

Πρακτικά Συνεδρίων

(2024)

Ο Ψυχρός Πόλεμος στην τέχνη, την ιστορία και την εκπαίδευση (10 Δεκεμβρίου 2021)



Εκθέσεις τέχνης στον Ψυχρό Πόλεμο

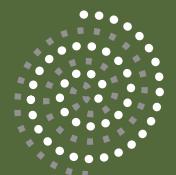
Αρετή Αδαμοπούλου

doi: [10.12681/praktika.6870](https://doi.org/10.12681/praktika.6870)

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΗ ΗΜΕΡΙΔΑ

Ο Ψυχρός Πόλεμος
στην τέχνη, την ιστορία
και την εκπαίδευση

10 Δεκεμβρίου 2021



RESEARCH
CENTRE for the
HUMANITIES

ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ
για τις ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΕΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ

Ψηφιακή Βιβλιοθήκη

Ο Ψυχρός Πόλεμος στην τέχνη, την ιστορία και την εκπαίδευση (10 Δεκεμβρίου 2021)

Επιστημονική επιμέλεια: Αλέξανδρος Τενεκετζής, Άγγελος Παληκίδης

Επιστημονική σύμπραξη: Εργαστήριο Τεχνολογίας, Έρευνας & Εφαρμογών στην Εκπαίδευση,
Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

Αρετή Αδαμοπούλου

Εκθέσεις τέχνης στον Ψυχρό Πόλεμο

<https://doi.org/10.12681/praktika.6870>

© Ψηφιακή Βιβλιοθήκη ΚΕΑΕ 2024

ΨΗΦΙΑΚΟΣ ΣΥΝΕΚΔΟΤΗΣ

Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης

(<https://eproceedings.epublishing.ekt.gr/index.php/praktika>)

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

Πελαγία Μαρκέτου

ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΣΕΙΡΑΣ

✂ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ

Εύη Καλογεροπούλου

ΨΗΦΙΑΚΗ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΥΠΟΔΟΜΗ

Γιώργος Ρεγκούκος

ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

Αθηνά Μποζίκα

Επιστημονική Επιτροπή Ψηφιακής Βιβλιοθήκης ΚΕΑΕ

Άντα Διάλλα Καθηγήτρια Νεότερης και Σύγχρονης Ευρωπαϊκής Ιστορίας,
Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών

Θεόδωρος Αραμπατζής Καθηγητής Ιστορίας και Φιλοσοφίας της Επιστήμης,
Τμήμα Ιστορίας και Φιλοσοφίας της Επιστήμης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Ελένη Γούστη-Σταμπόγλη Ιστορικός, Εκδότρια

Καλλιρρόη Λινάρδου Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης του Βυζαντίου και του Δυτικού
Μεσαίωνα, Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών

Μυρτώ Μαλούτα Επίκουρη Καθηγήτρια Ελληνικής Παπυρολογίας,
Τμήμα Αρχαιολογίας, Βιβλιοθηκονομίας και Μουσειολογίας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

ISBN 978-618-86496-5-1

www.rchumanities.gr

Η διαδικτυακή ημερίδα «Ο Ψυχρός Πόλεμος στην τέχνη, την ιστορία και την εκπαίδευση» πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος «Η μνήμη του Υπαρκτού Σοσιαλισμού στη Γερμανία 30 χρόνια μετά: Η πολιτική εκθέσεων του Γερμανικού Ιστορικού Μουσείου και η διαχείριση των δημόσιων μνημείων της πρώην Ανατολικής Γερμανίας» του Αλέξανδρου Τενεκετζή, που χρηματοδοτήθηκε από το Κέντρο Έρευνας για τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες (ΚΕΑΕ) για το έτος 2021.

Το συνοδευτικό υλικό του κειμένου βρίσκεται στην Ψηφιακή Βιβλιοθήκη του Κέντρου Έρευνας για τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες, στη σειρά Πρακτικά Συνεδρίων

Εκθέσεις τέχνης στον Ψυχρό Πόλεμο

Αρετή Αδαμοπούλου

Οι μελέτες για την πολιτιστική διπλωματία στη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου αποτελούν σήμερα ένα πλούσιο σε δημοσιεύσεις ερευνητικό πεδίο, το οποίο ακολουθεί ακόμα την ψυχροπολεμική διαίρεση: σε αυτό κυρίαρχες είναι οι έρευνες κυρίως για τις ΗΠΑ και δευτερευόντως για τα κράτη της πρώην Δυτικής Ευρώπης. Οι δημοσιεύσεις που αφορούν την Ανατολική Ευρώπη –σίγουρα την ΕΣΣΔ και τον υπόλοιπο πρώην ανατολικό κόσμο– παραμένουν ευάριθμες και προέρχονται τα τελευταία χρόνια κυρίως από ευρωπαϊκά κράτη, τα οποία πλέον είναι ή επιθυμούν να είναι ενταγμένα, πολιτικά και οικονομικά, στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Για τον δυτικό κόσμο, οι έρευνες επικεντρώνονται στο πώς οικοδομήθηκαν τα νέα πολιτιστικά πρότυπα, με άξονα καταρχάς τη διάθεση πολιτιστικής διείσδυσης των ΗΠΑ στην Ευρώπη. Συχνά υπογραμμίζονται επίσης οι ενδοευρωπαϊκοί δυτικοί ανταγωνισμοί.

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσονται οι μελέτες για τις περιοδεύουσες και τις περιοδικές εκθέσεις τέχνης της περιόδου. Το είδος αυτό των εκθέσεων καθιερώθηκε σε παγκόσμια κλίμακα μετά το 1945 και είναι απότοκο των αναγκών και των τάσεων της πολιτιστικής διπλωματίας της εποχής.¹ Αφενός, παρήχθησαν από την πρόθεση να διαχυθεί η σύγχρονη αμερικανική και σοβιετική εικαστική παραγωγή σε διεθνές επίπεδο. Αφετέρου, ακολούθησαν τη διάθεση να προβληθεί η πολιτιστική κληρονομιά, αλλά και η τρέχουσα εικαστική δημιουργία κάθε δυτικοευρωπαϊκού κράτους, οι οποίες θα έπρεπε να αναδεικνύονται ως σημαίνουσες συμβολές στη δημιουργία ενός κοινού ευρωπαϊκού πολιτισμού διαχρονικά. Παραδειγματικά αναφέρω τις πολύ πρώιμες χρονικά «*Moderne französische Malerei: vom Impressionismus bis zur Gegenwart*» (Μοντέρνα γαλλική ζωγραφική: Από τον ιμπρεσιονισμό μέχρι σήμερα)² στη Γερμανία το 1946 και τη γερμανική «απάντηση» σε αυτή,

1. Βλ. Αρετή Αδαμοπούλου, *Τέχνη και ψυχροπολεμική διπλωματία: Διεθνείς εκθέσεις τέχνης στην Αθήνα (1950-1967)* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2019), 23-31, όπου επισκοπείται η σχετική πρόσφατη βιβλιογραφία. Greg Barnhisel, *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy* (Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 2015)· Myroslava Halushka, «Trojan Horses in a Cold War: Art Exhibitions as an Instrument of Cultural Diplomacy, 1945-1985» (MPhil, University of Oxford, 2014).

2. Jean Cassou, *Moderne französische Malerei: vom Impressionismus bis zur Gegenwart. La peinture française moderne: de l'Impressionisme à nos jours*, κατάλογος έκθεσης (Μπάντεν-Μπάντεν: Woldemar Klein, 1946). Βλ. επίσης Jean Cassou, *Moderne französische Malerei von der Impressionisten bis zur Gegenwart*, κατάλογος έκθεσης (Μόναχο: Haus der Kunst, Bayerische Staatskanzlei, 1947).

την «Des maîtres de Cologne à Albert Dürer: primitifs de l'école allemande» (Από τους Δασκάλους της Κολωνίας μέχρι τον Άλμπρεχτ Ντύρερ: Πρώιμοι καλλιτέχνες της γερμανικής σχολής)³ στη Γαλλία το 1950. Είναι κοινός τόπος να αναφερθεί ότι ο ψυχροπολεμικός πολιτιστικός ανταγωνισμός ήταν κομβικής σημασίας κυρίως για τις ακολουθούμενες πολιτικές, αφού οι δύο κόσμοι θεωρούσαν την πολιτιστική υπεροχή ως απόδειξη της επιτυχίας τους στο οικονομικό και το κοινωνικό επίπεδο.

Ίσως όμως ένα πιο έκκεντρο παράδειγμα είναι πιο διαφωτιστικό. Η «Πρώτη διεθνής έκθεση γλυπτικής: Παναθήναια συγχρόνου γλυπτικής»⁴ αποτελεί εντυπωσιακό παράδειγμα για τις εκθεσιακές προτιμήσεις και τις πολιτιστικές πρακτικές των πρώτων δεκαετιών του Ψυχρού Πολέμου. Οργανώθηκε στην Αθήνα, στον Λόφο Φιλοπάππου, από τον Σεπτέμβριο έως τον Νοέμβριο του 1965, με επιμελητή κυρίως τον Τώνη Σπητέρη, ο οποίος είχε αναλάβει το κύριο βάρος της διοργάνωσης στην Ελλάδα. Η έκθεση, ωστόσο, στο επίπεδο της επιλογής και της εξασφάλισης των έργων, στηρίχθηκε εκτός από τον Σπητέρη, στον ιταλό Τζιουζέπε Μαρκιόρι (Giuseppe Marchiori) και στον γάλλο Ντενί Σεβαλιέ (Denys Chevalier). Η τεχνοκριτική τριανδρία αποτελούσε τυπικά την οργανωτική της επιτροπή. Η έκθεση τέθηκε, από τη σύλληψή της, υπό την αιγίδα του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (ΕΟΤ). Αποτελούσε ένα πανόραμα της μοντέρνας γλυπτικής, με έργα που πρώτη φορά εκτίθεντο στην Ελλάδα, κάποια και για πρώτη φορά σε ανοιχτό δημόσιο χώρο. Μέσω της έκθεσης η σύνδεση της αρχαίας ελληνικής τέχνης με την πρόσφατη ευρωπαϊκή παραγωγή, ειδικά με την παρισινή μοντέρνα τέχνη του τέλους του 19ου και της αρχής του 20ού αιώνα, ήταν προφανής.⁵

Η έκθεση «Παναθήναια γλυπτικής» επιχειρούσε να δώσει την εντύπωση μιας πρωτότυπης προσέγγισης: να παρουσιάσει τη μοντέρνα τέχνη στη σκιά του Παρθενώνα. Προωθήθηκε συνεπώς και ως τουριστικό προϊόν: πρόσφερε μια μοναδική εμπειρία, που μόνο όσοι είχαν ταξιδέψει στην Αθήνα μπορούσαν να απολαύσουν. Επιπλέον, εμβληματικά έργα της έκθεσης φωτογραφήθηκαν στην ίδια θέση με φόντο τον Παρθενώνα και το Ηρώδειο, και οι σκηνοθετημένες αυτές λήψεις διαχύθηκαν στον παγκόσμιο Τύπο. Η έκθεση είχε εκπαιδευτικό χαρακτήρα για το τοπικό ακροατήριο, κάτι που συνηθιζόταν σε εκθέσεις τέχνης στις πρώην φασιστικές χώρες, κυρίως στην Ιταλία και τη Δυτική Γερμανία. Η διαφορά ήταν ότι στην Αθήνα με την έκθεση αυτή προτεινόταν ένας δυτικός δρόμος εκσυγχρονισμού για τους εγ-

3. Kurt Martin και Germain Bazin, *Des maîtres de Cologne à Albert Dürer: Primitifs de l'école allemande, exposition organisée sous les auspices de l'association française d'action artistique*, κατάλογος έκθεσης (Παρίσι: Musée de l'Orangerie, presses artistiques, 1950).

4. Τώνης Σπητέρης, *Πρώτη Διεθνής Έκθεση Γλυπτικής: Παναθήναια Συγχρόνου Γλυπτικής*, κατάλογος έκθεσης (Αθήνα: Εθνικός Οργανισμός Τουρισμού, 1965).

5. Τα στοιχεία για την έκθεση και ο σχολιασμός της προέρχονται από το Αδαμοπούλου, *Τέχνη και ψυχροπολεμική διπλωματία*, 265-360.

χώριους καλλιτέχνες και όχι η επιστροφή στην κοινή ευρωπαϊκή κοιτίδα μετά από μια τραυματική απομάκρυνση. Η έκθεση προωθούσε την κοινή ιστορική αφήγηση μιας Ευρώπης πολιτιστικά ενιαίας, αφήγηση που απαντά σε όλες τις δυτικές χώρες εκείνη την περίοδο.

Ως προς την επιλογή των έργων, ο Σπητέρης ακολούθησε κατά γράμμα τον δυτικό κανόνα των ομόχρονων εκθέσεων μοντέρνας τέχνης της περιόδου για την επιλογή των καλλιτεχνών. Η συνήθης αφήγηση στις εκθέσεις αυτές ήταν ότι η ευρωπαϊκή μοντέρνα τέχνη γεννήθηκε και αναπτύχθηκε κυρίως στο Παρίσι, ενώ κάποιες σύντομες αναφορές στους καλλιτέχνες του φουτουρισμού, του νταντά και του μπαουχάους υπογράμμιζαν στην ουσία την επίδραση της γαλλικής πρωτεύουσας σε άλλες περιοχές. Οι επισκοπήσεις της μοντέρνας τέχνης που γράφτηκαν στις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες και κυκλοφορούσαν σε όλες τις δυτικοευρωπαϊκές γλώσσες έθεσαν τον κανόνα και για τις εκθέσεις που οργανώθηκαν σε εκείνη την περίοδο.⁶ Στην πραγματικότητα, όλες οι επισκοπήσεις και οι εκθέσεις ακολουθούσαν το ίδιο αφήγημα και το ίδιο ταξινομικό σύστημα, οπότε παρουσιάζουν τα εξής κοινά χαρακτηριστικά:

1. τη γραμμική αφήγηση, επιλογή αξιοπερίεργη για τάσεις που εμφανίστηκαν σχεδόν ταυτόχρονα·
2. τη σταθερή προβολή του Παρισιού ως μοναδικού ή σημαντικότερου κέντρου παραγωγής καινοτομιών της μοντέρνας τέχνης·
3. την αποσιώπηση κάθε πολιτικής διάστασης των μεσοπολεμικών κινημάτων της πρωτοπορίας·
4. την παράβλεψη της παραγωγής των χωρών της Κεντρικής και της Ανατολικής Ευρώπης, που κάποτε ανήκαν στην Αυστροουγγρική Αυτοκρατορία ή ήταν σταθερά προσανατολισμένες πολιτιστικά στο Παρίσι, αλλά κινούνταν με βάση τις τοπικές δυναμικές και εθνικές εκφράσεις. Προφανώς, το πολιτικό παρόν καθόρισε τη συγγραφή της ιστορίας του παρελθόντος.

Ο Σπητέρης, κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της έκθεσης, έγραφε σε μια επιστολή του προς τη Μαρία Ρεζάν, συνεργάτιδά του και υπάλληλο του ΕΟΤ εκείνη την εποχή:

6. Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert* (Μόναχο: Prestel-Verlag, 1954-1955)· Germain Bazin, *History of Modern Painting*, μτφρ. Rosamund Frost (Νέα Υόρκη: Hyperion Press, 1951)· Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting* (Νέα Υόρκη: Praeger, 1959)· Herbert Read, *The Art of Sculpture* (Νέα Υόρκη: Pantheon Books, 1956).

Η Άννα [Σπητέρη] μου γράφει για συμμετοχή παραπετάσματος. Περί εμποροπανηγύρεως πρόκειται ή για καλλιτεχνική έκθεση με ορισμένη γραμμή; Έχουμε το[v] Mestronic από τη Γιουγκοσλαβία. Αν επιμένετε, μπορώ να βρω ένα[v] Πολωνό. [...] Όσο για τους Ρώσους [sic] υπάρχουν ersatz του χειρίστου είδους. Ουδέποτε, σε καμιά έκθεση της προκοπής παρουσιάστηκαν γλύπτες Ρώσοι [sic] της εποχής αυτής. Αν δεν υπάρχει, συνεπώς, πολύ επιτακτικός λόγος, αρνούμαι κατηγορηματικά να μπει. [...] Δεν μπορούμε για λόγους σκοπιμότητας να βάλουμε σκάρτα πράγματα. [...] Έχε υπόψη σου πως πρόκειται να κατέβουν στην Ελλάδα οι μεγάλοι κριτικοί και οι «ψείρες». Μια τέτοια γκάφα μπορεί να μας κάνει μεγάλη ζημιά.⁷

Επισημαίνω ότι ο Σπητέρης επιθυμούσε τα «Παναθήναια» να έχουν ιστορικό χαρακτήρα, καθώς σκεφτόταν την έκθεση ως την παρθενική μιας σειράς μπιεννάλε γλυπτικής, που θα πραγματοποιούνταν σε υπαίθριους χώρους σε διάφορες πόλεις της Δυτικής Ευρώπης. Σ' αυτή την ιστορική επισκόπηση δεν υπήρχε χώρος για Ρώσους ή Πολωνούς, για έργα που θεωρούνταν «σκάρτα πράγματα» στο πλαίσιο της ψυχροπολεμικής λογικής, εν γένει για καλλιτέχνες του «παραπετάσματος», για έργα που θα επιλέγονταν για πολιτικούς λόγους από το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο ή άλλους φορείς ή άτομα κύρους στην Ελλάδα. Οι πολιτικοί λόγοι που λάνθαναν στη δική του επιλογή είχαν πλήρως αισθητικοποιηθεί και συνεπώς «φυσικοποιηθεί». Δεν υπήρχε ούτε χώρος για έλληνες καλλιτέχνες, παρά μόνο για εκείνους που ακολούθησαν ετεροχρονισμένα τον δυτικό κανόνα της μοντέρνας γλυπτικής, οι οποίοι λόγω εθνικότητας αναγκαστικά έπρεπε να συμπεριληφθούν σε μια έκθεση που θα πραγματοποιούνταν στην Αθήνα. Επίσης, στο παραπάνω παράθεμα εντοπίζεται ο τελικός κριτής της επιτυχίας της έκθεσης: οι δυτικοευρωπαίοι τεχνοκρίτες, οι «μεγάλοι κριτικοί και οι “ψείρες”», όπως τους χαρακτήριζε, οι συνάδελφοι του Σπητέρη, μεταξύ των οποίων είχε διακριθεί και ο ίδιος κερδίζοντας το δεύτερο (1958) και το πρώτο (1960) βραβείο της Μπιενάλε της Βενετίας στην κατηγορία της τεχνοκριτικής. Το πόσο επιτυχημένη είναι η οικοδόμηση και η διάχυση ενός κανόνα, εντέλει, αποδεικνύεται από τον βαθμό ενσωμάτωσής του, από τον τρόπο με τον οποίο «φυσικοποιείται».

Θεωρώ τα «Παναθήναια γλυπτικής» έκθεση εμβληματική για τις πρακτικές της πολιτιστικής διπλωματίας των πρώτων δεκαετιών του Ψυχρού Πολέμου, αλλά και βοηθητική για την κριτική προσέγγιση της εποχής μετά το 1989. Οι εκθέσεις της ψυχροπολεμικής περιόδου αφορούν την οικοδόμηση του «Εγώ» και του «Άλλου» εντός μιας διαιρεμένης Ευρώπης και κινήθηκαν στο πλαίσιο του έντο-

7. Τώνης Σπητέρης προς Μαρία Ρεζάν, 22 Φεβρουαρίου 1965, Αρχείο Τώνη Σπητέρη, Τελλόγγλειο Ίδρυμα, φάκ. u1A, αρ. 33.

νου και πολωτικού πολιτικού ανταγωνισμού. Μετά το 1989, ξεκίνησε εντατικά η οικοδόμηση μιας νέας ενιαίας ταυτότητας στην ευρωπαϊκή ήπειρο, η οποία εξακολουθούσε να βασίζεται στη γραμμική αφήγηση της κοινής πολιτιστικής ευρωπαϊκής ιστορίας, αλλά αυτή τη φορά περιλάμβανε και τα κράτη της Ανατολικής Ευρώπης. Αυτό σήμαινε επίσης σε μεγάλο βαθμό –για μια ακόμη φορά στον 20ό αιώνα στην Ευρώπη– τη διαχείριση της πρόσφατης μνήμης. Μιας μνήμης διαίρεσης, εκτός των άλλων, μνήμης απώλειας της πολυσχιδίας των εικαστικών τάσεων, καθάρσεως των σχέσεων και των επαφών μιας περιόδου ολόκληρης, της ψυχροπολεμικής.

Μόνον πρόσφατα, σχεδόν από το 2000 και εξής, η μοντέρνα και σύγχρονη εικαστική παραγωγή των ανατολικών χωρών απασχόλησαν έντονα τους ιστορικούς της τέχνης παγκοσμίως και συνεπώς αυξήθηκε η παραγωγή σχετικών εκθέσεων.⁸ Τα προηγούμενα χρόνια οι ανατολικές χώρες αντιμετώπιζονταν σαν ένα ενιαίο σύνολο υπό την ηγεσία της ΕΣΣΔ, και θεωρούσαν αυτονόητο ότι η τέχνη που παράγονταν εκεί κινούνταν στο φάσμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Οι χώρες αυτές, όμως, είχαν το 1945 διαφορετική ιστορική και πολιτιστική πορεία, ενώ στη διάρκεια του «σιδηρού παραπετάσματος» οι εξελίξεις τις επηρέασαν ανομοιόμορφα. Ο δυτικός κόσμος άρχισε να διαβάζει για τη μοντέρνα τέχνη που παράχθηκε σε αυτές πριν από το 1945 σε βιβλία των δεκαετιών του 1980 και του 1990, όπως για παράδειγμα, στο βιβλίο του Άντρζεϊ Τουρόφσκι *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?*⁹ της Κριστίνα Πάσουτ *Les avant-gardes de l'Europe Centrale*¹⁰ ή του Στίβεν Μάνσμπαχ *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, 1890-1939*.¹¹ Έτσι, ο σουρρεαλισμός και ο κυβισμός στην Τσεχοσλοβακία, την Πολωνία και την Ουγγαρία του Μεσοπολέμου και στη δεκαετία του 1940 μέχρι την επιβολή αυστηρότερων ελέγχων το 1948 μελετάται και προβάλλεται σήμερα συστηματικά· το ίδιο και η δημιουργία μιας μη επίσημης, underground σκηνής, η οποία εμφανίστηκε από τη δεκαετία του 1960 και υποστήριζε την *art informel* ή την εννοιολογική τέχνη. Η σκηνή αυτή απαρτιζόταν από καλλιτέχνες και κολεκτίβες που λειτουργούσαν με διαφορετικό τρόπο και διακινούνταν σε άλλα fora από ό,τι στη Δυτική Ευρώπη.

Ομοίως και η διοργάνωση εκθέσεων για την τέχνη της Κεντρικής και της Ανατολικής Ευρώπης δεν ενδιέφερε ιδιαίτερα τον δυτικό κόσμο. Ωστόσο, η κατάσταση

8. Ενδεικτικά αναφέρω την έκθεση «Επιθυμία για ελευθερία: Η τέχνη στην Ευρώπη μετά το 1945», Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο, Βερολίνο, 2012.

9. Andrzej Turowski, *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est? Utopie et idéologie* (Παρίσι: Éditions de la Villette, 1986).

10. Krisztina Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe centrale, 1907-1927* (Παρίσι: Flammarion, 1988).

11. Steven Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, 1890-1939* (Κέμπριτζ και Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 1999).

άλλαξε μετά το 1989.¹² Ακόμη και τότε, όμως, οι εκθέσεις αυτές είχαν τον χαρακτήρα της διερεύνησης ή της ανακάλυψης της «άλλης» Ευρώπης, εκείνης που διέφερε από την «κανονική» Ευρώπη, για να δανειστώ την έκφραση του Πιοτρ Πιοτρόφσκι.¹³ Τούτη η διερευνητική ματιά έχει πολλές ομοιότητες με εκείνη της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου.

Η πρώτη εκτενής προσπάθεια να παρουσιαστεί η τέχνη των Ανατολικοευρωπαίων στους δυτικούς¹⁴ ήταν η έκθεση «Europa, Europa, Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa» που οργανώθηκε από τους Ρίσαρντ Στανισλάφσκι και Κρίστοφ Μπροκχάους το 1994 (28 Μαΐου-16 Οκτωβρίου) στη Βόννη. Μέχρι σήμερα, τόσο η έκθεση όσο και ο τετράτομος κατάλογός της¹⁵ αποτελούν σημείο αναφοράς για τους ερευνητές της περιόδου. Η κολοσσιαία έκθεση, που περιλάμβανε 700 έργα από 200 καλλιτέχνες, δεν αφορούσε μόνο την περίοδο πριν από το 1945, αλλά όλον τον 20ό αιώνα και δεν παρουσίαζε μόνο τα εικαστικά (ζωγραφική, γλυπτική, video art κ.ά.), αλλά όλους τους δημιουργικούς κλάδους (αρχιτεκτονική, μουσική, κινηματογράφος, θέατρο, λογοτεχνία κ.λπ.). Αρκετοί ζώντες ανατολικοευρωπαίοι καλλιτέχνες έκαναν στην έκθεση αυτή το ντεμπούτο τους στη δυτικοευρωπαϊκή αγορά και συζήτηση. Παρότι η έκθεση δημιούργησε ένα πλαίσιο αναφοράς, δεν έθεσε ερωτήματα σχετικά με το ίδιο το υλικό που παρουσίαζε, ούτε και προβληματισμούς για την εργαλειοποίηση της έκθεσης στο πλαίσιο του δυτικού κανόνα της ιστορίας της τέχνης. Για παράδειγμα, υιοθετήθηκε η αντίληψη ότι η συγγραφή της ιστορίας της τέχνης είναι γεωγραφικά και, συνεπώς, πολιτικά ουδέτερη. Δηλαδή, η έκθεση δεν κλόνισε, αντίθετα υιοθέτησε την αντίληψη του ενός παγκοσμιοποιημένου ή ενιαία ευρωπαϊκού μοντέλου για την ιστορία της τέχνης.¹⁶

Μετά την πτώση του Τείχους του Βερολίνου ανέκυψαν νέοι ευρωπαϊκοί ανταγωνισμοί και πολιτικοί συσχετισμοί, αδιανόητοι μέχρι το 1989. Από τη δεκαετία του 1990, τόσο η ιστοριογραφία όσο και η ιστοριογραφία της τέχνης, αλλά και οι εκθέσεις μιας «άλλης» ευρωπαϊκής τέχνης πύκνωσαν και οι προσεγγίσεις εκλε-

12. Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, μτφρ. Anna Brzyski (Λονδίνο: Reaktion, 2009), 16.

13. Στο ίδιο, 15.

14. Είχαν προηγηθεί οι μικρότερης έκτασης εκθέσεις των Dieter Ronte και Meda Mladek, επιμ., *Expressiv: Mitteleuropäische Kunst seit 1960 / Central European Art since 1960*, κατάλογος έκθεσης (Βιέννη: Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, 1987), με διάρκεια από τις 30 Νοεμβρίου 1987 έως τις 26 Ιανουαρίου 1988, και στην Ουάσιγκτον, στο Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, από τις 18 Φεβρουαρίου 1988 έως τις 17 Απριλίου 1988. Lóránd Hegyi, επιμ., *Reduktivismus: Abstraction in Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn, 1950-1980*, κατάλογος έκθεσης (Βιέννη: Museum Moderner Kunst, 1992).

15. Ryszard Stanislawski και Christoph Brockhaus, *Europa, Europa, Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, κατάλογος έκθεσης (Βόννη: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland και Ostfildern Hatje Cantz Verlag, 2004).

16. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta*, 18-19.

πτύνθηκαν. Οι ανατολικές χώρες δεν αντιμετωπίζονται πλέον ως αρραγές, ενιαίο όλο στην ιστοριογραφία. Από την άλλη πλευρά, η πολιτιστική διπλωματία κάθε κράτους του ανατολικού συνασπισμού εντάθηκε και διευρύνθηκε. Είναι ενδιαφέρον ότι οι μηχανισμοί έκθεσης του πολιτιστικού κεφαλαίου του καθενός θυμίζουν έντονα την πρώτη ψυχροπολεμική περίοδο. Οι εκθέσεις τέχνης σε κρατικό και ιδιωτικό επίπεδο επιδιώκουν την αναγνώριση από αυτό που θεωρούν επιθυμητό κέντρο σήμερα και την ενσωμάτωσή τους σε αυτό: αφενός την ενσωμάτωση στην ενιαία αφήγηση της ευρωπαϊκής ιστορίας της τέχνης και αφετέρου την ένταξη στο διεθνές πεδίο της αγοράς της γνώσης και της τέχνης. Επιπλέον, οι εκθέσεις για την τέχνη της Ανατολικής Ευρώπης φανερώνουν και τις πολιτικές σχετικά με τη μνήμη των προηγούμενων δεκαετιών. Όπως στην περίπτωση της Ελλάδας κατά τη δεκαετία του 1960, ένα πρόσφατο (τραυματικό;) παρελθόν πρέπει να ξεχαστεί, η κεντρική επιδίωξη είναι η ενσωμάτωση στους νέους πολιτικούς συσχετισμούς και οι νεοεισερχόμενοι νιώθουν ότι προασπίζονται μεθοριακά τον ευρωπαϊκό πολιτισμό έναντι του εκάστοτε «Άλλου». Οι εκθέσεις αποτελούν μέχρι σήμερα ένα κομβικό σημείο συνάντησης ποικίλων δυναμικών, κομμάτι ενός συστήματος εξουσίας, στο οποίο η πολιτική, η διπλωματία και η οικονομία παίζουν κομβικό ρόλο.

Θα κλείσω πάλι με ένα παράδειγμα. Στο πρόσφατο βιβλίο μου για τη σχέση μεταξύ των εκθέσεων τέχνης και της ψυχροπολεμικής διπλωματίας συζήτησα σύντομα τη γαλλική πολιτική σχετικά με τις εκθέσεις στις δύο πρώτες ψυχροπολεμικές δεκαετίες, η οποία έθετε τον γαλλικό πολιτισμό –και ειδικά το Παρίσι– στο κέντρο της ευρωπαϊκής τέχνης. Η πολιτική αυτή παραμένει ενεργή μετά το 1989 και διατηρεί το ενδιαφέρον της για μελέτη. Μετά την ένταξη οκτώ νέων κρατών-μελών στην Ευρωπαϊκή Ένωση το 2004 (Πολωνία, Ουγγαρία, Τσεχία, Σλοβακία, Σλοβενία, Εσθονία, Λετονία, Λιθουανία), η γαλλική προεδρία φρόντισε να συνεργαστεί με τις κυβερνήσεις των κρατών αυτών για να πραγματοποιηθούν μεγάλης κλίμακας εκθέσεις-αφιερώματα στο Παρίσι. Είναι αξιοσημείωτο ότι η Γαλλία και οι ανατολικοευρωπαϊκές χώρες διάλεξαν να προβάλουν στις εκθέσεις αυτές τη συμμετοχή τους πριν από το 1919 ή το 1939 στην «ευρωπαϊκή» μοντέρνα τέχνη. Αναφέρω, για παράδειγμα, την «*Allegro Barbaro: Béla Bartók et la modernité hongroise, 1905-1920*» (Βαρβαρικό αλέγκρο: Ο Μπέλα Μπάρτοκ και η ουγγρική μοντερνικότητα, 1905-1920) στο Μουσείο Ορσέ το 2013-2014,¹⁷ την «*Âmes sauvages: Le symbolisme dans les pays baltes*» (Άγριες ψυχές: Ο συμβολισμός στις χώρες της Βαλτικής) στο ίδιο μουσείο το 2018,¹⁸ την «*Pologne 1840-1918: Peindre l'âme d'une*

17. Gergely Barki, *Allegro Barbaro: Béla Bartók et la modernité hongroise, 1905-1920*, κατάλογος έκθεσης (Παρίσι: Hazan, 2013).

18. Rodolphe Rapetti, επιμ., *Âmes sauvages: Le symbolisme dans les pays baltes*, κατάλογος έκθεσης (Παρίσι: Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2018).

nation» (Πολωνία 1840-1918: Ζωγραφίζοντας την ψυχή ενός έθνους) στο Λούβρο-Λενς το 2019-2020,¹⁹ αλλά και εκθέσεις-αφιερώματα σε καλλιτέχνες, όπως εκείνο στον Φράντισεκ Κούπκα το 2018²⁰ στο Grand Palais.

Η ιστοριογραφία της τέχνης για την περίοδο 1945-1989 έχει να καλύψει ακόμα πολλά κεφάλαια, που δεν αφορούν μόνο τα ευρωπαϊκά κράτη, αλλά και τις πολιτικές δρώσες δυνάμεις που την επηρέασαν. Για παράδειγμα, υπάρχει σήμερα εκτενής βιβλιογραφία για τις εκθέσεις ως όπλα της δημόσιας διπλωματίας των ΗΠΑ, για τις περιοδεύουσες εκθέσεις που διοργάνωσε το MoMA της Νέας Υόρκης, για τις χρηματοδοτήσεις ιδιωτικών ιδρυμάτων στη συγκρότησή τους, για τα πρόσωπα που πρωταγωνίστησαν στην επιμέλειά τους. Όμως, πόσα ξέρουμε για τις περιοδεύουσες εκθέσεις που οργάνωσε η ΕΣΣΔ σε ευρωπαϊκό έδαφος και διεθνώς; Για την πολιτιστική πολιτική και τις πρακτικές που εφάρμοσε; Για τα δρώντα πρόσωπα πίσω από αυτές; Τι σήμαινε η πρόσληψή τους ομόχρονα και ετερόχρονα; Η ιστορία μιας ολόκληρης περιόδου περιμένει να διερευνηθεί και να επανεξεταστεί. Μέχρι σήμερα τα περισσότερα κείμενα εξετάζουν την Ευρώπη διαιρεμένη στα δύο και ασχολούνται με τον ένα ή τον άλλο συνασπισμό. Ως ένα βαθμό αυτό δικαιολογείται, αφού στη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου η πρόσβαση στα αρχεία και η σχετική συζήτηση ήταν δυσχερής λόγω των πολιτικών αποκλεισμών, αλλά και λόγω περιορισμών που έθετε η γλώσσα. Στις χώρες του ανατολικού κόσμου, εκτός από τις τοπικές γλώσσες, ήταν η κυρίαρχη η ρωσική, μια γλώσσα ελάχιστα δημοφιλής στον δυτικό κόσμο, που λίγοι επιδίωκαν ή επιθυμούσαν να μάθουν. Από την άλλη πλευρά, τα αγγλικά, η κυρίαρχη γλώσσα του δυτικού κόσμου, δεν ήταν διαδεδομένα στον άλλο συνασπισμό. Ωστόσο, τα αίτια της μονόπλευρης εξέτασης είναι πιο περίπλοκα και η προσέγγισή τους απαιτεί σύνθετη ανάλυση, η οποία σχετίζεται μεταξύ άλλων με τις πολιτικές και τις δυναμικές εντός του κάθε στρατοπέδου.

Ο Ψυχρός Πόλεμος ήταν περίοδος διαίρεσης, αλλά δεν είχε απόλυτα στεγανά. Η επικοινωνία μεταξύ των δύο κόσμων και η αλληλεπίδρασή τους είναι ένα επόμενο βήμα στη διεθνή έρευνα. Το θέμα είναι περίπλοκο και εξαιρετικά εκτενές. Είναι όμως και ένα γόνιμο έδαφος για τον αναστοχασμό σχετικά με την οικοδόμηση του πολιτιστικού παρόντος στην Ευρώπη. Εξακολουθούμε να εξετάζουμε την τέχνη της ψυχροπολεμικής περιόδου μέσα από τις δυναμικές του παρελθόντος; Τι επιλέγουμε να προβάλλουμε με τις εκθέσεις μας και για ποιον; Τελικά, ποιος είναι ο Άλλος ή ο «κριτής» μας σήμερα;

19. Iwona Danielewicz, Agnieszka Rosales Rodriguez, Marie Lavandier και Luc Piralla-Heng Vong, *Pologne 1840-1918: Peindre l'âme d'une nation*, μτφρ. Anna Kietczewska, κατάλογος έκθεσης (Γάνδη: Snoeck και Lens: Louvre-Lens, 2019).

20. Η έκθεση «Kupka: Pionnier de l'abstraction» πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι, στο Grand Palais, από τις 21 Μαρτίου έως τις 30 Ιουλίου 2018.