

**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ-ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ

Τα διαφορετικά πρόσωπα του πλάνη

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΔΙΑΛΛΑ ΑΝΤΑ

ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

ΣΠΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΡΙΟΣ

Αθανάσιος Φούντας

Αθήνα 2020

Περιεχόμενα

Ο άνθρωπος του πλήθους	σελ. 3
Baudelaire και ο πλάνητας της Γαλλίας.....	σελ. 8
Ο ρακοσυλλέκτης και τα θραύσματα.....	σελ. 10
Μια γρήγορη αναφορά στο Passagen- Werk... .	σελ. 14
Μετά το 1940	σελ. 17
Καταστασιακή διεθνής.....	σελ. 18
Η εικαστική μου πρακτική και η αυτοκρατορία... .	σελ. 22

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται στην έννοια του πλάνητα η οποία δέχθηκε ποικίλες εναλλαγές και χρήσεις στο πέρασ του χρόνου. Συγκεκριμένα θα αναφερθώ σε κάποια βιογραφικά στοιχεία του Edgar Allan Poe, τα οποία θεωρώ πως συντέλεσαν στον τρόπο γραφής του, ενώ στη συνέχεια θα χρησιμοποιήσω ως αφητηρία της έρευνάς μου, ένα από τα έργα του τον "άνθρωπος του πλήθους" το οποίο δημοσιεύεται το 1840. Θα αναζητήσουμε τις επιρροές του Baudelaire από το έργο του Poe, όπου θα ισχυριστούμε ότι αναδεικνύεται μία προδρομική μορφή του πλάνητα, επιχειρώντας συγχρόνως μια συνοπτική σύγκριση ανάμεσα στον πλάνη του Poe και τον *Flaneur* του Baudelaire. Στη συνέχεια θα συσχετίσουμε την πρακτική της περιπλάνησης με τις Παρισινές φυσιολογίες και θα αναγνωρίσουμε τις συγγένειες του πλάνη με τον φυσιολόγο, τον συγγραφέα της επιφυλλίδας, και τον ρακοσυλλέκτη μέσα από την αφήγηση του Walter Benjamin. Συγκεκριμένα θα επικεντρωθούμε στο σημαντικότερο ίσως όλων των έργων του Walter Benjamin το "ατελής" Σχέδιο εργασίας περί στοών". Θα δούμε επίσης πώς ο Benjamin παρομοιάζει την πόλη με το κείμενο και συνηγορεί υπέρ της περιπλάνησης και στις δύο αυτές πραγματικότητες. Τελειώνοντας το πρώτο σκέλος, δηλαδή μέχρι και τον θάνατο του W. Benjamin το 1940, το οποίο και θεωρώ σημείο τομής για την εξέλιξη της έννοιας του πλάνητα, και το πως μπορούμε να αντιληφθούμε την έννοια του περιπλανώμενου σε ένα διαφορετικό πολεοδομικό ιστό αυτόν του 19^{ου} αιώνα.

Στο δεύτερο μέρος, η εκ νέου συσσώρευση πληθυσμών κατά την μεταπολεμική περίοδο, οι πολιτικές και οικονομικές αστάθειες στην γηραιά Ευρώπη δημιουργούν τις κατάλληλες προϋποθέσεις για μια νέα μορφή του πλάνη, και ένα νέο "οπλοστάσιο" τακτικών του. Η εναντίωση των Situationist (Καταστασιακών) στην επιθυμία κάποιων για εντατικοποίηση μιας εμπορευματοποιημένης μαζικής κουλτούρας, τους οδήγησε στο να εκλάβουν την τέχνη σαν έναν εργαλείο δημιουργίας καταστάσεων. Για τους ίδιους δεν μπορεί να υπάρξει Καταστασιακή τέχνη, πάρα μόνο η Καταστασιακή χρήση των εργαλείων της. Εμβληματικές φιγούρες όπως οι Guy Debord, Raoul Vaneigem και Gianfranco Sanguinetti δεν έμειναν άπραγες. Η συγγραφή βιβλίων και η μετάδοση ιδεών, αποτελούσε για εκείνους μια τακτική ενάντια σε κάθε μορφή εξουσίας, ωστόσο δεν περιορίστηκαν μόνο σε αυτή. Φτάνοντας στο τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας έρευνας, θα αναφερθώ συνοπτικά στο βιβλίο των Michael Hardt και Antonio Negri με τίτλο "Empire", στο οποίο οι συγγραφείς περιγράφουν όχι μόνο τον τρόπο κατασκευής της, αλλά και τους τρόπους ανατροπής της, μέσω της έννοιας του "πλήθους". Τέλος θα επιχειρήσω να αναπτύξω την εικαστική μου πρακτική σε σχέση με την παραπάνω έρευνα.

Ο άνθρωπος του πλήθους

Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, παρατηρούμε μια εσωτερική μετανάστευση που λαμβάνει χώρα εκείνη την εποχή, πράγμα το οποίο οφείλεται στα νέα αστικά επαγγέλματα που εμφανίζονται, συνέπεια της εκβιομηχάνισης και της δημιουργίας των σύγχρονων πόλεων. Σημείο αιχμής εκείνων των καιρών ήταν η διαδοχή της έννοιας «πόλη» από τη «Μητροπόλη» με ό,τι αυτό συνεπάγεται μεταξύ άλλων, την ανάπτυξη του σιδηροδρόμου, του τραμ, την καθιέρωση των μαγαζιών και τη συσσώρευση πλήθους εμπόρων στις στοές του Παρισιού. Στα πεζοδρόμια του Παρισιού αρχίζει να συνωστίζεται πλήθος, και ο Charles Baudelaire εμπνέεται το αρχέτυπο της μάζας, τον *πλάνη* (*flaneur*).

Εναλλακτικά στο παρακάτω: Ωστόσο, πριν από τον Baudelaire ο ποιητής και μυθιστοριογράφος Edgar Allan Poe (1809-1849) στο σύντομο και όχι τόσο γνωστό στην εποχή του αφήγημα με τίτλο «Ο άνθρωπος του πλήθους», το οποίο δημοσιεύτηκε ταυτόχρονα σε δύο περιοδικά τον Δεκέμβριο του 1840 είχε προαναγγείλει την έννοια του πλάνητα.¹ –εδώ σε υποσημείωση τα στοιχεία των περιοδικών και οι τίτλοι τους. Φαίνεται όμως ότι αυτή η έννοια είχε αρχίσει να διαμορφώνεται ευρύτερα στους λόγιους κύκλους εάν σκεφτούμε την επιρροή που άσκησε στον ποιητή ο μυθιστοριογράφος και κριτικός Τσαρλς Ντίκενς στην σύλληψη του συγκεκριμένου έργου.

Προτού αναλύσουμε τον *flaneur* του Baudelaire, θα προηγηθεί μια συνοπτική αναφορά στο αφήγημα: “Ο άνθρωπος του πλήθους” του Έντγκαρ Άλαν Πόε (1809-1849). Το συγκεκριμένο αφήγημα, περιορισμένο σχετικά σε μέγεθος και σε δημοτικότητα -σε σχέση με τα υπόλοιπα αφηγήματά- δημοσιεύθηκε το Δεκέμβριο του 1840 σε δύο περιοδικά συγχρόνως, το *Atkinson's Casket* και το *Burton's Gentleman's Magazine*² στην Φιλαδέλφεια της Αμερικής. Παρόλο που, όπως είπαμε, αποτελεί ένα από τα λιγότερα γνωστά αφηγήματά του, προαναγγέλλει την έννοια του *πλάνητα* που θα αναπτύξει αργότερα ο Baudelaire.

Πριν προβούμε σε περαιτέρω ανάλυση, οφείλουμε να αναφέρουμε σύντομα το ρόλο που έπαιξε στη σύλληψη του συγκεκριμένου αφηγήματος από τον Poe ο Charles Dickens (Κάρολος Ντίκενς)³. Ο Poe, σχεδόν συνομήλικος με τον Dickens (ο Poe γεννήθηκε το 1809 και ο Dickens το 1812), τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα δεν είχε δει το Λονδίνο, όπου διαδραματίζεται η ιστορία του «Ο άνθρωπος του

¹ Τα δύο περιοδικά *Atkinson's Casket* και το *Burton's Gentleman's Magazine* συγχωνεύτηκαν το 1940 σε ένα, με τίτλο *Graham's Magazine*. Ο Πόε συνεργαζόταν με το *Burton's Gentleman's Magazine* ήδη από το 1939, και συνέχισε τη συνεργασία του με τον George Rex Graham και στο νεοσύστατο περιοδικό, όπως αναφέρεται από τον βιογράφο του Arthur Hobson Quinn, στο Arthur Hobson Quinn, *Edgar Allan Poe, A Critical Biography* (πρόλογος Shawn Rosenheim), The Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 1997.

² Το αφήγημα με τίτλο *The Man of the Crowd* δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1840 συγχρόνως στα περιοδικά *Atkinson's Casket* και *Burton's Gentleman's Magazine* τεύχος 5, Ιουλίου-Δεκεμβρίου του 1839 κτλ) και το 1845 συμπεριλήφθηκε στη συλλογή *Edgar Allan Poe, Tales*, Wiley & Putnam's, Νέα Υόρκη, 1945.

³ Dana Brand, *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ, 1991.

πλήθους». Σε νεαρή ηλικία, το 1815 όταν ο Poe ήταν ακόμη παιδί, η οικογένεια Allan - κηδεμόνες του Poe μετά τον τραγικό θάνατο της μητέρας του το 1811- μετακόμισε από τη Virginia (Βιρτζίνια) στη Μεγάλη Βρετανία, παίρνοντας μαζί τους τον μικρό Edgar, όπου και έζησαν συνολικά για πέντε χρόνια μεταξύ Αγγλίας και Σκωτίας. Κατά τον βιογράφο του Poe, Arthur Hobson Quinn, «ο Poe είναι μοναδικός μεταξύ των μεγάλων Αμερικανών συγγραφέων της γενιάς του στο ότι έχει περάσει ένα μέρος της παιδικής του ηλικίας στην Αγγλία. Αυτή η περίοδος της ζωής του είναι σημαντική, καθώς είμαστε σε θέση να ανιχνεύσουμε μια αναμφισβήτητη επιρροή στη μετέπειτα φαντασία του από τις σκηνές στις οποίες κινήθηκε, σκέφτηκε και αισθάνθηκε»⁴. Παρ' όλ' αυτά, το Λονδίνο μπορεί μεν να του ήταν γνώριμο, αλλά αρκετά αργότερα, όπως είδαμε, στην αρχή του 19^{ου} αιώνα και όχι το 1840, έτος συγγραφής του αφηγήματος. Ως εκ τούτου, συμπεραίνουμε ότι κάποια μεμονωμένα στοιχεία που ο αναγνώστης μπορεί να αναγνωρίσει από το Λονδίνο του 1840, καθώς και τη γενική περιγραφή της υποβλητικής ατμόσφαιρας της μητρόπολης, ο Poe τα έχει δανειστεί από περιγραφές άλλων συγγραφέων, κυρίως από τον Dickens, πιο συγκεκριμένα, από το έργο του τελευταίου, *Σκιαγραφήματα του Μπόζ*⁵, το 1836. Πράγματι το σκοτεινό, βρόμικο και θορυβώδες Λονδίνο το οποίο περιγράφει ο αφηγητής του Poe δεν είναι άλλο από αυτό του Dickens.

Το αφήγημα του Poe *"the men of the crowd"* (Ο άνθρωπος του πλήθους) χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος περιγράφει το πλήθος των Λονδρέζων που περνά μπροστά από το παράθυρο του καφενείου και που ο αφηγητής παρατηρεί. Παραμένει ανώνυμος, και έχει μόλις ξεπεράσει κάποια ασθένεια, την οποία όμως ο συγγραφέας δεν διευκρινίζει. Η απουσία του, λόγω ασθενείας, από τον έξω κόσμο, και η πρόσφατη ανακτηθείσα ενέργειά του τον κάνουν αφ' ενός πιο εναργή και αφ' ετέρου πιο περίεργο και παρατηρητικό, όπως ο ίδιος αναφέρει, με αποτέλεσμα να μας παρουσιάζει με ιδιαίτερη λεπτομέρεια τη φυσική υπόσταση και τη συμπεριφορά του πλήθους που περνάει από μπροστά του.

Η περιγραφή του πλήθους από τον Poe, δεν αποτελεί απλά μία καταγραφή, αλλά η μεγαλοφυΐα της έγκειται στο ότι ο λογοτέχνης δεν περιορίζεται στην παρουσίαση της απομόνωσης του κάθε ανθρώπου μέσα στη μητρόπολη. Αντίθετα, παρουσιάζει μία συλλογική απομόνωση, μέσα από την ομοιομορφία στη συμπεριφορά, την εμφάνιση, έως και την ένδυση πολυμελών ομάδων. Οι ξεχωριστές αυτές ομάδες του πλήθους που περιγράφονται στο κείμενο, κινούνται με την ταχύτητα και την τυπικότητα που χαρακτηρίζει την κοινωνία της μαζικής παραγωγής, και σαν πιόνια παρελαύνουν μπροστά από τον αφηγητή, έχοντας αποβάλλει κάθε στοιχείο που τους ξεχωρίζει. Ακόμα και τα εξωτερικά τους χαρακτηριστικά έχουν αφομοιωθεί. Δεν επικοινωνούν μεταξύ τους και διατηρούν εξίσου την απόστασή τους, ακόμη και από τον ίδιο τον αφηγητή, ο οποίος είναι και αυτός απομονωμένος από το πλήθος. Δεν φαίνεται να γνωρίζει ή να ξεχωρίζει κανέναν. Ο αφηγητής, στο πρώτο μέρος τουλάχιστον, φαίνεται στατικός σε αντίθεση με την ταχύτητα του πλήθους, θα μπορούσαμε να πούμε πως το τζάμι του καφενείου όχι μόνο αποστασιοποιεί, αλλά και διαχωρίζει τον ίδιο από το πλήθος.

⁴ Arthur Hobson Quinn, *Edgar Allan Poe, A Critical Biography* (πρόλογος Shawn Rosenheim), The Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 1997, σ. 65.

⁵ Charles Dickens, *Sketches by "Boz", Illustrative of Every-day Life and Every-day People*, John Macrone, Λονδίνο, 1936.

«Η τάξη των εμποροϋπαλλήλων είχε φυσικά πολλούς αντιπροσώπους, που εύκολα τους ξεχώριζες. Διέκρινα δύο κατηγορίες. Υπήρχαν οι υπάλληλοι των μεγάλων διαφημιστικών εταιριών, νεαροί κύριοι με εφαρμοστά πανωφόρια, καλογουαλισμένα μποτίνια, πομαδισμένα μαλλιά και αυθάδικα ανασηκωμένο χείλι. Εκτός από κάποια ζωηράδα στις κινήσεις τους, που μη βρίσκοντας καλύτερη λέξη θα την ονομάσω 'υπαλληλική σβελλάδα', οι τρόποι αυτών των ανθρώπων μου φαίνονταν πως αποτελούσαν τέλειο δείγμα αυτού που πριν από ένα ή ενάμιση χρόνο θεωρούνταν καλή συμπεριφορά. Είχαν κατά κάποιο τρόπο το παρωχημένο φέρισιμο της καλής κοινωνίας –πράγμα που, όπως νομίζω, χαρακτηρίζει με τον πιο πετυχημένο τρόπο αυτή την κατηγορία. Η άλλη κατηγορία, οι υπάλληλοι των παλιών, σοβαρών εμπορικών οίκων, είχαν ολότελα διαφορετική εμφάνιση. Εύκολα ξεχώριζε κανείς αυτές τις 'καταξιωμένες παλιοσειρές' απ' τα μαύρα ή καφετιά παλτά τους και τα άνετα πανταλόνια τους, απ' τις άσπρες γραβάτες και τα άσπρα γιλέκα τους, απ' τα φαρδιά, γερά παπούτσια, τις χοντρές κάλτσες ή τις σκληρές γκέτες. Όλων τα μαλλιά ήταν ήδη αραιωμένα, και το δεξιό αυτί τους, που χρόνια ολόκληρα κρατούσε τον κονδυλοφόρο, είχε πια συνηθίσει να προεξέχει λίγο από το κεφάλι...»⁶.

Αυτό που οφείλουμε επίσης να αναφέρουμε είναι η εξής ιδιαιτερότητα στην περιγραφή: Ο Ροε, χωρίζει το μεν το πλήθος σε κοινωνικές ομάδες, αλλά χωρίζει κάθε ομάδα σε δύο υποσύνολα, τα ευπρεπή και έντιμα μέλη και τα μοναχικά ως και εγκληματικά διπλά τους. Έτσι, γράφει για παράδειγμα:

«Ντροπαλές κοπέλες, που μετά από πολύωρη δουλειά γύριζαν αργά στο αφιλόξενο σπίτι τους –πιο πολύ θλιμμένες και μ' εσωτερικά δάκρυα παρά αγανακτισμένες– τρώμαζαν μπροστά στα βλέμματα άξεστων ανδρών, που η επαφή τους ήταν βέβαια αναπόφευκτη μέσα στο συνωστισμό. Μετά, γυναίκες – θηλυκά κάθε λογής και κάθε ηλικίας: άψογες καλλονές στην ακμή των γυναικείων τους θέλητρων, που μου θύμιζαν εκείνο το άγαλμα του Λουκιανού, το εξωτερικά φτιαγμένο από παριανό μάρμαρο και εσωτερικά γεμάτο περιπτώματα, η εξαθλιωμένη λεπτρή με τα κουρέλια, η ρυτιδιασμένη, φτιασιδωμένη, φορτωμένη διαμαντικά γριά πόρνη».

Ο "άνθρωπος του πλήθους" που εμφανίζεται στο δεύτερο μέρος και ο αφηγητής, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι είναι ουσιαστικά το ίδιο πρόσωπο, οι δύο πλευρές, θετική και αρνητική, του ίδιου ανθρώπου, ακόμα και η συνείδησή του, ίσως ακόμα και οι δύο πλευρές του ίδιου του συγγραφέα. Η πολυτάραχη ζωή του Ροε, οι βραδινές του εξορμήσεις και οι εξαρτήσεις του αλκοολισμού που εγγράφονται στο αφήγημα του με τίτλο ο μαύρος γάτος μας μαρτυρούν πως ο Ροε ήταν εξίσου ένας παρατηρητής πλάνητας. Μπορεί να μην υπάρχει κάποιο απτό στοιχείο στο κείμενο που να επιβεβαιώνει την ύπαρξη αυτής της διπλής υπόστασης, όμως η διπλή ταυτότητα του αφηγητή-ξένου σαφώς υποδηλώνεται. Ο αφηγητής έρχεται αντιμέτωπος με το *doppelgänger*⁷ του, με το διπλό του, με τη συνείδησή του. Ίσως και να βρίσκεται κοντά στο θάνατο –και όχι στο στάδιο της ανάρρωσης, όπως υποστηρίζει

⁶ Έντγκαρ Άλαν Πόε, *Το πηγάδι και το εκκρεμές*, μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αιγόκερως, Αθήνα 1982-1999, σ.σ. 113-114.

⁷ Το διπλό, ή ο όρος *doppelgänger* στα γερμανικά, που σε πιστή μετάφραση σημαίνει ο διπλός προκάτοχος, έχει συζητηθεί από πολλούς ψυχαναλυτές και έχει χρησιμοποιηθεί συχνά στη λογοτεχνία, βλ. Hoffmann, Wilde. Από τις πρώτες και πιο σημαντικές μελέτες είναι το Otto Rank, *Der Doppelgänger: Eine psychoanalytische Studie*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig, Βιέννη και Ζυρίχη, 1925.

ίσως και να παραληρεί έξω και κυνηγά τη σκιά του. Στο δεύτερο μέρος του αφηγήματος, η άκαρπη προσπάθεια του αφηγητή να κατατάξει έναν άγνωστο ηλικιωμένο άντρα σε μία από τις κατηγορίες που προηγήθηκαν στην περιγραφή του, κατά τον Weinstoc⁸, τον ωθεί τελικά να αφήσει το καταφύγιό του, το καφενείο, και να βγει στο δρόμο με σκοπό να τον ακολουθήσει:

«Έτσι λοιπόν, με το μέτωπο κολλημένο στο τζάμι του παραθύρου, περιεργαζόμενοι το πλήθος των περαστικών, όταν ξαφνικά με αιχμαλώτισε ένα πρόσωπο που ξεφύτρωσε εκεί έξω –ένα πρόσωπο με παράξενα έντονη, πολυσήμαντη έκφραση– ένα πρόσωπο που ανήκε σε ένα σαραβαλιασμένο γέρο εξήντα πέντε ως εβδομήντα χρόνων. Ποτέ στη ζωή μου δεν είδα άλλο πρόσωπο που να του μοιάζει έστω και αμυδρά. Αλλά θυμάμαι πολύ καλά ότι η πρώτη μου σκέψη, μόλις τον είδα, ήταν πως κάθε ζωγράφος που ζωγραφίζει αποκλειστικά το διάβολο θα προτιμούσε αυτό το πρόσωπο απ’ όλες τις καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις του σατανά. Με την πρώτη κιόλας πρόχειρη εξέταση που του έκανα, προσπάθησα ν’ αναλύσω κάπως την εντύπωση που μου προκάλεσε αυτό το πρόσωπο· και γεννήθηκαν στο κεφάλι μου συγκεχυμένες κι αντιφατικές σκέψεις, που μιλούσαν για μεγάλη πνευματική ρώμη, προσοχή, φτώχεια, φιλαργυρία, παγερότητα, μοχθηρία, αιμοδιψία, χλευασμό, ανεμελιά, τρόμο, βαθύτατη απόγνωση. Ένιωσα αλλόκοτα αιχμαλωτισμένος, συγκινημένος, ταραγμένος. ‘Ποια παράξενη ιστορία’, είπα μέσα μου, ‘πρέπει να είναι γραμμένη στο βιβλίο αυτής της καρδιάς’. Και ξαφνικά με κυρίεψε η ακατανίκητη επιθυμία να μη χάσω από τα μάτια μου αυτόν τον άνθρωπο, να μάθω περισσότερα γι’ αυτόν».⁹

Ήδη λοιπόν μέσα στο αφήγημα ο πρωταγωνιστής εμφανίζεται ως φυσιογνωμιστής, αλλά και ως ντεντέκτιβ. Ο αφηγητής σε αυτό το σημείο μας κάνει φανερή την μεθοδολογία με την οποία αντιδρά στο «ερέθισμα», ωστόσο η τελική απόφαση να ακολουθήσει τον περαστικό μας υποδηλώνει την αδυναμία της μεθοδολογίας του – στο να τον κατατάξει στις ‘τακτοποιημένες’ ομάδες του. Μετά από πολύωρη παρακολούθηση και ενώ στην αρχή ο αφηγητής αδυνατεί να καταλάβει το σκοπό των περιπλανήσεων του αγνώστου, τελικά καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο άνθρωπος αυτός «δεν μπορεί να μείνει μόνος, είναι ο άνθρωπος του πλήθους».

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι ‘άνθρωπος του πλήθους’ μπορεί να μην ανήκει σε καμία από τις υπό-ομάδες του πλήθους –όπως αναφέραμε παραπάνω-, αλλά δεν μπορεί και να το αποχωριστεί. Με εμμονή το αναζητά συνέχεια, πρωί και βράδυ, με καλό ή κακό καιρό, σε ασφαλείς ή επικίνδυνες περιοχές. Δεν φαίνεται καν να επιλέγει ποιον θα ακολουθήσει, του αρκεί να είναι κοντά σε κόσμο, σαν η ίδια η ύπαρξή του να είναι συνυφασμένη με την ύπαρξη του πλήθους.

Οφείλουμε να επισημαίνουμε ότι τα πάντα στον «*Άνθρωπο του πλήθους*» είναι «διφορούμενα, ακόμα και η ίδια η ερμηνεία του»¹⁰. Κατά τον Ray Mazurek η ασάφεια

⁸ Jeffrey Andrew Weinstoc “The Crowd Within: Poe’s Impossible Aloneness”, *The Edgar Allan Poe Review*, τεύχος 7, ν. 2, Φθινόπωρο 2006, σ.σ. 50-64.

⁹ Εντγκαρ Άλαν Πόε, *Το πηγάδι και το εκκρεμές*, μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αιγόκερως, Αθήνα 1982-1999, σ. 118. (ή *Το πηγάδι και το εκκρεμές*, ό.π., σ. 118)

¹⁰ Ray Mazurek, “Art, Ambiguity, and the Artist in Poe’s *The Man of the Crowd*”, από το *Poe Studies*, τεύχος XII, ν. 2, Δεκέμβριος 1979, σ.σ. 25-28.

στο "Ο άνθρωπος του πλήθους" είναι αυτοαναφορική¹¹. Η πρώτη παράγραφος αναφέρεται σε ένα 'σκοτεινό' γερμανικό κείμενο του 1500 (*Hortulus Animae Cum Oratiunculis Aliquibus Superadditis*) του Grüninger, σύμφωνα με τη σημείωση του ίδιου του συγγραφέα), «για το οποίο λένε, και πολύ σωστά, 'πως δεν διαβάζεται'»¹² Η ουσία της ιστορίας δεν περιορίζεται στις παρατηρήσεις και στους προβληματισμούς ενός περιπλανώμενου αφηγητή, που ενδεχομένως να παραληρεί από την αρρώστια που πέρασε ή ακόμα περνά. Η αφήγηση στην εξέλιξή της, δεν οδηγεί στη λύση -ο αφηγητής δεν λύνει το μυστήριο του ηλικιωμένου περιπλανώμενου- αλλά αντίθετα καταλήγει στην παραπλάνηση.

Κλείνοντας στο σημείο αυτό την συνοπτική μας ανάλυση του «Ο άνθρωπος του πλήθους» του Poe, καταλήγουμε ότι το αφήγημα εμπεριέχει πολλά και πολύ σημαντικά στοιχεία όπως, την έννοια της περιπλάνησης, το 'βλέμμα', την ενεργή συμμετοχή του αναγνώστη, και το 'διπλό' (*doppelgänger*), κάποια από τα οποία θα δούμε να ξανά εμφανίζονται σαν late fossil (Warburg) στις σκέψεις του Baudelaire και του Walter Benjamin μέχρι και τον Guy Debord.

Baudelaire και ο πλάνητας της Γαλλίας

Όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ο Charles Baudelaire έχει άμεσα επηρεαστεί από τον Edgar Allan Poe¹³, Τον Baudelaire συνεπήρε εξαρχής το έργο του Poe, αλλά όχι μόνο. Σύμφωνα με τη Marie Bonaparte:

«Είναι ιδιαίτερα γνωστό το *κού ντε φούντρ* (κεραυνοβόλημα) που δοκίμασε ο Baudelaire όταν ανακάλυψε τον Poe. Δεκαεπτά χρόνια αφιέρωσε ο μεγάλος γάλλος ποιητής για να μεταφέρει στα γαλλικά το καινούργιο ρίγος που τον ενθουσιάζει, για να ξαναπλάσει κατά έναν τρόπο, στα γαλλικά το παράξενα μακάβριο έργο του αμερικανού διηγηματογράφου. Μυστηριακές συγγένειες, "*συνταυτίσεις*" θα τις έλεγε ο Baudelaire, έδεναν πραγματικά τον Γάλλο με τον Αμερικανό παρ' όλη την εξωτερική διαφορά του τρόπου και των συνθηκών ζωής»¹⁴.

Ο Baudelaire δεν αρκέστηκε στη μετάφραση¹⁵, αλλά έγραψε και μία συνοπτική μελέτη για τον Poe, που συνόδευσε τις μεταφράσεις του, με τίτλο "*Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*" [*Έντγκαρ Άλαν Πόε, η ζωή του και το έργο του*]. Από αυτό και

¹¹ Mazurek, ό.π., σ.σ. 25-28.

¹² Έντγκαρ Άλαν Πόε, *Το πηγάδι και το εκκρεμές*, μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αιγόκερως, Αθήνα 1982-1999, σ. 111.

¹³ Patrick Quinn, *The French Face of Edgar Poe*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1957.

¹⁴ Μαρία Βοναπάρτη, «*Η λανθάνουσα νεκροφιλία στο έργο του Έντγκαρ Άλαν Πόε*», στο Σαρλ. Μποντλέρ, Τζβετάν Τοντορόφ, Μαρία Βοναπάρτη, Ζακ Καμπό, *Έντγκαρ Άλαν Πόε*, Αιγόκερως, Αθήνα 1982, σ. 72.

¹⁵ Charles-Pierre Baudelaire, *The complete Verse*, μτφ. Francis Scarfe, Anvil Press Poetry, 2012.

μόνο μπορούμε να συμπεράνουμε πως ο Baudelaire έτρεφε μια ιδιαίτερη συμπάθεια για τον Poe, πιθανώς μάλιστα να τον αναγνώριζε και ως πρόδρομο του¹⁶. Εκείνος λοιπόν ήταν που μετέφρασε το μεγαλύτερο μέρος του έργου του Poe στα γαλλικά, εγχείρημα για το οποίο αφιέρωσε περίπου δεκαεφτά χρόνια. Ο Charles Baudelaire, χρησιμοποιεί τον τίτλο της ιστορίας του Poe για να χαρακτηρίσει το ζωγράφο, ως τον 'άνθρωπο του πλήθους' -στα γαλλικά "l'homme des foules", εκτός από 'άνθρωπο του κόσμου'. Συγκεκριμένα γράφει ο ποιητής:

«Θυμάστε μια εικόνα (είναι πραγματικά μια εικόνα), που ζωγραφίστηκε, ή μάλλον γράφτηκε από την πιο ισχυρή πένα της εποχής μας, με τίτλο *Ο άνθρωπος του πλήθους*; Στο παράθυρο ενός καφενείου, εκεί είναι κάποιος που βρίσκεται στην ανάρρωση, ευχάριστα απορροφημένος αγναντεύοντας το πλήθος και το ανακάτεμα, σκεπτόμενος, στη δίνη της σκέψης που τον περιβάλλει. Έχοντας τον τελευταίο καιρό επιστρέψει από την κοιλάδα της σκιάς του θανάτου, αναπνέει με φρενίτιδα όλες τις μυρωδιές και τα αρώματα της ζωής. Όντας ο ίδιος στα πρόθυρα ολικής λήθης, θυμάται, και επιθυμεί διακαώς να θυμηθεί, τα πάντα. Τελικά, ο ίδιος εκσφενδονίζεται ακάθεκτος προς το πλήθος, ακολουθώντας ένα άγνωστο, έχοντας μερικώς δει την όψη του που σε μια μόνο στιγμή τον γοήτευσε. Η περιέργεια έχει γίνει ένα μοιραίο, ακαταμάχητο πάθος. Φανταστείτε έναν καλλιτέχνη, που είναι πάντα, πνευματικά, στην κατάσταση αυτή, και θα έχετε το κλειδί για τη φύση του κυρίου Γ¹⁴ ».

Βλέπουμε λοιπόν ότι ο χαρακτηρισμός του αμερικανού συγγραφέα διαφέρει από αυτόν του γάλλου ποιητή. Για τον Baudelaire, η περιέργεια είναι από τα πιο καίρια χαρακτηριστικά του πλάνητα, ή της καλλιτεχνικής φύσης –ο Baudelaire στο συγκεκριμένο παράθεμα εξισώνει τον πλάνητα με τον καλλιτέχνη, όπως άλλωστε κάνει και στο δοκίμιό του "*Le peintre de la Vie Moderne*"¹⁷-, και ο καλλιτέχνης είναι κάποιος που βρίσκεται συνεχώς σαν σε μία κατάσταση ανάρρωσης, αυξημένης παρατηρητικότητας και αντίληψης

Από την άλλη, για τον Poe, 'ο άνθρωπος του πλήθους' ήταν ουσιαστικά ο ηλικιωμένος άγνωστος, κάποιος που δεν νιώθει καλά όντας μόνος του και για το λόγο αυτό αναζητά το πλήθος. Το ότι χάνεται μέσα στο πλήθος είναι συνέπεια αυτής της ανασφάλειάς του. Το πλήθος αποτελεί ανάγκη του και το αναζητά σχεδόν με εμμονή. Παρόλ' αυτά ο άγνωστος του Poe δεν κοινωνικοποιείται μέσα στο πλήθος, δεν συμμετέχει στην καθημερινή ζωή της μεγαλούπολης, σίγουρα δεν παράγει έργο, παρασύρεται από την ταχύτητα του πλήθους, ταχύτητα μίας βιομηχανικής πόλης. Φυσικά σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημάνουμε το διαφορετικό ιστορικό κοινωνικό πλαίσιο κατά το οποίο ξανά αναδύεται ο πλάνης-, αυτή την φορά ο «μποντλερικός». Ο flaneur, όπως περιγράφεται στον Baudelaire, απαιτεί άνεση χώρου και η κίνησή του είναι αβίαστη, όχι αγχώδης. Δεν θα παρασυρθεί από την ταχύτητα της μεγαλούπολης και η επιλογή τού που θα κατευθυνθεί, πού θα σταματήσει, ποιόν θα ακολουθήσει είναι κατεξοχήν στο χέρι του. Δεν περιπλανιέται από ανάγκη ή εμμονή, όπως ο προκάτοχός του, αλλά από επιλογή.

¹⁶ Kevin J. Hayes, *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 2002.

¹⁷ Charles-Pierre Baudelaire, *Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΖΩΗΣ* μτφ. και επιμ. Βλαβιανού Ειρήνη, εκδόσεις Παπαδόπουλος, Αθήνα, 2018.

Η βασική λοιπόν διαφορά του 'ανθρώπου του πλήθους' του Poe με τον πλάνητα του Baudelaire, είναι ότι ο πλάνης ουσιαστικά βασίζεται στη φιγούρα του αφηγητή του διηγήματος, που αναρρώνει και όχι του ηλικιωμένου μυστηριώδους περιπλανώμενου, όπως παραθέτει ο Baudelaire παραπάνω. Βέβαια, όπως υποστηρίξαμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, ο ηλικιωμένος και ο αφηγητής στο διήγημα του Poe, μπορεί εντέλει να είναι οι δύο πλευρές του ίδιου ανθρώπου, ο γέρος να είναι το 'σκοτεινό διπλό' - *doppelgänger*- του αφηγητή.

Ο ρακοσυλλέκτης και τα θραύσματα

Ένας τυπικός ορισμός του πλάνη είναι λοιπόν ότι είναι αυτός ο οποίος περιπλανιέται στην τύχη, δίχως κάποιο συγκεκριμένο σκοπό, αφημένος στην εντύπωση της στιγμής και παραδομένος σε μια οριακή απραξία. Είναι δηλαδή μια φιγούρα της νεωτερικής εποχής, υπηρέτης του εφήμερου, του φευγαλέου, του απρόοπτου. Αργότερα, ο W. Benjamin γράφοντας το τελευταίο και θραυσμαστικό έργο του *Ο Μονόδρομος*, θα προσπαθήσει να συντάξει μια φιλοσοφία της ιστορίας των στοών του Παρισιού και να ανάγει σε κυρίαρχη μορφή της αστικής περιπλάνησης μέσα στις στοές, τον πλάνη.

Πνευματικά συγγενής ο W. Benjamin με τον Siegfried Krakauer και τον Theodor Adorno και επηρεασμένος καλλιτεχνικά από τους σουρεαλιστές και ιδίως τον Louis Aragon και τον Andre Breton, μανιώδης συλλέκτης εικόνων και σημειώσεων, επεδίωξε να ορίσει την τοπιογραφία του Παρισιού ως πρωτεύουσας του 19^{ου} αιώνα και άρα ως μήτρας της νεωτερικότητας, την οποία όρισε τελικά ως το καινούριο στο πλαίσιο όμως αυτού που ήδη υπήρξε.

Με τη μέθοδο αυτή ο πλάνης όχι μόνο ανιχνεύει τα αστικά κείμενα και περικείμενα και τα σχολιάζει αλλά συμμετέχει και ο ίδιος στο αστικό γίνεσθαι αποτελώντας μέρος της μεθοδολογίας η οποία αποκαλύπτει τα ίχνη του κοινωνικού νήματος και νοήματος στο πολυεπίπεδο υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένη η πόλη. Άλλωστε ο πλάνης δεν είναι μόνο γέννημα αλλά και ενσάρκωση του μοντερνισμού.

Μη παραγωγικός στο κέντρο της έξαρσης της παραγωγικότητας μιας κοινωνίας με θεμέλια την εργασία και την κοινωνική δραστηριότητα, ο flaneur, μπορεί κατά τον W. Benjamin να είναι μεταξύ άλλων και ποιητής, ζωγράφος, αναγνώστης αλλά και ρακοσυλλέκτης. Η φιγούρα του μοιάζει συχνά με τον ενδιαμέσος κρίκος ανάμεσα στον δρόμο και στο εσωτερικό των σπιτιών. Αντιτίθεται στον κλεισμένο και εγκλωβισμένο αστό οποίος απολαμβάνει τον εγκλεισμό του μέσα σε πολυτελή ή πολυτελίζοντα διαμερίσματα. Ο πλάνης κάνει σπίτι του το «έξω» αυτών των διαμερισμάτων, τις προσόψεις τους. Αντί ν' ακουμπάει σ' ένα γραφείο για να κρατήσει τις σημειώσεις του, ακουμπά στον τοίχο κάποιας πολυκατοικίας, μετατρέποντας το παραμελημένο έξω των κτηρίων σε πίνακα του για να καταθέσει το μέσα, τις σκέψεις του.

Την ιδέα του συλλέκτη σε σχέση με τον πλάνητα την είχε ήδη εισάγει στο έργο του ο Baudelaire, προαναγγέλλοντας τον σαν ρακοσυλλέκτη. Ποιο συγκεκριμένα ο C. Baudelaire αφιερώνει ένα ποίημα -*Το κρασί του ρακοσυλλέκτη*, (*Le Vin des Chiffonniers*)¹⁹- στον 'ήρωα της μοντέρνας ζωής', που εκτός από πλάνητα, δανδής ή

¹⁹ Το *Le Vin des Chiffonniers* εκδόθηκε στη συλλογή του Μποντλέρ *Fleurs du mal* το 1857. Στη δεύτερη στροφή του ποιήματος ο Baudelaire γράφει: "On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête / Butant,

ακόμα και χαρτοπαίκτης αποκτά και τη μορφή του ρακοσυλλέκτη.²⁰ Για τον Baudelaire ο απόβλητος, αυτός που μαζεύει τα σκουπίδια του Παρισιού -“Ereintés et pliant sous un tas de débris / Vomissement confus de l'énorme Paris”, είναι ένας μοντέρνος ήρωας, με τον ίδιο τρόπο που ήρωας της μοντέρνας ζωής είναι και ο πλάνητας. Ωστόσο πριν ακόμα ο Baudelaire γράψει το ποίημα δημοσιεύει ένα δοκίμιο το οποίο ο Benjamin²¹ παραθέτει στο βιβλίο του με τίτλο: «Ένας Λυρικός στην Ακμή του Καπιταλισμού». Στο δοκίμιο αυτό γράφει: «Έχουμε εδώ έναν άνθρωπο που μαζεύει τα απόβλητα της μεγαλούπολης. Ό,τι η μεγαλούπολη πετά, ό,τι έχει χαθεί, ό,τι έχει περιφρονηθεί, ό,τι έχει πατηθεί, εκείνος το συλλέγει και το κατηγοριοποιεί. Ξεχωρίζει και επιλέγει, συλλέγει, όπως ο φιλάργυρος φυλάει το θησαυρό του».

Η μάζα λοιπόν της μεγαλούπολης ότι περιφρονήσει , πατήσει , πετάξει μετατρέπεται σε θησαυρό για των ρακοσυλλέκτη, ο οποίος το μετατρέπει από ασήμαντο σε σημαντικό. Σημαντικό σε αυτό το σημείο είναι να αναφέρουμε πως στο ποίημα αυτό ο ποιητής για τον Baudelaire δεν διαφέρει από τον ρακοσυλλέκτη. Όπως ο ρακοσυλλέκτης μαζεύει τα «απόβλητα» της πόλης αντίστοιχα και ο ποιητής συλλέγει τα “απόβλητα” της θραυμαστικής καθημερινότητας με σκοπό να τα μετατρέψει, ώστε να αναδυθούν από τα τάρταρα της αχρηστίας.

Ωστόσο για τον W.Benjamin ο ρακοσυλλέκτης κάνει ουσιαστικά ό,τι και ο ιστορικός ή ο αρχαιολόγος. Δηλαδή, όπως ο ιστορικός δεν μπορεί να αγνοήσει τίποτα, αλλά θα ακολουθήσει και το παραμικρό στοιχείο, έτσι και ο ρακοσυλλέκτης θα μαζέψει και το πιο ασήμαντο²². Όπως και ο ίδιος παραθέτει: «Το μικρότερο αυθεντικό κομμάτι της καθημερινής ζωής λέει περισσότερα από έναν πίνακα». Ο «αστικός αρχαιολόγος»²³ του W.Benjamin αναλώνει τα ερείπια της μοντέρνας ζωής, τα άχρηστα εμπορεύματα, τα θραύσματα.

Για τον W. Benjamin τα «θραύσματα» έχουν καιρική σημασία, ο ίδιος είχε από μικρός συλλογές με καρποστάλ, κάτι που οφείλει στην γιαγιά του. Η συλλογή δεν είναι για τον W. Benjamin μία οργανωμένη σειρά από στοιχεία-αντικείμενα, αλλά μια

et se cognant aux murs comme un roète...” [βλέπουμε ένα ρακοσυλλέκτη που περνά, κουνώντας το κεφάλι του / σκοντάφτει και κουτουλά στους τοίχους όπως ένας ποιητής...].

²⁰ Στον C.Baudelaire οι ρόλοι του «ήρωα της μοντέρνας ζωής» εμπλέκονται και περιλαμβάνουν όλους τους παραπάνω. Στη συνέχεια, στους στοχασμούς του Μπένγιαμιν, κατά τον Pierre Missac, στο Pierre Missac, *Walter Benjamin's Passages*, μετ. Shierry Weber Nicholsen, The MIT Press, Κέμπριτζ & Λονδίνο 1995, ο W.Benjamin σε γράμμα του προς τον Adorno, με ημερομηνία 23 Φεβρουαρίου 1939, αναφέρεται στον πλάνητα του Baudelaire μαζί με τον χαρτοπαίκτη, τον συλλέκτη και τον πλαστογράφο.

²¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, μτφ. Harry Zohn, Verso, Λονδίνο 1997, σ. 79.

²² Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, μτφ. Anna Bostock, Verso, Λονδίνο, 1983, p.

²³ Graeme Gillogh, *Myth & Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Polity Press, Cambridge, 1996, p. 165.

ετερόκλητη συσσωμάτωση τυχαίων ευρημάτων, *objects trouvés*²⁴. Κατά τον W.Benjamin λοιπόν, αφού αποδεσμευτούν από το αρχικό τους πλαίσιο, τα ετερογενή, αταίριαστα μεταξύ τους αντικείμενα έχοντας ανασκαφεί από την αστική τους τοποθεσία, μπορούν να αντιπαρατεθούν με εναλλακτικούς τρόπους και να δημιουργήσουν νέες σχέσεις και έννοιες - όπως ακριβώς κάνει ο καλλιτέχνης των *ready- mades*.

Ο Benjamin αναφέρει: «Οι φυσιολογίες ήταν ο πρώτος θησαυρός που ο πλάνης έφερε σπίτι του από την αγορά» και συμπληρώνει εμπνευσμένος από τον Baudelaire: «Ο πλάνης βοτανολογεί στην άσφαλο».²⁵ Η ερμηνευτική ικανότητα του πλάνητα, έχει κυρίως αναλυθεί στο δοκίμιο του W.Benjamin "Ορισμένα μοτίβα" στον Baudelaire.²⁶ Στο δοκίμιο αυτό, ο ποιητής-πλάνης κατά τον W.Benjamin διαθέτει την εξαιρετική ικανότητα να ανιχνεύει μέσα από πολύ μικρές λεπτομέρειες τις οποίες συλλέγει στην πορεία της περιπλάνησής του, τις ερμηνείες τους, ή όπως αναφέρει ο ίδιος, τις «ανταποκρίσεις» τους.

Τα δύο πιο σημαντικά κείμενα του W.Benjamin που αφορούν στη συλλογή και το συλλέκτη είναι το "*Beim auspacken meiner Bibliothek*"²⁷ - σε ελληνική μετάφραση «Ξεπακετάροντας τη βιβλιοθήκη μου»²⁸, στο οποίο συσχετίζει την συλλογή του από βιβλία με τα ταξίδια του. Πιο συγκεκριμένα γράφει : «Έχω κάνει τις πιο αξέχαστες αγορές μου στο ενδιάμεσο ταξιδιών. Η ιδιοκτησία και η κατοχή ανήκουν στη σφαίρα της τακτικής. Οι συλλέκτες είναι άνθρωποι με ένστικτο τακτικής. Η εμπειρία τους, τους διδάσκει ότι όταν συλλάβουν μια παράξενη πόλη, το μικρότερο κατάστημα με αντίκες μπορεί να είναι ένα φρούριο, το πιο απομακρυσμένο κατάστημα χαρτικών θέση-κλειδί. «Πόσες πόλεις έχουν ήδη αποκαλυφθεί σε μένα στις περιπλανήσεις μου για την εύρεση βιβλίων!»

Στο παραπάνω απόσπασμα ο W.Benjamin μας εξηγεί πως ακόμη και η εύρεση ενός βιβλίου μπορεί να τον ωθήσει να περιπλανηθεί έως το πιο απομακρυσμένο κατάστημα/σημείο στην πόλη. Η περιπλάνηση είναι η αποκάλυψη της πόλης , κάθε πόλης που επισκέφτηκε, ενώ το βιβλίο έχει ανώτερη αξία,. Η κατοχή μόνο του βιβλίου ήταν για εκείνων θησαυρός, ενώ η αγορά κάθε βιβλίου ήταν μια πράξη απελευθέρωσης.

²⁴ Gillogh, Graeme, *Myth & Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Polity Press, Cambridge, 1996, p. 89.

²⁵ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, μτφ. Harry Zohn, Verso, Λονδίνο 1997, p.p. 36-37.

²⁶ Μποντλέρ, Σαρλ, *Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος και Λευτέρης Αναγνώστου, μτφ. Γιώργος Γκουζούλης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002.

²⁷ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, επιμ. Rolf Tiedemann, Henry Schweppenhäuser, με τη συμμετοχή των Theodor Adorno και Gershom Scholem, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, v. VI, p. 441.

²⁸ Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Αποσκευάζω τη βιβλιοθήκη μου*, επιμ. Πετσόπουλος Σταύρος, μτφ. Μπιτσώρης Βαγγέλης, Άγρα, Αθήνα, 2016.

Στο δεύτερο κείμενο με τίτλος *Μονόδρομος* ο στοχαστής σημειώνει: «Όποιος περιεργάζεται στίβους παλιών επιστολών μπορεί σ' ένα σκισμένο φάκελο να βρει ένα γραμματόσημο που έχει βγει καιρό από την κυκλοφορία κι όμως του λέει πιο πολλά απ' την ανάγνωση δεκάδων σελίδων»²⁹. Για ακόμα μια φορά μας υπενθυμίζει την σημαντικότητα των θραυσμάτων και πως αυτά αποκτούν ουσία στα μάτια του ρακοσυλλέκτη -ντεντέκτιβ, Για τα θραύσματα ο ίδιος στο βιβλίο του με τίτλο *μονόδρομος* συμπληρώνει: «Για τους σπουδαίους, τα ολοκληρωμένα έργα βαραίνουν λιγότερο από τα θραύσματα, με τα οποία ασχολούνται μια ζωή. Γιατί μόνο ο πιο αδύναμος, ο πιο σκόρπιος νιώθει ασύγκριτη χαρά ολοκληρώνοντας κάτι, και νιώθει έτσι σαν να τον ξαναχάριζαν στη ζωή του. Για τον μεγαλοφυή κάθε τομή, τα βαριά πλήγματα της μοίρας πέφτουν σαν ύπνος απαλός μέσα στο μόχθο του εργαστηρίου. Και εγκλωβίζεται η γοητεία τους μέσα στο θραύσμα».³⁰

Για τον Benjamin η αξία της συλλογής- πχ. Γραμματόσημο, δεν βασίζεται στην αξιακή κατανομή της ύλης σε χρήματα. Αντιθέτως θεωρεί πως η πληροφορία που μπορούμε να λάβουμε μονάχα από το γραμματόσημο είναι περισσότερη από το να διαβάσαμε την επιστολή, πως ένα μικρό θραύσμα τελικά είναι ποιο σημαντικό από το ολοκληρωμένο αντικείμενο, και συνεχίζει:

«Ξέρουμε πως υπάρχουν συλλέκτες που ασχολούνται αποκλειστικά με γραμματόσημα σφραγισμένα, και σχεδόν θα μπορούσε κανείς να πιστέψει πως είναι οι μόνοι που έχουν διεισδύσει στο μυστικό. Στέκονται στο απόκρυφο σημείο του γραμματοσήμου: στη σφραγίδα. Γιατί η σφραγίδα είναι η νυχτερινή τους όψη. [...] Όποιος κυνηγάει τις σφραγίδες πρέπει να κατέχει σαν ντεντέκτιβ τα σήματα των πιο ανυπόληπτων ταχυδρόμων, σαν αρχαιολόγος την τέχνη να προσδιορίζει τον κορμό των πιο ξένων τοπωνυμίων, σαν καβαλιστής τη χρονολογική απογραφή ενός ολόκληρου αιώνα».³¹

Ο ίδιος ο Benjamin δεν αρκестεί μόνο στο να γράφει για τον συλλέκτη και τις συλλογές, αλλά και ίδιος υπήρξε συλλέκτης. Έτρεφε μια ιδιαίτερη αγάπη για τις μινιατούρες³², ωστόσο δεν περιορίζονταν ούτε στις μινιατούρες. Ο ίδιος γράφει αναφερόμενος στις καρτ ποστάλ :

«Υπάρχουν άνθρωποι που πιστεύουν ότι έχουν βρει το κλειδί της μοίρας τους στην κληρονομικότητα, άλλοι στα ωροσκόπια, άλλοι στην εκπαίδευση. Εγώ πάλι πιστεύω ότι μπορώ να διακρίνω πολυάριθμα στοιχεία για τη μετέπειτα ζωή μου από τη συλλογή μου των καρτ ποστάλ, αν τη φυλλομετρώσα σήμερα. Ο κύριος συνεισφέρων στη συλλογή μου αυτή ήταν η γιαγιά μου, μία αποφασιστική τολμηρή

²⁹ Walter Benjamin, *Μονόδρομος*, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, μτφ. Νέλλυ Ανδρικοπούλου, Άγρα, Αθήνα 2004..

³⁰ Walter Benjamin, *One-Way Street and Other Writings*, μτφ. Edmund Jephcott και Kingsley Shorter, εισαγ. Susan Sontag, Verso, Λονδίνο 1985, σ. 47. Μετάφραση στο Ροζάνης, Στέφανος, *Walter Benjamin: Η ιεροποίηση του αποσπάσματος*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006, σ.

³¹ Walter Benjamin, *Μονόδρομος*, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, μτφ. Νέλλυ Ανδρικοπούλου, Άγρα, Αθήνα, 2004,

³² *Walter Benjamin's Passages*, Ο.π.ρ. 44.

γυναίκα, από την οποία έχω κληρονομήσει δύο πράγματα: τη χαρά του να δίνω δώρα και την αγάπη μου για ταξίδια».³³

Μια γρήγορη αναφορά στο *Passagen-Werk*

Ο Benjamin ήταν εξίσου δεινός συλλέκτης αποσπασμάτων, κειμένων, δοκιμίων, απλών αποκομμάτων, με αποτέλεσμα να αφήσει πίσω του μεγάλο αρχείο και, πιο σημαντικό από όλα, ένα ολόκληρο ατελείωτο έργο-συλλογή, το «Σχέδιο εργασίας περί στοών» ή αλλιώς *Passagen-Werk/Passagenarbeit*. Ο Benjamin είχε επηρεαστεί³⁴ από το λογοτεχνικό έργο του Aragon, *Paris Peasant*³⁵ - Το συγκεκριμένο έργο του Aragon είχε δημοσιευθεί ολόκληρο το 1926, αλλά και τμηματικά ακόμα πιο πριν. Ο Benjamin επηρεάστηκε από το έργο, συγκεκριμένα από το δεύτερο από τα τέσσερα μέρη του με υπότιτλο "Le Passage de l' Opéra". Το "Le Passage de l' Opéra" είναι ο ένας από τους δύο 'περίπατους', που αποτελούν το κυρίως μέρος του έργου, όπου ο Aragon εξυμνεί τις παρισινές στοές, συγκεκριμένα αυτές κοντά στην Όπερα. Ο Benjamin μαζί με τον φίλο και συνάδελφό του Franz Hessel έχοντας ως αφετηρία την πρόζα, ξεκινήσαν μια μελέτη για ένα άρθρο³⁶ σε κάποιο περιοδικό της εποχής με θέμα τις παρισινές στοές. Το άρθρο δεν ολοκληρώθηκε ποτέ ωστόσο ήταν ο σπινθήρας για το «Σχέδιο εργασίας περί στοών». Από το 1927 αρχίζει να κρατά σημειώσεις για το εν λόγω θέμα σε ένα μικρό σημειωματάριο, χωρίς πια τη συνεργασία του Hessel. Ο Benjamin σκόπευε να γράψει μία συνοπτική έκθεση με θέμα τις πολυαγαπημένες του παρισινές στοές, αλλά με το πέρασ του χρόνου το αρχείο επεκτάθηκε και το project διαμορφώθηκε σε κάτι εξ ολοκλήρου διαφορετικό. Τον Μάιο του 1935, σε γράμμα του προς τον φίλο του Alfred Cohn, ο Benjamin γράφει ότι μετά από μία διακοπή αρκετών χρόνων επιστρέφει στο project:

«Γνωστό ως οι παρισινές στοές, με το οποίο από το ξεκίνημά του, εφτά ή οκτώ χρόνια πριν, ποτέ δεν ασχολήθηκα με τόσο ενθουσιασμό όσο τώρα, και που έχει λάβει πολύ μεγάλη διάσταση, και κατά τη γνώμη μου εποικοδομητική σύμπληξη των σκέψεων, και όπου ο όλος όγκος των στοχασμών που είχαν αρχικά οργανωθεί με έναν πιο άμεσο μεταφυσικό τρόπο, έχουν τώρα αποκτήσει μια πιο ουσιαστική ενότητα στην σύγχρονή τους ύπαρξη. Υπάρχει τώρα μια κατανοητή έκθεση του project που

³³ Walter Benjamin, *Selected Writings*, v. 2; 1927-1934, επιμ. Michael W. Jennings, Belknap Press of Harvard, Κέμπριτζ, 1999, p.p. 620-621.

³⁴ Graeme Gillogh, *Myth & Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Polity Press, Cambridge, 1996, p. 94.

³⁵ Το *Paris Peasant* θεωρείται η πιο συναρπαστική πρόζα από τα σουρεαλιστικά έργα του Louis Aragon. Δημοσιεύθηκε τμηματικά στο *La Revue européenne* και στη συνέχεια ως ένα ενιαίο κείμενο το 1926. Αποτελείται από τέσσερις ενότητες: "Préface à une Mythologie moderne" (Πρόλογος σε μια σύγχρονη μυθολογία), "Le Passage de l'Opéra" (Το πέρασμα από την Όπερα), "Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont" (Η αίσθηση της φύσης στο Buttes-Chaumont) και "Le Songe du paysan" (Το όνειρο του αγρότη) - το τελευταίο προστέθηκε για τη δημοσίευση του 1926

³⁶ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, επιμ. Rolf Tiedemann, Henry Schweppenhaüser, με τη συμμετοχή των Theodor Adorno και Gershom Scholem, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, τομ. V, p.p. 1041-3.

επιτρέπει μια πιο σαφή εικόνα των χαρακτηριστικών του βιβλίου. Το αν αυτό το βιβλίο τελικά γραφτεί, είναι βέβαια πιο αμφίβολο από ποτέ. Το μόνο που είναι σίγουρο, και που έπρεπε να είχα υποψιαστεί πιο πριν είναι ότι το εγχείρημα θα είναι πανομοιότυπο με το βιβλίο για το Μπαρόκ»³⁷

Το “Σχέδιο εργασίας περί στοών” παρέμεινε ‘ατελείωτο’ ως το θάνατο του δημιουργού του, το 1940. Τελικά το *Passagen-Werk* αποτελεί μία μεγάλη συλλογή από μεμονωμένα στοιχεία, χειρόγραφες σημειώσεις του Benjamin, αποσπάσματα από βιβλία που συνέλεξε από διάφορες διασκορπισμένες έως και κρυμμένες γωνιές της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού, όπου περνούσε ατελείωτες ώρες³⁸

Η βιβλιογραφία του *Σχεδίου εργασίας περί στοών* αποτελείται από περίπου 850 τίτλους. Κάθε φύλλο από τα περίπου 426 (σχεδόν 1000 σελίδες στο σύνολο), είναι γεμάτο με σημειώσεις, παραθέσεις, σχόλια και ερμηνείες. Υπάρχουν σε αυτή τη λίστα τίτλοι βιβλίων ιστορίας, τεχνολογίας, αρχιτεκτονικής, λογοτεχνίας, φωτογραφίας και εικαστικών, όπως οι τόμοι του “*History of Iron in its Technological and Cultural-Historical Context*” του Ludwig Beck (1897ff), το “*The Tragedy of the Technological Epoch*” του Otto Veit (1935), το “*Karl Marx*” του August Cornu (1934), και πολλά άλλα.³⁹ Το project τελικά παρουσιάστηκε το 1935 σε μία έκθεση με τίτλο «Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα». Η συμπάθεια που έτρεφε ο Benjamin για τον γαλλο ποιητή Baudelaire, τον οδήγησε στο να ξαναγράψει το κεντρικό μέρος της μελέτης του χωρίζοντάς το σε δύο δοκίμια με τίτλους: «Το Παρίσι της δεύτερης αυτοκρατορίας στον Baudelaire» και ξαναδουλεύοντας το δεύτερο μέρος του, στο *Ορισμένα μοτίβα στον Μπωντλαίρ*.⁴⁰ Τελικά ο θάνατος του Benjamin το 1940- πιθανώς από υπερβολική δόση κάποιου είδους μορφίνης στα πλαίσια του να γλυτώσει από τα χέρια των φασιστοειδών της εποχής, είχε ως αποτέλεσμα το «Σχέδιο εργασίας περί στοών» να μείνει «ατελές». Φυσικά τα εισαγωγικά μπαίνουν ειρωνικά αφού το έργο αυτό δε θα μπορούσε να ολοκληρωθεί ποτέ. Για τον Benjamin η θραυσματικότητα του «Σχέδιο εργασίας περί στοών» τελικά δεν είναι ένα ατελές έργο, είναι μία συλλογή από αποσπάσματα, ακόμη και από δικά του δοκίμια σε διαφορετικά στάδια ολοκλήρωσης. Είναι μία «σύμπληξη»⁴¹, ένα πλέγμα από αποσπάσματα και σκέψεις. Σύμφωνα με την Susan Buck-Morss, η οποία ασχολήθηκε εκτενώς με το έργο του Benjamin, σκοπός

³⁷ Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, επιμ. Howard Eiland Michael Jennings, μτφρ. Howard Eiland, τόμος V, σ. 102.

³⁸ Στο Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, επιμ. Rolf Tiedemann, Henry Schweppenhäuser, με τη συμμετοχή των Theodor Adorno και Gershom Scholem, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, τόμος V, σ. 1100, αναφέρει: «Βρίσκομαι στο δωμάτιο μελέτης της Εθνικής Βιβλιοθήκης όλη μέρα».

³⁹ Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz, Erdmut Wisla, (επιμ.), *Walter Benjamin's Archive: Image, Texts, Signs*, μτφ. Esther Leslie, Verso, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2007, σ. 11.

⁴⁰ *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* [Το Παρίσι της Δεύτερης Αυτοκρατορίας στον Μπωντλαίρ] του 1938 και *Über einige Motive bei Baudelaire* [Ορισμένα μοτίβα στον Μπωντλαίρ] του 1939. Εδώ και τα δύο σε μετάφραση στο Walter Benjamin, Σαρλ Μπωντλαίρ, *Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος και Λευτέρης Αναγνώστου, μτφ. Γιώργος Γκουζούλης, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002.

⁴¹ Susan Buck-Morss, “Benjamin’s *Passagen-Werk*: Redeeming Mass Culture for the Revolution”, στο *New German Critique*, v. 29, Άνοιξη/Καλοκαίρι 1983, σ.σ. 211-240.

του δεν ήταν εντέλει η σύνθεση, αλλά μία ατελείωτη συσσώρευση αποσπασμάτων και ανόμοιων στοιχείων. Για το «*Σχέδιο εργασίας περί στοών*», κατά την ίδια, ο Benjamin μας έχει αφήσει τα σημειωματάριά του και τα αρχεία του, δηλαδή μας έχει αφήσει «όλα τα απαραίτητα»⁴². Και καταλήγει ότι το «*Σχέδιο εργασίας περί στοών*» είναι όπως θα έπρεπε να είναι, ένα ιστορικό λεξικό της καπιταλιστικής καταγωγής της νεωτερικότητας, μία συλλογή μεμονωμένων εικόνων της αστικής εμπειρίας⁴³. Η μέθοδος του Μπένγιαμιν ήταν να μεταφράσει τις εικόνες αυτές σε κείμενο, την εμπειρία σε αφήγηση, εξ ου και ο τίτλος της μελέτης της Buck-Morss, *Η διαλεκτική του βλέπειν*⁴⁴, σε σχέση με το *Passagen-Werk*, όπως υποστηρίζει ο Graeme Gillogh⁴⁵. Για τον Benjamin ο αναγνώστης είναι αυτός που συμπληρώνει τις φευγαλέες αυτές εικόνες. Ίσως αυτό μας ξαναγουρίζει πάλι πίσω στην εμβληματική φιγούρα του πλάνητα στο «*Ο άνθρωπος του πλήθους*», όπου σχεδόν σατανικά έξυπνα ο Edgar Alan Poe κυριολεκτικά ωθεί τον αναγνώστη να παρατηρήσει και στην συνέχεια να περιπλανηθεί, πιστός πάντα στις «υποκειμενικές του εμπειρίες», *Erlebnisse*⁴⁶.

Η αποσπασματικότητα για τον Benjamin δεν περιορίζεται μόνο στη συλλογή. Αντιθέτως ο ίδιος αντιλαμβάνεται την αναπαράσταση της πόλης ως μια αποσπασματική εμπειρία παρόμοιας με αυτή της μνήμης μας. Η αστική εμπειρία δεν πραγματώνεται ως μια γραμμική πορεία πάρα ως ένα συνονθύλευμα εντυπώσεων και μεμονωμένων εμπειριών. Με άλλα λόγια το μοντάζ των παραπάνω μας δίνει την εντύπωση μια ροής, άλλωστε δεν είναι τυχαίο πως στο κείμενο του *work of art* ο Benjamin γράφει:

«Εσωτερικά αλλά και εξωτερικά αυτά τα γραφεία, τα επιπλωμένα δωμάτια, τα μπαρ, οι δρόμοι της πόλης, οι σιδηροδρομικοί σταθμοί και τα εργοστάσια είναι άσχημα, ακατανόητα, απελπιστικά λυπημένα. Ή μάλλον: ήταν έτσι και φαινόταν έτσι, έως ότου ήρθε η ταινία. Στη συνέχεια, η ταινία εξερράγη σε ολόκληρο τον κόσμο/μπουντρούμι με τον δυναμίτη του δέκατου ενός δευτερολέπτου, έτσι ώστε τώρα, ανάμεσα στα μακρινά συντρίμια της, να ξεκινήσουμε μακρινά περιπετειώδη ταξίδια»⁴⁷.

Η ταινία λοιπόν, ο κινηματογράφος μας έδωσε την «φευγαλέας εικόνας» η οποία κατά τον Benjamin προέρχεται από την «ένωση» της εντύπωσης και της

⁴² Susan Buck-Morss, "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique*, v. 39, Δεύτερο ειδικό τεύχος για τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, Φθινόπωρο 1986, σ. 99.

⁴³ Buck-Morss, ό.π.

⁴⁴ Στα ελληνικά το *Dialectics of Seeing* της Buck-Morss, έχει μεταφραστεί και κυκλοφορεί: Σούζαν Μπάκ-Μορς, *Η διαλεκτική του βλέπειν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας περί Στοών*, μτφ. Μανόλης Αθανασάκης, επιμ. Αριστείδης Μπαλτάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009.

⁴⁵ Graeme Gillogh, *Myth & Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Polity Press, Cambridge, 1996, p. 18.

⁴⁶ Graeme, Gillogh, *Myth & Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Polity Press, Cambridge, 1996, p. 143.

⁴⁷ McCole J., *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Cornell University Press, 1993, p 192.

εμπειρίας και μπορεί να αποτυπωθεί μόνο μέσω κινηματογραφικής κάμερας⁴⁸. Προκειμένου να κάνει εμφανή την διαφορά χρησιμοποιεί δυο γερμανικές λέξεις *Erfahrung* και την *Erlebnis*⁴⁹, όπου και οι δυο στα ελληνικά μεταφράζονται ως εμπειρία. Η πρώτη αποτελεί την εμπειρία η οποία μπορεί να επικοινωνήσει κανείς – αφορά δηλαδή την συσσώρευση γνώσης και εμπειριών οι οποίες έχουν συνοχή. Από την άλλη η λέξη *Erlebnis* εκφράζει μια πιο αποσπασματική, αυθόρμητη εμπειρία η οποία σχετίζεται με τον εσωτερικό κόσμο του καθενός- είναι δηλαδή η εμπειρία του αστικού περιβάλλοντος- η οποία ενσωματώνεται στο ασυνείδητο. Η ιστορία, κατά τον Μπένγιαμιν συντίθεται από εικόνες και όχι από μικρότερες ιστορίες, και η τεχνική του μοντάζ είναι ο μόνος τρόπος που μπορεί να παρουσιάσει κανείς πιστά την αληθινή ιστορία. Κατά τον Στέφανο Ροζάνη, στο βιβλίο του *Walter Benjamin: "Η ιεροποίηση του αποσπάσματος"*:

«Ο Benjamin εμπνέεται από την επιθυμία μίας σύνθεσης των πηγών που του υπαγορεύουν τη μικροσκοπική του ματιά, σύνθεση η οποία όχι μόνο δεν σκοπεύει σε μία μεγάλη αφήγηση της νεωτερικής περιπέτειας της προόδου, αλλά αντιθέτως επικυρώνει τη θραυσματικότητα ως *raison d' être* της περιπλάνησης στους δαιδάλους της ιστορίας και επεκτείνει την παροξυσμικότητα των ενοράσεων». ⁵⁰

Μετά το 1940

Το τέλος του 2^{ου} παγκοσμίου πολέμου στις 6 Αυγούστου του 1945 ανακοινώνεται με την ρίψη της ατομικής βόμβας στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι. Ο πόλεμος έχει αφήσει την Ευρώπη ισοπεδωμένη και την ανθρωπότητα με ένα μεγάλο «ατομικό τραύμα» - όπου μέχρι και σήμερα κάποιοι συνεχίζουν να έρχονται αντιμέτωποι με τις συνέπειές του. Τον Β Παγκόσμιο Πόλεμο ακολουθεί ο Ψυχρός Πόλεμος που χαρακτηρίζεται από μια σειρά κρίσεων που δεν θα μετατραπούν όμως – εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων- σε θερμά επεισόδια. Το 1956 υπήρξε μια εμβληματική χρονιά: η κρίση του Σουέζ –εξαιτίας της εθνικοποίησης της διώρυγας από τους Αιγύπτιους- παρ' ολίγο να οδηγήσει σε πολεμική σύρραξη την Αγγλία, την Γαλλία και το Ισραήλ εναντίον της Αιγύπτου. Στην Ουγγαρία η αντισοβιετική εξέγερση θα φέρει τα ρωσικά τανκ στη χώρα ενώ την ίδια στιγμή ο Νικήτας Χρουστσόφ θα προτείνει στο 20^ο Συνέδριο του ΚΚΣΕ την αποκαθήλωση του Στάλιν και την αναθεώρηση του Σταλινισμού. Οι δεκαετίες που θα ακολουθήσουν θα χαρακτηριστούν μεταξύ άλλων από την κρίση του Σουέζ, τη ρωσική εισβολή στην Ουγγαρία και το λόγο του Nikita Khrushchev στο 20^ο Συνέδριο του Κομμουνιστικού Κόμματος, ο οποίος σηματοδότησε και την έναρξη της μακράς διαδικασίας επανεξέτασης και αναθεώρησης του σταλινισμού. Λίγα χρόνια αργότερα η εμπλοκή της Αμερικής -επι Dwight D. Eisenhower, στον πόλεμο του Βιετνάμ εγείρει αντιδράσεις σε παγκόσμιο επίπεδο κυρίως από φοιτητές. Ο ψυχρός πόλεμος έχει ήδη ξεκινήσει και εκτονώνεται το 60 με

⁴⁸ Graeme, Gillogh, *Myth & Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Polity Press, Cambridge, 1996, p. 45.

⁴⁹ Graeme, Gillogh, *Myth & Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Polity Press, Cambridge, 1996, p. 143.

⁵⁰ Στέφανος Ροζάνης, *Walter Benjamin: Η ιεροποίηση του αποσπάσματος*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2006, σ. 57.

ένα debate πολιτικών για πρώτη φορά στην τηλεόραση- Nixon, Kennedy. Εν τω μεταξύ, η μαζική απήχηση των σοσιαλιστικών ή κομμουνιστικών κινημάτων στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες (ιδιαίτερα στη Γαλλία και την Ιταλία), οδήγησε στο θεαματικό ξέσπασμα της φοιτητικής και εργατικής εξέγερσης του Μάη του 1968 στο Παρίσι.

Οι εξεγερμένοι του Μάη διεκδικούν συνδικαλιστικά δικαιώματα, αύξηση των κατώτατων μισθών και καλύτερες συνθήκες εργασίας – ή τουλάχιστον παραχωρήθηκαν. Στη Γαλλία ο απολυταρχικός χαρακτήρας του De Gaulle – όπου το κράτος κατείχε το μονοπώλιο σε τηλεόραση και ραδιοφωνικές εκπομπές, είχε ως αποτέλεσμα έντονες αντιδράσεις κυρίως από φοιτητές και οι οποίες οδήγησαν στα γεγονότα του Μάη. Το εμβληματικό έτος 1968 σηματοδότησε την αμφισβήτηση και την εξέγερση σε Ανατολή και Δύση, σε Βορρά και Νότο, ενώ το επαναστατικό πνεύμα αποτυπώνεται και εκφράζεται μέσα από τις Τέχνες.

Όσον αφορά τις τέχνες, η Αμερική επένδυσε κυριολεκτικά σε αυτές και συγκεκριμένα:

Όπως στην Αμερική, έτσι και στην Ευρώπη, η κληρονομιά του ντανταϊσμού και του σουρεαλισμού αξιοποιήθηκε από την νέα πρωτοπορία. Η Pop- Art επηρεάζει την τέχνη στην Αγγλία, με σημαντικότερη έκφρασή της την έκθεση του 1956 «*This is Tomorrow*»⁵¹. Στην υπόλοιπη Ευρώπη όμως η κουλτούρα της Pop- Art δεν έβρισκε πρόσφορο έδαφος. Οι καλλιτέχνες στην κυρίως Ευρώπη επιδίωκαν να αμφισβητήσουν τους θεσμούς της τέχνης, όπως αυτοί εδραιωθήκαν, είτε αφορούσαν τα ιδρύματα τέχνης, τις εικαστικές θεωρίες, αλλά και την αγορά μιας τέχνης που είχε ουσιαστικά διαμορφωθεί βάση του αμερικανικού μοντερνιστικού προτύπου, όπως αυτό εκφράστηκε από τον Clement Greenberg.

Καταστασιακή διεθνής

Η Καταστασιακή Διεθνής (Situationist International) ιδρύθηκε επίσημα το 1957 και έδρασε μέχρι και το 1972, ουσιαστικά δημιουργήθηκε από δυο κινήματα: τη Λετριστική Διεθνή (1952-1957) υπό την ηγεσία του γάλλου Guy Debord (1931-1994), βασικού θεωρητικού της Καταστασιακής Διεθνούς, και το Διεθνές Κίνημα για ένα φαντασιακό Μπάουχαους⁵² (1954-1957), υπό την ηγεσία του Δανού Asger Jorn, βασικού καλλιτέχνη της Καταστασιακής Διεθνούς. Εκτός από τον Jorn, άλλα μέλη της ομάδας Κόμπρα ήταν ο Βέλγος ποιητής- κριτικός Christian Dotremont, οι ζωγράφοι Christiaan Karel Appel Pierre Alechinsky και Corneille, και ο Ολλανδός ζωγράφος που έγινε πολεοδόμος Κονστάντ (Constant) ο οποίος έγινε και μέλος της. Όπως τονίζει ο Constant στο Μανιφέστο του: Το κίνημα του Μπρετόν καταπνίγηκε μέσα στον ίδιο του τον διανοουμενισμό. (...) Πράγματι η σουρεαλιστική τέχνη δεν ήταν παρά μία τέχνη

⁵¹ Foster H, Krauss R, Alain Bois Y, H.D. Buchloh, B, Joselit D. (2007, *Η τέχνη από το 1900*, Επίκεντρο, μτφρ. Τσολακίδου Ιουλία, επιμ. Παπανικολάου Μ. Μιλτιάδης, Αθήνα, 2013, σ.423.

⁵² Η Λετριστική Διεθνής ήταν εξέλιξη της Λετριστικής ομάδας (ιδρύθηκε το 1946 και υπάρχει ακόμη και σήμερα), και το Φαντασιακό Μπάουχαους ήταν εξέλιξη άλλης μιας ομάδας, της Κόμπρα (1948-1951), ακρώνυμο των λέξεων Κοπεγχάγη, Βρυξέλλες, και Άμστερνταμ βάσεων των διαφόρων μελών της.

ιδεών. Ως τέτοια προσβλήθηκε και αυτή από την ασθένεια της ταξικής κουλτούρας.⁵³ Μπορεί συνεπώς οι Καταστασιακοί να επηρεάστηκαν από το Νταντά και το σουρεαλισμό, θέλησαν όμως να πάνε ένα βήμα παραπάνω, να επιτύχουν ό,τι οι προκάτοχοί τους δεν κατάφεραν. Για τον Debord, τα προπολεμικά προηγούμενα της Καταστασιακής Διεθνούς ήταν «συμπληρωματικές αποτυχίες»: «Ο ντανταϊσμός θέλησε να καταργήσει την τέχνη χωρίς να την πραγματοποιήσει», έγραψε στην *Κοινωνία του θεάματος*, «και ο σουρεαλισμός θέλησε να πραγματοποιήσει την τέχνη χωρίς να την καταργήσει». Η Καταστασιακή Διεθνής δεν έπρεπε να διαπράξει το ίδιο λάθος: έπρεπε να «ξεπεράσει» τόσο τις προπολεμικές πρωτοπορίες όσο και τις επαναστατικές πολιτικές που εμφανίστηκαν μαζί τους (από τη Ρωσική Επανάσταση του 1917 και έπειτα).⁵⁴ Η Καταστασιακή Διεθνής έβλεπε ότι ένα κλειστό «θέαμα» έχει μετατρέψει την αλλοτρίωση μας σε τόσα εμπόρευμα για κατανάλωσή, σε αντίθεση με την Ανεξάρτητη Ομάδα στην Αγγλία, η οποία έβλεπε ανοιχτά «κανάλια» επιθυμίας στη νέα αυτή μαζική κουλτούρα.

Τα άρθρα που δημοσιεύθηκαν στο "*Internationale Situationniste*" είναι ενδεικτικά του πεδίου ενδιαφερόντων των Καταστασιακών. Πολεοδομικές μελέτες και καλλιτεχνικές παρεμβάσεις δημοσιεύονταν δίπλα σε κριτικές του κινηματογράφου, της γλώσσας, και της πολιτικής. Ωστόσο δεν περιορίζονταν μόνο στις τέχνες. Ο πόλεμος της Αλγερίας, το Βιετνάμ, τα γεγονότα πριν και μετά το Μάιο του 1968, ήταν κάποια από τα θέματα που τους απασχολούσαν. Οι Καταστασιακοί έψαχναν ανά τον κόσμο για υποδειγματικές πράξεις που μπορούν να αποκαλύψουν στους θεατές την πλάνη της κοινωνίας του θεάματος. Τις κατέγραφαν, τις σχολίαζαν και ανέλυαν γεγονότα που, κατά την γνώμη τους, θα μπορούσαν να μας κάνουν να ξεφύγουμε από τον φαύλο κύκλο του θεάματος και να μας δείξουν μία αληθινή πτυχή της ζωής. Οι Καταστασιακοί θέλησαν να γίνουν ψυχογεωγράφοι, να μπορέσουν δηλαδή να κατανοήσουν «τους ακριβείς νόμους, και τις ειδικές συνέπειες του γεωγραφικού περιβάλλοντος, συνειδητά οργανωμένου ή όχι, σχετικά με τα συναισθήματα και τη συμπεριφορά των ιδιωτών»⁵⁵. Η βασική πρακτική της ψυχογεωγραφίας των Καταστασιακών, ήταν η τεχνική του *dérive*, της περιπλάνησης: «Πειραματικός τρόπος συμπεριφοράς που συνδέεται με τις συνθήκες της αστικής κοινωνίας. Τεχνική του βιαστικού περάσματος μέσα από ποικίλες ατμόσφαιρες. Λέγεται επίσης, ειδικότερα για να προσδιορίσει τη διάρκεια μίας συνεχούς άσκησης αυτής της εμπειρίας»⁵⁶. Κατά τους Καταστασιακούς, το *dérive* ήταν η περιπλάνηση χωρίς φαινομενικά ουσιαστικό σκοπό. Παρόλα αυτά θα ήταν βιαστικό να βγάλουμε ένα τέτοιο συμπέρασμα. Η πόλη είναι δεν εμπεριέχει χώρο δικό τις αλλά διαδραματίζεται σε έναν χώρο – ο οποίος κατά συνέπεια υποβάλλεται σε εναλλαγές ανάλογα με το ιστορικό κοινωνικό πλαίσιο. Η περιπλάνηση είναι ένα εργαλείο ανάγνωσης της πόλης Όπως ακριβώς η ανάγνωση ενός βιβλίου, η περιπλάνηση προϋποθέτει την ελευθερία

⁵³ *International Situationniste, Το αισθητικό και το πολιτικό*, μτφ. Πάνος Τσαχανέας, Νίκος Β. Αλεξίου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1996, σ. 25.

⁵⁴ Foster H, Krauss R, Alain Bois Y, H.D. Buchloh.B, Joselit D. (2007), επιμ. Παπανικολάου, Μ. Μιλτιάδης: *Η τέχνη από το 1900*, Επίκεντρο, Αθήνα, 2013, σ.435

⁵⁵ Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 1992, σ. 58.

⁵⁶ *Internationale Situationniste, Το αισθητικό και το πολιτικό*, μτφ. Πάνος Τσαχαγέας, Νίκος Β. Αλεξίου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1996, σ. 95.

της ιδιοποίησης – να μπορώ δηλαδή να κινηθώ στο αστικό τοπίο. Ο Debord σε κείμενό του για την περιπλάνηση και την ψυχογεωγραφία παραθέτει ένα απόσπασμα από τον Μαρξ, κατά τον οποίο: «Ό,τι βλέπουν γύρω τους οι άνθρωποι είναι το πρόσωπό τους, τα πάντα τους μιλούν για τον εαυτό τους. Το ίδιο το τοπίο τους είναι ζωντανό».⁵⁷

Στο άρθρο του “Architecture and Play” ο Andreotti αναφέρεται σε ένα από τα τελευταία φιλμ του Debord με τον λατινικό τίτλο *In girum imus nocte et consumimur igni*, που σημαίνει: *πάμε γύρω-γύρω το βράδυ και καταναλωνόμαστε από τη φωτιά*. Ο τίτλος αυτός, κατά τον συγγραφέα, υποβάλλει μία ατμόσφαιρα, αντίστοιχη με την ατμόσφαιρα του ίδιου του *dérive*. Ο περιπλανώμενος Καταστασιακός δεν αφήνεται να χαθεί στο πλήθος και στα σοκάκια της μεγαλούπολης, όπως πριν από αυτόν ο ‘άνθρωπος του πλήθους’ του Ροε, ή ο άεργος πλάνητας του Μποντλέρ, αλλά ούτε παραδίδεται άνευ όρων στο υποσυνείδητό του, όπως ο σουρεαλιστής. Αναγνωρίζει πως έχει ένα σκοπό, η «ξεπερασμένη» αυτή τεχνική του περπατήματός σε έναν εκβιομηχανισμένο κόσμο είναι επίθεση στις δομές αυτής της κοινωνίας, η περιπλάνηση είναι «εκτροπή»-«μεταστροφή» και αποσκοπεί στην διάλυση της κοινωνίας του θεάματος. Ενώ σύμφωνα με την Susan Buck-Morss ο πλάνητας δεν είναι πια ο αριστοκράτης με τον ελεύθερο χρόνο, αλλά ο επαγγελματίας που επί τούτου χρονοτριβεί (όπως άλλωστε υποδηλώνει και ο τίτλος του άρθρου της “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”:

«Για να μπορέσει να επιβιώσει στην καπιταλιστική κοινωνία πλέον γράφει αυτά που βλέπει γυρνώντας τους δρόμους, και πουλά το προϊόν. Η συγγραφέας υποστηρίζει ότι ο πλάνητας ως συγγραφέας είναι πρόδρομος του συγγραφέα ως παραγωγός.»⁵⁸

Θα αναφερθώ σε δυο, θεωρώ εμβληματικά βιβλία, μέσα από τα οποία μπορούμε να πιάσουμε το πνεύμα της εποχής, “*Η επανάσταση της καθημερινής ζωής*”⁵⁹ του Raoul Vaneigem και η “*Η κοινωνία του θεάματος*”⁶⁰ του Guy Debord. Και τα δύο γράφτηκαν δέκα χρόνια μετά την ίδρυση των Καταστασιακών, το 1967. Η κοινωνία του θεάματος σύμφωνα με την Sadie Plant περιλαμβάνει πληθώρα των θεωρητικών απόψεων των Καταστασιακών. Ωστόσο αν το διάβαζε κάνεις απομονωμένο από τα άλλα κείμενα θα το ένιωθε στεγνό και απροσδιόριστο, ενώ στη συνέχεια συμπληρώνει πως μεγάλο μέρος του βιβλίου αποτελείται από χωρία τα οποία επαναδιατυπώνονται, πως είναι γεμάτο Εγγελιανές φράσεις και αόριστα γνωστές μεταθέσεις του έργου των Marx και Lukács. Όμως, η συμπυκνωμένη μορφή στην οποία παρουσιάζονται τα επιχειρήματα καθιστά την *Κοινωνία του Θεάματος* πηγή για

⁵⁷ Internationale Situationiste, *Το ξεπέραςμα της τέχνης: Ανθολογία κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς*, μτφ. Γιάννης Δ. Ιωαννίδης, Ύψιλον, Αθήνα 1985, σ. 86.

⁵⁸ Susan Buck-Morss, “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”, *New German Critique*, v. 39, Δεύτερο ειδικό τεύχος για τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, Φθινόπωρο 1986, σσ. 99-140

⁵⁹ Ραούλ Βανεγκέμ, *Η επανάσταση της Καθημερινής Ζωής: Πραγματεία Σαβουάρ-Βίβρ προορισμένη για τις νέες γενιές*, μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, Ακμών, Αθήνα 2002.

⁶⁰ Γκυ Ντεμπόρ, *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφ. Σύλβια Α.Κ(κάτι λείπει), Διεθνής Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2010, καθώς και *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφ. Πάνος Τσαχαγέας, Νίκος Β. Αλεξίου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1986.

διάφορα θέματα των Καταστασιακών, ιδιαίτερα αυτά που ορίζουν τη σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία ως θέαμα εντοπίζοντας εσωτερικές αντιφάσεις.⁶¹ Από την άλλη, το βιβλίο του Vaneigem, *The Revolution of Everyday Life*, δημοσιεύθηκε την ίδια χρονιά με την Κοινωνία του θεάματος και παρουσίασε μια μάλλον πιο ανέκδοτη, υπερβολική και υποκειμενική προπαγάνδα για να συνοδεύσει τις θεωρητικές έρευνες του Debord. Η απόρριψη του Vaneigem από το θέαμα ήταν ηθική, ποιητική, ερωτική και σχεδόν πνευματική άρνηση συνεργασίας με τις απαιτήσεις της ανταλλαγής εμπορευμάτων. Απελευθέρωσε πνευματώδεις και συναρπαστικές κοροϊδίες απέναντι στους μύθους και τις θυσίες της καταναλωτικής κοινωνίας, υποστηρίζοντας την απaráμιλλη υποκειμενικότητα που θα μπορούσε να πυροδοτήσει τις απολαύσεις, τον αυθορμητισμό και τη δημιουργικότητα στην συνολική ισοδυναμία και το κενό της σύγχρονης ζωής.⁶² Πάνω απ' όλα, αμφισβήτησε το σύστημα των κοινωνικών σχέσεων, το οποίο μας αναγκάζει να υπάρξουμε ως επιζώντες που αντιμετωπίζονται από τις ανάγκες και αναγκαστικά για εργασία όταν εμφανίζονται όλες οι δυνατότητες μιας πλούσιας, επιθυμητής ζωής. Αλλά παρόλο που η Επανάσταση του Everyday Life εξέφρασε τη διαρκή έκκληση των Καταστασιακών για ζωή, ένταση, πάθος και παιχνίδι, έδειξε επίσης μια ανυπομονησία με τη θεωρία και την μάλλον πιο σοβαρή πολιτική δέσμευση που απαιτούσε ο Debord.

Ο Raoul Vaneigem στο βιβλίο του με τίτλο: *Η επανάσταση της καθημερινής ζωής* υπάρχει ένα κεφάλαιο- αν θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για κεφάλαια- στο συγκεκριμένο βιβλίο, στην σελίδα 103 της 3^{ης} έκδοσης. Το κεφάλαιο ονομάζεται "Χ.ΤΟ Βασίλειο της ποσότητας" και εκεί παραθέτει τη σκέψη του σχετικά με την ποσότητα και το πως η ποσότητα σχετίζεται με την εξουσία. Συγκεκριμένα ξεκινάει:

"Οι οικονομικές επιταγές παν να επιβάλουν στο σύνολο της ανθρώπινης συμπεριφοράς το τυποποιημένο μέτρο των εμπορευμάτων. Η τεράστια ποσότητα θα έπρεπε να αντικαθιστά το ποιοτικό, αλλά ακόμη κι η ποσότητα έγινε αβέβαιη, οικονομιοποιήθηκε. Ο μύθος στηρίζεται στην ποιότητα, η ιδεολογία στην ποσότητα. Η ιδεολογική διάβρωση είναι κομμάτιασμα σε μικρές αντιφατικές ποσότητες, έτοιμες να αυτοκαταστραφούν η να αφήσουν την ποιοτική αποφαικότητα της λαϊκής άρνησης να τις καταστρέψει(1).~Ποσοτικό και γραμμικό είναι ασύνδετα. Γραμμή και μέτρο χρόνου, γραμμή και μέτρο ζωής ορίζουν την επιβίωση: μια σειρά από εναλλάξιμες στιγμές. Οι γραμμές τούτες εισέρχονται στην μπερδεμένη γεωμετρία της εξουσίας (2)".⁶⁴

Στην συνέχεια Ο Vaneigem μπαίνει σε περαιτέρω ανάλυση – (Η σκέψη του Vaneigem στο βιβλίο του εκφράζεται από παραγράφους σαν την παραπάνω και στην συνέχεια σε αναλυτικότερο σχολιασμό, εξού και τα νούμερα 1 και 2), χρησιμοποιεί τα λόγια του έμπορα στην *Εξαίρεση και των κανόνων* τα οποία είναι «Δεν ξέρω τι είναι ο άνθρωπος, ξέρω μονάχα την τιμή του» . Ο Vaneigem ενδιαφέρεται για το μέτρο και την ποσότητα . «Το ποσοτικό παίρνει σιγά σιγά την όψη ενός ποσοτικού απείρου, μιας σειράς χωρίς τέλος όπου το προσωρινό της τέλος είναι πάντοτε η άρνηση της ηδονής. Ποιος θα αρνιόταν πως υπάρχει κάποια χάρη στη ζωή ενός αργόσχολου, έστω και

⁶¹ Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 1992, p.8.

⁶² Ο.π.

⁶⁴ Ραούλ Βανεγκέμ, *Η επανάσταση της Καθημερινής Ζωής: Πραγματεία Σαβουάρ-Βίβρ προορισμένη για τις νέες γενιές*, μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, Ακμών, Αθήνα 2002,σ103.

λίγο μπλαζέ αλλά που απολαμβάνει να χαζεύει με ότι κάνει σαγηνευτική την παθητικότητά...»⁶⁵. Αν κάτι μας θύμισε αυτό είναι η ανάγκη αυτή του πλάνη να παρατηρήσει. Ο αργόσχολος δεν είναι ένα ακόμα γρανάζι για την αρμονική ροή της κοινωνίας σε επίπεδο προσφοράς παρά είναι το θεμιτό λάθος για την δημιουργία. Ο Alva Noe γεννημένος το 1964, καθηγητής φιλοσοφίας στο University Of California, Berkeley σε μια διάλεξη του στα *Talks at google* όπου παρουσιάζει το βιβλίο του με τίτλο: *Strange Tools Art and Human Nature* μας παροτρύνει να θυμηθούμε τις μεσημεριανές ώρες του καλοκαιριού, αυτές που όταν είμασταν παιδιά φάνταζαν ατελείωτες και η ατμόσφαιρα ήταν αποπνικτική. Αν καταφέρει κάνεις και ανασύρει την εικόνα θα σκεφτεί πως η λέξη που την περιγράφει καλύτερα είναι αυτή της ατέρμονής βαρεμάρας- απραγίας⁶⁶. Για τον Alva Noe αυτό είναι μια διαδικασία μεταμόρφωσης για το άτομο – την οποία θεωρεί αναπόσπαστο σκαλοπάτι για δημιουργία, ίσως ακόμη και εφευρετικότητα. Τελειώνοντας στο τελευταίο κεφάλαιο θα αναλύσω συνοπτικά την σκέψη των Antonio Negri και Michael Hardt στο βιβλίο τους με τίτλο *αυτοκρατορία* και στην συνέχεια θα επιχειρήσω να θέσω κάποια ερωτήματα τα οποία στη συνέχεια θα προσπαθήσω να απαντήσω μέσω της εικαστικής μου στάσης. Στο τέλος αυτού του κεφαλαίου θα ήθελα να εναποθέσω τις σημειώσεις του Vanegēin, ο οποίος τελειώνοντας τις δικές σημειώσεις στο συγκεκριμένο κεφάλαιο. Ο ίδιος γράφει. «Οι ατομικές γραμμές επιβίωσης μπλέκονται, συγκρούονται, κόβονται. Σύνορο της καθεμίας είναι η ελευθερία της άλλης, και τα σχέδια ακυρώνονται στο όνομα της αυτονομίας τους. Να πώς θεμελιώνεται η γεωμετρία της τμηματικής εξουσίας.» και στην συνέχεια εξηγεί «Πιστεύουμε πως ζούμε στον κόσμο, και τοποθετούμαστε κυριολεκτικά σε μια προοπτική όχι πια στην ταυτόχρονη προοπτική των πρωτόγονων ζωγράφων, αλλά των ορθολογιστών της αναγέννησης. Η εξουσία είναι ο μεγαλύτερος πολεοδόμος. Μοιράζει την επιβίωση σε δυο τεμάχια, ένα ιδιωτικό κι ένα δημόσιο, εξαγοράζει με χαμηλές τιμές τα ξεχερσωμένα οικόπεδα, απαγορεύει το χτίσιμο χωρίς υποταγή στους κανόνες της».

Η εικαστική μου πρακτική και η αυτοκρατορία

Φτάνοντας στο τελευταίο κεφάλαιο, θα προσπαθήσω να ανοίξω έναν διάλογο της παραπάνω έρευνας, με την εικαστική μου πρακτική. Κατά την διάρκεια της ενασχόλησής μου με τα εικαστικά, αρκετές φορές προβληματίζομαι για το κάτω υπό ποιους όρους κάποιος δημιουργεί, ποιος είναι και για ποιον δημιουργεί. Η ερώτηση αυτή άρχισε στην πορεία των χρόνων άρχισε να διανοίγεται ακόμα περισσότερο σε υπό-σημεία τα οποία πύκνωναν με μεγαλύτερα νοήματα κάθε φορά. Αν μπορούσα να προσθέσω κάτι επιπλέον στη συγκεκριμένη εργασία, θα ήταν να ξανά- θέσω το παραπάνω ζήτημα αναλυτικότερα, και στην συνέχεια να προσπαθήσω να θέσω καινούργια ερωτήματα.

⁶⁵ Ο.π σ 104 -105

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=VcidL9uXw6A&t=23s>

Ο περιπλανώμενος έχει αλλάξει πλαίσιο, τα νέα πολεοδομικά δίκτυα του 21^{ου} αιώνα δεν θα μπορούσαν ποτέ να συγκριθούν με αυτά που έζησαν ο Baudelaire, και ο Benjamin ακόμη και οι Situationist International (Καταστασιακή Διεθνής) . Ο Μποντλερικός πλάνης θα έτρεχε μακριά από τα μεγάλα αστικά δίκτυα δίχως δεύτερη σκέψη, ενώ δεν μου προξενεί εντύπωση το γεγονός πως οι Καταστασιακοί ασχολήθηκαν με την ψυχογεωγραφία και των πολεοδομικό σχεδιασμό και στην συνέχεια σχεδίασαν χάρτες φυγής. Είμαι σίγουρος πως αν ο Ροε είχε με κάποιο μαγικό τρόπο στα χέρια του τότε ακόμα στις αρχές του αιώνα την κοινωνία του θεάματος θα του φάνονταν μια δυστοποία της οποίας όμως είχε γίνει μάρτυρας, τότε ακόμα στη γέννα της. Πλέον δεν υπάρχει κανένας δρόμος δίχως όνομα, καμία πολυκατοικία χωρίς αριθμό, και κανένας χωρίς ταυτότητα- οτιδήποτε παρεκκλίνει από τα παραπάνω δεν ανήκει σίγουρα σε αυτό που οι Hardt Michael και Antonio Negri περιγράφουν στο βιβλίο τους με τίτλο *αυτοκρατορία*⁶⁷, και ίσως εντάσσεται σε αυτό που εγώ αντιλαμβάνομαι ως ένα εξωτερικό στοιχείο της αυτοκρατορίας, το πλήθος.

Σε μια γρήγορη ανάλυση, η *“Empire”* (Αυτοκρατορία) η οποία κατά τους Hardt και Negri, θέτει κάποια νέα ερωτήματα σε σχέση με την οικονομία και την πολιτική. Η εξουσία σήμερα δεν ασκείται από ένα κέντρο – όπως έχουμε δει στο παρελθόν κράτη να ακολουθούν μια ιμπεριαλιστική τακτική, αντιθέτως οι ίδιοι θεωρούν πως η εξουσία σήμερα είναι κατακερματισμένη. Θεωρούν πως η εξουσία πλέον ασκείται από πολλά διαφορετικά κέντρα, άλλοτε με μεγαλύτερη ισχύ και άλλοτε με μικρότερη, ωστόσο όλα λειτουργούν ενιαία. Η Αυτοκρατορία είναι μια νέα μορφή παγκόσμιας πολιτικής τάξης, η οποία σηματοδοτείται με την πτώση του τείχους του Βερολίνου, το οποίο κατά συνέπεια προκάλεσε μια «μεταμόρφωση» στις διεθνείς σχέσεις μεταξύ των κρατών- με αλλά λόγια- την πτώση του κουμμουνιστικού δυτικού μπλοκ και τις εκ νέου μεταρρυθμίσεις. Ο Francis Fukuyama προσμετρώντας αυτό το γεγονός ανακοίνωσε: «*πως το τέλος της ιστορίας πλησιάζει*»⁶⁸, στο βιβλίο του με τίτλο: *Το τέλος της ιστορίας και ο τελευταίος άνθρωπος*, αυτό για εκείνον σήμαινε πως η εξάπλωση των φιλελευθέρων δημοκρατιών και η δυνατότητα για κεφαλαιοποίηση σε μια ελεύθερη καπιταλιστική αγορά είχε ως αποτέλεσμα να ερμηνευτεί ως ο ερχομός του τέλους της ιστορίας, της ανώτατης μορφής που μπορεί να λάβει η ανθρώπινη διακυβέρνηση. Οι Hardt και ο Negri αναλαμβάνουν τον ρόλο να περιγράψουν μια μορφή πολιτικής η οποία μπορεί να μεταρρυθμίσει το δημοκρατικό οικοδόμημα της νέας τάξης πραγμάτων, της Αυτοκρατορίας. Το ερώτημα που θέτουν είναι το εξής: «*Πως είναι δυνατόν να έχουμε μια πολιτική μεταρρύθμιση ή αλλαγή όταν φαίνεται πως δεν υπάρχει τίποτα συνεκτικό για να επαναστατήσει κανείς ενάντια*». Οι ίδιοι δεν θεωρούν πως το σημερινό πολιτικό σύστημα δεν είναι χαώδες, αντιθέτως υποστηρίζουν πως υπάρχει παγκόσμια τάξη. Η σκέψη τους είναι, ότι η δύναμη της κυριαρχίας ενός έθνους εξακολουθεί να είναι πολύ σημαντικό πράγμα, ωστόσο αυτή η εξουσία πρέπει να σχετίζεται με τους υπερ-εθνικούς θεσμούς όπως το Διεθνές Νομισματικό Ταμείο, η Παγκόσμια Τράπεζα, ο Παγκόσμιος Οργανισμός Εμπορίου και τα Ενωμένα Έθνη. Όσον αφορά την εθνική εξουσία όπως τις Μ.Κ.Ο και τα Μ.Μ.Ε, θα πρέπει εξίσου να θεωρηθούν ως στοιχεία στη νέα παγκόσμια τάξη της αυτοκρατορίας. Το πρόβλημα για τους Hardt και Negri είναι πως η αυτοκρατορία στερείται της δημοκρατικής συμβολής του λαού. Για παράδειγμα, οι ηγέτες τέτοιων υπερεθνικών θεσμών όπως του Δ.Ν.Τ και της Παγκόσμιας Τράπεζας δεν εκλέχτηκαν δημοκρατικά. Ένα ακόμα σημείο κλειδί για την

⁶⁷ Hardt M., και Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Αθήνα, Scripta, 2002.

⁶⁸ Fukuyama Francis, *Το τέλος της ιστορίας και ο τελευταίος άνθρωπος*, μτφρ Αχιλλέας Φακατοσέλης, Αθήνα, Λιβάνης, 1992.

σκέψη των Hardt και Negri, είναι ότι συμφωνούν πως η αυτοκρατορία δεν είναι απλώς μια πολωτική μορφή εξουσίας αλλά είναι επίσης και μια βιοπολιτική μορφή (εξουσίας)⁶⁹. Σε αυτό το σημείο οι δυο συγγραφείς του βιβλίου εισάγουν την θεωρία του Jill Deleuze, της *κοινωνίας του ελέγχου*⁷⁰, οι ίδιοι δε γράφουν: «Μπορούμε συνεπώς να πούμε ότι η κοινωνία του ελέγχου χαρακτηρίζεται από μια επίταση και γενίκευση των σωφρονιστικών μηχανισμών της πειθαρχικότητας που εμψυχώνουν εκ των έσω τις κοινές και καθημερινές μας πρακτικές, εν αντιθέσει όμως προς την πειθαρχία, ο έλεγχος αυτός εκτείνεται πολύ πέραν των δομημένων εστιών των κοινωνικών θεσμών, μέσα από ευέλικτα και μεταβαλλόμενα δίκτυα»⁷¹. Με άλλα λόγια η αυτοκρατορία ορίζει μία νέα παγκόσμια τάξη που καθοδηγεί και ενσαρκώνει ακόμη και την πιο οικεία ανθρώπινη πρακτική. Για τους Hardt και Negri, η αυτοκρατορία μπορεί να ανατραπεί, ποιο συγκεκριμένα γράφουν. «Η ικανότητα αυτής της πολιτείας να κατασκευάζει τόπους, χρονικότητες, μεταναστεύσεις και νέα σώματα ήδη βεβαιώνει την ηγεμονία της μέσα από τις ενέργειες του πλήθους εναντίον της Αυτοκρατορίας. Η φθορά που χρησιμοποιεί ως όπλο η Αυτοκρατορία ήδη υπονομεύεται από την παραγωγικότητα των σωμάτων, από τη συνεργασία και από τα σχέδια για παραγωγικότητα του πλήθους»⁷². Οι ίδιοι αποζητούν ένα νέο μοντέλο για αυτό που ονομάζουν συμβάν, ενώ κλείνουν το κεφάλαιο τους λέγοντας «Μόνο το πλήθος μέσα από τον έμπρακτο πειραματισμό του θα προσφέρει τα μοντέλα και θα καθορίσει πότε και πώς το δυνατό θα γίνει πραγματικό.»⁷³ να αλλάξει μόνο όταν οι άνθρωποι τελικά θα συμμετάσχουν σε μια δημιουργική συναρμολόγηση- συνέλευση, την οποία και ονομάζουν «πλήθος».

Χρησιμοποιώντας λοιπόν την παραπάνω σκέψη κατέληξα εν μέρει ότι η ιδέα του πλήθους είναι κάτι εξωτερικό από την αυτοκρατορία, κάτι το οποίο θα πρέπει να συμβεί εκτός αυτών των μηχανισμών ελέγχου. Η ατομική σκέψη θα πρέπει να είναι αυτή που θα πρέπει να σπάσει τα δεσμά της από την καθημερινή και απερίσκεπτη κατανάλωση αγαθών και την μονωμένη οπτική των πραγμάτων, η αυτοκρατορία δημιουργεί τον χώρο και το πλήθος έρχεται να τον ανατρέψει. Η αναγνώριση της ελευθερίας της ατομικής σκέψης αποτελεί το μέσο για την δημιουργία της συλλογικής σκέψης – όταν το πρόβλημα επικοινωνείται μέσω της γλώσσας και οι λέξεις σπάνε τα κόκκαλα ή ακόμη κ για να γιατρέψουν μεγαλύτερες πληγές. Ο Rousseau Jean-Jacques (Ζαν-Ζακ Ρουσσώ) στο δοκίμιο περί καταγωγής των γλωσσών στο ένατο κεφάλαιο του με τίτλο: *η διαμόρφωση των μεσημβρινών γλωσσών*⁷⁴, ξεκινάει λέγοντας μας πως στα πανάρχαια χρόνια οι άνθρωποι είχαν ως κοινωνία την οικογένεια, αυτό που κυριαρχούσε στον κόσμο τους ήταν η δύναμη αφού δεν τους

⁶⁹ Michael Hardt και Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 511- 513.

⁷⁰ Gilles Deleuze, *Η κοινωνία του ελέγχου*, μτφρ. Παναγιώτης Καλαμάρας, Αθήνα, Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2001.

⁷¹ Michael Hardt και Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 50.

⁷² ο.π., σελ. 542 .

⁷³ ο.π., σελ. 543.

⁷⁴ Ζαν-Ζακ Ρουσσώ, *Δοκίμιο περί καταγωγής των γλωσσών*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Καστανιώτη, 2001.

συνέδεε κανέναν οικογενειακό δεσμό, συνεπώς ήταν εχθρικοί μεταξύ τους. Η αδυναμία και η άγνοια τους οδηγούσαν σε αυτή την κατάσταση. Επειδή δεν γνώριζαν τίποτα έτρεμαν τα πάντα, επιτίθεντο για να αμυνθούν. Η επισήμανση του Ρουσσώ με βοήθησε να δω με ένα διαφορετικό πρίσμα την παραπάνω σκέψη περί ατομικότητας. «Οι κοινωνικές ευαισθησίες αναπτύσσονται μέσα μας μόνο με τα φώτα. Ο οίκτος, μολονότι έμφυτος στην ανθρώπινη καρδιά, θα έμενε αιωνίως αδρανής αν δεν τον κινούσε η φαντασία. Πως συγκινούμαστε μέχρι οίκτου; Εξερχόμενοι από τον εαυτό μας, ταυτιζόμενοι με το πλάσμα που υποφέρει. Υποφέρουμε στο βαθμό που κρίνουμε ότι υποφέρει δεν υποφέρουμε μέσα μας αλλά μέσα του»⁷⁵.

Η ικανότητα που νιώθω να διακατέχει τον πλάνη είναι ακριβώς αυτή της ταύτισης, η ικανότητα κάθε ατομικής σκέψης να ταυτιστεί με μια άλλη. Η ικανότητα αυτή τελικά με ωθεί στο να επιλέγω τα αντικείμενα μου, και στην συνέχεια να κατασκευάζω συνθέσεις ικανές να δημιουργηθούν από τα πιο σκονισμένα και βρώμικα σκουπίδια της ίδιας της αυτοκρατορίας. Τα απόβλητα της αυτοκρατορίας δείχνουν με το δάχτυλο τους από που προέρχονται, ενώ μαρτυρούν τις βαθύτερες ρίζες των. Ένα ερώτημα συνεπώς που θέτω είναι : « Πως ο εικαστικός που δεν συμφωνεί με την αυτοκρατορία, και του κάθε θεάματος που προάγει αυτή, πως θα επιβιώσει; Και για ποιο λόγο αναφερόμαστε στην δημιουργία ως ένα κοινωνικό επιτέλεσμα το οποίο ολοκληρώνεται με την παραγωγή έργων από εικαστικούς;». Με άλλα λόγια , πως θα επιβιώσει κάποιος ο οποίος δεν δημιουργεί κάτι το οποίο συνάδει με τις καταναλωτικές αγορές και πως αυτό εκλαμβάνεται ως ένα κοινωνικό φαινόμενο?.

Η απάντηση στα παραπάνω δεν είναι ξεκάθαρη, καθώς κάποιος μπορεί να επέλεγε να δημιουργήσει κάτι το οποίο να συνάδει με την καταναλωτική τέχνη. Δηλαδή κάτι εμπορεύσιμο. Δεν μου αρέσει να κρίνω κανένα έργο σύμφωνα με των δημιουργό του, αλλά από την άλλη δεν μπορώ να αποτρέψω των εαυτό μου από το να αντλεί στοιχεία για των εκάστοτε καλλιτέχνη μέσω των δημιουργημάτων του. Η δική μου πρόταση από την άλλη είναι η επιλογή αυτή της δημιουργίας μια κατάστασης, στην οποία τα αντικείμενα αρχίζουν αποκτούν χαρακτήρα .Κάποιες φορές επιλέγω να τα κατασκευάσω εγώ ο ίδιος- όταν αφορά κάποιο σύμπλεγμα, και άλλοτε τα ανακαλύπτω σε κάδους απορριμμάτων. Η περιπλάνηση μου πλέον έχει μετατραπεί σε κυνήγι θησαυρών, ενώ η ανάγκη μου κάθε φορά για ένα καινούριο υλικό, με ωθεί στο να επιλέγω να περπατάω όσο μπορώ περισσότερο. Αν σε κάποιο βαθμό μπορούσα να ταυτιστώ με τον άνθρωπο του πλήθους, θα ήταν αυτή η ανάγκη περιπλάνησης για αυτά τα τυχαία αντικείμενα. Το αστέιο ωστόσο ήταν πως δεν είχα συνειδητοποιήσει πόσο περίεργο αυτό μπορεί να φαίνονταν, κάποιος να κυκλοφορεί με αντικείμενα που βρήκε στα σκουπίδια. Κατά συνέπεια, όταν κατάλαβα τι συνέβαινε, άρχιζα να το επιλεγώ πιο συνειδητά, και τα εργαστηριακά ρούχα με τις μπογιές ταίριαζαν τέλεια. Αυτό που προσπαθώ τελικά να πω, είναι πως βρήκα ενδιαφέρον στο πως οι άλλοι με βλέπαν και πως αυτοί μπορούσαν πολύ εύκολα να δημιουργήσουν διάφορους μύθους για την ύπαρξή μου, ακόμη και για κάποιο αντικείμενο που μόλις είχα βρει στα σκουπίδια . Ο θησαυρός μου πολλές φορές φόβιζε, η ακόμη χειρότερα αηδίαζε τους άλλους επιβάτες γύρω μου. Πάντως από την δική μου μεριά αυτό που με ευχαριστούσε ήταν πως κάποιος χρησιμοποιούσε τον νεκρωμένο του χρόνο, η οποία νέκρωση ξεκινούσε από την στιγμή που επιβιβάστηκε σε έναν μη χώρο, έναν χώρο μη κατοικήσιμο, μη βιώσιμο, ένα τρένο. Αυτό και ήταν από τα πρώτα μου εργαλεία- ένα

⁷⁵ ο.π., σελ.52

τρένο, ένα λεωφορείο, ένα εργαλείο το οποίο με βοήθησε να ξαναδώ τον χώρο των μέσων μαζικής μεταφοράς σαν έναν νέο χώρο δράσης .

Τα εργαλεία στην εικαστική μου πρακτική δεν διαφέρουν μεταξύ τους, ένα σφυρί μπορεί να μετατραπεί σε λοφίο ενός κράνους μοτοσυκλέτας έτσι ώστε αν κάποιος το θελήσει, να καρφώσει κάτι ψηλά προστατευμένος. Ο σαρκασμός μου με ωθεί πολλές φορές στο να παίξω με τα ευρήματά μου. Τα αντικείμενα αποσπώμενα πλέον από το περιεχόμενό τους δημιουργούν διαφορετικές ερμηνείες, ανάλογα με το πλαίσιο στα οποία το εισάγουμε – καλή ώρα όπως κάνει ο Marcel Broodthaers - συνεπώς έπρεπε να φανταστώ έναν κατάλληλο συνδυασμό ώστε το κάθε στοιχείο-θραύσμα όπως θα έλεγε ο Walter Benjamin, να μην χάνει τις πληροφορίες του έτσι ώστε να αποτελεί ένα θραύσμα αλλά και ταυτόχρονα να αποτελεί ένα κομμάτι ενός συνόλου – μιας μεγαλύτερης εικόνας- ένα προβολέας αυτοκινήτου σε κεφαλή ενός ερπετού τοτέμ. Ένα κύριο σημείο της εργασίας μου είναι η διαδικασία, συνήθως αφήνω τον θεατή να παρατηρήσει τον τρόπο με τον οποίο έχω ενώσει τα αντικείμενα. Χρησιμοποιώ μια primitive αντιμετώπιση όσον αφορά τις ενώσεις, εκείνο που με οδήγησε σε αυτή την σκέψη είναι η σαρκαστική μου προσπάθεια να αναδείξω τα σημεία στα οποία έχουν γίνει οι «τροποποιήσεις» - τον οποίο όρο δανείζομαι από την δουλειά του Asger Jorn (Ασγκερ Γιρν). Οι «τροποποιήσεις» φέρουν τα σημάδια του καπιταλισμού με έναν άλλο τρόπο. Πρόκειται για κιτς πίνακες, κυρίως ανώδυνα τοπία και απόψεις πόλεων που παράχθηκαν ως μικροαστική διακόσμηση, τους οποίους ο Jorn είχε ξετρυπώσει σε αγορές παλαιών ειδών και ζωγραφίζει από πάνω με πριμιτιβιστικές μορφές και αφηρημένες κινήσεις τύπου Κόμπρα⁷⁶. Η σαρκαστική διάθεση αυτή προκύπτει από την ανάγκη μου να αναδείξω αυτό που ο Michael Landy ονομάζει «αναγκαστική αχρηστία» και την τεχνολογική μας άγνοια. Στην συνέντευξη του με τον Julian Stallabrass, συγκεκριμένα στο βιβλίο με τίτλο: *“το πολιτικό στην σύγχρονη τέχνη”*. Το έργο ονομάζεται Breakdown και η κεντρική ιδέα είναι η καταστροφή καθετί που κατέχει ο Micheal Landy. Αυτό που μου κέντρισε το ενδιαφέρον ήταν η απάντηση που έδωσε ο εικαστικός σε μια ερώτηση, ο J.Stallabrass ρωτάει αν υπάρχει κάποια σχέση του έργου σε σχέση με την παροδικότητα των καταναλωτικών αγαθών. Η απάντηση φυσικά που προκύπτει είναι καταφατική, συγκεκριμένα ο M.Landy λέει:

« Ναι, μια αναγκαστική αχρηστία ακολουθεί τα καταναλωτικά αντικείμενα. Οι εταιρείες δεν θέλουν τα προϊόντα τους να διαρκούν για καιρό και αυτό καθορίζει τα υλικά που χρησιμοποιούν. Οι άνθρωποι γενικά, δεν είναι πια τόσο ικανοί να καταλάβουν πως λειτουργούν τα πράγματα, λόγω της στροφής προς τους υπολογιστές για να μην αναφέρω ότι δεν γνωρίζουν πως να τα επισκευάσουν οι ίδιοι»

Αυτό λοιπόν αναζητώ, ένα κράμα επισκευής και τροποποίησης. Στα αντικείμενα βλέπω έναν προσωπικό χαρακτήρα τον οποίο αποκτούν μέσα από την χρήση τους. Το ασαπλάζ (assemblage) ίσως είναι η καλύτερη τεχνική που θα μπορούσα να περιγράψω την εικαστική μου δουλειά αλλά και σκέψη, θραύσματα μεταμορφωμένα σε αποσπασματικά ηχογραφήματα περιπλανήσεων, πλαστικών και ξύλινων αντικειμένων ακόμη και απαξιωμένων έργων. Αυτό που επιζητώ είναι η

⁷⁶ Foster H, Krauss R, Alain Bois Y, H.D. Buchloh.B, Joselit D. (2007), επιμ. Παπανικολάου, Μ. Μιλτιάδης: *Η τέχνη από το 1900*, Επίκεντρο, Αθήνα, 2013,σ.433 -435.

επαναξιοποίηση των αντικειμένων ή υλικών και η εκ νέου σύνθεση τους. Η νέα μορφή αυτή που λαμβάνουν δεν προσπαθεί να τα αποδυναμώσει, αντιθέτως προσπαθεί να τονίσει την δυνατότητά τους να δημιουργήσουν ένα πλήθος, όπου το καθένα έχει την δική του ταυτότητα και ταυτόχρονα μια συλλογική. Τοποθετώντας τα πλέον σε ένα χώρο τέχνης, αποσπώντας τα από το αρχικό τους πλαίσιο, επιχειρώ να παίξω και να δημιουργήσω συνθέσεις ικανές να επεκταθούν στον εκάστοτε χώρο και άλλοτε να στριμωχτούν πίσω από ακόμη και από ένα παραβάν.

Βιβλιογραφία

- Άλαν, Π. *Το πηγάδι και το εκκρεμές*. (μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ), Αιγόκερως, Αθήνα, 1982-1999.
- Βανεγκέμ, Ρ. *Η επανάσταση της μοντέρνας ζωής. Πραγματεία Σαβουάρ -Βίβρ προορισμένη για τις νέες γενιές*, μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, Ακμών, Αθήνα 2002.
- Μπάκ-Μορις, Σ. *Η διαλεκτική του βλέπειν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας περί Στοών*, (μτφ. Μανώλης Αθανασάκης). επιμ. Αριστείδης Μπαλάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009.
- Μποντλέρ, Σ. *Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΖΩΗΣ* (μτφ. και επιμ. Βλαβιανού Ειρήνη), εκδόσεις Παπαδόπουλος, Αθήνα, 2018.
- Μποντλέρ, Σ. *Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος και Λευτέρης Αναγνώστου, (μτφ. Γιώργος Γκουζούλης), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002.
- Baudelaire, C, P. *The complete Verse*, (μτφ. Francis Scarfe), Anvil Press Poetry, 2012.
- Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Αποσκευάζω τη βιβλιοθήκη μου*, επιμ. Πετσόπουλος Σταύρος, μτφ. Μπιτσώρης Βαγγέλης, Άγρα, Αθήνα 2016
- Μπένγιαμιν, Β. *Μονόδρομος*, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, (μτφ. Νέλλυ Ανδρικοπούλου), Άγρα, Αθήνα 2004.
- Ντελέζ, Ζ. *Η κοινωνία του ελέγχου*, (μτφρ. Παναγιώτης Καλαμάρας), Αθήνα, Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2001.
- Ντεμπόρ, Γ. *Η κοινωνία του θεάματος*, (μτφ. Σύλβια Α.Κ, Διεθνής Βιβλιοθήκη), Αθήνα 2010.
- Ρουσσώ, Ζ. Ζ. *Δοκίμιο περί καταγωγής των γλωσσών*, (μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα, Καστανιώτης, 2001.
- Ροζάνης, Σ., *Walter Benjamin: Η ιεροποίηση του αποσπάσματος*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2006.
- Φουκουγιάμα Φ. *Το τέλος της ιστορίας και ο τελευταίος άνθρωπος*, (μτφρ. Αχιλλέας Φακατσέλης), Αθήνα, Λιβάνης, 1992.
- Χαρντ Μ., Νέγκρι Α. *Αυτοκρατορία*, (μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής), Αθήνα, Scripta, 2002.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Benjamin, W., *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, (μτφ. Harry Zohn), Verso, Λονδίνο, 1997.
- Benjamin, W. *Understanding Brecht*, (μτφ. Anna Bostock), Verso, Λονδίνο, 1983.
- Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*, επιμ. Rolf Tiedemann; Henry Schweppenhaüser, με τη συμμετοχή των Theodor Adorno και Gershom Scholem, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.
- Benjamin, W. *One-Way Street and Other Writings*, (μτφ. Edmund Jephcott και Kingsley Shorter), εισαγωγή Susan Sontag, Verso, Λονδίνο 1985.
- Benjamin, W. *Gesammelte Briefe*, επιμ. Howard Eiland Michael W. Jennings, (μτφρ. Howard Eiland), τόμος V.
- Dana B. *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- Dickens, C. *Sketches by "Boz", Illustrative of Every-day Life and Every-day People*, John Macrone, Λονδίνο, 1936.
- Foster H, Krauss R, Alain Bois Y, H.D. Buchloh. B, Joselit, D. *Η τέχνη από το 1900*, Επίκεντρο, (μτφρ. Τσολακίδου Ιουλία), επιμ. Παπανικολάου Μ. Μιλτιάδης, Αθήνα, 2013.
- Graeme, G. *Myth & Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Polity Press, Cambridge, 1996.
- Hardt, M., και Negri, A. *Αυτοκρατορία*, (μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής), Αθήνα, Scripta, 2002.
- Hobson, Q., A., Poe, E. A., *A Critical Biography* (πρόλογος Shawn Rosenheim), The Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη, 1997.
- International Situationiste, *Το αισθητικό και το πολιτικό*, (μτφ. Πάνος Τσαχανέας, Νίκος Β. Αλεξίου), Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, 1996.
- Internationale Situationiste, *Το ξεπέραςμα της τέχνης: Ανθολογία κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς*, (μτφ. Γιάννης Δ. Ιωαννίδης), Ύψιλον, Αθήνα, 1985.
- Jennings, M. W., *Walter Benjamin: Selected Writings: Volume 2: 1927-1934*, The Belknap Press of Harvard University Press, Κέμπριτζ & Λονδίνο, 1999.

Kevin J. H. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 2002.

Marx, U.; Schwarz, G.; Schwarz, M.; Wisila, E. (επιμ.), *Walter Benjamin's Archive: Image, Texts, Signs*, μτφ. Esther Leslie, Verso, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 2007.

Mazurek, R. "Art, Ambiguity, and the Artist in Poe's *The Man of the Crowd*", από το *Poe Studies*, τεύχος XII, ν. 2, Δεκέμβριος, 1979.

McCole J., *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Cornell University Press, 1993.

Patrick Q. *The French Face of Edgar Poe*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1957.

Pierre M. *Walter Benjamin's Passages*, (μτφ. S. W. Nichol森), The MIT Press, Cambridge & London, 1995

Sadie P. *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 1992.

Άρθρα

Buck-M. S. "Benjamin's *Passagen-Werk*: Redeeming Mass Culture for the Revolution", *New German Critique*, ν. 29, Άνοιξη/Καλοκαίρι 1983, σ.σ. 211-240.

Buck M. S. "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique*, ν. 39, Δεύτερο ειδικό τεύχος για τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, Φθινόπωρο 1986, σ.σ. 99-140.30

Weinstoc, J. A. "The Crowd Within: Poe's Impossible Aloneness", *The Edgar Allan Poe Review*, τεύχος 7, ν. 2, Φθινόπωρο 2006, σ.σ. 50-64.

Wohlfarth, I. "Et Cetera? The Historian as Chiffonier", *New German Critique*, ν. 39, Δεύτερο Ειδικό Τεύχος για τον Walter Benjamin, Φθινόπωρο 1986, σ.σ. 142-168.