

4 ρήματα για την πόλη

(εγ)γραφές & αναγνώσεις
του αστικού χώρου

Μαρία Μπέκα
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
2025/26

Τέσσερα ρήματα για την πόλη:
(εγ)γραφές και αναγνώσεις του αστικού χώρου

Four Verbs for the City:
(Tran)scriptions and Readings of Urban Space

Μαρία Μπέκα
Επίβλεψη Μαρία Κριαρά

Περίληψη

Με σημείο εκκίνησης μια σειρά από προβληματισμούς για την πόλη, η εργασία επιχειρεί να διερευνήσει και ιδανικά, να αναδείξει, ορισμένους από τους πολλαπλούς και συχνά ετερόκλητους τρόπους «γραφής και ανάγνωσης» ενός τέτοιου εξορισμού πολυδιάστατου και πολύσημου οικοσυστήματος· και πώς, ιδωμένη μεταφορικά μέσα από τέσσερα ρήματα άλλοτε ως διάγραμμα, άλλοτε ως κινούμενη εικόνα και άλλοτε ως κείμενο, η αστική οντότητα συλλαμβάνεται, (ανα)συντίθεται, χαρτογραφείται, παρατηρείται, διαβάζεται και επανερμηνεύεται από τον εκάστοτε σχεδιαστή – πλάνητα – παρατηρητή – μοντέρ – αναγνώστη – αφηγητή.

Abstract

Starting with a series of critical reflections on the city, this research thesis aims to investigate—and, ideally, to highlight—some of the multiple and often heterogeneous ways of “writing and reading” such an inherently multidimensional and polysemic ecosystem. Furthermore considers how the urban entity, viewed through four verbs—sometimes as a diagram, sometimes as a moving image, and sometimes as text—is (re)composed, mapped, observed, read, and interpreted by the designer – flaneur – observer – editor – reader – narrator.

Περιεχόμενα

“	8
μνημονεύω	16
σκέπτομαι	32
περπατώ	46
ποιώ	60
”	72
Πηγές Εικόνων	80
Βιβλιογραφία	84

“



Εικόνα 1.
Giovanni P. Panini, *Capriccio me romaiàka ereiptia*, 1741

Η πόλη είναι πάντα σε αναζήτηση μιας ποιητικής.

Εικόνα 2.
Jorge Louis Borges, *Πυρετός του Μπουένος Άιρες*, 1923-1929

Τόπος συναντήσεων, μετασχηματισμών, οικειοποιήσεων, μεταμφιέσεων και αντιφάσεων, η πόλη είναι ένα ανθρώπινο οικοδόμημα, ο δημιουργός και το νόημα του οποίου δύσκολα πλέον μπορούν να προσδιοριστούν. Στην αλληγορία του σπηλαίου στο έργο του *Πολιτεία*, ο Πλάτων αναφέρεται στις μικρές εντυπώσεις που χαράσσουν την ανθρώπινη πραγματικότητα. Αναπαραστάσεις, ιδεατοί κόσμοι και αφηγήσεις επιχειρούν να συλλάβουν ένα μόνο από τα αναρίθμητα πρόσωπα που έχει η πόλη. Έτσι, η πόλη μετουσιώνεται σε ένα φάσμα αναπαραστάσεων, ως απόρροια των αστικών εμπειριών, και η ταυτοποίησή της μετατρέπεται σε ένα ζήτημα ατομικών όσο και συλλογικών αναγνωρίσεων.

Ο Γιώργος Σημαιοφορίδης στο κείμενό του *Ο Οδηγός και ο Χάρτης: Δύο διατυπώσεις του αρχιτεκτονικού λόγου με αφορμή την Αθήνα* επισημαίνει ότι «από τα φυσικά, στα τεχνητά, στα νοητά – συμβολοποιημένα παρατηρητήρια, αυτό που αλλάζει είναι η σχέση του παρατηρητή (μάτι) με αυτό που παρατηρείται (πόλη)»¹. Και συνεχίζει, υποστηρίζοντας πως η παρατήρηση είναι η εκκίνηση της ιδέας της αναπαράστασης της πόλης. Κάπως έτσι, διαμορφώνεται και η φυσιογνωμία της, δηλαδή μέσα από αποσπασματικές θεάσεις. Λόγο, εικόνα, κίνηση, μνημείωση, τελετουργίες της καθημερινότητας — όποιον από αυτούς τους τρόπους και αν επιλέγει κανείς κάθε φορά για να την διαβάσει ή να την διατυπώσει, η πόλη αναπόφευκτα μάλλον θα αποκαλύπτεται και θα ξεδιπλώνεται σαν μωσαϊκό από τυχαιότητες, διαδρομές, μύθους και αποσπασματικές αφηγήσεις. Όπως γράφει και ο Georges Perec στο βιβλίο του *Χορείες Χώρων*: «Μη βιάζεσαι να βρεις έναν ορισμό για την πόλη· η πόλη είναι τεράστια, κι είναι σφόδρα πιθανό να πέσεις έξω».²

Με σημείο εκκίνησης ένα πλαίσιο σκέψεων και προβληματισμών για τη σχέση μεταξύ υποκειμένου και πόλης σαν αυτό το οποίο επιγραμματικά ανα-

φέρθηκε παραπάνω, η εργασία αυτή επιχειρεί να διερευνήσει και ιδανικά να αναδείξει ορισμένους από τους πολλαπλούς και συχνά ετερόκλητους τρόπους «γραφής και ανάγνωσης» ενός τέτοιου εξ ορισμού πολυδιάστατου και πολύσημου οικοσυστήματος· και πώς, ιδωμένη άλλοτε ως διάγραμμα, άλλοτε ως κινούμενη εικόνα και άλλοτε ως κείμενο, η αστική οντότητα συλλαμβάνεται, (ανα)συντίθεται, χαρτογραφείται, παρατηρείται, διαβάζεται και ερμηνεύεται από τον εκάστοτε σχεδιαστή – οδοιπόρο – παρατηρητή – μοντέρ – αναγνώστη – αφηγητή. Έτσι, σε αυτό που ακολουθεί, συγκεντρώνονται με τη μορφή ανοιχτών ερωτημάτων και ελεύθερων συνειρμών μια σειρά από σκέψεις και προσωπικές σημειώσεις πάνω σε θεωρητικά, φιλοσοφικά, αρχιτεκτονικά και καλλιτεχνικά έργα, που με τον τρόπο του το καθένα επινοεί και συστήνει και από μια διαφορετική οδό προσέγγισης, κατανόησης και ερμηνείας της πόλης ως πολυσύνθετου φαινομένου. Εφόσον, εκτός από τον ίδιο της τον εαυτό, η κάθε πόλη ενσωματώνει και περικλείει και όλες αυτές τις δυνητικές πόλεις που έχει ανακαλύψει ή επινοήσει το ανθρώπινο μάτι.

¹ Γιώργος Σημαιοφορίδης, «Ο Οδηγός και ο Χάρτης: Δύο διατυπώσεις του αρχιτεκτονικού λόγου με αφορμή την Αθήνα», *Σύγχρονα Θέματα*, τεύχος 27, Αθήνα, 1986, σ. 49

² Georges Perec, *Χορείες Χώρων*, μτφρ. Α. Κυριακίδης, Άγρα, Αθήνα, 2008, σ. 84

LUX VENIT IN MVNDVN ET DILEXERVNT HOMINES MAGIS TENEBRAS QVAM LVCEM. IO. 3. 19.

ANTRVM PLATONICVM.



Maxima pars hominum cecis immersa tenebris
Voluitur assidue, et s' tudio letatur inani:
Aspice ut obiectis obtutis in bereat umbris,
Vt VERI simulacra omnes mirentur amentq,¹⁴

Et s' solidi vanà ludantur imagine rerum.
Quam pauci meliore luto, qui in lumine puro
Secreti à s' solida turba, ludibria cernunt
Rerum umbras rectaq; expendunt omnia lance:

Hi positâ erroris nebulâ dignoscere possunt
Vera bona, atque alios cecâ sub nocte latentes
Extrahere in claram lucem conantur, at illis
Nullus amor lucis, tanta est Irrationis egestas.

C.C. Harlemensis Juv.
Sanredam Sculpsit.
Henr. Hondius excudit.
1604.

H. SPIEGEL FIGVRARI ET SCVLPI CVRAVIT. AC DOCTISS. ORNATISS. OZD. PET. PAAW IN LVGDVN. ACAD. PROFESSORI MEDICO D.D.

μνημονεύω



Εικόνα 4.
Henri Cartier-Bresson, Αθήνα, 1953

Στο τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, γυναίκες, οι αποκαλούμενες "Trümmerfrauen" (κυρίες των ερειπίων), συγκέντρωναν καθημερινά χιλιάδες τούβλα από τους δρόμους των γερμανικών πόλεων. Επρόκειτο για τούβλα από τα κατεστραμμένα, από τις βόμβες των συμμάχων, κτήρια. Τη στιγμή εκείνη της απόλυτης –και όχι μόνο οικονομικής– ανεπάρκειας, πολλές καινούργιες κατοικίες χτίστηκαν με το παλαιό οικοδομικό υλικό.

Εικόνα 5.
Γιώργος Σημαιοφορίδης, Μνήμη και εμπειρία του χώρου, 2006

Η πόλη, ως ανθρώπινο κατασκεύασμα, προβληματίζει πολλούς θεωρητικούς, καθώς θεωρείται ένας ζωντανός οργανισμός με δική του μνήμη και ταυτότητα. Στην αρχαιότητα, ο Αριστοτέλης με το έργο του *Πολιτικά* θέτει ως προβληματισμό την υπόσταση της πόλης ως πεδίου δράσης του πολιτικού βίου. Η λέξη «πόλις», πέρα από φρούριο και πατρίδα, αναφερόταν και στο σύνολο των κατοίκων της, καθιστώντας την ως έννοια αλληλένδετη με αυτήν των πολιτών. Ειδικότερα, η πόλη είναι οι ίδιοι οι κάτοικοί της και όχι απλώς η εδαφική ή δομημένη επικράτειά της. Η πολιτική ζωή και ο λόγος οργανώνουν και διευθετούν την κοινότητα. Με έναν επαγωγικό συλλογισμό, ο ορισμός του «ανθρώπου» ανάγεται σε αυτόν του «πολίτη», και ο ορισμός του «πολίτη» στην έννοια «πόλη». Υπό αυτό το πρίσμα, ο χώρος νοείται ως το ανάμεσα των ανθρώπων, ανεξαρτήτως του τόπου στον οποίο βρίσκονται. «Όπου κι αν πας, θα είσαι πόλις».³ Έτσι, η πόλη λειτουργεί ως μηχανισμός κοινωνικών πρακτικών και αστικών θεσμών.

Όμως, η πόλη αναφέρεται και σε μια συνολική ιστορική διεργασία, καθώς είναι μια οντότητα συνεχώς εν τω γίνεσθαι, αποτέλεσμα διαρκούς ανάπτυξης και όχι μίας ακαριαίας δημιουργίας. Στην εξέλιξή της σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν οι κάτοικοι, οι οποίοι είναι δρώντα υποκείμενα που με τις πράξεις και το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο που θέτουν κάθε φορά, λαξεύουν το σχήμα της. Δημιουργείται, λοιπόν, ένα παλίμψηστο, στο οποίο η εκάστοτε πόλη είναι το αποτύπωμα που αφήνει στον χρόνο. Έτσι, ο Aldo Rossi ορίζει την πόλη ως “fabrica”, δηλαδή εργαστήριο, οικοδόμημα και ύφανση, και τη θεωρεί ένα χωροχρονικό κατασκεύασμα, σύμφωνα με το οποίο ο χώρος νοηματοδοτείται μέσα από τις μνήμες. Αναγνωρίζει την προέλευση της λέξης “monument” (μνημείο) από το “moment” (στιγμή), υποστηρίζοντας πως τα μνημεία είναι στιγμές προς απομνημόνευση. Στην πραγματικότητα, είναι τα εναπομείναντα, σταθερά σημάδια που αφηγούνται τις ιστορίες της πόλης, όσο εκείνη αλλάζει μέσα στον χρόνο. Αναφε-

³ Hannah Arendt, *Η ανθρώπινη κατάσταση*, μτφρ. Σ. Ροζάνη, Γ. Λυκιαρδοπούλου, Γνώση, Αθήνα, 1986, σ. 271

ρόμενος σε αυτήν την αμφίδρομη διαλεκτική μεταξύ πόλης και χρόνου, γράφει πως «η μορφή της πόλης είναι πάντα η μορφή μιας εποχής και στη μορφή μιας πόλης συνυπάρχουν πολλές εποχές».⁴ Με αυτόν τον τρόπο, διατυπώνει την έννοια του «αστικού χωροχρόνου», δηλαδή την ιστορικότητα που κρύβει το εσωτερικό της πόλης, αναγνωρίζοντας την ύπαρξη ενός «πριν» και ενός «μετά». Η έννοια της πόλης συνδέεται άρρηκτα με μια συνεχή ιστορική αφήγηση και μετατρέπεται σε ένα αρχείο μνήμης, το οποίο συγκροτεί την ίδια της την ταυτότητα.

Θεωρώντας πως η μνημειακότητα αποτελεί έναν δεσμό που ενώνει την αρχιτεκτονική με την πόλη, ο Aldo Rossi διακρίνει κτίρια ορόσημα τα οποία αποκαλεί «αστικούς συντελεστές», δηλαδή ορισμένα στοιχεία της πόλης που η παρουσία τους χαρακτηρίζεται από μια σταθερότητα και μια μονιμότητα, παρά τις αλλαγές που φέρει η πάροδος του χρόνου, κι έτσι επιχειρεί να κτίσει εκ νέου την πόλη. Εισάγοντας την έννοια της *La Città Analoga* (*Κατ’ Αναλογία Πόλη*), ο Aldo Rossi ορίζει την πόλη ως μία σκηνή όπου εκτυλίσσονται ανθρώπινα γεγονότα, και συνθέτει έναν τόπο καθαρών αρχιτεκτονικών αξιών που έχουν την ιδιότητα να παραμένουν ίδιες και αμετάβλητες μέσα στον χρόνο. Μέσα από αυτήν την αστική ανάλυση, κατασκευάζει μία νέα πραγματικότητα που δεν υπάρχει, αλλά αποτελείται από ψήγματα της υπάρχουσας.

Παρομοίως, στο έργο *Antiquae Urbis Romae Imago*, ο αναγεννησιακός αρχιτέκτονας Pirro Ligorio αποτυπώνει τη Ρώμη ως ένα αρχιπέλαγος μνημείων. Ανακατασκευάζοντας με αυτόν τον τρόπο την πόλη της Ρώμης, τα μνημεία δημιουργούν δίκτυα εντός του κενού χώρου ως χαρακτηριστικές παγιωμένες συντεταγμένες του αστικού ιστού. Τίθεται, λοιπόν, ο προβληματισμός για τη μνήμη ως μηχανισμό νοηματοδότησης μέσα στην πόλη, ο οποίος φέρνει σε διάλογο τον τόπο με το γεγονός. Εξάλλου, η διαδικασία της κατασκευής της μνήμης δημιουργεί έναν χωρικό μύθο για την πόλη. Τα μνημεία, συνήθως υποβλητικά, καταλαμβάνουν σημαντικά και κεντρικά σημεία μέσα στον αστικό ιστό, μετατρέπονται σε τοπόσημα και τελικά, αποκτούν μία διαλεκτική σχέση μαζί του. Σύμφωνα με τον ανθρωπολόγο Manuel Delgado, η «αστική μνήμη»⁵, δηλαδή η συλλογική μνήμη που έχει δημιουργηθεί μέσα στον αστικό ιστό, βοηθά στην ανάπτυξη μιας συνοχής μεταξύ των κατοίκων και επομένως, στη διαμόρφωση μιας ταυτότητας. Με άλλα λόγια, τα μνημεία, οι πλατείες, οι δρόμοι και τα κτίρια πέρα από υλικά αντικείμενα, λειτουργούν

⁴ Παναγιώτης Πάγκαλος, *Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi*, Gutenberg, Αθήνα, 2012, σ. 29

⁵ Manuel Delgado, *Μνήμη και τόπος. Ο δημόσιος χώρος ως κρίση νοήματος*, Ediciones Generales de la Construcción, Βαλένθια, 2001, σ. 7

επιπλέον ως εγγραφές μνήμης, αφού υπενθυμίζουν γεγονότα του παρελθόντος.

Εντούτοις, μέσα από το προσωπικό σύστημα αναφορών και συνειρμών του εκάστοτε παρατηρητή συχνά προκύπτουν διαφορετικές αναγνώσεις και ερμηνείες ενός μνημείου. Μέσα από αυτές τις χειρονομίες και παρεμβάσεις με τις οποίες τα μνημεία ονομάζονται ως τέτοια, ο δημόσιος χώρος ανασυντάσσεται και δημιουργείται ένα πολυεπίπεδο σύστημα νοημάτων εντός του αστικού ιστού. Στην πραγματικότητα, τα μνημεία υιοθετώντας έναν δικό τους γλωσσικό κώδικα (μορφή), διαμορφώνουν ένα πλαίσιο αναφοράς (συγκεκριμένο, ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον), ένα μήνυμα και έναν κώδικα πρόσληψης (τρόπος ερμηνείας από την εκάστοτε κοινωνία). Ωστόσο, το μήνυμα πολλές φορές μπορεί να μετατοπιστεί και να αλλάξει, όπως συνέβη και στην περίπτωση του “Fourth Plinth” στο Λονδίνο. Πιο συγκεκριμένα, σε κάθε μία από τις τέσσερις γωνίες της πλατείας Trafalgar, που βρίσκεται στο κέντρο της πόλης, έχει τοποθετηθεί και από ένα βάθρο προορισμένο να υποδεχτεί έναν έφιππο ανδριάντα. Παρ’ όλα αυτά, το τέταρτο βάθρο, που βρίσκεται στην βορειοδυτική πλευρά της πλατείας και κατασκευάστηκε το 1841, μπορεί αρχικά, να προοριζόταν για το άγαλμα του έφιππου βασιλιά Γουλιέλμου Δ’, αλλά εν τέλει, εξαιτίας της έλλειψης οικονομικών πόρων, παρέμεινε κενό για περισσότερο από έναν αιώνα. Από τον 20ο αιώνα και έπειτα, η λειτουργία του Fourth Plinth επαναπροσδιορίστηκε και πλέον, φιλοξενεί ανά δύο έτη και ένα νέο και διαφορετικό και νεοσύστατο δημόσιο γλυπτό. Από ένα βάθρο αρχικώς σχεδιασμένο για την προβολή εξουσίας, τώρα έχει μετατραπεί σε έναν χώρο καλλιτεχνικού πειραματισμού και σε βήμα ανανέωσης του δημόσιου διαλόγου ικανό να εγείρει κάθε φορά διαφορετικά ερωτήματα και προβληματισμούς. Με αυτόν τον τρόπο, το ίδιο το μνημείο αποκτά μία δυναμική ταυτότητα, ικανή να ελίσσεται ή και να εξελίσσεται με την πάροδο των εποχών, εκφράζοντας ή ανατρέποντας τις επίσημες αφηγήσεις της εκάστοτε κοινωνίας. Διαβάζεται, ερμηνεύεται και, εν τέλει, αναδιατυπώνεται καθημερινώς από τους κατοίκους της πόλης, επανεπινοώντας τα αντικείμενα μνημόνευσης που εντάσσονται τη συλλογική μνήμη. Έτσι, η πόλη γίνεται ένα αυτοτροφοδοτούμενο σύστημα, ένα πεδίο της μνήμης και ένας καμβάς ανάγνωσης σε διαρκή διάλογο μεταξύ σημαίνοντος (μνημείου) και σημαινόμενου (νοήματος).

Σε άλλες περιπτώσεις, συχνό φαινόμενο αποτελεί η έντονη εξοικείωση των κατοίκων με το μνημείο μέσα από τις καθημερινές τους πρακτικές, καθιστώντας το πλέον «αόρατο». Έτσι, με το πέρασμα του χρόνου ο γλωσσικός κώδικας που χρησιμοποιούν τα μνημεία αποδυναμώνεται και, εν τέλει, αδρανοποιείται. Αποτέλεσμα είναι η συνεχής ανασηματοδότηση των αστικών τοπίων, καθώς και η ανοικείωση μέσα από τις συνειρμικές πορείες του παρατηρητή. Εγγραφές της μνήμης εντός του αστικού ιστού, όπως δρόμοι και ονόματα, επιγραφές και αγάλματα, ερείπια και πλατείες, και γενικότερα σημεία του δημόσιου χώρου που ενσαρκώνουν μια αφήγηση, δηλαδή ένα κείμενο για την πόλη, έχουν την

ικανότητα να την πλαισιώνουν εκ νέου. Ως μάρτυρες του παρελθόντος μπορεί να έχασαν το αρχικό τους αφηγηματικό και συμβολικό βάρος, αλλά πλέον οι κάτοικοι μπορούν να το επαναπροσδιορίσουν και να τους δώσουν καινούργιο.

Όμως, εάν η μνήμη εγγράφεται στον αστικό ιστό, ίσως πολλές φορές να μην χρειάζεται μια ορισμένη υλική παρουσία. Ίσως, η μνήμη να ενοικεί εγγενώς στον ίδιο τον τόπο. Ο Walter Benjamin αναφερόμενος στο έργο του φωτογράφου Eugene Atget, λέει: «Έχει ειπωθεί αρκετά δίκαια για τον Atget ότι φωτογράφιζε (ερημωμένους δρόμους του Παρισιού) σαν σκηνές εγκλήματος. Η σκηνή του εγκλήματος είναι ερημωμένη επίσης· φωτογραφίζεται για τη θεμελίωση αποδείξεων. Με τον Atget, οι φωτογραφίες γίνονται κανονικές αποδείξεις ιστορικών περιστάσεων και αποκτούν κρυφή πολιτική σημασία».⁶ Πιο συγκεκριμένα στα μέσα του 19ου αιώνα, εξαιτίας της ραγδαίας αύξησης του πληθυσμού στην πόλη του Παρισιού, ανακοινώνεται ένα πρόγραμμα δημόσιων έργων με σκοπό την ανακαίνισή της. Ειδικότερα, αυτό το οποίο προβλεπόταν ήταν η κατεδάφιση των μεσαιωνικών γειτονιών και η αντικατάστασή τους από λεωφόρους, χώρους πρασίνου και πλατειών. Έτσι, ο Atget αρχίζει να περιδιαβαίνει τους δρόμους του Παρισιού καταγράφοντάς τους με μία φωτογραφική κάμερα. Οι φωτογραφίες δείχνουν σκηνές των δρόμων πριν τον εκσυγχρονισμό τους, τους περαστικούς, τους πλανόδιους και τις στοές, την αρχιτεκτονική των κτιρίων, τα παράθυρα, τις βιτρίνες των καταστημάτων, τα κατώφλια. Στην πραγματικότητα, ο Atget καταγράφει τόπους ενδιάμεσους και μεταβατικούς, ακινητοποιώντας την εφήμερη αναπαράσταση της καθημερινότητας και μετατρέποντας την πόλη σε τόπο γεμάτο από «υλοποιημένες εγγραφές της απουσίας».⁷

Κάπως παρόμοια, ίσως, με το έργο *Εδώ: Χώροι βίας στη Θεσσαλονίκη* του Πάρι Πετρίδη, ένα λεύκωμα φωτογραφιών οι οποίες λειτουργούν ως τεκμηριώσεις από τόπους εγκλήματος στον αστικό ιστό, όπου διαφαίνεται έντονο το στοιχείο τόσο της μνήμης όσο και της λήθης. Πιο συγκεκριμένα, ο Πετρίδης αναζητά τοποθεσίες μέσα στην πόλη της Θεσσαλονίκης στις οποίες έλαβαν χώρα βίαια συμβάντα, δημιουργώντας ένα αρχείο από ίχνη και τόπους έρημων, χωρίς ανθρώπινη παρουσία. Με έναν τρόπο που δεν είναι απαραίτητα προφανής, η πόλη διαβάζεται ως φορέας αλληπάλληλων στρώσεων ιστορίας, και ως μνημείο πλέον δεν ορίζεται κατ’ ανάγκην ένα συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό έργο ή δημόσιο γλυπτό, αλλά ο ίδιος ο τόπος, ο τόπος εγγραφής και μαρτυρίας του συμβάντος. Υπό ένα

⁶ Susan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, μτφρ. Η. Παπαϊωάννου, Φωτογράφος, Αθήνα, 1993, σ. 172

⁷ Σταύρος Σταυρίδης, *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006, σ. 218

τέτοιο πρίσμα, το φωτογραφικό λεύκωμα του Πετρίδη αποσταθεροποιεί τους όρους ανάγνωσης και σύνδεσης του κατοίκου με την πόλη και τις πολλαπλές ιστορίες της. Εδώ, συσκοτισμένο από άλλοεπάλληλες στρώσεις άλλων γεγονότων που το διαδέχτηκαν, το συμβάν είναι πλέον συγκεχυμένο, αν όχι αόρατο. Και η πόλη αποκτά τη σημασία της ως αυτόπτης μάρτυρας, ή ως μάρτυρας φαντασμάτων.

Ωστόσο, ένας χώρος δύναται να εξακολουθεί να μνημονεύει την ιστορία του, ακόμα και αν πολλές φορές το ίδιο το μνημείο απουσιάζει. Όπως συνέβη για παράδειγμα στην περίπτωση του Τείχους του Βερολίνου, το οποίο, μετά την πτώση του, άφησε ένα κενό στον αστικό ιστό του οποίου όμως το σημεινόμενο τώρα έχει παραλάβει ακόμα περισσότερες σημασίες. Το Τείχος, το οποίο μεταπολεμικά είχε διαμορφώσει τον τρόπο ζωής εκατοντάδων χιλιάδων ανθρώπων, πλέον ακόμα και διά της απουσίας του εξακολουθεί να είναι παρόν, με το ίχνος του να συνεχίζει να επηρεάζει την καθημερινότητα των κατοίκων της πόλης και να την επιφορτίζει με μνήμες, συγκινήσεις και περασμένα συμβάντα. Η μνημείωση όχι μόνο δεν εξαρτάται από το υλικό της αποτύπωμα, αλλά αντιθέτως, συγκροτείται από το κενό αυτού του αποτυπώματος στον αστικό ιστό. Κάπως έτσι, οι δημόσιοι χώροι της πόλης επαναπροσδιορίζονται και αλλάζουν πρόσημο, όσο η ίδια η πόλη μετουσιώνεται σε ένα ενεργό πεδίο μνήμης.

Στο δικό τους ιστορικό συγκείμενο, το 1969 οι Superstudio με το έργο τους *Il Monumento Continuo (Το Συνεχές Μνημείο)*, μέσα από μία σειρά φωτογραφιών και κολλάζ, αναφέρονται σε μια άλλη, δυνητική πόλη, η οποία διαστέλλεται συνεχώς και γίνεται ένα σημαίνον περιβάλλον, ένα αέναο χωρίς όρια μνημείο. Κατά αυτόν τον τρόπο, οι Superstudio ασκούν κριτική προς τη σύγχρονή τους αστικότητα και τις εμπειρίες που αυτή προσφέρει, εντός ενός ομοιόμορφου και συνεχούς κανάβου, όπου το ίδιο το αστικό περιβάλλον αποτελεί πλέον αδιακρίτως το μνημείο.

«Είναι “επιφανειακή” —σαν ένα στούντιο του Χόλυγουντ, μπορεί να παράγει μια νέα ταυτότητα κάθε Δευτέρα πρωί».⁸ Με τη φράση αυτή περίπου δύο δεκαετίες αργότερα, το 1995, ο Rem Koolhaas εισάγει και περιγράφει την έννοια της Γενικής Πόλης, μιας πόλης απαλλαγμένης από ιστορικό κέντρο και ταυτότητα. Αφότου η πόλη αποϋλοποιήθηκε και εισήλθε στον κυβερνοχώρο, μετατράπηκε σε μία ελεύθερη ροή εικόνων. Αναφερόμενος στη σύγχρονη μητρόπολη, ο Michel de Certeau γράφει: «Σε αντίθεση με τη Ρώμη, η Νέα Υόρκη δεν έμαθε ποτέ την τέχνη να γερνά αξιοποιώντας όλες τις φάσεις τους παρελθόντος της. Επινοεί το παρόν της ώρα με την ώρα, πετώντας τα κεκτημένα και αψηφώντας τα μελλούμενα. Πόλη φτιαγμένη από παροξυσμικούς τόπους σε μνημειώδη

ανάγλυφα».⁹ Ο λόγος του ασκεί κριτική στο φαινόμενο της αμερικανικής πόλης που συνεχώς ανανεώνεται, χωρίς να στρωματοποιείται στον χρόνο, καθώς και στο μοναδικό μνημείο που διατηρεί, αυτό του ουρανοξύστη.

⁸ Rem Koolhaas, *Generic City*, TN Probe/Sikkens Foundation, Tokyo, 1995, σ.1250

⁹ Michel de Certeau, *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, ΣΜΙΛΗ, Αθήνα, 2010, σ. 243-244



Εικόνα 6.
Lee Friedlander, *Father Duffy*, Times Square, Νέα Υόρκη, 1974



Εικόνα 7.
Sibylle Bergemann, *Το Μνημείο (Das Denkmal)*, Βερολίνο, 1985



Εικόνα 8.
Joel Sternfeld, *Σαν άδειο από νόημα*, 1989-1990



Εικόνα 9.
Πάρις Πετριδής, *Εδώ: Τόποι βίας στη Θεσσαλονίκη*, 2012

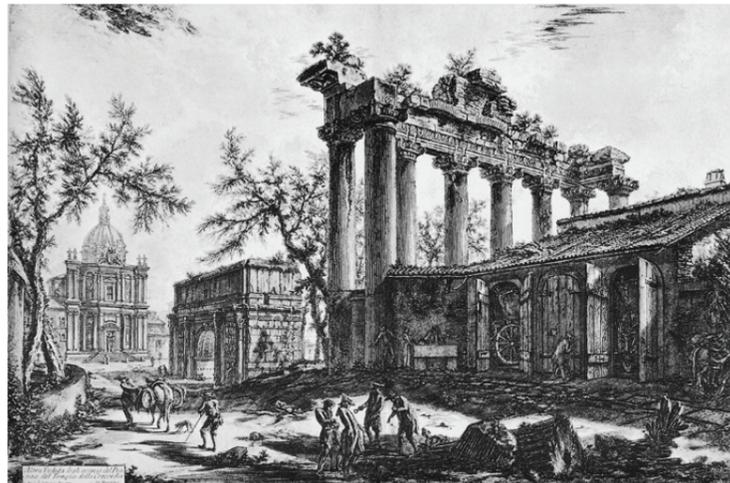


Εικόνα 10.
Superstudio, *Il Monumento Continuo*, 1969–1970



Εικόνα 11.
Rem Koolhaas, *Mutations*, 1995

σκέπτομαι



Εικόνα 12.
Giovanni B. Piranesi, *Όψεις της Ρώμης*, 1750-1778

Σε εκείνη την Αυτοκρατορία, η Τέχνη της Χαρτογραφίας άγγιξε τόση Τελειότητα, ώστε ο Χάρτης μιας και μόνης Επαρχίας καταλάμβανε μια Πόλη ολόκληρη, και ο Χάρτης της Αυτοκρατορίας, μια Επαρχία ολόκληρη. Με τον καιρό, αυτοί οι Εκτεταμένοι Χάρτες έπαψαν να ικανοποιούν, και τα Κολέγια των Χαρτογράφων ανέπτυξαν έναν Χάρτη της Αυτοκρατορίας που είχε το Σχήμα της Αυτοκρατορίας και συνέπιπτε με αυτήν, σημείο προς σημείο. Λιγότερο παθιασμένες με τη Σπουδή της Χαρτογραφίας, οι Επόμενες Γενεές σκέφτηκαν πως αυτός ο Εκπεπταμένος Χάρτης ήταν άχρηστος και, όχι εντελώς άκαρδα, τον εγκατέλειψαν στο Έλεος του Ήλιου και των Χειμώνων. Στις Ερήμους της Δύσης υπάρχουν ακόμα χαλάσματα του Χάρτη. Τον κατοικούν Ζώα και Ζητιάνοι. Σε ολόκληρη τη Χώρα, δεν υπάρχει κανένα άλλο ίχνος της Επιστήμης της Γεωγραφίας. Σουάρεθ Μιράντα, *Ταξίδια συνετών ανδρών*, Βιβλίο Δ΄, Κεφ. ΙΔ΄, Λέριδα, 1658.

Εικόνα 13.
Jorge Louis Borges, *Περί της ακρίβειας στην επιστήμη*, 2005

Οι πόλεις σπάνια ακολουθούν στην πράξη τα πολεοδομικά σχέδια που φτιάχτηκαν για αυτές. Θέλοντας να τονίσει αυτήν την ασυνέπεια, ο Γιώργος Τζιρτζιλιάκης γράφει για τους τόπους της πόλης της Αθήνας: «δεν είναι σίγουρα ποτέ στην καθαρή γεωμετρική κατάσταση που τους σχεδίασε ο αρχιτέκτονας τους».¹⁰ Στο ίδιο πνεύμα, με το έργο του *Manhattan Transcripts* (1976-1981) ο Bernard Tschumi είχε εισαγάγει μία νέα παράμετρο: αυτή του τυχαίου· του ατυχήματος και του απρόβλεπτου συμβάντος που αντιτίθεται και ανατρέπει το πρόγραμμα και τις προκαθορισμένες λειτουργίες. Με μια σειρά από σχέδια, θίγει ζητήματα γύρω από τη «γραφή» και την ανάγνωση της αρχιτεκτονικής της πόλης, καθώς και τη σχέση ανάμεσα στον σχεδιαστικό και στον βιωματικό χώρο. Μέσα από τεχνικές μοντάζ, αποδομεί την πόλη και επινοεί νέες συσχετίσεις μεταξύ χώρου και γεγονότος, μιλώντας για τον χώρο μέσα από κατόψεις, για την κίνηση μέσα από διαγράμματα και για τα γεγονότα μέσα από φωτογραφίες. Έτσι, εφευρίσκει μια νέα μέθοδο αποτύπωσης της πόλης, αναδεικνύοντας πώς οι επίσημοι χάρτες και τα συμβατικά μέσα αναπαράστασης παραλείπουν τις δυναμικές χρήσεις και τον δυναμικό χαρακτήρα του αστικού τοπίου.

Όμως, εάν πράγματι τα σχέδια και οι χάρτες λειτουργούν ως αυτόνομα αντικείμενα, εκπροσωπώντας μία πραγματικότητα ετερόκλητη από αυτή της ζώσας πραγματικότητας, πόσοι χάρτες μπορεί να χρειάζονταν για να εξεταστεί πλήρως ένας δεδομένος χώρος, και πόσο μάλλον μια ολόκληρη πόλη; Στο βιβλίο του *Mapping the unmappable on notation* ο Stan Allen θέτει έναν προβληματισμό αναφορικά με τη λειτουργία του αρχιτεκτονικού σχεδίου ως εργαλείου σημειωτικού και αφαιρετικού. Ειδικότερα, για τον Allen τα αρχιτεκτονικά σχέδια δεν αποτελούν αναπαραστάσεις του αρχιτεκτονικού έργου, αλλά δυναμικά διαγράμματα που έχουν σκοπό να εντάξουν τον απρόβλεπτο χαρακτήρα της πραγματικότητας.

¹⁰ Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, «Σημειώσεις για μια δραματουργία της πόλης», *Σύγχρονα Θέματα*, τεύχος 27, Αθήνα, 1986 σ. 41

Εάν παλαιότερα θεωρούνταν ως μοναδικές μορφές αναπαράστασης, πλέον αποτελούν τόπους ψευδαίσθησης. Έτσι, ο χάρτης ως επινόηση, ενώ επιχειρεί να ικανοποιήσει την ανάγκη του ανθρώπου να περιγράψει την πόλη στην ολότητά της, αντ' αυτού ίσως καταλήγει να την προσομοιώνει, να την απλουστεύει και να την οριοθετεί εντός των δυνατοτήτων της αναπαράστασής της. Όμως, όσο ο χάρτης περιορίζει μήπως άλλο τόσο μπορεί να διευρύνει τις αναγνώσεις της πόλης;

Ιστορικά, οι αρχαίοι Αιγύπτιοι σχεδίαζαν τους χάρτες των πόλεων ως εργαλεία διοίκησης και τους χρησιμοποιούσαν για την ανακατανομή της γης έπειτα από πλημμύρες του ποταμού Νείλου. Αργότερα, οι μεσαιωνικοί και αναγεννησιακοί χάρτες αποτελούντο από χαράξεις διαδρομών που αποσκοπούσαν να καταδείξουν κυρίως τόπους προσκυνήματος και πόλεις – σταθμούς, ή λειτουργούσαν ως μετεγγραφές πράξεων, διοικητικών, πολεμικών, οικοδομικών, εμπορικών και πολιτικών. Εν ολίγοις, κάθε πόλη συνδεόταν με την τέλεση ενός γεγονότος το οποίο και αφηγήιτο. Στη Δύση από τον 15ο έως τον 17ο αιώνα και μετά, ο χάρτης αποκτά έναν ενισχυμένο ρόλο επικύρωσης της εξουσίας, καθώς εκτός από εργαλείο εξερεύνησης, σημαδεύει επίσης τις ζώνες κυριαρχίας και τις ιμπεριαλιστικές επιδιώξεις των λαών. Εφόσον κάθε χάρτης αντανακλά την εποχή κατά την οποία δημιουργήθηκε, και μαζί τις οικονομικές, κοινωνικές, πολιτικές, και πολιτισμικές συνθήκες ή φιλοδοξίες της, με το πέρασ του χρόνου αναγκαστικά αλλάζει χρήση, κλίμακα και σημασία, με το παραστατικό, νοηματικό και συμβολικό βάρος του να μετατοπίζεται σύμφωνα με τις υφιστάμενες ή τις αναδυόμενες τάσεις της εκάστοτε πραγματικότητας.

Παίρνοντας ως παράδειγμα την πόλη της Ρώμης, εξετάζονται δύο χάρτες που δεν αποτελούν μόνο αποτύπωση της πόλης, αλλά και δύο διαφορετικούς τρόπους ανάγνωσής της. Αρχικά, το 1551 δημιουργήθηκε ο πρώτος ακριβής χάρτης της Ρώμης από τον Leonardo Bufalini. Αν και δεν είναι σχεδιασμένος σε αμιγώς ορθογώνια προβολή, καθώς επιλέγει να κάνει ένα είδος πλευρικής ανύψωσης σε μεμονωμένα κτίρια τα οποία διακρίνει ως σημαντικά για την εποχή τους, είναι αρκετά λεπτομερής στις μετρήσεις του. Εισάγοντας για πρώτη φορά μια σχεδόν γεωμετρική λογική, αναδεικνύει τη μορφολογική αλλά και ιστορική διάσταση της πόλης. Τα αρχιτεκτονικά έργα λειτουργούν ως χωρικοί δείκτες που προσανατολίζουν τον θεατή. Έτσι, η Ρώμη διαβάζεται ως μία αστική δομή αποτελούμενη από διαδρομές, όρια και αξονικές συνδέσεις όσο και ως ένα τοπίο τοπόσημων και μνημείων. Στη συνέχεια, το 1748 ο Giovanni Battista Noli επιχειρεί να χαρτογραφήσει εκ νέου την Ρώμη, δημιουργώντας ένα ορόσημο τόσο στην ιστορία της χαρτογραφίας, όσο και στην αστική ανάλυση εισάγοντας τη συνιστώσα της λειτουργικής διάστασης του χώρου. Αρχικά, αλλάζει τον προσανατολισμό της πόλης από την ανατολή προς τον βορρά, σε αντίθεση με τις τρέχουσες συμβάσεις της εποχής. Έπειτα, οργανώνει και αναπαριστά τα κύρια στοιχεία του αστικού ιστού, όπως δρόμους και δομημένους και αδόμητους χώρους, σε μια σχέση

καθαρής αντίθεσης μεταξύ πλήρους και κενού. Τα κτίρια αποδίδονται ως μαύρα συμπαγή σχήματα, ενώ οι δημόσιοι χώροι, ανοιχτοί ή κλειστοί, συμβολίζονται με λευκό. Επιπλέον, καταργεί την αίσθηση του βάθους που υπήρχε στον χάρτη του Bufalini, ή μάλλον την αντιστρέφει, καθώς εφαρμόζει αυστηρή ορθοκανονική κάτοψη σε όλους τους αρχιτεκτονικούς χώρους της πόλης, εκτός από το φυσικό περιβάλλον το οποίο σχεδιάζει με μια μικρή υπονοια προοπτικής. Έτσι, αντιμετωπίζει ως ισάξια όλα τα οικοδομήματα, μνημειακά και μη, και ουσιαστικά, προτείνει έναν διαχωρισμό ανάμεσα στην αρχιτεκτονική μορφή, τον αστικό ιστό και το πράσινο της πόλης.

Σε αντίθεση με τους παραπάνω κλασικούς χάρτες, στην ταινία *Roma città aperta* (*Ρώμη Ανοχύρωτη Πόλη*) του Robert Rossellini, η πόλη παρουσιάζεται μέσα από τον ιστορικό φακό του Β' Παγκόσμιου Πολέμου και μέσα από τις φαινομενικά ασήμαντες διαδρομές και πρακτικές της καθημερινής ζωής. Εδώ η πόλη αποκαλύπτεται ως ένας κοινωνικός χώρος που βιώνεται με τρόπο αυτοσχεδιαστικό, σαν να χαρτογραφείται ανά πάσα στιγμή, μέσα από τις εκάστοτε διαδρομές και κινήσεις των κατοίκων της. Στην πλοκή της ταινίας, τα παιδιά χρησιμοποιούν σοκάκια, αυλές, σκάλες, ερείπια, αστικά κενά, και ακολουθούν αυτοσχέδιες διαδρομές και δευτερεύουσες οδούς οι οποίες δεν εμφανίζονται σε κανέναν επίσημο χάρτη όπως αυτούς που έχουν στη διάθεσή τους οι Γερμανοί στρατιώτες. Με αυτόν τον τρόπο, ο Rossellini σχεδιάζει μια άλλη πόλη, παράλληλη —την άτυπη, αχαρτογράφητη και αυθόρμητη πόλη.

Άλλωστε, πολλές φορές η αστική ζωή ανατρέπει το πολεοδομικό σχέδιο, επιτρέποντας να λάβουν χώρα εντός της και άλλες τελέσεις, άλλες πρακτικές και άλλες χωρικές εμπειρίες διάφορες των προβλεπόμενων. Ενσωματώνοντας τις πολλαπλές παραλλαγές που προκύπτουν από τη διασταύρωση διαφορετικών προγραμμάτων, ο προδιαγεγραμμένος καθορισμός συγκεκριμένων ορίων μεταξύ των επιμέρους περιοχών βάσει της λειτουργίας τους αίρεται —με την υπέρβαση αυτών των αρχικών οροθετήσεων να διανοίγει εν τέλει τον χώρο για αυτό που ο de Certeau ονομάζει «παραβατικές συμπεριφορές»,¹¹ δηλαδή συμπεριφορές και λειτουργίες παρεκκλίνουσες από το αρχικό πολεοδομικό πλαίσιο. Ποιος, λόγου χάρη, οσοδήποτε οξυδερκής πολεοδόμος θα μπορούσε να διαβλέψει προκαταβολικά και με βεβαιότητα ότι οι έμποροι μιας πόλης θα ιδιοποιηθούν μελλοντικά έναν δρόμο της για να τον μετατρέψουν σε λαϊκή αγορά; Ξαφνικά, μια νέα λειτουργική και κοινωνική παράμετρος η οποία ενσωματώνεται στον αστικό ιστό, μπορεί να προσδιορίσει εκ νέου τις σχέσεις κτιρίων–δρόμου, δρόμου–κατοίκων,

¹¹ Michel de Certeau, *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, ΣΜΙΛΗ, Αθήνα, 2010, σ. 252

αλλά και τους όρους των αστικών επιτελέσεων και της κίνησης. Και κάπως έτσι, από το χωρικό συμβόλαιο της προγραμματικής και σαφώς οριοθετημένης λειτουργίας του χάρτη, η πόλη επανασυστήνεται ως «διήγηση» (*δι-ήγησις* < *διά* + *ήγέομαι* / *ήγουμαι*)— δηλαδή, ως μια καθ' υπέρβασιν αφήγηση η οποία, ενώ *προ-ηγείται* μίας πορείας, μπορεί ταυτόχρονα να τη διασχίζει και να την υπερβαίνει.¹²

Κάθε τέτοια διήγηση ενδεχομένως να εισηγείται ένα σημείο ρήξης με την ιστορία της χαρτογράφησης. Μια ασυμφωνία ανάμεσα στην πόλη και στο εκάστοτε σχέδιο αναπαράστασης της ίδιας όσο και της λειτουργίας της —στον βαθμό, τουλάχιστον, που ο χάρτης αδυνατεί να είναι εξίσου «τοπικός» και «τοπολογικός»,¹² από τη μία αποτυπώνοντας τόπους και από την άλλη ιχνογραφώντας μαζί και τις διασυνδέσεις, τις δυνητικές χρήσεις, τις οικειοποιήσεις τους και τις μικρές παρεμβολές που μπορεί να λάβουν χώρα εντός τους. Πώς θα μπορούσε αυτό να καταστεί εφικτό, όμως, εφόσον οι δρόμοι δεν αποτελούν απλώς γραμμές που ενώνουν συγκεκριμένα σημεία, αλλά ίσως τους πιο ελαστικούς και πολυποίκιλους χώρους,¹³ και όταν και η ίδια η πόλη υποσκάπτει το πολεοδομικό πρόγραμμα, αφήνοντας όλα τα ενδεχόμενα ανοιχτά, όλες τις κινήσεις και τα γεγονότα πιθανά, όσο αντιφατικά κι αν είναι; Με άλλα λόγια, πώς είναι δυνατόν να «συλλάβει» κανείς μία πόλη, όταν αυτή συνιστά ένα εργαστήριο απεριόριστων δυνατοτήτων;

Ήδη τη δεκαετία του 1950, το κίνημα των Καταστασιακών είχε θέσει τα δικά του ερωτήματα στον ευρύτερο προβληματισμό για την πόλη, με την εισηγηση της έννοιας της *dérive*.¹⁴ Η *dérive*, αλλιώς περιπλάνηση, συνιστά μία εναλλακτική αστική συμπεριφορά και μία πειραματική πρακτική, κατά την οποία το αστικό υποκείμενο αυτοσχεδιάζει τυχαίες διελεύσεις μέσα στον αστικό ιστό, χάρις στις οποίες μπορεί να επανανακαλύπτει τις αστικές συνθήκες. Θέλοντας να ασκήσουν κριτική στη μεταβιομηχανική πόλη και στην αλλοτριωμένη σχέση των κατοίκων μαζί της, οι Καταστασιακοί επιχείρησαν να αναδείξουν τις υποκειμενικές συνιστώσες αυτής της σχέσης και αναζήτησαν εναλλακτικούς τρόπους με τους οποίους αυτές θα μπορούσαν να χαρτογραφηθούν. Στόχος τους ήταν η ανατροπή της κυρίαρχης αντίληψης για την καθημερινή ζωή και τον ελεύθερο

¹² Michel de Certeau, *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, ΣΜΙΛΗ, Αθήνα, 2010, σ. 306

¹³ Rem Koolhaas, *Mutations : The Harvard Project on the City*, ACTAR / arc en rêve centre d'architecture, Barcelona & Bordeaux, 2000, σ. 686

¹⁴ Η λέξη *dérive* προέρχεται από τα Λατινικά *dē* (μακριά) + *rīvus* (ρέμα), και σημαίνει *εκτρέπω ένα ρέμα*

χρόνο του ατόμου, κατασκευάζοντας «καταστάσεις» και επεισόδια, τα οποία θα εγγράφονταν μέσα σε εφήμερους χώρους ζωής και παιχνιδιού. Προκειμένου να ερμηνεύσουν τον αστικό ιστό μέσα από υποκειμενικές αναγνώσεις, επινόησαν χάρτες τους οποίους ονόμασαν «ψυχογεωγραφικούς» και οι οποίοι αποτελούν αφηρημένες αναπαραστάσεις αστικών τοπίων, δίνοντας έμφαση στη χωρική εμπειρία και στην ψυχογεωγραφική διάρθρωση της πόλης. Η πόλη πλέον διαβάζεται ως χώρος βιωμένος, συναισθηματικά φορτισμένος από τους κατοίκους της, αλλά και ως ένας συνεχώς μεταβαλλόμενος τόπος που καλεί το υποκείμενο – πλάνητα να περιπλανηθεί σε αυτόν. Λόγου χάρη, στο έργο του *The Naked City* (1957), ο Guy Debord έκοψε έναν συμβατικό πολεοδομικό χάρτη του Παρισιού και έπειτα ανασυναρμολόγησε τα κομμάτια του σε μια άκρως ιδιοσυγκρασιακή διάταξη. Ο αστικός ιστός, πλέον αποσπασματικός, είναι σαν ένα αρχιπέλαγος του οποίου τα νησιά συνδέονται με κόκκινα βέλη, υποδεικνύοντας τις συνηθέστερες διελεύσεις, ροές και κινήσεις. Η αντίληψη για τη διάρθρωση της πόλης γίνεται ρευστή, η πόλη παύει να έχει ενιαίο χαρακτήρα, όπως ούτε και σταθερό χάρτη, καθώς ο καθένας τη διαβάζει και την αναδιατυπώνει με διαφορετικό τρόπο. Κατά αυτόν τον τρόπο, οι καταστασιακοί επιτυγχάνουν ένα είδος εκδημοκρατισμού της πράξης της χαρτογράφησης, αμφισβητώντας την έννοια της ιεραρχίας μεταξύ αυτών που καταγράφουν την πόλη και αυτών που την ερμηνεύουν και τη βιώνουν. Η έννοια ενός επίσημου χαρτογράφου που κατέχει έναν προνομιακό ρόλο αυθεντίας σχετικά με την πόλη καταργείται και παύουν να απαιτούνται ειδικές γνώσεις για την αποτύπωσή της. Πλέον, κάθε υποκείμενο μπορεί να δημιουργήσει τον δικό του χάρτη. Έτσι, η πόλη περιγράφεται ανάλογα με τους πολλαπλούς τρόπους που τη βιώνουν οι κάτοικοί της και όχι αποκλειστικά μέσα από την επιστημονική οπτική του πολεοδόμου. Αυτό, ωστόσο, το οποίο καθίσταται επίσης σαφές μέσα από αυτήν την προσέγγιση είναι ότι σε μία πόλη αντιστοιχούν περισσότεροι από έναν χάρτες. Ή ίσως ότι η κάθε πόλη δυνητικά αποτελεί το ετερόκλητο άθροισμα των αποσπασματικών χαρτογραφήσεων και αφηγήσεων του συνόλου των κατοίκων της· με κάθε χάρτη να είναι και ένα σενάριο, ή αλλιώς μία χωρο-ποιητική αφήγηση, η οποία διατυπώνεται σύμφωνα με το δικό της χωρικό συντακτικό και τους δικούς της γλωσσικούς κώδικες, εγγράφοντας διαφορετικές κάθε φορά διαστάσεις της πόλης, και όχι μία κυρίαρχη θεώρηση της «αλήθειας» της.

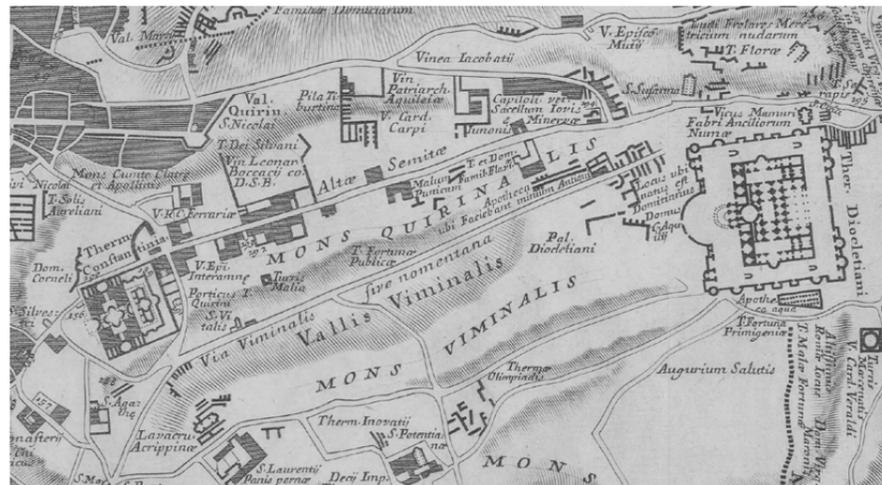
Παραδείγματος χάριν, ο Nelson Goodman, στο βιβλίο του *Γλώσσες της Τέχνης*, παραθέτει έναν χάρτη κατασκευασμένο από τους κατοίκους των Marshall Islands. Σε αυτήν την χαρτογράφηση, τα νησιά συμβολίζονται με κοχύλια, ενώ οι άνεμοι και τα ρεύματα με καλάμια, παραμερίζοντας τα επίσημα σύμβολα. Επαφίεται, λοιπόν, στην ελεύθερη επιλογή του δημιουργού του χάρτη τόσο το εκάστοτε μήνυμα το οποίο θα επικοινωνήσει όσο και τα μέσα που θα χρησιμοποιήσει. Ίσως όλες οι πτυχές μίας πόλης να μην έρθουν ποτέ στην επιφάνεια και πολλές από αυτές να μείνουν κρυφές και άρρητες. Παρ' όλα αυτά θα μπορούσαμε

να πούμε ότι ανήκουν σε ένα ανεξάντλητο κοίτασμα ανεξερεύνητων και προς το παρόν μόνο ανείπωτων πραγματικοτήτων, στο οποίο η ώσμωση πραγματικότητας, αντίληψης και εμπειρίας βρίσκεται συνεχώς εν τω γίνεσθαι.

Εάν, όπως είδαμε νωρίτερα, οι συμβατικοί χάρτες υπόκεινται σε περιορισμούς της αναπαράστασης της ζώσας πραγματικότητας, όντας εξ ορισμού αναποτελεσματικοί στο να μπορούν να ενσωματώσουν το απρόβλεπτο και το τυχαίο, από την άλλη, καθεαυτή η υποκειμενική πράξη της χαρτογράφησης εμπεριέχει και επανεισάγει με διαφορετικό τρόπο την έννοια και του απρόβλεπτου και των αυθόρμητων συμπεριφορών που μπορούν να λάβουν χώρα εντός της. Εφόσον, όμως, κάθε τέτοια χαρτογράφηση συντάσσει και μια διαφορετική, παράλληλη και θραυσματική πόλη, τόσο μια αντικειμενική όσο και μια συνολική αναπαράσταση της πόλης μοιάζει ανέφικτη. Μεταξύ άλλων, επειδή πέρα από το εκάστοτε υποκείμενο – χαρτογράφο, το κάθε μέσο χαρτογράφησης μπορεί να προτείνει και το ίδιο μια διαφορετική αποτύπωση της ίδιας πόλης, πολλαπλασιάζοντας τις αναγνώσεις της. Ούτως ή άλλως, η δυνατότητα ή και η ανάγκη μία πόλη, όχι απλώς να χαρτογραφηθεί, αλλά εξαρχής να ιδωθεί στο σύνολό της είναι αδύνατον να ικανοποιηθεί. Οσοδήποτε ευρηματικοί ή συμπεριληπτικοί και αν γίνουν, οι χάρτες —ως εργαλεία κατ' εξοχήν αφαιρετικά— δεν μπορούν να αποτυπώσουν ποτέ μια πόλη στην ολότητά της. Μήπως, όμως, αντί να αποτελεί ένα ανεπαρκές μέσο αναπαράστασης της ζώσας πραγματικότητας, ο κάθε χάρτης αποτελεί τελικώς, όχι τόσο έναν χάρτη της πόλης, όσο έναν χάρτη των ιδεών του δημιουργού τόσο του χάρτη όσο και αυτής της ίδιας; Προτού βιαστούμε να κατατάξουμε τους χάρτες ως ανεπαρκείς και «απλουστευτικούς», ίσως αξίζει να ξανασκεφτούμε τον τρόπο με τον οποίο κατανοούμε την κυρίαρχη αποστολή τους, εξετάζοντας το ενδεχόμενο να τους διαβάσουμε, όχι τόσο ως εργαλεία αναπαράστασης, όσο ως νοητικά μέσα: ως τρόπους θεώρησης αλλά και ως τεκμήρια ενός «σκέπτεσθαι» για την πόλη. Ενός σκέπτεσθαι που για να καταστεί δυνατή τόσο η σύλληψή όσο και η διατύπωσή του, προϋποθέτει ακριβώς αυτό: να γίνονται αφαιρέσεις, να παραβλέπονται οι λεπτομέρειες.

Είχε μάθει χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια αγγλικά, γαλλικά, πορτογαλικά, λατινικά. Υποπτεύομαι, ωστόσο, πως δεν ήταν πολύ ικανός στη σκέψη. Σκέψη είναι να ξεχνάς τις διαφορές, να γενικεύεις, να αφαιρείς. Στον υπερφορτωμένο κόσμο του Φούνες δεν υπήρχαν παρά λεπτομέρειες, σχεδόν σε πλήρη ετοιμότητα.¹⁶

¹⁶ Jorge Luis Borges, «Φούνες ο Μνήμων», *Άπαντα Πεζά*, μτφρ. Α. Κυριακίδης, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 1995, σελ. 178

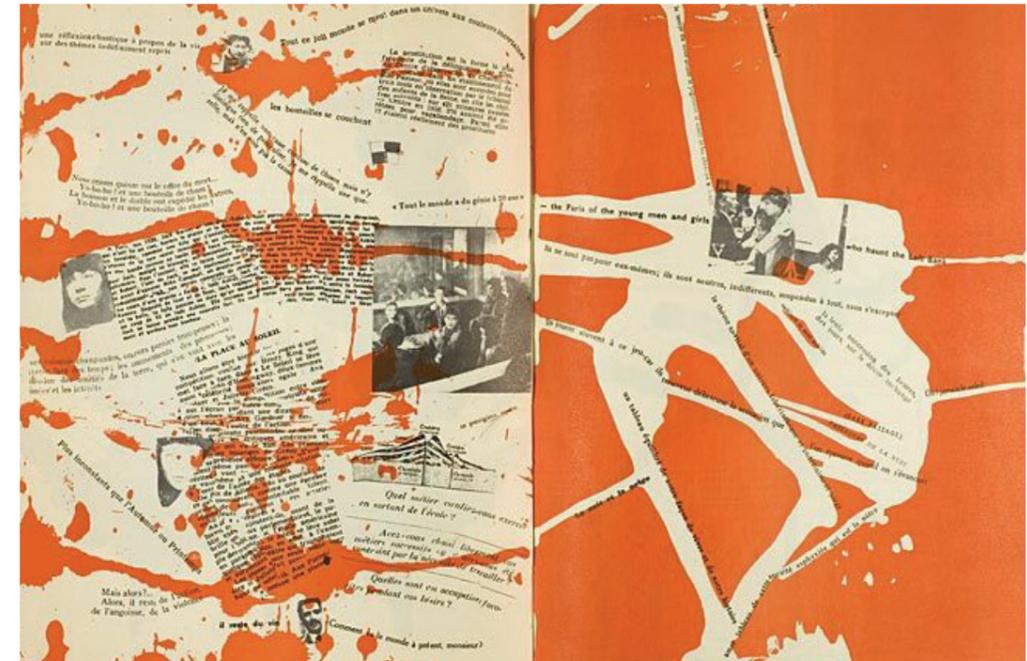


Εικόνα 14.
Leonardo Bufalini, Χάρτης της πόλης της Ρώμης (λεπτομέρεια), 1551

Εικόνα 15.
Giovanni Battista Noli, Νέος Χάρτης της Ρώμης (λεπτομέρεια), 1748



Εικόνα 16.
Rem Koolhaas, *Mutations*, 1995



Εικόνα 17.
Guy Debord, Asger Jorn, *Απομνημονεύματα*, 1959

περπατώ



Εικόνα 18.
Dziga Vertov, *Man with a movie camera*, 1929

*Ισλανδία: 300.000 κάτοικοι σε 100.000 τετραγωνικά χιλιόμετρα.
Για να αντέξουν τη μοναξιά οι αγρότες στρέφουν το τηλεσκόπιό τους μακριά
και παρακολουθούν άλλους αγρότες, που είναι κι αυτοί με το τηλεσκόπιο στο χέρι.
Ισλανδία: μοναξιάς που αλληλοκατασκοπεύονται.*

Εικόνα 19.
Milan Kundera, *Η Συνάντηση*, 2010

Στο βιβλίο του Michel de Certeau *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική*, η πόλη δεν παρουσιάζεται ως ένα στατικό αντικείμενο παρατήρησης, αλλά ως μία ευρύτερη πρακτική. Ειδικότερα, ο de Certeau αναφέρει την πόλη ως τόπο περιπλάνησης, υποστηρίζοντας πως το περπάτημα είναι μία πράξη ενεργοποίησης της ως ένα σύστημα τόπων και σημείων και έτσι, το αναγνωρίζει ως μία γλώσσα της πόλης, καθώς είναι αυτό που τη γεννά κάθε στιγμή. Η πόλη ως τόπος προσδιορίζεται μέσα από τα στιγμιότυπα των κινήσεων των σωμάτων των περιπατητών, ενώ αυτοί παύουν να είναι απλοί παθητικοί χρήστες και μετατρέπονται σε συνδημιουργούς της. Σύμφωνα με τον de Certeau, ο πεζός βρίσκεται σε συνεχή συνομιλία με τον αστικό ιστό και έτσι, εισάγει τη «ρητορική του περπατήματος», ως μία πρακτική λόγου και ως μέθοδο συνομιλίας με την πόλη. Στη συνέχεια, διακρίνει δύο οδοιπορικά σχήματα: την συνεκδοχή και το ασύνδετο. Στην πρώτη περίπτωση, της συνεκδοχής, η πόλη συμπυκνώνεται στις καθημερινές διαδρομές, επιτρέποντας την ενεργοποίηση μίας μεμονωμένης περιοχής, αυτής στην οποία βρίσκεται κάθε φορά το υποκείμενο που βαδίζει. Στο δεύτερο οδοιπορικό σχήμα, δηλαδή σε αυτό που ο de Certeau ονομάζει ασύνδετο ή αλλιώς ασυνεχές, ο χώρος που διανύεται κατά τη διάρκεια του περπατήματος κατακερματίζεται, και έπειτα, ο περιπατητής καλείται να συνθέσει τις αποσπασματικές και στιγμιαίες εικόνες σε ακούσια χωρικά επεισόδια. Έτσι, η πόλη δεν βιώνεται ποτέ στην ολότητά της, καθώς έχει έναν παροδικό χαρακτήρα, και συλλαμβάνεται μόνο μέσα από στιγμιότυπα που συλλέγει ο ίδιος ο περιπατητής.

Ουσιαστικά, η πόλη αποτελεί έναν τόπο μετασχηματισμών και ένα ευμετάβλητο πλέγμα σχέσεων και κινήσεων. Σημειώνεται ως χωροχρονικό γεγονός, με την υπόστασή της να καθορίζεται από το εκάστοτε «εδώ και τώρα», μετά το πέρας του οποίου η εμπειρία του παρατηρητή χάνεται και αντικαθίσταται από την αστική εμπειρία που τη διαδέχεται αμέσως μετά. Με την ίδια λογική που ο καλλιτέχνης On Kawara στο έργο του *I Got Up*, μέσα από μία σειρά καρτ ποστάλ, δηλώνει και υπενθυμίζει την παρουσία του σε διαφορετικά μέρη μέσα από μικρά στιγμιότυπα. Έτσι η πόλη κατακερματίζεται σε εικόνες και εμπειρίες και κατά

επέκταση, μπορεί και ανακατασκευάζεται ανάλογα με το συνολικό μοντάζ τους. Ταυτόχρονα, η πόλη θα μπορούσε να παρομοιαστεί με τα πλάνα από κάμερες ασφαλείας, ως ένα τεχνητό βλέμμα που ελέγχει και καταγράφει τα στιγμιότυπα της καθημερινότητας των κατοίκων. Αφού αιχμαλωτίσει τις στιγμές και τις κινήσεις, η πόλη τεμαχίζεται χρονικά και χωρικά. Αφενός, η εμπειρία του χρόνου μετουσιώνεται σε αποσπασματικά στιγμιότυπα και αφετέρου, ο δημόσιος χώρος διαμελίζεται και μετατρέπεται σε ιδιωτικά κελιά. Κάπως ανάλογα ενδεχομένως, με το παράδειγμα του βαγονιού του τρένου, το οποίο αναφέρει ο Michel de Certeau, σύμφωνα με το οποίο ο ταξιδιώτης παραμένει ακίνητος και εγκλωβισμένος μέσα στα συγκεκριμένα τετραγωνικά αυτού του «εξορθολογισμένου κελιού».¹⁷ Για τον ταξιδιώτη – παρατηρητή δεν υφίσταται καμία άλλη κίνηση πέρα από την εναλλαγή της προοπτικής του, με την όραση άλλοτε να δημιουργεί και άλλοτε να καταστρέφει αδιάκοπα σχέσεις και συνδέσεις μεταξύ των σταθερών αντικειμένων που βρίσκονται έξω από το βαγόνι.

Όπως συμβαίνει υπό μία έννοια στο έργο του Edward Ruscha *Every building on the Sunset Strip* (1966), στο οποίο η πόλη του Los Angeles παρουσιάζεται με τον τρόπο που θα βιωνόταν μέσα από το αυτοκίνητο, ως μια εναλλακτική εκδοχή ή προέκταση του περπατήματος. Ο Ruscha δεν βαδίζει στους δρόμους, αλλά τους διασχίζει οδηγώντας με τον τρόπο δηλαδή που συγκροτείται η κατεχοχή αστική εμπειρία στη σύγχρονη αμερικανική πόλη. Για αυτόν η πόλη είναι μία γραμμική διαδρομή την οποία συνθέτει μέσα από φωτογραφίες. Στο βιβλίο του, η Sunset Strip παρουσιάζεται μέσα από εικόνες καταστημάτων, πινακίδων, πάρκινγκ, κενά οικοπέδα, και ξεδιπλώνεται ως ένα γραμμικό πανόραμα και ως ανάπτυγμα της κίνησης του οδηγού. Επιχειρώντας μία αναλογία, θα μπορούσαμε να πούμε ότι εάν το περπάτημα είναι η γλώσσα της πόλης στην ανθρώπινη κλίμακα, τότε η οδήγηση θα αποτελεί τη γλώσσα ανάγνωσης της σύγχρονης πόλης στην κλίμακα του κτιρίου και του οικοδομικού τετραγώνου. Σε συνδυασμό με τη θεωρία του De Certeau, ο οδηγός γίνεται ο σύγχρονος περιπατητής αλλά και αναγνώστης, καθώς το αστικό τοπίο μετατρέπεται σε ένα κείμενο το οποίο πλέον διαβάζεται μέσα από τις λεωφόρους και τους αυτοκινητόδρομους. Ο Robert Venturi στο έργο του *Learning from Las Vegas*, σχολιάζει αυτήν τη σχέση μεταξύ οδηγού και πόλης. Οι δρόμοι γεμίζουν με σύμβολα, πινακίδες και διαφημίσεις, και έτσι η πόλη καθίσταται ένα σύστημα επικοινωνίας. Ο Venturi ομολογεί πως «η επικοινωνία κυριαρχεί στον χώρο ως στοιχείο στην αρχιτεκτονική και στο

¹⁷ Michel de Certeau, *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, Σμίλη, Αθήνα, 2010 σ. 277

τοπίο»¹⁸ και πως τελικά η ασφαλτος μετατρέπεται σε έναν τελετουργικό χώρο.

Στην πραγματικότητα, ο δημόσιος χώρος αποκτά τον χαρακτήρα δρώμενου με επεισόδια που το ένα διαδέχεται το άλλο. Ο κάτοικος της πόλης δύναται να μεταμορφωθεί σε παρατηρητή – περιπλανώμενο μέσα στους δρόμους – τοπία. Σύμφωνα με τον ορισμό που εισάγει ο Charles Baudelaire στο βιβλίο του *Le Peintre de la vie moderne (Ο ζωγράφος της σύγχρονης ζωής)*, ένας *flaneur*¹⁹ που διασχίζει τον αστικό ιστό και γίνεται αυτόπτης μάρτυρας στιγμών και μικρών ιστοριών. Περνάει τόσο χρόνο διασχίζοντας την πόλη, ώστε πλέον «βιώνει τους δρόμους της ως εσωτερικούς χώρους».²⁰ Ίσως τελικά, η ενέργεια της περιπλάνησης να συγγενεύει με αυτήν της κατοίκησης, εφόσον ο χώρος του περιπάτου μετατρέπεται σε τόπο σύμπτωσης ή συνταύτισης μεταξύ του δημόσιου με το ιδιωτικό. Ο δρόμος στο τέλος εξημερώνεται και μετουσιώνεται σε εφήμερη και *impromptu* κατοικία. Με άλλα λόγια, ο χώρος ενυπάρχει στο ανάμεσα, στο ενδιάμεσο, και εκεί κάθε στιγμή κυφορείται, γεννάται και πεθαίνει μία άλλη πόλη.

Εφήμερες εικόνες, ατυχήματα, αυθόρμητες οικειοποιήσεις και γενικότερα, η έννοια του φευγαλέου και του απρόβλεπτου κυριαρχούν ως αποτελέσματα της ανάγνωσης της πόλης μέσα από την περιπλάνηση. Η πόλη λειτουργεί πλέον ως σκηνικό που υπόκειται στην αναγνώριση τετριμμένων ή ασυνήθιστων θεμάτων που εκτυλίσσονται μπροστά στον πεζό. Η διαδικασία του περπατήματος μετατρέπεται επί της ουσίας σε σημείο εκκίνησης για την ανάγνωση της πόλης, καθώς στην πορεία του πεζού ξεδιπλώνεται η καθημερινότητα σε επεισόδια. Ωστόσο η πόλη δεν αποτελεί ένα σταθερό αντικείμενο, αλλά όπως ο παρατηρητής βρίσκεται σε κίνηση, έτσι κινείται και αλλάζει κι αυτή. Ακόμα και αν το υποκείμενο – παρατηρητής παραμένει ακίνητο, η πόλη θα συνεχίζει να παράγει τα δικά της επεισόδια τα οποία διαρκώς θα ανανεώνονται και θα εναλλάσσονται.

Εδώ η αντικειμενική προοπτική του παντεπόπτη οφθαλμού και η έννοια της πόλης – πανοράματος καταργούνται, καθώς οι οδοιπόροι γράφουν το αστικό «κείμενο» μίας πόλης που δε θα μπορέσουν ποτέ να ξαναδιαβάσουν. Κατά αυτόν τον τρόπο, γεννάται μία φανταστική πόλη μέσα στην πραγματική. Όμως, τα

οδοιπορικά σχήματα, δηλαδή οι συνδέσεις των τόπων, κάθε φορά διαφέρουν λόγω της ελευθερίας του περιπατητή να διαλέξει και να ακολουθήσει την εκάστοτε πορεία. Προκύπτουν νέες εντυπώσεις και καινούργιοι απρόσμενοι συνειρμοί. Συνεχώς νέες πόλεις ξεπροβάλλουν μέσα από την κίνηση και το βίωμα του πεζού. Η πόλη μετατρέπεται σε πεδίο αφηγήσεων εν αναμονή, διαδρομών και τελέσεων που ακόμα δεν πραγματώθηκαν. Συνεπώς, οι πεζοί συνθέτουν τόπους αθέατους αλλά και εύθραυστους, προσωρινούς και χρονοευαίσθητους.

¹⁸ Robert Venturi, S. Izenour, D. Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1972, σ. 8

¹⁹ Η αστικοποίηση και η ανάδειξη του καπιταλισμού ως κυρίαρχο σύστημα επηρεάζουν τον Baudelaire, κι έτσι αναφέρεται στον *flaneur* ως περιπατητή στους δρόμους της πόλης, οι οποίοι πλέον έχει μετουσιωθεί σε μία φαντασμαγορία. Η λέξη προέρχεται από το ρήμα *flana* (τρέχω εδώ κι εκεί άτακτα) από τα παλαιά σκανδιναβικά.

²⁰ Anke Gleber, *The Art of Taking a Walk – Flanerie*, Princeton University Press, New Jersey, 1999, σ. 8



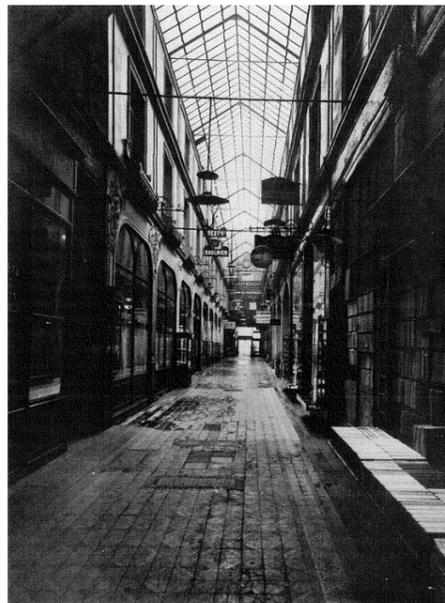
Εικόνα 20.

R. Venturi, S. Izenour, D. Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, 1972



Εικόνα 21.

R. Venturi, S. Izenour, D. Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, 1972



Εικόνα 22.
W. Benjamin, *The Arcades Project*, 1999



Εικόνα 23.
Chris Steele-Perkins, *Τυπικό σπίτι στο Χόρνμπεκ*, 1986



Εικόνα 24.
Sophie Calle, *Η σκιά*, Παρίσι, 1981

ποιώ



Εικόνα 25.
Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi*, 1982

Σκοπός της τέχνης είναι να αποκαλύπτει τον εαυτό της
και να κρύβει τον καλλιτέχνη.

Εικόνα 26.
Oscar Wilde, *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέη*, 2006

Το έργο του Pablo Picasso *Guernica* προτρέπει την ανάγνωση της πόλης ως γλώσσα και ως τέχνη. Ο καλλιτέχνης δίνει το όνομα μίας πόλης, χωρίς όμως να απεικονίζει τοπία, δρόμους και αρχιτεκτονική. Δείχνει μόνο σύμβολα, σχήματα, μορφές και σχέσεις. Η πόλη σιγά σιγά αποδομείται, μεταφέρεται σε ένα άλλο επίπεδο και μεταμορφώνεται σε γλώσσα σημειωτική και αφηρημένη. Έτσι, δεν περιορίζεται μονάχα στην φυσική, συμβατική της μορφή, αλλά σκιαγραφείται και μετατρέπεται σε κάτι άλλο το άυλο, σε έργο τέχνης με ποικίλες δηλώσεις και συνδηλώσεις. Κάπως παρόμοια θα μπορούσαμε να πούμε στην ταινία του Wim Wenders, *Alice in the Cities* (*Αλίκη στις πόλεις*), η πόλη παύει να αποτελεί ένα σκηνικό, αλλά αποκαλύπτεται ως πρόσωπο και η ταινία μετουσιώνεται σε πορτρέτο της. Η πόλη εμφανίζεται ως ένας ζωντανός οργανισμός που διεκδικεί τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Προβάλλεται μέσα από εικόνες, φωτογραφίες, μέσα από διαδρομές με το αυτοκίνητο και από την καθημερινότητα των κατοίκων, αλλά και από τους ήχους της ακόμα και στις σκηνές που η ίδια δεν απεικονίζεται πουθενά. Η πόλη μετουσιώνεται σε ένα σημειωτικό πεδίο, όπου σπίτια και ξενοδοχεία, σταθμοί και γέφυρες, βιτρίνες καταστημάτων, γειτονιές και γενικά κάθε τοπίο είναι αφηγηματικοί κόμβοι, ικανοί να εκκινήσουν μία νέα ιστορία. Μέσα από την ιστορία την μικρής Alice, ο σκηνοθέτης δράττεται της ευκαιρίας να προτείνει στον θεατή έναν νέο τρόπο ανάγνωσης της πόλης. Η πόλη γίνεται ένα τοπίο που δεν φιλοξενεί απλώς την υπόθεση της ταινίας, αλλά την καθοδηγεί και την οργανώνει. Η αφήγηση της πόλης εμφανίζεται μέσα από έναν σκοπό, μία κατεύθυνση και αναζήτηση του προορισμού, καθώς και των συναισθηματικών δεσμών. Η πόλη σκηνοθετείται και μετατρέπεται σε λόγο, εικόνα και σενάριο. Ουσιαστικά, αποκτά μορφή και υπόσταση. Ένα background που εξελίσσεται μπροστά στα μάτια του θεατή, συνδέοντας γεγονότα και τραγωδίες με τον χώρο. Ο φιλικός χώρος μετουσιώνεται σε μία δυναμική κατασκευή του ιδεώδους και του πιθανού και οι τοποθεσίες που προβάλλονται, μετατρέπονται σε κρίσιμες δυνατότητες. Έτσι, η πόλη γίνεται υλικό δημιουργίας και τέχνης. Στην πραγματικότητα, όμως, το ίδιο το απρόβλεπτο του δρόμου μπορεί να αποτελέσει μία άλλη νεοσύστατη ταινία.

Την δεκαετία του 1920 κάνει την εμφάνισή του ένα πρωτοποριακό κινηματογραφικό είδος που ονομαζόταν *City Symphony* (*Αστική Ορχηστρική Συμφωνία*), το οποίο ανάγει την πόλη σε πρωταγωνιστικό υποκείμενο. Πιο συγκεκριμένα, ήταν ένα πειραματικό είδος ντοκιμαντέρ που αναπτύχθηκε μαζί με το κίνημα του μοντερνισμού. Πόλεις από όλο το κόσμο, όπως Βερολίνο και Μανχάταν, καταγράφονται και αποτυπώνονται στο φιλμ χωρίς χαρακτήρες, διάλογο ή αφήγηση, αλλά αποκτούν πρωταγωνιστικό ρόλο οι ίδιες. Συνήθως καταγράφονται μέσα από την βιομηχανική αρχιτεκτονική τους ταυτότητα, δηλαδή τις εργατικές κατοικίες, τα εργοστάσια και τους δρόμους, αποτυπώνοντας την καθημερινότητα της νεωτερικής αστικότητας. Δεν αποτελούν μονάχα ένα σκηνικό, αλλά πλέον συστήνονται ως μηχανές που βρίσκονται σε διαρκή λειτουργία, όπου η ανθρώπινη παρουσία υποχωρεί, επιτρέποντας τα οικοδομήματα και τις βιομηχανικές δομές να αφηγηθούν τις δικιές τους ιστορίες. Ακόμα, η αφήγηση δεν έχει γραμμική σειρά, με αρχή, μέση και τέλος, αλλά βασίζεται στο μοντάζ και ενυπάρχει στους ρυθμούς, στις επαναλήψεις και στις μεταβάσεις.

Διαφαίνεται πως η πόλη είναι ικανή να υπάρξει στην τέχνη και χωρίς την ανθρώπινη παρουσία. Αυτάρκης χωρίς την ανάγκη χαρακτήρων, πλοκής ή διαλόγου, μετουσιώνεται σε σενάριο και αφήγηση. Κατά αυτόν τον τρόπο, η πόλη δε συνιστά ένα παθητικό σκηνικό στο οποίο απλώς εκτυλίσσονται ανθρώπινα γεγονότα, αλλά τον κεντρικό πρωταγωνιστή. Πρόκειται για έναν αυτόνομο οργανισμό σε συνεχή λειτουργία, που έχει την δική του μορφή, τον δικό του ρυθμό, την δική του οργάνωση και μπορεί να μεταβάλλεται, ενώ ο άνθρωπος δεν είναι αυτός που την θεμελιώνει, αλλά απλώς τη διασχίζει.

Για παράδειγμα, στη βωβή ταινία *Man with a movie camera* (*Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*) (1929), οι ηθοποιοί και τα σκηνικά απουσιάζουν, ενώ οι θεατές παρακολουθούν μόνο τον άνθρωπο με την κάμερα να περιφέρεται μέσα στην πόλη. Ο σκηνοθέτης επιχειρεί μέσα από μία σειρά οπτικών μεταφορών, όπως τα μάτια μιας γυναίκας, τα στόρια ενός παραθύρου αλλά και το κλείστρο της φωτογραφικής κάμερας που ανοιγοκλείνει, να παρουσιάσει την κάμερα, πέρα από μία μηχανή, ως ένα μέρος του ανθρώπινου σώματος που περιπλανάται και καταγράφει την πραγματικότητα του αστικού ιστού. Η ταινία αυτή, που μάλλον μοιάζει περισσότερο με ντοκιμαντέρ με κεντρικό θέμα την πόλη, θέτει εκ νέου το ερώτημα εάν η πόλη μπορεί να διαβαστεί ως μία αλληλουχία εικόνων, τις οποίες ο φωτογράφος καλείται να αποτυπώσει με κάθε θυσία.

Την ίδια εποχή, με την εξέλιξη και τη διάδοση της φωτογραφίας ως οπτικό μέσο, πολλοί καλλιτέχνες ασχολούνται με την πόλη, την οποία αποκρυσταλλώνουν με τον φακό της κάμεράς τους. Η πόλη αντιμετωπίζεται ως το κεντρικό θέμα φωτογράφισης, με ή χωρίς περαστικούς. Δεν είναι τυχαίο, εξάλλου, πως η πρώτη φωτογραφία που τραβήχτηκε ποτέ, απεικονίζει μία πόλη, το Παρίσι του 1838. Μία αμυδρή εικόνα από το παράθυρο στο στούντιο του Louis Daguerre, που

δίνει στον δρόμο, σε μία σχεδόν έρημη γειτονιά. Στην ίδια λογική ακολουθούν και άλλοι φωτογράφοι, όπως Henri Cartier Bresson, Christina Broom, Alfreth Stieglitz, Lazlo Moholy – Nagy και άλλοι. Αναδύθηκε ένα νέο είδος φωτογραφίας, αυτό της αστικής. Οι φωτογραφίες αποτελούν απεικονίσεις και τεκμήρια της πόλης και των δρόμων – σκηνικών της. Η πόλη μετατρέπεται σε καλλιτεχνικό πεδίο, που προσελκύει τους φωτογράφους να το συλλάβουν με τον φακό τους. Street photographers όπως ο Garry Winogrand περιγράφουν τον κόσμο ως μία «μεγάλη παράσταση».²¹

Κάπως έτσι, η τέχνη δεν συγκροτεί την πόλη, αλλά τη συναντά και την συλλαμβάνει σε στιγμιότυπα. Δεν λειτουργεί απλώς ως σκηνικό, αλλά εμφανίζεται επανειλημμένα ως κεντρικό υποκείμενο, ικανό να συγκροτήσει νόημα και αφήγηση χωρίς την αναγκαιότητα ενός ανθρώπινου πρωταγωνιστή. Τα γεγονότα εκτυλίσσονται χωρίς το ανθρώπινο μάτι και δεν περιμένουν τον θεατή, αλλά υπάρχουν συνεχώς από μόνα τους. Αυτονόητα, η πόλη προηγείται της αναπαράστασής της και δεν εξαντλείται σε αυτήν. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης της πόλης μέσα από τις τέχνες, προκύπτει μία χρονική ασυνέχεια, ή αλλιώς μία ασυμμετρία μεταξύ της χρονικότητας της πόλης και του ατόμου. Η πόλη υπάρχει, ζει και μεταβάλλεται, όσο οι άνθρωποι έρχονται και φεύγουν. Η διάρκεια ζωής της πόλης υπερβαίνει αυτή της ατομικής, κι έτσι η σύλληψη δεν μπορεί παρά να είναι στιγμιαία, αποσπασματική και ελλιπής. Κάθε έργο, λοιπόν, αποκρυσταλλώνει μία συγκεκριμένη όψη της, όσο εκείνη συνεχίζει να υπάρχει και εκτός κάδρου, διαφεύγοντας κάθε οριστικής αναπαράστασης.

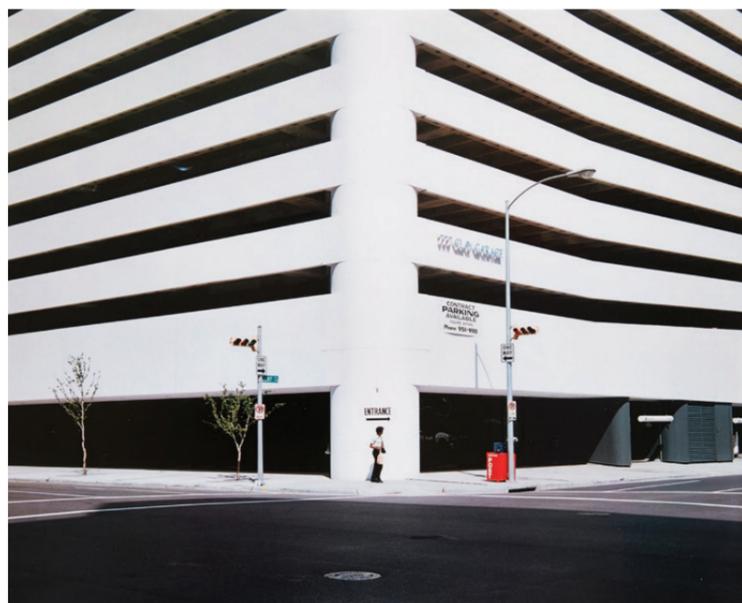
Όμως, όσο η πόλη συνεχίζει να διαρκεί πέρα από τον ανθρώπινο χρόνο, τόσο δεν μπορεί να εξαρτάται πλήρως από αυτόν. Ουσιαστικά, οι τέχνες είναι αυτές που εντοπίζουν, απομονώνουν και πλαισιώνουν στιγμές της μέσα από διαφορετικές οπτικές γωνίες, δίνοντάς της τον πρώτο λόγο. Δεν τη θεμελιώνουν, αλλά απλώς τη συναντούν. Ίσως η πόλη να μην είναι αφήγηση του ανθρώπου, αλλά για λίγο τον χρησιμοποιεί ώστε να εμφανιστεί το σώμα της σε μία μικρή καλλιτεχνική σύλληψη.

²¹ Susan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, μτφρ. Η. Παπαϊωάννου, Φωτογράφος, Αθήνα, 1993



Εικόνα 27.
Walter Ruttmann, *Berlin, Symphony of a Great City*, 1927

Εικόνα 28.
Jacques Tati, *Playtime*, 1967



Εικόνα 29.
Wim Wenders, *Γραμμένο στη Δύση*, 1983-2003



Εικόνα 30.
Martin Parr, *Βενετία*, 1989

τέσσερα ρήματα για την πόλη

”



Εικόνα 31.
Canaletto, *Είσοδος στο Μεγάλο Κανάλι*, Βενετία, 1730

*Μένουν θαμμένα τόσα απ' αυτά που ζήσαμε
κι απ' τα βαριά κι από τ' ασήμαντα.
Η μνήμη σαν να καταπιάνεται
με χωματουργικές εργασίες
στα πεζοδρόμια της πόλης.
Αρχίζει κάθε λίγο καινούργιες εκσκαφές
και καταλήγει σ' επιχωματώσεις*

Εικόνα 32.
Τίτος Πατρίκιος, *Χωματουργικές εργασίες στην Αθήνα*, 1954

Προκύπτει, λοιπόν, το ερώτημα: αν η πόλη μπορεί να αναπαρίσταται συνεχώς και πολλαπλά, τότε γιατί δεν εξαντλείται ποτέ; Σε διαφορετικές χρονικές εποχές, υπό διαφορετικές οπτικές γωνίες και μέσα από διαφορετικά μέσα καταγραφής, η πόλη συνεχίζει να αποτελεί το κεντρικό θέμα πολλών έργων. Όμως, όπως ένα πρόσωπο μπορεί να αναπαραχθεί σε αναρίθμητα πορτρέτα χωρίς η περιγραφή του να εξαντλείται, έτσι και η πόλη επιτρέπει πολλαπλές αποτυπώσεις και ερμηνείες, χωρίς να ταυτίζεται πλήρως με καμία από αυτές. Υπό αυτό το πρίσμα, η πόλη θα μπορούσε να ιδωθεί και ως κείμενο, δηλαδή ως ένα ίχνος λόγου που «κείται», τοποθετείται στον χώρο και στον χρόνο, χωρίς να είναι ποτέ πεπερασμένο τόσο ως προς την ανάγνωση όσο και ως προς την ερμηνεία του. Ένα κείμενο ανοιχτό σε αλληπάλληλες αναγνώσεις που ανασυγκροτείται συνεχώς από τις εκάστοτε συνθήκες, τις ανθρώπινες παρουσίες και εμπειρίες.

Επομένως, αυτή η αδυναμία μίας ολοκληρωτικής αποτύπωσης, ίσως να υποδηλώνει ότι η πόλη δεν αποτελεί απλώς ένα ανθρώπινο κατασκευάσμα, αλλά μία αυθύπαρκτη οντότητα. Ο άνθρωπος πλέον έχασε τον ρόλο του δημιουργού της πόλης και έγινε αυτός που την ανακάλυψε, και έπειτα της έδωσε σχήμα και μορφή. Ένας εφήμερος παρατηρητής και μάρτυρας της ύπαρξής της, που τη συλλαμβάνει, την ερμηνεύει, τη χαρτογραφεί, τη μετατρέπει σε μνήμη και, εν τέλει, σε αφήγηση. Οι άνθρωποι, οι κοινωνικές πρακτικές και οι χρήσεις του χώρου αλλάζουν, οι εικόνες φθείρονται, όμως η πόλη παραμένει, μεταμορφώνεται και συνεχίζει να γράφει τη δική της ιστορία.

Ίσως, τελικά, η αγωνία του ανθρώπου να αποτυπώσει και να αναπαραστήσει την πόλη, είναι το αποτέλεσμα μίας προσπάθειάς του όχι να την κατακτήσει, αλλά να την ενοικήσει. Κάπου εδώ, θα μπορούσαμε να πούμε, πως το ερώτημα μετατοπίζεται από την πόλη στον άνθρωπο, καθώς αυτός δεν επιχειρεί να την αποπερατώσει με την ανάγνωσή της, ίσως ποτέ και να μην το επιθύμησε. Εάν η πόλη νοηθεί ως κείμενο, τότε η ανάγνωσή της δεν συνιστά κατ' ανάγκην μια πράξη κατανόησης ή αποκωδικοποίησης, αλλά μια πράξη τοποθέτησης. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι άνθρωπος δεν στέκεται απέναντι από την πόλη, αλλά

τοποθετείται μέσα σε αυτήν, δηλαδή ενσωματώνεται στο κείμενό της, και από αναγνώστης, μετατρέπεται σε ίχνος της. Ενδεχομένως, ο σκοπός του ατόμου – παρατηρητή να έγκειται στον προσανατολισμό του μέσω της πόλης, η οποία λειτουργεί ως πλαίσιο αναφοράς. Με άλλα λόγια, αρθρώνοντας μία σχέση με τον αστικό χώρο, το υποκείμενο επιδιώκει να προσδιορίσει τη θέση του στον χρόνο και στον χώρο, και, τελικά, να εγγραφεί σε αυτό που απομένει, στη μνήμη. Κίνητρο των αφηγήσεών του δεν είναι η κυριαρχία του πάνω σε αυτήν, αλλά η ανάγκη ενσωμάτωσής του, η εγγραφή του μέσα σε αυτήν. Αυτό που αναζητά δεν είναι η πόλη, αλλά ο εαυτός του. Η πόλη μετουσιώνεται σε καταφύγιο ή μάλλον σε ένα κατώφλι, δηλαδή σε έναν τόπο διαρκούς διέλευσης και προσωρινής στάσης και αναμονής. Ένας τόπος όπου οι άνθρωποι δεν είναι μόνιμοι, αλλά εφήμεροι, όπως και οι εντυπώσεις και οι εικόνες που αυτός δημιουργεί. Σχεδόν αυτόνομη, η πόλη ίσως συνιστά πρωτίστως ένα όνομα για να υποδηλώσει τον τόπο της φευγαλέας συνύπαρξης μεταξύ ανθρώπων στους οποίους ούτε η ίδια η κατοικία τους δεν ανήκει για πάντα. Ένας «ου τόπος ή τόπος ονείρων»,²² όπως την επονομάζει ο Michel de Certeau, στον οποίο παράλληλες εκδοχές μίας συγκεκριμένης πόλης γεννιούνται και συνυπάρχουν. Έτσι, η πόλη γίνεται μία αφήγηση, μία πολύσημη γεωγραφία εικόνων, λόγων και βιωμάτων, την οποία κανένα σύστημα ανάγνωσης και γραφής δεν εξαντλεί ή δύναται να εξηγήσει, αλλά αντιθέτως την προβληματικοποιεί περεταίρω, την εμπλουτίζει και τη διαστέλλει αέναα.

²² Michel de Certeau, *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική*, μτφρ. Κ.Καψαμπέλη, Σμίλη, Αθήνα, 2010, σ. 264



Εικόνα 33.
Wim Wenders, *Τα φτερά του έρωτα*, Βερολίνο, 1987



Εικόνα 34.
Walker Evans, *Επιβάτες του Μετρό*, Νέα Υόρκη, 1938

Πηγές εικόνων

Εικόνα 1. Giovanni P. Panini, *Capriccio με ρωμαϊκά ερείπια*, 1741. Ανακτήθηκε από: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Paolo_Panini_-_A_Capriccio_of_the_Roman_Forum_-_1964.41_-_Yale_University_Art_Gallery.jpg

Εικόνα 2. Jorge Louis Borges, *Πυρετός του Μπουένος Άιρες και άλλα νεανικά ποιήματα (1923-1929)*, μτφ. Δ. Καλοκύρης, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2022

Εικόνα 3. Jan Pieterszoon Saenredam, *Η αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτωνα*, Βιέννη, 1604. Ανακτήθηκε από: <https://www.nga.gov/artworks/62542-platos-cave>

Εικόνα 4. Henri Cartier-Bresson, *Αθήνα*, 1953. Ανακτήθηκε από: <https://www.moma.org/collection/works/110771>

Εικόνα 5. Γιώργος Σημαιοφορίδης, *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006

Εικόνα 6 Lee Friedlander, *Father Duffy*, Times Square, Νέα Υόρκη, 1974. Ανακτήθηκε από: <https://www.moma.org/collection/works/57732>

Εικόνα 7. Sibylle Bergemann, *Το Μνημείο (Das Denkmal)*, Βερολίνο, 1985. Ανακτήθηκε από: <https://www.gira.de/architektur-planung/aktuelles/architecture-matters-2023-business-inspiration-network>

Εικόνα 8. Joel Sternfeld, *Σαν άδειο από νόημα*, 1989-1990. Ανακτήθηκε από: <https://orthoslogos.fr/photographie/comme-vide-de-signification/>

Εικόνα 9. Πάρις Πετριδής, *Φράγκων 15. Εδώ, ένα υποκατάστημα της Οθωμανικής Τράπεζας ανατινάχθηκε από Βούλγαρους αναρχικούς. 29.03.1903, Εδώ: Τόποι βίας στη Θεσσαλονίκη*, 2012. Ανακτήθηκε από: https://www.parispetridis.com/index.php?page=thumbs&m=b&type=book&id=p8&p=p8p1&t=here_sites_of_violence_in_thessaloniki

Εικόνα 10. Superstudio, *Il Monumento Continuo (Το Συνεχές Μνημείο)*, 1969 – 1970, Κολάζ, γραφίτης και εκτυπώσεις σε χαρτί παρακολούθησης, πρωτότυπη βάση, Centre Pompidou, Mnam-CCI. Ανακτήθηκε από: <https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2021/03/22/is-the-100-mile-long-desert-city-just-proposed-by-mohammed-bin-salman-a-copy-of-a-60s-architectural-dystopia/>

Εικόνα 11. Rem Koolhaas, *Mutations: The Harvard Project on the City*, ACTAR / arc en rêve centre d'architecture, Barcelona & Bordeaux, 1995, p. 648-649

Εικόνα 12. Giovanni Battista Piranesi, *Όψεις της Ρώμης*, 1750 – 1778. Ανακτήθηκε από: <https://www.wikiart.org/en/giovanni-battista-piranesi/vedute-di-roma-8>

Εικόνα 13. Jorge Louis Borges, *Περί της ακρίβειας στην επιστήμη, Άπαντα πεζά*, μτφρ. Α. Κυριακίδης, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 2005, σ. 89

Εικόνα 14. Leonardo Bufalini, *Χάρτης της πόλης της Ρώμης (λεπτομέρεια)*, 1551. Ανακτήθηκε από: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53012040v?rk=21459;2>

Εικόνα 15. Giovanni Battista Noli, *Νέος Χάρτης της Ρώμης (λεπτομέρεια)*, 1748. Ανακτήθηκε από: <https://web.stanford.edu/group/spatialhistory/nolli/>

Εικόνα 16. Rem Koolhaas, *Mutations: The Harvard Project on the City*, ACTAR / arc en rêve centre d'architecture, Barcelona & Bordeaux, 1995, p. 690-691

Εικόνα 17. Guy Debord, Asger Jorn, *Mémoires (Απομνημονεύματα)*, 1959, Ανακτήθηκε από: <https://archive.org/details/memoires-jorn-debord/page/n35/mode/2up>

Εικόνα 18. Dziga Vertov, *Man with a movie camera*, 1929

Εικόνα 19. Milan Kundera, *Η Συνάντηση*, μτφρ. Γ. Η. Χάρης, Εστία, Αθήνα, 2010

Εικόνα 20. Robert Venturi, Steven Izenour, Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1972, Ανακτήθηκε από: <https://americansuburbx.com/2012/11/venturi-scott-brown-learning-from-las-vegas.html>

Εικόνα 21. Robert Venturi, Steven Izenour, Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1972, Ανακτήθηκε από: <https://americansuburbx.com/2012/11/venturi-scott-brown-learning-from-las-vegas.html>

Εικόνα 22. W. Benjamin, *The Arcades Project*, μτφρ: H.Eiland, K. Mac Laughlin, Harvard University Press, Cambridge, 1999

Εικόνα 23. K. Yee, Chris Steele-Perkins, *Τυπικό σπίτι στο Χόρνμπεκ*, 1986 Ανακτήθηκε από: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/a-world-in-color-nordic-edition/>

Εικόνα 24. Sophie Calle, *Η σκιά*, Παρίσι, 1981. Ανακτήθηκε από: <https://sceneofthe.wordpress.com/2017/07/11/first-blog-post/>

Εικόνα 25. Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi*, 1982. Ανακτήθηκε από: <https://orthoslogos.fr/cinematographie/koyaanisqatsi/>

Εικόνα 26. Oscar Wilde, *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέη*, μτφρ. Τ. Στεφανόπουλου, Ελευθεροτυπία, Αθήνα, 2006

Εικόνα 27. Walter Ruttmann, *Berlin, Symphony of a Great City*, 1927

Εικόνα 28. Jacques Tati, *Playtime*, 1967. Ανακτήθηκε από: <https://orthoslogos.fr/cinematographie/playtime/>

Εικόνα 29. Wim Wenders, *Γραμμένο στη Δύση*, 1983-2003. Ανακτήθηκε από: <https://orthoslogos.fr/photographie/un-arriere-gout/>

Εικόνα 30. Martin Parr, *Βενετία*, 1989. Ανακτήθηκε από:

https://www.domusweb.it/en/news/2017/03/14/L_italia_di_magnum.html

Εικόνα 31. Canaletto, *Είσοδος στο Μεγάλο Κανάλι, Βενετία*, 1730. Ανακτήθηκε από:
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Entrance_to_the_Grand_Canal,_Venice

Εικόνα 32. Τίτος Πατρίκιος, *Χωματουργικές εργασίες στην Αθήνα, Ποιήματα Α'*, 1943-1959, Κίχλη, Αθήνα, 2017

Εικόνα 33. Wim Wenders, *Wings of Desire*, Βερολίνο, 1987

Εικόνα 34. Wim Wenders, *Wings of Desire*, Βερολίνο, 1987

Εικόνα 35. Walker Evans, *Επιβάτες του Μετρό*, Νέα Υόρκη, 1938. Ανακτήθηκε από:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/278525>

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Stan Allen, *Mapping the unmappable on notation*, Practice: Architecture, Technique and Representation, Routledge, London, 2009

Hannah Arendt, *Η ανθρώπινη κατάσταση*, μτφρ. Σ. Ροζάνη, Γ. Λυκιαρδοπούλου, Γνώση, Αθήνα, 1986

Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture*, MIT Press, Cambridge, 2011

Charles Baudelaire, *The painter of modern life*, μτφρ. J. Mayne, Phaidon Press, Λονδίνο, 1964

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk/ The Arcades Project*, μτφρ. H. Eiland, K. Mac Laughlin, Harvard University Press, Cambridge, 1999

Jorge Louis Borges, *Άπαντα πεζά*, μτφρ. Α. Κυριακίδης, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 2005

Italo Calvino, *Αόρατες Πόλεις*, μτφρ: Α. Χρυσοστομίδης, Καστανιώτη, Αθήνα, 2003

Michel de Certeau, *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, ΣΜΙΛΗ, Αθήνα, 2010

Manuel Delgado, *Μνήμη και τόπος. Ο δημόσιος χώρος ως κρίση νοήματος*, Ediciones Generales de la Construcción, Βαλένθια, 2001

Anke Gleber, *The Art of Taking a Walk*, Princeton University Press, New Jersey, 1999

Nelson Goodman, *Γλώσσες της Τέχνης*, μτφρ. Π. Βλαγκόπουλος, Εκκρεμές, Αθήνα, 2005

Bill Hillier, *Space Syntax Selected Papers*, Press Syndicate of the University of Cambridge, Λονδίνο, 2007

Bill Hillier, *Space Is the Machine: A Configurational Theory of Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996

Rem Koolhaas, *Generic City*, TN Probe/Sikkens Foundation, Tokyo, 1995

R. Koolhaas, M. Vriesendorp, R. M. Hood, W. Van Alen, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York, 1994

Rem Koolhaas, *Mutations: The Harvard Project on the City*, ACTAR / arc en rêve centre d'architecture, Barcelona & Bordeaux, 2000

Milan Kundera, *Συνάντηση*, μτφρ. Γ. Η. Χάρης, Εστία, Αθήνα, 2010

Henri Lefebvre, *The Production of Space*, μτφρ. D. Nicholson-Smith, Basil Blackwell, Oxford, 1991

Barbara Mennel, *Cities and Cinema*, Routledge, London / New York, 2008

Georges Perec, *Χορείες Χώρων*, μτφρ. Α. Κυριακίδης, Άγρα, Αθήνα, 2008

Geraldine Pratt, *Rose Marie San Juan, Film and Urban Space: Critical Possibilities*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014

Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, MIT Press, Chicago, 1982

Deborah Stevenson, *Πόλεις και Αστικοί Πολιτισμοί*, μτφρ. Ι. Πεντάζου, Κριτική, Αθήνα, 2007

Susan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, μτφρ. Η. Παπαϊωάννου, Φωτογράφος, Αθήνα, 1993

Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, Academy Editions, Λονδίνο, 1981

Robert Venturi, S. Izenour, D. Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1972

Ελληνική Βιβλιογραφία

Σουζάνα Αντωννάκη, *Κατώφλια: Δημόσιος και Ιδιωτικός Χώρος*, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα, 2011

Παντελής Λαζεριδής, *Δημόσιος και ιδιωτικός χώρος*, Νήσος, Αθήνα, 2007

Παναγιώτης Πάγκαλος, *Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi*, Gutenberg, Αθήνα, 2012

Γιώργος Σημαιοφορίδης, «Ο Οδηγός και ο Χάρτης: Δύο Διατυπώσεις του Αρχιτεκτονικού Λόγου με αφορμή την Αθήνα», *Σύγχρονα Θέματα*, τεύχος 27, Αθήνα, 1986

Σταύρος Σταυρίδης, *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006

Γιώργος Τζιρτζιλάκης, «Σημειώσεις για μια δραματουργία της πόλης», *Σύγχρονα Θέματα*, τεύχος 27, Αθήνα, 1986

Δικτυογραφία

Κωνσταντίνος Χατζηφραγκιός - Μακρυδάκης, *Η φυσιγνωμία της πόλης στον κινηματογράφο* [Διδακτορική Διατριβή Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2010] <https://freader.ekt.gr/eadd/index.php?doc=30342&lang=el> (προσπέλαση Ιανουάριος 2026)

