

Ασφυκτιούντα σύμβολα και επίμονα ίχνη: Το αντιμνημείο του Banksy στη πλατεία Waterloo και η πολιτική της θεσμικής αδράνειας

Γεώργιος Σηπάκης
Εκπαιδευτικός ΠΕ70, M.Ed., M.Sc.
giwrgossipakis@gmail.com

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη εξετάζει τη μη εξουσιοδοτημένη γλυπτική παρέμβαση του καλλιτέχνη Banksy στην πλατεία Waterloo του Λονδίνου, μέσω των θεωρητικών πλαισίων του υλικού πολιτισμού και της θεσμικής κριτικής. Μετακινώντας τα όρια πέρα από την παραδοσιακή δισδιάστατη τέχνη του δρόμου, ο καλλιτέχνης προβαίνει σε μια κρίσιμη διαστατική μετάλλαξη, αναπτύσσοντας μια αυτόνομη φιγούρα από συνθετική ρητίνη που ιδιοποιείται τη φορμαλιστική σύνταξη του ακαδημαϊκού ρεαλισμού του δεκάτου ενάτου αιώνα. Αντιπαραβάλλοντάς το με την εικονογραφική κληρονομιά του Eugene Delacroix *Η Ελευθερία οδηγεί τον λαό*, το αντιμνημείο μετατρέπει το εθνικό λάβαρο σε όργανο συστημικής ασφυξίας και τύφλωσης. Επιπλέον, η μελέτη αναλύει τη διπλή υπόσταση του έργου, η οποία εκτείνεται ταυτόχρονα στο φυσικό αστικό περιβάλλον και στο αποκεντρωμένο «ψηφιακό βάθρο» των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Κυρίως, η συνεχιζόμενη φυσική παραμονή του γλυπτού *in situ* εκθέτει μια ιδεολογική παράλυση εντός του κρατικού μηχανισμού, ο οποίος αδυνατεί να αφομοιώσει την κριτική ή να διακινδυνεύσει τον πολιτικό αντίκτυπο της λογοκρισίας. Τέλος, το άρθρο υποστηρίζει ότι η παρέμβαση αυτή προασπίζεται έναν αγωνιστικό αστικισμό, αποδεικνύοντας πώς οι σύγχρονοι δημόσιοι χώροι οφείλουν να παραμένουν ευμετάβλητα παλίμψηστα, ανοιχτά σε μια διαρκή δημοκρατική επανεγγραφή.

Λέξεις-κλειδιά: Θεσμική Κριτική, Αντιμνημείο, Υλικός Πολιτισμός, Αγωνιστικός Χώρος, Banksy, Αστικό Παλίμψηστο.

1. Εισαγωγή: Η κρίση της μνημειακότητας και η ανάδυση του αντιμνημείου

Το σύγχρονο αστικό τοπίο μετατρέπεται ολοένα και περισσότερο σε πεδίο μάχης της μνήμης, ένα αμφισβητούμενο έδαφος όπου ο λίθος και ο ορείχαλκος της παραδοσιακής ανδριαντοποιίας συγκρούονται με τη ρευστή δυναμική του σύγχρονου πολιτικού λόγου. Για αιώνες, το δημόσιο μνημείο λειτουργούσε ως εργαλείο κρατικής ηγεμονίας, μια αρχιτεκτονική εκδήλωση ισχύος σχεδιασμένη να κωδικοποιεί συγκεκριμένες ιστορικές αφηγήσεις και να προβάλλει μια ψευδαίσθηση αιώνιας, ακλόνητης συναίνεσης. Ανεγειρόμενα από θριαμβολογικά καθεστώτα, τα παραδοσιακά μνημεία σχεδιάζονταν ρητά για να επιβάλλουν μια παιδαγωγική παθητικότητα στον θεατή· λειτουργούσαν ως μονολιθικοί δείκτες εθνικής ταυτότητας, εξυμνώντας μονάρχες και στρατηγούς, ενώ ταυτόχρονα πραγματοποιούσαν τη στερεοποίηση ιδρυτικών μύθων, με τίμημα την περιθωριοποίηση εναλλακτικών ή τραυματικών ιστοριών. Χρησιμοποιώντας υλικά που αψηφούσαν τη χρονική φθορά-όπως το μάρμαρο και ο ορείχαλκος- και ανυψώνοντας το υποκείμενο σε ένα βάθρο, η παραδοσιακή μνημειακότητα επιδίωκε να τοποθετήσει την επιλεγμένη από το κράτος μνήμη πέρα από τα όρια της ιστορικής ενδεχομενικότητας και του δημόσιου διαλόγου (Riegl, 1982).

Ωστόσο, ο ύστερος εικοστός και ο πρώτος εικοστός πρώτος αιώνας έγιναν μάρτυρες μιας βαθιάς κρίσης σε αυτό το κλασικό παράδειγμα μνημόνευσης. Σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από έντονη πολιτική πόλωση, νεοεθνικιστικές εξάρσεις και αυτό που έχει ονομαστεί «παγκόσμιος πόλεμος των αγαλμάτων», το παραδοσιακό μνημείο δεν



αντιμετωπίζεται πλέον ως ένας ουδέτερος τόπος αστικής υπερηφάνειας, αλλά μάλλον ως μια επιθετική επιβολή θεσμικής αυθεντίας (Huysse, 2003). Μέσα σε αυτήν ακριβώς την κοινωνικοπολιτική τριβή αναδύεται η έννοια του αντιμνημείου (counter-monuments) ως ζωτικό αναλυτικό εργαλείο για την κατανόηση της σύγχρονης δημόσιας τέχνης και δημόσιας ιστορίας. Διατυπωμένο αρχικά από τον James E. Young (1992) στις θεμελιώδεις μελέτες του για τη μεταπολεμική γερμανική μνημόνευση, το αντιμνημείο ορίζεται όχι απλώς ως μια αντίδραση ενάντια στις παραδοσιακές νόρμες, αλλά ως μια ριζική οντολογική αντιστροφή της ίδιας της μνημειακότητας.

Αντίθετα με τους κλασικούς προκατόχους τους, τα αντιμνημεία δεν επιχειρούν να παρηγορήσουν ούτε να οριστικοποιήσουν την ιστορική ερμηνεία. Αντίθετα, είναι εγγενώς αυτοκριτικά, διαλογικά και συχνά εφήμερα. Όπως παρατήρησε εύστοχα ο Young (1993), το παραδοσιακό μνημείο συχνά μάς στερεί τη μνήμη «πράττοντας» αντ' ημών· μόλις μια λίθινη δομή ανεγερθεί, το κοινό περιέρχεται σε μια κατάσταση συλλογικής αμνησίας, εφησυχάζόμενο από το γεγονός ότι το παρελθόν έχει θεσμοθετηθεί με ασφάλεια. Το αντιμνημείο στοχεύει στη διάρρηξη αυτής της υπνωτικής αδράνειας. Αποσταθεροποιώντας την άκαμπτη σχέση μεταξύ θεατή και αντικειμένου, αναγκάζει τον πολίτη να εμπλακεί ενεργά με το ιστορικό γεγονός, μετατρέποντας τον δημόσιο χώρο από τόπο παθητικής κατανάλωσης σε ζώνη κριτικής διερεύνησης (Lefebvre, 1991). Αυτές οι αντιμνημειακές πρακτικές εναγκαλίζονται τη χρονικότητα, την τρωτότητα και τον κατακερματισμό, τοποθετώντας συχνά τα έργα στο επίπεδο του δρόμου-απευθείας εντός της τροχιάς της καθημερινής ζωής-αποδομώντας έτσι την ιεραρχική απόσταση που παραδοσιακά επιβάλλει το βάθρο.

Στη σύγχρονη κορεσμένη οικολογία των μέσω μαζικής ενημέρωσης, αυτή η κριτική της κρατικά επιδοτούμενης μνήμης έχει μεταναστεύσει από τις επίσημες αρχιτεκτονικές αναθέσεις στο πεδίο των μη εξουσιοδοτημένων καλλιτεχνικών παρεμβάσεων. Η τέχνη του δρόμου (street art), περιορισμένη για μεγάλο χρονικό διάστημα στα υποπολιτισμικά περιθώρια του αστικού ιστού, έχει εξελιχθεί σε ένα εκλεπτυσμένο μέσο Θεσμικής Κριτικής (Groys, 2008). Στην πρωτοπορία αυτής της εξέλιξης βρίσκεται ο ανώνυμος Βρετανός καλλιτέχνης Banksy, του οποίου η τακτική παραγωγή εκμεταλλεύεται συστηματικά τις εντάσεις μεταξύ του δημόσιου χώρου, της κρατικής εξουσίας και του πολιτισμικού κεφαλαίου. Ενώ η τέχνη του δρόμου παραδοσιακά βασιζόταν στην εφήμερη επιφάνεια του τοίχου για να ασκήσει την κριτική της, η πρόσφατη στρατηγική στροφή του Banksy προς φυσικές, τρισδιάστατες δημόσιες παρεμβάσεις αντιπροσωπεύει μια κρίσιμη μετάλλαξη στη σύγχρονη αντιμνημειακή πρακτική.

Αναλύοντας το πρόσφατα τοποθετημένο guerilla μνημείο του Banksy στην πλατεία Waterloo του Λονδίνου, η παρούσα εργασία εξετάζει πώς οι τακτικές της ανατρεπτικής διαφήμισης και της παρέμβασης στον δρόμο μπορούν να ενσωματωθούν στον λόγο της μνημειακής γλυπτικής. Τοποθετημένη μέσα σε μια εξαιρετικά φορτισμένη τοπογραφία αυτοκρατορίας και στρατιωτικού θριάμβου, η ανώνυμη φιγούρα του Banksy προκαλεί την ίδια την ουσία της κρατικής προπαγάνδας μέσω μιας υπολογισμένης διαδικασίας αισθητικής μιμητικής. Η μελέτη αποσκοπεί να καταδείξει ότι το έργο τέχνης λειτουργεί ως ένα ισχυρό αντιμνημείο μέσω της στρατηγικής ιδιοποίησης της υλικής κλίμακας και της χωρικής αυθεντίας του παραδοσιακού βάρους. Απευθύνεται στις ανησυχίες μιας σύγχρονης Ευρώπης παγιδευμένης στα διασταυρούμενα πυρά της ιδεολογικής πόλωσης και του αναδυόμενου εθνικισμού, χρησιμοποιώντας την εικονογραφική αντιστροφή για να μεταμορφώσει ένα σύμβολο συλλογικής απελευθέρωσης σε μια δριμύεια κριτική της συστημικής τύφλωσης.



2. Η χωρική ανατροπή: Η πλατεία Waterloo ως ιδεολογικό παλίμψηστο

Για να γίνει πλήρως κατανοητό το ανατρεπτικό σημειωτικό φορτίο της παρέμβασης του Banksy, το έργο τέχνης δεν μπορεί να αναλυθεί ως ένα απομονωμένο αισθητικό αντικείμενο· πρέπει να ενταχθεί στο πλαίσιο του εξαιρετικά κωδικοποιημένου αστικού πλέγματος του άμεσου περιβάλλοντός του. Ο δημόσιος χώρος δεν είναι ποτέ ουδέτερος· παράγεται και χαρτογραφείται ενεργά για να συντηρεί τις ιδεολογικές αρχιτεκτονικές της κρατικής εξουσίας (Lefebvre, 1991). Η πλατεία Waterloo, βρισκόμενη στο νότιο τέρμα της Regent Street και διασταυρούμενη με την Pall Mall, λειτουργεί ως μια από τις πιο πυκνές φυσικές συγκεντρώσεις του βρετανικού αυτοκρατορικού, στρατιωτικού και αριστοκρατικού θριαμβολογισμού στο Λονδίνο. Πρόκειται για ένα αστικό παλίμψηστο σχεδιασμένο ρητά για να προβάλλει τις γεωπολιτικές ανησυχίες και επιτυχίες του δεκάτου εβδόμου και πρώιμου εικοστού αιώνα, πλαισιώνοντας τη βρετανική ταυτότητα μέσα από το πρίσμα μιας διαρκούς κρατικής νίκης.

Η αρχιτεκτονική χορογραφία της πλατείας Waterloo είναι αγκυροβολημένη σε μια σειρά επιβλητικών χάλκινων και λίθινων μνημείων που εξυμνούν το απόγειο της Βρετανικής Αυτοκρατορίας. Εξέχουσα θέση μεταξύ αυτών κατέχει το μνημείο των Φρουρών του Κριμαϊκού Πολέμου (Guards Crimean War Memorial, ανεγερθέν το 1861 από τον John Bell), το οποίο τιμά τους στρατιώτες που έπεσαν στον Κριμαϊκό Πόλεμο-μια σύγκρουση βαθιά συνδεδεμένη με τη διατήρηση της αυτοκρατορικής ισορροπίας δυνάμεων. Ακριβώς δίπλα ορθώνεται η κολοσσιαία Στήλη του Δούκα της Υόρκης (Duke of York Column, ολοκληρωθείσα το 1834), ένας τοσκανικός κίονας στεφανωμένος από το χάλκινο άγαλμα του πρίγκιπα Φρειδερίκου, Δούκα της Υόρκης, ανυψωμένος σχεδόν 140 πόδια στον αέρα για να δεσπόζει στον ορίζοντα του Λονδίνου.

Η πλατεία είναι επιπλέον διακοσμημένη με ανδριάντες αφιερωμένους σε θεμελιώδεις φιγούρες της αποικιακής επέκτασης και της στρατιωτικής διακυβέρνησης, στους οποίους περιλαμβάνονται:

- Ο Sir John Franklin, που εξαίρει την εξερεύνηση της Αρκτικής ως θρίαμβο της βρετανικής επιστημονικής και εδαφικής κυριαρχίας.
- Ο Lord Lawrence, Αντιβασιλέας της Ινδίας, ο οποίος αντιπροσωπεύει τη γραφειοκρατική και καταναγκαστική διοικητική μηχανή του Raj.
- Ο έφιππος ανδριάντας του βασιλιά Εδουάρδου Ζ' (αποκαλυφθείς το 1921), ο οποίος ενισχύει την παραδοσιακή σύμφυση μοναρχίας, στρατιωτικής ηγεσίας και γεωπολιτικής ηγεμονίας.

Αυτή η φυσική διάταξη λειτουργεί ως αυτό που οι πολιτισμικοί ιστορικοί περιγράφουν ως «θέατρο της μνήμης»- ένας χώρος σχεδιασμένος για να μετατρέπει ιστορικές τυχαιότητες πολέμου και αποικιοκρατίας σε μόνιμα, φυσικοποιημένα συστατικά στοιχεία της αστικής υπερηφάνειας (Huyssen, 2003). Οι υλικές επιλογές (μνημειακός γρανίτης, ανυποχώρητος ορείχαλκος και κλασική συμμετρία) στοχεύουν στη μετάδοση της αμεταβλησίας. Τοποθετώντας αυτές τις φιγούρες σε υψηλά βάθρα, το κράτος επιβάλλει μια αυστηρή χωρική ιεραρχία, κατά την οποία, ο πολίτης στο επίπεδο του δρόμου οφείλει να κοιτάζει προς τα πάνω, υιοθετώντας μια στάση ψυχολογικής και παιδαγωγικής υποταγής ενώπιον του μεγάλου αφηγήματος της εθνικής ιστορίας (Riegl, 1982).

Η ξαφνική κατάληψη της πλατείας Waterloo από το άγαλμα του Banksy αντιπροσωπεύει μια σημαντική τακτική εξέλιξη σε σύγκριση με παλαιότερα παραδείγματα σύγχρονης δημόσιας τέχνης στο Λονδίνο, με κυριότερο το περίφημο πρόγραμμα του Τέταρτου Πλίνθου (Fourth Plinth) στην πλατεία Trafalgar. Το πρόγραμμα αυτό, το οποίο ξεκίνησε το 1998, σχεδιάστηκε για να φιλοξενεί προσωρινά σύγχρονα έργα τέχνης σε ένα



κενό βάθρο του δεκάτου εβδόμου αιώνα, εκδημοκρατίζοντας ουσιαστικά τη δημόσια τέχνη και προσκαλώντας σε μια θεσμική κριτική εντός ενός κρατικά εγκεκριμένου πλαισίου (Groys, 2008). Ενώ το Τέταρτο Βάθρο εισήγαγε με επιτυχία την ανατροπή στην καρδιά του Λονδίνου, φιλοξενώντας έργα που αμφισβητούσαν τη βρετανική ταυτότητα, τις αποικιακές κληρονομίες και τον καταναλωτισμό, τελικά λειτούργησε υπό τον μηχανισμό ασφαλείας της κρατικής επιδοτήσεως. Η ανατροπή ήταν, εξ ορισμού, επιτρεπτή, επιμελημένη και με ασφάλεια διαμερισματοποιημένη από τις δημοτικές αρχές. Ο θεσμός απορροφούσε την κριτική για να επιτελέσει τον δικό του φιλελευθερισμό.

Παρακάμπτοντας την πλατεία Trafalgar και εκτελώντας μια μη εγκεκριμένη, guerilla (αντάρктиκη) εγκατάσταση στην πλατεία Waterloo, ο Banksy απορρίπτει το πατερναλιστικό πλαίσιο της «επιτρεπόμενης κριτικής». Αυτή η μετάβαση από έναν επιμελημένο εκθεσιακό χώρο σε έναν μη επιμελημένο τόπο αυτοκρατορικής μνήμης μετατοπίζει τον τρόπο εμπλοκής του έργου τέχνης από τη θεσμική κριτική στην καθαυτό χωρική πειρατεία (Guerilla Spatial Intervention). Ο καλλιτέχνης δεν περιμένει πρόσκληση για να καταλάβει ένα κενό βάθρο, στον αντίποδα μάλιστα, το έργο διεισδύει σε έναν χώρο που επιτελεί ενεργά κρατική προπαγάνδα. Πραγματοποιώντας αυτή τη στροφή, ο Banksy στερεί από το κράτος την ικανότητα να εξουδετερώσει το έργο τέχνης μέσω της γραφειοκρατικής αφομοίωσης. Το μνημείο δε ζητά άδεια ύπαρξης, αλλά επιβάλλει την παρουσία του ως ένα ιδεολογικό τετελεσμένο γεγονός, αναγκάζοντας σε μια άμεση, αμεσολάβητη αντιπαράθεση με την περιβάλλουσα αρχιτεκτονική.

Η κριτική αποτελεσματικότητα του αντιμνημείου του Banksy βασίζεται εξ' ολοκλήρου στο καθεστώς του ως αισθητικού «εισβολέα» μέσα σε αυτό το αριστοκρατικό και στρατιωτικό οικοσύστημα. Αναπαράγοντας την κλίμακα, τα υλικά και την επίσημη εμφάνιση της παραδοσιακής χάλκινης γλυπτικής, το έργο τέχνης μιμείται αρχικά το οπτικό λεξιλόγιο των γειτόνων του. Αυτή η τεχνική της Αισθητικής Μιμητικής αποτελεί μια υπολογισμένη παγίδα (Mitchell, 2005). Για έναν ανέμελο περαστικό που περπατά στην Pall Mall, η σιλουέτα του γλυπτού εναρμονίζεται αρχικά με την ελιτίστικη, συντηρητική αισθητική των γύρω ανδρικών λεσχών (όπως το Athenaeum και το United Service Club) και των στρατιωτικών συμβόλων. Ωστόσο, μόλις η εγγύτερη εξέταση αποκαλύψει την πραγματική φύση της φιγούρας- το κοινό γραφειοκρατικό κοστούμι σε συνδυασμό με την κλειστοφοβική σημαία που καλύπτει το πρόσωπό του- το μνημείο προκαλεί ένα ισχυρό σημειωτικό σοκ. Το γλυπτό λειτουργεί ως μια πράξη καταστασιακής εκτροπής (detournement), στρέφοντας το προτιμώμενο μέσο του κράτους εναντίον του εαυτού του. Αντί να επικυρώσει την ιστορική συναίνεση που επιτελείται από τη στήλη του Δούκα της Υόρκης ή το Μνημείο του Κριμαϊκού Πολέμου, το έργο του Banksy εκθέτει τη βία που είναι εγγενής στη σιωπή τους. Εισάγει ένα στοιχείο ριζικής τρωτότητας και ψυχολογικής δυσφορίας σε έναν χώρο που έχει καθαριστεί επιμελώς από το ιστορικό τραύμα.

Επιπλέον, η τοποθέτηση μιας ανώνυμης, τυφλωμένης φιγούρας εντός της πλατείας Waterloo αποσταθεροποιεί ολόκληρο το εικονογραφικό δίκτυο της περιοχής. Αναλυτικότερα, κάνοντας ανάλυση της οικείας αποσταθεροποίησης, η απάλειψη του ατόμου σε ένα μέρος, όπου ενώ τα γύρω αγάλματα εξυμνούν την ατομική ηρωικότητα και συγκεκριμένα ιστορικά πρόσωπα, η φιγούρα του Banksy είναι επιθετικά ανώνυμη. Αντιπροσωπεύει τον αποπροσωποποιημένο πράκτορα του κράτους- τον γραφειοκράτη ή τον στρατιώτη- που έχει στερηθεί την ατομική βούληση και συνείδηση, λειτουργώντας αποκλειστικά ως όργανο θεσμικής εκτέλεσης. Αναφορικά με την κριτική του βάθρου, τοποθετώντας αυτή τη φιγούρα σε ένα κρίσιμο ύψος που μιμείται το παραδοσιακό βάθρο αλλά φέρει την ιδεολογική κριτική σε άμεση φυσική εγγύτητα με τον πεζό, το έργο γεφυρώνει



το χάσμα ανάμεσα στην υψηλή κρατική μυθολογία και την πραγματικότητα του δρόμου. Τέλος, στο πλαίσιο της αγωνιστικής διείσδυσης, το έργο τέχνης μετατρέπει την πλατεία Waterloo από τόπο παθητικής, κρατικά επιβεβλημένης συναίνεσης σε μια αγωνιστική δημόσια σφαίρα (Mouffe, 2007). Αναγκάζει τα περιβάλλοντα μνημεία να εισέλθουν σε έναν διάλογο τον οποίο είχαν σχεδιαστεί ρητά να αρνηθούν. Ο στατικός, θριαμβευτικός ορείχαλκος του βασιλιά Εδουάρδου Ζ' ή των φρουρών της Κριμαίας εκτίθεται ξαφνικά υπό ένα νέο, σκοτεινότερο πρίσμα· αποκαλύπτονται όχι ως ουδέτεροι αισθητικοί φόροι τιμής, αλλά ως οι ιστορικοί πρόδρομοι της ίδιας της ιδεολογικής τύφλωσης ενάντια στην οποία προειδοποιεί η σύγχρονη φιγούρα του Banksy.

Τελικώς, η εγκατάσταση στην πλατεία Waterloo αποδεικνύει ότι το αντιμνημείο επιτυγχάνει τη μέγιστη ισχύ του όταν λειτουργεί ως απρόσκλητος ερεθιστικός παράγοντας εντός της τοπογραφίας της εξουσίας. Το έργο του Banksy «πειρατεύει» με επιτυχία την αυθεντία του αυτοκρατορικού χώρου, μετατρέποντας το περιβάλλον ιστορικό πλαίσιο στην απαραίτητη πρώτη ύλη για να ολοκληρώσει την καταλυτική του κριτική απάναντι στον σύγχρονο εθνικισμό και τον κρατικό έλεγχο.

3. Εικονογραφική αντιστροφή: Η τύφλωση της ιδεολογίας και η ανατροπή του Delacroix

Για να ανατομηθεί η εικονογραφική αρχιτεκτονική του έργου του Banksy στην πλατεία Waterloo, πρέπει να εξεταστεί η υπολογισμένη ανωνυμία του πρωταγωνιστή του. Το γλυπτό παρουσιάζει μια φιγούρα σε φυσικό μέγεθος, ενδεδυμένη με ένα κοινό, άψογα ραμμένο σύγχρονο επαγγελματικό κοστούμι. Στο σημειωτικό τοπίο των σύγχρονων αστικών κέντρων, το κοστούμι λειτουργεί ως στολή της θεσμικής διοίκησης, της εταιρικής διακυβέρνησης και της κρατικής γραφειοκρατίας. Αντιπροσωπεύει αυτό που οι πολιτισμικοί θεωρητικοί αναγνωρίζουν ως τον αποπροσωποποιημένο πράκτορα της συστημικής εκτέλεσης- τον απρόσωπο λειτουργό του οποίου η ατομικότητα αφομοιώνεται πλήρως από τον κρατικό μηχανισμό (Groys, 2008). Αποφεύγοντας οποιαδήποτε συγκεκριμένη ιστορική ενδυμασία ή στρατιωτικά παράσημα, ο Banksy αποσπά το μνημείο από μια μοναδική ιστορική στιγμή, μετατρέποντας το υποκείμενο σε αρχέτυπο της σύγχρονης θεσμικής εξουσίας.

Η κρίσιμη ρήξη του έργου, ωστόσο, εντοπίζεται στη γραμμή του λαιμού. Αντί να καταλήγει σε μια παραδοσιακή προτομή- η οποία κλασικά χρησίμευε για την απαθανάτιση της φυσιογνωμίας του ήρωα και την προβολή αρετών, όπως το θάρρος, η σοφία ή η απόλυτη αυθεντία (Riegl, 1982)-το κεφάλι της φιγούρας είναι απλώς τυλιγμένο από τις βαριές πτυχές της σημαίας. Η σημαία δεν είναι απλώς ριγμένη πάνω στο υποκείμενο, αλλά είναι δομικά δεμένη γύρω από το κρανίο, πνίγοντας τα χαρακτηριστικά και εξαλείφοντας κάθε ίχνος ανθρώπινης ταυτότητας. Αυτό το οπτικό εύρημα λειτουργεί ως μια κυριολεκτική και μεταφορική σκηνοθεσία της ιδεολογικής τύφλωσης. Το ύφασμα του έθνους-κράτους, που παραδοσιακά προοριζόταν να κυματίζει ψηλά πάνω από τον πολίτη, καταρρέει προς τα μέσα, λειτουργώντας ως όργανο αισθητηριακής στέρησης και πνευματικής ασφυξίας. Το άτομο τυφλώνεται κυριολεκτικά από το ίδιο το σύμβολο που είναι επιφορτισμένο να φέρει και να υπερασπιστεί, μετατρέπόμενο σε τυφλό όργανο θεσμικής εκτέλεσης.

Η θεωρητική ισχύς αυτής της εικόνας γίνεται πλήρως αντιληπτή όταν υποβληθεί σε μια συγκριτική εικονογραφική ανάλυση με το ρομαντικό αριστούργημα του Eugene Delacroix, *Η Ελευθερία οδηγεί τον λαό* (*La Liberté guidant le peuple*, 1830). Στον καμβά του Delacroix, η γαλλική τρικολόρ σημαία λειτουργεί ως ο υπέρτατος καταλύτης της ιστορικής αλλαγής και της επαναστατικής υπέρβασης. Υψωμένη στην κορυφή μιας πυραμιδωτής σύνθεσης, η σημαία κρατιέται ψηλά από την αλληγορική φιγούρα της Ελευθερίας, σκίζοντας τον καπνό



των οδοφραγμάτων για να φωτίσει τον δρόμο προς τα εμπρός για έναν πολιτικά αφυπνισμένο λαό.

Σε αυτό το κλασικό παράδειγμα του δέκατου ένατου αιώνα, η σημαία λειτουργεί ως έμβλημα της συλλογικής χειραφέτησης και της βίαιης αποδόμησης της τυραννικής εξουσίας, της χωρικής κυριαρχίας που ανοίγει ιστορικούς ορίζοντες, σηματοδοτώντας την πρόοδο και τη γέννηση μιας κυρίαρχης ιδιότητας του πολίτη ενώ τέλος και της οπτικής φώτισης, όπου το σύμβολο του έθνους ευθυγραμμίζεται απόλυτα με το διαφωτιστικό ιδεώδες της ελευθερίας και του ορθολογικού αυτοπροσδιορισμού (Mitchell, 2005).

Η σημαία στο έργο του Delacroix απαιτεί ορατότητα· είναι ρευστή, αερομεταφερόμενη και ριζικά δημόσια. Δεν περιορίζει τα σώματα από κάτω της, τα κινητοποιεί, εμφυσώντας σε ένα ποικιλόμορφο δείγμα της παρισινής κοινωνίας- από τον αστό διανοούμενο έως τον προλετάριο της πόλης- μια κοινή, υπερβατική δυναμική. Η ιστορική αφήγηση που κατασκευάζει ο Delacroix είναι μια αφήγηση γραμμικής απελευθέρωσης, όπου το εθνικό σύμβολο λειτουργεί ως το όχημα μέσω του οποίου τα ανθρώπινα υποκείμενα διεκδικούν ενεργά το ιστορικό τους πεπρωμένο.

Το αντιμνημείο του Banksy εκτελεί μια συντριπτική εικονογραφική αντιστροφή αυτής ακριβώς της επαναστατικής γενεαλογίας. Εκεί όπου ο Delacroix χρησιμοποιεί τη σημαία ως όργανο ανοίγματος και φωτισμού, ο Banksy τη διαμορφώνει ως μηχανισμό εγκλεισμού και περιορισμού. Η σημαία δεν αποτελεί πλέον πεδίο ιδεολογικής υπερηφάνειας που κρατιέται πάνω από το συλλογικό σώμα· έχει κατέβει για να μετατραπεί σε τοπίο φυσικού τραύματος, τυλιγμένη γύρω από το άτομο.

Αυτή η σημειωτική αντιστροφή απαντά άμεσα στις ανησυχίες του σύγχρονου ευρωπαϊκού νεοεθνικισμού και της πολιτικής πόλωσης. Παρουσιάζοντας μια φιγούρα που βαδίζει αποφασιστικά προς τα εμπρός αλλά είναι εντελώς τυφλωμένη από το εθνικό λάβαρο, το έργο τέχνης λειτουργεί ως προειδοποίηση ενάντια στην άκριτη αναβίωση των φυλετικών κρατικών μυθολογιών (Huyssen, 2003). Η κίνηση προς τα εμπρός του αγάλματος, σε συνδυασμό με την αισθητηριακή του στέρηση, παράγει ένα βαθύ αίσθημα αγωνίας στον θεατή. Η φιγούρα αναπαράγει τη φυσική στάση των θριαμβευτικών μνημείων του δεκάτου ένατου αιώνα που την περιβάλλουν, ωστόσο στερείται του οράματος που απαιτείται για να πλοηγηθεί με ασφάλεια στο περιβάλλον της.

Μέσω αυτής της μεθόδου εκτροπής, ο Banksy αποσταθεροποιεί την παραδοσιακή σχέση μεταξύ πολιτικών συμβόλων και ανθρώπινων υποκειμένων. Δανειζόμενο από το θεωρητικό πλαίσιο του Mitchell (2005) σχετικά με τις αυτόνομες επιθυμίες των εικόνων, το γλυπτό υποδηλώνει ότι υπό την πίεση της σύγχρονης κρατικής πόλωσης, τα πολιτικά σύμβολα έχουν αρχίσει να καταβροχθίζουν τους δημιουργούς τους. Η σημαία έχει πάψει να είναι ένα εργαλείο που χρησιμοποιείται από τους πολίτες για να αρθρώσουν συλλογικές προσδοκίες. Αντίθετα, έχει μεταλλαχθεί σε μια καταπιεσμένη δύναμη που αφαιρεί ενεργά από τον πολίτη την ικανότητα για κριτική σκέψη, ηθική κρίση και ατομική συνείδηση.

Εισάγοντας αυτή την κλειστοφοβική διαλεκτική στο θριαμβολογικό τοπίο της πλατείας Waterloo, το έργο τέχνης ανατρέπει άμεσα την ιστορική συναίνεση που επιτελείται από τους γείτονές του. Αποκαλύπτει τις εθνικές σημαίες και τις στρατιωτικές τιμές που μνημονεύονται στα γύρω βάθρα όχι ως σύμβολα ιστορικής απελευθέρωσης, αλλά ως τους δομικούς προδρόμους της ίδιας της ιδεολογικής τύφλωσης που συνεχίζει να θέτει σε κίνδυνο τη σύγχρονη δημοκρατία (Young, 1993).



4. Η υλικότητα του αντιμνημείου: Το εφήμερο έναντι της αυτοκρατορικής μονιμότητας

Για να κατανοηθεί πλήρως η κριτική λειτουργία της παρέμβασης του Banksy, πρέπει κανείς να προχωρήσει πέρα από την εικονογραφική σημειωτική και να εισέλθει στο πεδίο του αυτού που οι θεωρητικοί του υλικού πολιτισμού ορίζουν ως «οντολογική εκφραστικότητα του μέσου» (Brown, 2001). Τα παραδοσιακά μνημεία είναι θεμελιώδη πρότυπα χρονικής ανθεκτικότητας. Το περιβάλλον αισθητικό τοπίο της πλατείας Waterloo είναι αγκυροβολημένο σε υλικά επιλεγμένα ειδικά για την αντοχή τους στη θερμοδυναμική υποβάθμιση. Ο γρανίτης, το μάρμαρο και ο χυτός ορείχαλκος δεν αποτελούν απλώς δομικές επιλογές, αλλά ιδεολογικές τεχνολογίες σχεδιασμένες να προβάλλουν την ψευδαισθητική εικόνα μιας αδιάλειπτης, αιώνιας κρατικής συναίνεσης (Riegl, 1982). Ο ορείχαλκος, ειδικότερα, μέσω της ικανότητάς του να αντέχει στην ατμοσφαιρική οξείδωση αναπτύσσοντας μια προστατευτική πατίνα, λειτουργεί ως υλική μεταφορά για μια αυτοκρατορία που απορροφά τους κραδασμούς της ιστορίας χωρίς να χάνει τη δομική της ακεραιότητα.

Το αντιμνημείο του Banksy εισάγει μια ριζική υλική ρήξη σε αυτό το τοπίο μονιμότητας. Κατασκευασμένο όχι από χυτό μέταλλο αλλά από σύγχρονες συνθετικές ρητίνες και σύνθετες ίνες, η φυσική υπόσταση της παρέμβασης σηματοδοτεί αμέσως το καθεστώς της ως οντολογικού ξένου. Η συνθετική ρητίνη, ένα υλικό βαθιά συνδεδεμένο με τη βιομηχανική μαζική παραγωγή, την εμπορική κατασκευή και την ταχεία πρωτοτυποποίηση, στερείται του ιστορικού βάρους του αυτοκρατορικού λίθου. Μιμούμενο την επιφανειακή υφή και την απόχρωση του πατιναρισμένου ορείχαλκου, ενώ χρησιμοποιεί ένα ελαφρύ, πτητικό υπόστρωμα, το γλυπτό λειτουργεί ως μια υλική παραποίηση. Εκθέτει αυτό που ο Appadurai (1986) ονομάζει «κοινωνική ζωή των πραγμάτων», όπου η επιλογή του μέσου υπαγορεύει την πολιτική αξία που αποδίδεται στο αντικείμενο. Το σώμα από ρητίνη δεν αντέχει αιώνες ατμοσφαιρικής φθοράς, αλλά εγγράφεται ως ένα άμεσο, σπλαχνικό προϊόν του ύστερου καπιταλιστικού παρόντος, αποσταθεροποιώντας την ιστορική απόσταση που διατηρούν οι περιβάλλοντες μνημειακοί γείτονές του.

Η πολιτική αποτελεσματικότητα του έργου είναι άμεσα συνδεδεμένη με το υπολογισμένο εφήμερο του χαρακτήρα του και τη συνεχιζόμενη *in situ* αντίστασή του. Τα παραδοσιακά μνημεία επιχειρούν να αποδράσουν από τον ιστορικό χρόνο, παγώνοντας μια μοναδική, κρατικά εγκεκριμένη ερμηνεία του παρελθόντος για τις μελλοντικές γενιές. Πράττοντας τούτο, όπως επιχειρηματολογεί ο Young (1992), απαλλάσσουν ουσιαστικά το κοινό από την υποχρέωσή του να θυμάται, θεσμοθετώντας τη μνήμη έτσι, ώστε οι πολίτες να μπορούν να ξεχάσουν. Η παρέμβαση του Banksy ανατρέπει αυτή τη δυναμική μέσω της εγγενούς τρωτότητάς της και της απουσίας διοικητικής έγκρισης. Υπάρχει σε μια κατάσταση οντολογικής ενδεχομενικότητας, όπου η παρουσία της υπαγορεύεται όχι από κάποιο δημοτικό διάταγμα, αλλά από το χρονικό όριο της συνεχούς επιβίωσής της ενάντια στη θεσμική ομαλοποίηση.

Αυτή η χρονική ευθραυστότητα μετατρέπει το έργο τέχνης από παθητικό αναμνηστικό δείκτη σε ενεργό ιστορικό γεγονός. Ενσωματώνοντας μια φαινομενικά παροδική οντότητα από ρητίνη μέσα σε έναν χώρο που ορίζεται από την αυτοκρατορική στάση, η παρέμβαση αναγκάζει τον θεατή να αντιμετωπίσει την προσωρινή φύση όλων των πολιτικών κατασκευών. Η αντίθεση υποδηλώνει ότι οι μονολιθικές αφηγήσεις της εθνικής ταυτότητας που εξυμνούνται από τα γύρω αγάλματα δεν είναι αμετάβλητοι νόμοι της φύσης, αλλά ιστορικές συμπτώσεις που υπόκεινται εξίσου στη φθορά, την επανεκτίμηση και την απαλοιφή, όπως και η συνθετική φιγούρα που στέκεται μπροστά τους (Huysssen, 2003). Η παρατεταμένη φυσική παρουσία του μνημείου δε μειώνει την κριτική του αξία. Στον



αντίποδα μάλιστα, αποτελεί την ύστατη εκπλήρωσή του. Παραμένοντας χωρίς να αφαιρεθεί από τον πεζόδρομο της πλατείας, το γλυπτό δημιουργεί μια μόνιμη σημειωτική τριβή, μετατρέποντας την τοποθεσία σε μια ορατή ιδεολογική ρήξη που συνεχίζει να εκθέτει τη θεσμική διστακτικότητα και την παράλυση των κρατικών αρχών.

5. Αισθητική μιμητική και θεσμική κριτική: Η αισθητική της εξαπάτησης

Για να αξιολογηθεί πλήρως η τακτική εξέλιξη στο έργο του Banksy, πρέπει να εξεταστεί η σημαντική μεθοδολογική στροφή από τη δισδιάστατη τέχνη του δρόμου στην τρισδιάστατη φυσική παρέμβαση. Ιστορικά, η τέχνη του δρόμου λειτουργούσε κυρίως στα κατώτερα κοινωνικά επίπεδα του αστικού ιστού-χρησιμοποιώντας στένσιλ, αφισοκολλήσεις και σπρέι για να διεκδικήσει προσωρινά τις επιφάνειες της ιδιωτικής και δημόσιας περιουσίας. Το στένσιλ, από την ίδια του τη φύση, λειτουργεί ως δεικτικό ίχνος ταχείας εκτέλεσης, καθώς πρόκειται για μέσο σχεδιασμένο για τακτικές αστραπιαίες δράσης (hit-and-run), δίνοντας προτεραιότητα στην πολιτική αμεσότητα και την αποφυγή της δημόσιας επιτήρησης έναντι της κατάληψης του χώρου (Foster, 1985). Το στένσιλ αναγνωρίζει την περιθωριακότητά του, καθώς υφίσταται ως ένα επιφανειακό στρώμα εφαρμοσμένο πάνω σε ένα ήδη εγκατεστημένο αρχιτεκτονικό υπόστρωμα.

Στην παρέμβαση της πλατείας Waterloo, ο Banksy εκτελεί μια βαθιά μετάλλαξη. Μετατοπίζοντας τη δράση του από το γραφικό επίπεδο του τοίχου στον ογκομετρικό, τρισδιάστατο χώρο ενός αυτόνομου γλυπτού, ο καλλιτέχνης περνά από μια στρατηγική επιφανειακού σχολιασμού σε μια στρατηγική χωρικού ανταγωνισμού. Η παρέμβαση δεν παραμορφώνει ούτε σχολιάζει απλώς το μνημείο, αλλά γίνεται η ίδια το μνημείο. Αυτή η παρέμβαση επεκτείνει άμεσα το κλασικό πλαίσιο της Θεσμικής Κριτικής (Foster, 1996).

Ενώ οι πρώτοι πρωτοπόροι αυτού του κινήματος, όπως ο Marcel Broodthaers ή ο Hans Haacke, εξέθεταν την ιδεολογική μεροληψία του κράτους αναδιαμορφώνοντας τους εσωτερικούς χώρους του μουσείου ή της γκαλερί, ο Banksy μετατοπίζει αυτή την κριτική απευθείας στην ευμετάβλητη αρένα της δημόσιας πλατείας. Το γλυπτό απαιτεί την ίδια γνωστική επεξεργασία με τα επίσημα μνημεία που το περιβάλλουν, αναγκάζοντας τον αστικό θεατή να εμπλακεί με αυτό βλέποντάς το, όχι ως υποπολιτισμικό βανδαλισμό, αλλά ως μια αυθεντική, έγκυρη πολιτισμική δήλωση.

Η εννοιολογική ευφυΐα του έργου έγκειται στην ανάπτυξη αυτού που μπορεί να ονομαστεί «αισθητική της εξαπάτησης». Χρησιμοποιώντας τη φορμαλιστική σύνταξη του ακαδημαϊκού ρεαλισμού του δεκάτου ενάτου αιώνα- αναπαράγοντας τη νατουραλιστική ανατομία, την κατανομή του βάρους και τη συνθετική ισορροπία που χαρακτηρίζουν την κλασική ορειχάλκινη προτομή- το γλυπτό συγκαλύπτει αρχικά την ανατρεπτική του πρόθεση. Ωθεί σκόπιμα τον θεατή να εκτελέσει μια αυτοματοποιημένη αισθητική κρίση που ευθυγραμμίζει το έργο με το γύρω τοπίο της αυτοκρατορικής μνημόνευσης, προτού η ριζοσπαστική του εικονογραφία μπορέσει να αποκωδικοποιηθεί (Buchlon, 2000).

Αυτή η οπτική στρατηγική λειτουργεί ως ένας σημειωτικός Δούρειος Ίππος. Σε μια αυστηρά ελεγχόμενη αστική ζώνη, όπως η πλατεία Waterloo, ένα τυπικό γκράφιτι ή ένα πολιτικό πανό θα αναγνωριζόταν αμέσως ως διατάραξη και θα υποβαλλόταν σε ταχεία απαλοιφή. Μιμούμενος τους επίσημους κώδικες της κρατικά εγκεκριμένης τέχνης, ο Banksy εκμεταλλεύεται ένα γνωστικό τυφλό σημείο εντός του θεσμικού μηχανισμού.

Το γλυπτό εξαπατά το δημόσιο βλέμμα, εξασφαλίζοντας ένα μόνιμο παράθυρο επιβίωσης ακριβώς επειδή φαίνεται να ανήκει στο ίδιο πλέγμα εξουσίας, το οποίο επιδιώκει να αποδομήσει. Μέσω αυτής της μεθόδου απατηλής μιμητικής, το έργο αποδεικνύει ότι ο πιο αποτελεσματικός τρόπος για να ασκηθεί κριτική στη θεσμοθετημένη μνήμη δεν είναι η



εξωτερική επίθεση, αλλά η απρόσκοπτη κατοίκηση των μορφών της, στρέφοντας την αυθεντία του μνημείου ενάντια στο ίδιο το κράτος.

6. Δημόσια υποδοχή, μέσα κοινωνικής δικτύωσης και το ψηφιακό βάθρο

Στη σύγχρονη οικολογία των μέσων ενημέρωσης, μια δημόσια παρέμβαση δεν μπορεί πλέον να αξιολογηθεί αποτελεσματικά εντός των παραμέτρων των άμεσων φυσικών της συντεταγμένων. Η σύγχρονη αστική πλατεία δεν υπάρχει σε απομόνωση, καθώς είναι βαθιά συνδεδεμένη με παγκόσμια ψηφιακά δίκτυα που αποτυπώνουν, αναπαράγουν και επαναπροσδιορίζουν αμέσως τα φυσικά γεγονότα. Το αντιμνημείο του Banksy εκμεταλλεύεται σκόπιμα αυτή την υβριδική χωρικότητα, λειτουργώντας ταυτόχρονα στον πέτρινο πεζόδρομο της πλατείας Waterloo και σε αυτό που μπορεί να θεωρητικοποιηθεί ως ψηφιακό βάθρο- τον αποκεντρωμένο, υπερ-διαμεσολαβημένο χώρο των πλατφορμών κοινωνικής δικτύωσης (Groys, 2016). Το φυσικό γλυπτό χρησιμεύει ως ο πρωταρχικός αισθητικός καταλύτης, αλλά η τελική εννοιολογική του επέκταση συμβαίνει στο διαδίκτυο, όπου η εικόνα του διαδίδεται σε εκατομμύρια θεατές που δε θα συναντήσουν ποτέ τον φυσικό χώρο.

Αυτή η διπλή υπόσταση μεταβάλλει ριζικά τους μηχανισμούς της δημόσιας υποδοχής. Στο κλασικό παράδειγμα που περιγράφει ο Reigl (1982), η δημόσια υποδοχή ενός μνημείου ήταν μια εντοπισμένη, αργά κινούμενη ιστορική διαδικασία, διαμεσολαβούμενη από κρατικούς θεσμούς, ακαδημαϊκούς κριτικούς και αστικές τελετές. Ο Banksy παρακάμπτει εντελώς αυτούς τους παραδοσιακούς θεματοφύλακες. Χρησιμοποιώντας την αλγοριθμική ταχύτητα πλατφορμών, όπως το Instagram και το Tik-Tok, το έργο τέχνης δημιουργεί μια μη διαμεσολαβημένη, δημοκρατική δημόσια σφαίρα που χαρακτηρίζεται από κατακερματισμένο διάλογο σε πραγματικό χρόνο (Mouffe, 2007).

Η εικόνα του τυφλωμένου, ασφυκτιούντος γραφειοκρατικού πράκτορα μετατρέπεται σε ιογενές σημαινόμενο, αποσπώμενο από τη συγκεκριμένη γεωγραφία του Λονδίνου και επαναχρησιμοποιούμενο από παγκόσμια ακροατήρια για να αρθρώσει τοπικές ανησυχίες σχετικά με την κρατική εξουσία, τον εθνικισμό και την πολιτική λογοκρισία. Το ψηφιακό βάθρο εκδημοκρατίζει έτσι το μνημείο, μετατρέποντάς το από ένα στατικό αντικείμενο παθητικής θεώρησης σε έναν δυναμικό, συμμετοχικό επικοινωνιακό κόμβο.

Ο κρίσιμος κύκλος ζωής της παρέμβασης επαναπροσδιορίζεται βαθιά από τη συνεχιζόμενη φυσική της παραμονή στον χώρο. Σε μια αυστηρά ελεγχόμενη δημόσια ζώνη, όπως η πλατεία Waterloo, η μη εξουσιοδοτημένη εγκατάσταση ενός πολιτικά ευμετάβλητου γλυπτού, παραδοσιακά θα ενεργοποιούσε μια άμεση διοικητική απάντηση. Ωστόσο, όταν ο θεσμικός μηχανισμός επιδεικνύει αδράνεια- αφήνοντας το γλυπτό in situ αντί να το υποβάλλει σε άμεση γραφειοκρατική εξυγίανση- εκτελεί μια διαφορετικού είδους συστημική αποκάλυψη. Η θεσμική αδράνεια εκθέτει μια βαθιά ιδεολογική παράλυση, κατά την οποία το κράτος δεν μπορεί ούτε να αφομοιώσει την κριτική, ούτε να διακινδυνεύσει τον πολιτικό αντίκτυπο της δημόσιας καταστολής της.

Παραμένοντας στην εν λόγω πλατεία, το αντιμνημείο μεταβαίνει από ένα προσωρινό σοκ σε ένα μόνιμο στοιχείο του αστικού παλίμψηστου. Αυτή η παρατεταμένη παρουσία επιβάλλει μια συνεχή, καθημερινή αναμέτρηση ανάμεσα στα επίσημα αυτοκρατορικά μνημεία και τον εισβολέα από ρητίνη. Το έργο τέχνης, ουσιαστικά, «πειρατεύει» την αυθεντία της τοποθεσίας σε ό,τι αφορά τον χρόνο. Καθώς το κοινό περνά μπροστά από το γλυπτό μέρα με τη μέρα, η θεσμική αποτυχία αφαίρεσής του λειτουργεί ως μια ακούσια έγκριση της παρουσίας του. Το κράτος παγιδεύεται σε ένα σημειωτικό παράδοξο: μη αφαιρώντας το γλυπτό, επιτρέπει σε μια μη ελεγχμένη, βαθιά κριτική αφήγηση να



θεσμοθετηθεί στην καρδιά της πόλης, μετατρέποντας ένα σημείο αιχμής της guerilla τέχνης του δρόμου σε ένα μόνιμο μνημείο της γραφειοκρατικής ασφυξίας.

7. Συμπεράσματα: Το μέλλον της μνήμης στην αγωνιστική πόλη

Η παρούσα μελέτη κατέδειξε ότι η μη εξουσιοδοτημένη παρέμβαση του Banksy στην πλατεία Waterloo λειτουργεί ως ένα εκλεπτυσμένο αντιμνημείο που αποσταθεροποιεί τις θριαμβολογικές ιστορικές αφηγήσεις, οι οποίες είναι ενσωματωμένες στον αστικό ιστό του Λονδίνου. Εκτελώντας μια σειρά υπολογισμένων ανατροπών σε πολλαπλά αναλυτικά επίπεδα, το έργο τέχνης επιβάλλει μια κρίσιμη επανεκτίμηση της δημόσιας μνημόνευσης στον εικοστό πρώτο αιώνα. Χαρακτηριστικά, αναφορικά με τη χωρική πειρατεία, ο καλλιτέχνης, παρακάμπτοντας τη θεσμική ασφάλεια των επιμελημένων χώρων, όπως το Τέταρτο Βάθρο και διεισδύοντας στο αυτοκρατορικό τοπίο της πλατείας, απορρίπτει με το έργο του την επιτρεπόμενη κριτική και επαναδιακδικεί τη δημόσια πλατεία ως χώρο ενεργού πολιτικής δράσης. Με την εικονογραφική αντιστροφή μέσω της σύγκρισης με το έργο του Eugene Delacroix, το γλυπτό εκτελεί μια συντριπτική σημειωτική ανατροπή, μετατρέποντας την εθνική σημαία από έμβλημα επαναστατικού διαφωτισμού σε όργανο φυσικής ασφυξίας και ιδεολογικής τύφλωσης. Επιπλέον, η υλική επιλογή και συγκεκριμένα αυτή της συνθετικής ρητίνης έναντι του μόνιμου ορείχαλκου και του γρανίτη, εκθέτει την ιστορική τεχνικότητα των κρατικών μυθολογιών, πλαισιώνοντας κάθε εθνική συναίνεση ως μια προσωρινή κατασκευή ευάλωτη στη σύγχρονη φθορά. Τέλος, το ψηφιακό κύκλωμα, το οποίο εκκινεί από την επέκταση του γλυπτού από τη φυσική του τοποθεσία στο ψηφιακό βάθρο, διασφαλίζει τον εκδημοκρατισμό του, μετατρέποντας τη συνεχιζόμενη in situ παρουσία του και τη θεσμική αμηχανία σε καταλυτική εννοιολογική δικαίωση.

Τελικά, η παρέμβαση στην πλατεία Waterloo προσφέρει ένα βαθύ θεωρητικό προσχέδιο για το μέλλον της μνήμης σε ολόένα και πιο πολωμένες δημοκρατικές κοινωνίες. Η παραδοσιακή μνημειακότητα λειτουργεί πάνω σε μια παραδοχή αποκλεισμού, επιδιώκοντας να επιβάλλει μια μοναδική, στατική ιστορική συναίνεση που μπορεί να διατηρηθεί μόνο με την περιθωριοποίηση ή την απαλοιφή εναλλακτικών, τραυματικών ιστοριών (Young, 1993). Αντίθετα, το αντιμνημείο του Banksy προασπίζεται αυτό που η Mouffe (2007) ορίζει ως αγωνιστική προσέγγιση. Δεν επιζητά δηλαδή την απαλοιφή της σύγκρουσης, αλλά μάλλον τη δημιουργία χωρικών αρένων, όπου οι συγκρουόμενες ιστορικές ερμηνευτικές εκδοχές μπορούν να επιτελούνται σε ασφάλεια και παραγωγικότητα.

Η παρατεταμένη φυσική παραμονή του γλυπτού στον πεζόδρομο της πλατείας Waterloo αποτελεί ένα ισχυρό δεικτικό ίχνος αυτού του συνεχιζόμενου αγώνα. Παραμένοντας επί τόπου (in situ) αντί να υποβληθεί σε άμεση γραφειοκρατική εξυγίανση, το έργο τέχνης επιτυγχάνει μια διαρκή αποσταθεροποίηση του γύρω χώρου, όπου η αδιάκοπη παρουσία του σηματοδοτεί ότι ο κρατικός μηχανισμός αδυνατεί να εξουδετερώσει ή να αφομοιώσει την κριτική του. Αυτή η απουσία αφαίρεσης αποδεικνύει ότι το αστικό τοπίο δεν είναι ένα ολοκληρωμένο μνημείο περασμένων νικών, αλλά ένα ζωντανό, ευμετάβλητο παλίμψηστο που παραμένει ενεργά ανοιχτό σε συνεχή παρέμβαση, τριβή και επανεγγραφή. Σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από την αναβίωση των φυλετικών κρατικών μυθολογιών και της συστημικής πόλωσης, η τυφλωμένη φιγούρα που ασφυκτιά τυλιγμένη στο εθνικό λάβαρο, λειτουργεί ως μια επείγουσα διαγνωστική προειδοποίηση. Υπενθυμίζει στον σύγχρονο πολίτη ότι όταν τα πολιτικά σύμβολα τοποθετούνται πέρα από τα όρια της κριτικής, δημοκρατικής και ανθρώπινης αμφισβήτησης, παύουν να φωτίζουν τον δρόμο προς την ελευθερία και γίνονται τα ίδια τα όργανα της συλλογικής μας τύφλωσης.



Βιβλιογραφικές αναφορές

- Appadurai, A. (Ed.). (1986). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Brown, B. (2001). Thing theory. *Critical Inquiry*, 28(1), 1–22.
- Buchloh, B. H. D. (2000). *Neo-avantgarde and culture industry: Essays on European and American art from 1955 to 1975*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Foster, H. (Ed.). (1985). *The anti-aesthetic: Essays on postmodern culture*. Seattle, WA: Bay Press.
- Foster, H. (1996). *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Groys, B. (2008). *Art power*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Groys, B. (2016). *In the flow*. London, England: Verso.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (Trans. D. Nicholson-Smith). Oxford, England: Blackwell.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Mouffe, C. (2007). Artistic activism and agonistic spaces. *Art & Research*, 1(2), 1–5. Retrieved from <https://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>
- Riegl, A. (1982). The modern cult of monuments: Its character and its origin. *Oppositions*, 25, 21–51.
- Young, J. E. (1992). The counter-monument: Memory against itself in Germany today. *Critical Inquiry*, 18(2), 267–296.
- Young, J. E. (1993). *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. New Haven, CT: Yale University Press.

