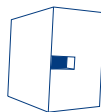
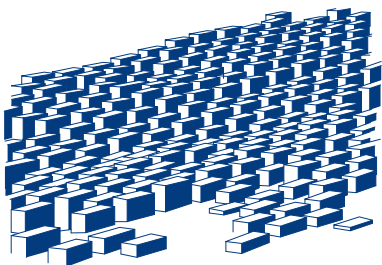
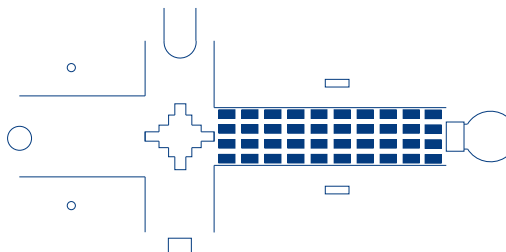


ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑ-ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ

Σχεδιάζοντας ταυτότητες στο δημόσιο χώρο



ΚΛΕΛΙΑ ΣΙΣΚΑ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΑΚΑΔ. ΕΤΟΣ 2014-2015

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μνημεία της Μετα-Νεωτερικότητας Σχεδιάζοντας ταυτότητες στο δημόσιο χώρο.

ΚΛΕΛΙΑ ΣΙΣΚΑ

Επιβλέπων Καθηγητής
Πάνος Δραγώνας

Πάτρα, 26 Φεβρουαρίου 2015

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

«*Sie wollten, dass wir in einem Denkmal leben*»

Ivan Vladiclavic, Missing Persons, 1989

Η παραπάνω φράση «*Μας θέλανε να ζούμε σε ένα μνημείο*» αναγράφεται στον τοίχο του σταθμού μετρό Bernauer Strasse στο Βερολίνο. Δίπλα στο σταθμό βρίσκεται το Berlin Wall Memorial που μετέτρεψε το αστικό κενό της οδού Bernauer, ένα από τα σημαντικότερα που δημιουργήθηκαν μετά την πτώση του Τείχους, σε ένα ανοιχτό πάρκο μνήμης, αφηγούμενο την πρόσφατη ιστορία της πόλης.

Η πολιτική και κοινωνική επιλογή της αφήγησης ιστορικών μνημών στον αστικό, δημόσιο χώρο και ο σχεδιασμός αυτών ως νέων μνημείων, αποτελεί μια ξεχωριστή ενότητα στην ανάγνωση και την αντίληψη της πόλης. Ακόμα περισσότερο όταν στη σύγχρονη πραγματικότητα, οι τόποι αυτοί, δεν αφορούν μόνο την Ιστορία και τη συλλογική μνήμη της πόλης, αλλά μιλούν για νέα συστήματα και ταυτότητες που εξελίσσονται σε αυτήν.

Ο δημόσιος χώρος ήταν πάντα συνυφασμένος με την εθνική ιστορία στο δυτικό κράτος-έθνος, φιλοξενώντας μνημεία που τιμούσαν ηγετικές φυσιογνωμίες και πολιτικές και θρησκευτικές ιδεολογίες. Με την πάροδο όμως του 20^{ου} αιώνα οι ιδεολογίες αυτές υποχώρησαν και στη θέση τους αναδύθηκαν νέες, που αναφέρονταν στην πολυπλοκότητα και την ανομοιογένεια των κοινωνικών συνόλων. Παράλληλα το τέλος της γραμμικής Ιστορίας, το memory boom και ο αρχαιακός πυρετός της Μεταμοντέρνας κοινωνίας οδήγησαν σε νέες αναζητήσεις της μνημονευτικής εμπειρίας και του χώρου που αυτή ορίζει.

Το μνημείο σχεδιάστηκε ως δημόσιος τόπος, αναζητώντας μια νέα εκδημοκρατισμένη παρουσίαση της ιστορικής αλήθειας στο κέντρο της πόλης. Ταυτόχρονα, η ομογενοποιητική και ενιαία εθνική ταυτότητα κατακερματίστηκε και δημιουργήθηκαν νέες:

ταυτότητες φύλου, σεξουαλικού προσανατολισμού, φυλής και πολιτικών πεποιθήσεων. Η έννοια της ταυτότητας εξελίσσεται, το ίδιο και ο δημόσιος χώρος, κάτι που αναντακλάται στα μνημεία της μετα-νεωτερικής εποχής.

Ο σχεδιασμός και η αρχιτεκτονική των νέων αυτών μνημείων αποτελούν τα μέσα που θα αναδείξουν αυτές τις ταυτότητες. Αν το μνημείο είναι η παρουσίαση της Ιστορίας με βάση την ερμηνεία του σχεδιαστή, οι σχεδιαστικές επιλογές του καλούνται να αναδείξουν νέες ταυτότητες στο δημόσιο χώρο, δίνοντας το δικαίωμα της ύπαρξης νέων κοινωνικών ομάδων σε αυτών.

Η νεώτερη ιστορία του μνημείου μας οδηγεί τελικά σε μια παραδοχή: οι μνημειακοί τόποι αποτελούν ζωντανούς οργανισμούς στα κέντρα των πόλεων, που εξελίσσονται συνεχώς με βάση τα νέα κοινωνικά δεδομένα. Στα σύγχρονα παγκοσμιοποιημένα περιβάλλοντα οι παραδοσιακές μνημονευτικές πρακτικές τείνουν να εκλείψουν και οι τόποι μνήμης χρειάζονται νέες υβριδικές λειτουργίες προς έναν επαναπροσδιορισμό με την πόλη: τα μετα-νεωτερικά μνημεία σχεδιάζονται ως δημόσιοι χώροι, αναζητώντας τη συνεχή εξέλιξη.

ABSTRACT

«*Sie wollten, dass wir in einem Denkmal leben*»

Ivan Vladiclavic, Missing Persons, 1989

The above sentence, «They wanted us to live in a monument», is inscribed on a wall inside the Bernauer Strasse metro station in Berlin. Next to the station one finds the Berlin Wall Memorial, which converted the former urban void of Bernauer str. , one of the most important to have been shaped after the Fall of the Wall, into an open memorial space, narrating the recent history of the city.

The political and social choice of re-telling historical memories in the urban public space and the design of the latest as new monuments form an individual entity in the perception of the city. Particularly in contemporary times, when these places are concerning not only the history and collective memory of the city, but also new systems and identities that evolve in it.

Public space has always been interwoven with the national history of the western nation-state, presenting monuments that would honor leaders, as well as, political and religious ideologies. Through the 20th century lapse, these ideologies though faded out, and were replaced by new ones, which reflected the complexity and diversity of the recent social forms. At the same time, the end of the perception of a teleological history, the memory boom, and the archive fever of the postmodern society led to the search for new commemorative experiences and places.

The monument was designed as a public space, in search for a new democratized presentation of historical truth in the center of the city. Simultaneously the homogenous national identity was fragmented into new ones: identities of sex, of sexual orientation, of race and political beliefs. While the significance of identity is evolving, so does the public space, both to be found in the monuments of the post-modern era.

The design and architecture of the new monuments are the tools to indicate these identities. If the monument is the representation of history, according to its designer's interpretation, the design choices indicate the new identities in the public space, claiming the rights of new social groups to it.

The recent history of the monument finally concludes to an acknowledgement: memorial spaces are living organisms within the city centers, evolving constantly through new social facts. In contemporary globalized environments, traditional commemorative practices tend to disappear and places of memory need new hybrid functions towards a redefinition with the city: the postmodern monuments are designed as public spaces, seeking continuous evolution.

Την άνοιξη του 2013 βρέθηκα στο Βερολίνο ως φοιτήτρια Erasmus στο Technische Universität Berlin, έχοντας την ευκαιρία να γνωρίσω την πόλη ως κάτοικος της. Η νεότερη Ιστορία της γερμανικής πρωτεύουσας δεν έχει ακόμα ξεχαστεί και παρ'ότι το Τείχος έχει καταρρεύσει εδώ και 25 χρόνια, η διαίρεση συνεχίζει να είναι κοινωνικά ορατή. Το Βερολίνο αποτελεί ένα πάζλ εκατοντάδων μνημείων. Από γλυπτά, μέχρι μουσεία, μέχρι αστικές διαμορφώσεις, η πόλη παρουσιάζει τα γεγονότα και τις μνήμες της μέσω της αρχιτεκτονικής. Οι επισκέψεις μου στους τόπους αυτούς είχε ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα τη γνωριμία με την Ιστορία της πόλης. Η αλληλεπίδραση αυτή, αλλά και η γεωγραφική συχνότητα εμφάνισης αυτών των τόπων με οδήγησε σε ερωτήματα για το πώς το παρελθόν αποτελεί τελικά αντικείμενο σχεδιασμού και κατασκευής, και το πώς επιλέγουμε τι αξίζει να μνημειοποιηθεί, παρουσιάζοντας το στο δημόσιο χώρο της πόλης.

Με αφορμή τα παραπάνω ερωτήματα ξεκίνησα τη σύνταξη της παρούσας ερευνητικής εργασίας με στόχο να διερευνήσω τη συμβολή της Αρχιτεκτονικής στην κατασκευή της Ιστορίας και των κοινωνικών ταυτοτήτων. Για το τελικό αποτέλεσμα θέλω να ευχαριστήσω την οικογένεια μου για την επιρροή της στη μελέτη της Ιστορίας, τους φίλους μου Κωνσταντίνα, Alize και Μανώλη, τη Δήμητρα Ντζάνη, αρχιτέκτονα και διδάκτορα του Πανεπιστημίου Εδιμβούργου για τη σημαντική βοήθεια της και την πλούσια παροχή βιβλιογραφίας και κυρίως, τον καθηγητή μου, κύριο Πάνο Δραγώνα, για τη συνεργασία μας και την πολύτιμη επίβλεψη και καθοδήγηση του προς την εύρεση μιας ερευνητικής μεθοδολογίας και τελικά την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | | | |
|--|------------|--|--|
| Εισαγωγή | 1 | | |
| 1. Η προέλευση του μνημείου | 4 | | |
| 1.1 Συλλογική Μνήμη & Ιστορία | 6 | | |
| 1.2 Μνημείο. Memorial. Χώρος Μνήμης | 7 | | |
| 1.3 Κατηγορίες μνημείων | 10 | | |
| 2. Το μνημείο μέσα από την εξέλιξη Ιστορίας και Μνήμης | 18 | | |
| 2.1 Η γραμμική Ιστορία | | | |
| 2.1.1 Κατασκευάζοντας το παρελθόν | 21 | | |
| 2.1.2 Το μοντέρνο μνημείο | 26 | | |
| 2.2 Η μεταμοντέρνα θεώρηση της Ιστορίας | | | |
| 2.2.1 Η υποκειμενικότητα της Ιστορίας & οι μνημειακοί χώροι | 37 | | |
| 2.2.2 Το τέλος της μνήμης & οι τακτικές αντι-μνημείων | 44 | | |
| 3. Πόλη & Ταυτότητα | 52 | | |
| 3.1 Η αντίληψη της πόλης μέσα από τη συλλογική μνήμη | | | |
| 3.1.1 Τα μνημεία ως αστικοί συντελεστές | 55 | | |
| 3.1.2 Η απεικόνιση της πόλης ως σύνολο μνημείων | 60 | | |
| 3.2 Η ταυτότητα και ο κατακερματισμός της | | | |
| 3.2.1 Η κοινωνική εξέλιξη της ταυτότητας | 68 | | |
| 3.2.2 Εθνική ταυτότητα και παγκόσμια μνήμη | 75 | | |
| 4. Το σύγχρονο μνημείο ως χώρος έκφρασης ταυτοτήτων | 78 | | |
| 4.1 Το σύγχρονο μνημείο ως χώρος έκφρασης εθνικής ταυτότητας | 85 | | |
| 4.2 Το σύγχρονο μνημείο ως χώρος έκφρασης πολιτικής ταυτότητας | 109 | | |
| 4.3 Το σύγχρονο μνημείο ως χώρος έκφρασης φυλετικής ταυτότητας | 119 | | |
| 4.4 Το σύγχρονο μνημείο ως χώρος έκφρασης σεξουαλικής ταυτότητας | 123 | | |
| 4.5 Το σύγχρονο μνημείο ως χώρος έκφρασης καταναλωτικής ταυτότητας | 138 | | |
| Συμπεράσματα | 144 | | |

Η σύγχρονη τάση σχεδιασμού μνημείων ως αστικών δημόσιων χώρων και οι κοινωνικές ταυτότητες που εκφράζονται σε αυτούς, μέσω των αρχιτεκτονικών επιλογών του σχεδιαστή, αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Το ερευνητικό θέμα μελετάται μέσα από δύο βασικές συνιστώσες: τη χωρική εξέλιξη του μνημείου από τον 19ο αιώνα μέχρι σήμερα και την παράλληλη εξέλιξη των κοινωνικών αντιλήψεων για τις έννοιες «Ιστορία», «μνήμη» και «ταυτότητα». Στόχος είναι να αντιληφθούμε τις δυνάμεις δημιουργίας ενός μνημειακού τόπου, σε κάθε ιστορική στιγμή, την ομάδα ανθρώπων που επιλέγεται να μνημονευθεί στο δημόσιο χώρο μέσω του μνημείου, και τη συμβολή της αρχιτεκτονικής στην ανάδειξη της ταυτότητας αυτής της ομάδας στη συλλογική μνήμη της πόλης.

Η έρευνα θα ξεκινήσει ορίζοντας τις βασικές έννοιες που θα χρησιμοποιηθούν σε όλη την έκταση της. Πρώτα θα ορισθούν οι έννοιες «συλλογική μνήμη» και «ιστορία», με βιβλιογραφικές αναφορές στη θεωρία του κοινωνιολόγου Maurice Halbwachs. Στη συνέχεια θα διαφοροποιηθούν οι όροι «monument», «memorial» και «memorial space» που συναντήθηκαν στη βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε με στόχο να δωθεί ένας πλήρης ορισμός του μνημείου και της μνημειακότητας, αλλά και να διαφοροποιηθούν τα εσκεμένα μνημεία, δηλ. τα μνημεία (memorials) που σχεδιάστηκαν εξ αρχής για τη μνημόνευση ενός παρελθοντικού γεγονότος, από τα μνημεία με διαφορετική αρχική λειτουργία (αρχαιολογικά και ιστορικά μνημεία). Για τον ίδιο λόγο θα ακολουθήσει μια κατηγοριοποίηση των μνημείων, μέσα από υφιστάμενα παραδείγματα, με βάση τη μορφολογία τους και το χώρο που δημιουργούν, ώστε να αντιληφθούμε το ευρύ φάσμα μνημείων που συναντούμε στο δομημένο περιβάλλον.

Στη συνέχεια θα μελετηθεί αναλυτικότερα η εξέλιξη του μνημειακού χώρου μέσα από τις αλλαγές της θεώρησης της Ιστορίας και της μνήμης από τον Μοντερνισμό μέχρι σήμερα. Εξετάζοντας βιβλιογραφικές πηγές και παραδείγματα σχεδιασμού μνημείων θα παρουσιαστούν τα στάδια εξέλιξης του μνημείου από μεμονωμένο

αντικείμενο στο δημόσιο χώρο, στον ίδιο το δημόσιο χώρο. Η θεώρηση της Ιστορίας παρουσιάζεται σε δύο χρονικές περιόδους: τη μοντέρνα γραμμική Ιστορία και τη μεταμοντέρνα αντίληψη μιας μη τελεολογικής Ιστορίας. Η εξέλιξη αυτή βασίζεται σε κοινωνικοπολιτικές πραγματικότητες οι οποίες θα παρουσιαστούν και οι οποίες αναδεικνύουν τις εκάστοτε δυνάμεις παραγωγής των μνημείων. Δηλαδή, ποιος αναθέτει την κατασκευή μνημείων, ποια είναι η θεματολογία των μνημείων και πώς τελικά αλλάζει η παρουσία του μνημείου στην πόλη προς αναζήτηση νέων μνημονευτικών εμπειριών. Για την παράλληλη εξέταση Ιστορίας και μνημείου θα μελετηθεί κοινωνιολογική και φιλοσοφική βιβλιογραφία για τη συλλογική μνήμη και την κατασκευή της Ιστορίας και παραδείγματα υλοποιημένων μνημείων ή προτάσεων, αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών, από την εκάστοτε περίοδο.

Η επόμενη ενότητα θα μελετήσει τη σχέση του μνημείου με την πόλη και θα εισάγει την έννοια της «ταυτότητας». Για το ρόλο του μνημείου στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης της πόλης, θα μελετηθεί σχετική βιβλιογραφία από τη θεωρία της αρχιτεκτονικής. Συγκεκριμένα θα μελετηθεί. Η *Αρχιτεκτονική της Πόλης* του Aldo Rossi, για την ανάπτυξη της θεωρίας των αστικών συντελεστών και το *The City of Collective Memory* της Christine Boyer, για την καταγραφή της εξέλιξης αντίληψης της εικόνας της πόλης. Εστιάζοντας στην αντίληψη της πόλης, μέσα από τις εικόνες των μνημείων της, θα μελετηθούν παραδείγματα χαρτογράφησης της πόλης από σημαντικούς αρχιτέκτονες που παρουσιάζουν την πόλη ως ένα σύνολο μνημείων, διαγράφοντας το υπόλοιπο δομημένο περιβάλλον της. Λαμβάνοντας υπόψιν το ρόλο των μνημείων για την προβολή κοινωνικών δυνάμεων και ομάδων στο δημόσιο χώρο, το δεύτερο μέρος της ενότητας θα μελετήσει την έννοια της «ταυτότητας» και τον κατακερματισμό αυτής, ως αποτέλεσμα της εξέλιξης των κοινωνικών δομών στον 20ο αιώνα. Για τον κατακερματισμό της ταυτότητας θα χρησιμοποιηθεί σχετική κοινωνιολογική και ιστορική βιβλιογραφία που παρουσιάζει την εξέλιξη της γενικής εθνικής ταυτότητας, σε επιμέρους ιδεολογικές, φυλετικές και σεξουαλικές ταυτότητες και εν τέλει στη σύγχρονη ταυτότητα της παγκοσμιοποίησης.

Με δεδομένα όλα τα παραπάνω η εργασία θα επικεντρωθεί σε πρόσφατα παραδείγματα αστικών τόπων μνήμης: τα *Μνημεία του Ολοκαυτώματος* στο Βερολίνο, το πιο πρόσφατο *9/11 Memorial* στη Νέα Υόρκη, το *El Parque de la Memoria* στο Buenos Aires και το *NAMES Project* στην Washington. Τα παραδείγματα επιλέγονται λόγω της σύστασης ανοικτού δημόσιου χώρου στο κέντρο μιας μητρόπολης και το ρόλο τους στην παρουσίαση νέων ταυτοτήτων σε αυτήν. Για το λόγο αυτό η παρουσίαση τους θα γίνει με βάση την εμφάνιση της ταυτότητας που εκφράζουν. Στόχος της μελέτης των έργων είναι να αντιληφθούμε τη σημασία και το ρόλο της αρχιτεκτονικής στην αναπαράσταση της ιστορίας και των κοινωνικών ταυτοτήτων και τα σχεδιαστικά μέσα του αρχιτέκτονα/καλλιτέχνη που επιλέγονται για την ανάδειξη αυτών.

Στο τέλος της ενότητας θα αναφερθούμε στον σύγχρονο τρόπο που οι επισκέπτες αντιλαμβάνονται τα αντίστοιχα μνημεία στα κέντρα των πόλεων, μέσα από τη φωτογραφική απεικόνισή τους. Η δημόσια παρουσία και η χωρική διάσταση των μνημείων αυτών, τα καθιστά τους νέους αστικούς συντελεστές και τα τοπόσημα των πόλεων. Με βάση τα παραδείγματα δημοσιευμένων φωτογραφιών από τα social media και τη χρήση σχετικής βιβλιογραφίας θα επιχειρήσουμε να καταγράψουμε τη νέα σχέση των μνημείων με τη σύγχρονη, παγκόσμια, τουριστική κουλτούρα και εν τέλει την αναγωγή της εικόνας τους σε καταναλωτικό προϊόν.

COLLECTIVE
MEMORY

TRADITIONAL
HISTORIO
GRAPHY

1 | Η ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ

LINEAR
HISTORY

MONUMENT
MEMORIAL
MEMORIAL

1.1 Συλλογική Μνήμη & Ιστορία.

Ο πρώτος που εισήγαγε την έννοια της συλλογικής μνήμης ήταν ο Maurice Halbwachs στη δεκαετία του '20, στο βιβλίο του *On Collective Memory*, βασιζόμενος στην κοινωνική διάσταση της. Ο Halbwachs υποστήριζε ότι η ατομική μνήμη δεν μπορεί να υπάρξει εκτός κοινωνικού πλαισίου, θεωρώντας την παράγωγο των συλλογικών μνημών κάθε κοινωνικής ομάδας. Ένας προφανής ορισμός της συλλογικής μνήμης είναι το πλήθος των αναμνήσεων που κατέχει ένα κοινωνικό σύνολο σχετικά με παρελθοντικά γεγονότα που αφορούσαν ή αφορούν μικρές ή μεγάλες ομάδες ή και όλο το κοινωνικό σύνολο. Ο Halbwachs επιχείρησε να διαχωρίσει τη συλλογική από την ατομική μνήμη, και αυτό γιατί η δεύτερη αποτελεί πολύ πιο υποκειμενικό παράγοντα, συνυφασμένη πάντα με τον παράγοντα του συναισθήματος. Παρότι η συλλογική μνήμη αποτελεί το σύνολο όλων των ατομικών μνημών, αυτή εν τέλει αναφέρεται σε μνήμες που αφορούν ιστορικά γεγονότα και όχι προσωπικά. Η ατομική μνήμη δεν είναι ωστόσο απόλυτα διαχωρισμένη από την κοινωνική, μιας και το άτομο διαμορφώνει τη μνήμη του μέσα από τις κοινωνικές ομάδες στις οποίες ανήκει. «*Το μυαλό ανακατασκευάζει τις μνήμες, κάτω από την πίεση της κοινωνίας*», εξηγεί ο Halbwachs¹. Έτσι μπορούμε να μιλήσουμε για μια ανατροφοδότηση μεταξύ ατομικής και συλλογικής μνήμης που συνιστά τη διαμόρφωση και των δύο. Το άτομο θυμάται μέσα από την προοπτική της ομάδας, και η μνήμη της ομάδας δημιουργείται μέσα από επιμέρους ατομικές.

Η συλλογική μνήμη τείνει να συγχέεται πολλές φορές με την Ιστορία, αποτελεί ωστόσο μόνο μέσα από πολλές εκφάνσεις της χωρίς να είναι μια επίσημη καταγραφή της. Για το διαχωρισμό τους ο Halbwachs εισήγαγε την έννοια της «*παραδοσιακής ιστοριογραφίας*». Μέχρι τον 19ο αιώνα η μετάδοση της Ιστορίας γινόταν μέσω της παράδοσης και των εθίμων. Από γενιά σε γενιά μεταδιδόνταν μέσω των παραδόσεων και των εθίμων, όλες οι αναμνήσεις και οι γνώσεις του παρελθόντος. Σημαντικό ρόλο στη μετάδοση της παράδοσης είχε και η θρησκεία, παίζοντας το ρόλο του κατόχου της κοσμικής αλήθειας και άρα της Ιστορίας. Από τον 19ο αιώνα, όπως θα δούμε

¹ Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992, σελ. 51

και πιο αναλυτικά παρακάτω, ξεκινά η επίσημη καταγραφή της Ιστορίας. Αυτό συνέβη λόγω των αλλαγών των κοινωνικών δομών και των συστημάτων εξουσίας όπως ήταν γνωστά μέχρι τότε. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Halbwachs «*όπου τελειώνει η παράδοση, αρχίζει η ιστορία*»². Όσο η μνήμη παραμένει ζωντανή μέσω των συλλογικών εμπειριών μιας ομάδας, δεν υπάρχει η ανάγκη καταγραφής ή αναγωγής της ως την επίσημη Ιστορία γεγονότων.

1.2 Μνημείο. Memorial. Χώρος Μνήμης.

Είναι δύσκολο να δώσουμε ένα συγκεκριμένο ορισμό της μνημειακότητας και του μνημείου και αυτό γιατί εξαρτάται κάθε φορά από τη μορφή του. Ως μια γενική περιγραφή μπορούμε να πούμε ότι το μνημείο, είναι ένα τοπόσημο που κατασκευάστηκε για να μιλήσει για ένα παρελθοντικό γεγονός, ένα πρόσωπο ή ένα ιστορικό τραύμα, σημαντικό για την ιστορική πορεία μιας κοινωνίας, με τον τρόπο που ερμηνεύεται από το σχεδιαστή του. Η ουσία του μνημείου είναι η διπλή του ιστορική αξία: το ιστορικό γεγονός που αντιπροσωπεύεται και η σταθερή παρουσία του μνημείου μέσα στο χρόνο. Αυτό προδίδει και την «*τεχνητή φύση του μνημείου*»³.

Στον ορισμό θα πρέπει να συμπεριλάβουμε και τη σημασία της παρουσίας του μνημείου σε σχέση με την πόλη και το δομημένο περιβάλλον που αποτελεί μια οπτικοποιημένη μορφή της ιστορίας. Η παρουσία του στο δομημένο περιβάλλον, καθιστά το μνημείο βασικό συντελεστή για τη σύνθεση κοινωνικών ταυτοτήτων, και τη διαμόρφωση ενός συνόλου αξιών και συλλογικών μνημών. Η παρουσία αυτή είναι διαρκής. Το μνημείο κληροδοτείται από το παρελθόν σε κάθε νέο παρόν, αποτελώντας ένα είδος «*ανθρωπολογικού αρχείου*».

Η Μνημειακότητα είναι πολύ πιο δύσκολο να περιγραφεί με έναν μόνο ορισμό, μιας και αποτελεί μια πιο αφηρημένη έννοια από την υλική παρουσία του μνημείου. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η Μνημειακότητα είναι η μετάδοση του συνόλου των σχεδιαστικών

² Halbwachs, σελ.51

³ Torisson, Fredrik, *Berlin-matter of memory*, London: Ratatosk Publishing Ltd, 2010, σελ.17

συμβόλων και αναφορών που φέρει το μνημείο. Ωστόσο η έννοια αυτή χρησιμοποιείται, όπως θα δούμε παρακάτω, και για την περιγραφή σύγχρονων αρχιτεκτονικών έργων που δεν αποτελούν μνημεία, αλλά έχουν μια πολύ δυναμική παρουσία στο δομημένο περιβάλλον. Ίσως μπορούμε να πούμε ότι συμβολίζουν ένα είδος εξουσίας και δύναμης του αστικού και πολιτισμικού τους πλαισίου. Έτσι καταλήγουμε και σε έναν ορισμό για τη Μνημειακότητα: αποτελεί την εμπειρία της μετάδοσης πολιτισμικών και ιστορικών μαρτυριών και της ιστορικής συνέχειας, εκφρασμένων στην τρισδιάστατη μορφή του μνημείου.

Η έννοια μνημείο παίρνει διαφορετικές διαστάσεις ανάλογα την κατηγορία που υπόκειται. Η συνήθης αντίληψη που επικρατεί για το μνημείο είναι ότι πρόκειται για ένα μεμονωμένο κτήριο ή ερείπιο του μακρινού παρελθόντος που έχει διασωθεί και διατηρηθεί. Ωστόσο στην περίπτωση αυτή πρόκειται για ένα οικοδόμημα το οποίο δεν αποτελούσε εξ' αρχής μνημείο αλλά μετατράπηκε σε ένα, δηλαδή μνημειοποιήθηκε. Και αυτό για αρχαιολογικούς, αρχιτεκτονικούς ή ιστορικούς λόγους. Δηλαδή είτε γιατί αποτελεί σημαντικό δείγμα αρχαίου πολιτισμού, είτε δείγμα συγκεκριμένης αρχιτεκτονικής περιόδου, είτε γιατί στέγασε σημαντικά γεγονότα. Ως μνημείο μπορεί να χαρακτηριστεί και ένα έργο τέχνης ή λόγου, που ξεχωρίζει ανάμεσα στα σύγχρονα του για τους ίδιους λόγους που αναφέραμε και πριν. Και σε αυτή την κατηγορία η μνημειοποίηση ακολούθησε της δημιουργίας, επομένως, η λειτουργία του έργου ως μνημείου είναι μια φανταστική και δευτερεύουσα λειτουργία.

Στη συγκεκριμένη εργασία θα επιμείνουμε στον πρώτη κατηγορία και ορισμό του μνημείου: στο εσκεμμένο μνημείο. Δηλαδή στις αρχιτεκτονικές και καλλιτεχνικές κατασκευές και δράσεις που σχεδιάστηκαν/ δημιουργήθηκαν με σκοπό τη μνημόνευση ιστορικών στιγμών, προσώπων και εθνικών τραυμάτων στους δημόσιους τόπους της πόλης.

Στη διεθνή βιβλιογραφία συναντάμε τρεις διαφορετικούς όρους που χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν μνημεία: "monument", "memorial", "memory space". Στα ελληνικά μπορούμε να μεταφράσουμε και τους τρεις όρους ως μνημείο, ωστόσο είναι σημαντικό να τους διαφοροποιήσουμε και ετυμολογικά. Παρότι και οι τρεις όροι μιλούν για ένα μνημείο, ο καθένας σημειώνει κάποια συγκεκριμένα

χαρακτηριστικά που μας ενδιαφέρουν στην πορεία της εργασίας. Έτσι ο όρος «monument» μεταφράζεται απλά ως «μνημείο» και αποτελεί την «ομπρέλα» κάτω από την οποία υπάγονται οι επόμενες δύο λέξεις. Με τον όρο «memorial» εννοείται το μνημείο που σχεδιάστηκε για να μνημονεύσει ένα συγκεκριμένο γεγονός ή συνήθως ιστορικό τραύμα. Λόγω της έλλειψης αντίστοιχης ελληνικής ετυμολογίας, για την παρούσα εργασία θα μεταφράζεται ως μνημείο, ή θα χρησιμοποιείται αυτούσια η λέξη «memorial». Τέλος ο τρίτος όρος που συναντάμε είναι ο «memory space». Εδώ δίνεται σαφέστατα έμφαση στη χωρική και αρχιτεκτονική διάσταση του μνημείου, και συνήθως πρόκειται για μνημεία που δημιουργούν δημόσιο χώρο ή για υπάρχοντες χώρους, που φέρνουν σημαντικές μνήμες για την αντίληψη της πόλης. Για την παρούσα εργασία θα περιγράφεται ως «χώρος μνήμης» ή «μνημειακός τόπος».



Εικ.01,02: sinai & ON arkitektur, Berlin Wall Memorial, Bernauer Strasse, Βερολίνο.

1.3 Κατηγορίες μνημείων.

Για να αντιληφθούμε τις μορφές που ένα μνημείο εμφανίζεται στο δομημένο περιβάλλον της πόλης, θα ορίσουμε τρεις βασικές κατηγορίες μνημείων με βάση τη μορφολογία και το χώρο που καταλαμβάνουν:

Το μνημείο ως γλυπτό:

Τα γλυπτά αποτέλεσαν μερικά από τα πρώτα μνημεία που εμφανίστηκαν στις πόλεις και επρόκειτο συνήθως για αγάλματα και προτομές πολιτικών ηγετών και βασιλέων. Στην κατηγορία αυτή το μνημείο αποκτά μια καθαρά πολιτική σημασία στο δημόσιο χώρο. Η παρουσία του ομοιώματος ενός νεκρού βασιλιά ή ηγέτη, επέτρεπε στην εξουσία και τη δύναμη του να είναι παρούσα ακόμα και μετά το θάνατο του. Το μνημείο εδώ δεν χωρά υποκειμενικές ερμηνείες. Η αναφορά σε πρόσωπο και κατά συνέπεια σε πολιτικά γεγονότα είναι σαφής. Η ανώτατη αρχή του κράτους δεικνύει την ύπαρξη της στο δημόσιο χώρο μέσω μιας υλικής υπόστασης. Θεωρώντας το μνημείο ως βασική αναπαράσταση του συλλογικού φαντασιακού, το μνημείο-γλυπτό, θέτει πολιτικές βάσεις στον τρόπο που ένας πληθυσμός αντιλαμβάνεται και συλλαμβάνει την έννοια της εθνικής του ταυτότητας. Έτσι με τη διαιώνιση της κρατικής εξουσίας, διαιωνίζεται και ισχυροποιείται το εθνικό φρόνιμα και η κοινωνική ενοποίηση. Ο τόπος μνήμης που δημιουργεί ένα μνημείο-γλυπτό, αφορά συνήθως πλατείες και το κυριότερο παράγωγο του είναι ο θεσμός του Άγνωστου Στρατιώτη που εμφανίζεται σε κάθε πόλη που έχει συμμετάσχει σε πολέμους και πεδία μαχών. Το μνημείο γλυπτό αποτελεί ένα αυτόνομο αντικείμενο στο χώρο. Το γλυπτό φέρει ξεκάθαρους συμβολισμούς προς το γεγονός που μνημονεύει και είναι αυτοαναφορικό, επιβάλλοντας μια ξεκάθαρη και σαφή παρουσίαση των γεγονότων καθώς και τον τρόπο που καλούμαστε να τα θυμηθούμε.



Εικ.03: *Winston Churchill Statue*, Parliament Square, Λονδίνο.



Εικ.04: *Elmgreen & Dragset, Powerless Structures, Fig. 101*, 2012,

Το μνημείο ως ερείπιο:

Οι όροι «μνημείο» και «ερείπιο» τείνουν να συγχέονται πολλές φορές, ωστόσο αποτελούν μια αντίθετη παρουσίαση της Ιστορίας. Το μνημείο είναι μια σκηνοθετημένη παρουσίαση της Ιστορίας, ενώ το ερείπιο επιτρέπει την υποκειμενική ερμηνεία. Τα μνημεία μιλούν για Ιστορία, ενώ τα ερείπια είναι κομμάτια της Ιστορίας⁴. Η αξία και η διάσωση των ιστορικών αρχιτεκτονημάτων μιας πόλης, ξεκίνησε τον 19ο αιώνα, με την έναρξη μιας επίσημης Ιστορίας και τη σημασία της διάσωσης της πολιτιστικής κληρονομιάς. Η αναγωγή των ερειπίων σε μνημεία τον 19ο αιώνα συναντά αργότερα τη θεωρία των ερειπίων από τον Albert Spreer, η οποία εξέφραζε την πρόθεση του Γ' Ράιχ να χτίζει κτίρια με τέτοιο τρόπο, ώστε το μεγαλείο τους να είναι ορατό μέσα από τα ερείπια τους χιλιάδες χρόνια αργότερα⁵. Η σημερινή σημασία των ερειπίων, συνδέεται με την κουλτούρα και μόδα του «ρετρό» που τείνει να αναπαράγει μια νέα εικόνα της πόλης μέσα από τα ερείπια-αρχιτεκτονήματα της. Σε ιστορικά φορτισμένες πόλεις, όπως το Βερολίνο, τα ξεχασμένα και ερειπωμένα αρχιτεκτονήματα αποτελούν το στόχο ενός αυξανόμενου παρα-τουρισμού, που επιχειρεί να ανακαλύψει την ιστορία της πόλης μέσα από τα αυθεντικά κομμάτια της.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Teufelsberg στα δυτικά προάστια του Βερολίνου. Το Teufelsberg είναι ένας τεχνητός λόφος που οικοδομήθηκε για να καλύψει συντρίμια του Β' Π.Π. Στην κορυφή του κατασκευάστηκε ένας σταθμός ραντάρ, που χρησιμοποιήθηκε από αμερικανικές και βρετανικές δυνάμεις για την κατασκοπία της Ανατολικής Γερμανίας⁶. Σήμερα αποτελεί ένα διάσημο ερήπιο μεταξύ καλλιτεχνών και φωτογράφων που επισκέπτονται το Βερολίνο, με αποτέλεσμα την ανάπτυξη μιας μεταξύ των φρουρών του χώρου και των τουριστών που επιθυμούν τη είσοδο σε αυτό.



Εικ.05: Ερειπωμένα μνημεία πολέμου της κομμουνιστικής Γιουγκοσλαβίας

⁴ Torisson, σελ.17

⁵ Huyssen, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press, 2003, σελ.45

⁶ Torisson, σελ. 123



Εικ.06: *Teufelsberg*, πρώην κατασκοπευτικός σταθμός ραντάρ, Βερολίνο.

Το μνημείο ως κτίριο:

Τα κτίρια που χαρακτηρίζονται ως σχεδιασμένα μνημεία αφορούν κυρίως μουσεία, αλλά και βιβλιοθήκες και αρχαιακά κέντρα. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια τα δημόσια κτίρια αποτέλεσαν βασικό θέμα μελέτης της μνημειακότητας. Η σημαντική τους θέση για την πόλη, ο πολιτισμικός και ιστορικός πλούτος που στεγάζουν, αλλά και οι ιστορικές περιόδους στις οποίες κατασκευάστηκαν, ώθησαν τους αρχιτέκτονες στην αναζήτηση σχεδιαστικών επιλογών που να αναδεικνύουν τη σημαντικότητα της λειτουργίας που στεγάζεται μέσα στο κτιριακό κέλυφος. Από την ανέγερση των πρώτων μουσείων, δημόσιων και διοικητικών κτιρίων στα τέλη του 18ου αιώνα, μέχρι το σημερινό φαινόμενο Bilbao, τα δημόσια κτίρια είναι η κατεξοχήν αναπαράσταση της μνημειακής αρχιτεκτονικής. Εδώ ο τόπος μνήμης είναι σαφώς το ίδιο το μνημείο, άρα το κτίριο, το οποίο όμως επηρεάζει μια ολόκληρη αστική περιοχή που αναπτύσσεται γύρω του. Την εξέλιξη του μνημείου-κτιρίου από μνημειοποιημένο αρχιτέκτονημα σε εσκεμμένο μνημείο αποτελεί το Εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου (1999), σε σχεδιασμό του Daniel Libeskind. Εδώ η αρχιτεκτονική του κτιρίου ορίζει τη μνημειακή εμπειρία, αφηγούμενη την Ιστορία πριν από τα εκθέματα.



Εικ.07: Daniel Libeskind, *Jewish Museum Berlin*, Βερολίνο.

Το μνημείο ως δημόσιος χώρος:

Το πρώτο μνημείο που σχεδιάστηκε ως δημόσιος τόπος είναι το Vietnam Veterans Memorial της Maya Lin. Σχεδιασμένο το 1982 με τον τοίχο των ονομάτων του, είναι γενικά παραδεκτό ότι αποτελεί σημείο καμπής στην ιστορία της δημόσιας μνήμης, μια αποφασιστική διαφοροποίηση από την ανωνυμότητα του μνημείου του Αγνώστου Στρατιώτη (με την αναγραφή των εκατοντάδων ονομάτων στους τοίχους του) και μια αυξανόμενη άποψη, για μια ισότιμη αναγνώριση όλων, σε ανοιχτούς και προσιτούς τόπους⁷. Ο σχεδιασμός μνημείων ως δημόσιων χώρων, αφορά συνήθως τόπους, όπου ένα σημαντικό γεγονός έλαβε χώρα. Ο ίδιος ο τόπος μετατρέπεται σε μνημειακό χώρο με μέσο τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Ολόκληρα τετράγωνα της πόλης στα οποία συνέβησαν σημαντικά γεγονότα της ιστορίας της, μετατρέπονται σε ανοιχτούς δημόσιους χώρους ώστε να μη λησμονηθεί η ιστορία του τόπου. Η συνύπαρξη της αρχικής κατάστασης με νέες εγκαταστάσεις από αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες, πέρα από τόπο μνήμης, αποτελεί και ένα νέο συντελεστή αντίληψης της πόλης. Η σημασία του μνημείου ως δημόσιου χώρου, έγκειται στην άμεση παρουσία της ιστορίας στην καθημερινότητα της πόλης. Η ιστορία και η μνήμη δεν αποτελούν δεδομένα κεκτημένα για το κοινωνικό σύνολο και σίγουρα δεν κατακτώνται ατομικά. Η εισαγωγή τους στο δημόσιο χώρο ως τόπων μνήμης, μέσα από τη συλλογική εμπειρία, ενδυναμώνει τελικά τη βασική τους αξία, ως αστικών συντελεστών της πόλης⁸ (Rossi 1982), μετατρέποντάς τους σε βιωματικούς ενεργοποιητές της μνήμης.

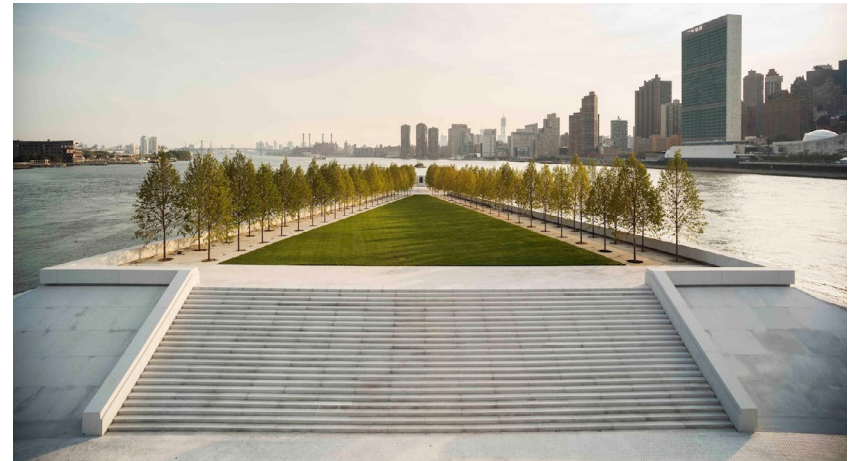
Η εξέλιξη της μορφολογικής και χωρικής δομής του μνημείου τελέστηκε παράλληλα με την εξέλιξη της θεώρησης της Ιστορίας και της μνήμης. Η εξέλιξη των κοινωνιών και των εθνών από την ιστορική άγνοια, στην πρόσβαση στα ιστορικά γεγονότα και η μετατροπή της μνήμης από εθιμοτυπικό παράγωγο, σε ιστορικό, δημιούργησε την ανάγκη για μνημονικές εμπειρίες που να επιτρέπουν νέους τρόπους μνημόνευσης και ιστορικής παρουσίας. Από το αυτοαναφορικό μνημείο- αντικείμενο στο δημόσιο χώρο, μέχρι το σχεδιασμό ανοιχτών δημόσιων χώρων, η κοινωνική δομή άλλαξε και εκδημοκρατίστηκε αρκετά ώστε να καταφέρει να αντιμετωπίσει τη συλλογική τη μνήμη ως παράγωγο υποκειμενικών δυνάμεων και

⁷ Gillis, John R., ed., *Commemorations: The Politics of National Identity*, New Jersey: Princeton University Press, 1994 σελ. 13

⁸ Rossi, Aldo, *Η Αρχιτεκτονική της Πόλης*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1991, σελ. 19



Εικ.08: Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, Washington DC, 1982 .



Εικ.09: Louis Kahn (1973), *FDR Four Freedoms Park*, Roosevelt Island, Νέα Υόρκη, 2012.

NON-LINEAR
HISTORY

POSTMODERN
CULT
OF
MONUMENTS

2 | ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ
ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗΣ

AINTI
MONUMENT

MONUMENTAL
FORGETTING

2.1 Η ΓΡΑΜΜΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

2.1.1 Κατασκευάζοντας το παρελθόν.

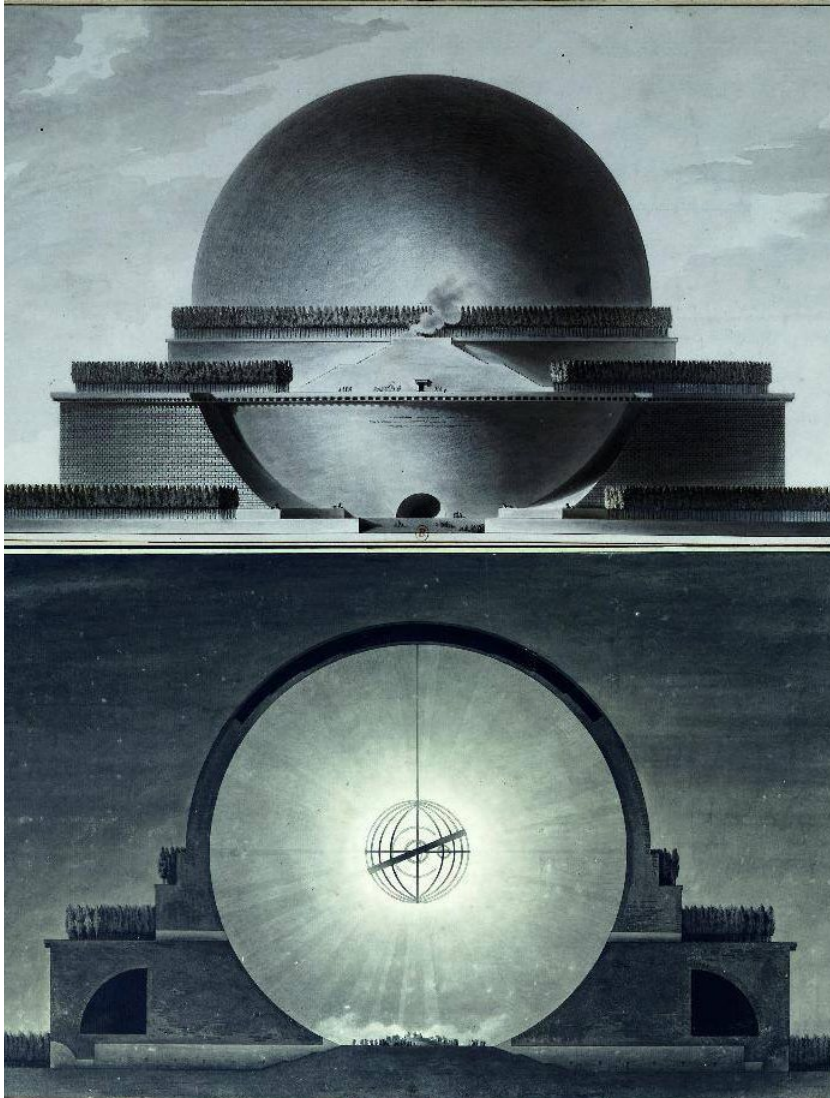
«There is hardly a square in Europe whose secret structure was not profaned and impaired over the course of the 19th century by the introduction of a monument»

Walter Benjamin, Moscow Diary

Μέχρι τις πρώτες κοινωνικές και οικονομικές επαναστάσεις του 18ου αιώνα η ιστορία ήταν αντιληπτή στη συλλογική μνήμη ενός λαού ως το ανεπίσημο παρελθόν του. Η μετάδοση της στις νέες γενιές γινόταν μέσω της παράδοσης και της διδασκαλίας της θρησκείας. Ουσιαστικά, η δομή των κοινωνικών σχέσεων που ορίζονταν από την άρχουσα τάξη, την πατριαρχία και τη θρησκεία οδηγούσε σε μια εθιμοτυπική μετάδοση της πολιτισμικής κουλτούρας και των ιστοριών ενός λαού. Αυτό αποτυπωνόταν και στην αρχιτεκτονική, η οποία αποτελούσε τη μόνη ορατή έκφραση μνημειακότητας τον 18ο αιώνα. Μέσω του νεοκλασικισμού, η αρχιτεκτονική θεσμικών κτιρίων, και κυρίως ανακτόρων, δημόσιων έργων, εκκλησιών, γνώρισε μεγάλη άνθηση και παρήγαγε σημαντικό ποσοστό του σημερινού δομημένου αστικού χώρου. Η έκφραση της μνημειακότητας έγινε με την επανεκτίμηση της αρχαιότητας και τις αναφορές στην κλασική γεωμετρία. Η μνημειακή αρχιτεκτονική, οι οβελίσκοι, οι πυραμίδες, οι ναοί, τα μνημεία και τα μαυσωλεία, εγγυούνταν μια σταθερότητα ενάντια στο χρόνο που έτρεχε και στην ολοένα και εξελισσόμενη αστική ζωή που εκμοντερνιζόταν¹. Η αναφορά στο ένδοξο αρχαίο παρελθόν, δεν αποτυπωνόταν στο κοινωνικό σύνολο ως ιστορική μνήμη και αυτό γιατί η ανάγκη για την επίσημη καταγραφή μιας κοινής ιστορίας δεν είχε ακόμα σημειωθεί. Η έννοια της ιστορίας αφορούσε μόνο την αριστοκρατική τάξη που είχε πρόσβαση στη γνώση, ενώ για το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο την ιστορία αποτελούσε η εθιμοτυπική παράδοση όπως περιγράφει ο Halbwachs.

Ως πρώτα μνημεία και αποδείξεις ιστορικής αλήθειας θεωρήθηκαν τα αρχαία ευρήματα. Τον 19ο αιώνα ένα μεγάλο κομμάτι της αρχαιότητας ήρθε στο φως. Γνωστότερες είναι ίσως οι ανασκαφές

¹ Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, σελ. 41



Εικ. 10: Η κλασική γεωμετρία ως έκφραση μνημειακότητας. Étienne-Louis Boullée, *Newton's Cenotaph*, 1780-93.

του Γερμανού αρχαιολόγου Heinrich Schliemann. Τα ευρήματα που αποκαλύφθηκαν προσέφεραν στην ιστορία μια απαρχή του κόσμου, ένα σημείο αναφοράς για την ανθρωπότητα και ένα βάθος ιστορικού χρόνου και χώρου². Η ίδια περίοδος θα σηματοδοτεί από τη βιομηχανική επανάσταση και την άνοδο της αστικής τάξης. Η νέα κοινωνική τάξη ζει στον πυρετό της εξάρσης νέων τεχνολογικών μέσων. Τα νέα αυτοκινούμενα μέσα θα επιτρέψουν στην αστική τάξη τις πρώτες μετακινήσεις διακοπών και οι πρόσφατοι αρχαιολογικοί χώροι θα αποτελέσουν τους πρώτους βασικούς ταξιδιωτικούς προορισμούς. Πρόκειται για έναν πρώιμο τουρισμό.

Στα τέλη του ίδιου αιώνα εισάγονται επίσης η φωτογραφία και ο κινηματογράφος. Τα δύο αυτά τεχνολογικά μέσα θα αποτελέσουν εξαιρετικά μέσα καταγραφής της ιστορίας. Η οπτική αντίληψη πραγματικών γεγονότων, τόπων, ανθρώπων και λεπτομερειών επέτρεψε τον έλεγχο και την εξακρίβωση της ιστορικής αλήθειας. Με τη δυνατότητα καταγραφής και αποθήκευσης του παρελθόντος σε εικόνα ουσιαστικά αποδυναμώνεται η ανάγκη για τη παράδοση, όπως την όρισε ο Halbwachs, ως μέσο διάδοσης της ιστορίας. Αυτός ο πρώιμος τουρισμός της αστικής τάξης σε συνδυασμό με τα μέσα καταγραφής ιστορίας θα πυροδοτήσει την ανάγκη απόκτησης αναμνηστικών και άλλων αποδείξεων επίσκεψης ενός τόπου: αυτό που σήμερα αποκαλούμε «σουβενίρ». Οι πρώτες ταξιδιωτικές φωτογραφίες αποτυπώνουν την αρχιτεκτονική του επισκεπτόμενου τόπου μετατρέποντας τα απεικονιζόμενα κτίρια σε σύμβολα της πόλης, δηλαδή τοπόσημα. Οι πρώτες καρτ ποστάλ εξυπηρετούν την ίδια ανάγκη αποτυπώνοντας «αστικούς συντελεστές», όπως τους όρισε ο Aldo Rossi, και συνθέτοντας συγκεκριμένες οπτικές για την ιστορία μιας πόλης.

Στα μέσα του 19ου αιώνα η αντίληψη της μνημειακότητας αρχίζει να αλλάζει. Οι πολιτιστικές και οικονομικές αλλαγές που επέφερε η βιομηχανική επανάσταση, εισάγουν την ιδέα ενός πρώιμου μοντερνισμού και την έννοια του παγκόσμιου έναντι του τοπικού, του ατομικού έναντι του συλλογικού, τη σχέση παράδοσης και εξουσίας και κυρίως τη σχέση παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. Τα νέα κράτη - έθνη που προέκυψαν από τις κοινωνικές αλλαγές του

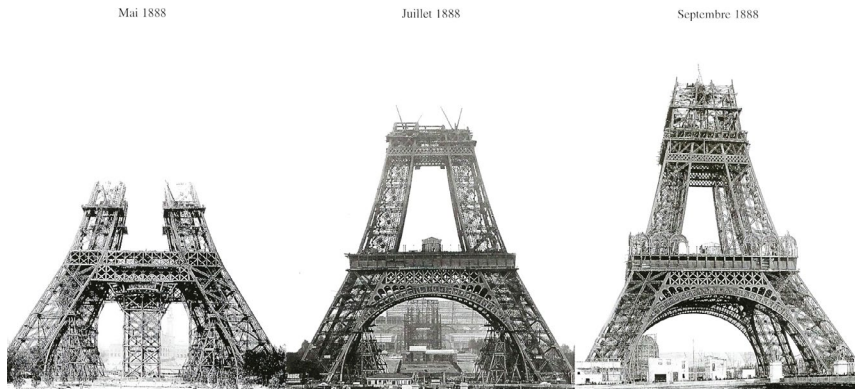
² Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, σελ. 41.

προηγούμενου αιώνα αναζητούν τώρα τη συγκρότηση της εδαφικής τους υπόστασης, δίνοντας έμφαση στον ρόλο της πρωτεύουσας ως κεντρικού εθνικού συμβόλου. Η ανοικοδόμηση των αστικών αυτών κέντρων δημιουργεί την ανάγκη συγκρότησης συλλογικής μνήμης, ώστε το έθνος να μείνει ενοποιημένο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Πύργος του Eiffel, το απόλυτο τοπόσημο της πόλης του Παρισιού. Ένα έργο που υλοποιήθηκε το 1889 για την Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού το 1900 και που ουσιαστικά ήταν ένα μνημείο στην τεχνολογική εξέλιξη, κατάφερε να μετατραπεί στο σύμβολο της γαλλικής πρωτεύουσας και κατ' επέκταση του γαλλικού έθνους.

Η ενοποίηση του έθνους θα προκύψει μέσω μιας κοινής καταγεγραμμένης ιστορικής πορείας. Ωστόσο, η διάσπαση των κοινωνικών ομάδων και η σταδιακή αντικατάσταση της θρησκείας ως τρόπου ζωής με την τεχνολογική εξέλιξη είχε ως αποτέλεσμα και τη ρήξη με το παρελθόν. Από τη στιγμή που άνθρωπος στοχεύει προς το μέλλον αποκόπει τα δεσμά από τη παράδοση και την μετάδοση της ιστορίας μέσω αυτής. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Halbwachs, «όπου τελειώνει η παράδοση, αρχίζει η ιστορία»³, εννοώντας φυσικά την έναρξη της επίσημης καταγραφής της ιστορίας από ιστορικούς και ερευνητές και την εισαγωγή του όρου «Επίσημη Ιστορία». Η Ιστορία μέχρι τον 20ο αιώνα θα συνεχίζει να γίνεται αντιληπτή μέσα από την πρόοδο και την εξέλιξη των κοινωνικών δομών. Η Επίσημη Ιστορία παρουσιάζει μια γραμμική πορεία εξέλιξης της ζωής. Η ανθρωπότητα κινείται με ένα στόχο, ένα σκοπό, στον οποίο βασικό ρόλο παίζει η σημασία της θρησκείας.

Πέρα από την καταγραφή της επίσημης ιστορίας όμως, η συλλογική μνήμη του έθνους διαμορφώνεται από τις ίδιες τις καθημερινές εικόνες της πόλης μέσω της αρχιτεκτονικής της. Έτσι, η συλλογική μνήμη θα αποκτηθεί με δύο τρόπους: α. με τη διατήρηση των παλιών κομματιών της πόλης, κάτι που εισάγει έντονα την έννοια της «εθνικής κληρονομιάς» και β. με την ανοικοδόμηση μεγάλων δημόσιων κτιρίων (μουσείων) που θα στεγάσουν τα θραύσματα της κληρονομιάς αυτής αλλά και ό,τι ευρήματα, θησαυρούς και μνημεία προέκυψαν από τις αρχαιολογικές ανασκαφές ή αποκτήθηκαν ως λάφυρα πολέμου. Ήδη από τον 18ο αιώνα εμφανίστηκαν τα πρώτα μεγάλα μουσειακά ιδρύματα, όπως το Βρετανικό Μουσείο με έτος ιδρύσεως το 1753 και το μουσείο του Λούβρου το 1792, τονίζοντας την εθνική ταυτότητα και το κύρος της μητροπολιτικής πρωτεύουσας που αντιπροσωπεύουν. Τα νέα εθνικά μουσεία θα επισφραγίσουν την ανέγερση του νέου κράτους, την επιλογή πρωτεύουσας, την εξουσία και την ισχύ της έναντι των αδύναμων κρατών και θα αποτελέσουν σύμβολο ενοποίησης για το έθνος δημιουργώντας για αυτό μια κοινή εθνική μνήμη.

³ Halbwachs, σελ. 51



Εικ.11: Η κατασκευή τοποσήμων. Eiffel Tower, 1889 World Fair, Παρίσι.

2.1.2 Το μοντέρνο μνημείο.

« *If it is a monument it is not modern, and if it is modern, it cannot be a monument*»

Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, 1938

Το 1903 ο Αυστριακός ιστορικός τέχνης Alois Riegl δημοσιεύει την έκθεση *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin*, η οποία μελέτησε το θέμα της σημασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς στο μοντέρνο κόσμο⁴. Ο Riegl θεωρεί ότι το στοιχείο της «αξίας του χρόνου» (age value) ήταν αυτό που ανήγαγε την κληρονομιά (αρχιτεκτονική, καλλιτεχνική κλπ.) σε θέμα μαζικής κουλτούρας, ακόμα και όταν δεν είχε αναγνωριστεί ακόμα η «καλλιτεχνική αξία» (artistic value) της. Ο χρόνος και τα σημάδια του μέχρι τον 19ο αιώνα, ήταν αναγνωρίσιμα και αποδεκτά από όλους, χωρίς να υπάρχει μια επιστήμη της Ιστορίας της τέχνης για να αναγνωρίσει την αισθητική αξία του αντικειμένου.

Με την είσοδο του μοντερνισμού η αντίληψη για τη φθορά αλλάζει. Βασική αντίληψη της μοντέρνας θεώρησης της γραμμικής Ιστορίας είναι η ιδέα της εξέλιξης⁵. Κάθε τι που έχει επιζήσει, αποτελεί αποτέλεσμα ενός προηγούμενου. Έτσι κάθε τι που επιβιώνει, αποτελεί απόδειξη μιας εξέλιξης και οι αποδείξεις πρέπει να συντηρούνται. Η αξία του χρόνου λοιπόν αποκτά ιστορική σημασία κατά τη μοντέρνα εποχή. Ακόμη η τεχνολογική εξέλιξη δεν επιτρέπει κανένα ψεγάδι στον υλικό κόσμο. Ο άνθρωπος είναι ικανός να σβήσει τα σημάδια του χρόνου και της φύσης, μπορεί να τελειοποιήσει τα πάντα. Έτσι με την είσοδο του Μοντέρνου ξεκινά και η έννοια της συντήρησης και αποκατάστασης, ενώ τα μνημεία αποκτούν μια δεύτερη αξία: την αξία του καινούργιου (newness value).

Ο Riegl σημειώνει και έναν διαχωρισμό για την περίπτωση των

4 Alois Riegl, "Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung" (Vienna, 1903) Αγγλική απόδοση: "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin", μετφρ. Forster and Ghirardo, *Oppositions* 25, Fall 1982, σελ. 21-56

5 Riegl, σελ. 21

εσκεμμένων μνημείων, δηλ. των μνημείων που κατασκευάστηκαν για τη μνημόνευση κάποιου γεγονότος. Σε αυτή την περίπτωση ο Riegl αμφισβητεί την καλλιτεχνική τους αξία, ενώ η ιστορική έχει δύο πλευρές: την ιστορική αξία της στιγμής δημιουργίας του μνημείου (με βάση τη μοντέρνα γραμμική αντίληψη του χρόνου, δηλ. σε τι βασίστηκε το μνημείο για να δημιουργηθεί) και αυτή του μνημονεθέντος γεγονότος την οποία ο Riegl αποκαλεί «μνημονευτική αξία» (commemorative value)⁶. Παρότι ο Riegl αμφισβητεί την καλλιτεχνική αξία των εσκεμμένων μνημείων του παρελθόντος, το Μοντέρνο Κίνημα χρησιμοποιήθηκε στην παραγωγή μνημείων που αναφέρονται σε συστήματα εξουσίας. Οι αρχές του 20ου αιώνα χαρακτηρίζονται από πολιτικές αλλαγές που επακολούθησαν του 1ου Παγκοσμίου Πολέμου και οι πρεσβευτές της νεωτερικότητας καλούνται να εφαρμόσουν την θεωρία της τεχνικής εξέλιξης και της κοινωνικής προόδου σε δημόσια μνημεία που αντικατοπτρίζουν πολιτικές ιδεολογίες.

Το 1919 ο Vladimir Tatlin σχεδιάζει το *Μνημείο της III Σοσιαλιστικής Διεθνούς*. Ο μηχανικός πύργος του Tatlin εμφανίζεται ως ο «καθεδρικός ναός του σοσιαλισμού». Το μνημείο αποτελεί μια νέα οργανωτική δομή, καθιστώντας σαφές ότι η επαναστατική ιδεολογία αποτελεί για τον κοστροκτιβισμό και τη ρωσική πρωτοπορία, βασικό στοιχείο δημιουργίας. Η πρόταση δεν κατασκευάστηκε ποτέ, αλλά παρέμεινε το σύμβολο της σύμπραξης τέχνης, τεχνικής και πολιτικής, που πρέσβευε η νέα σοσιαλιστική κοινωνία μετά τη Ρώσικη Επανάσταση το 1917⁷.

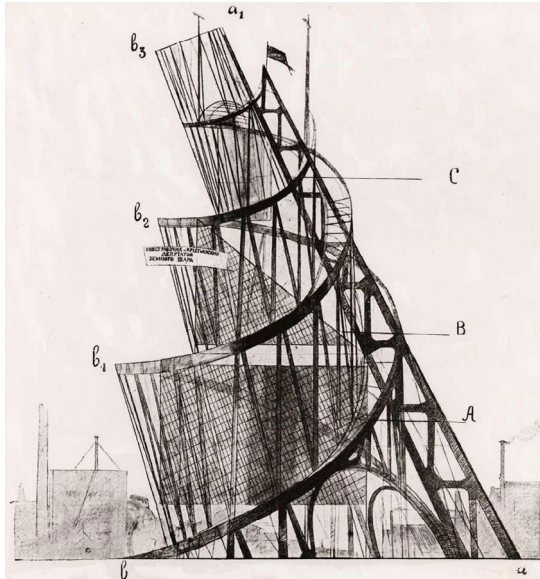
Λίγο αργότερα, το 1922, ο Walter Gropius σχεδιάζει και κατασκευάζει το *Μνημείο Πεσόνητων Μαρτίου* στο κοιμητήριο της Βαϊμάρης. Το μνημείο ανατέθηκε από το Εργατικό Συνδικάτο της Βαϊμάρης στη μνήμη των εργατών που σκοτώθηκαν στο πραξικόπημα του Wolfgang Kapp, την 1η Μαρτίου του 1920⁸. Η πρόταση του Gropius αποτελούσε έναν «κεραυνό» ως σύμβολο του πνεύματος που συνεχίζει να ζει⁹.

6 Riegl, σελ. 21-56

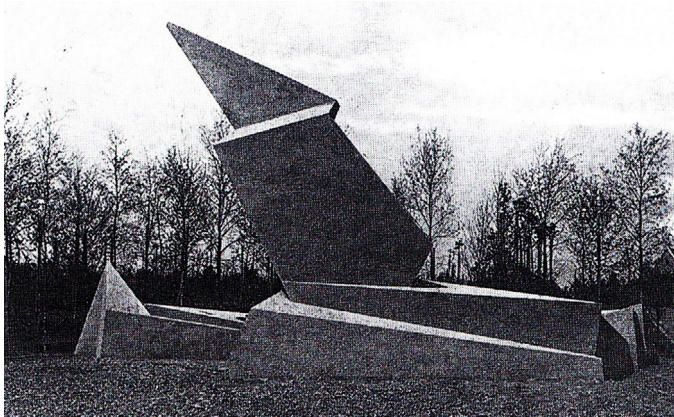
7 Πάγκαλος, Παναγιώτης, *Ιδεολογία και Μνήμη, Αρχιτέκτονες*, τεύχος 45, Μάιος - Ιούνιος 2004, σελ. 57

8 ό.π

9 Monument to the March Dead, <http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/monument-to-the-march-dead>



Εικ.12: Vladimir Tatlin, πρόταση για το «Μνημείο της III Σοσιαλιστικής Διεθνούς»,



Εικ.13: Walter Gropius, «Μνημείο Πεσόντων Μαρτίου», Βαϊμάρη, 1920.

Σε συνέχεια του Gropius έρχεται ο Mies van der Rohe με το μνημείο *Karl Liebknecht & Rosa Luxemburg* στο Βερολίνο το 1926. Το μνημείο χτίστηκε με εντολή του Κομμουνιστικού Κόμματος Γερμανίας προς τιμήν των πεσόντων αγωνιστών κατά την εξέγερση των Σπαρτακιστών το 1919¹⁰. Τα μνημονεθέντα θύματα εκτελέστηκαν μπροστά από ένα τούβλινο τοίχο, έτσι ο Mies σχεδιάζει έναν αντίστοιχο τοίχο, δομώντας με αυτό τον τρόπο στο μυαλό μας την εικόνα της πράξης που συντελέστηκε¹¹. Ο μπρουταλισμός του μνημείου δεν αφήνει περιθώριο για ωραιοποιήσεις και τραγικότητες στη μνήμη. Η Ιστορία είναι σαφής και καταγεγραμμένη και ο αρχιτέκτονας επιθυμεί να παρουσιάσει τη σκληρή αλήθεια των γεγονότων. Οι ξεκάθαρες αναφορές του Mies προς τα αντικειμενικά γεγονότα, φαίνονται χαρακτηριστικά και στα σχέδια για το μνημείο, όπου ο Mies είχε συμπεριλάβει και μια επιγραφή των τελευταίων λέξεων της Rosa Luxemburg «*Ich bin, ich war, ich werde sein*» (ήμουν, είμαι και θα είμαι)¹². Το 1933 οι ναζιστές κατέστρεψαν τελικά το μνημείο του Mies, όπως και το μνημείο του Gropius το οποίο ωστόσο οικοδομήθηκε εκ νέου το 1946.



Εικ.14: Mies van der Rohe, μνημείο «*Karl Liebknecht & Rosa Luxemburg*», Βερολίνο, 1926.

¹⁰ Πάγκαλος, σελ. 57

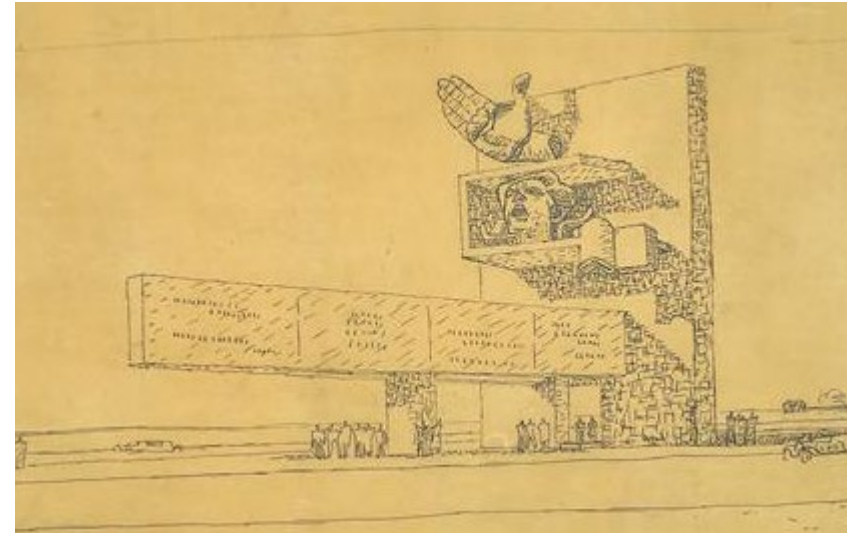
¹¹ Πάγκαλος, σελ. 57

¹² Wolfe, Ross, Mies Memorial to Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht, <http://thechanelhouse.org/2013/07/10/mies-memorial-to-rosa-luxemburg-and-karl-liebknecht-1926/>

Ένα ακόμη παράδειγμα σύμπραξης Μοντερνισμού και πολιτικών ιδεολογιών αποτελεί και η πρόταση για το μη υλοποιημένο *Μνημείο για τον Paul Vaillant-Couturier* από τον Le Corbusier το 1938. Ο Paul Vaillant-Couturier ήταν πολιτικός, δημοσιογράφος, συγγραφέας και ιδρυτικό μέλος του γαλλικού κομμουνιστικού Κόμματος. Το μνημείο επρόκειτο να οικοδομηθεί σε κύριο αυτοκινητόδρομο που οδηγούσε στο κέντρο του Παρισιού, από όπου χιλιάδες αυτοκίνητα πενούσαν καθημερινά κατευθυνόμενα προς την γαλλική πρωτεύουσα, φωτίζοντας τη νύχτα το μνημείο¹³. Ο Le Corbusier ήθελε το μνημείο να αντανάκλα την εποχή του αυτοκινητόδρομου, και να αποτελεί ένα τοπόσημο στο αστικό περιβάλλον. Ο Le Corbusier περιόρισε το σχεδιασμό σε μια γραμμική κατασκευή, συμβολίζοντας την ταχύτητα και την εξέλιξη του αυτοκινητόδρομου, και χρησιμοποίησε ως σύμβολα το χέρι, το λόγο και το κείμενο παραπέμποντας σε βήμα ομιλητή, από όπου ο Vaillant-Couturier θα μπορούσε νηητά να συνεχίζει τη ρητορία του στους οδηγούς που εισέρχονταν στην πόλη¹⁴.

13 http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6051&sysLanguage=en-en&itemPos=1&itemSort=en-en_sort_string1&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=11

14 Cohen, Jean-Louis, *Le Corbusier and the Mystique of the USSR: Theories and Projects for Moscow 1928-1936*, 19867, New Jersey: Princeton University Press, 1987, σελ. 226-227



Εικ.15,16: Le Corbusier, σχέδια για το *Μνημείο για τον Paul Vaillant-Couturier*, Villejuif, Παρίσι, 1938.

Ο Μοντερνισμός πρεσβεύοντας την εξελικτική πορεία του ανθρώπου, γίνεται μέσο διάδοσης ιδεολογιών, η Ιστορία θεωρείται η καταγραφή αυτής της εξέλιξης και το μνημείο συστήνεται ως εργαλείο διαχείρισης της μνήμης: εικόνα χωρίς λόγο¹⁵. Η θεώρηση της Ιστορίας με βάση τις αρχές της μοντέρνας κοινωνίας και η αναγωγή της σε κάτι το τελεολογικό, μια γραμμική πορεία με βάση την εξέλιξη, περιγράφεται από τον Walter Benjamin στο μανιφέστο *Thesis on the Philosophy of History* (1940). Στην 9η θέση του μανιφέστο ο Benjamin αναφέρεται στον πίνακα *Angelus Novus* (1920) του Paul Klee κάνοντας μια αναλογία του αγγέλου που απεικονίζεται με τον «άγγελο της Ιστορίας», που εγκαταλείπει το παρελθόν και ετοιμάζεται να πετάξει προς το μέλλον:

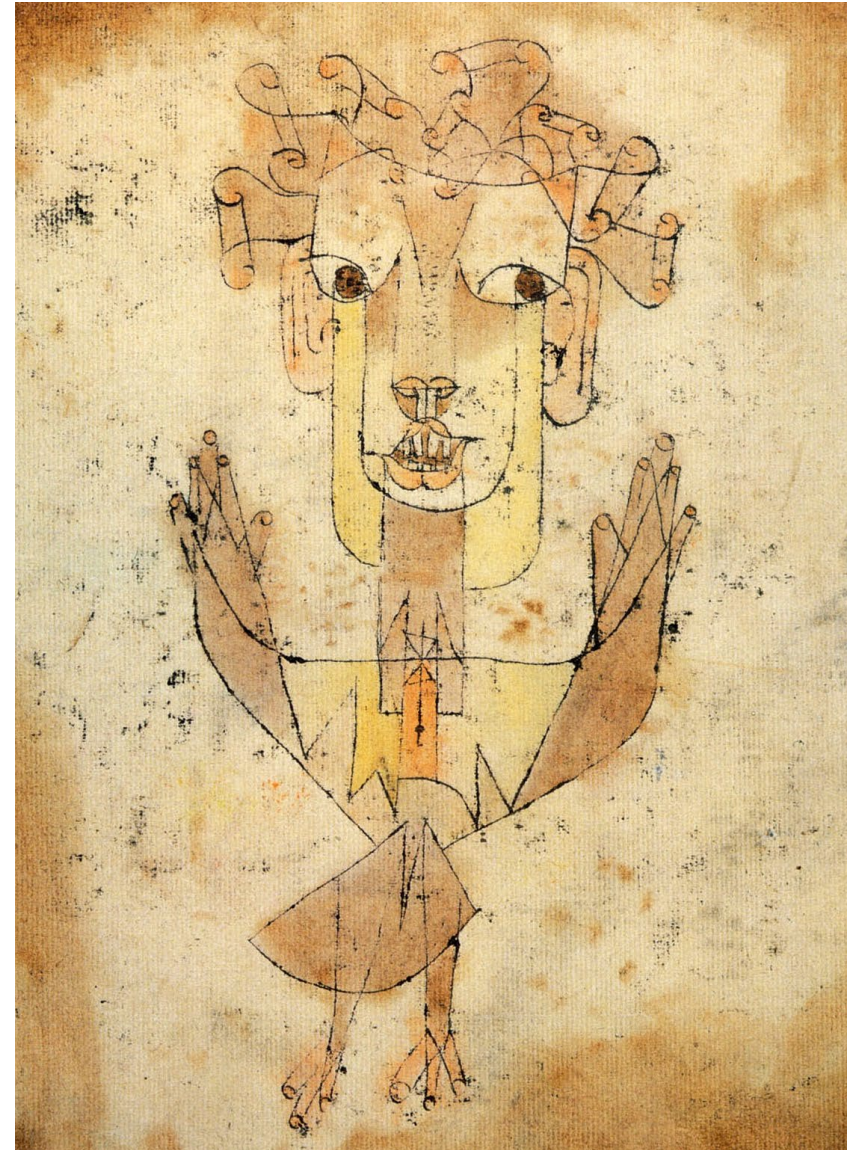
«Ένας πίνακας του Klee, ονομαζόμενος *Angelus Novus*, δείχνει έναν άγγελο, σαν να είναι έτοιμος να απομακρυνθεί από κάτι που τον απασχολεί. Τα μάτια του με επίμονο βλέμμα, το στόμα του ανοιχτό, τα φτερά του απλωμένα. Έτσι φαντάζεται κανείς τον άγγελο της ιστορίας. Το πρόσωπο του είναι γυρισμένο προς το παρελθόν. Εκεί που εμείς αντιλαμβανόμαστε μια σειρά γεγονότων, αυτός βλέπει μια μόνη καταστροφή, που εκτοξεύει συντρίμια στα πόδια του. Αλλά μία θύελλα σηκώνεται από τον Παράδεισο, πιάνεται με δύναμη στα φτερά του και ο άγγελος δεν μπορεί πλέον να τα κλείσει. Η θύελλα τον προωθεί προς το μέλλον, στο οποίο η πλάτη του είναι γυρισμένη, ενώ ο σωρός από θραύσματα μπροστά του μεγαλώνει προς τον ουρανό. Η θύελλα είναι αυτό που αποκαλούμε εξέλιξη»¹⁶.

Η έννοια του μνημείου ωστόσο δεν αποτελούσε κατά το Μοντερνισμό ιδιαίτερο στοιχείο μελέτης και ένταξης στο σχεδιασμό της πόλης, αφού εξ' ορισμού ερχόταν αντίθετο με τις θέσεις του Μοντέρνου Κινήματος. Η πρόοδος, η εξέλιξη προς κάτι νέο δεν μπορούν να βρουν τις θέσεις τους σε ένα μνημείο που αναφέρεται στο παρελθόν. Κα εδώ προκύπτει το παράδοξο του μοντέρνου μνημείου. Πώς γίνεται να είναι μοντέρνο όταν είναι μνημείο¹⁷; Την άποψη αυτή εξέφρασε

15 Πάγκαλος, σελ. 58

16 Benjamin, Walter, "Thesis on the Philosophy of History", *Illuminations*, Hannah Arendt ed., New York: Schocken Books, 1969, σελ. 257-258

17 Mumford, Lewis, "The Death of the Monument", *The Culture of Cities*, San Diego/ New York/London: Harcourt Brace & Company, 1938, σελ. 438



Εικ.17: Ο άγγελος της μοντέρνας Ιστορίας. Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.

στο βιβλίο του *The Culture of Cities* (1938), ο ιστορικός Lewis Mumford. Στο κεφάλαιο "The Death of the Monument", ο Mumford, κήρυττε το τέλος της αισθητικής και κοινωνικής αξίας του μνημείου, πιστεύοντας πως η αναφορά στο παρελθόν αλλά και η επιβίωση από αυτό (αναφερόμενος στα ανακηρυγμένα μνημεία) βρίσκονται ενάντια στη μοντέρνα αρχιτεκτονική και την εξέλιξη της πόλης. «Οι πόλεις μας δεν πρέπει να είναι μνημεία, αλλά αυτο-ανανεώσιμοι οργανισμοί»¹⁸, καταλήγει ο Mumford προτρέποντας τον πολιτισμό να ακολουθήσει το παράδειγμά των νομάδων και να καλωσορίζει τις αλλαγές.

Ακριβώς αντίθετες απόψεις εκφράστηκαν λίγο αργότερα το 1943 στη Νέα Υόρκη, όταν ο ιστορικός Siegfried Giedeon, ο ζωγράφος Fernand Leger, και ο αρχιτέκτονας και πολεοδόμος Jose Luis Sert συνέταξαν ένα μανιφέστο για μια νέα μνημειακότητα στην αρχιτεκτονική με τίτλο *Nine Points on Monumentality*¹⁹. Στην έκθεση τους καταδίκασαν την ψεύτικη μνημειακότητα του 19ου αιώνα αλλά και τον αυστηρό φανξιοναλισμό του Bauhaus και του Μοντέρνου Κινήματος. Οι θέσεις τους θεωρούσαν τα μνημεία ως την υψηλότερη πολιτιστική ανάγκη των ανθρώπων, η οποία πρέπει να μεταφράζει τη συλλογική τους δύναμη σε σύμβολα²⁰, ενώ καταδίκασαν τη μοντέρνα υποτίμηση της μνημειακότητας. Δεν μιλούσαν απλώς για νέα μνημεία αλλά για ένα νέο μνημειακό δημόσιο χώρο, θεωρώντας ότι μια δημοκρατική μνημειακότητα μπορεί να συμπορευθεί με το μοντέρνο κίνημα.

Στην 8η και προτελευταία θέση του μανιφέστο οι συγγραφείς γράφουν για αυτό το νέο δημόσιο χώρο, ο οποίος πρέπει να συμπεριληφθεί σε ένα νέο, μεγάλης κλίμακας, πολεοδομικό σχεδιασμό: «*Τόποι για μνημεία πρέπει να σχεδιαστούν [...]. Σε αυτούς τους ανοιχτούς χώρους, η μνημειακή αρχιτεκτονική θα βρει την πραγματική της θέση, που τώρα δεν υπάρχει. Μνημειακά κτίρια θα μπορέσουν να σταθούν στο χώρο, σαν δέντρα ή φυτά,*

18 Mumford, σελ. 439-440

19 Leger F., J. L. Sert, S. Giedeon, "Nine Point on Monumentality", Ockman, Joan ed., *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, New York: Columbia Books of Architecture/ Rizzoli International publications Inc., 1993. σελ. 27-31

20 F. Leger, J. L. Sert, S. Giedeon, σελ. 29

τα μνημειακά κτίρια δεν μπορούν να στριμωχτούν σε περιέργα οικόπεδα της πόλης. Μόνο όταν αυτός ο χώρος αποκτηθεί μπορούν τα νέα αστικά κέντρα να γεννηθούν»²¹. Ως σχεδιαστικές επιλογές αυτών των χώρων ανέφεραν τα στοιχεία της φύσης: δέντρα, φυτά και νερό, την πέτρα ως διαχρονικό υλικό αλλά και τα νέα υλικά της μοντέρνας εποχής. Οι ανοιχτοί αυτοί χώροι θα έφεραν και τεράστιες επιφάνειες, επιφάνειες που δεν είχαν προϋπάρξει, ώστε να προβάλλονται πάνω σε αυτές τη νύχτα χρώματα και φώτα²². Ο νέος μνημειακός χώρος που οραματίζονταν θα είχε περισσότερες δημιουργικές δυνατότητες: αυτές που άρχισαν να εκλείπουν από το μοντερνισμό στα πεδία της ζωγραφικής, της γλυπτικής, της μουσικής και της ποίησης²³.

Ανακεφαλαιώνοντας, το Μοντέρνο Κίνημα συντέλεσε σε μια αντίληψη της Ιστορίας ως μιας εξελικτικής και γραμμικής πορείας στο χρόνο, κάτι που έχει αρχή, μέση (εξέλιξη) και τέλος (στόχο). Τα μνημεία αποτέλεσαν πεδίο διαμάχης για το κατά πόσο συντελούν στους εξελικτικούς ρυθμούς ανάπτυξης των πόλεων και στον εκμοντερνισμό της κοινωνίας. Άλλωτε χρησιμοποιήθηκαν για την παρουσία πολιτικών ιδεολογιών στο δημόσιο χώρο, και άλλωτε κατεδαφίστηκαν για την καταπολέμηση των ιδεολογιών αυτών. Το μοντέρνο μνημείο εν τέλει, αποτελεί ένα παράδοξο από μόνο του, αφού εμπεριέχει την αναφορά σε οτιδήποτε παρελθοντικό σε μια μοντέρνα κοινωνία που κοιτάζει στο μέλλον. Ωστόσο αυτή θα ήταν μια μονοεπίπεδη ανάγνωση του, που ίσως έχει νόημα για τα μνημεια-γλυπτά που οι αναφορές τους σε αναχρονιστικές αξίες και θεσμούς δεν επιδρούσαν θετικά ή και καθόλου σε μια κοινωνία που άλλαζε και πνευματικά. Ωστόσο το μοντέρνο μνημείο βρίσκει τη θέση του στην αναζήτηση μιας νέας μνημειακότητας με κεντρικό άξονα το σχεδιασμό των νέων δημόσιων χώρων της πόλης, πάνω στον οποίο θα προβληθεί το παρελθόν για να στηριχτεί το μέλλον.

21 F. Leger, J. L. Sert, S. Giedeon, σελ. 30

22 ό.π.

23 ό.π.

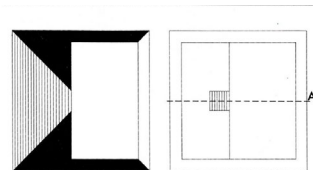
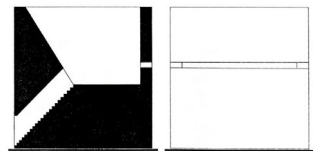
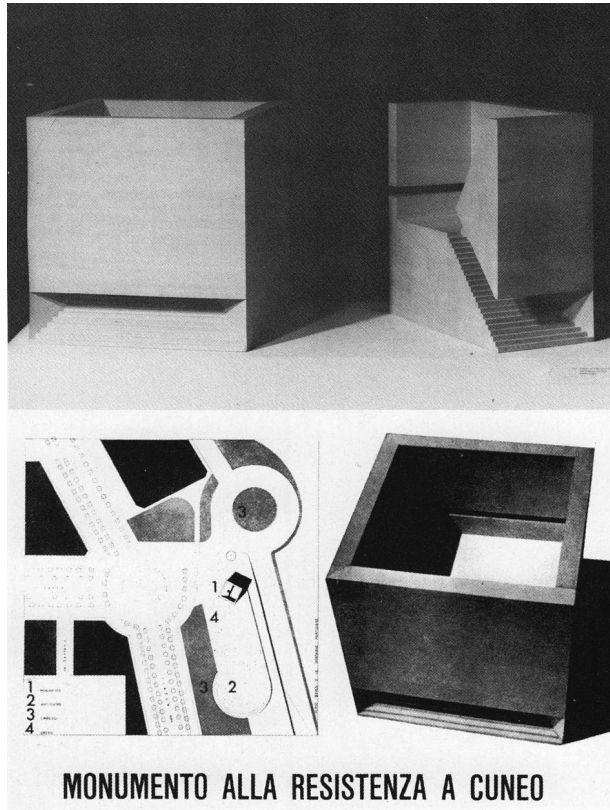
2.2 Η ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

2.2.1 Η υποκειμενικότητα της Ιστορίας και οι μνημειακοί χώροι.

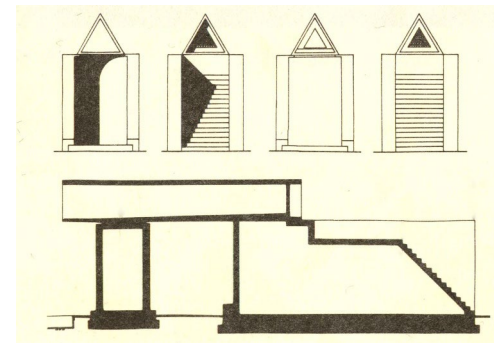
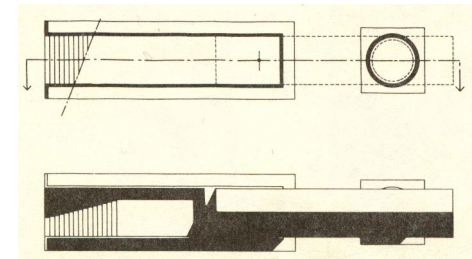
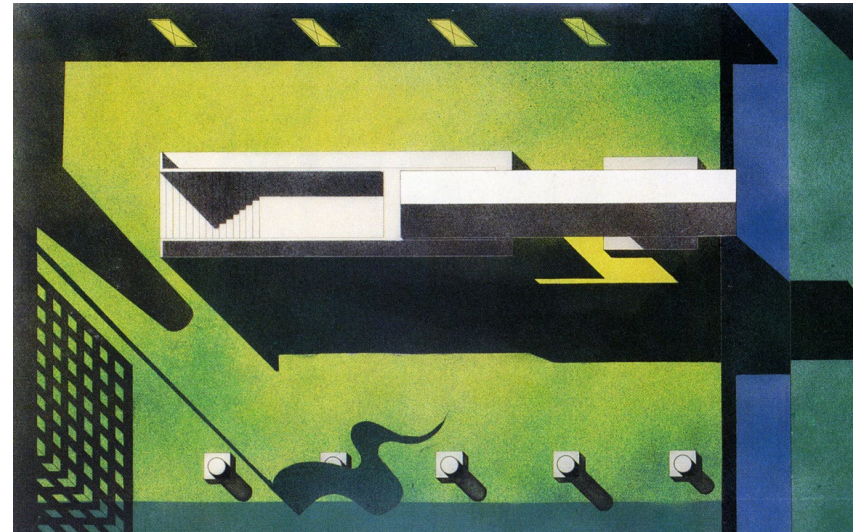
Η περίοδος άνθησης του Μοντερνισμού κινήθηκε παράλληλα με δύο μεγάλους τραγικούς πολέμους και το μεγαλύτερο ίσως τραύμα της ανθρωπότητας: το Ολοκαύτωμα. Η φρικαλαιότητα της ανθρώπινης παράνοιας, αφήνει πίσω της διαμελισμένες κοινωνίες και κατεστραμμένες οικονομίες. Οι δεκαετίες '50 και '60 που ακολουθούν είναι φορτισμένες με μνήμες πρώτης και δεύτερης γενιάς όσων επιβίωσαν και όπως είναι αναμενόμενο τα μνημεία για τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο και το Ολοκαύτωμα αρχίζουν να οικοδομούνται σε όλη την Ευρώπη και την Αμερική.

Ο Aldo Rossi σχεδιάζει τη δεκαετία του '60 δύο μνημεία με θέμα τον 2ο Π.Π. εκ των οποίων το ένα θα κατασκευαστεί. Πρώτο είναι το *Μνημείο Αντιστασέως στο Cuneo* που σχεδιάζεται το 1962 προς τιμήν των αγωνιστών κατά της γερμανικής εισβολής στην Ιταλία. Η πρόταση του Rossi αποτελεί ένα κύβο, ο οποίος τέμνεται από μια σκάλα σε σχήμα πυραμίδας. Ανεβαίνοντας ο επισκέπτης τη σκάλα θα εισερχόταν σε μια εσωτερική πλατφόρμα. Απέναντί του θα συναντούσε μια γραμμική εγκοπή στον τοίχο από όπου θα αντίκρυζε τη θέα του πεδίου της μάχης Ιταλών-Γερμανών. Το μνημείο ωστόσο δεν υλοποιήθηκε ποτέ. Το δεύτερο μνημείο του Rossi είναι το *Μνημείο των Αγωνιστών του 2ου Π.Π. (Monument to the March Dead)* στο Segrate της Ιταλίας που σχεδιάστηκε και εν τέλει κατασκευάστηκε το 1965. Ο Rossi χρησιμοποιεί και πάλι γεωμετρικά στοιχεία στο σχεδιασμό, το παραλληλόγραμμο, τον κώνο και τον κύλινδρο, καθώς και το στοιχείο της σκάλας. Ο επισκέπτης ακολουθεί και πάλι μια γραμμική σκάλα για να οδηγηθεί στον εσωτερικό χώρο του μνημείου.

Ένα τρίτο μνημείο της ίδιας περιόδου είναι το *Μνημείο των Μαρτύρων της Απέλασης (Monument to the Martyrs of Deportation)* στο Ile de la Cite του Παρισιού, από το γάλλο αρχιτέκτονα Geroge-Henri Pingusson ο οποίος σχεδίασε και κατασκεύασε το μνημείο στο διάστημα 1953-1962. Το μνημείο τιμά τα 200.000 άτομα που απελάθηκαν κατά το 2ο Π.Π. και οδηγήθηκαν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης από τους



Εικ.18,19: Aldo Rossi, σχέδια για το Μνημείο Αντιστάσεως στο Cuneo, 1962.



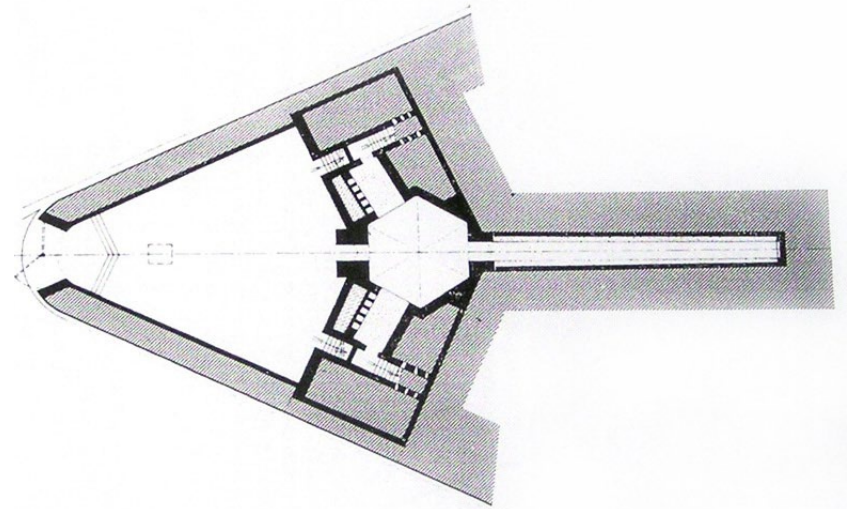
Εικ.20,21: Aldo Rossi, Μνημείο των Αγωνιστών του 2ου Π.Π., Segrate, Ιταλία, 1965.

ναζιστές. Η πρόταση του Pengusson αποτελεί ένα υποβαθμισμένη από το έδαφος τριγωνική πλατεία, στην οποία οδηγούν δύο στενές γραμμικές σκάλες. Η πλατεία περιτριφυγίζεται από ψηλούς τοίχους, αποκλείοντας έτσι κάθε οπτική επαφή με την πόλη. Σε έναν από του τοίχους υπάρχει μια είσοδος που οδηγεί στον κύριο χώρο του μνημείου. Ο κύριος χώρος δεν είναι τίποτα περισσότερο από έναν μικρό διάδρομο, ελάχιστα φωτισμένο, προκαλώντας αίσθημα κλειστοφοβίας²⁴.

Αυτό που μας ενδιαφέρει να παρατηρήσουμε είναι ότι ο τρόπος με τον οποίο σχεδιάζονται τα τρία μνημεία, παράγει αρχιτεκτονικό χώρο και μια μελετημένη σκηνογραφία κίνησης του επισκέπτη. Τα μνημεία δεν αποτελούν πλέον αντικείμενα που τοποθετούνται στο δημόσιο χώρο, ούτε φέρουν συγκεκριμένα σύμβολα με σαφή αναφορές στα γεγονότα και τα πρόσωπα που μνημονεύουν. Αντίθετα συνιστούν κλειστά κελύφη, με σαφή γεωμετρική δομή. Τα μνημεία γίνονται αρχιτεκτονήματα, μικρά περίπτερα στο δημόσιο χώρο. Το μνημείο του Pengusson πηγαίνει ακόμα πιο πέρα στο σχεδιασμό, καταφέρνοντας να ισοροπήσει μεταξύ ενός ανοιχτού και ενός κλειστού χώρου. Στα μνημεία δεν υπάρχουν επιγραφές. Δεν υπάρχουν κειμήλια και μαρτυρίες. Δεν υπάρχει τίποτα να δει κανείς ή να διαβάσει. Η ανάγνωση της Ιστορίας αφήνεται στην κρίση του επισκέπτη. Η ουδετερότητα του σχεδιασμού δεν υποδεικνύει τον τρόπο μνημόνευσης, αντίθετα θέτει το περιβάλλον για αυτήν. Μνήμη και Ιστορία δεν επιβάλλονται αλλά συτήνονται στο δημόσιο χώρο, σεβόμενες πια την πολυπλοκότητα και την υποκειμενικότητα της φύσης τους.

Η αντιμετώπιση της Ιστορίας ως μη τελεολογικής αλλά αντίθετα μιας πολύπλοκης διαδικασίας αρχίζει να διαφέρεται εντονότερα στην περίοδο που θα ακολουθήσει. Η δεκαετία του '70, ως φυσικό επακόλουθο του Μάη του '68, χαρακτηρίστηκε από έντονα κοινωνικά και πολιτικά κινήματα. Κινήματα όπως το φεμινιστικό και τα πολιτικά δικαιώματα των γυναικών, ζητήματα ισότητας των ομοφυλοφίλων, περιβαλλοντικά κινήματα για την οικολογία και μαζικότερο όλων το ειρηνευτικό κίνημα ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ. Μιας και

24 Crinson, Mark, ed., *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City*, Taylor & Francis, 2005, σσ. 91-92



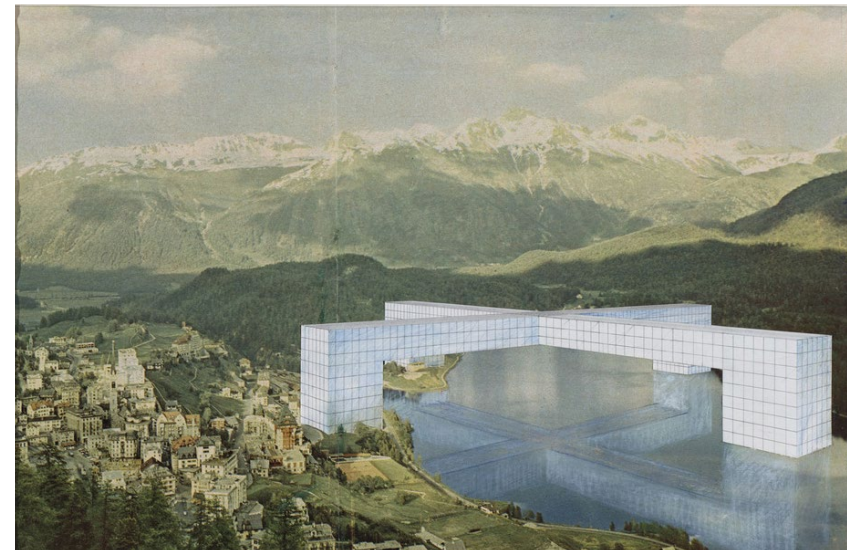
Εικ.22,23: Georges Henri-Pingusson, *Monument to the Martyrs of Deportation*, Ile de la Cite, Παρίσι, 1962.

η επιστροφή στο παρελθόν και την ιστορία συμβαίνει σε περιόδους κρίσης, η επαγρυπνημένη και διαταραγμένη κοινωνία άρχισε να επικρίνει τη μοντέρνα θεώρηση των ιδεολογικών, κοινωνικών και τεχνολογικών συστημάτων και ως αποτέλεσμα θα αναζητήσει μια νέα, πιο σύνθετη και πολλαπλή αντίληψη της ιστορίας. Η πολυπλοκότητα του νέου σύγχρονου κόσμου επιφέρει πολλαπλές αφηγήσεις και η Ιστορία μετατρέπεται σε Ιστορίες.

Αντίστοιχα και η θεώρηση της έννοιας του μνημείου αποκτά μια νέα διάσταση. Τα μνημεία που μέχρι τότε χαρακτηρίζονταν κατά κύριο λόγο από την «ιστορική» τους αξία, χάνουν πλέον αυτή την αρχική τους λειτουργία. Πολύ αργότερα, το 2007, ο ιστορικός αρχιτεκτονικής Mario Carro θα γράψει την έκθεση με τίτλο «The Postmodern Cult of Monuments», ως μια απάντηση στην αντίστοιχη έκθεση του Riegl για τη μοντέρνα εποχή. Ο Carro σημειώνει τη νέα θέση και τις αξίες που πρέπει να πλαισιώνουν τα μνημεία στους μεταμοντέρνους καιρούς και την εξέλιξη αντίληψης της Ιστορίας. Συγκεκριμένα γράφει: «Τα μνημεία δεν μπορούν πλέον να δείχνουν προς το μέλλον, διότι η μεταμοντέρνα κατασκευή της ιστορίας δεν παρέχει ένα μέλλον, ή ίσως να παρέχει πολλά»²⁵. Τα ιστορικά μνημεία δεν έχουν θέση στους μεταμοντέρνους καιρούς και αναζητάται η νέα λειτουργία και το νέο σύνολο αξιών που θα τα πλαισιώσουν.

Το *Nine Points on Monumentality* αποτέλεσε τελικά ένα προοίμιο του Μεταμοντέρνου κινήματος. Οι θέσεις και οι οραματισμοί των Giedeon, Leger και Sert για ένα νέο μνημειακό δημόσιο χώρο, μοιάζει να βρίσκουν την οπτικοποίηση τους στο ουτοπικό έργο των Ιταλών Superstudio *The Continuous Monument* το 1969. Το μνημείο απεικονίζεται πλέον ως μια υπερ-κατασκευή χωρίς συγκεκριμένη Ιστορία, συμβολισμούς και αναφορές. Το νέο μνημείο είναι ένας ουδέτερος, οικουμενικός, δημόσιος χώρος.

²⁵ Carro, Mario, "The Postmodern Cult of Monuments", *Future Anterior Volume IV*, Number 2, Winter 2007, σελ.54



Εικ.24,25: Το μεταμοντέρνο μνημείο χωρίς Ιστορία. Παγκόσμιος οικουμενικός πολιτισμός. Superstudio, *The Continuous Monument*, 1969.

2.2.2 Το τέλος της μνήμης & οι τακτικές αντι-μνημείων.

Το 1967 ο γάλλος φιλόσοφος Michel Foucault στην ομιλία του *Ετεροτοπίες*, αναφέρεται στην έννοια της αρχαικής συλλογής της Ιστορίας. Στη σύγχρονη μανία συλλογής κάθε ιστορικού στοιχείου και μαρτυρίας, ώστε ο χρόνος και η Ιστορία να βρίσκονται συγκεντρωμένα σε ένα τόπο (από λεξικά και εγκυκλοπαίδειες μέχρι βιβλιοθήκες, μουσεία, αρχεία). «*Η ιδέα της συσσώρευσης των πάντων, η ιδέα του σχηματισμού ενός είδους γενικού αρχείου, η θέληση να κλειστεί σε έναν τόπο όλος ο χρόνος, όλες οι εποχές, οι φόρμες και οι προτιμήσεις, η ιδέα της δημιουργίας ενός τόπου που θα συγκεντρώνει όλους τους χρόνους και που θα είναι ο ίδιος εκτός χρόνου και στο απυρόβλητο του χρόνου, το σχέδιο της οργάνωσης κατ'αυτόν τον τρόπο της ατέρμονης και αόριστης συσσώρευσης του χρόνου σε έναν ακίνητο τόπο, ε λοιπόν όλα αυτά ανήκουν στη δική μας σύγχρονη εποχή*»²⁶.

Δύο δεκαετίες μετά, το 1986, ο ιστορικός Pierre Nora μιλά για την αρχαική μνήμη, η οποία βασίζεται απόλυτα στην αμμοσότητα της καταγραφής, την ορατότητα της εικόνας²⁷. Δέκα χρόνια αργότερα στη μελέτη του *Realms of Memory* (1996) θα αναφερθεί στους τόπους συσσώρευσης της καταγραφής που θα ονομάσει «τόπους μνήμης» (*lieux de memoire*). Οι τόποι αυτοί ευθύνονται για την παραγωγή ενός πολιτισμού που προκύπτει μέσα από αρχαικές αναφορές. Ο Nora μιλά για «*το τέλος της αυθεντικής μνήμης*», σε ένα σύγχρονο κόσμο όπου η μνήμη είναι ένα πραγματικό κομμάτι της καθημερινής εμπειρίας και οι τόποι μνήμης αποτελούν τα παράγωγα μιας κοινωνίας που αποροφήθηκε από τις συνεχείς μετατροπές και αλλαγές της προς κάτι νέο²⁸.

Το τέλος της αυθεντικής μνήμης, συνοδεύεται από το «τέλος

26 Foucault, Michel, *Ετεροτοπίες (Des espaces autre)*, Dits et écrits, Διάλεξη στον Κύκλο Αρχιτεκτονικών Ερευνών, 14 Μαρτίου 1967, Architecture, Mouvement, Continu-ite, τχ.5, Οκτώβριος 1984, σσ 46-49.

27 Nora, Pierre, *Between Memory and History, Representations 26*, Spring 1986, σελ.13

28 ό.π., σελ.1-2

της *Ιστορίας*»²⁹ που κηρύσει ο φιλόσοφος Francis Fukuyama στο ομόνυμο βιβλίο του το 1992. Ο Fukuyama αναρωτιέται εάν η Ιστορία και η εξελικτική πορεία της ανθρωπότητας έχουν κάποια κατεύθυνση και ποιο είναι το τέλος αυτής. Με φόντο τις πολιτικές εξελίξεις στην Ανατολική Ευρώπη, την κατάρρευση του κομμουνισμού και της Σοβιετική Ένωσης ο Fukuyama διατυπώνει ερωτήματα γύρω από το μέλλον του ανθρώπου μετά τις Αριστερές και Δεξιές τυραννίες που βίωσε τον 20ο αιώνα: Ποιά πρέπει να είναι η κατεύθυνση και το σημείο αναφοράς του «τελευταίου ανθρώπου» στην περίοδο του «τέλους της Ιστορίας»;

Η συνέχεια της ίδιας θεωρίας διατυπώνεται το 1994, όταν ο Jean Baudrillard αναφέρεται στη ιστορία ως το χαμένο σημείο αναφοράς μας, ως ένα μύθο. «*Το σημαντικότερο γεγονός αυτής της περιόδου, το μεγάλο τραύμα, είναι η άρνηση των δυνατών αναφορών*»³⁰ γράφει στο *Simulacra & Simulation* (1994). Για τον Baudrillard η εποχή της ιστορίας ήταν η εποχή μιας ψευδούς αντικειμενικότητας, μιας τελεολογικής ιστορίας, μιας αλυσίδας αντικειμενικών γεγονότων και σκοπών. «*Η ιστορία είναι ο μεγαλύτερος μύθος μαζί με το μύθο του ασυνειδητού*»³¹, καταλήγει ο Baudrillard. Η χαμένη αντικειμενικότητα οδηγεί ακόμα περισσότερο στην αρχαική καταγραφή που μελέτησαν Foucault και Nora. Η ανάγκη για ένα σημείο αναφοράς, για τον εντοπισμό των ριζών μας, της απαρχής της ύλη μας, οδηγεί σε αυτό που ο Baudrillard ονόμασε «ιστορικό φετιχισμό». Για να εξηγήσει το επιχειρημά του χρησιμοποιεί το παράδειγμα του κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος στο τέλος του 20ου αιώνα εμφανίζει μια έξαρση της ιστορικής θεματολογίας, παρουσιασμένη σε ένα υπερρεαλιστικό σκηνικό. Ουσιαστικά, μέσα από απίστευτη τελειότητα των λεπτομερειών παρουσιάζει στα μάτια μας την ιστορία έτσι όπως θα θέλαμε να τη γνωρίζουμε, ως απόλυτη πραγματικότητα. Την ίδια στιγμή όμως δημιουργεί την ψευδαίσθηση της βιωματικής εμπειρίας, η οποία ωστόσο περιορίζεται στην κινηματογραφική οθόνη. Η ιστορία χάνει πια τη συνειδησιακή της

29 Fukuyama, Francis, *Το Τέλος της Ιστορίας και ο Τελευταίος Άνθρωπος*, Άθινα: Εκδόσεις Λιβάνη, 1992.

30 Baudrillard, Jean, *Simulacra & Simulation*, The University of Michigan Press, 1994 σελ.43

31 Baudrillard, σελ. 47

1967



*“αρχειακή συλλογή
της Ιστορίας”*

1986



*“το τέλος της αυθεντικής
μνήμης”*

1992



*“το τέλος της
Ιστορίας”*

1994



*“ιστορικός
φетиχισμός”*

1998



“ιστορική αμνησία”

αξία, αφού πλέον δεν βιώνεται και μετατρέπεται σε νοσταλγία για το χαμένο σημείο αναφοράς της ανθρωπότητας.

Το παράδοξο που συμβαίνει στα τέλη του αιώνα είναι η ταυτόχρονη ιστορική αμνησία και η μανία μνημειοποίησης και καταγραφής των πάντων. Ο ιστορικός Jacques LeGoff εξηγεί το φαινόμενο μέσα από τη παρουσία της «ρετρό» μόδας και της καταναλωτικής μανίας οποιουδήποτε αντικειμένου αναφέρεται σε ιστορικό παρελθόν. Στο βιβλίο του *Ιστορία και Μνήμη* (1998) γράφει σχετικά: «*Η επιτάχυνση της ιστορίας οδήγησε τις μάζες των βιομηχανικών εθνών στη νοσταλγική αγκίστρωσή τους στις ρίζες τους: εξού και η μόδα ρετρό, η ροπή προς την ιστορία και την αρχαιολογία, το ενδιαφέρον για τη λαογραφία, η φήμη της εθνολογίας, ο ενθουσιασμός για τη φωτογραφία - δημιουργό μνήμης και αναμνήσεων, το κύρος της έννοιας της πατροπαράδοτης κληρονομιάς*»³². Η μεγάλη έξαρση της μανίας με τη μνήμη και του ιστορικού φетиχισμού συντηρείται ιδιαίτερα εύκολα σε μια καταναλωτική κοινωνία. Ο LeGoff θεωρεί την αναγωγή της πολιτιστικής κουλτούρας και της Ιστορίας σε καταναλωτικό αγαθό, σε ύλη, σε εικόνα, υπεύθυνο για την αμχανία της συλλογικής μνήμης απέναντι στην έλλειψη αναφορών. «*Η αναζήτηση, διάσωση, διέγερση της συλλογικής μνήμης [...] λιγότερο μέσα στα κείμενα και περισσότερο μέσα στο λόγο, στις χειρονομίες, στις τελετουργίες και στο εορταστικό, πρόκειται για μια μεταστροφή του ιστορικού βλέμματος - μεταστροφή την οποία συμμερίζεται το ευρύ κοινό που διακατέχεται από τον έμμονο φόβο μιας απώλειας μνήμης, μιας συλλογικής αμνησίας. Αυτός ο φόβος εκφράζεται αδέξια μέσα από τη "μόδα-ρετρό", την οποία εκμεταλλεύονται ασύστολα οι έμποροι μνήμης καθώς η μνήμη έχει καταστεί ένα από τα αντικείμενα της κοινωνίας της κατανάλωσης που πουλιούνται πολύ*»³³.

Η εικόνα και ο καταναλωτισμός αποτελούν τη νέα ιδεολογία στο τέλος του 20ου αιώνα και παράγουν την ταυτόχρονη ιστορική αμνησία και τον ιστορικό φетиχισμό. Το παράδοξο αυτό ενσαρκώνονται επακριβώς στον μετέπειτα όρο του ιστορικού Andreas Huyssen "*monumental forgetting*"³⁴. Δηλαδή η μετατροπή της μνήμης σε υλική μορφή, όπως ένα στατικό μνημείο, ή η καταγραφή

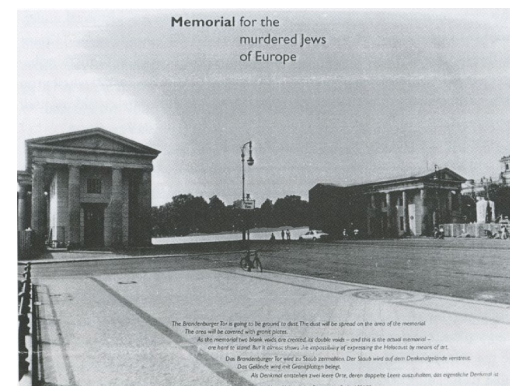
32 Le Goff, Jacques, *Ιστορία και Μνήμη*, Αθήνα: Νεφέλη, 1998, σελ. 44

33 Le Goff, σελ. 139

34 Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* σελ. 33

και η αποθήκευσή της σε ένα αρχείο, έχουν ως αποτέλεσμα τον τερματισμό της μνήμης. Ένα παραδοσιακό, παγιωμένο μνημείο, τη στιγμή που ολοκληρώνεται κλείνει μαζί του τη διαδικασία της μνήμης.

Ενάντια σε αυτή την ιστορική αμνησία του τέλους του 20ου αιώνα, δημιουργήθηκε το κίνημα των αντι-μνημείων ήδη από τη δεκαετία του '80. Τα αντι-μνημεία, αποτέλεσαν καλλιτεχνικές δράσεις στο δημόσιο χώρο που αντιτάσσονταν στα παραδοσιακά στατικά μνημεία. Το κίνημα αυτό απέριψε την αξία των μνημονευτικών τόπων, θέλοντας να πετύχει την αποϋλοποίηση της μνήμης, ώστε να αποτελέσει ένα πιο βιωματικό κομμάτι της ανθρώπινης καθημερινότητας και γεφυρώνοντας το κενό μεταξύ Ιστορίας και μνήμης³⁵. Μια post-holocaust γενιά καλλιτεχνών έδρασε στο Βερολίνο και τη Γερμανία παράγοντας νέες μορφές μνημείων που βρίσκονται σε διαρκή εξέλιξη και δεν τελειώνουν ποτέ. Ο καλλιτέχνης Horst Hoheisel συμμετείχε το 1995 στο διαγωνισμό για το Μνημείο του Ολοκαυτώματος προτείνοντας την ολική κατεδάφιση της Πύλης του Βραδενβούργου. Υπό τον τίτλο «Blow Up the Bradenburger Tor» και με ένα κολλάζ της Pariser Platz χωρίς το μνημείο, ο Hoheisel παρουσίαζε την καταστροφή του συμβόλου της γερμανικής πρωτεύουσας ως την καλύτερη λύση για να θυμάται κανείς τους κατεστραμένους ανθρώπους του Ολοκαυτώματος³⁶.



Εικ.26: Η καταστροφή του μνημείου. Horst Hoheisel, *Blow Up the Bradenburger Tor*. Συμμετοχή στο διαγωνισμό για το Μνημείο του Ολοκαυτώματος, 1995.

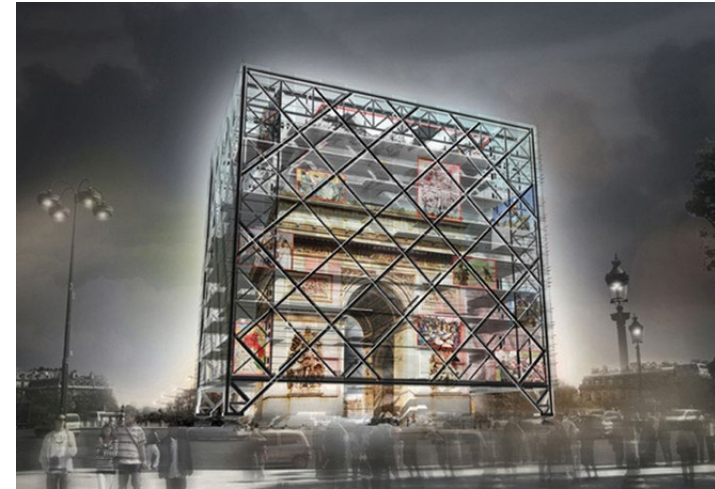
35 Gillis, σελ. 17

36 Young, James E., *Memory, "Countermemory and the End of the Monument"*, στο *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London: Yale University Press, 2000, σσ. 90-91

Άλλοι καλλιτέχνες όπως η Sophie Calle και το Thomas Hirschhorn ασχολήθηκαν την ίδια περίοδο με αυθόρμητες κατασκευές μνημείων, σε ήδη υπάρχοντες τόπους μνήμης, προσπαθώντας να ενεργοποιήσουν άμεσα τη μνήμη στο ζωντανό παρών³⁷. Σημαντικό ρόλο στο κίνημα των αντι-μνημείων έπαιξε και ο καλλιτέχνης Krzysztof Wodiczko με τις προβολές βίντεο και εικόνων πάνω σε υφιστάμενα μνημεία, ή κτίρια εθνικής σημασίας. Με θεματολογία γύρω από πολέμους, εθνικά τραύματα και τη σχέση μνήμης και δημόσιου χώρου, ο Wodiczko χρησιμοποίησε τεχνολογικά μέσα για να επαναφέρει στη μνήμη της πόλης μνημεία και αρχιτεκτονήματα που αποτελούν τοπόσημα της πόλης, και μέσω αυτών να παρουσιάσει τις ιδεολογίες που αυτά πρεσβεύουν. Χαρακτηριστικό έργο αποτελεί το *Arc de Triomphe: Word Institute for the Abolition of War*, όπου προτείνει ένα νέο μεταλλικό περίβλημα για το τοπόσημο του Παρισιού, σχολιάζοντας την αναχρονιστική του αξία ως μνημείο, αφού κατασκευάστηκε για να υμνήσει μια πολεμική εκστρατεία και όχι τα καταστροφικά επακόλουθα αυτής.

Η συμβολικότερη όμως αντι-μνημειακή κίνηση επιτεύχθηκε το 1995 από τους Christo & Jean Claude με το έργο τους *Wrapping Up Reichstag*. Οι καλλιτέχνες ασχολούνται με τις θεωρίες που προαναφέρθηκαν σχετικά με τη μετατροπή της ιστορίας σε μύθο και επιχειρούν ένα προσωρινό αλλά προβοκατόρικο μνημείο που στόχο έχει να σχολιάσει την ιστορική αμνησία του τέλους του 20ου αιώνα. Έτσι το καλοκαίρι του 1995, μόλις πέντε χρόνια μετά την πτώση του Τείχους και την επανένωση του γερμανικού κράτους, το καλλιτεχνικό δίδυμο Christo & Jean Claude τύλιξε με ύφασμα ολόκληρο το ιστορικό κτίριο Reichstag, όπου στεγάζεται το γερμανικό κοινοβούλιο, εκθέτοντάς το για 14 ημέρες. Η ιστορία του Reichstag ξεκινά το 1895 όταν κατασκευάστηκε για να στεγάσει τη γερμανική βουλή του πρωσικού ακόμα κράτους επί αυτοκρατορίας του Kaiser Wilhelm μεταξύ 1888-1918. Στο ίδιο κτίριο προκηρύχθηκε το 1918 η Δημοκρατία της Βαϊμάρης, αλλά και έπεσε το 1933 με την περίφημη φωτιά του Reichstag από το ναζιστικό κόμμα, το οποίο ανήλθε στην εξουσία. Μετά το τέλος του 2ου Π.Π. συνέχισε να παραμένει ως ένα κατεστραμμένο ερείπιο του Βερολίνου και να θυμίζει το παρελθοντικό αποτυχημένο γερμανικό κράτος. Στα επόμενα χρόνια η λειτουργία

³⁷ Κούρος, Πάνος, "Μνημονικές διαδράσεις ως πρακτικές σύγχρονης τέχνης στην πόλη", περ. Αρχιτέκτονες, τεύχος 45, Μάιος-Ιούνιος 2004, σελ.85



Εικ.27: Η μετατροπή του τοπόσημου. Krzysztof Wodiczko, *Arc de Triomphe: Word Institute for the Abolition of War*, 2011



Εικ.28: Προβολές σε ήδη υπάρχοντα μνημεία. Krzysztof Wodiczko, *The Homeless projection, Civil War Memorial*, Βοστώνη, 1986-1987.

του άλλαξε πολλές φορές, αποτελώντας κυρίως μουσείο σύγχρονης γερμανικής ιστορίας και κτίριο τελετών.

Μετά την πτώση του Τείχους το 1989, αποφασίστηκε να στεγάσει και πάλι το γερμανικό κοινοβούλιο υπογραμμίζοντας με την ιστορική και πολιτική του αξία την επανένωση της Γερμανίας. Το καλοκαίρι του 1995 το Reichstag έγινε προσωρινά αόρατο κάτω από χιλιάδες τετραγωνικά μέτρα υφάσματος. Σκοπός των καλλιτεχνών ήταν να παίξουν με τις έννοιες "monumental memory" και "monumental forgetting". Με τον όρο "monumental memory" εννοείται ο ρόλος ενός ιστορικού κτιρίου, όπως το Reichstag, στην εθνική συλλογική μνήμη. Η μνημειακή αρχιτεκτονική του σκόπευε να προκαλεί το δέος και το σεβασμό προς το κράτος και την εξουσία, ενώ η εμβληματική του παρουσία στο κέντρο της γερμανικής πρωτεύουσας συνέχισε να ενσαρκώνει για το γερμανικό λαό όλη τη σύγχρονη ιστορία του έθνους του, ακόμα και όταν καταστράφηκε από τη φωτιά το 1933. Η μνημειακή αρχιτεκτονική μετατρέπεται ύστερα σε ενά τεράστιο έργο τέχνης από τους Christo & Jeanne - Claude.

Το γερμανικό έθνος ετοιμάζεται να γιορτάσει τα 5 χρόνια επανένωσης του κράτους και τη νέα εποχή που ξεκινά. Στην εποχή της αμνησίας όμως ο γερμανικός λαός φαίνεται να ξεχνά την πρόσφατη ιστορία του και αυτό φαίνεται από τη εμμονή της Γερμανίας για την αποκατάσταση του ιστορικού της παρελθόντος, μέσω πληθώρας μνημείων που δημιουργούνται μετά την επανένωσή της για τα θύματα του ναζισμού, αλλά και της διαιρεμένης Γερμανίας.

Η ανάγκη της χώρας να «σβήσει» το παρελθόν της σχολιάζεται εν τέλει από το τύλιγμα του γερμανικού κοινοβουλίου. Το κτίριο - σύμβολο εξαφανίζεται, ώστε να επανέλθει στη μνήμη του έθνους (monumental forgetting). Μέσω της «οπτικοποίησης» της εξαφάνισης ενός εθνικού μνημείου παρουσιάζεται στο λαό η ιστορική λήθη που τον χαρακτηρίζει. Η γερμανική ιστορία μετατρέπεται σε μύθο, προκαλεί την προσοχή του γερμανικού λαού και των μέσων μαζικής ενημέρωσης και έχει ως αποτέλεσμα το δημόσιο διάλογο πάνω στο έργο, ώστε να ξαναφέρει στη μνήμη του έθνους τη χαμένη του ιστορία. Τελικά το «περιτύλιγμα» των Christo & Jeanne - Claude

κατάφερε να φανερώσει ό,τι κρυβόταν όσο το κτίριο ήταν ορατό³⁸.



Εικ.29,30: Η μετατροπή της Ιστορίας σε μύθο. Christo & Jeanne Claude, *Wrapping Up Reichstag*, Βερολίνο, 1995.

38 Huyssen, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (2003), σελ.36

URBAN
ARTIFACTS

3 | ΠΟΛΗ & ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ

MAPPING
CITY
LANDMARKS

POST
NATIONAL
IDENTITIES

GLOBALIZED
MEMORY

3.1 Η ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΜΝΗΜΗ

3.1.1 Τα μνημεία ως αστικοί συντελεστές.

Το 1966 ο Aldo Rossi στο βιβλίο του *L' Architettura della cita* εισάγει την έννοια των αστικών συντελεστών για την ανάγνωση της πόλης. Οι αστικοί συντελεστές δεν είναι παρά τα κομμάτια εκείνα της πόλης, τα οποία με τη συνεχή τους παρουσία στο δομημένο της περιβάλλον διαμορφώνουν την εικόνα της στη συλλογική μνήμη των κατοίκων της. Πιο απλά, αποτελούν τα τοπόσημα που χαρακτηρίζουν την πόλη, που τη σηματοδοτούν, που την ξεχωρίζουν από οποιαδήποτε άλλη γιατί με τη συνεχή τους παρουσία, παρά τις όποιες διαφορετικές λειτουργίες που μπορεί να φέρουν στο πέρασμα του χρόνου, αφηγούνται εν τέλει την ιστορία της, τη δομική εξέλιξη της στο χρόνο αλλά και τη συγκρότηση μιας κοινής μνήμης της πόλης. Έτσι τα δημόσια μνημεία αποτελούν ξεκάθαρα αστικούς συντελεστές αφού «*η επιβίωση και η διάρκεια τους οφείλονται στην ικανότητα τους να συγκροτούν την πόλη στην ιστορία τους και στην τέχνη τους, καθώς και στην ύπαρξη και τη μνήμη τους*»³⁹.

Για την αντίληψη της σημαντικότητας του μνημείου στη συλλογική μνήμη της πόλης, ο Rossi ανακαλεί ένα παράδειγμα από τη Γαλλική Επανάσταση: «*Όταν οι κάτοικοι του Παρισιού έκαψαν τη Βαστίλλη, διέγραψαν ταυτόχρονα αιώνες αδικίας και πόνου που η συγκεκριμένη μορφή τους για το Παρίσι ήταν η Βαστίλλη*»⁴⁰. Η συλλογική μνήμη για τον Rossi είναι ταυτόσημη με την ίδια την πόλη, αφού αποτελεί τον τόπο πραγμάτωσης της, όπως ακριβώς η μνήμη πραγματώνεται μέσα από γεγονότα και τόπους. Ο ρόλος των μνημείων μέσα στην πόλη είναι, επομένως, η κατεξοχήν δημιουργία συλλογικής μνήμης, μέσα από το δομημένο χώρο που καταλαμβάνουν (τόπος) και την ιστορική αφήγηση που φέρουν (γεγονότα). Η ικανότητά τους αυτή βασίζεται στη μόνιμη διάρκεια τους μέσα στην πόλη, ένα στοιχείο το οποίο ο Rossi επισημαίνει συνεχώς.

Η δεύτερη μεθοδολογία του Rossi για την ανάλυση της πόλης είναι η διαίρεση της σε περιοχή κατοικίας και πρωτογενή στοιχεία. Μια απλή αναλογία θα ήταν ίσως ο ιδιωτικός και δημόσιος χώρος. Ο

³⁹ Rossi, σελ. 66

⁴⁰ Rossi, σελ. 141

Rossi θεωρεί το μνημείο ένα ειδικού τύπου πρωτογενές στοιχείο. Ο αστικός χώρος είναι αποτέλεσμα μιας ανάλυσης πολιτικών, κοινωνικών και οικονομικών συστημάτων και η εξέταση του γίνεται ανάμεσα από τις αντίστοιχες επιστήμες. Ωστόσο, η αξία του μνημείου ξεπερνά την οικονομία και την πρακτική ανάγκη της πόλης. Αποκτά μια αξία ισχυρότερη από το περιβάλλον και τη μνήμη: την καλλιτεχνική αξία. Εδώ ο Rossi αναφέρεται στα σημαντικά έργα των κέντρων των πόλεων, τα οποία ακριβώς λόγω αυτής της καλλιτεχνικής αξίας, παρέμειναν ανέπαφα σε κάθε καταστροφή της πόλης από εξωτερικούς εχθρούς⁴¹.

Στα πρωτογενή στοιχεία, τα οποία συμμετέχουν σταθερά στο χρόνο στην εξέλιξη της πόλης, ο Rossi συμπεριλαμβάνει την υποενοότητα «μόνιμες δραστηριότητες»⁴², εννοώντας τα στοιχεία εκείνα που έχουν κατασκευαστεί από το κοινωνικό σύνολο για το κοινωνικό σύνολο και έχουν δημόσιο και συλλογικό χαρακτήρα. Σε αυτές τις μόνιμες δραστηριότητες συγκαταλέγονται οι τελετουργίες (εθνικές και θρησκευτικές) μιας πόλης, που συνήθως είναι συνυφασμένες με ένα μνημείο και την ιστορία του. Στη γραμμική αντίληψη του χρόνου η θρησκευτική παράδοση αποτελεί το φορέα της αμετάδοτης πραγματικότητας⁴³. Οι θρησκευτικές τελετουργίες με τη συλλογική τους φύση και παρουσία μέσα στην πόλη σε σχέση με κάποιο μνημείο συντέλεσαν στη θεμελίωση της αξίας της πόλης και των ιδεών της.

Ο Rossi επισημαίνει τη σχέση του μνημείου, με τις τελετουργικές δραστηριότητες της πόλης και το μυθολογικό της στοιχείο. Δηλαδή, η τελετουργία, υπό τη μορφή συλλογικών δραστηριοτήτων, είναι το στοιχείο που συντηρεί το μύθο και το μνημείο το στοιχείο που καθιστά δυνατές τις τελετουργικές δραστηριότητες. Η επισήμανση αυτή του Rossi αποτελεί σημαντικό στοιχείο για την παρουσία των μνημείων στην πόλη. Πέρα από την εικονοπλαστική τους αξία ως σύμβολα της πόλης, ο Rossi θέτει και την αξία τους ως μέσων διάδοσης της ιστορίας και αυτό λόγω του συλλογικού τους χαρακτήρα. Παρότι οι τελετουργικές λειτουργίες έχουν περιοριστεί σήμερα, τη θέση τους έχει πάρει ο συνεχής σχεδιασμός μνημείων με δημόσιο χαρακτήρα

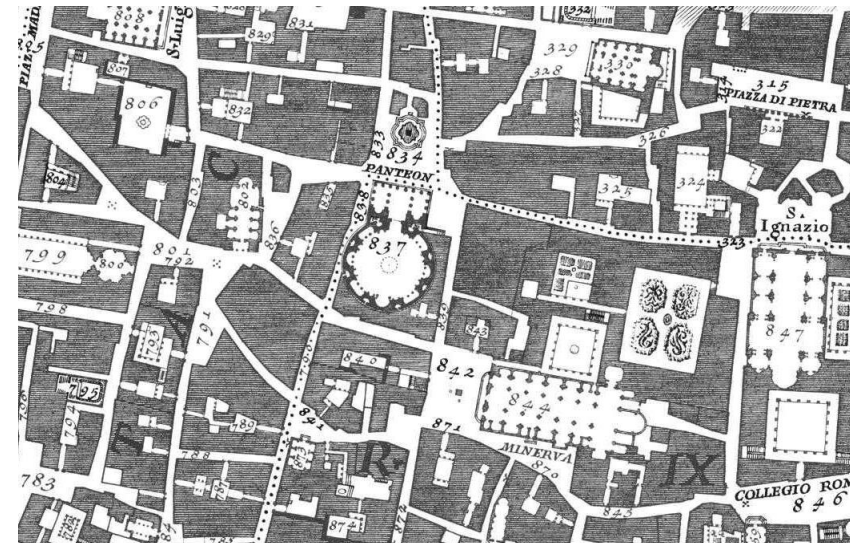
41 Rossi, σελ. 127

42 Rossi, σελ. 118

43 Rossi, σελ. 25

στην πόλη που αναφέρονται σε ένα παρελθοντικό γεγονός.

Εν τέλει, ο σχεδιασμός αυτών των αστικών συντελεστών, των μνημείων, αποτελεί για τον Rossi διαδικασία μορφοποίησης της ιδέας της πόλης, στην οποία βρίσκεται το παρελθόν και το μέλλον της⁴⁴. Δηλαδή, η συλλογική μνήμη της πόλης και η αντίληψη της βρίσκουν την υλική τους παρουσία μέσα από τη μορφή των μνημείων.



Εικ.31: Η πόλη σχεδιασμένη σαν δίκτυο μνημείων, μιμείται τη λειτουργία της μνήμης. Giambattista Nolli, *Map of Rome*, 1748.

44 Rossi, σελ. 193

Μια διαφορετικά εστιασμένη άποψη διατυπώνει η καθηγήτρια Ιστορίας της Πολεοδομίας Christine M. Boyer το 1996 στο βιβλίο της *The City of Collective Memory*. Μελετώντας όλη την ιστορία της θεωρίας της Ιστορίας, όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, και στηριζόμενη στη μελέτη του Rossi για την ανάγνωση της πόλης, αλλά και του Walter Benjamin για τη διαμόρφωση της μνήμης το 19ο αιώνα, η Boyer διαιρεί την ανάγνωση της πόλης σε τρεις περιόδους: την πόλη ως έργο τέχνης (παραδοσιακή πόλη), την πόλη ως πανόραμα (μοντέρνα πόλη) και την πόλη ως θέαμα (σύγχρονη πόλη).

Η Boyer βασίζει το συλλογισμό της στην αντίληψη της ιστορίας της πόλης και τους τρόπους διαμόρφωσης μιας συλλογικής μνήμης της πόλης μέσα από την εξέλιξη της ιδέας της ιστορίας. Κατά την παραδοσιακή πόλη, δηλ. τον 18ο αιώνα, η ιστορία μεταφέρεται μέσα από την τέχνη και την παράδοση, όπως ορίστηκε προηγουμένως και από τον Halbwachs. Η παραδοσιακή πόλη σχηματίζεται από μπαρόκ κτίρια και μνημεία, πάνω στα οποία απεικονίζεται η εξέλιξη του ανθρώπινου πολιτισμού. Η ίδια η πόλη αποτελεί ένα ανοιχτό μουσείο και διαβάζεται ως ένα έργο τέχνης. Κατά τον 19ο αιώνα η εισαγωγή της έννοιας «επίσημη Ιστορία» και η σταθερή προσπάθεια αρχειοποίησης κάθε θραύσματος Ιστορίας (ανέγερση μουσείων, προστασία εθνικής αρχιτεκτονικής κληρονομιάς), οδήγησε σε αυτό που η Boyer αποκαλεί πανόραμα ιστορικότητας. Το παρελθόν εμφανίζεται μέσα στη χωρική σύνθεση της μοντέρνας πόλης ως μια σειρά εικόνων και αντανάκλασεων, μια κατάσταση την οποία το μάτι του περιπλανητή μέσα στην πόλη συνηθίζει αναπόφευκτα⁴⁵.

Τα αστικά τοπία και η αρχιτεκτονική τοπογραφία της πόλης είναι αναμφισβήτητα οι ενεργοποιητές της μνήμης. Και η συλλογική μνήμη ήταν πάντα ενσωματωμένη σε ένα χωρικό πλαίσιο. Ωστόσο, στη μοντέρνα εποχή τα νέα μέσα καταγραφής ιστορίας, η φωτογραφία, ο κινηματογράφος και ο Τύπος, αλλά και η διατήρηση ιστορικών τμημάτων και μνημείων της πόλης, δημιουργούν για αυτήν συγκεκριμένες εικόνες. Η Boyer εδώ ισχυρίζεται ότι η αντίληψη της πόλης δεν γίνεται πλέον μέσα από τις αυθεντικές εμπειρίες της, αλλά μέσα από επίπεδες φωτογραφικές επιφάνειες⁴⁶, αναφερόμενη στα

45 Boyer, M. Christine, *The City of Collective Memory: Its historical imagery and architectural entertainments*, Cambridge, MA and London: MIT Press, 1996, σελ.136

46 Boyer, σελ.138

νέα μέσα καταγραφής της πραγματικότητας και στην έναρξη των σκηνοθετημένων φωτογραφικών απεικονίσεων της πόλης. Οι εικόνα μαγεύει ή απωθεί, ή τελικά αποδυναμώνει το μυαλό, μετατρέποντας το αστικό τοπίο σε ένα ακόμα καταναλωτικό προϊόν⁴⁷.

Σε μια λογική συνέχεια του 19ου αιώνα, η σύγχρονη πόλη γίνεται αντιληπτή μέσα από διαδρομές του χάρτη, σήμερα κυρίως ψηφιακές, με φωτογραφίες και καταγεγραμμένες αφηγήσεις οδηγών πόλεων. Η πραγματικότητα της σύγχρονης πόλης οργανώνεται μέσα από ένα διαδικτυακό συνεχές εικόνων, πληροφοριών, τεχνολογικών μέσων⁴⁸. Η δημιουργία μιας συλλογικής μνήμης βασίζεται πέρα από την ίδια την πόλη με τη μνήμη και τους αστικούς συντελεστές της σε μια νέα υπερπραγματικότητα χωρίς τόπο και χρόνο που μας συστήνεται ως θέαμα, μέσα από την οθόνη του υπολογιστή. Η νέα αυτή τέχνη του θεάματος παρουσιάζει ολόκληρες αστικές συνθέσεις με στερεοτυπικές αρχιτεκτονικές αναφορές, μεταφέροντας τελικά μια μονόπλευρη αντίληψη για τα συνεχώς εξελισσόμενα αστικά τοπία.



Εικ.32: Τα επίπεδα ιστορίας της αρχιτεκτονικής της πόλης. Charles Robert Cockerell, πίνακας *The Professor's Dream*, 1848.

47 Boyer, σελ.328

48 Boyer, σελ.493

3.1.2 Η απεικόνιση της πόλης ως σύνολο μνημείων.

Το ζήτημα της αντίληψης της πόλης μέσα από τη μνήμη και την αρχιτεκτονική της γίνεται εμφανές στην ιστορία απεικόνισης της πόλης μέσα από τη χαρτογραφία και την τεχνική του collage. Οι προσωπικές απεικονίσεις της πόλης από το δημιουργό του χάρτη, δηλώνουν την ατομική του μνήμη για την πόλη και συνήθως απεικονίζουν τους σημαντικούς αστικούς συντελεστές που δομούν την ιδέα της πόλης.

Τον 15ο αιώνα ο Alberti σχεδίασε ένα σύστημα χαρτογράφησης της Ρώμης, γνωστό ως *Descriptio Urbis Romae*, που του επέτρεψε να καταγράψει τις αποστάσεις μεταξύ των κτιρίων της πόλης. Ωστόσο, η χαρτογράφηση είναι μονομερής και υποκειμενική, αφού ο Alberti επέλεξε να αποτυπώσει συγκεκριμένα μόνο κτίρια: εκείνα τα οποία θεωρούσε ο ίδιος ως σημαντικά για την πόλη. Παρ' ότι ο χάρτης από τον ίδιο τον Alberti δεν σώζεται, εικονογραφήθηκε μετέπειτα από τον Pietro del Messaio με βάση της σημειώσεις του πρώτου. Στο χάρτη απεικονίζονται μόνο δύο στοιχεία: το τείχος της πόλης και μια σειρά σημαντικών κτιρίων της, συμπεριλαμβάνοντας το Κολοσσαίο και το Πάνθεον⁴⁹. Στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ τειχους και κτιρίων που παρουσιάζεται στο χάρτη ως κενό, στην πραγματικότητα η δομή της πόλης συνεχίζεται. Για τον Alberti όμως η έννοια της πόλης συνοψίζεται στα σημαντικά και μνημειακά κτίρια της που για εκείνον αποτελούν τοπόσημα. Ο χάρτης της Ρώμης του Alberti αποτελεί ουσιαστικά ένα χάρτη των μνημείων της⁵⁰. Η αντίληψη του Alberti συμφωνεί με την ανάγνωση της παραδοσιακής πόλης ως έργου τέχνης, σύμφωνα με την Boyer. Για τον Alberti μόνο τα μνημεία της πόλης αποτελούν την ίδια την πόλη. Τα υπόλοιπα αστικά στοιχεία της, όπως οι περιοχές κατοικίας, εξαφανίζονται από τον χάρτη.



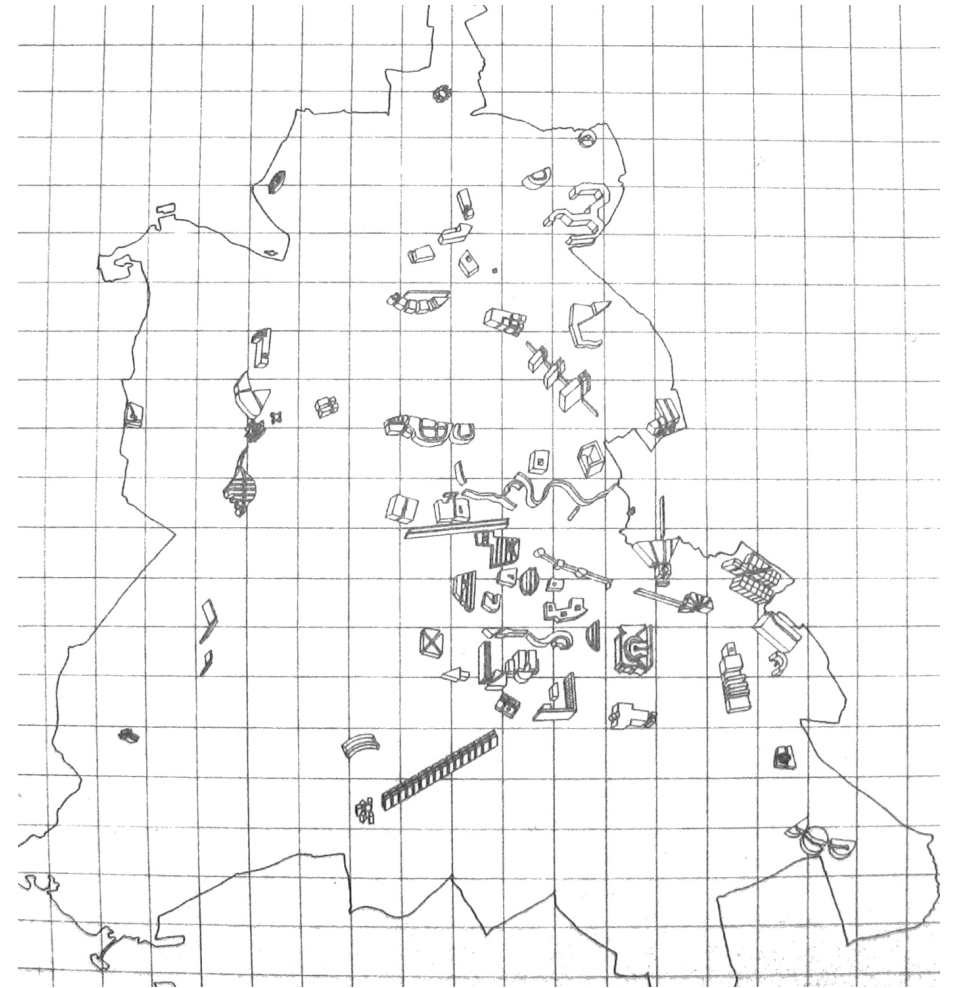
Εικ.33: Χάρτης της Ρώμης με βάση τη μέθοδο του Alberti. Pietro del Messaio, 1469.

49 Bernard Fisher, *The Digital Roman Forum Project of the Cultural Virtual Reality Laboratory: Remediating the Traditions of Roman Topography*, available: http://www.frischerconsulting.com/frischer/FrischerWorkshopPaperIllustratedWeb_test.html

50 Macovei, Radu, *From Alberti to Koolhaas: Tracing an urban Conception*, The Architectural Association School of Architecture, 2012, available : http://www.aaschool.ac.uk/downloads/awards/Radu_Macovei.pdf

Με την ίδια αντίληψη για την πόλη, δηλαδή μέσα από τα μνημεία της, αντιμετώπισε το σχεδιασμό του Βερολίνου τον 19ο αιώνα ο αρχιτέκτονας Karl Friedrich Schinkel. Το Βερολίνο αποτελούσε ένα κενό χώρο για τον Schinkel, στον οποίο σχεδίασε μια τοπογραφία μνημείων. Σχετικά με τον Schinkel και την αντιμετώπιση του Βερολίνου ως ασυνεχούς αστικού ιστού γράφει ο Pier Vittorio Aureli: «ο Schinkel είχε οραματιστεί την πρωτεύουσα της Πρωσίας ως ένα ύφασμα διακοπτόμενο από μοναδικές αρχιτεκτονικές επεμβάσεις, παρά ως μια πόλη σχεδιασμένη με βάση τις αρχές ενός συνεχούς χωρικού σχεδιασμού»⁵¹.

Τη διαγραμματοποίηση του Βερολίνου ως μια σειρά μνημειακών κτιρίων με βάση τη θεωρία του Schinkel μελέτησαν τη δεκαετία του '70 οι αρχιτέκτονες Oswald Mathias Ungers και Rem Koolhaas. Τη δεκαετία αυτή το Βερολίνο έχοντας ήδη υποστεί καταστροφές κατά τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο, είναι επίσης χωρισμένο σε δύο μέρη από το Τείχος. Στη μελέτη των Ungers και Koolhaas με τίτλο *The City within the City - Berlin as a Green Archipelago* που δημοσιεύθηκε το 1977, οι αρχιτέκτονες διατυπώνουν μια νέα αντιμετώπιση για την αναζωογόνηση του Βερολίνου με την αρχή του archipelago, μια πρόταση που ο Ungers παρουσίασε στην Internationale Bauausstellung στο Βερολίνο τη δεκαετία του '80⁵². Επιστρέφοντας στην αρχή του Schinkel, η πόλη αντιμετωπίζεται ως ένα αρχιπέλαγος με νησίδες πυκνής δόμησης, δηλαδή τους αστικούς συντελεστές της πόλης. Ως νησίδες επιλέχθηκαν οι περιοχές εκείνες της πόλης με χαρακτηριστικές ιδιότητες και ποιότητες, ώστε η κάθε περιοχή να αντανakλά μια ιδιαίτερη φυσιογνωμία της πόλης⁵³. Για την πρόταση τους οι αρχιτέκτονες παρουσιάζουν ένα νέο χάρτη του Βερολίνου με κοινά στοιχεία με το χάρτη του Alberti: Τα όρια της πόλης, τα μνημεία και το ενδιάμεσο κενό.



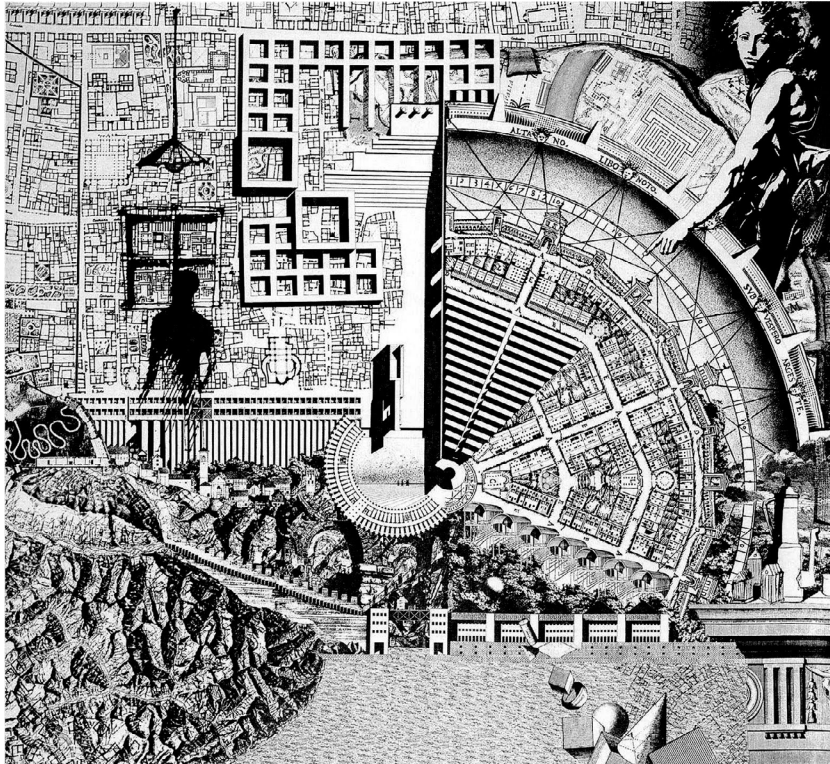
Εικ.34: *The City within the city - Berlin as a green archipelago*. Oswald Mathias Ungers, 1977.

51 Aureli, Pier Vittorio, *The Possibility of an absolute Architecture*, 2011, σελ.178

52 Kuehn, Wilfried, "The City as Collection" στην έκδοση O.M. Ungers: *Cosmos of Architecture*, Lepik, Andres ed., Staatliche Museen zu Berlin, 2006, σελ.70

53 Mühlthaler, Erika, "Lernen von O.M. Ungers", *ARCH+*, τεύχος 181/182, Δεκέμβριος 2006, σελ.177

Η πόλη ως collage μνημειακών τόπων παρουσιάζεται και στην Αναλογική Πόλη του Aldo Rossi το 1976. Η αναλογική πόλη συντίθεται μέσα από μνημεία και τις μνήμες του Rossi και των έργων του. Από το συγκρότημα Gallaratese και το Κοιμητήριο στο San Caldo μέχρι τη γέφυρα στη Belinzona της Ελβετίας, οι μνήμες των σχεδίων του Rossi πλέκουν τους μεταξύ τους χρόνους και τόπους, συνθέτοντας τελικά μια κατ' αναλογία πόλη με φανταστική ιστορία.



Εικ.35: Η πόλη ως σύνθεση κομματιών της μνήμης. *Citta Analoga*, Aldo Rossi, 1976.

Σε αντίστοιχο φανταστικό επίπεδο προβολής της πόλης κινείται και ο Rem Koolhaas σε ένα collage για τα Ηνωμένα Αραβικά Εμιράτα το 2007. Στην απόλυτη έρημο ο Koolhaas τοποθετεί τους διασημότερους ουρανοξύστες του 21ου αιώνα ως τα νέα ιστορικά μνημεία του μέλλοντος. Η σύγχρονη πόλη για τα Ηνωμένα Αραβικά Εμιράτα εμφανίζει κοινά, όσον αφορά την αναπαράσταση, με τη Ρώμη του Alberti και το Βερολίνο του Ungers: τα μνημεία είναι τα μοναδικά σημεία της πόλης, απόλυτα τοπόσημα σε ένα κενό τοπίο. Ο Koolhaas δημιουργεί μια ακόμη σύνθεση πολλαπλών μνημείων με ενδιάμεσα κενά. Η ασύνδετη πραγματικότητα όμως των κτιρίων αυτών, δηλαδή ο πραγματικός τόπος και χρόνος τους, αλλά και η επιλογή μνημειακών κτιρίων του ίδιου του Koolhaas έρχονται σε σαφή αναφορά με την Αναλογική πόλη του Rossi. Η πόλη, εν τέλει, είναι μια φαντασική σύνθεση μνημείων και μνημών.



Εικ.36: Η σύγχρονη πόλη ως collage μνημειακής αρχιτεκτονικής. *United Arab Emirates*, Rem Koolhaas, 2007.

3.2 Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

Η δύναμη της εικόνας των μνημείων μέσα στην πόλη, ως συντελεστές απεικόνισης όλης της ιστορίας της, οδηγεί αναπόφευκτα στη δύναμη και την ενίσχυση της υπόστασης των εκάστοτε ομάδων που αντιπροσωπεύονται μέσω του μνημείου. Όπως είδαμε στην ιστορική ανασκόπηση της εξέλιξης του μνημειακού χώρου, το μνημείο μέσα στην ιστορία αποτελούσε συνήθως ένδειξη εθνικής ταυτότητας ή κρατικής εξουσίας, αφού στην πλειοψηφία τους οι δημόσιοι χώροι φιλοξενούσαν μνημεία με αναφορά σε κάποιον ηγέτη, πολιτικό ή κάποιο γεγονός εθνικής σημασίας. Τα περισσότερα ιστορικά κέντρα των πόλεων κατασκευάστηκαν με την ίδια ακριβώς λογική, τη δημιουργία ισχυρών μνημείων με αναφορά στην εθνική κυριαρχία (Bradenburger Tor, Arc de Triomphe).

Πέρα όμως από την εθνική ταυτότητα που έχουμε συνηθίσει να προβάλλεται στο δημόσιο χώρο, ο 20ος αιώνας παραχώρησε τόπο και για νέες ταυτότητες, με την παραδοχή ότι το άτομο δεν αποτελεί απλά έναν αριθμό ενός συνόλου που ονομάζεται έθνος, αλλά μια πολύπλοκη και πολύπλευρη προσωπικότητα που φέρει ταυτόχρονες και διαφορετικές ταυτότητες. Για να αντιληφθούμε την παρουσία αυτών των νέων ταυτοτήτων στο δημόσιο χώρο και πως τον επηρεάζουν, είναι σημαντικό να αποδομήσουμε αρχικά την έννοια της «ταυτότητας» και να μελετήσουμε το πώς αυτή τελικά κατακερματίστηκε σε επιμέρους ταυτότητες, παράλληλα με την εξέλιξη της κοινωνικής δομής στο χρόνο. Η ταυτότητα δεν αποτελεί ένα συγκεκριμένο και παγιωμένο σύνολο χαρακτηριστικών μιας ομάδας ή ενός ατόμου αλλά κατασκευάζεται και αναπλάθεται συνεχώς από τη μη στατική κοινωνία και τους ρόλους που αυτή επιβάλλει.

3.2.1 Ο κατακερματισμός της ταυτότητας.

Ο κοινωνιολόγος Stuart Hall μελετώντας την εξέλιξη της ταυτότητας και τον κατακερματισμό της, αναφέρεται σε μια «κρίση ταυτότητας»⁵⁴ και υποστηρίζει ως λόγο ύπαρξης αυτής, τις σύγχρονες κοινωνικές εξελίξεις. Στην ιστορική θεώρηση της έννοιας «ταυτότητα» ο Hall επισημαίνει τρεις σταθμούς στην εξέλιξη της, που οδήγησαν στον σημερινό κατακερματισμό της.

Ως πρώτη έννοια ορίζεται «το υποκείμενο του Διαφωτισμού»⁵⁵. Η περίοδος του Διαφωτισμού ως σταθμός σύλληψης της έννοιας της ταυτότητας του ατόμου χαρακτηρίστηκε από την απόλυτη ταύτιση της έννοιας με το ίδιο το πρόσωπο, καθ' όλη τη διάρκεια ύπαρξής του. Η ανθρωποκεντρική αντίληψη του Διαφωτισμού θέτει και στο ζήτημα της ταυτότητας το άτομο ως αυτόνομη οντότητα ή οποία συγκροτείται και ορίζεται με δικές της δυνάμεις. Μέχρι τότε η κοσμική αντίληψη γίνεται υπό το πρίσμα της θρησκείας και της πιστής σε ένα θεό. Η γέννηση του κυρίαρχου ατόμου και της ταυτότητάς του ανάμεσα στον αναγεννησιακό ουμανισμό του 16ου αιώνα και στο Διαφωτισμό του 18ου αντιπροσώπευε μια σημαντική ρήξη με το παρελθόν⁵⁶. Ο Hall χαρακτηρίζει αυτή τη σύλληψη της ταυτότητας ως ατομικιστική, ταυτίζοντας την ταυτότητα με τα υποκειμενικά χαρακτηριστικά του ατόμου.

Η δεύτερη έννοια είναι το «κοινωνιολογικό υποκείμενο»⁵⁷ το οποίο εκφράζει την αυξανόμενη πολυπλοκότητα του σύγχρονου κόσμου. Καθώς οι κοινωνίες αναπτύσσονταν και γίνονταν ολοένα πιο σύνθετες απέκτησαν μια πιο συλλογική μορφή. Τα νέα έθνη-κράτη μετά τις επαναστάσεις του 18ου αιώνα, πρέπει να διαχειριστούν τις μεγάλες μάζες και να συγκροτήσουν δημοκρατικές κοινωνίες. Έτσι το υποκείμενο δεν θεωρείται πλέον ως αυτόνομο αλλά αναγνωρίζονται οι σχέσεις του με το περιβάλλον του και τον πολιτισμό και ο

⁵⁴ Hall, Stuart, "Το Ζήτημα της Πολιτιστικής Ταυτότητας", *Η Νεωτερικότητα σήμερα: Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, Αθήνα: Σαββάλας, 2010, σελ. 401

⁵⁵ ό.π.

⁵⁶ Hall, σελ. 412

⁵⁷ Hall, σελ. 404

ρόλος των σχέσεων αυτών στη διαμόρφωση της ταυτότητας. Η ταυτότητα αποκτά πλέον κοινωνιολογικό χαρακτήρα και δομείται με βάση την αλληλεπίδραση του υποκειμένου με την ίδια την κοινωνία. Η μοναδική ατομική ταυτότητα αντικαθίσταται δηλαδή από τις πολλές πολιτιστικές, δίνοντας βαρύτητα στην έννοια του κοινωνικού συνόλου και της θέσης του ατόμου μέσα σε αυτό.

Ως τρίτη έννοια ορίζεται το «μετανεωτερικό υποκείμενο»⁵⁸. Η θέσπιση της κοινωνικής δομής και της αντίληψης της έχει ως αποτέλεσμα πλέον την εξέλιξη αυτής και τις συνεχές μεταβολές της. Η αντίληψη δηλαδή της σύγχρονης κοινωνίας έχει μεταβληθεί τόσο πολύ, ώστε δεν μπορούμε να μιλάμε για ένα φαντασιακό συγκεκριμένο σύνολο με μοναδική ταυτότητα. Η κοινωνικοί μετασχηματισμοί και η ποικιλομορφία τους οδηγούν στον κατακερματισμό της ταυτότητας σε πολλές και διαφορετικές οι οποίες μεταβάλλονται κάθε χρονική στιγμή. Ο καθένας δηλαδή ανήκοντας σε διαφορετικούς κοινωνικούς οργανισμούς, φέρει διαφορετικές ταυτότητες που συνυπάρχουν και μπορούν ακόμα να είναι και αντικρουόμενες. Η ταυτότητα ή καλύτερα οι ταυτότητες δεν είναι λοιπόν βιολογικά ορισμένες αλλά ιστορικά και μεταβάλλονται σε κάθε ιστορική στιγμή ανάλογα με το πώς αντιμετωπίζονται τα πολιτιστικά συστήματα που μας περιβάλλουν⁵⁹.

Η διαίρεση της γενικής αντίληψης της ταυτότητας σε πολλές επιμέρους οφείλεται στη αλλαγή αντίληψης του πολιτισμού και στη μετάβαση από την παραδοσιακή στη σύγχρονη κοινωνία. Η πολιτιστική ταυτότητα ως ένα ενιαίο σύνολο παραδόσεων, ιστοριών, εθνικών αναμνήσεων κλπ. αποτελούσε κατά την παραδοσιακή κοινωνία τρόπο αντιμετώπισης του χώρου και του χρόνου, δηλαδή της κοινωνικής συνοχής και της Ιστορίας και γι' αυτό αποτελούσε τη σταθερή ταυτότητα ενός λαού ή συνόλου, κυρίως συνυφασμένη με την εθνική ταυτότητα. Στη σύγχρονη όμως κοινωνία, η παγκοσμιοποίηση σύστησε νέους τύπους κοινωνικής αντίληψης και τάξης. Οι αναφορές μας για τη σύσταση μιας ταυτότητας, δεν εντοπίζονται πλέον μόνο μέσω της παράδοσης και αυτό γιατί η κοινωνική σύσταση έχει αλλάξει. Οι σύγχρονες κοινωνίες δεν

⁵⁸ Hall, σελ. 405

⁵⁹ ό.π.

οργανώνονται πλέον μέσω ενός κέντρου και δεν εξελίσσονται με βάση το εσωτερικό τους⁶⁰. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η σταθερή ταυτότητα του παρελθόντος να δίνει τη θέση της σε νέες υβριδικές που προκύπτουν μέσα από νέους οργανισμούς κοινωνικής οργάνωσης.

Πιο συγκεκριμένα τον 20ο αιώνα η εμφάνιση νέων κοινωνικών και πολιτικών κινήσεων κλόνισαν τα πολιτικά πεδία του σύγχρονου κόσμου και ιδιαίτερα την αντίληψη ότι η εθνική και η ταξική ταυτότητα είναι οι κυρίαρχες για ένα άτομο ή σύνολο. Έτσι κινήματα όπως ο φεμινισμός και τα πολιτικά δικαιώματα των γυναικών, οι αγώνες των μαύρων, τα αντιπυρηνικά και οικολογικά κινήματα οδήγησαν σε νέες συλλογικότητες και κοινωνικές δομές, μέσα από τις οποίες οι εμπλεκόμενοι απέκτησαν καινούργιες ταυτότητες. Ο Hall αναφέρεται στον κατακερματισμό της ταυτότητας με τον όρο «αποκέντρωση του υποκειμένου» εννοώντας την απομάκρυνση της έννοιας της ταυτότητας από ένα ορισμένο σύνολο χαρακτηριστικών και την αποδοχή του υποκειμένου ως αυτόνομου φορέα ταυτοτήτων. Σχετικά με τον κατακερματισμό της σταθερής ταυτότητας του παρελθόντος ο Hall αναφέρεται και σε φιλοσοφικά ρεύματα του 20ου αιώνα, που αποτέλεσαν σταθμούς στη διαμόρφωση της δυτικής σκέψης. Συγκεκριμένα ο Hall αναφέρεται στο έργο των ψυχαναλυτών στοχαστών όπως ο Freud και ο Lacan. Οι νέες ψυχαναλυτικές θεωρίες εισήγαγαν την έννοια του «ασυνείδητου» ως ενεργού διαμορφωτή προσωπικότητας. Δηλαδή το γεγονός ότι η ταυτότητα, η σεξουαλικότητα και οι επιθυμίες δομούνται με βάση των ψυχικών και συμβολικών δομών του ασυνείδητου, αποδεικνύει ότι το υποκείμενο δεν μπορεί να υπάγεται σε μια ενιαία ταυτότητα με προκαθορισμένα χαρακτηριστικά ενός συνόλου. Η ανακάλυψη του ασυνείδητου αναγνώρισε την ταυτότητα ως μια διαδικασία εν εξελίξει η οποία διαμορφώνεται από παράγοντες εκτός του ίδιου του υποκειμένου, όπως η γλώσσα, ο πολιτισμός και η σεξουαλική διαφορά⁶¹.

Δύο ακόμα φιλοσοφικά ρεύματα που συντέλεσαν στον κατακερματισμό της ταυτότητας είναι οι γλωσσολογικές θεωρίες για τη δομή του λόγου από φιλοσόφους όπως ο Derrida και η

60 Hall, σελ. 408
61 Hall, σελ. 420

έννοια της «πειθαρχικής εξουσίας» από το Foucault⁶². Η μεν πρώτη δημιούργησε μια αναλογία μεταξύ γλώσσας και ταυτότητας, ανάγοντας την ταυτότητα σε ένα κοινωνικό σύστημα δημιουργίας δηλώσεων και εννοιών. Οι λέξεις γίνονται αντιληπτές όχι μόνο μέσα από το νόημα που μεταφέρουν αλλά και από αυτό που αποκλείουν. Κατ' αντιστοιχία, η περιγραφή μιας ταυτότητας δομείται μέσα από δηλώσεις και εκφράσεις που μεταφέρουν απόηχους και άλλων νοημάτων πέραν των εσκεμμένων. Αυτό συμβαίνει καθότι η γλώσσα όπως και η ταυτότητα και το ασυνείδητο είναι κοινωνικά συστήματα, υπάρχουν πριν από μας και όταν χρησιμοποιούνται μεταφέρουν νοήματα ήδη χαραγμένα στο σύστημα του πολιτισμού μας.

Η δεύτερη έννοια, αυτή της «πειθαρχικής εξουσίας», συνέβαλε επίσης στην εξατομίκευση του σύγχρονου υποκειμένου. Η θεωρία του Foucault για τα πειθαρχικά συστήματα του 20ου αιώνα, ανέδειξε τη συλλογή και την καταγραφή των προσωπικών δεδομένων και ατομικών διαφορών, με σκοπό την επιτήρηση και τη ρύθμιση των σύγχρονων πληθυσμών σε ζήτημα ψυχικής υγείας, σεξουαλικών πρακτικών, οικογενειακής ζωής κλπ.⁶³. Η πειθαρχική εξουσία που εφαρμόζεται σε δημόσιους τόπους συγκέντρωσης όπως σχολεία, στρατόπεδα, φυλακές, νοσοκομεία κλπ., παρότι αφορά μεγάλης κλίμακας πρακτικές, ασκεί τη δύναμή της ατομικά στο υποκείμενο και το σώμα του. Έτσι το σύγχρονο υποκείμενο παρότι ενταγμένο σε ένα ευρύτερο πληθυσμιακό σύνολο, προκειμένου να ελεγχθεί πρέπει να αντιμετωπιστεί ατομικά. Η παραδοχή αυτή ενισχύει ακόμη περισσότερο τον κατακερματισμό της ταυτότητας του σύγχρονου ατόμου και αναδεικνύει την ύπαρξη μοναδικότητων.

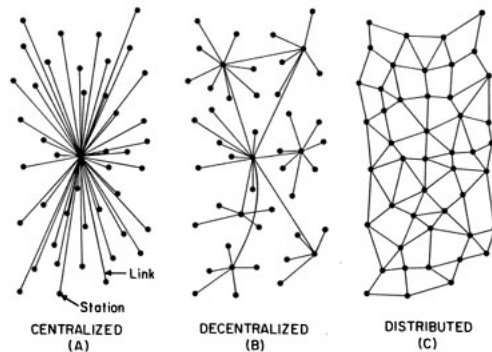
Ως τελευταίο ρυθμιστή ταυτοτήτων του 20ου αιώνα ο Hall αναφέρει το φεμινιστικό κίνημα, όχι μόνο ως μια θεωρία που αφορά το γυναικείο πληθυσμό, αλλά ως ένα κοινωνικό κίνημα που αποτέλεσε την αφορμή να ακουστούν νέες ομάδες και ταυτότητες. Ο φεμινισμός έθεσε ανοιχτά ως πολιτικό και κοινωνικό ερώτημα το θέμα της διαμόρφωσης και της συγκρότησης μας ως έμφυλα υποκείμενα, δηλαδή πολιτικοποίησε την υποκειμενικότητα, την ταυτότητα και τη διαδικασία διαμόρφωσης ταυτότητας (ως άνδρες/

62 Hall, σ.σ. 422- 423
63 Hall, σ.σ. 423



γυναίκες, μητέρες/πατέρες, γιοι/θυγατέρες)⁶⁴.

Ο φεμινισμός μαζί με τα υπόλοιπα κινήματα της δεκαετίας του '60, όπως τα φοιτητικά, τα αντιπυρηνικά, ειρηνευτικά κλπ., έθεσαν μια πολιτική έννοια της ταυτότητας. Κάθε κίνημα απηύθυνε και μια ταυτότητα στους υποστηρικτές του: ο φεμινισμός στις γυναίκες, το κίνημα για τη σεξουαλική πολιτική στους ομοφυλόφιλους, τα αντιπολεμικά στους ειρηνόφιλους, οι φυλετικοί αγώνες στους μαύρους κλπ. Οι πολιτικές διεκδικήσεις είχαν ως αποτέλεσμα να θέσουν νέα πεδία της κοινωνικής ζωής στη δημόσια σφαίρα και να αντικαταστήσουν την ενιαία ταυτότητα της «ανθρωπότητας»⁶⁵ με τις νέες ταυτότητες του σύγχρονου κόσμου: έμφυλες, σεξουαλικές, πολιτικές, φυλετικές.



Εικ.37: Η αλλαγές των κοινωνικών δομών από τη νεωτερικότητα, στη μετα-νεωτερικότητα. Bruno Latour, *Ancor-Network Theory*, 1987.

Σελ. 72-73: Εικ.38,39,40: Κινήματα πολιτικών δικαιωμάτων του 20^{ου} αιώνα.

64 Hall, σ.σ. 425

65 ό.π.

3.2.2 Εθνική ταυτότητα και παγκόσμια μνήμη.

Η μνήμη και η ταυτότητα έχουν μια βαθιά ιστορική σχέση, εκφρασμένη πάντα σε δημόσιους χώρους, όπου οι δύο έννοιες ενώνονται σε τόπο και χρόνο. Η σχέση τους οφείλεται στο γεγονός ότι η μία έννοια εξαρτάται και δομείται με βάση την άλλη και αντίστροφα. Η βασική σημασία μιας ατομικής ή ομαδικής ταυτότητας, δηλαδή μια αίσθηση ομοιότητας μεταξύ ατόμων στη διάρκεια του χρόνου, συντηρείται μέσα από τη διαδικασία της μνήμης και αυτό που τελικά μνημονεύεται από την ομάδα, ορίζεται από την προκειμένη της ταυτότητα. Στη διαδικασία της μνήμης λοιπόν, εμπλέκονται πέρα από τις προσωπικές, πιο πολύπλοκες κοινωνικές σχέσεις και ταυτότητες. Οι μνήμες ενός κοινωνικού συνόλου, εμπλουτίζονται και επηρεάζονται από σχέσης φύλου, κοινωνικής τάξης και εξουσίας. Μέσα από αυτή την υποκειμενική διαδικασία παραγωγής μνημών, αν θεωρήσουμε ότι κάθε ομάδα θυμάται με βάση την ταυτότητα/ες που την χαρακτηρίζει, αντιλαμβανόμαστε ότι οι παραπάνω αναφερθείσες σχέσεις ορίζουν τι θα μνημονευθεί ή τελικά ξεχαστεί και από ποιόν.

Στη σύγχρονη εκδημοκρατισμένη κοινωνία η απαίτηση για την αναγνώριση ταυτοτήτων αποτελεί σημαντικό ζήτημα τόσο ατομικά όσο και ομαδικά. Και αυτό γιατί στη μοντέρνα κοινωνία το άτομο ως μονάδα, καλείται να παίξει πολλούς και διαφορετικούς ρόλους, δημιουργώντας αντίστοιχες ταυτότητες. Ο ιστορικός John R. Gillis αναφέρεται στην παραπάνω θεωρία με τους όρους «πολιτική της μνήμης» και «πολιτική της ταυτότητας»⁶⁶. Η πολιτική της μνήμης είναι η πολιτική που ακολουθεί η εκάστοτε κοινωνική ομάδα για το τι και πώς θα μνημονευθεί, με βάση όσα αυτή πρεσβεύει. Για παράδειγμα το κάθε κράτος ακολουθεί μια επίσημη πολιτική της μνήμης για τον τρόπο που θυμάται και μνημονεύει την ιστορία του και άρα την εθνική του ταυτότητα. Έτσι μπορούμε να μιλάμε και για μια πολιτική της ταυτότητας.

Ο John R. Gillis επιμένει στην υποκειμενικότητα των ταυτοτήτων και των μνημών και υπογραμμίζει τις πολιτικές ιδεολογίες και τις κοινωνικές δομές, μέσα από τις οποίες ορίζονται. Εξηγώντας τη δομή

66 Gillis, σ.σ. 3-5

της εθνικής ταυτότητας ο Gillis την παρουσιάζει ως μια ιστορική κατασκευή, η οποία αναπλάθεται συνεχώς παράλληλα με την ιστορική εξέλιξη του εκάστοτε έθνους. Για τον ίδιο είναι σημαντικό να αποκωδικοποιείται σε κάθε ιστορική στιγμή η αντίληψη της εθνικής ταυτότητας, ώστε να αντιλαμβανόμαστε τους κοινωνικούς μηχανισμούς και τις σχέσεις εξουσίας που κρύβονται πίσω από αυτήν και την ορίζουν.

Για να αντιληφθούμε καλύτερα τους μηχανισμούς αυτούς θα πρέπει αρχικά να διερωτηθούμε τι ακριβώς είναι το έθνος. Μιλώντας για ένα έθνος, αναφερόμαστε σε μια φανταστική οντότητα, την οποία διαχωρίζουμε από άλλες, μέσα από προκαταλήψεις και στερεοτυπικές μνήμες γύρω από την ιστορία και την κουλτούρα του. Ο Stuart Hall γράφει σχετικά με το έθνος: *«Η εθνική ταυτότητα δεν υπάρχει εκ γενετής αλλά διαμορφώνεται και μεταμορφώνεται στο πλαίσιο και σε σχέση με την αναπαράσταση.»*⁶⁷ Ως αναπαράσταση εννοούνται οι πολιτιστικές αφηγήσεις του έθνους δηλαδή, η εθνική ιστορία, η λογοτεχνία, τα ΜΜΕ, η λαϊκή κουλτούρα αλλά και μια σειρά εικόνων, συμβόλων και τελετουργιών που αντιπροσωπεύουν τις κοινές εμπειρίες ενός λαού (θρίαμβοι, καταστροφές κλπ.) που δίνουν νόημα στο έθνος⁶⁸.

Στο σύγχρονο Δυτικό κόσμο ωστόσο, η έννοια της εθνικής ταυτότητας φαίνεται να βρίσκεται σε μία περίοδο κρίσης, λόγω της οικονομικής παγκοσμιοποίησης και της διακρατικής πολιτικής που ακολουθείται. Η εθνική ταυτότητα αποδιαιθρώνεται σήμερα έναντι μιας παγκόσμιας κουλτούρας και ιστορίας. Οι μετακινήσεις πληθυσμών, τα σύγχρονα μέσα διάδοσης της πληροφορίας και η παγκόσμια αγορά που οδηγεί σε ενιαίες καταναλωτικές συνήθειες, έχουν ως αποτέλεσμα τα σύγχρονα έθνη να αποτελούν πολιτιστικά υβρίδια⁶⁹, συγκροτούμενα από διαφορετικά φύλα και εθνοτικές ομάδες και μια μίξη πολιτιστικών διαφορών. Η παγκοσμιοποίηση έχει ως αποτέλεσμα ο κόσμος να είναι μικρότερος και τα γεγονότα που συμβαίνουν τοπικά να έχουν μια παγκόσμια επίδραση. Γι' αυτό και μπορούμε να μιλάμε για μια συμπύκνωση του χώρου και του

67 Hall, σελ. 427

68 Hall, σελ. 429

69 Hall, σελ. 436

χρόνου, κάτι που έχει συνέπειες και στις ταυτότητες, μιας και αυτές αναπαρίστανται μέσω του χώρου και του χρόνου. Για παράδειγμα τα γεγονότα της 11ης Σεπτεμβρίου στη Νέα Υόρκη, δεν είχαν μόνο τοπικές επιπτώσεις αλλά αποτέλεσαν ένα γεγονός παγκόσμιας σημασίας, με επιπτώσεις σε οικονομικά, πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα ανά την υφήλιο. Οι παγκόσμιες αυτές διαδικασίες συντελούν στη δημιουργία «κοινών ταυτοτήτων» και μιας «κοινής παγκόσμιας μνήμης». Σε αυτή τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή είναι απόλυτα φανερό ότι οι έννοιες «ταυτότητα» και «μνήμη» αποτελούν πολιτικά και κοινωνικά παράγωγα και θα πρέπει να αντιμετωπίζονται ως τέτοια⁷⁰.

Ο Stuart Hall θεωρεί υπερβολή ωστόσο να μιλάμε για μια ομογενοποίηση της εθνικής ταυτότητας. Η παγκοσμιοποίηση είναι πιο πιθανό να παράγει νέες παγκόσμιες και τοπικές ταυτίσεις⁷¹. Η εθνική και τοπική ταυτότητα είναι δύσκολο να αλλοιωθούν πλήρως και αυτό γιατί ορίζονται μέσα από ένα σύνολο πολιτικών δικαιωμάτων και νομοθεσίας ενός γεωγραφικού τόπου. Αυτό που συμβαίνει η δημιουργία μιας δεύτερης ταυτότητας, που βασίζεται στην παγκόσμια μνήμη. Ο τόπος για την πραγμάτωση αυτής της μνήμης είναι ένας «νέος ηλεκτρονικός πολιτιστικός χώρος, μια έκτοπη γεωγραφία εικόνων και αποτυπωμάτων»⁷², όπου τα σύνορα και τα όρια έχουν γίνει διαπερατά. Ο τόπος αυτός είναι το Internet και η παγκόσμια κουλτούρα των μέσων.

Η συλλογική μνήμη του Halbwachs αντικαθίσταται πλέον από μια παγκόσμια μνήμη που καλλιεργείται μέσω του Διαδικτύου και των σύγχρονων media. Κάθε γεγονός παγκόσμιας σημασίας, παίρνει τεράστιες διαστάσεις μέσα σε λίγα μόνο λεπτά. Αρκεί κανείς να σκεφτεί τα σύγχρονα μέσα με τα οποία συμμετέχουμε σε διαδικασίες μνήμης και διάδοσης της ιστορίας: τα social media. Τα status, τα tweets και τα #hashtags είναι οι νέοι τρόποι να δηλώσουμε τη συμμετοχή μας στην κοινωνική διαδικασία της μνήμης. Το Internet είναι ο νέος δημόσιος χώρος μνήμης, ένα παγκόσμιο μνημείο.

70 ό.π.

71 Hall, σελ.446

72 Kevin Robbins, «Παγκόσμιος Πολιτισμός, Stuart Hall ed., *Η νεωτερικότητα σήμερα* (1992), σελ. 460

MEMORIAL
SPACE

IDENTITIES
IN PUBLIC
SPACE

4 | ΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΩΣ ΧΩΡΟΣ
ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΩΝ

IMAGE
CULTURE
MEDIA

LANDMARK
CONSUE
MERISM

Η Christine Boyer, αναφερόμενη ακριβώς στην εθνική και πολιτική αναφορά των δημοσίων χώρων μνημόνευσης, χαρακτηρίζει τα μνημεία ως τόπους ρητορικών νοημάτων. Ο σχεδιασμός των τόπων αυτών μέσα στην πόλη είναι συνυφασμένος με πολιτικές και κοινωνικές δομές που ένα κράτος επιθυμεί να καθιερώσει στη συνείδηση του λαού του. Πάνω σε αυτές τις σκέψεις η Boyer γράφει: «*Ως οργανωμένες εκδηλώσεις (οι τόποι μνήμης) έχουν μελετηθεί για την αναπαράσταση της πολιτικής εξουσίας, αποτελώντας το επίσημο «βιβλίο» μνήμης σημαντικών γεγονότων ή μεταφορών της ζωής του έθνους. Τα μνημεία είναι στην πραγματικότητα μνημονικές συσκευές, με σκοπό να ζωντανέψουν τη μνήμη, είναι ημερολογιακοί τόποι που μνημονεύουν σημαντικούς άντρες και γυναίκες ή παρελθοντικά ηρωικά γεγονότα*»⁷³.

Για να τεκμηριώσει τα παραπάνω, η Boyer στρέφεται στο παράδειγμα σχεδιασμού της πόλης της Washington με επίκεντρο την κατασκευή του εθνικού πάρκου Washington National Mall που σχεδιάστηκε ως ένα εθνικό μνημείο στη δημοκρατία και τη γέννηση του αμερικανικού έθνους. Στα τέλη του 18ου αιώνα, μετά το πέρας του Αμερικανικού Εμφυλίου, ξεκίνησαν οι πρώτες σκέψεις για το σχεδιασμό μιας παραδειγματικής πόλης, μιας πόλης μνημείων, που παρά τους μετασχηματισμούς της μέσα στο χρόνο, θα μετέφερε για πάντα την ιστορία του έθνους. Έτσι οι George Washington, Thomas Jefferson και Abraham Lincoln, επιλέχθηκαν ως οι πυλώνες της δημοκρατίας, του πατριωτισμού και της αρετής, στους οποίους η πόλη θα ανεγειρόταν. Το National Mall σχεδιάστηκε τελικά με βάση τρία μνημεία και τους μεταξύ τους άξονες, αφιερωμένα σε κάθε ένα από τα παραπάνω ηγετικά πρόσωπα και τοποθετημένο στρατηγικά στο κέντρο της καινούργιας πόλης. «*Με το χρόνο, το ίδιο το πολεοδομικό σχέδιο της Washington D.C. έγινε ένα μνημονευτικό μνημείο.*»⁷⁴ καταλήγει η Boyer, για αυτή την ιδανική πόλη, το αστικό μνημείο που σχεδιάστηκε για να οδηγεί τη συλλογική μνήμη των Αμερικανών και να διαμορφώσει την εθνική τους ταυτότητα.

Παρατηρώντας ότι η πλειοψηφία των αστικών μνημείων αναφέρεται σε ζητήματα εθνικής ταυτότητας και ιστορίας, αντιλαμβανόμαστε ότι ο δημόσιος χώρος, όντας ο τόπος που φιλοξενεί αυτά τα μνημεία,

⁷³ Boyer, σελ.343

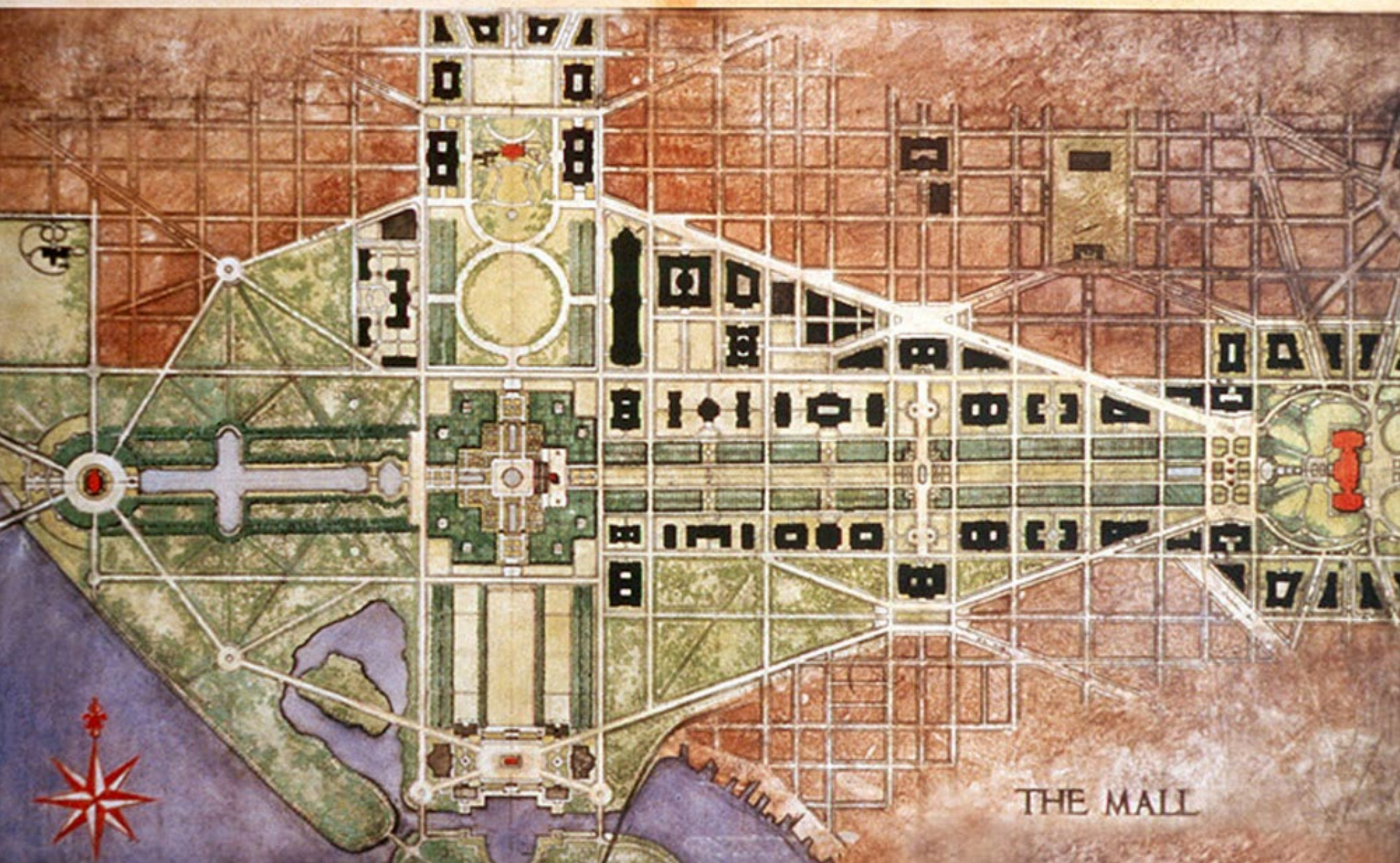
⁷⁴ Boyer, σ.σ.344 -345

γίνεται πεδίο προβολής και ενδυνάμωσης των ταυτοτήτων και των κοινωνικών ομάδων, στα οποία αναφέρονται τα εκάστοτε μνημεία. Γίνεται, λοιπόν, σαφές ότι ο δημόσιος χώρος στην πλειονότητα των περιπτώσεων αντανάκλα μνημεία ή ρητορικά νοήματα, για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση της Boyer, που αφορούν στην ομάδα ανθρώπων που ονομάζεται έθνος. Η εθνική ταυτότητα, λοιπόν, αποτελεί τη συνήθη ταυτότητα που βρίσκει χωροποιητικές δυνατότητες στο δημόσιο χώρο. Ωστόσο, τόσο τα μνημεία, όσο και ο αστικός δημόσιος χώρος δεν αποτελούν στατικές δομές μέσα στο χρόνο. Η αντίληψη της έννοιας «ταυτότητα» και τα κριτήρια για το χαρακτήρα του δημόσιου χώρου βρίσκονται και βρίσκονταν πάντα εν εξελίξει σε κάθε ιστορική στιγμή. Ο πατριωτισμός, η θρησκεία και η κρατική εξουσία αποτελούσαν τους ισχυρότερους θεσμούς στο παρελθόν και αυτό αντανάκλαται στην ιστορική εξέλιξη του δημόσιου χώρου.

Ωστόσο, στις νέες εκδημοκρατισμένες και προοδευτικές κοινωνίες γίνεται ολοένα και μεγαλύτερη η παραδοχή της διαφορετικότητας και της ποικιλομορφίας των κοινωνικών ομάδων που δεν μπορούν να περιορίζονται μόνο σε ταυτότητες εθνικού χαρακτήρα. Η πολιτισμική κρίση στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, ως αποτέλεσμα όλων των κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών αλλαγών που συντελέστηκαν προηγουμένως, επέτρεψε την ανάδειξη νέων κοινωνικών ομάδων και ταυτοτήτων όπως παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Με τη σειρά τους, λοιπόν, οι νέες αυτές ομάδες θέλησαν να κατακτήσουν τη θέση τους στο δημόσιο χώρο και να εκφράσουν την ταυτότητα τους μέσα από νέα αστικά μνημεία που θα αφηγούνται τις δικές τους ιστορίες. Στη συνέχεια του κεφαλαίου θα μελετήσουμε μερικά παραδείγματα αυτών σύγχρονων μνημειακών τόπων ως σκηνών προβολής ταυτοτήτων στο δημόσιο χώρο. Τα παραδείγματα θα παρουσιαστούν όχι χρονολογικά, αλλά με βάση την εξέλιξη της έννοιας της «ταυτότητας».

Σελ. 82-83: Εικ.41: Η κατασκευή της αμερικανικής εθνικής ταυτότητας. National Mall, Washington DC, James Mc Millan, 1901.

THE McMILLAN PLAN : 1901 - THE MALL



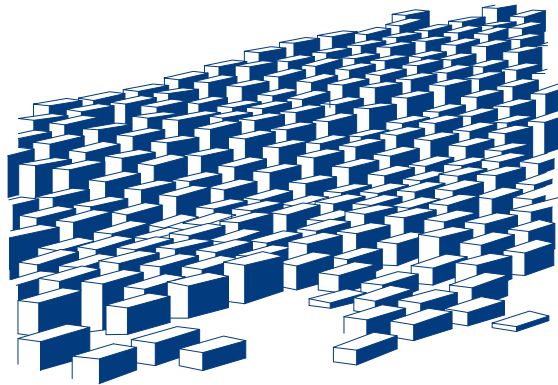
THE MALL

4.1 Το σύγχρονο μνημείο ως χώρος έκφρασης εθνικής ταυτότητας.

«The question of historical content begins at precisely the moment the question of memorial design ends. Memory, which has followed history, will now be followed by still further historical debate »

Young James, *At Memory's Edge*, 2000

HOLOCAUST MEMORIAL | BERLIN Εθνική Ταυτότητα



Το Βερολίνο αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση μελέτης μνημειακών χώρων, όντας μια πόλη που δομήθηκε μέσα στον 20ο αιώνα περισσότερο από κάθε άλλη ευρωπαϊκή. Από το 1900 το Βερολίνο αποτέλεσε το σκηνικό των μεγαλύτερων διαμαχών και πολέμων του περασμένου αιώνα: η βασιλεία του Kaiser, η Δημοκρατία της Βαϊμάρης, ο 1ος Π.Π., το Ναζιστικό κόμμα, ο 2ος Π.Π., ο Ψυχρός Πόλεμος, και, τέλος, η επανένωση Ανατολικής και Δυτικής Γερμανίας. Και όλα αυτά μέσα σε έναν αιώνα. Είναι φυσικό λοιπόν το Βερολίνο να αποτελεί ένα παράδειγμα ανοιχτού μουσείου σε όλη την έκταση του, αφού οπουδήποτε σταθεί κανείς θα συναντήσει ένα μουσείο, ένα μνημειακό τόπο, ή έστω μια στήλη ιστορικών πληροφοριών για το γεωγραφικό σημείο που βρίσκεται. Είναι σημαντικό να αντιληφθούμε την περίπλοκη σχέση που έχει η ίδια η πόλη με την ιστορία της. Ο 2ος Π.Π. τελείωσε σχεδόν 70 χρόνια πριν, ενώ η πτώση του Τείχους συντελέστηκε μόλις πριν από 25. Αυτό σημαίνει ότι οι πολίτες του σημερινού Βερολίνου ζουν με μνήμες πρώτης ή δεύτερης γενιάς της μοντέρνας ιστορίας τους. Και παρότι υπάρχουν ακόμα διαμάχες στην ιστορική ερμηνεία από τις διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, η ανάγκη για μνημόνευση και κυρίως ιστορική αποκατάσταση και πολιτική απολογία του γερμανικού έθνους για τα εγκλήματα πολέμου είναι κοινή. Το μνημείο του Ολοκαυτώματος στο κέντρο της γερμανικής πρωτεύουσας, ένας από τους δημοφιλέστερους αστικούς συντελεστές του Βερολίνου, επιτελεί ακριβώς αυτό το σκοπό: τη δημιουργία ενός νέου εκδημοκρατισμένου προφίλ του γερμανικού έθνους και κατ' επέκταση της Ευρώπης.

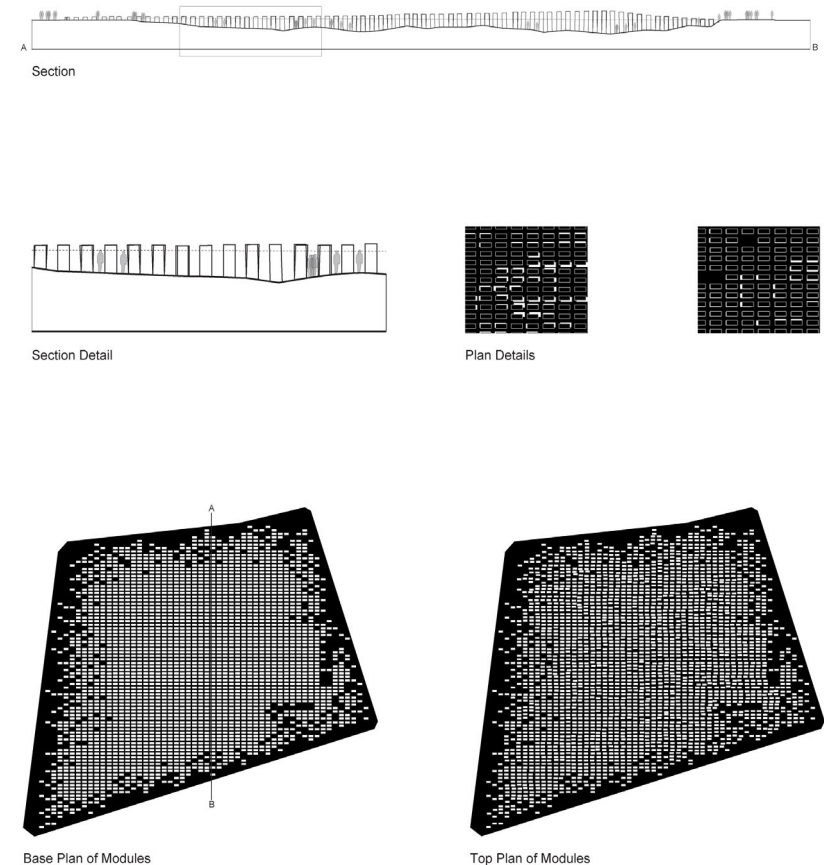
Η ιδέα για ένα μνημείο των θυμάτων του Ολοκαυτώματος συνελήφθη για πρώτη φορά ήδη από τη δεκαετία του '80 και μετατράπηκε

σύντομα σε θέμα εθνικής σημασίας μετά την πτώση του Τείχους το 1989 και την επανένωση της Γερμανίας. Το νέο γερμανικό κράτος, έτοιμο να ξεκινήσει μια νέα και δημοκρατική ιστορία, είχε ανάγκη να απολογηθεί για το εγκληματικό παρελθόν του και να ζητήσει παγκόσμια συγχώρεση, με τη μορφή μνημειακών τόπων, από τις κοινωνικές ομάδες που υπήρξαν θύματα του Ολοκαυτώματος: τους Εβραίους, τους ομοφυλόφιλους, τους Σίντι και Ρομά και τους αναπήρους. Στη συνέχεια του κεφαλαίου θα μελετηθούν τρεις μνημεία του Ολοκαυτώματος που βρίσκονται στην πόλη του Βερολίνου, ως προς τις ταυτότητες που παρουσιάζουν: το διάσημο *μνημείο για τους Εβραίους* (2005) και τα άλλα δύο όχι τόσο γνωστά που ακολούθησαν αυτού, το *μνημείο για τους ομοφυλόφιλους* (2008) και το *μνημείο για τους Σίντι και Ρομά* (2012). Οι χρονικές φάσεις μεταξύ της κατασκευής τους, δηλώνουν πέρα από τις πολιτικές επιλογές γύρω από ζητήματα μνήμης, τη χωρική θέση που καταλαμβάνουν οι παραπάνω κοινωνικές ομάδες στο δημόσιο χώρο, ως επέκταση των κοινωνικών αντιλήψεων γύρω από αυτές.

Στο βιβλίο του *At Memory's Edge* (2000) ο καθηγητής Εβραϊκών σπουδών James E. Young περιγράφει τις χρόνιες πολιτικές διαμάχες γύρω από το μνημείο του Ολοκαυτώματος, όντας ο ίδιος μέλος της κριτικής επιτροπής του τελικού διαγωνισμού. Οι διαμάχες διήρκησαν 10 ολόκληρα χρόνια, ανάγοντας την κατασκευή του μνημείου σε θέμα εθνικής σημασίας πριν από κάθε προεκλογική περίοδο. Τελικά η Γερμανική Βουλή υπερψήφισε τη δημιουργία του εθνικού μνημείου μόλις τον Ιούνιο του 1999 για ένα οικόπεδο 5 στρεμμάτων, στρατηγικά επιλεγμένο μιας και βρίσκεται στο ιστορικό κέντρο του Βερολίνου, μεταξύ των εθνικής σημασίας Bradenburger Tor, Reichstag και Potsdamer Platz.

Η νικητήρια πρόταση ήταν αυτή του Peter Eisenman, σε πρώτο στάδιο σχεδιασμένη μαζί με τον καλλιτέχνη Richard Serra, ο οποίος αποχώρησε ωστόσο κατά τη δεύτερη φάση του σχεδιασμού διαφωνώντας με τις αλλαγές που ζητήθηκαν στο μνημείο⁷⁵. Ο Eisenman ήταν ο δεύτερος Αμερικανός αρχιτέκτονας μετά τον Daniel Libeskind με το Jewish Museum, που επιλέχθηκε για το σχεδιασμό ενός μνημειακού τόπου στο Βερολίνο. Αντιλαμβανόμαστε ότι

⁷⁵ Young, James E., *At Memory's Edge* (2000), σ.σ 206-209



Εικ.42: Peter Eisenman, σχέδια για το διαγωνισμό του Μνημείου του Ολοκαυτώματος, Βερολίνο, 1999.

η γερμανική πρωτεύουσα προσπαθούσε να απομακρυνθεί από οποιοδήποτε είδους εθνικισμό, επιθυμώντας ένα νέο, παγκόσμιο και κοσμοπολίτικο αστικό τοπίο. Τελικά το *Μνημείο για τους δολοφονημένους Εβραίους της Ευρώπης* (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*) άνοιξε για το κοινό στις 12 Μαΐου του 2005.

Η ιδέα για το τελικό memorial μιλά για τον καταδικασμένο παραλογισμό και το χάος ενός απόλυτου και ολοκληρωτικού καθεστώτος. Σύμφωνα με τον ίδιο τον αρχιτέκτονα, το μνημείο μιλάει για ένα φαινομενικά λογικό και πειθαρχημένο σύστημα, το οποίο μεγαλώνοντας υπερβολικά και μη αναλογικά με τον αρχικό σκοπό του, καταλήγει να χάνει την επαφή του με το ανθρώπινο στοιχείο⁷⁶. Τότε το σύστημα εμφανίζει σημάδια χάους και ταραχής, αποδεικνύοντας τη βέβαιη αποτυχία κάθε κλειστού και απόλυτου συστήματος.

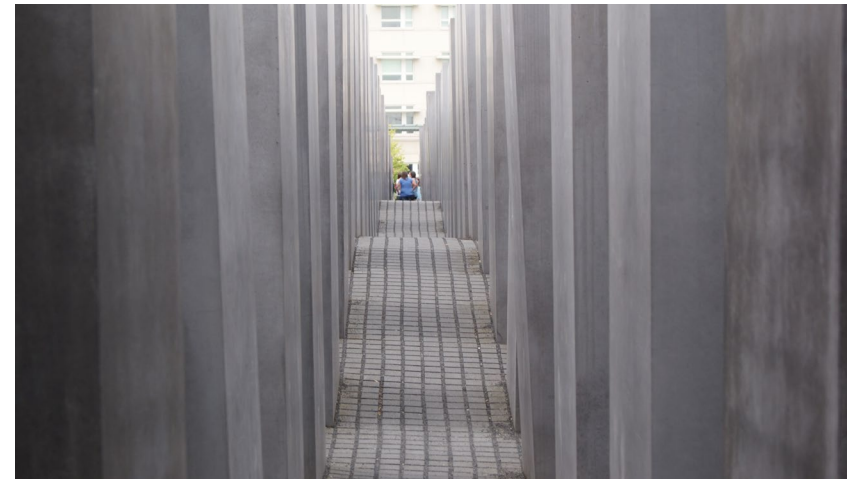
Για την αναπαράσταση του οργανωμένου συστήματος ο σχεδιασμός ξεκινά από έναν κάνναβο 2.711 μπετονένιων στηλών (*stalae*) με διαφορετικά ύψη που κορυφώνονται στα τέσσερα μέτρα. Η διαφοροποίηση καθ' ύψος αποτελεί βασικό στοιχείο για την τελική εικόνα του μνημείου: κάθε στήλη πρέπει να είναι μοναδική. Οι αποστάσεις μεταξύ των στηλών είναι μόλις 95 εκατοστά, αφήνοντας τον ελάχιστο ατομικό διάδρομο μεταξύ του καννάβου. Ταυτόχρονα ο κάνναβος στρέφεται ώστε να μην βρίσκεται σε παραλληλία με τη λογική του οικοπέδου, διότι οποιαδήποτε λογική εξήγηση για τη μορφολογία του καννάβου είναι ανεπιθύμητη⁷⁷.

Η κίνηση μέσα στο μνημείο αποτελεί βασικό στοιχείο του σχεδιασμού. Πέρα από την απομόνωση των στενών διαδρόμων, η περιπλάνηση του επισκέπτη μέσα στο μνημειακό λαβύρινθο γίνεται εντονότερη από το ιδιαίτερο κυματιστό έδαφος. Η αίσθηση μιας συνεχούς κίνησης επιθυμεί να σχολιάσει τη μη παγωμένη στατική μνήμη που επιδιώκεται να αποκτηθεί μέσω του έργου⁷⁸. Η αρχιτεκτονική του μνημείου δεν επιτρέπει μια σταθερή αφήγηση των γεγονότων, αλλά πετυχαίνει τελικά αυτό που ο James Young αποκαλεί « η ατέρμονη

⁷⁶ Eisenman, Peter, *Feints*, Italy: Skira Editore, 2006, σελ. 152

⁷⁷ ό.π.

⁷⁸ Young, At Memory's Edge, σελ. 210



Εικ.43,44: Peter Eisenman, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, Βερολίνο, 2013.

διαμάχη για το ποιο είδος μνήμης πρέπει να διατηρηθεί, με ποιο τρόπο, στο όνομα ποιου και με ποιο σκοπό;»⁷⁹.

Αυτό που είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε είναι η απουσία οποιασδήποτε εισόδου ή εξόδου, πράγμα ασυνήθιστο για ένα μνημειακό χώρο. Ωστόσο έτσι ενισχύεται η μοναδικότητα της εμπειρίας κάθε επισκέπτη: είναι αναγκασμένος να βρει μόνος το δρόμο που θα ακολουθήσει μέσα στο λαβύρινθο των στηλών. Ο ιστορικός τέχνης Hanno Rauterberg αποκαλεί το memorial «όχι ένα τοπίο μνήμης, αλλά ένα τοπίο εμπειρίας», επισημαίνοντας την ατομική ερμηνεία του κάθε επισκέπτη γύρω από τις στήλες⁸⁰.

Η μοναδική είσοδος που υπάρχει στο οικόπεδο είναι αυτή για το Κέντρο Πληροφόρησης που βρίσκεται στον υπόγειο χώρο του μνημείου. Η προσωπική εμπειρία ανυψώνεται ενώ η αντικειμενική ιστορική παρουσίαση υποβιβάζεται. Η παρουσία οποιασδήποτε ερμηνείας και αναφοράς σε ιστορικό χρόνο και τόπο δεν έχει θέση στην αφαιρετική πρόθεση του σχεδιασμού. Το μνημείο είναι ανοιχτό σε ερμηνεία, ενώ το Κέντρο Πληροφόρησης αποτελεί την ιστορική αλήθεια, την επίσημη εικόνα για το Ολοκαύτωμα. Ο Hanno Rauterberg θεωρεί πως χωρίς την επεξηγηματική έκθεση του Κέντρου, το μνημείο θα ήταν ένα «μυθικό χωράφι»: οι δύο τόποι χρειάζονται ο ένας τον άλλο, όπως χρειάζονται και το διαχωρισμό τους⁸¹.

Ο Eisenman μιλώντας για το Ολοκαύτωμα, εξηγεί πως ένα τόσο φριχτό γεγονός πρέπει να μνημονεύεται μέσα από ένα είδος ζωντανής μνήμης⁸² όπου το παρελθόν να βρίσκεται ενεργό μέσα στο παρών. Για το λόγο αυτό επιχειρεί μέσω του έργου του να δημιουργήσει ένα νέο είδος μνήμης, στηριζόμενο στην ανθρώπινη εμπειρία. Για να εξηγήσει τη σημασία της εμπειρίας ο Eisenman αναφέρεται στον τρόπο αντίληψης του παραδοσιακού μνημείου, η οποία βασίζεται στους συμβολισμούς της μορφής του. Τη στιγμή δηλαδή που αντικρίζει κανείς το μνημείο αντιλαμβάνεται ταυτόχρονα αυτό που

⁷⁹ Young, James, *The Texture of Memory: Holocaust memorials and meaning*, New Haven and London: Yale University Press, 1993, σελ. 21

⁸⁰ Rauterberg, Hanno, Eisenman Architects ed., *Holocaust Memorial Berlin*, Italy: Lars Mueller Publishers, 2005, σελ. 14

⁸¹ Rauterberg, σελ. 15

⁸² Eisenman, Feints, σελ. 152

αντιπροσωπεύει. Το Ολοκαύτωμα όμως είναι ένα φρικαλέο γεγονός στην ιστορία της ανθρωπότητας, το οποίο δεν θα μπορούσε ποτέ κανείς να καταλάβει. Επιστρέφοντας στο σύγχρονο Μνημείο για τους δολοφονημένους Εβραίους της Ευρώπης ο Eisenman καταλήγει: «Ο χρόνος του μνημείου, η διάρκειά του από το έδαφος μέχρι την κορυφή του, αποδεσμεύεται από το χρόνο της εμπειρίας. Υπό αυτό το πλαίσιο, δεν υπάρχει νοσταλγία, δεν υπάρχει μνήμη του παρελθόντος, μόνο η ζωντανή μνήμη της ατομικής εμπειρίας. Εδώ μπορούμε μόνο να γνωρίσουμε το παρελθόν, μέσα από την παρουσίαση του παρόντος»⁸³.

Καθώς οι επισκέπτες καλούνται να ανακαλύψουν μόνοι τους τη μνήμη μέσω της αρχιτεκτονικής, το memorial λειτουργεί κυρίως σαν μια πρόσκληση στην απόκτηση μνήμης παρά σαν ένας στατικός μνημονευτικός τόπος. Επιπλέον, η άρνηση του αρχιτέκτονα να δημιουργήσει οποιαδήποτε ερμηνεία και αφήγηση, αποδεικνύει ότι η μνήμη δεν είναι κάτι στατικό στο χώρο, ενισχύοντας το επιχείρημα του James Young ότι ένα κεντρικό και παγιωμένο μνημείο του Ολοκαυτώματος «θα τελείωνε την ίδια τη μνήμη»⁸⁴. Ο κατακερματισμός του οικοπέδου σε εκατοντάδες στήλες λειτουργεί εδώ ως μέσο σχεδιασμού για τη συγκρότηση μιας προσωπικής μνήμης. Η προσωπική προσπάθεια για μνήμη ενισχύεται φυσικά και από την κίνηση. Οι διάδρομοι προορίζονται για ατομική περιπλάνηση, ωστόσο αν και η κίνηση φαίνεται περιορισμένη λόγω στενότητας, δεν υπάρχει υποδεδειγμένη διαδρομή.

Ο Eisenman επιστρατεύει ακόμη και το στοιχείο της όρασης. Για να προσανατολιστεί ο επισκέπτης μέσα στο μνημείο, αρκεί να κοιτάξει ανάμεσα από τις στήλες, ή ψηλά, διακρίνοντας τα κομμάτια της πόλης γύρω του. Η γερμανική πρωτεύουσα γίνεται μια σειρά από αναγνωρίσιμες εικόνες μέσα στο μνημείο. Οι στήλες έχουν την ιδιότητα να απορροφούν κάθε ήχο της πόλης, όμως παντού υπάρχουν θεάσεις στα γύρω εμβληματικά κτήρια: η Akademie der Kuenste, το ιστορικό ξενοδοχείο Aldon Hotel, τα κτίρια-στρατώνες της πρώην ανατολικής Γερμανίας, η αρχή του πράσινου Tiergarten.

⁸³ Eisenman, Feints, σελ. 154

⁸⁴ Young, At Memory's Edge, σελ. 194

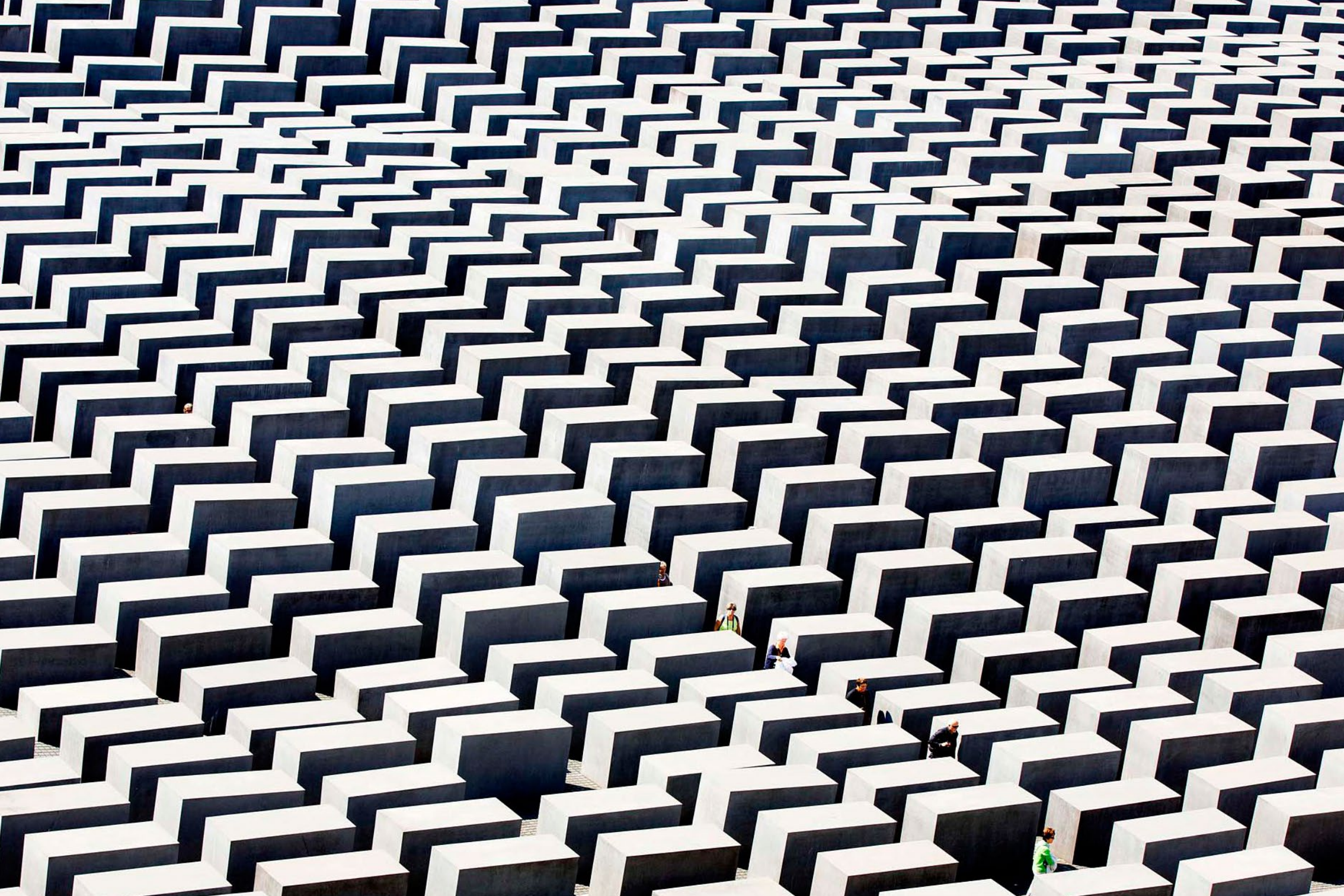
Η επιλογή του οικοπέδου αποτελεί πολιτική επιλογή, ωστόσο ο αρχιτέκτονας επιλέγει να εκθέσει στον επισκέπτη, καθραρισμένες εικόνες μιας σύγχρονης και δυνατής πρωτεύουσας. Το σύνολο του μνημείου, ως ενός ανοιχτού τόπου στο κέντρο της πόλης, δεν μπορεί παρά να μιλά για τους πολίτες της, δηλ. το γερμανικό έθνος. Η νέα εθνική ταυτότητα δεν εμφανίζεται στο δημόσιο χώρο μέσα από επιβεβλημένες αντιλήψεις. Δεν υπάρχουν πια κρατικά σύμβολα, δεν υπάρχουν ιστορικές αναφορές. Ο γερμανικός λαός πρέπει να απενοχοποιήσει το παρελθόν του, ώστε να μπορέσει να εξελιχθεί και αυτό αποτελεί εν τέλει μια προσωπική ευθύνη για τον κάθε πολίτη ξεχωριστά.

Ο τίτλος του μνημείου αναφέρεται στη μεγαλύτερη ομάδα θυμάτων του Ολοκαυτώματος, αυτή των Εβραίων. Δίκαια λοιπόν σκεφτόμαστε πως το μνημείο του Eisenman είναι ένα μνημείο που μιλά για την Εβραϊκή ταυτότητα και το πώς διαμορφώθηκε αυτή μέσα από το Ολοκαύτωμα. Ωστόσο το memorial του Eisenman είναι όσο απρόσωπο γίνεται. Η απόλυτη έλλειψη συμβολισμού και αναφορών μας οδηγούν να αναλογιστούμε εάν τελικά το μνημείο μιλά για κάποια ταυτότητα. Στην πραγματικότητα το μνημείο επιδιώκει να προκαλέσει τη μνήμη, και τα άτομα τα οποία την έχουν ανάγκη είναι ξεκάθαρα ο γερμανικός λαός. Η Εβραϊκή κοινότητα δεν μπορεί και δεν πρόκειται να ξεχάσει τις μνήμες του Ολοκαυτώματος. Η επίσημη Ιστορία της βρίσκεται αποτυπωμένη κατά κύριο λόγο στο εν γένει μνημείο της, το Εβραϊκό Μουσείο του Liebeskind. Ο Eisenman μιλά εν τέλει για μια νέα εθνική ταυτότητα που το γερμανικό κράτος επιθυμεί να υιοθετήσει. Αυτό της προσωπικής συνδιαλλαγής με το παρελθόν, της αποδοχής της φρικαλεότητας των εγκλημάτων πολέμου και της νέας αρχής του γερμανικού κράτους.

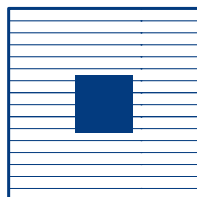
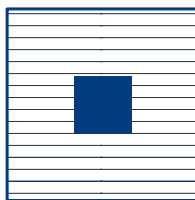
Σελ. 96-97: Εικ.46: Peter Eisenman, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, Βερολίνο.



Εικ.45: Peter Eisenman, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, Βερολίνο.



9/11 MEMORIAL | NEW YORK Εθνική Ταυτότητα



«From now on, the most important city in the world is dominated by the tower from which first dangled an ape. [...] Transnational metropolis is enlisted in a national crusade. New York becomes a city (re) captured by Washington. A competition for rebuilding Ground Zero is held, not to restore the city's vitality or shift its center of gravity, but to create a monument at a scale that monuments have never existed. [...] New York will be marked by a massive representation of hurt that projects only the overbearing self-pity of the powerful»

Rem Koolhaas, *Delirious No More*, *Wired Magazine*, 2003

Η περίπτωση της Νέας Υόρκης θα πρέπει να αντιμετωπιστεί από μόνη της ως ένα σύμβολο του αμερικανικού έθνους αλλά κυρίως ως ένας σημαντικός κόμβος στο παγκόσμιο δίκτυο ιστορικών γεγονότων. Όντας ο ορισμός της μητροπολιτικής κατάστασης τα γεγονότα της 11ης Σεπτεμβρίου το 2001, δημιούργησαν ένα μεγάλο κενό στον αστικό ιστό της πόλης και ταυτόχρονα ένα τεράστιο τραύμα στη συλλογική μνήμη, όχι μόνο ολόκληρης της Αμερικής αλλά και του κόσμου.

Οι Δίδυμοι Πύργοι που ολοκληρώθηκαν μεταξύ 1973-1976, από τον αρχιτέκτονα Minoru Yamasaki, χτίστηκαν «μέσα στο πνεύμα του κλασσικού μοντερνιστικού ουρανοξύστη και το μεγαλείο της ανάπτυξης καθ' ύψος»⁸⁵, γράφει ο Andreas Huyssen. Ως σύμβολο της Νέας Υόρκης, η εικόνα των Πύργων «αντιπροσώπευε την έννοια της πατρίδας»⁸⁶ μέσα στο χάος της μητρόπολης, ξεπερνώντας σε μνημειακότητα και συμβολισμό κάθε άλλο τοπόσημο της πόλης. Για τους πολίτες της Νέας Υόρκης, αποτελούσε το σύμβολο του σπιτιού και του οικείου, για το πλήθος επισκεπτών μια δυναμική εικόνα της Αμερικής, και για τη διεθνή κοινότητα τους ρυθμούς της παγκοσμιοποίησης και το καπιταλιστικό σύστημα στα τέλη του 20ου αιώνα. Η κατάρρευση των Δίδυμων Πύργων «άφησε ένα κενό στην εικόνα που έχουμε για την πόλη, σαν μια αποσύνθεση της φαντασίας μας»⁸⁷.

85 Huyssen, *Present Pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*, σελ. 160

86 ό.π.

87 ό.π., σελ. 93

Ήδη μόλις μερικές μέρες μετά το τρομοκρατικό χτύπημα ξεκίνησε η συζήτηση για την ανοικοδόμηση του World Trade Centre. «Δεν επιτρέπονται ερείπια στην Αμερικανική συνείδηση»⁸⁸, γράφει ο Andreas Huyssen, αναφερόμενος στις προθέσεις για μια ταχεία και ακόμα μεγαλύτερη ανοικοδόμηση. Ταυτόχρονα με τις συζητήσεις για την ανοικοδόμηση, δημιουργήθηκε και η συζήτηση για ένα memorial αφιερωμένο όχι μόνο στα θύματα της τραγωδίας, αλλά ένα memorial που θα μιλούσε για το τραύμα που αποτέλεσε σημείο καμπής στην παγκόσμια ιστορία. Τα θέματα που προέκυψαν είναι το πώς μνημονεύει κανείς τραυματικά γεγονότα στο δημόσιο χώρο και το πώς σχεδιάζεται ένα μνημείο για έναν τόπο που αποτελούσε ήδη ένα μνημείο στη μοντέρνα ιστορία⁸⁹.

Στην εποχή της μανίας με τη μνήμη, ήταν φυσικό τα πρώτα memorials να ξεκινήσουν τις επόμενες από το χτύπημα μέρες. Χαρακτηριστικότερο ίσως το "Portraits of Grief" από τους New York Times. Μια σειρά από φωτογραφίες και σύντομες μαρτυρίες των οικογενειών των θυμάτων και των ηρώων των σωστικών συνεργείων. Το "Portraits of Grief" ενσαρκώνει την πολιτική της μνήμης του Huyssen, την καθοδήγηση δηλαδή της παγκόσμιας μνήμης μέσα από τη δύναμη των εικόνων των media. Ο ιστορικός David Simpson σχολιάζει το "Portraits of Grief" σαν ένα σύμβολο εθνικής ταυτότητας. Η Αμερική γνωρίζει τους ήρωες και τα θύματα μέσα από τις προσωπικές μαρτυρίες των οικογενειών τους. Ο Simpson γράφει σχετικά με τον τρόπο που τα θύματα παρουσιάζονται ως τα σύμβολα του αμερικανικού lifestyle: «Πέθαναν ως υπάλληλοι σε μια παγκόσμια πρωτεύουσα, σε ένα μέρος που διηγούνταν την αφοσίωση του στο εμπόριο και το κέρδος, ή αν προτιμάτε, στις πολιτισμένες λειτουργίες της κατανάλωσης»⁹⁰.

Με την απομάκρυνση των ερειπίων από το Ground Zero ήρθε και η αποκάλυψη των αποτυπωμάτων των δύο Πύργων. Αυτό ενέπνευσε τους αρχιτέκτονες Gustavo Bonevardi και John Bennett, μαζί με τους καλλιτέχνες Paul Myoda και Julian Laverdiere για μια τεράστια

88 Huyssen, *Present Pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*, σελ. 158

89 ό.π., σελ. 159

90 Simpson, David, *9/11 The Culture of Commemoration*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006, σελ. 62



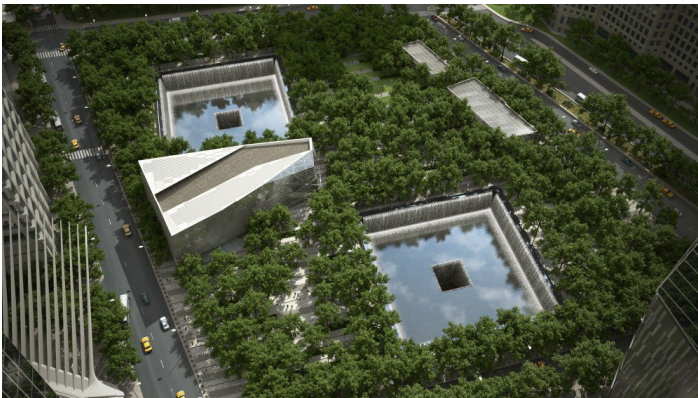
Εικ.46: 11^η Σεπτεμβρίου 2001.



Εικ.47: Το πρώτο μνημείο για την 9/11. Gustavo Bonevardi, John Bennett Tribute in Light, 2002.

εγκατάσταση, ένα είδος αντι-μνημείου, που θα αναπαριστούσε τους Πύργους με τη χρήση φωτός, ονομάζοντας το προσωρινό αυτό memorial "Tribute in Light". Τα φώτα τοποθετήθηκαν στα γιγαντιαία αποτυπώματα των Πύργων μέσα στο Ground Zero, ανακατασκευάζοντας το μέγεθός τους στον ορίζοντα και μένοντας αναμμένα κάθε νύχτα της 11ης Σεπτεμβρίου από το 2002, θυμίζοντας στην πόλη της Νέας Υόρκης τι υπήρχε ακριβώς εκεί πριν από το τρομοκρατικό χτύπημα⁹¹.

Η Lower Manhattan Development Corporation (LMDC) ήταν η επιτροπή σύστασης του διαγωνισμού για το σχεδιασμό του μελλοντικού memorial. Ανάμεσα σε όλες τις κατευθυντήριες οδηγίες για το σχεδιασμό, η LMDC αποφάσισε τη διατήρηση των αποτυπωμάτων και την ένταξη τους στο σχεδιασμό του memorial, καθώς και την ονοματοποίηση όλων όσων έχασαν τη ζωή τους⁹². Τον Ιανουάριο του 2004 ανακηρύχθηκε η νικητήρια πρόταση "Reflecting Absence" του αρχιτέκτονα Michael Arad σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα τοπίου Peter Walker. Ο τίτλος αναφέρεται φυσικά στα δύο αποτυπώματα των Πύργων. Τα δύο αυτά μεγάλα κενά στέκουν μέσα στο Ground Zero ως ανοιχτοί και ορατοί ενθυμητές της απουσίας και της απώλειας αυτού που υπήρχε πριν⁹³.



Εικ.48: Michael Arad, Peter Walker, Reflecting Absence, 2004 .

91 <http://www.911memorial.org/blog/tags/tribute-light>

92 <http://www.wtcsitememorial.org>

93 Michael Arad, Peter Walker, *Reflecting Absence Competition Statement* : <http://www.wtcsitememorial.org>

Η σημασία των φυσικών στοιχείων αποτελεί βασικό σχεδιαστικό μέσο των αρχιτεκτόνων για τη διαδικασία της μνήμης και του πένθους. Τα δύο αποτυπώματα μετατρέπονται σε δεξαμενές νερού, το οποίο τρέχει και ανανεώνεται διαρκώς. Το νερό και η έντονη φύτευση δέντρων σε όλη την έκταση του Ground Zero, επιστρατεύονται ώστε να απορροφήσουν τους ήχους της πόλης, και ο επισκέπτης εισερχόμενος μέσα στο μνημειακό τόπο, να βρεθεί σε μια διαφορετική εμπειρία. Το νερό στις δεξαμενές κυλά στο κέντρο όπου πέφτει σε μια μαύρη τρύπα, ενώ οι περίμετροι των δεξαμενών φέρουν χαραγμένα τα ονόματα των θυμάτων. Η κλίμακα του μνημείου σε σχέση με τον επισκέπτη είναι τεράστια και μαζί με το άφθονο νερό που τρέχει και τα χιλιάδες χαραγμένα ονόματα, σημειώνοντας το μέγεθος της τραγωδίας που έπληξε το έθνος.

Το memorial όμως δεν τελειώνει με την επίσκεψη στις δεξαμενές. Το βασικότερο στοιχείο της πρότασης είναι ο επανασχεδιασμός όλου του Ground Zero ως ενός ζωντανού δημόσιου χώρου στην πόλη. Στην έκδοση World Trade Centre του περιοδικού CLOG (2014), ο Michael Arad τονίζει τη σημασία του σχεδιασμού του μνημείου ως ανοιχτής δημόσιας πλατείας στο κέντρο της πόλης και τη δυναμική αυτού του νέου χώρου για το μέλλον της μητρόπολης. Ο ίδιος αφηγείται πώς τις μέρες μετά την 11η Σεπτεμβρίου «οι ανοιχτοί και δημόσιοι χώροι στην πόλη -όπως η Union Square και η Washington Square- διαμόρφωσαν και καθοδήγησαν τις συλλογικές δράσεις. Η αντίδρασή μας ως πόλη θα ήταν πολύ διαφορετική εάν δεν είχαμε αυτούς τους χώρους για να συνυπάρξουμε, να σταθούμε πλάι πλάι και να στηρίξουμε ο ένας τον άλλο»⁹⁴. Για το λόγο αυτό ο Arad αντιμετώπισε το σχεδιασμό του μνημείου, ως μια μνημειακή πλατεία (memorial plaza), ανοιχτή προς όλους τους δρόμους του οικοπέδου, προσπαθώντας να ξαναφέρει τη δημόσια ζωή στο κέντρο του Ground Zero.

Το μνημείο αποτέλεσε την ευκαιρία να γίνει η πλατεία «ένα μέρος της Νέας Υόρκης και όχι μόνο του ορίζοντα της, για πρώτη φορά ύστερα από τον σχεδιασμό του 1960»⁹⁵. Ο Arad επιμένει πως ο σχεδιασμός έπρεπε και πρέπει να αφορά την επιστροφή των

94 Michael Arad, "Open Again", *CLOG Magazine*, World Trade Centre Issue, 2014, σελ. 159

95 ό.π.

πολιτών στο Ground Zero και όχι μόνο την ύπαρξη του memorial, και καταλήγει να περιγράφει την πρότασή του ως «*μια αστική πλατεία που θα επωφεληθεί τους κατοίκους της πόλης στην καθημερινή ζωή τους, καθώς τη διασχίζουν στο δρόμο για τη δουλειά ή τη διασκέδαση τους*»⁹⁶. Η πλατεία λειτουργεί ως ενδιάμεσος χώρος: ανήκει τόσο στην πόλη, όσο και στο memorial, ενώνοντας τελικά τα δύο. Η πλατεία σχεδιάστηκε στο ίδιο επίπεδο με το δρόμο, επιτρέποντας έτσι την ομαλή ενσωμάτωσή της στον αστικό ιστό, και ενθαρρύνοντας τη χρήση της από τους πολίτες. «*Ο μνημειακός τόπος, δεν απομονώνεται από την υπόλοιπη πόλη: γίνεται ένα ζωντανό μέρος αυτής*»⁹⁷, καταλήγει ο Arad στην περιγραφή της πρότασής του για το διαγωνισμό.

Η ανάγνωση του 9/11 memorial ως ένα μνημείο για την ανασυγκρότηση της εθνικής ταυτότητας, γίνεται εύκολα αντιληπτό για πολιτικούς και κοινωνικούς λόγους. Όμως από τη μεριά της αρχιτεκτονικής και του σχεδιασμού θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε το memorial και την αστική του πλατεία, ως ένα μέρος μιας τεράστιας ανοικοδόμησης ολόκληρου του World Trade Centre σε masterplan του Daniel Liebeskind. Η υπόγεια στάθμη που μετατρέπεται σε χώρους αστικών δραστηριοτήτων, με το μουσείο 9/11 Memorial Museum και το νέο σταθμό του μετρό, PATH Station από τον Santiago Calatrava.

Σημαντικό ρόλο στη σύνθεση του Liebeskind παίζει ο ουρανοξύστης Freedom Tower των Skidmore, Owning & Merrill (2014). Ακόμα και ο τίτλος του ουρανοξύστη δηλώνει την προσπάθεια επανεκκίνησης της ελπίδας και της ισχύος του αμερικανικού έθνους, μέσα από μοναδικά και εμβληματικά αρχιτεκτονήματα. Ο κυβερνήτης George Pataki στην ομιλία του κατά την παρουσίαση των σχεδίων του Freedom Tower δήλωσε χαρακτηριστικά: «*Αυτό δεν είναι ένα απλό κτίριο. Αυτό είναι το σύμβολο της Νέας Υόρκης. Αυτό είναι το σύμβολο της Αμερικής. Αυτό είναι το σύμβολο της Ελευθερίας*»⁹⁸.

⁹⁶ Michael Arad, "Open Again", *CLOG Magazine*, World Trade Centre Issue, 2014, σελ. 159

⁹⁷ ό.π.

⁹⁸ David W. Dunlap, "1,776 Foot Design Is Unveiled for World Trade Center Tower", *New York Times*, December 20, 2003.



Εικ.49: Michael Arad, Peter Wlaker, Reflecting Absence, 9/11 Memorial, Νέα Υόρκη, 2012.



Εικ.50: Η επιλογή φυσικών στοιχείων. Michael Arad, Peter Wlaker, memorial plaza, Νέα Υόρκη, 2012.

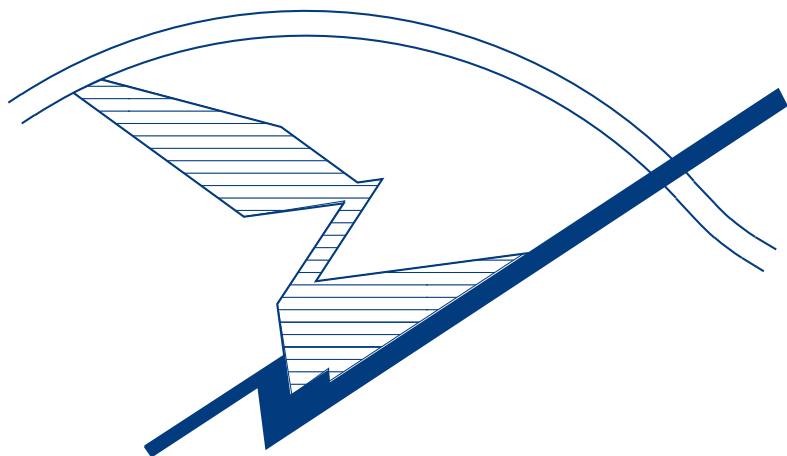
Ο Davis Simpson διαφωνεί με την αναγωγή των αρχιτεκτονημάτων του WTC σε εθνικά σύμβολα απλά και μόνο μέσω ενός τίτλου και θεωρεί ειρωνικό να αναφέρεται κανείς στην έννοια «έθνος» από τη στιγμή που ο ουρανοξύστης θα χρησιμοποιηθεί μόνο από μια συγκεκριμένη ελίτ. Επισημαίνει ακόμα πως η προσπάθεια για μια κοινή εθνική ιδεολογία μέσω μιας σειράς κτιρίων, αναπαράγει τις υπαρκτές κοινωνικές ανισότητες και ομογενοποιεί ανθρώπους και ομάδες που δεν είχαν καμία συνοχή μεταξύ τους πριν από τα τραγικά γεγονότα. Για τη δήλωση εννοιών στην αρχιτεκτονική και για κτίρια που φέρουν ως όνομα το σκοπό τους, μιλά ακριβώς ο Robert Venturi στο Learning from Las Vegas. Όμως στην περίπτωση του WTC και του Freedom Tower δεν πρόκειται για ένα ξενοδοχείο ή ένα εστιατόριο. Η έννοια της “ελευθερίας” και του “έθνους” δεν μπορεί να έχουν συγκεκριμένη χωρική παρουσία. Ο Freedom Tower δεν μπορεί να συστηνεται ως ένα άλλο «I am a monument»⁹⁹.

Επιστρέφοντας στο memorial των Michael Arad και Peter Walker διαπιστώνουμε ότι η εννοιολογική τους σημασία για τη μνήμη της αμερικανικής κοινωνίας, ή ίσως και της παγκόσμιας κοινότητας, έγκειται ακριβώς στο γεωγραφικό σημείο του ίδιου του μνημείου. Το σχεδιαστικό μέσο είναι η ανάδειξη και η αξιοποίηση του ίδιου του τόπου, των δύο κενών στην θέση των Πύργων. Οι υπόλοιπες εννοιολογικές αναφορές αφορούν το κλασσικό μνημειακό λεξιλόγιο του memorial: τα ονόματα, τα στοιχεία της φύσης αλλά και την κάθοδο προς το υπέδαφος (από την πλατεία και το μνημείο, προς το σταθμό και το μουσείο) όπου παρουσιάζεται η ιστορική αλήθεια και φυλάσσονται οι μαρτυρίες της αμερικανικής ή μάλλον παγκόσμιας ιστορίας. Η διαίρεση αυτή, δηλ. της εμπειρίας στο επίπεδο της ζωής της πόλης και της γνώσης στο υπέδαφος, στα πλαίσια μιας μανίας αρχαικής καταχώρησης, συναντάται και στην περίπτωση του Βερολίνου και στην περίπτωση της Νέας Υόρκης. Και ίσως τελικά φανερώνει τη διπλή διάσταση του μνημείου: η κατάκτηση και η εκμάθηση της ιστορίας αποτελεί συγκεκριμένο και προσβάσιμο αγαθό, ενώ η κατάκτηση της μνήμης εξαρτάται από τις εμπειρίες μας μέσα από τη ζωή της πόλης.

⁹⁹ Venturi, Robert, Denise Scott Brown, Steven Izenour, Learning from Las Vegas, Cambridge, MA: The MIT Press, 1977, σελ. 143



EL PARQUE DE LA MEMORIA | BUENOS AIRES Πολιτική Ταυτότητα



4.2 Το σύγχρονο μνημείο ως χώρος έκφρασης πολιτικής ταυτότητας.

Πολλά είναι τα μνημεία που έχουν ανεγερθεί, με σκοπό τη μνημόνευση πολιτικών ιστορικών γεγονότων ενός έθνους. Ωστόσο, στο παρελθόν η πλειοψηφία τους αναφερόταν στα πρόσωπα της πολιτικής ηγεσίας και όχι στους υποστηρικτές ή αντιπάλους του εκάστοτε πολιτικού καθεστώτος. Στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα όμως, οι διαμάχες για την αποκατάσταση της ιστορικής αλήθειας και η πληθώρα παραδειγμάτων δημοσίων απολογιών κυβερνήσεων για εγκλήματα πολέμου και καταπατήσεων ανθρώπινων δικαιωμάτων, οδήγησαν σε μια έξαρση μνημείων, μνημειακών τόπων, δημόσιων εγκαταστάσεων και μουσείων, με σκοπό την ενδυνάμωση των αφηγήσεων συλλογικής μνήμης. Γράφοντας για τη σχέση μνημειακών τόπων και ταυτότητας ο ιστορικός Andreas Huyssen αναφέρεται στο βιβλίο του *Present Pasts* στην έννοια «πολιτική της μνήμης». Με τον όρο αυτό εννοείται η κρατική γραμμή αντιμετώπισης ζητημάτων δημόσιας μνήμης που σχηματίζει την ηθική αυτογνωσία των κοινωνιών απέναντι στην αμφιλεγόμενη ιστορία τους¹⁰⁰. Ο Huyssen αναφέρεται σε μια παγκόσμια κουλτούρα μνήμης, καθοδηγούμενη από κρατικές αποφάσεις μέσω των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Επαναφέροντας τη το δίπολο μνήμη - αμνησία, ο Huyssen καταλήγει στην υπόθεση ότι ο ακτιβισμός για τα ανθρώπινα και πολιτικά δικαιώματα εξαρτάται βαθύτατα από τη διάσταση συζητήσεων σε ζητήματα ιστορίας και μνήμης στα διεθνή media¹⁰¹.

Σχετικά με την πολιτική ταυτότητα και την ενεργοποίηση της το δημόσιο χώρο, θα αναφερθούμε στο παράδειγμα ενός «πάρκου μνήμης» στο Buenos Aires, το El Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (The Park of Memory - Monument to the Victims of State Terror), με φόντο την πολιτική ιστορία του στρατιωτικού δικτατορικού καθεστώτος στην Αργεντινή μεταξύ 1976-1983. Το πάρκο και το κέντρο πληροφόρησης του, El Parque de la Memoria, προέκυψε ύστερα από μακροχρόνιες πολιτικές διαμάχες, ως ανάγκη να αποκατασταθεί η ιστορική αλήθεια για τους

¹⁰⁰ Huyssen, Andreas, *Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, σελ. 94

¹⁰¹ ό.π., σελ. 95

desaparecidos¹⁰², τα τριάντα χιλιάδες άτομα που εξαφανίστηκαν κατά την περίοδο της δικτατορίας της Αργεντινής, και να αποδοθεί η ανάλογη τιμή και αναγνώριση στις οικογένειες τους.

Οι διαμαρτυρίες για την τύχη των εξαφανισμένων ξεκίνησαν ήδη από το 1977 με τη σύσταση της ομάδας Mothers of Plaza de Mayo, που αποτελούσαν τις μητέρες των εξαφανισμένων, παρά την όποια προσπάθεια του καθεστώτος να καλύψει το γεγονός¹⁰³. Οι γυναίκες αυτές, παρά τις κρατικές απειλές που δέχονταν, ξεκίνησαν να διαμαρτύρονται για πρώτη φορά δημόσια το 1977 στην πλατεία Plaza de Mayo του Buenos Aires απαιτώντας την επιστροφή των παιδιών τους. Λόγω της συγκάλυψης του εγκλήματος από τα εγχώρια μέσα μαζικής ενημέρωσης, οι Μητέρες της Plaza de Mayo, άδραξαν την ευκαιρία της οργάνωσης του Παγκόσμιου Κυπέλου Ποδοσφαίρου στην Αργεντινή το 1978, για να απευθύνουν έκκληση βοήθειας στην παγκόσμια κοινότητα. Η παρουσία διεθνών ανταποκριτών τις μέρες εκείνες στο Buenos Aires έδωσε την ευκαιρία στις διαμαρτυρίες των γυναικών να προβληθούν στα media ολόκληρου του κόσμου, και προκάλεσε καταγγελίες ενάντια στο αργεντινικό καθεστώς από οργανώσεις προστασίας ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Ταυτόχρονα μπόρεσε να προστατέψει τις γυναίκες αυτές από την κρατική τρομοκρατία μέχρι την πτώση του καθεστώτος το 1983.

Μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας στην Αργεντινή, οι νέες κυβερνήσεις στα τέλη της δεκαετίας του '80, όρισαν επιτροπές διερεύνησης της υπόθεσης των desaparecidos. Στα πλαίσια αποκατάστασης της ιστορίας το 1998 ορίστηκε αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για το σχεδιασμό ενός δημόσιου ανοιχτού μνημείου, με πρωτοβουλία της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Buenos Aires¹⁰⁴. Η επιλογή του τόπου μνήμης έγινε με τοπογραφικούς αλλά και πολιτικούς λόγους. Το πάρκο βρίσκεται σε άμεση σχέση με τον ποταμό La Plata του Buenos Aires που σύμφωνα με την αργεντινική παράδοση αποτελεί πηγή ζωής. Ωστόσο, ο ποταμός αποτέλεσε νεκροταφείο για τα σώματα πολλών από τους desaparecidos με σκοπό να μην βρεθούν ποτέ, σύμφωνα με τα στοιχεία που προέκυψαν

102 στα ισπανικά «οι εξαφανισμένοι»

103 Huyssen, *Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, σελ. 97

104 www.parquedelamemoria.org.ar/en/architectural-design/



Εικ.52: Mothers of Plaza de Mayo, Buenos Aires, 1978.



Εικ.53: Το πάρκο μνήμης δίπλα στον ποταμό La Plata, Buenos Aires, 2007.

από τις έρευνες¹⁰⁵. Το στοιχείο του νερού παρουσιάζεται μέσα από τη διπλή του ταυτότητα, ως σηματοδότης της αρχής και του τέλους της ζωής. Παράλληλα, το πάρκο βρίσκεται στην ίδια περιοχή με το κτίριο του ESMA (Mechanical School of the Navy), το οποίο κατά τη διάρκεια της δικτατορίας επιτέλεσε ως κέντρο κράτησης και βασανιστηρίων. Η τοποθέτηση του πάρκου ακριβώς στα σημεία των γεγονότων, αποδεικνύει τη θέληση για ένα μνημείο στην ιστορική αλήθεια.

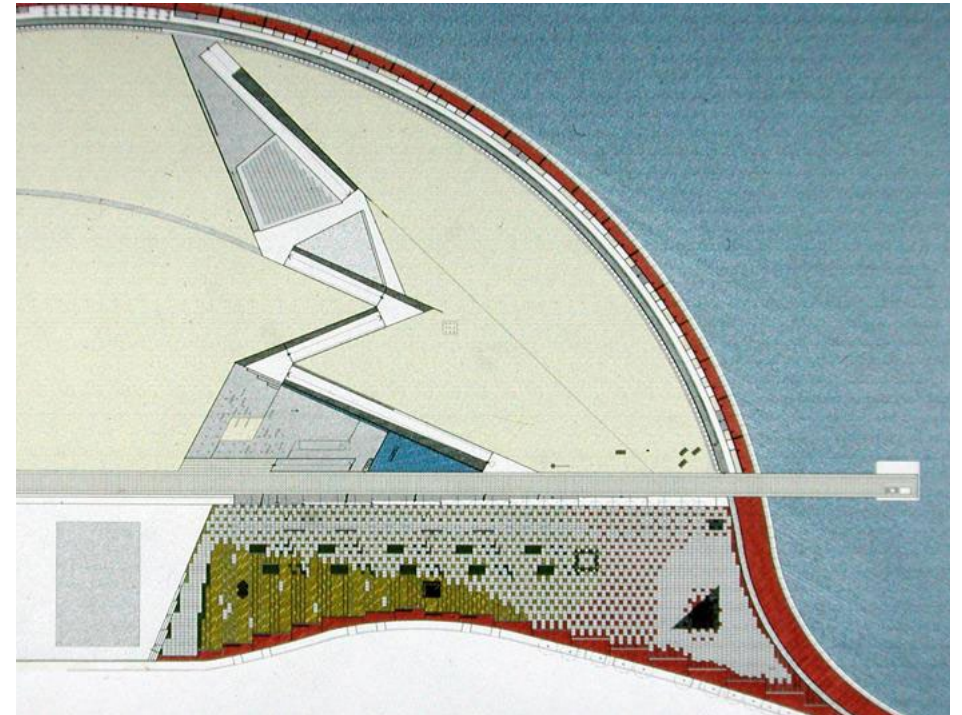
Η νικητήρια πρόταση του διαγωνισμού ήταν αυτή του αρχιτεκτονικού γραφείου Baudizzone, Lestard, Varas Studio. Το *Parque de la Memoria*, που άνοιξε για το κοινό το 2007, συστήνεται από τους αρχιτέκτονες ως μια «πληγή» στον τόπο: μέσα από βαθιές χαράξεις στο έδαφος, δημιουργείται μια ζιγκ-ζαγκ μορφή περιπάτου, προκαλώντας μια έντονη τοπογραφία διαφορετικών υψών. Η είσοδος στο μνημείο γίνεται από την πλευρά της πόλης, και ο επισκέπτης κινείται ανάμεσα από σκληρούς μπετονένιους τοίχους που ορίζουν τη διαδρομή και φέρουν χαραγμένα τα χιλιάδες ονόματα των θυμάτων. Στο τέλος του περιπάτου ανοίγεται η απόλυτη θέαση του ποταμού, τοποθετώντας το νερό στη θέση κλειδί του σχεδιασμού.

Οι αναφορές σε προηγούμενα memorials είναι προφανείς, με κυριότερη ίσως την αναλογία της «πληγής στο έδαφος» στο Vietnam Veterans Memorial της Maya Lin. Ο Andreas Huyssen γράφει σχετικά: « Η ανοιχτή θέα στο ποτάμι [...] αποτελεί στοιχείο, κλασσικά μοντερνιστικό ως προς τη γεωμετρική του σύνθεση και φετιχιστικά μινιμαλιστικό ως προς την έλλειψη διάκοσμου και μνημειακών φιλοδοξιών»¹⁰⁶. Η σκληρές επιφάνειες από εμφανές μπετόν, τα κάθετα στοιχεία των τοίχων με τα ονόματα και ο ανοιχτός ορίζοντας στον ποταμό, δανείζονται στοιχεία από τη μοντέρνα μνημειακότητα του Louis Kahn, θυμίζοντας έντονα τα σχέδια του για το πρόσφατα υλοποιημένο Franklin D. Roosevelt Four Freedoms Park memorial στη Νέα Υόρκη.

Πέρα από τις οποιαδήποτε ηθελημένες ή όχι αναφορές, οι σχεδιαστικές επιλογές του Parque de la Memoria καταφέρνουν

¹⁰⁵ Huyssen, Andreas, *Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, σελ. 103

¹⁰⁶ ό.π., σελ. 103



Εικ.54: Baudizzone, Lestard, Varas Studio, El Parque de la Memoria, 1998.



Εικ.55-56: El Parque de la Memoria, Buenos Aires, 2007.

να παραδώσουν στην πόλη του Buenos Aires ένα αστικό μνημείο ελεύθερο στην ερμηνεία του επισκέπτη. Η καθαρότητα των χαράξεων και των υλικών και η απλότητα του ανοιχτού χώρου, παραμερίζουν οποιονδήποτε αρχιτεκτονικό εντυπωσιασμό, φέρνοντας στο επίκεντρο την ουσία του μνημείου: τη ζωτική σχέση πόλης - ποταμού και κατ' αναλογία τη σχέση της ιστορίας με την πολιτική.

Εν τέλει η σημαντικότητα και η επιτυχία του Parque de la Memoria έγκειται στο γεγονός ότι αποτελεί ένα ζωντανό αστικό χώρο. Η παρουσία του κτιρίου του Κέντρου Πληροφόρησης μέσα στο πάρκο, που φιλοξενεί εκθέσεις, αρχαικό υλικό και εκπαιδευτικές δράσεις, μετατρέπει αυτόματα το πάρκο σε ένα ανοιχτό μουσείο πολιτικής ιστορίας. Στην επίσημη ιστοσελίδα του πάρκου, υπογραμμίζεται η ουσία του μνημείου ως στοιχείου απόδειξης ιστορικής αλήθειας. Το πάρκο δεν στοχεύει να επουλώσει τις πληγές των οικογενειών των θυμάτων και ο ρόλος του δεν είναι εξιλεωτικός. Η παρουσία του εκπαιδευτικού Κέντρου Πληροφόρησης ενισχύει τη διάθεση των φορέων δημιουργίας του πάρκου για διάδοση της γνώσης και της πληροφορίας γύρω από θέματα κρατικής τρομοκρατίας, ώστε παρόμοιες πράξεις να αποφευχθούν στο μέλλον¹⁰⁷.

Τα θύματα της κρατικής τρομοκρατίας μνημονεύονται μέσα από την πολιτική τους ταυτότητα, ως αντίπαλοι ενός αυταρχικού καθεστώτος, αλλά και μέσα από την πολιτική ταυτότητα των οικογενειών τους, ως ελεύθερων πολιτών, να διεκδικούν τα πολιτικά δικαιώματά τους: την ελευθερία του λόγου, τη διαμαρτυρία και τη νομική δικαίωση τους. Ο δημόσιος χαρακτήρας της πολιτικής ταυτότητας δεν θα μπορούσε παρά να παρουσιαστεί υπό τη μορφή ενός δημόσιου αστικού τόπου συνάντησης. Ο συμβολισμός του νερού και η κίνηση από την πόλη, μέσω του μνημείου σε αυτόν, αναδεικνύει τη σχέση που πρέπει να έχει η πόλη με την παράδοση και την ιστορία της, με βάση τις πολιτικές επιλογές των πολιτών της. Η χάραξη του εδάφους με έντονες γεωμετρίες και η χάραξη των ονομάτων των θυμάτων, αποτελούν κλασσικές σχεδιαστικές επιλογές μνημιοποίησης και αναφορών σε μια εθνική πληγή, χωρίς ωστόσο να αφήνουν τα θύματα να χαθούν μέσα στο σύνολο.

107 www.parquedelamemoria.org.ar/en/about-the-parque-de-la-memoria/

Τα πολιτικά θύματα ονομάζονται σε μια προσπάθεια να μην ξεχαστούν. Ενώ η ύπαρξη του Κέντρου Πληροφόρησης και ο σχεδιασμός του μνημείου ως μια νέα πλατεία, ως ένας νέος περίπατος, λειτουργεί στη βάση του σχεδιασμού του Eisenman: οι επισκέπτες είναι ελεύθεροι μέσα στο μνημείο να διαμορφώσουν τη δική τους μνήμη. Από το 2007 που λειτουργεί το Parque de la Memoria αποτελεί τον αστικό συντελεστή για ένα νέο δημοκρατικό Buenos Aires, αντανakλώντας την πρόσφατη ιστορία της πόλης και της διεκδίκησης του δικαιώματος χωρικής παρουσίας των διαφορετικών ταυτοτήτων του πληθυσμού της.



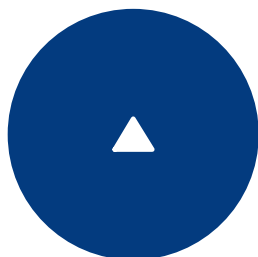
Εικ.56: Το κέντρο πληροφόρησης. El Parque de la Memoria, Buenos Aires, 2007.

Σελ. 116-117: Εικ.57: Ένωση ποταμού και πόλης μέσω του μνημείου. El Parque de la Memoria, Buenos Aires, 2007.



SINTI & ROMA HOLOCAUST MEMORIAL | BERLIN

Φυλετική Ταυτότητα



4.3 Το σύγχρονο μνημείο ως χώρος έκφρασης φυλετικής ταυτότητας.

Το τρίτο μνημείο των θυμάτων του Ολοκαυτώματος στο Βερολίνο, που ολοκληρώθηκε μόλις το 2012, είναι αυτό στη μνήμη των Σίντι και Ρομά. Παρότι οι συζητήσεις για το μνημείο ξεκίνησαν μαζί με το μνημείο για τους Εβραίους, το τρίτο μνημείο που εκδηλώνει μια φυλετική ταυτότητα στο δημόσιο χώρο ήταν αυτό που άργησε περισσότερο να πραγματοποιηθεί. Κρυμμένο μέσα στο πάρκο του Tiergarten, στη βορειοανατολική του άκρη, το μνημείο ήταν για χρόνια περιτριγυρισμένο από πινακίδες που δήλωναν χώρο εργοταξίου και η παρουσία του είχε σχεδόν ξεχαστεί¹⁰⁸.

Ο σχεδιασμός του μνημείου έγινε από τον Ισραηλινό καλλιτέχνη Dani Karavan, γνωστό για το σχεδιασμό μνημείων. Πρόκειται για μια τεχνητή λίμνη, στη μέση της οποίας επιπλέει μια τριγωνική πλατφόρμα με ένα άνθος. Το νερό χρησιμοποιήθηκε συνειδητά λόγω της ανακλαστικής του επιφάνειας. Ο Karavan ήθελε να καθρεφτίζονται στο μνημείο τόσο ο περιβάλλοντας χώρος του Tiergarten όσο και οι επισκέπτες σε αυτό, φέρνοντας τους έτσι αντιμέτωπους με το είδωλο τους. Όπως αναφέρει ο ίδιος σε συνέντευξή του στο περιοδικό *Exberliner* τον Ιανουάριο του 2013, «*το σημαντικό σε ένα μνημείο είναι οι επισκέπτες να αποτελούν μέρος του μνημείου*» (άρα να θυμούνται) και όχι να είναι απλοί παρατηρητές¹⁰⁹. Για τον Karavan το νερό συμβολίζει τα δάκρυα, δηλαδή το πένθος των εν ζωή ανθρώπων για αυτούς που χάθηκαν από ένα ολοκληρωτικό καθεστώς. Η αφαιρετική πρόθεση, χωρίς ονόματα θυμάτων, χωρίς αναφορές, ακολουθεί με το δικό της τρόπο εδώ τον «απρόσωπο» σχεδιασμό του Eisenman.

Το μοναδικό σύμβολο αποτελεί η τριγωνική πλατφόρμα από μπετόν στο κέντρο της δεξαμενής που βυθίζεται μια φορά τη μέρα για να ξαναβγεί στην επιφάνεια μετά από λίγο. Η γεωμετρική μορφή της πλατφόρμας επιλέγεται ως μια αναφορά στο τριγωνικό σήμα που φορούσαν οι Ρομά στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Ουσιαστικά

¹⁰⁸ Torisson, σελ. 74

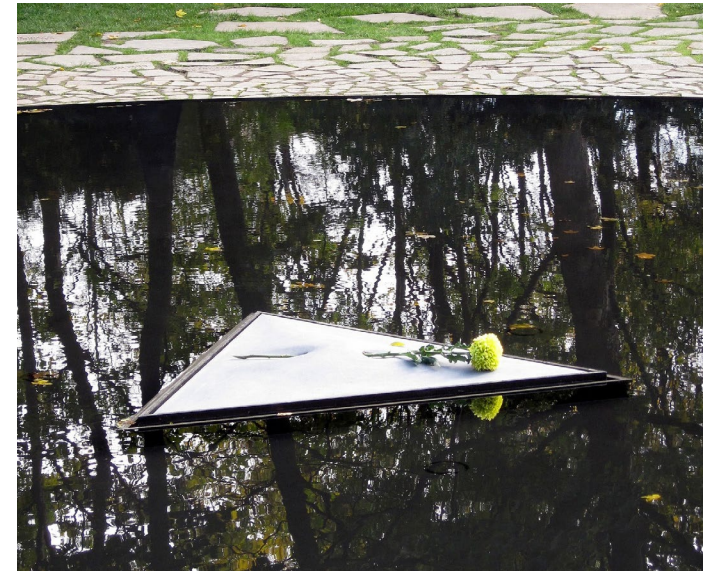
¹⁰⁹ Συνέντευξη του Dani Karavan στο περιοδικό *Exberliner*, Ιανουάριος 2013, www.exberliner.com/features/people/just-gypsies-dani-karavan/

ήταν το ένα από τα δύο τρίγωνα του αστεριού του Δαυΐδ που ξεχώριζε τους Εβραίους. Αντίστοιχο τρίγωνο με διαφορετικό χρώμα έφεραν ως σήμα αναγνώρισης και τα ομοφυλόφιλα άτομα. Η διαδικασία βύθισης και ανάδυσης του τριγώνου εξηγείται από τον Dani Karavan ως διαδικασία επιβίωσης της μνήμης των θυμάτων μέσα από το θρήνο αυτών που επιβίωσαν και πλέον θυμούνται.

Η ταυτότητα της φυλής των Σίντι και των Ρομά με έναν αρκετά μετριοπαθή και αμήχανο τρόπο μέσα από το σχεδιασμό, σε αντίθεση με το μνημείο των ομοφυλόφυλων θυμάτων που θα δούμε στη συνέχεια. Και αυτό ίσως γιατί η εν λόγω ταυτότητα δεν είναι απόλυτα δεκτή ακόμα στο δημόσιο χώρο, με αποτέλεσμα να μην γνωρίζουμε πως θα μπορούσε να αναδειχθεί. Ο καλλιτέχνης επιλέγει ως μέσο σχεδιασμού τα φυσικά στοιχεία, το νερό και τον αντικατοπτρισμό του πάρκου, και το μοναδικό σύμβολο του τριγώνου, μιλώντας τελικά για μια ταυτότητα που στοχοποιήθηκε και συνεχίζει να παραμένει στη λήθη.



Εικ.58: Dani Karavan, Μνημείο των Σίντι & Ρομά θυμάτων του Ολοκαυτώματος, Βερολίνο, 2013.

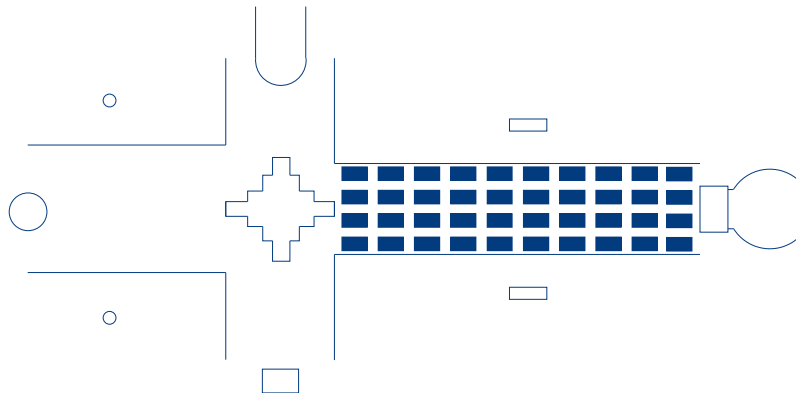


Εικ.59: Το τρίγωνο ως σύμβολο της φυλετικής ταυτότητας.



Εικ.60: Το τρίγωνο ως σύμβολο ταυτότητας στα ναζιστικά στρατόπεδα.

NAMES Project | WASHINGTON Σεξουαλική Ταυτότητα



4.4 Το σύγχρονο μνημείο ως χώρος έκφρασης σεξουαλικής ταυτότητας.

Οι σεξουαλικές και έμφυλες ταυτότητες, όντας ταυτότητες που διεκδικήθηκαν μέσα από πολιτικά και κοινωνικά κινήματα σε μια δεκαετία που ξυπνούσε από τον ιστορικό και ιδεολογικό της λήθαργο, δεν θα μπορούσαν παρά να εκφραστούν μέσα από ένα είδος αντιμνημείου. Το πρώτο παράδειγμα που θα μελετηθεί είναι το «NAMES Project» ή αλλιώς «AIDS Memorial Quilt». Πέρα από τις ταυτότητες που εκφράζει στο δημόσιο χώρο, μας ενδιαφέρει να μελετηθεί και υπό δύο άλλες σκοπιές: τη συνεχή κινητικότητα του, που το καθιστά ένα νομαδικό και συνεχώς εξελισσόμενο μνημείο και την επιλογή της έκθεσης του στο Washington National Mall, ένα από τα βασικότερα μνημεία εθνικής ταυτότητας του αμερικανικού έθνους.

Τη δεκαετία του '70 στην Αμερική, και συγκεκριμένα στην περιοχή Castro του San Francisco, μια ομάδα ανθρώπων με πρωταγωνιστή το φωτογράφο και ομοφυλόφιλο ακτιβιστή Harvey Milk ξεκίνησαν δράσεις ευαισθητοποίησης σε θέματα ισότητας ανεξαρτήτως σεξουαλικού προσανατολισμού. Οι δραστηριότητες τους επεκτάθηκαν και στο χώρο της πολιτικής το 1977, όταν ο Harvey Milk με χιλιάδες υποστηρικτές στην πολιτεία της California κατάφερε να εκλεγεί σε δημόσιο αξίωμα ως μέλος του Συμβουλίου Εποπτών του San Francisco. Ένα χρόνο αργότερα δολοφονήθηκε μαζί με τον δήμαρχο της πόλης, γεγονός που προκάλεσε αιματηρές συγκρούσεις ομοφυλόφιλων ακτιβιστών με την αστυνομία¹¹⁰. Δύο χρόνια μετά, με την είσοδο της δεκαετίας του '80 έκανε την εμφάνιση του ο ιός του HIV, φέρνοντας χιλιάδες άτομα αντιμέτωπα με τη μάστιγα του τέλους του 20ου αιώνα: το AIDS, ασθένεια για την οποία στοχοποιήθηκε ιδιαίτερα η ομοφυλόφιλη κοινότητα.

Το 1985 ο ομοφυλόφιλος ακτιβιστής και στενός συνεργάτης του Harvey Milk, Cleve Jones, έχοντας χάσει αμέτρητους φίλους από την ασθένεια και ανακαλύπτοντας ότι μόνο στο San Francisco τα θύματα ήταν εκατοντάδες, συνέλαβε την ιδέα του NAMES Project.

¹¹⁰ Η ιστορία του Harvey Milk και των πολιτικών του δράσεων παρουσιάζονται στη βιογραφική ταινία «Milk» του σκηνοθέτη Gus Van Sant, ΗΠΑ 2008.

Θέλοντας να τιμήσει τις ζωές των θυμάτων του AIDS, κατά τη διάρκεια μιας συνάθροισης στη μνήμη του Harvey Milk, ζήτησε από τους παρευρισκομένους να ζωγραφίσουν μικρά πανό με τα ονόματα οικογενειακών και φιλικών τους θυμάτων του ιού. Ράβοντας τα πανό μεταξύ τους δημιούργησαν ένα τεράστιο κομμάτι ύφασμα, το οποίο και κρέμασαν ως νέα πρόσοψη στο Burton Plaza Federal Office Building του San Francisco. Ωστόσο, αυτή ήταν μόνο η αρχή για το NAMES Project. Δύο χρόνια αργότερα είχε ήδη γίνει το γνωστότερο μεταβλητό μνημείο του κόσμου. Ταξιδεύοντας σε όλες τις πολιτείες της Αμερικής, το NAMES Project, γνωστό και ως Quilt¹¹¹, συνέχισε να μεγαλώνει προσθέτοντας νέα κομμάτια στη συλλογή του από όποια πόλη περνούσε. Το 1996 έγινε η τελευταία δημόσια ολική έκθεση του στην Washington. Το συνολικό μήκος του ιδιότυπου αυτού μνημείου έφτανε τα εκατοντάδες μέτρα, καλύπτοντας μια τεράστια έκταση του εθνικού πάρκου Washington National Mall. Το Quilt συνεχίζει μέχρι και σήμερα να ταξιδεύει ανά τον κόσμο, τμηματικά αλλά πάντα εκτιθέμενο σε δημόσιους χώρους, τιμώντας τα θύματα της ασθένειας και ευαισθητοποιώντας ενάντια στην ομοφοβία και την περιθωριοποίηση των οροθετικών¹¹².

Γράφοντας ένα άρθρο πάνω στις μοντέρνες μορφές μνημείων στο περιοδικό *Harvard Design Magazine* (Fall 1999), ο αρχιτέκτονας και καθηγητής Αστικού Σχεδιασμού, Richard M. Sommer, αναφέρεται στο NAMES Project ως ένα 'δημοκρατικό μνημείο'¹¹³. Ο Sommer κάνει μια αναλογία εδώ μεταξύ του μνημείου και της πολυπολιτισμικότητας του αμερικανικού έθνους. Τα διαφορετικά σχεδιασμένα κομμάτια που αποτελούν το μνημείο του AIDS μιλούν για τις διαφορετικές φυλές και κουλτούρες που συνυπάρχουν στην Αμερική, των οποίων οι διαφορές δεν έχουν καμία σημασία απέναντι σε ανθρωπίνες απειλές, όπως μια ανίατη ασθένεια. Ο εύστοχος σχολιασμός του Richard M. Sommer μας οδηγεί να αναλογιστούμε το συμμετοχικό σχεδιασμό που χρησιμοποιήθηκε για τη σύσταση αυτού του ιδιότυπου μνημείου. Η απουσία ενός μοναδικού σχεδιασμού και η επιλογή αυτοσχέδιων συνθέσεων επιμέρους κομματιών καταφέρνει

111 Από τον αγγλικό όρο *quilt* = πάπλωμα

112 Βλ. www.aidsquilt.org/

113 Sommer, Richard M., "Time Incorporated", *Harvard Design Magazine*, Fall 1999, σελ.42



Εικ.61: Milk, Gus Van Sant, ΗΠΑ 2008.



Εικ.62: Κομμάτια του AIDS Quilt Memorial.



Εικ.63-64: Δημόσια έκθεση του AIDS Quilt Memorial, Washington, 1996.

να αναδείξει επιτυχώς τις ταυτότητες που το μνημείο πρεσβεύει: την έμφυλη και τη σεξουαλική. Όντας ταυτότητες που μιλούν για προσωπικές και μοναδικές επιλογές του ατόμου, η ερμηνεία τους μέσω ενός μοναδικού σχεδιασμού και σχεδιαστή ίσως να μην ήταν ικανή να τις παρουσιάσει με απόλυτα αντικειμενικό τρόπο. Το μνημείο κατακερματίζεται σε επιμέρους κομμάτια και η διαίρεση αυτή είναι το σχεδιαστικό μέσο για την αναπαράσταση της μοναδικότητας των επιλογών φύλου και σεξουαλικού προσανατολισμού. Παρουσιαζόμενο ως μια ολότητα στο δημόσιο χώρο κατάφερε να μιλήσει ανοιχτά για τις μη παραδεχόμενες αλλά υπαρκτές κοινωνικές ομάδες και υποσύνολα του αμερικανικού έθνους και να παρουσιάσει ένα κομμάτι της σύγχρονης ιστορίας του. Υποδιαιρούμενο όμως πέτυχε την απόλυτα αντικειμενική παρουσίαση της αλήθειας αναδεικνύοντας τη μοναδικότητα κάθε θύματος ξεχωριστά, μέσω μιας μοναδικής αφήγησης της προσωπικότητάς του.

Αυτό που αξίζει επίσης να παρατηρήσουμε στο «νομαδικό» αυτό μνημείο είναι ότι η μη στατικότητα του καταφέρει καλύτερα από κάθε στατικό μνημείο να επιτελέσει το σκοπό της μνημόνευσης, της μόνιμης και της μετάδοσης της ιστορίας. Και αυτό, γιατί τα άτομα τα οποία αφορά το μνημείο στα πλαίσια της μνημόνευσης, δηλ. τα θύματα, αποτελούν το ίδιο το μνημείο και τα άτομα που αφορά στο πλαίσιο του συμβιβασμού με την πραγματικότητα δηλ. οι οικογένειες των θυμάτων, δεν αποτελούν απλούς παρατηρητές, αλλά αποτελούν τους σχεδιαστές του μνημείου.

Μέσω του Quilt AIDS Memorial παρατηρούμε τις νέες κοινωνικές ομάδες που σε μια δημοκρατική κοινωνία μπορούν πλέον να διεκδικούν τη θέση τους στο δημόσιο χώρο και να εκφράζουν την ταυτότητα τους σε αυτό. Η παρουσία του NAMES Project στο εθνικό πάρκο της Washington είναι μια ιστορική στιγμή για την έννοια του μνημείου στον μεταμοντέρνο κόσμο και τη μετάβαση αυτού του κόσμου σε μια νέα δημοκρατική χιλιετία. Ανάμεσα από δύο σημαντικά μνημεία του Αμερικανικού Έθνους, των Washington Memorial και Lincoln Memorial, μνημείων αφιερωμένων στο κράτος και την ηγεσία του, μνημείων που παρουσιάζουν την έννοια «έθνος» ως κάτι μοναδικό που συγκεκριμενοποιείται στη μνήμη

των ηγετών του, το μεταβλητό μνημείο καταφέρνει να εκπροσωπεί κάθε ξεχωριστό άτομο μιας ολόκληρης συλλογικότητας υπό τη μορφή ενός χάρτη¹¹⁴. Ο δημόσιος χώρος της Washington, τόπος αφιερωμένος στη μνημόνευση της σύστασης του αμερικανικού έθνους, αλλάζει σύμφωνα με τα νέα δεδομένα αποδοχής της πολύπλοκης κοινωνικής σύστασης. Οι νέες κοινωνικές ομάδες, ομοφυλόφιλοι και οροθετικοί, διεκδικούν τη θέση τους στο δημόσιο χώρο και ταυτόχρονα την ισότιμη καθιέρωση της ταυτότητάς τους. Το νέο δημοκρατικό μνημείο δεν εκδηλώνει πια μόνο εθνικές και θρησκευτικές ταυτότητες, αλλά έμφυλες και σεξουαλικές.



Εικ.63: Δημόσια έκθεση του AIDS Quilt Memorial, Washington, 1996.

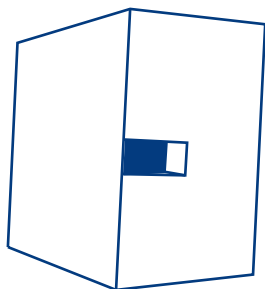
Σελ. 128-129: Εικ.64: Η σεξουαλική ταυτότητα στο δημόσιο χώρο. Το AIDS Quilt Memorial στο National Mall, Washington, 1996.

114 Sommer, Richard M., "Time Incorporated", *Harvard Design Magazine*, Fall 1999, σελ.43



HOMOSEXUALS HOLOCAUST MEMORIAL | BERLIN

Σεξουαλική Ταυτότητα



Η σεξουαλική ταυτότητα θα εκφραστεί χωρικά και στο Βερολίνο δύο δεκαετίες αργότερα, ως το δεύτερο μνημείο των ξεχασμένων θυμάτων του Ολοκαυτώματος που σχεδιάστηκε στο Βερολίνο: το *Μνημείο για τους Ομοφυλόφιλους που εκδιώχθηκαν από το Εθνικοσοσιαλιστικό καθεστώς*. Η ιστορία του μνημείου, όπως και του μνημείου για τους Σίντι και Ρομά, ξεκινά ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '90, όταν στα πλαίσια των συζητήσεων για το Μνημείο των δολοφονημένων Εβραίων της Ευρώπης οι διαφορετικές ομάδες που αποτέλεσαν επίσης θύματα του Ολοκαυτώματος εξέφρασαν την επιθυμία για τη δημιουργία των δικών τους μνημείων. Η πρώτη κοινωνική ομάδα ήταν οι ομοφυλόφιλοι. Όντας μια ιδιαίτερα κοινωνικά απομονωμένη ομάδα, αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι τα ναζιστικά εγκλήματα κατά της ομοφυλοφιλικής κοινότητας δεν αναγνωρίστηκαν αμέσως μετά τη λήξη του 2ου Παγκοσμίου Πολέμου το 1945. Η Παράγραφος 175, όπου το ναζιστικό κόμμα όριζε την ομοφυλοφιλία ως ποινικό αδίκημα, συνέχισε να υπάρχει στο γερμανικό ποινικό κώδικα μέχρι το 1983, όπου και έγινε εν τέλει η αναγνώριση των ομοφυλόφιλων θυμάτων του ναζιστικού καθεστώτος¹¹⁵.

Παρότι οι συζητήσεις για ένα μνημείο των ομοφυλόφιλων θυμάτων ξεκίνησαν στις αρχές του '90, η γερμανική Βουλή αναγνώρισε την ανάγκη δημιουργίας του μνημείου μόλις το 1999, ενώ αποφάνθηκε για την επιλογή του τόπου το 2003. Τελικά, το νέο Μνημείο για τους Ομοφυλόφιλους που εκδιώχθηκαν από το Εθνικοσοσιαλιστικό καθεστώς (Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen) παρουσιάστηκε στο γερμανικό κοινό το 2008, σε σχεδιασμό του καλλιτεχνικού διδύμου Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Η επιλογή των καλλιτεχνών δεν είναι καθόλου τυχαία. Οι Elmgreen & Dragset είναι γνωστοί για την καλλιτεχνική θεματολογία τους που θέτει ερωτήσεις για την κοινωνική θέση των φύλων και των σεξουαλικών προτιμήσεων¹¹⁶.

Τοποθετημένο συνειδητά στην ανατολική άκρη του πάρκου Tiergarten, το Μνημείο των Ομοφυλόφιλων Θυμάτων στέκεται

¹¹⁵ www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/

¹¹⁶ Γλυπτά των Elmgreen & Dragset όπως το "Han" (2012), δηλ. «αυτός» στα δανέζικα, στην πόλη Elsinor της Δανίας και το "Golden Boy" (2012) στην Trafalgar Square του Λονδίνου, θέτουν ζητήματα γύρω από την παραδοσιακή εικόνα της αρσενικότητας στο δημόσιο χώρο.

αντικριστά από το μνημείο του Eisenman, συνδιαλεγόμενο μαζί του τόσο στον ιστορικό διάλογο όσο και στις σχεδιαστικές επιλογές των δημιουργών. Σύμφωνα με τους Michael Elmgreen & Ingar Dragset, οι μορφολογικές επιλογές του μνημείου βασίστηκαν στο σχεδιασμό του Peter Eisenman θέλοντας να τονίσουν την ενοποίηση των δύο μνημείων. Το μνημείο αποτελεί μια μοναδική μπετονένια στήλη, σαν να πρόκειται για μια που αποσχίστηκε από το μνημείο του Eisenman. Η στήλη βρίσκεται σε εμφανή κλίση από το έδαφος, τονίζοντας την διαφορετικότητα της ταυτότητας που παρουσιάζει. Η σύγκριση των δύο μνημείων είναι αναπόφευκτη και η ομοιότητα υπογραμμίζει την ίση αναγνώριση που αξίζει στις δύο ομάδες θυμάτων.

Οι δημιουργοί του ωστόσο θέλησαν να προσθέσουν ένα ακόμα χαρακτηριστικό που θα έκανε το μνημείο τους έναν ζωντανό οργανισμό στην πόλη. Γι' αυτό τοποθέτησαν στο εσωτερικό της στήλης μια οθόνη στην οποία προβάλλεται μια επαναλαμβανόμενη ταινία με διαδεχόμενες σκηνές φιλιών από ζευγάρια του ίδιου φύλου, σε σκηνοθεσία από τον Δανό Thomas Vinterberg¹¹⁷. Η προβολή της ταινίας γίνεται μέσα από ένα μικρό παράθυρο, μια εγκοπή στη μπετονένια μάζα. Το παράθυρο είναι εσκεμμένα μικρό, επιτρέποντας μόνο ένα ή δύο άτομα κάθε φορά να κοιτούν μέσα στη στήλη, με σκοπό εν τέλει ο επισκέπτης - θεατής να έρχεται ταυτόχρονα σε επαφή με το ίδιο το μνημείο αλλά και με αυτόν που ίσως στέκεται δίπλα του.

Ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός ότι κατά τον πρώτο χρόνο λειτουργίας του μνημείου, οι καλλιτέχνες δέχτηκαν σκληρή κριτική πέρα από τις αναμενόμενες συντηρητικές ομάδες και από φεμινιστικές. Γυναικείες και φεμινιστικές οργανώσεις απαίτησαν να συμπεριληφθούν στο προβαλλόμενο βίντεο του μνημείου και ζευγάρια γυναικών, ώστε η ομοφυλόφιλη ταυτότητα να μην χαρακτηρίζεται μόνο ως αρσενική επιλογή. Η επιτροπή του μνημείου δεν συμφώνησε ωστόσο, θεωρώντας πως κάτι τέτοιο θα ήταν άτοπο, αφού δεν υπάρχουν επίσημα στοιχεία ότι οι ομοφυλόφιλες γυναίκες αποτέλεσαν επίσης θύματα του Ναζισμού, αν και υπάρχουν ιστορικοί που υποστηρίζουν το αντίθετο¹¹⁸. Ωστόσο το γεγονός

117 <http://gayholocaustmemorial.wordpress.com>

118 Jackie Marchildon, Controversy in Berlin: Gay Holocaust Memorial, Ιούνιος 2010, www.gayholocaustmemorial.wordpress.com



Εικ.65: Η αρχιτεκτονική γλώσσα συνδιαλέγεται με το μνημείο του Eisenman. Elmgreen & Dragset, Βερολίνο, 2008.



Εικ.66: Ταινία στο εσωτερικό του μνημείου. Η ξεκάθαρη προβολή της σεξουαλικής ταυτότητας. Elmgreen & Dragset, Βερολίνο, 2008.

αυτό από μόνο του, αναδεικνύει τη δύναμη ενός μνημειακού συμβόλου στο δημόσιο χώρο να προκαλέσει την ανάδειξη και άλλων ταυτοτήτων. Με αφορμή τη χωρική έκφραση της σεξουαλικής ταυτότητας προκύπτει και η έκφραση της έμφυλης. Στην περίπτωση του Μνημείου για τους Ομοφυλόφιλους οι σχεδιαστικές επιλογές για την ανάδειξη της σεξουαλικής ταυτότητας είναι οι πιο ξεκάθαρες. Οι καλλιτέχνες επιλέγουν ως σχεδιαστικό μέσο, την άμεση οπτική παρουσίαση του βίντεο. Ο Michael Elmgreen χαρακτηρίζει την εικόνα του φιλιού, ως «τη βάση του μνημείου»¹¹⁹. Το πιο ενδιαφέρον κομμάτι είναι ίσως ότι επέλεξαν συνειδητά να συμπορευτούν με το μορφολογικό σχεδιασμό του Eisenman, ανάγοντας έτσι το θέμα των μνημείων και των ταυτοτήτων σε θέμα κοινωνικής ισότητας και αποκατάστασης της ιστορικής αλήθειας.

Το γεγονός ότι η Εβραϊκή κοινότητα διαφοροποιήθηκε αμέσως από τα υπόλοιπα θύματα του Ολοκαυτώματος προκάλεσε αρκετές αντιδράσεις και συζητήσεις πάνω στο μνημείο των Εβραίων. Ο αρχιτέκτονας Fredrik Torrisson γράφοντας για τα τρία μνημεία, στο βιβλίο του *Berlin-matter of memory* (2010), αναφέρεται χαρακτηριστικά σε μια «ιεράρχηση θυμάτων»¹²⁰, κάτι που αποτελούσε κλασική ναζιστική στρατηγική. Να αποδίδεται δηλαδή στους ανθρώπους αξία ανάλογη της ομάδας στην οποία ανήκουν.

Είναι κοινώς παραδεκτό ότι δεν θα μπορούσε ποτέ να βρεθεί η τέλεια λύση για ένα μνημείο του Ολοκαυτώματος που να μνημονεύει το μεγαλύτερο έγκλημα κατά της ανθρωπότητας στη χώρα των αυτοργών του. Αλλά είναι επίσης παραδεκτή η πολιτική ανάγκη του γερμανικού κράτους να απολογηθεί διεθνώς και να δεσμευτεί έτσι σε ένα δημοκρατικό μέλλον. Ωστόσο, ο σκοπός του μνημείου να διδάσκει ιστορία και να φέρνει στη συλλογική μνήμη το Ολοκαύτωμα δεν επιτελείται απλά και μόνο με την παρουσία του.

Υπάρχει πάντα το ρίσκο το μνημείο να αποτελέσει απλά και μόνο το εργαλείο εθνικής εξιλέωσης και εναπόθεσης της μνήμης συμπράττοντας έτσι στη συλλογική αμνησία της κοινωνίας¹²¹.

119 Remembering different stories, May 2008, Spiegel Online, www.spiegel.de/international/germany/remembering-different-histories-monument-to-homosexual-holocaust-victims-opens-in-berlin-a-555665.html

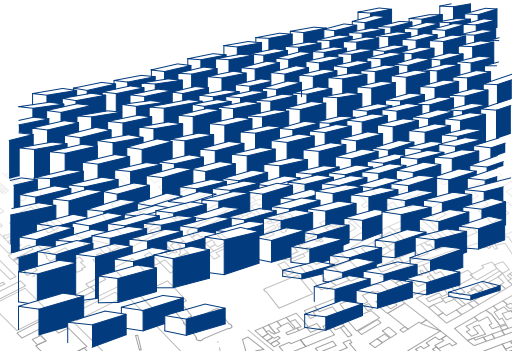
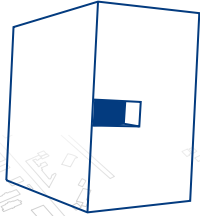
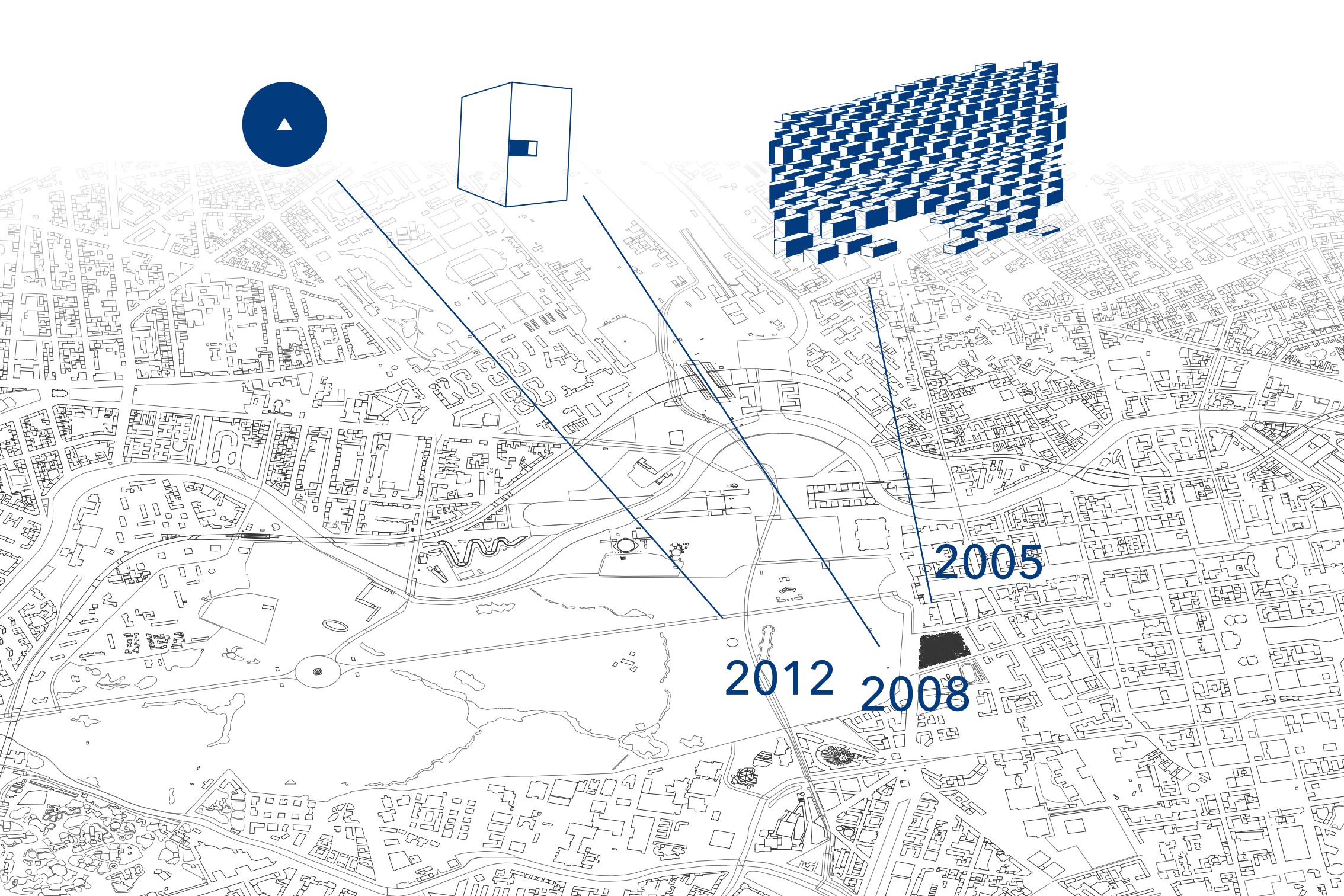
120 Torrisson, σελ. 69

121 Huyssen, Andreas, *Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, σ.σ. 80-81

Η ανάγνωση της τριλογίας των πρώτων μνημείων (του μεγάλης κλίμακας μνημείου των Εβραίων, του μικρού αλλά αναγνωρισμένου μνημείου των ομοφυλοφίλων και του ξεχασμένου μέσα στο πάρκο μνημείου των Ρομά) και του πρόσφατα ολοκληρωμένου μνημείου των θυμάτων ευθανασίας, αποκαλύπτει την επιβαλλόμενη στο δημόσιο χώρο θέση των πληγέντων κοινωνικών ομάδων, καθώς και τον τρόπο που τους επιτρέπεται να εκφράσουν δημόσια την ταυτότητά τους. Ενώ τα εγκλήματα πολέμου ενάντια στο Εβραϊκό έθνος έχουν αναγνωριστεί παγκοσμίως (κάτι που διαφαίνεται από τα χιλιάδες μνημεία του Ολοκαυτώματος ανά την υφήλιο) και έχει αποθεθεί η αρμόζουσα τιμή και αναγνώριση στις οικογένειες των θυμάτων, η διεθνής πολιτική κοινότητα δεν έχει αναγνωρίσει την ίδια αξία στην εκδήλωση σεξουαλικής και φυλετικής ταυτότητας στο δημόσιο χώρο. Η σειρά με την οποία κατασκευάστηκαν τα τέσσερα μνημεία, ο χρόνος που χρειάστηκε για να αναγνωριστεί η θέση τους στη λίστα των θυμάτων, η χωρική έκταση και ο διασκορπισμός τους στον αστικό ιστό του Βερολίνου, προβληματίζουν ως προς το προαναφερθέν φαινόμενο. Ήδη 70 χρόνια μετά τη λήξη του 2ου Παγκοσμίου Πολέμου, ο δημόσιος χώρος εξακολουθεί να είναι απαγορευμένος ή έστω ελεγχόμενος για τις μειονότητες.



Εικ.67: Η προβολή της ταινίας ως το κλειδί του σχεδιασμού για την έκφραση της ταυτότητας. Elmgreen & Dragset, Βερολίνο, 2008.



2005

2012 2008

4.5 Το σύγχρονο μνημείο ως χώρος έκφρασης καταναλωτικής ταυτότητας.

«Η Αρχιτεκτονική είναι η τέχνη του αντιπερισπασμού»¹²² γράφει ο David Simpson αναφερόμενος στο στόχο που πρέπει έχει ένα μνημείο στην πόλη: να διακόπτει τη ροή της καθημερινής ρουτίνας του πολίτη, προσφέροντας του μια μοναδική αισθητική εμπειρία. Ωστόσο εύλογα αναρωτιέται κανείς κατά πόσο αυτό συμβαίνει στην πράξη. Κατά πόσο δηλαδή οι πολίτες μιας πόλης αντιλαμβάνονται, στην καθημερινότητά τους, την παρουσία του μνημείου και κατά πόσο τους επηρεάζει. Εδώ έγκειται η επιτυχία του σχεδιασμού του αρχιτέκτονα του μνημείου. Η σύλληψη και ο σχεδιασμός τους ως ανοιχτούς δημόσιους χώρους, όπως στις περιπτώσεις του Parque de la Memoria, του 9/11 Memorial αλλά και του μνημείου των Εβραίων στο Βερολίνο, επιτρέπει σίγουρα περισσότερη αλληλεπίδραση μεταξύ του χώρου και των περαστικών / επισκεπτών.

Η αλληλεπίδραση αυτή αποτυπώνεται με τον καλύτερο τρόπο μέσα από τις φωτογραφίες των επισκεπτών στα memorials. Η εμμονή με την φωτογράφιση των μνημείων είναι αποτέλεσμα τις σχέσεις μνημείου και τουρισμού. Ειδικά στις πόλεις όπως το Βερολίνο ή η Νέα Υόρκη που αποτελούν δημοφιλείς τουριστικούς προορισμούς, η επίσκεψη των μνημείων γίνεται κατά κύριο λόγο από τουρίστες, κάτι που ανάγει τη σχέση μνημείου και πόλης σε ένα ακόμη επίπεδο: αυτό της κατανάλωσης και του city-brading.

Η φωτογραφία αποτελούσε πάντα ένα μέσο καταγραφής και απεικόνισης της πόλης. Σε κάθε ιστορική στιγμή ή περίοδο της πόλης, οι φωτογραφίες καταγράφουν γεγονότα με φόντο τα τοπία - μνημεία της. Για παράδειγμα η Πύλη του Βραδενβούργου πρωτοστατεί σε όλες τις αποτυπωμένες στο φακό ιστορικές στιγμές του Βερολίνου ή και του έθνους.

Ωστόσο όταν πρόκειται για μνημεία σχεδιασμένα για ένα εθνικό τραύμα και με σκοπό τη μνημόνευση θυμάτων και τραγωδιών, πολλοί είναι αυτοί που θεωρούν απρεπή τη φωτογράφιση των
122 Simpson, σ.σ. 68-69



Εικ.68,69,70: Η κατανάλωση του μνημείου. Η Πύλη του Βραδενβούργου ως σκηνή προβολής των γεγονότων της πόλης (Πτώση του τοίχους 1989, Festival of Lights

μνημείων, και κυρίως των ίδιων των επισκεπτών μέσα σε αυτά, με το επιχείρημα ότι δεν είναι αυτός ο σκοπός τους. Τα social media και κυρίως οι δημοφιλείς διαδικτυακοί τόποι αναρτήσεων φωτογραφίας, όπως Flickr, Instagram κλπ. κατακλύζονται από φωτογραφίες τουριστών με φόντο τα memorials, δηλώνοντας την παρουσία τους εκεί. Οι περισσότερες φωτογραφίες είναι μάλιστα πάντα οι ίδιες στερεοτυπικές λήψεις που καταλήγουν να αποτυπώσουν Allan Hall, μοτικίστην κατανώνονται στο μυαλό καθενός, ακόμα και αν δεν έχει επισκεφτεί το μέρος. Τον Αύγουστο του 2014 η βρετανική εφημερίδα Dailymail αφιέρωσε ένα άρθρο για τις «κακόγουστες selfies»¹²³ των τουριστών στο Μνημείο του Ολοκαυτώματος στο Βερολίνο, κατηγορώντας τους για έλλειψη σεβασμού.

Η ανθρωπολόγος Joy Sather-Wagstaff μελετώντας τις μνημονευτικές τεχνικές και τις αντιδράσεις των τουριστών στο 9/11 Memorial στη Νέα Υόρκη, χαρακτηρίζει τη φωτογραφία ένα μέσο της «υλικής κουλτούρας μνήμης»¹²⁴, που όμως αποτελεί μια σύγχρονη πρακτική διαμόρφωσης μιας παγκόσμιας ιστορικής μνήμης. Σύμφωνα με τις έρευνες της Sather-Wagstaff ο αριθμός των τουριστών στο World Trade Centre διπλασιάστηκε το 2002 μετά το τρομοκρατικό χτύπημα, ενώ το memorial αποτελεί προορισμό για το 75% των τουριστών στη Νέα Υόρκη, αφήνοντας πίσω του με διαφορά άλλα σημαντικά τοπία όπως το Άγαλμα της Ελευθερίας¹²⁵. Αυτό μεταφράζεται σε εκατομμύρια φωτογραφίες στο διαδίκτυο που απεικονίζουν όψεις του Ground Zero. «Η τουριστική κατανάλωση των μνημειακών τόπων γίνεται ξεκάθαρα εμφανής μέσα από την στερεοτυπική δραστηριότητα της φωτογράφισης», γράφει η Sather-Wagstaff, που ωστόσο θεωρεί την ψηφιακή απεικόνιση αυτών των τόπων κάτι πέρα από κατανάλωση κουλτούρας.

Γιατί όπως επισημαίνει ίδια, οι επισκέπτες διαλέγουν πολύ προσεκτικά τι θα απαθανατίσουν, διαλέγοντας μία ποικιλία αντικειμένων, σωμάτων και καταστάσεων που βρίσκονται στον μνημειακό τόπο

¹²³ Allan Hall, Are these the most tasteless selfies yet?, *Dailymail*, August 2014.

Ο όρος *selfie* χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις φωτογραφίες που βγάζει κάποιος τον εαυτό του. Αναρτώνται συνήθως στα κοινωνικά δίκτυα όπως Facebook, Instagram, Tweeter κλπ.

¹²⁴ Sather-Wagstaff, Joy, *Heritage that Hurts: Tourists in the Memoryscapes of September 11*, Walnut Creek, CA: Left Coast Press, Inc., 2011, σελ. 51

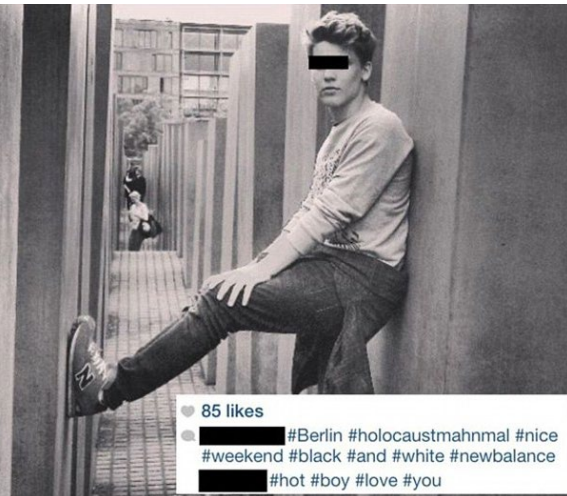
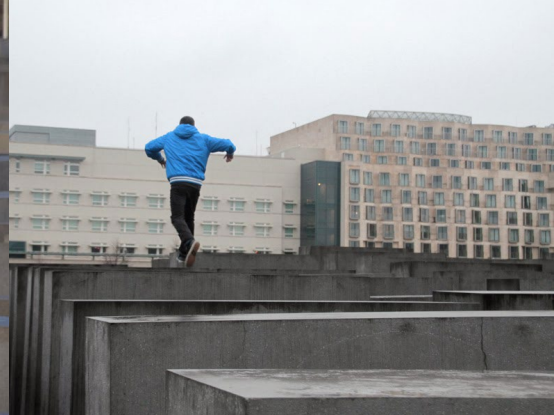
¹²⁵ ό.π., σελ. 67

εκείνη την ώρα. Οι φωτογραφίες τους περιλαμβάνουν διάφορες μνημονευτικές τεχνικές, δηλαδή παλιά γκραφίτι ή λουλούδια, καντίνες με σουβενίρ, ξεναγούς, άλλους τουρίστες, τυχόν κατασκευαστικούς εξοπλισμούς στο οικόπεδο, εργάτες, αστυνομικούς, διαδηλωτές¹²⁶. Η πράξη της φωτογράφισης αποτελεί από μόνη της μια τεχνική μνημόνευσης και διαμόρφωσης ιστορικής μνήμης. Οι φωτογραφίες αντέχουν περισσότερο από οποιαδήποτε τοπική μνημονευτική τελετουργία, μοιράζονται στην παγκόσμια κοινότητα και φέρνουν την ιστορία πιο κοντά σε άτομα τα οποία δεν μπορούν τα ίδια να επισκεφθούν τους τόπους αυτούς.

Η αναπαραγωγικότητα των εικόνων, κυρίως μέσα από το διαδίκτυο, αποτελεί εν τέλει ένα σύμπτωμα της μετα-νεωτερικής εποχής: η μνημειακή εμπειρία μετράπηκε από πραγματική σε εικονική, από υλική σε άυλη, και από ουσιαστική έγινε ψηφιακά αποθηκευμένη στον υπολογιστή. Το διαδίκτυο γίνεται ένας νέος μνημειακός δημόσιος χώρος και η μνημονευτική εμπειρία συντελείται μέσα από μια ηλεκτρονικά συνδεδεμένη παγκόσμια κουλτούρα κουλτούρα κατανάλωσης. Ο μεγαλύτερος φόβος που προκρίπτει είναι ο φόβος της συλλογικής αμνησίας. Ωστόσο η μνήμη αποτελούσε ανέκαθεν αντικείμενο συνεχούς αλλαγής: πολιτικής, γενεαλογικής, ατομικής. Δεν είναι σίγουρο λοιπόν ότι μπορεί να συνεχίσει να διαφυλάσσεται για πάντα μέσα από τα μνημεία.

Σελ. 142-143: Εικ.71: Η κατανάλωση της εικόνας του μνημείου. Το Holocaust Memorial μέσα από στερεοτυπικές λήψεις, τα social media και τη διαφήμιση.

¹²⁶ Sather-Wagstaff, σελ. 140



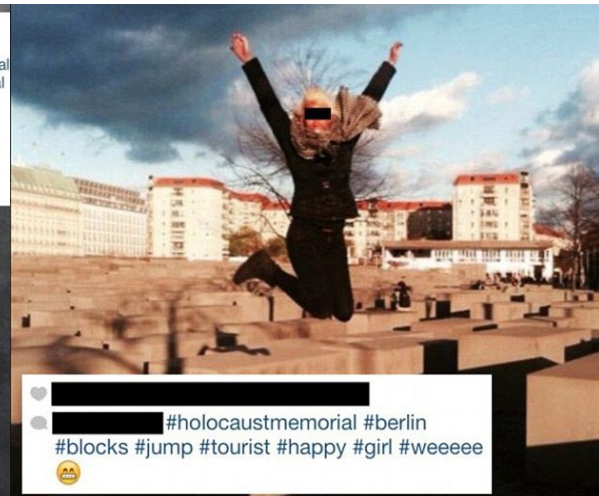
85 likes
#Berlin #holocaustmahnmal #nice #weekend #black #and #white #newbalance #hot #boy #love #you



22 likes
#holocaustmahnmal #holocaustmemorial #berlin #germany #europe #interrail #friend #jumping #summer #goodtimes #happy #fun #brunette #girl #finnish



53 likes
BERLIN ! #throwback #tbt #throwbackthursday #berlin #walls #memorial #holocaust #neverforget #holocaustmemorial #deutschland #jewishmemorial #denkmal #denkmalfürdieermordetenjudeneuropas #judendenkmal #me #germany #eurotrip #wannagoback #takemeback #missthis #traveling #love #tan #blonde



#holocaustmemorial #berlin #blocks #jump #tourist #happy #girl #weeeee



ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η εξελικτική πορεία των χωρικών ποιοτήτων του μνημείου, από τη στιγμή εμφάνισης του μέχρι σήμερα, αποδεικνύει τη σημαντικότητα της παρουσίας του στο δημόσιο χώρο της πόλης, αντικατοπτρίζοντας κάθε φορά τις κοινωνικές δομές αυτής. Η ανέλιξη του μνημείου από τα αυτοαναφορικά μνημεία ηγετικών προσώπων του δυτικού κράτους-έθνους, σε δημόσιες αναπλάσεις των παγκοσμιοποιημένων αστικών κέντρων είναι σίγουρα δείγμα μιας εκδημοκρατισμένης κοινωνίας που επιχειρεί να τοποθετήσει την Ιστορία της στο κέντρο της καθημερινής ζωής των πολιτών της.

Οι μετα-νεωτερικές κοινωνίες αποδεσμευμένες από την αντίληψη της τελεολογικής Ιστορίας, αποδέχονται τη διαφορετικότητα και την πολυμορφία του κοινωνικού ιστού και κατ' επέκταση του δημόσιου χώρου μέσα στον οποίο αυτός ζει και εξελίσσεται. Έτσι τα σύγχρονα μνημεία εκφράζουν όλες τις κοινωνικές ομάδες, επισημαίνοντας την εξέλιξη της αντίληψης τως εννοιών «Ιστορία» και «ταυτότητα». Η εμφάνιση νέων κινήματων στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα (φεμινισμός, πολιτικά δικαιώματα, φυλετικά κινήματα, ομοφυλόφιλοι) πέτυχε πέρα από δημοκρατικότερα δικαιώματα και μια διαφορετική αναπαράσταση των εθνικών και ιστορικών αφηγήσεων στο δημόσιο χώρο. Οι καινούργιες ταυτότητες, πολιτικές, φυλετικές και σεξουαλικές εκφράζονται πλέον χωρικά σε αυτόν, μέσω των μνημείων.

Η αρχιτεκτονική και οι σχεδιαστικές επιλογές των δημιουργών των μνημείων, ορίζουν τον τρόπο που αυτές οι ταυτότητες θα αναδειχθούν και επηρεάζουν τελικά τον τρόπο μνημόνευσης. Όπως εξετάστηκε, στην περίπτωση του Βερολίνου ο Eisenman επιλέγει την ατομική μνήμη και σχεδιάζει με βάση αυτή μια κλειστοφοβική δυστοπία, ένα λαβύρινθο όπου ο επισκέπτης βρίσκεται μόνος του. Αντίθετα στο 9/11 Memorial ο Arad επιλέγει τη συλλογική μνήμη, σχεδιάζοντας έναν ανοιχτό χώρο, με πλήρη ταυτόχρονη όραση όλων επισκεπτών και των αντιδράσεών τους. Αυτό ίσως υποδεικνύει πολιτισμικές διαφορές στην ιδιωτικοποίηση και τη δημοσιοποίηση της μνήμης και στην αντίληψη του πώς διαμορφώνεται μια «εθνική ταυτότητα».

Η συλλογική μνήμη της πόλης, ως συνάθροιση όλων των ατομικών μνημών, οφείλει να εμπεριέχει και να εμπλουτίζεται διαρκώς από τις μνήμες κάθε κοινωνικής ομάδας. Το παράδειγμα των Μνημείων του Ολοκαυτώματος στο Βερολίνο, που δημιουργήθηκαν με άνισες μεταξύ τους καθυστερήσεις, αποδεικνύει πώς ο δημόσιος χώρος και η συλλογική μνήμη συνεχίζουν κατά ένα μέρος να είναι ελεγχόμενα πεδία. Ο καθηγητής πολιτισμικής ιστορίας John R. Gillis στην επιμέλεια της έκδοσης των εισηγήσεων που παρουσιάστηκαν στο συνέδριο Public Memory and Collective Identity το 1990 στο Rutgers University αναφερόμενος στην ταυτότητα και τη μνήμη γράφει: «Οι ταυτότητες και οι μνήμες δεν είναι πράγματα για τα οποία σκεφτόμαστε, αλλά πράγματα με τα οποία σκεφτόμαστε. Και ως τέτοια υπάρχουν στις πολιτικές, κοινωνικές και ιστορικές μας σχέσεις. Πρέπει να αναλαμβάνουμε ευθύνη για τις χρήσεις και τις καταχρήσεις τους, αναγνωρίζοντας ότι κάθε ισχυρισμός μιας ταυτότητας περιλαμβάνει μια σειρά επιλογών που επιδρούν στις ζωές μας αλλά και στις ζωές των άλλων»¹²⁶.



Εικ.72: Η ατομική και η συλλογική μνήμη στην κατασκευή εθνικής ταυτότητας. Holocaust Memorial - 9/11 Memorial.

Η αντίληψη της πόλης μέσα από τους αστικούς συντελεστές της θα πρέπει να εμπλουτιστεί επομένως με τον ίδιο τρόπο που εμπλουτίζεται η συλλογική μνήμη. Με την παρουσία των κοινωνικών ομάδων που εμφανίζονται στο δημόσιο χώρο, αφηγούμενοι τις δικές τους ιστορίες και μνήμες της πόλης. Οι αστικοί συντελεστές και τα μνημεία αποτελούν εξελισσόμενους οργανισμούς, όπως κάθε δημόσιος χώρος και η αρχιτεκτονική αυτού, και ως τέτοια οφείλουν να ακολουθούν και να αντικατοπτρίζουν την εξέλιξη των ανθρώπινων ταυτοτήτων.

Ωστόσο όλες οι επισημάνσεις μεταξύ συλλογικού και ατομικού, ιστορίας και μνήμης, πολιτικού ή πολιτισμικού, εθνικού και παγκόσμιου, ιστορικής αλήθειας και ιστορίας, έχουν χάσει πλέον τη σημασία και τη δύναμη που είχαν, στη νέα εποχή της παγκόσμιας κοινής μνήμης, όπου όλες οι ιστορίες βρίσκουν έναν κοινό τόπο: το αχανές διαδίκτυο. Η οθόνη είναι το σπίτι κάθε μνήμης και η εικόνα το νέο μέσο μνημόνευσης. Η ιστορία έγινε κάτι το τόσο παγκόσμιο και διάχυτο, και οι προσωπικές ταυτότητες και μνήμες τόσο εκτεθειμένες και μοναδικές, που το μέλλον του σχεδιασμού μνημείων φαίνεται μάταιο. Το μνημείο δεν γίνεται πια αντιληπτό μέσα από τη χωρική του εμπειρία, αλλά μέσα από σκηνοθετημένες φωτογραφικές αντιλήψεις: η εικόνα του μνημείου, ως αναγνωρίσιμου συμβόλου της πόλης, ανάγεται σε ένα παγκόσμιο, καταναλωτικό προϊόν.

Εάν ισχύει το επιχείρημα του James Young , ότι δηλαδή το μνημείο ολοκληρώνει το σκοπό της μνημόνευσης τη στιγμή που ολοκληρώνεται ο σχεδιασμός του¹, μιλάμε για χιλιάδες νεκρούς τόπους μέσα στις πόλεις. Η παγκόσμια μνήμη που επιτελείται πλέον στο διαδίκτυο και όχι στο δημόσιο χώρο με τη μορφή μνημονευτικών λειτουργιών, καθιστά αναγκαίο τον επαναπροσδιορισμό των μνημείων σε σχέση με την πόλη. Η αρχική τους λειτουργία, αυτή της μνημόνευσης, μπορεί γρήγορα να παρέλθει όταν η γενιά που χρειάζεται την παρουσία τους, ως υποκατάστατο, δεν υπάρχει πιά. Τότε όμως ο ρόλος των μνημείων θα πρέπει να αλλάξει και να βασιστεί σε καινούργιες μνήμες και ταυτότητες. Ίσως το ιδανικό είναι τα μνημεία να αντιμετωπίζονται ως δημόσιοι ανοιχτοί τόποι και να σχεδιάζονται ως τέτοιοι, ώστε να επιτρέπεται η συνεχής εξέλιξη αυτών και να αποτρέπεται η ημερομηνία λήξης τους.

126 Young, At Memory's Edge, σελ. 194

Άλλωστε δεν έχουμε άλλη εναλλακτική από το να συνεχίζουμε να κατασκευάζουμε νέες μνήμες αλλά και νέες ταυτότητες, που να ανταποκρίνονται καλύτερα στις πολυπλοκότητες της μετα-εθνοτικής και παγκοσμιοποιημένης εποχής. Οι παλιές εθνικές γιορτές και τα μνημεία έχουν χάσει μεγάλο μέρος της δυνατότητάς τους να μνημονεύουν και να παρουσιάζουν μια μοναδική όψη του παρελθόντος, αλλά παραμένουν χρήσιμα σε χρόνους και τόπους όπου ομάδες με πολύ διαφορετικές μνήμες των ίδιων γεγονότων, μπορούν να επικοινωνήσουν, να εκτιμήσουν και να διαπραγματευτούν τις σεβόμενες διαφορετικότητες τους.

Σε περίπλοκες περιόδους παγκόσμιων αλλαγών, οι δημοκρατικές κοινωνίες χρειάζεται να δημοσιοποιούν παρά να ιδιωτικοποιούν τις μνήμες και τις ταυτότητες όλων των ομάδων, έτσι ώστε ο καθένας να γνωρίζει και να σέβεται τις διαφορετικές εκδοχές του παρελθόντος, κατανοώντας έτσι καλύτερα τι μας χωρίζει αλλά και τι μας ενώνει². Σε μια εποχή πληθωρικών ταυτοτήτων χρειαζόμαστε δημόσιους τόπους μνήμης, όπου με σύμμαχο την αρχιτεκτονική να καθίστανται δυνατές οι δημοκρατικές διαδικασίες με τις οποίες οι μονάδες και οι ομάδες να μπορούν να συνυπάρχουν, συζητώντας και διαπραγματεύοντας το παρελθόν, και μέσα από αυτή τη διαδικασία να ορίζουν τελικά το μέλλον.

127 Le Goff, σελ. 99

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Auge, Marc, *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*, New York/London: Verso, 1995.
- Aureli, Pier Vittorio, *The Possibility of an absolute Architecture*, Cambridge: MIT Press, 2011.
- Baudrillard, Jean, *Simulacra & Simulation*, The University of Michigan Press, 1994.
- Benjamin, Walter, "Thesis on the Philosophy of History", *Illuminations*, Hannah, Arendt, ed., New York: Schocken Books, 1969.
- Bouwhuis Jelle, Schavemaker Margriet, ed., *Monumentalism: History, National Identity and Contemporary Art*, Amsterdam, Stedelijk Museum : NAI Publishers, 2010.
- Boyer, M.Christine, *The City of Collective Memory: Its historical imagery and architectural entertainments*, Cambridge, MA and London: MIT Press, 1996.
- Cohen, Jean-Louis, *Le Corbusier and the Mystique of the USSR: Theories and Projects for Moscow 1928-1936*, New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- Crinson, Mark, ed., *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City*, Taylor & Francis, 2005.
- Davidson, Cynthia ed., *Tracing Eisenman: Peter Eisenman Complete Works*, London: Thames & Hudson, 2006.
- Debord, Guy, *Η κοινωνία του θεάματος*, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1986.
- Dickinson Greg, Blair Carole, Ott L., Brian, ed., *Places of Public Memory:*

- The Rhetoric of Museums and Memorials*, Tuscaloosa, Alabama : The University of Alabama Press, 2010.
- Eisenman Architects, *Holocaust Memorial Berlin*, Italy: Lars Mueller Publishers, 2005.
- Eisenman, Peter, *Feints*, Italy: Skira Editore, 2006.
- Fukuyama, Francis, *Το Τέλος της Ιστορίας και ο Τελευταίος Άνθρωπος*, Αθήνα: Εκδόσεις Λιβάνη, 1992.
- Gillis R.,John, *Commemorations: The Politics of National Identity*, New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- Halbwachs, Maurice, *On collective memory*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- Hall, Stuart, David Held, Anthony McGrew ed., *Η Νεωτερικότητα σήμερα: Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, Αθήνα: Σαββάλας, 2010.
- Huysen, Andreas, *Present Pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*, Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Huysen, Andreas, *Twilight Memories: Marking time in a culture of Amnesia*, New York: Routledge, 1995.
- Kuehn, Wilfried, "The City as Collection", *O.M. Ungers: Cosmos of Architecture*, Lepik, Andres ed. , Staatliche Museen zu Berlin, 2006.
- Lank, Peter & Menking, William, *Superstudio - Life without objects*, Italy: Skira Editore, 2003.
- Le Goff, Jacques, *Ιστορία και Μνήμη*, Αθήνα: Νεφέλη , 1998.
- Lepik, Andres ed., *O.M.Ungers: Cosmos of Architecture*, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie, 2006.

Leger F., J. L. Sert, S. Giedeon, Nine Point on Monumentality, Ockman, Joan ed., *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, New York: Columbia Books of Architecture/ Rizzoli International publications Inc., 1993.

Malraux, Andre, *Το Φανταστικό Μουσείο*, Αθήνα: Πλέθρον, 2007

Mumford, Lewis, *The Culture of Cities*, San Diego/New York/London: Harcourt Brance & Company, 1938.

Nora, Pierre, *Realms of Memory: Rethinking the French Past, vol. 1: Conflicts and Divisions*, New York: Columbia University Press, 1996.

Rossi, Aldo, *Η Αρχιτεκτονική της πόλης*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1991.

Simpson, David, *9/11: The culture of Commemoration*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

Sather-Wagstaff, Joy, *Heritage that Hurts: Tourists in the Memoryscapes of September 11*, Walnut Creek, CA: Left Coast Press, Inc., 2011.

Torisson, Fredrik, *Berlin - matter of memory*, London: Ratatosk Publishing Ltd, 2010.

Young, James E., *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in contemporary art and architecture*, New Haven and London: Yale University Press, 2000.

Young, James E., *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*, New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Venturi, Robert, Denise Scott Brown, and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge: MIT Press, 1997

Περιοδικές Εκδόσεις

Abramson, Daniel, «Make History, Not Memory: History's Critique of Memory», *Harvard Design Magazine*, Fall 1999, σσ.78-83.

Clog Magazine, Natonional Mall Issue, New York, 2012

Clog Magazine, World Trade Centre Issue, New York, 2014

Harbison, Robert, «Half-Truths and Misquotations: A Skeptical Look at Monuments», *Harvard Design Magazine*, Fall 1999, σσ.20-22.

Foucault, Michel, «Ετεροτοπίες» (Des espaces autre), Dits et ecrits, Διάλεξη στον Κύκλο Αρχιτεκτονικών Ερευνών, 14 Μαρτίου 1967, *Architecture, Mouvement, Continuite*, τχ.5, Οκτώβριος 1984, σσ 46-49.

Mühlthaler, Erika, "Lernen von O.M. Ungers", *ARCH+*, τεύχος 181/182, Δεκέμβριος 2006.

Young, James E., «Memory and Counter-Memory : The End of the Monument in Germany», *Harvard Design Magazine*, Fall 1999, σ.σ.5-13.

Sommer, Richard M., «Time Incorporated: The Romantic Life of the Modern Monument», *Harvard Design Magazine*, Fall 1999, σ.σ.38-44.

Riegl, Alois, «The Modern Cult of Monuments: Its character and origin», *Oppositions* 25 (1982), σ.σ. 20-51.

Πάγκαλος, Παναγιώτης, «Ιδεολογία και Μνήμη», *Αρχιτέκτονες*, τεύχος 45, Μάιος - Ιούνιος 2004, σελ.57-58.

Πετρίδου, Βασιλική, «Η αρχιτεκτονική ως μνήμη στο έργο του Aldo Rossi», *Αρχιτέκτονες*, τεύχος 45, Μάιος - Ιούνιος 2004, σελ.62-63.

Διαδικτυακές Πηγές

Foucault, Michel, *Περί αλλοτινών χώρων*, Το κείμενο γράφτηκε στην Τυνησία το 1967 και δημοσιεύτηκε την άνοιξη του 1984. Διαθέσιμο στον ιστότοπο: biennale1.thessalonikibiennale.gr/pdf/MICHEL_FOUCAULT_HETEROTOPIAS_GR.pdf

Bernard Fisher, *The Digital Roman Forum Project of the Cultural Virtual Reality Laboratory: Remediating the Traditions of Roman Topography*, διαθέσιμο στον ιστότοπο: www.frischerconsulting.com/frischer/FrischerWorkshopPaperIllustratedWeb_test.html

Macovei, Radu, *From Alberti to Koolhaas: Tracing an urban Conception*, The Architectural Association School of Architecture, 2012, διαθέσιμο στον ιστότοπο : http://www.aaschool.ac.uk/downloads/awards/Radu_Macovei.pdf

Koolhaas, Rem, «Delirious No More», *Wired Magazine*, June 2003, www.archive.wired.com/wired/archive/11.06/i_ny.html

Συνέντευξη του Dani Karavan στο περιοδικό Exberliner, Ιανουάριος 2013, www.exberliner.com/features/people/just-gypsies-dani-karavan/

www.spiegel.de/international/germany/remembering-different-histories-monument-to-homosexual-holocaust-victims-opens-in-berlin-a-555665.html

www.stiftung-denkmal.de
www.911memorial.org
www.wtcsitememorial.org
www.parquedelamemoria.org.ar
www.bauhaus-online.de/en/atlas/werke/monument-to-the-march-dead
www.thechanelhouse.org
www.dailymail.co.uk/news/article-2727269/Are-tasteless-selfies-Berlins-Holocaust-Memorial.html

Πηγές Εικόνων

Κεφάλαιο 1°:

Εικ.01,02,03: sinai & ON architektur, Berlin Wall Memorial, Bernauer Strasse, Βερολίνο, 1998 **Πηγή:** Κλέλια Σίσκα.

Εικ.04: Winston Churchill Statue, Parliament Square, Λονδίνο. **Πηγή:** http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Winston_Churchill_statue,_Parliament_Square,_London.JPG.

Εικ.05: Elmgreen & Dragset, Powerless Structures, Fig. 101, 2012, The Fourth Plinth, Trafalgar Square, Λονδίνο. **Πηγή:** James O Jenkins.

Εικ.06: Ερειπωμένα μνημεία πολέμου της κομμουνιστικής Γιουγκοσλαβίας κατασκευασμένα τις δεκαετίες '60 και '70. **Πηγή:** www.dailymail.co.uk/news/article-2386991/War-memorials-Yugoslavia-left-decay.html.

Εικ.07: Teufelsberg, πρώην καασκοπευτικός σταθμός ραντάρ, Βερολίνο. **Πηγή:** Κλέλια Σίσκα.

Εικ.08: Daniel Liebeskind, Jewish Museum Berlin, Βερολίνο. **Πηγή:** Κλέλια Σίσκα.

Εικ.09: Maya Lin, Vietnam Veterans Memorial, Washington DC, 1982. **Πηγή:** <https://www.studyblue.com/notes/note/n/art-100-3/deck/12746067>.

Εικ.10: Louis Kahn (1973), FDR Four Freedoms Park, Roosevelt Island, Νέα Υόρκη, 2012. **Πηγή:** <http://www.fdrfourfreedomspark.org>

Εικ.11: Η κλασική γεωμετρία ως έκφραση μνημειακότητας. Étienne-Louis Boullée, Newton's Cenotaph, 1780-93. **Πηγή:** www.etsavega.net/dibex/Boullée_Newton-e.htm

Εικ.12: Η κατασκευή τοποσήμων. Eiffel Tower, 1889 World Fair, Παρίσι. **Πηγή:** publicdomainarchive.com/public-domain-images-eiffel-tower-construction-from-1889-worlds-fair/.

Κεφάλαιο 2°:

Εικ.13: Vladimir Tatlin, πρόταση για το «Μνημείο της III Σοσιαλιστικής Διεθνούς», 1919. **Πηγή:** arkinnetblog.wordpress.com/2010/03/11/

Εικ.14: Walter Gropius, «Μνημείο Πεσόντων Μαρτίου», Βαϊμάρη, 1920. **Πηγή:** http://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Gropius

Εικ.15,16: Le Corbusier, σχέδια για το «Μνημείο για τον Paul Vailant-Couturier», Villejuif, Παρίσι, 1938. **Πηγή:** <http://www.fondation-lecorbusier.fr>

Εικ.17: Paul Klee, Angelus Novus, 1920. **Πηγή:** www.reorientmag.com/2014/10/the-narrow-frame-of-midnight-tala-hadid/

Εικ.18,19: Aldo Rossi, σχέδια για το Μνημείο Αντιστάσεως στο Cuneo, 1962. **Πηγή:** www.pinterest.com

Εικ.20,21: Aldo Rossi, Μνημείο των Αγωνιστών του 2ου Π.Π., Segrate, Ιταλία, 1965. **Πηγή:** www.pinterest.com

Εικ.22,23: Georges Henri-Pingusson, Monument to the Martyrs of Deportation, Ile de la Cite, Παρίσι, 1962. **Πηγή:** www.mimoo.eu

Εικ.24,25: Το μεταμοντέρνο μνημείο χωρίς Ιστορία. Superstudio, The Continuous Monument, 1969. **Πηγή:** www.openbuildings.com

Εικ.26: Η καταστροφή του μνημείου. Horst Hoheisel, Blow Up the Bradenburger Tor, 1995. **Πηγή:** από το βιβλίο του James E. Young, At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture (2000).

Εικ.27: Η μετατροπή του τοπόσημου. Krzysztof Wodiczko, Arc de Triomphe: Word Institute for the Abolition of War, 2011. **Πηγή:** culture.pl/en/event/krzysztof-wodiczko-institute-for-the-abolition-of-war

Εικ.28: Προβολές σε ήδη υπάρχοντα μνημεία. Krzysztof Wodiczko, The Homeless projection, Civil War Memorial, Βοστώνη, 1986-1987. **Πηγή:** www.pinterest.com

Εικ.29,30: Η μετατροπή της Ιστορίας σε μύθο. Christo & Jeanne Claude, Wrapping Up Reichstag, Βερολίνο, 1995. **Πηγή:** <http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag>

Κεφάλαιο 3°:

Εικ.31: Η πόλη σχεδιασμένη σαν δίκτυο μνημείων, μιμείται τη λειτουργία της μνήμης. Giambattista Nolli, Map of Rome, 1748.

Πηγή: www.en.wikipedia.org/wiki/Giambattista_Nolli

Εικ.32: Τα επίπεδα ιστορίας της αρχιτεκτονικής της πόλης. Charles Robert Cockerell, πίνακας The Professor's Dream, 1848. **Πηγή:** www.royalacademyprints.com/image/776219/c-r-cockerell-r-a-the-professors-dream

Εικ.33: Χάρτης της Ρώμης με βάση τη μέθοδο του Alberti. Pietro

del Massaio, 1469. **Πηγή:** www.frischerconsulting.com/frischer/FrischerWorkshopPaperIllustratedWeb_test.html

Εικ.34: The City within the city - Berlin as a green archipelago.

Oswald Mathias Ungers, 1977. **Πηγή:** Aureli, Pier Vittorio. The Possibility of an Absolute Architecture. Cambridge: MIT Press, 2011, p. 179.

Εικ.35: Η πόλη ως σύνθεση κομματιών της μνήμης. Citta Analoga, Aldo Rossi, 1976. **Πηγή:** www.tracce.it/img/tabelle/2999_g.jpg

Εικ.36: Εικ.36: Η σύγχρονη πόλη ως collage μνημειακής αρχιτεκτονικής. United Arab Emirates, Rem Koolhaas, 2007. **Πηγή:** OMA, Rem Koolhaas, Smart Building Conference, www.vimeo.com/25969273

Εικ.37: Η αλλαγές των κοινωνικών δομών από τη νεωτερικότητα, στη μετα-νεωτερικότητα. Bruno Latour, Ancor-Network Theory, 1987. **Πηγή:** www.wikipedia.org

Εικ.38,39,40: Κινήματα πολιτικών δικαιωμάτων του 20ου αιώνα. **Πηγή:** www.wikipedia.org

Κεφάλαιο 4°:

Εικ.41: Η κατασκευή της αμερικανικής εθνικής ταυτότητας. National Mall, Washington DC, James Mc Millan, 1901. **Πηγή:** www.wikipedia.org

Εικ.42: Peter Eisenman, σχέδια για το διαγωνισμό του Μνημείου του Ολοκαυτώματος, Βερολίνο, 1999. **Πηγή:** Eisenman Architects, *Holocaust Memorial Berlin*, Italy: Lars Mueller Publishers, 2005

Εικ.43,44: Peter Eisenman, Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Βερολίνο, 2013 **Πηγή:** Κλέλια Σίσκα

Εικ.45: Peter Eisenman, Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Βερολίνο **Πηγή:** www.flickr.com

Εικ.46: 11η Σεπτεμβρίου 2001. **Πηγή:** www.flickr.com

Εικ.47: Το πρώτο μνημείο για την 9/11. Gustavo Bonevardi, John Bennett Tribute in Light, 2002. **Πηγή:** www.flickr.com

Εικ.48: Michael Arad, Peter Wlaker, Reflecting Absence, competition model, 2004. **Πηγή:** www.wtcsitememorial.org/fin7_mod.html

Εικ.49: Michael Arad, Peter Wlaker, Reflecting Absence, 9/11 Memorial, Νέα Υόρκη, 2012. **Πηγή:** www.flickr.com

Εικ.50: Η επιλογή φυσικών στοιχείων. Michael Arad, Peter Wlaker,

memorial plaza, Νέα Υόρκη, 2012. Πηγή: www.flickr.com
Εικ.51: Twin Towers, Νέα Υόρκη. Πηγή: GLOG Magazine, World Trade Center Issue, σ.σ. 120-121.
Εικ.52: Mothers of Plaza de Mayo, Buenos Aires, 1978. Πηγή: www.wikipedia.org
Εικ.53: Το πάρκο μνήμης δίπλα στον ποταμό La Plata, Buenos Aires, 2007. Πηγή: www.parquedelamemoria.org.ar
Εικ.54: Baudizzone, Lestard, Varas Studio, El Parque de la Memoria, 1998. Πηγή: www.parquedelamemoria.org.ar
Εικ.51: Twin Towers, Νέα Υόρκη. Πηγή: GLOG Magazine, World Trade Center Issue, σ.σ. 120-121.
Εικ.52: Mothers of Plaza de Mayo, Buenos Aires, 1978. Πηγή: www.wikipedia.org
Εικ.53: Το πάρκο μνήμης δίπλα στον ποταμό La Plata, Buenos Aires, 2007. Πηγή: www.parquedelamemoria.org.ar
Εικ.54: Baudizzone, Lestard, Varas Studio, El Parque de la Memoria, 1998. Πηγή: www.parquedelamemoria.org.ar
Εικ.55: El Parque de la Memoria, Buenos Aires, 2007. Πηγή: www.parquedelamemoria.org.ar
Εικ.56: Το κέντρο πληροφόρησης. El Parque de la Memoria, Buenos Aires, 2007. Πηγή: www.parquedelamemoria.org.ar
Εικ.57: Ένωση ποταμού και πόλης μέσω του μνημείου. El Parque de la Memoria, Buenos Aires, 2007. Πηγή: www.parquedelamemoria.org.ar
Εικ.58: Dani Karavan, Μνημείο των Σίντι & Ρομά θυμάτων του Ολοκαυτώματος, Βερολίνο, 2013. Πηγή: www.stiftung-denkmal.de
Εικ.59: Το τρίγωνο ως σύμβολο της φυλετικής ταυτότητας. Πηγή: www.stiftung-denkmal.de
Εικ.60: Το τρίγωνο ως σύμβολο ταυτότητας στα ναζιστικά στρατόπεδα. Πηγή: en.wikipedia.org/wiki/Nazi_concentration_camp_badges
Εικ.61: Milk, Gus Van Sant, ΗΠΑ 2008. Πηγή: Σκηνή από την ταινία, www.film-grab.com/2010/09/23/milk/
Εικ.62: Κομμάτια του AIDS Quilt Memorial. Πηγή: www.aidsquilt.org
Εικ.63: Δημόσια έκθεση του AIDS Quilt Memorial, Washington, 1996. Πηγή: www.aidsquilt.org
Εικ.64: Η σεξουαλική ταυτότητα στο δημόσιο χώρο. Το AIDS

Quilt Memorial στο National Mall, Washington, 1996. Πηγή: www.aidsquilt.org
Εικ.65: Η αρχιτεκτονική γλώσσα συνδιαλέγεται με το μνημείο του Eisenman. Elmgreen & Dragset, Βερολίνο, 2008. Πηγή: www.flickr.com
Εικ.66: Ταινία στο εσωτερικό του μνημείου. Η ξεκάθαρη προβολή της σεξουαλικής ταυτότητας. Elmgreen & Dragset, Βερολίνο, 2008. Πηγή: www.flickr.com
Εικ.67: Η προβολή της ταινίας ως το κλειδί του σχεδιασμού για την έκφραση της ταυτότητας. Elmgreen & Dragset, Βερολίνο, 2008. Πηγή: www.ipublicart.org/IAPA/en/al_03.html
Εικ.68,69,70: Η Πύλη του Βραδενβούργου ως σκηνή προβολής των γεγονότων της πόλης (Πτώση του τοίχους 1989, Festival of Lights 2012, World Cup 2014). Πηγή: www.visitberlin.de
Εικ.71: Η κατανάλωση της εικόνας του μνημείου. Το Holocaust Memorial μέσα από στερεοτυπικές λήψεις, τα social media και τη διαφήμιση. Πηγή: www.flickr.com, www.instagram.com, www.dailymail.co.uk/news/article-2727269/Are-tasteless-selfies-Tourists-post-pictures-skipping-doing-HANDSTANDS-Berlins-Holocaust-Memorial.html

