant spatial qualities, in parallel with the material, built environment. The built environment – in our case the cables and the screens – forms the necessary backdrop for human movements and functions. These last – human functions and movement – are actually what ultimately constitutes urban space. It seems that an attempt to negotiate the non-representability of the urban space (as Lefebvre would argue) is being formed. Thus, if we cannot actually represent the city of Athens, can we negotiate, or re-create through equivalent means, the production of spatial qualities?

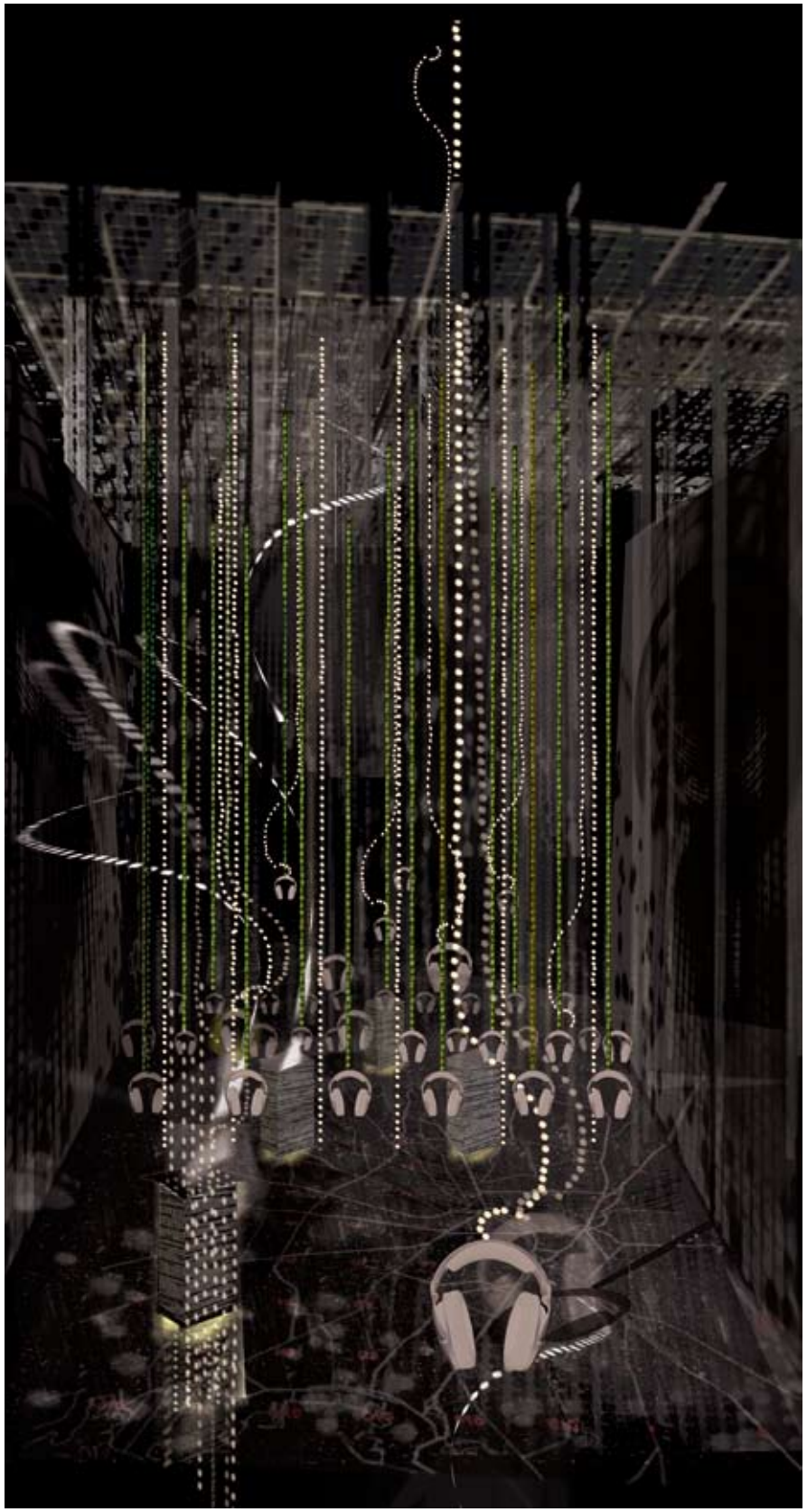
The immaterial – beyond the built

Our investigation deals with the broader issue of space “beyond the material” in various ways – in reference to the sensuous and the senses “beyond the visual”, in reference to new technologies, in reference to human interaction, in reference to the non-representable, and so forth. It thus negotiates the Biennale’s theme, as it has been set by the curator Aaron Betsky: “Out there”. The debates around “Architecture Beyond Building”, related to the investigation of that which is “beyond-the-matter”, seem to be emerging from our critical negotiation of the formal or of the tectonic within architectural thought. We must mention, though, that the term “immaterial” does not always refer to the same things or conditions. It is rather used to discuss a range of issues related to architectural thought and production.

For example, the notion of architecture “beyond the built” has been employed in order to describe non-conventional materials (such as fluid, transformable or reactive materials), or to discuss changing shape or qualities (density, colour, transparency). Within this broad definition, then, new or unusual materials, or even well known materials used in an unpredictable way, can be described as “beyond the built”. A characteristic example is Diller and Scoffidio’s Blur project: a space made of vaporising water; that is, a cloud. [J.Hill, O.Bouman, L.Spuybroek]

The immaterial has also been posited as the non-visual,





της πρότασής μας τα καλώδια και πρίσματα - αποτελούν αναγκαίο υπόβαθρο για τις ανθρώπινες κινήσεις και δραστηριότητες, οι οποίες στην ουσία συγκροτούν τελικά τον χώρο. Φαίνεται να συγκροτείται εδώ μία απόπειρα ερμηνείας και διαπραγμάτευσης της μη-αναπαραστασιμότητας του χώρου της πόλης, όπως την πρέσβευε ο Lefebvre. Αν λοιπόν δεν μπορούμε – εκ των πραγμάτων – να αναπαραστήσουμε την πόλη (της Αθήνας), μπορούμε τουλάχιστον να διαπραγματευτούμε ή να αναδημιουργήσουμε αντίστοιχους τρόπους παραγωγής και συγκρότησης χωρικών ποιοτήτων;

Το άυλο – πέραν του κτισμένου

Η διερεύνησή μας διαπραγματεύεται το ευρύτερο θέμα του «πέραν του υλικού» σε διάφορα επίπεδα – σε σχέση με την αισθαντικότητα και το «πέραν του οπτικού», σε σχέση με τις νέες τεχνολογίες, σε σχέση με την ανθρώπινη δράση και αλληλεπίδραση, σε σχέση με το μη αναπαραστήσιμο, κλπ. Διαπραγματεύεται δηλαδή το θέμα της φετινής Biennale – όπως αυτό έχει οριστεί από τον επιμελητή της, Aaron Betsky 'Out there. Architecture beyond building'- θέτοντας ως εννοιολογική της βάση την έννοια του «μη υλικού». Οι τοποθετήσεις και οι προβληματισμοί σε σχέση με τις έννοιες που σχετίζονται με το πεδίο «πέραν της ύλης» φαίνεται να πηγάζουν από μία απόπειρα κριτικής απέναντι σε αυστηρά μορφολογικές ή τεκτονικές αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις. Πρέπει, βέβαια, να σημειωθεί ότι η έννοια του «περαν-του-υλικού» αναφέρεται σε ένα ευρύ πεδίο ετερόκλητων ερευνητικών τάσεων και προβληματισμών.

Για παράδειγμα, αντιλήψεις που αναφέρονται στην περιοχή «πέραν του υλικού» έχουν ως σήμερα χρησιμοποιηθεί για να περιγράψουν μη-συμβατικά υλικά (όπως, για παράδειγμα, ρευστά, μεταβαλλόμενα, δι-αντιδρώντα) ή υλικά μεταβλητού σχήματος και ιδιοτήτων (όπως, για παράδειγμα,, πυκνότητας, χρώματος, διαφάνειας). Ως «μη- υλικό», λοιπόν, συχνά χαρακτηρίζονται νέα ή μή συνηθισμένα υλικά, ή ακόμη και γνωστά υλικά τα οποία όμως χρησιμοποιούνται ξανά με διαφορετικούς, εναλλακτικούς τρόπους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Blur project των Diller και Scoffidio: το κτίριο-σύννεφο. [J.Hill, O.Bouman, L.Spuybroek]

Το «μη-υλικό» ερμηνεύεται επίσης ως το μη-ορατό, ή αλλιώς, το αντιληπτό με άλλες (εκτός της οπτικής) αισθήσεις. Η ακοή, η μυρωδιά, η γεύση, η αφή, θα μπορούσαν – όπως και η όραση – να κατευθύνουν τον σχεδιασμό και να αποτελέσουν κεντρικό άξονα στο στήσιμο της σύνθεσης ενός χώρου. Τα στοιχεία του χώρου που αναφέρονται σε αισθήσεις εκτός της όρασης, δεν αποτυπώνονται και δεν αναπαριστώνται τόσο εύκολα όσο τα οπτικά ερεθίσματα. Γι' αυτό και δεν κυριαρχούν ως σχεδιαστικά μέσα και εργαλεία. Ωστόσο, συντελούν αδιαμφισβήτητα σε πολύ μεγάλο βαθμό στην διαμόρφωση των χωρικών ποιοτήτων και της εμπειρίας του χώρου. [B.Colomina, A.Barbara, C.Classen, M.Jay]

Το άυλο έχει ερμηνευθεί και ως η ατμόσφαιρα ενός χώρου – το άπιαστο, αυτό προς το οποίο πάντα τείνει η αρχιτεκτονική, και το οποίο πάντα της ξεφεύγει. Μήπως όμως η ατμόσφαιρα είναι εξ ορισμού πέραν του άμεσα αντιληπτού και προσδιορίσιμου; Μήπως η ατμόσφαιρα ενός χώρου είναι τα χαρακτηριστικά του εκείνα, τα

or alternatively as that which is perceived by senses other than the visual. Design may be led by sound, smell, taste or texture, rather than simply by sight. The elements of space that refer to something other than the visual senses cannot be mapped or represented as easily as the visual ones can. They do however create spatial qualities, and can be handled by the architect as a designing element or "tool". [B.Colomina, A.Barbara, C.Classen, M.Jay]

The immaterial has also been interpreted as the "atmosphere" of a space: the unreachable, the thing that architecture always tends towards, but always escapes. But is 'atmosphere', by default, beyond immediate perception? Beyond the describable? Is atmosphere to be found in those aspects of space that attention and consciousness cannot grasp? [M.Wigley, M.Heidegger]

Other studies consider the immaterial as the "idea" of a building, the "concept" related to the form rather than to the materiality of a building, while still other texts break the dipole of form versus matter, and interpret the things or buildings as a result of exchanging forces. [G.Deleuze, B.Massumi]

The immaterial has also been suggested to be the processes involved in the creation of a building. In this sense, the political and economic networks, activated by the making of a building, are strongly related to its tectonics or materiality, but remain invisible in the built outcome. The building is not only the activities it "choreographs" or implies, as a finished object. It is also the procedures and events that it causes, or supports, implies or uses, in order to be created. For example, the places its materials come from, the way they are produced, the groups of people that are involved in their production and transportation: these things are also part of the building. The whole network of procedures involves events that are activated, (or at least re-enforced or promoted) by the design of the building. [J.Derrida, K.L.Thomas, D.Harvey]

New technologies, the hybrid conditions between virtual and physical, and the electronics embedded into physical environments have also been considered as non-material elements of architecture. Mobile phones, GPS systems, portable computers, digital cameras and wireless networks: all of these technologies record, map, 'save', 'remember' and transfer spaces, actions, connections and experiences. Although these new media are parts of the space, their particular materiality keeps them away from the traditional field of architectural research. The question is, how should the architect respond and design within the contemporary world, where space is constituted equally by conventional materials and by wireless networks and new-technology-gadgets? [R.Coyne, G.Flachbart, P.Weibel, R.VanToorn, W.Mitchell]

Within this broader field of inquiries around the 'immaterial', we are developing questions about the limits of architecture, of representation, of design and of the conscious or unconscious perception of particular elements of space. In this particular design experiment we have focused in the issues of sound and of the sensuous, although other aspects of the 'immaterial' – almost invisibly – enter the game...

οποία δεν γίνονται αντιληπτά από την συνειδητή προσοχή και σκέψη; [M.Wigley, M.Heidegger] Άλλες μελέτες εντοπίζουν το «μη-υλικό» στην ίδια την «ιδέα» ενός κτηρίου, σε ένα εννοιολογικό πλαίσιο δηλαδή, που σχετίζεται περισσότερο με την μορφή παρά με την υλικότητα του κτηρίου, ενώ άλλες διαρρηγνύουν το δίπολο μορφής-ύλης, καταργώντας οποιαδήποτε τέτοια δυϊστική αντίληψη, και ερμηνεύοντας τα κτήρια ως αποτελέσματα αλληλεπίδρασης δυνάμεων. [G.Deleuze, B.Massumi].

Το «μη-υλικό» συσχετίζεται ως έννοια και με τις ίδιες τις διαδικασίες παραγωγής του κτιρίου. Τα πολιτικά και οικονομικά δίκτυα που ενεργοποιούνται ακριβώς από την διαδικασία της κατασκευής ενός κτηρίου διατηρούν αναπόφευκτα μία στενή σχέση με την πράξη της οικοδόμησης – ή αλλιώς την υλικότητα του κτηρίου – αλλά παραμένουν κατά κάποιο τρόπο «αόρατα» στο κτισμένο τελικό αποτέλεσμα. Οι άνθρωποι που εργάζονται στην κατασκευή του κτιρίου, ο τόπος καταγωγής τους, όσοι κατασκεύασαν τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν και όσοι τα μετέφεραν εκεί, εμπλέκονται σε δίκτυα που τροφοδοτούνται από την παραγωγή ενός κτισμένου χώρου, αλλά μένουν τελικά μη-ορατά. Ερωτήματα που τίθενται σχετίζονται με τον ρόλο του αρχιτέκτονα και την σχέση ανάμεσα στα δίκτυα παραγωγής και την ίδια την σύνθεση – τόσο σε πρακτικό όσο και σε φιλοσοφικό επίπεδο. [J.Derrida, K.L.Thomas, D.Harvey]

Οι νέες τεχνολογίες, είτε ως εξαρτήματα – φορητά αντικείμενα, είτε ενσωματωμένες στον κτισμένο χώρο, καθορίζουν χωρικές ποιότητες, δημιουργούν συνδέσεις, νέους «τόπους», πεδία και όρια. Κινητά τηλέφωνα, συστήματα GPS, φορητοί υπολογιστές, ψηφιακές κάμερες, ασύρματα δίκτυα internet, αποτυπώνουν, «αποθηκεύουν», «θυμούνται» και μεταφέρουν τόπους, δράσεις, συνδέσεις και εμπειρίες. Μολονότι τα νέα αυτά μέσα αποτελούν στοιχεία του χώρου, η ιδιαιτερότητα της υλικότητάς τους τα καθιστά ξένα στο συμβατικό πεδίο έρευνας του αρχιτέκτονα. Το ερώτημα που τίθεται, λοιπόν, είναι: ποιός είναι ο ρόλος του αρχιτέκτονα στην εποχή που ο χώρος δημιουργείται τόσο από συμβατικά υλικά όσο και από ασύρματα πεδία και τεχνολογικά gadgets; Τί αλλάζει – μέσα στον υβριδικό σημερινό χώρο – τον τρόπο με τον οποίο εκείνος σχεδιάζει; [R.Coyne, G.Flachbart, P.Weibel, R.VanToorn, W.Mitchell]

Μέσα σε αυτόν τον ευρύτερο προβληματισμό σε σχέση με το «άυλο», αναπτύσσουμε ερωτήματα σε σχέση με τα όρια της αρχιτεκτονικής, της αναπαράστασης, του σχεδιασμού και της συνειδητής ή μη αντίληψης μεμονωμένων στοιχείων του χώρου από τον χρήστη. Στον συγκεκριμένο σχεδιαστικό πειραματισμό επικεντρώνουμε το ενδιαφέρον μας στο θέμα του ήχου και της αισθαντικότητας, αλλά σχεδόν αδιόρατα και οι υπόλοιπες εκφάνσεις του ά-υλου έρχονται να μπουν στο παιχνίδι...

Αντί επιλόγου

Η σχέση ανάμεσα στην ιδέα, το σώμα, το χώρο και τη σύνθεση επαναπροσδιορίζεται. Ο δημιουργός κρίνεται μέσα από το χειρισμό της σχέσης αυτής. Το μη-υλικό γίνεται το νέο "υλικό". Οι αισθήσεις πέραν του οπτικού κρίνονται απαραίτητες πλέον για το λεξικό της αρχιτεκτονικής. Ο δημιουργός «μεταφράζεται», «επανατοποθετείται», «επαναπροσανατολίζεται», εξαϋλώνεται μέσα από την πρότασή του. Χαράζει τις

Instead of a conclusion

The relations between the idea, the body, the space and the design are being re-negotiated. The architect is judged through the way he deals with these relations. The non-materials turns into the new material. The "beyond the visual" senses are necessary now for the new "vocabulary" of architecture. The creator is being "translated", "repositioned", "re-orientated"; he is being de-materialised through his design proposal. He draws the draft lines for the exploration and then he is seen through his absence. The architect faces the visitor not as an observer but as the one who is situated within the space and co-creates it with his presence, providing a continuously changing space.

Our proposal, finally, negotiates the notion of the "beyond the material", the "beyond the built", the new kinds of materiality. It also engages with the issue of the human presence, through its action, movement and interaction, as one of the main elements constituting space and its qualities. A space formed in this manner is by nature fluid and changing; it is constantly reformed through the actions and the configuration of the human bodies. This happens anyway in the actual space we live in. In the space of the installation, though, the new technologies and the interactive system exaggerate and magnify the effects of human movement in space, bringing forth anew questions about the creation and the interpretation of space.

The visitor himself is invited not only to re-create the space of the pavilion, but also to re-create and re-consider the possible synthesis of meanings and questions regarding human presence, the role of the architect and of the user, and the limits of architecture within the contemporary, changing, and electronically augmented inter-related world.

The curators
Anastasia Karandinou
Christina Achtypi
Stylianos Giamarelos

κατευθυντήριες γραμμές για την εξερεύνηση και στη συνέχεια κρίνεται μέσα από την απουσία του, παρουσία του έργου του. Ο επισκέπτης αποκτά πρόσβαση στο μη-υλικό. Ο δημιουργός τον αντιμετωπίζει όχι ως παρατηρητή αλλά ως αυτόν που βρίσκεται μέσα στο χώρο και τον διαμορφώνει με την παρουσία του κάθε στιγμή, παράγοντας ένα ανοιχτό και ατέρμονα μεταβαλλόμενο έργο.

Η πρότασή μας τελικά διαπραγματεύεται την έννοια του «πέραν του υλικού», του «πέραν του κτισμένου», τις νέες μορφές υλικότητας. Διαπραγματεύεται επίσης το θέμα της ανθρώπινης παρουσίας, δράσης, αλληλεπίδρασης και κίνησης ως βασικό στοιχείο της συγκρότησης του χώρου και των ποιοτήτων του. Ένας χώρος που διαμορφώνεται κατά αυτό τον τρόπο, αναπόφευκτα καθίσταται μεταβλητός, ρευστός – μετασχηματίζεται και αναδιαμορφώνεται κάθε στιγμή ανάλογα με τις δράσεις και τους συσχετισμούς των ανθρώπινων σωμάτων. Αυτό συμβαίνει ούτως ή άλλως στον πραγματικό χώρο στον οποίο ζούμε. Στον χώρο της εγκατάστασης – όμως – οι νέες τεχνολογίες και το διαδραστικό σύστημα 'υπερβάλλουν' την επίδραση (και τον τρόπο και είδος της επίδρασης) των ανθρώπινων κινήσεων στον χώρο, επαναφέροντας με νέο τρόπο το ερώτημα περί της συγκρότησης και ερμηνείας του χώρου.

Ο ίδιος ο επισκέπτης καλείται όχι μόνο να ανα-δημιουργήσει τον χώρο του περιπτέρου, αλλά και τις ενδεχόμενες συνθέσεις νοημάτων και προβληματισμών σε σχέση με την ανθρώπινη παρουσία, τον ρόλο του αρχιτέκτονα και του χρήστη, τα όρια της αρχιτεκτονικής στον σύγχρονο, μεταβαλλόμενο, ηλεκτρονικά ενισχυμένο και δια-δικτυωμένο κόσμο.

Οι επιμελητές
Αναστασία Καρανδεινού
Χριστίνα Αχτύπη
Στυλιανός Γιαμαρέλος

Συζητήσεις με αφορμή το ATHENS *by* SOUND

Η αρχιτεκτονική ομάδα των *Athens by Sound* ξεκίνησε στέλνοντας στους ανθρώπους που καλούσε να συμμετέχουν στον κατάλογο μία σύντομη περιγραφή της πρότασης (κείμενα/σχέδια) και το θεωρητικό της πλαίσιο. Το κείμενο συνοδευόταν επίσης από 9 ερωτήσεις. Οι συγγραφείς κλήθηκαν να κινηθούν ελεύθερα ανάμεσα τους ή να επιλέξουν μερικές ως βάση για να οργανωθεί μία συνέντευξη, που θα αποτελούσε και την τελική τους συνεισφορά στον κατάλογο. Στους συγγραφείς δόθηκε η ελευθερία ακόμη και να αγνοήσουν τις ερωτήσεις και να απαντήσουν στο αρχικό αυτό ερέθισμα με ένα δικό τους κείμενο. Έτσι, προέκυψε μία πλούσια συλλογή από δοκίμια, άρθρα, συνεντεύξεις (προφορικές, γραπτές, σε φυσικό ή διαδικτυακό χώρο), καθένα από τα οποία φωτίζει διαφορετικές πτυχές των θεμάτων που ανοίγονται μέσα από την πρόταση *Athens by Sound*.

Παραθέτουμε εδώ τις ερωτήσεις που τέθηκαν στους συγγραφείς των κειμένων του καταλόγου:

Ερώτηση 1: Ο χώρος και τα στοιχεία που τον αποτελούν έχουν αλλάξει σε σχέση με το παρελθόν. Οι σύγχρονες τεχνολογίες, τα gadgets, τα κινητά τηλέφωνα, οι φορητοί υπολογιστές, τα συστήματα GPS, κλπ έχουν αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο βιώνουμε και αντιλαμβανόμαστε τον χώρο (ενδεχομένως και την σχέση μεταξύ διαφορετικών χώρων). Πώς ανταποκρίνεται ο αρχιτέκτονας στα νέα δεδομένα; Πώς αντιλαμβάνεται τον χώρο και σχεδιάζει;

Ερώτηση 2: Η έννοια του «άυλου», του «πέραν-του-υλικού», έχει έρθει ξαφνικά ξανά στο προσκήνιο. Πολυάριθμα βιβλία και δημοσιεύσεις έχουν εκδοθεί μέσα στα τελευταία 5 – 10 χρόνια σε σχέση με αυτό το πεδίο συζήτησης.

[Για παράδειγμα, τα εξής: Jonathan Hill (2006) **Immaterial architecture**, Anna Barbara and Anthony Perliss (2007) **Invisible architecture: Experiencing spaces through the sense of smell**. Aldo Aymonino and Valerio Mosco (2006) **Contemporary public space: Un-volumetric architecture**, Katie Lloyd Thomas (2006) **Material matters: Architecture and material practice**, Ole Bouman and Roemer Van Toorn (1994) **The invisible in architecture**, Todd Gannon and Jeffrey Kipnis' (2002) **The Light Construction Readers** and Georg Flachbart and Peter Weibel (2005) **Disappearing architecture**. Richard Coyne and Martin Parker (2005) **Sounding Off: The Place of Voice in Ubiquitous Digital Media. Seeing, Understanding, Learning in the Mobile Age**. Theverse Tierney (2007) **Abstract space**]

Πού οφείλεται αυτή η στροφή στην αρχιτεκτονική και θεωρητική σκέψη; Γιατί επανεμφανίστηκε σήμερα;

Ερώτηση 3: Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι οι νέες τεχνολογίες και η θεωρητική και φιλοσοφική σκέψη που αυτές έχουν τροφοδοτήσει, επαναφέρουν στο προσκήνιο τις περαν-του-οπτικού αισθήσεις. Υπάρχει δηλαδή, ένας άμεσος συσχετισμός μεταξύ των νέων τεχνολογιών και της αισθαντικότητας. Η διερεύνηση και η θεωρία που αναπτύσσεται σε σχέση με τις νέες τεχνολογίες έχει φέρει ξανά στη συζήτηση έννοιες αισθαντικότητας. (Ενώ αντίθετα, παραδοσιακά αντιμετωπίζονταν ώς αντιθετικά). Συμφωνείτε με αυτόν τον ισχυρισμό;

Ερώτηση 4: Το άυλο έχει ερμηνευθεί και ως η ατμόσφαιρα ενός χώρου – το άπιαστο, αυτό προς το οποίο πάντα τείνει η αρχιτεκτονική, και το οποίο πάντα της ξεφεύγει. Μήπως όμως η ατμόσφαιρα είναι εξορισμού πέραν του άμεσα αντιληπτού και προσδιορίσιμου; Μήπως η ατμόσφαιρα ενός χώρου είναι τα χαρακτηριστικά του εκείνα, τα οποία δεν γίνονται αντιληπτά από την συνειδητή προσοχή και σκέψη;

Ερώτηση 5: Ένας χάρτης παραδοσιακά αποτελεί μία εποπτική θεώρηση της πόλης, ένα 'overview'. Αντίθετα, η περιήγηση μέσα στην πόλη αποτελεί μία εξερεύνηση, μία ανακάλυψη βήμα-βήμα, μία ακολουθία εκπλήξεων. Θα μπορούσε ένας χάρτης να προσφέρει μία αντίστοιχη εμπειρία;

Ερώτηση 6: Την δεκαετία του '70 παρατηρήθηκε μια στροφή στην πολεοδομική σκέψη: από την πόλη ώς αντικείμενο (που μπορεί να ελεγχθεί και να σχεδιαστεί πλήρως εκ του μηδενός – η πόλη όπως *πρέπει* να είναι) στην μελέτη της πόλης όπως *πραγματικά* είναι. Πιστεύετε ότι βρισκόμαστε ακόμα σε μία τέτοια φάση;

Ερώτηση 7: Time-based καταγραφή της πόλης (ή ενός τόπου): Θα μπορούσε να αποτελεί εργαλείο μελέτης και καταγραφής ή σχεδιασμού της πόλης για τον αρχιτέκτονα;

Ερώτηση 8: Πώς – κατά τη γνώμη σας - μπορεί να αναπαραχθεί η εμπειρία μίας πόλης μέσω μίας χωρικής οργάνωσης του υλικού που προκύπτει από διαφορετικών ειδών καταγραφές; Κατά τη γνώμη σας, τί μπορεί τελικά να χαρτογραφηθεί; Τί παραμένει αχαρτογράφητο;

Ερώτηση 9: Υπάρχει κάτι που θα ονομάζατε ηχητική ταυτότητα της Αθήνας; Πού διαφέρει αυτή σε σχέση με τον ήχο/ την φωνή άλλων πόλεων του κόσμου;

Στα κείμενα των συνεντεύξεων έχουν χρησιμοποιηθεί οι εξής συντομογραφίες:

ΑΑ: Ανδρέας Αγγελιδάκης
ΑρΑ: Αριστείδης Αντονάς
ΒΓ: Βασίλης Γκανιάτσας
RC: Richard Coyne
ΔΚ: Διονύσης Καψάλης
ΖΚ: Ζήσης Κοτιώνης
ΑΚο: Ανδρέας Κούρκουλας
ΠΡ: Πλάτων Ριβέλλης
ΑΡ: Αργύρης Ρόκας
ΓΤ: Γιώργος Τζιρτζιλάκης
ΠΤ: Παναγιώτης Τουρνικιώτης
UVA: United Visual Artists
ΔΦ: Δημήτρης Φιλιππίδης

ΑΚ: Αναστασία Καρανδεινού
ΧΑ: Χρίστινα Αχτύπη
ΣΓ: Στυλιανός Γιαμαρέλος

Discussing ATHENS *by* SOUND

The architectural team *Athens by Sound* sent a short description of the project (text/images,) along with a layout of the broader theoretical framework, to everyone invited to participate in this publication. That text was accompanied by 9 questions. The authors were asked to move freely between them or choose only some of them as starting points for an interview that would later form their contribution to the catalogue. The authors were given the freedom to go as far as ignore the questions and respond to our initial prompt with a text of their own. Thus, we ended up with a diverse collection of essays, articles, interviews (oral, written, conducted in 'real' or 'cyber'-space). Every single one of them serves as to shed light on different aspects of the general issues that are opened up by our project.

The 9 questions we asked:

Question 1: The elements that constitute space have changed in comparison to the past. New technologies and gadgets such as mobile phones, portable computers, and GPS systems have modified the way we experience and perceive space (or even the relationship between different spaces). How does the architect respond to these advancements? How does he perceive and design space?

Question 2: The notion of the 'immaterial', or 'beyond-the-built' has re-emerged in architectural research and theory. Several books on the subject have been published in the last decade.

[For example: Jonathan Hill (2006) **Immaterial architecture**, Anna Barbara and Anthony Perliss (2007) **Invisible architecture: Experiencing spaces through the sense of smell**. Aldo Aymonino and Valerio Mosco (2006) **Contemporary public space: Un-volumetric architecture**, Katie Lloyd Thomas (2006) **Material matters: Architecture and material practice**, Ole Bouman and Roemer Van Toorn (1994) **The invisible in architecture**, Todd Gannon and Jeffrey Kipnis (2002) **The Light Construction Reader** Georg Flachbart and Peter Weibel (2005) **Disappearing architecture**. Richard Coyne and Martin Parker (2005) **Sounding Off: The Place of Voice in Ubiquitous Digital Media.Seeing, Understanding, Learning in the Mobile Age**. Theverse Tierney (2007) **Abstract space**]

To what do you attribute the (re)appearance of this aspect of architectural theory today?

Question 3: One could argue that new technologies, along with the theoretical and philosophical thinking they have triggered, bring forth the non-visual senses. Do you think there is a comparable explanation for the recent shift towards sensuality and the embodied in relation to new technologies, whereas before technology was considered to have more to do with sight than sensuality?

Question 4: The immaterial has also been interpreted as the 'atmosphere' of a space – the unreachable, the thing that always evades architecture. Is 'atmosphere', by default, beyond immediate perception? Is it beyond the descriptible? Is atmosphere those aspects of space that attention and consciousness cannot grasp?

Question 5: A map is – traditionally – an overview of the city. On the contrary, the navigation of a flâneur within the city is a kind of exploration, an 'unconcealement', a step-by-step sequence of surprises. Could a map offer a relevant experience?

Question 6: In the 1970s there was a shift within the urban planning field of thought: the consideration of the city as an object (that can be controlled and designed completely – the city as it *should* be) gave place to the study of the city as it *actually* is. Do you believe we are still within that kind of thinking?

Question 7: Time-based recording of the city (or of a place): Would it be a tool for the study and mapping of the city by an architect?

Question 8: How - in your opinion - can the experience of the city be reproduced through a spatial arrangement of the material that comes out of different kinds of recordings? What can be mapped? What remains unmapped?

Question 9: Is there something that you would define as the sonic identity of Athens? In what aspect would that be different in relation to the sound of other cities?

Abbreviations used in the interview texts:

AA: Andreas Angelidakis
ArA: Aristides Antonas
VG: Vassilis Ganiatsas
RC: Richard Coyne
DK: Dionysis Kapsalis
ZK: Zissis Kotionis
AKo: Andreas Kourkoulas
PR: Platon Rivellis
AR: Argyris Rokas
YT: Yorgos Tzirtzilakis
PT: Panayiotis Tournikiotis
UVA: United Visual Artists
DF: Dimitris Filippidis

AK: Anastasia Karandinou
CA: Christina Achtypi
SG: Stylianos Giamarelos

Σχετικά με το
ATHENS *by* SOUND
Project - relevant

Intothepill

Διαδικτυακή πλατφόρμα video [www.intothepill.net]

Σημειώσεις από τις συζητήσεις σε σχέση με το έργο ATHENS *by* SOUND

Κινηματογραφώντας την πόλη «πέρα από τα κτήρια» αποφασίσαμε να χρησιμοποιήσουμε τις επιμέρους αφηγήσεις ως εργαλείο για την καταγραφή του χαρακτήρα της.

Η γνώση, η εμπειρία, μια γενική και συνεπής καταγραφή/χαρτογράφηση των ηχητικών και οπτικών ενδείξεων της πόλης δεν παρέχει κάποιο σταθερό σχέδιο που θα μας αποκαλύψει και αποκωδικοποιήσει τα αστικά δεδομένα. Απλά παρέχει τις πληροφορίες για την κατασκευή ενός ομοιώματος.

Αντίθετα, η στιγμή, η λεπτομέρεια, το «ποιητικό» συμβάν, αυτό το μοναδικό γεγονός που ξεχωρίζει, η αν θέλετε που εμείς οι ίδιοι το αναδεικνύουμε ως μοναδικό, μπορεί να λειτουργήσει αποκαλυπτικά, αναιρώντας το γενικό σχέδιο, την συνολική "αντικειμενική" παρουσίαση που είναι κίβδηλη, αφού ζούμε σε ένα διαρκώς μεταλλασσόμενο τοπίο, εμπειρίας, δυνατότητας και ερμηνείας.

Ένα στενόμακρο χορταριασμένο οικόπεδο και ο ήχος τον βημάτων ενός αόρατου εισβολέα, τα λάβαρα της Mercedes που ανεμίζουν με την υπόκρουση μιας διαδήλωσης που διεκδικεί τα κεκτημένα των εργαζομένων, το πλήθος των ταξιδιωτών στις κυλιόμενες σκάλες που κινείται πολλαπλασιασμένο από τις αντανακλάσεις του, αντιμέτωπο με την ηχώ του σταθμού.

Κάθε καταγραφή προϋποθέτει μια εισβολή στον σκληρό πυρήνα της αστικής δομής, προϋποθέτει την συμμετοχή και την εμπλοκή με το συμβάν που περιγράφεται. Αυτή η ακαριαία εισβολή αποκαλύπτει το εύρος του γεγονότος της πόλης. Φέρνει στην επιφάνεια την μνήμη της συνύπαρξης, της ανταλλαγής και της περιπέτειας που συνέστησε την πόλη.

Πρόκειται στην ουσία για μια διαρκώς ανανεούμενη απόπειρα σύνθεσης των εικόνων με τους ήχους από την οποίο προκύπτει το «αίνιγμα της πραγματικότητας». Η ενδεχομενικότητα που τα χαρακτηρίζει είναι συνειδητή απόφαση. Αφήνει ανοιχτό ένα πεδίο ελπίδας, ξεγλιστρήματος από τις επιβεβλημένες αναγνώσεις που είμαστε αναγκασμένοι να αποστηθίσουμε.

Κάθε αντικείμενο γίνεται ο συνδετικός κρίκος σε μια αλυσίδα αόρατων σχέσεων. Σε κάθε αφήγηση το αντικείμενο είναι ένα μαγικό αντικείμενο. Ο αφηγηματικός χρόνος μπορεί να είναι ακόμη και ακίνητος, μιας και κάθε έργο είναι μια πράξη επέμβασης στην διάρκεια, μια πράξη «γοητείας» και επιβολής που ενεργώντας στην ροή του χρόνου, τον συστέλλει ή τον διαστέλλει.

Στα πλαίσια αυτής της δημιουργικής διαδικασίας η «γνώση» πλέον σημαίνει ότι έχω συναισθανθεί εντός της πόλης, έχω παρατηρήσει το συμβάν, έχω προσεγγίσει τους ήχους τις μυρωδιές και το φως της, έχω χαθεί και έχω

Intothepill

Internet video platform [www.intothepill.net]

Notes from the discussions related to the work ATHENS *by* SOUND

In recording the city, "beyond building" we decided to use partial narratives as a tool for registering its character.

Empirical knowledge in the form of a general and consistent recording/mapping of the sonic and visual indices of the city, does not provide a reliable plan that would decode the urban condition. It only provides information for the construction of a simulacrum.

By contrast, the momentary, the minute, the 'poetic' event, that unique happening that emerges, or – if you like – that we, ourselves bring forth as unique, may prove revealing by overriding the 'general plan', the overall 'objective' presentation, which is a counterfeit insofar as we live within a constantly shifting field of sensory input, potential and interpretation.

An oblong, plot of land full of weeds and the sound of the approaching footsteps of an invisible intruder, the Mercedes trademark on waving flags accompanied by the sounds of a demonstration on behalf of workers' rights, a crowd of travellers on a moving escalator, multiplied by its reflections, confronted by the echo of the station.

The precondition for each narrative is an intrusion into the hardened core of the urban structure, as each recording presupposes the participation and the entanglement with the incident described. This instantaneous intrusion reveals the range of the event of the city. It brings to the fore the remembrance of coexistence and exchange, the shared memory of the adventure that constituted the city.

In essence, this is a continually renewed exploration of the matching of images with sounds, out of which the 'conundrum of reality' emerges. The open-endedness that imbues them with their distinctive character is a conscious decision. It leaves open a field of hope, it is a side stepping of the imposed readings that we are urged to reproduce.

Each object becomes the connecting link in a chain of imperceptible connections. The object within each narrative is a magic object. Narrative time may even stand still, since each piece of work is an act of interference against duration, the casting of a spell, an intervention in the flow of time in order to constrict it or expand it.

Within the framework of this creative process, 'knowledge' becomes personalised, signifying, among other things, that: I have become conscious of myself within the city environment, I have observed the incident, I have approached the city's sounds, smells and light, I have been lost and I have found my way again within its streets, I devise its boundaries and redefine them at will. It also means that I am in a position to contemplate its possibilities, to constantly activate my imagination through observation, so as to wander and understand the city beyond its place and time.

ξαναβρεθεί στους δρόμους της, επινοώ τα όρια της και τα επαναπροσδιορίζω κατά βούληση. Σημαίνει επίσης ότι μπορώ να στοχαστώ τα ενδεχόμενα της, μπορώ μέσω της παρατήρησης μου να τροφοδοτώ συνεχώς την φαντασία μου έτσι ώστε να περιπλανηθώ και να κατανοήσω την πόλη πέραν του τόπου και του χρόνου της.

Η κάμερα προσαρμοσμένη στην άπειρη ποικιλία των πραγμάτων, γίνεται το εργαλείο της αναζήτησής τους. Το εφήμερο, το ευτελές στοιχείο των ήχων και των εικόνων, η ελαφρότητα και η μετάλλαξή τους συλλαμβάνει την εσωτερικότητα της πόλης χωρίς να την παραβιάζει.

Αν υποθέσουμε ότι όλες οι αντικειμενικές παράμετροι που αφορούν την σημερινή πόλη όπως: η γεωγραφική της θέση, η μεγάλης κλίμακας ανάγνωσή της, το παλίμψηστο των ορίων της και των θεμελίων της, ο πληθυσμός και η κατανομή του σε οικονομικά και κοινωνικά στρώματα, και η πολύ-πολιτισμικότητα της μπορούν να ορίσουν τον μετρήσιμο/αντικειμενικό χώρο η περιπλάνηση του ανθρώπου σε αυτή ορίζει τον υποκειμενικό/συναισθηματικό χώρο. Σ' αυτά τα πλαίσια, η αρχιτεκτονική καλείται να ξαναδιαβαστεί όχι σαν άποψη για το χώρο αλλά σαν ένα είδος σκεπτόμενου χώρου-σαν πληθυντική εμπειρία που συνιστά μια επίπλέον κριτική στο ατομοκεντρικό φιλοσοφικό υποκείμενο, και οδηγεί σε μια πολιτική που πηγάζει από την ίδια τη διαλεκτική του χώρου.

Αν λοιπόν η υλικότητα μιας πόλης προσεγγίζεται με τη διαδικασία της περιπλάνησης, στην Αθήνα λόγω του ελλιπούς πολιτικού σχεδιασμού και των αρχιτεκτονικών πολεοδομικών αυθαιρεσιών κατά την περίοδο του 19ου και 20ου αιώνα, οι διαδρομές είναι πολύπλοκες και απρόβλεπτες ενώ η υλικότητα περισσότερο απτή/προσιτή από αυτή της ευρωπαϊκής μεγαλούπολης. Θα μπορούσαμε να καταλήξουμε σε έναν αδόκιμο προσδιορισμό της υλικότητας, όπου η σχέση της είναι αντιστρόφως ανάλογη από το εύρος του δικτύου του μετρό, των αυτοκινητοδρόμων ταχείας κυκλοφορίας, των δομικών και χωρικών χαρακτηριστικών της ανεπτυγμένης Δυτικής πόλης.

Η διερεύνηση του αστικού τοπίου της Αθήνας, που υπακούει στο γενικό πρόσταγμα "beyond building", αποτέλεσε ένα σημαντικό πείραμα για εμάς, αφού έτσι και αλλιώς ως διαδικασία βρίσκεται στο κέντρο των ενδιαφερόντων μας. Για την καταγραφή του δομημένου χώρου απαιτείται η αυστηρή μεθοδολογική προσέγγιση που εξελίσσεται παράλληλα με αφηγηματικά στοιχεία. Η εξονυχιστική καταγραφή της λεπτομέρειας και η απόλυτα ηθελημένη απόκρυψη του ευρύτερου αρχιτεκτονικού χώρου (η συνθετική/δομική διαδικασία που ακολουθήσαμε στα videos της εγκατάστασης του *Athens by Sound*), αντανακλά την πρόθεσή μας να αφουγκραστούμε την πόλη για να συνθέσουμε ένα πλέγμα αίσθησης και βιώματος. Όταν συγκεντρώνεσαι, κοιτάς χαμηλά ή κλείνεις το εύρος της πανοραμικής σου ματιάς προσεγγίζοντας μια λεπτομέρεια, και μάλιστα ακόμα πιο κοντά, όταν δεν αναγνωρίζεις πια καθαρά τα ηχητικά και οπτικά δεδομένα, μπαίνει σε λειτουργία ένας μηχανισμός συσχετισμών που τείνει να επινοήσει τα στοιχεία που λείπουν ή υπονοούνται.

The camera, receptive to the infinite variety of things, becomes the tool to pursuit them. The ephemeral, 'value-less' element of sounds and images, their lightness and changeability capture the interiority of the city without forcing it.

The measurable space of the city may be defined by such objective parameters as: its geographical location, its large-scale interpretation, the palimpsest of its boundaries and foundations, the multicultural urban population and its social and financial stratification. Then, wandering in the city, may be said to define the subjective/emotional space. In this context, it is necessary that architecture be re-conceptualised not in the sense of an attitude towards space, but as a kind of thinking space – as a plural experience which constitutes another point of criticism towards the unitary subject of traditional philosophy, and leads to a politics that emerges out of the dialectics of space itself.

If, then, the materiality of a city is approached through a process of wandering, in the city of Athens, due to the lack of urban planning of the 19th and 20th century, the routes are complex and unpredictable, and the dimension of materiality is more tangible than in most of the other metropolitan places of Europe. This also entails a risk of a non-productive definition of materiality, that would be reversely proportional to the range of the metro network, to the high-speed motorways, to the spatial and structural characteristics of the developed Western city.

The exploration of the urban landscape of Athens under the general heading "Beyond Building", was a vital experiment for us, since, thematically, it is one of our core interests. In order to record /register the built space, a precise yet flexible methodology is needed alongside the narrative elements. The exhaustive recording of details and the – fully intentional – concealment of the broader architectural space (which is the same process that we followed for the videos of the *Athens by Sound* installation), reflects our intention to listen closely enough to the city so as to synthesize a compound experience out of emotional and sensory import. When you concentrate, look down or switch off/restrict the range of panoramic vision, focusing, ever closer, on a detail, then, comes a point where you can no longer distinctly identify the visual and sonic input and a mechanism of associations is activated which tends to procure elements that are implicit or missing.

We are accustomed to accepting completed models of thought (selective perception). The relation between the image and the sound of the videos that we created supersedes these selective filters in our perception, boundaries and beliefs, in such a way that it enables us to slip through the grid of perception, into alternative and coexisting realities. This chaotic convergence of information is initially disorienting us, but eventually it leads us to the source of information and to an intuitive, childlike understanding that has been covered over by our perceptual prejudices and habitual preconceptions. The built space is re-conceptualised and, henceforth, the compact structure of reality appears frail and perforated. This constitutes a dramatic shift in the perception of space.

Έχουμε συνηθίσει να αποδεχόμαστε, ολοκληρωμένα μοντέλα σκέψης (επιλεκτική αντιληπτικότητα).
Η σχέση της εικόνας και του ήχου των videos που δημιουργήσαμε, αίρει αυτά τα φίλτρα, τα όρια και τις πεποιθήσεις μας με τέτοιο τρόπο που μας επιτρέπει να γλιστρήσουμε μέσα από τις ρωγμές της αντίληψης, σε εναλλακτικές και συνυπάρχουσες πραγματικότητες. Αυτή η χαοτική σύγκλιση πληροφοριών στην αρχή μας αποπροσανατολίζει, αλλά τελικά μπορούμε να οδηγηθούμε στην πηγή της πληροφορίας και της διαίσθησης που είχε σκεπαστεί λόγω προκαταλήψεων που καλλιεργήσαμε από τη γέννησή μας και λόγω των επίκτητων φίλτρων της αντίληψής μας. Ο δομημένος χώρος επανασυντάσσεται και η συμπαγής δομή της πραγματικότητας μοιάζει πλέον σαθρή και διάτρητη. Αυτό αποτελεί μια δραματική αλλαγή της αντίληψης του χώρου.

Η υποβάθμιση του ιστορικού κέντρου για real estate παιχνίδια, η αυθαίρετη ιδιωτικοποίηση των δημόσιων λειτουργιών και χώρων, καθώς και η συντήρηση της εσωστρέφειας της Αθήνας είναι μερικά από τα κυρίαρχα προβλήματα που δεν αποκρύπτονται αλλά αντιθέτως αναδεικνύονται από τις μεθόδους σύνθεσης που ακολουθήσαμε.

Στην Αθήνα ο κυρίαρχος ήχος είναι αυτός του μποτιλιαρίσματος και της κίνησης των αυτοκινήτων. Η έλλειψη ελεύθερων χώρων, η ασφυκτική ομοιογένεια του ιστού της πόλης και η επέμβαση του ανθρώπου στο φυσικό τοπίο δημιουργούν αυτό το ομοιόμορφο ηχητικό παραλήρημα σε όλη την έκτασή της. Αυτό το φαινόμενο σίγουρα ισχύει για τις περισσότερες πρωτεύουσες του κόσμου. Ένα καλά «γυμνασμένο» αυτί μπορεί να βρει διαφορές και να κατηγοριοποιήσει αυτή την ηχορρύπανση. Ο ήχος του μποτιλιαρίσματος, για παράδειγμα μπορεί να φέρει πληροφορία για την οδική συμπεριφορά των οδηγών (ζητήματα παιδείας), για την παλαιότητα των οχημάτων που κυκλοφορούν στην πόλη (βιοτικό επίπεδο), για τους δείκτες εγκληματικότητας και την ετοιμότητα της κρατικής μηχανής (σειρήνες πυροσβεστικής, αστυνομίας κ.λ.π.) και τόσα άλλα ζητήματα που δεν χαρακτηρίζουν μόνο την πόλη αλλά και έθνη ολόκληρα. Αυτό που ενεργεί ως αμυντικός μηχανισμός για το παραπάνω αντιληπτικό μοντέλο είναι το να αγνοούμε και τελικά να μην αντιλαμβανόμαστε αυτό τον ισοπεδωτικό θόρυβο. Αυτή η στάση αποτελεί μια από τις βασικές μεθοδολογικές τακτικές που αφορούν στην διαχείριση των ήχων στα video μας. Οι χαρακτηριστικοί ήχοι δράσεων και καταστάσεων παράγουν νέους αφηγηματικούς χώρους και με την συμμετοχή της εικόνας προτείνονται πολλαπλές αναγνώσεις.

Η αποφυγή της αντικειμενικότητας αλλά και του εξωραϊσμού, η τεχνική της απόκρυψης του θέματος και η έμφαση στο διαφεύγον παράπλευρο στοιχείο είναι σαφής πολιτική στάση. Εκείνο που ο καθένας θα προσπερνούσε αναδεικνύεται σε κεντρικό και αυτή η μετατόπιση παράγει έλλειψη ισορροπίας, ένα είδος κλονισμού, σα να μην είσαι πια σίγουρος για αυτό που είδες ή άκουσες. Σχετίζεται πιθανώς δομικά και μορφικά με κινήματα του παρελθόντος όπως το Dada, το Fluxus ακόμα και τον Σουρεαλισμό, στην τέχνη και τον κινηματογράφο που χρησιμοποίησαν το αντικείμενο και την ανάδειξη της λεπτομέρειας ως υπερβατικής, ψυχολογικής κατάστασης,

The exploitation of the historic centre of Athens in real estate games, the unilateral privatisation of public spaces, and the preservation of an introverted mentality, are some of the foremost issues which are highlighted by means of our concept and the methods that we employed to compose it.

The dominant sound of Athens is that of cars and of the traffic jam. The lack of open spaces, the intolerable homogeneity of the city sprawl, and the human intrusion into the natural landscape create an all encompassing sonic delirium. This is most certainly the case for almost all of the world's capitals. A trained ear may be able to figure out variations and differentiate between the many kinds of noise pollution. The sound of the traffic jam, for example, can provide information about the road behaviour of the drivers (education issues), about the age of the vehicles in the streets of the city (standard of living) and about criminality and the promptness of the public mechanism (fire brigade, police alarms, etc) as well as many other issues that pertain not only to the city but, also, to a nation in its entirety. In the aforementioned perceptual model, to ignore and – eventually – to not perceive this devastating noise functions as a defence mechanism. Our own stance dictates one of our fundamental methodological tactics which has to do with the manipulation of the sound in our videos. This is done so that the characteristic sounds of events and situations may enable the creation of new narrative spaces and may, with the input of the image, suggest multiple readings.

The evasion of objectivity and, also, of embellishment and the technique of occluding the subject in favour of emphasising the adjacent, elusive element, also constitute a political stance. What be habitually disregarded by most people is highlighted as central, and this shift causes an imbalance, as when you are not quite certain anymore about what you saw or heard. There is here, possibly, a - structural and formal – affinity with movements of the past, such as Dada, Fluxus, even Surrealism, where the object and the highlighting of detail were also used as a transcendental psychological datum. These may, therefore, function as frames of reference for our recording project, which nevertheless, claims for itself both new ground and new direction.

For Intothepill
Yiannis Grigoriadis
Lina Theodorou
Yiannis Isidorou

References

Doris Kleilein, Anne Kockelkorn, Cesine Pagels, Carsten Stabenow (eds. (2008) **Tuned city. Between sound and space speculation**, kookbooks

Barry Blesse and Linda- Auth Salter (2006)
Spaces speak, Are you listening? Experiencing Aural Architecture
Cambridge MIT Press

Jean-Francois Augoyart and Henry Torgue (2006)
Sonic experienced: A guide to Every day sounds
McGill-Queen' s University Press

Emily Thompson (2002)
The soundscape of modernity, Cambridge MIT Press

Walter Benjamin (1973)

και λειτουργούν αναφορικά, αλλά σίγουρα σε νέα πλαίσια με την απόπειρα καταγραφής μας.

Για το Intothepill
Γιάννης Γρηγοριάδης
Λίνα Θεοδώρου
Γιάννης Ισιδώρου

Βιβλιογραφικές αναφορές

Doris Kleilein, Anne Kockelkorn, Cesine Pagels, Carsten Stabenow (eds. (2008), **Tuned city. Between sound and space speculation**, kookbooks

Barry Blesse and Linda- Auth Salter (2006)
Spaces speak, Are you listening? Experiencing Aural Architecture
Cambridge MIT Press

Jean-Francois Augoyart and Henry Torgue (2006)
Sonic experienced: A guide to Every day sounds
McGill-Queen' s University Press

Emily Thompson (2002)
The soundscape of modernity, Cambridge MIT Press

Walter Benjamin (2002)
Charles Baudelaire: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού
Αλεξάνδρεια

Winfried Georg Sebald (2006)
Άουστερλιτς, Άγρα

Italo Calvino (1995)
Έξι προτάσεις για την επόμενη χιλιετία, Αλεξάνδρεια

Noam Chomsky (2004)
Για την Φύση και τη Γλώσσα, Παπαδήμα

Charles Baudelaire: A Lyric Poet In The Era Of High Capitalism, NLB

Winfried Georg Sebald (2001)
Austerlitz, Carl Hanser Verlag

Italo Calvino (1988)
Six Memos from the next millennium

Noam Chomsky (2002)
On Nature and Language, Cambridge University Press

Katie Lloyd Thomas

Αρχιτέκτων, Λέκτορας, University of East London

(Απ)Ηχώντας τον κάναβο: Το άυλο και η κρυφή του υποστύλωση

Το Ελληνικό Περίπτερο μας προσκαλεί να κατασκευάσουμε τη δική μας μοναδική εμπειρία της Αθήνας μέσω του ήχου *Athens by Sound* καθώς αυτή ενεργοποιείται από την κίνησή μας μέσα στον χώρο του. Απαιτεί στενή εμπλοκή, τόσο με την ίδια την εγκατάσταση καθώς επιλέγουμε ένα ζευγάρι ακουστικών ή στεκόμαστε πάνω από μία οθόνη προβολής στην κλίμακα ενός βιβλίου όπως το κρατάμε ανάμεσα στα χέρια μας, όσο και με τους άλλους στον χώρο μέσω της εγγύτητας των σωμάτων και της δυνατότητας να ενεργοποιηθούν προβολές μέσω σχέσεων με κάποιον άλλο. Εστιάζοντας στον ήχο, μία «μη υλική» πτυχή του χώρου[1], οι σχεδιαστές του συντάσσονται με έναν αυξανόμενο αριθμό αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών που ενδιαφέρονται για την δημιουργία χώρων που προκαλούν την σύγχρονη κυριαρχία του οπτικού μέσω της προσήλωσης στο ακουστικό και στη διαφορετική του σχέση με το σώμα και τον φυσικό χώρο. Όμως, προκειμένου να επανατοποθετηθούν οι αστικοί ήχοι των Αθηνών σε ένα σκοτεινιασμένο δωμάτιο στην Βενετία απαιτούνται δύο μεγάλα αποθέματα τεχνικού εξοπλισμού και υποστηρικτικής δομής. Στον χώρο της έκθεσης, τέτοια είναι οι οθόνες που φτάνουν στο ύψος της μέσης, το ηχητικό σύστημα, τα κρεμάμενα καλώδια, τα ακουστικά και ακόμα ένα κυρίαρχο στοιχείο – ο κάναβος. Ο κάναβος δομεί και τους δύο «χάρτες» –στον ένα υποστυλώνει ένα σύμπλεγμα 50 κρεμάμενων καλωδίων και ακουστικών και στον άλλο ανυψώνεται από το πάτωμα στους 25 πλίνθους ανάμεσα και γύρω από τους οποίους μπορεί κανείς να περιηγηθεί. Στην απόπειρα να κατασκευαστεί ένας χώρος από τον ήχο και τις κινήσεις των επισκεπτών μία ακόμη δομή έχει ξεπροβάλει από το δάπεδο και φτάνει ως κάτω από τον ουρανό, μία δομή που είναι σχεδόν πάντα σε λειτουργία, ακόμα και αόρατα, κάπου ανάμεσα στις διαδικασίες της καταγραφής και της οικοδόμησης ενός περιβάλλοντος.

Η πρόταση των *Athens by Sound* περιγράφει λεπτομερώς τους δύο κανάβους, αλλά δεν παρέχει κανένα σκεπτικό για την χρήση του κανάβου ως οργανωτική δομή. Ήταν άραγε μία αναφορά στην σημασία του σχεδίου σε κάναβο της Ελληνικής Πολεοδομίας; Το σχέδιο σε κάναβο δεν αποτελεί Ελληνική επινόηση[2], ήταν όμως ο Έλληνας πολεοδόμος Ιππόδαμος που έδωσε και το όνομα του στον πολεοδομικό κάναβο που αποτελείται από ομοίου μεγέθους υποδιαιρούμενα οικοδομικά τετράγωνα και το χρησιμοποίησε για να κτίσει την Μίλητο μετά την καταστροφή της από τους Πέρσες το 479 π.Χ. Ο Ιπποδάμειος κάναβος εμφανίζεται ελάχιστα σε πόλεις της ενδοχώρας. Κυρίως γινόταν χρήση του κατά την εγκαθίδρυση πόλεων στις Ελληνικές αποικίες. Για τον αποικιοκράτη, ο κάναβος είναι ένα μέσο επιβολής της τάξης σε μία περιοχή, η οποία μπορεί να μην είναι λεπτομερώς γνωστή. Ο κάναβος μπορεί να διαπερνά ποτάμια, και όπως στην Μίλητο, να εξαπλώνεται αυτόνομα πάνω από την ανώμαλη τοπογραφία ενός

1. Αναστασία Καρανδεινού, Χριστίνα Αχτύπη, Στυλιανός Γιαμαρέλος, *Athens by Sound*, ανέκδοτο έγγραφο διαγωνισμού. **2.** Το El Kahun ήταν μία ορθογωνικά σχεδιασμένη Αιγυπτιακή πόλη, κτισμένη πολύ νωρίτερα, μεταξύ 1897-1878 π.Χ.

Katie Lloyd Thomas

Architect, Senior Lecturer at the University of East London

Sounding the grid: Immateriality and its hidden supports

The Greek Pavilion invites us to construct our own unique experience of *Athens by Sound* as we activate it by moving through its space. It demands intimate engagement, both with the installation itself as we select a headset or stand over a projection screen at the scale of a book held between our hands, and with others in the space through the proximity of bodies and the possibility to trigger projections through relations with another. In their focus on sound, one 'non material' aspect of space[1], the designers join a growing number of architects and artists who are interested in making spaces which challenge the modern dominance of the visual through attention to the aural and its different relation to the body and physical space. But in order to relocate the urban sounds of Athens to darkened room in Venice two rigs of technical kit and supporting structure are required. In the exhibition space these are the waist-height screens, the sound system, the hanging cables, the headphones, and another dominant element - the grid. The grid structures both 'maps' - in one it supports a grid of 50 hanging cables and headphones and in the other it is built up from the floor in the 25 plinths which one navigates around and through. In trying to construct a space out of sound and the movements of visitors another structure has risen up from the ground and reaches down from the sky, one which is almost always at work, even if invisibly, somewhere in the processes of recording and building an environment.

The proposal for *Athens by Sound* describes the two grids in detail but does not give a rationale for the use of the grid as an organising structure. Was it perhaps a reference to the significance of the grid plan in Greek urbanism? The grid plan was not a Greek invention[2] but it was the Greek planner Hippodamos who gave his name to the town planning grid comprised of equally sized sub-dividable urban blocks and used it to build Miletus after its sacking by the Persians in 479BC. The Hippodamian grid appears very little in mainland towns, its main use was to establish towns in the Greek colonies.For the coloniser, the grid is a means of imposing order in a terrain which may not be known in detail. The grid can cross rivers, and as at Miletus, wrap over the undulating topography of a place. It is a means of taking possession of a site quickly and enforcing particular power structures. "In the Greek colonies", as Spiro Kostof explains, "the grid inscribed the social pre-eminence of a property-owning class, a kind of territorial aristocracy. The first settlers divided the land and thereby ensured themselves the power to govern the affairs of the city."[3]

The grid is also a means to establish the identity of the dominant power. According to Warwick Ball "the Hippodamian town plan became a part of the standard package of Hellenisation".[4] More recently, in 1832 when

1. Anastasia Karandinou, Christina Achtypi, Stylianos Giamarelos, *Athens by Sound*, unpublished competition document. **2.** El Kahun was an Egyptian orthogonally planned city built much earlier between 1897-1878 BC. **3.** Spiro Kostof (1995) **A History of Architecture: Settings and Rituals**, New York Oxford: Oxford University Press, p.140.

τόπου. Είναι ένα μέσο ταχείας ιδιοποίησης ενός χώρου και ενισχύει συγκεκριμένες δομές εξουσίας. «Στις Ελληνικές αποικίες», όπως εξηγεί ο Spiro Kostof, «ο κάναβος εγχάρασσε την κοινωνική υπεροχή μίας τάξης ιδιοκτητών, ένα είδος εδαφικής αριστοκρατίας. Οι πρώτοι άποικοι μοίραζαν τη γη κι έτσι εξασφάλιζαν για τους εαυτούς τους τη δύναμη να ορίζουν τις υποθέσεις της πόλης».[3]

Ο κάναβος αποτελεί επίσης μέσο εγκαθίδρυσης της ταυτότητας της κυρίαρχης δύναμης. Σύμφωνα με τον Warwick Ball «το Ιπποδάμειο πολεοδομικό σχέδιο έγινε μέρος του σταθερού πακέτου του Εξελληνισμού».[4] Πιο πρόσφατα, το 1832 όταν η Αθήνα έγινε ξανά Ελληνική μετά από δύο χιλιετίες αποικιοκρατίας (που συμπεριελάμβαναν και μία επταετία κυριαρχίας των Βενετών) προτάθηκε η κατεδάφιση της υπάρχουσας πόλης που ήταν κυρίως συγκεντρωμένη γύρω από την Πλάκα και η αντικατάστασή της από μία εντελώς καινούργια πρωτεύουσα σχεδιασμένη στο μοτίβο ενός κανάβου «με την πρόθεση να τονίσει τον νεωτερικό, Δυτικό χαρακτήρα της νέας πολιτείας και να καταδείξει την διαφορά της από την παλιά λαβυρινθώδη Οθωμανική πόλη».[5] Ο κάναβος θα αναπαριστούσε για μία ακόμη φορά την νέα εγκαθίδρυση της Ελληνικής εξουσίας και τάξης.[6]

Θα ήταν υπερβολικό να υποστηρίζαμε ότι η χρήση του κανάβου στο *Athens by Sound* είναι μία μορφή μικρο-αποίκισης του χώρου έκθεσης της Biennale. Όμως, η χρήση του κανάβου στον πολεοδομικό σχεδιασμό και την αποικιοκρατία είναι ευρέως διαδεδομένη, ενώ η χρήση του στη διαμόρφωση των Ελληνικών πόλεων καταδεικνύει την έκταση στην οποία τέτοιες πρακτικές συνδέονται με την πολιτική, την οικονομία και την κυριότητα της γης. Ο Καρτεσιανός κάναβος (σε αντίθεση με τον Ιπποδάμειο κάναβο) που διατρέχει τον χώρο του *Athens by Sound* είναι ταυτόχρονα ένα μέσο οργάνωσης και παραγωγής γνώσης και νέων φυσικών πραγματικοτήτων εμπεδωμένων στις ιστορίες και τις πρακτικές σχέσεων εξουσίας, καθώς επίσης και ένα μαθηματικό (άυλο) μέσο χαρτογράφησης του χώρου.

Ο κάναβος του *Athens by Sound* φαίνεται μάλλον να προέρχεται από GPS και χάρτες που οι σχεδιαστές χρησιμοποίησαν για να επιλέξουν τα σημεία ηχογράφησης στην Αθήνα, που, όπως λένε, τους βοήθησε να αποφύγουν δικές τους προκαταλήψεις. Επέτρεψε επίσης σε ήχους από συντεταγμένα σημεία των Αθηνών να μεταφερθούν σε αυτόν τον νέο χώρο διαφορετικής κλίμακας. Έτσι, είναι οι διαδικασίες της χαρτογράφησης –συνήθως αόρατες- που έχουν αποκτήσει υλικότητα εδώ. Ένα σύστημα γνώσης και ταξινόμησης παρουσιάζεται να παράγει φυσικό χώρο. Ο Καρτεσιανός κάναβος υπήρξε για καιρό η βάση για την χαρτογράφηση και το αναπαραστατικό σχέδιο, ενώ επίσης καθορίζει τον χώρο σε πολλά πακέτα λογισμικού σχεδίασης που χρησιμοποιούνται σήμερα. Αντίθετα από τα φωτεινά ή τα ηχητικά κύματα που είναι φυσικές πραγματικότητες, ο κάναβος, τουλάχιστον στη

3. Spiro Kostof, (1995) **A History of Architecture: Settings and Rituals**, New York Oxford: Oxford University Press, σ.140. **4.** Warwick Ball, (2000) **Rome in the East: The Transformation of an Empire**, London: Routledge, σ.249. **5.** John L. Tomkinson, **Athens Under the Bavarians I: The New Capital City (1833-1843)** www.Anagnosis.gr index php?pageID=229&la=eng (τελευταία πρόσβαση: 12 Ιουλίου 2008). **6.** Μολονότι η παλιά πόλη τελικά διατηρήθηκε η νέα πόλη επεκτάθηκε προς Βορρά με βάση το σχέδιο σε κάναβο και παραμένει έτσι ως σήμερα.

Athens became Greek once again after two millennia of colonisation (including 7 years of rule by the Venetians), it was proposed to demolish the existing town mostly concentrated around Plaka and replace it with a brand new capital designed in a grid pattern "intended to stress the modern, western character of the new state and point out its difference from old labyrinthine Turkish town".[5] The grid would once again represent the new establishment of Greek power and order.[6]

It would be far-fetched to propose the use of the grid in *Athens by Sound* as a form of micro-colonisation of Biennale exhibition space. But the use of the grid in urban planning and colonisation is widespread and its use in the making of Greek cities serves to show the extent to which these practices are tied up with the politics, economics and domination of land. The Cartesian grid, (as opposed to the Hippodamian grid) which structures the space of *Athens by Sound*, is both a means of organising and producing knowledge and new physical realities embedded in the histories and practices of power relations and a mathematical (immaterial) means to map space.

Rather the grid in *Athens by Sound* seems to derive from the GPS and maps the designers used to select recording sites in Athens which, they say, helped them to avoid their own preconceptions. It also enabled sounds from coordinate points in Athens to be transposed into this new rescaled space. Thus it is the processes of mapping - usually invisible - which have been materialised here. A system of knowing and ordering is shown to produce physical space. This Cartesian grid has long been the basis of mapping, orthographic drawing and determines the space of many of the drawing software packages in use today. Unlike sound or light waves which are physical realities, the grid, at least in its geometric form is ideal. It might be said to be immaterial but as we have seen it is nevertheless able to organise space and alter material realities.

It would be possible to organise the space of *Athens by Sound* through another form of geometry. For a number of contemporary architects it is important to reject the Cartesian grid because it is a normative system imposed on objects, spaces, cities from without. They seek to utilise the self organising potential of matter or work with alternative geometries at least in their initial designs for spaces and forms[7] and hope to collapse the opposition between material and immaterial, between matter and organising form. In choosing not to reject it, but to utilise the Cartesian gird and render it intensely material and present in their soundscape, the architects draw attention to its invisible work, both in its organisation of architectural practice, tools, technologies and forms, and in urban planning and in the city of Athens itself. What cannot be known at the time of writing, when only texts and orthographic drawings (themselves inscribed in the

4. Warwick Ball, (2000) **Rome in the East: The Transformation of an Empire**, London: Routledge, p.249. **5.** John L. Tomkinson, **Athens Under the Bavarians I: The New Capital City (1833-1843)** www.Anagnosis.gr/index.php?pageID=229&la=eng accessed 12 July 2008. **6.** Although the old town was finally retained the new city was added to the north utilising the grid plan and remains to this day. **7.** These kinds of practices are necessarily limited to the early stages of form finding. The design will always be forced through the rule of the grid, for detail design, to meet the approval of planning and building regulations, to be realised in materials and building techniques which are structured through it and so on.

γεωμετρική του μορφή είναι ιδεατός. Θα μπορούσε να διατυπωθεί και η άποψη ότι είναι άυλος, αλλά όπως είδαμε, δύναται παρ' όλα αυτά να οργανώνει χώρο και να μεταβάλλει υλικές πραγματικότητες.

Θα ήταν δυνατόν να οργανωθεί ο χώρος του *Athens by Sound* μέσω μίας γεωμετρίας άλλης μορφής, Σύμφωνα με μερικούς σύγχρονους αρχιτέκτονες είναι σημαντικό να απορριφθεί ο Καρτεσιανός κάναβος καθώς αποτελεί ένα κανονιστικό σύστημα που επιβάλλεται εξωτερικά ως προς αντικείμενα, χώρους, πόλεις. Εκείνοι σκοπεύουν να αξιοποιούν την αυτο-οργανωτική δυνατότητα της ύλης ή να δουλεύουν με εναλλακτικές γεωμετρίες τουλάχιστον στα αρχικά τους σχέδια για χώρους και μορφές[7] και ελπίζουν να καταρρίψουν την αντίθεση μεταξύ υλικού και άυλου, μεταξύ ύλης και οργανωτικής μορφής. Επιλέγοντας να μην απορρίψουν, αλλά να αξιοποιήσουν τον Καρτεσιανό κάναβο καθιστώντας τον μάλιστα εμφατικά υλικό και παρόντα στο ηχητικό τους τοπίο, οι αρχιτέκτονες στρέφουν την προσοχή στην αόρατη λειτουργία του, τόσο την οργανωτική αρχιτεκτονικών πρακτικών, εργαλείων, τεχνολογιών και μορφών και πολεοδομικού σχεδιασμού όσο και στην ίδια την πόλη των Αθηνών. Αυτό που δεν μπορεί να είναι ήδη γνωστό την στιγμή που γράφονται αυτές οι γραμμές, τώρα που μόνο κείμενα και αναπαραστατικά σχέδια (που και τα ίδια εγγράφονται στη λογική του κανάβου χωρίς τη δυνατότητα να αναπαραστήσουν ήχο, κινούμενες εικόνες και σώματα) περιγράφουν την εγκατάσταση, είναι ο βαθμός στον οποίο αυτοί οι κάναβοι διατηρούν την υλική τους ισχύ στην εμπειρία της κίνησης ανάμεσά τους και στην ενεργοποίηση αυτού του μοναδικού και έντονου χώρου.

Το Blur των Diller Scofidio, ένα νέφος υδρατμών αιωρούμενο λίγο πάνω από μία λίμνη στη Σουηδία είναι μία από τις πιο περίφημες πρόσφατες απόπειρες να κάνουμε μία άυλη αρχιτεκτονική, μία αρχιτεκτονική που να είναι όλο ατμόσφαιρα. Αλλά αυτή η ονειρώδης παρουσία απαιτούσε επίσης μία αχανή υλική υποστήριξη· 31,500 στόμια που ψεκάζουν από μία κατασκευή κλίμακας κτηρίου που επίσης αιωρείται πάνω από τη λίμνη και ένα περίπλοκο σύστημα διήθησης και άντλησης του νερού που ελέγχει ένα έξυπνο σύστημα μετεωρολογικής παρακολούθησης. Μολονότι μεγάλο μέρος αυτού ήταν τελικά ορατό, ο Mark Dorrian υποστηρίζει ότι χρειάζεται κανείς να εξερευνήσει το Blur και μέσω αυτού που αποκαλεί την «κρυφή του υποστύλωση» –τον μηχανισμό που το καθιστά δυνατό.[8] Μέσω της υλιστικής του ανάγνωσης το Blur αναπεριγράφεται ως ένα σύστημα κλιματισμού που μπορεί να προσφέρει καθαρό και αποστειρωμένο αέρα στους ενοίκους του χωρίς κάποιο υλικό περίβλημα. Ο Dorrian προχωρά πέραν της ρητορικής της αντι-ουσιοκρατίας, του εφήμερου και του αβαρούς που περιέβαλλαν την εμφάνιση του Blur. Μας δείχνει ότι η «κρυφή υποστύλωση» δεν είναι ποτέ μία απλά τεχνική υπόθεση, αλλά ένα σύνολο δυνάμεων –κάποιων υλικών και κάποιων ίσως άυλων- που κυμαίνονται από το κοινωνικό οικονομικό πλαίσιο της παραγωγής μέχρι τα εννοιολογικά εργαλεία

7. Οι πρακτικές αυτού του είδους αναγκαστικά περιορίζονται στα αρχικά στάδια ανεύρεσης της μορφής. Ο σχεδιασμός πάντα θα υποτάσσεται στον κανόνα του κανάβου, για τον σχεδιασμό των λεπτομερειών, για να πληρεί τους ισχύοντες κανονισμούς, για να πραγματοποιείται με υλικά και τεχνικές που δομούνται διαμέσου αυτού κ.ο.κ. **8.** Mark Dorrian, 'Clouds of Architecture' στο **Radical Philosophy 144**, July/August 2007, σσ. 26-32.

logic of the grid and unable to represent sound, moving pictures and bodies) describe the installation, is the extent to which these grids will retain their material power in the experience of moving through and activating this unique and intense space.

Diller Scofidio's Blur, a cloud of water vapour hovering just above a Swiss lake, is one of the more celebrated of recent attempts to make an immaterial architecture, an architecture which is all atmosphere. But this dreamy presence also required vast material support; 31,500 nozzles shooting spray from a building scale tensegrity structure also floating above the lake and a complex water filtering and pumping system which was controlled by smart weather monitoring. Although much of this was in fact visible, Mark Dorrian suggests that one needs also to explore Blur through what he calls its "hidden support" - the apparatus which makes it possible.[8] Through his materialist reading Blur is redescribed as an air conditioning system which can make clean purified air for its inhabitants without a material envelope. Dorrian goes beyond the rhetoric of anti-essentialism, provisionality and weightlessness which surrounded Blur's appearance. He shows us that the "hidden support" is never merely technical, but an aggregation of forces – some material, some perhaps immaterial – which range from the social economic context of production to the conceptual tools of design. The attempt to make an immaterial architecture or to describe it in these terms will always shift the material into the category of mere support where it is neutralised and made unavailable to critique. In *Athens by Sound*, at least one element of this support has risen up and forces us to negotiate our journeys around and through its obstructing and insistent presence.

8. Mark Dorrian, 'Clouds of Architecture' in **Radical Philosophy 144**, July/August 2007, pp.26-32.

του σχεδιασμού. Η απόπειρα να κάνουμε μία άυλη αρχιτεκτονική ή να την περιγράψουμε με αυτούς τους όρους θα μεταθέτει πάντα το υλικό στην κατηγορία της απλής υποστήριξης όπου εκείνο αδρανοποιείται και δεν παραμένει ανοιχτό στην κριτική. Στο *Athens by Sound*, τουλάχιστον ένα στοιχείο αυτής της υποστύλωσης ξεπροβάλλει και μας αναγκάζει να διαπραγματευτούμε τις διαδρομές μας γύρω και διαμέσου της παρεμποδιστικής και επίμονής του παρουσίας.

Martin Parker

Συνθέτης/Sound Artist, Διευθυντής MSc Sound Design,
University of Edinburgh [www.tinpark.com]

Το νερό δεν κυλά προς τα πάνω εκτός και αν δεχτεί ώθηση. Αποφθέγματα για στοχασμό σχετικά με τον ήχο στα πλαίσια της αρχιτεκτονικής, της καλλιτεχνικής εγκατάστασης και της τεχνολογίας

Μία απάντηση στο ATHENS *by* SOUND

Ο συχνά αναφερόμενος αφορισμός[1] ότι «η αρχιτεκτονική είναι παγωμένη μουσική» (Goethe 1829) μας λέει επίσης ότι ο ήχος ενσωματώνει μία ρευστή μορφή. Η φράση υπαινίσσεται ότι η μουσική ξεχύνεται, στροβιλίζεται, κυματίζει και εφορμά, ενώ η αρχιτεκτονική στέκεται, συλλαμβάνοντας μία στιγμή της ροής από μία κατάσταση σε μία άλλη. Δεν θα έπρεπε να παραβλέπουμε άλλες ιδιότητες των ρευστών, όπως την ικανότητά τους να λιμνάζουν, να διαβρώνουν, να εξατμίζονται και να διαλύονται· αυτές είναι που σχετίζονται και με την «τήξη» της αρχιτεκτονικής. Καθώς τα κτήρια φθείρονται, αρχίζουν να παράγουν ήχο. Ηχητικές καταγραφές από τόπους δεν είναι, όμως, το ίδιο με τους ήχους του ίδιου του τόπου. Να καταγράφεις τον ήχο σημαίνει να τον παγώνεις και να τον μετατρέπεις σε αρχιτεκτονική. Πρόκειται για ετικέτες ή σχολιασμός του χώρου, αλλά δεν μας λένε πώς ακούγεται αυτός ο τόπος τώρα.

Οι «ζωντανοί» ήχοι δημιουργούνται από κινούμενα σώματα που αλληλεπιδρούν στον πραγματικό χώρο, είναι πάντα μόνο προσωρινοί και σε μία κατάσταση διαρκούς ροής (Raffaseder 2007). Μία ηχητική καταγραφή μπορεί να ξυπνήσει την μνήμη από έναν τόπο ή να διεγείρει τη φαντασία κάποιου σχετικά με έναν τόπο που δεν έχει επισκεφθεί. Μπορεί να ανοίξει την όρεξη (προσμονή) και να προκαλέσει νοσταλγία (αναλογισμός). Μία ηχητική καταγραφή μπορεί να αγοραστεί ή να πωληθεί. Ο καταγεγραμμένος ήχος είναι ένα πράγμα, δεν είναι όμως *το* πράγμα. Η μεγάλη πλειοψηφία της ηχητικής μας εμπειρίας (Augoyard, McCartney et al. 2006) αφορά ήχο στην παγωμένη του μορφή. Η ηχητική καταγραφή θεωρείται απαρέγκλιτη και δηλώνει αυθεντικότητα, παρόλο που οι καταγεγραμμένοι ήχοι από χώρους και τόπους είναι μόνο στιγμιότυπα ενός συνεχώς μεταβαλλόμενου ιστού αλληλεπιδράσεων και περιέχουν ελάχιστη αλήθεια σε σχέση με το τώρα.

Να έχεις εμπειρία ρευστού (ζωντανού) ήχου είναι σήμερα πολύ πιο ιδιαίτερο απ' ό,τι ποτέ ήταν για τον Goethe. Σπανίως αφιερώνουμε τον ίδιο βαθμό προσοχής στους «ζωντανούς» ήχους καθώς εκείνοι παράγονται γύρω μας (Schafer 1977) με αυτόν που αφιερώνουμε στις ηχογραφήσεις. Εάν υποχρεωνόμασταν να ακούσουμε το ηχητικό τοπίο σαν να ήταν μία ηχογράφηση, τότε εκείνο θα αποκτούσε μέρος του κύρους και της αυθεντικότητας που αποδίδουμε στον καταγεγραμμένο ήχο. Διαδραστικά εργαλεία δοκιμάζουν να επαναφέρουν τους καταγεγραμμένους ήχους πίσω στην ρευστή τους μορφή μέσω νεωτερικών μεθόδων πρόσβασης στα δεδομένα, όπως η μεταπήδηση σε διαφορετικά μέρη του καταγεγραμμένου ήχου μέσω κάποιας προδιαγεγραμμένης στρατηγικής (Roads 2001),

1. Αποδίδεται τόσο στον Goethe όσο και στον Schiller

Martin Parker

Composer/Sound Artist, Director MSc Sound Design,
University of Edinburgh [www.tinpark.com]

Water does not run uphill unless it is pushed. Maxims for thinking about sound in the context of architecture, installation art and technology

A response to ATHENS *by* SOUND

The oft-cited aphorism that "Architecture is frozen music" (Goethe 1829) also tells us that sound embodies a liquid form. The phrase hints that music spills, eddies, ripples and rushes while architecture stands, caught in the act of flowing from one state to another. We should not overlook other powers of liquids such as their ability to stagnate, erode, evaporate and dilute; these are related to architecture thawing. As buildings decay, they begin to make sound. Recorded sounds of places are not the same as the sounds of the place itself. To record sound is to freeze it and make it into architecture. They are tags or annotations of space but they do not tell us what that place sounds like now.

Live sounds are created by moving bodies interacting in actual space, they are only ever temporary and are always in a state of flux (Raffaseder 2007). A recorded sound can evoke a memory of a place or excite one's imagination about an unvisited place. It can whet one's appetite (anticipation) and provoke nostalgia (reflection). A recorded sound can be bought or sold. A recorded sound is a thing but it is not *the* thing. The vast majority of our sonic experience (Augoyard, McCartney et al. 2006) is of sound in its frozen form. Recorded sound is seen as authoritative and purports to authenticity, however recorded sounds of spaces and places are only snapshots of an ever-changing fabric of interactions and contain little truth about the now.

To experience liquid (live) sound today is more special than it ever was to Goethe. We rarely pay the degree of attention to live sounds going on around us (Schafer 1977) as we do to sound recordings. If we were to listen to the soundscape as if it was a recording, it would attain some of the authority and authenticity we attach to recorded sound. Interactive tools attempt to bring recorded sounds back into liquid form through novel methods of accessing the data such as jumping to different parts of the recorded sound randomly, semi-randomly or through some composed strategy (Roads 2001). Encountering these processes in a live context give rise to an exciting performance dynamic but the gesture is marionette-like being neither frozen architecture nor a liquid music, these live encounters are fractured and shard-like.

We never see water flow uphill, unless it is pushed. Likewise, a reversed sound is uncanny.

If the latest digital tools can't liquefy recorded sound, how then can it be thawed? Surely, atoms that are excited by headphones or loudspeakers are excited in the same way as they were when the original sounds were made, is there really a difference? Recorded sounds do not

1. Attributed to both Goethe and Schiller

αλλά και με τυχαίους ή «ημι-τυχαίους» τρόπους. Η αντιμετώπιση τέτοιων διαδικασιών σε ένα «ζωντανό» πλαίσιο δίνει αφορμές για μία εξαιρετική επιτελική δυναμική. Σε τέτοιες χειρονομίες, όμως, παραμένει μία αίσθηση που μοιάζει με αυτήν της μαριονέτας, καθώς δεν πρόκειται ούτε για παγωμένη αρχιτεκτονική, αλλά ούτε και για ρευστή μουσική. Έτσι, οι «ζωντανές» αυτές αντιμετωπίσεις καταλήγουν θραυσματικές και αποσπασματικές.

Ποτέ δεν βλέπουμε το νερό να κυλά προς τα πάνω, εκτός κι αν το σπρώξουμε. Παρομοίως, ένας ανεστραμμένος ήχος φαίνεται ανοίκειος.

Αν τα πιο εξελιγμένα ψηφιακά εργαλεία δεν μπορούν να ρευστοποιήσουν τον καταγεγραμμένο ήχο, τότε μήπως τουλάχιστον θα μπορούσε να τήκεται; Σίγουρα διεγείρονται τα άτομα σε ακουστικά ή ηχεία με τον ίδιο τρόπο που διεγείρονταν όταν παράγονταν οι πρωτότυποι ήχοι; Υπάρχει πράγματι κάποια διαφορά; Οι καταγεγραμμένοι ήχοι δεν έχουν τις ίδιες συνέπειες όπως οι ήχοι του εδώ και του τώρα, μπορούν όμως να γίνουν ρευστοί μέσω των αυτιών που τους ακούνε. Η ερμηνεία αποτυπώνει σχέσεις αιτίου-αιτιατού στο μέσον της καταγραφής.

Ο Ηράκλειτος (Διογένης Λαέρτιος, 225 CE) μας λέει ότι κανείς δεν μπορεί ποτέ να βουτήξει το πόδι του δύο φορές μέσα στον ίδιο ποταμό. Τούτο γίνεται συχνά αντιληπτό ως μία εμβριθής τοποθέτηση σχετικά με τον ήχο, ο οποίος προκειμένου να υπάρξει σαν ήχος, οφείλει να βρίσκεται σε κατάσταση διαρκούς μεταβολής και ροής. Επιπρόσθετα, ένας ήχος ή ένα μουσικό κομμάτι είναι διαφορετικό κάθε φορά που εκτελείται. Μία καταγραφή δεν διαθέτει αυτή τη δυνατότητα, καθώς η ηχογράφηση θα επαναλάβει τον εαυτό της αξιόπιστα, ακόμα κι αν αλλάζει ο ακροατής. Θα μπορούσε κανείς να προσεγγίσει την ηχητική καταγραφή με αυτόν τον τρόπο, σαν να είναι ποταμός ο ακροατής και πόδι ο ήχος.

Υπάρχουν τρόποι να συλλάβουμε τον ήχο ενός χώρου χωρίς να καταγράψουμε τα υποκείμενα που δρουν εντός του. Μία μέθοδος που επιτρέπουν οι ψηφιακές τεχνολογίες συλλαμβάνει τις μαθηματικές λεπτομέρειες ενός χώρου μέσω της ανταπόκρισής του σε ένα ερέθισμα.[2] Ο χώρος είναι αρχικά σιωπηλός και στη συνέχεια διεγείρεται από μία ηχητική «έκρηξη» που περιέχει όλες τις συχνότητες σε όλες τις εντάσεις. Αυτή η κατακλυσμική εκκίνηση ηχογραφείται και ο τρόπος με τον οποίο αυτή φθίνει και αντανακλάται στις επιφάνειες μπορεί να παρέχει πληροφορία σχετική με το μέγεθος, τις αναλογίες, την αντήχηση κ.ο.κ. Αυτό το στιγμιότυπο ενός ηχητικά άδειου χώρου μας επιτρέπει να τον εποικίσουμε με οποιονδήποτε ήχο κι αν επιλέξουμε. Μπορούμε να χύσουμε το ρευστό οποιουδήποτε «ζωντανού» ήχου πίσω στη δεξαμενή του χώρου.

Εγκαταστάσεις

Σε μία εγκατάσταση, πάντα θα υπάρχει και ηχητική εμπειρία που δεν είναι μέρος της ίδιας της εγκατάστασης.

2. Τέτοιο λογισμικό είναι ήδη ευρέως διαθέσιμο. Ανάμεσα στα καλύτερα παραδείγματα τέτοιου είδους, περιλαμβάνονται το IR reverb της Waves και το Space Designer της Logic Audio. Υπάρχουν και άλλα δωρεάν τέτοια πακέτα, όπως το Freeverb3 http://freeverb3.sourceforge.net/ (τελευταία πρόσβαση: Ιούλιος 2008).

have consequences like sounds in the here and now but they can become fluid through the ears that hear them. Interpretation impresses cause and effect upon the recorded medium.

Heraclitus (Diogenes Laërtius 225 CE) tells us that one can never put one's foot in the same river twice.We often think of this as a profound statement about sound, that in order for it to exist as sound at all, it has to be in a constant change and flux. Furthermore, a sound or piece of music is different each time it is played. A recording does not have this potential, the recording will repeat itself reliably, yet the listener does change. Recorded sound could be approached like this, as if the listener is the river and the sound is the foot.

There are ways to capture the sound of a space without recording the agents acting within and upon it. One method permitted by digital technologies captures mathematical details of a space through an impulse response. The space is silent, it is then excited by a blast of noise containing all frequencies at all amplitudes. This cataclysmic onset is recorded and the way it decays and reflects off surfaces can provide information about size, proportion, resonance and so on. This snapshot of a space empty of sound allows us to then populate it with any sound we choose. We can pour the liquid of any live sound back into the basin of the space.

Installations

There will always be some sound experienced in an installation that is not part of the installation itself. The sound installation format invites a collision between reality and an ideal. When planning, the artist imagines the space as a sonic white cube, a silent neutral space empty of content. But every installation is muddied by reality: the way sounds reflect off those particular walls, buses stopping outside, the visitor's rustling jacket, his rumbling stomach. The presence of other visitors in the space also affect one's interaction with the experience, perhaps provoking self-consciousness or reticence. All this "contaminates" the conceived of purity of the artist's design, yet it is these unanticipated elements from outside the conceptual context that bring the work to life. The same is true of architecture. It is the flow of life in and around it in the form of sound, light and movement that helps it thaw into a kind of music.

Installations are un-ideal, confusing spaces. Athens might be mapped here but it is equally made less accessible and harder to find. Architecture is brought into the space through recorded sound but access is selective and uncontrolled. Water flows uphill but it is the viewer, not the artist who is pushing it.

References

Augoyard, J. F., A. McCartney, et al. (2006), **Sonic experience: a guide to everyday sounds,** Montreal; Ithaca, McGill-Queen's University Press

Diogenes Laërtius, q. H. (225 CE), **Lives of the Philosophers Book IX, section 8**

2. Such software is widely available; the best examples include Waves' IR reverb and Logic Audio's Space Designer. There are other convolution reverberation packages available for free such as Freeverb3 http://freeverb3.sourceforge.net/ (accessed July 2008).

Ο τύπος της ηχητικής εγκατάστασης προκαλεί μία σύγκρουση μεταξύ πραγματικότητας και ιδεατού. Όταν σχεδιάζει, ο καλλιτέχνης φαντασιώνεται τον χώρο σαν έναν ηχητικά λευκό κύβο, έναν σιωπηλό ουδέτερο χώρο κενό περιεχομένου. Όμως, κάθε εγκατάσταση προσβάλλεται από την πραγματικότητα: από τον τρόπο με τον οποίο οι ήχοι αντανακλώνται από τους συγκεκριμένους τοίχους, από λεωφορεία που κάνουν στάση απέξω, από το θρόισμα του σακακιού του επισκέπτη, από το βουητό του στομαχιού του. Η παρουσία άλλων επισκεπτών στον χώρο επηρεάζει επίσης την διαδραστική εμπειρία του καθενός, προκαλώντας πιθανώς και αμηχανία ή επιφυλακτικότητα. Όλα αυτά «μολύνουν» την αγνή σύλληψη του σχεδίου του καλλιτέχνη, μολονότι είναι ακριβώς αυτά τα απρόσμενα και εξωτερικά ως προς το εννοιολογικό πλαίσιο στοιχεία που δίνουν ζωή στο έργο. Το ίδιο ισχύει και για την αρχιτεκτονική. Είναι η ροή της ζωής μέσα και γύρω από αυτήν, με την μορφή του ήχου, του φωτός και της κίνησης, που την βοηθά να «τήκεται» σε ένα είδος μουσικής.

Οι εγκαταστάσεις είναι μη-ιδεατοί χώροι· είναι χώροι σύγχυσης. Μπορεί εδώ να χαρτογραφείται η Αθήνα, ταυτόχρονα όμως καθίσταται και λιγότερο προσβάσιμη και δυσκολότερα ανευρέσιμη. Η αρχιτεκτονική εισέρχεται στον χώρο μέσω μιας ηχητικής καταγραφής, η πρόσβαση όμως είναι επιλεκτική και μη ελεγχόμενη. Το νερό ρέει προς τα πάνω, αλλά είναι ο θεατής -και όχι ο καλλιτέχνης- που το ωθεί.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Augoyard, J. F., A. McCartney, et al. (2006), **Sonic experience: a guide to everyday sounds,** Montreal; Ithaca, McGill-Queen's University Press

Diogenes Laërtius, q. H. (225 CE), **Lives of the Philosophers Book IX, section 8**

Goethe, J. W. v. (1829), "Letter to Eckermann, March 23, 1829"

Raffaseder, H., Martin Parker (2007), " Interrelation: Sound-Transformation and Remixing in Real-Time." **Transdisciplinary Digital Art. Sound, Vision and the New Screen Digital Art Weeks and Interactive Futures 2006/2007, Zurich, Switzerland and Victoria, BC, Canada** Selected Papers 7: 229-237

Roads, C. (2001), **Microsound**. Cambridge, Mass.; London, MIT Press

Schafer, R. M. (1994 [reprint] 1977), **The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world**. Rochester, Vt., Destiny Books

Goethe, J. W. v. (1829), "Letter to Eckermann, March 23, 1829"

Raffaseder, H., Martin Parker (2007), " Interrelation: Sound-Transformation and Remixing in Real-Time." **Transdisciplinary Digital Art. Sound, Vision and the New Screen Digital Art Weeks and Interactive Futures 2006/2007, Zurich, Switzerland and Victoria, BC, Canada** Selected Papers 7: 229-237

Roads, C. (2001), **Microsound**. Cambridge, Mass.; London, MIT Press

Schafer, R. M. (1994 [reprint] 1977), **The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world**. Rochester, Vt., Destiny Books

Παναγιώτης Τουρνικιώτης

Αρχιτέκτων, Αναπληρωτής Καθηγητής Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ

Συνέντευξη στους ATHENS *by* SOUND

ΣΓ: Πώς αντιλαμβάνεστε τον γενικό τίτλο της Biennale «Εκεί έξω. Αρχιτεκτονική πέραν του κτισμένου;»

ΠΤ: Ο τίτλος σίγουρα ξενίζει. Το θέμα είναι η έξοδος από το κτήριο, ενώ η λογική μας λέει πως το κτήριο και η πόλη αποτελούν το πρωταρχικό αντικείμενο. Όμως, το κτήριο και η πόλη υλοποιούνται από εκείνα που δεν είναι κτισμένα, που είναι έξω από τα κτήρια. Και αυτά δεν είναι μονάχα οι άνθρωποι που κινούνται μέσα στο χώρο. Είναι γενικότερα η διάθεση, η πρόθεση, η κατάσταση των πραγμάτων – μία σχέση των ιδεών με τους ήχους, το φως και τις μυρωδιές, με όλα εκείνα που γίνονται αντιληπτά από τις αισθήσεις ακόμα και πέραν της όρασης. Αρχιτεκτονική δεν είναι μόνο η σύνθεση των όγκων κάτω από το φως. Είναι και οι συνθήκες που κάνουν τη ζωή μέσα στην πόλη να είναι απόλαυση και «με τα μάτια κλειστά».

ΣΓ: Εντός αυτού του πλαισίου, ποια είναι η γνώμη σας για την φετινή ελληνική συμμετοχή *Athens by Sound*;

ΠΤ: Αναδεικνύετε μία αίσθηση που δεν θεωρούμε από τις πιο σημαντικές για την αναγνώριση του αρχιτεκτονικού και πολεοδομικού πυκνώματος. Η ζωή μας στην πόλη, η αγωνία μας και η αγάπη μας για χώρους που ονειρευόμαστε, είναι μία σχέση με ήχους, με το πώς ακούγονται οι χώροι, από την παραδείσια ηχητική ηρεμία του πάρκου στο κέντρο της πόλης μέχρι τη φασαρία του δημιουργικού ανθρώπου. Μέσα από τους ήχους αλλάζει αυτό που ονομάζουμε πολιτισμό και έχει να κάνει με τις συνθήκες του να ζεις μαζί σε πόλη. Επιλέγοντας να προσεγγίσετε την Αθήνα μέσα από τους ήχους, τονίζετε μία σημαντική παράμετρο αυτού του πολιτισμού – της πολιτικής μας σχέσης με την αρχιτεκτονική και την πόλη.

ΣΓ: Εξαντλείται αυτό σε μία απόπειρα ανάγνωσης υφισταμένων καταστάσεων ή βλέπετε να διανοίγεται εδώ και ένας δρόμος που να μπορεί να τροφοδοτήσει τον σχεδιασμό;

ΠΤ: Ο σχεδιασμός έχει να κάνει με τα υλικά της αρχιτεκτονικής, με τις διαστάσεις των χώρων, με τις σχέσεις κενού και πλήρους, αλλά έχει και στοιχεία που δεν ανήκουν στην υλική της πλευρά: την υπόσταση των ανθρώπων που ζουν τους χώρους της πόλης και τις δράσεις που παράγουν ήχο ακόμα κι αν αυτοί δεν ανοίξουν το στόμα τους. Θεωρώ λοιπόν ότι η συνειδητοποίηση της ηχητικής διάστασης της αρχιτεκτονικής έχει εξαιρετική σημασία για τον σχεδιασμό της αρχιτεκτονικής. Το 1933, στην Αθήνα, ο Le Corbusier έδωσε μια διάλεξη με τίτλο «Αέρας, ήχος, φως». Το θέμα ήταν ο σχεδιασμός των άυλων στοιχείων του χώρου: των σχέσεων ήχου και φωτός, όπως διαμεσολαβούνται από τον αέρα. Ήθελε να οργανώσει τα βλέμματα, να ελέγξει τη θερμοκρασία και την καθαρότητά του αέρα, τη διαπερατότητα των ήχων. Η επιθυμία της ιδεατής απόσυρσης από τη φασαρία της πραγματικότητας, που είχε υποστηρίξει, δίνει το μέτρο του ρόλου που παίζουν οι ήχοι στη συγκρότηση του

Panayiotis Tournikiotis

Architect, Associate Professor, Faculty of Architecture, NTUA

Interviewed by ATHENS *by* SOUND

SG: What is your understanding of the Biennale's overall title "Out there. Architecture beyond building?"

PT: The title certainly makes one think. The theme deals with what is outside the building, while reason tells us that the building and the city constitute the primary object. However, the building and the city are made up of what is not constructed, what lies outside buildings. And that includes more than just humans moving through empty spaces. It includes attitude, intention, the state of things – a relationship between ideas and sounds, light, smells, all things that are perceived by the senses, not just vision. Architecture is not merely a synthesis of building blocks under the light. It is also the conditions that make life in a city pleasant even "with your eyes shut".

SG: In this context, how do you see this year's Greek entry, *Athens by Sound*?

PT: You are focusing on a sense that we do not usually consider very important in terms of architecture and urban planning. Our life in the city, our anxieties, and our love for the spaces we dream of, is a relationship with sounds, with what spaces sound like, from the heavenly quietness of a park in the midst of the city to the clamour of human creativity. What we call culture changes through sound, and sound is related to living conditions in the city. By choosing to discuss Athens in terms of sound, you are focusing on an important factor in this culture – on our political relationship with architecture and the city.

SG: Is this exhausted in an attempt to understand existing situations or do you think this approach could potentially contribute to design?

PT: Design is concerned with the elements of architecture, with the dimensions of spaces, with the relationship between vacancy and fullness, but also includes elements that do not belong to the material dimension: the existence of people living in urban spaces and the actions that generate sound, even if these people never speak. So I consider that realising the auditory dimension of architecture is of crucial importance in architectural design. In 1933, Le Corbusier gave a lecture in Athens, entitled "Air, sound, light". The subject was the design of immaterial spatial elements: the interconnections between sound and light, as mediated by air. He wanted to organise vision, to control the air's temperature and clarity, and the ability of sound to penetrate. This desire to withdraw from the noise of reality that Le Corbusier proposed gives us a measure of the role that sounds play in forming space, in our ability to enjoy buildings, which can be expressed in the desire for silence.

SG: What if we went further back in time?

PT: The qualities that constitute our connection with space are independent of time. I can imagine the

χώρου, στην απόλαυση του κτισμένου, που μπορεί να εκφράζει η επιθυμία της σιωπής.

ΣΓ: Αν πηγαίναμε ακόμα πιο πίσω στον χρόνο;

ΠΤ: Οι ποιότητες που οικοδομούν την σχέση με τον χώρο είναι ανεξάρτητες από τον χρόνο. Μπορώ να φανταστώ τα βήματα των αρχαίων με τα σανδάλια σε μία ελληνιστική στοά ή το ποδοβολητό στην Αγορά. Αλλά έχουμε ελάχιστα τεκμήρια, πέρα από το λόγο και τη φαντασία μας, για να αντιληφθούμε πώς θα ήταν τα πράγματα παλιότερα.

ΣΓ: Το ερώτημα είναι αν αποτελούσε εστία ενδιαφέροντος ο ήχος. Απασχολούσε λ.χ. τον αρχιτέκτονα της Αναγέννησης όταν εκείνος σχεδίαζε;

ΠΤ: Θα τον απασχολούσε πολύ λιγότερο, με τους όρους που αντιλαμβανόμαστε σήμερα. Δεν θα περνούσε από το μυαλό του η πολυπλοκότητα, η έκταση και η ένταση των ήχων που ακούγονται στον σημερινό κόσμο. Ακόμα λοιπόν και αν μιλούσαν για ήχο στην αρχιτεκτονική, θα μιλούσαν με όρους διαφορετικούς. Μπορεί ο ήχος να ήταν μία μουσική αρμονία που δεν ακούγεται από τα αυτιά αλλά «φαίνεται» όταν κοιτάζεις με τα μάτια την αρχιτεκτονική.

ΑΚ: Πώς πιστεύετε ότι επηρεάζουν οι νέες τεχνολογίες την συζήτηση σε σχέση με αυτές τις έννοιες;

ΠΤ: Οι νέες τεχνολογίες δε βρίσκονται έξω από εμάς. Εξελίσσονται από τους ανθρώπους, επειδή σκέφτονται και εκφράζονται με άλλο τρόπο από παλιότερα. Δεν τίθεται ζήτημα εξωτερικής επιρροής. Η υποβοήθηση της αρχιτεκτονικής από μηχανικά μέσα είναι μέρος της σκέψης του σύγχρονου αρχιτέκτονα.

ΧΑ: Πολλές φορές, όμως, κατά την διαδικασία χρήσης της μηχανής σου ανοίγονται παράμετροι που δεν είχες προβλέψει και αυτές οδηγούν πάλι σε κάτι άλλο.

ΠΤ: Πάντα συνέβαινε αυτό. Η μηχανή σε βοηθά να συλλάβεις αυτό που είχες δυνάμει σκεφτεί.

ΣΓ: Θα συμφωνούσατε με την φράση: «Ο αρχιτέκτονας είναι η μηχανή»;

ΠΤ: Θα προχωρούσα ακόμα παραπέρα. Θα έλεγα και «ο μουσικός είναι η μηχανή».

ΣΓ: Μία άλλη θεματική εντός του ευρύτερου πλαισίου του «πέραν του κτισμένου» περιστρέφεται γύρω από την έννοια της ατμόσφαιρας. Εσείς πώς θα ορίζατε την ατμόσφαιρα; Παράγεται; Ελέγχεται; Μπορεί να συμπεριληφθεί στις σχεδιαστικές ικανότητες του αρχιτέκτονα;

ΠΤ: Η ατμόσφαιρα μπορεί να περιγραφεί με όρους Φυσικής. Μιλάμε συχνά για την Αθήνα με όρους ατμοσφαιρικής ρύπανσης. Η ατμόσφαιρα αυτή είναι καθοριστική για τη διάθεσή μας. Αλλά πέρα από αυτό, η ζωή του ανθρώπου στο χώρο έχει να κάνει με άυλες σχέσεις που διαμεσολαβούνται από την όραση, την ακοή, την αφή, την όσφρηση και τη γεύση, παράγοντας αυτό που λέμε «ατμόσφαιρα» πέρα από τα φυσικά φαινόμενα.

tread of the ancients' sandals in a Hellenistic arcade or the clatter of the Agora. But we have very little evidence, beyond reason and the imagination, to know how things really were in earlier times.

SG: The question is whether people were interested in sound. For instance, did it concern a Renaissance architect when he was designing a building?

PT: Sound would concern him much less in the terms we understand it today. He could have no conception of the complexity, extent and intensity of the sounds heard in the modern world. So even if they did consider sound in architecture, they would discuss it in different terms. Perhaps they considered it as musical harmony that is not heard but 'seen' when you look at architecture.

AK: How do you think new technologies affect our approach in connection to these concepts?

PT: New technologies are not outside of ourselves. They are evolved by humans because we think and express ourselves differently than in the past. There is no question of external influences. The use of mechanical media is part of the modern architect's mind-set.

CA: Yes, but in many instances using machines opens up new possibilities that you had not foreseen and which might lead to something else.

PT: This has always been the case. The machine helps you conceive the potentiality of your ideas.

SG: Would you agree with the dictum "The architect is the machine"?

PT: I would go even further. I would also say "the musician is the machine".

SG: Another theme within the wider framework of "beyond building" is the concept of atmosphere. How would you define atmosphere? Can it be produced or controlled? Can creating atmosphere be part of the architect's design skills?

PT: Atmosphere can be described in terms of physics. We often discuss Athens in terms of atmospheric pollution. This atmosphere is of vital importance in shaping our mood. Beyond that, though, human life in a space is also linked to non-material connections that are mediated by vision, hearing, touch, smell and taste, creating what we call "atmosphere" or "ambience" beyond physical phenomena. As regards design, I will comment from the point of view of the cinema and the theatre, where –using other means- space and the relations between humans depend on the creation of an atmosphere – an atmosphere that may be devout or Dionysian. This atmosphere is the result of the designer's creative vision. When the means used by the architects of theatre and cinema coincide with the means and ways in which a physicist studies the atmosphere, we have entered the field of architecture.

SG: I think this conjunction of the "scientific"

Όσον αφορά στο σχεδιασμό, θα μιλήσω από την οπτική γωνία του κινηματογράφου και του θεάτρου, όπου - με άλλα μέσα - ο χώρος και οι σχέσεις των ανθρώπων εξαρτώνται από την κατασκευή μίας ατμόσφαιρας, που μπορεί να είναι κατανυκτική ή διονυσιακή. Η ατμόσφαιρα αυτή είναι το αποτέλεσμα μίας σχεδιαστικής ενέργειας που έχει σκοπό να την παράγει. Όταν μπορέσουν να συναντηθούν τα μέσα που χρησιμοποιούν οι αρχιτέκτονες του θεάτρου και του κινηματογράφου με τα μέσα και τον τρόπο που επεξεργάζεται την ατμόσφαιρα ένας φυσικός, θα φτάσουμε στο χώρο της αρχιτεκτονικής.

ΣΓ: Αυτός ο συνδυασμός της «επιστημονικής» προσέγγισης της ατμόσφαιρας με αυτήν του θεάτρου και του κινηματογράφου μπορεί να μας εισάγει νομίζω και στο θέμα της χαρτογράφησης. Πώς μπορούν να κωδικοποιηθούν τέτοιου είδους σχέσεις σε μία ανάγνωση της πόλης για την κατασκευή ενός χάρτη;

ΠΤ: Από τη μία μεριά έχουμε ένα τόπο και από την άλλη το «γράψιμο» του τόπου. Η χαρτογράφηση οφείλει να «βάλει» στο χαρτί μία σύνθετη πραγματικότητα. Το αντικείμενό της αφορά στον τρόπο με τον οποίο γράφεις την πραγματικότητα στο χαρτί – τι και πώς το αναπαριστάς. Αλλά μία πομπή αυτοκινήτων, που περνά το απόγευμα μιας καλοκαιρινής μέρας, συνοδεύοντας μία νύφη στην εκκλησία, και κορνάρει χαρούμενα σε μία ήσυχη γειτονιά, φορτίζει και αποφορτίζει την ατμόσφαιρα του χώρου για ένα διάστημα δευτερολέπτων, δημιουργώντας ηχητικά μία παρέμβαση που αλλάζει την ισορροπία του χώρου. Μία ηχογράφηση θα επέτρεπε να μεταφέρουμε καλύτερα μία τέτοια κατάσταση σε έναν ακροατή. Το ερώτημα είναι πώς χαρτογραφούμε αυτή την ηχογράφηση ή πώς χαρτογραφούμε αυτό το γεγονός. Αυτό το «γράψιμο» αποκτά εισαγωγικά, γιατί δεν μπορούμε να γράψουμε σε ένα χαρτί την πολυπλοκότητα της ατμόσφαιρας που συγκροτεί τη βίωση του χώρου «εκεί έξω». Οπότε, η χαρτογράφηση αποκτά το πλήρες νόημά της όταν εμπλουτιστεί με στοιχεία που ξεπερνούν το χαρτί.

ΑΚ: Θα προσέθετα και μία ακόμη πλευρά που είναι η ανάγνωση εκ των υστέρων αυτού του «γραψίματος».

ΠΤ: Εκείνος που μεταγράφει κάτι το οποίο δυνάμει δεν μεταγράφεται (την πολυπλοκότητα της πραγματικότητας) με όρους που να γίνεται αντιληπτή με τις αισθήσεις εκτός πραγματικότητας, χρησιμοποιεί εργαλεία μεταγραφής που είναι αντίστοιχα με εκείνα με τα οποία προσλαμβάνει και αντιλαμβάνεται κανείς τον χώρο και άρα χρησιμοποιεί μία σημειογραφία που μοιράζεται και με εκείνον ο οποίος μπορεί να διαβάσει αυτή τη «γραφή». Υπάρχει, όμως, μία απώλεια πληροφορίας όταν προσπαθούμε να μεταγράψουμε την πολυπλοκότητα της χωρικής πραγματικότητας σε κάποιο υπόβαθρο. Από την στιγμή που χάνεται εκείνος που έχει βιώσει την πραγματικότητα του χώρου και μένει το αποτέλεσμα της μεταγραφής του, εκείνος που βιώνει το αποτέλεσμα θα κάνει μία αντίστροφη πορεία αποκωδικοποίησης, η οποία θα ξεκινά από το αφηρημένο και θα αντανακλάται στις δικές του εμπειρίες, που είναι διαφορετικές από τις αρχικές. Η κωδικοποιημένη εμπειρία τον οδηγεί σε εικόνες πραγματικού χώρου και ατμόσφαιρας που είναι διαφορετικές από εκείνες που βρίσκονται στην αφετηρία της χαρτογράφησης.

approach to the atmosphere and the ambience of the theatre and cinema leads us to the subject of mapping. How can we codify these relations in reading the city in order to make a map?

PT: On the one hand we have a place, and on the other the 'charting' of the place. The mapmaker must 'put on paper' a complex reality. The point is the way in which a reality is written down on paper – what you represent and how you represent it. But a convoy of cars on a summer evening, accompanying a bride to the church with horns honking merrily through a quiet neighbourhood, charges and then de-charges the atmosphere for a matter of seconds, generating an auditory interference that alters the balance of the space. A sound recording would be a better way of transmitting this kind of situation to a listener. The question is how do we map this recording or how do we map this event. Thus "writing" acquires quotation marks because we cannot write on paper the complexity of the atmosphere that constitutes the experience of the space "out there". Mapping acquires its full meaning when it is enriched with elements that transcend paper.

AK: I would add one other aspect – the reading of this "writing" afterwards.

PT: Someone who transcribes something that potentially cannot be transcribed (the complexity of reality) in terms that can be perceived by the senses outside reality, uses transcription tools that correspond to those with which we sense and perceive space; in other words, the transcriber uses a notation that is shared with the person who can read this "writing". However, information is lost when we try to transcribe the complexity of spatial reality against a specific background. As soon as the person who experienced the complexity of space is gone, leaving only the result of his transcription, the person who experiences this transcription will have to undertake a reverse process of de-codification, beginning with the abstract and reflecting his own experiences, which are different from the original ones. The codified experience leads him to images of real space and atmosphere, which are different from those at the beginning of the mapping process.

CA: Based on the above, to what extent do you think that the visitor to the Greek Pavilion will have a sense of Athens, rather than of any other city?

PT: *Athens by Sound* highlights elements of the city that to a large degree reflect our preconceived expectations of the city, which may potentially be correlated with a pre-existing code derived from our education. The question is whether this is your objective or not. My view is that you are not simply trying to record ten sounds that are very predictable, but a complex sound system that lends meaning and value to the atmosphere and environment of the city "out there", which at first sight appear impossible to correlate.

SG: Could someone say that what we are showing at the Biennale is sound pollution?

PT: The discussion about "out there" is not

ΧΑ: Με βάση τα παραπάνω, σε ποιό βαθμό πιστεύετε εσείς ότι ο επισκέπτης του ελληνικού περιπτέρου αποκτά την αίσθηση της Αθήνας και όχι μιας οποιασδήποτε άλλης πόλης στον κόσμο;

ΠΤ: Το *Athens by Sound* οδηγεί σε ένα highlight στοιχείων της πόλης τα οποία είναι σε μεγάλο βαθμό αναμενόμενα από προηγούμενες προσλήψεις (πριν μπεις στο περίπτερο) και δυνάμει αντιστοιχήσιμα με έναν κώδικα που έχεις ήδη προδιαγεγραμμένο μέσα από την παιδεία σου. Το ερώτημα είναι αν αυτό που κάνετε έχει αυτό τον στόχο ή όχι. Η δική μου εκτίμηση είναι ότι δεν έχει αυτό τον στόχο. Δεν θέλει να καταγράψει δέκα ήχους που να είναι εξαιρετικά αναμενόμενοι και προσδοκώμενοι, αλλά ένα πολυσύνθετο σύστημα ήχων που δίνουν νόημα και αξία στην ατμόσφαιρα και το περιβάλλον της πόλης «εκεί έξω» και που δεν είναι εκ πρώτης όψεως αντιστοιχήσιμοι.

ΣΓ: Θα μπορούσε κάποιος να πει ότι αυτό που στέλνουμε στην Biennale είναι η ηχορύπανση;

ΠΤ: Η συζήτηση για το «εκεί έξω» δεν έχει ενδιαφέρον αν περιορίζεται στο αποτέλεσμα. Έχει ενδιαφέρον να εντοπίζονται οι δυνάμεις που δημιουργούν τα αποτελέσματα. Αν μας ενοχλούν οι ήχοι που παράγουμε, το ερώτημα είναι αν πρέπει να κατανοήσουμε κριτικά τη δική μας ζωή και τις δικές μας ενέργειες, για να συμβάλλουμε συλλογικά στην απορρύπανση της πόλης. Η αρχιτεκτονική «εκεί έξω» είναι μία συλλογική υπόθεση. Όταν κυκλοφορώ στην πόλη με τα αυτιά κλειστά, δεν ακούω την Ενάτη Συμφωνία, όπως θα την άκουγε ο κουφός Μπετόβεν, ακούω τον ήχο της πόλης. Η ηχορύπανση –αν θεωρήσουμε ότι αυτό είναι ηχορύπανση - έχει να κάνει με εκείνους και με εκείνα που παράγουν ήχο μέσα στην πόλη.

ΣΓ: Γιατί έχει νόημα να μιλάμε για ηχητική ταυτότητα μιας πόλης;

ΠΤ: Στοιχεία που κάνουν την πόλη αναγνωρίσιμη για τους κατοίκους της είναι λ.χ. τα σημεία στα οποία μπορείς να φας ένα καλό παγωτό, ή ένα καλό φαγητό. Τα σημεία της γεύσης ορίζουν μία γεωγραφία και παράγουν μιαν ατμόσφαιρα. Η ανάγνωση του χώρου με αισθήσεις που υπερβαίνουν την «εγκυκλοπαίδεια των ωραίων κτηρίων» μπορεί να αποτελέσει αφετηρία για την οικοδόμηση ενός λογισμικού της κριτικής παραγωγής του χώρου: ενός τρόπου σκέψης για την κριτική συνειδητοποίηση της πολυπλοκότητας του χώρου και του ρόλου που παίζει η δική σου παρέμβαση σε αυτόν, για να τον αλλάξει σε όλα τα επίπεδα μαζί.

ΑΚ: Γιατί πιστεύετε ότι έχει επανέλθει στην αρχιτεκτονική συζήτηση το άυλο ως έννοια;

ΠΤ: Ο άνθρωπος συγκροτείται από μία υλική-σαρκική παρουσία και από μία νοητική-άυλη, που κατευθύνει όλο τον υπόλοιπο τρόπο της ζωής του. Το άυλο ενυπάρχει στον άνθρωπο. Δεν τίθεται λοιπόν θέμα «επιστροφής».

ΣΓ: Πιστεύετε ότι σήμερα έχει καταργηθεί το δίπολο εικονικού και πραγματικού που ταλαιπώρησε την αρχιτεκτονική σκέψη την περασμένη δεκαετία, αφού πλέον έχουμε φτάσει να μιλάμε για λογικές επαυξημένου ή μικτού χώρου;

ΠΤ: Η πιο μεγάλη αλλαγή σε αυτό το επίπεδο δεν ανήκει στον χώρο της οιονεί πραγματικότητας αλλά σε τεχνικές που κάνουν το όραμα να φαίνεται.

ΑΚ: Κάποιοι ισχυρίζονται ότι οι ψηφιακές τεχνολογίες απομακρύνουν τον άνθρωπο από τις μη-οπτικές αισθήσεις. Άλλοι υποστηρίζουν ότι οι τελευταίες τεχνολογίες επαναφέρουν την αισθαντικότητα στην συζήτηση, καθώς αρχίζουν να προσεγγίζουν και τις άλλες αισθήσεις. Εσείς τι γνώμη έχετε;

ΠΤ: Για να εμβαθύνει κανείς σε αυτή τη συζήτηση και να κατανοήσει καλύτερα το αντικείμενό της, θα πρότεινα να μελετήσει τη σύγκρουση εικονομαχίας και εικονολατρίας στο Βυζάντιο. Έχει να κάνει με το κατά πόσον το άυλο μπορεί να έχει μορφή – ζωγραφική ή ψηφιακή - δεδομένου ότι δεν έχεις δει ποτέ το ίδιο το αντικείμενο που αναπαριστάς. Η διαμάχη αυτή δεν είναι θεολογική και είναι της ίδιας κατηγορίας με εκείνη που μας απασχολεί ακόμα και σήμερα: κατά πόσο αυτό που μπορεί να συλλαμβάνει ο νους μας, και δεν υπάρχει, μπορεί να φαίνεται και να αλλάζει εκείνο που υπάρχει.

interesting if it is only concerned with outcomes. It is more interesting to identify the forces that trigger these outcomes. If we find the sounds we produce disturbing, the question is whether we must take a more critical view of our life and our actions and make a collective contribution to de-polluting the city. Architecture "out there" is a collective responsibility. When I walk around the city with my ears closed, I do not hear the Ninth Symphony like the deaf Beethoven did, I hear the sounds of the city. Noise pollution –if we consider it as being such- has to do with the people and things that generate sounds in the city.

SG: Why is it important to talk about the sonic identity of a city?

PT: The elements that make the city recognisable to its inhabitants are things like the places where you can have a good ice cream or a good meal. These elements of taste define a geography and produce an atmosphere. Reading space through senses that transcend the "encyclopaedia of beautiful buildings" may be a starting point for designing software capable of producing space from a critical perspective: a way of thinking that promotes a critical consciousness of the complexity of space and the role played by our own intervention in the space, which changes it on all levels.

AK: Why do you think the concept of the immaterial has resurfaced in architectural discourse?

PT: Man is made up of a material-sensual presence and a mental-immaterial one that influences all the other aspects of his way of life. The immaterial is inherent in man. Therefore, there is no question of a "resurface".

SG: Do you think that the bipolar relation of the virtual and the actual that has beleaguered architectural thought in the past decade has been overcome, since we are now at a point where we are exploring concepts such as augmented or mixed reality?

PT: The biggest change on that level has not occurred in the field of virtual reality, but in the techniques that render the vision apparent.

AK: Some claim that digital technologies have distanced man from the non-visual senses. Others, that the latest technologies have restored sensuality, as they speak to the other senses as well. What is your opinion?

PT: To examine this subject and understand it better, I would suggest a study of the conflict between iconolatry and iconoclasm in Byzantium. It has to do with the extent to which the immaterial can have form –whether painted or digital- given that you have never seen the object being represented. This conflict is not a theological one and is part of the same issue that continues to preoccupy us today: the extent to which what can be conceived by our mind can be seen and can change what actually exists.

Θεωρητικό πλαίσιο - γενικότερες συζητήσεις

υλικό - άυλο στην αρχιτεκτονική
τεχνολογία, χώρος, αρχιτεκτονική
χαρτογράφηση - καταγραφή
ήχοι της πόλης

Theoretical framework - broader discussions

material - immaterial in architecture
technology, space, architecture
mapping - recording
urban sounds

Mark Wigley

Αρχιτέκτων, θεωρητικός και κριτικός αρχιτεκτονικής,
Πρύτανης της Σχολής Αρχιτεκτονικής, Σχεδιασμού και
Συντήρησης του Columbia University (GSAAP) στη Νέα Υόρκη,
συν-ιδρυτής του περιοδικού *Volume*

Η Αρχιτεκτονική της Ατμόσφαιρας

«Οι μορφές δεν περιορίζονται στα φυσικά τους όρια. Οι μορφές εκπέμπουν και πλάθουν χώρο.»
Sigfried Giedion - Χώρος, Χρόνος και Αρχιτεκτονική

Πώς κατασκευάζεται η ατμόσφαιρα; Η ατμόσφαιρα φαίνεται να ξεκινά ακριβώς εκεί που σταματά η κατασκευή. Περιβάλλει ένα κτήριο, διατηρώντας ισχυρή εξάρτηση από το υλικό αντικείμενο. Φαίνεται πραγματικά να πηγάζει από το αντικείμενο. Η λέξη «ατμόσφαιρα» πρωτοχρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει το αέριο που περιβάλλει τα ουράνια σώματα και αρχικά θεωρήθηκε ότι βγαίνει από τον πλανήτη, ότι είναι μέρος του. Παρομοίως, η ατμόσφαιρα ενός κτηρίου φαίνεται να παράγεται από την φυσική του μορφή. Είναι ένα είδος αισθαντικής εκπομπής ήχου, φωτός, ζέστης, μυρωδιάς και υγρασίας: ένα στροβιλίζον κλίμα με απροσδιόριστα αποτελέσματα που παράγεται από ένα στατικό αντικείμενο. Να κατασκευάζεις ένα κτήριο σημαίνει να κατασκευάζεις μία τέτοια ατμόσφαιρα. Η ατμόσφαιρα θα μπορούσε ακόμα και να είναι ο κεντρικός αντικειμενικός σκοπός του αρχιτέκτονα. Τελικά, είναι το κλίμα των εφήμερων αποτελεσμάτων -και όχι το κτήριο- που περιτυλίγει τον κάτοικο. Να εισέρχεσαι σε ένα αρχιτεκτόνημα σημαίνει να εισέρχεσαι σε μία ατμόσφαιρα. Αυτό που βιώνεται είναι η ατμόσφαιρα και όχι το αντικείμενο ως τέτοιο. Κι όμως, η ατμόσφαιρα αναλαμβάνει ένα περίεργο ρόλο στον αρχιτεκτονικό λόγο, απωθώντας τόσο αυτούς που την τοποθετούν στο κέντρο της σκέψης τους, όσο και αυτούς που την περιθωριοποιούν.

Ο Frank Lloyd Wright θεωρούσε τον εαυτό του αρχιτέκτονα της ατμόσφαιρας –ταγμένο σε μία εφ' όρου ζωής αποστολή να εξαλείψει την «χυδαία και νοσηρή ατμόσφαιρα» που παράγεται από την εκφυλισμένη αρχιτεκτονική. Στο πρώτο του άρθρο το 1894, επιμένει ότι «το συνολικό αποτέλεσμα της «κατοικίας» και όλων των πραγμάτων που εμπεριέχει και με τα οποία προσπαθούμε να ικανοποιήσουμε τις απαιτήσεις της χρηστικότητας, καθώς και η ακατάσχετη επιθυμία μας για το ωραίο είναι η ατμόσφαιρα, καλή ή κακή, που αναπνέουν τα μικρά παιδιά με την ίδια βεβαιότητα που αναπνέουν και τον καθαρό αέρα». Το 1954, ακόμη επέμενε πως η δύναμη της αρχιτεκτονικής έγκειται σε αυτό το οποίο δεν μπορεί να γίνει ευθέως αντιληπτό: «Ακόμα κι αν οι άνθρωποι έχουν συνολική επίγνωση αυτού ή όχι, στην πραγματικότητα αποκομίζουν ηρεμία και υποστήριξη από την 'ατμόσφαιρα' των πραγμάτων μέσα ή μαζί με τα οποία ζουν. Ριζώνουν σε αυτά ακριβώς όπως ένα φυτό στο χώμα μέσα στο οποίο φυτεύεται». Όπως πολλοί αρχιτέκτονες του Εξπρεσσιονισμού και του Art Nouveau, ο Wright υποστήριζε επανειλημμένα ότι μία καλή ατμόσφαιρα παράγεται από την ενοποίηση κάθε ξεχωριστής λεπτομέρειας στα πλαίσια ενός μοναδικού οράματος. Η επόμενη γενιά αρχιτεκτόνων απέρριψε την οποιαδήποτε έμφαση στην ατμοσφαιρικότητα, αλλά επίσης συντόνιζε κάθε στοιχείο των έργων της ώστε να παράγεται ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα και

Mark Wigley

Architect, theorist and critic of architecture,
Dean of Columbia University's Graduate School of Architecture,
Planning and Preservation, New York (GSAPP),
co-founder of *Volume* magazine

The Architecture of Atmosphere

"Forms are not bounded by their physical limits. Forms emanate and model space"
Sigfried Giedion - Space, Time and Architecture

How is atmosphere constructed? Atmosphere seems to start precisely where the construction stops. It surrounds a building, clinging to the material object. Indeed, it seems to emanate from the object. The word "atmosphere" was first used to describe the gas that surrounds celestial bodies and was originally thought to come out of the planet, to be a part of it. Likewise, the atmosphere of a building seems to be produced by the physical form. It is some kind of sensuous emission of sound, light, heat, smell and moisture; a swirling climate of intangible effects generated by a stationary object. To construct a building is to construct such an atmosphere. Atmosphere might even be the central objective of the architect. In the end, it is the climate of ephemeral effects that envelops the inhabitant, not the building. To enter a project is to enter an atmosphere. What is experienced is the atmosphere, not the object as such. Yet atmosphere has a strange role in architectural discourse, dislodging both those who put it at the center of their thinking and those who marginalise it.

Frank Lloyd Wright saw himself as an architect of atmosphere-on a lifelong mission to remove the "rank and unwholesome atmosphere" produced by degenerate architecture. His very first article of 1894 insists that "the sum total of 'house' and all the things in it with which we try to satisfy the requirements of utility and our craving for the beautiful is atmosphere, good or bad, that little children breathe as surely as the plain air". In 1954 he was still insisting that the power of architecture lies in that which cannot be directly perceived: "Whether people are fully conscious of this or not, they actually derive countenance and sustenance from the 'atmosphere' of the things they live in or with. They are rooted in them just as a plant is in the soil in which it is planted". Like many Expressionist and Art Nouveau architects, Wright repeatedly argued that a good atmosphere is produced by integrating every single detail according to a singular vision. The next generation of architects rejected any emphasis on atmospherics but they too coordinated every element of their projects to produce a particular effect and tried to give a sense of atmosphere with words and drawings.

Regardless of their design philosophy, architects try to capture the less tangible effects of a construction, waving their hands around representations of their projects like impassioned spiritualists, drawing invisible lines of force and predicting the arrival of certain intangible qualities. Models are mystified with a poetic turn of phrase. Drawings show the edges of buildings glowing or surrounded by a kind of haze that blurs the edges of the object, merging it with the atmosphere. Some images

προσπαθούσε να δώσει μία αίσθηση ατμόσφαιρας με λέξεις και σχέδια.

Ανεξαρτήτως της σχεδιαστικής φιλοσοφίας τους, οι αρχιτέκτονες προσπαθούν να συλλάβουν τα λιγότερο απτά αποτελέσματα μίας κατασκευής, κουνώντας τα χέρια τους γύρω από αναπαραστάσεις των έργων τους σαν παθιασμένοι πνευματιστές, που σχεδιάζουν αόρατες γραμμές δύναμης και προβλέπουν την έλευση συγκεκριμένων απροσδιόριστων ποιοτήτων. Οι μακέτες προκαλούν σύγχυση με μία ποιητική εκτροπή της έκφρασης. Τα σχέδια δείχνουν τις άκρες των κτηρίων να λάμπουν ή να περιβάλλονται από ένα είδος νεφελώματος που θολώνει τις άκρες του αντικειμένου, συνενώνοντάς το με την ατμόσφαιρα. Μερικές εικόνες προσπαθούν να σβήσουν ολοκληρωτικά την διάκριση μεταξύ αντικειμένου και ατμόσφαιρας, μία τεχνική που απέκτησε νέα ζωή στις αναπαραστάσεις και εξομοιώσεις του ηλεκτρονικού υπολογιστή. Με την πρόσφατη χρήση τέτοιων εξομοιώσεων να αντιμετωπίζουν την αρχιτεκτονική σαν ένα σύστημα υδροδυναμικής ροής, τα αρχιτεκτονήματα έχουν μετατραπεί σε περίπλοκα μετεωρολογικά συστήματα.

Οι καιρικές συνθήκες, όπως αναπαρίστανται σε παραδοσιακά σχέδια, πάντα συνεισέφεραν σε μεγάλο βαθμό στη «διάθεση» ενός έργου. Η αρχιτεκτονική σπανίως παρουσιάζεται στην υποτιθέμενη πρωταρχική λειτουργία της κάλυψης από τα φυσικά στοιχεία. Αντιθέτως, συνήθως απολαμβάνει την τέλεια ηλιοφάνεια. Λίγα σύννεφα μπορεί να αιωρούνται επιδέξια στις παρυφές του χαρτιού, αλλά ποτέ δεν απειλούν να καταστρέψουν την μαγεία του σχεδίου. Ακόμα κι αν ο Wright επέμενε ότι το «προστατευτικό» σχήμα των διαδοχικών προβόλων είναι μία απάντηση στο «κλίμα όπως αυτό ήταν, βίαιο στις ακραίες τιμές ζέστης και κρύου, υγρασίας και ξηρότητας, σκότους και φωτός», ποτέ δεν βλέπουμε τα σπίτια του μέσα στη βροχή. Ο άνεμος ποτέ δεν φυσάει τα δέντρα που περιβάλλουν καθεμιά από τις συνθέσεις του. Η καλή αρχιτεκτονική συσχετίζεται με τον καλό καιρό. Σαν να κατασκευάζονται οι επιφάνειές της με έναν τρόπο που παράγει μία ιδανική ατμόσφαιρα.

Σε ένα σχέδιο του Fallingwater το 1935, ο ουρανός αποδίδεται σαν μία σειρά από παράλληλες κυματιστές μπλε γραμμές που αντηχούν το σχήμα του κτηρίου και των δέντρων. Φαίνεται να είναι μία ατμοσφαιρική αύρα που παράγεται από το σχέδιο. Ο Wright συχνά αναπαριστά τον ουρανό με μία σειρά οριζόντιων γραμμών που ταιριάζουν με αυτές του κτηρίου. Ο αέρας γίνεται ένα αρχιτεκτονικό στοιχείο. Πολλές φορές, αυτός ο αρχιτεκτονικός ουρανός πλαισιώνεται με μία γραμμή τόσο βαριά όσο εκείνη που ορίζει την τομή του κτηρίου και του εδάφους. Ο αέρας γίνεται ένα αιωρούμενο επίπεδο σαν αυτά των προβόλων που χαρακτηρίζουν την αρχιτεκτονική του Wright. Αυτό το επίπεδο δεν είναι απλά ένα υπόβαθρο που φέρνει στο προσκήνιο τα χαρακτηριστικά της σύνθεσης. Είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι του κτηρίου. Η γραμμή που ορίζει το κάθετο όριο του συνήθως χαράσσεται χαμηλότερα από το υψηλότερο μέρος του κτηρίου και μερικές φορές μία άλλη γραμμή ορίζει το οριζόντιο όριο του αρκετά πιο μέσα από την άκρη του κτηρίου. Ο ουρανός εκτοπίζεται στα πλάγια. Δεν είναι πια το άπειρο περιβάλλον ενός κτηρίου, αλλά είναι

try to completely efface the distinction between object and atmosphere, a technique that has found new life in computer representations and simulations. With the recent use of such simulations to treat architecture as a system of hydrodynamic flow, projects have become complex weather systems.

The weather conditions represented in traditional drawings have always contributed greatly to the mood of a project. Architecture is rarely presented in its supposedly primordial function of shelter from the elements. On the contrary, it usually basks in perfect sunshine. A few clouds may artfully float around the top of the paper but they never threaten to break the spell. Even if Wright insisted that the "protecting" shape of his distinctive overhanging roofs is a response to "the climate being what it was, violent in extremes of heat and cold, damp and dry, dark and bright", we never see his houses in the rain. The wind never blows in the trees that surround each of his projects. Good architecture is associated with good weather. It is as if its surfaces are crafted in a way that produces an ideal atmosphere.

In a 1935 drawing of Fallingwater, the sky is drawn as a series of parallel wavy blue lines that echo the shape of the building and trees. It appears to be an atmospheric aura produced by the design. Wright frequently represents the sky with a series of horizontal lines that match those of the building. The air becomes an architectural element. Often this architectonic sky is framed off with a line as heavy as the one that defines the intersection of the building and the ground. The air becomes a suspended plane like those that define Wright's architecture. This plane is not simply a backdrop that pushes the features of the project forward. It is an integral part of the building. The line defining its vertical limit is often drawn lower than the tallest part of the building and occasionally another line defines its horizontal limit well in from the building's edge. The sky is displaced sideways. No longer the infinite surrounding of a building, it is a discrete element, a theatrical screen emerging out of the building.

A long tradition of architectural theory suggests that architecture is never more than such a theatrical effect. In the middle of the last century, Gottfried Semper insisted that the "true atmosphere" of architecture is "the haze of carnival candles". Architecture is but a stage set that produces a sensuous atmosphere. Semper argued that the full force of architecture is to be found in its outer surface, the decorative layer through which the atmosphere seemingly percolates. Architecture is indistinguishable from decor. To construct architecture is simply to prop up a surface that produces an atmosphere. Architects are special effects experts. The test of their craft is in the thinnest layer of paint, texture, or wallpaper.

This hyper-charged surface actually wraps the atmosphere rather than the building. It is the outer visible layer of the invisible climate. The building is seemingly molded by the atmosphere rather than the other way around. The atmosphere occupies the space between a building and its context. Or, rather, it defines that space. Since the physical context has its own ambience, the building is a kind of device for producing a particular atmosphere within another one. To enter it is to pass from one atmosphere

ένα ξεχωριστό στοιχείο, μία κινηματογραφική οθόνη που αναδύεται από το κτήριο.

Μία μακρά παράδοση αρχιτεκτονικής θεωρίας υποστηρίζει ότι η αρχιτεκτονική δεν είναι ποτέ κάτι παραπάνω από ένα τέτοιο κινηματογραφικό εφφέ. Στα μέσα του 19ου αιώνα, ο Gottfried Semper επέμενε πως η «αληθινή ατμόσφαιρα» της αρχιτεκτονικής είναι «το θάμπος των κεριών του καρναβαλιού». Η αρχιτεκτονική δεν είναι παρά ένα σκηνικό που παράγει μία αισθαντική ατμόσφαιρα. Ο Semper υποστήριζε ότι η ολική δύναμη της αρχιτεκτονικής βρίσκεται στην εξωτερική της επιφάνεια, στην διακοσμητική στρώση που φαίνεται να διυλίζει την ατμόσφαιρα. Η αρχιτεκτονική είναι αδιαχώριστη από την διακόσμηση. Να κατασκευάζεις αρχιτεκτονική σημαίνει απλά να υποστυλώνεις μία επιφάνεια που παράγει μία ατμόσφαιρα. Οι αρχιτέκτονες είναι οι ειδήμονες των ειδικών εφφέ. Η δοκιμασία της δεξιοτεχνίας τους συντελείται στην λεπτότατη στρώση της μπογιάς, της υφής ή της ταπετσαρίας.

Αυτή η υπερ-φορτισμένη επιφάνεια στην πραγματικότητα περιτυλίγει την ατμόσφαιρα και όχι το κτήριο. Είναι η εξωτερικά ορατή στρώση του αόρατου κλίματος. Το κτήριο φαινομενικά σχηματοποιείται από την ατμόσφαιρα και όχι το αντίστροφο. Η ατμόσφαιρα καταλαμβάνει τον χώρο μεταξύ ενός κτηρίου και του πλαισίου του. Η' μάλλον ορίζει αυτόν τον χώρο. Αφού το φυσικό πλαίσιο έχει το δικό του περιβάλλον, το κτήριο είναι ένα είδος μηχανισμού για την παραγωγή μίας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας εντός μίας άλλης. Να εισέρχεσαι σε αυτό σημαίνει να περνάς από μία ατμόσφαιρα σε μία άλλη. Η αρχιτεκτονική ανευρίσκεται στην σχέση μεταξύ ατμοσφαιρών, στο παιχνίδι μεταξύ μικροκλιμάτων. Η συνάντηση αυτών των φαινομενικά εφήμερων ατμοσφαιρών μπορεί να είναι τόσο στιβαρή όσο οποιοδήποτε κτήριο.

Να εστιάζεις ριζοσπαστικά στην αρχιτεκτονική της ατμόσφαιρας σημαίνει να εκτοπίζεις το κτήριο και, μαζί με αυτό, και τον αρχιτέκτονα. Ας πάρουμε, για παράδειγμα, την απόπειρα των καταστασιακών να επανα-ορίσουν την αρχιτεκτονική ως καθαρή ατμοσφαιρικότητα. Η «Εισαγωγή σε μία Κριτική της Αστικής Γεωγραφίας» του Guy Debord το 1955 θαυμάζει την «ξαφνική αλλαγή του περιβάλλοντος σε έναν δρόμο μέσα στον χώρο λίγων μόνο μέτρων· την φανερή κατάτμηση μίας πόλης σε ζώνες διακριτών ψυχικών ατμοσφαιρών». Παρομοιάζει την ατελείωτη ανάμιξη περιβαλλόντων σε αναρίθμητες ποικιλίες με τις ενώσεις των χημικών στοιχείων -επιμένοντας ότι η εφήμερη ποιότητα ενός τόπου θα μπορούσε να «αποκαλυφθεί από μία προσεκτική ανάλυση» που τελικά θα οδηγούσε σε μία ανακατασκευή της πόλης και της κοινωνίας. Οι καταστασιακοί επινόησαν πολυάριθμες «ψυχογεωγραφικές» τεχνικές προκειμένου να διεξάγουν αυτή την ανάλυση. Πρότειναν την αφαίρεση συγκεχυμένων συνοριακών ζωνών μεταξύ έντονων περιβαλλόντων. Οι ατμόσφαιρες θα «οριοθετηθούν επακριβώς». Μία νέα ψυχογεωγραφική αρχιτεκτονική θα επιβληθεί στην παραδοσιακή πόλη. Οι γραμμές που ορίζουν τους χώρους της θα είναι εντελώς διαφορετικές από εκείνες που ορίζουν κτήρια, δρόμους κ.ο.κ. Στόχος, όπως αργότερα διατυπώθηκε από τον Debord, είναι να «επανασχεδιάσουν» την ίδια την αρχιτεκτονική, αξιοποιώντας το ριζοσπαστικό δυναμικό

to another. Architecture is to be found in the relationship between atmospheres, the play between microclimates. The meeting of these seemingly ephemeral atmospheres can be as solid as any building.

To focus radically on the architecture of atmosphere is to displace the building and, in so doing, the architect. Take, for example, the situationists' attempt to redefine architecture as pure atmospherics. Guy Debord's "Introduction to a Critique of Urban Geography" of 1955 marvels at "the sudden change of ambiance in a street within the space of a few meters; the evident division of a city into zones of distinct psychic atmospheres". He likens the endless mixing of ambiences into countless varieties to the blending of pure chemicals-insisting that the ephemeral quality of a place could be "uncovered by careful analysis" that would eventually lead to a reconstruction of the city and of society. The situationists devised numerous "psychogeographic" techniques to carry out this analysis. They proposed the removal of any indistinct border zones between intense ambiences. Atmospheres are to be "precisely marked off". A new psychogeographic architecture is to be imposed on the traditional city. The lines that define its spaces would be completely different than the ones that define buildings, streets, and so on. The goal, as Debord later put it, is to "redesign architecture" itself by exploiting the radical potential of atmosphere.

Symptomatically, this transformation of the institution of architecture begins with decoration. The "Situationist architect" has to "exploit the existing decors," then develop whole new systems of decor and finally explore new ways of interacting with that decor. The 1958 "Amsterdam Declaration" by Debord and Constant Nieuwenhuys argued that the reconfiguration of the city starts with the development of "complete decors". In 1953, Ivan Chtcheglov's "Formularly for a New Urbanism" had introduced the idea of "constructing situations" by playing with "new, changeable decors". Decor is seen to induce dreams like a drug. Changing the decoration constructs a new dreamworld. A year later, A.F. Concord reacted against the spartan 'box' produced by Le Corbusier's generation: "Decor determines gestures: we will build passionate houses". Constant took up this mission to rethink and rebuild architecture, conceiving of the habitat as "a decor for life as a whole". He proposed an "in-depth study of the means of creating ambiences, and the latter's psychological influence" and came up with New Babylon, a project for a vast city that would obsess him from 1956 to 1974. The project is nothing more than a vast machine for producing discrete and ever changing atmospheres, an "infinite variety of ambience". Debord enthusiastically promoted this "ambience-city" but soon rejected it, along with the very idea of the situationist architect, arguing that society "has started to mould its own decor more or less everywhere". But Constant always insisted that his project was just a speculative image of a world of the future that he, by definition, could not imagine, a world that would be constructed by its users rather than by an architect. Uncontrolled atmosphere displaces the architect.

Architects deal with this threat by pretending to be in control. It doesn't matter if they insist on an all-embracing sensuous atmosphere or if they call for its removal. Either

της ατμόσφαιρας.

Συμπτωματικά, αυτή η μεταμόρφωση του κατεστημένου της αρχιτεκτονικής ξεκινά με τη διακόσμηση. Ο «Καταστασιακός αρχιτέκτονας» πρέπει να «εκμεταλλευτεί τα υπάρχοντα σκηνικά» και στην συνέχεια να αναπτύξει ολόκληρα νέα συστήματα διακόσμησης, ώστε τελικά να εξερευνήσει νέους τρόπους αλληλεπίδρασης με αυτό το σκηνικό. Η «Διακήρυξη του Άμστερνταμ» των Debord και Constant Nieuwenhuys του 1958 υποστήριζε ότι η επαναδιάρθρωση της πόλης ξεκινά με την ανάπτυξη «ολοκληρωμένων σκηνικών». Το 1953, οι «Οδηγίες για μία Νέα Πολεοδομία» του Ivan Chtcheglov είχαν εισαγάγει την ιδέα της «κατασκευής καταστάσεων» μέσα από το παιχνίδι με «νέα, μεταβλητά σκηνικά». Το σκηνικό φαίνεται να επιφέρει όνειρα όπως ένα ναρκωτικό. Η αλλαγή της διακόσμησης κατασκευάζει έναν καινούργιο ονειρόκοσμο. Ένα χρόνο αργότερα, ο A.F. Concord αντέδρασε στο σπαρτιάτικο «κουτί» που παρήγαγε η γενιά του Le Corbusier: «Το σκηνικό καθορίζει χειρονομίες: θα χτίσουμε φλογερές κατοικίες.» Ο Constant ανέλαβε αυτήν την αποστολή: να αναθεωρήσει και να ξανακτίσει την αρχιτεκτονική, συλλαμβάνοντας την κατοικία σαν «ένα σκηνικό για την ζωή στο σύνολό της». Πρότεινε μία «εις βάθος μελέτη των μέσων δημιουργίας περιβαλλόντων και της ψυχολογικής επίδρασης αυτών» και επινόησε την Νέα Βαβυλώνα, τον σχεδιασμό μίας αχανούς πόλης που θα του γινόταν εμμονή από το 1956 ως το 1974. Η Νέα Βαβυλώνα δεν είναι τίποτε άλλο παρά μία αχανής μηχανή παραγωγής ξεχωριστών και διαρκώς μεταβαλλόμενων ατμοσφαιρών, μία «άπειρη ποικιλία περιβαλλόντων». Ο Debord προωθούσε ενθουσιωδώς αυτή την «πόλη-περιβάλλον», μα σύντομα την απέρριψε, μαζί με την ίδια την ιδέα του καταστασιακού αρχιτέκτονα, υποστηρίζοντας ότι η κοινωνία «έχει ξεκινήσει να διαμορφώνει περισσότερο ή λιγότερο το δικό της σκηνικό παντού». Αλλά ο Constant πάντα επέμενε πως το έργο του ήταν μόνο μία θεωρητική εικόνα ενός κόσμου του μέλλοντος, τον οποίο εκείνος, εξ ορισμού, δεν μπορούσε να φανταστεί, ενός κόσμου που θα κατασκευαζόταν από τους χρήστες του παρά από έναν αρχιτέκτονα. Η μη ελεγχόμενη ατμόσφαιρα εκτοπίζει τον αρχιτέκτονα.

Οι αρχιτέκτονες αντιμετωπίζουν αυτή την απειλή προσποιούμενοι ότι διατηρούν τον έλεγχο. Δεν έχει σημασία αν επιμένουν σε μία αισθαντική ατμόσφαιρα που αγκαλιάζει τα πάντα ή αν απαιτούν την απομάκρυνσή της. Ούτως ή άλλως, διατυπώνουν ισχυρισμούς για ό,τι συμβαίνει πέραν των ορίων των κατασκευών τους και εκεί είναι που προσπαθούν να αναλάβουν τον έλεγχο. Δεν είναι δυνατόν να είσαι αρχιτέκτονας και να μην προβαίνεις σε τέτοιους ισχυρισμούς. Η πλειονότητα της αρχιτεκτονικής ανάλυσης, είτε πρόκειται για ένα δωμάτιο, για ένα κτήριο, για ένα οικόπεδο, για μία γειτονιά, ή για μία πόλη, είναι μία μορφή «μετεωρολογίας» που επιχειρεί να καταγράψει ατμοσφαιρικά αποτελέσματα. Ακόμα και μία καθαρά οπτική ανάλυση της αρχιτεκτονικής μορφής κατασκευάζει ένα μετεωρολογικό σύστημα, που διαθέτει «οπτική ροή», δυναμικές εντάσεις κτλ. Παρομοίως, ιστορικοί της αρχιτεκτονικής δουλεύουν σκληρά για να παράγουν μία αίσθηση ατμόσφαιρας, που να περιγράφει το ιστορικό κλίμα εντός του οποίου δουλεύουν οι αρχιτέκτονες. Στο σύνολό της, η νοοτροπία του Zeitgeist είναι ατμοσφαιρική. Το geist, το πνεύμα

way, they make claims about what happens just beyond the limits of their constructions and thereby try to take control. It is not possible to be an architect and not make such a claim. Most architectural analysis, whether it be of a room, a building, a site, a neighbourhood, or a city, is a form of meteorology that attempts to monitor atmospheric effects. Even a purely visual analysis of architectural form constructs a weather system, complete with "visual flow", dynamics of intensity, etc. Likewise, architectural historians work hard to produce a sense of atmosphere, describing the historical climate within which architects work. The whole Zeitgeist mentality is atmospheric. The geist, the spirit of a historical moment, is a kind of wind that swirls around events. Modernity is such an atmosphere. When Le Corbusier condemned earlier architects for concentrating on atmosphere, his call for L' Esprit Nouveau is precisely a call for a new atmosphere. In a familiar irony, the apparent absence of decor quickly became the decor of choice.

Architects routinely deny that they are experts in producing effects. There is a general disdain for effect. Even the countless promoters of postmodern theatrics appeal to some pre-theatrical reality as a source of authenticity. Architecture is supposed to be more than a special effects department. The heart of the discipline is organised around the relentless trajectory from the initial rough lines of the pencil sketch to the final precisely calibrated lines of the inked working drawings. The abstract line on the blank paper is supposed to be without atmosphere. The discipline is based on the apparent removal of atmosphere, the clearing away of all sensuous effects by reason. When atmosphere returns, it is meant to be subordinate to reason, controlled by the line. A full set of drawings for a project may include atmospheric studies but those studies are not meant to threaten the authority of the line.

When Le Corbusier describes "How to Teach Architecture", he argues for "stenographic" line drawings "produced by a controlling mind" that simply record the position of each object. He condemns the "shimmering display of illustrations, illuminations, colours, clever stagings, that will have the effect of blinding the author no less than the observer to the realities he is dealing with". Line must dominate effect. Even sensualists draw the line. Wright gives great importance to the kind of rendering Le Corbusier condemns and his writings describe the different "sensuous effect" of each of the materials he used, but his renderings are always accompanied by precisely drawn plans. The relationship between plan and effect is highly regulated, yet cannot simply be taught. Wright opposes any formal teaching of architecture, insisting that the daily life of the exemplary architect can "create an atmosphere in which it can grow". The young designer has to "absorb" architecture "through the pores of his skin" rather than intellectually in a university. Atmospheric design is itself the product of a particular atmosphere.

There is no direct training in atmospherics in schools of architecture. It appears on no syllabus. Yet the whole educational process can be understood in terms of atmosphere, beginning with the mystification of the atmosphere of design itself-the carefully constructed

μίας ιστορικής στιγμής, είναι ένα είδος ανέμου που στροβιλίζεται γύρω από τα γεγονότα. Ο μοντερνισμός είναι μία τέτοια ατμόσφαιρα. Όταν ο Le Corbusier αποδοκίμαζε προγενέστερους αρχιτέκτονες επειδή επικεντρώνονταν στην ατμόσφαιρα, το κάλεσμά του για το L' Esprit Nouveau ήταν ακριβώς ένα κάλεσμα για μία νέα ατμόσφαιρα. Σχεδόν ειρωνικά, η εμφανής απουσία διακόσμου γρήγορα έγινε το κυρίαρχο διακοσμητικό μοντέλο.

Οι αρχιτέκτονες αρνούνται συστηματικά ότι είναι ειδικοί στην παραγωγή εφφέ. Υπάρχει μία γενικότερη αποστροφή για το εφφέ. Ακόμα και οι αναρίθμητοι υποστηρικτές της μεταμοντέρνας θεατρικότητας επικαλούνται μία προ-θεατρική πραγματικότητα ως πηγή αυθεντικότητας. Η αρχιτεκτονική υποτίθεται ότι είναι κάτι περισσότερο από ένα συνεργείο ειδικών εφφέ. Η καρδιά της αρχιτεκτονικής πειθαρχίας οργανώνεται γύρω από την επίμονη και επίπονη μετάβαση από τις αρχικές πρόχειρες γραμμές του σκίτσου με το μολύβι στις τελικές και επακριβώς βαθμονομημένες γραμμές των μελανωμένων σχεδίων εφαρμογής. Η αφηρημένη γραμμή στο άσπρο χαρτί υποτίθεται ότι δεν διαθέτει ατμόσφαιρα. Σύνολη η αρχιτεκτονική πειθαρχία οργανώνεται στη βάση μιας φαινομενικής απομάκρυνσης της ατμόσφαιρας, στην απαλλαγή από όλα τα αισθαντικά εφφέ μέσω του λόγου. Όταν η επισέρχεται ατμόσφαιρα εννοείται ότι παραμένει υποτελής του Λόγου, ότι ελέγχεται από τη γραμμή. Το σύνολο των σχεδίων για ένα έργο ενδέχεται να περιλαμβάνει και σπουδές για την ατμόσφαιρα, αλλά αυτές δεν εννοούν να απειλήσουν την εξουσία της γραμμής.

Όταν ο Le Corbusier περιγράφει «Πώς να Διδάσκεται η Αρχιτεκτονική», υποστηρίζει σχέδια «στενογραφικής» γραμμής που παράγονται «από ένα μυαλό που έχει τον έλεγχο» και απλά αποτυπώνουν την θέση κάθε αντικειμένου στον χώρο. Καταδικάζει την «απαστράπτουσα επίδειξη των εικονογραφήσεων, των φωτισμών, των χρωμάτων, των έξυπνων σκηνοθεσιών, που θα έχουν ως αποτέλεσμα να τυφλώσουν τον δημιουργό όσο και τον παρατηρητή απέναντι στις πραγματικότητες που αντιμετωπίζει». Η γραμμή πρέπει να επικρατεί του αποτελέσματος. Ακόμα και οι αισθαντικοί σχεδιάζουν τη γραμμή. Ο Wright προσδίδει μεγάλη σημασία στο είδος της εικονογράφησης που καταδικάζει ο Le Corbusier και τα γραπτά του περιγράφουν το διαφορετικό «αισθαντικό αποτέλεσμα» καθενός από τα υλικά που χρησιμοποίησε, αλλά οι εικονοποιήσεις του πάντα συνοδεύονται από σχέδια ακριβείας. Η σχέση μεταξύ σχεδίου και αποτελέσματος είναι σε μεγάλο βαθμό ρυθμιζόμενη, όμως απλά δεν διδάσκεται. Ο Wright αντιτίθεται σε οποιαδήποτε διδασκαλία της αρχιτεκτονικής ως μορφολογίασ, επιμένοντας πως η καθημερινή ζωή του υποδειγματικού αρχιτέκτονα μπορεί να «δημιουργεί μία ατμόσφαιρα εντός της οποίας μπορεί να αναπτυχθεί».

Ο νεαρός σχεδιαστής οφείλει να «απορροφήσει» αρχιτεκτονική «μέσω των πόρων του δέρματος του» και όχι διανοητικά σε ένα πανεπιστήμιο. Ο ατμοσφαιρικός σχεδιασμός είναι ο ίδιος προϊόν μίας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας. Δεν υπάρχει ευθέως εκπαίδευση στην ατμοσφαιρικότητα στις σχολές αρχιτεκτονικής. Δεν εμφανίζεται σε κανένα πρόγραμμα σπουδών. Κι όμως,

spaces around the drawing board, the jury, and so on. Schools of architecture have a unique atmosphere. The cult of the abstract line constructs its own atmosphere. It defines the dream space in which the architect works, a space in which atmospheric drawings or statements can then be tolerated as subordinate excesses. The very rejection of atmosphere constructs a particular atmosphere. Every small choice of representational technique defines an atmosphere. The techniques change with the architecture. Even the hard line genre is riddled with nuance. Those who most loudly proclaim their disdain for atmospheric effects carefully construct an atmosphere with their drawings. The atmosphere of a project can be intimated by extremely subtle deflections of drawing style. After all, a drawing is nothing but a decorative surface that exudes an atmosphere like any other surface. The viewer of the drawing is meant to experience something of the building's atmosphere. Drawings are atmosphere simulators and even the most abstract lines produce sensuous, unpredictable effects. Atmospheric effects cannot be avoided. They permeate architecture. Architecture is defined by atmosphere.

At the same time, those who embrace effect cannot approach atmosphere directly-cannot point to it, cannot teach it. Atmosphere escapes the discourse about it. By definition, it lacks definition. It is precisely that which escapes analysis. Any specific proposal for constructing atmosphere, no matter how changeable or indeterminate, is no longer atmospheric. To concentrate obsessively on the architecture of atmosphere is ultimately to evaporate the figure of the architect. Atmosphere may be the core of architecture but it is a core that cannot simply be addressed or controlled. The magical figure of the architect only survives in the apparent play between atmosphere and building, ephemeral climate and material object. Architects work hard to create the impression of such a relationship. In the end, the main effect of their discourse is the fragile illusion that architecture is more than an effect, the illusion that atmosphere can be controlled.

Mark Wigley's essay 'The architecture of Atmosphere' was first published in **Daidalos No 68**, Constructing Atmospheres, Berlin, 1998, pp 18–27

η εκπαιδευτική διαδικασία συνολικά μπορεί να γίνει κατανοητή με όρους ατμόσφαιρας, ξεκινώντας με την περιπλοκή της ατμόσφαιρας του ίδιου του σχεδιασμού – τους επιμελώς κατασκευασμένους χώρους γύρω από το σχεδιαστήριο, τις επιτροπές κ.ο.κ. Οι σχολές αρχιτεκτονικής έχουν μία μοναδική ατμόσφαιρα. Η λατρεία της αφηρημένης γραμής κατασκευάζει την δική της ατμόσφαιρα. Ορίζει τον ονειρικό χώρο μέσα στον οποίο ο αρχιτέκτονας δουλεύει, έναν χώρο μέσα στον οποίο ατμοσφαιρικά σχέδια ή επιχειρήματα μπορούν να γίνουν δεκτά ως υποδεέστερες υπερβολές. Η ίδια η απόρριψη της ατμόσφαιρας κατασκευάζει μία συγκεκριμένη ατμόσφαιρα. Η παραμικρή επιλογή αναπαραστατικής τεχνικής ορίζει μία ατμόσφαιρα. Οι τεχνικές αλλάζουν μαζί με την αρχιτεκτονική. Ακόμα και η σχολή της σκληρής γραμμής διαπερνάται από λεπτές διαφοροποίησεις. Εκείνοι που διακηρύσσουν εντονότερα την αποστροφή τους για τα ατμοσφαιρικά αποτελέσματα κατασκευάζουν επιμελώς μία ατμόσφαιρα με τα σχέδιά τους. Η ατμόσφαιρα ενός έργου μπορεί να υποδηλώνεται με εξαιρετικά λεπτές παρεκτροπές του σχεδιαστικού ύφους. Εξάλλου, ένα σχέδιο δεν είναι τίποτε άλλο παρά μία διακοσμητική επιφάνεια που εκπέμπει μία ατμόσφαιρα όπως και κάθε άλλη επιφάνεια. Ο θεατής του σχεδίου πρέπει να βιώσει κάτι από την ατμόσφαιρα του κτηρίου. Τα σχέδια είναι εξομοιωτές ατμόσφαιρας και ακόμα και οι πιο αφηρημένες γραμμές παράγουν αισθαντικά και απρόβλεπτα αποτελέσματα. Τα ατμοσφαιρικά αποτελέσματα δεν μπορούν να αποφευχθούν. Διαπερνούν την αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική ορίζεται από την ατμόσφαιρα.

Ταυτόχρονα, εκείνοι που αποδέχονται αυτή τη συνέπεια δεν μπορούν να προσεγγίσουν την ατμόσφαιρα ευθέως –δεν μπορούν να την δείξουν, δεν μπορούν να την διδάξουν. Η ατμόσφαιρα διαφεύγει του λόγου περί αυτής. Εξ ορισμού, στερείται ορισμού. Είναι ακριβώς αυτό που διαφεύγει της ανάλυσης. Οποιαδήποτε συγκεκριμένη πρόταση για την κατασκευή ατμόσφαιρας, όσο μεταβλητή ή ακαθόριστη κι αν είναι, δεν είναι πλέον ατμοσφαιρική. Να συγκεντρώνεσαι εμμενώς στην αρχιτεκτονική της ατμόσφαιρας σημαίνει τελικά να εξαϋλώνεις την φιγούρα του αρχιτέκτονα. Η ατμόσφαιρα μπορεί να είναι ο πυρήνας της αρχιτεκτονικής αλλά είναι ένας πυρήνας προς τον οποίο δεν μπορεί κανείς να στραφεί -ή να τον ελέγξει. Η μαγική φιγούρα του αρχιτέκτονα επιβιώνει μόνο μέσα στο φαινομενικό παιχνίδι μεταξύ ατμόσφαιρας και κτηρίου, εφήμερου κλίματος και υλικού αντικειμένου. Οι αρχιτέκτονες δουλεύουν σκληρά για να δημιουργήσουν την εντύπωση μία τέτοιας σχέσης. Στο τέλος, το κύριο αποτέλεσμα του λόγου τους είναι η εύθραυστη ψευδαίσθηση ότι η αρχιτεκτονική είναι περισσότερο από ένα αποτέλεσμα, η ψευδαίσθηση ότι η ατμόσφαιρα μπορεί να ελεγχθεί.

Το κείμενο του Mark Wigley 'The architecture of Atmosphere' πρωτοδημοσιεύτηκε στο **Daidalos No 68**, Constructing Atmospheres, Berlin, 1998, σσ. 18–27.

Dorian Wiszniewski

Αρχιτέκτων, Λέκτορας, University of Edinburgh

Πέραν της αρχιτεκτονικής: Η Αρχιτεκτονική και το άυλο

1

«Πρέπει κατά τη γνώμη μου να εκκινήσουμε διακρίνοντας εκείνο που πάντοτε είναι και ποτέ δε γίγνεται από εκείνο που πάντοτε γίγνεται αλλά ποτέ δεν είναι»[1].

Ο Πλάτων παραθέτει μία συζήτηση ανάμεσα στον Τίμαιο και τον Σωκράτη. Ο Τίμαιος προβαίνει σε μία δήλωση προς την οποία ο Σωκράτης είναι σύμφωνος. Η διάκριση ανάμεσα στο μεταβλητό και το αμετάβλητο είναι ένα διάγραμμα που όχι μόνο συνεχίζει να προκαλεί σύχυση στη φιλοσοφία και την αρχιτεκτονική, στην προτασιακή τους μορφή, αλλά επιπλέον συνεχίζει να προσφέρει ενόραση για τις δυνατότητες της αλληλεπίδρασής μας με τον κόσμο. Η καθημερινή εμπειρία μας μέσα στον κόσμο μπορεί αβίαστα να περιγραφεί με όρους αλλαγής και μη αλλαγής –τουλάχιστον κατά το φαίνεσθαι. Η εμπειρία της πόλης είναι μία εμπλοκή σε περίπλοκες και χρονικά οριοθετημένες σχέσεις ανάμεσα στην ανάπτυξη και την αποσύνθεση, την κίνηση και τη σταθερότητα. Οι άνθρωποι ανέκαθεν έρχονταν και παρέρχονταν και θα συνεχίσουν να έρχονται και να παρέρχονται από έναν κόσμο με δυνάμεις και εποχιακή κλίμακα που αναπόφευκτα βρίσκεται σε τριβή με την ανθρώπινη ύπαρξη και την προοδευτική μετάβαση στις ατελείς εγγραφές του τεχνήματος, του θραύσματος ή του ιστορικού ίχνους.

Ακολουθούμε, λοιπόν, τον Πλάτωνα ούτως ώστε να οριοθετήσουμε το μεταβλητό ως προς το αμετάβλητο και το συγκεκριμένο ως προς το καθολικό, ακολουθούμε απλώς το ρεύμα ή μήπως επαναβεβαιώνουμε ένα κίνημα, όπως οφείλουμε να κάνουμε, ως προς τη δυνατότητα της συναλλαγής μεταξύ των διαφορετικών χρονικών πλαισίων της ζωής; Πώς μας βοηθούν οι νέες τεχνολογίες να συμμετάσχουμε σε αυτή την συναλλαγή; Πώς συντελούν οι νέες τεχνολογίες στην προαγωγή ή και την ανάσχεση της εν λόγω συναλλαγής; Είναι τα παγκόσμια συστήματα των GPS (Global Positioning Systems) και οι λοιπές συσκευές ψηφιακής χωρικής καταγραφής μηχανισμοί που επικαλούνται το αμετάβλητο ούτως ώστε να εν-τοπίσουν και να προσδώσουν επιπλέον στερεότητα σε εδαφικές αξιώσεις και στην καθολική σταθερότητα; Ή μήπως καθίστανται εργαλεία για τους συγγραφείς ρομαντικών αφηγημάτων και τους πολιτικούς –τους θιασώτες του μεταβλητού- που βλέπουν το εφήμερο, το ατμοσφαιρικό, το άμεσο, το βιωματικό, το αισθησιακό και το φαινομενικό ως αναπόσπαστες ενέργειες της ύπαρξης και σε αντιδιαστολή είτε προς τη μεταφυσική είτε προς τις μεγάλες αφηγήσεις; Ή μήπως μπορούν οι επιδέξιοι χρήστες να διαβλέψουν στα εικονικά αυτά μέσα νέες ευκαιρίες για αναζήτηση δεξιοτεχνικής επάρκειας και, συνεπώς, για περαιτέρω προώθηση του γίγνεσθαι;

2 - 3

Τί είναι το άυλο και μπορεί άραγε αυτό να προωθήσει το γίγνεσθαι; Προφανώς οι υλιστές θα απέρριπταν

1. Plato, **Timaeus and Critias**, Penguin Books, London, 1977,σ.40.

Dorian Wiszniewski

Architect, Senior Lecturer at the University of Edinburgh

Beyond architecture: Architecture and immateriality

1

"We must in my opinion begin by distinguishing between that which always is and never becomes from that which is always becoming but never is."[1]

Plato records a conversation between Timaeus and Socrates. Timaeus makes a statement, to which Socrates agrees. The division between the mutable and immutable is a diagram that not only continues to perplex philosophy and architecture, taken propositionally, it also continues to provide wisdom for how we might yet interface with the world. Our ordinary experience in the world can easily be described in terms of some things changing and some things appearing not to change. Our experience of the city is an entanglement in multiple time-frame relationships between growth and decay and movement and fixity. People have always come and gone and will continue to come and go across a world with forces and epochal scale that inevitably abrades human existence and progression to the incomplete registers of artefact, fragment or historical trace.

Do we follow Plato's lead to direct the mutable towards the immutable and the specific to the universal, do we just go with the flow, or do we reassert a movement, as we must do, but toward the potentiality in exchange between the different time-frames of life? How do our new technologies help us participate in this exchange? How are the new technologies implicated in either facilitating or foreclosing this exchange? Are global positioning systems (GPS) and other digital spatial recording devices employed by the inflexible to lock down and give further rigidity to territorial claims and universal fixity? Or, do they become tools for the romancers or politicians of the mutable that see the ephemeral, the atmospheric, the immediate, the experiential, the sensational and the phenomenal as agencies for existence and against either metaphysics or metanarratives? Or, can skilful operators see these virtual means as providers of new virtuosity and, therefore, further means for facilitating further becoming?

2 - 3

What is the immaterial and can it facilitate further becoming? Clearly materialists would reject the very claim that there is anything immaterial. It is a paradoxical claim; if something is immaterial it is nothing. However, spanning the materialist and existentialist to metaphysical spectrum, there are three ways of considering the possibility of the immaterial in architecture: first, that which is other than material; second, invoking the Platonic division, that which is other than sensible, the intelligible; and third, that which focuses less on the categorical material aspects of the sensible to focus more on the very actions of existence in the sensible realm of the world. The first version of immateriality can be understood to take its point of departure, either as a considered turn or an apparent intuitive or ideological

1. Plato, **Timaeus and Critias**, Penguin Books, London, 1977, p.40.

τον ισχυρισμό ότι υπάρχει ο,τιδήποτε άυλο. Είναι ένας παράδοξος ισχυρισμός· αν κάτι είναι άυλο τότε δεν είναι τίποτα. Ωστόσο, εκτείνοντας το υλιστικό και υπαρξιακό στο μεταφυσικό φάσμα, υπάρχουν τρεις τρόποι θεώρησης της δυνατότητας του άυλου στην αρχιτεκτονική: πρώτον, εκείνο που είναι άλλον ως προς το υλικό· δεύτερον, μέσω επίκλησης της πλατωνικής διάκρισης, εκείνο που είναι άλλον ως προς το αισθητό, το νοητό· και τρίτον, εκείνο που εστιάζει λιγότερο στις κατηγορικές, υλικές πτυχές του αισθητού ούτως ώστε να αναδείξει τις καθεαυτές δράσεις της ύπαρξης στη σφαίρα του αισθητού κόσμου.

Η πρώτη εκδοχή του άυλου μπορεί να θεωρηθεί ότι αντλεί την καταγωγή της, είτε ως προμελετημένη στροφή είτε ως πρόδηλο διαισθητικό ή ιδεολογικό χρέος, από τον Αριστοτέλη – στον ίδιο ή και σε μεγαλύτερο βαθμό σε σχέση με τον Πλάτωνα. Η διαπλοκή της αρχιτεκτονικής με την επιστημονική σκέψη και την αριστοτέλεια αιτιότητα[2] διερευνά τη σχέση ανάμεσα σε μορφή, λειτουργία, τεχνολογία και υλικό. Το άυλο, συνεπώς, θα μπορούσε να ιδωθεί ως εκείνο που εξυψώνει το υλικό προς όφελος του καθενός ή ως συνδυασμός των υπόλοιπων αιτιακών μηχανισμών. Ο Φορμαλισμός, ο Λειτουργισμός και ο Τεχνολογισμός κατανοούνται συνήθως ως αρχιτεκτονικές προτεραιότητες, προνόμια και πρακτικές. Όσοι ρέπουν περισσότερο προς την υλικότητα της αρχιτεκτονικής θα απέρριπταν αυτόν τον τύπο του άυλου. Θα προτιμούσαν μία αλληλεπίδραση και μία «αμοιβαιότητα»[3] ανάμεσα σε μορφή, λειτουργία, τεχνολογία και υλικό, συχνά ανυψώνοντας την υλική έκφραση ως το καθεαυτό υπαρξιακό τους έμβλημα.

Ο δεύτερος τρόπος θεώρησης του άυλου στην αρχιτεκτονική υπόκειται στη δική του διαίρεση. Ως επίκληση του νοητού μπορεί να στρέφεται προς ιδεολογικές θέσεις, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα την αρχιτεκτονική ενός πουριστικού, αρχετυπικού ή τυπολογικού χαρακτήρα.

Ωστόσο, το άυλο μπορεί επιπλέον να παριστάνει το παιχνίδι της σκέψης ανάμεσα σε «εκείνο που σκεπτόμαστε και εκείνο που δεν σκεπτόμαστε»[4] που ενοποιεί το αισθητό με το νοητό κομμάτι της αρχιτεκτονικής εγείροντας το ερώτημα της απουσίας (άυλο) εντός των συνθηκών της παρουσίας (υλικότητα). Αυτός είναι ο πιο περίπλοκος σχηματισμός του άυλου καθώς λειτουργεί ανάμεσα στη μεταφυσική και την οντολογία της παρουσίας. Παρόλο που είναι συζητήσιμο εάν ο Peter Eisenman, για παράδειγμα, επιδεικνύει μία πλήρη κατανόηση της υλικότητας, ο εν λόγω αρχιτέκτονας ισχυρίζεται (μέσω της Rosalind Krauss) ότι η αρχιτεκτονική παρέχει τις ειδικές συνθήκες και το πεδίο δράσης για την εξαντλητική διερεύνηση της «μεταφυσικής της παρουσίας»[5].

Ο τρίτος τρόπος θεώρησης του άυλου συχνά εντοπίζεται στη διαχωριστική ζώνη ανάμεσα σε ιδεαλιστές και υλιστές. Αντιστέκεται στην αναπαραστασιακή σημασία του ιδεαλισμού και παρακάμπτει τους περιορισμούς του

2. Aristotle, Book II, **Physics**, μτφ. W. Charlton, Clarendon Aristotle Series, Oxford University Press, New York, 1985, σσ.28-31. **3.** Heidegger Martin, The Question Concerning Technology. **4.** Deleuze, cinema 2, σσ.167-168, όπως αναφέρεται από την Grosz, Elizabeth, **Architecture from The Outside**, Essays on Virtual and Real Space, MIT Press, Cambridge Mass, 2001,σελ.66 n.16 **5.** Eisenman Peter, **Digital Scrambler, From Index to Codex, in Written Into the Void, Selected Writings**, 1990-2004, Yale University Press, New Haven, 2007, σσ.133-150.

compulsion, from Aristotle rather than or as well as Plato. Architecture's complicity with scientific reasoning and Aristotelian causality[2] plays out the relation between form, function, technology and material. The immaterial, then, could be said to be that which sublimates material in favour of any one or combination of the remaining causal mechanisms. Formalism, Functionalism and Technologism are commonly understood architectural priorities, privileges and practices. Those more inclined towards the materiality of architecture would deny this type of immateriality. They would rather an interplay and "reciprocal indebtedness"[3] between form, function, technology and material, quite frequently raising material expression as their own existentialist emblem.

The second way of considering immateriality in architecture has its own division. As an invocation of the intelligible it can point toward ideological positions, most obvious of all being paradigmatic architecture of Purist, archetypal or typological character. However, immateriality can also stand for the play of thought, between "the thought and the unthought",[4] that unites the sensibility and intelligibility of architecture by placing the question of absence (immateriality) into the conditions of presence (materiality). This is the most complex formation of immateriality because it works between the metaphysics and ontology of presence. Although it is arguable whether Peter Eisenman, for example, plays out a particularly full understanding of materiality, he makes the claim for architecture (via Rosalind Krauss) that it provides the special circumstances and locus for playing out the "metaphysics of presence".[5]

The third way of considering immateriality is frequently caught up in the standoff between the idealists and the materialists. It resists the representational significance of idealism and sheds the fetters of formalist, functionalist, technologist and materialist scientism to focus on action. The claim of the appeal to such immateriality is in fact a move towards materiality, but hopeful of a more authentic, participatory and involved architectural experience. Rather than designing from the historical categorical imperatives derived from understandings of the outer world, the inner world of the body drives, directs and expresses the processes of architecture by calling upon its full compliment of qualitative proprioceptors including imaginative, visual, acoustic, olfactory, oral and haptic senses.

4

Architecture and its means, be they old or new technologies, can attempt to steer a course through all three ways of considering immateriality. However, to do so requires an appreciation of the "thickness" and "elasticity"[6] of the present that contains all traces of the past and yet which orients and moves optimistically towards a future. To attempt to enter such thickness can be too much for some, but to chart and provide the means

2. Aristotle, Book II, **Physics**, translated by W. Charlton, Clarendon Aristotle Series, Oxford University Press, New York, 1985, pp.28-31. **3.** Heidegger Martin, The Question Concerning Technology. **4.** Deleuze, cinema 2, pp.167-168, as quoted by Grosz, Elizabeth, **Architecture from The Outside**, Essays on Virtual and Real Space, MIT Press, Cambridge Mass, 2001, p.66 n.16. **5.** Eisenman Peter, **Digital Scrambler**, From Index to Codex, in Written Into the Void, Selected Writings, 1990-2004, Yale University Press, New Haven, pp.133-150. **6.** Bergson Henri, Philosophical Intuition, in Henri Bergson, Key Writings, Continuum, London and New York, p.247.

Φορμαλιστικού, του Λειτουργιστικού, του Τεχνολογικού και του Υλιστικού επιστημονισμού ούτως ώστε να επικεντρωθεί στη δράση. Η επίκληση αυτού του τύπου του άυλου είναι στην πράξη μία παραχώρηση στην υλικότητα, η οποία ωστόσο γίνεται υπό την προοπτική μίας πιο αυθεντικής, συμμετοχικής και βιωματικής αρχιτεκτονικής εμπειρίας. Αντί να σχεδιάζει με γνώμονα τις ιστορικές κατηγορικές προσταγές που απορρέουν από τις κατανοήσεις του εξωτερικού κόσμου, ο εσωτερικός κόσμος του σώματος οδηγεί, κατευθύνει και εκφράζει τις διαδικασίες της αρχιτεκτονικής αξιώνοντας την απόλυτη ικανοποίηση των αποδεκτών του συμπεριλαμβανομένων των φαντασιακών, των οπτικών, των ακουστικών, των οσφρητικών, των γευστικών και των απτικών συνιστώσεων της εμπειρίας.

4

Η αρχιτεκτονική και τα μέσα της -παλαιές ή νεότερες τεχνολογίες- είναι σε θέση να χαράξουν μία πορεία δια μέσου και των τριών τρόπων θεώρησης του άυλου. Ωστόσο, αυτό απαιτεί μία εκτίμηση της «στρώσης» και της «ελαστικότητας»[6] του παρόντος που, αφενός, περιλαμβάνει όλα τα ίχνη του παρελθόντος και, αφετέρου, προσανατολίζεται και αναζητεί με αισιοδοξία προς ένα μέλλον. Η πρόσβαση σε μία τέτοια στρώση ενδεχομένως να ακούγεται υπερβολική σε κάποιους, ωστόσο η χαρτογράφηση και η παροχή των μέσων πλοήγησης δια μέσου μίας τέτοιας στρώσης είναι αναγκαία δράση για όσους επιθυμούν να αδράξουν και να κοινωνήσουν το ευεργέτημα του κόσμου. Οι ποιητές και οι καλλιτέχνες ανέκαθεν χρησιμοποιούσαν όσα μέσα διέθεταν για τέτοιους σκοπούς.

5 - 6

Η ποίηση έχει αποκληθεί οντολογικός δείκτης[7].
Η αρχιτεκτονική μπορεί να ιδωθεί ως μία ποιητική δραστηριότητα. Επιπλέον, η αρχιτεκτονική δείχνει/ταξινομεί. Η κατάδειξη και ταξινόμηση είναι ένας τρόπος προώθησης του ποιητικού, καλλιτεχνικού και αρχιτεκτονικού σχεδίου προς μία ανώτερη κατανόηση της «αγνής παρουσίας»[8], μίας παρουσίας που είναι μείγμα παρουσίας και απουσίας, υλικού και άυλου. Πώς μπορεί να δείξει και πώς δείχνει η αρχιτεκτονική; Ο Gilles Deleuze κατά την ανάγνωση και αναδιατύπωση των θεμάτων μελέτης του Foucault προτείνει ότι υπάρχει μία σύνδεση ανάμεσα στο έργο του αρχειοθέτη, του χαρτογράφου και του δημιουργικού συγγραφέα[9]. Στην αρχιτεκτονική τη θέση του συγγραφέα καταλαμβάνει ο αρχιτέκτονας. Η Τάξη των Πραγμάτων, μία ανάλυση του Foucault, προτείνει και επιδεικνύει την τάση των πραγμάτων, των έργων και της γλώσσας να σχηματίζονται σε συμφωνία με τις συμβατικές κατηγορίες που τα προϋποθέτουν. Ο αρχειοθέτης, ο χαρτογράφος, ο συγγραφέας και ο αρχιτέκτονας που κινούνται εντός των συμβάσεων ωθούνται στην αναπαραγωγή των συμβατικών μοντέλων της τοπικότητας. Αντί απλώς να ακολουθεί και να αναπαράγει τις επιστημολογικές ή εγκυκλοπαιδικές συμβάσεις ο Foucault, αναζωογονημένος από τον Deleuze, βλέπει τις δυνατότητες των μεταβατικών και χωρίς συνέχεια και συνέπεια γλωσσών

6. Bergson Henri, 2002 **Philosophical Intuition**, in Henri Bergson, Key Writings, Continuum, London and New York, σελ.247. **7.** Ponge Francis, Le parti pris des choses. **8.** Eisenman Peter, **Digital Scrambler, From Index to Codex, in Written Into the Void, Selected Writings**, 1990-2004, Yale University Press, New Haven, 2007, σελ.134. **9.** Deleuze Gilles, 1999, **Foucault**, ed. Seán Hand, Continuum, London, σσ.3-38.

for navigating through such thickness is the necessary action for those who wish to open up and share the bounty of the world. Poets and artists throughout time have used whatever means at their disposal for such purposes.

5 - 6

Poetry has been called an ontological index[7]. Architecture may be considered poetic. Architecture also indexes.
The index is one way of moving the poetic, artistic and architectural project towards a greater understanding of "pure presence"[8], a presence of presence and absence, of the material and immaterial. How does, how can, architecture index? Gilles Deleuze, in his reading and re-articulation of the themes studied by Foucault, draws a connection between the work of the archivist, the cartographer and the creative writer[9]. Architecture substitutes the architect for writer. The Order of Things, under analysis by Foucault, illustrates the tendency for things, works, and language to be formed in accordance with the conventional categories that presuppose them. The conventional archivist, cartographer, author and architect are implicated in reproducing conventional models of territoriality. Rather than simply follow and reproduce epistemological or encyclopaedic conventions, Foucault, given extra vim by Deleuze, would rather see the possibilities for the transient and discursive languages that arise in the everyday not only to effect change but also "to express mutation"[10], mutation is not considered pejorative but rather the very condition that we all find ourselves in and perhaps, then, the more appropriate subject for the registration processes devised by the new archivist and cartographer. This is a directive towards the mutable.

Theories of the flâneur, flâneuse and the motility of flâneurie have been developed from bourgeois Paris of 1900, but given critical capacity by Walter Benjamin [11] and radical impetus post 1968 by the Situationists as a mode of dérive's "locomotion without a goal". The flâneur and flâneuse have privileged positions. They can simultaneously be part of the crowd of the city but apart from it, "jostled" in its feverish turmoil but with sufficient "elbow room" to make their own way, simultaneously in place and "out of place"[12]. An appeal or inducement toward flâneurie, then, is to prise a modern individual away from their passive and uncritical role as merely spectators of the spectacular and invite them into "a world of pleasures to win, and nothing to lose but boredom". [13]

Therefore, the architectural overlap between new cartography and flâneurie invites the user of architecture, conventional or otherwise, into the process of exchange between the mutable and immutable and the enriched conversation about place, be it simply topical or considered utopia, atopia, heterotopia or dystopia; thereby, not only can a user discover the pleasures of the world in a specific city, but by taking a lead and extending

7. Ponge Francis, Le parti pris des choses. **8.** Eisenman Peter, 2007, **Digital Scrambler, From Index to Codex, in Written Into the Void, Selected Writings**, 1990-2004, Yale University Press, New Haven, p.134. **9.** Deleuze Gilles, 1999, **Foucault**, ed. Seán Hand, Continuum, London, pp.3-38. **10.** Deleuze Gilles, 1999, **Foucault**, ed. Seán Hand, Continuum, London, p.13. **11.** Benjamin Walter, 1993, **On Some Motifs in Baudelaire, in Illuminations**, ed. Hannah Arendt, Fontana Press, London, pp.152-196. **12.** Benjamin Walter, 1993, **On Some Motifs in Baudelaire, in Illuminations**, ed. Hannah Arendt, Fontana Press, London, p.169. **13.** Plant Sadie, 1992, **The Most Radical Gesture, The Situationist International in a Post Modern Age**, Routledge, London, p.38.

που αναδύονται στην καθημερινότητα όχι μόνο για να επηρεάσουν την αλλαγή αλλά και για να 'εκφράσουν την μετάλλαξη'[10]. η μετάλλαξη όχι μόνο δε θεωρείται ότι επιφέρει κάποιου είδους έκπτωση, αλλά κατανοείται ως η κατ'εξοχήν συνθήκη στην οποία είμαστε όλοι υποκείμενοι και, ως εκ τούτου, ίσως αποτελεί το καταλληλότερο θέμα για τις διαδικασίες καταγραφής που επιτελούνται από τον αρχειοθέτη και το χαρτογράφο. Αυτή είναι μία κατευθυντήρια οδηγία με προσανατολισμό το μεταβλητό.

Θεωρίες περί του πλάνητα (flâneur, flâneuse) και την κινητικότητα της περιπλάνησης (flâneurie) είχαν ήδη αναπτυχθεί από την αστική τάξη του Παρισιού του 1900, ανέμεναν, όμως, τον Walter Benjamin[11] για να τους προσδώσει κριτική δυναμική και τους Καταστασιακούς για να τις προωθήσουν ριζοσπαστικά μετά το 1968 με την μορφή της dérive, μιας 'μετακίνησης χωρίς σκοπό'. Ο flâneur και η flâneuse κατέχουν προνομιακή θέση. Μπορούν να είναι ταυτόχρονα μέρος του πλήθους της πόλης αλλά πέρα από αυτό, μολονότι κι εκείνοι 'συνωστίζονται' μέσα στον πυρετώδη αναβρασμό, διαθέτουν αρκετό χώρο για ελεύθερη κίνηση ώστε να διαγράφουν τη δική τους πορεία, ταυτόχρονα εντός και 'εκτός τόπου' [12]. Μία επίκληση της flâneurie, λοιπόν, δηλώνει θαυμασμό προς ένα σύγχρονο άτομο που βρίσκεται πολύ μακριά από τον παθητικό, μη-κριτικό ρόλο του απλού θεατή του θεαματικού, καθώς και πρόσκλησή του σε 'έναν κόσμο όπου οι απολαύσεις αναμένουν για να κατακτηθούν και όπου το μόνο που μπορεί να χαθεί είναι η ανία'[13].

Ως εκ τούτου, η αρχιτεκτονική επικάλυψη ανάμεσα στη νέα χαρτογραφία και τη flâneurie προσκαλεί τον χρήστη της αρχιτεκτονικής, συμβατικό ή μη, στη διαδικασία ανταλλαγής ανάμεσα στο μεταβλητό και το αμετάβλητο και στην εμπλουτισμένη συζήτηση σχετικά με τον τόπο, είτε αυτός αναφέρεται με τη συνήθη του σημασία είτε αυτός είναι ουτοπία, ατοπία, ετεροτοπία ή δυστοπία· με αυτόν τον τρόπο όχι μόνο μπορεί ένας χρήστης να ανακαλύψει όλες τις απολαύσεις του κόσμου σε μία συγκεκριμένη πόλη, αλλά επιπλέον μέσω της ανάληψης πρωτοβουλιών και της προέκτασης των -στερούμενων συνέχειας και συνοχής- ταξινομικών και χαρτογραφικών διαδικασιών εντός του κόσμου μπορεί ενδεχομένως να επεκτείνει την καταδεκτικότητά του προς τους άλλους.

7 - 9

Όσοι είναι εξοικειωμένοι με την αρχιτεκτονική πρακτική είναι επίσης εξοικειωμένοι με τις εμπειρικές της παραδόσεις. Η αρχιτεκτονική ερευνά, μετρά, καταγράφει, ορίζει κλίμακες και αναπαριστά. Το γεγονός ότι μετρά τις τρεις διαστάσεις του χώρου είναι κοινός τόπος.
Το γεγονός ότι μετρά και αναπαριστά το χρόνο, μία τέταρτη διάσταση, είναι κάτι λιγότερο κοινότοπο. Το επιτυγχάνει αυτό με απλό τρόπο αλλά και με μεγαλύτερη πολυπλοκότητα. Το μόνιμο και το εφήμερο συναντώνται συχνά στην αρχιτεκτονική και βρίσκουν την έκφρασή τους είτε με συμπαγή είτε με πιο ανάλαφρα υλικά και μορφές. Η αρχιτεκτονική γίνεται με το χρόνο. Σε κάποιο

10. Benjamin Walter, 1993, **On Some Motifs in Baudelaire, in Illuminations**, ed. Hannah Arendt, Fontana Press, London, σσ.152-196. **11.** Benjamin Walter, 1993, **On Some Motifs in Baudelaire, in Illuminations**, ed. Hannah Arendt, Fontana Press, London, σελ.169. **12.** Plant Sadie, 1992, **The Most Radical Gesture, The Situationist International in a Post Modern Age**, Routledge, London, σελ.38. **13.** Plant Sadie, 1992, **The Most Radical Gesture, The Situationist International in a Post Modern Age**, Routledge, London, σελ.38.

the discursive, indexing and cartographic processes into the world for themselves they can perhaps, in turn, also extend the courtesy for others.

7 - 9

All those familiar with architectural practice are also familiar with its empirical traditions. Architecture surveys, measures, records, scales and represents.
That it measures the three dimensions of space is quite common knowledge. That it measures and represents time, a fourth dimension, is less commonly understood. It does this simply but also with greater complexity. The permanent and temporary are frequent correspondents in architecture and have their expressions in either robust or delicate materials and forms. Architecture is made to time. To a certain extent it also resists time, or at least the destructive forces of time, but time inevitably takes its toll and makes its marks on architecture. Frequently architecture accounts for these marks, allowing the sun, wind and rain to contribute directly to the correspondence between the robust and delicate to enrich architectural experience over the time of moments, days, weeks, months, seasons, years and epochs.

In Heidegger's essay on a late poem by Hölderlin[14] he discusses what it is to be both poetic and to dwell. It is as though Heidegger has written the essay specifically with architects in mind. He is critical of the lack of poetry in dwelling, both in terms of how little poetry there is in life and how little poetry goes into making things for life. But seemingly, Holderlin's poem, through Heidegger, aligns the poetic with the empirical. Holderlin's point is simple but twofold. It qualifies the empirical by making the poetic the subject of its measure but also qualifies the poetic by making measurement central to its operations. Heidegger suggests, "Because man is, in his enduring the dimension, his being must now and again be measured out." He goes on to say that, "poetry is this measure-taking."[15]

Therefore, that architecture attempts to account for the poetic measure of things, harnesses all technologies available to it and devises measuring techniques that may seem at first to be of a dimension beyond their traditions, should not be as surprising as it seems to be to many. That time is as complicated as past, present and future but only ever experienced as present, and that architects should attempt to make the experience of place in the present whilst somehow accounting for so much time (and the other dimensions, including sonic identity and sonic alterity[16]) in a specific place, should at least be appreciated, if not fully understood, as an enriching experience.

14. Heidegger Martin, 1971, **"...poetically Man Dwells..."**, in Poetry, Language, Thought, trans Albert Hofstadter, Harper and Row, New York, p.211-227. **15.** Heidegger Martin, 1971, **"...poetically Man Dwells..."**, in Poetry, Language, Thought, trans Albert Hofstadter, Harper and Row, New York, p.221. **16.** Although it is possible that Ianis Xenakis can be identified with modern Greek experiments into the sonic and architectural dimensions, it is also for sure that for some his work represents 'other' than what can be recognised as either Greek or music, poetry, art or culture. Therefore, the question of sonic identity would confront the same issues of the mutable and immutable and, therefore, would be as perplexed and polyphonic, perhaps beautifully so, as any question into cultural identity.

βαθμό αντιστέκεται στον χρόνο ή τουλάχιστον στις καταστρεπτικές δυνάμεις του χρόνου, αλλά ο χρόνος αναπόφευκτα αφήνει τα σημάδια του στην αρχιτεκτονική. Συχνά η αρχιτεκτονική συνυπολογίζει τα σημάδια αυτά, επιτρέποντας στον ήλιο, τον αέρα και τη βροχή να συνεισφέρουν άμεσα στην αντιστοιχία ανάμεσα στο συμπαγές και το ανάλαφρο ούτως ώστε να εμπλουτίσουν την αρχιτεκτονική εμπειρία στον καμβά του χρόνου των στιγμών, των ημερών, των εβδομάδων, των μηνών, των εποχών, των ετών και των περιόδων.

Στο δοκίμιο του σχετικά με ένα ύστερο ποίημα του Hölderlin[14] ο Heidegger αναζητά τι σημαίνει να είσαι ποιητικός και να κατοικείς ταυτόχρονα. Είναι σαν να έγραψε το δοκίμιο έχοντας ειδικά τους αρχιτέκτονες στο νού του. Παρουσιάζεται επικριτικός όσον αφορά την έλλειψη ποίησης στο κατοικείν- τόσο για το πόσο λίγη ποίηση υπάρχει στη ζωή όσο και για το πόσο λίγη ποίηση συνοδεύει την κατασκευή πραγμάτων για τη ζωή. Ωστόσο φαινομενικά το ποίημα του Hölderlin μέσω του Heiddeger τοποθετεί στο ίδιο επίπεδο το ποιητικό με το εμπειρικό. Ο στόχος του Hölderlin είναι απλός αλλά διττός. Πιστοποιεί το εμπειρικό καθιστώντας το ποιητικό αντικείμενο του μέτρου του, αλλά επιπλέον πιστοποιεί και το ποιητικό καθιστώντας τη μέτρηση κεντρική για τις λειτουργίες του. Ο Heidegger προτείνει «Επειδή ο άνθρωπος είναι, ενόσω υπομένει τη διάσταση, το είναι του πρέπει τώρα και κατ'επανάληψη να καταμετρηθεί μέσω της θέσπισης μέτρων». Συνεχίζει λέγοντας ότι «η ποίηση είναι αυτή η μετροληψία».[15]

Συνεπώς το γεγονός ότι η αρχιτεκτονική επιχειρεί να εκθέσει ένα ποιητικό μέτρο των πραγμάτων, τιθασεύει όλες τις διαθέσιμες σε αυτήν τεχνολογίες και επινοεί μετρητικές τεχνικές που μπορεί στην αρχή να φαίνονται να ανήκουν σε μία διάσταση εκτός των παραδόσεών τους δε θα έπρεπε να προκαλεί την εντύπωση που προκαλεί σε πολλούς. Το γεγονός ότι ο χρόνος είναι τόσο περίπλοκος όσο το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον αλλά πάντοτε βιούμενος ως παρόν και το γεγονός ότι οι αρχιτέκτονες θα έπρεπε να επιχειρούν να σχηματοποιήσουν την εμπειρία του τόπου στο παρόν ενώ είναι ταυτόχρονα υπόλογοι για τόσο πολύ χρόνο (και τις άλλες διαστάσεις, συμπεριλαμβανομένης της ηχητικής ταυτότητας και της ηχητικής ετερότητας[16]) σε ένα συγκεκριμένο τόπο, θα έπρεπε τουλάχιστον να εκτιμάται, αν όχι να κατανοείται πλήρως ως κάτι που συντελεί στον εμπλουτισμό της εμπειρίας.

Μετάφραση: Φώτης Κοτσαλίδης

14. Heidegger Martin, 1971, "**...poetically Man Dwells...**", στο Poetry, Language, Thought, μτφ. Albert Hofstadter, Harper and Row, New York, σσ.211-227. **15.** Heidegger Martin, 1971, "**...poetically Man Dwells...**", στο Poetry, Language, Thought, μτφ. Albert Hofstadter, Harper and Row, New York, σελ.221. **16.** Παρά το γεγονός ότι είναι δυνατόν να ταυτισθεί ο Ιάννης Ξενάκης με τους σύγχρονους ελληνικούς πειραματισμούς σε ηχητικές και αρχιτεκτονικές διαστάσεις, είναι, ωστόσο, βέβαιο ότι για κάποιους το έργο του παριστάνει κάτι 'άλλο' απ' ό,τι μπορεί να αναγνωρισθεί είτε ως ελληνικό είτε ως μουσική, ποίηση, τέχνη ή πολιτισμός. Ως εκ τούτου το ερώτημα περί ηχητικής ταυτότητας θα αντιμετώπιζε τα ίδια ζητήματα του μεταβλητού και του αμετάβλητου και, κατά συνέπεια, θα ήταν εξίσου περίπλοκο και πολυφωνικό -και εδώ ίσως έγκειται και η γοητεία του- όσο και οποιοδήποτε ερώτημα περί πολιτιστικής ταυτότητας.

Ir.dr. Leslie Kavanaugh

TU Delft

Ένα μέρος να σταθείς

«Ακόμα και ο ίδιος ο χώρος, όταν πουθενά δεν μπορείς να καθίσεις, Δύει, όπως δύει ένα αστέρι στον αιθέρα του, στον κρύο ουρανό του, Όμως και μόνο επειδή υπάρχουν παπούτσια και το πόδι τα φορά, Κάποια επιφάνεια πάντα θα είναι εκεί, ένα μέρος να σταθείς, Ένα κομμάτι ξερής γης...
... Η ίδια η ζωή είναι μία παραλλαγή του χρόνου».

από το Νανούρισμα του Cape Cod του Joseph Brodsky[1]

Στο σύντομο αυτό δοκίμιο, επιθυμώ απλά να επεξηγήσω ένα μικρό χωρίο από την Φαινομενολογία της Αντίληψης του Maurice Merleau-Ponty. Λέω «απλά», χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι και απλό, καθώς στις λίγες αυτές προτάσεις συμπυκνώνεται ολόκληρη η προβληματική της οντολογίας του χώρου και του χρόνου – τόσο ιστορικά και φαινομενολογικά, όσο και στη μοναδικότητα της σύλληψης του χώρου και του χρόνου από τον Merleau-Ponty - σε μορφή περίληψης. Στο σημαντικό αυτό χωρίο, επιτελείται μία ριζική απομάκρυνση από την κληρονομιά των παραδόσεων του χώρου και του χρόνου: συγκεκριμένα, της Πλατωνικής, της Αριστοτελικής, της Καντιανής, της Καρτεσιανής, ακόμα και της Λαϊμπνιτσιανής. Επιπρόσθετα, μολονότι ο Merleau-Ponty ακολουθεί πιστά στα χνάρια της φαινομενολογίας του Edmund Husserl, στην πραγματικότητα η θέση του μπορεί να θεωρηθεί ότι συγγενεύει περισσότερο με αυτήν του δασκάλου του Husserl, Franz Brentano.

«Δεδομένου ότι έχω ένα σώμα μέσω του οποίου δρω μέσα στον κόσμο, ο χώρος και ο χρόνος δεν είναι για εμένα, μία συλλογή από γειτονικά σημεία ούτε ένας απεριόριστος αριθμός σχέσεων που συνθέτει η συνείδησή μου περιλαμβάνοντας μέσα του και το σώμα μου. Δεν είμαι στον χώρο και στον χρόνο, ούτε συλλαμβάνω τον χώρο και τον χρόνο· ανήκω σε αυτούς, το σώμα μου συνδυάζεται μαζί τους και τους συμπεριλαμβάνει. Η εμβέλεια αυτής της συμπερίληψης είναι το μέτρο της ίδιας μου της ύπαρξης· αλλά σε καμία περίπτωση δεν μπορεί αυτή να περιλαμβάνει τα πάντα. Ο χώρος και ο χρόνος τους οποίους ενοικώ είναι πάντοτε με τους διαφορετικούς τους τρόπους απροσδιόριστοι ορίζοντες οι οποίοι περιέχουν και άλλες οπτικές γωνίες. Η σύνθεση τόσο του χρόνου όσο και του χώρου είναι ένα καθήκον που πάντα πρέπει να επιτελείται εκ νέου».[2]

Παρ' όλα αυτά, οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως οι αρχαίοι Έλληνες δεν διέθεταν την έννοια του «χώρου» ως τέτοιου.[3] Αντίθετα, ο τόπος είναι ένας συγκεκριμένος χωρικός προσδιορισμός, που αποδίδει ξεχωριστή ύπαρξη σε μία συγκεκριμένη οντότητα. Πιο συγκεκριμένα, για τον Αριστοτέλη ο χώρος δεν ήταν άπειρος, αλλά περιορισμένος από τις θεϊκές ουράνιες σφαίρες. Στη συζήτηση για τον χώρο/τόπο και τον χρόνο, γεγονός είναι

1. Brodsky Joseph, 2000, **Collected Poems in English** (New York: Farrar, Straus and Giroux) σελ.124. **2.** Merleau-Ponty Maurice, 1994, **Phenomenology of Perception** (London: Routledge) σελ.140. Μετάφραση από το Γαλλικό πρωτότυπο Phénoménolgie de la Perception (1962) του Colin Simth. **3.** Πβ. Lang Helen S.; 1992, **Aristotle's Physics and Its Medieval Varieties** (Albany: SUNY Press).
Η Πλατωνική χώρα μεταφράζεται επίσης ως «χώρος», αλλά πρόκειται για ένα σύνθετο τρίτο γένος μεταξύ είναι και γίγνεσθαι στον Τίμαιο του Πλάτωνα.

Ir.dr. Leslie Kavanaugh

TU Delft

A place to stand

"Even space itself, where there is nowhere to sit down, Declines, like a star in its ether, its cold sky,
Yet just because shoes exist and the foot is shod
Some surface will always be there, some place to stand,
A portion of dry land.....
...Life itself is a variety of time".

from Lullaby of Cape Cod by Joseph Brodsky[1]

In this short essay, I simply wish to explicate a short passage from Maurice Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception. Simply, but not simple, for in these few sentences lies the entire problematic of the ontology of space and time – historically, phenomenologically, and in the singularity of Merleau-Ponty's conception of space and time - appears in a summary form. In this important passage, a departure is radically made from the inherited traditions of space and time; namely, the Platonic, Aristotelian, Kantian, Cartesian, and even the Leibnizian. Further, even though Mearleau-Ponty follows closely upon the heels of the phenomenology of Edmund Husserl, in fact his position can be considered to be closer to that of the teacher of Husserl, Franz Brentano.

"In so far as I have a body through which I act in the world, space and time are not, for me, a collection of adjacent points nor are they a limitless number of relations synthesized by my consciousness, and into which it draws my body. I am not in space and time, nor do I conceive space and time; I belong to them, my body combines with them and includes them. The scope of this inclusion is the measure of that of my existence; but in any case it can never be all-embracing. The space and time which I inhabit are always in their different ways indeterminate horizons which contain other points of view. The synthesis of both time and space is a task that always has to be performed afresh".[2]

Although, it must be said, the ancient Greeks had no term for "space" as such.[3] Rather, topos is a specific determination of "place", individuated to the existence of a specific entity. For Aristotle particularly, space was not infinite, rather bounded by the divine heavenly spheres. In speaking about space/place and time, the fact is that there are various determinations of these terms historically, some more comprehensive than others, yet a unified conception is not possible. Consequently, in German, "an einem Ort [at a location] and in einem Raum [in a space],[4] would not immediately correspond to the Greek topos for a conception of infinitely expanded space (and therefore of "being in space"), and is not in fact thinkable in the ancient Greek system of physics. Importantly, also, is the non-symmetric nature of space and time; as ontological

1. Brodsky Joseph, 2000, **Collected Poems in English** ((New York: Farrar, Straus and Giroux) p.124. **2.** Merleau-Ponty Maurice, 1994, **Phenomenology of Perception** (London: Routledge) p.140. Translation from the French Phénoménolgie de la Perception (1962) by Colin Simth. **3.** cf. Lang Helen S., 1992, **Aristotle's Physics and Its Medieval Varieties** (Albany: SUNY Press). Also, the Platonic term, chora, is translated as "space", but is a complex third genus between being and becoming in Plato's Timaeus. **4.** Brentano Franz, 1988, P**hilosophical Investigations on Space, Time, and the Continuum**, translated by Barry Smith (London: Croom Helm) p.156.

πως ιστορικά υπάρχουν ποικίλοι προσδιορισμοί αυτών των όρων, με κάποιους να είναι σαφώς περισσότερο περιεκτικοί από άλλους, παραμένει όμως αδύνατη μία ενοποιημένη σύλληψή τους. Συνεπώς, τα Γερμανικά «an einem Ort» [σε μία τοποθεσία] και «in einem Raum» [σε ένα χώρο],[4] δεν θα αντιστοιχούσαν ευθέως με το Ελληνικό τόπος προκειμένου να δηλώσουν την σύλληψη ενός απείρως εκτατού χώρου (και μέσω αυτού ενός «είναι μέσα στον χώρο»), καθώς κάτι τέτοιο θα ήταν στην πραγματικότητα αδιανόητο για το σύστημα της αρχαίας ελληνικής Φυσικής. Πολύ σημαντική είναι, επίσης, η μη-συμμετρική φύση του χώρου και του χρόνου· ως οντολογικές κατηγορίες έχουν διαφορετικές δομές. Μολονότι για τον Αριστοτέλη, ο τόπος και ο χρόνος ανήκουν στα διάφορα συνεχή των φαινομένων, μαζί με το μέγεθος, το άπειρο, το γένος κτλ. ο χώρος και ο χρόνος δεν είναι ισοδύναμοι. Ο χρόνος είναι ένα σύνορο μεταξύ αυτού που παρήλθε και αυτού που πρόκειται να έλθει· ενώ ο τόπος είναι το άμεσο περιβάλλον μας. Συνεπώς, ακόμη και στον Αριστοτέλη, το σώμα αποκτά σημασία ως ο τόπος από τον οποίο εκκινεί ο τόπος.

Παρ' όλα αυτά, ο Merleau-Ponty κατάφερε στην δική του προσέγγιση για τον χώρο και τον χρόνο να παρέχει μία περιγραφή που αποφεύγει τις παγίδες προγενέστερων εγχειρημάτων, συμπεριλαμβανομένων και αυτών που συνάντησε ακόμη και ο ιδρυτής της φαινομενολογίας, Franz Brentano. Το μεγάλο εμπόδιο για οποιαδήποτε συστηματική περιγραφή θα είναι πάντα η ανομοιότητα όχι μόνο μεταξύ του φυσικοσωματικού και του ψυχικού (με τους όρους του Brentano) αλλά και εκείνη μεταξύ του συνεχούς και του διακριτού (με τους όρους του Αριστοτέλη). Υπάρχει δηλαδή μία ασυμμετρία μεταξύ του τρόπου με τον οποίο βιώνουμε τον χώρο, του τρόπου με τον οποίο φτιάχνουμε φαινομενολογικές συνέχειες στον χώρο και στο χρόνο (του τρόπου με τον οποίο ο κόσμος «σχηματίζει ένα ενιαίο σύνολο») και του τρόπου με τον οποίο κατανοούμε το φαινομενικό μέσω μαθηματικών περιγραφών (τόσο Ευκλείδειων όσο και μη-Ευκλείδειων). Όμως με την μετατόπιση στην οποία προβαίνει ο Merleau-Ponty για να τοποθετήσει στέρεα το σώμα – όχι ως υποκείμενο, αλλά ως μία απαραίτητη σύνθεση συνειδητότητας, συναίσθησης και αντίληψης – το σώμα δεν αποτελεί «μόνο μία εμπειρία του σώματός μου, αλλά μία εμπειρία του σώματός-μου-εν-τω-κόσμω»[5]. Και ακριβώς με βάση αυτή την ενσωμάτωση μέσα στον κόσμο, περιγράφει ο Merleau-Ponty το γεγονός πως «δεν είμαι μέσα στον χώρο και τον χρόνο»· αλλά «τους ανήκω», «τους ενοικώ». Είμαι εδώ, ανήκοντας σε έναν κόσμο ο οποίος δεν είναι διαχωρισμένος ή οντολογικά διαφορετικός από εμένα· ολοκληρώνομαι, ενώνομαι, διαμένω.

Για τον Merleau-Ponty, το σώμα μου δεν είναι κάτι που βρίσκεται έξω από τον χώρο και τον χρόνο, όπως ένας Θεός των σχολαστικών στον απόλυτο χώρο και χρόνο· αλλά κάτι που βρίσκεται στέρεα μέσα σε ένα σύστημα σχέσεων ενσωματωμένων στον κόσμο σε μία συγκεκριμένη υπαρξιακή περιοχή. «Αν το υποκείμενο είναι μέσα σε μία κατάσταση» [υποστηρίζει] «ακόμα κι αν το ίδιο δεν είναι τίποτα παραπάνω από μία πιθανότητα καταστάσεων, τούτο συμβαίνει επειδή επιβάλλει τη

4. Brentano Franz, 1988, **Philosophical Investigations on Space, Time, and the Continuum**, μετάφραση: Barry Smith (London: Croom Helm) σελ.156.
5. Merleau-Ponty, **Phenomenology**, ο.π., σελ.141.

categories they have different structures. Although for Aristotle, place and time belong to the various phenomenal continua, along with magnitude, infinity, generation, etc., place and time are not equivalent. Time is a border between what has passed and what is yet to come; whilst place is the immediate surrounding of environment. Therefore, even in Aristotle, the body is important as the place from which place begins.

Nevertheless, Merleau-Ponty was able in his account of space and time, to give an account that avoids the pitfalls of earlier accounts, even those of the founder of phenomenology, Franz Brentano. The major obstacle to any systematic account will always be the disparity not only between the physical and the psychic (in Brentano's terms), but also between the continuous and discrete (in Aristotle's terms). This will say, that there exists an incommensurablity between how we experience space, how we make phenomenological continuities in space and time (how the world "hangs together"), and how we get a grasp on the phenomenal through mathematical descriptions (both Euclidean, and non-Euclidean). Yet with the move in which Merleau-Ponty firmly positions the body - not as subject, but as a necessary synthesis of consciousness, sensation, and perception - the body is "not only an experience of my body, but an experience of my body-in-the-world".[5] And precisely this embeddedness in the world, is where Merleau-Ponty describes the fact that "I am not in space and time"; rather "I belong to them", "I inhabit them". I am here, belonging to a world that is not separate or ontologically different from me, completing, coalescing, abiding.

For Merleau-Ponty, my body is not something outside of space and time, like a Scholastic God in absolute space and time; rather, firmly in a system of relations embedded in the world, in a specific existential location. "If the subject is in a situation," [he argues] "even if he is no more than a possibility of situations, this is because he forces his ipseity into reality only by actually being a body, and entering the world through that body".[6] Just as for Aristotle, the soul is not only in the body, but the body is necessary as the vehicle of the soul, as the means of sensation, perception, and intellection. Further than any positing of any concept of "intentionality", whereby perception of a world is always already the perception of a world, the world in relation to the body's point of view is also the only access to that world is through the body – through this specific body that is mine, and my experience of the world in actuality. Therefore, Merleau-Ponty says: rather, "to be a body is to be tied to a certain world;...<u>our body is not primarily in space: it is of it</u>".[7]

Most notably, Merleau-Ponty positions his philosophical inquiry precisely in the middle of the "'Self-other-things".[8] In contrast to the origins of phenomenology, both Brentano and Husserl, phenomenology cannot be reduced to a transcendental epoché, an inner world, or Brentano's "intentional in-existence", which still distinguishes the mental from the physical by its lack of extension. Rather, phenomenology is incisively the nexus, or coalescence, between consciousness, perception, and our bodily

5. Merleau-Ponty, **Phenomenology**, op cit, p.141. **6.** ibid, p.408. **7.** ibid, p.148. my emphasis. **8.** ibid, p.57.

δήλωσή του στην πραγματικότητα μόνο με το να είναι τελικά ένα σώμα και να εισέρχεται στον κόσμο ακριβώς μέσω αυτού του σώματος».[6] Όπως και για τον Αριστοτέλη, η ψυχή δεν βρίσκεται μόνο μέσα στο σώμα αλλά το σώμα είναι απαραίτητο ως όχημα για την ψυχή, ως το μέσο συναίσθησης, αντίληψης και διάνοιας. Διατηρώντας απόσταση από οποιαδήποτε έννοια «αποβλεπτικότητας», κατά την οποία αντίληψη ενός κόσμου είναι πάντοτε ήδη η αντίληψη ενός κόσμου, ο Merleau-Ponty υποστηρίζει ότι ο κόσμος σε σχέση με την οπτική γωνία του σώματος αποτελεί και τη μοναδική πρόσβαση σε αυτό τον κόσμο μέσω του σώματος – μέσω του συγκεκριμένου σώματος που είναι δικό μου και της δικής μου εμπειρίας της πραγματικότητας του κόσμου. Γι' αυτό και δηλώνει: «να είσαι σε ένα σώμα σημαίνει να συνδέεσαι με ένα συγκεκριμένο κόσμο· ... <u>το σώμα μας δεν βρίσκεται πρωταρχικά μέσα στον χώρο: είναι μέρος του</u>».[7]

Άξιο προσοχής είναι και το γεγονός πως ο Merleau-Ponty τοποθετεί την φιλοσοφική του έρευνα ακριβώς στο μέσο του «Εαυτού-άλλων-πραγμάτων».[8] Σε αντίθεση με τις απαρχές της φαινομενολογίας, τόσο εκείνης του Brentano όσο και αυτής του Husserl, η φαινομενολογία δεν μπορεί να ανάγεται σε μία υπερβατική εποχή, σε έναν εσωτερικό κόσμο, ή στο «αποβλεπτικό μέσα-στην-ύπαρξη» του Brentano, το οποίο ακόμη διαχωρίζει το νοητικό από το σωματικό καθώς δεν διαθέτει έκταση. Αντίθετα, η φαινομενολογία είναι ξεκάθαρα ο δεσμός ή ο συνασπισμός μεταξύ της συνειδητότητας, της αντίληψης και της σωματικής μας εμπειρίας του κόσμου. Για τον Merleau-Ponty, τόσο η συνειδητότητα όσο και η ύπαρξη ενοποιούνται σε ένα, «... η εμπειρία του χώρου διαπλέκεται... με όλους τους άλλους τρόπους της εμπειρίας και όλα τα άλλα ψυχικά δεδομένα».[9] Εδώ δεν υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ νοητικού και φυσικο-σωματικού κόσμου «γιατί να είσαι στην κατάσταση του «έχεις συνείδηση» δεν είναι εδώ τίποτε άλλο από το «να-είσαι-σε...» ('être à...')... Κρατούμε τον χρόνο στην ολότητά του και είμαστε παρόντες στους εαυτούς μας επειδή είμαστε παρόντες στον κόσμο».[10]

Συνεπώς, είμαι πάντα στο κέντρο του κόσμου που αντιλαμβάνομαι με το σώμα μου, όχι ως το σημείο Ο της Καρτεσιανής γεωμετρίας, αλλά ως η τοποθεσία της ύπαρξής μου. Ο προσανατολισμός μου έρχεται πριν τις Καντιανές προσταγές του αριστερού δεξιόχειρα, πάνω-κάτω, μπρός-πίσω... το «είμαι εδώ» βρίσκεται πριν από όλα αυτά. Πράγματι, όπως και στον Αριστοτέλη, οι προσδιορισμοί της τοποθεσίας αποτελούν το πρώτο άμεσο περιβάλλον, γι' αυτό «εγώ» δεν είμαι ανεξάρτητος από το περιβάλλον μου. Είμαι ολοκληρωτικά αγκυροβολημένος στον κόσμο· έχω ένα μέρος να σταθώ· είμαι «... ριζωμένος σε μία συγκεκριμένη επικράτεια και συνδεδεμένος με ένα κόσμο».[11]

Ο Merleau-Ponty αξιωματικοποιεί την αρχή της Umweltintentionalität, κατά την οποία το σώμα ζει αναχωρώντας από το παρόν προς ένα πιθανό μέλλον, φέροντας πάντα μαζί του το παρελθόν. Όμως, η οπτική αντίληψη και η κινητικότητα επιτελούν τις σημαντικότερες λειτουργίες για τη δημιουργία επαφής

6. ό.π., σελ.408. **7.** ό.π., σελ.148. η υπογράμμιση δική μου **8.** ό.π., σελ.57.
9. ό.π., σελ.286-7. Παρατίθεται από τον Fischer; Zur Klinik und Psychologie des Raumerlebens (Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie (1932-33): 70.
10. ό.π., σελ.424. **11.** ό.π., σελ.279.

experience of the world. For Merleau-Ponty, both consciousness and existence are unified into one, "....the experience of space is interwoven...with all the other modes of experience and all the other psychic data."[9] Here there is no split between the mental and physical worlds, "because to be 'to be conscious' is here nothing but 'to-be-at...' ('être à...'),... .We hold time in its entirety, and we are present to ourselves because we are present to the world."[10] Consequently, I am always the center of the world that I perceive with my body, not as the zero point of Cartesian geometry, but as the location of my existence. My orientation comes before Kantian determinations of left-right handedness, up-down, forward-backward... the "I am here" is before. Indeed, just as with Aristotle, determinations of location are the first immediate surrounding' therefore, "I" am not independent from my environment. I am fully anchored in the world; I have a place to stand; "...rooted in a certain domain, and geared to a world."[11]

Merleau-Ponty postulates the concept of "Umweltintentionalität", where the body lives forward from the present into a possible future, bringing always the past with it. In perception, however, visual perception and motility have the most important functions in making contact and establishing its presence in the world. In the attempt to eradicate the ontological gap, philosophy moved to the interior, whereby the inquiry then settled upon the problem of representation and intersubjectivity. This move, albeit necessary, is the work of the neophyte according to Merleau-Ponty, whereby the subject and the object are made to intersect in some manner. Yet, this move could not have foreseen the difficulty in rooting out the phenomenal in preference to the interior representation of phenomena. "Nothing is more difficult", says Merleau-Ponty, "than to know precisely what we see".[12]

The only critique that can be lodged against Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception, and other texts included in the volumes The Visible and the Invisible,[13] and The Primacy of Perception (especially the essay, "The Eye and the Mind"), is the hegemony of the visual in his account of sensual perception.[14] The strength of Merleau-Ponty's account consists in his concept of the "chiasm",[15] the intertwining, which describes the way the body is "caught up in things", simultaneously being seen and seeing, touching and being touched by the world.[16] Yet, he falls into the same trap as many philosophers since the seventeenth century; namely, the reduction of the immaterial (or soul-ness) of the human being to thought, and a limited scope of sensual perception being only sight, and in Merleau-Ponty's case, also the haptic sense. In contrast, the view of Aristotle was that the psuché, de anima, the soul, was a rich and integrated entity that included the functions of not only the intellect, but also feeling, sensation, perception, intuition, judgement,

9. ibid, p.286-7. Citation of Fischer; Zur Klinik und Psychologie des Raumerlebens (Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie (1932-33): 70. **10.** ibid, p.424. **11.** ibid, p.279. **12.** ibid, p.58. emphasis in the original. **13.** Merleau-Ponty, Maurice; The Visible and the Invisible (Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1968). **14.** Indeed, the turn away from philosophy's propensity to configure itself with visual analogies was a mark of Contemporary philosophy's critique of Modernism. See Jay, Martin; Downcast Eyes; The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought (Berkeley, CA: University of California Press, 1994). **15.** Merleau-Ponty; The Visible and the Invisible pp.130-155. **16.** Merleau-Ponty; The Primacy of Perception pp. 162-163.

και την εδραίωση της παρουσίας της αντίληψης μέσα στον κόσμο. Στην προσπάθεια να εξαλείψει το οντολογικό κενό, η φιλοσοφία στράφηκε προς το εσωτερικό, οπότε και η έρευνα εναποτέθηκε στο πρόβλημα της αναπαράστασης και της διυποκειμενικότητας. Αυτή η μετατόπιση, μολονότι απαραίτητη, είναι δουλειά του νεοφώτιστου σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, καθώς το υποκείμενο και το αντικείμενο αναγκάζονται να διασταυρωθούν με κάποιο τρόπο. Αυτή η μετατόπιση, όμως, δε θα μπορούσε να έχει προβλέψει τη δυσκολία να ξεριζωθεί το φαινομενικό προς χάριν της εσωτερικής αναπαράστασης των φαινομένων. «Τίποτα δεν είναι δυσκολότερο», λέει ο Merleau-Ponty, «από το να ξέρουμε ακριβώς αυτό που βλέπουμε».[12]

Η μόνη κριτική που μπορεί να ασκήσει κανείς στην Φαινομενολογία της Αντίληψης του Merleau-Ponty καθώς και σε άλλα κείμενά του που περιλαμβάνονται στους τόμους Το Ορατό και το Αόρατο[13] και Η Πρωτοκαθεδρία της Αντίληψης (και ειδικά το δοκίμιο «Το Μάτι και ο Νούς») είναι η ηγεμονία του οπτικού στην περιγραφή του της αισθητηριακής αντίληψης.[14] Η ισχύς της περιγραφής του Merleau-Ponty έγκειται στην αρχή του «χιάσματος»,[15] στη διαπλοκή που περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο το σώμα «πιάνεται μέσα στα πράγματα», ενώ ταυτόχρονα βλέπει και βλέπεται, αγγίζει και αγγίζεται από τον κόσμο.[16] Όμως, πέφτει στην ίδια παγίδα όπως και πολλοί φιλόσοφοι μετά τον δέκατο έβδομο αιώνα· δηλαδή, την αναγωγή του άυλου (του ά-ψυχου) του ανθρώπινου όντος στην σκέψη, και μία οπτική της αισθητηριακής αντίληψης περιορισμένης μόνο στην όραση – και στην αίσθηση της αφής στην περίπτωση του Merleau-Ponty. Αντίθετα, η οπτική του Αριστοτέλη ήταν ότι η ψυχή, de anima, ήταν μία πλούσια και ολοκληρωμένη οντότητα που περιελάμβανε τις λειτουργίες όχι μόνο της διάνοιας, αλλά επίσης των αισθήσεων, των εντυπώσεων, της αντίληψης, της διαίσθησης, της κρίσης, της αίσθησης του χώρου και της συνέχειας στον χρόνο, των δυνάμεων της διάκρισης, καθώς επίσης και της «κοινής λογικής» που είναι μία ικανότητα «κοινή»· επρόκειτο δηλαδή για την ενότητα που δένει όλους τους νόες/ψυχές μαζί. Δε χρειάζεται να προσθέσουμε πως η σύγχρονη αντίληψη του νου είναι μία θλιβερά πτωχευμένη και αναιμική εκδοχή των δυνατοτήτων της ανθρώπινης εμπειρίας.

Όμως, ο Merleau-Ponty υποστηρίζει σθεναρά ότι τα πράγματα μέσα στον κόσμο «... και το σώμα μου είναι φτιαγμένα από το ίδιο υλικό».[17] Τώρα μπορούμε να ξανακοιτάξουμε το χωρίο από το οποίο ξεκινήσαμε όπου ο Merleau-Ponty δηλώνει: «Ανήκω σε αυτά, το σώμα μου συνδυάζεται μαζί τους και τα περιλαμβάνει».[18]

Έτσι είμαστε στέρεα εδραιωμένοι στον χώρο και τον χρόνο σε ολόκληρο το αισθητηριακό τους φάσμα· έτσι είμαστε αναπόφευκτα παγιδευμένοι ακριβώς στην ίδια οντολογική δομή που υποστυλώνει όλες τις σχέσεις μεταξύ εαυτού-άλλων-πραγμάτων. Έτσι μολονότι η κίνηση της φαινομενολογίας να ενώσει το υποκείμενο

spatial sensibility and continuity in time, powers of discrimination, as well as "common sense" which is a faculty that is "common"; i.e., the unity that binds all minds/souls together. Needless to say, our contemporary notion of the mind is a sadly impoverished and anemic version of the possibilities of human experience.

Yet Merleau-Ponty strongly argues that the things in the world "...and my body are made of the same stuff".[17] Now we can look again to the passage from which we started wherein Merleau-Ponty states: "I belong to them, my body combines with them and includes them".[18]

Thus we are firmly grounded in space and time in its full sensual range; thus we are inevitably caught in the very same ontological structure underlying all relationships between self-other-things. So although the move in phenomenology to unite the subject and the object was a fruitful one, the "intention" was not separate consciousness from the object of consciousness. Indeed, we live in the world, as "lived", as "already-there", with others. We are completely in relationship with the world as a lived experience. As a consequence, the location from which we live the world, is not that of absolute space and time, not a mathematical point from which all is measured, but the place from which I am related to all that I can perceive from my point-of-view that interlinks with what I observe that others perceive, as "...a deliberate taking up of a position; it is the background from which all acts stand out, and is presupposed by them.....there is no inner man, man is in the world, and only in the world does he know himself".[19] Not only is the world there before me – not as an object to be perceived and thought – but there to be lived-through and experienced, my body is the crucial vehicle through which I understand the relations between things and myself, and the whole of my world through my point-of-view. Our body is with things. The place where I stand upon the earth is the point from which I experience the world as a "primordial horizon".

12. ό.π., σελ. 58. η υπογράμμιση από το πρωτότυπο. **13.** Merleau-Ponty Maurice, **The Visible and the Invisible** (Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1968). **14.** Πράγματι, η απομάκρυνση από την τάση της φιλοσοφίας να διαμορφώνεται με βάση οπτικές αναλογίες αποτέλεσε σημείο της κριτικής που άσκησε η σύγχρονη φιλοσοφία στον Μοντερνισμό. Βλ. Jay, Martin, Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought (Berkeley, CA: University of California Press, 1994). **15.** Merleau-Ponty, **The Visible and the Invisible** σελ.130-155. **16.** Merleau-Ponty, **The Primacy of Perception** σελ.162-163. **17.** ό.π., σελ.164. **18.** Merleau-Ponty, Phenomenology, ο.π., σελ.140.

17. ibid, p.164. **18.** Merleau-Ponty, **Phenomenology**, op cit, p.140. **19.** ibid, p.xi.

και το αντικείμενο υπήρξε γόνιμη, η «απόβλέψη» δεν αποτελούσε μία ξεχωριστή συνείδηση από το αντικείμενο της συνείδησης. Πράγματι, ζούμε τον κόσμο, ως «βιωμένο», ως «ήδη-εκεί» μαζί με τους άλλους. Είμαστε σε μία ολοκληρωτική σχέση με τον κόσμο ως βιωμένη εμπειρία. Συνεπώς, η τοποθεσία από την οποία βιώνουμε τον κόσμο δεν είναι εκείνη του απόλυτου χώρου και χρόνου, δεν είναι ένα μαθηματικό σημείο από το οποίο τα πάντα καθίστανται μετρήσιμα, αλλά ο τόπος από τον οποίο σχετίζομαι με όλα αυτά και μπορώ να αντιλαμβάνομαι από την δική μου οπτική γωνία η οποία διασυνδέεται με ό,τι παρατηρώ πως αντιλαμβάνονται οι άλλοι, όπως «...την εμπρόθετη κατάληψη μίας θέσης· αποτελεί το υπόβαθρο έναντι του οποίου όλες οι δράσεις ξεχωρίζουν και το οποίο εκείνες προϋποθέτουν... ο άνθρωπος δε μπορεί να υπάρξει μόνο σε αναφορές προς την εσωτερικότητα του, ο άνθρωπος είναι μέσα στον κόσμο και μόνο μέσα στον κόσμο γνωρίζει τον εαυτό του».[19] Ο κόσμος δεν είναι μόνο εκεί πριν από εμένα – όχι ως αντικείμενο για μελέτη και κατανόηση – αλλά είναι εκεί για να βιωθεί διά της ζώσης· το σώμα μου είναι το κρίσιμο όχημα μέσω του οποίου κατανοώ τις σχέσεις μεταξύ των πραγμάτων και του εαυτού μου και το όλον του κόσμου μου μέσω της δικής μου οπτικής γωνίας. Το σώμα μας είναι με τα πράγματα. Ο τόπος στον οποίο στέκομαι πάνω στη γη είναι το σημείο από το οποίο βιώνω τον κόσμο ως «πρωτογενή ορίζοντα».

19. ό.π., σελ.xi.

Stephen Cairns

Αρχιτέκτων, Επικεφαλής Αρχιτεκτονικής Σχολής,
University of Edinburgh, Λέκτορας

Η δια-πλοκή της αρχιτεκτονικής

Τυγχάνει να γράφω αυτές τις γραμμές απολαμβάνοντας τις ανέσεις ενός κλιματιζόμενου δωματίου ξενοδοχείου στη Τζακάρτα. Όταν αποτολμώ να βγω έξω στη γειτονιά, έρχομαι αντιμέτωπος με τον πυκνό και υγρό τροπικό αέρα – η Τζακάρτα είναι μόνο λίγες μοίρες νότια του Ισημερινού. Διερωτώμαι πώς θα συγκρινόταν αυτός ο αέρας με την πυκνή ρύπανση, την σκόνη και τον θόρυβο, με τον αέρα της Αθήνας. Χωρίς να έχω ποτέ επισκεφθεί αυτή την πόλη φαντάζομαι ότι οι συνθήκες θα είναι συγκρίσιμες. Πιθανόν στην Αθήνα να μην έχει τοση υγρασία όταν κάνει ζέστη. Πιθανόν η κυκλοφορία των τροχοφόρων να είναι λιγότερο χαοτική (μολονότι ανακαλώ Έλληνες φίλους να περιγράφουν την μοναδική πυκνότητα του κυκλοφοριακού φόρτου της Αθήνας). Διερωτώμαι αν στην Αθήνα το φως διαθλάται μέσα από την πυκνή ατμόσφαιρα με τον ίδιο περίπου τρόπο, όπως συμβαίνει εδώ, και αν ο αέρας μεταφέρει με τον ίδιο τρόπο τον θόρυβο των αυτοκινήτων, των μοτοσικλετών, των λεωφορείων και φορτηγών, όπως αυτά συνωστίζονται καθημερινά μέσα στους δρόμους της πόλης.

Το περίφημο δοκίμιο του Merleau-Ponty «Η Δια-πλοκή: το Χίασμα» – το τελευταίο και ημιτελές κεφάλαιο του βιβλίου του *Το ορατό και το αόρατο* (1968) – θα μπορούσε να διαβαστεί ως ένας στοχασμός πάνω στην πυκνότητα, το υγρό κολλώδες και το εύρος των αστικών ατμοσφαιρών. Το ευρύτερο φαινομενολογικό πρόγραμμα στο οποίο αυτό το δοκίμιο επιζητούσε να συνεισφέρει ήταν αφιερωμένο στην ανατροπή της «φυσικής στάσης» που τείνουμε να κρατάμε όσον αφορά στην αισθαντική αντίληψη του κόσμου. Αντί να θεωρούμε τα αντικείμενα γύρω μας σαν ένα τελικό σημείο σκόπευσης του βλέμματός μας, όπως μας έχει κάνει να πιστεύουμε η φυσική μας στάση, ο Merleau-Ponty είδε αυτά τα αντικείμενα σαν τα ίδια να μας οδηγούν προς αυτά, σαν αυτά να αποζητούν την ανατένιση μας και την σωματική εμπλοκή μας με τον κόσμο. «Οφείλουμε να απορρίψουμε», επέμενε, «τις υποθέσεις του παρελθόντος που τοποθετούν το σώμα μέσα στον κόσμο και τον βλέποντα μέσα στο σώμα ή αντιστρόφως, τον κόσμο και το σώμα μέσα στον βλέποντα ωσάν μέσα σε ένα κουτί» (Merleau-Ponty 1968). Μάλλον συμμετέχουμε μέσα στον κόσμο διαμέσου ενός είδους «αμοιβαίας διείσδυσης», μιας «συγγένειας» και «δια-πλοκής». Ο Merleau-Ponty δίνει το παράδειγμα του να δίνεις χειραψία, και του πώς αυτό προκαλεί ένα είδος περίεργης φαντασίωσης κατα την οποία ο αγγιζόμενος αισθάνεται ότι αγγίζει - το σώμα που αισθάνεται είναι επίσης το σώμα που γίνεται αισθητό. Θεωρεί ότι σε αυτή την σχέση εισερχόμαστε σε ένα πεδίο που συμπήγνυται μεταξύ του κόσμου των αντικειμένων και του κόσμου των υποκειμένων. Ούτε το ένα ούτε το άλλο τώρα, αλλά το μεταξύ τους διάστημα λειτουργεί ως ένα είδος μέσου για την αισθητική αντίληψη του κόσμου. Αυτή η περιπλοκή εγκαθιστά έναν διαπλεκόμενο χώρο ή «χίασμα» στον οποίο εμείς και ο κόσμος προσδιορίζονται αμοιβαία.

Ο Juhaani Pallaasma, προσφέρει ίσως την πλέον γνωστή αρχιτεκτονική ερμηνεία αυτού του συνόλου ιδεών.

Stephen Cairns

Architect, Head of Architecture,
University of Edinburgh, Senior Lecturer

Architecture's intertwining

I happen to be writing this in the air-conditioned comfort of a hotel room in Jakarta. When I venture outside into the neighbourhood, I am confronted with the thick and clinging tropical air – Jakarta is only a few degrees South of the equator. Dense with pollution, dust and noise, I wonder how the air of Athens compares. Having never visited that city I speculate that conditions are comparable. Perhaps the heat is drier in Athens. Perhaps the traffic is less chaotic (although I immediately recall Greek friends describing the unique intensity of Athens' traffic). I ask myself whether, in Athens, the light is refracted through the thickened atmosphere in quite the same way as it is here, and how the air carries the noise of the cars, motor-bikes, buses, and trucks that must jostle in the city's streets each day?

Merleau-Ponty's famous essay "The Intertwining: the Chiasm" – the last and incomplete chapter of his book *The Visible and the Invisible* (1968) – could be read as a reflection on the thickness, clinginess and density of urban atmospheres. The broader phenomenological project to which this essay sought to contribute was dedicated to undoing the "natural attitude" we tend to hold regarding our sensory perception of the world. Rather than regarding the objects around us as an end-point of our gaze, as the natural attitude would have us believe, Merleau-Ponty saw those objects as drawing us to them, as soliciting our gaze and our bodily engagement with the world. "We have to reject", he insisted, "the age-old assumptions that put the body in the world and the seer in the body, or, conversely, the world and the body in the seer as in a box" (Merleau-Ponty 1968). Rather, we participate in the world through a kind of "reciprocal insertion", a "kinship" and "intertwining" with the world. He gives the example of shaking one's own hand and how this provokes a kind of uncanniness in which the touched is felt touching – the body sensed is also the body sentient. He suggests that in this relationship we are pulled into a field that coagulates between the world of objects and subjects. Neither one nor the other now, the space between operates as a kind of medium for the sensuous perception of the world. This complication sets up a cross-hatched space, or 'chiasm', in which the we and our world are mutually defining.

Juhani Pallasmaa offers perhaps the best known architectural interpretation of this set of ideas. For him, Merleau-Ponty's essay is a call for an architecture that is materially enriched and that registers wear-and-tear of use and the passage of time. In his widely read book, *The Eyes of the Skin* (2005), Pallasmaa calls for new tactility in architecture, "a strengthened sense of materiality and hapticity, texture and weight, density of space and materialised light". The figure of the chiasm has been given material expression by architect Steven Holl in his design for the Museum of Contemporary Art in Helsinki. The building, configured around two intersecting axes, "like two hands which enclose themselves in each other", is even called the 'Kiasma'. These architectural

Σύμφωνα με αυτόν, το δοκίμιο του Merleau-Ponty είναι ένα κάλεσμα για μια αρχιτεκτονική που είναι υλικά εμπλουτισμένη και που καταγράφει την φθορά και τα ρήγματα της χρήσης και του περάσματος του χρόνου. Στο πολυδιαβασμένο βιβλίο του *The eyes of the skin* (2005), ο Pallasmaa ενθαρρύνει μια νέα ψηλάφηση στην αρχιτεκτονική, «μια ενδυναμωμένη αίσθηση της υλικότητας και του αγγίζειν, της υφής και του βάρους, της πυκνότητας του χώρου, των διαστημάτων και του υλοποιούμενου φωτός». Η μορφή του χιάσματος έλαβε υλική έκφραση από τον αρχιτέκτονα Steven Holl στο σχέδιό του για το μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στο Ελσίνκι. Το κτήριο, το οποίο αναπτύχθηκε γύρω από δύο διατεμνόμενους άξονες, «όπως δύο χέρια τα οποία εγκλείουν το ένα μέσα στο άλλο», αποκαλείται ακόμη το «Kiasma». Αυτές οι αρχιτεκτονικές διερευνήσεις – η μία θεωρητική και η άλλη κτισμένη – θα μπορούσαν να τοποθετηθούν μέσα σε μια ευρύτερη συζήτηση για τις ατμοσφαιρικές και άυλες εκφάνσεις της αρχιτεκτονικής. Αυτά μαζί αντιπροσωπεύουν μια αρκετά κυριολεκτική και τεχνικά προσανατολισμένη διερεύνηση των δυνατοτήτων μιας «πυκνωμένης» σχέσης με τον κόσμο.

Τα τελευταία χρόνια έλαβε χώρα μία ενδιαφέρουσα αλλαγή, που απομακρύνθηκε από την (καλλι)τεχνική κατάσταση της αρχιτεκτονικής ενώ αναπτύχθηκε ένα ενδιαφέρον σχετικά με τα χωρικά αποτελέσματα που μπορεί να ενεργοποιήσει η αρχιτεκτονική. Αυτός ο σχετικός αυτοπεριορισμός της ίδιας της αρχιτεκτονικής έχει αναδειχθεί σε ένα θέμα ενδιαφέροντος σε σχέση αφ'ενός με την υποδομή και αφ'ετέρου σε σχέση με την επιτελεστικότητα. Αυτή η διπλή εστίαση τείνει να ξεπεράσει την πιο συμβατική εστίαση στην κατασκευή του κτηρίου και, αντίθετα, κατευθύνει την προσοχή στην τεχνολογία της υποδομής και στα αποτελέσματα που δημιουργεί στον χώρο. Η αρχιτεκτονική, κατά κάποιον τρόπο, βραχυκυκλώνεται.

Το «άδειασμα» - από τους Γάλλους αρχιτέκτονες Lacaton και Vassal – και η φανομενικά τυχαία επαναχρησιμοποίηση του κτηρίου του παλατιού του Τόκυο του 1930 στο Παρίσι είναι ένα εμβληματικό σχέδιο από αυτή την άποψη. Οι αρχιτέκτονες ενθαρρύνθηκαν να ρισκάρουν – αποτυγχάνοντας να εκπληρώσουν κατασκευαστικά ζητήματα – όχι μόνο διότι ο προϋπολογισμός τους ήταν περιορισμένος, αλλά επίσης διότι το κτίριο επρόκειτο να στεγάσει μια νέα γκαλερί αφιερωμένη σε τέχνη προσανατολισμένη σε δρώμενα. Έργα καλλιτεχνών όπως του Rirkrit Tiravanija, για παράδειγμα, το οποίο περιελάμβανε εφήμερες παραστάσεις μαγειρικής, δημιουργούν ένα είδος ευθυμίας και κοινωνικής ατμόσφαιρας η οποία μόνο χαλαρά σχετίζεται με το αρχιτεκτονικό πλαίσιο στο οποίο χωρικά εντάσσεται. Με αυτή την έννοια οι Lacaton και Vassal αναγνώρισαν την δυνατότητα αυτού του είδους της δράσης, να υποθάλπει την πιο ντετερμινιστική σχέση μεταξύ κοινωνικού χώρου και υλικού υπόβαθρου, την οποία ακριβώς υποστήριζε το προγενέστερο έργο του Holl και του Pallasmaa.

Συνεπώς, μία σειρά αρχιτεκτονικών έργων έχουν ήδη διαπραγματευθεί ζητήματα αυτής της κατεύθυνσης. Για τους πιο παραδοσιακούς, αποτελεί μία προσέγγιση η οποία εκφράζει μία επικίνδυνη αποδέσμευση από τις παραδοσιακές αξίες της αρχιτεκτονικής. Για

explorations – one theoretical, the other built – could be located within a wider discussion on the atmospherics and immaterial effects of architecture. Together they represent a quite literal and craft-oriented exploration of the possibilities of a thickened relationship to the world.

In more recent years there has been an interesting shift away from architecture's artefactual and crafted status and a heightened concern for the effects that architecture might generate. This relative down-playing of the architecture itself has seen a renewed interest in the issue of infrastructure on the one hand, and performativity on the other. This dual focus tends to by-pass the more conventional attention to the fabric of building and, instead, draws attention to the infrastructural technologies and the effects they generate in space. Architecture is, in effect, short-circuited.

French architects Lacaton and Vassal's gutting and seemingly casual reappropriation of the 1930s Palais de Tokyo building in Paris is an emblematic project in this respect. The architects were emboldened to take this gamble – flagrantly failing to fulfill craft responsibilities – not only because the budget was tight, but also because the building was to house a new gallery dedicated to performatively oriented art. The work of artists such as Rirkrit Tiravanija, for instance, involving ephemeral cooking performances, generate a kind of conviviality and social atmosphere that is only loosely related to the architectural context in which they are staged. In this sense Lacaton and Vassal recognised the capacity of this kind of performance to undercut the more determinate relationship between social space and material fabric that is Holl and Pallasmaa's earlier work sought to forge.

Subsequently a number of architectural projects have elaborated this line of inquiry. For traditionalists, it is a focus that represents a dangerous disengagement from architecture's traditional values. For others, it suggests a kind of radical transformation of architecture. In this respect architecture's inter-twining is also an inter-disciplining which sees it supporting richer engagements with the rapidly changing conditions of contemporary urban life.

References

Merleau-Ponty Maurice, (1968), 'The Intertwining: The Chiasm', **The Visible and the Invisible**, trans. Alphonso Lingis, Evanston: Northwestern University Press.

Pallasmaa Juhani, (2005), **The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses**. New York: John Wiley.

άλλους, σημαίνει ένα είδος ριζικής μεταλλαγής της αρχιτεκτονικής. Σε αυτά τα πλαίσια, η «δια-πλοκή» της αρχιτεκτονικής είναι επίσης ένα διαθεματικό άνοιγμα σε διαφορετικούς τομείς, που υποστηρίζει πλουσιότερους τρόπους εμπλοκής με τις ραγδαία εναλλασσόμενες συνθήκες της σύγχρονης ζωής στην πόλη.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Merleau-Ponty Maurice, (1968), 'The Intertwining: The Chiasm', **The Visible and the Invisible**, trans. Alphonso Lingis, Evanston: Northwestern University Press.

Pallasmaa, Juhani (2005), **The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses**. New York: John Wiley.

Jonathan Hill

Καθηγητής Αρχιτεκτονικής και Θεωρίας Οπτικής,
Διευθυντής του MPhil/PhD Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού, UCL

Μία απειρία ερμηνειών

Η Ιδέα του Αρχιτέκτονα

Πριν τον 15ο αιώνα, το κύρος του αρχιτέκτονα δεν ήταν υψηλό εξαιτίας της συσχέτισής του με την χειρωνακτική εργασία και την απουσία προσωπικής «υπογραφής». Αφού πρώτα είχε εκπαιδευτεί σε μία από τις τεχνικές του κτίζειν, ο αρχι-μάστορας δεν ήταν παρά ένας μεταξύ πολλών τεχνιτών και δούλευε μαζί τους ως επιβλέπων της κατασκευής. Διαθέτοντας λιγοστή σημασία για την οικοδόμηση, το σχέδιο γινόταν τότε αντιληπτό ως τίποτε παραπάνω από μία επίπεδη επιφάνεια και τα σχήματα επάνω σε αυτό δεν ήταν παρά ενδείξεις τρισδιάστατων αντικειμένων.

Η Ιταλική Αναγέννηση εισήγαγε μία θεμελιώδη μεταβολή στην αξία της αναπαράστασης, εγκαθιστώντας την εννοιολογική αρχή ότι ένα σχέδιο είναι μία πιστή απεικόνιση ενός τρισδιάστατου κόσμου και ταυτόχρονα ένα παράθυρο σε αυτό τον κόσμο, το οποίο τοποθετεί τον θεατή εξωτερικά, σε θέση ελέγχου ως προς την θέα. Η ιστορία του αρχιτέκτονα συνυφαίνεται με αυτήν του σχεδίου. Ο όρος «σχεδιασμός» (design) προέρχεται από το Ιταλικό disegno, που σημαίνει σχεδιάζω, υποδηλώνοντας τόσο την χάραξη μίας γραμμής στο χαρτί όσο και την ανάδειξη μίας ιδέας. Το disegno επέτρεψε στην αρχιτεκτονική, την ζωγραφική και την γλυπτική - τις τρεις οπτικές τέχνες - να αναγνωριστούν ως ελευθέριες τέχνες που απασχολούνται με ιδέες, μία θέση που πολύ σπάνια τους είχε αποδοθεί στο παρελθόν. Εκδηλώνοντας την υπεροχή της διάνοιας, το disegno ενδιαφέρεται για την ιδέα της αρχιτεκτονικής και όχι για την ύλη του κτηρίου. Υπονοεί ότι η αρχιτεκτονική προκύπτει όχι από την συσσωρευμένη γνώση μίας ομάδας ανώνυμων τεχνιτών που δουλεύουν μαζί σε ένα εργοτάξιο, αλλά από την καλλιτεχνική δημιουργία ενός ατόμου, του αρχιτέκτονα που κατέχει το σχέδιο και συλλαμβάνει το κτήριο ως όλον, απομακρυνόμενος από την κατασκευή.

Αναδεικνύοντας Ιδέες

Η αρχή του σχεδιασμού που εγκαθιδρύθηκε με την πρόκριση του disegno διαθέτει μερικά μειονεκτήματα. Πρώτον, υποδηλώνει ότι μόνο ο αρχιτέκτονας είναι δημιουργικός, αδυνατώντας να αναγνωρίσει τη δημιουργικότητα του χρήστη, του πελάτη και του μηχανικού. Δεύτερον, προκρίνει την ανωτερότητα της διάνοιας, υποβαθμίζοντας το χειρωνακτικό, το υλικό και το εμπειρικό. Η εξαιρετικά επιδραστική εννοιολογική αρχή ότι οι ιδέες είναι ανώτερες της ύλης δεν είναι τίποτε παραπάνω από μία προκατάληψη. Μία επιλογή είναι να την απορρίψουμε, καταλήγοντας ότι η επίδρασή της στην αρχιτεκτονική είναι μόνο αρνητική, γιατί αρνείται την συμπαγή υλικότητα της αρχιτεκτονικής και ενθαρρύνει τους αρχιτέκτονες να επιδιώκουν ένα καλλιτεχνικό κύρος το οποίο ποτέ δεν θα αποκτήσουν ολοκληρωτικά, ίσως μάλιστα να μην το χρειάζονται και να όφειλαν να το αμφισβητήσουν. Αλλά η αρχική σημασία του σχεδιασμού ως χάραξη μίας γραμμής και ανάδειξη μίας ιδέας, παραμένει πολύτιμη για την πρακτική, τον λόγο και για την έρευνα των αρχιτεκτόνων υπό την προϋπόθεση ότι οι περιορισμοί της αναγνωρίζονται και αντιμετωπίζονται.

Jonathan Hill

Professor of Architecture and Visual Theory, Director
of the MPhil/PhD Architectural Design, UCL

An infinity of interpretations

The Idea of the Architect

Before the fifteenth century, the status of the architect was low due to association with manual labour and dispersed authorship. First trained in one of the building crafts, the master mason was but one of many craftsmen and worked alongside them as a construction supervisor. Of little importance to building, the drawing was understood to be no more than a flat surface and the shapes upon it were but tokens of three-dimensional objects.

The Italian Renaissance introduced a fundamental change in the value of representation, establishing the principle that a drawing is a truthful depiction of a three-dimensional world, and a window to that world, which places the viewer outside and in command of the view. The history of the architect is interwoven with that of drawing. The term 'design' comes from the Italian *disegno*, meaning drawing, suggesting both the drawing of a line on paper and the drawing forth of an idea. *Disegno* enabled architecture, painting and sculpture—the three visual arts—to be recognised as liberal arts concerned with ideas, a position they had very rarely been accorded previously. Asserting the pre-eminence of the intellect, *disegno* is concerned with the idea of architecture not the matter of building. It implies that architecture results not from the accumulated knowledge of a team of anonymous craftsmen working together on a construction site but the artistic creation of an individual architect in command of drawing who conceives a building as a whole at a remove from construction.

Drawing Forth Ideas

The concept of design established with the promotion of disegno has a number of failings. First, it suggests that only the architect is creative, failing to recognise the creativity of the user, client and engineer. Second, it promotes the superiority of the intellect, denigrating the manual, material and experiential. The highly influential concept that ideas are superior to matter is nothing but a prejudice. One option is to dismiss it, concluding that its effect on architecture is only negative because it denies the solid materiality of architecture, and encourages architects to chase after artistic status that they will never fully attain, may not need, and should question. But the original meaning of design, as the drawing of a line and the drawing forth of an idea, remains valuable to architectural practice, discourse and research as long as its limitations are acknowledged and challenged.

Ideas and Experience

The history of design from the fifteenth century to the twenty-first is not seamless and a significant departure occurred in the eighteenth century, when the meaning of both an idea and a design changed significantly. In the Italian Renaissance an idea was understood to be universal. But in *Essay Concerning Human Understanding*, 1690, John Locke argues that ideas are not innate.[1] Instead, they are provisional and dependent on experience, undermining the universality of ideas

Ιδέες και Εμπειρία

Η ιστορία του σχεδιασμού από τον δέκατο πέμπτο αιώνα μέχρι τον εικοστό πρώτο δεν είναι συνεχής. Μία σημαντική μετατόπιση έλαβε χώρα τον δέκατο όγδοο αιώνα, όταν η σημασία τόσο της ιδέας όσο και του σχεδιασμού άλλαξαν δραστικά. Στην Ιταλική Αναγέννηση μία ιδέα γινόταν αντιληπτή ως καθολική. Αλλά στην *Πραγματεία Περί της Ανθρώπινης Κατανόησης*, το 1690, ο John Locke υποστηρίζει ότι οι ιδέες δεν είναι ενδογενείς[1]. Αντίθετα, είναι προσωρινές και εξαρτώνται από την εμπειρία. Έτσι, υπονομεύεται τόσο η καθολικότητα των ιδεών όσο και η δυσπιστία απέναντι στις αισθήσεις της Νέο-πλατωνικής σχολής[2]. Στο «Περί του Κριτηρίου του Γούστου», το 1757, ο David Hume συμπληρώνει ότι «Η ομορφιά δεν είναι ποιότητα των ίδιων των πραγμάτων: υπάρχει μόνο στον νού που τα θεωρεί· και κάθε νους διακρίνει μία διαφορετική ομορφιά»[3]. Μολονότι ο Hume ισχυριζόταν ακόμη ότι το πεπαιδευμένο κριτήριο είναι σταθερό και ανώτερο, ο εμπειρισμός οδήγησε στον σχετικισμό και στην συνειδητοποίηση ότι η αντίληψη είναι υποκειμενική και μεταβλητή. Η εστίαση της προσοχής στην υποκειμενικότητα μεταμόρφωσε τις οπτικές τέχνες, τα αντικείμενά τους, τους δημιουργούς και τους θεατές τους. Η αρχιτεκτονική δεν ήταν πλέον ένα συνεκτικό σώμα γνώσης εξαρτώμενο από καθολικές σταθερές. Από τον δέκατο όγδοο αιώνα, ο σχεδιασμός μπορεί να αποκαλύπτει μία ιδέα που είναι προσωρινή, μεταβλητή και εξαρτώμενη από την εμπειρία στα στάδια της σύλληψης, της παραγωγής και της πρόσληψης.

Άυλη Αρχιτεκτονική

Υποστυλωμένο από την αρχαία Ελληνική φιλοσοφία, το άυλο ήταν μία πολύτιμη έννοια για τους αρχιτέκτονες από την εποχή της Ιταλικής Αναγέννησης εξαιτίας της σύνδεσής του με την διάνοια. Αλλά ο δέκατος όγδοος αιώνας προσφέρει στον εικοστό πρώτο μία εναλλακτική κατανόηση του άυλου, που πλέον δεν στηρίζεται στην αντιπαράθεσή του με το υλικό. Η άυλη αρχιτεκτονική είναι πλέον λιγότερο η απουσία της ίδιας της ύλης και περισσότερο η αντίληψη της απουσία της ύλης. Το άυλο της αρχιτεκτονικής εξαρτάται από την αντίληψη, που περιλαμβάνει δημιουργική ερμηνεία αλλά και μυθεύματα –όχι γεγονότα. Ο Richard Gregory γράφει ότι «οπτική και άλλη αντίληψη έγκειται στην έξυπνη λήψη αποφάσεων από περιορισμένα αισθητηριακά δεδομένα. Το ουσιώδες σημείο είναι ότι οι αισθητηριακές ενδείξεις δεν επαρκούν για ευθείες ή βέβαιες αντιλήψεις, κι έτσι χρειαζόμαστε μία επιδέξια εικάσια προκειμένου να δούμε αντικείμενα»[4]. Συνεπώς, διαποτιζόμενες από την μνήμη, «οι αντιλήψεις είναι υποθέσεις. Αυτό υποδηλώνεται από το γεγονός πως οι εικόνες στον αμφιβληστροειδή είναι ανοιχτές σε μία απειρία ερμηνειών»[5]. Η σύνδεση της άυλης αρχιτεκτονικής με την αντίληψη εστιάζει την προσοχή στην «ικανότητα απλά να αντιλαμβάνεσαι μία αντίληψη»[6] και διευρύνει την κατανόηση των σχέσεων μεταξύ

1. John Locke, (1975) **Essay Concerning Human Understanding**, ed. Peter H. Nidditch, Oxford: Clarendon Press, bk. 2, ch. 2, σσ. 119-121. **2.** Plato, (1979) **Timaeus, Critias, Cleitophon, Menexenus, Epistles**, trans.R. G. Bury, Cambridge, Mass., Harvard University Press,σ. 121, Marsilio Ficino, επιστολή προς τον Giovanni Cavalcanti, όπως αποθησαυρίζεται στο Albert Hofstadter and Richard Kuhns, eds, Philosophies of Art and Beauty, University of Chicago Press, 1964, σ. 204. **3.** David Hume, (1993), **Of the Standard of Taste**, in Selected Essays, Oxford, Oxford University Press, σσ. 136-37. **4.** Richard Gregory, (1998) **Eye and Brain: The Psychology of Seeing**, Oxford, OUP, σ. 5. **5.** Gregory, σ. 10. **6.** James Turrell, (1992) in Richard Andrews, ed., James Turrell, (1992) **Sensing Space**, Seattle, Henry Gallery, σ. 48.

and distrust of the senses in neo-Platonist theory.[2] In "Of the Standard of Taste", 1757, David Hume adds that "Beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty".[3] Although Hume still maintained that educated taste is uniform and superior, empiricism led to relativism and the recognition that perception is subjective and changeable. Focusing attention on subjectivity transformed the visual arts, its objects, authors and viewers. No longer was architecture a cohesive body of knowledge dependent on universal proportions. Since the eighteenth century, design may draw forth an idea that is provisional, changeable and dependent on experience at conception, production and reception.

Immaterial Architecture

Informed by ancient Greek philosophy, the immaterial has been an invaluable concept to architects since the Italian Renaissance because of its association with the intellect. But the eighteenth century offers the twenty-first century an alternative understanding of the immaterial, which no longer relies on its opposition to the material. Immaterial architecture is now less the actual absence of matter than the perceived absence of matter. Whether architecture is immaterial is dependent on perception, which involves creative interpretation, and fictions rather than facts. Richard Gregory writes that "visual and other perception is intelligent decision-taking from limited sensory evidence. The essential point is that sensory signals are not adequate for direct or certain perceptions, so intelligent guesswork is needed for seeing objects".[4] Consequently, permeated by memory, "perceptions are hypotheses. This is suggested by the fact that retinal images are open to an infinity of interpretations".[5] Binding immaterial architecture to perception focuses attention on the "capacity to just perceive one perceiving",[6] and expands understanding of the relations between objects, spaces and users. The term 'user' is more intriguing than 'inhabitant' or 'occupant' because it suggests misuse and abuse. Unforeseen and unintended, use is often a means of critical appropriation.

Juhani Pallasmaa remarks that "Instead of mere vision ... architecture involves realms of sensory experience which interact and fuse into each other".[7] The appreciation of immaterial architecture is especially complex, and a challenge to the habitual experience of architecture. The richness of the user's experience of any building depends on awareness of all the senses, but immaterial architecture may trigger a sense more often associated with the immaterial, such as sound, and question one more often associated with the material, such as touch. The experience of immaterial architecture is based on contradictory sensations, and is appropriate to an active and creative engagement with architecture. The

1. John Locke, (1975) **Essay Concerning Human Understanding**, ed. Peter H. Nidditch, Oxford: Clarendon Press, bk. 2, ch. 2, pp. 119-121. **2.** Plato, **Timaeus, Critias, Cleitophon, Menexenus, Epistles**, trans.R. G. Bury, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1929, p. 121, Marsilio Ficino, letter to Giovanni Cavalcanti, quoted in Albert Hofstadter and Richard Kuhns, eds, Philosophies of Art and Beauty, Chicago, University of Chicago Press, 1964, p. 204. **3.** David Hume, (1993) **Of the Standard of Taste**, in Selected Essays, Oxford, Oxford University Press, pp. 136-37. **4.** Richard Gregory, (1998), **Eye and Brain: The Psychology of Seeing**, Oxford, OUP, p. 5. **5.** Gregory, p. 10. **6.** James Turrell, (1992) in Richard Andrews, ed., James Turrell, **Sensing Space**, Seattle, Henry Gallery, p. 48. **7.** Juhani Pallasmaa, **The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses**, London, Academy Editions, 1996, p. 29.

αντικειμένων, χώρων και χρηστών. Ο όρος «χρήστης» είναι πιο ενδιαφέρων από τους «κάτοικος» ή «ένοικος» γιατί υπονοεί και την κακή χρήση ή την κατάχρηση. Όντας απρόβλεπτη και ακούσια, η χρήση είναι συχνά ένας τρόπος κριτικής οικειοποίησης.

Ο Juhani Pallasmaa παρατηρεί ότι «Αντί μόνο της όρασης... η αρχιτεκτονική περιλαμβάνει περιοχές της αισθητηριακής εμπειρίας που αλληλεπιδρούν και συγχωνεύονται μεταξύ τους»[7]. Η εκτίμηση της άυλης αρχιτεκτονικής είναι εξαιρετικά περίπλοκη· αποτελεί μία πρόκληση για την συνήθη εμπειρία της αρχιτεκτονικής. Ο πλούτος της εμπειρίας του χρήστη οποιουδήποτε κτηρίου εξαρτάται από την ενημερότητα όλων του των αισθήσεων, ωστόσο η άυλη αρχιτεκτονική ίσως να ενεργοποιεί μία αίσθηση που συνδέεται συχνότερα με το άυλο, όπως τον ήχο, και να αμφισβητεί μία άλλη που συνδέεται συχνότερα με το υλικό, όπως την αφή. Η εμπειρία της άυλης αρχιτεκτονικής βασίζεται σε αντιφατικές εντυπώσεις και ταιριάζει σε μία ενεργητική και δημιουργική εμπλοκή με την αρχιτεκτονική. Η πολυπλοκότητα της συνολικής εμπειρίας εξαρτάται από την ερμηνεία του χρήστη σχετικά με την παρουσία και την απουσία. Προκειμένου να βιωθεί ο συνολικός χαρακτήρας αυτής της συμπαρουσίας απαιτείται μία κατανόηση της σύγκρουσης, ευχάριστης ή όχι, καθώς και μια εικασία για ένα φανταστικό χώρο ή αντικείμενο. Με αυτούς τους όρους, η άυλη αρχιτεκτονική είναι ένα μέσο επέκτασης της δημιουργικότητας του χρήστη και του αρχιτέκτονα. Ο χρήστης αποφασίζει αν η αρχιτεκτονική είναι άυλη. Αλλά ο αρχιτέκτονας δημιουργεί τις συνθήκες κάτω από τις οποίες λαμβάνεται αυτή η απόφαση.

complexity of the whole experience depends upon the user's interpretation of what is present and absent. To experience the full character of the juxtaposition requires an understanding of the conflict, whether pleasurable or not, and speculation on an imagined space or object. Conceived in these terms, immaterial architecture is a means to extend the creativity of the user and the architect. The user decides whether architecture is immaterial. But the architect creates conditions in which that decision can be made.

7. Juhani Pallasmaa, (1976), **The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses**, London, Academy Editions, σ. 29.

Βασίλης Γκανιάτσας

Αρχιτέκτων, Ph.D. (Edin.),
Αν. Καθηγητής Αρχιτεκτονικών Συνθέσεων – Ε.Μ.Π.

Συνέντευξη στους ATHENS *by* SOUND

ΑΚ: Ερώτηση 1
[νέες τεχνολογίες - χωρικές αντιλήψεις - αρχιτέκτονας]

ΒΓ: Το ζήτημα οδηγεί στην πλήρη απαξίωση της αρχιτεκτονικής. Ασύρματη πληροφορία ρέει παντού και δεν υπάρχει λόγος για αρχιτεκτονική «υποστήριξη». Θυμάμαι μία πρόταση για την ιδανική βιβλιοθήκη στο δάσος, όπου με ένα κινητό 3G/GPS «κατεβάζεις» βιβλία για διάβασμα in situ. Η αρχιτεκτονική απαξιώνεται ως λειτουργικό κέλυφος, αλλά ποτέ δεν ήταν μόνο αυτό. Η σημαντικότερη διάστασή της ήταν η νοηματική, ως φορέας πολιτισμικού νοήματος, της ερμηνείας της φυσικής/πολιτισμικής πραγματικότητας.

Αυτό ισχύει και σήμερα, δηλαδή τό νόημα ενός δικτύου είναι το σημείο διεπαφής του με την φυσική/πολιτισμική πραγματικότητα, έτσι ώστε να μπορούμε να κάνουμε αντιστοιχήσεις και να ερμηνεύουμε την πληροφορία. Χωρίς αυτές τις αντιστοιχήσεις, ένα δίκτυο πληροφοριών είναι φορμαλισμός α-νόητος.

Πιστεύω, οτι η αρχιτεκτονική πάντα –και αναπόφευκτα- θα αποτελεί διαμόρφωση, μεταμόρφωση και έκφραση του φυσικού/πολιτισμικού περιβάλλοντος και εκεί θα βρίσκεται το νοημά της. Επιπλέον, η υλικότητά/σταθερότητά της σε ένα τόπο θα είναι όλο και πιό σημαντική σε έναν κόσμο ρέουσας άυλης πληροφορίας, για όσο βέβαια έχουμε ανάγκη από σταθερές για να νοηματοδοτούμε τις αλλαγές.

ΑΚ: Πιστεύετε δηλαδή ότι γι' αυτό το λόγο έχουν πάψει σήμερα οι αναζητήσεις για κατοικίες που δεν είναι σταθερές και μετακινούνται.

ΒΓ: Έτσι νομίζω. Ακριβώς επειδή η μετακίνηση και η κινητικότητα έχει φτάσει στο απόγειό τους, ως αποτέλεσμα έχουμε το αντίθετο πρόβλημα, την ανάγκη για αγκύρωση σε τόπους.

ΑΚ: Θεωρείτε δηλαδή ότι σε αντίστοιχο πλαίσιο κινείται και η στροφή προς την αισθαντικότητα σε σχέση με τις νέες τεχνολογίες; Θελώ να πω, σε σχέση με την εποχή που θεωρείτο ότι οι νέες τεχνολογίες αναφέρονταν πιο πολύ στην όραση και όχι στην αισθαντικότητα.

ΒΓ: Η αισθαντικότητα σημαίνει μια γενικότερη στροφή στη «χειροπιαστή» πραγματικότητα, στην αυθεντικότητα της ύπαρξης που περιλαμβάνει και την υλική υπόσταση. Οι αισθήσεις αρχίζουν να παίζουν ρόλο ακριβώς γιατί είναι άμεσοι μεταφραστές της πραγματικότητας.

ΑΚ: Ερώτηση 2 [η επανεμφάνιση του άυλου στην αρχιτεκτονική συζήτηση]

ΒΓ: Το άυλο πάντα υπήρχε και το υλικό ήταν ο φορέας του. Η συζήτηση μπερδεύεται όταν μιλάμε για το άυλο αντί για το υλικό. Δηλαδή, άν το συμβολικό, πνευματικό, πολιτισμικό μήνυμα μεταφέρεται και με μη υλικό τρόπο, τότε τι χρειαζόμαστε την ύλη; Στο παρελθόν, ο μόνος τρόπος να κατασκευαστεί μιά πυραμίδα ήταν η υλικότητα και ο ανθρώπινος μόχθος για την υλοποίησή της. Αν σήμερα μπορώ να έχω το αντίστοιχο αποτέλεσμα χωρίς τον κόπο και την ύλη, μήπως είναι προτιμητέο; Κι αυτό ψάχνουμε από το 1991 μέχρι σήμερα με τον όρο immaterial. Πιστεύω όμως, ότι η υλική υπόσταση δεν ήταν ποτέ μόνο ο φορέας ενός άυλου πολιτισμικού νοήματος, αλλά μέρος του νοήματος αυτού.

ΣΓ: Ίσως αυτό συνδέεται και με αυτό που προηγουμένως είπατε περί διεπαφής δικτύου-πραγματικότητας, προκειμένου να παραχθεί νόημα.

ΒΓ: Ακριβώς! Αλλά μόλις τώρα το καταλαβαίνουμε αυτό.

ΣΓ: Έχει ενδιαφέρον ότι η αντίδραση που διαμορφώθηκε εκείνη την εποχή γέννησε μία αντίθεση στο υλικό και στο άυλο και ίσως ακριβώς επειδή οδηγήθηκε η σκέψη σε αυτήν την πόλωση είναι που καταφέραμε σήμερα να επιστρέψουμε και να δούμε ότι αυτά τα δύο πράγματα δεν είναι τελικά τόσο εύκολο να διαχωριστούν.

ΒΓ: Είμαστε πάντα πάνω σε ένα εκκρεμές. Κάθε φορά τονίζουμε την μία ακραία θέση/άκρη και μετά την αντίθετη και το ενδιαφέρον είναι αυτή η παλινδρόμηση. Η φετινή Biennale λέει να μην κοιτάξουμε τα ίδια τα κτήρια, αλλά τι είναι πίσω από τα κτήρια, πώς σκεφτόμαστε γι' αυτά, πώς συζητάμε γι' αυτά, τι αντιπροσωπεύουν. Βέβαια, θα μπορούσε κάποιος να αντιτείνει πως όλα αυτά ενσωματώνονται στα κτήρια και επιπλέον, πώς θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε χωρίς αυτά; Τα κτήρια χαρακτηρίζονται «τάφοι της αρχιτεκτονικής», αλλά εξαρτάται πόσο εκφραστικός μπορεί να είναι ένας τάφος.

ΑΚ: Ναι, γιατί ένας τάφος μπορεί να είναι και ένα τοπόσημο, ένα ορόσημο.

ΒΓ: Αν δεις το κτήριο ως ουδέτερο αδιαπέραστο κέλυφος, όντως κρύβει την ιδιαιτερότητα του αρχιτεκτονικού γεγονότος. Με αυτήν την έννοια, είναι πρόβλημα και πρέπει να πάμε πέρα από το κέλυφος. Αλλά έτσι είναι σαν να δεχόμαστε ότι η αρχιτεκτονική δυστυχώς έγινε ένα ουδέτερο κέλυφος - και ότι η ουσία είναι αλλού, σαν να χάσαμε λίγο πολύ την αισιοδοξία για μιά αρχιτεκτονική που μπορεί να ξαναβρεί τον πλήρη πολιτισμικό της ρόλο.

ΧΑ: Ίσως, όμως, να παρατηρείται και αυτό το φαινόμενο στην αρχιτεκτονική, επειδή και η εποχή μας είναι πολύ ρευστή.

ΒΓ: Κάποτε είχαμε την τοπικότητα ως κριτήριο του νοήματος. Μετά είχαμε τον άτοπο διεθνισμό. Τώρα δεν έχουμε ούτε την τοπικότητα - που χάσαμε εξαιτίας του διεθνισμού - ούτε ο διεθνισμός μας εκφράζει, γιατί αμφισβητούμε τον δογματισμό του. Αλλά, ο «πολίτης του κόσμου» με το GPS και το 3G κινητό να εκστασιάζεται από την τοπικότητα μιά ιστορικής πόλης;

Η Biennale μας προτρέπει να μην δεσμευόμαστε από τους υλοποιημένους χώρους, και να κοιτάξουμε

Vassilis Ganiatsas

Architect, Ph.D. (Philosophy and Theory of Architecture - Edin),
Ass. Professor of Architectural Design – NTUA

Interviewed by ATHENS *by* SOUND

AK: Question 1
[new technologies - conceptions of space - architect]

VG: This issue seriously undermines the value of architecture. Wireless information flows everywhere and has no need for architectural "support". I remember once seeing a proposal for the ideal library, which was located in a forest where you could download books using a 3G/GPS mobile phone, and read them in situ. Architecture is losing its value as a functional shell; but architecture was always much more than that. The most important dimension of architecture has always been conceptual/contextual - its cultural connotations and ability to interpret a physical/cultural situation.

This is equally valid today; that is to say, the relevance of a network is the point where it connects with physical or cultural reality, which allows us to analyse the correlations between them and interpret the information. Without these correlations, an information network is a meaningless formalism.

I believe that architecture will always – and inevitably – constitute a formation, transformation, and expression of the physical/cultural environment; that is where its meaning will lie. Moreover, architecture's materiality/stability in one place will be become ever more significant in a world of fluid, immaterial information, at least as long as we need some stability in order to make sense of these changes.

AK: Do you think this is the reason why research into movable residences has declined recently?

VG: I think so. The very fact that movement and mobility have exceeded all previous limits has created the opposite dilemma: the need to anchor oneself to a place.

AK: Do you think there is a comparable explanation for the recent shift towards sensuality in relation to new technologies, whereas before technology was considered to have more to do with sight than sensuality?

VG: Sensuality signifies a broader shift towards a "tangible" reality, towards the authenticity of existence that includes material substance. The senses start playing a role precisely because they are simultaneous interpreters of reality.

AK: Question 2 [the immaterial and its reappearance in architectural discourse]

VG: The material is simply the vehicle for the immaterial, which has always existed. The discussion gets confused when we talk about the immaterial as opposed to the material. That is to say, if symbolic, spiritual, or cultural meaning is transmitted in a non-material way, what is the purpose of matter? In the past, the only way to construct a pyramid was with building materials and hard labour. If I can produce the same result today, without the physical effort and raw materials, wouldn't that be preferable? This concept of the "immaterial" has been the subject of architectural debate since 1991. However, I believe that material substance has never been merely the manifestation of immaterial cultural meaning, but is part of the meaning itself.

SG: This relates to what you mentioned earlier about the inter-connection between information networks and reality, which is essential to create meaning.

VG: Exactly! But we are only starting to understand this connection now.

SG: It is interesting that the reaction at that time created a polarity between the material and the immaterial. Perhaps this binary opposition is what has allowed us to revisit the relationship between the material and the immaterial today and to realise that the two cannot easily be dealt with separately.

VG: We are always swinging on a pendulum. We emphasise an extreme view at one end of the pendulum, then we veer towards the other extreme; this movement back and forth is what generates interesting ideas. This year's Biennale invites us to look not at buildings themselves, but at what lies behind them: how we think about them, how we discuss them, what they represent. However, someone could argue that all these factors are an integral part of buildings; how could we possibly interpret buildings without these elements? Buildings may be defined as "architectural tombstones", but tombs can be very expressive.

AK: Yes, because a tomb may be a landmark, a milestone.

VG: If you look at a building as a neutral, impenetrable shell, then it will indeed conceal the distinctive qualities of an architectural construction. This is problematic; we need to go beyond the shell to get to the true meaning of architecture. Otherwise, we might as well accept that architecture has been reduced to a neutral shell and that substance lies elsewhere; it is as if we had more or less lost hope that architecture can rediscover its complex cultural significance.

CA: Perhaps this architectural phenomenon has arisen because of the fluidity of our times.

VG: Locality used to be a fundamental element of meaning. This was replaced by internationalism, which is not defined by any particular place. Now, we no longer have locality - a casualty of internationalism - nor do we rest our faith in internationalism, because we have come to question its dogmatism. But what of those "world citizens", with their GPS and 3G mobile phones, entranced by a specific locale in a historic city?

This Biennale invites us to overcome the constraints of constructed spaces and instead explore non-material, "fabulous" spaces. However, we perceive virtual environments in the same way that we perceive the physical/cultural reality to which we belong; as I said

μη-υλοποιημένους «fabulous» χώρους. Ομως, αντιλαμβανόμαστε τα εικονικά περιβάλλοντα με τρόπο αναλογικό της φυσικής/πολιτισμικής πραγματικότητας, της οποίας είμαστε μέρος - η αναγκαία για το νόημα επαφή των δικτύων πληροφορίας με την φυσική πραγματικότητα. Η αναζήτηση υλικών υφών για τα εικονικά περιβάλλοντα, είναι απόδειξη της προσπάθειάς μας να προσθέσουμε ψήγματα φυσικής πραγματικότητας, ώστε να πραγμο-ποιήσουμε το εικονικό περιβάλλον ως τόπο.

ΑΚ: Ερώτηση 3 [νέες τεχνολογίες και αισθαντικότητα]

ΒΓ: Εκεί νομίζω ότι είναι και το ενδιαφέρον της πρότασής σας που λέει: «Ας γνωρίσουμε την Αθήνα από τους ήχους της, όχι τις εικόνες.» Η όραση είναι η κυρίαρχη σήμερα αίσθηση αλλά μιλάμε για οπτικές απάτες, ενώ δεν μπορούμε να μιλάμε για ηχητικές απάτες. Ο ήχος έχει πάντα μία πραγματικότητα - στην πρότασή σας - την πραγματικότητα της Αθήνας.

ΣΓ: Σκέφτομαι ότι συγκεκριμένες λέξεις που αφορούν τη γνώση και την κατανόηση έχουν ετυμολογική συγγένεια κυρίως με την όραση - η λέξη θεωρία, ας πούμε.

ΒΓ: Ναι, ο θεωρός. Ή ακόμα και στα Αγγλικά, όταν λες «I see», σημαίνει «Καταλαβαίνω». Η όραση θεωρείται η πύλη της γνώσης. Όλη η ιστορία της Δυτικής φιλοσοφίας είναι γραμμένη από φιλοσόφους που οι πρώτες τους πραγματείες ήταν για την οπτική!

ΑΚ: Ενώ σε άλλες κουλτούρες χρησιμοποιούν άλλα λεκτικά σχήματα...

ΒΓ: Ακριβώς. Το ενδιαφέρον είναι ότι η λέξη "sound" στην πρότασή σας για την Αθήνα σημαίνει κάτι στέρεο, σημαντικό και παραπέμπει πιο πολύ στη σταθερότητά του παρά στο φευγαλέο του ήχου (sound argument, safe and sound, sound thinking). Έχει σημασία, γιατί ο ήχος παραπέμπει στην πραγματικότητα, υπάρχει κάτι πραγματικό που ηχεί και γίνεται αντιληπτό ως ήχηση. Δηλαδή δεν υπάρχει ήχος χωρίς την πραγματική δόνηση της ύλης. Επίσης, σε σχέση με την όραση πάλι, υπάρχει το ενδιαφέρον ότι ενώ κάτι το βλέπεις ή δεν το βλέπεις (κρύβεται ή όχι), ο ήχος έχει μία αναλογική σχέση με την πραγματικότητα.

ΣΓ: Ερώτηση 8 [«χάρτες» - χωρική οργάνωση καταγραφών]

ΒΓ: Στο έργο naked city (1957) του Guy Debord αποτυπώνεται ένας ψυχογεωγραφικός χάρτης του Παρισιού ως δίκτυο με επιλεγμένα κέντρα, σε μιά προσπάθεια να αποτυπωθεί η ποιοτική-πραγματική εικόνα της πόλης σε αντίθεση με την Καρτεσιανή αποτύπωσή της ενώ στο έργο Labyratoire (1962) του Constant αποτυπώνεται μιά παιγνιώδης πολεοδομία αντί της λειτουργισμικής, ώστε να συλλάβει τη δυναμική της πόλης και των ψυχικών μας διαθέσεων. Οι διαδρομές μας στην πόλη θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν οντολογικές και να καταγραφούν ως χάρτες – αναπαραστάσεις της πόλης. Επιβεβαιώνουμε έτσι ότι η πραγματικότητα της πόλης μπορεί να προκαλέσει τη δημιουργία όλων αυτών των δυνατών χαρτών αλλά κανένας χάρτης - ή σύστημα χαρτών - δεν μπορεί να αναπαράξει την εμπειρία μιάς πόλης, γιατί υπάρχει οντολογική απόσταση ανάμεσα στο δυνατό (possible) και στο πραγματικό (real).

ΧΑ: Ερώτηση 9 [Αθήνα και ηχητική ταυτότητα]

ΒΓ: Νομίζω ότι υπάρχει η ταυτότητα-πραγματικότητα της Αθήνας και αυτή παράγει μιά ηχητική διάσταση μαζί με πλήθος άλλων αναπαραστάσεων. Σήμερα, το πρόβλημα είναι πώς να πάμε από τις χιλιάδες αναπαραστάσεις στο πραγματικό - κι αυτό δεν είναι καθόλου εύκολο γιατί δεν είναι ντετερμινιστικό ούτε ορθολογικό - απαιτεί μία υπέρβαση, ένα διανοητικό άλμα για να βρούμε αυτό που γεννά τις αναπαραστάσεις. Σε αυτήν την κατεύθυνση, η δική σας πρόταση φαίνεται χρήσιμη προκρίνοντας την ηχητική αντί της οπτικής διάστασης της Αθηναϊκής πραγματικότητας, αλλά θυμηθείτε ότι οι αισθήσεις είναι πάντα αλληλοσυμπλεκόμενες. Είναι ενδιαφέρον στο έργο «See Poussin, hear Lorrain» του Ian Hamilton Finlay ότι και οι δύο καλλιτέχνες που αναφέρει είναι ζωγράφοι-τοπιογράφοι. Δεν λέει «See Poussin, hear Beethoven» για να συνδέσει δύο τέχνες, αλλά λέει: «Δες ηχητικά τον πίνακα του Claude Lorrain και οπτικά τον πίνακα του Nicolas Poussin».

before, this connection between information networks and physical reality is where meaning lies. The quest for material texture in virtual environments is proof of our attempt to infuse virtual reality with traces of physical reality, so as to real-ise the virtual environment as an actual place.

AK: Question 3 [new technologies and sensuality]

VG: I think this is the most interesting aspect of your proposal. What you are saying is: "Let's get to know Athens through its sounds, rather than images". Sight is the dominant sense today; we talk about optical illusions, whereas we cannot talk about sonic illusions. Sound is always an expression of reality - in this case, the reality of Athens.

SG: Many Greek words concerning knowledge or understanding are etymologically related to the notion of "seeing", like the word "theory", for example.

VG: Yes, the Greek word "theoros", which means both "the one who sees" and "the one who knows", is similar to the English "observer". Even in English, "I see" also means "I understand". Seeing is considered to be the gateway to knowledge. The whole history of Western philosophy was written by philosophers whose very first works were about ways of seeing!

AK: Whereas other cultures use other expressions...

VG: Exactly. It is interesting that the word "sound" in your project about Athens signifies something solid, significant, and corresponds more to the stability rather than to the fleeting quality of sound (in the sense of "a sound argument", "safe and sound", "sound thinking"). This is significant, because sound inevitably refers to reality: something real makes a sound that is heard. There can be no sound without the physical vibration of matter. To draw another comparison with sight, whereas you either see something or you don't (because it is hidden from view), sound corresponds to reality.

SG: Question 8 [mapping – spatial configuration of recordings]

VG: Guy Debord's "Naked City" (1957) contains a psychogeographic map of Paris, which consists of a network of selected points, in an attempt to a create a qualitative but authentic impression of the city, as opposed to a Cartesian representation. On the other hand, Constant's "Labyratoire" (1962) depicts a playful rather than functional urban landscape, which attempts to capture the dynamics of the city and our emotional moods. Our routes within the city could be considered as ontological and they can be recorded as maps – representations of the city. While this confirms that the actual city can generate all these dynamic maps, no map – or system of maps – can reproduce the experience of a city, because there is an ontological distance between the possible and the real.

CA: Question 9 [Athens and sonic identity]

VG: I think the real identity of Athens is what produces its sonic dimension, together with a series of other representations. Today, the issue is how to distinguish the real from the thousands of different representations of reality that exist; this process is not easy because it is neither deterministic nor rational - it requires a transcendence, a mental leap to arrive at the source of these representations. In this sense, your proposal is useful because it highlights the sonic rather than visual dimension of Athenian reality; but don't forget that the senses are always inter-connected. It is interesting that in Ian Hamilton Finlay's work 'See Poussin, hear Lorrain', both the artists he refers to are landscape painters. He doesn't say: "See Poussin, hear Beethoven" in order to connect two different art forms; instead he says: "Observe Claude Lorrain's painting aurally and Nicolas Poussin's painting visually".

Αναστάσιος Μ. Κωτσιόπουλος

Αρχιτέκτων, Καθηγητής Α.Π.Θ., Αντεπιστέλλον μέλος της Ακαδημίας Αθηνών

Η προς συζήτηση γοητεία της δομημένης ύλης στην αρχιτεκτονική

1

Θέλω, κατ' αρχήν, να αντικρούσω το ενδεχόμενο επιχείρημα ότι το «πέραν ή προ του υλικού» αποτελεί νέο στοιχείο της αρχιτεκτονικής σκέψης. Αντιθέτως, πιστεύω ότι αποτελούσε και αποτελεί πάντοτε ουσιώδες συστατικό του μεθοδολογικού και περιγραφικού λόγου που προηγείται της κατασκευής ενός αρχιτεκτονήματος αλλά και αναπόφευκτα, συστατικό του περί του κτιρίου κριτικού λόγου και κατ' επέκτασιν και του θεωρητικού σώματος της αρχιτεκτονικής που έπεται της υλοποίησης.

Στην πραγματικότητα, φαίνεται ότι, στο όλο εγχείρημα του κατασκευάζειν, η διαδικασία της υλοποίησης γίνεται ουσιώδης μάλλον a posteriori, εξ αιτίας των συνήθως δύσκολα αναιρέσιμων επιπτώσεών που παράγει αλλά κυρίως και των αυτοτελών - πέραν του σχεδιασμού και των προθέσεων – αξιών που προστίθενται σε ένα χώρο μετά την υλοποίησή του.

Την πολυτέλεια του να διαθέτει σοβαρό προ και πέραν του υλικού μεθοδολογικό και ερμηνευτικό αντικείμενο φαίνεται ότι την έχει ιδιαίτερα η αρχιτεκτονική - συγκρινόμενη με τις άλλες εικαστικές τέχνες - εξ αιτίας της πολλαπλότητάς της και ιδίως εξ αιτίας της διευρυμένης περί του κτιρίου ενασχόλησης των παραγόντων που συντελούν στη δημιουργία του. Το αν αυτό οφείλεται στο οικονομικό μέγεθος του αντικειμένου της αρχιτεκτονικής, αν οφείλεται στην ευρύτερη κοινωνική σημασία του ή αν οφείλεται και στη θεωρητική έφεση των περί την αρχιτεκτονικήν ασχολουμένων, είναι προς έρευνα και απόδειξη. Το πιθανότερο είναι να συμβαίνουν όλα μαζί.

Στην αρχιτεκτονική παρατηρούμε επίσης ένα ενδιαφέρον φαινόμενο συχνότερο από ό,τι σε άλλες τέχνες: το φαινόμενο του να ναυαγεί συχνά η υλοποίηση μιας ιδέας η οποία έχει εξελιχθεί μελετητικά. Η ματαίωση αυτή φορτίζει την ιδέα ενίοτε και πολύ πέραν της αξίας της, κυρίως επειδή η επένδυση για τη μορφοποίησή της είναι συνήθως μεγαλύτερη από ό,τι σε ένα μουσικό ή σε ένα ζωγράφο. Παρ' όλον ότι και οι αρχιτέκτονες έχουμε την εμπειρία της παραγωγικής απόρριψης ιδεών στο στάδιο της σύνθεσης, ωστόσο πρέπει να ομολογήσουμε ότι ποτέ δεν είμαστε ευτυχείς όταν ένα σχεδιαστικά ολοκληρωμένο κτίριό μας αποτυγχάνει να υλοποιηθεί. Το ότι αυτή η έλλειψη ευτυχίας ενίοτε μεγεθύνει την αξία του ματαιωθέντος είναι ίσως ψυχαναλυτικά εξηγήσιμο πρέπει όμως να προσέξουμε το γεγονός ότι μπορεί να προσθέτει στο ματαιωθέν μεταφυσικές ιδιότητες και να εξιδανικεύει τη διαδικασία παραγωγής άυλων «αντικειμένων» μετατρέποντάς τα σε ένα είδος περιπλανωμένων φαντασμάτων.

2

Νομίζω ένα εξόχως ενδιαφέρον ζήτημα θέτει το προτελευταίο ερώτημα της ομάδας *Athens by Sound*

Anastasios M. Kotsiopoulos

Architect, Professor A.U.T, Corresponding Member of the Academy of Athens

The debatable appeal of structured matter in architecture

1

First, I would like to refute a possible argument to the effect that elements "beyond or before the material" are a new factor in architectural thinking. On the contrary, I believe that this always has been, and remains, an essential component of the methodological and descriptive discussion that precedes the construction of a work of architecture; but also, inevitably, of the critical discussion about buildings, and by extension, about the body of architectural theory that concerns implementation.

In reality, it appears that in the overall undertaking of construction, the process of implementation becomes important mostly a posteriori, in view of the almost irrevocable impact it produces, and especially in view of the distinct values - beyond design and intentions - that are attached to a space after its construction.

Compared to other visual arts, architecture enjoys the luxury of having a significant methodological and interpretative subject before and beyond the material plane, because it operates on multiple levels, and especially because of the engagement of a broad range of factors that all contribute to a building's creation. The question of whether this is due to the construction budget, or to the building's broader social implications, or to the theoretical bent of the architects, is open to research and corroboration. Most probably, it is due to a combination of all these factors.

Architecture includes another interesting phenomenon, which occurs more frequently than in other arts: frequently, an idea that has been developed is not actually implemented. This failure to materialise often gives an idea much greater weight than its actual value, mainly because the investment needed to give it form is usually much bigger than it would be for a musician or a painter to implement their ideas. Even though we architects also go through a productive process of rejecting preliminary ideas during the stage of composition, we have to admit that we are never happy when a building we have designed fails to materialise. The fact that this frustration sometimes exaggerates the value of the cancelled building may be easy to explain psychologically, but we must be mindful that it can infuse the cancelled building with metaphysical qualities and idealise the production of immaterial "objects", converting them into something like "wandering ghosts".

2

I think the penultimate question posed by the *Athens by Sound* team raises a very interesting issue, which also touches upon the team's proposal for the Biennale. The question is: "How can the experience of a city be reproduced through a spatial organisation of the material that is generated by different types of recording?

που άπτεται εμμέσως και της πρότασής της για την Biennale. Το ερώτημα είναι «πως μπορεί να αναπαραχθεί η εμπειρία μιας πόλης μέσω μιας χωρικής οργάνωσης του υλικού που προκύπτει από διαφορετικών ειδών καταγραφές, τι μπορεί τελικά να χαρτογραφηθεί και τι παραμένει αχαρτογράφητο». Παίρνω αφορμή από το ερώτημα αυτό για να προχωρήσω λίγο περισσότερο τις σκέψεις μου.

Πιστεύω ότι η αναπαραγωγή της εμπειρίας της πόλης ή του χώρου γενικότερα, μέσω πολλαπλών «αναγνώσεων» και μέσω της χωρικής οργάνωσης του υλικού που προκύπτει από τις αναγνώσεις αυτές, είναι απολύτως αναμενόμενη στην αρχιτεκτονική. Το εγγυάται η πολλαπλότητα του αρχιτεκτονικού φαινομένου και ο σύνθετος χαρακτήρας της αρχιτεκτονικής εμπειρίας, για την οποία επιστρατεύονται σχεδόν όλες οι αισθήσεις.

Το δύσκολο, ωστόσο, είναι να επινοήσει κανείς την τεχνική με βάση την οποία θα ήταν κατ' αρχήν εφικτή και κυρίως θα παρήγαγε πραγματικό αισθητικό νόημα η αλληλεπίθεση αυτών των αναγνώσεων. Μην ξεχνούμε ότι η αισθητική ποιότητα οφείλεται σε σημαντικό βαθμό στην πολύπλοκη μεν αλλά εξόχως λογική και καθόλου μεταφυσική διαδικασία της αναγνώρισης της δομής – και, κατά βάθος, και της συνθετικής ιδέας - του κτιρίου ή του αστικού χώρου. Η διαδικασία αυτή αναμφισβήτητα κυριαρχείται από μία από τις αισθήσεις, την όραση. Γι' αυτό άλλωστε συχνά μας αρκούν μόνον οι εικόνες ενός κτιρίου για να βγάλουμε τα βασικά αισθητικής αξίας συμπεράσματα. Το μέσω των άλλων αισθήσεων αντιληπτό αλλά και ένα μεγάλο μέρος του ίδιου του οπτικού φαινομένου αποτελεί κατά κανόνα προστιθέμενη αξία στηριζόμενη κατ' αρχήν σε συνειρμούς.

Φανταστείτε λοιπόν πόσο πιο πολύπλοκο γίνεται το σύστημα όταν η πέραν της όρασης καταγραφή διεκδικεί τις δικές της δομές και τη δική της λογική συγκρότηση ώστε να συνδράμει στην ερμηνεία του χώρου ισάξια ή έστω συγκρίσιμα με την οπτική καταγραφή. Ποια θα ήταν, λόγου χάρη, η θεμελιώδης δομή της ηχητικής ανάγνωσης ενός κτιρίου ή ενός αστικού σχηματισμού; Με ποιους όρους θα μπορούσε να καταγραφεί; Πώς οι μεταβολές της θα μπορούσαν να συσχετιστούν με τη σταθερότητα – ή και τη μεταβλητότητα – της οπτικής οργάνωσης; Θα μπορούσαν να επινοηθούν και να καταγραφούν αιτιώδεις σχέσεις ανάμεσά τους; Είναι τα μέσα και οι τεχνικές καταγραφής σε χάρτες συγκρίσιμα ή παντελώς ασύμβατα; Και, τελικώς, γιατί όλα αυτά; Υπάρχει κάτι κρυμμένο ή παραμελημένο στον συνήθη τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και περιγράφουμε τον αρχιτεκτονικό χώρο ώστε να αισθανόμαστε την ανάγκη κατ' ουσίαν να «επανιδρύσουμε» το ερμηνευτικό σύστημα στην αρχιτεκτονική;

Δεν μπορώ να απαντήσω στα ερωτήματα αυτά, αν και τα θεωρώ ουσιώδη. Αυτό που θα ήθελα να αποφύγω είναι να ολισθήσω σε μιαν εύκολη αποδοχή της ερμηνευτικής ισχύος εννοιών που είναι με γοητευτικές κατά βάθος όμως εξακολουθούν να είναι μάλλον ακατανόητες. Στον περί αρχιτεκτονικής λόγο, τέτοιες έννοιες συνήθως έρχονται ως δάνεια από φιλοσοφικά πεδία όπου έχουν κατακτήσει την επιρροή τους ευκολότερα σε σύγκριση με το μάλλον συμπιεσμένο και επιστημολογικά ασαφές πεδίο της αρχιτεκτονικής «χωρολογίας», χωρίς

Ultimately, what can be mapped and what remains unmapped?" I would like to discuss my ideas briefly here, using this question as a starting point.

I believe that a reproduction of the experience of the city or of space generally via multiple "readings", and via the spatial organisation of the material arising from such readings, is fully expected in architecture. This is guaranteed by the multiplicity of the architectural phenomenon and the complex nature of the architectural experience, which engages virtually all the senses.

However, it is more difficult to develop the technique that would make the super-imposition of these readings possible, and more importantly, would have true aesthetic meaning. We should not forget that aesthetic quality is to a large extent due to the complex but gloriously rational and by no means metaphysical process of recognising structure - and on a deeper level, the idea of synthesis - in buildings or in urban landscapes. Without doubt, this process is dominated by one of the senses - vision. That is why pictures of a building are often sufficient for us to draw basic conclusions about its aesthetic value. What is perceived by the other senses, but also a large part of the visual impact itself, usually constitutes added value, mainly based on the association of ideas.

Imagine how much more complex the system becomes when other forms of recording beyond the visual seek to acquire their own structures and their own rational cohesion so as to contribute to the interpretation of space equally, or at least comparably, with visual recording. For instance, what would be the fundamental structure of an auditory reading of a building or of an urban structure? In what terms could it be recorded? How could its variations be correlated with the stability and/or changeability of visual organisation? Would it be possible to discover and record causal relationships between the two? Are the means and techniques used in map-making comparable or totally incompatible? And finally, what is the point of all this? Is there something that remains hidden or overlooked in the usual way in which we perceive and describe architectural space, something that makes us feel the need to essentially "re-establish" the way we interpret architecture?

I cannot answer these questions, even though I consider them important. I would like to avoid sliding into a facile acceptance of the interpretative force of concepts that are attractive, but essentially remain rather incomprehensible. In architectural theory, such concepts are usually borrowed from areas of philosophy in which they have acquired influence more easily than in the rather constricted and scientifically vague field of architectural "spatio-logy", though this does not mean that their interpretative value is self-evident. A typical concept of this kind is "atmosphere". Having studied Heidegger and Norberg-Schulz in the past, I am ready to agree that this concept seeks to encompass the non-visual features of a space and has contributed to our understanding of the meaning of "place". On the contrary, its metaphysical aspect has probably confused architectural thinking, and led at least one generation of architects to grave misunderstandings. Norberg-Schulz himself resorts to an extremely systematic analysis of the components of

αυτό να σημαίνει ότι η ερμηνευτική τους αξία είναι αυταπόδεικτη. Μια χαρακτηριστική τέτοια έννοια είναι εκείνη της «ατμόσφαιρας». Έχοντας ασχοληθεί αρκετά στο παρελθόν με τον Heidegger και τον Norberg-Schulz, είμαι έτοιμος να συμφωνήσω ότι η έννοια αυτή επιζητεί να αποδώσει χαρακτηριστικά ενός χώρου πέραν της όρασης και ότι έχει βοηθήσει αρκετά στο να κατανοήσουμε λίγο βαθύτερα την έννοια του «τόπου». Το μεταφυσικό της ένδυμα, αντίθετα, έχει μάλλον συσκοτίσει την αρχιτεκτονική σκέψη και έχει μάλλον οδηγήσει τουλάχιστον μια γενιά αρχιτεκτόνων σε δραματικές παρεξηγήσεις. Άλλωστε ο ίδιος ο Norberg-Schulz καταφεύγει σε μιαν άκρως συστηματική ανάλυση των συστατικών της έννοιας αυτής, οπτικών και μη, αναιρώντας κατά βάθος την διακηρυκτική εν είδει μανιφέστου επίθεσή του εναντίον της λογικής και του αναλυτικού λόγου στην αρχιτεκτονική. Υπάρχουν και άλλες τέτοιες έννοιες αντίστοιχης σαγηνευτικής γοητείας που, ιδιαίτερα σήμερα, απαιτούν προσοχή στον χειρισμό τους, με προεξάρχουσα ίσως την έννοια του «θραύσματος». Αυτό όμως οδηγεί σε μιαν άλλη συζήτηση πολύ πέραν των ορίων αυτού του σύντομου κειμένου.

3

Θέλω να κλείσω με μια σύντομη ομολογία πίστης στην υλικότητα της αρχιτεκτονικής, στην αυτοτελή - πέραν των φάσεων του σχεδιασμού και της εκ των υστέρων κριτικής - αξία του κτιρίου, αλλά και στην πολλαπλότητα της αντίληψης του αρχιτεκτονικού χώρου και τη συμμετοχή όλων των αισθήσεων σε αυτήν. Τελικώς, νομίζω ότι η έστω και έμμεση αμφισβήτησή της αυτοτελούς αξίας του αρχιτεκτονικού χώρου μάλλον του προσθέτει παρά του αφαιρεί γοητεία. Το άυλο και το άκτιστο είναι τελικώς οι καλύτεροι σύμμαχοι και οι αναπόσπαστοι συνοδοί του υλικού και του κτισμένου.

this concept, whether visual or not, essentially refuting his declamatory, manifesto-like attack on logic and analytical discussion in architecture. There are other such concepts, which are equally appealing, which should be handled with care, particularly at this time. The concept of “fragmentation” is perhaps the most important of these concepts. But this is another issue that is far too complex to be elaborated in this short text.

3

I would like to conclude with a brief admission of my faith in the materiality of architecture, in the independent value of the building - beyond its design and subsequent criticism - but also in the multiple perceptions of architectural space, which involve all the senses. Ultimately, I think that even an indirect questioning of the independent value of architectural space increases its appeal, rather than reducing it. In the end, the immaterial and the unbuilt are ideal allies and inseparable companions of the material and the constructed.

Constance Classen

Βασικός συγγραφέας του συλλογικού **Άρωμα: Η πολιτισμική ιστορία της οσμής** (μαζί με τους David Howes και Anthony Synnott, Πλέθρον 2005), συγγραφέας του βιβλίου **Worlds of Sense**, μεταξύ άλλων.

Κόσμοι των αισθήσεων: Προσεγγίζοντας το αόρατο περιβάλλον

Συνήθως παραβλέπουμε ό,τι μας φαίνεται προφανές. Τούτο σίγουρα συμβαίνει και με τις αισθητηριακές διαστάσεις του κτισμένου μας περιβάλλοντος. Τα σπίτια μας, οι δρόμοι μας, οι πόλεις μας δεν είναι ούτε τα σχέδια, ούτε οι φωτογραφίες, ούτε οι πίνακες ζωγραφικής και οι ταχυδρομικές κάρτες στις οποίες όλα αυτά συχνά ανάγονται, αλλά αποτελούν ένα πλούσιο προϊόν ζύμωσης ήχων και αρωμάτων, υφών και χρωμάτων. Βυθιζόμαστε στις γεύσεις της αστικής ατμόσφαιρας, διασχίζουμε τους ήχους των δρόμων της πόλης, πιέζουμε και σπρώχνουμε και σκαρφαλώνουμε μέσα και έξω από τα κτήρια. Κι όμως, μεγάλο μέρος αυτής της εμπειρίας παραμένει κάτω από την επιφάνεια της συναίσθησης: εντυπώνεται στα σώματά μας αφήνοντας ανέπαφους τους νοητικούς μας χάρτες που στηρίζονται στην όραση. Πώς θα μπορούσαμε να μάθουμε να σκεφτόμαστε μέσω των αισθήσεών μας όταν μελετάμε πολεοδομικό και αρχιτεκτονικό σχεδιασμό; Ένας τρόπος θα ήταν να φέρουμε στην επιφάνεια αυτές τις εντυπώσεις που συνήθως χάνονται στο υπόβαθρο: να τις διαχωρίσουμε από το συνηθισμένο τους περιβάλλον και να τις αναδιατάξουμε σε νέους σχηματισμούς. Τέτοια είναι και η αναζωογονητική προσέγγιση που επιλέγουν οι νεαροί δημιουργοί του *Athens by Sound* καθώς επεξεργάζονται μοντέλα μη-οπτικής χαρτογράφησης. Ένας άλλος τρόπος θα έμοιαζε με αυτόν που απασχολεί εμένα όλα αυτά τα χρόνια που γράφω για τις αισθήσεις: δηλαδή, να βυθιστούμε στους αισθητηριακούς κόσμους άλλων τόπων και άλλων εποχών. Μία τέτοια προσέγγιση ίσως μας επιτρέψει να επιστρέψουμε στον δικό μας τόπο και χρόνο με φρέσκα μάτια και αυτιά και μύτες, καθώς επίσης και πιθανώς μας κατευθύνει προς εναλλακτικούς τρόπους με τους οποίους θα μπορούσαμε να κατασκευάζουμε τα αισθητηριακά μας περιβάλλοντα λαμβάνοντας υπόψη τις μυρωδιές και τους ήχους και τα χρώματα που μας ενώνουν τόσο ενδόμυχα με τον κόσμο μας.

Στις έρευνές μου σχετικά με τους αισθητηριακούς κόσμους άλλων πολιτισμών, έμαθα τα πλείστα από ανθρώπους που κάποτε θα είχαν θεωρηθεί πρωτόγονοι, που σίγουρα λίγα θα είχαν να διδάξουν στους «πολιτισμένους» κατοίκους του Πρώτου Κόσμου σχετικά με λεπτές αισθητηριακές επεξεργασίες ή με την τέχνη του βίου. Από τους Ongee των Νησιών Andaman στον Κόλπο της Βεγγάλης ανακάλυψα τον τρόπο να προσεγγίζω το τοπίο ως «οσμητικό τοπίο». Σε αντίθεση με το στατικό οπτικό μοντέλο του χώρου όπως αυτό παρουσιάζεται σε Δυτικά τεχνήματα όπως οι χάρτες και οι εικόνες, το οσμητικό τοπίο των Ongee είναι τέτοιο που συνεχώς διογκώνεται και συρρικνούται και μεταλλάσσεται καθώς μαγειρεύονται διαφορετικά φαγητά, καθώς ανθίζουν διαφορετικά λουλούδια και καθώς φυσούν διαφορετικοί άνεμοι πάνω από το νησί. Η ρευστή αντίληψη του χώρου των Ongee που βασίζεται στην οσμή ανοίγει μία ολόκληρη νέα οπτική για την προσέγγιση του σχεδιασμού κτηρίων και περιβαλλόντων, μία οπτική η οποία θα θεωρούσε τις

Constance Classen

Lead author of **Aroma: the Cultural History of Smell** (with David Howes and Anthony Synnott), author of **Worlds of Sense**, among other works.

Sensuous worlds: Accessing the invisible environment

What seems obvious is often overlooked. This is certainly the case with the sensory dimensions of the built environment. Our houses, our streets, our cities, are not the blueprints, photographs, drawings, postcards to which they are so often reduced but a rich sensory brew of sounds and odours, textures and colours. We drink in the flavours of the urban atmosphere, we wade through the sounds of the city streets, we press and push and clamber in and out of buildings. Yet much of this experience lies below the surface of consciousness: it impresses itself on our bodies while leaving our visually-based mental maps untouched. How may we learn to think through our senses when contemplating urban and architectural design? One way is to foreground what are usually taken to be background sensations; to separate them from their customary environment and to rearrange them in novel configurations. This is the stimulating approach taken by the young creators of *Athens by Sound* as they work through models of non-visual mapping. Another way is one which I have elaborated over the years in my writing on the senses: that is, to immerse oneself in the sensory worlds of other places and times. Such an approach may enable us to return to our own time and place with fresh eyes and ears and noses and also alert us to alternative ways in which we may craft our sensory environments, taking account of the smells and sounds and colours which so intimately unite us to our world.

In my investigations into the sensory worlds of other cultures I have learned the most from peoples who once would have been regarded as primitive, with little to teach “civilized” first-worlders about sensory refinement or the art of living. From the Ongee of the Andaman Islands in the Bay of Bengal I discovered how to approach the landscape as a “smellscape”. Unlike the static visual model of space presented by such Western artifacts as maps and pictures, the Ongee smellscape is one which continually swells and shrinks and alters as different foods are cooked, different flowers come into bloom and different winds blow over the island. The Ongee’s fluid, smell-based notion of space presents a whole new perspective from which to approach the design of buildings and environments, a perspective which would consider the movements of bodies, air, water, light, and sound within space to be as important as the encompassing structures.

From the Desana people of the Colombian rainforest l learnt that sensations are not only a matter of sensory acuity but of cultural meaning. The Desana are attentive to each birdsong, each texture of bark and basket, each colour of flower and fish, each flavour of fruit in their environment, and assign to each a particular significance. Through their material culture and their religious practices the Desana interweave sensations and meanings in order to create a sensory totality which is not only a source of aesthetic pleasure but also held to be essential to physical and spiritual well-being.

κινήσεις των σωμάτων, του αέρα, του νερού, του φωτός και του ήχου μέσα στον χώρο τόσο σημαντικές όσο και τις κατασκευές που τις περιβάλλουν.

Από τον λαό των Desana του τροπικού δάσους της Κολομβίας έμαθα ότι οι εντυπώσεις δεν είναι μόνο θέμα αισθητηριακής οξυδέρκειας αλλά και πολιτιστικού νοήματος. Οι Desana εστιάζουν την προσοχή τους στο τιτίβισμα κάθε πουλιού, στην υφή κάθε φλοιού και καλαθιού, στο χρώμα κάθε λουλουδιού και ψαριού, στη γεύση κάθε φρούτου του περιβάλλοντός τους, και αποδίδουν μία ιδιαίτερη σημασία σε καθένα από αυτά. Μέσω του υλικού τους πολιτισμού και των θρησκευτικών τους πρακτικών οι Desana διαπλέκουν εντυπώσεις και νοήματα προκειμένου να δημιουργήσουν μία αισθητηριακή ολότητα που δεν αποτελεί μονάχα πηγή αισθητικής απόλαυσης, αλλά θεωρείται επίσης απαραίτητη για την φυσική και την πνευματική ευεξία.

Ενοράσεις σαν και αυτές δεν είναι απαραίτητο να προέρχονται μόνο από απομονωμένους ιθαγενείς λαούς. Ακόμα και μέσα στις θορυβώδεις πόλεις του βιομηχανοποιημένου κόσμου υπάρχουν άνθρωποι που αμφισβητούν το κυρίαρχο αντιληπτικό μοντέλο μέσω των εναλλακτικών τους τρόπων να αλληλεπιδρούν με τον κόσμο. Στην έρευνά μου σε αυτή την περιοχή, οι εμπειρίες ανθρώπων που είναι τυφλοί μου φάνηκαν εξαιρετικά αποκαλυπτικές σε σχέση με τις οπτικές προκαταλήψεις του σύγχρονου πολιτισμού. Η περιήγηση σε αξιοθέατα, η γρήγορη εξέταση των επιφανειών, η ανύψωση της εικόνας υπεράνω της ουσίας - όλα τους τόσο χαρακτηριστικά γνωρίσματα της νεωτερικότητας - χάνουν την σημασία τους για αυτούς που δεν μπορούν να βλέπουν. Στην περίπτωση των τυφλών, ο κόσμος βιώνεται ως μία δυναμική αλληλεπίδραση ήχων, μυρωδιών και υφών και όχι ως μία περαστική σκηνή.

Ταξιδεύοντας στους αισθητηριακούς κόσμους του παρελθόντος βρήκα επίσης αρκετό υλικό που αμφισβητεί τις τρέχουσες αισθητηριακές αξίες και προτεραιότητες. Οι εξεζητημένες πρακτικές αρωματισμού της Αρχαίας Ελλάδας δείχνουν ότι δεν χρειάζεται κανείς να ταξιδέψει στα Νησιά Andaman για να βρει ένα πολιτισμό να αφιερώνεται στην οσμή. Στις πόλεις της αρχαιότητας, να στήνεις ένα καλό θέαμα σήμαινε να βάζεις ένα καλό άρωμα και καμία παρέλαση ή γιορτή δεν ήταν ολοκληρωμένη χωρίς το συμπλήρωμα των ευωδιών της (το οποίο μπορούσε να προστεθεί ακόμα και στο ίδιο το φαγητό). Στην ακμή της μεσαιωνικής πόλης, κυριαρχούσαν οι έντονες εντυπώσεις: εξεζητημένα χρώματα, ανώμαλες στρογγυλές πλακοστρώσεις, βραχνές κραυγές και μυρωδιές φάρμας ανακατεύονταν με το σχεδιασμένο φως των υαλογραφημάτων των παραθύρων, την ευωδιά του θυμιάματος και τον καθαρό, κατανυκτικό χτύπο από τις καμπάνες της εκκλησίας. Όπως και οι Desana, οι κάτοικοι του Μεσαίωνα έβρισκαν πνευματικά και ηθικά νοήματα σε όλα τα χρώματα, τους ήχους και τις μυρωδιές του περιβάλλοντός τους και θεωρούσαν την διαχείριση αυτών των ποικίλων εντυπώσεων απαραίτητη για την πνευματική και την φυσιοσωματική ευεξία. Δυνατά αρώματα κρατούσαν μακριά τις μολυσματικές μυρωδιές της ασθένειας, φωτεινά χρώματα μετέδιδαν ευεργετικές πλανητικές επιδράσεις και οι κωδωνοκρουσίες έδιωχναν τα κακά πνεύματα.

Insights such as these need not only come from isolated indigenous peoples. Even within the bustling cities of the industrialized world there are individuals who challenge the perceptual norm through their alternative modes of interacting with the world. In my research in this area I have found the experiences of persons who are blind to be particularly revealing of the visual biases of contemporary culture. The sight-seeing, the quick perusal of surfaces, the elevation of image over substance - all such characteristic traits of modernity - lose their significance among those who cannot see. In the case of the blind the world is experienced as a dynamic interplay of sounds, smells, and textures, and not as a passing scene.

When voyaging into the sensory worlds of the past I have also found much material which challenges our current sensory values and priorities. The elaborate perfume practices of Ancient Greece indicate that one need not travel to the Andaman Islands to find a culture devoted to smell. In the cities of antiquity putting on a good show meant putting on a good scent and no parade or feast was complete without its complement of perfumes (which might, indeed, be added to the food itself). In the medieval city strong, bright sensations dominated; gaudy colours, bumpy cobblestones, raucous cries and farmyard smells mingled with the patterned light of stained glass windows, the fragrance of incense and the clear, solemn pealing of church bells. Like the Desana, the Medievals found spiritual and moral meanings in all the colours, sounds and smells of their environment and considered the management of these diverse sensations to be essential to spiritual and physiological well-being. Potent fragrances kept the contagious odours of disease at bay, bright colours transmitted beneficial planetary influences and ringing bells chased away evil spirits.

As in the case of all of the cultures I have studied the sensory plenitude of the ancient and medieval worlds was part of a particular social system, a particular level of technology and a particular world view. As these latter elements changed through time, so did the meaning and importance given to sensory experience. Indeed, as one traces the development of thinking about the senses into the modern period, one sees clearly the social and ideological shifts which led to the suppression of many earlier sensory practices and models. Sensual experience - and most especially odours, tastes and touches - came to be regarded as too brutal for refined minds to contemplate on the one hand, and too frivolous for rational minds to consider on the other. This rejection of sensory value, whether explicit or implicit, would characterise much of twentieth-century thought

In 2007 I spent an engaging summer as a research fellow at the Canadian Centre for Architecture (CCA) in Montreal. The project in which I was involved dealt with Fonthill Abbey, a lavish and unique private residence, built by William Beckford in the early nineteenth century. I was intrigued by Beckford's attempt to use medieval architectural models and lifeways as a basis for creating an environment in which all the senses would be engaged - an attempt which deliberately defied the visualizing trends of modernity. Beckford's lively letters describe his residence as full of sounds and tremblings and smells (of servants and books, wallpaper and wild strawberries).

Όπως και με όλους τους πολιτισμούς που μελέτησα, η αισθητηριακή αφθονία του αρχαίου και του μεσαιωνικού κόσμου ήταν μέρος ενός συγκεκριμένου κοινωνικού συστήματος, ενός συγκεκριμένου επιπέδου τεχνολογίας και μιας συγκεκριμένης αντίληψης του κόσμου. Καθώς άλλαζαν τα τελευταία αυτά στοιχεία με την πάροδο του χρόνου, το ίδιο γινόταν και με το νόημα και την σημασία που απέδιδαν στην αισθητηριακή εμπειρία. Πράγματι, καθώς κανείς ανιχνεύει την ανάπτυξη της σκέψης σχετικά με τις αισθήσεις στην μοντέρνα περίοδο, βλέπει ξεκάθαρα τις κοινωνικές και ιδεολογικές μετατοπίσεις που οδήγησαν στην καταστολή πολλών παλιότερων αισθητηριακών πρακτικών και μοντέλων. Η αισθητηριακή εμπειρία - και κυρίως οι μυρωδιές, οι γεύσεις και τα αγγίγματα - έφτασαν να θεωρούνται πολύ βάναυσα για να μελετώνται από καλλιεργημένα μυαλά από την μία μεριά, και πολύ ελαφρά για να απασχολήσουν τα ορθολογιστικά μυαλά από την άλλη. Αυτή η απόρριψη της αισθητηριακής αξίας, είτε ρητά διατυπωμένη είτε υπονοούμενη, έμελλε να χαρακτηρίσει μεγάλο μέρος της σκέψης του εικοστού αιώνα.

Το 2007 πέρασα ένα ευχάριστο καλοκαίρι ως συνεργάτης στις έρευνες του Καναδικού Κέντρου για την Αρχιτεκτονική (CCA) στο Montreal. Η έρευνα με την οποία ασχολήθηκα αφορούσε το Αββαείο του Fonthill, μία μοναδική, πολυτελή ιδιωτική κατοικία, κτισμένη από τον William Beckford στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα. Σαγηνεύτηκα από την απόπειρα του Beckford να χρησιμοποιήσει μεσαιωνικά αρχιτεκτονικά μοντέλα και τρόπους ζωής ως βάση για την δημιουργία ενός περιβάλλοντος μέσα στο οποίο θα συμπλέκονταν όλες οι αισθήσεις -μία απόπειρα που σκόπιμα αψηφούσε τις τάσεις της νεωτερικότητας προς το οπτικό. Τα γεμάτα ζωντάνια γράμματα του Beckford περιγράφουν την κατοικία του γεμάτη ήχους και δονήσεις και μυρωδιές (σκλάβων και βιβλίων, ταπετσαρίας και αγριοφράουλων). Ποιος θα μπορούσε να μαντέψει αυτό το pot pourri εντυπώσεων από τις μεγαλοπρεπείς, στατικές εικόνες που απομένουν σ' εμάς από τον εκλιπόντα Fonthill και την πληθώρα ακαδημαϊκών κειμένων για την ιστορία και τον σχεδιασμό του; Αυτή η έρευνα ενίσχυσε την πίστη μου στην ανάγκη να υπερβούμε την επιφανειακή εικονογράφηση για να φτάσουμε σε μία ολόσωμη κατανόηση πολιτισμικών περιοχών του παρόντος και του παρελθόντος. Η θερμή υποδοχή που εισέπραξε η δουλειά μου στο CCA και το αυξανόμενο ενδιαφέρον για τον ρόλο των αισθήσεων στην αρχιτεκτονική γενικά, δείχνουν επίσης ότι ίσως έχει φτάσει το πλήρωμα του χρόνου για να επιτελεστεί μία νέα αισθαντική στροφή στην μελέτη του κτισμένου περιβάλλοντος και στην περιοχή του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Η καινοφανής εξερεύνηση του αισθητηριακού περιβάλλοντος, όπως παρουσιάζεται στην έκθεση *Athens by Sound* υπονοεί ότι αυτή η αισθαντική στροφή συμβαίνει ακριβώς μπροστά στα μάτια μας και στα αυτιά μας.

Βιβλιογραφία

Classen, Constance. 1993a. **Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures**. London: Routledge.

Classen, Constance. 1998. **The Color of Angels: Cosmology, Gender, and the Aesthetic Imagination**. London: Routledge.

Classen, Constance, ed. 2005. **The Book of Touch**. Oxford and New York: Berg

Who could have guessed at this pot pourri of sensations from the stately, static images which remain to us of the long-vanished Fonthill and the plethora of academic writing on its history and design? That project reinforced my belief in the need to go beyond surface imagery to reach a full-bodied understanding of past and present cultural sites. The warm welcome my work received at the CCA and the growing interest in the role of the senses in architecture generally, further indicated that the time might be ripe for a new sensuous turn to take place in the study of the built environment and in the field of architectural design. The innovative exploration of the sensory environment presented by the *Athens by Sound* exhibit suggests that this sensuous turn is happening right before our eyes and ears.

Bibliography

Classen Constance, (1993), **Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures**, London, Routledge

Classen Constance, (1998), **The Color of Angels: Cosmology, Gender, and the Aesthetic Imagination,**. London, Routledge

Classen Constance, ed. (2005), **The Book of Touch**, Oxford and New York, Berg

Classen Constance, David Howes and Anthony Synnott, (1994), **Aroma: The Cultural History of Smell**, London, Routledge

Howes David, (2003), **Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory**, Ann Arbor, University of Michigan Press

Zardini Mirko, ed. (2005), **Sense of the City: Anm Alternative Approach to Urbanism**. Montreal and Baden, Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers

Classen, Constance, David Howes and Anthony Synnott, 1994.
Aroma: The Cultural History of Smell. London; Routledge.

Howes David, (2003), **Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory**, Ann Arbor, University of Michigan Press

Zardini Mirko, ed.(2005), **Sense of the City: An Alternative Approach to Urbanism**. Montreal and Baden, Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers

Σταύρος Σταυρίδης
Αρχιτέκτων, Επίκουρος Καθηγητής ΕΜΠ

Κατοικώντας ρυθμούς

Όταν το 1927 ο W. Ruttmann παρουσίασε την ταινία του «Βερολίνο: Η συμφωνία μιας μεγαλούπολης» μπορούσε, πιστός στο μοντερνιστικό πρότυπο του «συνολικού έργου τέχνης», να ισχυρίζεται κινηματογραφικά ότι οι ρυθμοί της πόλης συντίθενται σε ένα έργο συμφωνικό. Τα διαφορετικά επίπεδα επαναληπτικότητας των κινήσεων, μπορούσε να τα εμφανίζει ως μέρη μια χωροχρονικής τάξης που εκτελείται καθημερινά. Είναι με τούτο τον τρόπο που η ταινία του παρακολουθεί την πόλη να ξυπνά και τη συνοδεύει ως το σούρουπο της ημέρας.

Παρόλα αυτά, και στο έργο του Rutmann αναδεικνύονται τομές ασυμφωνίας στο εσωτερικό μιας συμφωνικής συνέχειας. Η αυτοκτονία μιας νεαρής κοπέλας αναστατώνει τη ροή της κυκλοφορίας. Αν και η ταινία είναι βουβή, μπορούμε να φανταστούμε κάποιους ήχους να σταματούν, κάποιους άλλους να αναδεικνύονται αιφνίδια - μια κραυγή, ένα σούσουρο, μια ξαφνική συγκέντρωση ετερόκλητων φωνών, ένας μοναδικός παφλασμός στα νερά του ποταμού, εκεί που έπεσε η δυστυχισμένη.

Στα σπλάχνα της επαναληπτικότητας που ορίζει και περιγράφει τους ρυθμούς της μεγαλούπολης αναδύεται έτσι μια προσωρινή ετερότητα. Ένα συμβάν;

Μήπως τούτη η κλονισμένη συμφωνική ανάγνωση της πόλης είναι ενδεικτική της ίδιας της καθημερινής πρακτικής της κατοίκησης; Μήπως την καθησυχαστική αίσθηση της επανάληψης εμείς την δημιουργούμε ανάγοντας το άγνωστο στο ήδη γνωστό, στο ήδη βιωμένο; Την ιδέα της συνέχειας την προβάλλουμε στην εμπειρία του χρόνου προσθέτοντάς την στην βεβαιότητα που έχουμε για τη διαδοχή των χρονικών στιγμών, μας λέει ο Μπασελάρ (Bachelard 1994). Η διαδοχή στην πραγματικότητα όμως δεν είναι παρά καθαρή ετερογένεια, ασυνέχεια. Είναι μέσα από τις αναμνήσεις μας που προβάλλουμε αναδρομικά στο παρελθόν τη συνέχεια, μια διαδοχή με ειρμό (ό.π. 52). Επιχειρούμε έτσι να διαχειριστούμε τις διακοπές, τα ξαφνιάσματα, το κενό που παρεμβάλλεται ανάμεσα στις χρονικές στιγμές ως καθαρή ασυνέχεια. Ο ρυθμός είναι ουσιαστικά μια «κβαντωμένη» μορφή διάρκειας στην οποία η ασυνέχεια των επιμέρους ενοτήτων μετέχει σε μια διαδοχή προβλέψιμη. Στο ρυθμό η συνέχεια παράγεται εξαιτίας της ασυνέχειας που καθιστά συγκρίσιμες τις ενότητες. Έτσι, η ζωή μπορεί να εμφανιστεί ως συνεχής και ομοιόμορφη, όμως «στο επίπεδο των στοιχειακών μεταμορφώσεων που την αναδεικνύουν είναι κυματισμός» (ό.π. 143).

Η ιδέα του ρυθμού ως κυματισμού εισάγει στην εμπειρία του χώρου και του χρόνου της πόλης έναν μορφοποιητικό παράγοντα χωρίς υλικότητα. Ο ρυθμός όμως έχει συνέπειες στον τρόπο που πλάθουν οι αισθήσεις την σχέση τους με τον υλικό κόσμο. Ο ρυθμός οδηγεί την ακοή, την αφή, την όραση. Η ρυθμικότητα της αναπνοής είναι που οδηγεί την όσφρηση αλλά και η ρυθμικότητα της κατάποσης επηρεάζει τις γεύσεις.

Stavros Stavrides
Architect, Assistant Professor NTUA

Inhabiting rhythms

When W. Ruttmann released his film “Berlin: Symphony of a Great City” in 1927, he could claim, in accordance with the modernist model of the “total work of art”, that it was a cinematic symphony composed of the rhythms of the city. He presented the different levels of repetition of movement as parts of a sequential arrangement of time and space that is performed every day. In this way, his film observes the city as it wakes up and follows its rhythms until nightfall.

Even so, in Ruttmann’s work there are notes of dissonance within the symphonic continuity. The suicide of a young woman upsets the flow of traffic. Although it is a silent film, we can imagine certain sounds stopping, others suddenly erupting - a cry, a commotion, an unexpected medley of disparate voices, a solitary splash in the river, where the unfortunate girl fell to her death.

Thus, from the inner workings of the repetition that defines and describes the rhythms of a big city a temporary otherness emerges. An event?

Perhaps this unsettled symphonic reading of the city is indicative of the daily practice of living? Perhaps we create this comforting feeling of repetition ourselves, reducing the unknown to what is already known, already experienced? We project the notion of continuity onto our experience of time, reinforcing our certainty about the succession of moments in time (Bachelard 2000:19). In reality, however, succession is nothing but sheer irregularity, discontinuity. It is through our memories that we retroactively project continuity - a logical flow of succession - onto the past (op. cit. 28-29). We thus attempt to process interruptions, eruptions, the empty space falling between moments of time, as pure discontinuity. Essentially, rhythm is a “quantified” form of duration, in which the discontinuity of the subordinate sections is incorporated into a predictable sequence. In rhythm, continuity is generated because of the discontinuity that renders the sections comparable. Thus, life may appear as being continuous and uniform, but on the level of elementary transformations, life is wavelike.

The concept of rhythm as a series of waves introduces a non-physical factor into how the experience of urban space and time is shaped. However, rhythm has an impact on the manner in which the senses shape their relationship with the material world. Rhythm drives hearing, touch, and vision. The rhythm of breathing drives the sense of smell, and the rhythm of swallowing affects the sense of taste.

Rhythm is not identified with repetition, but with a specific experience of repetition that is socially meaningful. For Lefebvre, “rhythms imply repetitions and can be defined as movements and differences within repetition” (Lefebvre 2004: 90). This sentence may be interpreted as a schematization of the relationship between rhythm and time, based on the idea that this

Ο ρυθμός δεν ταυτίζεται με την επανάληψη αλλά με μια ορισμένη, κοινωνικά νοηματοδοτούμενη, βίωσή της. Για τον Λεφέβρ, «οι ρυθμοί υπονοούν επαναλήψεις και μπορούν να οριστούν σαν κινήσεις και διαφορές εντός της επανάληψης» (Lefebvre 2004: 90). Τούτη η πρόταση μπορεί να ερμηνευτεί ως μια σχηματοποίηση της σχέσης του ρυθμού με το χρόνο, με βάση την ιδέα ότι αυτή η σχέση μπορεί να παρασταθεί με όρους χώρου. Μια επανάληψη που περιγράφει την κίνηση αλλά ταυτόχρονα γίνεται εμφανής εξαιτίας του ότι οι θέσεις στο χώρο και το χρόνο διαφοροποιούνται, είναι μια επανάληψη που είναι ρυθμική. Ο ρυθμός, παρά την αίσθηση της ομοιότητας που μεταφέρει ανάμεσα σε κάτι που προηγήθηκε και κάτι που ακολούθησε, στηρίζεται στη διάκριση μεταξύ τους, διάκριση που αφορά τη διαφορετική θέση τους στο χρόνο και το χώρο. Αυτή τη σημασία έχει η εισαγωγή της έννοιας της κίνησης στον ορισμό του ρυθμού.

Στην αναγνώριση του ρυθμού ως ενεργό σχέση ανάγνωσης μιας επανάληψης, ο Λεφέβρ εντοπίζει μια διαλεκτική του όμοιου με το έτερο. Είναι η ανθρώπινη μνήμη που εξασφαλίζει την δυνατότητα να διαπιστώνεται η ρυθμικότητα. Στην ακραία μορφή του γραμμικού μηχανικού ρυθμού, η μνήμη δεν παίζει ιδιαίτερο ρόλο γιατί «η μηχανική επανάληψη λειτουργεί αναπαράγοντας τη στιγμή που προηγήθηκε» (ό.π. 79). Στο ρυθμό όμως, τον οποίο χαρακτηρίζει ο διαφοροποιημένος χρόνος της περιοδικότητας, χρειάζεται η μνήμη για να διατηρήσει την αίσθηση της επανάληψης. Στην κυκλική ρυθμικότητα είναι η μνήμη που συγκρίνει τα περασμένα για να μπορέσει να διαγνώσει την ολοκλήρωση μιας περιόδου, να διαγνώσει επομένως μια περιοδικότητα. Τούτη η δυνατότητα διάγνωσης μέσα από τη σύγκριση είναι ουσιαστικά μια δυνατότητα να δει κανείς τη διαφορά μέσα από την επανάληψη εφόσον μπορεί αυτό που φαινόταν ως διαφορά να το εννοήσει ως επανάληψη. Τούτη η δύναμη τη μνήμης καθιστά το ρυθμό μέρος της διαδικασίας του γίγνεσθαι και όχι εμπόδιό της.

Μπορεί πράγματι η ρυθμικότητα ενός ήχου να παράγει μια τάξη του χρόνου. Μπορεί η ρυθμικότητα μιας υφής να ορίζει την οργάνωση του χώρου, σε ένα δάπεδο για παράδειγμα. Αν όμως η ρυθμικότητα της αίσθησης δεν ορίζεται με τρόπο γραμμικό, αν η αναγνώριση της περιοδικότητας ενός ερεθίσματος είναι ήδη φορτισμένη με έναν προσανατολισμό νοήματος, τότε μπορεί να επινοούμε ρυθμούς κατοικώντας. Δεν συμμορφωνόμαστε μόνο σε οδηγίες ρυθμικές, επινοούμε ρυθμικότητες δίνοντας μορφή στον χώρο και τον χρόνο.

Είναι τούτη η παράδοξη κοινωνική σημασία του ρυθμού: εκγυμνάζει σε μαζικές συμπεριφορές αλλά και συγκροτεί ιδιαιτεροποιητικές συνήθειες. Επαναλαμβάνω τον τρόπο μου να ανάβω το τσιγάρο, τον τρόπο μου να ανοιγοκλείνω τα μάτια στη θέα σου, τον τρόπο μου ν' αναστενάζω ή να γελώ. Επαναλαμβάνω τον τρόπο μου.

Ίσως στην σχέση των παιδιών με το χώρο ο ρυθμός να αποκαλύπτεται ως η πιο βαθιά μορφοποιητική δύναμη. Τα παιδιά δεν κουράζονται να επαναλαμβάνουν. Ήχους, κινήσεις, γκριμάτσες, ιστορίες. Όμως κάθε επανάληψη είναι ήδη μια διαφοροποίηση, μια ανακάλυψη. Μπορούμε άραγε σαν τα παιδιά να στέκουμε μαγεμένοι μπροστά στο ίδιο; Μπορεί να μας εκπλήττει η επανάληψη κάθε φορά σαν νέα ζωή;

relationship may be represented in spatial terms. Repetition describes movement but also becomes manifest because points in space and time are differentiated, creating a rhythmical repetition. Rhythm, despite the sense of similarity it conveys between what precedes and what follows, is based on the distinction between these two things, a distinction relating to their different positions in time and space. This is the significance of introducing the notion of movement in the definition of rhythm.

In recognising rhythm as an active means of understanding repetition, Lefebvre points out the dialectic between sameness and otherness. It is human memory that enables us to recognise the rhythmical. Memory does not have a particular role to play at the extreme limits of linear, mechanical rhythm, because "mechanical repetition works by reproducing the instant that precedes it" (op. cit. 79). However, in rhythm that features differentiated time periods, memory is essential to retain the sense of repetition. In cyclical rhythms, it is memory that compares what has elapsed so as to identify the completion of a period, and therefore to identify periodicity. This ability to identify through comparison is essentially an ability to discern difference through repetition, since what appears different can also be understood as repetition. This power of memory is what makes rhythm part of the process of creation - rather than an impediment to creation.

The rhythmical quality of a sound can indeed generate a sense of temporal order. In the same way, the rhythmical aspect of texture can define spatial organisation - for instance, in a floor pattern. However, if the rhythm of perception is not defined in a linear way, if recognition of the periodic nature of a stimulus is already loaded with preconceived meaning, then we can invent our own rhythms by living. We don't merely follow rhythmic instructions - rather, we invent rhythms that give form to space and time.

This is the paradoxical social significance of rhythm: it incites collective behavioural patterns, but also forms particular habits. I repeat the way I light a cigarette, the way I blink when I look at you, the way I sigh or laugh. I repeat my mannerisms.

Children's relationship to space can perhaps reveal to us the way rhythm essentially gives form to individual experiences. Children do not get tired of repetition - of repeated sounds, grimaces, and stories. But each repetition is already a variation, a discovery. I wonder whether we can we be mesmerised by a repetition of the same thing, as children can? Can repetition surprise us every time, like a new lease of life?

Benjamin sought to recapture children's ability to see their city as a new place each time, to rediscover it by creating temporary worlds in their games (Benjamin 1985: 315 and 52). Can rhythm offer us new opportunities to see again, to feel again, to think again about something we saw, felt or thought? Perhaps then, we can recognise the rhythmical quality of differentiation rather than repetition? (Deleuze and Guattari 2004:346). If our city, our house, the spaces where we live do not merely exist

Ο Μπένγιαμιν ζητούσε να ξαναβρεί τη δύναμη των παιδιών να βλέπουν την πόλη τους σαν καινούργια κάθε φορά, να την ανακαλύπτουν φτιάχνοντας κόσμους προσωρινούς στα παιχνίδια τους (Benjamin 1985: 315 και 52). Μπορεί ο ρυθμός να μας δίνει ευκαιρίες καινούργιες: να ξαναδούμε, να ξανανιώσουμε, να ξανασκεφτούμε κάτι που ήδη είδαμε, νιώσαμε, σκεφτήκαμε; Και μήπως τότε αναγνωρίσουμε τη ρυθμικότητα της διαφοροποίησης μάλλον παρά της επανάληψης; (Deleuze και Guattari 2004:346). Αν η πόλη μας, το σπίτι μας, οι χώροι της ζωής μας δεν υπάρχουν απλά αλλά συμβαίνουν με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά, μήπως αποτελεί τελικά η καθημερινότητα πεδίο δυνητικής δημιουργίας;

Η σύγκριση εγκαθιστά σχέσεις που προορίζονται να επιβεβαιώνουν επαναλήψεις αλλά και σχέσεις που μπορούν να αναζητούν άλλες επαναλήψεις στη θέση άλλων. Πόσος μεγάλος είναι ο κύκλος της επανάληψης; Ποιος τον ορίζει; Μέχρι ποιο σημείο η κανονικότητα μπορεί να περιλάβει τη διαφοροποίηση, ως προϋπόθεση για την ανάδειξη του μεσοδιαστήματος στη διάρκεια του οποίου δεν είμαστε σίγουροι για το πού ο κύκλος κλείνει; Και όταν διαπιστωθεί το κλείσιμο, όταν προσδιοριστεί η περίοδος, τι ακριβώς απ' όσα μεσολάβησαν πρόκειται να επαναληφθεί;

Αν μπορούμε να σκεφτούμε την ενδεχομενικότητα ως μια συνθήκη της απόδρασης από εγκαταστημένες συνήθειες είναι γιατί δοκιμάζουμε να θραύσουμε κάποιες αναμονές επανάληψης και όχι γιατί αρνιόμαστε την αναμονή της επανάληψης εν γένει. Ίσως το ενδεχόμενο δεν είναι παρά το πρόπλασμα ενός ρυθμού του οποίου η περιοδικότητα δεν είναι ακόμα ορατή. Ίσως μερικές πράξεις ή γεγονότα να βιώνονται μέσα από την αγωνία ή την ελπίδα μιας νέας προοπτικής επαναληψιμότητας. Τούτος είναι ο τρόπος που μπορούμε να διαχειριστούμε τη σχέση μας με την ετερότητα. Απόλυτη ετερότητα όσο και απόλυτη καινοφάνεια δεν μπορούμε ούτε να σκεφτούμε ούτε και να νιώσουμε. Στην προοπτική της περιοδικότητας όμως μπορεί αλήθεια να ξαναφτιάχνουμε τον κόσμο μας.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Bachelard G., (1994) **Η διαλεκτική της διάρκειας**, Αθήνα, Εκάτη

Benjamin W., (1985) **One Way Street and Other Writings**, Λονδίνο, Verso

Deleuze G. και Guattari F., (2004) **A Thousand Plateaus**, Λονδίνο, Continuum

Lefebvre H., (2004) **Rythmanalysis. Space, Time and Everyday Life**, Λονδίνο, Continuum

but are different each time we experience them, can everyday life actually be a place of potential creativity?

Comparison establishes relations intended to confirm repetition, but also relations that may seek new repetitions in place of others. How extended is the cycle of repetition? Who defines its limits? To what extent can regularity include differentiation in order to highlight that interim period when we are not sure at which point the cycle ends? And once we know the cycle has ended, which elements of what has gone before will be repeated?

If we can imagine potentiality as a condition for breaking out of established habits, this is because we are trying to shatter certain expectations about repetition - not because we deny the expectation of repetition in general. Perhaps potential is only the precursor of a rhythm whose periodic nature is not yet apparent. Perhaps certain actions or events are experienced through the anticipation, or the hope, of their repetition. This is how we can manage our relationship with otherness. We can neither conceive nor feel absolute otherness or absolute newness. However, we can truly recreate our world by inventively recognizing periodicities.

References

Bachelard G., (2000) **The Dialectic of Duration** Clinamen Press, Manchester

Benjamin W., (1985) **One Way Street and Other Writings**, Verso, London

Deleuze G. και Guattari F., (2004) **A Thousand Plateaus** Continuum, London

Lefebvre H., (2004) **Rythmanalysis. Space, Time and Everyday Life** Continuum, London

Ole Bouman

Αρχιτέκτων, Διευθυντής NAi,
αρχισυντάκτης του περιοδικού *Volume*

Σχεδιάζοντας για κοινωνικότητες

Οι απόπειρες να χρωματιστεί αυτή η εποχή ως περίοδος ατομικισμού, ναρκισσισμού, πράξεων ικανοποίησης του εγώ, ιδιωτικοποίησης και άλλων μορφών προσωπικής αυτοεκπλήρωσης έχουν καταστεί σχεδόν στερεότυπες. Μιλάμε για την μείωση του ισχυρής κρατικής παρέμβασης, για την οικονομία της αγοράς, για την ευθύνη και την αξιοπιστία του ατόμου, για τον πολίτη που μετρά και υπολογίζει - εν ολίγοις για όλες τις ιδέες και τις αρχές που εκπορεύονται από μία νέο-φιλελεύθερη φιλοσοφία που αναπτύσσεται τα τελευταία 25 χρόνια, ανατρέποντας κουλτούρες και κοινωνίες, καθιστώντας τον γαλαξία τίποτα παραπάνω από μία συνένωση ετερόκλητων απόψεων και ατομικών ενεργειών χωρίς νόημα εντός της ιδεολογίας της ατομικής ελευθερίας επιλογής.

Αυτή η τάση για την διάλυση της κοινωνικής συνοχής και την άνοδο ενός πολίτη του κόσμου που μόνο μετρά και υπολογίζει είναι ισχυρή. Ενισχύεται όχι μόνο από τα μεγάλα μυαλά της φιλελεύθερης ιδεολογίας, αλλά και από τις νέες τεχνολογίες και τις νέες μορφές οργάνωσης που καθιστούν την περαιτέρω απομόνωση του ατόμου σχεδόν αναπόφευκτη. Η ψηφιακή επανάσταση ακολούθησε την ηλεκτρονική επανάσταση και κατέστησε δυνατή την απόκτηση πληροφορίας βασιζόμενη αποκλειστικά σε μία προσωπική μας ατζέντα - να βρίσκουμε τους άλλους μέσω όρων αναζήτησης παρά μέσω δύσκολων συζητήσεων και να επικοινωνούμε α-συγχρονικά μεταξύ μας. Μετά την απόδραση από τους άλλους, έγινε πλέον απλό να αποφεύγεται η ανθρώπινη εμπλοκή: e-mail, pay per view, διαδραστικές ταινίες, chat με ψευδώνυμα, διαδικτυακή έρευνα, υπηρεσίες γνωριμιών μέσω λέξεων-κλειδιών, online αγορές, περιορισμένη διανομή ρόλων και τα λοιπά – είναι όλα τους μορφές μίας αυξανόμενης εξατομίκευσης. Μίας εξατομίκευσης αυξανόμενης σε τέτοιο βαθμό που θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί αν το άτομο παραμένει ακόμη πραγματικά ένα άτομο. Εννοώντας μία υπεύθυνη, σκεπτόμενη, ολοκληρωμένη, αυτόνομη και ανεξάρτητη προσωπικότητα για χάρη της οποίας είχε κάποτε επινοηθεί αυτός ο όρος.

Με μία πρώτη ματιά, φαίνεται σαν να πρόκειται για ένα θέμα καθορισμού του δικού σου βίου και πολιτείας, χωρίς πολλές επεμβάσεις από τους άλλους. Ίσως όμως να είναι σημαντικότερο το υπόγειο ρεύμα αυτής της ζωής - η έλλειψη χρόνου για να μοιραστείς με τον άλλο. Να περνάς τον χρόνο σου με τον άλλο ταπεινώνει, διδάσκει, σχετικοποιεί, ενθουσιάζει, φέρνει σε διάλογο. Συναντούσες τον άλλο, συμπτωματικά, στο τρένο, στο μαγαζί, στο στάδιο, στη βιβλιοθήκη ή, λιγότερο συμπτωματικά, στον στρατό, στο εργοστάσιο, στο κόμμα της γειτονιάς ή στην αθλητική ομάδα. Αν διατρέξουμε τον κατάλογο με τους παραδοσιακούς τρόπους συνάντησης με τον άλλο, είναι αξιοπρόσεκτο πόσοι από αυτούς τους δρόμους πλέον αποφεύγονται ή έχουν απλά παύσει να υπάρχουν. Τώρα μπορείς, αν ζεις στη Δύση ή είσαι ικανός να υιοθετήσεις έναν Δυτικό τρόπο ζωής, να ζεις à la carte. Στην αρχιτεκτονική - την τέχνη που πάντα θεωρούσε δεδομένο ότι αποτελεί την σκηνή για τις

Ole Bouman

Architect, Director of the NAi,
editor-in-chief of the journal Volume

Designing to socialise

It has become almost cliché, the attempts to paint this era as one of individualism, narcissism, ego trips, privatization and other forms of personal self-fulfilment. We talk about the reduction of big government, the market economy, about the responsibility of the individual, accountability, the calculating citizen - in short all ideas and concepts stemming from a neo-liberal philosophy that has been around for the past 25 years, turning cultures and societies upside down, and making the universe nothing more than a conglomeration of sayings and meaningless solo-acts inside the ideology of individual freedom of choice.

This trend toward the unravelling of social cohesion and the rise of the calculating world citizen is forceful. It is bolstered not only by the major minds of liberal ideology, but also by new technologies and new forms of organization that make the further isolation of the individual almost inevitable. The digital revolution followed the electronic revolution and made it possible to acquire information based solely on our own agenda - to find each other via search terms rather than difficult conversations, and to communicate a-synchronically with one another. After the escape from each other, it became simple to avoid human engagement: email, pay per view, interactive films, chatting with nicknames, internet research, dating services through key words, online shopping, narrow casting, etcetera - all forms of a mounting individualization. Mounting to a degree that one could ask oneself if the individual is still actually an individual. That is to say, a responsible, self-reflective, integrated, autonomous, and independent person for whom the term was once invented.

At first glance, it all seems to be a matter of defining your own life story, without much interference from others. But perhaps what is more important is this life's undercurrent - the lack of time spent with one another. Simply spending time with someone humbles, teaches, relativises, enthuses, brings one to dialogue. You met the other, coincidentally, in the train, the store, the stadium, the library, or, less coincidentally, in the army, the factory, the neighbourhood party, or the sports team. If you run down the list of traditional ways of meeting one another, it is remarkable how many of those avenues have become either avoidable, or have simply ceased to exist. You can now, if you live in the West or are able to have a Western lifestyle, live à la carte. In architecture - the art that always took for granted that it was the theatre of man's encounters - there has been very little grappling with these consequences, yet in the meantime, these consequences radically influence architectural practice. More about this later.

But now there is a fresh breeze wafting through that same West, not so very harsh, but unmistakable: the return to valuing the collective. The consequences of the relentless pursuit of individualisation, even for individual well-being, have become so obvious that people are now

ανθρώπινες συναντήσεις – υπήρξε ελάχιστη αναγνώριση αυτών των συνεπειών, μολονότι εντωμεταξύ, οι συνέπειες αυτές επηρεάζουν ριζικά την αρχιτεκτονική πρακτική. Περισσότερα για όλα αυτά σε λίγο.

Όμως, τώρα φυσά ένας φρέσκος αέρας στην ίδια Δύση, όχι τόσο σκληρός, αλλά αναντίρρητος: η επιστροφή της αξιοδότησης του συλλογικού. Οι συνέπειες της αδυσώπητης επιδίωξης της εξατομίκευσης, ακόμη και για την ίδια την ευημερία του ατόμου, έχουν γίνει τόσο προφανείς που οι άνθρωποι αναζητούν την επιστροφή μίας αίσθησης της κοινότητας. Υπάρχει μία ανάγκη για διάλογο σχετικά με σοβαρές διαφορές σε θεωρήσεις του κόσμου που παίρνει διαστάσεις στα μάτια όλων. Με την βία ανοίγονται διάλογοι μεταξύ πληθυσμών που μέχρι πρόσφατα συνυπήρχαν σιωπηλά. Οι παγκόσμιες συγκρούσεις είναι πλέον πραγματικότητα και η επείγουσα ανάγκη για μια νέα ενοποίηση φτωχών και πλουσίων, μαύρων και άσπρων, Χριστιανών και Μουσουλμάνων είναι εμφανής. Όμως ο διάλογος μεταξύ διαφορετικών γειτονιών, ομάδων πολιτών, γενεών και μορφωτικών επιπέδων αναπτύσσεται επίσης στην κοινωνική ατζέντα. Ενώ στο επίπεδο της εκτελεστικής εξουσίας, λαμβάνονται ακόμη αποφάσεις που εντείνουν τον περαιτέρω κατακερματισμό του κοινωνικού ατόμου, λ.χ. η ιδιωτικοποίηση κυβερνητικών αποστολών όπως η ιατρική περίθαλψη, η εκπαίδευση, η ενέργεια, οι μεταφορές και ακόμη και η άμυνα, εμφανίζονται ταυτόχρονα και όλων των ειδών τα αντιπαραδείγματα που δείχνουν ότι τα πράγματα αλλάζουν.

Οι αλλαγές είναι πολυσχιδείς και κυρίως πολύ περισσότερο πρακτικές από τις προτεινόμενες «διαδικασίες διαλόγου», την «ετερονομία» ή την «επικοινωνιακή ενέργεια» για τις οποίες αναπτύχθηκε μία ατελείωτη θεωρητικοποίηση στο πρόσφατο παρελθόν, αλλά ελάχιστη πρακτική. Όλοι οι μεγάλοι φιλόσοφοι του τελευταίου τετάρτου του αιώνα έχουν, καθένας με τον ιδιαίτερο τρόπο του, παρακινήσει για διάλογο με τον άλλο: ο Jean-François Lyotard με τις «μικρές ιστορίες» του, ο Michel Foucault με την «ετεροτοπία» του, ο Gilles Deleuze με τα «Χίλια επίπεδα», ο Jacques Derrida με την «Διαφωρά« του. Ενόσω ο σολιψισμός και η εγωιστική μεγέθυνση του εαυτού αναπτύσσονταν κάτω από τα μάτια τους, εκείνοι διατήρησαν ένα είδος εννοιολογικής αισιοδοξίας την οποία είναι ακόμη δυσκολότερο να κατανοήσουμε αναδρομικά τώρα παρά την στιγμή που την εξέφραζαν. Γι'αυτό και η σύγχρονη επισκόπηση της πραγματικότητας φτάνει σχεδόν σαν ανακούφιση. Είμαστε τώρα μάρτυρες ισχυρών ενδείξεων μίας στροφής. Η κοινωνία υπερβαίνει τα ασφυκτικά όρια της εξατομίκευσης, αγανακτισμένη με τον χουλιγκανισμό στο δημόσιο χώρο, την αμέλεια για την κοινωνική ευημερία και την παντελή έλλειψη αποτελεσματικής προσπάθειας επίλυσης των κοινωνικών προβλημάτων. Τέτοια φαινόμενα κοινωνικής αποσύνθεσης γίνονται αποδεκτά όλο και δυσκολότερα. (Δυσκολότερα αποδεκτά, εκτός από εκείνους που διαφεύγουν τις εντάσεις, μεταναστεύοντας, υποχωρώντας σε κλειστές κοινότητες ή καταφεύγοντας στον ακραίο ηδονισμό ή τα υπερβολικά μέτρα ασφαλείας - ή ο,τιδήποτε προκειμένου να αποφύγουν την αντιμετώπιση του αποσυντιθέμενου συλλογικού.)

Η ανησυχία και οι απαντήσεις σε αυτήν την αποσύνθεση δεν είναι πλέον απλά θεωρητικές. Μπορεί κανείς να

craving the return of a sense of community. There is a need for a dialogue that addresses deep differences in world views that looms large in the public eye. Dialogues are being forced open by populations that until recently co-existed in silence. Global confrontations have become reality and the urgency of a new integration of poor and rich, black and white, Christian and Muslim is obvious. But the dialogue between different neighbourhoods, citizen groups, generations, and educational classes is also growing on the social agenda. While, on the level of implemented power, decisions are still being made that enhance the further splintering of the social individual, such as the privatisation of government tasks like healthcare, education, energy, transportation, and even defence, there are all kinds of otherations that the tide is turning.

The changes are manifold, and mostly much more practical than the suggested "dialogic situation", "heteronomy" or the "communicative act" about which, not so very long ago there was endless theorization, but little practice. All great philosophers of the last quarter century have, each in their particular way, spurred dialogue with the other: Jean-François Lyotard with his "little stories", Michel Foucault with his "heterotopy", Jürgen Habermas with his "theory of communicative action", Gilles Deleuze with his "Mille Plateaux", Jacques Derrida with his "DifferAnce". While solipsism and egotistical self-aggrandisement grew under their eyes, they maintained a kind of conceptual optimism that in retrospect is even harder to understand now than at the time they expressed it. That's why the contemporary reality check almost comes as a relief. What we witness now are the powerful signs of a turn-around. Society is stretching the tight borders of individualization, fed up with hooliganism in public space, neglect of social welfare, and the profound lack of effective effort in solving social problems. These phenomena of social disintegration have become increasingly difficult to accept. (Difficult to accept, except for those who escape their tensions by emigrating, receding into gated communities, or indulging in extreme hedonism or heavy security measures - anything to avoid having to confront the disintegrating collective).

The concerns and responses to this disintegration are now no longer purely theoretical. Many possible directions are imaginable. They may center upon the re-establishment of trust and rapprochement with the social contract. They may focus on repairing social loyalties in order to further social cohesion. They may foster the development of sympathy, necessary for re-establishing psychological recognition. Efforts can also be made to establish strong practical collaborations in order to push stagnating processes and situations back on course.

In art and many other cultural territories, this turnaround is becoming visible, yet it is particularly evident in architecture. Even though architecture is often understood as a discipline that concentrates on building, she remains for the majority of humanity, the discipline that separates people through walls, or brings them together through openings in those walls. Architecture, in the first and last interpretation, helps people share time and space, or frustrates exactly those ambitions. With this, architecture becomes something very different from the constructive

φανταστεί πολλές πιθανές κατευθύνσεις. Αυτές μπορεί να επικεντρώνονται στην επανίδρυση της εμπιστοσύνης και της συμφιλίωσης με το κοινωνικό συμβόλαιο. Μπορεί να εστιάζουν στην διαμόρφωση απόψεων κοινωνικότητας, προκειμένου να επεκταθεί η κοινωνική συνοχή. Μπορεί να καλλιεργούν την ανάπτυξη της συμπάθειας, που είναι απαραίτητη για την ανάκτηση της ψυχολογικής αναγνώρισης. Μπορούν ακόμη να γίνουν προσπάθειες για να συγκροτηθούν ισχυρές πρακτικές συνεργασίες, προκειμένου να ωθήσουν στην επανενεργοποίηση διαδικασιών και καταστάσεων που λιμνάζουν.

Στην τέχνη και σε πολλές άλλες πολιτιστικές περιοχές, αυτή η στροφή γίνεται όντως ορατή, είναι όμως ιδιαίτερα εμφανής στην αρχιτεκτονική. Μολονότι η αρχιτεκτονική γίνεται συνήθως αντιληπτή ως μία πειθαρχία που επικεντρώνεται στην τέχνη της οικοδόμησης, παραμένει για την πλειοψηφία της ανθρωπότητας η πειθαρχία που διαχωρίζει ανθρώπους μέσω τοίχων ή τους φέρνει κοντά μέσω ανοιγμάτων σε αυτούς τους τοίχους. Η αρχιτεκτονική, στην πρώτη και την τελευταία ερμηνεία, βοηθά τους ανθρώπους να μοιραστούν χώρο και χρόνο ή αποθαρρύνει αυτές ακριβώς τις βλέψεις τους. Έτσι, η αρχιτεκτονική αποκτά ένα ρόλο πολύ διαφορετικό από αυτόν της κατασκευαστικής πειθαρχίας που συχνά της αποδίδεται. Η αρχιτεκτονική οργανώνει τις ζωές των ανθρώπων και μερικές φορές χρειάζεσαι κτήρια γι' αυτό, ενώ άλλες όχι. Αυτή η διάκριση σίγουρα δεν χρειάζεται να γίνεται από μία θεωρητική κατανόηση της ουσίας και του περιεχομένου της αρχιτεκτονικής. Αγγίζει επίσης την αυτό-εικόνα που μοιράζονται οι αρχιτέκτονες για την πειθαρχία τους.

Από αυτή την άποψη, μπορούμε να διακρίνουμε δύο είδη αρχιτεκτόνων. Ο πρώτος εισέρχεται σε ένα κτήριο και αμέσως αρχίζει να μελετά πώς υλοποιούνται τα πράγματα. Ο άλλος, πολύ πιο σπάνιο είδος, εισέρχεται σε ένα κτήριο και θέλει να καταλάβει πώς οργανώνονται οι ζωές των ανθρώπων μέσα του. Αυτός είναι ο διαχωρισμός που απορυθμίζει την αρχιτεκτονική. Και οι δύο τύποι αρχιτέκτονα, σε όλο και μεγαλύτερους βαθμούς, πιστεύουν ότι ο άλλος κάνει την λάθος δουλειά στο λάθος μέρος την λάθος στιγμή. Ο υλιστής θεωρεί τον κοινωνικά ενδιαφερόμενο αρχιτέκτονα ανήθικο - καθώς βεβηλώνει συγκεκριμένες αρχές που διέπουν τα μέσα που χρησιμοποιεί μία ιερή πειθαρχία. Ο άλλος θεωρεί τον υλιστή ρηχό και περιορισμένο από την τυραννία της κυριολεξίας. Αυτό είναι λοιπόν το κεντρικό θέμα: για πολύ καιρό η αρχιτεκτονική επιτελούσε δύο θεμελιώδεις ρόλους μέσα από μία πράξη - αυτήν της κατασκευής κτηρίων. Ο πρώτος ρόλος ήταν να παρέχει κάλυψη. Να προστατεύει. Ο δεύτερος ρόλος ήταν να οργανώνει ανθρώπους σύμφωνα με τα κοινωνικά τους πρότυπα. Ένα ανθρώπινο ον - ως βιολογική και ως κοινωνική οντότητα χρειάζεται την κάλυψη ενός κτηρίου. Αλλά σήμερα αυτοί οι ρόλοι δεν αλληλοσυμπλέκονται και αυτό οδηγεί σε μία θεμελιώδη σύγχυση σχετικά με το πρόταγμα της αρχιτεκτονικής και τον ρόλο του αρχιτέκτονα. Ως οργανισμοί, οι άνθρωποι ακόμη χρειάζονται κάλυψη - και συνεπώς κτήρια. Ως κοινωνικά όντα, οι άνθρωποι έχουν υιοθετήσει εντελώς νέες μορφές οργάνωσης συμπεριφορών, έχοντας υπερβεί και την αρχή της γειτνίασης. Ας αποκαλέσουμε τούτο παγκοσμιοποίηση της οικειότητας, εξάτμιση της παρουσίας, ρευστοποίηση και εξάχνωση του αντικειμένου, δικτύωση της ακεραιότητας, και διασπορά της εγγύτητας.

discipline where she is so often led. Architecture organizes the lives of people, and sometimes you need buildings for this, and sometimes you don't. This distinction is certainly not only to be made from a theoretical understanding about the substance and essence of architecture. It also touches on the self-image architects share about their own discipline.

In this respect we can distinguish two kinds of architects. The first enters a building and immediately starts to investigate how things are materialized. The other, a much rarer kind, enters a place and wants to understand how people's lives are organized within it. This is the divide that tears architecture apart. Both types of architect, to greater and greater degrees, believe the other is doing the wrong job at the wrong place at the wrong time. The materialist finds the socially inclined architect immoral - violating the medium-specific principles of a venerable discipline. The other considers the materialist stagnant and limited by the literal. This is therefore the central issue: for a long time architecture fulfilled two essential roles within one mode by crafting buildings. The first role was to provide shelter. To protect. The second role was to organize people according to their social patterns. A human being - as a biological entity and as a social entity both needing the shelter of a building. But today these roles are no longer mutually inclusive and this leads to a fundamental confusion about the mandate of architecture and the role of the architect. As an organism people still need shelter and hence: buildings. As a social being, people have adopted completely new forms of organizing behavior, moving beyond the adjacency principle. Call it the globalization of intimacy, the evaporation of presence, the liquification and sublimation of the object, the networking of integrity, and the dissemination of proximity. The ongoing divergence of architecture as a technical discipline versus architecture as an organizational discipline, leads to an enormous tension that can only be alleviated by addressing it explicitly.

There are so many ways!:

1. Reconsider the act of getting people together, not through building per se, but through means that can also be completely non-constructivist. In this way architecture is going beyond itself by going back to its primary justification: holding people together or holding them apart.

2. Convey a provocation and an appeal to communicate, and don't fall back upon the certainties of a static material discipline or the alibi of a whimsical client.

3. Invent Program
Stop thinking that all shelter design is about accommodating a given program. You can also design to change a program, to invent program, to campaign on a program.

4. Empower
Stop thinking that all shelter design is about following the given rules and processes. You can also design alternative procedures, to empower people and give them pride in their own habitat.

Η τρέχουσα διολίσθηση της αρχιτεκτονικής ως τεχνικής πειθαρχίας έναντι της αρχιτεκτονικής ως οργανωτικής πειθαρχίας, οδηγεί σε μία υπερβολική ένταση που μπορεί να αρθεί μόνο αν αντιμετωπιστεί ρητά.

Υπάρχουν τόσο πολλοί τρόποι:

1. Αναθεωρήστε την πράξη της προσέγγισης των ανθρώπων, όχι μέσω του κτηρίου καθ' εαυτό, αλλά με μέσα που μπορούν επίσης να είναι εντελώς μη-κονστρουκτιβιστικά. Με αυτό τον τρόπο η αρχιτεκτονική υπερβαίνει τον εαυτό της επιστρέφοντας στο πρωταρχικό της καθήκον: να φέρνει τους ανθρώπους κοντά ή να τους κρατά χωριστά.

2. Μεταφέρετε μία πρόκληση και μία έκκληση για επικοινωνία και μην επαναπαύεστε στις βεβαιότητες μίας στατικής υλικής πειθαρχίας ή στο άλλοθι του ιδιότροπου πελάτη.

3. Επινοήστε πρόγραμμα
Σταματήστε να σκέφτεστε ότι ο σχεδιασμός μίας κάλυψης έγκειται απλά στην στέγαση ενός δεδομένου προγράμματος. Μπορείτε επίσης να σχεδιάσετε προκειμένου να αλλάξετε ένα πρόγραμμα, να επινοήσετε ένα πρόγραμμα ή να υποστηρίξετε ένα πρόγραμμα.

4. Ενισχύστε
Σταματήστε να σκέφτεστε ότι ο σχεδιασμός μίας κάλυψης έγκειται απλά στην υπακοή σε δεδομένους κανόνες και διαδικασίες. Μπορείτε επίσης να σχεδιάσετε εναλλακτικές διαδικασίες, να ενισχύσετε τους ανθρώπους και να τους παρέχετε περηφάνια για το δικό τους περιβάλλον.

5. Δώστε επιλογές
Σταματήστε να σκέφτεστε ότι ο σχεδιασμός μίας κάλυψης έγκειται απλά στην παροχή κατοικιών. Μπορείτε επίσης να σχεδιάσετε ένα σύστημα που να αφήνει επαρκή χώρο για τα σχέδια των ανθρώπων. Σχεδιάστε τις προϋποθέσεις, εστιάζοντας στην υπερκατασκευή για την μεγιστοποίηση της ελεύθερης επιλογής.

6. Εστιάστε στην Εμπιστοσύνη
Σταματήστε να σκέφτεστε ότι ο σχεδιασμός της ασφάλειας έγκειται απλά στην απομόνωση των ανθρώπων. Μπορείτε επίσης να σχεδιάσετε στιγμές κατά τις οποίες οι άνθρωποι μπορούν να συναντηθούν χωρίς φόβο. Σχεδιάστε ένα μέρος όπου οι άνθρωποι δεν συναντιούνται απλά, αλλά επίσης συγχρονίζονται.

7. Συσχετίστε
Σταματήστε να σκέφτεστε ότι ο σχεδιασμός ασφάλειας έγκειται στην απομόνωση των ανθρώπων. Θα ήταν δυνατόν να προνοήσετε για ένα σύστημα διάσωσης, αποκατάστασης και ενσωμάτωσης που τελικά να είναι ευεργετικό για την κοινωνία.

8. Σχεδιάστε μία διάθεση
Σταματήστε να σκέφτεστε ότι ο σχεδιασμός έγκειται τελικά στον μετασχηματισμό πόρων σε μορφή. Μπορείτε να συλλάβετε ένα σχέδιο που δεν είναι παρέμβαση, αλλά δηλώνει μία ευρύτερη οικολογία πιθανώς δημιουργώντας και νέους πόρους εν τέλει.

9. Τολμήστε να είστε ερασιτέχνες

5. Provide Choice
Stop thinking that all shelter design is about providing homes. You can also design a system that leaves ample room for people's own plans. Design the preconditions, by focusing on superstructure for maximum-free choice.

6. Focus on Trust
Stop thinking that all security design is about keeping people out. You can also design moments in which people can encounter one another beyond fear. Design a place where people do not just meet, but also synchronize.

7. Engage
Stop thinking that all security design is keeping people out. It may be possible to draft a system of rescue, rehabilitation and integration that will ultimately be beneficial to society.

8. Design an Attitude
Stop thinking that all design is ultimately about transforming resources into form. You can conceive of a design which is not an intervention, but becomes a manifestation of a larger ecology, possibly ultimately generating new resources as well.

9. Dare to be an Amateur
Stop thinking that innovation design means speaking the language of "the new". A history of avant-garde may have become the domain of creative professionals, but there has always been the culture of naive explorers who, by sheer perseverance or utter serendipity, might suddenly become mankind's saviours.

10. Never give up Hope
Stop thinking that all design that is ultimately convincing can only be based on a profound understanding of the human condition. Although it is true that very little of the creative destruction occurring in the last century was not influenced by superposition of the Nietzschean worldview, a tradition of grassroots initiative may now be emerging as the treasure chest of hope.

11. Emancipate
Stop thinking that all design is either the vehicle of honesty and understandable interest, or, on the contrary, the manifestation of the abuse of power. We can design a tactic that starts from greed and finishes in new means of human emancipation.

12. Resist the Icon
Stop thinking that all design is just about highlighting brilliance. It might be a smokescreen for a power play that needs your creativity as an alibi. Never stop analyzing your client's tricks.

13. Collaborate
Stop thinking that all design is the imposition of a choice of form upon a reality on the ground. Sometimes it defies such an abstraction by engaging deeply with a given program that amounts to permanent collaboration.

14. Challenge Propaganda
Of course as a designer you think about the realization, yet you may have other options. You may design the language of the not yet given, or even the explicitly forbidden.

Σταματήστε να σκέφτεστε ότι καινοτόμος σχεδιασμός σημαίνει να μιλάτε την γλώσσα “του νέου”. Η ιστορία της πρωτοπορίας φαίνεται να έχει καταστεί υπόθεση των επαγγελματιών της δημιουργίας, όμως πάντα υπήρχε και η κουλτούρα των αφελών ερευνητών, οι οποίοι με τεράστια επιμονή ή ολοκληρωτική έμπνευση, μπορούν ξαφνικά να γίνουν οι σωτήρες της ανθρωπότητας.

10. Ποτέ μην εγκαταλείπετε την Ελπίδα
Σταματήστε να σκέφτεστε ότι ο σχεδιασμός που είναι τελικά πειστικός μπορεί μόνο να βασίζεται σε μία βαθιά κατανόηση της ανθρώπινης κατάστασης. Μολονότι είναι αλήθεια ότι ελάχιστο μέρος της δημιουργικής καταστροφής που συνέβη τον τελευταίο αιώνα δεν επηρεάστηκε από την επιβολή της Νιτσεϊκής κοσμοεικόνας, μία παράδοση καινοφανών πρωτοβουλιών μπορεί τώρα να αναδύεται ως το σεντούκι με τον θησαυρό της ελπίδας.

11. Χειραφετηθείτε
Σταματήστε να σκέφτεστε ότι ο σχεδιασμός είναι είτε το όχημα της ειλικρίνειας, της κατανόησης και του ενδιαφέροντος είτε, αντίθετα, η εκδήλωση της καταχρηστικής εξουσίας. Μπορούμε να σχεδιάσουμε μία τακτική που να ξεκινά από την απληστία και να καταλήγει σε νέους τρόπους χειραφέτησης των ανθρώπων.

12. Αντισταθείτε στο Εμβληματικό
Σταματήστε να σκέφτεστε ότι ο σχεδιασμός είναι μόνο ο υπερτονισμός του εξαιρετικού. Μπορεί να υποκρύπτει ένα παιχνίδι εξουσίας που χρειάζεται την δημιουργικότητά σας ως άλλοθι. Ποτέ μην σταματήσετε να αναλύετε τα τεχνάσματα του πελάτη σας.

13. Συνεργαστείτε
Σταματήστε να σκεφτεστε ότι ο σχεδιασμός είναι η επιβολή μίας μορφολογικής επιλογής επί μίας πραγματικότητας του εδάφους. Μερικές φορές μία τέτοια αφαίρεση μπορεί να κλονιστεί μέσω της βαθιάς εμπλοκής με ένα δεδομένο πρόγραμμα που ευνοεί την μόνιμη συνεργασία.

14. Αμφισβητήστε την Προπαγάνδα
Φυσικά ως σχεδιαστές σκέφτεστε την πραγματοποίηση, αλλά μπορεί να έχετε και άλλες επιλογές. Μπορεί να σχεδιάζετε την γλώσσα αυτού που δεν είναι ακόμη δεδομένο ή ακόμη και αυτού που είναι ρητά απαγορευμένο.

15. Αυτόκλητη Αρχιτεκτονική
Μπορούμε να ξανασκεφτούμε την ανακλαστική πρακτική του σχεδιασμού που απαντά σε έναν πελάτη, έναν προϋπολογισμό, έναν τόπο, μία οδηγία;
Μπορούμε να σχεδιάσουμε μία ατζέντα για τον σχεδιασμό...

15. Unsolicited Architecture
Can we rethink the reactive practice of design that responds to a client, to a budget, to a site, to a brief. We can design an agenda for design...

William J. Mitchell

Καθηγητής Αρχιτεκτονικής και Μηντιακής Τέχνης και Επιστημών, MIT

Το ψηφιακό πορώδες

Το εικονοστοιχείο (pixel) ήταν μία από τις μεγάλες ανακαλύψεις του εικοστού αιώνα. Έχει πλέον γίνει το θεμελιώδες σωματίδιο του παγκοσμιοποιημένου και μηντιακού κορεσμένου πολιτισμού του εικοστού πρώτου αιώνα. Νομίζω ότι η ανακάλυψή του αποδίδεται στον Russell A. Kirsch του Εθνικού Γραφείου Προτύπων των ΗΠΑ στα μέσα της δεκαετίας του 1950. Ο Kirsch ανέπτυξε έναν τρόπο ψηφιοποίησης φωτογραφιών μέσω περιτύλιξής τους γύρω από ένα τύμπανο. Αφού τις περνούσε κάτω από έναν ηλεκτρονικό φωτογραφικό αισθητήρα ελέγχοντας δειγματοληπτικά τις τιμές της έντασης σε ξεχωριστά διαστήματα, τις κωδικοποιούσε αριθμητικά. Οι δισδιάστατες ακολουθίες αριθμών που προέκυπταν μπορούσαν τότε να αποθηκευτούν σε μνήμη ηλεκτρονικού υπολογιστή και αργότερα να επανερμηνευθούν ως εντάσεις κατάλληλες για εκτύπωση ή προβολή σε οθόνη.

Σήμερα, τα εικονοστοιχεία είναι παντού. Η μεγέθυνση οποιασδήποτε εικόνας μίας οθόνης υπολογιστή οδηγεί τελικά στα εικονοστοιχεία. Οι πωλητές ψηφιακών φωτογραφικών μηχανών και οθόνων υψηλής ανάλυσης επαίρονται για τους συνεχώς αυξανόμενους αριθμούς megapixels που προσφέρουν. Μεγάλες οθόνες, όπως στην Times Square της Νέας Υόρκης καλύπτουν όψεις ολόκληρων κτηρίων με εικονοστοιχεία. Το Google Earth ανάγει την επιφάνεια ολόκληρης της γης σε εικονοστοιχεία. Το Second Life δεν είναι τίποτε άλλο παρά εικονοστοιχεία.

Τα εικονοστοιχεία συνήθως έλκουν την καταγωγή τους από τον φυσικό κόσμο μέσω της αίσθησης της όρασης, αλλά αυτό δεν είναι υποχρεωτικό. Για παράδειγμα, είμαστε όλοι εξοικειωμένοι με τις υπέρυθρες και τις ραδιοφωνικής συχνότητας δορυφορικές εικόνες της επιφάνειας της γης - που δημιουργούνται από αισθητήρες ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας έξω από το φάσμα του ορατού. Και, με αισθητήρες κατάλληλης τεχνολογίας, μπορούμε να κατασκευάσουμε ακολουθίες από εικονοστοιχεία προερχόμενες από ηχητικά πεδία, από απτικά πεδία, από πεδία πρόσκρουσης, ακόμα και από αρωματικά και γευστικά πεδία.

Τα εικονοστοιχεία απλοποιούν και συμπιέζουν.
Με άλλα λόγια, πρόκειται περί αφαιρέσεων - που πραγματοποιούνται συνήθως μέσω ισοκατανομής και αναγωγής της πληροφορίας που συγκεντρώνουν οι αισθητήρες σε συγκεκριμένη κλίμακα. Σε μία ψηφιακή φωτογραφία, για παράδειγμα, οι εντάσεις του φωτός σε τμήματα της σκηνής που είναι ορατά σε στοιχεία του πίνακα του αισθητήρα της μηχανής ισοκατανέμονται, στην συνέχεια χαρτογραφούνται σε μία έκταση μειωμένης έντασης (εφόσον οι συσκευές προβολής και εκτύπωσης δεν μπορούν να αναπαράγουν την δυναμική έκταση του πραγματικού κόσμου) και τελικά προβάλλονται σαν μικροσκοπικά χρωματιστά τετράγωνα.

Εναλλακτικά, τα δεδομένα που συλλέγονται σε κάθε περιοχή του χώρου και του χρόνου μπορεί να είναι

William J. Mitchell

Professor of Architecture and Media Arts and Sciences at the MIT

Digital porosity

The pixel was one of the great inventions of the twentieth century. It has now become the fundamental particle of the twenty-first century’s globalized, media-saturated culture. As far as I can tell, the inventor was Russell A. Kirsch at the United States National Bureau of Standards in mid-1950s. Kirsch developed a way of digitizing photographs by wrapping them around a drum, passing them beneath an electronic photo sensor, sampling intensity values at discrete intervals, and numerically encoding them. The resulting two-dimensional arrays of numbers could be stored in computer memory and later re-interpreted as intensities for screen display or printout.

These days, pixels are everywhere. If you zoom in to any image on a computer screen you will eventually get to the pixels. Vendors of digital cameras and high definition display screens brag about the ever-increasing numbers of megapixels they offer. Giant displays, as in New York’s Times Square, cover building facades with pixels. Google Earth reduces the earth’s entire surface to pixels. Second Life is nothing but pixels.

Pixels are usually derived from the physical world through visual sensing, but they don’t have to be. We are all familiar, for example, with infrared and radio frequency satellite images of the earth’s surface - created by sensing electromagnetic radiation from outside the visible spectrum. And, with the right sensing technology, we can construct pixel arrays from audio fields, tactile fields, impact fields, and even scent and taste fields.

Pixels simplify and compress. In other words, they are abstractions - usually produced by averaging and scaling information gathered by sensors. In a digital photograph, for example, light intensities in segments of scenes that are visible to elements in the camera’s sensor array are averaged, mapped onto a reduced intensity range (since display and printing devices cannot replicate the dynamic range of the real world), and eventually displayed as tiny colored squares.

Alternatively, the inputs that are collected at each location in space and time may be spatially and temporally bounded extracts, made without averaging, as with snapshots, video clips, and audio clips. In this case, the pixel values aren’t single numbers but extensive files.

The output generated from pixel values doesn’t have to take the form of displayed or printed squares. As the gridded paintings of Chuck Close suggest, arrays of digitally encoded data can be interpreted in terms of many different kinds of marks or objects. These output objects can be patterns of dots, blobby brush marks, other images, lights, mechanisms, drops of water, bubbles, balloons that inflate and deflate, variously shaped lumps of stone - just about anything that can express some sort of difference from one grid location to the next. They can be two-dimensional graphic objects on planar surfaces, elements of bas-reliefs, or three-dimensional architectural

αποσπάσματα χωρικά και χρονικά περιορισμένα, τα οποία γίνονται χωρίς ισοκατανομή, όπως τα φωτογραφικά στιγμιότυπα, τα ηχητικά - και τα video-clips. Σε αυτή την περίπτωση, οι τιμές των εικονοστοιχείων δεν είναι απλοί αριθμοί, αλλά εκτεταμένα αρχεία.

Το παράγωγο των τιμών των εικονοστοιχείων δεν είναι υποχρεωμένο να παίρνει την μορφή προβαλλόμενων ή εκτυπωμένων τετραγώνων. Όπως μαρτυρούν οι πλεγματοειδείς πίνακες του Chuck Close, ακολουθίες ψηφιακά κωδικοποιημένων δεδομένων μπορούν να ερμηνευθούν ως πολλά διαφορετικά είδη σημάτων ή αντικειμένων. Αυτά τα παράγωγα αντικείμενα μπορούν να είναι μοτίβα από τελείες, κηλίδες πινέλου ή βούρτσας, άλλες εικόνες, φώτα, μηχανισμοί, σταγόνες νερού, φούσκες, μπαλόνια που φουσκώνουν και ξεφουσκώνουν, ποικιλόμορφες μάζες από πέτρα - σχεδόν οτιδήποτε μπορεί να εκφράσει κάποιου είδους διαφορά από την μία περιοχή του πλέγματος στην επόμενη. Μπορούν να είναι δισδιάστατα γραφικά αντικείμενα σε επίπεδες επιφάνειες, στοιχεία ανάγλυφου ή τρισδιάστατες αρχιτεκτονικές συνθέσεις μέσα στις οποίες μπορείς να περιηγηθείς. Μπορούν να είναι στατικά ή και να ποικίλουν δυναμικά. Μπορούν να εκπέμπουν ήχο, δόνηση ή άρωμα αντί για φως.

Τα παράγωγα των εικονοστοιχείων δεν χρειάζεται καν να απευθύνονται στα ίδια αισθητήρια κανάλια με εκείνα στα οποία εισήχθησαν τα δεδομένα. Ηχητικές εντάσεις μπορούν να μεταγραφούν σε φωτεινές εντάσεις και αντίστροφα. Η θερμοκρασία κατά μήκος μιας επιφάνειας μπορεί να κωδικοποιηθεί χρωματικά για τις ανάγκες μιας οπτικής προβολής. Οσμές μπορούν να μεταγραφούν σε υφές, ίσως μέσω ενός ιδιότυπου συστήματος Braille. Τα παράγωγα από ο,τιδήποτε μπορούν να πάρουν την μορφή ακολουθιών στοιχείων γεύσης, όπως τα αλατισμένα μπισκοτάκια μεταβλητής αλμυρότητας, που πρέπει να τα γλύψεις για να την αντιληφθείς. Η διαδικασία ερμηνείας των εικονοστοιχείων επιτρέπει νέες μορφές συναισθησίας.

Με όλες αυτές τις πολλές και ποικίλες μορφές, τα εικονοστοιχεία έχουν μετατραπεί σε ένα είδος που εισβάλλει συνεχώς σε νέες περιοχές.

Έχουν τώρα ξεφύγει από το αρχικό τους φυσικό περιβάλλον και εξαπλώνονται σε κάθε σημείο του υλικού κόσμου. Εδώ λειτουργούν ως πόροι που επιτρέπουν στην πληροφορία να ρέει στον κυβερνοχώρο σε συγκεκριμένα σύνολα σημείων του χώρου και του χρόνου (τις τοποθεσίες των αισθητήρων) και πάλι έξω σε άλλα σύνολα σημείων (τις περιοχές εξόδου δεδομένων). Όλο και περισσότερο, με τα ενσωματωμένα ηλεκτρονικά και την γενικευμένη δικτύωση, τα κτήρια και οι πόλεις μας γίνονται ψηφιακά πορώδεις.

Αυτό το νέο πορώδες είναι αναπόφευκτο. Είτε τελικά το εναγκαλιστούμε και το απολαύσουμε είτε του αντισταθούμε, η ύπαρξή του θα αποτελεί μία συνθήκη που θα ορίζει την νέα αρχιτεκτονική του εικοστού πρώτου αιώνα.

compositions that you wander around in. They can be static or they can vary dynamically. They can be emitters of sound, vibration, or aroma instead of light.

Pixel outputs don't even have to engage the same sensory channels as inputs. Sound intensities can map to light intensities, or vice-versa. Temperature across a surface can be color-coded for visual display. Smells can map to textures, maybe in a kind of Braille notation. Output of anything might take the form of arrays of taste elements, such as Saltine crackers of varying saltiness, that you lick to experience. The pixel interpretation process allows for new forms of synesthesia.

In these many and varied forms, pixels have become an invasive species.

They have now escaped their original habitats and are spreading throughout the material world. Here, they function as pores that allow information to flow in to cyberspace at particular sets of points in space and time (the sensor locations) and out again at other sets of points (the output locations). Increasingly, with embedded electronics and ubiquitous networking, our buildings and cities are becoming digitally porous.

This new porosity is inescapable. Whether it is embraced and celebrated, or whether it is resisted, its existence will be a defining condition of the new architecture of the twenty-first century.

Richard Coyne

Καθηγητής Architectural Computing, Επικεφαλής Σχολής Τεχνών, Πολιτισμού και Περιβάλλοντος, University of Edinburgh

Συνέντευξη μέσω e-mail στην Αναστασία Καρανδεινού

AK: Ερώτηση 1
[νέες τεχνολογίες-χωρικές αντιλήψεις-αρχιτέκτονας]

RC: Αυτό είναι ένα μεγάλο ερώτημα. Μία απάντηση θα ήταν να υποχωρήσεις και να πεις ότι η αρχιτεκτονική ασχολείται με την φυσική μορφή και αφορά στον τρόπο που οι άνθρωποι αλληλεπιδρούν με αυτήν. Ας προσλάβουμε συμβούλους να μας νουθετήσουν περί αλληλεπίδρασης με τις νέες τεχνολογίες. Αυτή θα ήταν μία λογική απάντηση. Οι αρχιτέκτονες δεν μπορούν να αντιμετωπίσουν όλες τις πτυχές του κτισμένου περιβάλλοντος. Μερικοί αρχιτέκτονες ενδέχεται να επιλέγουν να διευρύνουν την τεχνογνωσία τους έτσι ώστε να γίνουν εκείνοι αυτοί οι σύμβουλοι, με τον ίδιο τρόπο που ορισμένοι αρχιτέκτονες ειδικεύονται στις κατασκευές, στη διαχείριση υπηρεσιών, στην αειφορία και στο CAD.

AK: Πολλοί αρχιτέκτονες απαντούν, όμως, σαν να είναι όντως σε θέση να αντιμετωπίσουν αυτή την καινούργια κατάσταση. Γιατί συμβαίνει αυτό;

RC: Μία από τις (θεμιτές) φαντασιώσεις της αρχιτεκτονικής είναι ότι μπορεί να αντιμετωπίσει όλες τις πτυχές του κτισμένου περιβάλλοντος. Αυτό είναι ένα από τα πράγματα που μου αρέσουν στην αρχιτεκτονική. Τίποτα δεν βρίσκεται εκτός του πεδίου της, ακόμα κι αν υπερβαίνει τις δικές μας ικανότητες.

AK: Ερώτηση 2 [η επανεμφάνιση του άυλου στην αρχιτεκτονική συζήτηση]

RC: Διεξάγεται μία αναζήτηση για το νέο, για αυτό που προκαλεί –όπως σε όλες τις τέχνες, άλλωστε. Τότε είναι που αναπτύσσεται μία κρίσιμη μάζα ενδιαφέροντος. Νομίζω ότι η εισαγωγή εξελιγμένων τεχνικών παραγωγής και έξυπνων τεχνολογιών έχουν μεγάλη σχέση με αυτό. Υπάρχει ακόμα και κάτι το παιδικό σχεδόν σε όλο αυτό: τοίχοι που εξαφανίζονται, κτήρια που ακουμπούν ελαφριά στο έδαφος, μία αρχιτεκτονική της ελάχιστης δέσμευσης. Αν η αρχιτεκτονική δεν αρέσει στους ανθρώπους, τότε μπορεί να εξαφανιστεί ή να διαλυθεί στο φύσημα του αγέρα ή μάλλον δεν υπήρξε ποτέ έτσι κι αλλιώς. Είναι μία οπισθοχώρηση προς την ασφάλεια του μαγικού.

AK: Ερώτηση 3 [νέες τεχνολογίες -αισθαντικότητα]

RC: Σχεδόν σαν απάντηση στην αρνητική δημοσιότητα που προσείλκυσαν οι τεχνοκράτες και γραφειοκράτες μοντερνιστές, οι συνήγοροι των σύγχρονων ψηφιακών τεχνολογιών στηρίζονται σε ιδέες που προμηθεύονται από τα πεδία του σωματικού, του αισθαντικού, της ελαφριάς και δημοκρατικής αρχιτεκτονικής. Κάτι που είναι δυνάμει απ-ανθρωπιστικό έχει μεταμορφωθεί στο αντίθετό του. Αυτό δεν είναι απλά μία εξαπάτηση ή ένα κυνικό κόλπο. Είναι τώρα πραγματικότητα.

AK: Εννοείτε, δηλαδή, ότι είναι ένα είδος αντίδρασης σ' αυτή την αρνητική δημοσιότητα; Και

Richard Coyne

Professor of Architectural Computing, Head of School of Arts,Culture and Environment, University of Edinburgh

E-mail interview by Anastasia Karandinou

AK: Question 1
[new technologies – conceptions of space – architect]

RC: This is a big question. One response is to retreat from it and say that architecture is concerned with physical form and how people interact with it. Employ consultants to advise on interaction with new technologies. This is a reasonable response. Architects cannot deal with every aspect of the built environment. Some architects might choose to expand their expertise such that they are these consultants, in the same way that some architects are specialists in structures, facilities management, sustainability and CAD.

AK: Many architects do respond, though, as if they are in a position to deal with this new situation. Why does this happen?

RC: One of the (desirable) conceits of architecture is that it can deal with every aspect of the built environment. This is one of the things I like about architecture. Nothing is out of bounds, even though it may be beyond our competence.

AK: Question 2 [the immaterial and its reappearance in architectural discourse]

RC: As in all the arts there is a quest for the new and challenging. Then a critical mass of interest develops. I think the introduction of sophisticated manufacturing techniques and clever technologies has a lot to do with it. There is also something about the child in this: walls that disappear, buildings that touch the ground lightly, an architecture of minimal commitment. If people don't like the architecture then it can disappear, or be blown away in a gust of wind, or perhaps it never existed anyway. It's a retreat to the safety of magic.

AK: Question 3 [new technologies –sensuality]

RC: As if to counteract the bad press attracted by the technocrats and bureaucratic modernists, the proponents of contemporary digital technologies are bent on purveying ideas of embodied, sensual, light and democratic architecture. Something that is potentially dehumanising has turned into its opposite. This is not just a cynical trick or deception. It is now real.

AK: You mean, then, that it is a sort of reaction to that bad press? Was it – then – always dealing equally with the other senses and a sensual/ light/ democratic/... way of thinking?

RC: Well, Le Corbusier famously described architecture as forms in light. It is a commonplace to remark that architecture and the architectural treatise focussed on the visual. I don't want to assert that digital technology now makes it possible to focus on what architecture always wanted to be. If anything, digital

μήπως τότε πάντα αντιμετώπιζε ομοιότροπα τις άλλες αισθήσεις και έναν αισθαντικό/ελαφρύ/δημοκρατικό/... τρόπο σκέψης;

RC: Λοιπόν, είναι πασίγνωστο πως ο Le Corbusier περιέγραψε την αρχιτεκτονική ως μορφές στο φως. Η παρατήρηση ότι η αρχιτεκτονική και οι αρχιτεκτονικές πραγματείες εστίαζαν στο οπτικό είναι μία κοινοτοπία. Δε θέλω να ισχυριστώ ότι η ψηφιακή τεχνολογία μας δίνει τώρα τη δυνατότητα να εστιάσουμε σε αυτό που η αρχιτεκτονική πάντα ήθελε να είναι. Εξάλλου, τα ψηφιακά μέσα έχουν ενισχύσει το οπτικό θέαμα. Νομίζω ότι υπάρχει μία λογική κατά την οποία τα ακραία σημεία κατευθύνουν τελικά την προσοχή προς τα αντίθετά τους. Όσο ισχυρότερη γίνεται η έλξη του οπτικού, τόσο πιο σφοδρή είναι η αντίδραση σε αυτό. Η ακίνητη, μικρή φωνή ακούγεται περισσότερο κόντρα στην αναπτυσσόμενη σιωπή του φωτός.

AK: Ερώτηση 4 [ατμόσφαιρα και αρχιτεκτονικός σχεδιασμός]

RC: Ατμόσφαιρα είναι μία άλλη λέξη για το έδαφος στην παλιά συζήτηση για την σχέση μορφής-εδάφους. Είμαστε συνηθισμένοι στην αντίληψη ότι τα πράγματα υποχωρούν σε ή αναδύονται από μία μη-παρατηρήσιμη ανυπαρξία.

AK: Ερώτηση 5 [χάρτης ως εποπτεία και βήμα-βήμα περιπλάνηση]

RC: Ναι, βιώνουμε χάρτες -και μπορούμε ακόμα και να διαφωνήσουμε για αυτούς. Η πιο ενδιαφέρουσα πλευρά αυτής της εμπειρίας είναι η σχέση μεταξύ της εμπειρίας του χάρτη και της εμπειρίας της περιπλάνησης.

AK: Ερώτηση 6 [η πόλη όπως πρέπει να είναι – η πόλη όπως πραγματικά είναι]

RC: Οι περισσότεροι άνθρωποι που μελετούν τις πόλεις έχουν συναίσθηση της διαφοράς μεταξύ του ιδεατού σχεδίου και αυτού που τελικά συμβαίνει στο έδαφος. Οι άνθρωποι διαφέρουν στην αντίδρασή τους απέναντι σε αυτή την ασυμφωνία. Ευνοώ μία άποψη που δεν αποκλείει αυτή την ασυμφωνία, ή αναζητά ευθύνες, αλλά δουλεύει με αυτήν.

AK: Ερώτηση 7 [τα όριά της χαρτογράφησης και της καταγραφής]

RC: Ο ήχος είναι από πολλές απόψεις πολύ διαφορετικός από την όραση. Οι χάρτες και άλλες συμβατικές αντιλήψεις σχεδίων και δομών ελέγχου φαίνεται να τροφοδοτούνται καλύτερα μέσω της όρασης. Όταν μετακινηθείς στην περιοχή της ηχητικής καταγραφής, τότε αναπόφευκτα πρέπει να αντιμετωπίσεις την τυχαιότητα, τις συγκρουόμενες φωνές, τις νέες μορφές χαρτογράφησης.

AK: Ερώτηση 9 [Αθήνα και ηχητική ταυτότητα]

RC: Οι τουρίστες κυρίως σκέφτονται την Ακρόπολη: ακινησία, ιστορικές φωνές, ο άνεμος στα πεύκα. Μερικοί ίσως πουν ότι αυτό απέχει μίλια μακριά από την «πραγματική» Αθήνα, αλλά οι ιδεαλιστές τουρίστες χαμηλώνουν αυτή την ένταση, τουλάχιστον στις αναμνήσεις τους.

media has amplified the visual spectacle. I think there is a sense in which extremes draw attention to their opposites. The stronger the pull of the visual the more intense become the pockets of resistance. The still, small voice is becoming more audible against the growing silence of the light.

AK: Question 4 [atmosphere and the design process]

RC: Atmosphere is another word for ground in the old figure-ground relationship. We are used to the notion that things retreat into or emerge from inconspicuous non-awareness.

AK: Question 5 [map as overview/map as step-by-step exploration]

RC: Yes, we experience maps, and even have arguments over them. The most interesting aspect of the experience is the relationship between the experience of the map and the experience of moving around.

AK: Question 6
[the city as it should be vs. the city as it really is]

RC: Most people who think about cities are aware of the difference between the idealised plan and what actually happens on the ground. People differ in their response to this discrepancy. I favour a view that is not embarrassed by the discrepancy, or looks for blame, but works with it.

AK: Question 7 [limits of mapping and recording]

RC: Sound is very different in many respects from vision. Maps and conventional
understandings of plans and control structures seem best purveyed through the medium of sight. When you move into the area of sound recording then you inevitably have to deal with contingency, competing voices, new forms of mapping.

AK: Question 9 [Athens – sonic identity]

RC: Tourists mostly think of the Acropolis: stillness, historic voices, the wind in the pines. Some may say this is a million miles from the "real" Athens, but idealistic tourists tune that out, at least in our memories.

Neil Spiller

Καθηγητής Αρχιτεκτονικής και Ψηφιακής Θεωρίας,
Αντιπρύτανης και Διευθυντής του Virtual and Technological Architectural Research Group στην Bartlett, Τμήμα Κτισμένου Περιβάλλοντος, UCL [www.avatarlondon.org]

Για μία θεωρία του μετα-ψηφιακού στην αρχιτεκτονική

Η πιο σημαντική αλλαγή παραδείγματος που επέφεραν τα νέα μέσα και η τεχνολογία, με την επακόλουθη πανταχού παρουσία της, είναι αυτή της απελευθέρωσης του χρήστη από τις υφολογικές και χωρικές προσταγές φασιστών της αισθητικής, δηλαδή των αρχιτεκτόνων, των πολιτικών και των πολεοδόμων. Καθώς προχωρεί αυτός ο Αιώνας, η τυραννία αυτή θα καθίσταται όλο και λιγότερο νομιμοποιημένη. Η ικανότητα των χρηστών να σχηματίζουν χώρους που είναι μνημονικοί, υψηλής και χαμηλής κωδικοποίησης, προσωπικοί και αναμεταδόσιμοι, επιταχύνεται ραγδαία. Η εκτίμηση της μουσικής, για παράδειγμα, έχει εξελιχθεί σε μια αναπτυσσόμενη εικονική περιοχή, οι μουσικές συλλογές μπορούν να είναι αόρατες, να αναμιγνύονται, να διαμοιράζονται και να διανέμονται γύρω στα δωμάτια σαν αόρατα αλλά ακουστικά graffiti, να εναλλάσσονται σε λίστες μέχρι του σημείου της ατέλειωτης ικανοποίησης. Γεωγραφικές ταυτότητες μπορούν να αποτεθούν οπουδήποτε στον κόσμο για να προσφέρουν γνώση, διχογνωμία, προειδοποίηση και ευχαρίστηση. Μπορούμε να καταστήσουμε τα ίχνη των βίων μας αναγνώσιμα ως μία νέα κοινωνική αρχαιολογία. Προφανώς το μεγάλο παράδοξο της Εποχής μας, η προοπτική της επιτήρησης πάντα μας αναγκάζει να στοχαζόμαστε περί της ηθικής ενός προσεκτικού, σοφού και πληροφοριακά ασφαλούς ψηφιακού χώρου.

Καταρχήν είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η «Μετα-ψηφιακή Αρχιτεκτονική» δεν είναι μία αρχιτεκτονική χωρίς καμία ψηφιακή συνιστώσα. Στην πραγματικότητα είναι μία αρχιτεκτονική που αποτελεί εν πολλοίς μία σύνθεση μεταξύ του οιονεί, του πραγματικού, του βιολογικού, της λογικής του cyborg, του επαυξημένου και του μικτού. Είναι αδύνατον πλέον να μιλάμε για την Ψηφιακή Αρχιτεκτονική με τους όρους μίας δυαδικής αντίθεσης ως προς την κανονική αρχιτεκτονική του πραγματικού κόσμου. Ο κυβερνοχώρος έχει εισχωρήσει ύπουλα στην δική μας ύπαρξη - σε κάθε γωνία και σε κάθε κλίμακα. Ένα τέτοιο πεδίο μπορεί να περιλαμβάνει μία ποικιλία περίπλοκων υποκουλτούρων της αρχιτεκτονικής που όλες συντίθενται από διαφοροποιημένους βαθμούς του ψηφιακού, του οιονεί, του βιολογικού και του νανοτεχνολογικού, της διάδρασης και της ανταπόκρισης σε ερεθίσματα, χωρίς να εξορίζει τις περισσότερο έκκεντρες και συνήθως λιγότερο δημοφιλείς αναζητήσεις, προτάσεις και έρευνες. Πάνω απ' όλα αυτές οι αρχιτεκτονικές προσπαθούν να απλοποιήσουν, να ενισχύσουν ή να διευκολύνουν και να καταστήσουν ορατή την σύνθετη διαπλοκή του σύγχρονου χώρου.

Κατανοώντας τον Αρχιτεκτονικό Σχεδιασμό του Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού

Μία τέτοια αρχιτεκτονική οφείλει επίσης να στραφεί και προς το θέμα των πολλών επιστημολογικών αγνώστων του κόσμου μας. Η Αρχιτεκτονική της Πλέξης δεν μπορεί να αναπτυχθεί με τον τρόπο που διεξάγει κανείς μία σειρά

Neil Spiller

Professor of Architecture and Digital Theory,
Vice Dean and Director of the Advanced Virtual and Technological Architectural Research Group at the Bartlett, Faculty of Built Environment, UCL [www.avatarlondon.org]

Towards a theory of the post-digital in architecture

The most important paradigm shift sustained by the new media and technology with its consequent ubiquity is that of the liberation of the user from the stylistic and spatial dictates of aesthetic fascists like architects, politicians and planners. As this Century progresses this tyranny will become less and less legislated. The ability of users to configure spaces that are mnemonic, high and low coded, personal and transmittable is swiftly accelerating. Music appreciation, for example, has become a evolving virtual terrain, music collections can be invisible, remixed, shared, distributed around rooms as invisible but aural graffiti, play listed to infinite satisfaction. Geo tags can be left all around the world to offer insight, polemic, warning and delight. We can make the traces of our lives readable as a new social archaeology. Obviously the great paradox of our Age, the prospect of surveillance, always makes us consider the ethics of careful, wise and informationally safe digital space.

Firstly it is important to stress that "Post-Digital Architecture" is not an architecture without any digital component. Indeed it is an architecture that very much is a synthesis between the virtual, the actual, the biological, the cyborgian, the augmented and the mixed. It is impossible, anymore, to talk of Digital Architecture as a binary opposition to normal real world architecture. Cyberspace has insidiously insinuated itself into our existence, at every scale and at every turn. Such terrain can include a variety of complex sub cultures of architecture that are all composed of differing degrees of the digital, the virtual, the biological and the nanotechnological, interaction and reflexivity without banishing the more off piste and often less fashionable investigations, propositions and researches. Above all these architectures seek to simplify, amplify or facilitate and make visible the complex entanglement of contemporary space.

Understanding the Architectural Design of Architectural Design

Such an architecture must also address itself to the issue of the many epistemological unknowables in our world. Plectic Architecture cannot be developed, as one would conduct a series of scientific experiments: objective and sacrosanct. Firstly we must establish an understanding of the activity of "design" and the "ontology of designer". Plectic Architecture can be nothing if not a second order cybernetic system and its designers nothing if not epistemologically observing and acting conversational dynamos. Second order cybernetics, often known as the cybernetics of cybernetics, is a relational subject; it never excludes the observer or the observer of the observer of a system. We must understand that everyone's worldview is different and we construct this worldview by interacting and building, in short having conversations with people, objects and ideas.

επιστημονικών πειραμάτων: αντικειμενικά και τηρώντας αυστηρούς κανόνες. Πρέπει πρώτα να συγκροτήσουμε μία κατανόηση της δραστηριότητας του «σχεδιασμού» και της «οντολογίας του σχεδιαστή». Η Αρχιτεκτονική της Πλέξης δεν μπορεί να είναι τίποτε άλλο παρά ένα κυβερνητικό σύστημα δεύτερης τάξης και οι σχεδιαστές της τίποτε άλλο παρά δυναμόμετρα που παρατηρούν επιστημολογικά και δρουν διαλεκτικά. Η κυβερνητική δεύτερης τάξης, πιο γνωστή ως κυβερνητική της κυβερνητικής είναι ένα συσχετιστικό σχήμα: ποτέ δεν αποκλείει τον παρατηρητή ή τον παρατηρητή του παρατηρητή ενός συστήματος. Οφείλουμε να κατανοήσουμε ότι η κοσμοεικόνα του καθενός είναι διαφορετική καθώς και ότι κατασκευάζουμε αυτήν την κοσμοεικόνα μέσω της διάδρασης και της οικοδόμησης, εν ολίγοις συνομιλώντας με ανθρώπους, αντικείμενα και ιδέες.

Η γλώσσα έχει μία κλίση προς την ανακρίβεια, την εξατομίκευση, την παρερμηνεία, την παρανάγνωση, τον σχετικισμό· είναι επίσης και συγκινησιακά υποκειμενική. Οι επιστήμονες αντιλαμβάνονται εαυτούς ως μαχόμενους ενάντια σ' αυτή την οντολογία της γλώσσας και μας ζητούν να πιστέψουμε στην αντικειμενική καθολική γλώσσα προκειμένου να περιγράψουν την υποτιθέμενη καθολική τους γνώση. Εδώ είναι που έχει συντελεστεί το μεγαλύτερο σφάλμα της Επιστήμης και ακριβώς εδώ είναι που έχει ανθίσει και η ποίηση μέσω της δικής της αποδοχής της οντολογίας της γλώσσας. Η πρακτική του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού στον εικοστό αιώνα είχε σαγηνευτεί από αυτόν τον απρόσωπο τρόπο τεκμηρίωσης και περιγραφής της επιστήμης - που αρνείται το «εγώ». Ο αρχιτεκτονικός λόγος συγκαλύπτει αυτό το χάσμα μέσω του μύθου του αρχιτέκτονα-ήρωα, μίας οραματικής ιδιοφυίας, ενός φιλάνθρωπου μορφοπλάστη. Αυτή η προσέγγιση καλλιέργησε όλα αυτά τα χρόνια μία Μοντερνιστική δυσπιστία απέναντι στην αφήγηση, στη διακόσμηση, στον συμβολισμό και σε οποιονδήποτε ή ο,τιδήποτε φαινόταν «τρυφηλό» ή διέθετε μία εξπρεσσιονιστική προσωπικότητα. Αυτή η απογυμνωμένη αρχιτεκτονική είχε αναγωγικά καταλήξει στο σχεδόν τίποτα - μία γενικευμένη λιτότητα. Το μόνο που ξεχωρίζει το ένα κτήριο από το άλλο είναι μια ζώνη επικάλυψης 450 mm που παράγεται από έναν περιορισμένο αριθμό κατασκευαστών επικαλύψεων. Δεν μπορεί κανείς να προκαταβάλει τον τρόπο με τον οποίο βλέπεται, παρατηρείται και συνδιαλέγεται η αρχιτεκτονική. Υποστηρίζω ότι οι χροιές που πετυχαίνει η αρχιτεκτονική μπορούν να είναι μόνο προσωπικές και προσωπικά μνημονικές για τον παρατηρητή/χρήστη - εν ολίγοις μία κινούμενη γιορτή, μία πραγματικότητα εξαρτώμενη από τον ριζοσπαστικό κονστρουκτιβιστικό νου - μία νομαδική επιστήμη.

Όταν σχεδιάζω, φτιάχνω έναν χώρο συναρμόζοντας πράγματα, δημιουργώντας κενό από την μάζα και μάζα από το κενό. Όταν συναρμόζω πράγματα, μου αρέσει να κάνουν περισσότερες από μία δουλειές - να είναι πολύσημα. Ίσως μου άρεσε ένα στοιχείο να είναι δομικό, διακοσμημένο και να αλλάζει θέση σε σχέση με έναν προκαθορισμένο αλγόριθμο και αυτός ο αλγόριθμος να μπορεί να διακυμαίνεται στον χρόνο αλλάζοντας τα κριτήρια και τους παράγοντες βελτιστοποίησής του. Ίσως να κατασκεύαζα αφηγήσεις για το όλον ή για τα μέρη που να μου επέτρεπαν να αναπτύξω μία βαθύτερη και περισσότερο συντονισμένα περίπλοκη σημειωτική. Ίσως

Language has a propensity of inaccuracy, for personalisation, for misconstruing, misreading, for relativity and it is emotively subjective. Scientists perceive themselves as fighting against this ontology of language and ask us to believe in objective and ubiquitous language to describe its allegedly ubiquitous knowledge. It is here that Science's biggest error has been made and it is here that poetry through its acceptance of the ontology of language has bloomed. The practice of architectural design in the twentieth century has been seduced by this impersonal way of documenting and describing science-denying the "I". Architectural discourse camouflages this lacuna with the myth of the hero architect, visionary genius and beneficent form giver. This approach has through out the years fostered a Modernist mistrust of narrative, decoration, symbolism and anyone or anything seen to be "self - indulgent" or of expressionist personality. This stripped down architecture has been reductively honed down to almost nothing - a ubiquitous plainness. All that distinguishes one building from another is a 450 mm zone of cladding, produced by a limited number of cladding manufacturers. One cannot preordain the way architecture is seen, observed and interacted with. I argue that the nuances that architecture delivers can only be personal and personally mnemonic, to the observer/user - in short a movable feast, a radical constructivist mind dependant reality - a nomadic science.

When I design I make space by putting things together, creating void from mass and mass from void. When I put things together I like them to do more than one job - to be multivalent. I might like an element to be structural, decorated and change in position related to a predetermined algorithm and that algorithm might be able to fluctuate in time changing its criteria and optimisation logistics. I might construct narratives about the whole or the pieces that allow me to develop deeper and more resonantly complex semiotics. I might like to take the view that my work is part of the "Modernist Project" and that its functionalism includes its symbolic nuances. The conversation between my work and the user/viewer of it (and the ability/or inability of the observer to understand and decode my intentions) should be able to evolve in all manner of associations and hierarchies, some considered by me and others not.

These internal (to me) and external (to me) conversations are all languages and Meta languages, which are a rich broth of symbiotic interaction between me, my inspirations, my architectural lexicon and idiosyncrasies, my intent and the observer/users preoccupations, memories and formal associations and intent. These systems are ascalar universes of discourse. Cybernetically, a universe of discourse denotes the entire set of ideas, notions, concepts that are potentially useable in a specific domain of discourse. Gordon Pask's Conversation Theory seeks to describe the parameters of conversations. A conversation is circular, but not always verbal, it happens when one observes and one can talk of conversations within conversations. Coversations with humans and also machines and our reflection on them define who we are. This is second-order cybernetics. Design is a second order cybernetic system and Gordon Pask was first to stress the relevance of cybernetics to architectural design. Pask also introduced the notion that the architectural profession

μου άρεσε να αναλάβω την οπτική ότι η δουλειά μου είναι μέρος του «Προγράμματος του Μοντερνισμού» και ότι ο λειτουργισμός του περιλαμβάνει συμβολικές χροιές. Η συνομιλία μεταξύ του έργου μου και του χρήστη/θεατή του (και η ικανότητα/ανικανότητα του παρατηρητή να κατανοήσει και να αποκωδικοποιήσει τις προθέσεις μου) θα έπρεπε να μπορεί να εξελίσσεται με κάθε τρόπο συσχετίσεων και ιεραρχήσεων, κάποιους από τους οποίους θα είχα μελετήσει και άλλους όχι.

Αυτές οι εσωτερικές (ως προς εμένα) και εξωτερικές (ως προς εμένα) συνομιλίες είναι όλες γλώσσες και μετα-γλώσσες, που αποτελούν έναν πλούσιο ζωμό συμβιωτικής διάδρασης μεταξύ εμού, των εμπνεύσεων μου, του αρχιτεκτονικού μου λεξικού, των ιδιοσυγκρασιών μου, του σκοπού μου και της έγνοιας, των αναμνήσεων, των μορφολογικών συσχετίσεων και του σκοπού των παρατηρητών/χρηστών. Αυτά τα συστήματα είναι αδιαβάθμητοι γαλαξίες λόγου. Στην Κυβερνητική, ένας γαλαξίας λόγου δηλώνει όλο το σύνολο ιδεών, αντιλήψεων, εννοιών και αρχών που είναι δυνάμει χρησιμοποιήσιμες σε μία συγκεκριμένη περιοχή του λόγου. Η Θεωρία της Συνομιλίας του Gordon Pask επιχειρεί να περιγράψει τις παραμέτρους των συνομιλιών. Μία συνομιλία είναι κυκλική, αλλά όχι πάντα λεκτική, συμβαίνει όταν κανείς παρατηρεί και μπορεί κανείς τότε να μιλά για συνομιλίες μέσα σε συνομιλίες. Συνομιλίες με ανθρώπους καθώς επίσης και με μηχανές και ο στοχασμός μας επί αυτών ορίζουν ποιοι είμαστε. Αυτή είναι και η κυβερνητική δεύτερης τάξης.

Ο σχεδιασμός είναι ένα κυβερνητικό σύστημα δεύτερης τάξης και ο Gordon Pask ήταν ο πρώτος που τόνισε την συνάφεια της κυβερνητικής με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Ο Pask επίσης εισήγαγε την αντίληψη ότι η δουλειά του αρχιτέκτονα ίσως ξεκινούσε να χρησιμοποιεί υπολογιστές ως αναπληρωματικούς αρχιτεκτονικούς βοηθούς. Κάθε σχεδιαστής είναι διαφορετικός και αισθάνεται ότι έχει κάτι πρωτότυπο να φέρει στον κόσμο, επιλύοντας ένα πρόβλημα με έναν καινοφανή ή ιδιοσυγκρασιακό τρόπο. Δύο σχεδιαστές δεν είναι ποτέ ίδιοι, δύο σχέδια δεν είναι ποτέ ίδια, δύο οικόπεδα δεν είναι ποτέ ίδια και δύο παρατηρητές ή χρήστες δεν είναι ποτέ ίδιοι (και όλα αυτά αλλάζουν μέσα στον χρόνο και παρουσιάζουν ποικιλία στις διάρκειές τους). Αυτά τα γεγονότα με έχουν οδηγήσει να βλέπω τον κόσμο ως κάτι ξεχωριστό και ιδιαίτερο, σαν μία σειρά κυβερνητικά προσωπικών και διαλεκτικά μνημονικών γεγονότων. Η σχεδιαστική μου δουλειά μέσα σε αυτόν τον ολάνθιστο τάπητα δεν θα έπρεπε να κάνει τίποτα παραπάνω από το να αξιοποιεί αυτό το συστηματικό παράδειγμα και να δημιουργεί ποιητικές στιγμές μέσα στους διάκενους χώρους του.

Έτσι, ο μετα-ψηφιακός σχεδιασμός πρέπει να προσπαθήσει να μείνει απρόσβλητος απέναντι σε επιχειρήματα υφολογικής σοφιστείας και καλού γούστου. Οφείλει να πανηγυρίσει το ιδιαίτερο και το «εγώ» οποιοδήποτε και ο,τιδήποτε κι αν είναι αυτό το «εγώ». (Πρέπει να θυμόμαστε ότι τα αντικείμενα μπορούν πλέον σε αυξανόμενο βαθμό να γίνουν «εγώ».) Πάνω απ' όλα ο μετα-ψηφιακός σχεδιασμός είναι σχετικιστικός, παγκόσμια τοπικός (glocal), αδιαβάθμητος και κατασκευάζεται από ένα genius loci που δεν περιλαμβάνει μονάχα τις ανθρωπομορφικές συνθήκες του τόπου,

might start to use computers as surrogate architectural assistants. Every designer is different and feels that they have something original to bring to their world, solving a problem in an original or idiosyncratic way. No two designers are the same, no two designs the same, no two sites are the same and no two observers or users are the same (and all change over time and have varying durations). These facts have led me to view the world as exceptional, as particular, as a series of cybernetic personal and conversational mnemonic events. My design work within this blooming tapestry should do nothing more than exploit this systematic paradigm and create poetic moments in its interstitial spaces.

So post-digital design must attempt to be immune to sophist arguments of style and good taste. It should rejoice in the particular and the "I" who and whatever is the "I" (We must remember that objects can now become "I" to a growing extent.) Above all post digital design is relativistic, glocal, ascalar and constructed from a genius loci that does not just include anthropomorphic site conditions but also includes deep ecological pathways, mnemonics, pychogeography and narrative.

The Continuums of Architectural Composition at the beginning of the Twenty-first Century

The experience of contemporary designers is one of positioning their work in relation to seven continua. These are:

1. Space
There is a continuum of space that stretches from "treacle" space standing in a field, no computer, no mobile phone, no connectivity whatsoever to full bodily immersion in cyberspace, along the way between these two extremes are all manner of mixed and augmented spaces.

2. Technology
Like space, technology ranges from simple prosthetics (the stone axe) via the Victorian cog and cam, to the valve, capacitor, logic gate, the integrated circuit, the central processing unit, the quantum computer, the stem cell, the nanobot and a million states and applications between and beyond.

3. Narrative, Semiotics and Performance
An architect or designer can choose whether their work operates along a continuum that ranges from minimal engagement in quotation or mnemonic nuance in relation to the history of culture or the contemporary world or embraces the multiplicity of the complex and emergent universes of discourse that we inhabit and engage with it daily. A design might conjure new conjunctions of semiotics as a way of re-reading them. It also might integrate itself with human and cultural memory and it might be reflexively and performative (in real time or retrospectively).

4. Cyborgian Geography
A designer now can posit work, which operates in all manner of mixed and augmented terrains that are subject to all manner of geomorphic and cybermorphic factors and drivers.

5. Scopic Regimes- Architecture can exist at all scales, it

αλλά και βαθιά οικολογικά μονοπάτια, μνημονική, ψυχογεωγραφία και αφήγηση.

Τα Συνεχή της Αρχιτεκτονικής Σύνθεσης
στην αρχή του Εικοστού-Πρώτου Αιώνα

Η εμπειρία των σύγχρονων σχεδιαστών αφορά στην τοποθέτηση της δουλειάς τους σε σχέση με επτά συνεχή. Αυτά είναι:

1. Χώρος
Υπάρχει ένα χωρικό συνεχές που εκτείνεται από τον χώρο ενός λιβαδιού, χωρίς υπολογιστή, χωρίς κινητό τηλέφωνο, χωρίς κανενός είδους συνδεσιμότητα μέχρι την συνολική σωματική εμβύθιση στον κυβερνοχώρο. Στην περιοχή μεταξύ των δύο αυτών άκρων βρίσκονται όλα τα είδη μικτών και επαυξημένων χώρων.

2. Τεχνολογία
Όπως και στην περίπτωση του χώρου, το τεχνολογικό συνεχές εκτείνεται από την απλή προσθετική (το πέτρινο τσεκούρι) μέσω του Βικτωριανού τροχού, μέχρι την βαλβίδα, τον πυκνωτή, την λογική πύλη, το ενσωματωμένο κύκλωμα, την κεντρική υπολογιστική μονάδα, τον κβαντικό υπολογιστή, το εμβρυονικό κύτταρο, το nanobot και εκατομμύρια άλλες καταστάσεις και εφαρμογές ανάμεσα αλλά και πέραν όλων αυτών.

3. Αφήγηση, Σημειωτική και Επιτέλεση
Ένας αρχιτέκτονας ή σχεδιαστής μπορεί να επιλέξει αν η δουλειά του λειτουργεί εντός ενός συνεχούς που εκτείνεται από την ελάχιστη εμπλοκή με μια παραπομπή ή την μνημονική χροιά σε σχέση με την ιστορία του πολιτισμού ή του σύγχρονου κόσμου ή μέχρι του εναγκαλισμού με την πολλαπλότητα των σύνθετων και αναδυόμενων γαλαξιών λόγου που μετέχουμε και κατοικούμε καθημερινά. Ένα σχέδιο μπορεί να συγκροτεί νέες συσχετίσεις σημειωτικής σαν έναν τρόπο να τις ξαναδιαβάζει. Μπορεί επίσης να ενσωματώνεται στην ανθρώπινη και την πολιτισμική μνήμη και μπορεί να δρα αναστοχαστικά και επιτελεστικά (σε πραγματικό χρόνο ή αναδρομικά).

4. Γεωγραφία Cyborg
Ένας σχεδιαστής μπορεί τώρα να θέτει το έργο του σε λειτουργία με όλους τους τρόπους των μικτών και επαυξημένων περιοχών που υπόκεινται σε κάθε είδους γεωμορφικούς και κυβερνομορφικούς συντελεστές και οδηγούς.

5. Περιοχές Εμβέλειας
Αρχιτεκτονική μπορεί να υπάρχει σε όλες τις κλίμακες, αφού τα πάντα εξαρτώνται από την ανάλυση της προοπτικής που κανείς επιλέγει να χρησιμοποιήσει - ήπειροι, ωκεανοί, πόλεις, δρόμοι, δωμάτια, χαλιά, μικροτοπία και φαρμακευτικο-τοπία είναι όλα μέρη αυτού του συνεχούς.

6. Ευαισθησία
Ένας σχεδιαστής μπορεί να αποφασίζει να φτιάχνει αντικείμενα, χώρους ή κτήρια των οποίων τα κομμάτια είναι ευαισθητοποιημένα ώστε να συλλέγουν περιβαλλοντικές μεταβλητές ή να λαμβάνουν πληροφορία. Αυτοί οι αισθητήρες μπορούν λοιπόν να φτιάξουν αντικείμενα και κτήρια που επηρεάζονται από γεγονότα που συμβαίνουν αλλού ή πραγματικά είναι επιδραστικά

all depends on the resolution of the scope that one chooses to use- continents, oceans, cities, streets, rooms, carpets, micro landscapes and medico landscape are all part of this continuum

6. Sensitivity
A designer might decide to make objects, spaces or buildings whose parts are sensitive that pick up environmental variations or receive information. These sensors therefore can make objects and buildings that are influenced by events elsewhere or indeed are influential elsewhere.

7. Time
Time is the most important of these continua. All the above six continua can be time dependant. Therefore designers can “mix” the movement of their spaces buildings and objects up and down the other six continua. So a design might oscillate the spaces within itself with varying elements of virtuality over time. A design might use different technologies at different times in its existence. A design might perform complex mnemonic tableaux at certain points in its life cycle. A design might demand of its occupants the use of different lens with which to see other than anthropocentric phenomena or spaces. A design might coerce the occupant to be aware of environmental conditions in other locations that change. A design might change the sensitivity of objects over time, dulling them sometimes, making them hypersensitive other times.

In other words it is the negotiation and understanding of these continua that will give us the opportunity mentally, physically and virtually to create post digital Plectic architectures. Whilst the description of the continua are necessarily relatively simple the manifestations of post-digital Plectic architecture is extraordinary and infinite. For millennia the simple act of building has been in essence one of destruction or at very least ecological truncation and rearticulating. Things and relationships are lost and others formed. A post digital Plectic Architecture needs to buck the entropic trend and it needs to be smart enough to comprehend and respond, if required, to the myriad of natural and artificial ecologies within which it sits. Architects need to also understand that architecture must be bedded into a landscape of ecology that far exceeds the boundaries of any specific site, country, and continent and it is the spatial manipulation of the relationships in these ecologies that their architecture resides. Architects must understand, appreciate and design within the subumption imperative of flora, fauna, machines and networks and their architecture capable of husbanding the forces of bio- chemistry, virtuality, movement patterns, the seasonal and diurnal and even millennial perturbations, accommodate and rearticulate slow and abrupt phase changes of sites and landscapes.

κάπου αλλού.

7. Χρόνος
Ο χρόνος είναι το πιο σημαντικό από αυτά τα συνεχή. Όλα τα παραπάνω έξι συνεχή μπορούν να είναι χρονικά εξαρτώμενα. Οπότε οι σχεδιαστές μπορούν να «αναμίξουν» την κίνηση των χώρων, των κτηρίων και των αντικειμένων τους πάνω και κάτω στα άλλα έξι συνεχή. Έτσι, ένα σχέδιο μπορεί να παραμετροποιεί τους χώρους εντός του με μεταβλητά στοιχεία δυνητικότητας μέσα στον χρόνο. Ένα σχέδιο μπορεί να χρησιμοποιεί διαφορετικές τεχνολογίες σε διαφορετικούς χρόνους της ύπαρξής του. Ένα σχέδιο μπορεί να συγκροτεί περίπλοκους μνημονικούς πίνακες σε συγκεκριμένα σημεία μέσα στον κύκλο της ζωής του. Ένα σχέδιο θα μπορούσε να απαιτεί από τους ενοίκους του την χρήση διαφορετικών φακών για να βλέπεις κάτι άλλο πέρα από ανθρωποκεντρικά φαινόμενα ή χώρους. Ένα σχέδιο θα μπορούσε να αναγκάζει τον ένοικό του να συνειδητοποιεί τις περιβαλλοντικές συνθήκες που αλλάζουν σε άλλες τοποθεσίες. Ένα σχέδιο θα μπορούσε να αλλάξει την ευαισθησία των αντικειμένων στον χρόνο, αδρανοποιώντας τα μερικές φορές ή καθιστώντας τα υπερευαίσθητα κάποιες άλλες.

Με άλλα λόγια, είναι η διαπραγμάτευση και η κατανόηση αυτών των συνεχών που θα μας δώσουν την ευκαιρία διανοητικά, φυσικά και δυνητικά να δημιουργήσουμε μετα-ψηφιακές αρχιτεκτονικές της Πλέξης. Ενόσω η περιγραφή των συνεχών είναι απαραιτήτως σχετικά απλή οι εκδηλώσεις της μετα-ψηφιακής αρχιτεκτονικής της Πλέξης είναι έκτακτες και άπειρες. Για χιλιετίες, το απλό ενέργημα της οικοδόμησης ήταν στην ουσία καταστροφή ή τουλάχιστον οικολογική αποψίλωση και επαναδιάρθρωση. Πράγματα και σχέσεις χάνονται και σχηματίζονται άλλες. Μία μετα-ψηφιακή Αρχιτεκτονική της Πλέξης χρειάζεται να αντιστέκεται στην εντροπική τάση και να είναι αρκετά έξυπνη ώστε να κατανοεί και να απαντά, εφόσον της ζητηθεί, στις μυριάδες φυσικών και τεχνητών οικολογιών, εντός των οποίων στέκεται. Οι αρχιτέκτονες οφείλουν επίσης να καταλάβουν ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να ενσωματώνεται σε ένα τοπίο οικολογίας που ξεπερνά κατά πολύ τα όρια του οποιουδήποτε συγκεκριμένου τόπου, χώρας και ηπείρου και είναι ακριβώς στην χωρική διαχείριση των σχέσεων μέσα σε αυτές τις οικολογίες που εδράζεται η αρχιτεκτονική. Οι αρχιτέκτονες πρέπει να κατανοήσουν, να εκτιμήσουν και να σχεδιάσουν εντός της κατηγορικής προσταγής της χλωρίδας, της πανίδας, των μηχανών και των δικτύων και η αρχιτεκτονική τους οφείλει να είναι ικανή να συνταιριάζει τις δυνάμεις της βιοχημείας, της εικονικότητας, των μοτίβων κίνησης, των εποχικών, των ημερησίων ακόμα και των χιλιετών διαταράξεων, να φιλοξενεί και να επαναδιαρθρώνει αργές και βίαιες αλλαγές φάσης τόπων και τοπίων.

Kas Oosterhuis

Αρχιτέκτων, Καθηγητής TU Delft, Διευθυντής Hyperbody Research Group και [Oosterhuis_Lénárd]

Nora L. Schueler

Αρχιτέκτων, MSc, Hyperbody Reasearch Group

Εναρμονίζοντας την πόλη

Κάθε πόλη έχει τον δικό της τόνο. Διαθέτει έναν ρυθμό που διατρέχει την ίδια και τους ανθρώπους της, την κυκλοφορία και όλες τις άλλες συνιστώσες οι οποίες τον καθορίζουν. Φανταστείτε την Νέα Υόρκη. Μπορεί κανείς να ακούσει σειρήνες της αστυνομίας και κόρνες των ταξί, μαζί με έναν συνεχή θόρυβο από ανθρώπους που συρρέουν στο πεζοδρόμιο με φόντο τους ψηλούς ουρανοξύστες και τους μεγάλους δρόμους οι οποίοι λειτουργούν ως αγωγοί - που επιτηρούν και καθοδηγούν. Αλλαγή σκηνικού τώρα. Φανταστείτε τους δρόμους του Άμστερνταμ. Είναι επίσης πολυπληθείς αλλά σε έναν πολύ διαφορετικό τόνο. Τα αυτοκίνητα εξαιρούνται από μέρη του κέντρου της πόλης και αντί ενός αυστηρού κανάβου, μικρά κανάλια και ένας λαβύρινθος από αλέες και δρόμους διασχίζουν ιστορικά κτήρια που στηρίζονται γέρνοντας το ένα στο άλλο.

Αυτός ο τόνος, τον οποίο θα μπορούσαμε επίσης να αποκαλέσουμε χαρακτήρα ή ατμόσφαιρα μιας πόλης είναι ένα πολύ περίπλοκο σύστημα. Ως άτομο, πρέπει να χρησιμοποιήσεις όλες σου τις αισθήσεις για να το συλλάβεις ως ένα όλον. Δεν είναι ένα γραμμικό σύστημα που γίνεται εύκολα καταληπτό, αλλά πρόκειται για πολλά μέρη που δρουν ξεχωριστά και την ίδια στιγμή συμπεριφέρονται ως μία οντότητα. Αυτή η συμπεριφορά σμήνους είναι κάτι που διερευνούμε στο Hyperbody Research Group εδώ και οχτώ χρόνια τώρα, τόσο σε κλίμακα πόλης όσο και σε κλίμακα κτηρίου. Επειδή, από την δική μας οπτική γωνία, αυτός είναι ο καλύτερος τρόπος για να αντιμετωπίσουμε την πολυπλοκότητα που οφείλουν να διαθέτουν τα σύγχρονα κτήρια.

Τα κτήρια πρέπει να αλλάζουν, τα κτήρια πρέπει να προσαρμόζονται. Νέες τεχνολογίες μας επιτρέπουν να προχωρήσουμε ακόμη ένα βήμα παραπάνω. Τα κτήρια μπορούν να διαντιδρούν και να μεριμνούν για τις προσωπικές ανάγκες των επισκεπτών ή των ίδιων τους των εαυτών. Οφείλουν να εγείρουν ενθουσιασμό και να αναπτύσσουν έναν χαρακτήρα που να τα καθιστά ξεχωριστά - ακριβώς όπως και η πόλη. Ή, όπως το θέτει ο Christian Norberg-Schulz, πρέπει να γίνουν ένας «τόπος» που να αποτελείται από αρχιτεκτονικό χώρο και χαρακτήρα[1]. Στο Hyperbody στοχεύουμε στη διάπλαση αυτού του χαρακτήρα, προσδίδοντας στην αρχιτεκτονική μία διαδραστική συμπεριφορά σε πραγματικό χρόνο και καθιστώντας την προγραμματιζόμενη. Μέσα από διάφορα μοντέλα και εφαρμογές σε πραγματικό χρόνο έχουμε δείξει ότι η χρήση νέων τεχνολογιών και λογισμικού μπορεί να βελτιώσει την ποιότητα της αρχιτεκτονικής όχι μόνο με όρους αισθητικής, αλλά και με όρους χρηστικότητας και αειφορίας. Και γιατί δεν θα έπρεπε, άλλωστε; Τα τελευταία χρόνια η τεχνολογία έχει εμπλουτίσει και απλοποιήσει τις ζωές μας σε τόσους πολλούς τομείς που φαίνεται μάλλον λογικό να βρει τον δρόμο της και προς την αρχιτεκτονική.

Στο εργαστήριο μας στο Τεχνικό Πανεπιστήμιο του Delft, εξερευνούμε όλες αυτές τις νέες πιθανότητες και αναπτύσσουμε τρόπους για να τις εφαρμόσουμε στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Τις εφαρμόζουμε και τις αξιολογούμε, έτσι ώστε όταν εκπαιδεύουμε τους φοιτητές μας για να γίνουν αρχιτέκτονες, να μπορούμε να τους διδάξουμε πώς να χρησιμοποιούν όλα τα διαθέσιμα εργαλεία για να κάνουν μη-τυπική, διαδραστική αρχιτεκτονική. Κάτι τέτοιο περιλαμβάνει γνώσεις περί των διαδικασιών file to factory, της παραμετρικής μοντελοποίησης, του λογισμικού των βιντεοπαιχνιδιών και της τεχνολογίας των αισθητήρων.

Με αυτά τα μέσα μαθαίνουν να σχεδιάζουν ένα σύνθετο κτήριο που όχι μόνο προσαρμόζεται στο συνεχώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον της πόλης, αλλά επίσης εμπλέκει τον χρήστη σε μία συνολική αρχιτεκτονική εμπειρία που απευθύνεται σε όλες του τις αισθήσεις. Ένας συνεχής διάλογος εξελίσσεται μεταξύ αστικού πλαισίου, κτισμένων στοιχείων και ξεχωριστών χρηστών. Η αρχιτεκτονική γίνεται ξανά προσωπική - μαζικά προσαρμοζόμενη.

Γιατί τώρα, όμως; Προς τι η ανάγκη για κάτι «πέραν-του-υλικού» τώρα; Ο χρόνος και η ταχύτητα είναι σίγουρα σημαντικοί παράγοντες. Ο κόσμος μας έχει γίνει ταχύτερος. Η πληροφορία μας κατακλύζει και τα πράγματα όπως τα ξέρουμε μεταβάλλονται σε καθημερινή βάση. Έτσι, γίνεται όλο και δυσκολότερο να απευθυνθούμε στους ανθρώπους μόνο μέσω της οπτικής συνιστώσας. Η ενσωμάτωση και άλλων αισθήσεων θα επαυξήσει την εμπειρία και θα καταστήσει ευκολότερο τον συσχετισμό των ανθρώπων με το περιβάλλον τους. Ο Norberg-Schulz το αποκαλεί «υπαρξιακό στήριγμα»[2], κάτι που επιβεβαιώνει ξανά τους ανθρώπους για την σημαντικότητά τους και τους μεταφέρει ξανά πίσω στον δικό τους ρυθμό.

Η ίδια νοηματοδότηση πρέπει να διακρίνεται και στην πολεοδομική κλίμακα. Το ερώτημα είναι πώς θα μπορούσε ένα άτομο να αναγνωρίζει τον εαυτό του στην κατασκευή της μεγάλης πόλης; Φανταστείτε την πόλη να εξατομικεύεται. Η τρέχουσα αντίληψη θα άλλαζε και θα απαιτούσε μία πιο ενεργή συμπεριφορά του ατόμου που κινείται σ' αυτήν˙ μία μετάβαση από το λαμβάνειν στο διαντιδράν. Προσωπικές συσκευές όπως τα pda (προσωπικοί ψηφιακοί βοηθοί) ή τα κινητά τηλέφωνα και οι δέκτες GPS θα μπορούσαν να σε προσκαλούν πραγματικά να χρησιμοποιήσεις την πόλη, να σε καθοδηγήσουν στα τελευταία γεγονότα και να σε ενημερώσουν για την γύρω περιοχή σου, όλα σε πραγματικό χρόνο. Βασισμένα στις επιθυμίες σου, θα προσαρμόζονταν και θα έκαναν προτάσεις. Σε αντίθεση με τις μεγάλες πινακίδες θα ήταν ένας προσωπικός διαδραστικός χάρτης της πόλης και εφόσον θα χρησιμοποιούσε όλες τις αισθήσεις για να επικοινωνήσει με τον χρήστη, θα μπορούσε να γλιστρήσει και στην περιφέρεια.

Εφόσον ελέγχεις το παιχνίδι της πόλης, μπορείς να επιλέξεις τον ρυθμό και το επίπεδο του παιχνιδιού. Η πόλη θα γινόταν μία δική σου παιδική χαρά με χαρακτηριστικά

1. Norberg-Schulz, (1980) Christian, **Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture**, σελ.5

2. Ο.π.

Kas Oosterhuis

Architect, Professor TU Delft, Director of Hyperbody Research Group and [Oosterhuis_Lénárd]

Nora L. Schueler

Architect, MSc, Hyperbody Reasearch Group

Fine-tuning the city

Every city has its tune. It has a pace that runs the city, and its people, traffic, and other components play to it. Imagine New York City. One can hear the sirens of the police and the horns of the cabs, a continuous noise from the people rushing down the pavement set in scene by high skyscrapers and wide streets that act as a conductor, supervising and guiding. Now, change of scenery. Imagine the streets of Amsterdam. Still crowded, but a very different tune. Cars are abandoned from parts of the city centre, and instead of a strict grid, little canals, and a maze of alleys and streets guide through historic buildings that are leaning crooked against each other.

This tune, or we could also call it character or atmosphere of a city is a very complex system. As a person you have to use all your senses to perceive it as a whole. It is not a linear system that is easy to understand, but there are many parts acting individually, and at the same time perform as one entity. This swarm behavior is something we have been researching at Hyperbody since eight years now, on the city scale as well as on building scale. Because this, from our perspective, is the best way to deal with the complexity current buildings have to achieve.

Buildings have to change, buildings have to adapt. New technologies enable us to take this even a step further. Buildings can interact and cater to individual needs of visitors or themselves. In the same way as a city they have to raise excitement and develop a character that makes them special. Or as Christian Norberg-Schulz puts it, it has to become a "place" which consists of architectural space and character.[1] At Hyperbody we aim at building up this character by giving architecture an interactive real-time behavior and making it programmable. In several prototypes and real-time applications we have shown that using new technologies and software can improve the quality of architecture not only in terms of esthetics but also in terms of usability and sustainability. And why should it not? Over the last years technology has enriched and simplified our lives on so many sectors that it seems rather logic that it also makes its way to architecture.

In our research strand at the Technical University Delft we explore all these new possibilities and develop ways to apply them to architectural design. We implement them and evaluate them, so that when educating our students to become architects we can teach them how to use all the tools available to build non-standard, interactive architecture. That includes knowledge about file to factory processes, parametric modeling, gaming software, and sensor technology.

By these means they learn to design a complex building that does not only adapt to the continuously changing city surrounding, but also engages the user with a complete architectural experience addressing all senses. A continuous dialogue evolves between urban context, building elements, and individual users. Architecture is personal again – mass-customized.

But why now? Why the necessity for something "beyond-the-material" now? Time and speed are definitely important factors. Our world has become faster. Information is overflowing us and things as we know them change on a daily basis. As a result it becomes more and more difficult to address people only with visual components. Incorporating other senses will augment the experience and will make it easier for people to relate to their surrounding. Norberg-Schulz calls it the "existential foothold"[2], something that reaffirms people of their meaningfulness and brings them back to their own pace.

The same meaning has to be offered when looking at the urban scale. The question is how a person could recognize himself in the big city construct? Imagine the city being personalized. The current perception would change and demand a more active behavior of the person moving through the city. An adjustment from receiving to interacting. Personal devices such as pdas (personal digital assistants) or mobile phones and GPS receivers could invite you to actually use the city, lead you to latest events and inform you about the area around you, all in real-time. Based on your wishes it would adjust and recommend. Contrary to big billboards it would be an individual interactive map of the city, and by using all the senses to communicate with the user it could slide into the periphery.

Since you are in control of the city game you can choose the pace and the level of the game. The city would be your open source playground. Of course some events would still be unexpected but this random factor will only nourish the excitement that can be created.

A recording of this experience could function as basis for new developments. Individual logbooks, taken out of context would serve as design tools for urban planners and architects that would have to adapt to this new design surrounding. The goal of designing would not be simply shape or order anymore, but interaction and communication between people, between buildings, between all elements of the city.

Returning to the starting example, the tune of New York or Amsterdam could actually become your personal city soundtrack. You could still be drawn into the city, but you would not drown. Instead of reading street signs you would navigate with your personal map and you would follow exciting sounds and inviting smells. A building would personally welcome you to enter and adjust its program to your individual wishes. Furniture customized exactly to your size would evolve and you would sit down and get inspired for the following stroll through your New York. And who knows, maybe your data is already streamed to Amsterdam, so that the city can adjust and prepare for your visit there next week. It depends on you, because you are the main player in the city game.

1. Norberg-Schulz, (1980) Christian, **Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture**, p.5

2. Ibid.

ανοιχτού κώδικα. Φυσικά, κάποια γεγονότα θα παρέμεναν ακόμη απρόσμενα, αλλά αυτός ο τυχαίος παράγων θα καλλιεργεί τελικά περαιτέρω τον ενθουσιασμό που μπορεί να δημιουργηθεί.

Μία καταγραφή αυτής της εμπειρίας θα μπορούσε να λειτουργήσει σαν βάση για νέες εξελίξεις. Προσωπικά «ημερολόγια καταστρώματος» αποσπασμένα από το πλαίσιό τους θα έπαιζαν τον ρόλο εργαλείων σχεδιασμού για τους πολεοδόμους και τους αρχιτέκτονες που θα έπρεπε να προσαρμοστούν σε αυτό το νέο σχεδιαστικό περιβάλλον. Σκοπός του σχεδιασμού δε θα ήταν πλέον απλά η σχηματοποίηση ή η ταξινόμηση, αλλά η διάδραση και η επικοινωνία μεταξύ ανθρώπων, μεταξύ κτηρίων, μεταξύ όλων των στοιχείων της πόλης.
Επιστρέφοντας στο αρχικό παράδειγμα, ο τόνος της Νέας Υόρκης ή του Άμστερνταμ θα μπορούσε τελικά να γίνει το προσωπικό σου soundtrack της πόλης. Η πόλη θα συνέχιζε να σε τραβά προς το μέρος της, αλλά δε θα πνιγόσουν πλέον μέσα της. Αντί να διαβάζεις ταμπέλες δρόμων, θα περιπλανιόσουν με τον προσωπικό σου χάρτη και θα ακολουθούσες συναρπαστικούς ήχους και σαγηνευτικές μυρωδιές. Ένα κτήριο θα σε καλωσόριζε στην είσοδο και θα προσάρμοζε το πρόγραμμά του στις προσωπικές σου επιθυμίες. Θα φρόντιζε για μία επίπλωση προσαρμοσμένη ακριβώς στο μέγεθός σου κι εσύ θα καθόσουν κάτω για να εμπνευστείς για την επόμενη βόλτα σου στην Νέα Υόρκη. Και ποιός ξέρει, ίσως τα δεδομένα σου να είχαν ήδη μεταδοθεί και στο Άμστερνταμ, έτσι ώστε η πόλη να προσαρμοζόταν και να προετοιμαζόταν για την επίσκεψή σου εκεί την επόμενη εβδομάδα. Από εσένα εξαρτάται, επειδή εσύ είσαι ο βασικός παίκτης στο παιχνίδι της πόλης.

Ζήσης Κοτιώνης

Αρχιτέκτων, Καθηγητής Τμήματος Αρχιτεκτόνων
Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Συνέντευξη στους ATHENS *by* SOUND

ΑΚ: Νομίζω ότι η έννοια του άυλου εμφανίζεται σε πολλά κείμενα σας. Συχνά ξεκινάτε από μία ιστορία ή ένα άλλο άυλο στοιχείο άσχετο από την αρχιτεκτονική για να καταλήξετε να μιλήσετε για την ουσία του χώρου.

ΖΚ: Αυτό που ίσως περιγράφετε είναι μία διαδικασία μεταφορών. Με ενδιαφέρει η μεταφορά από τον υλικό χώρο στο γραπτό κείμενο: ο χώρος ως κείμενο(ς) αλλά και το κείμενο ως χωρική κατασκευή. Οι μεταφορές αυτές μπορούν να δικαιωθούν μόνο ως διαχειρίσεις της εμπειρίας του υλικού κόσμου. Νομίζω ότι ο υλικός χώρος εμφανίζεται στην εποχή μας ως πεδίο διαφυγής από το άυλο και αντίστασης της σωματικής εμπειρίας. Το λέω και με την κυριολεκτική έννοια του όρου «αντίσταση»: Η ύλη αντιστέκεται. Ο βασικός τρόπος να αποκτήσεις εμπειρία της ύλης είναι μέσα από την αντίσταση που προκαλεί σε αυτό που θέλεις να κάνεις εσύ σε αυτήν. Αντιστέκεται θέλοντας να μείνει στη θέση της, έχοντας μία υφή κτλ. Αντίθετα, ο άυλος χώρος είναι ένας χώρος μη-αντίστασης και ο υλικός - πέραν της αντίστασης - χαρακτηρίζεται και από την βαρύτητα, με την έννοια αυτού που μας κατακαθίζει πίσω στη γη, δείχνοντας τελικά τον τρόπο με τον οποίο η γη μας παίρνει μέσα της.

ΑΚ: Αυτού του είδους η αντίσταση δεν συναντάται σε οιονεί πραγματικότητες;

ΖΚ: Νομίζω ότι οι οιονεί πραγματικότητες είναι πιο μαλακές από την ύλη - εξ ου και το soft-ware. Είναι μαλακά περιβάλλοντα που παρουσιάζουν μικρή αντίσταση στην επενέργεια επ' αυτών. Είναι καινούργιες φύσεις με ασθενέστερες ή μηδενικές αντιστάσεις σε σχέση με την natura, τον φυσικό κόσμο. Αυτό τους δίνει και μία ξεχωριστή γοητεία, γιατί εκεί μοιάζει σαν η επιθυμία να μπορεί να ικανοποιηθεί άνευ όρων και νομίζω ότι αυτό βάζει κι ένα ενδιαφέρον θέμα σε σχέση με την οντολογία του σώματος. Η γενικευμένη προσχώρηση στον χρηστικό κόσμο των νέων τεχνολογιών τοποθετεί ξανά το ερώτημα για το ανθρώπινο σώμα εν δράσει. Υπάρχουν δύο προσεγγίσεις εδώ. Η αισιόδοξη λέει ότι οι νέες τεχνολογίες προχωρούν ακόμα ένα βήμα προς την απελευθέρωση του σώματος από τους καταναγκασμούς της ύλης. Η κριτική προσέγγιση λέει ότι το σώμα παρουσιάζεται πλέον ως περίσσευμα της ανθρώπινης δραστηριότητας, καθώς αυτή έχει συγκεντρωθεί στη ματιά στην οθόνη, στο ποντίκι, στα πλήκτρα. Εντοπίζουμε έτσι μία κρίση στον υλικό χώρο, μία κρίση των σωματικών συμπεριφορών και των δράσεων, και άρα οντολογική κρίση του σώματος.

ΧΑ: Θυμάμαι εδώ τη δουλειά του Stelarc που λέει ότι το σώμα περιορίζει επειδή είναι φθαρτό, ενώ η τεχνολογία ξεφεύγει από τέτοιους χρονικούς και φυσικούς περιορισμούς. Εκείνος πάντα προσπαθεί να γεφυρώσει αυτό το χάσμα, προσθέτοντας εξαρτήματα ή άλλα όργανα στο σώμα του, αφήνοντας πάντα το ερώτημα ανοιχτό.

ΖΚ: Μάλλον θέλει να μας θυμίσει κιόλας ότι το σώμα υπάρχει για να πονάει, αυτή είναι η ειρωνεία της

Zissis Kotionis

Architect, Professor UTH, Faculty of Architecture

Interviewed by ATHENS *by* SOUND

AK: I believe the notion of the immaterial appears in much of your work. You often start with a story or another immaterial element unrelated to architecture, which leads you to a discussion of the essence of space.

ZK: I think what you are describing is a metaphorical process. I like using metaphors from the material world in written texts: playing on the notion of space as a text, but also of text as a spatial construct. But these metaphors can only be justified as a means of managing our experience of the material world. I think that in our time material space has become a means of escaping the immaterial and resisting physical experience. And I mean "resistance" in the literal sense: Matter is resistant. A crucial way of getting to know and understand matter is through its resistance to what you want to do with it. It might resist because it won't move, or because of its texture, or whatever. On the contrary, immaterial space is non-resistant. Whereas material space – besides being resistant – is characterised by gravity, in the sense of that which keeps us grounded, and ultimately shows us how the earth engulfs us.

AK: Doesn't this kind of resistance also exist in virtual realities?

ZK: I think that virtual realities are softer than matter – hence the term software. They are soft environments that demonstrate a slight resistance to the energy that they generate. There are also new environments with weaker or zero resistance to the natural world. This quality makes them uniquely attractive because it creates the impression that every desire can be satisfied unconditionally, and I think this also raises an interesting issue related to the body's ontology. Widespread access to the utilitarian world of new technologies raises new questions about the human body in action. There are two different approaches to this issue. The optimistic approach argues that new technologies are a step forward in terms of releasing the body from the physical constraints of matter. The critical approach argues that the body has become redundant in human activity, since physical movement is reduced to staring at a screen, clicking a mouse, or typing on a keyboard. So this points to a crisis in the material world, a crisis of physical behaviour and actions, and therefore an ontological crisis of the body.

CA: This reminds me of the work of Stelarc, who believes that the body is a limitation because it is perishable, whereas technology transcends such temporal and physical limitations. Stelarc tries to bridge this chasm by attaching contraptions or other mechanical instruments
to his body, leaving this question open.

ZK: I think he also wants to remind us that the body exists to suffer pain - that is the irony inherent in his artistic performance. We should point out here that

καλλιτεχνικής του πράξης. Να σημειώσουμε ότι ο άυλος χώρος είναι ένας χώρος μη-πόνου.

ΧΑ: Εγώ σκέφτομαι τώρα ότι και από πλευράς ηθικής, ο κόσμος του software είναι πιο μαλακός κι εύκαμπτος...

ΖΚ: Δίνω μία συνέχεια σε αυτή την σκέψη: Γίνεται μία πραγματική επανάσταση σε σχέση με τα όρια ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο. Η διεσταλμένη ηθική - όχι μόνο του software αλλά και - του Διαδικτύου, εφόσον ο άνθρωπος εμφανίζεται μόνο ως άυλη εικόνα, μας οδηγεί σε πολύ ενδιαφέρουσες καταστάσεις. Ένα ζευγάρι, ας πούμε, μπορεί πολύ άνετα να κάνει έρωτα στο Διαδίκτυο και να το βλέπουν εκατομμύρια μάτια, ενώ στον πραγματικό χώρο περιχαρακώνεται μέσα στο σπίτι του. Επομένως, ίσως αυτή η διάσταση της ηθικής να μας βάζει και το θέμα της διάνοιξης ή της αντιστροφής μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής σφαίρας. Κι όμως, οι δύο διαφορετικές κατά σύμβασιν ηθικές συντίθενται. Υπάρχει μία οικουμενική πόλη-πάνω-από-την-πόλη, από την οποία κρέμονται οι πόλεις. Σε αυτή την άλλη/άυλη πόλη, η ιδιωτική και η δημόσια σφαίρα αναδιατάσσονται και συμπληρώνουν την ηθική της υλικής πόλης.

ΑΚ: Εσείς θεωρείτε ότι ο ηχητικός μας χάρτης μεταφέρει ποιότητες της ατμόσφαιρας της Αθήνας; Είναι ένας δευτερεύων τρόπος να μάθουμε κάποια πράγματα για την πόλη;

ΖΚ: Μπαίνοντας στο πεδίο του ήχου, όταν αυτό εφαρμόζεται στην πόλη, μπορούμε να κάνουμε μία διάκριση μεταξύ του θορύβου και αυτού που θα αποκαλούσα - στο άλλο άκρο - ομιλία. Δηλαδή η πόλη μπορεί να εκληφθεί ως ένα πεδίο θορύβου - που θα μπορούσε να υποστηριχθεί και από ένα μοντέλο της πόλης ως πολυσχιδούς παραγωγικής μηχανής. Τα όρια του πεδίου θορύβου είναι πιο ορατά από τα όρια μίας μεταφοράς της πόλης ως πεδίου ομιλίας/συνομιλίας. Η πόλη διαρκώς μιλάει και θα έλεγα ότι η Αθήνα δεν είναι μία ομιλούσα πόλη με τον ίδιο τρόπο που είναι ομιλούσα πόλη το Μιλάνο ή το Λονδίνο.

Ίσως αυτός ο διαχωρισμός που χρησιμοποιεί ο Λακάν ανάμεσα στην ομιλία (φαινόμενο) και την γλώσσα (δομή) μπορεί να γίνει επιχειρησιακά χρήσιμος σε προσπάθειες σαν τη δική σας. Ο χάρτης μπορεί να εκληφθεί ως πεδίον της γλώσσας. Από την άλλη πλευρά, η ομιλούσα πόλη έχει αυτή την ιδιαιτερότητα του λόγου που εκφέρεται και εκείνη τη στιγμή χάνεται - μία πολύ ισχυρή παροντικότητα. Άρα ένα ερώτημα είναι: Πώς ομιλεί η Αθήνα; Ένα παράδειγμα της ομιλούσας Αθήνας μου έρχεται αμέσως στο μυαλό: θερινός κινηματογράφος, σιωπή των θεατών, ένα έργο του Μπονιουέλ που προβάλλεται και ταυτόχρονα ένα δεύτερο έργο που τρέχει παράλληλα και είναι ο έντονος καυγάς ενός ζευγαριού στον διπλανό ακάλυπτο. Το δίπολο μεταξύ ενός σώματος που μιλάει και ενός σώματος που ακούει νομίζω ότι πραγματικά συγκροτεί χωροχρόνο και είναι ενδιαφέρον να δει κανείς πώς αυτός ο χωροχρόνος γίνεται και αστικός. Βεβαίως το άστυ δεν συγκροτείται τόσο από ζεύγη συνομιλητών όσο από το πολύβουο πλήθος. Έχει ομιλία το πλήθος;

immaterial space is pain-free.

CA: This makes me think that from a moral standpoint as well software is softer and more flexible...

ZK: Let me take that thought one step further: a real revolution is taking place in terms of the boundaries between private and public. This distended morality – not just of software but also of the Internet, given that people only appear online as an immaterial image – has created a very interesting state of affairs. For instance, a couple can easily make love online and be watched by millions of people, whereas in the real world they are cooped up at home. So perhaps this ethical dimension raises questions about opening up or inverting the gap between public and private. Even so, these two moralities, which are conventionally seen as being different, are synthesised. There is a universal city-above-the-city from which all cities are suspended. In this other/immaterial city, the private and public spheres are re-deployed and complement the morality of the material city.

AK: Do you think that our sound map conveys the different qualities in the atmosphere of Athens? It this a secondary means of discovering something about a city?

ZK: Entering a field of sound, when this is installed in a city, we can make a comparison between noise and what I would call – at the other extreme – speech. In other words, the city can be understood as a field of noise, which could also be upheld by a model of the city as a multi-purpose productive machine. The boundaries of the field of sound are clearer than the boundaries of a metaphor of the city as a field of speech or conversation. The city is always talking, although I would say that Athens is a less talkative city than Milan or London.

Perhaps the distinction made by [Jacques] Lacan between speech (appearance) and language (structure) could be useful in experiments like yours. The map can be interpreted as a field of language. On the other hand, one of the distinctive characteristics of the talking city is that speech is lost as soon as it is expressed – a very strong present-ness. So one question would be: How does Athens talk? One example springs immediately to mind: an outdoor cinema, an audience of silent spectators, a Bunuel movie on the screen, while another scene plays out in parallel – a couple arguing loudly in an empty lot next door. I think the bipolarity between a body that talks and a body that listens is really what constitutes time and space and it is interesting to see how this time and space becomes urbanised. Of course, the city is not so much made up of couples in conversation as a noisy throng. Does the throng have a voice of its own?

SG: What would you expect to hear in these 100 sets of headphones?

ZK: I feel that Athens is a city that I've already heard before. I have "used" the city relentlessly for years, so I'm not that interested in listening to it incessantly. Even so, your installation seems to be a fascinating attempt to make the city perceptible – with the city being perceived as sound. The question is whether or not this perception can include political speech, because otherwise it would

ΣΓ: Εσείς τι θα περιμένατε να ακούσετε σε αυτά τα 100 ακουστικά;

ΖΚ: Αισθάνομαι ότι η Αθήνα είναι μία πόλη που την έχω ήδη ακούσει. Της έχω κάνει μία επίμονη και χρόνια χρήση, δεν με ενδιαφέρει και τόσο να την ακούω στο διηνεκές. Παρ' όλα αυτά το διάβημά σας φαίνεται να επιχειρεί μία ενδιαφέρουσα αισθητοποίηση της πόλης - με την πόλη να γίνεται αισθητή ως ήχος. Το ερώτημα είναι αν αυτή η αισθητοποίηση μπορεί να εμπεριέχει έναν λόγο που να είναι πολιτικός, γιατί αλλιώς αυτή η αισθητοποίηση θα οδηγούσε σε μία καθαρή αισθητικοποίηση. Είναι εν τέλει η Αθήνα ένας προνομιακός χώρος για να παραγάγει κανείς ένα αισθητικό αποτέλεσμα και πώς μπορεί κανείς να σταθεί κριτικά, να διασωθεί από την αισθητικοποίηση του πολιτικού;

ΣΓ: Μία επαναδιατύπωση της τελευταίας σκέψης θα ρώταγε: Βγάζει μουσική τελικά η Αθήνα;

ΖΚ: Δεν ξέρω, η μουσική είναι βεβαίως μια υψηλή στόχευση, αλλά παρατηρούμε ότι ενώ η ομιλία μπορεί να γίνει τραγούδι, ο θόρυβος μάλλον όχι. Θα μπορούσε, επίσης, κανείς να πει ότι ο ήχος μετατρέπει αμέσως τον χώρο σε εσωτερικό, δηλαδή, για παράδειγμα, το γεγονός ότι τζιτζίκια πάλλονται σε έναν ελαιώνα αμέσως μετατρέπει τον χώρο σε ένα «δωμάτιο». Έτσι και η ηχητική πόλη είναι ένα δωμάτιο. Είναι περισσότερο ένα δωμάτιο όπου συμβιώνουν ασφυκτικά άνθρωποι που ανταγωνίζονται και λιγότερο μια αίθουσα συναυλιών.

ΑΚ: Το άυλο έχει ερμηνευθεί και ώς η ατμόσφαιρα ενός χώρου – το άπιαστο, αυτό προς το οποίο πάντα τείνει η αρχιτεκτονική, και το οποίο πάντα της ξεφεύγει. Μήπως όμως η ατμόσφαιρα είναι εξ'ορισμού πέραν του άμεσα αντιληπτού και προσδιορίσιμου; Μήπως η ατμόσφαιρα ενός χώρου είναι τα χαρακτηριστικά του εκείνα, τα οποία δεν γίνονται αντιληπτά από την συνειδητή προσοχή και σκέψη;

ΖΚ: Η ατμόσφαιρα είναι ενδιαφέρων όρος, γιατί ενώ μιλά για κάτι που είναι κατεξοχήν φυσικό (η ατμόσφαιρα καλύπτει τη γεώσφαιρα), σημασιοδοτεί κάτι που είναι πολύ πέραν αυτού. Στην ουσία μιλάει για τη νοηματοδότηση του χώρου. Ο συγκερασμός των αισθήσεων, των εντυπώσεων, της εμπειρίας παράγει ένα είδος νοήματος. Έτσι, ατμόσφαιρα θα έλεγε κανείς ότι είναι ο νοηματοδοτημένος χώρος. Όταν μιλάμε για ατμόσφαιρα, είναι σαν να λέμε ότι ο χώρος ποτέ δεν είναι κενός, πάντα είναι πλήρης - και εν τέλει είναι πλήρης νοήματος, είναι εξ ορισμού νοηματοδοτημένος, αλλιώς δεν θα μπορούσαμε ούτε και να τον αντιληφθούμε. Συντελεστής αυτού που ονομάζουμε ατμόσφαιρα είναι προφανώς και ο ήχος, αλλά δεν θα έπρεπε να τον δούμε αποκομμένο. Ο ήχος είναι πάντα ο ήχος κάποιου πράγματος. Υπάρχει πάντα ένα φαινόμενο συναισθησίας: ο ήχος εξυπακούει εικόνα, μυρωδιά, αντικείμενα, καταστάσεις. Ως γνωστόν η εμπειρία, ως συναισθητική, δεν κατατέμνεται. Τολμώντας πρόχειρα να προσδιορίσω μια ατμόσφαιρα για την Αθήνα θα περιέγραφα μια κατάσταση γενικού αναβρασμού αερίων και διαρκείς μικρές εκτονώσεις τους, οι οποίες συχνά δοκιμάζουν την νομική συγκρότηση της πόλης.

merely be aesthetic. Ultimately, the question is whether the city of Athens is fertile ground for producing an aesthetic outcome and how one can remain critical, how one can avoid reducing politics to mere aesthetics?

SG: To rephrase that last thought, one might ask: Does Athens produce music?

ZK: I don't know, music is of course a high goal, but while speech can become a song, I doubt whether noise can. One could also say that sound has the instant effect of transforming a space into an interior - for instance, the fact that crickets sing in an olive grove immediately converts that space into a "room". So too, the soundscape of the city is a room. But it is more like a room where a crowd of antagonistic people are crushed together, rather than a concert hall.

AK: The immaterial has also been interpreted as the atmosphere in a space – the unattainable, which architecture is always striving to reach, but which always eludes it. But isn't atmosphere by definition something that is impossible to perceive directly or to define? Perhaps the atmosphere in a space is comprised of those elements that cannot be perceived by consciousness and rational thought?

ZK: Atmosphere is an interesting term because although it refers to something that is a fundamental part of nature (the atmosphere covers the geo-sphere), it tries to give meaning to something that transcends the natural world. Essentially, it tries to give meaning to space. The mingling of senses, impressions, and experience creates a kind of meaning. Thus one could say that atmosphere is a space infused with meaning. When we talk about atmosphere it's like saying that a space is never empty, it is always full – and ultimately that it is full of meaning, that it is by definition meaningful, we could not even imagine it otherwise. Sound is obviously a contributing factor to what we call atmosphere, but we shouldn't think of sound in isolation. Sound is always the sound of something. It is always accompanied by a sense of consciousness: sound implies an image, a smell, objects, situations. We know that experience, being a perception, cannot be divided. If I were to try to define the atmosphere of Athens offhand, I would describe a general state of bubbling gases that are constantly letting off little bursts of steam, that frequently test the legal composition of the city.

CA: In Athens - perhaps because of the climate - the atmosphere of a confined space tries to move "out there", into the city. The city's indoor spaces seem to be more extrovert than in most typical European cities.

ZK: Yes, an extreme example would be a Middle Eastern city where the "inside" of the city is essentially "outside" - the bazaar. But which Middle East are we talking about? Today, the exact opposite is happening in the new cities of the Gulf States.

CA: Whereas in Atlanta the sound of the city is muffled because you always hear the city from the inside of a shell.

ΧΑ: Στην Αθήνα συγκεκριμένα - ίσως λόγω κλίματος- η ατμόσφαιρα ενός κλειστού χώρου προσπαθεί να μεταφερθεί «εκεί έξω», στην πόλη. Οι εσωτερικοί της χώροι φαίνεται να παρουσιάζουν μεγαλύτερη εξωστρέφεια από αυτήν της τυπικής Ευρωπαϊκής πόλης.

ΖΚ: Ναι, το ακραίο παράδειγμα είναι μία πόλη της Ανατολής, όπου το «μέσα» της πόλης είναι ουσιαστικά το «έξω», το παζάρι. Ποιας Ανατολής όμως; Το άκρως αντίθετο συμβαίνει σήμερα στις νέες πόλεις του Περσικού Κόλπου.

ΧΑ: Ενώ αντίθετα στην Ατλάντα ίσως δεν είναι σαφές ποιος είναι ο ήχος της πόλης, καθώς την πόλη την ακούς συνεχώς όντας μέσα σε κελύφη.

ΖΚ: Οι τεχνολογίες και η τεχνική οδεύουν προς ένα μοντέλο όπου η εμπειρία μετατρέπεται όλο και περισσότερο σε εμπειρία εσωτερικού χώρου. Διαρκώς μεγεθύνεται αυτό το εσωτερικό - με τους κόσμους του - και υποχωρεί το εξωτερικό γενόμενο εξωτικό.
Ο έξω κόσμος τείνει να είναι το καθολικό απόρριμα του έσω κόσμου. Νομίζω ότι πρόκειται για μία τελεολογία της τεχνικής. Εκεί οδεύει και η Αθήνα αν και, ως υλικός κόσμος, ευμενώς αντιστέκεται.

ZK: Technology and science are moving us towards a paradigm where experience is increasingly becoming the experience of an indoor space. The indoors - and all the different worlds it contains - is growing all the time, while the outdoors is becoming almost exotic. The outside world is in danger of being totally rejected by the inner world. I think this is a teleology of technique. This is where Athens is heading too, although as a material world, it is benignly resistant to this development.

Stelarc

Performance artist, έδρα Performance Art
στο Brunel University West London,
Senior Research Fellow & Artist in Residence,
MARCs Laboratory, University of Western Sydney

ΤΟ ΕΠΙΠΡΟΣΘΕΤΟ ΑΥΤΙ: Σχεδιάζοντας διαδικτυακά όργανα

Πάντα με σαγήνευε η ιδέα της εφαρμογής μιας ελαφράς προσθετικής, που θα χρησιμοποιούσε το ίδιο μου το δέρμα: μία μορφή μόνιμης μετατροπής της αρχιτεκτονικής του σώματος. Δουλεύοντας με βάση την υπόθεση ότι εάν το σώμα άλλαζε, τούτο ίσως να σήμαινε μία αναπροσαρμογή της δικής του συναίσθησης. Σχεδιάζοντας μία εναλλασσόμενη ανατομική αρχιτεκτονική, τέτοια ώστε να επιτελείται και διαδραστικά. Σίγουρα, αυτό που αποκτά σημασία τώρα δεν είναι αποκλειστικά η ταυτότητα του σώματος αλλά η συνδεσιμότητα του - όχι η κινητικότητα ή η θέση του στον χώρο, αλλά η διεπαφή του. Σε αυτές τις μελέτες και performances, η προσθετική δεν νοείται ως σημάδι έλλειψης αλλά κυρίως ως ένα σύμπτωμα υπερβολής. Καθώς η τεχνολογία εξαπλώνεται και ταυτόχρονα συρρικνώνεται σε κλίμακα, γίνεται βιοσυμβατή τόσο σε κλίμακα όσο και σε ουσία και ενσωματώνεται όπως και οποιοδήποτε άλλο συστατικό του σώματος. Αυτές οι προσθετικές επισυνάψεις και τα εμφυτεύματα δεν αναπληρώνουν απλά ένα μέρος του σώματος που έχει τραυματιστεί ή ακρωτηριαστεί. Είναι προσθετικά αντικείμενα που επαυξάνουν την αρχιτεκτονική του σώματος, κατασκευάζοντας επεκτεινόμενα λειτουργικά συστήματα σωμάτων και ψηφίων σωμάτων, που είναι χωρικά διαχωρισμένα αλλά ηλεκτρονικά διασυνδεδεμένα.

Αφού κατασκεύασα ένα Τρίτο Χέρι (ενεργοποιούμενο από ηλεκτρομαγνητικά σήματα EMG) και έναν Εικονικό Βραχίονα (κατευθυνόμενο από γάντια με αισθητήρες), μου γεννήθηκε η επιθυμία να κατασκευάσω ένα επιπλέον αυτί (το οποίο θα μιλούσε στο άτομο που θα ερχόταν κοντά του). Το έργο αυτό εξελίχθηκε με διάφορους τρόπους, κατά τη διάρκεια των τελευταίων 12 ετών. Το ΕΠΙΠΡΟΣΘΕΤΟ ΑΥΤΙ απεικονίστηκε αρχικά σαν ένα αυτί στις παρυφές του προσώπου. Το ΕΠΙΠΡΟΣΘΕΤΟ ΑΥΤΙ Σε Κλίμακα 1:4, περιελάμβανε την καλλιέργεια μικρών αντιγράφων του αυτιού μου , χρησιμοποιώντας ζωντανά κύτταρα. Και πρόσφατα, το ΕΠΙΠΡΟΣΘΕΤΟ ΑΥΤΙ: Αυτί Στον Βραχίονά μου, για το οποίο ξεκίνησε η χειρουργική κατασκευή ενός αυτιού σε φυσικό μέγεθος στον πήχη μου και το οποίο θα μπορούσε να μεταφέρει τους ήχους που ακούει.

Το ΕΠΙΠΡΟΣΘΕΤΟ ΑΥΤΙ (1997) επρόκειτο να κατασκευαστεί όχι από συνθετικά και δύσκαμπτα υλικά, αλλά από μαλακό ιστό και ευέλικτο χόνδρο. Δεν θα ήταν μόνο μια προσθετική κατάλληλη για εξωτερική εφαρμογή αλλά κάτι που θα κατασκευαζόταν πάνω στο σώμα ως μόνιμη προσθήκη. Οι χειρουργικές τεχνικές για την κατασκευή του αυτιού είχαν εξελιχθεί, κι έτσι το εγχείρημα αυτό φαινόταν εύλογο. Δυσκολία συναντήθηκε στην ανεύρεση κατάλληλης ιατρικής αρωγής προκειμένου αυτό να πραγματοποιηθεί. Το πρόβλημα είναι ότι το εγχείρημα προχωρά πέραν της βασικής Κοσμητικής Χειρουργικής. Δεν πρόκειται απλά για μία τροποποίηση ή προσαρμογή ανατομικών χαρακτηριστικών - με τον

Stelarc

Performance artist, Chair in Performance Art,
Brunel University West London, Senior Research Fellow & Artist in Residence, MARCs Laboratory,
University of Western Sydney

EXTRA EAR: Engineering internet organs

I was always intrigued about engineering a soft prosthesis using my own skin, as a permanent modification of the body architecture. The assumption being that if the body was altered it might mean adjusting its awareness. Engineering an alternate anatomical architecture, one that also performs telematically. Certainly what becomes important now is not merely the body's identity, but its connectivity - not its mobility or location, but its interface. In these projects and performances, a prosthesis is not seen as a sign of lack but rather as a symptom of excess. As technology proliferates and microminiaturizes it becomes biocompatible in both scale and substance and is incorporated as a component of the body. These prosthetic attachments and implants are not simply replacements for a part of the body that has been traumatized or has been amputated. These are prosthetic objects that augment the body's architecture, engineering extended operational systems of bodies and bits of bodies, spatially separated but electronically connected.

Having constructed a Third Hand (actuated by EMG signals) and a Virtual Arm (driven by sensor gloves), there was a desire to engineer an additional ear (that would be speak to the person who came close to it). The project over the last 12 years has unfolded in several ways. The EXTRA EAR was first imaged as an ear on the side of the head. THE EXTRA EAR: ¼ SCALE involved growing small replicas of my ear using living cells. And recently, THE EXTRA EAR: EAR ON ARM which began the surgical construction of a full-sized ear on my forearm, one that would transmit the sounds it hears.

The EXTRA EAR (1997) was to be constructed not out of synthetic and stiff materials, but out of soft tissue and flexible cartilage. This would not be simply a wearable prosthesis, but one constructed on the body as a permanent addition. The surgical techniques for ear reconstruction had been developed, so this was a plausible project. The difficulty was in finding the appropriate medical assistance to realise it. The problem is that it goes beyond mere Cosmetic Surgery. It is not simply about the modifying or the adjusting of existing anatomical features - now sanctioned in our society - but rather what is perceived as the more monstrous pursuit of constructing an additional feature that conjures up either some congenital defect, an extreme body modification or even perhaps radical genetic intervention. We know the medical community is conservative. But it does do experiments on people. It does experiments on the aged, the injured and the ill - but not on consenting artists.

A different strategy was then pursued. In collaboration with TC&A (Oron Catts and Ionat Zurr) and SymbioticA, a 1/4 scale replica of my ear was grown using human donor cells and first exhibited at Gallery Kapelica in

τρόπο που αυτά έχουν πλέον καθιερωθεί στην κοινωνία μας- αλλά περισσότερο για ό,τι γίνεται αντιληπτό ως η πιο τερατώδης επιδίωξη της κατασκευής ενός επιπλέον χαρακτηριστικού που εξορκίζει είτε κάποια εγγενή ατέλεια, είτε μια ακραία σωματική τροποποίηση - είτε ακόμη ίσως και μια ριζική γενετική επέμβαση. Ξέρουμε ότι η ιατρική κοινότητα είναι συντηρητική. Ωστόσο, κάνει πειράματα σε ανθρώπους. Κάνει πειράματα σε ηλικιωμένους, τραυματισμένους και ασθενείς - αλλά όχι και σε καλλιτέχνες που συναινούν σε κάτι τέτοιο.

Ακολουθήσαμε λοιπόν μια διαφορετική στρατηγική. Σε συνεργασία με τους TC&A (Oron Catts και Ionat Zurr) και την SymbioticA, καλλιεργήσαμε μια ρέπλικα του αυτιού μου σε κλίμακα 1:4, χρησιμοποιώντας ανθρώπινο δότη κυττάρων και η οποία εκτέθηκε για πρώτη φορά στην γκαλερί Kapelica στην Ljubljana το 2003. Το αυτί καλλιεργήθηκε σε ένα περιστρεφόμενο βιολογικό αντιδραστήρα μικρο-βαρύτητας (που επέτρεπε στα κύτταρα να μεγαλώσουν με την μορφή μιας τρισδιάστατης δομής γύρω από ένα βιοδιαλυτό πολυμερές ικρίωμα) μέσα σε ένα εκκολαπτήριο. Το αυτί τρεφόταν με θρεπτικές ουσίες κάθε 3-4 ημέρες μέσα σε αποστειρωμένο κάλυμμα. Ένα περιοριστικό πρόβλημα σε συνθήκες έκθεσης είναι η μόλυνση. Το ΕΠΙΠΡΟΣΘΕΤΟ ΑΥΤΙ Σε Κλίμακα 1:4 στην εγκατάσταση για το Βραβείο Clemenger της Εθνικής Πινακοθήκης Victoria στη Μελβούρνη, μπορούσε να παραμείνει ζωντανό μόνο για 2 εβδομάδες από τους 2 μήνες που θα διαρκούσε η έκθεση. Η απόπειρα να αναπτυχθεί το αυτί χρησιμοποιώντας κύτταρα HeLa δημιουργούσε επίσης αδικαιολόγητες ηθικές ανησυχίες στην Εθνική Πινακοθήκη - δεδομένου ότι διαθέταμε ακόμη και ηθική άδεια. Τελικά, δόθηκε η άδεια να μεγαλώσουμε το αυτί χρησιμοποιώντας μόνο κύτταρα από ποντίκια.

Αρχικά, φαντάστηκα ότι εάν το αυτί μπορούσε να μεγαλώσει με τα δικά μου κύτταρα του μυελού του οστού, θα ήταν δυνατόν να το εισάγω κάτω από το δέρμα του πήχη μου, σαν ένα πρώτο βήμα προς την κατασκευή ενός αυτιού στο βραχίονα μου. Το δέρμα στο βραχίονα είναι μαλακό και θα μπορούσε να επιμηκυνθεί επαρκώς χωρίς να χρειαστεί οποιαδήποτε δερματική επέκταση. Το αυτί στον βραχίονα θα μπορούσε δηλαδή να κατασκευαστεί με μία λιγότερο πολύπλοκη χειρουργική επέμβαση. Και όντας αποκολλημένο από το πρόσωπο, το αυτί στο βραχίονα θα μπορούσε να καθοδηγείται και να στρέφεται σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Θα μπορούσα να μιλάω σε ένα αυτί στο βραχίονα μου και το αυτί αυτό θα μπορούσε να παραδοθεί και σε άλλους. Έγινε εμφανές όμως, ότι η χρήση αυτής της τεχνικής θα οδηγούσε τελικά σε ένα πολύ μικρό αυτί. Θα ήταν μια πάρα πολύ μικρή οπτική προσθήκη στο σώμα.

Το ΕΠΙΠΡΟΣΘΕΤΟ ΑΥΤΙ σε Κλίμακα 1:4 αφορούσε δύο συνδιαλεγόμενες έννοιες. Το έργο αναπαριστούσε ένα αναγνωρίσιμο μέλος του σώματος που θα ήταν τελικά επισυναπτόμενο στο σώμα· ένας τρόπος κατασκευής μιας ελαφριάς προσθετικής. Εν τούτοις, θα μπορούσε να παρουσιαστεί ακόμη και ως μια μερικώς ζωντανή οντότητα και να εγείρει ερωτήματα σε σχέση με αντιλήψεις της ολότητας και της ακεραιότητας του σώματος. Αντιμετωπίζει, επίσης, τις πολιτισμικές αντιλήψεις της κοινωνίας για τη ζωή μέσω της αυξανόμενης ικανότητας διαχείρισης

Ljubljana in 2003. The ear was cultured in a rotating micro-gravity bioreactor (allowing the cells to grow as a 3D structure over a biodegradable polymer scaffold) within an incubator. The ear was fed with nutrients every 3-4 days in a sterile hood. Contamination is a constraining problem in gallery conditions. The EXTRA EAR - 1/4 SCALE installation for the Clemenger Prize at the National Gallery of Victoria in Melbourne, could only be kept alive for 2 weeks of the 2 month exhibition. The attempt to grow the ear using HeLa cells also created unwarranted ethical concerns by the National Gallery - even given that we had ethical clearance. Eventually, permission was only given to grow the ear using mouse cells.

Initially I imagined that if the ear could be grown with my own bone marrow cells it would be possible to insert it beneath the skin of the forearm as a first step in constructing an ear on my arm. The skin of the forearm is smooth and would adequately stretch without the necessity of any skin expander. The ear on the arm could then be constructed with less complex surgical intervention. And disconnected from the face, the ear on the arm could be guided and pointed in different directions. I could speak into an ear on my arm and the ear could be handed over to others. But it became apparent though that using this technique would only result in a very small ear. It would be too small a visual addition to the body.

The EXTRA EAR - 1/4 SCALE was about 2 collaborative concerns. The project represented a recognizable human part and was meant to be ultimately attached to the body as a way of constructing a soft prosthesis. However it can also be presented as a partially living entity and brings into question the notions of the wholeness and integrity of the body. It also confronts society's cultural perceptions of life with the increasing ability to manipulate living systems. TC&A are dealing with the ethical and perceptual issues stemming from the realization that living tissue can be sustained, grown and able to function outside of the body. The prosthesis is now a partial life form - partly constructed and partly alive. With the proliferation of harvested, grown and possibly printed organs we'll be living in a time of not only circulating flesh and body parts, but also of organs awaiting bodies, of organs without bodies.

The EXTRA EAR: EAR ON ARM has required 2 surgeries thus far. An extra ear is presently being constructed on my forearm: A left ear on a left arm. An ear that not only hears but also transmits. A facial feature has been replicated, relocated and will now be rewired for alternate capabilities. Excess skin was created with an implanted skin expander in the forearm. By injecting saline solution into a subcutaneous port, the kidney shaped silicon implant stretched the skin, forming a pocket of excess skin that could be used in surgically constructing the ear. The body is a living system which isn't easy to surgically sculpt. And recovery time is needed after the surgical procedures. There were several serious problems that occurred: a necrosis during the skin expansion process necessitated excising it and rotating the position of the ear around the arm. Ironically, this proved to be the original site that the 3D model and animation was visualized. Anyway, the inner forearm was anatomically a good site

ζωντανών συστημάτων. Οι TC&A ασχολούνται με τα ηθικά και αντιληπτικά θέματα που προκύπτουν από την συνειδητοποίηση ότι ο ζωντανός ιστός μπορεί να διατηρηθεί, να μεγαλώσει και να είναι ικανός να λειτουργήσει έξω από το σώμα .Η προσθετική είναι τώρα μια μορφή μερικής ζωής- μερικώς κατασκευασμένη και μερικώς ζωντανή. Με τον πολλαπλασιασμό των συλλεγόμενων, καλλιεργούμενων και πιθανώς τυπωμένων οργάνων, θα ζούμε σε μια εποχή όχι μόνο μεταφερόμενης σάρκας και μελών του σώματος, αλλά και οργάνων εν αναμονή σωμάτων, οργάνων χωρίς σώματα.

Για το ΕΠΙΠΡΟΣΘΕΤΟ ΑΥΤΙ: Αυτί στο Βραχίονα απαιτήθηκαν 2 εγχειρήσεις μέχρι σήμερα. Ένα ΕΠΙΠΡΟΣΘΕΤΟ ΑΥΤΙ κατασκευάζεται τώρα στον πήχη μου: ένα αριστερό αυτί σε έναν αριστερό βραχίονα. Ένα αυτί το οποίο όχι μόνο ακούει, αλλά και μεταδίδει. Ένα χαρακτηριστικό του προσώπου που έχει αντιγραφεί, έχει επανατοποθετηθεί και τώρα θα επανακαλωδιωθεί για να αποκτήσει και εναλλακτικές δυνατότητες. Η επέκταση του δέρματος πραγματοποιήθηκε μέσω εμφύτευσης διαστελλομένου δέρματος στον πήχη. Εισάγοντας με ένεση αλατούχο διάλυμα σε μία υποδόρια θύρα, το σιλικονούχο εμφύτευμα σε σχήμα νεφρού επιμήκυνε το δέρμα, σχηματίζοντας έναν μάρσιπο περίσσειας δέρματος που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για την χειρουργική κατασκευή του αυτιού. Το σώμα αποτελεί ένα ζωντανό σύστημα που είναι δύσκολο να λαξευτεί χειρουργικά. Και απαιτείται σεβαστό χρονικό διάστημα ανάρρωσης μετά το πέρας των χειρουργικών διαδικασιών. Παρουσιάστηκαν διάφορα σοβαρά προβλήματα: νέκρωση κατά τη διάρκεια της διαδικασίας της δερματικής διαστολής, που επέβαλε την αφαίρεση του όγκου και την περιστροφή της θέσης του αυτιού γύρω από τον βραχίονα. Με έναν ειρωνικό τρόπο, αποδείχθηκε ότι η θέση αυτή ήταν η θέση στην οποία είχε οπτικοποιηθεί το αρχικό τρισδιάστατο μοντέλο και animation. Εν πάση περιπτώσει, το εσωτερικό του πήχη ήταν ανατομικά ένα καλό μέρος για την κατασκευή του αυτιού. Εκεί το δέρμα είναι λεπτό και λείο, αλλά και εργονομικά η τοποθέτηση στο εσωτερικό του πήχη, ελαχιστοποιεί την πιθανότητα ακούσιου χτυπήματος ή τραυματισμού του αυτιού. Μια δεύτερη εγχείρηση εισήγαγε ένα ικρίωμα Medpor και το δέρμα αναρροφήθηκε πάνω του. Το εμφύτευμα Medpor είναι ένα πορώδες, βιοσυμβατό πολυαιθυλενικό υλικό, με το μέγεθος του πόρου να κυμαίνεται μεταξύ 100 και 250 micrometers. Τούτο μπορεί να σχηματιστεί σε διάφορα μέρη και μετά να συρραφεί ώστε να διαμορφωθεί το σχήμα του αυτιού. Επειδή η πορώδης δομή του είναι διασυνδεδεμένη και πολυκατευθυνόμενη, επιτρέπει μία ιστοαγγειακή ανάπτυξη προς τα μέσα η οποία και το ενοποιεί με τον βραχίονά μου στην θέση εισαγωγής του, χωρίς να επιτρέπει καμία μετακίνηση του ικριώματος. Αρχικά, συζητούσαμε την εναπόθεση του ικριώματος του αυτιού σε ένα ἐλασμα Medpor, σκεπτόμενοι ότι ίσως έτσι θα αναπτυσσόταν περισσότερο, και θα μπορούσε να εγκατασταθεί πιο σταθερά στο βραχίονα. Αλλά κάτι τέτοιο δεν ήταν εφικτό και αυτή η λύση εγκαταλείφθηκε μετά από σχετική δοκιμή κατά τη διάρκεια μιας εγχείρησης. Η εμφύτευση, τώρα, μίας ισχιακής ράχης διαμορφωμένης κατά παραγγελία κατά μήκος του ελικοειδούς περιγράμματος, θα αύξανε σίγουρα την ακρίβεια του καθορισμού της έλικας, καθώς επίσης θα δημιουργούσε χώρο και για μία μελλοντική αντικατάσταση αυτής της ράχης από χόνδρο που θα αναπτυσσόταν από τους δικούς

for the ear construction. The skin is thin and smooth there, and ergonomically locating it on the inner forearm minimizes the inadvertent knocking or scraping of the ear. A second surgery inserted a Medpor scaffold and the skin being suctioned over it. The Medpor implant is a porous, biocompatible polyethylene material, with pore sizes ranging from 100-250 micrometers. This can be shaped into several parts and sutured together to form the ear shape. Because it has a pore structure that is interconnected and omnidirectional it encourages fibrovascular ingrowth, becoming integrated with my arm at the inserted site, not allowing any shifting of the scaffold. We had originally considered mounting the ear scaffold onto a Medpor plate thinking that this might elevate it more, and position it more robustly to the arm. But this wasn't the case and this solution was abandoned after being tested during surgery. Now, implanting a custom made silastic ridge along the helical rim would certainly increase helical definition but also would make room for later replacement of that ridge with cartilage grown from my own tissues. The helix would need to be lifted enabling the formation of a conch and make the ear a more 3D structure. The ear lobe will most likely be formed by creating a cutaneous "bag" that will be filled with adipoderived stem cells and mature adipocytes. In other words the ear lobe would be partly grown using my own adult stem cells. Such a procedure is not legal in the USA, so it will be done in Europe. It's still somewhat experimental with no guarantee that the stem cells will grow evenly and smoothly - but it does provide the opportunity of sculpturally growing more parts of the ear... and possibly resulting in a cauliflower ear!

During the second procedure a miniature microphone was positioned inside the ear. At the end of the surgery, the inserted microphone was tested successfully. Even supported with a partial plaster cast, the arm fully wrapped and the surgeon speaking with his face mask on, the voice was clearly heard and wirelessly transmitted. Unfortunately it had to be removed. The infection caused by the implanted microphone several weeks later proved to serious and heroic efforts were undertaken to save the scaffold, after the microphone was surgically extracted.

The final procedure will re-implant a miniature microphone to enable a wireless connection to the Internet, making the ear a remote listening device for people in other places. For example, someone in Venice could listen to what my ear is hearing in Melbourne. This project has been about replicating a bodily structure, relocating it and now re-wiring it for alternate functions. It both manifests both a desire to deconstruct our evolutionary architecture and to integrate microminiaturized electronics inside the body. We have evolved soft internal organs to better operate and interact with the world. Now we can engineer additional and external organs to better function in the technological and media terrain we now inhabit. It also sees the body as an extended operational system - extruding its awareness and experience. Another alternate functionality, aside from this remote listening, is the idea of the ear as part of an extended and distributed Bluetooth system - where the receiver and speaker are positioned inside my mouth. If you telephone me on your mobile phone I could speak to you through my ear, but I would hear your voice "inside"

μου ιστούς. Η έλικα θα απαιτούσε ανύψωση, προκειμένου να επιτρέψει τη διαμόρφωση μιας κόγχης που θα καθιστούσε το αυτί μια περισσότερο τρισδιάστατη δομή. Ο λοβός του αυτιού είναι πιθανότερο να σχηματιστεί από τη δημιουργία ενός δερματικού «σάκου» που θα γέμιζε με κυτταρικά στελέχη προερχόμενα από λίπος, καθώς και ώριμα λιποκύτταρα. Με άλλα λόγια, ο λοβός του αυτιού θα μεγάλωνε μερικώς αξιοποιώντας τα δικά μου ενήλικα κυταρρικά στελέχη. Μια τέτοια διαδικασία δεν είναι νόμιμη στις Η.Π.Α, κι έτσι θα γίνει στην Ευρώπη. Είναι ακόμα κάτι πειραματικό που δεν εγγυάται ότι τα κυταρρικά στελέχη θα μεγαλώσουν ομαλά - αλλά σίγουρα παρέχει την ευκαιρία σε περισσότερα μέρη του αυτιού να αναπτυχθούν πλαστικά... και δεν αποκλείεται να οδηγήσει και σε ένα αυτί σαν κουνουπίδι!

Κατά τη δεύτερη επέμβαση τοποθετήθηκε ένα μικροσκοπικό μικρόφωνο μέσα στο αυτί. Στο τέλος της διαδικασίας, το ένθετο μικρόφωνο δοκιμάστηκε με επιτυχία. Ακόμη και με ένα τμηματικό καλούπι από γύψο να το υποβαστάζει, με το βραχίονα πλήρως τυλιγμένο και τον χειρουργό να μιλά με τη μάσκα στο πρόσωπο του, η φωνή ακουγόταν καθαρά και μεταφερόταν ασύρματα. Δυστυχώς, τελικά έπρεπε να αφαιρεθεί. Η μόλυνση που προκλήθηκε από το εμφυτευμένο μικρόφωνο μερικές εβδομάδες αργότερα, κατέδειξε την αναγκαιότητα για σοβαρές και ηρωικές προσπάθειες προκειμένου να διασωθεί το ικρίωμα, μετά τη χειρουργική αφαίρεση του μικροφώνου.

Η τελική επέμβαση θα ξανα-εμφυτεύσει ένα μικροσκοπικό μικρόφωνο που θα επιτρέπει μια ασύρματη σύνδεση στο Διαδίκτυο, καθιστώντας το αυτί μια απομακρυσμένη συσκευή ακοής για ανθρώπους σε άλλα μέρη. Για παράδειγμα, κάποιος στη Βενετία θα μπορούσε να ακούσει αυτό που το αυτί μου ακούει στη Μελβούρνη. Το έργο αφορά την πιστή αντιγραφή μίας σωματικής δομής, την επανατοποθέτησή της και την επανακαλωδίωσή της προκειμένου να αποκτήσει εναλλασσόμενες λειτουργίες. Εκδηλώνει την επιθυμία τόσο να αποδομήσουμε την εξελικτική αρχιτεκτονική μας όσο και να ενοποιήσουμε μικροσκοπικά ηλεκτρονικά με το σώμα. Έχουμε αναπτύξει μαλακά εσωτερικά όργανα για να λειτουργούμε και να αλληλεπιδρούμε καλύτερα με τον κόσμο. Τώρα, μπορούμε να κατασκευάσουμε επιπρόσθετα και εξωτερικά όργανα για να λειτουργούμε καλύτερα στον τεχνολογικό και μηντιακό χώρο, που κατοικούμε τώρα. Το σώμα γίνεται επίσης αντιληπτό ως ένα επεκτεινόμενο λειτουργικό σύστημα - που επαυξάνει την συναίσθηση και την εμπειρία του. Μια άλλη εναλλασσόμενη λειτουργικότητα, πέραν αυτής του απομακρυσμένου ακούσματος, αποτελεί η ιδέα του αυτιού ως τμήματος ενός επεκτεινόμενου και διαμοιρασμένου συστήματος Bluetooth - όπου δέκτης και πομπός τοποθετούνται μέσα στο στόμα μου. Εάν τηλεφωνούσες στο κινητό μου , θα μπορούσα να σου μιλήσω μέσω του αυτιού μου, αλλά θα άκουγα τη φωνή σου «μέσα» στο κεφάλι μου. Εάν κρατούσα το στόμα μου κλειστό, μόνο εγώ θα μπορούσα να ακούσω τη φωνή σου. Εάν κάποιος ήταν κοντά μου και άνοιγα το στόμα μου, αυτός ο άνθρωπος θα άκουγε τη φωνή του άλλου να βγαίνει από αυτό το σώμα, σαν μια ακουστική παρουσία ενός άλλου σώματος που είναι κάπου αλλού. Αυτό το επιπλέον και ενεργοποιημένο ΕΠΙΠΡΟΣΘΕΤΟ ΑΥΤΙ: Αυτί στο Βραχίονα γίνεται ουσιαστικά ένα Διαδικτυακό όργανο για το σώμα.

my head. If I keep my mouth closed only I will be able to hear your voice. If someone is close to me and I open my mouth, that person will hear the voice of the other coming from this body, as an acoustical presence of another body from somewhere else. This additional and enabled EXTRA EAR: EAR ON ARM effectively becomes an Internet organ for the body.

The body now performs beyond the boundaries of its skin and beyond the local space that it occupies. It can project its physical presence elsewhere. So the notion of single agency is undermined, or at least made more problematic. The body becomes a nexus or a node of collaborating agents that are not simply separated or excluded because of the boundary of our skin, or of having to be in proximity. So we can experience remote bodies, and we can have these remote bodies invading, inhabiting and emanating from the architecture of our bodies, expressed by the movements and sounds prompted by remote agents. What is being generated and experienced is not the biological other - but an excessive technological other, a third other. A remote and phantom presence manifested by a locally situated body. And with the increasing proliferation of haptic devices on the Internet it will be possible to generate more potent phantom presences. Not only is there FRACTAL FLESH (bodies and bits of bodies, spatially separated but electronically connected, generating similar patterns of recurring activity at different scales); there is now PHANTOM FLESH (Phantom not as in phantasm, but as in phantom limb. Haptic technologies generating tactile and force-feedback that results in a more potent presence of remote bodies). The biological body is not well organized. The body needs to be Internet enabled in more intimate ways. THE EXTRA EAR: EAR ON ARM project suggests an alternate anatomical architecture – the engineering of a new organ for the body: an available, accessible and mobile organ for other bodies in other places, enabling people to locate and listen in to another body elsewhere.

Acknowledgements for extra ear: Ear on arm

Surgical team
Malcolm A. Lesavoy, MD, Sean Bidic, MD and J. William Futrell, MD

Care in Melbourne
Supervised by Wayne A. Morrison, MD

Stem cell consultant
Ramon Llull, MD

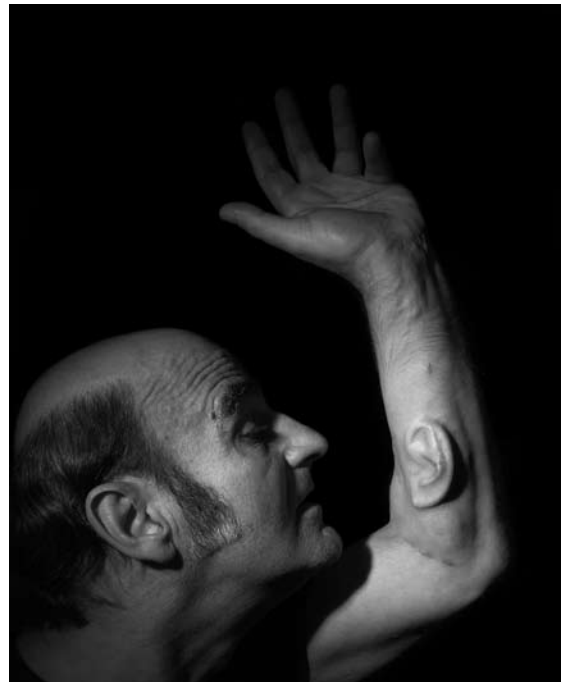
Project coordination
Jeremy Taylor, October Films, London.

Project funding
Discovery US for the documentary series “Medical Mavericks”.

3d model & animation
The Spatial Information Architecture Lab, RMIT, Melbourne.

Surgery photographer
Nina Sellars, with funding from the Australia Council.

Το σώμα τώρα δρα πέραν των ορίων του δέρματος του και πέραν του τοπικού χώρου που καταλαμβάνει. Μπορεί να προβάλλει την φυσική του παρουσία αλλού. Έτσι, η αντίληψη ενός μοναδικού δρώντος υποκειμένου υπονομεύεται ή τουλάχιστον καθίσταται προβληματική. Το σώμα γίνεται σύμπλεγμα ή κόμβος από συνεργαζόμενα υποκείμενα που δεν είναι μόνο διαχωρισμένα ή αποκλεισμένα εξαιτίας του ορίου του δέρματος μας ή λόγω μιας αναγκαστικής εγγύτητας. Έτσι, μπορούμε να βιώσουμε απομακρυσμένα σώματα, και αυτά τα απομακρυσμένα σώματα μπορούν να εισβάλλουν, να ενοικούν και να εκπορεύονται από την αρχιτεκτονική των σωμάτων μας, που εκφράζεται από τις κινήσεις και τους ήχους που υποκινούνται από απομακρυσμένα δρώντα υποκείμενα. Αυτό που παράγεται και βιώνεται δεν αποτελεί το βιολογικό άλλο - αλλά ένα υπέρμετρα τεχνολογικό άλλο, ένα τρίτο άλλο. Μια απομακρυσμένη και φασματική παρουσία που εκδηλώνεται από ένα τοπικά εγκατεστημένο σώμα. Με την αυξανόμενη επέκταση των απτικών μηχανών στο Διαδίκτυο θα είναι ακόμη δυνατό να παράγουμε ισχυρότερες φασματικές παρουσίες. Όχι μόνο υπάρχει FRACTAL ΣΑΡΚΑ (σώματα και ψηφία σωμάτων, χωρικά διαχωρισμένα αλλά ηλεκτρονικά συνδεδεμένα, που παράγουν παρόμοια μοτίβα επαναλαμβανομένης δραστηριότητας σε διαφορετικές κλίμακες), αλλά τώρα υπάρχει και ΦΑΣΜΑΤΙΚΗ ΣΑΡΚΑ (φασματική όχι με την έννοια της αυταπάτης αλλά ως φανταστικό μέλος του σώματος: απτικές τεχνολογίες που παράγουν απτική και ισχυρή ανάδραση η οποία οδηγεί σε μια ισχυρότερη παρουσία των απομακρυσμένων σωμάτων). Το βιολογικό σώμα δεν είναι καλά οργανω-μένο. Το σώμα χρειάζεται να μπορεί να ενεργοποιείται διαδικτυακά με πιο μύχιους τρόπους. Το έργο του Πρόσθετου Αυτιού στον Βραχίονα προτείνει μια εναλλασόμενη ανατομική αρχιτεκτονική - του σχεδιασμού ενός νέου οργάνου για το σώμα: ενός διαθέσιμου, προσιτού και κινητού οργάνου για άλλα σώματα σε άλλα μέρη, που επιτρέπει στους ανθρώπους να εντοπίζουν και να ακούνε μέσα σε άλλα σώματα που βρίσκονται αλλού.



Συντελεστές για το επιπρόσθετο αυτί: Αυτί στο βραχίονα

Χειρουργική ομάδα
Malcolm A. Lesavoy, MD, Sean Bidic, MD και J. William Futrell, MD

Περίθαλψη στην Μελβούρνη
Επιβλέπων Wayne A. Morrison, MD

Σύμβουλος για τα εμβρυονικά κύτταρα
Ramon Llull, MD

Συντονισμός
Jeremy Taylor, October Films, London.

Χρηματοδότηση
Discovery US για την σειρά ντοκυμανταίρ “Medical Mavericks”.

Τρισδιάστατο μοντέλο & animation
The Spatial Information Architecture Lab, RMIT, Melbourne.

Φωτογράφηση χειρουργείου
Nina Sellars, χρηματοδοτούμενη από το Αυστραλιανό Συμβούλιο.

Ανδρέας Αγγελιδάκης

Αρχιτέκτων

Συνέντευξη μέσω e-mail

Ερώτηση 1
[νέες τεχνολογίες - χωρικές αντιλήψεις - αρχιτέκτονας]

AA: Καταρχήν αυτός που αλλάζει είναι ο σύγχρονος πολίτης, ο κάτοικος του χώρου. Σύμφωνα με την αμερικανίδα ερευνήτρια Linda Stone, όσο χρησιμοποιούμε το ίντερνετ και τις νέες τεχνολογίες γενικότερα, βρισκόμαστε συνεχώς σε μια κατάσταση επιφανειακής εγρήγορσης, παρατηρώντας τον κόσμο γύρω μας με μια συνεχή μερική προσοχή (continuous partial attention). Ενώ συνομιλούμε με έναν συνεργάτη στη δουλειά, με την περιφερειακή όραση κοιτάμε την οθόνη του υπολογιστή όπου το MSN μας ειδοποιεί για «επαφές που μόλις συνδέθηκαν», η συνομιλία που αφήσαμε στη μέση αναβοσβήνει ανυπόμονα, το κινητό τηλέφωνο γρυλλίζει στο vibration ότι ήρθε ένα νέο μήνυμα, στο facebook έρχονται έκτακτες ανακοινώσεις για βλακείες που δεν μας ενδιαφέρουν και ούτω καθεξής. Όλα αυτά μας αποσπούν από λίγο την προσοχή είτε το θέλουμε είτε όχι. Έτσι η συζήτηση με τον συνεργάτη εμπλουτίζεται από όλες αυτές τις έξτρα πληροφορίες. Η Linda Stone όμως υποστηρίζει ότι αυτό που συμβαίνει δεν είναι εμπλουτισμός αλλά εκπτώχευση. Η έκπτωτη μας προσοχή αντιλαμβάνεται τον χώρο γύρω μας μόνο περιστασιακά, και έτσι ζούμε λίγο στην εδώ διάσταση, λίγο στην διάσταση του facebook, λίγο στην διάσταση msn αλλά και λίγο στην διάσταση των ήχων που ακούμε. Τελικά ο χώρος μας είναι πολυδιάστατος, οι πραγματικότητες παράλληλες, και η αντίληψή μας τεμαχισμένη, και ο αρχιτέκτονας καλείται σήμερα να δημιουργήσει χώρους για αυτόν τον νέου τύπου πολίτη. Ίσως αυτοί οι χώροι και αυτά τα κτίρια να πρέπει να κάνουν το αντίθετο από τον χώρο, δηλαδή να συγκεντρώνουν και να εστιάζουν την προσοχή μας, να μας ηρεμούν από αυτήν την επιφανειακή εγρήγορση, να μας βοηθούν να κατοικούμε έστω για λίγο σε ένα και μόνο χώρο.

Ερώτηση 2 [η επανεμφάνιση του άυλου στην αρχιτεκτονική συζήτηση]

AA: Μάλλον η αλλαγή που αναφέρεστε οφείλεται στην ψηφιακή επανάσταση που ξεκίνησε με την ευρεία διάδοση του ίντερνετ και συνέχισε με την εμπορική εκμετάλλευση των ψηφιακών τεχνολογιών τα τελευταία 10 χρόνια. Αλλά ουσιαστικά η έρευνα στο άυλο δεν σταμάτησε από την δεκαετία του 70 όπου ξεκίνησε στην σύγχρονη τέχνη η ενασχόληση με τον ήχο και το βίντεο. Στα πρόσφατα 90's πολλοί καλλιτέχνες ασχολήθηκαν με την δημιουργία χώρου, εμπειρίας αλλά και ύλης με άυλα μέσα. Παραδείγματα όπως οι εικονικοί περίπατοι της Janet Cardiff όπου καλεί τους επισκέπτες της έκθεσης να περιηγηθούν στα άδεια δωμάτια του μουσείου ακούγοντας περιγραφές από άλλες εκθέσεις η και από άλλους χώρους, μπλέκοντας την οπτική εμπειρία του ενός χώρου με την ακουστική εμπειρία από άλλον χώρο. Αντίστοιχα από την κουλτούρα του DJ, ο αρχιτέκτονας του ήχου (sound architect) Francisco Lopez καλεί το κοινό στις συναυλίες του να δέσει τα μάτια του με τις μάσκες που τους δίνει,

Andreas Angelidakis

Architect

E-mail interview

Question 1
[new technologies - conceptions of space - architect]

AA: Firstly, what is changing is the contemporary citizen, the inhabitant of space. According to American researcher Linda Stone, when using the Internet and other new technologies we are constantly in a state of superficial vigilance, observing the world around us with continuous partial attention. While talking to a colleague at work, our peripheral vision is on the computer screen where MSN informs us of "contacts that have just signed in", the conversation we abandoned in mid-stream flickers impatiently on and off, the vibration mode of the mobile phone growls that a new message has arrived, we receive urgent announcements from facebook about inanities that don't interest us, and so on. Our attention is distracted, whether we like it or not, and the conversation with our colleague is enriched with all this extra information. But Linda Stone believes that this is not enrichment but impoverishment. Our reduced attention perceives the space around us only circumstantially, and so we partly live in this dimension, partly in the dimension of facebook, partly in the dimension of MSN, but also partly in the dimension of the sounds we hear. Our space is multi-dimensional, there are parallel realities, our perception is fragmented. The architect is now called upon to create spaces for this new type of citizen. Perhaps these spaces and buildings must do the opposite of what space does, i.e. concentrate and focus our attention, liberate us from superficial vigilance, help us inhabit, however briefly, one space only.

Question 2 [the immaterial and its reappearance in architectural discourse]

AA: The change you refer to is probably due to the digital revolution that was launched with the broad dissemination of the Internet and continued with the commercial exploitation of digital technologies in the past ten years. Essentially though, research into the non-material world has never ceased since the 1970s, when contemporary art began to encompass audio and video. More recently, in the 1990s, many artists engaged in the creation of space, experience, but also matter, using non-material media. An example are the virtual strolls of Janet Cardiff, who invites visitors to walk around the empty halls of the museum while listening to descriptions from other exhibitions or other places, fusing the visual experience of one space with the auditory experience of another. A corresponding example in D.J. culture is that of sound architect Francisco Lopez, who invites the audience at his concerts to cover their eyes with the masks he hands out and feel the space he creates with sound during the show. The perception of this space is so "real", that at the beginning of the concert people feel compelled to hold on to their seats lest they "stumble" over the contours of Lopez's space and fall off the seat. This space created by Lopez exists only in sound, but if vision is eliminated hearing becomes the dominant sense, and we feel space as

και να αισθανθούν τον χώρο που δημιουργεί με τους ήχους κατά τη διάρκεια της συναυλίας. Η εμπειρία του χώρου είναι τόσο «πραγματική» που στην αρχή της συναυλίας τους προτρέπει να κρατηθούν από τις καρέκλες τους γιατί υπάρχει πάντα ο φόβος να «σκοντάψεις» μέσα στον χώρο του και να πέσεις από την καρέκλα σου. Αυτός ο χώρος του Lopez υπάρχει μόνο στον ήχο, αλλά αφαιρώντας την όραση ο ήχος γίνεται η κυρίαρχη αίσθηση, και βιώνουμε τον χώρο σαν πραγματικό, και ορισμένες στιγμές κορύφωσης σαν ένα τρισδιάστατο υλικό αντικείμενο. Στο επικείμενο βιβλίο του Augmented Space ο θεωρητικός νέων μέσων Lev Manovich, μιλάει για τον νέο τύπο χώρου που βιώνουμε σήμερα ο οποίος αποτελείται από πολλαπλές πραγματικότητες αλλά και από εναποθέσεις πραγματικότητας, ενός χώρου που αποτελείται από πολλαπλές στρώσεις αντίληψης. Ένα απλό παράδειγμα που δίνει ο Manovich είναι οι ειδήσεις στην τηλεόραση όπου ενώ μιλάει ο εκφωνητής, στο κάτω μέρος της οθόνης τρέχουν άλλες παράλληλες ειδήσεις, ενώ στο πάνω δεξιά τμήμα της οθόνης βλέπουμε και άλλες μικρές λεπτομέρειες όπως θερμοκρασία, ημερομηνία κλπ. Έτσι ο χώρος της οθόνης γίνεται ένας τριπλός χώρος, και ενώ βλέπουμε ειδήσεις, παρατηρούμε και τον χώρο γύρω από την οθόνη, και ο χώρος είναι επαυξημένος τέσσερις τουλάχιστον φορές. Όλες αυτές οι νέες κατηγορίες άυλων χωρικών οργανώσεων προέρχονται κυρίως από την αναγκαστική κατοίκηση του σύγχρονου πολίτη μέσα στις ψηφιακές τεχνολογίες.

Ερώτηση 4
[ατμόσφαιρα και αρχιτεκτονικός σχεδιασμός]

AA: Η αντίληψή μας για έναν χώρο είναι ούτως ή άλλως άυλη, ο τρόπος που καταλαβαίνουμε τα κτίρια και τους χώρους είναι υποκειμενικός. Νομίζω η ατμόσφαιρα ενός χώρου γίνεται άμεσα αντιληπτή, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι μπορούμε να την προσδιορίσουμε, και ακόμα λιγότερο να την σχεδιάσουμε. Αυτός ίσως είναι και ο λόγος που η υλοποίηση ενός κτιρίου φαίνεται να έχει ακόμα τόσο περίοπτη θέση στην καρδιά του αρχιτέκτονα. Με την υλοποίηση του χώρου οι ιδέες του αρχιτέκτονα αποσπώνται από τα σχέδια και αποκτούν την δική τους ζωή, αποκτούν ατμόσφαιρα. Στη συνέχεια αυτή η ατμόσφαιρα καταγράφεται σε φωτογραφίες οι οποίες βγαίνουν σε μια στιγμή που η ατμόσφαιρα του χώρου είναι ιδανική, συνήθως όσο γίνεται πιο εξωπραγματική, δηλαδή όσο πιο κοντά στα σχέδια γίνεται. Και αφού βγουν οι φωτογραφίες και δημοσιευθεί το κτίριο, το κτίριο σχεδόν σταματάει να υπάρχει και αντικαθίσταται από την ιδανική φωτογραφική καταγραφή. Το κτίριο μετατρέπεται σε μια σειρά από εικόνες, οι οποίες συνεχίζουν να δημοσιεύονται ακόμα και όταν το κτίριο δεν υπάρχει πια. Έτσι η υλοποίηση του κτιρίου γίνεται απλώς ένα εργαλείο για την δημιουργία μιας καλύτερης αναπαράστασης. Σήμερα όμως με ένα καλό rendering engine όπως το v-ray, μπορεί κανείς να δημιουργήσει εικόνες ενός χώρου οι οποίες αναπαριστούν αυτήν την ιδανική φωτογραφική ατμόσφαιρα, και τελικά μοιάζει ο χώρος σαν να χτίστηκε και να φωτογραφήθηκε, ένα ακόμα σχέδιο σε ένα φοιτητικό computer. Σε πολλές περιπτώσεις, ακόμα και υλοποιημένα project φαίνονται καλύτερα και πιο φυσικά στα renderings άρα και η φωτογράφηση είναι άχρηστη, μιας και το rendering είναι πιο αληθινό. Αναρωτιέμαι αν το στάδιο της «υλοποίησης» ενός κτιρίου θα αρχίσει να χάνει την

being real, and at certain peak moments as being a three-dimensional, material object. In his forthcoming book Augmented Space, Lev Manovich, a new media theorist, discusses the new type of space that we are experiencing today, which consists of multiple realities, but also of sediments of reality - a space consisting of multiple layers of perception. A simple example given by Manovich is that of news programmes on television: while the announcer is speaking, other, parallel news items are streaming across the lower part of the screen, while further information, such as temperature, date, etc., is given in the upper left corner of the screen. Thus the space on the screen becomes a triple space; as we watch the news, we also observe the area around the screen, so that space is multiplied by at least four times. All these new categories of non-material spatial organisation are mainly derived from the contemporary citizen's compulsory habitation in the world of digital technologies.

Question 4
[atmosphere and the design process]

AA: Our perception of a space is in any case non-material, and we understand buildings and spaces subjectively. I think that the ambience of a space is immediately perceived, but this does not mean that we can define it, or, even less so, design it. Perhaps this is why the construction of a building seems to have retained its prominent place in the architect's heart. By constructing space, the architect's ideas are detached from the sectional plans and acquire a life of their own, they acquire ambience. Then this ambience is recorded in photographs, which are taken at a moment in time when the ambience of a space is ideal, as unreal as possible - i.e. as close to the plans as possible. After the photographs are taken and the building appears in printed form, the building almost ceases to exist and is replaced by the ideal photographic record. The building is transformed into a series of images, which continue to be published even when the building no longer exists. Thus, the construction of the building becomes just a tool for creating a better representation. Today though, one can use a good rendering engine, such as v-ray, to create images of a space representing this ideal photographic ambience, and the space appears as if it has been built and photographed - another plan on a student's laptop. In many cases, even finished projects appear better and more natural in the renderings; thus photography becomes useless, since rendering is closer to reality. I wonder whether the stage of "constructing" a building will start losing its value for new architects, since they are now able to represent the ambience of space with digital means. Perhaps after the current prominence of photo-realism there will emerge again the need for personal depiction, visual depiction and representation. Otherwise, one could imagine a time when the profession of the architect is distinguished into categories, depending on the services each provides. There may be architects who only create non-material spaces intended for uses that are entirely different from those of the actual spaces we inhabit. Or
we can imagine a time when mind and body at last inhabit different dimensions.

Question 5
[map as overview/map as step-by-step exploration]

αξία του για τους νέους αρχιτέκτονες, μιας και τώρα μπορούν να αναπαραστήσουν την ατμόσφαιρα του χώρου με ψηφιακά μέσα. Ίσως μετά την τωρινή έξαρση του φωτορεαλισμού επανέλθει η ανάγκη για την προσωπική απεικόνιση, εικαστική απεικόνιση και αναπαράσταση. Αλλιώς θα μπορούσε κανείς να φανταστεί μια στιγμή που το επάγγελμα του αρχιτέκτονα διαχωρίζεται σε κατηγορίες ανάλογα με τις υπηρεσίες που παρέχουν. Μπορεί να υπάρχουν αρχιτέκτονες που ασχολούνται μόνο με την δημιουργία άυλων χώρων για τελείως διαφορετική χρήση από τους πραγματικούς χώρους στους οποίους κατοικούμε. Ή μπορεί να δούμε μια στιγμή που το μυαλό και το σώμα κατοικούν επιτέλους σε διαφορετικές διαστάσεις.

Ερώτηση 5
[χάρτης ως εποπτεία και βήμα-βήμα περιπλάνηση]

ΑΑ: Η βασική διαφορά ανάμεσα στον χάρτη και στην πόλη είναι η κλίμακα. Ο χάρτης λειτουργεί συχνά σε μια κλίμακα ακαθόριστη όπου απλώς χωράει σε εμπορικά βιώσιμη διάσταση εκτύπωσης. Καθώς πλησιάζουμε σε κλίμακα πιο κοντά στην εμπειρία του ανθρώπου, φτάνουμε στο πολεοδομικό σχέδιο, σε μια κλίμακα ας πούμε 1:10.000, όπου σαν χάρτης είναι τεράστιος αλλά σαν σχέδιο ακόμα μακριά από την αναπαράσταση της εμπειρίας. Μπορούμε όμως και στην πολεοδομική κλίμακα να αρχίσουμε να διαβάζουμε χωρικές εμπειρίες, μπορούμε να φανταστούμε τι συναισθήματα θα προκαλεί ένας κτιριακός όγκος. Όσο πλησιάζουμε στην κλίμακα του κτιρίου, τόσο ο χάρτης γιγαντώνεται και αρχίζει να μας περιβάλλει, αρχίζει και γίνεται ο ίδιος χωρική εμπειρία. Μπορούμε να φανταστούμε έναν χάρτη πόλης σε κλίμακα 1:100, ο οποίος να αποτελεί από μόνος του μια νέα πόλη από χαρτί, μια αναπαράσταση της πόλης η οποία αρχίζει να αποκτά την δική της υλική υπόσταση, την δική της ατμόσφαιρα.

AA: The main difference between a map and the city is scale. Often, the map functions on the basis of an undefined scale, merely to fit onto a commercially viable printed form. As the scale draws nearer to human experience, we have town or zoning plans, on a scale of, say, 1:10,000; the map is huge, but as a plan it is still far removed from a representation of actual experience. However, we can perceive spatial experience in this town-plan scale, and begin to imagine the feelings generated by a building. As we draw nearer to the actual scale of the building, the map acquires gigantic proportions and starts to encircle us; it becomes a spatial experience in itself. We can imagine a city map on a scale of 1:100, constituting itself a new city made out of paper - a representation of the city that now has its own material existence, its own ambience.

Αριστείδης Αντονάς

Αρχιτέκτων και συγγραφέας

Συνέντευξη μέσω e-mail

Ερώτηση 1:
[νέες τεχνολογίες - χωρικές αντιλήψεις - αρχιτέκτονας]

ΑρΑ: Καθένας ανταποκρίνεται στα δεδομένα με τον τρόπο του, ανάλογα με την δική του κατανόηση για ό,τι νομίζει ότι συνιστά αλλαγή. Είπα πριν από χρόνια, σε ένα συνέδριο, ότι είμαστε μπροστά σε μια αλλαγή παραδείγματος στην αρχιτεκτονική. Αναρωτιέμαι αν ήθελα περισσότερο να προκαλέσω με μια δήλωση ή αν παρουσίαζα ήρεμα την κατάσταση. Εννοούσα κάτι προφανές και απολύτως τετριμμένο σήμερα: ότι οι αλλαγές στην παρακολούθηση της τεχνολογίας είχαν συνέπεια στην κατανόηση του χώρου. Ο χώρος του μοντερνισμού, το ιερό συντακτικό και οι δομές του, όπως παρουσιάστηκαν από τους αρχιτέκτονες τότε, ήταν ήδη μακριά από μας. Όσο περνά ο καιρός φαίνεται ότι, από όλα τα τεχνολογικά επιτεύγματα, εκείνο που μένει πιο ισχυρό είναι κάτι πού πάντοτε λείπει και στο οποίο αναφερόμαστε υποχρεωτικά από μακριά: ένα σταθερό και αναπτυσσόμενο αρχείο αναφοράς. Κάποια κατανόηση δράσεων και εμπειριών σε ένα τηλε/αρχείο αποτελεί το σημαντικό επίτευγμα οποιασδήποτε συσκευής. Από όλες τις συσκευές που ανακαλύφθηκαν κατά καιρούς μένει να δεσπόζει ο υπολογιστής αλλά (προσοχή!) όχι ως μια καταπληκτικής λειτουργίας μηχανή αλλά ως το μέχρι τώρα πιο αξιόπιστο μέσο διαχείρισης τηλε/αρχείων. Προσπαθώ να αφαιρέσω εδώ την τεχνολογική διάσταση της καταστροφής της αρχιτεκτονικής για να τονίσω την αρχειακή διάσταση της καταστροφής της. Είναι νομίζω φανερό ότι δεν λυπάμαι για αυτήν την καταστροφή και αγωνιώ να δω την εξέλιξή της. Πού βασίζεται η αρχειακή καταστροφή της αρχιτεκτονικής; Συνοψίζοντας βιαστικά: στο γεγονός ότι κατοικούμε ένα αρχείο. Ότι ο δημόσιος χώρος είναι ένας αρχειακός χώρος και η προφορικότητά μας πάντοτε ήδη γραφή: ηχογραφημένη, κινηματογραφημένη και ήδη καταγεγραμμένη εν τω γεννάσθαι στιχομυθία. Κατοικούμε ήδη πάντοτε εκεί, από μακριά, το δημόσιο τηλεαρχείο και τις διάφορες τροπές του.

Τι σημαίνει αυτή η κατοίκηση; Θα προσπαθήσω να την περιγράψω βιαστικά, όπως επιβάλλεται από την συνθήκη της συνέντευξης. Σημαίνει ίσως ότι η τεχνολογία δεν έχει την σημασία που της αποδίδει κανείς όταν καλείται να σκεφθεί ειδικά για αυτήν. Η τεχνολογία διεισδύει στην καθημερινότητα μόνον όταν παύει να απασχολεί καθαυτή και προσφέρει ευθεία πρόσβαση σε έναν κόσμο που δεν είναι πια ο δικός της κόσμος. Η τεχνολογία διεισδύει στην καθημερινότητα όταν γίνεται μέσον, δηλαδή όταν φέρνει κάτι, χωρίς η ίδια να παρουσιάζεται. Οι όλο και πιο εξελιγμένες μορφές φορητών υπολογιστών, τα νέου τύπου τηλέφωνα και όλα τα άλλα είδη μηχανισμών που προμηθευόμαστε αναμοχλεύουν και διεισδύουν σε κάτι ήδη υπάρχον, όλο και περισσότερο σταθερό και επεκτεινόμενο, σε κάτι προς το οποίο κινούμαστε έχοντας αυτά ως μέσα: συγκεκριμένα κάποιο διευρυνόμενο δημόσιο αρχείο, όπου καθένας μπορεί να βρει κάτι στην θέση του αλλά να βρει επίσης και ανθρώπους σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα με τους

Aristides Antonas

Architect and Writer

E-mail interview

Question 1:
[new technologies - conceptions of space - architect]

ArA: Everyone responds to these developments in their own way, depending on their individual understanding of what constitutes change. Speaking at a conference many years ago, I said that we are facing a paradigm shift in the field of architecture. I wonder now whether I just wanted to make a provocative statement or whether I was calmly stating the facts. But I was referring to something back then that is so obvious today it is almost a cliche: that changes in the way we use technology have had a profound impact on our understanding of space. The sacred syntax and structures of Modernism, as they were expounded by architects at the time, are already far removed from our own reality. As time goes by, it appears that the single most important technological innovation is the one that is always missing and to which we inevitably refer from a distance: a consistent but continuously evolving reference archive. An tele-archive is the most important feature of any technological device because it enables us to understand actions and experiences. Of all the machines that have been invented over the years, the computer is still the most predominant, but (this is important!) not because it is a fantastically functional machine but because it is the most reliable means of managing data and storing tele-archives that has been created to date. In saying all this, I am trying to reduce the technological aspect of the destruction of architecture in order to emphasise the archival aspect. I think it is obvious that I do not regret this destruction and I am anxious to see how architecture will evolve. But what is the basis for the archival destruction of architecture? In short, it is rooted in the fact we live inside an archive. Public space has become an archive where our every expression is constantly and instantly recorded through sound or on film, and it is already a dialogue recorded at the moment it is born. We already live - although at one remove - in this public tele-archive, in all its various forms.

What does this mean? I will try to explain briefly, since space is limited. It means that technology does not have the same significance that people attach to it when asked to think specifically about it. Technology only permeates our daily lives when it stops being an occupation in itself and offers direct access to a world that is no longer its own. Technology permeates our daily lives when it becomes a means to an end; in other words, when it brings something new without making its own presence felt. Increasingly advanced portable computers, new multi-purpose phones, and all the other devices that we buy touch upon something that already exists, something that is more and more permanent and prevalent, a state we are moving towards now that we have these means at our disposal: specifically, we are moving towards some kind of expanded public archive, in which everyone can find their place, but can also find other people in specific environments with whom they can communicate

οποίους μπορεί να συνεννοείται άμεσα. Το αρχείο αυτό είναι η καθημερινότητα και οι δράσεις μέσα σε αυτό έχουν στοιχειώσει την αρχιτεκτονική. Στο εσωτερικό του συναντάμε πολλούς ανθρώπους με μεγάλη ευκολία και ταχύτητα. Η δημόσια σφαίρα του διαδικτύου είναι ιδιαίτερος χώρος δομημένος ταυτόχρονα ως αρχείο και ως συμβάν.

Για να περιγράψω την αρχειακή λειτουργικότητα του δημόσιου αυτού χώρου θα αναφερθώ βιαστικά σε κάποιο σύνδρομο του διαδικτυακού αρχείου, για το οποίο έχω γράψει εκτεταμένα αλλού. Το σύνδρομο του αρχείου, (ας μην το δούμε εδώ εν σχέσει προς το mal d'archive του Jacques Derrida) διαγιγνώσκεται από την απάθεια που προξενεί η συσσώρευση καταχωρήσεων: καμιά ανησυχία για την προέλευσή τους πλέον, όλο και πιο δύσκολη η ιεράρχησή τους. Το σύνδρομο του αρχείου αναπτύσσεται επί τη βάσει ενός οικειοθελούς εγκλεισμού σε αναπαρεστημένους κόσμους που συνειδητοποιούμε ως τέτοιους. Η αναπαράσταση στο αρχείο ματαιώνει ή υποτάσσει την σχέση προς το αναπαριστώμενο. Μένουμε μέσα στην αναπαράσταση, χωρίς αναπαριστώμενο. Δεν ξέρουμε γιατί βρέθηκε εκεί κάθε τι που βρίσκουμε και ούτε θα ξεκινήσουμε έρευνες για αυτό. Ο μηχανισμός απονέκρωσης της εγρήγορσης θυμίζει τον μηχανισμό του κορεσμού με τον οποίο περιγράφει ο Simmel την φυσιογνωμία του blasé. Η ευστάθεια των καταχωρήσεων και η πολλαπλή αντιστοίχισή τους σε λήμματα βάζει σε δεύτερη μοίρα οποιαδήποτε ανησυχία για την καταγωγή τους. Τα λήμματα δεν παραπέμπουν σε κάτι εξω-αρχειακό αλλά σε ετερόκλητες, εσωτερικές πλέον καταχωρήσεις. Οι καταχωρήσεις δεν αναφέρονται άρρηκτα στο αναφερόμενο (ή σε μια διαδρομή προς την καταγωγή τους όπως συμβαίνει στην περιγραφή του mal d'archive) αλλά αντιθέτως παγώνουν σε κάποια αυτοαναφορική ακινησία. Καθεμιά τους συσσωρεύεται δίπλα στις άλλες χωρίς να συσχετίζεται μαζί της. Στον ιδιαίτερο χώρο του δημόσιου αρχείου, συναντάμε συσσωρεύσεις, όχι τόσο αθροίσματα ούτε συσχετισμούς, όχι αρχειακές πράξεις. Το σύνδρομο του αρχείου αναφέρεται στην διαμονή στο διαδίκτυο αλλά αφορά την παρουσία μας οπουδήποτε εκτός αυτού. Κάποιου είδους προ/χαρτογράφηση αφορά ήδη πάντοτε κάθε πρωτογενή εμπειρία.

Έτσι, το συμβάν στο αρχείο του διαδικτύου περιγράφει κάτι ιδιαίτερο. Συνήθως ξεχωρίζουμε το συμβάν από το γεγονός, περιγράφοντας το συμβάν ως ανοικτό στην μεταμορφωτική προοπτική και το γεγονός ως κάτι περατωμένο. Το συμβάν στο αρχείο παρέχει απλά ένα διαφορετικό τρόπο για να συμβαίνουν τα πράγματα ως «ήδη εν τω γεννάσθαι περατωμένα». Αν δεν εννοήσουμε αυτήν την μεταβολή του συμβάντος σε εσωτερική εξέλιξη του αρχείου θα δυσκολευτούμε να δούμε τους δρόμους που οδηγείται η αρχιτεκτονική και η πολιτική που έρχεται.

Ακόμα, το συμβάν στο αρχείο χαρακτηρίζεται από τα εμφανιζόμενα πρόσωπα που λαμβάνουν μέρος σε αυτό. Ωστόσο τι είναι ένα πρόσωπο στο εσωτερικό αυτού του αρχείου; Ισχυρίζομαι ότι στην σημερινή εποχή η αναπαραστατικότητα, που σπάει συνεχώς νέα φράγματα στην ποιότητα της προσομοίωσης, έχει εξελιχθεί τόσο ώστε, μαζί με τις προσομοιώσεις εξωτερικών χώρων ή πράγματων, να απασχολεί κάποιου είδους προσομοίωση του «ίδιου» του εαυτού. Αν έπρεπε να πούμε ποια είναι

directly. This archive is our everyday life and the activities contained within it have also made their mark on architecture. Within this archive, we meet many people with great ease and at great speed. The Internet is a public sphere whose defining characteristic is that it is structured both as an archive and as an event.

In order to describe the archival function of this public space, let me briefly refer to a "syndrome" of online archives, which I have written about extensively elsewhere. The most obvious symptom of this syndrome (let's forget Jacques Derrida's mal d 'archive for now) is apathy caused by information overload: people no longer care about the source of information and it is harder and harder to create order from an overwhelming accumulation of data. The archive syndrome stems from a voluntary imprisonment within representative worlds which we consciously recognize as such. Archival representation cancels or undermines our relationship with what is represented. We remain within the representation, without the represented. We do not know why the information is there and we do not bother to research its provenance. The mechanism that numbs vigilance is reminiscent of the mechanism of saturation used by Simmel to describe the profile of blasé. The fact that online listings are fixed and organised into multiple entries renders any concerns about their provenance secondary. These entries do not refer to something outside the archive itself, but link to miscellaneous other listings contained within the archive itself. Nor do they necessarily link directly to the subject in question (or to a chain of connections that leads to their provenance, as outlined in the mal d'archive); on the contrary, they are frozen in a kind of self-referential paralysis. Individual entries are listed side by side although they may be completely unrelated. This public archive is a jumble of accumulations, rather than equations, correlations, or traditional archival operations. This archival syndrome refers to online activity, but it is equally relevant in other spheres. Every primary experience inevitably entails some kind of pre-mapping.

Thus, an event contained in an online archive has a distinct meaning. Usually, we distinguish an event from a fact by describing an event as something that has the potential for transformation, and a fact as something that is finite. An archival event simply allows for an alternative way for things to happen, as if by nature they were already over. If we fail to understand this transformation of an event into an internal development, we will have trouble grasping the evolution of architecture and politics that lies ahead.

In addition, an online event is characterised by the visible list of people who attended it. But who are the people who inhabit the archive? I would argue that representation, which is constantly breaking new ground in its capacity to replicate reality, has evolved to such a degree that, alongside simulations of external spaces and objects, it allows for a kind of simulation of the "self". If we had to define the dominant art form in western civilisation today, we would probably say: simulation of the self. Let us try to make a brief comparison between the reader of a book and the user of an online game: we might say that the involvement of the viewer-player of the online

η κατεξοχήν σημερινή τέχνη του δυτικού πολιτισμού θα λέγαμε: η προσομοίωση του εαυτού. Ας επιχειρήσουμε μια πρόχειρη σύγκριση του αναγνώστη ενός βιβλίου και του χρήστη ενός διαδικτυακού παιχνιδιού: θα λέγαμε ίσως γρήγορα ότι, στο παιχνίδι, η παρέμβαση του θεατή-αναγνώστη είναι συνειδητοποιημένη συμμετοχή, ενώ η εμπλοκή στην περιπέτεια του βιβλίου στήνεται από το έργο ως εάν μέναμε «έξω» από τον χώρο του έργου. Ίσως σήμερα δεν χρειάζεται όπως παλιά, με την λογοτεχνία, να επιχειρείται η δημιουργία ηρώων αναλόγων με τον αναγνώστη, για να ταυτιστεί ο αναγνώστης με αυτούς. Ο αναγνώστης μπορεί να φτιάξει ήρωες / avatars που να του μοιάζουν όσο θα ήθελε περισσότερο και να συναντήσει επίσης ανάλογα φτιαγμένους άλλους ήρωες. Ο αναγνώστης - θεατής μπορεί να είναι και να γίνει ο ήρωας. Με τον τρόπο που φτιάχνει τον ήρωα ο αναγνώστης, παράγει επίσης για τον εαυτό του μια εικόνα που του είναι οικεία όσο και ξένη, που ίσως προηγείται αυτού παρά έπεται, μια Unheimliche εικόνα για τον εαυτό.

Ο χαρακτήρας των προσώπων σε οποιαδήποτε εφαρμογή του διαδικτύου έχει τέτοια χαρακτηριστικά. Τα πρόσωπα είναι οργανωμένοι, προετοιμασμένοι από τις εφαρμογές μηχανισμοί διαφόρων ειδών avatars. Δεν αναφέρομαι εδώ μονάχα στις προφανείς κατασκευές avatars με τις οποίες εισαγόμαστε σε διαδραστικά παιχνίδια αλλά επίσης στα τρομακτικά avatars που δεν ονομάζονται ως τέτοια, π.χ. στην φασματική εικόνα των δρώντων προσώπων στο ebay ή, ακόμα περισσότερο, σε δημιουργημένα υποκατάστατα προσώπων στο παλιό hi5, στο myspace και στο facebook. Ο δημόσιος χώρος του διαδικτύου κατοικείται περισσότερο από αυτά παρά από εμάς (όσο ακόμα έχει νόημα αυτή η διαφοροποίηση).

Ερώτηση 5:
[χάρτης ως εποπτεία και βήμα-βήμα περιπλάνηση]

ΑρΑ: Είμαστε ακόμη σε αρχαϊκή εποχή ως προς την προεπισκόπιση και την διαδικτυακή επίσκεψη τόπων (πραγματικών ή φανταστικών: πάλι η σημασία της διαφοράς είναι σημαντικό θέμα προς αναζήτηση). Ο ίδιος ο κόσμος της εμπειρίας έχει αλωθεί από την σχέση με την αναπαράσταση εξαιτίας της ευκολίας αρχειοθέτησης των αναπαραστάσεων, εξαιτίας της ποσότητας των αναπαραστάσεων και εξαιτίας της ιδέας ότι η εμπειρία είναι πρώτα προβλέψιμη από την αναπαράσταση και κατόπιν αναπαραστάσιμη. Οι τεχνολογίες της αναπαραγωγής συλλαμβάνουν ήχους και εικόνες με τρόπο που μοιάζει επαρκής. Κάθε τι μπορεί να χαρτογραφηθεί: αυτό δεν είναι θεωρητική διατύπωση αλλά πρακτική διαπίστωση για τον σημερινό κόσμο. Από αυτήν την διαπίστωση περνάμε εύκολα σε άλλη: ο δυτικός άνθρωπος είναι ήδη πάντοτε πάνω σε χάρτες ή πάνω σε αναπαραστάσεις, πολύ πριν προσγειωθεί σε οποιαδήποτε πραγματικότητα. Μερικές δεκαετίες πριν ο Robert Smithson παρατηρούσε για το New Jersey ότι η επίσκεψή του αναλογούσε στο περπάτημα πάνω σε έναν χάρτη. Ο Borges έγραψε ένα αφήγημα για τον αυτοκράτορα της Κίνας που ζήτησε έναν χάρτη της αυτοκρατορίας του σε κλίμακα 1 προς 1. Οι λογοτεχνικές ή καλλιτεχνικές επενδύσεις σε βιωμένους χάρτες σήμερα φαίνονται τετριμμένες. Αυτό που συνέβη εν τω μεταξύ δεν ήταν ότι φτιάξαμε ποτέ τέτοιους χάρτες. Μετατρέψαμε όμως την εμπειρία σε ήδη χαρτογραφημένο υλικό. Ο Borges

game is characterised by conscious participation, whereas the reader who becomes engrossed in the plot of a book is removed from the events described, like a witness standing outside the scene. Perhaps today there is less call for the creation of recognisable heroes with whom the reader can identify, as was the case in literature in the past. Now the reader/viewer can create heroes/avatars in their own form and meet other heroes designed to resemble different users. In designing the hero, the user simultaneously creates an image of his or her self that is both familiar and foreign, which arguably prefigures rather than follows on from the self, an Unheimliche self-portrait.

The characters in any online application have these particular traits. The characters are organised into various types of pre-ordained avatars by computer programmes. I am not only referring to the patent creation of avatars in interactive computer games, but also to the sinister avatars that are not clearly defined as such, for example the spectral bidders on eBay, or the substitutes for the self uploaded onto hi5, myspace and facebook. The online public sphere is inhabited to a greater extent by these avatars than by ourselves (to the extent that this distinction even remains meaningful).

Question 5
[map as overview/map as step-by-step exploration]

ArA: We are still in the stone age in terms of virtual tours and scoping destinations, whether real or imaginary (this distinction is an important issue for further exploration elsewhere). Our ability to experience has been altered by our relationship to representation, because it is now so easy to access or add to a vast archive of virtual representations, which has in turn led to the notion that experience is predictable and is subsequently easy to represent. New technologies can reproduce sound and images in a way that seems adequate. Anything can be mapped: this is not just a theoretical statement, but a practical reality in today's world. This naturally leads us to another conclusion: in the western world, people are always poring over maps or representations, long before they land in another reality. Several decades ago, Robert Smithson noted that his visit to New Jersey was like walking though a map. Borges wrote a short story about the Emperor of China who demanded a map of his entire empire on a scale of 1:1. Today, literary or artistic interventions on living maps seem trite. In the meantime, we did not create such maps; instead we have transformed experience into material that has already been mapped. Borges and Smithson both describe a time when experience was still identified by our ability to map it. Today (and this is what I have been trying to explain from the start), experience is understood as something that has already been mapped. Such narrative structures begin to appear illegible as to their meaning. "Experience is equivalent to mapping": today, we wonder how else could it possibly be understood? As a structure, the map precedes the notion of experience. If we want to describe it accurately, experience today is a series of maps.

Turning to the post-Internet city, one does not simply go to a city: one goes looking for something that one has already seen online, something one has already

και ο Smithson περιγράφουν ακόμη το διακύβευμα της ταύτισης της εμπειρίας με την χαρτογράφησή της. Σήμερα (αυτό προσπαθώ να πω από την αρχή) η εμπειρία διαβάζεται μόνον ως ήδη χαρτογραφούμενη. Τέτοιου είδους αφηγηματικές δομές αρχίζουν να φαίνονται δυσανάγνωστες ως προς την σημασία τους. «Η εμπειρία ταυτίζεται με την χαρτογράφηση»: σήμερα αναρωτιόμαστε: πώς αλλιώς θα μπορούσε να ήταν; Ο χάρτης προηγείται ως δομή της έννοιας της εμπειρίας. Η εμπειρία, αν θέλουμε να την περιγράψουμε με ακρίβεια, θα είναι σίγουρα μια σειρά από χάρτες.

Μεταβαίνοντας στην μεταδικτυακή πόλη δεν πηγαίνει κανείς απλά στην πόλη: πηγαίνει να βρει κάτι πού ήδη έτυχε να δει, να βρει κάτι του οποίου γνωρίζει κάποια συγκεκριμένη αναπαράσταση και επίσης πηγαίνει για να προσθέσει μέσα σε ό,τι είδε στο διαδίκτυο, την αναπαράσταση του εαυτού του ως επισκέπτη εκεί. Μεταβαίνει στην πόλη για να επανα-βιώσει κάποια αναπαράσταση εκείνου που «θα» βιώσει. Αυτό είναι σήμερα ένα συμβάν στην πόλη. Ένα συμβάν που ήδη περιλαμβάνεται κάπου στο διαδίκτυο. Εκεί θα καταλήξει και κάποια καταγραφή του. Θα συναντήσει κανείς εκεί μια αναπαράσταση, για να επαναλάβει (εξ αρχής) κάποια εμπειρία που δεν του μετέφερε ακόμη κανείς αλλά πάντοτε ήδη το συλλογικό αυτό αρχείο. Ένας αόρατος χάρτης φτιάχνεται από το συγκεκριμένο αρχείο των εικόνων.

Ο μεταδικτυακός flâneur επισκέφθηκε το αρχείο πριν βγει στον δρόμο που διάλεξε να ακολουθήσει και θα ενημερώσει το αρχείο αμέσως μετά: η διπλή επίσκεψη - πριν και μετά από την «εμπειρία» - η οποία καθορίζει την εμπειρία, προσφέρει μια πρώτη περιγραφή της μεταδικτυακής κατάστασης του ανθρώπου και της κατοίκησης του αρχείου. Η εξέλιξη της εμπειρίας προσδιορίζεται από την προεπίσκεψη και την μεταεπίσκεψη στην απεικόνιση. Πρόκειται για κάποια προσμονή της πόλης που ποτίζει εσωτερικά την εμπειρία. Η προεπισκόπηση και η προσμονή θυμίζουν την αναυθεντική συγκρότηση του μέλλοντος, όπως την εννοεί ο Heidegger στο Sein und Zeit. Το μέλλον κατά τον Heidegger μπορεί να είναι αυθεντικό όταν αποδίδεται σε κάποιο προτρέχειν [Vorlaufen] όπου «αυτό τούτο το μέλλον πρέπει να κερδίζεται, όχι αποσπώμενο από κάποιο παρόν αλλά από το αναυθεντικό μέλλον». Το προτρέχειν έχει συνείδηση του επερχομένου και παρεκκλίνει συνειδητά από αυτό, είναι εργασία απόσπασης του μελλοντικού και ενέργεια που υποθάλπει το επερχόμενο. Η αναυθεντική προσμονή, που οργανώνεται με τον τρόπο του διαδικτυακού χρόνου, βυθίζεται (στον τηλε/αρχειακό κόσμο) εσωτερικά στην «εμπειρία», και επαναθεμελιώνει την «εμπειρία». Η αναυθεντικότητα (με την οποία φορτώνει ο Heidegger αυτή την προσμονή και την εμπειρία του μέλλοντος που συνεπάγεται η προσμονή) δεν σημαίνει βεβαίως πλέον παρακμή αλλά σίγουρα μετατόπιση του προορισμού. Ο μεταδικτυακός χαρακτήρας τρέφεται από την απόλαυση του αναυθεντικού στοιχείου.

Το αναυθεντικό στοιχείο θα ήταν σήμερα θετικά προσδιορισμένο: δεν βιώνουμε πια την αναυθεντικότητα ως στέρηση του αυθεντικού. Αντίθετα το αυθεντικό μοιάζει κουτό, παιδαριώδες και φτωχότερο από το πιο τετριμμένο αναυθεντικό απόσπασμα. Το αυθεντικό

seen represented in one form or another. Moreover, one visits a place one has already seen online to add the representation of oneself to this image. One goes to a city to re-live the representation of something that one will experience in the future. An event taking place in a city today already exists online. The recording of this event will also end up online. One can view the representation of an event online, which allows one to repeat (from the beginning) an experience that is not conveyed by a person but by a collective archive. This archive of images constitutes an invisible map.

The online flâneur visits this archive before venturing out into the streets in order to choose which route to follow. Afterwards, the flâneur will update this same archive to include his or her own experiences. This dual visit - before and after the "experience" - defines the experience itself and provides the first description of the post-Internet condition of man as he inhabits this online archive. The unfolding experience is determined by the pre-visit and post-visit to that which is portrayed. Consequently, there is a certain expectation of the city which infuses the actual experiences. This process of preview and expectation recalls the unauthentic formation of the future, as described by Heidegger in Sein und Zeit. According to Heidegger, the future only can be authentic when it is attributable to something that precedes it [Vorlaufen], where "this future must be won not by being extracted from a different present but from the non-authentic future". What precedes is conscious of what lies ahead and deliberately deviates from it - an action aiming at appropriating the future and fomenting the future. Unauthentic expectation, which is organised in the same way as online time, is saturated internally (or tele/archive) in "experience" and re-establishes the "experience". The unauthentic (with which Heidegger infuses this sense of expectation and its impact on how we experience the future) does not of course imply decline, but certainly entails a change of direction. The post-Internet character is fuelled by delight in the unauthentic.

Today, this unauthentic element would be defined in positive terms, because we no longer equate a lack of authenticity with a loss of authenticity. On the contrary, the authentic seems silly, childish, and shabbier than the more hackneyed unauthentic excerpt. The authentic remains disabled and fake, constrained by a pathetic idealism that is invalid by default. What I am trying to do here is to define the unauthentic in the most neutral terms possible, and to avoid any ethical judgement for now. Let us define as non-authentic something that is imprisoned a priori within a given representation of itself. Perhaps the unauthentic knows its own limitations: but these limitations are what define it, irrespective of whether or not they are conscious. Pleasure in the post-Internet age will always seem limited compared to more open, dangerous forms of pleasure. Lust in the post-Internet age manifests itself as a pornographic commitment to representation, in a way comparable to taking a walk in the post-Internet city or diving into the post-digital sea. With its simplistic representations, pornography will gain more and more ground over actual, direct experience. In this respect, pornography is the enemy of experiential logic: instead of action, it promotes a kind of pleasure in a conscious substitute. Thus a sojourn in a post-Internet city

παραμένει ανάπηρο και ψεύτικο, δεσμευμένο από κάποιον αδύνατο και ήδη εξ αρχής ακυρωμένο ιδεαλισμό. Επιχειρώ λοιπόν να εννοήσω εδώ την αναυθεντικότητα με την πιο ουδέτερη σημασία της και αποφεύγω προς το παρόν την ηθική της αξιολόγηση. Ας ονομάσουμε αναυθεντικό εκείνο που εγκλείεται, εκ των προτέρων, σε κάποια δεδομένη αναπαράστασή του. Πιθανώς το αναυθεντικό γνωρίζει τα όριά του: αλλά είναι τα όρια που το προσδιορίζουν, ανεξάρτητα αν αυτά είναι ή όχι συνειδητά. Η μεταδικτυακή απόλαυση θα εμφανίζεται περιορισμένη εν σχέσει προς την απόλαυση σε οποιαδήποτε ανοικτή, επικίνδυνη εκδοχή της. Η μεταδικτυακή ηδονή επισυμβαίνει ως πορνογραφική δέσμευση στην αναπαράσταση, με τρόπο αντίστοιχο προς την βόλτα στην μεταδικτυακή πόλη ή με την βουτιά στην μεταψηφιακή θάλασσα. Η πορνογραφία θα κατακτά όλο και περισσότερα εδάφη της εμπειρίας με τις εύληπτες αναπαραστάσεις της. Αποσπά χώρο από την λεγόμενη άμεση εμπειρία. Η πορνογραφία, που θα εξέφραζε τον εχθρό της καταστασιακής λογικής, προωθεί αντί για δράση, κάποιου είδους απόλαυση από το συνειδητοποιημένο υποκατάστατο. Έτσι, η μεταδικτυακή διαμονή στην πόλη δεν είναι πια «διαμονή στην πόλη» αλλά περισσότερο διαμονή σε κάποιο αρχείο όπου φυλάσσεται - την ίδια στιγμή - η πόλη και ο περιπατητής. Η πόλη ήταν ήδη, με κάποιο τρόπο, φυλαγμένη: ο περιπατητής προορίζεται να φυλαχθεί και ο ίδιος στο ίδιο διαδικτυακό αρχείο. Η διαμονή στο αρχείο στην οποία έχει παραδοθεί ο δυτικός άνθρωπος γίνεται σαν εξέλιξη της διαμονής στην γλώσσα όπως την εννοούσε ο Wittgenstein. Αν η πραγματικότητα έχει την δομή μιας πρότασης, η διαμονή στην πραγματικότητα έχει τα χαρακτηριστικά κάποιας διαμονής στο αρχείο της.

is no longer just "a sojourn in the city", but rather it entails spending time in an archive that simultaneously guards both the city and the flâneur. To a certain extent, the city was already guarded: but the flâneur will be guarded in the same online archive. Inhabiting archives, a condition to which western man has surrendered, is becoming an extension of inhabiting language, as Wittgenstein defined it. If reality takes the form of a sentence, inhabiting reality has all the characteristics of inhabiting an archive.

Slavoj Žižek

Κοινωνιολόγος, φιλόσοφος, ερευνητής στο Ινστιτούτο
Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου της Λιουμπλιάνας

Πάθη του Πραγματικού, Πάθη της Προσομοίωσης

...το θεμελιώδες παράδοξο του «πάθους για το Πραγματικό»: αποκορυφώνεται στο φαινομενικά αντίθετό του, σε ένα θεατρικό θέαμα - από τις σταλινικές δίκες-παρωδίες μέχρι τις θεαματικές τρομοκρατικές πράξεις.[1] Οπότε, αν το πάθος για το Πραγματικό καταλήγει στην απλή προσομοίωση μιας θεαματικής ψευδαίσθησης του Πραγματικού, τότε, σε μια επακριβή αναστροφή, το «μεταμοντέρνο» πάθος για την προσομοίωση καταλήγει σε μια βίαιη επιστροφή στο πάθος για το Πραγματικό. Ας πάρουμε το φαινόμενο των «χαρακωμένων» (ανθρώπων, γυναικών ως επί το πλείστον, που βιώνουν μια ακαταμάχητη παρόρμηση να χαρακωθούν με ξυράφια ή να τραυματιστούν με οποιονδήποτε άλλον τρόπο), πρόκειται για ένα φαινόμενο αυστηρά παράλληλο με το γεγονός ότι το περιβάλλον μας καθίσταται εικονικό: αντιπροσωπεύει μια απεγνωσμένη στρατηγική επιστροφής στο Πραγματικό του σώματος. Ως τέτοιο, θα πρέπει να αντιπαραθέσουμε το χαράκωμα με τα κανονικά τατουάζ πάνω στο σώμα, που εγγυώνται την ένταξη του ατόμου στην (εικονική) συμβολική τάξη - το πρόβλημα με τους «χαρακωμένους» είναι το ακριβώς αντίθετο, συγκεκριμένα ότι διεκδικούν την ίδια την πραγματικότητα. Το χαράκωμα ούτε αυτοκτονικό είναι ούτε υποδηλώνει μιαν επιθυμία αυτοεξουδετέρωσης. Αποτελεί μάλλον μια ριζική προσπάθεια να ανακτηθεί ένα στήριγμα στην πραγματικότητα, ή (και πρόκειται για μιαν άλλη όψη του ίδιου φαινομένου) να αποκτήσει το εγώ σταθερά θεμέλια στη σωματική πραγματικότητα, ενάντια στο ανυπόφορο άγχος που προκαλεί η αντίληψη του εαυτού ως ανύπαρκτου. Οι χαρακωμένοι, λένε συνήθως ότι, μόλις βλέπουν το ζεστό κόκκινο αίμα να αναβλύζει από το τραύμα που έχουν καταφέρει οι ίδιοι στον εαυτό τους, νιώθουν πάλι ζωντανοί, βαθιά ριζωμένοι στην πραγματικότητα.[2] Συνεπώς, μολονότι το χαράκωμα αναμφισβήτητα συνιστά παθολογικό φαινόμενο, εντούτοις είναι μια παθολογική προσπάθεια να ανακτηθεί ένα είδος κανονικότητας, να αποφευχθεί μια ολική ψυχωτική κατάρρευση.

Στη σημερινή αγορά, βρίσκουμε μιαν ολόκληρη σειρά προϊόντων που στερούνται τις κακοήθεις ιδιότητές τους: καφέ χωρίς καφεΐνη, κρέμα χωρίς λιπαρά, μπίρα χωρίς αλκοόλ... Ο κατάλογος συνεχίζεται: περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, το εικονικό σεξ, ως σεξ χωρίς σεξ, το δόγμα του Κόλιν Πάουελ περί πολέμου χωρίς απώλειες (για την πλευρά μας, βέβαια) ως εχθροπραξία χωρίς εχθροπραξία, τον σύγχρονο αναπροσδιορισμό της πολιτικής ως τέχνης της διοίκησης των εμπειρογνωμόνων, δηλαδή ως πολιτικής χωρίς πολιτική, και την ανεκτική πολυπολιτισμικότητα των ημερών μας ως εμπειρία

1. Σε ένα γενικότερο επίπεδο, θα πρέπει να σημειώσουμε πώς ο σταλινισμός –με το ωμό «πάθος του για το Πραγματικό», την ετοιμότητά του να θυσιάσει εκατομμύρια ζωές στον σκοπό του, να μεταχειριστεί τους ανθρώπους ως περιττούς και αναλώσιμους– ήταν ταυτοχρόνως το καθεστώς το πλέον ευαίσθητο όσον αφορά την τήρηση των προσχημάτων: αντιδρούσε με απόλυτο πανικό όποτε επαπειλούνταν η διασάλευση αυτών των προσχημάτων (ας πούμε, στο ενδεχόμενο να αναφερθεί από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης κάποιο ατύχημα που αποκάλυπτε την αποτυχία του καθεστώτος: στα σοβιετικά μέσα ενημέρωσης δεν υπήρχαν μαύρα χρονικά, ρεπορτάζ για την εγκληματικότητα ή την πορνεία, ούτε βέβαια για εργατικές ή δημόσιες διαμαρτυρίες). **2.** Πρβλ. Marilee Strong, The Bright Red Scream, Λονδίνο, Virago, 2000.

Slavoj Žižek

Sociologist, philosopher, senior researcher
at the Institute of Sociology, University of Ljubljana

Passions of the Real, Passions of Semblance

... the fundamental paradox of the 'passion for the Real': it culminates in its apparent opposite, in a theatrical spectacle - from the Stalinist show trials to spectacular terrorist acts.[1] If, then, the passion for the Real ends up in the pure semblance of the spectacular effect of the Real, then, in an exact inversion, the 'postmodern' passion for the semblance ends up in a violent return to the passion for the Real. Take the phenomenon of 'cutters' (people, mostly women, who experience an irresistible urge to cut themselves with razors or otherwise hurt themselves); this is strictly parallel to the virtualization of our environment: it represents a desperate strategy to return to the Real of the body. As such, cutting must be contrasted with normal tattooed inscriptions on the body, which guarantee the subject's inclusion in the (virtual) symbolic order –the problem with cutters, is the opposite one, namely, the assertion of reality itself. Far from being suicidal, far from indicating a desire for self-annihilation, cutting is a radical attempt to (re)gain a hold on reality, or (another aspect of the same phenomenon) to ground the ego firmly in bodily reality, against the unbearable anxiety of perceiving oneself as nonexistent. Cutters usually say that once they see the warm red blood flowing out of the self-inflicted wound, they feel alive again, firmly rooted in reality.[2] So although, of course, cutting is a pathological phenomenon, it is none the less a pathological attempt at regaining some kind of normality, at avoiding a total psychotic breakdown.

On today's market, we find a whole series of products deprived of their malignant properties: coffee without caffeine, cream without fat, beer without alcohol.... And the list goes on: what about virtual sex as sex without sex, the Colin Powell doctrine of warfare with no casualties (on our side, of course) as warfare without warfare, the contemporary redefinition of politics as the art of expert administration, that is, as politics without politics, up to today's tolerant liberal multiculturalism as an experience of the Other deprived of its Otherness (the idealized Other who dances fascinating dances and has an ecologically sound holistic approach to reality, while practices like wife beating remain out of sight...)? Virtual Reality simply generalizes this procedure of offering a product deprived of its substance: it provides reality itself deprived of its substance, of the hard resistant kernel of the Real – just as decaffeinated coffee smells and tastes like real coffee without being real coffee, Virtual Reality is experienced as reality without being so. What happens at the end of this process of virtualization, however, is that we begin to experience 'real reality' itself as a virtual entity. For the great majority of the public, the WTC explosions

1. On a more general level, we should note how Stalinism –with its brutal 'passion for the Real', its readiness to sacrifice millions of lives for its goal, to treat people as dispensable – was at the same time the regime most sensitive about maintaining proper appearances : it reacted with total panic whenever there was a threat that these appearances would be disturbed (say, that some accident which clearly revealed the failure of the regime would be reported in the media : in the Soviet media there were no black chronicles, no reports on crime and prostitution, let alone workers' or public protests). **2.** See Marilee Strong, The Bright Red Scream, London: Virago 2000.

ενός Άλλου που στερείται Ετερότητας (βλέπουμε έναν εξιδανικευμένο Άλλο (που χορεύει συναρπαστικούς χορούς και έχει μια οικολογικά γερή ολιστική προσέγγιση της πραγματικότητας, ενώ πρακτικές όπως οι ξυλοδαρμοί των γυναικών από τους συζύγους τους παραμένουν εκτός του οπτικού μας πεδίου ...). Η Εικονική Πραγματικότητα απλούστατα γενικεύει αυτή τη διαδικασία που συνίσταται στην προσφορά ενός προϊόντος στερημένου της ουσίας του: παρέχει την ίδια την πραγματικότητα στερημένη της ουσίας της, του σκληρού ανθεκτικού πυρήνα του Πραγματικού - ακριβώς της ο καφές χωρίς καφεΐνη έχει τη μυρωδιά και τη γεύση του πραγματικού καφέ χωρίς ωστόσο να είναι πραγματικός καφές, έτσι και η Εικονική Πραγματικότητα βιώνεται ως πραγματικότητα χωρίς να είναι. Εντούτοις, εκείνο που συμβαίνει στο τέλος της διαδικασίας εικονικοποίησης είναι ότι αρχίζουμε να βιώνουμε την ίδια την «πραγματική πραγματικότητα» σαν μια εικονική οντότητα. Για τη συντριπτική πλειονότητα του κοινού, οι ανατινάξεις των πύργων του Παγκόσμιου Κέντρου Εμπορίου ήταν συμβάντα στην τηλεοπτική οθόνη. Όταν παρακολουθούσαμε το συχνά επαναλαμβανόμενο πλάνο των φοβισμένων ανθρώπων που έτρεχαν όπως τη μηχανή λήψης, μπροστά από το γιγαντιαίο σύννεφο σκόνης που σήκωσε ο υπό κατάρρευση πύργος, το ίδιο το καδράρισμα του πλάνου δεν της θύμιζε άραγε τα θεαματικά πλάνα των ταινιών καταστροφής, σαν να ήταν ένα ειδικό εφέ που ξεπέρασε όλα τα άλλα, αφού - της ήδη γνώριζε ο Τζέρεμυ Μπένθαμ - η πραγματικότητα είναι η καλύτερη επίφαση του εαυτού της;

Τούτο σημαίνει ότι η διαλεκτική της προσομοίωσης και του Πραγματικού δεν μπορεί να αναχθεί στο μάλλον στοιχειώδες γεγονός ότι η εικονικοποίηση της καθημερινής ζωής μας, η εμπειρία ότι ζούμε σε ένα όλο και περισσότερο ψεύτικα κατασκευασμένο σύμπαν, προκαλεί μιαν ακαταμάχητη ενόρμηση να «επιστρέψουμε στο Πραγματικό», να ανακτήσουμε ένα σταθερό θεμέλιο σε κάποια «πραγματική πραγματικότητα». Το Πραγματικό το οποίο επιστρέφει έχει το καθεστώς μιας (άλλης) προσομοίωσης: ακριβώς επειδή είναι πραγματικό, δηλαδή εξαιτίας του τραυματικού/υπερβολικού χαρακτήρα του, είμαστε ανίκανοι να το ενσωματώσουμε στην (ό,τι βιώνουμε ως) πραγματικότητά μας, και ως εκ τούτου αναγκαζόμαστε να το βιώσουμε ως εφιαλτική οπτασία. Ορίστε τι ήταν η επιβλητική εικόνα της κατάρρευσης των Δίδυμων Πύργων: μια εικόνα, μια προσομοίωση, ένα «εφέ» που, την ίδια στιγμή, πρόσφερε «το ίδιο το πράγμα». Αυτό το «εφέ του Πραγματικού» [effect of the Real] δεν ταυτίζεται με αυτό που ο Ρολάν Μπαρτ, κατά τη δεκαετία του 1960, αποκαλούσε l'effet du réel*: είναι μάλλον το ακριβώς αντίθετό του: l'effet de l'irréel.** Αυτό σημαίνει ότι, σε αντίθεση με την έννοια του l'effet du réel του Μπαρτ, σύμφωνα με την οποία το κείμενο μας κάνει να αποδεχτούμε το προϊόν της μυθοπλασίας του ως «πραγματικό», εδώ το ίδιο το Πραγματικό, προκειμένου να το αντέξουμε, πρέπει να το αντιληφθούμε ως ένα εφιαλτικό μη πραγματικό, πλασματικό φάσμα. Συνήθως, λέμε ότι δεν θα πρέπει να παρανοούμε τη μυθοπλασία εκλαμβάνοντάς την ως πραγματικότητα - θυμηθείτε τη μεταμοντέρνα δόξα σύμφωνα με την οποία η «πραγματικότητα» αποτελεί προϊόν του λόγου [discourse], μια συμβολική μυθοπλασία

* Ψευδαίσθηση, εντύπωση του πραγματικού. (Σ.τ.μ.)
** Ψευδαίσθηση, εντύπωση του μη πραγματικού. (Σ.τ.μ.)

were events on the TV screen, and when we watched the oft-repeated shot of frightened people running towards the camera ahead of the giant cloud of dust from the collapsing tower, was not the framing of the shot itself reminiscent of spectacular shots in catastrophe movies, a special effect which outdid all others, since - as Jeremy Bentham knew - reality is the best appearance of itself?

This means that the dialectic of semblance and Real cannot be reduced to the rather elementary fact that the virtualization of our daily lives, the experience that we are living more and more in an artificially constructed universe, gives rise to an irresistible urge to 'return to the Real', to regain firm ground in some 'real reality'. The Real which returns has the status of a(nother) semblance: precisely because it is real, that is, on account of its traumatic/excessive character, we are unable to integrate it into (what we experience as) our reality, and are therefore compelled to experience it as a nightmarish apparition. This is what the compelling image of the collapse of the WTC was: an image, a semblance, an 'effect', which, at the same time, delivered 'the thing itself'. This 'effect of the Real' is not the same as what Roland Barthes, way back in the 1960s, called l'effet du réel: it is, rather, its exact opposite: l'effet de l'irréel. That is to say: in contrast to the Barthesian effet du reel, in which the text makes us accept its fictional product as 'real', here, the Real itself, in order to be sustained, has to be perceived as a nightmarish unreal spectre. Usually, we say that we should not mistake fiction for reality - remember the postmodern doxa according to which 'reality' is a discursive product, a symbolic fiction which we misperceive as a substantial autonomous entity. The lesson of psychoanalysis here is the opposite one: we should not mistake reality for fiction - we should be able to discern, in what we experience as fiction, the hard kernel of the Real which we are able to sustain only if we fictionalize it. In short, we should discern which part of reality is 'transfunctionalized' through fantasy, so that, although it is part of reality, it is perceived in a fictional mode. Much more difficult than to denounce/unmask (what appears as) reality as fiction is to recognize the part of fiction in 'real' reality. (This, of course, brings us back to the old Lacanian notion that, while animals can deceive by presenting what is false as true, only humans [entities inhabiting the symbolic space] can deceive by presenting what is true as false.) And this insight also allows us to return to the example of cutters: if the true opposite of the Real is reality, what if, then, what they are actually escaping from when they cut themselves is not simply the feeling of unreality, of the artificial virtuality of our lifeworld, but the Real itself which explodes in the guise of uncontrolled hallucinations which start to haunt us once we lose our anchoring in reality?

Excerpts from "Passions of Real, passions of semblance", published in Slavoj Žižek, Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates, Verso 2002, pp. 9-11 and 19-20.

που την παραγνωρίζουμε ως αυτόνομη οντότητα με δική της υπόσταση. Επ' αυτού, η ψυχανάλυση μας διδάσκει το ακριβώς αντίθετο: δεν θα πρέπει να παρανοούμε την πραγματικότητα εκλαμβάνοντάς την ως μυθοπλασία - θα πρέπει να είμαστε ικανοί να διαβλέψουμε, σε ό,τι βιώνουμε ως μυθοπλασία, τον σκληρό πυρήνα του Πραγματικού τον οποίο είμαστε σε θέση να υπομείνουμε μόνον εφόσον τον μετατρέψουμε σε μυθοπλασία. Εν ολίγοις, θα πρέπει να διακρίνουμε το κομμάτι εκείνο της πραγματικότητας του οποίου η λειτουργία έχει μεταβληθεί μέσω της φαντασίωσης ούτως ώστε να γίνεται αντιληπτό ως μυθοπλασία, μολονότι αποτελεί κομμάτι της πραγματικότητάς μας. Πολύ δυσκολότερο από το να καταγγείλουμε/αποκαλύψουμε ως μυθοπλασία την πραγματικότητα (ή αυτό που εμφανίζεται ως πραγματικότητα) είναι να αναγνωρίσουμε το κομμάτι της μυθοπλασίας εντός της «πραγματικής» πραγματικότητας. (Αυτό βέβαια μας επαναφέρει στην παλιά λακανική αντίληψη σύμφωνα με την οποία, ενώ τα ζώα μπορούν να εξαπατήσουν παρουσιάζοντας ό,τι είναι ψευδές ως αληθές, μόνον οι άνθρωποι [οντότητες που κατοικούν στο συμβολικό σύμπαν] μπορούν να εξαπατήσουν παρουσιάζοντας ό,τι είναι αληθές ως ψευδές.) Η διεισδυτική αυτή αντίληψη μας επιτρέπει μάλιστα να επανέλθουμε στο παράδειγμα των χαρακωμένων: εάν το αληθινό αντίθετο του Πραγματικού είναι η πραγματικότητα, μήπως τότε εκείνο από το οποίο αποδρούν όταν χαρακώνονται δεν είναι απλώς και μόνον το αίσθημα της μη πραγματικότητας, της τεχνητής εικονικότητας του βιοκόσμου μας, αλλά το ίδιο το Πραγματικό, το οποίο εκρήγνυται με τη μορφή των ανεξέλεγκτων παραισθήσεων που αρχίζουν να μας κατατρύχουν μόλις χάσουμε το αγκυροβόλι μας στην πραγματικότητα;

Χωρία από το κείμενο «Πάθη του Πραγματικού, πάθη της Προσομοίωσης», όπως δημοσιεύεται στο Slavoj Žižek, Καλωσορίσατε στην έρημο του πραγματικού! Πέντε δοκίμια για την 11η Σεπτεμβρίου και για άλλες συναφείς ημερομηνίες, Scripta, Αθήνα 2003, μτφ. Βίκυ Ιακώβου, σσ. 19-21 και 31-33.

Νικόλαος Λάσκαρης

Καθηγητής ΕΜΠ

Η απεικόνιση του δομημένου χώρου στη γλώσσα της πλαστικής

Μελετώντας αυτή τη νέα επικοινωνία που ανοίγουν (ή που κλείνουν;) οι οπτικοακουστικές τέχνες και τεχνολογίες, επιχειρούμε να δούμε τι ακριβώς σημαίνει «φυσική μεθοδολογία» εννοιολογικής, σχεδιαστικής, κατασκευαστικής και ποιοτικής αντίληψης στην απεικόνιση του δομημένου χώρου, προκειμένου να διερευνήσουμε σε τι βαθμό προσφέρει πραγματική υποστήριξη η απεικόνιση μέσω της συγκεκριμένης γλώσσας της πλαστικής.

Ας ονομάσουμε απεικόνιση την προσπάθεια να συμπυκνώσουμε την πραγματικότητα σε χαρακτηριστικές γραμμές, χωρίς να τη μειώσουμε ή να την αλλοιώσουμε. Ο πρώτος στόχος της απεικόνισης συντάσσεται κατά τη σειρά ανάγνωση - αναγνώριση - κατανόηση - ιδιοποίηση μέσω της απλούστευσης. Αυτή η ενέργεια μπορεί να υλοποιηθεί με διάφορους τρόπους, ακόμη και να χρησιμοποιεί αντιθετικές μεθόδους.

Αν επιλέξουμε να απεικονίσουμε ένα σύνθετο αντικείμενο με το σκίτσο, θα διαπιστώσουμε πως αυτό σχεδόν πάντα, επιχειρείται με τον προσθετικό σχεδιασμό, δηλαδή πρώτα το περίγραμμα και μετά μερικές γραμμές που αναπαριστούν κάποια χαρακτηριστικά. Αυτή η μέθοδος επιχειρεί να συγκεντρώσει τα κοινά χαρακτηριστικά μέσα σε ένα αρχέτυπο, προκειμένου να το προσεγγίσει. Η πιο έμπειρη διαδικασία υπαγορεύει την αδιαφορία απέναντι στα κοινά χαρακτηριστικά σε όλα τα ομοειδή αντικείμενα ίδιου τύπου και την άμεση διατύπωση της διαφοράς, της ιδιαιτερότητας, των χαρακτηριστικών του απεικονιζόμενου αντικειμένου σε συνάρτηση με τον τύπο στον οποίο ανήκει. Όταν η απεικόνιση ξεκινάει από την απόδοση του εξειδικευμένου χαρακτηριστικού, ίσως να μην καταλήξει καν στο περίγραμμα, εφόσον η ταυτότητα είναι κιόλας εντοπισμένη μέσα στο υποθετικό περίγραμμα. Απεικονίζεται έτσι ένα αντικείμενο που διαθέτει ορισμένα μόνο χαρακτηριστικά, που προκύπτουν από την ιεράρχηση απευθείας και επιλεκτικά των υπόλοιπων, σύμφωνα με την προσωπική προηγούμενη εμπειρία, κρίση, πληροφόρηση, κουλτούρα, δηλαδή εργασία, - έτσι ώστε να ταυτίζεται η απεικόνιση με το αντικείμενό της.

Η αφαιρετική άσκηση, που είναι, όμως, συγκεκριμένη και αναλυτική, επιτυγχάνει τη μεταφορά από το αντικείμενο (αντίληψη) στην απεικόνιση, ώστε αυτή ενδεχομένως να λειτουργήσει ακόμη και αυτόνομα (χωρίς την ανάγκη παρουσίας του αντικειμένου).

Αν εισάγουμε την έννοια «κτήριο» ή και ακόμα περισσότερο «πόλη» - αντιλαμβανόμαστε την τεράστια επιχειρησιακή δυνατότητα, αλλά και την άπειρη συνθετότητα της μεθόδου.

Αποκτά έτσι ιδιαίτερη σημασία το να προσδιορίσουμε επακριβώς και με αυστηρή πειθαρχία το αντικείμενο της απεικόνισης, να αναγνωρίσουμε και να μελετήσουμε τα χαρακτηριστικά στοιχεία της σε συνάρτηση με τους

Nikolaos Laskaris

Professor NTUA

The depiction of structured space in the language of the plastic arts

We study the new means of communication that are opened up (or perhaps barred?) by the audio-visual arts and new technologies to try and understand the exact meaning of 'physical methodology' in the conceptual, design-based, construction-based and qualitative approach to the depiction of structured space, in order to investigate the degree to which depiction can offer actual support through the specific language of the plastic arts.

Let us define depiction as an effort to distil reality into characteristic lines, without reducing or distorting it. The first objective of depiction can be considered as reading - recognition - understanding - appropriation via simplification (in that order). This can be implemented using a variety of methods, which can even be contrasting.

If we choose to depict a composite object by sketching it, this is almost always attempted through a process of addition - i.e. the outline is drawn first, and then a few lines representing certain characteristics are added. This method seeks to distil the common characteristics into an archetype, in order to capture its essence. A more advanced method of depiction is to ignore the common characteristics in all similar objects of the same type and focus instead on the differences, the peculiarities, the features of the object being depicted in relationship to the type to which it belongs. When the depiction begins from a representation of a specialised characteristic, ultimately it may not even have an outline, since its identity has already been defined by this hypothetical outline. Thus, we depict an object that has only certain characteristics, which arise from prioritising its other characteristics, both directly and selectively, according to our own personal experience, judgement, knowledge, and culture, until the depiction is identified with its object.

This specific and analytical exercise in abstraction succeeds in transforming the object (perception) into depiction, so that the latter may even function independently (without the necessity for the object to be present).

If we introduce here the notion of 'a building', or even more so of 'a city', the enormous practical possibilities, but also the infinite complexity of this method becomes apparent.

In this case, it becomes particularly important to precisely define the object of the depiction, to recognise and study its characteristic elements in relationship to our specific objectives - i.e. to simplify the object until we rid it of all other particularities which need not preoccupy us, but on the contrary result in a semantic confusion that obstructs the flow of recognition of the method. We are thus enabled to understand/penetrate or to realise a conscious-appropriated metaphor of this cognitive burden through this specialised language.

συγκεκριμένους στόχους μας, να απλουστεύσουμε δηλαδή, μέχρι να απαλλάξουμε τυπολογικά το αντικείμενο από άλλες ιδιαιτερότητες που δεν μας απασχολούν, αντίθετα προκαλούν εννοιολογική σύγχυση που εμποδίζει την αναγνωριστική ροή της μεθόδου, επιτρέποντας την κατανόηση-διείσδυση ή την κατανοητή-ιδιοποιημένη μεταφορά του φορτίου γνώσης μέσω εξειδικευμένης γλώσσας.

Τέτοιες απεικονίσεις του δομημένου χώρου δεν στοχεύουν στον αρχιτεκτονικό ρεαλισμό της σύνθεσης, ούτε προτίθενται να χρησιμεύσουν ως υποστήριξη της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής διαλέκτου για να συμπληρώσουν, να κολακέψουν, ή να στρογγυλέψουν τις οξείες γωνίες των κατόψεων και των εκλεκτιστικών στοιχείων της μεταμοντέρνας διατύπωσης των τομών και των όψεων. Είναι ολοκληρωμένες, αυτόνομες, ευφυώς διακριτικές πλαστικές κατασκευές, από μόνες τους, με σκοπό την ερμηνεία της νοητικής διαδικασίας της υπονόησης της οργανωτικής ιδέας, της κατανόησης και της απόδοσης του δομημένου χώρου, - δικής του ιδιαίτερης τιμής και αξίας, που διεισδύει στα μυστικά πολυδιάστατα, αμφιλεγόμενα, παράλληλα, εναλλακτικά, αντίρροπα και αντιφατικά μονοπάτια της ανάγνωσης και της χρήσης της πόλης.

Πρόκειται για σύνθετες νοητικές κατασκευές που μέσα τους κινείται ο ίδιος ο αρχιτέκτων που τις συνέλαβε, για να συνθέσει μια άλλη, νέα μελέτη-πρόταση, της οποίας η απεικόνιση θα προκαλέσει την έντασή της στην οριακή της υπόσταση, ενώ οι απόψεις της θα ανήκουν στην κατηγορία της αναγνωριστικής αμφιβολίας ως ίσως και την ακύρωσή της.

Παρά την αυστηρά γραμμική διαδρομή της, μια τέτοια απεικόνιση αύξουσας απεικονιστικής κλίμακας, από την απεικόνιση του χώρου της σύλληψης /αντίληψης ως την απεικόνιση του αντικειμένου στον δομημένο χώρο, σε συνεχή διαδρομή αυτής της κλίμακας - φορέα αρχιτεκτονικής, οφείλει να διαφυλάξει τη διττή (αριστοτελική) υπόστασή της, με όλες τις πιθανές παρακάμψεις, ακόμα και επιστροφές, που επιτρέπουν οι νοητικές μας δυνατότητες. Όσο για τη γραμμικότητά της, ας τη δεχτούμε καθαρά συμβατικά, σαν υπόθεση εργασίας.

Οι διχοτομίες απεικόνιση/σύνθεση, αρχιτεκτονική/πλαστική αντιστέκονται στη σύγχρονη άποψη που κατέχει η έννοια της συνεχούς αναζήτησης μέσα στο ίδιο το αποτέλεσμα της μελέτης, δηλαδή της συνεχούς ροής του δομημένου χώρου. Άλλωστε, πως μπορούμε να φανταστούμε μια μελέτη πολεοδομικής σύνθεσης χωρίς την οπτικοακουστική γλώσσα προκειμένου να αναλυθεί ο δομημένος χώρος και να διατυπωθεί ένα πρόγραμμα; Τι αξία θα είχαν οι καθαρά και μονάχα κειμενοποιημένες, λεκτικές πληροφορίες για τους αρχιτέκτονες;
Στη φάση της επεξεργασίας του εννοιολογικού αρχέτυπου, ο αρχιτέκτων εκφράζει την πρώτη ιδέα οργάνωσης του χώρου, χωρίς να νοιάζεται για τις λεπτομέρειες που θα μελετήσει αργότερα, στην τελική φάση. Οι απεικονίσεις που επεξεργάζεται βασίζονται κυρίως στις αναλογικές ομοιότητες με την πνευματική απεικόνιση και όχι σε σχεδιαστικές συμβάσεις που θα του χρησιμέψουν αργότερα για να διευκρινίσει και να διανείμει αυτή την εικόνα.

Such depictions of structured space do not aim at the architectural realism of a synthesis, nor are they intended as a complement to the traditional architectural dialect in order to supplement, flatter or round-out the acute angles of plans and the eclectic elements of the post-modern wordage of sections and facades. They are comprehensive, autonomous, cleverly discreet plastic constructions in themselves. Their purpose is to interpret the mental process involved in suggesting the organisational concept, and to understand and represent structured space - which has its own particular value - which penetrates into the secret, multi-dimensional, ambiguous, parallel, alternative, counter-balancing and contradictory paths of reading and using the city.

These are complex intellectual constructions which involve the architect who conceived them, so that he or she can create a new study/proposal, whose depiction will increase its intensity to the limit, while its approach is characterised by the recognition or even cancellation of doubt.

Despite its strictly linear course, such a depiction on a continuously rising scale, from the depiction of the field of conception/perception to the depiction of the object in structured space - which is the medium of architecture- must retain its dual (Aristotelian) basis, including all its possible diversions, or even reversals, which our mental abilities permit. As for its linear nature, let us accept it purely symbolically, as a hypothesis.

The dichotomies of depiction/synthesis and architecture/plastic arts resist the current notion of a constant quest for answers in the outcome of the study itself, i.e. the continuous flow of structured space. In any case, how can we imagine a study of urban planning without the audio-visual language necessary for analysing structured space and formulating a plan? What value would purely textual information have for architects? At the stage of processing the semantic archetype, the architect expresses the primary idea of organising space without bothering about the details, which he will study later, at the final stage. These early depictions are mainly based on proportional similarities with a mental image and not on design-related conventions, which will be of use later, in clarifying and distributing such depiction.

However, this formulation is implemented, this depiction is the best that the draftsman succeeded in expressing and presenting to us. We have proved that the equation with the initial mental picture may be total or partial, with the addition of symbols - i.e. graphic symbols corresponding to objects - and which may or may not have a virtual similarity with the objects they depict. The presence of symbols leads us to the notion that the design is codified, which presupposes a restrictive system or framework of requirements that connects these graphic elements.

Thus, it is not sufficient to be aware of a graphic symbol and its meaning; we must understand the system that co-ordinates all the lines - i.e. the graphic code, the language. Graphic depiction is a powerful tool of one's imagination that uses culturally verified subjects, but dependence on design often proves restrictive.

Υλοποιημένη με κάθε είδος διατύπωσης, αυτή η απεικόνιση είναι ό,τι καλύτερο κατάφερε ο μελετητής να εξωτερικεύσει και να μας δείξει. Αποδείξαμε ότι η εξομοίωση με την αρχική πνευματική εικόνα μπορεί να είναι ολική η μερική με την προσθήκη συμβόλων, δηλαδή γραφικά σήματα σε αντιστοιχία με σημαινόμενα, που μπορούν να έχουν (ή όχι) την εικονική ομοιότητα με τα σημαίνοντα. Η παρουσία των συμβόλων μας οδηγεί στη σκέψη ότι το σχέδιο είναι κωδικοποιημένο, πράγμα που προϋποθέτει ένα περιοριστικό σύστημα πλαίσιο από ανάγκες που συνδέουν τα γραφικά στοιχεία μεταξύ τους.

Δεν αρκεί λοιπόν να γνωρίζουμε την αντιστοιχία μεταξύ ενός γραφικού συμβόλου και της σημασίας του, αλλά επιβάλλεται να κατέχουμε το σύστημα που συντονίζει το σύνολο των γραμμών, δηλαδή το γραφικό κώδικα, τη γλώσσα. Η γραφική απεικόνιση συνιστά ισχυρό εργαλείο εφαρμογής της προσωπικής φαντασίας και της χρήσης θεμάτων πολιτισμικά επαληθευμένων, αλλά η εξάρτηση από τον σχεδιασμό αποδεικνύεται συχνά δεσμευτική.

Η απεικόνιση του δομημένου χώρου εφαρμοσμένη με βίντεο στηρίζεται, κυρίως, στην έννοια της τρισδιάστατης πλαστικής κατασκευής του φανταστικού μοντέλου προσομοίωσης και λιγότερο στο γραμμικό σχέδιο.

Μια εφαρμογή σε βίντεο, ωστόσο, οφείλει να μην αποκλείει την πιθανότητα διατύπωσης της αμφιβολίας, της αντίφασης, ακόμη και της εννοιολογικής αοριστίας, διαστάσεις που δεν μπορούν να περιλαμβάνονται στο σχέδιο, το οποίο μπορεί να ενσωματώνεται σε σταθερή ή / και κινούμενη εικόνα σε βασικές σεκάνς του βίντεο. Ενσωματώνοντας λοιπόν το σχέδιο ως βασική εικόνα του, το βίντεο, ως νέα απεικονιστική προσομοίωση στην αρχιτεκτονική, ανοίγει κατευθύνσεις οπτικοποίησης της πληροφορίας, της γνώσης, της σκέψης και της τελικής πλαστικής διατύπωσης, «οπτικοακουστικοποιώντας» τα εσωτερικά και παράλληλα φαινόμενα του δομημένου χώρου, υποστηρίζοντας και ανανεώνοντας την επικοινωνία της σκέψης κατά την αρχιτεκτονική σύνθεση.

Η απεικόνιση, όπως χρησιμοποιείται στην αρχιτεκτονική, αποδεικνύει ότι υπάρχουν και άλλα, νέα τεκμήρια «σχεδιασμού», συνθετότερο είδος προπλάσματος μελέτης και παρουσίασης, «επικοινωνιακή κατασκευή» στο βίντεο, επισημαίνοντας την πολλαπλή συναισθηματική –προσωπική σύλληψη που αντιπροσωπεύουν, μακριά από αντιληπτικές ψευδαισθήσεις στείρου λυρισμού και προπαγάνδας μέσα στη σύγχρονη επικοινωνία που διαχειρίζονται οι επαγγελματίες της εικόνας.

Το κείμενο του Νικόλαου Λάσκαρη δημοσιεύτηκε στο Συλλογικό,
Η μετάβαση της Αθήνας, futura, Αθήνα 2005, σ.21-24.

The depiction of structured space using video is primarily based on the notion of three-dimensional plastic construction of an imaginary, simulated model, and less so on linear design.

However, a video application must not exclude the possibility of expressing doubt, contradiction, even semantic ambiguity. These are dimensions that cannot be included in the design, but which may be incorporated in a still and/or moving picture in video sequences.
By incorporating the design as its central image, the video, as a new means of architectural simulation, opens up the potential to visualise information, knowledge, thought and ultimately the final plastic formulation, by "audio-visualising" the internal and parallel phenomena of structured space, supporting and renewing the communication of the thought process during the architectural composition.

Depiction, as used in architecture, proves that other new forms of 'design' exist, which provide a more complex means of preliminary study and presentation, such as the 'communicative construction' of video, which underlines the multiple emotional-personal concepts that are represented - a far cry from the perceptive illusions of impotent lyricism and the propaganda of modern communication as managed by professionals of the image.

This text was first published in Collective project,
"The transition of Athens", futura, Athens 2005, p. 21-24.

Αργύρης Ρόκας

Αρχιτέκτων, Καθηγητής ΕΜΠ

Συνέντευξη στους ATHENS *by* SOUND

ΑΚ: Ερώτηση 1
[νέες τεχνολογίες – χωρικές αντιλήψεις – αρχιτέκτονας]

ΑΡ: Αυτές οι αλλαγές που επισημαίνετε και που αναφέρονται και στον χώρο, αφορούν βεβαίως ως έννοιες στον σύγχρονο κόσμο - και στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης, σ'όλες τις χώρες και μήκη και πλάτη της Γης, αλλά έχω την εντύπωση ότι κυρίως αφορούν στον Δυτικό κόσμο, στις Δυτικές κοινωνίες. Εάν δούμε τον κόσμο ως σύνθετο σύστημα κοινωνιών, ομάδων και καταστάσεων οικονομικο-κοινωνικο-πολιτικών και πολιτισμικών, που ευτυχώς, ποικίλουν ακόμη πάρα πολύ σε ό,τι αφορά και σε τέτοια ζητήματα, υπάρχουν ασφαλώς κοινωνίες, που παρότι «συμμετέχουν» και «επικοινωνούν», εν τούτοις ακόμη δεν επηρεάζονται ή δεν τις αφορούν καίρια τα ζητήματα αυτά.

Εν πάση περιπτώσει, με δεδομένο το δυτικό-κεντρικό τρόπο προσέγγισης των πραγμάτων, θα μπορούσε να πει κανείς ότι από τη στιγμή που ο αρχιτέκτονας ζει και δρα μέσα σ'ένα τέτοιο περιβάλλον, ασφαλώς και προφανώς ανταποκρίνεται και αντιδρά σ'αυτό και de facto σχεδόν, επηρεάζεται. Επηρεάζεται τόσον ως άτομο, όσο και ως δημιουργός, επηρεάζεται λοιπόν και η αντίληψη του για τον χώρο.

Εκεί που μπορεί κανείς να διαφοροποιηθεί, είναι στο κατά πόσον υπάρχει σ'όλα αυτά, «σώνει και καλά», ένα «πρέπει». Πώς «πρέπει» να επηρεάζεται; Πώς «πρέπει» να αντιδρά; Για'μένα τέτοια κανονιστικά «πρέπει» δεν υπάρχουν.

Η κάθε ανταπόκριση, δηλαδή, προκύπτει βιωματικά και νομίζω ότι αυτό αποτυπώνεται και στις ποικίλες αρχιτεκτονικές που υπάρχουν σήμερα και που καλύπτουν, τόσο σε επίπεδο εφαρμογής, όσο- και πολύ περισσότερο- σε επίπεδο ακαδημαϊκό, ένα ευρύ φάσμα αντιμετωπίσεων, από την «πράσινη» κατεύθυνση της «επιστροφής στην φύση», μέχρι τις υψηλές τεχνολογίες και τα όσα και η δική σας δουλειά προσπαθεί να θίξει, τα ζητήματα του άυλου, ας πούμε. Άρα, όλα αυτά συνυπάρχουν, επειδή ακριβώς υπάρχουν πολλές και διαφορετικές αντιδράσεις στο νέο περιβάλλον.

ΣΓ: Η δική σας (η θεωρητική και κτισμένη) δουλειά, πιστεύετε έχει επηρεαστεί από όλα αυτά; Ρωτάμε ειδικά εσάς που επικοινωνείτε καθημερινά με φοιτητές, μια γενιά δηλαδή που τα ζει όλα αυτά πολύ έντονα και είναι κομμάτι της καθημερινότητάς της.

ΑΡ: Ναι, στην εκπαίδευση λοιπόν... Κοιτάξτε, στην εκπαίδευση πρέπει να είναι κανείς ανοιχτός, δηλαδή να μπορεί να ακούει και να συζητάει τα πάντα και βεβαίως να προσπαθεί να σταθεί πέρα από το όποιο «χάσμα» γενεών και αντιλήψεων μπορεί να υπάρχει μεταξύ αυτού και των φοιτητών του και να μαθαίνει από τους φοιτητές του, αλλά από την άλλη μεριά πρέπει να δηλώνει και τις θέσεις του. Νομίζω και ελπίζω ότι το κάνει κανείς αυτό όταν διδάσκει –έμμεσα ή άμεσα, περισσότερο ή λιγότερο κατηγορηματικά, δογματικά ή όχι, το κάνει, δηλώνει τις θέσεις του για το πώς βλέπει τον κόσμο. Ο πανεπιστημιακός δάσκαλος πρέπει, αν όχι να είναι και παιδαγωγός, τουλάχιστον να δίνει κάποια υποδείγματα, που κατά τη γνώμη του, σε δουλειές όπως είναι η αρχιτεκτονική, οι δημιουργικές τέχνες, βοηθούν εκείνον να στηρίζεται για να διδάξει και από εκεί και πέρα βέβαια τον φοιτητή να κρίνει. Ευτυχώς, ο σημερινός φοιτητής ακούει πολλούς δασκάλους στα καλά πανεπιστήμια και μπορεί να επιλέγει!

ΣΓ: Ερώτηση 2 [η επανεμφάνιση του άυλου στην αρχιτεκτονική συζήτηση]

ΑΚ: Να επισημάνουμε ότι δεν εννοούμε ότι είναι κάτι καινούργιο, απλώς ότι έχει ξαναεμφανιστεί. Τώρα, αν είναι θέμα μόδας ή άλλων παραμέτρων, όπως οι τεχνολογίες ή φιλοσοφικά κείμενα, παραμένει ένα μεγάλο ερώτημα. Τι συμβαίνει σε σχέση με όλα αυτά;

ΑΡ: Με προλάβατε, καθώς αναφέρατε τη λέξη μόδα. Έχει σημασία ο τρόπος που ορίζει κανείς τι εννοεί ως «άυλο». Πάντως κι εγώ αυτό ήθελα να πω, ότι αυτό το ενδιαφέρον ή κάποια στροφή στην σκέψη, δεν είναι καινούργια, ούτε παρουσιάστηκαν ξαφνικά. Σχετικοί προβληματισμοί, που δεν είχαν πάντα άμεση σχέση με την αρχιτεκτονική αλλά που επηρέασαν τους σχεδιαστές του χώρου, τους πολεοδόμους και τους αρχιτέκτονες, υπάρχουν μετά τον δεύτερο πόλεμο και πάντως από την δεκαετία του '50. Ενδεικτικά, η γενική θεωρία συστημάτων, η κυβερνητική, βεβαίως οι απόψεις του Marshall McLuhan, που ήταν για την εποχή τους αρκετά πρωτοποριακές, με την έννοια τουλάχιστον ότι στην αυγή της τεχνολογικής εξέλιξης των νέων μέσων επικοινωνίας, είχε ήδη επιχειρήσει να δει τι θα συμβεί. Ρεύματα όπως η κινητική αρχιτεκτονική, είχαν επίσης κάποια σχέση με το άυλο. Άρα σήμερα, μπορεί πράγματι να αντιμετωπίζουμε μία μόδα και όχι απαραίτητα με την αρνητική έννοια της λέξης. Ίσως να επιστρέφουμε με καινούργιες θεωρήσεις, με καινούργιους όρους, σε ζητήματα που βεβαίως έχουν συζητηθεί και παλαιότερα.

Τώρα, ως προς τις επιστήμες και τις τέχνες του χώρου, η έννοια του μη-υλικού είναι συνυφασμένη με τις δράσεις στον χώρο, με την ίδια την αρχιτεκτονική εν προκειμένω, σχεδόν τόσο όσο και η έννοια της υλικότητας! Άυλος δεν είναι, ας πούμε, ο κοινωνικός παράγοντας; Για να μην αναφερθώ στο κλίμα, στον Τόπο, στην ιστορία. Πάρτε μόνο τον άνθρωπο. Μήπως σχεδιάζουμε μόνο για τις υλικές, βιολογικές του ανάγκες; Η ουσία της τέχνης της αρχιτεκτονικής, η ποιητική μετουσίωση της ύλης σε νόημα, σε μήνυμα, δεν έθετε πάντοτε το ζήτημα της έννοιας του άυλου;

ΑΚ: Ερώτηση 3 [νέες τεχνολογίες και αισθαντικότητα]

ΑΡ: Ωραία ερώτηση! Εγώ πιστεύω ότι κατά κανένα τρόπο οι νέες τεχνολογίες δεν σχετίζονται θετικά με έννοιες όπως η αισθαντικότητα. Αντίθετα, σε ό,τι αφορά τις τεχνολογίες «επικοινωνίας» και «συνεύρεσης» ανθρώπων, θα έλεγα ότι μάλλον εξαρτούν το άτομο από άυλες διαδικασίες, αμβλύνουν τις αισθήσεις και υποκαθιστούν την αισθαντικότητα της αμεσότητας με την οξύμωρη «κυριολεξία» του μηνύματος και κυρίως

Argyris Rokas

Architect, Professor NTUA

Interviewed by ATHENS *by* SOUND

AK: Question 1
[new technologies – conceptions of space – architect]

AR: All of the changes that you stress and which refer to space are concepts of the contemporary world. Within the context of globalisation, they concern all countries in every longitude and latitude of the planet but I have the impression that they mainly concern the Western world, Western societies. If the world can be regarded as a complex system of societies, groups and economic, socio-political and cultural conditions, which, fortunately, still vary a lot in their response to such issues, there certainly are societies, which are not influenced by or widely concerned with them, even though they still 'participate' and 'communicate'.

In any case, given the prevailing Western-centric approach, one could argue that from the moment an architect lives and acts within such an environment, he surely responds, he obviously reacts and he is almost de facto influenced by it. He is influenced both as a person and as a creator; thus his concept of space is also influenced by his environment. How one can differentiate oneself lies in the extent to which there is an obligatory 'must' behind all this. How 'must' one be influenced? How 'must' one react? For me, such normative obligations do not exist.

Every response arises experientially and I think this is reflected in the various types of architecture that exist today and cover, both on a practical and - even more so - on an academic level, a wide array of approaches, ranging from the 'green' direction of a 'return to nature' to high-tech and the question of the immaterial that your work is also attempting to address. Everything co-exists precisely because there are many different reactions to the new context.

SG: Do you think that your (theoretical and built) work has also been influenced by all of this? We would like to hear your experience since you communicate on a daily basis with your students who belong to a generation for whom all this is an important part of everyday life.

AR: Yes, from an educational point of view, then... You see, as educators one should be 'open'; one should be able to listen and to discuss everything and, of course, attempt to rise above any kind of conceptual or generational 'gap' that might exist between the teacher and the student; the teacher should be able to learn from his students, while clearly stating his own opinions. I think and hope that one does this when teaching - directly or indirectly, more or less emphatically, dogmatically or not, the teacher nonetheless openly declares his worldviews. The academic whether he is also a pedagogue or not, should at least provide some models for professions such as architecture or the creative arts that, in his opinion, serve to aid and support his teaching and of course also allow the student to use their own judgement. Fortunately, the contemporary student can listen to many teachers within the same faculty and to make his own choices!

SG: Question 2 [the immaterial and its reappearance in architectural discourse]

AK: We don't mean it is something new; we understand that it has just re-surfaced. The question remains whether this is just an ephemeral trend or whether it depends on other parameters, like technologies or philosophical texts. What is your response to this?

AR: I noticed you already referred to the word 'trend'. I think the way in which one defines the 'immaterial' is important. In any case, I wanted to say exactly the same thing: that this interest or intellectual yolte face is neither novel, nor has it suddenly appeared from nowhere. Comparable investigations, which did not always have a direct relation with architecture but influenced both urban planners and architects, were already taking place after the Second World War and increasingly so in the 1950s. For instance, the general system theory, cybernetics and of course the opinions of Marshall McLuhan who was ahead of his time -at least in the sense that at the dawn of the technological evolution of new media, he had already attempted to foresee the future. Trends like mobile architecture were also associated with the immaterial. Nowadays, we may really be facing a trend –not necessarily in the negative sense of the term. Perhaps we are now returning to issues that have, of course, already been discussed before with novel points of view, with a different set of conditions.

Now, regarding the science and art of space, the concept of the non-material is associated with actions in space, with architecture itself, almost to the same degree as the concept of materiality itself! Isn't, say, the social factor immaterial? Let us not refer to climate, place and history. If we take man alone: Do we design merely according to man's material and biological needs? Doesn't the art of architecture - the poetic transubstantiation of matter into meaning or message - essentially always address the concept of the immaterial?

AK: Question 3 [new technologies and sensuality]

AR: That is a nice question! I believe that new technologies are in no way positively associated with concepts such as sensuality. On the contrary, regarding 'communication' technologies and 'social networks', I would say that they make man dependent on immaterial processes, they numb the senses and substitute the sensuality of immediacy with the oxymoronic 'literalness' of the message and of the medium that transmits it. I believe that this produces a 'persuasive' illusion regarding mental concepts such as the non-material, the sublime, things that go beyond the material. Let us not forget that new technologies are actually nothing more than very specific products of an industrial process. They are invented, designed and constructed. They are constructs.

Of course, from a cultural standpoint, each society is different. I have the impression that we are at the stage of impressed but somewhat uneasy users who are not really acquainted with something, which is why we are over-

του μέσου που το μεταδίδει. Πιστεύω ότι έτσι παράγεται μια ψευδαίσθηση, μία «πειστική» ψευδαίσθηση για έννοιες πνευματικές, όπως είναι και το μη-υλικό, το υπερβατικό, το πέραν της ύλης. Ας μην ξεχνάμε, πως στην πραγματικότητα οι νέες τεχνολογίες δεν είναι παρά πολύ συγκεκριμένα προϊόντα μίας βιομηχανικής διαδικασίας. Επινοούνται, σχεδιάζονται και κατασκευάζονται. Είναι κατασκευές.

Υπάρχουν βέβαια και διαφορές στον τρόπο από πολιτισμική άποψη σε κάθε κοινωνία. Έχω την αίσθηση δηλαδή, πως βρισκόμαστε ίσως στο στάδιο του εντυπωσιασμένου και κάπως αμήχανου χρήστη που δεν έχει συνηθίσει ακόμα κάτι, γι'αυτό και μας υπερ-απασχολεί!

Υπάρχει τέλος και ένα ζήτημα σχετικό με την ωριμότητα στην χρήση των νέων τεχνολογιών, κάτι που γίνεται αντιληπτό παρατηρώντας για παράδειγμα, φαινόμενα όπως είναι η χρήση του κινητού τηλέφωνου στις διάφορες χώρες - ποσοτικά και ποιοτικά. Εν κατακλείδι, νομίζω ότι κάποια στιγμή θα χαλαρώσουμε απέναντι στις πραγματικά χρήσιμες νέες τεχνολογίες της επικοινωνίας και τότε θα παύσουν να μας απασχολούν τόσο πολύ ως ερασιτέχνες φιλόσοφους!

ΣΓ: Πιστεύετε δηλαδή ότι είμαστε ακόμα σε μία φάση αντίστοιχη των ιθαγενών με τα καθρεφτάκια και τις χάντρες;

ΑΡ: Συ είπας! Ναι, στη χώρα μας οπωσδήποτε, αλλά και διεθνώς, ως ένα βαθμό ίσως.

ΑΚ: Ερώτηση 5 [χάρτης ως εποπτεία και βήμα-βήμα περιπλάνηση]

ΑΡ: Η αυθεντική εμπειρία δεν υποκαθίσταται από μοντέλα. Ο χάρτης, βέβαια, έχει ενδιαφέρον για όσους μπορούν να τον διαβάσουν. Επιζητεί μία ερμηνεία. Ο χάρτης ανήκει στην κατηγορία των μέσων που αφήνουν ένα πεδίο ανοιχτό στη φαντασία. Εξ ου και κάποιοι χάρτες έχουν ορισμένα κτήρια, χαρακτηριστικά μιας πόλης, τρισδιάστατα σχεδιασμένα και έτσι φαντάζεται κανείς πώς θα είναι στην πραγματικότητα αυτός ο χώρος.

Δυστυχώς, τα περισσότερα από τα εξελιγμένα ηλεκτρονικά μοντέλα τα οποία προσεγγίζουν με μεγάλη ακρίβεια την τρισδιάστατη πραγματικότητα του χώρου, συνήθως εκκινούν και χρησιμοποιούνται για πολεμικούς σκοπούς . Δηλαδή, το κίνητρο για τις επενδύσεις σε τέτοια μοντέλα δεν είναι τόσο να παίζουμε ή να διδάσκουμε, ούτε να αναπαριστούμε. Είναι περισσότερο για να ξέρει ο πιλότος του μαχητικού πού και πώς είναι η γειτονιά που θα βομβαρδιστεί.

ΣΓ: Αυτό σχετίζεται και με το ερώτημα περί των ορίων της χαρτογράφησης.

ΑΡ: Ασφαλώς. Τα έσχατα όρια της χαρτογράφησης και της καταγραφής σε πραγματικό χρόνο είναι η πλήρης παρακολούθηση, ο έλεγχος, οι απώλειες της ελευθερίας. Και πιστεύω ότι εκεί τίθενται σοβαρά ηθικά και πολιτικά ζητήματα.

ΣΓ: Ερώτηση 9 [Αθήνα και ηχητική ταυτότητα]

concerned with it!

There is another issue concerning maturity in the use of new technologies, something that can be perceived by observing phenomena such as the use of mobile phones in different countries - both quantitatively and qualitatively. To conclude, I think a moment will come when we will become more relaxed towards genuinely useful new communication technologies and then the interest they now present to amateur philosophers like us will wane!

SG: Do you believe that we are still in a state reminiscent of the reaction of aboriginals towards mirrors and beads, then?

AR: You said it! Yes, in our country that's definitely the case; but maybe that is also true globally, to a certain extent.

AK: Question 5
[map as overview/map as step-by-step exploration]

AR: Authentic experience cannot be substituted by models. The map is interesting for those who can read it. It demands interpretation. The map belongs to the category of media that leave some space open to the imagination. That is why some maps depict some buildings, the city's landmarks, in three dimensions so that one can imagine what they actually look like.

Unfortunately, the vast majority of advanced electronic models that can accurately approximate the three-dimensional reality of space are usually originated by and used for warfare. That is to say, the motive for investing in such models is neither to 'play' nor to teach, nor to represent. It is mostly a case of providing the pilot with information about the target area that is about to be bombed.

SG: This is also associated with the question regarding the limits of mapping.

AR: Of course. The extreme limits of mapping and real-time recording are total surveillance, control, loss of freedom. And I believe that very serious ethical and political issues arise as a result.

SG: Question 9 [Athens and sonic identity]

AR: Yes, I think there is a sonic identity for every city, including Athens. If not every city, then possibly certain groups of cities have some common sonic characteristics. Now, I am not a musician so I cannot predict the musical identity of Athens or what kind of melody would ensue should one use real sounds of the city to create a personal 'composition'. But I can point out some specific, characteristic Athenian sounds like: high volume, car horns, helicopters and airplanes, quarrels and arguments, laughter and larking about, usually embellished by a famous Greek word that starts with 'm', hushed conversations in various languages...

ΑΡ: Ναι, μάλλον μπορεί να υπάρχει για κάθε πόλη - άρα και για την Αθήνα - μία ηχητική ταυτότητα. Κι αν όχι για κάθε πόλη, ίσως για ομάδες πόλεων που παρουσιάζουν κάποια κοινά ηχητικά χαρακτηριστικά. Τώρα, δεν είμαι μουσικός για να ξέρω τι ταυτότητα μουσική θα είχε η Αθήνα, ή τι μελωδία θα προέκυπτε αν κανείς χρησιμοποιούσε και συνδύαζε πραγματικούς ήχους της πόλης. Μπορώ, όμως, να βρω κάποια γνωρίσματα των ήχων της Αθήνας όπως: υψηλή ένταση, κορναρίσματα αυτοκινήτων, ελικόπτερα και αεροπλάνα, καυγάδες και διαπληκτισμοί, γελάκια και καλαμπούρια, συχνά διανθισμένα με κάποια γνωστή λέξη που αρχίζει από «μ», συνομιλίες χαμηλόφωνες σε διάφορες γλώσσες...

Ανδρέας Κούρκουλας

Αρχιτέκτων, Επίκουρος Καθηγητής, PhD UCL

Συνέντευξη στους ATHENS *by* SOUND

ΑΚ: Πώς αντιλαμβάνεστε εσείς την Αθήνα; Ποια είναι η ταυτότητά της;

ΑΚο: Η Αθήνα είναι σαν μία ωραία γυναίκα με πολύ ωραίο σώμα και με τελείως λάθος ρούχα. Έχει δηλαδή μία απίστευτη τοπογραφία, αλλά το κτίσιμο επάνω της, αν το δούμε σαν ρούχο, είναι ένα ρούχο που δεν έχει αντίληψη του σώματος στο οποίο αναφέρεται. Από την άλλη πλευρά, έχει διατηρήσει μία κοινωνική ζωντάνια –μιλάμε για μία πόλη με σχεδόν μηδενική εγκληματικότητα και χωρίς γκέττο. Ίσως να μην έχει πολλά πράγματα για να παινευτεί από πλευράς αρχιτεκτονικής, αισθητικής ή χωρικών ποιοτήτων, αλλά πιστεύω ότι τελικά μέσα από όλες τις Συμπληγάδες που πέρασε (πολέμους, βιομηχανική ανάπτυξη, μοντερνισμούς κτλ) κατάφερε κι έφτιαξε έναν χαρακτήρα, τον οποίο εμείς που μένουμε εδώ, τον υποτιμάμε. Έχει κάτι που δεν συναντά κανείς εύκολα ούτε σε λατινοαμερικανική πόλη ούτε σε Ευρωπαϊκές. Νομίζω ότι ο πρώτος που ξεστόμισε κάτι τέτοιο χωρίς να φοβηθεί ήταν ο Kenneth Frampton, ο οποίος στον πρόλογο για την ελληνική έκδοση της Ιστορίας της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής τη δεκαετία του 1980 δήλωνε ότι η Αθήνα τον εντυπωσίασε. Νομίζω ότι ακόμα και τώρα αν αξιοποιηθούν οι δυνατότητες, π.χ. η σχέση με την θάλασσα, η πόλη αυτή θα αρχίσει να ανασαίνει διαφορετικά.

ΣΓ: Πιστεύετε ότι αυτή η ιδιαίτερη ταυτότητα της Αθήνας, όπως την περιγράψατε τώρα, θα μπορούσε να αποτυπωθεί στον ήχο της;

ΑΚο: Είναι σαν να με ρωτάτε: «Μπορεί να γραφτεί ένα τραγούδι για ένα μεγάλο έρωτα;». Μπορεί, αλλά το θέμα είναι πώς το γράφεις το τραγούδι - πώς αποτυπώνεις σε ήχο ένα αίσθημα. Μπορεί να ακούσω ένα τραγούδι και να πω: «Αυτό είναι Μπουένος Άιρες» και ας μην έχω πάει ποτέ στο Μπουένος Άιρες, αλλά κρίνω με βάση το μύθο που έχει σχηματιστεί γι' αυτό. Ποιά είναι τα πράγματα που συλλέγεις λοιπόν ως ψηφίδες ήχου και αφού γίνει το μοντάζ και φτιαχτεί το τραγούδι, λέει κανείς ότι: «Αυτό είναι Manchester!»; Ο ήχος προφανώς δεν έχει την ευκρίνεια και την αναλυτικότητα της λέξης, αλλά έχει μία άλλη δύναμη. Αν όλα τα περίπτερα της Biennale έκαναν το ίδιο πράγμα για άλλες πόλεις του κόσμου, θα καταλάβαινα αμέσως την ηχητική ταυτότητα της καθεμιάς. Ακόμα κι αν ο επισκέπτης είναι τελικά ο συνθέτης της μουσικής της πόλης, θα του έχουν δοθεί το πεντάγραμμο-πλαίσιο, οι κανόνες της μουσικής και τα όργανα, ώστε όταν συντεθούν οι ψηφίδες να μην μπορεί να βγάλει ό,τι θέλει. Έτσι, μπορούν να παιχτούν χιλιάδες μουσικές, αλλά είναι χαρακτηρισμένες - είναι όλες jazz, όπως η Αθήνα και όχι λ.χ. κλασσική μουσική, όπως η Βιέννη.

ΑΚ: Έχει αλλάξει ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο αρχιτέκτονας τον χώρο μέσα από τις εξελίξεις στον τομέα των νέων τεχνολογιών;

ΑΚο: Βεβαίως! Απλώς οι αλλαγές αυτές είναι

Andreas Kourkoulas

Architect, Assistant Professor NTUA

Interviewed by ATHENS *by* SOUND

AK: What is your perception of Athens? How would you describe her identity?

AKo: Athens is like a beautiful woman with a great body who is wearing a totally inappropriate outfit. I mean the topography of the city is amazing, but if we think of the buildings that cover the landscape as clothing, they are like garments that do not flatter the wearer at all. On the other hand, Athens is still very socially vibrant - it's a city with almost zero crime and no ghettos. Perhaps Athens does not have much to boast about from an architectural, aesthetic, or spatial point of view; but I believe that despite all the turbulent upheavals the city has suffered (wars, rapid industrialisation, aggressive modernisation, and so on), Athens has managed to create a distinctive character, which is underestimated by the people who live here. Athens has certain qualities one can not easily encounter in Latin American or other European cities. I think Kenneth Frampton was the first person to freely admit that Athens had really impressed him in the Greek edition of his book Modern Architecture: A Critical History, which was published in the 1980s. I think that even now, if we were to fully exploit the city's potential, such as the city's relationship with the sea, Athens would start to 'breathe' more freely.

SG: Do you think the distinctive identity of Athens that you have just described could be expressed in the sounds of the city?

AKo: That is like asking: 'Can you write a song about a grand passion?' Of course you can, but the issue is how you write the song - how you express feeling through sound. I may hear a song and say: "That is the sound of Buenos Aires" even if I have never been there, because I base this assumption on the mythical image the city conjures in my imagination. What sonic elements are essential components of a song so that you automatically think: "That is the sound of Manchester"? Sound obviously does not possess the distinctness and analytical power of the word; its power lies elsewhere. Supposing that all the Pavilions at the Biennale were trying to capture the cities of the world through sound, I would immediately be able to distinguish the sonic identity of each city. Even if each visitor ultimately composes their own soundtrack of the city, you have provided a clear framework - the musical rules and instruments - so that when all the elements are combined the visitor cannot just produce any old tune. Although thousands of different musical variations are possible, they will all belong to a certain category - for example, all the music created by the sounds of Athens will be jazz, rather than the classical music of Vienna.

AK: Have new technological advances influenced the way in which the architect perceives space?

AKo: Absolutely. But those changes happen so gradually that we have the impression that things remain

τόσο αργές, που μας φαίνεται ότι τα πράγματα είναι σταθερά. Πιστεύω ότι σε κάθε φάση του πολιτισμού, διαμορφώνεται μία ισορροπία μεταξύ των μέσων και των διαφόρων συνιστωσών που τον συγκροτούν - γι' αυτό άλλωστε διαφέρει η ένταση με την οποία ο χώρος σημαδεύει κάθε πολιτισμό. Νομίζω ότι η εμφάνιση σε κάθε φάση του πολιτισμού μίας από αυτές τις παραμέτρους με μεγάλη ένταση προφανώς διαμορφώνει μία νέα ισσορροπία - «ρίχνει» τις άλλες. Για παράδειγμα, όταν το βιβλίο παράγεται μαζικά με την τυπογραφία, σηκώνεται ο Βικτώρ Ουγκώ και λέει ότι το βιβλίο θα καταστρέψει το κτήριο - εννοώντας ότι θα αλλάξει άρδην η συμβολή, η λειτουργία του κτηρίου. Το κτήριο μέχρι τότε, συχνά, έγραφε και εικονογραφούσε πράγματα που παρείχαν ένα παιδευτικό μήνυμα. Ο Ουγκώ θέλει να πει ότι όλα αυτά περνούν τώρα στο βιβλίο και ο υλικός χώρος αναλαμβάνει άλλο ρόλο. Εφόσον, όμως, η ψηφιακή τεχνολογία - όπως και το βιβλίο του Ουγκώ πριν από αυτήν - παίρνει από τον υλικό χώρο πράγματα, προφανώς και αλλάζει την συμβολή του χώρου, το νόημα του τελικά. Είναι αλλαγές που είτε δραματοποιούνται από τη μία μεριά, είτε αντιμετωπίζονται με μία απάθεια, σαν να μην συμβαίνει τίποτε. Και εκεί χάνεται όλο το παιχνίδι, νομίζω, γιατί οι αλλαγές αυτές είναι πολύ πιο λεπτές και οι διαδικασίες πολύ πιο μακροχρόνιες - από το πώς σχεδιάζουμε μέχρι τον τρόπο που χειριζόμαστε τις νέες συνθήκες.

ΑΚ: Κάποιοι υποστηρίζουν ότι οι νέες τεχνολογίες επιφέρουν και μία επιστροφή στην αισθαντικότητα, θεματοποιώντας τις αισθήσεις πέραν του οπτικού.

ΑΚο: Προφανώς και κάθε μέσο ενεργοποιεί με τις δικές του τεχνικές και ικανότητες διαφορετικές αισθήσεις. Αλλιώς φαντασιώνομαι για την αρχιτεκτονική μέσα από ένα σκίτσο με κάρβουνο και σκιές και αλλιώς από ένα τρισδιάστατο μοντέλο ή ολόγραμμα. Δεν ξέρω αν η ψηφιακή πραγματικότητα σήμερα επαναφέρει με κάποιο τρόπο το θέμα της εικονομαχίας. Αντιλαμβανόμαστε τον χώρο σήμερα μέσα από την εικόνα ή σε πολύ λίγο χρονικό διάστημα αυτή η επίπεδη, δισδιάστατη αναπαραστατική ψηφιακή εικόνα θα γίνει πολύ γρήγορα τρισδιάσταστη μακέτα από φως; Αυτή την στιγμή νομίζω ότι είμαστε σε μία φάση νίκης της εικονολατρείας –και αυτό έχει επηρεάσει την σχέση μας με τον χώρο, όπου προκρίνεται το βλέμμα και η εικονική του αναπαράσταση. Νομίζω, όμως, ότι αυτό δεν χαρακτηρίζει τα ψηφιακά μέσα και είναι απλά μία φάση από την οποία περνάνε και πολύ σύντομα, όλα αυτά θα οδηγήσουν στην ενεργοποίηση και άλλων αισθήσεων και θα προσφέρουν πολύ πιο ολιστικές εμπειρίες.

ΣΓ: Πιστεύετε ότι εδώ έγκειται και ο λόγος που η έννοια του άυλου, του «πέραν του κτισμένου» που απασχολεί και την Biennale φέτος, επανέρχεται σήμερα στην αρχιτεκτονική συζήτηση;

ΑΚο: Ναι, νομίζω ότι είναι κυρίως η νέα τεχνολογία, καθώς συγκροτεί μία τόσο δυναμική συνιστώσα, η οποία ανατρέπει τις ισορροπίες της κοινωνίας –μιλάμε σχεδόν για άλλο πολιτισμό κατά τον ίδιο τρόπο που θα μιλούσαμε για την εποχή του χαλκού σε σχέση με την εποχή του λίθου. Αυτός ο μύθος της δύναμης μίας άυλης ψηφιακής πραγματικότητας είναι τόσο συγκλονιστικός που συμπαρασύρει τα πάντα και ενθαρρύνει τον

stable. I believe that in every phase of cultural evolution there is always a balance between the influence of the media and the other components that constitute culture - that is why the impact of space is different in every civilisation. When one particular factor makes an intense impact on cultural evolution, this obviously upsets the balance and a new status quo emerges. For example, when typography opened up the possibility to mass produce books, Victor Hugo stood up and said: "Books will destroy buildings" - meaning that the social contribution and function of buildings would radically change. Until then, buildings often incorporated texts or illustrations that conveyed educational messages. What Hugo wanted to say,σ was that as soon as books became the bearers of these messages, material space took on another role. However, since digital technology - like Hugo's books before it - 'captures' certain qualities of material space, this inevitably affects the role and meaning of space itself. Our response to these changes tends to either be overly dramatic or apathetic. I think we are missing a real opportunity here, because these changes are far more subtle and the consequences are more far-reaching than we think - from the way we design to the way we deal with new circumstances.

AK: Some people argue that new technologies also result in a return to sensuality because they explore other senses beyond the visual.

AKo: Obviously every medium touches upon different senses depending on its methods and capabilities. The way I imagine architecture through a charcoal sketch is different to how I imagine it through a 3-D model or hologram. I am not sure whether today's digital reality is somehow encouraging a return to iconoclasm. Do we perceive space through an image, or is it only a matter of time before this flat, two-dimensional, representational digital image becomes a 3-D model made of light? Right now, I believe we are in a phase where iconolatry prevails – and this has influenced our relationship with space, because sight and virtual representation are the dominant ways of visualising space. However, I don't think this is an inherent characteristic of digital media; it's just a phase we are going through and this process will soon lead to practices that activate the other senses and create more holistic experiences.

SG: Do you think this is why the concept of the immaterial has resurfaced in architectural discourse today, such as the notion of 'beyond buildings', which is the theme of this year's Biennale?

AKo: Yes, I think that new technologies are the main reason for this shift, since they are so dynamic that they can upset the balance of society – we could almost be talking about a new kind of civilisation, in the same way we might compare the Bronze Age to the Stone Age. The mythical power of an immaterial digital reality is so awe-inspiring it can sweep along everything in its path and encourage the imagination to run wild. For instance, if we study the discourse and dreams of the 1960s through the prism of the digital era that followed, we can better understand what is happening now. Thus, we become aware of the major transition that is taking place, which in no way means that the design of physical space will

καλπασμό της φαντασίας. Αν παρακολουθήσει κανείς τις κουβέντες και τις φαντασιώσεις του 1960 λ.χ. μέσα από την προσμονή της ψηφιακής εποχής, μπορεί να καταλάβει τι γίνεται. Έτσι, έχουμε συνείδηση της μεγάλης ανατροπής η οποία γίνεται και η οποία με κανένα τρόπο δεν σημαίνει ότι θα πάψει να υπάρχει ο σχεδιασμός του φυσικού χώρου - απλά θα προσαρμοστεί σε νέες απαιτήσεις. Όλα αυτά παίρνουν χρόνο. Καλό τέτοιο παράδειγμα στον τομέα της αρχιτεκτονικής είναι ο Gehry, ο οποίος σαν προάγγελος της νέας εποχής γοητεύεται από τις νέες γεωμετρίες και τις νέες δυνατότητες ψηφιακού σχεδιασμού και κατασκευής. Βρίσκεται, όμως, σε μία εποχή που η παραγωγή και το χτίσιμο αυτών των πραγμάτων είναι προβληματική, καθώς χρησιμοποιεί ακόμα τα παλιά εργαλεία. Ο Gehry βιάζει τα υλικά για να πετύχει το στόχο του - για να προκαλέσει μία ολόκληρη σκέψη προς τη νέα εποχή που έρχεται και να φτάσει ο σημερινός αρχιτέκτονας να πει ότι μπορεί να κάνει το ίδιο με την βοήθεια της ψηφιακής τεχνολογίας και χυτά υλικά. Το ίδιο και η Zaha Hadid, τα πρώτα σχέδια της οποίας στο Λονδίνο την δεκαετία του 1980 θεωρήθηκαν πως καταδίκαζαν την αρχιτεκτονική σε παραίτηση και την μετάλλαξη της σε ζωγραφική. Σαν να μην την απασχολούσε η βαρύτητα, η στατικότητα ή η υλικότητα τότε, σήμερα η Hadid χτίζει σε ολόκληρο τον κόσμο. Η αμφισβήτηση των κανόνων του 1980 οδήγησε στην γέννηση μιας αρχιτεκτονικής που χτίζεται και έχει πράγματα να πει.

ΧΑ: Μπορεί ο αρχιτέκτονας να σχεδιάσει και την ατμόσφαιρα ενός χώρου ή μήπως ατμόσφαιρα τελικά είναι αυτό που προκύπτει μετά το πέρας του σχεδιασμού;

ΑΚο: Αν δεχτούμε την άποψη ότι η παραγωγή ενός πολιτισμού είναι συνισταμένη διαφόρων παραμέτρων που έχουν να κάνουν με όλες τις αισθήσεις, νομίζω ότι είναι μεγαλομανιακό να πούμε ότι μπορούμε να συλλάβουμε όλα αυτά τα πράγματα. Προφανώς λειτουργούμε ελέγχοντας κάποιες παραμέτρους του προβλήματος και σίγουρα θα χάναμε και την γοητεία της ζωής και του απρόβλεπτου, αν μπορούσαμε ακόμα και να «κλείσουμε» το έργο και να πούμε ότι είναι απολύτως καθορισμένο. Και μόνο το γεγονός ότι αυτή τη στιγμή τα κτήρια που φτιάχνονται ζουν περισσότερο απ' ό,τι ζούμε εμείς φανερώνει ότι αυτά αλλάζουν έντονα, εντάσσονται σε άλλα πολιτισμικά πλαίσια κ.ο.κ., άρα, είναι απρόβλεπτα ως προς αυτό τον παράγοντα. Το θέμα είναι αν έχουν καταφέρει να κρατήσουν σε ισορροπία τα πιο αιώνια πράγματα που κρύβονται από κάτω τους. Μπορεί η Αγία Σοφία να γίνει από εκκλησία bar ή σχολείο; Μπορεί να ενταχθεί σε ένα νέο πολιτιστικό πλαίσιο και ένα καινούριο λειτουργικό πρόγραμμα και οι βασικές ποιότητές της που έχουν να κάνουν με το φως, με την υγρασία, με τον ορισμό του ήχου και της κλίμακας να είναι τέτοιες που πάντα να διαμορφώνουν ένα πολύ σημαντικό πλαίσιο εντάσεων που προσδιορίζουν ατμόσφαιρα; Όταν σχεδιάζουμε με ορίζοντα ένα λειτουργικό πρόγραμμα, οφείλουμε να γνωρίζουμε ότι τα κτήρια τελικά μας ξεπερνούν. Έχουν μέσα τους μία λογική δομή στα στοιχειώδη πράγματα (ύλη, φως, σκοτάδι, ήχος) που τους επιτρέπει να μεταλλάσσονται. Αλλιώς δε θα μπορούσα να φανταστώ γιατί μας απασχολεί η αρχιτεκτονική του παρελθόντος. Ψάχνουμε σ' αυτά γιατί, παρότι έχει παρέλθει το πνεύμα της εποχής τους, εξακολουθούν να χειρίζονται τα βαθύτερα αυτά πράγματα με εξαιρετικά πειστικό τρόπο.

cease to exist, it will simply adjust to the demands of the new reality. All this takes time. A good example from the field of architecture is the case of Gehry, a pioneer of the new age who is intrigued by novel kinds of geometry and the new possibilities for digital design and construction. However, in this day and age the production and construction of such buildings is problematic, as we only have old tools at our disposal. So Gehry forces matter to achieve his goal, which is ultimately to stimulate a whole school of thought geared towards the potential of the future, empowering the architect of today to use digital technology and cast materials to create buildings. The same goes for Zaha Hadid, whose early drawings in London in the 1980s were condemned as a dismissal of architecture, or a transmutation of architecture into painting. Seemingly not bothered with gravity, stability or materiality back then, today Hadid is constructing buildings all over the world. Her defiance of the rules in the 1980s gave birth to a new form of architecture that is taking shape and that has a powerful message to convey.

CA: Can the architect also design the atmosphere of a space or is the atmosphere something that takes shape after the design process?

AKo: If we accept the view that the creation of a civilisation is the result of various factors that relate to all the senses, I think it's sheer arrogance to claim that we can apprehend the full complexity of this process. Obviously, we try to control some problematic aspects of creation, but if we were ever able to 'complete' a project and declare it to be 'definitive' we would inevitably lose the fascinating and unpredictable qualities of life. The mere fact that the buildings being constructed now live longer than we do suggests that they will face intense changes and will have to adapt to different cultural contexts, so at least in this regard the fate of these buildings is totally unpredictable. The point is whether or not these buildings can continue to exist in harmony with the more eternal structures that preceded them. For example, could the church of Hagia Sophia be converted into a bar or a school? Could it be incorporated into a new cultural context and functional framework, given that its fundamental qualities of light, sound and scale are such that they generate a very particular intensity that defines the building's atmosphere? When we design a building with a functional purpose in mind, we ought to know that these buildings ultimately surpass us. Their elemental components (matter, light, shade, sound) are arranged within a logical structure that gives them the power of transformation. Otherwise, I cannot imagine why we would be concerned with the architecture of the past. We investigate these buildings because although the spirit of their time is now lost, they continue to manifest these deeper qualities in an extremely convincing way.

Γιάννης Πεπονής

Καθηγητής Αρχιτεκτονικής, Georgia Institute of Technology

Χαράξεις ανθρώπινης φωνής

Όταν σκέφτομαι ηχητικά την πόλη αναζητώ πρώτα από όλα την φυσική ιστορία και τη γεωγραφία της ανθρώπινης φωνής. Κήποι, βεράντες και μπαλκόνια από όπου αναδύονται συζητήσεις με διακριτούς τονισμούς και υφές, κάποτε τραγούδια ή γέλια, ηχητικές προβολές της ιδιωτικής συναναστροφής στο δημόσιο χώρο. Αυλές σχολείων την ώρα του διαλείμματος, ένα πανδαιμόνιο φωνημάτων που ορίζει διαστελλόμενο όγκο. Ο κυματισμός της έντασης της φωνής στις αγορές, ηχητική σκυταλοδρομία. Η γραμμική κίνηση μικροπωλητών, με ή χωρίς μεγάφωνο, τροχιές επαφής που πλησιάζουν και απομακρύνονται. Η στερεοφωνική αντήχηση πολιτικών λόγων σε μαζικές συναθροίσεις, έκταση, πυκνώματα και αραιώματα. Μονόλογοι σε κινητά τηλέφωνα, σαν περαστικά βουίσματα. Συντονισμένες ιαχές από τα καφενεία και τα μπαλκόνια τα βράδια του ποδοσφαιρικού κυπέλου, το «εδώ» πολλαπλασιάζεται παντού. Ένα πλέγμα-ακορντεόν εκφορών και αποκρίσεων στις πλατείες με τα παλιά καφενεία, σχηματισμοί της οικειότητας. Το θρόισμα των παράλληλων συζητήσεων στους δρόμους με τα εστιατόρια, περνάς, κοιτάζεις, φαίνεσαι, αλλά δεν μπορείς εύκολα να διεισδύσεις στους κύκλους και τα τετράγωνα της φωνής. Δημόσια τηλέφωνα, γέφυρες προς οπουδήποτε που εσύ ακούς λίγο από τη μια τους άκρη. Ο περίπατος μιας νυχτερινής συζήτησης, όταν ο θόρυβος της μέρας έχει πέσει, απόσπασμα αφήγησης. Και πάνω από όλα η γνωστή, αλλά πάντα εκπληκτική, στιγμιαία σύνδεση της φωνής, του προσώπου, του χώρου, της οικειότητας και της διαφοράς: «ξέρετε που είναι η οδός ...» ή «πώς μπορώ να πάω στο...». Το πλέγμα των δρόμων της πόλης σκηνοθετεί και ενισχύει την ανθρώπινη φωνή με ιδιαίτερους τρόπους, πράγμα που έχει καταγραφεί από τη λογοτεχνία, το σινεμά, τη μουσική και τη ζωγραφική.

Δίπλα στην ανθρώπινη φωνή αναζητώ τους ήχους που την περιορίζουν, την χρωματίζουν, την συμπληρώνουν ή την σβήνουν. Στις μεγάλες αρτηρίες ο βόμβος της κυκλοφορίας είναι ηχητικός τοίχος που μειώνει την εμβέλεια της φωνής και ορίζει ένα περιστασιακά ζωτικό χώρο. Κατά σημεία οι ήχοι συγκεκριμένων δραστηριοτήτων, σφυριά, πριόνια, εργαλεία και μηχανήματα, ακόμα και ο στοιχειωδέστερος ήχος του ανθρώπινου βηματισμού, ανακαλούν την εν δυνάμει παρουσία της φωνής. Αυτοαναφορικές διελεύσεις μοτοσικλετών σβήνουν προσωρινά την όποια ομιλία, με ιδιαίτερη μάλιστα βαρβαρότητα στις Ελληνικές πόλεις. Τροχιές τραίνων ή αεροπλάνων μεταφέρουν τους ρυθμούς των ερχομών και των αναχωρήσεων και διαπραγματεύονται την απόσταση. Και δίπλα στους ήχους της κοινής παρουσίας, οι τεχνητοί αναδιπλασιασμοί της φωνής, τηλεοράσεις, ραδιόφωνα, συστήματα αναπαραγωγής του ήχου που άλλοτε αφαιρούν το πεδίο της ομιλίας και άλλοτε της δίνουν κοινό σημείο αναφοράς. Η ανθρώπινη φωνή συνοδεύεται, μοιραία, από την όλη ενορχήστρωση της υπό όρους κοινής παρουσίας που συγκροτεί ο πολιτισμός της πόλης, η φωνή συμμετέχει σε μια διαρκή διαπραγμάτευση ορίων, τόπων, αποστάσεων, ρυθμών και ταχυτήτων.

John Peponis

Professor of Architecture, Georgia Institute of Technology

Plotting the human voice

When I think of the city in terms of sound I am drawn, above all else, to the natural history and the geography of the human voice. Voices of discernible textures and intonations, sometimes even singing or laughter, are heard from gardens, porches or balconies, as if to project the tone of private conversations onto public space even as you cannot make out what is being said. Between class times, schoolyards vibrate with expanding solid volumes of vowels. In street markets, the intensity of voices is relayed in waves. The voice of a travelling salesmen, whether amplified or not, runs a linear trajectory first with increasing and then with decreasing intensity, as it goes past a point of most proximate contact. The stereophonic sound of political speeches sets up an extended space with denser and sparser regions. Cell phone monologues pass you by. In the evenings of the football cup games, coordinated exclamations roar from balconies and coffee shops to multiply 'here' into 'everywhere'. Greetings in old squares form an accordion of acquaintance that expands and contracts freely across space. The hum of parallel conversations follows you as you walk past restaurants and bars; you can see and be seen but you cannot penetrate the circles and squares of intimacy. Public phones let you catch one end of a bridge to an unknown place. At night, when the noises of the day subside, you can hear a conversation stroll by your window, a narrative fragment accidentally caught. Last, there is the familiar and yet always surprising fleeting moment when voice, face, space, familiarity and difference all come together as someone asks "where can I find ... street?" or "Where is ...?". The urban fabric stages and amplifies the human voice in particular ways that have been noted and recorded in literature, cinema, music and painting.

I am also drawn to the sounds that limit, qualify, complement, or erase the human voice. On the main roads traffic noise creates a wall that limits the reach of voices and creates a circumstantial vital personal space. The occasional sounds associated with human activity, hammers, saws, drills, tools and machines, even the most elementary sound of footsteps, imply the virtual presence of voices. Self-absorbed noises from passing motorbikes momentarily but aggressively erase all verbal communication, especially in Greek cities. The trajectories of trains and airplanes bring forth the rhythms of departures or arrivals and negotiate distances. Besides the sounds directly associated with the common occupancy of space, various forms of reproduction of the voice, televisions, radios and hi-fi systems, alternatingly displace human speech or provide it with a shared reference. Quite naturally, the human voice is accompanied by the entire orchestration of co-presence engendered by urban culture. It participates in a continuous negotiation of boundaries, places, distances, rhythms and velocities.

My interest in the human voice stems from a prior interest in the fields of co-presence defined by urban space according to the flow of movement and the patterns of co-

Το δικό μου ενδιαφέρον για την φωνή πηγάζει από το προηγούμενο ενδιαφέρον μου για τα πεδία συνεύρεσης που ορίζει ο χώρος της πόλης, ανάλογα με τις ροές των κινήσεων και τα πλέγματα συνορατότητας. Με το μάτι βλέπουμε την εν δυνάμει επικοινωνία. Με την φωνή δοκιμάζουμε, απευθυνόμαστε και επικυρώνουμε το «εγώ» σε σχέση με το «εσύ» το «εμείς» ή το «εκείνοι», ή διαπραγματευόμαστε το πέρασμα από το «ξεχωρίζω» στο «ξέρω». Διαμέσου της φωνής ονοματίζονται μονιμότερα ή προσωρινότερα τα πράγματα. Αλλά το ενδιαφέρον μου για την φωνή, όπως και το ενδιαφέρον μου για την κίνηση και την κοινή παρουσία, δεν έχουν ως στόχο την διεύρυνση του πεδίου του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Δεν ξεκινάω ψάχνοντας να βρω αν μπορούμε να σχεδιάσουμε περισσότερα πράγματα. Αναζητώ τις αρχές που μας επιτρέπουν να σχεδιάσουμε τα οικεία πράγματα καλύτερα, πιο συνειδητά και πιο εμπρόθετα.

Πράγματι, η πόλη μας διδάσκει πόσο μεγάλος πλούτος εμπειρίας, και δομών εμπειρίας, οικοδομείται πάνω σε ένα λιτό χωρικό-καταστατικό υπόβαθρο. Οι αρχιτεκτονικές τεχνικές που υποστηρίζουν όλη την άνθηση της φωνής στην πόλη είναι δεδομένες από παλιά: η ιεραρχία και η σύνταξη του πολεοδομικού ιστού, η υποχώρηση της οικοδομικής γραμμής, το πλάτος του πεζοδρομίου, το πλάτος του δρόμου, η θέση των δέντρων ή των σταθμευμένων αυτοκινήτων ανάμεσα στις γραμμές κίνησης των πεζών και στις γραμμές κίνησης των οχημάτων, η οριζόντια ή κάθετη γειτνίαση των χρήσεων, η πυκνότητα των διασυνδέσεων κατά μήκος του δρόμου. Μόνο με δεδομένες αυτές τις αρχές αποκτάει η αρχιτεκτονική πρόσοψη και μπορούμε να μπούμε στο παιχνίδι σχέσεων που περιγράφουν οι λέξεις «είσοδος», «προθήκη», «κατώφλι», «προαύλιο», «περβάζι», «μπαλκόνι», να καταλάβουμε δηλαδή, τη σημασία των συγκεκριμένων υπόβαθρων της ανθρώπινης φωνής από τη σκοπιά του κτιρίου, και να δοκιμάσουμε να τα ανανεώσουμε με τη διαχείριση των ορίων, των ανοιγμάτων, της συνέχειας και της ασυνέχειας. Έχω, λοιπόν, την εντύπωση ότι η αναζήτηση νέων πεδίων ενασχόλησης μπορεί να λειτουργήσει είτε για να δυναμώσει τα θεμέλια του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού είτε για κρύψει την αποσάθρωσή τους. Εδώ και καιρό η αρχιτεκτονική έχει χάσει μεγάλο μέρος της δύναμης που είχε στο παρελθόν να συμμετέχει στην διαρκή δημιουργία της πόλης, ορίζοντας τις καταστατικές της αρχές, την χάραξη των δρόμων, την κατάτμηση των ιδιοκτησιών, την οργάνωση των οικοδομικών τετραγώνων, τον ορισμό των οικοδομικών γραμμών, τη διαμόρφωση προτύπων διατομών δρόμων, τη δημιουργία πλατειών, την εφεύρεση τρόπων ένταξης και απόλαυσης του πρασίνου. Προσπαθούμε στις μέρες μας να ανακτήσουμε το χαμένο έδαφος.

Όπου διαπιστώνω τον οστρακισμό της ανθρώπινης ομιλίας από το δημόσιο χώρο μπαίνω και στον πειρασμό να τον αποδώσω σε πρόσφατες τεχνολογίες: Ακουστικά που με αποσπούν από τον περίγυρο και με τοποθετούν σε μια ιδιωτική σφαίρα ακόμα και όταν περπατάω στο δρόμο. Αυτοκίνητα που κρατάνε έξω το θόρυβο, την ατμόσφαιρα, ακόμα και τη θερμοκρασία της πόλης. Κινητά τηλέφωνα που προσπερνούν τους γύρω και δίνουν λόγο σε απόντες. Μικρές οθόνες που ρουφάνε σε εικονικούς χώρους ακυρώνοντας την εντοπιότητα του «μαζί». Ξέρουμε, όμως, ότι αυτές οι τεχνολογίες

visibility. We become aware of potential communication as we look around and see others. We use the voice to test whether communication is possible, to address others, and to continuously establish the self in relation to them, or to cross the boundary between recognizing others and knowing them. The voice names things, provisionally or permanently. But my interest in the human voice, much as my interest in patterns of movement and co-presence, is not initially aimed at expanding the scope of what there is to be designed architecturally. I do not start by looking for new things to design. I seek the principles that might allow us to tackle familiar design questions better, more reflexively and more intentionally.

Indeed, the city teaches us that parsimonious spatial and constitutional foundations can support a great variety of experience and structures of experience. The architectural technologies and devices that allow the human voice to flourish have been known for a long time. They include the configuration and syntax of streets, set-back lines, the width and design of sidewalks, the placement of trees or parked cars between pedestrian and vehicular flows of movement, the horizontal or vertical mix of land uses, the density of connections. Only when these are deliberately drawn and agreed does architecture acquire a façade; only then can we start talking about entrances, shop fronts, thresholds, courtyards, windowsills and balconies, that is about all the named relationships that support voices from the point of view of buildings; and only then can we strive to innovate the manner in which voices are supported by rethinking boundaries and openings, forms of continuity and forms of discontinuity. I have the impression that the search for new domains of design endeavor can work to either strengthen the foundations of architectural design or to hide their erosion. For quite some time, architecture has abdicated a substantial part of the power it once had to contribute to the continuous creation of the city, define its constitutional orders, the layout of streets, the subdivision of properties, the definition of urban blocks, the position of set back lines, the specification of street section standards, the creation of squares and the arrangement of planting, green spaces and parks. From this point of view, we are currently trying to reclaim lost ground.

When I confront public spaces in which human voices have been marginalized I am tempted to blame recent technologies: earphones that detach me from the surroundings and install a private zone even in public. Cars that keep out noise but also the sound, the atmosphere and the temperature of the city. Cell phones that bypass those around me and link me to people absent. Small screens that draw me into virtual spaces cancelling out the localized meaning of 'together'. However, we know that such technologies can work either to weaken or to provide new impetus for face-to-face communication. Our ability and our resolve to design lively cities are among the deeper cultural and social factors that will determine their impact.

Our current focus on reviving public space as a field of human activity reinstates the importance of the traditional concerns of architecture. When we speak of the city, the major task is to shape the collective institutional and spatial framework within which private investments and

μπορούν να λειτουργήσουν τόσο για να αποδυναμώσουν όσο και για να δώσουν νέα ώθηση στην κατά πρόσωπο επικοινωνία. Η ικανότητά και η αποφασιστικότητά μας να σχεδιάζουμε ζωντανές πόλεις συγκαταλέγονται μεταξύ των βαθύτερων πολιτισμικών και κοινωνικών παραγόντων που θα επηρεάσουν την δυναμική τους.

Η τρέχουσα μέριμνα για τον αστικό ιστό ως ζωντανό δημόσιο χώρο μας θυμίζει τη σημασία που έχουν τα παραδοσιακά μελήματα της αρχιτεκτονικής. Βασικό μέλημα είναι η διαμόρφωση και ανανέωση του μονιμότερου θεσμικού και χωρικού συλλογικού πλαισίου μέσα στο οποίο μπορούν να εξελίσσονται οι ιδιωτικές δράσεις και οι σημειακές δημόσιες επεμβάσεις που της προσδίδουν ζωντάνια. Έχει σημασία να ανανεώνουμε το ενδιαφέρον μας για τις βασικές καταστατικές αρχές της πόλης με τα ιδιαίτερα εργαλεία που έχουμε κάθε φορά στην διάθεσή μας και στις ιδιαίτερες συνθήκες που ζούμε. Σε αυτό μπορεί να συνεισφέρει η καταγραφή και σημειογράφηση των πλούσιων εμπειριών, ηχητικών και άλλων, που συνδέονται με την αστική ζωή. Γιατί τελικά το ζητούμενο δεν είναι μόνο ένας ευρηματικός επιτόπιος χειρισμός που αναδεικνύει ιδιαίτερες αστικές ποιότητες, όσο ευφάνταστα και αν αναγνώσουμε αυτές τις ποιότητες και όσο δημιουργικά και αν τις εμπλουτίζουμε. Το ζητούμενο είναι επίσης, μέσα από τις τοπικές επεμβάσεις, να αναζωογονούμε το κοινό υπόβαθρο της πόλης με τον ιδιαίτερο τρόπο που εγγράφουμε τις ευαισθησίες της δικής μας εποχής.

public projects can unfold over time, to contribute to urban vitality. It is, therefore, important to renew our understanding of how the constitutional principles of the city work, using whatever tools we have at our disposal and based on whatever conditions we confront. Finding ways to map and notate urban experience, including the experience of sound, according to the underlying spatial structure of the city can contribute to this end. Our aim should not only be to find ways to read local conditions, however imaginatively, nor to design local projects, however creatively. Our aim should also be to design local interventions in such as way as to re-invigorate the collective global order of the city and to inscribe within it the particular sensibilities of our time.

Γιώργος Ιωάννου

Συγγραφέας

Ομόνοια 1980

Έχω μεγάλη αδυναμία στα τσιμεντένια πεζούλια που περιτειχίζουν τις καταπακτές του υπόγειου. Το βράδυ περνώ με τρόπο και κοιτάω όλους αυτούς που κάθονται ήσυχα εκεί. Μου φαίνεται πως είναι οι ταπεινότεροι και, ας πω, οι αθωότεροι από τους θαμώνες της πλατείας. Είναι αυτοί που περιμένουν κάποιον δικό τους και συγχρόνως χαζεύουν, οι άλλοι που μονάχα χαζεύουν, χωρίς να περιμένουν τίποτα, και οι άλλοι που είναι στεναχωρεμένοι, απελπισμένοι ίσως, και κάθονται εκεί στο μισοσκόταδο για να λησμονήσουν. Πρέπει ίσως να προσθέσουμε και τους άψιλους, που δεν έχουν ή δεν τους περισσεύουν χρήματα, για να τα πετάξουν πίνοντας «νεσκαφέ φραπέ» και κολοκύθια με τη ρίγανη, που έμαθε τώρα να παραγγέλνει ο κάθε νεαρός. Κάθονται σιωπηλοί και κοιτάνε τα νερά που ανεβοκατεβαίνουν και τ' αυτοκίνητα και τους περαστικούς.

Ανάμεσά τους βρίσκονται ολοένα και περισσότεροι Άραβες, μοναδικοί στο χάζι. Όλοι τους αυτοί αποφεύγουν επιμελώς τα ύποπτα σημεία της πλατείας κι αυτό από το φόβο του κουτσομπολιού των δικών τους. Είναι φλύαρος και επαρχιακής νοοτροπίας κόσμος - τους γνωρίζω. Συχνά πάω κοντά τους, για ν' ακούω τη γλώσσα τους. Μου αρέσει η αράπικη γλώσσα, ρουφάω τους ήχους με ευχαρίστηση. Μου αρέσει και η αράπικη μυρωδιά του κορμιού και των ρούχων. Δύο χρονάκια στη Βεγγάζη τους συνήθισα.

Και τώρα, αυτός είναι ακόμη ένας λόγος για να κάθομαι με ευχαρίστηση στα πεζούλια. Μου πέφτουν όμως λιγάκι υψηλά σε ορισμένα τους σημεία και τα ποδάρια μου αιωρούνται, όταν κάθομαι. Είμαι μάλλον κοντός, 1,70 στο ύψος, αλλά στο πάχος πολύ παραπάνω από το δείκτη υγείας, ιδίως τον αμερικάνικο. Πολλές συμφορές μας διεκδικούν, να δούμε από ποιάν θα πρωτοπάμε. Όταν θα πάρω τη σύνταξη - πόσο απεχθάνομαι τη λέξη αυτή!- θα έρχομαι συχνά στα πεζούλια. Θα μελετώ και θα σκέφτομαι απ' το πρωί τα δικά μου και το βραδάκι θα θέλω να βγω. Κι όπως, για λόγους οικονομικούς ή μάλλον και γι' αυτούς, δεν θα μπορώ να πηγαίνω συχνά στις καφετέριες, θα πηγαίνω να κάθομαι κι εγώ στα πεζούλια μες στα σκοτεινά. Και θα κοιτάω τ' αυτοκίνητα, που δεν έμαθα ποτέ να οδηγώ, και τα φώτα, που πάντοτε απόφυγα. Δίπλα μου θα συνάπτονται οι γνωριμίες και τα ειδύλλια της μιας ώρας, οι τρυφερές συζητήσεις περί χρημάτων και ταρίφας με τους βιζιτάδες και θα ηχούν οι πρωτότυπες φράσεις, «τι ώρα έχετε;», «τη φωτιά σας, παρακαλώ», «από πού είστε;», «πόσα θα δώσεις;», «πόσο θα μείνεις;», «ποιο είναι το τηλέφωνό σου;», και τα λοιπά, μα εγώ θα είμαι τέλεια αδιάφορος, καθώς τα ξέρω, τα ξέρω, και τα μισώ, τα μισώ, τα μισώ, όλα αυτά. Όσα επιπώθηκαν, όσα λέγονται και όσα θα ειπωθούν εις τους αιώνας. Θεέ μου, δεν ξέρω πια, αν αυτή η πανομοιότυπη επανάληψη από γενιά σε γενιά πολλαπλασιάζει ή απλοποιεί το μυστήριο των πλασμάτων σου.

Απόσπασμα από το βιβλίο του Γιώργου Ιωάννου, Ομόνοια 1980, Κέδρος, Αθήνα 1987 (β' έκδοση), σελ. 78-84.

Yorgos Ioannou

Writer

Ommonia 1980

I have a real soft spot for those low cement walls built around the ventilators of the subway. At night, I sidle past and watch all the people quietly sitting there. They seem to me to be the most humble and I would even say the most innocent of all the people in the square. Some of them watch the world go by as they wait for a friend or relative; others just sit and stare, not waiting for anything; and others seem depressed, or even desperate, as they sit there in the half-darkness trying to forget. And then, there are those who are so broke that they have no money to spare for a "Nescafe frappe", or whatever other rubbish that every young person knows how to order these days. They sit there in silence, watching the water in the fountains go up and down, watching the cars and the passers-by.

Lately, there are more and more Arabs among them, who have a unique knack for staring into space. They are very careful to avoid any of the suspicious corners of the square, in case people they know start to gossip about them. They like to chatter away and have a small-town mentality, these people - I know because I often go close to them so I can hear them speaking in their language. I love Arabic, I drink in the sounds with pleasure. I also love the smell of Arabs' bodies and clothes. I got used to it after two years in Benghazi.

So now, this is another reason for me to perch on those little walls and enjoy myself. Sometimes, the walls are a little too high for me, so my feet dangle in the air. I guess I'm pretty short, 1 metre 70 cm, but I'm much fatter than my optimum body weight, especially according to the American system. So, many misfortunes lurk all around us, let's see which one will get us first. When I retire - how I hate that word! - I will come often to sit on these little walls. I will make plans and ponder on my problems all day and then at night I will want to go out. And since, partly for financial reasons, I won't be able to go to cafes very often, I too will go and sit on those little walls in the shadows. And I will watch the cars that I never learnt how to drive, and the lights that I always avoided. All around me, brief encounters and one-hour flings will unfold, those sweet nothings about money and going rates with hookers, and all those original phrases will ring out - 'Do you have the time?', 'Can I get a light?', 'Where are you from?', 'How much can you pay?', 'How long will you stay?', 'What's your phone number?', and all the rest. But I will be completely indifferent, because I know them all, I know them and I hate them, I hate all that. Everything that's been said, that is said, and that will be said for centuries. My God, I don't know any more whether this identical repetition from generation to generation multiplies or simplifies the mystery of your creatures.

Excerpt from Yorgos Ioannou's book "Ommonia 1980"
Kedros, Athens 1987, 2nd edition, pp. 78-84

Γιώργος Τζιρτζιλάκης

Αρχιτέκτων, Επίκουρος Καθηγητής Τμήματος
Αρχιτεκτόνων Πανεπιστημίου Θεσσαλίας,
Καλλιτεχνικός Σύμβουλος Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ

Συνέντευξη στους ATHENS *by* SOUND

Η διάλυση της αρχιτεκτονικής
Λείος χώρος, χαρτογράφηση και ηχογραφία

ΑΚ: Ερώτηση 1
[νέες τεχνολογίες – χωρικές αντιλήψεις – αρχιτέκτονας]

ΓΤ: Όλοι χρησιμοποιούμε σήμερα Google Earth, GPS, Διαδίκτυο, ψηφιακά διαγράμματα, χαρτογραφήσεις, δορυφορικές εικόνες, κάθε είδους media και δίκτυα. Πρόκειται για μία σειρά γραφές, οι οποίες αλλάζουν ριζικά την αντίληψή μας για τον χώρο. Ξεκινώντας από τον L. B. Alberti, η αντίληψη του χώρου άρχισε να αποκτά μεγαλύτερη σημασία από τον ίδιο το χώρο. Αυτό, λοιπόν, που εσείς περιγράφετε ως «νέες τεχνολογίες» οπτικοποιεί τη σημερινή παγκοσμιοποίηση του χώρου. Θα επέμενα, όμως, περισσότερο στην έννοια της γεωγραφίας και όχι του τοπίου. Αν πάρουμε την λέξη «γεω-γραφία», θα δούμε ότι σήμερα αλλάζει η «γαία» -η γη-, αλλάζει και η «γραφή». Άρα, αλλάζουν και τα δύο συστατικά του όρου. Νομίζω, λοιπόν, ότι αυτές οι απεικονίσεις της παγκοσμιοποίησης έχουν ένα σημείο το οποίο δεν μπορούμε να προσπεράσουμε εύκολα. Καταρχήν, παρουσιάζονται σαν μία ένδειξη τεχνολογικής ισχύος, που δεν κρύβει τις φιλοδοξίες της. Το άλλο που νομίζω ότι αξίζει να προσέξουμε είναι ότι αποκτά πλέον προβάδισμα η αντίληψη ενός λείου χώρου. Οι τεχνολογίες αυτές καλλιεργούν ενθουσιασμό και υπεραναπλήρωση, δημιουργούν μία ενιαία κοινή γλώσσα, δίνουν σε όλους τη δυνατότητα να έχουν γρήγορες απεικονίσεις όχι μόνο των πόλεων αλλά και απομακρυσμένων γεωγραφικών περιοχών. Την ίδια στιγμή, όμως, αναπαράγουν μιαν αυταρέσκεια και την ουτοπία του ότι αποκτήσαμε μια καθολική και αντικειμενική θεώρηση του χώρου.

ΑΚ: Πιστεύετε ότι διαπραγματεύονται καθόλου την έννοια της τοπικότητας;

ΓΤ: Νομίζω ότι ο αδύναμος κρίκος στην αλυσίδα αυτών των αναπαραστάσεων είναι η τοπικότητα. Στην ουσία, αυτό που αναδεικνύεται είναι η ενιαία κοινή γλώσσα και εκείνο που τίθεται σε μια ζώνη σκιάς είναι η τοπική διάσταση, η οποία ανάγεται σε μέρος του ενιαίου λείου χώρου.

ΑΚ: Παρά την επικράτηση της κοινής γλώσσας, μέσα στο λείο αυτό πεδίο πιστεύετε ότι μπορούν να εμφανιστούν κάποια σημάδια τοπικότητας, ακριβώς λόγω αυτής της λείας επιφάνειας;

ΓΤ: Νομίζω ότι αυτό είναι το καθήκον μας σήμερα. Να αναπτύξουμε εργαλεία που να φωτίζουν αυτήν τη σκοτεινή ζώνη, την περιοχή του Άλλου, όπως θα έλεγε ένας ψυχαναλυτής. Αν το καλοσκεφτούμε, θα δούμε ότι το Διαδίκτυο, το Google Earth και το GPS είναι κατεξοχήν ομοιώματα αυτής της αντίληψης του λείου χώρου. Πώς, όμως, θα αναγνωρίσουμε τις διαθλάσεις της παγκοσμιοποίησης, τις κατακερματισμένες τοπικότητες

Yorgos Tzirtzilakis

Architect, Assistant Professor UTH,
Faculty of Architecture,
Art Consultant of DESTE Foundation

Interviewed by ATHENS *by* SOUND

The Dissolution of Architecture
Smooth space, mapping and soundgraphy

AK: Question 1
[new technologies – conceptions of space – architect]

YT: Today, everyone uses Google Earth, GPS, the Internet, digital diagrams, mapping, satellite images, and all kinds of other media and networks. These are all ways of writing that fundamentally change our perception of space. As L.B. Alberti pointed out, our perception of space is becoming more important than space itself. These so-called 'new technologies' are actually a reflection of the globalisation of space in the world we live in. Here I would emphasise the notion of geography, rather than landscape. The word 'geo-graphy' has Greek roots: 'geo' comes from 'gaia', meaning earth, and 'graphy' is Greek for writing. Today, the meaning of 'earth' and 'writing' have both changed, so the definition of geography itself has changed.

So, I think these representations of globalisation have now, reached a point that we cannot easily go beyond. For a start, they appear to be an indication of technological power that does not hide its ambition. The other thing that is worth noting is, that the concept of smooth space is now in the ascendant. New technologies generate enthusiasm and 'hyper-disposability', they create a unified common language, and they give everyone access to rapid representations of cities, but also of distant geographical regions. At the same time, though, these new technologies create a sense of complacency and the utopian idea that we have achieved a total and subjective command of space.

AK: Do you think these technologies address the notion of locality?

YT: I would say that locality is the weakest link in this chain of representations. Essentially, what is being highlighted is a unified common language; this overshadows the local element, which is reduced to part of a unified, smooth space.

AK: In spite of the predominance of a common language, do you think that smooth space allows certain elements of locality to appear, precisely because of its smooth surface?

YT: I think our duty today is to develop tools that will shed light on this zone of darkness, on the Other, as a psychoanalyst would call it. If you think about it, the Internet, Google Earth and GPS are reproductions par excellence of this perception of smooth space. But how can we recognise the refractions of globalisation, the fragmented localities within a unified language? This is a virtually unknown factor that could be the subject of further investigation. We must invent ways to penetrate

μέσα από μια ενιαία γλώσσα; Αυτή παραμένει μια σχεδόν άγνωστη παράμετρος που μπορεί να τεθεί ως στόχος της έρευνας. Χρειάζεται να επινοήσουμε τρόπους διείσδυσης σε αυτές τις πολλαπλότητες, - και εδώ τρυπώνει από το παράθυρο η έννοια της χαρτογράφησης.

ΣΓ: Ερώτηση 8 [«χάρτες» - χωρική οργάνωση καταγραφών]

ΓΤ: Ακόμα και τα mass media -που συνιστούν την κατεξοχήν παγκόσμια γλώσσα- όταν λειτουργούν σε τοπικό επίπεδο διαθέτουν τερματικούς σταθμούς, διεκδικούν διελεύσεις και τα δικά τους «ethnoscapes» (δηλαδή, τοπία ανθρώπων). Άρα, υπάρχει μία ακατάστατη μορφή τοπικής διήθησης αυτών των απεικονίσεων του «υπερχώρου». Για το λόγο αυτό, πιστεύω σε μία μικτή συνθήκη ανάγνωσης που θα είναι ταυτόχρονα αναλογική (χαρτογραφική) και ψηφιακή, θα συνδυάζει τη λογική του bricoleur και του μηχανικού. Αν η αρχιτεκτονική γίνεται ένα είδος off-shore ζώνης με διογκωμένη τη παγκόσμια διάσταση, διακατέχεται, ταυτόχρονα, και από το βραχνά της τοπικότητας, το δαίμονα του τόπου (genius loci). Να γιατί όλες οι σύγχρονες αναγνώσεις πρέπει να εμπλουτίζονται με χαρτογραφικά στοιχεία που έχουν να κάνουν με τη σωματικότητα, την καθημερινή εμπειρία και την υποκειμενική - ή «γνωσιακή»- χαρτογράφηση. Μεθοδολογικά στοιχεία για μια τέτοια χαρτογράφηση διαθέτουμε ήδη αρκετά. Θυμίζω, το Dymaxion Map του Buckminster Fuller, ή τα πρωτόλεια εγχειρήματα των ντανταϊστών και των σουρεαλιστών και, προπάντων, των καταστασιακών, αλλά και καλλιτεχνών όπως ο Robert Smithson κ.ά. Πρόκειται για χαρτογραφήσεις που εισάγουν μια κριτική διάσταση. Αυτό που χρειάζεται να καλλιεργήσουμε περισσότερο είναι η αμφιρρέπεια ανάμεσα στο υλικό και στο άυλο επίπεδο.

ΑΚ: Σε σχέση με τα παραπάνω κινήματα χαρτογράφησης, το πρώτο βήμα είναι ο τρόπος με τον οποίο ο χαρτογράφος διαβάζει την πόλη και το δεύτερο είναι πώς ο αναγνώστης διαβάζει τον χάρτη.

ΧΑ: Και τα στοιχεία που δίνει ο χαρτογράφος στον αναγνώστη για την «μετάφρασή» του...

ΓΤ: Θα έλεγα ότι πρόκειται για διαδοχικές παραναγνώσεις (misreadings). Εξολοκλήρου επαλήθευσιμος χάρτης δεν υφίσταται ποτέ. Την ίδια στιγμή που σχηματίζεται, μετασχηματίζεται και ακυρώνεται. Άρα, οποιαδήποτε χαρτογράφηση έχει να κάνει με την ανάγνωση του χαρτογράφου και την παρανάγνωση εκείνου που την υποκειμενοποιεί. Με τον τρόπο αυτό η χαρτογράφηση γίνεται φαντασιακή. Το τι είναι σήμερα η Αθήνα σχετίζεται και με το πώς εμείς τη φανταζόμαστε ότι είναι. Στις σημερινές κοινωνίες, η φαντασιακή διαχείριση της εικόνας της πόλης είναι εξίσου σημαντική με την πραγματική πόλη.

ΑΚ: Πιστεύετε ότι τα νέα μέσα παίζουν ρόλο σε αυτό;

ΓΤ: Νομίζω ότι εισήλθαμε ανεπιστρεπτί στο παραλήρημα των φαντασιακών αναγνώσεων. Η πραγματική πόλη, από μόνη της, είναι ανύπαρκτη.

ΧΑ: Τα όρια μεταξύ φαντασίας και πραγματικού

these multiple dimensions - and this is where the notion of mapping comes in.

SG: Question 8 [mapping – spatial configuration of recordings]

YT: Even mass media – which are the quintessential repositories of global language – have certain terminal points; they try to open up channels at the local level, and seek their own 'ethnoscapes' (or human landscapes). So, there is a sort of unsystematic local filter of these representations of 'hyperspace'.

That is why I believe in a composite type of reading, that is both analogue (mapping) and digital, and combines the rationale of both the handyman and the engineer. If architecture is becoming a kind of offshore zone, with an expanded global dimension, it simultaneously bears the onus of locality, the genius loci. That is why all modern interpretations should be enriched with cartographical elements that have to do with physicality, with everyday experience, and subjective, 'knowledge-based' mapping.

We already have a considerable amount of methodological data for this kind of mapping, such as Buckminster Fuller's Dymaxion Map or the early experiments of the Dadaists, the Surrealists, and most importantly the Situationists, as well as artists like Robert Smithson. These are all mapping exercises that introduce a critical dimension. Now, the main thing we need to develop is a fluctuation between the material and immaterial.

AK: Regarding the mapping experiments you mentioned before, the first step is how the cartographer 'decodes' the city and the second is how the user 'decodes' the map.

CA: And the information provided by the cartographer to enable the user to 'translate' the map...

YT: I would say that this is a question of successive misreadings. There is no such thing as a totally accurate map. Even as the map is being drawn, the landscape is changing, making certain elements of the map obsolete. So mapping of any kind has to do with the interpretation of the cartographer and the misreading of the subjective user. Thus mapping has an imaginary quality. How Athens is today depends on how we imagine it to be. In today's society, our relationship with our imaginary notion of a city is just as important as the real city.

AK: Do you think that new media play a role in this relationship?

YT: I think we have reached a point where this jumble of imaginary interpretations is irreversible. The real city no longer exists independently of our imagination.

CA: The boundaries between the real and the imaginary seem to be increasingly blurred. Reality now lies somewhere between the two, but since the boundaries are usually hard to define, it is difficult to know where you actually stand.

φαίνονται σήμερα αρκετά συγκεχυμένα. Πλέον η πραγματικότητά είναι μεταξύ αυτών των δύο χώρων, τα όρια είναι συνήθως δυσδιάκριτα και εσύ δεν μπορείς να καταλάβεις πού κινείσαι.

ΓΤ: Δεν πρόκειται μόνο για πληροφορίες (data), αλλά και για συμβολικά συστήματα μέσα στα οποία κινούμαστε. Το άυλο δεν υπάρχει ποτέ από μόνο του. Γι αυτό πιστεύω ότι είμαστε πιο κοντά σ' αυτό που οι μυστικιστές του μεσαίωνα αποκαλούσαν «coincidentia oppositorum» - σε μία ενότητα των αντιθέτων. Υπάρχει μία συνεχής εναλλαγή και σύγχυση του υλικού με το άυλο. Αυτό που σήμερα δοκιμάζουμε όλοι είναι τεχνικές του μοντάζ. Μοντάρουμε εικόνες, ή μάλλον συναρμογές εικόνων. Αν κάτι έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη δική σας ανάγνωση είναι το ηχητικό στοιχείο, κι αυτό γιατί η λογική του DJ καθίσταται σήμερα πρωτεύουσα. Ο Nicolas Bourriaud ενοποίησε αυτό το φαινόμενο με τον όρο «postproduction». Ωστόσο, καθώς όλες οι καλλιτεχνικές και αρχιτεκτονικές γλώσσες γίνονται samples, η τεχνική της μίξης αναδεικνύεται όχι μόνο σε αισθητικό αλλά και χωρικό παράδειγμα. Η προτεραιότητα της ηχητικής ανάγνωσης έχει περισσότερο να κάνει με το ότι αποτελεί παράδειγμα για όλους τους υπόλοιπους κλάδους στο πώς αρθρώνετε η χωρική εμπειρία. Δεν πρόκειται για ζήτημα αναπαράστασης αλλά μεθοδολογίας. Η έρευνα πάνω στον ήχο είναι σήμερα η εμπροσθοφυλακή όλων των αναγνώσεων - ακριβώς χάρη στην εξοικείωσή της με τις τεχνικές της ανάμιξης (remix).

ΣΓ: Πώς σχετίζονται οι καταγραφές με το θέμα της εμπειρίας;

ΓΤ: Στη δεκαετία του 1980 μιλούσαμε για «αναπαραστάσεις της πόλης», που τις θεωρούσαμε απεικονίσεις. Το κυρίαρχο μοντέλο ήταν εικονογραφικό. «Η Αθήνα όπως (δεν) φαίνεται» (1986) αποτέλεσε το σημαντικότερο εκθεσιακό σταθμό μιας τέτοιας ανάγνωσης. Το μοντέλο αυτό, όμως, έχει σήμερα αντικατασταθεί. Μετά από διαδοχικές αναθεωρήσεις φτάσαμε σ' ένα μοντέλο που θα το έλεγα ερευνητικό. Εκεί, θα ενέτασσα και την δική σας πρόταση, από τη στιγμή που η ίδια η οπτικοαουστική έρευνα αποτελεί αισθητικό και αρχιτεκτονικό υλικό της έκθεσης. Μία έκθεση-τομή σ' αυτήν την κατεύθυνση αποτέλεσε η Mutations (2000) των Stefano Boeri, Rem Koolhaas, Sanford Kwinter, Nadia Tazi και Hans Ulrich Obrist. Οι τρεις τελευταίες ελληνικές συμμετοχές στη Biennale της Βενετίας (2002, 2004, 2006) κινήθηκαν με ερευνητικό πρόταγμα, τείνοντας σε διαφορετικό κάθε φορά στόχο. Μαζί με την δική σας, το corpus αυτών των συμμετοχών μας παρέχει μία ιδέα της επιτελεστικής (performative) - και όχι της αναπραστατικής - λειτουργίας μιας αρχιτεκτονικής έκθεσης.

ΧΑ: Ερώτηση 4 [ατμόσφαιρα και αρχιτεκτονικός σχεδιασμός]

ΓΤ: Μια από τις μεγαλύτερες φιλοδοξίες της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα ήταν να ξεφύγει από την υλικότητα του κτιρίου και να διασταλεί σε ατμόσφαιρα. Μια τέτοια διάχυση της αρχιτεκτονικής διακρίνεται στο έργο ορισμένων εξπρεσιονιστών αρχιτεκτόνων, στον Frank Lloyd Wright, στο Περίπτερο της Philips των Le Corbusier, Ξενάκη και Varèse και

YT: This is not only true of data, but also of the symbolic systems in which we operate. The immaterial can never exist per se. That is why I think we are closer to what the medieval mystics called coincidentia oppositorum - a unification of opposites. The material and the immaterial are in a constant state of flux and confusion.

Today, we are all experimenting with the art of editing. We edit images, or rather sequences of images. What fascinates me about your interpretation of the city is the element of sound, because of the prevailing idea these days that everyone is a DJ. Nicolas Bourriaud made the connection between this phenomenon and the term 'post-production'. However, since all artistic and architectural languages can now be sampled, the art of synthesis has become a spatial as well as an aesthetic paradigm.

The pre-eminence of auditory interpretation has more to do with the fact that it is a paradigm for all other fields, in terms of how we express our experience of space. This is not a question of representation, but of methodology. Today, the investigation of sound is at the forefront of all other artistic exploration precisely because it is so accustomed to the technique of remixing.

SG: How do recordings relate to actual experience?

YT: In the 1980s, we talked about 'representations of the city', which we considered to be depictions. The dominant model then was illustration. "Athens as it does (not) appear" was a major exhibition in 1986 that epitomised this approach. But, this model has since been superseded. After a succession of different interpretations, we have arrived at a model that I would call investigative. I would say that your project belongs to this category insofar as the audiovisual investigation is in itself the aesthetic and architectural material on display. A landmark exhibition in this field was Mutations (2000), which included work by Stefano Boeri, Rem Koolhaas, Sanford Kwinter, Nadia Tazi and Hans Ulrich Obrist. The last three Greek Pavilions at the Venice Biennale (in 2002, 2004 and 2006) all started from an investigative impulse, although each had a different objective. Together with your project, this corpus proposes a performative - rather than representational - approach to architectural exhibitions.

CA: Question 4 [atmosphere and the design process]

YT: One of the major aims of modern architecture in the 20th century was to move away from material construction and expand into the atmosphere. This diffusion of architecture can be discerned in the work of some Expressionist architects such as Frank Lloyd Wright, the Philips Pavilion of Le Corbusier, or the work of Xenakis, Varèse, and above all Constant. It might seem strange, but the diffusion of architecture into atmosphere has brought it closer to popular culture. The suppression of spatial clarity is what recreational spaces aspire to. Discotheques are a perfect example of this approach, which has been widely emulated in shopping malls.

In relation to your audiovisual installation, it might be worth referring to Brian Eno's 'ambient music', a

προπάντων στον Constant. Μοιάζει παράξενο, αλλά η διάλυση της αρχιτεκτονικής σε ατμόσφαιρα την έφερε πιο κοντά στην κουλτούρα της διασκέδασης. Στην πραγματικότητα, η κατάργηση κάθε χωρικής σαφήνειας είναι το απόγειο των χώρων διασκέδασης. Υπ' αυτήν την έννοια είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα της disco, το οποίο σήμερα διαχέεται και στα malls. Στη δική σας οπτικοαουστική εγκατάσταση θα μπορούσε να φανεί χρήσιμος ο ορισμός που έδωσε ο Brian Eno, στη δεκαετία του 1970, για την «ambient music» και στον οποίο αξίζει να επιστρέψουμε. Ο Eno επεξεργάστηκε «μουσική για αεροδρόμια», δηλαδή ηχητικά υπόβαθρα (backgrounds) για συγκεκριμένους χώρους. Αν όμως είμαστε περισσότερο προσεκτικοί θα διαπιστώσουμε ότι κάθε ηχητική εγκατάσταση δημιουργεί μια ελαστική χωρικότητα, η οποία λειτουργεί ωστικά –δηλαδή έχει ένα μεταβλητό πεδίο μέσα στο οποίο δρα. Με τον τρόπο αυτό συστήνει διαφορετικές χωρικές μήτρες (matrix), ένα είδος χώρου μέσα στον χώρο. Αντιστρέφοντας σήμερα το δημοφιλή ρομαντικό ορισμό του Goethe -«η αρχιτεκτονική είναι πετρωμένη μουσική»- μπορούμε θεωρήσουμε μια ηχητική εγκατάσταση σαν μια «ρευστή αρχιτεκτονική». Βαδίζουμε ίσως αμήχανα και συγκεχυμένα προς μια μη-αναπαραστατική αρχιτεκτονική, μία αρχιτεκτονική που αντλεί από τις νέες χωρικές εμπειρίες της πόλης. Μία αρχιτεκτονική ακαθόριστη, την οποία μόνο να την φανταστούμε μπορούμε με το άλλοθι της πόλης. Έχει ενδιαφέρον ότι η πιο πλούσια έρευνα για το αρχιτεκτονικό αντικείμενο έρχεται σήμερα μέσα από το φαινόμενο της πόλης.

ΑΚ: Πιστεύετε ότι αυτή η στροφή στην πόλη έχει σχέση και με ένα κύμα διερεύνησης των ορίων της αρχιτεκτονικής;

ΓΤ: Τα όρια της αρχιτεκτονικής φαίνονται πλέον διάτρητα. Το ενδιαφέρον είναι ότι η αρχιτεκτονική είναι από τους πρώτους κλάδους που ανοίχτηκαν σε άλλα πεδία -κυρίως στο διάλογο της με τις εικαστικές τέχνες και τη γλυπτική. Ίσως, γιατί διαισθανόταν ότι το αντικείμενο της είναι ευρύτερο από το ίδιο το κτίσμα. Σήμερα το αντιληπτικό ένδυμα της αρχιτεκτονικής έχει διασταλεί σε τέτοιο βαθμό ώστε να γίνει πόλη.

ΧΑ: Ίσως αυτό έχει να κάνει πάρα πολύ και με τον τρόπο που ζούμε σε μία εποχή ρευστότητας. Οι ρυθμοί της μητρόπολης είναι τέτοιοι που σε κάνουν να κινείσαι, όντας συνεχώς «έξω» - ακόμα και στο γραφείο είσαι στο Ίντερνετ. Τα πάντα γίνονται «έξω» - κι αυτό είναι που νομίζω πως έχει να κάνει με την στροφή στην πόλη.

ΓΤ: Πράγματι. Αυτό όμως είναι και το όριο που σκοντάφτει η υπεραρχιτεκτονική των μεγάλων ονομάτων (stars) ακόμη και στη χώρα μας. Απεναντίας, για να αγγίξουμε τον πυρήνα της αρχιτεκτονικής σήμερα, πρέπει να βγούμε έξω απ' αυτήν.

ΣΓ: Ερώτηση 9 [Αθήνα και ηχητική ταυτότητα]

ΓΤ: Νομίζω ότι η έρευνα του ηχητικού τοπίου της Αθήνας δεν προκύπτει μόνο από τα σημεία ενός αφηρημένου κανάβου, αλλά συμπεριλαμβάνει ακατάστατες ροές, αφηγήσεις και αναπαραγωγές των ήχων (όπως των ραδιοφωνικών) - ό,τι δηλαδή αποκαλούμε soundtrack της πόλης. Δεν υπάρχει ένας «αυθεντικός» τοπιογραφικός ήχος της πόλης (με αυτοκίνητα, θροΐσματα φύλλων και πουλιά που κελαηδούν «στ' ανθισμένα κλώνια»). Κι αυτό, γιατί διαδραματίζουν καίριο ρόλο οι διάσπαρτες ροές του λόγου και οι μηχανισμοί αναπαραγωγής του ήχου. Έτσι, λοιπόν, πιστεύω ότι η «ηχητική ταυτότητα» μιας πόλης είναι πάνω απ' όλα ανταποδοτική: μας επαναφέρει στους μετασχηματισμούς της γλώσσας - δηλαδή στην αφηγηματικότατα. Με τον τρόπο αυτό, αναδύεται ξανά η δομή της γλώσσας, που προσιδιάζει στην «ηχητική ταυτότητα» της πόλης: Η ρευστή, καθημερινή και διάχυτη γλώσσα είναι που παράγει ρυθμούς, αφηγήσεις, συμπεριφορές, εναλλαγές και ηχοχρώματα· η δομή της γλώσσας γίνεται δομή του τοπίου. Πηγαίνοντας ακόμη παραπέρα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το ηχητικό τοπίο - η ηχογραφία - όπως και η γλώσσα, συνιστούν ένα είδος κατοίκησης, μία φευγαλέα διαμονή σε έναν πολιτισμό που λειτουργεί ανθρωπολογικά. Αν θα προσέθετα κάτι για την Αθήνα είναι ο αλλόκοτοι μηχανισμοί προσαρμογής που διαθέτει απέναντι στους διαδοχικούς εκμοντερνισμούς. Έχουμε γρήγορες προσαρμογές στις τεχνολογικές καινοτομίες, αλλά με αλλοπρόσαλλο τρόπο. Αυτό που διαφεύγει από την αρχιτεκτονική μας κουλτούρα είναι οι δυνατότητες αυτών των προσαρμογών, των ροών και των ελιγμών. Η ίδια η πόλη οικειοποιείται μια σειρά τεχνολογικά μοντέλα και συμπεριφορές πριν τα αντιληφθούμε εμείς. Υπ' αυτήν την έννοια, η πόλη ξεπερνά την αρχιτεκτονική μας κουλτούρα. Ορισμένες αυτοσχέδιες κατασκευές, για παράδειγμα, είναι πιο επινοητικές από τη γλώσσα των αρχιτεκτόνων, που συχνά μοιάζει φορμαλιστική, αργή και αγκυλωμένη. Αυτή τη βραδύτητα, κάποτε, τη θεωρούσαμε σωτήριο πλεονέκτημα της αρχιτεκτονικής - επειδή ακριβώς διατηρούσε μιαν απόσταση από κάθε εφήμερη μόδα. Σήμερα, όμως, φανερώνει τη συντηρητική της πλευρά σε σχέση με μια σειρά αντιθέσεις, πυκνώματα και εντάσεις που η πόλη ήδη επεξεργάζεται και αφομοιώνει. Να γιατί, λοιπόν, η πόλη γίνεται το μαγικό χαλί της αρχιτεκτονικής έρευνας. Μέσω αυτής, επανερχόμαστε σ' εκείνο από το οποίο είχαμε αποκλειστεί: στην κοινωνία και στην καθημερινή ζωή.

term he coined in the 1970s, which is worth revisiting. Eno experimented with 'music for airports' - musical backgrounds for specific spaces. But if we pay closer attention we will see that every sound installation creates a flexible space, which has its own propulsive force - in other words, it operates within its own variable field. In this way, it introduces various spatial matrices, a kind of space within a space.

Today, reversing Goethe's romantic definition of architecture as 'frozen music', we could classify a sound installation as 'fluid architecture'. We are moving - if somewhat awkwardly and vaguely - towards non-representational architecture, which draws on these new spatial experiences of the city. It is a form of architecture that is undefined, which we can only imagine through the city. It is interesting that the most profound architectural investigation today deals with the appearance of the city.

AK: Do you think this focus on the city is related to the recent spate of studies exploring the limits of architecture?

YT: The limits of architecture no longer seem to be fixed. It is interesting that architecture was one of the first fields to open up to other art forms, in particular art and sculpture. Perhaps, this is because architects realised that their subject matter is much broader than just building. Today, the conceptual features of architecture have expanded to such a degree that they have become the city.

CA: Perhaps that has a lot to do with the fluidity of our lives today. The rhythms of big cities are so intense that we are constantly moving, constantly 'out there' - even at the office, we are out in cyberspace. Everything happens 'out there', and I think this has led to this shift in attention towards the city.

YT: That's true. But that is also the limit that restricts 'hyper-architecture' by big stars, even in Greece. On the contrary, to arrive at the core of architecture today, we have to get beyond architecture itself.

SG: Question 9 [Athens and sonic identity]

YT: I believe that an investigation into the soundscape of Athens does not only consist of points on an abstract canvas, but also contains muddled flows, narratives, and reproductions of sounds (like radios) - in other words, what we call the soundtrack of the city. There is no single 'authentic' topographical sound of the city (with its cars, rustling leaves, and birds singing in the trees), because of the decisive role played by scattered streams of speech and machines that reproduce sound. So I think the 'auditory identity' of a city is primarily correlative: it brings us back to transformations of language - to the narrative. Thus we have a re-emergence of the structure of language, which befits the 'auditory identity' of the city: the fluid, colloquial and diffuse language that produces rhythms, narratives, behaviours, variations and soundscapes. The syntax of the language becomes the structure of the place. Taking this idea one step further, we could say that, like language, the auditory landscape - or soundscape - forms a kind of habitation, a fleeting sojourn within a culture that functions anthropologically. If I were to add something specifically about Athens, it would be the city's peculiar capacity to adapt to successive waves of modernisation. We adjust rapidly to technological innovations, but in an erratic way. What is lacking in our architectural culture is the potential of these applications, currents, and diversions. The city assimilates a whole series of technological models and behaviours before we even realise they exist. In this sense, the city surpasses its own architecture. For instance, certain improvised constructions are more ingenious than the language used by architects, which is so often formalistic, sluggish and stiff. There was a time when this sluggishness was considered to be architecture's saving grace - precisely because it maintained a distance from every passing trend. Today, however, it exposes the conservative side of architecture in relation to a series of contrasts, densities, and tensions that the city itself is already adopting and absorbing. This is why the city is like a magic carpet for architectural investigation. Through the city, we return to that from which we had been excluded: society and everyday life.

Κωνσταντίνος Βήτα

Μουσικός

Η συμφωνία του χώρου

ποια είναι η διαφορά της πισίνας
από έναν άδειο χώρο, είπε
και μετά είπε
ποια είναι η διαφορά ενός ουρανοξύστη
από μια άδεια έκταση γης
μετά την διάλεξη και οι δύο
έπεσαν απ το παράθυρο στο ανοιχτό σύμπαν
κοιτάζοντας την σιωπηλή γη
ο ήλιος έδυε από τη μια πλευρά της γης
ο αρχιτέκτονας είπε
ο μαθητής δεν απάντησε
μετά ο μαθητής ρώτησε
κι ο αρχιτέκτονας σκέφτηκε
και για πολύ λίγο η σιωπή τους
καθρεφτίστηκε σ ένα γυάλινο κτίριο τραπέζης
την ώρα που δύο μεγάλα μαύρα αυτοκίνητα
έβγαιναν από το γκαράζ του κτιρίου
πήγαινε το ένα μπροστά και το άλλο πίσω
πίσω ήταν ένα υψηλό πρόσωπο
τα αυτοκίνητα διέσχιζαν αργά τη μεγάλη λεωφόρο
όλα είχαν συμφωνηθεί
όλα είχαν κλείσει
όταν μια συμφωνία κλείνει
τότε ένα κομμάτι από τον χώρο δεσμεύεται
μετά η συμφωνία χτίζεται
και στις τέσσερις γωνίες τού χώρου
τοποθετούν κάμερες
και μετά βάζουν μια ταμπέλα που γράφει
ο χώρος προστατεύεται
και όλοι καταλαβαίνουν ότι αυτός
είναι ένας ιδιωτικός χώρος
μια ιδιόκτητη περιουσία
ένας χώρος με προοπτική
σε άλλους ιδιόκτητους χώρους
και καθώς ο ήλιος δύει
το σκοτάδι καλύπτει τα πάντα
αργά αργά
και οι πόλεις ανοίγουν τα φώτα
για να δείξουν ότι εδώ υπάρχει μια πόλη
και τα αεροπλάνα καταλαβαίνουν
πως είναι η ώρα να κλείσουν τα μάτια τους

Τι εννοείς όταν λες κάτι

Κόπηκαν δέντρα, έχτισαν κτίρια, σταμάτησαν όλα για να γίνουν μεγαθήρια... τώρα, το λεωφορείο τρέχει στην παλιά μου συνοικία , εκεί που τίποτα δεν θυμίζει τίποτε. Το τοπίο έγινε ένα ανώνυμο πέρασμα , όπως η γρήγορη υπόγεια μεταφορά μου με τους συρμούς από το ένα μέρος στο άλλο. Τα σκόρπια mp3 μου θυμίζουν αποσπασματικές εικόνες της ζωής μου. Κάποιες φορές κοιτάζω γύρω μου και με την βοήθεια του ήχου αισθάνομαι ή παρηγορούμαι ότι δεν είμαι εδώ ή ότι ανήκω στον κόσμο μου. Με αυτά που κοιτάζω σπάνια ταυτίζομαι, απομονώνομαι, γίνομαι ένας μικρός συρφετός σε ένα δικό του θόλο. Είμαι ο δικός μου κόσμος. Κάθε μέρα διαπιστώνω πως όλα συμβαίνουν για να αποξενωθώ, για να αισθάνομαι ασφαλής και να βρίσκω παρηγοριά σ'αυτά που μου πουλάνε. Περνώ μέσα απ όλα. Μέσα από την βίαιη κακόγουστη αισθητική δημιούργησαν αισθητική, σαν κανείς να μην ήθελε να

Konstantinos Vita

Musician

Symphony of Space

what's the difference between a swimming pool
and an empty space, he asked
and then he said
what's the difference between a skyscraper
and an empty plot of land
after the lecture they both
fell out of the window into the open universe
looking down on the silent earth
the sun set over one side of the earth
the architect said
the student did not reply
then the student asked
and the architect thought
and for a brief moment their silence
was reflected in the glass building of a bank
just as two big black cars
drove out of the garage
one behind the other
an important person was in the back seat
the cars slowly crossed the wide avenue
everything had been agreed
everything had been arranged
when a deal is made
then a piece of space is assigned
then the deal is built
and in all four corners of the space
cameras are installed
and then they put up a sign that says
this space is protected
so that everyone knows
this is a private space
private property
a space with a view
of other private spaces
and as the sun sets
darkness covers everything
slowly slowly
and cities turn on their lights
so that people know there is a city there
so that airplanes know
that it is time to close their eyes

What do you mean when you say something

They cut down the trees, they made buildings, everything stopped so they could erect these monsters... Now the bus races through my old neighbourhood, where nothing is familiar any more. The landscape has become an anonymous way of passage, like my rapid subterranean movement from place to place on the subway. Scattered mp3s remind me of fragmentary images of my life. Sometimes, I look around me and with the help of sound I feel, or I find solace in the thought that I am not here, that I belong to my own world. I rarely identify with what I see, I withdraw into myself, I become a small mob in its own vault. I am my own world. Each day, I discover that everything happens so that I become alienated and find security and solace in what people sell me. I pass through everything. With their brutal, vulgar aesthetics they have created aesthetics, as if nobody wanted to be reconciled

συμφιλιωθεί με το παρελθόν, με την ιστορία, με αυτούς που υπήρχαν πριν από μάς, με αυτά που φτιάχτηκαν πριν από μάς. Ανεβαίνοντας σε οποιαδήποτε ταράτσα και κοιτάζοντας το κέντρο της πόλης βλέπεις την Ακρόπολη ή τον Λυκαβηττό, τον Υμηττό και για λίγο θυμάσαι ότι ζεις εδώ. Με το πέρασμα του χρόνου ανακαλύπτω μέσα μου, την πίστη για να διοχετεύσω αγάπη μέσα μου ώστε να ενωθώ ξανά με το περιβάλλον, με τα λίγα δέντρα, τις εργατικές πολυκατοικίες που στέκουν σαν ξεχασμένα κουτιά, με τους κεντρικούς τσιμεντένιους δρόμους, τις παλιές λεωφόρους , με τα υλικά των οικοδομών κυρίως και όχι τόσο με το τελικό αποτέλεσμα των κτιρίων. Έχω ενωθεί με το τσιμέντο με οτιδήποτε είναι γκρίζο, με τις διαβαθμίσεις του φωτός, με αυτό που φαντάζομαι ότι θα μπορούσε να υπήρχε, με την πιθανότητα ενός ανύπαρκτου τοπίου, με την φαντασίωση ενός άλλου κόσμου που δεν θα δω. Η έλλειψη του χώρου δημιουργεί την ένωση μου με όλα. Σαν ελάχιστος αέρας που φυσά από το μισάνοιχτο παράθυρο του λεωφορείου που τρέχει κατά μήκος των δρόμων, φέρνω έξω αυτό που υπάρχει μέσα μου και ατενίζω φιλικά όλες τις εικόνες που προσπερνώ. Η αγάπη μέσα μας είναι η καλύτερη αρχιτεκτονική. Έχει τη μεγαλύτερη δύναμη κι από έναν ουρανοξύστη. Έχει την ίδια δύναμη με το φώς που αγκαλιάζει τις πόλεις του κόσμου. Από μικρό παιδί ήξερα πως κάποιοι ζουν σε μεγαλύτερα σπίτια από το δικό μου, είχαν κήπους, άλλοι ζούσαν σε υπόγεια και δεν έβλεπαν τίποτα, άλλοι δεν είχαν παράθυρα και άλλοι είχαν τεράστιες βεράντες με θέα. Η αρχιτεκτονική είναι η δικαιοσύνη, σημαίνει ότι κάποιος έχει έρθει κοντά με μια θεϊκή ιδέα, για να δημιουργήσει οικονομία στο σύμπαν, στο χώρο που υπάρχει γύρω του. Όταν δεν υπάρχει μέθοδος τα πάντα μπορούν να καταστραφούν, αυτό μας έδειξε η ιστορία, ακόμα και πόλεις. Σαν άδεια εγκαταλελειμμένα εργοστάσια που δεν απέκτησαν ψυχή ξανά, χάσκουν μισογκρεμισμένα και άδεια στο κέντρο της πόλης για να υπενθυμίζουν τις άδειες ψυχές των ανθρώπων, την έλλειψη διαχείρισης του σεβασμού. Η Γή είναι ο χώρος, ο χώρος είναι η ψυχή που μας δόθηκε, οι πόλεις αντικατοπτρίζουν τι κατάλαβε ο άνθρωπος μες τους αιώνες. Εγώ είμαι η πόλη μου με όλα τα λάθη. Στέκομαι εδώ που χτυπά το φώς, εδώ πού όλοι φωνάζουν, εδώ που κανείς δεν συμφωνεί με κανέναν, είμαι ένα ταξί που μπορεί να φτάσει παντού, αυτός που από το αριστερό καθρεφτάκι μπορεί να αφήσει οποιονδήποτε στο δρόμο να περιμένει, αυτός που μπορεί να απαρνηθεί σε μια βόλτα ολόκληρο τον κόσμο, αυτός που βλέπει μακριά πίσω του ένα άλλο αυτοκίνητο να παίρνει φωτιά στην άκρη του δρόμου, έρχομαι μπροστά σου.

with the past, with history, with those who came before us, with what was made before our time. Climb onto any roof and look towards the city centre and you see the Acropolis, or Mt. Lycabettus, or Mt. Ymittos, and for a moment you remember that you live here. With the passage of time, I discover my faith in transmitting love into myself so that I can be reunited with the environment, with the few trees, with the council flats standing there like forgotten boxes, with the streets of concrete, with the old avenues, with the materials that make the buildings rather than the ultimate effect of the buildings themselves. I have become united with cement, with whatever is grey, with gradations of light, with what I imagine could exist, with the possibility of a non-existent landscape, with a fantasy world that I will never see. The absence of space creates a sense of connectedness to everything. Like a light breeze blowing in from the half-open window of a bus driving along the streets, I bring to the outside what exists within myself and gaze benevolently at all the images that are passing by. The love within us is the best architecture. Its power is greater than that of a skyscraper. It is as powerful as the light that embraces all the cities of the world. Ever since I was a child, I knew that some people lived in houses that were bigger than mine, some had gardens, some lived in basements and saw nothing, some had no windows, and some had huge terraces with great views. Architecture is justice, it means that somebody has come close to a divine idea in order to create economy in the universe, in the space that surrounds them. History has taught us that when there is no method everything can be destroyed, even cities. Like empty, abandoned factories that never recovered their soul, lying derelict in the centre of the city to remind us of the empty souls of people, of the failure to administer respect. Earth is space, space is the soul we were given, cities reflect what man has understood over the centuries. I am the city with all its mistakes. I stand here where the light falls, where everyone is shouting, where nobody agrees with anybody else. I am a taxi that can go anywhere, from my left rear-view mirror I can leave everyone waiting there on the street, I am the one who can renounce the whole world in a single ride through town, the one who sees far behind him another car going up in flames at the side of the road, I am coming your way.

Διονύσης Καψάλης

Συγγραφέας

Συνέντευξη στους ATHENS *by* SOUND

ΧΑ: Ενθαρρύνουν τελικά οι νέες τεχνολογίες μία επιστροφή στην αισθαντικότητα;

ΔΚ: Οι νέες τεχνολογίες ενθαρρύνουν την ικανότητα του ανθρώπου να διεκπεραιώνει τις εργασίες του και τις επιθυμίες του χωρίς να είναι «εκεί». Επομένως, η προϋπόθεση για τις νέες τεχνολογίες είναι η απουσία του ανθρώπου. Τώρα πια μπορεί ο καθένας (μιλάμε πάντα για την εργασία του γραφείου, τη διανοητική και όχι τη χειρωνακτική εργασία) μέσω Διαδικτύου να κανονίζει τις δουλειές του από μακριά. Ο χώρος της εργασίας γίνεται όλο και πιο αφηρημένος, πιο απροσδιόριστος· αφυδατώνεται από τα χαρακτηρολογικά, τοπικά στοιχεία του. Σε άλλη περίπτωση, έπρεπε να υπάρχω αυτοπροσώπως, να είμαι σώματι παρών, όπως στον έρωτα, στην πάλη, στη διαδήλωση ή στή «μαρτυρία» με όλες τις σημασίες της λέξης. Προκειμένου νά μαρτυρήσω για κάτι πρέπει να είμαι παρών, να διακινδυνεύσω με το σώμα μου. Μ' αυτή την έννοια, ναι, η αισθαντικότητα γίνεται ξανά το ζητούμενο.

ΑΚ: Αυτή η νέα κατάσταση πώς πιστεύετε ότι έχει επηρεάσει τον χώρο της Τέχνης; Πώς δρουν οι δημιουργοί μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο; Πώς αντιλαμβάνονται τον κόσμο και τον χώρο;

ΔΚ: Πολλοί δημιουργοί, σε πολλά είδη και μορφές τέχνης, ενσωματώνουν αυτή την κατάσταση στό έργο τους, στη μορφή και στο περιεχόμενό της. Άλλοι καταφάσκουν, επιχειρώντας να εορτάσουν την απροσδιοριστία, να αφεθούν στο λίκνισμα του κυβερνοχώρου. Άλλοι πάλι τη σχολιάζουν κριτικά ή είρωνικά, τη κάνουν θέμα της τέχνης τους. Παρατηρούμε, σαν αντίδραση ή σαν αντίσταση στη διαδικασία της αποϋλοποίησης, μια όλο και μεγαλύτερη έμφαση στην έννοια της επιτέλεσης, της performance, της ενσώματης έκφρασης: «Θα κάνω μια τέχνη που θα υπάρχει μόνο όσο υπάρχει το σώμα που την πραγματοποιεί». Δεν είναι βέβαια καινούρια, της εποχής μας μόνο, η αντίδραση αυτή στη αφαίρεση και την αποϋλοποίηση της ανθρώπινης έκφρασης. Υπάρχει ανέκαθεν· θα έλεγα ότι υπάρχει πολύ πριν από τις νέες τεχνολογίες· υπάρχει τουλάχιστον από τη στιγμή που η δυνατότητα της τεχνολογικής αναπαραγωγής καταργεί η υπονομεύει την αυθεντία του ενός και ανεπανάληπτου πρωτοτύπου· υπάρχει σίγουρα από την επινόηση της φωτογραφίας τον 19ο αιώνα, υπάρχει ίσως από την εφεύρεση της τυπογραφίας τον 15ο αιώνα. Σαν μεταφυσική αγωνία, υπάρχει από την επινόηση της γραφής, όπως μαρτυρεί και ο πλατωνικός Φαίδρος. Γράφω σημαίνει μεταδίδω νοήματα χωρίς να είμαι εκεί, χωρίς να μιλώ ή να απαντώ στα ερωτήματα που προκαλεί τό κείμενό μου. Αυθεντική, με αυτή την έννοια, είναι μόνο η ομιλία, η διαπροσωπική σχέση του εγώ και του εσύ στο παρόν της ζωντανής λαλιάς. Η έννοια της performance επιζητεί να θεραπεύσει αυτό το πρωτογενές έλλειμμα αυθεντικότητας, προικίζοντας το έργο τέχνης με την ουτοπική επαγγελία ενός απολύτου παρόντος.

Dionysis Kapsalis

Writer

Interviewed by ATHENS *by* SOUND

CA: Do new technologies ultimately encourage a return
to sensuality?

DK: New technologies allow people to deal with their work and desires without being 'present'. One of the essential characteristics of new technologies is man's absence. We can manage our business online, from a distance (of course I'm referring to office work, intellectual work - not manual labour). The workspace is becoming increasingly abstract and indefinable; it is stripped of its distinctive, local elements. In other cases, you have to be there in person, you must be physically present - for example in love, in a struggle, at a demonstration, or as a 'witness' in the full sense of the word. In order to witness something, I must be present, I must take physical risks. In this sense, yes, sensuality is again becoming desirable.

AK: How do you think that this new state of affairs will affect the art world? How do creative artists operate in such a context? How do they understand space and the world?

DK: Many artists, active in various types and schools of art, integrate this context in the form and content of their work. Some concur wholeheartedly, attempting to celebrate the indefinable, or allowing themselves to be lulled by the gentle sway of cyberspace. Some comment upon it with irony and sarcasm, make it a subject of their art. Perhaps as a reaction or resistance to the process of dematerialisation, there is an increasing emphasis on the meaning of performance, of physical expression: "I will make art that will exist only as long as the body that creates it exists".

Of course, this reaction to abstraction and the dematerialisation of human expression is not new, and is not restricted to our time. It has always existed - I would say it was there long before new technologies. It has existed at least since the moment when the possibility of technological reproduction cancelled or undermined the authenticity of the unique, irreplaceable original. It has certainly existed ever since the inception of photography in the 19th century, perhaps ever since the invention of typography in the 15th century. As a metaphysical quest, it has existed since the invention of writing, as Plato's Phaedrus attests. To write means to communicate meaning without being there, without speaking or replying to the questions raised by my text. In this sense, only speech is authentic - the interpersonal relationship between 'me' and 'you' in the present of the living voice. Performance seeks to remedy this fundamental lack of authenticity, endowing the work of art with the utopian promise of an absolute present.

This requirement for directness in art is attractive precisely because we no longer trust in mediation. Poetry can still move us because it contains and organises elements that are directly proximate to the senses (in

Το αίτημα της αμεσότητας στην τέχνη γοητεύει επειδή ακριβώς δεν εμπιστευόμαστε τη διαμεσολάβηση.
Η ποίηση συγκινεί ακόμα επειδή εμπεριέχει και οργανώνει στοιχεία άμεσα προσιτά στις αίσθήσεις (εν προκειμένω στην ακοή), στοιχεία μη σημαίνοντα - τα οποία μπορεί βέβαια να σημασιοδοτηθούν σε δεύτερο επίπεδο, να παρουσιαστούν σαν «αιτιολογημένα», στη γλωσσολογική ορολογία. Τέτοια στοιχεία είναι η προσωδία, ο ήχος και ο ρυθμός, το μέτρο, η ομοιοκαταληξία, η συνήχηση κ.λπ. - στοιχεία άλογα ή μάλλον προ-λογικά, τα οποία συνιστούν την «ακροαματική φαντασία» ενός ποιήματος, για να χρησιμοποιήσω μια φράση του Έλιοτ. Μεταφέρουν μια μνήμη πρωτογενούς προφορικότητας και αναμοχλεύουν, στο βάθος των λέξεων, μνήμες που δεν ανήκουν στο νόημα με την αυστηρή έννοια του όρου, που χωρίς αυτές, όμως, δεν αρτιώνεται το ποιητικό νόημα. Τα στοιχεία αυτά φέρουν το καταγωγικό βάρος της ποίησης και ανάγονται στις τελετουργικές απαρχές της – όταν η ποίηση, προτού γίνει ποίηση, αποτελούσε μέρος μιας τελετής με συγκεκριμένη ανθρωπολογική λειτουργία, άρα και με πραγματικά αποτελέσματα.

ΑΚ: Αυτό το δευτερογενές στοιχείο που ίσως δεν γίνεται εμφανές σε μία πρώτη ανάγνωση θα το βλέπατε και στην αρχιτεκτονική και τον χώρο;

ΔΚ: Θα έλεγα ναι, αλλά δεν θα ήξερα πώς να το περιγράψω. Το «άυλο» της αρχιτεκτονικής πάντως θα το όριζα ως ένα σύστημα αξιών και εννοιών που το δημιουργεί ο χρήστης ενός σπιτιού για να ζήσει μέσα στό σπίτι του, για να το οικειποιηθεί, να το κάνει από χτίσμα σπίτι, οίκο - τις έννοιες και τις αξίες, λόγου χάρη, με τις οποίες ο χρήστης εκλογικεύει το μέσα με το έξω, την έννοια της ελευθερίας, της ασφάλειας ή της άνεσης. Νομίζω ότι θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον να εξετάσει κάνεις τον τρόπο με τον οποίο τέτοιες γενικότερες έννοιες ενσωματώνονται στη χρήση ενός σπιτιού, το πώς τις αναπτύσσει, τις εκλογικεύει ή τις διαστρέφει ο ίδιος ο χρήστης. Είμαι βέβαιος ότι τέτοιες έρευνες έχουν ήδη γίνει· απλώς δεν τις γνωρίζω. Είναι πάντως βέβαιο ότι στίς σύγχρονες πόλεις παρατηρούμε μια βασική (όσο και παλαιότατη) μετάλλαξη της έννοιας της ασφάλειας και της άνεσης. Χτίζουμε μονοκατοικίες με «πιλοτή», πάνω απο το χώμα, ψηλά, αποφεύγοντας την άμεση, συνεχή σχέση του μέσα, του χτισμένου, με το έξω, το άχτιστο, το χώμα. Χτίζουμε κυρίως «προς τά μέσα», αμυνόμενοι, αποκλείοντας το έξω· χτίζουμε οχυρά, μια ιδιαίτερα πρωτόγονη έννοια σπιτιού, αν το καλοσκεφτείτε. Εσείς οι αρχιτέκονες, από την άλλη, προσπαθείτε συχνά - και σωστά, κατά τη γνώμη μου - να αντιστρέψετε αυτή τη φορά, να χτίσετε από μέσα προς τα έξω, προς τον άλλον, προς την πόλη, την κοινωνία και τη φύση, όλα αυτά που για το σημερινό, κυρίαρχο μοντέλο οικιστή αποτελούν απειλή. Πολύ συχνά αντιστρατεύεστε τον χρήστη και παραγγελιοδότη σας, προσπαθώντας να εγκαθιδρύσετε μια αίσθηση άνεσης και ασφάλειας που δεν αποτελεί οχύρωση αλλά επιχειρεί να φανταστεί τον ανοιχτό άνθρωπο, εκείνον που εκφράζεται μέσα από το σπίτι του. Οι Κινέζοι, αν θυμάμαι σωστά, έλεγαν ότι το σπίτι το φτιάχνεις για τον γείτονα, για τον απέναντι. Εμείς τον απέναντι το κάναμε φοβία - είναι ο δυνάμει κλέφτης ή ηδονοβλεψίας.

ΧΑ: Πώς θα περιγράφατε εσείς τον ήχο της Αθήνας;

this case, hearing); non-signifying elements that can, of course, acquire significance on a secondary level and appear 'justified' in linguistic terms. Such elements include prosody, sound and rhythm, metre, rhyme, consonance - elements that are non-sensual, or rather pre-sensual, and constitute a poem's 'auditory imagination', to quote T.S Eliot. They carry a memory of primary verbalisation and stir up memories in the depth of words that do not strictly belong in the sense of meaning. But their absence precludes the consummation of poetic meaning. These elements carry the weight of poetry's origins and refer to its ritual beginnings – when poetry, before becoming poetry, was part of a ritual with specific anthropological functions, and therefore yielded real results.

AK: Do you see this secondary element, which is not perhaps obvious at a first reading, as also present in architecture and space?

DK: I would say yes, but I wouldn't know how to describe it. However, I would define the 'immaterial' aspect of architecture as a system of values and meanings created by the user of a residence so he can live there, appropriate it, transform a building into a house, a home - for example, the ways in which the user rationalises the indoors and the outdoors, creates a sense of freedom, of security, of comfort. I think it would be very interesting to investigate the manner in which such generalised meanings are incorporated in the use of a house, how the user himself develops, rationalises or distorts them. I am sure that studies have been done, but I am not aware of them myself. It is, however, certain that in modern cities we notice a fundamental (and very old) mutation of the meaning of security and comfort. We construct single-storey residential buildings which are elevated, high above the ground, avoiding any direct, continuous relationship between the indoors - the building - and the outdoors - the open space, the ground. We mainly build 'inwardly', defending ourselves against the outside and resisting it; we build fortresses - a very primitive idea, if you think about it. You architects, on the other hand, often try - correctly, in my opinion - to reverse this trend, to build from the inside out, opening up towards other people, towards the city, society, or nature, towards everything that the current dominant housing model perceives as a threat. You often go against the wishes of the user - your employer - attempting to establish a sense of comfort and security that is not based on fortification but tries to imagine a resident who is open, who expresses himself through his home. The Chinese, if I remember correctly, said that we build our houses for our neighbour, for the person across the street. But we have transformed the person across the street into a phobia - he has become a potential thief or voyeur.

CA: How would you describe the sound of Athens?

DK: For sound to exist it needs something else - silence. In Athens we usually seek the familiarity of silence, and fail to find it. Most of the sounds in Athens are noise, not sound. Athens is one of the most irritating cities. Not because it is noisy and bustling –all cities are noisy and bustling- but because the noise very often exceeds human tolerance levels. Here, the outdoors

ΔΚ: Ο ήχος για να υπάρξει, χρειάζεται κάτι άλλο - τη σιωπή. Συνήθως στην Αθήνα αναζητούμε την οικειότητα της σιωπης, διψάμε για σιωπή - και δεν τη βρίσκουμε. Επομένως, ένα μεγάλο μέρος των ήχων της Αθήνας είναι θόρυβος - δεν είναι ήχος. Η Αθήνα είναι από τις πιο ενοχλητικές πόλεις - όχι επειδή είναι πολύβοη, πολύβοες είναι όλες οι πόλεις, αλλά επειδή ο θόρυβος πολύ συχνά ξεπερνάει κάθε ανθρώπινο όριο αντοχής. Εδώ το έξω μιμείται τό μέσα (και αντιστρόφως). Στο σπίτι παίζει συνεχώς η τηλεόραση στη διαπασών. Ο μηχανικός πολιτισμός παράγει ένα συνεχή βόμβο, το θόρυβο των μηχανών και των συσκευών που δεν σταματούν ποτέ να δουλεύουν· είναι ο λεγόμενος «λευκός θόρυβος», ανεπαίσθητος αλλά συνεχής. Αν γινόταν να σταματήσει ξαφνικά αυτός ο θόρυβος για μια στιγμή, σαν μια αιφνίδια ανακοπή της παραγωγής πλούτου, σαν - θα ήταν ίσως τρομαχτικό, αλλά θα ακούγαμε και πάλι τη σιωπή, όπως ίσως μπορεί κανείς να την ακούσει πάνω σ' ένα βουνό, μακριά από κατοικημένες περιοχές, και θα αποκτούσαμε ξανά το μέτρο του ήχου. Οι παλαιότεροι έλεγαν ότι μπορούσαν κάποτε να ακούσουν την άνοιξη στα βουνά - να ακούσουν τη φύση να βλασταίνει πάλι. Φανταστείτε. Νά μπορείς να ακούσεις πώς σκάει ένα μπουμπούκι. Για μας η σιωπή, όπως και η ησυχία, δεν υπάρχει παρά μόνο με σχετικό τρόπο, όπως δεν υπάρχει και το απόλυτο σκοτάδι λόγω της διάχυσης του φωτός της πόλης. Αλλά έστω και με αυτόν τον σχετικό τρόπο, οφείλουμε ως κάτοικοι αυτής της πόλης να διεκδικήσουμε το δικαίωμα στη σιωπή και την ησυχία, ώστε να μπορέσουμε να ακροαστούμε ευκρινέστερα τον ήχο της ζωής μέσα στην πόλη.

Να, τώρα που μιλάμε ακούμε έναν κότσυφα που προσπαθεί να κελαηδήσει λίγο πάνω από τη βοή της πόλης. Αυτό το πουλί διατρανώνει το δικαίωμά μου στην ησυχία, την αγανάκτησή μου προς τον μηχανόβιο που κόβει την εξάτμιση της μηχανής του, πρός την εκκλησία με τις ηλεκτρονικές καμπάνες, προς τον οδηγό που μαρσάρει και με τα παράθυρα του αυτοκινήτου ανοιχτά διαλαλεί την υποτιθέμενη καψούρα του με μια υποτιθέμενη μουσική στη διαπασών. Ξέρω·είναι πολύ διαφορετικός αυτός ο κότσυφας από τον άλλον που μπορώ ν' ακούσω σε συνθήκες υπαίθριας ησυχίας, περπατώντας κάπου στην εξοχή. Αλλά οι ήχοι της πόλης είναι κι αυτοί ήχοι της ζωής, έχουν μια οικειότητα που δημιουργεί αισθήματα ασφάλειας. Σ' ένα καφενείο μου αρέσει να ακούω το γκαρσόνι, να ακούω τη βοή των συζητήσεων, το γύρισμα των φύλλων της εφημερίδας, τα τακούνια μιας γυναίκας στο δάπεδο ή το θρόισμα ενός μεταξωτού φορέματος, το κουταλάκι που αναδεύει τη ζάχαρη στον καφέ. Δεν βλέπω γιατί πρέπει να τα πνίγουμε όλα αυτά σε μια συνεχή υπόκρουση υστερίας που παριστάνει τη μουσική. Στην Αθήνα δεν υπάρχει πια δημόσιος χώρος χωρίς αυτού του είδους τη μουσική ηχορύπανση. Εξαιρούνται βέβαια οι εφορίες και άλλα δυσάρεστα μέρη.

Θεωρώ ότι έχουμε ανάγκη να ακούμε τους θορύβους της ζωής, όπως έχουμε ανάγκη να βρίσκουμε και θυλάκους σιωπής μέσα στην πόλη. Τη βοή της ζωής στη Νέα Υόρκη, την αναπνοή της, μπορεί να την ακούσει κανείς μόνο στο Central Park, στην ήσυχη καρδιά της πόλης· εκεί, από τη σχετική απόσταση που δημιουργεί το πάρκο που σε περιβάλλει, μπορείς ξαφνικά να ακούσεις την πόλη συνολικά, σαν ένα ζωντανό ον· εκεί γίνεται ακουστή η ανάσα του μεγάλου ζώου. Δεν την ακούς όταν είσαι κι εσύ μέρος του θορύβου, μέσα του.

imitates the indoors, and vice-versa. Inside the house, the television is always on full blast. Civil engineering produces a constant hum, the incessant rumble of machines and appliances; this is the so-called 'white noise', imperceptible but always there. If it were possible to suddenly stop all noise for a moment - like a sudden suspension of the production of wealth - it might be scary, but at least we would once again be able to hear silence, as one can hear silence on a mountain, far away from all habitation. Then we would possess again a measure of sound. In earlier times, people said they could hear spring come to the mountains, they could hear the regeneration of nature. Just imagine! To be able to hear a flower bud bloom! For us, silence and tranquillity exist only in relative terms. The same applies to complete darkness, because of the diffusion of light in a city. But even in relative terms, as residents of this city, we must claim our right to silence and tranquillity so that we can better hear the sound of life in the city.

Just now, as we speak, we can hear a blackbird trying to sing over the hum of the city. This bird celebrates my right to silence, my rage against the biker who hacks off his exhaust pipe, against the church with the electric bell, against the driver who revs up his car while advertising his pseudo-infatuation with so-called music blaring out of his open window. I know that this blackbird is very different from the blackbird I will hear walking in a quiet countryside. But city sounds are also sounds of life; they possess a familiarity that creates a feeling of security. Sitting at a café, I like listening to the waiter, to the hum of conversation, to the sound of newspaper pages turning, the sound of a woman's high-heels on the pavement or the rustling of a satin dress, the sound of the spoon stirring sugar in the coffee cup. I don't understand why we should smother all these sounds under a constant background that pretends to be music. In Athens, there is no public space without this kind of music pollution. Excluding tax offices and other unpleasant places.

I believe that we need to hear the sounds of life, as we need to discover pockets of silence in the city. In New York, you can only hear the hum of life, the city breathing, in Central Park, the quiet heart of the city; there, the relative distance created by the park allows you to suddenly hear the entire city, like a living being. You can hear the great animal breathing. But you cannot hear it when you are also inside it, a part of the sound.

AK: Do you like Athens?

DK: Yes, I like Athens, I really love it. I like many of aspects of the city that are not generally considered 'beautiful'. I like the anarchy of the western suburbs, which has more breathing space, more empty lots, compared to the city centre. I like its monuments, old and new. I like the closeness of the seaside - even if access to the coast is now impeded by a multitude of Olympic obstacles. I like the hills of Athens. Perhaps it is also the way of life in Athens, that sense of familiarity that makes me prefer it to other cities of the world - even though I haven't lived in many. I am not a collector of cities and travel memories. I am simply a resident of the city where I happened to live, work and grow old. Whether I like it or not, I am also a carrier of its history, a part of its living

ΑΚ: Εσάς σας αρέσει η Αθήνα;

ΔΚ: Ναι, μου αρέσει η Αθήνα, την αγαπάω πολύ. Μου αρέσουν πολλές από τις πλευρές της που δεν είναι γενικώς αποδεκτές ώς «ωραίες». Μου αρέσει η αναρχία των δυτικών συνοικιών, η οποία τελικά δημιουργεί περισσότερες ανάσες, περισσότερα άχτιστα ανοίγματα, από το κέντρο της πόλης. Μου αρέσουν τα μνημεία της, τα παλαιά και τα νεότερα. Μου αρέσει η δυνατότητα πρόσβασης στη θάλασσα - όση πρόσβαση υπάρχει ακόμη, ανάμεσα από πλήθος ολυμπιακά εμπόδια. Μου αρέσουν οι λόφοι της Αθήνας. Ίσως είναι και ο τρόπος ζωής σε αυτήν που εμένα προσωπικά με κάνει να τη νιώθω οικεία και να την προτιμώ από άλλες πόλεις του κόσμου - αν και δεν έχω ζήσει σε τόσο πολλές. Δεν είμαι συλλέκτης πόλεων και περιηγητικών αναμνήσεων. Είμαι απλώς κάτοικος της πόλης στην οποία βρέθηκα να ζω, να εργάζομαι και να γερνάω, όπως είμαι, είτε το θέλω είτε όχι, και φορέας της ιστορίας της, μέρος της ζωντανής της μνήμης. Γι' αυτό και μπορώ να θυμώνω και να αγανακτώ ακόμη με την πόλη αυτή - την πόλη μου. Δεν βλέπω πώς θα γίνει καλύτερη η Αθήνα αν κάποιοι δεν αποφασίσουμε ότι είμαστε πια αμετάκλητα Αθηναίοι και όχι ξεριζωμένοι επήλυδες ή αποτυχημένοι κοσμοπολίτες. Η αγάπη μας όπως και οι αντιπάθειές μας, για να πιάσουμε το νήμα της αρχικής μας συζήτησης, πρέπει κι αυτές να είναι συγκεκριμένες. Δεν αγαπάμε ούτε μισούμε γενικά και αφηρημένα.

memory. This is why I can be angry, even outraged with this city - my city. I cannot see how Athens can become a better place if some of us do not accept that we are by now irrevocably Athenians, rather than uprooted migrants or failed cosmopolitans. To return to our initial theme, our passions and our dislikes must also be specific. We can neither love nor hate in a general and abstract way.

Συνέντευξη με τους United Visual Artists

Ερώτηση 1
[νέες τεχνολογίες - χωρικές αντιλήψεις - αρχιτέκτονας]

UVA: Σε κάθε εποχή, οι σχεδιαστές (με οποιοδήποτε άλλο όνομα κι αν ήταν γνωστοί σε κάθε περίπτωση) συνήθως αποσκοπούσαν στην ανεύρεση των νέων κοινωνικών και χωρικών παραγόντων και προσπαθούσαν να τους ενσωματώσουν κάπως στις λύσεις τους. Τέτοια ερεθίσματα σκιαγραφούσαν τον δρόμο τόσο της σκέψης όσο και της δουλειάς τους με τον ίδιο τρόπο που παρατηρείται αυτό και σε έναν εργάτη όταν του προμηθεύσουν καινούργια εργαλεία. Η λογική και η πρόθεση πίσω από τον σχεδιασμό δεν έχει αλλάξει πολύ, αλλά τα ίδια τα εργαλεία επέφεραν μεγάλες μεταβολές στο χέρι (μυαλό) που τα χειρίζεται. Το άλλαξαν. Μπορείτε να εντοπίσετε την πηγή της ψυχαγωγίας πίσω από ένα ωραίο καλλιτέχνημα; Είναι ο καλλιτέχνης ή το περιβάλλον που διαμόρφωσε τις ικανότητες και την φαντασία του αυτό(ς) που αξίζει να αναγνωριστεί για το αντικείμενο; Αυτό το δίλημμα της παλιάς σχολής, για άλλη μια φορά εικονογραφεί την σχέση μεταξύ σχεδιαστή και αντικειμένου, καλλιτέχνη και έργου, αρχιτέκτονα και χώρου. Οι εξελιγμένες τεχνολογίες της εποχής μας, έδρασαν προσθετικά στον τρόπο που συλλαμβάνουμε τον χώρο. Ολοκαίνουριες συσκευές (και η υποδομή τους) διακοσμούν τα μάτια μας (όραση), τα αυτιά μας (ακοή), τα χέρια μας κτλ. Ο σχεδιαστής της εποχής μας οφείλει να αναζητά/να μετρά/να στοχάζεται και να χρησιμοποιεί τέτοια χαρακτηριστικά. Οι δυνατότητες των νέων μέσων είναι μακράν σπουδαιότερες από τα ίδια τα μέσα.

Ερώτηση 2 [η επανεμφάνιση του άυλου στην αρχιτεκτονική συζήτηση]

UVA: Κατά τη γνώμη μας, το «άυλο» προφανώς και περιγράφει καλύτερα αυτή την αντίληψη σε σχέση με το «πέραν-της-ύλης». Το πεδίο που περιγράφεται στην βιβλιογραφία που αναφέρετε περιλαμβάνει αντικείμενα/τεχνικές που «υλοποιούνται» σε κάπως μικρότερο βαθμό στις αισθήσεις μας. Ας πάρουμε για παράδειγμα τα γυάλινα ανοίγματα. Η όρασή μας δεν συλλαμβάνει πλήρως το υλικό, τα αυτιά μας περιμένουν να ακούσουν τους θορύβους του δρόμου, τα χέρια μας προσπαθούν να αγγίξουν το απέξω. Από την άλλη πλευρά, τα χέρια μας (και τα αυτιά μας και η μύτη μας) αδυνατούν να καταλάβουν/νιώσουν μία ακτίνα laser, μολονότι την ίδια στιγμή μπορούμε ξεκάθαρα να την δούμε. Το άυλο βασίζεται στην αφαίρεση της πραγματικότητας, σε μία μερική απουσία των αισθήσεών μας. Οι τεχνολογικές μας κατακτήσεις μας έχουν επιτρέψει να αποκαλύπτουμε ή να διαχειριζόμαστε (γι' αυτό και συνδέονται με την έρευνα και την ανάπτυξη) πολλές από τις ιδιότητες των στοιχείων που θεωρούμε ως ύλη. Η επίδρασή τους ήταν/είναι/θα είναι «άτεγκτη» απέναντι στην αντίληψή μας

Ερώτηση 4 [ατμόσφαιρα και αρχιτεκτονικός σχεδιασμός]

UVA: Προκρίνει η έλλειψη οποιασδήποτε εκ των αισθήσεων μας μία φαντασιακή αναπαραγωγή της από το μυαλό μας; Επαυξάνουμε την πραγματικότητα μας με δημιουργικά μπαλώματα, όταν τα μάτια μας δεν

An interview with United Visual Artists

Question 1
[new technologies - conceptions of space - architect]

UVA: Over the centuries, the designers (whichever the term was for each case) often intended to track new social and spatial factors and tried to embodied them somehow into their solutions. Those stimuli outlined the way, both of their thinking and working the same way a craftsman does when he is provided with new tools. The logic and intention behind the design hasn't change much, but the tools themselves had a great impact to the hand (mind) which operates them. They altered it. Can you note the recreational source behind a beautiful artwork? Is it the artist, his environment which defined the artist's skills and imagination, the one who/which deserves the credit for the object? This old-school dilemma, once more, illustrates the relationship between designer and object, artist and artwork, architect and space. The advanced technologies of our times, became highly additive to our perception about space. Brand new devices (along with their infrastructure) have decorated our eyes (vision), ears (sound), hands etc. The designer of our times has to track/measure/think through and use those features. The potentials of the new media are by far greater than the media themselves.

Question 2 [the immaterial and its reappearance in architectural discourse]

UVA: In terms of our perception, the 'immaterial' apparently describes better the notion than the 'beyond-the-material'. The field described in the literature above involves objects/techniques which 'materialise' a bit less on our senses. Take for example the glass openings. Our vision doesn't fully perceive the material, our ears expect to hear the noises of the street, our hands try to touch the outside. On the other side, our hands (and ears and noses) fail to understand/feel a laser beam, while at the same time we can see it clearly. Immateriality is based on the abstraction of reality, a partial absence of our senses. Our technological achievements have allowed us to expose or manipulate (thus linked to research and development) many of the properties of the elements that we consider as matter. Their impact was/is/shall be 'severe' to our perception.

Question 4 [atmosphere and the design process]

UVA: Is a lack of any of our senses promoting an imaginative reproduction by our brain? Do we augment our reality with creative patches, when our eyes are not enough? Or do our senses receive stimuli but don't report efficiently to our brain? Is the Atmosphere something that can be perceived and imagined at the same time? Yes, it is.

Question 5 [map as overview/map as step-by-step exploration]

UVA: While the notion of navigation around the city changes radically, the flâneur him/herself changes as well. In the networked city, the flâneur, assisted by what the

επαρκούν; Ή λαμβάνουν ερεθίσματα οι αισθήσεις μας, αλλά δεν δίνουν επαρκή αναφορά στο μυαλό μας σχετικά με αυτά; Είναι η Ατμόσφαιρα κάτι που μπορεί κανείς να συλλάβει και να φανταστεί την ίδια στιγμή; Ναι.

Ερώτηση 5
[χάρτης ως εποπτεία και βήμα-βήμα περιπλάνηση]

UVA: Καθώς η αντίληψη της πλοήγησης στην πόλη μεταβάλλεται ριζικά, ο ίδιος ο πλάνητας αλλάζει επίσης. Στην διαδικτυωμένη πόλη μάλιστα, και καθώς υποβοηθείται από ό,τι έχουν να προσφέρουν οι νέες τεχνολογίες στους τομείς της σύνδεσης και της επικοινωνίας, έχει σχεδόν φτάσει στον ιδεατό του σκοπό - με διαφορετικό τρόπο, όμως.

Την δεκαετία του 1960, το κίνημα των Καταστασιακών επιχείρησε να εγκαταστήσει την ιδέα του πλάνητα που διαρκώς (προσπαθεί να) καταγράφει και να αναδιαμορφώνει την περιήγησή του μέσα στην πόλη. Σήμερα, οι κάρτες μας «Oyster» (μία μορφή ηλεκτρονικής αγοράς εισιτηρίων για το Λονδίνο) περιέχουν πληροφορία για κάθε στάση που κάναμε τον προηγούμενο μήνα· χρησιμοποιούμε το κινητό για να σχεδιάσουμε την διαδρομή μας στον ψηφιακό χάρτη· κρατάμε σημειώσεις (φωτογραφίες, βίντεο) και στο τέλος της ημέρας αποθηκεύουμε και διαμορφώνουμε τον χάρτη της ημέρας (δηλαδή «ανεβάζουμε» πληροφορία στο blog μας). Ακόμα κι αν έχουμε τους χάρτες της Google ως προεπιλεγμένο υπόβαθρο, εξακολουθούμε να σχεδιάζουμε και να υπερτονίζουμε τις προσωπικές μας κατευθύνσεις πάνω σε αυτούς. Προσπαθούμε να βρίσκουμε τα σημεία μας πάνω τους για να τα χρησιμοποιήσουμε για την προσωπική μας διαδρομή. Μία πόλη, ο χάρτης κάποιου.

Ερώτηση 6 [η πόλη όπως πρέπει να είναι - η πόλη όπως πραγματικά είναι]

UVA: Ανέκαθεν προσπαθούσαμε να καταγράψουμε και να καταλάβουμε τι «παραγματικά είναι» η πόλη. Μέσω της μνήμης και της υπολογιστικής ισχύος των σύγχρονων επεξεργαστών, έχει ήδη συγκεντρωθεί μία μεγάλη συλλογή ετερόκλητων στοιχείων του αστικού μας ιστού. Αλλά, όπως φαίνεται, ίσως δεν μας χρειάζεται να καταλάβουμε τα ίδια τα δεδομένα, όσο την δομή τους. Εμβριθείς αστικές μελέτες, όπως Η Άνοδος της Διαδικτυακής Κοινωνίας του Manuel Castells έδειξαν όχι μόνο ότι οι μεγαλουπόλεις μας περιέχουν μία ανεξέλεγκτη - άπειρη ποσότητα πληροφορίας (που είναι αδύνατο να καταγραφεί συνολικά) αλλά και ότι αυτά τα δεδομένα διασυνδέονται και εξελίσσονται με απρόσμενους και ενδιαφέροντες τρόπους. Μία πόλη δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή όπως πραγματικά είναι, αλλά με ό,τι πραγματικά συνδέεται.

Ερώτηση 8 [«χάρτες» - χωρική οργάνωση καταγραφών]

UVA: Φαίνεται ότι η αστική εμπειρία στο σύνολο της είναι εξαιρετικά δύσκολο να αναπαραχθεί. Υπάρχουν υπερβολικά πολλές μεταβλητές που πρέπει να αναπαραχθούν και να συγκεντρωθούν από το αστικό τοπίο. Στο παρελθόν, γίναμε μάρτυρες προσπαθειών να αναπαραχθεί το σύνολο της ουσίας μίας πόλης, εγκαταστάσεων ή φλύαρων αρχιτεκτονικών προγραμμάτων (δείτε για παράδειγμα το Dubai World

new technologies have to offer in terms of connection and communication, has almost reached his ideal purpose, in a different way though. During the 60's the Situationists' movement tried to established an idea of the flâneur, who constantly (tries to) records and redevelops his own navigation around the city. Today, our Oyster cards(a form of electronic ticketing for London) contain the information for every stop we did the last month, we use our mobile to draw our route on the digital map, keep notes (photos, videos) and at the end of the day store and develop our daily map (i.e. upload the data on our blog). Even if we have the default Google maps as a background, we keep on drawing and highlighting our personal directions onto it. We try to find our spots on it, in order to use them for our individual route. One city, one's map.

Question 6
[the city as it should be vs. the city as it actually is]

UVA: There has always been an attempt to record and understand what the city 'actually is'. Through the memory and computational power of the contemporary processors, a large conglomeration of data of our urban tissue has already being concentrated. But, it turns out, we might not need to comprehend the data itself, but its structure. Thorough urban studies, like the Rise of the Network Society of Manuel Castells, have illustrated that our megacities not only contain an uncontrollable - infinite amount of information (which is impossible to record in total) but also that this data is interlinked and evolving in unexpected and interesting ways. A city cannot be considered as it actually is, but with what it is actually linked.

Question 8
[mapping - spatial configuration of recordings]

UVA: It seems the urban experience, as a whole, is really difficult to be replicated. There are far too many variables to be reproduced and compiled within the cityscape. In the past, we have seen attempts to copy the total of an urban substance, installations or verbose architectural schemes (check the Dubai World Island project for example) which faced a considerably big problem; no matter how detailed, it remained a replica. The feeling of the city and not the interface is what still remains un-mapped. On the other hand, selected items can be transferred in a way they will create something more or less (different in any case) of an urban experience. But a process like that, should involve alternation, hacking, evolution. Every element, even at the cities, is unique in its time space continuum. Reproduction is what the true experience needs, not replication. The value of the installation at the Greek pavilion, is that it doesn't try to bring the whole of an Athenian urban experience but it creates an interesting configuration of a set of them and let the user choose how to experience it.

Question 9 [Athens and sonic identity]

UVA: Athens was always the definition of a Mediterranean cultural and social hub that brings together East and West. From its arts to its crafts and its interconnections the largest Greek urbanscape remains a crossroad of civilisations (together with its heavy own).

Island) που αντιμετώπισαν ένα εξαιρετικά μεγάλο πρόβλημα: ανεξαρτήτως της σημασίας που είχε δοθεί στην λεπτομέρεια, παρέμειναν απλά αντίγραφα. Είναι η αίσθηση της πόλης και όχι η διεπαφή μας με αυτήν εκείνο το οποίο εξακολουθεί να παραμένει αχαρτογράφητο. Από την άλλη πλευρά, επιλεγμένα στοιχεία μπορούν να μεταφερθούν με έναν τρόπο, ώστε να δημιουργήσουν κάτι περισσότερο ή κάτι λιγότερο (πάντως διαφορετικό σε κάθε περίπτωση) από μία αστική εμπειρία. Αλλά μία διαδικασία σαν κι αυτή, θα έπρεπε να περιλαμβάνει εναλλαγή, τεμαχισμό, εξέλιξη. Κάθε στοιχείο, ακόμα και στις πόλεις, είναι μοναδικό μέσα στο χωροχρονικό του συνεχές. Αναπαραγωγή και όχι αντιγραφή είναι αυτό που απαιτεί η αληθινή εμπειρία. Η αξία της εγκατάστασης του Ελληνικού περιπτέρου έγκειται στο γεγονός ότι δεν προσπαθεί να μεταφέρει το όλον μίας Αθηναϊκής αστικής εμπειρίας, αλλά δημιουργεί μία ενδιαφέρουσα σύνθεση ενός υποσυνόλου της, επιτρέποντας στον χρήστη να επιλέξει τον τρόπο που εκείνος τελικά θα το βιώσει.

Ερώτηση 9 [Αθήνα και ηχητική ταυτότητα]

UVA: Η Αθήνα υπήρξε ανέκαθεν ο ορισμός ενός Μεσογειακού πολιτισμικού και κοινωνικού κόμβου που συνένωνε Ανατολή με Δύση. Από τις τέχνες και τις τεχνικές μέχρι τις πολλαπλές της διασυνδέσεις, το μεγαλύτερο αστικό τοπίο της Ελλάδας παραμένει ένα σταυροδρόμι πολιτισμών (διατηρώντας το ιδιαίτερο βάρος του δικού του πολιτισμού). Έτσι, η ηχητική της ταυτότητα μπορεί να γίνει αντιληπτή και ως μία γόνιμη συνύφανση ποικίλων ακουστικών εμπειριών. Έντονοι και ευαίσθητοι δυτικοευρωπαϊκοί ήχοι, εκρηκτικές Βαλκάνιες στιγμές και ενεργητικοί δημόσιοι χώροι Μέσης Ανατολής έχουν διαμορφώσει ένα πλαίσιο που παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Μένει μόνο να το ακούσουμε.

Ευχαριστούμε τον Αλέξανδρο Τσολάκη που απάντησε στις ερωτήσεις εκ μέρους των United Visual Artists

Therefore, its sonic identity can also be perceived, as a fruitful patch of diverse acoustic experiences. Bold and delicate Western European sounds, vibrating instances from the Balkans and last but not least the energetic public spaces of the Middle East, have created a frame of a great interest. What's left for us is to listen.

Athens by Sound wish to thank Alexandros Tsolakis for replying to the questions on behalf of United Visual Artists

Πλάτων Ριβέλλης

Θεωρητικός της φωτογραφίας

Συνέντευξη στους ATHENS *by* SOUND

ΧΑ: Πώς εισπράττετε εσείς τον όρο «beyond the building» στο γενικό θέμα της Biennale φέτος;

ΠΡ: Το «beyond the building» το βλέπω σαν μια διαδρομή για να καταλάβουμε πώς το building θα γίνει πιο σοφό. Και αυτό αφορά όλους μας.

Η αρχιτεκτονική για τους κοινούς ανθρώπους είναι κεφαλαιώδους σημασίας. Η ζωή μας είναι αρχιτεκτονική, το πιστεύω σε μεγάλο βαθμό. Το σπίτι, που φτιάξαμε στη Σύρο με τη γυναίκα μου, έχει πραγματικά καθορίσει τον τρόπο της ζωής μου, την έχει αλλάξει. Διαπίστωσα στα 62 μου ότι για πρώτη φορά έχω συνδεθεί με ένα χώρο. Για πρώτη φορά είπα για ένα σπίτι ότι θα είναι δύσκολο να το αποχωριστώ. Μάλιστα, εκεί μπορώ να δω πολύ καλά αυτό που λέτε, το πέραν-του-κτισμένου.

Εκείνο, όμως, το οποίο με ενδιαφέρει πολύ σε αυτό που προτείνετε είναι να γίνει αντιληπτή η σημασία τού κενού χώρου πέρα από το κτήριο. Αλλά όχι ανεξάρτητα από αυτό. Όπως η σιωπή κάνει τη μουσική, και οι περιοχές χωρίς πληροφορίες (το απόλυτο μαύρο, το απόλυτο άσπρο) κάνουν την φωτογραφία, έτσι και ο κενός χώρος κάνει το αρχιτεκτόνημα Πρέπει το κενό να έχει «παρουσία».

Ένα από τα πράγματα που μπορώ να πω πολύ πρόχειρα εναντίον μερικών αρχιτεκτόνων είναι ότι μοιάζει να φτιάχνουν κτήρια «επί χάρτου», κτήρια φυτεμένα, κτήρια τολμηρά μεν σαν σύλληψη, αλλά που δεν εντάσσονται κάπου. Κτήρια που περιφρονούν, ή, χειρότερα, αδιαφορούν για τον κενό χώρο που τα περιβάλλει. Έχουμε καταντήσει να θαυμάζουμε το κτήριο σαν να είναι αποκομμένο από κάπου. Σ' αυτό το πλαίσιο, αυτό που λέτε εσείς, θόρυβοι, κάτι που κινητοποιεί και άλλες ασιθήσεις, είναι πολύ σημαντικό για έναν αρχιτέκτονα.

ΑΚ: Πού πιστεύετε ότι οφείλεται το γεγονός ότι τα κτήρια που περιγράφετε έχουν σχεδιαστεί έτσι και δεν ανταποκρίνονται σε ανάγκες, όπως αυτές που περιγράφετε;

ΠΡ: Σήμερα, τα μεγάλα έργα των αρχιτεκτόνων είναι γήπεδα, μουσεία, άντε και κανένας σιδηροδρομικός σταθμός. Αλλά αυτά, είναι και κτήρια που έχουν αποδείξει ότι μπορούν να υπάρχουν και εκτός πόλεως - δεν εντάσσονται πουθενά. Κάτι μπορεί να φαίνεται ωραίο στο χαρτί, χωρίς αναγκαστικά να εντάσσεται κάπου «εκεί έξω». Και πώς μπορώ να ξέρω τι θα αποδώσει αυτό το ωραίο «επί χάρτου» σχεδίασμα όταν βγει «εκεί έξω» και συνδυασθεί με το κενό και με το θόρυβο; Αυτή πρέπει να είναι η συνεχής αγωνία των αρχιτεκτόνων, αλλά και ημών των κοινών ανθρώπων που ζούμε ανάμεσα σε αυτά τα κτήρια. Όλα όσα όμως σκέφτεστε να κάνετε, δηλαδή η μελέτη των θορύβων, η μελέτη των οσμών, η μελέτη της πόλης, κάποια στιγμή πρέπει να καταλήξουν στη δομή. Όλα όσα αναφέρονται στο «beyond the building», πρέπει να καταλήξουν στο building.

Platon Rivellis

Photography instructor

Interviewed by ATHENS *by* SOUND

CA: How do you understand the term 'beyond building', which is the theme of this year's Venice Biennale?

PR: I see 'beyond building' as a path to understanding how building can become wiser. This concerns us all.

For ordinary people, architecture has enormous significance. I believe that to a large extent our life is architecture. The house my wife and I built in Syros has really defined and changed my way of life. At the age of 62, I realised that for the first time, I have become attached to a place. For the first time, I felt that this is a house that it would be difficult to give up. Indeed, there I can understand very clearly this concept of 'beyond building'.

For me, the interesting point in this concept is to understand the significance of the empty space beyond the building - though not independent of it. Just as silence generates music, and fields devoid of information (absolute black or absolute white) generate photography, so empty space generates architecture. The empty space must have a 'presence'.

One thing I could say offhand as a criticism of some architects is that they seem to be creating buildings 'on paper', buildings that are 'planted', buildings that are daring in conception but do not belong. Buildings that scorn, or, even worse, ignore the empty space that surrounds them. We have come to admire the building as if it were detached from its environment. In this context, what you are saying about sounds, about elements that stimulate the senses, is very important for an architect.

AK: How do you explain the fact that the buildings you describe have been designed in this way and do not reflect the requirements you mention?

PR: Today, the major works of architects are stadiums, museums, or perhaps a railway station. However, these are buildings that can also exist and function outside the city - they do not have to be integrated in anything. Some things can look good on paper without necessarily being integrated somewhere 'out there'. How do I know what this pretty design 'on paper' will look like when it is transferred 'out there' and combined with empty space and noise? This should be an ongoing quest for the architect, but also for us ordinary people who live among these buildings. All your ideas and proposals about studying noise, studying smells, studying the city, must at some point end up in structure. All these elements that are 'beyond building' must eventually end up in the buildings themselves.

AK: Can we arrive at something different by dealing with or discussing the built-up environment in terms of sound?

ΑΚ: Μπορεί να αποκομίσουμε κάτι διαφορετικό, αντιμετωπίζοντας ή διαπραγματευόμενοι το κτισμένο περιβάλλον μέσω του ήχου του;

ΠΡ: Δεν υπάρχει καμία τέχνη που να στηρίζεται μόνο σε μία αίσθηση -ούτε καν σε όλες τις αισθήσεις. Ακόμα και στις πιο οπτικές τέχνες (φωτογραφία και κινηματογράφο), κανείς δεν αρκεί να βλέπει μόνο με τα μάτια του. Ένα αρχιτεκτόνημα, ένα έργο τέχνης γενικά, είναι το μόνο πράγμα στη ζωή σου που κινητοποιεί ταυτόχρονα το σώμα σου, τα σωθικά σου, το μυαλό σου, το θυμικό σου και τις αισθήσεις σου. Επομένως, οτιδήποτε βοηθά στο να συνειδητοποιήσουμε το πολύπλοκο της επαφής μας με το αρχιτεκτόνημα φυσικά είναι χρήσιμο, αλλά πρέπει κάπου να επιστρέφει. Αν πάρεις, για παράδειγμα, να ακούσεις την μουσική που συνοδεύει τις ταινίες του Ozu απομονωμένη - ως soundtrack - δεν είναι Bach, είναι η μουσική που σε παραπέμπει στην ταινία του Ozu, δηλαδή είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το έργο για το οποίο έγινε. Επειδή, λοιπόν, είπαμε (ή μάλλον είπατε): «έχουμε βαρεθεί μόνο να βλέπουμε αρχιτεκτονική, ας αρχίσουμε και να ακούμε αρχιτεκτονική», να μην περιοριστούμε έτσι να πριμοδοτήσουμε μία άλλη αίσθηση, αλλά να ενεργήσουμε έτσι ώστε να πριμοδοτήσουμε την πνευματικότητα της αρχιτεκτονικής. Θέλω να πω, πρέπει να τονιστεί ότι το «παιχνίδι» σας με τον ήχο είναι απόπειρα να εμπλουτίσουμε την επαφή μας με τα κτήρια και όχι να παίξουμε ένα παιχνίδι installation. Δεν πιστεύω (ούτε μου αρκεί) ότι απλώς, βρήκατε ένα έξυπνο εύρημα για να «περπατήσετε» το κοινό στον χώρο.

Είδατε πόσο πολύ τελευταία μιλάνε για κενούς χώρους στις πόλεις. Δυστυχώς, μιλάνε για κενούς χώρους μόνον από την οικολογική πλευρά. Ο κενός χώρος όμως, είναι πάρα πολύ σημαντικό ζήτημα. Η πλατεία κάνει το χωριό, γι' αυτό και είναι σημείο αναφοράς. Αλλά η πλατεία πρέπει ταυτόχρονα να ανοίγει και να κλείνει. Για να επιτευχθεί αυτό χρειάζεται όραμα. Και για το όραμα δεν αρκούν ούτε μόνο τα μάτια, ούτε μόνο η ακοή. Χρειάζεται σε κάθε έργο τέχνης - και η αρχιτεκτονική είναι τέχνη - ένας πυρήνας, το αρχιτεκτονικό γεγονός. Ο Ozu, ο Ιάπων σκηνοθέτης που ανέφερα πιο πριν, μπορεί να βγάλει όλη την ταινία με την κάμερα σε ένα συγκεκριμένο ύψος, σε μία συγκεκριμένη θέση. Μία μόνο φορά στην ταινία - μία μόνο - την κουνάει. Και μόλις την κουνάει, ο θεατής ταράζεται και συγκινείται. Θέλει όμως κότσια για να είσαι έτσι λιτός. Αλλά για να το πετύχει κάτι τέτοιο, πρέπει να πεις: «Αυτό είναι το κέντρο μου. Αυτό είναι το σημείο αναφοράς».

Εγώ πάντως πιστεύω ότι ο κόσμος δεν έχει μάθει να βλέπει. Δεν μπορεί να δει τα κτήρια. Είναι θέμα παιδείας να βιώσεις το αισθητικό πέραν του πρακτικού.

ΑΚ: Δηλαδή η καλή αρχιτεκτονική και οι γοητευτικοί χώροι δεν γίνονται από όλους αντιληπτοί;

ΠΡ: Όχι βέβαια. Ο καλλιτέχνης εκπαιδεύει το κοινό, αλλά δεν μπορεί και να το δασκαλεύει. Σκεφτείτε πόσα χρόνια εκπαίδευσαν οι θρησκείες τον κόσμο στην τέχνη. Στην περίπτωση του Bach, για παράδειγμα, ο κόσμος έμπαινε στην εκκλησία, άκουγε τους ρυθμούς που ήδη ήξερε, αλλά σε άλλο επίπεδο. Επειδή ήταν ο Θεός που λατρευόταν, ο κόσμος το δεχόταν. Κι έτσι, εκπαιδευόταν. Ένα κτήριο που εκφράζει έναν αρχιτέκτονα είναι ήδη

PR: There is no art form that is based on one of the senses only - nor indeed on all of the senses. Even in the most visual of the arts (photography and film), nobody can see the whole picture by using their vision only. Architecture, and works of art in general, are the only things in life that can concurrently stimulate your body, your guts, your brain, your memories and your feelings. Therefore, anything that helps us to realise the complexity of our contact with architecture is of course useful, but it has to lead back to the source at some point. For example, if you sit down and listen to the music that accompanies Ozu's films independently - as a soundtrack - it's not Bach, it's the music that refers you to Ozu's film; in other words, the music is indissolubly linked with the film for which it was made. We said (or rather you said): 'It is boring to only look at architecture, we also want to hear architecture', but we should not limit ourselves to simply championing another sense. Instead, we should try to champion the spirituality of architecture. It must be emphasised that your "play" with sound is an attempt to enrich our contact with buildings, rather than just a game or an installation. I do not think (nor would I consider it adequate) that you merely hit upon a clever gimmick in order to "walk" people through the spatial domain.

Lately there is a great deal of talk about empty spaces in the city. Unfortunately, this debate is limited to the ecological dimension of empty spaces. However, empty space is a very important issue. It is the village square that makes the village, which is why it becomes a point of reference. But the square must be able to open and to close. You need to have a vision to achieve this, and a vision requires more than just eyes or ears. All works of art - and architecture is an art - need a core. Ozu, the Japanese film director I mentioned before, is able to complete an entire film with the camera placed at a specific height, at a specific position. Only once during the course of the entire film is the camera moved. And when it is, the viewer is shocked and affected. However, it takes a lot of guts to be as spare as that. For something like this to succeed, you must say: 'This is the centre. This is my point of reference'.

For my part, I believe that people have yet to learn how to see. They cannot see buildings. The ability to experience aesthetics, as opposed to merely practical elements, is a question of education.

AK: Does this mean that good architecture and attractive spaces are not appreciated by everyone?

PR: Of course not. The artist educates the public, but cannot teach them how to see. Just think about how many years the arts were taught by religious leaders. In the case of Bach, for instance, people went to church and heard the music they already knew, but on another level. It was God that was being worshipped, so they accepted it. This was their education. A building that is the expression of an architect's vision is already a cultural offering to the public. The architect hopes that communication will take place. But if this doesn't happen, there is nothing more he or she can do to communicate with the public. In fact, to do more would be a mistake. We have to accept everyone and help those who can understand.

μία προσφορά παιδείας από μέρους του στον κόσμο. Ο αρχιτέκτονας ελπίζει ότι θα υπάρξει επικοινωνία -αλλά αν αυτό δεν γίνει, δεν μπορεί να κάνει κάτι παραπάνω για να επικοινωνήσει. Θα ήταν άλλωστε λάθος. Πρέπει να δεχτούμε όλο τον κόσμο και να βοηθήσουμε αυτούς που μπορούν να καταλάβουν.

ΑΚ: Γιατί το λέτε αυτό;

ΠΡ: Είναι θέμα παιδείας.

ΑΚ: Ναι, αλλά τα κτήρια τα βιώνουμε ούτως ή άλλως και βιώνουμε και τις ποιότητές τους.

ΠΡ: Τις πρακτικές ποιότητες. Και αυτό βέβαια δεν είναι λίγο. Αλλά δεν είναι και αρκετό.

ΑΚ: Πιστεύετε δηλαδή ότι χωρίζονται οι ποιότητες ενός κτηρίου σε πρακτικές και αισθητικές;

ΠΡ: Βέβαια, και το ιδανικό είναι να παντρεύονται μεταξύ τους, δεν είναι έτσι; Όταν πρακτικές και αισθητικές ποιότητες είναι σε σύγκρουση είναι ένα πρόβλημα, που πρέπει κάπως να λυθεί.

ΑΚ: Κάποιος, όμως, θα υποστήριζε ότι η αρχιτεκτονική δεν είναι μόνο αυτό το δίπολο λειτουργικότητα-αισθητική και η επιθυμία τους να παντρευτούν, αλλά είναι κάτι πέρα από αυτό το δίπολο και έχει σχέση με την βίωση του χώρου.

ΠΡ: Ο ρόλος κάθε στοιχείου του χώρου είναι ταυτόχρονα αισθητικός και βιωματικός. Ήθελα, όμως, να πω το εξής: Πάρα πολύ λίγοι άνθρωποι μπορούν να δουν ένα σπίτι και, πέρα από τα πολυτελή και εντυπωσιακά του στοιχεία, να το απολαύσουν σαν οικοδόμημα. Οι τέχνες, και η αρχιτεκτονική, έχουν πίσω τους μερικές χιλιετίες θρησκευτικότητας. Αυτό έχει αφήσει ένα στοιχείο μεταφυσικού ίχνους πάνω στα δημιουργήματα, και στα κτήρια, το οποίο από θρησκευτικό έχει διευρυνθεί σε πνευματικό. Και αυτό συνδέεται με το όραμα τού δημιουργού του. Θα μου πείτε τώρα, πόσο όραμα μπορεί να έχει ένα κτήριο γραφείων; Κι όμως μπορεί να έχει και ταυτόχρονα να συμπληρωθεί από το λειτουργικό του στοιχείο. Μην ξεχνάμε και κάτι ακόμα: ότι όταν το όραμα αδυνατίζει, μπορεί το λειτουργικό στοιχείο να το ενδυναμώσει.

ΑΚ: Εσάς ποιες αισθήσεις χώρου σας αρέσουν; Όχι μόνο κτήρια, αλλά και χώροι της πόλης κτλ. Μας είπατε ήδη για την Σύρο, για παράδειγμα.

ΠΡ: Στην Ελλάδα, η μόνη αρχιτεκτονική που με γοητεύει είναι τα αγροτικά σπίτια - κάτι μακρυνάρια με ένα παράθυρο πολύ μικρό, απλά για να βάζει αέρα από τον Βορρά και τίποτε άλλο. Αυτά τα πολύ μίνιμαλ σπίτια που κάπως εξαφανίζουν τον όγκο τους μου φαίνονται συγκλονιστικά. Μ'αρέσει το σπίτι να μην δείχνει το σπίτι, να μην αυτοπροβάλλεται. Να δίνει την αίσθηση τής κατασκευής του, αλλά ταυτόχρονα την υπόνοια ότι απλώς προέκυψε. Δεν μπορώ τα πολύ αρχιτεκτονημένα σπίτια. Θέλω ο αρχιτέκτονας να έχει υπογραφή, αλλά να μην κραυγάζει.

AK: Why do you say that?

PR: It is a matter of education.

AK: Yes, but we experience buildings in any case, and we experience their qualities.

PR: The practical qualities. Not that they are unimportant. But they are not sufficient.

AK: So you believe that we can distinguish the qualities of a building as either practical or aesthetic?

PR: Of course, and the ideal is to 'marry' the two. If the practical and aesthetic qualities are in conflict, this is a problem that must somehow be resolved.

AK: It could be argued, however, that architecture is not merely about this bipolarity between functionality and aesthetics and the attempt to bring the two together, but also deals with something beyond this that has to do with how we experience space.

PR: The role of each spatial element is concurrently aesthetic and experiential. But what I wanted to say is this: very few people can see beyond the luxurious and impressive features of a house and also appreciate it as a work of construction. The arts and architecture have several millennia of religiosity behind them. This has left a trace of metaphysical detritus on works of art and buildings, which has evolved from the religious to the spiritual. And this is linked to the creator's vision. You might ask: Can there be much vision in an office building? Indeed there can, and it may be complemented by the functional attributes. And let us not forget this: When the vision becomes weaker, the functional element may strengthen it.

AK: Which sense of space do you prefer? Not just buildings, but urban spaces. For example, you mentioned Syros earlier.

PR: In Greece, the only architecture that fascinates me are farmhouses - those elongated structures with a very small window to let in the northern wind and nothing else. I find these extremely minimalist houses, which somehow manage to eliminate their bulk, very powerful. I like a house that does not advertise itself, that does not project itself. A house that gives a sense of its construction, yet creates the impression that it just materialised. I don't like overly sophisticated architecture. I want the architect to have his own 'signature', but not to advertise it.

In Athens, I don't like anything. As far as buildings in Athens are concerned, they are becoming worse and worse. Why should I like Athens? It is situated in the midst of a beautiful natural environment, between the mountains and the sea. But the city itself has negated this beauty.

If I wanted to show a nice side of Athens to a foreign friend I wouldn't choose its architecture. I would choose some element of everyday life that reflects the blurring of rural and urban life, like the old neighbourhood grocery

Στην Αθήνα δεν μου αρέσει τίποτα. Από πλευράς κτηρίων έχει γίνει όλο και χειρότερη. Γιατί να μου αρέσει η Αθήνα; Είναι ωραίο το φυσικό περιβάλλον μέσα στο οποίο βρίσκεται. Ανάμεσα στα βουνά και στη θάλασσα. Η ίδια η πόλη όμως το εκμηδένισε.

Εάν έχω κάποιον ξένο φίλο και θέλω να του δείξω μία ωραία πλευρά της Αθήνας, δεν θα είναι η αρχιτεκτονική της αυτό που θα του δείξω. Θα ήταν ένα κομμάτι ζωής, το οποίο επίσης χάνεται, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο μπλέκει η λαϊκή ζωή μέσα στην αστική ζωή, π.χ. ο παλιός μανάβης της γειτονιάς με τα καφάσια, τα ψιλικατζίδικα κλπ.

ΧΑ: Αυτό, όμως, δεν είναι στην Αθήνα πολύ γοητευτικό;

ΠΡ: Δεν υπάρχει πια. Χάνεται συνέχεια. Ωραία, υπάρχουν μερικές γειτονιές στο Παγκράτι, μερικές στην Κυψέλη, αλλά όχι στο ευρύτερο κέντρο. Αν πήγαινα βόλτα να περπατήσω, θα πήγαινα στα τετριμμένα μέρη: π.χ. στην Αθηνάς. Δηλαδή, εκεί όπου οι μετανάστες δώσανε κάποια καινούρια ζωή. Είμαι απαισιόδοξος, ίσως, αλλά θα ήθελα να μου δώσει κανείς μία δικαιολογία, γιατί πρέπει να μου αρέσει η Αθήνα;

ΑΚ: Θα έλεγα εγώ όχι λόγω του κτισμένου της - παρότι φυσικά υπάρχουν πολύ ωραία κτήρια - αλλά λόγω άλλων στοιχείων της, όπως κάποιων κοινών της χώρων, των δρόμων, των πλατειών, της ζωής, των μεταναστών, των υπαίθριων πωλητών.

ΠΡ: Μιλάμε για μερικές πλατείες ασήμαντες σε γειτονιές -όσες απέμειναν. Το περίφημο φως μας το καταστρέψαμε. Η πρόσβαση στην θάλασσα συνεχώς χειροτερεύει.
Το κομμάτι του Δέλτα χάθηκε. Δεν μπορούμε πια να φάμε στο κύμα στον Φλοίσβο, όπως οι γονείς μας.

ΧΑ: Μολονότι παρατηρώ ότι σε άλλες πόλεις οι πολίτες φαίνεται να αγαπούν την πόλη τους περισσότερο, η Αθήνα εμένα μου αρέσει λόγω του ήλιου της, της ζωντάνιας της, του ότι μπορείς να βγεις έξω οποιαδήποτε ώρα της, πρωί-βράδυ.

ΠΡ: Ναι, η Αθήνα είναι μία outdoor city. Εμένα πάντα με γοήτευε τα καλοκαιρινά βράδια να βλέπω τον κόσμο στα μπαλκόνια να τρώει, να κουτσομπολεύει, να βλέπει τηλεόραση από έξω προς τα μέσα, αυτή η τάση να κάνει το σπίτι του αυλή. Το μπαλκόνι, κάτι που αρχιτεκτονικά μου φαίνεται τόσο άσχημο, είναι τόσο αναγκαίο για την ζωή της Αθήνας. Λοιπόν, ο κόσμος έξω είναι το ωραίο της Αθήνας, ναι. Ή θά πρεπε να πω ήταν. Γιατί και αυτό τείνει να εξαφανιστεί. Η μόλυνση κλείνει τα μπαλκόνια. Η οικονομική αξία κάθε κενού χώρου εξαφανίζει τις ταβέρνες στις αυλές και τα θερινά σινεμά. Η πόλη έχει την τάση πλέον να κλειστεί μέσα στα αφιλόξενα κτήριά της.

store with its crates of produce outside, or the small corner shops and kiosks. Although this aspect of Athens is also disappearing now.

CA: Isn't this aspect of Athens very charming?

PR: It no longer exists. It is disappearing fast. There are a few proper neighbourhoods left, like parts of Pangrati or Kypseli, but this no longer exists in the city centre. If I wanted to take a walk in Athens, I would go to the predictable places, like Athinas Street - the places which immigrants have infused with new life. Perhaps, I am pessimistic, but I would like someone to explain why I should like Athens.

AK: I would say not because of the construction - even though there are, of course, many fine buildings - but because of other elements, such as some of its public spaces, streets and squares, because of its life, the immigrants, the street vendors.

PR: There are only a handful of insignificant neighbourhood squares left. Our famous light - we have destroyed that. Access to the sea is becoming increasingly difficult. The Faliron Delta is gone. We can't go out to eat by the seaside at Flisvos like our parents did.

CA: I know that other city dwellers love their cities more, but I like Athens because of the sun, its vitality, the fact that you can go out at any time, day or night.

PR: Yes, Athens is an outdoor city. I always found it charming to see people sitting out on their balconies on summer nights, eating, gossiping, watching TV from the outside in - this tendency to transform the house into a courtyard. The balcony, which I find so ugly from an architectural point of view, is nevertheless an essential element of life in Athens. So yes, the fact that people live outdoors is one of the nicest things about Athens. Or rather I should say it used to be - as this is also becoming extinct. Pollution is eliminating balconies. The real estate value of any empty spaces means that tavernas with courtyards and open-air cinemas are closing down. The tendency is for the city to withdraw indoors, to retreat into its own inhospitable buildings.

Δημήτρης Φιλιππίδης

Αρχιτέκτων, Ομότιμος Καθηγητής ΕΜΠ

Συνέντευξη στους ATHENS *by* SOUND

ΑΚ: Ερώτηση 1
[Αρχιτέκτονας και νέες τεχνολογίες]

ΔΦ: Γενικά μιλώντας, ο αρχιτέκτονας είναι κάποιος εξαιρετικά εξαρτημένος από την παιδεία του. Εφόσον δηλαδή η εποχή μας έχει παραδεχτεί ότι ο αρχιτέκτονας πρέπει να περάσει από αυτό το «σιδέρωμα» που συντελείται μόνο μέσα σε ένα συγκεκριμένο εκπαιδευτικό ίδρυμα, συνειδητοποιεί κανείς ότι υπάρχει μία παράδοση με την οποία τροφοδοτείται μέσα από τις σπουδές του. Από την άλλη μεριά, οι σπουδές του τον εισάγουν και σε καινούρια πράγματα που πάντα υπάρχουν. Άρα καταλήγει με ένα cocktail από αυτό που λέγεται παράδοση/παρελθόν/θεμέλιο, που εξ ορισμού είναι σε υστέρηση σε σχέση με πράγματα τα οποία συνεχώς εξελίσσονται. Οι σπουδές στο σύνολό τους εμπεριέχουν αυτή την αντίφαση. Κάποιος που βγαίνει μέσα από όλη αυτή τη διαδικασία λοιπόν, είναι ένα αντίστοιχο μίγμα όλων αυτών των πραγμάτων. Εξίσου σημαντικό ρόλο παίζει και το οποιοδήποτε μετέπειτα στάδιο, που συνεχίζει να διαμορφώνει τον αρχιτέκτονα, καθώς αυτός εξακολουθεί να «απορροφά» μέχρι και τα 30-40 του - και ίσως από εκεί και πέρα σταματάει να «απορροφά» και απλώς «εκπέμπει», όπως ένα καλοριφέρ.

Το άλλο, λοιπόν, το καινούργιο, το απέξω είναι κάτι που είτε απομονώνεται –κάτι σαν απόκρυφο, τύπου: «Ναι, το ξέρουμε, αλλά δεν παίζουμε με αυτό». Από την άλλη, βγαίνοντας κανείς στο δρόμο συνειδητοποιεί ότι τα πράγματα είναι εντελώς διαφορετικά. Υπάρχουν διαδικασίες που παίρνουν χρόνο, μπλοκάρονται, δημιουργούν συγκρούσεις, αλλά τελικά λειτουργούν. Έστω και αν αυτό γίνεται αποσπασματικά, τα κομματάκια φαίνεται να ανάγονται τελικά κάπου και μπορεί κανείς να αντιληφθεί τη διαφορά ανάμεσα στις καινούργιες ταχύτητες οι οποίες υπάρχουν και σε μία κοινωνία η οποία δεν μπορεί να τις μιμηθεί, αφού δουλεύει με τελείως άλλους όρους. Αυτό το αυτονόητο σήμερα «πάρε-δώσε» με την τεχνολογία δεν είναι κάτι δεδομένο. Ναι, αυξάνονται οι χρήστες κινητών, οι συνδεδεμένοι στο Διαδίκτυο κτλ. αλλά μέχρι τώρα αυτό είναι ένα παιδικό παιχνίδι –δεν έχει μπει σε βάθος· και αυτό το βάθος δεν είναι κάτι το οποίο βγαίνει από την μία στιγμή στην άλλη. Ξέρεις ότι το κάθε μικρό καινούργιο έχει και τον σπόρο του επόμενου. Όλα είναι για να αλλάζουν, για να χαλάνε, για να πετιούνται. Αυτό δεν το έχουμε ακόμα πει για την πόλη, όμως. Υπάρχει μία σκοτεινή πλευρά σε όλα αυτά και στην εποχή που ζούμε και δεν μπορούμε να μην την αναγνωρίσουμε. Δεν μπορείς να μην πληρώσεις γι' αυτό που έχεις ή αποκτάς, δεν μπορείς χωρίς τίμημα να επιταχύνεις την πορεία προς το μέλλον και η ανθρωπότητα με κανένα τρόπο δεν έχει δείξει ότι εξελίσσεται προς κάτι καλύτερο.

ΣΓ: Αν πηγαίναμε τώρα ανάποδα και σας ρωτούσαμε αν από τους φοιτητές σας μπορούσατε να διακρίνετε αλλαγές στις αντιλήψεις του χώρου;

ΔΦ: Τα παιδιά είναι μία φοβερή κινητήρια δύναμη

Dimitris Filippidis

Architect, Emeritus Professor NTUA

Interviewed by ATHENS *by* SOUND

AK: Question 1
[New technologies-conceptions of space-architect]

DF: Generally speaking, the architect is heavily dependent on his education. Given that it is widely accepted today that trainee architects should go through an "ironing out" process that takes place within a specific educational institution, students of architecture become aware of a tradition that is passed on to them through their studies. At the same time, these studies also introduce students to the latest developments, which never cease to evolve. Thus, the student ends up with a sort of 'cocktail' of so-called tradition/historyfoundations, which is, by definition, inadequate in relation to the constant evolution of architecture. This contradiction is inherent in all architectural studies. The architect who emerges from this process is a hybrid of all these opposing elements. Graduate studies and professional experience play an equally important role in shaping the architect, who continues to 'absorb' influences until his thirties or forties - at which point he may stop 'absorbing' and simply start to 'transmit' - rather like a radiator.

Thus, the 'other', the 'new', the 'outer' is usually isolated - like a mysterious force: "Yes, we know it's there , but we do not mess around with it!" However, stepping out into the streets, one realises that everything is completely different. There are processes that may take time, that may be blocked or create conflict, but ultimately they are functional. Even when this happens only partially, these fragments reveal the potential to belong to a greater whole, so that one can perceive the difference between the rapid new pace of development and a society that cannot keep up, since it operates under completely different conditions. This interaction with technology that seems self-evident today is not a given. Yes, there is an increase in the numbers of mobile phone users, Internet connections, and so on, but that has all been child's play up to now - technology has not penetrated deeper into society. This depth of penetration is not something that occurs overnight. As you know, every little innovation contains the seed of the next one. Everything changes, decays, is thrown away. However, we have not yet reached that conclusion in relation to the city. There is a dark side to the period we live in and we cannot afford to overlook it. You have to pay the price for what you have or what you gain, you cannot race ahead without incurring a cost, yet humanity has in no way shown that it is evolving towards something better.

SG: From the other end of the spectrum, could you see changes in the way your students conceived and understood space?

DF: Students are an incredible driving force. For my part, I was willing to do many things for their sake. We are really talking about a combination of many factors. Even when many students follow a trend, not because they have understood it deeply, rather than superficially - just

και για χάρη τους, εγώ τουλάχιστον, δεχόμουν να κάνω πολλά πράγματα. Πρόκειται για έναν συνδυασμό πολλών παραγόντων. Ακόμα κι αν πολλά παιδιά ακολουθούν τέτοια ρεύματα όχι επειδή τα έχουν κατανοήσει εις βάθος, αλλά επιφανειακά - μόνο και μόνο επειδή αυτά είναι «της μόδας» σήμερα- είναι το υλικό τόσο διαφοροποιημένο που δεν μπορεί να μπει σε όποιο καλούπι θες εσύ.

ΑΚ: Το φετινό θέμα της Biennale εσείς πώς το βλέπετε;

ΔΦ: Το θέμα που ορίζει ο επιμελητής της έκθεσης κάθε φορά είναι ένα κουστούμι που αναγκάζεται να φορέσει, για να μπορεί να χωρέσει ο,τιδήποτε από κάτω. Δεν πάει, όμως, σε πολύ βάθος. Αυτό που έχω εγώ καταλάβει, δηλαδή είναι ότι οι συμμετοχές δεν κρίνονται με βάση τον βαθμό στον οποίο ανταποκρίνονται και απαντούν στο θέμα, αλλά σε ένα άλλο επίπεδο: όταν καταφέρνουν να κερδίσουν τις εντυπώσεις - όταν αυτό που κάνουν, λέει κάτι.

ΑΚ: Η Αθήνα και οι ήχοι της τι λένε σ' εσάς;

ΔΦ: Όπως πιθανώς ξέρετε, εγώ λατρεύω την Αθήνα. Την λατρεύω με την έννοια όχι του ανθρώπου που είναι τυφλός στα ελαττώματά της, αλλά κάνω μία παρομοίωση με μία γυναίκα που έχεις ερωτευτεί. Σίγουρα δεν είναι τέλεια, αλλά αυτό που εισπράττεις είναι το σύνολο κι αυτό έχει να κάνει μ' αυτό που βλέπεις, μ' αυτό που ακούς, μ' αυτό που πιάνεις, μ' αυτό που νιώθεις όταν είσαι μαζί της. Άρα μπλέκουν όλες οι αισθήσεις μαζί - και γι' αυτό λέω ότι είναι κάτι ανάλογο. Από την άλλη μεριά, μια γυναίκα είναι μυστήριο - ποτέ δεν είναι ανοιχτό βιβλίο. Είναι το άλλο. Αν μέχρι εκεί μπορώ να πάω την παρομοίωση, τότε θα πω ότι η Αθήνα είναι κάτι πολύπλοκο, κάτι που έχει μυστήριο και που το προσλαμβάνω με όλες μου τις αισθήσεις μαζί. Από εκεί και πέρα, να γυρίσουμε στην πόλη και να διαπιστώσουμε ότι υπάρχουν διαφορετικών ειδών προσεγγίσεις σε αυτήν. Όμως, εκεί που ανακαλύπτεις την απειρία αυτών των περιπτώσεων την ίδια στιγμή ανακαλύπτεις και τις συνάψεις, τις επαφές και τις επικαλύψεις που έχουν αυτά τα πράγματα μεταξύ τους. Η πόλη αυτή είναι ένα πράγμα που συνεχώς «παίζει». Αυτό εμένα με τρελαίνει. Νιώθω ότι σε όποια γωνιά της κι αν πάω, κάθε φορά κάτι καινούργιο θα ανακαλύψω. Το άλλο καταπληκτικό στην Αθήνα είναι το πέρασμα από τη μία ζώνη στην άλλη με όλα αυτά τα μεταβατικά και πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία - με τον τρόπο που περνάς μέσα από μία δροσιά για να μπεις μέσα σε μία ζεστή μέρα και ξαναγυρίζεις· όλη αυτή η εναλλαγή των πραγμάτων. Η αξία της Αθήνας είναι το εφήμερο της, αυτό που συνεχώς αλλάζει κι όχι η Ακρόπολη των καρτ-ποστάλ, το σταθερό και το μόνιμο. Αυτό που είναι μόνιμο στην Αθήνα είναι ακριβώς το ότι εκείνη συνεχώς αλλάζει.

ΑΚ: Ερώτηση 5 [Χαρτογράφηση]

ΔΦ: Οι χάρτες περιγράφουν. Είναι μία συγκεκριμένη γλώσσα που περιγράφει πράγματα - και το τι επιλέγεις να δείξεις και να κρύψεις και πώς τονίζεις ή μεγεθύνεις κάτι σε έναν χάρτη, όλα αυτά δείχνουν πράγματα. Ακόμα και οι μνημονικοί χάρτες που είναι άλλης κατηγορίας, έχουν εξαιρετικό ενδιαφέρον. Με είχαν εντυπωσιάσει οι χάρτες του National Geographic, π.χ. με τους ωκεανούς και τις κινήσεις που κάνουν οι φάλαινες.

because it happens to be fashionable right now - the raw material is so diverse that it cannot fit into any mould that you might want to impose.

AK: What do you think of the general theme of this year's Biennale?

DF: The theme that is selected each time is just a costume the curator is obliged to wear, so that almost anything can fit under it. But the theme does not go very deep. It seems to me that national participations are not really evaluated according to the degree in which they reciprocate and respond to the general theme, but on another level: when they manage to create an impression - when they have something to say.

AK: What do the sounds of Athens say to you, then?

DF: As you may know, I adore Athens. Not in the sense of someone who is so in love with a woman that he doesn't see her shortcomings. Of course, she is not perfect, but what matters is the whole, which relates to what you see, what you hear, what you touch, what you feel when you are with her. It involves all the senses - that is why I am making this comparison. However, a woman is a mystery –she never is an open book. She is the other. If this is as far as the metaphor can go, then I would say that Athens is complex and mysterious, something that I engage through all of my senses. Now, there are many different approaches to the city. Yet, just as you discover this infinity of approaches, you simultaneously become aware of the links, connections and overlapping elements between them. This city is constantly 'at play'. This is what I love about Athens. I feel that I will discover something new no matter where I go or how many times I go there. The other incredible thing about Athens is the endlessly variable and fascinating transition from one zone to another - the way in which you pass through a cool breeze to enter a warm day and then go back; this relentless succession of things. What is great about Athens is her ephemeral quality; everything is constantly changing - Athens is not the Parthenon of postcards, enduring and permanent. The most permanent feature of Athens is the fact that the city is constantly changing.

AK: Question 5 [mapping]

DF: Maps are descriptive. They consist of a particular language that is used to describe things - and everything is indicative of something else: from what you choose to show or hide to the way in which you highlight or magnify something on the map. Even mnemonic maps, which belong to another category, are extremely interesting. For example, I was impressed by some National Geographic maps which illustrated the movements of whales in the oceans; or those naval maps where the mainland is a blank surface, while the shores are bursting with information, which reveals a shift in perspective. Thus the mapping process itself, a process during which you are obliged to isolate elements in order to show something specific, reflects your spatial conceptions as well as your methodological tools.

SG: What about the experience of using a map in relation to the experience of moving through a city?

Ή οι χάρτες των ναυτικών για τους οποίους η στεριά είναι ένα λευκό πράγμα και τα παράλια είναι πηγμένα στην πληροφορία και εκεί βλέπεις την αντιστροφή αυτού του θέματος. Δηλαδή και η ίδια η διαδικασία της χαρτογράφησης κατά την οποία αναγκάζεσαι να απομονώσεις κάτι για να δείξεις αντανακλά όλες σου τις αντιλήψεις και τα μεθοδολογικά σου εργαλεία.

ΣΓ: Και τι θα λέγατε αναφορικά με την εμπειρία του χάρτη σε σχέση με την εμπειρία της περιπλάνησης στην πόλη;

ΔΦ: Αν θεωρήσεις τον χάρτη ένα εργαλείο ανακάλυψης ή παρακολούθησης μιας πορείας μέσα στην πόλη, αυτό περιορίζει σίγουρα τις εκφραστικές δυνατότητες του και την πληροφορία που πρέπει να διαθέτει για να κάνει αυτή τη δουλειά. Θα ήταν ένα όργανο που θα λειτουργούσε με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Σήμερα πια, που έχει αυτονομηθεί η έννοια του χάρτη, μπορείς να δεις χαρτογραφήσεις που πολύ λίγη σχέση έχουν με αυτό που λέμε πόλη (δηλαδή με οικοδομικά τετράγωνα, κτήρια και ο,τιδήποτε), αλλά είναι χαρτογραφήσεις λ.χ. συναισθηματικών καταστάσεων. Ο χάρτης δεν είναι δηλαδή μόνο αυτό που βλέπεις από το αεροπλάνο και το καταγράφεις. Χάρτης τελικά είναι και ένα διάγραμμα Rorsach - γιατί σου περνά μέσα από ένα σχήμα όλες αυτές τις ιδέες, τις αντιλήψεις κτλ., είναι ο χάρτης σου.

ΑΚ: Μπορεί ο αναγνώστης να αναδημιουργεί σωματικά τον χάρτη; Μπορείς να πλοηγηθείς σε έναν χάρτη ενεργοποιώντας μόνο σημεία του με την παρουσία σου;

ΔΦ: Στην έκθεση Destroy Athens, ο Γιάννης Σαββίδης έδειξε μία σειρά από χάρτες της Αθήνας ζωγραφισμένους στο χέρι που είχαν τις παραμορφώσεις που θα πάθαινε η πόλη αν είχαν επικρατήσει άλλα ιστορικά σενάρια (π.χ. ακραίος καπιταλισμός ή σοσιαλισμός κτλ). Σαν να ήσουν σε ένα όνειρο και αυτό ήταν μια πραγματική καταγραφή αυτού που υπήρχε εκεί. Το να βλέπεις αυτό που δεν υπάρχει σε κάνει υποχρεωτικά να σκεφτείς αυτό που υπάρχει στην πραγματικότητα και να κάνεις αυτό το εμπρός-πίσω της σύγκρισης.

Θα μπορούσα να σκεφτώ έναν χάρτη που θα έμοιαζε με την τεχνική της παρουσίασης στο Διαδίκτυο. Σε ένα συνολικό πεδίο, θα μπορούσε να υπάρχει στοιχειώδης αναφορά ώστε να μπορεί να γίνεται αναγνώριση και ταύτιση, να φαίνεται η λογική με την οποία έχει οργανωθεί η πληροφορία και από εκεί και πέρα, να μπορείς εσύ να παίξεις ανάλογα με το πού θες να κινηθείς. Και τότε, το χωρικό σύστημα θα έχει ανακατανεμηθεί σε ένα καινούριο σύστημα που αναφέρεται σε αυτό, χωρίς να είναι μία απλή καταγραφή ή αποτύπωσή του.

DF: Considering the map as a tool for discovering or following a route through the city certainly limits the expressive potential and the information a map should contain in order to serve this purpose. The map would be reduced to an instrument that functions in a very specific way. Nowadays, since maps have taken on a different meaning in their own right, you may encounter mapping that bears little resemblance to what we call a city (blocks, buildings, etc.), but still constitute mappings (of emotional states, for instance). That is to say, a map is no longer only what you see and record from a bird's eye view. In the end, even a Rorschach test is a map because it conveys all these ideas, concepts, and so on through a simple shape; it is your map.

AK: Could the reader physically recreate a map? Could you navigate a map activating only parts of it with your presence?

DF: In the recent exhibition Destroy Athens, Yiannis Savvides presented a series of hand-drawn maps of Athens that showed the distortions the city would have suffered if other historical scenarios had prevailed (for example, extreme capitalism or socialism). It was like being in a dream, with the map serving as a record of what would have existed. Seeing what does not exist obliges you to think about what actually exists and prompts you to keep going back and forth between the two during this comparative process.

I could imagine a map that resembles the way things are presented on the Internet. It might have a series of rudimental references conveyed on a generic background, so that one could identify and understand the logic that governs the organisation of information. From then on, one could navigate the map according to where one would want to go. Thus, the spatial system would be redistributed, creating a new system that refers to space without being simply a record or an impression of it.

Καταγραφές
ATHENS *by* SOUND
Recordings

A1

Χαλάνδρι
Γάβγισμα σκύλων

Chalandri
Dogs barking

9:00

B1

Χαλάνδρι
Πολυπληθές κατάστημα ειδών ομορφιάς

Chalandri
Busy cosmetics shop

10:30

C1

Φιλοθέη
Τιτίβισμα πουλιών

Filothei
Birds singing

12:00

D1

Νέα Ιωνία
Σέρνοντας το καροτσάκι προς την λαϊκή αγορά

Nea Ionia
Trailer on the way to the flea market

13:30

E1

Νέα Ιωνία
Υπαίθρια ταβέρνα

Nea Ionia
Outdoor tavern

15:00

F1

Νέα Φιλαδέλφεια
Τραγούδι τζίτζικα

Nea Filadelfia
Locust singing

16:30

G1

Άγιοι Ανάργυροι
Παρακολούθηση αγώνα μπάσκετ στο μπαλκόνι

Ag. Anargyroi
People watching basketball match on the balcony

18:00

H1

Καματερό
Παιδιά ακούνε ραδιόφωνο

Kamatero
Children listening to radio

19:30

I1

Καματερό
Δημοτικό όχημα καθαρισμού

Kamatero
Municipal cleaning vehicle

21:00

J1

Όρος Αιγάλεω
Τιτιβίσματα πουλιών

Mt. Egaleo
Birds singing

22:30

A2

Αγία Παρασκευή
Δυνατή μουσική από ραδιόφωνο αυτοκινήτου

Agia Paraskevi
Loud music from car radio

9:00

B2

Χαλάνδρι
Μαγαζί με κρύσταλλα

Chalandri
Crystal shop

10:30

C2

Ψυχικό
Μητέρα μαλώνει το παιδί της

Psychiko
Mother shouting at child

12:00

D2

Ψυχικό
Εξάτμιση μηχανής

Psychiko
Motorbike revving

13:30

E2

Γαλάτσι
Εκκλησιαστικοί ψαλμοί

Galatsi
Priest chanting

15:00

F2

Νέα Χαλκηδόνα
Σταθμός μετεπιβίβασης λεωφορείων

Nea Chalkidona
Bus transport station

16:30

G2

Άγιοι Ανάργυροι
Βενζινάδικο

Ag. Anargyroi
Petrol station

18:00

H2

Ίλιον
Συναλλαγή σε ATM

Ilion
ATM transaction

19:30

I2

Πετρούπολη
Γραφείο στοιχημάτων

Petroupoli
Betting shop

21:00

J2

Πετρούπολη
Συζητήσεις στο περίπτερο

Petroupoli
Chatting by the kiosk

22:30

A3

Χολαργός
Κλάμα μωρού

Cholargos
Baby crying

9:00

B3

Χολαργός
Συναλλαγές σε κατάστημα ψιλικών

Cholargos
Mini market transactions

10:30

C3

Νέο Ψυχικό
Τρακάρισμα

Neo Psychiko
Car crash

12:00

D3

Γαλάτσι
Παιδική χαρά

Galatsi
Playground

13:30

E3

Γαλάτσι
Λαϊκή αγορά

Galatsi
Flea market

15:00

F3

Άνω Πατήσια
Προπόνηση στο γυμναστήριο

Ano Patisia
Working out at the gym

16:30

G3

Ίλιον
Δυνατή μουσική από ραδιόφωνο αυτοκινήτου

Ilion
Loud music from car radio

18:00

H3

Ίλιον
Γυναίκες συζητούν σε διαφορετικές γλώσσες

Ilion
Women discussing in other languages

19:30

I3

Πετρούπολη
Ρεμπετάδικο

Petroupoli
Folk music tavern

21:00

J3

Πετρούπολη
Συζητήσεις γυναικών μεταναστών

Petroupoli
Emigrant women chatting

22:30

Λήψη - Shot 5

Άνω Πατήσια στον ΗΣΑΠ

Πλήθη ανεβοκατεβαίνουν στις κυλιόμενες σκάλες σε ώρα αιχμής. Η λήψη έχει γίνει μέσα από τη διάφανη κουπαστή έτσι ώστε να βλέπουμε τα σώματα αλλά και την αντανάκλασή τους στο γυαλί. Ο χώρος παραμορφώνεται από τη μίξη σωμάτων και αντανακλάσεων. Ο ήχος του σταθμού που αντηχεί, δημιουργεί μια αίσθηση αποπροσανατολισμού.

Ano Patissia train station

Crowds of travelers are going up and down the escalator in rush hour. The shot has been taken through the transparent handrail so that we can see both the bodies and their reflection on the glass. The space is distorted by the fusion of bodies and reflections. The sound of the station, reverberating creates a sense of bewilderment.

Λήψη - Shot 37

Θέατρο Ηρώδου του Αττικού

Μια παρέα Αμερικάνων τουριστών διαφωνεί για την χωρητικότητα του αρχαίου θεάτρου, ενώ ένα χέρι με σπάτουλα ξεκολλάει γρήγορα αλλά με προσοχή μια πατημένη τσίχλα από τα μάρμαρα. Η σκιά ενός τουρίστα που φωτογραφίζει τους φίλους του, φαίνεται στο πλάνο. Με αφορμή την ανακοίνωση του Υπουργείου Πολιτισμού που αναφέρει ότι 10.000 τσίχλες που ανήκαν στους «ασεβείς» θεατές του φεστιβάλ Αθηνών 2007, ξεκολλήθηκαν από διάφορα σημεία του θεάτρου.

Herodion Theatre

On the picture a group of American tourists discusses the capacity of the ancient theatre, while a hand with a trowel removes quickly but carefully, a chewing gum stuck on the marble. The shadow of a tourist taking pictures of his friends can be seen in the picture. With reference to the announcement of the Ministry of Culture, that 10.000 chewing gums – discarded by the “disrespectful” visitors – have been removed from several parts of the theatre, after the Athens Festival 2007.

Λήψη - Shot 41

Πετρούπολη

Μικρά κομμάτια γυαλί από θρυμματισμένο παρμπρίζ αυτοκινήτου, απλώνονται στο πεζοδρόμιο, στο βάθος φαίνεται ο δρόμος από το ύψος του πεζοδρομίου, την πιθανή οπτική γωνία ενός θύματος τροχαίου ατυχήματος. Ο ήχος από τα διερχόμενα αυτοκίνητα που περνούν σε αραιά διαστήματα, πολύ κοντά και με μεγάλη ταχύτητα, συμπληρώνει την δραματική αίσθηση ενός "hit and run" περιστατικού.

Petroupoli

Small fragments of glass, from a crumbled windscreen of a car, spread onto the pavement, with the street at the background. It is shot from the height of the pavement, the probable point of view of a car accident victim. The sound of the passing cars coming and going occasionally, very close and in high speed, completes the dramatic sense of a “hit and run” incident.

Λήψη - Shot 88

Λεωφόρος Κηφισίας

Ψηλά λάβαρα ανεμίζουν με φόντο τον ουρανό. Πάνω τους διακρίνουμε την μάρκα του αυτοκινήτου και το λογότυπο του εισαγωγέα. Ο άνεμος αλλάζει φορά και ένταση. Από μακρινή απόσταση ακούγεται το μεγάφωνο μιας εργατικής διαδήλωσης και ο πύρινος λόγος του ομιλητή.

Kifissias Avenue

Long banners are waving in front of a sky background. A well known car brand and the logo of its importer can be seen on them. The wind is changing its direction and power. From far away we can listen to a workers protest through loudspeakers, as well as the passionate speech of the leader.

Λήψη - Shot 76

Χαϊδάρι

Κινηματογραφώ την μπουγάδα της ταράτσας έξω από το παράθυρο μου, ενώ φυσάει. Ο δήμος κάνει έργα και τα κομπρεσέρ παράγουν εκκωφαντικό θόρυβο όλη μέρα. Κρατάω τον αληθινό ήχο ο οποίος όμως είναι τόσο εξωφρενικός ώστε δημιουργεί μια αίσθηση μη πραγματικού, απίστευτου.

Chaidari

Laundry blown by the wind is drying on the terrace outside my window. There are public restorations taking place and the jackhammers are causing an unbearable noise all day long. I keep the the actual sound, which is so outrageous that it creates a sense of unreal, of in-credible.

Λήψη - Shot 1

Μεταμόρφωση

Ένα υπαίθριο παιχνίδι στήνεται στο ανοιχτό πάρκινγκ του Praktiker. Το πλάνο είναι σταθερό και καταγράφει το στήσιμο της κατασκευής. Δεξιά οι εργάτες μεταφέρουν μεθοδικά τα κομμάτια στον ψεύτικο χλοοτάπητα .
Στο βάθος φαίνονται και ακούγονται αυτοκίνητα που περνούν στην μεγάλη οδική αρτηρία. Το μονότονο αυτό θόρυβο της πόλης τον διακόπτει η ανακοίνωση μιας υπαλλήλου που αναζητά σε έντονο ύφος εργαζόμενο από το "τμήμα κήπου". Η ανακοίνωση επαναλαμβάνεται πολλές φορές δίνοντας έτσι στην πρόταση ένα τόνο απελπισίας

Metamorfosi

The installation of an outdoor game is being set at Praktiker’s open parking. The picture is fixed and records the setting up of the structure. On the right side, the workers are methodically carrying the pieces of the synthetic grass. At the background, cars can be seen and heard, crossing the central motorway. This monotonous noise is interrupted by an employee’s urgent announcement, calling for someone from “garden department”. The announcement is repeated several times, giving, thus, to the phrase a tone of despair.

Λήψη - Shot 51

Αγορά

Μπύρες. Τρία πλάνα: στο πρώτο τρία αλουμινένια κουτάκια πεταμένα στο παράθυρο ενός υπογείου, στο δεύτερο ένα μπουκάλι Άμστελ σε ένα άλλο περβάζι παραθύρου και στο τρίτο, μπουκάλι από μπύρα με την μάρκα της στο κυριλλικό αλφάβητο, παρατημένο σε ένα παγκάκι. Ακούγεται έντονος ο ήχος από την κεντρική αγορά. Οι χασάπηδες και οι ψαράδες διαφημίζουν την πραμάτεια τους: «ένα ευρώ, ένα ευρώ», «σπαρταράνε».

Agora

Beers. Three pictures: In the first one, there are three cans lying outside the window of a basement, in the second a bottle of Amstel is lying on another window ledge, and in the third one, a bottle of beer with its Cyrillic-alphabet branding, is left standing on a bench. Intense sound from the central market can be heard. The butchers and the fishermen advertise their goods: “one euro, one euro”, “fresh fish”.

Λήψη - Shot 67

Κολωνάκι

Ένα καροτσάκι της λαϊκής γεμάτο βιβλία, ακουμπισμένο σε μια κολώνα, στη βάση ξεχωρίζει ένα κόκκινο πακέτο με αλμυρά μπισκότα κράκερ Παπαδοπούλου. Μια βέσπα καβαλάει το πεζοδρόμιο. Ο πλανόδιος βιβλιοπώλης κάθεται πιο κει και ταΐζει ένα περιστέρι, κρατώντας ένα ίδιο πακέτο μπισκότα... Παροτρύνει τους περαστικούς λέγοντας απλά την λέξη «πάρε». Τέλος μια κυρία πέφτει πάνω στην κάμερα.

Kolonaki

A shopping-trolley full of books, is placed besides a column. A red packet of salty crackers “Papadopoulou” can be seen at its base. A motorbike rides on the pavement. The street bookseller sits a bit further and feeds a pigeon, holding the same brand of crackers. He prompts the passers by, with just saying the word “take”. In the end, a passing lady falls on the camera.

A4

Παπάγος
Παρτίδα τέννις

Papagos
Tennis match

9:00

B4

Παπάγος
Παιδιά παίζουν μπάσκετ

Papagos
Children playing basketball

10:30

C4

Λ. Κατεχάκη
Αποβάθρα σταθμού μετρό

Katechaki Av
On the metro platform

12:00

D4

Αμπελόκηποι
Κατάστημα ψιλικών

Ampelokipi
Mini market

13:30

E4

Κυψέλη
Βόλτα δίπλα στην λεωφόρο

Kypseli
Walk by the highway

15:00

F4

Άγιος Ελευθέριος
Ηρεμη καφετέρια

Agios Eleftherios
Lounge cafeteria

16:30

G4

Ίλιον
Παλιατζής

Ilion
Gypsy selling his wares

18:00

H4

Περιστέρι
Ζητιάνοι παίζουν ακορντεόν και ντέφι

Peristeri
Beggars playing accordion and tambourine

19:30

I4

Περιστέρι
Συνομιλίες στον δρόμο

Peristeri
People chatting in the street

21:00

J4

Χαϊδάρι
Συζητήσεις σε πολλές γλώσσες

Chaidari
Discussions in various languages

22:30

A5

Υμηττός, Ζωγράφου
Βοή της πόλης από απόσταση

Ymittos, Zografou
City noise in the distance

9:00

B5

Ζωγράφου
Υπαίθρια καφετέρια

Zografou
Outdoor cafeteria

10:30

C5

Ζωγράφου
Κουρείο

Zografou
Barber shop

12:00

D5

Αμπελόκηποι
Σταθμός μετρό

Ampelokipi
Metro station

13:30

E5

Λόφος Στρέφη
Τουρίστες ζητούν πληροφορίες

Strefi Hill
Tourists asking for directions

15:00

F5

Σταθμός Λαρίσης
Πολυσύχναστη ταβέρνα

Larissa Station
Busy tavern

16:30

G5

Βοτανικός
Μαγαζί Πακιστανών

Votanikos
Pakistani shop

18:00

H5

Περιστέρι
Βουλκανιζατέρ

Peristeri
Gas station

19:30

I5

Χαϊδάρι
Συνομιλίες στα Αλβανικά

Chaidari
Discussions in Albanian

21:00

J5

Χαϊδάρι
Κόσμος στον πεζόδρομο

Chaidari
Lively pedestrian street

22:30

Λήψη - Shot 81

Νέα Σμύρνη

Πλάνο κατοπτικό. Αφρικανός εργάτης καθαρίζει μια σκεπή από τα παλιά πισσόχαρτα.. Τα μαζεύει σε ένα ρολό και τα πετάει κάτω. Αυτά καθώς πέφτουν στο έδαφος παράγουν έναν ήχο από τζάμια που σπάζουν. Ο ήχος σημαίνει έναν συναγερμό- εκπλήσσει και ταράζει, ενώ ο εργάτης συνεχίζει απερίσπαστος τη δουλειά του. Συμπτωματικά την προηγούμενη μέρα είχα ακούσει έναν διάλογο στο ψιλικατζίδικο που κατέληγε στο ερώτημα, «έχεις δει ποτέ σου μαύρο να δουλεύει;»

Nea Smyrni

The picture is taken from above. An African worker replaces some old bitumen paper sheets out of a roof. He rolls them up and he throws them down. On touching the ground they make a sound of smashing glasses. The sound is like an alarm, which astonishes and upsets, while the worker unbothered continues his work. By the way, the previous day at the kiosk I had overheard a dialogue culminating with the question “have you ever seen a black man working?”

Λήψη - Shot 22

Χολαργός

Στην μάντρα ενός υπαίθριου αθλητικού χώρου με γήπεδα μπάσκετ ένα παγωτό σιγολιώνει, ενώ συγχρόνως ακούγονται το τρέξιμο και οι φωνές των μικρών παιχτών και το ρυθμικό χτύπημα της μπάλας στο έδαφος. Σταδιακά το παγωτό λιώνει εντελώς και τρέχει από την μάντρα στις πλάκες του πεζοδρομίου.

Cholargos

An ice cream is melting slowly on a bench, in an open athletic field with basket courts, while we can hear to the running and the voices of the young players and the rhythmic bouncing of the ball. Gradually the ice cream melts completely and runs down on the pavement.

Λήψη - Shot 18

Αγ.Παρασκευή

Αυτόματος φωτογραφικός θάλαμος. Μυστηριώδης κοπέλα με ανοιχτόχρωμη καπαρντίνα φωτογραφίζεται μέσα στο θάλαμο, δεν βλέπουμε το πρόσωπο της. Ήχος της νυχτερινής Αθήνας. Ομιλίες από μακριά και μουσική, υποδηλώνουν την ύπαρξη χώρων διασκέδασης εκεί γύρω. Αίσθηση αινιγματική, ίσως ερωτική.

Ag.Paraskevi

At an automatic photographic booth. A mysterious girl with a bright coloured cardigan is being photographed in the booth; we do not see her face. Athens by night: the sound of people talking at a distance and music, indicate the existence of places of amusement near by. There is an erotic, enigmatic mood.

Λήψη - Shot 62

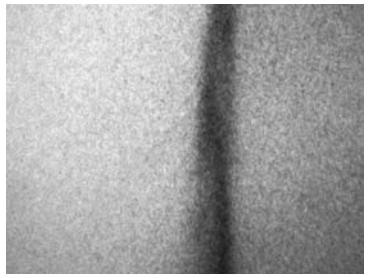
Λ. Βουλιαγμένης

Διάφορα πλάνα από τηλεφωνικούς θαλάμους στη σειρά. Οι γρατσουνισμένες διαφάνειες θολώνουν την οπτική, κολλημένα χαρτάκια και λεκέδες. Οι θάλαμοι είναι υπερχρησιμοποιημένοι και λίγο παρακμιακοί. Ήχος αυτοκινήτων μαζί με σειρήνες ασθενοφόρων. Το ηχητικό σήμα της σειρήνας ακυρώνει την λειτουργία της ηχογόνου πηγής-τηλέφωνου.

Vouliagmenis Av.

Several shots are taken from the inside of telephone booths in a row on a big highway. The scratched transparencies blur the view, there are sticky papers and smuts. The booths are over-used and a bit decayed. Sound of cars along with the sirens of an ambulance. The sound signal of the siren cancels the function of the sound source (telephone).

Λήψη - Shot 30



Ποταμός Ποδονύφτης

Σμήνος από κουνούπια κάνει την εμφάνιση του στην περιοχή λίγο πριν νυχτώσει για τα καλά. Σε κοντινό πλάνο η θολή εικόνα μοιάζει με προβληματική λήψη ενώ όταν απομακρύνεται ξεκαθαρίζει και φαίνεται απειλητική. Το σμήνος σε μορφή στροβίλου ταλανίζεται στον αέρα. Ο ήχος είναι το κλασικό βούισμα απειλητικών εντόμων.

Podoniftis river

A swarm of mosquitoes appears just before it gets completely dark. In the close up the blurry picture seems like a problematic shot, while when the camera moves further back, it becomes sharper and looks threatening. The swarm, in a form of swirl, is trembling in the air. The sound is the one of threatening insects.

Λήψη - Shot 2

Πλατεία Κάνιγγος

Κατοπτικό. Εχω τραβήξει έναν ακάλυπτο κλειστό τσιμεντένιο χώρο που οριζεται από γραφεία στη περιοχή της πλατείας Κάνιγγος. Ο ήχος από τα αίρκοντισιον των γραφείων μου θυμίζει την αίσθηση που είχα από παιδί, όταν έμενα στον πέμπτο όροφο πολυκατοικίας, με τέτοιου τύπου ακάλυπτο και πολύ τρομαχτικούς φωταγωγούς. Οταν ανέβαινα στην ταράτσα και έχωνα το κεφάλι μου μέσα τους μπορούσα να κρυφακούσω την πολυκατοικία και να νιώσω έναν απαίσιο ίλιγγο.

Kaniggos Sq.

Shot from above. I am shooting an empty concrete space which is defined by the office blocks at the Kaniggos Sq. area. The sound of the office air-conditions reminds me of the feeling I had as a child, when I was living on the fifth floor of an apartment building, which disposed of a similar uncovered space and very scary areaways. When I climbed to the roof and plunged my head inside them I could eavesdrop to the whole building and feel the sense of a horrible vertigo.

Λήψη - Shot 77

Ζάππειο Μέγαρο

Ένα μικρό μέρος της περίτεχνης μαρμάρινης βάσης νεοκλασικής κολόνας, φαίνεται κάτω δεξιά ενώ η κλήση του φωτός μαρτυρά ότι ο ήλιος δύει. Σε γρήγορη κίνηση οι μοίρες του φωτός αλλάζουν, ταυτόχρονα με το άκουσμα τριξίματος μιας πόρτας που ανοίγει και κλείνει. Το εμπρός-πίσω του χρόνου τελικά διακόπτεται από την σκιά ενός ανθρώπου που οι γρήγορες κινήσεις υποδηλώνουν στάση και αναμονή (ψάχνει την τσάντα του, καπνίζει κτλ).

Zappion Megaron

A small part of the elaborate marble base of a neoclassical column is visible on the bottom right part of the picture while the inclination of light reveals that the sun is setting. In fast motion, the degrees of light change in tandem with the noise of a creaking door opening and closing. This temporal back-and-forth is interrupted by the shadow of a man whose quick movements imply anticipation (he is looking into his purse, smoking etc).

Λήψη - Shot 9

Ολυμπιακό στάδιο

Πυροτεχνήματα σκάνε στον σκοτεινό ουρανό μετά το τέλος μιας γιορτής. Στις πολύ μικρές παύσεις των εκπυρσοκροτήσεων ακούγονται οι εκδηλώσεις θαυμασμού των καλεσμένων για το πλούσιο θέαμα. Αυτό που μου έρχεται πάντα στο μυαλό όταν παρακολουθώ σόου πυροτεχνημάτων στην πόλη είναι η φράση «πολύ κακό για το τίποτα».

Olympic Stadium

Fireworks explode in the dark sky after the end of a festivity. In the very short pauses between the detonations, one can listen to the expressions of awe of an audience satisfied by this lavish spectacle. What springs into mind whenever I watch firework shows in the city is the phrase “Much ado about nothing”.

A6

Υμηττός, Καισαριανή
Μονοπάτι από χαλίκια
δίπλα στο ρυάκι

Ymittos, Kesariani
Path of pebbles near
water stream

9:00

B6

Καισαριανή
Ρακέτες τέννις

Kesariani
Tennis racquets

10:30

C6

Καισαριανή
Κομπρεσέρ

Kesariani
Pneumatic drill
smashing concrete

12:00

D6

Παγκράτι
Άστεγος με ακορντεόν

Pagkrati
Vagabond accordion player

13:30

E6

Σύνταγμα
Πορεία διαμαρτυρίας

Syntagma
Protest

15:00

F6

Κεραμεικός
Ξενάγηση

Keramikos
Guided tour

16:30

G6

Ιερά Οδός
Τραγούδι ζητιάνας

Iera Odos
Beggar singing

18:00

H6

Αιγάλεω
Νυχτερινή βόλτα

Egaleo
Night-walk in the street

19:30

I6

Αιγάλεω
Σκουπιδιάρικο

Egaleo
Garbage truck approaching

21:00

J6

Αγία Βαρβάρα
Περπάτημα σε χαλίκια

Agia Varvara
Walking on pebbles

22:30

A7

Υμηττός, Βύρωνας
Βοή ανέμου

Ymittos, Vyronas
Wind blowing

9:00

B7

Βύρωνας
Θρόισμα φύλλων

Vyronas
Rustling leaves

10:30

C7

Παγκράτι
Μαγαζιά με σουβενίρ

Pagkrati
Souvenir shops

12:00

D7

Μετς
Έργα τοποθέτησης
φυσικού αερίου

Mets
Construction work

13:30

E7

Συγγρού - Φιξ
Μετρό πλησιάζει στον σταθμό

Syngrou-Fix
Metro approaching station

15:00

F7

Φιλοπάππου
Μουσική από τουριστικά μαγαζιά

Filopappou
Music from tourist shops

16:30

G7

Ταύρος
Συζητήσεις σε πολλές γλώσσες

Tavros
Chats in various languages

18:00

H7

Αιγάλεω
Υπαίθρια αγορά

Egaleo
Flea market

19:30

I7

Αιγάλεω
Παρακολούθηση αγώνα
μπάσκετ στο μπαλκόνι

Egaleo
Watching basketball
on the balcony

21:00

J7

Κορυδαλλός
Κατάστημα ψιλικών
με λαϊκή μουσική

Korydallos
Mini market with folk music

22:30

Λήψη - Shot 7

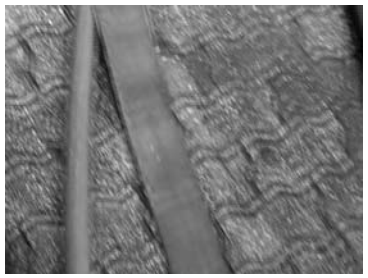
Λ. Πανεπιστημίου

Απόγευμα με αρκετό ακόμα φως. Η παράδοξη σύνθεση αποτελείται από ένα σπασμένο πιάνο, ένα χαλασμένο ποδήλατο και έναν αδέσποτο σκύλο, που κατοικεί στη γωνία πίσω από αυτό το ιδιόμορφο σύμπλεγμα. Ο ήχος των αυτοκίνήτων από την λεωφόρο Πανεπιστημίου δεν διαταράσσει την ηρεμία της εικόνας που φαίνεται να έχει ένα δικό της ρυθμό.

Panepistimiou Av.

Evening–light, still sufficient. The paradox composition includes a broken piano, a broken bicycle and a stray dog who is the resident of the right corner behind this peculiar complex. The sound of cars crossing Panepistimiou Av. does not upset the peace of the image that seems to have its own rhythm.

Λήψη - Shot 34



Υμηττός

Κατοπτικό τράβελινγκ ακολουθεί τις απλωμένες κόκκινες σωλήνες της πυροσβεστικής ενώ ακούγονται ομιλίες και θόρυβος καθώς και ο ασύρματος από το όχημα, και καταλήγει στις βάνες του νερού και σε ένα κρεσέντο θορύβου. Σχετίζεται με τον κίνδυνο -το κυρίαρχο κόκκινο χρώμα- ενώ στο μεταξύ ένας τύπος πίσω πίνει άνετος το καφεδάκι του- η ζωή συνεχίζεται, η πυρκαγιά έχει σβήσει;

Ymittos

Planar traveling follows unreeled red ducts of the fire brigade while discussions, noise and the radio from the vehicle can be heard, ending up to the water valves and a noisy crescendo. The video addresses the issue of danger –the dominant red colour- while a guy in the background stays cool drinking his coffee –life goes on; is the fire still burning?

Λήψη - Shot 11

Ελληνικό

Μια σίτα καλύπτει την πρόσοψη μιας πολυκατοικίας που επισκευάζεται. Η σίτα κυματίζει από τον αέρα, ενώ ακούγεται ο ήχος από πλοίο που προσεγγίζει το λιμάνι, ο άνεμος και η θάλασσα, σχοινιά που τεντώνουν στους μόλους, οι μακρινές φωνές των ανθρώπων.
Οι ήχοι είναι δυσδιάκριτοι και περισσότερο δημιουργούν μιαν απειλητική ατμόσφαιρα :το ενδεχόμενο ξεσκέπασμα ενός σκανδάλου, την πτώση μιας μάσκας, την αποκάλυψη ενός εκτρώματος.

Hellinikon

A screen covers the facade of an apartment building that is being renovated. The screen is rippling as the wind is passing through it, while we listen to the sound of a ship approaching the harbor, the wind and the sea, ropes that are tightened on the piers, distant human voices.
The sounds are indiscernible; they mainly mould a threatening atmosphere: the probable unveiling of a scandal, the fall of a mask, the revelation of a monstrosity.

Λήψη - Shot 4

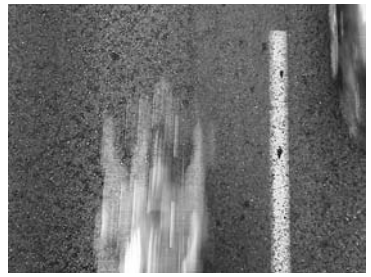
Μαρούσι

Ένα παρατημένο ποδοσφαιράκι σε άχτιστο οικόπεδο. Τα κελαηδίσματα των πουλιών, ο ήχος της φύσης, διακόπτεται βίαια από τους θορύβους των αυτοκινήτων. Η έννοια της αλάνας στη γειτονιά για παιχνίδι κατά κάποιο τρόπο καταλαμβάνει περισσότερο χώρο στην μνήμη μας από ότι στην πραγματικότητα της πόλης.

Maroussi

An abandoned table-soccer is standing in an un-built plot. The sound of the nature, birds singing, the wind, is interrupted violently by the noise of cars. The notion of the open field in the neighborhood used for playing, is somehow occupying more space in our memory rather than in the reality of the city.

Λήψη - Shot 20



Εθνική οδός, Αιγάλεω

Κάθετη λήψη από την γέφυρα εισόδου στην Εθνική, ενός μεγάλου τμήματος των δυτικών προαστίων. Το πλάνο είναι σε κάτοψη και αρκετά κοντινό έτσι ώστε να μην διακρίνονται τα χαρακτηριστικά στοιχεία των αυτοκινήτων, ενώ διακρίνεται η μέτρια κατάσταση του οδοστρώματος με την ξεθωριασμένη γραμμή της λωρίδας κυκλοφορίας. Ο ήχος είναι ο φυσικός εκκωφαντικός της εθνικής οδού. Ξαφνικά ο έντονος ήχος από βαρύ σφυρί που κτυπά σε μέταλλο παρασύρει με δύναμη και την εικόνα.

National highway, Aigaleo

Perpendicular shooting from the entry bridge to the National Highway, which forms a big part of the Western suburbs. The view is planar and zoomed-in so that the characteristic features of the cars are indiscernible, while one can observe the mediocre condition of the roadway with the washed-out traffic lane. The sound consists of the natural deafening noise of the National Highway. Suddenly, the intense sound of heavy hammer hitting on metal strongly drifts the image away with it, too.

Λήψη - Shot 12

Νίκαια

Ενα άδειο μακρόστενο μικρό οικόπεδο γεμάτο ξερά χόρτα ανάμεσα σε δύο τσιμεντένιους τοίχους. Ακούγεται ο φυσικός ήχος, αυτοκίνητα διερχόμενα και μια φωνή από τρανζίστορ ή κινητό, βήματα μέσα στα χόρτα πλησιάζουν, σταματούν και μετά από λίγο απομακρύνονται δίχως παρόλα αυτά να φαίνεται κανείς.

Nikea

A small empty plot full of arid herbage between two concrete walls. Natural sound, cars passing by, a voice coming out of a transistor or a cell phone, steps in the grass approaching, stopping and fading after a while. None of this is visible, though.

Λήψη - Shot 70

Ηλιούπολη

Κινηματογραφώ ένα από εκείνα τα μικρά εξωτικά αντικείμενα που κρεμάμε στα μπαλκόνια μας και παράγουν μεταλλικούς ευχάριστους ήχους με το φύσημα του αέρα, σε κοντινό πλάνο, χωρίς όμως να είναι ευδιάκριτο το ίδιο το αντικείμενο και το φόντο του. Η εικόνα κατακερματίζεται σε φωτεινά στοιχεία ενώ σποραδικά διακρίνονται περιγράμματα φυτών, κάποιες περιπλανώμενες γάτες σαν σκιές και σκόρπια στοιχεία δομημένου χώρου. Ο ήχος προέρχεται από το ίδιο το αντικείμενο, από ομιλίες σε μπαλκόνια, από ανοιχτή τηλεόραση που παίζει μια κινηματογραφική ταινία πολύ χαμηλά. Κάθε φορά που ακούω τους ήχους από αυτά τα αντικείμενα στιγμιαία δραπετεύω, τα θεωρώ σαν ρωγμές στην πυκνότητα του θορύβου της πόλης, παρόλο που η επίδραση τους είναι ελάχιστη. Το ημίφως, οι γάτες, κάποιες αδιόρατες σκιές στο σκοτάδι, η συνολική ατμόσφαιρα του έργου, παραπέμπουν σε κάτι παγανιστικό, μια ελαφριά ανατριχίλα στο σβέρκο.

Ilioupoli

I take a shot of one of those small exotic objects that we hang in our balconies, which create pleasant metallic sounds when the wind blows, in close up. The object and its background are indistinct. The picture is fragmented into bright elements, while sporadically we can see figures of plants, some wandering cats like shadows and random elements of structured space. The sound comes out of the object itself, from people talking at the balconies, from a movie in low volume. Every time that I listen to those objects, I escape. I consider them as cracks into the solidity of the city sound, although their impact is negligible. The twilight, the cats, some undistinguishable shadows in the darkness, the overall atmosphere of the shot, refer to something pagan, a light shiver on the back of your neck.

A8

Υμηττός, Ηλιούπολη
Παλιατζής με GPS

Ymittos, Ilioupoli
Gypsy car with GPS

9:00

B8

Βύρωνας
Συνομιλίες στον δρόμο

Vyronas
People chatting on the street

10:30

C8

Βουλιαγμένη
Αυλή νηπιαγωγείου

Vouliagmeni
Kindergarten courtyard

12:00

D8

Δάφνη
Ετοιμασίες πριν το άνοιγμα ταβέρνας

Dafni
Tavern preparing to open

13:30

E8

Νέος Κόσμος
Ταβέρνα Καζάκων

Neos Kosmos
Kazaki tavern

15:00

F8

Καλλιθέα
Κόσμος σε πλατεία

Kallithea
Crowded piazza

16:30

G8

Ταύρος
Στάση λεωφορείου

Tavros
Bus station

18:00

H8

Λ. Κωνσταντινουπόλεως
Μποτιλιάρισμα

Konstantinoupoleos Av.
Traffic jam

19:30

I8

Άγιος Ιωάννης Ρέντης
Ταβέρνα

Agios Ioannis Rentis
Tavern

21:00

J8

Νίκαια
Δημοτικό όχημα καθαρισμού

Nikea
Municipal cleaning vehicle

22:30

A9

Υμηττός, Ηλιούπολη
Τραγούδι τζιτζικιών

Ymittos, Ilioupoli
Locusts singing

9:00

B9

Ηλιούπολη
Οικιακά μαστορέματα

Ilioupoli
Home improvement,
hand-craft work

10:30

C9

Ηλιούπολη
«Ζωντανή» καφετέρια

Ilioupoli
Lively cafeteria

12:00

D9

Άγιος Δημήτριος
Αραβικό τραγούδι από διαμέρισμα

Agios Dimitrios
Arabic song from apartment

13:30

E9

Νέα Σμύρνη
Συνομιλίες στην στάση του τραμ

Nea Smyrni
Chatting on the tram station

15:00

F9

Λ. Συγγρού
Έντονη κίνηση

Syngrou Av.
Heavy traffic

16:30

G9

Μοσχάτο
Δυνατή μουσική από αυτοκίνητα και υπαίθρια μπαρ

Moschato
Loud music from cars
and open-air bars

18:00

H9

Μοσχάτο
Κορναρίσματα

Moschato
Car horns

19:30

I9

Άγιος Ιωάννης Ρέντης
Μαγαζί Πακιστανών

Agios Ioannis Rentis
Pakistani shop

21:00

J9

Κερατσίνι
Θορυβώδης ταβέρνα

Keratsini
Lively tavern

22:30

A10

Υμηττός, Αργυρούπολη
Βόλτα στο βουνό

Ymittos, Argyroupoli
Walk by the mountainside

9:00

B10

Ηλιούπολη
Τιτίβισμα κούκου

Ilioupoli
Cuckoo singing

10:30

C10

Ηλιούπολη
Καμπάνες εκκλησίας

Ilioupoli
Church bells

12:00

D10

Άλιμος
Καφετέρια

Alimos
Café

13:30

E10

Φάληρο
Συζητήσεις μεταναστών εργατών

Faliro
Migrant workers chatting

15:00

F10

Φάληρο
Βόλτα στην παραλία

Faliro
Walk by the sea

16:30

G10

Δέλτα Φαλήρου
Θαλάσσια κύματα

Faliron Delta
Sea waves

18:00

H10

Νέο Φάληρο
Κέντρο με ελληνική μουσική

Neo Faliro
Folk dance stage

19:30

I10

Πειραιάς
Πλοίο σαλπάρει

Piraeus
Ship setting sail

21:00

J10

Πειραιάς
Υπαίθριο νυχτερινό κέντρο

Piraeus
Open-air night club

22:30

Βιογραφικά

Αναστασία Καρανδεινού
Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1981. Αρχιτέκτων Μηχανικός Ε.Μ.Π., απόφοιτος του MSc in Advanced Architectural Design, του Πανεπιστημίου του Εδιμβούργου και υποψήφια Διδάκτωρ του ίδιου πανεπιστημίου, υπότροφος AHRC. Εργάζεται ως αρχιτέκτονας και παρέχει επικουρικό διδακτικό έργο (University of Edinburgh). Η Διδακτορική της Διατριβή με τίτλο 'Immaterial; the beyond-the-built' διερευνά την έννοια του «άυλου» - τις μή υλικές πτυχές του χώρου - το αισθαντικό, το ηλεκτρονικό ή υβριδικό, το μη-σχεδιάσιμο. Έχει διακριθεί σε πολυάριθμους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς, και έχει λάβει το 3ο διεθνές βραβείο στον διαγωνισμό της UIA 'Light of tomorrow', 2006, 550 διεθνών συμμετοχών. Έχει δημοσιεύσει σε διεθνή αρχιτεκτονικά περιοδικά και έχει συμμετάσχει με εισηγήσεις σε οκτώ αρχιτεκτονικά συνέδρια, μεταξύ των οποίων στο 'Critical Digital', στο Πανεπιστήμιο Harvard, USA, στο 'Tectonics', στο TUE, Ολλανδία, και στο ASCAAD 2007, στην Αλεξάνδρεια. 'Εχει λάβει μέρος σε πολυάριθμα workshops και εκθέσεις (4η Biennale της Βαρκελώνης, κ.α.) και έχει συμμετάσχει ως καλεσμένη ομιλήτρια στο workshop της Αρχιτεκτονικής Σχολής της Chur στην Ελβετία.

Χριστίνα Αχτύπη
Γεννήθηκε στην Πάτρα το 1980. Απόφοιτος του τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Ε.Μ.Π. (2005), ολοκληρώνει σήμερα το μεταπτυχιακό της στην Bartlett School of Architecture, UCL (M.Arch Architecture Design, 2007-2008). Από το 2005 ως το 2007 έζησε και εργάστηκε στην Αθήνα ενώ από το 2007 ζει και εργάζεται στην Αθήνα και το Λονδίνο ως αρχιτέκτονας (μέλος RIBA). Ασχολείται με τη μελέτη και την κατασκευή ιδιωτικών έργων και έχει λάβει μέρος σε πανελλήνιους και διεθνείς διαγωνισμούς (μεταξύ των οποίων δύο πρώτα διεθνή βραβεία, μια διάκριση). Μελέτες και έργα της έχουν παρουσιαστεί σε ομαδικές εκθέσεις αρχιτεκτονικής και έχουν δημοσιευτεί σε αρχιτεκτονικά περιοδικά, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Έχει πάρει μέρος σε διάφορα διεθνή workshops (2ο βραβείο IN.DE.SEM 2003 "Fast Forward, a driving perception" TU_DELFT). Έχει επιλεγεί να παρουσιάσει τη δουλειά της στην 4η Biennale Αρχιτεκτονικής Τοπίου της Βαρκελώνης (2006) και στην 1η Biennale Αρχιτεκτονικής στο Rotterdam (2003).

Στυλιανός Γιαμαρέλος
Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1982. Απόφοιτος του τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Ε.Μ.Π.(2007), παρακολουθεί σήμερα το ΔΠΜΣ «Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός» και επιτελεί επικουρικό διδακτικό έργο σε μαθήματα Θεωρίας Αρχιτεκτονικής στη Σχολή Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ. Έχει συνεργαστεί με αρχιτεκτονικά γραφεία στην Αθήνα (μελέτη και κατασκευή ιδιωτικών έργων). Έχει συμμετάσχει με εισηγήσεις του σε διεθνή αρχιτεκτονικά συνέδρια, μεταξύ των οποίων και το 23ο Παγκόσμιο Συνέδριο της UIA: "Transmitting Architecture" (Τορίνο, 2008). Συμμετείχε σε ομαδικές εκθέσεις αρχιτεκτονικής και κόμικς στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Τιμήθηκε με το 1ο βραβείο στην κατηγορία Δοκιμίου στον 26ο Πανελλήνιο Λογοτεχνικό Διαγωνισμό της Πανελλήνιας Ένωσης Λογοτεχνών (2007) και Διάκριση στην κατηγορία «Νέοι Καλλιτέχνες» του 7ου Πανελλήνιου Διαγωνισμού Κόμικς της Ελευθεροτυπίας (2007).

Biographies

Anastasia Karandinou
Born in Athens in 1981. Architect Engineer, N.T.U.A., MSc in Advanced Architectural Design, University of Edinburgh, and PhD candidate at the same university, funded by the AHRC. She works as an architect and also as a Design Tutor at the University of Edinburgh. Her PhD in-progress, entitled as 'Immaterial; the beyond-the-built', deals with the 'immaterial' – the sensuous, the electronic, the hybrid, the non-representable. She has got distinctions and awards in several architectural competitions, such as the 3rd prize at the International UIA competition 'Light of tomorrow', 2006, of 550 participations. She's got publications in international architectural journals, and she has presented her work in eight Architectural Conferences, amongst which, at the 'Critical Digital', in Harvard, USA, the 'Tectonics', in TUE, Holland, and the ASCAAD 2007 in Alexandria. She has taken part in several workshops and exhibitions (e.g. 4th Biennale of Barcelona) and she has been invited as a speaker at the workshop of the School of Architecture in Chur, Switzerland.

Christina Achtypi
Born in Patra in 1980. She studied architecture at the National Technical University of Athens (N.T.U.A 2005). Currently, she is a post-graduate student at the Bartlett School of Architecture, UCL (M.Arch Architectural Design, 2007-2008). She has lived and worked in Athens from 2005 to 2007, whereas since 2007 she has been living and working in Athens and London (RIBA member). She is dealing with private projects and has taken part in several national and international architectural competitions (among which, two 1st international prizes, one commendation). Her works and projects have been presented in group exhibitions and have been published in architectural reviews, both in Greece and abroad. She has taken part in several international workshops (2nd prize IN.DE.SEM 2003 "Fast Forward, a driving perception" TU_DELFT) .She has been invited to present her projects in the 4rth European Biennale of Landscape Architecture in Barcelona (2006) and in the 1st Biennale of Architecture in Rotterdam (2003).

Stylianos Giamarelos
Born in Athens (1982). He studied architecture at the National Technical University of Athens (2007). Currently, he is a post-graduate student and assistant tutor at the School of Architecture, NTUA (MA "Design-Space-Culture). He has cooperated with architectural offices in Athens dealing with private projects. He has presented his work in international architectural conferences, among which the 23rd UIA World Congress "Transmitting Architecture" (Torino, 2008). His architectural works and comics have been presented in group exhibitions, both in Greece and abroad. He has been awarded with the 1st Prize of the 26th National Literature Competition (2007, category: essay) and a Distinction in the 7th National Comics Competition (2007, category: Young Artists).

Ευχαριστίες

Η ελληνική συμμετοχή *Athens by Sound* στην 11η Biennale Αρχιτεκτονικής της Βενετίας είναι ο καρπός μίας κατεξοχήν συλλογικής προσπάθειας. Θέλουμε εδώ να εκφράσουμε τις ευχαριστίες μας στους ανθρώπους των οποίων η συμβολή σε αυτό το έργο υπήρξε για εμάς καθοριστική - με ποικίλους τρόπους.

Ευχαριστούμε θερμά το Υπουργείο Πολιτισμού και την Διεύθυνση Εικαστικών Τεχνών για την άριστη συνεργασία μας. Το αίσθημα ευθύνης με το οποίο παρακολούθησαν το συνολικό εγχείρημα, η εν γένει υποστήριξη τους και η παροχή χρήσιμων πληροφοριών και υποδείξεων αποδείχθηκαν καθοριστικής σημασίας για το έργο μας. Ευχαριστούμε, επιπλέον, το Ελληνικό Προξενείο της Βενετίας για την υποδοχή της προσπάθειάς μας, όπως και το Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, ιδιαιτέρως δε, την φιλόξενη Διευθύντριά του, κα Χρύσα Μαλτέζου.

Θερμότατες ευχαριστίες οφείλουμε και σε όλους τους συγγραφείς που συμμετέχουν στον κατάλογο για την άμεση και πρόθυμη ανταπόκρισή τους στο αρχικό μας κάλεσμα και για τον χρόνο που μας αφιέρωσαν.

Ιδιαιτέρως θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε τους Richard Coyne και Stephen Cairns για τις γόνιμες παρατηρήσεις, τις υποδείξεις και τα εύστοχα σχόλια τους καθ' όλη τη διάρκεια διαμόρφωσης της πρότασής μας. Ευχαριστούμε, επίσης, ιδιαιτέρως τον Ανδρέα Κούρκουλα, τον Γιάννη Πεπονή και τον Νικόλα Τραβασάρο για την άμεση ανταπόκριση τους, την ουσιαστική και καθοριστική τους συμβολή και βοήθεια στην εξέλιξη και τελική μορφή του έργου μας. Ακόμη, τους Neil Spiller και Phil Watson για τη βοήθεια και τις παρατηρήσεις τους σχετικά με την διασάφηση της τελικής μας πρότασης.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλουμε στο University of Edinburgh για τον δανεισμό απαραίτητου τεχνολογικού εξοπλισμού, καθώς και για την ενημέρωση και τη δυνατότητα επιτόπιων δοκιμών που μας παρείχε σχετικά με διαφορετικά είδη αισθητήρων και διαδραστικών συστημάτων, στην αρχή της έρευνας μας . Οι συμβουλές, οι οδηγίες και οι γνώσεις που μας παρείχαν οι συζητήσεις μας με τον Martin Parker σχετικά με διάφορες πτυχές των διαδραστικών τεχνολογιών και του τρόπου εφαρμογής τους σε μία αρχιτεκτονική εγκατάσταση υπήρξαν εξαιρετικά πολύτιμες. Ευχαριστούμε, επίσης, την Bartlett School of Architecture, UCL, για την γενικότερη υποστήριξη και βοήθεια που μας παρείχε, την Architectural Association και το Royal College of Arts για τις χρήσιμες υποδείξεις τους σχετικά με τις δυνατότητες εφαρμογής διαδραστικών συστημάτων, καθώς και την RIBA.

Οι συζητήσεις μας με τον Μέμο Φιλιππίδη, τον Κύριλλο Σαρρή, τον Γιώργο Χατζημιχάλη και τον Γιώργο Γυπαράκη μας βοήθησαν να επανεξετάσουμε, να αναθεωρήσουμε και να εμβαθύνουμε σε συγκεκριμένα σημεία της πρότασής μας. Πολύτιμη βοήθεια και χρήσιμες συμβουλές σε σχέση με την εμπειρία τους από προηγούμενες διοργανώσεις μας παρείχαν η Κατερίνα Κοτζιά, ο Ηλίας Κωνσταντόπουλος, ο Λόης Παπαδόπουλος, η Κορίνα Φιλοξενίδου και ο Γιώργος Τζιρτζιλάκης.

Acknowledgements

Athens by Sound, the National Participation of Greece in the 11th Venice Biennale of Architecture, is the fruit of collective labour. Here, we would like to acknowledge and thank everybody involved in significant contributions to this project.

Warm thanks, for an excellent collaboration, are due to the Hellenic Ministry of Culture and the Fine Arts Department. The sense of responsibility that characterised their supervision of this entire venture, as well as their total support and assistance were extremely significant during the whole course of the project. We would also like to thank, for the welcome of our effort, both the Hellenic Consulate in Venice and the Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies, especially for the hospitality offered by its Director, Miss Chryssa Maltezou.

Warmest thanks, for their immediate response to our call and for the time they devoted to us, are due to all the writers who have contributed to this catalogue.

Special thanks, for their fruitful observations, advice and critical comments during the various phases of our work in progress, are due to Richard Coyne and Stephen Cairns. We would also like to specially thank, for their immediate response, their significant contribution and advice regarding the evolution and the final shaping of our project, Andreas Kourkoulas, John Peponis and Nikolas Travasaros, as well as Neil Spiller and Phil Watson, for their help and observations regarding the elucidation of our final project.

Special thanks, for lending us the technological equipment required for our project, as well as for suggesting, demonstrating and allowing us to test different kinds of sensors and interactive systems during the initial phase of our research, are due to the University of Edinburgh. The advice, instructions and knowledge we gained from our discussions with Martin Parker regarding various aspects of interactive technologies and the way in which such systems could be implemented in an architectural installation have proved extremely valuable. We would also like to thank, for the general support and help, the Bartlett School of Architecture, UCL, the Architectural Association and the Royal College of Arts, for their useful advice on implementation of interactive systems, as well as RIBA.

Our discussions with Memos Filippidis, Kyrillos Sarris, George Hadjimichalis and Yorgos Gyparakis have helped us reconsider and shed some light on particular aspects of our project. Elias Constantopoulos, Korina Filoxenidou, Katerina Kotzia, Lois Papadopoulos and Yorgos Tzirtzilakis provided us with crucial information and sound advice derived from their experience of curating previous national participations.

We would also like to thank our construction consultant, Christos Dimitroukas, for his substantial contribution, as well as Michail Gavrilos and his team for their crucial contribution to the construction of the installation.

Moreover, we would like to thank Thomas Gravanis and Christina Frangeti for the light design, Andreas

Ευχαριστούμε, επίσης, τον Χρήστο Δημητρούκα για την ουσιαστική συμβολή του στη μελέτη εφαρμογής, καθώς και τον Μιχάλη Γαβρίλο και την ομάδα του για την καθοριστική συμβολή τους στην κατασκευή της εγκατάστασης.

Επιπρόσθετα, ευχαριστούμε τον Θωμά Γραβάνη και την Χριστίνα Φραγγέτη για την μελέτη φωτισμού της εγκατάστασης, τον Ανδρέα Τσιπόπουλο, τον Θοδωρή Κορέλη και την Μαρία Μάλο από την AKZONOBEL, τον Βασίλη Μπαρτζώκα από την CARTECO, τον Πέτρο Καίσαρη από την Diathlasis, τον Ανδρέα Στεργιόπουλο από τις ψηφιακές εκτυπώσεις Polichromo, τον Μιχάλη Παπαρούνη από τις εκδόσεις futura για την συνολική του στάση, την Χρύσα Γεωργακοπούλου από τις εκδόσεις SCRIPTA και την Πετρούλα Γαβριηλίδου από τις εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ για τα κείμενα που πρόθυμα μας παρείχαν, τους Ορέστη Γιαμαρέλο, Margaret Graves και Φώτη Κοτσαλίδη για την ετοιμότητά τους να προσφέρουν βοήθεια σε κρίσιμες στιγμές, καθώς και τη Μελίτα Σκαμνάκη, τη Χλόη Βαΐτσου, τον Σπύρο Πολυχρονόπουλο και τα αρχιτεκτονικά γραφεία divercity και trac.

Κλείνοντας, θέλουμε για άλλη μια φορά να ευχαριστήσουμε όλους μας τους συνεργάτες και φίλους που βοήθησαν στην υλοποίηση αυτού του έργου - καθένας από την δική του θέση.

Οι επιμελητές

Tsipopoulos, Thodoris Korelis and Maria Malo from AKZONOBEL, Vassilis Bartzokas from CARTECO, Petros Kaisaris from Diathlasis, Andreas Stergiopoulos from Polichromo digital printing, Michalis Paparounis from futura publications for his general stance towards us, Chryssa Georgakopoulou from SCRIPTA Publications and Petroula Gavriilidou from KEDROS Publications for instantly providing us with the texts we required, Orestis Giamarelos, Margaret Graves and Fotis Kotsalides for their alertness to offer help in the most crucial moments, as well as Melita Skamnaki, Chloe Vaitsou, Spyros Polychronopoulos and the architectural practices divercity and trac.

Before closing, we would like to thank once more all our collaborators and friends that helped us in materializing this project – each and every one from his own particular post.

The curators

Συντελεστές

Κατάλογος

Επιμέλεια / Συντονισμός
Αναστασία Καρανδεινού
Χριστίνα Αχτύπη
Στυλιανός Γιαμαρέλος

Σχεδιασμός
Company [www.company-london.com]

Φωτογραφικό υλικό
INTOTHEPILL - Διαδικτυακή πλατφόρμα video

Μεταφράσεις

από ελληνικά σε αγγλικά
Rachel Howard
Νίκος Μασουρίδης

από αγγλικά σε ελληνικά
Στυλιανός Γιαμαρέλος

Διόρθωση Δοκιμίων
Rachel Howard
Φώτης Κοτσαλίδης

Επιμέλεια παραγωγής
Εκδόσεις futura

Έκθεση

Σύλληψη / Σχεδιασμός
Αναστασία Καρανδεινού
Χριστίνα Αχτύπη
Στυλιανός Γιαμαρέλος

Διαδραστικό περιβάλλον
2monochannels [www.2monochannels.com]

Σχεδιασμός οπτικοακουστικού και διαδραστικού συστήματος / ακουστική μελέτη / επίβλεψη
Ηρακλής Λαμπρόπουλος
Γιώργος Λαμπρόπουλος

Προγραμματισμός λογισμικού
Βασίλης Μπούκης

Κατασκευή ηλεκτρονικών υποσυστημάτων
Μιχαήλ Κριτσωτάκης

Ηλεκτρολογική μελέτη
Γιώργος Σατολιάς

Εφαρμογή διαδραστικού περιβάλλοντος / Εξειδικευμένη τεχνική υποστήριξη
Βαγγέλης Λυμπουρίδης [www.inter-axions.com]
Δημήτρης Μυγιάκης

Ηχογραφήσεις
Βαγγέλης Λυμπουρίδης
Δημήτρης Μυγιάκης

Μελέτη Φωτισμού
L+DG lighting architects [www.lightingdg.com]
Θωμάς Γραβάνης
Χριστίνα Φραγγέτη

Contributors

Catalogue

Editors / Coordinators
Anastasia Karandinou
Christina Achtypi
Stylianos Giamarelos

Art Direction
Company [www.company-london.com]

Photographs
INTOTHEPILL – Internet video platform

Translations

from Greek to English
Rachel Howard
Nikos Masourides

from English to Greek
Stylianos Giamarelos

Proof Reading
Rachel Howard
Fotis Kotsalides

Production
Futura publications

Exhibition

Design / Concept
Anastasia Karandinou
Christina Achtypi
Stylianos Giamarelos

Interactive environment
2monochannels [www.2monochannels.com]

Audiovisual and interactive systems design / acoustic design / supervision
Iraklis Lampropoulos
Giorgos Lampropoulos

Software programming
Vassilis Boukis

Electronic subsystem design
Michail Kritsotakis

Electrical Design
Giorgos Satolias

Interactive environment implementation / specialised technical support
Vangelis Lympouridis [www.inter-axions.com]
Dimitris Miyakis

Sound Recording
Vangelis Lympouridis
Dimitris Miyakis

Light design
L+DG lighting architects [www.lightingdg.com]
Thomas Gravanis
Christina Frangeti

Sound design
Δημήτρης Μυγιάκης [www.movement.gr]
Βαγγέλης Λυμπουρίδης

Video έκθεσης
INTOTHEPILL – Διαδικτυακή πλατφόρμα video [www.intothepill.net]
Γιάννης Γρηγοριάδης
Λίνα Θεοδώρου
Γιάννης Ισιδώρου

Κατασκευή Έκθεσης
Μιχαήλ Γαβρήλος [www.gavrilos.gr]

Ψηφιακές εκτυπώσεις
Polichromo

Υπεύθυνη επικοινωνίας
Χρύσα Βρούζη

Συνεργάτης επικοινωνίας
Κατερίνα Σταμίδη

Sound design
Dimitris Miyakis [www.movement.gr]
Vangelis Lympouridis

Videos
INTOTHEPILL – Internet Video Platform [www.intothepill.net]
Yiannis Grigoriadis
Lina Theodorou
Yiannis Isidorou

Construction
Michail Gavrilos [www.gavrilos.gr]

Digital printing
Polichromo

Marketing communication
Chryssa Vrouzi

Communication associate
Katerina Stamidi

Οφείλουμε θερμές ευχαριστίες για την οικονομική και υλική υποστήριξη της ελληνικής συμμετοχής στην 11η Διεθνή Έκθεση Αρχιτεκτονικής, Biennale Βενετίας στους χορηγούς:

For their financial and material support for the Greek participation at the 11th International Exhibition of Architecture, La Biennale di Venezia we express our deepest thanks to the sponsors:

AkzoNobel Tomorrow's Answers Today
CARTECO ARCHITECTURAL MATERIALS & DESIGN
diathlasis
iGuzzini
L+DG lighting architects
πλαισιο
polichromo WIDE FORMAT DIGITAL PRINTHOUSE