

De la memorie la contra-memorie sau sfârșitul monumentului

Introducere

La fel ca multe alte forme culturale, monumentul a cunoscut transformări radicale de-a lungul secolului XX, atât din punct de vedere ideologic, cât și estetic. Întrucât se poziționează cumva la intersecția dintre artă de for public și memorie politică, monumentul este unul dintre formele de expresie care reflectă tendințele estetice și de gândire ale epocii sale, oferind informații despre contextul socioistoric și estetic al momentului în care este conceput. În majoritatea cazurilor, oricare ar fi curentul în care se încadrează, artistul încearcă să ofere prin lucrarea sa un răspuns care să fie compatibil atât cu viziunea artistică proprie, cât și cu istoria oficială. De aceea, astăzi suntem martorii unei metamorfoze a monumentului din acest punct de vedere, întrucât la începutul secolului al XIX-lea el era conceput ca un simbol eroic, care exprima preamărirea figurativă a unui eveniment, ce vorbea de idealurile și triumfurile naționale, ajungând ca la sfârșitul secolului XX să apară sub forma unor instalații conceptuale, în cel mai pur stil antierotic, adeseori ironic, ce marchează ambivalența și incertitudinile specifice epocii postmoderne¹.

1. Critica monumentului

Monumentele și rolul lor încep să cunoască o criză încă din secolul al XIX-lea, când Nietzsche le ataca, sub afirmația „Afară cu monumentele”², argumentându-și poziția prin faptul că acestea înlocuiesc realitatea prezentă cu versiuni deformate ale trecutului, pe care el le numea „istorie monumentală”³.

O viziune similară au și mulți alți artiști și istorici ai secolului XX, printre care se află și Lewis Mumford, care consideră că un monument modern nu poate exista, întrucât această sintagmă reprezintă în sine o contradicție în termeni, el scria în 1930 că „dacă este un monument, atunci nu este modern, iar dacă este modern, atunci nu poate fi un monument”⁴. Așadar, dacă arhitectura modernă propune o schimbare tranșantă și constantă,



Monumentul minim (Monumentul topit), proiect anti-monument al lui Nele Azevedo, în Stavanger, Norvegia.

Sursa: <http://www.npr.org/sections/pictureshow/2011/02/03/133478775/meltingmonuments>

¹ James E. Young, *Memory and Counter-Memory*, în *Harvard Design Magazine*, *Constructions of Memory: On Monuments Old and New*, nr. 9, Harvard University Graduate School of Design, toamna 1999.

² Friedrich Nietzsche, *The Use and Abuse of History*, trans. Adrian Collins, New York, Macmillan, 1985, pp. 14-17.

³ *Idem*.

⁴ Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, New York, Harcourt, 1938, p. 438.

un nou mod de abordare în felul în care ne raportăm la spațiul construit, disprețuind iluzia permanenței și a continuității, atunci este firesc că monumentul, care oferă o falsă idee de continuitate și permanență nu mai poate fi integrat în arhitectura modernă, iar piatra și mortarul nu mai pot fi metode eficiente de păstrare a memoriei, acestea fiind utilizate de vechile regimuri, pentru a își compensa lipsa unor realizări semnificative, ori pentru preamărirea acestora.⁵

O nouă direcție în acest sens este propusă în anul 2001 de artista originară din Brazilia, Nele Azevedo, care a început să amplaseze sculpturi de gheață în piețele orașelor și le-a făcut fotografii pe măsură ce acestea se topeau. Ea a început cu doar câteva sculpturi în anumite orașe, apoi a început să plaseze din ce în ce mai multe - sute de sculpturi temporare în orașe din întreaga lume, de la Havana la Tokyo și până la Paris, iar în cazul celei mai recente „intervenții urbane” din Stavanger, Norvegia, numărul statuetelor de gheață expuse a ajuns la 1300.

Proiectul lui Azevedo se numește Monumento Mínimo (sau „Monument minim”) și explorează ideea „anti-monumentului”, subminând caracteristicile monumentelor oficiale din locurile publice. „Omagiul este redat anonimului”, își descrie ea lucrările. „Corpurile de gheață dispar în oraș, într-o experiență comună”.⁶

Figurile de gheață sunt realizate în forme și sunt apoi retușate individual și depozitate în congelatoare pe care le transportă la locul intervenției, unde oricine poate participa la plasarea sculpturilor pe trepte și borduri. Efectul este izbitor: sute și sute de figuri delicate care dispar în bălți într-o sărbătoare a temporarului, creând o metaforă a trecerii timpului, propunând astfel o altă metodă de comemorare, de aducere aminte a trecutului și de revizitare a memoriei colective la anumite date semnificative, ce reprezintă momente esențiale ale istoriei.

2. Sfârșitul monumentului/contra-monumentul

Un alt mod de abordare a monumentului este propus de James Young, sub denumirea de „contra-monument”⁷. Acest termen se referă la construcții memoriale concepute pentru a contesta însăși premisa monumentului. El consideră inacceptabil ca pentru noua generație de artiști germani evenimentele atât de marcante ale istoriei să fie reduse la expoziții publice ce constau în producții ce țin de măiestria personală sau de patos ieftin. Contra-monumentul respinge formele tradiționale și sensurile artei memoriale de for public, care nu încearcă decât să consoleze sau să ofere cu indulgență un anumit tip de reconciliere cu trecutul, care au pretenția de a repara memoria unor oameni uciși. În

acest mod, în loc de a fixa memoria în conștiința publică, memorialele convenționale nu fac decât să îndepărteze memoria și să o transpună dincolo de identitatea colectivă. Artiștii contemporani critică o astfel de abordare, care încurajează monumentele să facă, de fapt, în locul nostru întreg procesul rememorării, lucru care conduce în final tocmai la pierderea memoriei și la anularea rolului lor esențial. Prin urmare, ei susțin că primul impuls ce ar trebui să conducă la rememorarea unor evenimente precum Holocaustul, spre exemplu, poate izvorî tocmai dintr-o dorință contrară, aceea de a uita în egală măsură⁸.

3. Horst Hoheisel - Contra-monumentul Holocaustului (Kassel)

În 1908, Sigmund Aschrott, unul dintre marii industriași ai orașului Kassel, îi solicită arhitectului Karl Roth să proiecteze o nouă fântână pentru decorarea curții de onoare a primăriei orașului ce urma să fie construită⁹. El propune un obelisc din piatră, construit chiar pe locul unui izvor natural, devenind astfel un simbol al orașului. Locuitorii orașului Kassel au îmbrățișat noul proiect și au ajuns să se identifice cu această fântână, care s-a transformat rapid într-un simbol al mândriei civice.

Naziștii au găsit acest dar al unui evreu către orașul său inacceptabil, fiind supranumită „Fântâna evreilor”, fapt ce a condus la demolarea ei în aprilie 1939, rămânând pe locul acesteia doar soclul pe care era construit ansamblul, lăsând la vedere bazinul gol în mijlocul pieței din fața primăriei. Patru ani mai târziu s-a realizat primul transport de 463 de evrei plecați din Kassel spre Riga, pentru ca în anul următor să vină rândul a încă 3000 de persoane, care nu s-au mai întors niciodată. În 1943, bazinul rămas gol a fost umplut cu pământ și s-au plantat flori, locuitorii orașului supranumindu-l „mormântul lui Aschrott”¹⁰.

În timpul perioadei de prosperitate din anii 1960, comunitatea a transformat din nou „mormântul lui Aschrott” într-o fântână, dar fără piramida care fusese inițial amplasată. Pentru că în această perioadă, doar foarte puțini dintre locuitorii vechi ai orașului își mai aminteau de numele lui Aschrott și de trecutul acestui edificiu, „Societatea de Salvare a Monumentelor Istorice”, ca răspuns la această situație în care memoria se estompa, a propus în 1984 refacerea sub o anumită formă a fântânii și readucerea în memoria colectivă a fondatorilor orașului și în special a lui Sigmund Aschrott.

Lucrarea îi este oferită artistului Horst Hoheisel, care nu consideră valabilă nici conservarea rămășițelor monumentului și nici reconstruirea acestuia. Pentru el, chiar și fragmentele rămase reprezintă un anumit tip

⁵ Iris Ganea-Christu, *De la memoria locului la arhitectura memoriei*, teza de doctorat, UAUIM, 2018, p.138.

⁶ Prezentare Minimum Monument, Nele Azevedo, <https://www.neleazevedo.com.br/minimum-monument>.

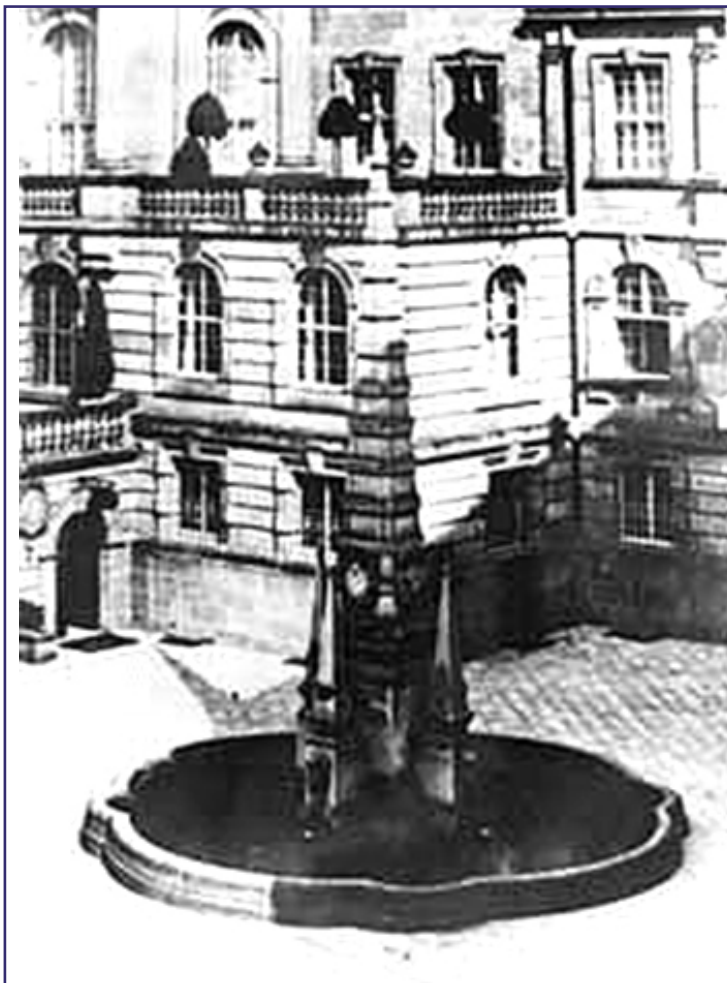
⁷ James E. Young, *Memory and Counter-Memory*, în Harvard Design Magazine, *Constructions of Memory: On Monuments Old and New*, nr. 9, Harvard University Graduate School of Design, toamna 1999.

⁸ *Idem*.

⁹ Aschrott Fountain (Kassel 1985), Horst Hoheisel, http://www.knitz.net/index.php?Itemid=3&id=30&option=com_content&task=view&lang=en.

¹⁰ James E. Young, *Memory and Counter-Memory*, în Harvard Design Magazine, *Constructions of Memory: On Monuments Old and New*, nr. 9, Harvard University Graduate School of Design, toamna 1999.

Idem.



Imagine cu originala Fântână Aschrott, 1908-1939, Kassel.
Sursa: <http://4.bp.blogspot.com/-KHZm-OL5nMo/TOElyskPhgl/AAAAAAAABnk/XVdRksM92UE/s1600/aschrott+brunnen+3.jpg>

Printr-un grilaj de fier și un strat gros de sticlă putem pătrunde cu privirea către adâncuri, iar Hoheisel susține că această curgere a apelor este similară cu adâncirea gândurilor noastre în profunzimile istoriei, unde vom putea regăsi sentimentul de pierdere, de distrugere a locului și de pierdere a formei.

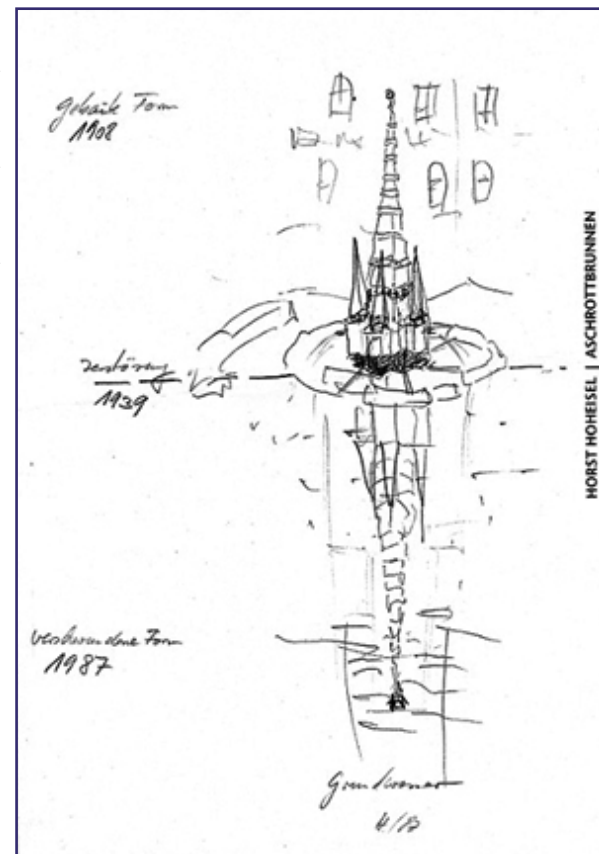
de „minciună decorativă”¹¹, care înseamnă o rămășiță a unui act de distrugere despre care nimeni nu își mai aduce aminte prea multe. Pe de altă parte, o reconstituire a fântânii inițiale, așa cum a fost în epocă este la fel de inutilă, ea încurajând publicul să uite ceea ce s-a întâmplat cu originalul.

Ca urmare, Horst Hoheisel aplică principiile contra-monumentului și propune o „formă negativă”, un monument menit să marcheze ceea ce a fost odată Fântâna Aschrott din piața primăriei din Kassel și el își descrie lucrarea astfel:

Am proiectat noua fântână ca o imagine în oglindă a celei originale, scufundată sub vechiul amplasament tocmai pentru a salva istoria acestui loc, ca rană și ca o întrebare încă deschisă, pentru a pătrunde în conștiința cetățenilor orașului Kassel, pentru ca astfel de lucruri să nu mai aibă loc¹².

El propune, așadar, o arhitectură a negativului, o reconstituire a vechiului obelisc, în oglindă, dedesubtul pavajului, care să amintească de construcția fântânii inițiale. Se conturează astfel ideea rememorării unei absențe, care aici se realizează printr-o reproducere inversată a originalului. În acest fel forma opusă renaște în spațiul lăsat gol de vechiul monument, astfel că absența lui va fi conservată în spațiul negativ. Prin acest demers conceptual, reconstrucția monumentului rămâne un fapt la fel de iluzoriu precum însăși memoria, o reflecție în apele întunecate, un joc fantasmagoric între lumină și imagine. În acest fel istoria monumentului continuă nu la suprafața orașului, al cărui simbol ajunsese, ci sub nivelul acestuia, devenind una dintre emblemele Holocaustului și o istorie subterană a orașului.

Totodată, sunetul apei ce curge sugerează profunzimea acestui memorial invizibil, o întreagă poveste inversată, care îl invită pe vizitator la reflecție.



Șișta lui Horst Hoheisel pentru fântâna Aschrott.
Sursa: <http://nynnyt.weebly.com/turningaround.html>

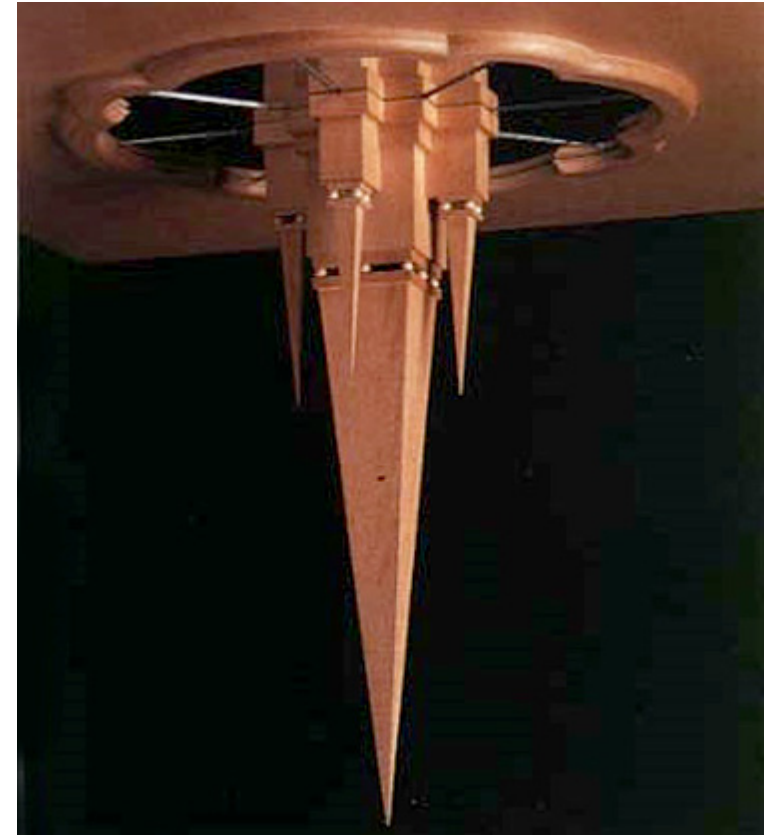
¹¹ Ibidem.

¹² James E. Young, *Memory and Counter-Memory*, în Harvard Design Magazine, Constructions of Memory: On Monuments Old and New, nr. 9, Harvard University Graduate School of Design, toamna 1999.



Imagine de la suprafață a memorialului lui Horst Hoheisel.

Sursa: <http://3.bp.blogspot.com/-RbrCVQaWMrO/TOEmHnh5jEI/AAAAAABns/ZVJRnNZEX2Y/s1600/aschrott+brunnen+1.jpg>



Imagine de sub nivelul terenului, (piramida inversată a fântânii Aschrott).

Sursa: http://4.bp.blogspot.com/-aDk32Y1scms/TOEmHwWyyQI/AAAAAABnO/OFMxVY_RCMU/s1600/aschrott+brunnen+2.jpg

4. Concluzii

În mod tradițional, asociem memoria cu o formă monumentală, iar această formă odată construită ne oferă, parcă, posibilitatea de a ne detașa de obligația rememorării și devine ea însăși responsabilă de acest proces. Totuși, astăzi se poate spune că rigiditatea și grandoarea, precum și pretențiile de permanență ale unui monument sunt de domeniul trecutului, acestea fiind asociate unor societăți arhaice, premoderne. De aceea, calitatea unui astfel de obiect nu rezidă neapărat în scară, material sau formă, ci în capacitatea sa de a comunica un mesaj și de a invita la reflecție. În fond, mesajul pe care el îl transmite nu este unul unic, valabil pentru oricine, mai important este însă ca el să poată conduce la un dialog și să ofere loc de interpretări personale.

Totodată, orice monument sau memorial vorbește despre o absență și rolul lui este unul evocator. Asta înseamnă că prin arhitectură și artă avem misiunea de a încerca să conturăm un cadru și a construi prezența prin „material dincolo de materialitate, prin limbaj dincolo de reprezentare, prin artă dincolo de artă și prin spațiu dincolo de spațiu”¹³. Este posibil să ajungem la acest deziderat dacă reușim să ne raportăm la artă, arhitectură și peisaj ca la niște medii a căror trăsătură principală nu este cea de reprezentare, dar ca la niște medii care sunt capabile să aducă lumină asupra unui set de adevăruri într-un spațiu care se află între întrebări, sfera publică și instrumentele practicii de arhitectură.

¹³ Julian Bonder, *On Memory, Trauma, Public Space, Monuments and Memorials*, în *Places, Forum of Design for the Public Realm* Vol. 21, 19.05.2009, p. 67.

Bibliografie:

Bonder, J., *On Memory, Trauma, Public Space, Monuments and Memorials*, în Places Forum of Design for the Public Realm Vol. 21, 19.05.2009.

Mumford, L., *The Culture of Cities*, New York, Harcourt, 1938.

Nietzsche, F., *The Use and Abuse of History*, trans. Adrian Collins, New York, Macmillan, 1985.

Young, J. E., *Memory and Counter-Memory*, în Harvard Design Magazine, Constructions of Memory: On Monuments Old and New, nr. 9, Harvard University Graduate School of Design, toamna 1999.

Surse Web:

Aschrott Fountain (Kassel 1985), Horst Hoheisel, http://www.knitz.net/index.php?Itemid=3&id=30&option=com_content&task=view&lang=en

Prezentare Minimum Monument, Nele Azevedo, <https://www.neleazevedo.com.br/minimum-monument>

Dr. arh. Iris Ganea-Christu,
Universitatea de Arhitectură și
Urbanism „Ion Mincu”