

I. Σχεδιαστικές Αρχές

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

Το μέλλον ως ένθετη χρονικότητα

If a potentiality to not-be originally belongs to all potentiality, then there is truly potentiality only where the potentiality to not-be does not lag behind actuality but passes fully into it as such. This does not mean that it disappears in actuality; on the contrary, it preserves itself as such in actuality.

Giorgio Agamben

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα το μέλλον αποκτούσε ολοένα και σημαντικότερο ρόλο στη σκέψη και τη φαντασία των ανθρώπων σε παγκόσμιο επίπεδο. Η διανοητική και πολιτική ενασχόληση με το μέλλον και ο σχετικός οραματισμός δεν αποτέλεσαν, βεβαίως, προνόμιο της Δύσης, έστω και αν πολλά από τα κείμενα που εντάσσονταν αναμφίβολα στον χώρο της ουτοπικής διανοητικής παραγωγής προήλθαν από τη δυτική διάνοηση.¹

Όταν αναλούμε μια εποχή που προσανατολιζόταν συνολικά προς το μέλλον, πολλές φορές δυσκολευόμαστε να διακρίνουμε την καθαρά ουτοπική ενατένιση από την περιρρέουσα μελλοντολογική σκέψη ή διάθεση. Μεταξύ τους υπάρχουν πολλές αποκλίσεις αλλά και συγκλίσεις. Στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, μάλιστα, οι αποκλίσεις και οι συγκλίσεις τους εντάθηκαν, καθώς από τη μια πλευρά οι οραματισμοί του μέλλοντος διαχέονταν δυναμικά στη μαζική κουλτούρα και, από την άλλη, η ουτοπική σκέψη συστηματοποιήθηκε σε κείμενα σημαντικών διανοητών που στρέφονταν με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στον οραματισμό του μέλλοντος.

Σε αυτό το κεφάλαιο θα μελετήσουμε παραδείγματα σχεδιασμού του μελλοντικού κόσμου με στόχο να αναδείξουμε τα δομικά χαρακτηριστικά του μελλοντολογικού φαντασιακού που αναδύθηκε στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, εστιάζοντας στη διαρκή αλληλεπίδραση ανάμεσα στη διάνοηση και τη μαζική κουλτούρα. Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στη διερεύνηση των εννοήσεων της χρονικότητας, δηλαδή του τρόπου με τον οποίο οραματιστές και σχεδιαστές του μέλλοντος αντιλαμβάνονταν τη σχέση ανάμεσα στο παρόν, το παρελθόν και το μέλλον.

Μελετώντας τα οραματικά κείμενα που παράγονταν σε εκείνη την περίοδο παρατηρούμε τον κεντρικό ρόλο που έπαιζε η πρακτική του σχεδιασμού στη διαμόρφωση του μελλοντολογικού φαντασιακού. Οι διανοητές που ασχολήθηκαν με τη μελέτη του μέλλοντος επιδίωκαν συστηματικά να σχεδιάσουν τη μορφή του «αυριανού κόσμου» εκφράζοντας έτσι την ενεργή βούληση όχι απλώς να φανταστούν εναλλακτικούς τρόπους οργάν-

1 Zhang Longxi, «The Utopian Vision, East and West», *Utopian Studies* 13/1 (2002): 1-20.

νωσης του κοινωνικού, αλλά επιπλέον να προβλέψουν πώς θα διαμορφωνόταν το μέλλον και τελικά να συμβάλουν σε αυτό. Η κριτική ουτοπική σκέψη της εποχής αυτής υιοθέτησε συχνά την πρακτική του σχεδιασμού συγκεκριμένων πιθανών σεναρίων οικοδόμησης του μέλλοντος.

Χαρακτηριστική περίπτωση διανοητή που συνδύασε τον μελλοντολογικό οραματισμό με τον σχεδιασμό ήταν ο αμερικανός διανοούμενος Λιούις Μάμφορντ (1895-1990). Το βιβλίο του *Η ιστορία των ουτοπιών* δημοσιεύτηκε το 1922 και αποτελούσε μια σημαντική προσπάθεια συνθετικής αποτύπωσης των κυριότερων σχεδιασμάτων του μέλλοντος πριν από τον εικοστό αιώνα.² Ο Μάμφορντ συνέδεσε την ουτοπία με την ιστορία, χωρίς όμως να την ορίσει ως κάτι που δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί ή ως κάτι που αφορά αποκλειστικά το μέλλον· αντίθετα, τη θεώρησε ως παροντικό όραμα για την κοινωνία, ως όραμα που διαμορφώνει μια διανοητική πραγματικότητα της συγχρονίας. Σύμφωνα με τον Μάμφορντ, η πραγματικότητα της ουτοπίας εντοπιζόταν στη σφαίρα της διανοητικής παραγωγής και της επιθυμίας. Χώρισε μάλιστα τις ουτοπίες σε δύο κατηγορίες: στις προσωπικές επιθυμίες και ενατενίσεις, και στις ουτοπίες της ανάπλασης. Για την πρώτη κατηγορία υποστήριξε ότι δεν παρουσιάζει κανένα ενδιαφέρον από τη σκοπιά του κοινωνικού επιστήμονα, καθώς αφορά ζητήματα ατομικής ψυχολογίας. Αντίθετα, οι οραματισμοί της δεύτερης κατηγορίας αναμετρώνται καθημερινά με την κοινωνική και την πολιτική πραγματικότητα στην οποία διαμορφώνονται. Ο Μάμφορντ όρισε την ουτοπία ως σχεδιασμό «ενός αναδομημένου περιβάλλοντος που προσαρμόζεται στη φύση και στους στόχους των ανθρώπων που το κατοικούν καλύτερα από το υπάρχον». Επίσης, πρόσθεσε ότι με τον όρο «αναδομημένο περιβάλλον δεν νοείται μόνον το φυσικό περιβάλλον αλλά και ένα νέο πλαίσιο συνηθειών και αξιών, ένα διαφορετικό δίκτυο σχέσεων και θεσμών».³

Ο Μάμφορντ αποτελεί μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα προσωπικότητα, καθώς η προσωπική και η διανοητική του πορεία φωτίζουν το αναδυόμενο στην εποχή του πεδίο του προβληματισμού και των πολιτισμικών διεργασιών που αφορούσαν το μέλλον των δυτικών κοινωνιών και του κόσμου. Γεννημένος στη συνοικία Φλάσινγκ της Νέας Υόρκης το 1895, σπούδασε στο Πανεπιστήμιο της Πόλης της Νέας Υόρκης και αργότερα στην περίφημη Νέα Σχολή Κοινωνικής Έρευνας (New School for Social Research).⁴ Η σκέψη του επηρεάστηκε βαθιά από το έργο του σκωτσέζου Πάτρικ Γκέντες (1854-1932), ο οποίος συγκαταλέγεται στους θεμελιωτές του πολεοδομικού σχεδιασμού ως πεδίου που βασίζεται σε οικολογικές αρχές.⁵ Ο Μάμφορντ ασχολήθηκε διεξοδικά με τη μελέτη της ιστορίας και

2 Lewis Mumford, *The Story of Utopias* (Νέα Υόρκη: Boni and Liveright, 1922)· ελληνική έκδοση: *Η ιστορία των ουτοπιών*, μτφρ. Β. Τομανάς (Σκόπελος: Νησίδες, 1998).

3 Στο ίδιο, 21-22.

4 Lewis Mumford, *Sketches from Life: The Early Years* (Βοστώνη: Beacon Press, 1983). Donald L. Miller, *Lewis Mumford: A Life* (Νέα Υόρκη: Weidenfield and Nicolson, 1989).

5 Frank G. Novak (επιμ.), *Lewis Mumford and Patrick Geddes: The Correspondence* (Λονδίνο: Routledge, 2006).

του σχεδιασμού των πόλεων και δημοσίευσε πολλά άρθρα σε σημαντικά περιοδικά της εποχής, όπως το *The New Republic* και το *The New Yorker*. Η αρθρογραφία αυτή αφορούσε την κριτική αποτίμηση του φαινομένου των βιομηχανικών μητροπόλεων, και ιδίως της Νέας Υόρκης.⁶ Τα βιβλία του *Technics and Civilization* (1934)⁷ και *The Culture of Cities* (1938)⁸ αποτέλεσαν σταθμό στην κατανόηση του σύγχρονου αστικού φαινομένου και θεωρούνται σήμερα κείμενα αναφοράς στον χώρο της οικολογίας, της περιβαλλοντικής κριτικής σκέψης και της ιστορίας των πόλεων.

Οι μελέτες του Μάμφορντ αφορούσαν σε μεγάλο βαθμό την ιστορική διάσταση της εξέλιξης του αστικού φαινομένου, ενώ παράλληλα χαρακτηρίζονταν έντονα από το στοιχείο του στοχευμένου οραματισμού για το μέλλον των πόλεων και των κοινοτήτων. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι το πρώτο βιβλίο του αφιερώθηκε στη μελέτη της ιστορίας της ουτοπικής σκέψης. Στην *Ιστορία των ουτοπιών* παρουσίασε συνοπτικά κάποια από τα γνωστότερα ουτοπικά κείμενα. Το βιβλίο, ξεκινώντας από την *Πολιτεία* του Πλάτωνα, περιδιαβάζει πασίγνωστα κείμενα του Τόμας Μορ, του Γίochαν Βάλεντιν Αντρέε, του Φράνσις Μπέικον, του Τομάζο Καμπανέλα, του Σαρλ Φουριέ, του Ετιέν Καμπέ, του Έντουαρντ Μπέλαμι και του Γουίλιαμ Μόρις, ολοκληρώνοντας την αναδρομή του με τον συγκαιρινό του συγγραφέα Χέρμπερτ Τζ. Γουέλς. Στο τελευταίο τμήμα του βιβλίου, ο Μάμφορντ παρουσίασε το δικό του όραμα για το μέλλον, που αναφερόταν στις προοπτικές του αστικού σχεδιασμού. Σύμφωνα με αυτό, ο άνθρωπος ζει ταυτόχρονα σε δύο κόσμους: στον εσωτερικό και τον εξωτερικό κόσμο, ενώ η ύπαρξη του πρώτου καθιστά υποφερτό τον δεύτερο. Οι δύο αυτοί κόσμοι αποτελούν σαφώς τμήμα της πραγματικότητας του παρόντος, καθώς βρίσκονται σε διαρκή αλληλεπίδραση και διαμορφώνονται μέσα από αμοιβαίες επιρροές. Όπως ανέφερε ο συγγραφέας:

Αυτό που κάνει την ανθρώπινη ιστορία αβέβαιη και συναρπαστική είναι ότι ο άνθρωπος ζει σε δύο κόσμους –τον εσωτερικό και τον εξωτερικό– και ότι ο κόσμος που υπάρχει στο μυαλό των ανθρώπων περνάει μέσα από μετασχηματισμούς οι οποίοι εντέλει αποσυνθέτουν την υλική πραγματικότητα με τη δύναμη και την ταχύτητα του ραδίου.⁹

Ο Μάμφορντ ονόμασε τον εσωτερικό κόσμο «είδωλο» (*idolum*), δηλαδή κόσμο των ιδεών, στις οποίες περιλαμβάνονταν η φιλοσοφία, η φαντασία, ο ορθολογισμός, οι προβολές, οι εικόνες, αλλά και οι γενικές αντιλήψεις σύμφωνα με τις οποίες οργανώνουν οι άνθρωποι τη ζωή τους. Το κεντρικό επιχείρημα της μελέτης του ήταν ότι η ιστορία της υλικής πραγματικότητας, του εξωτερικού κόσμου, δεν μπορεί να κατανοηθεί χωρίς την πα-

6 Robert Wojtowicz (επιμ.), *Sidewalk Critic: Lewis Mumford's Writings on New York* (Chronicle Books, 2000).

7 Lewis Mumford, *Technics and Civilization* (Νέα Υόρκη: Harcourt Brace, 1934).

8 Lewis Mumford, *The Culture of Cities* (Νέα Υόρκη: Harcourt Brace, 1938).

9 Mumford, *The Story of Utopias*, 13· αν δεν δηλώνεται κάτι διαφορετικό, οι μεταφράσεις των παραθεμάτων είναι της συγγραφέα.

ράλληλη μελέτη της ιστορίας του κόσμου των ιδεών, των επιθυμιών, των εικόνων και της φαντασίας, δηλαδή του εσωτερικού κόσμου. Με βάση αυτό το επιχείρημα, ο Μάμφορντ προσπάθησε με ιδιαίτερη επιμονή να αναδείξει την *πραγματικότητα* της ουτοπίας, με χαρακτηριστικότερη την εξής εμφατική δήλωση: «μια φανταστική χώρα μπορεί να μην υπάρχει πουθενά, όμως οι ειδήσεις από το Πουθενά είναι πραγματικές ειδήσεις».¹⁰ Ο υποκειμενικός κόσμος αποτυπωνόταν στην ιστορική πραγματικότητα, καθώς δημιουργούσε συλλογικές αναπαραστάσεις, αξίες και ήθη που εντέλει διέπουν την πραγματική ζωή των ανθρώπων.

Τα είδωλα, ο εσωτερικός υποκειμενικός κόσμος των ιδεών και των επιθυμιών, εμπειρείχαν επίσης τις προβολές των ανθρώπων στο μέλλον των κοινωνιών. Στη σκέψη του Μάμφορντ εντοπίζεται –ίσως για πρώτη φορά με τόσο μεγάλη έμφαση– μια σύγκλιση ανάμεσα στις δύο έννοιες: ανάμεσα στην κουλτούρα της καθημερινότητας και στην ουτοπία. Έτσι, οι αντιλήψεις, οι εικόνες και οι προσδοκίες για το μέλλον δεν θεωρούνται ως απομονωμένο τμήμα της πολιτισμικής παραγωγής μιας κοινωνίας, αλλά εντοπίζονται διάχυτες σε ποικίλες πρακτικές και εκβάλλουν τόσο στα διανοητικά και πολιτισμικά προϊόντα, όσο και στις υλικές κατασκευές κάθε ιστορικής περιόδου. Τα είδωλα αποτελούσαν για τον Μάμφορντ τους κύριους κοινωνικούς μύθους γύρω από τους οποίους αναπτυσσόταν ο δυτικός κόσμος της νεωτερικότητας.¹¹

Η σχέση μεταξύ ειδώλων και ουτοπιών αναδεικνυόταν με την ανάλυση των τριών πρότυπων κατασκευών μέσα από τις οποίες ο Μάμφορντ μας πρότεινε να κατανοήσουμε τη νεωτερικότητα: το «εξοχικό σπίτι», την «καρβουνόπολη» και τη «μεγαλούπολη».¹² Αυτές οι τρεις δομές αντιστοιχούσαν σε τρεις διαφορετικές περιόδους ανάλογα με τον χρόνο δημιουργίας τους (Αναγέννηση, βιομηχανικός δέκατος ένατος αιώνας, εικοστός αιώνας). Το «εξοχικό σπίτι» συμβόλιζε τον αρχικό διαχωρισμό μεταξύ των συνθηκών παραγωγής και κατανάλωσης των προϊόντων, μεταξύ «επίτευξης» και «απόλαυσης». Η «καρβουνόπολη» εξέφραζε την πλήρη απεμπόληση της απόλαυσης από την παραγωγική διαδικασία, μια διαδικασία η οποία στη βιομηχανική περίοδο είχε πια ως αποκλειστικό στόχο τη μεγιστοποίηση της ίδιας της παραγωγής. Τέλος, η «μεγαλούπολη» αντιπροσώπευε την περίοδο στην οποία αναπτύχθηκαν εξελιγμένες δομές διαμεσολάβησης ανάμεσα στη φυσική και την κοινωνική εμπειρία. Οι τρεις αυτές δομές, όμως, δεν διαδέχονταν η μία την άλλη, αλλά μάλλον συνυπήρχαν σε συνεχή μετασχηματισμό. Ο Μάμφορντ αντιλαμβανόταν τη χρονικότητα ως κόσμους που είναι ένθετοι ο ένας μέσα στον άλλο και συνυπάρχουν σε κάθε δεδομένη ιστορική στιγμή. Αυτή η αντίληψη για τη χρονικότητα είναι ιδιαίτερα σημαντική προκειμένου να κατανοήσουμε το κεντρικό του πρόταγμα, σύμφωνα με το οποίο η εννόηση του μέλλοντος αφορούσε τον εντοπισμό των παράλληλων πραγματικοτήτων που εμπεριέχονταν στην εκάστοτε συγχρονία.

10 Στο ίδιο, 24.

11 Στο ίδιο, 195.

12 Οι όροι αντλούνται από την ελληνική έκδοση, Μάμφορντ, *Η ιστορία των ουτοπιών*, 127-155.

Κατά έναν ενδιαφέροντα τρόπο, η περίοδος της «μεγαλούπολης» συνέπιπτε με την ιστορική περίοδο την οποία ο Μάμφορντ χαρακτήρισε ως «εθνική ουτοπία». Εδώ, ο εθνικισμός αποτελούσε μια καθαρά δυστοπική σύλληψη του κοινωνικού, καθώς παραγνώριζε τη γεωγραφία. Η ουτοπία του εθνικισμού υποβάθμιζε –αν δεν επιδίωκε να τις εκμηδενίσει κίολας– τις φυσικές γεωπολιτικές περιοχές που καθορίζονταν από τις συλλογικές δραστηριότητες, τις επαφές και τις αλληλεξαρτήσεις που δημιουργούσαν οι άνθρωποι στο πλαίσιο του κοινοτικού βίου. Έτσι, ο εθνικισμός καταργούσε τον φυσικό τόπο και τα φυσικά σύνορα, και εγκαθιστούσε πολιτικά σύνορα που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες των δομών της κεντρικής διακυβέρνησης. Αποτέλεσμα ήταν η διάρρηξη των κοινοτικών δεσμών στο όνομα της ομοιογενοποίησης του εθνικού σώματος.

Χτίζοντας τον κόσμο του αύριο

Οι ιδέες του Μάμφορντ για τη χρονικότητα του μέλλοντος αποτυπώθηκαν εντυπωσιακά τον Οκτώβριο του 1939 στην Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης με θέμα «Χτίζοντας τον κόσμο του αύριο». Η Έκθεση διοργανώθηκε καθώς έληγε μια μακρά περίοδος οικονομικής κρίσης και ξεκινούσε ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος, ενώ το θέμα της το είχε προτείνει ήδη από το 1936 μια επιτροπή με επικεφαλής τον ίδιο τον Μάμφορντ.¹³ Θα αποτύπωνε την αυγή μιας νέας εποχής, τις εικόνες, τα οράματα, τους σχεδιασμούς και τα μέσα που θα οδηγούσαν σε ένα καλύτερο μέλλον τις Ηνωμένες Πολιτείες αλλά και τον κόσμο γενικότερα. Η αισιοδοξία που διακατείχε την Έκθεση βασιζόταν στην πεποίθηση ότι οι δυνατότητες του σχεδιασμού και της συλλογικής δράσης μπορούσαν να υπερβούν κάθε περιορισμό της παροντικής πραγματικότητας.¹⁴

Η Έκθεση της Νέας Υόρκης σχεδιάστηκε και άνοιξε τις πύλες της στο κοινό τη στιγμή που έληγε μια περίοδος συγκρατημένης αισιοδοξίας με το εφιαλτικό ξέσπασμα του πολέμου. Η μετάβαση από την αισιοδοξία στον αναχωρητισμό, στην «ουτοπία της διαφυγής», όπως τον χαρακτήρισε ο Μάμφορντ, αποτυπώθηκε στον μετασχηματισμό της ίδιας της διοργάνωσης, καθώς εγκαταλείφθηκε η αρχική θεματική της οικοδόμησης του μέλλοντος και στο δεύτερο έτος της λειτουργίας της υιοθετήθηκε το νέο θέμα «Ειρήνη και ελευθερία». Η Έκθεση διοργανώθηκε στο Φλάσινγκ Μίντσοους, που βρίσκεται στη συνοικία Κουίνς της Νέας Υόρκης. Φιλοξενήθηκε σε έναν χώρο ο οποίος αποτελούσε παλαιότερα

13 David E. Nye, «Ritual Tomorrows: The New York World's Fair of 1939», *History and Anthropology* 6/1 (1992): 5, doi: www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02757206.1992.9960822.

14 Richard Wurts κ.ά. (επιμ.), *The New York World's Fair 1939-1940 in 155 Photographs* (Νέα Υόρκη: Dover Publications, 1977). Joseph P. Kusker και Helen A. Harrison, *Dawn of a New Day: the New York World's Fair, 1939-1940* (Νέα Υόρκη: New York University Press, 1980).

τόπο καύσης απορριμμάτων και λίγο νωρίτερα τον είχε αγοράσει η πόλη της Νέας Υόρκης με σκοπό να τον μετατρέψει σε πάρκο.

Το συνολικό εγχείρημα βασίστηκε στη σύμπραξη ιδιωτικών και δημόσιων φορέων, ενώ οι εταιρείες που κατασκεύασαν τα κτίρια της Έκθεσης είχαν υποχρέωση να παραχωρήσουν όλες τις εγκαταστάσεις στην πόλη της Νέας Υόρκης μετά το τέλος της διοργάνωσης.¹⁵ Το κόστος προετοιμασίας ήταν τόσο μεγάλο, ώστε το συνολικό εγχείρημα οδηγήθηκε τελικά σε οικονομική αποτυχία παρά την τεράστια προσέλευση του κοινού, που έφτασε περίπου τα 45.000.000 επισκέπτες στη διάρκεια των δύο ετών. Οι διοργανωτές είχαν υπολογίσει ότι για την απόσβεση των πολυδάπανων κατασκευών θα χρειάζονταν περίπου 50.000.000 επισκέπτες μόνο τον πρώτο χρόνο. Στη διοργάνωση συμμετείχαν γύρω στις εξήντα τέσσερις χώρες, ανάμεσά τους και η Ελλάδα, ενώ κάποιες από αυτές αποχώρησαν σταδιακά μετά το ξέσπασμα του πολέμου.¹⁶

Επτά θεματικές περιοχές αναπτύσσονταν στον χώρο: ψυχαγωγία, επικοινωνία, θέματα δημόσιου ενδιαφέροντος, διατροφή, διακυβέρνηση, παραγωγή και διανομή, μεταφορές. Σύγχρονα τεχνολογικά επιτεύγματα παρουσιάζαν φουτουριστικές αλλά και εφαρμοσμένες χρήσεις της τεχνολογίας στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Από τον ρομποτικό οικιακό βοηθό έως τις οικιακές συσκευές, από τα υπερσύγχρονα τρένα και τους αυτοκινητόδρομους του μέλλοντος έως τις σύγχρονες μεθόδους προετοιμασίας και διανομής διατροφικών ειδών, από την τηλεοπτική κάμερα έως την ηλεκτρική συσκευή αρμέγματος, το μέλλον αποτυπωνόταν ως πλειάδα εφευρημάτων που είχαν σκοπό να αναμορφώσουν την καθημερινή ζωή και τις συνήθειες των ανθρώπων με τη βοήθεια της τεχνολογίας.

Στο κέντρο των θεματικών περιοχών υψώνονταν τα κύρια εκθέματα της διοργάνωσης: το Trylon, ένας οβελίσκος διακοσίων περίπου μέτρων, και το Perisphere, μια σφαίρα με διάμετρο εξήντα περίπου μέτρα. Στο εσωτερικό της σφαίρας παρουσιαζόταν το Democracy,

15 New York World's Fair (1939-1940), *Official Guide Book of the New York World's Fair, 1939: Building the World of Tomorrow* (Νέα Υόρκη: Exposition Publications, 1939). New York World's Fair (1939-1940), *Official Guide Book: The World's Fair of 1940 in New York. For Peace and Freedom* (Νέα Υόρκη: Rogers-Kellogg-Stillson Inc., 1940). Το αρχείο της έκθεσης φυλάσσεται στη Δημοτική Βιβλιοθήκη της Νέας Υόρκης στη συλλογή «New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records, Manuscripts and Archives Division», The New York Public Library. Ο αναλυτικός κατάλογος του αρχείου είναι προσβάσιμος διαδικτυακά στη διεύθυνση <http://www.nypl.org/sites/default/files/archivalcollections/pdf/nywf39fa.pdf>, τελευταία επίσκεψη 8 Μαΐου 2013.

16 Στην έκθεση αυτή συμμετείχε και η Ελλάδα. Το ελληνικό Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού ανέθεσε τη διακόσμηση του ελληνικού περιπτέρου στη γνωστή φωτογράφο Nelly's, η οποία φιλοτέχνησε τις γιγαντοφωτογραφίες που κόσμησαν τους εσωτερικούς τοίχους. Η Nelly's ταξίδεψε στη Νέα Υόρκη για να παραβρεθεί στην έκθεση, αλλά το ξέσπασμα του πολέμου θα γινόταν η αφορμή και η αιτία για να εγκατασταθεί στις ΗΠΑ για την επόμενη εικοσιπενταετία περίπου. Στην ίδια διοργάνωση συμμετείχε και ο Νίκος Εγγονόπουλος σε ομαδική έκθεση έργων. Andreas Markessinis, *The Greek Pavilion at the 1939 New World's Fair* (x. τ.: Pelekys Books, 2011). Βλ. επίσης, Κατερίνα Κοσκινά (επιμ.), *Nelly's: Από την Αθήνα στη Νέα Υόρκη* (Αθήνα: Μπίστας-Πλέσσας, Μουσείο Μπενάκη, Ίδρυμα Ι.Φ. Κωστοπούλου, 1997). Σχετικό υλικό βρίσκεται στο Αρχείο της Nelly's στο φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη, <http://www.benaki.gr/index.asp?id=1020102>, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015.

το μοντέλο μιας φανταστικής μητρόπολης του μέλλοντος, σχεδιασμένο από τον βιομηχανικό σχεδιαστή της έκθεσης, τον Χένρι Ντρείφους. Έργο ενός άλλου εμβληματικού σχεδιαστή, του Νόρμαν Μπελ Γκέντες, ήταν το περίφημο Futurama που τοποθετήθηκε στο περίπτερο της General Motors και πρόσφερε πανοραμική θέαση σε ένα σύμπλεγμα αυτοκινητόδρομων, πόλεων και προαστίων του μέλλοντος. Ο πολεοδομικός σχεδιασμός αποτελούσε το σημαντικότερο ίσως πεδίο οραματισμού και κατασκευής του μέλλοντος, ενώ κεντρικό ρόλο έπαιξαν επίσης οι νέες τεχνολογίες επικοινωνίας, με το τηλέφωνο να μαγνητίζει το κοινό, που μπορούσε να πραγματοποιεί δωρεάν υπεραστικές κλήσεις και να παρακολουθεί σε χάρτη την πορεία του σήματος στο περίπτερο της American Telephone and Telegraph Company. Η Έκθεση έκλεισε τελικά τον Οκτώβριο του 1940, ενώ στην τελετή λήξης παραβρέθηκαν 550.000 επισκέπτες σημειώνοντας ρεκόρ επισκεψιμότητας.¹⁷

Στον εννοιολογικό πυρήνα της βρισκόταν η δυνατότητα της υπέρβασης των λαθών του παρελθόντος με τον εκσυγχρονισμό και με τη χρήση των νέων τεχνολογιών στην υπηρεσία ενός νέου ανθρωπισμού. Η δεκαετία του 1930 έχει χαρακτηριστεί καλλιτεχνικά και διανοητικά νοσταλγική, με την έννοια ότι οι δημιουργοί στράφηκαν σε υλικά του παρελθόντος που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν για την εξασφάλιση ενός καλύτερου μέλλοντος. Όπως υποστηρίζει ο Μάρκο Ντουράντι, αν χρησιμοποιήσουμε κινηματογραφικές αναφορές, πρόκειται για τη δεκαετία που εκφράστηκε, αλλά και καθορίστηκε πολιτισμικά από την ταινία *Όσα παίρνει ο άνεμος* (1939), η οποία βασίστηκε στο ομότιτλο μυθιστόρημα της Μάργκαρετ Μίτσελ (1936).¹⁸ Η Έκθεση της Νέας Υόρκης σηματοδότησε και κατέγραψε μια προσπάθεια να μεταστραφεί αυτό το νοσταλγικό κλίμα. Ο Μάμφορντ έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο σε αυτή τη μετατόπιση, υπενθυμίζοντας κατά τη υποβολή της πρότασής του στους διοργανωτές ότι οι προηγούμενες εκθέσεις έμοιαζαν με μουσειακά νεκροταφεία ιδεών και επιτευγμάτων, ενώ η συγκεκριμένη έπρεπε να προσανατολιστεί προς το μέλλον. Ωστόσο, σύμφωνα με το σκεπτικό του, η τεχνολογία δεν θα μπορούσε να παραμείνει στο επίκεντρο της εξιστόρησης του μέλλοντος, καθώς ήταν πια σαφές ότι αποτελούσε και αυτή μια εν δυνάμει απειλή. Αντίθετα, η Έκθεση όφειλε να αναδείξει τη σχέση της τεχνολογίας με τα κοινωνικά δεδομένα της εκβιομηχάνισης. Ο Μάμφορντ, όταν διεκδικούσε τη διοργάνωση, είχε διατυπώσει με σαφήνεια τη συνείδηση ότι το μέλλον ήταν αμφίρροπο: τα δεδομένα του παρόντος μπορούσαν να οδη-

17 Joseph J. Corn και Brian Horrigan, *Yesterday's Tomorrows: Past Visions of the American Future* (Ουάσινγκτον: Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service και Summit Books, 1984). Norman Bel Geddes, *Horizons* (Βοστώνη: Little, Brown, and Company, 1932). Sylvia Harris Monaghan, *Going to the Fair; a Preview of the New York World's Fair, 1939, Together with What You Should Look For and What You Should See in the City of New York: a book of information for the prospective visitor and a record of achievement for every American home* (Νέα Υόρκη: New York World's Fair και Sun Dial Press, 1939).

18 Marco Duranti, «Utopia and Nostalgia and World War at the 1939-1940 New York World's Fair», *Journal of Contemporary History* 41/4 (Οκτ. 2006): 663-683. Σχετικά με το θέμα της νοσταλγίας των παραδοσιακών αξιών του αμερικανικού Νότου στη μαζική κουλτούρα, βλ. Tara McPherson, *Reconstructing Dixie: Race, Gender and Nostalgia in the Imagined South* (Ντάραμ: Duke University Press, 2003).

γήσουν τόσο στην πρόοδο, όσο και στην καταστροφή.¹⁹ Το όραμα για την κοινωνία του μέλλοντος ήταν αποφασιστικής σημασίας, γιατί μπορούσε να καθορίσει την έκβαση της ιστορίας. Ο μελλοντολογικός οραματισμός εδώ αναλάμβανε τον ρόλο του καταλύτη των πολιτικών και των ιστορικών εξελίξεων.

Οι διοργανωτές αρχικά προσπάθησαν συνειδητά να περιθωριοποιήσουν τις εικόνες του πολέμου, που ξέσπασε σχεδόν ταυτόχρονα με την έναρξη της Έκθεσης. Επιδόθηκαν μάλιστα στην προσπάθεια να ταυτιστεί η σύγχρονη Αμερική με εικόνες προόδου, εκσυγχρονισμού, αρμονίας και ειρηνικής συνύπαρξης των διαφορετικοτήτων μέσα από την αντίστιξη του πολέμου με το μέλλον.²⁰ Ενεργό ρόλο στη διοργάνωση έπαιξαν οι μεγάλες αμερικανικές εταιρείες, καθώς το μέλλον οριζόταν κυρίως ως υπόσχεση για τη δυνατότητα κατανάλωσης νέων τεχνολογιών και προϊόντων. Πολλές εταιρείες πείστηκαν να συμμετάσχουν ακριβώς χάρη στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στις τηλεπικοινωνίες, αλλά και στην αυτοματοποίηση. Τότε παρουσιάστηκε στο κοινό η πρώτη τηλεόραση, λόγου χάρη, και προβλήθηκε για πρώτη φορά δημόσια τηλεοπτικό πρόγραμμα. Το όραμα του μέλλοντος δεν αφορούσε την επιστήμη αυτή καθαυτή, αλλά τη δυνατότητα να εφαρμοστεί η τεχνογνωσία με σκοπό την ορθολογική οργάνωση μιας καθημερινότητας με επιθυμητά χαρακτηριστικά της την αποτελεσματικότητα, την πρακτικότητα και την αυτοματοποίηση.

Από αυτή την άποψη, το αφήγημα της Έκθεσης είχε έντονα παιδαγωγικό τόνο, καθώς η διοργάνωση στόχευε στην εξοικείωση των επισκεπτών με τεχνολογίες, αγαθά και πρακτικές της καθημερινότητας ενός μέλλοντος που ήταν σχεδόν προδιαγεγραμμένο και έτοιμο προς υλοποίηση και κατανάλωση. Τα τρισδιάστατα μοντέλα πόλεων και περιαστικών τοπίων που παρουσιάστηκαν στα εκθέματα *Democracity* και *Futurama* δεν έφεραν κανένα ίχνος ούτε του ιστορικού παρελθόντος ούτε του παρόντος. Πρόκειται για κεντρικά σχεδιασμένα περιβάλλοντα κατοίκησης που διέγραφαν τη χωροταξική παρουσία του παρελθόντος και αποδείκνυαν ότι ένα διαφορετικό μέλλον ήταν ήδη εφικτό με την υπάρχουσα τεχνογνωσία και τεχνολογία. Αυτός ο εναλλακτικός κόσμος και η ζωή παρουσιάστηκαν στην Έκθεση της Νέας Υόρκης ως ένα αφήγημα διατυπωμένο σε συντελεσμένο μέλλοντα, ενώ στόχος της περιήγησης του επισκέπτη δεν ήταν ο προβληματισμός αλλά η εξοικείωσή του με ένα ήδη προδιαγεγραμμένο μέλλον.

Η φωτογραφία και η κινούμενη εικόνα, κυρίως, έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στην επίρρωση αυτού του στόχου, αφενός υπηρετώντας τη διαφήμιση της ίδιας της διοργάνωσης, εντός και εκτός της πολιτείας της Νέας Υόρκης, και αφετέρου προδιαγράφοντας τον τρόπο με τον οποίο κλήθηκαν να προσλάβουν οι επισκέπτες την εικόνα του μέλλοντος,

19 Lewis Mumford, «Address by Mr. Lewis Mumford at the Dinner Meeting of Progressives in the Arts», στο Marco Duranti, «Utopia and Nostalgia», 666.

20 Barbara Kay Cohen, Barbara L. Cohen, Steven Heller, Seymour Chwast, *Trylon and Perisphere: The 1939 World's Fair* (Νέα Υόρκη: Harry N. Abrams Inc., 1989).

όπως την πρόβαλλε η Έκθεση. Έτσι, η διοργάνωση περιλάμβανε την παραγωγή μιας σειράς διαφημιστικών ταινιών που οπτικοποιούσαν το μέλλον ταυτίζοντάς το με την εμπειρία της επίσκεψης των θεατών στις δράσεις της Έκθεσης. Οι ταινίες αυτές προβλήθηκαν σε πολλές περιοχές των Ηνωμένων Πολιτειών με στόχο να προκατασκευάσουν το βίωμα της επίσκεψης του μέλλοντος, «εκπαιδύοντας» όσους αποφάσιζαν να επισκεφτούν την Έκθεση, αλλά και να το κάνουν προσιτό σε όσους τελικά θα αρκούνταν μόνο στην παρακολούθηση του οπτικοακουστικού υλικού.²¹

Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν η ταινία *The Middleton Family at the New York World's Fair* (Η οικογένεια Μίντλετον στην Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης, 1939), η οποία σύμφωνα με τους σύγχρονους μελετητές αποτέλεσε πρώιμο δείγμα της διαφημιστικής προβολής των καθημερινών πρακτικών και των τρόπων ζωής που συγκρότησαν το «αμερικανικό όνειρο» ήδη από το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα.²² Πρόκειται για μια από τις πρώτες απόπειρες να δημιουργηθεί και να χρησιμοποιηθεί μια μυθοπλαστική κινηματογραφική ταινία, με στόχο τη διαφήμιση εταιρικών προϊόντων που αφορούν την καθημερινή ζωή και τις συνήθειες της ιδεατής μέσης αμερικανικής οικογένειας. Από την πλευρά της ιστορίας της διαφήμισης, η ταινία θεωρείται παραδειγματική για τις τεχνικές και για τα αφηγηματικά μέσα προώθησης των καταναλωτικών προϊόντων, που αναπτύχθηκαν συστηματικότερα από τη δεκαετία του 1950 και μετά. Κύριο αφηγηματικό μοτίβο των πρώιμων οπτικοποιήσεων του αμερικανικού ονείρου αποτελούν οι ένθετες χρονικότητες:²³ το μέλλον παρουσιάζεται ως μια ετεροτοπία που ενυπάρχει στο παρόν, αρκεί κάποιος να επιλέξει να ακολουθήσει τον συγκεκριμένο τρόπο ζωής, ο οποίος εκφράζει ταυτόχρονα τις παραδοσιακότερες αρχές και αξίες του αμερικανισμού.²⁴

Το σενάριο της ταινίας εξελίσσεται ως εξής: Τα μέλη της οικογένειας Μίντλετον από την Ιντιάνα επισκέπτονται τη Νέα Υόρκη με σκοπό να συναντήσουν την κόρη τους, την

-
- 21 Κάποιες χαρακτηριστικές ταινίες της εποχής ήταν οι εξής: Handy (Jam) Organization (παρ.), *Leave It to Roll-Oh*, χρηματοδότηση Chevrolet Division, General Motors Corporation, 1940, Prelinger Archives, <http://archive.org/details/Leavelt1940>, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015. Robert S. Snody (σκην.), *Middleton Family at the 1939 New York World's Fair*, παραγωγή Westinghouse, Audio Productions Inc., 1939, Prelinger Archives, http://archive.org/details/middleton_family_worlds_fair_1939, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015. Radio Corporation of America (παρ.), *RCA Presentation: Television An*, 1939, Prelinger Archives, <http://archive.org/details/RCAPresel939>, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015. Handy (Jam) Organization (παρ.), *To New Horizons*, χρηματοδότηση General Motors Corporation, Department of Public Relations, 1940, Prelinger Archives, <http://archive.org/details/ToNewHor1940>, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015.
 - 22 William L. Bird, *Better Living, Advertising, Media and the New Vocabulary of Business Leadership, 1935-1955* (Έβανστον, Ιλ.: Northwestern University Press, 1999), 143.
 - 23 Andrew Wood, «The Middletons, Futurama, and Progressland: Disciplinary Technology and Temporal Heterotopia in Two New York World's Fairs», *New Jersey Journal of Communication* 11/1 (2003): 63-75.
 - 24 Joan Faber McAlister, «Material Aesthetics in Middle America: Simon Veil, the Problem of Roots and the Pan-topic Suburb», στο Barbara A. Biesecker και John Louis Lucaites (επιμ.), *Rhetoric Materiality and Politics* (Νέα Υόρκη: Peter Lang, 2009), 99-130.

Μπαμπς, που σπουδάζει εκεί εικαστικές τέχνες, αλλά και για να επισκεφτούν την Παγκόσμια Έκθεση με θέμα το μέλλον. Οι Μίντλετον αντιπροσωπεύουν τη μέση αμερικανική οικογένεια, που είναι φορέας του κοινού νου, όπως διαπλάθεται στην περίοδο που μας απασχολεί. Η ταινία ξεκινά με τη συζήτηση του νεότερου γιου με τον πατέρα του για το μέλλον της νέας γενιάς και για τις αλλαγές στον εργασιακό χώρο, που εκφράζουν γενικότερα το μέλλον της αμερικανικής κοινωνίας. Ο νεαρός Μπαντ στέκεται με δυσπιστία απέναντι στο μέλλον, καθώς θεωρεί ότι όλοι οι εργασιακοί τομείς είναι μάλλον κορεσμένοι και αισθάνεται την ανάγκη για μια νέα έμπνευση που θα τον συνεπάρει. Η οικογένεια φτάνει στη Νέα Υόρκη και κατά τη διάρκεια της επίσκεψης στην Έκθεση τα μέλη της γνωρίζονται με τον Νικόλαο Μακάροφ, τον αγαπημένο της κόρης τους, έναν μαρξιστή καθηγητή της αφηρημένης τέχνης με ξενικό όνομα και κοσμοπολίτικες συνήθειες και αναφορές. Ο χαρακτήρας του Μακάροφ παρουσιάζεται ως αντιδιαστολή του προηγούμενου αγαπημένου της νεαρής Μπαμπς, του χαρακτήρα του Τζιμ Τρίντγουεϊ, ο οποίος εργάζεται στην εταιρεία Westinghouse. Οι δύο άντρες διεκδικούν την καρδιά της νεαρής γυναίκας και εκφράζουν συμβολικά τον ανταγωνισμό του βιομηχανικού καπιταλισμού και του κομμουνισμού για την κατάκτηση του μέλλοντος.

Η πλοκή της ταινίας αρθρώνεται γύρω από μια σειρά φυσικών και συμβολικών μετακινήσεων ανάμεσα σε διαφορετικούς αλλά και παράλληλους κόσμους, που τελικά επικοινωνούν μεταξύ τους μέσω του συνεχούς ανταγωνισμού τους για την κατάκτηση του φαντασιακού του μέλλοντος. Μερικές από τις φυσικές χωρικές μετακινήσεις που αποτυπώνονται στην ταινία είναι η μετακίνηση της οικογένειας από την Ιντιάνα στη Νέα Υόρκη, από την προαστιακή εξοχική κατοικία της γιαγιάς, όπου φιλοξενούνται, στο Κουίνς, όπου βρίσκεται η Έκθεση, η επιστροφή τους στο εξοχικό και η μετακίνηση στο εσωτερικό της Έκθεσης, καθώς περιδιαβάζουν στα εκθέματα που αντιπροσωπεύουν τους κόσμους του ηλεκτρισμού, της αυτοματοποίησης, της τηλεφωνίας, της τηλεόρασης και της διασκέδασης.

Στο συμβολικό επίπεδο καταγράφεται επίσης σημαντική κινητικότητα μεταξύ διαφορετικών και παράλληλων κόσμων που βρίσκονται πολλές φορές σε αντιπαράθεση. Ο κόσμος της τεχνολογίας και των εφαρμογών αντιπαράκειται στον κόσμο της τέχνης και της θεωρίας, έναν κόσμο δυσνόητο, νεφελώδη και χωρίς πραγματικό όφελος για την καθημερινή ζωή του μέσου Αμερικανού. Σε ποικίλες μορφές κινητικότητας στον χρόνο και τον χώρο παραπέμπουν ακόμα και τα ίδια τα εκθέματα που επισκέπτονται οι Μίντλετον. Η περίφημη χρονοκάψουλα, από όπου ξεκινάει η ξενάγηση της οικογένειας στο μέλλον, αποτελούσε ένα αποθετήριο αντικειμένων που αντιπροσώπευαν τα επιτεύγματα και τις συνήθειες του παρόντος. Σκοπός του εκθέματος ήταν να ανοικτεί η κάψουλα μετά από πέντε χιλιάδες χρόνια, δίνοντας στους ανθρώπους του μέλλοντος τη δυνατότητα να γνωρίσουν τον πολιτισμό του εικοστού αιώνα με τον ίδιο περίπου τρόπο που οι άνθρωποι του παρόντος προσέγγιζαν τους περίφημους πολιτισμούς της αρχαιότητας. Η χρονοκάψουλα προβάλλεται ως ένα είδος οχήματος που επιτρέπει την κινητικότητα στον χρονικό άξονα,

μεταφέροντας γνώση και εμπειρία από τη μια χρονική στιγμή στην άλλη.²⁵ Ένα δεύτερο σημαντικό έκθεμα που εντυπωσιάζει τους Μίντλετον είναι η τηλεόραση. Ο νεαρός Μπαντ αποκτά την πρώτη του τηλεοπτική εμπειρία αναλαμβάνοντας τον ρόλο του ερασιτέχνη παρουσιαστή. Στέκεται μπροστά στην τηλεοπτική κάμερα και περιγράφει με άνεση την εμπειρία του από την επίσκεψη στην Έκθεση, ενώ ο πατέρας του τον παρακολουθεί από τον τηλεοπτικό δέκτη ενθουσιασμένος και περήφανος. Η τηλεόραση αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα εκθέματα της Έκθεσης του 1939. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η νέα τεχνολογία της εποχής στο αμερικανικό κοινό έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς η έμφαση δεν δίνεται τόσο στην τεχνολογία αυτή καθαυτή, όσο στο τηλεοπτικό βίωμα, όπως αναπτύσσεται και στις δύο πλευρές της αναμετάδοσης: η νεότερη γενιά αναλαμβάνει τον ρόλο του πομπού της τηλεοπτικής πληροφορίας, ενώ η παλαιότερη γενιά αποτελεί τον δέκτη της, απολαμβάνοντας την αναμετάδοση του τηλεοπτικού προϊόντος. Έτσι, η ίδια η τηλεόραση, ως φυσικό αντικείμενο αλλά και ως σύμβολο του μέλλοντος, προβάλλεται ως μέσο παραγωγής νέων βιωματικών τόπων που χαρακτηρίζονται από έντονη κινητικότητα και δυναμικές ροές νοήματος, μηνυμάτων, εικόνας και συναισθημάτων.

Επίσης, στην ταινία αναδεικνύεται έντονα η έμφυλη διάσταση της εμπειρίας του μέλλοντος. Σχεδόν από την αρχή της επίσκεψης, η οικογένεια χωρίζεται, καθώς οι άντρες επισκέπτονται τα περίπτερα που σχετίζονται με την τεχνολογία, ενώ οι γυναίκες ασχολούνται με την αποστολή αναμνηστικών καρτών σε φίλους και συγγενείς. Αργότερα, οι γυναίκες θα επισκεφτούν το περίπτερο που παρουσιάζει τεχνολογικά επιτεύγματα σχετικά με τις οικιακές εργασίες. Συγκεκριμένα, οι γυναίκες της οικογένειας θα παρακολουθήσουν έναν διαγωνισμό μεταξύ μιας νοικοκυράς και ενός πλυντηρίου πιάτων. Στόχος του ήταν να αναδείξει ότι το μηχάνημα υπερέχει σε σύγκριση με τη γυναίκα ως προς την ταχύτητα, την ποιότητα και την αποδοτικότητα του έργου. Το μήνυμα που προβάλλεται είναι ότι η τεχνολογία μπορεί να υποκαταστήσει την οικιακή γυναικεία εργασία επιτρέποντας στις γυναίκες να ασχοληθούν περισσότερο με την οικογένεια και τη θηλυκότητά τους, δηλαδή να επιτελέσουν ακόμα καλύτερα τους παραδοσιακούς ρόλους της μητέρας και συζύγου. Ο νεωτερισμός παρουσιάζεται σε αυτό το έκθεμα ως μέσο ουσιαστικής εμπέδωσης των παραδοσιακών αξιών της αμερικανικής οικογένειας. Εδώ, η εξοικονόμηση χρόνου αποτελεί το βασικό κριτήριο επιλογής τεχνολογικών λύσεων στα θέματα της καθημερινότητας.

Η ταινία περιλαμβάνει πολλές αναφορές στις έμφυλες σχέσεις αναδεικνύοντας διαδικασίες μετασχηματισμού του οικιακού χώρου, όπως τον όριζαν η γυναικεία παρουσία και εργασία. Μέσα από την αφήγηση της ιστορίας των Μίντλετον προβάλλεται ένα φανταστικό του μέλλοντος που δεν περιορίζεται στον δημόσιο χώρο, αλλά διεισδύει στον ιδιωτικό χώρο της μέσης αμερικανικής οικογένειας. Το μέλλον, ιδωμένο από τη σκοπιά των μεγάλων αμερικανικών εταιρειών της περιόδου, στοχεύει στην κατάκτηση του ιδιωτικού χώρου

25 Για μια ενδιαφέρουσα ανάλυση της ετεροτοπίας και της χρονικότητας στην ταινία, βλ. Andrew Wood, «The Middletons, Futurama, and Progressland», 63-75.

και στον επαναπροσδιορισμό των πεδίων της ιδιωτικής ζωής, συμπεριλαμβανομένων των έμφυλων σχέσεων, με βάση την κατανάλωση. Η ίδια η μέση αμερικανική οικογένεια, ο κύριος πρωταγωνιστής της ταινίας, ως πυρηνική συναισθηματική κοινότητα, αποτελεί τόπο του μελλοντολογικού φαντασιακού που εκφράζεται και μορφοποιείται μέσα από την Έκθεση και το συνοδευτικό υλικό της.

Το κομβικό σημείο για την κατανόηση του μελλοντολογικού αφηγήματος που εκφράζεται στην ταινία είναι ότι οι κόσμοι μεταξύ των οποίων κινητοποιούνται τα υποκείμενα συνυπάρχουν ήδη στο παρόν συγκροτώντας μια πολυτοπική πραγματικότητα. Η κάθε μία από αυτές τις τοπικότητες ορίζεται από συγκεκριμένους πολιτισμικούς κώδικες και από πειθαρχίες, που συναρθρώνονται αφηγηματικά στην ταινία μέσα από τη σύνδεσή τους με τις επιθυμίες, τις προσδοκίες, τις προτιμήσεις και με τα όνειρα των πρωταγωνιστών για το μέλλον.

Το θυμικό αποτελεί κεντρικό πεδίο σύλληψης, διαπραγμάτευσης και πραγμάτωσης του μέλλοντος, αφού καθορίζει τις επιλογές και επομένως την κατάληξη του ανταγωνισμού και της συνεχούς κινητικότητας ανάμεσα στους διαφορετικούς κόσμους και τις εκδοχές της πραγματικότητας. Στην ταινία το μέλλον προβάλλεται ως τελική ετεροτοπία, στην οποία αποτυπώνεται η καταληκτική επίλυση των ανταγωνισμών και των αμφιθυμιών του παρόντος: Η νεαρή Μπαμπς τελικά απαρνιέται τον θεωρητικό καθηγητή της αφηρημένης τέχνης και επιστρέφει στην αγκαλιά του πραγματιστή Τζιμ. Μαζί ονειρεύονται ένα μέλλον που συνδυάζει την αισιοδοξία της βιομηχανικής τεχνολογικής πρωτοπορίας με την παρακαταθήκη της αγγλοσαξονικής πολιτισμικής κληρονομιάς της μέσης αμερικανικής οικογένειας – αλλά ταυτόχρονα αναδεικνύονται σε σύμβολό του. Εδώ, η επίσκεψη στο μέλλον μέσα από το βίωμα της Παγκόσμιας Έκθεσης της Νέας Υόρκης προβάλλεται ως καταλύτης που επισπεύδει τις διαδικασίες επίλυσης των διλημμάτων, του σκεπτικισμού και των ενδοιασμών, τους οποίους εκφράζουν αρχικά τα υποκείμενα ως προς τις επιθυμίες και τις προσδοκίες τους για το μέλλον.

Μια δεύτερη κινηματογραφική παραγωγή με σκοπό την προβολή της Έκθεσης της Νέας Υόρκης και των ιδεολογικών μηνυμάτων της ήταν η ταινία *To New Horizons* (Προς νέους ορίζοντες, 1940).²⁶ Συνόδευε ως υλικό ένα από τα πιο διάσημα και δημοφιλή εκθέματα της εταιρείας General Motors, το περίφημο Futurama,²⁷ δηλαδή την τρισδιάστατη αναπαράσταση του αμερικανικού τοπίου που αποτυπώνει τις εξελίξεις που θα είχαν συνελεσθεί μέχρι τη δεκαετία του 1960.²⁸ Ο Νόρμαν Μπελ Γκέντες, στον σχεδιασμό του έρ-

26 Handy (Jam) Organization (παρ.), *To New Horizons*, Prelinger Archives, <https://archive.org/details/ToNewHor1940>, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015.

27 Roland Marchand, «The Designers Go to the Fair II: Norman Bel Geddes, the General Motors “Futurama”, and the Visit to the Factory Transformed», *Design Issues* 8/2 (Ανοιξη 1992): 22-40. Robert Coombs, «Norman Bel Geddes: Highways and Horizons», *Perspecta* 13/14 (1971): 11-27.

28 Το Futurama έχει αναλυθεί κυρίως από τη σκοπιά της ιστορίας της αρχιτεκτονικής και του χωροταξικού σχεδιασμού· βλ. το ενδιαφέρον άρθρο του Adnan Morshed, «The Aesthetics of Ascension in Norman Bel Geddes’s Futurama», *Journal of the Society of Architectural Historians* 63/1 (2004): 74-99.

γου του, πρόταξε ως κύριο χαρακτηριστικό τους εντυπωσιακούς αυτοκινητόδρομους που ενοποιούσαν τους περιστατικούς οικισμούς με τις μητροπόλεις αλλά και με την αμερικανική ύπαιθρο. Οι επισκέπτες της Έκθεσης περίμεναν για ώρες σε μεγάλες ουρές ώστε να εξασφαλίσουν μια θέση στα βαγόνια που επέτρεπαν την πανοραμική θέαση της αναπαράστασης του μέλλοντος. Υπήρξαν στιγμές στις οποίες η επισκεψιμότητα του εκθέματος έφτανε τους 28.000 ανθρώπους την ημέρα.²⁹ Κατά την έξοδό τους από το έκθεμα, οι επισκέπτες έπαιρναν μια κονκάρδα με τη φράση «Έχω δει το μέλλον».³⁰ Πράγματι, στόχος του εκθέματος ήταν να αποκτήσουν μια βιωματική εμπειρία της μελλοντικής πόλης. Έτσι, οι επισκέπτες μετακινούνταν σε βαγόνια, ενώ σε συγκεκριμένα σημεία μεταφέρονταν στο εσωτερικό της εγκατάστασης, σε μια διασταύρωση δρόμων της φανταστικής πόλης λόγου χάρη, αποκτώντας την αίσθηση ότι αποτελούν και οι ίδιοι μέρος του μέλλοντος που απλωνόταν εμπρός στα μάτια τους. Σχολιάζοντας αυτή την πρακτική προβολής της General Motors, ο Ρολάν Μαρσάν, ένας από τους σημαντικότερους μελετητές του Futurama, παρατηρεί ότι από την Έκθεση της Νέας Υόρκης και μετά «οι εταιρείες δεν θα παρακινούσαν πια τους επισκέπτες να “επισκεφτούν το εργοστάσιο” αλλά να “μοιραστούν τον κόσμο μας”».³¹

Η ταινία *To New Horizons* δεν παρουσίαζε απλώς το Futurama, αλλά κυρίως οπτικοποιούσε και αφηγούνταν τις βασικές σχεδιαστικές αρχές και τον οραματισμό που ενέπνευσαν την κατασκευή του. Ξεκινά με εικόνες μιας θάλασσας που κυματίζει –κάνοντας αναφορά στην προέλευση της ίδιας της ζωής–, και ακολουθούν εικόνες της εξόδου προς την ξηρά και της εξερεύνησης του στεριανού περιβάλλοντος μέσα από ποτάμια και λίμνες. Στη συνέχεια απεικονίζονται οι πρώτοι οικισμοί και η απαρχή της καλλιέργειας της γης. Το αφήγημα που συνοδεύει τις εικόνες περιγράφει την ιστορική εξέλιξη ως συνεχή μετακίνηση, ως ταξίδι από τον έναν τόπο στον άλλο, μια κινητικότητα που βασίζεται στο αρχέγονο «ένστικτο της αναζήτησης νέων πραγμάτων σε νέους τόπους». Στην εικόνα που συνοδεύει αυτό το τμήμα της αφήγησης, η κινηματογραφική μηχανή ακολουθεί την κίνηση μιας παραδοσιακής άμαξας λευκών εποίκων κατά την περίοδο της διαρκούς επέκτασης του δυτικού συνόρου των Ηνωμένων Πολιτειών. Το μέλλον εδώ συνδέεται με το ιδεολόγημα του αμερικανικού πεπρωμένου που συναρτά την αμερικανική εθνική ταυτότητα με το δόγμα της συνεχούς επέκτασης, της εξερεύνησης και της καινοτομίας. Η αναφορά στο αμερικανικό πεπρωμένο αποτελεί μια γέφυρα που επιτρέπει στην αφήγηση της ταινίας να μεταφέρει τον θεατή στο επίπεδο του μελλοντολογικού οραματισμού, όπως αποτυπώνονταν στον σχεδιασμό του Futurama. Η ταινία προβάλλει το μέλλον ως διαρκή μετακίνηση αναδεικνύοντας τον αυτοκινητόδρομο σε κεντρική μεταφορά της πολιτισμικής αποτύπω-

29 Roland Marchand, «The Designers Go to the Fair II», 37.

30 Christina Cogwell, «The Futurama Recontextualized: Norman Bel Geddes's Eugenic “World of Tomorrow”», *American Quarterly* 5/2 (Ιούν. 2000): 193-245.

31 Roland Marchand, «The Designers Go to the Fair II», 38.

σης των μελλούμενων.³² Περιγράφονται οι δρόμοι ταχείας κυκλοφορίας της επιστήμης, της τεχνολογίας, της γνώσης, που οδηγούν σε νέους κόσμους ανακαλύψεων και επιτρέπουν τη μετακίνηση μεταξύ τόπων, την αναζήτηση και την επίσκεψη άγνωστων προορισμών. Ο αυτοκινητόδρομος ταχείας κυκλοφορίας αναδεικνύεται σε σύμβολο της ίδιας της εξέλιξης, καθώς εκφράζει το ένστικτο της κινητικότητας και της αναζήτησης: σχεδίες, άμαξες, τρένα, αυτοκίνητα, μικροσκοπία, αεροπλάνα αποτελούν μέσα μετάβασης σε νέους κόσμους και άρα σύμβολα του μέλλοντος της ανθρώπινης δραστηριότητας. Η αφήγηση προσκαλεί τους επισκέπτες της Έκθεσης:

Σε μια εποχή όπου ανοίγονται μπροστά μας νέα γεωγραφικά σύνορα [...] προχωρούμε με το σώμα και με το πνεύμα μας προς νέους ορίζοντες [...] ελάτε, ας ταξιδέψουμε στο μέλλον και τι θα δούμε;

Βασικά χαρακτηριστικά και στόχοι του νέου κόσμου που αποτυπώθηκε στο Futurama ήταν η παροχή της άνεσης, της ευκολίας, της ασφάλειας και της ταχύτητας στην καθημερινή ζωή του μέσου Αμερικανού. Οι μεγάλοι αυτοκινητόδρομοι ενοποιούσαν τον χώρο, συμπίεζοντας την απόσταση μεταξύ πόλης και υπαίθρου, προσδίδοντας ταυτόχρονα ένα σημαντικό πλεονέκτημα στους κατοίκους των προαστιακών τόπων. Ο αυτοκινητόδρομος ήταν το μέσο που εξασφάλιζε την πρόσβαση του μέρους στο όλον του μελλοντικού πολιτισμού και που ενέτασσε τα επιμέρους τοπία στον αμερικανικό χώρο του μέλλοντος. Υποκείμενο του νέου αυτού βιώματος ήταν ο μέσος Αμερικανός που θα αποκτούσε πρόσβαση στις πρακτικές της αυτοκίνησης.

Η ταινία τελειώνει με ένα λογοπαίγνιο, καθώς στους τίτλους τέλους αναγράφεται: «Without End». Πραγματικά, περιγράφει ένα μέλλον με βασικό χαρακτηριστικό του τις αμέτρητες πιθανότητες και εκδοχές πραγματοποίησης του «σπουδαίου» αμερικανικού τρόπου ζωής, του «great American way». Στην προβολή αυτή, η ουσία του μέλλοντος ήταν προδιαγεγραμμένη, ενώ οι εφαρμογές της έκφρασής της παρέμεναν ανοιχτές. Η ταινία, αλλά και το συνολικό έκθεμα, παρείχαν τη δυνατότητα θέασης μιας ολικής εικόνας του μέλλοντος ή, καλύτερα, των μέσων που θα επέτρεπαν στον άνθρωπο της εποχής εκείνης να μεταβεί σωματικά και φαντασιακά στο μέλλον και να αποκτήσει πρόσβαση σε έναν διαφορετικό κόσμο και σε εναλλακτικούς τρόπους ζωής. Οι νέοι ορίζοντες του Futurama οπτικοποιούσαν την ιδέα ότι το μέλλον ήταν ήδη παρόν, αφού τα μέσα πραγμάτωσης ενός διαφορετικού κόσμου ήδη παρέχονταν από τους οραματιστές και από τις μεγάλες εταιρείες παραγωγής – το μόνο που απέμενε ήταν να τα χρησιμοποιήσει ο μέσος Αμερικανός. Το παρελθόν έπαιζε και αυτό σημαντικό ρόλο στην παρουσίαση του μέλλοντος. Οι ιστορικές αναφορές της ταινίας δεν χαρακτηρίζονται από νοσταλγία, με την έννοια ότι το αφήγημα

32 Η ταινία έχει μελετηθεί κυρίως ως προς τον ρόλο της στη διαφήμιση των αυτοκινητοδρόμων και της αυτοκίνησης. Βλ. Dolores Hayden, «'I have seen the future': Selling the Unsustainable City», *Journal of Urban History* 38/1 (Jan. 2012): 3-15.

που ξεδιπλώνεται τιμά την παράδοση, χωρίς εντούτοις να επικαλείται ποτέ την επιστροφή σε παραδοσιακές αξίες και τρόπους ζωής. Αντίθετα, η ροή της ταινίας ακολουθεί το σενάριο μιας διαρκούς κίνησης προς τα εμπρός, μιας ατέρμονης προόδου. Η επίκληση του παρελθόντος υπηρετεί έναν και μοναδικό στόχο: να πειστούν οι θεατές ότι τα πράγματα αλλάζουν, ότι η ίδια η ιστορικότητα αποδεικνύει τη φυσικότητα των μετασχηματισμών και ότι κάθε παρόν είναι το μέλλον ενός παρελθόντος. Έτσι, ο οραματισμός και ο οραματικός σχεδιασμός εμφυτεύουν το μέλλον στο παρόν και αποτελούν τον κινητήριο μοχλό για την ένθεση των διαφορετικών χρονικοτήτων στο συλλογικό φαντασιακό.

Το μέλλον ως πόλη

Στην Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης προβλήθηκε επίσης η ταινία *The City* (Η πόλη, 1939), και ο Μάμφορντ είχε συμβάλει σημαντικά στην παραγωγή της.³³ Η ταινία εντάσσεται σε μια σειρά τριών έργων που χρηματοδοτήθηκαν από την ομοσπονδιακή Διοικητική Υπηρεσία Επανεγκατάστασης (Resettlement Administration).³⁴ Οι δύο προηγούμενες ταινίες της σειράς ήταν το περίφημο *The Plow that Broke the Plains* (Το άροτρο που ερήμωσε τις πεδιάδες, 1936) και το *The River* (Ο ποταμός, 1939).³⁵ Η ταινία χρηματοδοτήθηκε από ομοσπονδιακούς πόρους, από το Ίδρυμα Κάρνεγκι και από το American Institute of Planners. Το σενάριο αποπνέει την αισιοδοξία της περιόδου του τέλους της οικονομικής ύφεσης και την προσδοκία για την ανάκαμψη που θα προέκυπτε με τις παρεμβάσεις του αστικού σχεδιασμού. Η αμερικανική ιστορία της δεκαετίας του 1930 σηματοδεύτηκε τόσο από την οικονομική κρίση της Μεγάλης Ύφεσης, όσο και από την περιβαλλοντική κρίση που προκλήθηκε από την ξηρασία και τις φοβερές αμμοθύελλες, που σάρωσαν τις τεράστιες πεδινές εκτάσεις στις δυτικές πολιτείες των ΗΠΑ, πλήττοντας την αγροτική παραγωγή αλλά και την κοινωνική συνοχή.³⁶ Η ταινία επιχειρεί να απαντήσει στα μεγάλα κοινωνικά προβλήματα της εποχής με μια οραματική πρόταση ανασχεδιασμού των πρακτικών

33 Ralph Steiner και Willard Van Dyke (σκην.), *The City*, 1939, σενάριο Henwar Rodakiewicz με βάση το προσχέδιο του Pare Lorentz, κείμενο αφήγησης Lewis Mumford, αφηγητής Morris Carnovsky, διεύθυνση φωτογραφίας Ralph Steiner, Willard Van Dyke, Jules V.D. Bucher, Edward Anhalt, Roger Barlow και Rudolph Bretz, μοντάζ Theodore Lawrence, μουσική Aaron Copland, <https://archive.org/details/CityTheP1939>, https://archive.org/details/CityTheP1939_2, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015.

34 Στόχος της υπηρεσίας ήταν η επανεγκατάσταση αγροτικών και αστικών πληθυσμών που είχαν πληγεί από την οικονομική και περιβαλλοντική κρίση της δεκαετίας του 1930.

35 Allan Marcus, «When Numbers Failed: Social Scientists, Modernity and the New Cities of the 1920s and the 1930s», στο Hamilton Cravens (επιμ.), *Great Depression: People and Perspectives* (Σάντα Μπάρμπαρα, Καλ.: ABC-CLIO, 2009), 165-184.

36 Donald Worster, *Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930s* (Οξφόρδη: Oxford University Press, 2004 [1971]).

αστικής κατοίκησης. Γνώμονας αυτού του ανασχεδιασμού ήταν η αρμονική ένταξη της αστικής ζωής στο φυσικό περιβάλλον.

Σύμφωνα με το κεντρικό επιχείρημα της ταινίας, το μέγεθος και η πολυπλοκότητα των σύγχρονων πόλεων τις καθιστούσαν αρνητικά πρότυπα αστικού σχεδιασμού. Η αφήγηση ξεκινά με ειδυλλιακές εικόνες της προβιομηχανικής περιόδου: φάρμες, ποτάμια, άμαξες και χαλαρός ρυθμός ζωής και εργασίας, τεχνίτες που προσφέρουν τις υπηρεσίες τους στις τοπικές κοινωνίες, μια ιδεατή αποτύπωση του ιστορικού τοπίου της Νέας Αγγλίας. Ύστερα από την απεικόνιση αυτού του ειδυλλιακού τοπίου ακολουθούσε το παρόν που περιγραφόταν ως δυστοπία. Η φυσική κλίμακα της χωρικότητας του καθημερινού βίου ανατρεπόταν από τη βιομηχανική επανάσταση και από το πρόταγμα της μεγιστοποίησης της παραγωγής, με σκοπό τη συσσώρευση κέρδους. Το αποτέλεσμα ήταν η συγκέντρωση μεγάλο πληθυσμού σε μικρές εκτάσεις, η αύξηση της ρύπανσης και η διάδοση νέων ασθενειών. Η ταινία πρόβαλλε ως κύριο χαρακτηριστικό των βιομηχανικών πόλεων τη νοσηρότητα. Στη συνέχεια έρχονταν οι πόλεις του εικοστού αιώνα, με βασικό τους γνώρισμα την αυτοματοποίηση του σύγχρονου τρόπου ζωής, πόλεις που παρουσιάζονταν ως παραδείγματα του τρόπου με τον οποίο οι εργασίες γραφείου είχαν μετατρέψει τους υπαλλήλους σε παραγωγικά αυτόματα με μοναδικό στόχο την αναπαραγωγή των ίδιων των μέσων παραγωγής. Οι αυτοματοποιημένες μέθοδοι παραγωγής επεκτείνονταν και στις καθημερινές πρακτικές της αναπαραγωγής των ανθρώπων: η διατροφή, η ενδυμασία, η διασκέδαση τυποποιούνταν και αυτοματοποιούνταν. Κύριο χαρακτηριστικό των μητροπόλεων ήταν ο διαχωρισμός της εργασίας από την αναψυχή, του δημόσιου από τον ιδιωτικό βίο. Ο διαχωρισμός αυτός συνεπαγόταν την αυξανόμενη ανάγκη μετακίνησης των αστικών πληθυσμών που διέμεναν πια έξω από τις πόλεις. Το αποτέλεσμα της προαστιοποίησης ήταν οι ατελείωτες ουρές με τα ακινητοποιημένα αυτοκίνητα στους δρόμους, ο συνωστισμός ανθρώπων σε στάσεις λεωφορείων και σε σταθμούς τρένων, το γρήγορο φαγητό σε εστιατόρια που τοποθετούνταν επιτούτου καθ' οδόν από τον τόπο εργασίας στον τόπο κατοικίας. Οι κάτοικοι των μεγαλουπόλεων παρουσιάζονταν να βρίσκονται σε ακατάπαυστη κίνηση, επιχειρώντας να συνδυάσουν τις ποικίλες πτυχές που συναποτελούσαν τον σύγχρονο κατακερματισμένο τρόπο διαβίωσης. Ενδιαφέρον αφηγηματικό στοιχείο είναι ότι τα παιδιά τοποθετούνται στο επίκεντρο της περιγραφής του παρελθόντος και του παρόντος: αυτά ήταν οι πρωταγωνιστές της ταινίας και οι βασικοί αποδέκτες όλων των μεταβολών και των επιπτώσεων της ιστορικής εξέλιξης των πόλεων. Η εστίαση στην παιδική εμπειρία υπηρετούσε αφηγηματικά τη θέαση του παρελθόντος και του παρόντος από την οπτική γωνία του μέλλοντος.

«Τί μας έφερε εδώ και πώς θα βγούμε από αυτή την κατάσταση;» αναρωτιόταν ο Μάμφορντ. Ως απάντηση σε αυτό το ερώτημα, η ταινία πρόβαλλε το ιδανικό μιας πόλης μεσαίου μεγέθους, καθώς η γιγάντωση των πόλεων δυσχέραινε τις πρακτικές του κοινοτικού βίου, όπως υποστήριζε ο αφηγητής. Πρότυπο για την ιδεατή πόλη του μέλλοντος υπήρξε η κηπούπολη Γκρίνμπελτ στην πολιτεία Βιρτζίνια. Η πρόταση του Μάμφορντ αποτελούσε

παραλλαγή του μοντέλου της προαστιακής κατοίκησης που είχε αρχίσει να αναπτύσσεται στις Ηνωμένες Πολιτείες ήδη από την περίοδο του Νιου Ντιλ.³⁷ Ο Μάμφορντ επέκρινε έντονα την προαστιοποίηση της αμερικανικής υπαίθρου ήδη από το 1921, στο περίφημο άρθρο του «The Wilderness of Suburbia».³⁸ Η ταινία πρόβαλλε ένα εναλλακτικό προαστιακό μοντέλο διαβίωσης, όπου λευκοί ενήλικες και ξανθά παιδάκια απολάμβαναν ελεύθερα τη χαλαρότητα της ζωής, με το σχολείο να αποτελεί το επίκεντρο του κοινοτικού βίου. Σημαντικό χαρακτηριστικό αυτού του τρόπου κατοίκησης ήταν ότι η φύση και οι αστικές δραστηριότητες συνυπήρχαν ως αποτέλεσμα μιας προσπάθειας να διατηρηθεί το μεσαίο μέγεθος τόσο των υποδομών, όσο και των ανθρώπινων αναγκών γενικότερα.

Οι ιδέες που αποτυπώθηκαν στην ταινία εξέφραζαν τις αρχές ενός τοπικισμού που πρότασε την ανάγκη να οργανωθεί η κοινοτική ζωή με βάση τα υλικά δεδομένα, τις ιδιαιτερότητες, τις πηγές ενέργειας, αλλά και τις ανάγκες του πληθυσμού που κατοικούσε σε μια συγκεκριμένη περιοχή. Ο τοπικισμός του Μάμφορντ υποστήριζε την ανάγκη οργανικής σύνδεσης της πόλης με το φυσικό περιβάλλον. Ποιο ρόλο έπαιζαν, όμως, το παρελθόν και οι παραδοσιακές αξίες σε αυτό το όραμα του μέλλοντος; Ήδη από το 1934, στο έργο του με τίτλο *Technics and Civilization*, ο Μάμφορντ περιοδολογούσε την ανθρώπινη ιστορία υιοθετώντας ως βασικό κριτήριο τη σχέση που είχαν οι τεχνικές διαχείρισης του φυσικού περιβάλλοντος με την ανάπτυξη του ανθρώπινου πολιτισμού. Διέκρινε τρεις περιόδους: την ηωτεχνική (από το «ηώς», που σήμαινε «αυγή» στα αρχαία ελληνικά), την παλαιοτεχνική και τη νεοτεχνική. Σε αυτό το βιβλίο, η πρότασή του για το μέλλον παρουσιάζεται στην ανάλυση της τρίτης περιόδου, όπου υποστηρίζεται η προσδοκία ότι με την τεχνολογική ανάπτυξη θα διασφαλιστούν τελικά η επιστροφή σε μορφές κοινοτικού βίου και η επανασύνδεση της σύγχρονης ζωής με το φυσικό περιβάλλον.³⁹

Η αντίληψη του Μάμφορντ για το μέλλον συνδεόταν άμεσα με τον περιβαλλοντικό του προβληματισμό.⁴⁰ Οργανωτική αρχή του μελλοντικού κόσμου τον οποίο οραματιζόταν

37 Gwendolyn Wright, *Building the Dream: A Social History of Housing in America* (Νέα Υόρκη: MIT Press, 1983).

38 Lewis Mumford, «The Wilderness of Suburbia», *The New Republic* 28, 7 Σεπτεμβρίου 1921, 44-45.

39 Η αισιοδοξία του ως προς τις απελευθερωτικές δυνατότητες της τεχνολογίας θα υποχωρήσει μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όπως διαφαίνεται στην εισαγωγή που έγραψε για την επανέκδοση του βιβλίου του κατά τη δεκαετία του 1970. Ramachandra Guha, «Lewis Mumford, the Forgotten American Environmentalist: An Essay of Rehabilitation», στο David Macauley, *Minding Nature: The Philosophers of Ecology* (Νέα Υόρκη: The Guilford Press, 1996), 209-228.

40 Δεν είναι εξάλλου τυχαίο ότι σήμερα συγκαταλέγεται στους διανοητές που θεμελίωσαν το οικολογικό κίνημα κατά τον εικοστό αιώνα. Ο Λιούις Μάμφορντ, βεβαίως, διαφοροποιήθηκε έντονα από τους «πατέρες» της σύγχρονης οικολογίας, όπως ο Aldo Leopold ή ο John Muir, κυρίως λόγω της επιμονής του στον κεντρικό ρόλο των κοινωνικών παραμέτρων που προσδιορίζουν τις αντιλήψεις μας για τη φύση. Συνδέει τα ζητήματα που αφορούν το περιβάλλον με τις αντιθέσεις, τις σχέσεις εξουσίας και τις κρίσεις στο εσωτερικό των ανθρώπινων κοινωνιών, και τα εντάσσει στο πλαίσίό τους. Έτσι, αποφεύγει τους περιορισμούς της ρομαντικοποίησης και της εξιδανίκευσης της φύσης. Ένα δεύτερο στοιχείο που τον διαφοροποιεί από τους διανοητικούς πρωτεργάτες της οικολογίας είναι ότι ασκεί έντονη κριτική στον εθνικισμό, και συγκεκριμένα στις

ήταν μια τοπικότητα που οριζόταν, βεβαίως, στο επίπεδο της γεωφυσικής, όμως εκείνο που βάραινε κυρίως ήταν το πολιτισμικό επίπεδο, με αναφορές στα χαρακτηριστικά της γης, των φυσικών πόρων, των ανθρώπινων κοινοτήτων και των αναγκών τους. Ο τοπικισμός του Μάμφορντ ήταν κριτικός και αντιεθνικιστικός. Πάνω σε αυτή τη βάση, λοιπόν, αναπτύχθηκε και το κοσμοπολιτικό του όραμα. Παρότι οι κάτοικοι της Ευτοπίας του δραστηριοποιούνταν τοπικά, οι αντιλήψεις τους δεν χρειαζόταν να είναι τοπικές αλλά ούτε και εθνικές. Η τεχνολογία, και ιδίως τα σύγχρονα μέσα επικοινωνίας, έδιναν για πρώτη φορά στους κατοίκους της Ευτοπίας τη δυνατότητα να μοιράζονται τα πολιτισμικά δεδομένα του πλανήτη.⁴¹ Πρόκειται για μια πρώιμη εκδοχή του συνθήματος «δράσε τοπικά, σκέψου παγκόσμια».

Η σκέψη του Μάμφορντ εμπεριείχε μια θέαση του μέλλοντος που βασιζόταν σε μια βαθιά ιστορικότητα, δηλαδή προϋπέθετε μια συνολική σύλληψη του ιστορικού παρελθόντος. Η ιστορικότητα του μέλλοντος αποτυπωνόταν στη σύλληψη ενός οικοϊστορικού αφηγήματος μακράς διάρκειας, το οποίο αναπτύσσεται τόσο στα δύο μεγάλα βιβλία που έγραψε κατά τη δεκαετία του 1930, όσο και στα σχεδιαστικά του εγχειρήματα που εκφράστηκαν στην Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης το 1939.⁴² Αυτή η ιστορικότητα του μέλλοντος ήταν πολυχρονική: προϋπέθετε την ταυτόχρονη συνύπαρξη και την ένθεση διαφορετικών χρονικοτήτων σε κάθε χρονική στιγμή, σε κάθε παρόν του παρελθόντος. Καταρχάς, το μέλλον ανήκε στην πραγματικότητα του παρόντος. «Είναι καιρός», τονίζει, «να φέρουμε τα ουτοπικά είδωλα σε επαφή με την πραγματικότητα».⁴³ Το μέλλον ενυπήρχε στο παρόν καθώς μορφοποιούνταν στη φαντασία, στις αντιλήψεις, στις ιδέες, αλλά και στην τεχνολογία των ανθρώπων του παρόντος. Το μέλλον για τον Μάμφορντ ήταν παροντικό: δεν αφορούσε όσα πρόκειται να συμβούν ή να μη συμβούν σε κάποια μελλοντική χρονική στιγμή, αλλά όσα φαντάζονταν οι άνθρωποι του παρόντος ότι θα έχουν συμβεί ή όχι.

Όμως, και το παρελθόν ενυπήρχε σε αυτό το παροντικό μέλλον. Όπως φάνηκε και από την ανάλυση των ιδεών που οδήγησαν στον σχεδιασμό και στην ανάπτυξη της Παγκόσμιας Έκθεσης της Νέας Υόρκης, ο οραματικός σχεδιασμός του μέλλοντος μορφοποιήθηκε σε μια ιδιαίτερη χρονική στιγμή που οριζόταν από δύο σημαντικά ιστορικά ορόσημα: την οικονομική, κοινωνική και οικολογική κρίση της δεκαετίας του 1930 και την έναρξη του Δεύ-

κοινωνικές δομές της αμερικανικής κοινωνίας, χαράσσοντας μια διαχωριστική γραμμή με την τάση του περιβαλλοντικού εθνικισμού. Βλ. Peter Hay, *Main Currents in Western Environmental Thought* (Μπλούμινγκτον: Indiana University Press, 2002), και Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture* (Κέμπριτζ, Μασ.: Belknap Press of Harvard University Press, 1996). Richard J. Schneider (επιμ.), *Thoreau's Sense of Place: Essays in American Environmental Writing* (Αϊόβα Σίτι: University of Iowa Press, 2000).

41 Howard Gilliette, *Civitas by Design: Building Better Communities from the Garden City to the New Urbanism* (Φιλαδέλφεια: University of Pennsylvania Press, 2010).

42 Lewis Mumford, *Technics and Civilization* (Νέα Υόρκη: Harcourt Brace, 1934) και του ίδιου, *The Culture of Cities* (Νέα Υόρκη: Harcourt Brace, 1938).

43 Mumford, *The Story of Utopias*, 160.

τερου Παγκόσμιου Πολέμου. Η παγκόσμια οικονομική κρίση στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και στη δεκαετία του 1930 οδήγησε σε έναν οραματισμό ο οποίος στράφηκε στο παρελθόν, και αναζήτησε εκεί τα εναλλακτικά υλικά για να οικοδομήσει το μέλλον.⁴⁴ Πρόκειται για δραστικές εικόνες του παρελθόντος που έμπαιναν σε λειτουργία στο παρόν ενεργοποιώντας προβολές του μέλλοντος. Η αναπαράσταση της ιδανικής κηπούπολης στην ταινία *The City* αποτελούσε χαρακτηριστικό παράδειγμα της χρήσης του παρελθόντος στο παρόν με σκοπό τη σύλληψη του μέλλοντος· αλλά και οι αναπαραστάσεις της πόλης του μέλλοντος σε κεντρικά εκθέματα της Έκθεσης της Νέας Υόρκης, όπως το Futurama ή το Democracy, μολοντί φαινομενικά δεν έφεραν ίχνη του παρελθόντος, παρουσιάζονταν εντούτοις ως νεωτερική έκφραση των παραδοσιακών αμερικανικών αρχών με τη βοήθεια της τεχνολογίας. Ο σχεδιασμός του μέλλοντος εμπειρείχε το παρελθόν, όχι όμως ως μορφή, αλλά ως ιδεατό απόθεμα εμπειρίας, έμπνευσης και στοχασμού. Σύμφωνα με τον Μάμφορντ, η Έκθεση της Νέας Υόρκης δεν είχε υπηρετήσει ικανοποιητικά τον αρχικό της στόχο, δηλαδή την προβολή ενός εναλλακτικού μέλλοντος για την ανθρώπινη δυτική κοινωνία.⁴⁵ Η απογοήτευσή του οφειλόταν κατά βάση στο γεγονός ότι είχε επικρατήσει η νοσταλγία αντί για τον οραματισμό, και κυρίως στο γεγονός ότι το κοινό στράφηκε σε θεματικές που αφορούσαν ένα αποστεωμένο και απολιθωμένο παρελθόν. Από το καλοκαίρι του 1939 και μετά, καθώς ο εφιάλης του πολέμου σκίαζε τον οραματισμό του μέλλοντος, οι επισκέπτες κατευθύνονταν περισσότερο προς το ψυχαγωγικό τμήμα της Έκθεσης, το οποίο περιλάμβανε δραστηριότητες που αφορούσαν τη νοσταλγία του παρελθόντος. Συμβαδίζοντας με τον πόλεμο, η έξαρση του πατριωτισμού είχε δημιουργήσει τις κατάλληλες συνθήκες για τη νοσταλγική στροφή του οραματισμού.

Η νοσταλγία του μέλλοντος

Ο οραματισμός και τα εγχειρήματα σχεδιασμού του μέλλοντος, κατά την περίοδο που μας απασχολεί, αναπτύχθηκαν ακροβατώντας στη λεπτή ισορροπία μεταξύ νοσταλγίας, προσδοκίας και φόβου για το μέλλον. Η αμφιθυμία που ταλαντευόταν ανάμεσα στη νοσταλγία και την προσδοκία εκφραζόταν επίσης έντονα στα βιώματα του κοινού, δηλαδή των επισκεπτών της Παγκόσμιας Έκθεσης της Νέας Υόρκης. Η αρθρογραφία της εποχής

44 Alfred Haworth Jones, «The Search for a Usable American Past in the New Deal Era», *American Quarterly* 23/5 (Δεκ. 1971): 710-724, <http://www.jstor.org/stable/2712253?seq=1> - page_scan_tab_contents, τελευταία επίσκεψη 3 Δεκεμβρίου 2015.

45 Peter J. Kuznick, «Losing the World of Tomorrow: The Battle Over the Presentation of Science at the 1939 New York World's Fair», *American Quarterly* 46/3 (Σεπτ. 1994): 341-373, <http://www.jstor.org/stable/2713269>, τελευταία επίσκεψη 3 Δεκεμβρίου 2015.

προσφέρει αρκετές πληροφορίες για την πρόσληψη της Έκθεσης από το κοινό.⁴⁶ Όμως, η εντυπωσιακότερη ίσως καταγραφή της εμπειρίας του μέλλοντος που πρόσφερε η Έκθεση ήταν οι ερασιτεχνικές κινηματογραφικές λήψεις των ίδιων των επισκεπτών.⁴⁷ Πρόκειται για μια πρακτική απαθανάτισης που γινόταν ολοένα και πιο συνηθισμένη από τη δεκαετία του 1930 στις ΗΠΑ και διεθνώς, καθώς ένα νέο τεχνολογικό μέσο καταγραφής της εμπειρίας, η ερασιτεχνική κινηματογραφική μηχανή λήψης, επέτρεπε στους θεατές να αποτυπώνουν τη ματιά τους με τη μορφή της κινούμενης εικόνας.⁴⁸ Οι ερασιτεχνικές ταινίες αποτελούν σημαντική πηγή πληροφοριών για τα πολιτισμικά βιώματα της περιόδου και ειδικότερα για την αντίδραση του κοινού στην εκδοχή του μέλλοντος την οποία προωθούσε η Έκθεση.⁴⁹ Από τις ταινίες αυτού του είδους που σώζονται σε αρχεία και μελετήθηκαν, οι περισσότερες απέβλεπαν στην καταγραφή μιας επίσκεψης, συνήθως οικογενειακής, παρόλο που οι οικογενειακές σκηνές ή τα πρόσωπα των επισκεπτών και οι προσωπικές τους δραστηριότητες στον χώρο της Έκθεσης καταγράφονταν μόνον περιφερειακά.⁵⁰ Η ματιά των ερασιτεχνών κινηματογραφιστών επιχειρούσε να αποτυπώσει όσο γινόταν πιο αντικειμενικά, απρόσωπα και σχεδόν εθνογραφικά τα αξιοθέατα της Έκθεσης. Σε κάποιες λίγες περιπτώσεις η κάμερα στρεφόταν σε οικεία πρόσωπα τα οποία εμφανίζονταν να ποζάρουν ή να περπατούν μπροστά από δημοφιλή εκθέματα όπως το Perisphere.⁵¹ Συνήθως κινηματογραφούσαν τις γυναίκες της οικογένειας, ενώ οι άντρες έπαιρναν τις κινηματογραφικές

46 David Hillel Gelernter, *1939: The Lost World of the Fair* (Νέα Υόρκη: Free Press, 1995). Gilbert Seldes, *Your World of Tomorrow* (Νέα Υόρκη: Rogers-Kellogg-Stillson Inc., 1939). Το βίωμα της επίσκεψης στην έκθεση αποτυπώθηκε σε σειρά άρθρων που δημοσιεύτηκαν σε περιοδικά της εποχής. Ενδεικτικά αναφέρω τα εξής: Schuyler Van Duyn, «Talking Train Tour: World's Fair Exhibit», *Popular Science*, Ιούλιος 1939· Gardner Ludwig Harding, «World's Fair New York», *Harper's Magazine*, Ιούλιος 1939· Walter Lippman, «A Day at the World's Fair», *Current History*, Ιούλιος 1939.

47 Οι ερασιτεχνικές κινηματογραφικές λήψεις αποτελούν εξαιρετικά πλούσια πηγή για τη μελέτη της πολιτισμικής και κοινωνικής ιστορίας. Η σχετική βιβλιογραφία παραμένει αρκετά περιορισμένη, αλλά αναπτύσσεται δυναμικά. Βλ. ενδεικτικά τον συλλογικό τόμο των Karen L. Ishizuka και Patricia R. Zimmermann (επιμ.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (Μπέρκλεϊ: University of California Press, 2008), και την παλαιότερη μονογραφία της Patricia R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (Μπλούμινγκτον: Indiana University Press, 1995).

48 Για μια εμπεριστατωμένη μελέτη της ιστορίας και των τεχνικών των ερασιτεχνικών οικογενειακών ταινιών της περιόδου, βλ. Patricia R. Zimmermann, «Professional results with amateur ease», στο *Reel Families*, 56-89.

49 Πολλές από τις ερασιτεχνικές λήψεις επισκεπτών στην Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης βρίσκονται σήμερα αναρτημένες σε εξειδικευμένους ιστότοπους. Πλούσια συλλογή ερασιτεχνικών λήψεων περιλαμβάνεται στο διαδικτυακό οπτικοακουστικό αρχείο Prelinger Archives που αποτελεί τμήμα της αρχειακής συλλογής της Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου. Ιδιαίτερα κατατοπιστική είναι επίσης η ταινία την οποία δώρισε ο Earl H. Hoover στη βιβλιοθήκη της Νέας Υόρκης: Earl H. Hoover, *New York World's Fair, 1939*, Manuscripts and Archives Division, New York Public Library. Inventory # DV01833.

50 *Amateur film: New York World's Fair, 1939*, Prelinger Archives, <http://archive.org/details/NewYorkWI1939>, τελευταία επίσκεψη 28 Ιουλίου 2013.

51 *Home Movies: New York World's Fair, 1939*, Prelinger Archives, http://archive.org/details/0061_HM_New_York_Worlds_Fair_13_24_39_00, τελευταία επίσκεψη 28 Ιουλίου 2013.

λήψεις.⁵² Παρόλο που ο σχεδιασμός της Έκθεσης προωθούσε την ιδέα του μέλλοντος, κεντρική θέση στις ερασιτεχνικές λήψεις καταλάμβαναν οι εικόνες από πιο παραδοσιακά θέματα, όπως τα εθνικά περίπτερα, ο κυματισμός των σημαίων, οι χώροι αναψυχής και τα λούνα παρκ, τα αγάλματα, οι κήποι και οι υδάτινες εγκαταστάσεις. Συστηματικά καταγράφονταν επίσης οι ουρές των ανθρώπων που σχηματίζονταν έξω από τα δημοφιλέστερα εκθέματα, όπως το Futurama.⁵³ Η μαζικότητα της συμμετοχής στη διοργάνωση αποτέλεσε ένα ιδιαίτερα αγαπημένο θέμα απεικόνισης.⁵⁴ Οι ερασιτέχνες κινηματογραφιστές αναδείκνυαν επίμονα και επαναληπτικά τη μαζική συμμετοχή του κόσμου. Η αίσθηση ότι συμμετείχαν προσωπικά σε ένα σημαντικό πολιτισμικό συμβάν της εποχής, όπως αποδεικνυόταν από τα πλήθη των επισκεπτών, καθόρισε γενικότερα την εμπειρία της επίσκεψής τους. Το πλήθος αποτελούσε από μόνο του ένα αξιοθέατο. Η ανάδειξή του σε κεντρικό πρωταγωνιστή επιβεβαιώνει τη σημασία της οικογενειακής εμπειρίας, καθώς η οικογένεια, με την επίσκεψή της στην Έκθεση, παρουσιαζόταν να συμμετέχει σε ένα πραγματικά σημαντικό πολιτιστικό δρώμενο. Η μελέτη των ερασιτεχνικών κινηματογραφικών λήψεων δείχνει ότι οι επισκέπτες δεν προσλάμβαναν την Έκθεση ως σύνολο παραδοξοτήτων που αφορούσαν το μέλλον, αλλά ως θριαμβευτική αναγνώριση των επιτευγμάτων του παρόντος· επιπλέον, οι ίδιοι γίνονταν κοινωνοί των επιτευγμάτων αυτών, αφενός με τη συμμετοχή τους και αφετέρου με την κινηματογραφική απαθανάτιση.⁵⁵ Έτσι, το μέλλον παρουσιαζόταν ως κεκτημένο του παρόντος, ως κατάκτηση, ως χρονικότητα θριαμβευτικά ενσωματωμένη στην καθημερινότητα του σήμερα.

Αρκετές μελέτες, όπως αυτή της Σβετλάνα Μπόιμ, υποστήριξαν ότι ο εικοστός αιώνας ξεκίνησε ως ουτοπία του μέλλοντος και τελείωσε ως νοσταλγία του παρελθόντος.⁵⁶ Στην πραγματικότητα, τόσο η νοσταλγία, όσο και η ουτοπία αναφέρονται σε διαφορετικές εννοήσεις της χρονικότητας και της τοποθέτησης της δράσης πάνω στον χρονικό άξονα. Έτσι, η ουτοπία επιθυμεί μια φυγή προς τα εμπρός, ενώ η νοσταλγία μια επιστροφή σε έναν

52 Η Patricia Zimmerman έχει αναλύσει τις έμφυλες διαστάσεις του ερασιτεχνικού κινηματογράφου στη μελέτη της για την ιστορία των ερασιτεχνικών ταινιών που συνδέονται με το ταξίδι κατά τη δεκαετία του 1930. Βλ. Patricia Zimmerman, «Geographies of Desire: Cartographies of Gender, Race, Nation and Empire in Amateur Film», *Film History* 8/1 (Ανοιξη 1996): 85-98.

53 *Home Movies: Medicus collection: New York World's Fair, 1939-1940. [Reel 1-6]*, Prelinger Archives, http://archive.org/details/0666_HM_Medicus_collection_New_York_Worlds_Fair_1939-40_Reel_1_13_01_14_00, τελευταία επίσκεψη 28 Ιουλίου 2013.

54 *Home Movies, Amateur film: Wathen collection: New York World's Fair, 1939-1940*, Prelinger Archives, <http://archive.org/details/Wathenco1939>, τελευταία επίσκεψη 28 Ιουλίου 2013.

55 Η μελέτη της ιστορίας του ερασιτεχνικού κινηματογράφου αποτελεί ένα σχετικά νέο πεδίο έρευνας. Αρκετές ενδιαφέρουσες απόπειρες θεωρητικοποίησης του πεδίου επιχειρούν να συνδέσουν ζητήματα που αφορούν την υποκειμενικότητα και τη μαζική κουλτούρα με τη διερεύνηση των πρακτικών της ερασιτεχνικής λήψης. Βλ. το ενδιαφέρον άρθρο του Ryan Shand, «Theorizing Amateur Cinema», *The Moving Image* 8/2 (Φθινόπωρο 2008): 38-55.

56 Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (Νέα Υόρκη: Basic Books, 2001).

πραγματικό ή φαντασικό οίκο. Βασικό χαρακτηριστικό και των δύο περιπτώσεων είναι η επιθυμία για μετάβαση σε ένα διαφορετικό σημείο του χρονικού ιστορικού ορίζοντα. Μολονότι η νοσταλγία δεν αποβλέπει στο μέλλον, συνήθως είναι στην ουσία ουτοπική, αφού υποδηλώνει την άβολη θέση του υποκειμένου στον παρόντα χρόνο και τόπο, και εκφράζει μια ετεροτοπική επιθυμία. Η νοσταλγική επιθυμία, όμως, δεν κατευθύνεται προς το μέλλον αλλά κινείται μάλλον οριζόντια, όπως τονίζει η Μπόιμ, κινείται στα περιθώρια του χρονικού άξονα. Σύμφωνα με αυτή την ανάλυση μπορούμε να διακρίνουμε δύο είδη νοσταλγίας: τη νοσταλγία της αποκατάστασης και την αναστοχαστική νοσταλγία. Ενώ η πρώτη εκφράζει την επιθυμία επιστροφής σε ένα φαντασικό ή πραγματικό παρελθόν, η δεύτερη εμπεριέχει μια κριτική στάση απέναντι στο παρόν, το ενδιαφέρον για τις συνεπαγωγές της ιστορικής διαφοράς, τον αναστοχασμό γύρω από το ίδιο το βίωμα της χρονικότητας, τη δυνατότητα της ανάκλησης του παρελθόντος και συνάμα της επίκλησης του μέλλοντος.

Ένα τέτοιο είδος αναστοχαστικής νοσταλγίας του παρελθόντος, αλλά και των εικόνων του μέλλοντος τις οποίες παρήγαγε το παρελθόν, αποτυπώθηκε στις ερασιτεχνικές ταινίες των επισκεπτών της Παγκόσμιας Έκθεσης της Νέας Υόρκης. Στις δεκαετίες ύστερα από τη διοργάνωση, η διαρκής ανάμνηση της Έκθεσης στο συλλογικό φαντασικό δημιούργησε μια γενεαλογία αναστοχαστικών νοσταλγικών προσεγγίσεων στις εικόνες που αποτύπωναν το μέλλον, όπως το είχαν φανταστεί στα τέλη της δεκαετίας του 1930. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε η επετειακή έκθεση που παρουσιάστηκε στο Μουσείο της Πόλης της Νέας Υόρκης πενήντα χρόνια μετά τη διοργάνωση του 1939. Η έκθεση του 1989 βασίστηκε στις συλλογές του Μουσείου που σχετιζόνταν με το γεγονός⁵⁷ και ο τίτλος παράφραζε τον αρχικό τίτλο της Παγκόσμιας Έκθεσης του 1939: «Ο κόσμος του αύριο προς πώληση: η Παγκόσμια Έκθεση του 1939 στη Νέα Υόρκη» («Selling the World of Tomorrow: New York's 1939 World's Fair», Οκτώβριος 1989-Αύγουστος 1990).

Η έκθεση του 1989 ξεκινούσε με μια αντιπαράθεση μεταξύ του ζοφερού και απαισιόδοξου κλίματος της περιόδου της Μεγάλης Ύφεσης και του αισιόδοξου οραματισμού του οποίου εκπροσωπούσε η διοργάνωση του 1939, ενώ δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στην αρμονική συνεργασία των ιδιωτικών εταιρειών με τους δημόσιους φορείς, υποδεικνύοντας ότι αυτός ίσως ήταν ένας τρόπος να υπερκεραστούν οι αντιφάσεις του καπιταλισμού που ταλάνιζαν την αμερικανική κοινωνία στη δεκαετία του 1980. Οι ταινίες *The City, To New Horizons* και *The Middleton Family* προβλήθηκαν ξανά ως πιστές εκφράσεις του περιεχομένου και της οραματικής οπτικής του 1939. Ένα τμήμα της έκθεσης του 1989 αφορούσε τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και τις αλλαγές που επέφερε τόσο στην ονομασία και στο περιεχόμενο της Παγκόσμιας Έκθεσης του 1939, όσο και στις εμπειρίες και τις προτιμήσεις των επισκεπτών. Οι δύο τελευταίες ενότητες αφορούσαν την κληρονομιά που άφησε η διοργάνωση, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους οι εικόνες του μέλλοντος

57 Βλ. τον κατάλόγο της: Museum of the City of New York, *Selling the World of Tomorrow* (Νέα Υόρκη: Museum of the City of New York, 1989).

από το 1939 εισέβαλαν και ενσωματώθηκαν στο πολιτισμικό φανταστικό των κατοπινών δεκαετιών ως μεταφορά για το βαθύτερο νόημα και για την «ουσία» της αμερικανικής ιστορίας του εικοστού αιώνα. Έτσι, η δεκαετία του 1950 παρουσιάστηκε ως γνήσια έκφραση του αμερικανισμού που επιβεβαίωσε τις προφητείες αλλά και τις υποσχέσεις των εκθεμάτων του 1939. Στην τελευταία ενότητα οι επισκέπτες καλούνταν πια να θυμηθούν και να καταγράψουν στο βιβλίο εντυπώσεων όχι τη γνώμη τους για την έκθεση του 1989, αλλά τις αναμνήσεις και τις εντυπώσεις τους από τη συμμετοχή τους στην Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης του 1939.⁵⁸ Έτσι, η επετειακή έκθεση δημιούργησε και έναν τόπο μνήμης του μέλλοντος της προπολεμικής περιόδου. Το αφήγημα της επετειακής διοργάνωσης απέπνεε νοσταλγία για το μέλλον το οποίο είχε οραματιστεί η δεκαετία του 1930, χωρίς βεβαίως να υπονοείται κάποια επιθυμία επιστροφής στα πραγματολογικά δεδομένα της περιόδου. Πρόκειται για μια αναστοχαστική νοσταλγία που αφορά παρελθούσες εννοήσεις και εικόνες του μέλλοντος, μια νοσταλγία για το ιστορικό παρελθόν του μέλλοντος του εικοστού αιώνα, το οποίο δίνει τη δυνατότητα να ασκηθεί κριτική στο παρόν, αλλά και σε όσα μεσολάβησαν κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Η αναδρομική έκθεση του 1989 αντιμετώπισε την Παγκόσμια Έκθεση του 1939 ως πολιτισμικό σύμβολο του αμερικανισμού, μιας αισιόδοξης οπτικής του μέλλοντος, ως δημιούργημα της συνεργασίας μεταξύ δημόσιων και ιδιωτικών φορέων και ως πρώιμο μηχανισμό διάδοσης και διαφήμισης των καταναλωτικών οραμάτων που επικράτησαν στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα. Η νοσταλγική επίκληση του μέλλοντος στο παρελθόν είχε ως στόχο να αναδειχτούν αυτές οι πτυχές του αμερικανισμού ως «πραγματικός εαυτός» της αμερικανικής κοινωνίας και της πολιτικής, όπως ακριβώς ανασύρει κανείς τις αναμνήσεις της παιδικής του ηλικίας προσπαθώντας να εντοπίσει έναν πραγματικό εαυτό που αλλοιώθηκε και χάθηκε στο πέρασμα του χρόνου.

Κατά τη δεκαετία του 1980 υπήρξαν και άλλες προσπάθειες ανάσυρσης της μνήμης της Παγκόσμιας Έκθεσης του 1939. Λίγα χρόνια πριν από τη διοργάνωση της επετειακής έκθεσης στο Μουσείο της Πόλης της Νέας Υόρκης είχε δημοσιευτεί το εξαιρετικά δημοφιλές ημιαυτοβιογραφικό βιβλίο του Ε. Λ. Ντοκτόρου, *Παγκόσμια έκθεση*.⁵⁹ Πρόκειται για τις αναμνήσεις του συγγραφέα από την επίσκεψή του στην Έκθεση όταν ήταν παιδί. Σύμφωνα με τον ίδιο τον συγγραφέα, ήταν ένα βιβλίο μνήμης, μια «χρονοκάψουλα» των κυρίαρχων ιδεών της δεκαετίας του 1930, όπως εκφράστηκαν μέσα από τους οραματισμούς του μέλλοντος.⁶⁰ Η Έκθεση του 1939 παρουσιάζεται και εδώ σχεδόν ως παιδική ηλικία του

58 Robert W. Rydell, «Selling the World of Tomorrow: New York's 1939 World's Fair», *The Journal of American History* 77/3 (Δεκ. 1990): 966-970, <http://www.jstor.org/stable/2078997?seq=1> - page_scan_tab_contents, τελευταία επίσκεψη 3 Δεκεμβρίου 2015.

59 E.L. Doctorow, *World's Fair: A Novel* (Νέα Υόρκη: Random House Trade Paperbacks, 2007 [1985]).

60 Herbert Mitgang, «Doctorow Revisits the "World's Fair" of His Novels», *The New York Times*, 11 Νοεμβρίου 1985.

αμερικανισμού που ωρίμασε και σε πολλές περιπτώσεις διεφθάρη κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Όπως σημειώνεται σε μια από τις πολλές βιβλιοπαρουσιάσεις που συνοδεύουν τις αλληπάλληλες επανεκδόσεις του βιβλίου, το αφήγημα αυτό «σε κάνει να νοσταλγείς το μέλλον και το παρελθόν ταυτόχρονα».⁶¹

Την ίδια περίπου εποχή παράγεται επίσης το ντοκιμαντέρ των Λανς Μπερντ και Τομ Τζόνσον *The World of Tomorrow* (Ο κόσμος του αύριο, 1984).⁶² Αυτό το ενδιαφέρον ντοκιμαντέρ αποτυπώνει το κλίμα οραματισμού που περιέβαλλε την Έκθεση μέσα από μια πλούσια συλλογή φωτογραφιών, γραφιστικών απεικονίσεων, γελοιογραφιών, κινηματογραφικών επίκαιρων, αποσπασμάτων από ταινίες και ερασιτεχνικών προσωπικών λήψεων από επισκέπτες της. Η αφήγηση τονίζει ότι το μέλλον που παρουσιάστηκε το 1939 στη Νέα Υόρκη αντιπαράτέθηκε σε ένα άδειο και αρνητικό παρόν και σε ένα παρελθόν που έπρεπε να διαγραφεί με σκοπό τον ανασχεδιασμό των πόλεων και της καθημερινής ζωής των ανθρώπων. Όπως τονίζουν οι δημιουργοί αναφερόμενοι στις προσωπικές αναμνήσεις τους από τη διοργάνωση του 1939, το μέλλον που παρουσιαζόταν στην Έκθεση ήταν τόσο επιβλητικό ώστε ο επισκέπτης αναγκαζόταν να αναρωτηθεί αν ήταν αντάξιός του.

Στο προοίμιο του βιβλίου του *Αποκάλυψη, ουτοπία και ιστορία*, ο Αντώνης Λιάκος αναφέρει: «κάθε εποχή μπορεί να παρομοιαστεί με έναν κομήτη που διασχίζει τον ορίζοντα, αλλά η ουρά του διαχέεται στον χρόνο, αφήνοντας κατάλοιπα σε μεταγενέστερες εποχές».⁶³ Το ίδιο μπορεί να ισχύει όχι μόνο για ιστορικές εποχές, αλλά και για σημαντικά πολιτισμικά συμβάντα. Η Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης το 1939, όπως υποδεικνύει η πλούσια γενεαλογία των ενθυμύσεων για αυτή στη λογοτεχνία, στον κινηματογράφο, στα απομνημονεύματα και στην πολιτιστική δραστηριότητα, αναδείχτηκε σταδιακά σε ένα σημαντικό σημείο αναφοράς στο πολιτισμικό φαντασιακό της ιστορίας του μέλλοντος στις ΗΠΑ, υπήρξε ένα πεφταστέρι στον ιστορικό ορίζοντα του εικοστού αιώνα. Τον Απρίλιο του 2013, το Φεστιβάλ Ανεξάρτητου Κινηματογράφου της Βοστώνης, ένας πολύ σημαντικός θεσμός στον χώρο του κινηματογράφου, απένειμε στην ταινία της Αμάντα Μάρει *World's Fair* (Η Παγκόσμια Έκθεση, 2013) το πρώτο Βραβείο Κοινού στην κατηγορία ντοκιμαντέρ μικρού μήκους.⁶⁴ Πρόκειται για μια συνθετική ματιά στις αναμνήσεις πέντε προσώπων που είχαν επισκεφτεί ως παιδιά την Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης το 1939. Η ταινία βασίζεται σε συνεντεύξεις, προσωπικά ενθύμια και αρχειακό οπτικοακουστικό

61 Tom Cox, «Overlooked Classics of American Literature: *World's Fair* by E.L. Doctorow. A pioneering mix of memoir, fiction and history, this is an unforgettably vivid evocation of a vanished New York», *The Guardian*, 15 Δεκεμβρίου 2011.

62 Lance Bird και Tom Johnson (σκην.), *The World of Tomorrow*, Public Broadcasting Service, 1984, <http://www.youtube.com/watch?v=J3g7T3RfUio>, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015.

63 Αντώνης Λιάκος, *Αποκάλυψη, ουτοπία και ιστορία: οι μεταμορφώσεις της ιστορικής συνείδησης* (Αθήνα: Πόλις 2011), 19.

64 Amanda Murray (σκην.), *World's Fair*, Wicked Delicate Films, 2013, <http://www.wickeddelicate.com/films.html>, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015.

υλικό, στο οποίο συμπεριλαμβάνονται πολλές ερασιτεχνικές κινηματογραφικές λήψεις. Στόχος της ήταν να καταγραφεί η μνήμη του μέλλοντος, όπως το βίωσαν τα παιδιά που επισκέφτηκαν την Έκθεση το 1939. Όπως φαίνεται, ο συσχετισμός της παιδικότητας με τις εικόνες του μέλλοντος της προπολεμικής περιόδου αποτελεί σταθερό χαρακτηριστικό των προσλήψεών του σε όλες τις κατοπινές δεκαετίες μέχρι και σήμερα.

Οι διαρκείς αναβιώσεις και οι πολιτισμικές αναδιατυπώσεις του ιστορικού γεγονότος της Έκθεσης έως σήμερα υποδηλώνουν ότι πρόκειται για ένα ιδιαίτερο συμβάν με πολλαπλές ζωές στη διάρκεια του εικοστού αιώνα. Μια από τις ιδιαιτερότητες αυτού του ιστορικού γεγονότος ήταν ότι ενσωμάτωσε και εξέφρασε δημιουργικά κάποιες βασικές τροπικότητες του μελλοντολογικού οραματισμού του πρώιμου εικοστού αιώνα. Στον πυρήνα του αναδυόμενου οραματικού φαντασιακού της περιόδου εντοπίζεται μια δομή της αίσθησης του μέλλοντος η οποία βασίζεται στο βίωμα της συνύπαρξης πολλαπλών χρονικοτήτων. Σε μια περίοδο κρίσης και συνολικής ανακατάταξης των κοινωνικών συσχετισμών, η βιωματική ένθεση του μέλλοντος στο παρόν –με πολιτισμικές δράσεις όπως η Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης– και η ταυτόχρονη επίκληση ενός παρελθόντος που περιλαμβάνει επιλεκτικά, ως χρονοκάψουλα, παραδοσιακές αξίες του αμερικανισμού, επέδρασαν καταλυτικά στο συλλογικό φαντασιακό. Τόσο στην Έκθεση, όσο και στις πολλαπλές αναβιώσεις της στο συλλογικό φαντασιακό έως σήμερα, το παρελθόν δεν ανασύρεται ως κάτι αμετάκλητα συντελεσμένο, αλλά ως ατελής χρονικότητα που επαναπροσδιορίζεται διαρκώς μέσα από τους οραματισμούς, τις προσδοκίες και τον φόβο για το μέλλον.

Η ανάλυση των κεντρικών αφηγηματικών μοτίβων της Έκθεσης ανέδειξε την έκφραση αυτής της δομής της αίσθησης στο επίπεδο της αναπτυσσόμενης μαζικής κουλτούρας. Αντίστοιχες διαδρομές, όμως, ανιχνεύονται επίσης στο πεδίο της κριτικής ουτοπικής σκέψης της περιόδου.

Η πολιτική της προσδοκίας: ατελές παρελθόν και πολλαπλές χρονικότητες

Το ζήτημα των πολλαπλών χρονικοτήτων και του ατελούς παρελθόντος απασχόλησε ευρύτερα τους θεωρητικούς της ουτοπίας κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Η χρονική πολλαπλότητα, όμως, αποτελεί κεντρική αναφορά στη σκέψη ενός από τους μεγαλύτερους στοχαστές της ουτοπίας, του Ερνστ Μπλοχ. Ο Μπλοχ ήταν ένας από τους συνθετότερους και πολυγραφότερους διανοητές της ουτοπίας στον εικοστό αιώνα. Περίπλοκες, αμφίσημες, έκκεντρες, συχνά ιμπρεσιονιστικές, ολιστικές και κάποτε χαώδεις, οι προκλητικά διεπιστημονικές προσεγγίσεις του στην ουτοπία αναπτύσσονται σε όλα τα στάδια της ζωής του, καλύπτοντας τη μακρά ιστορική περίοδο από το 1885 έως το 1977.⁶⁵

65 Την πολυπλοκότητα της ζωής, της φιλοσοφίας και των πολιτικών τοποθετήσεων του Ερνστ Μπλοχ φωτίζει ο

Ο Ερνστ Μπλοχ και ο Λιούις Μάμφορντ, που μας έχει απασχολήσει ήδη αρκετά, ήταν δύο εντελώς διαφορετικοί στοχαστές που έδρασαν και έγραψαν σε διαφορετικά πολιτικά, κοινωνικά και διανοητικά περιβάλλοντα. Είναι αναμενόμενο, λοιπόν, η βιβλιογραφία για την ιστορία της ουτοπικής διάνοησης στον εικοστό αιώνα να μη συσχετίζει ποτέ τις προσεγγίσεις των δύο διανοητών. Και όμως, η σκέψη τους, παρότι ετερογενής κατά τα άλλα, επικοινωνεί ως προς την τροπικότητα του μελλοντολογικού στοχασμού και ως προς τη δομή της αίσθησης του μέλλοντος που εκφράζονται στα κείμενά τους. Η φιλοσοφία της ουτοπίας του Μπλοχ βασίζεται σε μια ιδιαίτερη κατανόηση της ιστορικής διαδικασίας, η οποία όχι μόνο συνδέει το παρελθόν με το παρόν και το μέλλον σε μια ενιαία σύλληψη, αλλά επιπλέον αποκαλύπτει την πολλαπλότητα των χρονικοτήτων που εμπεριέχονται σε κάθε δεδομένη ιστορική στιγμή. Ο Μπλοχ υποστηρίζει συστηματικά ότι το παρελθόν εμπεριέχει όλα τα στοιχεία που αποτελούν την ουτοπία ως οραματισμό του μέλλοντος. Έτσι, το παρελθόν θεωρείται ατελής εξ ορισμού, καθώς εμπεριέχει πάντα δυναμικές που δεν πραγματοποιήθηκαν ή πρόκειται να πραγματοποιηθούν σε κατοπινό χρόνο. Ως ατελής, το παρελθόν αποτελεί τον κατεξοχήν τόπο μελέτης της ιστορίας της προσδοκίας και της ουτοπικής δημιουργικότητας.⁶⁶ Ακολουθώντας τον Μπλοχ, αν κατανοήσουμε το παρελθόν ως μια χρονικότητα που εμπεριέχει ως ίχνη όσα δεν έχουν ακόμη συμβεί, το «the not-yet-being», οδηγούμαστε στη σκέψη ότι το παρελθόν εμπεριέχει την ουτοπία ως πλεόνασμα ενός μη πραγματοποιημένου νοήματος που νοηματοδοτεί τις πράξεις και τα προϊόντα των ανθρώπων του παρελθόντος.⁶⁷

Ο Μπλοχ επεξεργάστηκε την έννοια της πολλαπλής χρονικότητας σε όλα τα γραπτά του που αφορούσαν την ουτοπία και την ελπίδα. Η ιδέα ήταν κεντρική στο βιβλίο του *Heritage of Our Times*, όπου ο συγγραφέας διερεύνησε τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στις λανθάνουσες δυναμικές και τάσεις στο εσωτερικό της ιστορικής διαδικασίας.⁶⁸

Russel Jacoby στο βιβλίο του *Picture Imperfect: Utopian Thought for an Anti-Utopian Age* (Νέα Υόρκη: Columbia University Press: 2005), 164.

66 Vincent Geoghegan, *Ernst Bloch* (Νέα Υόρκη: Routledge, 1995).

67 Jamie Owen Daniel και Tom Moylan, *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch* (Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Verso, 1997). Σύμφωνα με την πρόταση του Μπλοχ, το κλειδί σε αυτή την προσέγγιση της χρονικότητας είναι η κατανόηση των λειτουργιών της μνήμης. Η μνήμη εδώ εμπεριέχει την παράδοση και την πολιτισμική και ιστορική κληρονομιά, και περιλαμβάνει τις λειτουργίες της ανάμνησης και της αναγνώρισης. Η ανάμνηση αποτελεί ένα είδος πλατωνικής κατανόησης της μνήμης ως αυτού που το θυμόμαστε μόνον επειδή το γνωρίζαμε εκ των προτέρων. Πρόκειται για μια ανάσυρση όσων προϋπάρχουν στο γνωσιακό μας κεφάλαιο. Αντίθετα, η αναγνώριση αφορά περισσότερο διαδικασίες ταύτισης. Τα ίχνη του παρελθόντος ανακαλούνται στη μνήμη, αλλά επιλεκτικά και σύμφωνα με τις εμπειρίες και τις παραστάσεις που μεσολάβησαν μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, και μας επιτρέπουν να ταυτίσουμε τις εικόνες με αναμνήσεις. Έτσι, η δύναμη του παρελθόντος πηγάζει τόσο από τις συνέχειες, όσο και από τις ασυνέχειές του με το παρόν.

68 Ernst Bloch, *Heritage of Our Times* (Μπέρκλεϊ: University of California Press, 1990). Το βιβλίο, που πρωτοεκδόθηκε στα γερμανικά με τίτλο *Erbschaft dieser Zeit* το 1935, επικρίθηκε από τον Walter Benjamin σε σχετική επιστολή του προς τον Alfred Cohn γιατί θεωρήθηκε ότι ήταν εκτός τόπου και χρόνου, ότι δηλαδή δεν ανταποκρινόταν στις πιεστικές ανάγκες των καιρών. Η κρίση της Δύσης και του καπιταλισμού, η άνοδος του φασισμού, η εδραίωση του σταλινασμού στη Σοβιετική Ένωση αποτελούσαν για τον Benjamin ένα μετακατα-

Σε αυτό το βιβλίο, το παρελθόν προσεγγίζεται ως ένα είδος δημιουργικού υποσυνείδητου των κοινωνιών. Μια τέτοια προσέγγιση της ιστορικότητας συνδέεται με το επιχείρημα ότι η φασιστική ιδεολογία κατόρθωσε να ενεργοποιήσει συγκεκριμένα στοιχεία του παρελθόντος, επιτυγχάνοντας εκεί όπου είχαν αποτύχει άλλες ιδεολογίες, δηλαδή στο να προτάξει ένα πειστικό όραμα για το μέλλον.

Ο Μπλοχ υποστηρίζει ότι η σύγχρονη του πραγματικότητα αφήνει ανέστια τα ιστορικά υποκείμενα, αφού δεν προδιαγράφει κάποιο άλλο ικανοποιητικό μέλλον, πέρα από αυτό που υπόσχονται η τεχνολογική πρόοδος και ο αστικός καπιταλισμός.⁶⁹ Οι οραματισμοί για το μέλλον, η προσδοκία και η ελπίδα μπορούν να αποτελέσουν ένα είδος οίκου που θεραπεύει την ανεσιτότητα του νεωτερικού υποκειμένου.⁷⁰ Στην προσπάθεια κατασκευής ενός τέτοιου οίκου εντασσόταν και το εγχείρημά του να ανασκαφούν από το παρελθόν τα διανοητικά κατάλοιπα αντιλήψεων για το μέλλον που δεν είχαν πραγματοποιηθεί ακόμη. Οι τέχνες και η πολιτική αποτελούσαν αγαπημένα ανασκαφικά πεδία του Μπλοχ, αφού κάθε εποχή εμπεριείχε τον δικό της ορίζοντα προσδοκιών, που αποκάλυπτε δυναμικές μελλοντικών εξελίξεων οι οποίες βρισκόνταν σε ύπνωση. Με άλλα λόγια, κάθε παρελθόν εμπεριείχε το μέλλον του ή, καλύτερα, πολλαπλά δυνητικά μέλλοντα. Εδώ, το μέλλον γινόταν αντιληπτό ως αστερισμός διαφορετικών δυναμικών και δυνατοτήτων πραγμάτωσης. Αν όμως το μέλλον ενυπήρχε στο παρελθόν και στο παρόν, ως τάση, ως δυναμική, ως διάθεση και ως συναίσθημα, τότε η ιστορία του μέλλοντος δεν μπορεί παρά να αναζητηθεί στο πολυσχιδές επίπεδο της καθημερινότητας και των πρακτικών που αναπτύσσονται στις κοινωνίες και στα περιβάλλοντα των ανθρώπων, αλλά και κάθε άλλου πλάσματος.

στροφικό πεδίο όπου δεν μπορούσε να σταθεί κανείς προσπαθώντας να διασώσει θησαυρούς του παρελθόντος, και επομένως έπρεπε να στραφεί προς πιο επείγοντα ζητήματα. Για τη σχέση των γερμανών διανοουμένων της εποχής με τη δυστοπία, βλ. Anson Rabinbach, *In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals* (Μπέρκλεϊ/Λος Άντζελες: University of California Press, 1997).

- 69 Η έννοια της ανεσιτότητας απασχόλησε τους γερμανούς διανοητές που αργότερα θα ταξινομηθούν ως μέλη της Σχολής της Φρανκφούρτης. Συγκεκριμένα, για τον Αντόρνο και τον Κρακάρουερ, η ανεσιτότητα αφορούσε την ύπαρξη σε έναν κόσμο που δεν είναι φυσικός και άμεσα κατανοητός με την εμπειρία, αλλά έχει επενδυθεί με ιστορικά κατασκευασμένα νοήματα που προσδιορίζουν την αντίληψή μας. Η ανεσιτότητα συνδέεται με την κριτική στάση της Σχολής της Φρανκφούρτης προς την έννοια της αυθεντικότητας. Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950* (Μπέρκλεϊ/Λος Άντζελες: University of California Press, 1973).
- 70 Ο Μπλοχ μοιράζεται με τον Georg Simmel την πεποίθηση ότι η κουλτούρα εννοιολογείται στο επίπεδο της υποκειμενικότητας πιο πολύ με βάση τις εσωτερικές επιθυμίες παρά τις αντικειμενικές δομές και τις αξίες που επιβάλλονται εξωτερικά. Για αυτό, εξάλλου, ένα μεγάλο μέρος του έργου του αφορά τις τέχνες, και μάλιστα τη μουσική, όπου οι κοινωνικοί και πολιτισμικοί μύθοι επανασηματοδοτούνται μέσω των αισθήσεων και μέσω διανοητικών εργασιών που διαφέρουν από την αντικειμενική λογική ή την επιστημονική γνώση. Για μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση στον τρόπο με τον οποίο η ανάλυση της μουσικής συνδέεται με τη φιλοσοφία του Ερνστ Μπλοχ, βλ. Gerhard Richter, *Thought-Images: Frankfurt School Writers' Reflections from a Damaged Life* (Στάνφορντ: Stanford University Press, 2007).

Η φιλοσοφία του Μπλοχ μας παρέχει μια πλούσια δεξαμενή ιδεών, εικόνων, σκέψεων και δημιουργικών εκφάνσεων της ουτοπίας ως πολιτισμικού φαινομένου και ως πολιτικής προδιάθεσης στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα. Έτσι, το μέλλον-στο-παρόν δεν περιορίζεται σε προγραμματικά σχεδιάσματα, αλλά διαχέεται σε κάθε πτυχή του κοινωνικού, καθώς και των πολιτικών, των πολιτισμικών, των οικονομικών και των καλλιτεχνικών δράσεων που το ορίζουν.⁷¹ Ενώ άλλοι σύγχρονοι διανοητές, όπως ο Μάμφορντ, σχεδίαζαν εικόνες και εφαρμογές που επιχειρούσαν να «φέρουν» το μέλλον στο παρόν, το έργο του Μπλοχ εστίαζε στον τρόπο με τον οποίο αναπτυσσόταν η λειτουργία της προσδοκίας στα ποικίλα πεδία δράσης που συναποτελούσαν το κοινωνικό. Οι δύο προσεγγίσεις, μολοντί διαφορετικές, μοιράζονταν εντούτοις ένα κοινό χαρακτηριστικό: αντιλαμβάνονταν την ιστορία ως πεδίο που συντίθεται από ένθετες χρονικότητες και έτσι επιχειρούσαν να αναδείξουν εικόνες και αντιλήψεις του μέλλοντος που είχαν ενσωματωθεί σε πολυσιχιδείς πρακτικές, ιδέες και κατασκευές του εκάστοτε παρόντος.

Η ανάλυση της κριτικής ουτοπικής σκέψης και η διερεύνηση των εικόνων του μέλλοντος που διαχέονται στη μαζική κουλτούρα κατά τη δεκαετία του 1930 αναδεικνύουν τον σχηματισμό μιας ιδιαίτερης πολιτικής της προσδοκίας, με κύρια οργανωτική αρχή της την ένθεση του μέλλοντος, αλλά και του παρελθόντος, στο εκάστοτε ιστορικό παρόν. Η ένθετη χρονικότητα, στην περίοδο που μας απασχολεί, αποτέλεσε μια από τις βασικές σχεδιαστικές αρχές του μέλλοντος ως *οίκου* της σύγχρονης υποκειμενικότητας και συνδέεται με την αναστοχαστική νοσταλγία που αναπτύχθηκε στις κατοπινές δεκαετίες για τον οραματισμό της εποχής εκείνης. Θα μπορούσαμε, νομίζω, να υποστηρίξουμε ότι η σαγήνη την οποία ασκεί ακόμα και σήμερα ο οραματισμός που έρχεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1930 έγκειται στο γεγονός ότι οι τότε πρακτικές ενσασχόλησης με το μέλλον μοιάζουν να ξεκλειδώνουν τα στεγανά που θεωρητικά διαχωρίζουν τις ποικίλες χρονικότητες, μοιάζουν να απελευθερώνουν τον χρόνο από τη γραμμικότητά του και να επιτρέπουν τη θέαση ενός διαρκώς ατελούς παρελθόντος σε ζύμωση.

71 Daniel και Moylan, *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*.