Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΠΟΛΟΓΙΑΣ

-

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ

Βερολίνου

Ερευνητική εργασία

Επιμέλεια Ελισσάβετ Μαρκοζάνη
Χριστίνα Ελένη Σιδέρη

Επιβλέπουσα καθηγήτρια Αμαλία Κωτσάκη

Πολυτεχνείο Κρήτης Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Χανιά 2016

Η αρχιτεκτονική στην πολιτική της απολογιάς
Η περίπτωση του Βερολίνου

Ερευνητική εργασία

Επιμέλεια: Ελισσάβετ Μαρκοζάνη, Χριστίνα Ελένη Σιδέρη

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Αμαλία Κωτσάκη

Πολυτεχνείο Κρήτης

Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Χανιά, Απρίλος 2016

Στον Γιάννη, τη Γιάννα,
τον Μάνο και τη Λίλα . . .

Περιεχόμενα

01	Πρόλογος	7
02	Εισαγωγή	9
03	Ευρήματα	21
04	Ερμηνεία	107
05	Βιβλιογραφία	113
06	Πηγές εικόνων	121

Πρόλογος

01

Οι πρωτεύουσες αποτελούν συνήθως χωρικές συμπυκνώσεις των αστικών συμβολισμών της εθνικής ταυτότητας ενός λαού. Το Βερολίνο είναι μια ιδιάζουσα περίπτωση λόγω του παρελθόντος του και του ρόλου του σε κομβικά σημεία της ιστορίας του περασμένου αιώνα. Συνδέεται με δύο μεγάλους αποτυχημένους πολέμους, μία δημοκρατία που κατέρρευσε και κυρίως με μία δικτατορία κυβερνούμενη από τρόμο, αποτρόπαια εγκλήματα και γενοκτονίες πληθυσμών, που είχε ως αποτέλεσμα την καταστροφή και τη διαίρεση. Ωστόσο από την επανένωση και μετά, το Βερολίνο επαναδιαπραγματεύεται τη σχέση του με την ιστορία επανεξετάζοντας τις πολιτικές και κοινωνικές ευθύνες που φέρει, ως μια προσπάθεια αποδέσμευσης από το στιγματισμένο παρελθόν και επαναπροσδιορισμού της συλλογικής μνήμης, με σκοπό τη δημόσια απολογία. Η τύχη τόπων και κτιρίων συνδεδεμένων με το «δυσάρεστο» παρελθόν είναι αμφιλεγόμενη, κάνοντας το Βερολίνο μοναδικά πολιτικοποιημένο, θέτοντας στο επίκεντρο τις σχέσεις μεταξύ αστικών μορφών, αποκατάστασης μνημείων και της συλλογικής μνήμης.

Εισαγωγή

02

1. Σκοπός της εργασίας

Σκοπός της εργασίας είναι η διερεύνηση της αρχιτεκτονικής μέσω της πολιτικής της απολογίας με όχημα τη μνήμη στην πόλη του Βερολίνου.

2. Αντικείμενο της εργασίας

Αντικείμενο της παρούσας μελέτης είναι η πόλη του Βερολίνου και πιο συγκεκριμένα επτά τόποι μνήμης, που εντάσσονται σε μια πολιτική απολογίας. (Στην συνέχεια θα αιτιολογηθεί η επιλογή τους.) Συγκεκριμένα αναλύονται:

- Το κτίριο του Γερμανικού Κοινοβουλίου – Reichstag
- Το Ιστορικό Μουσείο της Γερμανίας – DHM
- Η περιοχή των αρχηγείων της Γκεστάπο – Topography of Terror
- Το Εβραϊκό Μουσείο
- Το Μνημείο δολοφονηθέντων Εβραίων της Ευρώπης
- Το Μνημείο ομοφυλοφίλων που εκδιώχτηκαν από το εθνικοσοσιαλιστικό καθεστώς
- Το Μνημείο των Σίντι και Ρομά

3. Βιβλιογραφική ανασκόπηση

Γενικά το ζήτημα της συλλογικής μνήμης της πόλης έχει μελετηθεί διεξοδικά και πλήθος συγγραμμάτων απαντώνται στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία. Για το Βερολίνο ειδικά, βιβλία αναφοράς της παρούσας εργασίας αποτέλεσαν το *The ghosts of Berlin: Confronting German history in the urban landscape* του Brian Ladd και το βιβλίο *Μνημεία της Λήθης, Ίχνη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη* της Άννας - Μαρίας Δρουμπούκη.

4. Μέθοδος

4.α Μέθοδος συλλογής στοιχείων

Η συλλογή στοιχείων βασίστηκε σε:

- βιβλιογραφική έρευνα
- έρευνα στον Τύπο
- διαδικτυακή έρευνα

Η συλλογή των στοιχείων έγινε από τη Βιβλιοθήκη του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, από τη Βιβλιοθήκη του Πολυτεχνείου Κρήτης, από το Goethe Institut στην Αθήνα, από τη Βιβλιοθήκη του Εβραϊκού Μουσείου Ελλάδος στην Αθήνα και από την Εβραϊκή Συναγωγή Χανίων.

4.β1 Υπόθεση εργασίας

Η μνήμη, η κοινωνική της διάσταση και ο χώρος

Η μνήμη ορίζεται ως μηχανισμός «διαχείρισης» του παρελθόντος και έχει τις δικές του τεχνικές συντήρησης ή αυτοαναίρεσης για να υπάρχει, να ενεργοποιείται και να ενσωματώνεται σε ένα σύστημα αξιών. Το θεωρητικό πεδίο για την επεξεργασία της μνήμης, διαμόρφωσε στις αρχές του 20ου αιώνα ο Γάλλος κοινωνιολόγος Maurice Halbwachs,ο οποίος ήταν και ο πρώτος που εισήγαγε την έννοια της συλλογικής μνήμης.[1]

Το κυριότερο σημείο της σκέψης του Halbwachs είναι η πεποίθηση του ότι το παρελθόν είναι μία «κοινωνική κατασκευή» που διαμορφώνεται εν μέρει ή εξ ολοκλήρου από τις αντιλήψεις και τις ανάγκες του παρόντος.[2] Μόνο αν συγκροτήσει κανείς ένα κοινό παρελθόν, θα μπορέσει να επωφεληθεί από την αναγνώριση που αρμόζει στην ομάδα.[3] Επακόλουθο της

1. Στα έργα του The Social Frameworks of Memory και The Collective Memory αναπτύσσεται η θεωρία του, περί της αναγκαιότητας της ύπαρξης της μνήμης σε κοινωνικά πλαίσια καθορισμένα από κοινωνικές ομάδες και όχι από μεμονωμένα άτομα.

2. Το παρελθόν, στην πραγματικότητα, δεν επανεμφανίζεται ίδιο [...] όλα φαίνεται να δείχνουν ότι δεν διατηρείται, αλλά το ανακατασκευάζουμε ξεκινώντας από το παρόν. βλ. M. Halbwachs, *Η συλλογική μνήμη*, επιμ. Άννα Μαντόγλου, εκδ. Παπαζήση ΑΕΒΕ, Αθήνα, 2013, σελ. 40

3. Οντέτ Βαρών – Βασάρ (επιμ.) , *Εβραϊκή Ιστορία και μνήμη*, Συλλογικό έργο, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 1998, σελ. 189

θεωρίας του Halbwachs είναι ότι διαφορετικές και συγκρουόμενες μεταξύ τους συλλογικές μνήμες έχουν ως τελικό αποτέλεσμα την υιοθέτηση μίας κυρίαρχης, και τον ταυτόχρονο αποκλεισμό των άλλων μνημών. Η συλλογική μνήμη, λοιπόν, θα μπορούσε να οριστεί ως η ικανότητα ενός συνόλου να μην ξεχνά συγκεκριμένα συμβάντα, πρόσωπα, χρονολογίες και γενικά οτιδήποτε θεωρεί ότι συντέλεσε, ή θα έπρεπε να συντελέσει, καθοριστικά στο σχηματισμό της δικής του ταυτότητας.[4]

Πολλές φορές όμως, τα κοινωνικά υποκείμενα προκειμένου να διαμορφώσουν μία κοινή ταυτότητα επιθυμούν ή είναι υποχρεωμένα να σωπάσουν. Μνημοσύνη και λησμοσύνη είναι άρρηκτα συνδεδεμένες[5] και ο Maurice Halbwachs μιλά, για την επιλεκτικότητα της μνήμης. Υποστηρίζει ότι το παρελθόν είναι ένα κεφάλαιο μνημών και λησμονιών, υπονοώντας ότι υπάρχει μία κρυμμένη μορφή μνήμης, άρρητη και άδηλη που συνοδεύεται από σιωπές και χαρακτηρίζεται ως «κοινωνική λήθη».[6] Επειδή το παρελθόν δεν είναι πάντα ένδοξο και αξιόλογο, έρχονται να το τροποποιήσουν, στο παρόν, οι ομάδες και κατά συνέπεια, το περιεχόμενο της κοινωνικής μνήμης και λήθης είναι ιστορικά προσδιορισμένο και καθορίζεται ιδεολογικά, κοινωνικοπολιτικά και πολιτισμικά στην εκάστοτε συγκεκριμένη στιγμή ή περίοδο.

Βλέποντας οι άνθρωποι το παρελθόν από τη «σκοπιά του παρόντος» καθιστούν τη μνήμη διακύβευμα διαμάχης για τον έλεγχο της ταυτότητας τους, που στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για ένα διακύβευμα της εξουσίας που επιτρέπει συνειδητές και ασυνείδητες χειραγωγήσεις και υπακούει σε ατομικά ή συλλογικά μυστικά, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Le Goff.[7]

Η διδασκαλία της επίσημης ιστορίας στα εκπαιδευτικά ιδρύματα, η μνημειακή αρχιτεκτονική και πολεοδομία, ως υλική έκφραση της επίσημης ιστορίας, και οι συλλογικές εκδηλώσεις είναι επακόλουθα των πολιτικών αποφάσεων και άμεσα εργαλεία καθοδήγησης της συνείδησης. Με αυτήν την έννοια, η διαχείριση της μνήμης με υλικούς όρους, εφοδιάζει τον χώρο, μέσω της αρχιτεκτονικής και του αστικού σχεδιασμού, με τα απαραίτητα ταυτοποιητικά σύμβολα που συμπυκνώνονται κυρίως στα μνημεία, αλλά

4. Σ. Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου*, Συλλογικό έργο, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006, σελ. 166

5. M. Halbwachs, *Η συλλογική μνήμη*, επιμ. Άννα Μαντόγλου, εκδ. Παπαζήση ΑΕΒΕ, Αθήνα, 2013, σελ.25,27

6. ό. π. σελ. 24

7. Α. Μαντόγλου, *Κοινωνική Μνήμη - Κοινωνική Λήθη, έκδηλες και λανθάνουσες μορφές κοινωνικής σκέψης*, εκδ. Πεδίο, Αθήνα, 2010, σελ. 19

και γενικότερα σε τόπους που προτρέπουν τη μνημονική δραστηριότητα του κοινωνικού συνόλου.[8] Σύμφωνα με τον Norbert Elias[9], η ιστορική πορεία των συμβόλων (μνημείων, μνημονικών τόπων, μουσείων) αποδεικνύει ότι οι άνθρωποι δημιουργούν κοινωνίες που βασίζονται σε σύμβολα για να συγκροτήσουν τη συλλογική επικοινωνία, την ταυτότητα και τον συλλογικό προσανατολισμό.[10]

Έτσι ο Halbwachs διερευνά ιδιαίτερα τη σημασία του χώρου για την παγίωση της μνήμης και υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει συλλογική μνήμη που να μην εκτυλίσσεται σε ένα χωρικό πλαίσιο.[11] Συνεπώς, θα λέγαμε πως δεν υπάρχει ομάδα, ούτε είδος συλλογικής δραστηριότητας, που να μην έχει σχέση με έναν τόπο, δηλαδή με ένα μέρος του χώρου[12]. Η αρχιτεκτονική, ως ολότητα σκέψης και πράξης που οργανώνει και ρυθμίζει την τάξη των χωρικών σχηματισμών στη βάση των κοινωνικών αναγκών και των συλλογικών λειτουργιών μιας πόλης, αποτελεί έναν τρόπο μετασχηματισμού του χρόνου σε τόπους μνήμης.

Η αντίληψη της πόλης μέσα από τη συλλογική μνήμη

Το 1966 ο Aldo Rossi στο βιβλίο του L' Architettura della citta εισάγει την έννοια των αστικών συντελεστών για την ανάγνωση της πόλης. Οι αστικοί συντελεστές δεν είναι παρά τα κομμάτια εκείνα της πόλης, τα οποία με τη συνεχή τους παρουσία στο δομημένο περιβάλλον διαμορφώνουν την εικόνα της στη συλλογική μνήμη των κατοίκων της. Πιο απλά, αποτελούν τα τοπόσημα που χαρακτηρίζουν την πόλη, που τη σηματοδοτούν, που την ξεχωρίζουν από οποιαδήποτε άλλη, και παρά τις όποιες διαφορετικές λειτουργίες που μπορεί να φέρουν στο πέρασμα του χρόνου, αφηγούνται εν τέλει την ιστορία της, τη δομική εξέλιξη της στο χρόνο αλλά και τη συγκρότηση μιας κοινής μνήμης της πόλης.

8. Σ. Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου*, Συλλογικό έργο, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006, σελ. 170

9. Γερμανός κοινωνιολόγος εβραϊκής καταγωγής (1897 - 1990).

10. Α. Δρουμπούκη, *Μνημεία της Λήθης, Τέχνη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα, 2014, σελ. 295 - 296

11. M. Halbwachs, *Η συλλογική μνήμη*, επιμ. Άννα Μαντόγλου, εκδ. Παπαζήση ΑΕΒΕ, Αθήνα, 2013, σελ. 167

12. Για τον Halbwachs, η πιο ολοκληρωμένη μορφή ομάδας είναι το έθνος και η πιο ολοκληρωμένη μορφή συλλογικής μνήμης είναι η εθνική μνήμη. βλ. Α. Μαντόγλου, *Κοινωνική Μνήμη - Κοινωνική Λήθη, έκδηλες και λανθάνουσες μορφές κοινωνικής σκέψης*, εκδ. Πεδίο, Αθήνα, 2010, σελ. 201

Η συλλογική μνήμη για τον Rossi είναι ταυτόσημη με την ίδια την πόλη, αφού αποτελεί τον τόπο πραγμάτωσης της, μέσα από το δομημένο χώρο που καταλαμβάνουν οι συντελεστες (τόπος) και την ιστορική αφήγηση που φέρουν (γεγονότα). Η ικανότητά τους αυτή βασίζεται στη μόνιμη διάρκεια τους μέσα στην πόλη και ο σχεδιασμός αυτών των αστικών συντελεστών, αποτελεί για τον Rossi διαδικασία μορφοποίησης της ιδέας της πόλης, στην οποία βρίσκεται το παρελθόν και το μέλλον της[13].

Η πόλη σαν «κοιτίδα» συλλογικής μνήμης διαμορφώνεται από την πολιτική εξουσία. Κατά συνέπεια, η ίδια η πόλη ορίζει την εικόνα της, αλλά πάντα και μόνο μέσα από τους πολιτικούς της θεσμούς. Η Αθήνα, η Ρώμη, το Παρίσι, το Βερολίνο είναι η μορφή της πολίτικης τους, τα σημάδια μιας θέλησης[14], η οποία θεσμοποιεί συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα, και ακολούθως τους τόπους μνήμης που συνδέονται με αυτά.[15] Με αυτόν τον τρόπο οι μνημονικοί τόποι δεν παρουσιάζουν μία ουδέτερη ιστορία, αλλά κωδικοποιούν και αναδομούν γεγονότα με τη μορφή συμβολισμών, σημασιών, εννοιών, που συγκροτούν ένα ηγεμονικό εθνικό ή τοπικό αφήγημα συλλογικής μνήμης και λήθης. Γι' αυτό και τα ισχυρότερα σημεία – μνημεία μιας πόλης: οι λατρευτικοί ναοί, τα διοικητικά μέγαρα, τα ανάκτορα, οι προτομές, οι θριαμβευτικές αψίδες και όλες οι υποβλητικές κατασκευές που συμβολίζουν τη μνήμη και την ενότητα κατέχουν κεντρική και εξέχουσα θέση στον χώρο της πόλης και μέσω αυτών ο άνθρωπος, κατασκευάζει χωρικά τον μύθο της συνέχειας και της ενότητας. Η καθηγήτρια Ιστορίας της Πολεοδομίας Christine M. Boyer, το 1996, στο βιβλίο της The City of Collective Memory[16] διατυπώνει ότι το παρελθόν εμφανίζεται μέσα στη χωρική σύνθεση της μοντέρνας πόλης ως μια σειρά εικόνων και αντανακλάσεων, μια κατάσταση την οποία το μάτι του περιπλανητή συνηθίζει αναπόφευκτα μέσα στην πόλη[17]. Συνεπώς τα αστικά τοπία και η αρχιτεκτονική τοπογραφία της πόλης αποτελούν αναμφισβήτητα ενεργοποιητές της μνήμης.

13. A. Rossi, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μτφρ. Β. Πετρίδου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1991, σελ. 193

14. ό. π. σελ. 239

15. Α. Δρουμπούκη, *Μνημεία της Λήθης, Ίχνη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα, 2014, σελ. 476

16. Στο βιβλίο αυτό η C. Boyer στηριζόμενη στη μελέτη του Rossi για την ανάγνωση της πόλης, αλλά και του Walter Benjamin για τη διαμόρφωση της μνήμης το 19ο αιώνα, διαιρεί την ανάγνωση της πόλης σε τρεις περιόδους: την πόλη ως έργο τέχνης (παραδοσιακή πόλη), την πόλη ως πανόραμα (μοντέρνα πόλη) και την πόλη ως θέαμα (σύγχρονη πόλη).

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

Τόποι μνήμης

Συγκεκριμένα οι τόποι μνήμης, που για τον Pierre Nora αποτελούν τα στοιχεία του φυσικού κόσμου και του χτισμένου περιβάλλοντος που δημιουργούνται για να φέρουν μνήμη, μπορεί να είναι ένα αρχιτεκτόνημα, ένα έργο τέχνης, ένα γραπτό κείμενο ή οτιδήποτε άλλο συμβάλλει στη συγκρότηση της συλλογικής μνήμης[18]. Όσον αφορά την αρχιτεκτονική, ως οργανωμένες εκδηλώσεις, οι τόποι μνήμης, έχουν μελετηθεί για την αναπαράσταση της πολιτικής εξουσίας, αποτελώντας το επίσημο «βιβλίο» μνήμης σημαντικών γεγονότων ή μεταφορών της ζωής ενός έθνους[19]. Στη διεθνή βιβλιογραφία συναντάμε τρεις διαφορετικούς όρους, που χρησιμοποιούνται γα να περιγράψουν τους τόπους αυτούς και ο καθένας σημειώνει κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Ο όρος «monument» μεταφράζεται απλά ως «μνημείο» και αποτελεί την «ομπρέλα» κάτω από την οποία υπάγονται και οι άλλοι δύο όροι. Με τον όρο «memorial» εννοείται το μνημείο που σχεδιάστηκε για να μνημονεύσει ένα συγκεκριμένο γεγονός ή συνήθως ιστορικό τραύμα.[20] Τέλος, ο τρίτος όρος που συναντάμε είναι ο «memory space». Εδώ δίνεται έμφαση στη χωρική και αρχιτεκτονική διάσταση του τόπου μνήμης, και συνήθως πρόκειται για τόπους που δημιουργούν δημόσιο χώρο ή για υπάρχοντες χώρους, που φέρουν σημαντικές μνήμες για την αντίληψη της πόλης.[21] Για αυτό έχουν μία πολύ δυναμική παρουσία στο δομημένο περιβάλλον και συμβολίζουν ένα είδος εξουσίας και δύναμης του αστικού και πολιτισμικού τους πλαισίου.

Ανεξάρτητα από την κατηγορία στην οποία υπάγονται οι τόποι μνήμης είναι κατασκευές, που καλούν τον επισκέπτη να αναπτύξει μαζί τους μια βιωματική εμπειρία. Η αρχιτεκτονική τους συνήθως είναι απλή, αλλά όχι απλοϊκή, με συμβολικές αρχιτεκτονικές χειρονομίες, όπως για παράδειγμα ένα πηγάδι, ένα ρήγμα ή μια ομάδα μπετονένιες στήλες. Σύμφωνα με τον Heidegger, το έργο της τέχνης είναι σύμβολο, υπό την έννοια ότι μαζί με το κατασκευασμένο πράγμα συντοποθετείται και μας αποκαλύπτεται κάτι άλλο.

18. P. Nora, *Between memory and history: Les lieux de memoire*, Galimard, Παρίσι, 1992

19. M. C. Boyer, *The City of Collective Memory: Its historical imagery and architectural entertainments*, Cambridge, MA and London: MIT Press, 1996, σελ. 343

20. Λόγω της έλλειψης αντίστοιχης ελληνικής ετυμολογίας, για την παρούσα εργασία θα μεταφράζεται ως μνημείο, ή θα χρησιμοποιείται αυτούσια η λέξη «memorial»

21. Για την παρούσα εργασία θα περιγράφεται ως «χώρος μνήμης» ή «μνημειακός τόπος».

Η μνήμη ως απολογία

Τις περισσότερες φορές, οι τόποι μνήμης είναι αφιερωμένοι στο θάνατο με απώτερο σκοπό τον προβληματισμό πάνω σε αυτόν, την κατανόηση του και τη συνειδητοποίηση της αξίας της ζωής. Μέσα από την προσπάθεια τους να αφηγηθούν ή και να «απολογηθούν», συμβολικά ή μη, για το γεγονός στο οποίο είναι αφιερωμένοι, επιδιώκουν να εξωθήσουν την εμπειρία του επισκέπτη σε διαφορετικά επίπεδα ερμηνείας, οδηγώντας με αυτόν τον τρόπο στην όσο το δυνατόν καλύτερη κατανόηση τους.

Η αντιμετώπιση της μνήμης ως απολογία ξεκίνησε στις αρχές της δεκαετίας του '80 στη Δυτική Γερμανία, όταν για πρώτη φορά τέθηκαν θέματα περί διαχείρισης της μνήμης του πολέμου και της μουσειοποίησης του. Η γερμανική έριδα, στην οποία συμμετείχαν ιστορικοί, πολιτικοί, διανοούμενοι, καλλιτέχνες, άνοιξε τον δρόμο για μία ολοκληρωμένη επεξεργασία του παρελθόντος.[22] Με την ενοποίηση της Γερμανίας, θέματα που θεωρούνταν ταμπού, όπως η Σοά[23], τα στρατόπεδα συγκέντρωσης και πολλά άλλα, ερευνήθηκαν και δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για μία νέα αρχή, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στους τόπους μνήμης.

Έτσι η αρχιτεκτονική άρχισε να λειτουργεί σαν μία πράξη απολογίας, σε μία διαδικασία συγχώρεσης. Η ομάδα ή οποία απολογείται (θύτης) αναγνωρίζει το λάθος και προσπαθεί να δημιουργήσει μία σχέση με τα θύματα και τον πολιτισμό τους, μέσα από σύμβολα, δηλαδή τους τόπους μνήμης[24]. Το μειονέκτημα αυτής της διαδικασίας είναι ότι ο δράστης αγνοεί πώς ερμηνεύεται αυτή η συμβολική πράξη από τα θύματα κι αν τελικά είναι αρκετή σαν έκφραση απολογίας. Για να λειτουργήσει, λοιπόν η διαδικασία απολογίας και συγχώρεσης, είναι δεδομένο ότι απαιτείται μεταμέλεια από τον θύτη και συμφιλιωτική συμπεριφορά από το θύμα, προκειμένου οι τόποι μνήμης να μη μετατραπούν σε χώρους οργής, αλλά σε χώρους ειρήνης.

Οι τόποι αυτοί σήμερα, είναι ίσως το πλέον αμφιλεγόμενο είδος σύγχρονης αρχιτεκτονικής έκφρασης, εγκαταστάσεων και τοπίων. Τα παραδείγματα πολλά και διαφορετικά, διασκορπισμένα σε ολόκληρο τον κόσμο και πλαισιωμένα από μία σπουδαία ιστορία. Σημείο αναφοράς, το Βερολίνο. Παρά τις όποιες αντιπαραθέσεις σχετικά με τον σκοπό και την απόδοση τους, οι τόποι μνήμης, συγκινούν, ανασύρουν τη μνήμη, εκθειάζουν τη ζωή, προσελκύουν, απομονώνουν και «απολογούνται».

Εικόνα 1: Anselm Kiefer, Lot's Wife, 1989, Οι σιδηροδρομικές γραμμές είναι σύμβολα μεταφοράς των Εβραίων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης και η κατεστραμένη γη είναι μια αλληγορία για την ανθρώπινη δυστυχία. Ο Kiefer καίει τα υλικά και με τη στάχτη ενισχύει τη ψυχρότητα και την ερήμωση του άγωνου ζωγραφισμένου τοπίου. Στη κορυφή του πίνακα χρησιμοποιεί ένα μείγμα άλατος αναφερόμενος στην ιστορία της γυναίκας του Λώτ, που σύμφωνα με τη Βίβλο είχε μετατραπεί σε στήλη άλατος εξαιτίας της ανυπακοής της στο λόγο του Θεού. Με αυτόν τον τρόπο συμβολίζει όλες τις ιστορίες με καταστροφική κατάληξη.

Εικόνα 2: Anselm Kiefer, Aschenblume 1983-1987, Παρουσιάζει μια προσπάθεια του Kiefer να έρθει σε συμφωνία με την εθνική του ταυτότητα μέσα από ναζισικές εικόνες και συμβολισμούς. Το έργο απεικονίζει το μεγάλο Μωσαϊκό Δωμάτιο στην Καγκελαρία του Χίτλερ στο Βερολίνο, που σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Albert Speer. Ο καλλιτέχνης έχει θολώσει την εικόνα καλύπτωντας τα χρώματα με στάχτη. Ο κολοσσιαίος χώρος απεικονίζεται με έντονη προοπτική και άδειος εκτός από έναν αποξηραμένο ηλίανθο, που τοποθετείται στο κέντρο. Με αυτό τον τρόπο συμβολίζει έναν χώρο σε μια στιγμή μετάβασης, στον οποίο μπορούν να αναπτυχθούν νέες εικόνες μέσα από τα συντρήμια του Τρίτου Ράιχ.

22. Από τους πρώτους καλλιτέχνες που αντιμετώπισαν το παρελθόν του πολιτισμού τους και με τα έργα του στάθηκε κατά της συλλογικής λήθης του πολέμου ήταν ο Anselm Kiefer. Στις δημιουργίες του ενσωματώνει τη γερμανική ιστορία και την εθνική ταυτότητα συμπεριλαμβανομένων μύθων και ντροπιαστικών γεγονότων, όπως τα ναζιστικά εγκλήματα και η Σοα. Το 1980 εκπροσώπησε τη Γερμανία στη Μπιενάλε της Βενετίας μαζί με τον Georg Baselitz, χρησιμοποιώντας στη σύνθεση ναζιστικά μοτίβα, προκαλώντας σάλο και φέρνοντας τον γερμανικό λαό αντιμέτωπο με γεγονότα που έπρεπε να αναγνωρίσει. βλ. www.en.wikipedia.org/wiki/Anselm_Kiefer (8 Μαρτίου 2016)

23. Στην παρούσα μελέτη θα προτιμήσουμε να αναφερόμαστε στη γενοκτονία των Εβραίων της Ευρώπης με τον όρο «Σοά», καθώς ο όρος «Ολοκαύτωμα» ενέχει τη συνεκδοχή της εθελοντικής θυσίας. Εντούτοις είναι τουλάχιστον αμφίβολο αν η διεθνώς καθιερωμένη ονομασία «Ολοκαύτωμα» μπορεί να αντικατασταθεί, λόγω της παγίωσης της στην ορολογία, μολονότι τα τελευταία χρόνια στις μελέτες των νεότερων ιστορικών χρησιμοποιείται όλο και περισσότερο ο όρος «Σοά». Για το ζήτημα της ορολογίας βλ. Οντέτ Βαρών – Βασάρ, *Η ανάδυση μιας δύσκολης μνήμης. Κείμενα για τη γενοκτονία των Εβραίων*, Β' Έκδοση, Εστία, Αθήνα, 2012, σελ. 158 - 160

24. Ένας άλλος τρόπος απολογίας είναι η χρηματική αποζημίωση των θυμάτων από τους θύτες, προκειμένου οι πρώτοι να ανακατασκευάσουν πόλεις ή κτίρια που η καταστροφή τους οφείλεται στους θύτες. Στις περισσότερες των περιπτώσεων οι πράξεις αυτές καθοδηγούνται από πολιτικές σκοπιμότητες. βλ. Geva, Anat, "An Architect Asks for Forgiveness: Philip Johnson's Port Chester Synagogue", ανακοίνωση στο συνέδριο: *The Sixth Forum on Architecture, Culture and Spirituality,* Toronto, June, 2014, σελ. 1

4.β2 Κριτήρια επιλογής των τόπων μνήμης

Βασικό κριτήριο της επιλογής των τόπων μνήμης είναι το γεγονός ότι εντάσσονται στο πλαίσιο εφαρμογής μιας πολιτικής της απολογίας, έχουν προκαλέσει πληθώρα πολιτικών αντιπαραθέσεων εξαιτίας των συμβολισμών τους και συνεισφέρουν στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης της πόλης. Οι τόποι αυτοί μπορούν να διακριθούν σε δύο ενότητες. Η πρώτη είναι τα μνημονικά παλίμψηστα - memory spaces, στην οποία εντάσσονται υπάρχοντες χώροι που επαναχρησιμοποιούνται επαναπροσδιορίζοντας τη συλλογική μνήμη. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν το κτίριο του Γερμανικού Κοινοβουλίου – Reichstag, το Ιστορικό Μουσείο της Γερμανίας – DHM και η περιοχή των αρχηγείων της Γκεστάπο – Topography of Terror. Τη δεύτερη ενότητα αποτελούν οι νέοι τόποι μνήμης - memorials, στην οποία εντάσσονται χώροι σχεδιασμένοι από την αρχή εξ ολοκλήρου για τη μνημόνευση ενός τραυματικού γεγονότος. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν το Εβραϊκό Μουσείο, το Μνημείο δολοφονηθέντων Εβραίων της Ευρώπης, το Μνημείο ομοφυλόφιλων που εκδιώχτηκαν από το εθνικοσοσιαλιστικό καθεστώς και το Μνημείο των Σίντι και Ρομά.

4.β3 Χρονική Περίοδος

Οι τόποι μνήμης που αναλύονται, μελετώνται με χρονική σειρά από το παλαιότερο στο πιο σύγχρονο. Συγκεκριμένα τα μνημονικά παλίμψηστα δημιουργούνται κατά τη διάρκεια της πρωσικής αυτοκρατορίας και κατέχουν εξέχοντα ρόλο στην πολιτική σκηνή κατά την περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του Ψυχρού Πολέμου στη συνέχεια. Ενώ οι νέοι τόπο μνήμης τοποθετούνται χρονικά από την επανένωση μέχρι και σήμερα.

4.β4 Ερευνητικά ερωτήματα

Η εργασία θα επιχειρήσει να απαντήσει στα παρακάτω ερευνητικά ερωτήματα:

- Πώς εκφράζεται αρχιτεκτονικά η μνήμη ως απολογία στο Βερολίνο και ποια η σχέση της με τον αστικό ιστό;

- Διακρίνονται διαφορές στην αρχιτεκτονική προσέγγιση των νέων τόπων μνήμης και αυτών που επαναχρησιμοποιούνται;

- Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ακολούθησε ο Ψυχρός Πόλεμος. Ποιά η αρχιτεκτονική του έκφραση σε σχέση με την πολιτική της απολογίας;

- Έχει καταφέρει η πρωτεύουσα της ενοποιημένης Γερμανίας, μέσω της αρχιτεκτονικής της να αποδεσμευτεί από το στιγματισμένο παρελθόν και να δημιουργήσει μία νέα ταυτότητα; Πώς έχει συμβάλει η αρχιτεκτονική;

Ευρήματα

03

Ιστορική Αναδρομή

Πολιτικός χάρτης
από την κήρυξη του Βερολίνου ως πρωτεύουσα

Γερμανική Συνομοσπονδία - Γερμανικό Ράιχ	1871
Α' Παγκόσμιος Πόλεμος	1914
Δημοκρατία της Βαϊμάρης	1918
Εθνικοσοσιαλισμός - Τρίτο Ράιχ	1933
Β' Παγκόσμιος Πόλεμος	1939
	1945
Ψυχρός Πόλεμος	1947
Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας πρωτεύουσα: Βόννη	1949
Λαοκρατική Δημοκρατία της Γερμανίας πρωτεύουσα: Βερολίνο	
Ανέγερση του Τείχους του Βερολίνου	1961
Πτώση του Τείχους του Βερολίνου	1989
Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας	1990

A.

Μνημονικά παλίμψηστα

- memory spases -

Εικόνα 3: Reichstag, προσθήκη του Sir Norman Foster

1. Γερμανικό Κοινοβούλιο

Reichstag

Το κτίριο του Reichstag[1] είναι ένα από τα σημαντικότερα κτίρια στην πόλη του Βερολίνου. Αρχικά κατασκευάστηκε για να στεγάσει την αυτοκρατορική εθνοσυνέλευση της γερμανικής αυτοκρατορίας. Έκτοτε η ιστορία του συνδέεται με τις κρίσιμες στιγμές της νεότερης γερμανικής και ευρωπαϊκής ιστορίας. Μετά την επανένωση της Γερμανίας το κτίριο αποκαταστάθηκε από τον αρχιτέκτονα Sir Norman Foster και σήμερα στεγάζει την Ομοσπονδιακή Βουλή της Γερμανίας.

1. Ο όρος Reichstag – αυτοκρατορικό κοινοβούλιο χρησιμοποιήθηκε για την ονομασία του νομοθετικού σώματος της Γερμανίας κατά την περίοδο 1867- 1945. Από το 1949 με την ίδρυση του κοινοβουλίου της Δυτικής Γερμανίας η ονομασία του αλλάζει σε Bundestag – ομοσπονδιακό κοινοβούλιο.

1.α Το κτίριο του Reichstag ως σύμβολο της εκάστοτε πολιτικής εξουσίας

Το Reichstag κατασκευάστηκε το 1894 σύμφωνα με τα σχέδια του Paul Wallot[2]. Ο Wallot είχε μεγαλύτερη επίγνωση από τους περισσότερους σύγχρονους του για την αλλαγή του πνεύματος της αρχιτεκτονικής. Παρά το γεγονός ότι το κτίριο είχε ένα περίτεχνο ιταλικό αναγεννησιακό σχέδιο, με πλούσια διακοσμημένη πέτρινη όψη, άφθονα αγάλματα, τεράστιους γωνιακούς πύργους και περίστυλη είσοδο, προσπάθησε να προσαρμόσει το παραδοσιακό στυλ με τις πρακτικές ανάγκες ενός Κοινοβουλίου και τις συμβολικές ανάγκες ενός νεοσύστατου εθνικού κράτους και μίας βιομηχανικής εποχής. Το πιο προφανές μοντέρνο στοιχείο ήταν ένας πλατύς σιδερένιος και γυάλινος θόλος. Στην ιστορία του κτιρίου ο Micheal S.Cullen[3] επισήμανε ότι το Reichstag ήταν ένα κτίριο που αντικατόπτριζε τόσο την αρχιτεκτονική όσο και την πολιτική της εποχής του, αφού ήταν «Ένα κτίριο που παρουσίαζε μια διαφορετική εμφάνιση σχεδόν σε κάθε όψη και στην οροφή. Ήταν ένα κτίριο που δεν μπορούσε να αποφασίσει τι ήθελε»[4]. Επρόκειτο να είναι μια έκφραση της αυτοκρατορικής ενότητας και ταυτόχρονα ένα μνημείο του κοινοβουλευτισμού.

Όταν η γερμανική πολεμική προσπάθεια και με αυτή και η γερμανική μοναρχία κατέρρευσε στα τέλη του 1918[5], το Reichstag ήρθε να ενσαρκώσει τις ελπίδες και τους φόβους του έθνους για μια μελλοντική δημοκρατική κυβέρνηση. Από τις αρχές του 1930 η πιο μεγάλη δύναμη στο Reichstag ήταν το Εθνικό Σοσιαλιστικό Κόμμα του Hitler, που ήρθε στην εξουσία το 1933. Το κτίριο του Reichstag διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο τις πρώτες μέρες της ναζιστικής Γερμανίας. Τη νύχτα της 27ης Φεβρουαρίου του 1933 υπέστη σοβαρές ζημιές από πυρκαγιά που προκλήθηκε σκόπιμα[6] από τους Ναζί με στόχο να κατηγορήσουν τους πολιτικούς τους αντιπάλους και να οδηγήσουν την Γερμανία στη δικτατορία. Για τον Κόκκινο Στρατό, στη μάχη για την κατάληψη της πρωτεύουσας τον Απρίλιο του 1945, το κτίριο του Reichstag ήταν κυρίαρχο σύμβολο του Hitler και της

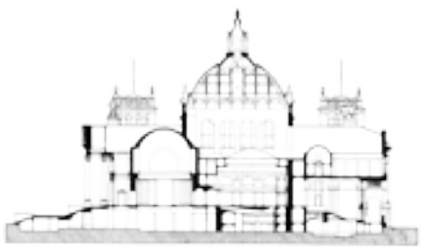
2. Ο νικητής του διαγωνισμού του 1882. Ωστόσο το Reichstag είχε προβεί στον πρώτο διεθνή αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για την κατασκευή του κτιρίου του το 1872. Ο νικητής ήταν ο Ludwig Bohnstedt, αλλά επειδή δεν είχε εξαγοραστεί η προτεινόμενη τοποθεσία στην Konigsplatz, το σχέδιο δεν πραγματοποιήθηκε. βλ. B. Ladd, *The ghosts of Berlin: Conforting German history in the urban landscape*, University of Chicago Press, Chicago, 1998, σελ. 79

3. Micheal S.Cullen: Αμερικανός ιστορικός, δημοσιογράφος και συγγραφέας, γεννημένος το 1939.Ζει στο Βερολίνο, έχει πολυάριθμες δημοσιεύσεις για την ιστορία της αρχιτεκτονικής και έχει ασχοληθεί εκτενέστερα με το Reichstag. Το 1971 ήταν καλλιτεχνικός διευθυντής «του τυλίγματος» του Reichstag.

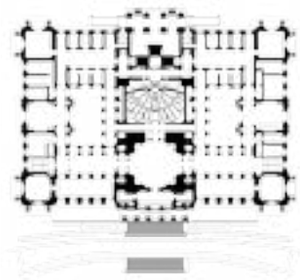
4. B. Ladd, *The ghosts of Berlin: Conforting German history in the urban landscape*, University of Chicago Press, Chicago, 1998, σελ. 80

5. Στις 9 Νοεμβρίου του 1918, ο σοσιαλδημοκράτης Philipp Scheidemann διακήρυξε την παραίτηση του αυτοκράτορα και την πρώτη γερμανική δημοκρατία. Το κτίριο συνέχισε να είναι έδρα του Κοινοβουλίου της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης (1918 - 1933)

6. Ένας Ολλανδός αναρχικός, ο Marinus van der Lubbe, συνελήφθη και κατηγορήθηκε για τον εμπρησμό. Η αστυνομία, που ήταν υπό τον έλεγχο των Ναζί, ανακοίνωσε την ανακάλυψη μιας κουμουνιστικής συνωμοσίας κατά της κυβέρνησης και στη συνέχεια ακολούθησαν μεγάλης κλίμακας διώξεις κατά των πολιτικών της αντιπάλων. βλ. B. Ladd, *The ghosts of Berlin: Conforting German history in the urban landscape*, University of Chicago Press, Chicago, 1998, σελ. 82



Εικόνα 4: εγκάρσια τομή του Paul Wallot



Εικόνα 5: κάτοψη του Paul Wallot

Εικόνα 6: κτίριο Reichstag 1894

Εικόνα 7: κτίριο Reichstag 1945

ναζιστικής Γερμανίας και το τελικό έπαθλο στη μάχη του Βερολίνου. Μετά τον διαχωρισμό της πόλης το κτίριο κατέληξε να βρίσκεται στο δυτικό τομέα του κατεχόμενου Βερολίνου και έτσι η μοίρα του πέρασε στα χέρια της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας.

Το 1961, άρχισε να χτίζεται το Τείχος του Βερολίνου λίγα βήματα πίσω από την είσοδο του Reichstag. Την ίδια χρονιά άρχισε και η αποκατάστασή του από τον αρχιτέκτονα Paul Baumgarten. Παρά το γεγονός ότι η μελλοντική του χρήση ήταν ακαθόριστη, το εσωτερικό του ξαναχτίστηκε έχοντας ένα χώρο γραφείων, αίθουσες συνεδρίων και μια μεγάλη αίθουσα για το Bundestag. Οι αντιρρήσεις των σοβιετικών εμπόδισαν όλες τις προτάσεις να χρησιμοποιηθεί το κτίριο από το Bundestag ή από άλλους κρατικούς φορείς της Δυτικής Γερμανίας. Έτσι από το 1971, στεγάζονταν εκεί μία έκθεση της ιστορίας της Γερμανίας.

Ωστόσο η κατάρρευση του Τείχους το 1989 άλλαξε τα δεδομένα. Όταν το Bundestag αποφάσισε το 1991, την επιστροφή της έδρας του από τη Βόννη, στο Βερολίνο, το Reichstag επιλέχτηκε ως το «μελλοντικό του σπίτι». Έτσι κηρύχτηκε αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για την ανακατασκευή του κτιρίου, ώστε να πληροί τις προϋποθέσεις ενός σύγχρονου κοινοβουλίου και να αναδεικνύει τον συμβολισμό του κοινοβουλίου της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας[7]. Το 1993, το Bundestag ανέθεσε στον Foster την ανακατασκευή, με την προϋπόθεση ότι η όψη του κτιρίου δε θα αλλάξει ριζικά.

Πριν τη μετακίνηση του Bundestag και λίγο πριν αρχίσει η ανοικοδόμηση, το 1995 έγινε το τύλιγμα του Reichstag με ένα εκατομμύριο τετραγωνικά πόδια υφάσματος επικάλυψης αλουμινίου, από τους καλλιτέχνες Christo και Jeanne - Claude.[8] Οι υποστηρικτές του εγχειρήματος αυτού, είδαν το «τύλιγμα» του Reichstag ως μια ιδανική ιεροτελεστία μετάβασης, σημαίνοντας την έναρξη της νέας εποχής του. Την ίδια χρονιά άρχισαν και οι εργασίες ανακατασκευής του και το 1999 πραγματοποιήθηκε η τελετή παράδοσης του κτιρίου στον πρόεδρο του κοινοβουλίου.

7. Η επιτροπή του διαγωνισμού χώρισε το πρώτο βραβείο ανάμεσα σε τρία εντυπωσιακά, αλλά ανέφικτα σχέδια, των Santiago Calatrava, Pi de Bruijn και Sir Norman Foster βλ. F. Rogier, "Growing pains: From the opening of the wall to the wrapping of the Reichstag", *Assemblage*, The MIT Press, 1996, No.29, σελ. 61

8. Christo Vladimirov Javacheff και Jeanne - Claude: ζευγάρι καλλιτεχνών που δημιουργεί έργα κυρίως σε δημόσιους χώρους. Αν και η εργασία τους είναι οπτικά εντυπωσιακή και συχνά αμφισβητούμενη λόγω της κλίμακάς της, οι καλλιτέχνες επανειλημμένα έχουν αρνηθεί ότι τα προγράμματά τους περιέχουν οποιαδήποτε βαθύτερη έννοια, πέρα από τον αισθητικό αντίκτυπο. Ο σκοπός της τέχνης τους, υποστηρίζουν ότι είναι απλά να γίνει ο κόσμος μια «ομορφότερη τοποθεσία» και να ειδωθούν γνώριμα τοπία με έναν νέο τρόπο. Ο κριτικός τέχνης Ντέιβιντ Μπέρντον έχει περιγράψει τα περιτυλίγματα του Christo ως «αποκάλυψη μέσω της απόκρυψης».

Εικόνα 8 και εικόνα 9 (από αριστερά): κτίριο Reichstag μετά το 1961

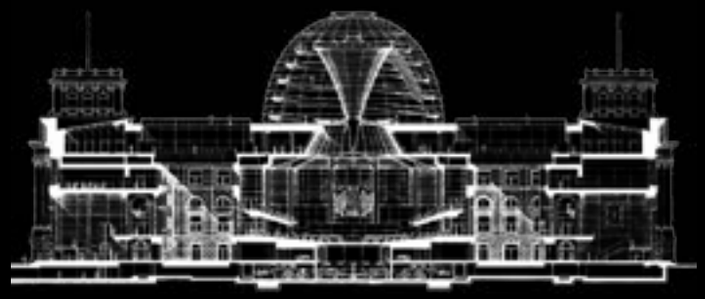
Εικόνα 10 και 11 (από αριστερά): κτίριο Reichstag τυλιγμένο από τους καλλιτέχνες Christo και Jeanne - Claude

1.β Ένα σύγχρονο κοινοβούλιο σε ένα ιστορικό κτίριο – Η προσέγγιση του Sir Norman Foster

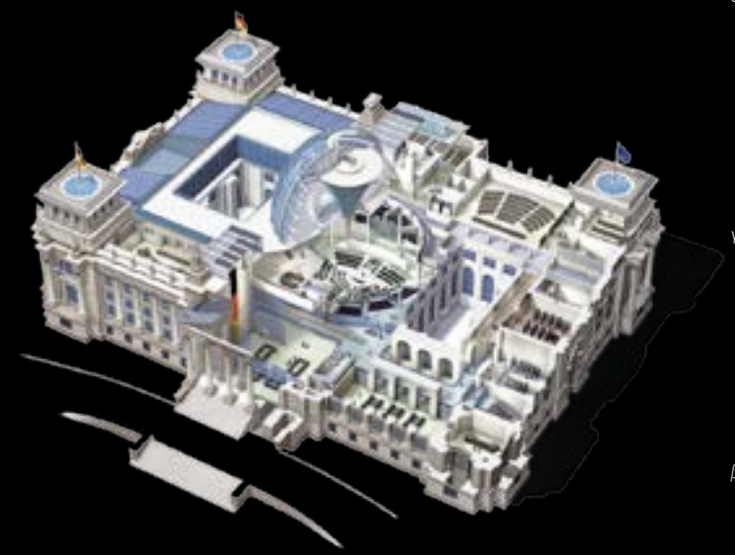
Η «μεταμόρφωση» του κτιρίου βασίστηκε σε τέσσερεις βασικές αρχές: στη σημασία ως χώρου δημοκρατικών συζητήσεων, στη μέγιστη δυνατή οπτική πρόσβαση του κοινού στις εργασίες της κυβέρνησης, στην ευαισθησία ως προς την ιστορική σπουδαιότητα του και στην αυστηρή περιβαλλοντική βιωσιμότητα του. Στόχος του αρχιτέκτονα ήταν να αφαιρέσει τις προσθήκες και να επαναφέρει το κτίριο, ως προς τα κύρια δομικά χαρακτηριστικά, στην πρότερη μορφή του.

Η νέα κατασκευή εντός του ιστορικού κτίσματος είναι κατά κύριο λόγο μεταλλική και γυάλινη, ώστε να είναι ορατές οι περισσότερες δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα στο εσωτερικό του. Η διαφάνεια και η λειτουργικότητα εντείνονται με τον σαφή διαχωρισμό του κτιρίου σε λειτουργικά επίπεδα. Στο υπόγειο και στο ισόγειο φιλοξενούνται αποθηκευτικοί και μηχανολογικοί χώροι, καθώς και οι απαραίτητοι χώροι για την κοινοβουλευτική γραμματεία και άλλες υπηρεσίες. Στο πρώτο επίπεδο στεγάζεται η αίθουσα της Ολομέλειας του κοινοβουλίου, η οποία εκτείνεται σε όλο το ύψος του κτιρίου, ως την βάση του θόλου και το εσωτερικό της διακρίνεται από όλα τα επίπεδα. Ακολουθεί το επίπεδο των επισκεπτών, που είναι ο ημιώροφος από όπου μπορεί το κοινό, οι επίσημοι επισκέπτες, καλεσμένοι του κοινοβουλίου και ο Τύπος να παρακολουθήσουν τις συνεδρίες της Ολομέλειας. Συγκεκριμένα αποτελείται από έξι ημικυκλικά τοποθετημένους εξώστες πάνω από την αίθουσα της Ολομέλειας που κλιμακωτά φτάνουν μέχρι το μέσο της. Στη συνέχεια βρίσκεται το προεδρικό επίπεδο, με τα γραφεία και τις αίθουσες για τον πρόεδρο του κοινοβουλίου και του ανώτερου διοικητικού προσωπικού. Το επόμενο επίπεδο είναι αυτό των κοινοβουλευτικών ομάδων και το τελευταίο είναι αυτό του εξώστη, από όπου οι επισκέπτες φτάνουν στο εστιατόριο και στον γυάλινο θόλο. Κάθε επίπεδο του Reichstag αναγνωρίζεται από το συγκεκριμένο χρώμα που υπάρχει στις πόρτες και σε άλλα χαρακτηριστικά στοιχεία του εσωτερικού του κτιρίου. Αυτή η κωδικοποίηση εξυπηρετεί ως οπτικό βοήθημα στην περιήγηση του κτιρίου.[9]

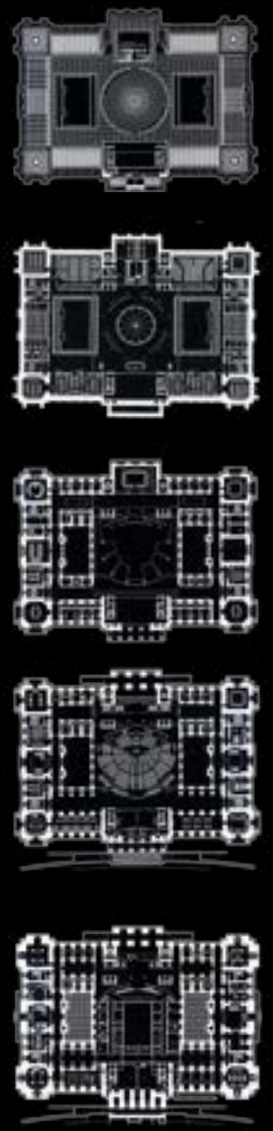
9. www.bundestag.de



Σχέδιο 1: διαμήκης τομής



Σχέδιο 2: αξονομετρική απεικόνιση



Σχέδια 3(α-ε): α. κάτοψη ισογείου, β. κατόψη α' ορόφου, γ. κάτοψη ημιωρόφου, δ. κάτοψη εξώστη ε. κάτοψη δώματος

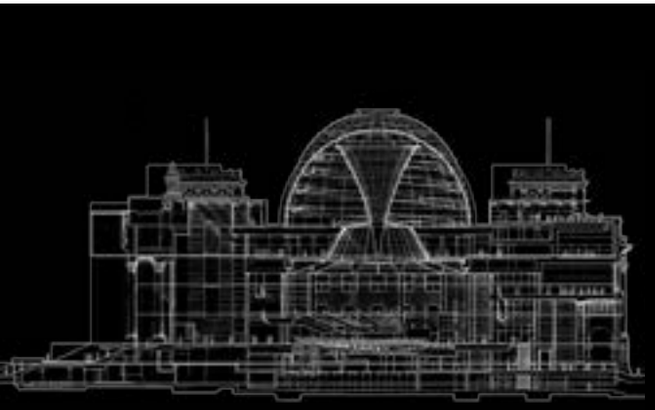
Εικόνα 12 - 18 (από αριστερά): εσωτερικές απεικονίσεις

Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο του κτιρίου είναι ο μεταλλικός, γυάλινος θόλος του, με ιδιαίτερη συμβολική σημασία. Ο θόλος, ο οποίος επελέγη λόγω συγγένειας με την αυθεντική μορφή[10], υψώνεται επάνω από το κτίσμα του Reichstag και συμβάλλει στην επιβλητικότητα και στη σημασία του ρόλου του. Δυο ελλειπτικές ράμπες επιτρέπουν στους επισκέπτες να ανέλθουν στον θόλο, το παρατηρητήριο που υπάρχει πάνω από την αίθουσα του κοινοβουλίου και τοποθετεί τους πολίτες συμβολικώς πάνω από την πολιτική εξουσία. Αποτυπώνει τα μηνύματα των καιρών που αποκτούν ακόμα μεγαλύτερη σημασία, αν αναλογιστεί κανείς την αυστηρότητα που ενέπνεε το ίδιο το κτίριο στην πρότερη μορφή του, η οποία αντιστοιχούσε σε μια άλλη εκδοχή εξουσίας.

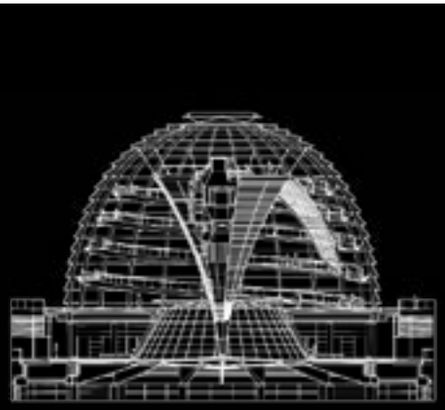
Ο θόλος έχει ύψος 22μ. και διάμετρο 70μ.. Ο Foster χρησιμοποίησε έναν εξωτερικό σκελετό για να δημιουργήσει μια κατασκευή χωρίς υποστηρικτικά στοιχεία, που θα αλλοίωναν τη μορφή του κτίσματος. Δεν αποτελεί απλώς το χαρακτηριστικό γνώρισμα του σχεδίου από αρχιτεκτονικής σκοπιάς, το οποίο συμβολίζει την ελαφρότητα και τη διαφάνεια της κυβέρνησης, αλλά και ένα μοναδικό τεχνολογικό χαρακτηριστικό όσον αφορά τη χρήση της ενέργειας και του φωτός. Η κεντρική αίθουσα με κατάλληλο τεχνολογικό εξοπλισμό φωτίζεται και αερίζεται σε μεγάλο βαθμό με φυσικό τρόπο, αφού μέσω παθητικών συστημάτων εξοικονομεί ενέργεια για τον φωτισμό, τη θέρμανση και την ψύξη του κτιρίου όλο τον χρόνο.[11]

10. Παρά την αρχική πρόταση του αρχιτέκτονα για μια οριζόντια μεγάλων διαστάσεων ελαφριά επικάλυψη. βλ. F. Rogier, "Growing pains: From the opening of the wall to the wrapping of the Reichstag", *Assemblage*, The MIT Press, 1996, No.29, σελ. 61

11. Γ. Κουσουνέλου (επιμ.), *Αριστουργήματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής*, Συλλογικό έργο, εκδ. Καρακώτσογλου, Αθήνα, 2007, σελ. 101



Σχέδιο 4: εγκάρσια τομή



Σχέδιο 5: τομή θόλου

Εικόνα 19 και 20: εσωτερικές απεικονίσεις θόλου

1.γ Τα ίχνη του παρελθόντος στο κτίριο του κοινοβουλίου

Μια άλλη πτυχή του σχεδιασμού του κτιρίου είναι η σχέση του με την τέχνη, την ιστορία και το παρελθόν. Οι επισκέπτες του Reichstag είναι σε θέση να δουν μια σειρά από έργα τέχνης, διάσημων Γερμανών και άλλων καλλιτεχνών των ΗΠΑ, της Γαλλίας και της Ρωσίας, τα οποία εκθέτονται στο εσωτερικό του ως φόρος τιμής προς τις συμμαχικές δυνάμεις, που κατέλαβαν το Βερολίνο μετά τον Β΄Π.Π.[12]. Επίσης κατά την ανακατασκευή του κτιρίου αποκαλύφθηκαν τμήματα από κατασκευαστικές μήτρες του 19ου αιώνα, αποτυπώματα του πολέμου, ζωγραφιές, μηνύματα και υπογραφές σοβιετικών στρατιωτών, ως ένδειξη της νίκης τους, καθώς και ίχνη που άφησαν οι χτίστες κατά τις εργασίες αποκατάστασης του 1960. Τα στοιχεία αυτά αποφασίστηκε να μην απαλειφθούν, αλλά να διατηρηθούν ως ιστορική κληρονομιά και να είναι ορατά και διακριτά το ένα από το άλλο στοχεύοντας στην επίδειξη των συνδέσμων μεταξύ των διάφορων περιόδων και του νέου έργου. Αυτό κατέστησε το Κοινοβούλιο ένα «ζωντανό μουσείο» της γερμανικής ιστορίας[13].

Επίσης ενδιαφέροντα στοιχεία αποτελούν και δυο τόποι μνήμης στο εσωτερικό του. Η καλλιτέχνης Katharina Sieverding δημιούργησε τον ένα από αυτούς, αφιερωμένο στα μέλη του Reichstag που φυλακίστηκαν και εκτελέστηκαν κατά την περίοδο 1933 - 1945. Αυτός ο χώρος, που βρίσκεται στο επίπεδο της αίθουσας της Ολομέλειας, δεν σχεδιάστηκε ως τόπος πένθους ή προειδοποίησης, αλλά ως ένας τόπος ηρεμίας[14]. Ένας πίνακας στον τοίχο του καθιστικού αυτού χώρου λειτουργεί ως ενθύμηση της φωτιάς του Reichstag, αλλά και την αναγέννηση του από τις στάχτες μιας καθαρής γερμανικής δημοκρατίας. Μπροστά από τον πίνακα υπάρχουν τρία βιβλία, ακουμπισμένα σε ξύλινα τραπέζια, με τις βιογραφίες των βουλευτών που δολοφονήθηκαν, φυλακίστηκαν και εξορίστηκαν από τους εθνικοσοσιαλιστές. Ο άλλος τόπος μνήμης βρίσκεται στο υπόγειο του κτιρίου, όπου ο Γάλλος καλλιτέχνης Christian Boltanski διατήρησε, με ένα αρχείο, ζωντανό το βιογραφικό παρελθόν των Γερμανών μελών του κοινοβουλίου. Περίπου 5.000 μεταλλικά κουτιά επισημαίνονται με τα ονόματα όλων των βουλευτών του Reichstag και του Bundestag, που εκλέχτηκαν δημοκρατικά από το 1919 μέχρι τα εγκαίνια του κτιρίου το 1999. Τα κουτιά οργανώνονται σε δυο μεγάλες μονάδες που φτάνουν μέχρι την οροφή, δημιουργώντας έναν στενό διάδρομο ανάμεσά τους με χαμηλό φωτισμό. Κάθε πολιτικός αναγνωρίζεται ως ιστορικό πρόσωπο και το κουτί του καθενός καταλαμβάνει τον ίδιο χώρο ανεξαρτήτως του χρόνου θητείας του. Ωστόσο από την αρχή αυτή εξαιρούνται τα μέλη του κοινοβουλίου που δολοφονήθηκαν από τους εθνοσοσιαλιστές. Αυτά σημειώνονται με μία μαύρη λωρίδα ως «θύματα του εθνικοσοσιαλισμού» και ένα μαύρο κουτί στην μέση του διαδρόμου αντιπροσωπεύει τα χρόνια 1933 - 1945 κατά τα οποία δεν υπήρχε δημοκρατικά εκλεγμένο κοινοβούλιο στη Γερμανία.[15]

12. Το Ηνωμένο Βασίλειο αντιπροσωπεύεται από τον αρχιτέκτονα του κτιρίου Sir Norman Foster.

13. Γ. Κουσουνέλου (επιμ.), *Αριστουργήματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής*, Συλλογικό έργο, εκδ. Καρακώτσογλου, Αθήνα, 2007, σελ. 94

14. Εκεί μπορούν να αποσυρθούν τα σημερινά μέλη και διακριτικά, αλλά αναπόφευκτα, τους υπενθυμίζεται η τύχη πολλών προκατόχων τους. βλ. www.bundestag.de (2 Σεπτεμβρίου 2015)

15. www.bundestag.de

Εικόνα 21: έργα του Γερμανού καλλιτέχνη Sigmar Polke

Εικόνα 22: grafitti σοβιετικών στρατιωτών

Εικόνα 23: διαμόρφωση εσωτερικού χώρου από την Katharina Sieverding

Εικόνα 24: διαμόρφωση εσωτερικού χώρου από τον Christian Boltanski

Εικόνα 25: η αίθουσα της ολομέλειας του κοινοβουλίου από τον θόλο

Γενικότερα το κτίριο ενσωμάτωσε το παλιό με το καινούριο και το παρελθόν με το παρόν. Έτσι αποτέλεσε ένα κτίριο το οποίο προκαλεί διαφορετικά συναισθήματα, αναλόγως από ποια σκοπιά το εξετάζει κανείς, αφού εμπεριέχει διαφορετικά στρώματα ιστορίας και μνήμης. Ο Foster ερμήνευσε τα παλιά ίχνη με έναν σύγχρονο τρόπο και κατάφερε να συγκεράσει τον συμβολισμό με τη σύγχρονη τεχνολογία και τη βιοκλιματική αρχιτεκτονική. Το Reichstag ως «το νέο σπίτι» του Bundestag, με τις συμβολικές χειρονομίες του σχεδιασμού του Foster, προσπαθεί να στραφεί προς μια διαφορετική κατεύθυνση από αυτή που είχε στο παρελθόν και να γίνει ξανά ένα σύμβολο ελπίδας για το μέλλον του γερμανικού έθνους. Όπως υποστηρίζει ο Foster «Η αρχιτεκτονική της εξουσίας που συμβόλιζε το παλιό Reichstag, έχει αντικατασταθεί με μια αρχιτεκτονική διαφάνειας και ελευθερίας κατάλληλη για το όραμα της Γερμανίας ως μια πραγματικά δημοκρατική κοινωνία»[16].

16. www.aph.gov.au

Εικόνα 26: Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο, προσθήκη του I. M. Pei

2. Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο DHM

Το Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο στο Βερολίνο (Deutsches Historische Museum) ή DHM είναι ένα μουσείο αφιερωμένο στην ιστορία της Γερμανίας και αυτοπροσδιορίζεται ως ένα μέρος για την αποσαφήνιση και την κατανόηση της κοινής ιστορίας των Γερμανών και των Ευρωπαίων. Το μουσείο ιδρύθηκε το 1987.[1] Σκοπός του DHM ήταν να δημιουργήσει μια εθνική ταυτότητα για τη Δυτική Γερμανία.[2] Σήμερα στεγάζεται στο Zeughaus και στο νέο εκθεσιακό χώρο σχεδιασμένο από τον αρχιτέκτονα I. M. Pei στην Unter den Linden.

1. Ήδη από το 1983, κατά την περίοδο διακυβέρνησης του καγκελάριου Helmut Kohl, είχε πραγματοποιηθεί η παρουσίαση των σχεδίων για την ίδρυση δυο μουσείων στην δυτική Γερμανία, το Deutsches Historisches Museum στο Βερολίνο, το οποίο θα περιείχε αναμνηστικά των γερμανικών εθνικών εδαφών από τις απαρχές τους και το Haus der Geschichte στην Βόννη, το οποίο θα αφηγούνταν την ιστορία της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας. Αυτά τα μουσεία σύμφωνα με τον Kohl θα βοηθούσαν τους Γερμανούς «να παρουσιάσουν την ιστορία μας στους εαυτούς μας, με το μεγαλείο της και την καταστροφικότητα της, χωρίς κάτι να έχει αφαιρεθεί ή να έχει προστεθεί. Πρέπει να αποδεχτούμε την ιστορία μας όπως ήταν και είναι: ένας πυρήνας της ευρωπαϊκής ύπαρξης στη μέση της ηπείρου.» βλ. S Jaques - Ross, *The German Historical Museum as Memorial Museum: Time, Place and Space in the Musealization of German Past,* Claremont Graduate University, USA,2011, σελ.6

2. Ζήτημα όμως στη διαμόρφωση αυτής της εθνικής ταυτότητας ήταν και η αντιμετώπιση της ναζιστικής περιόδου όπως αυτή παρουσιάζεται την περίοδο της Historikerstreit τη δεκαετία του 1980. Οι έριδες των ιστορικών στη Γερμανία αποτέλεσαν μέρος μιας ευρύτερης συζήτησης σχετικά με τις πολιτικές χρήσεις της ιστορίας. Τα ερωτήματα που κυριάρχησαν ήταν: Ποιος θα έπρεπε να γράψει την επίσημη ιστορία της Γερμανίας; Θα έπρεπε οι Γερμανοί να έχουν ένα εθνικό ιστορικό μουσείο (Deutsches Historisches Museum), και αυτό θα μπορούσε να προωθήσει την κριτική της επαναδιαπραγμάτευσης καίριων ιστορικών ζητημάτων; Ποια μορφή ιστορικής ταυτότητας είναι δυνατή και επιθυμητή μετά τον ναζισμό; βλ. Α. Δρουμπούκη, *Μνημεία της Λήθης, Ίχνη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη,* εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα, 2014, σελ. 118

2.α Το ζήτημα της τοποθεσίας

Από τη στιγμή που ανακοινώθηκαν τα σχέδια για το DHM μέχρι και λίγο πριν την επανένωση, η τοποθεσία του μουσείου βρίσκονταν υπό συνεχή συζήτηση[3]. Το 1987 τελικά, ο καγκελάριος Kohl κηρύττει διαγωνισμό για την ανέγερση ενός νέου κτιρίου για το μουσείο κοντά στο Reichstag. Νικητής του διαγωνισμού ήταν ο Aldo Rossi. Όμως σχεδόν ενάμιση χρόνο μετά, το Τείχος του Βερολίνου έπεσε και με την ενοποίηση της πόλης, η τοποθεσία του μουσείου επανεξετάστηκε. Το έργο μεταφέρθηκε από το Δυτικό Βερολίνο στο Ανατολικό. Συγκεκριμένα το 1992, αποφασίστηκε επίσημα, από την ομοσπονδιακή κυβέρνηση ότι το DHM θα στεγάζονταν στο μπαρόκ κτίριο του Zeughaus, το πρώην βασιλικό οπλοστάσιο του 17ου αιώνα, το οποίο μετά το τέλος του πολέμου βρισκόταν στον ανατολικό τομέα.[4] Η λύση για τη στέγαση του στο κτίριο αυτό, ήταν πιο οικονομική αλλά και πιο «ελκυστική», διότι θα αντικαθιστούσε το East German Museum fur Deutsche Geschichte, το οποίο παρουσίαζε τη γερμανική ιστορία μέσα από μια πιο κουμουνιστική αφήγηση και θεωρήθηκε ότι αποτελούσε σύμβολο του διαχωρισμού της χώρας.[5] Επίσης, η τοποθεσία του DHM στην Unter den Linden, σε έναν δηλαδή από τους σημαντικότερους δρόμους του Βερολίνου, δείχνει την προσπάθεια να αποτελέσει σημαντικό μέρος της εθνικής συλλογικής μνήμης. Το Zeughaus ήταν το παλαιότερο κτίριο στην Unter den Linden και ανήκε σε μια εποχή πριν από τα τραύματα του 20ου αιώνα, των δύο πολέμων και της διαίρεσης του έθνους κατά τον Ψυχρό Πόλεμο. Η ιστορία του επικεντρώνονταν όχι στην αρχική του λειτουργία ως οπλοστάσιο αλλά στη χρήση του ως μουσείο από τον 18ο αιώνα, παρουσιάζοντας έτσι τη στέγαση του DHM στο κτίριο ως φυσικό επακόλουθο. Επίπλέον το κτίριο του Zeughaus καθιστά το μουσείο βασικό τόπο μνήμης, προσδίδοντας του παράλληλα πολιτική, πολιτιστική και ιστορική σημασία, αφού τοποθετείται ανάμεσα και σε άλλους τόπους μνήμης όπως το Neue Wache[6], τον Berliner Dom[7] και την Brandenburg Gate[8].

3. Το 1982 μια επιτροπή τεσσάρων ιστορικών πρότειναν τρεις πιθανές τοποθεσίες: το Zitadelle στο Spandauer, το οποίο είναι ένα από τα σημαντικότερα και καλύτερα διατηρημένα κάστρα της Αναγέννησης στην Ευρώπη, το Reichstag και το Martin-Gropius-Bau (κτίριο του 1877 - 1881, χτισμένο από τους αρχιτέκτονες M.Gropius και H.Schmueden) στο Kreuzberg. Ωστόσο και οι τρεις τοποθεσίες απορρίφθηκαν. Σύμφωνα με την διοίκηση του μουσείου, το Zitadelle ήταν πολύ μικρό για το προβλεπόμενο μέγεθος του μουσείου και το Reichstag αντιπροσώπευε την ελπίδα της Γερμανίας ως ενοποιημένο, ελεύθερο και δημοκρατικό έθνος. Όμως ως σύμβολο της ελπίδας για το μέλλον έρχονταν σε αντίθεση με τον συμβολισμό του μουσείου που αντιπροσώπευε το παρελθόν. Το Martin-Gropius-Bau χτίστηκε τον 19ο αιώνα σαν μουσείο, αλλά απορρίφθηκε ως πιθανή τοποθεσία του DHM λόγω της γειτνίασής του με τα αρχηγία της Gestapo. Ο φόβος ότι η τοποθεσία αυτή θα φέρει μνήμες που συνδέονταν με τον εθνικοσοσιαλισμό και θα επισκίαζαν τον σκοπό του μουσείου να παρουσιάσει μια πιο ισορροπημένη και θριαμβευτική αφήγηση της γερμανικής ιστορίας, λειτούργησε ανασταλτικά. βλ. S Jaques - Ross, *The German Historical Museum as Memorial Museum: Time, Place and Space in the Musealization of German Past,* Claremont Graduate University, USA,2011, σελ. 11

4. Το Zeughaus κατασκευάστηκε το 1730 και χρησιμοποιήθηκε ως οπλοστάσιο μέχρι και το 1876. Έπειτα χρησιμοποιήθηκε ως πολεμικό μουσείο. Κατά την ναζιστική περίοδο λειτούργησε προπαγανδιστικά από τον Χίτλερ, φιλοξενώντας έκθεση για τον ρόλο της Γερμανίας στον Α΄ Π. Π. και την ετήσια ομιλία του την ημέρα μνήμης των Ηρώων. Ως το τέλος του Β' Π. Π. είχε υποστεί σοβαρές ζημιές και την περίοδο 1949 – 1965 αποκαταστάθηκε (μόνο οι εξωτερικοί τοίχοι, ενώ το εσωτερικό αντικαταστάθηκε από μια κατασκευή από χάλυβα και σκυρόδεμα) αρχικά για να λειτουργήσει ως «σπίτι του πολιτισμού» και στην συνέχεια, την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου, ως μουσείο της γερμανικής ιστορίας, East German Museum fur Deutsche Geschichte, της Λαοκρατικής Δημοκρατίας της Γερμανίας.

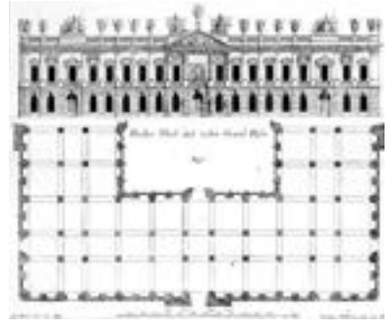
5. Δεν υπήρχε λόγος να υφίσταται μουσείο για την ιστορία της ΛΔΓ, εφόσον αυτή είχε πλέον διαλυθεί. βλ. R. Beier-de Haan, «Deutsches Historisches Museum Rethinking German History against the Background of a Burdened Past and New Challenges for the 21st Century», ανακοίνωση στο συνέδριο: Entering the Minefields: The Creation of New History Museums in Europe: Conference Proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen, Brussels 25 January 2012, σελ. 59

6. Μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη: είναι το κεντρικό μνημείο της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας για τα θύματα του πολέμου και της τυραννίας.

7. Συντομογραφία του Oberpfarr - und Domkirche, δηλαδή του Καθεδρικού Ναού του Βερολίνου του 1905

8. Η Πύλη του Βρανδεμβούργου: κεντρική πύλη της πόλης κατασκευασμένη μεταξύ 1788 με 1791 από τον αυτοκράτορα Friedrich Wilhelm II

Σχέδιο 6: τοπογραφικό διάγραμμα



Εικόνα 27: σχέδιο όψης και κάτοψης του Zeughaus τον 19ο αιώνα

Εικόνα 28: αίθριο του Zeughaus στις αρχές του 20ου αιώνα

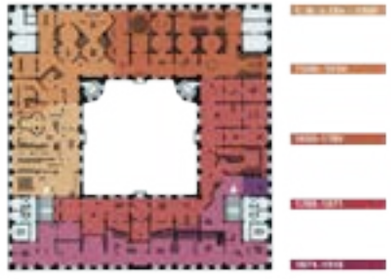
2.β Η αρχιτεκτονική σαν χωρική αφήγηση τραυμάτων και εξιλέωσης

Το αρχιτεκτονικό γραφείο Winfried Brenne ανέλαβε την αποκατάσταση και την ανακατασκευή του κτιρίου, ώστε να πληροί τις προϋποθέσεις για ένα σύγχρονο μουσείο, συνδυάζοντας την μπαρόκ δομή του και τις αρχιτεκτονικές αλλαγές που είχε υποστεί τις δεκαετίες του 1950 και 1960. Η αποκατάσταση της πρόσοψης του κτιρίου και η ανακατασκευή του εσωτερικού, από το 1994 μέχρι το 2004, έγινε με βάση ιστορικά αρχεία με στόχο την ανάκτηση του αρχικού δομικού του χαρακτήρα στο εξωτερικό και τη διατήρηση της βασικής πρωταρχικής κάτοψης (τετράγωνο με εσωτερικό αίθριο).[9]

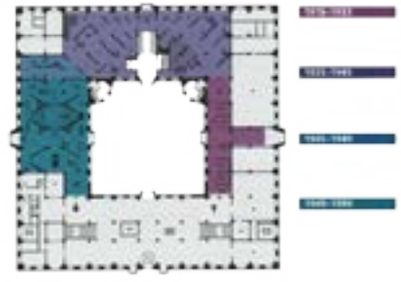
Το DHM παραθέτει μία συγκεκριμένη, λυτρωτική αφήγηση της γερμανικής ιστορίας, μέσω της διάταξης του χώρου. Στόχος ήταν ο επισκέπτης να μην κερδίζει μόνο μία γνωστική αντίληψη των συλλογών του μουσείου, αλλά να βιώνει την έκθεση και τον χώρο σε συναισθηματικό επίπεδο. Έτσι η νέα του δομή, το καθιστά ένα μουσείο βιωματικό. Η μόνιμη συλλογή εξελίσσεται χρονολογικά, από το 100 π. Χ. μέχρι το 1994 μ. Χ. και φαίνεται να αποπνέει μια γραμμική ανάπτυξη ή μία αίσθηση προόδου. Έχοντας εισέλθει στο κτίριο, ο επισκέπτης καλείται να ανέβει μία μεγάλη σκάλα, η οποία τον οδηγεί σε έναν μεγαλεπήβολο χώρο, μέσα από τον οποίο ξεκινάει η χρονολογική αφήγηση. Τα εκθέματα είναι διαταγμένα γύρω από έναν φαρδύ διάδρομο ο οποίος οδηγεί τους επισκέπτες μέχρι το 1918 και οι προθήκες είναι έτσι τοποθετημένες ώστε να μην εμποδίζεται η οπτική προς τους κατώτερους διαδρόμους, δίνοντας μια αίσθηση ελευθερίας του ανοιχτού χώρου. Επίσης το ανώτατο αυτό επίπεδο είναι καλά φωτισμένο και τα χρώματα στους τοίχους και τα δάπεδα είναι ανοιχτά, αποδίδοντας μία αίσθηση αισιοδοξίας και καθαρότητας.

Η εμπειρία αλλάζει, όταν στο τέλος αυτής της διαδρομής ο επισκέπτης πρέπει να εντοπίσει τη σκάλα που θα τον κατεβάσει σε ένα επίπεδο πιο κάτω, στο οποίο παρουσιάζονται τα γεγονότα μετά το τέλος του Α' Π. Π.. Αντίθετα με το προηγούμενο επίπεδο, η διαδρομή που παρουσιάζει τα ιστορικά γεγονότα από το 1918 δεν έχει επισημανθεί καθαρά και δεν υπάρχει σαφής καθοδήγηση από έναν διάδρομο. Επομένως οι σκάλες και η έλλειψη σαφούς πορείας προκαλούν μία «αναστάτωση» στη χρονολογική αφήγηση δηλώνοντας, ότι η γερμανική ιστορία που ακολουθεί δεν είναι συνέχεια της προηγούμενης. Αυτή η διαταραχή και η κατάβαση συμβολίζουν την ήττα της Γερμανίας στον Α' Π. Π. καθώς και την αστάθεια και την αποτυχία της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Με την έλευση στο χαμηλότερο επίπεδο, αισθάνεται κανείς έναν περιορισμό, εξαιτίας του στενού διαδρόμου, των σκούρων χρωμάτων και της απουσία του φωτός. Αυτή η χωρική αφήγηση αποπνέει μία ρήξη της Γερμανίας με το παρελθόν, ένα προαίσθημα και μία αναπόφευκτη πορεία προς το Τρίτο Ράιχ.

Ο στενός διάδρομος της περιόδου της Βαϊμάρης δίνει την θέση του σε έναν πιο ανοιχτό χώρο, όταν ο επισκέπτης φτάνει στη ναζιστική και τη μεταπολεμική περίοδο 1933 - 1949. Όμως αυτό το άνοιγμα γίνεται ταυτόχρονα χαοτικό και δεν μπορεί κανείς, να εντοπίσει με ευκολία τη σειρά των εκθεμάτων. Επιπλέον, οι διάδρομοι είναι υπό γωνία, έτσι ώστε η οπτική να εμποδίζεται και η κατεύθυνση του διαδρόμου είναι ασαφής. Η χωρική αφήγηση για τη ναζιστική περίοδο με αυτόν τον τρόπο προκαλεί αποπροσανατολισμό και αισθήματα σύγχυσης. Γεγονός που συνεχίζεται και στην περίοδο 1949-1994, μόνο που τώρα η κύρια διαδρομή είναι πιο σαφής και γίνεται μία ευθεία πορεία που καταλήγει στο 1989 και την επανένωση, σε έναν χώρο που δεν περιέχει υπό γωνία εκθέματα και κυκλικούς ή χαοτικούς διαδρόμους. Όταν ο επισκέπτης φτάνει σε αυτό το σημείο αισθάνεται μία άνεση και ανακούφιση εξαιτίας του ελεύθερου χώρου. Φαίνεται δηλαδή ότι στο τέλος, η χωρική αφήγηση γίνεται λυτρωτική για τον επισκέπτη, οποίος είναι και πάλι στον «σωστό δρόμο», αφού «αγωνίστηκε» μέσα στα χωρικά τραύματα από το 1918 μέχρι το 1989. Έτσι η διαρρύθμιση του χώρου του DHM κάνει τον επισκέπτη να βιώσει τα τραύματα της γερμανικής ιστορίας και τελικά την έλλειψη της χωρικής αποδιοργάνωσης μέχρι τη γερμανική επανένωση.[10]



Σχέδιο 7: διάγραμμα κάτοψης ορόφου



Σχέδιο 8: διάγραμμα κάτοψης-- ισογείου

9. www.dhm.de

10. S. Jaques- Ross, *The German Historical Museum as Memorial Museum: Time, Place and Space in the Musealization of German Past,* Claremont Graduate University, USA,2011, σελ. 14 - 15

2.γ Η προσθήκη – Η προσέγγιση του I. M. Pei

Ο χώρος του Zeughaus δεν ήταν επαρκής, προκειμένου να καλυφθούν όλες οι ανάγκες του μουσείου, αφού διέθετε μόλις 7.500 τ. μ. προς χρήση, και τα οποία καταλάμβανε η μόνιμη έκθεση. Για τις προσωρινές εκθέσεις έπρεπε να βρεθούν συμπληρωματικοί χώροι.[11] Την προσθήκη, που θα εξυπηρετούσε τις ανάγκες αυτές, ανέλαβε ο κινέζος αρχιτέκτονας I. M. Pei[12]. Ο Pei παρουσίασε τα τελικά σχέδια το 1997 και το έργο ολοκληρώθηκε τον Μάιο του 2003.

Η σύνδεση του κτιρίου του I.M.Pei με το Zeughaus γίνεται υπογείως μέσω του αίθριου του, το οποίο διαθέτει ένα γυάλινο στέγαστρο σχεδιασμένο και αυτό από τον Κινέζο αρχιτέκτονα, έτσι ώστε να μπορεί να χρησιμοποιείται ανεξαρτήτως των καιρικών συνθηκών. Στο αίθριο υπάρχει μια σκάλα η οποία οδηγεί σε έναν διάδρομο κάτω από το επίπεδο του δρόμου, που καταλήγει στην επέκταση του μουσείου. Ωστόσο υπάρχει και η άμεση πρόσβαση στο νέο κτίριο από το επίπεδο του δρόμου, μέσω μιας μεγάλων διαστάσεων γυάλινης περιστρεφόμενης πόρτας. Το νέο κτίριο καλύπτει μια έκταση λιγότερη από 2.000 τ. μ. και αποτελείται από τρία μέρη, το καθένα με διαφορετική λειτουργία, τα οποία συνδέονται μέσω διαδρόμων σε διαφορετικά επίπεδα. Η γεωμετρία της κάτοψης του κτιρίου αποτελείται από τρία σχήματα: τρίγωνο (η κύρια πτέρυγα της έκθεσης), τόξο (η πρόσοψη του φουαγιέ) και ορθογώνιο (η πτέρυγα του εργαστηρίου).

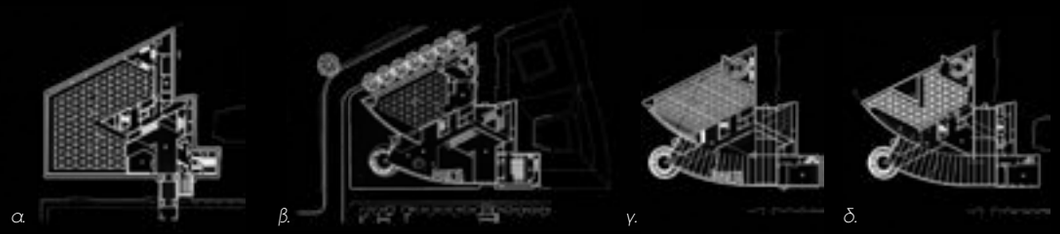
11. Τέτοιοι χώροι ήταν τα κτίρια της αποθήκης και του εργαστήριου του μουσείου, που διαχωρίζονταν από το κύριο κτίριο μόνο μέσω των στενών παράδρομων που οδηγούσαν πίσω από το Zeughaus. Όμως έρευνες έδειξαν ότι τα κτίρια αυτά, της δεκαετίας το ΄50, δεν μπορούσαν να ανακατασκευαστούν ως χώροι μουσείου. Έτσι το γερμανικό κοινοβούλιο αποφάσισε την κατεδάφιση τους και την ανέγερση ενός καινούριου κτιρίου στην θέση τους.

12. Λόγω της προχωρημένης ηλικίας του, το συμβούλιου του Βερολίνου του ανέθεσε το έργο απευθείας, μετά από μια τελική συζήτηση με τον τότε Καγκελάριο, κίνηση μη συνηθισμένη για τέτοιου είδους δημόσια έργα, η οποία έφερε αντιδράσεις.

Εικόνα 29- 31 (από αριστερά): λεπτομέριες κατασκευής

Εικόνα 32: φουαγιέ και εκθεσιακός χώρος

Σχέδιο 9: εγκάρσια τομή



Σχέδιο 10(α-δ): α. κάτοψη υπογείου, β. κάτοψη ισογείου, γ.-δ. κατόψεις ορόφων

Ο νέος εκθεσιακός χώρος διαθέτει τέσσερεις ορόφους. Τα δυο ανώτερα επίπεδα μπορούν να λειτουργήσουν σαν ένα για τις μεγάλες εκθέσεις, καθώς συνδέονται μέσω μιας εσωτερικής κυκλικής σκάλας. Το πιο εντυπωσιακό τμήμα της σύνθεσης αποτελεί το φωτεινό, γυάλινο φουαγιέ, που δίνει την δυνατότητα στους επισκέπτες να βλέπουν από το εσωτερικό του κτιρίου τη βόρεια όψη του Zeughaus, συνδέει τα τέσσερα επίπεδα του εκθεσιακού χώρου μεταξύ τους και ταυτόχρονα ενώνεται με μία γυάλινη, ελικοειδή σκάλα, από την οποία υπάρχουν οπτικές φυγές προς τα διάφορα σημαντικά κτίρια της περιοχής. Η πρόσοψη του Zeughaus αντανακλάται στις γυάλινες επιφάνειες και παράλληλα φωτίζεται από την αντανάκλαση του ηλίου στο γυαλί. Τη δομή του νέου κτιρίου συμπληρώνει το κτίριο του εργαστηρίου το οποίο περιέχει ένα μικρό αμφιθέατρο και αποθηκευτικούς χώρους και συνδέεται εσωτερικά με τον χώρο της έκθεσης σε διάφορα επίπεδα.

Το DHM είναι ένα μουσείο, που τιμά το γεγονός ότι το γερμανικό έθνος μπόρεσε να ξεπεράσει το τραυματικό παρελθόν του. Στην επίσημη ρητορική του επισημαίνεται ότι η αποστολή του είναι: «Να βοηθήσει τους πολίτες της χώρας να αποκτήσουν μια σαφή ιδέα για το ποιοί είναι ως Γερμανοί και ως Ευρωπαίοι, ως κάτοικοι μιας περιοχής και μέλη ενός παγκόσμιου πολιτισμού.»[13] Η ίδρυσή του είναι αποτέλεσμα μιας ιδιαίτερης διαμάχης της εξουσίας και προϊόν κοινωνικών συμφερόντων. Η τοποθεσία του αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της λειτουργίας του και της σημασίας του και τέλος η διαρρύθμιση του χώρου και της έκθεσης έχει ως στόχο την πρόκληση συναισθημάτων και ενστικτωδών αντιδράσεων, κάνοντας την αφήγηση της ιστορίας όχι απλά γνωστική εμπειρία αλλά και βιωματική, καθιστώντας το ένα «μουσείο μνήμης». Το μουσείο φαινομενικά προσφέρει ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο ο κάθε επισκέπτης μπορεί να διαμορφώσει τις δικές του ιδέες και απόψεις σχετικά με τη γερμανική ιστορία μέσω των εκθεμάτων που παρουσιάζονται. Ωστόσο η οργάνωση του χώρου, η χρονολογική σειρά της συλλογής, η τοποθέτηση των προθηκών και οι διάδρομοι, ανατρέπει τον ισχυρισμό της αμεροληψίας. Παρόλα αυτά αποτελεί έναν σημαντικό τόπο μνήμης και τόπο μελλοντικών ιστορικών εξελίξεων.

13. S. Jaques- Ross, *The German Historical Museum as Memorial Museum: Time, Place and Space in the Musealization of German Past*, Claremont Graduate University, USA,2011, σελ. 12

Εικόνα 33: εσωτερική απεικόνιση της προσθήκης του I.M. Pei

Εικόνα 34: εσωτερική απεικόνιση της προσθήκης, πίνακας του Anselm Kiefer

Εικόνα 35: Τοπογραφία του Τρόμου, Ursula Wilms και Heinz W. Hallmann

3. Τα αρχηγεία της Γκεστάπο Η Τοπογραφία του Τρόμου

Η Τοπογραφία του Τρόμου είναι έργο των Ursula Wilms και Heinz W. Hallmann και βρίσκεται στην περιοχή, όπου στεγάζονταν τα αρχηγεία της Γκεστάπο και των SS. Αποτελεί ένα ιστορικό μουσείο με εξωτερικές και εσωτερικές εκθέσεις, που καλύπτουν κυρίως την χρονική περίοδο από την άνοδο του Ναζιστικού Κόμματος στην εξουσία το 1933 έως το τέλος του Β΄ Π. Π. και τη διαίρεση του Βερολίνου.[1] Στόχος του είναι η αποκάλυψη του πιο σκοτεινού παρελθόντος της βερολινέζικης ιστορίας προκειμένου να μην ξεχαστεί.

1. Οι εκθέσεις αποτελούν ένα συνδυασμό προσωπικών ιστοριών και περιγραφής των ναζιστικών εγκλημάτων. Επίσης στο μουσείο περιλαμβάνεται ένα μεγάλο τμήμα του Τείχους και περιγράφεται μέσα από πινακίδες η ζωή στην πόλη κατά την περίοδο της διαίρεσης.

3.α Η περιοχή και το ιστορικό παρελθόν της

Το μουσείο βρίσκεται στην οδό Niederkirchnerstrasse, η οποία ονομάζονταν Prinz-Albrecht-Strasse πρίν την ίδρυση της Λαοκρατηκής Δημοκρατίας της Γερμανίας. Μέχρι το 1905 στον δρόμο αυτό είχε χτιστεί μια σχολή εφαρμοσμένων τεχνών, το κτίριο συνέλευσης του πρωσικού κράτους, το ξενοδοχείο Prinz-Albrecht και μια σχολή βιομηχανικών τεχνών και χειροτεχνίας. Το όνομα της οδού αλλά και τα κτίρια της συνέδεαν την περιοχή με το αυτοκρατορικό μεγαλείο και τον πρωσικό μιλιταρισμό. Οι συνδέσεις αυτές έπαψαν να υπάρχουν όταν ο δρόμος απέκτησε μια πιο «τρομακτική» φήμη τη δεκαετία του 1930, με την εγκατάσταση των υπηρεσιών της εθνικοσοσιαλιστικής κυβέρνησης. Συγκεκριμένα το 1933 η Γκεστάπο[2] εγκαταστάθηκε στο κτίριο της σχολής βιομηχανικών τεχνών. Ακολούθησε η μεταφορά των κεντρικών γραφείων των SS[3], από το Μόναχο, στο διπλανό κτίριο του ξενοδοχείου, η μετατροπή του Prinz-Albrecht Palais σε έδρα της SD[4] καθώς και η εγκατάσταση άλλων βοηθητικών υπηρεσιών του κόμματος στα γύρω κτίρια. Η μετατροπή του δρόμου σε «νευραλγικό κέντρο» των συστημάτων των Ναζί επισφραγίστηκε με την ανέγερση ενός νέου κτιρίου, του Υπουργείου Αεροπορίας του Γ' Ράιχ.[5]

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1940, τα κτίρια υπέστησαν σοβαρές ζημιές από τους βομβαρδισμούς. Μεταπολεμικά, η κυβέρνηση του Δυτικού Βερολίνου αποφάσισε την κατεδάφιση των κτιρίων της Γκεστάπο, των SS και της SD.[6] Επίσης σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση της ταυτότητας της περιοχής έπαιξε και ο δρόμος, ο οποίος αποτέλεσε σύνορο μεταξύ σοβιετικού και αμερικανικού τομέα και το 1961 κατά μήκος της νότιας πλευράς του ανεγέρθηκε το Τείχος του Βερολίνου, μετατρέποντας την περιοχή σε no-man's- land.

Η τύχη και το μέλλον της περιοχής ήταν αμφισβητήσιμο, με τη διεξαγωγή διάφορων διαγωνισμών. Τελικά το 1985 έγιναν οι πρώτες ανασκαφές [7]

2. Γκεστάπο: μυστική κρατική αστυνομία της ναζιστικής Γερμανίας

3. SS: «μοίρα ασφαλείας», αποτέλεσε μεγάλη εθνικοσοσιαλιστική οργάνωση και λειτουργούσε ως παραστρατιωτικό σκέλος του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος

4. SD: η υπηρεσία πληροφοριών των SS και του Ναζιστικού Κόμματος

5. Σήμερα στεγάζει το υπουργείο οικονομικών της Γερμανίας.

6. Ωστόσο τα υπόλοιπα κτίρια, τα οποία ήταν μικρότερης σημασίας για το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα, αποφασίστηκε να διατηρηθούν, ενισχύοντας την άποψη ότι καθοριστικό ρόλο για την τύχη τους έπαιξε η φήμη τους και ο βαθμός σύνδεσής τους με τους Ναζί, παρά η κατάσταση τους μετά τους βομβαρδισμούς. βλ. A.Geva, "An Architect Asks for Forgiveness: Philip Johnson's Port Chester Synagogue", ανακοίνωση στο συνέδριο: *The Sixth Forum on Architecture, Culture and Spirituality,* Toronto, June, 2014, σελ. 3

7. Οι ανασκαφές ήταν μια πρωτοβουλία ενός κινήματος πολιτών. Η ομάδα αυτή εναντιώνονταν στις

Εικόνα 36: βομβαρδισμένα τα αρχηγεία της Γκεστάπο και των SS Εικόνα 37: κατεδάφιση του μουσείου του P. Zumthor

φέρνοντας στο φως τα κελιά και τα υπόγεια των κτιρίων της Γκεστάπο και των SS, εκεί που πολιτικοί κρατούμενοι των Ναζί βασανίστηκαν και εκτελέστηκαν. Το 1987 στο πλαίσιο της 750ης επετείου της πόλης του Βερολίνου, πραγματοποιήθηκε εκεί η πρώτη υπαίθρια έκθεση για την ιστορία της περιοχής[8]. Η έρευνα συνεχίστηκε, οδηγώντας στην επιτακτική ανάγκη της δημιουργίας ενός κέντρου τεκμηρίωσης, που θα συλλέγονταν στοιχεία για τις πράξεις του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος. Το 1992, δυο χρόνια μετά την επανένωση της Γερμανίας, ιδρύθηκε ο οργανισμός της Τοπογραφίας του Τρόμου, για την κατασκευή και τη συντήρηση του κέντρου και για τη δημιουργία μίας μόνιμης έκθεσης. Τον επόμενο χρόνο διεξήχθη αρχιτεκτονικός διαγωνισμός, με το πρώτο βραβείο να απονέμεται στον Ελβετό αρχιτέκτονα Peter Zumthor. Ωστόσο η κατασκευή του κτιρίου σταμάτησε λόγω οικονομικών προβλημάτων, αφήνοντας την περιοχή ένα ημιτελές εργοτάξιο. Το μόνο τμήμα του σχεδίου που είχε πραγματοποιηθεί ήταν οι πύργοι των κλιμακοστασίων, από οπλισμένο σκυρόδεμα, οι οποίοι έστεκαν στην περιοχή για μια δεκαετία, μέχρι το 2004 που αποφασίστηκε η κατεδάφισή τους για την ανέγερση ενός νέου κτιρίου τεκμηρίωσης.

προτάσεις για δημιουργία ενός «ειρηνικού πάρκου». Έτσι άρχισε η δράση "Let's Dig", ενθαρρύνοντας τους πολίτες να συμμετάσχουν στην ανασκαφή του χώρου, μέχρι την αποκάλυψη των περιγραμμάτων των θεμελίων των κτιρίων της Γκεστάπο και των SS, ώστε να αποκαλυφθούν τα ίχνη της ιστορίας, που είχαν ξεχαστεί τις προηγούμενες δεκαετίες. βλ. ό.π., σελ. 6

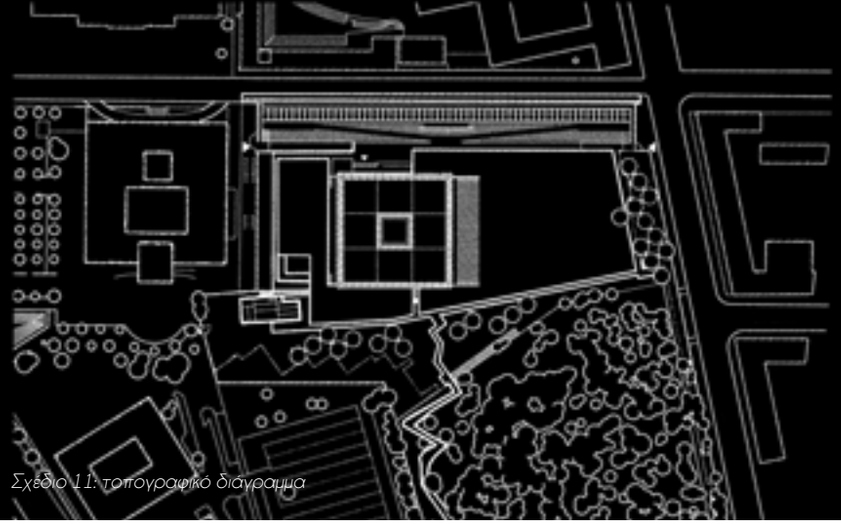
8. Η πρώτη εκδήλωση ενδιαφέροντος για τη δημιουργία ενός μνημείου στον χώρο αυτό είχε γίνει το 1978 από τον κριτικό αρχιτεκτονικής Dieter Hoffmann Axthelm. βλ. eng.archinform.net (12 Δεκεμβρίου 2015)

Εικόνα 38: αίθριο κέντρου τεκμηρίωσης

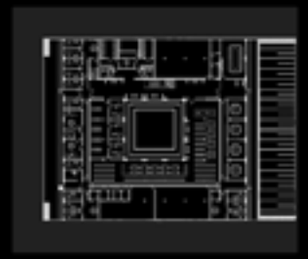
3.β Το νέο κέντρο τεκμηρίωσης της ιστορίας του εθνικοσοσιαλισμού – Η προσέγγισή των Ursula Wilms και Heinz W. Hallmann

Το 2005 πραγματοποιήθηκε νέος αρχιτεκτονικός διαγωνισμός και το πρώτο βραβείο δόθηκε στους Ursula Wilms και Heinz W. Hallmann. Η κατασκευή του ολοκληρώθηκε το 2010. Η σχεδιαστική τους ιδέα συμπεριελάμβανε όλα τα ιστορικά ίχνη της περιοχής, επαναπροσδιορίζοντας την σημασία τους, αλλά αποφεύγοντας την εκθείαση της ως «τόπος δραστών και εγκληματιών». Το νέο κέντρο τεκμηρίωσης είναι ένα ουδέτερο εκθεσιακό κτίριο, συνοδευόμενο από επιστημονικές και εκπαιδευτικές λειτουργίες. Συγκεκριμένα είναι ένας ανεξάρτητος διώροφος όγκος με επίπεδη στέγη, τοποθετημένος στο μέσο της περιοχής της Τοπογραφίας του Τρόμου, η οποία κατά ένα μεγάλο τμήμα της καλύπτεται με μια γκρίζα πέτρα, η οποία δεν επιτρέπει να φυτρώσει τίποτα, συμβολίζοντας ένα νεκρό τοπίο. Το κτίριο διαθέτει τετραγωνική κάτοψη με αίθριο και έναν όροφο σκαμμένο στο έδαφος, κάνοντας συμβολική αναφορά στην δράση των πολιτών που ξεκίνησαν την ανασκαφή της περιοχής.

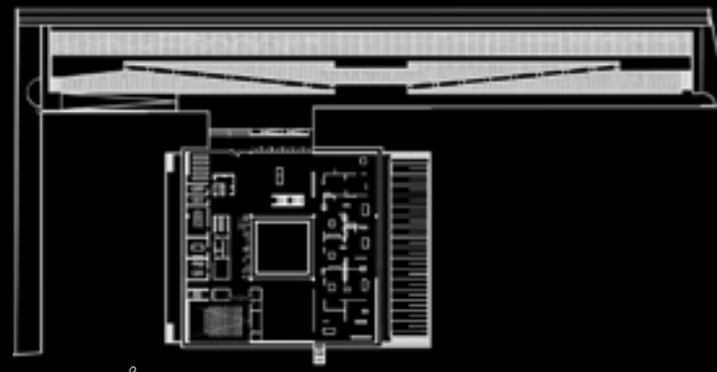
Οι εσωτερικοί χώροι, που είναι διατεταγμένοι γύρω από την εσωτερική αυλή, περιλαμβάνουν στο ισόγειο τη μόνιμη έκθεση, πληροφορίες, καφέ και αίθουσα εκδηλώσεων και στο υπόγειο τη βιβλιοθήκη, αίθουσες σεμιναρίων, εγκαταστάσεις του ιδρύματος της Τοπογραφίας του Τρόμου και αποθηκευτικούς χώρους. Η εσωτερική αυλή διαθέτει μια συμμετρικά τοποθετημένη, τετράγωνη επιφάνεια νερού, με μαύρη πλακόστρωση, η οποία θυμίζει τους βάλτους τέφρας στα στρατόπεδα συγκέντρωσης και το υπόλοιπο τμήμα της καλύπτεται με την ίδια γκρίζα πέτρα του εξωτερικού χώρου. Οι όψεις του κτιρίου αποτελούνται από μεγάλα υαλοστάσια καλυπτόμενα με ένα μεταλλικό πλέγμα, το οποίο επιτρέπει ποικίλες οπτικές συνδέσεις μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, καθιστώντας ορατή, από οποιοδήποτε σημείο του εσωτερικού του, την υπαίθρια έκθεση της «τάφρου» παράλληλα με τα ανασκαμμένα τμήματα των κελιών, το τμήμα του Τείχους, αλλά και το άλσος στο νότιο τμήμα της περιοχής.



Σχέδιο 11: τοπογραφικό διάγραμμα



α.



β.

Σχέδια 12 (α-β): α. κάτοψη υπογείου, β. κάτοψη ισογείου

Εικόνα 39: το Τείχος, τα κελιά και το κέντρο τεκμηρίωσης

Εικόνα 40: είσοδος του κέντρου τεκμηρίωσης

3.γ Μόνιμες εκθέσεις

Το μουσείο διαθέτει τρείς μόνιμες εκθέσεις.

Topography of Terror. Gestapo, SS, Raich Security Main Office

Πρόκειται για την κύρια έκθεση στο κέντρο τεκμηρίωσης, που παρουσιάζει τα κεντρικά κτίρια των SS και της αστυνομίας του Τρίτου Ράιχ καθώς και τα εγκλήματα που διαπράχτηκαν σε όλη την Ευρώπη, δίνοντας προσοχή σε όλες τις ομάδες θυμάτων των Ναζί, παράλληλα με την απεικόνιση των συστημάτων ελέγχου.

Berlin 1933 - 1945 Between propaganda and terror

Στην έκθεση αυτή προβάλλεται το Βερολίνο κατά διάρκεια της ναζιστικής περιόδου και λαμβάνει χώρα στην τάφρο, παράλληλα με τις ανασκαφές των κελιών των κτιρίων της Γκεστάπο και των SS, παράλληλη στην Niederkirchnerstasse, κάτω από το σωζόμενο τμήμα του Τείχους. Δείχνει την πολιτική του εθνικοσοσιαλιστικού καθεστώτος στο Βερολίνο και τις συνέπειες στην πόλη και τους κατοίκους της.

Topography of terror - Site of terror

Αποτελεί μια περιήγηση στον εξωτερικό χώρο της περιοχής της Τοπογραφίας του Τρόμου, και ακλουθεί τα κτιριακά κατάλοιπα, συγκροτούμενη από 15 σταθμούς με ενημερωτικές πινακίδες, που παρέχουν μία επισκόπηση της ιστορίας της περιοχής, κυρίως κατά την διάρκεια της ναζιστικής και μεταπολεμικής περιόδου. Η περιήγηση ενσωματώνει και τα ερείπια του Τείχους, το οποίο στην προκειμένη περίπτωση δεν αποτελεί προϊόν της διαίρεσης, αλλά επακόλουθο του Β΄ Π. Π..

Εικόνα 41- 44 (από αριστερά): εσωτερικές απεικονίσεις και εκθέματα

Εικόνα 45- 46: τα κελιά των αρχηγείων της Γκεστάπο και η υπαίθρια έκθεση

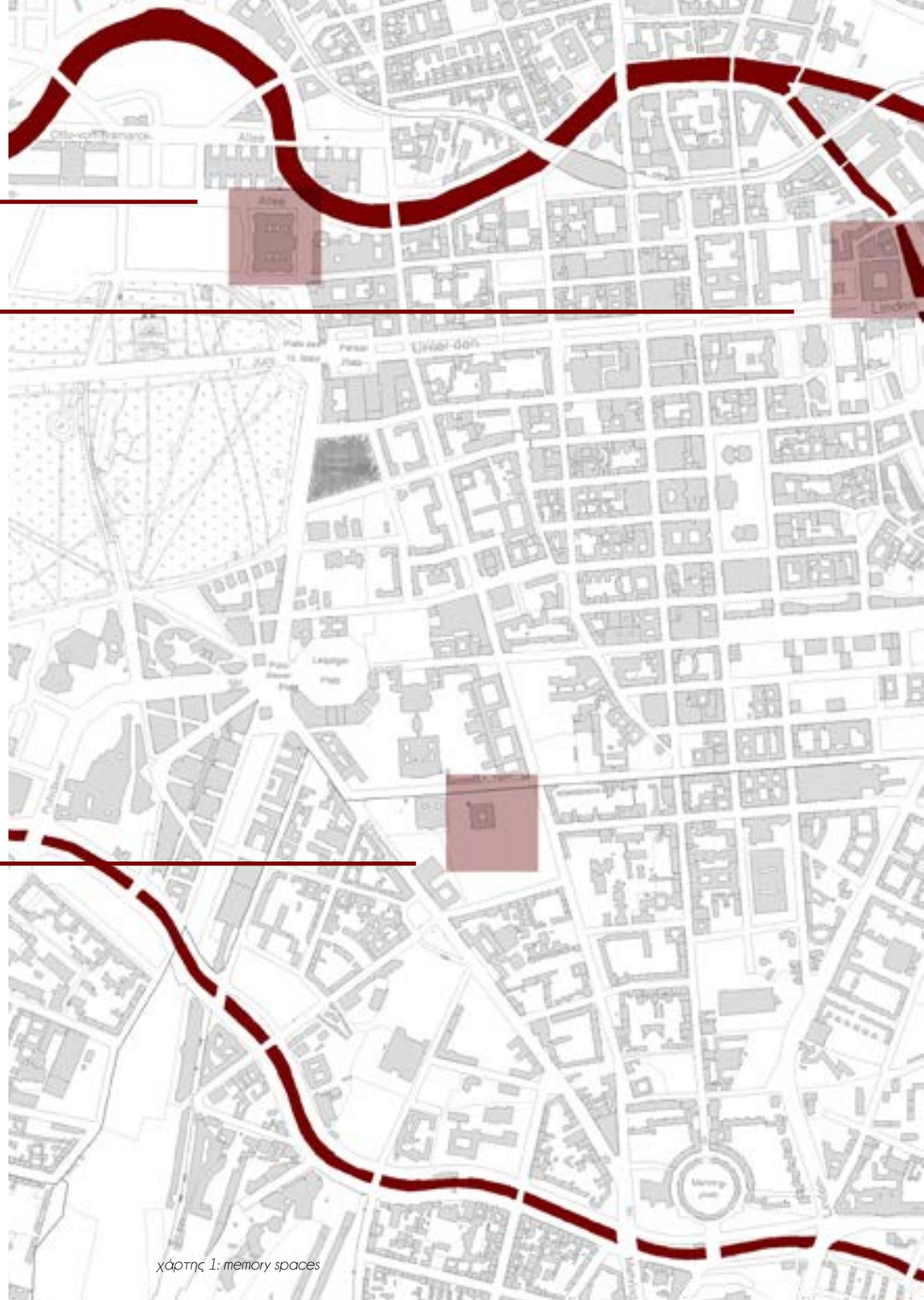
Η Τοπογραφία του Τρόμου, στο πλαίσιο της πολιτικής, για την αντιμετώπιση του ενοχικού παρελθόντος, φέρνει στο προσκήνιο την πιο σκοτεινή περίοδο της ιστορίας της πόλης. Στόχος της είναι να μεταβιβάσει την ιστορική πληροφορία σχετικά με τον εθνικοσοσιαλισμό και τα εγκλήματα του, ενθαρρύνοντας τους ανθρώπους να αντιμετωπίσουν ενεργά αυτή την ιστορία και τα επακόλουθα της[9], αποτελώντας παράλληλα έναν τόπο μνήμης που παρουσιάζει προσωπικές ιστορίες δραστών και θυμάτων.

9. www.topographie.de

Γερμανικό Κοινοβούλιο

Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο

Τοπογραφία του Τρόμου



χάρτης 1: memory spaces

B.

Νέοι τόποι μνήμης

- memorials -

B.a

Τόποι μνήμης για την οργανωμένη γενοκτονία των Εβραίων

Εικόνα 47: Εβραϊκό Μουσείο, Daniel Libeskind

1. Εβραϊκό Μουσείο

Το Εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου βρίσκεται στην περιοχή του Kreuzberg[1]. Το κτίριο, τοπόσημο της περιοχής, είναι έργο του αρχιτέκτονα Daniel Libeskind[2] και αποτελεί επέκταση του Collegienhaus. Στόχος του νέου μουσείου είναι η αναπαράσταση της εβραϊκής ιστορίας ως αναπόσπαστο τμήμα της ιστορίας του Βερολίνου.

1. Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου η περιοχή ισοπεδώθηκε από τις εναέριες επιδρομές εκτός από ελάχιστα ιστορικά κτίρια που διασώθηκαν τμηματικά ή στο σύνολο τους μεταξύ των οποίων, τα απομεινάρια του Collegienhaus του Philip Gerlach, το οποίο αρχικά χτίστηκε για να στεγάσει τα δικαστικά και διοικητικά γραφεία που βρίσκονταν στο Παλάτι, κατά την περίοδο της Πρωσικής Αυτοκρατορίας, ενώ αργότερα στέγασε το Ανώτατο Δικαστήριο. Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου μεγάλο τμήμα του καταστράφηκε και εναπόμειναν μόνο οι εξωτερικοί του τοίχοι. Μετά τον πόλεμο ξεκίνησε η αποκατάστασή του προκειμένου να στεγάσει το νεοσύστατο Μουσείο του Βερολίνου, του δυτικού τομέα. Συγκεκριμένα από το 1963 μέχρι το 1969, ο αρχιτέκτονας Günter Hönow ανακατασκεύασε το κτίριο του Collegienhaus με σκοπό να στεγάσει το Μουσείο του Βερολίνου που θα φιλοξενούσε εκθέματα σχετικά με την ιστορία της πόλης του Βερολίνου. βλ. Μ. Γαβριηλίδου, *Μητροπολιτική Ανάπτυξη και Αστικός Ανταγωνισμός, Ιστορική Μνήμη, Τοπόσημα στο σύγχρονο Βερολίνο*, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα, 2008, σελ. 68

2. Ο Daniel Libeskind ήταν ο νικητης του διεθνούς διαγωνισμού της IBA, τη χρονιά 1988 - 1989, για την επέκταση του Μουσείου του Βερολίνου στο πλαίσιο της συνέχειας των έργων της για την κριτική ανακατασκευή του ιστορικού αστικού σχεδίου. βλ. ό.π., σελ. 69

1.α Η προσέγγιση του Daniel Libeskind – βασικές συνθετικές αρχές

Σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα ο σχεδιασμός του μουσείου διαμορφώθηκε βάσει τριών ιδεών: α) Η αδυναμία να κατανοήσουμε την ιστορία του Βερολίνου χωρίς να αντιληφθούμε πρώτα την πνευματική και οικονομική συνεισφορά των Εβραίων. β) Η αναγκαιότητα να ενσωματωθεί το νόημα της Σοά στη συνείδηση και τη μνήμη της πόλης. γ) Μόνο μέσω της παραδοχής του κενού που άφησε η εξάλειψη της εβραϊκής ζωής, μπορεί το Βερολίνο και η Ευρώπη να έχουν ένα πιο ανθρώπινο μέλλον.[3]

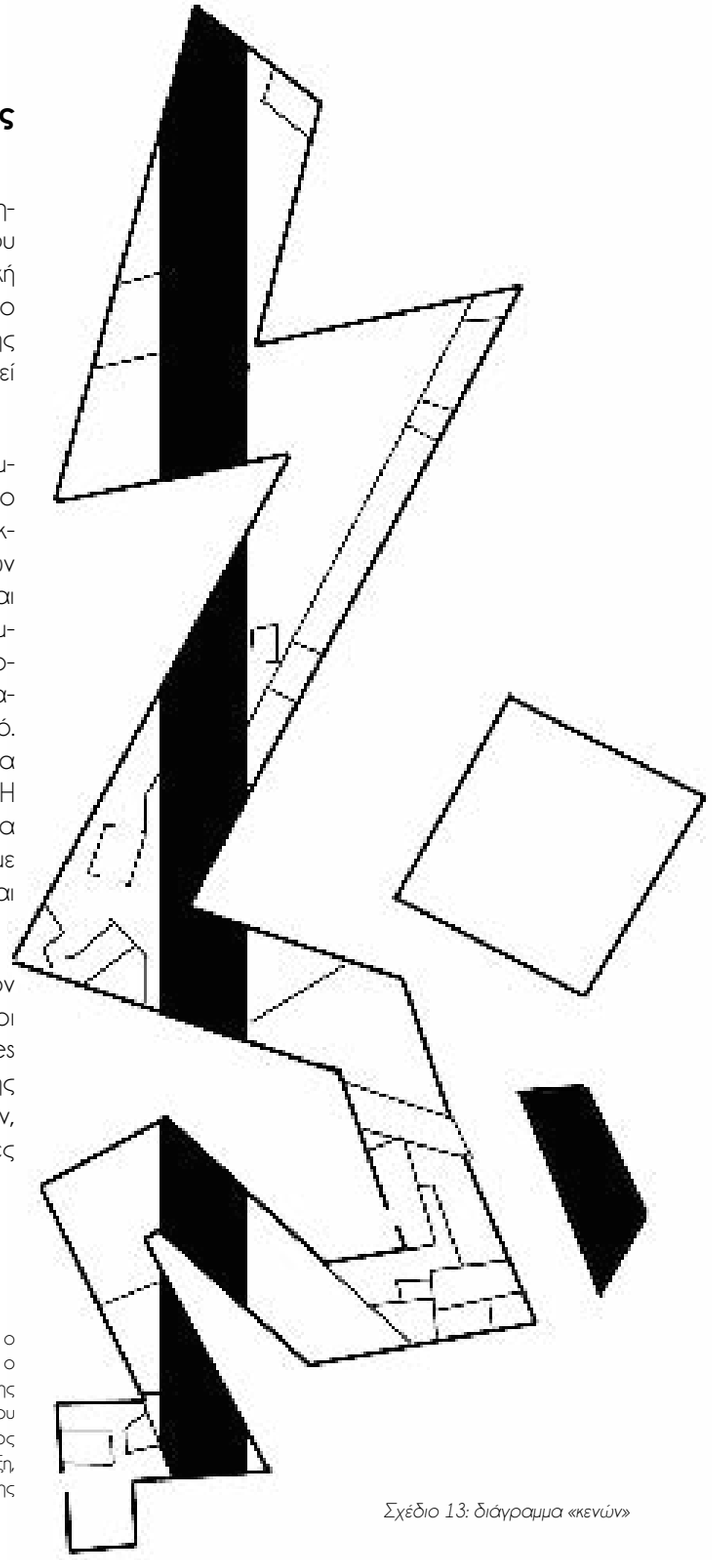
Ο Libeskind περιγράφει το Εβραϊκό Μουσείο ως χώρο «μεταξύ των γραμμών». Το ονομάζει έτσι, διότι πρόκειται για ένα έργο, στο οποίο δυο γραμμές υλοποιούνται στο σχέδιο των κατόψεων και ταυτόχρονα εκφράζουν δυο γραμμές σκέψεων, οργάνωσης και συνάφειας ετερογενών πραγμάτων. Η πρώτη είναι μια ευθεία γραμμή αλλά και διακοπτόμενη και η δεύτερη μια τεθλασμένη που εκτείνεται στο άπειρο.[4] Αυτές οι δύο γραμμές εκφράζουν την αρχιτεκτονική ιδέα και τις λειτουργίες, μέσω ενός ατέρμονου διαλόγου. Η ευθεία γραμμή εκφράζει ένα ασυνεχές κενό, που διασχίζει όλο το μουσείο, ενώ η τεθλασμένη αποκαλύπτει και ορίζει το κενό. Οι δύο γραμμές αποτελούν την κεντρική δομή του κτιρίου και στα σχέδια του αρχιτέκτονα προεκτείνονται νοητά και τέμνουν όλο το Βερολίνο. Η αίσθηση αυτή δημιουργείται κυρίως στο σχεδιασμό του περιβάλλοντα χώρου, στον οποίο διάφορα σημεία των διαμορφώσεων ενώνονται με την γύρω περιοχή, μέσω αξόνων κίνησης και επιφανειών με σκληρά και μαλακά υλικά.

Ο αρχιτέκτονας φανερώνει το ενδιαφέρον του και επηρεάζεται, πρώτον από το στρεβλό κίτρινο αστέρι που ήταν αναγκασμένοι να φορούν οι Εβραίοι ως σύμβολο της θρησκείας τους, δεύτερον από την όπερα «Moses and Aaron» του Schoenberg[5] που γράφτηκε λίγο πριν την περίοδο της Σοά και έμεινε ανολοκλήρωτη, τρίτον από τα ονόματα των προσώπων, που εξορίστηκαν από το Βερολίνο εκείνα τα χρόνια και τις ημερομηνίες

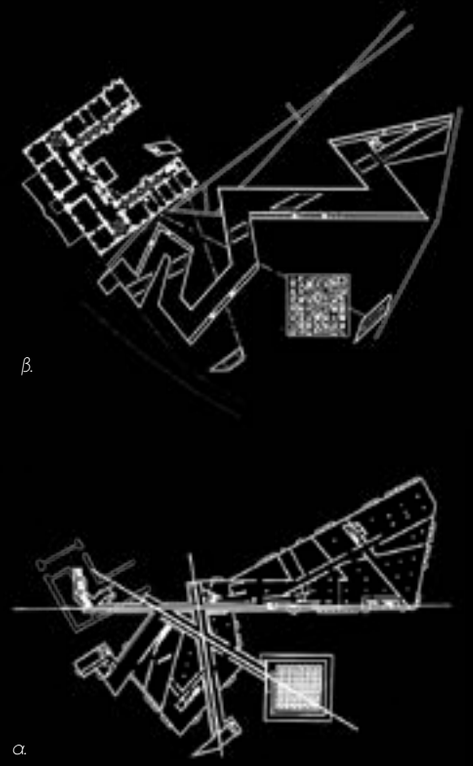
3. www.libeskind.com/work/jewish-museum-berlin

4. www.jmberlin.de

5. «Μωυσής και Ααρών», Arnold Schoenberg, (1932). Κατά τον σχεδιασμό του μουσείου, ο αρχιτέκτονας ασχολείται με τη συγκεκριμένη όπερα και δεν μπορεί να διανοηθεί για ποιο λόγο ο Schoenberg δεν μπορεί φαινομενικά να ολοκληρώσει το σπουδαίο αυτό έργο. Στην εξέλιξη της όπερας, στο τέλος της δεύτερης πράξης, ο Μωυσής με την αναφώνηση του τελευταίου στίχου μεταμορφώνεται σε συμβολικό ενδιάμεσο που καλεί το πλήθος για μία ηρωική πράξη, ένας στίχος που ακούγεται απουσία μουσικής. Αυτό το κάλεσμα, το πέρασμα από τη δεύτερη στην τρίτη πράξη, εκφράζεται στο έργο του Libeskind με την ευθεία, διακοπτόμενη γραμμή. Η σιγή της τρίτης πράξης της όπερας λειτουργεί παρόμοια με τους κενούς χώρους που δημιουργούνται στο μουσείο.



Σχέδιο 13: διάγραμμα «κενών»



Σχέδιο 14(α-β): α. κάτοψη υπογείου, β. κάτοψη ισογείου

Σχέδιο 15: νότια όψη

Σχέδιο 16: εγκάρσια τομή

των εξοριών τους και τέταρτον από το έργο του Walter Benjamin, «*One way street*» από το οποίο παίρνει την αφορμή και σχηματίζει 60 τμήματα κατά μήκος του τεθλασμένου σχήματος. Τα τμήματα αυτά αντιπροσωπεύουν τους «σταθμούς του αστεριού» που περιγράφει στο κείμενο του ο Walter Benjamin[6].

Οι χαράξεις στη σύνθεση δεν είναι τυχαίες, αλλά υλοποιούν ιδεατούς άξονες που συνδέουν μεταφορικά, σημεία από την τοπογραφία της πόλης, όπου έδρασαν εξέχουσες για την ιστορία του τόπου προσωπικότητες της γερμανό - εβραϊκής κοινότητας, συνθέτοντας έναν ιδιαίτερο αστικό και πολιτιστικό αστερισμό. Οι πτυχώσεις της κάτοψης κατά άλλους θα μπορούσαν να προέρχονται και από μια ελεύθερη ερμηνεία του εβραϊκού άστρου[7], συμβολίζοντας παράλληλα την ένωση της εβραϊκής παράδοσης με τη γερμανική κουλτούρα. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο αρχιτέκτονας: «Οι γεωμετρικές χαράξεις του κτιρίου βασίζονται σε αόρατα σχήματα. Ο τόπος στον οποίο το κτίριο βρίσκεται δεν είναι μόνο αυτός ο ορατός τόπος του Kreuzberg, αλλά και άλλοι που βρίσκονται πάνω ή κάτω από αυτόν». Έτσι το κτίριο δεν αναπαράγει μορφές και ιστορικές δομές, αλλά συνδιαλέγεται με το άμεσο αστικό περιβάλλον του. Η εκτεταμένη σε σχήμα κεραυνού κτιριακή μάζα με τις αιχμηρές προβολές και υποχωρήσεις έχει επιπτώσεις στον εξωτερικό χώρο και συμβάλλει σημαντικά στην αστική εικόνα της περιοχής, η οποία ήταν ιδιαίτερα σύνθετη εξαιτίας της συνύπαρξης κτιρίων των πρόσφατων δεκαετιών με κτίρια του 19ου αιώνα.[8] Η τεθλασμένη γραμμή της κάτοψης του νέου κτιρίου σε συνδυασμό με την ευθύγραμμη ανάπτυξη της παλαιάς πτέρυγας, δημιουργεί χώρους γεμάτους ένταση.

6. Το «*One way street*» (1928), πρόκειται για ένα βιβλίο, στο οποίο στοιχειοθετείται η σκέψη του W. Benjamin σε έναν μονόδρομο προβληματικής, καθώς παίρνει αφορμές από καθημερινές σκηνές της πόλης. Πρόκειται για μία ανασύνθεση ενός υπερρεαλιστικού κόσμου νοημάτων μέσω της προσωπικής περιπλάνησης του αναγνώστη. Ο φιλόσοφος προσαρμόζει το φακό του στο σχήμα σύντομων αφορμών για να συντομογραφήσει τις νεότευκτες μαρξιστικές του αντιλήψεις, αναμνήσεις από το αστικό του παρελθόν, παιδικές εμπειρίες, ταξιδιωτικές εντυπώσεις αλλά και το βαθύ μυστικισμό μιας πεσιμιστικής αποτίμησης της ιστορίας που καθώς προχωρά, θρυμματίζεται σε ερείπια. Τα μυστικά του ανατέλλοντος καπιταλισμού του αποκαλύπτονται κυρίως μέσα στο πλαίσιο της μοντέρνας πόλης, στους αγχωμένους δρόμους της που οδηγούν στο πουθενά, στο χρόνο του ανθρώπου που συρρικνώνεται, στην επικοινωνία που νοσεί - πουθενά δε διαγράφεται μια εικόνα υγιούς συνόλου.

7. Το εβραϊκό αστέρι ή αστέρι του Δαβίδ είναι το εβραϊκό σύμβολο του Ιεχωβά, το οποίο αποτελείται από δύο ισόπλευρα τρίγωνα, το ένα προς τα πάνω, που συμβολίζει τον πνευματικό κόσμο του και τον ουρανό και το άλλο προς τα κάτω που συμβολίζει την σαρκική φύση και τη γη, σχηματίζοντας 6 κορυφές.

8. Λόγω αυτής της ετερογένειας των υφιστάμενων κτιρίων, η παρουσία του μουσείου έρχεται ως ένα νέο στοιχείο που δεν αποτελεί παραφωνία, αντιθέτως με τη μεγάλη έκτασή του δημιουργεί έναν τόπο αναφοράς για την ευρύτερη περιοχή. βλ. Γ. Κούκης, «Βερολίνο μια πρωτεύουσα ξαναγεννιέται», Αρχιτεκτονικά Θέματα 35/2001

Εικόνα 48: απεικόνιση κεντρικής ιδέας

Στα σημεία τομής της τεθλασμένης και της ευθείας γραμμής, δημιουργούνται κενοί χώροι, τα «voids = κενά», που ξεκινούν από το ισόγειο και διαπερνούν όλους τους ορόφους, φτάνοντας μέχρι την οροφή. Τα «κενά» αποτελούν το στοιχείο της έκπληξης και της ενεργοποίησης της μνήμης. Έξι συνολικά κενά τέμνουν κάθετα το κτίριο σχηματίζοντας μια νοητή, τέμνουσα, διακεκομμένη ευθεία κατά μήκος του κτιρίου. Είναι χτισμένα από οπλισμένο σκυρόδεμα και σε ένα μόνο υπάρχει δυνατότητα πρόσβασης. Σε αυτό το κενό ο εικαστικός Menashe Kadishman, κατασκεύασε ένα έργο ειδικά για αυτόν τον χώρο και το ονόμασε «The fallen leaves» εις μνήμη των αδικοχαμένων Εβραίων της Σοά.[9]

9. Πρόκειται για μια καλλιτεχνική εγκατάσταση. Το πάτωμα του συγκεκριμένου κενού είναι καλυμμένο με μικρές μεταλλικές φόρμες στις οποίες αφαιρετικά απεικονίζονται πρόσωπα. Κάθε ένα από αυτά συμβολίζει ένα άτομο που χάθηκε στη Σοά.

Στο υπόγειο, το εσωτερικό των κενών συνδέεται με τους παρακείμενους εκθεσιακούς χώρους και ο επισκέπτης έχει οπτική πρόσβαση σε αυτά, ενώ στα ανώτερα επίπεδα του μουσείου, τα κενά στρέφουν τους κλειστούς εξωτερικούς μαύρους τοίχους προς τους εκθεσιακούς χώρους, επιτρέποντας την οπτική πρόσβαση μόνο μέσα από τις οπές των στενών παραθύρων. Τα κενά αυτά έχουν ως στόχο να φέρουν στη μνήμη το κενό που δημιούργησε στη γερμανική και ευρωπαϊκή κουλτούρα, η καταστροφή των Εβραίων, συμβολίζοντας τα «κενά» στη ροή του χρόνου. Η ευθύγραμμη σχέση των κενών, η οποία εκτείνεται και πέρα από το εξωτερικό περίβλημα, συνίσταται από μαύρες επιφάνειες στο πάτωμα και την οροφή σε κάθε σημείο που υπάρχουν μεταβάσεις μεταξύ των εκθεσιακών χώρων και των κενών που τους τέμνουν.

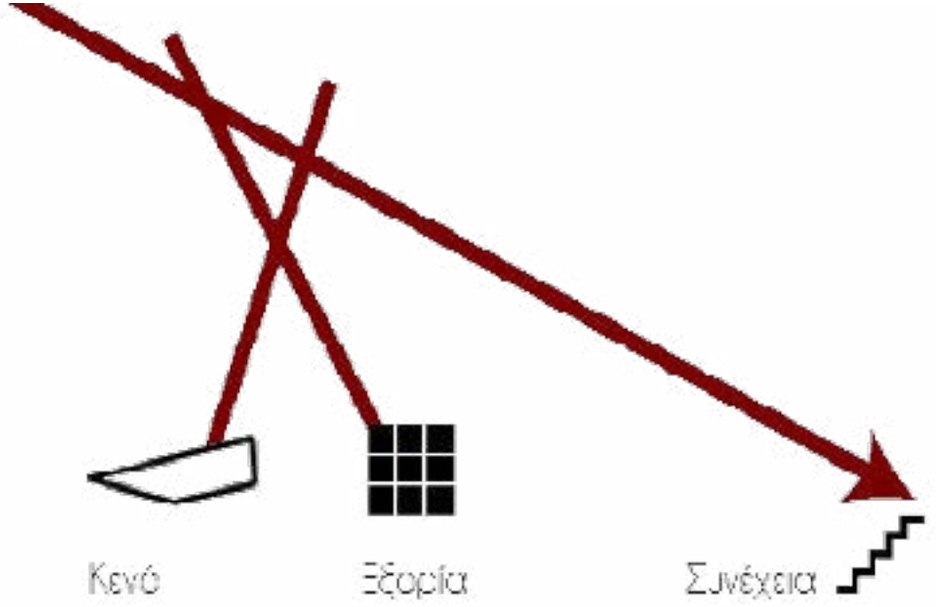
Γενικότερα, η σχέση της τεθλασμένης γραμμής της κάτοψης με την ευθεία των κενών, συμβολίζει τη σχέση της Εβραϊκής ιστορίας με αυτή του Βερολίνου και της Γερμανίας, φτάνοντας μέχρι τη σύγχρονη εποχή και προεκτείνεται μελλοντικά, αφού το σχήμα του κτιρίου υποδηλώνει δυνητικά την επέκταση του. Ο τρόπος δηλαδή που το κτίριο «ελίσσεται» και οι γωνίες που διαρκώς μεταβάλλονται και αναδιπλώνονται, υπαινίσσονται οπτικά τις αντιξοότητες της ζωής των Εβραίων στη γερμανική ιστορία. Η ευθεία γραμμή της εβραϊκής ιστορίας διαπλέκεται με τη γερμανική αλλά μόνο τμηματικά και με πολλά διαλείμματα.

Εικόνα 50 και 51 (από αριστερά): το έργο «The fallen leaves» του εικαστικού Menashe Kadishman

Εικόνα 49: ο Πύργος του Ολοκαυτώματος και ο Κήπος της Εξορίας

1.β Η είσοδος του μουσείου και οι τρεις υπόγειοι άξονες

Το κτίριο δεν έχει πρόσβαση από το δρόμο, αλλά η είσοδός του γίνεται υπόγεια μέσω του γειτονικού και προαναφερομένου κτιρίου, Collegienhaus. Τα δύο κτίρια, αν και διατηρούν την αυτονομία τους πάνω από την επιφάνεια του εδάφους, είναι συνδεδεμένα σε βάθος χρόνου και χώρου και σηματοδοτούν την αδιαχώριστη γερμανική και εβραϊκή ιστορία. Η δύσκολη και μακριά πρόσβαση στο μουσείο συμβολίζει τις δυσκολίες και τις προκλήσεις στις οποίες υποβλήθηκαν οι Εβραίοι από τους Γερμανούς. Η είσοδος αποτελεί την αφετηρία τριών διαφορετικών δρόμων – αξόνων που διασχίζουν το συγκρότημα και οδηγούν στο μουσείο: ο πρώτος συμβολίζει την ιστορία του Βερολίνου και οδηγεί στους εκθεσιακούς χώρους, ο δεύτερος αντιπροσωπεύει τη μετανάστευση των Εβραίων από τη Γερμανία και καταλήγει εξωτερικά στον Κήπο της Εξορίας (Garden of Exile), και ο τρίτος φτάνει στον Πύργο του Ολοκαυτώματος (Holocaust Void).



Σχέδιο 17: διάγραμμα τριών αξόνων

Η διασταύρωση των αξόνων αυτών συμβολίζει τη σχέση των τριών πραγματικοτήτων στη ζωή των Εβραίων του Βερολίνου και δημιουργεί ένα είδος επιθυμητού αποπροσανατολισμού και αναστάτωσης. Κατεβαίνοντας κανείς τη σκάλα εισόδου, συναντά τον κεντρικό υπόγειο διάδρομο ο οποίος ανέρχεται μέχρι το σημείο που βρίσκεται μια μεγάλη σκάλα που οδηγεί στα πρώτα δωμάτια της έκθεσης. Την κλίμακα αυτή ο Libeskind την ονομάζει «σκάλα της συνέχειας»[10], συμβολίζοντας τη συνέχεια της ιστορίας του Βερολίνου. Επίσης από τον ίδιο διάδρομο ξεκινούν και οι άλλοι δυο, έχοντας ανηφορικό δάπεδο. Στα πλευρικά τους τμήματα υπάρχουν εσοχές με εκθέματα της εβραϊκής ιστορίας.

10. www.jmberlin.de

Εικόνα 52: απεικόνιση διαδρόμων

Εικόνα 53: σκάλα της «συνέχειας»

1.γ Ο Κήπος της Εξορίας και της Μετανάστευσης

Ο δεύτερος διάδρομος, όπως προαναφέρθηκε, οδηγεί στον εξωτερικό χώρο, στον «Κήπο της Εξορίας και της Μετανάστευσης». Είναι ένα κεκλιμένο τετράγωνο αποτελούμενο από ένα πλέγμα 7x7 τσιμεντένιων στηλών, οι οποίες περιέχουν χώμα. Οι 48 στήλες έχουν χώμα από το Βερολίνο και συμβολίζουν το 1948, το έτος ιδρύσεως του κράτους του Ισραήλ, ενώ η μία περιέχει χώμα από την Ιερουσαλήμ και συμβολίζει το Βερολίνο. Οι στήλες αυτές είναι τοποθετημένες σε ένα κεκλιμένο επίπεδο 12 μοιρών και παίρνουν την κλίση του διαμορφωμένου εδάφους. Το κεκλιμένο έδαφος δημιουργεί ένα αίσθημα ανισορροπίας και είναι στρωμένο με ακανόνιστους και άγριους στην υφή κυβόλιθους. Το μονολιθικό τεχνητό τοπίο μπορεί να ερμηνευτεί ως μια συμβολική αναπαράσταση των ψηλών πύργων και των στενών δρόμων ενός σύγχρονου ρασιοναλιστικού αστικού τοπίου, όπως αυτό του «νέου κόσμου» που συνάντησαν οι Εβραίοι, όταν εκδιώχτηκαν από την Ευρώπη. Ο κήπος αποτελεί μία οπτικοποιημένη και βιωματική απεικόνιση της αμφιβολίας και της σωματικής και συναισθηματικής ανασφάλειας των διωκόμενων Εβραίων.

Εικόνα 54 και 55 (δεξιά): Κήπος της Εξορίας και της Μετανάστευσης

" One feels a little bit sick walking through it. But it is accurate, because that is what perfect order feels like when you leave the history of Berlin. "

Daniel Libeskind

1.δ Ο Πύργος του Ολοκαυτώματος

Ο τρίτος διάδρομος, του οποίου το δάπεδο ανέρχεται και η οροφή κατέρχεται και στενεύει σταδιακά, οδηγεί σε ένα φαινομενικά αδιέξοδο. Φτάνοντας στο τέλος του, υπάρχει η είσοδος για τον «Πύργο του Ολοκαυτώματος». Κλείνοντας την πόρτα αισθάνεται κανείς την απομόνωση, τον τρόμο και την ψυχρότητα που αποπνέει αυτός ο γυμνός, σκοτεινός και μη θερμαινόμενος χώρος από ανεπίχριστο σκυρόδεμα. Αυτή η κούφια, άδεια δομή παράγει μια ακουστική, αντηχεί και δημιουργεί μια αίσθηση αποπροσανατολισμού και αναστάτωσης. Στο επάνω μέρος του υπάρχει μια οπή από την οποία εισέρχεται το ηλιακό φως, που είναι λιγοστό, δίνοντας την αίσθηση του εγκλεισμού και της αβεβαιότητας. Το μοναδικό στοιχείο στο χώρο, που εντείνει αυτή τη ματαιότητα και τη μη δυνατότητα διαφυγής, είναι μια σιδερένια σκάλα η οποία, αν και φαινομενικά προσφέρει την απόδραση, ξεκινά ψηλότερα από το επίπεδο του εδάφους και δε φτάνει την κορυφή. Ο Πύργος του Ολοκαυτώματος ενεργοποιεί τη μνήμη, «στέκεται» παράμερα, σαν ένα άλλο θραύσμα της ευθείας γραμμής, εμφανής από παντού, αφού γίνεται αντιληπτός και από τον εξωτερικό χώρο, προκαλώντας τον επισκέπτη να τον εξερευνήσει. Δεν περικλείει ένα περιεχόμενο, αλλά το αποτελεί ο ίδιος. Σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα, ο πύργος αυτός σηματοδοτεί το τέλος της παλιάς ιστορίας του Βερολίνου και συμβολίζει τους πολυάριθμους Εβραίους που χάθηκαν στη Σοά.

Εικόνα 56: οροφή Πύργου του Ολοκαυτώματος

Εικόνα 57: εσωτερικό Πύργου του Ολοκαυτώματος

Εικόνα 58: Πύργος του Ολοκαυτώματος

Εικόνα 59: εξωτερική απεικόνιση ανοιγμάτων

Οι αναφορές του Libeskind στη μνήμη και το παρελθόν είναι σαφέστατες μέσα στο κτίριο και εκπορεύονται από την ίδια την αρχιτεκτονική σύνθεση. Ολόκληρο το μουσείο αποτελεί μια αφήγηση: την ιστορία του εβραϊκού έθνους στη Γερμανία την εποχή των διωγμών και των κακουχιών. Ο αρχιτέκτονας μέσω της τεχνικής σχεδιασμού του και των χαρακτηριστικών του κτιρίου που αναφέραμε, υποβάλει τον επισκέπτη σε ένα αίσθημα αταξίας, πανικού και κλειστοφοβίας με σκοπό να του δώσει μια ιδέα των δεινών στα οποία υποβλήθηκαν οι Εβραίοι. «Η χρονική εκτύλιξη ενός γεγονότος μπορεί να διατηρηθεί ευκολότερα στη μνήμη, αν οι διαδοχικές φάσεις του αποδοθούν χωρικά σε διατάξεις συμμετρικές»[11]. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο το ίδιο το κτίριο λειτουργεί σαν τόπος μνήμης της πόλης και παράλληλα επαναδιαπραγματεύεται το ζήτημα των Εβραίων και της Σοά. Αποτελεί έναν φόρο τιμής στο όνομα των εκδιωκόμενων Εβραίων, αντιπροσωπεύοντας ταυτόχρονα την αποδοχή της θηριωδίας και την προσπάθεια εξαγνισμού του γερμανικού έθνους από το θλιβερό παρελθόν.

11. Κωτσάκη, Αμαλία, «Συνδιαλλαγές ιστορίας και μνήμης σε μια υποχωρημένη πρόσοψη», Αρχιτέκτονες, Αθήνα 2004, τχ.45, σελ. 59 - 61

Εικόνα 60. Μνημείο δολοφονηθέντων Εβραίων της Ευρώπης, Peter Eisenman

2. Μνημείο δολοφονηθέντων Εβραίων της Ευρώπης

Το μνημείο των δολοφονηθέντων Εβραίων της Ευρώπης του Peter Eisenman, ολοκληρωμένο το 2005, αλλά παγιωμένο στο μνημονικό τοπίο της πόλης ήδη από τη δεκαετία του 1980[1], συμβολοποιεί το γεγονός της Σοά και το ενσωματώνει χωρικά στην πόλη όπου σχεδιάστηκε και ξεκίνησε η «Τελική Λύση». Το σημείο που επιλέχθηκε για το μνημείο απλώνεται στην καρδιά της γερμανικής πρωτεύουσας σε μια έκταση σχεδόν είκοσι χιλιάδων τετραγωνικών μέτρων. Η συμβολική θέση του μνημείου στην παλαιότερη no – man's land, ανάμεσα στο Ανατολικό και στο Δυτικό Βερολίνο, δίπλα στο άλλοτε αρχηγείο των SS, την πύλη του Βρανδεμβούργου και την εμπορική Potsdamer Platz, αναδεικνύει τη σημασία της χωρικότητας της μνήμης.

1. Η συζήτηση για τη δημιουργία του ξεκίνησε το 1989, όταν μερικοί Βερολινέζοι και η ομάδα «Perspective Berlin», πρότειναν την ανέγερσή του. Η παραπάνω ομάδα, με πρωτεργάτη τη δημοσιογράφο Lea Rosh, μίλησαν για την ανάγκη ενός μνημείου που στόχος του θα ήταν να «εξαναγκάσει το ένοχο έθνος να ανακαλέσει την εθνική του ντροπή σαν μία εμφανή εξομολόγηση των πράξεων του», και όχι ένας απλός εορτασμός της μνήμης των θυμάτων. Γενικότερα η ανέγερση του μνημείου στο Βερολίνο έγινε αφορμή για τις πιο σφοδρές αντιπαραθέσεις των τελευταίων χρόνων στην αρένα της γερμανικής ιστορικής κουλτούρας. Πολλοί υποστήριξαν πως αυτό το μνημείο αντιπροσωπεύει λιγότερο τη Σοά και την μνεία των θυμάτων και περισσότερο τις δυσκολίες που παρουσιάστηκαν σε όλο το χρονικό διάστημα πριν από την ανέγερση του. Οι εκατοντάδες δημοσιεύσεις και τα βιβλία επιβεβαιώνουν τις διαφορετικές εννοιολογήσεις του μνημείου και την κεντρική θέση που κατέχει στη δημόσια ιστορία. βλ. Α. Δρουμπούκη, *Μνημεία της Λήθης, Ίχνη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα, 2014, σελ. 311

2.α Οι διαγωνισμοί και το πρόβλημα των συμβολισμών

Ο πρώτος διαγωνισμός για την ανέγερση του μνημείου προκηρύχθηκε στο Βερολίνο το 1988, πριν από την επανένωση. Ακολούθησε ο δεύτερος το 1994 και το 1995 η επιτροπή απένειμε το πρώτο βραβείο σε δύο καλλιτέχνες, την Christine Jacob - Marks και τον Simon Ungers. Μια τεραστίων διαστάσεων «ταφόπλακα» θα χαρασσόταν με τα εξακριβωμένα ονόματα 4,5 εκατομμυρίων Εβραίων που χάθηκαν στη Σοά. Δεκαοχτώ[2] μικρές πέτρες από το όρος Μασάντα[3] του Ισραήλ θα σηματοδοτούσαν, σύμφωνα με την εβραϊκή παράδοση, το ιερό μέρος του συμβολικού ενταφιασμού των νεκρών. Τον αρχικό ενθουσιασμό τον διαδέχτηκαν επιφυλάξεις και αναστολές.[4]

Το 1997 προκηρύχθηκε εκ νέου διαγωνισμός από νέα επιτροπή και προκειμένου να αποφευχθούν οι δυστοκίες των προηγούμενων διαγωνισμών έγινε ξεκάθαρο ότι οι καλλιτέχνες θα έπρεπε κυρίως να λάβουν υπόψη τους ότι το μνημείο δεν θα λειτουργούσε ως «ταφόπλακα» για το ενοχικό παρελθόν, δε θα το εξευμένιζε, αλλά θα αποτελούσε μία ανοιχτή πληγή στο μνημονικό τοπίο του Βερολίνου.[5] Το 1999, επικράτησε το σχέδιο των Peter Eisenman και Richard Serra, με κεντρική ιδέα ένα λαβυρινθώδες τοπίο, που προκαλεί τον επισκέπτη να εμπλακεί με το μνημείο και να βρει τον δρόμο του μέσα από τα άπειρα προτεινόμενα μνημονικά μονοπάτια. Τελικά το 2001, μετά από έντονες πολιτικές αντιπαραθέσεις, ξεκίνησαν οι εργασίες ανέγερσης του μνημείου.[6]

2. Ο εβραϊκός αριθμός που συμβολίζει τη ζωή.

3. Η Μασάντα («φρούριο» στα εβραϊκα) είναι αρχαίο οχυρωματικό έργο στη νότια περιοχή του Ισραήλ και σύμφωνα με τον Ιώσηπο, η Πολιορκία της Μασάντα από τα ρωμαϊκά στρατεύματα στο τέλος του Πρώτου Ιουδαϊκού Πολέμου έληξε με μαζική αυτοκτονία των 960 Σικάριων επαναστατών και των οικογενειών τους που κρύβονταν εκεί.

4. Θα έπρεπε να ανεγερθεί ένα γερμανικό μνημείο για τη Σοά με ενσωματωμένη την εβραϊκή αυτοθυσία της Μασάντα ως μέρος του συμβολισμού και της αφήγησης τους; βλ. Α. Δρουμπούκη, *Μνημεία της Λήθης, Ίχνη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα, 2014, σελ. 313

5. Σχέδια όπως αυτό του Dani Karavan, που πρότεινε έναν κίτρινο κήπο με λουλούδια στο σχήμα του άστρου του Δαβίδ, ή του αρχιτέκτονα του Εβραϊκού Μουσείου του Βερολίνου Daniel Libeskind, που πρότεινε την τοποθέτηση μεγάλων μισοσπασμένων μετωπικών τοίχων, αρχικά εντυπωσίασαν, αλλά κατόπιν απορρίφθηκαν διότι αναπαρήγαγαν τη θυματοποίηση και την απώλεια ενός λαού μέσα από την γενοκτονία. Ειδικά η πρόταση του Libeskind θεωρήθηκε εύστοχη, διότι το σχέδιο μιλούσε για ένα ανεπανόρθωτο γεγονός, για ένα «σπασμένο» τοπίο στο αστικό κέντρο. Παρ' όλα αυτά απορρίφθηκε με το αιτιολογικό ότι παρόμοιοι τοίχοι βρίσκονταν στην αίθουσα Void που σχεδίασε για το Εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου. Οι δύο τελικοί υποψήφιοι ήταν η Gesine Weinmiller και ο Peter Eisenman, μαζί με τον γνωστό καλλιτέχνη Richard Serra. Η πρόταση της Weinmiller για την ακανόνιστη τοποθέτηση δεκαοκτώ μεγάλων πλακών στον χώρο άρεσε, διότι ο αριθμός «18» ήταν όπως προαναφέρθηκε συμβολικός για την ιουδαϊκή παράδοση. Οι πλάκες θύμιζαν το Τείχος των Δακρύων στην Ιερουσαλήμ, και η διευθέτησή τους στον χώρο προκαλούσε στον επισκέπτη την λανθάνουσα οπτική εντύπωση του σπασμένου άστρου του Δαβίδ. βλ. ό. π., σελ. 314-315

6. Ο καγκελάριος Kohl ενέκρινε το σχέδιο, αλλά ζήτησε κάποιες αλλαγές που προκάλεσαν την

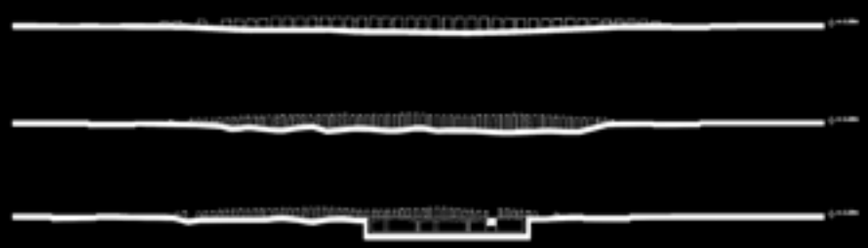
2.β Η προσέγγιση του Peter Eisenman – περιγραφή του μνημείου

Στο μνημείο των δολοφονηθέντων Εβραίων τονίζεται η απώλεια. Οι πλάκες, που έχουν τοποθετηθεί, δημιουργούν ένα χαοτικό τοπίο χωρίς αρχή και τέλος, ενώ εμπλέκονται άμεσα στην καθημερινότητα των πολιτών, οι οποίοι δεν μπορούν να αγνοήσουν την τεράστια μνημειακή έκταση που ξαφνικά εισέβαλε στο αστικό τοπίο και στην καθημερινότητα τους. Σύμφωνα με τον Eisenman, το έργο φανερώνει την εγγενή αστάθεια που φαίνεται σε ένα σύστημα, σε ένα ορθολογικό πλέγμα, και τις δυνατότητές της για διάλυση στο χρόνο. Αυτό σημαίνει ότι όταν ένα δήθεν ορθολογικό και διατεταγμένο σύστημα[7] μεγαλώσει πάρα πολύ και γίνει

αποχώρηση του Serra από τον τελικό σχεδιασμό. Η ατυχής σύμπτωση της διεξαγωγής εκλογών το 1998 προκάλεσε νέα καθυστέρηση στην υλοποίηση του σχεδίου. Ο συντηρητικός δήμαρχος του Βερολίνου Eberhard Diepgen δήλωσε ότι το μνημείο θα μετέτρεπε την πόλη σε «πρωτεύουσα της μεταμέλειας», και για αυτό η κατασκευή του μνημείου έπρεπε να ανασταλεί. Αναστάτωση προκάλεσε η συνακόλουθη δήλωση του Michael Naumann, στενού συνεργάτη του υποψήφιου καγκελάριου Gerhard Schröder, ότι σε περίπτωση νίκης των σοσιαλδημοκρατών η ανέγερση του μνημείου θα ματαιωνόταν, κυρίως λόγω της ομοιότητας του σχεδίου του Eisenman με τις ογκώδεις αρχιτεκτονικές συνθέσεις του Albert Speer, αρχιτέκτονα του Hitler. Με όλα αυτά το μνημείο είχε αναχθεί σε μείζον πολιτικό διακύβευμα των εκλογών. Εν τέλει μετά τη νίκη του Schröder και την συνεργασία του με τους Πρασίνους του Joschka Fischer, ξεκίνησε αναπάντεχα η ανέγερση του μνημείου, ύστερα από επίμονο αίτημα των Πρασίνων. βλ. ό.π., σελ. 315

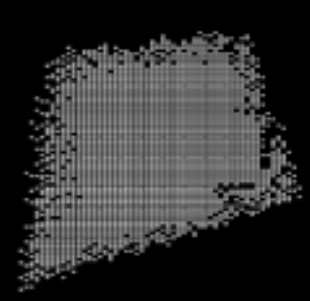
7. Όπως το Γ' Ράιχ.

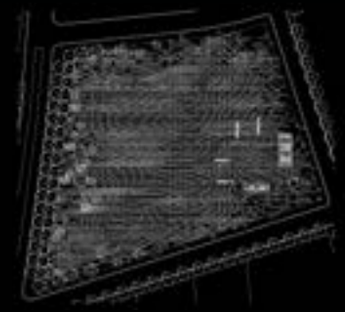
Εικόνα 61: Μνημείο δολοφονηθέντων Εβραίων της Ευρώπης



Σχέδιο 18: τομές

Σχέδιο 19: διαγράμματα κεντρικής ιδέας





Σχέδιο 20: κάτοψη

τόσο μεγάλο και δυσανάλογο σε σχέση με τον προορισμό του, στην πραγματικότητα χάνει την επαφή με την ανθρώπινη λογική. Στη συνέχεια, αρχίζει να αποκαλύπτει τις έμφυτες διαταραχές και τις δυνατότητες του χάους σε όλα τα συστήματα της φαινομενικής τάξης, την ιδέα δηλαδή ότι όλα τα κλειστά συστήματα είναι καταδικασμένα σε αποτυχία.

Στην έρευνα για την αστάθεια που ενυπάρχει σε ένα φαινομενικά σταθερό σύστημα, ο σχεδιασμός ξεκινά από μια άκαμπτη δομή πλέγματος που αποτελείται από 2.711 μπετονένιες πλάκες, με συνολικό μήκος 2.375 μέτρα και με ύψος που κυμαίνεται από 0 έως 4 μέτρα, οι οποίες υπενθυμίζουν στον επισκέπτη την απώλεια 6.000.000 θυμάτων. Οι πλάκες τοποθετούνται σε απόσταση 95 εκατοστών μεταξύ τους, προκειμένου να επιτρέπουν τη μεμονωμένη διέλευση των επισκεπτών μέσω του δικτύου.[8] Η εντατικοποίηση της σωματικής εμπειρίας μέσω των μοναχικών περασμάτων επιβάλλει μία χρονική διαπλοκή της σωματικής με τη νοητική και τη συλλογική μνήμη. Αποκλεισμένος στον κάνναβο και εγκλωβισμένος σε ένα ανοιχτό πέρασμα, ο επισκέπτης βιώνει το άγχος μέσα από την τάξη και την κλειστοφοβία. Το δράμα γίνεται αντιληπτό περισσότερο με τις αισθήσεις και λιγότερο με τη μνήμη. Το σώμα υποβάλλεται σε μια τέλεση που εκφοβίζει και υπενθυμίζει την κρυμμένη παρουσία του κακού στα «τοπία της τάξης».[9]

8. P. Eisenman, *Blurred Zones, INVESTIGATIONS OF THE INTERSTITIAL: EISENMAN ARHITECTS 1988 – 1998*, εκδ. THE MONACELLI PRESS, Ιταλία, 2003, σελ. 314

9. ό. π., σελ. 332 - 333

Αν και η διαφορά μεταξύ του επιπέδου του εδάφους και του άνω επιπέδου των πλακών μπορεί να φαίνεται τυχαία και αυθαίρετη, δεν είναι. Κάθε επίπεδο καθορίζεται από τις διασταυρώσεις των κενών του δικτύου των πλακών και των γραμμών του πλέγματος του ευρύτερου ιστού του Βερολίνου. Στην πραγματικότητα, υπάρχει μια απόκλιση στη δομή, προκαλώντας έτσι απροσδιόριστα κενά, που αναπτύσσονται εντός της φαινομενικά άκαμπτης τάξης του μνημείου. Ο χαλαρός κάνναβος εκφράζει τον συντηρητικό ορθολογισμό της Σοά και τη μαζική παραγωγή του φόνου ενώ τα κυματιστά σχήματα στο έδαφος θυμίζουν πεδία μαχών και κοιμητήρια πολέμου, με βασικό υλικό κατασκευής το χώμα. Ακούγοντας κανείς μόνο τον υποτονικό ήχο των βημάτων του πάνω στο ανώμαλο έδαφος, ο Eisenman παραπέμπει στην ιδεολογική στάση «Αίμα και Χώμα», που χώριζε τους Εβραίους από τους Γερμανούς[10]. Οι χώροι αυτοί συμπυκνώνονται και στενεύουν, ώστε να υπάρχει μια πολυστρωματική εμπειρία από οποιοδήποτε σημείο. Καταρρίπτεται κάθε έννοια της απόλυτης χάραξης και αποκαλύπτεται μία πραγματικότητα με πολλές κατευθύνσεις. Παράλληλα οι κυματιστές επιφάνειες του εδάφους αναφέρονται σε ένα εμμονικό παιχνίδι σύνταξης, το οποίο επωφελείται από την ψηφιακή σχεδιαστική ικανότητα.

10. Σύμφωνα με τη ναζιστική ιδεολογία, οι καθαρόαιμοι Γερμανοί ανήκουν στην Άρια Φυλή, η οποία είναι ανώτερη όλων των υπόλοιπων φυλών. Η εθνικιστική και ρατσιστική αυτή ιδεολογία εκφράστηκε με την φράση «Blut und Boden» (Αίμα και Χώμα), επινόηση του θεωρητικού του Κόμματος και μετέπειτα Υπουργού, Richard Walther Darré. Οι υπόλοιπες φυλές απλώς οφείλουν να υποταχθούν στην ανωτερότητά της Άριας Φυλής.

Οι πλάκες εκτείνονται μεταξύ δύο κυματοειδών πλεγμάτων, που σχηματίζονται στο ύψος των ματιών. Ο τρόπος που αυτά τα δύο συστήματα αλληλεπιδρούν περιγράφει μια ζώνη αστάθειας μεταξύ τους. Αυτές οι αστάθειες, ή παρατυπίες, είναι πάνω στην τοπογραφία της περιοχής και στην κορυφή του επιπέδου των πλακών. Έτσι δημιουργείται μία αντιληπτική και εννοιολογική διαφορά μεταξύ της μορφολογίας του εδάφους και του άνω επιπέδου των πλακών. Αυτή η απόκλιση υποδηλώνει μια διαφορά στο χρόνο, που ο Henri - Louis Bergson ονομάζει «χρονολογικό», ανάμεσα στον αφηγηματικό χρόνο και το χρόνο διάρκειας[11]. Η εγγραφή του μνημείου σε αυτή τη διαφορά δημιουργεί ένα χώρο απώλειας και στοχασμού.

Εικόνα 62 και 63: Μνημείο δολοφονηθέντων Εβραίων της Ευρώπης

11. Σύμφωνα με τον Bergson, Γάλλος φιλόσοφος (1859 – 1941), υπάρχουν δύο είδη χρόνου. Ο νοητικός χρόνος, που είναι μετρήσιμος και δεν αντιπροσωπεύει τη ροή του πραγματικού χρόνου και ο ψυχολογικός χρόνος, ή αλλιώς «διάρκεια», που είναι αδιαίρετος, συνεχής και βρίσκεται μέσα στη συνείδηση του ατόμου. Ο γάλλος φιλόσοφος υποστηρίζει ότι δε βιώνουμε το χρόνο ως μια σειρά από στιγμές αλλά ως συνέχεια. Εφόσον λοιπόν βιώνουμε τη «διάρκεια», η παρούσα στιγμή είναι πάντα μεταβατική και αποτελεί το όριο ανάμεσα στο παρελθόν που πέρασε και στο μέλλον που έρχεται. Η σχέση παρόντος - παρελθόντος ταυτίζεται με τη σχέση αντίληψης – ανάμνησης και οι στιγμές αλληλοδιεισδύουν η μία στην άλλη. Η αλληλοδιείσδυση για εκείνον είναι ένα αδιαίρετο στοιχείο, που αποτελεί τμήμα, αυτού που ο βρίσκεται σε συνεχή κίνηση και αλλαγή: τη διάρκεια, τη συνείδηση, τη ζωή. βλ. Μαρινοπούλου, Μαρουσώ, *Tarkovsky: "Ο Καθρέφτης", Fellini: "8 1/2": Η στιγμή και η διάρκεια ως συστατικά του κινηματογραφικού χώρου*, ΕΜΠ, Αθήνα, 2009, σελ. 35

Σε αυτό το πλαίσιο, το μνημείο επιχειρεί να παρουσιάσει μια νέα ιδέα της μνήμης, διαφοροποιημένη από τη νοσταλγία. Ο χρόνος του μνημείου, σύμφωνα με τον Eisenman, η διάρκειά του, είναι διαφορετική από τον χρόνο της ανθρώπινης εμπειρίας και της κατανόησης. Ένα παραδοσιακό μνημείο γίνεται κατανοητό από τις συμβολικές εικόνες του και από ό,τι αυτό αντιπροσωπεύει. Δεν γίνεται κατανοητό στο χρόνο, αλλά σε μία μόνο στιγμή. Είναι φανερό και κατανοητό ταυτόχρονα. Στο μνημείο των δολοφονηθέντων Εβραίων δεν υπάρχει στόχος ή μία στιγμή. Η διάρκεια της ατομικής εμπειρίας δεν παρέχει περαιτέρω κατανόηση, αφού η κατανόηση είναι αδύνατη. Ο χρόνος του μνημείου είναι άπειρος. Στο πλαίσιο αυτό, δεν υπάρχει νοσταλγία, καμία μνήμη του παρελθόντος, αλλά μόνο η «ζωντανή μνήμη» της ατομικής εμπειρίας. Εδώ, μπορούμε να γνωρίσουμε το παρελθόν μόνο μέσα από την εκδήλωση του στο παρόν.[12]

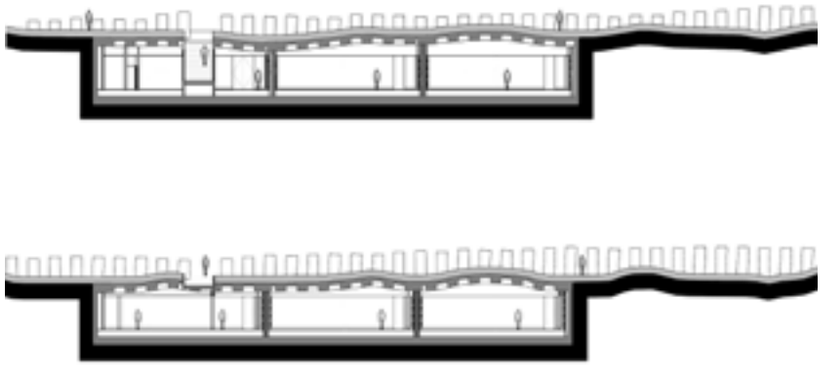
Ο μετασχηματισμός του μνημείου από μνημονικό τόπο, που αφορά αποκλειστικά την εβραϊκή κοινότητα, σε τόπο μνήμης με εθνική σημασία ήταν καθοριστικός. Το «άπλωμα» του μνημείου στον αστικό ιστό και σε μια έκταση χιλιάδων τετραγωνικών μέτρων υποστασιοποιεί τη μνήμη μέσα από διάφορες μορφές επιτελεστικότητας, δηλαδή κυρίως μέσα από τα ενεργήματα μνήμης που παράγονται από τους περαστικούς ή τους τουρίστες καθημερινά. Η θέα προς το αστικό περιβάλλον περιορίζεται κατά την είσοδο «στο γεωμετρικό δάσος» και γίνεται αντιληπτός μόνο ο ουρανός, ο οποίος μικραίνει όσο οι ογκόλιθοι μεγαλώνουν και γίνονται πυκνότεροι. Το μνημείο γίνεται ολοένα και πιο «στοιχειωμένο», με έντονη την αντίθεση μεταξύ της οδυνηρής εμπειρίας της εισόδου και της φιλικής εικόνας που προσφέρει από μακριά. Συγχωνεύεται ομαλά με το μοτίβο των πεζοδρομίων, καθώς το ξεθώριασμα των ορίων του το κάνει να φαίνεται απεριόριστο και να χάνεται στην επιφάνεια της πόλης.[13]

12. P. Eisenmam, *Blurred Zones, INVESTIGATIONS OF THE INTERSTITIAL: EISENMAN ARHITECTS 1988 – 1998*, εκδ. THE MONACELLI PRESS, Ιταλία, 2003, σελ. 314

13. ό. π. σελ. 333

2.γ Το Κέντρο πληροφόρησης

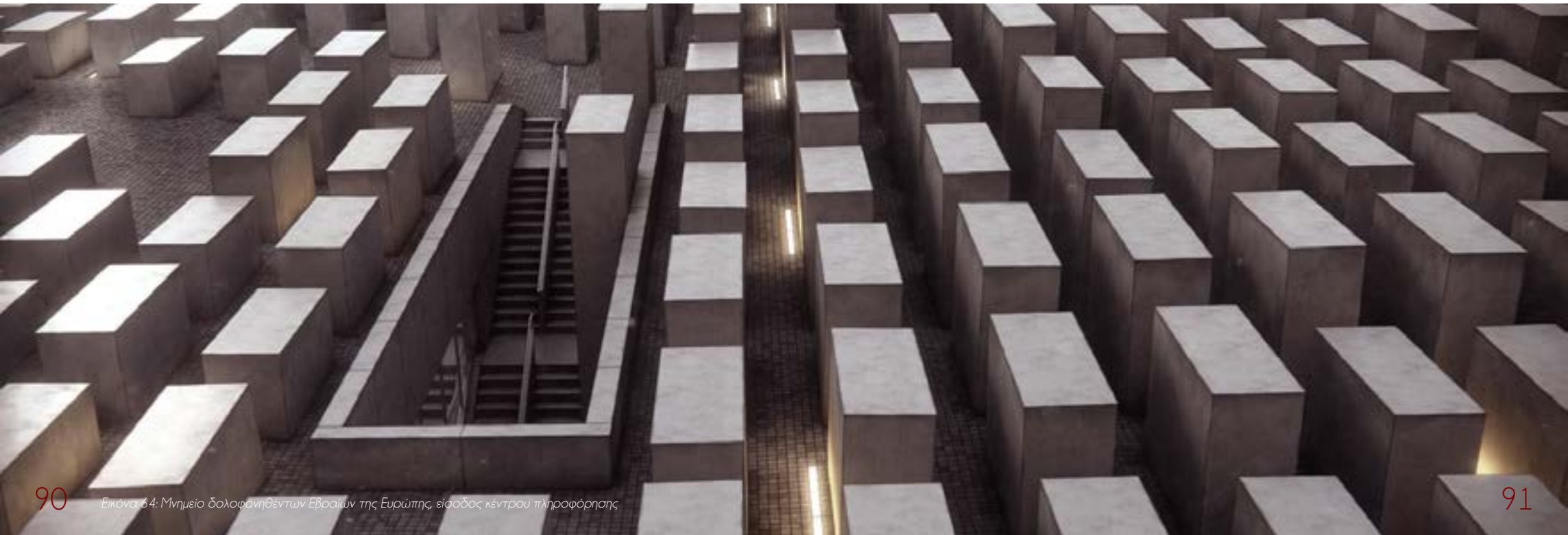
Στο νοτιοανατολικό τμήμα του μνημείου υπάρχει υπόγεια ένα Κέντρο Πληροφόρησης, η δημιουργία του οποίου προκάλεσε συζητήσεις σχεδόν της ίδιας έντασης με αυτές για το μνημείο. Επιθυμία ήταν να δημιουργηθεί ένα κεντρικό σημείο ενημέρωσης που να εμπλουτίζει το ήδη πυκνό χωρικό δίκτυο μνήμης του Βερολίνου με ιστορικά στοιχεία και να θέτει το ζήτημα του συνδυασμού της δημόσιας τέχνης με την ιστορική αφήγηση που αυτή αναπαριστά. Στη διάρκεια ενός διεθνούς συνεδρίου που πραγματοποιήθηκε το 2001 στο χώρο του μνημείου[14] αποφασίστηκε το Κέντρο, να μην είναι ένας χώρος προβολής του πένθους και ιεροποίησης του μαρτυρίου[15], αλλά να έχει τον χαρακτήρα ενός «τόπου γαλήνης», που σε συνεργασία με το μουσείο Yad Vashem του Ισραήλ να παρουσιάζει τα πρόσωπα, τις ταυτότητες και τις ιστορίες των θυμάτων της Σοά. Βασική πρόθεση της σχεδιαζόμενης έκθεσης ήταν η προσωποποίηση των ψυχρών και ανώνυμων αριθμών των θυμάτων.



Σχέδιο 21: τομές Κέντρου Πληροφόρησης

14. Η ομάδα εργασίας του Κέντρου Πληροφόρησης που συμμετείχε στο Συνέδριο και έλαβε τις τελικές αποφάσεις, απαρτιζόταν κυρίως από ιστορικούς, βλ. Α. Δρουμπούκη, *Μνημεία της Λήθης, Ίχνη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα, 2014, σελ. 316

15. ό.π., σελ. 316 - 317



Εικόνα 64: Μνημείο δολοφονηθέντων Εβραίων της Ευρώπης, είσοδος κέντρου πληροφόρησης

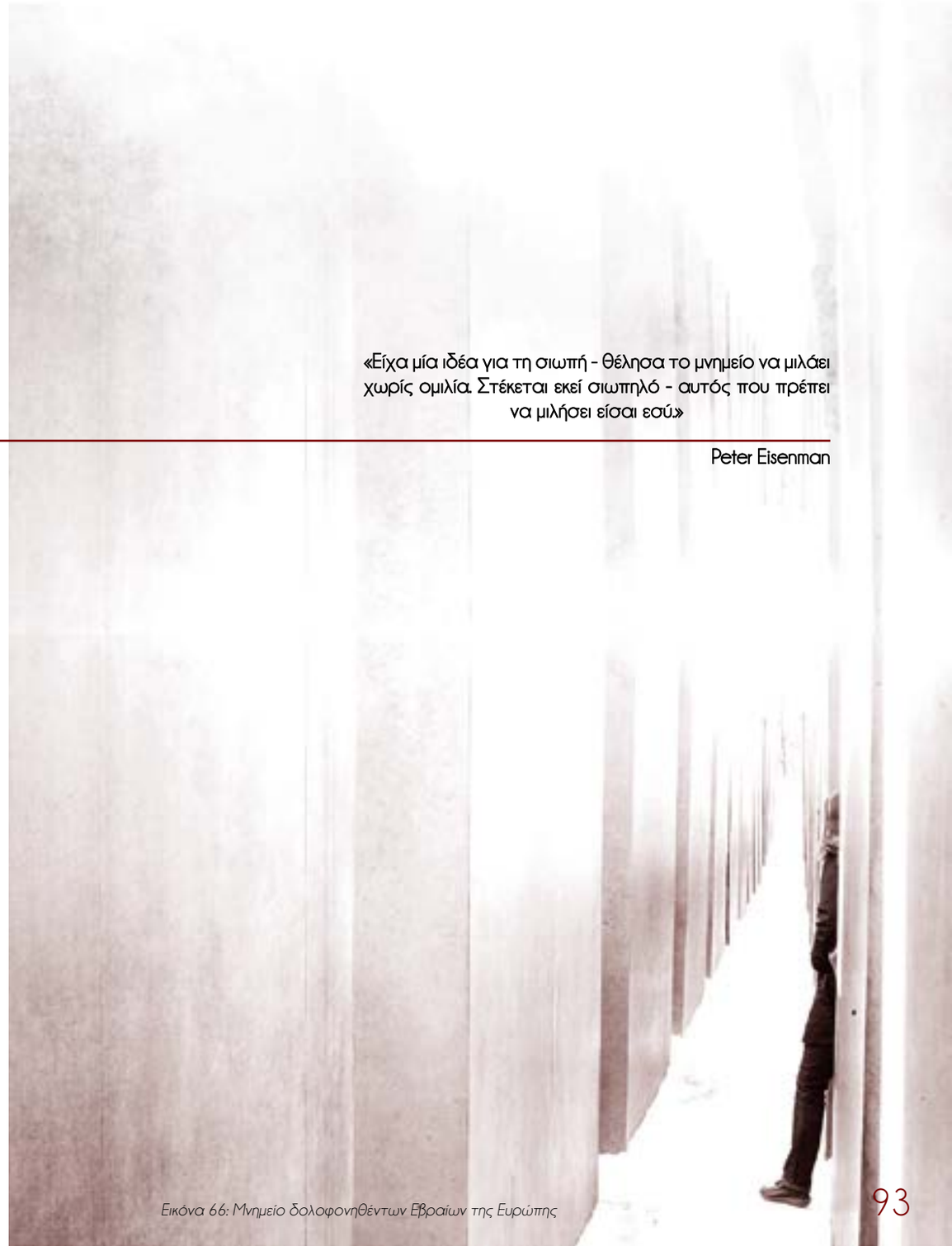
Εικόνα 65: εσωτερική απεικόνιση του κέντρου πληροφόρησης

Η μνημονική δραστηριότητα μοιάζει με μια επιτέλεση, όπου οι πράξεις και οι κινήσεις εκδηλώνονται μέσα από εκφραστικές και αυθόρμητες δράσεις, κάτι που εντασσόταν εξαρχής στις προθέσεις του δημιουργού. Με αυτόν τον τρόπο επικαιροποιείται το παρελθόν εισβάλοντας στην καθημερινότητα της μητρόπολης, η οποία ως πεδίο χωρικών σχέσεων επιβεβαιώνει τον ρόλο της στη νεωτερικότητα: συνεχής συσχέτιση παρελθόντος και παρόντος μέσα από προσωρινές κατασκευές και μη εδραιωμένες σχέσεις. Ο Eisenman χάρισε στο Βερολίνο ένα μνημείο «λογικής και ευαισθησίας», φέρνοντας την πόλη αντιμέτωπη με μία άβυσσο τρόμου, προκειμένου οι κάτοικοι της να ξεπεράσουν την ενοχή τους. Σε συνέντευξη του το 2005 ο αρχιτέκτονας του μνημείου, ερωτηθής για την επιτυχία ή μη του έργου του, απάντησε ότι οι στόχοι του υλοποιήθηκαν. Η επιδίωξη του να δημιουργήσει μέσω του μνημείου έναν παρόντα καθημερινά, δημόσιο, μνημονικό δείκτη της Σοά, που να μη γεννά συναισθήματα ενοχής στους επισκέπτες έγινε πραγματικότητα. Άλλωστε όπως ο ίδιος ο Eisenman αναφέρει, αυτό το μνημείο δεν σχεδιάστηκε ποτέ ως μνημείο για τους Εβραίους, αλλά για τον ίδιο τον γερμανικό λαό.[16] Εντούτοις, η χρόνια διαδικασία μνημειοποίησης της Σοά στην κατεξοχήν πόλη της «μεταμέλειας» μετουσιώνει τη γενικότερη (και πανευρωπαϊκή) δυσκολία διαχείρισης αυτής της «δύσκολης μνήμης».

16.www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monument-architect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html (9 Μαΐου 2005)

«Είχα μία ιδέα για τη σιωπή - θέλησα το μνημείο να μιλάει χωρίς ομιλία. Στέκεται εκεί σιωπηλό - αυτός που πρέπει να μιλήσει είσαι εσύ.»

Peter Eisenman



Εικόνα 66: Μνημείο δολοφονηθέντων Εβραίων της Ευρώπης

Β. β

Τόποι μνήμης για την οργανωμένη γενοκτονία άλλων κοινωνικών ομάδων

Εικόνα 67: Μνημείο Ομοφυλοφίλων, Michael Elmgreen και Ingar Dragset

1. Μνημείο Ομοφυλοφίλων

Το Μνημείο για τους ομοφυλόφιλους που εκδιώχθηκαν από το εθνικοσοσιαλιστικό καθεστώς, βρίσκεται στο πάρκο Tiergarten και σχεδιάστηκε από το καλλιτεχνικού δίδυμο Michael Elmgreen και Ingar Dragset.[4] Παρότι οι συζητήσεις για ένα μνημείο των ομοφυλοφίλων θυμάτων άρχισαν στις αρχές του 1990, τα σχέδια για την υλοποίηση του ξεκίνησαν πολύ αργότερα[5] και τελικά παρουσιάστηκε στο γερμανικό κοινό το 2008.

4. Οι Elmgreen & Dragset είναι γνωστοί για την καλλιτεχνική θεματολογία τους που θέτει ερωτήσεις για την κοινωνική θέση των φύλων και των σεξουαλικών προτιμήσεων. Γλυπτά τους όπως το "Han" (2012), δηλ. «αυτός» στα δανέζικα, στην πόλη Elsinor της Δανίας και το "Golden Boy" (2012) στην Trafalgar Square του Λονδίνου, θέτουν ζητήματα γύρω από την παραδοσιακή εικόνα της αρσενικότητας στο δημόσιο χώρο.

5. Η ιστορία του μνημείου, όπως και του μνημείου για τους Σίντι και Ρομά που θα αναλύσουμε στη συνέχεια, ξεκινά ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, όταν στα πλαίσια των συζητήσεων για το Μνημείο των δολοφονημένων Εβραίων της Ευρώπης οι διαφορετικές ομάδες που αποτέλεσαν επίσης θύματα του Εθνικοσοσιαλισμού εξέφρασαν την επιθυμία για τη δημιουργία των δικών τους μνημείων. Η πρώτη κοινωνική ομάδα ήταν οι ομοφυλόφιλοι. Τα ναζιστικά εγκλήματα κατά της ομοφυλοφιλικής κοινότητας δεν αναγνωρίστηκαν αμέσως μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου το 1945. Η Παράγραφος 175, όπου το ναζιστικό κόμμα όριζε την ομοφυλοφιλία ως ποινικό αδίκημα, συνέχισε να υπάρχει στο γερμανικό ποινικό κώδικα μέχρι το 1983, όπου και έγινε εν τέλει η αναγνώριση των ομοφυλοφίλων θυμάτων του ναζιστικού καθεστώτος. Η γερμανική βουλή αναγνώρισε την ανάγκη δημιουργίας μνημείου για τους ομοφυλόφιλους το 1999 και η επιλογή της τοποθεσίας του έγινε το 2003. βλ. www.stiftung - denkmal.de (17 Φεβρουαρίου 2016)

1.α Η προσέγγιση των Michael Elmgreen & Ingar Dragset

Τοποθετημένο συνειδητά στην ανατολική άκρη του πάρκου Tiergarten, το Μνημείο των ομοφυλοφίλων θυμάτων στέκεται αντικριστά από το μνημείο του Eisenman, συνδιαλεγόμενο μαζί του τόσο στον ιστορικό διάλογο όσο και στις σχεδιαστικές επιλογές των δημιουργών. Σύμφωνα με τους Michael Elmgreen και Ingar Dragset οι μορφολογικές επιλογές του μνημείου βασίστηκαν στο σχεδιασμό του Peter Eisenman θέλοντας να τονίσουν την ενοποίηση των δύο μνημείων. Το μνημείο αποτελείται από μια μοναδική μπετονένια στήλη, σαν να πρόκειται για μία που αποσχίστηκε από το μνημείο του Eisenman. Η στήλη τοποθετείται με εμφανή κλίση, τονίζοντας τη διαφορετικότητα της ταυτότητας που παρουσιάζει. Η σύγκριση των δύο μνημείων είναι αναπόφευκτη και η ομοιότητα υπογραμμίζει την ίση αναγνώριση που αξίζει στις δύο ομάδες θυμάτων.

Εικόνα 68: Μνημείο Ομοφυλοφίλων

Οι δημιουργοί θέλησαν να προσθέσουν ένα ακόμα χαρακτηριστικό που θα έκανε το μνημείο τους έναν «ζωντανό οργανισμό» στην πόλη. Γι' αυτό τοποθέτησαν στο εσωτερικό της στήλης μία οθόνη στην οποία προβάλλεται μια επαναλαμβανόμενη ταινία με διαδοχικές σκηνές φιλιών από ζευγάρια του ίδιου φύλου, σε σκηνοθεσία του Δανού Thomas Vinterberg[6]. Η προβολή της ταινίας γίνεται μέσα από ένα μικρό παράθυρο, μια εγκοπή στη μπετονένια μάζα. Το παράθυρο είναι εσκεμμένα μικρό, επιτρέποντας μόνο ένα ή δύο άτομα κάθε φορά να κοιτούν μέσα στη στήλη, με σκοπό εν τέλει ο επισκέπτης – θεατής να έρχεται ταυτόχρονα σε επαφή με το ίδιο το μνημείο αλλά και με αυτόν που ίσως στέκεται δίπλα του. Καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι οι καλλιτέχνες επιλέγουν ως σχεδιαστικό μέσο, την άμεση οπτική παρουσίαση του βίντεο.

Ο Michael Elmgreen χαρακτηρίζει την εικόνα του φιλιού, ως «τη βάση του μνημείου»[7]. Το πιο ενδιαφέρον κομμάτι της σύνθεσης είναι ίσως ότι επέλεξαν συνειδητά να συμπορευτούν με το μορφολογικό σχεδιασμό του Eisenman, ανάγοντας έτσι το θέμα των μνημείων και των ταυτοτήτων σε θέμα κοινωνικής ισότητας και αποκατάστασης της ιστορικής αλήθειας.

Εικόνα 69: στιγμιότυπο βίντεο στο Μνημείο των Ομοφυλοφίλων

6. www.gayholocaustmemorial.wordpress.com

7. «Remembering different stories», Spiegel Online, Μάιος, 2008, www.spiegel.de/international/germany/remembering-different-histories-monument-to-homosexual-holocaust-victims-opens-in-berlin-a-555665.htm

Εικόνα 70: Μνημείο Σίντι και Ρομά, Dani Karavan

2. Μνημείο των Σίντι και Ρομά

Το τρίτο μνημείο θυμάτων του εθνικοσοσιαλιστικού καθεστώτος στο Βερολίνο, το οποίο ολοκληρώθηκε μόλις το 2012, είναι αυτό στη μνήμη των Σίντι και Ρομά του Dani Karavan. Το μνημείο βρίσκεται στη βορειοανατολική άκρη του πάρκου Tiergarten. Παρότι οι συζητήσεις για το μνημείο ξεκίνησαν μαζί με το μνημείο των δολοφονηθέντων Εβραίων της Ευρώπης, το τρίτο μνημείο που εκδηλώνει μια φυλετική ταυτότητα στο δημόσιο χώρο ήταν αυτό που άργησε περισσότερο να ολοκληρωθεί, αφού για χρόνια ήταν περιτριγυρισμένο από πινακίδες που δήλωναν χώρο εργοταξίου και η παρουσία του είχε σχεδόν ξεχαστεί[1].

1. F. Torisson, *Berlin - matter of memory*, εκδ. Ratatosk Publishing Ltd, Λονδίνο, 2010, σελ. 74

2.α Η προσέγγιση του Dani Karavan

Πρόκειται για μια τεχνητή λίμνη, στη μέση της οποίας επιπλέει μια τριγωνική πλατφόρμα με ένα άνθος. Το νερό χρησιμοποιήθηκε συνειδητά λόγω της ανακλαστικής του ιδιότητας. Ο Karavan ήθελε να καθρεφτίζονται στο μνημείο τόσο ο περιβάλλοντας χώρος του Tiergarten όσο και οι επισκέπτες σε αυτό, φέρνοντας τους έτσι αντιμέτωπους με το είδωλο τους. Όπως αναφέρει ο ίδιος σε συνέντευξή του στο περιοδικό Exberliner τον Ιανουάριου του 2013, «*το σημαντικό σε ένα μνημείο είναι οι επισκέπτες να αποτελούν μέρος του μνημείου*» (άρα να θυμούνται) και όχι να είναι απλοί παρατηρητές[2]. Για τον Karavan το νερό συμβολίζει τα δάκρυα, δηλαδή το πένθος των εν ζωή ανθρώπων για αυτούς που χάθηκαν από ένα ολοκληρωτικό καθεστώς. Η αφαιρετική πρόθεση, χωρίς ονόματα θυμάτων, χωρίς αναφορές, ακολουθεί με το δικό της τρόπο τον «απρόσωπο» σχεδιασμό του Eisenman.

Το μοναδικό σύμβολο είναι η τριγωνική πλατφόρμα από μπετόν στο κέντρο της δεξαμενής που βυθίζεται μια φορά τη μέρα για να ξαναβγεί στην επιφάνεια μετά από λίγο. Η γεωμετρική μορφή της πλατφόρμας επιλέγεται ως μια αναφορά στο τριγωνικό σήμα που φορούσαν οι Ρομά στα στρατόπεδα συγκέντρωσης.[3] Η διαδικασία βύθισης και ανάδυσης του τριγώνου εξηγείται από τον Dani Karavan ως διαδικασία επιβίωσης της μνήμης των θυμάτων μέσα από το θρήνο αυτών που επιβίωσαν και πλέον θυμούνται.

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

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

3. Ουσιαστικά ήταν το ένα από τα δύο τρίγωνα του αστεριού του Δαυίδ που ξεχώριζε από τους Εβραίους. Αντίστοιχο τρίγωνο με διαφορετικό χρώμα έφεραν ως σήμα αναγνώρισης και τα ομοφυλόφιλα άτομα.

Εικόνα 71: πλάκες με τα ονόματα στρατωπέδων συγκέντρωσης

Εικόνα 72- 73: το τρίγωνο ως σύμβολο της φυλετικής ταυτότητας

Μνημείο των Σίντι και Ρομά

Μνημείο Ομοφυλοφίλων

Μνημείο δολοφονηθέντων Εβραίων της Ευρώπης

Εβραϊκό Μουσείο

Χάρτης 2: memorials

Ερμηνεία

04

Από το 1989, το Βερολίνο, ως κέντρο της ενοποιημένης πλέον Γερμανίας, στην προσπάθεια του να αναδειχθεί σε μία δημοκρατική, ευρωπαϊκή πρωτεύουσα, δείχνει να αναγνωρίζει τα λάθη των ολοκληρωτικών καθεστώτων του παρελθόντος, και για τον λόγο αυτό τοποθετεί την έννοια της μνήμης στο επίκεντρο της διαμόρφωσης της νέας πρωτεύουσας. Οι πρώτες ενδείξεις της στροφής σε μία πιο νηφάλια αντιμετώπιση του παρελθόντος είχαν ήδη διαφανεί τη δεκαετία του 1960 στη Δυτική Γερμανία[8]. Με τα δεδομένα αυτά εκδηλώθηκε ένα έντονο ενδιαφέρον να «ξαναγραφεί» η ιστορία, ως απόρροια των αλλαγών που συντελέστηκαν με την πτώση του Τείχους και παράλληλα, δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις για τη διαμόρφωση μιας «πολιτικής της απολογίας».[9]

Τα βασικότερα ζητήματα για τα οποία έπρεπε να απολογηθεί το Βερολίνο ήταν τα εγκλήματα της ναζιστικής περιόδου, η εκδίωξη των Εβραίων και των άλλων κοινωνικών ομάδων και η διαίρεση. Στην πολιτική της απολογίας που ακολουθήθηκε, η αρχιτεκτονική έπαιξε σημαντικό ρόλο μέσω της δημιουργίας των τόπων μνήμης και της ένταξης τους στην πόλη. Τα memory spaces και τα memorials, είτε επαναπροσδιορίζοντας μορφές και χώρους, που παλαιότερα είχαν διαφορετικό ρόλο και συμβολισμό, είτε δημιουργώντας νέους χώρους για τη μνημόνευση των τραυματικών γεγονότων, αποτέλεσαν βασικό εργαλείο διαχείρισης της συλλογικής μνήμης, με σκοπό την αναγνώριση των λαθών του παρελθόντος, την εκ νέου ανάγνωση της ιστορίας και τη δημόσια απολογία.

Διαφορές στην αρχιτεκτονική προσέγγιση

Μνημονικά παλίμψηστα - Νέοι τόποι μνήμης

Τόποι μνήμης που φέρουν σημαντικές μνήμες για την αντίληψη της πόλης, διατήρησαν την αρχική τους χρήση, όπου υπήρχε η δυνατότητα, αναιρώντας όμως τη δυσμένεια του παρελθόντος, όπως στο κτίριο του Reichstag και του Ιστορικού Μουσείου. Η ανάγκη σύνδεσης των κτιρίων αυτών με μια ένδοξη ιστορία φαίνεται από την αποκατάσταση των όψεων τους, αλλά και από τη διατήρηση της βασικής δομής των κατόψεων τους με βάση τα σχέδια του 18ου και 19ου αιώνα. Στην περίπτωση που το κτίριο δεν μπορούσε να φιλοξενήσει την αρχική του λειτουργία, όπως φυσικά στην Τοπογραφία του Τρόμου, τα ερείπια αποτέλεσαν αντικείμενο έκθεσης αποδίδοντας τους ένα νέο νόημα και συμβολισμό.

Και στις δύο περιπτώσεις βασικό ρόλο στην αρχιτεκτονική σύνθεση παίζει η έννοια της διαφάνειας, η οποία εκφράζεται μέσω της χρήσης του γυαλιού ή διάτρητων υλικών. Χρησιμοποιώντας αυτά τα υλικά για την κατασκευή των βασικών προσθηκών, επιχειρείται η σύνδεση του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο, ο διάλογος με το περιβάλλον, αλλά κυρίως γίνεται προσπάθεια συμβολισμού της κάθαρσης του τραυματικού παρελθόντος και της απόδοσης νοημάτων όπως της διαύγειας και της αντικειμενικότητας. Ο Foster υποδήλωσε την δημοκρατική του πρόθεση στον σχεδιασμό του γυάλινου θόλου του Reichstag, καταργώντας τα όρια μεταξύ πολιτών και πολιτικών, θέτωντας τους πολίτες σε εξίσου σημαντική θέση με την κυβέρνηση και ενισχύοντας συμβολικά τη διαφάνεια των κοινοβουλευτικών διαδικασιών. Επίσης, ο σχεδιασμός της γυάλινης όψης του Ιστορικού Μουσείου και της διάτρητης όψης της Τοπογραφίας του Τρόμου υποδηλώνει τον νέο τρόπο ανάγνωσης της ιστορίας μέσα από το πρίσμα της διαφάνειας και της αμεροληψίας.

Όσον αφορά την αρχιτεκτονική των νέων τόπων μνήμης, η προσέγγιση είναι περισσότερο βιωματική. Για την αρχιτεκτονική σύνθεση χρησιμοποιούνται γεωμετρικές χαράξεις ή γεωμετρικά σχήματα, προσδίδοντας δυναμική αλλά και δραματικότητα, με το φως και τη σκιά να παίζουν πρωτεύοντα ρόλο, αποκαλύπτοντας τις μορφές. Πρόκειται για μία αρχιτεκτονική λιτότητας, απαλλαγμένη από κάθε περιττό σκηνογραφικό στοιχείο, που απαιτεί τη συμμετοχή όλων των αισθήσεων. Μέσα από το σχεδιασμό τόπων όπως το Εβραϊκό Μουσείο και το Μνημείο των δολοφονηθέντων Εβραίων της Ευρώπης γίνεται μία προσπάθεια απόδοσης του αποπροσανατολισμού και της αποξένωσης του επισκέπτη με σκοπό την πρόκληση αισθημάτων αμηχανίας,σύγχυσης και αγωνίας. Από την άλλη, μνημεία όπως των Σίντι και Ρομά και των Ομοφυλοφίλων προκαλούν εύκολα τη συγκίνηση. Όλα στο πλαίσιο μίας πολιτικής απολογίας, ο κήπος, ο πύργος, το πεδίο στηλών, το νερό, δεν αναπαριστούν μονάχα ένα λαβύρινθο, μία ρωγμή ή ένα πηγάδι, φόρμες αρχέγονες και γεωμετρικές, αλλά συμβολίζουν και ορίζουν την απαιτούμενη αφαίρεση για να εξυψωθεί το ουσιώδες. Στους τόπους αυτούς γίνεται ευρεία χρήση του σκυροδέματος, το οποίο είναι σύνηθες υλικό στη σύγχρονη αναπαράσταση της μνήμης, λόγω των φυσικών του ιδιοτήτων. Η στιβαρότητά του και ο όγκος του συμβολίζουν το «βάρος» του παρελθόντος και η ανθεκτικότητά του αποδίδει την ικανότητα διατήρησης της μνήμης αναλλοίωτης στον χρόνο.

8. Τη δεκαετία του 1980 τέθηκε το ζήτημα που αφορούσε τη στάση της Δυτικής Γερμανίας απέναντι στη διαχείριση του ναζιστικού παρελθόντος της (όπως αναφέρεται και στην υπόθεση εργασίας), συμπεριλαμβανομένου της σύγκρισης των ναζιστικών εγκλημάτων με αυτά της Σοβιετικής Ένωσης. Συγκεκριμένα το 1986 ξέσπασε μία διαμάχη μεταξύ των ιστορικών, η λεγόμενη Historikerstreit, που εξετάστηκαν εκτεταμένα και για πρώτη φορά τόσο έντονα η «μοναδικότητα» της Σοά και οι ευθύνες του γερμανικού λαού. Αφορμή αποτέλεσε το άρθρο του Ερνστ Νόλτε «Το παρελθόν που δε θέλει να παρέλθει» που εξίσωνε τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντωσης με αυτά του σοβιετικού καθεστώτος. Η γερμανική έριδα άνοιξε για πρώτη φορά τον δρόμο για την ολοκληρωμένη επεξεργασία του παρελθόντος. Η Historikerstreit έληξε επίσημα το 1988, με τη δήλωση του χριστιανοδημοκράτη προέδρου Richard von Weiszacker πως «Η Γερμανία πρέπει να αναλάβει τις ιστορικές της ευθύνες». βλ. Α. Δρουμπούκη, *Μνημεία της Λήθης, Ίχνη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα, 2014, σελ. 120 - 124

9. βλ. ό.π., σελ. 36

Τόποι μνήμης και αστικός ιστός

Εξίσου σημαντική στην έκφραση της μνήμης ως απολογία, είναι και η θέση που κατέχουν οι τόποι μνήμης στον αστικό ιστό της πόλης, αφού όλοι βρίσκονται σε κεντρικές περιοχές του Βερολίνου, αποκτώντας διαφορετική συμβολική αξία. Συγκεκριμένα χωροθετούνται στις δύο κεντρικότερες περιοχές του Βερολίνου, το ιστορικό Mitte και το Kreuzberg, και ειδικότερα σε ιστορικούς δρόμους, όπως η Unter den Linden, ή σε περιοχές με σημαντικά κτίρια, όπως η Κυβερνητική περιοχή, ή σε εκτάσεις που κατά την διάρκεια του Ψυχρού πολέμου ήταν χαρακτηρισμένες ως no-man's-land κοντά στο Τείχος. Κατά συνέπεια εντάσσονται άμεσα στην καθημερινότητα και τη συλλογική μνήμη της πόλης.

Κοινωνική διάσταση των τόπων μνήμης

Μνημονικά παλίμψηστα - Νέοι τόποι μνήμης

Σχετικά όμως με τη γενικότερη αντιμετώπιση των ζητημάτων στα οποία καλούνται να απαντήσουν οι τόποι μνήμης, φαίνεται να απολογούνται με διαφορετικό τρόπο σε κάθε περίπτωση. Τα memory spaces αναγνωρίζουν τα τραύματα του παρελθόντος με τη ναζιστική περίοδο να παύει να αποτελεί ζήτημα προκατάληψης και να εντάσσεται στην επίσημη ιστορία. Από την άλλη μεριά, τα memorials ζητούν συγχώρεση για τα θύματα του πολέμου και εντάσσουν τη μνήμη τους[10] στη συλλογική μνήμη της πρωτεύουσας.

Ψυχρός Πόλεμος - ζήτημα απολογίας ;

Σε αντίθεση με τα παραπάνω ζητήματα, ο Ψυχρός Πόλεμος και οι συνέπειες του, όπως η διαίρεση και η ανέγερση του Τείχους, αντιμετωπίζονται ως απόρροια του Β΄ Π. Π. και φαίνεται να μην τίθεται ανάγκη απολογίας, εκτός μεμονωμένων περιπτώσεων. Έχοντας ελάχιστα παραδείγματα τόπων μνήμης που απολογούνται, όπως το White Crosses Memorial, που είναι αφιερωμένο σε αυτούς που σκοτώθηκαν στην προσπάθεια να φύγουν από την GDR, δίνεται η εντύπωση ότι η περίοδος της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας δεν είναι αξιομνημόνευτη.

10. Ωστόσο είναι φανερό ότι υπάρχει χρονική και χωρική διάκριση, που εν μέρει δικαιολογείται από τον βαθμό, τη συστηματικότητα και τον αριθμό των θυμάτων. Συγκεκριμένα τα θύματα των Εβραίων ήταν τα πρώτα που αναγνωρίστηκαν.

Γενικότερα η συλλογική μνήμη εμφανίζεται σαν μία αναπλαστική μορφοποίηση του όποιου παρελθόντος στο βαθμό που αυτό αναγνωρίζεται κοινά ως παρελθόν. Διαμορφώνει συνεχώς πλαίσια υποδοχής του παρόντος, συσχετίζει παρελθόν με παρόν, με σκοπό να επηρεάσει την έκβαση του παρόντος και συνεπώς δημιουργεί μέλλον. Ακριβώς αυτό φαίνεται να συμβαίνει στο Βερολίνο μετά την επανένωση και μέχρι σήμερα. Συσχετίζεται το θλιβερό παρελθόν του διωγμού μειονοτήτων με την αναγνώριση των εγκλημάτων του πολέμου και γίνεται μία προσπάθεια εξάλειψης των ιχνών του Ψυχρού Πολέμου από τη γερμανική κοινωνία δημιουργώντας τόπους μνήμης μέσα στην πόλη για τις μεταγενέστερες γενιές. Οι αρχιτέκτονες και οι καλλιτέχνες των έργων αυτών καλούνται να αντιμετωπίσουν την απώλεια της ανθρώπινης ζωής και δημιουργούν μία νέα παράδοση, που βοηθά στην επανερμηνεία της συλλογικής μνήμης και συνδέει τη μνημονική διαδικασία με μία πολιτική απολογίας, που συνεχίζει να διαμόρφωνεται μέχρι σήμερα. Στην προσπάθεια λοιπόν να δοθεί μορφή στην γερμανική πρωτεύουσα, γίνεται σαφές ότι οι Βερολινέζοι προσπαθούν να ξεπεράσουν την ταραγμένη πορεία της γερμανικής ιστορίας του 20ου αιώνα, μέσω μίας διαδικασίας αναγνώρισης, απολογίας και συγχώρεσης.

«Η ζωή έχασε από τον θάνατο, αλλά η μνήμη κερδίζει στη μάχη ενάντια στο μηδέν.»[11]

Tzvetan Todorov[12]

11. Οντέτ Βαρών – Βασάρ (επιμ.) , *Εβραϊκή Ιστορία και μνήμη*, Συλλογικό έργο, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 1998, σελ. 157

12. Κριτικός λογοτεχνίας, ιστορικός και φιλόσοφος. Γεννήθηκε το 1939 στη Βουλγαρία και από το το 1963 ζει και εργάζεται στο Παρίσι. Έχει εκδόσει πολυάριθμα έργα γύρω από τη λογοτεχνική θεωρία, την ιστορία των ιδεών και την ανάλυση των πολιτιστικών φαινομένων.

Βιβλιογραφία

05

Βιβλιογραφία

1. Alexander, Jeffrey C., Bartmanski Dominik, Giesen Bernhard, *Iconic Power*, Materiality and Meaning in social life, Palgrave Macmillan, New York, 2011

2. Arandjelovic, Biljana, Pogacar, Kaja, "Berlin between past, present and future", *Scientific Journal Facta Universitatiis series: Architecture and civil engineering*, University of Nis, 2009, vol.7

3. Beier-de Haan, Rosmarie, "Deutsches Historisches Museum Rethinking German History against the Background of a Burdened Past and New Challenges for the 21st Century", ανακοίνωση στο συνέδριο: *Entering the Minefields: The Creation of New History Museums in Europe: Conference Proceedings from EuNaMus: European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen*, Brussels 25 January 2012

4. Bond, Lucy, Rapson, Jessica, *The transcultural turn. Interrogating memory between and beyond borders*, De Guyter, Berlin/Boston, 2014

5. Boyer, Christine M., T*he City of Collective Memory: Its historical imagery and architectural elements*, Cambridge, MA and London: MIT Press, 1996

6. Broadbent, Philip, Sabine Hake, *Berlin Divided City 1945-1989*, Berghahn books, New York and Oxford, 2010-2011

7. Eisenman, Peter, *Blurred zones: investigations of the interstitial: Eisenman Architects, 1988-1998*, Monacelli Press, New York, 2003

8. Eknam, Mattias, *Edifices, Architecture and the spatial frameworks of memory. Distinction between history and memory at two sites*, AHO, 2013

9. Geva, Anat, "An Architect Asks for Forgiveness: Philip Johnson's Port Chester Synagogue", ανακοίνωση στο συνέδριο: *The Sixth Forum on Architecture, Culture and Spirituality*, Toronto, June, 2014

10. Halbwachs, Maurice, *Η συλλογική μνήμη*, επιμ. Α. Μαντόγλου, εκδ. Παπαζήση ΑΕΒΕ, Αθήνα, 2013

11. Hartmunt, Frank, Marco De Michelis, Simone, Hain, *Two German Architectures 1960-2970*, Institut für Auslandsbeziehungen, Bonn, 2004

12. Haubrich, Rainer, Wolfgang Hoffman, Hans, Meuser, Philipp, *Berlin: the architecture guide*, Braun, Berlin, 2006

13. Jaques- Ross, Sarah, *The German Historical Museum as Memorial Museum: Time, Place and Space in the Musealization of German Past*, Claremont Graduate University, USA, 2011

14. Kretzschmar, Ulrike, I.M. *Pei- Der Ausstellungsbau für das Deutsche Histirische Museum Berlin*, Prestel, München, 2003

15. Ladd, Brian, *The ghosts of Berlin: Confronting German history in the urban landscape*, University of Chicago Press, Chicago, 1998

16. Muller, Peter, *Counter Architecture and Building Race: Cold War politics and the two Berlins*, διάλεξη με Θέμα: From Manhattan to Mainhattan: Architecture style as transatlantic dialogue 1920-1970, German Historical Institute, Washington DC, 2005

17. Neiger, Motti, Mayers, Oren, Zandberg, Eyal, *On media memory*, Palgrave Macmillan, New York, 2011

18. Nora, P., *Between memory and history: Les lieux de memorie*, Galimard, Paris, 1992

19. Pugh, Emily, *Architecture, Politic and Identity in divided Berlin*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2014

20. Rogier, Francesca, "Growing pains: From the opening of the wall to the wrapping of the Reichstag", *Assemblage*, The MIT Press, 1996, No.29

21. Rossi, Aldo, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μτφρ. Β. Πετρίδου, University studio Press, Θεσσαλονίκη, 1991

22. Soto Salas, Marisela, "*The Berlin Block as an Urban Tool" Rethinking the urban fabric*, Architectural Association School of Architecture, London, 2014

23. Stang,I Paul, "The vernacular and the monumental: memory and landscape in the post-war Berlin", *GeoJournal* collective memory and politics of urban space, Springer, 2008, vol.73 no3

24. Taylor, Ronald, *Berlin and its culture: a historical portrait*, Yale University Press, New Haven, 1997

25. The Phaidon atlas of contemporary world architecture, Συλλογικό έργο, London, New York, NY :Phaidon Press, 2004

26. Torisson, Fredrik, *Berlin - matter of memory*, εκδ. Ratatosk Publishing Ltd, Λονδίνο, 2010

27. Wolfgang, Pehnt, *German architecture1960-1970*, μτφρ. E. Rochwell, The Architecture Press, London, 1970

28. Yates, Frances A., *Η τέχνη της μνήμης*, μτφρ. Άρης Μπερλής, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014

29. Zbiorowa, Praca, *Kultura Wspolczesna 4/2003 Representation of the shoah in art* , NCK, 2014

30. Γαβριηλίδου, Μαρία, *Μητροπολιτική Ανάπτυξη και Αστικός Ανταγωνισμός, Ιστορική Μνήμη, Τοπόσημα στο σύγχρονο Βερολίνο,* Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα, 2008

31. Δρουμπούκη, Άννα Μαρία , *Μνημεία της Λήθης, Ίχνη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα, 2014

32. Κούκης Γιάννης, «Βερολίνο μια πρωτεύουσα ξαναγεννιέται», *Αρχιτεκτονικά Θέματα 35/2001*

33. Κουσουνέλου Γ. (επιμ.), *Αριστουργήματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής,* Συλλογικό έργο, εκδ. Καρακώτσογλου, Αθήνα, 2007

34. Κωτσάκη, Αμαλία, «Αρχιτεκτονική πολιτική, πολιτική αρχιτεκτονική», *Αρχιτέκτονες*, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2007, τ.61-περίοδος Β

35. Κωτσάκη, Αμαλία, «Συνδιαλλαγές ιστορίας και μνήμης σε μια υποχωρημένη όψη», *Αρχιτέκτονες*, Μάιος-Ιούνιος 2004, τ.45-περίοδος Β

36. Μαντόγλου, Άννα, *Κοινωνική Μνήμη – Κοινωνική Λήθη, έκδηλες και λανθάνουσες μορφές κοινωνικής σκέψης*, εκδ. Πεδίο, Αθήνα, 2010

37. Μάρθα, Λουκία, «Ενεργός μνήμη», *Αρχιτέκτονες*, Μάιος-Ιούνιος 2004, τ.45-περίοδος Β

38. Μαρινοπούλου, Μαρουσώ, *Tarkovsky: "Ο Καθρέφτης", Fellini: "8 1/2": Η στιγμή και η διάρκεια ως συστατικά του κινηματογραφικού χώρου*, ΕΜΠ, Αθήνα, 2009

39. Οντέτ Βαρών – Βασάρ (επιμ.), *Εβραϊκή Ιστορία και μνήμη*, Συλλογικό έργο, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 1998

40. Πάγκαλος, Παναγιώτης, «Ιδεολογία και μνήμη», *Αρχιτέκτονες*, Μάιος-Ιούνιος 2004, τ.45-περίοδος Β

41. Πετρίδου, Βασιλική, «Η αρχιτεκτονική ως μνήμη στο έργο του Aldo Rossi», *Αρχιτέκτονες*, Μάιος-Ιούνιος 2004, τ.45-περίοδος Β

42. Πορτάλιου, Ελένη, «Πόλη και μνήμη: Το παράδειγμα της Φλωρεντίας», *Αρχιτέκτονες*, Μάιος-Ιούνιος 2004, τ.45-περίοδος Β

43. Μπενβενίστε Ρίκα, Παραδέλης Θανάσης (επιμ.), *Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης, ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις,* Συλλογικό έργο, εκδ. Αλεξάνδρεια και Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Αθήνα, 1999

44. Σταυρίδης Σταύρος (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία χώρου,* Συλλογικό έργο, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006

45. Τουρνικιώτης, Παναγίωτης, «Η αρχιτεκτονική στην σύγχρονη εποχή»,-*futura,* Αθήνα, 2006

46. Τουρνικιώτης, Παναγιώτης, «Πρέπει να ξεχνάς για να θυμάσαι», *Αρχιτέκτονες*, Μάιος-Ιούνιος 2004, τ.45-περίοδος Β

47. Φατσέα, Ρένα, «Μια θεμελιακή σχέση για την διασφάλιση τόπων συλλογικού νοήματος σήμερα», *Αρχιτέκτονες*, Μάιος-Ιούνιος 2004, τ.45-περίοδος Β

Ηλεκτρονικές Πηγές

1. Dr. Falk Jaeger, «Η αρχιτεκτονική στην Γερμανία», μτφρ. Κων/νος Α. Κρίτσης, www.goethe.de

2. Hawley, Charles, Tenberg, Natalie, "Interview mit Mahnmal-Architekt Peter Eisenman: Es ist kein heiliger Ort", Spiegel, www.spiegel.de, 2005

3. Kimvall, Jacob , «The border fortification as symbol of freedom», μτφρ. Sonia Wichmann, www.eurozine.com, 2010

4. Labare, Suzzane, "How to build a monument to Nazi evil without celebrating it", Fastcompany, www.fastcompany.com, 2010

5. Lucarelli, Fosco, "Zumthor's Topography des Terrors(1993-2004): visual history of birth, growth and death of a project", Socks, www.socks-studio.com, 2011

6. Regan, L.K., "Berlin Memorial to gay Holocaust victims vandalized-again", Realjock, www.realjock.com, 2013

7. Schneider, Peter, «Χτίζοντας την ενότητα στην πόλη του Βερολίνου», Το ΒΗΜΑ, www.tovima.gr, 2014

8. Schneider, Ruth, "interview mit Dani Karavan:I can say that because I am a Jew. They don't care about the Sinti and Roma", exberliner, www.exberliner.com, 2013

9. Webb - Dickin, Georgina, "Topographies of terror: reading remnats and traceson the Gestapo gelande", www.academia.edu, 2011

10. Γιακουμακάτος, Ανδρέας, «Η πολιτική διάσταση της αρχιτεκτονικής», Το ΒΗΜΑ, www.tovima.gr, 2006

11. Γιακουμακάτος, Ανδρέας, «Οι οικουμενοπόλεις και η μορφή τους κατά τον 21ο αιώνα», Το ΒΗΜΑ www.tovima.gr ,1999

12. Μπέη, Ελίνα, «Όταν η αρχιτεκτονική κάνει πολιτική», www.tospirto.net, 2012

13. Τραγγανίδας, Γρηγόρης, «Βερολίνο Πολεοδομική επέλαση», Ριζοσπάστης, www1.rizospastis.gr, 2002

14. Τσαχουρίδου, Μαρία, «Δοκίμιο: Η ατέρμονη επιστροφή του Anselm Kiefer», www.fractalart.gr, 2014

15. Φιλιππίδης, Μέμος, «Το Βερολίνο του πολιτισμού Όταν η αρχιτεκτονική διχάζει», Το ΒΗΜΑ, www.tovima.gr, 2009

Ιστοσελίδες

1. www.aph.gov.au

2. www.architecturetoday.co.uk

3. www.berlin.de

4. www.bundestag.de

5. www.daniel-libeskind.com

6. www.dhm.de

7. www.domusweb.it

8. www.eisenmanarchitects.com

9. www.ep.liu.se

10. www.fosterandpartners.com

11. www.gayholocaustmemorial.wordpress.com

12. www.goethe.de

13. www.iospress.gr

14. www.jmberlin.de

15. www.speigel.de

16. www.stiftung-denkmal.de

17. www.topographie.de

18. www.eng.archinform.net

19. www.wikipedia.org

Πηγές εικόνων

06

Εικόνες

Εικόνα 1: www.clevelandart.org/art/1990.8.a

Εικόνα 2: www.themodern.org/colection/aschenblume/1155

Εικόνα 3: commons.wikimedia.org/wiki/File:Reichstag_mit_Wiese2.jpg

Εικόνα 4: proyectos4etsa.wordpress.com/2014/07/03/restauracion-reichstag-berlin-1992-1999-foster-associates/

Εικόνα 5: projectivecities.aaschool.ac.uk/portfolio/the-hotel-as-a-political-institution/

Εικόνα 6: miepvonsydow.wordpress.com/2014/01/13/the-reichstag-fire-berlin-27-february-1933/

Εικόνα 7: miepvonsydow.wordpress.com/2014/01/13/the-reichstag-fire-berlin-27-february-1933/

Εικόνα 8: www.die-berliner-mauer.de/discus_mauer/messages/2/63.html?Samstagden3Oktober20092144

Εικόνα 9: www.suedwestweb-berlin.de/struktur/v0554/s0554.html

Εικόνα 10: www.the-art-minute.com/just-a-second-environmental-art-2/

Εικόνα 11: christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag#.VvM-odKLSUI

Εικόνα 12: έως Εικόνα 18: www.btg-bestellservice.de/se/index.php?sid=49133a63f357a7f86b566afc496a5098&navi=1&subnavi=50&anr=80120110

Εικόνα 19: en.wikipedia.org/wiki/File:Vxla-berlin-reichstag-open-air-dome.jpg

Εικόνα 20: juanmah.wordpress.com/2012/10/13/reichstag-kupel-mittel/reichstag-kupel-mittel-1600x1280/

Εικόνα 21: www.btg-bestellservice.de/se/index.php?sid=49133a63f357a7f86b566afc496a5098&navi=1&subnavi=50&anr=80120110

Εικόνα 22: www.btg-bestellservice.de/se/index.php?sid=49133a63f357a7f86b566afc496a5098&navi=1&subnavi=50&anr=80120110

Εικόνα 23: www.btg-bestellservice.de/se/index.php?sid=49133a63f357a7f86b566afc496a5098&navi=1&subnavi=50&anr=80120110

Εικόνα 24: www.btg-bestellservice.de/se/index.php?sid=49133a63f357a7f86b566afc496a5098&navi=1&subnavi=50&anr=80120110

Εικόνα 25: www.lucamoglia.it/it/galleries/places/berlin.html

Εικόνα 26: pingallery.deviantart.com/art/German-Historical-Museum-220609728

Εικόνα 27: www.westhartfordpeace.org/barock-architektur-barock-fassade-zeughaus-berlin-35d793d8e6f39889.html

Εικόνα 28: de.wikipedia.org/wiki/Zeughaus_Berlin

Εικόνα 29: έως Εικόνα 32: www.facebook.com/media/set/?set=a.531475020228224.1073741832.145629578812772&type=3

Εικόνα 33: www.albert-videt.eu/photographie/site/allemagne/brandebourg/berlin/deutsches-historisches-museum_ausstellungsbau_ieoh-ming-pei_02.php

Εικόνα 34: www.albert-videt.eu/photographie/site/allemagne/brandebourg/berlin/deutsches-historisches-museum_ausstellungsbau_ieoh-ming-pei_04.php

Εικόνα 35: europein90.wordpress.com/2011/11/11/79-berlin-germany-topography-of-terror/

Εικόνα 36: en.wikipedia.org/wiki/Topography_of_Terror

Εικόνα 37: socks-studio.com/2011/11/14/zumthors-topographie-des-terrors-1993-2004-visual-history-of-birth-growth-and-death-of-a-project/

Εικόνα 38: www.domusweb.it/en/architecture/2010/05/12/wilms-heinle-wischer--partner--topography-of-terror.html

Εικόνα 39: www.post-gazette.com/image/2014/10/07/ca0,28,5096,3425/Warsaw-Uprising-1944.jpg

Εικόνα 40: www.topographie.de/fileadmin/topographie/public/Presse/Fotos_bis_Januar_2012/Vorderseite-bbr-bildwerk-gross.jpg

Εικόνα 41: www.domusweb.it/en/architecture/2010/05/12/wilms-heinle-wischer--partner--topography-of-terror.html

Εικόνα 42: www.thewanderblogger.com/topography-of-terror-museum-berlin/

Εικόνα 43: citizenklynn.wordpress.com

Εικόνα 44: www.epochtimes.ru/content/view/37021/77

Εικόνα 45: www.museumsportal-berlin.de/en/museums/topographie-des-terrors/slideshow/#0

Εικόνα 46: de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1402916

Εικόνα 47: www.yolkstudio.gr/sitegr/files/iliakisevraiko-mouseio-sto-verolino.pdf

Εικόνα 48: gr.pinterest.com/pin/172614598188047992/

Εικόνα 49: libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/

Εικόνα 50: patosan.com/blog/the-jewish-museum-berlin-germany/

Εικόνα 51: www.k-mag.gr/%CE%B2%CE%B5%CF%81%CE%BF%CE%BB%CE%AF%CE%BD%CE%BF-%CF%84%CE%BF-%CE%B5%CE%B2%CF%81%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CF%8C-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CF%85-daniel-libeskind/

Εικόνα 52: www.kofierkompanie.com/locations/berlin/juedisches-museum/

Εικόνα 53: naturallighting.files.wordpress.com/2015/10/jewish-museum-berlin.jpg

Εικόνα 54: gr.pinterest.com/pin/489836896943331169/

Εικόνα 55: andberlin.com/2013/04/22/judisches-museum-berlin-jewish-museum-berlin/

Εικόνα 56: jacquelinechen.com/blog/?cat=6&paged=3

Εικόνα 57: www.flickr.com/photos/alisonryde/6119658599

Εικόνα 58: libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/

Εικόνα 59: libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/

Εικόνα 60: gabinetedecuriosidades.blogspot.gr/2012/08/memorial-do-holocausto-em-berlim.html

Εικόνα 61: www.bta.it/img/a2/21/bta02179.jpg

Εικόνα 62: www.eisenmanarchitects.com/berlin-memorial.html#images

Εικόνα 63: www.eisenmanarchitects.com/berlin-memorial.html#images

Εικόνα 64: www.ronenbekerman.com/memorial-by-efim-armand/

Εικόνα 65: www.eisenmanarchitects.com/berlin-memorial.html#images

Εικόνα 66: www.lucamoglia.it/it/galleries/places/berlin.html

Εικόνα 67: old.ilga-europe.org/home/picture/2008/opening_of_a_memorial_to_homosexual_victims_of_nazi_regime_in_berlin_27_may_2008/the_monument

Εικόνα 68: www.stadtentwicklung.berlin.de/berlin_tipps/grosser_tiergarten/en/sehenswertes/mahnmale/denkmal_fuer_die_im_nationalsozialismus_verfolgten_homosexuellen.shtml

Εικόνα 69: andberlin.com/2015/01/27/memorial-to-the-homosexuals-persecuted-under-the-national-socialist-regime/

Εικόνα 70: commons.wikimedia.org/wiki/File:Gedenkst%C3%A4tte_Simsonweg_(Tierg)_Sinti_und_Roma.jpg

Εικόνα 71: www.designforconflictheritage.net/?p=7

Εικόνα 72: de.wikipedia.org/wiki/KZ-H%C3%A4ftling

Εικόνα 73: en.wikipedia.org/wiki/Memorial_to_the_Sinti_and_Roma_Victims_of_National_Socialism

Σχέδια

Σχέδιο 1 : www.fosterandpartners.com/projects/reichstag-new-german-parliament/

Σχέδιο 2 : www.btg-bestellservice.de/se/index.php?sid=49133a63f357a7f86b566afc496a5098&navi=1&subnavi=50&anr=80120110

Σχέδιο 3 έως σχέδιο 5: www.fosterandpartners.com/projects/reichstag-new-german-parliament

Σχέδιο 6 : Μαρκοζάνη Ελισσάβετ, Σιδέρη Χριστίνα Ελένη, Χανιά, 2016

Σχέδιο 7 : Jaques- Ross, Sarah, The German Historical Museum as Memorial Museum: Time, Place and Space in the Musealization of German Past, Claremont Graduate University, USA,2011

Σχέδιο 8 : Jaques- Ross, Sarah, The German Historical Museum as Memorial

Museum: Time, Place and Space in the Musealization of German Past, Claremont Graduate University, USA,2011

Σχέδιο 9 : ww.arch.school.nz/bbsc303/2004/students/sandobenj/building_info/building.html

Σχέδιο 10 : www.arch.school.nz/bbsc303/2004/students/sandobenj/building_info/building.html

Σχέδιο 11 : divisare.com/projects/145382-heinle-wischer-und-partner-stefan-muller-topography-of-terror

Σχέδιο 12 : divisare.com/projects/145382-heinle-wischer-und-partner-stefan-muller-topography-of-terror

Σχέδιο 13 : gr.pinterest.com/pin/423690277422336390/

Σχέδιο 14 : www.lkm.uni-konstanz.de/otg/berlin/libeskind/architektur/intention.php?menu_ID=architektur

Σχέδιο 15 : www.libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/

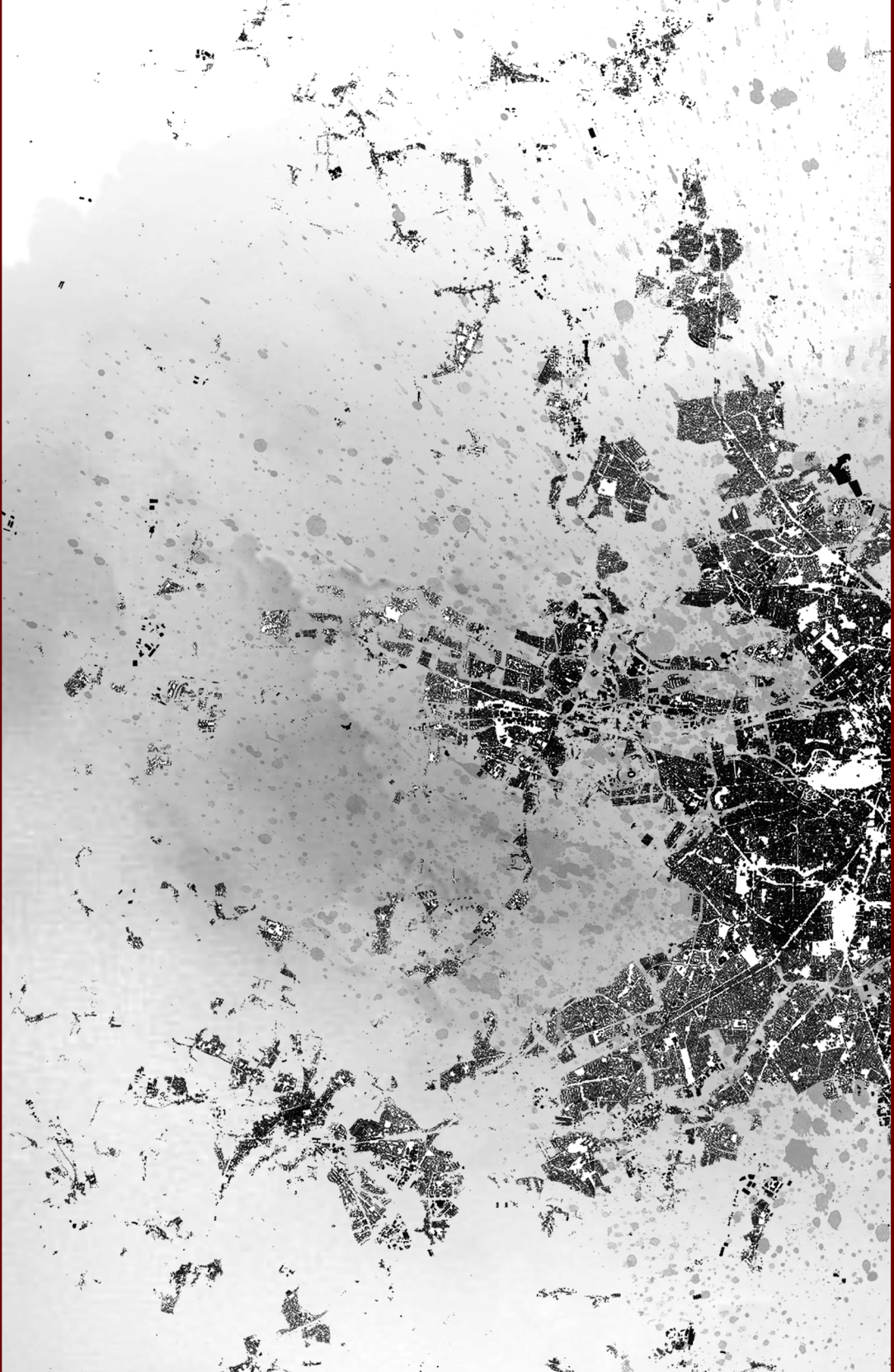
Σχέδιο 16 : www.libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/

Σχέδιο 17 : Μαρκοζάνη Ελισσάβετ, Σιδέρη Χριστίνα Ελένη, Χανιά, 2016

Σχέδιο 18 έως 21: www.eisenmanarchitects.com/berlin-memorial.html

Χάρτες

χάρτης 1: Μαρκοζάνη Ελισσάβετ, Σιδέρη Χριστίνα Ελένη, Χανιά, 2016

χάρτης 2: Μαρκοζάνη Ελισσάβετ, Σιδέρη Χριστίνα Ελένη, Χανιά, 2016

BERTIN