

Το μνημείο ως τόπος συμπερίληψης των «αόρατων» της ιστορίας. Η περίπτωση του Κριστόφ Βοντίσκο. Πρόταση αξιοποίησης της σύγχρονης τέχνης στην ιστορική εκπαίδευση

Ευγενία Αλεξάκη

Δρ Ιστορίας της Τέχνης, διδάσκουσα στο Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

*Τα μνημεία αποτελούν ισχυρά σύμβολα
στον δημόσιο χώρο και σημαίνουν πολιτισμικές κατασκευές.
Αναπαράγουν και διαιωνίζουν μια συγκεκριμένη ιδέα του πολιτισμού.
Και δεν έχει να κάνει μόνο με το ποιος μνημονεύεται, αλλά και με το πώς μνημονεύεται.
Είναι αυτό που ο Βάλτερ Μπένγιαμιν αποκαλεί «ιστορία των νικητών
η οποία εξακολουθεί να ακυρώνει την ιστορία των ηττημένων».¹*

Κριστόφ Βοντίσκο, 2020

Η σιωπή και η έλλειψη ορατότητας είναι οι μεγαλύτεροι εχθροί της δημοκρατίας.

Κριστόφ Βοντίσκο, 1999

Ο πολωνικής καταγωγής καλλιτέχνης Κριστόφ Βοντίσκο (Krzysztof Wodiczko, γεν. 1943) πραγματεύεται, τα τελευταία 40 χρόνια, στα έργα του «δύσκολα» θέματα, όπως το κοινωνικό και το ιστορικό τραύμα, η μετανάστευση, η προσφυγιά και οι κοινωνικές διακρίσεις. Με τις εφήμερες οπτικοακουστικές προβολές του σε κτήρια-σύμβολα πολιτικής και οικονομικής εξουσίας και σε μνημεία σε όλο τον κόσμο ασκεί κριτική στο ηγεμονικού χαρακτήρα μνημειακό αστικό τοπίο και στα κανονιστικά μνημονικά

1. «Architecture, Design, Action: Krzysztof Wodiczko on Dismantling Systemic Racism in Pedagogy and Practice», συνέντευξη στην Alice Bucknell, 12.8.2020, διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.gsd.harvard.edu/2020/08/architecture-design-action-krzysztof-wodiczko-on-dismantling-systemic-racism-in-pedagogy-and-practice/> (τελευταία επίσκεψη 27/10/2022). Όλες οι μεταφράσεις είναι της γράφουσας.

αφηγήματα. Με πεδίο αναφοράς τις παρεμβάσεις του Βοντίσκο σε δημόσια μνημεία και, ειδικότερα, το πρόσφατο έργο του *Monument* (2020) εξετάζουμε στο παρόν άρθρο σύγχρονες καλλιτεχνικές μορφές μνημόνευσης στον δημόσιο χώρο. Ποια είναι τα νέα μνημονικά ζητούμενα και τι είδους μνημειακή κουλτούρα διαμορφώνεται στον 21ο αιώνα; Με τι μέσα καλλιτέχνες, αλλά και μη καλλιτέχνες, πραγματεύονται σήμερα το επώδυνο παρελθόν, τα τραυματικά και τα συγκρουσιακά θέματα; Πώς επιχειρούν να καταγγείλουν τον ρατσισμό, τη φυλετική βία και τις κάθε είδους κοινωνικές διακρίσεις, και πώς ενσωματώνουν στη δημόσια μνημονική τέχνη τον λόγο για την ετερότητα, την ποικιλομορφία, τις ποικίλες κοινωνικές ομάδες που διεκδικούν ορατότητα, αλλά και πώς εντάσσουν στο μνημειακό τοπίο των σύγχρονων μετανεωτερικών κοινωνιών ιστορίες έως τώρα άφατες και αποσιωπημένες; Το άρθρο ολοκληρώνεται με την κατάθεση προτάσεων για την αξιοποίηση της έννοιας του συμπεριληπτικού και «κοινωνικά δίκαιου» μνημείου στην ιστορική εκπαίδευση.

Μετασχηματισμοί του μνημείου: Από τους ανδριάντες και την «αγαλματομανία» στον «μνημειακό ακτιβισμό» και τα συμμετοχικά πρότζεκτ δημόσιας τέχνης-δημόσιας ιστορίας

Τα δημόσια μνημεία αντικατοπτρίζουν την ιστορία που επιλέγουμε να πούμε. Τα μνημεία, ως είδος τέχνης στον δημόσιο χώρο και ως εργαλείο έκφρασης της ηγεμονικής εθνικής μνήμης, έχουν προβληματικό παρελθόν. Έχουν συνδεθεί με την κανονικότητα, τον κατεστημένο λόγο και το κυρίαρχο εθνικό αφήγημα. Τα συμβατικά μνημεία πραγματεύονται εξιδανικευτικά το παρελθόν, αναπαριστούν, κατά κανόνα, τον ηρωισμό, τους «μεγάλους πατέρες», τους «ευεργέτες», τις μεγάλες στιγμές, τις νίκες ή τις «αναγκαίες θυσίες» του έθνους. Συχνά, ενσαρκώνουν πατριарχικές και ξεπερασμένες αξίες και υμνούν τον πόλεμο και τη βία. Σε ψηλό βάθρο συνήθως τοποθετημένα, με το υπερβολικό και πομπώδες ύφος τους, επιβάλλονται με το μέγεθός τους στον χώρο και στον θεατή και του υπενθυμίζουν ποια πτυχή και εκδοχή του παρελθόντος να θυμηθεί, τι αξίζει να μνημονευθεί. Με τέτοιου είδους προτομές και ανδριάντες αφιερωμένους στις ηρωικές μορφές και τα γεγονότα του έθνους ήταν γεμάτες οι πόλεις σε Ευρώπη και Αμερική στα τέλη του 19ου αι. και στις αρχές του 20ού, φαινόμενο που θα περιγραφεί ήδη στην εποχή του ως «αγαλματομανία» (*statue mania*) και «επιδημία μνημείων» (*monument epidemic*).² Έχοντας ανεγερθεί

2. Anna Saunders, *Memorializing the GDR: Monuments and Memory after 1989*, Berghahn Books, Νέα Υόρκη 2018, 36.

στον δημόσιο χώρο από εκείνους που είχαν την εξουσία να το κάνουν, τα μνημεία του έθνους-κράτους εξέφρασαν τη δημόσια εικόνα του, προβάλλοντας, κατά κύριο λόγο, την εθνική ταυτότητα και ταυτόχρονα αποκλείοντας όσες ταυτότητες και μνήμες δεν ταίριαζαν στο εθνικό φαντασιακό.

Το «μνημειώδες» των συμβατικών, κανονιστικών μνημείων κρίθηκε, όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Αντρέας Χόισεν, ως αισθητικά, πολιτικά, κοινωνικά, ηθικά και ψυχαναλυτικά ύποπτο.³ Η πομπώδης μνημειακότητα των μνημειακών εκφράσεων του κυρίαρχου ιστορικού αφηγήματος, τα μνημεία που δοξολογούν, ηθικολογούν και διδάσκουν τέθηκαν στο στόχαστρο της κριτικής θεωρίας ήδη από τη δεκαετία του 1970. Η κριτική αυτή θα εκφραστεί, στη συνέχεια, με νέες καλλιτεχνικές, κατά κανόνα αντι-μνημειακές προτάσεις στον δημόσιο χώρο. Η λεγόμενη «νέα δημόσια τέχνη» (new public art), ακολουθώντας και τις κοινωνικές διεκδικήσεις διαφόρων μη προνομιούχων ομάδων, θα επιδιώξει την αποκατάσταση πρότερων αποκλεισμών –έμφυλων, φυλετικών, ταξικών– χρησιμοποιώντας εναλλακτικές, συχνά εφήμερες καλλιτεχνικές πρακτικές, για να φέρει στη δημόσια σφαίρα νέες μνημονικές κοινότητες και ταυτότητες. Τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αι., στην εποχή του memory boom, η δημόσια μνημονική τέχνη θα στραφεί στη μνημόνευση του τραυματικού και του επώδυνου ιστορικού παρελθόντος, σημειώνοντας μια «μνημειακή παραδοξότητα»: ενώ αποστασιοποιείται από την τυπολογία και θεματολογία των συμβατικών, κανονιστικών μνημείων, η μνημειακή τέχνη θα επανέλθει «θριαμβευτικά» στο προσκήνιο, αυτή τη φορά όχι με το μνημείο-monument που εξυμνεί τους ισχυρούς και συμβάλλει στην καλλιέργεια εθνικής συνείδησης, αλλά με το μνημείο-memorial που αφιερώνεται στις επώδυνες μνήμες που άφησε πίσω του ο 20ός αι.⁴

Η υπερμνησία των τραυματικών ιστορικών γεγονότων του 20ού αι. θα οδηγήσει στον πληθωρισμό του νέου αυτού τύπου μνημείων και τόπων μνήμης (memorial mania). Αναδεικνύοντάς τη σε εμβληματική περίπτωση αυτής της memorial mania, ο Χόισεν θα χαρακτηρίσει τη Γερμανία της δεκαετίας του 1990 ως μια χώρα στη δίνη μιας, όπως εμφιατικά σημειώνει στο άρθρο του «Monumental Seduction», «ακατάπαυστης μανίας» για μνημεία και μνημονικούς τόπους.⁵ Ο πολλαπλασιασμός όμως των μνημείων, των τόπων μνήμης και των τελετών μνήμης που θα κυριαρχήσουν από τη δεκαετία του 1980 στο μνημειακό τοπίο αρχικά της Δυτικής Γερμανίας και στη συνέχεια της επανενωμένης Γερμανίας, παρόλο που μνημονεύουν την αποσιω-

3. Andreas Huyssen, «Monumental Seduction», *New German Critique*, τ. 69 (1996), 181-200.

4. Στο ίδιο.

5. Με ανάλογους όρους περιγράφει και η Erika Doss το μνημειακό τοπίο των ΗΠΑ στα τέλη του 20ού αι. και στις αρχές του 21ου αι. Erika Doss, *Memorial Mania: Public Feeling in America*, University of Chicago Press, Σικάγο 2010.

πημένη και για μεγάλο διάστημα μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο καταπιεσμένη μνήμη της δύσκολης και τραυματικής ιστορικής κληρονομιάς του πολέμου, του Ολοκαυτώματος και των ναζιστικών εγκλημάτων, ενδέχεται, θα υποστηρίξει ο Χόισεν, να προκαλέσει «μνημειακή αορατότητα» (monumental invisibility) και «μνημειακή λήθη» (monumental forgetting), ή ακόμη και να ενεργοποιήσει, πιθανώς και σκόπιμα, μια διαδικασία λύτρωσης διαμέσου της δημόσιας μνημόνευσης.⁶

Ως αντίδοτο στην «αορατότητα» των συμβατικών μνημείων, ο Τζέιμς Γιανγκ διαβλέπει στην αμφισβήτηση της μορφολογικής μνημειακότητας που πρότειναν τα «αντι-μνημεία» (counter-monument) τη δυνατότητα μιας ουσιαστικής εργασίας μνήμης. Αντίθετα από το συμβατικό, το «μνημειώδες μνημείο», που παρέχει μια συγκεκριμένη ερμηνεία του παρελθόντος, νουθετεί, ηθικολογεί και λειτουργεί διδακτικά και λυτρωτικά στη δημόσια σφαίρα, οι αντιμνημειακές καλλιτεχνικές πρακτικές που θα εισαχθούν τη δεκαετία του 1980, καταρχάς στο γερμανικό μνημειακό τοπίο, αποκαθλώνουν τη μία και μοναδική «αλήθεια» του παρελθόντος, την «αδιαφιλονίκητη αλήθεια» των παραδοσιακών μνημείων. Προγραμματικά, τα αντιμνημεία δεν προσφέρονται για εύκολες, μονοσήμαντες ερμηνείες της ιστορίας, ενσωματώνουν τις ποικίλες και συχνά αντιμαχόμενες εκδοχές της μνήμης του παρελθόντος, στοχεύουν στη δημιουργία τόπων αλληλεπίδρασης με τις μνημονικές κοινότητες και αντιστέκονται στη ρητορική του «υψηλού». Τα αντιμνημεία δεν αρνούνται τη μνήμη, αλλά απο-αισθητικοποιούν ή, τουλάχιστον, επιχειρούν να απο-αισθητικοποιήσουν το γεγονός που μνημονεύουν, αμφισβητώντας τις τελεσιδικές αναπαραστάσεις της ιστορίας και τη δυνατότητα της τέχνης να αποδώσει την ιστορική πραγματικότητα. Προσωρινά, εξαφανιζόμενα, άυλα, βυθισμένα, συμμετοχικά, αποκεντρωμένα, σπαρμένα στις γειτονιές, ηχογόνα, μνημεία-περίπατοι, επιτελεστικά και γενικά ασυνήθιστα μνημεία ενσωματώνουν στην καταστατική τους συνθήκη τις αντιφάσεις, τους περιορισμούς, ακόμη και τους κινδύνους που θέτει κάθε προσπάθεια αναπαραστάσης της ιστορίας, ιδιαίτερα δε στην περίπτωση της πραγμάτευσης του επώδυνου ιστορικού παρελθόντος.⁷

Εξετάζοντας τρόπους μιας εναλλακτικής μνημόνευσης του Ολοκαυτώματος και των εγκλημάτων του εθνικοσοσιαλιστικού καθεστώτος, τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αι. καλλιτέχνες στη Γερμανία επιχείρησαν, συστηματικά, με αντιμνημειακές

6. Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Στάνφορντ 2003, 33.

7. Ευγενία Αλεξάκη, «Η τέχνη ως ιστορία, ως καθημερινότητα και ως μνήμη: Αντιμνημειακές καλλιτεχνικές πρακτικές μνημόνευσης και επεξεργασίας του επώδυνου ιστορικού παρελθόντος. Το παράδειγμα των *Τόπων της μνήμης*, Βερολίνο, 1993», στο Γ. Κόκκινος, Π. Γατσωτής (επιμ.), *Για μια σφαιρική και πολυδιάστατη ιστορική εκπαίδευση*, Πεδίο, Αθήνα 2020, 386-421.

πρακτικές να «επιστρέψουν το βάρος της μνήμης στον θεατή»,⁸ να δημιουργήσουν μνημεία, θα λέγαμε, ακατάλληλα για κατάθεση στεφάνων, αλλά κατάλληλα για μια εμπρόθετη εργασία μνήμης. Σχεδιάζοντας και υλοποιώντας αντιμνημειακά μνημεία, συχνά σε συνεργασία με τοπικά εργαστήρια ιστορίας, το αντιμνημειακό εγχείρημα στη Γερμανία διερευνούσε τις δυνατότητες του μνημείου «ως ηθικής και πολιτικής πράξης».⁹ Τα διαφόρων ειδών αντιμνημεία, υλοποιημένα και μη, θα ανανεώσουν, ριζικά, στα τέλη του 20ού αι. τη δημόσια μνημονική τέχνη, παρουσιάζοντας συχνά ευφάνταστους τρόπους αφήγησης της επώδυνης και τραυματικής ιστορικής μνήμης, λαμβάνοντας υπ' όψιν τα εκάστοτε αντιμαχόμενα μνημονικά αφηγήματα, εμπλέκοντας, ενεργά, μνημονικές κοινότητες και κοινό, αφήνοντας, με τη μορφολογική και εννοιολογική τους συνθήκη, το τραύμα ορατό, την πληγή ανοικτή, την απουσία των θυμάτων ενοχλητικά παρούσα.

Η αντιμνημειακότητα θα χαρακτηρίσει το μνημειακό τοπίο των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αι. και εκτός Γερμανίας. Αντιμνημειακές πρακτικές θα χρησιμοποιηθούν για τη μνημόνευση θυμάτων και άλλων γενοκτονιών και γεγονότων ακραίας βίας, όπως στην περίπτωση της Ρουάντα και της Βοσνίας,¹⁰ καθώς και για τη μνημόνευση γεγονότων που συνδέονται με την ιστορία και τη μνήμη ταυτοτικών ομάδων πέραν της δεσπόζουσας εθνικής ταυτότητας, που αποτύπωνε το μνημειακό αφήγημα του παρελθόντος. Καταγγέλλοντας τη συμβατική, πομπώδη μνημειακότητα ως δομή αποκλεισμού, η αντιμνημειακή συνθήκη θα θεωρηθεί πρόσφορο είδος δημόσιας τέχνης για την ανάδειξη των «αόρατων» και των «περιφρονημένων» της ιστορίας. Η ποικιλία των όρων που πλέον χρησιμοποιούνται: αντιμνημείο (counter-monument και anti-monument), μη-μνημείο (non-monument), μεταμνημείο (post-monument), ανοικτό μνημείο (open monument), ενσυναισθητικό μνημείο (empathetic memorial),¹¹ αδύναμο μνημείο (weak-monument), παρα-μνημείο (para-monument)¹² είναι ενδεικτική της προσπάθειας να νοηματοδοτηθούν οι

8. James E. Young, «The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today», *Critical Inquiry*, τ.18/2 (1992), 267-296.

9. Zuzanna Dziuban, «Countermonument in Europe: Spatial Politics of Artistic Memory-Work», στο M. Manus, J. Vickery *The Art of the Multitude: Jochen Gerz - Participation and the European Experience*, Campus Verlag, Φρανκφούρτη 2016, 57-80.

10. Scott McDonald, «Avoiding Iconoclasm: How the Counter Monument Could Settle a Monumental Debate», στο L.A. Macaluso (επιμ.), *Monument Culture: International Perspectives on the Future of Monuments in a Changing World*, Rowman & Littlefield, Λάναμ 2019, 243-252.

11. Βλ. Mark Callaghan, *Empathetic memorials: the other designs for the Berlin Holocaust Memorial*, Palgrave Macmillan, Καμ 2020.

12. Σύμφωνα με τη Nora Sternfeld, που έχει προτείνει τον όρο, το «παρα-μνημείο» οικειοποιείται, σκόπιμα, τη μορφή και το ύφος των συμβατικών μνημείων προκειμένου να μετατοπίσει με ισχυρά οπτι-

ποικίλοι και διαφορετικοί μεταξύ τους τύποι της εναλλακτικής μνημειακότητας που διαμορφώθηκε κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αι., και να οριστεί η σύγχρονη μνημειακή πραγματικότητα, όπου τα μνημεία καθίστανται πλέον «ενδεχομενικά, εύθραυστα και φθαρτά».¹³

Παρά το γεγονός όμως ότι τόσο η μορφολογία όσο και η θεματολογία των συμβατικών μνημείων τα έχει καταστήσει, εδώ και καιρό, παρωχημένο είδος δημόσιας τέχνης, οι πόλεις εξακολουθούν να είναι γεμάτες από βάθρα με μεγαλεπήβολους ανδριάντες «γενναίων ανδρών» και προτομές ακόμη και αμφιλεγόμενων ιστορικών προσώπων. Το μνημειακό τοπίο ανά τον κόσμο συνεχίζει, σε μεγάλο βαθμό, να αποκλείει αντί να ενώνει, να διχάζει αντί να συμφιλιώνει τις σύγχρονες κοινωνίες, να εκπέμπει εκκωφαντικές σιωπές, να αφήνει εκτός της μνημειακής εικόνας –και επομένως σε δημόσια λήθη– σημαντικές κοινωνικές ομάδες και τις δικές τους μνήμες, ιστορικά γεγονότα και εμπειρίες των «άλλων», των «νικημένων» και των περιθωριοποιημένων.¹⁴ Αντίθετα από όσα υποστήριζε ο Ρόμπερτ Μούσιλ στις αρχές του 20ού αι. με τη θυρυκική ρήση πως «δεν υπάρχει κάτι στον κόσμο τόσο αόρατο όσο τα μνημεία», στον 21ο αι. τα συμβατικά μνημεία έχουν επανέλθει δυναμικά στο προσκήνιο, αλλά αυτή τη φορά βρίσκονται στο στόχαστρο. Μνημεία και ανδριάντες ιστορικών προσώπων που υπηρέτησαν την αποικιοκρατία, υποστήριξαν και επωφελήθηκαν από το καθεστώς της δουλείας, το δουλεμπόριο και τις φυλετικές διακρίσεις, προσωπικότητες που ευθύνονται για την καταδυνάστευση ή και την εξόντωση αυτόχθονων πληθυσμών, μνημεία στα οποία εκφράζεται η ηγεμονική αρρενωπότητα και η λευκή υπεροχή, μνημεία στα οποία αποτυπώνονται προκαταλήψεις και κοινωνικές διακρίσεις, μνημεία που δεν συνάδουν με το σύγχρονο πρόταγμα της κοινωνικής και ιστορικής δικαιοσύνης είναι πλέον καθημερινά στην επικαιρότητα. Αμφισβητούνται, βανδαλίζονται, απομακρύνονται από τη δημόσια θέα, αποκαθλώνονται, πάντως σίγουρα δεν μένουν «αόρατα».¹⁵

κά μέσα τη συζήτηση προς άλλα κοινωνικά υποκείμενα που παραμένουν κυριολεκτικά και κοινωνικά αόρατα. Nora Sternfeld, «Gegendenkmal und Para-Monument. Politik und Erinnerung im öffentlichen Raum/Counter-Monument and Para-Monument. Politics and Remembrance in Public Space», στο E. Logar (επιμ.): *Ort der Unruhe/Place of Unrest*, Drava, Κλάγκενφουρτ 2018, 40-61.

13. Raino Isto, «“Weak Monumentality”: Contemporary Art, Reparative Action, and Postsocialist Conditions», *Racar*, τ. 4, 6/2 (2021), 34–50.

14. Αντιπροσωπευτική περίπτωση αποτελούν οι ΗΠΑ. Σε πρόσφατη έρευνα που συντόνισε ο ανεξάρτητος φορέας Monument Lab καταγράφηκαν και αξιολογήθηκαν κριτικά περίπου 50.000 μνημεία από όλες τις πολιτείες των ΗΠΑ. Στα κυριότερα πορίσματα της έρευνας τονίζεται ότι «το υφιστάμενο μνημειακό μας τοπίο αφηγείται μια διαστρεβλωμένη ιστορία των Ηνωμένων Πολιτειών». Βλ. Monument Lab (επιμ.), *National Monument Audit*, Monument Lab & The Andrew W. Mellon Foundation, Φιλαδέλφεια 2021, 11.

15. Erika Doss, «The Process Frame. Vandalism, Removal, Re-Siting, Destruction», στο C.K. Knight, H.F.

Το κίνημα Rhodes Must Fall (RMF movement) του 2015 αποτέλεσε κομβικό σημείο του πρόσφατου παγκόσμιου κινήματος επίθεσης –κυριολεκτικής, συμβολικής, καλλιτεχνικής– σε μνημεία. Ξεκίνησε με την απαίτηση απομάκρυνσης, την οποία και πέτυχε, από το πανεπιστήμιο του Κέιπ Τάουν ενός μνημειακού μπρούτζινου ανδριάντα του επιχειρηματία και πολιτικού Σέσιλ Ρόουντς, ο οποίος, εκτός από ένθερμος υποστηρικτής του βρετανικού ιμπεριαλισμού και της αποικιοκρατίας, υπήρξε και ένας από τους αρχιτέκτονες του απαρτχάιντ.¹⁶ Στη συνέχεια, το Rhodes Must Fall κίνημα θα προσλάβει χαρακτηριστικά κινήματος ευρύτερης απο-αποικιοποίησης του δημόσιου χώρου και ειδικότερα της εκπαίδευσης. Πλήθος μνημείων έκτοτε θα απασχολούν όχι πια μόνο την ιστοριογραφία αλλά και την επικαιρότητα. Μνημεία αμφιλεγόμενα και επίμαχα θα υποστούν επανειλημμένες επιθέσεις ή παρεμβάσεις σε πολλά μέρη του κόσμου. Οι ενέργειες αποσκοπούσαν στη «διόρθωση» της μνήμης, στην αποκατάσταση των στρεβλώσεων και των κενών της μνήμης του παρελθόντος – τα μνημεία, για παράδειγμα, του Σέσιλ Ρόουντς στη Νότια Αφρική αλλά και στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης στη Μ. Βρετανία τιμούσαν τον «φιλόανθρωπο» άνδρα, χωρίς νύξη στο «σκοτεινό» παρελθόν του.¹⁷ Τα γεγονότα του Αυγούστου του 2017 στο Σάρλοτσβιλ (Βιρτζίνια, ΗΠΑ), που στοίχισαν μια ανθρώπινη ζωή, θα φέρουν εκ νέου στο προσκήνιο το ζήτημα των αμφιλεγόμενων μνημείων.¹⁸ Ακροδεξιές οργανώσεις οργάνωσαν διαδηλώσεις, στις οποίες συμμετείχαν μέλη της Κου Κλουξ Κλαν και νεοναζί, ενάντια στην απόφαση του δήμου της πόλης να απομακρύνει τον έφιππο ανδριάντα του Ρόμπερτ Ε. Λι, διοικητή του στρατού της Συνομοσπονδίας των δουλοκτητικών πολιτειών του αμερικανικού Νότου κατά τον αμερικανικό εμφύλιο πόλεμο. Σε αντι-διαδηλώσεις, στις οποίες συμμετείχαν μεταξύ άλλων μέλη του κινήματος Black Lives Matter με αίτημα την αποκαθήλωση αυτού και πολλών άλλων διχαστικών μνημείων της Συνομοσπονδίας (confederate monuments), μια διαδηλώτρια τραυματίστηκε θανάσιμα από έναν υπέρμαχο της «λευκής υπεροχής».

Senie (επιμ.), *A Companion to Public Art*, Wiley-Blackwell, Τσίτσσεστερ 2016, 403-421. Στο κείμενο αυτό η Doss υπενθυμίζει, μέσω χαρακτηριστικών παραδειγμάτων, ότι η αποκαθήλωση μνημείων είναι ένα διαχρονικό φαινόμενο, και κωδικοποιεί, ευσύννοπτα, την τυπολογία των βανδαλισμών δημόσιων μνημείων.

16. Rob Siebörger, «“Rhodes must fall!” Anatomy of a protest», *Public History Weekly* 3/18 (2015), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο <https://public-history-weekly.degruyter.com/3-2015-18/rhodes-must-fall-anatomy-of-a-protest/> (τελευταία επίσκεψη 25/10/2022).

17. Παρά τις έντονες διαμαρτυρίες και κινητοποιήσεις φοιτητών και πολιτών, το άγαλμα του Ρόουντς στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης δεν απομακρύνθηκε. Τον Οκτώβριου του 2021 τοποθετήθηκε «διορθωτική» πινακίδα με πληροφορίες για το προβληματικό παρελθόν του Ρόουντς.

18. Για τα γεγονότα στο Σάρλοτσβιλ, καθώς και για την έννοια του αμφιλεγόμενου μνημείου βλ., ενδεικτικά, το εισαγωγικό κεφάλαιο του David B. Allison (επιμ.), *Controversial Monuments and Memorials: A Guide for Community Leaders*, Rowman & Littlefield, Λονδίνο 2018.

Τα γεγονότα του Σάρλοτσβιλ θα προκαλέσουν στις ΗΠΑ μια σειρά απομακρύνσεων από τον δημόσιο χώρο αγαλμάτων πολιτικών και αξιωματικών της Συνομοσπονδίας, αλλά η «εικονομαχία των μνημείων»¹⁹ και ο «μνημειακός ακτιβισμός»²⁰ θα επεκταθούν, λαμβάνοντας παγκόσμιες διαστάσεις, μετά τη δολοφονία του Αφροαμερικανού Τζορτζ Φλόιντ, τον Μάιο του 2020. Παρά τον παγκόσμιο εγκλεισμό που προκάλεσε η πανδημία του covid-19, οι διαδηλωτές κατέλαβαν δημόσιους χώρους και επιτέθηκαν κυριολεκτικά ή και συμβολικά σε εκατοντάδες αμφιλεγόμενα μνημεία ανά τον κόσμο. Από τον Λεοπόλδο Β΄, τον σφαγέα του Κονγκό, και τον δουλέμπορο Έντουαρντ Κόλστον, έως το άγαλμα του Αβραάμ Λίνκολν με τον γονατισμένο μαύρο σκλάβο μπροστά του, έως αγάλματα του Χριστόφορου Κολόμβου, εκατοντάδες μνημεία βανδαλίστηκαν, απομακρύνθηκαν άμεσα και βίαια από τους ίδιους τους διαδηλωτές. Κάποια μετακινήθηκαν με πρωτοβουλία τοπικών αρχών σε μουσεία, όπου, όπως υποσχέθηκαν οι αρμόδιοι, θα γίνει ειδικός σχολιασμός για το παρελθόν των αναπαριστάμενων, ενώ δημοτικές Αρχές σε όλο τον κόσμο ανακοίνωσαν έκτοτε προγράμματα κριτικής επανεξέτασης των δημόσιων μνημείων. Το αίτημα απο-αποικιοποίησης του κατεστημένου δημόσιου μνημειακού τοπίου, η απαίτηση για μνημεία ιστορικά και κοινωνικά δίκαια, καθώς και για μνημειακούς χώρους περισσότερο συμπεριληπτικούς προσλαμβάνουν διαστάσεις παγκόσμιου φαινομένου, και νέοι τύποι και μορφές μνημόνευσης αρχίζουν να διαμορφώνονται:

Αν ο 19ος αι. ήταν το αποκορύφωμα της αγαλματομανίας, που αντικαταστάθηκε από τον ζήλο για μνημεία-τόπους μνήμης (memorials) και αντιμνημεία στα τέλη του 20ού αι., φαίνεται τώρα να εισερχόμαστε σε μια εποχή παρεμβάσεων [σε μνημεία]. Η καλλιτεχνική παρέμβαση είναι σήμερα στη δημοσιότητα ως ένας τρόπος να αναδειχθούν οι αδυναμίες των [παραδοσιακών] μνημείων και να προκληθεί διάλογος σχετικά με αυτά τα απαξιωμένα «σήματα». Η κινητοποίηση αυτή δεν είναι καινούργια. Οι συμβολικές παρεμβάσεις και αλλοιώσεις σε δημόσια αγάλματα, από γκράφιτι και βανδαλισμούς μέχρι ανακατασκευές, είναι

19. Ενδιαφέρων είναι και ο νεολογισμός «μνημειοκλασία» που προτείνει η ομάδα *decolonize hellas*. Βλ. <https://decolonizehellas.org/mnimeioklasias-ergastirio-anti-apoikiakis-fantasias/> (τελευταία επίσκεψη 20/10/2022).

20. Η Έλκε Κράσνι ορίζει ως μνημειακό ακτιβισμό (monument activism) «ένα συγκεκριμένο είδος ακτιβισμού, που περιλαμβάνει δράσεις ενάντια σε μνημεία που αντιπροσωπεύουν αξίες της πατριαρχίας, της αποικιοκρατίας, της λευκής υπεροχής, του ιμπεριαλισμού ή του φασισμού, αλλά και δράσεις για νέα μνημεία, που μνημονεύουν τις ιστορίες των ξεχασμένων, των περιθωριοποιημένων και των καταπιεσμένων». Elke Krasny, «Monumental activism. Judy Chicago's Dinner party in Feminist Art Making», στο K. Deepwell (επιμ.), *Feminist Art Activisms and Artivisms*, Valid, Άμστερνταμ 2020, 384-399.

τόσο παλιές πρακτικές όσο και τα ίδια τα μνημεία. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι η συνειδητή καθιέρωση της παρέμβασης [σε μνημεία] ως καλλιτεχνικής πρακτικής.²¹

Η «διόρθωση», λοιπόν, υφιστάμενων αμφιλεγόμενων μνημείων και η νέα δημόσια μνημονική τέχνη παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία πρακτικών «αποκατάστασης» των κενών και επαναφήγησης της ιστορίας στον δημόσιο χώρο, αφήγησης περισσότερο συμπεριληπτικής, πολυφωνικής, συμφιλωτικής και «θεραπευτικής». Πέρα από τις αγωνιστικές αποκαθλώσεις, οι καλλιτεχνικές παρεμβάσεις πληθαίνουν, λειτουργώντας περισσότερο ως πράξεις συμβολικής αποδόμησης. Άλλοτε πρόκειται για καλλιτεχνικές παρεμβάσεις μόνιμες, άλλοτε εφήμερες, σε κάποιες περιπτώσεις διενεργούνται «παράνομα», με πρωτοβουλία των καλλιτεχνών χωρίς λήψη σχετικής άδειας, άλλοτε πάλι οι παρεμβάσεις πραγματοποιούνται θεσμικά, έπειτα από πρόσκληση που απευθύνουν τοπικές Αρχές σε καλλιτέχνες.

Ο ρόλος της σύγχρονης τεχνολογίας επικοινωνίας και ιδιαίτερα των ψηφιακών μέσων κοινωνικής δικτύωσης υπήρξε καθοριστικός στη διάδοση των παρεμβάσεων και των βανδαλισμών σε μνημεία, φέρνοντας έτσι στο προσκήνιο ένα θέμα που έως τότε αφορούσε κυρίως την ακαδημαϊκή και τη μουσειακή κοινότητα και, σε ορισμένες περιπτώσεις, κρατικούς φορείς. Τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης συνέβαλαν καθοριστικά στο να έρθει δυναμικά στον δημόσιο λόγο το τι και πώς θυμόμαστε. Νέες κοινότητες μνήμης – διαπολιτισμικές και υπερεθνικές – δημιουργούνται στις μέρες μας, οι οποίες, λειτουργώντας ως «δρώντα υποκείμενα μνήμης» (memory agents), παράγουν, υποστηρίζουν και διαχέουν διαφορετικές από τις κυρίαρχες εκδοχές του παρελθόντος.²² Δεν είναι τυχαίο μάλιστα ότι από ψηφιακές μνημονικές κοινότητες διαδόθηκαν ή και προέκυψαν καλλιτεχνικές παρεμβάσεις σε υφιστάμενα «προβληματικά» μνημεία, ενώ νέα καλλιτεχνικά πρότζεκτ πάνω στο θέμα της επίμαχης μνήμης δημιουργήθηκαν σε αποκλειστικά ψηφιακό περιβάλλον. Στο πλαίσιο αυτό, συναντάμε σήμερα όρους όπως social media monuments, κυβερνομνημεία (cyber memorials), web memorials, digital memorials, virtual monuments, μνημεία επαυξημένης πραγματικότητας (augmented reality monuments) κ.ά., με τους οποίους επιχειρείται να προσδιοριστεί η ψηφιακή στροφή στη μνημονική τέχνη, η οποία, βέβαια, δεν αφορά απλά έναν νέο τύπο μνημείων αλλά, πρωτίστως, αντα-

21. Maya Dosch, «Encouraging Intervention. Project-based Learning with Problematic Monuments», στο S. Rooney, J. Wingate, H.F. Senie (επιμ.), *Teachable Monuments: Using Public Art to Spark Dialogue and Confront Controversies*, Bloomsbury Publishing, Λονδίνο 2021, 29-38, το παράθεμα 29.

22. Analays Alvarez Hernandez, «The Life and Death of the Monument in the Era of Social Networks», *Racar* 46/2 (2021), 75-84.

νακλά εγχειρήματα συνεργατικής συμμετοχής διαφόρων κοινοτήτων στην (ανα) κατασκευή της δημόσιας μνήμης και της μνημονικής τέχνης, ενώ παράλληλα τέτοιου είδους μνημεία είναι σε θέση να απευθύνονται ταυτόχρονα σε ένα παγκόσμιο κοινό.²³ Και παρότι τέτοιου είδους μνημειακές υβριδικότητες αξιοποιούνται ως εργαλεία «κατάληψης» του δημόσιου χώρου με στόχο την αποθεσμοποίηση της μνήμης και τη δημιουργία εναλλακτικών μνημονικών αφηγημάτων για κοινωνικές ομάδες που έως τώρα είχαν αγνοηθεί ή ενσωματωθεί με ανεπαρκή τρόπο στη δημόσια ιστορία,²⁴ οι σύγχρονες ψηφιακές μνημειακές πρακτικές δεν σημαίνει ότι αυτόματα, ως είδος και μόνο, λειτουργούν στην κατεύθυνση της συμπερίληψης, της κοινωνικής δικαιοσύνης και στη δημιουργία συλλογικών τόπων επεξεργασίας της αδικίας ή του κοινωνικού και ιστορικού τραύματος.

Στον αναδυόμενο μετασχηματισμό του δημόσιου μνημειακού χώρου με στόχο μνημειακούς τύπους περισσότερο πλουραλιστικούς και δίκαιους, μια ιδιαίτερα γόνιμη και, υπό προϋποθέσεις, δημοκρατική πρόταση συνιστούν, κατά τη γνώμη μου, τα συμμετοχικά πρότζεκτ δημόσιας τέχνης-δημόσιας ιστορίας. Σε τέτοια πρότζεκτ, η «ιστορία από τα κάτω» διασταυρώνεται με την τέχνη, τον αστικό σχεδιασμό και τις συμπεριληπτικές παιδαγωγικές θεωρίες και πρακτικές. Για την υλοποίησή τους εργάζονται σε ισότιμη βάση ομάδες που συναποτελούνται από καλλιτέχνες, ιστορικούς, εκπαιδευτικούς, ομίλους δημόσιας ιστορίας, αρχιτέκτονες, σχεδιαστές κ.ά. μαζί με κοινωνικές συλλογικότητες ή και μεμονωμένους πολίτες για τη δημιουργία «μνημειακών πράξεων» περισσότερο συμπεριληπτικών και κοινωνικά δίκαιων. Λαμβάνοντας ποικίλες μορφές (π.χ. προσωρινά μνημεία, μνημεία από ευτελή υλικά, ψηφιακά μνημεία, workshop/ομιλίες, επιτελέσεις στον δημόσιο χώρο, παρεμβάσεις σε υπάρχοντα μνημεία, εκπαιδευτικά προγράμματα), τα πρότζεκτ αυτά υπονομεύουν την «εξουσία» του καλλιτέχνη και τη θεσμικότητα των συμβατικών μνημείων, και βασίζονται, προγραμματικά, στις έννοιες της συμμετοχής, της διαμεσικότητας και της διατομεακότητας. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί το πρότζεκτ *Paper Monuments*, «ένα πρότζεκτ δημόσιας τέχνης και δημόσιας ιστορίας που σχεδιάστη-

23. Johnny Alam, «Transnational Social Media Monuments, Counter Monuments, and the Future of the Nation-State», στο L.A. Macaluso, *Monument Culture*, ό.π., 191-204· Sandra Camarda, «Cybermemorials: Remembrance and Places of Memory in the Digital Age», στο S. Noiret, M. Tebeau, G. Zaagsma (επιμ.), *Handbook of Digital Public History*, De Gruyter, Βερολίνο & Βοστώνη 2022, 337-348.

24. Μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση συνιστά η ψηφιακή εφαρμογή *12 Συναντήσεις* που παρουσίασε ο Νιγηριανό-Αμερικανός καλλιτέχνης Olalekan Jeyifous στην 7η Μπιενάλε της Αθήνας «Eclipse» (2021). Μέσω μιας σειράς ψηφιακών μνημείων-γλυπτών «τοποθετημένων» σε διάφορες τοποθεσίες στο κέντρο της Αθήνας, ο Jeyifous διερευνούσε κοινωνικοπολιτικές, πολιτιστικές και ιστορικές συγκλίσεις μεταξύ της Ελλάδας, της αφρικανικής ηπείρου και της διασποράς της. Βλ. <https://eclipse.athensbiennale.org/artists/olalekan-jeyifous> (τελευταία επίσκεψη 20/10/2022).

κε, όπως αναφέρεται στην περιγραφή του, για να αναδείξει τις φωνές των κατοίκων της Νέας Ορλεάνης, ως μια διαδικασία με στόχο τη δημιουργία νέων αφηγήσεων και εικόνων της πόλης [...] και να τιμήσει τις απωθημένες ιστορίες ανθρώπων, τόπων, κοινωνικών κινημάτων και γεγονότων που συνέθεσαν την ιστορία μας τα τελευταία 300 χρόνια».²⁵ Από τον Μάιο του 2017 έως τον Μάιο του 2019, το *Paper Monuments* λειτούργησε ως συνεργατική διαδικασία σχεδιασμού νέων «μνημείων», καλώντας όλους τους κατοίκους της Νέας Ορλεάνης να εμπλουτίσουν το μνημονικό αφήγημα της πόλης. Οι πράξεις του πρότζεκτ έλαβαν ποικίλες μορφές, μία από τις οποίες ήταν τα *Paper Monuments Posters*, αφίσες από ανακυκλωμένο χαρτί που τοποθετήθηκαν σε ξεχασμένες αλλά ιστορικής σημασίας τοποθεσίες και στις οποίες η καλλιτεχνική εικόνα συνδυαζόταν με την ιστορική πληροφορία. Η υλική έκφραση της δράσης, το χαρτί, συνιστά μια συνειδητή επιλογή «αποδυναμωμένης μνημειακότητας», ενώ, προκειμένου να διατηρηθούν στον χρόνο, τα ευτελή χάρτινα, προσωρινά «μνημεία» που προέκυψαν παρουσιάζονται και σε ψηφιακό περιβάλλον,²⁶ καταθέτοντας έτσι μια ουσιαστική πρόταση σύζευξης της τέχνης με την ιστορική έρευνα και τη συμμετοχική μνημονική εργασία στον δημόσιο χώρο.

Κριστόφ Βοντίτσκο: Μνημεία, ορατότητα και συμπερίληψη

*Γεννήθηκα στη Βαρσοβία τον Απρίλιο του 1943. Είμαι επομένως παιδί μιας πόλης του πολέμου, μάρτυρας και επιζών του τραύματος με το οποίο έζησαν εκατομμύρια άνθρωποι κατά τη μεταπολεμική περίοδο, μαζί με αυτούς και η οικογένειά μου. Όπως όλοι οι Πολωνοί, είμαι ένα ζωντανό μνημείο πολέμου.*²⁷

Κριστόφ Βοντίτσκο

Ο Κριστόφ Βοντίτσκο γεννιέται τρεις μέρες πριν την έναρξη της εξέγερσης στο γκέτο της Βαρσοβίας, τον Απρίλη του 1943, κατά την οποία όλη η οικογένεια της Πολωνοεβραίας μητέρας του σκοτώνεται. Μέχρι τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πο-

25. <https://www.papermonuments.org> (τελευταία επίσκεψη 20/10/2022)

26. <https://www.papermonuments.org/work>. Μια πληθώρα συμμετοχικών πρότζεκτ για τα «μνημεία του μέλλοντος» συντονίζει και το πρόγραμμα Re:Generation του Monument Lab που ξεκίνησε την άνοιξη του 2022 ως δράση υποστήριξης «συμμετοχικών πρότζεκτ δημόσιας τέχνης και ιστορίας για τον επαναπροσδιορισμό του δημόσιου μνημονικού αφηγήματος» στις ΗΠΑ. Βλ. σχετικά <https://monumentlab.com/projects/regeneration> (τελευταία επίσκεψη 25/10/2022).

27. Krzysztof Wodiczko, «Artist's Statement», στο *Krzysztof Wodiczko-Monument*, Madison Square Park Conservancy, Νέα Υόρκη 2020, 17-23, το παράθεμα 20, διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο https://madsqpark.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/02/MSPC_WodiczkoCatalogue_Digital.pdf (τελευταία επίσκεψη 20/10/2022).

λέμου ο Βοντίσκο και η μητέρα του κρύβονταν με τη βοήθεια της οικογένειας τού πατέρα του, που ήταν χριστιανοί. Αν και ο ίδιος αποφεύγει να μιλά για την οικογενειακή του ιστορία ή να τη συνδέει ευθέως με το καλλιτεχνικό του έργο, η δημόσια πραγμάτευση του τραύματος συνιστά κύριο εννοιολογικό πλαίσιο της δουλειάς του. Στη μεταπολεμική, κομμουνιστική Βαρσοβία, ο Βοντίσκο σπούδασε βιομηχανικό σχεδιασμό και εσωτερική αρχιτεκτονική στην Ακαδημία Τεχνών της πόλης και στη συνέχεια εργάστηκε στον σχεδιασμό αντικειμένων και σε πειραματικές μορφές τέχνης. Το 1969 συμμετείχε σε πρόταση για το μνημείο αφιερωμένο στα θύματα του ναζιστικού στρατοπέδου εξόντωσης Μαϊντάνεκ. Το 1977 μεταναστεύει στον Καναδά και το 1983 στις ΗΠΑ, όπου και εγκαθίσταται. Ομότιμος, σήμερα, καθηγητής του πανεπιστημίου του Χάρβαρντ, έχει διαγράψει σημαντική ακαδημαϊκή πορεία διδάσκοντας σε πανεπιστήμια και καλλιτεχνικές σχολές στον Καναδά, τις ΗΠΑ και την Πολωνία. Διετέλεσε επίσης επικεφαλής του Interrogative Design Group και διευθυντής του «Κέντρου για την Τέχνη, τον Πολιτισμό και την Τεχνολογία» στο Τεχνολογικό Ινστιτούτο Μασαχουσέτης (MIT), ενώ συνεχίζει να διδάσκει στο πανεπιστήμιο Χάρβαρντ, στην έδρα Art, Design and Public Domain. Το 1998 βραβεύτηκε με το Hiroshima Art Prize «για τη συμβολή του στη διεθνή ειρήνη».

Διεθνώς γνωστός για τις μεγάλης κλίμακας οπτικοακουστικές προβολές του σε δημόσια μνημεία και κτήρια²⁸ –έχοντας πραγματοποιήσει έως σήμερα περισσότερες από 90 προβολές σε δημόσιους χώρους σε όλον τον κόσμο–, ο Βοντίσκο αντιλαμβάνεται τα δημόσια κτήρια και τα μνημεία ως «τόπους» που πρέπει να «καταληφθούν από τους σύγχρονους ανθρώπους και τις ιστορίες τους». Χρησιμοποιώντας εμβληματικά, πολιτικά και ιδεολογικά φορτισμένα τοπόσημα ως «οθόνες προβολής», δημιουργεί «δημόσιες συνθήκες» προκειμένου άνθρωποι από περιθωριοποιημένες κοινότητες να μπορέσουν να μιλήσουν για τα τραύματα, ατομικά και συλλογικά, που αφήνουν οι σύγχρονοι πόλεμοι, η μετανάστευση, η προσφυγιά και ο ρατσισμός.²⁹

Αρχικά, στη δεκαετία του 1980, θα ξεκινήσει με προβολές διαφανειών (slides projections), ενώ στη συνέχεια θα προσθέσει κίνηση και ήχο (video projections), αξιοποιώντας τεχνολογία αιχμής. Με τον τρόπο αυτό οι προβολές του Βοντίσκο οικειοποιούνται το συμβολικό φορτίο υφιστάμενων δημόσιων μνημείων και τη δεσπόζουσα θέση τους, με στόχο να εγγραφούν στη δημόσια σφαίρα, έστω και εφήμερα, «άλλες» ιστορίες, πέρα από το ηγεμονικό μνημονικό αφήγημα, και να

28. Φωτογραφικό υλικό των προβολών του διατίθεται στο <https://www.krzysztofwojaczko.com/public-projections> (τελευταία επίσκεψη 20/10/2022).

29. Dipti Desai, Jessica Hamlin, Rachel Mattson, *History as Art, Art as History. Contemporary Art and Social Studies Education*, Routledge, Νέα Υόρκη 2010, 183-184.

δοθεί με τον τρόπο αυτό κυριολεκτική και συμβολική πρόσβαση σε ανεπίσημες συλλογικές μνήμες. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε το γεγονός ότι η δουλειά του στο πεδίο αυτό ξεκινά την εποχή της έκρηξης του ενδιαφέροντος για την «ιστορία από τα κάτω», συμμετέχοντας στο αίτημα να αναδειχθούν οι σιωπές της εκάστοτε κυρίαρχης μνήμης. Προβάλλοντας εικόνες προσώπων, χεριών ή ολόκληρων σωμάτων, και συνδυάζοντας τις εικόνες αυτές με προφορικές μαρτυρίες, ο Βοντίτσκο θα θέσει έγκαιρα το ερώτημα για το ποιες ιστορίες έχουν θέση στη δημόσια σφαίρα, διαταράσσοντας τη συμβατική αντίληψη για τη λειτουργία των μνημείων. Στο έργο του, οι μαρτυρίες των «άφωνων» της ιστορίας λειτουργούν αντι-μνημειακά και υπονομευτικά πάνω στα μνημεία των «ισχυρών». Κατά έναν τρόπο εκμεταλλεύεται την αυστηρότητα, την ακαμψία και τη μνημειακότητα των παραδοσιακών μνημείων και τα ανάγει από (ξεχασμένα) σύμβολα αποκλεισμού των «άλλων» σε τόπους πρόσβασης στις ιστορίες τους. Με την καλλιτεχνική του εργασία, ο Βοντίτσκο υπενθυμίζει πως ο δημόσιος χώρος δεν είναι πολιτικά ουδέτερος αλλά κατεξοχήν χώρος διαμαρτυρίας και διεκδίκησης ευκαιριών συμπερίληψης και πολυφωνίας.³⁰

Η δημοκρατική διαδικασία εξαρτάται από τη ζωτικότητα του δημόσιου χώρου. Ο δημόσιος χώρος είναι, τελικά, ο χώρος των δικαιωμάτων. Αυτό το δημοκρατικό θεμέλιο του δημόσιου χώρου δεν μπορεί να διατηρηθεί, αν δεν παρέχουμε τις πολιτιστικές, ψυχολογικές, τεχνολογικές και αισθητικές συνθήκες για τη συμπερίληψη (και την αναγνώριση) των φωνών που είναι οικονομικά, πολιτισμικά και κοινωνικά περιθωριοποιημένες και αποξενωμένες: οι άστεγοι, οι παράνομοι ή νόμιμοι μετανάστες, οι πρόσφυγες, οι σημερινοί σκλάβοι, οι παραμελημένοι και κακοποιημένοι άνδρες, γυναίκες και παιδιά και όλοι οι άλλοι που συχνά ζουν στις πόλεις μας ως άφωνα μνημεία του ίδιου τους του τραύματος. Η ευημερία της δημοκρατικής διαδικασίας συνδέεται με τη δυνατότητα αυτών των ανθρώπων για ομιλία και έκφραση. Δυστυχώς, πολλοί από αυτούς που έχουν πολλά να πουν δεν έχουν πρόσβαση στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, δεν έχουν εμπιστοσύνη ότι η φωνή τους θα κάνει τη διαφορά και, συχνά, είναι τόσο τραυματισμένοι από όσα έχουν βιώσει, που παραμένουν σιωπηλοί.³¹

Τα έργα του Βοντίτσκο είναι επιτελέσεις στον δημόσιο χώρο –ο ίδιος κάνει λόγο για «επιτελεστική δημόσια τέχνη» (performative public art)–, πολυμεσικά, πολυαι-

30. Justyna Wierzychowska, «Performing the Return of the Repressed: Krzysztof Wodiczko's Artistic Interventions in New York City's Public Space», *European journal of American studies* τ. 10/ 3 (2015).

31. Krzysztof Wodiczko, «Return to Parrhesia: Recovering the Capacity to Speak», στο M. Mitrašinić, V. Mehta (επιμ.), *Public Space Reader*, Routledge, Νέα Υόρκη 2021, 306-311.

σθητηριακά και διατομεακά δρώμενα, στα οποία η δημόσια τέχνη διασταυρώνεται με τη δημόσια ιστορία και τον κοινωνικό ακτιβισμό. Παράλληλα, οι προβολές του συνιστούν ένα είδος «κινηματογραφικής εγκατάστασης» (film installation), επιχειρούν να ανατρέψουν την ακινησία της δημόσιας μνήμης και να εγγράψουν σε αυτή νέες ιστορίες,³² ενώ η Σάνα ΜακΝτόναλντ κάνει λόγο για ένα είδος «διευρυμένου κινηματογράφου στον δημόσιο χώρο» που λειτουργεί ως «αντι-μνημειακός ακτιβισμός».³³ Τα μνημεία και τα κτήρια που επιλέγει ο Βοντίσκο όμως δεν συμμετέχουν ως ουδέτερες και αποϊστορικοποιημένες «οθόνες» για τις οπτικοακουστικές του προβολές. Το ιστορικό, κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο από το οποίο προέκυψαν, καθώς και το συμβολικό φορτίο που φέρουν, αποτελούν αναπόσπαστα εννοιολογικά μέρη του όλου έργου,³⁴ και οι προβολές-παρεμβάσεις στα υφιστάμενα μνημεία λαμβάνουν τον χαρακτήρα σημειολογικής αντίστασης στον μνημονικό έλεγχο που ασκούν η επίσημη μνήμη και η συμβατική δημόσια τέχνη. Αντί της φυσικής επίθεσης στα μνημεία, ο καλλιτέχνης, όπως εύστοχα επισημαίνει η Ντος, υλοποιεί «παραβατικά» έργα με στόχο να διερευνήσει τις διαλεκτικές δυνατότητες της δημόσιας τέχνης.³⁵

Υιοθετώντας τις θέσεις της κλινικής γιατρού και θεωρητικού του τραύματος Τζούντιθ Χέρμαν, σύμφωνα με την οποία η ορατότητα και η δημόσια αφήγηση συνδέονται άμεσα με την ανάρρωση από τραυματικές εμπειρίες, ο Βοντίσκο πιστεύει πως η ανάκαμψη από το τραύμα έχει μεγαλύτερες πιθανότητες επιτυχίας, όταν επιτελείται ως δημόσια πράξη λόγου, και πως η εξιστόρηση βιωμένων εμπειριών δύναται να έχει «αποκαταστατική δύναμη».³⁶ Λαμβάνοντας, παράλληλα, υπόψη την ανάγνωση των μνημείων ως «δρώντων υποκειμένων» που διαμορφώνουν ένα είδος «ηθοτοπίων» (moral landscapes), που σε μεγάλο βαθμό παράγουν ή και επιβάλλουν συγκεκριμένες συμπεριφορές,³⁷ μπορούμε να θεωρήσουμε τις εικονοκλαστικές, παρεμβατικές πράξεις σε υφιστάμενα δημόσια μνημεία ως «ηθικές», «διορθωτικές» πράξεις, που μπορούν να συμβάλλουν σε περισσότερο συμπεριληπτικές συμπερι-

32. Domingo Martinez Rosario, «Film and Media as a Site for Memory in Contemporary Art», *Acta Universitatis Sapientiae Film and Media Studies* 14, τ. 1 (2017).

33. Shana MacDonald, «Reimagining Public Space in Expanded Cinema Exhibition», *Canadian Journal of Film Studies*, τ. 27/1 (2018), 16-30.

34. Thiago Carrapatoso, «The Expanded Projections: Krzysztof Wodiczko Interferences in the Public Space», *VIRUS* 9 (2013).

35. E. Doss, «The Process Frame...», *ό.π.*, 419.

36. Krzysztof Wodiczko, «Art, Trauma and Parrhesia», *Art & the Public Sphere*, τ. 1/3 (2011), 293-302.

37. Βασίλης Δαλκαβούκης, Κατερίνα Τσέκου, «Χτίζοντας τη δημόσια ιστορία στο χώρο. Η περίπτωση των μνημείων της Κομοτηνής», στο Α. Ανδρέου, Σ. Κακουριώτης, Γ. Κόκκινος, Έ. Λεμονίδου, Ζ. Παπανδρέου, Ε. Πασχαλούδη (επιμ.), *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα. Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2015, 115-131.

φορές. Αντί, ωστόσο, να δράσουν «διορθωτικά», ως δυνάμει εργαλεία αλληλεγγύης και κοινωνικής δικαιοσύνης ή έστω ως αφητηρία δημιουργικής συγκίνησης του θεατή και αναστοχασμού, ενδέχεται τέτοια έργα να δράσουν ως θέαμα, ως πρόσκαιρη μελοδραματική εμπειρία και να λειτουργήσουν ανακουφιστικά, διαμέσου της αισθητικοποίησης του «πόνου των άλλων». Αναγνωρίζοντας και ο ίδιος ο Βοντίτσκο αυτό το ενδεχόμενο, τονίζει τη σημασία της ενεργού εμπλοκής της κοινότητας, των ίδιων των «άλλων» και των αποκλεισμένων: «Αντί να μιλάμε εκ μέρους τους, εμείς –καλλιτέχνες, θεωρητικοί, σχεδιαστές, ερευνητές, επιμελητές, εκπαιδευτικοί– μπορούμε να υποστηρίξουμε αυτούς τους ανθρώπους να αναπτύξουν τη δική τους ικανότητα να εμφανιστούν δημόσια και να μιλήσουν ανοιχτά, ώστε να ακουστούν και να γίνουν ορατοί στον δημόσιο χώρο».³⁸ Σήμερα, όπως διαπιστώσαμε παραπάνω, τέτοιου είδους πρακτικές ενεργού συμμετοχής των άλλοτε αφανών της ιστορίας και της δημόσιας ζωής λαμβάνουν ποικίλες μορφές στη δημόσια τέχνη.

Κριστόφ Βοντίτσκο, *Monument*, Μάντισον Σκουέαρ Παρκ, Νέα Υόρκη, 2020³⁹

Έπειτα από πρόσκληση του φορέα διαχείρισης του Μάντισον Σκουέαρ Παρκ, ενός δημόσιου χώρου πρασίνου και αναψυχής στο Μανχάταν της Νέας Υόρκης, και στο πλαίσιο των δημόσιων καλλιτεχνικών δράσεων που ο φορέας διοργανώνει τα τελευταία είκοσι χρόνια, παρουσιάστηκε, από τις 16 Ιανουαρίου έως τις 10 Μαΐου 2020, το έργο του Βοντίτσκο *Monument*, μια εφήμερη, δημόσια καλλιτεχνική παρέμβαση στο υφιστάμενο επιβλητικό μνημείο-ανδριάντα του ναυάρχου Ντέιβιντ Γκλάσγκοου Φάραγκατ, στη βόρεια πλευρά του πάρκου. Βιντεοσκοπημένες προφορικές αφηγήσεις δώδεκα προσφύγων, διάρκειας 25' προβάλλονταν, επαναλαμβανόμενα, στο επιβλητικό μνημείο του Φάραγκατ.⁴⁰ Σε στενή συνεργασία με το Συμβούλιο Προσφύγων των ΗΠΑ,⁴¹ ο καλλιτέχνης κινηματογράφησε δώδεκα πρόσφυγες από το Αφγανιστάν,

38. K. Wodiczko, «Art, Trauma and Parrhesia», ό.π.

39. Το έργο-προβολή είναι διαθέσιμο στο <https://youtu.be/C1GIH0ulzrE>. Αναλυτικές πληροφορίες παρέχονται στον δικτυακό τόπο <https://madisonsquarepark.org/art/exhibitions/krzysztof-wodiczko-monument/> (τελευταία επίσκεψη 30/10/2022).

40. Οι προβιντεοσκοπημένες προβολές πραγματοποιούνταν καθημερινά εκτός Κυριακής από τις 5 έως τις 8 το απόγευμα. Κατά τη διάρκεια των προβολών έλαβαν χώρα δημόσια προγράμματα, όπως το «Reflection Board», όπου οι συμμετέχοντες κλήθηκαν να συζητήσουν παραμέτρους της προσφυγικής συνθήκης.

41. Το Refugee Council USA (RCUSA) είναι ένας συνασπισμός μη κυβερνητικών οργανώσεων

την Αιθιοπία, τη Γουατεμάλα, το Ιράκ, τη Λιβερία, τη Μοζαμβίκη, τη Σομαλία και τη Συρία –εγκατεστημένους πλέον στις ΗΠΑ–, που αφηγούνταν ιστορίες και επώδυνες μνήμες από τις πολιτικές αναταραχές και τις εμφύλιες διαμάχες από τις οποίες χρειάστηκε να διαφύγουν, το ενίοτε επικίνδυνο ταξίδι τους προς τις Ηνωμένες Πολιτείες, τη μακρόχρονη, σε αρκετές περιπτώσεις, διαμονή τους σε καταυλισμούς προσφύγων, καθώς και ιστορίες από την προσπάθεια ανασυγκρότησης της ζωής τους, που συχνά έγινε σε συνθήκες ακραίας οικονομικής επισφάλειας, ακόμη και βίας.

Κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες να λάβουν τη στάση του αγάλματος του Φάραγκατ, πάνω στο οποίο θα προβαλλόταν η κινούμενη εικόνα τους. Μέσω τεχνολογίας χαρτογραφημένης προβολής (projection-mapping technology), τα πρόσωπα των δώδεκα ανδρών και γυναικών, ελαφρώς αλλοιωμένα, καθώς και τα χέρια τους προβάλλονταν στα αντίστοιχα σημεία του αγάλματος του ναυάρχου. Το κυρίαρχο στον πολυσύχναστο χώρο του Μάντισον Σκούεαρ Παρκ μνημείο ενδύεται την εικόνα σύγχρονων ανθρώπων, προσφύγων, και εκπέμπει τις μαρτυρίες τους. Μετατρέπεται, με άλλα λόγια, σε δημόσιο βήμα για να παρουσιαστούν τραυματικές μνήμες αλλά και, ταυτόχρονα, ιστορίες δύναμης, επιμονής, ελπίδας και ανθεκτικότητας. «Ενθέτοντας» ο καλλιτέχνης τη μορφή και τις ιστορίες των ανθρώπων αυτών σε ένα συμβατικό μνημείο, οι διερχόμενοι κάτοικοι και επισκέπτες του Μανχάταν προσκαλούνταν να γνωρίσουν «άβολες» ιστορίες και εμπειρίες που προτιμούμε να μην ακούμε και πολύ περισσότερο να μην συζητάμε γι' αυτές.⁴² Μιλώντας διαμέσου του ιστορικού μνημείου, οι πρόσφυγες καθίσταντο «ζωντανά μνημεία του τραύματός τους» και έτσι οι ιστορίες της προσφυγιάς και οι τραυματικές μνήμες υπερέβαιναν τον χαρακτήρα της ατομικής εμπειρίας, διεκδικώντας να γίνουν κατανοητές ως τραύματα κοινωνικά και ιστορικά, τονίζει ο καλλιτέχνης.

[Πρόσφυγας 1]: Ανιθαγένεια σημαίνει ότι δεν είσαι κανείς. Αν πρόκειται να πεθάνεις, κανείς δεν ενδιαφέρεται. Αν πρέπει να πας στο νοσοκομείο... δεν είσαι κανένας. Δεν έχεις έγγραφα. Δεν έχεις τίποτα. Δεν ανήκεις σε καμία χώρα. Στην πραγματικότητα είσαι άνθρωπος, υπάρχουν ως άτομο, αλλά τεχνικά είσαι ένα τίποτα. Δεν έχεις δικαιώματα. Δεν έχεις δικαίωμα στην εκπαίδευση. Δεν έχεις πρόσβαση σε πόρους... Δεν μπορείς να κάνεις αίτηση για δουλειά. Δεν έχεις κοινωνική ασφάλιση. Δεν μπορείς να ταξιδέψεις. Δεν έχεις διαβατήριο.

που εδρεύουν στις ΗΠΑ. Μεταξύ άλλων, στο RCUSA συμμετέχουν η Διεθνής Επιτροπή Διάσωσης (International Rescue Committee) και το Integrated Refugee & Immigrant Services (IRIS).

42. Aruna D' Souza, «Reanimations», στο *Krzysztof Wodiczko: Monument*, Madison Square Park Conservancy, Νέα Υόρκη, 27-31, διαθέσιμο στο https://monoskop.org/images/a/ab/Krzysztof_Wodiczko_Monument_2020.pdf

[Πρόσφυγας 2]: Μεταφερθήκαμε στον προσφυγικό καταυλισμό της Κουντάγια [Γουϊνέα] το 2001 και μείναμε εκεί. Μου ήταν δύσκολο να αφήσω το παιδί μου. Αν μπορεί κάποιος να φανταστεί τι σημαίνει να αφήνεις πίσω ένα παιδί. Δεν νομίζω ότι θα φανταζόταν κανείς να αφήσει πίσω του ένα παιδί, έστω και μια δυο μέρες. Εγώ έπρεπε να αφήσω το παιδί μου πίσω μου για δέκα χρόνια. Δέκα χρόνια! Δέκα χρόνια έπρεπε να αφήσω το παιδί μου!⁴³

Ο Βοντίτσκο θεωρεί τα δημόσια μνημεία ως δυνάμει «μεταβατικά αντικείμενα» και «πολιτιστικά προσθετικά»⁴⁴ και χαρακτηρίζει τις παρεμβάσεις του ως πράξη «χωρικής δικαιοσύνης» (spatial justice),⁴⁵ ως μια μορφή πολιτικής κοινωνικοποίησης και παιδαγωγικής στην πολιτεϊότητα, ως «διακόπτη» που είναι σε θέση να ενεργοποιεί κανάλια ενσυναισθητικής αλληλεπίδρασης στη δημόσια σφαίρα.⁴⁶ Στην περίπτωση του *Monument* προβάλλει «αντι-εικόνες» και δημιουργεί τις συνθήκες ώστε να ηχήσουν φωνές που θίγουν, απρόσμενα, τι σημαίνει να είναι κανείς πρόσφυγας, να ζει μακριά από την οικογένειά του, σε δομή προσφύγων ή ακόμη και να είναι ανιθαγενής. Προκαλεί έτσι ρήγματα όχι μόνο στην έννοια του μνημείου αλλά και ευρύτερα της δημόσιας σφαίρας. Ο φροντισμένος, διακριτικά επιτηρούμενος χώρος του Μάντισον Σκουέαρ Παρκ καθίσταται για λίγο «μεταβατικός», ρευστός χώρος, ο οποίος, μέσω της γοητείας της κινούμενης εικόνας και της παραδοξότητας ενός ομιλούντος γλυπτού, ελκύει την προσοχή των περαστικών και καθίσταται τόπος όπου οι πρόσφυγες και οι ιστορίες τους γίνονται οι πρωταγωνιστές.⁴⁷

Η Σαντάλ Μουφ, τον θεωρητικό στοχασμό της οποίας παρακολουθεί ο Βοντίτσκο, υποστηρίζει πως, κάνοντας ορατό εκείνο που καταπιέζεται, οι κριτικές καλλιτεχνικές πρακτικές είναι σε θέση να διαδραματίσουν ουσιαστικό, «αγωνιστικό» ρόλο στην ανατροπή της κυρίαρχης ηγεμονίας στον δημόσιο χώρο.⁴⁸ Βέβαια, η «άβολη», η «αγωνιστική» τέχνη, η τέχνη που εξετάζει τραυματικά και επίμαχα θέματα, δεν συνιστά πανάκεια, δεν λύνει τα ατομικά και τα συλλογικά τραύματα. Είναι σε θέση,

43. Για αποσπάσματα από τις μαρτυρίες των προσφύγων βλ. «Monument Words», στο *Krzysztof Wodiczko: Monument*, ό.π., 41-45.

44. K. Wodiczko, «Art Trauma and Parrhesia», ό.π.

45. «Architecture, Design, Action», ό.π.

46. Dipti Desai, «Unframing Immigration: Looking Through the Educational Space of Contemporary Art», *Peabody Journal of Education*, τ. 85/4, 425-442.

47. Annie Dell'Aria, «Enchanted Encounters: Moving Images, Public Art and an Ethical Sense of Place», *Architecture_MPS*, τ. 20/1 (2021).

48. Chantal Mouffe, «Art and Democracy. Art as an Agonistic Intervention in Public Space», *Open! Platform for Art, Culture and the Public Domain*, διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο <https://www.onlineopen.org/art-and-democracy> (τελευταία επίσκεψη 25/10/2022).

όμως, να λειτουργεί ως πράξη κοινωνικού αναστοχασμού, στην κατεύθυνση κοινοτήτων περισσότερο συμπεριληπτικών και συμφιλωμένων. Κατά πόσο, ωστόσο, τέτοιου είδους έργα-παρεμβάσεις αντιστέκονται στην κανονικοποίηση και συμβάλλουν στη χειραφέτηση και ενσωμάτωση των απεικονιζόμενων «άλλων» στο κοινωνικό γίγνεσθαι; Κάθε εποχή μνημειακής έκρηξης συνοδεύεται, όπως είδαμε, από τον κίνδυνο της αμνησίας και της αδιαφορίας για τα γεγονότα ή τις αξίες που τα εκάστοτε μνημεία ενσαρκώνουν. Η υπερμνησία και ο πληθωρισμός μνημείων εμπεριέχουν τον κίνδυνο της «αορατότητας». Τίθεται επομένως το ερώτημα πώς μπορούν τα νέα, παρεμβατικά μνημειακά αφηγήματα να υπερβούν την παγίδα της θεαματοποίησης (spectacularization) του «άλλου»; Πώς περιορίζεται ο κίνδυνος να καταστούν οι περιθωριοποιημένοι –διαμέσου των μνημείων για αυτούς– «αόρατοι», να αναπαράγουν, με άλλα λόγια, τα νέου τύπου μνημεία αυτό στο οποίο προγραμματικά επιτίθενται; Πώς γίνεται δηλαδή να μη μετατραπούν τέτοιου είδους μνημεία σε μέρος του memorial industry;

Σύγχρονη τέχνη και ιστορική εκπαίδευση.

Το μνημείο ως παιδαγωγικός τόπος

Η σημασία της κριτικής αξιοποίησης της σύγχρονης τέχνης στην ιστορική εκπαίδευση έχει επισημανθεί εδώ και χρόνια από τους θεωρητικούς της εκπαίδευσης μέσω των τεχνών και του κριτικού οπτικού γραμματισμού. Ειδικότερα, σύγχρονα καλλιτεχνικά έργα που πραγματεύονται τη διαφορετικότητα, τις κοινωνικές ανισότητες και διακρίσεις, τη μετανάστευση, την προσφυγιά, τη βία, την ασθένεια, την αναπηρία, το κοινωνικό και το ιστορικό τραύμα, αναγνωρίζονται, ολοένα και περισσότερο, ως χρήσιμο παιδαγωγικό εργαλείο, που προάγει την κοινωνική και ιστορική ενσυναίσθηση των μαθητών και τους ενθαρρύνει να ενεργούν ως φορείς θετικής κοινωνικής αλλαγής.⁴⁹ Ενώ όμως υποστηρίζεται ότι η εκπαίδευση μέσω σύγχρονων μορφών τέχνης, όπως αυτές που διαταράσσουν τη συμβατική ιστορική αφήγηση και προβάλλουν περιθωριοποιημένες «φωνές», είναι σε θέση να μετατρέψει το μάθημα της Ιστορίας σε «πολιτικό χώρο παραγωγής πολιτισμικού νοήματος»,⁵⁰ τελικά η ώσμωση των δύο πεδίων –σύγχρονης τέχνης και διδασκαλίας της ιστορίας– παρα-

49. Chelsea Bailey, Dipti Desai, «Visual Art and Education: Engaged Visions of History and Community», *Multicultural Perspectives*, τ. 7/1, 36-43.

50. C. Aditi, L. Cempellin, K. Chiem, A.L. Dardashti, R.J. Dalal, E. Kenney, S.P. Kamran, N. Murayama, & J.P. Elkins (2016) 'Looking Beyond the Canon: Localized and Globalized Perspectives in Art History Pedagogy', *Art History Pedagogy & Practice* 1, (1), <https://academicworks.cuny.edu/ahpp/vol1/iss1/2>.

μένει περιορισμένη, και οι σύγχρονες, πειραματικές μορφές τέχνης έχουν ελάχιστα απασχολήσει την ιστοριογραφία της διδακτικής της ιστορίας.⁵¹ Ταυτόχρονα, η παιδαγωγική της ιστορίας της τέχνης (art history pedagogy), τουλάχιστον σε επίπεδο πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, εξακολουθεί να προκαλεί την αμηχανία των ιστορικών της τέχνης και μόλις πρόσφατα έχει αρχίσει να διαμορφώνεται, εντός του κλάδου, το πεδίο της διδακτικής της ιστορίας της τέχνης.⁵²

Με δεδομένο ότι η κοινωνική ορατότητα, η ιστορικοποίηση και η δημόσια επεξεργασία των συλλογικών τραυμάτων συνιστούν θεμελιώδεις πρακτικές διαμόρφωσης κριτικής και αναστοχαστικής ιστορικής σκέψης και συνείδησης, καθώς και προνομιακό πεδίο σφυρηλάτησης δημοκρατικής πολιτικής διαπαιδαγώγησης, όπως διαπιστώνουν οι Κόκκινος και Γατσωτής,⁵³ υποστηρίζουμε ότι είναι καίριας σημασίας η εξοικείωση των μαθητών με σύγχρονες εκδοχές της δημόσιας τέχνης, που, με ποικίλους τρόπους, φέρνουν στο προσκήνιο την ιστορική και την κοινωνική αδικία, με στόχο να συμβάλουν στην ορατότητα συλλογικών τραυμάτων και αποσιωπημένων εμπειριών.

Συμβολικές παρεμβάσεις σε υφιστάμενα μνημεία, όπως το έργο *Monument* του Κριστόφ Βοντίτσκο, καθώς και άλλα είδη αντιμνημειακών μνημείων ή συλλογικά πρότζεκτ δημόσιας τέχνης-δημόσιας ιστορίας μπορούν να αποτελέσουν γόνιμο παιδαγωγικό εργαλείο, κατάλληλο να αξιοποιηθεί στο πλαίσιο της παιδαγωγικής για κοινωνική δικαιοσύνη και να προσφέρει ευκαιρίες καλλιέργειας κοινωνικών δεξιοτήτων, ιστορικής ενσυναίσθησης, αλλά και ευκαιρίες κοινωνικής ενδυνάμωσης των ίδιων των εκπαιδευόμενων, ιδίως όσων προέρχονται από μη προνομιούχες ή ευάλωτες κοινωνικές ομάδες.⁵⁴ Τέτοιου είδους μνημεία, όπως παρατηρεί η Ντελ'Αρια σχολιάζοντας το έργο *Monument*, «οπτικοποιούν και, κατά κάποιον τρόπο, υλοποιούν μια εναλλακτική μνημειακή κουλτούρα, η οποία δεν αναζητά περιχαρακωμένες και δεσμευτικές δηλώσεις του τόπου και της ταυτότητας, αλλά εκδηλώσεις που αντιστέκονται στις επίσημες όψεις της εξουσίας, "στιγμές" που διαταράσσουν τους καθημερινούς τρόπους ύπαρξής μας στον κόσμο, υποδεικνύοντας πιο συμπεριλη-

51. Penney Clark, Alan Sears, *The Arts and the Teaching of History: Historical F(r)ictions*, Palgrave Macmillan, Καμ 2020, 267· D. Desai, J. Hamlin, R. Mattson, *History as Art*, ό.π., 17.

52. Jari Martikainen, (2017) «Making Pictures, Writing about Pictures, Discussing Pictures and Lecture- Discussion as Teaching Methods in Art History», *Art History Pedagogy & Practice*, 2 (1).

53. Γιώργος Κόκκινος, Παναγιώτης Γατσωτής, «Το σχολείο απέναντι στο επίμαχο ιστορικό γεγονός και το τραύμα», στο Γ. Κόκκινος, Δ. Μαυροσκούφης (επιμ.), *Το τραύμα, τα συγκρουσιακά θέματα και οι ερμηνευτικές διαμάχες στην ιστορική εκπαίδευση*, Τραντάς-Ρόδο, Αθήνα 2015, 21.

54. Στη συλλογική μελέτη *Teachable Monuments: Using Public Art to Spark Dialogue and Confront Controversies* (ό.π.) εξετάζεται για πρώτη φορά εκτενώς το ζήτημα της διδακτικής αξιοποίησης των μνημείων και της δημόσιας τέχνης.

πτικές και δίκαιες μορφές του ανήκειν».⁵⁵ Υπό αυτό το πρίσμα αντιλαμβανόμαστε, στην ακόλουθη διδακτική πρόταση, τις σύγχρονες (αντι)μνημειακές μορφές δημόσιας τέχνης ως έναν, υπό προϋποθέσεις, «δημοκρατικό παιδαγωγικό τόπο».

Διδακτική πρόταση: «Συμπεριληπτικά μνημεία»

Παιδαγωγικοί στόχοι:

- Να γίνει κατανοητή η διάκριση μεταξύ ιστορίας και μνήμης, μεταξύ του παρελθόντος και των ποικίλων αναπαραστάσεών του στον δημόσιο χώρο.
- Να αντιληφθούν οι εκπαιδευόμενοι πως τα μνημεία δεν αποτελούν ουδέτερες αναπαραστάσεις της ιστορίας, αλλά ιδεολογικά και πολιτικά επικαθορισμένες αποτυπώσεις ενός συγκεκριμένου αφηγήματος του παρελθόντος και του παρόντος. Συχνά εκφράζουν την επίσημη θεσμική μνήμη και, σίγουρα, μία από τις πολλές μνήμες του παρελθόντος, και διαμορφώνουν τη μνήμη και την ταυτότητα μιας κοινότητας. Στα δημόσια μνημεία αποτυπώνονται θεσμικές (ή και άλλες) επιλογές για το τι «αξίζει» να μνημονευθεί. Στις «σιωπές» των συμβατικών μνημείων μπορούμε να εντοπίσουμε ποια γεγονότα, ποιες κοινωνικές ομάδες, ποιες ιστορικές εμπειρίες έχουν μείνει εκτός της επίσημης μνήμης.
- Να γνωρίσουν οι μαθητές εναλλακτικούς καλλιτεχνικούς τρόπους μνημόνευσης του παρελθόντος και σχολιασμού του παρόντος, μελετώντας και σχολιάζοντας έργα σύγχρονης δημόσιας τέχνης που πραγματεύονται θέματα όπως ο ρατσισμός, η περιθωριοποίηση, η μετανάστευση, η βία (έμφυλη, ενδοοικογενειακή, ομοφοβική κ.ά.) καθώς και τραυματικά ιστορικά γεγονότα (Ολοκαύτωμα, εθνοκαθάρσεις, γενοκτονίες).
- Να αντιληφθούν τον δημόσιο χώρο ως χώρο κοινωνικής συμμετοχής και διεκδίκησης και πως η δημιουργία ενός σύγχρονου «συμπεριληπτικού μνημείου» αποτελεί πράξη ενεργού συμμετοχής στο δημοκρατικό εγχείρημα.

Λέξεις κλειδιά & έννοιες:

- δημόσια τέχνη, δημόσιο μνημείο, συμβατικό μνημείο, εναλλακτικό μνημείο, αντιμνημείο, καλλιτεχνικές παρεμβάσεις σε υφιστάμενα μνημεία
- κοινωνική δικαιοσύνη, κοινωνική ενδυνάμωση, κοινωνική και ιστορική ενσυναίσθηση
- προφορική ιστορία & σύγχρονη τέχνη

55. A. Dell’Aria, «Enchanted Encounters...», ό.π.

Συζήτηση στην τάξη πριν την παρουσίαση του έργου *Monument* (ενδεικτικές προτάσεις):

- Παρουσίαση βασικών εννοιών: Τι είναι η δημόσια τέχνη; Πώς διαφοροποιείται από την τέχνη που εκτίθεται στα μουσεία και στις αίθουσες τέχνης; Συζητήστε πάνω σε είδη δημόσιας τέχνης που γνωρίζετε. Αναζητήστε έργα δημόσιας τέχνης στην κοινότητα/πόλη που ζείτε.
- Τι ορίζουμε ως μνημείο; Ποια η λειτουργία ενός δημόσιου μνημείου; Για ποιους λόγους ανεγείρονται μνημεία; Ποιος/οι αποφασίζουν για την ανέγερσή του;
- Συζητήστε για την τυπολογία των μνημείων: π.χ. ανδριάντες, προτομές, αναθηματικές στήλες, πλάκες, αγαλματικά σύνολα, αφηρημένες γλυπτικές κατασκευές, αρχιτεκτονική διαμόρφωση μνημονικών τόπων, αντιμνημεία, εφήμερα μνημεία, συμμετοχικά μνημεία, ψηφιακά μνημεία.
- Αναρωτηθείτε ποιων ανθρώπων ή κοινωνικών ομάδων οι φωνές δεν «ακούγονται» και ποιες ιστορίες δεν προβάλλονται στο μνημειακό αφήγημα της κοινότητας/πόλης σας. Εντοπίστε τυχόν ανάλογα κενά στη σχολική ιστορική αφήγηση.

Παρουσίαση και κριτικός σχολιασμός, από τον εκπαιδευτικό, του έργου *Monument* του Κριστόφ Βοντίσκο. Συζήτηση μετά την παρουσίαση του έργου (ενδεικτικές προτάσεις):

- Ο Βοντίσκο περιγράφει τον δημόσιο χώρο ως έναν χώρο όπου κυριαρχεί «η ιστορία των νικητών», σε βάρος των ξεχασμένων και των «άφωνων», δηλαδή των οικονομικά, πολιτισμικά και κοινωνικά περιθωριοποιημένων πληθυσμών. Αναζητήστε περιπτώσεις τέτοιων «άφωνων» και «αφανών» της πρόσφατης παγκόσμιας ιστορίας.
- Ένας από τους πρόσφυγες που συμμετείχαν στο *Monument* αναφέρεται στο καθεστώς ανιθαγένειας στο οποίο βρέθηκε (βλ. παραπάνω). Αναζητήστε σε έγκυρες πηγές τον ορισμό του πρόσφυγα και του ανιθαγενούς.
- Συζητήστε για σύγχρονες ακτιβιστικές παρεμβάσεις σε δημόσια μνημεία. Γιατί γίνονται διαμαρτυρίες για κάποια μνημεία (μνημεία αποικιοκρατών, δουλέμπορων κ.ά.);
- Επιλέξτε άλλο έργο του Βοντίσκο, για παράδειγμα το *Χιροσίμα* (1999)⁵⁶ και σχολιάστε το στην τάξη. Ποια αφανή έως τότε θύματα της ρίψης της ατομικής βόμβας στη Χιροσίμα συμπεριλαμβάνει στο έργο του ο καλλιτέχνης; Με ποιον τρόπο;

56. Για πληροφορίες βλ. <https://art21.org/read/krzysztof-wodiczko-hiroshima-projection/> και <https://www.krzysztof-wodiczko.com/public-projections#/new-gallery-4/>.

Προτάσεις για δραστηριότητες:

Δραστηριότητα 1:

Οι μαθητές αναζητούν στο διαδίκτυο έργα σύγχρονης δημόσιας τέχνης και εναλλακτικά μνημεία που πραγματεύονται θέματα όπως η μετανάστευση, το προσφυγικό, οι κοινωνικές διακρίσεις, οι οικονομικές ανισότητες και το ιστορικό τραύμα. Παρουσιάζουν τα πορίσματά τους στην τάξη.

Δραστηριότητα 2:

Οι μαθητές χωρίζονται σε ομάδες. Κάθε ομάδα επιλέγει να μελετήσει ένα δημόσιο μνημείο που βρίσκεται στην κοινότητα/πόλη και να συντάξει μια αναλυτική «βιογραφία» του μνημείου, συλλέγοντας όσο το δυνατόν περισσότερες πληροφορίες:

- Καλλιτέχνης, χρονιά δημιουργίας του μνημείου.
- Τύπος μνημείου: ανδριάντας, αναθηματική στήλη, αφηρημένη γλυπτική κατασκευή κ.λπ.
- Υλικά και τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν. Διαστάσεις.
- Τόπος και τρόπος χωροθέτησης (π.χ. σε βάθρο). Πώς σχετίζεται ο χώρος που βρίσκεται το μνημείο με το θέμα/γεγονός που μνημονεύει;
- Τι μνημονεύει το μνημείο; Ποια «ιστορία» αφηγείται; Ποιος/τι απεικονίζεται; Με ποιον τρόπο (μορφολογικά χαρακτηριστικά).
- Ποια τα χαρακτηριστικά του χώρου; Πόσο «δημόσιος» είναι; Ποιος κάνει χρήση του χώρου σήμερα (π.χ. παιδιά για παιχνίδι, διερχόμενοι κ.λπ.);
- Πώς αλληλεπιδρά το μνημείο με τον χώρο και τους διερχόμενους; (π.χ. δεσπόζει σε αυτόν; Δημιουργεί ένα «μικροπεριβάλλον» εντός του χώρου/πλατείας όπου βρίσκεται; Υπάρχουν σε κοντινή απόσταση καθίσματα;)
- Ποιος φορέας (π.χ. φορέας του δημοσίου, πολιτιστικός ή άλλος σύλλογος, ιδιώτης) είχε την πρωτοβουλία για την ανέγερση του μνημείου; Πότε και γιατί; Ποια η διαδικασία (π.χ. απευθείας ανάθεση ή διαγωνισμός);
- Ποιοι άλλοι (φορείς, εκπρόσωποι της κοινωνίας των πολιτών, ιδιώτες κ.λπ.) ενεπλάκησαν στην όλη διαδικασία και με ποιον τρόπο;
- Ιστορική εμπλοκή του μνημείου. Υπάρχουν, και αν ναι, τι είδους πληροφορίες πλησίον του μνημείου;
- Πώς αλληλοεπιδρούν οι περαστικοί και όσοι κάνουν χρήση του χώρου με το μνημείο; Καταγραφή αντιδράσεων: γνωρίζουν/κατανοούν τι μνημονεύει το μνημείο;
- Ποιος είναι υπεύθυνος για τη συντήρηση και φροντίδα του μνημείου και του χώρου όπου είναι τοποθετημένο;
- Τι είδους τελετές και εκδηλώσεις μνήμης λαμβάνουν χώρα στο εν λόγω μνημείο (π.χ. κατάθεση στεφάνων, επισκέψεις σχολικών ή άλλων ομάδων, ομιλίες κ.ά.)

- Υπάρχει μέριμνα για εκπαιδευτικά προγράμματα και δράσεις δημόσιας ενημέρωσης για το μνημείο;

Με τις πληροφορίες που έχουν συγκεντρωθεί, οι ομάδες οργανώνουν έκθεση-παρουσίαση των μνημείων που εξετάστηκαν στους τοίχους της τάξης, όπου για κάθε μνημείο υπάρχει φωτογραφικό υλικό και κωδικοποιημένα τα πραγματολογικά του στοιχεία.⁵⁷ Η έκθεση μπορεί να συμπληρώνεται από συνοπτικά διαγράμματα και στατιστικούς πίνακες με τα συγκεντρωθέντα στοιχεία.

Δραστηριότητα 3:

Οι μαθητές, οργανωμένοι σε ομάδες, αναλαμβάνουν να σχεδιάσουν ένα «συμπεριληπτικό» μνημείο, το οποίο μπορεί να λάβει και τη μορφή ενός πρότζεκτ δημόσιας τέχνης-δημόσιας ιστορίας. Στόχος είναι η προβολή γεγονότων της τοπικής –κοινωνικής και πολιτισμικής– ιστορίας που δεν είναι ευρύτερα γνωστά, αλλά και η ανάδειξη εμπειριών κοινωνικών ομάδων που δεν «πρωταγωνιστούν» στη δημόσια σφαίρα. Οι μαθητές ετοιμάζουν κείμενα, σχέδια ή και μακέτες. Ζητήστε από τους μαθητές σας να εντοπίσουν τοπικούς ομίλους προφορικής ιστορίας, ενώσεις πρώην εργαζόμενων στην περιοχή ή φορείς που εκπροσωπούν κατοίκους μεταναστευτικής καταγωγής, με τους οποίους θα μπορούσαν να σχεδιάσουν από κοινού το πρότζεκτ τους. Μπορούν, ακόμη, να αναζητήσουν αρχεία προφορικών ιστοριών ή να συλλέξουν οι ίδιοι προφορικές μαρτυρίες από πρόσφυγες και μετανάστες της κοινότητας ή από άλλες ομάδες, ανάλογα με το θέμα του μνημείου-δράσης. Σημαντικό είναι η πρόταση να συνοδεύεται από ένα κείμενο (*artist's statement*), όπου θα αναπτύσσεται η ιδέα για το προτεινόμενο μνημείο (θέμα, μορφολογικά χαρακτηριστικά, τύπος μνημείου-δράσης, πιθανή χωροθέτηση/παρουσίαση, παράλληλο εκπαιδευτικό-δημόσιο πρόγραμμα για το κοινό κ.λπ.). Οι μαθητές χρειάζεται να υποστηρίξουν με επιχειρήματα τις επιλογές τους και τη σημασία του προτεινόμενου μνημείου-δράσης. Ουσιώδες είναι να εξηγήσουν τι είδους κοινωνική αλλαγή επιδιώκουν με την πρότασή τους, ποιες κοινωνικές ομάδες ή άγνωστες ιστορίες επιδιώκουν να συμπεριληφθούν μέσω της πρότασής τους στο μνημονικό αφήγημα της πόλης τους. Συζητήστε και αναζητήστε από κοινού τρόπους προκειμένου οι προτάσεις (κείμενα, σχέδια, μακέτες) να παρουσιαστούν στο σχολείο, στην κοινότητα ή και στο διαδίκτυο.

57. Χρήσιμη είναι η πρακτική Gallery Walk strategy που προτείνει το *Facing History and Ourselves*.



Κριστόφ Βοντίσκο, *Monument*, Μάντισον Σκουέαρ Παρκ, Νέα Υόρκη, 2020



Ανδριάντας του ναυάρχου Ντέιβιντ Γκ. Φάραγκατ, 1881,
μπρούντζος & γρανίτης (βάση), ύψος 251 εκ., Μάντισον Σκουέαρ Παρκ, Νέα Υόρκη.
Το μνημείο φιλοτέχνησε ο γλύπτης Ογκούστους Σεν-Γκοντάνς.
Η γλυπτική βάση σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Στάνφορντ Ουάιτ.

Μνημονεύεται η αποφασιστική για την έκβαση του αμερικανικού εμφυλίου πολέμου νίκη του στόλου της Ένωσης (Union), με επικεφαλής τον ναύαρχο Φάραγκατ, έναντι των δυνάμεων της Συνομοσπονδίας, το 1864, στο Μομπάιλ Μπέι της Αλαμπάμα.