

**ΕΝΑΛΛΑΚΤΙΚΕΣ ΑΠΟΤΥΠΩΣΕΙΣ ΚΑΙ
ΜΕΣΑ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ**
Η περίπτωση της ερευνητικής ομάδας
Forensic Architecture

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΠΜΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΝΑΛΛΑΚΤΙΚΕΣ ΑΠΟΤΥΠΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΜΕΣΑ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ
Η περίπτωση της ερευνητικής ομάδας Forensic Architecture

Σάρα Γκόγκου

Επιβλέποντες Καθηγητές:
Γεράσιμος Κουζέλης,
Σταύρος Σταυρίδης,
Δημήτρης Καρύδας

Σεπτέμβριος 2019

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|--|----|
| Εισαγωγή | 4 |
| ΜΕΡΟΣ Ι | 8 |
| Η φαντασμαγορική εμπειρία στη νεωτερική μητρόπολη..... | 9 |
| Το ίχνος ως στοιχείο ιστορικής καταγραφής | 12 |
| Η διαλεκτική εικόνα | 20 |
| Το μοντάζ ως μέθοδος ιστοριογραφίας..... | 24 |
| Οι αντινομίες στη θεωρία του W. Benjamin για τα μέσα αναπαράστασης | 28 |
| ΜΕΡΟΣ ΙΙ | 38 |
| Forensic Architecture | 39 |
| Αρχιτεκτονική και συλλογική μνήμη | 44 |
| Η περίπτωση του Staro Sajmiste (the Old Fairgrounds) Το κτίριο ως ιστορικό τεκμήριο | 47 |
| Η δύναμη της εικόνας | 51 |
| Η δολοφονία του Luai Kahil και του Amir Al-Nimrah Η εικόνα ως τεκμήριο..... | 53 |
| Λεπτομέρεια, μνήμη και μέσα αναπαράστασης | 59 |
| Βασανιστήρια στη φυλακή της Saydnaya Η ανακατασκευή μέσω της λεπτομέρειας .. | 61 |
| Συμπεράσματα | 66 |
| Βιβλιογραφία | 69 |

Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία στοχεύει στη διερεύνηση των νέων σχέσεων που εγκαθιδρύουν τα μέσα αναπαράστασης σύγχρονης τεχνολογίας στην κοινωνία. Τα εικονογραφικά μέσα παρέχουν τη δυνατότητα έκφρασης της πραγματικότητας, αλλά ταυτόχρονα διαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο αυτή προσεγγίζεται. Η ψηφιακή τεχνική και η πληροφορική τεχνολογία έχουν μεταβάλλει την πρόσληψη όχι μόνο των εικόνων αλλά και του περιβάλλοντος, του χώρου στον οποίο κατοικεί ο σύγχρονος άνθρωπος. Η ψηφιακή εικόνα επηρεάζει την αισθητηριακή αντίληψη του ανθρώπου, τον τρόπο που αντιλαμβάνεται το χώρο και το χρόνο, που επικοινωνεί, την κοινωνική του εμπειρία συνολικά. Η παρούσα εργασία επιχειρεί να διερευνήσει εκφάνσεις αυτού του μετασχηματισμού εστιάζοντας κυρίως στον τρόπο με τον οποίο τα μέσα αναπαράστασης, και πιο συγκεκριμένα η ψηφιακή φωτογραφία, το βίντεο, η τρισδιάστατη απεικόνιση και η εικονική πραγματικότητα (virtual reality), επηρεάζουν τη διαχείριση του παρελθόντος και της μνήμης.

Για τη διερεύνηση των παραπάνω σχέσεων η εργασία θα εστιάσει στο ερευνητικό έργο της ομάδας Forensic Architecture μέσα από την ανάλυση ορισμένων υποθέσεων έρευνας που η ίδια έχει πραγματοποιήσει. Η Forensic Architecture είναι μια διεπιστημονική ερευνητική ομάδα, η οποία δημιουργήθηκε το 2010 στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου Goldsmiths, και ασχολείται με τη διερεύνηση υποθέσεων κρατικής βίας και παραβίασης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Στην Ελλάδα έχουν γίνει ιδιαίτερα γνωστοί, καθώς έχουν αναλάβει την έρευνα για το ρόλο της κρατικής βίας σε δύο σημαντικές υποθέσεις για την ελληνική πολιτική σκηνή, τη δολοφονία του αντιφασίστα, καλλιτέχνη της ραπ Παύλου Φύσσα¹ από την νεοναζιστική οργάνωση Χρυσή Αυγή και τη δολοφονία του ακτιβιστή της ΛΟΑΤΚΙ κοινότητας Ζακ Κωστόπουλου/Zackie Oh² μετά από άγριο ξυλοδαρμό από επιχειρηματίες του κέντρου της Αθήνας σε συνεργασία με την ΕΛΑΣ. Η ομάδα Forensic Architecture επιχειρεί μέσα από την έρευνα της να αντιστρέψει το θεσμό της επίσημης εγκληματολογίας και να δημιουργήσει μια πρακτική που θα ανακόπτει τις κρατικές παραβιάσεις.³ Η παρούσα εργασία όμως δεν ασχολείται τόσο με τις πολιτικές διαστάσεις του ερευνητικού τους έργου, ούτε με το καθαυτό επιστημονικό αντικείμενο τους, την εγκληματολογία, όσο με τη μεθοδολογία που

1 Στην επίσημη ιστοσελίδα της ομάδας Forensic Architecture μπορεί να δει κανείς την έρευνα που διεξήχθη καθώς και το βίντεο της παρουσίασης. Βασικός ερευνητής: Chr. Varvia, διαθέσιμο μέσω: <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-pavlos-fyssas> (τελευταία ανάκτηση 25.09.2019)

2 Στην επίσημη ιστοσελίδα της ομάδας Forensic Architecture μπορεί να δει κανείς την έρευνα που διεξήχθη. Βασικός ερευνητής: E. Weizman, διαθέσιμο μέσω: <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-zak-kostopoulos> (τελευταία ανάκτηση 25.09.2019)

3 E. Weizman, "Introduction: Forensis", *Forensis: The Architecture of Public Truth*, επιμ. Forensic Architecture, Sternberg Press and Forensic Architecture, 2014, σ. 10

οι ίδιοι χρησιμοποιούν. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν «στις σύγχρονες συγκρούσεις, τόσο η δολοφονία όσο και η διεξαγωγή της έρευνας για αυτή είναι πρακτικές που βασίζονται στην εικόνα».⁴ Η ερευνητική διαδικασία που ακολουθούν δε βασίζεται απλά στην ανασυγκρότηση της σκηνής του εγκλήματος με εικονογραφικά μέσα, αλλά στην αμφισβήτηση της εκάστοτε κυρίαρχης αναπαράστασης, χρησιμοποιώντας την εικόνα και τη σχέση της με το χώρο για να παράξουν εναλλακτικές αναγνώσεις. Η αρχιτεκτονική έχει καθοριστική σημασία στην έρευνα τους, καθώς αποτελεί ένα πεδίο γνώσης στο οποίο αποτυπώνονται τα συνεχώς μεταβαλλόμενα υλικά ίχνη και οι σχέσεις μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων σε όλες τις κλίμακες, από τις μεταβολές στο ανθρώπινο σώμα μέχρι τις μεταβολές που αυτό προκαλεί στον πλανήτη που κατοικεί. Η ανάδειξη της κριτικής διάστασης των μέσων και των εργαλείων που χρησιμοποιούν οι εγκληματολόγοι αλλά και οι αρχιτέκτονες αποτελεί κεντρικό στοιχείο της μεθοδολογίας τους.

Η διερεύνηση της μεθοδολογίας της ομάδας Forensic Architecture επιχειρείται μέσα από τη θεωρία του W. Benjamin, και πιο συγκεκριμένα μέσα από τις αντινομίες της τεχνικής και των νέων μέσων και τη σχέση τους με τη μνήμη και την ιστορία. Στο μεγάλο του έργο *Σχέδιο Εργασίας περί Στοιών* ο Benjamin διαμορφώνει την ιδιαίτερη μεθοδολογία του κατά την οποία διαβάξει την εποχή της νεωτερικότητας μέσω του πολιτισμού της και, αντίστροφα, αναλύει τα πολιτισμικά φαινόμενα μέσα από μια ιστορική προσέγγιση.⁵ Η ιστοριογραφική μεθοδολογία του τοποθετείται κριτικά απέναντι στην αφήγηση που παρουσιάζει τη ρήξη με την παράδοση και το παρελθόν ως ένα βήμα εξορθολογισμού και αντιπαράθεσης με τη μυθική σκέψη, που οδηγεί σε μια γραμμική και συνεχή ιστορία προόδου. Αντίθετα μέσα από αυτή τη ρήξη ο συγγραφέας βλέπει τη νεωτερικότητα ως την επαναμάγευση που δημιουργεί η ψευδαίσθηση της προόδου. Η μυθολογία αυτή παράγεται μέσα από τις ονειρικές εικόνες του νεωτερικού πολιτισμού, που συνθέτουν τη φαντασμαγορία της καταναλωτικής κοινωνίας. Ταυτόχρονα όμως χρησιμοποιεί την εικόνα για να εναντιωθεί στον πολιτισμό που η ίδια κατασκευάζει. Η εικόνα στο έργο του Benjamin, αποτελώντας εργαλείο φετιχισμού αλλά και αφύπνισης, είναι ο τρόπος με τον οποίο αρθρώνεται η σκέψη του και τα κείμενα του. Μέσα από αυτή, τη στατική και αποσπασματική ποιότητά της, συλλαμβάνει την ιστορία μέσα από τη ρήξη και την ακινητοποίηση του γραμμικού ιστορικού χρόνου και την ανάγνωση του παρελθόντος ως ένα πεδίο δυνατοτήτων. Η μητρόπολη είναι το πεδίο που αυτές οι σχέσεις και οι εκφράσεις του πολιτισμού της νεωτερικότητας παράγονται και εκδηλώνονται.

4 E. Weizman, *Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability*, Νέα Υόρκη: Zone Books, 2017, σ. 30
5 Α. Σπυροπούλου, «Εισαγωγή: Η μυθική νεωτερικότητα του Βάλτερ Μπένγιαμιν», *Βάλτερ Μπένγιαμιν. Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Α. Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007, σ. 15-16

Ο Benjamin αναζητά στην πόλη τη φυσιογνωμία των αντικειμένων και των συμβάντων μέσα από τα υλικά ίχνη και τα θραύσματα τους, εστιάζοντας σε καθημερινούς τόπους και εκφάνσεις του αστικού πολιτισμού.⁶ Η θεωρία του Benjamin, εντοπίζοντας στη μητροπολιτική εμπειρία και στο νεωτερικό πολιτισμό τα οριακά τους σημεία, τη μυθολογία της προόδου αλλά και τη δυνατότητα άρση της, προσφέρει μεθοδολογικά εργαλεία για την κριτική κατανόηση του σύγχρονου πολιτισμού και γεννά ερωτήματα για το μετασχηματισμό της σύγχρονης εμπειρίας σε έναν εμπορευματοποιημένο πολιτισμό που αναπαράγεται μέσω της εικόνας και του θεάματος.

Η ανατρεπτική λειτουργία της εικόνας, η σημασία της λεπτομέρειας και του ίχνους που προκύπτει από τη «μικρολογική» μέθοδο⁷ που ακολουθεί, τόσο στην ιστοριογραφική πρακτική όσο και στη θεωρία των μέσων, και η κριτική διάσταση του εγχειρήματός του που συνεχώς εμφανίζεται μέσα από τις διαλεκτικές σχέσεις θα αποτελέσουν τα βασικά σημεία σύνδεσης του με τη μελέτη περίπτωσης της παρούσας εργασίας. Η εργασία όμως δεν επιδιώκει την ευθεία αντανάκλαση της θεωρίας του W. Benjamin στο ερευνητικό έργο της ομάδας Forensic Architecture, αλλά επιχειρεί να ανιχνεύσει τον τρόπο με τον οποίο προβληματισμοί και ερωτήματα που προκύπτουν από το έργο του και παραμένουν επίκαιρα αποτυπώνονται στο σήμερα. Το εγχείρημα αυτό αποτυπώνεται στη δομή της εργασίας:

Στο πρώτο μέρος της εργασίας επιχειρείται η παρουσίαση της θεωρίας του W. Benjamin για την ιστοριογραφική του μέθοδο, τη θεωρία της τεχνικής και των μέσων και τη μεταξύ τους σχέση. Η εργασία δεν επιδιώκει την εξαντλητική παρουσίαση της φιλοσοφίας της ιστορίας του συγγραφέα, αλλά την ανάδειξη των εννοιών και των θεωρητικών εργαλείων που ο ίδιος χρησιμοποιεί για τη συγκρότηση της ιδιαίτερης μεθόδου ιστορικής καταγραφής. Αναδεικνύεται λοιπόν η σημασία του ίχνους και της υλικότητας των πραγμάτων στη διαδικασία αποδιάρθρωσης της μυθολογίας που τα περιβάλλει, η έννοια της διαλεκτικής εικόνας ως το θεωρητικό εργαλείο που του επιτρέπει να διαβάσει το παρελθόν μέσω της «διαλεκτικής εν στάσει» και το μοντάζ ως μέθοδος της κριτικής ιστοριογραφικής του πρακτικής. Τέλος παρουσιάζεται ο τρόπος με τον οποίο τα νέα μέσα μετασχηματίζουν την ανθρώπινη αισθητηριακή αντίληψη και την πρόσληψη της ιστορίας και της μνήμης. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη διττή λειτουργία των μέσων στη θεωρία του Benjamin, στην αναισθητοποίηση της αντίληψης αλλά και στη δυνατότητά τους για ενεργοποίηση της. Η

6 Στ. Σταυρίδης, «Εικόνα και εμπειρία της πόλης στον Βάλτερ Μπένγιαμιν», *Βάλτερ Μπένγιαμιν. Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Α. Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007, σ.250-256

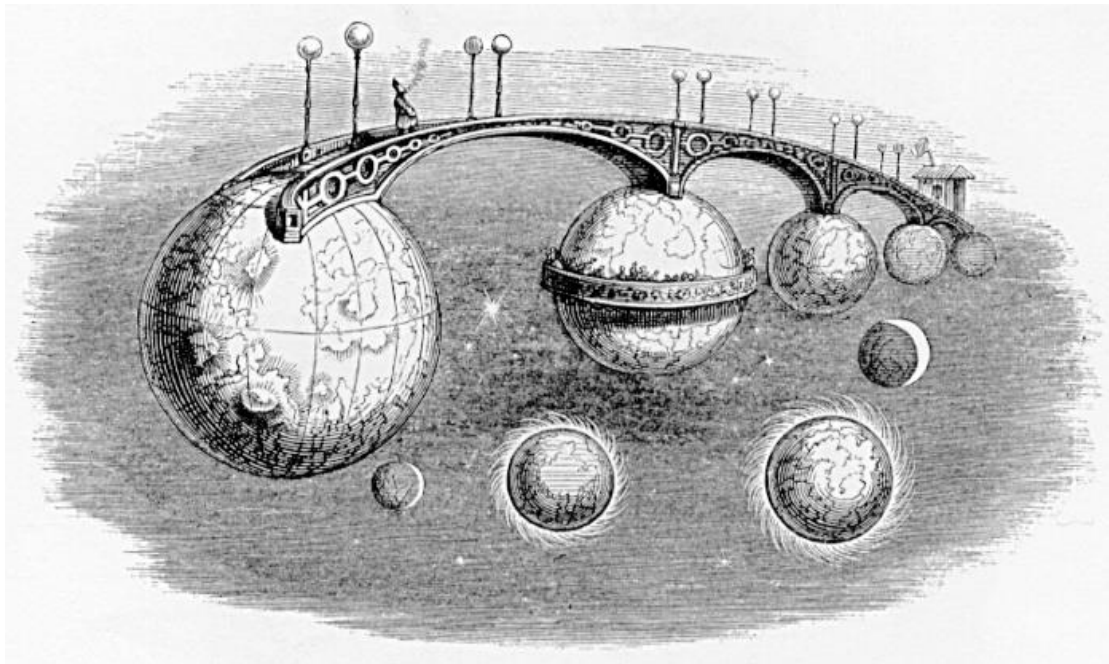
7 Α. Σπυροπούλου, ό.π., σ. 13

διορατική αυτή σκέψη του δημιουργεί προβληματισμούς για τη χρήση και την πρόσληψη των σύγχρονων μέσων αναπαράστασης.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας εστιάζει στην έρευνα της ομάδας Forensic Architecture. Μέσα από την ανάλυση τριών υποθέσεων ανιχνεύεται ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνονται τα ερωτήματα που έχουν προκύψει από το θεωρητικό πλαίσιο. Το πρώτο παράδειγμα διερευνά το ρόλο της αρχιτεκτονικής και του υλικού ίχνους στην έρευνα τους και τον τρόπο με τον οποίο αυτά χρησιμοποιούνται για τη διαχείριση του παρελθόντος και της συλλογικής μνήμης. Το δεύτερο παράδειγμα ασχολείται με τη σημασία της εικόνας και των μέσων αναπαράστασης. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στον τρόπο της ομάδας να αμφισβητεί γεγονότα και να τα επαναδιατυπώνει μέσα από σχέσεις που εκφράζονται με εικόνες. Τέλος στο τρίτο παράδειγμα αναδεικνύεται η σημασία της λεπτομέρειας για τη σχέση των μέσων αναπαράστασης σύγχρονης τεχνολογίας με τη μνήμη και την ανακατασκευή εναλλακτικών αναγνώσεων μέσα από αυτή.

Πιο συγκεκριμένα λοιπόν η εργασία αυτή επιχειρεί να θέσει ορισμένα ερωτήματα. Με ποιον τρόπο η θεωρία του Benjamin για τα νέα μέσα και η κριτική διάσταση που αυτή αναδεικνύει μπορεί να συμβάλλει στους σύγχρονους προβληματισμούς; Μπορεί μια κριτική προσέγγιση των νέων μέσων να διαβρώσει την αναισθητοποίηση της σύγχρονης εμπορευματοποιημένης κοινωνίας; Με ποιον τρόπο η σύγχρονη κοινωνία αντιλαμβάνεται, επικοινωνεί και αναπαριστά την πραγματικότητα; Με ποιον τρόπο τα σύγχρονα μέσα αναπαράστασης μεταβάλλουν την αισθητηριακή αντίληψη και μέσω αυτής την πρόσληψη του παρελθόντος; Με ποιον τρόπο μπορεί ο μετασχηματισμός αυτός να δημιουργήσει ένα διαφορετικό μοντέλο διαχείρισης της μνήμης, πρόσληψης και κατανόησης της ιστορίας;

ΜΕΡΟΣ Ι



Εικόνα 1. *Un Autre Monde*, J. J. Grandville, 1844

Η φαντασμαγορική εμπειρία στη νεωτερική μητρόπολη

Η πόλη του Παρισιού αποτέλεσε βασική πηγή έμπνευσης του W. Benjamin, καθώς ο ίδιος θεωρούσε ότι είναι η πολιτιστική πρωτεύουσα του 19ου αιώνα. Το μεγάλο ανολοκλήρωτο έργο του για τις παρισινές στοές απαρτίζεται από μια συλλογή παραθεμάτων άλλων συγγραφέων που διαπλέκονται με δικές του παρατηρήσεις και σημειώσεις, που αφορούν την πόλη του Παρισιού, δημιουργώντας μια σειρά από δεσμίδες. Σε αυτές όμως δεν αναφέρεται στον αστικό πολιτισμό της πόλης και στα αξιολογικά μνημεία της, αλλά σε φαινόμενα, φιγούρες και χώρους της καθημερινής ζωής, επιδιώκοντας να αναζητήσει τον τρόπο με τον οποίο η εμπορευματική παραγωγή επηρεάζει και μετασχηματίζει την εμπειρία στη νεωτερική μητρόπολη. Μέσω αυτής της προσέγγισής του για την ιδιαίτερη φυσιογνωμία των πολιτισμικών φαινομένων ασκεί κριτική στο ρεύμα του ιστορικισμού που αντιμετωπίζει τον πολιτισμό ως συσσωρευμένα επιτεύγματα της ανθρωπότητας, αμετάβλητα στο χρόνο και αποκομμένα από την ιστορική τους συνθήκη.⁸ Παράλληλα όμως επιχειρεί να υπερβεί τη μαρξιστική παράδοση από την οποία ήταν επηρεασμένος. Η μαρξιστική ανάλυση αντιμετωπίζει τη σχέση της κοινωνικής ζωής και της παραγωγής ως μια σχέση αιτίου αποτελέσματος, επομένως για αυτήν τα πολιτισμικά φαινόμενα καθορίζονται πλήρως από τις οικονομικές σχέσεις.⁹ Ο Benjamin όμως διερευνά τον τρόπο αποτύπωσης της ιστορίας στην όψη των πολιτισμικών προϊόντων, καθώς θεωρεί ότι η ιδιαίτερη φυσιογνωμία τους είναι αυτή που θα αποκαλύψει τους όρους με τους οποίους αυτά έχουν παραχθεί.

Το Παρίσι αποτέλεσε λοιπόν για τον συγγραφέα τον τόπο όπου αρθρώνεται η νεωτερική εμπειρία. Διερευνά σε αυτή την πόλη τον τρόπο με τον οποίο τα οικονομικά και τεχνολογικά επιτεύγματα συντελούν στη δημιουργία αστικών θεαμάτων και στη μετατροπή του ίδιου του δημόσιου χώρου σε θέαμα, καθώς αυτά «εισέρχονται στο σύμπαν μιας φαντασμαγορίας»¹⁰. Οι φανταχτερές εικόνες της πόλης, οι φωτισμένες βιτρίνες, οι διαφημίσεις, τα επιδεικνυόμενα τεχνολογικά επιτεύγματα, το πλήθος στα βουλεβάρτα, αυτή η λαμπρότητα, η μεγαλοπρέπεια και η ψευδαίσθηση της ασφάλειας δημιουργούν τη μυθολογία της προόδου, καθώς φαίνεται ότι υπόσχονται ένα καλύτερο μέλλον. Ένας από τους βασικούς χώρους με τους οποίους ασχολείται είναι οι στοές τη στιγμή της παρακμής τους. Κοιτάζοντας τις βιτρίνες των καταστημάτων που φιλοξενούν οι στοές, οι επισκέπτες, ακόμα και όταν δεν μπορούν να καταναλώσουν, βυθίζονται σε έναν ονειρικό κόσμο, σε μια ψευδαίσθηση,

8 W. Benjamin, «W. Benjamin: Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19ου αι. (Σύνοψη του 1939)», *Ξενοδοχείο των ξένων* (4), 2003, σ.12

9 J. Kang, *Walter Benjamin and the media. The Spectacle of Modernity*, Κέιμπριτζ: Polity Press, 2014, σ.163

10 W. Benjamin, «W. Benjamin: Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19ου αι. (Σύνοψη του 1939)», ό.π., σ.12

φαντάζονται ένα μέλλον που θα τους παρέχει τα πάντα. Οι χώροι αυτοί αποτελούν για τον Benjamin μια μικρογραφία της πόλης εντοπίζοντας σε αυτούς την ολοκλήρωση της φαντασμαγορικής εμπειρίας και τη σύνδεση της με αυτήν του θεάματος και της βιομηχανίας της διασκέδασης στην εμπορευματική κοινωνία.

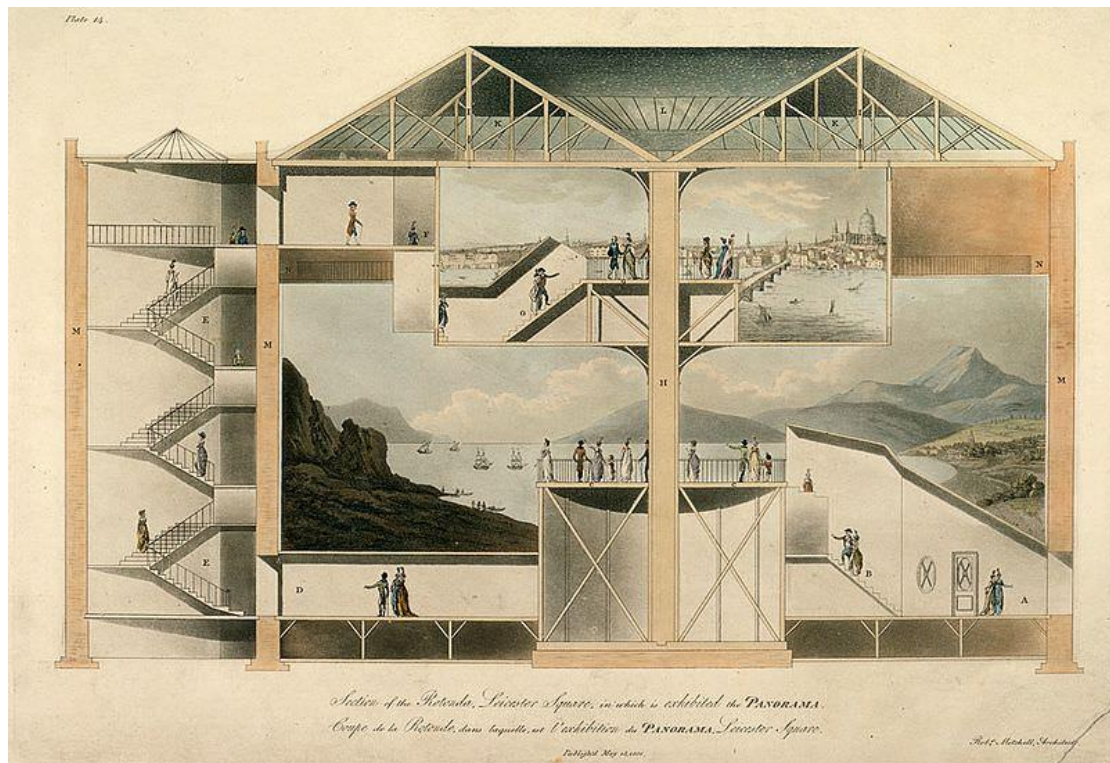
Η βιομηχανία της διασκέδασης, τα πολυκαταστήματα, οι διεθνείς εκθέσεις, τα πανοράματα, που παρουσιάζονται στο *Σχέδιο Εργασίας περί Στοιών*, δημιουργούν μια νέα συλλογική εμπειρία που επιτυγχάνεται μέσω του θεάματος στον αστικό δημόσιο χώρο με τη χρήση των τεχνολογικών επιτευγμάτων. Κατά αυτόν τον τρόπο, αποτελούν το πεδίο συγκρότησης του συλλογικού υποκειμένου της μάζας και τον τόπο όπου εξορθολογίζεται και πειθαρχείται η αντίληψη και η πρόσληψη της. Ο Benjamin εστιάζει στο παράδειγμα του πανοράματος, που εμφανίστηκε στα τέλη του 18ου αιώνα, για να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο η βιομηχανία του θεάματος χρησιμοποιεί μια συμβατική τέχνη της εποχής, τη ζωγραφική, σε συνδυασμό με την αρχιτεκτονική τεχνολογία. Το πανόραμα ήταν μια εικόνα ζωγραφισμένη στο εσωτερικό μιας κυλινδρικής κατασκευής, την οποία ο θεατής έβλεπε από μια πλατφόρμα που βρισκόταν στο κέντρο της. Η προσπάθεια δημιουργίας μιας ρεαλιστικής αναπαράστασης μέσα σε ένα τρισδιάστατο χώρο προετοιμάζει την εμφάνιση της τεχνητής αναπαράστασης τόσο μέσω της φωτογραφίας όσο και της κινούμενης εικόνας. Η καινοτομία λοιπόν του πανοράματος δημιουργεί μια ψευδαίσθηση, καθώς διαστρεβλώνει τα όρια μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού, αναπαράστασης και πρωτότυπου. Η δημιουργία μιας τεχνητής ολότητας, όπου ο συγκλονισμένος θεατής χάνει την αίσθηση του χώρου και του χρόνου, επιχειρεί να οργανώσει και να ελέγξει την οπτική αντίληψη, καθώς το βλέμμα εγκλωβίζεται μέσα σε αυτή τη φαντασμαγορία της βιομηχανίας της διασκέδασης.¹¹

Ταυτόχρονα όμως ο Benjamin βλέπει τις εξεγέρσεις της πόλης του Παρισιού, την πτώση της Δεύτερης Γαλλικής Αυτοκρατορίας και την Παρισινή Κομμούνια, οι οποίες υπενθυμίζουν ότι οι φαντασμαγορίες της εμπορευματικής κοινωνίας δεν είναι απρόσβλητες από κινδύνους.¹² Μέσα από τις ονειρικές εικόνες της μητρόπολης και τις ασυνέχειες της καθημερινής αστικής εμπειρίας εντοπίζει το οριακό σημείο αυτής της φαντασμαγορικής εμπειρίας, καθώς αυτές ενέχουν ταυτόχρονα τη δυνατότητα της συνειδητοποίησης και της ενεργοποίησης ενάντια στο μύθο της προόδου που την έχει κυριεύσει. Χρησιμοποιώντας την έννοια της φαντασμαγορικής εμπειρίας, των ψευδαισθήσεων δηλαδή που δημιουργούνται στη

11 J. Kang, *Walter Benjamin and the media. The Spectacle of Modernity*, ό.π., σ.174-179

12 M. Löwy, «Η πόλη, στρατηγικός τόπος της ταξικής αντιπαράθεσης. Εξεγέρσεις, οδοφράγματα και οσμανοποίηση του Παρισιού στο Passagen-Werk», *Βάλτερ Μπένγιαμιν. Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος, επιμ. Α. Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007

νεωτερική μητρόπολη, ο Benjamin επιχειρεί να ξεπεράσει την ευθεία αντανάκλαση της πραγματικότητας στην ανθρώπινη συνείδηση, μετατρέποντας το ερώτημα από το τι είναι το αντικείμενο της αναπαράστασης και της πρόσληψης στο με ποιον τρόπο αυτό αναπαρίσταται και προσλαμβάνεται.¹³ Κατά αυτόν τον τρόπο, μέσα από την παρατήρηση και την ιδιαίτερη ιστορική καταγραφή της φυσιογνωμίας των πολιτισμικών φαινομένων προσπαθεί να αποτυπώσει την κοινωνία της νεωτερικότητας και να αποκαλύψει τη μυθολογία της προόδου που την έχει περιβάλλει.



Εικόνα 2. Τομή πανοράματος στην πλατεία του Λέστερ, Aquatint, Robert Mitchell, 1801

13 J. Kang, *Walter Benjamin and the media. The Spectacle of Modernity*, ό.π., σ.166

Το ίχνος ως στοιχείο ιστορικής καταγραφής

Η κρίση της εμπειρίας στη νεωτερικότητα και ο κλονισμός της παράδοσης, διαταράσσει την παρουσία του παρελθόντος στο παρόν και γεννά νέα ερωτήματα για τη διαχείριση της μνήμης και της ιστορίας σε ένα περιβάλλον που χαρακτηρίζεται κυρίως από αλλαγές και όχι από επαναλήψεις, με ένα παρελθόν που διαρκώς διαφεύγει. Ο Benjamin στο έργο του *Σχέδιο Εργασίας περί Στοιών*¹⁴ επιχειρεί να αναδείξει μια μέθοδο ιστορικής καταγραφής που θα βασίζεται στα υλικά ίχνη του συγκεκριμένου. Μέσα από αυτά τα ίχνη προσπαθεί να κατανοήσει την κατάσταση της αστικής τάξης τη στιγμή που εμφανίζει τα πρώτα σημάδια της παρακμής της. Σε μια αντιστοιχία με την ιστορία αρχιτεκτονικής του Giedion που βλέπει στην αρχιτεκτονική της εποχής του σημάδια του παρελθόντος, τα διακοσμητικά και αρχιτεκτονικά στοιχεία λεπτομερειών του περασμένου αιώνα που πλέον έχουν παρακμάσει, καλεί τον ιστορικό υλιστή να ακολουθήσει μια αντίστοιχη μέθοδο αναζητώντας στις μορφές της εποχής του δευτερεύουσες μορφές του παρελθόντος που έχουν εξαφανιστεί.¹⁵ Κατά αυτόν τον τρόπο, στην έρευνα του για τις στοές του Παρισιού, τη στιγμή της δικής τους παρακμής, αναζητεί στην υλικότητα των φαινομένων την ιστορική τους ιδιαιτερότητα. Ο χώρος της νεωτερικής μητρόπολης τόσο ο δημόσιος, οι στοές, οι εκθέσεις, οι δρόμοι όσο και ο εσωτερικός χώρος της κατοικίας αποτέλεσαν τα πεδία άντλησης της μοναδικής του ιχνηλάτησης.

Ο εσωτερικός χώρος της κατοικίας αποτέλεσε για τον κάτοικο της νεωτερικής μητρόπολης ένα καταφύγιο από τους γρήγορους ρυθμούς και τις έντονες μεταβολές, που δεν του επέτρεπαν να διατηρήσει τα δικά του ίχνη στο χώρο, να δημιουργήσει τις δικές του ιστορίες. Ο ιδιώτης που στην καθημερινότητα του και στην εργασία αντιμετωπίζει την πραγματικότητα χρειάζεται το δικό του χώρο για να συντηρήσει την ατομικότητα του, δημιουργώντας το δικό του κόσμο εντός του οποίου διαφυλάσσει τις αναμνήσεις του. Προσπαθεί λοιπόν εκεί να διαφυλάξει τα ίχνη των αντικειμένων του, καθώς όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Benjamin «το εσωτερικό της κατοικίας δεν είναι απλώς το σύμπαν του ιδιωτεύοντος ατόμου· είναι και η θήκη του».¹⁶ Η διακόσμηση του εσωτερικού χώρου, η πληθώρα αντικειμένων και διαφορετικών υλικών δημιουργούν ένα χώρο γεμάτο αποτυπώματα και ίχνη αυτής της ιδιωτικής ζωής. Κάθε αντικείμενο έχει τη δική του θήκη και η κατοικία αποτελεί τη θήκη του αστού ιδιώτη. Η εμμονή του ιδιώτη με τα αντικείμενα ξεπερνάει την αναπλήρωση της απώλειας της

14 W. Benjamin, *The Arcades Project*, επιμ. Rolf Tiedemann, μτφρ. Kevin McLaughlin, Κέμπριτζ: Harvard University Press, 2002

15 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 458-459 [N1,11], [N1a,1]

16 W. Benjamin, «W. Benjamin: Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19ου αι. (Σύνοψη του 1939)», ό.π., σ.15-17

ιδιαιτερότητας του στο χάος της μητροπολιτικής εμπειρίας φτάνοντας στο σημείο της εξάρτησης από αυτά. Το ιδιωτικό καταφύγιο καταλήγει η ίδια του η παγίδα. Ο αστός ιδιώτης αναζητώντας την ατομικότητα μέσα από τα ίχνη που δημιουργεί κατοικώντας, πέφτει θύμα της μυθολογίας των ιχνών του.¹⁷ Σε μια αντιστοιχία με την παρακμή της αύρας στο έργο τέχνης εξαιτίας της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγιμότητας που καταστρέφει την αυθεντικότητα του και τη μοναδικότητα του, εφόσον η αντιγραφή του είναι πλέον εφικτή, ο αστός νιώθει τη μοναδικότητα του να κατακλύζεται στη μαζική καταναλωτική κοινωνία.¹⁸ Η προσπάθεια του όμως να διασωθεί μέσα από την απόκτηση αντικειμένων, να αναδείξει την μοναδικότητα του μέσα από την ιδιαίτερη τακτοποίηση και την έκθεσή τους στην κατοικία του, τον προσωπικό του χώρο, αποτελεί μία ψευδαίσθηση. Η αστική κατοικία λειτουργεί απλώς σαν μια μάσκα για την αποφυγή της πραγματικότητας και την επικύρωση μιας ψεύτικης αυθεντικότητας.¹⁹ Η αποτύπωση αυτής της σχέσης στην επιθυμία απόκτησης αντικειμένων αποτελεί μια έκφραση του πραγματοποιημένου ατόμου και του φετιχιστικού²⁰ χαρακτήρα που έχει προσδώσει στα αντικείμενα, θεωρώντας ότι η απόκτησή τους, οι αξίες δηλαδή της κατοχής και της ιδιοκτησίας, θα αποτελέσει τεκμήριο της διαφορετικότητάς του. Η ταύτιση αυτή των ανθρώπινων σχέσεων με τα εμπορεύματα, δίνοντας τους χαρακτηριστικά ανθρώπινης συμπεριφοράς, αντικαθιστά τη σχέση ανάμεσα στους ανθρώπους με τη σχέση ανάμεσα στα αντικείμενα. Κατά αυτόν τον τρόπο, η ψεύτικη ιδιαιτερότητα του ατόμου δεν είναι τίποτα άλλο από την τυποποίηση του και η κατοικία του μια φαντασμαγορία του εσωτερικού που τη συντηρεί.

Ο Benjamin αναφέρει ότι «το ίχνος είναι η εμφάνιση της εγγύτητας, οσοδήποτε μακριά κι αν είναι το πράγμα που άφησε πίσω του... Η αύρα είναι η εμφάνιση μιας απόστασης, όσο κοντινό να είναι το πράγμα που την ανακαλεί... Μέσω του ίχνους γινόμαστε κύριοι του αντικειμένου, στην αύρα εκείνο μας κυριεύει.»²¹ Η υπερβολική επένδυση στα αντικείμενα επαναφέρει σε αυτά την αύρα τους μέσω της απόστασης που δημιουργείται με αυτά, καθώς αυτό που τους προσδίδει αξία είναι η έκθεση τους στην κατοικία ως ένδειξη ιδιαιτερότητας και διατήρησης αξιομνημόνευτων αναμνήσεων. Η αξία της υλικότητάς τους και των ιχνών τους ως δείκτες

17 Στ. Σταυρίδης, «Ο μετεωρισμός της αποκάλυψης: Η διαλεκτική ίχνους-αύρας στην εμπειρία της μεγαλούπολης», *Αξιολογικά* (22), 2009, σ. 123

18 J. Kang, *Walter Benjamin and the media. The Spectacle of Modernity*, ό.π., σ.185-187

19 P. Schmiwedgen, "Interiority, Exteriority and Spatial Politics in Benjamin 's Cityscapes", *Walter Benjamin and the Architecture of modernity*, επιμ. Α. Benjamin και Ch. Rice, Μελβούρνη: re.press, 2009 ,σ.147

20 K. Marx, *Το κεφάλαιο*, μτφρ. Π. Μαυροματάκης, τόμος Α', Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2002, σ.84-97

21 [W. Benjamin] στο Στ. Σταυρίδης, «Ο μετεωρισμός της αποκάλυψης: Η διαλεκτική ίχνους-αύρας στην εμπειρία της μεγαλούπολης»,ό.π. σ. 124



Εικόνα 3. Πολυθρόνα με βελούδινη ταπετσαρία, August Kirschelt, 1851, Βιέννη (επάνω), Έδρανο εργασίας, C. F. Grubb, 1851, Αγγλία (κάτω)

μιας συγκεκριμένης στιγμής του παρελθόντος χάνεται μαζί με την απώλεια της εγγύτητας με αυτά. Η αύρα των αντικειμένων προσπαθώντας να ανασυγκροτήσει το παρελθόν μέσω της συνέχειας και της παράδοσης, δημιουργεί απλά μια ψεύτικη σχέση με το παρελθόν, καθώς ο δομημένος κόσμος της κατοικίας αδυνατεί να επιβιώσει στην προσωρινότητα της νεωτερικής μητρόπολης.²² Η φαντασμαγορία της αστικής κατοικίας μπορεί να χαρακτηριστεί ως «μουσείο του παρόντος του κατόχου-κατοίκου τους»²³, καθώς η σημασία των αντικειμένων δεν καθορίζεται από το ίχνος αλλά από την αύρα, που διατάσσει κάθε φορά τα αντικείμενα, σε μια συγκεκριμένη θέαση, αναπτύσσοντας με αυτόν τον τρόπο και μια συγκεκριμένη θέαση για το παρελθόν και τη διαχείρισή του στο παρόν. Κι αυτό παραδειγματικά φαίνεται στο ότι σε κάθε επιταγή της μόδας τα αντικείμενα μπορεί να αλλαχθούν, είναι απολύτως αναλώσιμα.

Αναζητώντας λοιπόν τα ίχνη στα εσωτερικά των κατοικιών ο Benjamin ανακαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο η φετιχιστική σχέση του αστού ιδιώτη με τα αντικείμενα του εγκαθιδρύει νέες ατομικές μυθολογίες, καθώς στην προσπάθειά του να ξεφύγει από τη μυθολογία της καταναλωτικής κοινωνίας, παγιδεύεται σε αυτή. Τη διατάραξη αυτής της μυθολογίας, που διατυπώνει μέσω της αντιθετικής σχέσης του ίχνους με την αύρα ο Benjamin τη βλέπει στο συλλέκτη και στον τρόπο με τον οποίο αυτός αντιμετωπίζει τα αντικείμενα της συλλογής του. Στη σύνοψη της μελέτης του για τις στοές του Παρισιού ο συλλέκτης εμφανίζεται ως «ο αληθινός κάτοικος του εσωτερικού»²⁴. Η εμμονή του συλλέκτη για τα αντικείμενα, η εξιδανίκευσή τους τα αποδεσμεύει από την ανταλλακτική τους αξία. Ο συλλέκτης ενδιαφέρεται για την υλικότητα των αντικειμένων, τα ιδιαίτερα ίχνη του παρελθόντος που αποτυπώνονται σε αυτή και όχι για τις σχέσεις που αναπτύσσονται με την ιδιοκτησία τους. Ο συλλέκτης διαλέγει ο ίδιος τα αντικείμενα της συλλογής του και προσπαθεί να διαβάσει τις μαρτυρίες τους για το παρελθόν μέσα από την ιδιαίτερη θέση στην οποία τα τοποθετεί. Οι σχέσεις που παράγονται από μια συλλογή μπορεί κάθε φορά να ανατραπούν με τη συμπλήρωση ενός ακόμα αντικειμένου ή την αλλαγή της θέσης τους. Κάθε φορά η σχέση αυτή μπορεί να παράξει νέα νοήματα όμως η επιλογή της σύνθεσης καθορίζεται από τον ίδιο, από τον τρόπο που εκθέτει τη συλλογή του. Μέσα από αυτήν την οπτική, ο συλλέκτης είναι αυτός που απαλλάσσει τα αντικείμενα από τον εμπορευματικό τους χαρακτήρα, ο τρόπος όμως που τα παρουσιάζει, η ματιά του ειδήμονα, η έκθεση της προσωπικής συλλογής στερεί από αυτά την αξία χρήσης τους κρατώντας τα μακριά από τη ζωή. Η έκθεση της συλλογής του

22 Στ. Σταυρίδης, «Ο μετεωρισμός της αποκάλυψης: Η διαλεκτική ίχνους-αύρας στην εμπειρία της μεγαλούπολης»,ό.π. σ.123-127

23 ό.π. σ.127

24 W. Benjamin, «W. Benjamin: Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19ου αι. (Σύνοψη του 1939)», σ.15

γεννά ερωτήματα για το αν αυτή η συλλογή αποτελεί μια πρακτική που προσπαθεί να παράξει νέα νοήματα μέσα από τις διαφορετικές σχέσεις των αντικειμένων, να διαβάσει το παρελθόν μέσα από τις ασυνέχειες αυτών των σχέσεων ή αν η συλλογή αποτελεί μια «ιδεολογία της κατοχής»²⁵, προσδίδοντας στα αντικείμενα τη χαμένη τους αύρα και καθιστώντας τα αναλλοίωτα στο χρόνο.

Στη φιγούρα του συλλέκτη ο Benjamin αντιπαραβάλλει τη φιγούρα του πλάνητα.²⁶ Ο πλάνης και η πρακτική της περιπλάνησης αποτέλεσαν κεντρικά σημεία γύρω από τα οποία ανέλυσε την έκφραση των φαινομένων και των σχέσεων στη νεωτερική μητρόπολη. Κατά τον Benjamin «ο πλάνης παίζει το ρόλο του ανιχνευτή στην αγορά. Και ως τέτοιος είναι επίσης ο εξερευνητής του πλήθους».²⁷ Ο πλάνης αναζητά την ιδιαίτερη ατομικότητα του στο δημόσιο χώρο εντοπίζοντας τα ίχνη που τον αφορούν στην πόλη και στο πλήθος που κινείται σε αυτή. Σε αντίθεση με τον αστό ιδιώτη ζει στο δημόσιο χώρο, στο δρόμο, στις παρισινές στοές και όχι στο ιδιωτικό του καταφύγιο. Κι ενώ ο αστός ιδιώτης προσπαθεί να δομήσει την ιδιαιτερότητα μέσα από τη συλλογή ιχνών ενάντια στην προσωρινότητα της μητροπολιτικής ζωής ο πλάνης επιχειρεί να εντοπίσει την ιδιαιτερότητα του ακριβώς σε αυτήν την προσωρινή συνθήκη.²⁸ Η ιδιαίτερη ατομικότητα που αναζητά είναι φευγαλέα, καθώς την αναζητά στα ίχνη του πλήθους, παρατηρώντας τα πρόσωπα και τα βλέμματά τους, στις εφήμερες τυχαίες συναντήσεις. Πέρα όμως από την ικανότητα του να παρατηρεί και να ερμηνεύει φαινομενικά ασήμαντες λεπτομέρειες ως ίχνη της νεωτερικής ζωής, ο πλάνης παγιδεύεται στη δύναμη του πλήθους και στις ψευδαισθήσεις που αυτό γεννά. Παρατηρώντας συνεχώς το πλήθος μαθαίνει να βλέπει και να αναγνωρίζει τους τύπους ανθρώπων που το αποτελούν, κατατάσσοντάς τους κυρίως κρίνοντας από την εξωτερική τους εμφάνιση. Αδυνατεί να εστιάζει στην ιδιαίτερη προσωπικότητα του καθενός, πέφτοντας έτσι στο σφάλμα της γενίκευσης. Με αυτόν τον τρόπο, η περιπλάνηση μετατρέπεται σε μια αστική φαντασμαγορία, καθώς προσπαθώντας να ανιχνεύσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των ανθρώπων καταλήγει να βλέπει χαρακτηριστικούς τύπους, ανθρώπους που επαναλαμβάνονται, θεωρεί ότι βλέπει κάτι το διαφορετικό αλλά είναι πάντοτε το ίδιο.²⁹

25 Στ. Σταυρίδης, «Ο μετεωρισμός της αποκάλυψης: Η διαλεκτική ίχνους-αύρας στην εμπειρία της μεγαλούπολης»,ό.π., σ.124

26 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ.211

27 W. Benjamin, «W. Benjamin: Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19ου αι. (Σύνοψη του 1939)», ό.π., σ.15

28 Στ. Σταυρίδης, «Ο μετεωρισμός της αποκάλυψης: Η διαλεκτική ίχνους-αύρας στην εμπειρία της μεγαλούπολης»,ό.π., σ.128

29 W. Benjamin, «W. Benjamin: Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19ου αι. (Σύνοψη του 1939)», ό.π., σ.17-18

Παράλληλα ο πλάνης είναι η φιγούρα που διαβάζει την μητρόπολη ήδη σαν θέαμα, σαν ένα άθροισμα από εντυπωσιακές σκηνές που η κάθε μια όμως έχει μια ιδιαίτερη αξία. Μαγεμένος έτσι από τις εικόνες της πόλης και του πλήθους επιδιώκει να είναι και ο ίδιος μέρος τους μέσω της εκκεντρικής του φυσιογνωμίας. Η αισθητικοποίηση αυτή της καθημερινής ζωής στη μητρόπολη, με τον ίδιο πρωταγωνιστή, μετατρέπει την καθημερινότητα και τον ίδιο του τον εαυτό σε θέαμα και τον κάτοικο της μητρόπολης σε θεατή. Το θέαμα αυτό και η απόσταση που δημιουργεί αποδίδει στην αστική φαντασμαγορία μια ιδιαίτερη αύρα.³⁰ Σε αντίθεση με το συλλέκτη, που η εμμονή του με τα ίχνη των αντικειμένων τον συνδέει με την αίσθηση της αφής, ο πλάνης αντλεί από την καθημερινότητα οπτική ευχαρίστηση.³¹ Η απτή πρόσληψη σε αντίθεση με την οπτική συνδέεται στο έργο του Benjamin για την τεχνική αναπαραγωγή των μέσων αναπαράστασης με τη συλλογική αφύπνιση που επιτυγχάνεται μέσω αυτής, προβληματική στην οποία θα επανέλθω παρακάτω. Στην πρακτική της συλλογής αυτή η συλλογική αφύπνιση σχετίζεται με τη διάσωση της συλλογικής μνήμης.³² Η πρακτική της συλλογής αποτελεί μια πρακτική της ιστορικής καταγραφής, ένα ιστορικό σύστημα, που αναγνωρίζοντας ότι το κάθε αντικείμενο είναι φορέας μιας γνώσης που πρέπει να διασωθεί, προσφέρει μια εγγύτητα με την υλικότητά τους.³³ Με την εμμονή του στην υλικότητα των αντικειμένων ο συλλέκτης αντικαθιστά την αξία έκθεσης τους με αυτή της χρήσης τους ως δείκτες της ιστορίας, σε αντίθεση με τον πλάνητα που εμμένει στην οπτική ευχαρίστηση που αντλεί από αυτά.³⁴

Η εγγύτητα όμως αυτή, που προσφέρει η πρακτική της συλλογής, δεν είναι αρκετή για την αποκάλυψη της φαντασμαγορίας της νεωτερικής μητρόπολης. Όπως αναφέρει ο Benjamin η φιγούρα του συλλέκτη συμπληρώνεται με αυτή του πλάνητα ως αλληγοριστή και αντίστροφα.³⁵ Ο πλάνητας αισθητικοποιώντας την καθημερινότητα και τον ίδιο του τον εαυτό, δημιουργεί μια απόσταση από αυτή. Ταυτόχρονα όμως ο πλάνητας, όπως εμφανίζεται κυρίως στο έργο του Benjamin για τον Baudelaire³⁶, ως αλληγοριστής, δημιουργεί μια απόσταση μεταξύ των αντικειμένων και του περιεχόμενου τους, απομακρύνοντας τα από αυτό. Σε αντίθεση με το συλλέκτη που προσπαθεί να δημιουργήσει σχέσεις μεταξύ των

30 Στ. Σταυρίδης, «Ο μετεωρισμός της αποκάλυψης: Η διαλεκτική ίχνους-αύρας στην εμπειρία της μεγαλούπολης», ό.π., σ.128-129

31 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ.206-207 [H2,5]

32 J. Kang, *Walter Benjamin and the media. The Spectacle of Modernity*, ό.π., σ.197

33 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 204-205 [H1a,2]

34 J. Kang, *Walter Benjamin and the media. The Spectacle of Modernity*, ό.π., σ.197

35 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ.211 [H4a,2]

36 W. Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος, Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002

αντικειμένων για να παράξει νόημα, ο αλληγοριστής αποσπά τα αντικείμενα από τις υπάρχουσες σχέσεις για να το επιτύχει αυτό. Στην αλληγορική μορφή τα πράγματα εξαρθώνονται από τη συνέχεια τους και αναγκάζονται να πουν κάτι το οποίο δεν υπάρχει στη φύση τους, όπως η ανταλλακτική αξία του εμπορεύματος κυριαρχεί στα πράγματα και τα αποδεσμεύει από την αξία χρήσης τους.³⁷ Με αυτόν τον τρόπο, η αλληγορία συνδέεται με την εμπορευματική δομή, καθώς αποτελεί το κατάλληλο μέσο, την κατάλληλη αισθητική μορφή για την έκφρασή της. Η αλληγορία κατορθώνει μέσα από την ίδια της τη μορφή να συλλάβει τη φαντασμαγορική εμπειρία και την αποξένωση στη νεωτερικότητα, καθώς η ίδια αποτελεί μια μορφή αποξένωσης του πράγματος από το νόημα του, «μια αυθεντική αποτύπωση του αναυθεντικού»³⁸. Ο αλληγοριστής αποσπώντας τα αντικείμενα από την αφηγηματική τους συνέχεια και αδειάζοντας τα από την προηγούμενη σημασία τους δημιουργεί απροσδόκητες, αιφνίδιες συσχετίσεις αυτών των αποσπασμάτων, παράγοντας νέα προσωρινά νοήματα. Κατά αυτόν τον τρόπο, το έργο του αλληγοριστή είναι ιδιαίτερα κοντά με το έργο του συλλέκτη, όταν ο τελευταίος δεν προσπαθεί να παγιώσει σχέσεις ανάμεσα στα πράγματα αλλά αναζητά συνεχώς καινούριες συσχετίσεις. Κάθε συλλέκτης κρύβει έναν αλληγοριστή και το αντίστροφο. Ο συλλέκτης, μη μπορώντας να σταματήσει να αναζητά το επόμενο αντικείμενο που θα ολοκληρώσει τη συλλογή του, καταλήγει στο να έχει πάντα ένα συνονθύλευμα πραγμάτων και όχι μια ολοκληρωμένη συλλογή, αδυνατώντας να παράξει κάτι καινούργιο. Αντίστοιχα ο αλληγοριστής αντιμετωπίζοντας τα αντικείμενα απλώς ως λέξεις κλειδιά για την ανάγνωση ενός μυστικού κόσμου, που το ένα παίρνει συνεχώς τη θέση του άλλου αδυνατεί να αρθρώσει τις μεταξύ τους σχέσεις.³⁹ Μόνο μέσα από την αλληλοσυμπλήρωση της συλλογής και της αλληγορίας μπορούν αυτές οι αδυναμίες να ξεπεραστούν και να παράξουν τα αντικείμενα νέα νοήματα.

37 Φ. Τερζάκης, *Τροχιές του αισθητικού. Η ιστορική σύσταση μιας αισθητικής φιλοσοφίας και ο ανθρωπολογικός της ορίζοντας*, Αθήνα: Futura, 2007, σ.269-271

38 ό.π.271

39 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ.211 [H4a,2]



Εικόνα 4. *Magasin, Avenue des Gobelins*, Eugène Atget 1925

Η σχέση αυτή όπως αναφέρει ο Στ. Σταυρίδης⁴⁰ αποτυπώνεται στη διαλεκτική σχέση του ίχνους και της αύρας, στη διαλεκτική σχέση, όπως είδαμε στη σχετική αναφορά του Benjamin, της εγγύτητας με την απόσταση. Και οι δύο στάσεις, ιδωμένες ξεχωριστά, κινδυνεύουν να πέσουν θύματα της μυθολογίας της προόδου. Η υπερβολική εγγύτητα, που επιτυγχάνεται μέσω της ιχνηλάτησης της υλικότητας των πραγμάτων, δεν είναι αρκετή για να καταστρέψει τη μυθολογία που τα περιβάλλει, καθώς ενέχει τον κίνδυνο της ταύτισης με αυτά. Παράλληλα, η αποστασιοποίηση, αναγκαίο στοιχείο της αλληγορίας για να κατορθώσει να αποσπάσει τα αντικείμενα από το μυθολογικό τους νόημα, όταν γίνεται υπερβολική, τους προσδίδει μια λατρευτική αξία μέσω της αναγνώρισης της αύρας που τα περιβάλλει. Η αντίθεση μεταξύ τους όμως παράγει ένα τρίτο στοιχείο, ένα πεδίο δυνάμεων που ενεργοποιεί τους αντίθετους πόλους και τη δυνατότητα μιας διαλεκτικής ανάγνωσης της φαντασμαγορικής εμπειρίας. Η διαλεκτική σχέση είναι αυτή που επιτρέπει τη δημιουργία των συσχετίσεων μέσω των οποίων δημιουργούνται οι χωροχρονικές ασυνέχειες που διακόπτουν το μύθο. Σε αυτήν τη διακοπή είναι εφικτό το παρελθόν να διαβαστεί όχι σαν μια γραμμική συνέχεια αλλά σαν ένα πεδίο εναλλακτικών προοπτικών και δυνατοτήτων στο παρόν. Η χωροχρονική αυτή διακοπή, ο τρόπος ανάγνωσης του παρελθόντος στο παρόν, αποτυπώνεται στην έννοια της διαλεκτικής εικόνας.

Η διαλεκτική εικόνα

Η εικόνα αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της γραφής του Benjamin. Όπως είδαμε ήδη ένα μεγάλο κομμάτι των κειμένων του, και κυρίως το μεγάλο του έργο για τις παρισινές στοές, αρθρώνεται από εικόνες πόλεων, αστικών χώρων και ιδιαίτερων χαρακτήρων που ζουν σε αυτές. Με αυτόν τον τρόπο επιχειρεί να αποτυπώσει την ιδιαίτερη μορφή της νεωτερικής εμπειρίας μέσα από τον τρόπο που αυτή εκφράζεται στη φυσιογνωμία των πολιτισμικών της δημιουργημάτων. Η εικονιστική του γραφή όμως δεν αποσκοπεί να αναδείξει την αναπαραστατική τους δύναμη. Οι εικόνες στο έργο του Benjamin δεν είναι φωτογραφικά ντοκουμέντα που προσπαθούν να αναδείξουν αποσιωπημένες στιγμές της καθημερινότητας της πόλης ή της ιστορίας της, και να συμπληρώσουν την επιχειρηματολογία του κειμένου του. Αποτελούν τον τρόπο με τον οποίο αρθρώνεται το κείμενο του όπως και η σκέψη του, μέσα από «στοχασμούς-εικόνες».⁴¹ Όπως ο ίδιος αναφέρει «δε χρειάζεται να πω τίποτα, απλώς να δείξω».⁴² Το κίνημα του σουρρεαλισμού αποτέλεσε βασική επιρροή για τη χρήση της εικόνας

40 Στ. Σταυρίδης, «Ο μετεωρισμός της αποκάλυψης: Η διαλεκτική ίχνους-αύρας στην εμπειρία της μεγαλούπολης», ό.π., σ.130-138

41 Δ. Καρύδας, Στ. Σταυρίδης, «Εικόνες- οδοδείκτες της ιστορίας», *Μονόδρομος*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2004, σ.154

42 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ.460 [N1a,8]

και της δυνατότητα της να δείχνει, να αποκαλύπτει. Οι σουρρεαλιστές, επηρεασμένοι από τη φροϋδική ψυχανάλυση, αναζητούσαν στις συσχετίσεις εικόνων το κρυμμένο, το ασυνείδητο, σε αντιστοιχία με την ερμηνεία του ονείρου.⁴³ Η ερμηνεία του ονείρου βασίζεται στην ανάλυση του έκδηλου περιεχομένου του, που εμφανίζεται στις ανεξήγητες και απροσδόκητες ονειρικές εικόνες, και από το οποίο προκύπτει το λανθάνον περιεχόμενο.⁴⁴ Όμως ο Benjamin, σε αντίθεση με τους σουρρεαλιστές⁴⁵, δεν ενδιαφέρεται για την ερμηνεία του ονείρου, αλλά για το έκδηλο περιεχόμενο του γιατί μέσα από αυτό θα αναδυθεί η στιγμή της αφύπνισης.⁴⁶ «Η χρησιμοποίηση των ονειρικών στοιχείων στη διαδικασία του ξυπνήματος είναι ο κανόνας στη διαλεκτική.»⁴⁷ Κατά αυτόν τον τρόπο, η στιγμή της αφύπνισης, το ξύπνημα ή το «τώρα της αναγνωρισιμότητας» εμφανίζεται σε μια διαλεκτική σχέση, καθώς η καταβύθιση στον ονειρικό κόσμο του καπιταλισμού είναι αυτή που θα αναδείξει την οριστική απελευθέρωση από αυτόν. Είναι αυτή η στιγμή της αναγνώρισης, που η σκέψη ακινητοποιείται και η ονειρική εικόνα αναγνωρίζεται ως μια διαλεκτική εικόνα, καθώς το παρελθόν φανερώνεται αστραπιαία στο παρόν.

Η έννοια της διαλεκτικής εικόνας είναι το θεωρητικό εργαλείο το οποίο αποκαλύπτει τον ιδιαίτερο τρόπο ανάγνωσης του παρελθόντος και της ιστορίας στο έργο του Benjamin για τη φιλοσοφία της ιστορίας. Στο κείμενο του *Για την έννοια της ιστορίας*⁴⁸ παρουσιάζει τις βασικές του θέσεις καθώς και την αντίληψη του για την ιστοριογραφία ασκώντας παράλληλη κριτική στον θετικισμό και στον ιστορικισμό. Η αντίληψη τους για τον ιστορικό χρόνο ως συνεχή και ομοιογενή καθώς και η θέση τους περί αξιακής ουδετερότητας της έκθεσης της ιστορίας είναι αυτές στις οποίες εκφράζει τις κύριες διαφωνίες του. Ο Benjamin αντιθέτως υιοθετεί τη σκοπιά της υλιστικής ιστοριογραφίας, προσπαθώντας να την ερμηνεύσει με το δικό του ιδιαίτερο τρόπο και να εκθέσει τη θέση του για τον υλιστή ιστορικό.⁴⁹ Η θέση αυτή επιτυγχάνεται για ακόμα μια φορά μέσα από μια εικόνα, αυτή του άγγελου της ιστορίας που

43 H. Foster, R. Krauss, Y. Bois και B. Buchloh, *Η τέχνη από το 1900*, μτφρ. Ι. Τσολακίδου, Αθήνα: Επίκεντρο, 2007, σ.190-195

44 S. Freud, *Η ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Γ. Βαμβαλής, Αθήνα: Επίκουρος, 2013

45 Όπως αναφέρει στο W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ.458[N1,9] «Ενώ ο Αραγκόν παραμένει στο βασίλειο του ονείρου, εδώ το μέλημα μας είναι να βρούμε τον αστερισμό του ξυπνήματος. -το αίτημα της διάλυσης της “μυθολογίας” στο χώρο της ιστορίας. Αυτό μπορεί να συμβεί μόνο μέσα από το ξύπνημα μιας όχι ακόμα συνειδητής γνώσης του τι συνέβη.» [Η μετάφραση του αποσπάσματος από τον Μ. Αθανασάκη δεν έχει δημοσιευτεί.]

46 Γ. Σαγκριώτης, ““Διαβάζοντας ό,τι δε γράφτηκε ποτέ”. Η θεωρία της ανάγνωσης του Βάλτερ Μπένγιαμιν.”, *Αξιολογικά* (22), 2009, σ. 117

47 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ.464 [N4,4]

48 W. Benjamin, *Για την έννοια της ιστορίας*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, Α. Μπαλτάς, Αθήνα:Νήσος, 2012

49 Α. Μπαλτάς, Μ. Αθανασάκης, «Ιστορία, ιστοριογραφία και πολιτική πρακτική. Σχόλιο στο “Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας.”, *Βάλτερ Μπένγιαμιν. Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Α. Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007

αναγνωρίζει στον πίνακα *Angelus Novus* του Paul Klee.⁵⁰ Ο άγγελος της ιστορίας έχει στραμμένα τα μάτια του στο παρελθόν βλέποντας την καταστροφή, ερείπια επί ερειπίων. Θα ήθελε να ανασυγκροτήσει τα συντρίμμια και να αναστήσει τους νεκρούς αλλά μια καταιγίδα, που συμβολίζει την πρόοδο, τον παρασύρει στο μέλλον ενώ μπροστά του ο σωρός των ερειπίων φτάνει μέχρι τον ουρανό. Μέσα από αυτήν την εικόνα ο Benjamin απορρίπτει τη σκοπιά του θετικισμού και του ιστορικισμού που προσπαθούν να ανασυγκροτήσουν το παρελθόν βάζοντας τα ερείπια, τα ιστορικά γεγονότα σε μια χρονική αλληλουχία, που θα παρουσιάζει τον ομοιογενή και συνεχή χρόνο της ιστορίας. Ταυτόχρονα όμως ασκεί κριτική και στον ιδεαλισμό που διαβάζει την ιστορία ως μια προοδευτική διαδικασία εξέλιξης που δεν μπορεί να ανακοπεί και έχει ως τέλος της τη βέλτιστη κοινωνική συνθήκη. Ο Benjamin επιδιώκει να ανατρέψει αυτήν την προκαθορισμένη σχέση του παρελθόντος με το παρόν, αντιμετωπίζοντας το παρελθόν σαν αντικείμενο γνώσης που μπορεί να διαβαστεί σε μια συγκεκριμένη στιγμή στο παρόν, στρέφοντας το ενδιαφέρον του υλιστή ιστορικού από το παρελθόν στο παρόν.⁵¹ Ο υλιστής ιστορικός οφείλει, όπως ήδη αναφέρθηκε, να αντιμετωπίσει τις στιγμές εκείνες της ιστορίας που διαπλέκεται η κίνηση με τη στάση, συλλαμβάνοντας το δυναμικό της ιστορίας μέσα από τις διαλεκτικές εικόνες.

«Δεν είναι ότι το παρελθόν ρίχνει το φως του στο παρόν, ή το παρόν το φως του στο παρελθόν, εικόνα είναι αυτό στο οποίο το Τότε έρχεται με το φως μιας αστραπής στο Τώρα για να σχηματίσουν μαζί έναν αστερισμό. Με άλλα λόγια, εικόνα είναι η διαλεκτική σε ακινησία. Γιατί ενώ η σχέση του παρόντος με το παρελθόν είναι καθαρά χρονική, συνεχής, η σχέση του Τότε με το Τώρα είναι διαλεκτική: δεν είναι μια εξέλιξη αλλά μία εικόνα που αναδύεται άξαφνα. Μόνο οι διαλεκτικές εικόνες είναι αυθεντικές και ο τόπος όπου τις συναντά κανείς είναι η γλώσσα.»⁵²

Ο χρόνος στο έργο του Benjamin δεν είναι μια σειρά ιστορικών γεγονότων συνδεδεμένα μεταξύ τους με τη σχέση αιτίου αποτελέσματος, καθώς η ακινητοποίηση μέσω της διαλεκτικής εικόνας διαταράσσει τον ιστορικό χρόνο και φανερώνει τη μη γραμμική δομή του. Η διάρρηξη της εκ των υστέρων κατασκευασμένης ιστορικής συνέχειας μέσω του σχηματισμού του ιστορικού αντικειμένου ως διαλεκτικής εικόνας αποτελεί το κριτικό στοιχείο της ιστοριογραφίας του Benjamin.⁵³ Η διαλεκτική εικόνα δεν είναι η παρουσίαση

50 W. Benjamin, *Για την έννοια της ιστορίας*, ό.π. σ.85

51 Κ. Ράντης, «Οι διαλεκτικές ή ιστορικές εικόνες στην κριτική θεωρία των Χόρκχαϊμερ, Μπένγιαμιν και Αντόρνο», *Αξιολογικά* (22), 2009 σ. 73

52 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 462 [N2a, 3], [Η μετάφραση του αποσπάσματος από τον Μ. Αθανασάκη δεν έχει δημοσιευτεί.]

53 Δ. Καρύδας, «Ένα ίχνος του Λάμπνιτς. Για τη μοναδολογική κατασκευή της ιστορίας», *Αξιολογικά* (22), 2009, σ. 36-42

μιας παγιωμένης και αμετάβλητης όψης του παρελθόντος που διαρκεί αιώνια, καθώς εμφανίζεται σαν αστραπή, και χαρακτηρίζει την εμπειρία της ιστορίας η οποία είναι κάθε φορά μοναδική. Δεν αναπαριστά την ιστορική αλήθεια, ούτε κρυμμένες εκφάνσεις της ιστορίας, αλλά γεννά κάθε φορά νέες δυνατότητες διαφορετικών ερμηνειών. Γι αυτό και η δύναμη της δεν βρίσκεται στην αναπαράσταση αλλά στη διαλεκτική ανάγνωση του παρελθόντος. Με αυτόν τον τρόπο, το παρελθόν δεν ερμηνεύεται ως μια σταθερή συνθήκη που καθορίζει το παρόν, αλλά ως ένα πεδίο δυνατοτήτων. Κάθε ιστορικό και πολιτιστικό τεκμήριο δεν μπορεί να έχει ορισμένες συνέπειες στο παρόν, αλλά εμφανίζεται σε αυτό κάθε φορά με μια διαφορετική μορφή, παράγοντας νέα νοήματα στις συσχετίσεις του παρόντος με το παρελθόν, διαμορφώνοντας μια ανοιχτότητα για το μέλλον.

Ταυτόχρονα μέσω της διάρρηξης του συνεχούς της ιστορίας και την έμφαση στην ανάγνωση του παρόντος μέσα από τις ασυνέχειες του παρελθόντος, ο Benjamin συνδέει την ιστοριογραφία με την πολιτική πρακτική. Η σκοπιά ανάγνωσης του παρελθόντος δε μπορεί να είναι ποτέ αμερόληπτη και αντικειμενική όπως υποστηρίζουν ο θετικισμός και ο ιστορικισμός. «Η ιστορία που δείχνει τα πράγματα «όπως πραγματικά ήταν» υπήρξε το ισχυρότερο ναρκωτικό του αιώνα.»⁵⁴ Ο ιστοριογράφος που ασπάζεται τον ιστορικισμό, προσπαθώντας να ανασυγκροτήσει τα ιστορικά γεγονότα όπως ακριβώς πραγματοποιήθηκαν βάζοντας τα σε μία χρονική αλληλουχία, ταυτίζεται συναισθηματικά με αυτά και ταυτόχρονα ταυτίζεται με την αφήγηση του νικητή.⁵⁵ Η αφήγηση του νικητή δεν είναι άλλη παρά η αφήγηση του κάθε φορά κυρίαρχου, που πατώντας πάνω στους ηττημένους και χρησιμοποιώντας τα πολιτιστικά αγαθά ως λάφυρα του δημιουργεί μια ανάγνωση της ιστορίας από τη δική του συγκεκριμένη σκοπιά. Ο υλιστής ιστορικός αντίθετα οφείλει να αποστασιοποιείται όσο το δυνατόν από αυτήν την αφήγηση και να διαβάσει τα πράγματα ανάποδα εμμένοντας σε ένα παρόν που δεν αποτελεί συνέχεια αλλά που ο χρόνος σταματά. Η διάρρηξη αυτή του ιστορικού συνεχούς καταρρίπτει την ανάγνωση της ιστορίας ως μια γραμμική εξέλιξη στην πάροδο του χρόνου διαστρεβλώνοντας με αυτόν τον τρόπο το μύθο της προόδου. «Η θεμελιώδης έννοια του ιστορικού υλισμού δεν είναι η πρόοδος αλλά η επικαιροποίηση.»⁵⁶ Η μέθοδος της υλιστικής ιστοριογραφίας δεν είναι αθροιστική, δε βασίζεται στη συγκέντρωση ιστορικών γεγονότων για την ανασυγκρότηση ενός κενού και ομοιογενούς χρόνου όπως ο ιστορικισμός. Αντίθετα στηρίζεται σε μια κατασκευαστική αρχή

54 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 463 [N3,4]

55 W. Benjamin, *Για την έννοια της ιστορίας*, ό.π. σ.83-84

56 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 460 [N2,2]

που αναζητά τη στιγμή της ακινητοποίησης της σκέψης όπως αυτή αναδύεται μέσω του ιστορικού δείκτη της εικόνας. Ο ιστορικός δείκτης δεν αναγνωρίζει την εικόνα απλώς σαν ένα στιγμιότυπο της ιστορίας, που δημιουργήθηκε σε μια συγκεκριμένη στιγμή στο παρελθόν, αλλά δείχνει τη δυνατότητα ανάγνωσής της μόνο σε κάποιο συγκεκριμένο χρόνο. «Η εικόνα που είναι αναγνώσιμη, δηλαδή, η εικόνα στο τώρα της αναγνωρισιμότητάς της, φέρει στον υψηλότερο βαθμό το αποτύπωμα της κρίσιμης στιγμής του κινδύνου στην οποία αναφάνεται η πλήρης ερμηνεία.»⁵⁷ Η υλιστική ιστοριογραφία συλλαμβάνει το παρελθόν σαν μια ανάμνηση που επανέρχεται τη στιγμή του κινδύνου για να σώσει το παρόν. Η απόσπαση αυτή του ιστορικού αντικειμένου από το ιστορικό συνεχές μέσω της διαλεκτικής εικόνας απελευθερώνει το καταπιεσμένο παρελθόν, καθώς η διαλεκτική αυτή αντίθεση επιτρέπει μέσα από κάθε άρνηση να γεννηθεί ξανά ένα νέο θετικό στοιχείο, «ώσπου ολόκληρο το παρελθόν να έρθει στο παρόν σε μια ιστορική αποκατάσταση».⁵⁸

Το μοντάζ ως μέθοδος ιστοριογραφίας

Η συναρμολόγηση εικόνων και παραθεμάτων χωρίς κάποια προφανή σύνδεση μεταξύ τους μέσω της ανάπτυξης τεχνικών όπως το κολλάζ και το μοντάζ αποτέλεσε βασική πρακτική των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών κινημάτων στην Ευρώπη στις αρχές του εικοστού αιώνα, όπως ο σουρρεαλισμός και ο κονστρουκτιβισμός. Η πρακτική αυτή αμφισβητούσε σε πολλές περιπτώσεις την αξία του ίδιου του έργου τέχνης στην αστική κοινωνία, κυρίως όμως επιδίωκε να μεταβάλλει τον τρόπο πρόσληψης του από το θεατή. Η αισθητηριακή αντίληψη του κατοίκου της μητρόπολης είχε ήδη επηρεαστεί από την τεχνολογική ανάπτυξη και την αποσπασματικότητα της ζωής σε αυτή. Τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα διερευνώντας τις δυνατότητες της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας που τους πρόσφεραν τα νέα μέσα αναπαράστασης, όπως η φωτογραφία και στη συνέχεια ο κινηματογράφος, προσπάθησαν να εκφράσουν τη μετατροπή αυτή της νεωτερικής εμπειρίας.

57 ό.π., σ.463[N3,1]

58 ό.π., σ.459[N1a,3]

Το κίνημα του σουρρεαλισμού χρησιμοποίησε τη μέθοδο του κολλάζ και του μοντάζ εμπνευσμένο από την ίδια την εμπειρία της μητρόπολης και τον αποσπασματικό της χαρακτήρα. Η πόλη και η περιπλάνηση σε αυτή αποτέλεσαν βασικά εργαλεία για τις δημιουργίες τους. Οι εικόνες, οι ήχοι, οι μυρωδιές, οι χώροι εισβάλλουν αναπάντεχα στην περιπλάνηση μέσα στην πόλη επηρεάζοντας τον περιπλανώμενο όχι σαν απλά ερεθίσματα αλλά σαν αιφνίδιες συναντήσεις με το αναπάντεχο. Η ανάγνωση του κειμένου τους ταυτίστηκε με την τέχνη της περιπλάνησης και των έργων τους με την πόλη. Κατά τη διάρκεια της περιπλάνησης στο κείμενο ο αναγνώστης συναντά αποσπασματικές εικόνες που μέσα από τη συναρμολόγηση τους δημιουργούν αναπάντεχες



die anatomie / max ernst

Εικόνα 5. *Die Anatomie als Braut*, gouache and ink on photomontage, Max Ernst, 1921

συσχετίσεις, αντίστοιχες με τις αναπάντεχες συναντήσεις και συνυπάρξεις στη νεωτερική μητρόπολη. Κατά αυτόν τον τρόπο, οι σουρρεαλιστές μέσω του μοντάζ επιχείρησαν να αναδείξουν τις ασυνέχειες της μητροπολιτικής εμπειρίας και να γεννήσουν νέες μέσα από αυτές τις αιφνίδιες συναντήσεις. Η αποσπασματικότητα των έργων τους επιδίωκε να ενεργοποιήσει στο μεγαλύτερο βαθμό τις αισθήσεις των κατοίκων της μητρόπολης που έχουν βυθιστεί στον ονειρικό κόσμο της καταναλωτικής κοινωνίας, αποδιαρθρώνοντας τη φαινομενική σημασία των πραγμάτων και αναζητώντας το νόημα που παρουσιάζεται αιφνίδια από το άγνωστο και το ακατανόητο.⁵⁹ Παρόλα αυτά οι σουρρεαλιστές, όπως διατυπώνει ο Benjamin⁶⁰, αποτυγχάνουν το σκοπό τους αδυνατώντας να ξεφύγουν από τη μυθολογία της διαρκούς προόδου, καθώς παραβλέπουν να εξετάσουν τις εικόνες της μητρόπολης στην ιστορική συνθήκη που τις κατασκεύασε. Υποκύπτουν με αυτόν τον τρόπο στη μέθη και τον ίλιγγο της νεωτερικότητας από τον οποίο εμπνέονται.

Τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα επηρέασαν συνολικά τη σκέψη του Benjamin⁶¹ που οικειοποιήθηκε κριτικά τις πρακτικές τους αναζητώντας την αποδοτικότητά τους στο πλαίσιο

59 Καρύδας Δ., Σταυρίδης Στ., «Εικόνες- οδοδείκτες της ιστορίας», ό.π.

60 W. Benjamin, «Ο Σουρρεαλισμός, το τελευταίο στιγμιότυπο της ευρωπαϊκής διάνοησης», *Για το έργο τέχνης/ Τρία δοκίμια*, Αθήνα: Πλέθρον 2013, σ.59-81

61 J. Kang, *Walter Benjamin and the media*, ό.π., σ. 159-160

της φιλοσοφίας της ιστορίας. Αυτή η επιρροή διαφαίνεται στην ιδιομορφία του έργου του, τόσο στην εικονιστική γραφή του όσο και στην αποσπασματικότητα του. Η αποσπασματικότητα στο έργο του, παρόλο που θα μπορούσε εύκολα να δικαιολογηθεί από την αποσπασματικότητα της ίδιας του της ζωής, ως εξόριστος από το ναζιστικό καθεστώς, και το τραγικό της τέλος πριν τη δημοσίευση του μεγαλύτερου κομματιού του έργου του, παρουσιάζει μια συστηματικότητα που μπορεί να την χαρακτηρίσει ως τη μέθοδο που εσκεμμένα ακολουθούσε.⁶² Το μεγαλύτερο κομμάτι του έργου του αποτελείται από κείμενα που λειτουργούν σαν κατασκευές και συναρμολογούνται από μια μεγάλη συλλογή παραθεμάτων και αφορισμών αυτόνομα διατυπωμένων. Στο έργο του για τις *Στοές* ο ίδιος παραθέτει τη μέθοδο που θα ακολουθήσει:

«Μέθοδος αυτής της εργασίας: λογοτεχνικό μοντάζ. Δε χρειάζεται να πω τίποτα. Απλώς να δείξω. Δε θα υπεξαιρέσω τίποτα πολύτιμο, δε θα οικειοποιηθώ ευφυείς διατυπώσεις. Με τα κουρέλια, τα απορρίμματα: αυτά δε θα τα καταγράψω, αλλά θα τους επιτρέψω να αναδειχθούν, με το μόνο δυνατό τρόπο: χρησιμοποιώντας τα.»⁶³

Η συρραφή και η συναρμολόγηση εικόνων της πόλης του Παρισιού που προέρχονται από διαφορετικά επίπεδα της κοινωνικής πραγματικότητας, χωρίς θεωρητική ερμηνεία για τη σύνθεσή τους, η αντιμετώπιση δηλαδή της πόλης σαν ένα κείμενο που περιμένει να διαβαστεί, είναι η μέθοδος που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για να αποτυπώσει την κοινωνία του 19ου αιώνα. Η μεταφορά λοιπόν της μεθόδου του μοντάζ στην ιστοριογραφία γεννά ερωτήματα για την επιλογή αυτή του συγγραφέα καθώς η ανοιχτότητα της επιτρέπει διαφορετικές αναγνώσεις και ερμηνείες του έργου, πράγμα που ορισμένες φορές οδηγεί στην παρερμηνεία του ίδιου του συγγραφέα. Όπως αναφέρει η Susan Buck-Morss⁶⁴ η αυτονομία των σημείων κατά τη μέθοδο του μοντάζ ενέχει κινδύνους καθώς ενδέχεται να αποτυπώνει δύο αντιθετικά αποτελέσματα οδηγώντας σε επιστημολογική αστάθεια. Από τη μία η ελευθερία που παρέχει στον παραγωγό του κειμένου να χειραγωγήσει τις σημασίες μπορεί να οδηγήσει στην «εξαφάνιση του αντικειμένου», καθώς ο συγγραφέας του αποδίδει τη σημασία που αυτός επιλέγει. Από την άλλη ο κίνδυνος να αποδοθεί στην τυχαία παράθεση ευρεθέντων αντικειμένων μια ιδιαίτερη σημασία, ενέχει τον κίνδυνο της «εξαφάνισης του

62 Γ. Κουζέλης, «Βάλτερ Μπένγιαμιν: Μέθοδος και Ιστορία», *Αξιολογικά* (22), 2009, σ.16

63 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ.460 [N1a,8], [H μετάφραση του αποσπάσματος από τον Μ. Αθανασάκη δεν έχει δημοσιευτεί.]

64 S. Buck-Morss, «Αλληγορία/Μοντάζ/Μεσσιανισμός», *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος, Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002

υποκειμένου», καθώς αποδίδεται στην τυχαιότητα μια μαγική ή όπως αναφέρει ιδεολογική ερμηνεία.

Η ανοιχτότητα όμως της ερμηνείας που παρέχει η μέθοδος του μοντάζ διαβάστηκε από τον Benjamin κατά τη μεταφορά της στην ιστοριογραφία ως τρόπος να εκφράσει το πεδίο δυνατοτήτων που διανοίγει η σχέση του παρελθόντος με το παρόν. Η αποκοπή παραθεμάτων από το αρχικό του κείμενο ή η απουσία συμφραζομένων απελευθερώνει το απόσπασμα από την αυθεντία του κειμένου. Η κίνηση όμως αυτή, η απόσπαση από τα συμφραζόμενά του το καθιστά και ανεξέλεγκτο. Είναι λοιπόν η ένταξη του σε μια νέα μορφή με κατασκευαστικά χαρακτηριστικά αυτή που θα το ενεργοποιήσει ξανά, προσδίδοντάς του μέσα από τις επιμέρους νέες συσχετίσεις και συνδέσεις μια άλλη δυνατότητα ανάγνωσής του. Με αυτόν τον τρόπο, ο αναγνώστης γίνεται ο ίδιος συγγραφέας, καθώς έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει μέσα από τις δικές του συσχετίσεις νέα νοήματα.⁶⁵ Ταυτόχρονα ο Benjamin αναζητά σε αυτή τη μέθοδο τον τρόπο με τον οποίο ο ιστορικός υλισμός θα αποκτήσει την απαραίτητη παραστατικότητα. Όπως αναφέρει ο Γ. Κουζέλης ο συγγραφέας επιχειρεί να διαπραγματευτεί τη μαρξική μεθοδολογική διάκριση μεταξύ της έρευνας και της έκθεσης, στην ουσία καταργώντας την. Χρησιμοποιώντας τη μέθοδο του μοντάζ ο Benjamin επιτρέπει μέσα από την έκθεση του έργου του να διαβάσει κανείς τον ιδιαίτερο τρόπο συλλογής και συναρμολόγησης του υλικού του.⁶⁶ Η συναρμολόγηση αυτή των διαλεκτικών εικόνων, που καθιστά το παρελθόν επίκαιρο και κάθε φορά αναγνώσιμο στο παρόν, αποδιαιρώνει μέσα από την ίδια τη μέθοδο την κατασκευασμένη ιστορική συνέχεια, τη μυθολογία της προόδου. Χαρακτηριστικά αναφέρει:

«Να αναγείρουμε τις μεγάλες κατασκευές από πολύ μικρά δομικά στοιχεία κατεργασμένα έτσι που να είναι οξέα και κοφτερά. Ναι, να ανακαλύψουμε στην ανάλυση της μικρής μεμονωμένης στιγμής τον κρύσταλλο του ολικού συμβάντος. Να έρθουμε λοιπόν σε ρήξη με τον ιστορικό χυδαίο νατουραλισμό. Να συλλάβουμε τη δομή της ιστορίας σαν τέτοιας. Στη δομή του σχολίου.»⁶⁷

Παράλληλα το μοντάζ αποτέλεσε την μέθοδο για τη μετάδοση της εφήμερης εμπειρίας της νεωτερικότητας, ζήτημα που απασχολούσε τον Benjamin.⁶⁸ Στην καθημερινότητα της μοντέρνας κοινωνίας ο έντονος χρονικός ρυθμός αντίληψης που απαιτείται αναγκάζει τη

65 Γ. Κουζέλης, ό.π., σ. 19-20

66 ό.π., σ. 19-20

67 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 461, [N2,6], [Η μετάφραση του αποσπάσματος από τον Μ. Αθανασάκη δεν έχει δημοσιευτεί.]

68 W. Benjamin, 1933, «Εμπειρία και Φτώχεια», μτφρ. Μηνάς Κοντός

διακοπή των συνειρμών του ανθρώπου και το βίωμα του σοκ γίνεται ο κανόνας. Στο δοκίμιο “Ορισμένα μοτίβα για τον Μπωντλαίρ” ο Benjamin χρησιμοποιεί τη θεωρία του Freud για τη σχέση της συνείδησης με τη μνήμη και το μνημονικό ίχνος για να περιγράψει τη μετατροπή της εμπειρίας (Erfahrung) σε βίωμα (Erlebnis).⁶⁹ Στη θεωρία του Freud για τη μνήμη η συνείδηση και η συγκράτηση του μνημονικού ίχνους είναι ασυμβίβαστες, καθώς η πρώτη λειτουργεί ως ασπίδα προστασίας από τα εξωτερικά ερεθίσματα. Όσο πιο συχνά αυτά τα ίχνη γίνονται συνειδητά τόσο μικρότερη είναι η απειλή της εμπειρίας του σοκ. Στη μοντέρνα κοινωνία η άμυνα στη διαρκή εμπειρία του σοκ αποδίδει στο συμβάν ένα συγκεκριμένο χρονικό σημείο στη συνείδηση και έτσι η εμπειρία μετατρέπεται σε στιγμιαίο βίωμα.⁷⁰ Η μέθοδος του μοντάζ μέσω της αποσπασματικότητάς της λειτουργεί σε μια αντιστοιχία με τη μοντέρνα εμπειρία, καθώς το κάθε φορά επίκαιρο νόημα αναδύεται από το κείμενο σαν μία αιφνίδια γνώση μέσα από το σοκ που προκαλεί η ανάγνωσή του. Η μετατροπή αυτή της νεωτερικής εμπειρίας συνδέθηκε στη θεωρία του Benjamin με την τεχνολογική εξέλιξη και τον τρόπο με τον οποίο αυτή επηρεάστηκε από τα νέα μέσα αναπαράστασης.

Οι αντινομίες στη θεωρία του W. Benjamin για τα μέσα αναπαράστασης

Τα νέα τεχνικά μέσα αναπαραγωγής εικόνων, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος επηρέασαν ιδιαίτερα τη σκέψη του Benjamin. Το δοκίμιο του «Το έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του»⁷¹ αποτελεί το διάσημο κείμενο του συγγραφέα για μία πληθώρα ακαδημαϊκών πεδίων κυρίως σε σπουδές σχετικές με τον κινηματογράφο, την τέχνη συνολικά και τον πολιτισμό. Σε αυτό εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο η τεχνική αναπαραγωγή μετασχηματίζει το έργο τέχνης και την καλλιτεχνική παραγωγή. Η εμφάνιση των νέων μέσων αποτελεί ένα ριζικό ιστορικό μετασχηματισμό στον πολιτισμό, καθώς το πέρασμα από την αστική κουλτούρα στη μαζική δημιουργεί αντίστοιχα και την εμφάνιση ενός νέου μαζικού κοινού. Τις πολύπλοκες ιστορικές και πολιτικές συνέπειες αυτού του φαινομένου προσπαθεί να ανιχνεύσει ο Benjamin στο κείμενο του μέσα από την ανάγνωση του ρόλου της τεχνολογίας στην αναπαραγωγή του έργου τέχνης. Η αλλαγή αυτή, η εμφάνιση

69 W. Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ. ...ό.π.*, σ.125

70 ό.π., σ.132

71 Το 1936 ο W. Benjamin ολοκληρώνει τη δεύτερη εκδοχή του διάσημου πλέον δοκιμίου του το οποίο δέχεται τη κριτική του Th. Adorno και στη συνέχεια το 1939 γράφεται η τρίτη εκδοχή που είναι η πιο γνωστή σήμερα καθώς είναι αυτή που εκδόθηκε πρώτη με την επιμέλεια του Adorno και του Fr. Podszus το 1955 και μεταφράστηκε στα αγγλικά για πρώτη φορά το 1969 υπό την επιμέλεια της H. Arendt. Η παρούσα εργασία χρησιμοποιεί κυρίως αυτή την τελευταία εκδοχή του δοκιμίου. W. Benjamin, «Το έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του», *Για το έργο τέχνης | Τρία Δοκίμια*, μτρφ. Αντώνης Οικονόμου, Αθήνα: Πλέθρον, 2013, σ. 26

του μαζικού κοινού, σηματοδοτεί τη δυνατότητα της τεχνολογίας να το επηρεάσει. Τα νέα μέσα αναπαράστασης μέσα από τις εμπειρίες που παράγουν μετασχηματίζουν την αισθητηριακή αντίληψη των ανθρώπων, δηλαδή τον τρόπο πρόσληψης και αντίληψης της πραγματικότητας. Ταυτόχρονα η θεωρία του για τα μέσα αναπαράστασης συνδέεται με αυτή της ιστοριογραφίας καθώς η τεχνική αναπαραγωγή επηρεάζει εκτός από τον τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας, τον τρόπο πρόσληψης και διαχείρισης του παρελθόντος, τη διαχείριση της μνήμης και της ιστορίας.

Η παρακμή της αύρας που επιφέρει η τεχνική αναπαραγωγή αποτελεί κεντρικό σημείο ανάπτυξης της σκέψης του. Η αύρα δεν αποτελεί για το συγγραφέα μια αισθητική έννοια που εμφανίζεται μόνο στο έργο τέχνης, αλλά είναι ένα φαινόμενο που συναντάται σε όλα τα πράγματα και που ο ίδιος χρησιμοποιεί για να σκιαγραφήσει τη μετατροπή της εμπειρίας στη νεωτερικότητα και τον τρόπο με τον οποίο αυτή επηρεάστηκε από την τεχνολογία. Χωρίς να παραλείπει τις τραγικές συνέπειες της χρήσης της τεχνολογίας κατά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο αναζητά σε αυτή, μέσα από τη θεωρία των νέων μέσων επικοινωνίας, τη δυνατότητα ενεργοποίησης της αντίληψης και της φαντασίας των νέων μαζών που θα οδηγήσει στη συνειδητοποίηση της αποξένωσης τους. Σύμφωνα με την M. Hansen⁷² μια προσπάθεια να κατανοήσει κανείς το φαινόμενο της αύρας καταλήγει σε ορισμούς που δίνει σε τρία διαφορετικά σημεία του έργου του. Στο δοκίμιο «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας» και στο «Έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του» ο Benjamin αναφέρει ως αύρα «ένα αλλόκοτο πλέγμα μεταξύ χώρου και χρόνου: ανεπανάληπτο όραμα ενός χώρου που φαίνεται μακρινός, όσο κοντινός κι αν είναι»⁷³. Στο δοκίμιο «Ορισμένα μοτίβα για τον Μπωντλαίρ» η αύρα εμφανίζεται ως μία δυνατότητα της ανθρώπινης αντίληψης που το αντικείμενο δανείζεται από τον άνθρωπο καθώς αυτός το κοιτάζει, «η δυνατότητα επιστροφής του βλέμματος».⁷⁴ Οι δύο αυτές ερμηνείες του φαινομένου της αύρας συντίθενται στο *Σχέδιο Εργασίας για τις Στοές* όπου ο ίδιος αναφέρει: «ο ορισμός της αύρας ως της απόστασης που αφυπνίζεται στο αντικείμενο που κοιτάζεται».⁷⁵ Η αύρα

72 M. Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, επιμ. Edward Dimendberg, Martin Jay και Anton Kaes, Λονδίνο: University of California Press, 2012, σ.106

73 W. Benjamin, "Μια συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας", *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα: Κάλβος, 1978 σ. 59-60 και W. Benjamin, «Το έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του», ό.π.

74 W. Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ...ό.π.*

75 M. Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, ό.π., σ.106 Η M. Hansen χρησιμοποιεί μια ελαφρώς παραλλαγμένη μετάφραση της φράσης, που στην αγγλική μετάφραση του βιβλίου αποδίδεται: «ο ορισμός μου της αύρας, ως της απόστασης που ανοίγει μέσω του βλέμματος που αφυπνίζεται σε ένα αντιληφθέν αντικείμενο» ("my definition of the aura as the aura of distance opened up with the look that awakes in an object perceived"), W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π. σ. 314

συνεπώς ενός αντικειμένου συνεπάγεται μια απόσταση την οποία προσλαμβάνει αυτός που το κοιτάζει χωρίς να μπορεί να την υπερβεί.

Η τεχνική αναπαραγωγή που προσφέρουν τα νέα μέσα συμβάλλει στη διάλυση αυτής της απόστασης, στη παρακμή της αύρας, διαβρώνοντας τη γνησιότητα και τη μοναδικότητα των πολιτιστικών δημιουργημάτων. Το φαινόμενο αυτό, η απώλεια της αύρας και της γνήσιας εμπειρίας σχετίζεται με τη διάλυση της κουλτούρας της αστικής τάξης και την εμφάνιση της μαζικής κουλτούρας κατά την οποία δυνητικά οι νέες μάζες θα μπορέσουν να συνειδητοποιήσουν τον εαυτό τους.⁷⁶ Ο Benjamin ενώ ασκεί κριτική στη γλώσσα της τεχνικής βλέπει σε αυτήν ταυτόχρονα τη δυνατότητα αναγέννησης του πολιτισμού μέσα από τη καταστροφή του υπάρχοντος που αυτή εκφράζει. Στο δοκίμιο του “Εμπειρία και φτώχεια”⁷⁷ αναφέρει την εμφάνιση μια νέας βαρβαρότητας που κατασκευάζει την εμπειρία από την αρχή, από τον ήδη κατεστραμμένο πολιτισμό, ενώ ταυτόχρονα μιλάει για τη καταστροφή του. Η νέα αυτή μορφή εμπειρίας που εκφράζεται από τους υποστηρικτές της μοντέρνας τέχνης μιλάει για τη δημιουργία εκ του μηδενός και την αλλαγή της πραγματικότητας, για ένα γυάλινο κόσμο, σύμφωνα τους αρχιτέκτονες του μοντερνισμού, που δεν εμπεριέχει πλέον ένα μυστικό κόσμο που μεταδίδεται, μια γνήσια εμπειρία, αλλά μόνο διαφάνεια. Μια κατακερματισμένη μορφή εμπειρίας που δεν μπορεί να αφήσει ίχνη και αποτυπώματα στο μέλλον, με τον ίδιο τρόπο που το γυαλί αδυνατεί να αποτυπώσει σημάδια και να μεταλλαχθεί στο πέρασμα του χρόνου. Το γυαλί ως υλικό, μέσω της διαφάνειας του, καταργεί ταυτόχρονα και την απόσταση, καθώς εκθέτει το εσωτερικό καταστρέφοντας την αύρα που δημιουργείται στον εσωτερικό χώρο από τη συλλογή των αντικειμένων που εκφράζουν την ιδιαίτερη ατομικότητα. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο Benjamin στην πρώιμη χρήση του υλικού αυτού στην αρχιτεκτονική, μπορεί να δει σε αυτήν την αποκαλυπτική καταστροφή της απόστασης μέσω της απόλυτης εγγύτητας, τη διαλεκτική σχέση του ίχνους και της αύρας, την ανάδειξη μιας ασυνέχειας πέρα από την εμπορευματοποίηση του υλικού που στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε τόσο για βιτρίνες καταστημάτων όσο και για να καταστήσει ολόκληρα κτίρια βιτρίνες, εγκαθιδρύοντας εκ νέου την απόσταση.⁷⁸

76 G. Schwenpenhaüser, «Το καλειδοσκόπιο πρέπει να συντριβεί. Βάλτερ Μπένγιαμιν: ένας στρατηγικός νους της κριτικής της κουλτούρας σήμερα», *Αξιολογικά* (22), 2009

77 W. Benjamin, «Εμπειρία και Φτώχεια», ό.π.

78 Στ. Σταυρίδης, «Ο μετεωρισμός της αποκάλυψης: Η διαλεκτική ίχνους-αύρας στην εμπειρία της μεγαλούπολης», ό.π. σ. 136-137



Εικόνα 6. *Old Courtyard*, 22 rue Quincampoix, Eugène Atget, 1908 or 1912

Μια αντιστοιχία με την παραπάνω αρχή της κατασκευής που περιγράφει ο Benjamin, και έχει ήδη παρατηρηθεί στον τρόπο που επιλέγει να προσεγγίσει την ιστορία, μπορεί να δει κανείς και στην προσέγγιση της φωτογραφίας. Η φωτογραφία δεν αποτελεί απλώς μια αναπαράσταση της πραγματικότητας αλλά μια κατασκευή του τρόπου με τον οποίο αυτή προσλαμβάνεται διανοίγοντας νέες δυνατότητες στην αντίληψη και στη σκέψη.⁷⁹ Τα νέα μέσα μέσω της τεχνικής αναπαραγωγής δίνουν τη δυνατότητα στην αναπαράσταση να αυτονομηθεί από το πρωτότυπο. Η αποκοπή από τον τόπο που παράγεται το πρωτότυπο, επιτρέπει στο θεατή την ανάγνωση της αναπαράστασης σε διαφορετικό κάθε φορά χώρο και πλαίσιο, καθιστώντας τη συνεχώς επίκαιρη. Η επικαιροποίηση μιας συγκεκριμένης στιγμής του παρελθόντος μέσω της φωτογραφίας, η δυνατότητα ανάγνωσής της στο παρόν, καταστρέφει τη διάσωση και τη μετάδοση του παρελθόντος με όρους διαφύλαξης του σαν πολιτιστική κληρονομιά.⁸⁰ Η διάσταση αυτή επιτρέπει τη διάσωση του παρελθόντος από μια μονοδιάστατη παγιωμένη ανάγνωσή του δίνοντάς του τη δυνατότητα μιας κάθε φορά διαφορετικής αναγνώρισής του στο παρόν. Ταυτόχρονα τα νέα μέσα αναπαράστασης προσφέρουν διαφορετικές οπτικές και εμπειρίες της πραγματικότητας ανίκανες να αναγνωριστούν στο πρωτότυπο. Η φωτογραφία κάνει εφικτή την εμφάνιση λεπτομερειών, την εμφάνιση νέων δομών της ύλης και την απομόνωσή τους ή τη μεγέθυνσή τους, αυξάνοντας την αισθητηριακή ικανότητα του ανθρώπινου ματιού και εκγυμνάζοντας το σε μια νέα αποσπασματική εμπειρία. Πέρα όμως από την ικανότητα της να εμφανίζει εικόνες που είναι ανέφικτο να δει κανείς με γυμνό μάτι η φωτογραφία και ο κινηματογράφος ανασύρουν μνημονικά ίχνη μέσω του οπτικού ασυνειδήτου.⁸¹ Η κινούμενη εικόνα, αποτελούμενη κάθε φορά από τη σύνθεση κατακερματισμένων πλάνων, δίνει τη δυνατότητα στο θεατή να εξερευνησει την πραγματικότητα και να εμβραθύνει σε αυτή παρακινώντας τον να βλέπει διαφορετικές διαστάσεις της, διαδικασία που κατά τον Benjamin αντιστοιχεί με τη θεωρία του Freud για τη *Ψυχοπαθολογία της καθημερινής ζωής* και την ανίχνευση κρυμμένων προθέσεων και επιθυμιών μέσα από φαινομενικά τυχαίες και συμπτωματικές πράξεις.⁸² Η ανάγνωση της φωτογραφικής τεχνικής σε μια αντιστοιχία με τη ψυχαναλυτική και η ταυτόχρονη χρονική τους διάδοση επιτρέπει να δει κανείς σε αυτές τη δυνατότητα ανάπτυξης μιας μεθόδου ανασύνθεσης μέσα από το συγκεκριμένο. Στο χαρακτηριστικό της φωτογραφίας να αποτυπώνει μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή στο παρόν, άμεσα και αυθόρμητα, ακινητοποιώντας μια χρονική στιγμή ο J.Kang αναγνωρίζει τη σχέση της με το

79 J. Kang, *Walter Benjamin and the media*, ό.π. σ.120

80 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π. σ. 473 [N9,4]

81 W. Benjamin, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα: Κάλβος, 1978

82 W. Benjamin, «Το έργο τέχνης την εποχή της... ό.π., σ. 47

θεωρητικό εργαλείο της διαλεκτικής εικόνας.⁸³ Η φωτογραφία στο έργο του Benjamin λοιπόν δεν αποτελεί απλώς ένα τεκμήριο, μια ένδειξη του παρελθόντος όπως θα υποστήριζε μια θετικιστική προσέγγιση της ιστορίας. Στις φωτογραφίες του Atget έβλεπε την αποξένωση του ανθρώπου από το περιβάλλον του. Μέσα από τις έρημες αυτές εικόνες της καθημερινής ζωής της πόλης του Παρισιού ο Benjamin έβλεπε ταυτόχρονα το αρνητικό τους, τη δυνατότητα της λύτρωσης αυτής της κοινωνίας. Αν κάθε τέτοια φωτογραφία της πόλης είναι ένας τόπος εγκλήματος και κάθε άνθρωπος δράστης αυτό υπονοεί ότι ο κάθε άνθρωπος είναι δράστης των πράξεων του και εν δυνάμει αυτόνομο υποκείμενο.⁸⁴

Τα νέα μέσα αναπαράστασης εκφράζουν και ταυτόχρονα συγκροτούν τη μοντέρνα εμπειρία μέσα από τον τρόπο που επηρεάζουν την αισθητηριακή αντίληψη και τη μνήμη. Η φωτογραφία και ο κινηματογράφος καταγράφουν αυτόματα το οποιαδήποτε γεγονός σε εικόνα και ήχο, ενισχύοντας με αυτό τον τρόπο την ανθρώπινη μνήμη και συνείδηση, συρρικνώνοντας την ικανότητα του ανθρώπου να την εξασκεί. Η έννοια της ασυνείδητης μνήμης (*memoire involotaire*) έρχεται σε αντίθεση με τον τρόπο που ο Benjamin βλέπει τα νέα μέσα να επιδρούν στο ασυνείδητο, ενεργοποιώντας μνημονικά ίχνη στο παρόν μέσω του βιώματος, καθώς αυτή σχετίζεται με μια μοναδική στιγμή στο παρελθόν που επαναφέρεται στο παρόν μόνο παθητικά από τυχαίους παράγοντες. Ταυτόχρονα το κοίταγμα μέσα στη φωτογραφική συσκευή, η οποία δέχεται την εικόνα χωρίς να μπορεί να επιστρέψει το βλέμμα, εκφράζει το μετασχηματισμό των κοινωνικών σχέσεων στη νεωτερικότητα. Το συνωστισμό και την ανωνυμία στη μητρόπολη, την ανταλλαγή αμήχανων βλεμμάτων ή την αδυναμία τους, το βίωμα του ανθρώπου μέσα στο πλήθος.⁸⁵ Ο ρυθμός πρόσληψης της κινηματογραφικής εικόνας είναι αντίστοιχος με το γρήγορο ρυθμό παραγωγής που απαιτείται και τη ζωή στη μητρόπολη, υποβάλλοντας την αισθητηριακή αντίληψη σε αυτή την εγρήγορση και τη πληθώρα ερεθισμάτων.⁸⁶ Έτσι ο κινηματογράφος, υπερβαίνοντας τις χρονικές και χωρικές σχέσεις και αγνοώντας τις φυσικές αποστάσεις, δημιουργεί το βίωμα του σοκ βάζοντας το θεατή σε μια κατάσταση διαρκούς ψυχικής άμυνας.⁸⁷ Η συνεχής διέγερση του ανθρώπινου οργανισμού για την αντιμετώπιση αυτού του βιώματος προκαλεί στο θεατή ένα διαρκή περισπασμό και μια αδυναμία να συγκεντρωθεί σε αυτό που βλέπει.

83 J. Kang, *Walter Benjamin and the media*, ό.π. σ.120

84 G. Schwerpenhaüser, «Το καλειδοσκόπιο πρέπει να συντριβεί. Βάλτερ Μπένγιαμιν: ένας στρατηγικός νους της κριτικής της κουλτούρας σήμερα», ό.π., σ. 91-92

85 M. Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, επιμ. Edward Dimendberg, Martin Jay και Anton Kaes, *Λονδίνο*: University of California Press, 2012, σ.109

86 W. Benjamin, 1939, *Σαρλ Μπωντλαίρ. ...ό.π.*, σ.150

87 M. Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience: «The Blue Flower in the Land of Technology"», *New German Critique*, No. 40, Special Issue on Weimar Film Theory, Duke University Press, 1987, σ. 179-224 διαθέσιμο εδώ: <https://www.jstor.org/stable/488138> (τελευταία ανάκτηση 10.08.2019)

Σε αυτό το χαρακτηριστικό του κινηματογράφου ο Benjamin εντοπίζει τη συγγενειά του με την αρχιτεκτονική. Η πρόσληψη της αρχιτεκτονικής γίνεται αντίστοιχα σε μια συλλογικότητα που βρίσκεται σε μια κατάσταση περίσπασης. Τα κτίρια βιώνονται μέσω της πρόσληψής τους αλλά κυρίως μέσω της χρήσης τους. Σε αντίθεση λοιπόν με τη φωτογραφία, η αρχιτεκτονική γίνεται αντιληπτή όχι μόνο μέσω της όρασης αλλά και μέσω της αφής. Η τέχνη της περιπλάνησης, όπως έχει ήδη αναφερθεί, και η πρόσληψη μιας αναπάντεχης σύνθεσης εικόνων σε τρισδιάστατο περιβάλλον μέσω της αίσθησης της αφής, σε αντίθεση με την οπτική ευχαρίστηση, είναι αυτή που ενεργοποιεί την αισθητηριακή αντίληψη και τη σκέψη στο μέγιστο δυνατό. Όπως ο ίδιος αναφέρει: “τα προβλήματα, τα οποία σε εποχές κρίσιμων ιστορικών καμπών τίθενται στον ανθρώπινο μηχανισμό πρόσληψης, είναι παντελώς αδύνατο να λυθούν μέσω της απλής οπτικής πρόσληψης, δηλαδή της θεώρησης των πραγμάτων. Αντιμετωπίζονται βαθμιαία μέσω της συνήθειας, υπό την καθοδήγηση της πρόσληψης που προσφέρει η αφή”⁸⁸. Ο κινηματογράφος είναι το πεδίο όπου συμβαίνει μια πρωτότυπη εμπειρία για το μοντέρνο άνθρωπο, η διάδραση της εικόνας με το χώρο, συμβάλλοντας στη συμμετοχή όλων των αισθήσεων και αφυπνίζοντας τον θεατή από την παθητικότητά του και το καταναλωτικό όνειρο της νεωτερικότητας.⁸⁹ Κατά αυτό τον τρόπο, ο παθητικός θεατής, καταναλωτής της μαζικής κοινωνίας, μετατρέπεται σε ένα υποκείμενο με κριτική σκέψη ικανό να εξετάσει και να διαμορφώσει τη ζωή του. Σε μια αντιστοιχία με τη χρήση του μοντάζ ως μέθοδο ιστοριογραφίας όπου ο αναγνώστης μετατρέπεται σε συγγραφέα της παρελθοντικής εμπειρίας μέσω της αιφνίδιας γνώσης, το μοντάζ στον κινηματογράφο συμβάλλει στην αφύπνιση της συλλογικής συνείδησης του κοινού. Για τον Benjamin αυτή η εμπειρία, που μπορεί να ταυτιστεί με τη χαοτική εμπειρία της καταναλωτικής κοινωνίας και την απώλεια της συνείδησης σε αυτή, όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, αποτελεί ταυτόχρονα τη δυνατότητα για το ξύπνημα από τη φαντασμαγορική εμπειρία της νεωτερικότητας.

Στο έργο του Benjamin τα οπτικά μέσα αναπαράγοντας και εκφράζοντας την κρίση της εμπειρίας στη μοντέρνα κοινωνία, ενέχουν ταυτόχρονα τη δυνατότητα να μην αναπαράγουν απλά τη φαντασμαγορική εμπειρία της νεωτερικότητας αλλά να ερμηνεύουν, μέσω της εγκατάλειψης της συνέχειας και της αληθοφάνειας, αυτή τη πραγματικότητα της καπιταλιστικής κοινωνίας ως απάτη. Να αποκαλύπτουν τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες γέννησης των πολιτισμικών δημιουργημάτων που ο καπιταλισμός παρουσιάζει ως φυσικές.

88 W. Benjamin, «Το έργο τέχνης την εποχή της... ό.π., σ.

89 J. Kang, *Walter Benjamin and the media. The Spectacle of Modernity*, ό.π., σ. 128

Ο Benjamin βλέπει σε αυτά την υποταγή της τεχνολογίας στο καπιταλιστικό σύστημα αλλά και τη δυνατότητα απελευθέρωσης της μέσω της αντίστασης των ανθρώπων αλλά και των ιδιαίτερων πρακτικών που η ίδια μπορεί να γεννήσει, καθώς τα νέα μέσα αναπαράστασης εμπεριέχουν τη δυνατότητα να παρεμβαίνουν και να διακόπτουν τη ροή της ιστορικής προόδου αποκαλύπτοντας και απελευθερώνοντας τα αντικείμενα του πολιτισμού από αυτή, εκθέτοντάς τα σε μια συγκεκριμένη στιγμή στο παρόν.⁹⁰ Εξετάζοντας λοιπόν το μετασχηματισμό της τέχνης με τη χρήση των νέων μέσων αναπαράστασης διερευνά τη δυνατότητα ενεργοποίησης της αισθητηριακής αντίληψης του αποξενωμένου ατόμου και την αποκατάσταση των αισθήσεων του, χωρίς να θεωρεί ότι η χρήση αυτή είναι αυτομάτως επαναστατική. Ο ίδιος διαπιστώνει ταυτόχρονα τις ολέθριες συνέπειες των νέων μέσων στη βιομηχανία της διασκέδασης που προκαλούν την αναισθητοποίηση και τη χειραγώγηση των μαζών.⁹¹ Τα τεχνικά μέσα αναπαραγωγής είναι αυτά που επιτυγχάνουν την αναπαραγωγή των μαζών με τον καλύτερο τρόπο καθώς μέσα από αυτά η μάζα βλέπει τον εαυτό της κατά πρόσωπο. Οι ιδιαίτερες λήψεις της κάμερας είναι εφικτό να συλλάβουν την κίνηση εκατοντάδων χιλιάδων ανθρώπων, την κίνηση της μάζας και να δημιουργήσουν εικόνες που αδυνατεί να συλλάβει το ανθρώπινο μάτι. Η εμφάνιση του φασισμού κατά τον Benjamin συνδέεται με την ανάπτυξη των νέων μέσων επικοινωνίας και την αναισθητοποίηση που προκαλούν στην αισθητηριακή αντίληψη μέσω της αισθητικοποίησης της πολιτικής, τη μετατροπή της σε θέαμα.⁹² Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «Η αυτοαποξένωση της ανθρωπότητας έχει φτάσει σε εκείνο το βαθμό που της επιτρέπει να βιώσει την εκμηδένιση της ως αισθητική απόλαυση πρώτης τάξεως.»⁹³

Η διορατική σκέψη αυτή του Benjamin για την αισθητικοποίηση της πολιτικής με τη χρήση των μέσων επικοινωνίας και την αναισθητοποίηση που αυτή επιφέρει, αποτυπώνει την κρίση της σύγχρονης ανθρώπινης αντίληψης και εμπειρίας σε έναν πολιτισμό που αναπαράγεται κυρίως μέσω της εικόνας και του θεάματος. Οι παρατηρήσεις του Benjamin για τη χρήση των τεχνολογικών επιτευγμάτων από τη βιομηχανία της διασκέδασης και την εμφάνιση μιας νέας συλλογικής εμπειρίας μέσα από αυτήν αποτελούν πρόδρομο για τη σκέψη γύρω από τη σύγχρονη μητροπολιτική εμπειρία. Η καθημερινή ζωή στον αστικό χώρο αρθρώνεται από την αισθητική εμπειρία της μαζικής κουλτούρας μετατρέποντας την ίδια τη δημόσια σφαίρα σε

90 ό.π., π. 167

91 S.Buck-Morss, "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", *October*, (62) MIT Press, 1992, σ.3-41 διαθέσιμο εδώ: https://www.jstor.org/stable/778700?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (τελευταία ανάκτηση 6.09.2019)

92 W. Benjamin, «Το έργο τέχνης την εποχή της... ό.π., σ. 55-57

93 ό.π., σ. 57

θέαμα. Μια τέτοια ανάγνωση του μετασχηματισμού της ζωής στον αστικό χώρο με τη χρήση της τεχνολογικής ανάπτυξης είναι ιδιαίτερα βοηθητική για να αντιληφθεί κανείς τη σύγχρονη συνθήκη και να αναρωτηθεί σχετικά με αυτή. Οι αρχές του 21ου αιώνα χαρακτηρίζονται από τις ραγδαίες τεχνολογικές εξελίξεις, τη γρήγορη εξάπλωση της επικοινωνίας, των νέων συσκευών και τεχνικών, την εμφάνιση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης που γεννούν νέα ερωτήματα για τη διαχείριση της πληροφορίας στη δημόσια σφαίρα. Η πόλη του 21ου αιώνα είναι μια ψηφιακή πόλη. Η καταγραφή των ανθρώπινων ιχνών στο χώρο οποιαδήποτε χρονική στιγμή μέσω της σύγχρονης τεχνολογίας συντελείται πλέον αυτόματα. Στη σύγχρονη μητρόπολη, εκτός από τη διατήρηση της οπτικής τάξης και ενός συγκεκριμένου τρόπου πρόσληψης και κατανόησης, ο τρόπος εμπλοκής της τεχνολογίας στην αναπαραγωγή και τη διαχείριση της εικόνας γεννά συστήματα ελέγχου και εποπτείας του χώρου και της ζωής σε αυτόν. Ο Benjamin μιλώντας για τις πρώτες μορφές τεχνικών αναπαραστάσεων που εμφανίστηκαν στη μητρόπολη, τα πανοράματα, αναφέρεται στην πανοπτική θέαση, κάνοντας έναν παραλληλισμό των δύο φαινομένων. Το πανοπτικό μοντέλο, σύμφωνα με τη θεωρία του M. Foucault⁹⁴, συμβάλλει στην κανονικοποίηση και την πειθάρχηση των σωμάτων, στον πλήρη έλεγχό τους. Η πανοπτική θέαση αποτέλεσε ένα μηχανισμό συνεχούς παρατήρησης, καταγραφής και εκγύμνασης του ατόμου, διαμορφώνοντας ένα νέο τύπο επιτήρησης στον οποίο μέσα από την κατάσταση μόνιμης ορατότητας νιώθει κανείς ότι διαρκώς επιτηρείται. Η σύγχρονη μητρόπολη επιδιώκει να λειτουργεί σε μια αντιστοιχία με το πανοπτικό μοντέλο, καθώς μέσα από την αυτόματη καταγραφή, ο έλεγχος υφίσταται παντού ακόμα κι αν δεν φαίνεται. Παρόλα αυτά ο Benjamin αναφέροντας ότι στο «Πανοπτικό: όχι μόνο βλέπει κανείς τα πάντα, αλλά το βλέπει κανείς με όλους τους τρόπους»⁹⁵ εισάγει ταυτόχρονα την υποκειμενικότητα του παρατηρητή και τη δυνατότητα του βλέμματός του.⁹⁶ Τα σύγχρονα μέσα αναπαράστασης δημιουργούν νέες μητροπολιτικές εμπειρίες και νέες δυνατότητες αντίληψης μετασχηματίζοντας ολόκληρη την ανθρώπινη αισθητηριακή πρόσληψη όχι μόνο μέσω της όρασης. Οι εμπειρίες αυτές διαμορφώνουν τόσο τον δημόσιο όσο και τον ιδιωτικό χώρο μεταβάλλοντας ταυτόχρονα και την αντίληψη του ανθρώπου για το χώρο και το χρόνο. Δημιουργούνται λοιπόν ερωτήματα για τον τρόπο με τον οποίο τα μέσα, οι εικόνες που παράγουν και η διαπλοκή τους με το χώρο της πόλης μετασχηματίζουν τη σύγχρονη εμπειρία. Με ποιον τρόπο μπορεί ο μετασχηματισμός αυτός να δημιουργήσει ένα διαφορετικό μοντέλο διαχείρισης της μνήμης, πρόσληψης και

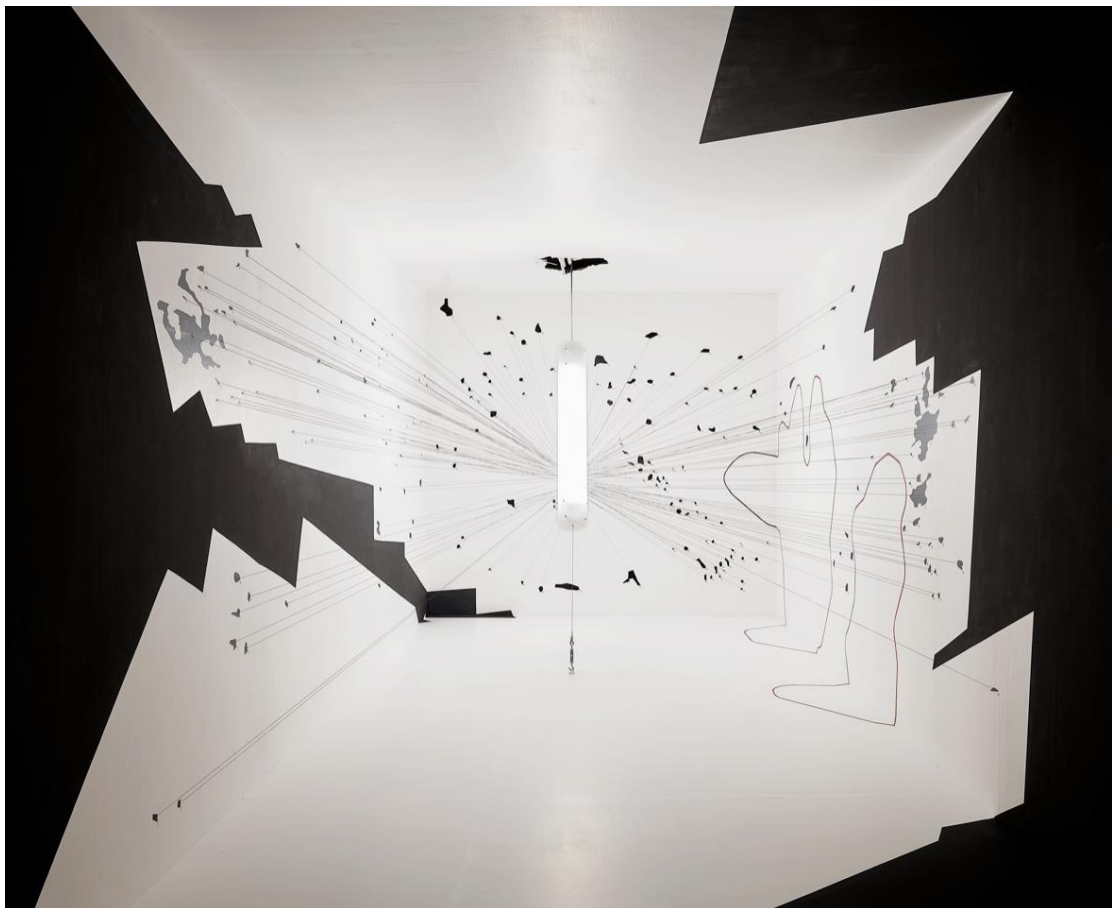
94 M. Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, μτφρ. Τ. Μπέτζελος, Αθήνα: Πλέθρον, 2011, σ.223-258

95 W. Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ.531 [Q2,8]

96 J. Kang, *Walter Benjamin and the media. The Spectacle of Modernity*, ό.π., σ.178

κατανόησης της ιστορίας; Με ποιο τρόπο η αυτόματη καταγραφή μέσα από την οποία ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται την ιστορική μεταβολή ως μια διαρκή συνθήκη μπορεί να επιτρέψει τη δημιουργία διαφορετικών αναμνήσεων και αναγνώσεων της πραγματικότητας σε ένα κόσμο που απειλείται από την αμνησία;

Στη συνέχεια θα διερευνηθεί η αποτύπωση των παραπάνω ερωτημάτων στην έρευνα της ομάδας Forensic Architecture μέσα από τη σύνδεσή της με τη θεωρία του Benjamin. Πιο συγκεκριμένα, θα χρησιμοποιηθεί η κριτική ιστοριογραφική του μέθοδος, οι έννοιες του ίχνους, της διαλεκτικής εικόνας, του μοντάζ και της επικαιροποίησης, για να εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο μπορούν να συμβάλλουν στη διαχείριση σύγχρονων ζητημάτων της συλλογικής μνήμης και της πολιτιστικής διαχείρισης. Παράλληλα, οι δυνατότητες των μέσων και της τεχνικής αναπαραγωγής, όπως η απομόνωση και η απόσπαση από το συνεχές, η ανάδειξη της λεπτομέρειας, το μοντάζ και η σχέση της εικόνας με το χώρο και το χρόνο, ο τρόπος που επηρεάζουν την αντίληψη και τη μνήμη, θα αποτελούν την αφορμή για να διερευνηθεί η χρήση των σύγχρονων μέσων αναπαράστασης στην έρευνα της ομάδας.



Εικόνα 7. Ψηφιακό μοντέλο, έρευνα για την υπόθεση Drone Strike in Miranshah, 2016, Forensic Architecture

Forensic Architecture

Ο όρος “forensic architecture” χρησιμοποιείται επίσημα από τις αρχές του 1980 από διάφορες εταιρίες που προσφέρουν υπηρεσίες για την επίλυση νομικών ζητημάτων που σχετίζονται με αρχιτεκτονικά στοιχεία.⁹⁷ Η παρουσίαση εκθέσεων για τα αίτια και την προέλευση αρχιτεκτονικών ελαττωμάτων και βλαβών σε κατασκευές αποτελεί τη βασική τους αρμοδιότητα, καθώς η ανάλυση και η τεκμηρίωση των υποδομών είναι πλέον απαραίτητη για την ασφάλιση της οικοδομικής κατασκευής και την αξιολόγηση των ζημιών που προέρχονται από ανθρώπινες ή φυσικές καταστροφές, ανάγκες που συνεχώς αυξάνονται. Παράλληλα ο όρος “Forensic Architecture” αποτελεί και την ονομασία της διεπιστημονικής⁹⁸ ερευνητικής ομάδας που εδρεύει στο Goldsmiths, University of London από το 2010 και αναλαμβάνει την παραγωγή και την παρουσίαση αρχιτεκτονικών τεκμηρίων- κτιρίων, αστικού περιβάλλοντος και των αναπαραστάσεων τους στα μέσα ενημέρωσης εκ μέρους διεθνών εισαγγελέων, οργανώσεων για τα ανθρώπινα δικαιώματα και πολιτικών και περιβαλλοντολογικών ομάδων δικαιωμάτων για τη διερεύνηση περιπτώσεων κρατικής βίας και την παραβίαση των ανθρώπινων δικαιωμάτων. Ταυτόχρονα αναπτύσσει το αντίστοιχο επιστημονικό πεδίο που διερευνά την παραγωγή και την παρουσίαση αρχιτεκτονικών στοιχείων που αφορούν το αστικό περιβάλλον στις νομικές και πολιτικές διαδικασίες.⁹⁹

Όπως αναφέρει ο E. Weizman¹⁰⁰ η ομάδα “Forensic Architecture” προσπαθεί να αντιστρέψει τον επίσημο θεσμό της εγκληματολογίας αναδύοντας την κριτική της διάστασή. Το επίσημο επιστημονικό πεδίο της εγκληματολογίας, αποτελώντας μια πρακτική του κρατικού θεσμού της αστυνομίας, στοχεύει στην επιτήρηση και στον έλεγχο των πληθυσμών, την επιβολή της τάξης και τη ρύθμιση των αποκλιουσών συμπεριφορών. Στόχος της ομάδας είναι η αντιστροφή του “βλέμματος της εγκληματολογίας” μέσω της εγκαθίδρυσης ενός νέου πεδίου που θα χρησιμοποιεί τα μέσα και τα εργαλεία του κράτους στρέφοντάς τα ενάντια στη βία που το ίδιο παράγει. Οι ίδιοι αποκαλούν την πρακτική αυτή “counterforensics”, προσπαθώντας να αναδείξουν τη σκοπιά από την οποία εκκινούν και τη μη ουδετερότητα της δουλειάς τους. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Thomas Keenan, που

97 E. Weizman, *Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability*, Νέα Υόρκη: Zone Books, 2017, σ.51
98 Η ομάδα αποτελείται από αρχιτέκτονες, προγραμματιστές, κινηματογραφικούς παραγωγούς, ερευνητές δημοσιογράφους, καλλιτέχνες, επιστήμονες και δικηγόρους και διευθύνεται από τον Eyal Weizman, Professor of Spatial and Visual Cultures at Goldsmiths, University of London. [Διαθέσιμο μέσω: https://forensic-architecture.org/about/agency](https://forensic-architecture.org/about/agency) (τελευταία ανάκτηση 8.08.2019)

99 Επίσημη ιστοσελίδα της ερευνητικής ομάδας “Forensic Architecture” [Διαθέσιμο μέσω: https://forensic-architecture.org/](https://forensic-architecture.org/) (τελευταία ανάκτηση 8.08.2019)

100 E. Weizman, *Forensic Architecture*.ό.π. σ. 64

ακολουθώντας τη δουλειά του Allan Sekula¹⁰¹, αναφέρεται στην πρακτική της ανίχνευσης στοιχείων, που αναπτύσσουν πολιτικές οργανώσεις και υποστηρικτές των ανθρώπινων δικαιωμάτων, προσπαθώντας να αμφισβητήσουν και να διαβρώσουν καταπιεστικά καθεστώτα ως ένδειξη πολιτικής αντίστασης.¹⁰²



Εικόνα 8: Αεροφωτογραφία του Edward Steichen, *Aerial Bombs on Montmedy, World I, 1914-1918*

Η έμπνευση της ομάδας και ο κεντρικός της στόχος εκκινούν από τον πολιτικό ακτιβισμό. Οι ακτιβιστές αντιδρούν στον κρατικό έλεγχο και προσπαθούν να τον αποπροσανατολίσουν και να τον διαταράξουν αναπτύσσοντας δικές τους πρακτικές, προστατεύοντας τα αποτυπώματα, τα δεδομένα τους και την ανωνυμία τους από την ηλεκτρονική χαρτογράφηση

101 Ο Allan Sekula (1951-2013) ήταν Αμερικανός φωτογράφος, συγγραφέας, σκηνοθέτης, θεωρητικός και κριτικός. Στο άρθρο του "The Instrumental Image: Steichen at War" διερευνά το ρόλο των φωτογραφικών εικόνων ως αποδεικτικά στοιχεία σε νομικές και πολιτικές υποθέσεις. Th. Keenan, *Counter-forensics and Photography*, Grey Room n.55, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, 2014

102 Th. Keenan, *Counter-forensics and Photography*, Grey Room n.55, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, 2014

αλλά και προσπαθώντας να ανιχνεύσουν τα δικά τους στοιχεία εναντίον του. Μια πρώτη προσπάθεια συγκρότησης μιας ομάδας με τέτοια χαρακτηριστικά, που ήταν κυρίως πολιτικά και όχι ανθρωπιστικά, ήταν η ομάδα Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF). Η ομάδα αυτή ιδρύθηκε στην Αργεντινή το 1984 με στόχο την έρευνα για την παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και την αναζήτηση χιλιάδων αγνοουμένων και δολοφονημένων πολιτικών αντιφρονούντων, και όχι μόνο, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας.¹⁰³ Με την εκπαίδευση και την καθοδήγηση του Clyde Snow, γνωστού εγκληματολόγου-ανθρωπολόγου, πραγματοποίησαν μαζικές εκταφές για την αναζήτηση και την τεκμηρίωση ιστορικών στοιχείων. Τα επόμενα χρόνια, μετά από τη συχνή χρήση της εκταφής για την τεκμηρίωση της κρατικής βίας, ο τομέας θεσμοθετήθηκε και διευρύνθηκαν τα πεδία των επιστημών που ασχολήθηκαν με αυτό. Διεπιστημονικές ομάδες, αποτελούμενες από αρχαιολόγους, ανθρωπολόγους, τεχνικούς εξειδικευμένους στην ανάλυση βιολογικών δεδομένων και DNA, στατιστικούς, φωτογράφους σκηνών εγκλήματος, διεξήγαγαν αντίστοιχες έρευνες παγκοσμίως.¹⁰⁴ Τα οστά αντιμετωπίστηκαν ως φορείς αποτυπωμάτων της συνεχούς έκθεσης στις συνθήκες της ζωής και των αλλαγών που τα διαμορφώνουν, όχι μόνο τη στιγμή του εγκλήματος αλλά σε όλη τους τη διάρκεια. Οι αλλαγές αυτές δεν αποτυπώνονται σε μια ουδέτερη επιφάνεια αλλά σε ένα ζωντανό οργανισμό που έχει τη δυνατότητα να θεραπεύεται και να διατηρεί ή να διαγράφει ίχνη.¹⁰⁵ Η πρακτική αυτή της εκταφής και η ανάδειξη των οστών ως εγκληματολογικό τεκμήριο ενάντια στην κρατική βία, παρόλο που ξεπεράστηκε με την εξέλιξη της τεχνολογίας, ανέδειξε τη σημασία της υλικότητας, των ιχνών και των τεκμηρίων που αποτυπώνονται στα υλικά. Σε αντιστοιχία με τα οστά, τα κτίρια αντιμετωπίζονται από την ομάδα Forensic Architecture σαν επιφάνειες που φέρουν τα ίχνη των γεγονότων και των σχέσεων που διαδραματίστηκαν σε αυτά.

Η βασική μεθοδολογία της επιστήμης της εγκληματολογίας αποτυπώνεται σε τρία πεδία, το πεδίο έρευνας στο οποίο έχει διαπραχθεί κάποιο έγκλημα, το εργαστήριο και το forum. Η ομάδα Forensic Architecture ακολουθεί μία διαδικασία η οποία επιχειρεί να διαταράξει τον τρόπο που διεξάγεται η έρευνα σε αυτά, τις μεταξύ τους διαφοροποιήσεις, που τα καθιστούν

103 [Argentine Forensic Anthropology Team | Equipo Argentino de Antropología Forense \(EAAF\) διαθέσιμο μέσω: https://www.eaaf.org/](https://www.eaaf.org/) (τελευταία ανάκτηση 10.08.2019)

104 Αντίστοιχες εκταφές διεξήχθησαν στην Χιλή, στην πρώην Γιουγκοσλαβία, στην Πολωνία, στην Καμπότζη, στην περιοχή του Κουρδιστάν, στο Αφγανιστάν, στο Σουδάν, στη Ρουάντα, στην Ονδούρα και στην Κύπρο. Κατά αυτό το τρόπο η πρακτική της εκταφής δημιούργησε ένα κοινό έδαφος, ένα παγκόσμιο μνημείο, αναδεικνύοντας τις διαστάσεις της κρατικής βίας στη νεωτερικότητα. A. Franke, "The Forensic Scenography", *Forensis: The Architecture of Public Truth*, επιμ. Forensic Architecture, Sternberg Press and Forensic Architecture, 2014, σ. 494.

105 Th. Keenan and E. Weizman, *Mengle's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics*, Sternberg Press/ Portikus, 2012, σ. 18-19

αυτόνομα πεδία, και τη σχέση τους.¹⁰⁶ Το πεδίο της έρευνας δεν είναι πλέον μόνο ο τόπος του εγκλήματος που παραδοσιακά οι επαγγελματίες ερευνητές και μόνο αυτοί επισκέπτονται για τη συλλογή στοιχείων. Αποτελείται από μια πλατφόρμα πληροφοριών που προέρχεται από διαφορετικές πηγές και διαφορετικά υποκείμενα, από αυτούς που υφίστανται τη βία ή αυτούς που την παρακολουθούν. Το διαδίκτυο και η ευκολία στην καταγραφή μέσω των έξυπνων κινητών τηλεφώνων (smartphones) επιτρέπει την έκθεση διαφορετικών στοιχείων, απόψεων και προσλήψεων των γεγονότων που δημιουργούν ένα δυναμικό συγκρουσιακό πεδίο που στη συνέχεια διαμορφώνει και την αντιπαράθεση που πραγματοποιείται στο forum. Παράλληλα το εργαστήριο του εγκληματολόγου δεν είναι μόνο ο χώρος που αναλύονται οι πληροφορίες. Είναι ένα σημείο που η ομάδα επιστρέφει ξανά και ξανά κατά τη διάρκεια της έρευνας, για να επαληθεύσει το υλικό που προέρχεται από το πλήθος των διαφορετικών πηγών, να το αναλύσει, να το ταξινομήσει και να το εκθέσει με τον πιο παραγωγικό τρόπο. Έτσι η έρευνα και η έκθεση διαπλέκονται, καθώς αυτό που παρουσιάζεται δεν είναι μόνο η γνώση που έχει παραχθεί αλλά και η διαδικασία από την οποία έχει προέλθει σε μια προσπάθεια καθιέρωσης μιας πρακτικής που συνεχώς αμφισβητείται από τους επίσημους θεσμούς. Η διαμόρφωση ανοιχτών πλατφορμών γνώσης αλλά και δυνατότητας προσθήκης πληροφοριών από τους χρήστες¹⁰⁷ σε αυτές αποτελούν βασικό εργαλείο της ομάδας. Η παρουσίαση των τεκμηρίων δεν πραγματοποιείται μόνο στις δικαστικές αίθουσες και τους αρμόδιους φορείς. Η ομάδα επιδιώκει να παρουσιάζει το υλικό της αλλά και τις τεχνικές που αναπτύσσει δημόσια στην ιστοσελίδα της, σε πανεπιστημιακά ιδρύματα, σε χώρους τέχνης και σε ακτιβιστικές ομάδες ανοίγοντας έναν θεωρητικό διάλογο σχετικά με την πρακτική που αναπτύσσει.

Η ιδιαιτερότητα της πρακτικής αυτής, πέρα από την πολιτική της τοποθέτηση, έχει να κάνει με την πρόσληψη της εγκληματολογίας από μια συγκεκριμένη σκοπιά αυτή της αρχιτεκτονικής. Το αστικό τοπίο δεν είναι μόνο ο τόπος της σύγκρουσης αλλά πολλές φορές αποτελεί το βασικό της στόχο, καθώς η μεταβολή και η καταστροφή του περιβάλλοντος, των κτιρίων και των υποδομών αποτελεί τρόπο άσκησης εξουσίας. Με αυτόν τον τρόπο, η ανάλυση των συγκρούσεων μέσω της αρχιτεκτονικής προσφέρει διαφορετικές οπτικές. Η αρχιτεκτονική όμως δεν είναι μόνο το περιβάλλον από το οποίο αντλούν και κατασκευάζουν τα τεκμήρια τους, αλλά αποτελεί τη βασική τους μεθοδολογία. Είναι ταυτόχρονα το

106 E. Weizman, *Forensic Architecture*.ό.π. σ. 66-68

107 Από το 2014 η ομάδα Forensic Architecture έχει αναπτύξει ένα λογισμικό ανοιχτού κώδικα το PATTRN, που επιτρέπει στους ακτιβιστές να φορτώνουν πληροφορίες και να χαρτογραφούν τις μεταξύ τους σχέσεις, διατηρώντας την ανωνυμία. Η εφαρμογή αυτή επιτρέπει την αναγνώριση των μοτίβων και των τάσεων στο χρόνο και στο χώρο. , ό.π. σ. 116

αντικείμενο και το πεδίο της έρευνας, η μέθοδος με την οποία αυτή διεξάγεται και ο τρόπος παρουσιάσής της.¹⁰⁸ Ο αστικός χώρος είναι το πεδίο στο οποίο αποτυπώνονται οι συγκρούσεις και αυτό είναι εύκολο να παρατηρηθεί σήμερα με την ύπαρξη πληθώρας μέσων που ανιχνεύουν κάθε του στιγμή. Οπτικοί και όχι μόνο αισθητήρες, όπως η φωτογραφία, ο ήχος, οι ανιχνευτές μετεωρολογίας και περιβαλλοντολογικής ρύπανσης, οι κάμερες παρακολούθησης, οι δορυφορικές εικόνες και τα έξυπνα κινητά τηλέφωνα αποτυπώνουν τις μεταβολές του αστικού χώρου με διαφορετικούς τρόπους. Κάθε ένας από αυτούς τους αισθητήρες εμπεριέχει το δικό του υλικό για ανάγνωση και ανίχνευση στοιχείων. Τα κτίρια αποτελούν τα ίδια αισθητήρες όμως πέρα από τα υλικά ίχνη που τα ίδια φέρουν η μαρτυρία τους εμπεριέχει ένα σύνολο σχέσεων και αφηγήσεων που διαδραματίζονται σε αυτά. Ο εγκληματολόγος-αρχιτέκτονας επιχειρεί να δημιουργήσει μια σύνθεση του προσφερόμενου υλικού, να αναζητήσει τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπινων μαρτυριών, των υλικών ιχνών, των ψηφιακών εικόνων, τον τρόπο με τον οποίο αυτές αποτυπώνονται στο χώρο και να δημιουργήσει ενδείξεις και τεκμήρια. Η σύνθεση αποτελεί τη βασική μέθοδο της αρχιτεκτονικής διαδικασίας, καθώς η ίδια αποτελεί μια έκφραση διαφορετικών στοιχείων και σχέσεων στο χώρο. Πέρα όμως από τη σύνθεση η ομάδα Forensic Architecture χρησιμοποιεί την αρχιτεκτονική αντιστρέφοντας αυτήν τη διαδικασία, εκκινώντας από το χώρο προσπαθεί να κατανοήσει τις σχέσεις που δημιουργούνται σε αυτόν. Ο χώρος σύμφωνα με τον Lefebvre¹⁰⁹ δεν είναι ένα κενό δοχείο, αλλά ένα πεδίο για τη δημιουργία των κοινωνικών σχέσεων, ένα μέσο οργάνωσης που ακολουθεί πάντα μια στρατηγική. Ο χώρος είναι δηλαδή πολιτικός και ιδεολογικός, ακόμα κι αν προβάλλεται ως κάτι ουδέτερο, αφηρημένο σε σχέση με το περιεχόμενό του, έχει διαμορφωθεί ιστορικά, σε μια καθολικότητα από την οποία είναι αδύνατο να αποκοπεί και να ερμηνευθεί εκτός αυτής. Ταυτόχρονα, δεν μπορεί να ιδωθεί εκτός μιας διαλεκτικής μεθόδου κατά την οποία ο ίδιος ο χώρος είναι μια δυναμική έννοια, ένας τόπος αναπαραγωγής κοινωνικών σχέσεων, αλλά και προϋπόθεση για την ύπαρξή τους. Οι κοινωνικές σχέσεις, λοιπόν που αναπτύσσονται στο πλαίσιο των παραγωγικών διαδικασιών αποκτούν ιδιαίτερη σημασία όταν εμφανίζονται στο χώρο, προβάλλονται, εγγράφονται σε αυτόν, ενώ συγχρόνως τον παράγουν. Η ομάδα Forensic Architecture χρησιμοποιεί την παραπάνω δυναμική του χώρου, τη διαλεκτική σχέση του χώρου και των κοινωνικών σχέσεων, για να συγκροτήσει τη μεθοδολογία της, προσπαθώντας να ανασυγκροτήσει γεγονότα και σχέσεις και να παράξει διαφορετικές αναγνώσεις με αφετηρία το χώρο που αυτά διαδραματίστηκαν. Παράλληλα η αρχιτεκτονική αποτελεί και τον τρόπο

108 E. Weizman, *Forensic Architecture*. ό.π. σ. 57-60

109 H. Lefebvre, *Δικαίωμα στην πόλη- Χώρος και πολιτική*, μτφρ. Τουρνικιώτης Π., Αθήνα: Κουκίδα,, 2007

έκθεσης αυτής της διαδικασίας καθώς τα αρχιτεκτονικά, τρισδιάστατα μοντέλα και η κινούμενη εικόνα είναι ιδιαίτερα οικεία μέσα και καθιστούν εύκολη την κατανόηση ενός γεγονότος.

Η ανάγνωση όμως του αστικού χώρου ως το πεδίο της σύγκρουσης μέσω της αναζήτησης των υλικών αποτυπωμάτων της δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί πλέον μόνο με την απλή παρατήρηση και την αισθητηριακή αντίληψη. Μια πληθώρα εργαλείων, ψηφιακών αισθητήρων και μέσων αναπαράστασης, η χρήση δηλαδή της τεχνολογίας, αναδεικνύουν νέες δυνατότητες ιχνηλάτησης. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τον τρόπο που η αρχιτεκτονική διαδικασία σε συνδυασμό με τη χρήση των σύγχρονων μέσων αναπαράστασης συμβάλλουν στη διαχείριση της μνήμης και την ανακατασκευή διαφορετικών αναγνώσεων της πραγματικότητας μέσα από την έρευνα της ομάδας Forensic Architecture.

Αρχιτεκτονική και συλλογική μνήμη

Κάθε υλικό αντικείμενο μπορεί να διαβαστεί ως ένας αισθητήρας ιχνών και αποτυπωμάτων της ιστορίας του στο πέρασμα του χρόνου. Η πόλη είναι το πεδίο που αναδύονται οι σχέσεις μεταξύ αυτών των στοιχείων, φανερώνοντας την κοινωνική και πολιτική αλλαγή που υφίσταται ένας τόπος διαχρονικά. Οι ιστορίες των ανθρώπων, η σχέση τους με το παρελθόν, η μνήμη τους, ατομική, συλλογική, επίσημη, ανεπίσημη, εκδηλώνεται, αποτυπώνεται και αναπαράγεται καθημερινά στο χώρο που κατοικούν. Ο αστικός χώρος είναι ο τόπος που τα άτομα αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους, διαμορφώνοντας μέσα από συμπεριφορές, αφηγήσεις και τελετουργικές δράσεις τη σχέση τους με το παρελθόν, τη συλλογική μνήμη. Η συλλογική μνήμη είναι η επιβεβαίωση των κοινών αναφορών, ο τόπος που παράγονται κοινά αναγνωρίσιμα νοήματα. Η μνήμη αυτή δε μπορεί να ιδωθεί ξεχωριστά από την αρχιτεκτονική ενός τόπου, καθώς είναι το πεδίο στο οποίο εκδηλώνονται οι διαφορετικές μορφές της και οι σχέσεις μεταξύ τους, που εντέλει την καθορίζουν. Η συλλογική μνήμη επομένως δεν είναι ένα σταθερό, συνεκτικό απόθεμα του παρελθόντος αλλά η μορφή με την οποία αναπλάθεται το παρελθόν, ως κοινά προσδιορισμένο. Η δυναμική αυτή, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο το παρελθόν συσχετίζεται με το παρόν κάθε φορά, αποτυπώνει και τον τρόπο με τον οποίο το παρελθόν επηρεάζει το παρόν, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο διαμορφώνεται το μέλλον.¹¹⁰

110 Στ. Σταυρίδης, "Η σχέση του χώρου και του χρόνου στη συλλογική μνήμη", *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, επιμ. Στ. Σταυρίδης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2006 σ.14-16

Η σύνδεση της συλλογικής μνήμης με το χώρο και την κοινωνική εμπειρία που παράγεται σε αυτόν αποτυπώνεται σε διαφορετικές προσεγγίσεις της σχέσης του χώρου με το χρόνο.

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Aldo Rossi “η πόλη είναι ο θεματοφύλακας της ιστορίας”.¹¹¹ Σύμφωνα με τη θεωρία του η πόλη είναι έργο ανθρώπινο και κοινωνικό, που δημιουργήθηκε στο πέρασμα του χρόνου, και φέρει τα ίχνη αυτής της δημιουργίας που διατηρούνται. Με αυτόν τον τρόπο, η ιστορία της αρχιτεκτονικής και της πόλης προσφέρει τεκμήρια για τη ζωή των ανθρώπων που έζησαν σε αυτή. Δεν αντιλαμβάνεται όμως την πόλη ως μια παγιωμένη στατική κατάσταση. Η ιστορία της πόλης δεν παραμένει σταθερή, καθώς η πόλη αλλάζει, μεταβάλλεται στο πέρασμα του χρόνου όπως και οι άνθρωποι που την κατοικούν. Η δομή όμως της πόλης είναι αυτή που διαρκεί στο χρόνο, το σχέδιο της που τη χαρακτηρίζει σε κάθε εποχή. Χρησιμοποιώντας τον όρο δομή δεν αναφέρεται μόνο στην υλικότητα της πόλης αλλά στη συλλογική της πρόσληψη ως μια σειρά αξιών. Η δομή αυτή είναι που επιδέχεται διαφορετικές στρώσεις μνήμης, είναι η ίδια η συλλογική μνήμη. Όπως ο ίδιος αναφέρει “η μνήμη είναι συνδεδεμένη με τα γεγονότα και τους τόπους, η πόλη είναι το “Iocus” της συλλογικής μνήμης”¹¹², ονομάζοντας “Iocus” την ιδιαίτερη σχέση που ενυπάρχει σε έναν τόπο με τις κατασκευές που έχουν πραγματοποιηθεί σε αυτόν. Η πόλη, με τον τρόπο που την αντιλαμβάνεται ο Rossi, αποτελεί την έκφραση της συλλογικής μνήμης μέσω της ταύτισης ενός συγκεκριμένου σημείου με ένα γεγονός και ταυτόχρονα την αναίρεση αυτής της ταύτισης μέσω της ιστορικής αλλαγής που το ίδιο υποδεικνύει, το αποτέλεσμα δηλαδή αλλά και την ένδειξη της αλλαγής.¹¹³

Η παραπάνω ιδέα για τη συλλογική μνήμη της πόλης αποτυπώνεται σε συγκεκριμένους χώρους της πόλης, τα μνημεία της, αντιμετωπίζοντας την πόλη ως ένα άθροισμα χώρων που έχουν συνδεθεί με γεγονότα που αξίζει κανείς να τα ανακαλεί. Η παγίωση αυτή της μνήμης σε συγκεκριμένους χώρους αναδεικνύει την ιστορία, τη σχέση των ανθρώπων με το παρελθόν, ως μια συνέχεια, υποδεικνύοντας συνεχώς τα σημεία που τη δημιουργούν και την αναπαράγουν. Οι τόποι αυτοί επιβεβαιώνουν διαρκώς μια γραμμική αφήγηση της ιστορίας ενσωματώνοντας τις αλλαγές που αποτυπώνονται στην πόλη στη συνέχεια της, αποκρύπτοντας τις ετερότητες και ανακόπτοντας τη δυνατότητάς τους να ερμηνευθούν ως σημεία ρήξης και ασυνέχειας σε αυτή. Η ίδρυση μνημείων από τους εκάστοτε κυρίαρχους και η συλλογική αναγνώριση των γεγονότων, που αυτά μνημονεύουν, εξυπηρετεί κάθε φορά τη

111 A. Rossi, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μτφρ. Β. Πετρίδου, Θεσσαλονίκη: Univerity Studio Press, 1991, σ. 186-193

112 A. Rossi, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, ό.π., σ.190

113 Στ. Σταυρίδης, *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*, σ.95

διατήρηση της εξουσίας τους. Με αυτόν τον τρόπο, η συλλογική μνήμη επιβάλλει τη σταθερότητα, την επιβεβαίωση μιας συγκεκριμένης σχέσης με το παρελθόν, αυτήν της κυρίαρχης αφήγησης, και επομένως μια ορισμένη διαχείριση του παρόντος μέσα από αυτή, στερώντας της τη δύναμη της σύγκρισης και την παραγωγή νέων νοημάτων. Τα μνημεία όμως δεν αποτελούν παρά μία όψη της σχέσης της μνήμης με τον χώρο, καθώς η συλλογική μνήμη παράγεται συνεχώς στον αστικό χώρο, στην καθημερινότητα των κατοίκων της. Η καθημερινότητα αυτή παράγει νέα σημάδια στο χώρο και η αποκωδικοποίησή τους προσφέρει ρήξεις και ασυνέχειες με το παρελθόν αναπλάθοντας τη συλλογική μνήμη ως πεδίο ανάπτυξης χρονικών συσχετίσεων και όχι ως παγιωμένες αναμνήσεις.¹¹⁴

Ο πολλαπλά αρθρωμένος χώρος της νεωτερικής μητρόπολης αποτέλεσε το πεδίο ανάδειξης αυτών των δυναμικών συσχετισμών της μνήμης. Όπως αναφέρει ο Στ. Σταυρίδης “ο κόσμος της νεωτερικότητας ευνοεί την ανάδειξη νέων συγκρίσεων παρόντος και παρελθόντος, ευνοεί την ανάδειξη μιας συλλογικής μνήμης που αναδιατάσσει τη διαλεκτική στιγμής και διάρκειας. Σε μια τέτοια συνθήκη ο χώρος δεν μπορεί να παραμένει ένα κοινά αναγνωρισμένο δίκτυο από τοποθεσίες όπου τελείται η εγγεγραμμένη σε ίχνη συλλογική μνήμη.”¹¹⁵ Η πρόσληψη της μητρόπολης ως ένα κατακερματισμένο χώρο, που συνεχώς μεταμορφώνεται, δημιουργεί μια διαφορετική χρονική εμπειρία, που χαρακτηρίζεται, αντίστοιχα με το χώρο, από χρονικές συσχετίσεις. Ο Benjamin, όπως ήδη αναφέρθηκε, αναγνωρίζει στη νεωτερική μητρόπολη, στις δευτερεύουσες, φαινομενικά ασήμαντες λεπτομέρειες, στη φυσιογνωμία της, τις ασυνέχειες που χαρακτηρίζουν αυτήν την κοινωνία. Η μέθοδος ανάγνωσης του παρελθόντος που αναπτύσσει βασίζεται στα υλικά ίχνη του συγκεκριμένου. Δεν επιχειρεί όμως τη γραμμική ανασυγκρότηση του παρελθόντος μέσα από αυτά, την παγίωση μιας συγκεκριμένης πρόσληψής του, αλλά την ανάδειξη του ως ένα πεδίο δυνατοτήτων, ένα αντικείμενο γνώσης. Παράλληλα η αρχιτεκτονική της πόλης έχει μια ιδιαίτερη σημασία στο έργο του, καθώς μέσω αυτής, και κυρίως μέσα από τη χρήση της και όχι απλά από την οπτική πρόσληψή της, ενεργοποιείται η αισθητηριακή αντίληψη στο μέγιστο βαθμό.

114 Στ. Σταυρίδης, “Η σχέση του χώρου και του χρόνου στη συλλογική μνήμη”, ό.π., σ.29

115 ό.π., σ.30

Η περίπτωση του Staro Sajmiste (the Old Fairgrounds) | Το κτίριο ως ιστορικό τεκμήριο

Η ερευνητική διαδικασία της ομάδας Forensic Architecture αντιμετωπίζει την αρχιτεκτονική και το δομημένο περιβάλλον ως αισθητήρες, ως μέσα που προβάλλουν τη μνήμη των γεγονότων που διαδραματίζονται σε αυτά. Τα κτίρια λειτουργούν ως μέσα, καθώς έχουν τη δυνατότητα να αντιλαμβάνονται και να συγκρατούν τις πληροφορίες μέσω των μεταβολών που υφίστανται από αυτές και να τις εξωτερικεύουν μέσω της ίδιας τους της δομής. Τα κτίρια βρίσκονται σε διάδραση με το περιβάλλον και τις σχέσεις που αναπτύσσονται σε αυτό, καθώς διαρκώς το επηρεάζουν και επηρεάζονται από αυτό.¹¹⁶ Η ομάδα Forensic Architecture αναγνωρίζει τον ιστορικό παράγοντα του χώρου και της αρχιτεκτονικής, επιχειρώντας να διαβάσει την ιστορία αυτή μέσα από την υλικότητά της, να αντιμετωπίσει δηλαδή τα κτίρια ως υλικά αντικείμενα διαβάζοντάς τα πέρα από την ιστορία της αρχιτεκτονικής, των ανθρώπων που τα δημιούργησαν και τα κείμενα που έχουν γραφτεί για αυτά. Η θεωρία τους επιχειρεί, όπως οι ίδιοι αναφέρουν, να χρησιμοποιήσει τις έννοιες του ιστορικού υλισμού, όπως “βασικές περιβαλλοντικές αιτίες”, “κρίσεις”, “αρχιτεκτονικές παθολογίες”, “αποτυχίες των κτιρίων”, “μετασχηματιστικά δομικά γεγονότα”, προσπαθώντας να αναδείξουν τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο το κτίριο παραμορφώνεται από τη χρήση του και την εμπειρία σε αυτό, το πώς γίνεται αντιληπτή η πράξη που συμβαίνει μέσα και έξω από αυτό. Παρόλο αυτά, η ανάλυση των μετασχηματισμών των συνθετικών τους υλικών δεν επαρκεί, καθώς δεν οδηγεί γραμμικά στην κατασκευή τεκμηρίων. Τα υλικά των κτιρίων έχουν τη δυνατότητα να απαλείφουν και να διαγράφουν ίχνη, όχι μόνο να συγκρατούν, και για να λειτουργήσουν τα ίδια ως αισθητήρες του περιβάλλοντος απαιτούν την ερμηνεία τους πέρα από τις φυσικές αιτίες της παραμόρφωσής τους. Η γραμμική αντιστοιχία των υλικών ιχνών με τα γεγονότα τις περισσότερες φορές είναι αδύνατη, η υλικότητα τους όμως σε συνδυασμό με την ερμηνεία τους με τη βοήθεια σύγχρονων μέσων αναπαράστασης αναδεικνύουν τη δυνατότητα τους να γεννήσουν ερωτήματα μέσω διαφορετικών αφηγήσεων για τα γεγονότα.

Η έρευνα της ομάδας Forensic Architecture για την περίπτωση του Staro Sajmiste αποτελεί κομμάτι της έρευνας για τη διαχείριση της μνήμης και τον τρόπο με τον οποίο η επίσημη μνήμη επιλέγει να αποκρύπτει τα γεγονότα που διαταράσσουν τη συνέχεια της. Το κτιριακό συγκρότημα Staro Sajmiste (the Old Fairgrounds)¹¹⁷, που βρίσκεται στα προάστια της πόλης Βελιγράδι, εγκαινιάστηκε το 1938 ως χώρος για διεθνή έκθεση, αποτελούμενο από έναν

116 E. Weizman, *Forensic Architecture*.ό.π. σ. 51-56

117 Στην επίσημη ιστοσελίδα της ομάδας Forensic Architecture μπορεί να δει κανείς την έρευνα που διεξήχθη καθώς και το βίντεο της παρουσίασης. Βασικός ερευνητής: E. Weizman, διαθέσιμο μέσω: <https://forensic-architecture.org/investigation/living-death-camp-staro-sajmiste> (τελευταία ανάκτηση 13.08.2019)

κεντρικό πύργο και μια σειρά από περίπτερα για κάθε χώρα που συμμετείχε στην έκθεση. Το 1941 μετά τη ναζιστική κατοχή ο χώρος μετατράπηκε στο στρατόπεδο συγκέντρωσης που ονομάστηκε “Semlin”, όπου πολλοί Εβραίοι και Ρομά φυλακίστηκαν και δολοφονήθηκαν. Το πανοπτικό σχέδιο, με το οποίο είχε κατασκευαστεί από την αρχή, δεν απαιτούσε κάποια αλλαγή για τη μετατροπή της κτιριακής δομής σε στρατόπεδο συγκέντρωσης, καθώς ο κεντρικός πύργος εξυπηρετούσε την επιτήρηση και τον πανοπτικό έλεγχο των κρατουμένων που διέμεναν στα υπόλοιπα κτίρια. Η μοναδική προσθήκη ήταν μία περίφραξη που κατασκευάστηκε γύρω από το συγκρότημα. Μετά τον πόλεμο τα κτίρια που είχαν απομείνει χρησιμοποιήθηκαν ως καταλύματα πολλών ανθρώπων, μεταξύ των οποίων μια κοινότητα Ρομά, απόγονοι αυτών που βασανίστηκαν και εξοντώθηκαν στο στρατόπεδο συγκέντρωσης, ως εργαστήρια καλλιτεχνών, ως συνοικιακά καταστήματα και μικρές βιοτεχνίες.



Εικόνα 9. Αεροφωτογραφία του νεόκτιστου Staro Sajmište, 1937 (αριστερά), Αεροφωτογραφία του στρατοπέδου συγκέντρωσης Semlin, 1944 (δεξιά)

Το 2012 τα επίσημα σχέδια για το κτιριακό συγκρότημα ήταν η μετατροπή του σε χώρο μνήμης του Ολοκαυτώματος, η κατασκευή ενός μνημείου και ενός μουσείου για αυτό το ζήτημα, η μετατροπή του δηλαδή ξανά σε εκθεσιακό χώρο. Βασική αφορμή αποτέλεσε η μετάβαση της Σερβίας σε καθεστώς υποψήφιας χώρας για την ένταξη της στην Ευρωπαϊκή Ένωση και η αναγκαιότητα για την τήρηση από μεριάς της της Συνθήκης της Στοκχόλμης, που απαιτεί την ύπαρξη σε κάθε χώρα μέλος χώρων μνήμης για το Ολοκαύτωμα κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου από τη Ναζιστική Γερμανία και τους συνεργάτες της. Η μετατροπή του κτιριακού συγκροτήματος σε μουσείο απαιτούσε την έξωση των κατοίκων, τη διακοπή των υπόλοιπων χρήσεων και ταυτόχρονα τη διακοπή της συλλογικής μνήμης, που διατηρείται μέσα από την καθημερινή χρήση του χώρου από τους κατοίκους της. Η πρώτη έξωση των κατοίκων του συγκροτήματος επιχειρήθηκε το 2013. Τότε η ομάδα Forensic Architecture ανέλαβε την έρευνα της υπόθεσης με βασική επιδίωξη την υπεράσπιση της κοινότητας που κατοικούσε ήδη το κτίριο. Η πρότασή τους ήταν η διεξαγωγή μιας συζήτησης

στο κτιριακό συγκρότημα όπου θα άνοιγε ένα διάλογο για την έκβαση της υπόθεσης με βάση την παρουσίαση της ιστορίας του συγκροτήματος. Η ιστορική καταγραφή βασίστηκε στα διαφορετικά της στάδια, στις ρήξεις και στις ασυνέχειές της για να αναδείξει τη σημασία της κατοίκησης της από διαφορετικές κοινότητες και τις συνέπειες του εκδιωγμού τους.

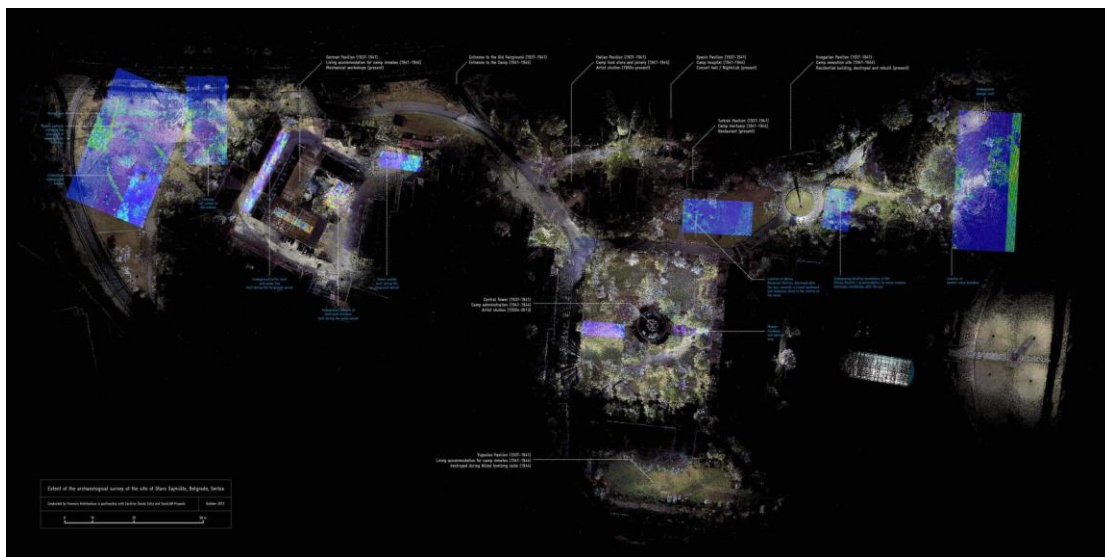
Η έρευνά τους βασίστηκε στη μέθοδο της ανασκαφής. Η “μη επεμβατική” ανασκαφή που πραγματοποιήθηκε στον χώρο του κτιριακού συγκροτήματος και η σάρωση της επιφάνειάς του βοήθησαν στην ανεύρεση υλικών ίχνων από διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Η μέθοδος που εφαρμόστηκε δεν επιδίωκε τη ρεαλιστική αποτύπωση των υλικών καταλοίπων στο έδαφος και στο υπεδάφος για την ανάδειξη τους ως ιστορικές ενδείξεις, καθώς η καταγραφή λεπτομερειών ήταν αδύνατη μέσω αυτής.¹¹⁸ Σε αντίθεση με την επιστήμη της αρχαιολογίας χρησιμοποίησαν τα υλικά απομεινάρια των κτιρίων και των υποδομών τους για να φανερώσουν στιγμές του παρελθόντος, χωρίς να προσπαθούν να τεκμηριώσουν και να ερμηνεύσουν συγκεκριμένα παρελθοντικά γεγονότα. Η ανάδειξη της σημασίας του ίδιου του ίχνους, χωρίς να γίνεται λόγος για το τι ακριβώς αυτό αναπαριστά, αποδομεί τόσο την παγιωμένη ανάγνωση του παρελθόντος μέσα από αυτό όσο και την απόδοση σε αυτό μιας αξίας ως τεκμήριο πολιτιστικής κληρονομιάς. Το υλικό αποτέλεσμα της έρευνας ήταν η παραγωγή ενός χάρτη που απεικόνιζε τις διαφορετικές στιγμές του παρελθόντος, τα ίχνη της κατοίκησης του. Ο χάρτης αυτός μέσα από την αφαιρετική απεικόνιση των θραυσμάτων του παρελθόντος λειτουργεί ως κολλάζ, δημιουργώντας τη δυνατότητα μιας περιπλάνησης σε διαφορετικές χρονικές στιγμές μέσα από τη σύνθεση του χώρου αποδιαρθρώνοντας την κυρίαρχη αφήγηση. Το βίντεο στο οποίο παρουσιάζεται η έρευνα δημιουργεί ένα διάλογο ανάμεσα τα ευρήματα του παρελθόντος και τη σημερινή ζωή σε αυτά, παραθέτοντας τις εικόνες τους. Το κολλάζ αυτό λειτουργεί ως μέσο σύνδεσης των αφηρημένων χωρικών σχηματισμών με την κοινωνική πράξη που τελείται σε αυτά, αντιστρέφοντας τη συνηθισμένη χρήση του χάρτη ως εργαλείο αποτύπωσης άχρονων χωρικών συσχετίσεων.¹¹⁹

Η σύνθεση αυτών των στοιχείων σε ένα τρισδιάστατο μοντέλο δεν αποτέλεσε μια προσπάθεια δημιουργίας μιας γραμμικής αφήγησης της ιστορίας του κτιρίου που πρέπει να συνεχιστεί, αλλά έναν τρόπο συσχέτισης μεταξύ των διαφορετικών γεγονότων. Μέσα από

118 Η “μη επεμβατική” αρχαιολογία που χρησιμοποιήθηκε στο κτιριακό συγκρότημα ήταν η μέθοδος της C. Sturdy-Colls, η οποία περιλαμβάνει τη χρήση της τηλεσκοπικής και ενός ραντάρ που ανιχνεύει τις ελάχιστες διαφορές στην πυκνότητα του υπεδάφους, που υποδηλώνουν την ύπαρξη κενών ή ενταφιασμένων αντικειμένων. Διαθέσιμο μέσω: <https://forensic-architecture.org/investigation/living-death-camp-staro-sajmiste> (τελευταία ανάκτηση 5.09.2019)

119 Στ. Σταυρίδης, “Η σχέση του χώρου και του χρόνου στη συλλογική μνήμη”, ό.π., σ.23-24

αυτές τις συσχετίσεις, το παρελθόν εμφανίζεται στο παρόν αιφνιδιάζοντας την ανάγνωση του. Ο αιφνιδιασμός αυτός, που επιτυγχάνεται μέσω των μονταρισμένων εικόνων, η ανάδειξη της ασυνέχειας επιχειρεί να παράξει νέα ερωτήματα, διαφορετικές οπτικές και να ανακατασκευάσει νέα νοήματα. Η ανασύσταση της μνήμης μέσω του χώρου δεν αποβλέπει σε μια νοσταλγία του παρελθόντος, αλλά μέσα από την αποσπασματική ανασυγκρότηση διαφορετικών χρονικών στιγμών προσπαθεί να αναδείξει τη σημασία τους στο παρόν.



Εικόνα 10. Η έρευνα για το κτιριακό συγκρότημα Staro Sajmište , 2012, Forensic Architecture, ScanLab and Caroline Sturdy Colls

Η απεικόνιση αυτή δεν αναπαράγει απλώς ιστορικές πληροφορίες ή τουλάχιστον δεν εξαντλείται σε αυτό, προσπαθώντας να διατυπώσει τις σχέσεις που δημιουργούνται και τον τρόπο με τον οποίο αυτές επηρεάζουν το παρόν, τις σχέσεις που παράγονται σήμερα στο κτιριακό συγκρότημα, τις ανεπίσημες αφηγήσεις των ανθρώπων που το κατοικούν. Κατά αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται ένα διάλογος που διαρρηγνύει την κυρίαρχη αφήγηση, που προσπαθεί να διασώσει το παρελθόν για να εξυπηρετήσει το παρόν και το μέλλον, επικαιροποιώντας στιγμές του παρελθόντος που φανερώνουν διαφορετικές σημασίες και ερμηνείες της σημερινής κατοίκησης στο κτιριακό συγκρότημα. Η ίδρυση του μουσείου αποσκοπεί στην παγίωση της συλλογικής μνήμης του κτιριακού συγκροτήματος στο παρελθόν, στην τοποθέτησή της σε μία γραμμική αφήγηση της ιστορίας, ως ένα γεγονός που είναι αδύνατο να επαναληφθεί. Η επικαιροποίηση όμως διαφορετικών παρελθοντικών στιγμών του κτιρίου, που δημιουργείται μέσω του τρισδιάστατου κολλάζ από υλικά ίχνη, αμφισβητεί την παγωμένη ανάγνωσή του ως κάτι τετελεσμένο και επομένως την αισθητικοποίησή του μέσω της διαφύλαξής του σαν ιστορικό μνημείο.

Η δύναμη της εικόνας

Η έννοια της εικόνας έχει κατακλύσει τη σύγχρονη εμπειρία και επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο ο σύγχρονος άνθρωπος, όχι απλά βλέπει τον κόσμο, αλλά αντιλαμβάνεται τον εαυτό του μέσα σε αυτόν. Η εικόνα δεν είναι μόνο ένα μέσο έκφρασης, αλλά ένας τρόπος οργάνωσης της πραγματικότητας. Η σημασία της επομένως δεν μπορεί να εξαντλείται στην αναπαραστατική της δύναμη αλλά οφείλει να διερευνηθεί ως κοινωνική δύναμη, η οποία είναι ικανή να διαμορφώνει τη σύγχρονη εμπειρία, να συγκροτεί σχέσεις και πράξεις.¹²⁰ Ο Μ. Perniola¹²¹ αναζητά μια προσέγγιση της εικόνας κατά την οποία το θεμελιακό πρόβλημα της, η σχέση της με το πρωτότυπο, μπορεί να ξεπεραστεί. Σύμφωνα με τη θεωρία του τα μαζικά μέσα έχουν επαναφέρει τη συζήτηση για τον τρόπο πρόσληψής της μέσα από την επανεμφάνιση μιας σύγχρονης διαμάχης μεταξύ εικονολατρίας και εικονομαχίας. Οι σύγχρονοι εικονολάτρες επιζητούν μια εσωτερική συνάφεια, μια ιδιαίτερη ομοιότητα ανάμεσα στην εικόνα και στο γεγονός ή στο αντικείμενο το οποίο αναπαριστά. Η ταύτιση αυτή εκκινεί από την επιθυμία τους να αναζητήσουν την αλήθεια σε αυτή. Οι σύγχρονοι εικονολάτρες θεωρούν ότι τα μαζικά μέσα είναι ένα ουδέτερο εργαλείο το οποίο η κυρίαρχη εξουσία χρησιμοποιεί κάθε φορά προς όφελός της, παρουσιάζοντας τη δική της αλήθεια μέσα από τη χειραγώγηση των εικόνων. Επομένως τα ίδια μπορούν να αποτελέσουν εργαλείο εκδημοκρατισμού και προόδου, μέσα από τη διάδοση της αλήθειας, μέσα δηλαδή από εικόνες που αναπαριστούν την πραγματικότητα, χωρίς να την αλλοιώνουν. Η οπτική σύλληψη όμως της πραγματικότητας παραβλέπει ότι η αξίωση της εικόνας να είναι ρεαλιστική, να ταυτίζονται με το πρωτότυπο, κατασκευάζει μια δική της πραγματικότητα, εξίσου χειραγωγημένη και προκατασκευασμένη όπως κάθε άλλη. Από την άλλη πλευρά, οι σύγχρονοι εικονομάχοι θεωρούν ότι τα μαζικά μέσα συγκροτούν εξ αρχής μια πραγματικότητα μέσα από την εικόνα. Η διαδικασία αυτή που μετατρέπει την κοινωνία σε θέαμα πρέπει να απορριφθεί στο σύνολό της. Οι ίδιοι επιζητούν μια μελλοντική κοινωνία μέσα από την εξέγερση, τη ριζική αμφισβήτηση της υπάρχουσας κατάστασης και την αυτόνομη οργάνωση του επαναστατικού προλεταριάτου. Η σύγχρονη εικονομαχία διαλύει την πραγματικότητα σε μια ιδανική εικόνα προσπαθώντας μέσα από αυτή να δημιουργήσει το πρωτότυπο, τη μελλοντική κοινωνία. Η εικόνα αυτή του μέλλοντος όμως, μέσα από την υπερβολική εγγύτητα, χάνει το χαρακτήρα μιας διαφορετικής πραγματικότητας και μετατρέπεται η ίδια σε θέαμα. Σύμφωνα με τον Perniola και οι δύο προσεγγίσεις αδυνατούν

120 Στ. Σταυρίδης, "Κατοίκηση εικόνων ή δράσεις εξεικόνισης του κοινωνικού;", *Φως-Εικόνα-Πραγματικότητα*, επιμ. Γ. Κουζέλης, Π. Μπασάκος, Αθήνα: Νήσος, 2006, σ. 211-221

121 Μ. Perniola, *Η κοινωνία των ομοιωμάτων*, μτφρ. Ρ. Caenazzo, επιμ. Κ. Λιβιεράτος, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1991, σ.123-138

να συλλάβουν τη σύγχρονη σημασία της εικόνας, καθώς θεωρούν ότι είναι κάτι περισσότερο αυτό, η υπερρεαλιστική εικόνα είναι το πρωτότυπο και η σουρεαλιστική εικόνα ένα μελλοντικό πρωτότυπο. Τα μαζικά μέσα όμως παράγουν μια τεχνητή κατασκευή που δεν έχει πρωτότυπο. Ο ίδιος προτείνει μια θετική θεώρηση της εικόνας, το ομοίωμα. Το ομοίωμα δεν έχει πρωτότυπο, δεν το αφορά η σχέση του με την πραγματικότητα αλλά η ιδιαιτερότητα και η αυτονομία της εικόνας που προκύπτει από την ιστορικότητα της ίδιας.

Η εικόνα ως ομοίωμα μας ξαναφέρει στη θεωρία του Benjamin και στον ιδιαίτερο τρόπο του να διαβάσει την κοινωνική πραγματικότητα και την ιστορία της μέσα από τις εικόνες. Η περιφρόνηση του ομοιώματος για τη σχέση του με το πρωτότυπο είναι η περιφρόνηση του να συλλάβει ως απόλυτη την παροντική ή τη μελλοντική πραγματικότητα. Αντίστοιχα ο Benjamin δεν χρησιμοποιούσε την εικόνα ως ρεαλιστική απεικόνιση του κόσμου, αλλά ως ένα μέσο που θα αναδείκνυε τον αλλοτριωμένο χαρακτήρα της υπάρχουσας κοινωνίας και ταυτόχρονα τη δυνατότητα χειραφέτησής της. Η σημασία της παρελθοντικής εικόνας δεν εμφανίζεται στην αναζήτηση ενδείξεων αλλά στη δυνατότητά της, μέσω της επικαιροποίησης της, να διαβαστεί στο παρόν, σε μια στιγμή κινδύνου φωτίζοντας το, φανερώνοντας το, όχι αναζητώντας την μοναδική αλήθεια σε αυτό. Η ιδιαίτερη φυσιογνωμία των πραγμάτων, η εξωτερικότητά τους είναι αυτή στην οποία εκδηλώνεται η σημασία τους και όχι σε κάποιο κρυφό νόημα που καλύπτεται από αυτή. Το ομοίωμα δεν αξιώνει να θεωρηθεί το ίδιο ως πρωτότυπο, όπως το έργο τέχνης. Σύμφωνα με τον Perniola¹²² τα νέα μαζικά μέσα είναι αυτά τα οποία φανερώνουν και ολοκληρώνουν την έννοια του ομοιώματος, καθώς είναι ικανά να προσφέρουν μια εικόνα πολύ πιο πολύπλοκη από την πραγματικότητα, η οποία δεν αποκτά μια αυθεντικότητα ούτε μια λατρευτική αξία όπως το έργο τέχνης. Τα ίδια όμως αποποιούνται αυτό το ρόλο προσπαθώντας να γίνουν η αντανάκλαση της πραγματικότητας ή του μέλλοντος πράγμα ανέφικτο, καθώς είναι αυτά που διαμορφώνουν την αισθητηριακή αντίληψη και την κοινωνική εμπειρία.

Στη σύγχρονη κοινωνία η ψηφιακή συνθετική εικόνα επεκτείνει τη δυνατότητα της να ιδωθεί ως ομοίωμα. Η συνθετική εικόνα, αυτή δηλαδή που κατασκευάζεται από τον ηλεκτρονικό υπολογιστή με τη χρήση μαθηματικών υπολογισμών και ψηφιακών διεργασιών, αποτελεί ένα από τα πιο σύγχρονα μέσα αναπαράστασης, και χρησιμοποιείται ευρέως σήμερα τόσο στις επιστήμες όσο και σε καλλιτεχνικές δημιουργίες. Η ψηφιακή σύνθεση δεν είναι πλέον μια αναπαράσταση προϋπαρχουσών μορφών, όπως η φωτογραφία και το βίντεο, αλλά ψηφιακά

122 M. Perniola, *Η κοινωνία των ομοιωμάτων*, ό.π., σ. 136-137

αντικείμενα αληθοφανή ή φανταστικά, γεγονός που δίνει στο υποκείμενο που τις κατασκευάζει μια πληθώρα επιλογών.¹²³ Η ίδια αποτελεί μια κατασκευή εκ του μηδενός γεγονός που φανερώνει τη διαφοροποίησή της από το πρωτότυπο, ακόμα και όταν επιχειρεί να δημιουργήσει μια προσομοίωση του. Αυτό το είδος εικόνας, που κατασκευάζεται με τη χρήση της ψηφιακής τεχνικής και της πληροφοριακής τεχνολογίας, γεννά νέα ερωτήματα όχι μόνο για τον τρόπο αναπαράστασης και έκφρασης της πραγματικότητας αλλά και για τον τρόπο που αυτή προσλαμβάνεται και βιώνεται, καθώς εμπεριέχει τη δυνατότητα δημιουργίας νέων εμπειριών.

Η δολοφονία του Luai Kahil και του Amir Al-Nimrah | Η εικόνα ως τεκμήριο

Στο παραπάνω παράδειγμα έρευνας του κτιριακού συγκροτήματος Staro Sajmište αναδείχτηκε η σημασία της εικόνας αλλά και των μέσων με τα οποία αυτή πραγματοποιείται στη μεθοδολογία της ομάδας Forensic Architecture. Το κολλάζ που δημιουργήθηκε ανέδειξε μια εναλλακτική ανάγνωση του παρόντος, της σημερινής κατοίκησης του, μέσα από τη σύνθεση παρελθοντικών στιγμών. Η χρήση της όμως δεν περιορίζεται στον τρόπο με τον οποίο εκθέτουν τα αποτελέσματα της έρευνάς τους, αλλά διαπλέκεται με τα διαφορετικά στάδια της.¹²⁴ Τα νέα μέσα έχουν πλέον τη δυνατότητα να καταγράφουν τον ελάχιστο μετασχηματισμό της ύλης που με το γυμνό μάτι δεν είναι ορατός. Η μετάφραση αυτού του μετασχηματισμού επιτυγχάνεται μέσω των εικόνων που επιτρέπουν την επεξεργασία τους ως δεδομένα και την παραγωγή νοήματος μέσα από αυτά. Ταυτόχρονα οι ίδιες οι φωτογραφίες πέρα από την αναπαράστασή τους αποτελούν υλικά αντικείμενα και τεκμήρια. Τα σύγχρονα μέσα προσφέρουν διαφορετικές δυνατότητες αφήγησης και ανακατασκευής των γεγονότων. Η ευρεία διάδοση και χρήση τους στην εγκληματολογία έχει μεταβάλλει τόσο το χώρο στην οποία διεξάγεται, τη δικαστική αίθουσα, όσο και την ίδια τη διαδικασία.

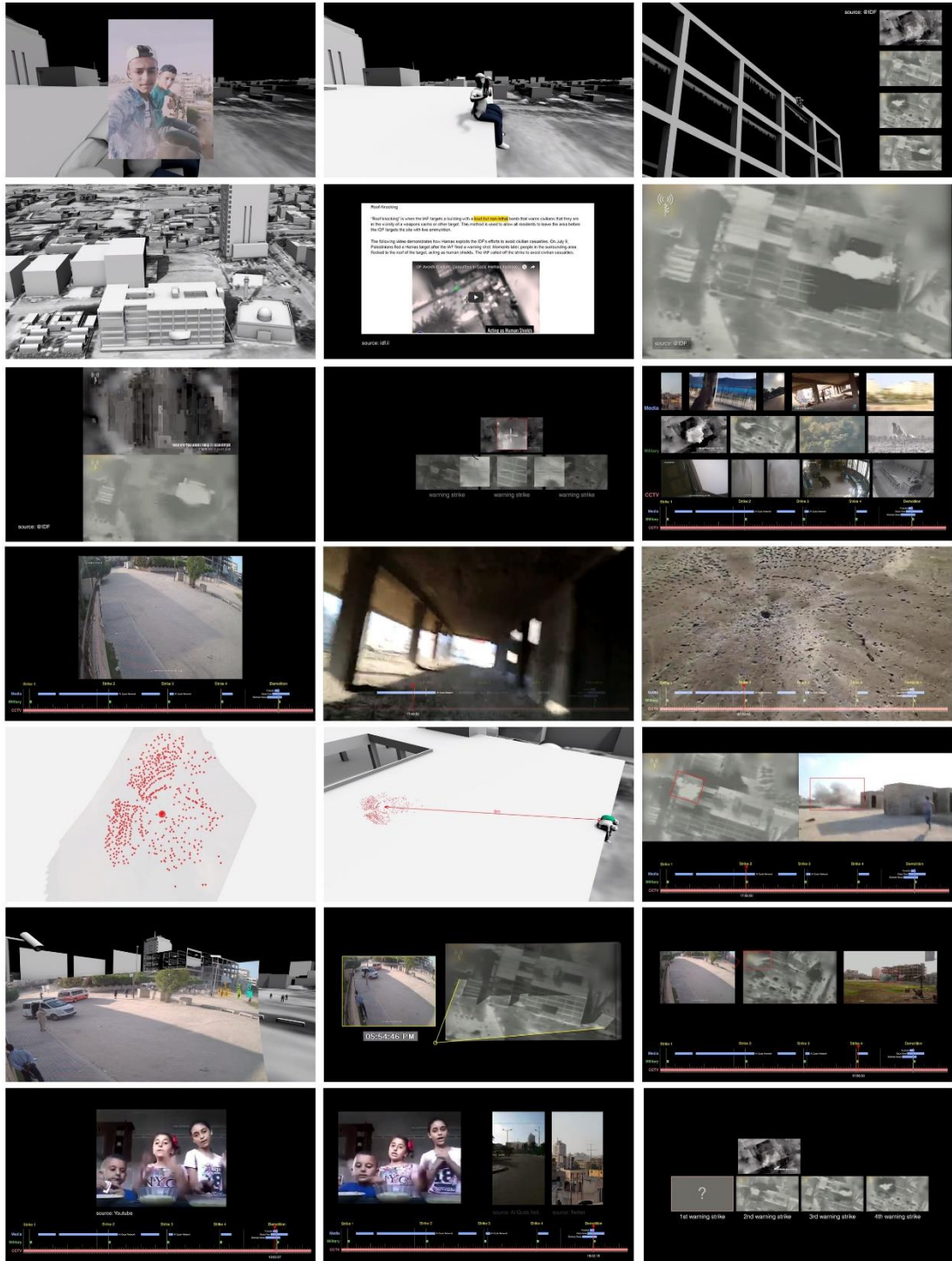
Η χρήση της εικόνας όμως ως απλή αναπαράσταση του περιεχομένου της, παρ' όλες τις δυνατότητες που προσφέρει, ιδίως μέσα από τα σύγχρονα μέσα αναπαράστασης, δε παύει να συναντά αδυναμίες και περιορισμούς. Τα ψηφιακά μέσα και η ψηφιακή εικόνα έχουν συμβάλει στην ευρεία διάδοση της φωτογραφίας στην πόλη, καθώς ο καθένας πλέον μπορεί να φωτογραφήσει ή να βιντεοσκοπήσει με το κινητό του τηλέφωνο. Πέρα όμως από αυτό και τις κάμερες παρακολούθησης που υπάρχουν παντού στην πόλη και επιτρέπουν την καταγραφή κάθε στιγμή της ζωής σε αυτή, ένα τεράστιο αρχείο ψηφιακών φωτογραφιών

123 Γ. Παπακωνσταντίνου, "Συνθετική εικόνα. Διαδικασία παραγωγής και κατασκευή της πραγματικότητας.", *Περί κατασκευής*, επιμ. Π. Πούλος, Αθήνα: Νήσος, 1996, σ. 399-406

124 E. Weizman, *Forensic Architecture*.ό.π. σ. 96

κατασκευάζεται καθημερινά από δορυφόρους που καταγράφουν την επιφάνεια της γης. Η αεροφωτογραφία, η δισδιάστατη απεικόνιση που προσφέρει, αποτελεί μια ευρέως γνωστή μέθοδος για την παρατήρηση μετασχηματισμών στο αστικό τοπίο. Η δορυφορική εικόνα, κυρίως μετά τις αρχές της νέας χιλιετίας, που έγινε εμπορικά διαθέσιμη και σταμάτησε η κρατική μονοπώληση της, έδωσε νέες δυνατότητες μέσω της υψηλής της ανάλυσης στην εναέρια απεικόνιση. Ο E. Weizman¹²⁵ αναφέρει ότι η χρήση της είναι κατάλληλη κυρίως για τη δημιουργία τεκμηρίων που βασίζονται σε μεταβολές των κτιρίων, του αστικού χώρου και του φυσικού περιβάλλοντος, καθώς η διαθέσιμη ανάλυση αδυνατεί να καταγράψει περιστατικά. Σύμφωνα με την έρευνα της ομάδας η ανάλυση της εικόνας σταματά στο σημείο που η ανθρώπινη φιγούρα εμφανίζεται μόνο σε ένα ρικελ, καθιστώντας αδύνατη την παρακολούθησή της μέσω αυτής, τόσο για λόγους διαφύλαξης της ιδιωτικότητας όσο και για τον έλεγχο της πληροφορίας. Επιπλέον, η επιστροφή του δορυφόρου σε ένα συγκεκριμένο σημείο διαρκεί εικοσιτέσσερις ώρες, όσο η διάρκεια της περιστροφής του. Η δορυφορική εικόνα επιτρέπει την παρατήρηση μεταβολών μεγάλης διάρκειας και όχι περιστατικών, την παρατήρηση πριν και μετά από την έκβαση του γεγονότος και όχι την εξέλιξή του. Τόσο ο περιορισμός της ανάλυσης όσο και ο περιορισμός της διαθεσιμότητας καθιστούν ανέφικτη την απόσπαση ορισμένων πληροφοριών και λεπτομερειών από αυτές, καθώς, ο οικονομικός και κρατικός έλεγχος καθορίζει τις δυνατότητες της χρήσης της. Παράλληλα ένας μεγάλος όγκος εικόνων παράγεται από τους ίδιους τους κατοίκους των περιοχών που είναι αυτόπτες μάρτυρες των περιστατικών κρατικής βίας και διαχέεται μέσω των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Οι φωτογραφίες αυτές λειτουργούν συμπληρωματικά με τις δορυφορικές εικόνες και τις φωτογραφίες από επαγγελματίες φωτορεπόρτερ. Το υλικό αυτό, που συνήθως συνοδεύεται από ηχητικές μαρτυρίες, αποτελεί τεκμήριο της ίδιας της δυσκολίας καταγραφής του συμβάντος και είναι ιδιαίτερα χρήσιμο για τους ερευνητές των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Η πληθώρα όμως αυτών των εικόνων και η ευκολία της διάδοσης τους που προσφέρουν τα νέα μέσα οδηγεί σε διαφορετικές ερμηνείες των γεγονότων που αυτές απεικονίζουν και συχνά παράγουν τα αντίθετα από τα επιθυμητά για τους ίδιους αποτελέσματα.

125 E. Weizman, *Forensic Architecture*.ό.π. σ. 24-30



Εικόνα 11. Στιγμιότυπα από την έρευνα για τη δολοφονία του Luai Kahil και του Amir Al-Nimrah, 2018 Forensic Architecture

Η έρευνα για τις δολοφονίες των δύο παλαιστίνιων εφήβων, Luai Kahil και Amir Al-Nimrah, στη Γάζα από ισραηλινά πυρά αναδεικνύει τη μεθοδολογία με την οποία η ομάδα Forensic Architecture διαχειρίζεται την εικόνα.¹²⁶ Τα δύο αγόρια σκοτώθηκαν στην ταράτσα ενός κτιρίου που βομβαρδίστηκε από ισραηλινό αεροσκάφος. Οι τέσσερις πρώτοι βομβαρδισμοί, ένας από τους οποίους ήταν ο θανατηφόρος, ήταν μέρος της τακτικής που ακολουθείται από τις ισραηλινές δυνάμεις για την προειδοποίηση των κατοίκων σχετικά με την επικείμενη επίθεση δίνοντας τους χρόνο να εκκενώσουν την περιοχή. Σύμφωνα με τις ισραηλινές δυνάμεις (IDF), η γνωστή και ως “χτύπημα στη στέγη” (“roof knocking”) τακτική αποτελείται από προειδοποιητικούς βομβαρδισμούς με δυνατή ένταση, οι οποίοι όμως δεν είναι θανατηφόροι. Στη συνέχεια ακολούθησε μια μεγαλύτερη επίθεση με ισχυρούς βομβαρδισμούς που κατέστρεψε το κτίριο και τα περίχωρα του. Με βάση τις μαρτυρίες τα δύο αγόρια σκοτώθηκαν στον πρώτο βομβαρδισμό. Στο βίντεο όμως που δημοσιεύθηκε από τις ισραηλινές δυνάμεις λίγο μετά την επίθεση δε φαίνεται να βρίσκονται στην ταράτσα τη συγκεκριμένη στιγμή. Μέσα από τη λεπτομερή παρατήρηση των εικόνων διαπιστώθηκε ότι το βίντεο είχε τροποποιηθεί, καθώς το συγκεκριμένο πλάνο προερχόταν από διαφορετική κάμερα με διαφορετική οπτική γωνία. Η μοιραία σκηνή είχε αντικατασταθεί με κάποια άλλη. Η παρατήρηση αυτής της ασυμφωνίας διαμόρφωσε την εξέλιξη της έρευνας.

Η ομάδα Forensic Architecture, χρησιμοποιώντας βίντεο από κάμερες παρακολούθησης και φωτογραφίες από αυτόπτες μάρτυρες, επιχείρησε να ανασυνθέσει το γεγονός χρονικά και χωρικά, ώστε να γίνει διακριτή η χρονική στιγμή του βομβαρδισμού που σκότωσε τα δύο αγόρια και να εκτεθούν οι ισραηλινές δυνάμεις. Η μέθοδος αυτή, που οι ίδιοι ονομάζουν “architectural image complex”¹²⁷, είναι η κατασκευή τρισδιάστατων μοντέλων που βοηθούν στη σωστή τοποθέτηση των εικόνων μέσω του συγχρονισμού τους. Η συνθετική εικόνα που δημιουργήθηκε, η σύνθεση δηλαδή μιας εικόνας από την κάμερα παρακολούθησης μέσα στο τρισδιάστατο μοντέλο, εντόπισε ότι η σκηνή που οι ισραηλινές δυνάμεις παρουσιάζουν ως τον πρώτο βομβαρδισμό ταυτίζεται με τη στιγμή του τρίτου βομβαρδισμού και έχει αντικατασταθεί με αυτή, όπου τα χτυπημένα πλέον σώματα των δυο αγοριών έχουν μεταφερθεί. Η ανάλυση του βίντεο ενός αυτόπτη μάρτυρα, που καταγράφει την τρύπα που προκλήθηκε στην οροφή του κτιρίου στο διάστημα μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου βομβαρδισμού, επιτρέπει την ανάλυση των πυρομαχικών που χρησιμοποιήθηκαν, την

126 Στην επίσημη ιστοσελίδα της ομάδας Forensic Architecture μπορεί να δει κανείς την έρευνα που διεξήχθη. Principal Investigator: E. Weizman, διαθέσιμο μέσω: <https://forensic-architecture.org/investigation/lethal-warning-the-killing-of-luai-kahil-and-amir-a-nimrah> (τελευταία ανάκτηση 11.09.2019)

127 E. Weizman, *Forensic Architecture*.ό.π. σ. 100

απόστασή τους από τα νεαρά αγόρια και τη δυνατότητα τους να τα σκοτώσουν. Εν τέλει η εύρεση στο διαδίκτυο ενός βίντεο με άσχετο περιεχόμενο, τρία παιδιά καταγράφουν ένα βίντεο μαγειρικής όταν ξαφνικά ακούγεται ο ήχος από τις βόμβες, και ο συγχρονισμός του ήχου με άλλα βίντεο που δείχνουν το βομβαρδισμό, αποκαλύπτουν την ένταση της τελικής επίθεσης και τη στιγμή της κατεδάφισης του κτιρίου.

Κατά αυτόν τον τρόπο, η ομάδα επιχειρεί να μιλήσει για τις αδυναμίες της αναπαραστατικής δύναμης της εικόνας, αναδεικνύοντας την εύκολη τροποποίηση της μέσω του μοντάζ και τη διάδοση ψευδών ειδήσεων μέσω αυτής, χρησιμοποιώντας η ίδια τόσο την εικόνα όσο και τις δυνατότητες του μοντάζ για το επιτύχει. Το σύμπλεγμα της εικόνας με το χώρο, που δημιουργείται, επιτρέπει την ανάγνωση τους μέσα από τις μεταξύ τους σχέσεις, μέσα από τις λεπτομέρειες και τις ασυμφωνίες που προκύπτουν. Ταυτόχρονα η σύνθεση αυτή αναδεικνύει τον παράγοντα του χρόνου και του χώρου που η φωτογραφία σε μία πρώτη επαφή αδυνατεί να αποτυπώσει. Η σύγκριση αυτή μεταξύ των εικόνων, η τοποθέτηση τους σε ένα χωρικό περιβάλλον αναζητά μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή που η εικόνα είναι ικανή να παράξει κάποιο τεκμήριο για το συμβάν, κάποιο νόημα. Η τοποθέτηση των εικόνων στο τρισδιάστατο μοντέλο επιτρέπει να δει κανείς τους ανθρώπους και τις σχέσεις τους στο χώρο σε αντίθεση με τη δισδιάστατη αεροφωτογραφία που τραβηγμένη από το αεροσκάφος των ισραηλινών δυνάμεων βλέπει τον χώρο και τους ανθρώπους σαν τον επικείμενο στόχο του.¹²⁸ Η σύνθεση αυτή δεν αφορά απαραίτητα την γραμμική ανακατασκευή της σκηνής του εγκλήματος, αλλά την αναζήτηση μιας πληροφορίας μέσα από τη διάβρωση του συστήματος της αρχειοθέτησης και της ταξινόμησης, που θα δημιουργήσει νέα ερωτήματα ικανά να αμφισβητήσουν την κυρίαρχη ανάγνωση.

Η έρευνα αυτή δημιουργεί ερωτήματα για τη διαχείριση της εικόνας αλλά και για τη χρήση των τεχνικών μέσων αναπαράστασής τους. Οι κάμερες παρακολούθησης καταγράφουν αυτόματα τη κάθε στιγμή δημιουργώντας ένα τεράστιο αρχείο. Ο αυτοματισμός της καταγραφής της ζωής στην πόλη επιβάλλει συγκεκριμένες συμπεριφορές, καθώς η επιτήρηση είναι συνεχώς εν δυνάμει εφικτή. Η ομάδα Forensic Architecture χρησιμοποιεί αυτό το σύστημα ελέγχου, όπως και η επίσημη εγκληματολογία, αποσπώντας συγκεκριμένες εικόνες, μέσα από τις οποίες οδηγείται στην παραγωγή τεκμηρίων. Η ακριβής επανατοποθέτηση της κάμερας στο χώρο και στο χρόνο μέσω του τρισδιάστατου μοντέλου επιχειρεί να παρουσιάσει με εγκυρότητα τεκμήρια που μπορεί να έχουν παραμεληθεί σκόπιμα ή να

128 P. Virilio, *Πόλη και κινηματογράφος*, μτφρ. Τ. Δημητρούλια, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, σ.29-45

επαληθεύσει άλλα που ήδη έχουν ανιχνευθεί. Η χρήση ενός συστήματος ελέγχου για την αμφισβήτηση της αλήθειας που προβάλλεται ως μοναδική, εκτός από την αντιστροφή της σκοπιάς του υποκειμένου που τη χρησιμοποιεί, υποκείμενα που τάσσονται ενάντια στον κρατικό έλεγχο, αμφισβητεί ταυτόχρονα τον επίσημο σκοπό αυτού του συστήματος, τη δημιουργία ασφάλειας. Η φωτογραφία παράγεται, μεταδίδεται και προβάλλεται κάθε φορά σε μια ιδιαίτερη συνθήκη, μέσα από την οποία δημιουργείται ένα σύνολο σχέσεων ανάμεσα στους ανθρώπους που φωτογραφίζουν, τους χώρους και τα αντικείμενα που φωτογραφίζονται.¹²⁹ Η ευκολία της φωτογράφισης μέσω των smartphones μετασχηματίζει αυτές τις σχέσεις. Οι σκηνές βίας καταγράφονται πλέον σχεδόν αυτόματα από διαφορετικές οπτικές από τους ανθρώπους που βρίσκονται εκεί, πολλές φορές βάζοντας σε κίνδυνο τον εαυτό τους τόσο για να καταφέρουν να απαθανάτισουν το συμβάν όσο και για να διαδώσουν στη συνέχεια την πληροφορία. Η αυτόματη χρήση του smartphone όμως για την καταγραφή ενός γεγονότος μετασχηματίζει την εμπειρία καθώς κανείς αποστασιοποιείται από αυτή και αντιμετωπίζει τη σκηνή της βίας αυτομάτως ως θέαμα.

Η ομάδα Forensic Architecture χρησιμοποιεί τα σύγχρονα μέσα αναπαράστασης και την εικόνα προσπαθώντας να διαβρώσει τη χρήση τους για την παράγωγή της μοναδικής αλήθειας μέσω αυτών. Η μεθοδολογία της ανάγνωσης και της αμφισβήτησης των εικόνων μέσα από άλλες εικόνες ξεφεύγει από την αντιμετώπιση τους ως ρεαλιστικές απεικονίσεις, εμφανίζοντας την αυτονομία τους και την ιστορική τους διάσταση. Η εμφάνιση της εικόνας μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, η απόσπαση της εικόνας από το χρονικό συνεχές και η επανατοποθέτησή της, φανερώνει τον ιστορικό της δείκτη, τη δυνατότητά της δηλαδή να διαβαστεί στο παρόν την κρίσιμη στιγμή που θα αναδείξει την πλήρη ερμηνεία της. Μέσα από την έρευνά της επιχειρεί όχι την πλήρη και ρεαλιστική αναπαράσταση του συμβάντος αλλά την ανακατασκευή του μέσα από λεπτομέρειες που είχαν παραβλεφθεί.

129 A. Azoulay, *The civil contract of photography*, Νέα Υόρκη: Zone Books, 2008, σ.

Λεπτομέρεια, μνήμη και μέσα αναπαράστασης

Τα δύο παραπάνω παραδείγματα αναδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο η ομάδα Forensic Architecture χρησιμοποιεί την αρχιτεκτονική και την εικόνα για τη διεξαγωγή της έρευνάς της. Η χρήση των σύγχρονων μέσων και οι τεχνολογικές δυνατότητες που προσφέρουν αυτά σήμερα διαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο η ομάδα αντιλαμβάνεται τόσο το χώρο και την εικόνα όσο και τις μεταξύ τους σχέσεις, καθώς επίσης και τον τρόπο που επιλέγει να τα χρησιμοποιήσει. Όπως φάνηκε ήδη από την ανάλυση των παραπάνω παραδειγμάτων η ομάδα Forensic Architecture επιχειρεί να παράξει μια δικής της αφήγηση για το γεγονός που ερευνά, η οποία αμφισβητεί την κυρίαρχη, κυρίως μέσα από την έμφαση σε λεπτομέρειες που αφορούν είτε το ίδιο είτε παράλληλα γεγονότα. Η αφήγηση αυτή, η ανακατασκευή του γεγονότος με τα δικά τους εργαλεία, βασίζεται κυρίως στην αποδόμηση του μέσα από την οποία εμφανίζονται λεπτομέρειες ικανές να γεννήσουν ερωτήματα και να δημιουργήσουν διαφορετικές αναγνώσεις.

Η σημασία της λεπτομέρειας και του ίχνους αναδείχθηκε στο έργο του Benjamin τόσο στη φιλοσοφία της ιστορίας όσο και στη θεωρία της τεχνικής και των μέσων καθώς και στη μεταξύ τους σχέση. Η μέθοδος της ιστορικής καταγραφής που αναπτύσσει ο ίδιος βασίζεται στα υλικά ίχνη τα οποία προσπαθεί να αποκωδικοποιήσει μέσα από τα θραύσματα της νεωτερικής μητρόπολης. Στη θεωρία των μέσων η σημασία της λεπτομέρειας εμφανίζεται στο δοκίμιο του “Για μια συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας”. Εκεί η λεπτομέρεια καθίσταται ορατή στη φωτογραφική εικόνα. Η σημασία της λεπτομέρειας εδώ δεν αφορά μόνο τη δυνατότητα της τεχνικής να αποτυπώνει πράγματα, που με το γυμνό μάτι δεν είναι ορατά, μέσω της μεγέθυνσης ή της απομόνωσης, αλλά τη δυνατότητά της να δημιουργεί μια νέα οπτική, μια νέα αισθητηριακή εμπειρία. Η εμπειρία αυτή επιτυγχάνεται μέσω του οπτικού ασυνειδήτου. Η φωτογραφική εικόνα αποκαλύπτει μια νέα πραγματικότητα, την οποία δεν αδυνατεί να συλλάβει απλώς το γυμνό μάτι αλλά και η συνείδηση.¹³⁰ Κατά αυτόν τον τρόπο, η κάμερα δεν είναι απλά ένα εργαλείο που συμπληρώνει την ανθρώπινη όραση, αλλά ένα εργαλείο που την υποκαθιστά. Μέσω της κάμερας προσεγγίζεται μία γνώση η οποία είναι απρόσιτη μέσω της όρασης, δημιουργείται μια νέα εμπειρία, μια αντίληψη του χώρου και του χρόνου κατά την οποία το οπτικό ασυνείδητο έχει υποκαταστήσει τη συνείδηση.¹³¹ Όπως ήδη αναλύθηκε, στο δοκίμιο για το έργο τέχνης ο Benjamin εντοπίζει στο σοκ που

130 J. Kang, *Walter Benjamin and the media*, ό.π. σ. 118

131 S. Weigel, “Η τέχνη και η αίσθηση των φωτογραφικών και κινηματογραφικών εικόνων: Η λεπτομέρεια στη θεωρία του Μπένγιαμιν για τα οπτικά μέσα.”, *Βάλτερ Μπένγιαμιν. Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, μτφρ. Γ. Σαγκριώτης, επιμ. Α. Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007, σ. 211

προκαλείται από το χρονικό ρυθμό της κινούμενης εικόνας μια νέα δυνατότητα αντίληψης. Ο κατακερματισμός αυτός των εικόνων, που προκαλείται από την κάμερα, και η ανασύνθεση τους δημιουργεί ένα νέο πεδίο θέασης μέσω της διάδρασης του χώρου με την εικόνα όπου ενώ εξαφανίζονται οι προϋποθέσεις του τεχνικού μέσου εγγράφονται στην ίδια τη δομή των εικόνων που παράγονται. Η εμφάνιση λοιπόν των κρυμμένων λεπτομερειών στην κινούμενη εικόνα ξεπερνάει την αναγνώριση τους στη χρονική καθυστέρηση και εμφανίζεται στην έννοια του οπτικού ασυνειδήτου μέσω του χρονικού ρυθμού της εικόνας. Η εμπειρία του σοκ και η χρονικοποίηση της λεπτομέρειας μέσω αυτής στην κινούμενη εικόνα συνδέει τη θεωρία των μέσων με τη ψυχαναλυτική θεωρία της μνήμης.¹³²

Η σύνδεση των νέων μέσων με τη μνήμη δημιουργεί ερωτήματα για τον τρόπο που ερμηνεύεται στο σήμερα και επιχειρεί να πραγματοποιηθεί μέσα από τις νέες δυνατότητες που παρέχουν τα σύγχρονα μέσα. Η συνθετική εικόνα σε συνδυασμό με την τεχνολογία εικονικής πραγματικότητας (virtual reality) έχει πλέον τη δυνατότητα να αναπαραστήσει και να ανακατασκευάσει την παραμικρή λεπτομέρεια μιας παρελθοντικής στιγμής κατασκευάζοντας την προσομοίωση της. Η παρατεταμένη έκθεση στην εικονική πραγματικότητα χρησιμοποιείται ως μέθοδος για την αναβίωση μιας τραυματικής εμπειρίας και τη θεραπεία του μετατραυματικού στρες.¹³³ Η χρήση όμως αυτή των σύγχρονων μέσων αντιστρέφει τη ψυχαναλυτική διαδικασία καθώς η αναβίωση του τραυματικού γεγονότος υποβάλλεται από την τρισδιάστατη απεικόνιση και δεν είναι αποτέλεσμα του ελεύθερου συνειρμού που το επαναφέρει στη συνείδηση.¹³⁴ Πέρα όμως από τη θεραπευτική διαδικασία ο Benjamin αναγνώριζε τη σημασία της λεπτομέρειας και τη σχέση της με τα μέσα όχι στη δυνατότητά τους να καταγράφουν λεπτομερειακά, αλλά στην ανασύνθεση μέσω της παρατήρησής της και στην εμφάνιση μέσω αυτής νέων πεδίων θέασης, διαφορετικών διαστάσεων αντίληψης τόσο του παρόντος όσο και του παρελθόντος. Η έρευνα για τη φυλακή της Saydnaya αναδεικνύει τον τρόπο που η ομάδα Forensic Architecture χρησιμοποιεί τη σχέση των σύγχρονων μέσων και της μνήμης για την ανακατασκευή μιας δικής της ανάγνωσης των συνθηκών που επικρατούν στη φυλακή.

132 ό.π., σ. 218-225

133 Ο H. Farocki στην εγκατάσταση με βίντεο “Serious Games” διερευνά τη σχέση της θεραπείας του μετατραυματικού στρες μέσω παρατεταμένης έκθεσης σε περιβάλλον εικονικής πραγματικότητας με την χρήση της ίδιας τεχνολογίας για την εκπαίδευση στρατιωτών για τον πόλεμο του Ιράκ. Διαθέσιμο μέσω: <https://www.youtube.com/watch?v=TcKL-RtU5Y> (τελευταία ανάκτηση 18.09.2019)

134 O. Halpern, “The Trauma Machine: Demos, Immersive Technologies and the Politics of Simulation”, *Alleys of Your Mind: Augmented Intelligence and Its Traumas*, επιμ. M. Pasquinelli, Meson Press, διαθέσιμο μέσω: <https://meson.press/books/alleys-of-your-mind/> (τελευταία ανάκτηση 18.09.2019)

Βασανιστήρια στη φυλακή της Saydnaya | Η ανακατασκευή μέσω της λεπτομέρειας

Σύμφωνα με έκθεση της Διεθνούς Αμνηστίας, από το Μάρτιο του 2011 στη Συρία δεκάδες χιλιάδες ύποπτοι για αντίσταση στην κυβέρνηση του Assad έχουν φυλακιστεί σε κέντρα κράτησης και τουλάχιστον 17.723 από αυτούς εκτιμάται ότι έχουν πεθάνει σε αυτά.¹³⁵ Η φυλακή της Saydnaya είναι ένα από αυτά. Βρίσκεται λίγα χιλιόμετρα μακριά από τη Δαμασκό και αποτελεί τον τελικό προορισμό για πολλούς κρατούμενους μετά από μια σειρά κέντρων κράτησης και ανάκρισης. Εκεί πλέον εκτελούνται βασανιστήρια όχι για την απόσπαση πληροφοριών, αλλά για τρομοκρατία και πολλές φορές οδηγούν στο θάνατο. Η ομάδα Forensic Architecture κλήθηκε από τη Διεθνή Αμνηστία το 2016 για να ανακατασκευάσει την αρχιτεκτονική του κέντρου κράτησης της Saydnaya μέσα από ένα ψηφιακό αρχιτεκτονικό μοντέλο που θα βασίζεται σε μαρτυρίες κάποιων επιζώντων. Τα τελευταία χρόνια δεν επιτρέπεται η πρόσβαση σε δημοσιογράφους και σε ομάδες για την παρακολούθηση του χώρου, οπότε δεν υπάρχουν πρόσφατες φωτογραφίες από αυτόν, ούτε πληροφορίες για τις συνθήκες κράτησης. Η μόνη πηγή πληροφορίας είναι οι αναμνήσεις των κρατουμένων. Μια ομάδα αποτελούμενη από ερευνητές της ομάδας Forensic Architecture και μέλη της Διεθνούς Αμνηστίας συναντήθηκαν με τους πρώην κρατούμενους για τη διεξαγωγή συνεντεύξεων.¹³⁶ Οι συνεντεύξεις βασίστηκαν σε ένα αρχιτεκτονικό μοντέλο που είχε ήδη κατασκευαστεί από περιγραφές που υπήρχαν για τη διευκόλυνση των συμμετεχόντων. Η διαδικασία όμως ανασυγκρότησης της μνήμης ήταν ιδιαίτερα δύσκολη, καθώς οι κρατούμενοι βρισκότουσαν συνεχώς σε μία συνθήκη αποπροσανατολισμού. Οι αισθήσεις τους κατά τη διάρκεια της κράτησης ήταν μειωμένες. Η όραση τους ήταν περιορισμένη, καθώς είτε βρισκότουσαν συχνά σε σκοτεινά κελιά είτε ήταν αναγκασμένοι να έχουν κλειστά τα μάτια τους. Επιπλέον, η απαγόρευση της ομιλίας και της δημιουργίας κάθε ήχου περιόριζαν την κατανόηση του χώρου μέσω της ακοής. Η ανασυγκρότηση των αναμνήσεων βασίστηκε στην ανίχνευση αντιληπτικών λεπτομερειών που αποτύπωναν κάποια μεταβολή, όπως η θερμοκρασία, η υγρασία, η μυρωδιά, το φως, η ηχώ, οι δονήσεις.¹³⁷

135 Amnesty International, "Human Slaughterhouse. Mass Hangings and Extermination at Saydnaya Prison, Syria", Λονδίνο, 2017, διαθέσιμο μέσω: <https://www.amnesty.org/en/documents/mde24/5415/2017/en/> (τελευταία ανάκτηση 17.09.2019)

136 Στην επίσημη ιστοσελίδα της ομάδας Forensic Architecture μπορεί να δει κανείς την έρευνα που διεξήχθη. Principal Investigator: E. Weizman, διαθέσιμο μέσω: <https://forensic-architecture.org/investigation/saydnaya> (τελευταία ανάκτηση 17.09.2019)

137 E. Weizman, *Forensic Architecture*.ό.π. σ. 86



Εικόνα 12. Δορυφορική εικόνα, 2019, Forensic Architecture



Εικόνα 13. Αρχιτεκτονικό μοντέλο της φυλακής Saydnaya, 2019, Forensic Architecture

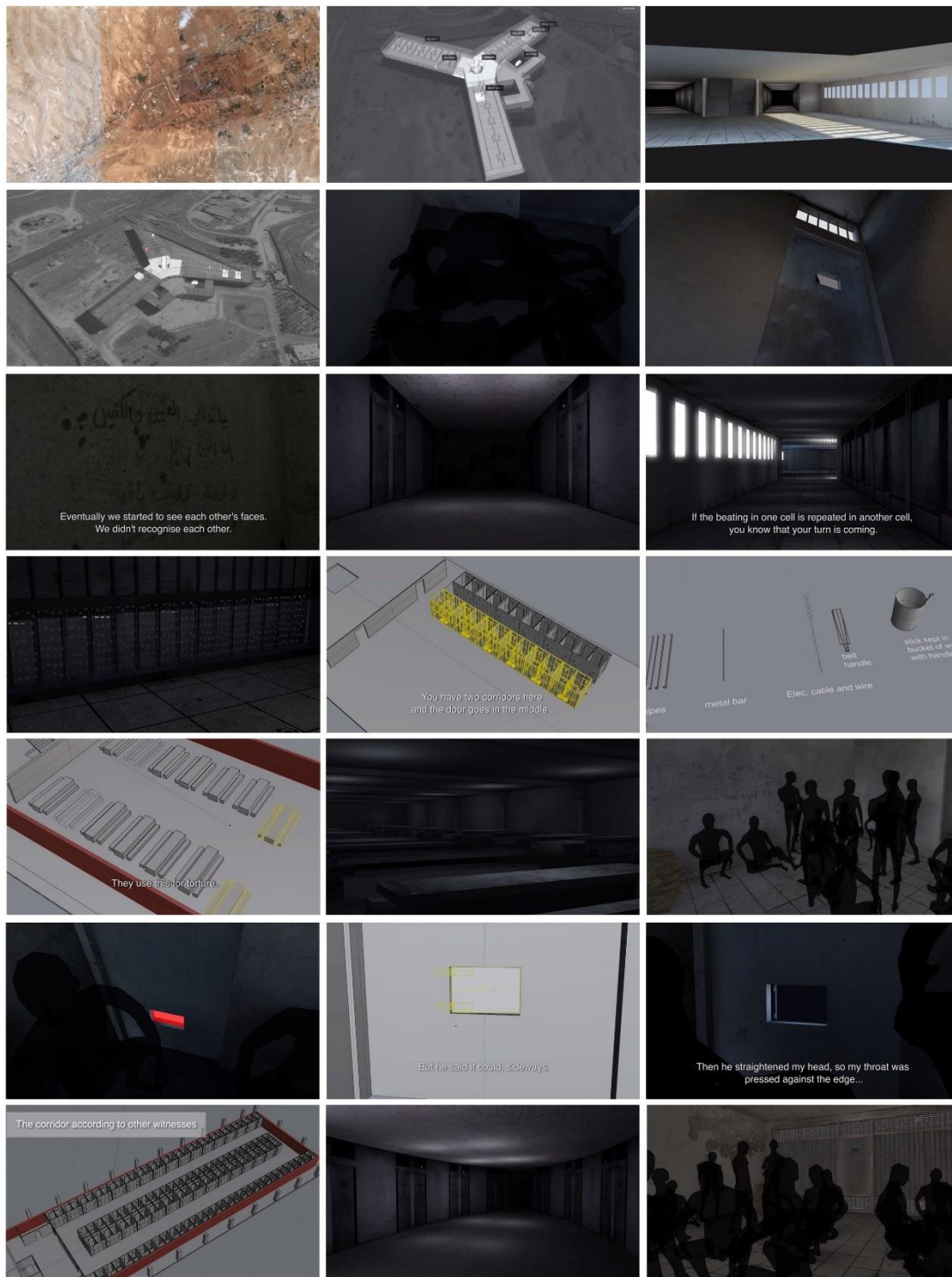
Κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων, η σχέση ανάμεσα στην ανακατασκευή του αρχιτεκτονικού μοντέλου και στην ανακατασκευή των αναμνήσεων ήταν αμφίδρομη.¹³⁸ Οι μάρτυρες απέκτησαν ενεργή συμμετοχή στην κατασκευή του μοντέλου, καθώς αυτό μετασηματιζόταν για να αποτυπώσει τις εμπειρίες τους. Ταυτόχρονα η αναπαράσταση του χώρου μέσα από τις αποσπασματικές εικόνες που περιέγραφαν οι ίδιοι και η δυνατότητα περιήγησης μέσα σε αυτό συντελούσε στην ανασυγκρότηση ξεχασμένων αναμνήσεων. Η ίδια διαδικασία εφαρμόστηκε με τον ήχο. Καθώς η όραση ήταν περιορισμένη ο ήχος έπαιζε κεντρικό ρόλο στο κέντρο κράτησης και αποτελούσε βασικό εργαλείο ελέγχου και πρόκλησης τρόμου στους κρατούμενους. Ο παραμικρός ήχος μέσα στην απόλυτη σιωπή, που διαπερνούσε το κτίριο, σηματοδοτούσε για τους κρατούμενους και ένα διαφορετικό συμβάν, το τρίξιμο από το άνοιγμα μιας πόρτας ένα βασανιστήριο που θα ακολουθούσε, ένα ουρλιαχτό τον πιθανό επικείμενο βασανισμό του καθενός. Η στέρηση των αισθήσεων καθιστούσε αυτούς τους ήχους ιδιαίτερα σημαντικούς για τους κρατούμενους. Η δημιουργία ήχων που προσομοίαζαν με αυτούς του περιβάλλοντος της φυλακής βοήθησαν τους κρατούμενους να ανασυγκροτήσουν διάφορες αναμνήσεις τους, ενώ ταυτόχρονα η ένταση της ηχούς βοήθησε στην επιβεβαίωση των χωρικών μεγεθών. Μέσα από αυτήν τη διαδικασία διαπιστώθηκε ότι η ίδια η αρχιτεκτονική του κτιρίου λειτουργούσε σαν ένα εργαλείο ελέγχου και βασανιστηρίου. Η ανασύνθεση της αρχιτεκτονικής του κέντρου κράτησης μέσω του αρχιτεκτονικού μοντέλου που προέκυψε από τις μαρτυρίες και οι μαρτυρίες που διανθίστηκαν μέσα από αυτό αποτελούν τεκμήρια για τις συνθήκες κράτησης στη φυλακή της Saydnaya, από όπου δεν υπάρχει κανένα άλλο υλικό τεκμήριο. Παράλληλα όμως οι αποκλίσεις και οι ασυμφωνίες που προέκυψαν μέσα από αυτήν τη διαδικασία εμπειρείχαν τη δική τους πληροφορία. Η παραμορφωμένη αντίληψη του χώρου και του ήχου που είχαν ορισμένοι κρατούμενοι, μεγαλύτερες διαστάσεις χώρων, περισσότεροι όροφοι, πιο δυνατοί ήχοι, μαρτυρούν την εμπειρία και τη ψυχολογική τους κατάσταση, αποτελώντας ταυτόχρονα ενδείξεις βασανιστηρίων.

Η ανακατασκευή μιας εικονικής πραγματικότητας μέσω του αρχιτεκτονικού και του ηχητικού μοντέλου βοήθησε την ανασυγκρότηση των αναμνήσεων. Η ομάδα Forensic Architecture, σε συνεργασία με τμήμα Forensic Psychology του Πανεπιστημίου Goldsmiths, χρησιμοποιεί αυτή τη διαδικασία για την ανασυγκρότηση αναμνήσεων τραυματικών εμπειριών, που έχουν χαθεί ή έχουν παραμορφωθεί.¹³⁹ Η μέθοδος αυτή απέχει όμως από τη θεραπεία μέσω της

138 ό.π. σ. 86

139 ό.π., σ. 44-47

παρατεταμένης έκθεσης στην εικονική πραγματικότητα, καθώς πέρα από το ότι ο στόχος της δεν είναι θεραπευτικός, αντιμετωπίζει με διαφορετικό τρόπο το υποκείμενο. Η μέθοδος δεν επιχειρεί να αναπαραστήσει συμβάντα, αλλά το χώρο στον οποίο συνέβησαν. Επιπλέον, η ενεργοποίηση δεν προκύπτει από την αναπαραγωγή της φωτορεαλιστικής απεικόνισης του χώρου, αλλά από στιγμιαίες, απρόβλεπτες συσχετίσεις λεπτομερειών που εμφανίζονται στο μοντέλο. Το τελικό αποτέλεσμα της έρευνας για τη φυλακή της Saydnaya δεν είναι μία γραμμική αφήγηση της ζωής στο κέντρο κράτησης, όπως ένα ημερολόγιο, αλλά αποσπασματικές εμπειρίες, στιγμιότυπα χωρίς χρονική συνέχεια. Η συναρμολόγηση αυτών των αναμνήσεων μέσω της διάδρασης του χώρου με τον ήχο και την εικόνα δεν προσπαθεί να δημιουργήσει μια προσομοίωση της φυλακής βάζοντας κάποιον σε αυτή τη συνθήκη. Η δυνατότητα περιπλάνησης σε διαφορετικά σημεία αυτού του μοντέλου, η συνάντηση του χρήστη με χώρους, αντικείμενα, ήχους και λεπτομέρειες του κτιρίου είναι ικανές να δημιουργήσουν αναπάντεχες σχέσεις και να ενεργοποιήσουν αναμνήσεις που έχουν απωθηθεί. Οι μάρτυρες περιέγραψαν λεπτομέρειες αρχιτεκτονικών στοιχείων, πόρτες, παράθυρα, διαδρόμους, σκάλες καθώς και αντικείμενα που υπήρχαν στο χώρο, όπως σκεύη σίτισης και εργαλεία βασανιστηρίων. Η τοποθέτηση τους από τους ίδιους στο αρχιτεκτονικό μοντέλο επανέφερε τις σχέσεις μεταξύ των αντικειμένων και των χώρων, καθώς και περιστατικά που είχαν διαδραματιστεί με τους φύλακες και τους συγκρατούμενους τους. Η διαδικασία αυτή, η εμφάνιση αποσπασματικών παρελθοντικών εικόνων, επέτρεψε στους πρώην κρατούμενους να φτάσουν σε τραυματικές περιοχές που είχαν απωθήσει. Η ανακατασκευή του αρχιτεκτονικού μοντέλου συνέβαλλε στην αφύπνιση των μνημονικών ιχνών, στην επαναφορά τους στο συνειδητό, μέσα από την ακινητοποίηση της εικόνας σε μια συγκεκριμένη στιγμή του παρελθόντος.



Εικόνα 14. Στιγμιότυπα από την έρευνα για τη φυλακή Saydnaya

Συμπεράσματα

Η παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρεί την ανάγνωση της θεωρίας του Benjamin και την επικαιροποίησή της μέσα από μια σύγχρονη μελέτη περίπτωσης, την ομάδα Forensic Architecture. Η κριτική θεωρία του Benjamin για τα μέσα αναπαράστασης, παρόλο που διαμορφώνεται σε διαφορετικό ιστορικό πλαίσιο και εστιάζει κυρίως στη φωτογραφία και στον κινηματογράφο, αγνοώντας τις πολύπλοκες σχέσεις που δημιουργεί η σύγχρονη τεχνολογία, προσφέρει πληθώρα ιδεών και μεθοδολογικών εργαλείων για να ανιχνεύσει κανείς τις συνέπειες της χρήσης τους στο σήμερα. Η ανάπτυξη διαφορετικών τρόπων επικοινωνίας και ο μετασχηματισμός που αυτή επιφέρει στην αισθητηριακή αντίληψη, η μετατροπή της ίδιας της εμπειρίας, ο ρόλος της υποκειμενικότητας και ο τρόπος που τα μέσα αναπαράστασης επηρεάζουν την πολιτική αποτελούν σκέψεις που αφορούν το τοπίο που διαμορφώνουν αυτά σήμερα. Μέσα από την ανάλυση του νεωτερικού πολιτισμού και της φαντασμαγορικής εμπειρίας, που αναπτύσσεται σε αυτόν, ο συγγραφέας διέβλεψε το ρόλο της βιομηχανίας της διασκέδασης, τα δυσδιάκριτα όρια μεταξύ της πραγματικότητας και της ψευδαίσθησης που δημιουργεί η καταναλωτική κοινωνία με τη βοήθεια της τεχνολογίας και τις πολύπλοκες μορφές κοινωνικού ελέγχου που συντελούνται στη δημόσια σφαίρα. Ταυτόχρονα όμως η αναφορά του στη νεωτερικότητα και στα πολιτισμικά φαινόμενα, που αναπτύσσονται σε αυτή, επιχειρεί την εμφάνιση της διαλεκτικής σχέσης παλαιού και νέου, παρελθόντος και παρόντος, συνέχειας και ασυνέχειας διανοίγοντας ένα νέο πεδίο δυνατοτήτων εναλλακτικής ανάγνωσης της ρήξης με την παράδοση και το παρελθόν. Σε μια αντιστοιχία με τους προβληματισμούς του Benjamin, τίθεται ξανά το ερώτημα για το αν η τεχνολογική ανάπτυξη και τα σύγχρονα μέσα ενέχουν τη δυνατότητα ενεργοποίησης του υποκειμένου και τη δημιουργία ενός δυναμικού πεδίου που θα διαβρώσει τη σύγχρονη φαντασμαγορία που τα ίδια κατασκευάζουν.

Η ομάδα Forensic Architecture, όπως ήδη παρατηρήθηκε, προσπαθεί να αναδείξει την κριτική διάσταση των νέων μέσων, μέσα από την αμφισβήτηση των εικόνων που αυτά παράγουν κατοχυρώντας μία και μοναδική αφήγηση, μία και μοναδική αλήθεια. Μέσα από την έρευνά τους ερμηνεύουν παρελθοντικές στιγμές κυρίως μέσα από τα κενά, τις ασυνέχειες και τις αποκλίσεις που εμφανίζονται, χρησιμοποιώντας τα σαν υλικό που μπορεί να παρέχει πληροφορία και όχι σαν στοιχεία αναλήθειας. Στη σύγχρονη κοινωνία που τα ανθρώπινα ίχνη στο χώρο συνεχώς καταγράφονται αυτόματα, οι ίδιοι επιχειρούν την ανάγνωσή τους αποδιαρθρώνοντας αυτή τη φαινομενική συνέχεια, τη μονοδιάστατη ερμηνεία τους για το παρελθόν που φέρουν, δημιουργώντας εναλλακτικές αποτυπώσεις της

πραγματικότητας. Η χρήση των μέσων σύγχρονης τεχνολογίας και των εικόνων που παράγουν αποτελούν ένα εργαλείο για αυτήν την αμφισβήτηση, τόσο τα ίδια όσο και ο τρόπος που τα χρησιμοποιούν. Η εικόνα δεν αποτελεί για την έρευνα τους μόνο μια ένδειξη, ένα υλικό για την αναζήτηση τεκμηρίων. Η ερευνητική ομάδα μέσα από την απόσπασή της από την αυτοματοποιημένη καταγραφή, τη συσχέτισή της με άλλες εικόνες και τη διάδρασή της με το χώρο, ξεπερνά την αναπαραστατική της προφάνεια, φανερώνοντας τις διαφορετικές δυνατότητες ανάγνωσης του παρελθόντος και ενεργοποίησης της σκέψης μέσω αυτής. Αναγνωρίζοντας ότι η ανάγνωση των παρελθοντικών γεγονότων δεν μπορεί να αποτελεί μια γραμμική και αδιαμφισβήτητη διαδικασία, χωρίς αποκλίσεις και διαφορετικές προοπτικές επιχειρούν την ανασυγκρότηση μέσα από τα υλικά ίχνη αλλά και την ανθρώπινη μνήμη με τις δυνατότητες της σύγχρονης τεχνολογίας. Κατά αυτόν τον τρόπο, η ομάδα Forensic Architecture αμφισβητεί την κυρίαρχη αναπαράσταση, δημιουργώντας ερωτήματα τόσο για αυτήν όσο και για τα μέσα με τα οποία αναπαράγεται.

Συνεπώς αξίζει να ξανασκεφτεί κανείς σήμερα αν η πραγματικότητα έχει χαθεί στον φανταστικό κόσμο των εικόνων και του θεάματος που τα νέα μέσα και η τεχνολογική ανάπτυξη δημιουργούν ή αν τα ίδια ενέχουν πλέον κάποια δυνατότητα για την άρση της μυθολογίας που μας περιβάλλει. Μια απάντηση σε αυτό το ερώτημα, σε αντιστοιχία με τη σκέψη του Benjamin, δεν μπορεί να είναι η άρνηση και η δαιμονοποίηση των τεχνολογικών δυνατοτήτων και του περιβάλλοντος που δημιουργούν τα νέα μέσα ούτε όμως η πλήρης αποδοχή τους ως μια εκ των προτέρων επαναστατική δύναμη. Μια κριτική προσέγγιση της θεωρίας και της πρακτικής των μέσων αναπαράστασης σήμερα θα μπορούσε να διερευνήσει την ύπαρξη μιας χειραφετητικής δυνατότητας σε αυτά, την ικανότητα τους να παράξουν νέες εμπειρίες που θα ξεπερνούν αυτές της καταναλωτικής κοινωνίας του θεάματος μέσω της χρήσης τους όχι μόνο για την επίλυση προβλημάτων αλλά για να φανταστεί κανείς νέους κόσμους.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου, Γεράσιμο Κουζέλη, Σταύρο Σταυρίδη και Δημήτρη Καρύδα, για την κατανόηση και την πολύτιμη βοήθειά τους, και τον Γιώργο Σαγκριώτη για τη συμβολή του στην κατανόηση της σκέψης του W. Benjamin.

Τέλος ευχαριστώ τους φίλους μου για τη στήριξή τους και ιδιαίτερα τον Νικόλα για τις παραγωγικές συζητήσεις μας και τα σχόλια του και τη Στέλλα για τη συμβολή της στις μεταφράσεις που χρειάστηκα αυτή τη περίοδο.

Βιβλιογραφία

Amnesty International, "Human Slaughterhouse. Mass Hangings and Extermination at Saydnaya Prison, Syria", Λονδίνο, 2017, διαθέσιμο μέσω: <https://www.amnesty.org/en/documents/mde24/5415/2017/en/> (τελευταία ανάκτηση 17.09.2019)

Azoulay A., *The civil contract of photography*, Νέα Υόρκη: Zone Books, 2008

Benjamin W., "W. Benjamin: Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19ου αι. (Σύνοψη του 1939)", *Ξενοδοχείο των ξένων* (4), 2003

Benjamin W., *The Arcades Project*, ed. Rolf Tiedemann, trans. Kevin McLaughlin, Κέμπριτζ: Harvard University Press, 2002

Benjamin W., *Για την έννοια της ιστορίας*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, Α. Μπαλτάς, Αθήνα: Νήσος, 2012

Benjamin W., *Για το έργο τέχνης/ Τρία Δοκίμια*, μτφρ. Αντώνης Οικονόμου, Αθήνα: Πλέθρον, 2013

Benjamin W., *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα: Κάλβος, 1978

Benjamin W., *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος, Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002

Foster H., Krauss R., Bois Y. και Buchloh B., *Η τέχνη από το 1900*, μτφρ. Ι.Τσολακίδου, Αθήνα: Επίκεντρο, 2007

Franke A., "The Forensic Scenography," *Forensis: The Architecture of Public Truth*, ed. Forensic Architecture, Sternberg Press and Forensic Architecture, 2014

Halpern O., "The Trauma Machine: Demos, Immersive Technologies and the Politics of Simulation", *Alleys of Your Mind: Augmented Intelligence and Its Traumas*, επιμ. Μ. Pasquinelli, Meson Press, <https://meson.press/books/alleys-of-your-mind/> (τελευταία ανάκτηση 18.09.2019)

Hansen M., "Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology"", *New German Critique*. (40), Special Issue on Weimar Film Theory, Duke University Press, 1987, <https://www.jstor.org/stable/488138> (τελευταία ανάκτηση 10.07.2019)

Hansen M., *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, επιμ. Edward Dimendberg, Martin Jay και Anton Kaes, Λονδίνο: University of California Press, 2012

Καρύδας Δ., «Ένα ίχνος του Λάμπνιτς. Για τη μοναδολογική κατασκευή της ιστορίας», *Αξιολογικά* (22), 2009

Καρύδας Δ., Σταυρίδης Στ., «Εικόνες- οδοδείκτες της ιστορίας», *Μονόδρομος*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2004

Κουζέλης Γ., «Βάλτερ Μπένγιαμιν: Μέθοδος και Ιστορία», *Αξιολογικά* (22), 2009

Kang J., *Walter Benjamin and the media. The Spectacle of Modernity*, Κέμπριτζ: Polity Press, 2014

Keenan Th. και Weizman E., *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics*, Sternberg Press/ Portikus, 2012

Lefebvre H., *Δικαίωμα στην πόλη- Χώρος και πολιτική*, μτφρ. Τουρνικιώτης Π., Αθήνα: Κουκίδα, 2007

Παπακωνσταντίνου Γ., «Συνθετική εικόνα. Διαδικασία παραγωγής και κατασκευή της πραγματικότητας.», *Περί κατασκευής*, επιμ. Π. Πούλος, Αθήνα: Νήσος, 1996

Perniola M., *Η κοινωνία των ομοιωμάτων*, μτφρ. Ρ. Caenazzo, επιμ. Κ. Λιβιεράτος, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1991

Ράντης Κ., «Οι διαλεκτικές ή ιστορικές εικόνες στην κριτική θεωρία των Χόρκχάιμερ, Μπένγιαμιν και Αντόρνο», *Αξιολογικά* (22), 2009

Rossi A., *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μτφρ. Β. Πετρίδου, Θεσσαλονίκη: Univerity Studio Press, 1991

Σαγκριώτης Γ., « “Διαβάζοντας ό,τι δε γράφτηκε ποτέ”. Η θεωρία της ανάγνωσης του Βάλτερ Μπένγιαμιν.», *Αξιολογικά* (22), 2009

Σπυροπούλου Α., *Βάλτερ Μπένγιαμιν. Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007

Σταυρίδης Στ., «Ο μετεωρισμός της αποκάλυψης: Η διαλεκτική ίχνους-αύρας στην εμπειρία της μεγαλούπολης», *Αξιολογικά* (22), 2009

Schmiedgen P., “Interiority, Exteriority and Spatial Politics in Benjamin 's Cityscapes”, *Walter Benjamin and the Architecture of modernity*, επιμ. Α. Benjamin και Ch. Rice, Μελβούρνη: re.press, 2009

Schwerpenhäuser G., «Το καλειδοσκόπιο πρέπει να συντριβεί. Βάλτερ Μπένγιαμιν: ένας στρατηγικός νους της κριτικής της κουλτούρας σήμερα», *Αξιολογικά* (22), 2009

Τερζάκης Φ., *Τροχιές του αισθητικού. Η ιστορική σύσταση μιας αισθητικής φιλοσοφίας και ο ανθρωπολογικός της ορίζοντας*, Αθήνα: Futura, 2007

Weigel S., «Η τέχνη και η αίσθηση των φωτογραφικών και κινηματογραφικών εικόνων: Η λεπτομέρεια στη θεωρία του Μπένγιαμιν για τα οπτικά μέσα.», *Βάλτερ Μπένγιαμιν. Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, μτφρ. Γ. Σαγκριώτης, επιμ. Α. Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007

Weizman E., *Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability*, Νέα Υόρκη: Zone Books

Δικτυογραφία

<https://forensic-architecture.org/> (τελευταία ανάκτηση 8.08.2019)

[Argentine Forensic Anthropology Team | Equipo Argentino de Antropología Forense \(EAAF\)https://www.eaaf.org/](https://www.eaaf.org/) (τελευταία ανάκτηση 10.08.2019)

Πηγές εικόνων

Εικόνα 15. *Un Autre Monde*, J. J. Grandville, 1844, διαθέσιμο μέσω: <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/visual-art/virtual-reality-19th-century-style-the-history-the-panorama-and-balloon-view>

Εικόνα 16. Τομή πανοράματος στην πλατεία του Λέστερ, Aquatint, Robert Mitchell, 1801, διαθέσιμο μέσω: <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/visual-art/virtual-reality-19th-century-style-the-history-the-panorama-and-balloon-view>

Εικόνα 17. Πολυθρόνα με βελούδινη ταπετσαρία, August Kitschelt, 1851, Βιέννη (επάνω), Έδρανο εργασίας, C. F. Grubb, 1851, Αγγλία (κάτω), διαθέσιμο μέσω: <http://susanbuckmorss.info/text/note-on-the-dialectics-of-seeing/>

Εικόνα 18. *Magasin, Avenue des Gobelins*, Eugène Atget 1925, διαθέσιμο μέσω: <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1727/eugene-atget-french-1857-1927/>

Εικόνα 19. *Die Anatomie als Braut*, gouache and ink on photomontage, Max Ernst, 1921, διαθέσιμο μέσω: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cnyGr8/rAR9z6>

Εικόνα 20. *Old Courtyard, 22 rue Quincampoix*, Eugène Atget, 1908 or 1912, διαθέσιμο μέσω: <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1727/eugene-atget-french-1857-1927/>

Εικόνα 21. Ψηφιακό μοντέλο, έρευνα για την υπόθεση Drone Strike in Miranshah, 2016, Forensic Architecture, διαθέσιμο μέσω: <https://forensic-architecture.org/investigation/drone-strike-in-miranshah>

Εικόνα 22: Αεροφωτογραφία του Edward Steichen, *Aerial Bombs on Montmedy*, World I, 1914-1918, διαθέσιμο μέσω: <https://americanart.si.edu/artwork/aerial-bombs-dropping-montmedy-world-war-i-22891>

Εικόνα 23. Αεροφωτογραφία του νεόκτιστου Staro Sajmište, 1937(αριστερά), Αεροφωτογραφία του στρατοπέδου συγκέντρωσης Semlin, 1944 (δεξιά), διαθέσιμο μέσω: <https://forensic-architecture.org/investigation/living-death-camp-staro-sajmiste>

Εικόνα 24. Η έρευνα για το κτιριακό συγκρότημα Staro Sajmište, 2012, Forensic Architecture, ScanLab and Caroline Sturdy Colls, διαθέσιμο μέσω: <https://forensic-architecture.org/investigation/living-death-camp-staro-sajmiste>

Εικόνα 25. Στιγμιότυπα από την έρευνα για τη δολοφονία του Luai Kahil και του Amir Al-Nimrah, 2018 Forensic Architecture, διαθέσιμο μέσω: <https://forensic-architecture.org/investigation/living-death-camp-staro-sajmiste>

Εικόνα 26. Δορυφορική εικόνα, 2019, Forensic Architecture, διαθέσιμο μέσω: <https://forensic-architecture.org/investigation/saydnaya>

Εικόνα 27. Αρχιτεκτονικό μοντέλο της φυλακής Saydnaya, 2019, Forensic Architecture, διαθέσιμο μέσω: <https://forensic-architecture.org/investigation/saydnaya>

Εικόνα 28. Στιγμιότυπα από την έρευνα για τη φυλακή Saydnaya, διαθέσιμο μέσω: <https://forensic-architecture.org/investigation/saydnaya>