



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**  
**ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ**  
**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**«Μνημεία στο δημόσιο χώρο και ο κοινωνικός τους ρόλος. Παραδείγματα δημόσιων καλλιτεχνικών δράσεων και παρεμβάσεων σε μνημεία που συνδέονται με τη δουλεία, την αποικιοκρατία, τη βία και τον ρατσισμό»**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**  
**ΤΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑΣ**

**ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΠΟΚΤΗΣΗ ΤΟΥ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟΥ ΤΙΤΛΟΥ**  
**Στις «Επιστήμες της αγωγής: ζητήματα ιστορίας, ιστορικής εκπαίδευσης και εκπαιδευτικής πολιτικής»»**

**με ειδίκευση «Ιστορική Εκπαίδευση και Διδακτική»**

**Επιβλέπουσα: Αλεξάκη Ευγενία**

**ΦΛΩΡΙΝΑ**  
**ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2023**

## Φύλλο Εξέτασης

1.Επόπτης: **Αλεξάκη Ευγενία**

Βαθμός: \_\_\_\_\_

Υπογραφή: \_\_\_\_\_ Ημερομηνία: \_\_\_\_\_

2. Δεύτερος Βαθμολογητής: **Γατσωτής Παναγιώτης**

Βαθμός: \_\_\_\_\_

Υπογραφή: \_\_\_\_\_ Ημερομηνία: \_\_\_\_\_

3. Τρίτος Βαθμολογητής: **Λεμονίδου Έλλη**

Βαθμός: \_\_\_\_\_

Υπογραφή: \_\_\_\_\_ Ημερομηνία: \_\_\_\_\_

Γενικός Βαθμός: \_\_\_\_\_

Η συγγραφέας Ευαγγελία Παπαδοπούλου βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στις εργασίες τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Υπογραφή: \_\_\_\_\_

Ημερομηνία: 20/2/2023

*Αφιερώνεται στον αγαπημένο μου*

*αδελφό Θανάση*

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κ. Αλεξάκη Ευγενία για την πολύτιμη καθοδήγηση, τους εύστοχους προβληματισμούς που μου έθεσε, την συμπαράσταση και την κατανόησή της καθ' όλη τη διάρκεια συγγραφής της διπλωματικής μου εργασίας.

Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους συνεπιβλέποντες καθηγητές κ. Γατσωτή Παναγιώτη και κ. Λεμονίδου Έλλη για τη βοήθεια τους στην ολοκλήρωση του μεταπτυχιακού προγράμματος.

Επίσης, ευχαριστώ τον γιό μου Χρήστο και τον σύζυγό μου Δημήτρη, για την αγάπη, την ακούραστη υποστήριξη και ψυχολογική ενθάρρυνση που μου προσφέρουν πάντα.

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	3
Περίληψη.....	5
Abstract .....	6
Εισαγωγή.....	7
Κεφάλαιο 1 .....	10
Θεωρητική επισκόπηση.....	10
1.1 Μνήμη και μνημεία .....	10
1.2 Ο δημόσιος χώρος ως έννοια .....	16
1.3 Τα μνημεία ως «τόπος» κοινωνικής δράσης .....	20
Κεφάλαιο 2 .....	27
Μελέτες Περίπτωσης .....	27
2.1 Παρεμβάσεις και καλλιτεχνικές δράσεις σε μνημεία στην εποχή του Black Lives Matter. Η περίπτωση του μνημείου για τον Edward Colston στο Μπρίστολ (Μ. Βρετανία).....	27
2.1.1 Edward Colston .....	27
2.1.2 Μνημόσυνο σε μια εποχή κατάργησης.....	28
2.1.3 «Φυλή» και Ρατσισμός.....	31
2.2 Διαδηλώσεις, ακτιβιστικές δράσεις και αποκαθλώσεις μνημείων στην εποχή του Black Lives Matter .....	34
2.3 Καλλιτεχνικές παρεμβάσεις στο μνημείο του Edward Colston στο Μπρίστολ .....	39
2.3.1 Here and Now καλλιτεχνική εγκατάσταση μπροστά από το άγαλμα του Edward Colston στο Μπρίστολ, 2018.....	39
2.3.2 Marc Quinn, <i>A Surge of Power (Jen Reid)</i> , 2020 .....	42
2.4 Μνημεία, Ιστορία και Μνήμη.....	47
Κεφάλαιο 3 .....	49
3.1 Δύσκολες ιστορίες και παρεμβάσεις σε μνημεία: Η περίπτωση του Krzysztof Wodiczko .....	49
3.1 <i>Hiroshima Projection</i> , 1999 .....	54
3.2 <i>MONUMENT</i> , 2020 .....	58
Συμπεράσματα .....	62
Βιβλιογραφία.....	66
Ξενόγλωσση .....	66
Ελληνόγλωσση .....	74
Παράρτημα Εικόνων.....	77

## Περίληψη

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να διερευνηθούν πτυχές του ρόλου των δημόσιων μνημείων στις σύγχρονες πολυπολιτισμικές κοινωνίες. Πώς λειτουργούν στον δημόσιο χώρο τα συμβατικά μνημεία του παρελθόντος, που εξυπηρετούσαν το εκάστοτε εθνικό αφήγημα, και πολύ περισσότερο τα αμφιλεγόμενα και διχαστικά μνημεία σε μια εποχή που ποικίλες, παραδοσιακά περιθωριοποιημένες, κοινωνικές ομάδες διεκδικούν ορατότητα και θέση στη δημόσια σφαίρα; Αρχικά, παρουσιάζουμε τις έννοιες του δημόσιου μνημείου και του δημόσιου χώρου και εξετάζουμε το μνημείο και τον χώρο που καταλαμβάνει ως πεδία κοινωνικής δράσης. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, αναφερόμαστε στο πρόσφατο κύμα αποκαθλώσεων, διαμαρτυριών, ακτιβιστικών δράσεων και καλλιτεχνικών παρεμβάσεων που δέχθηκαν, παγκοσμίως, μνημεία που συνδέονται με τη δουλεία, την αποικιοκρατία, τη βία και τον ρατσισμό και παρουσιάζουμε το κίνημα Black Lives Matter. Στη συνέχεια, εστιάζουμε σε δύο μελέτες περίπτωσης. Συγκεκριμένα, εξετάζουμε τις αντιδράσεις του κοινού καθώς και καλλιτεχνικές δράσεις και παρεμβάσεις στο μνημείο του Edward Colston στο Μπρίστολ της Μ. Βρετανίας, ενός μνημείου που τιμούσε τον «φιλόανθρωπο άνδρα» αλλά συσκότηζε τον πρωταγωνιστικό ρόλο του Colston στο διατλαντικό δουλεμπόριο. Τέλος, αναλύονται δύο καλλιτεχνικές δράσεις και παρεμβάσεις του καλλιτέχνη Krzysztof Wodiczko σε υφιστάμενα μνημεία που είναι συνδεδεμένα με τη βία και τον πόλεμο, προκειμένου να διερευνηθεί η πρακτική της καλλιτεχνικής παρέμβασης σε μνημεία ως μέσου για την ενδυνάμωση κοινωνικών ομάδων των οποίων οι ιστορίες δεν αποτελούν μέρος του επίσημου μνημονικού και μνημειακού αφηγήματος.

### ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ

Μνημείο, μνήμη, δημόσιος χώρος, αμφιλεγόμενα-διχαστικά μνημεία, αποκαθλώσεις μνημείων, καλλιτεχνικές παρεμβάσεις, δουλεία, ρατσισμός, Black Lives Matter, Edward Colston, Marc Quinn, Krzysztof Wodiczko.

## Abstract

The aim of this study is to explore the role of public monuments in contemporary multicultural societies. How do the conventional monuments of the past, which served the national narrative of a given period, and especially controversial and contested monuments function in the public space at a time when diverse, traditionally marginalized, social groups are demanding visibility and a place in the public sphere? First, the study introduces the concepts of public monument and public space and examines the monument and the space it occupies as fields of social action. In the second part, we discuss the recent wave of toppled monuments, protests, acts of activism and artistic interventions that have been carried out worldwide on monuments associated with slavery, colonialism, violence and racism and introduce the Black Lives Matter movement. We then focus on two case studies. Specifically, we examine public responses and artistic actions and interventions on the Edward Colston memorial in Bristol, UK, a monument that honoured the "philanthropist" but obscured Colston's prominent role in the transatlantic slave trade. Finally, two artistic actions and interventions by artist Krzysztof Wodiczko on existing monuments associated with violence and war are analysed in order to explore the practice of artistic intervention on monuments as a means of empowering social groups whose stories are not part of the official monumental and memorial narrative.

### KEYWORDS

Monument, memory, public space, contested monuments, toppled monuments, artistic interventions, slavery, racism, Black Lives Matter, Edward Colston, Marc Quinn, Krzysztof Wodiczko.

## Εισαγωγή

Η μνήμη, η λήθη, ο ρόλος των μνημείων στον δημόσιο χώρο και οι παράγοντες που εμπλέκονται στον τρόπο με τον οποίο τα αντιλαμβανόμαστε αποτελούν ζητήματα που προκαλούν έντονο ενδιαφέρον στον σύγχρονο ακαδημαϊκό προβληματισμό. Στα παραπάνω προστίθεται το ενδιαφέρον για ζητήματα ιστορικής συνείδησης, συλλογικής μνήμης και τους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι ανακαλούν στη μνήμη τους τραυματικές ιστορίες του παρελθόντος (Γιαλούρη, 2010).

Τα μνημεία αποτελούν τεκμήρια της ιστορικής αφήγησης, μας πληροφορούν, όμως, περισσότερο για την εποχή την οποία κατασκευάστηκαν παρά για το ιστορικό γεγονός ή την περίοδο την οποία μνημονεύουν (Τενεκετζής, 2020). Όμως, τι μας λένε τα μνημεία; Ό,τι τα ρωτάμε; Ό,τι είμαστε έτοιμοι να ακούσουμε; Ή μήπως ό,τι κάθε φορά μας βολεύει; Έχουν «σιωπές» τα μνημεία; Αποτελούν σταθερούς και αναλλοίωτους δείκτες των γεγονότων ή μήπως έχουν εύπλαστο περιεχόμενο και γίνονται χώροι συναντήσεων ή συγκρούσεων για κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά ζητήματα που αφορούν τόσο το παρόν όσο και το παρελθόν; Τα παραπάνω είναι κάποιοι από τους προβληματισμούς που κατά κάποιο τρόπο αποτέλεσαν την αφορμή για την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος της διπλωματικής.

Τα μνημεία δεν είναι απλώς στατικές υλικές κατασκευές, αλλά αποτελούν ενεργητικούς παράγοντες μνήμης (Εξερτζόγλου, 2020). Ένα μνημείο δεν αποτελεί απλά την αναπαράσταση ενός γεγονότος ή την αποκρυστάλλωση της μνήμης που αναφέρεται σε αυτό. Αντιθέτως, τα μνημεία γίνονται κάθε φορά αφορμή για κάθε κοινωνική ομάδα να επαναδιαπραγματευτεί τη μνήμη και να σχηματίσει τη δική της εκδοχή για το παρελθόν, η οποία με τη σειρά της θα της εξασφαλίσει τα μέσα να αποκτήσει τον έλεγχο της συλλογικής μνήμης στο παρόν και το μέλλον (Τενεκετζής, 2011). Ο ρόλος των μνημείων στην πόλη και την κοινότητα αναγνωρίζεται ως καθοριστικός για τη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης και της ταυτότητας της εκάστοτε κοινωνίας.

Οι διαφορετικές αναπαραστάσεις και απεικονίσεις της μνήμης ιστορικών προσώπων και γεγονότων στον δημόσιο χώρο μέσω των μνημείων, αλλά και οι σύγχρονες επιθέσεις και παρεμβάσεις σε δημόσια μνημεία, είναι δηλωτικές της διάστασης απόψεων που υπάρχει στη δημόσια σφαίρα ως προς την ερμηνεία και τη δημόσια αφήγηση του παρελθόντος. Οι «μεταμορφώσεις» της δημόσιας μνήμης, οι ιδεολογικές και πολιτικές μετατοπίσεις της πρόσληψης του παρελθόντος από



διαφορετικές ομάδες, σύμφωνα με τις εκάστοτε ιστορικές συνθήκες και τους επιμέρους συσχετισμούς, επηρεάζουν, άμεσα, τον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνεται το παρελθόν μέσω των δημόσιων μνημείων (Τενεκεντζής, 2013). Οι επιθέσεις, οι βανδαλισμοί, οι αποκαθλώσεις και οι σύγχρονες καλλιτεχνικές παρεμβάσεις σε υφιστάμενα μνημεία αποτελούν τρανταχτή απόδειξη της διαρκούς αναπροσαρμογής της δημόσιας μνήμης σύμφωνα με το σύγχρονό της περιεχόμενο. Υπό αυτό το πρίσμα, η κατάσταση στην οποία, σήμερα, βρίσκονται αμφιλεγόμενα και διχαστικά μνημεία του παρελθόντος -υλικές φθορές, βίαιες αποκαθλώσεις, συμβολικές επιθέσεις, καλλιτεχνικές παρεμβάσεις, προγραμματισμένες από τους θεσμικούς φορείς μετακινήσεις σε μουσειακούς χώρους κ.ά.-, είναι δηλωτική των σύγχρονων αιτημάτων για μια πιο δίκαιη ιστορικά αφήγηση του παρελθόντος στον δημόσιο χώρο και για ορατότητα περιθωριοποιημένων έως σήμερα μνημών και ταυτοτήτων. Στην παρούσα εργασία εστιάζουμε σε περιπτώσεις καλλιτεχνικών παρεμβάσεων και ακτιβιστικών δράσεων σε δημόσια μνημεία, τις οποίες θα μπορούσαμε, συνοπτικά, να ορίσουμε ως συμβολικές πράξεις με στόχο τον κοινωνικό μετασχηματισμό.

Συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζουμε τις έννοιες της μνήμης, του μνημείου αλλά και της «αντιμνημειακότητας», καθώς και αυτές του δημόσιου χώρου και της δημόσιας τέχνης. Επίσης, μελετάται το μνημείο -καθώς και ο χώρος που αυτό ορίζει στον αστικό/κοινοτικό ιστό- ως τόπος κοινωνικής δράσης και διεκδικήσεων. Αναφερόμαστε, μέσα από ενδεικτικά παραδείγματα, στην ιστορία του βανδαλισμού μνημείων και έργων δημόσιας τέχνης και εστιάζουμε σε περιπτώσεις φυσικών φθορών, αποκαθλώσεων και συμβολικών βανδαλισμών μνημείων από το 2015 έως σήμερα. Το 2015 θεωρείται κομβική χρονιά για το παγκόσμιο κίνημα κριτικής επανεξέτασης των δημόσιων μνημείων, καθώς τότε εμφανίζεται το κίνημα «Rhodes Must Fall» που θα επιτύχει την απομάκρυνση του μπρούτζινου ανδριάντα του ένθερμου υποστηρικτή του απαρτχάιντ Cecil Rhodes.

Στο δεύτερο κεφαλαίο αναλύεται το κίνημα «Black Lives Matter» (BLM) που αντιδρά στη βία και τον συστημικό ρατσισμό προς τους μαύρους. Το BLM οργανώνει συχνά διαμαρτυρίες ενάντια στις δολοφονίες μαύρων από αστυνομικούς, την αστυνομική βία και τη φυλετική ανισότητα στο αμερικανικό σύστημα ποινικής δικαιοσύνης. Παρόλο που εμφανίστηκε τη δεκαετία του 2010, η παρουσία και η δυναμική του κινήματος έγινε πιο έντονη μετά τη δολοφονία του Αφροαμερικανού George Floyd το 2020, γεγονός που αποτέλεσε την αφορμή για τον βανδαλισμό και την απομάκρυνση -άλλοτε βίαιη, με πρωτοβουλία των διαδηλωτών, και άλλοτε έπειτα

από αποφάσεις τοπικών αρχών- εκατοντάδων μνημείων δουλεμπόρων, μνημείων που συνδέονται με την αποικιοκρατία, τη λευκή υπεροχή και τον ρατσισμό, σε όλον τον κόσμο. Ακολουθεί η ανάλυση του μνημείου του δουλέμπορου Edward Colston στο Μπρίστολ της Μ. Βρετανίας και της θέσης του στο μνημονικό τοπίο της πόλης, από την εποχή της ανέγερσής του το 1895 έως και τη βίαιη αποκαθήλωσή του από διαδηλωτές υπέρ του BLM, τον Ιούνιο του 2020. Ειδικότερα, εξετάζονται η καλλιτεχνική παρέμβαση *Here and Now* που πραγματοποιήθηκε το 2018 μπροστά από το μνημείο του Colston καθώς και η παρέμβαση με τίτλο *Surge of Power (Jen Reid)* του Βρετανού καλλιτέχνη Marc Quinn το 2020, με την οποία ο καλλιτέχνης, από κοινού με την ακτιβίστρια Jen Reid, «κατέλαβαν» το βάθρο όπου άλλοτε στεκόταν ο ανδριάντας του Colston.

Στο τρίτο κεφάλαιο, παρουσιάζεται το έργο του Πολωνού καλλιτέχνη Krzysztof Wodiczko, ο οποίος παρεμβαίνει σε υφιστάμενα μνημεία προκειμένου να δώσει «φωνή» σε αδύναμες και μη κυρίαρχες κοινωνικές ομάδες που έχουν υποστεί βία και ρατσισμό. Η τέχνη του αποτελεί το μέσο για να εκφράσει την «άλλη», την άγνωστη ή την πολιτικά σκοπίμως «κρυφή» πλευρά της ιστορίας που δεν έχει ενσωματωθεί στο κυρίαρχο μνημειακό τοπίο. Η εργασία επικεντρώνεται στο πώς οι καλλιτεχνικές δράσεις-παρεμβάσεις του Wodiczko σε μνημεία βοηθά στο να αποτυπωθούν στον δημόσιο χώρο κοινωνικά και ιστορικά τραύματα. Πιο συγκεκριμένα, αναλύεται το έργο *Hiroshima Projection*, μια παρέμβαση του Wodiczko στο Μνημείο Ειρήνης της Χιροσίμα το 1999, όπου προβάλλονταν μεγεθυμένες εικόνες των χεριών των επιζώντων του βομβαρδισμού της πόλης ενώ ταυτόχρονα ηχούσαν από μεγάφωνα προφορικές τους μαρτυρίες. Η δεύτερη καλλιτεχνική παρέμβαση που μελετάμε αφορά το έργο *Monument* του 2020, για το οποίο ο καλλιτέχνης οικειοποιείται το μνημείο του ναυάρχου David Farragut στη Νέα Υόρκη, προκειμένου να προσφέρει σε σύγχρονους πρόσφυγες την ευκαιρία να μοιραστούν τις δικές τους ιστορίες επιβίωσης. Τέλος, παρατίθενται τα συμπεράσματα της έρευνας και επιχειρείται μια κριτική σύννοψη του ρόλου των καλλιτεχνικών παρεμβάσεων σε δημόσια μνημεία στις μέρες μας, ως εκφράσεων δημόσιας ορατότητας της πολυμορφίας, της πολυπλοκότητας και της ετερογένειας των σύγχρονων κοινωνιών.

# Κεφάλαιο 1

## Θεωρητική επισκόπηση

### 1.1 Μνήμη και μνημεία

Ακούγοντας τη λέξη μνήμη δημιουργούνται αρκετά ερωτήματα, σχετικά με το τί είναι μνήμη και σχετικά με τον ορισμό της. Γενικά, μνήμη είναι η ικανότητα του νευρικού μας συστήματος να διατηρεί και να ανακαλεί γεγονότα, πληροφορίες ακόμα και συναισθήματα - για μεγάλο ή μικρό χρονικό διάστημα - τα οποία έχουν προσληφθεί στο παρελθόν μέσω της μάθησης ή της εμπειρίας, με τρόπο που μπορούν να ανακτηθούν και να χρησιμοποιηθούν στο μέλλον. Η μνήμη είναι αναπόσπαστο μέρος της νοητικής λειτουργίας των ατόμων και συνδέεται στενά με τις έννοιες της προσωπικότητας και του εαυτού, καθώς μέσω των εγκεφαλικών μηχανισμών της επηρεάζεται η τρέχουσα ανθρώπινη συμπεριφορά (Παπαθεοδωρόπουλος, 2015). Η έννοια της μνήμης αποτελεί αντικείμενο πολλών επιστημών όπως της ψυχολογίας, της ψυχιατρικής, της φιλοσοφίας, των κοινωνικών επιστημών αλλά και της ιστορίας. Κατά τον Pierre Nora (1989), η Ευρώπη μεταβαίνει από την εποχή της εθνικής ιστορίας του 19ου αιώνα στην εποχή της ιστορίας της μνήμης του 20ου αιώνα. Οι πόλεμοι και η ωμή βία του 20ου αιώνα μετέβαλαν τη σχέση των ανθρώπων με το παρελθόν τους, ενώ η ιστορική μνήμη έχει καταστεί πια μέρος της πολιτικής, των ιδεολογικών συγκρούσεων και των κρατικών παρεμβάσεων (Nora, 1989).

Σύμφωνα με τους Assmann & Czaplicka (1995) η μνήμη διαχωρίζεται σε δυο κατηγορίες: στην επικοινωνιακή/καθημερινή (communicative or everyday) και στην συλλογική / πολιτισμική μνήμη (collective or social memory)<sup>1</sup>. Με την επικοινωνιακή μνήμη εννοούμε όλες τις μορφές μνήμης που βασίζονται αποκλειστικά στην καθημερινή επικοινωνία και αποτελούν το πεδίο της προφορικής παράδοσης (Assmann & Czaplicka, 1995). Η επικοινωνία λαμβάνει χώρα μεταξύ ανθρώπων που αλλάζουν ρόλους. Δηλαδή, ο ομιλητής γίνεται ταυτόχρονα ακροατής και το αντίστροφο. Σύμφωνα με τον Halbwachs (2013), ο χαρακτήρας ενός ανθρώπου απορρέει από την ύπαρξή του μέσα στην κοινωνία. Η καθημερινή μνήμη χαρακτηρίζεται από τον περιορισμένο χρονικό ορίζοντά της, καθώς αυτός δεν

---

<sup>1</sup> Για τις τυπολογίες της μνήμης και την κεντρική σημασία της στη δημόσια σφαίρα βλ. Γιώργος Κόκκινος, *Η δυναμική της μνήμης και της λήθης στη δημόσια σφαίρα και οι νόμοι για τη μνήμη στη Γαλλία* και ειδικότερα τα υποκεφάλαια *Τυπολογίες και περιπέτειες της μνήμης* (σελ. 33-53) και *Η θρησκευτικοποίηση της μνήμης* (σελ. 54-62).

εκτείνεται περισσότερο από ογδόντα έως εκατό χρόνια στο παρελθόν (Assmann & Czaplicka, 1995). Η πολιτισμική μνήμη διαφέρει από την καθημερινή, καθώς εστιάζει στα πολιτισμικά χαρακτηριστικά ενός λαού βασιζόμενη σε σημαντικά γεγονότα του παρελθόντος. Τα γεγονότα αυτά παραμένουν διαχρονικά και αναλλοίωτα στο πέρασμα του χρόνου μέσω των μνημείων, των κειμένων και των θεσμών. Τα γεγονότα αυτά ο Assmann (2018) τα αποκαλεί “figures of memory” (μνημονικά σχήματα, «γεγονότα»). Παράλληλα, η πολιτισμική μνήμη καλλιεργείται μέσα από δραστηριότητες ή τελετουργίες, κινηματογραφικές ταινίες, φωτογραφίες, ποιήματα και εικόνες (Assmann, 2015).

Το ενδιαφέρον της επιστημονικής κοινότητας μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα ήταν στραμμένο στην αμνησία, δηλαδή την αδυναμία του υποκειμένου να ανακαλεί οδυνηρά γεγονότα, ενώ από τον 20ο αιώνα κι έπειτα παρατηρείται μία στροφή προς τη μνήμη (Παπανδρέου, 2018). Τα τελευταία 35 χρόνια είναι διαδεδομένη η «έκρηξη μνήμης» (memory boom), έννοια που δε σχετίζεται μόνο με την ατομική ή τη συλλογική μνήμη, αλλά και με την απωθημένη μνήμη<sup>2</sup> ως βασικό στοιχείο της ταυτότητας. Αυτή η έννοια συνδέεται με τη διαμόρφωση των ταυτοτήτων των μειονοτήτων και των περιθωριακών κοινωνικών ομάδων και των δικαιωμάτων τους (Μαυροσκούφης, 2018). Ειδικότερα, η «έκρηξη μνήμης» έλαβε χώρα σε δύο φάσεις. Η πρώτη παρατηρείται στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και συνδέεται με τον ρόλο της μνήμης ως μέσου για τη δημιουργία εθνικών ταυτοτήτων, ενώ η δεύτερη υπήρξε απόρροια των δύο παγκοσμίων πολέμων και του πολέμου του Βιετνάμ και συντελέστηκε τις δεκαετίες 1970-1990 (Παπανδρέου, 2018).

Η ιστορία ως επιστήμη ασχολείται κυρίως με το παρελθόν και με γεγονότα που ήδη έχουν συμβεί. Είναι αποδεκτό ότι το παρελθόν αποτελεί κάτι πεπερασμένο και δεν υπάρχει η δυνατότητα να βιωθεί ως εμπειρία ξανά. Μέσω της γνώσης και της έρευνας δημιουργούνται οι συνθήκες για να προσεγγιστούν ερμηνευτικά ίχνη του παρελθόντος που είναι ακόμα ζωντανά στο παρόν. Η μνήμη είναι αυτή που πρωτοστατεί στην ανάδυση του παρελθόντος στο παρόν (Τσιάρα, 2000). Η ταυτότητα ενός ατόμου ορίζει το άτομο αυτό για όλη του τη ζωή, καθώς δημιουργεί το πλαίσιο μιας κοινωνίας καθορίζοντας τη θέση του στην κοινότητα και τις επιλογές του. Η

---

<sup>2</sup> Για την απωθημένη ή καταπιεσμένη ή λανθάνουσα μνήμη βλ. Κόκκινος, Γ. (2010). Η δυναμική της μνήμης και της λήθης στη δημόσια σφαίρα και οι νόμοι για τη μνήμη στη Γαλλία. Στο Κόκκινος, Γ., Λεμονίδου, Ε. & Αγτζίδης, Β., *Το τραύμα και οι πολιτικές της μνήμης: Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την Ιστορία και τη Μνήμη* (σ.52). Αθήνα: Ταξιδευτής.

ταυτότητα ορίζει το άτομο οριστικά και αμετάκλητα, αφού καλύπτει την έμφυτη ανάγκη ένταξής του στην κοινωνία. Η πολιτισμική/συλλογική ταυτότητα σχετίζεται με την καταγωγή και την προέλευση του ατόμου, καθώς προϋπάρχει του ατόμου και είναι το σύνολο των εγγενών χαρακτηριστικών που ενώνουν μια ομάδα και μεταβιβάζονται στις επόμενες και βιώνονται ως τρόπος ζωής. Άνθρωποι, δηλαδή, με κοινή πολιτισμική ταυτότητα έχουν κοινή γλώσσα, κοινή κουλτούρα, κοινή θρησκεία, ήθη και έθιμα. Επομένως, η πολιτισμική μνήμη διαμορφώνει καταλυτικά την πολιτισμική ταυτότητα ενός έθνους, καθώς τα σημαντικά γεγονότα που διαδραματίστηκαν στο παρελθόν, κληροδοτούνται από τη μια γενιά στην άλλη, δημιουργώντας την κοινή πολιτισμική ταυτότητα (Gillis, 1994). Σύμφωνα με τον Gillis (1994), το νόημα κάθε ατομικής ή συλλογικής ταυτότητας ορίζεται από τη μνήμη, δηλαδή το αίσθημα ομοιότητας μέσα στον χώρο και στον χρόνο. Συνεπώς, αυτό που θυμάται κανείς είναι καθορισμένο από την εκάστοτε προσλαμβανόμενη ταυτότητα (Δρουμπούκη, 2014). Επιπροσθέτως, ο Gillis (1994) αναφέρει ότι «η σύγχρονη μνήμη γεννήθηκε από την αίσθηση της τομής με το παρελθόν, μέσα από μια ισχυρή συνειδητοποίηση των αντικρουόμενων αναπαραστάσεων του παρελθόντος και την προσπάθεια κάθε ομάδας να κάνει βάση της εθνικής ταυτότητας τη δική της εκδοχή». Η μνήμη δεν είναι κάτι στατικό, δεν διαφυλάττει αμετάβλητα τα γεγονότα, αντιθέτως δύναται να μεταβάλλει τα γεγονότα και τις αισθήσεις του παρελθόντος, ενώ ταυτόχρονα είναι επιλεκτική. Το παραπάνω συνδέεται με πολλές παραμέτρους, όπως με το ποιος παραδίδει τις μνήμες του, σε ποιον τις παραδίδει και υπό το πρίσμα ποιας οπτικής. Η μνήμη, επομένως, δε μπορεί να είναι πάντα κάτι αντικειμενικό. Το παρόν και οι ανάγκες του είναι αυτά που επαναπροσδιορίζουν τη μνήμη (Δρουμπούκη, 2014). Οι γενιές που ακολουθούν επεξεργάζονται τις πληροφορίες με βάση το δικό τους παρόν, τις δικές τους εμπειρίες, τις αφηγήσεις, τις μαρτυρίες και τις πηγές που έχουν παραλάβει από τους προηγούμενους και έτσι καταγράφουν τη δική τους ανάμνηση. Η ιστορική μνήμη αρχίζει σταδιακά και ταυτίζεται με την εθνική ταυτότητα, και η σχέση της κοινωνίας με το παρελθόν της καθορίζεται από την έννοια τους έθνους. Ο Assmann (2015) αναφέρει ότι *“η μνήμη είναι γνώση με ευρετήριο ταυτότητας”*, και για να ανήκουμε κάπου απαραίτητο είναι να θυμόμαστε (Κουλούρη, 2020). Σύμφωνα με τους Durkheim, Allock & Cuvillier (1983), η μετάδοση της πολιτισμικής μνήμης και η συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας είναι αποτέλεσμα των μνημονικών τελετών, εφόσον μέσω αυτών μια ομάδα ανθρώπων μοιράζεται κοινές εμπειρίες και γνώσεις, τονώνονται οι σύνδεσμοι μεταξύ τους και

κατ' επέκταση η ταυτότητά τους. Σύμφωνα με την Κουλούρη (2020), η σύνδεση της ιστορικής μνήμης με την εθνική ταυτότητα εκδηλώνεται μέσω ψυχαγωγικών και λαϊκών εκδηλώσεων. Η συλλογική μνήμη συντελείται μέσα από αναμνηστικές τελετές με την ενεργητική συμμετοχή των μελών της ομάδας και δεν αποτελεί το άθροισμα των ατομικών μνημών, αλλά μετατρέπεται σε κάτι καινούριο που θεμελιώνει τις μελλοντικές αναμνήσεις (Παραδέλλης, 1999).

Ο Pierre Nora ορίζει ως “lieu de mémoire” (τόπο μνήμης) οτιδήποτε από μουσεία, μνημεία και ιστορικούς χώρους έως σχολικά βιβλία, αρχεία και σύμβολα όπως σημαίες, παρελάσεις και εορτασμούς. Η λειτουργία ενός «τόπου μνήμης», κατά τον Nora, συνίσταται στο να διαμορφώσει τη μνήμη με τρόπο που να ανταποκρίνεται σε μια επιλεκτική και αναλλοίωτη (σταθερή) εκδοχή του παρελθόντος. Αυτοί οι «τόποι» έχουν βαρύνουσα σημασία για τις σύγχρονες κοινωνίες, καθώς αποτελούν τα σημεία όπου πραγματοποιούνται τελετουργίες μνήμης, προκειμένου να διατηρηθεί η συλλογική μνήμη (Nora 1996).

Η λέξη «μνημείο» έχει τις ρίζες της στο αρχαίο ρήμα «μμνήσκω» το οποίο μεταφράζεται ως θυμίζω, στα νέα ελληνικά, επομένως η λέξη μνημείο συνδέεται με τη θύμηση και την υπενθύμιση (Τσιάρα, 2000). Το μνημείο αποτελεί τεκμήριο της ιστορικής αφήγησης και διαφέρει από την γραπτή ιστορία ή από τις μαρτυρίες, ενώ έχει την ικανότητα να μνημονεύει πρόσωπα και γεγονότα με την παρουσία του στον δημόσιο χώρο. Με την ευρύτερη έννοια, μνημείο ονομάζουμε είτε μια κατασκευή που δημιουργήθηκε για να τιμήσει ή να μνημονεύσει ένα πρόσωπο ή ένα γεγονός είτε μια κατασκευή μεγάλης καλλιτεχνικής, ιστορικής, πολιτικής, τεχνικής ή αρχιτεκτονικής σημασίας (Caves, 2013). Στους διάφορους τύπους μνημείων περιλαμβάνονται αγάλματα, (πολεμικά) μνημεία, ιστορικά κτίρια, αρχαιολογικοί χώροι και πολιτιστικά αγαθά. Εάν υπάρχει δημόσιο συμφέρον για τη διατήρησή του, ένα μνημείο μπορεί να καταχωρηθεί ως Μνημείο Παγκόσμιας Κληρονομιάς της UNESCO<sup>3</sup>. Στην παρούσα εργασία θα μας απασχολήσουν τα μνημεία εκείνα, που εξ αρχής κατασκευάστηκαν με σκοπό να μνημονεύσουν συγκεκριμένο πρόσωπο ή γεγονός (Χαραλαμπίδης, 2017). Με άλλα λόγια, γλυπτικές ή αρχιτεκτονικές κατασκευές ή και άλλες παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο που καλούν σε εργασία μνήμης.

---

<sup>3</sup> Βλ. <https://whc.unesco.org/en/list/>

Οι μαζικές πρωτόγνωρες και ομοιογενείς ως ένα βαθμό εμπειρίες του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου (Α΄ Π.Π.), του πρώτου βιομηχανικού πολέμου, προκάλεσαν αδιανόητα -μέχρι εκείνη τη στιγμή- σωματικά και ψυχικά τραύματα και άλλαξαν ριζικά τον τρόπο αναπαράστασης του παρελθόντος, διαμορφώνοντας ένα ομοιογενές και εθνικό κάθε φορά πλαίσιο μνήμης με πρωταγωνιστές τους ίδιους τους βετεράνους του πολέμου (Hobsbawm, 2008). Απόρροια των τραγικών εμπειριών ήταν η διαμόρφωση μαζικών και συγχρόνως πολύμορφων εκδηλώσεων μνήμης. Σε αυτό ασφαλώς συνέβαλε το νέο δημοκρατικότερο περιβάλλον που είχε εν τω μεταξύ προκύψει σε πολλά μέρη της ευρωπαϊκής ηπείρου, καθώς και η περαιτέρω ανάπτυξη μιας ευρείας αστικής τάξης (Habermas, 1976). Τα μνημεία που ανεγέρθηκαν και οι εκδηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν σε ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη, όχι μόνο από το επίσημο κράτος ή την κεντρική διοίκηση, αποτελούν την πιο τρανταχτή απόδειξη της ανάδειξης του παρελθόντος, σε μαζική αυτή τη φορά κλίμακα. Συγχρόνως, λόγω της θεωρίας των συγκοινωνούντων δοχείων και της ίδιας της δημοσιότητας, αποτελούσαν τρόπο δημόσιας έκφρασης και αφορμή για δημόσια διαπραγμάτευση, μέχρι τουλάχιστον την πλήρη ανάληψη της μνημειακής παραγωγής από το κράτος και φυσικά της χρήσης της από τα απολυταρχικά καθεστάτα (Αυγητίδου, 2021). Πρόκειται για την πρώτη ένδειξη ότι ο δεσμός μνήμη-ιστορία κλονίζεται και πλέον η μνήμη αποτελεί την μαζικοποιημένη-εκλαϊκευμένη ιστορία, ανεξάρτητη από την ακαδημαϊκή ιστοριογραφία με επιστημονική στόχευση (Nora, 1989). Είναι η στιγμή που όπως υποστηρίζει ο Nora (1989) «η μνήμη εξουσιάζει ενώ η ιστορία γράφει» ή όπως παρατηρεί η Assmann (2006) «η ιστορία υπάρχει με ένα διττό τρόπο, δηλαδή υπάρχει η ιστορία ως επιστήμη και η ιστορία ως μνήμη». Η έκφραση της ιστορίας μέσω της μνήμης σίγουρα παρουσιάζει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά προσέγγισης των γεγονότων, δεν παύει όμως να αποτελεί μέρος της γενικής ιστορίας. Τα μνημεία δεν εκφράζουν έμμεσα μόνο τα ιστορικά γεγονότα αλλά διαμορφώνουν και το ιστορικό πλαίσιο, καθώς τα ίδια αποτελούν ιστορικές πηγές. Επομένως, η μνήμη, όπως αυτή διαμορφώνεται μέσω των μνημείων, αποτελεί μια πραγματικότητα. Το παρελθόν αναβιώνει και προβάλλεται στο παρόν και όλη αυτή η διαδικασία μελετάται από την ιστορία (Τενεκετζής, 2020).

«Μνημείο» και «μνήμη» είναι δύο έννοιες άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους. Ειδικότερα, ένα μνημείο μπορεί να νοηθεί ως φορτίο μνήμης και ταυτόχρονα λήθης, μια σχέση που μπορεί να ανατραπεί σε μέλλοντα χρόνο, όταν τα κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα μεταβληθούν. Τα δημόσια μνημεία

αποτελούν αναπαραστάσεις του παρελθόντος, διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της επίσημης δημόσιας αντίληψης για την ιστορία και αποτελούν εργαλεία συγκρότησης ταυτότητας. Τα μνημεία κατά κύριο λόγο αναπαριστούν και προβάλλουν την εκάστοτε επίσημη αντίληψη για το ιστορικό παρελθόν. Από την άποψη αυτή, σημασία δεν αποκτά μόνο η παρουσία, αλλά και η απουσία μνημείων για συγκεκριμένα γεγονότα.

Τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αι. αναδείχθηκε ένας νέος τύπος μνημείων, ως μια νέα εναλλακτική κατάσταση της μνημονικής πρακτικής, που προσδιορίζεται από την αντίθεσή της στην παραδοσιακή μνημειακότητα. Μνημεία που πρωταρχικό στόχο έχουν την πρόκληση μιας συναισθηματικής αντίδρασης για ιστορικοπολιτικά γεγονότα. Στην ανάλυση της μελέτης αυτών των μνημείων χρησιμοποιείται συχνά ο όρος «αντιμνημείο» (counter-monument). Πρόκειται για προσεγγίσεις του τραύματος που προβάλλουν τη μοναδικότητα των θυμάτων και την τραγικότητα αυτών που υπέστησαν. Διακρίνονται δύο είδη αντιμνημείων: αυτά που υιοθετούν αντιμνημειακές στρατηγικές, σε αντίθεση με τις παραδοσιακές αρχές των μνημείων, και εκείνα που έχουν σχεδιαστεί για να «αντιπαρατεθούν» ένα συγκεκριμένο υπάρχον μνημείο και τις αξίες που αντιπροσωπεύει (Stevens, Franck, & Fazakerley, 2018).

Αυτή η καλλιτεχνική έκφραση αναπτύχθηκε ως αντίθεση στα μνημεία που ήδη υπάρχουν και μας «επιβάλλουν» κατά κάποιο τρόπο τι πρέπει να θυμόμαστε και να τιμούμε. Οι αντιμνημειακές καλλιτεχνικές πρακτικές θα εισαχθούν τη δεκαετία του 1980, κατ' αρχάς στο γερμανικό μνημειακό τοπίο. Διάφοροι καλλιτέχνες μέσω των έργων τους θα σχολιάσουν με εναλλακτικό τρόπο το δύσκολο παρελθόν του ναζισμού. Τα αντιμνημεία αγγίζουν τον ακτιβισμό, εναντιώνονται στο κατεστημένο και στον έλεγχο της τέχνης από την κρατική εξουσία, δημιουργούνται για να αποδώσουν ευθύνες και να ασκήσουν κριτική στις πολιτικές μνήμης και τους τρόπους μνημόνευσης του παρελθόντος (Αλεξάκη, 2020). Τα αντιμνημεία σχεδιάζονται, κατά κανόνα, με τρόπο ώστε να αμφισβητούν την ίδια την ύπαρξή τους, δημιουργήθηκαν για να σταθούν απέναντι στην παραδοσιακή λειτουργία των μνημείων, θίγουν θλιβερά γεγονότα και καταστάσεις του παρελθόντος «επιστρέφοντας το βάρος της μνήμης στους θεατές τους», αξιώνοντας εντέλει την ενσυνείδητη εμπλοκή τους στο καθήκον της γνώσης. Όπως αναφέρει ο Young (1998), αναπτύσσονται σε τόπους που «μόλις άρχισαν να θυμούνται γεγονότα της Ιστορίας τους με την οποία έχουν



αμφιλεγόμενη σχέση», έχοντας ως βάση τα γεγονότα του Ολοκαυτώματος και του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ή τον πόλεμο στο Βιετνάμ και την Αμερική (Young, 1998).

Σύμφωνα με τους Stevens, Franck και Fazakerley ένα αντιμνημειακό μνημείο πρέπει να έχει σκοπό και στόχο να φανερώσει τη διαφορά του από τα συμβατικά μνημεία τουλάχιστον σε μία από τις ακόλουθες διαστάσεις: θέμα, φόρμα, θέση στον δημόσιο χώρο, εμπειρία του θεατή, νοηματικό φορτίο (Αλεξάκη, 2020).

Τα αντιμνημειακά έργα αναγνωρίζουν γενικά πιο σκοτεινά γεγονότα, όπως το Ολοκαύτωμα, ή την πιο ανησυχητική πλευρά ενός γεγονότος που σε άλλες εποχές θα μπορούσε να είχε δοξαστεί, όπως ένας πόλεμος. Μπορεί να προειδοποιούν για τα αρνητικά μιας ιδεολογίας, όπως ο φασισμός ή ο ρατσισμός. Ενώ τα παραδοσιακά μνημεία αναγνωρίζουν ιστορικές προσωπικότητες ή τον ηρωισμό άγνωστων στρατιωτών, ένας αυξανόμενος αριθμός αντιμνημειακών έργων αναγνωρίζει τα θύματα που υποφέρουν από συγκρούσεις ή διώξεις και νουθετεί τους δράστες (Stevens, Franck & Fazakerley, 2012).

## 1.2 Ο δημόσιος χώρος ως έννοια

Με τον όρο «χώρος» δεν αναφερόμαστε μόνο σε μία απεριόριστη έκταση των τριών διαστάσεων, αλλά όπως δείχνει και η λέξη, σε κάτι χωρισμένο. Συνεπώς, δεν μπορεί να υπάρχει «χώρος» χωρίς έναν διαχωρισμό, ο οποίος καθορίζεται από τον άνθρωπο. Ο χώρος προμηνύει όρια και περιορίζει το χάος και την αταξία με στοιχεία αρχιτεκτονικά, καλλιτεχνικά, κοινωνικά, πολιτικά, οικονομικά αλλά και πολιτισμικά. Είναι εξαρχής κάτι απτό και συγκεκριμένο, πριν να καταστεί μία αφαίρεση, μπορεί να προσδιορισθεί ως μια συγκεκριμένη περιοχή, που αποτελεί συνεχές πεδίο δράσεων και εφαρμογών που αναμορφώνεται συνεχώς, δημιουργώντας ανοικτούς και κλειστούς, δημόσιους και ιδιωτικούς χώρους (Βασιλείου, 2021).

Δεν υφίσταται πρωταρχικά ένας αφηρημένος χώρος διότι η ίδια η αφαίρεση του χώρου είναι ένας μόνο, όψιμος ιστορικά, τρόπος εννοιολόγησής του. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο αφηρημένος χώρος δεν έχει μία κοινωνική υπόσταση και ότι υπάρχει χάσμα μεταξύ αφηρημένου και καθορισμένου χώρου. Εδώ και μισό περίπου αιώνα γίνεται λόγος για μία «κοινωνική παραγωγή του χώρου», η οποία συμπλέκει τον αφηρημένο και τον συγκεκριμένο, βιωμένο, χώρο σε χωρικές σχέσεις, αναπαραστάσεις του χώρου αλλά και χώρους αναπαραστάσεων. Επειδή ο χώρος χωρίζει, η εννοιολόγηση του χώρου γεννά και αντιθετικά ζεύγη: «δεξιά» και

«αριστερά», «πάνω» και «κάτω», «έξω» και «μέσα», «κέντρο» και «περιφέρεια», «ιερό» και «βέβηλο». Με βάση τα παραπάνω, η ιδέα της διάκρισης δημόσιου και ιδιωτικού χώρου φαίνεται να μην επιδέχεται πολλές ερμηνείες και τυπικά ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος καθορίζονται με σαφήνεια: ο πρώτος είναι ο χώρος όπου επιτρέπεται η πρόσβαση σε όλους, ανήκει σε όλους αλλά ταυτόχρονα σε κανέναν, και ο δεύτερος είναι ο χώρος όπου επιτρέπεται η πρόσβαση σε συγκεκριμένα άτομα (Βασιλείου, 2021).

Οι έννοιες του δημόσιου και ιδιωτικού χώρου δεν είναι αυτοφυσικές ούτε αιώνιες, αλλά ιστορικές, δηλαδή εμφανίζονται και διαμορφώνονται κάτω από συγκεκριμένες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες. Η έννοια του «δημόσιου χώρου», όμως, είναι πολυδιάστατη και μελετάται στη σύγχρονη εποχή από πολλές γνωστικές πειθαρχίες καθώς αποτελεί πεδίο κοινωνικής αλληλεπίδρασης και καθημερινής εμπειρίας. Εκτός από τη νομική και την αρχιτεκτονική, η κοινωνιολογία, η ψυχολογία, η ιστορία της τέχνης, ακόμη και η γεωλογία διερευνούν την έννοια του χώρου, καθώς συνδέεται άμεσα με τον καθημερινό τρόπο ζωής των ανθρώπων, με τον πολιτισμό αλλά και την κατανόησή αυτών (Βασιλείου, 2021).

Ο Zachary Neal (2010), στις αναφορές του για τον δημόσιο χώρο, τονίζει πως σε αυτόν ανήκουν όλοι οι εξωτερικοί χώροι όπως οι πλατείες, τα πάρκα, τα πεζοδρόμια, οι δρόμοι. Παράλληλα, όμως, ανήκουν τα δημόσια κτίρια διαφόρων χρήσεων όπως οι βιβλιοθήκες, τα σχολεία, τα δικαστήρια. Υπό μια ευρύτερη οπτική θα μπορούσαμε να εντάξουμε στον δημόσιο χώρο το διαδίκτυο και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, αφού εκεί τα άτομα αλληλοεπιδρούν ελεύθερα. Πολύ συχνά στους ορισμούς του δημόσιου χώρου συναντώνται οι όροι «ελεύθερος» ή «ανοιχτός» χώρος. Σε όλες τις εκδοχές τονίζεται η ανεμπόδιστη πρόσβαση στον χώρο και στις δραστηριότητες που πραγματοποιούνται σε αυτόν. Σύμφωνα με τον Neal (2010), ο όρος δημόσιος απορρέει από τον όρο «ανοιχτός», τα άτομα και οι ομάδες μπορούν να κινούνται και να χρησιμοποιούν ελεύθερα τον χώρο για τον σκοπό για τον οποίο είναι φτιαγμένος, να συμμετέχουν ενεργά ή να παρακολουθούν παθητικά. Δικαίωμα στη χρήση του δημόσιου χώρου έχουν, θεωρητικά τουλάχιστον, όλοι, ανεξαρτήτως φύλου, εθνικότητας, θρησκείας ή πολιτικών επιλογών (Neal, 2010).

Η μελέτη του δημόσιου χώρου αποκλειστικά ως χώρου φυσικού, και όχι σε σχέση με την αλληλεπίδραση του ανθρώπου, θα αποτελούσε παράλειψη. Η σχέση της ανθρώπινης συμπεριφοράς με το περιβάλλον είναι αμφίδρομη. Ο άνθρωπος επηρεάζεται από το περιβάλλον του, αλλά ταυτόχρονα προσπαθεί να το καταστήσει

κατάλληλο για τις ανάγκες του, τόσο από φυσικής όσο και από ψυχολογικής άποψης. Στον δημόσιο χώρο το άτομο εκφράζεται, αλληλοεπιδρά, επικοινωνεί, έχει πρόσβαση σε πληροφορίες και αποκτά νέες εμπειρίες. Όλα τα παραπάνω αποτελούν παράγοντες σταθερότητας, ψυχικής ηρεμίας, συμμετοχής στα κοινά στο πλαίσιο της δημοκρατίας και αποτρέπουν αισθήματα καταπίεσης, φόβου και άγχους (Τσιάρα, 2000).

Ο δημόσιος χώρος αποτελεί συχνά πεδίο αντιπαράθεσεων και προβολής αλληλοσυγκρουόμενων προσδοκιών που σχετίζονται με τη διαχείριση και τη χρήση του. Ήταν ο Charles Baudelaire ο οποίος εξήγησε με τον πλέον γλαφυρό τρόπο πώς αντικατοπτρίζεται η σχέση του ατόμου με τον δημόσιο χώρο. Η ανεξαρτησία του ατόμου είναι αλληλένδετη με την ιδέα μίας αισθητικής, μιας αποστασιοποιημένης εμπειρίας του δημόσιου χώρου, όπου η προσοχή στρέφεται στο εφήμερο, το φευγαλέο και το αποσπασματικό (Αυγητίδου, 2021). Επομένως, ο δημόσιος χώρος συντίθεται όχι μόνο κατ' αντιδιαστολή προς έναν ιδιωτικό χώρο, αλλά κυρίως λόγω μίας ενισχυμένης ιδιωτικότητας και μίας νέας αντίληψης του χώρου, η οποία απαιτεί μία όλο και πιο σύνθετη εξατομίκευση των αναπαραστάσεων του χώρου. Είναι προφανές ότι η τεχνολογία και οι νέες συνθήκες θέασης επιδρούν στο παραπάνω. Οι εμπειρίες του δημόσιου χώρου αναπτύσσονται με έναν ολόκληρο τεχνικό εξοπλισμό ο οποίος ενσωματώνεται σε συμπεριφορές και συνήθειες (Βασιλείου, 2021).

Η σχέση ατόμου και πόλης, όμως, δεν αντικατοπτρίζεται μόνο στο άτομο αλλά και στην ίδια τη μορφή της πόλης (Βασιλείου, 2021). Η ανάπτυξη των μοντέρνων πόλεων συνδέθηκε με μία νέα πολεοδομία, η οποία χαρακτηρίζεται από γραμμικά σχήματα και τη διάνοιξη μεγάλων οδικών αρτηριών, όπως έγινε ήδη τον 19<sup>ο</sup> αι. με τις παρεμβάσεις του βαρόνου Haussmann στο Παρίσι και του Ildefons Cerda στη Βαρκελώνη. Οι παρεμβάσεις αυτές γίνονται με βάση μία αποστασιοποιημένη θέση ενός παρατηρητή: οι νέοι πολεοδόμοι δεν βλέπουν την πόλη εκ των έσω, με μία εσωτερική προοπτική του κατοίκου, αλλά παρατηρούν τη μεταμόρφωση σαν ένα εξωτερικό φαινόμενο, ενώ παράλληλα δομείται μία ολόκληρη πολεοδομική κοινωνιολογία (Choay, 1969: 9). Η κανονικοποίηση της πολεοδομίας συνδέεται με μία αγωνιώδη προσπάθεια αποσυμφόρησης ακόμη και «εξυγίανσης» του δημόσιου χώρου της πόλης, ο οποίος κατά τη Βιομηχανική Επανάσταση είχε εκτεθεί σε πρωτοφανείς πιέσεις λόγω της αστυφιλίας. Το πρόβλημα του δημόσιου χώρου γίνεται ακόμη πιο περίπλοκο αν ληφθεί υπόψη ότι δεν παραμένει αδιάλειπτα ένας κοινόχρηστος χώρος, αλλά παρεμβάλλεται σ' αυτόν πλήθος από επιμέρους τόπους, οι οποίοι φιλοξενούν ιδιαίτερες πρακτικές και συμπεριφορές (Βασιλείου,

2021). Ακραία παραδείγματα αυτών είναι οι αναρίθμητες κοινότητες και κοινόβια που εμφανίστηκαν σωρηδόν τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, ιδιαίτερα στον Νέο Κόσμο της Αμερικής. Χωρίς να αποτελούν ξεχωριστές κοινότητες, συναφές παράδειγμα συνιστούν οι λεγόμενες «κηπουπόλεις» (garden cities) πολλές από τις οποίες είχαν ανεπτυγμένες καλλιτεχνικές κοινότητες και ιδιαίτερες καλλιτεχνικές πρακτικές, όπως ήταν η Hellerau (κοντά στη Δρέσδη). Μεταπολεμικά, η πρακτική αυτή είναι πιο αυθόρμητη αλλά λιγότερο συντονισμένη, πρακτικά όμως δεν έχει ακόμη πάψει να έχει κατά καιρούς εξάρσεις, όπως συνέβη στη δεκαετία του 1960 με τα κοινόβια των χίπηδων (Βασιλείου, 2021).

Η ύπαρξη ανάλογων κοινοτήτων φαίνεται να είναι αποκομμένη από έναν κοινό και παραδεδομένο δημόσιο χώρο, ωστόσο οι ίδιες αποτελούν από μόνες τους διαφορετικές προτάσεις για τον δημόσιο χώρο, οι οποίες τελικά θα επηρεάσουν και τη διαμόρφωση του χώρου στα μεγάλα αστικά κέντρα (Βασιλείου, 2021). Αυτές οι κοινότητες έχουν συνολικά επιδράσει στο πώς εννοιολογείται και δομείται ο δημόσιος χώρος (Κονταράτος, 2014).

Σύμφωνα με την Rosalyn Deutsche (1992), ο δημόσιος χώρος ερμηνεύεται μέσω των κοινωνικών επιστημών. Μας εξηγεί ότι ο χώρος, όπως και η τέχνη στη δημόσια διάστασή τους, είναι κοινωνικά παραγόμενες κατηγορίες και ως τέτοιες πρέπει να αντιμετωπιστούν, ώστε να αναδειχθεί η δυναμική σχέση σύγκρουσης και επιβολής που εμπεριέχουν. Η ουσία και το νόημα ενός τόπου γίνονται καλύτερα και σε βάθος αντιληπτά, όταν ενεργοποιούνται οι αισθήσεις και η μνήμη μας για να τα προσεγγίσουμε. Οι καλλιτεχνικές δράσεις ή και παρεμβάσεις που πραγματοποιούνται σε έναν τόπο συμβάλλουν σε αυτό, μεσολαβούν για να μας «μιλήσει» ο τόπος, για να φωτίσουν το νόημά του. Σε αυτήν την κατεύθυνση κινείται και η μελέτη του Νορβηγού αρχιτέκτονα Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci-Towards a Phenomenology of Architecture* (1980)<sup>4</sup>, όπου δίνεται έμφαση στον χαρακτήρα του τόπου και τονίζεται ότι βασικό μέλημα ενός καλλιτεχνικού έργου είναι η σύνδεση του τόπου με το νόημά του (Χατζησάββα, 2021).

---

<sup>4</sup> Στόχος της μελέτης αυτής είναι η προσέγγιση μιας φαινομενολογικής θεώρησης της αρχιτεκτονικής ή, με άλλα λόγια, η κατανόηση της αρχιτεκτονικής με υπαρξιακούς όρους. Επιχειρείται, δηλαδή, η προσέγγιση της υπαρξιακής διάστασης μέσα από τον τόπο. Και τόπος είναι η συγκεκριμένη εκδήλωση της κατοίκησης (με την ευρεία έννοια) του ανθρώπου του οποίου η ταυτότητα εξαρτάται από την αίσθηση ότι ανήκει κάπου. Το βιβλίο έχει μεταφραστεί στα ελληνικά από τον ιστορικό της τέχνης Μίλτο Φραγκόπουλο, με τον τίτλο: *Genius Loci - Το πνεύμα του τόπου. Για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*.

Τις περισσότερες φορές, αν όχι όλες, ο δημόσιος χώρος που επιλέγεται για ένα μνημείο αποτελεί ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του και έτσι τα μνημεία συνδέονται συμβολικά και πρακτικά με την τοποθεσία στην οποία βρίσκονται. Χώρος και μνημείο καταλήγουν να γίνονται ταυτόσημα στο μυαλό και στη σκέψη του κοινού, με την τοποθεσία ενός μνημείου να μετατρέπεται σε «τοπόσημο» μιας περιοχής, σε έναν τόπο δράσης, αλληλεπίδρασης και αντίδρασης. Έχοντας ως δεδομένο τη δημοκρατική λειτουργία του δημόσιου χώρου, η τοποθεσία ενός μνημείου μετατρέπεται σε τόπο ανοιχτής κριτικής και κάποιες φορές εναντίωσης στη μνήμη των μνημείων και σε αυτά που αντιπροσωπεύουν. Πρόσφατο παράδειγμα, που θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο, αποτελεί η εναντίωση προς τη μνημειακότητα της δύναμης των ισχυρών που εκφράστηκε μέσα από την αποκαθήλωση του ανδριάντα του Edward Colston στο Μπρίστολ, με αφορμή και ως αντίδραση στη δολοφονία του Αφροαμερικανού George Floyd στις ΗΠΑ, και ταυτόχρονα ως διαμαρτυρία στη βία και τον ρατσισμό (Κανελλοπούλου, 2021).

### 1.3 Τα μνημεία ως «τόπος» κοινωνικής δράσης

Όταν μιλάμε για μνημεία παγκοσμίως, εννοούμε κατασκευές όπως ανδριάντες, οβελίσκους, ηρώα και ποικίλα είδη γλυπτικών συνθέσεων και αρχιτεκτονικών κατασκευών που τιμούν και μας θυμίζουν μια περίοδο της ιστορίας όπως ιστορικές προσωπικότητες, τους δύο παγκόσμιους πολέμους, εμφύλιους πολέμους και άλλα ιστορικά γεγονότα. Πολλές φορές τα δημόσια μνημεία τιμούν αμφιλεγόμενα πλέον ιστορικά πρόσωπα. Για παράδειγμα, στις ΗΠΑ, αμέσως μετά τον Εμφύλιο (1861-1865), δεν υπήρχαν πολλά μνημεία της Συνομοσπονδίας, των δουλοκτητικών πολιτειών του Νότου (Συνομόσπονδες Πολιτείες της Αμερικής/Confederate States of America)<sup>5</sup>, πέρα από τα μνημεία που τοποθετήθηκαν σε νεκροταφεία για στρατιώτες που είχαν χάσει τη ζωή τους στον Εμφύλιο. Σήμερα, υπάρχουν πάνω από επτακόσια μνημεία και αγάλματα στρατιωτικών ηγετών της Συνομοσπονδίας (confederate monuments), υπερμάχων της δουλείας. Πολλά από αυτά τα μνημεία στήθηκαν σε πλατείες, πάρκα ή μπροστά από κρατικά κτίρια την περίοδο 1890-1950. Ομάδες, όπως οι «Κόρες της Συνομοσπονδίας» (United

---

<sup>5</sup> Έντεκα νότιες δουλοκτητικές πολιτείες σχημάτισαν τις Συνομόσπονδες Πολιτείες της Αμερικής, οι οποίες κατά τη διάρκεια του Αμερικανικού Εμφυλίου Πολέμου αποσχίστηκαν από τις ΗΠΑ και σχημάτισαν ανεξάρτητο κράτος από το 1861 ως το 1865. Η κυβέρνηση των ΗΠΑ και κανένα ευρωπαϊκό έθνος δεν αναγνώρισε τη Συνομοσπονδία ως ανεξάρτητο κράτος.

Daughters of the Confederacy – UDC), θέλησαν να αποκαταστήσουν και να δοξάσουν τον Νότο, να διατηρήσουν τη μνήμη του και να αποδώσουν τιμές στους «ευγενείς πεσόντες του αγώνα» μέσω των μνημείων. Αυτά τα δημόσια μνημεία, θεωρούνται συχνά «προβληματικά», αμφιλεγόμενα και διχαστικά και για αυτό στοχοποιούνται σε πράξεις συμβολικού ή κυριολεκτικού συμβολισμού και σε ακτιβιστικές δράσεις (Hsu, 2020).

Η έννοια του συμβολικού βανδαλισμού βοηθά στην εξήγηση της πρόσφατης έκρηξης του βανδαλισμού πολλών μνημείων της Συνομοσπονδίας στον αμερικανικό Νότο, δημόσιων μνημείων αφιερωμένων σε στρατηγούς και άλλες ιστορικές προσωπικότητες που πολέμησαν υπέρ της αποσχιστικής Νότιας Συνομοσπονδίας και, επομένως, εξακολουθούν να μνημονεύουν τη δουλοκτητική, ρατσιστική πολιτική της. Ενδεικτικές περιπτώσεις αποτελούν οι ανδριάντες του Jefferson Davis, προέδρου της Συνομοσπονδίας, καθώς και του Robert E. Lee, ο οποίος, εκτός από επιφανή στρατηγός της Συνομοσπονδίας, υπήρξε ένας από τους πλέον ένθερμους υποστηρικτές της δουλείας και έμπορος σκλάβων.

Τα τελευταία χρόνια, όμως, συμβαίνει συχνά δημοτικά συμβούλια πόλεων των ΗΠΑ, να αποφασίζουν τη μεταφορά από τα βάθρα τους, τις περισσότερες φορές μέσα στη νύχτα, αγαλμάτων ως επί το πλείστον στρατηγών του Νότου, των ηττημένων του αμερικανικού εμφυλίου. Δύσκολο να προσδιορίσει κανείς πότε ξεκίνησε όλο αυτό. Κάποιοι θέτουν το σημείο μηδέν στη δολοφονική επίθεση σε εκκλησία Αφροαμερικανών στο Charleston της Νότιας Καρολίνας τον Ιούνιο του 2015, που άφησε πίσω της εννέα νεκρούς και τον δράστη της επίθεσης Dylann Roof, λευκό ακροδεξιό, να ποζάρει σε φωτογραφίες κρατώντας τη σημαία της Συνομοσπονδίας στο ένα χέρι και το όπλο στο άλλο (Ebrahimiji, Moshaghian, Johnson, 2020). Αν κάποιος ρωτήσει τους γονείς των μαθητών του γυμνασίου «Nathan Bedford Forrest» στο Jacksonville της Φλόριντα, θα θέσει την αφετηρία αποσύνδεσης κτιρίων με αμφιλεγόμενα πρόσωπα της ιστορίας το 2007, όταν έγιναν οι πρώτες ενέργειες για την αλλαγή του ονόματός του. Το γυμνάσιο, του οποίου το μεγαλύτερο ποσοστό των μαθητών είναι Αφροαμερικανοί, φέρει το όνομα ενός από τους πιο μισητούς στρατηγούς του Νότου, Nathan Bedford Forrest, που ήταν ιδιοκτήτης και έμπορος σκλάβων και στη διάρκεια του εμφυλίου οι στρατιώτες του κατέσφαξαν μαύρους αιχμαλώτους, ενώ ο ίδιος ίδρυσε τη διαβόητη Ku Klux Klan στο Τενεσί, το 1865, διατελώντας και πρώτος αρχηγός της (Strauss, 2013).

Αρχικά, οι Farber και Lum διαπίστωσαν ότι ήταν συχνά δύσκολο να πειστούν οι τοπικοί αξιωματούχοι να ενεργήσουν για προβληματικά μνημεία στις πόλεις τους (Farber & Lum, 2019). Τα μνημεία εξυπηρετούν σαφώς διαφορετικούς σκοπούς: Από τη μία πλευρά εξυμνούν άτομα ή πράξεις, εδραιώνουν την εθνική υπερηφάνεια, αλλά από την άλλη αναμοχλεύουν και επώδυνες μνήμες. Για τα μνημεία, σημειώνει ο Carro (2007), «η δύναμή τους να παροτρύνουν τη δράση, στο βαθμό που μπορεί να υπάρχει ακόμα, φαίνεται τώρα να περιορίζεται στο πεδίο των μικροαφηγημάτων, των μικροϊστοριών και των μικροπολιτισμών».

Η έννοια της δημόσιας τέχνης δέχεται πολλές επεξηγήσεις. Συγχρόνως, δεν είναι ούτε εγγενής ούτε αιώνια, αλλά διαδικαστική. Ειδικότερα, εξαρτάται από μια ποικιλία πολιτισμικών και κοινωνικών σχέσεων, ενώ υπόκειται στα ασταθή άυλα στοιχεία πολλών κοινών και στα κυμαινόμενα ενδιαφέροντα ή τις προτιμήσεις τους (Knight & Senie, 2020). Επομένως, δημόσια μνημεία που έρχονται σε αντίθεση, παραβιάζουν ή καταδικάζουν τις υπάρχουσες ανησυχίες και πεποιθήσεις μπορεί να λεηλατηθούν (Doss, 2020). Σύμφωνα με την Doss (2020), ορισμένα δημόσια μνημεία ενδέχεται να αφαιρεθούν, να επανατοποθετηθούν, να αποσυναρμολογηθούν ή να καταστραφούν εντελώς.

Η λέξη «βανδαλισμός» επινοήθηκε τη δεκαετία του 1790 για να περιγράψει την καταστροφή της τέχνης κατά τη Γαλλική Επανάσταση, προερχόμενη από τους Βάνδαλους, μια γερμανική φυλή που λεηλάτησε τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία τον πέμπτο αιώνα. Ο βανδαλισμός τυπικά ορίζεται ως η ζημιά και η καταστροφή περιουσίας, δηλαδή καθετί γενικά το παράνομο που συχνά θεωρείται και έγκλημα. Ο πολιτιστικός βανδαλισμός αναφέρεται πιο συγκεκριμένα στη λεηλασία ή και καταστροφή πολιτιστικών αγαθών, μεταξύ αυτών και έργων δημόσιας τέχνης. Είναι μια συνειδητή και συχνά βίαιη πράξη που οδηγείται από συναισθήματα αντίδρασης, εναντίωσης και οργής προς τους κυβερνώντες. Τις περισσότερες φορές πρόκειται για οργανωμένες ενέργειες που σχετίζονται με τη δημόσια έκφραση της απαίτησης για ιστορική και κοινωνική δικαιοσύνη. Ο βανδαλισμός εκφράζεται με διαφορετικούς τρόπους. Στην περίπτωση των δημόσιων μνημείων, μπορεί να σημαίνει ολική αποκαθήλωση ενός μνημείου, επέμβαση με χρώματα ή φθορά μέρους του. Επομένως, η πράξη βανδαλισμού εκτός από το να αποτελεί μήνυμα εναντίωσης, ταυτόχρονα στρέφεται και κατά της υλικότητας του μνημείου (Doss, 2020).

Ξεχωριστό παράδειγμα αποτελεί η τέχνη του δρόμου ή αλλιώς graffiti καθώς μερικοί την αντιμετωπίζουν ως τύπο τέχνης και άλλοι ως βανδαλισμό ή ως

εγκληματική υποβάθμιση της ιδιοκτησίας. Αξίζει να αναφερθεί όμως ότι λίγα είναι τα graffiti που εκτελούνται χωρίς να έχουν κάποιο σκοπό και χωρίς να θέλουν να διαδώσουν κάποιο μήνυμα. Οι καλλιτέχνες των graffiti, σκόπιμα και ενσυνείδητα, χρησιμοποιούν ποικιλία υλικών (στένσιλ, αυτοκόλλητα, αφίσες, διαφόρων ειδών μπογιές) σε συνδυασμό με γραπτά μηνύματα, επιδιώκοντας την ευαισθητοποίηση του κοινού για κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα (Doss, 2020). Υπό αυτή την έννοια, η τέχνη του δρόμου αξιοποιεί και αναζωογονεί τους δημόσιους χώρους προσκαλώντας και προκαλώντας διάλογο για θέματα κυρίως πολιτικά και κοινωνικά, όπως είναι η έννοια της ταυτότητας, το δικαίωμα της ιδιοκτησίας και της ελευθερίας λόγου και έκφρασης. Είτε η τέχνη του δρόμου, όμως, είτε το στατικό μνημείο, αποτελούν ευάλωτες μορφές δημόσιας τέχνης, καθώς υπόκεινται σε υλικές φθορές εξαιτίας του αστάθμητου παράγοντα του καιρού και της ακτιβιστικής συμπεριφοράς του κοινού απέναντί τους. (Doss, 2020).

Η δημόσια τέχνη ενσαρκώνει αυτό που ο Pierre Bourdieu (1977) ονόμασε «συμβολικό κεφάλαιο», δηλαδή την αξία και τη δύναμη τόσο αυτού που αντιπροσωπεύει όσο και του περιβάλλοντος που καταλαμβάνει. Η παρουσία και η μονιμότητα της δημόσιας τέχνης προσδίδει νομιμότητα σε συγκεκριμένες κοινωνικές, πολιτιστικές και πολιτικές συνθήκες. Όπως προαναφέρθηκε, η δημόσια τέχνη είναι ευάλωτη και απροστάτευτη ως προς τον βανδαλισμό, επομένως, όταν το συμβολικό της κεφάλαιο θεωρείται αμφισβητήσιμο, η ίδια η δημόσια τέχνη μπορεί να δεχθεί επίθεση και να βανδαλιστεί, ακόμη και να απομακρυνθεί από τον δημόσιο χώρο. Αυτό το είδος «συμβολικού βανδαλισμού» εμπίπτει σε δύο κατηγορίες: 1) πράξεις βανδαλισμού που διενεργούνται από το ίδιο το κράτος ή επισήμως έχουν εξουσιοδοτηθεί, και 2) ατομικές ή συλλογικές πράξεις βανδαλισμού (Doss, 2020).

Τα παραδείγματα και των δύο κατηγοριών βανδαλισμού είναι άφθονα. Τον Μάρτιο του 2003, για παράδειγμα, σε μια πράξη ύψιστου συμβολισμού, οι αμερικανικές δυνάμεις κατέρριψαν πολλά αγάλματα του Saddam Hussein κατά τη διάρκεια της εισβολής στο Ιράκ, συμπεριλαμβανομένου ενός υπερμεγέθους χάλκινου ανδριάντα, ύψους 12 μέτρων που κοσμούσε την κεντρική πλατεία Firdos της Βαγδάτης. Ενώ αρχικά τα μέσα ενημέρωσης πιστώνουν στους χαρούμενους Ιρακινούς την καταστροφή του ανδριάντα του Hussein, μεταγενέστερες αναφορές έδειξαν ότι οι Αμερικανοί στρατιώτες το κατέστρεψαν ως «στόχο ευκαιρίας» και έκαναν τον βανδαλισμό να μοιάζει με «αυθόρμητο ιρακινό εγχείρημα», παρά με προσχεδιασμένη στρατιωτική πράξη (Zucchino, 2004). Το 2011 η κυβέρνηση του



Μπαχρέιν γκρέμισε το μνημείο, των 91 μέτρων, «του Μαργαριταριού» στην πρωτεύουσα της χώρας. Το μνημείο είχε αναγερθεί το 1982 με κρατική μέριμνα ως σύμβολο της εθνικής ενότητας ή τουλάχιστον της ενότητας των εξαμελών εθνών του Συμβουλίου Συνεργασίας του Κόλπου. Κατά τη διάρκεια της Αραβικής Άνοιξης, το «Μνημείο του Μαργαριταριού» έγινε το καθοριστικό σύμβολο και το κύριο σημείο πολιτικών, αντικυβερνητικών συγκεντρώσεων του λαού του Μπαχρέιν. Αναγνωρίζοντας το συμβολικό του κεφάλαιο, η κυβέρνηση το απομάκρυνε. Σε συνέντευξη τύπου μετά την καταστροφή του μνημείου, ο υπουργός Εξωτερικών της χώρας ανέφερε: «Το κάναμε για να αφαιρέσουμε μια κακή ανάμνηση. Το όλο πράγμα προκάλεσε την πόλωση της κοινωνίας μας. Δεν θέλουμε ένα μνημείο να συνδέεται με άσχημες μνήμες» (Bronner, 2011).

Η Elke Krasny (2020) ορίζει ως ακτιβισμό σε μνημεία (monument activism) ένα συγκεκριμένο είδος ακτιβισμού που περιλαμβάνει ενέργειες εναντίον των μνημείων που αντιπροσωπεύουν την πατριαρχία, την αποικιοκρατία, τη λευκή υπεροχή, τον ιμπεριαλισμό ή τον φασισμό, αλλά και ενέργειες για τη δημιουργία νέων μνημείων, μόνιμων ή προσωρινών, που να μας υπενθυμίζουν τους ξεχασμένους, τους περιθωριοποιημένους και τους καταπιεσμένους της ιστορίας.

Το 2015 εμφανίστηκε το Κίνημα διαμαρτυρίας «Rhodes Must Fall» που αφαίρεσε με επιτυχία ένα μνημειώδες μπρούτζινο άγαλμα του Cecil Rhodes<sup>6</sup> από την πανεπιστημιούπολη του Πανεπιστημίου του Cape Town. Ο Rhodes, βασικός αποικιστής της Νότιας Αφρικής και ένθερμος υποστηρικτής του *απαρτχάιντ*<sup>7</sup>, έκανε τεράστια περιουσία από την εκμετάλλευση ορυχείων χρυσού και διαμαντιών. Με τον πλούτο που συσσωρεύτηκε μέσω της εταιρείας διαμαντιών του De Beers και άλλων εξορυκτικών εγχειρημάτων, ο Βρετανός ιμπεριαλιστής επαναπροσδιόρισε τον εαυτό του ως φιλόanthρωπο. Το ταμείο υποτροφιών που ίδρυσε είχε προχωρήσει πολύ στο να «καθαρίσει» το όνομα και την κληρονομιά του. Στην εκστρατεία τους για την

---

<sup>6</sup> Ο Cecil John Rhodes (5 Ιουλίου 1853 - 26 Μαρτίου 1902) ήταν Βρετανός επιχειρηματίας, πολιτικός στη Νότια Αφρική και διετέλεσε Πρωθυπουργός της Αποικίας του Ακρωτηρίου από το 1890 μέχρι το 1896. Πίστευε ότι οι Άγγλοι ήταν «η ανώτερη φυλή». Αν δύο αιώνες πριν τον τιμούσαν, σήμερα πολλοί τον θεωρούν αποικιοκράτη που εκμεταλλεύτηκε πόρους της Αφρικής σε βάρος του πληθυσμού της. Έχοντας σπουδάσει στην Οξφόρδη, ο Rhodes άφησε πολλά από τα χρήματά του στο πανεπιστήμιο της πόλης για υποτροφίες σε ξένους φοιτητές, αλλά το άγαλμά του που κοσμεί την είσοδο του Oriiel College έχει γίνει στόχος της καμπάνιας φοιτητών “Rhodes Must Fall” (Encyclopaedia Britannica).

<sup>7</sup>Το *απαρτχάιντ* είναι όρος που προέρχεται από τη γλώσσα Αφρικάανς και τα ολλανδικά και σημαίνει διαχωρισμός. Το *απαρτχάιντ* ήταν μια πολιτική των Λευκών που καθόριζε και επέβαλλε τη διάκριση των ανθρώπινων ομάδων μέσα σε ένα κράτος βάσει φυλετικών κριτηρίων σε καθορισμένες γεωγραφικές περιοχές. Ο σκοπός του *απαρτχάιντ* ήταν να σταματήσουν οι επαφές μεταξύ λευκών και μαύρων.

απομάκρυνση του αγάλματος του Rhodes από την πανεπιστημιούπολη του Cape Town, οι φοιτητές πραγματοποίησαν πολλές εκδηλώσεις διαμαρτυρίας, συμπεριλαμβανομένου του διαδικτυακού ακτιβισμού, των καταλήψεων, και της πολιτικής ανυπακοής με αίτημα την αφαίρεση του αγάλματος. Μετά την απομάκρυνσή του, οι φοιτητές συνέχισαν να διοργανώνουν μια εκστρατεία κατά των διδασκτρων «Τα δίδακτρα πρέπει να πέφτουν», καθώς και ένα ευρύτερο κίνημα για την αποαποικιοποίηση της εκπαίδευσης. Το 2016, το κίνημα «Rhodes Must Fall» εξαπλώθηκε στο Ηνωμένο Βασίλειο, με στόχο το άγαλμα του Rhodes στην πρόσοψη του High Street του Oriel College στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, όπου ο Rhodes είχε ιδρύσει ένα ταμείο υποτροφιών. Μέχρι σήμερα, ισχυροί δωρητές και προστάτες της Οξφόρδης έχουν αποτρέψει την αφαίρεση αυτού του αγάλματος με απειλές να αποσύρουν την οικονομική τους υποστήριξη (Ray, 2021).

Φαίνεται ότι οι συζητήσεις που αφορούν την αποικιοκρατία και τις συνεχιζόμενες επιπτώσεις της εξακολουθούν να είναι αναγκαίες. Κατά τη διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας, περιόδου των σημαντικών ιστορικών και πολιτιστικών απολογισμών στις Ηνωμένες Πολιτείες, έχουν υπάρξει ισχυρές πράξεις διαμαρτυρίας, καθώς αμφισβητούνται οι αποικιακές ερμηνείες των εποίκων και οι στερεότυπες αναπαραστάσεις του παρελθόντος και τα αγάλματα των αποικιστών απομακρύνονται. Στην Καλιφόρνια, αυτόχθονες πληθυσμοί αμφισβητούν τη μυθολογία που περιβάλλει την ιστορία της πολιτείας αυτής, συμπεριλαμβανομένων των μνημείων που παρουσίαζαν μια μονόπλευρη αφήγηση αυτής της ιστορίας (Lonetree, 2012). Ο ακτιβισμός αυτός περιλάμβανε την αφαίρεση αγαλμάτων που τιμούσαν γνωστούς αποικιστές.

Σήμερα, το παγκόσμιο αίτημα για αποαποικιοποίηση της δημόσιας ιστορίας θέτει υπό αυστηρή εξέταση το δημόσιο μνημονικό τοπίο (Lonetree, 2012). Ποιανού οι ιστορίες τιμώνται τη στιγμή της δημιουργίας ενός μνημείου και ποιες αφηγήσεις ιστορικών γεγονότων και ιστορικών παραγόντων επιδιώκουν να προωθήσουν; Ποια είναι η κληρονομιά αυτών των αναπαραστάσεων στο παρόν; Σύμφωνα με την DeLucia (2018), σχετικά με τα «μνημονικά τοπία», το στοιχείο που κάνει τα μνημεία και τους ιστορικούς τόπους σημαντικούς «είναι ο ιστός των σχέσεων που τα περιβάλλει: οι ιστορικές διαπραγματεύσεις και οι διαφωνίες που τα γεννούν, το διαρκώς ημιτελές επακόλουθο που διατηρεί τις υλικές τους μορφές και τις έννοιές τους σε ροή». Ο χώρος, από κενός ή ουδέτερος, μετατρέπεται σε συναισθηματικά

εμποτισμένος ή πολιτικά ισχυρός, διαμέσου των ιστοριών που έχουν συσσωρευτεί εκεί με την πάροδο του χρόνου (DeLucia, 2018).

Υπό αυτό το πρίσμα, τίθενται ορισμένα καίρια ερωτήματα, όπως: τι σημαίνει για τους ανθρώπους σήμερα να ζουν και να περιβάλλονται από τοποθεσίες μνήμης όπου μνημονεύεται μια μονόπλευρη εκδοχή της ιστορίας; «Το να βλέπουμε αυτά τα μνημεία και τα αγάλματα των αποικιστών καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής μας δημιουργεί ερωτήματα ως προς την αντίληψη της δικαιοσύνης που επικρατεί στην ανθρωπότητα», σχολιάζει, χαρακτηριστικά, η αυτόχθονας ιστορικός Jacki Thompson Rand (2010). Ακτιβιστικές δράσεις σε μνημεία, συμβολικοί βανδαλισμοί, βίαιες αποκαθλώσεις καθώς και καλλιτεχνικές παρεμβάσεις σε δημόσια μνημεία που συνδέονται με τη δουλεία, την αποικιοκρατία και τον ρατσισμό, όπως αυτές που θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια, μπορούν να ιδωθούν ως πράξεις απονομής επανορθωτικής δικαιοσύνης. Σύμφωνα με τους Κόκκινο, Κιμουρτζή, Καρασαρίνη (2020), η επανορθωτική ή αποκαταστασιακή δικαιοσύνη μαζί με την ανταποδοτική-τιμωρητική δικαιοσύνη και τη μεταβατική δικαιοσύνη συνιστούν τις τρεις μορφές ιστορικής δικαιοσύνης. Η επανορθωτική δικαιοσύνη, η οποία κατοχυρώθηκε διεθνώς με τις Συμβάσεις της Γενεύης του 1949, έχει δύο χαρακτηριστικές μορφές: α) την οικονομική και β) την ηθική, η οποία αφορά τη συμβολική αποκατάσταση της δυσφήμισης, της ταπείνωσης, της αδικίας ή της βίας που υπέστη το θύμα. Η θέσπιση θετικών διακρίσεων υπέρ μειονεκτουσών κοινωνικών ομάδων, η μετονομασία οδών και η ανέγερση στον δημόσιο χώρο μνημείων αφιερωμένων στη μνήμη των θυμάτων και, ταυτόχρονα, η καταστροφή μνημείων και που ενσαρκώνουν τυραννικά καθεστώτα, εποχές βίας, ανελευθερίας και στυγνής καταπίεσης, συνιστούν ουσιαστικές εκφάνσεις απονομής επανορθωτικής δικαιοσύνης (Κόκκινος, Κιμουρτζής, Καρασαρίνης, 2020).

## Κεφάλαιο 2

### Μελέτες Περίπτωσης

#### 2.1 Παρεμβάσεις και καλλιτεχνικές δράσεις σε μνημεία στην εποχή του Black Lives Matter. Η περίπτωση του μνημείου για τον Edward Colston στο Μπρίστολ (Μ. Βρετανία)

##### 2.1.1 Edward Colston

Ο Edward Colston (1636-1721) γεννήθηκε σε μια πλούσια εμπορική οικογένεια τον Νοέμβριο του 1636 στο Μπρίστολ. Ξεκίνησε νωρίς την καριέρα του στο εμπόριο, στέλνοντας αποστολές αγαθών, όπως υφάσματα και κρασί, από το Λονδίνο στη Λισαβόνα, την Ταγγέρη, τα Κανάρια Νησιά και το Ρότερνταμ (Morgan, 1999). Το 1680, ο Colston άρχισε να συνεργάζεται με τη Royal African Company (RAC). Η RAC ήταν ο πιο σημαντικός προμηθευτής σκλάβων στη βρετανική ιστορία: εκτόπισε χιλιάδες ανθρώπους από τη δυτική ακτή της Αφρικής και τους μετέφερε στην Αμερική. Ο Colston επέβλεπε τη διαχείριση της εταιρείας και αργότερα διετέλεσε υποδιοικητής αυτής, διαδραματίζοντας έτσι πρωταγωνιστικό ρόλο στο δουλεμπόριο του Ατλαντικού. Πράγματι, όπως έχει υπολογίσει ο Roger Ball, η Εταιρεία ήταν υπεύθυνη για την αποστολή 84.500 σκλαβωμένων ανθρώπων που έφεραν το ακρωνύμιο «RAC» στο στήθος τους (Steeds & Ball, 2020). Οι βάνουσες συνθήκες του Μεσαίου Περάσματος<sup>8</sup> σήμαιναν ότι μεταξύ αυτής της ομάδας υπήρχαν 19.300 θάνατοι και επομένως ποσοστό θνησιμότητας περίπου 23% (Nasar, 2020). Τα σώματα εκείνων που χάθηκαν πετάχτηκαν στη θάλασσα και στον ωκεανό. Όσοι από τους σκλάβους που μετέφερε η RAC επέζησαν του υπεραντλατικού ταξιδιού, αντιμετώπισαν μια ζωή με κακουχίες και βάσανα σε βρετανικές φυτείες στην Καραϊβική.

Παρά την άμεση εμπλοκή του Colston σε αυτές τις φρικαλεότητες, η πόλη του Μπρίστολ έπαιξε ενεργό ρόλο στη μνημόνευσή του ως φιλόνηθρου. Το 1895, 174 χρόνια μετά τον θάνατο του Colston, στήθηκε άγαλμά του στο κέντρο του Μπρίστολ.

---

<sup>8</sup> Το Μεσαίο Πέρασμα (Middle Passage), ήταν το αναγκαστικό ταξίδι, μέσω του Ατλαντικού Ωκεανού, Αφρικανών για να εργαστούν ως σκλάβοι στην Αμερική και τις Δυτικές Ινδίες. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, που μπορεί να διαρκούσε μήνες, οι σκλάβοι ζούσαν σε άθλιες συνθήκες με ελάχιστο φαγητό και ήταν συνεχώς εκτεθειμένοι σε κινδύνους όπως η κακοκαιρία, οι επιδημίες και οι επιθέσεις πειρατικών πλοίων (Encyclopaedia Britannica).

Φιλοτεχνήθηκε από τον γλύπτη John Cassidy και αποκαλύφθηκε κατά τη διάρκεια μιας εντυπωσιακής τελετής. Ο ανδριάντας του Colston, σύμφωνα με ένα άρθρο εφημερίδας που δημοσιεύτηκε εκείνη την εποχή, «σχεδιάστηκε για να ενθαρρύνει τους σημερινούς πολίτες να μιμηθούν το ευγενές παράδειγμα του Colston και να περπατήσουν στα βήματά του» και ήταν χαραγμένο με την επιγραφή: «Έγινε από πολίτες του Μπρίστολ ως μνημείο ενός από τα πιο ενάρετα και σοφά τέκνα της πόλης τους». Το μνημείο αυτό αποτέλεσε μία από τις προσπάθειες απόδοσης τιμής και διατήρησης της μνήμης του Colston και των σημαντικών χρηματικών ποσών που δώρισε σε νοσοκομεία, σχολεία και εκκλησίες στην πόλη καταγωγής του. Ο συγκεκριμένος ανδριάντας δεν είναι το μόνο σημείο της πόλης αφιερωμένο στον πρώην δουλέμπορο: Colston Hall, Colston Tower, Colston Avenue, Colston Street, Colston's Girls' School, Colston Alms-houses, Colston Window είναι μεταξύ πολλών σημείων που φέρουν το όνομά του. Επιπλέον, στο Μπρίστολ, οι εκδηλώσεις της Ημέρας των Ευχαριστιών συνεχίζουν να τελούνται προς τιμήν του Colston και φέρουν το όνομα «Ημέρα Colston» (13 Νοεμβρίου), όπου διανέμονται κουλούρια “Colston” στους μαθητές. Έως τις πρόσφατες αντιδράσεις και παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο, στο πλαίσιο υποστήριξης κινήματος Black Lives Matter, οι οποίες θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια, το επίσημο μνημονικό αφήγημα στο Μπρίστολ παρουσίαζε και τιμούσε τον Edward Colston ως έναν επιφανή φιλόanthρωπο και καλοπροαίρετο άνθρωπο (Kuhn, 2020).

### 2.1.2 Μνημόσυνο σε μια εποχή κατάργησης

Στις 7 Ιουνίου 2020 διαδηλωτές υπέρ του κινήματος Black Lives Matter απομάκρυναν, βίαια, το άγαλμα του Colston στο Μπρίστολ από το βάθρο του και το έριξαν στο λιμάνι της πόλης. Οι εικόνες της πράξης αυτής θα γίνουν “viral” και θα αναζωπυρώσουν τη δημόσια συζήτηση στη Βρετανία σχετικά με το πώς μνημονεύεται σήμερα στη χώρα ο πρωταγωνιστικός της ρόλος στο εμπόριο σκλάβων και, συνολικά, η ιστορία της άλλοτε κυρίαρχης αποικιοκρατικής δύναμης. Από πολλές απόψεις, αυτές οι έντονες συζητήσεις αποκαλύπτουν την περίπλοκη, και συχνά, αντιφατική στάση της Βρετανίας στο αυτοκρατορικό παρελθόν της. Το άγαλμα του Colston, τελικά, δεν είχε στηθεί κατά τη διάρκεια της ζωής του, αλλά τον 19ο αι., την εποχή, δηλαδή, που η Βρετανία πανηγύριζε τις προσπάθειές της για την κατάργηση της δουλείας. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου υπήρχε η ελπίδα ότι

οι ενέργειες αυτές θα «ξέπλυναν τις αμαρτίες του έθνους» (Hall & Ramsden-Karelse, 2021), και προσωπικότητες όπως ο William Wilberforce και ο Thomas Clarkson τιμήθηκαν για τη συμβολή τους στην επιτυχημένη εκστρατεία για τον τερματισμό της δουλείας. Όπως υποστηρίζει η ιστορικός Catherine Hall (2021), μια σημαντική αλλαγή στην ισορροπία της αυτοκρατορίας έλαβε χώρα τον 19ο αι. Ενώ οι Δυτικές Ινδίες θεωρούνταν κάποτε ως το κόσμημα στο αυτοκρατορικό στέμμα και μια προσοδοφόρα τοποθεσία για τις μεγαλύτερες αγροτικές επιχειρήσεις στον κόσμο, μπορεί να παρατηρηθεί ότι μετά την επίσημη κατάργηση της δουλείας, η προσοχή στράφηκε όλο και περισσότερο σε περιοχές που θεωρούνταν πιο παραγωγικές, όπως η Ινδία και η Αφρική. Ως αποτέλεσμα, οι συμπεριφορές σε σχέση με τη δουλεία και η συμμετοχή της Βρετανίας στο δουλεμπόριο έπρεπε να ξεχαστούν ή και «καλύτερα να διαγραφούν όσο ήταν δυνατόν από τη δημόσια μνήμη», και οι δεσμοί του Μπρίστολ με την ανελέητη εκμετάλλευση σκλάβων ανδρών, γυναικών και παιδιών, να μην είναι ορατοί στη δημόσια σφαίρα. Όπως παρατηρεί ο ιστορικός David Olusoga (2017), πρόσωπα όπως ο Colston «τιμούνταν σε όλη την εποχή κατά την οποία η Βρετανία θεωρούσε τον εαυτό της ως τον ηθικό ηγέτη του κόσμου».

Οι σύγχρονες συζητήσεις όχι μόνο αποκαλύπτουν καθαρές ασυνέπειες στην ιστορική μνήμη, αλλά αποκαλύπτουν και την επικράτηση της ιστορικής αμνησίας. Οι υποστηρικτές του μνημείου του Colston έχουν την τάση να τονίζουν τον ρόλο της Βρετανίας στο κίνημα της κατάργησης της δουλείας, το οποίο σηματοδότησε τη δέσμευσή της στην ελευθερία και την προοδευτική πολιτική. Η επιλεκτική, όμως, αφήγηση της ιστορίας της δουλείας συσκοτίζει, τονίζουν οι μελετητές, παρά αποκαλύπτει, τη σχέση της Βρετανίας με το διατλαντικό δουλεμπόριο (Hall, & Ramsden-Karelse, 2021). Οι έρευνες και η εντατική εκστρατεία ενημέρωσης του κοινού για την ιστορία του διατλαντικού εμπορίου σκλάβων που διενεργεί το “Centre for the Study of the Legacies of British Slavery”<sup>9</sup> αποτελούν, σήμερα, ενδεικτικές περιπτώσεις προσπάθειας απο-αποικιοποίησης της ιστοριογραφίας και της δημόσιας μνήμης, μιας προσπάθειας να συμπεριληφθούν στην επίσημη μνήμη στη Βρετανία και η επώδυνη μνήμη του δουλεμπορίου και των συνεπειών του.

Στη Μεγάλη Βρετανία, το δουλεμπόριο καταργήθηκε το 1807 με νόμο του βρετανικού Κοινοβουλίου και η ίδια η δουλεία τέθηκε επίσημα εκτός νόμου το 1833,

---

<sup>9</sup> Το Κέντρο ιδρύθηκε στο London’s Global University με τη γενναιόδωρη υποστήριξη του Κέντρου Hutchins του Χάρβαρντ. Μελετά τον αντίκτυπο της αποικιακής δουλείας στη διαμόρφωση της Βρετανικής ιστορίας και το στίγμα που έχει αφήσει μέχρι και σήμερα (βλ. <https://www.ucl.ac.uk/lbs/>).

με τον Νόμο Κατάργησης της Δουλείας. Ωστόσο, αυτές οι νομοθετικές μεταρρυθμίσεις δεν σήμαιναν ότι η δουλεία έπαψε να υφίσταται στη συνέχεια ή ότι η Βρετανία είχε λύσει το ζήτημα. Η έννοια της δουλείας είχε αλλάξει, οι πρώην σκλάβοι συνέχιζαν να δουλεύουν για τα ίδια (πρώην) αφεντικά αλλά ως αντίτιμο λάμβαναν έναν πολύ μικρό μισθό. Αυτή η μεταβατική περίοδος μεταξύ της δουλείας και της ελευθερίας σχεδιάστηκε για να «διδάξει στους πρώην σκλάβους πώς να είναι ελεύθεροι», αλλά, στην πραγματικότητα, λίγα πράγματα είχαν αλλάξει στις συνθήκες διαβίωσής τους. Στην πραγματικότητα, ορισμένοι ιδιοκτήτες φυτειών αναγνώρισαν ότι ήταν φθηνότερο να πληρώνουν έναν μικρό μισθό παρά να παρέχουν τροφή και στέγαση. Σύμφωνα με αυτό το νέο σύστημα, περίπου 700.000 Αφρικανοί παρέμειναν σκλαβωμένοι στις αποικίες μετά την κοινοβουλευτική κατάργηση της δουλείας. Μόλις το 1838, τριάντα ένα χρόνια μετά την κατάργηση του δουλεμπορίου το 1807, η βρετανική κυβέρνηση έκανε ουσιαστικά βήματα για την πλήρη κατάργηση της δουλείας και των απεχθών πρακτικών της (Nasar, 2020).

Πριν από την αφαίρεση του αγάλματος, η σκοτεινή πλευρά της δράσης του Colston δεν αποτελούσε μέρος της δημόσιας συζήτησης στη Βρετανία. Ωστόσο, εντός του ακαδημαϊκού χώρου, είχαν προηγηθεί εκκλήσεις για αποαποικιοποίηση του προγράμματος σπουδών και για κριτική ενασχόληση με τις ιστορίες της βρετανικής αυτοκρατορίας. Η εκστρατεία «Why is My Curriculum White?» του UCL<sup>10</sup>, μαζί με εκείνες που ηγούνται από το Institute of Historical Research και το Runnymede Trust, υποστήριξαν ότι το βρετανικό εκπαιδευτικό σύστημα τείνει να αγνοεί τις πιο δύσκολες και επώδυνες πτυχές της βρετανικής αυτοκρατορικής ιστορίας.

Σε αντίθεση με ό,τι ισχυρίστηκαν πρόσφατα ορισμένοι σχολιαστές, η Βρετανία δεν ήταν η πρώτη χώρα που κατάργησε τη δουλεία. Η Δανία ενέκρινε την πρώτη νομοθετική κατάργηση του εμπορίου το 1792. Ακόμη, μετά τη Γαλλική Επανάσταση, η γαλλική αποικία του Saint Domingue (σημερινή Αϊτή) πέτυχε την de facto κατάργηση της δουλείας το 1793. Η χειραφέτηση αναγνωρίστηκε από τη γαλλική κυβέρνηση το 1794 για όλες τις γαλλικές αποικίες. Η επιλεκτική λήθη της επανάστασης της Αϊτής ήταν μέρος μιας μακράς παράδοσης διαγραφής, η οποία βοήθησε στην παραμέληση της δράσης των μαύρων οπαδών της κατάργησης. Οι εξεγέρσεις των σκλάβων δεν ήταν σπάνιες, όπως: η εξέγερση στο St John 1733, η εξέγερση του Tacky το 1760, η επανάσταση της Αϊτής του 1791 και ο πόλεμος των

---

<sup>10</sup>University College London

Βαπτιστών το 1831 είναι μερικά μόνο παραδείγματα του ακτιβισμού των μαύρων. Σε αυτά τα επεισόδια σπάνια δίνεται η δέουσα προσοχή στις δημόσιες ιστορίες (Donham, 1997).

Η «διαγραφή» και η δημιουργία εθνικών μύθων αυτού του είδους έχει σημαντικές επιπτώσεις. Για παράδειγμα, το 2018, το Υπουργείο Οικονομικών της Μεγάλης Βρετανίας, δήλωσε ότι εκατομμύρια λίρες που είχαν συγκεντρωθεί από Βρετανούς φορολογούμενους έθεσαν τέλος στη δουλεία. Υποστηρίχθηκε, συγκεκριμένα ότι οι Βρετανοί είχαν πληρώσει 20 εκατομμύρια λίρες για να αγοράσουν ελευθερία για όλους τους σκλάβους στην αυτοκρατορία. Αυτό που το Υπουργείο Οικονομικών δεν εξήγησε ήταν ότι αυτά τα χρήματα δεν πήγαιναν σε σκλάβους. Αυτό το ποσό καταβλήθηκε ως αποζημίωση στους ιδιοκτήτες σκλάβων για «την απώλεια της περιουσίας τους». Επιπλέον, οι Hall & Ramsden-Karelse (2021), έχουν δείξει ότι ένας μεγάλος αριθμός βρετανικών επιχειρήσεων ιδρύθηκαν και βασίστηκαν στη δουλειά των σκλάβων. Πράγματι, η οικονομία της Βρετανίας εξαρτήθηκε περισσότερο από τη δουλεία εφόσον, το Μπρίστολ, τελικά, δεν ήταν απλώς ένας κόμβος για το δουλεμπόριο, αλλά χτίστηκε με τα κέρδη των φυτειών καπνού, ζάχαρης και βαμβακιού, φυτείες όπου χρησιμοποιούνταν σκλάβοι. Η επιλεκτική εστίαση σε συγκεκριμένες ενέργειες της Βρετανίας για κατάργηση της δουλείας από μόνη της δεν τη βοηθά να συμβιβαστεί με την αναγνώριση τόσο του παρελθόντος όσο και των τρόπων με τους οποίους η ιστορία της δουλείας αποτυπώνεται, ή όχι, στο σύγχρονο μνημονικό τοπίο.

### 2.1.3 «Φυλή» και Ρατσισμός

Οι ενέργειες των ακτιβιστών στο άγαλμα του Edward Colston είναι ενδεικτικές όχι μόνο των εκστρατειών υπέρ της φυλετικής ισότητας στο Μπρίστολ, αλλά ευθυγραμμίζονται επίσης με μια ευρύτερη, πλούσια παράδοση του παγκόσμιου ακτιβισμού των μαύρων. Με άλλα λόγια, τα γεγονότα της 7ης Ιουνίου 2020 αφηγούνται τόσο μια τοπική όσο και μια παγκόσμια ιστορία των αντιρατσιστικών αγώνων του Μπρίστολ. Το Μπρίστολ υπέστη μια βαθιά μεταμόρφωση τον 19ο και τον 20ο αι. Αρχαιακά τεκμήρια δείχνουν ότι υπήρχε σημαντική παρουσία μαύρων στο Μπρίστολ τουλάχιστον πριν από 400 χρόνια. Ο σχετικά μικρός πληθυσμός αποτελούνταν από σκλάβους Αφρικανούς και μερικούς ελεύθερους άνδρες και γυναίκες (Dresser, 2013). Εγκατεστημένες κοινότητες μπορούν να εντοπιστούν στην



πόλη μετά τον Β΄ Π.Π. Μέχρι τη δεκαετία του 1960, υπολογίστηκε ότι υπήρχαν 3.000 κάτοικοι Δυτικών Ινδιών στην πόλη. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, το Μπρίστολ συνέχισε να γιορτάζει την κληρονομιά ενός δουλέμπορου, ενώ επίσης διαπραγματευόταν νέες αφίξεις μαύρων. Δεν ήταν έκπληξη τότε που αυτές οι αφίξεις ήρθαν αντιμέτωπες με προκαταλήψεις προηγούμενων χρόνων, με φυλετική βία και ποικίλες διακρίσεις.

Ως απάντηση σε αυτές τις φυλετικές ανισότητες, κάτοικοι όπως η πριγκίπισσα Campell<sup>11</sup> έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στην αμφισβήτηση των προκαταλήψεων νοσηλείας και στέγασης των μαύρων. Η Campell, η οποία μετακόμισε από την Τζαμάικα στο Μπρίστολ το 1962, ήταν η πρώτη μαύρη υπάλληλος στο Wills Tobacco Factory στο Bedminster και αργότερα έγινε η πρώτη μαύρη αδελφή νοσοκόμα του νοσοκομείου Glenside της πόλης. Βοήθησε στη δημιουργία του United Housing Association για να υποστηρίξει τους μαύρους που συχνά υφίσταντο διακρίσεις. Η Ένωση αυτή έλαβε την πρωτοβουλία για την αξιοπρεπή στέγαση μαύρων, περιθωροποιημένων κατοίκων του Μπρίστολ. Ομοίως, η Carmen Beckford<sup>12</sup> ήταν ένα βασικό πρόσωπο για να τεθούν τα θεμέλια για τον αντιρατσιστικό αγώνα στην πόλη. Η σκληρή δουλειά της κατά των ρατσιστικών διακρίσεων και της ανισότητας αναγνωρίστηκε όταν έγινε η πρώτη μαύρη αποδέκτης του βραβείου Member of the Order of the British Empire (MBE) στο North West<sup>13</sup>.

Αυτά τα παραδείγματα ακτιβισμού των μαύρων απεικονίζουν μια καθιερωμένη παράδοση δράσεων κοινωνικής δικαιοσύνης στην πόλη που δεν περιορίζεται σε γεγονότα που έλαβαν χώρα στο Μπρίστολ στις 7 Ιουνίου 2020 και αποδεικνύεται γιατί το Μπρίστολ έχει τοποθετηθεί ιστορικά στο επίκεντρο των αντιρατσιστικών αγώνων της Βρετανίας.

---

<sup>11</sup> Η πριγκίπισσα Κάμπελ γεννήθηκε στο Κίνγκστον της Τζαμάικα και ήρθε στο Μπρίστολ το 1962 όπου αντιμετώπισε προκαταλήψεις και ρατσισμό που αφορούσαν την εύρεση στέγασης και εργασίας. Εκπαιδεύτηκε ως νοσοκόμα και κατάφερε να γίνει η πρώτη μαύρη αδελφή του τμήματος της πόλης, στο νοσοκομείο Glenside στο Fishponds. Τη δεκαετία του 1980, η κ. Campbell έπαιξε βασικό ρόλο στη σύσταση του United Housing Association, με σκοπό την αντιμετώπιση των δυσκολιών των μαύρων να βρουν κατάλυμα σε προσιτή τιμή. Πέθανε στις 3 Σεπτεμβρίου 2015 και είναι μέχρι και σήμερα γνωστή για τον αγώνα της ενάντια στον ρατσισμό των μαύρων στη Μ.Βρετανία (MacCarthy, 2020).

<sup>12</sup> Η Κάρμεν Μπέκφορντ γεννήθηκε στην Τζαμάικα το 1928, και στα δεκαεπτά της ταξίδεψε στο Ηνωμένο Βασίλειο, εκπαιδεύτηκε για να γίνει νοσοκόμα και μετά έγινε μαιά, πρωταγωνιστούσε στους αγώνες ενάντια του φυλετικού ρατσισμού στο Μπρίστολ (Amosvale).

<sup>13</sup> Περιοχή του Bristol

Το 1963, το Bristol Bus Boycott<sup>14</sup> απάντησε στην άρνηση της Bristol Omnibus Company να απασχολήσει μαύρους και ασιάτες εργαζομένους στα πληρώματα των λεωφορείων της. Εμπνευσμένο από το Montgomery Bus Boycott<sup>15</sup> το 1955, έδειξε τους τρόπους με τους οποίους η μαύρη παγκοσμιοποίηση χρησιμοποιήθηκε για να πλαισιώσει τοπικά ζητήματα. Το τετράμηνο μποϊκοτάζ, όπως έδειξε η Madge Dresser, ανάγκασε την εταιρεία λεωφορείων να σταματήσει τις φυλετικές διακρίσεις (Dresser, 2013). Η τοπική και εθνική υποστήριξη του μποϊκοτάζ και η ανατροπή φυλετικών ρατσιστικών πολιτικών σηματοδότησε μια ουσιαστική καμπή στην ιστορία των βρετανικών απόψεων για τον ρατσισμό. Πράγματι, όταν η κυβέρνηση των Εργατικών ήρθε στην εξουσία ένα χρόνο αργότερα, το 1964, μια από τις δεσμεύσεις της πολιτικής τους ήταν να νομοθετήσουν κατά των φυλετικών διακρίσεων. Αυτό οδήγησε στην ψήφιση του νόμου περί φυλετικών σχέσεων του 1965, ο οποίος κατέστησε παράνομη τη διάκριση με βάση το χρώμα του δέρματος.

Ο αγώνας του Μπρίστολ για φυλετική ισότητα δεν τελειώνει τη δεκαετία του 1960. Οι ταραχές στην κοινότητα του Αγίου Παύλου έλαβαν χώρα το 1980 ως απάντηση στις ανισότητες που αφορούσαν στη στέγαση αλλά και διακρίσεις από πλευράς της αστυνομίας. «Σταματήστε και Αναζητήστε» ήταν το σύνθημα των αστυνομικών, όταν έβλεπαν περισσότερες μαύρες και εθνοτικές μειονότητες. Όταν η αστυνομία έκανε έφοδο στο Black and White Café στις 2 Απριλίου 1980, οι φυλετικές εντάσεις έφτασαν σε οριακό σημείο. Εκατοντάδες νέοι διαδήλωσαν, αυτοκίνητα της αστυνομίας και κτίρια υπέστησαν ζημιές και 130 άτομα συνελήφθησαν. Στη συνέχεια, οι τοπικές και εθνικές αρχές αναγνώρισαν την ανάγκη να αντιμετωπιστεί ουσιαστικά η φυλετική παρενόχληση και η ανισότητα (Nasar, 2020).

Είναι σαφές ότι ζητήματα που σχετίζονται με την αστυνόμευση και την κοινωνική, πολιτική και οικονομική ανισότητα που αντιμετωπίζουν οι μαύρες

---

<sup>14</sup> Μποϊκοτάζ των Λεωφορείων του Μπρίστολ

<sup>15</sup> Μποϊκοτάζ των Λεωφορείων του Μοντγκόμερι: Μέχρι το Νοέμβριο του 1956, στα λεωφορεία του Μοντγκόμερι στην Αλαμπάμα των ΗΠΑ ίσχυε ο φυλετικός διαχωρισμός. Σύμφωνα με το σχετικό νόμο, οι λευκοί επιβάτες που έμπαιναν σε ένα λεωφορείο κάθονταν στις μπροστινές θέσεις, ενώ οι μαύροι επιβάτες στις πίσω θέσεις και έπρεπε να υπάρχει πάντα μια κενή σειρά ανάμεσα στα δύο μέρη, ώστε αυτά να διαχωρίζονται. Αν το λεωφορείο ήταν γεμάτο και έμπαινε ένας λευκός επιβάτης, οι μαύροι επιβάτες που κάθονταν στην πρώτη σειρά του πίσω μέρους, έπρεπε να σηκωθούν προκειμένου αυτός να καθίσει και να δημιουργηθεί μια νέα κενή σειρά. Οι συγκεκριμένοι μαύροι επιβάτες παρέμεναν όρθιοι όπως και εκείνοι που ανέβαιναν σε ένα γεμάτο λεωφορείο. Ο νόμος αυτός κηρύχθηκε αντισυνταγματικός από το Ανώτατο Δικαστήριο των ΗΠΑ, τον Νοέμβριο του 1956, ύστερα από το μποϊκοτάζ των λεωφορείων που κράτησε περισσότερο από ένα χρόνο. Αφορμή για το μποϊκοτάζ ήταν η άρνηση μιας μαύρης επιβάτιδας, της Ρόζας Παρκς, να παραχωρήσει τη θέση της σε ένα λευκό επιβάτη (History).

κοινότητες εμφανίζονται με συνέπεια στους αγώνες για κοινωνική δικαιοσύνη. Επομένως, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι όταν οι διαδηλωτές συγκεντρώθηκαν τον Ιούνιο του 2020 για να διαδηλώσουν κατά της δολοφονίας του Αφροαμερικανού George Floyd<sup>16</sup>, το έκαναν μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της μαύρης παγκοσμιοποίησης. Ενώ οι διαδηλωτές ζητούσαν να κατέβει το άγαλμα του Colston, ζητούσαν επίσης μια ευρύτερη αναγνώριση του κινήματος Black Lives Matter. Για πολλούς, η ανατροπή του αγάλματος του Colston προσέφερε ένα χρήσιμο σημείο εκκίνησης για να συζητηθούν ευρέως οι ανάγκες, οι φιλοδοξίες και οι πολιτικές προοπτικές του κινήματος Black Lives Matter.

## 2.2 Διαδηλώσεις, ακτιβιστικές δράσεις και αποκαθλώσεις μνημείων στην εποχή του Black Lives Matter

Το κίνημα Black Lives Matter (BLM) ξεκίνησε όταν τρεις μαύρες ακτιβίστριες, η Alicia Garza, η Patrisse Cullors και η Opal Tometi, ξεκίνησαν ένα πολιτικό έργο για να ευαισθητοποιήσουν το ευρύ κοινό σε ζητήματα συστημικού ρατσισμού, αστυνομικής βίας και βίας κατά των μαύρων. Πιο συγκεκριμένα, είναι ένα κίνημα με επίκεντρο τις ΗΠΑ για τα πολιτικά δικαιώματα και ένα δίκτυο ακτιβιστών που προήλθε από τη χρήση του hashtag #BlackLivesMatter στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Η φράση "Black Lives Matter", «οι Ζωές των Μαύρων Μετράνε» εμφανίστηκε για πρώτη φορά όταν η ακτιβίστρια Alicia Garza τη μοιράστηκε στο Facebook το 2013 ως απάντηση στο δικαστήριο που κήρυξε έναν λευκό άνδρα αθώο για τη δολοφονία ενός άοπλου μαύρου εφήβου. Πιο αναλυτικά, η καμπάνια #BlackLivesMatter κέρδισε δυναμική στο διαδίκτυο μετά από την αθώωση, και σε δεύτερο βαθμό, του George Zimmerman για τη δολοφονία του Trayvon Martin,<sup>17</sup> ενός άοπλου μαύρου μαθητή γυμνασίου τον οποίο ο Zimmerman

---

<sup>16</sup> Ο George Floyd (14 Οκτωβρίου 1973 – 25 Μαΐου 2020) ήταν ένας Αφροαμερικανός που δολοφονήθηκε στις 25 Μαΐου 2020, από αστυνομικό στη Μινεάπολη της Μινεσότα, κατά τη διάρκεια μιας σύλληψης που έγινε αφού ένας υπάλληλος καταστήματος υποψιάστηκε ότι ο Floyd χρησιμοποίησε πλαστό χαρτονόμισμα των 20 δολαρίων. Ο Derek Chauvin, ένας από τους τέσσερις αστυνομικούς που έφτασαν στο σημείο, έριξε τον Floyd στο έδαφος και τον πίεζε στο λαιμό με το γόνατό του του με για 9 λεπτά και 29 δευτερόλεπτα, γεγονός που προκάλεσε έλλειψη οξυγόνου. Μετά τη δολοφονία του, οι διαμαρτυρίες κατά της αστυνομικής βίας, ειδικά προς τους μαύρους, εξαπλώθηκαν γρήγορα σε όλες τις Ηνωμένες Πολιτείες και παγκοσμίως. Τα θανάσιμα λόγια του, «Δεν μπορώ να αναπνεύσω» ("I can't breathe"), έγιναν σύνθημα συγκεντρώσεων σε όλον τον κόσμο (History).

<sup>17</sup> Ο Trayvon Martin ήταν ένας 17χρονος Αφροαμερικανός από το Μαϊάμι της Φλόριντα, ο οποίος πυροβολήθηκε θανάσιμα, στις 26 Φεβρουαρίου 2012, από τον George Zimmerman ο οποίος εκτελούσε βάρδια φύλακα στις γειτονιά του Σάνφορντ της Φλόριντα, επικαλούμενος αυτοάμυνα. Ο Zimmerman παρακολούθησε τον νεαρό, ο οποίος επέστρεψε στο σπίτι του αφού είχε αγοράσει ένα μπουκάλι με

πυροβόλησε και σκότωσε. Ο Zimmerman ισχυρίστηκε ότι ήταν σε αυτοάμυνα, αλλά πολλοί είδαν την αθώωσή του από τους ένορκους ως φυλετικά προκατειλημμένη απόφαση. Ακόμη, οι ακτιβιστές κινητοποιήθηκαν σε μεγάλες διαδηλώσεις στο Φέργκιουσον του Μιζούρι, μετά τον θάνατο του Michael Brown και του Eric Garner το 2014. Αυτές οι διαδηλώσεις τράβηξαν την προσοχή των εθνικών μέσων ενημέρωσης και καθιέρωσαν το BLM ως πολιτικό κίνημα (Taylor, 2017).

Το κίνημα BLM διαμορφώθηκε, λοιπόν, στις ΗΠΑ στον απόηχο της αθώωσης του George Zimmerman για τη δολοφονία του Trayvon Martin. Κέρδισε περαιτέρω ώθηση μετά τις δολοφονίες, από αστυνομικούς, του Brown και του Garner και τελικά εξελίχθηκε σε ένα διεθνές κίνημα ακτιβιστών. Οι ιδρυτές του διευκρινίζουν ότι το κίνημα είναι «μια ιδεολογική και πολιτική παρέμβαση σε έναν κόσμο όπου οι ζωές των μαύρων στοχοποιούνται συστηματικά με σκοπό την εξαφάνισή τους. Το κίνημα αποτελεί μια επιβεβαίωση του ανθρωπισμού και της αλληλεγγύης των μαύρων λαών, της συνεισφοράς τους σε αυτήν την κοινωνία και της ανθεκτικότητάς τους απέναντι στη θανάσιμη καταπίεση» (Nasar, 2020).

Το 2020, μετά τη δολοφονία του George Floyd από αστυνομικούς στη Μινεάπολη των ΗΠΑ, οι διαδηλώσεις αναζωπυρώθηκαν παγκοσμίως. Στο Μπρίστολ, μόλις κατέβηκε το άγαλμα του Colston, οι διαδηλωτές εθεάθησαν να γονατίζουν στο λαιμό του, κάτι που θύμιζε τη λαβή πνιγμού που χρησιμοποίησαν οι αστυνομικοί στις ΗΠΑ εναντίον του George Floyd. Η εξέχουσα σημασία του παγκόσμιου ακτιβισμού των μαύρων και οι συνδέσεις μεταξύ του αγώνα ενάντια σε δομικές ανισότητες στις ΗΠΑ και το Ηνωμένο Βασίλειο δεν ήταν ποτέ πιο εμφανείς στο τρέχον κλίμα. Πολιτικά και κοινωνικά αμφιλεγόμενα μνημεία σε όλο τον κόσμο είχαν έκτοτε παρόμοια μοίρα με αυτή του Colston. Εκατοντάδες μνημεία βανδαλίστηκαν, απομακρύνθηκαν άμεσα και βίαια από τους ίδιους τους διαδηλωτές, ενώ ορισμένα μετακινήθηκαν με πρωτοβουλία τοπικών αρχών σε μουσεία όπου, όπως υποσχέθηκαν οι αρμόδιοι, θα γίνει ειδικός σχολιασμός για το «σκοτεινό» παρελθόν των αναπαριστώμενων. Παράλληλα, δημοτικές αρχές σε όλο τον κόσμο ανακοίνωσαν εκτενή προγράμματα κριτικής επανεξέτασης των δημόσιων μνημείων (Αλεξιάκη, 2020). Ενδεικτικές περιπτώσεις αποτελούν οι απομακρύνσεις του ανδριάντα του

---

παγωμένο τσάι και διάφορα σνακ, επειδή υποπτευόταν ότι είχε διαπράξει κλοπές στη γειτονιά. Παραδέχτηκε ότι πυροβόλησε και σκότωσε τον 17χρονο έγχρωμο Trayvon, όμως υποστήριξε ότι βρισκόταν σε νόμιμη άμυνα, επειδή ο ανήλικος τον είχε σπρώξει με αποτέλεσμα να χτυπήσει στο κεφάλι. Η κοινή γνώμη δεν δέχτηκε το σκεπτικό του δικαστηρίου που θεώρησε πως ο κατηγορούμενος πυροβόλησε και σκότωσε τον Martin όντας σε αυτοάμυνα (History).

αποικιοκράτη βασιλιά Λεοπόλδου του Β΄, γνωστού και ως σφαγέα του Κονγκό, στην Αμβέρσα, το άγαλμα του Αβραάμ Λίνκολν με τον γονατισμένο μαύρο σκλάβο μπροστά του στη Βοστώνη, ο έφιππος ανδριάντας του στρατηγού Robert E. Lee στη λεωφόρο του Ρίτσμοντ στην Βιρτζίνια των ΗΠΑ - το τελευταίο άγαλμα άνδρα της Συνομοσπονδίας που παρέμενε στην ιστορική λεωφόρο - καθώς και αγάλματα του Χριστόφορου Κολόμβου ανά τον κόσμο<sup>18</sup>.

Ως κοινωνικό κίνημα, το BLM έχει επικεντρωθεί σε μεγάλο βαθμό στην έλλειψη λογοδοσίας για την κρατική βία που διαπράττεται κατά των μαύρων Αμερικανών, και ιδιαίτερα στην αστυνομική βία που τους ασκείται. Το κίνημα έχει ξεκινήσει ένα δίκτυο ακτιβιστών που συνδέεται με τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και περιλαμβάνει άτομα, τοπικές ή περιφερειακές ομάδες, καθώς και διεθνείς συνασπισμούς. Μέσω των ακτιβιστικών διαμαρτυριών και δράσεών του, κατάφερε να προωθήσει την ανάγκη αποαποικιοποίησης του δημόσιου χώρου και να διαδώσει παγκοσμίως την ανάγκη των μαύρων αλλά και των «ξεχασμένων» κοινωνικά ομάδων να ακουστούν. Ενώ το BLM έχει επικεντρωθεί στην αστυνομική βία και τις ανισότητες στο σύστημα ποινικής δικαιοσύνης, προωθούνται και άλλα ζητήματα συμπεριλαμβανομένης της περιβαλλοντικής δικαιοσύνης και των ίσων ευκαιριών πρόσβασης στην εκπαίδευση. Το BLM έχει προσελκύσει την υποστήριξη πολλών διασημοτήτων και επαγγελματιών αθλητών, ενώ έχει επίσης επικρίνει συντηρητικούς πολιτικούς. Αν και μεγάλο μέρος της δύναμης του κινήματος πηγάζει από τη βάση και την αποκεντρωμένη δομή του, η αύξηση του μεγέθους και της επιρροής του έχει εγείρει ερωτήματα εντός του κινήματος σχετικά με το πώς θα πορευτεί στο μέλλον (Papandreopoulou, 2022).

Το BLM πιστώνεται με την ώθηση των συζητήσεων σχετικά με τη μεταρρύθμιση της αστυνομίας σε εθνικό επίπεδο. Το κίνημα έχει εμπνεύσει νομοθέτες που ειδικεύονται όχι μόνο στις μεταρρυθμίσεις που αφορούν τη λειτουργία της αστυνομίας αλλά και στα δικαιώματα διαμαρτυρίας. Οι επικριτές του έχουν κατηγορήσει το κίνημα BLM ότι ενθαρρύνει τη βία κατά των αρχών επιβολής του νόμου. Ορισμένοι αστυνομικοί και οι υποστηρικτές τους έχουν δημιουργήσει ομάδες Blue Lives Matter για να αντιμετωπίσουν τους ισχυρισμούς της BLM (Cooper, 2020).

---

<sup>18</sup> Στη Wikipedia έχει δημιουργηθεί λήμμα με όσα μνημεία απομακρύνθηκαν στο πλαίσιο των διαδηλώσεων για τον θάνατο του George Floyd. Βλ. [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_monuments\\_and\\_memorials\\_removed\\_during\\_the\\_George\\_Floyd\\_protests](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_monuments_and_memorials_removed_during_the_George_Floyd_protests) (πρόσβαση 10/2/23).

Πολλά έργα δημόσιας τέχνης σχετίζονται με το κίνημα Black Lives Matter. Αυτά τα έργα, εφήμερες παρεμβάσεις ή μόνιμες κατασκευές, αποδίδουν άμεσα φόρο τιμής σε όσους έχουν πεθάνει είτε, πάλι, πραγματεύονται γενικότερα θέματα που απασχολούν το κίνημα. Στις περισσότερες περιπτώσεις πρόκειται για έργα που δημιουργούνται στον δημόσιο χώρο για να είναι πιο ορατά στο κοινό και πιο εύκολα προσβάσιμα. Για τη διατήρηση τέτοιων έργων καταβάλλονται προσπάθειες προστασίας τους από κάθε είδους φυσικές φθορές ή βανδαλισμούς (Jacobs, 2020).

Στις 5 Ιουνίου 2020, και κατά τη διάρκεια των διαδηλώσεων που προκάλεσε η δολοφονία του George Floyd, το Τμήμα Δημοσίων Έργων της Ουάσινγκτον ζωγράφισε τις λέξεις "Black Lives Matter" (Εικόνα 1) με κίτρινα κεφαλαία γράμματα ύψους 11 μέτρων σε κεντρικό δρόμο της πόλης, κοντά στον Λευκό Οίκο, με τη βοήθεια του προγράμματος "Murals DC" (Willingham, 2020). Η παρέμβαση αυτή που έγινε με πρωτοβουλία των τοπικών αρχών, προκάλεσε, στη συνέχεια, τη μετονομασία του δρόμου σε Black Lives Matter Plaza. Σε πολλές άλλες πόλεις στις Ηνωμένες Πολιτείες, στον Καναδά και στο Ηνωμένο Βασίλειο, φιλοτεχνήθηκαν τοιχογραφίες και γκράφιτι αφιερωμένα είτε στο BLM κίνημα είτε στον George Floyd.

Η τεράστια κλίμακα των διαδηλώσεων και των ακτιβιστικών δράσεων που πραγματοποιήθηκαν παγκοσμίως, ιδιαίτερα με τη δολοφονία του Floyd, κατέστησε το BLM το μεγαλύτερο κίνημα στην ιστορία των ΗΠΑ. Ενώ υπήρξε κάποια συναίνεση στο ότι αυτό το άνευ προηγουμένου κίνημα διαμαρτυρίας ώθησε την κοινωνική ευαισθητοποίηση και άλλαξε την εθνική συζήτηση γύρω από τον συστημικό ρατσισμό, ταυτόχρονα, το BLM τροφοδότησε παγκόσμιες διαμαρτυρίες που άλλαξαν «μυαλά, καρδιές και τη βασική κατανόηση της ανισότητας με τρόπους που θα μπορούσαν τελικά να οδηγήσουν σε νομικές και πολιτικές μεταρρυθμίσεις». Τα σύγχρονα κοινωνικά κινήματα μπορούν να οικοδομήσουν την κοινωνική συνείδηση και να αλλάξουν τις πολιτισμικές αντιλήψεις. Οι διαμαρτυρίες και ο συμμαχικός ακτιβισμός δημιουργούν κοινωνική συνείδηση και πολιτική πίεση, που είναι απαραίτητες προϋποθέσεις για την υποστήριξη βιώσιμων κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών. Παρόλο αυτά, μέχρι και σήμερα, η υπάρχουσα έρευνα δεν έχει ακόμη τεκμηριώσει με σαφήνεια τον βαθμό στον οποίο οι διεκδικήσεις των BLM επηρέασαν τη νομοθεσία και την πολιτική σε ομοσπονδιακό, πολιτειακό και τοπικό επίπεδο στις ΗΠΑ (Buchanan, Bui, Patel, 2020).

Τα κινήματα των μέσων κοινωνικής δικτύωσης τείνουν να μην έχουν δύναμη παραμονής και το περιθώριο για τις αλλαγές που επιδιώκουν είναι μικρό. Το BLM

έχει ήδη αφηγήσει αυτές τις πιθανότητες των διαδικτυακών κινημάτων, με την ικανότητά του να εμπνέει μια μαζική διαδικτυακή συζήτηση και, στη συνέχεια, να κινητοποιεί αυτή τη συζήτηση σε σημαντικό βαθμό ακτιβισμού. Συνδέοντας την πολυπλοκότητα των μέσων κοινωνικής δικτύωσης και παραδοσιακές μορφές διαμαρτυρίας, το BLM δημιούργησε «ένα δυναμικό μοντέλο διαδικτυακού αλλά και εκτός σύνδεσης ακτιβισμού, ικανό για δομικές αλλαγές». Αλλά η νομική αλλαγή και η ευρύτερη πολιτισμική αλλαγή απαιτούν χρόνο και επιμονή, και η εμπειρική έρευνα έχει δείξει ότι ενώ η ενσυναίσθηση αλλάζει μετά από διαμαρτυρίες και ακτιβιστικές δράσεις, οι αυταρχικές συμπεριφορές είναι πιθανό να επιστρέψουν (Buchanan, Bui, Patel, 2020).



**Εικόνα 1: Black Lives Matter Plaza, Ουάσινγκτον.**

## 2.3 Καλλιτεχνικές παρεμβάσεις στο μνημείο του Edward Colston στο Μπρίστολ

Το άγαλμα του Edward Colston, δημιουργήθηκε το 1895, όπως προαναφέρθηκε, από τον Ιρλανδό γλύπτη John Cassidy. Τοποθετήθηκε σε υψηλό πέτρινο βάθρο, σε ένα πάρκο του Μπρίστολ γνωστό ως “The Centre” (Εικόνα 2). Το άγαλμα ανεγέρθηκε για να τιμήσει η τοπική κοινωνία τον Colston για την προσφορά του στην πόλη του Μπρίστολ, ταυτόχρονα όμως, και ειδικά από τη δεκαετία του 1990 και μετά, αποτελούσε αντικείμενο διαμάχης λόγω της έντονης παρουσίας και του πρωταγωνιστικού ρόλου του στο εμπόριο σκλάβων. Πριν τη βίαιη απομάκρυνση του αγάλματος, τον Ιούνιο του 2020, από διαδηλωτές κατά του ρατσισμού, το άγαλμα του Colston είχε γίνει τόπος καλλιτεχνικών παρεμβάσεων και διαδηλώσεων κατά των φυλετικών διακρίσεων.



Εικόνα 2: John Cassidy, άγαλμα του Edward Colston στο Μπρίστολ, 1895.

### 2.3.1 Here and Now καλλιτεχνική εγκατάσταση μπροστά από το άγαλμα του Edward Colston στο Μπρίστολ, 2018

Το 2018, στις 18 Οκτωβρίου, Πανευρωπαϊκή Μέρα κατά της Εμπορίας Ανθρώπων, πραγματοποιήθηκε μια καλλιτεχνική παρέμβαση με τίτλο *Here and Now*,



μπροστά από το άγαλμα του Colston, για να συνδέσει την ιστορία του ρόλου του λιμανιού του Μπρίστολ στο διαντλαντικό δουλεμπόριο με τη σύγχρονη δουλεία.

Μπροστά και κάτω από το άγαλμα τοποθετήθηκαν 100 τσιμεντένιες ανθρώπινες φιγούρες, σε σχήμα παρόμοιο με αυτό που εκατομμύρια άνθρωποι από τη Δυτική Αφρική αναγκάζονταν να παίρνουν όταν ξάπλωναν στα πλοία που μετέφεραν σκλάβους από το Μπρίστολ σε επιχειρήσεις της πόλης στην Καραϊβική και τη Βόρεια Αμερική (Εικόνα 3). Οι 100 φιγούρες είναι τοποθετημένες με τρόπο ώστε να σχηματίζουν το περίγραμμα ενός πλοίου και τον Edward Colston να μοιάζει σαν καπετάνιος που κοιτά τα σώματα που είναι στριμωγμένα σε σειρές στο κατάστρωμα μπροστά του (Cork, 2018). Ακόμη, παρατηρούμε ότι ο καλλιτέχνης δεν προτίμησε να φτιάξει κάτι δύσκολο και περίτεχνο. Πρόκειται για σχηματοποιημένες, ανθρώπινες φιγούρες στις οποίες δεν υπάρχουν χαρακτηριστικά προσώπου όπως μάτια ή χείλη, ούτε είναι ευδιάκριτο το φύλο. Επίσης, παρατηρούμε τη δυσαναλογία μεγεθών των φιγούρων της εγκατάστασης σε σχέση με αυτή του Colston, κάτι που αξίζει να σχολιαστεί κυρίως ως προς τον συμβολισμό των μεγεθών. Οι φιγούρες είναι δυσανάλογα μικρές σε σχέση με το μέγεθος του αγάλματος, κάτι που ίσως έχει ως στόχο να τονίσει την κοινωνική ανισότητα, τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζονταν οι σκλάβοι και το μέγεθος της δύναμης που ασκούσε ο «ένας». Οι δούλοι που διακινούνταν μέσω του Μπρίστολ ήταν εκατοντάδες χωρίς να μπορούν να αντιδράσουν στους λίγους που τους εκμεταλλεύονταν, για αυτό ίσως ο καλλιτέχνης τοποθέτησε μεγάλο αριθμό μικρών φιγούρων (100) για να τονίσει το μέγεθος της δύναμης των λίγων έναντι των πολλών.

Ταυτόχρονα, η εφήμερη καλλιτεχνική παρέμβαση *Here and Now* δεν έγινε μόνο για να ειρωνευτεί το έργο του Colston αλλά και για να μας υπενθυμίσει ότι η δουλεία δεν είναι κάτι που ανήκει στο παρελθόν. Υπάρχει και σήμερα, με νέες μορφές, για αυτό κατά μήκος και γύρω από τις τσιμεντένιες φιγούρες έχουν τοποθετηθεί πλάκες, που θυμίζουν την πλώρη πλοίου, αλυσοδεμένες μεταξύ τους, με την αναφορά σύγχρονων επαγγελματιών<sup>19</sup> όπου ο κίνδυνος εκμετάλλευσης ανθρώπων είναι μεγάλος (Εικόνα 4 & 5) (Inspiringcity, 2018).

Δυστυχώς, δεν υπάρχουν πολλές αναφορές για αυτήν την καλλιτεχνική παρέμβαση, όπως για το ποιος είναι ο δημιουργός της ή για το πόσες μέρες ήταν εγκατεστημένη στο σημείο. Οι μόνες πληροφορίες και φωτογραφίες προέρχονται από

---

<sup>19</sup> Υπάλληλοι σε πλυντήρια αυτοκινήτων, οικιακές βοηθοί, υπάλληλοι σε κουζίνες και εργάτες σε αγροκτήματα είναι κάποια από τα επαγγέλματα που αναφέρονται.

τον Τύπο και συμπεραίνεται ότι η εγκατάσταση έμεινε στο σημείο για μια μέρα. Ίσως αξίζει να αναρωτηθεί κανείς τους λόγους για τους οποίους δεν μελετήθηκε η συγκεκριμένη καλλιτεχνική παρέμβαση, ενώ το βαθύτερο νόημά της αγγίζει παγκοσμίως και στη σύγχρονη εποχή το ζήτημα της δουλείας και της ανθρώπινης εκμετάλλευσης. Τα αίτια ίσως έχουν σχέση με την ανωνυμία του καλλιτέχνη ή το ότι δεν προκάλεσε κάποια κοινωνική αναταραχή στην τοπική κοινωνία του Μπρίστολ.



**Εικόνα 3: Here and Now καλλιτεχνική εγκατάσταση μπροστά από το άγαλμα του Edward Colston στο Μπρίστολ, 2018.**



**Εικόνα 4: Λεπτομέρεια της καλλιτεχνικής εγκατάστασης μπροστά από το άγαλμα του Edward Colston στο Μπρίστολ, 2018,τσιμέντο.**



Εικόνα 5: Λεπτομέρεια της καλλιτεχνικής εγκατάστασης μπροστά από το άγαλμα του Edward Colston στο Μπρίστολ, 2018, τσιμέντο.

### 2.3.2 Marc Quinn, *A Surge of Power (Jen Reid)*, 2020

Στις 7 Ιουνίου 2020, πλάνα από την αποκαθήλωση του αγάλματος του Edward Colston έγιναν η πρώτη είδηση σε διεθνή πρωτοσέλιδα. Το άγαλμα του δουλέμπορου «γκρεμίστηκε» από διαδηλωτές κατά του ρατσισμού και υπέρ της κοινωνικής δικαιοσύνης. Στη συνέχεια, το άγαλμα μεταφέρθηκε στο λιμάνι της πόλης, όπου κάποτε έδεναν πλοία που μετέφεραν σκλάβους, και από εκεί ρίχτηκε στο νερό, ακριβώς νότια της γέφυρας Pero, η οποία πήρε το όνομά της από τον πρώην σκλάβο κάτοικο του Μπρίστολ Pero Jones (Εικόνα 6).



Εικόνα 6: Διαδηλωτές ρίχνουν το άγαλμα του Edward Colston στο λιμάνι του Μπρίστολ.

Μετά τα γεγονότα της 7ης Ιουνίου 2020, ακολούθησε εκστρατεία ενάντια στα δημόσια μνημεία και τοπόσημα που είχαν αφιερωθεί σε έναν άνθρωπο που μετέφερε περίπου 84.500 Αφρικανούς για σκλάβους και ήταν υπεύθυνος για το θάνατο περίπου

19.300 ανδρών, γυναικών και παιδιών. Αξίζει να σημειωθεί ότι προηγούμενες εκστρατείες εναντίωσης κατά του αγάλματος συναντούσαν αντίσταση κυρίως από τις τοπικές αρχές του Μπρίστολ. Η πράξη κατεδάφισης του αγάλματος του Colston αντανακλά την αντίληψη για τη μνήμη του, τις ιστορίες της δουλείας, της φυλετικής ανισότητας και του πολιτικού ακτιβισμού της μαύρης φυλής. Ενώ ορισμένοι αναλυτές υποστήριζαν ότι η αφαίρεση του αγάλματος του Colston εξυπηρετεί τη λήθη της ιστορίας, ταυτόχρονα υπό το πρίσμα μιας άλλης οπτικής, προσφέρει μια σημαντική ευκαιρία για τους κατοίκους Μπρίστολ και της Βρετανίας, γενικότερα, να έρθουν αντιμέτωποι με την ιστορία τους (Nasar, 2020).

Δύο μέρες μετά τη βίαιη αποκαθήλωση του αγάλματος, στις 9 Ιουνίου 2020, ο διάσημος Βρετανός καλλιτέχνης γκράφιτι, Banksy, δημοσίευσε ένα σκίτσο στον προσωπικό του λογαριασμό στο Instagram, όπου αποτυπώνει τη δική του πρόταση για το άγαλμα του Colston. Το σκίτσο δείχνει σε ασπρόμαυρη απεικόνιση το άγαλμα του Colston, πίσω στο βάθρο του, να σύρεται από τέσσερις διαδηλωτές, αποτυπώνοντας ουσιαστικά τα γεγονότα της 7ης Ιουνίου (Εικόνα 7).



**Εικόνα 7: Σκίτσο με την πρόταση του Βρετανού καλλιτέχνη Banksy, σχετικά με το μέλλον του αγάλματος του Edward Colston στο Μπρίστολ.**

Ο Banksy, σχολίασε δίπλα από το σκίτσο: «Τι πρέπει να κάνουμε με την άδεια πλίνθο στη μέση του Μπρίστολ; Εδώ είναι μια ιδέα που απευθύνεται τόσο σε αυτούς που θέλουν το άγαλμα του Colston όσο και σε αυτούς που δεν το θέλουν». Και συνέχιζε ειρωνικά: «Τον τραβάμε έξω από το νερό, τον βάζουμε πίσω στην πλίνθο, τον δένουμε με καλώδιο στο λαιμό και του τοποθετούμε μερικά χάλκινα αγάλματα από κάτω, σε φυσικό μέγεθος, όπως οι διαδηλωτές να τον τραβούν κάτω. Όλοι ευχαριστημένοι. Μια διάσημη ημέρα μνήμης» (Papandreopoulou, 2022).

Και ενώ οι συζητήσεις για το μέλλον του αγάλματος βρίσκονταν σε εξέλιξη, στις 15 Ιουλίου 2020, χωρίς το πρωί και χωρίς επίσημη άδεια, μια καλλιτεχνική παρέμβαση πραγματοποιήθηκε στο άδειο βάθρο του αγάλματος του Colston, ένα προσωρινό γλυπτό τοποθετήθηκε στη θέση του. Το *Surge of Power (Jen Reid)* δείχνει την Jen Reid, μια μαύρη γυναίκα κάτοικο του Μπρίστολ με καταγωγή από τη Τζαμάικα, ακτιβίστρια του Black Lives Matter με υψωμένη τη γροθιά της σε έναν χαιρετισμό της Black Power. Πρόκειται για ένα γλυπτό από μαύρη ρητίνη, φιλοτεχνημένο από τον γνωστό Βρετανό καλλιτέχνη Marc Quinn ο οποίος είχε ως μοντέλο του την Jen Reid (Εικόνες 8 & 9). Το γλυπτό τοποθετήθηκε στην ίδια την πλίνθο όπου βρισκόταν το άγαλμα του Edward Colston (Gould, 2020).



Εικόνα 8: Marc Quinn & Jen Reid, *A Surge of Power (Jen Reid)* 2020.

Αφορμή και έμπνευση για τον καλλιτέχνη υπήρξε η ίδια η Jen Reid, η οποία αμέσως μετά τα γεγονότα της 7<sup>ης</sup> Ιουνίου, γυρνώντας σπίτι της μετά τις διαδηλώσεις και τη ρίψη του αγάλματος του Colston στο ποτάμι, είδε την πλίνθο του αγάλματος κενή και ένιωσε την ανάγκη να ανέβει επάνω και να σταθεί όρθια με σηκωμένο το ένα της χέρι (το δεξί) σε χαιρετισμό Black Power. «Όταν ανέβηκα εκεί πάνω σήκωσα τη γροθιά μου σε έναν χαιρετισμό για τη δύναμη των μαύρων» είπε η Reid, η οποία αρχικά δεν ήταν σίγουρη αν θα πήγαινε ή όχι στη διαδήλωση. «Δεν το σκέφτηκα καν.

Ήταν σαν να είχα ηλεκτριστεί. Είναι σαν να υπερασπίζομαι τη μητέρα μου, την κόρη μου, όλους τους μαύρους σαν εμένα» (Η Καθημερινή, 2020). Αν και η Reid έμεινε λίγα δευτερόλεπτα στην κενή πλίνθο, ο σύζυγος της, την φωτογράφησε και δημοσίευσε τη φωτογραφία στο Instagram, η οποία έγινε πολύ γρήγορα viral. Ο Marc Quinn είδε αυτήν την αυθόρμητη πράξη της Reid στα social media και σκέφτηκε να δημιουργήσει ένα άγαλμα ακριβώς ίδιο με τη φιγούρα της φωτογραφίας που έβλεπε. Επικοινωνήσε με την Reid και από κοινού αποφάσισαν να συνεργαστούν για την πραγματοποίηση της καλλιτεχνικής παρέμβασης στην άδεια πλίνθο του αγάλματος του Colston. Ο Quinn συνεργάστηκε κρυφά με την Reid και δίχως να πάρει άδεια από τις τοπικές αρχές, δημιούργησε σε λίγες μέρες το γλυπτό, από μαύρη ρητίνη όπως προαναφέρθηκε, στο φυσικό μέγεθος της Reid. (Landler, 2020). «Ανέκαθεν ένιωθα πως είναι μέρος της δουλειάς μου να φέρνω τον κόσμο στην τέχνη και την τέχνη στον κόσμο. Η Jen δημιούργησε το άγαλμα όταν στάθηκε πάνω στο βάθρο και ύψωσε την γροθιά της στον αέρα. Τώρα απλώς το αποτυπώσαμε», εξήγησε ο καλλιτέχνης (Quinn, 2020).



**Εικόνα 9: Marc Quinn & Jen Reid, *A Surge of Power* (Jen Reid) 2020.**

Η ίδια η Reid δήλωσε ότι έπραξε αυθόρμητα σκεπτόμενη τους σκλαβωμένους ανθρώπους που υπέφεραν από τον Colston, ένιωσε ότι με την πράξη της δίνει δύναμη και εξουσία στους μαύρους ανθρώπους, όπως η ίδια, που έχουν υποστεί ρατσισμό και αδικία. Η συνεργασία της με τον Quinn είχε ως στόχο να ευαισθητοποιήσει το κοινό για ζητήματα φυλετικής δικαιοσύνης και ισότητας και η τέχνη να γίνει αφορμή για βαθύτερη σκέψη και προβληματισμό (Quinn, 2020).

Ο Marc Quinn ήξερε ότι το γλυπτό του θα ήταν προσωρινό, εφόσον δεν είχε λάβει άδεια για την τοποθέτησή του, ωστόσο θεώρησε ότι η κενή πλίνθος του αγάλματος του Colston ήταν το καταλληλότερο σημείο - ακριβώς επειδή ήταν συναισθηματικά φορτισμένο - ώστε η δημόσια τέχνη να συμβάλλει στην καταπολέμηση του ρατσισμού, να κινητοποιήσει τους περαστικούς, έστω για λίγο, και η καλλιτεχνική του παρέμβαση να γίνει η αφορμή να συνεχίσουν οι συζητήσεις που αφορούν ζητήματα ρατσισμού και διακρίσεων (Quinn, 2020).

Αν και αρκετοί δέχτηκαν θετικά τη νέα προσθήκη, τελικά το γλυπτό *A Surge of Power (Jen Reid)* αφαιρέθηκε από το Δημοτικό Συμβούλιο της πόλης την επομένη της τοποθέτησής του. Μετά την αφαίρεση του, ο δήμαρχος του Μπρίστολ, Marvin Rees, κάλεσε σε ανοιχτό διάλογο όλη την πόλη. Ο Rees υποστήριξε ότι οι κάτοικοι του Μπρίστολ πρέπει να αποφασίσουν το μέλλον της πλίνθου, το οποίο θα πρέπει να καθοριστεί, δημοκρατικά, μέσω κοινοτικής διαβούλευσης<sup>20</sup>.

Σήμερα το άγαλμα του Colston ανήκει στη συλλογή του Μουσείου Ιστορίας M Shed του Μπρίστολ. Για να αποφασισθεί δημοκρατικά το μόνιμο σημείο τοποθέτησης του αγάλματος, δημιουργήθηκε η επιτροπή “We Are Bristol History Commission”, η οποία πραγματοποίησε έρευνα με κεντρικό θέμα το μέλλον του αγάλματος. Περισσότερα από 14.000 άτομα ανταποκρίθηκαν σε αυτήν και σύμφωνα με τα αποτελέσματα, ο ανδριάντας που άλλοτε δέσποζε σε κεντρικό σημείο της πόλης είναι προτιμότερο να τοποθετηθεί προς έκθεση σε ένα από τα μουσεία του Μπρίστολ με τις απαραίτητες αναφορές στην ιστορία του απεικονιζόμενου. Παρόλο αυτά, αν και η απόφαση αυτή είναι σύμφωνη με τη κοινή γνώμη, το άγαλμα δεν εκτίθεται μέχρι και σήμερα μόνιμα σε κάποιο από τα μουσεία του Μπρίστολ.

---

<sup>20</sup> Σχετικά με τις αποφάσεις του Δημοτικού Συμβουλίου και τις ενέργειες τις πολιτικής ηγεσίας του Μπρίστολ για το μέλλον του αγάλματος βλ.:

<https://www.bristol.gov.uk/council-and-mayor/policies-plans-and-strategies/we-are-bristol-history-commission>

<https://www.bristol.gov.uk/files/documents/1824-history-commission-short-report-final/file>

<https://exhibitions.bristolmuseums.org.uk/the-colston-statue/>



**Εικόνα 10:** Η διαδηλώτρια του BLM Jen Reid στέκεται μπροστά από το άγαλμά της που τοποθετήθηκε στο βάθρο όπου άλλοτε βρισκόταν ο ανδριάντας του Edward Colston στο Μπρίστολ.

## 2.4 Μνημεία, Ιστορία και Μνήμη

Η εκστρατεία για την απομάκρυνση του ανδριάντα του Colston είχε ξεκινήσει αρκετά χρόνια πριν, με τα αιτήματα για την αφαίρεσή του να συγκεντρώνουν χιλιάδες υπογραφές. Το 2018, το Δημοτικό Συμβούλιο του Μπρίστολ ξεκίνησε διαδικασία για την προσθήκη μιας νέας διευκρινιστικής πινακίδας στο άγαλμα του Colston με αναφορά στο δουλεμπόριο. Ωστόσο, και αυτή η πρωτοβουλία δέχθηκε κριτικές. Ορισμένοι υποστήριξαν ότι επρόκειτο λιγότερο για μια «διορθωτική» ενημερωτική πινακίδα και ότι στην ουσία αποτελούσε μια προσπάθεια «στρογγυλεμένης» αφήγησης της ιστορίας του Colston που στην πραγματικότητα δεν αναδείκνυε την τραυματική εμπειρία της δουλείας (Steinberg, 2022).

Η αφαίρεση του αγάλματος του Edward Colston από κεντρικό σημείο του Μπρίστολ, που έγινε πραγματικότητα από διαδηλωτές το 2020, δεν στόχευε στη διαγραφή της ιστορίας. Το άγαλμα του Colston είναι ένα σημαντικό καλλιτεχνικό τεχνούργημα και η σημασία του με την πάροδο του χρόνου έχει αλλάξει. Η πράξη απομάκρυνσης προσφέρει μια πολύτιμη ευκαιρία για να αναλογιστούμε πώς πρέπει να αντιμετωπίζεται το «δύσκολο» παρελθόν. Τα αγάλματα, τελικά, δεν αντικατοπτρίζουν την ιστορία – αντικατοπτρίζουν τη συλλογική μνήμη, η οποία είναι ενδεχόμενη, μεταλλασσόμενη και υπόκειται σε αμφισβήτηση.



Οι συζητήσεις για τον ρόλο των δημόσιων μνημείων στις εθνικές αφηγήσεις και για τους χώρους που καταλαμβάνουν στις αστικές γεωγραφίες μαίνεται ακόμη. Είναι επιτακτική ανάγκη να αναρωτηθούμε σε τι χρησιμεύουν τα αγάλματα και τα μνημεία. Το ότι το άγαλμα του Colston θα μπορούσε τελικά να βρει ένα νέο σπίτι σε ένα μουσείο είναι σίγουρα ευπρόσδεκτο: εκεί το άγαλμα θα ενσωματωθεί στην ιστορία, η κληρονομιά και η μνήμη του Colston μπορεί να κριθεί χωρίς να προκαλεί. Η ανατροπή του αγάλματος του Colston δεν αφαιρέσει το αποτύπωμα του Colston στην πόλη, δεν αφαιρέσει τη σχέση του με τη δουλειά, τη φιλανθρωπική προσφορά του, αλλά αυτό που έκανε ήταν να ρίξει φως στην ημιτελή επανάσταση της χειραφέτησης, δηλαδή στον συνεχιζόμενο αγώνα για κοινωνική, πολιτιστική και πολιτική ισότητα. Έχει δώσει την ευκαιρία σε περιθωριοποιημένες φωνές να αμφισβητήσουν τις κυρίαρχες αφηγήσεις και με αυτόν τον τρόπο να δώσουν τη δική τους οπτική στις δημόσιες ιστορίες (Turunen, 2022).

Τα τελευταία χρόνια, σε αρκετά από τα σημεία της πόλης του Μπρίστολ, που τους έχει δοθεί το όνομα του Colston, υπάρχουν πιέσεις να αλλάξουν τα ονόματά τους λόγω της συμμετοχής του στο εμπόριο σκλάβων. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της αίθουσας συναυλιών της πόλης, όπου σημειώθηκε μοϊκοτάζ καλλιτεχνών, εκστρατείες και αιτήματα για αλλαγή ονόματος, με αποτέλεσμα το 2017 το Colston Hall να ανακοινώνει ότι θα εγκαταλείψει το όνομά του, και πλέον σήμερα είναι γνωστό ως Bristol Beacon. Παρόλο αυτά, ακόμη αρκετοί δρόμοι, ιδρύματα και τοπικά ορόσημα εξακολουθούν να το διατηρούν (Bristol Beacon, 2023).

## Κεφάλαιο 3

### 3.1 Δύσκολες ιστορίες και παρεμβάσεις σε μνημεία: Η περίπτωση του Krzysztof Wodiczko

Ο Krzysztof Wodiczko (γεννημένος στις 16 Απριλίου 1943) είναι ένας πολωνικής καταγωγής καλλιτέχνης, γνωστός για τις μεγάλης κλίμακας προβολές διαφανειών και βίντεο σε αρχιτεκτονικές προσόψεις και μνημεία. Έχει πραγματοποιήσει περισσότερες από 80 τέτοιες δημόσιες προβολές σε Αυστραλία, Αυστρία, Καναδά, Αγγλία, Γερμανία, Ολλανδία, Ιρλανδία, Ισραήλ, Ιταλία, Ιαπωνία, Μεξικό, Πολωνία, Ισπανία, Ελβετία και Ηνωμένες Πολιτείες.

Ο Wodiczko άρχισε να αναπτύσσει τις δημόσιες προβολές του το 1980 διασυνδέοντας προσόψεις της αστικής αρχιτεκτονικής (δημόσια μνημεία ή δημόσια κτίρια) με εικόνες του σώματος, ώστε να αντιπαρατεθεί ο φυσικός χώρος της αρχιτεκτονικής με τον ψυχοκοινωνικό χώρο του αστικού τοπίου. Τα κύρια θέματα του έργου του σχετίζονται με τον πόλεμο, τις συγκρούσεις, τα τραύματα, τη μνήμη και την επικοινωνία στη δημόσια σφαίρα. Τα έργα του συνδυάζουν την τέχνη και την τεχνολογία προκειμένου να αναδείξουν περιθωριακές κοινότητες και να προσθέσουν νομιμότητα σε πολιτιστικά ζητήματα στα οποία δίνεται ελάχιστη προσοχή (Bolonaki, 2022).

Σε ένα συχνά αναφερόμενο παράδειγμα, ο Wodiczko πρόβαλε μια εικόνα του χεριού του Ronald Reagan, με επίσημο πουκάμισο με μανικετόκουμπα, που πόζαρε ως υπόσχεση πίστης, στη βόρεια όψη του κτηρίου AT&T Long Lines στην οικονομική περιοχή της Νέας Υόρκης τέσσερες ημέρες πριν από τις προεδρικές εκλογές του 1984 (Εικόνα 11). Ο Wodiczko, με το παραπάνω, θέτει ζητήματα σχετικά με τον προσδιορισμό της ταξικής ταυτότητας διαμέσου αφηρημένων «δυνάμεων», του Θεού, του Κράτους και του Έθνους, που είναι οι πραγματικοί αποδέκτες του όρκου της πίστης. Προτείνει μια θεώρηση της σχέσης μας με τον δημόσιο χώρο που εξαρτάται τόσο από την ιστορία όσο και με τις κοινωνικές και πολιτικές ιδεολογίες του παρόντος. Η ιστορικός τέχνης Patricia C. Phillips γράφει για τα έργα του καλλιτέχνη: «Στα δημόσια έργα του ο Wodiczko διεξήγαγε μια σειρά ενεργών διαμεσολαβήσεων που συνδυάζουν σημαντικούς δημόσιους χώρους, σκληρά θέματα και επιθετικές δηλώσεις που είναι δυνατές μόνο λόγω της προσωρινότητάς τους. Εφαρμόζει την άμεση δύναμη της παράστασης σε κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα. Οι ρυθμοί αυτών που διαδραματίζονται και η χρονική διάρκεια κάθε

εγκατάστασης δίνουν στα προβαλλόμενα επεισόδιά του την ένταση των δημόσιων, πολιτικών διαδηλώσεων. Οι καλά σκηνοθετημένες, φωτισμένες εικόνες του συχνά απαιτούν μήνες προετοιμασίας, ωστόσο φαίνονται σαν αιφνιδιαστικές επιθέσεις, σκληρά εστιασμένες παρασιτικές εισβολές διάσημων θεσμικών οικοδομημάτων» (Phillips, 1994).



**Εικόνα 11: Wodiczko, προβολή, AT&T Long Lines, Νέα Υόρκη, 1984.**

Ίσως η πιο γνωστή και πιο δημοφιλής παρέμβαση αυτής της φύσης έγινε όταν ο καλλιτέχνης δημιούργησε μια προβολή για τη στήλη του ναυάρχου Nelson στην Trafalgar Square του Λονδίνου, το 1985. Η κυβέρνηση της Νότιας Αφρικής εκείνη την περίοδο ζητούσε από τη βρετανική κυβέρνηση οικονομική υποστήριξη. Ο Wodiczko, χωρίς να το έχει προγραμματίσει ή ενημερώσει τις τοπικές αρχές, γύρισε έναν από τους προβολείς του από τη στήλη του Nelson προς το τύμπανο της πρόσοψης του παρακείμενου South Africa House, του κτηρίου, δηλαδή, της διπλωματικής αποστολής της Νότιας Αφρικής στο Ηνωμένο Βασίλειο που μοιάζει με ναό, προβάλλοντας μια σβάστικα<sup>21</sup> (εικόνες 12 & 13). Έκανε αυτήν την καλλιτεχνική παρέμβαση ακριβώς για να εναντιωθεί σε κάθε είδους διάκριση που βασίζεται σε φυλετικά και γεωγραφικά κριτήρια. Αν και η εικόνα παρέμεινε μόνο δύο ώρες πριν η αστυνομία αναστείλει την καλλιτεχνική παρέμβαση ως «δημόσια ενόχληση»,

---

<sup>21</sup> Βρίσκεται απέναντι από τη στήλη του Nelson.

παρέμεινε σαν εικόνα η οποία συνέχισε να προβληματίζει το κοινό πολύ περισσότερο (Wodiczko, 1999).



**Εικόνες 12 & 13: Wodiczko, προβολή, South Africa House, Trafalgar Square, Λονδίνο, 1985.**

Σύμφωνα με τον Wodiczko (2020), τίθενται τα ερωτήματα κατανόησης του τι συμβαίνει στην πόλη και πώς η πόλη μπορεί να λειτουργήσει ως επικοινωνιακό περιβάλλον. Πόσο σημαντικό είναι να ερμηνευτούν οι συνθήκες υπό τις οποίες επιτυγχάνεται η επικοινωνία; Πώς είναι δυνατόν οι δημόσιες καλλιτεχνικές παρεμβάσεις σε ένα δομημένο περιβάλλον να συμβάλουν στον κριτικό διάλογο μεταξύ των ίδιων των κατοίκων και του περιβάλλοντος τους; Πώς μπορεί η καλλιτεχνική πρακτική να κάνει τις υπάρχουσες συμβολικές δομές να ανταποκρίνονται στα σύγχρονα γεγονότα; Παράλληλα, υποστηρίζει πως η διατάραξη κατεστημένων αντιλήψεων είναι επιτακτική ανάγκη για τους περαστικούς, δηλαδή, να σταματήσουν, να αναστοχαστούν και ίσως ακόμη και να αλλάξουν τη σκέψη τους. Μέσα από αυτό τον τρόπο έχτισε το εικαστικό του ρεπερτόριο, το οποίο σε μεγάλο βαθμό αφορά εφήμερες παρεμβάσεις σε μνημεία, για να έχει τη δυνατότητα να μας παραπέμπει τόσο στο ιστορικό παρελθόν όσο και στο πολιτικό παρόν (Wodiczko, 1999).

Στις προβολές του, εκτός από μέλη του ανθρώπινου σώματος επιλέγει να παρουσιάζει και διάφορα αντικείμενα, όπως αλυσίδες, βλήματα, νομίσματα, κάμερες, μπότες, χαρακτηριστικά σύμβολα, όπλα, κεριά, καλάθια τροφίμων, και εταιρικά λογότυπα, με σκοπό πάντα την ευαισθητοποίηση και τη δημιουργία ερωτημάτων στο κοινό. Σε αυτές τις προβολές, γράφει η Kathleen MacQueen (2014), ο καλλιτέχνης εναλλάσσεται μεταξύ συμβολικών και ρεαλιστικών εικόνων. Εστιάζει στις σχέσεις

που μπορεί να έχει μια εικόνα με το θέμα της, με βάση όμως πολιτιστικές αναφορές. Σε πολλές περιπτώσεις ανακατεύονται οι σχέσεις: το χέρι, ένας δείκτης, το σώμα κάποιου είναι επίσης μια εικονική αναπαράσταση επικοινωνίας που μπορεί συμβολικά να αντιπροσωπεύει μια ανοιχτή ή κλειστή ιδεολογική θέση. Τα οπτικά σημάδια των μνημείων είναι έτσι φτιαγμένα για να ταιριάζουν ακριβώς στις προσόψεις στις οποίες προβάλλονται, δεν προορίζονται να διαβαστούν ως λογότυπα για πολιτική ατζέντα, αλλά αντιθέτως έχουν στόχο να έρθουν σε αντίθεση, να υποδηλώσουν μια αντίφαση και να διαταράξουν τις υπάρχουσες αντιλήψεις και σκέψεις των περαστικών (MacQueen, 2014).

Οι εικαστικές παρεμβάσεις του Wodiczko στον δημόσιο χώρο έχουν σκοπό να αλλάξουν αυτό που ο Jacques Rancière αργότερα ονόμασε το «βασιλείο του αισθητού» (Rancière, 2013). Όταν το κοινό βλέπει τα αστικά μνημεία με λοξές ματιές από την άκρη των ματιών του, αποδέχεται τα μνημεία ως φυσικά και ουδέτερα. Αναχαιτίζοντας την όραση με προβολές, ο Wodiczko αντικαθιστά μια απρόσμενη ματιά με μια κριτική θέαση (MacQueen, 2014). Αξίζει να αναφερθεί, όμως, ότι ο καλλιτέχνης άρχισε να ενσωματώνει τον άμεσο ακτιβισμό στα έργα του στα τέλη της δεκαετίας του 1980, όχι μόνο με καλλιτεχνικές παρεμβάσεις ή προβολές αλλά και με τα «οχήματά» και τα «όργανά» του που ο ίδιος θα ονομάσει “Critical vehicles”. Τα παραπάνω ήταν αποτέλεσμα κριτικού σχεδιασμού (interrogative design) που θα λειτουργούσαν ως κοινωνικοί «επίδεσμοι», για να επουλώνουν κοινωνικές πληγές αλλά ίσως το πιο σημαντικό να ελκύουν την προσοχή σε αυτές και να προκαλούν προβληματισμό. Τα “Homeless Vehicles” ανήκουν στα πιο διάσημα «οχήματα» του Wodiczko. Ο δημιουργός τα σχεδίασε με σκοπό να χρησιμοποιηθούν από τους άστεγους για στέγη, για τη βελτίωση των συνθηκών ζωής τους και για τη φύλαξη των προσωπικών αντικειμένων τους, διευκολύνοντας παράλληλα και τη μετακίνησή τους μέσα στην πόλη.

Σύμφωνα με τον Wodiczko, η λέξη μνημείο σχετίζεται με την προειδοποίηση και την ανάμνηση. Τα μνημεία στα οποία παρεμβαίνει ο καλλιτέχνης με προβολές προειδοποιούν, υπενθυμίζουν στα άτομα να έχουν επίγνωση και να προσέχουν τους κινδύνους που ενέχει η διαιώνιση καταστροφών του παρελθόντος και του παρόντος στο μέλλον (Wodiczko, 2020). Το μνημείο καλεί σε δράση για να σωθεί το μέλλον από τον κίνδυνο συνεχιζόμενων καταστροφών του παρελθόντος. Απαιτεί τον τερματισμό των πολέμων που καταστρέφουν και ξεριζώνουν τις ζωές δεκάδων

εκατομμυρίων ανθρώπων και την αναστροφή της πολιτικής άρνησης παροχής βοήθειας σε πρόσφυγες και στους αιτούντες άσυλο (Wodiczko, 1999).

Τα τελευταία χρόνια, η συλλογική προσοχή έχει στραφεί σε δημόσια μνημεία από τα οποία περνάμε τόσο συχνά που είναι μεταφορικά αόρατα σε εμάς. Όπως έχει δηλώσει και ο Robert Musil: «Δεν υπάρχει κάτι στον κόσμο αόρατο όπως τα μνημεία. [...] Η αποστολή των περισσότερων από τα συνηθισμένα μνημεία είναι μάλλον να δημιουργούν τη μνήμη, να καθηλώνουν την προσοχή και να κατευθύνουν τα συναισθήματα σε μια ευσεβή κατεύθυνση, επειδή νομίζει κανείς, ότι κάπως έτσι πρέπει. Και σε αυτή τη βασική αποστολή τους τα μνημεία αποτυγχάνουν πάντα» (Αλεξιάκη, 2020).

Τα μνημεία δεν είναι ποτέ απλές κατασκευές. Αντίθετα, αρκετές φορές αντιπροσωπεύουν έννοιες που συχνά δεν κατονομάζονται όπως η λευκή υπεροχή, ο ρατσισμός, ο μισογυνισμός, η ξеноφοβία, η πολιτιστική διαγραφή, ζητήματα που τα έθνη φαίνονται ανέκιστα να θίξουν άμεσα. Ο Krzysztof Wodiczko είναι ένας καλλιτέχνης που έχει χρησιμοποιήσει την ύπαρξη αυτών των δημόσιων έργων τέχνης για να αμφισβητήσει τις αντιλήψεις για το ποιοι είμαστε ως κοινωνία, ποιον τιμούμε και ποιον αφήνουμε πίσω. Προβάλλοντας σε συμβατικά δημόσια μνημεία εικόνες και φωνές ξεχασμένων και περιθωριοποιημένων ομάδων, όπως βετεράνων πολέμου, αστέγων, θυμάτων ένοπλης βίας, γυναικών και παιδιών που έχουν βιώσει ενδοοικογενειακή κακοποίηση, αναδομεί τους δημόσιους χώρους και αναζωογονεί την αίσθηση της συλλογικότητας και της ανθρωπιάς ταυτόχρονα. Τα ίδια τα μνημεία λειτουργούν έτσι ως αντιμνημεία που εργάζονται ενάντια στη δική τους σιωπηλή παρουσία για να αποκαλύψουν μια μεγαλύτερη αλήθεια και να απεικονίσουν μια πιο ολοκληρωμένη αίσθηση του ποιοι είμαστε (Wodiczko, 2017).

Καθώς ο αριθμός των προσφύγων έχει αυξηθεί πολύ τα τελευταία χρόνια και καθώς οι συνθήκες μετακίνησής τους σε ασφαλέστερα μέρη από την πατρίδα τους έχουν δυσκολέψει πολύ, οι καλλιτέχνες έχουν στρέψει την προσοχή τους σε όσους έχουν αναγκαστεί να εγκαταλείψουν τα σπίτια τους. Πολλά από τα έργα τέχνης που δημιουργήθηκαν, με βάση το παραπάνω, επικεντρώθηκαν, όπως του Wodiczko, στο να δημιουργήσουν χώρο για τους πρόσφυγες να πουν τις δικές τους ιστορίες τους (Wodiczko, 2020).

Ο Wodiczko έχει επίγνωση ότι ενέχει κινδύνους να ζητάς από τους άλλους να εκφράσουν τον πόνο τους και αντιμετωπίζει τους συμμετέχοντες στα έργα του ως συνεργάτες. Αντιμετωπίζει τις προβολές του όχι τόσο ως μέσο πρόκλησης

ενσυναίσθησης στον θεατή, αλλά περισσότερο ως διαδικασία θεραπείας τόσο για τον ομιλητή όσο και για αυτούς που παρακολουθούν, ίσως και κάποιοι να έχουν παρόμοιες εμπειρίες. Βασίζεται στο έργο της Judith Herman (1994), ειδικού στις ψυχιατρικές προσεγγίσεις του τραύματος, η οποία έχει υποστηρίξει ότι «η ανάμνηση και η αφήγηση της αλήθειας για τρομερά γεγονότα είναι προϋποθέσεις τόσο για την αποκατάσταση της κοινωνικής τάξης όσο και για τη θεραπεία μεμονωμένων θυμάτων». Για την αποκατάσταση της κοινωνικής τάξης ο Wodiczko (1999) υποστηρίζει ότι η πράξη του να ακούς τέτοιες ιστορίες είναι τόσο θεραπευτική όσο και η πράξη της αφήγησής τους. Με το να δίνουμε φωνή σε μια τέτοια αλήθεια, συμμετέχουμε στις απαραίτητες διαδικασίες συμφιλίωσης που απαιτούνται για την αντιμετώπιση ωμοτήτων που μπορεί να βιωθούν στα σύνορά μας ή πέρα από αυτά, από άτομα συγγενικά ή τελείως διαφορετικά από εμάς, ωμότητες που, ωστόσο, αποτελούν μέρος μιας παγκόσμιας κρίσης με την οποία είμαστε όλοι αναγκαστικά και αναπόφευκτα συνδεδεμένοι. Με όλη αυτή την ομιλία, ακρόαση και το κύκλωμα επικοινωνίας που κατασκευάζει ο Wodiczko μετατρέπει το μνημείο σε μια τοποθεσία ανοιχτή σε συζητήσεις που μας φέρνουν αντιμέτωπους με την πραγματικότητα που βίωσαν ή βιώνουν συνάνθρωποί μας (Wodiczko, 2020).

### **3.1 Hiroshima Projection, 1999**

Έχοντας λάβει το βραβείο τέχνης της Χιροσίμα το 1998 για τη συμβολή του ως καλλιτέχνη στην παγκόσμια ειρήνη, ο Krzysztof Wodiczko ένα χρόνο αργότερα, το 1999, την 54<sup>η</sup> επέτειο από τον βομβαρδισμό της Χιροσίμα από ατομική βόμβα πραγματοποίησε μια προβολή στο Μνημείο Ειρήνης της Χιροσίμα, γνωστό και ως Θόλος της Ατομικής Βόμβας Genbaku (Atomic Bomb Dome). Η προβολή διοργανώθηκε από το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της πόλης σε συνδυασμό με μια ατομική του έκθεση (Phillips, 2003).

Το έργο του καλλιτέχνη Hiroshima Projection περιλάμβανε την προβολή, σε μεγεθυμένες εικόνες, των χεριών επιζώντων από τον βομβαρδισμό της πόλης, ενώ ταυτόχρονα από μεγάφωνα αναπαράγονταν μαγνητοφωνημένες οι μαρτυρίες τους. Η προβολή είχε διάρκεια 39 λεπτών και παρουσιάστηκε 3 φορές τη νύχτα της 7<sup>ης</sup> Αυγούστου 1999, περιλάμβανε συνολικά 14 μαρτυρίες θυμάτων της έκρηξης καθώς και των παιδιών και εγγονών τους. Μεταξύ αυτών υπήρχαν και μαρτυρίες Κορεατών

σκλάβων εργατών που σκοτώθηκαν από την έκρηξη, κάτι που σπάνια αναφέρεται στην Ιαπωνία (Mahan, 2010).

Ο Wodiczko άρχισε να μιλά όχι μόνο με Ιάπωνες αλλά και με Κορεάτες επιζώντες, σκλάβους, εργάτες, δηλαδή, που βομβαρδίστηκαν μαζί με τα αφεντικά τους στη Χιροσίμα, των οποίων οι φωνές δεν ακούστηκαν ποτέ ως ίσες. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι αντιμετωπίζονταν ως θύματα δεύτερης ή τρίτης κατηγορίας. Μέσω αυτής της προβολής μπόρεσαν να μιλήσουν ελεύθερα και να διηγηθούν τις προσωπικές τους εμπειρίες και σκέψεις σχετικά με τον τρόπο που τους αντιμετώπισαν οι αρχές και η κοινωνία στην Ιαπωνία. Μπόρεσαν επίσης να μιλήσουν ελεύθερα και όσοι γεννήθηκαν στη Χιροσίμα και στιγματίζονται από την προκατάληψη και τον αβάσιμο φόβο ότι έχουν γενετικά ελαττώματα που αποτελούν κίνδυνο για την κοινωνία (art21, 2011)

Η επιλογή του συγκεκριμένου κτιρίου να αποτελέσει το φόντο της καλλιτεχνικής προβολής-παρέμβασης δεν είναι καθόλου τυχαία. Το Μνημείο Ειρήνης της Χιροσίμα είναι το μοναδικό κτίριο κοντά στο επίκεντρο της πυρηνικής έκρηξης που δεν καταστράφηκε ολοσχερώς και επίσης μπροστά ακριβώς από τα ερείπια αυτού του κτιρίου υπάρχει ο ποταμός Motoyasu. Το ποτάμι και το κτίριο Atomic Bomb Dome, που αντανakλάται στο νερό του ποταμού, είναι μάρτυρες του θανάτου χιλιάδων ανθρώπων, συνέπεια της ρίψης ατομικής βόμβας στη Χιροσίμα στις 6 Αυγούστου 1945.

Στην προβολή του καλλιτέχνη, οι εικόνες των κινούμενων ή και ακίνητων χεριών (Εικόνες 14, 15 & 16) αντανakλώνται στην επιφάνεια του ποταμού, όπου χιλιάδες άνθρωποι πέθαναν πηδώντας στο ακτινοβολημένο νερό, με την ελπίδα να καταπραΰνουν τον πόνο που προκλήθηκε από τα εγκαύματα αλλά στην πραγματικότητα συνέβαλε μόνο στον ταχύτερο θάνατό τους. Στην καλλιτεχνική παρέμβαση του Wodiczko, ορισμένοι από τους συμμετέχοντες κοιτώντας το ποτάμι είναι σα να ζουν ξανά τα γεγονότα, βλέπουν σώματα να επιπλέουν και ανθρώπους να πηδούν στο νερό. Την ίδια στιγμή, το ποτάμι συνεχίζει να ρέει σα να μην έχει συμβεί τίποτα από τα παραπάνω, είναι «μάρτυρας» τραγικών γεγονότων αλλά ταυτόχρονα αντιπροσωπεύει και την ελπίδα γιατί κινείται (art21, 2011).





**Εικόνες 14 & 15: Krzysztof Wodiczko, Hiroshima Projection, προβολές βίντεο και ήχος, Μνημείο Ειρήνης, Χιροσίμα, 1999.**

Σκοπός του καλλιτέχνη ήταν να «αναζωογονήσει» το κτίριο με τις φωνές και τις χειρονομίες σημερινών κατοίκων της Χιροσίμα, διαφόρων γενεών. Ξεκινώντας από αυτούς που επέζησαν του βομβαρδισμού, που τον είδαν, που τον έζησαν και συνεχίζοντας με αυτούς που άκουσαν για το βομβαρδισμό από τους γονείς και τους παππούδες τους, θέλησε να τονίσει τη σύνδεση μεταξύ τους: «Η κοινή εμπειρία του βομβαρδισμού τούς συνδέει. Οι σωματικές, ψυχολογικές και πολιτιστικές συνέπειες του βομβαρδισμού τούς συνδέει. Το γεγονός ότι μοιράζονται τις ιστορίες τους, ότι ακούει ο ένας τις σκέψεις του άλλου τούς συνδέει. Το ότι τούς δίνεται η ευκαιρία να εκφράσουν τι σημαίνει η βόμβα για αυτούς σήμερα στην καθημερινή τους ζωή τούς συνδέει» είχε πει ο ίδιος (Wodiczko, 2000).

Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, αυτό που ολοκληρώνει την εικόνα είναι τόσο το κτίριο όσο και η προβολή των χεριών που αντανακλώνται στο νερό. Ενώ τα χέρια κινούνται, οι φωνές αφηγούνται τραγικές προσωπικές εμπειρίες που προκλήθηκαν από την έκρηξη της βόμβας. Ένας από τους συμμετέχοντες κρατούσε μια κλειδαριά ποδηλάτου στα χέρια του καθώς αφηγούνταν πως μέσω αυτής κατάφερε να αναγνωρίσει τα λείψανα του πατέρα του (Wodiczko, 2000).



**Εικόνα 16: Krzysztof Wodiczko, Hiroshima Projection, προβολές βίντεο και ήχος, Μνημείο Ειρήνης, Χιροσίμα, 1999.**

Σύμφωνα με τον Wodiczko, το σημαντικότερο στο έργο *Hiroshima Projection*, αλλά και σε άλλες προβολές του, είναι η διαφορετική αίσθηση ορατότητας που δημιουργείται στο κοινό, και πιο συγκεκριμένα η υφή της επιφάνειας στην οποία προβάλλεται η εικόνα. Οι εικόνες δεν προβάλλονται σε μια λευκή οθόνη αλλά σε ένα ήδη υπάρχον κτίριο ή μνημείο που έχει υποστεί τις φθορές των γεγονότων και του χρόνου. Παρακολουθώντας τις προβολές δημιουργείται μια απόσταση ανάμεσα στους ομιλητές και τους θεατές, η επιφάνεια του κτιρίου ή του μνημείου είναι εκεί για να δημιουργεί αυτήν την απόσταση. Δεν μπορεί κανείς άλλος να κατανοήσει καλύτερα τα βιώματα αυτών των ανθρώπων παρά όσοι από αυτούς τα έχουν ήδη βιώσει. Το να πεις «Καταλαβαίνω τι πέρασες», είναι η πιο απαράδεκτη αντίδραση. Το αντίθετο μπορεί να είναι πιο κατάλληλο: «Δεν θα καταλάβω ποτέ τι πέρασες», παρατηρεί ο καλλιτέχνης. Χρησιμοποιώντας δημόσια κτίρια και μνημεία ως σκηνικά για προβολές, ο Wodiczko εστιάζει την προσοχή μας στους τρόπους με τους οποίους οι υλικές αυτές κατασκευές αντικατοπτρίζουν τη συλλογική μνήμη. Ταυτόχρονα, όμως, μέσω των παρεμβάσεων που πραγματοποιεί σε μνημεία και κτήρια, από κοινού με ανθρώπους που κουβαλούν ιστορικά και κοινωνικά τραύματα, διερευνά κατά πόσο αυτές οι υλικές κατασκευές μπορούν να προσφέρουν ευκαιρίες

για νέα αφηγήματα και να επιτρέψουν την εγγραφή στη δημόσια μνήμη ξεχασμένων ιστοριών (art21, 2011).

### 3.2 MONUMENT, 2020

Το έργο Monument προσφέρει μια ευκαιρία σε μια ομάδα των σημερινών προσφύγων πολέμου να μοιραστούν τη βιωμένη εμπειρία τους με το κοινό. Οι φωνές και οι χειρονομίες τους μαγνητοσκοπήθηκαν και προβλήθηκαν το 2020 σε ένα μνημείο της Madison Square Park της Νέας Υόρκης και συγκεκριμένα στο πανύψηλο άγαλμα του ναυάρχου David Glasgow Farragut, ήρωα του Αμερικανικού Εμφυλίου Πολέμου (Εικόνες 17 & 18). Σε αυτή την προβολή οι πρόσφυγες έχουν προσφερθεί εθελοντικά να «ενεργοποιήσουν» το μνημείο, αφηγούμενοι στιγμές από την ιστορία και την κατάστασή τους για να κάνουν τις φωνές και τις εμπειρίες τους να ακουστούν δημόσια. Για να λάβουν μέρος σε αυτήν την προβολή του καλλιτέχνη Krzysztof Wodiczko, οι πρόσφυγες εμφανίζονται σαν να «φορούν» το μνημείο, χρησιμοποιώντας το ως προσωπείο κύρους. Αυτή η διαμεσολαβημένη εμφάνιση μπορεί να τους προσφέρει μια καλύτερη ψυχολογική και πολιτισμική θέση για να ανοιχτούν και να μιλήσουν για τις τραυματικές εμπειρίες τους. Ταυτόχρονα, η παρουσία τους ως «κινούμενα δημόσια αγάλματα» μπορεί να προσελκύσει τους περαστικούς να έρθουν πιο κοντά, να ακούσουν και να επικεντρωθούν σε αυτά που λένε. Οι πρόσφυγες, «ζωντανά μνημεία του δικού τους τραύματος», επέλεξαν να μιλήσουν μέσα από το ιστορικό μνημείο με την ελπίδα να αναγνωριστούν οι τραυματικές τους εμπειρίες κοινωνικά και ιστορικά, σχολιάζει ο καλλιτέχνης (Wodiczko, 2020).



Εικόνες 17 & 18: Augustus Saint-Gaudens, *άγαλμα του David Farragut*, Madison Square Park, Νέα Υόρκη, 1881, 251 cm, χαλκός, γρανίτης.

Για το *Monument*, ο Wodiczko κινηματογράφησε δώδεκα ανθρώπους που αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τα σπίτια τους λόγω εμφυλίου πολέμου κυρίως στη Λιβερία, τη Μοζαμβίκη και τη Συρία. Στα βίντεο αναφέρουν τις εμπειρίες τους από το ταξίδι προς τις Ηνωμένες Πολιτείες, από όταν ζούσαν σε καταυλισμούς προσφύγων, καθώς και τις προσπάθειες να εγκατασταθούν στις ΗΠΑ και να ξαναχτίσουν τις ζωές τους. Όλα τα παραπάνω σε συνθήκες ακραίας οικονομικής επισφάλειας και κοινωνικής βίας. Παρά τις πολύ δύσκολες συνθήκες που αντιμετώπισαν, ένας ομιλητής ξεκαθαρίζει ότι η κατάσταση της ανιθαγένειας στην οποία έχει αναγκαστεί να βρίσκεται είναι ίσως η χειρότερη. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει: «Ανιθαγένεια σημαίνει ότι δεν είσαι κανείς. Αν πρόκειται να πεθάνεις, κανείς δεν νοιάζεται. Αν θες να πας στο νοσοκομείο δεν είσαι κανένας. Δεν ανήκεις σε καμία χώρα. Άρα στον κόσμο είσαι άνθρωπος, υπάρχεις ως άνθρωπος, αλλά ως πολίτης δεν υπάρχεις. Δεν έχεις δικαιώματα. Δεν έχεις δικαίωμα να πας σχολείο. Δεν έχεις δικαίωμα πρόσβασης σε πόρους. Δεν μπορείς να σπουδάσεις. Δεν μπορείς να κάνεις αίτηση για εργασία. Δεν έχεις κοινωνική ασφάλιση, δεν έχεις διαβατήριο» (Wodiczko, 2020). Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, οι συμμετέχοντες κλήθηκαν να μιμηθούν τη στάση του αγάλματος πάνω στο οποίο θα προβάλλονταν η εικόνα και οι φωνές τους (Εικόνες 19 & 20).



**Εικόνες 19 & 20: Krzysztof Wodiczko, *Monument*, έγχρωμες προβολές και ήχος στο μνημείο του ναυάρχου David Farragut, Madison Square Park, Νέα Υορκη, 2020.**

Το μνημείο του 1881 σχεδίασε ο γλύπτης Augustus Saint-Gaudens προς τιμή του ναύαρχου David Glasgow Farragut, ο οποίος πολέμησε για τον Βορρά στον Αμερικάνικο Εμφύλιο Πόλεμο, μια σύγκρουση που εκτός από το ότι άφησε εκατοντάδες χιλιάδες νεκρούς, προκάλεσε μια τεράστια προσφυγική κρίση τον 19ο αι. Το άγαλμα του Farragut έχει ξεθωριάσει, κυρίως μεταφορικά, εδώ και καιρό στο αστικό τοπίο και μένει απαρατήρητο από τους περαστικούς που περνούν βιαστικά κάθε μέρα. Αλλά τώρα, τουλάχιστον για λίγο, έχει κάτι να πει, ακόμα και αν οι ιστορίες που λέει δεν είναι δικές του. Δεν είναι πλέον ο μοναδικός ήρωας, υπάρχουν και άλλοι σύγχρονοι ήρωες που κάθε μέρα διεκδικούν τα αυτονόητα (Wodiczko, 2020). Μέσω αυτού του αγάλματος μιλάνε οι «φιμωμένοι», όσοι έχουν παραμεληθεί από το γραφειοκρατικό κράτος, τώρα τους επιτρέπεται μια θέση στο βάθρο, δηλαδή μια θέση στην ιστορία. Και αυτή η νέα ορατότητα, υπενθυμίζει ο Wodiczko (1999), είναι ζωτικής σημασίας για τη διατήρηση της κοινωνικής συνοχής: «Η σιωπή και η αορατότητα είναι οι μεγαλύτεροι εχθροί της δημοκρατίας» τονίζει. Η ομιλία, με όποια μορφή κι αν έχει αυτή, είναι προϋπόθεση του ανήκειν. Την πρώτη νύχτα της προβολής, ο Wodiczko είπε: «Οι πραγματικοί ήρωες των εμφυλίων πολέμων είναι οι πρόσφυγες. Το να ακούς αυτούς τους ανθρώπους είναι πολύ κατατοπιστικό. Για να ξέρουμε τι πραγματικά σημαίνει εμφύλιος πόλεμος. Ο μόνος λόγος για αυτό το έργο είναι να μιλήσουν αυτοί και να ακούσουμε εμείς. Καθώς ακούτε, κοιτάζτε τα χέρια τους. Ακούστε τα χέρια τους» (Wodiczko, 2020).

Οι ιστορίες που πηγάζουν από το *Monument* του Wodiczko (2020), είναι οι ιστορίες των προσφύγων, αυτών που εκδιώχθηκαν από τα σπίτια τους λόγω πολέμου και βίας. Τα φασματικά πρόσωπα και τα χέρια σε κίνηση, που περιέχονται τέλεια στη φιγούρα του Farragut, σχεδόν σαν να τον κατέχουν, ξορκίζουν τα δικά τους φαντάσματα και τα δικά μας.

Το μπρούτζινο άγαλμα του ναυάρχου David Farragut ατενίζει αυτό το πάρκο για σχεδόν ενάμιση αιώνα και έχει δει πολλές κοινωνικές αλλαγές κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου. Το ίδιο το άγαλμα είναι προϊόν της χρυσής εποχής της Νέας Υόρκης, που ήρθε αμέσως μετά το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου. Αυτή ήταν μια εποχή που ο κόσμος της τέχνης της Νέας Υόρκης καθιερώθηκε στη διεθνή αγορά τέχνης. Αυτή ήταν επίσης μια περίοδος που πραγματοποιήθηκε η εισροή εκατομμυρίων Ευρωπαίων μεταναστών, από την Πολωνία, την Ιταλία, την Αυστροουγγαρία, τη Ρωσία και την Ελλάδα, που ενώθηκαν με τους Γερμανούς, τους

Βρετανούς, τους Ιρλανδούς και τους Σκανδιναβούς που ήταν ήδη εδώ. Ήταν ακόμη μια περίοδος απίστευτων υλιστικών υπερβολών σε συνδυασμό με ακραία φτώχεια (Wodiczko, 2020).

Σήμερα, υπάρχουν τουλάχιστον 70 εκατομμύρια πρόσφυγες στον κόσμο. Περισσότεροι από τους μισούς είναι παιδιά. Εάν αυτοί οι πρόσφυγες δεν μπορούν να μείνουν στα σπίτια τους, πού μπορούν να πάνε; Μια απάντηση ήταν η Αμερική, και ειδικά η Νέα Υόρκη. Τι γνωρίζουν πραγματικά οι περισσότεροι Αμερικανοί για τους μετανάστες και τους πρόσφυγες σήμερα; Οι περισσότεροι προέρχονται από τη Λιβερία, τη Γουινέα, τη Μοζαμβίκη, το Μπουτάν, το Ιράκ, τη Συρία, τη Γουατεμάλα, το Ελ Σαλβαδόρ, την Ονδούρα αλλά σπάνια υπάρχει η ευκαιρία να ακουστούν τα βιώματα και τα συναισθήματά τους. Ο Wodiczko έδωσε την ευκαιρία να ακούσουμε, αν θέλουμε. Είναι καλύτερα να ακούς τους ανθρώπους να λένε τις δικές τους ιστορίες, με τις δικές τους φωνές, μέσα από το άγαλμα, να στέκονται εκεί στο πάρκο, περιτριγυρισμένοι από την πόλη, στο σκοτάδι (Wodiczko, 2020).

## Συμπεράσματα

Κάθε γενιά επεξεργάζεται το παρελθόν και το επανερμηνεύει υπό το φως των αναγκών και των κοινωνικο-πολιτικών αιτημάτων του παρόντος. Τα μνημεία δεν πρέπει να θεωρούνται ως ουδέτερες υλικές κατασκευές που επιφορτίστηκαν με ένα συγκεκριμένο νόημα, το οποίο παραμένει αναλλοίωτο για πάντα. Τα μνημεία εξελίσσονται, είναι ενεργητικοί παράγοντες μνήμης και υπόκεινται σε διαδικασίες συνεχούς επανερμηνείας. Το παρελθόν ή, ορθότερα, συγκεκριμένες αφηγήσεις τους παρελθόντος εισβάλλουν στην κοινωνική ζωή διαμέσου των δημόσιων μνημείων. Καθώς η μία γενιά διαδέχεται την άλλη, δημιουργούνται νέες αξίες και καινούριες κοινωνικές προτεραιότητες και, σε συνάρτηση με την υποκειμενικότητα του θεατή, το μήνυμα που εκπέμπει ένα μνημείο δεν παραμένει αναλλοίωτο (Τσιάρα, 2000). Άλλοτε έμμεσα και άλλοτε άμεσα, τα μνημεία και το πώς αντιμετωπίζονται από το κοινωνικό σώμα εκφράζουν τις διαμάχες για τη δημόσια μνήμη και την ταυτότητα. Τα μνημεία που μνημονεύουν γεγονότα και πρόσωπα συνδεδεμένα με τη δουλεία, τον ρατσισμό, τη λευκή υπεροχή και την αποικιοκρατία χαρακτηρίζονται πλέον ως αμφιλεγόμενα και συγκρουσιακά και τίθενται υπό αμφισβήτηση στο πλαίσιο του σύγχρονου αιτήματος για έναν περισσότερο δημοκρατικό και ιστορικά δίκαιο δημόσιο χώρο.

Τα δημόσια μνημεία αποτελούν, συχνά, κοινωνικό τόπο συνάντησης και χώρο πολιτιστικών δραστηριοτήτων, μετατρέπονται, όμως, και σε τόπους διεκδίκησης της δημόσιας μνήμης, τόπους διαμαρτυρίας, αμφισβήτησης και αντιπαραθέσεων σχετικά με τη μνήμη που αντιπροσωπεύουν. Αυτές οι αντιπαραθέσεις αποτελούν ριζοσπαστικό τρόπο να ακουστούν και οι «άλλες», οι διαφορετικές, οι «ξεχασμένες φωνές» (Τσιάρα, 2000) και, όπως προκύπτει από το πρόσφατο κύμα διαδηλώσεων απέναντι σε αμφιλεγόμενα μνημεία, μπορεί να οδηγήσουν σε βίαιες αποκαθλώσεις και επιθέσεις εναντίον των μνημείων. Πρόκειται για περιπτώσεις απόκλισης ανάμεσα στη μνήμη κοινωνικών ομάδων που διεκδικούν ιστορική δικαιοσύνη και ορατότητα και στην κυρίαρχη μνήμη που ενσωματώνεται σε ένα μνημείο. Η αλλαγή των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών έχει ως αποτέλεσμα τη διαφορετική μεταχείριση των μνημείων που αποτελούσαν τα εμβλήματα του παρελθόντος. Οι σύγχρονες επιθέσεις και παρεμβάσεις σε δημόσια μνημεία συνιστούν απόδειξη των διαφορετικών απόψεων ως προς την ερμηνεία και την κυρίαρχη αφήγηση του παρελθόντος. Η καταστροφή μνημείων που ενσαρκώνουν τυραννικά καθεστώτα,

εποχές βίας, ανελευθερίας και στυγνής καταπίεσης, συνιστούν ουσιαστικές εκφάνσεις απονομής επανορθωτικής δικαιοσύνης (Κόκκινος, Κιμουρτζής, Καρασαρίνης, 2020). Και ενώ, ως γνωστόν, τα δημόσια μνημεία εκφράζουν τα μνημονικά προτάγματα της εποχής κατά την οποία ανεγέρθηκαν, οι φθορές, οι βανδαλισμοί καθώς και οι ποικίλες παρεμβάσεις -καλλιτεχνικές και άλλες- σε δημόσια μνημεία ενσαρκώνουν το κοινωνικό και πολιτικό συγκείμενο της εποχής κατά την οποία δέχονται τις φυσικές και συμβολικές αυτές επιθέσεις, όπως συνέβη, πρόσφατα, στο πλαίσιο των διαδηλώσεων υπέρ του κινήματος BLM που μας απασχόλησαν στην παρούσα εργασία.

Μέσα από συμβατικής αισθητικής μνημεία, ο δημόσιος μνημειακός χώρος αφηγούνται, παραδοσιακά, την εθνική ιστορία και την επίσημη μνήμη και λειτουργούσε υπέρ της ενδυνάμωσης της εξουσίας και των προνομίων των ήδη προνομιούχων ομάδων. Τις τελευταίες δεκαετίες, όμως, του 20ού αι. αναδύθηκε στο μνημειακό τοπίο, κατ' αρχάς στον ευρωπαϊκό χώρο, η μνημόνευση των τραυματικών εμπειριών του 20ού αι. Στο πλαίσιο της μνημόνευσης του Ολοκαυτώματος και άλλων ακραίων ιστορικών εμπειριών (γενοκτονίες, εθνοκαθάρσεις κ.ά.), υιοθετήθηκαν, σε πολλές περιπτώσεις, από τους δημιουργούς τέτοιων μνημείων αντιμνημειακά χαρακτηριστικά. Τη θέση, δηλαδή, των ηρωικών, εξιδανικευτικών μνημείων του «λαμπρού παρελθόντος» παίρνουν μνημεία που πραγματεύονται, συχνά με εικονοκλαστικό τρόπο, το ιστορικό και κοινωνικό τραύμα, το επώδυνο παρελθόν καθώς και μνημεία μέσα από τα οποία διεκδικείται κοινωνική ορατότητα για τις εμπειρίες ομάδων αποκλεισμένων από την επίσημη δημόσια μνήμη. Χαρακτηριστική περίπτωση μνημείων που προκαλούν, διαταράσσουν και αμφισβητούν την κυρίαρχη μνήμη και επιδιώκουν την προβολή της ιστορίας των μειονοτήτων αποτελούν τα μνημεία LGBT+ που σήμερα συναντάμε ολοένα και συχνότερα σε όλον τον κόσμο. Μάλιστα, οι Orangias, Simms, French (2018), εξετάζοντας την κοινωνική δυναμική των LGBT+ μνημείων, διαπιστώνουν ότι η παρουσία τους στον δημόσιο χώρο κρίνεται ευεργετική όχι μόνο για την κοινότητα την οποία εκπροσωπούν αλλά και γιατί, ευρύτερα, πυροδοτούν τη δημόσια συζήτηση γύρω από τα δικαιώματα της συγκεκριμένης κοινότητας καθώς και άλλων κοινωνικών ομάδων που έως πρόσφατα αγνοούνταν από το ευρύ κοινό (Δαλαμήτρου, 2022). Η Δαλαμήτρου (2022) σχολιάζει, επίσης, έκθεση κατά των διακρίσεων του Συμβουλίου της Ευρώπης, του 2011, όπου διαπιστώθηκε πως η ελλιπής αναπαράσταση των σεξουαλικών μειονοτήτων στη δημόσια σφαίρα και στα ΜΜΕ είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία αρνητικών στάσεων και αντιλήψεων για τις



συγκεκριμένες ομάδες. Υπό αυτό το πρίσμα, η κριτική επανεξέταση μνημείων που δοξάζουν δουλέμπορους, αποικιοκράτες, υποστηρικτές της λευκής υπεροχής και του ρατσισμού καθώς και οι καλλιτεχνικές παρεμβάσεις σε τέτοια μνημεία μπορούν να εκληφθούν ως αναγκαίες πράξεις επανορθωτικής και συμβολικής δικαιοσύνης στην κατεύθυνση της κοινωνικής συμφιλίωσης.

Η συζήτηση για τα αμφιλεγόμενα μνημεία και τις απομακρύνσεις, βίαιες ή μη, απασχολεί πλέον και την ιστορική εκπαίδευση. Πρόσφατα, μάλιστα, ο Ευρωπαϊκός Όμιλος για την Ιστορική Εκπαίδευση «EuroClio»<sup>22</sup> ανακοίνωσε τη διεξαγωγή ενός νέου προγράμματος με τίτλο «Monument(al) Challenges», που θα μπορούσαμε να αποδώσουμε στα ελληνικά ως «Μνημειακές Προκλήσεις»<sup>23</sup>. Σύμφωνα με την ανακοίνωση του προγράμματος, το οποίο θα υλοποιηθεί σε συνεργασία με τον φορέα «Contested Histories Initiative» και με χρηματοδότηση από την Ευρωπαϊκή Ένωση, το «Monument(al) Challenges» έχει ως στόχο να απαντήσει σε ορισμένες από τις προκλήσεις που αντιμετωπίζουν οι εκπαιδευτικοί σε όλη την Ευρώπη κατά τη διδασκαλία της Ιστορίας. Συγκεκριμένα, στόχος του προγράμματος είναι να αναπτύξει πολυτροπικό διδακτικό-μαθησιακό υλικό (εκπαιδευτική εργαλειοθήκη/toolkit, σχέδια μαθημάτων, μαθησιακές δραστηριότητες, συλλογές έγκυρων πηγών για αμφιλεγόμενα μνημεία κ.ά.), πιλοτικά μαθήματα καθώς και σεμινάρια για εκπαιδευτικούς ώστε να εφοδιαστούν με τις απαραίτητες δεξιότητες που θα τους επιτρέψουν να εισαγάγουν στις τάξεις τους τη συζήτηση «ευαίσθητων» και πολύπλοκων ιστοριών, συμπεριλαμβανομένης της αποικιοκρατίας και της δουλείας μέσα από την κριτική παρουσίαση αμφιλεγόμενων μνημείων και τόπων πολιτιστικής κληρονομιάς (contested heritage). Κατανοούμε, επομένως, ότι η συζήτηση γύρω από τα αμφιλεγόμενα και επίμαχα μνημεία όχι μόνο είναι επίκαιρη αλλά και απαραίτητη και εντός της εκπαιδευτικής κοινότητας. Τα παραδείγματα ακτιβιστικών δράσεων και καλλιτεχνικών παρεμβάσεων σε υφιστάμενα μνημεία, αμφισβητούμενα και μη, που εξετάσαμε στην παρούσα εργασία, θα μπορούσαν να αποτελέσουν και αντικείμενο διδακτικής αξιοποίησης. Όπως υποστηρίζει η Αλεξάκη (2023), οι καλλιτεχνικές παρεμβάσεις σε μνημεία «μπορούν, υπό προϋποθέσεις, να αποτελέσουν γόνιμο παιδαγωγικό εργαλείο, κατάλληλο να αξιοποιηθεί στο πλαίσιο της παιδαγωγικής για κοινωνική και ιστορική δικαιοσύνη και να προσφέρει ευκαιρίες

---

<sup>22</sup> European Association of History Education, <https://euroclio.eu/> [πρόσβαση 17/2/2023].

<sup>23</sup> Monika Lendermann, «Monument(al) Challenges», EuroClio, 10/2/2023, διαθέσιμο στο [https://euroclio.eu/projects/monumental-challenges/?mc\\_cid=6f6bd85efc&mc\\_eid=5e6232cbd8](https://euroclio.eu/projects/monumental-challenges/?mc_cid=6f6bd85efc&mc_eid=5e6232cbd8) [πρόσβαση 17/2/2023].

καλλιέργειας κοινωνικών δεξιοτήτων, ιστορικής ενσυναίσθησης, αλλά και ευκαιρίες κοινωνικής ενδυνάμωσης των ίδιων των εκπαιδευόμενων, ιδίως εκείνων που προέρχονται από μη προνομιούχες ή ευάλωτες κοινωνικές ομάδες» στην κατεύθυνση δημιουργίας κοινωνιών πιο συμπεριληπτικών και δίκαιων, χωρίς αποκλεισμούς λόγω φυλής, εθνότητας, φύλου ή άλλων διακρίσεων.

## Βιβλιογραφία

### Ξενογλώσση

- Aleida, A. (2006). Memory, Individual and Collective, στο R. Goodin, C. Tilly (Επιμ.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis* (σσ. 210-224). New York: Oxford University Press. Διαθέσιμο στο: [https://books.google.gr/books?hl=en&lr=&id=jCeDng\\_in8gC&oi=fnd&pg=PA210&ots=gq4JUPPZne&sig=nnhf3B1Xzd5eTH53b9rS9Y8R\\_A8&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.gr/books?hl=en&lr=&id=jCeDng_in8gC&oi=fnd&pg=PA210&ots=gq4JUPPZne&sig=nnhf3B1Xzd5eTH53b9rS9Y8R_A8&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) [πρόσβαση 23/2/2023].
- Arnosvale. Carmen Beckford MBE -Carnival Queen.Activist for race relations. <https://arnosvale.org.uk/carmen-beckford-mbe-carnival-queen/> [πρόσβαση 24/2/2023].
- Art21 (2011). *Interview “Hiroshima Projection” Krzysztof Wodiczko*. Διαθέσιμο στο <https://art21.org/read/krzysztof-wodiczko-hiroshima-projection/> [πρόσβαση 24/2/2023].
- Assmann, J. & Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity, *New German Critique*, 65, σσ. 125–133.
- Assmann, J. (2015). Exodus and Memory, στο Tamm Marec, *Afterlife of Events*, Palgrave Macmillan Memory Studies. London: Palgrave Macmillan.
- Bolonaki, S. (2022). Monuments and hegemony: Evaluating the role of the monument through the dialectic of contemporary art. Στο L. Yoka (Επιμ.), *Political Monuments from 20th century to the 21st century: memory, form, meaning* (σσ. 91-100). Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bristol Beacon, (2023). Διαθέσιμο στο <https://bristolbeacon.org/about-us/our-new-name/> [πρόσβαση 24/2/2023].
- Bronner, E. (2011). Bahrain Tears Down Monument as Protesters Seethe. New York Times. Διαθέσιμο στο:

<https://eu.gainesville.com/story/news/2011/03/19/bahrain-tears-down-monument-as-protesters-see/31797658007/> [πρόσβαση 20/10/2022].

Buchanan, L. Bui, Q. & Patel, J. K. (2020). Black Lives Matter May Be the Largest Movement in U.S. History. *The New York Times*. Διαθέσιμο στο: [πρόσβαση 25/11/2022].

Carpó, M. (2007). The Postmodern Cult of Monuments, *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 4(2), σσ. 50-60.

Caves, R. W. (2013). *Encyclopedia of the City*. London: Routledge.

Choay, F. (1969). *The modern city: planning in the 19th century* (σελ. 9). New York: G. Braziller

Cooper, F. R. (2020). Cop fragility and blue lives matter. *U. Ill. L. Rev.*, 621.

Cork, T. (2018). 100 human figures placed in front of Colston statue in city centre. *Bristol Live*, 18.10.2018. Διαθέσιμο στο <https://www.bristolpost.co.uk/news/bristol-news/100-human-figures-placed-front-2122990> [πρόσβαση 24/2/2023]

DeLucia, C. M. (2018). *Memory Lands: King Philip's War and the Place of Violence in the Northeast*. London: Yale University Press.

Deutsche, R. (1992). Art and public space: Questions of democracy. *Social Text*, 33, σσ. 34-53. Durham: Duke University Press. Διαθέσιμο στο: <https://www.konstfack.se/PageFiles/24768/deutsche%20pub;ic%20art%20and%20democracy.pdf> [πρόσβαση 24/2/2023].

Donham, D. L. (1997). Silencing the Past: Power and the Production of History. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 3(2), σσ. 397-399.

Doss, E. (2020). *The Process Frame Vandalism, Removal, Re-Siting, Destruction, in Knight, C. K. and Senie, H. F., A Companion to Public Art* Wiley-Blackwell.

- Dresser, M. (2013). *Black and White on the Buses: the 1963 colour bar dispute in Bristol*, London: Bookmark. Διαθέσιμο στο: <https://files.libcom.org/files/black-white-buses.pdf>, [πρόσβαση 19/12/2022].
- Durkheim, E., Allock, J. & Cuvillier, A. (1983). *Pragmatism and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ebrahimiji, A., Moshtaghian, A., Johnson, L.M. (2020). Confederate statues are coming down following George Floyd's death. Here's what we know. *CNN Travel*, 1. 7. 2020. Διαθέσιμο στο <https://edition.cnn.com/2020/06/09/us/confederate-statues-removed-george-floyd-trnd/index.html>, [πρόσβαση 24/2/2023].
- Encyclopaedia Britannica.  
<https://www.britannica.com/biography/Cecil-Rhodes> [πρόσβαση 24/2/2023].  
<https://www.britannica.com/topic/Middle-Passage-slave-trade> [πρόσβαση 24/2/2023].
- Farber, P. M. & Lum, K. (2019). *Monument Lab: Creative Speculations for Philadelphia*. Philadelphia: Temple University Press.
- Gillis, J. R. (1994). *Commemorations: The politics of national identity*. Princeton: Princeton University Press.
- Gould, C. (2020). Britain's Pop Ups. *InMedia: the French Journal of Media and Media Representations in the English-Speaking World*, (8.1.).
- Habermas, J. (1976). *Communication and the Evolution of Society*, Thomas McCarthy (Επιμ.). Boston: Beacon Press.
- Halbwachs M. (2013). «Η συλλογική μνήμη», μτφρ. Τ. Πλυτά. Αθήνα: Παπαζήση
- Hall, C., & Ramsden-Karelse, R. (2021). The legacies of British slave ownership  
Catherine Hall talks to Ruth. *Soundings* 77, σσ. 23-36.

## History

<https://www.history.com/topics/black-history/montgomery-bus-boycott>

[πρόσβαση 24/2/2023].

<https://www.history.com/this-day-in-history/george-floyd-killed-by-police-officer> [πρόσβαση 24/2/2023].

<https://www.history.com/this-day-in-history/florida-teen-trayvon-martin-is-shot-and-killed> [πρόσβαση 24/2/2023].

Hobsbawm, E. (2008). *Globalisation, Democracy and Terrorism*. London: Abacus.

Hsu, H. (2020). The New Monuments That America Needs. *The New Yorker*, 15.9.2020. Διαθέσιμο στο <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-new-monuments-that-america-needs>, [πρόσβαση 24/2/2023].

Inspiring city (2018). Anti Slavery Art Installation by Colston Statue in Bristol. *Inspiring City*, 22.10.2018. Διαθέσιμο στο <https://inspiringcity.com/2018/10/22/anti-slavery-installation-appears-next-to-edward-colston-statue-in-bristol/>, [πρόσβαση 24/2/2023].

Jacobs, J. (2020). The 'Black Lives Matter' Street Art That Contains Multitudes, *The New York Times*, ISSN 0362-4331. Διαθέσιμο στο: <https://www.nytimes.com/2020/07/16/arts/design/black-lives-matter-murals-new-york.html>, [πρόσβαση 28/9/2022].

Knight, C. K. & Senie, H. F. (2020). *A Companion to Public Art (Blackwell Companions to Art History)*. New Jersey: Wiley-Blackwell.

Krasny, E. (2020). Monumental activism. Judy Chicago's Dinner party in Feminist Art Making, in K. Deepwell, *Feminist Art, Activisms, and Activisms*, Amsterdam, σσ.385-399. Διαθέσιμο στο: [https://www.academia.edu/42261506/Krasny\\_Monumental\\_Activism](https://www.academia.edu/42261506/Krasny_Monumental_Activism) [πρόσβαση 25/11/2022].

Kuhn, P. (2020). "Who owns Colston?". Διαθέσιμο στο: <https://www.brh.org.uk/site/articles/who-owns-colston/#to-who-owns-colston-n-15> [πρόσβαση 29/11/2022].

- Landler, M. (2020). Statue of Black Protester Is Raised in Place of Bristol Slave Trader. *The New York Times*, 15.7.2020. Διαθέσιμο στο <https://www.nytimes.com/2020/07/15/world/europe/bristol-statue-black-lives-matter.html>, [πρόσβαση 24/2/2023].
- Lonetree, A. (2012). *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums (First Peoples, New Directions in Indigenous Studies)*, The University of North Carolina Press.
- MacCarthy, L. (2020). Princess Campbell: a unique voice in Bristol's Black history uncovered at Bristol Archives. *Bristol's Free Museums and Historic Houses*, 22.6.2020. Διαθέσιμο στο <https://www.bristolmuseums.org.uk/blog/princess-campbell-a-unique-voice-in-bristols-black-history/> [πρόσβαση 26/2/2023].
- MacQueen, K. (2014). *Strategic Tactical Response Art in an Age of Terror*. New York: Agon Press.
- Mahan, N. L. (2010). Krzysztof Wodiczko's "If You See Something..." Counter-memory in the Post 9/11 Moment. *Athanos*, 28, 105-111. Διαθέσιμο στο
- Moody, J. (2021). Off the pedestal: The fall of Edward Colston. *Public History Review*, 28, 1-5. Διαθέσιμο στο: <https://search.informit.org/doi/epdf/10.3316/informit.923748201257314> [πρόσβαση 6/2/2023]
- Morgan, K. (1999). *Edward Colston and Bristol* (The Bristol Branch of the Historical Association Local History Pamphlets, 1999), σ.2.
- Nasar, S. (2020). Remembering Edward Colston: histories of slavery, memory, and black globality. *Women's History Review*, 29(7), σσ.1218-1225.
- Neal, Z. (2010). Seeking common ground: three perspectives on public space. *Proceedings of the Institution of Civil Engineers-Urban Design and Planning*, 163(2), 59-66.
- Nora, P. (1989). *Between memory and history: Les lieux de mémoire. Representations*. California: University of California Press.

- Nora, P. (1996). *Realms of Memory. Rethinking the French past (Vol.1: Conflicts and Divisions)*. New York: Columbia University Press.
- Olusoga, D. (2017). Bristol: the city that lauds the slave trader. Διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/apr/27/bristol-city-slave-trader-edward-colston> [πρόσβαση 29/11/2022].
- Orangias, J., Simms, J. & French, S. (2018). The Cultural Functions and Social Potential of Queer Monuments: A Preliminary Inventory and Analysis. *Journal of Homosexuality*, 65 (6), σσ. 705-726.
- Papandreopoulou, K. (2022). Thoughts on the fate of public monuments during the BLM movement: a request for epuration in the decolonial area. Στο L. Yoka (Επιμ.), *Political Monuments from 20th century to the 21st century: memory, form, meaning* (σσ. 71-89). Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης.
- Phillips, P. (1994). The private is public: Peggy Diggs and the system. *Public Art Review*, 5(2), σσ. 13–15.
- Phillips, P. C. (2003). Creating democracy: A dialogue with Krzysztof Wodiczko. *Art Journal*, 62(4), 32-47.
- Quinn, M. (2020). A joint statement from Marc Quinn and Jen Reid, 15.7.2020. Διαθέσιμο στο <http://marcquinn.com/studio/news/a-joint-statement-from-marc-quinn-and-jen-reid> [πρόσβαση 24/2/2023].
- Rancière, J. (2013). *The Politics of Aesthetics*, Επιμ. & Μετάφραση: Gabriel Rockhill, Bloomsbury Publishing.
- Rand, J. T. (2010). What Does Justice Look Like? The Struggle for Liberation in Dakota Homeland (βιβλιοκρισία). *The American Indian Quarterly*, 34(1), 109-111.
- Ray, G. (2021). All Monuments Must Fall: Thinking through the Proposition. *ISSUE : journal of art & design HEAD – Geneva*. Διαθέσιμο στο: [https://www.academia.edu/49288105/All\\_Monuments\\_Must\\_Fall\\_Thinking\\_through\\_the\\_Proposition](https://www.academia.edu/49288105/All_Monuments_Must_Fall_Thinking_through_the_Proposition) [πρόσβαση 24/2/2023]



- Savage, R., & Assmann, J. (2018). *The Invention of Religion: Faith and Covenant in the Book of Exodus*. Princeton: Princeton University Press.
- Steeds, M. & Ball, R. (2020). *From Wulfstan to Colston: Severing the Sinews of Slavery in Bristol*. Bristol Radical History Group.
- Steinberg, P. (2022). Blue planet, Black lives: Matter, memory, and the temporalities of political geography. *Political Geography*, 96, 102524. Διαθέσιμο στο: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0962629821001840> [πρόσβαση 17/2/2023].
- Stevens, Q., Franck, K. & Fazakerley, R. (2012). “Counter-monuments: The anti-monumental and the dialogic”. *The Journal of Architecture*, 17(6), σσ. 951-972.
- Stevens, Q., Franck, K. A., & Fazakerley, R. (2018). Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic. *The Journal of Architecture*, 23(5), σσ. 718-739.
- Strauss, V. (2013). School named after KKK grand wizard to be renamed — finally. *The Washington Post*, 16.12.2013. Διαθέσιμο στο <https://www.washingtonpost.com/news/answer-sheet/wp/2013/12/16/school-named-after-kkk-grand-wizard-to-be-renamed-finally/>, [πρόσβαση 24/2/2023].
- Taylor, K.Y. (2017). *Από το #BlackLivesMatter στη Μαύρη Απελευθέρωση. Η πάλη ενάντια στο ρατσισμό στις ΗΠΑ*, μτφρ. Ε. Πελέκη. Αθήνα: RedMarks.
- Turunen, J. (2022). Redefining collective heritage, identities, and belonging: Colonial statues in the times of Black Lives Matter. In *Diversity of Belonging in Europe* (pp. 236-252). Routledge. Διαθέσιμο στο: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/oa-edit/10.4324/9781003191698-17/redefining-collective-heritage-identities-belonging-johanna-turunen> [πρόσβαση 17/2/2023].
- Willingham, A. J. (2020). Washington DC Paints a Giant 'Black Lives Matter' Message on the Road to the White House, *CNN*. Διαθέσιμο στο: <https://edition.cnn.com/2020/06/05/us/black-lives-matter-dc-street-white-house-trnd/index.html> [πρόσβαση 20/9/2022].

- Wodiczko, K. (1999). *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews*. Cambridge: The MIT Press.
- Wodiczko, K. (2012). *The Abolition of War*. London: Black Dog Press.
- Wodiczko, K. (2017). *Instruments, Monuments, Projections*. National Museum of Contemporary Art, Korea.
- Wodiczko, K. (2020). *Monument*. New York: Mad. Sq. Art.
- Young, J. E. (1992). The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today, *Critical Inquiry*, 18(2), σσ. 267-296. Διαθέσιμο στο: <https://static1.squarespace.com/static/5fe8e2772e417d25f745d031/t/607e4bba92982b06bad7d030/1618889660066/VC911+4+Young+The+Counter+Monument.pdf> [πρόσβαση 10/11/2022].
- Young, J. E. (1998). Holocaust Monuments and Counter-Monuments. Interview by Adi Gordon and Amos Goldberg, 24, 1-10. Διαθέσιμο στο: [https://www.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft%20Word%20-%203659.pdf](https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203659.pdf) [πρόσβαση 10/11/2022].
- Zucchini, D. (2004). Army Stage-Managed Fall of Hussein Statue. Los Angeles Times. Διαθέσιμο στο: <https://archive.ph/a5Oc> [πρόσβαση 20/10/2022].

## Ελληνόγλωσσα

- Αλεξιάκη, Ε. (2020). 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* (σσ. 386-421). Αθήνα: Πεδίο
- Αλεξιάκη, Ε. (2023). Το μνημείο ως τόπος συμπερίληψης των “αόρατων” της ιστορίας. Η περίπτωση του Krzysztof Wodiczko. Πρόταση αξιοποίησης της σύγχρονης τέχνης στην ιστορική εκπαίδευση». Πρακτικά των ημερίδων του προγράμματος ΚΙ.ΝΕ.Τ.Ε. (υπό δημοσίευση).
- Αυγητίδου, Α. (2021). *Δημόσια Τέχνη Δημόσια Σφαίρα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Βασιλείου, Κ. (2021). Ο δημόσιος χώρος και το πρόβλημα εξατομίκευσης, στο Α. Αυγητίδου, (Επιμ.), *Δημόσια Τέχνη Δημόσια Σφαίρα* σσ. 19-25. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Γιαλούρη, Ε. (2010). Η δυναμική των μνημείων: Αναζητήσεις στο πεδίο της μνήμης και της λήθης, στο Κ. Γιαννακόπουλος, Γ. Γιαννιτσιώτης (Επιμ.), *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη, Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Δαλαμήτρον, Ε. (2022). *Μνημεία, γλυπτά και σύγχρονες καλλιτεχνικές παρεμβάσεις σε πρώην στρατόπεδα συγκέντρωσης: η περίπτωση του Νταχάου, τα «ξεχασμένα» θύματα και το φαινόμενο του «σκοτεινού τουρισμού»*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία. Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας. Διαθέσιμη στο <https://dspace.uowm.gr/xmlui/handle/123456789/2780> [πρόσβαση 20/2/2023].
- Δρουμπούκη, Α. Μ. (2014). *Μνημονικοί τόποι και δημόσια ιστορία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα: μια συγκριτική προσέγγιση*. Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Διαθέσιμη στο: <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/40611?lang=el#page/52/mode/2up> [πρόσβαση 17/7/2022].

- Εξερτζόγλου, Χ. (2020). *Η Δημόσια Ιστορία: μία εισαγωγή*. Αθήνα: Εκδόσεις του 21ου.
- Η Καθημερινή (2020). Μαύρη διαδηλώτρια στη θέση του δουλεμπόρου. *Η Καθημερινή*, 17.7.2020. Διαθέσιμο στο <https://www.kathimerini.gr/world/1087839/mayri-diadilotria-sti-thesi-toy-doylemporoy/>, [πρόσβαση 24/2/2023].
- Κανελλοπούλου, Χ. (2021). Οι τόποι της μνήμης. Σημειώσεις για τη μνημειακή γλυπτική, παραδείγματα έργων στον δημόσιο χώρο της Αθήνας, Α. Αυγητίδου (Επιμ.), *Δημόσια Τέχνη Δημόσια Σφαίρα* (σσ. 69-73). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Κόκκινος, Γ. (2010). Η δυναμική της μνήμης και της λήθης στη δημόσια σφαίρα και οι νόμοι για τη μνήμη στη Γαλλία. Στο Κόκκινος, Γ., Λεμονίδου, Ε. & Αγτζίδης, Β., *Το τραύμα και οι πολιτικές της μνήμης: Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την Ιστορία και τη Μνήμη* (σσ. 11-127). Αθήνα: Ταξιδευτής.
- Κόκκινος, Γ. (2020). *Το ολοκαύτωμα και η ευρωπαϊκή ιστορική συνείδηση*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Κόκκινος, Γ., Κιμουρτζής, Π. & Καρασαρίνης, Μ. (2020). Ιστορία και Δικαιοσύνη: ιδεολογικό ζήτημα, ιστοριογραφικό πρόβλημα, καίρια πτυχή του ιστορικού εγγραμματισμού. Στο Γ. Κόκκινος, Π. Κιμουρτζής, & Μ. Καρασαρίνης (Επιμ.), *Ιστορία και δικαιοσύνη* (σσ. 7-42). Αθήνα: Ασίνη.
- Κονταράτος, Σ. (2014). *Ουτοπία και πολεοδομία*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζας.
- Κουλούρη, Χ. (2020). *Φουστανέλες και χλαμύδες, Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Μαυροσκούφης, Δ. (2018). Το άξενο παρόν ενός άφαντου παρελθόντος: Έλληνες Εβραίοι και ιστορική μνήμη. Στο Γ. Κόκκινος, Δ. Μαυροσκούφης (Επιμ.), *Το τραύμα, τα συγκρουσιακά θέματα και οι ερμηνευτικές διαμάχες στην ιστορική εκπαίδευση* (3ο έκδ., σσ 247–252). Αθήνα: Ταξιδευτής.

- Παπαθεοδωρόπουλος, Κ. (2015). *Έννοιες Στην Επιστήμη Της Μνήμης*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. Διαθέσιμο στο: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/3244> [πρόσβαση 23/8/2022].
- Παπανδρέου, Ζ. (2018). *Τραυματική Μνήμη και Δημόσια Ιστορία: Δίστομο 1944-2018*. Αθήνα: Ταξιδευτής.
- Παραδέλλης, Θ. (1999). Ανθρωπολογία της Μνήμης. Στο Ρίκα Μπενβενίστε & Θεόδωρος Παραδέλλης (Επιμ.), *Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης, Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Τενεκετζής, Α. (2011). Από τη μνήμη για τον πόλεμο στον πόλεμο για τη μνήμη. *Μνήμων*, 29, σσ. 275-295.
- Τενεκετζής, Α. (2013). Οι μεταμορφώσεις της μνήμης: η δημόσια γλυπτική στην Ευρώπη του μεσοπολέμου. *Ιστορία της Τέχνης*, σσ. 65-85.
- Τενεκετζής, Α. (2020). Τα μνημεία για τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, εικονομαχίες στην Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου (1945-1975). Αθήνα: Ασίνη.
- Τσιάρα, Σ. (2000). *Τοπία της Εθνικής μνήμης, ιστορίες της Μακεδονίας γραμμένες σε μάρμαρο*. Αθήνα: Κλειδάριθμος.
- Φωτιάδη, Ε. (2021). Τέχνη και κοινότητα, στο Α. Αυγητίδου (Επιμ.), *Δημόσια Τέχνη Δημόσια Σφαίρα* σσ. 123-130. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Χαραλαμπίδης, Α. (2017). *Μπαρόκ, αρχιτεκτονική - γλυπτική - ζωγραφική*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Χατζησάββα, Δ. (2021). Όρια συνεκτικότητας του τόπου σε ρευστούς καιρούς, στο Α. Αυγητίδου (Επιμ.), *Δημόσια Τέχνη Δημόσια Σφαίρα* σσ. 31-43. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

## Παράρτημα Εικόνων

Εικόνα 1: <https://muralsdcproject.com/mural/black-lives-matter>

Εικόνα 2: [https://en.wikipedia.org/wiki/Statue\\_of\\_Edward\\_Colston](https://en.wikipedia.org/wiki/Statue_of_Edward_Colston)

Εικόνα 3: <https://www.bristolpost.co.uk/news/bristol-news/gallery/modern-day-slavery-art-installation-2123632>

Εικόνες 4 & 5: <https://inspiringcity.com/2018/10/22/anti-slavery-installation-appears-next-to-edward-colston-statue-in-bristol/>

Εικόνα 6: <https://www.theguardian.com/uk-news/2020/jun/07/blm-protesters-topple-statue-of-bristol-slave-trader-edward-colston>

Εικόνα 7: <https://www.instagram.com/p/CBNmTVZsDKS/?hl=el>

Εικόνα 8: <http://52.50.191.115/news/marc-quinn-a-surge-of-power-jen-reid-art-150720>

Εικόνα 9:

<https://www.instagram.com/p/CBJAwapjg8f/?igshid=MDJmNzVkMjY%3D&fbclid=IwAR1uRJTC06elA9gGhzj31Djldubl8gAMscrEuhzGEO4RDGxUIQAYlgRp0v0>

Εικόνα 10: <https://www.theguardian.com/world/2020/jul/15/edward-colston-statue-replaced-by-sculpture-of-black-lives-matter-protester>

Εικόνα 11: <https://alisamdigitalartstudio.wordpress.com/2016/02/23/krzysztof-wodiczko-artist/>

Εικόνες 12 & 13: <https://imageobjecttext.com/2012/03/24/projections-of-power/>

Εικόνες 14 & 15: <https://artway.eu/content.php?id=1882&action=show&lang=en>

Εικόνα 16: <https://art21.org/read/krzysztof-wodiczko-hiroshima-projection/>

Εικόνες 17 & 18: <https://madisonsquarepark.org/park/park-guide/location/admiral-farragut-monument/> &

<https://www.flickr.com/photos/wallyg/2562063135/in/photostream/>

Εικόνες 19 & 20:

[https://monoskop.org/images/a/ab/Krzysztof\\_Wodiczko\\_Monument\\_2020.pdf](https://monoskop.org/images/a/ab/Krzysztof_Wodiczko_Monument_2020.pdf)