

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Περιπλανήσεις στην πόλη
Η *flânerie* του Baudelaire και η καταστασιακή
dérive

ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΑΡΑΔΗΜΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

2015

Επιβλέπων

Νίκος Δασκαλοθανάσης, καθηγητής, ΑΣΚΤ

Μέλη Συμβουλευτικής Επιτροπής

Ανδρέας Ιωαννίδης, αναπληρωτής καθηγητής, ΑΣΚΤ

Κώστας Ιωαννίδης, επίκουρος καθηγητής ΑΣΚΤ

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα.....	3
Εισαγωγή.....	5
Η περιπλάνηση στη νεότερη δυτική τέχνη.....	5
Η περιπλάνηση στη νεωτερικότητα: Το Παρίσι την εποχή του Μπωντλαίρ.....	8
Η πόλη αλλάζει – Το Παρίσι στα μέσα του 19 ^{ου} αιώνα.....	15
Τοπία μέσα στην πόλη.....	16
Ο άνθρωπος στην εποχή της νεωτερικότητας	18
Η περιπλάνηση ως μέθοδος αισθητικής πρόσληψης στην τέχνη του 20 ^{ου} αιώνα:	
Από τους σουρεαλιστές στους καταστασιακούς.....	22
Πολιτική, θέαμα, τέχνη και καθημερινή ζωή.....	24
Η τέχνη της ζωής ως παιχνίδι και η κατασκευή καταστάσεων.....	27
Ενωτική πολεοδομία – Κριτική και πρακτική προσέγγιση των αστικών δομών.....	29
Μια ψυχογεωγραφική ερευνητική προσέγγιση της πόλης.....	31
Η καταστασιακή <i>dérive</i>	33
Επίλογος.....	40
Βιβλιογραφία.....	42

Εισαγωγή

Η κυρίαρχη πορεία που ακολούθησε η τέχνη τους δύο τελευταίους αιώνες με τη σταδιακή εγκατάλειψη της αναπαραστατικότητας, τη μοντερνιστική τάση για αφαίρεση, την επιθυμία για απεικόνιση του μη ορατού, του νοητού, του συναισθηματικού, εκείνου που δε δύναται να ειπωθεί ή να επισημανθεί ως υλική παρουσία, οδηγήθηκε στην έσχατη συνέπειά της με την αποϋλοποίηση του ίδιου του έργου τέχνης. Η απώλεια του αντικειμένου κατέστησε αναγκαία, όχι μόνο τη διαφορετική θεώρηση του καλλιτέχνη και του ρόλου που του ανατίθεται, αλλά και την ανάδυση ενός διαφορετικού τύπου καταναλωτή αισθητικών στιγμών, ενός υποκειμένου που αποτελεί όλο και περισσότερο μέρος της καλλιτεχνικής πρακτικής, διεκδικώντας παράλληλα ολοένα και πιο σημαίνοντα ρόλο στην ιστορία της τέχνης. Σημαντικό βήμα προς αυτήν την κατεύθυνση αποτέλεσε το γεγονός πως οι σύγχρονες μητροπόλεις γίνονται σε μεγάλο βαθμό αντιληπτές σαν γιγαντιαία θεατρικά σκηνικά, με την κίνηση εντός τους να ταυτίζεται με αισθητική εμπειρία ανάλογη μιας επίσκεψης σε μουσείο ή σε πάρκο αναψυχής. Στην εξέταση των μορφών που έχει ήδη αλλά και δύναται στο μέλλον να λάβει η περιπλάνηση στον αστικό χώρο, οι περιπτώσεις των *flânerie* και *dérive* είναι θεμελιώδους σημασίας.

Η περιπλάνηση στη νεότερη δυτική τέχνη

Υπό μια έννοια η περιπλάνηση, με την ευρεία σημασία της λέξης, ως μέθοδος σύλληψης και εφαρμογής δραστηριοτήτων που οδηγούν σε αισθητικές εμπειρίες, μοιάζει να απαντάται σε όλες τις εκδοχές της δυτικής τέχνης των νεότερων χρόνων. Οι καλλιτέχνες από την Αναγέννηση και μετά νοούνται ως ένα είδος οδηγού σε κόσμους άλλους από εκείνον του καθημερινού βιώματος, μέσα σε σφαίρες αισθητικής απόδρασης. Είναι εκείνοι υπεύθυνοι για την περιπλάνηση του βλέμματος του θεατή σε όσα τα έργα τους αναπαριστούν, καθώς αντλούν υλικό ταυτόχρονα τόσο από την σφαίρα του αισθητού όσο και από το πεδίο της πίστης και του μύθου.

Κάτι τέτοιο συμβαίνει στην περίπτωση των αναγεννησιακών πινάκων που ακολουθούν το προοπτικό σύστημα των Brunelleschi και Alberti, όπου ο θεατής εκλαμβάνεται τοποθετημένος σε σημείο ορισμένης - από τον ζωγράφο - απόστασης από

την επιφάνεια του πίνακα, στατικός και μονόφθαλμος¹. Με άλλα λόγια, ο ζωγράφος δεν τοποθετεί μονάχα τις μορφές που απεικονίζει στο έργο του, αλλά λαμβάνει μέριμνα και για την τοποθέτηση του θεατή, ώστε η αναπαράσταση εμπρός του να λειτουργεί με τρόπο ψευδαισθησιακό στο βέλτιστο δυνατό βαθμό. Η στατικότητα του θεατή εξασφαλίζει πως η μόνη περιπλάνηση που θα συντελεστεί, δε θα είναι άλλη από την κίνηση του βλέμματος, την ακολουθία της κίνησης των ματιών. Μέσα από τη διαδρομή όμως αυτή, προκύπτουν συγκινήσεις που οφείλονται εν τέλει στην επίδραση του έργου στον ψυχισμό του θεατή.

Η καλλιτεχνική δραστηριότητα την εποχή της Αναγέννησης ολοκληρωνόταν εντός του χώρου του εργαστηρίου. Η περιπλάνηση του καλλιτέχνη στο ύπαιθρο του προσέφερε δεδομένα για την παρατήρηση του φυσικού κόσμου, τα οποία μεταφράζονταν σε προσχέδια που θα χρησίμευαν για την εργασία στο εργαστήριο. Με αυτόν τον τρόπο λεπτομέρειες σχετικά με τη φυσιολογία των οργανικών μορφών μεταφέρονταν στο προς ολοκλήρωση ζωγραφικό έργο, με συνέπεια το αποτέλεσμα να κρίνεται πιο ρεαλιστικό και συνεπώς η αισθητική εμπειρία που προσφέρεται στο θεατή να είναι πιο έντονη². Στην τέχνη της Αναγέννησης, επομένως, η επίδραση του έργου τέχνης περνάει μέσα από την ρεαλιστική απόδοση των μορφών, που θα λειτουργήσει με ψευδαισθησιακή μεθόδευση στην αντίληψη του θεατή και θα του προσφέρει μια ισχυρή αισθητική στιγμή. Το αποτέλεσμα αυτό προκύπτει από την παρατήρηση του ορατού κόσμου εκ μέρους του καλλιτεχνικού υποκειμένου, το οποίο προτρέπει από πραγματείες³ της εποχής να περιπλανηθεί σε κατάσταση εγρήγορσης διαμέσου ενός περιβάλλοντος που θα λειτουργήσει ως σημείο έμπνευσης και μελέτης σε ό,τι αφορά την καλλιτεχνική πράξη που θα ακολουθήσει.

Η επαφή της τέχνης της Αναγέννησης με τον κόσμο της καθημερινότητας, σχηματικά υπακούει την προηγηθείσα περιγραφή. Τα στοιχεία που συνέλεξαν το βλέμμα και η μνήμη του καλλιτέχνη χρησίμευαν ως υλικό επεξεργασίας από τη μεριά της φαντασίας, αλλά και πιο συνειδητών λειτουργιών της ανθρώπινης δημιουργικότητας, με

¹ Βλ. σχετικά την εισαγωγή της Μαρίνας Λαμπράκη – Πλάκα στο: Λέον Μπαττίστα Αλμπέρτι, *Περί Ζωγραφικής*, μτφρ.-επιμ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτης, 2008 (1994), σ. 50 κ.α. (τίτλος πρωτότυπου κειμένου: Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1435)

² Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι συμβουλές του Leonardo Da Vinci στις πραγματείες του περί ζωγραφικής. Βλ. σχετικά: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής, Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Ηράκλειο, Βικελαία Βιβλιοθήκη, 1988, σσ. 160-219.

³ Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής...*, σ. 179.

σκοπό την ολοένα και πιο πιστή απεικόνιση του θέματος. Η μέθοδος αυτή, παρά τις όποιες επιμέρους ιδιαιτερότητες, υιοθετήθηκε και επικράτησε έως τον 19^ο αιώνα, όταν πλέον οι ιστορικές και πολιτιστικές συνθήκες του δυτικού κόσμου αλλάζουν με τρόπο ριζικό. Η έξοδος των ζωγράφων της Μπαρμιζόν στο ύπαιθρο και η περιπλάνηση στο δάσος του Φοντενμπλώ, όπου και θα ολοκληρώνουν τους πίνακές τους σε άμεση και αδιαμεσολάβητη επαφή με το περιβάλλον, θα μπορούσε να αναγνωστεί ως το απόγειο αυτής της διαδρομής και όχι μονάχα ως ρήξη. Τούτο θα μπορούσε να βασιστεί στο συλλογισμό πως ο ρεαλισμός στο σύνολο των παραπάνω περιπτώσεων αφορά στην απόδοση των έργων και όχι στην αφορμή με την οποία ξεκινά η καλλιτεχνική πράξη. Ακόμη κι αν στην επιλογή της θεματολογίας των ζωγράφων της Μπαρμιζόν λανθάνει μια αλήθεια της εποχής, που δεν είναι άλλη από την ήδη προβληματική σχέση του ανθρώπου με το τεχνητό περιβάλλον της πόλης που αντικαθιστά τη φυσική ζωή στο ύπαιθρο⁴, τούτο συμβαίνει ως προϊόν μιας άρνησης. Οι τοπιογράφοι αυτοί ουσιαστικά αποστρέφουν το βλέμμα από το σήμερα, νοσταλγώντας εκείνο που μπροστά στα μάτια τους νιώθουν να χάνεται. Με άλλα λόγια, μιλούν για το σήμερα, τούτο όμως συμβαίνει διαμέσου μιας ρεαλιστικής απόδοσης του χθες.

Από την άλλη μεριά, η ζωγραφική των Courbet και Daumier κατηγοριοποιείται επίσης ως ρεαλιστική, εξαιτίας όμως των θεμάτων που οι ζωγράφοι αυτοί επιλέγουν. Ο Ρεαλισμός τους έγκειται στη συνειδητοποίηση της ιστορικότητας των ημερών τους και στην υπεράσπιση της μαρτυρίας των όσων μας μεταφέρουν. Η περιπλάνησή τους στους δρόμους του καθημερινού και η απεικόνιση μόνο εκείνου που μπορεί να ιδωθεί είναι μια πολιτική επιλογή. Η απόδοση σημασίας σε μορφές που έως τότε δεν είχαν καμία θέση στους κόσμους που έπλαθαν οι καλλιτέχνες, δίχως αυτές να έχουν ενδυθεί θρησκευτικούς ή μυθολογικούς μανδύες, αφορά τη στροφή στην αντίληψη περί του νέου ρόλου που αναλαμβάνει ο καλλιτέχνης. Οι πολιτικές του πεποιθήσεις οδηγούν τον Daumier στο να αντιπαραθέτει τις κοινωνικές τάξεις, προνομιούχες και απαξιωμένες, στη ζωγραφική επιφάνεια, μια επιφάνεια που αναπαριστά το περιβάλλον συνύπαρξης των κοινωνικών τάξεων και δεν είναι άλλο από το σκηνικό της πόλης στην οποία

⁴ Βλ. Giulio Carlo Argan, *L' arte moderna, Dall' Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Φλωρεντία, RCS Sansoni Editore S.p.A., 1970, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη, Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011 (1998), σσ. 68-9. (Επισημαίνεται πως ο αριθμός της σελίδας θα αναφέρεται στην ελληνική έκδοση, όποτε αυτή αναγράφεται)

συνυπάρχουν. Αλλά και σε ό,τι αφορά καλλιτέχνες που στερούνται των ανησυχιών του Daumier, η ανάγκη εύρεσης αγοραστών και η αλλαγή στις προτιμήσεις της ανερχόμενης αστικής τάξης προκρίνουν την καθοδήγηση του βλέμματος, τόσο του καλλιτέχνη όσο και του κοινού, σε θέματα καθημερινά, σύγχρονα, οικεία⁵. Συνεπώς, το καλλιτεχνικό υποκείμενο ξεκινά να στρέφεται στο σήμερα και να περιπλανάται στους δρόμους της μητρόπολης, για να αντικρύσει εκεί τα όσα θα απεικονίσει, μα και για να συναναστραφεί εκείνους στους οποίους απευθύνεται.

Η περιπλάνηση στη νεωτερικότητα: Το Παρίσι την εποχή του Baudelaire

Στα παραδείγματα από την ιστορία της τέχνης που προηγήθηκαν, η περιπλάνηση είδαμε πως αφορούσε μια μέθοδο καθοδήγησης του βλέμματος του θεατή στην περίπτωση της αναγέννησης, ένα πρώτο βήμα πριν την έναρξη της παραγωγής του έργου σε ό,τι αφορά τους ζωγράφους της Μπαρμιζόν, μια πολιτική θέση από μέρους του Ρεαλισμού των Courbet και Daumier. Για να νοηθεί ωστόσο η περιπλάνηση του υποκειμένου στους δρόμους της πόλης ως αυθύπαρκτη αισθητική δραστηριότητα έπρεπε να περάσουμε πρώτα από τον Baudelaire. Εκείνος είναι που εισάγει τον όρο *modernité*⁶ για να αποδώσει το ουσιώδες χαρακτηριστικό των ημερών του, τη βασική ιδέα που διέπει την εποχή της νεωτερικότητας.

Η αναζήτηση του *καινούργιου* ως ύψιστος σκοπός του περιπλανώμενου στους δρόμους της πόλης νεωτερικού υποκειμένου, περιγράφεται από τον Baudelaire ως το κινήρι της σύλληψης του ρέοντος στοιχείου της εποχής, μιας αναζήτησης της αίσθησης της μεταβολής εντός της άφθαρτης και αενάως υφιστάμενης πλευράς του κόσμου. Αντιλαμβανόταν το καινούργιο ως «*το εφήμερο, το φευγαλέο, το τυχαίο, το ήμισυ της τέχνης, της οποίας το άλλο ήμισυ είναι το αιώνιο και αμετάβλητο*»⁷. Τα στοιχεία αυτά, προϊόντα του εκάστοτε *σήμερα* – αποδιδόμενα στη μόδα, την εποχή, την ηθική, το πάθος - συνέλεγε ο ήρωάς του, ο *ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, εκείνος που κρύβεται πίσω από

⁵ Για τη στροφή στην εικονογραφία των ζωγράφων στα μέσα του 19^{ου} αιώνα βλ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα*, Αθήνα, εκδόσεις Άγρα, 2012 (2004), σσ. 31-101.

⁶ Ο όρος χρησιμοποιείται από τον Μπωντλαίρ στο δοκίμιο *Le Peintre de la Vie Moderne* (1863). Για την ελληνική μετάφραση βλ. *Ο ζωγράφος της σύγχρονης ζωής*, στο: Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια*, Αθήνα, Printa, 2005 (1995), σ. 150.

⁷ Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια...*, σ. 150.

τα αρχικά Κ.Γ.⁸, κατά την περιπλάνησή του στην πόλη, έχοντας ως σκοπό να τα συνταιριάζει με τα δοκιμασμένα από το χρόνο αθάνατα και αναλλοίωτα στοιχεία της τέχνης. Για τον Baudelaire, συνεπώς, το *ωραίο* είναι δισυπόστατο, καθώς προκύπτει από αυτή τη σύζευξη του αιώνιου με το περιστασιακό⁹, που σημαίνει πως την ύπαρξή του την οφείλουμε στη συνάντηση του παντοτινού με την ιδιαίτερη αίσθηση που αποπνέει η εκάστοτε εποχή.

Ο κοινωνικός τύπος που μετουσιώνει την ως άνω απαίτηση του Baudelaire, δεν είναι άλλος από τον *flâneur*. Ο χαρακτήρας αυτός γεννιέται στα πλαίσια της μοντέρνας ζωής και απολαμβάνει ιδιότητες και συνήθειες που του επιτρέπουν τη σύζευξη του αιώνιου στοιχείου με το ρέον. Αφορμή για την εξύμνηση του *πλάνητος* από μέρους του Baudelaire είναι ο θαυμασμός του για τον Κ.Γ. και για τον τρόπο με τον οποίο εκείνος ζει την εποχή του. Ο Κ.Γ., λοιπόν, ενσαρκώνει τον καλλιτέχνη – πλάνητα στα μάτια του Baudelaire, μιας και πρόκειται για φιλοτάξιδη και κοσμοπολίτικη φύση, για έναν άνθρωπο του κόσμου και όχι για έναν καλλιτέχνη με τη στενή σημασία¹⁰. Ο Κ.Γ. εμφανίζεται ως «μέγας λάτρης του πλήθους και της ανωνυμίας»¹¹, καθώς νιώθει άνετα ανάμεσα στη συμφόρηση που προκαλεί το πλήθος¹², το ρευστό στοιχείο της μοντέρνας εποχής. Τον φαντασιώνεται εγκατεστημένο μέσα στο πλήθος, να απολαμβάνει την ανωνυμία του, όντας κρυμμένος να παρατηρεί με πάθος τη ροή της κίνησης, τη μεταβολή, την ξεχωριστή αύρα που αποπνέει η μοντέρνα ζωή. Στην ατέρμονη δίνη που τον περιβάλλει αισθάνεται σαν στο σπίτι του. Ο κόσμος του δεν είναι το εσωτερικό κάποιου σπιτιού, μα η βοή και οι εικόνες που γεννούν οι ρυθμοί της μητρόπολης. Η αντίληψή του συγχωνεύει καλειδοσκοπικά τα όσα ερεθίσματα δέχεται γύρω του και

⁸ Ο ζωγράφος Constantin Guys, σύγχρονος του Baudelaire και ίνδαλμά του, είναι αυτός που κρύβεται πίσω από τα αρχικά Κ.Γ.

⁹ Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια...*, σ. 136.

¹⁰ Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια...*, σ. 142.

¹¹ Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια...*, σ. 140.

¹² Το διήγημα *Ο άνθρωπος του πλήθους* του Edgar Allan Poe αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τη σύλληψη του πλάνητος από μέρους του Baudelaire, ως κοινωνικού τύπου που εγκαθίσταται ανάμεσα στο πλήθος. Η ιστορία του Poe είχε μεταφραστεί από τον ίδιο τον Baudelaire. Βλ. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp Verlag, 1974 (1955), μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, *Σαρλ Μπωντλαίρ – Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002 (1994), σσ. 58, 142.

μετατρέπει το φευγαλέο και ασταθές στοιχείο που μας προσπερνά, σε «εικόνες πιο ζωντανές ακόμη κι απ' την ίδια τη ζωή»¹³.

Όμως, η ικανότητα να εκφραστούν τα ερεθίσματα που αντλούνται κατά την παρατήρηση του γύρω κόσμου, ανήκει σε ελάχιστους. Ακόμη και η ικανότητα να βλέπει κανείς με ουσιώδη τρόπο, είναι προσόν λίγων ανθρώπων, σύμφωνα με τον Baudelaire¹⁴. Η μεγαλοφυΐα του Κ.Γ. αποδίδεται στο συνδυασμό της κατά βούληση επιστροφής στην φρέσκια οπτική της παιδικής ηλικίας με ένα πνεύμα αναλυτικό που του επιτρέπει «να βάλει τάξη στον όγκο των υποσυνείδητα σωρευμένων υλικών»¹⁵. Με άλλα λόγια, ο πλάνης-καλλιτέχνης του Baudelaire οφείλει να διαθέτει την ακόρεστη ματιά ενός παιδιού που δείχνει για το καθετί - ακόμη και για το πλέον κοινότοπο - ζωηρό ενδιαφέρον, αλλά και την ικανότητα της ώριμης σκέψης να διαχειρίζεται το πλήθος των δεδομένων που κομίζουν οι αισθήσεις, με τρόπο οξυδερκή και διεισδυτικό. Πάντως, και στην περίπτωση του πλάνη Κ.Γ., η περιπλάνηση ως αισθητική δραστηριότητα δεν εμφανίζεται ακόμη ως αυθύπαρκτη δραστηριότητα, παρά μόνο αποτελεί προϋπόθεση και σηματοδότηση της καλλιτεχνικής εφαρμογής που ακολουθεί.

Με τη διαφορά πως για τον Baudelaire ο πλάνης ως κοινωνικός τύπος δεν ενσαρκώνεται αποκλειστικά από κάποιο καλλιτεχνικό υποκείμενο. Προχωρώντας σε μια πιο γενική θεώρηση, σύμφωνα με τον ίδιο, υφίσταται ένας τύπος σύγχρονών του ανθρώπων οι οποίοι καλούνται «να ιδρύσουν κάποια νέα αριστοκρατία»¹⁶, της οποίας η ισχύς θα αντλείται από πνευματικές και όχι υλικές δυνάμεις. Ωστόσο, αυτή η πνευματική τους ανωτερότητα θα βρίσκει το συμβολισμό της σε μια «υπέρμετρη φροντίδα της εμφάνισης και της εξωτερικής κομψότητας»¹⁷. Οι *δανδήδες*, γιατί γι' αυτούς πρόκειται, στα μάτια του Baudelaire είναι «η τελευταία λάμψη του ηρωισμού μέσα στην παρακμή»¹⁸. Ο δανδισμός είναι για εκείνον ένα είδος θρησκείας, μια λατρεία για τον ίδιο σου τον εαυτό, η οποία εξαργυρώνεται μέσα από τη φροντίδα να καλλιεργεί κανείς εντός του την ιδέα του ωραίου, καθώς παράλληλα μεριμνά να ικανοποιεί τα πάθη, τις

¹³ Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια...*, σ. 146.

¹⁴ Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια...*, σ. 148.

¹⁵ Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια...*, σ. 144.

¹⁶ Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια...*, σ. 165.

¹⁷ Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια...*, σ. 163.

¹⁸ Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια...*, σ. 165.

αισθήσεις και τις σκέψεις του¹⁹. Οι αρετές όμως που ο Baudelaire αξιώνει από την ιδιάζουσα αυτή αριστοκρατία δεν πρέπει να είναι αυτοσκοπός, αλλά οφείλουν να πηγάζουν με τον πλέον φυσικό τρόπο από το *είναι* της και είναι ακριβώς τούτη η απόλυτη απλότητα η οποία συνιστά το μεγαλείο του ηρωισμού, τον οποίο ο Baudelaire απονέμει στον δανδή της νεωτερικότητας.

Ο δανδής δρασκελίζει τους πολυσύχναστους δρόμους της μητρόπολης, σύχναζε στα πιο σικ παρισινά σαλόνια νιώθοντας άνετα μιας και η παρουσία του, η στάση του, η εμφάνισή του, εκλαμβάνόταν ως ό,τι πιο φυσικό στον κόσμο, αφού η φυσικότητα αυτή πήγαζε από μέσα του δίχως καμία προσπάθεια εκζήτησης. Η εξωτερίκευση μιας κατάστασης ως έκφραση των εσωτερικών διεργασιών του υποκειμένου, φέρνει στο νου τον ρομαντικό καλλιτέχνη. Ωστόσο, ο δανδής δε φαίνεται να είναι φορέας κανενός είδους επίσημα αναγνωρισμένης τέχνης, συνεπώς μοιάζει να στέκει εκεί για τον εαυτό του και μόνο, όπως ακριβώς το εμπόρευμα στη βιτρίνα ενός καταστήματος. Με τη διαφορά πως η παρουσία του βλέμματος ενός έξωθεν παρατηρητή είναι στην πραγματικότητα απαραίτητη τόσο για το εμπόρευμα της βιτρίνας, όσο και για τον ίδιο τον δανδή. Διότι ο ήρωας του Baudelaire, σύμφωνα με τον Walter Benjamin, «δεν είναι ήρωας – είναι ηθοποιός που παριστάνει τον ήρωα»²⁰.

Ο δανδής, με μια επιφανειακή ανάγνωση, ενεργεί με τρόπο ανάλογο. Άλλωστε, ο Benjamin υποστηρίζει πως δεν ήταν παρά δημιούργημα της ανάπτυξης του διεθνούς εμπορίου²¹. Οι τρόποι που ο Baudelaire διακρίνει και εκλαμβάνει ως φυσικούς, ήταν αποτέλεσμα επιτήδειας άσκησης, η οποία ήταν απαραίτητη, ώστε να ξεπεραστεί η ανησυχία που προέκυπτε στους ανθρώπους του εμπορίου κατά την επαφή τους με άλλους ανθρώπους του κλάδου. Σπασμωδικά τινάγματα και μη ηθελημένες αντιδράσεις που αποκάλυπταν τις σκέψεις και τα αισθήματα των συναλλασσόμενων μερών όφειλαν να μεταμφιεστούν σε κοινωνικό στυλ. Ακόμη και η εκδήλωση ενός *τικ* «θεωρήθηκε εκδήλωση ευγενείας»²². Οι έμποροι ανά την υδρόγειο, πρωτίστως πουλούσαν τον εαυτό τους ως εικόνα και δευτερευόντως το υλικό εμπόρευμα της δραστηριότητάς τους. Η αγοραπωλησία δε αυτή, λάμβανε χώρα στους δρόμους της μητρόπολης.

¹⁹ Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια...*, σσ. 162-3.

²⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 115.

²¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 114.

²² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 114.

Στα κείμενα του Baudelaire σχετικά με τον ποιητή - πλάνητα, ο Benjamin διακρίνει λόγια που αφορούν το ίδιο το εμπόρευμα. Ο πλάνης μοιράζεται με το εμπόρευμα την ίδια κατάσταση μέθης²³. Αν το εμπόρευμα επιζητά μανιωδώς «το ρεύμα των πελατών», ο πλάνης σε αντιστοιχία «είναι έρμαιο του πλήθους» το οποίο είναι υπεύθυνο για την κατάσταση ευδαιμονίας η οποία τον διακατέχει όταν βρίσκεται εντός του²⁴. Μια ευδαιμονία όμως που προκύπτει με τέτοιο τρόπο, λειτουργεί μονάχα ως ναρκωτικό και είναι επόμενο να ελλοχεύουν εξαιτίας της μελλοντικές ταπεινώσεις. Ο πλάνης προσαρμόζεται στο εμπόρευμα υπό την έννοια πως μιμείται μια αξία, της οποίας ούτε κάτοχος είναι, αλλά και την οποία κανείς δε θέλει να αγοράσει από εκείνον. Συνεπώς, μονίμως βρίσκεται σε μια κατάσταση εν δυνάμει πώλησης του εαυτού του, κάτι που τον κάνει να ξεπερνά ακόμη και την πόρνη, μιας και «είναι σα να βγάζει περίπατο την αφηρημένη της έννοια»²⁵. Έσχατο σημείο σε τούτη την ταπεινωτική διαδικασία, αποτελεί ο άνθρωπος που περιφέρεται στην πόλη φέροντας επάνω του κάποια διαφημιστική επιγραφή, ο άνθρωπος – σάντουιτς²⁶, η ύπαρξη που εμπορεύεται την ίδια της την παρουσία, πρακτική της οποίας δεν είναι άλλη από την κίνηση στους δρόμους της πόλης, εκεί όπου συναντά κανείς τα περισσότερα, κατά το δυνατόν, βλέμματα.

Στην ανάλυση, λοιπόν, του Benjamin, η δραστηριότητα και η συμπεριφορά του περιπλανώμενου στους δρόμους της πόλης υποκειμένου σχετίζεται με τις οικονομικές ασχολίες της ανερχόμενης κοινωνικής τάξης των ανθρώπων του εμπορίου. Φτάνει δε στο σημείο να παραλληλίζει το εν λόγω υποκείμενο με το ίδιο το εμπόρευμα, καθώς του αποδίδει ιδιότητες που προσιδιάζουν σε αγαθά αγοραπωλησιών μεταξύ εμπόρων και καταναλωτών. Κίνηση, μεταφορά, διανομή και τακτοποίηση σε θέση εμφανή στα βλέμματα τρίτων, αντίληψη του εαυτού ως προβολής προϊόντος σε προνομιούχα θέση εντός της αγοράς. Η πόλη μοιάζει να μετατρέπεται σύμφωνα με τον Benjamin σε μια ολόενα διογκούμενη σφαίρα εμπορικής δραστηριότητας, στον κατεξοχήν τόπο

²³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 65.

²⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 66.

²⁵ Το σκεπτικό αυτό αντλείται από μια επιστολή του Benjamin στον Theodor Adorno. Βλ. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 261.

²⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 261.

συμπύκνωσης της εμπορικής δραστηριότητας σύμφωνα με τον Georg Simmel²⁷, για τον οποίο ο διαπλεκτικός ιστός που εικονοποιεί το πεδίο ανταλλαγής των ανθρώπινων δραστηριοτήτων δεν εξαντλείται στα προϊόντα που παράγονται και τις υπηρεσίες που διατίθενται από αυτές. Σε αυτό το πλαίσιο, οι άνθρωποι της εποχής εκείνης εμφανίζονται να παζαρεύουν ακόμη και τον ελεύθερό τους χρόνο.

Έτσι, στους δρόμους του Παρισιού της εποχής του Baudelaire, εκτός του πλάνητος και του δανδή συναντά κανείς και έναν τρίτο, συγγενικό κοινωνικό τύπο, τον *μποέμ*. Μποέμ στα μάτια των συγχρόνων του, είναι ο άνθρωπος των γραμμάτων που ζει στο βουλεβάρτο, ξοδεύοντας χρόνο σε κουβέντες και ευφυολογήματα, καθώς εκεί είναι που «περνάει τις ώρες της αργίας του, τις οποίες παρουσιάζει στον κόσμο ως τμήμα του εργάσιμου χρόνου του»²⁸. Είναι η εκτεταμένη απραξία στα μάτια του κοινού που ανεβάζει σε αξία την εργατική του δύναμη. Σε αντίθεση με αυτόν, για τον πλάνητα είναι η εγρήγορση της παρατήρησης που νομιμοποιεί το χασομέρι του. Μιας και καταφέρνει να «πιάνει τα πράγματα στον αέρα» μπορεί έτσι να ονειρεύεται στο πλευρό του καλλιτέχνη²⁹. Η περιπλάνηση ως δραστηριότητα, λοιπόν, στην ανάγνωση του Benjamin, δείχνει να βρίσκεται πλάι – πλάι με την καλλιτεχνική πρακτική. Η τέχνη για να πραγματωθεί, άλλωστε, όπως θα υποστηρίξει, έχει ανάγκη τη φαντασία και η περιπλάνηση είναι προσφιλής μονάχα στους λαούς εκείνους που είναι προικισμένοι με αυτήν³⁰.

Η περιπλάνηση μέσα στην πόλη βεβαίως απαιτεί απόθεμα και σπατάλη χρόνου, μια εξαρχής, δηλαδή, διάκριση του χρόνου σε εργάσιμο και ελεύθερο. Η απαίτηση αυτή, ώστε να κάνει την εμφάνισή της η περιπλάνηση ως δραστηριότητα, καλύφθηκε χάρη στις νέες παραγωγικές μεθόδους που ακολούθησαν την εκβιομηχάνιση. Η εξειδίκευση της εργασίας και η γραμμή παραγωγής επέτρεψαν την εμφάνιση όχι μόνο μιας μεγαλοαστικής τάξης, αλλά και μιας τάξης εργαζομένων που είχαν στη διάθεσή τους

²⁷ Βλ. David Frisby, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer, and Benjamin*, Καίμπριτζ: Polity Press, 1985, μτφρ. Γεωργία Γιαννακοπούλου – Βασίλης Τομανάς, Νταϊήβιντ Φρίσμπτ, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, Θεσσαλονίκη, Νησίδες, 2009, σσ. 17-18 κ.α.

²⁸ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 36.

²⁹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 49.

³⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 60.

χρόνο ελεύθερο³¹ να περιδιαβαίνουν τους δρόμους της μητρόπολης. Στο σημείο αυτό οφείλουμε να σταθούμε. Ο Benjamin κάνει μια διάκριση ουσίας μεταξύ του *διαβάτη*, που γίνεται ένα με το πλήθος δίχως τη δυνατότητα να διακριθεί από αυτό και του *πλάνητος*, του οποίου ησχόλη αποτελεί διαμαρτυρία «ενάντια στον καταμερισμό εργασίας, που μετατρέπει τους ανθρώπους σε ειδικούς.»³² Εκεί που ο *badaud* της νεωτερικότητας, απορροφάται από τον εξωτερικό κόσμο, έχοντας απολέσει τον εαυτό του καθώς μετατρέπεται σε πλήθος – κοινό όταν βρίσκεται σε μια κατάσταση μέθης από το θέαμα της πόλης, ο «απλός *flâneur* διατηρεί συνεχώς και πλήρως την ατομικότητά του»³³. Ο πλάνης είναι παρατηρητής του θεάματος, μιας και πίσω από μια επίφαση νωθρότητας κρύβεται η εγρήγορση ενός ντετέκτιβ. Εκεί που ο διαβάτης εμφανίζεται στους δρόμους της πόλης ως παθητικό υποκείμενο, ο *flâneur* κάτω από τη φαινομενική του σχόλη, κρύβει μια ενεργητική συμμετοχή με τα όσα συμβαίνουν γύρω του.

Στα όσα αναφέρθηκαν, περιγράφηκε ο τρόπος με τον οποίο ο Baudelaire αντιλαμβάνεται την εμφάνιση και την κίνηση του νεωτερικού υποκειμένου στους δρόμους της πόλης και τον τρόπο με τον οποίο αυτή η παρουσία ερμηνεύεται, κυρίως μέσα από την ανάλυση του Benjamin. Στο υποκείμενο που ο Baudelaire οραματίζεται να περιδιαβαίνει τα μονοπάτια της μοντέρνας εποχής, αποδίδονται μυθικές διαστάσεις. Η περιπλάνηση του *flâneur* στους δρόμους της μητρόπολης είδαμε πως αρχίζει να αποκτά αισθητικό χαρακτήρα. Τις ποιότητες που άλλοτε ο θεατής βίωνε κατά την συνύπαρξη με ένα έργο τέχνης, πλέον τις νιώθει δίχως την αναγκαία αυτή παρουσία, αντιθέτως κάτι αντίστοιχο εξακολουθεί να διαπιστώνεται κατά τη διασταύρωση με τα βλέμματα και την παρουσία του πλήθους και κατ' αντιπαραβολή με τον κόσμο του εμπορεύματος. Σκηνικό για τη δραστηριότητα, στην οποία, ο Baudelaire, αξιώνει να συμμετάσχουν τόσο ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής όσο και ο μοντέρνος άνθρωπος εν γένει - ο άνθρωπος που ζεί την εποχή του - είναι η μητρόπολη, όπως αυτή αναδύεται μέσα από τις εποχές της εκβιομηχάνισης και της ανάπτυξης του διεθνούς εμπορίου.

³¹ Στις σημειώσεις που κρατούσε ο Benjamin για τη συγγραφή του *Passagenwerk* συναντάμε μια που μας αφορά σε αυτό το σημείο: «Τυχερά παιχνίδια, περιπλανήσεις, συλλογές – δραστηριότητες που επιστρατεύονται κατά του spleen», στο: Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 189.

³² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 64.

³³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 83.

Η πόλη αλλάζει – Το Παρίσι στα μέσα του 19^{ου} αιώνα

Το Παρίσι την περίοδο 1853-70 υπέστη μια σφοδρή πολεοδομική αναμόρφωση με τα δημόσια έργα που ανέλαβε να διεκπεραιώσει ο Georges-Eugène Haussmann. Είχε προηγηθεί η επανάσταση του 1848 και τα οδοφράγματα που για άλλη μια φορά έκαναν την εμφάνισή τους στη γαλλική πρωτεύουσα. Το πρόγραμμα που διεκπεραίωσε ο βαρόνος Haussmann ήταν υπεύθυνο για την κατεδάφιση ενός τεράστιου όγκου κτιρίων της παλαιάς πόλης, με σκοπό τη θέση τους να καταλάβουν οι νέες διαπλατυσμένες οδοί - τα επονομαζόμενα βουλεβάρτα, εθνικά πάρκα και δημόσια κτίρια. Ανάμεσα στους στόχους αυτής της διευθέτησης ήταν η εξασφάλιση πως σε επόμενη επαναστατική κίνηση από μέρους των παρισινών πληθών, τα εθνικά στρατεύματα δε θα εμποδίζονταν σε τέτοιο βαθμό - όπως συνέβη τόσες φορές - από τα αυτοσχέδια οδοφράγματα, τα οποία έφραζαν αποτελεσματικά τους στενούς δρόμους που υπήρχαν έως τότε. Ωστόσο, το πολεοδομικό πρόγραμμα του Haussmann δεν αφορούσε μόνο την διευκόλυνση διέλευσης του στρατεύματος μέσω του οδικού δικτύου του Παρισιού.

Την ίδια περίπου εποχή στο Παρίσι έκαναν την εμφάνισή τους οι εμπορικές στοές. Η περιπλάνηση στους δρόμους δεν ήταν τόσο εύκολη μέχρι τότε, μιας και τα πεζοδρόμια ήταν ελάχιστα σε φάρδος. Η κατασκευή στεγασμένων διαδρόμων που διαπερνούσαν τον όγκο των κτιρίων, έκανε εφικτή σύμφωνα με την ανάλυση του Benjamin την περιπλάνηση στην πόλη ως δραστηριότητα. Η στοά ήταν «κάτι το ενδιάμεσο μεταξύ δρόμου και εσωτερικού»³⁴ και μέσα της ο πλάνης αισθάνθηκε σαν να βρίσκεται στο στοιχείο του. Εντός της, προσέφερε στον εαυτό του το αντίδοτο στην ανία – στο *spleen*³⁵ του Baudelaire - για την οποία υπεύθυνη ήταν η ίδια η ζωή στην πόλη. Δεξιά κι αριστερά, το βλέμμα του συναντούσε τα πλέον μοντέρνα εμπορικά καταστήματα. Στην οροφή που ήταν κατασκευασμένη από γυαλί, τοποθετείτο ο φωτισμός της. Η στοά ήταν ένα κομμάτι της πόλης που υπαινισσόταν για τον εαυτό του μια αυτοτέλεια, καθώς υποδυόταν έναν κόσμο σε μικρογραφία. Επρόκειτο για τον διαρκώς σε κίνηση μοντέρνο κόσμο, τον κόσμο του εμπορεύματος.

³⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 45.

³⁵ Η έννοια του *spleen* θα αναλυθεί παρακάτω.

Σε αυτό το περιβάλλον, ο μέχρι πρότινος απασχολούμενος σε αγροτικές εργασίες, αστικοποιημένος άνθρωπος της υπαίθρου, έπρεπε με κάποιο τρόπο να νιώσει ως ένα βαθμό οικεία. Η πόλη βεβαίως δε δύναται να εννοηθεί ως φύση, καθώς πρεσβεύει μάλιστα το ακριβώς αντίθετο, την πάλη δηλαδή του ανθρώπου με τα φυσικά στοιχεία, την εξέλιξη και την πραγμάτωση του ανθρώπινου πολιτισμού. Κρίσιμη έννοια που συνδέει τους δύο αυτούς πόλους είναι εκείνη του *τοπίου*. Η τοπιογραφία ως ζωγραφικό είδος είχε ως σημείο αναφοράς τα έργα της φύσης, με την ανθρώπινη παρουσία τις περισσότερες φορές να λειτουργεί ως πρόσχημα. Η έννοια του *αστικού τοπίου* από την άλλη, αναφέρεται στις πολεοδομικές ρυθμίσεις και τις αρχιτεκτονικές επιλογές στη ζωή των ανθρώπων στο αστικό περιβάλλον. Πόλη χωρίς την παρουσία ανθρώπου δε δύναται να νοηθεί. Το αστικό περιβάλλον όφειλε να συνδεθεί - ώστε να είναι σε θέση να εκληφθεί ως αισθητικό σημείο - με τις αισθητικές αξίες που αποδίδει το βλέμμα μας όταν αντικρύζει ένα κομμάτι φύσης. Η σύνδεση φύσης και πόλης υλοποιήθηκε μέσω της έννοιας του αστικού τοπίου.

Τοπία μέσα στην πόλη

Ο Baudelaire τοποθετεί τον Κ.Γ μέσα στη φαντασμαγορία της μοντέρνας ζωής, να ανακαλύπτει την τάξη που έχει επιβληθεί, την αιώνια ομορφιά και «την εκπληκτική αρμονία της ζωής στις πρωτεύουσες»³⁶. Ο καλλιτέχνης-πλάνης του «παρατηρεί τα τοπία της μεγάλης πόλης, πέτρινα τοπία», εντός των οποίων παρελαύνουν όλα εκείνα τα στοιχεία που εξυμνούνται από τον ίδιο τον ποιητή: ωραία αμάξια, περήφανα άλογα, η απαστράπτουσα καθαριότητα των γκρουμ και η δεξιοτήτα των θαλαμηπόλων, κοντολογίς, η ζωή στο σύνολό της³⁷. Η μοντέρνα ζωή με τα στοιχεία που την αποτελούν, περιγράφονται από τον Baudelaire να συγκροτούν στη συνείδηση του πλάνη Κ.Γ. αυτό που συνθέτει την έννοια *αστικό τοπίο*.

Για τον Simmel το τοπίο είναι μια νέα ολότητα την οποία συλλαμβάνει η ανθρώπινη νόηση, ακολουθώντας μια διαδικασία απόσπασης του μερικού από το όλον ένα όλον στο οποίο περιέχονται τα στοιχεία που συγκροτούν ένα, οποιοδήποτε, τοπίο.

³⁶ Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια...*, σ. 146.

³⁷ Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια...*, σ. 147.

Με άλλα λόγια, η σκέψη μας, προκειμένου να διαμορφώσει εντός της μια εντύπωση που θα αποδοθεί υπό τον τίτλο «τοπίο», οφείλει με αυθαίρετο τρόπο να κατατιμήσει κάτι εξ ορισμού αδιαίρετο – τη φύση εν προκειμένω³⁸. Οι άνθρωποι των εποχών πριν τη νεωτερικότητα δεν είχαν ανάγκη για κάτι τέτοιο, μιας και ζούσαν μέσα στην ολότητα αυτή. Η διάκριση λοιπόν του τοπίου εντός της φύσης συνέβη ως απαίτηση ενός τρόπου ζωής απομακρυσμένου από την ενοποιητική αρχή. Συνεπώς, το τοπίο μεταφράζεται όχι ως φύση αλλά ως θραύσμα αυτής, ένα θραύσμα όμως που, παραδόξως, διεκδικεί και «αποκτά ένα νόημα αφ' εαυτού»³⁹, καθώς το βλέμμα του ανθρώπου της νεωτερικότητας απαίτησε από τη φύση να απολέσει τη συνοχή της, με αποτέλεσμα το θραύσμα να παρουσιάζεται ως συνεπές υποκατάστατο αυτής. Συμβαίνει, λοιπόν, κάτι το αντίστοιχο με την αξίωση της στοάς να ιδωθεί ως πόλη εν σμικρύνσει. Πώς, όμως, είναι δυνατό η πόλη να διεκδικεί για τον εαυτό της να ιδωθεί με ένα βλέμμα που παραδοσιακά ανήκει στη φύση; Πώς μπορούμε να μιλάμε για τοπία που αντλούνται από τη διαμόρφωση του χώρου από ανθρώπινο χέρι; Πώς προκύπτει το αστικό τοπίο ως έννοια και με ποιον τρόπο η περιπλάνηση στην πόλη εξισώνεται αισθητικά με εκείνη στο ύπαιθρο;

Για τον Benjamin είναι το πλήθος που κρατά το δεσμό μεταξύ φύσης και πόλης ζωντανό. Στρέφεται στο έργο του Victor Hugo προκειμένου να μελετήσει τη λειτουργία αυτής της «λόξας της φύσης»⁴⁰ στην εποχή της νεωτερικότητας. Η συνάθροιση απομονωμένων στα ιδιωτικά τους συμφέροντα ατόμων υπό τη μορφή πλήθους, συντελείται στους δρόμους της πόλης, στην αγορά, εκεί όπου λαμβάνουν χώρα οι κοινές υποθέσεις. Στις ανθρώπινες αυτές μάζες δε δύναται να διακριθεί κανενός είδους συλλογικότητα, να γίνει λόγος για οποιαδήποτε κοινωνική τάξη⁴¹. Το μόνο που μπορεί να τους αποδοθεί είναι η αίσθηση μιας κοινής «μοίρας», ένα αίσθημα του «ανήκειν» μέσα από την τυχαία συνύπαρξη που επιβάλλει η οικονομία της αγοράς⁴². Η βοή του πλήθους, ηχητική και οπτική οχλαγωγία, αντιπαραβάλλεται στο ποίημα του Hugo με το

³⁸ Ο Simmel μελέτησε την έννοια του τοπίου σε αντιπαραβολή με τη φύση. Η ανάλυσή του μας είναι χρήσιμη ακόμη κι αν το *όλον* στην περίπτωση του αστικού τοπίου δεν είναι η φύση, αλλά η ζωή στην μητρόπολη της νεωτερικότητας. Οι διαδικασίες συγκρότησης του θραύσματος υπό τον τίτλο *τοπίο*, βρίσκουν αναλογίες και στην πόλη. Βλέπε σχετικά: Georg Simmel, *Die philosophie der landschaft (1913)*. Για την ελληνική μετάφραση βλ. «Φιλοσοφία του Τοπίου», μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, στο: Georg Simmel, *Περιπλάνηση στη Νεωτερικότητα*, Αθήνα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2004, σσ. 178-191.

³⁹ Georg Simmel, *Die philosophie der landschaft...*, σ. 182.

⁴⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 74.

⁴¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 135.

⁴² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σσ. 74-5.

θόρυβο των μελισσών στην κυψέλη. Για τον Benjamin, λοιπόν, είναι μέσα από το πλήθος που «η φύση ασκεί το στοιχειώδες δικαίωμά της πάνω στην πόλη»⁴³. Και πρόκειται για το πλήθος εκείνο που εγείρει στους λογισμούς του παρατηρητή μια ταραχή, η οποία δύναται να συνδεθεί με την αίσθηση του *υψηλού*, μια αίσθηση που είθισται να αποδίδεται στα στοιχεία της φύσης που μας υπερβαίνουν.

Ο άνθρωπος στην εποχή της νεωτερικότητας

Οι αλλαγές στο περιβάλλον και στον τρόπο ζωής του ανθρώπου στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, σηματοδοτούν αυτό που ο Baudelaire περιγράφει με τον όρο *modernité*. Η κίνηση, η μεταβολή, το καινούργιο, στη σκέψη του αποκτούν αισθητικές ποιότητες. Η εξέλιξη της βιομηχανικής επανάστασης και οι νέες μέθοδοι παραγωγής είναι υπεύθυνες για τον ελεύθερο χρόνο που πλέον ο άνθρωπος της νεωτερικότητας έχει στη διάθεσή του. Οι πόλεις γιγαντώνονται πληθυσμιακά και μετατρέπονται σε τόπους κατανάλωσης χρόνου και μόχθου. Το αστικό περιβάλλον προσκαλεί τον μοντέρνο άνθρωπο να κινηθεί εντός του, να περιπλανηθεί στη νέα εποχή, ένα κάλεσμα για εγγύτητα που όμως διατηρεί στοιχεία αποστασιοποίησης. Στο πλαίσιο τούτο διακρίνεται η εμφάνιση νέων κοινωνικών τύπων. Ο άνθρωπος της νεωτερικότητας, άλλωστε, οφείλει να προσαρμόζεται στις νέες συνθήκες που ανακύπτουν.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, στη σκέψη του Simmel η μητρόπολη παίρνει τη μορφή ενός πολύπλοκου ιστού, ο οποίος εικονοποιεί το σύνολο των δραστηριοτήτων που συντελούνται εντός της. Η έμφαση δίνεται στη δυναμική που αναπτύσσεται μέσω του ιστού σε δραστηριότητες όπως είναι η κυκλοφορία και η ανταλλαγή, δραστηριότητες που δεν αφορούν μόνο το εμπόρευμα αλλά και τον ίδιο τον άνθρωπο της μητρόπολης, τις κοινωνικές ομάδες και τους κοινωνικούς κύκλους που δραστηριοποιούνται εντός της⁴⁴. Ο πολύπλοκος αυτός ιστός γίνεται αντιληπτός από ορισμένους μελετητές του Simmel ως λαβύρινθος, εντός του οποίου άνθρωποι και εμπορεύματα κυκλοφορούν παράγοντας ταυτόχρονα για το άτομο νέες υπέρτατες αισθητικές εμπειρίες⁴⁵, στις οποίες δύναται να

⁴³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 73.

⁴⁴ David Frisby, *Fragments of Modernity...*, σελ. 18.

⁴⁵ David Frisby, *Fragments of Modernity...*, σελ. 27.

εντοπιστούν αναλογίες με την αίσθηση του *υψηλού*⁴⁶. Περιβαλλόμενο το άτομο από τις νέες αυτές συνθήκες «παρουσιάζεται συντεθλιμμένο από την κουλτούρα των πραγμάτων, “από τον γοργό συνωστισμό μεταβαλλόμενων εικόνων, από την ασυνέχεια των εντυπώσεων που παίρνει με μία μόνο ματιά”»⁴⁷. Το άτομο συνεπώς οφείλει να αναπτύξει τις αντιδράσεις του, που κατά περιπτώσεις παίρνουν τη μορφή αδιαφορίας, υιοθέτησης μπλαζέ⁴⁸ προσωπικότητας, απέχθειας, εχθρότητας ή ακόμη και προσήλωσης στους κανόνες της μόδας, οπωσδήποτε όμως, σύμφωνα με τον Simmel, αυτό που η μητρόπολη προάγει δεν είναι άλλο από τις προϋποθέσεις για να αναπτυχθεί η ατομικότητα και η ατομική ανεξαρτησία⁴⁹. Με αυτόν τον τρόπο πριμοδοτείται ένα πάθος για την απόσταση και μάλιστα είναι υπεύθυνη ακριβώς αυτή η απόσταση ανάμεσα σε εμάς και τα πράγματα για την «εσωτερική σημασία των καλλιτεχνικών στίλ/ρυθμών»⁵⁰. Με άλλα λόγια, απαιτείται πάντοτε η δημιουργία απόστασης από τα πράγματα, ώστε να ανταποκριθούμε αισθητικά στις ποιότητες των αντικειμένων.

Ο Baudelaire είχε χρησιμοποιήσει⁵¹ τον όρο *spleen* για να αποδώσει το δίχως αιτία μελαγχολικό συναίσθημα, την ανία εκείνη που οφείλεται στη ζωή στις σύγχρονες πόλεις. Το παράδοξο σε αυτό το σημείο είναι το γεγονός πως ο Baudelaire, ο ποιητής που εκθειάζει σε τέτοιο βαθμό την εποχή του και τους συγχρόνους του, παράλληλα αποδίδει στο νεωτερικό υποκείμενο ένα συναίσθημα δυσφορίας για το πνεύμα της εποχής. Αναμφίβολα τούτη η φαινομενική αντίφαση στα λόγια του εκφράζει την πεποίθηση πως οι μέρες εκείνες σηματοδοτούν το καινούργιο που έρχεται, το οποίο δεν αισθάνονται όλοι, στον ίδιο βαθμό, έτοιμοι να υποδεχτούν. Η μεγαλούπολη απαιτεί από εκείνον που ζει μέσα της έναν άλλο βαθμό συνείδησης, καθώς το άτομο για να προστατευτεί από τους ρυθμούς της προκρίνει τη χρήση του μυαλού έναντι της καρδιάς⁵². Η νόηση είναι αυτή που κατά τον Simmel αναλαμβάνει να συλλέξει και να επεξεργαστεί τα ερεθίσματα

⁴⁶ David Frisby, *Fragments of Modernity...*, σελ. 47.

⁴⁷ David Frisby, *Fragments of Modernity...*, σελ. 31.

⁴⁸ Η στάση του μπλαζέ προκαλεί στα νεύρα των ατόμων «μια ανικανότητα να αντιδρούν σε νέες εντυπώσεις» και κυρίως «άμβλυνση της ικανότητας του νου να κάνει διακρίσεις» σύμφωνα με τον ίδιο τον Simmel, στο: Georg Simmel, *Die Grosstadt und das Geistesleben*, Δρέσδη, Jahrbuch der Gene – Stiftung, 1903, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, *Πόλη και Ψυχή*, Αθήνα, εκδόσεις Έρασμος, 2009 (1993), σελ. 28.

⁴⁹ David Frisby, *Fragments of Modernity...*, σελ. 31.

⁵⁰ David Frisby, *Fragments of Modernity...*, σελ. 36.

⁵¹ Βλ. Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*, Paris, 1869, μτφρ. Στέργιος Βαρβαρούσης, Σαρλ Μπωντλαίρ, *Η Μελαγχολία του Παρισιού*, Αθήνα, εκδόσεις Ερατώ, 1985.

⁵² Georg Simmel, *Die Grosstadt und...*, σελ. 22.

που εισπράττονται από τον μοντέρνο άνθρωπο και όχι πλέον τα ασυνείδητα στρώματα της ψυχής, όπως συνέβαινε με τη ζωή στη φύση. Κάτι τέτοιο όμως αποβαίνει οδυνηρό για τον μοντέρνο άνθρωπο.

Η μορφή που παίρνει η εμφάνιση του μητροπολιτικού βιώματος στον ψυχισμό του μοντέρνου ανθρώπου είναι εκείνη του σοκ. «Το spleen», γράφει ο Benjamin σε μια σημείωση για το *Passagenwerk*, «αντιστοιχεί στην καταστροφή της διάρκειας»⁵³. Μήπως το ίδιο δεν ισχύει και στην περίπτωση του σοκ; Ο άνθρωπος της πόλης εξασκείται να αντιδρά απέναντι στα ερεθίσματα με τα οποία έρχεται αντιμέτωπος καθημερινά με τρόπο αυτοματοποιημένο. Παρά το γεγονός ότι, όπως προαναφέρθηκε, κατά την κίνηση μέσα στην πόλη πριμοδοτείται η λειτουργία της νόησης έναντι της ψυχικής, ο μοντέρνος άνθρωπος χρησιμοποιεί στις ενέργειές του σε μεγάλο βαθμό ανακλαστικές κινήσεις, όπως ακριβώς συμβαίνει με το πλήθος στο διήγημα «Ο άνθρωπος του πλήθους» του Edgar Allan Poe. Το σοκ που δέχεται ο διαβάτης καθώς διέρχεται ανάμεσα στο πλήθος, είναι συζυγές με «το “βίωμα” του εργάτη στη μηχανή»⁵⁴, τον τρόπο με τον οποίο ο εργάτης συμπεριφέρεται στο σύστημα παραγωγής Taylor⁵⁵ (Frederick Winslow Taylor, 1856-1915). Η αίσθηση της νεωτερικότητας έχει ως τίμημα την απώλεια της εμπειρίας έναντι του κέρδους του βιώματος, «τη συντριβή της αύρας μέσα στο βίωμα του σοκ»⁵⁶. Η περιπλάνηση στους δρόμους της μητρόπολης κρύβει πολλαπλές «εμπειρίες», όλες όμως αυτού του είδους.

Ο Benjamin ερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο η πόλη και το πλήθος επιδρούν στον ψυχισμό του ατόμου, εστιάζει το ενδιαφέρον στη λειτουργία της μνήμης, σε αντιδιαστολή με την ανάμνηση, έχοντας ως σκοπό να μελετήσει τον τρόπο με τον οποίο εγγράφεται σε αυτές η εμπειρία. Ανατρέχει στον Henri Bergson για τον οποίο «η αφιλόξενη, εκτυφλωτική εμπειρία της εποχής της μεγάλης βιομηχανίας» δεν είναι αποτέλεσμα επιμέρους δεδομένων τα οποία είναι δυνατό να εντοπιστούν μέσω της ανάμνησης, «όσο από συσσωρευμένα, συχνά μη συνειδητά στοιχεία που συρρέουν στη μνήμη»⁵⁷. Αλλά και για τον Marcel Proust υφίσταται διάκριση μεταξύ ακούσιας και

⁵³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 180.

⁵⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 151.

⁵⁵ Μια εικόνα του μοντέρνου ανθρώπου μας έδωσε ο Charlie Chaplin, χρόνια μετά, με το φιλμ του *Μοντέρνοι Καιροί* (1936).

⁵⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 174.

⁵⁷ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 125.

εκούσιας μνήμης, με τη δεύτερη να βρίσκεται υπό τον έλεγχο της νόησης⁵⁸. Η εμπειρία δε, σύμφωνα με τον Proust, δεν είναι κάτι το οποίο το άτομο άμεσα κατέχει, αλλά εναπόκειται στην τύχη για το «αν θα μπορέσει να γίνει κύριός της»⁵⁹. Τέλος, σε συμφωνία με τον Bergson, ο Sigmund Freud ισχυρίζεται πως η δυναμική της μη ενσυνείδητης και ρητά βιωμένης εμπειρίας είναι πιο ισχυρή και πιο ανθεκτική⁶⁰.

Παρατηρούμε πως ήδη με τη θεώρηση του Simmel, η μητρόπολη γίνεται αντιληπτή ως σκηνικό εντός του οποίου καθώς το υποκείμενο περιπλανάται, υπόκειται σε αισθητικές εμπειρίες, οι οποίες στο παρελθόν αναδύονταν μόνο στους χώρους έκθεσης έργων τέχνης. Κάτι τέτοιο γίνεται εμφανές όταν στους φρενήρεις ρυθμούς της μητρόπολης και στην αντίδραση που προκαλούν στον άνθρωπο, ο Simmel παραβάλλει τον αντιφατικό τρόπο με τον οποίο εκτίθενται τα έργα τέχνης στις γκαλερί. Η αυθαιρεσία στην επιλογή της διαδοχής των έργων σε μια έκθεση τέχνης, παράγει «μόνο μια επιφανειακή γενική επισκόπηση του όλου»⁶¹. Συνεπώς, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως η κίνηση, τόσο μέσα στην πόλη όσο και σε μια διατακτική παράθεση έργων τέχνης, είναι ικανή να παραγάγει μονάχα μία εντύπωση της αίσθησης περί πρόσβασης στην ουσία, μια εντύπωση όπως εκείνη που προσφέρει η θέαση ενός τοπίου. Πως, δηλαδή, παρά την εγγύτητα της παρουσίας μας σε σχέση με τα όσα ατενίζουμε – σε αντίθεση με τις συνθήκες εντός των οποίων ευδοκιμεί η συγκρότηση ενός τοπίου - η αντίληψή μας και πάλι δεν καταφέρνει να συλλάβει την ουσία, καθώς αδυνατεί να συναρμόσει εις βάθος τα επιμέρους, μόνο αρκείται στην τήρηση κάποιας απόστασης, ώστε η επισκόπηση του όλου να προκαλεί αισθητική «εμπειρία». Για το λόγο αυτό, οι δραστηριότητες της περιπλάνησης και του ταξιδιού δεν είναι παρά «απόπειρες αισθητικής φυγής από “την επιπεδότητα της καθημερινής ζωής”»⁶².

Ας συνοψίσουμε. Οι συνθήκες που εμφανίζονται την εποχή του Baudelaire, ολοένα και πιο επιτακτικά απαιτούν από τον μοντέρνο άνθρωπο να προσαρμόσει την αντιληπτική του λειτουργία στους ρυθμούς που ακολουθεί ο νέος τρόπος ζωής. Ο άνθρωπος αδυνατεί να διαχειριστεί το πλήθος δεδομένων που τον κατακλύζουν και υποβάλλεται σε μια κατάσταση συνεχόμενων σοκ, εξαιτίας αυτής ακριβώς της

⁵⁸ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 126.

⁵⁹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 127.

⁶⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker...*, σ. 129.

⁶¹ David Frisby, *Fragments of Modernity...*, σελ. 43.

⁶² David Frisby, *Fragments of Modernity...*, σελ. 47.

αδυναμίας του. Η νόηση προκρίνεται εις βάρος της ασύνειδης ψυχικής πρόσληψης, όμως εν τέλει η αδυναμία ενδεδειγμένης επεξεργασίας οδηγεί στην υιοθέτηση ανακλαστικών κινήσεων. Το βίωμα αρνείται να μετατραπεί σε εμπειρία. Ένα μόνο μέρος απ' όσα βιώνονται γίνονται κομμάτι του συνειδητού εαυτού, με τη διαφορά πως και τα μη συνειδητώς αντιληπτά ερεθίσματα καταλήγουν φυλαγμένα στα κελάρια της ακούσιας μνήμης. Η ξεχωριστή εμπειρία που έως τότε προσέφερε μόνο η αυτονομημένη σφαίρα της τέχνης, αρχίζει πλέον να συγγέεται με την ασαφή εντύπωση που προκύπτει από το βίωμα. Η φαινομενική εγγύτητα με το αντικείμενο της αισθητικής εμπειρίας, το αντικείμενο της καθημερινότητας, οδηγεί εν τέλει σε αποστασιοποίηση από την ίδια την εμπειρία. Η περιπλάνηση ακόμη και μέσα στο πλήθος, μετατρέπεται σε επιβεβαίωση της ατομικής αυθυπαρξίας.

Η περιπλάνηση ως μέθοδος αισθητικής πρόσληψης στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα: Από τους σουρεαλιστές στους καταστασιακούς

Τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα των αρχών του 20^{ου} αιώνα στοχάστηκαν και δραστηριοποιήθηκαν επάνω στο ζήτημα της άρσης⁶³ της τέχνης, της άρνησης της αυτονομίας της και της υπονόμησης του διαχωρισμού της σε σχέση με το σύνολο της καθημερινής πρακτικής. Από τα χάπενινγκ και τις θορυβώδεις βραδιές, τα φωτομοντάζ που κάνουν χρήση εικόνων δανεισμένων από έντυπα ευρείας κυκλοφορίας, μέχρι τα ready – made του Duchamp, οι προγραμματικές θέσεις και οι δράσεις του dada, των φουτουριστών και των σουρεαλιστών οδηγούν στην πραγματοποίηση ενός καθοριστικού βήματος για την επαναπροσέγγιση της τέχνης με την πραγματική ζωή. Η τέχνη, αν θέλει να είναι αληθινή «δεν μπορεί να μην είναι επαναστατική, δηλαδή να μην τείνει σε μια πλήρη και ριζική ανοικοδόμηση της κοινωνίας»⁶⁴ θα ισχυριστεί ο Breton. Η εισβολή αυτή στη σφαίρα της πραγματικότητας, μπορεί να ιδωθεί αφενός ως αποδοχή του γεγονότος πως ο κόσμος του ορατού δε δύναται να μη χρησιμεύσει ως αφετηρία,

⁶³ Πρόκειται για μια «άρση με την εγγεγραμμένη έννοια του όρου», καθώς «η τέχνη δεν θα πρέπει απλώς να καταστραφεί, αλλά να αναχθεί σε βιοτική πρακτική». Βλ. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Φρανκφούρτη, 1974, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, *Θεωρία της πρωτοπορίας*, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη, 2010, σ. 111.

⁶⁴ Leon Trotsky-André Breton, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, 1938. Για την ελληνική μετάφραση βλ. Λέον Τρότσκι – Αντρέ Μπρετόν, *Για μια ανεξάρτητη επαναστατική τέχνη*, Θ.Θωμαδάκης (επιμ.), Αθήνα, εκδόσεις Αλλαγή, 1985, σ. 9.

ερέθισμα και εν τέλει ως υλικό στο οποίο οφείλουν οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες να μαθητεύσουν, αφετέρου ως επιθυμία να προβληθεί και να προπαγανδιστεί ο ρόλος που οι ίδιοι οι καλλιτέχνες διεκδικούν.

Ο ψυχικός αυτοματισμός των σουρεαλιστών βρήκε εφαρμογή μέσω της έννοιας του «αντικειμενικού τυχαίου» στις περιπλανήσεις σε πραγματικό χώρο, που επιχειρήθηκαν από τους Aragon, Breton, Morise και Vitrac το Μάη του 1924⁶⁵. Για εκείνους, καθώς το ορατό αλληλεπιδρά με τον εσωτερικό κόσμο του υποκειμένου, εκλύεται ένα απρόσμενο κράμα υποκειμενικότητας και αντικειμενικότητας. Με αυτή τη διαδικασία αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο εκλαμβάνεται η πραγματικότητα και οδηγούμαστε στην ανασυγκρότηση της ίδιας της ζωής. Η πόλη και η σωματική περιπλάνηση εντός της, κρατούν το ρόλο του πλαισίου, το οποίο παρέχει στον συμμετέχοντα στοιχεία και συναπαντήματα, ώστε να είναι εφικτή η εισχώρηση σε αυτού του είδους την ψυχική και νοητική περιπλάνηση. Η *Nadja* (1928) του Breton και το *Le paysan de Paris* (1926) του Aragon, αποτέλεσαν τη λογοτεχνική καταγραφή των σουρεαλιστικών περιπλανήσεων στο χώρο.

Ωστόσο, η σημαντικότερη χρήση της περιπλάνησης στην πόλη ανήκει, όπως και είθισται να αποδίδεται, στους καταστασιακούς. Η μέθοδος είχε επανεισαχθεί από τους λετριστές στις αρχές του '50 ως μια από τις βασικότερες τεχνικές που είχαν στη διάθεσή τους. Μιας και στόχος των καταστασιακών δεν ήταν να αισθητικοποιήσουν τη ζωή - τουλάχιστον όχι με τον τρόπο που το συνέλαβαν οι σουρεαλιστές - η επιθυμητή επίδραση στο περιπλανώμενο υποκείμενο ήταν διαφορετική⁶⁶. Για να είμαστε σε θέση να αντιληφθούμε τον τρόπο με τον οποίο εφαρμόστηκε και τους λόγους για τους οποίους επιλέχθηκε η περιπλάνηση στην πόλη ως μέθοδος κριτικής πρόσληψης του ορατού ασυνειδήτου, χρήσιμη θα μας φανεί μια σύντομη επανεξέταση των βασικών σημείων της προβληματικής της Καταστασιακής Διεθνούς, όπως και των κύριων πρακτικών και θεωρητικών εργαλείων που είχε στη διάθεσή της. Θα πρέπει, τέλος, σε αυτό το σημείο να τονιστεί πως τα εργαλεία όπως και οι μέθοδοι που εφαρμόστηκαν δεν είναι δυνατό να αποσπαστούν από τις θεμελιώδεις αρχές των καταστασιακών και τις ιστορικές συγκυρίες

⁶⁵ Βλ. Christel Hollevoet, *Wandering in the City. Flânerie to Dérive and After: The Cognitive Mapping of Urban Space*, σ.27, στο σύνδεσμο: https://gel2013.files.wordpress.com/2013/03/hollevoet_wandering-in-the-city.pdf, (πρόσβαση: 13/8/2015)

⁶⁶ Christel Hollevoet, *Wandering in the City...*, σ. 33.

εντός των οποίων διαμορφώθηκαν και εξελίχθηκαν, δίχως αυτά να χάσουν σημαντικό μέρος του νοήματος και της δυναμικής τους⁶⁷.

Πολιτική, θέαμα, τέχνη και καθημερινή ζωή

Ο Λετρισμός είχε ως αφετηρία «την αδιάκοπη δημιουργία καινούργιων μορφών σε όλα τα επίπεδα», με τη διαφορά πως δεν επιχείρησε να παρέμβει στο ίδιο το πλαίσιο διαμόρφωσης των ανθρώπινων δραστηριοτήτων⁶⁸. Η Λετριστική Διεθνής, που χαρακτηρίστηκε από την άρνηση απέναντι στη λογική της εργασίας και την επιθυμία για αναγέννηση της φύσης της άμεσης εμπειρίας⁶⁹, οδηγήθηκε στην «αναζήτηση καινούργιων μεθόδων επέμβασης στην καθημερινή ζωή»⁷⁰. Η Καταστασιακή Διεθνής αναζήτησε το αδύνατο, αρνούμενη πεισματικά πως οι βλέψεις της ήταν ουτοπικές⁷¹. αποπειράθηκε να αμφισβητήσει συνολικά το καπιταλιστικό σύστημα⁷². Οι στόχοι, λοιπόν, των καταστασιακών δεν εξαντλούνταν στο πολιτιστικό ή στο πολιτικό επίπεδο. Η επανάσταση στην οποία απέβλεπαν αφορά στη δημιουργία ενός νέου πολιτισμού και ενός υποκειμένου συνειδητά και ριζικά αναμορφοποιημένου⁷³, ως αναγκαία και πιθανόν ικανή συνθήκη για την υλοποίηση του σχεδίου.

⁶⁷ Βλ. σχετικά Anselm Jappe, “Were the situationists the last avant-garde?”, στο: Matthew Beaumont-Andrew Hemingway-Esther Leslie-John Roberts (επιμ.), *As radical as reality itself*, Βέρνη, Peter Lang, 2007. Για την ελληνική μετάφραση βλ. «Ήταν οι καταστασιακοί η τελευταία καλλιτεχνική πρωτοπορία;», στο: Anselm Jappe, *Το τέλος της τέχνης στον Αντόρνο και τον Ντεμπόρ*, μτφρ. Λία Γυιόκα, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις των Ξένων, 2007, σ. 67 κ.ε.

⁶⁸ Guy Debord, *Rapport sur la construction des situation et sur les conditions de l' organization et de l' action de la tendance situationniste internationale*, Παρίσι, 1957, μτφρ. Γιάννης Δ. Ιωαννίδης, *Έκθεση για την κατασκευή καταστάσεων και τις συνθήκες οργάνωσης και δράσης της Διεθνούς Καταστασιακής τάσης*, στο: *Internationale Situationniste-To ζεπέρασμα της τέχνης*, Ανθολογία κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς, Αθήνα, εκδόσεις Ύψιλον, 1999 (1985), σ. 36. Παρά το γεγονός πως η ιδέα της ολικής αποσυναρμολόγησης και επαναανοικοδόμησης ήδη υπήρχε στο πνεύμα των λετριστών. Βλ. Anselm Jappe, *Guy Debord*, Edizioni Tracce, Πεσκάρα, 1993, μτφρ. Νίκος Κούρκουλος, *Γκυ Ντεμπόρ*, Αθήνα, εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος, 1998, σ. 67.

⁶⁹ Βλ. Christopher Gray, “Everyone will live in his own cathedral: The situationists 1958-1964” (1974), στο: Christopher Gray, *Leaving the 20th century. The incomplete work of the Situationist International*, Λονδίνο, Rebel Press, 1998. Μέρος του κειμένου του Gray υπάρχει ως εισαγωγή, στο: Γκυ Ντεμπόρ, *Τι είναι ο Λετρισμός*, μτφρ. Αλέξανδρος Ζαγκούρογλου, Αθήνα, εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος, 1995, σ. 9.

⁷⁰ Guy Debord, *Rapport sur la construction des...*, σ. 37.

⁷¹ Βλ. *Internationale Situationniste-To ζεπέρασμα της τέχνης...*, σ. 306.

⁷² Guy Debord, *Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne*, 1961, βλ. *Προοπτικές για συνειδητές αλλαγές μέσα στην καθημερινή ζωή*, στο *Internationale Situationniste-To ζεπέρασμα της τέχνης...*, σ. 211.

⁷³ Anselm Jappe, *Guy Debord...*, σ. 84.

Πρωταρχικό ζήτημα για τους καταστασιακούς είναι η απελευθέρωση του ατόμου, σε βαθμό τέτοιο ώστε να είναι ικανό να διεκδικήσει για λογαριασμό του - και προς όφελος της κοινότητας - την ευθύνη και την απόλαυση της διαμόρφωσης της προσωπικής του ιστορίας⁷⁴. Η ένωση των ανθρώπων, ακολούθως, θα βασιστεί σε αυτού του είδους το θρίαμβο της ριζικής υποκειμενικότητας⁷⁵. Η κοινότητα πρέπει να «θεμελιώνεται πάνω στις ατομικές απαιτήσεις και στη διαλεκτική τους», ειδάλλως «ενισχύει την καταπιεστική βία της εξουσίας»⁷⁶ θα ισχυριστεί ο Vaneigem, την ίδια χρονιά που για τον Debord το επαναστατικό σχέδιο δεν είναι άλλο από τη συνείδηση της επιθυμίας και την επιθυμία της συνείδησης⁷⁷.

Ο άνθρωπος για να καταφέρει να γίνει κύριος του εαυτού του θα πρέπει να ελέγξει το περιβάλλον του, όπως και όλα τα υλικά και πνευματικά μέσα. Η πραγμάτωση, όμως, των αληθινών επιθυμιών είθισται να αναστέλλεται από τις τεχνητές ανάγκες που ο καπιταλισμός διαρκώς εγείρει⁷⁸. Τα μη συνειδητά δεσμά που περιβάλλουν το υποκείμενο, μετατρέπουν την πραγματική ζωή σε αναπαράσταση του εαυτού της. Το θέαμα εισβάλλοντας στην καθημερινότητα του ανθρώπου επιβάλλει τους όρους της ολοσχερούς επικράτησης των προϋποθέσεων βάσει των οποίων επιβλήθηκε⁷⁹. Καθώς το θέαμα πριμοδοτεί την όραση εις βάρος της αφής⁸⁰, απαιτεί από τον θεατή την υιοθέτηση μιας παθητικής στάσης παρατήρησης⁸¹, αποτρέπει το διάλογο⁸² απομονώνοντας τον καθένα στην ιδιωτική του σφαίρα, αναθέτοντας στερεοτυπικούς ρόλους ταύτισης βάσει των προτύπων που προάγει⁸³, καταφέρνοντας εν τέλει να αναστείλει τη δημιουργικότητα⁸⁴. Με αυτό τον τρόπο το θέαμα είναι σε θέση να αντικαταστήσει τη μοναδική εξουσία που εγγενώς περιέχει η βιωμένη εμπειρία⁸⁵, με τα μέσα που διαθέτει,

⁷⁴ Guy Debord, *Perspectives de modifications conscientes...*, σ. 207.

⁷⁵ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, 1967, μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας, *Η επανάσταση της καθημερινής ζωής*, Αθήνα, εκδόσεις Άκμων, 1977, σ. 267.

⁷⁶ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre...*, σ. 53.

⁷⁷ Anselm Jappe, *Guy Debord...*, σ. 159.

⁷⁸ Anselm Jappe, *Guy Debord...*, σ.158.

⁷⁹ Guy Debord, *La société du spectacle*, Buchet/Chastel, Παρίσι, 1967, μτφρ. Σύλβια, *Η κοινωνία του θεάματος*, Αθήνα, εκδόσεις Διεθνής Βιβλιοθήκη, 2000, σ. 15.

⁸⁰ Guy Debord, *La société du spectacle...*, σ. 19.

⁸¹ Guy Debord, *La société du spectacle...*, σ. 25.

⁸² Guy Debord, *La société du spectacle...*, σ. 19.

⁸³ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre...*, σσ. 154, 161.

⁸⁴ Guy Debord, *Perspectives de modifications conscientes...*, σ. 206.

⁸⁵ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre...*, σ. 239.

για να επιβληθεί σε καθημερινή βάση. Η ζωή, με άλλα λόγια, συντίθεται, γίνεται αντιληπτή και βιώνεται ως θέαμα.

Πηγή έμπνευσης για τις θέσεις των καταστασιακών ως προς την ανάγκη κριτικής παρέμβασης στις συνθήκες της καθημερινής πρακτικής, αποτέλεσε ο δεύτερος, κυρίως, τόμος της *Κριτικής της καθημερινής ζωής* (1961) του Henri Lefebvre. Σε αυτόν, θα συναντήσουν τις διαπιστώσεις περί φτωχέματος της σύγχρονης ζωής, περί παθητικότητας και αλλοτρίωσης, όπως και τον αντικειμενικό στόχο που τίθεται σχετικά με «τη μεταμόρφωση της καθημερινής ζωής διαμέσου της ανατροπής της»⁸⁶. Ο Lefebvre συλλαμβάνει την ιδέα πως «το καθημερινό αποτελεί τη μοναδική πραγματικότητα»⁸⁷. Απέναντι σε αυτό, ο κόσμος του εμπορεύματος, παρά τη φαινομενική διαφοροποίηση που επιτρέπει, καταφέρνει να επιβάλλει μια ομοιομορφία στα πάντα⁸⁸. Καθώς, τελικά, αυτό που κάνει ο μη πραγματικός κόσμος είναι να τείνει να μειώσει τις όποιες διαφορές, τα πάντα ανάγονται σε ένα και μόνο μοντέλο⁸⁹.

«Η καθημερινή ζωή είναι κέντρο των πάντων»⁹⁰, τόσο της επαναστατικής πολιτικής, όσο και των αναζητήσεων της τέχνης, θα ισχυριστεί ο Debord. Η τέχνη ακόμη κι αν το έπραττε με συγκαλυμμένο τρόπο, πάντοτε «καταπιανόταν με τα παραγνωρισμένα προβλήματα της καθημερινής ζωής»⁹¹. Αυτό που οι καταστασιακοί επιζητούν είναι να πραγματώσουν την τέχνη⁹² και στη θέση του καλλιτεχνικού υποκειμένου να βρεθεί ο κάθε άνθρωπος, πλουτίζοντας με τον τρόπο αυτό τη ζωή του και το σύνολο της ζωής. Σύμφωνα με τον Debord «το μεγαλείο της τέχνης δεν αρχίζει να διαφαίνεται παρά εκεί όπου ο βίος φθίνει»⁹³. Το ξεπέραςμα της τέχνης, η κατάργηση της αυτονομίας στην οποία παραμένει δέσμια και η καθημερινή εφαρμογή της στα πλαίσια της πραγματικής ζωής είναι, λοιπόν, ένας δεύτερος στόχος που πρέπει να επιτευχθεί.

⁸⁶ Henry Lefebvre, *Le temps des méprises*, 1975, στο: Ανρί Λεφέβρ, *Μηδενισμός και αμφισβήτηση*, μτφρ. Λίλα Τρουλινού, Αθήνα, εκδόσεις Ύψιλον, 1990, σ. 11.

⁸⁷ Anselm Jappe, *Guy Debord...*, σ. 95.

⁸⁸ Henry Lefebvre, *Le temps des méprises...*, σ. 91.

⁸⁹ Henry Lefebvre, *Le temps des méprises...*, σ. 94.

⁹⁰ Guy Debord, *Perspectives de modifications conscientes...*, σ. 203.

⁹¹ Guy Debord, *Perspectives de modifications conscientes...*, σ. 209.

⁹² *Internationale Situationniste-To ξεπέραςμα της τέχνης...*, σ. 305.

⁹³ Guy Debord, *La société du spectacle...*, σ.147.

Η τέχνη της ζωής ως παιχνίδι και η κατασκευή καταστάσεων

Για να πραγματοποιηθεί η τέχνη της ζωής, θα πρέπει η κυκλικά επαναλαμβανόμενη κίνηση της καθημερινότητας να διακοπεί μέσω μιας ασυνεχούς αντίληψης σχετικά με το πέρασμα του χρόνου. Για τους καταστασιακούς κάθε στιγμή οφείλει να βιώνεται ως ξεχωριστή και να κατασκευάζεται από το ίδιο το υποκείμενο⁹⁴. Δεδομένου του γεγονότος πως «η ζωή του ανθρώπου είναι μιά σειρά αναγκαστικών καταστάσεων» οι οποίες διαφέρουν ελάχιστα μεταξύ τους, το βάρος της προσπάθειας πρέπει να πέσει στην «κατασκευή καταστάσεων, δηλαδή συλλογικών ατμοσφαιρών, ενός συνόλου εντυπώσεων που θα καθορίζει την ποιότητα μιας στιγμής»⁹⁵. Η κατασκευή καταστάσεων ποντάρει στο εφήμερο, στο παροδικό⁹⁶, αρνούμενη τη διάρκεια⁹⁷ και τη μελλοντική ισχύ· «οι καταστάσεις θα είναι τόποι περάσματος»⁹⁸. Στόχος αυτής της διαδικασίας είναι, σε ό,τι αφορά την υποκειμενική συμπεριφορά, «η μεγαλύτερη δυνατή μείωση των μηδαμινών στιγμών»⁹⁹, η αποκατάσταση μιας αφυπνιστικής αίσθησης της ροής του χρόνου¹⁰⁰, ο ορισμός νέων επιθυμιών¹⁰¹, η εύρεση νέων παθών σε αντιδιαστολή προς την τάση για ερμηνεία των περασμένων¹⁰². Η κατασκευή καταστάσεων, με άλλα λόγια, οδηγεί στη συνειδητοποίηση της επιθυμίας για αλλαγή.

Η εννοιολογική σύλληψη περί κατασκευής νέων καταστάσεων, η οποία αρχικά αντλεί υλικό από τις καταστάσεις του Sartre όπως και από τη θεωρία των φάσεων του Lefebvre¹⁰³, ορίζεται ως «η συγκεκριμένη κατασκευή πρόσκαιρων χώρων (ambiances)

⁹⁴ Guy Debord, *Rapport sur la construction des...*, σσ. 45-6. Το ζήτημα, ωστόσο, είναι πιο περίπλοκο. Βλ. σχετικά “Problemes preliminaires a la construction d’une situation”, στο 1^ο τεύχος του περιοδικού *Internationale Situationiste*. Για την ελληνική μετάφραση βλ. «Τα προκαταρκτικά προβλήματα της κατασκευής μιας κατάστασης», στο: *Internationale Situationiste-To ξεπέραςμα της τέχνης...*, σ. 59.

⁹⁵ Guy Debord, *Rapport sur la construction des...*, σ. 44.

⁹⁶ Guy Debord-Gil Wolman, “Pourquoi le Lettrism?”, 1955, *Potlatch* No 22. Για την ελληνική μετάφραση βλ. Γκυ Ντεμπόρ, *Τι είναι ο Λετρισμός...*, σ. 55.

⁹⁷ Βλ. σχετικά “Theorie des moments et construction des situations”, στο 4^ο τεύχος του περιοδικού *Internationale Situationiste*, όπως παρατίθεται στο: Anselm Jappe, *Guy Debord...*, σ. 134.

⁹⁸ Guy Debord, *Rapport sur la construction des...*, σ. 45.

⁹⁹ Guy Debord, *Rapport sur la construction des...*, σ. 43.

¹⁰⁰ Guy Debord, *Rapport sur la construction des...*, σ. 46.

¹⁰¹ Guy Debord, *Rapport sur la construction des...*, σ. 38.

¹⁰² Guy Debord, *Rapport sur la construction des...*, σ. 49.

¹⁰³ Βλ. Hal Foster-Rosalind Krauss-Yve Alain Bois-Benjamin H.D.Buchloh, *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 2004, μτφρ. Ιουλία Τσολακίδου, *Η τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός. Αντιμοντερνισμός. Μεταμοντερνισμός*, Αθήνα, εκδόσεις Επίκεντρο, 2009 (2007), σ. 393 και Henry Lefebvre, *Le temps des méprises...*, σ. 11.

ζωής και ο μετασχηματισμός τους σε μια ανώτερη ποιότητα γεμάτη πάθος»¹⁰⁴. Κύριος στόχος δεν είναι η αφ' εαυτής δημιουργία της εν χώρω και χρόνω κατασκευασμένης ατμόσφαιρας, όσο η ενότητα της συμπεριφοράς των υποκειμένων μέσα στο χρόνο¹⁰⁵, αν και μάλλον αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο τους καταστασιακούς είναι η συνέπεια της συμπεριφοράς των υποκειμένων, σε βάθος χρόνου. Οι καταστασιακοί με την αενάως πειραματική φύση των καταστάσεων, προσδοκούν να αντικαταστήσουν μέσω αυτών την αδρανοποιητική λειτουργία του θεάματος.

Όλη η παραπάνω δραστηριοποίηση του συλλογικού και του υποκειμενικού, νοείται ως μια παιγνιώδης συμπεριφορά, συνώνυμη της απελευθέρωσης από τα δεσμά του κόσμου του εμπορεύματος. Η ζωή, αντιμετωπίζεται ως παιχνίδι¹⁰⁶, με τον πλανήτη να μετασχηματίζεται «σ' ένα Λούνα – Πάρκ χωρίς σύνορα» και τον κόσμο να μετατρέπεται σε σκηνή μιας θεατρικής παράστασης¹⁰⁷. Με αυτό τον τρόπο, περνάμε σε μια μπαρόκ σύλληψη του χώρου ως ενός είδους μέσου, ενός περάσματος ώστε να επιτευχθούν οι βλέψεις των καταστασιακών. Πρόκειται για «ένα προμήνυμα αυτού του “ξεπεράσματος και πραγμάτωσης” της τέχνης»¹⁰⁸ την οποία και επαγγέλλονται. Ήδη, οι λετριστές είχαν κάνει λόγο για μια «ολική τέχνη»¹⁰⁹ και για ένα νέου είδους κάλλος το οποίο «θα είναι καταστασιακό, δηλαδή εφήμερο και βιωμένο»¹¹⁰. Η ομορφιά, δηλαδή, στη θεώρηση της Καταστασιακής Διεθνούς μετατοπίζεται από το αντικείμενο στο υποκείμενο και συνεπώς στο συλλογικό.

¹⁰⁴ Guy Debord, *Rapport sur la construction des...*, σ. 41.

¹⁰⁵ “Problemes preliminaires a la construction...”, σ. 58.

¹⁰⁶ Εδώ, η καταστασιακή θεώρηση αντλεί από το *Homo Ludens* του Johan Huizinga. Βλ. *Internationale Situationiste-To ξεπέραςμα της τέχνης...*, σ. 56.

¹⁰⁷ Giuseppe Pinot-Gallizio, “Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable”, στο 3^ο τεύχος του περιοδικού *Internationale Situationiste*. Για την ελληνική μετάφραση βλ. «Λόγος για την βιομηχανική ζωγραφική και για μια εφαρμόσιμη ενιαία τέχνη», στο: *Internationale Situationiste-To ξεπέραςμα της τέχνης...*, σ. 132. Θα πρέπει πάντως να αναφερθούν οι επιστημάνσεις που διατυπώθηκαν σχετικά με τον κίνδυνο αυτής της αντίληψης του κόσμου ως σκηνικού θεάτρου. Βλ. σχετικά “Problemes preliminaires a la construction...”, σ. 60.

¹⁰⁸ Anselm Jappe, *Guy Debord...*, σ. 133.

¹⁰⁹ Anselm Jappe, *Guy Debord...*, σ. 78. Το κείμενο *Formulaire pour un urbanisme nouveau* (1953) του Ivan Chtcheglon είναι θεμελιώδες για τη θεωρία σχετικά με την πολεοδομία των καταστασιακών και την μπαρόκ προσέγγιση της πόλης. Για την ελληνική μετάφραση βλ. «Συνταγές για μια καινούργια πολεοδομία», στο: *Internationale Situationiste-To ξεπέραςμα της τέχνης...*, σσ. 15-20

¹¹⁰ Στο *Potlatch* No 5 (1954). Για την ελληνική μετάφραση βλ. μτφρ. Πάνος Τσαχαγέας-Νίκος Β. Αλεξίου, *Το αισθητικό και το πολιτικό. Ανθολογία κειμένων. Από την Cobra στην Καταστασιακή Διεθνή*, Αθήνα, εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος, 1996, σ. 48.

Ενωτική πολεοδομία – Κριτική και πρακτική προσέγγιση των αστικών δομών

Οι καταστασιακοί, ακολουθώντας τη σκέψη του Lefebvre, εξέλαβαν τον πολεοδομικό σχεδιασμό και την αστική επέκταση στο χώρο και το χρόνο, ως το κατεξοχήν σημείο αναπαραγωγής του προσώπου και του προσώπειου του καπιταλιστικού συστήματος¹¹¹. Σύμφωνα με τον Lefebvre, η πόλη δύναται να ιδωθεί σαν πίνακας επάνω στον οποίο έχουν εγγραφεί τα ίχνη των δραστών της ιστορίας, ίχνη τα οποία αναμένουν την αποκωδικοποίησή τους¹¹². Η καταστασιακή λογική βρέθηκε αντιμέτωπη με τον φονξιοναλισμό και το εξορθολογιστικό πνεύμα των πολεοδομικών σχεδιασμών που ακολουθούσαν τις θέσεις της *Χάρτας των Αθηνών* του τέταρτου CIAM¹¹³. «Η εξουσία είναι ο μεγαλύτερος πολεοδόμος»¹¹⁴, θα ισχυριστεί ο Vaneigem, καθώς η πόλη διαφημίζει την ιδεολογία που την παρήγαγε¹¹⁵ και παράλληλα καταναλώνει τον εαυτό της¹¹⁶. Συνεπώς, η κριτική προσέγγιση του αστικού περιβάλλοντος που οι καταστασιακοί επιχειρούν, αφορά το σύνολο του καπιταλιστικού συστήματος, με αφετηρία την εν χώρο επιβολή και δικαιολόγησή του.

Παράλληλα, αναζητούνται οι τρόποι ώστε να βρεθούν τα στοιχεία «μιας ανώτερης κατασκευής του περιβάλλοντος και των καινούργιων συνθηκών συμπεριφοράς»¹¹⁷. Σκοπός δεν είναι η δημιουργία νέων μορφικών αποτελεσμάτων, όσο η «εφεύρεση καινούργιων νόμων» που θα καθορίζουν τους τρόπους με τους οποίους θα πραγματοποιείται η εκάστοτε σύνθεση¹¹⁸. Το δρόμο για αυτού του είδους την αναζήτηση την επέβαλε η επιθυμία κατασκευής καταστάσεων, η οποία απαιτεί την ανάπτυξη μιας ιδέας περί *ενωτικής πολεοδομίας* (urbanisme unitaire). Πρόκειται για τον τίτλο που αποδίδεται στο ολικό έργο τέχνης, αναπτυγμένο στον πραγματικό χώρο της πόλης και

¹¹¹ Βλ. *Internationale Situationiste-To ζεπέρασμα της τέχνης...*, σ. 185 και Lefebvre, *Le temps des méprises...*, σ. 109.

¹¹² Henry Lefebvre, *Le temps des méprises...*, σ. 119.

¹¹³ Βλ. σχετικά Kenneth Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, Λονδίνο, Thames and Hudson Ltd, 2007 (1980), μτφρ. Θεόδωρος Ανδρουλάκης-Μαρία Παγκάλου, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική. Ιστορία και Κριτική*, Αθήνα, εκδόσεις Θεμέλιο, 2009, σ. 242 κ.α.

¹¹⁴ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre...*, σ. 110.

¹¹⁵ Attila Kotanyi-Raoul Vaneigem, “Programme élémentaire du bureau d’urbanisme unitaire”, στο 6^ο τεύχος του περιοδικού *Internationale Situationiste*. Για την ελληνική μετάφραση βλ. «Στοιχειώδες πρόγραμμα του Γραφείου Ενιαίας Πολεοδομίας» στο: *Internationale Situationiste-To ζεπέρασμα της τέχνης...*, σ. 195.

¹¹⁶ Guy Debord, *La société du spectacle...*, σ. 137.

¹¹⁷ Guy Debord, *Rapport sur la construction des...*, σ. 38.

¹¹⁸ Guy Debord, *Rapport sur la construction des...*, σ. 40.

της καθημερινής ζωής. Η ενωτική πολεοδομία λαμβάνει υπόψιν, όχι μόνο τα παραδοσιακά εικαστικά καλλιτεχνικά μέσα, αλλά υλοποιημένη, «θα πρέπει να αγκαλιάσει και το ηχητικό περιβάλλον ή τη διανομή ποτών και τροφίμων»¹¹⁹. Η κριτική στον κόσμο του εμπορεύματος, δηλαδή, προχωρά και μετουσιώνεται σε κριτική του καθημερινού τρόπου ζωής που αυτό έχει επιβάλει.

Η ενωτική πολεοδομία, όπως τονίζεται επανειλημμένως, δεν είναι ένας θεωρητικός λόγος σχετικά με την πολεοδομία, αλλά μια κριτική σε αυτή¹²⁰. Οι καταστασιακοί σπεύδουν να ανακαλύψουν την - πίσω από τη θεαματικοποιημένη συνεκτική ολότητα που προτείνει η πολεοδομία - κρυμμένη κοινωνική ολότητα¹²¹. Τα ήδη υπάρχοντα στοιχεία της πόλης, προϊόντα των εκάστοτε εξουσιαστικών τάξεων, οφείλουν να επισημανθούν και να χρησιμοποιηθούν με άλλον τρόπο από αυτόν για τον οποίο παρήχθησαν. Με άλλα λόγια, η κριτική τους δεν εξαντλείται στην αναγνώριση της λειτουργίας των στοιχείων που αποτελούν την πόλη και στη διαπίστωση¹²² της συνολικής ατμόσφαιρας που αναδύει η ιστορικά χωρική συμπαράθεσή τους, αλλά προχωρούν, παραδεχόμενοι πως οφείλουν να εκμεταλλευτούν - και όχι να απαρνηθούν - το παρόν σκηνικό της πόλης, κάνοντας χρήση της μεθόδου της μεταστροφής (détournement) στην αρχιτεκτονική, κατασκευάζοντας παράλληλα νέα σκηνικά¹²³. Με αυτόν τον τρόπο θα οργανωθεί ένα νέο σημασιολογικό σύνολο που θα «δίνει σε κάθε στοιχείο το καινούργιο του νόημα»¹²⁴. Η οικειοποίηση των στοιχείων του παρελθόντος, όπως επισημαίνει ο Jappe, υποδεικνύει πολύ περισσότερο μια δυνατότητα που είθισται να παραβλέπεται, δηλαδή τη ρευστότητα των πραγμάτων και το γεγονός «ότι οι σχέσεις μεταξύ των πραγμάτων δεν είναι καθορισμένες μια για πάντα, αλλά μπορούν να αντιστραφούν»¹²⁵.

¹¹⁹ Guy Debord, *Rapport sur la construction des...*, σ. 41.

¹²⁰ “L’urbanisme unitaire à la fin des années 50”, στο 3^ο τεύχος του περιοδικού *Internationale Situationiste*. Για την ελληνική μετάφραση βλ. «Η ενιαία πολεοδομία στα τέλη της δεκαετίας του ’50», στο: *Internationale Situationiste-To ζεπέρασμα της τέχνης...*, σ. 111.

¹²¹ *Internationale Situationiste-To ζεπέρασμα της τέχνης...*, σ. 185.

¹²² Σκοπός της ενωτικής πολεοδομίας είναι όχι μόνο η ενεργητική παρατήρηση και η επισήμανση των μέσων που θα φανούν χρήσιμα, αλλά και η δημιουργία κενού στην κατάληψη του χώρου από μέρους του καπιταλιστικού συστήματος. Πρόκειται για ένα εγχείρημα απόσπασης χωρικών κομματιών που θα επιτρέψει την εφαρμογή των μεθόδων της ενιαίας πολεοδομίας και συνεπώς την έναρξη κατασκευής καταστάσεων. Βλ. Attila Kotanyi-Raoul Vaneigem, “Programme élémentaire du bureau...”, σ. 198.

¹²³ *Internationale Situationiste-To ζεπέρασμα της τέχνης...*, σσ. 112-3.

¹²⁴ *Internationale Situationiste-To ζεπέρασμα της τέχνης...*, σ. 108.

¹²⁵ Anselm Jappe, *Guy Debord...*, σ. 116.

Μια ψυχογεωγραφική ερευνητική προσέγγιση της πόλης

Η κατασκευή της πειραματικής καταστασιακής πόλης απαιτεί προηγουμένως μια διυποκειμενική μελέτη του τρόπου με τον οποίο ο χώρος και τα στοιχεία που τον συγκροτούν, επενεργούν στον ψυχισμό του ανθρώπου. Είναι επιβεβλημένη, λοιπόν, η συγκρότηση μιας επιστήμης των καταστάσεων «που θ' αντλήσει στοιχεία από την ψυχολογία, τη στατιστική, την πολεοδομία και την ηθική», διατείνεται ο Debord, ήδη από τις μέρες της Λετριστικής Διεθνούς¹²⁶. Στόχος δεν είναι άλλος από την ανεύρεση των προϋποθέσεων υπό τις οποίες η συνειδητή κατασκευή καταστάσεων θα μπορέσει να πραγματοποιηθεί, θέτοντας παράλληλα και τα θεμέλια της πραγματοποίησης σε επίπεδο υποκειμενικό κατά την διεξαγωγή της ψυχογεωγραφικής έρευνας (psychogéographie).

Σύμφωνα με τον ορισμό που δίνει ο Debord, «η ψυχογεωγραφία θα μπορούσε να αναλάβει τη μελέτη της επενέργειας των συγκεκριμένων νόμων και αποτελεσμάτων του γεωγραφικού περιβάλλοντος, διευθετημένου συνειδητά ή όχι, πάνω στη συναισθηματική συμπεριφορά των ανθρώπων»¹²⁷. Η φράση σχετικά με τη συνειδητή ή μη, διευθέτηση του περιβάλλοντος υποδεικνύει τη διφυή κατεύθυνση της μελέτης. Αφενός, η έρευνα της αλληλεπίδρασης του ανθρώπινου ψυχισμού με το υπάρχον περιβάλλον, μελετά τους νόμους που διαμορφώνουν την εν λόγω συναισθηματική συμπεριφορά, εγείροντας ταυτόχρονα στο ερευνών υποκείμενο συνειδησιακά φορτία, ικανά για την αποβολή επιβαλλόμενων συνηθειών - κι ως εκ τούτου υπεύθυνα για τη γέννηση νέων επιθυμιών, αφετέρου, υποδεικνύει τις προϋποθέσεις που θα πρέπει να πληρούνται και τις μεθόδους που θα πρέπει να ακολουθηθούν, ώστε να γίνει εφικτή μελλοντικά η συνειδητή κατασκευή καταστάσεων.

Η έρευνα σχετικά με τον τρόπο μέσω του οποίου μελλοντικά θα διευθετούνται τα στοιχεία του πολεοδομικού πλαισίου, πρέπει να γίνει αναζητώντας ως παραμέτρους, τα αισθήματα που προκαλούνται στον ανθρώπινο ψυχισμό από τη διαλεκτική με το σκηνικό περιβάλλον. Αυτό αποκλείει ρητά άλλου είδους παρατηρήσεις που θα έχουν ως βάση διάκρισης τη θεαματική διάσταση της υφιστάμενης πολεοδομίας – το παράδειγμα που

¹²⁶ Η φράση ακούγεται στο πρώτο φιλμ του Debord με τίτλο *Ουρλιαχτά για χάρη του Σαντ*. Βλ. Γκυ Ντεμπόρ, *Τι είναι ο Λετρισμός...*, σ. 13.

¹²⁷ Guy Debord, "Introduction a une critique de la geographie urbaine", στο: *Les Lèvres Nues* No 6, Βρυξέλλες, 1955. Για την ελληνική μετάφραση βλ. «Εισαγωγή σε μια κριτική της αστικής γεωγραφίας», στο: μπφρ. Πάνος Τσαχαγέας, Νίκος Β. Αλεξίου, *Το αισθητικό και το πολιτικό...*, σ. 58.

δίνεται αφορά στα αρχιτεκτονικά στυλ – ή την φονξιοναλιστική λογική των σύγχρονων πόλεων – η αναφορά γίνεται σχετικά με τις συνθήκες κατοικίας¹²⁸. Το σκεπτικό που ακολουθείται, σχηματικά, είναι το ακόλουθο: παίρνοντας ως αφετηρία τη διαπίστωση πως, όπως η ζωγραφική ενός De Chirico, επί παραδείγματι, ξεκινά από ένα αισθητηριακό δεδομένο το οποίο μετασχηματίζεται στον καμβά μέσω της καλλιτεχνικής υποκειμενικότητας του ζωγράφου, οδηγώντας πιθανότατα στον μετασχηματισμό των αρχιτεκτονικών στοιχείων – προτύπων - μοτίβων¹²⁹ που λειτούργησαν ως αρχικό ερέθισμα, έτσι και η ερευνητική διάσταση της ψυχογεωγραφίας, σε συνάρτηση με τα αποτελέσματά της, θα οδηγήσει στην επιθυμία για μετασχηματισμό του υπάρχοντος πολεοδομικού πλαισίου. Οι έρευνες θα παράγουν «τολμηρές υποθέσεις», οι οποίες συνεχώς θα διορθώνονται υπό το φως της εμπειρίας με τη βοήθεια της κριτικής και της αυτοκριτικής¹³⁰. Με αυτόν τον τρόπο, οι υποθέσεις επιχειρείται να μετατραπούν από υποκειμενικές σε διυποκειμενικές και έως κάποιο βαθμό αντικειμενικές. Θα μπορούσαμε, συνεπώς, να κάνουμε λόγο για μια προσπάθεια μεταφοράς δεδομένων του ασυνείδητου στο συνειδητό, έχοντας όμως εξαρχής την επίγνωση πως ακόμη και μια ανάλυση σε βάθος δεν είναι σε θέση να αποκαλύψει πλήρως την εγκυρότητα των όποιων αποφάνσεων¹³¹.

Τα δεδομένα που προκύπτουν από την έρευνα αποτυπώνονται σε ψυχογεωγραφικούς χάρτες, μια απόπειρα χαρτογράφησης των επιδράσεων της πόλης¹³². Σκοπός είναι να φωτιστούν διαδρομές που αντιστέκονται στις συνήθεις παροτρύνσεις του εδάφους κίνησης, όπως αυτές υποβάλλονται ή επιβάλλονται από την υπάρχοντα πολεοδομικό σχεδιασμό¹³³. Αναγνωρίζεται το γεγονός πως, αρχικά, θα υπάρξει πλήθος λαθών, τα οποία θα διορθώνονται, βελτιώνοντας έτσι τη συνέπεια του χάρτη¹³⁴. Άλλωστε, ζητούμενο «δεν είναι η ακριβής χάραξη των αιώνιων ηπείρων, αλλά η αλλαγή

¹²⁸ Guy Debord, “Introduction a une critique...”, σ. 60.

¹²⁹ Το παράδειγμα που δίνει ο Debord αφορά τους πρώιμους πίνακες με τις τοξωτές ασπίδες του De Chirico. Βλ. Guy Debord, “Introduction a une critique...”, σ. 60 και Ivan Chtcheglov, *Formulaire pour un urbanisme...*, σ. 18.

Guy Debord, “Introduction a une critique...”, σ. 60.

¹³¹ Guy Debord, “Introduction a une critique...”, σ. 59.

¹³² Guy Debord, “Théorie de la dérive”, στο 2^ο τεύχος του περιοδικού *Internationale Situationniste*. Για την ελληνική μετάφραση βλ. «Η θεωρία της περιπλάνησης», στο: *Internationale Situationniste-To ξεπέραςμα της τέχνης...*, σ. 90.

¹³³ Guy Debord, “Introduction a une critique...”, σ. 60.

¹³⁴ Guy Debord, “Théorie de la dérive...”, σσ. 88, 90.

της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομίας»¹³⁵ και μέσω αυτής, η ανατροπή των υπαρχουσών συνθηκών ζωής.

Η καταστασιακή *dérive*

Η σχηματική διαδρομή, ψυχογεωγραφική έρευνα - ενωτική πολεοδομία - κατασκευή καταστάσεων, η οποία με αντίστροφη φορά περιγράφηκε παραπάνω, έχει ως αφετηρία την *dérive*¹³⁶, το κυρίως ερευνητικό εργαλείο που οι καταστασιακοί είχαν στη διάθεσή τους. Η *dérive* λειτουργούσε σε πολλαπλά επίπεδα και όχι μόνο ως κίνηση στο χώρο. Επιχειρώντας να προσεγγίσουμε την καταστασιακή περιπλάνηση ως θεωρητική σύλληψη και ερευνητική λειτουργία, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε την προοπτική της σε δύο βασικές κατηγορίες.

Αφενός, ως άμεση επίδραση στο συμμετέχον υποκείμενο, η *dérive* μπορεί να ιδωθεί ως μια ανάσα του εγκλωβισμένου σώματος¹³⁷, ως τρόπος θεραπείας¹³⁸ με στόχο την ευτυχία¹³⁹, ως ψυχαναλυτική μέθοδος¹⁴⁰, ως απόπειρα επίτευξης άμεσης – αντιτιθέμενης στη διαμεσολαβημένη από την εξουσία και το θέαμα - επαφής με τον κόσμο του πραγματικού¹⁴¹, ως πρόσκληση σε μια αυθόρμητη δημιουργική πρακτική η

¹³⁵ Guy Debord, “Théorie de la dérive...”, σ. 90.

¹³⁶ Η καταστασιακή *dérive* έχει μεταφραστεί στην αγγλική γλώσσα ως *drift* ή *drifting* και στην ελληνική ως *περιπλάνηση*. Αμφότερες οι μεταφραστικές αποδόσεις αποτυγχάνουν να μεταδώσουν τις σύνθετες σημασίες του γαλλικού όρου. Το γεγονός επισημαίνεται από τον Γιάννη Δ. Ιωαννίδη, σύμφωνα με τον οποίο ο όρος *dérive*, επακριβώς, σημαίνει απόκλιση (βλ. «Σημείωμα του μεταφραστή», στο: *Internationale Situationiste-To ξεπέρασμα της τέχνης...*, σ. 10). Κατά βάση πρόκειται για απόκλιση από μια προδιαγεγραμμένη πορεία, η οποία προκαλείται ηθελημένα ή ως απόρροια εξωτερικών παραγόντων. Ως ουσιαστικό, ο όρος προέρχεται από το ρήμα *dériver* που αποδίδεται ως παρεκκλίνω, εκτρέπω, παρασύρομαι, παράγομαι (βλ. Colette Lust-Dimitris Pandélodimos, *Dictionnaire Français-Grec*, Αθήνα, Librairie Kauffmann, 2004, σ. 314). Σε ό,τι αφορά την αγγλική μετάφραση, οι λέξεις *drift* και *drifting*, αφήνουν να εννοηθεί πως πρόκειται για δραστηριότητα – ως επί το πλείστον - παθητικών διαθέσεων (βλ. D.N. Stavropoulos-A.S. Hornby, *Oxford English-Greek learner's dictionary*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1998 (1977), σ. 173). Στο παρόν κείμενο επιλέγεται σε κάθε αναφορά στην καταστασιακή περιπλάνηση να χρησιμοποιείται ο γαλλικός όρος.

¹³⁷ Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage. Violence, dépence et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Παρίσι, Gallimard, 2004, μτφρ. Έλενα Αναστασάκη, *Η άγρια τάξη. Βία, ανάλωση και ιερό στην τέχνη των δεκαετιών 1950 και 1960*, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη, 2009, σ. 175.

¹³⁸ Ivan Chtcheglov, “Lettres de loin”, στο 9^ο τεύχος του περιοδικού *Internationale Situationiste*. Για την ελληνική μετάφραση βλ. «Γράμματα από μακριά», στο: *Internationale Situationiste-To ξεπέρασμα της τέχνης...*, σ. 314.

¹³⁹ Ivan Chtcheglov, “Lettres de loin...”, σ. 316.

¹⁴⁰ “Problemes preliminaires a la construction...”, σ. 58.

¹⁴¹ Δηλαδή ως επαναδιακδίκηση του βιώματος. Βλ. Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre...*, σ. 115.

οποία καθιστά εφικτή «την θέληση για αλλαγή του κόσμου»¹⁴², ως ευκαιρία να διαρραγεί η κυκλική μορφή που ο κόσμος του εμπορεύματος επιβάλλει στον χρόνο - καθώς απελευθερώνεται η δυναμική της συνειδητοποίησης περί ιστορικότητας της ύπαρξης¹⁴³ - με άλλα λόγια ως μια ευκαιρία να ζήσει κανείς το παρόν¹⁴⁴, απαραίτητη προϋπόθεση για την ωρίμανση της συνείδησης και της θέλησης για άρνηση¹⁴⁵. Αυτό που, εν τέλει, η *dérive* διεκδικεί - καθώς παράλληλα η ίδια επιζητά να αποτελέσει μια πρώτη μορφή του - δεν είναι άλλο από έναν καινούργιο τρόπο συμπεριφοράς, έναν αποκλίνοντα τρόπο να ζει κανείς σε αντιδιαστολή προς τις επιταγές του καπιταλιστικού συστήματος. Η παρέκκλιση από τις συνήθειες κατασκευασμένες ψευδο-επιθυμίες επιτυγχάνεται μέσω της συνειδητής επιλογής δραστηριοτήτων, όπως είναι η *dérive*, που επισημαίνουν τη ρευστότητα στη φύση των πραγμάτων. Η υιοθέτηση, λοιπόν, της *dérive* ως πειραματικής αποκλίνουσας συμπεριφοράς, επιτυγχάνει σε προσωπικό επίπεδο το πρώτο βήμα του καταστασιακού στόχου, καθώς και μόνο η εφαρμογή της, η ζωντανή της ύπαρξη, εκλαμβάνεται ως το πρωταρχικό της δίδαγμα¹⁴⁶.

Αφετέρου, μια δεύτερη προοπτική της *dérive* αποβλέπει σε αποτελέσματα που θα γονιμοποιηθούν σε βάθος χρόνου και δε θα αφορούν μονάχα στο υποκείμενο που την πραγματοποιεί. Έτσι, η καταγραφή της ύπαρξης ατμοσφαιρών στο αστικό περιβάλλον, η διερεύνηση δυνατοτήτων διάσχισης του πολεοδομικού ιστού, ο εντοπισμός ψυχογεωγραφικών κόμβων, ο ορισμός ενοτήτων και η επισήμανση των αρτηριών, λειτουργούν ως υλικό εξαγωγής δυποκειμενικών συμπερασμάτων, κάτι σαν το λεκτικό

¹⁴² Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre...*, σ. 231. Ο Vaneigem κάνει λόγο για «άμεση εμπειρία της υποκειμενικότητας», κάτι το οποίο περιγράφει ικανοποιητικά μια από τις λειτουργίες της *dérive*.

¹⁴³ Βλ. σχετικά Anselm Jappe, *Guy Debord...*, σσ. 47-8

¹⁴⁴ Ζητούμενο είναι η αντίληψη της ζωής ως ροής ξεχωριστών στιγμών, ικανών μάλιστα να διεκδικήσουν ιστορικότητα, όπως αναφέρθηκε. Βλ. Anselm Jappe, *Guy Debord...*, σ. 164 κ.α.

¹⁴⁵ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre...*, σ. 32.

¹⁴⁶ «L'urbanisme unitaire à la fin des années 50...», σ. 114. Ο ισχυρισμός πως «το πρωταρχικό δίδαγμα της πειραματικής περιπλάνησης είναι η ίδια της η ζωντανή ύπαρξη» μοιάζει να αναστρέφει τον εναρκτήριο καρτεσιανό συλλογισμό. Αν για τον Καρτέσιο πηγή βεβαιότητας για την ύπαρξη του είναι αποτέλεσε ο στοχασμός και η αμφισβήτηση περί της ίδιας της ύπαρξης, οι καταστασιακοί αντιστρέφουν το παραπάνω σκεπτικό, εκκινώντας από την ύπαρξη της *dérive* για να οδηγηθούν, καθώς ταυτοχρόνως σε κάθε βήμα την πραγματώνουν, στην ολοκλήρωση της σκέψης προς κατάκτηση της οποίας υπάρχει και διενεργείται η *dérive*, δηλαδή της αποκλίνουσας συμπεριφοράς. Άλλωστε, ο Debord και οι καταστασιακοί συνήθιζαν να αντιστρέφουν φράσεις-ρήσεις του παρελθόντος, ως έκφραση της ρευστότητας των εννοιών και της προσπάθειας αποαποικιοποίησης της γλώσσας. Βλ. σχετικά: Anselm Jappe, *Guy Debord...*, σσ. 115-6.

αντίστοιχο ενός ψυχογεωγραφικού χάρτη¹⁴⁷. Η λειτουργία αυτού του είδους της *dérive* ενισχύεται, στην περίπτωση που υλοποιείται από «πολλές μικροομάδες δύο ή τριών ατόμων με κοινό επίπεδο συνείδησης», μιας και κάτι τέτοιο «επιτρέπει την εξαγωγή αντικειμενικών συμπερασμάτων»¹⁴⁸.

Η αρχική χρήση της *dérive*, σύμφωνα με τον Lefebvre, πραγματοποιήθηκε βάσει της επιθυμίας να συνδεθούν κομμάτια της πόλης που είναι χωρικά διαχωρισμένα¹⁴⁹. Ο Lefebvre βλέπει την ισχυρή οργανική ενότητα που άλλοτε εκπροσωπούσε η πόλη να έχει απολεσθεί και τη θέση της να έχει πάρει ένας ολοένα αυξανόμενος κατακερματισμός¹⁵⁰. Παραταύτα, η πόλη παρουσιάζεται και πάλι ως ενότητα, καθώς μεριμνά για την απόκρυψη των αντιφάσεων εντός της, διαμέσου μιας πράξης ομογενοποίησης των μερών¹⁵¹. Η πόλη, για χάρη του εμπορεύματος, κατορθώνει να εμφανίζεται στην αντίληψή μας ως αφηρημένος και όχι ως σαφής κοινωνικός χώρος¹⁵². Αυτό που η *dérive* επιχειρεί, είναι η αποκάλυψη αυτής της ιστορικής εξέλιξης¹⁵³, καθώς και η υπονόμηση της. Βρίσκεται σε αναζήτηση, όπως ισχυρίζεται ο Tom McDonough, υπονομευτικών ενοτήτων ατμοσφαιρών, χώρων που αντιστέκονται στην επιθυμία του εμπορεύματος για ομογενοποίηση, χώρων ικανών να παράγουν ανακολουθίες¹⁵⁴. Η πόλη, σύμφωνα με τον McDonough, πρέπει να βιώνεται ξεχωριστά από κάθε υποκείμενο ως πέρασμα από τη μια ατμόσφαιρα στην επόμενη και όχι σαν να μπορούσε συνολικά να συλληφθεί με μια και μόνη εντύπωση¹⁵⁵. Υπ' αυτήν την έννοια, η *dérive* επιδιώκει να θρυμματίσει την ενότητα που επιβάλλει το θέαμα¹⁵⁶.

Η ενεργή παρατήρηση των επιδράσεων απαιτεί από το υποκείμενο να παρέμβει στα ήδη υπάρχοντα στοιχεία, ώστε οι προϋποθέσεις της κατασκευής καταστάσεων να προσεγγιστούν άμεσα. Η χρήση της μεθόδου της μεταστροφής «στην κοινωνική και

¹⁴⁷ Βλ. Guy Debord, *Deux comptes rendus de dérive*. Για την ελληνική μετάφραση βλ. «Δύο περιγραφές περιπλάνησης. Καταγραφή αστικών ατμοσφαιρών διαμέσου της περιπλάνησης», στο: μτφρ. Πάνος Τσαχαγέας, Νίκος Β. Αλεξίου, *Το αισθητικό και το πολιτικό...*, σσ. 64-5.

¹⁴⁸ Guy Debord, "Théorie de la dérive...", σσ. 86-7.

¹⁴⁹ Kristin Ross, "Lefebvre on the situationists: An interview", *October*, 79, χειμώνας 1997, σ. 73.

¹⁵⁰ Kristin Ross, "Lefebvre on the situationists...", σ. 80.

¹⁵¹ Βλ. Thomas McDonough, *The derive and situationist Paris*, στο σύνδεσμο: <http://chtodelat.org/b8-newspapers/12-68/thomas-mcdonough-the-derive-and-situationist-paris/> (πρόσβαση: 24/8/2015)

¹⁵² Thomas McDonough, "Situationist space", στο: Thomas McDonough (επιμ.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and documents*, Κέμπριτζ, MIT Press, 2002, σ. 254.

¹⁵³ Kristin Ross, "Lefebvre on the situationists...", σ. 80.

¹⁵⁴ Thomas McDonough, *The derive and situationist Paris...*

¹⁵⁵ Thomas McDonough, "Situationist space...", σσ. 246-8.

¹⁵⁶ Thomas McDonough, *The derive and situationist Paris...*

καθημερινή ζωή», σε πολυάριθμα κτίρια της πόλης, μιας *υπερμεταστροφής* από την οποία «θα γεννηθεί η ενιαία πολεοδομία»¹⁵⁷ ικανοποιεί την προαναφερθείσα απαίτηση. Η μεταστροφή θα μπορούσε να εμφανιστεί αρχικά ως δυνατότητα στην αποκλίνουσα σκέψη και το ονειροπόλημα του υποκειμένου¹⁵⁸, αλλά σκοπός δεν ήταν να παραμένει σε αυτό το επίπεδο. Οι καταστασιακοί είχαν από νωρίς συνειδητοποιήσει πως «κύριος στόχος της άρχουσας τάξης είναι η σύγκριση (sic)», η οποία επιτυγχάνεται μέσω του πλήθους αντιφατικών σημείων που υποτίθεται πως την αντιπροσωπεύουν¹⁵⁹. Σκοπός της χρήσης της υπερμεταστροφής ήταν η επανεγγραφή της ιστορίας, η οποία νοείται ως «ο μετασχηματισμός του πραγματικού»¹⁶⁰, υπό άλλους όρους. Επιπλέον, θα πρέπει να λάβουμε υπόψιν πως η δράση των καταστασιακών λειτουργούσε σε μεγάλο βαθμό με γνώμονα την προπαγάνδισή των ιδεών τους¹⁶¹. Συνεπώς, η *dérive*, θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως μια προσπάθεια επανακωδικοποίησης «των αστικών χώρων και συμβόλων»¹⁶².

Επιπλέον, σημαντικό αποτέλεσμα που επιτυγχάνει η δράση της *dérive* είναι η αίσθηση ανάκτησης της πόλης¹⁶³. Ο Vaneigem μοιάζει να αντιλαμβάνεται τη νοητική εφαρμογή της μεταστροφής κατά τη διάρκεια μιας *dérive* – ανάμεσα σε άλλα και - ως κατοχή του καταπατημένου από την άρχουσα τάξη εδάφους¹⁶⁴. Προσομοιάζει, δηλαδή, η δράση της με επιχείρηση ανακατάληψης, ενός αστικού χώρου¹⁶⁵. Άλλωστε στο σχήμα *απόσπαση – ένταξη* που ακολουθεί η μεταστροφή, λανθάνει η έννοια της οικειοποίησης¹⁶⁶. Η *dérive* σε αυτή την περίπτωση μοιάζει να λειτουργεί σαν καταλύτης. Τούτο φαίνεται από το γεγονός πως η *dérive* ορίζεται από τον Debord ως «μια τεχνική

¹⁵⁷ “Le détournement comme negation et comme prelude”, στο 3^ο τεύχος του περιοδικού *Internationale Situationiste*. Για την ελληνική μετάφραση βλ. «Η μεταστροφή ως άρνηση και ως προανάκρουσμα», στο: *Internationale Situationiste-To ξεπέρασμα της τέχνης...*, σ. 110.

¹⁵⁸ Βλ. σχετικά την περιπλάνηση με χρήση νοητικής μεταστροφής που περιγράφει ο Vaneigem, στο: Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre...*, σ. 324.

¹⁵⁹ Guy Debord, *Rapport sur la construction des...*, σ. 24.

¹⁶⁰ Guy Debord, *Perspectives de modifications conscientes...*, σ. 205.

¹⁶¹ Βλ. σχετικά Guy Debord, “Théorie de la dérive...”, σ. 85, Anselm Jappe, *Guy Debord...*, σσ. 68, 101 και Guy Debord, *Rapport sur la construction des...*, σ. 49.

¹⁶² Hal Foster κ.α., *Art Since 1900. Modernism...*, σ. 395.

¹⁶³ Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage...*, σ. 175.

¹⁶⁴ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre...*, σ. 324.

¹⁶⁵ Ο Thomas McDonough κάνει λόγο για πολιτική χρήση του χώρου μέσω της *dérive*. Βλ. Thomas McDonough, “Situationist space...”, σ. 260.

¹⁶⁶ Ο περιφραστικός όρος *εκτροπή-οικειοποίηση* έχει χρησιμοποιηθεί για να αποδώσει την *détournement*. Βλ. σχετικά την παρατήρηση του Γιάννη Δ. Ιωαννίδη, στο: *Internationale Situationiste-To ξεπέρασμα της τέχνης...*, σ. 10.

βιαστικού περάσματος μέσ' από ποικίλες ατμόσφαιρες μιας πόλης» που «συνδέεται άρρηκτα με την αναγνώριση επιδράσεων ψυχογεωγραφικής φύσης και με μια παιγνιώδη – κατασκευαστική συμπεριφορά»¹⁶⁷. Διακρίνεται, δηλαδή, η τεχνική αυτή σε μια φάση αναγνώρισης των επιδράσεων του περιβάλλοντος στο άτομο - και αντίστροφα – καθώς και σε μια φάση ανάπλασης της συμπεριφοράς του ερευνώντος υποκειμένου, φάσεις όμως που είναι άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να κάνουμε λόγο για ένα συνειδητό εγχείρημα διαμόρφωσης εγγύτητας υποκειμένου και εξωτερικού κόσμου, για μια έκφραση της θέλησης για ενότητα με τα όσα περιβάλλουν τον σύγχρονο άνθρωπο. Ακόμη κι αν η ιδέα της περιπλάνησης προϋποθέτει, όπως επισημαίνει ο Jappe, «έναν κόσμο άγνωστο και “αλλότριο” σε σχέση με το υποκείμενο»¹⁶⁸, η ανάγκη να πλάθει ο καθένας την ιστορία του και να αναγνωρίζει σε εκείνα που τον περιβάλλουν τη δική του συνεισφορά, αποτιμάται ως πιο ισχυρή.

Και οδηγούμαστε έτσι σ' ένα βασικό ζήτημα σε σχέση με την *dérive*, τη συνεισφορά του *τυχαίου*. Στην *Εισαγωγή σε μια κριτική της αστικής γεωγραφίας*, τονίζεται η ανάγκη να οριστούν «κάποια προσωρινά πεδία παρατήρησης (...) ορισμένων διαδικασιών του τυχαίου και του προβλέψιμου μέσα στους δρόμους»¹⁶⁹. Πρόκειται για τα πεδία της ψυχογεωγραφίας, της ενιαίας πολεοδομίας και της *dérive* τα οποία θα συμβάλουν στη μελέτη του τρόπου με τον οποίο η κίνηση στην πόλη παίρνει τον χαρακτήρα του τυχαίου ή του προβλέψιμου. Συνεπώς, θα πρέπει να υποθέσουμε πως σε ό,τι αφορά τη φάση της *dérive* που επιδιώκει την εξαγωγή αντικειμενικών συμπερασμάτων, η μελέτη του τυχαίου μέσα στους δρόμους επιφυλάσσει στον παράγοντα *τυχειότητα* σημαντικό ρόλο, καθώς προκειμένου το ερευνών υποκείμενο να μελετήσει τον εν λόγω παράγοντα, οφείλει να αφηθεί¹⁷⁰ στις υποδείξεις του. Σε ό,τι αφορά δε την έτερη φάση της *dérive*, η αναγκαιότητα να εγκαταλειφθούν οι μη επιθυμητές συνήθειες επιβάλλει τη χρήση του τυχαίου ώστε να γεννηθούν νέες επιθυμίες.

Στη *Θεωρία της περιπλάνησης* το τυχαίο δείχνει να αντιπαραβάλλεται προς την ελευθερία κίνησης στο χώρο. Δηλώνεται ρητά πως η *dérive* στην ενότητά της περιέχει ταυτόχρονα την ελευθερία μετακίνησης – η οποία αντικαθιστά εδώ τον όρο *τυχαίο* – «και

¹⁶⁷ Guy Debord, “Théorie de la dérive...”, σ. 84.

¹⁶⁸ Anselm Jappe, *Guy Debord...*, σσ. 169-170.

¹⁶⁹ Guy Debord, “Introduction a une critique...”, σ.58.

¹⁷⁰ Πράγμα που δεν είναι δυνατό να συμβεί σε απόλυτο βαθμό, ακόμη κι αν αυτή είναι η επιθυμία του υποκειμένου. Βλ. Simon Sadler, *The situationist city*, Λονδίνο, MIT Press, 1999, σ. 78.

την αναγκαία αντίφασή της, την κυριαρχία πάνω στις ψυχογεωγραφικές μεταβολές»¹⁷¹. Τούτο συμβαίνει μιας και λίγο πιο πάνω ο Debord έχει επισημάνει πως ο παράγοντας *τύχη* κατά την πειραματική περιπλάνηση «παίζει λιγότερο καθοριστικό ρόλο απ' όσο θα νόμιζε κανείς»¹⁷². Τρία χρόνια μετά την *Εισαγωγή σε μια κριτική της αστικής γεωγραφίας* είναι σε θέση να αναγνωρίσει πως η πόλη προδιαθέτει ένα δικό της ψυχογεωγραφικό ανάγλυφο, δηλαδή «σταθερά σημεία ή στροβίλους που απαγορεύουν την πρόσβαση σ' ορισμένες ζώνες ή την έξοδο απ' αυτές»¹⁷³ και να λάβει σοβαρά υπόψιν αυτό το συμπέρασμα, σε βαθμό τέτοιο ώστε να αρνείται πλέον να αποκαλεί *τυχαία* την όποια μη αναμενόμενη διαδρομή – επί παραδείγματι - ακολουθείτο. Ο Debord, προφανώς, ποτέ δεν ξέχασε την πεποίθησή του πως τα γεγονότα ανήκουν στη σφαίρα του τυχαίου μόνο για εκείνον που αγνοεί τους γενικούς νόμους από τους οποίους διέπονται¹⁷⁴. Απλώς, τώρα αναγνωρίζεται πως εκείνο που εκλαμβάνονταν ως τυχαιότητα σε περασμένες περιπλανήσεις, σε υπερβολικά μεγάλο βαθμό υποδεικνυόταν από τον πολεοδομικό σχεδιασμό.

Η αναγνώριση αυτού του γεγονότος είναι κρίσιμης σημασίας. Η απαίτηση για τυχαιότητα σε σχέση με εκείνη για ελευθερία κίνησης είναι κάτι το διαφορετικό. Αν στην πρώτη περίπτωση ζητούμενο ήταν η ανάγκη το υποκείμενο να βιώσει κάτι έξω από τα συνηθισμένα, να χειραφετηθεί από την αποικιοποιημένη καθημερινή συμπεριφορά του, τώρα διαπιστώνεται πως μόνος τρόπος να συμβεί αυτό το τελευταίο είναι διαμέσου της συνείδησης¹⁷⁵. Η ελευθερία της μετακίνησης, σε αντίθεση με τον εν πολλοίς παθητικό τρόπο υποδοχής του τυχαίου¹⁷⁶, πρέπει ενεργητικά να αναγνωριστεί ή να διαψευστεί. Επιπλέον, και η κυριαρχία στις ψυχογεωγραφικές μεταβολές κερδίζεται μέσα από «τη γνώση και τον υπολογισμό των δυνατοτήτων τους»¹⁷⁷. Η αντίφαση της συνύπαρξης

¹⁷¹ Guy Debord, “Théorie de la dérive...”, σ. 84.

¹⁷² Guy Debord, “Théorie de la dérive...”, σ. 84.

¹⁷³ Guy Debord, “Théorie de la dérive...”, σ. 84.

¹⁷⁴ Κάτι που επισημαίνεται από την αρχή από τον Debord. Βλ. *Potlach 20* (1955), στο: Simon Sadler, *The situationist city...*, σ. 78.

¹⁷⁵ Ο Debord εξ αρχής είχε αντιληφθεί τους κινδύνους που ελλοχεύουν στην περίπτωση της πλήρους παράδοσης στον αυθορμητισμό. Οι κανόνες του παιχνιδιού, σύμφωνα με τον ίδιο, οφείλουν να έχουν ηθική βάση. Βλ. *Potlach 20* (1955), όπως παρατίθεται στο Libero Andreotti, “Architecture and play”, στο: Thomas McDonough (επιμ.), *Guy Debord and the Situationist International...*, σ. 238.

¹⁷⁶ Ο Peter Bürger αναφερόμενος στη σχέση των σουρεαλιστών με τη *σύμπτωση*, τον παράγοντα *τυχαίο* στις αναζητήσεις τους, κάνει λόγο για «παλινδρόμηση σε μια παθητική στάση αναμονής». Βλ. Bürger, *Theorie der Avantgarde...*, σ. 141.

¹⁷⁷ Guy Debord, “Théorie de la dérive...”, σ. 84.

ελευθερίας μετακίνησης και κυριαρχίας στις ψυχογεωγραφικές μεταβολές, για την οποία κάνει λόγο ο Debord, προφανώς, αφορά στο παράδοξο που απορρέει από μια απαίτηση για κυριαρχία της συνείδησης που έχει ως στόχο την απελευθέρωση¹⁷⁸ του πνεύματος, μια απελευθέρωση που λανθασμένα μέχρι πρότινος συγγεόταν με την τυχαιότητα.

Η παραπάνω διαπίστωση επιβεβαιώνεται, δεδομένης της επισήμανσης πως η σπουδαιότητα του τυχαίου μειώνεται καθώς αυξάνεται η γνώση του πεδίου όπου λαμβάνει χώρα η *dérive*, κάτι «που επιτρέπει την επιλογή των ερεθισμάτων στα οποία θέλει κανείς να ανταποκριθεί»¹⁷⁹. Όπως το θέτει ο Debord, η διαδικασία μοιάζει να δρομολογείται από μόνη της, όταν ισχυρίζεται πως η αβεβαιότητα της ψυχογεωγραφικής παρατήρησης είναι αυτή που επιφυλάσσει σημαντικό ρόλο στην τύχη. Αλλά, καθώς παραδέχεται πως ακόμη κι αν ένα από τα ζητούμενα της *dérive* είναι η εξαγωγή αντικειμενικών συμπερασμάτων¹⁸⁰, η ισχύς όμως των οποίων δεν είναι παρά χρονικά περιορισμένη¹⁸¹, θα μπορούσε κανείς να πει πως αυτό που διακυβεύεται, τελικά, δεν είναι άλλο από τη θέληση για απο-αλλοτρίωση της υποκειμενικότητας και ακόμη περισσότερο η διαρκής υλοποίηση της διαδικασίας που θα οδηγήσει στην απο-αλλοτρίωση με οδηγό τη θέληση αυτή. Σε αυτό το στόχο η τύχη αδυνατεί να συνεισφέρει, καθώς η δράση της κρίνεται εν τέλει συντηρητική, αφού το μόνο που καταφέρνει είναι, σε ένα καινούργιο πλαίσιο πλέον, να ανάγει τα πάντα και πάλι «στη συνήθεια και στην επιλογή ανάμεσα σ' έναν περιορισμένο αριθμό παραλλαγών»¹⁸². Αυτό ενέχει τον κίνδυνο για το άτομο να περιπλανάται «γύρω από καινούργιους συνηθισμένους άξονες, όπου τα πάντα»¹⁸³ οδηγούν στο ίδιο σημείο, στην αδυναμία, δηλαδή, συνεπούς διεκδίκησης του απολεσθέντος εαυτού. Σε αυτήν την περίπτωση, η *dérive* διολισθαίνει και μετατρέπεται σε απόπειρα αισθητικής φυγής από την επιπεδότητα της καθημερινότητας, μη διεκδικώντας να είναι κάτι πέρα από μια απλή περιπλάνηση στο χώρο.

¹⁷⁸ Η αντίστοιχη παραδοξότητα που διακρίνει ο Bürger στις αναζητήσεις του Σουρεαλισμού, συνίσταται στο γεγονός πως η σύμπτωση «εμφανίζεται (...) ως κρυπτογράφημα της ελευθερίας». Βλ. Peter Bürger, *Theorie den Avantgarde...*, σ. 141. Βάσει της ανάλυσης του Bürger, στην περίπτωση των καταστασιακών θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο για έμμεση παραγωγή σύμπτωσης.

¹⁷⁹ Anselm Jappe, *Guy Debord...*, σ. 78.

¹⁸⁰ Guy Debord, “Théorie de la *dérive*...”, σ. 87.

¹⁸¹ “L’urbanisme unitaire à la fin des années 50...”, σ. 114.

¹⁸² Guy Debord, “Théorie de la *dérive*...”, σ. 85.

¹⁸³ Guy Debord, “Théorie de la *dérive*...”, σ. 86.

Επίλογος

Μέσα από τις δύο περιπτώσεις περιπλάνησης στην πόλη που αναλύθηκαν, είδαμε τον τρόπο με τον οποίο δύο τόσο μακρινές χρονικές περίοδοι αντιλήφθηκαν τη σχέση του υποκειμένου με τον αστικό χώρο. Η κίνηση στην πόλη, τόσο στη *flânerie* όσο και στη *dérive* εκλήφθηκε ως αισθητική εμπειρία, η οποία βρίσκει αναλογίες με μια διαδρομή εντός ενός εκθεσιακού χώρου τέχνης. Η απουσία των έργων τέχνης αναπληρώθηκε από τις περιβάλλουσες συνθήκες – βλέμματα, πλήθος, φώτα, κτίρια, δρόμους, εμπορεύματα – που συγκροτούν τη μητρόπολη ως παλλόμενη οντότητα. Η διαρκής κίνηση, η αδιάκοπη μεταβολή των πραγμάτων, η ροή του χρόνου που γίνεται αισθητή από όσα συμβαίνουν στον αστικό χώρο, οδηγούν στην ανάδυση ενός άλλου υποκειμένου.

Ωστόσο, αν ο πλάνης του Baudelaire απολάμβανε την επιβεβαίωση της ατομικότητάς του ανάμεσα στα παρισινά αστικά πλήθη, ο καταστασιακός απόγονός του γύρεψε να εντοπίσει κάτω από την επιφανόμενη ομοιογένεια που επιβάλλει ο καπιταλισμός, τον απολεσθέντα κοινωνικό δεσμό του παρελθόντος. Εκεί που ο *flâneur* έβλεπε στην περιπλάνηση ένα μέσο αισθητικής φυγής από την καθημερινότητα, οι καταστασιακοί έβρισκαν μέσω αυτής την ιστορική συνείδηση της ανθρώπινης ύπαρξης, με σκοπό να διεκδικήσουν την απελευθέρωση του ατόμου για το συλλογικό όφελος. Στην ακόρεστη επιθυμία για εναλλαγή των αστικών σκηνικών ώστε ο *flâneur* να υποδυθεί το ρόλο του ντετέκτιβ, σύμφωνα με την οπτική του Benjamin, οι καταστασιακοί αντιτείνουν τη βούληση για συμμετοχή του υποκειμένου στη διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου. Παρά, δηλαδή, τις φαινομενικές ομοιότητες που παρουσιάζουν οι *flânerie* και *dérive*, το υπόβαθρο στο οποίο εδράζονται και οι προοπτικές στις οποίες αποβλέπουν, επιβάλλουν μια σαφή διάκριση των δύο εν λόγω ενεργημάτων.

Στη σύγχρονη τέχνη η πρακτική της κίνησης στην πόλη βρίσκει διαρκώς νέες ευκαιρίες για εφαρμογή, με τη σύλληψη περί *νομαδισμού* να κερδίζει συνεχώς έδαφος στις προτιμήσεις των καλλιτεχνών. Μία από τις περιπτώσεις αυτές, αποτέλεσε το έργο του Ai Weiwei για την Documenta 12 με τίτλο *Παραμόθι*, το οποίο δύναται να ερμηνευτεί ως μια πρόσκληση σε μια μαζική και συνάμα ατομική, υπερ-χωρική

περιπλάνηση από τη μια άκρη της - παγκοσμιοποιημένης - γης στην άλλη. Προορισμός δεν ήταν άλλος από την πόλη του Κάσσελ, μια πόλη που - και θεσμικά - μεταμορφώνεται σε αστικό εκθεσιακό σκηνικό τέχνης για κάποιες εβδομάδες. Οι κινέζοι συμμετέχοντες στο συγκεκριμένο έργο θα μπορούσαν να ερμηνευτούν ως η μεταφερόμενη από τόπο σε τόπο εργατική ισχύς, το ανθρώπινο ανάλογο του εμπορεύματος. Η προβληματική των εννοιών *πλήθος* και *υποκείμενο* οι οποίες ήταν κεντρικής σημασίας, τόσο στην περίπτωση της περιπλάνησης του Baudelaire όσο και σε εκείνη των καταστασιακών, επανέρχεται λαμβάνοντας μια σαφώς επεξεργασμένη μορφή στην προσέγγιση της σύγχρονης τέχνης. Στην περίπτωση του Weíwei βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ένα πλήθος - αποτελούμενο από χίλια και ένα υποκείμενα - που λειτουργεί, ταυτόχρονα, ως επισκέπτης της έκθεσης τέχνης, αλλά και ως κομμάτι των εκτιθέμενων έργων. Ίσως, πλέον, να είμαστε αντιμέτωποι με την κυριολεκτική έκφραση εκείνου που ανέκαθεν επιχειρούσε η τέχνη να μας προσφέρει.

Βιβλιογραφία

Internationale Situationiste-To ζεπέρασμα της τέχνης. Ανθολογία κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς, μτφρ. Γιάννης Δ. Ιωαννίδης, Αθήνα, εκδόσεις Ύψιλον, 1999 (1985)

Το αισθητικό και το πολιτικό. Ανθολογία κειμένων. Από την Cobra στην Καταστασιακή Διεθνή, μτφρ. Πάνος Τσαχαγέας-Νίκος Β. Αλεξίου, Αθήνα, εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος, 1996

Αλμπέρτι Λέον Μπαττίστα, *Περί Ζωγραφικής (De pictura, 1435)*, μτφρ.-επιμ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτης, 2008 (1994)

Argan Giulio Carlo, *L' arte moderna, Dall' Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Φλωρεντία, RCS Sansoni Editore S.p.A., 1970, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη, Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011 (1998)

Baudelaire Charles, *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*, Paris, 1869, μτφρ. Στέργιος Βαρβαρούσης, Σαρλ Μπωντλαίρ, *Η Μελαγχολία του Παρισιού*, Αθήνα, εκδόσεις Ερατώ, 1985

Baudelaire Charles, *Αισθητικά δοκίμια*, Αθήνα, Printa, 2005 (1995)

Benjamin Walter, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Φρανκφούρτη, Suhrkamp Verlag, 1974 (1955), μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, *Σαρλ Μπωντλαίρ – Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002 (1994)

Bürger Peter, *Theorie den Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Φρανκφούρτη, 1974, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, *Θεωρία της πρωτοπορίας*, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη, 2010

Debord Guy, *La société du spectacle*, Buchet/Chastel, Παρίσι, 1967, μτφρ. Σύλβια, *Η κοινωνία του θεάματος*, Αθήνα, εκδόσεις Διεθνής Βιβλιοθήκη, 2000

Ντεμπόρ Γκυ, *Τι είναι ο Λετρισμός*, μτφρ. Αλέξανδρος Ζαγκούρογλου, Αθήνα, εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος, 1995

Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα*, Αθήνα, εκδόσεις Άγρα, 2012 (2004)

Dorléac Laurence Bertrand, *L'ordre sauvage. Violence, dépenance et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Παρίσι, Gallimard, 2004, μτφρ. Έλενα Αναστασάκη, *Η άγρια τάξη. Βία, ανάλωση και ιερό στην τέχνη των δεκαετιών 1950 και 1960*, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη, 2009

Foster Hal - **Krauss** Rosalind - **Bois** Yve Alain - **Buchloh** Benjamin H.D., *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 2004, μτφρ. Ιουλία Τσολακίδου, *Η τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός. Αντιμοντερνισμός. Μεταμοντερνισμός*, Αθήνα, εκδόσεις Επίκεντρο, 2009 (2007)

Frampton Kenneth, *Modern Architecture. A Critical History*, Λονδίνο, Thames and Hudson Ltd, 2007 (1980), μτφρ. Θεόδωρος Ανδρουλάκης-Μαρία Παγκάλου, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική. Ιστορία και Κριτική*, Αθήνα, εκδόσεις Θεμέλιο, 2009

Frisby David, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer, and Benjamin*, Καίμπριτζ: Polity Press, 1985, μτφρ. Γεωργία Γιαννακοπούλου – Βασίλης Τομανάς, Νταϊήβιντ Φρίσμπυ, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, Θεσσαλονίκη, Νησίδες, 2009

Hollevoet Christel, *Wandering in the City. Flânerie to Dérive and After: The Cognitive Mapping of Urban Space*, σ.27, στο σύνδεσμο: https://gel2013.files.wordpress.com/2013/03/hollevoet_wandering-in-the-city.pdf, (πρόσβαση: 13/8/2015)

Jappe Anselm, *Guy Debord*, Edizioni Tracce, Πεσκάρα, 1993, μτφρ. Νίκος Κούρκουλος, *Γκυ Ντεμπόρ*, Αθήνα, εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος, 1998

Jappe Anselm, *Το τέλος της τέχνης στον Αντόρνο και τον Ντεμπόρ*, μτφρ. Λία Γυιόκα, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις των Ξένων, 2007

Λαμπράκη-Πλάκα Μαρίνα, *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής, Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Ηράκλειο, Βικελαία Βιβλιοθήκη, 1988

Λεφέβρ Ανρί, *Μηδενισμός και αμφισβήτηση*, μτφρ. Λίλα Τρουλινού, Αθήνα, εκδόσεις Ύψιλον, 1990

McDonough Thomas, *The derive and situationist Paris*, στο σύνδεσμο: <http://chtodelat.org/b8-newspapers/12-68/thomas-mcdonough-the-derive-and-situationist-paris/> (πρόσβαση: 24/8/2015)

McDonough Thomas (επιμ.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and documents*, Κέημπριτζ, MIT Press, 2002

Ross Kristin, “Lefebvre on the situationists: An interview”, *October*, 79, χειμώνας 1997

Sadler Simon, *The situationist city*, Λονδίνο, MIT Press, 1999

Simmel Georg, *Die Grosstadte und das Geistesleben*, Δρέσδη, Jahrbuch der Gene – Stiftung, 1903, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, *Πόλη και Ψυχή*, Αθήνα, εκδόσεις Έρασμος, 2009 (1993)

Simmel Georg, *Περιπλάνηση στη Νεωτερικότητα*, Αθήνα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2004

Trotsky Leon - **Breton** André, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, 1938. Για την ελληνική μετάφραση βλ. Λέον Τρότσκι – Αντρέ Μπρετόν, *Για μια ανεξάρτητη επαναστατική τέχνη*, Θ.Θωμαδάκης (επιμ.), Αθήνα, εκδόσεις Αλλαγή, 1985

Vaneigem Raoul, *Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations*, 1967, μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας, *Η επανάσταση της καθημερινής ζωής*, Αθήνα, εκδόσεις Άκμων, 1977