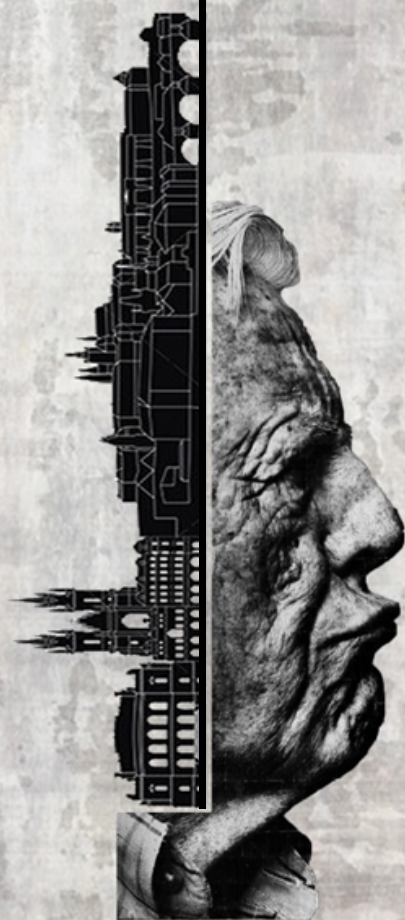


ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ
ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ _ ΚΥΡΙΑΖΟΠΟΥΛΟΥ ΝΑΓΙΑ
ΕΠΙΒΛΕΨΗ _ ΤΖΟΜΠΑΝΑΚΗΣ ΑΛΕΞΙΟΣ



ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ
ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

ΚΥΡΙΑΖΟΠΟΥΛΟΥ ΝΑΓΙΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΤΖΟΜΠΑΝΑΚΗΣ ΑΛΕΞΙΟΣ

ΧΑΝΙΑ, ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2019

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

1.1_ Πρόλογος	8
1.2_ Σκοπός	10
1.3_ Συγκρότηση εργασίας	10

2. ΠΕΡΙ ΜΝΗΜΗΣ

2.1_ Φιλοσοφικές προσεγγίσεις της μνήμης	14
2.2_ Συσχέτιση ατομικής - συλλογικής μνήμης	22
2.3_ Συλλογική μνήμη - Συλλογική λήθη	26
2.4_ Η χωροποίηση της συλλογικής μνήμης: ψυχικός και φυσικός κόσμος	30
2.5_ Ακούσια μνήμη και αισθήσεις	36

3. Η ΜΝΗΜΗ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ

3.1_ Η εμπειρία της πόλης	46
3.2_ Το «μνημείο» της πόλης	50
3.3_ Η μνήμη στην πόλη του 20ου αιώνα	54
3.4_ Η μνήμη στο δημόσιο χώρο	56

4. Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

4.1_ Σύγχρονη τέχνη στο δημόσιο χώρο: κοινωνικές πρακτικές	64
4.2_ Κρίση της νεοτερικότητας: από την αναπαράσταση στο σχολιασμό	68
4.2.1_ Conceptual Art: Επαναπροσδιορισμός του νοήματος	72
4.2.2_ Arte Povera: Κριτική στις δομές παραγωγής	76
4.2.3_ Land Art: Διεύρυνση του πεδίου της τέχνης	80

5. ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

5.1_ Καλλιτεχνικές δράσεις στον υφιστάμενο αστικό ιστό: Christo and Jeanne- Claude	90
5.1.1_ Η εξαφάνιση _ Wrapped Reichstag	92
5.1.2_ Η εμφάνιση _ The Gates	98
5.2_ Καλλιτεχνικές δράσεις σε ίχνη του παρελθόντος	104
5.2.1_ Η επανεμφάνιση _ Basilica di Siponto	104
5.2.2_ Η επανατοποθέτηση _ Border of Light	110

6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

116

7. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ/ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

120

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

1.1 ΠΡΟΛΟΓΟΣ

«Όλο και περισσότερο αγαπώ τις αναφορές, ή τα κομμάτια του παρελθόντος, ακόμα και τα υλικά θραύσματα, τις επανακατασκευές, όλα αυτά που αποκτούν όμως μια καινούρια σημασία στο χώρο»

Aldo Rossi

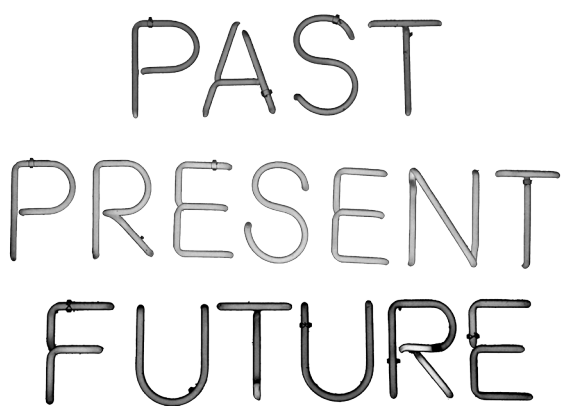
Τα στοιχεία εκείνα του παρελθόντος που επιλέγουμε να καταγράψουμε, να σημειώσουμε, να αναλύσουμε, να προβάλλουμε και να υποδείξουμε στους άλλους ως σημαντικά, διαμορφώνουν την αντίληψη που έχουμε για τα πράγματα γύρω μας και συνθέτουν την ίδια μας τη θέση στον κόσμο. Μέσα στον ανθρώπινο νου, αλλά και στο χώρο, οι αναμνήσεις μας ως γνώσεις, ανασύρονται και αναπροσαρμόζονται ανά πάσα στιγμή, ορίζοντας τη ζωή μας και το ποιοί τελικά είμαστε.

Ο άνθρωπος, λοιπόν, αποκτά την τάση να γοητεύεται από όλες εκείνες τις εικόνες του χθες που προσπαθεί να αναβιώσει, ακόμα και όταν τα ίχνη τους μοιάζουν να έχουν σβηστεί για πάντα. Ψάχνει διαρκώς να βρει αναφορές γι' αυτές, είτε σε βιβλία και αντικείμενα του παρελθόντος, που αποτελούν επίσημες ιστορικές πηγές, είτε απλά στις διηγήσεις των καθημερινών ανθρώπων.

Κοινή διαπίστωση, μάλιστα, των τελευταίων δεκαετιών, είναι ότι έχει εκδηλωθεί μια τόσο ερευνητική, όσο και βιβλιογραφική έκρηξη για το παρελθόν και το πολυδιάστατο φαινόμενο της μνήμης που δημιουργείται με την εξερεύνησή του. Το επίκεντρο του ιστορικού και ανθρωπολογικού, τουλάχιστον, ενδιαφέροντος έχει μετατεθεί σε μια νέα διάσταση του ιστορικού γίνεσθαι. Ειδικότερα, στο πως τα υποκείμενα συλλαμβάνουν και αναπαριστούν το παρελθόν τους, πως ανακατασκευάζοντας αυτό, είτε συλλογικά, είτε ατομικά, διαπραγματεύονται την πολιτισμική τους ταυτότητα στο παρόν και πως με

στοιχεία του παρελθόντος μπορούν να δημιουργήσουν νέες καταστάσεις και συναισθήματα.

Όλα αυτά μπορούν να υλοποιηθούν στα πλαίσια της πόλης και του αστικού ιστού, καθώς είναι ο τόπος που καταγράφονται οι ατομικές μνήμες, αλλά κυρίως η συλλογική μνήμη των λαών. Όταν καλούμαστε, λοιπόν, να ερμηνεύσουμε έναν τόπο, οι αφορμές μας δεν βασίζονται μόνο σε αυτό που βλέπουμε απλά μπροστά μας, αλλά και σε εκείνα που υπήρξαν κάποτε. Ειδικά, σε σχέση με την ανάλυση της πόλης, έχει ιδιαίτερη σημασία να αντιληφθούμε τα πολύπλοκα χρονικά της επίπεδα, τις επανεγγραφές στο υπόβαθρό της και το ρόλο που διαδραματίζουν οι διαφορετικές εκδοχές της μνήμης, μέσα στο πέρασμα της ιστορίας. Είναι ο τόπος όπου οι παρατηρητές μπορούν να μετατρέψουν μέσα από την ιδιαίτερη βιωματική εμπειρία του παρελθόντος, των συναισθημάτων και των αντιλήψεων, τις εικόνες των στοιχείων της πόλης, σε αναμνήσεις αυτών.



PAST
PRESENT
FUTURE

1.2 ΣΚΟΠΟΣ

Σκοπός της συγκεκριμένης ερευνητικής εργασίας είναι να μελετηθεί «η μνήμη που ξαναβλέπει» σε αντίθεση με «τη μνήμη που επαναλαμβάνει». Πιο συγκεκριμένα, με βάση το γεγονός ότι η μνήμη δεν αφορά στείρες αναπαραστάσεις του παρελθόντος, αλλά νέες ενεργοποιήσεις της σκέψης στο παρόν, θα μελετηθούν, τόσο οι διάφορες εκδοχές ερμηνείας της μνήμης και η σχέση της με την πόλη, όσο και οι νέες καλλιτεχνικές πρακτικές διαχείρισης της πρώτης, μέσω της σύγχρονης τέχνης, που στοχεύουν στη βιωματική εμπειρία του παρελθόντος.

1.3 ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Στην παρούσα ερευνητική εργασία, η μελέτη αναφορικά με την έννοια της μνήμης, καταλαμβάνει το πρώτο μέρος και επικεντρώνεται στον αλληλένδετο δεσμό της ατομικής με τη συλλογική μνήμη, στην αντιπαράθεσή της με τη λήθη, στη χωρική της έκφραση και στη σχέση της με τις αισθήσεις (Κεφάλαιο 2). Καθώς και στη σχέση της με τους αστικούς συντελεστές της πόλης και το σύγχρονο δημόσιο χώρο του 20^{ου} αιώνα (Κεφάλαιο 3).

Στη συνέχεια επιχειρείται μια προσέγγιση της κοινωνικής διάστασης της μνήμης και της διαχείρισής της μέσω του «εκδημοκρατισμού» της σύγχρονης τέχνης και ιδίως των μεταπολεμικών κινήματων των δεκαετιών του 1960 και 1970, Conceptual Art, Arte Povera και Land Art (Κεφάλαιο 4).

Τέλος, θα αναλυθούν κάποια ενδεικτικά παραδείγματα εφήμερης καλλιτεχνικής παραγωγής, τα οποία προτείνουν νέες τεχνικές διαχείρισης και αναβίωσης της συλλογικής και ιστορικής μνήμης ενός τόπου (Κεφάλαιο 5).



Εικόνα_2



Εικόνα_3

2. ΠΕΡΙ ΜΝΗΜΗΣ

2.1 ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

Ένα από τα πιο εκπληκτικά πολιτιστικά φαινόμενα των τελευταίων χρόνων είναι η εμφάνιση της μνήμης ως βασικό μέλημα της δυτικής κυρίως κοινωνίας, μια στροφή προς το παρελθόν, που βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με το προνομιούχο μέλλον¹. Διαπιστώνει, λοιπόν κανείς, ένα έντονο ενδιαφέρον για το ζήτημα της μνήμης σε κάθε πτυχή του πολιτισμού: στις καλλιτεχνικές πρακτικές και στην αρχιτεκτονική, στην λογοτεχνία και στον κινηματογράφο, σε δημόσιες εκδηλώσεις και καθημερινές συμπεριφορές. «Οι έννοιες της μνήμης, του αρχείου, των μνημείων και της διατήρησης των ιχνών του πολιτισμού βρίσκονται στο επίκεντρο των θεωρητικών και καλλιτεχνικών αναζητήσεων»².

Η έννοια της μνήμης, όμως, ξεκινάει από τα αρχαία ακόμα χρόνια. Η Μνημοσύνη³, η μάνα των Πιερίδων Μουσών, είναι η προσωποποίηση της μνήμης στην ελληνική μυθολογία. Αποτελεί την προγεννήτορα όλων των τεχνών και των επιστημών, μεταξύ των οποίων και της ιστορίας, καθώς η μούσα Κλειώ (της ιστορίας) ήταν μία από τις θυγατέρες της.

Η μνήμη, για τους αρχαίους Έλληνες, αποτελούσε προϋπόθεση της ανθρώπινης σκέψης⁴ και η τεχνική της λειτουργούσε ως μαθησιακή διαδικασία⁵, η δημιουργία της οποίας αποδίδεται στον Έλληνα λυρικό ποιητή, το Σι-

1_ Huyssen, A. (Winter 2000). "Present pasts: Media, politics, amnesia". Στο: Public Culture, Volume 12, Number 1, σελ.:21-38

2_ Κούρος, Π. (Μάιος / Ιούνιος 2004). "Μνημονικές διαδράσεις ως πρακτικές σύγχρονης τέχνης στην πόλη". Στο: Αρχιτέκτονες, Τεύχος 45, Περίοδος Β, σελ.:83-86

3_ Γνωστή ενίοτε ως Μνήμη, η οποία όμως ήταν άλλη θεότητα.

4_ Samuel, R. (2012). Theatres of memory: Past and present in contemporary culture. London & New York: Verso, σελ.: vii

5_ Αυτό που υποστηρίζει η συγκεκριμένη τεχνική είναι η προσπάθεια απομνημόνευσης εννοιών, δινοντάς τους γεωγραφική θέση.

να διατηρήσουμε στην μνήμη εξ όσων έχουμε δει ή ακούσει ή έχουμε σκεφθεί από μόνοι μας, το αποτυπώνουμε σε αυτό το κερί που το παρουσιάζουμε να δέχεται τις αισθήσεις και τις σκέψεις, σαν να σημειώνουμε πάνω σ' αυτό τα αποτυπώματα των δαχτυλιδιών μας. Όποιο αποτυπωθεί το διατηρούμε στη μνήμη και το γνωρίζουμε καλά όσον χρόνο θα υπάρχει η εικόνα (είδωλό) του. Όποιο σθήσει ή δεν καταστεί δυνατόν να αποτυπωθεί το έχουμε ξεχάσει και δεν το γνωρίζουμε»⁷. Ας σημειώσουμε εδώ, ότι η μεταφορά του κεριού συνάπτει τις δύο προβληματικές, εκείνη της μνήμης και εκείνη της λήθης.

Στη συνέχεια, ο Πλάτωνας (427 π.Χ. – 347 π.Χ.) πρότεινε μια πιο φυσική άποψη όπου οι σκέψεις, όπως τα πουλιά, πετούν μέσα και έξω, κάποιες παραμένουν μέσα κλειστές, ενώ άλλες «φτερουγίζουν» μέσα από τη συνείδησή μας.

Προνομιούχο θέση στους κλάδους της σκέψης, της απέδωσε και ο Αριστοτέλης (384 π.Χ. – 322 π.Χ.) στο κείμενο των Μικρών Φυσικών “Περί μνήμης και αναμνήσεως”, όπου διατύπωσε ότι η μνήμη δεν είναι αίσθηση, αλλά ένα πάθος που δημιουργείται όταν παρέλθει ο χρόνος και εν συνεχεία, διέκρινε τη συνειδητή (μνήμη) από την ασυνειδητη μνήμη (ανάμνηση).

Ούτε ο Πλάτωνας, όμως, ούτε ο Αριστοτέλης και γενικότερα κανένας από τους αρχαίους δεν ασχολήθηκαν με το υποκείμενο της μνήμης, δηλαδή με το «ποιός θυμάται;». Αναρωτήθηκαν μόνο τι σημαίνει «να έχεις ή να αναζητάς μια ενθύμηση;»⁸ Σταδιακά, συγκροτείται η φαινομενολογία της μνήμης, η οποία αναζητά τόσο τα υποκείμενα (άτομο, ομάδα ή συλλογικότητα), όσο και το αντικείμενό της (τι θυμάται κανείς;). Προκύπτει, έτσι η ανάγκη να διερευνήσουμε, πως έχουν απαντήσει κατά καιρούς φιλόσοφοι και στοχαστές στα συγκεκριμένα ερωτήματα;

7_ Απόσπασμα από το έργο του Πλάτωνα ο “Θεαίτητος” (368 π.Χ.)

8_ Ricoeur, P. (2000). Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη. Μτφρ. Ξ. Κομνηνός. Αθήνα: Ίνδικτος, 2013, σελ.:157

«Και όμως δεν έχουμε τίποτα καλύτερο από τη μνήμη για να βεβαιώσουμε ότι κάτι συνέβη πριν μορφώσουμε την ενθύμησή του»⁹

Paul Ricoeur

Κατά τον Αυγουστίνο (Χριστιανός θεολόγος και φιλόσοφος, 354μ.Χ. – 430μ.Χ.), υπάρχουν τρία γνωρίσματα που περιγράφουν το χαρακτήρα της μνήμης. Αρχικά, η μνήμη είναι ένα προσωπικό και ιδιωτικό κτήμα, που βασίζεται σε όλες τις εμπειρίες που βιώνει το υποκείμενο. Επιπλέον, διατυπώνει ότι *«η μνήμη είναι του παρελθόντος και το παρελθόν αυτό είναι εκείνο των εντυπώσεων μου»*¹⁰. Η μνήμη, δηλαδή, ορίζεται ως ένα άθροισμα πολλών επιμέρους τμημάτων που ονομάζονται ενθυμήσεις και δημιουργούν μια συνέχεια, που στοχεύει στην ομαλή μετάβαση του ανθρώπου στο χρόνο αλλά και στη σύσταση της ταυτότητάς του. Το τρίτο και τελευταίο γνώρισμα που της απέδωσε είναι η αίσθηση προσανατολισμού, που δημιουργεί η μνήμη, μέσα στο πέρασμα του χρόνου. Μπορεί να πει κανείς ότι ο Αυγουστίνος είναι αυτός που επινόησε την εσωτερικότητα της μνήμης, καταφέροντας ουσιαστικά, να συνδέσει τη μνήμη με το χρόνο.

Στη συνέχεια, ο John Locke (Άγγλος φιλόσοφος και ιατρός, 1632 – 1704) είναι ο πρώτος που θέτει τις έννοιες ταυτότητα, εαυτός και συνείδηση σε μία εξίσωση, στις αρχές του 18^{ου} αιώνα. *«Η ταυτότητα του τάδε προσώπου εκτείνεται τόσο μακριά όσο η συνείδηση αυτή μπορεί να φθάσει αναδρομικά κάθε παρελθούσα πράξη ή σκέψη, είναι ο ίδιος εαυτός τώρα που ήταν τότε και ο εαυτός που έκανε αυτή την πράξη είναι ο ίδιος με εκείνον που στο παρόν αναλογίζεται πάνω σ' αυτήν»*¹¹. Η προσωπική ταυτότητα για τον Locke είναι μια χρονική ταυτότητα και η

9_ 'Ο.π., Ricoeur, P. (2000), σελ.:20

10_ 'Ο.π., Ricoeur, P. (2000), σελ.:160

11_ 'Ο.π., Ricoeur, P. (2000), σελ.:173

συνείδηση είναι αυτή που την συγκροτεί, συνενώνοντας όλα τα πεπραγμένα του ατόμου. Θεωρώντας ταυτόχρονα τη συνείδηση και τη μνήμη ένα και το αυτό πράγμα, γίνεται ξεκάθαρο ότι ο άνθρωπος είναι το υποκείμενο της μνήμης.

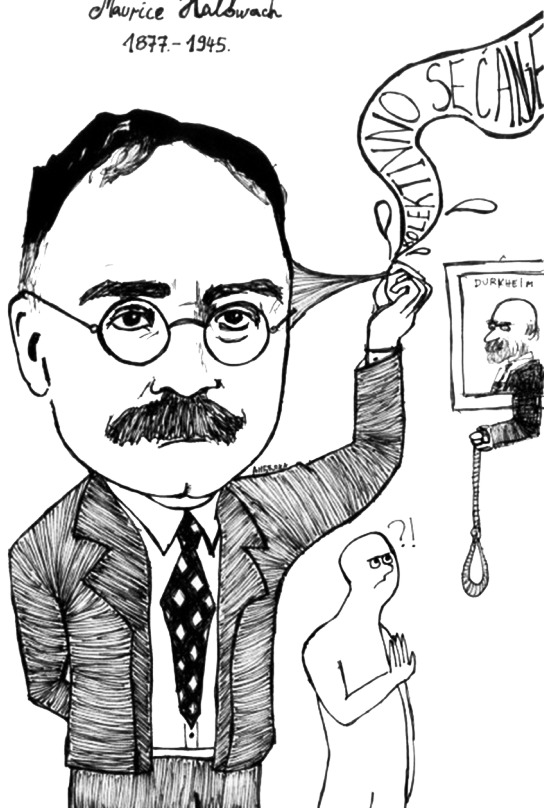
Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ο Henri Bergson (Γάλλος φιλόσοφος, 1859 – 1941), καταπιάνεται με ένα κλασικό φιλοσοφικό πρόβλημα, αυτό της σχέσης σώματος και πνεύματος, με σκοπό να αμβλύνει τη συνακόλουθη διαμάχη ρεαλισμού και ιδεαλισμού, μέσα από τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης ύλης και μνήμης. Πιο συγκεκριμένα, ισχυρίζεται ότι το παρελθόν επιβιώνει υπό δύο διακριτές μορφές. Πρώτον, στις ανεξάρτητες αναμνήσεις και δεύτερον, στους κινητήριους μηχανισμούς, γεγονός που τον οδηγεί στην ανάλυση της μνήμης, σε δύο μνήμες, θεωρητικά ανεξάρτητες. Η πρώτη, η αυθόρμητη, καταγράφει με τη μορφή εικόνων – αναμνήσεων, όλα τα συμβάντα της καθημερινής ζωής και του παρελθόντος. Πρόκειται, στην ουσία, για μια μνήμη που επαναλαμβάνει και που «δεν παραβλέπει καμία λεπτομέρεια, αλλά αφήνει σε κάθε γεγονός, σε κάθε χειρονομία, τη θέση της και την ημερομηνία της»¹². Η δεύτερη, είναι μια μνήμη που τείνει προς τη δράση, δηλαδή, ξαναβρίσκει στοιχεία του παρελθόντος όχι στις εικόνες – αναμνήσεις, αλλά στην αυστηρή τάξη και τον συστηματικό χαρακτήρα με τον οποίο εκτελούνται οι τωρινές κινήσεις. Προεκτείνει, έτσι, το χρήσιμο αποτέλεσμα των περασμένων εικόνων, στην παρούσα στιγμή.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η είσοδος της κοινωνιολογίας στο πεδίο των κοινωνικών επιστημών, εισήγαγε μια νέα έννοια, αυτήν της συλλογικής συνείδησης (συλλογική μνήμη). Κύριος δημιουργός της έννοιας αυτής ήταν ο Γάλλος φιλόσοφος και κοινωνιολόγος, Maurice Halbwachs, ο οποίος θεώρησε πιο ισχυρό υποκείμενο της μνήμης, όχι το άτομο σαν μονάδα, αλλά το άτομο σαν μέλος μιας ευρύτερης ομάδας. Πιο συγκεκριμένα, υποστήριξε ότι ακόμα

12_ Bergson, H. (1896). Ύλη και μνήμη. Μετφρ. Π. Ζινδριλή, Δ. Υφαντής. Αθήνα: Ροές, 2013, σελ.:103

και η ατομική μνήμη δεν είναι απλώς μια μνήμη προσωπική¹³. Οι μνήμες που συγκροτούν την ταυτότητά μας και μας παρέχουν ένα πλαίσιο για τη σκέψη και τη δράση μας, δεν είναι μονάχα δικές μας. Τις έχουμε μάθει, τις έχουμε δανειστεί και τις έχουμε, κατά κάποιο τρόπο, κληρονομήσει μέσα από τις οικογένειες, τις κοινωνίες και τις πολιτισμικές παραδόσεις μας. Ισχυρίζεται, στην ουσία, πως για να θυμηθεί κανείς, έχει ανάγκη τους άλλους, ενώ ταυτόχρονα οι δύο κατηγορίες μνήμης, ατομική και συλλογική, αλληλοσυμπληρώνονται χωρίς να ταυτίζονται.

Maurice Halbwach
1877 - 1945.

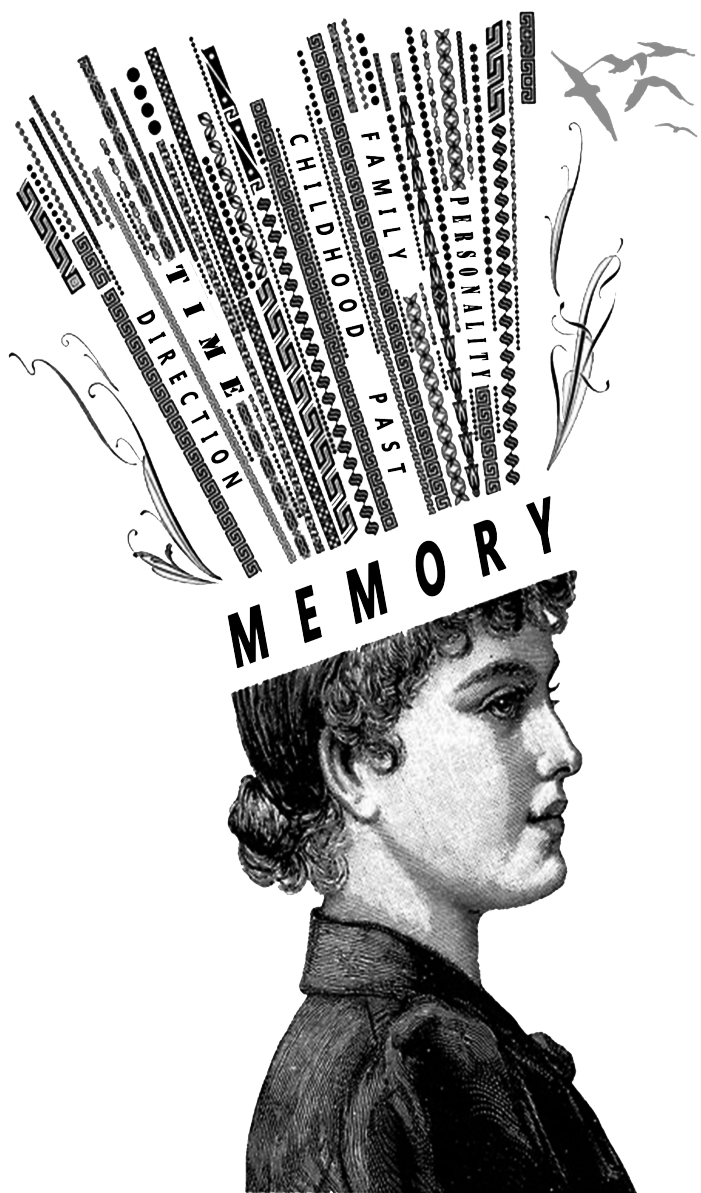


Εικόνα_5

13_ Moore, R.I. (Επιμ.) (1992). Social memory: New perspectives on the past. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, σελ.:viii

Η πιο πρόσφατη θεωρία στις γνωστικές και νευρολογικές επιστήμες, προτείνει ότι η μνήμη είναι μια διαδικασία ανακατασκευής και ότι δεν υπάρχει αντίληψη σε κάποιο συγκεκριμένο μέρος (όπως θα συνέβαινε σε ένα ντουλάπι αρχείων), αλλά μάλλον ότι οι εντυπώσεις συνεχώς διεγείρονται και ανασυνδυάζονται. Κάθε σκέψη και ανάμνηση είναι συνεχής και επανεξετάζεται. Για τον μελετητή μιας κοινωνίας, τωρινής ή παρελθούσας, η μνήμη αποτελεί εργαλείο και πεδίο έρευνας, μέσον δηλαδή και στόχο της μελέτης του.

Καταλήγοντας, η μνήμη μπορεί να έχει πολλές εκφάνσεις. Δεν σημαίνει απαραίτητα προσήλωση στην ιστορία ή σε συγκεκριμένες ιδέες και τυπολογίες. Αντιθέτως, θα μπορούσε να ερμηνεύεται ως η ανάγνωση των υφιστάμενων στοιχείων του τόπου και τον επαναπροσδιορισμό τους σε ένα νέο πλαίσιο.



Εικόνα_6

2.2 ΣΥΣΧΕΤΙΣΗ ΑΤΟΜΙΚΗΣ – ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

Παραπάνω, έγινε λόγος για το υποκείμενο της μνήμης και για το ποιος τελικά είναι εκείνος που θυμάται;

Στα πλαίσια αυτού του ερωτήματος, κανείς, μπορεί να ισχυριστεί ότι οι αναμνήσεις αποτελούν κατεξοχήν χαρακτηριστικά συστατικά κάθε ατομικότητας. Πάνω απ' όλα, ο καθένας και η καθεμιά είναι οι αναμνήσεις τους και αν συγκροτείται κάπου βαθιά στο υποκείμενο ένας αναπαλλοτρίωτος πυρήνας ιδιαιτερότητας, μοιάζει να βρίσκεται στις αναμνήσεις του. Η μνήμη, η ικανότητα να αναφέρεται κάποιος στο παρελθόν σαν να το θυμάται, σαν το παρελθόν να έχει γράψει τα ίχνη του πάνω του, είναι μια ικανότητα κρίσιμη στη διαδικασία της υποκειμενοποίησης. Η μνήμη, λοιπόν, είναι υποκειμενοποιητική, αλλά αναπτύσσεται σ' ένα πλαίσιο κοινωνικού μηχανισμού υποκειμενοποίησης. Σε εκτενέστερη ανάλυση, το υποκείμενο φτιάχνεται από δυνάμεις που βρίσκονται έξω του και μέσα του ταυτόχρονα, δυνάμεις που κατεργάζονται τις σχέσεις του με τα άλλα άτομα και τους θεσμούς. Οι αναμνήσεις και η αναφορά στο παρελθόν δεν αποτελούν μια προσωπική εμπειρία, καθώς η μνήμη δεν είναι τελικά, ακριβώς αυτά που θυμόμαστε, είναι αυτά που κοινά αναγνωρίζουμε με τους άλλους, ότι μας συνδέουν με το παρελθόν και αυτά είναι που σε συλλογικές δράσεις εκδηλώνουμε την πρόθεση να τα θυμόμαστε¹⁴. Αν λοιπόν, χρειαζόμαστε έναν όρο που να περιγράφει μια μνήμη κοινή σε όλους, είναι αυτός της «κοινωνικής ή συλλογικής μνήμης».

Όπως προαναφέρθηκε, πρώτος θεωρητικός της «συλλογικής» μνήμης, θεωρείται ο Maurice Halbwachs (1877 – 1945), ο οποίος ως οπαδός της σχολής του Emile Durkheim, απέδωσε μεγάλη σημασία στη συλλογική φύση

14_ Σταυρίδης, Σ. (2010). Μετέωροι χώροι της ετερότητας. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ.:87-88

της κοινωνικής συνείδησης. Έτσι, στη δεκαετία του '20, στο βιβλίο του με τίτλο *"On Collective Memory"*, εισήγαγε την έννοια της συλλογικής μνήμης βασιζόμενος στην κοινωνική διάστασή της.

«Ενώ η συλλογική μνήμη υπομένει και αντλεί δύναμη από τη βάση της σ' ένα συνεκτικό σώμα ανθρώπων, είναι τα άτομα σαν μέλη μιας ομάδας που θυμούνται»¹⁵

Maurice Halbwachs

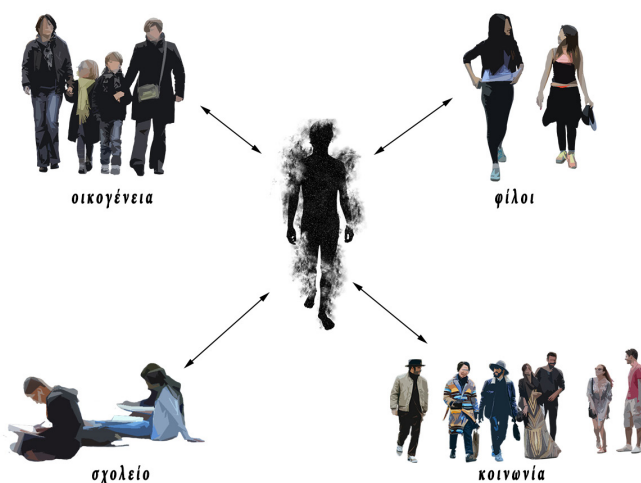
Μπορεί κανείς, να ισχυριστεί ότι το άτομο θυμάται, τοποθετώντας τον εαυτό του σε μια οπτική μιας συγκεκριμένης ομάδας, αλλά εξίσου ισχύει ότι η μνήμη μιας ομάδας βασίζεται στις ατομικές μνήμες, γεγονός που δημιουργεί έναν φαύλο κύκλο. Με βάση αυτόν τον προβληματισμό, ο Halbwachs αναλύει τη μνήμη, θέτοντας συγκεκριμένα κοινωνικά πλαίσια μέσα στα οποία το άτομο ανακαλεί, αναγνωρίζει και τοποθετεί τις αναμνήσεις του, προκειμένου να ανακατασκευάσει μια εικόνα του παρελθόντος, η οποία θα εναρμονίζεται με τις καίριες σκέψεις και αντιλήψεις της κάθε κοινωνίας για την εκάστοτε χρονική στιγμή. Συνεπώς, η μνήμη αποτελεί μια ανακατασκευή του παρελθόντος στη σύγχρονη εποχή και καθορίζεται από τις συνθήκες του παρόντος¹⁶.

Εξηγεί, πως υπάρχουν τόσες συλλογικές μνήμες, όσες είναι και οι ομάδες σε μια κοινωνία. Κοινωνικές τάξεις, οικογένεια, θρησκεία, ιδρύματα, εταιρείες, έχουν όλα διακριτές αναμνήσεις που τα ίδια τα μέλη τους έχουν δημιουργήσει, σε μεγάλες χρονικές περιόδους. Είναι, φυσικά, τα επιμέρους άτομα αυτά που θυμούνται, όχι οι ομάδες ή τα ιδρύματα, αλλά αυτά τα άτομα εντοπίζονται μέσα σ' ένα συγκεκριμένο πλαίσιο μιας ομάδας και

15_ Halbwachs, M. (1925). *On collective memory: The heritage of sociology*. Μτφρ. L. Coser. Chicago & London: The University of Chicago Press. 1992, σελ.:22.

16_ Goff, J. (1988). *Ιστορία και μνήμη*. Μτφρ. Γ. Κουμπορλής. Αθήνα: Νεφέλη. 1998, σελ.:45

αντλούν στοιχεία από αυτό για να θυμηθούν ή να αναδημιουργήσουν το παρελθόν. Ο καθένας μας έχει τη δυνατότητα να θυμάται, αλλά «η ατομική μνήμη είναι τμήμα ή εκδοχή της συλλογικής μνήμης»¹⁷. Αυτές οι δύο μορφές μνήμης, συχνά εισέρχονται η μία στην άλλη. Η ατομική μνήμη μπορεί να στηριχτεί στη συλλογική μνήμη, να αντικατασταθεί από αυτήν, να μπερδευτεί ή και να ταυτιστεί με αυτήν, για να επιβιώσει συγκεκριμένες αναμνήσεις, για να τις διευκρινίσει ή ακόμη για να γεμίσει κενά. Η συλλογική μνήμη, από την άλλη, εσωκλείει τις ατομικές μνήμες, αλλά δεν ταυτίζεται με αυτές¹⁸.



Εικόνα_7 Ο άνθρωπος ορίζεται από τα διάφορα κοινωνικά πλαίσια/ομάδες, όπου δρα και αποκτά εμπειρίες.

Όσον αφορά στην αμιγή ατομική μνήμη, ο Halbwachs καταλήγει ότι μια μορφή της υφίσταται μόνο στο στάδιο του ονείρου, όπου το άτομο λειτουργεί υποσυνείδητα, χωρίς να επηρεάζεται από άλλους.

17_ Halbwachs, M. (1925). On collective memory: The heritage of sociology. Μτφρ. L. Coser. Chicago & London: The University of Chicago Press. 1992, σελ.:53

18_ Μαντόγλου, Α. (2005). Μνήμες ατομικές – συλλογικές – ιστορικές. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σελ.:43-44

Η ατομική μνήμη είναι, εντούτοις, ένα μέρος ή μια πτυχή της ομαδικής μνήμης, δεδομένου ότι κάθε εντύπωση και κάθε γεγονός, ακόμα και αν αυτό προφανώς αφορά αποκλειστικά ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, αφήνει μια διαρκή μνήμη μόνο στο βαθμό που συνδέεται με τις σκέψεις που προέρχονται από το κοινωνικό περιβάλλον. Δεν μπορεί κανείς να σκεφτεί πραγματικά τα γεγονότα του παρελθόντος, χωρίς να συζητήσει για αυτά. Αλλά για να συζητήσουμε κάτι, σημαίνει ότι πρέπει να συνδέσουμε τις απόψεις μας, με τις απόψεις άλλων, σ' ένα ενιαίο σύστημα ιδεών. Έτσι, το πλαίσιο της συλλογικής μνήμης δεσμεύει και ανταλλάσσει τις προσωπικές αναμνήσεις όλων των μελών¹⁹.

Τέτοιες ανταλλαγές μπορεί να μεσολαβούνται από τελετουργικές δράσεις, από αφηγήσεις ή γενικά από συμπεριφορές που δίνουν μορφή σε σημαίνουσες πρακτικές. Δεν υπάρχει άλλος τρόπος για να διαπιστώσουμε τη συλλογική μνήμη παρά μόνο επιβεβαιώνοντας κοινές αναφορές, καθώς αυτές κινούν συμπεριφορές εκφραστικές. Η συλλογική μνήμη είναι, σε τελευταία ανάλυση, τόπος παραγωγής κοινά αναγνωρίσιμων νοημάτων.

Η συλλογική μνήμη δεν είναι ένα λιγότερο ή περισσότερο συνεκτικό απόθεμα του παρελθόντος, είναι μια μορφή του παρελθόντος. Είναι μια αναπλαστική μορφοποίηση κάποιου παρελθόντος, στο βαθμό που αυτό αναγνωρίζεται κοινά ως παρελθόν. Η συλλογική μνήμη πλάθεται στις εκδηλώσεις της, στην ουσία είναι οι ίδιες της οι εκδηλώσεις. Οι εκδηλώσεις αυτές μπορούν να αναπαριστούν γεγονότα που συνέβησαν, ή που δεν ξέρουμε αν συνέβησαν, κυρίως όμως καθιστούν αυτό που ανακαλούν μέρος του παρόντος της τέλεσής τους. Μπορούμε έτσι να πούμε, ότι η συλλογική μνήμη διαμορφώνει διαρκώς πλαίσια υποδοχής του παρόντος. Με τούτη την έννοια, η συλλογική μνήμη πλάθει το μέλλον²⁰.

19_ Ό.π., Halbwachs, M. (1925), σελ.:53

20_ Σταυρίδης, Σ. (2006). Μνήμη και εμπειρία του χώρου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ.:13-14

2.3 ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΜΝΗΜΗ – ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΛΗΘΗ

Για να κατανοήσει κανείς πλήρως μία έννοια, πρέπει να τη μελετήσει σφαιρικά και αυτό πολλές φορές σημαίνει να μελετήσει και έννοιες, οι οποίες θεωρητικά έρχονται σε αντίθεση με την πρώτη. Στην προκειμένη περίπτωση, ο αντίθετος όρος της συλλογικής μνήμης, είναι ο όρος λήθη.

Κατά καιρούς, έχουν γίνει διάφορες προσεγγίσεις για τη συσχέτιση αυτών των δύο όρων. Ο Γάλλος φιλόσοφος Paul Ricoeur είχε θέσει το εξής ερώτημα: *«Μήπως η λήθη δεν είναι από κάθε άποψη ο εχθρός της μνήμης και μήπως η μνήμη θα έπρεπε να διαπραγματεύεται με τη λήθη για να βρει ψηλαφητά το σωστό μέτρο της ισορροπίας μαζί της;»*²¹.

Αν και η λήθη είναι κατ' εξοχήν πρόκληση που αντιτάσσεται στη φιλοδοξία αξιοπιστίας της μνήμης, είναι ενάντια στην πρώτη που επιτελούμε την εργασία της μνήμης, προκειμένου να επιβραδύνουμε την πορεία της και μάλιστα να την εμποδίσουμε. Αυτομάτως, δημιουργείται μια αλληλένδετη σχέση μεταξύ των δύο. Έτσι, ο Ricoeur καταλήγει στο γεγονός ότι η λήθη ενδέχεται να είναι τόσο συνυφασμένη με τη μνήμη, που μπορεί να λογίζεται ως μια από τις συνθήκες της²².

Η λήθη, λοιπόν, ως άλλη όψη της μνήμης αποτελεί σημαντική θεματική ενότητα στο πλαίσιο της σπουδής της μνήμης μιας κοινωνίας²³. Όπως η μνήμη, έτσι και η λήθη κατασκευάζεται στο εκάστοτε παρόν και αποσκοπεί στην κατασκευή μιας νέας συλλογικής ταυτότητας. Δεν πρέπει καθόλου να παραβλέπουμε, ότι το να ξεχνάμε είναι εξίσου φυσικό με το να θυμόμαστε. Το να ξεχνάμε μας φέρνει μερικές φορές σε δύσκολη θέση κοινωνικά,

21_ Ricoeur, P. (2000). Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη. Μτφρ. Ξ. Κομνηνός. Αθήνα: Ίνδικτος, 2013, σελ.:688

22_ Ό.π., Ricoeur, P. (2000), σελ.:688-707

23_ Μπούσχοτεν, Ρ., Βερβενιώτη Τ., Βουτυρά Ε., Δαλκαβούσης Β., Μπάδα Κ. (Επιμ.) (2008). Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφύλιου πολέμου. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, σελ.:12

αλλά αντιθέτως, το να μην ξεχνάμε ποτέ συνιστά μέγα πρόβλημα και εξασθενεί τον άνθρωπο²⁴. Τα στοιχεία που έχουν ξεχαστεί από ένα άτομο, δηλαδή έχουν περάσει στη λήθη, πολλές φορές είναι οι τραυματικές αναμνήσεις, τις οποίες το άτομο εσκεμμένα προσπαθεί να αποβάλλει από τη μνήμη του. Άλλωστε, όπως γνωρίζουμε από τον Sigmund Freud, οι ευχάριστες αναμνήσεις διατηρούνται, ενώ οι οδυνηρές καταστέλλονται ή απωθούνται. Τα γεγονότα του παρελθόντος επιλέγονται, τροποποιούνται, παραμορφώνονται, πολλές φορές “λησμονιούνται” στη βάση των ενδιαφερόντων, των αξιών και των συνθηκών του παρόντος. Οι άνθρωποι μαθαίνουν να “ξεχνούν” και αναπτύσσουν στρατηγικές γι’ αυτό²⁵.



Εικόνα_8

24_ Επί παραδείγματι, ο Ρώσος ψυχολόγος Α. R. Luria, στο βιβλίο του *“The Mind of a Mnemonist”* (Λονδίνο, 1975) μας παρουσιάζει ανάγλυφα πόσο πιο επώδυνο και εξαντλητικό για τον ανθρώπινο οργανισμό είναι η διαδικασία του να μην ξεχνά ποτέ.

25_ Μαντόγλου, Α. (2011). “Αυτοβιογραφική μνήμη και λήθη σε προσωπικό, οικογενειακό και κοινωνικό πλαίσιο”. Στο: *Hellenic Journal of Psychology*, Volume 8, σελ.: 193-228

Μία από τις πιο διαδεδομένες θεωρίες για τη λήθη αφορά τη «φθορά του μνημονικού ίχνους», σύμφωνα με την οποία, οι πληροφορίες σβήνονται από τη μνήμη μας, ως άμεσο αποτέλεσμα της ροής του χρόνου. Μία δεύτερη θεωρία, η θεωρία της «παρεμβολής», επιμένει πως οι πληροφορίες αντικαθίστανται από νέες. Υπάρχει, όμως και η άποψη που έρχεται σε αντίθεση με την πρώτη θεωρία, και υποστηρίζει ότι η λήθη, και ιδιαίτερα η κοινωνική λήθη, δεν αφορά μια παθολογία των μνημονικών διαδικασιών του ατόμου που μπορεί να συμβεί ως αποτέλεσμα φθοράς του μνημονικού ίχνους, εγκεφαλικής βλάβης ή ασθένειας, κινήτρων, παρέμβασης άλλων στοιχείων, ανεπαρκών σημάτων και πλαισίου αναφοράς ή ανεπαρκούς επεξεργασίας, ούτε ένα “σφάλμα μνήμης” που συνδέεται με μια ακούσια παράλειψη ή λανθασμένη απάντηση. Αντιθέτως, πρόκειται για μια στρατηγική “διαγραφής” ή αποσιώπησης ενός τμήματος του παρελθόντος²⁶.

Όποια θεωρία και να στηρίζει, όμως, κανείς, καταλήγει στη διαπύστωση ότι οι έννοιες μνήμη και λήθη είναι αλληλένδετες υπό το πρίσμα της κατασκευής του παρελθόντος προς εξυπηρέτηση του παρόντος²⁷.

Καταλήγοντας, γνώρισμα της συλλογικής μνήμης είναι πως δεν μπορεί να οριστεί, να ενεργοποιηθεί και να εκδηλωθεί παρά σε σχέση με τη συλλογική λήθη, τη συλλογική παραδοχή δηλαδή, πως κάποια γεγονότα, γνώσεις ή γενικές αναφορές στο παρελθόν πρέπει να ξεχαστούν, είναι άξια να ξεχαστούν, έχουν ξεχαστεί. Η συλλογική λήθη δε, συνιστά κατά κάποιον τρόπο ό,τι μένει έξω από την κοινή μνήμη. Μια τέτοια θεώρηση θα προϋπέθετε ότι το παρελθόν υπάρχει κάπου, ανεξάρτητα από τις ερμηνείες του και τις ανάγκες εκείνων που ζουν στο παρόν. Όμως, το παρελθόν δεν έχει απλώς συμβεί, συμβαίνει εσαεί εξαρτημένο από το παρόν, σύμφωνα με τους τρόπους που οι ζώντες βρίσκουν νόημα

26_ Ό.π., Μαντόγλου, Α. (2011), σελ.:198

27_ Μπούσχοτεν, Ρ., Βερβενιώτη Τ., Βουτυρά Ε., Δαλκαβούσης Β., Μπάδα Κ. (Επιμ.) (2008). Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφύλιου πολέμου. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, σελ.:12-16

να αναφέρονται στους πεθαμένους και στα περασμένα²⁸.

Είναι εξαιρετικά κρίσιμο, λοιπόν, οι κοινωνίες να διαχειρίζονται τη λήθη, όπως διαχειρίζονται και τη μνήμη, καθώς η λήθη αποτελεί το δομικό θεμέλιο της μνήμης. Όσο και αν φαίνεται παράδοξο, εκείνο που έχεις επιλέξει να θυμάσαι είναι παράμετρος εκείνου που έχεις επιλέξει να ξεχάσεις. Και ακόμα περισσότερο, η λήθη είναι μια αναγκαία προϋπόθεση της μνήμης. Πρέπει να ξεχνάς για να θυμάσαι²⁹.



Εικόνα_9

28_ Σταυρίδης, Σ. (2010). Μετέωροι χώροι της ετερότητας. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ.:90-91

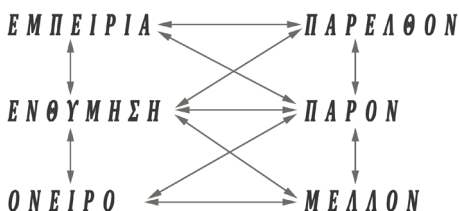
29_ Τουρνικιώτης, Π. (Μάιος / Ιούνιος 2004). "Πρέπει να ξεχνάς για να θυμάσαι". Στο: Αρχιτέκτονες, Τεύχος 45, Περίοδος Β, σελ.:65-67

2.4 Η ΧΩΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΜΝΗΜΗΣ: ΨΥΧΙΚΟΣ ΚΑΙ ΦΥΣΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

Μια ακόμα πτυχή της μελέτης της μνήμης είναι η σχέση της με το χώρο και ιδιαίτερα, πως η συλλογική μνήμη, που αναλύσαμε παραπάνω, μπορεί να ορίσει χώρους;

Σε πρώτο λόγο, η ανθρώπινη ύπαρξή μας λαμβάνει χώρα σε έναν ψυχικό κόσμο που περιλαμβάνει τα προσωπικά και συλλογικά μας όνειρα και φαντασιώσεις. Οι ψυχικοί κόσμοι που κατοικούμε είναι τόσο αληθινοί και σημαντικοί, όσο και οι φυσικοί. Ο Φιλανδός αρχιτέκτονας J. Pallasmaa δηλώνει ότι «δεν ζούμε σ' έναν αντικειμενικό κόσμο της ύλης και των γεγονότων. Ο κόσμος μας είναι ένας κόσμος στον οποίο η εμπειρία, η ενθύμηση και το όνειρο, όπως το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον, συνεχώς συγχωνεύονται μεταξύ τους»³⁰.

Είναι μια ύπαρξη, στην οποία η πραγματικότητα και τα όνειρα αλληλοκαλύπτονται, πλέκοντας μαζί μια σύνθετη διαστρωμάτωση του χρόνου και του χώρου. Αυτή η επίστρωση προκαλεί διαφοροποίηση μεταξύ του ψυχικού κόσμου στον οποίο ζούμε και του μετρήσιμου φυσικού κόσμου που καταλαμβάνουμε. Ο σύνθετος κόσμος στον οποίο ζούμε ονομάζεται Υπαρξιακός Χώρος³¹.



Εικόνα_10 Σύμφωνα με τον Pallasmaa οι παραπάνω είναι έννοιες οι οποίες αλληλεπιδρούν μεταξύ τους.

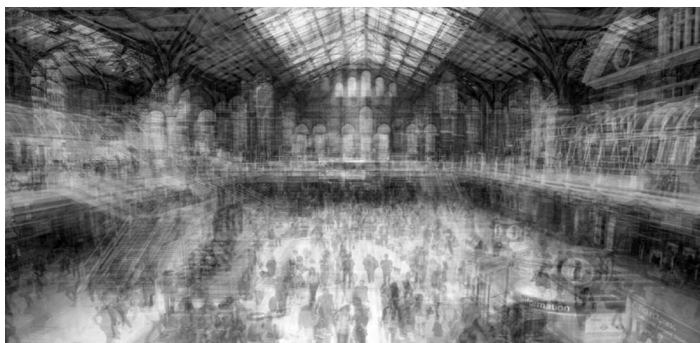
30_ Pallasmaa, J. (2001). "Lived Space: Embodied experience and sensory thought". Στο: OASE, Number 58, σελ.:13-14

31_ Μια ερμηνεία του χώρου, όπως φαίνεται να δημιουργείται μέσα από τα έργα του Τσεχοεβραίου λογοτέχνη του 20^{ου} αιώνα Kafka Franz (1833-1924), όπου το «ασφυκτικό» περιβάλλον αποτελεί αναγκαίο συντελεστή για να οριστεί ο σύγχρονος άνθρωπος.

Ο Υπαρξιακός χώρος αποτελείται από στρώματα προσωπικής και συλλογικής εμπειρίας. Ο χώρος είναι μοναδικός για το άτομο που τον καταλαμβάνει. Ο ψυχολόγος Carl Jung, όταν συζητάει για τις ασυνείδητες πτυχές της αντίληψής μας για την πραγματικότητα, ισχυρίζεται ότι «ακόμα και όταν οι αισθήσεις μας αντιδρούν σε πραγματικά φαινόμενα, εικόνες και ήχους, μεταφράζονται με κάποιο τρόπο από τη σφαίρα της πραγματικότητας σ' αυτή του μυαλού μας»³².

Υπό αυτήν την έννοια, ο υπαρξιακός χώρος είναι μια προσωπική δομή που προκαλείται από το φιλτράρισμα της αντίληψης των αισθήσεών μας, μέσω της ψυχής μας. Είναι ρευστός και μεταβαλλόμενος, εξαρτάται από την προβολή της διάθεσης του κατακτητή, το πολιτιστικό παρελθόν και τις αναμνήσεις. Ωστόσο, οι πτυχές του υπαρξιακού χώρου είναι και συλλογικές, καθώς κάποιες εμπειρίες είναι κοινές για όλη την ανθρώπινη ύπαρξη και η αναγνώριση αυτών των φαινομένων είναι καθολική σε όλους τους πολιτισμούς, τις θρησκείες και τους χρόνους.

Ένας τέτοιος χώρος, λοιπόν, σχηματίζεται μέσω της ανάμειξης των εικόνων και των αναμνήσεων, τόσο προσωπικών, όσο και συλλογικών, με τα αντικείμενα και την αρχιτεκτονική που χρησιμοποιούμε³³.



Εικόνα_11 Ένας χώρος περιέχει ποικίλες εμπειρίες και αναμνήσεις, καθώς «κατοικείται» από πλήθος ατόμων.

32_ Pallasmaa, J. (1998). *"The space of time"*. Στο: Oz, Volume 20, σελ.:54-57

33_ Matthew Lawrie, *"A Mile at ground Zero: Remembering, Healing, Mourning"*, §2.1

Και οι φυσικοί κόσμοι, όμως, οφείλουν σημαντικό μέρος της κατανόησής τους, στις προσωπικές και συλλογικές αναμνήσεις και στην εμπειρία του παρελθόντος (μνήμη). Πιο αναλυτικά, η μνήμη θέτει το χώρο ως πεδίο επανανοηματοδοτήσεων και ο χώρος ως πεδίο εγγραφών γίνεται το κατ' εξοχήν όχημα της μνήμης. «Μπορούμε ίσως να φανταστούμε το χώρο σαν ένα ακατάπαυστο παιχνίδι ανάμεσα στην συνέχεια (την ομοιότητα) και την επαναδιαπραγματεύση του νοήματος (διαφορά): μια συνέχεια που προέρχεται από ένα είδος μνήμης των ατελείωτων διαπραγματεύσεων νοήματος ανάμεσα σε συγκρουόμενες περιγραφές, οι οποίες έχουν συμβάλει στην κατασκευή αυτού του χώρου και της ιστορίας του»³⁴. Η μνήμη αυτή, είναι μια μνήμη κοινή, στην τέλεση της οποίας αναπτύσσονται οι διαπραγματεύσεις νοήματος, καθώς οι διαφορετικές τελέσεις στην ιστορικά εντοπισμένη διαλεκτική στιγμής και διάρκειας που τις χαρακτηρίζει, περιγράφουν το χώρο. Το παιχνίδι της ερμηνείας είναι ουσιαστικά εξαρτημένο από τις εντοπισμένες τελέσεις της συλλογικής μνήμης³⁵.

Ο καθηγητής αρχιτεκτονικής Σταύρος Σταυρίδης, στο βιβλίο του με τίτλο *“Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου”*, προσπαθεί να εξηγήσει αυτές τις τελέσεις, παρομοιάζοντας τον χώρο με μια παρτιτούρα της ίδιας της μουσικής της συλλογικής μνήμης. Διατυπώνει ότι, η μουσική υπάρχει μόνο στην τέλεσή της και πως οι εκτελέσεις ενός μουσικού κομματιού μπορεί να διαφέρουν πολύ, ιδιαίτερα μάλιστα όταν στην παρτιτούρα εγγράφονται πολλές δυναμικές εκτελέσεις. Μια τέτοια εστίαση στις ρυθμικότητες της ανάκλησης, με το χώρο στο ρόλο μιας εκτελούμενης αλλά και επανεγγραφόμενης παρτιτούρας, καθιστά τελικά την ίδια την τέλεση της συλλογικής μνήμης ρυθμιστή των διαφορετικών χρονικοτήτων που διαπερνούν την κατοίκηση. Η συλλογική μνήμη, καθώς τελείται, πλάθει

34_ Minca, C. (2001). *Postmodern Geography: Theory and praxis*. London: Blackwell, σελ.:214

35_ Σταυρίδης, Σ. (2006). *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ.:22-24

μια σχέση με το χώρο και το χρόνο. Αν κοινωνικά, ο χώρος όπως και ο χρόνος δεν μπορούν να διαχωριστούν από το νόημά τους, είναι γιατί στο συνδυασμό τους αρθρώνεται η σημασία των κοινωνικών γεγονότων.

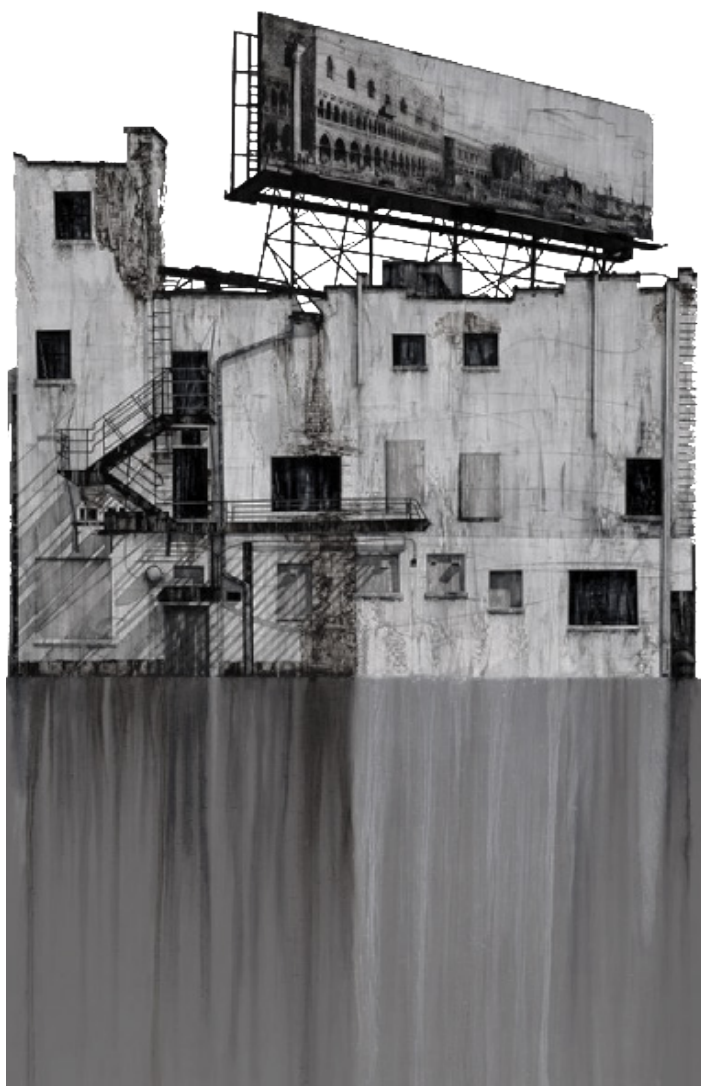
Όσον αφορά στην κατεργασία της συλλογικής μνήμης μέσα από τη σύνδεσή της με την κοινωνική εμπειρία του χώρου, εντοπίζονται δύο διακριτές μορφές εννόησης της σχέσης του χώρου με το χρόνο. Στη μία μορφή, ο χώρος εκλαμβάνεται ως ένα άθροισμα τοποθεσιών, στις οποίες αξιομνημόνευτα γεγονότα έχουν αφήσει τα ίχνη τους. Στην άλλη μορφή, ο χώρος προσδιορίζεται ως ένα πεδίο άρθρωσης τόπων, και η ιδιαίτερη κάθε φορά λογική αυτής της άρθρωσης, αντιστοιχεί στην άρθρωση τμημάτων του παρελθόντος σε μια χρονική αλληλουχία³⁶.

Ειδικότερα, στην πρώτη περίπτωση, η συλλογική μνήμη ιδρύει χώρους, παγιώνει δηλαδή χωρικές συσχετίσεις, μέσω της κοινωνικής σημασίας του ίχνους. Κοινωνίες και κοινωνικές ομάδες ορίζουν αναγνωρίσιμες τοποθεσίες, στις οποίες ίχνη του παρελθόντος αποτελούν το υλικό έρεισμα συλλογικών αναμνήσεων. Το ίχνος αναγνωρίζεται ως προερχόμενο από το παρελθόν, ως αποτέλεσμα άρα και τεκμήριο της ύπαρξης του παρελθόντος. Αν σε μια τοποθεσία κάτι συνέβη ή μια κοινωνική ομάδα θεωρεί ότι κάτι συνέβη, ή μια τέτοια ομάδα διηγείται ότι κάτι σημαντικό γι' αυτήν συνέβη, τότε μια τέτοια τοποθεσία την θεωρούμε τόπο αναφοράς της συλλογικής μνήμης τούτης της ομάδας. Ο K. Basso περιγράφει αυτές τις τοποθεσίες σαν τα «μνημονικά κρεμαστάρια» όπου οι λαοί κρεμούν «τα ηθικά διδάγματα της ιστορίας τους»³⁷. Η σχέση της συλλογικής μνήμης με τον τόπο, δεν είναι, όμως, μια σχέση που μια στιγμή εγκαθίσταται και μετά διαρκεί αναλλοίωτη. Τούτη η σχέση τελείται, που σημαίνει κάθε φορά επιβεβαιώνεται με δράσεις, είτε είναι επισκέψεις νοσηματοδοτούμενες από πριν με εικόνες, λόγια και οδηγίες, είτε είναι συνθετότερα

36_ Σταυρίδης, Σ. (2010). Μετέωροι χώροι της ετερότητας. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ.:94

37_ Harvey, D. (1996). Justice, nature and the geography of difference. Oxford: Blackwell, σελ.:305

δρώμενα τελετουργικού χαρακτήρα. Η δύναμη ενός τόπου να ανακαλεί συλλογικές μνήμες, στηρίζεται εν τέλει στην ίδια την κατοίκησή του, αν στην κατοίκηση περιλάβουμε κάθε μορφή σχέσης με το χώρο που τον κάνει να υπάρχει ως χώρος κοινωνικών σχέσεων.



Εικόνα_12 «Μνημονικά κρεμαστήρια»

Τόποι αναφοράς είτε ιστορικά αναγνωρίσιμοι, είτε ιδιαίτερης σημασίας για ένα επιμέρους κοινωνικό σύνολο.

2.5 ΑΚΟΥΣΙΑ ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ

Μια άλλη διάσταση της κατανόησης του φυσικού κόσμου, που μόλις αναλύσαμε, είναι η σχέση του σώματός μας με το περιβάλλον και η αντίληψη της φυσικής πραγματικότητας, μέσω της σωματικής μνήμης.

Ο Merleau-Ponty δηλώνει «Δεν μπορώ παρά να συλλάβω τον εαυτό μου ως ένα κομμάτι του κόσμου»³⁸. Αυτή η θεμελιώδης σχέση του εαυτού μας με το γύρω μας, διερευνάται μέσω της φαινομενολογικής σκέψης που επικεντρώνεται στο έργο αρκετών φιλοσόφων, οι οποίοι τονίζουν ότι η σχέση μας με τον κόσμο, δημιουργείται μέσα από την ικανότητά μας να αισθανόμαστε ερεθίσματα. Τα σώματά μας έχουν μια άμεση σύνδεση με το περιβάλλον και έχουν τη δυνατότητα να θυμούνται και να αποθηκεύουν γνώση.

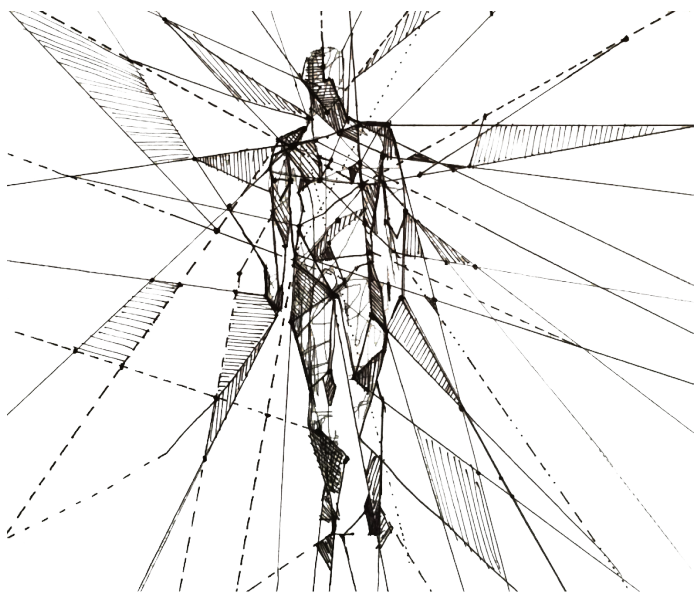
Η φαινομενολογία προσπαθεί να καταλήξει σε μια κατανόηση του κόσμου και της εμπειρίας μας σ' αυτόν. Πως αντιλαμβανόμαστε, δηλαδή, κάτι άλλο πέρα από εμάς. Επιδιώκει να πετύχει και να εμπνεύσει με το φιλοσοφικό βάρος, το καθήκον της συνειδητοποίησης μιας άμεσης και πρωτόγονης επαφής με τον κόσμο γύρω μας και επιχειρεί να κατανοήσει τον κόσμο μέσω της ικανότητάς του.

Το σώμα μας είναι πεπερασμένο. Ανεξάρτητα από το πόσο η τεχνολογία επεκτείνει τις δυνατότητές μας στην αντίληψη, το αποτέλεσμα θα είναι για πάντα περιορισμένο, ανεξάρτητα από το πόσο έντονα αγαπάμε έναν άλλον άνθρωπο, οι υπάρξεις μας δεν θα καλύπτονται πλήρως. Αυτό σημαίνει ότι τα σώματά μας βρίσκονται σε συνεχή διαδικασία δέσμευσης με τη διαφορετικότητα, που ορίζεται ως οποιοδήποτε αντικείμενο, πράγμα ή ύπαρξη. Παρόλο που μπορούμε να κατανοήσουμε αυτήν τη διαφορετικότητα έως έναν βαθμό, δεν μπορεί να γίνει πλήρως κατανοητή, πάντα θα υπάρχει κάτι περισσότερο.

38_ Merleau – Ponty, M. (1945). Phenomenology of perception. Μτφρ. D. A. Landes. London & New York: Routledge. 2014, σελ.:ix

Η τέχνη και η αρχιτεκτονική, ως συμπύκνωση του εαυτού σ' ένα αντικείμενο ή ένα έργο, δομεί και εκφράζει την ανθρώπινη εμπειρία και τη σχέση μεταξύ εαυτού και άλλου. Δεν παρουσιάζει μια ακριβής εικόνα ή μια κατανόηση, αντιθέτως προσφέρει μια έντονη εμπειρία των ορίων μεταξύ του εαυτού και του κόσμου. Η κατανόηση της διαφορετικότητας γίνεται μέσω των αισθήσεών μας. Καταλαβαίνουμε ποιοί είμαστε, με τον τρόπο που αισθανόμαστε τα ερεθίσματα. Όπως διατυπώνει και ο Merleau-Ponty, «Είμαι η απόλυτη πηγή»³⁹.

Έτσι, η πρώτη φάση έκφρασης είναι αυτή που το σώμα μας αντιλαμβάνεται, ενώ η δεύτερη προσπαθεί να εξορθολογίσει ή να εξηγήσει την πρώτη φάση, τις αντιλήψεις μας. Η θεμελιώδης σχέση μας με τον κόσμο είναι μέσα από το σώμα μας, οι αντιλήψεις μας ενσωματώνονται.



Εικόνα_13 Το σώμα δέχεται συνεχώς ερεθίσματα από το περιβάλλον και δημιουργεί μια σχέση αλληλεπίδρασης με αυτό.

39_ Ό.π., Merleau – Ponty, M. (1945), σελ.:ix

Σε εκτενέστερη ανάλυση, τα σώματά μας και οι μύες μας έχουν την ικανότητα να αποθηκεύουν τη γνώση και να σχετίζονται με τον κόσμο, ανεξάρτητα από τις νοητικές μας ικανότητες, έχουν μια φυσική μνήμη. Ο Bachelard δηλώνει «*πέρα από τις αναμνήσεις μας, το σπίτι στο οποίο γεννηθήκαμε είναι φυσικά εγγεγραμμένο μέσα μας*»⁴⁰. Περαιτέρω, αναλύει πως τα σώματά μας μπορούν να θυμηθούν μετά από πολλά χρόνια απουσίας μια δύσκολη σκάλα ή μια παλιά, και θαυμάζει πως «*η αίσθηση του πιο μικρού μανταλακίου παραμένει στα χέρια μας*»⁴¹.

Ο Peter Zumthor, στο βιβλίο του *“Thinking Architecture”* θυμάται τον ιδιαίτερο ήχο του χαλικού καθώς περπατούσε προς την αυλόπορτα του σπιτιού της γιαγιάς του και την αίσθηση του πομόλου καθώς έμπαινε. Αυτές οι στιγμές σωματικής μνήμης λειτουργούν σαν υπενθύμιση ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να εξετάζει σφαιρικά όλες τις αισθήσεις, πέρα από την εμφάνη, αυτή της όρασης.

«Από τη μνήμη μου, την ακούσια μνήμη, αυτή καθ’ αυτή, είχε σθήσει ο έρωτας για την Αλμπερτίν. Φαίνεται όμως πως υπάρχει μια ακούσια μνήμη των μελών του σώματος, χλωμή και στείρα απομίμηση της άλλης, πιο μακρόβια, όπως κάποια ζώα ή φυτά, που δεν είναι βέβαια νοήμονα, είναι μακροβιότερα του ανθρώπου. Χέρια, πόδια είναι γεμάτα ναρκωμένες αναμνήσεις»⁴²

Marcel Proust

Ο Proust στο έργο του *“Αναζητώντας το χαμένο χρόνο”*, παρουσιάζει μια μορφή μνήμης, όπως την χαρακτηρίζει «*ακούσιας*», η οποία είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις αισθήσεις. Ενεργοποιείται μόνο σε σχέση μ’ αυτές και

40_ Bachelard, G. (1957). The poetics of space: The classic look at how we experience intimate places. Μτφρ. Μ. Jolas. Boston: Beacon Press. 1992, σελ.:14

41_ Ό.π., Bachelard, G. (1957), σελ.:15

42_ Proust, M. (1927). Αναζητώντας το χαμένο χρόνο: Ο ξανακερδισμένος χρόνος. Μτφρ. Π. Ανδρικόπουλος, Δ. Δημουλάς. Αθήνα: Διώνη. 2013, σελ.:50

παρεμβαίνει μόνο από τη στιγμή που θα συλλάβουμε μια ιδιότητα των αισθήσεων, σαν σημείο που κάτι θέλει να υποδηλώσει. Για τον Proust, η συνειδητή μνήμη δεν μπορεί να συλλάβει το παρελθόν άμεσα, μπορεί μόνο να το ανασυνθέσει μέσα από τα παρόντα, και αυτό γιατί κινείται από ένα τωρινό παρόν σε ένα παρόν που κάποτε υπήρξε, σε κάτι που ήταν παρόν και που δεν είναι πια. Το παρελθόν βρίσκεται κάπου ανάμεσα σε δύο διαφορετικές χρονικές στιγμές και δεν γίνεται να το συλλάβουμε παρά έμμεσα από δύο στιγμιότυπα, το πριν και το μετά. Μια διαδοχικότητα παράγεται και δημιουργείται ένας νεκρός χρόνος ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Θα έπρεπε να περιμένουμε ένα καινούριο παρόν για να περάσει το προηγούμενο και να γίνει με τη σειρά του παρελθόν.

Καταλήγοντας, η νόηση, η μνήμη και η φαντασία είναι μορφές της σκέψης, ιδιότητες της σκέψης θα λέγαμε. Η διάκριση ανάμεσα στο θεληματικό και αθέλητο δεν πηγάζει από διαφορετικές μορφές της σκέψης, αλλά από μια διαφορετική άσκησή της. Όσο η οπτική αντίληψη, η μνήμη, η φαντασία και η ίδια η σκέψη τελικά, ασκούνται χωρίς κάποιο ιδιαίτερο κίνητρο, όσο δηλαδή ασκούνται θεληματικά, κινούνται στο γενικό πεδίο των δυνατοτήτων τους. Όποτε, όμως, μια ιδιότητα της σκέψης απόκτα την αθέλητη μορφή της, τότε φτάνει να ανακαλύπτει τα όριά της. Τα σημεία δεν κάνουν τίποτε άλλο από το να εκβιάζουν τις ιδιότητες της σκέψης, να κινητοποιήσουν την αθέλητη μορφή τους.

Κι αν η σκέψη έχει την ικανότητα να εξηγεί το σημείο, να το ξετυλίγει μέσα σε μια ιδέα, είναι γιατί αυτή η ιδέα ενυπάρχει ήδη στο σημείο. Κάθε φορά που ο αφηγητής βρίσκεται μπροστά σε μian εντύπωση που τον ταλανίζει, αυτό γίνεται, επειδή η εντύπωση αυτή κάτι του θυμίζει, είτε επειδή τον οδηγεί να φαντάζεται κάτι άλλο. Ακόμα, είναι εφικτό, αναμνήσεις να αποδεσμεύονται από κάποιο φως, ή από μια μυρωδιά και, ταυτόχρονα, ανεξερεύνητοι πόθοι να ενσαρκώνονται σε κάτι περαστικό, ή σε κάποιο ειδυλλιακό τοπίο. Όπως, να μην μπορούμε καν να πούμε, αν η ιδιότητα απευθύνεται στη μνήμη ή στη φαντασία, αν βρισκόμαστε

μπροστά στα τοπία της μνήμης ή σε τοπία του ονείρου. Διότι, τα σημεία των αισθήσεων, είτε επιστρατεύουν την ακούσια μνήμη ενέχοντας κάτι υλικό, είτε κινητοποιούν τον πόθο και τη φαντασία⁴³.

Στο σώμα, λοιπόν, χαράσσεται η συλλογική μνήμη όσο και η κατεργασία του εσωτερικού κόσμου των ατόμων. Η συλλογική μνήμη έχει συχνά τη μορφή μιας σιωπηλής, ανεπίγνωστης γνώσης που σαν «δεύτερη φύση» εκδηλώνεται σε σωματικές συνήθειες, ακόμα και σε αντανakλαστικές αντιδράσεις. Η αυθόρμητη υπόκλιση μπροστά στον ηγεμόνα, η βιαστική τακτοποίηση των μαλλιών μπροστά σε εκείνον ή εκείνη, η σχεδόν υπνοβατική συμμόρφωση στην κίνηση ενός σταθμού μετρό, όλα αυτά τα υποστηρίζει και τα αναπαράγει μια μαθημένη και επιβεβαιωνόμενη μνήμη.



Εικόνα_14

Το σώμα είναι παρόν στις συλλογικές δράσεις εκδήλωσης της συλλογικής μνήμης. Μετέχει στις τελετουργίες, υποστηρίζει επίσημες και ανεπίσημες παραστάσεις του παρελθόντος, εκδηλώνει συνήθειες που διαεικονίζουν πράξεις που επαναλήφθηκαν (ή τουλάχιστον αυτό βεβαιώνει η συλλογική μνήμη) στο παρελθόν. Έτσι, το

43_ Σταυρίδης, Σ. (2006). Μνήμη και εμπειρία του χώρου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ.:43-47

σώμα είναι ταυτόχρονα εκφραστικό μέσο και προϊόν της συλλογικής μνήμης⁴⁴.

Όπως έχει διατυπώσει και ο Edward Casey⁴⁵, «για να οξύνουμε το ζήτημα της ουσίας της μνήμης [...] Επιτρέψτε μου να δηλώσω ότι δεν υπάρχει μνήμη χωρίς τη μνήμη του σώματος. Υποστηρίζοντας αυτό δεν εννοώ ότι όποτε θυμόμαστε, στην ουσία ασκούμε άμεσα τη μνήμη του σώματος. Αντιθέτως, λέω ότι δεν θα μπορούσαμε να θυμηθούμε, χωρίς να έχουμε την ικανότητα για μνήμη σώματος»⁴⁶.

Συμπερασματικά, λοιπόν, όταν ένα υποκείμενο βρεθεί σ' έναν τόπο έντονης συλλογικής μνήμης και αναφορών του παρελθόντος, απλά και μόνο η περιπλάνησή του σ' αυτόν-και η άμεση αλληλεπίδραση του σώματός του με περιβάλλον του εν λόγω τόπου, θα το ωθήσει αυτόματα σε μια διαδικασία ενεργής ενθύμησης του παρελθόντος.

44_ Σταυρίδης, Σ. (2010). Μετέωροι χώροι της ετερότητας. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ.:89-90

45_ Αμερικάνος φιλόσοφος και καθηγητής Πανεπιστημίου, ο οποίος έχει ασχοληθεί ιδιαίτερα με τη φαινομενολογία, τη φιλοσοφική ψυχολογία και έχει αναπτύξει μια θεωρία για την ύπαρξη τριών μνημονικών τρόπων: Reminding, Reminishing, Recognizing

46_ Casey, E. (1987). Remebering: A phenomenological study. Bloomington: Indiana University Press, σελ.:172

3. Η ΜΝΗΜΗ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ

«Ο χώρος, ο οποίος εμπεριέχει μια ιστορία πρέπει να είναι το υπόβαθρο για έναν επαναπροσδιορισμό χρονικά ρυθμισμένο σε αναφορά με μια προσπάθεια επανασυμβολοποίησης. Πρόκειται, για ένα είδος διαλεκτικής, όπου παντρεύονται το εφήμερο και ο ιστορικός χρόνος και σε αυτό ακριβώς το σημείο, ενεργοποιείται η μνήμη»⁴⁷

47_ Chaudoir, P. (2000). Discours et figures de l' espace public a travers les «Arts de la rue»: La ville en scenes. Paris: L' Harmattan, σελ.:54

3.1 Η ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Ανακούγαμε τις φωνές των ανθρώπων που περιπλανιούνται στο δρόμο, τι θα μαθαίναμε γι' αυτόν τον τόπο; Πως οι συγκεντρωμένες σκέψεις των ανθρώπων μπορούν να δημιουργήσουν την ιδέα μιας πόλης; Πρόκειται για ερωτήματα, των οποίων οι απαντήσεις βρίσκονται στην έννοια της συλλογικής μνήμης.

Πιο συγκεκριμένα, όλοι οι κάτοικοι ενός τόπου γνωρίζουν κάτι γι' αυτόν και αν συνδυαστούν όλες αυτές οι γνώσεις και οι απόψεις, δημιουργείται μια ιδιοσυγκρασιακή εντύπωση του χρόνου και του χώρου της πόλης⁴⁸. Η πόλη, εν ολίγοις, θεωρείται ως ο τόπος όπου καταγράφεται η συλλογική μνήμη των λαών. Είναι ένας τόπος γεμάτος από μνήμες, που στοιβάζονται η μία πάνω στην άλλη, που μπορούν να υπάρχουν στο σήμερα, μονάχα μέσω της αντιστοιχίας τους με το τώρα. Μια αντιστοιχία, που δημιουργείται από τον ίδιο τον παρατηρητή ως άτομο, το οποίο μετατρέπει συνεχώς μέσα από την ιδιαίτερη βιωματική εμπειρία του, τις εικόνες των πραγμάτων σε αναμνήσεις των πραγμάτων. Έτσι, η αρχιτεκτονική της πόλης δημιουργείται από τον άνθρωπο που βιώνει το χρόνο, καθώς ο χρόνος του αφήνει κάποια ίχνη, τα οποία με τη σειρά του τα αφήνει στην ίδια την πόλη⁴⁹.

Η πόλη, λοιπόν, αποτελεί ένα συνδυασμό προσωπικών και συλλογικών ιστοριών (δράσεων) και δομημένου περιβάλλοντος (τόπων). Η αλληλεπίδραση δράσεων και τόπων, είναι συνεχής και στη διάρκεια του χρόνου δημιουργούνται διαφορετικές εκδοχές χώρων, που δεν παύουν, όμως ποτέ, να εξαρτώνται από την υλικότητα των τόπων. Στην πόλη οι τόποι είναι αλληλένδετοι μεταξύ τους. Καθένας έχει το δικό του χαρακτήρα, αλλά λειτουργεί

48_ Schwartzberg, S. (January 2009). *“Re-creating the Past: Notes on the Neurology of Memory”*, σελ.:56

49_ Πετρίδου, Β. (Μάιος / Ιούνιος 2004). *“Η αρχιτεκτονική ως μνήμη στο έργο του Aldo Rossi”*. Στο: Αρχιτέκτονες, Τεύχος 45, Περίοδος Β, σελ.:62-64, σελ.:62

πάντα σε συνάρτηση με άλλους τόπους, δημιουργώντας αφενός τον ιστό της πόλης και αφετέρου την ιστορία της. Η λειτουργία του κάθε κτιρίου ή δημόσιου χώρου, αλλά και η ταυτότητά του είναι δύσκολο να ειπωθούν αυτοτελώς, όπως είναι εξίσου δύσκολο να δει κανείς την πόλη αφαιρώντας από αυτή κάποια στοιχεία της, ή ακόμα αφαιρώντας τις δράσεις που λαμβάνουν χώρα μέσα σ' αυτήν.



Εικόνα_15

Σε μία προσπάθεια ανάγνωσης της πόλης, ο Aldo Rossi στο βιβλίο του *“Η αρχιτεκτονική της πόλης”*, εισάγει την έννοια των αστικών συντελεστών. 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. Πρόκειται για τόπους απλούς, καθημερινούς, οι οποίοι επαναλαμβάνονται είτε ως μορφές, είτε ως λειτουργίες και δημιουργούν την αναφορά μας στην πόλη. Πιο απλά, αποτελούν τα συστατικά εκείνα που την χαρακτηρίζουν, τη σηματοδοτούν, που την κάνουν να ξεχωρίζει από οποιαδήποτε άλλη. Καθώς, με τη συνεχή τους παρουσία και παρά τις διαφορετικές λειτουργίες που μπορεί να φέρουν στο πέρασμα του χρόνου, αφηγούνται εν τέλει, την ιστορία της, τη δομική της εξέλιξη στο χρόνο αλλά και τη συγκρότηση μιας κοινής μνήμης της πόλης.

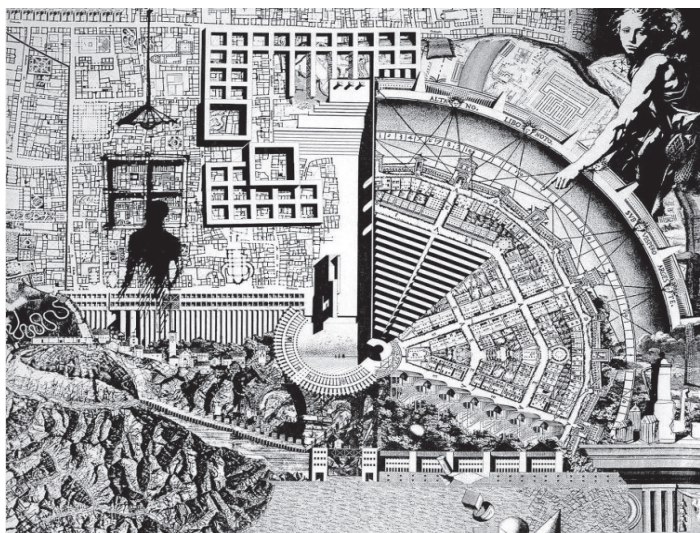
Μέσα στην κάθε πόλη, λοιπόν, ο καθένας δημιουργεί τη δική του εμπειρία και μέσα από τις δράσεις του μετατρέπει τους τόπους σε χώρους, οι οποίοι με τη σειρά τους γίνονται σημεία αναφοράς και φέρουν τη μνήμη αυτής της εμπειρίας. Η μνήμη αυτή, δεν αφορά συγκεκριμένες τελετουργίες ή γεγονότα του παρελθόντος, αλλά την εμπειρία της πόλης στο παρόν, ως σύνολο ανομοιογενές, που συγκροτείται μέσα από υλικά και άυλα αποσπάσματα.

Όπως ισχυρίζεται και ο Rossi, « η πόλη η ίδια είναι η συλλογική μνήμη των λαών. Και όπως η μνήμη είναι συνδεδεμένη με τα γεγονότα και τους τόπους, η πόλη είναι ο *locus* της συλλογικής μνήμης [...] Η συλλογική μνήμη συμμετέχει στο μετασχηματισμό του χώρου, μέσα από τη δράση του κοινωνικού συνόλου» ⁵⁰. Την πόλη, λοιπόν, μπορεί κανείς να την αντιληφθεί ως περιβάλλον και όχι αποκλειστικά ως κατασκευή. Μάλιστα, ως ένα περιβάλλον στο οποίο ζει η μνήμη της πόλης και ορίζεται μέσα από στιγμές, επεισόδια και προσωπικές ιστορίες.

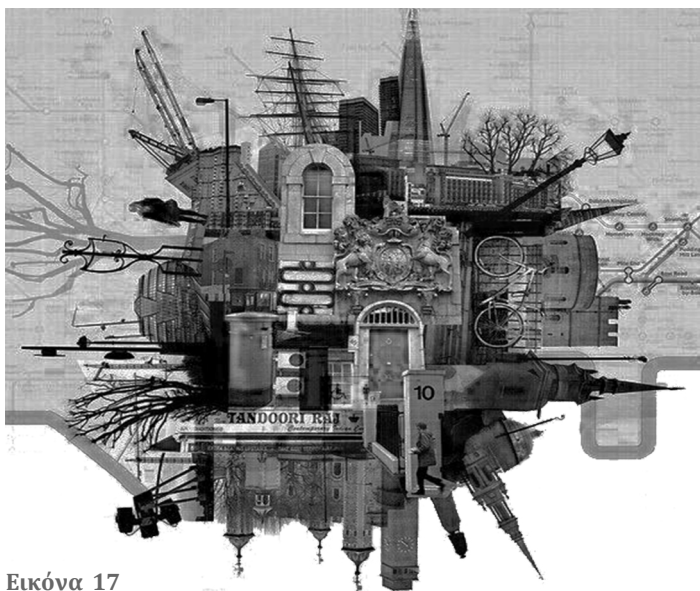
Εν κατακλείδι, το αντικείμενο της μνήμης είναι η ίδια η

50_ Σταυρίδης, Σ. (2006). Μνήμη και εμπειρία του χώρου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ.:109

πόλη με την πολυπλοκότητά της και χρειάζεται ο χρόνος μετάβασης από τον ένα τόπο στον άλλον, προκειμένου μέσω αυτής της μετάβασης να δημιουργηθεί η εμπειρία.



Εικόνα_16 Aldo Rossi. *Citta Analoga*. 1976 Ο Aldo Rossi παρουσιάζει την πόλη σαν ένα κολάζ σημαντικών αναμνήσεων και τόπων.



Εικόνα_17

3.2 ΤΟ «ΜΝΗΜΕΙΟ» ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Με τον όρο μνημείο, συνήθως περιγράφουμε ένα τοπόσημο που κατασκευάστηκε για να μιλήσει για ένα παρελθοντικό γεγονός, ένα πρόσωπο ή ένα ιστορικό τραύμα σημαντικό για την ιστορική πορεία μιας κοινωνίας. Αν και η έννοια μνημείο παίρνει διαφορετικές διαστάσεις, ανάλογα με την κατηγορία που υπόκειται, η συνήθης αντίληψη που επικρατεί γι' αυτή, είναι ότι πρόκειται για ένα μεμονωμένο κτίριο ή ερείπιο του μακρινού παρελθόντος, που έχει σωθεί και διατηρηθεί. Ωστόσο, εδώ θα μελετήσουμε μια άλλη όψη του μνημείου και συγκεκριμένα, πως γίνεται να μετατραπεί μια ολόκληρη πόλη ή και επιμέρους τόποι αυτής σε μνημείο, βασιζόμενοι κυρίως στην ανάλυση του Aldo Rossi και την έμφαση που επιδίωξε να δώσει στην αξία του μνημείου, όχι ως απλού κατάλοιπου του παρελθόντος, αλλά ως σημαδιού της επιμονής όλου εκείνου που θεμελιώνει το αστικό γεγονός.

Αναλυτικότερα, «εκτός από τις παραδοσιακές λογικές, που αντιμετωπίζουν την πόλη ως καλλιτεχνικό αντικείμενο (μνημεία, αρχιτεκτονική, αστικός εξοπλισμός) ή ως ναό της τέχνης (μουσεία, βιβλιοθήκες, ωδεία, θέατρα) βλέπουμε να γεννιέται και μια τρίτη μορφή, η πόλη ως υπόστρωμα της τέχνης. Οι τόποι μπορούν να αποτελέσουν υλικό για τη δημιουργία, υπόβαθρο υπάρχον, διάκοσμο αλληλεπιδραστικό και οι πολίτες μπορούν να γίνουν ελεύθεροι θεατές, συμμετέχοντες ή ηθοποιοί»⁵¹.

Για την επεξήγηση αυτής της λογικής, πολλοί είναι εκείνοι που μελετούν το παράδειγμα του κινηματογράφου και τον τρόπο που ένας σκηνοθέτης χρησιμοποιεί και αναδεικνύει μια πόλη μέσα από τις προβαλλόμενες εικόνες του. Πιο συγκεκριμένα, στον κινηματογράφο προβάλλονται πόλεις, κτίρια και δωμάτια, όπου πραγματοποιούνται ανθρώπινες καταστάσεις και αλληλεπιδράσεις. Το δομημένο περιβάλλον και όλα αυτά τα στοιχεία της πόλης, δεν αποτελούν απλά

51_ 'Ο.π., Σταυρίδης, Σ. (2006), σελ.:127



Εικόνα_18 Τμήμα του Τείχους του Βερολίνου που έχει παραμείνει και έχει μετατραπεί σε «καμβά» τέχνης.

το σκηνικό της ταινίας, αλλά έχουν και αυτά το δικό τους συγκεκριμένο ρόλο, καθώς δεν αναπαρίστανται μόνο. Αντιθέτως, μέσα από τη μυθοπλασία της εκάστοτε ταινίας, ο σκηνοθέτης προωθεί μια αρχιτεκτονική διανοητικών εικόνων και μνήμης, επανασηματοδοτώντας και συμβολοποιώντας τα στοιχεία αυτά. Έτσι, ο κινηματογράφος φτιάχνει το μνημείο της πόλης ως ένα σύνολο επιμέρους αλλά αδιαχώριστων τόπων.

Μια άλλη μορφή σκηνοθέτησης της πόλης, φαίνεται να δημιουργείται μέσα από τα διάφορα πολιτιστικά δρώμενα και τις καλλιτεχνικές παρεμβάσεις, που λαμβάνουν χώρα στο δημόσιο χώρο της πόλης, εκμεταλλεύονται το δομημένο περιβάλλον και προσδίδουν στους απλούς καθημερινούς τόπους μια εφήμερη ιδιαίτερη σημασία⁵². Τέτοιου τύπου εκδηλώσεις, δεν έχουν σαν αφορμή κάποιο σημαντικό ιστορικό γεγονός, ούτε γίνονται σε συνάρτηση με κάποιο αναγνωρισμένο μνημείο. Πρωταρχικός τους στόχος είναι η επαφή με την υλικότητα της πόλης και η ενεργοποίηση της καθημερινής μνήμης των στοιχείων αυτής, σε χρόνο μικρής διάρκειας.

Ειδικότερα, η πόλη αποτελεί ένα έργο των χεριών του ανθρώπου, ένα έργο τέχνης στο σύνολό της και τα πιο

52_ Ό.π., Σταυρίδης, Σ. (2006), σελ.:107

σημαντικά στοιχεία της, είναι όλοι εκείνοι οι αστικοί συντελεστές που έχουν μια διάρκεια στο χρόνο και προβάλλουν στοιχεία του παρελθόντος, στα τωρινά βιώματα του παρόντος. Όπως διατυπώνει και ο Aldo Rossi «πράγματι, οι αστικοί συντελεστές που επιβιώνουν, ταυτίζονται με τα μνημεία που επιβιώνουν στη δομή της πόλης και αυτό συμβαίνει ακόμα και μέσα από τη φυσική τους παρουσία. Τόσο η επιβίωση, όσο και η διάρκεια αυτών των συντελεστών, οφείλεται στην ικανότητά τους να συγκροτούν την πόλη στην ιστορία τους και στην τέχνη τους, καθώς και στην ύπαρξη και τη μνήμη τους⁵³». Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τον Παναγιώτη Πάγκαλο, ο οποίος βασίζεται στη λογική του Aldo Rossi στο βιβλίο του *“Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi”*, «Τα σταθερά γεωφυσικά στοιχεία, οι χαράξεις [...], τα μνημεία είναι τα βασικά συστατικά με τα οποία η πόλη οικοδομεί το σώμα της στο χρόνο: ως ανεξίτηλα σημάδια της συλλογικής μνήμης, συνοδεύουν αδιάλειπτα την πόλη και καθορίζουν την ιδιαίτερη ταυτότητά της»⁵⁴. Επομένως, οι επικαλυπτόμενες αστικές μνήμες τοποθετούνται τόσο στο χώρο, με τα πολλαπλά γεωγραφικά, πολεοδομικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά του, όσο και στο χρόνο, στο παρελθόν, στην ιστορία και στα γεγονότα, που περνώντας, άφησαν τα σημάδια τους στο νου της πόλης και αναμετρώνται μεταξύ τους για να διαμορφώσουν τη συλλογική της μνήμη. Η πόλη, αποτελεί και εκείνη ένα «θέατρο μνήμης», στο οποίο είναι καταχωρημένη η γνώση των περασμένων περιόδων, αλλά και ένα ζωντανό μουσείο στο οποίο παραμένουν ίχνη και κατάλοιπα από τις κατασκευές των περασμένων περιόδων και των προηγούμενων κατοίκων της.

Μπορούμε, δηλαδή, να βρούμε σε μια κατοικία ή σε κάποιο μικρότερο έργο μια έκφραση τόσο αξιόλογη, όσο και σε ένα μνημείο και να την αξιοποιήσουμε μέσω της τέλεσης της συλλογικής μνήμης. Έτσι, χώροι χωρίς κάποια ιδιαί-

53_ Rossi, A. (1966). Η αρχιτεκτονική της πόλης. Μτφρ. Β. Πετρίδου. Θεσσαλονίκη: University Studio Press. 1991, σελ.:66

54_ Πάγκαλος, Π. (2012). Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi. Αθήνα: Gutenberg, σελ.:34

τερη σημασία, που δεν δημιουργήθηκαν από τον άνθρωπο για να ενεργοποιήσουν ή να συντηρήσουν τη μνήμη, αλλά συντελούν άθελά τους στη μνήμη της εμπειρίας της πόλης συνδέοντάς μας με το παρόν, δημιουργούν το «μνημείο της πόλης».



Εικόνα_19-20



Αστικοί συντελεστές οι οποίοι επιβίωσαν μέσα στη δομή της πόλης και προβάλλουν στοιχεία του παρελθόντος στο παρόν.

Εικ.19: Αρχαία Δωδώνη, Το μαντείο του Δία, Ιωάννινα.

Εικ.20: Εγκαταλειμμένο ανθρακωρυχείο στη Γαλλία.

3.3 Η ΜΝΗΜΗ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ

Ο εικοστός αιώνας έχει σημαδευτεί από μεταναστεύσεις, εξανδραποδισμούς, αιματηρές διαμάχες, πολιτικές και οικονομικές αλλαγές, κοινωνική καταπίεση και συλλογικές διεκδικήσεις, που δημιούργησαν νέες αντιλήψεις και οπτικές στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουμε την ιστορία, ενώ ταυτόχρονα τροφοδότησαν μια «έκρηξη», ένα πλεόνασμα ή αλλιώς έναν «πληθωρισμό μνήμης»⁵⁵. Αποτέλεσε, παράλληλα, μια περίοδο που συντελέστηκαν συνταρακτικές αλλαγές, σε εξαιρετικά γρήγορους ρυθμούς και μέσα σε ένα σχετικά μικρό χρονικό διάστημα, σε σχέση με το ευρύτερο φάσμα της ιστορίας. Δύο καταστροφικοί παγκόσμιοι πόλεμοι, η ανάδυση φασιστικών και απολυταρχικών καθεστώτων, το τέλος της αποικιοκρατίας, η διαίρεση του κόσμου σε δύο στρατόπεδα κατά τη διάρκεια του ψυχρού πολέμου, η τελική κατάρρευση των σοσιαλιστικών κρατών, η κυριαρχία της οικονομίας, της αγοράς και του κέρδους, αλλά και η έξαρση των εθνικισμών, η τρομοκρατία και το προσφυγικό ζήτημα, συνέλαβαν στην αλλαγή του κόσμου όπως τον γνώριζαν οι προηγούμενες γενιές και συνέλαβαν στο να χαρακτηριστεί ο περασμένος αιώνας, δικαιολογημένα, ως «ο αιώνας της μνήμης»⁵⁶.

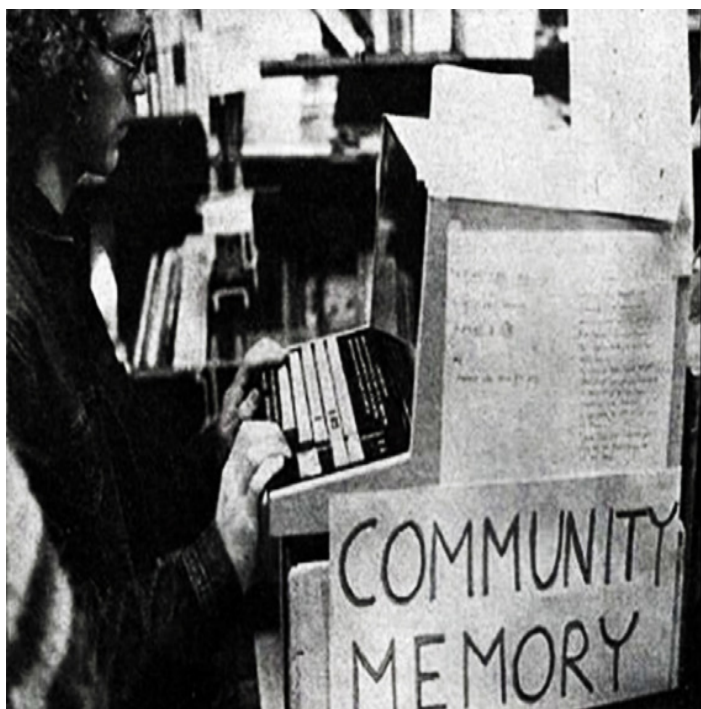
Παράλληλα, οι αλλαγές στη διάδοση των πληροφοριών και οι καινοτομίες στον τομέα της επικοινωνίας, της καταγραφής και ανάλυσης δεδομένων, όχι μόνο άλλαξαν τις ζωές των ανθρώπων, αλλά ευνόησαν και μια στροφή των ανθρωπιστικών σπουδών και της έρευνας προς τις «διαδοχικές αναγνώσεις»⁵⁷ της ιστορίας, αναζωπυρώνοντας την ανάγκη για το αυθεντικό, το μοναδικό. Με αυτόν τον τρόπο ενισχύθηκε η σημασία του αρχείου, των προσωπικών αφηγήσεων και των μαρτυριών, με αποτέλεσμα να αναδειχθεί η μνήμη ως πρωτεύων παράγοντας στην

55_ Huyssen, A. (2003). Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory. Stanford: Stanford University Press, σελ.:30

56_ Ό.π., Huyssen, A. (2003), σελ.:17

57_ Λιάκος, Α. (2007). Πως το παρελθόν γίνεται ιστορία. Αθήνα: Πόλις, σελ.:114

κατανόηση του κόσμου μας. Μια πληθώρα από επιμέρους μνήμες αναδύθηκαν, αντιπαρατιθέμενες μεταξύ τους, αλλά και ενάντια στην επίσημη καταγραφή των γεγονότων. Η ιστορία, πλέον, άρχισε να καταγράφεται και να διαμορφώνεται, όχι μόνο από τις κυρίαρχες ομάδες που την ορίζουν, αλλά και από τις συζητήσεις και αναφορές στα γεγονότα των απλών πολιτών της κάθε κοινωνίας, δίνοντας έτσι στη μνήμη, εξίσου πρωταγωνιστικό ρόλο.



Εικόνα_21 Community Memory Project.

Πρόκειται για το πρώτο δημόσιο ηλεκτρονικό πίνακα ανακοινώσεων που τοποθετήθηκε στο Berkeley της Καλιφόρνιας, το 1973 και είχε ως στόχο τη δημιουργία μιας κοινότητας, όπου θα ανταλλάσσονται απόψεις και πληροφορίες.

3.4 Η ΜΝΗΜΗ ΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ

Όπως προαναφέρθηκε, οι μετασχηματισμοί που λαμβάνουν χώρα στις σύγχρονες πόλεις είναι ταχέως αυξανόμενοι. Η αναπτυσσόμενη τεχνολογία, τα δίκτυα επικοινωνίας αλλά και η διαρκής ανάμιξη πολιτισμών που επιφέρει νέα στοιχεία στην ήδη σύνθετη ταυτότητα των τόπων, διασπώντας, αναμιγνύοντας και ανασυνθέτοντας την πολυπλοκότητα της αστικής ζωής, έχουν δημιουργήσει μια νέα κοινωνία άκρως υπερεθνική. Με αποτέλεσμα και η ίδια η διαχείριση της μνήμης, στα σημερινά πολυ-εθνικά και απο-εδαφικοποιημένα αστικά τοπία, να απαιτεί νέα αισθητικά παραδείγματα συλλογικότητας και συμμετοχής. Σ' αυτό, έρχεται να συνδράμει και η επανάκτηση του δημόσιου χαρακτήρα, μέσω της δημιουργίας συλλογικών μορφών φαντασίας, που μπορούν να σκηνοθετούν δράσεις. Έτσι, αρχίζει να τίθεται το ζήτημα του «εκδημοκρατισμού» της μνήμης ως διάδραση πολλαπλών εκδοχών του παρελθόντος από διαφορετικές κοινωνικές ομάδες και άτομα.

Εκτενέστερα, η αποκαλούμενη συλλογική μνήμη, δεν είναι ενιαία και ομοιογενής, παρά την τάση εγκαθίδρυσης μιας κυρίαρχης, εθνικής, κατά βάση, εκδοχής του παρελθόντος και της παράδοσης. Αντίθετα, έχουμε να κάνουμε με δύο τουλάχιστον συλλογικές / κοινωνικές μνήμες, την επίσημη, κυρίαρχη συλλογική μνήμη που διαμορφώνεται από τα «πάνω» (κράτος, εκκλησία, κόμματα κλπ.), μεταβιβάζεται και παγιώνεται στο συλλογικό σώμα μέσα από θεσμούς, λόγους, μνημεία και αγάλματα, καθώς και την ανεπίσημη συλλογική μνήμη, η οποία είναι η μνήμη των συνόλων και των κοινωνικών ομάδων που έχουν μια κοινή βιώμενη εμπειρία, αλλά δεν έχουν πρόσβαση στα κέντρα λήψης αποφάσεων. Αυτή η «από τα κάτω» συλλογική μνήμη δημιουργεί συχνά έναν αντίλογο που αμφισβητεί τα ηγεμονικά αφηγήματα της επίσημης μνήμης. Ο Foucault

την ονόμασε «αντι-μνήμη»⁵⁸ και νεώτεροι ερευνητές χωρίς να αναιρούν την ανάπτυξη και την κοινωνική δράση των δύο βασικών μνημών και ειδικότερα της «αντι-μνήμης» επισημαίνουν ότι οι δύο αυτές συλλογικές μνήμες ενδέχεται να μην είναι στο εσωτερικό τους ομοιογενείς, αλλά να εμπεριέχουν μια πολλαπλότητα επί μέρους και συχνά αντιθετικών όψεών τους, οι οποίες όλες, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, διαμεσολαβούνται ιδεολογικά και πολιτισμικά⁵⁹.

Βασική εκδήλωση της ανεπίσημης συλλογικής μνήμης, είναι η προφορική ιστορία και η αφήγηση προσωπικών βιωμάτων, οι οποίες βασίζονται στα δημοκρατικά ιδεώδη της πόλης και εξελίσσονται κυρίως στο δημόσιο χώρο. Έτσι, στους αστικούς χώρους διασταυρώνονται και επικαλύπτονται αναμνήσεις διαφορετικών ομάδων, μνήμες ατομικές ή συλλογικές, μόνιμων κατοίκων ή απλά περαστικών, σχηματίζοντας με αυτόν τον τρόπο, τα αστικά παλίμψηστα⁶⁰.

Αυτά τα παλίμψηστα διαπλέκονται με ποικίλες μορφές, με τους λόγους για το διαφορετικό και τους λόγους του μίσους, επηρεάζοντας τις ταυτότητες, τις σωματικές συναντήσεις και τις πρακτικές που διαγράφουν τον ιστό των σύγχρονων πόλεων. Λόγω του δεσμού που η προφορική ιστορία διατηρεί με την τοπικότητα, την υποκειμενικότητα και την εμπειρία, μπορεί να επεξεργάζεται τέτοιες πλευρές του αστικού φαινομένου ως μέρος μιας ιστορίας των πόλεων, με πολλές αποχρώσεις, γωνίες και πτυχές. Η προφορική μαρτυρία μπορεί να αποσταθεροποιεί εικόνες του χώρου, που θεωρούνται αμετάβλητες και να επιτρέπει συνδέσεις ανάμεσα στο παρελθόν και παρόν αλλά και ανάμεσα στα διαφορετικά υποκείμενα που βιώνουν αυτήν την αλλαγή.

58_ Bouchard, D. (Επιμ.) (1977). *Language, counter – memory, practice: selected essays and interviews by Michel Foucault*. New York: Cornell University Press

59_ Μπούσχοτεν, Ρ., Βερβενιώτη Τ., Βουτουρά Ε., Δαλκαβούσης Β., Μπάδα Κ. (Επιμ.) (2008). *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφύλιου πολέμου*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, σελ.:61-80

60_ Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press, σελ.:150

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφοράς του παλίμψηστου χαρακτήρα της πόλης, εντοπίζεται στο έργο του Calvino “Οι Αόρατες Πόλεις”, όπου αντιλαμβάνεται την πόλη ως ένα δοχείο υποδοχής και κίνησης της μνήμης, η οποία τη διασχίζει από άκρη σε άκρη, τη διαπερνά, τη γεμίζει με συνειρμούς, βιώματα και τόπους. Η έννοια της μνήμης εκεί είναι σύμφυτη με το δημόσιο χώρο.

«Από αυτό το κύμα αναμνήσεων που πάει και έρχεται, η πόλη βρέχεται σαν σφουγγάρι και φουσκώνει [...] Η πόλη, όμως, δε φανερώνει το παρελθόν της, το περιλαμβάνει όπως τις γραμμές ενός χεριού, γραμμένο στις γωνίες των δρόμων, στις γρίλιες των παραθύρων, στις κουπαστές των κλιμακοστασίων, στις αντένες των αλεξικέραυνων, στα κοντάρια των λαθάρων, το κάθε κομμάτι χαραγμένο με τη σειρά του από γρατζουνίσματα, πριονίσματα, εγκοπές, βίαια χτυπήματα»⁶¹

Calvino Italo

Με άλλα λόγια, η μνήμη στο δημόσιο χώρο πηγάζει από τις εγγραφές της ανθρώπινης δραστηριότητας σε αυτόν και αποτελεί την αναπαράσταση ξεχωριστών νοημάτων. Κάθε χρήστης ή κοινωνική ομάδα, σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, προσλαμβάνει το δημόσιο χώρο με διαφορετικό τρόπο και δημιουργεί ένα δικό του ίχνος σε αυτόν. Ίχνη που ανήκουν σε διαφορετικούς δημιουργούς, συναντώνται και αλληλοσυμπληρώνονται, συνθέτοντας έτσι τη συλλογική μνήμη της πόλης, εκφρασμένη κυρίως μέσα από τις ονομασίες των δρόμων, τα κτιριολογικά χαρακτηριστικά, τα μνημεία και κυρίως τις εκδηλώσεις αναφοράς.

61_ Calvino, I. (1972). Οι αόρατες πόλεις. Μτφρ. Α. Χρυσόστομίδης. Αθήνα: Καστανιώτη. 2004, σελ.:28



Εικόνα_22 «Αστικό παλίμψηστο»

Χαρακτηριστικό αστικό παλίμψηστο αποτελούν οι ίδιοι οι τοίχοι μιας πόλης.

**4 _ Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟ
ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ**

«Οι αναμνήσεις είναι μεταφορές της ζωής· οι μεταφορές είναι αναμνήσεις της τέχνης. Και οι δύο έχουν πραγματικά κάτι κοινό: προσδιορίζουν μια σχέση ανάμεσα σε δύο αντικείμενα ολότελα διαφορετικά, για να τα προστατεύσουν από τα απρόβλεπτα του χρόνου. Μόνο όμως η τέχνη επιτυγχάνει με πληρότητα εκείνο που η ζωή έχει μόνο σκιαγραφήσει»⁶²

G. Deleuze

62_ Deleuze, G. (1964). Ο Προυστ και τα σημεία. Μτφρ. Κ. Χατζηδήμου. Αθήνα: Κέδρος – Ράππα. 1977, σελ.:71

Διάφορες μορφές σύγχρονης τέχνης έχουν χρησιμοποιηθεί για την αντιμετώπιση μιας ευρείας γκάμας θεμάτων, όπως η ταυτότητα, η παγκοσμιοποίηση, η ιστορία και η παράδοση. Η μνήμη αποτελεί, επίσης, σημαντικό θέμα, καθώς ένας μεγάλος αριθμός καλλιτεχνών ασχολείται με τον τρόπο με τον οποίο διαβάζουμε και κατανοούμε το παρελθόν και την ιστορία, σύμφωνα πάντα με τις συνθήκες του παρόντος της εκάστοτε περιόδου.

Ειδικά τις τελευταίες δεκαετίες, η σχέση της τέχνης με τη μνήμη αποτέλεσε αντικείμενο αυξανόμενης ακαδημαϊκής προσοχής με εστίαση στον τρόπο που η πρώτη αντιπροσωπεύει, διαμορφώνει, επαναδημιουργεί ή υπογραμμίζει μορφές ατομικής και συλλογικής μνήμης.

Έτσι, η σύγχρονη τέχνη έχει μετατραπεί ως μέσο, με το οποίο διεξάγονται συζητήσεις σχετικά με τη μνήμη, δημιουργώντας τελέσεις μνήμης που συντονίζονται και παρουσιάζονται στο ευρύ κοινό με ποικίλες καλλιτεχνικές πρακτικές.

4.1 ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ: ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ

Από προσωπικά αναμνηστικά και λευκώματα, σε οικογενειακές κληρονομίες και παραδόσεις, από τη συλλογική διήγηση ιστορικών γεγονότων, έως την εκτελεστική αναπαράσταση μιας ζωντανής σύνδεσης με τον τόπο - η κληρονομιά σήμερα απέχει πολύ από τα μουσειακά αντικείμενα και τα ιστορικά κτίρια και το πως αυτά διατηρούνται. Πρόκειται, πλέον, για κατανόηση των αναμνήσεων και ανάπτυξης μιας αίσθησης ταυτότητας, μέσω κοινών και επαναλαμβανόμενων αλληλεπιδράσεων με τα απτά υπολείμματα και τα ζωντανά ίχνη ενός κοινού παρελθόντος⁶³. Σε αυτό συμβάλλει η σύγχρονη δημόσια τέχνη, η οποία έχει στραφεί στον απλό άνθρωπο και στην ενεργό συμμετοχή του.

Πιο αναλυτικά, η σύγχρονη δημόσια τέχνη, μέσα από τις εκάστοτε πρακτικές και δράσεις, στοχεύει στην ανάδειξη των στοιχείων της πόλης που φέρουν αναμνήσεις, σε αντικείμενα άξια λόγου και προσοχής. Σε αρκετές περιπτώσεις, μάλιστα, τα επανασημασιοδοτεί και εν τέλει τα συμβολοποιεί. Πρόκειται, για μια αέναη διαδικασία η οποία οφείλεται στη συνεχή αλληλεπίδραση ανθρώπων και δομημένου περιβάλλοντος. Κάθε πρακτική, μέσα σε ένα χώρο, μπορεί να ιδωθεί στιγμιαία ως μια πράξη συμβολοποίησης του χώρου, που εγγράφεται σε μια συλλογική πρακτική της πόλης. Εφήμερα έστω, μια πρακτική αναφέρεται σ' ένα συγκεκριμένο τόπο, ο οποίος γίνεται αναφορά και αποκτά μια νέα σηματοδότηση.

Η σύγχρονη εποχή επιτάσσει τη διερεύνηση μιας νέας σχέσης του ανθρώπου με τη φύση, το περιβάλλον και το δημόσιο χώρο. Δημιουργείται, συχνά, ένα δυναμικό τοπίο στον αστικό ιστό, είτε φυσικό, είτε ανθρωπογενές, το οποίο εξελίσσεται στο χρόνο, υφαίνοντας έναν ιστό με

63_ Giaccardi, E. (2012). Heritage and social media: Understanding heritage in a participatory culture. London: Routledge, σελ.:1

προσωπικές ή συλλογικές μνήμες που νοσηματοδοτούνται με τη βοήθεια της τέχνης και στη συνέχεια επικοινωνούνται στον επισκέπτη, θεατή, ο οποίος γίνεται κοινωνός της τέχνης.

Η τέχνη ως κριτική πρακτική, που ενσωματώνει τη μνήμη και την ιστορία, θέτει τη βάση για μια διαλεκτική σχέση με την κοινωνία. Μέσω της αισθητικής εμπειρίας και της «πρόκλησης για σκέψη» που προσφέρει η τέχνη, η συμβολή της είναι ιδιαίτερα σημαντική σε διάφορα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της εποχής μας. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η σχέση του ανθρώπου με το αστικό περιβάλλον. Το έργο τέχνης σήμερα μπορεί να εκτυλίσσεται σε έναν δημόσιο χώρο, με τη συμμετοχή του κοινού και να έχει ορισμένη χρονική διάρκεια. Η σύγχρονη τέχνη, λοιπόν, ανοίγει τη συζήτηση και για το δημόσιο χώρο ως χώρο επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης των ανθρώπων με την ίδια την πόλη, αλλά και μεταξύ τους⁶⁴.

Όπως δήλωσε και ο Κώστας Βαρώτσος σε μια ομιλία του περί *Τέχνης και Δημόσιου Χώρου*, «το δημόσιο έργο τέχνης δεν αντιπροσωπεύει απλά ένα σύστημα σκέψης του καλλιτέχνη, αντιπροσωπεύει την ίδια την κοινωνία, καθώς πλέον δεν βρίσκεται απέναντί του ο κριτικός ή ο γκαλερίστας, αλλά ο απλός άνθρωπος»⁶⁵.

Αποδεσμευμένη από τις αναθέσεις, σήμερα η δημόσια τέχνη είναι η τέχνη της ανταλλαγής, της συνάντησης, της συμμετοχής. Μετατρέπει το αστικό περιβάλλον σε ένα περιβάλλον δράσης και αλληλεπίδρασης, συνδεδεμένη με τις νεότερες καλλιτεχνικές έρευνες των σημείων επαφής έργου και θεατή, όπως και με τη διευρυμένη σύλληψη της in situ τέχνης ως τέχνης των διαθρωπίνων δράσεων.

Οι τρόποι αισθητικής σημείωσης της ιστορίας και κυρίως η κατασκευή νέας μνήμης παράγονται από έναν

64_ Πρακτικά Συνεδρείου: Ζιώγας, Γ., Συλαίου, Σ. (2015). "Τοπίο: Ιστορίες, Πολιτικές αναπαραστάσεις". Θεσσαλονίκη: Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών. Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, σελ.:11

65_ Ομιλία στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης με τίτλο "Τέχνη και Δημόσιος χώρος", Μάρτιος 2017

ενεργοποιημένο νοητικό χώρο που ανοίγεται προς τον άλλον. «Μέσα στην πόλη, αλλά και στα αλληλεπιδρώντα πεδία της οικονομίας και των μίντια, οι καλλιτεχνικές δράσεις θέτουν νέα ερωτήματα γύρω από τις κοινωνικές και πολιτικές (κατα)χρήσεις της μνήμης την εποχή της παγκοσμιοποίησης, το ζήτημα της καλλιτεχνικής τεκμηρίωσης της πραγματικότητας, τις συγκρούσεις προσωπικής και συλλογικής μνήμης, τη δυνατότητα της λήθης»⁶⁶.

Καταλαβαίνει, λοιπόν κανείς, πόσο σημαντική είναι η συμμετοχή του θεατή σε μια τέτοια κατάσταση αλληλεπίδρασης και ιδιαίτερα του ίδιου του κάτοικου της πόλης, ο οποίος συμμετέχει στο δρώμενο που παρακολουθεί, ξαναγνωρίζοντας τόπους οικείους, αλλά στην ουσία ασήμαντους⁶⁷. Με αυτόν τον τρόπο, η πόλη προβάλλεται, δρα και γίνεται υποδοχέας την ίδια ακριβώς στιγμή και τα πολιτιστικά δρώμενα συνδυάζοντας εικόνες και γεγονότα, δίνουν μια διάσταση του χρόνου και αποκαλύπτουν τη συμβολή της τέχνης, στη δημιουργία του μνημείου της εμπειρίας της πόλης.

Εν ολίγοις, η τέχνη στο δημόσιο χώρο δεν ταυτίζεται, πλέον, με τη «γλυπτική επένδυσή» του, κυρίως ως μνημειακή γλυπτική. Η μετατόπιση που έγινε στην τέχνη από το 1960 και μετά σε σχέση με όρους όπως το «πολιτικό» και η «σχέση τέχνης και κοινού», οδήγησε στη σύγχρονη εποχή ακτιβισμού, της δημόσιας κοινοτικής τέχνης, ή ακόμα στην εποχή της λεγόμενης, «κοινωνικά εμπλεκόμενης τέχνης» ή αλλιώς κοινωνική πρακτική της τέχνης.

66_ Κούρος, Π. (Μάιος / Ιούνιος 2004). "Μνημονικές διαδράσεις ως πρακτικές σύγχρονης τέχνης στην πόλη". Στο: Αρχιτέκτονες, Τεύχος 45, Περίοδος Β, σελ.: 83-86

67_ Σταυρίδης, Σ. (2006). Μνήμη και εμπειρία του χώρου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ.:130



Εικόνα_23

Can Togay & Gyula Pauer. *The shoes on the Danube bank*. Budapest

Ένα έργο προς τιμή των Εβραίων που σκοτώθηκαν στη Βουδαπέστη και πριν την εκτέλεσή τους ήταν υποχρεωμένοι να αφήσουν τα παπούτσια τους στην όχθη, προκειμένου τα άψυχα σώματά τους να πέσουν στο ποτάμι.

4.2 ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΝΕΟΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ: ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΣΤΟ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟ

Όλα αυτά τα δεδομένα, λοιπόν, και οι αλλαγές στην πρόσφατη διεθνή σκηνή δημιούργησαν, ιδίως τις τελευταίες δεκαετίες, μια πρωτοφανή κινητικότητα για τη δημιουργία ενός πλήθους νέων μουσείων και μνημείων ανά τον κόσμο. Πολλά από αυτά αποτελούν επίσημες πολιτικές μνήμης από το κράτος, υλοποιημένες μέσω αρχιτεκτονικών αναθέσεων. Ωστόσο, τα πλεονεκτήματα του χειρισμού νέων τρόπων ιδεολογικής έκφρασης που εμφανίστηκαν μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, και ήταν λιγότερο μόνιμοι, αλλά φθηνότεροι, περισσότερο ευέλικτοι και εντυπωσιακοί, φάνηκαν σύντομα να ξεπερνούν σε αποτελεσματικότητα τη μνημειακή αρχιτεκτονική⁶⁸. Αποτέλεσμα αυτού, οι πιο ενδιαφέρουσες προτάσεις μνημείων προέρχονται από καλλιτέχνες που αφομοιώνοντας την εννοιολογική και χωρική παράδοση των μεταπολεμικών κινημάτων τέχνης, επιχειρούν μια κριτική επανεξέταση των σχέσεων μνήμης με τη μίμηση, την εξουσία και την ηθική⁶⁹.

Πιο αναλυτικά, το μετατραυματικό σοκ των πρώτων χρόνων μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο διαδέχτηκε η αισιόδοξη προοπτική της πνευματικής και υλικής ανασυγκρότησης. Η τέχνη σύντομα μετατράπηκε σε εργαλείο ατομικής και συλλογικής αυτοκριτικής και ευνόησε την εξωστρέφεια των προοδευτικών δυνάμεων.

Τα κράτη κατέγραφαν, προστάτευαν και προέβαλλαν συστηματικά τη σύγχρονη εικαστική παραγωγή τους, οι ιδιώτες επένδυναν στο καλλιτεχνικό προϊόν και η αγορά της τέχνης ισχυροποιόταν, με αποτέλεσμα η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία να αξιολογείται σύμφωνα με τους όρους που διαμορφώνονταν στο διεθνές καλλιτεχνικό

68_ Frampton, K. (1980). Μοντέρνα αρχιτεκτονική: Ιστορία και κριτική. Μτφρ. Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Παγκάλου. Αθήνα: Θεμέλιο. 2009, σελ.:201

69_ Κούρος, Π. (Μάιος / Ιούνιος 2004). "Μνημονικές διαδράσεις ως πρακτικές σύγχρονης τέχνης στην πόλη". Στο: Αρχιτέκτονες, Τεύχος 45, Περίοδος Β, σελ.: 83-86

σύστημα.

Ειδικότερα, η δεκαετία του '60 ήταν η δεκαετία της βιομηχανικής ανάπτυξης, της υπερκατανάλωσης, της αύξησης των μέσων επικοινωνίας, του μαγνητοφώνου και της τηλεόρασης. Το 1961 εκτοξεύτηκε από τη Σοβιετική Ένωση ο πρώτος επανδρωμένος δορυφόρος και το 1969 το διαστημόπλοιο Απόλλων προσεδάφιστηκε στο φεγγάρι και ο πρώτος άνθρωπος πάτησε σε αυτό. Το 1963, ξεκίνησε στην Αμερική ο πόλεμος του Βιετνάμ (1963-1975) με ολέθριες συνέπειες. Την ίδια χρονιά δολοφονήθηκε ο πρόεδρος της Αμερικής John Fitzgerald Kennedy. Το 1967 σκοτώθηκε ο επαναστάτης κουβανός Che Guevara, του οποίου το πρόσωπο χιλιάδες νέοι σε όλο τον κόσμο έβλεπαν το ρομαντικό αγωνιστή που διεκδικούσε, με αντάλλαγμα τη ζωή του, έναν καλύτερο κόσμο. Το Μάιο του 1968 ξέσπασε στη Γαλλία το φοιτητικό κίνημα. Ολόκληρη η γενιά του '68 χαρακτηρίστηκε από τη μαχητική αμφισβήτηση του κατεστημένου και άνισου κόσμου, στον οποίο δεν ήθελε να συμμετέχει. Την ίδια χρονιά στην Αμερική δολοφονήθηκε ο ειρηνιστής πάστορας Martin Luther King, που είχε αφιερώσει τη ζωή του στον αγώνα για καλύτερες συνθήκες ζωής των καταπιεσμένων μαύρων. Οι νέοι Αμερικανοί επαναστατούσαν με ογκώδεις συγκεντρώσεις και συλλαλητήρια, σε ένα γενικό κλίμα δυσανεξίας για μια Αμερική, που επέβαλλε στυγνά δικτατορικά καθεστώτα σε άλλα κράτη, που έστελνε τους νέους της σε έναν παράλογο αλλά και ολέθριο πόλεμο στο Βιετνάμ, που αντιμετώπιζε άνισα και ρατσιστικά τις μειονότητες μέσα στη χώρα.

Αποτέλεσμα όλων αυτών των γεγονότων, ήταν οι δεκαετίες 1960-1970 να μετατραπούν σε μια περίοδο δημιουργίας ποικίλων κινημάτων αμφισβήτησης. Το φεμινιστικό κίνημα έθεσε σε νέα βάση το ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία και διεκδίκησε ίσους όρους εργασίας. Οι οικολόγοι οργανώθηκαν και άρχισαν να πιέζουν τις κυβερνήσεις να σταματήσουν την αλόγιστη καταστροφή της φύσης. Εμφανίστηκαν οι χίπις, νέοι αντικομφορμιστές που ζούσαν ομαδικά, άφηναν μακριά μαλλιά, ντύνονταν ιδιόρρυθμα, τραγουδούσαν την ειρήνη και αυτοαποκαλούνταν «παιδιά

των λουλουδιών».

Μέσα σε αυτό το κλίμα, ο καλλιτέχνης ένιωσε την ανάγκη να επαναπροσδιορίσει τις σχέσεις του τόσο με το έργο του, όσο και με το κοινό του, αμφισβήτησε την ανάγκη επίδειξης καλλιτεχνικών δεξιοτήτων και ανέτρεξε σε αντικείμενα και υλικά της βιομηχανικής παραγωγής. Η ιδέα απέκτησε τον κυρίαρχο λόγο, ενώ η εκτέλεση του έργου από τον καλλιτέχνη είχε πια όλο και λιγότερη σημασία. Μέσα σε μια υπερκαταναλωτική κοινωνία ο καλλιτέχνης αμφισβήτησε τη μονιμότητα του έργου τέχνης, το οποίο όντας όλο και πιο εφήμερο και γι' αυτό «λαϊκότερο», το ήθελε να απευθύνεται σε περισσότερους ανθρώπους. Εγκατέλειψε τον κλασικό διαχωρισμό μεταξύ ζωγραφικής και γλυπτικής, φτώχυνε τα υλικά του, τα οποία απέσπασε από την καθημερινή ζωή και αναζήτησε την ταύτιση της τέχνης με τη ζωή. Ο καλλιτέχνης αρνήθηκε την εμπορευματοποίηση του έργου τέχνης και δημιούργησε έργα που όλο και λιγότερο μπορούσαν να αγοραστούν, ενώ όλο και περισσότερο επέμενε να τα δει ο θεατής και να τα βιώσει σαν αισθητική εμπειρία.

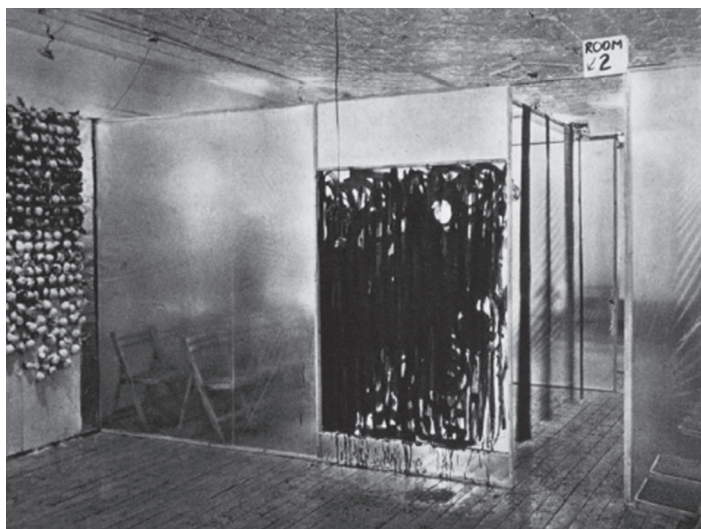
Έτσι, μετά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια παρουσιάστηκε μια σειρά συγγενικών εξελίξεων, όπως η pop-art, τα happening – περιβάλλοντα, το ασαμπλάζ και ο λεγόμενος νεορεαλισμός. Το κοινό στοιχείο όλων αυτών των τάσεων είναι ότι ασχολούνται με τον ορατό πραγματικό κόσμο, έναν κόσμο αντικειμένων και καθημερινών γεγονότων, ως βασικό υλικό της δημιουργίας τους. Αποτελούν μια έντονη αντίδραση σε κάθε μορφή αφαίρεσης παρ' ότι συχνά εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από τα επιτεύγματα της αφηρημένης τέχνης⁷⁰.

Πιο συγκεκριμένα, μια από τις βασικότερες αρχές της επανάστασης της pop-art ήταν η ιδέα ανάμιξης διαφόρων εκφραστικών μέσων και πολύ περισσότερο, η ιδέα της ανάμιξης της τέχνης με τη ζωή. Με τα happenings να θεωρούνται ως η εξέλιξη των κολάζ σε πραγματική

70_ Arnason, H. (1995). Ιστορία της σύγχρονης τέχνης: Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία. Μτφρ. Φ. Κοκαβέσης. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο. 2006, σελ.:433

δράση και την τέχνη του ασαμπλάζ να μετατρέπει τα ίδια τα βιομηχανικά αντικείμενα καθημερινής χρήσης⁷¹ σε εκθέματα τέχνης.

«Είναι τέχνη, αλλά μοιάζει περισσότερο με πραγματική ζωή» είχε αναφέρει χαρακτηριστικά ο Allan Kaprow⁷².



Εικόνα_24 Allan Kaprow. 18 Happenings in 6 Parts.1959

Το κοινό κλήθηκε να ολοκληρώσει μια σειρά καθηκόντων χρησιμοποιώντας συγκεκριμένες οδηγίες. Η γκαλερί χωρίστηκε σε 3 δωμάτια και χρησιμοποιήθηκε τη θεωρία της μουσικής που περιελάμβανε τη συμμετοχή του θεατή.

71_ «Ready made» ή γλυπτική junk

72_ Ο Allan Kaprow ήταν κύριος εκπρόσωπος της τάσης αυτής, ο δημιουργός των καλλιτεχνικών happening και «περιβαλλόντων» που εμφανίστηκε για πρώτη φορά στη γκαλερί Reuben, το 1959, σε μια έκθεση με τίτλο 18 συμβάντα σε 6 μέρη.

4.2.1 CONCEPTUAL ART_

ΕΠΑΝΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ

Αυτή η πορεία προς την εξάλειψη του ίδιου του έργου τέχνης ολοκληρώθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 έως και τα μέσα περίπου της επόμενης δεκαετίας, με την Εννοιακή Τέχνη (Conceptual Art) και την «αποπραγμάτωση του αντικειμένου της τέχνης»⁷³.

Ο όρος προέρχεται από τη λέξη concept (=έννοια) και δεν αφορά αποκλειστικά τα υλικά ή τις μορφές, αλλά τις ιδέες και τα νοήματα που βρίσκονται πίσω από μια σύλληψη ενός έργου τέχνης. Οι ρίζες του κινήματος θα πρέπει να αναζητηθούν στον ντανταϊστή Marcel Duchamp και στα «έτοιμα έργα» (readymades) του, τα οποία είχαν ταρακουνήσει τον ίδιο τον ορισμό του έργου τέχνης. Ο εν λόγω καλλιτέχνης κατέστησε σαφές ότι οι ιδέες τον ενδιέφεραν περισσότερο από το τελικό αποτέλεσμα και απέδειξε ότι η τέχνη θα μπορούσε να υπάρξει και έξω από τα συμβατικά όρια της ζωγραφικής και της γλυπτικής.

Σε μια κοινή λογική, η εννοιακή τέχνη χαρακτηρίζεται από τη χρήση κειμένου και εικόνων, μαζί με μια ποικιλία εφήμερων, συνήθως, καθημερινών υλικών και αντικειμένων. Το αποτέλεσμα, ήταν να δημιουργηθούν διαφορετικές μορφές πρακτικών τέχνης όπως η φωτογραφία, το βίντεο, οι προβολές, οι εγκαταστάσεις και οι παραστάσεις, που συχνά αποκτούν ζωή έξω από τους παραδοσιακούς χώρους δημιουργίας. Οι καλλιτέχνες εγκατέλειψαν τα ατελιέ και τη ζωγραφική καβαλέτου, εγκαταλείποντας μαζί και τις αίθουσες των γκαλερί και παρουσιάζοντας τα «μετα-αντικείμενά» τους σε «εναλλακτικούς» χώρους, όπως σχολεία, άδειες αποθήκες, εγκαταλειμμένα εργοστάσια και γενικά σε κάθε σημείο ιδιαίτερης σημασίας της πόλης. Παράλληλα, απελευθερώθηκαν από όλες τις στατικές μορφές έκφρασης, περνώντας σε ένα είδος απόλυτα

73_ Honour, H, Fleming, J. (1982). Ιστορία της τέχνης. Μτφρ. Α. Παππάς. Αθήνα: Υποδομή. 1998, σελ.:722

προσωρινής και στιγμιαίας τέχνης, μέσα από την οποία δημιούργησαν κομμάτια που έχουν χαρακτηριστεί με διάφορους όρους, όπως Αφηγηματική τέχνη, Εξιστόρηση ή έργα του δρόμου. Παρόλο, όμως, που η εννοιακή τέχνη υιοθέτησε αντισυμβατικές μορφές έκφρασης και δημιουργίας, δηλώνοντας την αδιαφορία ή και την αντίθεσή της στο καθιερωμένο σύστημα των μουσείων, των συλλεκτών και των κριτικών τέχνης, τελικά αφομοιώθηκε από τους θεσμούς.

Η ανάλυση της τέχνης που επιδίωκαν πολλοί εννοιολογικοί καλλιτέχνες, τους ενθάρρυνε να πιστεύουν ότι αν ο καλλιτέχνης ήταν αυτός που ξεκινούσε το έργο τέχνης, το κοινό, βασιζόμενο στα προσωπικά του βιώματα και στον τρόπο που μεταφράζει την κάθε εμπειρία, το ολοκληρώνει. Αυτό το χαρακτηριστικό της εννοιακής τέχνης είναι γνωστό ως «θεσμική κριτική»⁷⁴, η οποία μπορεί να θεωρηθεί ως μέρος μιας μεγαλύτερης μετακίνησης από καλλιτεχνικά έργα με βάση το αντικείμενο, προς την εύστοχη έκφραση πολιτιστικών αξιών της κοινωνίας στο σύνολό της. Κάτω από αυτόν το γενικό όρο μπορούν να περιληφθούν οι καλλιτέχνες της Arte Povera, της Land Art, της Process Art, της Performance, της Body Art και της Junk Art.

Ο θεωρητικός Gilles Deleuze, σε μια προσπάθειά του να αναλύσει την «έννοια», στην οποία βασίστηκαν οι εννοιακοί καλλιτέχνες, διερευνά την αντιστροφή της πλατωνικής διχοτομίας μεταξύ νοητού και αισθητού⁷⁵, ιδέας και εικόνας, προτύπου και ομοιώματος. Ενώ το αντίγραφο θεωρείται έγκυρη εικόνα, γιατί βασίζεται στην ομοιότητα προς την ιδέα ενός πράγματος, το ομοίωμα είναι δομημένο στην

74_ Η θεσμική κριτική, ως εικαστική έκφραση, νοείται σαν μια μορφή τέχνης, η οποία στοχεύει κυρίως στην κριτική και την αμφισβήτηση των θεσμών που αφορούν το εν λόγω πεδίο, αλλά όχι μόνο. Κάθε έργο συνήθως συνοδεύεται από αιχμηρά κοινωνικοπολιτικά σχόλια, θέτοντας προβληματισμούς σχετικά με τη σύνδεση τέχνης και καθημερινότητας.

75_ Για τον Πλάτωνα ο κόσμος που ζούμε και τον νιώθουμε τόσο αληθινό, όσα βλέπουμε ή αντιλαμβανόμαστε γύρω μας δεν είναι παρά παροδικό ομοίωμα του αληθινού κόσμου που δεν είναι άλλος από τον κόσμο των Ιδεών

ανομοιότητα και τη διαφορά⁷⁶. Η προσχώρηση του ομοιώματος στην τάξη των αντιγράφων και των ειδώλων, ανατρέπει όλους τους νόμους της αναπαράστασης⁷⁷. Η ηθική διάσταση που εδρεύει στην ομοιότητα μεταξύ προτύπου και αντιγράφου, αντιδιαστέλλεται από την αισθητική διάσταση της ασυνάρτητης και αυτοφερόμενης εικόνας. Γεγονός, που μεταφράζεται στην εννοιακή τέχνη ως αποδέσμευση από την στείρα αναπαράσταση και δίνοντας έμφαση στους νοηματικούς όρους του έργου.

Όπως παρατηρεί και ο Jean-Francois Lyotard, «το μη αναπαριστώμενο στην παρουσίασή του [...] αυτό που αναζητά νέες αναπαραστάσεις, όχι για να διασκεδάσει, αλλά για να προκαλέσει μεγαλύτερη αίσθηση του μη αναπαριστώμενου»⁷⁸ οδηγεί τον καλλιτέχνη στη δημιουργία πιο ελεύθερων έργων τέχνης, κόντρα στους καθορισμένους κανόνες, προσάπτοντας στο έργο χαρακτήρα γεγονότος (event), που αποζητά την ενεργό συμμετοχή του θεατή και των βιωμάτων του.

76_ Deleuze Gilles, "The logic of sence", εκδ.: Colymbia University Press, Νέα Υόρκη (1990), σελ.:256

77_ Deleuze, G. (1990). The logic of sence. New York: Columbia University Press, σελ.:263

78_ Lyotard, J.F. (1992). What is postmodernism?. London: Blackwell



Εικόνα_25 Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*. 1965

Το έργο περιελάμβανε μια καρέκλα, μια φωτογραφία της καρέκλας και ένα μεγεθυμένο λήμμα λεξικού με τον ορισμό της λέξης καρέκλα. Πρόκειται για μια απόπειρα λύσης του προβλήματος της παρουσίας της «έννοιας» στο θεατή. Ένα παιχνίδι μεταξύ του φυσικού αντικείμενου, του σημαίνοντος και του σημαινόμενου.



Εικόνα_26 Ο Christo Javacheff (εκπρόσωπος της σύγχρονης τέχνης) στο εργαστήριό του, με την ιδιαίτερη τεχνική του να «τυλίγει» καθημερινά αντικείμενα για σύντομο διάστημα, δινοντάς τους μια διαφορετική εφήμερη έννοια έργου τέχνης.

4.2.2 ARTE POVERA_

ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΙΣ ΔΟΜΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

«Η δυσκολία της γνώσης ή της κατοχής αντικειμένων είναι τεράστια: αυτή η κατάσταση μας εμποδίζει να δούμε ένα πεζοδρόμιο, μια γωνία ή έναν καθημερινό χώρο και οι καλλιτέχνες της Arte Povera επαναπροσδιορίζουν την ανακάλυψη του πεζοδρομίου, μιας γωνίας ή του άξονα που ενώνει το δάπεδο και την οροφή ενός δωματίου. Δεν ανησυχούν για την ικανοποίηση του συστήματος και σκοπεύουν αν' αυτού να το ξεπεράσουν»

Germano Celant

Στις δεκαετίες του '60 και '70 και σε μια κοινωνία σχετικά εύπορη, δεν μπορεί παρά να αντιστοιχεί μια τέχνη φτωχή. Αυτή η φτωχή τέχνη είναι εκείνη που ανακαλεί την εύπορη κοινωνία στα ουσιαστικά εκείνα συμβάντα (όπως είναι η ζωή και ο θάνατος), που της προκαλούν φρίκη και που προσπαθεί να τα αγνοήσει, γιατί ξεφεύγουν από τη ροή του ζωτικού της ρυθμού. Έτσι, στα πλαίσια της ευρύτερης αμφισβήτησης των μεταπολεμικών χρόνων και παράλληλα με τους καλλιτέχνες της Εννοιακής τέχνης, γεννιέται και η Arte Povera.

Καμία εμπειρία του παρελθόντος δεν μπορεί να ανακληθεί ή να ξαναρχίσει. Όλη η τέχνη του παρελθόντος, πρέπει να απορριφθεί, γιατί, μιας και ήταν πάντοτε προϊόν οργανωμένων τεχνικών, δεν πραγματοποίησε την πληρότητα της αισθητικής εμπειρίας του κόσμου, αλλά την κατέστειλε συστηματικά. Γι' αυτό το λόγο, η νέα αυτή τάση εκδηλώνεται ως μετατόπιση του αισθητικού εγχειρήματος από τον τομέα της παραγωγής αντικειμένων, στην περιοχή του θεάματος, ενός θεάματος του οποίου σκηνή είναι η καθημερινή πραγματικότητα του κόσμου⁷⁹.

79_ Argan, G.C. (1998). Η μοντέρνα τέχνη. Μτφρ. Λ. Παπαδημήτρη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. 2011, σελ.:635

Αναλυτικότερα, η Arte Povera, ή αλλιώς «φτωχή τέχνη», αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα πρωτοποριακά κινήματα που αναδύθηκαν στην Ευρώπη τη δεκαετία του 1960. Ομαδοποίησε το έργο περίπου δώδεκα Ιταλών καλλιτεχνών, των οποίων το πιο αναγνωρίσιμο χαρακτηριστικό ήταν η χρήση κοινών ευτελών και ακατέργαστων υλικών (όπως η γη, οι πέτρες, τα υφάσματα, τα χαρτιά και το σχοινί), τα οποία μεταλλάσσονται σε αντικείμενα αισθητικής παρατήρησης.

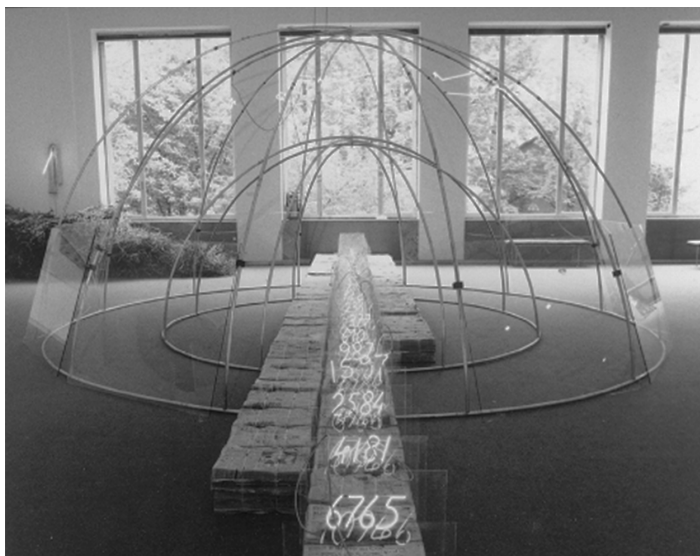
Ο όρος εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1967 από τον κριτικό τέχνης Germano Celant, σε μια έκθεση που παρουσιάστηκε στη γκαλερί La Bartscha στη Γένοβα, που επιχειρούσε να περιγράψει ένα νέο είδος τέχνης που δεν περιοριζόταν στη χρήση των γνωστών μέχρι τότε υλικών (όπως λάδι, καμβάς, κάρβουνο), αλλά αξιοποιούσε καθημερινά υλικά και αντικείμενα, με σκοπό να αντιταθεί στην εμπορευματοποίηση και στην τυποποίηση της τέχνης. Για την ακρίβεια, χρησιμοποιεί ανατρεπτικές τακτικές της avant-garde τέχνης, όπως η performance και οι ασυνίθιστες προσεγγίσεις στη γλυπτική, όπως είναι οι εγκαταστάσεις.

Οι καλλιτέχνες της Arte Povera, στην αποστολή τους να επανασυνδέσουν τη ζωή με την τέχνη, προσπάθησαν να προκαλέσουν μια ατομική – προσωπική ανταπόκριση σε κάθε έργο τους, προάγοντας μια αλληλεπίδραση μεταξύ θεατή και αντικειμένου. Καλούν, δηλαδή, το θεατή να έρθει σε επαφή με αυτά τα ήδη γνώριμα αντικείμενα, παρατηρώντας τα σε ένα νέο φως και επαναπροσδιορίζοντας τη στάση του απέναντί τους.

Μερικοί από τους πιο βασικούς εκφραστές του εν λόγω κινήματος είναι οι Alberto Burri, Piero Manzoni, Lucio Fontana, Pino Pascali, Emilio Prini, Mario Merz και Γιάννης Κουνέλλης. Το κίνημα διαλύθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1970, καθώς τα μεμονωμένα στυλ των Ιταλών καλλιτεχνών συνέχισαν να αυξάνονται προς διαφορετικές κατευθύνσεις.

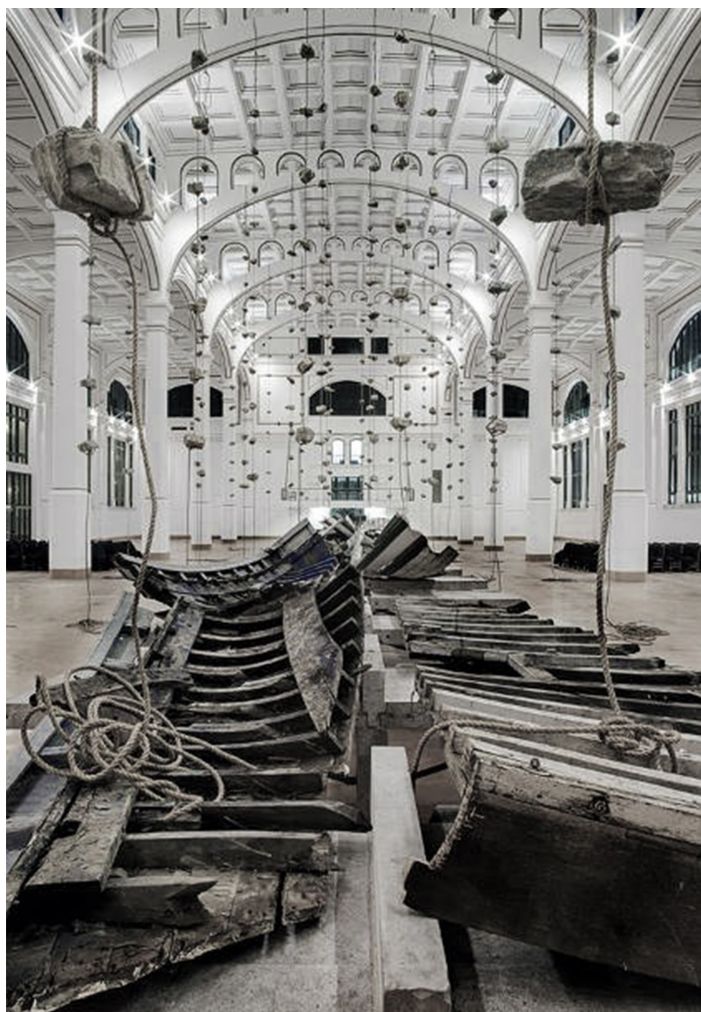


Εικόνα_27 Mario Merz. *Igloo*. 1969



Εικόνα_28 Mario Merz. *Senza Titolo*. 1985

Ο Merz ξεκινώντας από το 1968 έχει κατασκευάσει μια σειρά από διαφορετικές εκδοχές των igloo, χρησιμοποιώντας υλικά που προηγουμένως είχαν μια άλλη χρήση. Για τον Merz, η κυρτή μορφή του igloo αντιπροσώπευε τόσο το σχήμα της γης όσο και το δικό του κρανίο, επιτρέποντάς του να συνδέει τη σύγχρονη κοινωνία με το προϊστορικό παρελθόν και να διερευνά ιδέες για το πώς κατοικούμε στον κόσμο μας.



Εικόνα_29 Γιάννης Κουνέλλης (1936 - 2017)

Η εικαστική γλώσσα του Κουνέλλη είναι πλούσια και χαρακτηρίζεται από έναν συνεχή πειραματισμό σε φόρμες, συνθέσεις και ύλες, με τρόπο που πάντα προκαλεί τον θεατή σε έναν πρωτόγνωρο διάλογο με πολλαπλές αναφορές. Ο άνθρωπος στο έργο του Κουνέλλη είναι στοιχείο κυρίαρχο παρά τη φαινομενική απουσία του, καθώς τα υλικά που χρησιμοποιεί έχουν συχνά αναφορές στη ζωή και την εργασία, ενώ παράλληλα με τη χρήση υφασμάτων και ρούχων ο καλλιτέχνης συνθέτει σκιώδεις υπαινιγμούς μορφών. Πρόκειται για μία αναφορά στην ανθρώπινη ύπαρξη που αποφεύγει την τετριμμένη αναπαράσταση και εστιάζει σε περιφερειακά στοιχεία του ανθρώπου, σκιαγραφώντας τον μέσω της απουσίας του.

4.2.3 LAND ART_

ΔΙΕΥΡΥΝΣΗ ΤΟΥ ΠΕΔΙΟΥ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Παραμένοντας στα ίδια πλαίσια αμφισβήτησης και αντίστασης στην τέχνη –αντικείμενο, ως μορφή εμπορευματοποίησης, πολλοί ήταν οι καλλιτέχνες που ένιωσαν την ανάγκη να αφήσουν κατά μέρος κάθε είδος καλλιτεχνικού αντικειμένου και να δουλέψουν κατευθείαν πάνω στο ίδιο το περιβάλλον, δημιουργώντας τη Land Art.

Οι ρίζες της μπορούν να αναζητηθούν σε όλη την ιστορία της ζωγραφικής και της γλυπτικής τοπίων, όπως επίσης και στα γιγάντια εθνικά πάρκα που κατασκευάστηκαν στις μεγαλουπόλεις τον 19^ο αιώνα⁸⁰.

Πιο συγκεκριμένα, η Land Art ήταν ένα κίνημα που προέκυψε από την «έκρηξη» της εννοιακής τέχνης και του μινιμαλισμού. Καθώς, εκτός από τη μνημειακότητα και την απλότητα των μινιμαλιστικών αντικειμένων, οι καλλιτέχνες επηρεάστηκαν από τα ταπεινά καθημερινά υλικά της Arte Povera και τα συμμετοχικά έργα τέχνης που τόνιζαν τη δράση και τη δημιουργικότητα σε οποιοδήποτε περιβάλλον.

Χρησιμοποιεί το φυσικό τοπίο και υλικά που προέρχονται από την ίδια τη γη, για να δημιουργήσει δομές, μορφές τέχνης και γλυπτά. Ακόμα και τα στοιχεία της φύσης, όπως ο αέρας, το νερό και το φως, δύναται να χρησιμοποιηθούν για τη δημιουργία του έργου. Γι' αυτό το λόγο, τα περισσότερα από τα έργα της Land Art χαρακτηρίζονται από μια πιο εφήμερη χροιά και είναι προσита στο ευρύ κοινό, καθώς δεν απαιτούν το κόμιστρο του εισιτηρίου σε ένα μουσειακό χώρο ή γκαλερί.

Πρωταγωνιστής, λοιπόν, της αισθητικής εμπειρίας γίνεται το περιβάλλον, δεδομένου ότι είναι ο τόπος στον οποίο τα άτομα και οι κοινωνικές ομάδες εντάσσονται, ζουν και

80_ Arnason, H. (1995). Ιστορία της σύγχρονης τέχνης: Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία. Μτφρ. Φ. Κοκαβέσης. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο. 2006, σελ.:563-564

δραστηριοποιούνται. Στόχος των καλλιτεχνών δεν ήταν να βρουν περιβάλλοντες χώρους «ιδανικούς», λόγω της πιθανής ευχάριστης ατμόσφαιράς τους ή του ιδανικού γεωμορφολογικού υποβάθρου τους, αλλά χώρους που απαιτούν μια ερμηνεία, μια ανάγκη για εξερεύνηση και μια δημιουργία αμφίδρομης σχέσης με τους επικείμενους επισκέπτες⁸¹.

Μάλιστα, σε αρκετά έργα της Land Art, μπορούν να εντοπιστούν εμπειρίες που συνδέουν το έργο με τη μνήμη και την ιστορία των εμπλεκόμενων τόπων. Και αυτό γιατί το τοπίο θεωρείται ως ένα παλίμψηστο στο οποίο εμπεριέχονται ταυτόχρονα το μακρινό ιστορικό παρελθόν, τα βιώματα και οι μνήμες όλων των πολιτών που ήρθαν σε επαφή με αυτό, καθώς και οι εξελισσόμενες ζωές των κοινωνιών του παρόντος. Πρόκειται, στην ουσία, για ένα υπόβαθρο εγγραφών του χρόνου πάνω στο χώρο, όπου οι καλλιτέχνες δύνανται να το εκμεταλλευτούν, προκειμένου είτε να αναβιώσουν, είτε να υπογραμμίσουν, είτε ακόμα να ωθήσουν τους επισκέπτες σε μια διαδικασία ενεργοποίησης της μνήμης στον εκάστοτε τόπο.

81_ Argan, G.C. (1998). Η μοντέρνα τέχνη. Μτφρ. Λ. Παπαδημήτρη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. 2011, σελ.:641

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

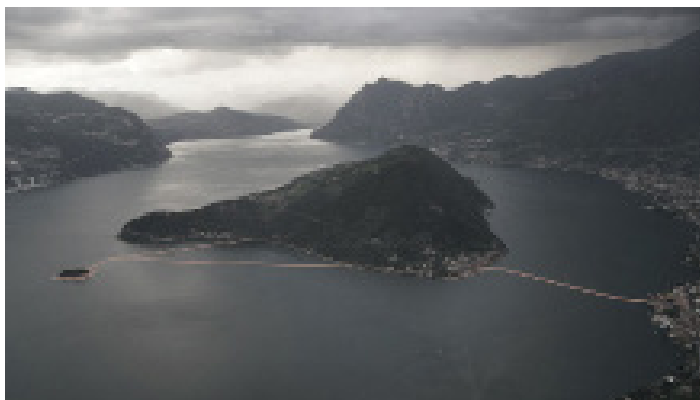
Μέσα στα πλαίσια της Land Art, καλό θα ήταν να αναλυθεί ένας ακόμα όρος, αυτός των **Site Specific**⁸² έργων τέχνης.

Πρόκειται, για έναν όρο που πρωτοεμφανίστηκε στη δεκαετία του 1960 παράλληλα με όσα κινήματα αναφέρθηκαν προηγουμένως, όταν δηλαδή οι καλλιτέχνες άρχισαν να έχουν όλο και μεγαλύτερη επίγνωση του φυσικού πλαισίου του έργου τους, αλλάζοντας το νόημά τους. Ένα έργο που ανήκει σ' αυτήν την κατηγορία, είναι ένα κομμάτι όπου η φυσική θέση και το περιβάλλον του, είναι αδιαχώριστα από την ταυτότητά του.

Το μουσείο Guggenheim ορίζει την τέχνη του Site Specific ως παρέμβαση ενός καλλιτέχνη σ' ένα συγκεκριμένο τοπίο, δημιουργώντας ένα έργο που είναι ενσωματωμένο στο περιβάλλον του και που διερευνά τη σχέση του με την τοπογραφία του τόπου και εν τέλει την αναδιάρθρωση της εννοιολογικής και αντιληπτικής εμπειρίας του θεατή αυτού του τοπίου, μέσω της παρέμβασης του καλλιτέχνη. Με άλλα λόγια, η τέχνη του Site Specific δημιουργείται μ' ένα συγκεκριμένο χώρο κατά νου, σε αντίθεση με τα τυπικά έργα καλλιτεχνών που δημιουργούνται για να εκτεθούν σε οποιοδήποτε χώρο. Το κυριότερο χαρακτηριστικό, όμως, αυτής της τέχνης είναι ότι μπορεί να μετατρέψει ένα απλό περιβάλλον σε μια ολόκληρη εμπειρία.

Η συγκεκριμένη μορφή τέχνης αμφισβήτησε τα αντιληπτά όρια της κλίμακας, του χώρου, του φωτός και της μορφής. Τις περισσότερες φορές, μάλιστα, λειτουργεί καλύτερα σε μεγάλες κλίμακες, όπου ο θεατής μπορεί να βιώσει το έργο από διαφορετικές οπτικές γωνίες και συνθήκες, γεγονός που σημαίνει ότι δεν μπορεί να φιλοξενήσει ο κάθε χώρος ένα συγκεκριμένο κομμάτι. Γενικότερα, τα Site Specific έργα πρόκειται να «ζήσουν» και να «πεθάνουν» σ' ένα τόπο, εξού και ο εφήμερος κατά κύριο λόγο χαρακτήρας τους.

82_ 'Η αλλιώς in situ τέχνης, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω.



Εικόνα_30-32 Christo & Jeanne-Claude. *The Floating Piers*. 2016

Μέσα από τη μελέτη των μεταπολεμικών κινημάτων και ιδίως εκείνων των δεκαετιών του 1960 και 1970, συμπεραίνει κανείς, μια επιτακτική ανάγκη «εκδημοκρατισμού» της τέχνης, κόντρα στις καθιερωμένες τακτικές του παρελθόντος και συμβάλλοντας στα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της εκάστοτε εποχής.

Παρατηρείται, λοιπόν, ότι με την εισβολή της τέχνης στο χώρο, το χρόνο και την τεχνολογία, η πραγματική, γεμάτη μνήμες και πληροφορίες πόλη, λειτουργεί ως προέκταση του χώρου του μουσείου και γίνεται το πεδίο ανάπτυξης μιας νέας παράδοσης έργων τέχνης, με έμφαση στην ίδια την κοινωνία και στα κοινά μνημονικά υποστρώματα του αστικού τοπίου, αλλά και στους ίδιους τους πολίτες.

Παράλληλα, φαίνεται να δημιουργείται ένας νέος τρόπος διαχείρισης της συλλογικής μνήμης, μέσω της σύγχρονης τέχνης, συσχετίζοντας αφηγήσεις (προσωπικές ή συλλογικές), στοιχεία γνώριμα (όπως τα καθημερινά υλικά της *Arte Povera*) αλλά και ασυνήθιστες εικόνες με το χώρο (όπως τα εφήμερα συμβάντα στο καθημερινό υπόβαθρο του τόπου).

Πλέον, δίνεται έμφαση στο αισθητικό βίωμα, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με τη στείρα αναπαράσταση, είτε ενός αστικού συντελεστή που έχει φθαρεί ή ξεχαστεί, είτε της ευρύτερης συλλογικής μνήμης του τόπου. Εμφανίζεται, δηλαδή, μια επανερμηνεία της αναπαράστασης και της αναβίωσης της μνήμης, μέσω νοημάτων και συνειρμικών επαναπροσδιορισμών, της αντίθεσης των υλικών με το βάρος της μνήμης, της ρευστότητας του μνημονεύσιμου και του παιχνιδιού της εναλλαγής μνήμης – λήθης, παρουσίας – απουσίας, προσωπικού – συλλογικού.

**5_ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ
ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ**

Η σύγχρονη τέχνη συλλαμβάνει τη μνήμη ως συσχέτιση και διάδραση στο παρόν, παρέχοντας δυνατότητες νέων αφηγήσεων. Πρόκειται για προσκλήσεις συμμετοχής για την ενεργή χρήση της μνήμης. Έτσι, στο ακόλουθο κεφάλαιο, θα μελετήσουμε κάποια ενδεικτικά παραδείγματα της σύγχρονης τέχνης των νεότερων χρόνων, που μπορούν να μεταφράσουν την επανερμηνεία της αναπαράστασης και της αναβίωσης της μνήμης, για τις οποίες έγινε λόγος προηγουμένως.

5.1 ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΥΦΙΣΤΑΜΕΝΟ ΑΣΤΙΚΟ ΙΣΤΟ _ CHRISTO ΚΑΙ JEANNE CLAUDE

Ο Christo Javachev (1935-) είναι ένας καλλιτέχνης γεννημένος στη Βουλγαρία και χαρακτηριστικό του γνώρισμα στην τέχνη του ήταν το πάθος του να τυλίγει αντικείμενα, κάθε είδους και κάθε μεγέθους, από ένα ποδήλατο ως έναν ουρανοξύστη ή μια γυναίκα. Τα «πακεταρισμένα αντικείμενα» κάνουν το Christo έναν εννοιολογικό καλλιτέχνη και μαζί με τις βιτρίνες που άρχισε αργότερα να καλύπτει με κουρτίνες, αποτελούν ένα χειροπιαστό σχόλιο του σύγχρονου βιομηχανικού ή καταναλωτικού πολιτισμού, με την επιστροφή των αντικειμένων και των θεσμών σε μια μορφή κενού. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, ο Christo διεύρυνε τα πακεταρισμένα αντικείμενα σε κολοσιαίες διαστάσεις, πακετάροντας ανάκτορα και μουσεία σε Ευρώπη και Αμερική, αλλά και μεγάλα τμήματα της ελεύθερης φύσης, γεγονός που τον έκανε έναν από τους γνωστότερους εκπροσώπους της τέχνης της γης⁸³.

Μαζί με τη γυναίκα του και συντάιρό του Jeanne Claude (1935 - 2009), θεωρούνται δύο σημαντικοί μεταμοντέρνοι καλλιτέχνες της σύγχρονης τέχνης του 20^{ου} αιώνα. Αυτή η τεχνική των πακεταρισμένων αντικειμένων, αποτελεί μια μοναδική μορφή της avant-garde τέχνης, που είναι γνωστή και με τον όρο *empaquetage*. Κατάφεραν να δημιουργήσουν και οι δύο μαζί ένα είδος υβριδικής μορφής τέχνης, δηλαδή έναν συνδυασμό εννοιολογικής τέχνης, εξωτερικής εγκατάστασης και μεγάλης κλίμακας περιβαλλοντικής τέχνης⁸⁴.

Μπορεί να φαίνεται περίεργο ότι οι δύο καλλιτέχνες

83_ Arnason, H. (1995). Ιστορία της σύγχρονης τέχνης: Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία. Μτφρ. Φ. Κοκαβέσης. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο. 2006, σελ.:462 και 572

84_ "Christo and Jeanne-Claude: Biography of Postmodernist Packaging (*Empaquetage*) Artists". <http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/christo-and-jeanne-claude.htm#empaquetage>

επενδύουν τόσο χρόνο, προσπάθεια, φήμη και χρήματα για τη δημιουργία ενός εφήμερου και μη συλλεκτικού έργου τέχνης. Ωστόσο, είναι απολύτως αφοσιωμένοι σε τέτοιου είδους καλλιτεχνικές πρακτικές. Σύμφωνα με τους ίδιους, «η προσωρινή ποιότητα των έργων είναι μια αισθητική απόφαση. Τα έργα μας είναι προσωρινά για να δώσουν την αίσθηση του επείγοντος που πρέπει να δει κανείς, καθώς και την αγάπη και την τρυφερότητα που δημιουργούνται από το γεγονός ότι δεν θα διαρκέσουν. Αυτά τα συναισθήματα συνήθως προορίζονται για άλλα προσωρινά πράγματα, όπως η παιδική ηλικία και η δική μας προσωπική ζωή. Αποκτούν αξία γιατί γνωρίζουμε ότι δεν θα διαρκέσουν. Θέλουμε να προσφέρουμε αυτό το αίσθημα αγάπης και ευαισθησίας στα έργα μας, ως προστιθέμενη αξία και ως πρόσθετη αισθητική ποιότητας»⁸⁵.



Εικόνα_33 Christo & Jeanne-Claude

85_ Bravo, D. "Christo and Jeanne-Claude, The Gates". Στο: Khan Academy. <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary/a/christo-and-jeanne-claude-the-gates>

5.1.1 Η ΕΞΑΦΑΝΙΣΗ _ WRAPPED REICHSTAG

Η σχέση μνήμης και λήθης, απουσίας και παρουσίας, φαίνεται στο έργο των Christo και Jeanne Claude, με τίτλο *“Wrapped Reichstag”*, και αφορά το «πακετάρισμα» του κτιρίου του γερμανικού Κοινοβουλίου.

Αναλυτικότερα, το κτίριο του Reichstag ακολούθησε μέσα στον 20^ο αιώνα την ταραγμένη ιστορία του Βερολίνου, ταυτιζόμενο, ίσως όσο κανένα άλλο μνημείο, με τις πληγές και τις ελπίδες του Γερμανικού έθνους. Σήμερα αποτελεί ενωτικό σύμβολο και εκφραστή τόσο της συλλογικής μνήμης της πόλης, όσο και της εθνικής συνείδησης. Το κτίριο ολοκληρώθηκε το 1895 από τον αρχιτέκτονα Paul Wallot, για να στεγάσει τη γερμανική βουλή του πρωσικού ακόμα κράτους επί αυτοκρατορίας του Kaiser Wilhelm μεταξύ 1888-1918. Μετά την ήττα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας της Βαϊμάρης (1918), το Reichstag έγινε το ουσιαστικό κέντρο λήψης αποφάσεων του κράτους, μέχρι την πυρπόλησή του, λίγο μετά την ανάληψη της διακυβέρνησης από τον Χίτλερ το 1933, όπου και σηματοδότησε την περίοδο κατάλυσης του δημοκρατικού πολιτεύματος και την απαρχή της αυθαιρεσίας και των εγκλημάτων του ναζισμού. Η κατάσταση του κτιρίου επιδεινώθηκε με τους βομβαρδισμούς του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ενώ η κατάληψή του από το Σοβιετικό στρατό σημάδεψε και το τέλος του πολέμου το 1945. Στην εποχή της διχοτόμησης βρέθηκε λίγα μέτρα από το όριο του τείχους, από την πλευρά του Δυτικού Βερολίνου και την περίοδο 1961 – 1971 δέχτηκε μια μερική ανακατασκευή, με την ανατίναξη του θόλου του και την αφαίρεση τμημάτων του εσωτερικού διάκοσμου. Η σημασία του κτιρίου ήταν αναπόφευκτα υποβαθμισμένη, λόγω της μεταφοράς του Κοινοβουλίου στην πρωτεύουσά, Βόννη, παρ’ όλα αυτά χρησιμοποιείτο ως μουσείο, αλλά και συμβολικά για περιορισμένες πολιτικές συνεδριάσεις και εκδηλώσεις.

Η επανένωση της χώρας οδήγησε, το 1991, στην απόφαση

επιστροφής του γερμανικού κοινοβουλίου πίσω στο Βερολίνο και στο ιστορικό κτίριο του Reichstag. Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα σημαντικές μεταβολές και νέες δυναμικές εγγραφές στο σώμα του κτιρίου. Το νέο Κοινοβούλιο όφειλε, πλέον, να εκφράζει την αλλαγή σελίδας για τη χώρα. Η ανακατασκευή (1994 – 1999) σχεδιασμένη από τον Norman Foster μετέτρεψε το κτίριο της Γερμανικής Βουλής σε μνημείο – πόλο έλξης για τους επισκέπτες της πόλης, αλλά και σύμβολο δημοκρατίας με παγκόσμια ακτινοβολία. Η μνημειακή αρχιτεκτονική του σκόπευε να προκαλεί δέος και 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 την ιστορία του έθνους.

Όμως, πριν τις τελικές επεμβάσεις και μόλις πέντε χρόνια από την πτώση του τείχους, το καλοκαίρι του 1995, το καλλιτεχνικό δίδυμο Christo και Jeanne-Claude, τύλιξε με χιλιάδες τετραγωνικά μέτρα υφάσματος ολόκληρο το ιστορικό κτίριο. Έτσι, για μια περίοδο δύο εβδομάδων, 100.000τ.μ. από πλεκτό ύφασμα πολυπροπυλενίου με επιφάνεια αλουμινίου, κρατήθηκαν από 15,6χλμ. πολυπροπυλενιακού μπλε σχοινιού διαμέτρου 3,2εκ., δημιουργώντας μια πλούσια ροή κατακόρυφων πτυχών⁸⁶. Η ιδέα πίσω από το έργο ήταν να αποκαλυφθούν οι όμορφες αναλογίες του κρίσματος, με το να κρυφτούν οι λεπτομέρειες των όψεων. Όπως είπε και ίδιος ο Christo σε μια συνέντευξή του, «*Το Reichstag είναι ένα βικτωριανό κτίσμα, με στολίδια και έντονο διάκοσμο στις όψεις του, και για 14 μέρες ήταν καλλυμένο με ασημί ύφασμα, υπογραμμίζοντας τις βασικές αναλογίες της αρχιτεκτονικής του. Αλλά, αντίθετα με τα κλασσικά γλυπτά, δεν ήταν ούτε μαρμάρινο, ούτε ξύλινο, ούτε μπρούτζινο. Ήταν αληθινό ύφασμα, δημιουργώντας μια πιο έντονη ατμόσφαιρα. Οι άνθρωποι πήγαιναν και το ακουμπούσαν, πουθενά στις μεγάλες Ευρωπαϊκές πόλεις δεν βλέπεις ανθρώπους να*

86_ Πληροφορίες από την επίσημη ιστοσελίδα του γραφείου των Christo και Jeanne-Claude. <https://christojeanneclaude.net/>

αγγίζουν τα κτίρια»⁸⁷. Πρόκειται για μια εμφανή αντίθεση των ελαφρών, εύπλαστων και οικίων υλικών (ύφασμα και σχοινί), με το βάρος της μνήμης που φέρει το κτίριο.

Παράλληλος σκοπός του έργου ήταν να συγκεντρώσει όσο το δυνατόν περισσότερο κόσμο μπορούσε, προκειμένου να υπάρχει έντονη η αλληλεπίδραση με τις πιθανές βιωματικές εμπειρίες των κατοίκων της πόλης. Και πράγματι, κατάφερε να έχει τη μεγαλύτερη προσέλευση κόσμου από την περίοδο που έπεσε το τείχος το 1989⁸⁸. Έτσι, παρόλο που τα περίχωρα του Reichstag είναι σε μεγάλο βαθμό ήσυχχα, στην άκρη του Θουρβώδους κενού, στην καρδιά του Βερολίνου, που άφησε το τείχος και το κτίριο αναδύεται πάνω από την πύλη του Βρανδεμβούργου, περισσότερο σαν μια σκιά μάζα σε απόσταση, παρά σαν μέρος του συνδετικού ιστού της πόλης, η εγκατάσταση έγινε για λίγο πόλος έλξης, φέρνοντάς το πίσω στο κύριο ρεύμα του Βερολίνου.

Αυτή η τεράστια δομή που καλύπτεται από ασημί – γκρι ύφασμα παραμένει εξίσου μνημειώδη, όπως πριν, ίσως και περισσότερο, επειδή το περιτύλιγμα αναγκάζει το μάτι να αντιμετωπίσει εκ νέου το Reichstag. Το κτίριο είναι λαμπρό όπου κάποτε ήταν στερεό, εκλεπτυσμένο όπου κάποτε ήταν ακαθόριστο και βαρύ, αλλά δεν έχει χάσει καθόλου από τη δύναμή του. Όμως, ο πραγματικός μετασχηματισμός που προσφέρει δεν αφορά το ίδιο το Reichstag, αλλά την ιδέα της μνημειακότητάς του. Η εγκατάσταση δημιουργεί μια ελαφρότητα και απαλότητα, δύο ποιότητες που συνδέονται με οικία αντικείμενα, σε χαρακτηριστικά της μεγάλης μνημειακής δύναμης. Πρόκειται για ένα μετασχηματισμό που είναι ιδιαίτερα έντονος τώρα, σε μια χώρα που αγωνίζεται πάνω σε ζητήματα ταυτότητας, με τόσο μεγάλη αγωνία. Μπορεί να ισχυριστεί κανείς, ότι πρόκειται για μια διαδικασία εξαγνισμού, που θα απάλλασσε το κτίριο από τις αναμνήσεις του ταραγμένου παρελθόντος,

87_ “Christo: the artist’s greatest works, and the stories behind them”. (2018). Στο: The Telegraph. <https://www.telegraph.co.uk/art/artists/christo-artists-greatest-works-pictures/> (10.02.2019)

88_ Arandelovic, B. (2018). Public art and urban memorials in Berlin. Switzerland: Springer, σελ.:241

ώστε να στεγάσει και πάλι τις δημοκρατικές διαδικασίες της χώρας. Ο Huyssen, μάλιστα, υποστηρίζει πως η κίνηση του τυλίγματος παραπέμπει σε μια «μνημειακή λήθη», καθώς και ότι αποτελεί επί της ουσίας «ωραιοποίηση και πακετάρισμα του παρελθόντος»⁸⁹. Σκοπός των καλλιτεχνών ήταν να παίξουν με τις έννοιες “monumental memory” και “monumental forgetting”. Με τον πρώτο όρο εννοείται ο ρόλος ενός ιστορικού κτιρίου, όπως το Reichstag, στην εθνική συλλογική μνήμη, ενώ με το δεύτερο το κτίριο – σύμβολο που εξαφανίζεται, ώστε να επανέλθει στη μνήμη του έθνους. 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 μέσω μαζικής ενημέρωσης και έχει ως αποτέλεσμα το δημόσιο διάλογο πάνω στο έργο, ώστε να ξαναφέρει στη μνήμη του έθνους τη χαμένη του ιστορία.

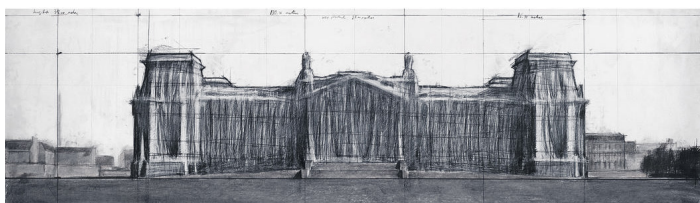
Συμπερασματικά, το έργο των δύο καλλιτεχνών αποτέλεσε τη γέφυρα για μια σύγχρονη μεταμόρφωση που δεν ακολούθησε τη λογική της ιστορικής ανακατασκευής, αλλά αντίθετα ενεργοποίησε, σε μεγάλο βαθμό, τις μνήμες των επάλληλων εγγραφών της ιστορίας στο κτίριο. Μέσα από την «εξαφάνισή» του, ο θεατής έχασε την εξοικίωση που είχε με τη μορφή του κτίσματος και κλήθηκε να επαναπροσδιορίσει τη στάση του απέναντί του.

«Το περιτύλιγμα των Christo και Jeanne-Claude, κατάφερε να φανερώσει ό,τι κρυβόταν όσο το κτίριο ήταν ορατό»⁹⁰

Huyssen Andreas

89_ Huyssen, A. (Winter 2000). “Present pasts: Media, politics, amnesia”. Στο: Public Culture, Volume 12, Number 1, σελ.:21-38

90_ Ό.π., Huyssen, A. (Winter 2000), σελ.:36



Εικόνα_34-36 Christo & Jeanne-Claude. *Wrapped Reichstag*. 1995



Εικόνα_37-40 Christo & Jeanne-Claude. *Wrapped Reichstag*. 1995

5.1.2 Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ _ THE GATES

Πέρα από το δομημένο αστικό ιστό της πόλης, σημαντικό ρόλο κατέχει και ο υπαίθριος αστικός χώρος στο υπόστρωμα της μνήμης των πολιτών μιας κοινωνίας. Καθώς, στη σύγχρονη προσέγγιση ειδικά, ο ελεύθερος χώρος που δημιουργείται δεν θεωρείται κενός, αλλά είναι ένας χώρος γεμάτος μνήμες, δραστηριότητες, εμπειρίες και βιώματα. Είναι και αυτός ένας χώρος πλασμένος μέσα από κοινωνικο – οικονομικές αξίες και σύμφωνα με τον ορισμό του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου⁹¹ «ο υπαίθριος αστικός χώρος είναι ένα στοιχειώδες κομμάτι της αστικής κληρονομιάς, ένα δυνατό στοιχείο της αρχιτεκτονικής και αισθητικής μορφής μιας πόλης. Παίζει σημαντικό εκπαιδευτικό ρόλο και έχει οικολογική σημασία. Είναι σημαντικός για την κοινωνική συναναστροφή και για την ενίσχυση της κοινωνικο-οικονομικής ανάπτυξης».

Η αντιμετώπισή τους έγινε με έμφαση στην έννοια του ανοικτού χώρου και τη συμπεριφορά στο χώρο. Ελεύθεροι χώροι, είναι σύμφωνα με αυτή, σε μια αστική περιοχή, οι υπαίθριοι χώροι που ανοίγονται στις ελεύθερα διαλεγμένες και αυθόρμητες δραστηριότητες, στις μετακινήσεις ή ακόμη στην οπτική εξερεύνηση για ένα σημαντικό αριθμό ατόμων της πόλης. Ορισμένοι από τους χώρους αυτούς είναι και συλλογικοί χώροι. Οι αστικοί υπαίθριοι χώροι ταξινομήθηκαν κατά κατηγορίες ανάλογα με το ρόλο που προορίζονταν να παίξουν, τη συχνότητα χρήσης τους, τη χωρητικότητα, την επιφάνεια ή το μέγεθός τους, την περιοχή εξυπηρέτησης⁹² και την ακτίνα επιρροής τους. Ονομάστηκαν χώροι παιχνιδιού ή περιπέτειας, πλατείες μνημειακές και μη, χώροι αναψυχής και ελεύθερου χρόνου, κήποι και πάρκα, παραλίες και πεζόδρομοι ή ακόμα χώροι ειδικής χρήσης, όπως τα γήπεδα ή οι ζωολογικοί κήποι. Διακρίθηκαν επίσης ως χώροι αστικοί και περιαστικοί, ενώ

91_ Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο 1986

92_ Εννοείται η κατοικία, η γειτονιά, η συνοικία ή η πόλη

τους αποδόθηκαν διάφοροι προορισμοί όπως προστασία, αναψυχή, ανάπαυση, επαφή με τη φύση, κοινωνικές σχέσεις, ψυχική υγεία.

Τα πάρκα, λοιπόν, ως κατηγορία των αστικών υπαίθριων χώρων, αποτελούν σημαντικούς τόπους αλληλεπίδρασης και αναφοράς της συλλογικής μνήμης, που στη διάρκεια των χρόνων διαδραματίζονται ξεχωριστά γεγονότα. Έχουν δημόσιο χαρακτήρα και είναι χώροι άτυπων και τυχαίων συναντήσεων, μέσα στους οποίους κυκλοφορεί κανείς καθημερινά. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκει και ένα από τα μεγαλύτερα και γνωστότερα πάρκα της Αμερικής, το Central Park.

Αναλυτικότερα, όσον αφορά στην ιστορική του πορεία, το Central Park ήταν το πρώτο διαμορφωμένο δημόσιο πάρκο στις Ηνωμένες Πολιτείες. Οι υποστηρικτές της δημιουργίας του, κυρίως πλούσιοι έμποροι και ιδιοκτήτες γης, θάυμαζαν τους δημόσιους χώρους των μεγάλων Ευρωπαϊκών πόλεων, και υποστήριζαν ότι η Νέα Υόρκη χρειαζόταν μια ανάλογη εγκατάσταση για να εδραιώσει τη διεθνή της φήμη. Έτσι, μετά από τρία χρόνια συζήτησης και διαπραγματεύσεων σχετικά με το χώρο του πάρκου και το ποσό που επρόκειτο να δαπανηθεί, το 1853 δόθηκε η τελική έγκριση και το 1857, η επιτροπή του Central Park διοργάνωσε για πρώτη φορά διαγωνισμό για έναν τοπικό σχεδιασμό πάρκου.

Η πρόταση που επιλέχθηκε, είχε τίτλο “*Greensward Plan*” και προήλθε από τον τότε επιθεωρητή του πάρκου Frederick Law και τον Calvert Vaux, έναν αρχιτέκτονα αγγλικής καταγωγής και πρώην συνεργάτη του Andrew Jackson Downing, γνωστού σχεδιαστή τοπίων. Το σχέδιο περιείχε πολλές υψομετρικές διαφορές, εκσκαφές, κατασκευή γεφυρών και μονοπατιών, προκειμένου να διαμορφωθεί ένα εύχρηστο σύστημα κίνησης και στάσης. Παρά τη φυσικότητα που το χαρακτηρίζει, το πάρκο είναι εξ’ ολοκλήρου τεχνητά διαμορφωμένο με αρχική έκταση 3,1 τ.χλμ., η οποία στη συνέχεια επεκτάθηκε στα 3,41

τ.χλμ.⁹³.

Πρώτη φορά άνοιξε προς το κοινό το χειμώνα του 1859 και έκτοτε έχει καταστεί ένας άκρως συμβολικός χώρος της πόλης, που καθημερινά γίνεται τόπος συνάντησης και δημιουργίας δράσεων ποικίλων κοινωνικών ομάδων. Μάλιστα, το 1963 κηρύχθηκε ως εθνικό ιστορικό τοπογραφικό μνημείο. Στις 12 Φεβρουαρίου 2015, οι δύο καλλιτέχνες Christo και Jeanne-Claude δημιούργησαν μια διαφορετική εγκατάσταση στο πάρκο η οποία διήρκησε 16 μέρες και ονομάστηκε *“The Gates”*.

Το *“The Gates”* αποτελεί μια πολύπλοκη απόδειξη δύο αμφιλεγόμενων θεμάτων στη σύγχρονη τέχνη: πως να δημιουργεί κανείς δημόσια τέχνη που να έχει νόημα και πως η τέχνη ανταποκρίνεται και επηρεάζει τη σχέση μας με το δομημένο περιβάλλον. Με αυτό το σκεπτικό και ανταποκρινόμενοι πλήρως στους χώρους που είχαν σχεδιαστεί από τους Frederick Law και Calvert Vaux, οι δύο καλλιτέχνες σχεδίασαν 7.503 πύλες που πλαισίωναν τις υφιστάμενες διαδρομές του πάρκου, σε συνολική έκταση 37 χιλιομέτρων. Κάθε μία από τις πύλες είναι 4,87 μέτρα ψηλή, με πλάτος από 1,68 έως 5,48 μέτρα, σύμφωνα με τα 25 διαφορετικά πλάτη των πεζοδρόμων και ασφαλίζονται στο έδαφος πάνω σε βαριές μεταλλικές βάσεις. Τα ελεύθερα κρεμασμένα πανέλα από υφαντό σαφράν αιωρούνται από το οριζόντιο επάνω μέρος των πυλών και κατεβαίνουν σε ύψος 2,13 μέτρα πάνω από το έδαφος. Οι πύλες τοποθετήθηκαν σε διαστήματα, κατά κύριο λόγο, των 3,65 μέτρων⁹⁴.

Αυτή η εγκατάσταση αλλάζει την εμπειρία του να δει κανείς και να περπατήσει κατά μήκος των μονοπατιών που διατρέχουν όλο το πάρκο. Αν και ο τίτλος του έργου παραπέμπει σε ένα κατώφλι, ένα σημείο εισόδου και εξόδου, δεν υπάρχει κανένα σημείο εκκίνησης και κανένα τελικό σημείο, αλλά ούτε και κανένα ευνοούμενο σημείο από το οποίο μπορεί κανείς να δει το έργο.

93_ Rosenzweig, R., Blackmar, E. (1992). *The park and the people: A history of Central park*. Ithaca & London: Cornell University Press

94_ Sternbergh, A. *“The Passion of the Christo”*. Στο: New York Entertainment

Στην πραγματικότητα, σε ορισμένες περιοχές, οι δομές σχηματίζουν ένα ωοειδές χωρίς ορισμένη αφετηρία.

Είναι μια εγκατάσταση που γίνεται για τον πεζό σε κίνηση και όχι ένα στατικό αντικείμενο που απαιτεί στον παρατηρητή να σταθεί μπροστά του. Πρόκειται για μια καθαρά βιωματική εμπειρία και για ένα εφήμερο τρόπο να ζήσει ο καθενάς με ένα διαφορετικό τρόπο μια καθημερινή του διαδρομή. Σύμφωνα μάλιστα με τους δημιουργούς, οι πύλες είναι στην πραγματικότητα εικόνες, ορθογώνια από ύφασμα που απλώνεται στο πάνω τμήμα των πλαισίων, ενώ οι επισκέπτες καταλαμβάνουν το κάτω μισό, περνώντας διαδοχικά από το ένα στο άλλο. Έτσι, είναι σαν να βρίσκεται ο επισκέπτης σε μια ατελείωτη σειρά εικόνων, στην οποία το ύφασμα διαμορφώνεται και ανασχηματίζεται σε απεριόριστη ποικιλία από τον αέρα και το φως, υπενθυμίζοντας στους θεατές τα ορμητικά μονοπάτια του πάρκου και τις καμπύλες των κενών κλαδιών στο πάνω μέρος. Πέρα από αυτό, οι πύλες γίνονται και τμήμα του τοπίου, αποτελούν ένα τμήμα της πόλης και της ευρύτερης περιοχής. Καθώς, στο μονοπάτι η ένταση του φωτός είναι συνεχής, οι πύλες μπορούν πάντα να γίνουν αντιληπτές. Με αυτό τον τρόπο, πιο ολοκληρωμένα και περίπλοκα και από το ίδιο το τοπίο ή οποιοδήποτε έργο αρχιτεκτονικής ή μηχανικής, η ακολουθία των πυλών μας αναγκάζει να βιώνουμε το χώρο τρισδιάστατα.

Καταλήγοντας, το έργο των δύο καλλιτεχνών κατόρθωσε μέσω μιας διαφορετικής αφήγησης του χώρου, να κάνει κάτι οικείο να εμφανιστεί με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο⁹⁵. Με αυτόν τον τρόπο, καλεί τον επισκέπτη να σταθεί, να παρατηρήσει και να αναλογιστεί τη σημασία αυτού του τόπου και τη συμβολή του, τόσο στα καθημερινά βιώματα του ίδιου, όσο και στην εξέλιξη της άμεσης σ' αυτόν κοινωνίας, με την πάροδο των χρόνων. Μάλιστα, εύκολα μπορεί να μεταφραστεί, ότι οι πύλες αντιπροσωπεύουν μια ανανέωση, μια αλλαγή, μια διαφορά. Περιλαμβάνουν ένα

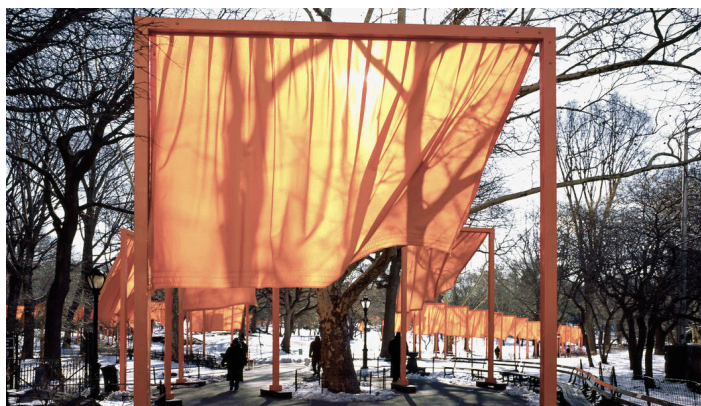
95_ Arnason, H. (1995). Ιστορία της σύγχρονης τέχνης: Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία. Μτφρ. Φ. Κοκαβέσης. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο. 2006, σελ.:573

ταξίδι που φυσικά περνάει από το φυσικό κόσμο μέσα από το χρόνο και την ιστορία, μέσα από τις ζωές και τους αγώνες των ανθρώπων που περνούν από αυτά τα ορθογώνια⁹⁶.



Εικόνα_41-42 Christo & Jeanne-Claude. *The Gates*. 2015

96_ Goddard, D. (2005). "Christo and Jeanne-Claude: The Gates Central Park", New York City. Στο: New York Art World. <http://www.newyorkartworld.com/reviews/christojeanneclaude.html>



Εικόνα_43-45 Christo & Jeanne-Claude. *The Gates*. 2015

5.2 ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΔΡΑΣΕΙΣ ΣΕ ΙΧΝΗ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ

Προηγουμένως, έγινε ανάλυση για τη σχέση παρουσίας – απουσίας, μνήμης – λήθης και «εναλλακτικής» αφήγησης, σε παραδείγματα που βασίστηκαν σε «εν ζωή» αστικούς συντελεστές. Στη συνέχεια, θα μελετηθούν οι ίδιες σχέσεις, αλλά σε δύο έργα καλλιτεχνών που βασίστηκαν σε υπολείμματα αστικών συντελεστών και ίχνη του παρελθόντος, τα οποία, όμως, δεν παύουν να αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του αστικού ιστού και της συλλογικής μνήμης.

5.2.1 Η ΕΠΑΝΕΜΦΑΝΙΣΗ _ BASILICA DI SIPONTO

Μια διαφορετική ενεργοποίηση της συλλογικής – ιστορικής μνήμης, προσπαθεί να πετύχει ένας νέος Ιταλός καλλιτέχνης, ονόματι Edoardo Tresoldi, στο έργο του *“Basilica di Siponto”*, στην Απουλία της Ιταλίας, δημιουργώντας μια ιστορία ανάμεσα στα ερείπια, το τοπίο, το φως και τη μνήμη.

Πιο συγκεκριμένα, η Απουλία είναι μια νοτιοανατολική περιφέρεια της Ιταλίας, γνωστή για τις πολλές περιοχές μεγάλης αρχαιολογικής σημασίας και η αρχαία πόλη του Siponto, είναι μία από αυτές. Το 194 π.Χ. το Siponto έγινε ελληνική αποικία της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και στη συνέχεια άνθισε ως σημαντικό λιμάνι της περιοχής. Αργότερα, τέθηκε υπό τον έλεγχο των Βυζαντινών, των Σαρακηνών και τέλος των Νορμανδών.

Σήμερα, στην περιοχή έχει δημιουργηθεί ένα σημαντικό αρχαιολογικό πάρκο το οποίο περιέχει ερείπια και αντικείμενα που χρονολογούνται από τον 2^ο αιώνα π.Χ.

μέχρι και τα τέλη του Μεσαίωνα, από την ίδρυση της ρωμαϊκής αποικίας, μέχρι και την εγκατάλειψη της πόλης. Εκεί βρίσκονται και τα απομεινάρια μιας παλιοχριστιανικής βασιλικής που ήταν αφιερωμένη στη Santa Maria Maggiore και χαρακτηρίζεται από τρεις ναούς, μια κεντρική αψίδα και πολύτιμα ψηφιδωτά δάπεδα. Η εν λόγω εκκλησία εγκαταλείφθηκε μετά από σεισμούς τον 13^ο αιώνα, ωστόσο αποτελεί εμβληματικό μνημείο για την πόλη. Δίπλα ακριβώς από τα ερείπια της παλιοχριστιανικής βασιλικής, βρίσκεται μια Ρωμανική εκκλησία που χτίστηκε μεταγενέστερα της πρώτης και χρονολογείται μεταξύ του τέλους του 11^{ου} και αρχές 12^{ου} αιώνα.

Στην περιοχή αυτή της πρώτης εκκλησίας, ο Tresoldi, στις 12 Μαρτίου 2016, κατασκεύασε μια μνημειώδη εγκατάσταση από σύρμα, που προσομειώνει την αρχιτεκτονική ποιότητά της. Αρχικά, στόχος του καλλιτέχνη ήταν να είναι και αυτή μια εφήμερη κατασκευή που θα διαρκούσε για λίγες εβδομάδες, αλλά τελικά παραμένει μέχρι και σήμερα.

Το μεγαλοπρεπές γλυπτό που δημιουργήθηκε, καταλαμβάνει το χώρο ως ένα διάφανος και ελαφρύς όγκος, αναστηλώνοντας τα αρχαιολογικά ευρήματα ως μια γλυπτική μορφή, που περιμένει τους επισκέπτες να τη βιώσουν και να την εξερευνήσουν. Στην ουσία, στρώματα μεταλλικού πλέγματος τέμνονται και αλληλοκαλύπτονται προκειμένου να σχηματίσουν τις καμάρες, τις πέτρινες στήλες και τη ρωμαϊκή στέγη. Η διαφάνεια που δημιουργούν τα μεταλλικά πλέγματα, επιτρέπουν στον επισκέπτη να παρατηρεί παράλληλα τον περιβάλλοντα χώρο αλλά και τα ερείπια της αρχικής κατασκευής. Επίσης, το φυσικό φως κατά τη διάρκεια της μέρας και ένα καλά σχεδιασμένο σύστημα φωτισμού κατά τη διάρκεια της νύχτας, δημιουργούν διαφορετικές και μεταβαλλόμενες μορφές και προοπτικές, που εκπλήσσουν το μάτι του θεατή και μεταδίδουν τη μεγαλοπρέπεια της αρχικής βασιλικής.

Το μεγαλοπρεπές διάφανες γλυπτό των συρμάτων πλεγμάτων παρουσιάζεται ως ένα σύγχρονο τέχνασμα, τέλεια ενσωματωμένο με το περιβάλλον, καταφέροντας

να καθιερώσει ένα πετυχημένο διάλογο μεταξύ αρχαίου και σύγχρονου. Πρόκειται για ένα απλό, ελαφρύ και ευέλικτο έργο που μπορεί να γίνει κατανοητό ως εναλλακτική λύση στις επιβλητικές, βαριές και δύσκαμπτες αποκαταστάσεις, που είναι συνηθισμένες τεχνικές σε τέτοια κτίρια. Παράλληλα, αποτελεί μια γέφυρα μνήμης του τόπου, καλώντας τον επισκέπτη να σκεφτεί το χρόνο και την ιστορία, μέσα από μια αυθεντική, συναισθηματική εμπειρία⁹⁷.

Όπως δήλωσε και ο ίδιος ο καλλιτέχνης σε συνέντευξή του, «χρησιμοποιώ το σύρμα για την ελαφρότητά του και την ικανότητά του να τονίζει την απουσία της ύλης, την άυλη πλευρά των πραγμάτων. Μέσα από την “ποίηση” των συρμάτων πλεγμάτων, βλέπω την απεικόνιση μιας διανοητικής προβολής, η οποία σχετίζεται με την ιστορία και την αναπαράσταση του τι υπήρχε, αλλά δεν υπάρχει πια»⁹⁸.

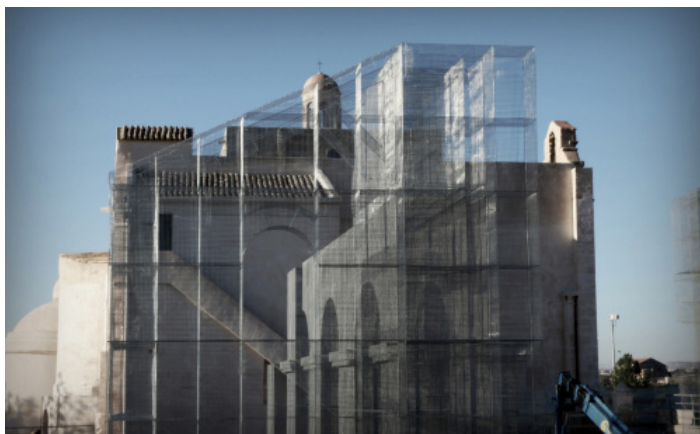
Γενικά, στα έργα του Tresoldi, παρατηρούνται σχέσεις μεταξύ βιομηχανικού και ποιητικού, προσωρινού και μόνιμου, κλασσικού και σύγχρονου. Πρόκειται για μια λιτα-νεία αντιπαραθέσεων που είναι δύσκολο να αποφευχθεί, όταν ακόμα και το ίδιο το υλικό (σύρμα) που χρησιμοποιεί, φαίνεται να αιωρείται μεταξύ δύο διαστάσεων (παρουσία – απουσία). Εύκολα κάποιος υποθέτει ότι το μεταλλικό σύρμα είναι ένα δύσκολο και δύσκαμπτο υλικό, που δίνει την αίσθηση ότι κρατά πράγματα απ’ έξω ή τα παγιδεύει μέσα, αλλά ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης το χρησιμοποιεί με τέτοιο τρόπο που γίνεται ένας τρόπος αφήγησης, ελαφρότητας και ρομαντικής πρότασης επανεμφάνισης του παρελθόντος.

97_ Walsh, N. P. (2018). “Edoardo Tresoldi’s Basilica di Siponto awarded the Gold Medal for Italian Architecture”. Στο: ArchDaily. <https://www.archdaily.com/903999/edoardo-tresoldis-basilica-di-siponto-awarded-the-gold-medal-for-italian-architecture>. 16 Οκτωβρίου 2018 (11:00)

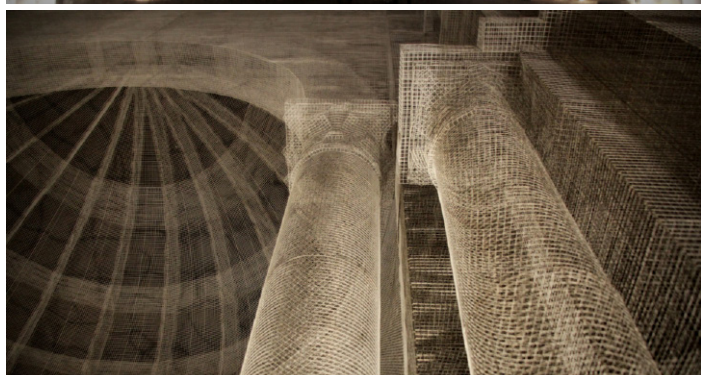
98_ Συνέντευξη στον Peter Corboy για την ηλεκτρονική σελίδα www.designboom.com (8 Ιανουαρίου 2018)



Εικόνα_46-48 Edoardo Tresoldi. *Basilica di Siponto*. 2016



Εικόνα_49-51 Edoardo Tresoldi. *Basilica di Siponto*. 2016



Εικόνα_52-54 Edoardo Tresoldi. *Basilica di Siponto*. 2016

5.2.2 Η ΕΠΑΝΑΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ _ BORDER OF LIGHT

Τελευταίο παράδειγμα διαχείρισης της μνήμης που θα αναλυθεί, είναι το έργο των Γερμανών αδερφών Christopher και Marc Bauder, με τίτλο *“Border of Light”*, που έλαβε χώρα το Νοέμβριο του 2014 και για 3 μόνο ημέρες, στο Βερολίνο.

Το Βερολίνο, όπως είδαμε και στο πρώτο παράδειγμα, είναι μια πόλη που φέρει πολλές μνήμες, λόγω του βάρους της ιστορίας του. Από τα σημαντικότερα σημεία αναφοράς ήταν και παραμένει το Τείχος του Βερολίνου. Υπήρξε το γνωστότερο σύμβολο του Ψυχρού Πολέμου και της διαίρεσης της Γερμανίας σε Ανατολική και Δυτική πλευρά, από τον Αύγουστο του 1961 μέχρι και την κατεδάφισή του, στις 9 Νοεμβρίου του 1989.

Ως σύμβολο του ιδεολογικού και πολιτικού χάσματος του Ψυχρού Πολέμου, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για ποικίλες μορφές καλλιτεχνικής παραγωγής με αναφορά στη μνήμη του τόπου. Στην 25^η επέτειο, λοιπόν, από την πτώση του Τείχους, ο Marc Bauder, σκηνοθέτης που ασχολείται με τη σχέση του παρελθόντος στη σημερινή κοινωνία, μαζί με τον αδερφό του Christopher, ειδικού σχεδιαστή φωτισμού, δημιούργησαν μια εγκατάσταση από 8000 φωτισμένα μπαλόνια, που διέτρεχαν μια έκταση 15 χιλιομέτρων, ακολουθώντας την πορεία που άλλοτε βρισκόταν το Τείχος.

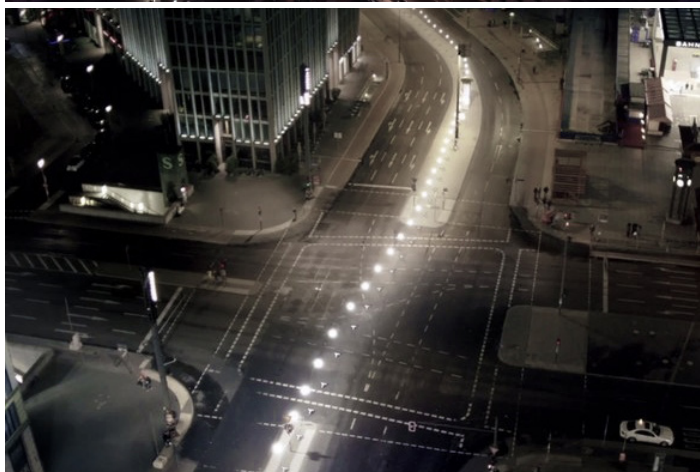
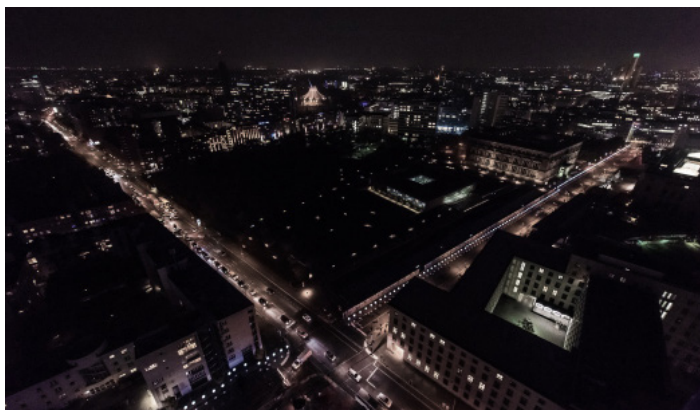
Στόχος των καλλιτεχνών δεν ήταν να δημιουργήσουν ένα έργο που θα γινόταν σε συγκεκριμένη ώρα και μέρος, όπως συμβαίνει με τις περισσότερες τελετές μνήμης, αλλά ήθελαν όλο αυτό το αρχείο μνήμης να επανατοποθετηθεί στον πραγματικό τόπο, όπου η ιστορία έλαβε μέρος. Έτσι, σε συνδυασμό με τα δύο μοναδικά τμήματα του Τείχους που έχουν απομείνει στον αστικό ιστό του Βερολίνου και των σημαντικότερων ορόσημων της περιοχής, όπως είναι το κτίριο Reichstag και η πύλη του Βρανδεμβούργου, οι δύο καλλιτέχνες εγκατέστησαν ένα, βιωματικό για τον κάθε επισκέπτη, έργο φωτός και μνήμης.

Πιο αναλυτικά, τα σφαιρικά φώτα⁹⁹ υψώνονται σε λεπτά υποστηλώματα ανθρακονήματος, προκειμένου να φτάσουν το ύψος του Τείχους και μαζί με τον αποκλεισμό της κυκλοφορίας από τη μία πλευρά της εγκατάστασης στην άλλη για 3 μέρες, επιθυμούν να προκαλέσουν τη βίαιη διαίρεση της πόλης, όπως γινόταν και στο παρελθόν. Ταυτόχρονα, η χρήση σύγχρονων υλικών και τεχνικών, από τη μίας συμβόλιζε πόσο η πόλη και ο κόσμος γύρω της έχουν αλλάξει σ' ένα τέταρτο του αιώνα, και από την άλλη, η ελαφρότητα των μπαλονιών και η θετική χροιά του φωτός, έρχονταν σε αντίθεση με τη δυσοίωνη και βαριά δομή του αρχικού Τείχους και το θάνατο τόσων ανθρώπων.

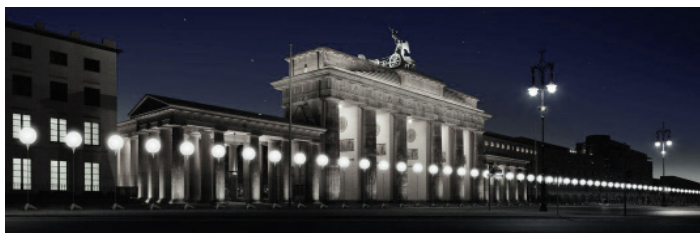
Το έργο συμπληρωνόταν από μεγάλες γιγαντοθόκες, οι οποίες έπαιζαν σε επανάληψη, είτε τα ονόματα των ανθρώπων που χάθηκαν, είτε υλικό περί μνήμης από το αρχείο της πόλης. Τελικός στόχος των καλλιτεχνών ήταν η ενεργή συμμετοχή των επισκεπτών, καθώς καλούνταν να επισυνάψουν μηνύματα στα μπαλόνια και μετά το πέρας της εφήμερης εγκατάστασης, να τα απελευθερώσουν στον ουρανό, δημιουργώντας μια αλληγορία με τον τρόπο που οι ίδιοι οι πολίτες, το 1989, απελευθέρωσαν τους ίδιους τους εαυτούς τους, γκρεμίζοντας το Τείχος του Βερολίνου.

Πρόκειται, λοιπόν, για ένα ξεκάθαρο παράδειγμα αναβίωσης της συλλογικής μνήμης του τόπου, μέσω της επανατοποθέτησης, μιας καλλιτεχνικής αναπαράστασης ενός συμβόλου, σε πραγματικό τόπο και της ενεργής συμμετοχής του κοινού.

99_ Τα φώτα κατασκευάστηκαν από μπαλόνια ειδικής κατασκευής γεμισμένα με ήλιο και με μεγάλη ανθεκτικότητα αντοχής.



Εικόνα_55-57 Cristopher & Marc Bauder. *Border of Light*. 2014



Εικόνα_55-57 Christopher & Marc Bauder. *Border of Light*. 2014

6_ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Εξετάσαμε, πως τα υποκείμενα συλλαμβάνουν και αναπαριστούν το παρελθόν τους και πως η μνήμη τελικά, δεν είναι απλά αυτά που θυμόμαστε, αλλά αυτά που κοινά αναγνωρίζουμε με τους άλλους, ότι μας συνδέουν με το παρελθόν και είναι αυτά που σε συλλογικές δράσεις, εκδηλώνουμε την πρόθεση να τα θυμόμαστε. Υπ' αυτήν την έννοια, η μνήμη αποτελεί μια ανακατασκευή του παρελθόντος, καθορισμένη από τις συνθήκες του παρόντος, η οποία μπορεί να ερμηνευτεί και ως ανάγνωση των υφιστάμενων στοιχείων ενός τόπου και τον επαναπροσδιορισμό τους σε ένα νέο πλαίσιο. Έτσι, ο βιωμένος χώρος, γίνεται πεδίο δράσεων και δημιουργίας σχέσεων, ικανός μέσα από την αλληλεπίδραση των υλικών στοιχείων του και των κοινωνικών δυναμικών που αναπτύσσονται σ' αυτόν, να μεταδώσει τη μνήμη που φέρει.

Οι πόλεις και ο αστικός ιστός διαβάζονται ως παλίμψηστες κατασκευές μέσα στο χώρο και το χρόνο, ενώ οι εικόνες και τα θραύσματα της συλλογικής μνήμης μετασχηματίζονται και δημιουργούν νέες πολλαπλές αφηγήσεις. Ένα σύνολο, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, από αντιπαρατιθέμενα κείμενα, που ο παρατηρητής αντιλαμβάνεται, κάθε φορά από τη δική του προσωπική και βιωματική σκοπιά. Επομένως, η αντίληψη της πόλης μέσα από τους αστικούς συντελεστές της, εμπλουτίζεται όπως ακριβώς και η συλλογική μνήμη. Με την παρουσία, δηλαδή, των κοινωνικών ομάδων που εμφανίζονται στο δημόσιο χώρο, αφηγούμενοι τις δικές τους ιστορίες και μνήμες της πόλης. Πρόκειται, εν ολίγοις, για έναν «εκδημοκρατισμό» της μνήμης.

Σε περίπλοκες περιόδους, μάλιστα, μεγάλων αλλαγών και έντονης παγκοσμιοποίησης, οι δημοκρατικές κοινωνίες τείνουν να δημοσιοποιούν, παρά να ιδιωτικοποιούν τις μνήμες και τις ταυτότητες όλων των ομάδων, ώστε ο καθένας να γνωρίζει και να σέβεται τις διαφορετικές εκδοχές του παρελθόντος, κατανοώντας έτσι καλύτερα τι μας χωρίζει αλλά και τι μας ενώνει και διαμορφώνοντας μια κοινή συλλογική μνήμη για το μέλλον.

Γι' αυτό το λόγο, πλέον, η προσοχή στρέφεται σε δημόσιους τόπους μνήμης, όπου μπορούν να συνυπάρχουν τόσο οι μονάδες, όσο και οι ομάδες, προκειμένου να υπάρξει αλληλεπίδραση μεταξύ τους και ενεργή συμμετοχή σε δράσεις που αφορούν εικόνες και γεγονότα του παρελθόντος.

Όπως αναλύθηκε και παραπάνω, η τέχνη, και πόσο μάλλον η τέχνη που εντοπίζεται στο δημόσιο χώρο, μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο, που στοχεύει σ' αυτήν την αλληλεπίδραση των κοινωνικών ομάδων και στον επαναπροσδιορισμό των κοινών στοιχείων μνήμης, σε συνάρτηση με τον περιβάλλοντα χώρο που βιώνουν καθημερινά. Και αυτό, γιατί, οι εκφάνσεις της τέχνης στο δημόσιο χώρο αποτελούν μορφές συλλογικότητας και κυριαρχούνται από δημοκρατικότητα και από μια πολύτροπη δύναμη συμπύκνωσης του νοήματος και των μορφών, ενώ συμβάλλουν στη διαμόρφωση του δημόσιου λόγου.

Η δημόσια τέχνη ενεργοποιεί διανοητικά και συναισθηματικά τον αποδέκτη της, μέσω της ενεργούς συμμετοχής του και το συνδυασμό μορφών, ύλης και αναφορών. Δημιουργώντας, με αυτόν τον τρόπο, βιωματικές δράσεις, με πεδίο εφαρμογής τους ίδιους τους αστικούς συντελεστές της πόλης που χρίζουν προσοχής και είναι άξιοι αναφοράς.

Κλείνοντας, όπως στις δεκαετίες 1960 και 1970, υπήρξε αυτή η νέα γενιά καλλιτεχνών, που αναρωτήθηκε για τα κοινά της κοινωνίας και ήρθε σε επαφή με τη συλλογική μνήμη των πολιτών, έτσι και τώρα, με όσα συμβαίνουν στον κόσμο, όλο και εντονότερη γίνεται η ανάγκη για επαφή με τη μνήμη και την ιστορία των τόπων, με την υλικότητα της πόλης και την ενεργοποίηση της καθημερινής μνήμης των στοιχείων αυτής, σε χρόνο μικρής διάρκειας και με νέους τρόπους αφήγησης και αναπαράστασης, που συνάδουν με τη σύγχρονη εποχή και διαφοροποιούνται από τα καθιερωμένα.

7 -

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ /
ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Λιάκος, Α. (2007). Πως το παρελθόν γίνεται ιστορία. Αθήνα: Πόλις

Μαντόγλου, Α. (2005). Μνήμες ατομικές – συλλογικές – ιστορικές. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Μπούσχοτεν, Ρ., Βερβενιώτη Τ., Βουτυρά Ε., Δαλκαβούσης Β., Μπάδα Κ. (Επιμ.) (2008). Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφύλιου πολέμου. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο

Πάγκαλος, Π. (2012). Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi. Αθήνα: Gutenberg

Σταυρίδης, Σ. (2010). Μετέωροι χώροι της ετερότητας. Αθήνα: Αλεξάνδρεια

Σταυρίδης, Σ. (2006). Μνήμη και εμπειρία του χώρου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ ΒΙΒΛΙΑ

Arandelovic, B. (2018). Public art and urban memorials in Berlin. Switzerland: Springer

Bouchard, D. (Επιμ.) (1977). Language, counter – memory, practice: selected essays and interviews by Michel Foucault. New York: Cornell University Press

Casey, E. (1987). Remebering: A phenomenological study. Bloomington: Indiana University Press

Chaudoir, P. (2000). Discours et figures de l' espace public a travers les «Arts de la rue»: La ville en scenes. Paris: L' Harmattan

Deleuze, G. (1990). The logic of sence. New York: Columbia University Press

Giaccardi, E. (2012). Heritage and social media: Understanding heritage in a participatory culture. London: Routledge

Harvey, D. (1996). Justice, nature and the geography of difference. Oxford: Blackwell

Huyssen, A. (2003). Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory. Stanford: Stanford University Press

Lyotard, J.F. (1992). What is postmodernism?. London: Blackwell

Minca, C. (2001). Postmodern Geography: Theory and praxis. London: Blackwell

Moore, R.I. (Επιμ.) (1992). Social memory: New perspectives on the past. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell

Rosenzweig, R., Blackmar, E. (1992). The park and the people: A history of Central park. Ithaca & London: Cornell University Press

Samuel, R. (2012). Theatres of memory: Past and present in contemporary culture. London & New York: Verso

Treib, M. (Επιμ.) (2009). Spatial recall: Memory in architecture and landscape. New York: Routledge

Yates, F. (1966). The art of memory: Selected works of Frances Yates, Volume III. London: Routledge

ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΑ ΒΙΒΛΙΑ

Argan, G.C. (1998). Η μοντέρνα τέχνη. Μτφρ. Λ. Παπαδημήτρη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. 2011

Arnason, H. (1995). Ιστορία της σύγχρονης τέχνης: Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία. Μτφρ. Φ. Κοκαβέσης. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο. 2006

Bachelard, G. (1957). The poetics of space: The classic look at how we experience intimate places. Μτφρ. Μ. Jolas. Boston: Beacon Press. 1992

Bergson, H. (1896). Ύλη και μνήμη. Μτφρ. Π. Ζινδριλή, Δ.

Υφαντής. Αθήνα: Ροές. 2013

Calvino, I. (1972). Οι αόρατες πόλεις. Μτφρ. Α. Χρυσοστομίδης. Αθήνα: Καστανιώτη. 2004

Deleuze, G. (1964). Ο Προυστ και τα σημεία. Μτφρ. Κ. Χατζηδημού. Αθήνα: Κέδρος – Ράππα. 1977

Frampton, K. (1980). Μοντέρνα αρχιτεκτονική: Ιστορία και κριτική. Μτφρ. Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Παγκάλου. Αθήνα: Θεμέλιο. 2009

Goff, J. (1988). Ιστορία και μνήμη. Μτφρ. Γ. Κουμπορλής. Αθήνα: Νεφέλη. 1998

Halbwachs, M. (1925). On collective memory: The heritage of sociology. Μτφρ. L. Coser. Chicago & London: The University of Chicago Press. 1992

Honour, H, Fleming, J. (1982). Ιστορία της τέχνης. Μτφρ. Α. Παππάς. Αθήνα: Υποδομή. 1998

Merleau – Ponty, M. (1945). Phenomenology of perception. Μτφρ. D. A. Landes. London & New York: Routledge. 2014

Proust, M. (1927). Αναζητώντας το χαμένο χρόνο: Ο ξανακερδισμένος χρόνος. Μτφρ. Π. Ανδρικόπουλος, Δ. Δημουλάς. Αθήνα: Διώνη. 2013

Ricoeur, P. (2000). Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη. Μτφρ. Ξ. Κομνηνός. Αθήνα: Ίνδικτος. 2013

Rossi, A. (1966). Η αρχιτεκτονική της πόλης. Μτφρ. Β. Πετρίδου. Θεσσαλονίκη: University Studio Press. 1991

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΑΡΘΡΑ

Κούρος, Π. (Μάιος / Ιούνιος 2004). *“Μνημονικές διαδράσεις ως πρακτικές σύγχρονης τέχνης στην πόλη”*. Στο: Αρχιτέκτονες, Τεύχος 45, Περίοδος Β, σελ.: 83-86

Μαντόγλου, Α. (2011). *“Αυτοβιογραφική μνήμη και λήθη σε προσωπικό, οικογενειακό και κοινωνικό πλαίσιο”*. Στο: Hellenic Journal of Psychology, Volume 8, σελ.: 193-228

Πετρίδου, Β. (Μάϊος / Ιούνιος 2004). “Η αρχιτεκτονική ως μνήμη στο έργο του Aldo Rossi”. Στο: Αρχιτέκτονες, Τεύχος 45, Περίοδος Β, σελ.:62-64

Τουρνικιώτης, Π. (Μάϊος / Ιούνιος 2004). “Πρέπει να ξεχνάς για να θυμάσαι”. Στο: Αρχιτέκτονες, Τεύχος 45, Περίοδος Β, σελ.:65-67

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ ΑΡΘΡΑ

Huyssen, A. (Winter 2000).” *Present pasts: Media, politics, amnesia*”. Στο: Public Culture, Volume 12, Number 1, σελ.:21-38

Pallasmaa, J. (2001). “*Lived Space: Embodied experience and sensory thought*”. Στο: OASE, Number 58, σελ.:13-14

Pallasmaa, J. (1998). “*The space of time*”. Στο: Oz, Volume 20, σελ.:54-57

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Ζιώγας, Γ., Συλαίου, Σ. (2015). “*Τοπίο: Ιστορίες, Πολιτικές αναπαραστάσεις*”. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Εικαστικών και Εφραμοσμένων Τεχνών. Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, σελ.:11

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Κοντογιάννη, Χ., Μητροκανέλου, Κ. (2013). “*Κατασκευάζοντας μνήμες: Στο χώρο και στο χρόνο*”. Ξάνθη: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Πολυτεχνική Σχολή Ξάνθης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Λιάτσος, Β. (2016). “*Παλίμψηστες αναγνώσεις: Η διαχείριση της αστικής μνήμης στην Ευρώπη του 20^{ου} αιώνα. Το παράδειγμα του Βερολίνου*”. Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Σίσκα, Κ. (2015). *“Μνημεία της μετα-νεωτερικότητας: Σχεδιάζοντας ταυτότητες στη δημόσιο χώρο”*. Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Χελιώτη, Α. (2017). *“Μορφές τέχνης στο δημόσιο χώρο: Εικαστικές παρεμβάσεις στην πόλη της Αθήνας”*. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Bravo, D. *“Christo and Jeanne-Claude, The Gates”*. Στο: Khan Academy. <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary/a/christo-and-jeanne-claude-the-gates>

Sternbergh, A. (2005). *“The Passion of the Christos”*. Στο: New York Magazine <http://nymag.com/nymetro/arts/features/10897/index1.html>

Goddard, D. (2005). *“Christo and Jeanne-Claude: The Gates Central Park”*, New York City. Στο: New York Art World. <http://www.newyorkartworld.com/reviews/christojeanneclaude.html>

Walsh, N. P. (2018). *“Edoardo Tresoldi’s Basilica di Siponto awarded the Gold Medal for Italian Architecture”*. Στο: ArchDaily. <https://www.archdaily.com/903999/edoardo-tresoldis-basilica-di-siponto-awarded-the-gold-medal-for-italian-architecture>

Corboy, P. (2018). *“Edoardo tresoldi interview: capturing the poetry of absence with wire mesh”*. Στο: Designboom. <https://www.designboom.com/art/edoardo-tresoldi-interview-wire-mesh-sculpture-01-08-2018/>

Skidmore, J. (2015). *“Marc Bauder: Marking History with a Border of Light”*. Στο: Kultur360. <http://www.kultur360.com/interview-with-marc-bauder/>

Violano, N. (2014). *“Light Border”*. Στο: Domus. https://www.domusweb.it/en/art/2014/11/12/lichtgrenze_lightwall

html

“Christo: the artist’s greatest works, and the stories behind them”. (2018). Στο: The Telegraph. <https://www.telegraph.co.uk/art/artists/christo-artists-greatest-works-pictures/> (10.02.2019)

“Christo and Jeanne-Claude: Biography of Postmodernist Packaging (Empaquetage) Artists”. <http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/christo-and-jeanne-claude.htm#empaquetage>

Πληροφορίες από την επίσημη ιστοσελίδα του γραφείου των Christo και Jeanne-Claude. <https://christojeanneclaude.net/>

Πληροφορίες από την επίσημη ιστοσελίδα του γραφείου του Edoardo Tresoldi. <https://www.edoardotresoldi.com/works/basilica-di-siponto/>

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: Επεξεργασία της πρωτότυπης.
<https://www.greentechmedia.com/articles/read/solar-value-past-present-and-future#gs.0qn1u9> (13.03.2019)

Εικόνα 2: Επεξεργασία της πρωτότυπης.
<https://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/picturesoftheday/10105227/Pictures-of-the-day-6-June-2013.html?frame=2583896> (13.03.2019)

Εικόνα 3: Επεξεργασία της πρωτότυπης.
<http://theartfactory.org/gallery/street-art/?1034066593> (13.03.2019)

Εικόνα 4: <http://bourbakisme.blogspot.com/2011/05/mp-memory-palace-giulio-camillo-lidea.html> (13.03.2019)

Εικόνα 5: <https://www.pinnterest.eu/comte-cartoons-and-comics-funny-pictures-from-cartoonstock.html> (13.03.2019)

Εικόνα 6: Προσωπικό αρχείο

Εικόνα 7: Προσωπικό αρχείο

Εικόνα 8: <https://i.pinimg.com/originals/fb/0d/82/fb0d825161408b6214a5c6f7246e4e2a.jpg>

Εικόνα 9: <https://www.flickr.com/photos/tia-jean-photography/5219611042/>

Εικόνα 10: Προσωπικό αρχείο

Εικόνα 11: <https://photogrist.com/multilayered-urban-grant-legassick/>

Εικόνα 12: Επεξεργασία της πρωτότυπης.
<https://www.saatchiart.com/art/Painting-Canaletto-in-Chicago-2/328612/4107521/view?source=visii-web-app>
(13.03.2019)

Εικόνα 13: Προσωπικό αρχείο

Εικόνα 14: Επεξεργασία της πρωτότυπης.
<http://www.presidentsmedals.com/Entry-37981>
(13.03.2019)

Εικόνα 15: Επεξεργασία της πρωτότυπης. <https://www.artchipel.com/post/36205225376/%E7%86%8A%E5%B0%8F%E7%86%8A%E5%B4%BD%E5%AD%90-%E9%94%81>
(13.03.2019)

Εικόνα 16: <https://nulluslocussinegenio.com/2016/10/14/aldo-rossi-critique-of-the-concept-of-context/> (13.03.209)

Εικόνα 17: Επεξεργασία της πρωτότυπης.
<https://gr.pinterest.com/pin/770678554961339261/>
(13.03.2019)

Εικόνα 18: Επεξεργασία της πρωτότυπης.
<https://www.getyourguide.com/berlin-wall-l2702/>
(13.03.2019)

Εικόνα 19: <https://www.discovergreece.com/mainland/>

epirus/ioannina/ancient-dodoni-oracle-and-theatre
(13.03.2019)

Εικόνα 20: https://www.reddit.com/r/AbandonedPorn/comments/9fie18/abandoned_coal_mine_in_france_853x1280oc/?utm_source=ifttt (13.03.2019)

Εικόνα 21: <https://www.theverge.com/web/2012/8/8/3228809/community-memory-worlds-first-BBS> (14.03.2019)

Εικόνα 22: <https://www.flickr.com/photos/wdb3b/1450937970/> (14.03.2019)

Εικόνα 23: <https://www.architecturaldigest.com/gallery/11-most-fascinating-public-sculptures> (14.03.2019)

Εικόνα 24: <https://conceptualartwordpresscom.wordpress.com/2015/11/15/allan-kaprow/> (14.03.2019)

Εικόνα 25: <http://notaeaesthaeticae.blogspot.com/2017/02/joseph-kosuth-one-and-three-chairs.html> (14.03.2019)

Εικόνα 26: <https://www.christojeanneclaude.net/mobile/projects?p=packages> (14.03.2019)

Εικόνα 27: <https://margavp.wordpress.com/tag/mario-merz/> (14.03.2019)

Εικόνα 28: <https://frieze.com/article/mario-merz-art-building-igloo> (14.03.2019)

Εικόνα 29: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=385050> (14.03.2019)

Εικόνες 30-32: <https://www.christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers> (15.03.2019)

Εικόνα 33: <https://www.christojeanneclaude.net/> (15.03.2019)

Εικόνες 34-40: <https://www.christojeanneclaude.net/>

projects/wrapped-reichstag (15.03.2019)

Εικόνες 41-45: <https://www.christojeanneclaude.net/projects/the-gates> (15.03.2019)

Εικόνες 46-49: <https://www.tribune.com/tribnews/2016/03/in-puglia-il-giovane-edoardo-tresoldi-ricostruisce-la-basilica-paleocristiana-di-siponto-graziealla-rete-metallica-ecco-le-straordinarie-immagini-dellinstallazione/> (15.03.2019)

Εικόνα 50: <https://www.ilsipontino.net/apertura-straordinaria-le-basiliche-gli-ipogei-capparelli/> (15.03.2019)

Εικόνες 51-54: <https://www.tribune.com/tribnews/2016/03/in-puglia-il-giovane-edoardo-tresoldi-ricostruisce-la-basilica-paleocristiana-di-siponto-graziealla-rete-metallica-ecco-le-straordinarie-immagini-dellinstallazione/> (15.03.2019)

Εικόνα 55: <https://retaildesignblog.net/2014/11/10/the-lichtgrenze-the-border-of-lights-installation-by-christopher-baude-and-marc-baude-berlin-germany/> (15.03.2019)

Εικόνες 56-60: <http://lichtgrenze.de/> (15.03.2019)

Εικόνα 61: <https://retaildesignblog.net/2014/11/10/the-lichtgrenze-the-border-of-lights-installation-by-christopher-baude-and-marc-baude-berlin-germany/> (15.03.2019)

