

Αρχιτεκτόνων  
Μηχανικών  
Πολυτεχνείο  
Κρήτης

Επιμέλεια  
Μαρία Σκορδούλη  
Επιβλέπουσα  
Δήμητρα  
Χατζησάββα

## κατώφλια περιπλάνησης

στο έργο  
του  
Walter Benjamin

**Μαρία Σκορδούλη**

## **κατώφλια περιπλάνησης**

στο έργο του Walter Benjamin

Επιβλέπουσα

Δήμητρα Χατζησάββα

Πολυτεχνείο Κρήτης

Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Σεπτέμβριος 2015







//

# ΠΕΡΙΛΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

8

## ΘΡΑΥΣΜΑΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ - ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ

01

1α. Το χρέος του ιστορικού φιλοσόφου  
οι νοητικές εικόνες 16

1β. Η πόλη ως αντικείμενο στοχασμού 22

1γ. Η σχολή του Σικάγο:  
Η μητρόπολη του Georg Simmel 27

## ΧΩΡΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ - ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ

02

2α. Για τον flâneur του 19ου αιώνα 32

2β. Η τέχνη της περιπλάνησης ως  
εργαλείο αστικής ανάλυσης 41

2γ. Από τους σουρεαλιστές στους  
καταστασιακούς: η έννοια του derive 47

ΔΙΑΝΤΙΔΡΑΣΗ ΑΝΘΡΩΠΟΥ - ΧΩΡΟΥ - ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ  
ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ

3α. Προς μία πορώδη κατοίκηση της πόλης  
από το χώρο κατοίκησης  
στο δημόσιο χώρο 54

3β. Henri Lefebvre:  
Ο καθημερινός άνθρωπος 70

03

ΧΩΡΟΙ ΜΕΤΑΒΑΣΗΣ - ΚΑΤΩΦΛΙΑ

4α. «The dream houses of the collective»  
για τις στοές του 19ου αιώνα 78

4β. Όριο ή ενδιάμεση ζώνη;  
κατανοώντας  
τον ιδιωτικό και το δημόσιο χώρο 88

4γ. George Teyssoit:  
εικονική πραγματικότητα,  
το σύγχρονο κατώφλι; 96

04

100

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

104

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

## // ε λ σ α χ ω χ ή

«Όλοι οι φράκτες συνδέονται... οι πραγματικοί, φτιαγμένοι από ασάλι και συρματοπλέγματα είναι αναγκαίοι για να υπάρχουν και οι εικονικοί, που στερούν από τους ανθρώπους την πρόσβαση στους φυσικούς πόρους και τον πλούτο [...]όμως μερικά πράγματα δεν θέλουν να μετατραπούν σε ατομική ιδιοκτησία. Το νερό, η μουσική, οι ιδέες διαφεύγουν συνεχώς από τα όρια στα οποία προσπαθούν να τα περιορίσουν. Έχουν μια φυσική ροπή να αντιστέκονται στον εγκλεισμό, να δραπετεύουν, να πετούν σαν τη γύρη, να διαπερνούν τους φράκτες, να ξεγλιστρούν μέσα από ανοιχτά παράθυρα»<sup>1</sup>

Στην εποχή της ψηφιακής τεχνολογίας, της διεθνούς φυσιογνωμίας των μέσων μαζικής ενημέρωσης, της κοινωνίας-αγοράς και των σύγχρονων μητροπόλεων, ο άνθρωπος έχει μετατραπεί σε παθητικό καταναλωτή εικόνων παρά συμβάντων. Η παγκοσμιοποίηση έχει τη δύναμη και τη δυνατότητα πλέον, να κατασκευάζει το δικό της "πολιτισμό", το μαζικό, άχρονο και απρόσωπο. Οι πόλεις καμουφλαρισμένες με "εικονικούς φράκτες", έχουν διαμορφώσει ένα νέο ουδέτερο αστικό τοπίο. Όμως «η πόλη είναι η προβολή της κοινωνίας στο έδαφος, δηλαδή όχι μόνο πάνω στο αισθητό πεδίο, αλλά πάνω στο ιδιότυπο επίπεδο που αντιλαμβάνεται και συλλαμβάνει η σκέψη και ορίζει την πόλη και το αστικό (...). Η πόλη αποτελεί το πεδίο συγκρούσεων και ανταγωνιστικών σχέσεων (...), η πόλη αποτελεί τον τόπο της επιθυμίας και τον τόπο των

---

<sup>1</sup> Klein Naomi. (2011). *Φράκτες και παράθυρα*. Αθήνα, Εκδοτικός οίκος Α.Α. Λιβάνη, σελ.23



επαναστάσεων».<sup>2</sup> Υπό αυτό το πρίσμα, οι **εναλλακτικές αφηγήσεις** για τον **αστικό** και **δημόσιο χώρο** είναι αναγκαίες.

Η αντιμετώπιση του αστικού περιβάλλοντος ως κοινωνικά μεταμορφώσιμοι και επαναστατικά δυναμικοί, αποτελεί γνώρισμα της σκέψης του φιλοσόφου **Βάλτερ Μπένγιαμιν**, ενός από τους σημαντικότερους κριτικούς της θεωρίας και στοχαστές της αστικότητας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν γεννήθηκε στο Βερολίνο το 1892, την εποχή που εδραιώθηκε η αστική τάξη με τις ψευδαισθήσεις της για τα οφέλη της τεχνολογικής προόδου που θα διασφάλιζαν την ευημερία της Ευρώπης. Το έργο του λοιπόν έχει κίνητρο και πρίσμα την επικαιρότητα μιας εποχής σημαδεμένης παράλληλα και από την άνοδο του φασισμού. Ο τρόπος σκέψης του, μία χειμαρρώδης σύνθεση αισθητικής, πολιτικής και φιλοσοφίας, αποτελεί πολύτιμη παρακαταθήκη, κάνοντας υπόμνηση των καταστροφών που έγιναν στο όνομα του πολιτισμού και της προόδου. Ο πολιτισμός είναι αποτέλεσμα βαρβαρότητας, έγραφε, και η πόλη φέρει την σφραγίδα της πολιτικής ισχύος και του τρόπου συνύπαρξης του τότε και του τώρα.

Το μεγαλύτερο μέρος του έργου του αποτελεί ένα κράμα μικροσκοπικών σημειώσεων από βιώματα, παρατηρήσεις, εκφράσεις και αποσπασματικές σκέψεις. Τα "χιλιάδες μικρά θραύσματα της πραγματικότητας", που κάποιοι θα τα χαρακτήριζαν ανορθολογικά, αλλά για τον ίδιο «μπορούν να ανασυνθέσουν από μόνα τους την εικόνα μιας εποχής». Θα τον απασχολήσει σε όλο του το συγγραφικό έργο, η **νεωτερική εμπειρία** στις ευρωπαϊκές μεγαλουπόλεις και ο **μετασχηματισμός** αντίστοιχα της **καθημερινής ζωής**. Καθώς επίσης και ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνεται η ιστορία στα προϊόντα του πολιτισμού και τη μοντέρνα αρχιτεκτονική. Έχοντας κληρονομήσει από τον πατέρα του τη μανία του συλλέκτη και την αίσθηση για τη γνησιότητα των αντικειμένων, πίστευε πάντοτε στην ύπαρξη μιας κλασικής αλήθειας και ενότητας του κόσμου που την κυνηγούσε σε κάθε **θραύσμα του παρελθόντος**. Έτσι οι στοχασμοί του προέρχονται από

---

<sup>2</sup> Henri Lefebvre

ερεθίσματα της μεγαλούπολης, αλλά αλληγορικά αποκαλύπτουν το ιστορικό τους βάθος. Κατ' επέκταση η σχέση του με το μοντερνισμό είναι κριτική και όχι απορριπτική, αφού διακρίνει σε αυτόν τον ανεκπλήρωτο συμβολικό χαρακτήρα του οράματος για συλλογική ζωή και συμφιλίωση των ανθρώπων.

Ο γερμανός διανοητής συνδέεται με τη **Σχολή της Φρανκφούρτης**, είναι «ένας επαναστάτης, κριτικός της φιλοσοφίας της προόδου, ένας μαρξιστής αντίπαλος του προοδευτισμού, ένας νοσταλγός του παρελθόντος που ονειρεύεται το μέλλον, ένας ρομαντικός παρτιζάνος του υλισμού» κατά τον Λέβι. Αν και δεν ήθελε ποτέ να ασχοληθεί με την πολιτική, οι εξελίξεις τον έφεραν σε επαφή με το μαρξισμό και παρότι ο ίδιος δε θεωρούσε τον εαυτό του ούτε κομμουνιστή, ούτε μαρξιστή, πίστευε ότι ήταν καθήκον του να καταδίδει την υποκρισία και τη σαθρότητα της αστικής τάξης και να επιταχύνει την κατάρρευσή της. Αυτή η μαρξιστική διαλεκτική έδωσε νέα οπτική και κοινωνική διάσταση στη σκέψη του. Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν έδωσε τέλος στη ζωή του το Σεπτέμβριο του 1940 για να μην παραδοθεί στους Ναζί. Η σκέψη του όμως ως ρύθμιση μιας κριτικής απόστασης που ξεγλιστρά από την πόλωση, κατανοεί τις μικροϊστορίες και μικροαφηγήσεις της πόλης είναι αξιοσημάντη και συνεχίζει να γεννά προβληματισμούς.

«Η θλιβερότητα της γνώσης της καθημερινότητας είναι η σφραγίδα της αλήθειας» έγραφε. Έτσι η διαπλοκή της νεωτερικότητας με την κοινωνία που έχει σκεπαστεί με το πέπλο του "μύθου", πρέπει να διεμβολιστεί με το ίδιο όπλο. Η κοινωνική επίγνωση και η πρόγνωση της συμφοράς των εκάστοτε "μύθων" είναι επίκαιρη μέχρι σήμερα. Στις μέρες μας όπου τίθενται ξανά ερωτήματα και προβληματισμοί σχετικά με την αλλοτριωμένη **βίωση του χώρου** και τη συναρτώμενη έκπτωση της **αστικής εμπειρίας**, αναζητούνται λύσεις σε **καθημερινές συλλογικές πρακτικές**.

Η παρούσα λοιπόν ερευνητική εργασία παρακολουθεί τη σκέψη του φιλοσόφου για την εξέταση εναλλακτικών διαδρομών για την πόλη και το δημόσιο χώρο. Επιχειρεί μια επισκόπηση του έργου του ως προς τις βασικότερες περιοχές συνεισφοράς του, για τη βαθύτερη κατανόηση

του όρου της νεωτερικότητας και του μοντερνισμού. Για την περαιτέρω επεξήγηση του έργου του Μπένγιαμιν και την ευρύτερη κατανόηση της κάθε θεματικής ενότητας, **ενσωματώνονται κάθε φορά, συγγενείς οπτικές**, που μεταχειρίζονται εξίσου το ζήτημα της πόλης διαλεκτικά και με απελευθερωτική δυναμική. Με έναν ασυνεχή, θραυσματικό τρόπο, σε αναλογία με τη μέθοδο του Μπένγιαμιν, ανοίγονται δηλαδή, επιμέρους "κατώφλια" σκέψης στην ερευνητική εργασία. Έτσι η εργασία δομείται σε **τέσσερις** θεματικές ενότητες που ξετυλίζουν το θέμα και τέλος παρατίθενται τα συμπεράσματα.

Η πρώτη ενότητα «**Θραυσματική ιστορία – πόλη και χώρος**» παρουσιάζει τη μέθοδο διαλεκτικής ανάγνωσης της πόλης και τον εντοπισμό των απελευθερωτικών δυναμικών της σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν. Έτσι στην πρώτη υποενότητα, εξετάζεται η έννοια της ασυνεχούς ιστορίας και της επικαιροποίησης του παρελθόντος, προσεγγίζοντας τον τρόπο με τον οποίο θα λειτουργήσει αντίστοιχα ως εργαλείο αστικής ανάλυσης. Η δεύτερη υποενότητα αυτού του κεφαλαίου, εστιάζει στη γέννηση της σύγχρονης μητρόπολης τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και παρουσιάζονται οι νεωτερικές όψεις της σύγχρονης ζωής για το δομημένο περιβάλλον. Έτσι παρατίθεται στην τρίτη υποενότητα, η οπτική του κοινωνιολόγου **Georg Simmel** για τις αντιφατικές συνθήκες της νεωτερικότητας και την επίδρασή τους στην εμπειρία ζωής των ατόμων.

Η δεύτερη ενότητα «**Χωρική αντίληψη – διαδρομές**» εξετάζει πώς ο έντεχνα αποσπασματικός τρόπος βίωσης του αστικού περιβάλλοντος υποδεικνύει "νέους δρόμους" και εμπειρίες. Αρχικά λοιπόν παρουσιάζεται ιστορικά η εξέλιξη της φιγούρας του flaneur που γίνεται δείκτης των μεταιχμιακών εμπειριών της μητρόπολης και έπειτα στη δεύτερη υποενότητα, αναδεικνύεται η περιπλάνηση ως αυθεντικός τρόπος βίωσης της πόλης, αλλά και τρόπος ζωής. Συγκριτικά, μελετάται η έννοια της περιπλάνησης τον 20<sup>ο</sup> αιώνα από τους **σουρεαλιστές** και τους **Καταστασιακούς** ως στρατηγική απεξάρτησης από την καπιταλιστική κοινωνία.

Η τρίτη θεματική ενότητα «**Διαντίδραση ανθρώπου – χώρου – κοινωνίας και καθημερινή εμπειρία**», στοχεύει στην ανάδειξη της ιδέας της κατοίκησης ως εναλλακτική διαμόρφωση της κοινωνικής ζωής. Εξετάζεται επομένως η εξέλιξη των χώρων κατοίκησης από το 19<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι τον 20<sup>ο</sup> υπό το πρίσμα των εκάστοτε κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων, δίνοντας έμφαση στη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των ιδιωτικών και δημόσιων χώρων. Ως παράδειγμα πορώδους κατοίκησης του χώρου παρουσιάζεται η καθημερινή ζωή στην πόλη της Νάπολης. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και ο φιλόσοφος **Henri Lefebvre** στη δεύτερη υποενότητα, όπου γίνεται αναφορά στην έννοια του καθημερινού ως δύναμη μετασχηματιστική για την κοινωνία.

Η τελευταία θεματική με τίτλο «**Χώροι μετάβασης – κατώφλια**» αναζητά τις ενδιάμεσες εκείνες καταστάσεις, τους μεταβατικούς χώρους μέσα στην πόλη, που επιτρέπουν την ώσμωση εμπειριών και την συνύπαρξη με την ετερότητα. Η μελέτη λοιπόν στην πρώτη υποενότητα εστιάζει στις παρισινές στοές του 19<sup>ου</sup> αιώνα ιδωμένες ως υβριδικά μορφώματα χώρου, φτάνοντας στις διεθνείς εκθέσεις και στη δημιουργία των πολυκαταστημάτων ως ελεγχόμενοι οιονεί δημόσιοι χώροι, όπου έχει χαθεί η έννοια της περιπλάνησης. Έτσι οδηγούμαστε στη δεύτερη υποενότητα στην ανάλυση της διπλής φύσης του κατώφλιου, μέσα από έννοιες όπως η μεταβατικότητα, το πορώδες της αρχιτεκτονικής και η οριακότητα του ατόμου. Τέλος παρατίθεται η συγγενής οπτική του **George Teyssot** που επαναδιαπραγματεύεται την έννοια του ορίου ανάμεσα στο δημόσιο και ιδιωτικό χώρο, λαμβάνοντας υπόψη την αλληλεπίδραση του ψηφιακού κόσμου με τον πραγματικό αστικό χώρο.

Το σπουδαίο δεν είναι ν' αλλάξουμε τη ζωή μας,  
ονειροπολώντας μιαν άλλη πιο ενδιαφέρουσα,  
αλλά να κάνουμε να λαλήσει τούτη η ζωή όπως μας δόθηκε  
την καθημερινή, την ταπεινή, την ανθρώπινη,  
όπου το καθετί που μπορούσε να γυρέψουμε πρέπει να υπάρχει.

Γιώργος Σεφέρης

{ Θραυσματική ιστορία }  
{ Πόλη και χώρος }



Το χρέος  
του ιστορικού φιλοσόφου  
οι νοητικές εικόνες

Η πόλη  
ως αντικείμενο στοχασμόν

Η σχολή του Σικάγο  
Η μητρόπολη του Georg Simmel

## 1α. Το χρέος του

ιστορικού φιλοσόφου

— νοητικές εικόνες

Ιστορική σύνθεση του παρελθόντος δε σημαίνει αναγνώρισή του «με τον τρόπο που υπήρξε πραγματικά». Σημαίνει συγκράτηση μιας μνήμης, καθώς αστράφτει τη στιγμή του κινδύνου. [...] Το χάρισμα να αναζωπυρώνει τη σπίθα της ελπίδας στο παρελθόν, έχει εκείνος μόνο ο ιστορικός, που έχει την πεποίθηση ότι και οι νεκροί ακόμα δε θα είναι ασφαλείς από τον εχθρό στην περίπτωση που νικήσει.<sup>3</sup>

Αφύπνιση στη συνήθεια που επιβάλλει η διαδοχή του χρόνου. Σε αυτή τη φράση συνοψίζεται το σκεπτικό του Μπένγιαμιν για το ρόλο του ιστορικού. Στόχος δεν είναι η αποκατάσταση της ιστορίας και η γραμμική αφήγησή της σαν απλή σειρά γεγονότων. Χρέος του ιστορικού - φιλοσόφου είναι να υποδείξει τα "ρήγματα", να εντοπίζει τους κόμπους εκείνους στο νήμα της ιστορίας, όπου τα πράγματα θα μπορούσαν να είχαν εξελιχθεί διαφορετικά. Η διορατική σκέψη του Μπένγιαμιν αντιμετωπίζει το **παρελθόν ως ασυνεχές**, με περιθώρια σε τομές, ρήξεις και αλλαγές προσανατολισμού, γι' αυτό το κατανοεί και ως φορέα δύναμης ανατροπής. Η επανάκτηση ενός παρελθόντος που δε μπόρεσε να υπάρξει θα τροφοδοτήσει ξανά το όνειρο της ανθρωπίνης απελευθέρωσης.<sup>4</sup> Η διάνοιξη λοιπόν της συνέχειας θα επιτρέψει την

<sup>3</sup> Μπένγιαμιν Βάλτερ. (1983). *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας: Ο σουρεαλισμός, για την εικόνα του Προυστ*. Αθήνα, Εκδόσεις Ουτοπία, σελ.9-10

<sup>4</sup> Μπένγιαμιν Βάλτερ. (2004). *Μονόδρομος*. Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, σελ.163



κατανόηση και αντιμετώπιση του παρελθόντος με ματιά διαφορετική, ως πεδίο ανεκπλήρωτων δυνατοτήτων. Το υλικό που θα προκύψει από αυτή τη διάρρηξη, ερχόμενο στο παρόν με νέα δυναμική μπορεί να οδηγήσει σε ένα αλλιώτικο μέλλον. Αυτό το εγχείρημα διατρέχει όλο το συγγραφικό έργο του Μπένγιαμιν<sup>5</sup> και καθίσταται αναγκαίο **εργαλείο** της περαιτέρω **ανάλυσής** του **για την πόλη**.

[...] Οι προσεκτικές χαράξεις της γραφής κάνουν τομές, στο εσωτερικό ο χειρουργός μετακινεί κάποιους τόνους, αφαιρεί καυτηριάζοντας τα σαρκώματα των λέξεων και παρεμβάλλει μια ξένη λέξη ως ασημένιο πλευρό.[...]<sup>6</sup>

Για να το κατορθώσει αυτό, ο Μπένγιαμιν μέσω της γραφής του, μεταχειρίζεται αλληγορικά σχήματα που δημιουργούν **νοητικές εικόνες**<sup>7</sup>. Η αλληγορία αποκρυπτογραφεί το μύθο της νεωτερικότητας της καπιταλιστικής κοινωνίας, κεντρίζει τον αυθορμητισμό και θέτει σε κίνηση τη σκέψη. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της **τεχνικής του σοκ**, σαν ένα διανοητικό “βραχυκύκλωμα”, που ανατρέπει το οικείο<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Σταυρίδης Σταύρος. (1999). Προς μία ανθρωπολογία του κατωφλιού, *Ουτοπία*, (τεύχος 33)

<sup>6</sup> Μπένγιαμιν Βάλτερ. (2004). *Μονόδρομος*. Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, σελ.111

<sup>7</sup> Ο Μπένγιαμιν πίστευε ότι αυτό γίνεται εφικτό στο στρώμα του ονείρου, όπου συνδέονται πνεύμα, εικόνα και γλώσσα. Εκεί θα μπορούσε να συντελεστεί η έγερση, η επανάσταση. Το όνειρο αποτελεί μια εμπειρία χωρίς κανονισμούς, μία πηγή γνώσης έναντι της αποξηραμένης επιφάνειας της σκέψης. Γι'αυτό ο Μπένγιαμιν τίθεται ολοκληρωτικά στη διάθεση της τύχης και του ρίσκου, σαν ένας παίχτης, ποντάροντας στην εμπειρία και να πετύχει κάτι το ουσιαστικό.

<sup>8</sup> Όπως και στο θέατρο του Μπρεχτ, η αφήγηση γεννά ταυτίσεις, όμως με μία χειρονομία, ένα μορφασμό, μπορεί να ανακοπεί η ροή του αφηγηματικού χρόνου, να αποστασιοποιείται από τη συνοχή του και να στρέφει το βλέμμα και

Τα τσιπάτα, στη δουλειά μου, είναι σαν τους ληστές που ξεπετιούνται οπλισμένοι στο δρόμο κι απαλλάσσουν τον ράθυμο παρατηρητή από τις πεποιθήσεις του<sup>9</sup>.

Ο φιλόσοφος δεν επιδιώκει να δραστηριοποιήσει την αναπαραστατική δύναμη των εικόνων αυτών, αλλά να τις εφοδιάσει με τη δύναμη να δείχνουν. Έτσι οι νοητικές εικόνες δεν είναι μεσολαβήτριες στοχασμών αλλά η ίδια η συνθήκη ενός τρόπου σκέψης. «Μία σκέψη που θέλει να κατανοήσει τον κόσμο δε χρησιμοποιεί τις εικόνες για να διατυπωθεί, να επιχειρηματολογήσει, αλλά φτιάχνεται, αρθρώνεται από εικόνες.»<sup>10</sup>

Στην πραγματικότητα, η αναγνωστική δραστηριότητα εμφανίζει όλα τα γνωρίσματα μιας σιωπηλής παραγωγής: παρεκκλίσεις στη διάπλευση της σελίδας, μεταμόρφωση του κειμένου από τα ταξίδια του ματιού, αυτοσχεδιασμός και προσδοκία σημασιών συναγόμενων από λίγες λέξεις, αλληλεπικαλύψεις γραμμένων χώρων, εφήμεροι χοροί. Πλην όμως ο αναγνώστης παρεισάγει στο κείμενο του άλλου τα τεχνάσματα της απόλαυσης και μιας επανιδιοποίησης και όπως έγραφε ο Ντε Σερτώ: επιδίδεται στη λαθροθηρία [...] ο Μπάρτ διαβάζει τον Προύστ στο κείμενο του Σταντάλ, ο θεατής διαβάζει το τοπίο της παιδικής του ηλικίας στο ρεπορτάζ της επικαιρότητας. Η λεπτή μεμβράνη του γραπτού γίνεται μετακίνηση στρωμάτων του εδάφους, παιχνίδι χώρων. Ένας

---

τη σκέψη του θεατή σε ένα θραύσμα που φωτίζει όλα τα υπόλοιπα. Για να γίνει κάτι τέτοιο η χειρονομία πρέπει να ξενίζει. Μία αιφνίδια κατανόηση μπορεί να προέλθει από πράξη ανοικείωσης, καταστροφή της συνήθειας. Η ανοικείωση αυτή ανοίγει την εμπειρία και τη σκέψη στην ετερότητα, διαμορφώνει τόπους μετάβασης προς ό,τι ξενίζει, γιατί εκεί αναγκαστικά θα κατοικήσει η μεγάλη ετερότητα, η επανάσταση. Όμως η ανατροπή της συνήθειας, η απόδραση από τον ειρμό μιας κυρίαρχης ιδεολογίας είναι εφικτή μόνο μέσα στη βία μιας ερμηνευτικής έκρηξης. Εκείνη η λάμψη θα προκαλέσει την αφύπνιση από τη συνήθεια, σαν τη στιγμή που χωρίζει τον ύπνο από τη ζωή της ημέρας.

<sup>9</sup>Μπένγιαμιν Βάλτερ. (2004). *Μονόδρομος*. Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, σελ.123

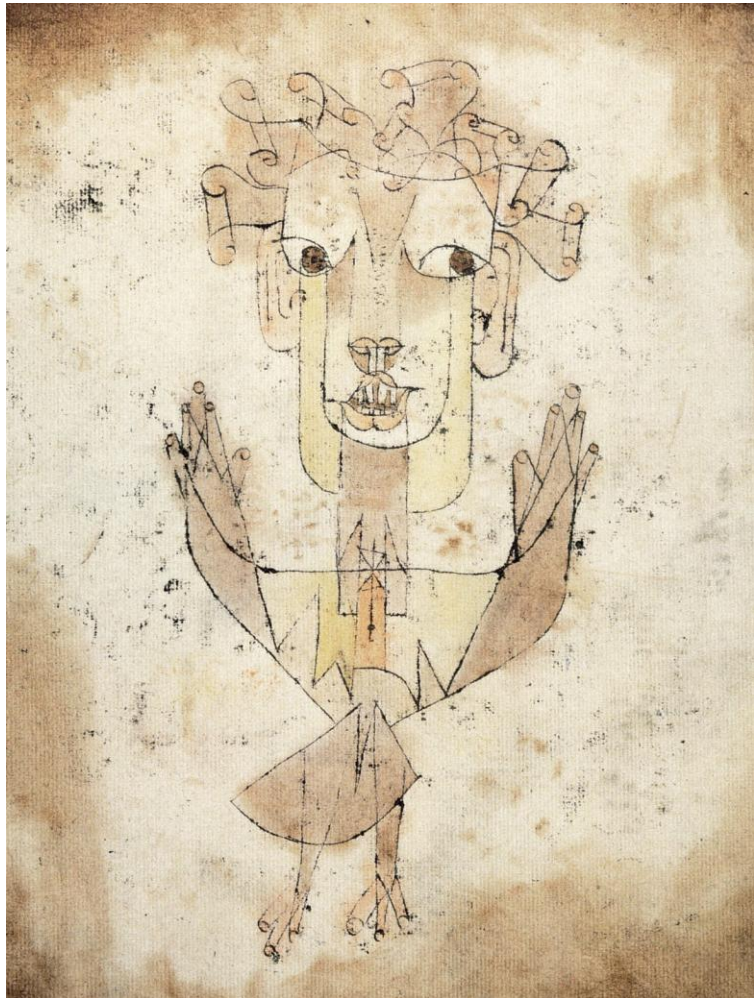
<sup>10</sup>Ό.π., σελ.154

διαφορετικός κόσμος, **ο κόσμος του αναγνώστη, εισάγεται στη θέση του συγγραφέα.**

Έτσι οι αναγνώστες γίνονται "παραγωγοί" και μεταλλάσσουν το κείμενο, ανασυγκροτούν με τη φαντασία τους έναν κόσμο διαφορετικό από αυτόν που αναδεικνύει ο συγγραφέας, δημιουργούν εικόνες και αναστοχάζονται. Η τακτική αυτή θυμίζει την περιπλάνηση ενός πεζού μέσα στην πόλη – ξαφνικές αλλαγές στην πορεία του, στάση, κίνηση, ονειροπόληση. Καθόλου τυχαία λοιπόν ο φιλόσοφος διαβάσει την πόλη σαν κείμενο και στήνει το κείμενο όπως η πόλη. Η πρακτική της γραφής είναι ταυτόχρονα για το Μπένγιαμιν και πρακτική ανάγνωσης της πόλης και της ιστορίας. Η ανάγνωση γίνεται περιπλάνηση και η περιπλάνηση ανάγνωση.

Μέσω των κειμένων του παρουσιάζει αλληγορικά, τα καταναλωτικά όνειρα και τις πεζές εικόνες της σύγχρονης πόλης, και εκθέτει τον αναγνώστη στο σοκ των ερεθισμάτων της. Το παρελθόν λειτουργεί για τον Μπένγιαμιν, όπως έχουμε προαναφέρει, σαν ένα πλέγμα εναλλακτικών διαδρομών και πιστεύει ότι η **αναστοχαστική περιπλάνηση** της πόλης θα ανασύρει τα απομεινάρια του παρελθόντος που έχουν ξεθωριάσει από τη νεωτερικότητα και το μύθο της προόδου. Η μνήμη είναι ανακατασκευή του παρελθόντος στη σύγχρονη εποχή και καθορίζεται από τις συνθήκες του παρελθόντος. Συνεπώς η μνήμη έγραφε ο Μπένγιαμιν, δεν είναι ένα εργαλείο εξερεύνησης του παρελθόντος, αλλά το θέατρό του.

«Ο άνθρωπος που, διαβάζοντας ένα ιστορικό έργο, μαθαίνει να αναγνωρίζει για πόσον καιρό προετοιμαζόταν η αθλιότητα που τώρα τον κατακλύζει, οδηγείται σε μία υψηλή εκτίμηση των δικών του δυνάμεων. Μία ιστορία που του παρέχει αυτό το είδος αγωγής δεν του προκαλεί θλίψη, αλλά τον εξοπλίζει.» Η διαλεκτική διείσδυση στις συνάψεις του παρελθόντος με το παρόν και η **επικαιροποίηση** αυτού **του παρελθόντος** αποτελούν κριτήρια για να ελέγχουμε την αλήθεια της τωρινής δράσης.



Έτσι φαντάζεται κανείς τον Άγγελο της Ιστορίας. Το πρόσωπό του στρέφεται στο παρελθόν. Όμως μια θύελλα φυσά από τον παράδεισο και τον σπρώχνει συνεχώς στο μέλλον. Η θύελλα αυτή είναι αυτό που αποκαλούμε πρόοδο. Walter Benjamin

## 1β. Η πόλη ως

### αντικείμενο στοχασμού

Η πόλη υπήρξε πάντοτε πεδίο παρατήρησης και μελέτης των ιστορικών αλλαγών και των οικονομικοπολιτικών κρίσεων της νεωτερικής και της μετανεωτερικής συνθήκης. Η σύγχρονη πόλη λειτουργεί, άλλωστε, ως αναπαράσταση της ίδιας της εμπειρίας της ιστορίας. Η νεωτερικότητα και η μετάβαση στον καπιταλισμό είναι κατά τον Μπένγιαμιν, η μήτρα της σημερινής κοινωνικής πραγματικότητας, γι'αυτό στόχος του είναι να ανακατασκευάσει τις υλικές και πολιτισμικές συνθήκες της μοντέρνας ζωής, ώστε να κατανοήσει τη γενεαλογία της αστικοποίησης. Ο χώρος που αναλύεται από τον Μπένγιαμιν, είναι εκείνος της αλλοτριωμένης υλικής πραγματικότητας του καπιταλισμού του 19ου, που αναπτύχθηκε μέσω των διαρκών μετασχηματισμών των αγροτικών κοινωνιών σε έντονα αστικοποιημένες λόγω της Βιομηχανικής Επανάστασης. Αυτός ο χώρος συντελεί τη **σύγχρονη μητρόπολη** και την εντοπίζει στο Παρίσι, την «πρωτεύουσα του 19ου αιώνα».<sup>11</sup> Αρχικά οι πόλεις της εκβιομηχάνισης αντιμετώπιστηκαν χλευαστικά ως τόποι αλλοτριωμένοι και εχθρικοί από την εισαγωγή νέων δυνάμεων που αναδύθηκαν με το βιομηχανικό καπιταλισμό. Έτσι τον 19ο αιώνα παρατηρούμε αναχρονιστικές διακοσμητικές μορφές να καταπνίγουν τις τεχνολογικές καινοτομίες. Ωστόσο ο φιλόσοφος διαβλέπει στο **μοντερνισμό**, που εμφανίστηκε αρχές του επόμενου αιώνα, ένα σημαντικό βήμα συμφιλίωσης με την τεχνολογία.

---

<sup>11</sup> Ο Μπένγιαμιν πιστεύει ότι όλα οδηγούν στο σχεδιασμό του Παρισιού από τον Haussmann το 1850-60, αφού αυτό υπήρξε μετέπειτα το μοντέλο ελέγχου της κοινωνίας μέσω των μοντέρνων κατασκευών που πυροδότησε αντίστοιχες αλλαγές σε όλη την Ευρώπη.

Ο Μπένγιαμιν, όπως και ο Ernst Bloch, θεωρούν ότι ο 19ος και ο 20ος αιώνας υποκινούνται από το **συλλογικό ουτοπικό όνειρο**, την ασυνείδητη δηλαδή επιθυμία για αρμονία και συμφιλίωση της κοινωνίας, γεγονός που εγγράφεται στο κτισμένο περιβάλλον. Έτσι για να κατανοήσουμε σήμερα την αστική ζωή και τη μοντέρνα αρχιτεκτονική<sup>12</sup>, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε το συμβολικό και ουτοπικό χαρακτήρα της<sup>13</sup> κριτικά και πέρα από καθαρά λειτουργικούς όρους μιας τυποποιημένης παραγωγής. Καθώς όμως το περιβάλλον και οι κοινωνικές δομές καθορίζονται αμοιβαία, τα προϊόντα του πολιτισμού φέρουν πάντα τα ίχνη της ιστορίας και έτσι ο σύγχρονος περιπλανητής που επιδιώκει να κατανοήσει τη συνοχή της πόλης, οφείλει να κατανοήσει πρωτίστως το παρελθόν. Η τακτική της **στοχαστικής αρχαιολογίας του αστικού τοπίου** όπως την ονομάζει ο Μπένγιαμιν, πρόκειται για μία προσεκτική "ανασκαφή", της οποίας τα ευρήματα έχουν υλική υπόσταση και συμβολική αξία. Αυτά τα υλικά τεκμήρια είναι όπως προείπαμε, τα δομικά στοιχεία της πόλης, που με τη σειρά τους τροφοδοτούν τη μνήμη. Ο Μπένγιαμιν αντιλαμβάνεται λοιπόν την αρχιτεκτονική ως κείμενο και κρίσιμο σταυροδρόμι της ατομικής και συλλογικής μνήμης<sup>14</sup>, αφού είναι πολιτικά και ιστορικά επιφορτισμένη. Γνωρίζει ωστόσο ότι αυτό το όραμα κινδυνεύει εξαιτίας των καπιταλιστικών και οικονομικών συνθηκών, επομένως προσεγγίζει το ζήτημα διαλεκτικά. Τα **προϊόντα του πολιτισμού** κατά αυτή την έννοια, **έχουν δύο όψεις**, μία "καταστροφική" που κοιτά τα ερείπια του παρελθόντος και μία "ουτοπική" που υποδεικνύει την πιθανότητα λύτρωσης στο παρόν.<sup>15</sup> Έτσι αν και η βάση του μοντερνισμού έγκειται από τη μία πλευρά στις υλικές τεχνολογικές καινοτομίες που

<sup>12</sup> Για το φιλόσοφο, η μοντέρνα αρχιτεκτονική ως προς την ουσία της, είναι "ένα κεφάλαιο που δεν έχει κλείσει".

<sup>13</sup> Elliott Brian. (2011). *Benjamin for architects*. Εκδόσεις Routledge, σελ.1-5, 96

<sup>14</sup> Η μνήμη είναι ο φρουρός του χρόνου κατά τον Bachelard.

<sup>15</sup> Ό.π., σελ.49-50

εμφανίστηκαν το 19ο αιώνα, το πνεύμα του από την άλλη, έχει βαθύτερες πηγές.

«Προσπαθώ να δείξω», έγραφε ο Μπένγιαμιν, «πώς, ως αποτέλεσμα μιας πραγματοποιημένης αναπαράστασης του πολιτισμού, οι νέες μορφές συμπεριφοράς και οι νέες οικονομικές και τεχνολογικές δημιουργίες που οφείλουμε στον 19ο αιώνα, εισέρχονται στο σύμπαν της φαντασμαγορίας. [...] Αυτό αφορά όχι μόνον την ιδεολογική τους σύλληψη, αλλά και την αμεσότητα της αντιληπτής παρουσίας τους. [...] Έτσι, εμφανίζονται οι εμπορικές στοές, με τις οποίες εγκαινιάζεται ο τομέας των σιδηροκατασκευών, έτσι, εμφανίζεται ο κόσμος των εκθέσεων, που διατηρεί έναν σημαντικό δεσμό με τη βιομηχανία της διασκέδασης. Σε αυτήν την κατηγορία φαινομένων περιλαμβάνεται και η εμπειρία του flâneur, που αφήνεται στις φαντασμαγορίες της αγοράς».

Η αρχιτεκτονική φέρει όπως αντιλαμβανόμαστε τα αποτυπώματα των ιστορικών εξελίξεων. Οι στοές, οι διεθνείς εκθέσεις, οι κατοικίες του 19ου αιώνα, έγιναν λοιπόν το υλικό που κατεργάστηκε ο Μπένγιαμιν, λειτουργώντας ως σκηνή του εγκλήματος της ιστορίας, όπως λειτουργούν τα αντικείμενα για τον Προύστ για την ανάκτηση της μνήμης του ατόμου. Αντίστοιχα η **συλλογική ιστορία θα πρέπει να "ανακτηθεί"**, ώστε να δώσει έδαφος σε νέες "πορείες" της ανθρώπινης εξέλιξης. Πιο συγκεκριμένα, η διαλεκτική εικόνα που παρουσιάζουν οι εμπορικές στοές, οι κατοικίες και οι εκθέσεις είναι εκείνη της απομόνωσης και του αποπροσανατολισμού από τη φαντασμαγορία του καπιταλισμού, αλλά παράλληλα εγκυμονούσαν και το χώρο συλλογικής απελευθέρωσης. Τα υλικά κατασκευής τους, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και ο καλλιτεχνικός τους διάκοσμος, μαζί με το είδος του βλέμματος που παρήγαν και ανατροφοδοτούσαν, προμήνυαν τη σημερινή εποχή της εικόνας και της κατανάλωσης. Για το φιλόσοφο που αντιμετωπίζει κριτικά το παρελθόν,

---



**ο υλικός πολιτισμός λειτουργεί σα προμήνυμα**, που αν και τότε έθετε ερωτήματα που δεν μπορούσαν να απαντηθούν, τώρα φέρει τα ίχνη της συλλογικής λύτρωσης. Διαβάζει δηλαδή το αστικό περιβάλλον ως κοινωνικά μεταμορφώσιμο και επαναστατικά δυναμικό, εγείροντας εντέλει και το ερώτημα της ευθύνης της αρχιτεκτονικής.

Η κοινωνία προέρχεται από μια διαδικασία πλήρους αστικοποίησης. Αυτή η αστικοποίηση είναι εικονική σήμερα, αλλά θα είναι πραγματικότητα στο μέλλον. H. Lefebvre

Σύμφωνα με τον Aldo Rossi η πόλη είναι μία φάμπρικα που κινείται μέσα στο χρόνο και μεγαλώνει μέσα στον εαυτό της, «η μορφή της είναι η μορφή της εποχής και παράλληλα εμπεριέχει όλες τις εποχές μέσα της»<sup>16</sup>. Ο Μπένγιαμιν μάς καλεί να "διαβάσουμε" την πόλη και να συμμετέχουμε ενεργά. Άλλωστε η ουτοπία έχει αποτέλεσμα μόνο αν παρακινεί τη συλλογική επιθυμία για κοινωνική δικαιοσύνη.

καθαρότητα και σουρεαλισμός

εξέλιξη και επανάσταση

νηφαλιότητα και μέθη

ελπισμός και λαϊκισμός

[...] κανένα πρόσωπο δεν είναι πιο σουρεαλιστικό από το πραγματικό πρόσωπο της πόλης. Walter Benjamin

---

<sup>16</sup> Πάγκαλος Παναγιώτης. (2012). *Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi*. Αθήνα, Εκδόσεις Gutenberg, σελ.29

Εν κατακλείδι, η γέννηση της μητρόπολης και το πρόβλημα της έκφρασης της νεωτερικής εμπειρίας που εμφανίστηκε στην Ευρώπη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ήταν αποτέλεσμα της εκβιομηχάνισης και της έντονης αστικοποίησης που επέφερε. Η ταχύτητα και το μέγεθος αυτής της αλλαγής, καθώς και το νέο αστικό περιβάλλον, ανέτρεψαν τις παραδοσιακές ισορροπίες, αλλά δεν εμπόδισαν το φιλόσοφο να διαγνώσει τις απελευθερωτικές δυνάμεις των αναδυόμενων πόλεων. Μέσα στο σώμα της μοντέρνας πόλης, ο Μπένγιαμιν εντοπίζει τις μορφές της καπιταλιστικής φαντασμαγορίας και παράλληλα αναζητά τα ίχνη των συλλογικών επιθυμιών που αλλοτριώθηκαν από τη μυθολογία της νεωτερικότητας. Οι μορφές του αστικού περιβάλλοντος που αναλύει, αποτυπώνουν την ιστορία και αποδίδουν τις χειρονομίες της μεγαλούπολης με τον τρόπο που αυτή έχει για να διαχωρίζει το ιδιωτικό από το δημόσιο, να επιβάλλει συμπεριφορές, να κατευθύνει την αισθητηριακή αντίληψη, να οργανώνει το χώρο και το χρόνο και να διαπερνά το σύνολο της ζωής των ανθρώπων<sup>17</sup>. Η εμπειρία λοιπόν του νεωτερικού αστικού πολιτισμού εμπεριέχει για τον Μπένγιαμιν δύο όψεις, μία "σατανική" και μία "ουτοπική", γι' αυτό και ο ίδιος υιοθετεί μία **διαλεκτική στάση** για την πολιτισμική κατανόηση του χώρου, δεν τάσσεται δηλαδή υπέρ ή κατά, η ίδια η σκέψη του, όπως θα αναλυθεί και στα επόμενα κεφάλαια, είναι ένα **"κατώφλι" μετάβασης**, ένας ενδιάμεσος τόπος.

---

<sup>17</sup> Κατά τη μαρξιστική παράδοση ανάλυσης, η παραγωγή συνδέεται με την κοινωνική ζωή ως σχέση αιτίου – αποτελέσματος. Αν λοιπόν προσπαθούμε να συλλάβουμε την κοινωνική εμπειρία, πρέπει να στρέψουμε την προσοχή μας στους όρους παραγωγής που τη γέννησαν. Ο Μπένγιαμιν σαφώς επηρεάζεται από αυτή την αντιμετώπιση, αλλά δεν την ενστερνίζεται. Αναζητά την εκφραστική συνάφεια οικονομίας-κουλτούρας, δηλαδή την έκφραση της οικονομίας στην κουλτούρα και όχι την οικονομική γένεση της αυτής. Έτσι το φωτογραφικό στιγμιότυπο ενός χώρου είναι σαν τη χαρτογράφηση της ψυχής των ανθρώπων που τον κατοικούν.

## 18. Η σχολή του Σικάγο:

### Η μητρόπολη του Georg Simmel

Ακριβώς αυτή τη διαλεκτική στάση για τη νεωτερική πόλη κράτησε και ο κοινωνιολόγος **Georg Simmel**, βλέποντας την πόλη **ως τόπο ελευθερίας, αλλά και απομόνωσης**. Οι μελέτες του Simmel για τον αστικό πολιτισμό επηρέασαν ιδιαίτερα τον Μπένγιαμιν, καθώς και οι δύο μελετούν τη μετάβαση στη σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία και την επίδρασή της στην εμπειρία της ζωής των ατόμων με αυτούς τους δύο αντιθετικούς πόλους της νεωτερικότητας. Οι αντιφατικές συνθήκες είναι βαθιά ενσωματωμένες στις κοινωνικές δομές και την καθημερινότητα της νεωτερικής μητρόπολης, γι' αυτό και οι παράγοντες που χωρίζουν τους ανθρώπους είναι οι ίδιοι που καθιστούν εφικτή και την ελευθερία. Η **αρχή αυτής της διαφοράς** που εισάγει ο Simmel φανερώνει αντίστοιχα τη διαλεκτική αντιμετώπισή του.

«Η μεγαλούπολη αποκαλύπτεται ως ένας από τους μεγάλους εκείνους ιστορικούς σχηματισμούς μέσα στους οποίους αντιπιθέμενα ρεύματα που περικλείουν τη ζωή εκτυλίσσονται και αλληλοσυνδέονται με ισότιμα δικαιώματα», θα πει χαρακτηριστικά. Σε αντίθεση με άλλους μελετητές της πόλης, ο Simmel δε "νοσταλγεί" τη χαμένη ύπαρξη της αγροτικής ζωής, ούτε "απεχθάνεται" τη ζωή στην πόλη. Πιστεύει ότι η μητροπολιτική ζωή είναι το παρόν και το μέλλον μας, προκύπτοντας μέσω διαντιδράσεων κοινωνίας-χώρου. Ως κοινωνιολόγος εστιάζει την προβληματική του για τη μητρόπολη στις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των ατόμων στα πλαίσια της μοντέρνας ύπαρξης. Μέσα από τα δοκίμιά του αποκαλύπτει τα αποτελέσματα της εμπορευματοποιημένης αστικής σφαίρας στην εμπειρία του ανθρώπου. Όπως και ο Μπένγιαμιν, παρουσιάζει μέσω των εμπορευμάτων που εκτίθενται στις στοές και τις εκθέσεις, τη φαντασμαγορία του καπιταλισμού και την αλλοτρίωση του ατόμου από

τα αντικείμενα της παραγωγής. Η παράλυση των αισθήσεων εξαιτίας των **«βίαιων ερεθισμάτων»** που δέχεται ο άνθρωπος της μεγαλούπολης, είναι ο μηχανισμός "ασφαλείας" του.<sup>18</sup> Η εκλογίκευση λοιπόν των αντιδράσεων, όπως επιβάλλει άλλωστε η εκρηματισμένη οικονομία, η αποστασιοποίηση και η αδιαφορία, λειτουργούν ως προστατευτική πανοπλία απέναντι στη σύγχυση της μητρόπολης<sup>19</sup>. Η διαφοροποίηση του Ζίμμελ από τους υπόλοιπους θεωρητικούς και η σύμπλευσή του με τον Μπένγιαμιν έγκειται ξανά στη διαλεκτική στάση που αναπτύσσει στο ζήτημα. Υποστηρίζει λοιπόν πως, αν και τα χαρακτηριστικά της ζωής στη μητρόπολη, οδηγούν στην αλλοτρίωση και την απομόνωση, αποτελούν ταυτόχρονα πηγές μορφών ελευθερίας, που θα είναι αδιανόητες στην ύπαιθρο ή σε περιχαρακωμένες περιοχές. «Ο πολίτης της μητρόπολης είναι ελεύθερος, σε αντίθεση με τον κάτοικο της μικρής πόλης που είναι δεσμευμένος από μικρότητες και προκαταλήψεις».

Η μελέτη των ιδιαίτερων νεωτερικών όψεων της σύγχρονης ζωής που εγγράφονται στο κτισμένο περιβάλλον, με μία διαλεκτική θαυμασμού και κριτικής, επιτρέπει τόσο στον Ζίμμελ όσο και στον Μπένγιαμιν να κατανοήσουν τη γέννηση της μοντέρνας ζωής.

---

<sup>18</sup> «Για τις αισθήσεις του μοντέρνου ανθρώπου, τις θωρακισμένες απέναντι στην εμπειρία της μεγαλούπολης, τα ερεθίσματα στη Στοά της Όπερας φαντάζουν κοινότοπα, γιατί έχει μάθει να θεωρεί τη φαντασμαγορία φυσική κατάσταση. Εκεί έχει αποκοιμηθεί ο Λόγος και ζει ο μύθος – μέσα στα όνειρα». Μπένγιαμιν Βάλτερ. (2004). *Μονόδρομος*. Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, σελ.156

<sup>19</sup> Κατά τον Simmel, ο άνθρωπος της μητρόπολης αντί να αντιδρά συναισθηματικά, αντιδρά πρωταρχικά με έναν ορθολογικό τρόπο. Έτσι οι αντιδράσεις του απέναντι σε γεγονότα κινούνται στη σφαίρα της διανοητικής δραστηριότητας, η οποία είναι λιγότερο ευαίσθητη και απέχει από το βαθύτερο εσωτερικό κόσμο κάθε ατόμου.



{ Χωρική αντίληψη }  
Διαδρομές }



Για τον flâneur  
του 19ου αιώνα

Η τέχνη  
της περιπλάνησης  
ως εργαλείο  
αστικής ανάλυσης

Από τους σουρεαλιστές  
στους καταστασιακούς  
η έννοια του derive

2α. Για το flâneur

του 19<sup>ου</sup> αιώνα

The crowd is his element, as the air is that of birds and water of fishes. His passion and his profession are to become one flesh with the crowd. For the perfect flâneur, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and the infinite. To be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the centre of the world, and yet to remain hidden from the world – impartial natures which the tongue can but clumsily define. The spectator is a prince who everywhere rejoices in his incognito. The lover of life makes the whole world his family, just like the lover of the fair sex who builds up his family from all the beautiful women that he has ever found, or that are or are not – to be found; or the lover of pictures who lives in a magical society of dreams painted on canvas. Thus the lover of universal life enters into the crowd as though it were an immense reservoir of electrical energy. Or we might liken him to a mirror as vast as the crowd itself; or to a kaleidoscope gifted with consciousness, responding to each one of its movements and reproducing the multiplicity of life and the flickering grace of all the elements of life.

Baudelaire



Flâneur, πλάνης, στοχαστής, «βοτανολόγος του πεζοδρομίου», άνθρωπος του πλήθους. Ο πλάνης είναι μια **φιγούρα κομβική για την ανασύσταση της μητροπολιτικής εμπειρίας**. Είναι ένας άνθρωπος «έρμαιο του πλήθους», που καταδύεται μέσα του «σαν σε μία δεξαμενή ηλεκτρικής ενέργειας». Είναι το υποκείμενο της εξερεύνησης του αστικού τοπίου. Είναι εκείνος που περιφέρεται στο πλήθος της μεγαλόπολης, παρατηρώντας και αναζητώντας την έμπνευση στην ένταση των τυχαίων συναντήσεων. Η σχέση του με το πλήθος δεν είναι μια σχέση υποταγής, αλλά μια σχέση που τον ξεχωρίζει, ενώ ταυτόχρονα τον βυθίζει σε αυτό. «Μαθαίνει να κοντοστέκεται εκεί που οι άλλοι προσπερνούν βιαστικά – περιπλανιέται στην πόλη επανανακαλύπτοντάς την»<sup>20</sup>.

Την έννοια του flâneur, προερχόμενη από το γαλλικό ρήμα flâner, που σημαίνει **περιπλανιέμαι, τριγυρίζω**, εφήυρε ο Charles Baudelaire το 19<sup>ο</sup> αιώνα, θέλοντας να περιγράψει το θεατή και εκπρόσωπο της μοντέρνας ζωής. Ο flâneur δε γνωρίζει μαθηματικά ή λατινικά, δε διαθέτει κλασική παιδεία, αλλά «σπουδάζει» την «αστική επιστήμη» της περιπλάνησης στην πόλη – γνωρίζει κάθε ύποππο ή απαστράπττον μαγαζί, κάθε διεύθυνση, κάθε σοκάκι.<sup>21</sup> Σε αντίθεση λοιπόν με τον ακαδημαϊκό που στοχάζεται στο δωμάτιό του, εκείνος βαδίζει στους δρόμους και μελετά το πλήθος. Κινείται υποκινούμενος από την περιέργειά του με σκοπό την εξερεύνηση του αστικού χώρου, των παραμέτρων που τον καθιστούν οικείο, ανοίκειο, θελκτικό ή απεχθή. Για αυτόν τον παθιασμένο παρατηρητή είναι απόλαυση να διαλέγει την κατοικία του μέσα στη μάζα, να είναι στο κέντρο του κόσμου και ταυτόχρονα να είναι κρυμμένος από αυτόν.

«Είναι ένας πρίγκιπας που παραμένει παντού incognito» γι' αυτό και ο Simmel του αποδίδει τη μπλαζέ στάση του εκκεντρικού και σοφιστικέ

---

<sup>20</sup> Σταυρίδης Σταύρος. (2010). *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, σελ.341

<sup>21</sup> Μπένγιαμιν Βάλτερ. (1994). *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*. Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σελ.25

δανδή. Τα λεξικά του 19<sup>ου</sup> αιώνα συμμαρρίζονται την άποψη του και τον χαρακτηρίζουν «λουφαδόρο και άνθρωπο αθεράπτευτης σκνηρίας που δεν ξέρει πώς να υποφέρει τα προβλήματα και την ανία του».

Δεν έχει σημασία τι μονοπάτι θα ακολουθήσει ο flâneur, καθένα από αυτά θα τον οδηγήσει σε ένα έγκλημα.<sup>22</sup>

Ο **διφορούμενος** αυτός **χαρακτήρας** του flâneur αναδύθηκε μέσα από τις μεταλλάξεις της σύγχρονης μητρόπολης, με τη βιομηχανική επανάσταση του 19ου να ανατρέπει τις παλαιωμένες μορφές αστικής ζωής σε Παρίσι και Λονδίνο. Έτσι εμφανίζονται οι υπέρμαχοι της νέας τεχνολογίας και οι “ρομαντικοί” που εναντιώνονται στην ύπαρξη των μηχανών και αναζητούν μέσω του περπατήματος να βρουν διέξοδο στην ανοίκεια μεγαλούπολη. Έτσι λοιπόν, η έννοια του flâneur αποκτά μεγάλη σημασία στη μελέτη της νεωτερικότητας και την κατανόηση της νέας ποιότητας ζωής που προήλθε από την εκβιομηχάνιση και τη νέα τεχνολογία. Ο περιπλανητής δεν απολαμβάνει απλά έναν περίπατο, αλλά βιώνει, αντιλαμβάνεται και γίνεται μέρος του μοντέρνου αστικού τοπίου. «Η ζωή της πόλης μας είναι πλούσια σε ποιητικά και θαυμάσια στοιχεία. Είμαστε ολοένα και περισσότερο μέρος μιας ατμόσφαιρας του υπέροχου, αλλά αδυνατούμε να το καταλάβουμε ακόμα. Το μόνο που πρέπει να κάνουμε είναι να ανοίξουμε τα μάτια και τα αυτιά μας, να αφουγκραστούμε το νέο και τη μοντέρνα ομορφιά.»<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Ο Άλαν Πόε περιγράφει τον πλάνητα ως εκείνο τον άγνωστο που ορίζει τη διαδρομή του, ώστε να παραμένει πάντα στη μέση του πλήθους – παραμένει τόσο δύσκολο να εντοπιστεί, γεγονός που τον καθιστά ύποπτο.

<sup>23</sup> Baudelaire

«Όταν περιφέρεσαι φυτοζωείς, όταν περιπλανιέσαι ζεις».<sup>24</sup> Έτσι απαντά ο «παρατηρητής του μοντερνισμού», που με κριτική πλέον ματιά στέκεται απέναντι στον ομοιόμορφο, ανώνυμο κόσμο ως μια φιγούρα στο αστικό πλήθος<sup>25</sup>. «Παρατηρητή, φιλόσοφο, πλάνητα – αποκαλέστε τον όπως επιθυμείτε», αλλά ο flâneur είναι κάτι περισσότερο: ένας ζωγράφος της περαστικής στιγμής και όλων των ιχνών της αιωνιότητας που περιλαμβάνει<sup>26</sup>. Ο flâneur του Μπένγιαμιν «βοτανολογεί στην άσφαλο», αναδιατάσσοντας ξανά και ξανά το νόημα της ζωής, θέτοντάς το στο κέντρο μιας εσκεμμένης περιπλάνησης. Ένας τέτοιος περιπατητής ανακαλύπτει “κατώφλια” που εγκυμονούν μεταβάσεις και παράγει τη σχέση μας με το χώρο.

Το δρόμο όμως για το flâneur του Μπένγιαμιν άνοιξε ο Simmel λέγοντας πως περιπλάνηση είναι το εννοιολογικό αντίθετο της προσκόλλησης σε έναν τόπο, είναι η απελευθέρωση από κάθε δεδομένο χωρικό σημείο, αποδίδοντάς του την ταυτότητα του **«ξένου στην πόλη»**<sup>27</sup>. Ο πλάνης, ως

---

<sup>24</sup> Honor de Balzac

<sup>25</sup> Παντελιάδου Παρασκευή. (2008). *Περι-πλανή-σεις στο δημόσιο χώρο: Αναζητώντας το σύγχρονο flâneur*. Συνέδριο Βόλου

<sup>26</sup> Walter Benjamin

<sup>27</sup> Η έννοια του πλάνητα, παρομοιάζεται με τον «ξένο στην πόλη» γεγονός που ενισχύει η διαφοροποίηση της μοντέρνας κοινωνίας, η ανταλλαγή ιδεών και οι πληθυσμιακές μετακινήσεις στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Ο Simmel εντοπίζει μία διαφορετική εκδοχή της θέσης του ξένου στην κοινωνία, που δεν υποβιβάζεται σε πρακτικές αποκλεισμού, αλλά αντιθέτως ορθώνεται σε προνομιακή θέση μέσω του «περιθωρίου». Το «περιθώριο» δίνει τη δυνατότητα ψύχραιμης και αντικειμενικής αξιολόγησης. Η αποδέσμευση από επιμέρους συμφέροντα καθιστά τον ξένο αδέκαστο κριτή, με μία θετική προοπτική ελευθερίας. Ο Simmel προετοιμάζει το έδαφος για το άνοιγμα των κοινωνιών προς τα έξω, προς άλλες εθνικότητες και πολιτισμούς, με στόχο τη **νομιμοποίηση της ετερότητας**. Σε αντίθεση με το κλίμα της εποχής που αντιμετωπίζει τον «ξένο» ως απειλή και φόβο, ο Simmel διακρίνει δυνατότητες ανάπτυξης και ελευθερικά στοιχεία. Ο ξένος στο σχήμα του Simmel κατασκευάζεται ως μέσο ένταξης της ετερότητας στην κοινωνία, αποτελώντας

ένα είδος outsider λοιπόν, συλλέγει και επεξεργάζεται τις εικόνες που παράγουν οι δρόμοι της πόλης και αντιστέκεται στους “μύθους της προόδου” αφού πιστεύει ότι συρρικνώνουν την ποιότητα σε απλό ποσοτικό επίπεδο. Γι’ αυτό το λόγο αρνείται να εμπλακεί στις εξελίξεις της αγοράς.<sup>28</sup> **Αντικείμενο** της **διερεύνησής** του είναι, όπως έχουμε προαναφέρει, η ίδια η **νεωτερικότητα**.

Ο πλάνης όμως όντας σε ένα “κατώφλι” – μέσα και έξω από το πλήθος, εξεταστικός σαν ντετέκτιβ, αλλά και γοητευμένος από τη φαντασμαγορία του, ταυτίζεται μαζί του σχεδόν εναισθητικά. Τούτη η αμφίσημη και αμφίθυμη συμπεριφορά απέναντι στο πλήθος αναγνωρίζεται σε όλα τα έργα του 19<sup>ου</sup>, αλλά μετά το 1920 η φιγούρα του πλάνητα παίρνει μια ιδιάζουσα μορφή<sup>29</sup>. Η οικονομική βάση πλέον έχει μεταβληθεί δραστικά και οι αρχές επιτάχυνσης της μαζικής παραγωγής έχουν εκχυθεί στους δρόμους διεξάγοντας «πόλεμο κατά της flânerie».

Το ανθρώπινο ρεύμα έχει χάσει την ευγένεια και την ηρεμία του, τώρα είναι ένας χείμαρρος που σε στριφογυρνά, σε σπρώχνει, σε ρίχνει πίσω, σε τραβά δεξιά κι αριστερά. Οι πλανήτες, σαν τις τίγρεις ή τους ανθρώπους των προβιομηχανικών φυλών, είναι περιορισμένοι σε ειδικές περιοχές, προστατευμένοι στα τεχνητώς κατασκευασμένα περιβάλλοντα

---

εμπλουτισμό της νεωτερικής συνείδησης. Simmel Georg. (2004). *Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα*. Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σελ.33-34

<sup>28</sup> Ο.π., σελ.21

<sup>29</sup> [...] that's what i feel, an outside and an inside and me in the middle, perhaps that's what i am, i'm the thing that divides the world in two, on the one side the outside, on the other the inside, that can be as thin as foil, i'm neither one side nor the other, i'm in the middle, i'm the partition, i've two surfaces and no thickness [...] Samuel Beckett, *The Unnamable*

των πεζοδρομίων, των πάρκων και των υπόγειων διαβάσεων. Το ουτοπικό στοιχείο της *flânerie* ήταν φευγαλέο.<sup>30</sup>

Επομένως ότι ο ράθυμος αστικός περιπλανητής και κριτής της νεωτερικότητας του 19<sup>ου</sup>, αποκτά στον 20<sup>ο</sup> αιώνα μία νέα μορφή έμμισθου απασχολούμενου, που έπεσε τελικά θύμα εκείνων που ο ίδιος κατέκρινε. Ο νέος *flâneur* αντιστρέφει τα γνωρίσματά του, δεν κυκλοφορεί *incognito* ανάμεσα στο πλήθος, χρησιμοποιώντας το ως "τροφή για σκέψη", αλλά πλέον επιτρέπει στον εαυτό του να "παρατηρείται" για να εκτρέψει το κοινό από την πλήξη του, παράγοντας ειδήσεις, λογοτεχνία και διαφημίσεις για τους σκοπούς της ενημέρωσης και της ψυχαγωγίας των άλλων. Ο Μπένγιαμιν βλέπει τους πλανήτες της εποχής του να μεταβάλλονται σταδιακά σε μία ατραξιόν των καφέ, να "εργάζονται" χασομερώντας και να βγάζουν την ίδια την έννοια του αγοραίου περίπατο. «Και όπως το πολυκατάστημα αποτελεί το τελευταίο του στέκι, έτσι και η τελευταία του ενσάρκωση είναι ο **άνθρωπος-σάντουιτς**».<sup>31</sup> Ο παραγωγός του μαζικού πολιτισμού ωφελείται από τον περιφερόμενο άνθρωπο-σάντουιτς ή το στρατευμένο δημοσιογράφο, ο οποίος πληρώνεται είτε για να διαφημίζει τις ατραξιόν της ιδεολογικής μόδας είτε το ίδιο το κράτος.

Η κριτική είναι θέμα σωστής απόστασης. Σήμερα η ουσιωδέστερη, η εμπορική ματιά στην καρδιά των πραγμάτων λέγεται διαφήμιση. Καταργεί τον ελεύθερο χώρο της παρατήρησης και πλησιάζει τα πράγματα στο μέτωπό μας τόσο επικίνδυνα [...] μας εντυπωσιάζει με το επίμονο, πηδηχτό πλησίασμα [...] W. Benjamin

---

<sup>30</sup> Buck-Morss Susan. (2006). *Η διαλεκτική τού βλέπιν: ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το σχέδιο εργασίας περί στοών*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σελ.524-5

<sup>31</sup> Ό.π. σελ.524-525



LES PETITS MÉTIERS DE PARIS  
SMALL TRADES OF PARIS

*Les Hommes Sandwichs*  
*The Sandwich-man*



Εμφανώς η άποψη του Μπένγιαμιν για τον πλάνητα και το πλήθος έχει αλλάξει. Το «συλλογικό που ονειρεύεται», το πλήθος που ο πλάνης απολάμβανε με τα μάτια παραπλανήθηκε, έγινε το καλούπι μέσα στο οποίο κάποια χρόνια αργότερα χύθηκε η Volksgemeinschaft (η λαϊκή κοινότητα) του ναζιστικού καθεστώτος.

«Ο πλάνης που καυχήθηκε για την ευφυΐα του [...], προπορευόταν των σύγχρονών του ως προς το ότι πρώτος **έπεσε Θύμα** εκείνου που έκτοτε τύφλωσε πολλά εκατομμύρια ανθρώπων. [...] Τα ολοκληρωτικά κράτη εκριζώνουν καθετί που στέκεται εμπόδιο στην πλήρη αφομοίωση του ατόμου σε μία μαζικοποιημένη πελατεία. Ο μόνος ασυμφιλίωτος αντίπαλος σε αυτή τη διαδικασία αφομοίωσης είναι το επαναστατημένο προλεταριάτο. Αυτό καταστρέφει το φαίνεσθαι της μάζας με την πραγματικότητα της τάξης».<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Ό.π. σελ.524-525

## συμπερασματικά, στο κατώφλι του μύθου και της αποστασιοποίησης

Μέσα από το παραπάνω ταξίδι του πλάνητα, κατανοούμε γιατί ο Μπένγκιαμιν μεταχειρίστηκε αυτή τη φιγούρα για να εκφράσει τη νεωτερικότητα του 19ου αιώνα. Ο πλάνητας είναι ο **δείκτης** των παραπάνω μεταιχμιακών εμπειριών και έτσι διαμορφώνει αυτήν την αντιπροσωπευτική συμπεριφορά του διχασμού. Είδαμε πώς το σοκ της μητρόπολης τον ωθεί στην "προσωρινή ασφάλεια" της ροής του πλήθους και στο μετεωρισμό ανάμεσα στην ταυτότητα και την ανωνυμία, πώς δηλαδή περιέρχεται σε μία **οριακή κατάσταση εγγύτητας-απόστασης** με το μητροπολιτικό πλήθος. Ο ίδιος λοιπόν ούτε βρίσκεται οριστικά παραδομένος στη φαντασμαγορία, ούτε ολότελα ταυτισμένος με το πλήθος. Ο flâneur του 19ου ζει σε χωρικά και χρονικά μεταίχμια, αφού γι' αυτόν η πόλη διαχωρίζεται σε διαλεκτικούς πόλους. Ο Μπένγκιαμιν με απογοήτευση αναγνωρίζει τη μετάλλαξη του πλάνητα τον 20ο αιώνα με την άνοδο του ναζιστικού καθεστώτος και την εγκαταλείπει. Παρόλο όμως που ο πλάνητας εξαφανίστηκε ως φιγούρα ανθρώπου, η flânerie ως μορφή αντίληψης διατηρείται στην κοινωνία της μαζικής κατανάλωσης. Πλέον η σύγχρονη μορφή "περιπλάνησης" θεωρεί ότι συγκροτείται από τα γραφεία τουρισμού και πωλείται σε «πακέτα προσφορών».<sup>33</sup> Η έννοια της γνήσιας αστικής περιπλάνησης που ενσάρκωσε ο flâneur, μεταβλήθηκε στη φαντασιακή και μόνο ικανοποίηση που προσφέρει η διαφήμιση, τα εικονογραφημένα έντυπα και η μόδα που βασίζεται στο αξίωμα "κοιτάτε, αλλά μην αγγίζετε".

---

<sup>33</sup> Οι Γερμανοί εργάτες υπό το φασισμό ήταν οι πρώτοι που απέκτησαν το προνόμιο των πληρωμένων διακοπών. Το χιτλερικό καθεστώς γνώριζε την συνταγή της εθνικής ενότητας του πατριωτισμού και της κατανάλωσης με στόχο την αύξηση της απασχόλησης και την προδοσία της εργατικής τάξης. Ό.π. σελ 495



## 2β. Η τέχνη της περιπλάνησης

ως εργαλείο αστικής ανάλυσης

Ο Μπένγιαμιν αναφέρει σε ένα από τα τσιτάτα του, στις περίφημες "βόλτες με τις χελώνες"<sup>34</sup>, ότι δεν ήθελε να δώσει έμφαση στο χρόνο ή τη σκοπιμότητα του περιπάτου, αλλά στο βίωμα των ερεθισμάτων του αστικού περιβάλλοντος που προκύπτει "τυχαία" και όχι εσκεμμένα, μέσα από προκαθορισμένες θεάσεις και πορείες, αυτές των γραφείων τουρισμού ή των ξεναγών. Η απόκλιση λοιπόν από τα προδιαγεγραμμένα και η δυνατότητα να αφεθείς στην "**απρογραμμαμμάτιστη τυχειότητα**" αιφνίδιων συναντήσεων με την πόλη, («η τέχνη τού να χάνεσαι») για τον Μπένγιαμιν, βρίσκει το νόημά της στην περιπλάνηση<sup>35</sup>. Διαμέσου της έννοιας του πλάνητα γίνεται κατανοητό πώς η περιπλάνηση μετατρέπεται σε βασικό εργαλείο ανάλυσης και

---

<sup>34</sup> Ήταν συνηθισμένο θέαμα στις εμπορικές στοές του Παρισιού του 19ου αιώνα να βγάζεις βόλτα μία χελώνα, ακολουθώντας το ρυθμό της, για να τονιστεί η διαφορά της απόλαυσης του περιπάτου έναντι του ολοένα αυξανόμενου ρυθμού ζωής.

<sup>35</sup> Αντίστοιχα για τον Hessel η "άσκοπη" περιπλάνηση του flâneur παρουσιάζεται ως μορφή αντίστασης στη μοντέρνα συνθήκη της ταχύτητας. Βασισμένος στον Μπένγιαμιν, βρίσκει αναλογίες ανάμεσα στο δρόμο και το κείμενο και αναφέρει ότι η **flanerie είναι ένας τρόπος να διαβάσεις την πόλη**, όπου κάθε πρόσωπο, μαγαζί, βιτρίνα, όχημα, δέντρο, είναι γράμματα που όλα μαζί σχηματίζουν λέξεις, προτάσεις και σελίδες ενός βιβλίου που είναι πάντα νέο. Για να μπορέσεις να περιπλανηθείς, δεν πρέπει να σκέφτεσαι κάτι συγκεκριμένο. Ο πραγματικός περιπλανητής μοιάζει με τον αναγνώστη που διαβάζει ένα βιβλίο με ευχαρίστηση για να περάσει την ώρα του. Gleber Anke. (1999). *The art of taking a walk: Flanerie, literature and film in Weimar culture*. Princeton, Princeton University press, σελ.66

βίωσης του αστικού τοπίου που επιγράφεται απευθείας σε πραγματικό χώρο και χρόνο.

Η δύναμη ενός εξοχικού δρόμου διαφέρει, αν περπατάς με τα πόδια ή αν πετάς από πάνω με το αεροπλάνο. [...] 'Όποιος πετά βλέπει μόνο το πώς σέρνεται ο δρόμος μέσα στο τοπίο, γι' αυτό ακολουθεί τους ίδιους νόμους με τον χώρο που τον περιβάλλει. Μόνον **αυτός που περπατά συνειδητοποιεί τη δύναμη του** κι ότι αυτός ο ίδιος χώρος που για τον αεροπόρο δεν είναι παρά μια ξετυλιγμένη πεδιάδα, σε κάθε του στροφή κάνει να ξεπροβάλλουν μακρινοί ορίζοντες, όμορφες σκοπιές, ξέφωτα, προοπτικές [...]<sup>36</sup>.

Σε ένα χάρτη λοιπόν, από ψηλά, ο δρόμος φαίνεται ως νόμος και όχι ως δυνατότητα. Η περιπλάνηση όμως επιτρέπει να ανακαλυφθούν οι δυναμικές διαδρομές που καταστρέφουν τη συνοχή της εικόνας της νεωτερικής φαντασμαγορίας. "Ξετυλίγοντας" λοιπόν την πόλη, μπορούμε να ανακαλύψουμε τις σχέσεις που συμπυκνώνουν την ίδια τη **δυναμικότητα της αστικής εμπειρίας**. Η έντεχνη αυτή περιπλάνηση στην πόλη αφήνει την αθέλητη μνήμη<sup>37</sup> να πλανηθεί στις όψεις των κτιρίων για να ενεργοποιήσει απρόβλεπτους συνειρμούς.

---

<sup>36</sup> Μπένγιαμιν Βάλτερ. (2004). *Μονόδρομος*. Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, σελ.43

<sup>37</sup> Ο Προυστ διακρίνει την εκούσια μνήμη (ανάμνηση) από την ακούσια που μεταδίδει ένα σύνολο εμπειριών, οι οποίες αποτελούν παρελθόν και επιστρέφουν ως παρόν. Η ακούσια μνήμη επιτρέπει στον αναγνώστη να διαβάσει τον εαυτό του μέσα στο έργο τέχνης κερδίζοντας έτσι μέσω της αναδρομής ή της προσδοκίας μια επιπλέον για την πραγματικότητά του γνώση. Η δυσκολία έγκειται στην αποσύνθεση του συνόλου των εμπειριών, ώστε να αναδημιουργήσουμε ένα μεταφορικό αντίστοιχο, που θα μας επιτρέψει να το επανακτήσουμε. Αυτή η επανάκτηση είναι η μόνη μας δυνατή ανθρώπινη ολοκλήρωση. Σάτακ Ρότζερ. (2004). *Από τη μεριά του Προυστ*. Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχιμο, σελ. 390

«Αυτό που κάνει τόσο ασύγκριτη κι ανεπανάληπτη την **πρώτη Θέα** ενός χωριού, μιας πόλης μέσα στο τοπίο, είναι που το απόμακρο πάλλει στενότερα δεμένο με τα κοντινά. Ακόμα δεν επιτέλεσε το έργο της η συνήθεια. Μόλις αρχίσουμε να προσανατολιζόμαστε το τοπίο εξαφανίζεται, όπως η πρόσοψη ενός σπιτιού όταν μπορούμε μέσα. Δεν έχει υπερισχύσει ακόμα η διαρκής διερεύνηση που μας έχει γίνει συνήθεια. Όταν σε έναν τόπο έχουμε αρχίσει να προσανατολιζόμαστε, η παλιά εκείνη εικόνα δε θα ξανασηματιστεί ποτέ». <sup>38</sup>

Ο Μπένγιαμιν υποδεικνύει στο παραπάνω τσιτάτο, πώς η συνήθεια τυφλώνει και η συνειδητή μνήμη επαναφέρει αναμνήσεις αναγνωρίσιμες και αναγνωρισμένες. Γι' αυτό αναγνωρίζει στη λήθη, το πραγματικό σημείο εκκίνησης για την αξιοποίηση της εμπειρίας. Στο περιεχόμενο μιας «αθλήτης ανάμνησης» βρίσκονται εικόνες του παρελθόντος, παρακαταθήκες που δείχνουν το παρελθόν ως πεδίο ανεκπλήρωτων δυνατοτήτων. Η βίωση της πόλης κεντρίζει όπως αντιλαμβανόμαστε με αιφνίδιο τρόπο το «**οπτικά ασυνείδητο**», γεννιέται δηλαδή μία βαθύτερη σχέση με το άγνωστο, το ακατανόητο, που αναδεικνύει όλο το εύρος των αισθήσεων.<sup>39</sup> Καθώς η πόλη χαρακτηρίζεται από αποσπασματικότητα, κατανοούμε γιατί το μοντάζ κέντριζε τόσο το ενδιαφέρον του Μπένγιαμιν. Το μοντάζ και συγκεκριμένα το υπερρεαλιστικό<sup>40</sup>, ως τρόπος αποδιάρθρωσης της τέχνης, παρουσιάζει ομοιότητες με τον τρόπο διαχείρισης της εμπειρίας της πόλης που χαρακτηρίζεται με τη σειρά της από αποσπασματικότητα. Η τεχνική του μοντάζ επιδιώκει κυρίως να αποδιρθώσει, να ανατρέψει την

<sup>38</sup> Μπένγιαμιν Βάλτερ. (2004). *Μονόδρομος*. Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, σελ.91

<sup>39</sup> Ό.π., σελ. 157

<sup>40</sup> Η αναπάντεχη συνύπαρξη που κυνήγησαν με πάθος και οι σουρεαλιστές για να χειρονομήσουν εναντίον της σταθερής απόδοσης σημασιών, είναι καταστατική συνθήκη της ίδιας της εμπειρίας της πόλης. Εικόνες, ήχοι, μυρωδιές, η υφή των χώρων, εντυπώσεις που εισβάλλουν από παντού, όχι σαν ερεθίσματα αλλά σαν αιφνίδιες αποκαλύψεις νέων σημασιών, συγκροτούν ακαριαία ένα τοπίο.

παράλυση και την αναισθητοποίηση του απειλητικού – άγνωστου, παρά να αναδείξει συνέχειες. Το "αποσπασματικά συνεχές" του μοντάζ, θυμίζει λοιπόν την έννοια του θραύσματος στη σκέψη του.

Γι' αυτό ο Μπένγιαμιν αναζητούσε τη ματιά του ξένου. Η **ματιά** του **ξένου** μπορεί να είναι μια ματιά επίγνωσης, που θα διαβάσει τα "ιερογλυφικά" της κοινωνίας. Μόνο επιχειρώντας να επανακτήσουμε την έκπληξη που μας έχει προκαλέσει η πόλη, μπορούμε να ελπίζουμε πως θα αναβλύσει η αθέλητη ανάμνηση, αποσταθεροποιώντας τη συνήθεια και τις τετριμμένες ερμηνείες. «Θέλω να ανακτήσω την πρώτη ματιά<sup>41</sup> που είχα για την πόλη που ζω» έγραφε ο Hessel, «εκείνη τη ματιά της περιέργειας και του εντυπωσιασμού του μικρού παιδιού, χωρίς συμβιβασμούς, τη ματιά του παραμυθιού».<sup>42</sup> Κατά αυτή την έννοια, η περιπλάνηση αποτελεί μία παιγνιώδη πρακτική, ένα «διδασθητικό και αυθόρμητο παιχνίδι».<sup>43</sup> Γι' αυτό το θέμα του παιδικού παιχνιδιού επανέρχεται στη σκέψη του Μπένγιαμιν. Μας εξηγεί πώς η σχέση του παιδιού με την πόλη είναι γεμάτη εκπλήξεις, αφού έχει την αμεσότητα της **οπτικής εμπειρίας**, ενώ ο μεγάλος την αρνείται και παρατηρεί από μακριά. Η οπτική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής κατά τον Μπένγιαμιν είναι εντονότερη από την οπτική, αφού η αφή θα συνδεθεί με την έννοια καθημερινών πρακτικών. Άρα για να μπορέσει ο ενήλικας να αποστασιοποιηθεί από τη συνήθεια, πρέπει να επαναφέρει τη σχέση εγγύτητας με τα πράγματα που έχει η παιδική ματιά, πρέπει να δει την πόλη σαν άγνωστη, εκπληκτική, να "σπάσει" την αιτιακή αλυσίδα που θέλει το παρόν ως συνέχεια του παρελθόντος.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Επαναλαμβάνει και ο Hessel ότι αυτή η «πρώτη» ματιά δεν είναι του τουρίστα. Κάθε ξενάγηση που προσπαθεί να κατευθύνει την αντίληψή μας είναι ύποπτη, γιατί ελέγχει το βλέμμα.

<sup>42</sup> Gleber Anke. (1999). *The art of taking a walk: Flanerie, literature and film in Weimar culture*. Princeton, Princeton University press, σελ.77

<sup>43</sup> Huizing Johan. *Homo Ludens: A study of the play-element in culture*, σελ.168

<sup>44</sup> Σταυρίδης, Σταύρος. (2010). *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, σελ.355

Άλλωστε η μαγική ανασύνθεση του κόσμου από τα παιδιά έχει κάτι από τη δύναμη της ουτοπίας.

«Η γη βρίθει από τα πιο ασυγκράτητα αντικείμενα της παιδικής προσοχής και ενασχόλησης. Γιατί τα παιδιά έχουν μια ιδιαίτερη τάση να αναζητούν κάθε χώρο εργασίας όπου ασκείται φανερά κάποια δραστηριότητα πάνω σε πράγματα. Νιώθουν μια ακατανίκητη έλξη για τα απορρίμματα που προκύπτουν από το χτίσιμο, τις κηπουρικές και οικιακές δουλειές, το ράψιμο ή τις ξυλουργικές εργασίες. Στα προϊόντα που απορρίπτονται αναγνωρίζουν το πρόσωπο που στρέφει ο κόσμος των πραγμάτων προς αυτά, και μόνο προς αυτά. Με τα απορρίμματα αυτά δε μιμούνται τόσο τον κόσμο των μεγάλων όσο **φέρνουν, μ' αυτά που φτιάχνουν παίζοντας, υλικά που διαφέρουν πολύ μεταξύ τους, σε έναν καινούριο, αλματώδη συσχετισμό**. Έτσι τα παιδιά διαμορφώνουν μόνα τους τον δικό τους κόσμο των πραγμάτων, μικρόν μες στον μεγάλο<sup>45</sup> ».

Έτσι και ο φιλόσοφος εντοπίζει κατά τη διάρκεια της περιπλάνησης, διαλεκτικές εικόνες από την καθημερινότητα, όπου συνυπάρχουν ο μύθος της φαντασμαγορίας και η απομυθοποίησή του, στοχεύοντας στην αναδιαμόρφωση της **συλλογικής μνήμης**, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για επαναστατική δράση.

[...] η πόλη όμως δε φανερώνει το παρελθόν της, το περιλαμβάνει όπως τις γραμμές ενός χεριού, γραμμένο στις γωνιές των δρόμων, στις γρίλιες των παραθύρων [...] το κάθε κομμάτι χαραγμένο με τη σειρά του από γρατζουνίσματα, πριονίσματα, εγκοπές, βίαια χτυπήματα...<sup>46</sup>

Από τα ταξίδια του περιγράφει, ότι ένας ξένος στη Μόσχα θα διαβάσει τον ασυνεχή χρόνο της ιστορίας, ενώ ένας ντόπιος στο Βερολίνο τον ασυνεχή χρόνο της ζωής του. Πιο γρήγορα όμως από την ίδια τη Μόσχα, μαθαίνει κανείς το Βερολίνο μέσω της Μόσχας. Με άλλα λόγια,

<sup>45</sup> W. Benjamin, Μονόδρομος, σελ.48

<sup>46</sup> Calvino Italo. (2004). *Αόρατες πόλεις*. Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, σελ.70

οι αναμνήσεις χώρων φωτίζουν αντίστοιχες εποχές ή γεγονότα στο παρελθόν που έχουν σημαδέψει μια ατομική ή συλλογική μνήμη. Το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον βρίσκονται σε διαρκή μετασχηματισμό. «Η πόλη έχει πολλές ηλικίες. Τα υλικά της, είτε γερνούν στη θέση που πρωτοχρησιμοποιήθηκαν είτε ζουν την επόμενη ζωή τους σε νέες χρήσεις, έχουν καθένα τη δική του ιστορία. Τη δική τους ιστορία έχουν και εκείνοι που στο σώμα της πόλης έζησαν εμπειρίες σηματοδιακές»<sup>47</sup>

Όπως παρατηρούμε να συμβαίνει και στο **πορτραίτο για το Βερολίνο** του Μπένγιαμιν, οι ιδιαίτεροι ήχοι, οι εικόνες συγκεκριμένων τόπων, τα ονόματα περιοχών, όπως αυτά ανακτώνται από το βάθος της μνήμης, συμμετέχουν στην αστική εμπειρία. Ο ίδιος σημειώνει «μια γειτονιά φοβερά μπερδεμένη, ένα οδικό δίκτυο που το απέφευγα χρόνια, μου αποκαλύφθηκαν διαμιάς όταν μια μέρα εγκαταστάθηκε εκεί ένας άνθρωπος που τον αγαπούσα. Σαν να 'ταν στημένος στο παράθυρό του ένας προβολέας που τεμάχιζε την περιοχή με δέσμες φωτός». Με διαφορετική ματιά αντιμετώπισε όμως τη **Μόσχα**, όπου μπόρεσε να διακρίνει την περίοδο μεταμορφώσεων μετά την επανάσταση, τις μεγάλες άδειες πλατείες, αλλά και τις αγροτικές καλύβες, τα χαμηλά σπιτία, αλλά και τα οκταώροφα νέα κτίρια, τα μικρά διαμερίσματα που εθνικοποιήθηκαν σε αντίθεση με τις αστικές κατοικίες. Κατά την ανακατασκευή των όψεων της πόλης λοιπόν και τη φυσιογνωμική ανάγνωσή της, αναδεικνύεται μια εμπειρία γενικευμένη που χαρακτηρίζει όλο τον πολιτισμό. Περνάμε έτσι από την ατομική εμπειρία στη συλλογική.

«Το Παρίσι είναι σαν ένα ανοιχτό βιβλίο και η περιπλάνηση στους δρόμους του είναι η ανάγνωσή του» Borne

---

<sup>47</sup> Σταυριδης, Σταύρος. (2007). Μπένγιαμιν Βάλτερ: *Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σελ.253

## 28. Από τους σουρεαλιστές στους

καταστασιακούς: η έννοια του *derive*

Ο Μπένγιαμιν σε αυτή την κομβική περίοδο, όπου "η γραφειοκρατική κοινωνία είναι εδώ και σχηματίζει το περιβάλλον της [...] με βασικό σκοπό την αποξένωση και τον περιορισμό"<sup>48</sup>, ανάγει την περιπλάνηση σε τρόπο ζωής. Διαβάζοντας λοιπόν την πόλη και τα "**συντρίμια**" της μπορούμε να αναγνώσουμε την κρυμμένη υπόσχεση της ανθρώπινης απελευθέρωσης πίσω από το μύθο της προόδου. Η έννοια της περιπλάνησης όμως ως θεωρία έχει τις ρίζες της από τις αρχές του 20ου αιώνα και συναντάται σε ριζοσπαστικά και καλλιτεχνικά ρεύματα. Συγκεκριμένα, οι **σουρεαλιστές** μπορούν να περηφανεύονται ότι πρώτοι αντιλήφθηκαν την επαναστατική ενέργεια που βρίσκεται μέσα σε ό,τι είναι "ξεπερασμένο από το χρόνο", από τις πρώτες σιδηρές κατασκευές, τα πρώτα εργοστασιακά κτίρια, τις πρώτες φωτογραφίες, τα κοσμοπολίτικα εστιατόρια, καθώς υποστήριζαν ότι όταν η μόδα αρχίζει να τα εγκαταλείπει, οι τεράστιες δυνάμεις διάθεσης που κρύβουν μέσα τους θα τα οδηγήσουν σε έκρηξη. Κάπως έτσι αντιλαμβανόμαστε τι εννοούσε ο Μπένγιαμιν γράφοντας ότι «κανένας πίνακας του Ντε Κίρικο ή του Ερνστ δεν μπορεί να αναμετρηθεί με τις οξείες προσόψεις των εσωτερικών οχυρών της πόλης που πρέπει πρώτα να πέσουν και να καταληφθούν, ώστε να μπορέσει κάποιος να καθορίσει το πεπρωμένο τους και μέσα στο πεπρωμένο τους, στο πεπρωμένο των μαζών, να καθορίσει το δικό του».

Η αναπάντεχη συνύπαρξη καθημερινών αντικειμένων και η απροσδόκητη συμπαρουσία όψεων του φανταστικού και του πραγματικού, του δυνατού και του αδύνατου, που είναι γνώρισμα των

---

<sup>48</sup> McDounough. Critique of urbanism. 2002:106

**ονείρων και του ασυνείδητου**, με τα οποία καταπίστηκαν οι σουρεαλιστές, αναδεικνύουν κάτι "κρυμμένο" που διαπερνά την εμπειρία και κινητοποιεί τη δράση. Θυμίζοντας τις νοητικές εικόνες του Μπένγκιαμιν που προκαλούν αλληγορικούς συνειρμούς, οι σουρεαλιστές προσπαθούν να αποτυπώσουν (λεκτικά ή οπτικά) μια άλλη διάσταση μη ορατή στο ανθρώπινο μάτι, αλλά ορατή στο νου και το υποσυνείδητο. Αυτό το μυστηριώδες μπορούμε να το ξαναβρούμε και να το διαπεράσουμε, μόνο στο καθημερινό, βάση μιας διαλεκτικής οπτικής που αναγνωρίζει το καθημερινό ως αδιαπέραστο και το αδιαπέραστο ως καθημερινό. **«Lachet tout»** αφεθείτε ολοκληρωτικά υποστήριξε ο Μπρετόν όταν διοργάνωνε περιπλανήσεις σε "βαρετούς" χώρους<sup>49</sup> στο Παρίσι, πιστεύοντας ότι κάτι κρύβεται πίσω από αυτούς και θα ανακαλυφθεί μέσω ψυχολογικής αναζήτησης στην πόλη, όντας τελικά ο πρόδρομος των ψυχογεωγραφικών χαρτών. Δεν είναι τυχαίο που οι εξορμήσεις αυτές έλαβαν χώρα στο Παρίσι, στην πόλη που περιπλανιόταν πριν από κάποια χρόνια ο flâneur. Βλέπουμε λοιπόν ότι η πόλη της νεωτερικότητας που βρίσκεται σε κρίση κεντρίζει το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών και η έννοια της περιπλάνησης χρησιμοποιήθηκε ως στρατηγική απεξάρτησης από την καπιταλιστική κοινωνία.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Πρώτοι οι Ντανταϊστές διοργάνωσαν στις 14 Απριλίου 1921 στο Παρίσι μια σειρά περιπλανήσεων σε βαρετά, όπως έλεγαν, μέρη της πόλης, ως μορφή αντι-τέχνης με σκοπό την άμεση εμπλοκή με την καθημερινή ζωή. Οι Ντανταϊστές εξέλιξαν δηλαδή την περιπλάνηση του Μπένγκιαμιν σε αισθητική πρακτική, σε τέχνη εγγεγραμμένη σε πραγματικό χώρο και χρόνο.

<sup>50</sup> Ο καπιταλισμός, σύμφωνα με την Κοινωνία του Θεάματος (1967), επηρεάζει τη ζωή του ατόμου δημιουργώντας επίπλαστες ανάγκες, με όπλο τη διαφήμιση και τη μαζική κουλτούρα.

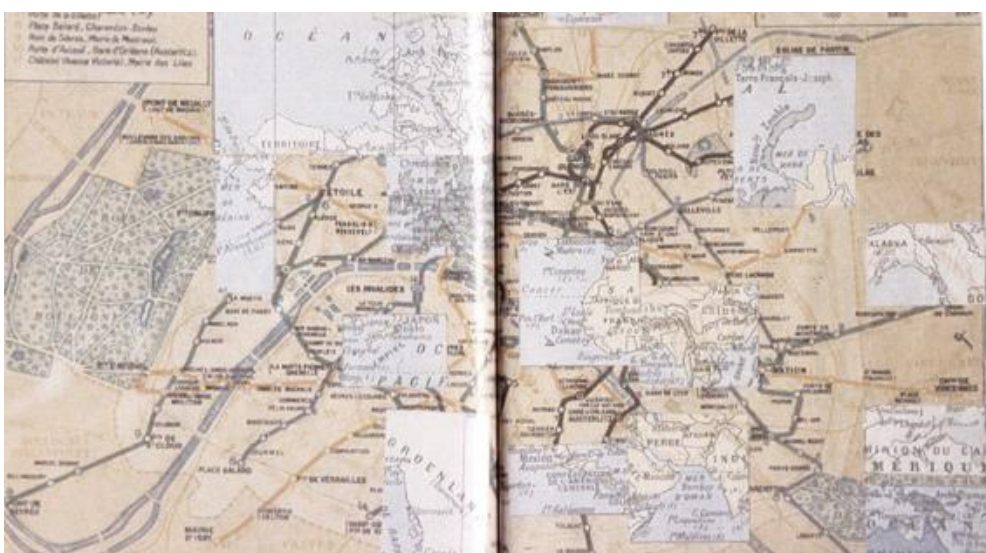




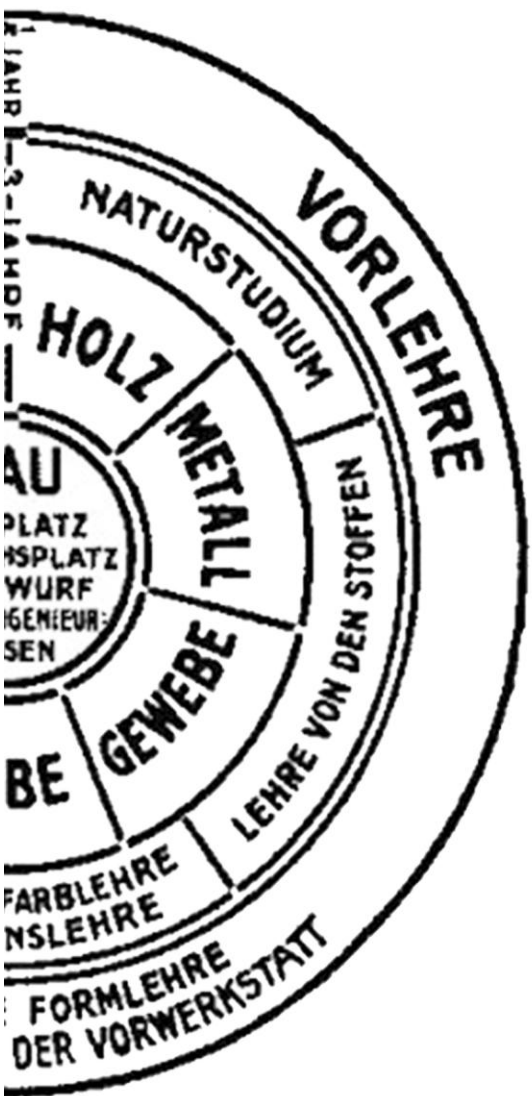
Η ίδρυση της **Καταστασιακής Διεθνούς** το 1956 σε συνδυασμό με τη θεωρία της περιπλάνησης του Guy Debort, αναζητά ένα νέο τρόπο ζωής, υποστηρίζοντας ότι η εξερεύνηση της πόλης καλύπτει τις πρωταρχικές ανάγκες και **επιθυμίες** του ατόμου, υπονομεύοντας με αυτό τον τρόπο το μεταπολεμικό σύστημα και την εμπορευματοποιημένη κοινωνία που καταπιέζει την επιθυμία για αυθεντικά βιώματα. Ο περιπλανητής καλείται λοιπόν να παρασυρθεί από τα «φρέυματα και τις δύνες της πόλης» και να αρνηθεί τους λόγους που περιπλανάται. Με άλλα λόγια, πρέπει να αφεθεί στην ελευθερία του ασύνειδου, σε αυτή την παιγνιώδη-κατασκευαστική συμπεριφορά και να βιώσει την εμπειρία του αστικού τοπίου. Η εμπειρία βρίσκεται στα σταυροδρόμια, εκεί όπου η πόλη μοιάζει με λαβύρινθο και ο περιπλανητής πρέπει να αντιδράσει ακαριαία και αντανακλαστικά. Έτσι ο χρόνος συμπυκνώνεται και η πόλη ως ενιαίο σύνολο αμφισβητείται, καθώς τα όριά της γίνονται ουσιαστικά τα όρια της εμπειρίας του ατόμου.

Ο χάρτης του Ivan Chitchevlon που παρουσιάζει το Παρίσι με νησιά και πελάγη, φανερώνει πως το διαφορετικό και το εξωτικό υπάρχει παντού, αρκεί να θέλεις να εξερευνήσεις την πόλη. Είναι φανερό λοιπόν πώς οι παραπάνω θεωρητικοί και καλλιτέχνες, παράλληλα με τον Μπένγιαμιν επιδιώκουν την αφύπνιση του κόσμου και την επανεκδίκηση του δημόσιου χώρου ως χώρο πραγμάτωσης επιθυμιών.

Η επανάσταση ξεμαγεύει την πόλη.



Διαντίδραση  
{ ανθρώπου-χώρου-κοινωνίας }  
Καθημερινή εμπειρία



Προς μία πορώδη κατοίκηση  
της πόλης  
από το χώρο κατοίκησης  
στο δημόσιο χώρο

Henri Lefebvre:  
Ο καθημερινός άνθρωπος

**3α.** Προς μία πορώδη κατοίκηση της πόλης  
— από το χώρο κατοίκησης  
στο δημόσιο χώρο

Τον 19ο αιώνα με τη βιομηχανική επανάσταση, οι πρωτεύουσες στην Ευρώπη μετατράπηκαν ραγδαία σε "απαστράπτουσες προθήκες" που επιδείκνυαν την υπόσχεση της νέας βιομηχανίας και της τεχνολογίας για τη δημιουργία ενός παραδείσου επί της γης. Καμία πόλη δεν έλαμψε περισσότερο από το Παρίσι.<sup>51</sup> Η πόλη του φωτός έγινε η πόλη των καθρεπτών, το πλήθος μετατράπηκε σε θέαμα και οι άνθρωποι σε απλοί καταναλωτές.<sup>52</sup>

Οι επιπτώσεις της βιομηχανικής επανάστασης είναι άμεσες στην αρχιτεκτονική, την πολεοδομική δομή και κλίμακα, καθώς οι πόλεις μεγαλώνουν με πρωτόγνωρη ταχύτητα, δημιουργώντας νέες καταστάσεις διαβίωσης. Ένας νέος κόσμος εμφανίζεται που λειτουργεί λογικά, καθαρά και παράγει με σαφήνεια χρηστικά αντικείμενα, αλλά

---

<sup>51</sup> "Οι καλοί Αμερικάνοι όταν πεθαίνουν πηγαίνουν στο Παρίσι", έγραφε ο Τόμας Άπλτον.

<sup>52</sup> Τον πολιτισμό του θεάματος είχε υπηρετήσει και τον προηγούμενο αιώνα η αρχιτεκτονική του μπαρόκ. Το αστικό περιβάλλον που δημιουργούσε, αντιστοιχούσε στις ορέξεις των ματιών μίας τάξης με μόνο κριτήριο την αισθητική απόλαυση. Όλες οι δραστηριότητες που εκτελούνταν από την ελίτ της κοινωνίας, έπρεπε να αναδεικνύουν την υψηλή τους θέση στην κοινωνική ιεραρχία. Ήταν μία αρχιτεκτονική υψηλών τόνων. Η "κοινωνία του θεάματος" άρχισε να κλονίζεται και η παρασιτική ζωή των αριστοκρατών να κρίνεται από τους διανοούμενους του διαφωτισμού ως στομφώδης και ψεύτικη, αφού βασίζεται στην παραπλάνηση των αισθήσεων. Λέφας Παύλος. (2013). *Αρχιτεκτονική: Μία ιστορική θεώρηση*. Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, σελ.198-200, 205

όλα αυτά μέσα στο πλαίσιο του προηγούμενου αιώνα, αφού τα σπίτια και οι δρόμοι υπακούουν σε παλιές μορφές και κανόνες που δε συμβαδίζουν με τη μοντέρνα αντίληψη. Ο άνθρωπος βρίσκει τον εαυτό του μπερδεμένο μέσα στο βασίλειο αυτής της ασυμφωνίας. Αρχιτεκτονική ή επανάσταση αναρωτιόταν ο Λε Κορμπυζιέ. Ο 19ος αιώνας λοιπόν παρουσιάζει εντυπωσιακές **αλληλοδιεσδύσεις ατομικών και συλλογικών τάσεων**. Ενώ σε κάθε δραστηριότητα διακρίνεται το στίγμα της εξατομίκευσης, (το εγώ, το έθνος, η τέχνη), παράλληλα, δημιουργούνται αναπόφευκτα στοιχεία ενός συλλογικού σχηματισμού, «αυτό είναι το ακατέργαστο υλικό με το οποίο οφείλουμε να ασχοληθούμε: τα γκρίζα κτίρια, τα εμπορικά σαλόνια, τα πολυκαταστήματα, οι εκθέσεις».<sup>53</sup> Ο άνθρωπος της σύγχρονης μητρόπολης έχει φθαρεί από τα αντικρουόμενα ερεθίσματα και αδυνατώντας πλέον να αντιδράσει με τον εξωτερικό κόσμο, δημιουργεί απρόσωπες σχέσεις. Η ανάπτυξη του **ατομικισμού** τον 19ο αιώνα, παρατηρεί ο Simmel, λειτούργησε ως δείγμα αντίστασης στην απρόσωπη μητρόπολη.

Η αναγνώριση αυτού του φαινομένου γίνεται εύκολα αντιληπτή από τον έντονο **διαχωρισμό** μεταξύ **δημόσιου και ιδιωτικού** χώρου. Η εμπειρία του καπιταλισμού του 19ου και οι συνέπειές του, όπως οι πιέσεις για ιδιωτικοποιήσεις, η εκκοσμίκευση, ο φετιχισμός του εμπορεύματος και η αδυναμία ερμηνείας του ξένου, οδήγησαν στην αποσύνθεση της δημόσιας ζωής. Αυτομάτως ο δημόσιος χώρος ειδώθηκε ως ηθικά κατώτερος και δε γινόταν αντιληπτός ως σύνολο κοινωνικών σχέσεων, γι' αυτό η οικογένεια έγινε ένα εξιδανικευμένο καταφύγιο για τους ανθρώπους<sup>54</sup>. «Τα παιδιά του και οι στενοί του φίλοι συνιστούν για αυτόν το σύνολο του ανθρώπινου είδους. Όσο για τις συναλλαγές του με τους συμπολίτες του, μπορεί να συγχρωτίζεται μαζί τους, αλλά δεν

---

<sup>53</sup> S.Giedion

<sup>54</sup> Σένετ Ρίτζαρντ. (1999). *Η τυραννία της οικειότητας: Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στο δυτικό πολιτισμό*. Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, σελ. 35-37

τους αντιλαμβάνεται»<sup>55</sup>. Ο ιδιωτικός χώρος λειτουργεί πλέον ως άσυλο για τον ένοικο ενάντια στις αστικές ενοχλήσεις, σαν ένα «προστατευτικό περίβλημα», ως προπύργιο δηλαδή του ατόμου<sup>56</sup> ενάντια στην αστική κατάσταση της υπερδιέγερσης και της ανωνυμίας.

Οι εσωτερικοί χώροι των οικημάτων είναι περικλειστοί, καλυμμένοι με υφάσματα, σκοτεινοί και μουχλιασμένοι, ένας χώρος όπου ο αστός σαν ένας «συλλέκτης αντικειμένων διαφυλάσσει τα ίχνη του, όπως η φύση φυλάσσει τη νεκρή πανίδα που ενσωματώνεται στο γρανίτη». <sup>57</sup> Σε αυτό το μαυσωλείο αναμνήσεων, ο χρόνος ακινητοποιείται και ο άνθρωπος αντισταθμίζει την αίσθηση του φρενιτώδη ρυθμού της μεγαλούπολης.

Το στυλ επίπλωσης στο δεύτερο μισό του δέκατου ένατου αιώνα βρίσκει τη μοναδική επαρκή περιγραφή και ανάλυσή του σε ένα ορισμένο είδος αστυνομικού μυθιστορήματος, που στο δυναμικό του επίκεντρο βρίσκεται ο τρόμος του διαμερίσματος. Η διάταξη των επίπλων είναι συνάμα το σχεδιάγραμμα των σημείων όπου βρίσκονται οι φονικές παγίδες, και η διαδοχή των δωματίων προδιαγράφει στο θύμα τη διαδρομή της φυγής του. [...] Το αστικό εσωτερικό των δεκαετιών από το εξήντα μέχρι το ενενήντα με τους τεράστιους, παραφορτωμένους γλυπτικό διάκοσμο μπουφέδες, τις ανήλιαγες γωνιές [...] είναι κατοικία κατάλληλη μόνα για το πτώμα.

«Στο ντιβάνι αυτό η θεία δε μπορεί παρά να δολοφονηθεί.» Η **άψυχη πληθωρικότητα** της επίπλωσης γίνεται πραγματική άνεση μόνο μπροστά στο πτώμα<sup>58</sup>. [...]

---

<sup>55</sup> Tocqueville

<sup>56</sup> interior < intimate < intimus: απόκρυφος

<sup>57</sup> Buck-Morss Susan. (2006). *Η διαλεκτική του βλέπιν: ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το σχέδιο εργασίας περί στοών*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σελ.549

<sup>58</sup> Benjamin, Walter. (2004). *Μονόδρομος*. Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, σελ.40





Η αντίληψη λοιπόν για την οικιακή ζωή φέρνει στο νου το εσωτερικό μίας θήκης διαβήτη, έγγραφαν στην *expose* του 1935, όπου ο άνθρωπος βρίσκεται παραχωμένος με τα υπάρχοντά του, όπως ο διαβήτης κείτεται αναπαυτικά με τα ανταλλακτικά του. Υπό το πρίσμα της μοντέρνας ζωής του ανατέλλοντος καπιταλισμού, ο Μπένγιαμιν διακρίνει μέσω του τρόπου κατοίκησης τη χροιά της σήψης που μπορεί να ερμηνευτεί ως κοινωνική κρίση της τάξης των διανοούμενων<sup>59</sup>. «Για τα άτομα, όπως και για τις κοινωνίες, η ανάγκη για συσσώρευση είναι ένα σημάδι του επικείμενου θανάτου τους»<sup>60</sup>. "Αυτά τα εσωτερικά, γεμάτα χαλιά, αγάλματα και διακοσμητικά, ντυμένα με κάθε είδος ιστορικό στυλ και φυσικό μοτίβο, δε θα καταφέρουν να σώσουν με την ψευτοαριστοκρατική αμφίεσή τους, τους ιδιοκτήτες τους από την βιομηχανική παραγωγή. Η φετιχιστική λάμψη τους έχει παρέλθει και το μόνο που απομένει είναι η πρόθεση της επιθυμίας και του άγχους (που έχει συνδεθεί με την απόκτησή τους). Οι δυνάμεις της **μαζικής παραγωγής** θα καταστρέψουν τα μυθικά σύμβολα του προηγούμενου αιώνα."<sup>61</sup>

Ήδη η εμφάνιση της **Art Nouveau** το 1900, αν και δεν κατάφερε να προσφέρει βιώσιμες λύσεις στα αρχιτεκτονικά προβλήματα της εποχής, διαμόρφωσε ένα νέο πλαίσιο<sup>62</sup> που σήμανε την απελευθέρωση της αρχιτεκτονικής από τον ιστορικισμό του παρελθόντος. Οι νέες μορφές παραγωγής οδήγησαν στην σταδιακή απόρριψη της επίσημης αρχιτεκτονικής και η έμπνευση αναζητήθηκε στις μορφές των

<sup>59</sup> Το ένοχο της νεωτερικότητας θα καταρρεύσει είτε από μόνο του είτε από δυνάμεις που θα το γκρεμίσουν από έξω. Th.W.Adorno

<sup>60</sup> Μοράν

<sup>61</sup> Μπένγιαμιν σε ελεύθερη μετάφραση

<sup>62</sup> Στο κίνημα της Art Nouveau εντοπίζουμε στοιχεία διαφοροποίησης του διακόσμου από το καθαρά τεκτονικό και λειτουργικό κομμάτι της σύνθεσης. Ωστόσο οι ίδιοι οι καλλιτέχνες παραδέχτηκαν ότι ήταν περισσότερο από ότι πίστευαν, συνδεδεμένοι με ένα είδος ρομαντισμού. (Henry van de Velde) Έτσι περιορίστηκαν τελικά σε μία διακοσμητική ανανέωση.

σύγχρονων επιτευγμάτων. Έτσι το ζήτημα της μαζικής κατοικίας και της στέγασης του εργατικού δυναμικού γίνεται μείζον μέχρι και τις αρχές του 20ου αιώνα.<sup>63</sup>

Ο αρχιτεκτονικός μοντερνισμός αντικαθιστώντας την ασφυκτική βικτωριανή διακόσμηση, με την απλότητα και καθαρότητα του **σπιτιού-μηχανής**, σηματοδοτούσε τη συμφιλίωση της ανθρωπότητας με τα νέα βιομηχανικά προϊόντα και τις απαιτήσεις της νέας πραγματικότητας. Το μοντέρνο πνεύμα του 20ου αιώνα θέλει να διαγράψει την άνεση του 19ου, που αντιμετώπιζει το **σπιτι-κέλυφος** ως φυσικό κομμάτι του ανθρώπου και τα αντικείμενα που συλλέγονταν στο εσωτερικό, αναπαραστάσεις της συμβολικής λειτουργίας του χώρου.<sup>64</sup> Η διακόσμηση ήταν ένα είδος περιβλήματος. Η στυλιστική επανάσταση του 20ού αιώνα τα άλλαξε όλα. Οι προμετωπίδες, οι θήκες και ο επιφανειακός διάκοσμος εξαφανίστηκαν. Η εισαγωγή του σιδήρου έφερε επανάσταση στις κατασκευαστικές μορφές, άνοιξε το χώρο και ο τοίχος έγινε ένα "διαφανές δέρμα". Η λειτουργικότητα κατέστη ορατή και το εξωτερικό των κτιρίων συσχετίστηκε με το εσωτερικό, με το γνωστό form follows function. Οι επαύλεις που οικοδόμησε ο Λε Κορμπυζιέ ξεχύνονταν αποφασιστικά προς τον καθαρό αέρα και η ιδιωτικότητα κατέληξε "παλιομοδίτικη". "Σήμερα το σύνθημα δεν είναι η αλληλομετάθεση, αλλά η διαφάνεια", έλεγε ο ίδιος.

---

<sup>63</sup> Λάββας Γεώργιος. (2002). *Επίτομη ιστορία της αρχιτεκτονικής*. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σελ. 207, 257-8

<sup>64</sup> Elliott Brian. (2011). *Benjamin for architects*. Εκδόσεις Routledge, σελ.70-73



Ο Λε Κορμπυζιέ σχολίαζε ότι ακόμη και το γυναικείο ντύσιμο, που είχε μεταβληθεί σε περιβλημά για το σώμα, είχε γίνει **αέρινο** σαν τους μοντέρνους εσωτερικούς χώρους. Ο 20ός αιώνας με την πορώδη υφή του, τη διαφάνεια, το φως και τον ελεύθερο αέρα, έθεσε τέλος στο παλαιού τύπου κατοικείν. [...] αυτός ο κόσμος έχει εξαφανιστεί τελείως, για τους ζωντανούς, με τα δωμάτια των ξενοδοχείων και για τους νεκρούς με τα κρεματόρια<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Walter Benjamin

Ο όρος διαφάνεια αποκτά και μεταφορική έννοια, εκείνη της ανυποκρισίας, της καθαρότητας και της εντιμότητας. Όπως και ο Heidegger, έτσι και ο Μπένγκιαμιν μεταφράζουν λοιπόν την αφαίρεση της εσωτερικής διακόσμησης των κατοικιών σε κοινωνική και ηθική χειραφέτηση. Τα απελευθερωμένα πλέον εσωτερικά "ξορκίζουν" τους εφιάλτες του 19ου αιώνα και φέρουν κοινωνική δυναμική<sup>66</sup>. Για τους μοντερνιστές όπως το Λε Κορμπυζιέ, η προώθηση των τεχνολογικών καινοτομιών πίστευαν ότι θα στήριζε τις κοινωνικές δομές, ενώ ο Μπένγκιαμιν θεωρούσε ότι η τεχνολογική εξέλιξη πρέπει να λειτουργήσει ως προϋπόθεση και όχι ως βάση, που θα εισχωρήσει στις πιο συνήθεις εμπειρίες της καθημερινής ζωής και θα οδηγήσει στη συλλογική επανάσταση. Γι' αυτό το λόγο ο Μπένγκιαμιν δε δέχεται παρεμβάσεις του μοντερνισμού που αντιμετωπίζουν τον κόσμο σαν *tabula rasa*, όπου το νέο έπρεπε να γραφτεί χωρίς αναφορά στο παρελθόν ή και με την εξαλειψή του αν χρειαστεί<sup>67</sup>, ακριβώς γιατί διαγράφει τους μάρτυρες των προηγούμενων αρχιτεκτονικών κατασκευών. Όπως κάθε άτομο οφείλει να επεξεργάζεται το παρελθόν με προσεκτική αναπόληση, έτσι και η κοινωνική χειραφέτηση θα προκύψει μέσω πρακτικών συνειδητοποίησης και κριτικής αντιμετώπισης της ιστορίας.

---

<sup>66</sup> Ο Λε Κορμπυζιέ πίστευε πως αυτό θα επιτευχθεί με την εισαγωγή μοντέρνων πρακτικών. Σε αντίθεση με τον Μπρετόν που υποστήριζε ότι οι χώροι αυτοί δε θα εξορκιστούν εύκολα. Γι' αυτό και ο Μπένγκιαμιν αναφέρεται συχνά σε "καταραμένους χώρους" που στοιχειώνουν το συλλογικό ασυνείδητο.

<sup>67</sup> David Harvey

## το παράδειγμα της Νάπολης

Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι η κατοικία-κέλυφος κατά τον Μπένγιαμιν αποτέλεσε ένα απατηλό άσυλο για τους ανθρώπους ενάντια στις νέες αστικές συνθήκες που εισήγαγε ο καπιταλισμός. Για τον φιλόσοφο, η ιδέα της κατοίκησης πρέπει να είναι μία εναλλακτική διαμόρφωση της κοινωνικής ζωής πέρα από το φетиχισμό της εξατομίκευσης.<sup>68</sup> Με μία σύγχρονη ανάγνωση μπορούμε να το θεωρήσουμε ως ανάγκη για ένα **ζωντανό δημόσιο χώρο**. Γεγονός που επιβεβαιώνεται από το παράδειγμα της Νάπολης. Ο Μπένγιαμιν παρατηρεί πώς η αστική ζωή πλάθεται με την εξωστρέφεια και τον πορώδη χαρακτήρα της πόλης. Η έννοια της κλειστοφοβίας του εσωτερικού χώρου δεν υφίσταται, γεγονός που τον οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αποτελεί γνώρισμα της αστικής τάξης της βόρειας Ευρώπης<sup>69</sup>. Το "άνοιγμα" των εσωτερικών χώρων στη Νάπολη δεν οφείλεται στις μοντέρνες κατασκευές και τα υλικά, αλλά στις δημόσιες συλλογικές πρακτικές σε συνδυασμό με τα παραπάνω. Η ιδιωτική ζωή μπλέκεται με το δημόσιο χώρο με ένα τρόπο θεατρικό που γίνεται αισθητό σαν ένα μόνιμο δημόσιο "φεστιβάλ". Το μπαλκόνι, το παράθυρο, ο δρόμος, η σκάλα, η ταράτσα, η αυλή, η στοά γίνονται την

---

<sup>68</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συγγένεια του Μπένγιαμιν με τον Adolf Loos, η οποία όμως έγκειται στην αντίληψη του μοντερνισμού, όχι ως μοναδικού μοντέρνου στυλ, αλλά περισσότερο με την έννοια του Μπικοντλάιρ ως κάτι εφήμερο, ως τα σημάδια της πολιτισμικής αλλαγής που είναι εμφανή στα καθημερινά αντικείμενα του πολιτισμού. Η κατοικία κατά τον Adolf Loos ως ενότητα έπρεπε να υπακούει στο γούστο των κατοίκων της, αν και ο ίδιος άσκησε δριμεία κριτική στη διακόσμηση των εσωτερικών. Πίστευε ότι ο εξωτερικός χώρος με τον εσωτερικό είναι δυο διαφορετικές γλώσσες και η καθεμία πρέπει να "μιλάει" μόνη της. Ο Μπένγιαμιν εκτιμά την προσέγγιση του Loos όσον αφορά στα ζητήματα καθημερινής πρακτικής, ωστόσο απορρίπτει την προσπάθειά του να σχεδιάσει εσωτερικά τα οποία ταυτόχρονα θα εκφράζουν το χαρακτήρα του νοικοκυ και θα προσφέρουν προστασία από το εξωτερικό περιβάλλον ως αναχρονιστική. Brian Elliott, Benjamin for architects, *Modernism and memory*, σελ.64-5

<sup>69</sup> Ο Μαρξ χαρακτήριζε την κατοίκηση "όπιο της άρχουσας τάξης".

ίδια στιγμή σκηνή και θεωρεία, που τείνουν να μεταμορφωθούν σε παραστάσεις απρόοπτων γεγονότων και συναντήσεων. Αυτή η ώσμωση ατομικών και συλλογικών εμπειριών γεννά το πάθος για αυτοσχεδιασμό, υποστηρίζει τη θεατρικότητα και λαμβάνει χώρα, όπως είδαμε στους παραπάνω ενδιάμεσους χώρους. Η μετάβαση λοιπόν από το χώρο κατοίκησης στο δημόσιο, γίνεται με έναν τρόπο που θολώνει τα αυστηρά όρια εσωτερικού-εξωτερικού και επιτρέπει πλέον τη γέννηση υβριδικών εμπειριών και διεργασιών ανάμειξης. Παρατηρεί επομένως ο Μπένγιαμιν, πώς ένας ναπολιτάνικος δρόμος μπορεί να παραλάβει ιδιωτικές δραστηριότητες, όπως ο ύπνος σε σκιερές γωνίες, πώς το παζάρι μεταμορφώνει το πεζοδρόμιο σε εργαστήριο ή κατάσταση, με αποκορύφωμα την τοποθέτηση των οικιακών επίπλων στο δρόμο<sup>70</sup>. «Το σπίτι είναι πολύ λιγότερο το καταφύγιο στο οποίο οι άνθρωποι αποσύρονται παρά η ανεξάντλητη πηγή από την οποία ξεχύνονται προς τα έξω».

Όχι μόνο τα μάτια τους, αλλά ολόκληρα τα σώματά τους, μαζί με τα έπιπλα των σπιτιών τους, βρίσκονται στους δρόμους, [...]το φεστιβάλ εισβάλλει σε κάθε εργάσιμη μέρα. Ο **πορώδης** χαρακτήρας της πόλης είναι ο νόμος της καθημερινής ζωής<sup>71</sup>.

Έτσι «κάθε ιδιωτική στάση ή πράξη διαπερνάται από ρεύματα κοινοτικής ζωής» και το νέο βρίσκει τη σχέση του με το παλιό μέσα από αυτή την αλληλεπίδραση και τη διάχυτη θεατρικότητα. Με τον **αυτοσχεδιασμό** και το "δημιουργικό χάος", οι κάτοικοι στη Νάπολη καταφέρνουν να ξεπεράσουν το πρόβλημα που σύντομα αντιμετώπισε ο μοντερνισμός, εκείνο της τυποποιημένης σχεδίασης που απέκλειε τη δυνατότητα της τοπικής τροποποίησης και της δημόσιας συμμετοχής.

---

<sup>70</sup> Elliott Brian. (2011). *Benjamin for architects*. Εκδόσεις Routledge, σελ.21-23

<sup>71</sup> Μπένγιαμιν 1996: 417





Αναγνωρίζουμε ότι ο καπιταλιστικός-βιομηχανικός πολιτισμός ανέπτυξε νέες μορφές κοινωνικής ύπαρξης, έφερε άνεση στη ζωή των ανθρώπων, δημιούργησε νέους αστικούς χώρους και αρχιτεκτονικές μορφές. Όμως, ο ομοιόμορφος και μαζικός τρόπος παραγωγής, δεν κατάφερε να προάγει την κοινωνική αλληλεγγύη και κατά συνέπεια δεν ευνόησε κανενός είδους αφύπνιση από το όνειρο στο οποίο είχαν βυθιστεί άνθρωποι<sup>72</sup>. Ο "πολιτισμένος" άνθρωπος των σύγχρονων πόλεων επιστρέφει σε μία νέα κατάσταση αγριότητας, εκείνη της **απομόνωσης**, αφού η άνεση της κοινωνικής μηχανικής, τον έκανε να χάσει το αίσθημα του δεσμού ανάγκης μεταξύ των ανθρώπων. Η τελειοποίηση των μηχανών κατέστησε ανώφελη τη δυνατότητα κοινής ζωής.<sup>73</sup> «Το βασικό χαρακτηριστικό της νέας αρχιτεκτονικής ήταν η διαφάνεια, που διέλυσε το σκοτάδι των "σπηλιών" και δημιούργησε κάδρα θεάσεων. Η προσπάθεια σύνδεσης του εσωτερικού χώρου με τον εξωτερικό ήταν όμως πρώιμη. Ο άνθρωπος υπό το πρίσμα του καπιταλισμού οδηγήθηκε σε μία κενή νοήματος εξωστρέφεια, αφού για εκείνον τίποτα καλό δεν συνέβαινε στο δρόμο, στο φως».

«Αντιθέτως στη θέα του ανερχόμενου φασισμού, τα άνευ προηγουμένου μεγάλα ανοίγματα στην κατοικία, ένωθε να τον απειλούν και προτιμούσε "το σπίτι να μετατραπεί ξανά σε φρούριο, αν όχι σε κατακόμβη" που θα τον προφυλάξει. Το καθράρισμα της εξωτερικής θέας, απαιτεί ένα περιβάλλον γεμάτο "ελκυστικούς ξένους", όχι Ναζί και η γυάλινη πόρτα χρειάζεται ηλιοφάνεια για να ανοίξει, όχι την Γκεστάπο»<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Buck-Morss Susan. (2006). *Η διαλεκτική τού βλέπουν: ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το σχέδιο εργασίας περί στοών*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σελ.402

<sup>73</sup> Μπένγιαμιν Βάλτερ. (1994). *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*. Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σελ.149

<sup>74</sup> Bloch, *The principle of hope*, σε ελεύθερη μετάφραση

Για μία ακόμη φορά διακρίνεται πριμοδότηση στον ιδιωτικό βίο, αφού η αντίληψη για το υποκείμενο βασίζεται στην ιδέα του απομονωμένου ατόμου.<sup>75</sup>

Ο Μπένγιαμιν ωστόσο, αντιπαραβάλλει ότι ο **δημόσιος χώρος** και οι **δρόμοι είναι ο τόπος διαμονής του συλλογικού**. Στο παράδειγμά του για τη Νάπολη, η περιπλάνηση στο λαβυρινθώδη χώρο μετατρέπεται σε εμπειρία παιχνιδιού που αποκτά απελευθερωτική χροιά. «Το συλλογικό είναι μία αιωνίως άγρυπνη, αέναα ανήσυχη οντότητα η οποία, εν μέσω των προσόψεων των κτιρίων, βιώνει, αποκτά εμπειρίες, μαθαίνει και επινοεί όλα όσα προσλαμβάνουν τα άτομα υπό την προστασία των τεσσάρων τοίχων τους. Για το συλλογικό αυτό, οι σπιλπνές εμαγιέ επιγραφές αποτελούν επιτοίχιο διάκοσμο εξίσου καλό, αν όχι ακόμη καλύτερο, από μία φτηνή ελαιογραφία αστικού σαλονιού. Οι τοίχοι αποτελούν έδρανα εργασίας του, οι εφημερίδες είναι οι βιβλιοθήκες του, [...]τα παγκάκια η επίπλωση της κρεβατοκάμαράς του [...]». <sup>76</sup> Άλλωστε ο Μπένγιαμιν υπήρξε πάντα υποστηρικτής της σουρεαλιστικής άποψης για τη "μέθη της έκθεσης".

\_Ο σουρεαλισμός κατέδειξε τα ερείπια της αστικής τάξης, πριν καν τα μνημεία που τους αναπαριστούσαν καταρρεύσουν.

\_Ο σουρεαλισμός είναι ο θάνατος του 19ου αιώνα σε κωμωδία.

Μπένγιαμιν

---

<sup>75</sup> «Η ιδιωτική περιουσία μάς έχει κάνει τόσο ανόητους και νωθρούς ώστε να θεωρούμε ότι ένα αντικείμενο είναι δικό μας μόνο αν το κατέχουμε δηλαδή εάν υπάρχει για εμάς ως κεφάλαιο ή χρησιμοποιείται από εμάς.» Μαρξ

<sup>76</sup> Buck-Morss Susan. (2006). *Η διαλεκτική τού βλέπιν: ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το σχέδιο εργασίας περί στοών*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σελ. 470



-Όταν ήμουν μικρός, μου άρεσε πολύ να παρατηρώ τις μπουγάδες απλωμένες στις αλάνες ή στις ταράτσες των σπιτιών.

-Γιατί;

-Δεν ξέρω αν εσείς προλάβετε τις μπουγάδες απλωμένες... Ήταν τρομερά ενδιαφέρον θέαμα... Είχαν κάτι θεατρικό, αλλά και αποκαλυπτικό. Παρατηρώντας τα ρούχα, τις πετσέτες, τα υφάσματα, τις μυρωδιές τους, ανακάλυπτες τους ανθρώπους. Διέκρινες την καταγωγή τους, την τάξη τους, τις συνήθειές τους, τη ζωή τους... Για μένα οι μπουγάδες ήταν το γούστο των ανθρώπων απλωμένο, οι επιλογές τους κρεμασμένες σε δύο μανταλάκια, έκθετες...

-Άλλως ειπείν, η ελευθερία είναι η έκθεση του εαυτού μας;

-Η έκθεση του εαυτού μας στη θέα των άλλων.

-Σήμερα σπάνια πια βλέπει κανείς μπουγάδες απλωμένες...

-Και πιο σπάνια ανθρώπους ελεύθερους. Η τεχνολογία επινόησε το αυτόματο πλύσιμο και στέγνωμα... του εαυτού μας. Για να αποφεύγουμε την έκθεση... Γιατί η έκθεση του εαυτού μας θέλει δύναμη. Και δεν την έχουμε, δυστυχώς.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Λόγια από συνέντευξη του Άρη Κωνσταντινίδη.

### 3β. Henri Lefebvre :

#### Ο καθημερινός άνθρωπος

Από τα παραπάνω εξάγεται το συμπέρασμα ότι, αν και οι σφαίρες του ιδιωτικού και του δημόσιου παρουσιάζονταν ως ετερογενείς, διακρίνονταν πάντα από αλληλοδιδασίες ατομικών και συλλογικών τάσεων. Ο ενεργός δημόσιος χώρος λοιπόν για τον Μπένγιαμιν οφείλει να είναι πεδίο πραγμάτωσης μιας **αστικότητας**, πεδίο αυθεντικής εμπειρίας του ατομικού και του συλλογικού. Μέσω του παραδείγματος της Νάπολης διακρίνουμε αυτόν τον τρόπο με καθημερινές συλλογικές πρακτικές. Αντίστοιχα, ο φιλόσοφος Henri Lefebvre υποστηρίζει ότι η ανάλυση της καθημερινής ζωής και η κατανόηση των αντιθέσεων της, μπορεί να ανατρέψει το υπάρχον καπιταλιστικό σύστημα και να δημιουργήσει ένα χώρο ρευστό και δυναμικό, προϊόν αμοιβαίων σχέσεων που θα θέσει τις βάσεις για την ανάδυση των ατομικών και συλλογικών συνειδήσεων, όπως μας εισηγείται και ο Μπένγιαμιν. Η «επανάσταση της καθημερινής ζωής» φανερώσει τη διαλεκτική αντιμετώπιση του Λεφέβρ, καθώς αναγνωρίζει ένα είδος αντιθετικού δίπτυχου όπου η μία μεριά αναπαριστά τη **«μιζέρια της καθημερινής ζωής»** (ανιαρά καθήκοντα, επιβίωση στη φτώχεια, επανάληψη, καταπιεσμένες επιθυμίες), ενώ η άλλη πλευρά απεικονίζει τη **«δύναμη της καθημερινής ζωής»** (το απρόβλεπτο, τη σύμπτωση της ανάγκης με την ικανοποίηση, την ικανότητα δημιουργίας, τη δημιουργία ουσιαστικών σχέσεων, τους καθημερινούς αγώνες). Αυτό αποδεικνύει ότι η καθημερινή ζωή περιέχει τόσο την επανάληψη, όσο και τη δυνατότητα για ρήξη και ανανέωση. Η καθημερινή ζωή λοιπόν γίνεται το σημείο τομής για το Λεφέβρ για τη διερεύνηση των κοινωνικών σχέσεων και των χωρικών δομών, αφού κατά αυτό τον τρόπο οι άνθρωποι κατανοούν την πραγματικότητα, αποκτούν εμπειρίες, διαμορφώνουν πολιτική σκέψη

---

και ανατρέπουν τους περιορισμούς των σχέσεων εξουσίας. Η επανάσταση και οι αγώνες θα ξεκινήσουν από τον αστικό χώρο, έλεγε ο Λεφέβρ.

Ο χώρος λοιπόν δεν είναι κενός νοήματος και η παραγωγή του χώρου σίγουρα δεν είναι μια αθώα παραγωγή, αλλά εμπεριέχει στρατηγικές και πολιτικές πλευρές. Το καπιταλιστικό σύστημα το γνώριζε αυτό και για να μπορέσει να επιβιώσει, έπρεπε να κατακτήσει το χώρο. Ο πάγιος "καπιταλιστικός" τρόπος χειραγώγησης των ανθρώπων γίνεται μέσω της κατανάλωσης, επομένως ο δρόμος επιβίωσης του συστήματος ήταν ξεκάθαρος: ο χώρος έπρεπε να μπει στην αγορά προκειμένου να πουληθεί και να αγοραστεί. Η δυτική νεωτερικότητα "αδειάζει" λοιπόν το χώρο και το χρόνο από το κοινωνικό τους περιεχόμενο και αναδεικνύει έναν **αφηρημένο**, ομοιόμορφο **χωροχρόνο** που μπορεί να κατακερματιστεί και να μετρηθεί (οικόπεδα)<sup>78</sup>. Η καθημερινή ζωή δηλαδή αποστασιοποιείται από τα υποκείμενα, αποτελείται από κομμάτια χρόνου (εργασίας και ελεύθερου χρόνου), τα οποία τοποθετούνται σε αντίστοιχους χώρους (ιδιωτικούς και δημόσιους). Έτσι η βιωματική εμπειρία του χώρου χάνεται και επικρατεί μια ορθολογιστική λογική στη διαχείρισή τους, εξαιτίας του φονξιοναλισμού των μοντέρνων καπιταλιστικών κοινωνιών που συγκεκριμενοποιεί χρήσεις και εκμηδενίζει την πολυλειτουργικότητα<sup>79</sup>. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο καπιταλισμός και το κράτος οργανώνουν πλέον την καθημερινή ζωή σε αυτό που ο Λεφέβρ

---

<sup>78</sup> Το "κομμάτισμα" της καθημερινότητας διακηρύσσεται στη Χάρτα των Αθηνών από το Le Corbusier με το διαχωρισμό της πόλης σε τέσσερις ζώνες. Ο Λεφέβρ ασκεί κριτική σε αυτή τη λογική, λέγοντας ότι κατακερματίζει τον ενιαίο αστικό χώρο και είναι υπεύθυνη για πόλεις "υπνωτήρια".

<sup>79</sup> Ο Λεφέβρ ασκεί έντονη κριτική στους αρχιτέκτονες και τους πολεοδόμους, ως φορείς και υποστηρικτές του αφηρημένου χώρου. Ο χώρος αυτός τονίζει ομοιογενοποιεί τις διαφορές και κατακερματίζει το χώρο. Είναι κενός νοήματος και ανταλλάξιμος, σε αντίθεση με το βιωμένο χώρο που είναι ποιοτικός, ρευστός και δυναμικός.

ονομάζει «**γραφειοκρατική κοινωνία της κατευθυνόμενης κατανάλωσης**».<sup>80</sup>

Σε αυτό το σημείο ο φιλόσοφος τονίζει την ανάδυση μιας νέας σφαίρας, της «**καθημερινότητας**». Η «καθημερινότητα» διευκρινίζεται, δημιουργείται και αναπαράγεται από το σύγχρονο καπιταλισμό και εκπροσωπεί τη μονοτονία, την ασημαντότητα, την επανάληψη και την αλλοτροίωση της καθημερινής ζωής<sup>81</sup>, που αποτελεί τη μία όψη του νομίσματος, όπως έχουμε δει. Έτσι η «καθημερινότητα» καταστέλλει και συρρικνώνει κάθε απελευθερωτική δυνατότητα που κρύβεται ουσιαστικά μέσα στην καθημερινή ζωή και κάνει πρακτικές όπως η πολιτική, η τέχνη, η φιλοσοφία, να μοιάζουν ότι αφορούν κάτι "γενικό" που παραπέμπουν έξω από την «καθημερινότητα», στη «στρατόσφαιρα» της κοινωνίας. Με αυτόν τον έντεχνο τρόπο, ο καπιταλισμός έχει κατορθώσει να "απαλλάξει" τον άνθρωπο από την αυτονόητη πολιτική του ιδιότητα, αφού νοείται πλέον ως κάτι που εξέρχεται της ζωής του. Έτσι η πριμοδότηση του ιδιωτικού χώρου έναντι του δημοσίου για το Λεφέβρ είναι αποτέλεσμα βαθιών αλλαγών της καθημερινής ζωής που έχουν προκληθεί σταδιακά από το καπιταλιστικό σύστημα. Το κέρδος που προκύπτει από την οργάνωση αυτή δεν είναι μόνο οικονομικό, αλλά και πολιτικό.

---

<sup>80</sup> Βαΐου Ν., Χατζημιχάλης Κ. (2012). *Ο χώρος στην αριστερή σκέψη*. Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος, Ινστιτούτο Νίκος Πουλαντζάς, σελ. 89-90

<sup>81</sup> Φυσικά ενάντια στη «ρουτίνα» και τη «μονοτονία», υπάρχει και η «βιομηχανία απόδρασης». Στον σύγχρονο καπιταλισμό μεγάλο μέρος της χειραγώγησης της καθημερινότητας συντελείται ακριβώς στο όνομα της πρόσκαιρης λήθης, της φυγής, της εξόδου και έχει ως πεδίο της τον λεγόμενο «ελεύθερο χρόνο». Ο χρόνος αυτός κατακλύζεται από εικόνες που αποτελούν, όπως λέει ο Λεφέβρ, το «φανταστικό αντεστραμμένο είδωλο» της καθημερινότητας, μία προσφορά φτηνού μυστηρίου, που διαποτίζει τα πάντα» .

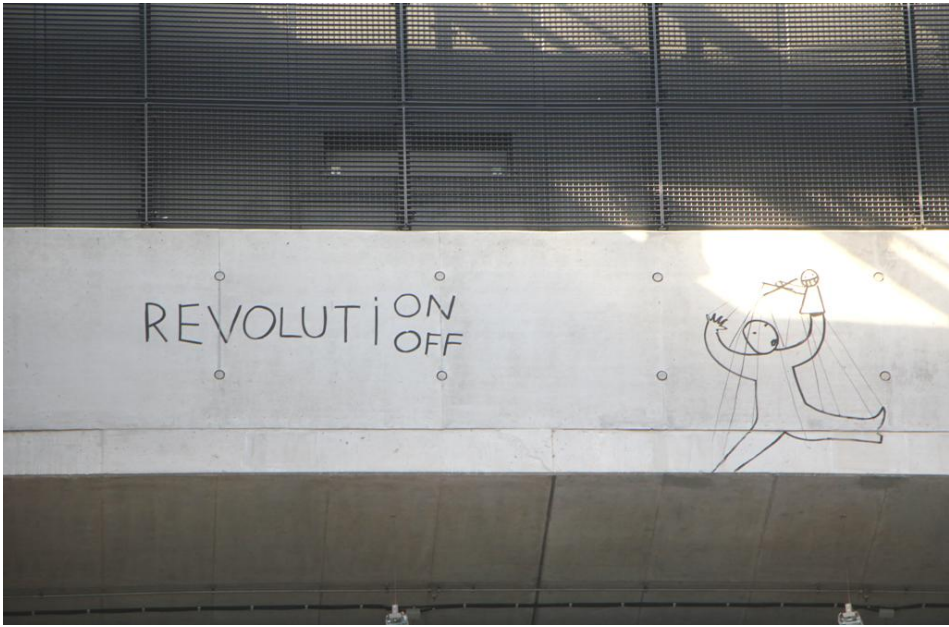


«Η πόλις θα σε κυνηγά» έγραφε ο Καβάφης, ως το αδύνατο της απόδρασης από την «καθημερινότητα». Αναγνωρίζοντας όμως το διαλεκτικό της καθημερινής ζωής, ο Λεφέβρ αναδεικνύει την εξαιρετικότητα και τη φαντασία του καθημερινού ως **δύναμη μετασχηματιστική** για την κοινωνία. Βρίσκει στην πόλη όχι μόνο την τάξη, αλλά και την αταξία, όχι μόνο την αναπαραγωγή των κυρίαρχων αξιών, αλλά και την αμφισβήτησή τους, όχι μόνο τη ρουτίνα, αλλά και την απελευθερωτική γιορτή.

LA BEAUTÉ



EST DANS LA RUE



Ο άνθρωπος πρέπει να είναι καθημερινός  
αλλιώς δεν θα είναι άνθρωπος. Lefebvre

«Όσο η καθημερινή ζωή παραμένει δέσμια του αφηρημένου χώρου, με τους δικούς τους συγκεκριμένους περιορισμούς, όσο η μόνη σύνδεση μεταξύ χώρων δουλειάς, χώρων αναψυχής και χώρων ζωής, τροφοδοτείται από τη δράση της κρατικής εξουσίας και από τους δικούς της μηχανισμούς ελέγχου, τότε το πρόγραμμα να αλλάξουμε τη ζωή δεν αποτελεί τίποτε άλλο από μία πολιτική στράτευση που μπορεί να την υιοθετήσουμε ή να την εγκαταλείψουμε ανάλογα με την διάθεση της στιγμής» Henri Lefebvre

{ Χώροι μετάβασης  
κατώφλια }

«The dream houses  
of the collective»  
για τις στοές  
του 19ου αιώνα

Όριο ή ενδιάμεση ζώνη;  
κατανοώντας  
τον ιδιωτικό  
και το δημόσιο χώρο

George Teyssoit  
εικονική  
πραγματικότητα  
το σύγχρονο κατώφλι;

#### 4α. «The dream houses of the collective»

για τις στοές του 19<sup>ου</sup> αιώνα

Το πέρασμα από τον 18<sup>ο</sup> στον 19<sup>ο</sup> αιώνα υπήρξε καθοριστικό για όλη τη δομή και τη βίωση του δημόσιου χώρου, καθώς άλλαξε η κοινωνική συγκρότησή του. Ο δημόσιος χώρος γίνεται «ένα περιβάλλον ξένων όπου πολλοί άνθρωποι όλο και περισσότερο μοιάζουν αναμεταξύ τους, αλλά δε γνωρίζονται»<sup>82</sup>, χώρος του αποξενωμένου ανθρώπου και της λειτουργικής διεκπεραίωσης.<sup>83</sup> Μαζί με τους ανθρώπους αλλάζει και η κλίμακα των πόλεων, πολλαπλασιάζονται τα μέσα μετακίνησης και ορίζονται χώροι πολλαπλών χρήσεων. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική δε σχεδιάζει πλατείες και δρόμους, αλλά ζώνες πρασίνου, κλειστούς κήπους, στοές, μουσεία, αθλητικές εγκαταστάσεις, εργοστάσια, καζίνο, ζώνες δραστηριοτήτων ανάμεσα στην εργασία και την ιδιωτική ζωή.<sup>84</sup> Όλα αυτά τα κτίρια, φτιαγμένα από γυαλί και μέταλλο, είναι χώροι που δημιουργούν “κενά” εσωτερικά για τις μάζες, τόσο αχανή που αρνούνται τη σημασία ή και την ύπαρξη του εξωτερικού χώρου.

---

<sup>82</sup> Σένετ Ρίτσαρντ. (1999). *Η τυραννία της οικειότητας: Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στο δυτικό πολιτισμό*. Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, σελ.73

<sup>83</sup> Ο Ζίμμελ εξηγεί ότι κάποιος που κοιτάει χωρίς να ακούει, αισθάνεται πιο άβολα από κάποιον που ακούει χωρίς να κοιτάει. Στο φαινόμενο αυτό της επικράτησης της όρασης στο δημόσιο περιβάλλον συνέβαλαν τα μέσα μαζικής μεταφοράς. Οι άνθρωποι είναι αναγκασμένοι πλέον να αλληλοκοιτάζονται επί αρκετά λεπτά στα λεωφορεία χωρίς να μιλάνε, γεγονός που δε συνέβαινε σε τέτοιο βαθμό τον 19ο αιώνα στους σιδηροδρομικούς σταθμούς.

<sup>84</sup> Τουρνικιώτης Παναγιώτης. (2006). *Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή*. Αθήνα, Εκδόσεις Futura, σελ.121, 124

Ο Μπένγιαμιν αναφέρεται στον 19<sup>ο</sup> αιώνα ως χωροχρονική περιοχή, ως **κηνή ενδιάμεση ζώνη** όπου η αισθητική και η κοινωνία δεν έχουν βρει διακριτές μορφές. Με αυτή την έννοια ο 19<sup>ος</sup> αιώνας δεν αποτελεί μόνο μία μεταβατική ιστορική περίοδο, αλλά προσδιορίζεται από μεταβατικούς χώρους που αποτυπώνουν το χαρακτήρα της νεωτερικής ζωής που αναδύεται. Παραδόξως αυτός ο νέος εσωτερικός δημόσιος χώρος γίνεται το δοχείο που περιέχει τα πλήθη, ο χώρος που εμπεριέχει τα όνειρα του συνόλου.<sup>85</sup> Διάδρομοι στεγασμένοι με γυαλί, επιστρωμένοι με μάρμαρο, που περνούν μέσα από ολόκληρους όγκους σπιτιών, οι ιδιοκτήτες των οποίων ενώθηκαν ενόψει τέτοιων επιχειρήσεων. Στις δύο πλευρές αυτών των διαδρόμων, που φωτίζονται από πάνω, βρίσκονται παρατεταγμένα τα πιο κομψά εμπορικά καταστήματα, έτσι ώστε μια τέτοια στοά είναι μια πόλη, **ένας κόσμος σε μικρογραφία**.<sup>86</sup>

«Πατέρας του σουρεαλισμού υπήρξε το νταντά, μητέρα του ήταν μία στοά». Οι στοές είναι το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ενδιάμεσου χώρου μεταξύ δρόμου και εσωτερικού – *interieur*, ένας χώρος που λειτουργεί ως "κατώφλι". Οι στοές αποτελούν από πολλές απόψεις **υβριδικά μορφώματα χώρου**, καθώς ο χαρακτήρας τους μετεωρίζεται ανάμεσα στη δημόσια χρήση και την ιδιωτική, γεννώντας ένα χώρο ενδιάμεσο. Για παράδειγμα, παρατηρείται για πρώτη φορά η εισβολή γνωρισμάτων εσωτερικού χώρου στο δημόσιο - τα αστικά σαλόνια, δείγμα του πλούτου των ιδιοκτητών τους, βρίσκουν αντίστοιχο στο εξεζητημένο πολλές φορές εσωτερικό των στοών – χωρίς να χάνουν όμως το γνώρισμα του περάσματος του δρόμου, επιτρέποντας τη συνάντηση κάθε είδους περιπατητών και περαστικών.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Teyssot George. *Mapping the threshold: a theory of design and interface*, σελ.8

<sup>86</sup> Απόσπασμα από τον εικονογραφημένο οδηγό του Παρισίου το 1852

<sup>87</sup> Σταυρίδης Σταύρος. (2010). *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, σελ.343-346





Ο πλάνης παρατηρεί το πλήθος να πηγαινοέρχεται σε μία προφυλαγμένη περιοχή ανάμεσα στο δρόμο και τον ιδιωτικό χώρο των καταστημάτων και των σπιτιών. Στις στοές αναγνωρίζει έναν κόσμο που μπορεί να είναι ο δικός του, «οι τοίχοι είναι το αναλόγιο πάνω στο οποίο στηρίζει το σημειωματάριό του»<sup>88</sup>, αφού συμπυκνώνουν τις **υποσχέσεις και τις αποτυχίες της νεωτερικότητας**. Στην ακμή τους, υπήρξαν "φαντασμαγορικοί ναοί" της κατανάλωσης, εκθετήρια των πιο δελεαστικών προϊόντων της νεωτερικότητας που παρουσίαζε το μέλλον σαν όνειρο.

Οι στοές ήταν ο αυθεντικός ναός του εμπορευματικού καπιταλισμού, έγιναν όμως γνώρισμα κάθε σύγχρονης μητρόπολης και σφραγίδα του *imperiium* της Δύσης μέχρι και τη Μόσχα. Έτσι εντοπίζουμε τον πρώτο διεθνή ρυθμό της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, αυτόν της «γενιάς των μητροπόλεων» με τις κοσμοπολίτικες αντιλήψεις.<sup>89</sup> Κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα, όπου αρχίζει να διαφαίνεται ο διαχωρισμός μεταξύ τεχνολογίας και τέχνης, ο αρχιτεκτονικός ρυθμός των παρισινών στοών ήταν χαρακτηριστικός των αντιμαχόμενων αυτών τάσεων. Η "καλή τέχνη" της αρχιτεκτονικής, αμυνόμενη, απέιχε από κατασκευαστικές πρωτοπορίες και οι προσόψεις των στοών εσκεμμένα αποκρύπτουν την καινοτομία της τεχνολογίας που χρησιμοποιούν.<sup>90</sup> Παρατηρείται λοιπόν έντονα η τάση εξευγενισμού των τεχνικών αναγκών έπειτα από καλλιτεχνικές αναζητήσεις και έτσι οι εσωτερικοί τοίχοι των διαδρόμων των στοών, συνιστούσαν τις πιο ετερόκλητες διακοσμητικές προσόψεις, φορτωμένες με νεοκλασικούς κίονες, αψίδες και αετώματα. «Εκείνοι των οποίων η καλλιτεχνική συνείδηση ήταν πάρα πολύ ευαίσθητη, εκτόξευαν από το

---

<sup>88</sup> Benjamin, 1994, από τον εικονογραφημένο οδηγό του Παρισίου το 1852 σελ.45

<sup>89</sup> Buck-Morss Susan. (2006). *Η διαλεκτική τού βλέπιν: ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το σχέδιο εργασίας περί στοών*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σελ. 66-67

<sup>90</sup> Ό.π., σελ. 440

βωμό της τέχνης αναθεματισμούς για τους μηχανικούς που κατασκεύαζαν οικοδομές». <sup>91</sup> Ο αποδεκτός αρχιτεκτονικός ρυθμός του 19ου αιώνα παραμένει προσανατολισμένος προς το προβιομηχανικό παρελθόν και επιτομή του αρχιτεκτονικού "κάλου γούστου" ο νεοκλασικισμός. Σε αυτό το κλίμα, που ο Μπένγιαμιν κατονόμαζε ως «χυδαία συνείδηση της εποχής», η αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική επανεμφανίζεται σε όλο της το μεγαλείο.

Οι σκεπαστές εμπορικές στοές του 19<sup>ου</sup> αιώνα αποτελούν κεντρική εικόνα της σκέψης του του Μπένγιαμιν, καθότι υπήρξαν ταυτόχρονα δείγμα και δείκτης μιας ολόκληρης μεταβατικής εποχής. Όλες οι στρεβλώσεις της αστικής συνείδησης και τα ουτοπικά όνειρα της τότε κοινωνίας βρίσκονταν εκεί, από την πορνεία, τον τζόγο, μέχρι και τη μόδα. «Διαβάτες που λαχταρούσαν γαστρονομικά αριστοτεχνήματα, μεθυστικά ποτά, πλούτη χωρίς μόχθο στον τροχό της ρουλέτας και παραληρήματα σεξουαλικής απόλαυσης».<sup>92</sup> Οι στοές κατά μία έννοια μετέτρεψαν τη δημόσια ζωή σε ένα αξιοπερίεργο **θέατρο**. Το εμπόρευμα έγινε θέαμα, έγινε υπόσχεση για ένα καλύτερο μέλλον και οι επισκέπτες ζούσαν στο μύθο τους.

Τον ίδιο μύθο υπηρέτησαν και οι **διεθνείς εκθέσεις**. Η μαζική προώθηση αυτών των "ονείρων" υπό το καπιταλιστικό σύστημα στηρίζεται στην ταύτιση της ελευθερίας με τη δυνατότητα κατανάλωσης, μια ελεγεία για τη μαζική παραγωγή βιομηχανικών αντικειμένων. Με αυτό τον τρόπο, αποτρέπεται η οποιαδήποτε πιθανή ανατροπή του συστήματος, αφού έντεχνα οι κοινωνικές σχέσεις ταξικής εκμετάλλευσης έχουν μετατοπιστεί σε σχέσεις μεταξύ πραγμάτων, συγκαλύπτοντας την πραγματική κατάσταση. Οι γεμάτοι νεωτερισμούς χώροι προφανώς και απευθύνονταν σε μία συγκεκριμένη μερίδα εύπορων ατόμων, σε αντίθεση με τους προλετάριους που δεν ήταν σε θέση να τα αποκτήσουν και απλά παρακολουθούσαν μαγεμένοι. Η παράλληλη

---

<sup>91</sup> Ό.π, σελ.196

<sup>92</sup> Ό.π, σελ.126

έκθεση τεχνολογικών μηχανών και χώρων τέχνης, πολεμικών όπλων και ενδυμάτων μόδας, επιχειρηματικών δραστηριοτήτων και διασκέδασης, προκαλούσε μία ανεπανάληπτη **οπτική εμπειρία**. Τα πλήθη αντλούσαν απόλαυση από το θέαμα και μόνο και παρέμεναν καθηλωμένοι στην "ταξική" τους θέση. Οι διεθνείς εκθέσεις παρουσίαζαν δηλαδή την εξέλιξη της βιομηχανίας και της τεχνολογίας ως δυνάμεις που θα οδηγήσουν τον κόσμο σε ειρήνη και αρμονία, χωρίς την ανάγκη της επανάστασης των μαζών. «Οι διεθνείς εκθέσεις διεξάγονται σαν μεγαλειώδεις και χρήσιμες τελετουργίες, είναι η κοινή θρησκευτική λατρεία των μοντέρνων καιρών, μια γόνιμη λατρεία, επιδείξεις που είναι αναγκαίες για την ύπαρξη κάθε κράτους που έχει εκβιομηχανιστεί και εμφορείται από ακαταμάχητη ανάγκη για επέκταση». Στην ουσία δηλαδή, οι εκθέσεις υπήρξαν οι νέες συνιστώσες του ιμπεριαλισμού, αφού δεν είχαν μόνο οικονομικό σκοπό, αλλά λειτουργούσαν εντέλει ως εθνικά περιήπτερα. Αυτή τη φορά ο πατριωτισμός είχε το ρόλο του εμπορεύματος και το κράτος ήταν ο πελάτης. Οι διεθνείς εκθέσεις που προωθούσαν την "παγκόσμια ειρήνη", την ίδια στιγμή είχαν ως εκθέματα τα πιο σύγχρονα όπλα πολέμου για να αγοραστούν από τις κυβερνήσεις.

Η φαντασμαγορία του ίδιου του πολιτισμού εκφράζεται κατά το φιλόσοφο στη μεταμόρφωση του Παρισιού από τον **Οσμάν**. Με πρόφαση τον εξωραϊσμό, την ανανέωση και τον εκσυγχρονισμό ο βαρόνος Οσμάν, ο «τεχνίτης των κατεδαφίσεων», διάνοιξε «στρατηγικά» βουλεβάρτα στο κέντρο του Παρισιού. Η ορθολογικά σχεδιασμένη μέθοδός του, είχε στην ουσία στόχο να καταστρέψει τις «συνοικίες ανταρσίας» και εξεγέρσεων στην πόλη. Εκεί εντοπίζει ο Μπένγιαμιν όλα τα στοιχεία της καπιταλιστικής νεωτερικότητας στα οποία ασκεί κριτική, την ομοιογενοποίηση, την επανάληψη, την απάλειψη της μνήμης του παρελθόντος και της συλλογικής εμπειρίας. Δημιουργώντας υπό το πρόσχημα του νεωτερισμού, μια πόλη «άξενη και άχρωμη<sup>93</sup>» για λίγους προνομιούχους.

---

<sup>93</sup> Κατά το Λε Κορμπυζιέ

Οι ισχυροί θέλουν να διατηρήσουν τη θέση τους με το αίμα (την αστυνομία), την πονηρία (τη μόδα) και τη μαγεία (τη χλιδή)<sup>94</sup>.

Βλέπουμε λοιπόν πώς ο 19<sup>ος</sup> αιώνας εξισώνει κατά φετιχιστικό τρόπο την τεχνολογική εξέλιξη με την κοινωνική πρόοδο, δημιουργώντας **ψευδείς συνειδήσεις** και ενισχύοντας την κυρίαρχη τάξη. Αντίστοιχα ο δημόσιος χώρος αποσπάται από το στόχο ύπαρξής του και υποκλίνεται στη φαντασμαγορία του εμπορεύματος και της μόδας. Έτσι «το συλλογικό που ονειρεύεται, βυθίζεται στις στοές» εξηγεί ο Μπένγιαμιν. Οι στοές που τον 19<sup>ο</sup> αιώνα στέγασαν όπως είδαμε τα όνειρα των πρώτων καταναλωτών, τον 20<sup>ο</sup>, έμοιαζαν ήδη με νεκροταφεία εμπορευμάτων που περιείχαν την απόρριψη ενός παρελθόντος με ξεφτισμένα όνειρα.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Από τη βιογραφία του Μπλανκί

<sup>95</sup> Οι τελευταίοι “δαινόσαυροι” της Ευρώπης εξαφανίστηκαν από το βιομηχανικό καπιταλισμό, αναφέρει ο Μπένγιαμιν, κατονομάζοντας τους πρώιμους αστούς καταναλωτές. Τα «πρωτόζωα», δηλαδή οι καταναλωτές πριν το 1850, έπεσαν θύμα της ίδιας αστικής τάξης που τους ανέδειξε. Τα μικρά εξειδικευμένα καταστήματά τους με τα πολυτελή αγαθά, δεν κατάφεραν να ανταγωνιστούν τα νέα πολυκαταστήματα με τα προϊόντα μαζικής κατανάλωσης, δείχνοντας το δρόμο της οικονομικής παρακμής της περιόδου. Buck-Morss Susan. (2006). *Η διαλεκτική τού βλέπουν: ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το σχέδιο εργασίας περί στοών*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σελ.100



[...] Ολόκληρο το κέντρο της στοάς είναι άδειο. Τρέχω γοργά προς την έξοδο. Νιώθω λες και υπάρχουν φαντάσματα, κρυμμένα ανθρώπινα πλήθη από μέρες που παρήλθαν, που αγκάλιασαν με το βλέμμα τους τους τοίχους ρίχνοντας λάγνες ματιές στα φανταχτερά κοσμήματα, στα ρούχα, στις εικόνες [...]. Στην έξοδο, στη βιτρίνα του μεγάλου ταξιδιωτικού πρακτορείου, ανασαίνω πιο άνετα – **ο δρόμος, η ελευθερία, το παρόν!**<sup>96</sup>

Οι μεγάλοι εμπορικοί δρόμοι, τα βουλεβάρτα του «στρατηγικού εξωραϊσμού», τις έχουν παραμερίσει, ενώ οι νέοι ναοί της κατανάλωσης, τα **πολυκαταστήματα**, έχουν μεταφέρει τη λάμψη της φαντασμαγορίας σε ένα χώρο κλειστό, αυτάρκη, ολότελα ξεκομμένο από το δημόσιο. Τα πολυκαταστήματα εκπροσωπούν έναν ελεγχόμενο οιονεί δημόσιο χώρο, όπου η έννοια της περιπλάνησης έχει χαθεί και προσανατολιστεί στην αγοραστική επιθυμία.<sup>97</sup>

«Ο ονειρικός τόπος των αποχαιρετισμών», Benjamin, 1980

Παράλληλα, οι **σιδηροδρομικοί σταθμοί** γίνονται οι βασικές εισοδοί στο Παρίσι. «Το να τους συνδέσουμε με το κέντρο της πόλης με τη χρήση μεγάλων αρτηριών είναι μια αναγκαιότητα πρώτης τάξης».<sup>98</sup> Οι σταθμοί λοιπόν έγιναν τα επόμενα σημεία αναφοράς για τους κατοίκους. Ο Μπένγιαμιν ωστόσο εντοπίζει ξανά τα στοιχεία νεωτερικότητας και στους σταθμούς, με το μέταλλο και το γυαλί που χρησιμοποιήθηκαν, τις μηχανές και τα βαγόνια, να αποδίδουν τη νέα αίγλη της τεχνολογίας.

<sup>96</sup> Geist Johann Friedrich. (1985). *Arcades: The history of a building type*. The MIT Press, σελ.157-158

<sup>97</sup> Buck-Morss Susan. (2006). *Η διαλεκτική τού βλέπιν: ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το σχέδιο εργασίας περί στοών*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σελ.346-7

<sup>98</sup> Απόσπασμα Ωσμάν.

Παραμένουν χώροι μετάβασης, αφού λειτουργούν ως ενδιάμεσοι τόποι για την πόλη και τα μακρινά μέρη που φέρνουν κοντά. Για άλλη μία φορά η φαντασμαγορία των σιδηροδρομικών σταθμών παρέπεμπε σε έναν ονειρικό μελλοντικό τόπο, που σύντομα ξαναχάθηκε με τη δημιουργία των αεροδρομίων. Τα **αεροδρόμια** κατατάσσονται σύμφωνα με το Μπένγιαμιν μαζί με τα πολυκαταστήματα ως μη-τόποι, αποσυνδεδεμένοι από την πόλη, περικλειστοί χώροι του πουθενά.

Αυτό που μας αποδεικνύει ο Μπένγιαμιν διαβάζοντας τα συντρίμια του υλικού αστικού πολιτισμού, είναι ότι η μυθολογία της προόδου εγκλωβίζει το μέλλον σε **μία αέναη επανάληψη του ίδιου**, αφού οι πιο πρόσφατοι μύθοι θα αντικατασταθούν, όπως είδαμε από καινούριους. Οι στοές αποτέλεσαν δείκτη εκείνης της εποχής που συνόψιζαν τόσο τα όνειρα, όσο και τους εφιάλτες της νεωτερικότητας. Όμως ο φαντασμαγορικός χώρος μάς περιβάλλει ακόμη, με τα εμπορευματικά φετίχ να γίνονται ονειρικά φετίχ και το συλλογικό να συνεχίζει να «κοιμάται». Η συλλογική αυτή αμνησία που υπαγορεύει η ιδεολογία της ανανέωσης μπορεί να ανατραπεί κατά τον Μπένγιαμιν μόνο αν αναγνωρίσουμε το “μυστήριο” εντός της καθημερινής μας ζωής, όπως έχουμε αναφέρει στο προηγούμενο κεφάλαιο, επαναδιεκδικώντας το δημόσιο χώρο.

4 β. Όριο ή ενδιάμεση ζώνη;

— κατανοώντας τον ιδιωτικό

και το δημόσιο χώρο

Μόνον αυτός που θα μπορούσε να θεωρήσει το παρελθόν του σαν αποκύημα εξαναγκασμού και ανάγκης, θα ήταν σε θέση **να το εκμεταλλευτεί στο έπακρο σε οποιοδήποτε παρόν**. Γιατί όσα έζησε κανείς μοιάζουνε στην καλύτερη περίπτωση με το ωραίο άγαλμα που έχασε σε μετακινήσεις από τα χτυπήματα όλα του τα μέλη και που άλλο τίποτε πια δεν προσφέρει παρά το πολύτιμο κομμάτι μάρμαρο, απ'όπου θα πρέπει κανείς **να σμιλέψει την εικόνα του μέλλοντος**<sup>99</sup>.

Το έργο του Μπένγιαμιν διατρέχει, όπως βλέπουμε η σκέψη της αμφισημίας της σύγχρονης εμπειρίας και η έννοια της ασυνέχειας της ιστορίας. Ο φιλόσοφος αναζητά στην ιστορία σημεία διασταύρωσης εναλλακτικών διαδρομών, σταυροδρόμια όπου η κοινή ζωή θα μπορούσε να βρει έναν άλλο δρόμο. Στα κείμενά του αυτό το κατορθώνει όπως έχουμε εξετάσει παραπάνω, με τις νοητικές εικόνες. Αντίστοιχα, η βίωση της εμπειρίας στην πόλη γίνεται μέσα από τις αποσπασματικές και φαινομενικά ασύνδετες εικόνες που προκύπτουν από την περιπλάνηση και τις διαδρομές. Γι' αυτό τα πορτρέτα των πόλεων του έχουν τη δομή ενός κολλάζ. Έτσι η πόλη διαβάζεται ως δίκτυο ασυνχειών, διακλαδώσεων και αλλαγών πορείας που εγκυμονούν ένα αλλιώτικο μέλλον. Αυτή τη δυνατότητα εκπλήρωσης της ουτοπίας τη βρίσκει να μετεωρίζεται σε μία ενδιάμεση κατάσταση που την περιγράφει με την **έννοια του κατωφλιού**.

<sup>99</sup>Μπένγιαμιν Βάλτερ. (2004). *Μονόδρομος*. Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, σελ.88



Το κατώφλι είναι μία ζώνη, μία ενδιάμεση κατάσταση όπως εκείνη η κατάσταση του μυαλού ανάμεσα στον ύπνο και την αφύπνιση που στο βίαιο ξύπνημά της βρίσκεται η δυναμική της κοινωνικής επανάστασης που οραματίζεται ο Μπένγιαμιν.<sup>100</sup>

Η επιλογή αυτής της λέξης είναι σκόπιμη. Τα κατώφλια γίνονται αντιληπτά τόσο διανοητικά όσο και υλικά, ακριβώς επειδή έχουν αφηρημένη, μεταφορική και ταυτόχρονα συγκεκριμένη χροιά<sup>101</sup>. Δεν είναι τυχαίο ότι τα κατώφλια σημαδεύουν πρώτα περιοχές του χώρου στις οποίες διενεργούνται αναγκαίες κοινωνικά τελετές μετάβασης<sup>102</sup>. Το κατώφλι παράλληλα μας βοηθά να εισάγουμε την έννοια του χώρου στην ελάχιστη δυνατή κλίμακα κοινωνικής συμπεριφοράς και ταυτόχρονα στη μέγιστη. Η δυνατότητα του "κατωφλιού" να μας δημιουργεί εικόνες από διαδρομές μετάβασης, εισόδους, σκαλοπάτια στην πόλη, είναι η βέλτιστη για να αποδώσει λοιπόν την έννοια της διάσχισης μιας ενδιάμεσης περιοχής και τη **μετέωρη εμπειρία** της σύγχρονης ζωής, τη νεωτερική εμπειρία. Άρα όταν μιλάμε για κατώφλια, δεν αναφερόμαστε σε διαμορφώσεις χώρου, αλλά σε εμπειρίες, σε σχέσεις με κάποιους

---

<sup>100</sup> Teyssoit George. *Mapping the threshold: a theory of design and interface*, σελ.8

<sup>101</sup> Οι νοητικές εικόνες που μεταχειρίζεται διανοίγουν "κατώφλια" στο κείμενό του προς νέες πιθανές αναγνώσεις και ερμηνείες. Το "κατώφλι" επομένως ως σχήμα λογοτεχνικό, αποδίδει μετέωρες έννοιες, που μεσολαβούν, «ενώνουν δύο κόσμους διαχωρίζοντας τους».

<sup>102</sup> Για παράδειγμα, το δέος παραβίασης μιας πύλης που οδηγεί σε κάτι απαγορευμένο, σωματοποιείται από τη στιγμή που κανείς εισέρχεται στον ελάχιστο εκείνο χώρο που ορίζει η ίδια η πύλη. Όταν προσπεράσουμε την πύλη, το ιερό έχει "παραβιαστεί". Τα κατώφλια διαπλάθουν εκείνον που τα διαβαίνει, αφού αναστέλλουν προσωρινά ορισμένα γνωρίσματά του, τα αντιστρέφουν ή τους δίνουν άλλον προσανατολισμό, ετοιμάζοντάς τον να βρεθεί κάπου αλλού.

χώρους, αφού πλάθονται από κοινωνικές πρακτικές και πλάθουν νέες<sup>103</sup>.

Πυρήνας της αστικής συνθήκης είναι οι ετερογενείς προσωπικότητες των ανθρώπων που δρουν στο χώρο. Γι' αυτό ο προκαθορισμένος φυσικός μη-ιδιωτικός χώρος, δε συνεπάγεται ότι λειτουργεί ως ενεργός δημόσιος χώρος, αν δε γίνει κατανοητός ως εμπειρία διαντίδρασης των ατόμων<sup>104</sup>. Άρα η συνθήκη δημιουργίας ενός κατώφλιού, προϋποθέτει την αλληλεπίδραση τριών στοιχείων: του χώρου, των ανθρώπων και της δράσης. Κατά αυτή την έννοια είναι προφανές ότι τα κατώφλια συνιστούν ένα **μη-σταθερό πλέγμα** μέσα στην πόλη, αφού μπορεί να εμφανιστεί οποιαδήποτε στιγμή. Καθημερινά δηλαδή διασχίζουμε ή διαμένουμε σε εν δυνάμει κατώφλια. Κατά τον Χάμπερμας, η δημόσια σφαίρα υλοποιείται οπουδήποτε και οποτεδήποτε, αφού μπορούν να υπάρχουν τόσα "κοινά", όσες και οι αμφιλεγόμενες δημόσιες συζητήσεις.

Ως τόποι εμπειριών κομβικών, τα κατώφλια έχουν **διπή φύση**, αφού γεννιούνται στο μεταίχμιο δύο αντιτιθέμενων συχνά συνθηκών και ανοίγουν ενδεχομένως την προοπτική συνάντησης με την ετερότητα,

---

<sup>103</sup> Για χώρους μεταβατικών και μετέωρες εμπειρίες μιλά και ο Φουκώ. Οι λεγόμενες ετεροτοπίες, είναι όμως χώροι πραγματικοί και θεσμοθετημένοι, που συνιστούν «ένα είδος αντιδιάταξης», όπως οι φυλακές, τα πορνεία, τα ιδρύματα. Κάθε πολιτισμός περιλαμβάνει στους κόλπους της έναν τέτοιο πυρήνα μη αφομοιώσιμης διαφοράς, που γίνεται διακριτή συγκρινόμενη με την κανονικότητα της κοινωνικής ζωής. Κατά τον Hetherington οι ετεροτοπίες δεν θα πρέπει να αντιμετωπίζονται ως τόποι περιθωριακοί ή τόποι μόνιμα αποκλεισμένοι από την κοινωνία. Είναι «κοινωνικά πειραματικά εργαστήρια» όπου παίρνουν μορφή νέες συμπεριφορές, υλοποιούνται νέες αξίες και συγκροτούνται νέα υποκείμενα δράσης. Γι' αυτό στις εμπειρίες της ετεροτοπίας περικλείεται ένας πυρήνας ελευθερίας και ένας πυρήνας ανελευθερίας. Σταυρίδης Σταύρος, (1998). Οι χώροι της ουτοπίας και η ετεροτοπία: στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό. *Ουτοπία*, (τεύχος 31)

<sup>104</sup> Camponeschi, 2010

όπως ελπίζει ο Μπένγιαμιν. Το κατώφλι όμως πρέπει να διαφοροποιηθεί έντονα από το όριο. Στο κατώφλι η μετάβαση ανάμεσα σε ένα πριν και σε ένα μετά, ανάμεσα σε ένα εδώ και σε ένα εκεί, ανάμεσα σε έναν τόπο και σε έναν άλλο, εκφράζεται μέσα από μία κίνηση. Η **μεταβατικότητα** πρέπει να θεμελιώνεται από κοινωνική πρακτική συλλογική ή ατομική. Όταν το κατώφλι εκφυλίζεται σε σύνορο, τότε χάνει το μεταβατικό του χαρακτήρα.<sup>105</sup> Τα κατώφλια ως διατάξεις χώρου αποκαλύπτουν την **ποιότητα των σχέσεων** του ιδιωτικού με το δημόσιο ή του μέσα με το έξω που μία κοινωνία ρυθμίζει. Όσο μεγαλύτερη ποικιλία, πλούτο και διαφορετικά είδη χώρων περιέχει αυτή η μεταβατική ζώνη, τόσο πιο πλούσια είναι η σχέση ανάμεσα στο μέσα και στο έξω, ανάμεσα στο δημόσιο και το ιδιωτικό. Χώροι που χαρακτηρίζονται απλά από μία διάταξη που εμποδίζει με ένα μονοσήμαντο και οριακό τρόπο τη διέλευση ή την εκτρέπει, οριοθετούν μια απόλυτη εχθρότητα, μια απόλυτη διαφορά ανάμεσα στο μέσα και το έξω<sup>106</sup>.

Σε αυτό το σημείο ο Μπένγιαμιν, μας μιλά για το **πορώδες** της αρχιτεκτονικής. Πορώδης όπως η πέτρα που είναι κατασκευασμένη, επιτρέπει στους χώρους να επικοινωνούν. Η μετατροπή των

---

<sup>105</sup> Εκείνοι που δε θέλουν η μετάβαση να δώσει τόπο και χρόνο για να αμφισβητηθεί η προέλευση και ο προορισμός, εκείνοι που δε θέλουν η μετάβαση να αποτελέσει το πεδίο μιας ανατροπής φροντίζουν ακριβώς να εξαλείψουν το μεταβατικό χώρο και χρόνο. Φροντίζουν ανάμεσα σε ένα πριν και ένα μετά να υπάρχει μόνο ένα σύνορο, όχι ένα κατώφλι. Σταυρίδης Σταύρος. (1998). Οι χώροι της ουτοπίας και η ετεροτοπία: στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό. *Ουτοπία*, (τεύχος 31)

<sup>106</sup> Οποιαδήποτε μορφή ταυτότητας-οντότητας χρειάζεται τα όριά της για να οριστεί. Χρειάζεται ένα «καταστατικό έξωθεν», όπως το ονομάζουν ο Λακλάου και ο Ντερντά. Αν η ανάγκη να οριοθετηθεί στηρίζεται στην απόλυτη εχθρότητα, τότε η οντότητα δεν ενδιαφέρεται να επικοινωνήσει με οτιδήποτε βρίσκεται έξω. Εάν όμως ορίζεται σε μία σχέση με το έξω και το θεωρεί απαραίτητο για να κατανοεί, να επεκτείνει, να τροποποιεί, να εξελίξει και να μεταλλάξει τον εαυτό της, τότε χρειάζεται μορφές και διαύλους επικοινωνίας. Στο διευρυμένο κατώφλι θα συντελεστεί αυτή η γέννηση της νέας κοινωνικής συνθήκης.

διαχωριστικών ορίων σε σημεία επικοινωνίας επιτελείται μέσω της ώσμωσης δραστηριοτήτων, δηλαδή της αλληλεπίδρασης συλλογικών και ατομικών εμπειριών. Για άλλη μία φορά, κάνει αναφορά στη ζωή της Νάπολης και επισημαίνει χαρακτηριστικά πόσο έντονα επικοινωνούν οι δημόσιες και οι ιδιωτικές πλευρές της ζωής. Η **αλληλοδιείσδυση** αυτών των χώρων, η συνύπαρξη του παλιού και του νέου, της παράδοσης και της νεωτερικότητας, υποκινούμενη από το **πάθος** των ανθρώπων **για αυτοσχεδιασμό**, γεννά τους ενδιάμεσους χώρους, τα κατώφλια.

Εκεί αναγνωρίζει ο φιλόσοφος την αμφισημία του κατώφλιου και τη συσχετίζει με τη **θεατρικότητα** της ζωής. Πρακτικές όπως το αντιθέατρο, το καρναβάλι, οι λαϊκές γιορτές απελευθερώνουν από την καθιερωμένη τάξη και αναστέλλουν τις διακρίσεις, αφού όλοι εκείνη τη στιγμή συμμετέχουν σε μία "κατασκευασμένη" δεύτερη ζωή<sup>107</sup>. Έτσι η ώσμωση των εμπειριών μετατρέπει τον αστικό χώρο σε σκηνή, δημιουργώντας στην καρδιά του δημόσιου χώρου μια ατμόσφαιρα ελευθερίας και εξίσωσης. «Τα κτίρια χωρίζονται σε αμέτρητα θέατρα που παίζουν ταυτόχρονα. Το μπαλκόνι, η αυλή, το παράθυρο, η εξώπορτα, η σκάλα, η ταράτσα είναι την ίδια στιγμή σκηνή και θεωρεία»<sup>108</sup>. Άλλωστε η πόλη στην υλικότητά της προσφέρεται ως μία αποκρυστάλλωση σχέσεων χώρου και χρόνου. Έτσι κάθε ιδιωτική στάση ή πράξη διαπερνάται από ρεύματα κοινοτικής ζωής, όπως έχουμε αναφέρει και σε προηγούμενο κεφάλαιο. Το πορώδες λοιπόν μπορεί να γίνει αντιληπτό ως εμπειρία κατοίκησης<sup>109</sup> που "απαλύνει" τα όρια που τίθενται για τη διατήρηση μιας

---

<sup>107</sup> Από τη θεωρία του Μπαχτίν για το καρναβάλι. Ο ίδιος παραθέτει πως οι γιορτές που οργανώνονταν ήδη από το Μεσαίωνα από επίσημες αρχές, όπως π.χ. εκκλησία, αποτελούν επετειακές αναπαραστάσεις ενός μυθοποιημένου παρελθόντος και έχουν ως αποτέλεσμα την επιβεβαίωση και νομιμοποίηση της διάκρισης των τάξεων.

<sup>108</sup> Benjamin, 1985

<sup>109</sup> Ως εμπειρία κατοίκησης εννοούμε την "κατοίκηση" του δημοσίου χώρου, «το δικαίωμα στην πόλη» του Λεφέβρ, δηλαδή τη συμμετοχή σε μία κοινωνική ζωή και την προσαρμογή του χώρου ανάλογα με τους όρους και τους κανόνες του κάθε ανθρώπου.

αυστηρής χωροχρονικής τάξης, λειτουργώντας σα μεμβράνη που **ενώνει** δύο κόσμους **διαχωρίζοντάς** τους.

Άρα τα κατώφλια συμβολίζουν και συγκεκριμενοποιούν αυτό που ο Ζίμμελ ανάγει σε **χαρακτηριστική ανθρώπινη ικανότητα**: να χωρίζουμε το συνδεδεμένο και να συνδέουμε το χωρισμένο. Ακριβώς επειδή το συνεχές του χώρου δεν έχει ένα αντικειμενικό απόλυτο όριο, επιτρέπει στους ανθρώπους να το θέτουν παντού υποκειμενικά για λόγους συνεκτικότητας.

Ο άνθρωπος που πρώτος έφτιαξε μια καλύβα, αποκάλυψε την αποκλειστικά ανθρώπινη δυνατότητα έναντι της φύσης, όταν από το συνεχές και το άπειρο του χώρου απέκοψε ένα τεμάχιο γης και το διαμόρφωσε σε μία ιδιαίτερη ενότητα. Με τον τρόπο αυτό ένα τμήμα του χώρου απέκτησε εσωτερική σύνδεση και διαχωρίστηκε από τον υπόλοιπο κόσμο.

Με άλλα λόγια, τα κτήματα, τα οικόπεδα και η ύπαιθρος δεν οριοθετούνται μεταξύ τους, σε αντίθεση με τους ιδιοκτήτες και τους κατοίκους που ορίζουν τη σφαίρα επέκτασής τους. Το χωρικό όριο είναι ο συμβολισμός της συνειδητοποίησης της εξουσίας και του δικαίου. Ο χώρος ύπαρξης μιας κοινωνίας πλαισιώνεται δηλαδή από αυστηρά **συνειδητοποιημένα όρια**<sup>110</sup>. Ο άνθρωπος ζει σύμφωνα με αυτούς τους "περιορισμούς" που ο ίδιος έχει θέσει και ο ίδιος μπορεί να αναιρέσει. Έτσι είναι ζήτημα απόφασης αν θα αποκοπεί ή θα ενωθεί, γιατί ο άνθρωπος είναι οριακό ον που δεν έχει όρια<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> Αυτή η κοινωνιολογική κεντρομόλος τάση, η συνεκτικότητα των προσώπων που είναι εντέλει μόνο ψυχική, παρέχει την εικόνα ενός σταθερού περιβάλλοντος ορίου και αποτελεί το καταλληλότερο παράδειγμα της δύναμης της κρατικής συνοχής Simmel Georg. (2004). *Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα*. Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Σελ.152

<sup>111</sup> Ο Simmel μεταχειρίζεται το πλαίσιο-κάδρο ενός έργου τέχνης μεταφορικά για να προσεγγίσει τα όρια στις κοινωνικές ομάδες. Όπως το κάδρο μεσολαβεί ανάμεσα στο έργο και το περιβάλλον του, μέσω του οποίου ενώνεται ή

**Ο άνθρωπος είναι ο κάτοικος των ορίων**<sup>112</sup>. Η έμφυτη λοιπόν τάση του ατόμου να χωρίζει και να ενώνει παράλληλα, παρουσιάζεται αρχετυπικά μέσω του παραδείγματος της γέφυρας και της πόρτας. Η γέφυρα που ενώνει τις δύο πλευρές του ποταμού, συμβολίζει την επέκταση της βουλητικής μας σφαίρας πάνω στο χώρο. Η πόρτα θέτει έναν αρμό ανάμεσα στο χώρο του ανθρώπου, αλλά ταυτόχρονα αίρει τον χωρισμό ανάμεσα στο μέσα και στο έξω, δίνει δηλαδή τη δυνατότητα εγκατάστασης μέσα στο σπίτι, αλλά παράλληλα σηματοδοτεί τη φυγή. Οι αρχετυπικές αυτές μορφές που διέπουν τη δυναμική της ζωής, μετατρέπονται μέσω της γέφυρας και της πόρτας σε ορατή δημιουργία. Η γέφυρα δείχνει τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος ενοποιεί το διαχωρισμό του φυσικού είναι, ενώ η πόρτα τον τρόπο που διαχωρίζει την ομοιόμορφη, συνεχή ενότητα της φύσης<sup>113</sup>. Η αδιάφορη ύπαρξη που έχουν οι δύο όχθες, πρέπει αρχικά να συλληφθούν πνευματικά ως διαχωρισμός για να μπορέσουν να συνδεθούν με τη γέφυρα.

Συμπεραίνουμε δηλαδή, ότι το στοιχείο του χωρισμού εμφανίζεται περισσότερο ως υπόθεση της φύσης, ενώ η σύνδεση ως υπόθεση του ανθρώπου, ακριβώς επειδή ο άνθρωπος είναι συνθετικό ον και πρέπει

---

διαχωρίζεται, έτσι και το κάθε άτομο επιθυμεί να εντάσσεται σε μία ομάδα και παράλληλα να διατηρεί την ατομικότητά του. Κατά αυτή την έννοια, το πλαίσιο "περιορίζει" το αντικείμενο, αλλά και το κρατά "ενωμένο". Τόσο ο Simmel όσο και ο Benjamin, αντιμετωπίζουν το όριο-κατώφλι σαν μία ενδιάμεση κατάσταση, όπου γεννιούνται αμοιβαίες καταστάσεις.

<sup>112</sup> «...αυτή η διαλεκτική του μπρεχτικού θεάτρου δημιουργεί μια ψευδαισθηση που είναι αποτελεσματική και όχι την ίδια στιγμή, και σου ζητά να πιστέψεις βαθιά σε κάτι που γνωρίζεις ότι είναι ψεύτικο...και μένεις με τα δύο αυτά συναισθήματα, της πίστης και της δυσπιστίας, ταυτόχρονα, με την ίδια απίστευτη ένταση. Έτσι, αρχίζεις και καταλαβαίνεις μέσω του θεάτρου τη **διπή φύση της πραγματικότητας...**» video "an introduction to brechtian theatre", 2008 production, National Theatre UK, Tony Kushner

<sup>113</sup> Από την πόρτα ξεχύνεται η ζωή από τον περιορισμό ενός απομονωμένου χωριστού είναι, στο απεριόριστο όλων των κατευθύνσεων.

πάντοτε να διαχωρίζει για να μπορεί έπειτα να συνδέσει<sup>114</sup>. Η **οριακότητα** τώρα του ατόμου βρίσκει νόημα στην κινητικότητα της πόρτας, στη δυνατότητα δηλαδή βγαίνοντας από τον εγκλεισμό του χώρου, να προχωράει προς την ελευθερία. Γίνεται κατανοητό επομένως ότι η διττή φύση που αναγνωρίζει ο Μπένγιαμιν στην έννοια του κατωφλιού, είναι εν τέλει έμφυτο γνώρισμα και ανάγκη του ίδιου του ανθρώπου. Η αναζήτηση της ελευθερίας, η κοινωνική αρμονία, θα ευδοκιμήσουν σε μεταβατικούς χώρους, σε ενδιάμεσες καταστάσεις **χωρίς καθαρά όρια** που θα επιτρέψουν τη δυνατότητα συνάντησης με την ετερότητα. Τέτοιους ενδιάμεσους χώρους διαβλέπει ο Μπένγιαμιν στις στοές του Παρισιού, όπως έχουμε δει παραπάνω, όπου στα ασαφή όρια ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας και στη συνύπαρξη διαφορετικών ανθρώπων, εντοπίζει τη δύναμη χειραφέτησης του συλλογικού μέλλοντος από τη μοντέρνα φαντασμαγορία. Ενώ η ενσάρκωση του «κατοίκου των ορίων» είναι ο ιδιόρρυθμος πλάνητας με την αντιπροσωπευτική συμπεριφορά τού διχασμού.

---

<sup>114</sup> Simmel Georg. (2004). *Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα*. Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σελ.198-199

#### 48. George Teyssof : εικονική

πραγματικότητα - το σύγχρονο κατώφλι ;

Αν λοιπόν οι χώροι είναι εν δυνάμει κατώφλια που αποκαλύπτουν συναντήσεις διαφορετικών ομάδων και διαφορετικών τρόπων ζωής, οφείλεται στην αξεδιάλυτη διαλεκτική στάση ανάμεσα στο όριο (που χωρίζει) και τη "γέφυρα" (που ενώνει). Όμως, όπως επισημαίνει ο George Teyssof, ακόμη σκεφτόμαστε με δίπολα εσωτερικού-εξωτερικού, ιδιωτικού-δημόσιου, μέσα-έξω, στην κοινωνία του 21ου που χαρακτηρίζεται από το ακριβώς αντίθετο, από το θόλωμα δηλαδή των αυστηρών ορίων, την αστάθεια, την ώσμωση πολύπλοκων και αποσπασματικών εμπειριών, την αλληλεπίδραση, μέσα και από την εισαγωγή της τεχνολογίας και τη ροή πληροφοριών. Με τον ίδιο αποσπασματικό τρόπο του Μπένγιαμιν, ο Teyssof κινείται από τον 19ο αιώνα μέχρι και σήμερα, και παρουσιάζει την πόλη ως δίκτυο σχέσεων και όχι καθιερωμένων ιεραρχιών. Καθώς η "παραδοσιακή" έννοια του δημόσιου χώρου χάνεται, είναι αναγκαίο να επανασχεδιαστεί το όριο ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο, λαμβάνοντας υπόψη τις **νέες συνθήκες** πολυπλοκότητας και πλουραλισμού. Ο ίδιος πιστεύει ότι εκείνο που πρωτύτερα μας χώριζε, τώρα μπορεί να μας ενώσει, αρκεί να εξεταστεί διαλεκτικά. Έτσι, χρησιμοποιεί μεταφορικά, το παράθυρο, την πόρτα, τον καθρέπτη και την οθόνη, ως ενδιάμεσους χώρους αλληλεπίδρασης που μπορούν να βοηθήσουν στην ανάδυση ενός εικονικού χώρου ή **ψηφιακής τοπογραφίας**. Λειτουργώντας λοιπόν ως μία **μεμβράνη ώσμωσης**, κατανοούμε πως η δημόσια σφαίρα εισέρχεται στην ιδιωτική και μας ζητά να αναθεωρήσουμε την κλασική έννοια του κατοικείν. Σήμερα "σπίτι" κατά τον Teyssof μπορεί να είναι οτιδήποτε στο οποίο ο άνθρωπος διαμένει, ζει, ταξιδεύει, συμπεριλαμβανομένων και αντικειμένων, όπως το κρεβάτι, ο καναπές και το όχημα.



Βασιζόμενος στη σκέψη του φιλοσόφου Gilles Deleuze, αναφέρεται στη **νομαδικότητα** του ατόμου<sup>115</sup>. «Όταν γνωρίζουμε ότι καθημερινά πετούν στον αέρα πάνω από εκατό χιλιάδες άνθρωποι, μπορούμε να υποθέσουμε ότι αυτό είναι το προμήνυμα της μελλοντικής κοινωνίας: όχι πια μια κοινωνία της μόνιμης εγκατάστασης, αλλά της διάβασης. Η νέα πρωτεύουσα δεν είναι πια μια χωρική πρωτεύουσα, αλλά μια πόλη στη διασταύρωση των δυνατοτήτων χρησιμοποίησης του χρόνου, της ταχύτητας»<sup>116</sup>. Το θέμα ουσιαστικά που θίγει είναι εκείνο της μετατροπής της καθημερινής μας ζωής από τις νέες δυνατότητες της τεχνολογίας, που αποσταθεροποιεί τις καθιερωμένες σχέσεις ιδιωτικού-δημόσιου και οδηγεί σε έναν "ψηφιακό flaneur" και ένα "παγκόσμιο derive". Το όριο εξηγεί ο Teyssot, δεν είναι πια οι τοίχοι των κτιρίων, αλλά το ζήτημα της **διεπαφής του ανθρώπου με τη μηχανή**<sup>117</sup>. Αυτή η προβληματική, «...ο συνεχής αγώνας διαπραγμάτευσης των τρόπων με τους οποίους το "τεχνητό" ρέει στο "φυσικό" και ανάποδα»<sup>118</sup>, έγκειται κατά βάση στο διαχωρισμό της φύσης και της κουλτούρας, ή όπως γράφει ο Latour, στο διαχωρισμό αντικειμένων και υποκειμένων, ανθρώπινων και μη ανθρώπινων κόσμων. Το μοντέρνο κίνημα ήθελε να επιτύχει τη

---

<sup>115</sup> «Οι νομάδες είναι πάντα στη μέση..δεν έχουν ούτε παρελθόν, ούτε μέλλον...μόνο συμβάντα...οι νομάδες δεν έχουν ιστορία, μόνο γεωγραφία» Deleuze

<sup>116</sup> Σ' αυτό το πλαίσιο η σύγχρονη εγκατάσταση του ανθρώπου είναι ο χώρος του αεροδρομίου, η μετά-κίνηση, η διασπορά, το ξερίζωμα που θα έλεγε ο Heidegger.

<sup>117</sup> Το ανθρώπινο σώμα έχει από πολλούς μελετητές θεωρηθεί ως ένα κλειστό σύστημα, όπως η μηχανή, που προσαρμόζεται στο περιβάλλον με βάση τη ροή και τον έλεγχο της πληροφορίας. Αυτό υπήρξε βασικό αίτημα της θεωρίας της κυβερνητικής, η σύλληψη δηλαδή της πληροφορίας ως ανεξάρτητης άυλης ουσίας, που δε μεταβάλλεται από το μέσο που την υλοποιεί. Η θεωρία αυτή συνετέλεσε στην εξομάλυνση των ορίων ανθρώπου-μηχανής. Γιαννούδης Σωκράτης, Προσαρμόσιμη αρχιτεκτονική, σελ. 262-264

<sup>118</sup> Warren Sack

συμφιλίωση των ανθρώπων με τα μηχανήματα, αλλά ο φόβος εξίσωσης και επιβολής αυτών, ώθησε τα άτομα για μία ακόμη φορά στη διατήρηση ισχυρών ορίων.

«Φαινομενολογικά, τα σώματά μας είναι εκεί έξω, εκτεινόμενα μέσα στα ατελείωτα και συνεχώς αυξανόμενα σε αριθμό καλώδια και ραδιοκύματα, που συνεχώς διασταυρώνονται στον πλανήτη. Το «είναι στον κόσμο», για να δανειστώ τον όρο του Heidegger, μοιάζει τώρα με ένα σώμα που καλύπτει όλη τη γη» Mark Poster

Ο αστικός χώρος πλέον αποτελείται τόσο από φυσικές όσο και ηλεκτρονικές μορφές, όπως συσκευές εικονικής πραγματικότητας, που εμπλουτίζουν τις καθημερινές μας εμπειρίες και υπογραμμίζουν την παράλληλη ύπαρξη ενός άυλου κόσμου πληροφοριών και δυνατοτήτων<sup>119</sup>. Το απλούστερο παράδειγμα που παραθέτει ο Teyssof για τη μετατροπή της αντίληψης του δημόσιου χώρου με τη χρήση συσκευής, είναι τα ακουστικά, που απομονώνουν και δημιουργούν μία ιδιωτική σφαίρα μέσα στη δημόσια. Συνεπάγεται ότι την έννοια του ενδιάμεσου για τον Teyssof αναλαμβάνει η εικονική πραγματικότητα. Αυτή γίνεται το **σύγχρονο κατώφλι**, μια οικονομική τοπολογική φύση που μεσολαβεί στο ιδιωτικό και το δημόσιο, στο οικείο και το ανοίκειο. Ο ρόλος της αρχιτεκτονικής σε αυτό το νέο εννοιολογικό πλαίσιο, ως οριακό αντικείμενο, αναζητείται στις μέρες μας σε ευφυή και τοπολογικής αντίληψης περιβάλλοντα.

Σύμφωνα όμως με την κριτική σκέψη του Μπένγιαμιν, η ανάγκη του να έρθουν τα πράγματα "εγγύτερα" - τόσο χωρικά όσο και ανθρώπινα - έχει οδηγήσει στη **διάλυση της «αύρας»** των αντικειμένων. Η αναπαραγωγή

---

<sup>119</sup> Γιαννούδης Σωκράτης. (2012). *Προσαρμοσμένη αρχιτεκτονική*. Αθήνα, Εκδόσεις Ιων, σελ. 312

καταστρέφει την αυθεντικότητα, εξηγούσε, το «εδώ και το τώρα» του αντικειμένου. Ο Μπένγιαμιν αναφερόταν στα έργα τέχνης την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγής τους, γεγονός που σημαίνει ότι η μεταφορά ενός αντιγράφου σε διαφορετικό χώρο και χρόνο από το πρωτότυπο, αλλάζει τις συνθήκες πρόσληψής του από το θεατή και κατ' επέκταση αλλοιώνει τη μοναδικότητά του. Καθώς όμως η μαζικοποίηση δεν αφορά μόνο στην αναπαραγωγή, αλλά και στην πρόσληψη, με μία δεύτερη ανάγνωση, το αυξανόμενο ενδιαφέρον των μαζών και η απορρόφησή τους από τον εικονικό κόσμο του φευγαλέου, της επαναληψιμότητας και της εύκολης κατανάλωσης εικόνων, θα μπορούσε να ειπωθεί ως μία κοινωνική εξάρτηση έκπτωσης της «αύρας» των καθημερινών εμπειριών. «Η αυτοαποξένωση έχει φτάσει σε τέτοιο βαθμό που της επιτρέπει να βιώσει την εκμηδένισή της ως αισθητική απόλαυση».<sup>120</sup> Η ψηφιακή τεχνολογία που έχει γίνει σήμα κατατεθέν του τρόπου πρόσληψης του κόσμου, φανερώνει ένα σύγχρονο κατώφλι που "ενώνει", εγείρει όμως και ζητήματα αλλοτρίωσης της βίωσης του τόπου και των αυθεντικών εμπειριών.

---

<sup>120</sup> Μπένγιαμιν Βάλτερ. (2013). *Για το έργο τέχνης: Τρία δοκίμια*. Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, σελ.57

## // συμπεράσματα

Διαβάζοντας τον Μπένγιαμιν με μια σύγχρονη ματιά, διακρίνουμε εντέλει σε κάθε κεφάλαιο, την πρόθεσή του για επανενεργοποίηση του δημόσιου χώρου στις πόλεις. Οδηγούμαστε όμως σε αυτό το συμπέρασμα σταδιακά, παρασυρόμενοι από τη συγγραφική του δίνη, αφού ποτέ δεν γίνεται ξεκάθαρη αναφορά από τον ίδιο στο ζήτημα. Αντιθέτως προκύπτει (προ)καλώντας τον αναγνώστη-περιπλανητή της πόλης να ακολουθήσει το δικό του ειρμό σκέψεων και να στήσει το δικό του αφήγημα μέσα από μία σειρά αποσπασματικών αλληγοριών, σαν ένας άλλος δημιουργός-καλλιτέχνης. Η εμμονή του φιλοσόφου στη θραυσματικότητα, δεν ακολουθεί κάποια μέθοδο λογικής αφαίρεσης, αλλά αποτελεί ζώσα δραστηριότητα, αφού τα "θραύσματα" που επιλέγει δεν είναι μέρη του όλου, αλλά σημασιοδοτούν το όλο, αποκαλύπτοντας μια γενική αλήθεια, ένα εντατικοποιημένο συναίσθημα. Σε αυτή την αλήθεια, τη μη-λήθη, βρίσκει το ισοδύναμο της αιωνιότητας, της λύτρωσης και της ευτυχίας των ανθρώπων.

Συμπεραίνουμε έτσι, ότι το έργο του Μπένγιαμιν αφορμάται από την έμφυτη ανάγκη και επιθυμία των ανθρώπων για αρμονική συνύπαρξη, το συλλογικό ουτοπικό όνειρο, όπως το ονομάζει. Ανά τους αιώνες όμως, εμφανίζονται "θεοί" και "μύθοι" που λειτουργούν ως αναπόδραστο πεπρωμένο, εγκλωβίζοντας τα άτομα και εμποδίζοντας τη δυναμική ανέλιξή τους. Εύκολα αυτό εντοπίζεται στη θεολογία, για παράδειγμα, ως θεολογική μοιρολατρία, είτε στην επιστήμη ως τεχνολογική πρόοδος, όπως είδαμε να γίνεται το 19ο αιώνα μετά τη βιομηχανική επανάσταση.

Είδαμε όμως πώς η διεισδυτική ματιά του Μπένγιαμιν εντοπίζει τα ίχνη της συλλογικής ουτοπίας μέσω της αυθεντικής προσπάθειας ανάλυσης της αρχιτεκτονικής. Με άλλα λόγια, καθώς οι κοινωνικές συνθήκες και οι ιστορικές εξελίξεις αφήνουν το αποτύπωμά τους στα προϊόντα του

πολιτισμού, η λύση βρίσκεται γραμμένη πάνω τους. Αρκεί λοιπόν η καταπιεσμένη τάξη, το συλλογικό που βυθίζεται στους μύθους της εκάστοτε εξουσίας, να διαχειριστεί τη μνήμη τού παρελθόντος και το χρόνο τού παρόντος, ώστε να αναδείξει ένα αλλιώτικο μέλλον. Εδώ έρχεται η ανατρεπτική προσέγγιση του Μπένγιαμιν που προβάλλει την υποκειμενική σχέση με το χρόνο, σε αντίθεση δηλαδή με τη γραμμική αφήγηση της ιστορίας που προβάλλει τα γεγονότα σε απλή παράταξη, μην αφήνοντας περιθώρια σε ανατροπές. Η ιστορία πρέπει να ξαναγίνει "επικίνδυνη" φέρνοντας το παρόν στο παρελθόν, οδηγώντας επομένως στην αφύπνιση του συλλογικού και τη χειραφέτησή του.

Τα πρώτα στοιχεία του αναπόφευκτου συλλογικού σχηματισμού διαβάζει με τον παραπάνω τρόπο ο Μπένγιαμιν τον 19ο αιώνα, που θεωρεί αφετηρία της σύγχρονης πόλης. Οι μητροπόλεις, τα "γκρίζα" κτίρια που φιλοξενούσαν τις μάζες, οι πρώτες στοές, οι διεθνείς εκθέσεις, τα «δοχεία που περιέχουν τα πλήθη», όπως εξετάζονται και στην παρούσα εργασία, έγιναν το αντικείμενο μελέτης του. Ο νέος "θεός" που έχει σκεπάσει το όνειρο για την συλλογική ουτοπία, ονομάζεται καπιταλισμός και ο "μύθος" του είναι η νεωτερικότητα. Σε αυτή τη μεταίχμιακή εποχή, στον πυρήνα της νεωτερικής ζωής, των υποσχέσεων και των διαψεύσεων, ο Μπένγιαμιν προσπαθεί να εντοπίσει την αλλοτριωμένη υπόσχεση της ανθρώπινης απελευθέρωσης. Καθόλη την εργασία προσεγγίσαμε πώς ο μαζικός πολιτισμός είναι η πηγή της φαντασμαγορίας, αλλά ταυτόχρονα πώς μπορεί να γίνει η αφετηρία δράσης για την υπέρβασή του. Ο φιλόσοφος το κατορθώνει διεμβολίζοντας το μύθο της νεωτερικότητας με το ίδιο της το υλικό. Σε αυτό μας οδηγεί με τη διαλεκτική του στάση που, όπως έχουμε μελετήσει, διαπερνά όλο του το έργο.

Το πρόβλημα που απορρέει από τα παραπάνω και εντοπίζουμε κατά τον 19ο και 20ο αιώνα, είναι εκείνο του έντονου διαχωρισμού του ιδιωτικού χώρου από το δημόσιο. Η αποκοπή δηλαδή της ιδιωτικής ζωής από τις δημόσιες πρακτικές και η αναγωγή της σε αυτόνομη σφαίρα. Σε ένα κόσμο θραυσματικό και εμπορευματοποιημένο, όπως το σημερινό, η ιδέα του απομονωμένου ατόμου ευνοεί το καπιταλιστικό σύστημα. Έτσι η

διορατική ματιά του Μπένγιαμιν φαντάζει πιο επίκαιρη από ποτέ. Εστιάζοντας το βλέμμα στις καθημερινές εκφάνσεις του υλικού αστικού πολιτισμού, ψάχνει την έννοια της απόλαυσης στο δημόσιο χώρο, από όπου τροφοδοτείται και η επαναστατική ταξική συνείδηση. Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι για να δημιουργηθούν οι συνθήκες αυτές, για να δοθεί το περιθώριο για το απρόσμενο και το τυχαίο που θα ανατρέψουν τις καθιερωμένες "αξίες", χρειάζονται χώροι-κατώφλια. Όστε ο άνθρωπος να γίνει ξανά δημιουργός και όχι απλώς καταναλωτής του χώρου και του θεάματος και η ζωή στο αστικό περιβάλλον να μην εξαντλείται σε κορεσμένες δραστηριότητες. Η αλληλεπίδραση λοιπόν του ιδιωτικού και του δημόσιου, το θόλωμα των αυστηρών ορίων, που γεννά χώρους μεταβατικών, πορώδεις κατά τον Μπένγιαμιν, είναι ουσιαστικά το όραμα του νέου αστικού χώρου για το φιλόσοφο. Χώροι υβριδικοί που επιτρέπουν την ώσμωση εμπειριών και επανεξετάζουν το δημόσιο χώρο ως χώρο πραγμάτωσης επιθυμιών.

Η μητρόπολη του 19ου «υλοποίησε την αρχιτεκτονική που ονειρεύονταν οι αρχαίοι», εκείνη του λαβυρίνθου. Αυτός ο συνδυασμός των "χαστικών" διαδρομών και ο εντοπισμός των δυνητικών σημείων ρήξης, που οραματίζεται ο Μπένγιαμιν, οφείλει να αποτελέσει πρόκληση για εξερεύνηση για το σύγχρονο πλάνητα, ώστε να υποδειχθεί μια ζωή ανοιχτή στο διαφορετικό, στο ενδεχόμενο. Άλλωστε «η γέφυρα είμαστε εμείς. Όχι το έδαφος που γεφυρώνεται. Ο δρόμος είμαστε εμείς. Όχι το ξεκίνημα ούτε το τέρμα...το χέρι που μόλις ανοίγει το παράθυρο εμείς. Εμείς. Οι άνθρωποι στο κατώφλι της αυγής<sup>121</sup>» .

---

<sup>121</sup> Απόσπασμα λόγου του comandante David , 21 Ιανουαρίου 2001, για την επέτειο 7 χρόνων από την ζαπατιστική εξέγερση

μ ί α σ κ έ ψ η

π ά ν ω σ τ ο υ ς σ ύ γ χ ρ ο ν ο υ ς ' ' θ ε ο ύ ς ' '

Αν ο υλικός πολιτισμός λειτουργεί ως προμήνυμα για το φιλόσοφο και οι νέοι "Θεοί" διαδέχονται παλιούς...

τι αλλάζει αν οι βιτρίνες των στοών του 19ου, λέγονται διαφημίσεις στον 21ο;

αν το καζίνο και ο τζόγος, λέγονται χρηματιστήριο

αν η τυποποίηση του μοντέρνου, λέγεται παγκοσμιοποίηση

αν ο διχασμένος πλάνητας, ζει στην Ελλάδα, πίνει ιταλικό καφέ, ντύνεται γαλλικά και ακούει αμερικάνικη μουσική

τι αλλάζει αν ο εθνικισμός του 19ου, λέγεται Ευρωπαϊκή Ένωση στον 21ο;

τότε ο Μπένγιαμιν θα ξαναέγραφε με σιγουριά ότι

«το νέο είναι πάντα ίδιο».

## // βιβλιογραφία

### ελληνική και ξένη βιβλιογραφία

Arnheim, Rudolf. (2003). *Η δυναμική της αρχιτεκτονικής μορφής*. Θεσσαλονίκη, University Studio Press

Banham, Reyner. (2008). *Θεωρία και σχεδιασμός την πρώτη μηχανική εποχή*. Αθήνα, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Ε.Μ.Π

Buck-Morss, Susan. (2006). *Η διαλεκτική τού βλέπειν: ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το σχέδιο εργασίας περί στοών*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης

Calvino Italo. (2004). *Αόρατες πόλεις*. Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη

De Certeau, Michel. (1984). *The practice of everyday life*. Berkeley, University of California Press

DO.CO.MO.MO. (2006). *Πού είναι το μοντέρνο: Τα τετράδια του μοντέρνου*. Αθήνα, Εκδόσεις FUTURA

Elliott, Brian. (2011). *Benjamin for architects*. Εκδόσεις Routledge

Frampton, Kenneth. (2009). *Μοντέρνα αρχιτεκτονική: ιστορία και κριτική*. Αθήνα, Εκδόσεις Θεμέλιο

Geist Johann, Friedrich. (1985). *Arcades: The history of a building type*. The MIT Press

Gleber, Anke. (1999). *The art of taking a walk: Flanerie, literature and film in Weimar culture*. Princeton, Princeton University press

Le Corbusier. (2005). *Για μία αρχιτεκτονική*. Αθήνα, Εκδόσεις Εκκρεμές



Lefebvre, Henri. (1971). *Everyday Life in the Modern World*, The Penguin Press

Lefebvre, Henri. (1976). *The survival of capitalism: Reproduction of the relations of production*. New York, St.Martin's Press

Lefebvre, Henri. (2003). *The urban revolution*. University of Minesota Press

Lefebvre, Henri. (2007). *Δικαίωμα στην πόλη: χώρος και πολιτική*. Αθήνα, Εκδόσεις Κουκίδα

Lynch, Kevin. (1960). *The image of the city*. Massachussettes, MIT press

Norberg-Schulz, Christian. (2009). *Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου*. Αθήνα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π

Simmel, Georg. (2004). *Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα*. Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια

Stavrvides, Stavros. (2007). *Loose space: Possibility and diiversity in urban life*. London, Routledge

Stavrvides, Stavros. (2010). *Towards the city of thresholds*. Professional dreamers

Stevenson, Deborah. (2007). *Πόλεις και αστικοί πολιτισμοί*. Αθήνα, Εκδόσεις Κριτική

Teyssot, George. (2013). *A topology of everyday constellations*. The MIT Press, Writing architecture series

Teyssot, George. *Mapping the threshold: a theory of design and interface*.

Vidler, Anthony. (2000). *Warped space: Art, architecture and anxiety in modern culture*, The MIT Press

Virilio, Paul. (2007). *Art as far as the eye can see*. Oxford, Berg Publishers

Watkin, David. (2007). *Ιστορία της δυτικής αρχιτεκτονικής*. Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

Βαΐου, Ν., Χατζημιχάλης, Κ. (2012). *Ο χώρος στην αριστερή σκέψη*. Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος, Ινστιτούτο Νίκος Πουλαντζάς

Γιαννακόπουλος, Κώστας, Γιαννιτσιώτης, Γιάννης. (2010). *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη: Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*. Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια,

Γιαννούδης, Σωκράτης. (2012). *Προσαρμόσιμη αρχιτεκτονική*. Αθήνα, Εκδόσεις Ιων

Λάββας, Γεώργιος. (2002). *Επίτομη ιστορία της αρχιτεκτονικής*. Θεσσαλονίκη, University Studio Press

Λέφας, Παύλος. (2013). *Αρχιτεκτονική: Μία ιστορική θεώρηση*. Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον

Λυκογιάννη, Ρούλη. (2012). *Η καθημερινή ζωή στο έργο του Ανρί Λεφέβρ. Ο χώρος στην αριστερή σκέψη*, Ντίνα Βαΐου, Κωστής Χατζημιχάλης, Ινστιτούτο Νίκος Πουλαντζάς, Αθήνα, Εκδόσεις νήσος  
Μιχελής Π.Α. (2008). *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*. Αθήνα, Ίδρυμα Μιχελή

Μπένγιαμιν Βάλτερ. (2004). *Μονόδρομος*. Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα

Μπένγιαμιν, Βάλτερ. (1983). *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας: Ο σουρεαλισμός, για την εικόνα του Προυστ*. Αθήνα, Εκδόσεις Ουτοπία

Μπένγιαμιν, Βάλτερ. (1994). *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*. Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια

Μπένγιαμιν, Βάλτερ. (2013). *Για το έργο τέχνης: Τρία δοκίμια*. Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον

Νικολαΐδου, Σήλια. (1993). *Η κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου*. Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση

Πάγκαλος, Παναγιώτης. (2012). *Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi*. Αθήνα, Εκδόσεις Gutenberg

Πεπονής, Γιάννης. (1997). *Χωρογραφίες: Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*. Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια

Ραφαηλίδης, Βασίλης. (1991). *Η κρυφή γοητεία της μπουρζουαζίας*. Αθήνα, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου

Ρήντ, Χέρμπερτ. (1978). *Ιστορία της μοντέρνας ζωγραφικής*. Αθήνα, Εκδόσεις Υποδομή

Ροζάνης, Στέφανος. (2006). *Μπένγιαμιν Βάλτερ: Η ιεροποίηση του αποσπάσματος*. Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο

Σάτακ, Ρότζερ. (2004). *Από τη μεριά του Προυστ*. Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο

Σένετ, Ρίτσαρντ. (1999). *Η τυραννία της οικειότητας: Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στο δυτικό πολιτισμό*. Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη

Σταυρίδης, Σταύρος. (2010). *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα, Ελληνικά γράμματα

Σταυρίδης, Σταύρος. (2010). *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*. Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια

Τερζόγλου, Νικόλαος-Ίων. (2009). *Ιδέες του χώρου στον 20ο αιώνα*. Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος

Τουρνικιώτης, Παναγιώτης. (2006). *Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή*. Αθήνα, Εκδόσεις Futura

Τσαούσης, Δημήτρης. (1999). *Η κοινωνία του ανθρώπου: Εισαγωγή στην κοινωνιολογία*. Βιβλιοθήκη κοινωνικής επιστήμης και κοινωνικής πολιτικής, Εκδόσεις Gutenberg

Ψυχοπαίδης, Κ., & Σαγκριώτης Γ., & Benjamin A., & Caygill H., & Οικονόμου Μ., & Ευστρατίου Δ., & Ράντης Κ., & Σπυροπούλου Α., & Weigel Sigrid., & Δάρεμας Γ., & Σταυρίδης Σ., Lowy M., & Μπαλτάς Α., & Αθανασάκης Μ., & Καρυδάς Δ. (2007). Μπένγιαμιν Βάλτερ: *Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια

## **πρακτικά συνεδρίων**

Παντελιάδου, Παρασκευή. (2008). *Περι-πλανή-σεις στο δημόσιο χώρο: Αναζητώντας το σύγχρονο flâneur*. Συνέδριο Βόλου

Μακρυγιάννη, Βασιλική. (2008). *Μετακινούμενοι πληθυσμοί και χειραφετικές πρακτικές στην Αθήνα της κρίσης*. Συνέδριο Βόλου

Η μνήμη αφηγείται την πόλη, προφορικές μαρτυρίες για το παρελθόν και το παρόν του αστικού χώρου, Β' Διεθνές Συνέδριο Προφορικής Ιστορίας

Awoniyi, Stephen. (2014). *User experience in the threshold matrix of public space: Design intervention in a complex environment*. International conference on Kansei engineering and emotion research

Βαΐου, Ντ., Μαντουβάλου, Μ. *Επιλεκτική αναδρομή στη μελέτη της πόλης μετά το 1968*. (1990). *Η μελέτη της πόλης και οι πολεοδομικές σπουδές*, Σπουδές στην Πολεοδομία και Χωροταξία

## αρθρογραφία

Deleuze, G. (1998). Η κοινωνία του ελέγχου. *Futura*, (τεύχος 5), σελ.114

Fornäs, Johan. (2002). Passages across thresholds: into the borderlands of mediation. *The Journal of Research into New Media Technologies*, (τεύχος 8), σελ.89

Hansen, Miriam Bratu. (2008). Benjamin's Aura, *Critical inquiry*, (winter 2008)

Stavrides, Stavros. (2007). Espacialidades de emancipacion y la ciudad de umbrales. *Bajo el Volcan*, Benemerita universidad Autonoma de Puebla, Mexico, (Vol.7)

Teyssot, George. (1996). Habits/Habitus/Habitat. *Present and future, architecture in cities*, Centre of contemporary culture of Barcelona

Vidler, Anthony. (1985). Τέρατα και καθρέπτες. *Θέματα χώρου και τεχνών*, (τεύχος 16), σελ.56

Γεωργίου Ιωάννης. Ο Γκέοργκ Ζίμμελ και η κοινωνιολογία του : Γέφυρα και πόρτα - μεταξύ νεωτερικότητας και μετα-νεωτερικότητας.

Λυκογιάννη, Ρούλη. (2009). Ξανακτίζοντας την πόλη μέσα από τις καθημερινές εμπειρίες και πρακτικές των γυναικών. *Γεωγραφίες*, (vol.15)

Σταυρίδης, Σταύρος. (1998). Οι χώροι της ουτοπίας και η ετεροτοπία: στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό. *Ουτοπία*, (τεύχος 31)

Σταυρίδης, Σταύρος. (1999). Μπρεχτική αποστασιοποίηση και ετερότητα: οι μετέωροι τόποι των κατωφλιών. *Σύγχρονα θέματα*, (τεύχος 71-72)

Σταυρίδης, Σταύρος. (1999). Προς μία ανθρωπολογία του κατωφλιού, *Ουτοπία*, (τεύχος 33)

Τζιρτζιλιάκης, Γιώργος. (2002). Πολεοδομία ή ψυχογεωγραφία; Καταστασιακές απορίες. *Futura*, (τεύχος 8), σελ.179

Χατζησάββα, Δήμητρα. Τόποι νομαδικής κατοίκησης. *Τρίτη Biennale νέων Ελλήνων αρχιτεκτόνων, Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής*, Τόποι νομαδικής κατοίκησης, σελ.26

Χατζησάββα, Δήμητρα. (2000). Παγκόσμια κατάσταση και αρχιτεκτονική. *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη, Περιοδική έκδοση του συλλόγου αρχιτεκτόνων Θεσσαλονίκης*, (τεύχος 3), σελ.4

Χατζησάββα, Δήμητρα. (2000). Χώρος ταυτότητα- ετερότητα και η ευθύνη της μετάφρασης. *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη, Περιοδική έκδοση του συλλόγου αρχιτεκτόνων Θεσσαλονίκης*, (τεύχος 3), σελ.8

Χατζησάββα, Δήμητρα. Μεταφράσεις του πραγματικού στη σύγχρονη αρχιτεκτονική. *Μετατοπίσεις, Φύλο, διαφορά και αστικός χώρος*, *Futura*, σελ. 203

Χατζησάββα, Δήμητρα. Νομαδισμός του χώρου. *Τρίτη Biennale νέων Ελλήνων αρχιτεκτόνων, Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής*, Τόποι νομαδικής κατοίκησης, σελ.116

Χριστόπουλος, Κώστας.(2012). Η μικροφυσική του πράττειν, *Η Αυγή*, (τεύχος 482)

## **ερευνητικές εργασίες**

Χαϊδοπούλου-Βρυχέα Μαρία, «Χρονοχώροι στην πόλη και καθημερινότητα» Διδακτορική διατριβή, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα, Μαΐος 2008

Χαλκιαδάκη Ελένη, Τσιρέπα Κατερίνα, «Δια-δραστικά δρώμενα», Ε.Μ.Π, Τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών, Μάρτιος 2015

Γοραντωνάκη Τζένη, «*Η εικόνα - image της αρχιτεκτονικής*», Πολυτεχνείο Κρήτης, Τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών, Οκτώβριος 2011

Μήλια-Αργείτη Αικατερίνη, «*Homo Ludens: Από τη νεωτερική στη σύγχρονη πόλη*», Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών, Φεβρουάριος 2012

Πανουτσοπούλου Βασιλική, «*Σύγχρονος δημόσιος χώρος: Από την κοινότητα στην προσωρινή συλλογικότητα*», Ε.Μ.Π, Τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών, Ιανουάριος 2014

Αχέιλα Παρασκευή, «*Ανασκαφές στις μνήμες των τόπων: Μια αρχέτυπη ανάγκη για την χάραξη των τοπιακών περιγραμμάτων*», Πολυτεχνείο Κρήτης, Τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών, Μάρτιος 2015

Μαντέ Ελιζα, Σιέρρα Άρτεμις, «*Προθέσεις μετάβασης: Η παλέτα του ενδιάμεσου*», Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών, Φεβρουάριος 2011

Νικολαΐδου Αλεξάνδρα, Ραχιώτη Αγγελική, Λάζου Χριστίνα, «*Η διαχρονική επιθυμία της περιπλάνησης: Αποτυπώνοντας τα βήματα του flâneur*», Ε.Μ.Π, Τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών, Φεβρουάριος 2013

Λιονουδάκη Χριστίνα, «*Ψυχογεωγραφία: Το αστικό μέλλον μέσα από την ανάγνωση της Πόλης Εμπειρίας*», Πολυτεχνείο Κρήτης, Τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών, Ιούλιος 2011

Χαλκιαδάκη Μαριγιάννα, «*Δημόσιο και ιδιωτικό: Ο χώρος εμπορίου από την αναπαράσταση στη φαντασμαγορία, τα παραδείγματα του Le Corbusier και Rem Koolhaas*», Πολυτεχνείο Κρήτης, Τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών, 2010

Φελούρη Αθηνά, «*Η αισθητική του Βάλτερ Μπένγιαμιν*», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα φιλοσοφίας και παιδαγωγικής, 2010

## πηγές εικόνων

εξώφυλλο τεύχους\_ προσωπικό κολλάζ

για την παραχώρηση των φωτογραφιών ευχαριστώ την συνάδελφο και φωτογράφο Βάσια Κατραμαδάκη <https://www.flickr.com/photos/vas-k/>

### ενότητα 1

εξώφυλλο\_ έργο του Richard Vergez με τίτλο Metropolis  
<http://cargocollective.com/richardvergez>

εικόνα σελίδα 20\_ Angelus Novus του Paul Klee, από το βιβλίο: Τουρνικιώτης, Παναγιώτης. (2006). *Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή*. Αθήνα, Εκδόσεις Futura

### ενότητα 2

εξώφυλλο\_ προσωπικό κολλάζ

εικόνα σελίδα 38\_ φωτογραφία πάνω, sandwichman  
<https://www.pinterest.com/pin/23292123048248468/>  
φωτογραφία κάτω, Εβραίος που περιφέρεται από Ναζί στρατιώτες, Μόναχο 1933, από βιβλίο: Buck-Morss, Susan. (2006). *Η διαλεκτική τού βλέπουν: ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το σχέδιο εργασίας περί στοών*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης

εικόνα σελίδα 49\_ περιπλάνηση στο Παρίσι με τους Ντανταϊστές, φωτογραφίες από  
[http://dadaparis.blogspot.gr/2012\\_01\\_01\\_archive.html](http://dadaparis.blogspot.gr/2012_01_01_archive.html)

εικόνα σελίδα 51\_ χάρτης του Παρισιού του Ivan Chitchevlov  
<https://www.pinterest.com/pin/507429082988469342/>



### ενότητα 3

εξώφυλλο\_ διάγραμμα του Walter Gropius για τη διδασκαλία του Bauhaus <http://www.bauhaus-dessau.de/dessau-period-1925-1932.html>

εικόνα σελίδα 57\_ η ηθοποιός Sarah Bernhardt το 1890 στο σαλόνι της <https://www.pinterest.com/pin/284571270174918471/>

εικόνα σελίδα 60\_ Martin Lewis, Ο χορός των σκιών, 1930 [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/pd/m/martin\\_lewis,\\_spring\\_night.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/m/martin_lewis,_spring_night.aspx)

εικόνα σελίδα 65\_ Νάπολη 1960, φωτογράφος Henri Cartier-Bresson [http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_10\\_VForm&ERID=24KL53ZMYN](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN)

εικόνα σελίδα 68\_ Νάπολη <https://www.pinterest.com/pin/38069559326359567/>

εικόνα σελίδα 73\_ αφίσα για το Μάη του 1968 <http://www.formes-vives.org/histoire/?post/mai-68>

εικόνα σελίδα 74\_ προσωπικό αρχείο Βάσια Κατραμαδάκη <https://www.flickr.com/photos/vas-k/>

### ενότητα 4

εξώφυλλο\_ προσωπικό σκίτσο

εικόνα σελίδα 80\_ φωτογραφία πάνω, Galleries Royales Saint-Hubert, Brussels, φωτογραφία κάτω, Burlington Arcade, London, 1925 <http://gettyimagesgallery.com/picture-library/default.aspx>

εικόνα σελίδα 85\_ σκίτσο του Gerald Grandville, 1844, από το βιβλίο: Buck-Morss, Susan. (2006). *Η διαλεκτική τού βλέπειν: ο Βάλτερ Μπένγκιαμιν και το σχέδιο εργασίας περί στοών*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης

λίγα λόγια για το εξώφυλλο

οι φωτογραφίες που έχουν επιλεγεί διαβάζονται αντιδιαμετρικά, πέρα από την επιφανειακή ομοιότητα των σχημάτων, αποτελούν **δίπολα** που συνθέτουν την σύγχρονη πραγματικότητα, την ακραία και αντιφατική κοινωνία

ξεκινώντας από κάτω προς τα πάνω, με μία δεύτερη ματιά

[κύκλος]

ο τρούλος\_ πνευματικότητα, θρησκεία, μυστήριο  
η αυστηρή γεωμετρία\_ λογική, ορθολογισμός, καθαρότητα

[ευθεία]

ο ελεύθερος σκοπευτής\_ τρομολαγνία, αστυνόμευση  
ο ουρανός\_ ελευθερία, παιδικότητα, αθωότητα

[τρίγωνο]

τα μπαχαρικά\_ διαφορετικότητα, πλουραλισμός, έντονα συναισθήματα  
τα σπίτια\_ επανάληψη, τυποποίηση, μονοτονία

ένας κόσμος αντιθέσεων και στη μέση ο άνθρωπος, που πετά και ταξιδεύει διαρκώς, δεν έχει μόνιμη κατοικία και το μυαλό του δίκτυα, ροή, πληροφορίες

ένας σύγχρονος νομάς

