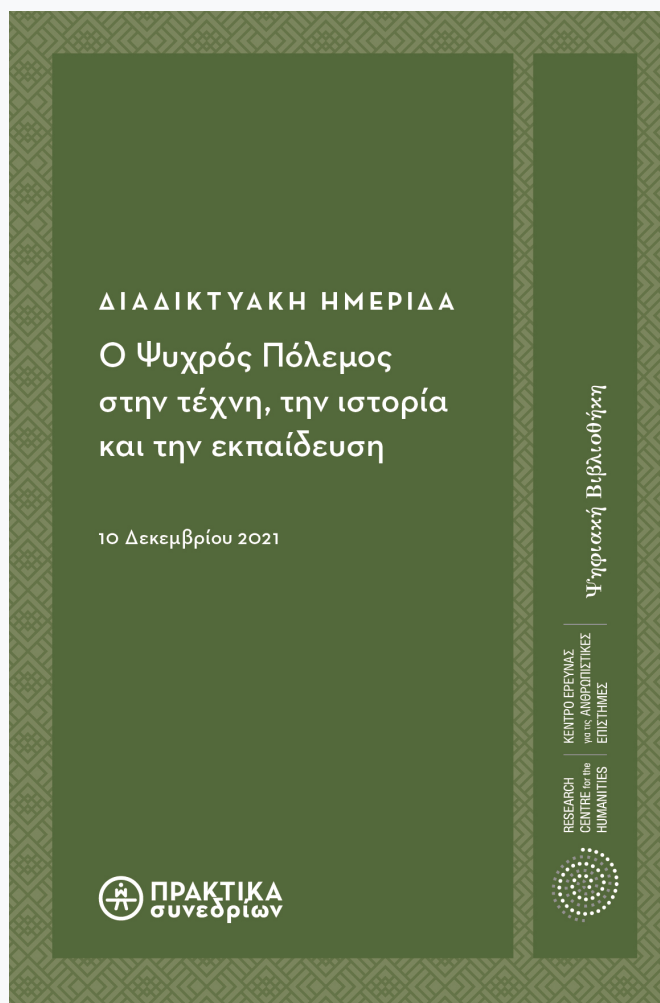


Πρακτικά Συνεδρίων

(2024)

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



Η τριακοστή έκθεση του Συμβουλίου της Ευρώπης με τίτλο «Επιθυμία για ελευθερία: Η τέχνη στην Ευρώπη μετά το 1945» (Βερολίνο, Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο, 2012)

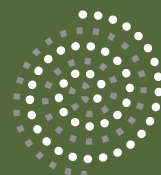
Λευτέρης Σπύρου

doi: [10.12681/praktika.6871](https://doi.org/10.12681/praktika.6871)

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

Λευτέρης Σπύρου

**Η τριακοστή έκθεση του Συμβουλίου της Ευρώπης με τίτλο
«Επιθυμία για ελευθερία: Η τέχνη στην Ευρώπη μετά το 1945»
(Βερολίνο, Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο, 2012)**

<https://doi.org/10.12681/praktika.6871>

© Ψηφιακή Βιβλιοθήκη ΚΕΑΕ 2024

ΨΗΦΙΑΚΟΣ ΣΥΝΕΚΔΟΤΗΣ

Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης

(<https://e proceedings.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 Αρχειονομίας, 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



ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ
ΓΙΑ ΤΙΣ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΕΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ

Ψηφιακή Βιβλιοθήκη

Η τριακοστή έκθεση του Συμβουλίου της Ευρώπης με τίτλο «Επιθυμία για ελευθερία: Η τέχνη στην Ευρώπη μετά το 1945» (Βερολίνο, Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο, 2012)

Λευτέρης Σπύρου

Οι μεταπολεμικές θεσμικές παρεμβάσεις για τη δημιουργία της ενωμένης Ευρώπης και ο ρόλος του Συμβουλίου της Ευρώπης

Το τέλος του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου σηματοδότησε, μεταξύ άλλων, την έναρξη μιας ευρύτερης προσπάθειας δυτικοευρωπαϊών πολιτικών και διανοουμένων να προωθήσουν με τρόπο πιο συστηματικό το σχέδιο για μια ενωμένη Ευρώπη κυρίως μέσα από τη συγκρότηση κοινών θεσμικών οργάνων. Στις 5 Μαΐου του 1949 ιδρύθηκε το Συμβούλιο της Ευρώπης (Council of Europe), ενώ σχεδόν έναν χρόνο αργότερα, στις 9 Μαΐου του 1950, ο γάλλος υπουργός εξωτερικών Ρομπέρ Σουμάν παρουσίασε την πρότασή του για τη δημιουργία μιας Ευρωπαϊκής Κοινότητας Άνθρακα και Χάλυβα, η οποία εντέλει ιδρύθηκε επίσημα στις 18 Απριλίου του 1951. Μερικά χρόνια αργότερα, στις 25 Μαρτίου του 1957, υπογράφηκε στη Ρώμη η Συνθήκη περί Ιδρύσεως της Ευρωπαϊκής Οικονομικής Κοινότητας (ΕΟΚ), με στόχο τη δημιουργία μιας κοινής αγοράς και κατ' επέκταση την ελεύθερη κυκλοφορία εμπορευμάτων, προσώπων, υπηρεσιών και κεφαλαίων στα κράτη-μέλη.

Παράλληλα με τις θεσμικές αυτές διεργασίες, στη δυτικοευρωπαϊκή δημόσια σφαίρα είχαν πυκνώσει και οι συζητήσεις γύρω από το περιεχόμενο της ιδέας της Ευρώπης. Αρκετοί διανοούμενοι στράφηκαν προς την ιστορία με σκοπό να βρεθούν οι ρίζες του ευρωπαϊκού πολιτισμού και να αναδειχτούν οι κοινές πνευματικές αξίες και το κοινό πολιτιστικό παρελθόν των ευρωπαϊκών κρατών. Οι παραδόσεις, λόγου χάρη, του Λυσιέν Φέβρ στο Κολέγιο της Γαλλίας το 1944/1945, στο μόλις πρόσφατα απελευθερωμένο Παρίσι, είχαν τον εύγλωττο τίτλο «Ευρώπη: Η γένεση ενός πολιτισμού».¹ Λίγα χρόνια αργότερα, ο βρετανός ιστορικός Τζον

1. Lucien Febvre, *L'Europe: Genèse d'une civilisation. Cours professé au Collège de France en 1944-1945*, επιμ. Thérèse Charmasson και Brigitte Mazon, πρόλογος Marc Ferro (Παρίσι: Librairie Académique Perrin, 1999). Βλ. επίσης Vittorio Dini, «Lucien Febvre and the Idea of Europe», στο *Europe in Crisis: Intellectuals and the European*

Μπολ, καθηγητής στο νεοϊδρυθέν Κολέγιο της Ευρώπης στην Μπρυζ, εξέδωσε το βιβλίο *The Unity of European History: Political and Cultural Survey* (Η ενότητα της ευρωπαϊκής ιστορίας: Πολιτική και πολιτισμική έρευνα), τονίζοντας στην εισαγωγή ότι είχε θέσει ως σκοπό του να παρουσιάσει την ενότητα και την εξέλιξη των μεγάλων κοσμοπολιτικών παραδόσεων της Ευρώπης, να συσχετίσει τα οικονομικά και πολιτιστικά επιτεύγματα με το πολιτικό υπόβαθρο και να «τοποθετήσει τις μυθολογίες του σημερινού εθνικισμού στη σωστή τους θέση».²

Υπό αυτό το πρίσμα, η πολιτισμική ενότητα των ευρωπαϊκών κρατών θεωρήθηκε βασική προϋπόθεση για την ευρωπαϊκή ενοποίηση και η καταλληλότερη απάντηση στους πολιτικούς και εθνικούς ανταγωνισμούς που είχαν οδηγήσει την Ευρώπη στον ολέθριο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο ελβετός συγγραφέας και διανοούμενος Ντενί ντε Ρουζμόν, ένας από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης στα πρότυπα μιας ομοσπονδίας κρατών, το 1957 συνόψιζε τις παραπάνω αντιλήψεις ως εξής:

Αρκεί μόνο να απομακρυνθούμε από την Ευρώπη, προς οποιαδήποτε κατεύθυνση, για να συνειδητοποιήσουμε την πραγματικότητα της πολιτισμικής μας ενότητας. Στις Ηνωμένες Πολιτείες ήδη, στη Σοβιετική Ένωση αναμφισβήτητα και στην Ασία πέρα από κάθε αμφιβολία, Γάλλοι και Έλληνες, Άγγλοι και Ελβετοί, Σουηδοί και Καστιλιάνοι θεωρούνται Ευρωπαίοι. Πρέπει να υπάρχει κάποιος λόγος για αυτό και εξετάζοντάς το από όλες τις πλευρές, δεν βλέπω καλύτερο επιχείρημα από τη φημισμένη ενότητα του πολιτισμού μας, που τόσο εύκολα ξεφεύγει από τους ορισμούς μας, αλλά είναι τόσο δύσκολο να την αποκρύψεις από τους άλλους λαούς.³

Το παραπάνω απόσπασμα προέρχεται από την εισαγωγή του Ρουζμόν στο βιβλίο του Μαξ Μπέλοφ *Europe and the Europeans*, στο οποίο ο συγγραφέας παρουσίασε τα συμπεράσματα δύο επιστημονικών συναντήσεων που διοργανώθηκαν υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Ευρώπης στις αρχές της δεκαετίας του 1950, όπου ιστορικοί και διανοούμενοι συζήτησαν το θέμα της ενωμένης Ευρώπης.

Το Συμβούλιο της Ευρώπης αναδείχτηκε από τη δεκαετία του 1950 ως ο σημαντικότερος υπερεθνικός διακυβερνητικός οργανισμός, ο οποίος προσπάθησε συστηματικά να προωθήσει, μεταξύ άλλων, την ιδέα της ενωμένης Ευρώπης αναδεικνύοντας το κοινό πολιτισμικό παρελθόν των ευρωπαϊκών κρατών. Χάρη στις

Idea, 1917-1957, επιμ. Mark Hewitson και Matthew D' Auria (Νέα Υόρκη και Οξφόρδη: Berghahn, 2012), 271-284.

2. John Bowle, *The Unity of European History: Political and Cultural Survey* (Λονδίνο: Cape, 1948), 7.

3. Max Beloff, *Europe and the European: An International Discussion*, αναφορά κατά παραγγελία του Συμβουλίου της Ευρώπης, εισαγωγή Denis de Rougemont (Λονδίνο: Chatto and Windus, 1957), xii.

πρωτοβουλίες του, τον Δεκέμβριο του 1954 τέθηκε προς υπογραφή στο Παρίσι η «Ευρωπαϊκή Πολιτιστική Σύμβαση», σύμφωνα με την οποία «κάθε συμβαλλόμενο μέλος πρέπει να λάβει τα κατάλληλα μέτρα για να διαφυλάξει και να ενθαρρύνει την ανάπτυξη της εθνικής συνεισφοράς του στην κοινή πολιτιστική κληρονομιά της Ευρώπης».⁴ Η συνθήκη αποτελεί την πρώτη επίσημη διακήρυξη ενός ευρωπαϊκού θεσμού που αφορούσε τον πολιτισμό και το πρώτο επίσημο έγγραφο στο οποίο χρησιμοποιήθηκε ο όρος «κοινή ευρωπαϊκή πολιτιστική κληρονομιά».⁵

Μόλις λίγες ημέρες νωρίτερα, είχε εγκαινιαστεί στο Palais des Beaux-Arts στις Βρυξέλλες η έκθεση «Η Ουμανιστική Ευρώπη», η οποία τελούσε υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Ευρώπης και έμελλε να είναι η πρώτη από μια σειρά εκθέσεων οι οποίες, σύμφωνα με το σκεπτικό των αρμόδιων οργάνων του, θα παρουσίαζαν «τις σημαντικότερες εποχές του ευρωπαϊκού πολιτισμού» και θα έδειχναν «τον οικουμενικό χαρακτήρα του ευρωπαϊκού πνεύματος και την ενότητα της καλλιτεχνικής του κληρονομιάς ανά τους αιώνες». Οι εκθέσεις θα απευθύνονταν όχι μόνο στο μορφωμένο κοινό, αλλά και στα ευρύτερα τμήματα του πληθυσμού, λειτουργώντας ως «πολύτιμη πηγή πνευματικής προπαγάνδας» με το να «διεγείρουν την ευρωπαϊκή συνείδηση χωρίς ταυτόχρονα να υποβάλλονται σε κριτική από πολιτικές ή εθνικιστικές πλευρές».⁶

Μετά την «Ουμανιστική Ευρώπη», ακολούθησαν άλλες πέντε εκθέσεις σε διάφορες δυτικοευρωπαϊκές πρωτεύουσες, στις οποίες παρουσιάστηκε μια επισκόπηση της ιστορίας της ευρωπαϊκής τέχνης μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα, με τους εξής τίτλους:

1. «Ο θρίαμβος του μανιερισμού: Από τον Μιχαήλ Άγγελο στον Ελ Γκρέκο», Άμστερνταμ, Rijksmuseum, 1 Ιουλίου-2 Οκτωβρίου 1955·
2. «Ο 17ος αιώνας στην Ευρώπη: Ρεαλισμός, κλασικισμός και μπαρόκ», Ρώμη, Palazzo delle Esposizioni, 1 Δεκεμβρίου 1956-31 Ιανουαρίου 1957·
3. «Το ευρωπαϊκό ροκοκό: Τέχνη και πολιτισμός κατά τον 18ο αιώνα», Μόναχο, Residenz, 15 Ιουνίου-15 Σεπτεμβρίου 1958·
4. «Το ρομαντικό κίνημα», Λονδίνο, Tate Gallery και The Arts Council Gallery, 10 Ιουλίου-27 Σεπτεμβρίου 1959·

4. *Convention for the Protection of Human Rights and Fundamental Freedoms*, Ρώμη 1950, επίσκεψη 19 Οκτωβρίου 2022, <https://rm.coe.int/1680063765>.

5. Oriane Calligaro, «From “European Cultural Heritage” to “Cultural Diversity”? The Changing Core Values of European Cultural Policy», *Politique européenne*, τχ. 45 (2014): 65.

6. Βλ. σχετικά Memorandum Presented by the Belgian Delegation in the Meeting of Art Specialists, Στρασβούργο, 10-12 Σεπτεμβρίου 1953, Αρχεία Συμβουλίου της Ευρώπης, EXP/Cult/Art (53) 1.

5. «Οι πηγές του 20ού αιώνα: Οι τέχνες στην Ευρώπη κατά την περίοδο 1884-1914», Παρίσι, Musée National d'Art Moderne, 4 Νοεμβρίου 1960-23 Ιανουαρίου 1961.

Οι εκθέσεις αυτές ήταν το προϊόν μιας πρωτοφανούς για τα ευρωπαϊκά δεδομένα διακρατικής συνεργασίας ανάμεσα σε επιφανείς ιστορικούς τέχνης, διευθυντές και επιμελητές μουσείων, ακαδημαϊκούς και άλλους διανοούμενους, όπως διαπιστώνουμε από τα ονόματα που συμμετέχουν στις οργανωτικές επιτροπές, αλλά και στους πλούσια εικονογραφημένους καταλόγους.⁷ Τα εκθέματα δεν περιορίζονταν μόνο σε πίνακες ζωγραφικής, γλυπτά και χαρτικά, αλλά περιλάμβαναν και βιβλία, μετάλλια, διακοσμητικά αντικείμενα κ.λπ., σε μια προσπάθεια των διοργανωτών να παρουσιάσουν μια όσο το δυνατόν πληρέστερη εικόνα του ευρωπαϊκού πολιτισμού σε μια συγκεκριμένη ιστορική εποχή. Όπως παρατηρούσε ο Κένεθ Κλαρκ στο εισαγωγικό του κείμενο στον κατάλογο της έκθεσης «Το ρομαντικό κίνημα», οι εκθέσεις του Συμβουλίου αποσκοπούσαν στο να δείξουν «πώς τα σημαντικότερα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κινήματα, παρά τις εθνικές και θρησκευτικές τους διαφορές, ήταν αλληλεξαρτώμενα και βοήθησαν να δημιουργηθεί ο ενιαίος πολιτισμός που τώρα γνωρίζουμε».⁸ Υπό αυτή την οπτική, οι τέχνες και ο πολιτισμός καλούνταν να δείξουν τον δρόμο για τη συγγραφή μιας διαφορετικής ευρωπαϊκής ιστορίας, βασισμένης στις κοινές πνευματικές και καλλιτεχνικές τάσεις, και όχι στους καταστροφικούς εθνικούς ανταγωνισμούς. Για τον λόγο αυτόν, άλλωστε, το Συμβούλιο της Ευρώπης επιχείρησε συστηματικά κατά την ίδια χρονική περίοδο, μέσα από επιστημονικά συνέδρια, ημερίδες και εκδόσεις να προχωρήσει στην αναθεώρηση των εθνικών εγχειριδίων ιστορίας που χρησιμοποιούνταν στη μέση εκπαίδευση των κρατών-μελών του και να εισαγάγει τη διδασκαλία της Ευρωπαϊκής Ιδέας στα εκπαιδευτικά τους συστήματα.⁹

7. Ανάμεσά τους οι Αντρέ Σαστέλ, Ζαν Κασού, Κένεθ Κλαρκ, Έλις Γουστερχάους, Έμπερχαντ Χανφστένγκλ, Νικόλαους Πέβονερ, Τζιούλιο Κάρλο Αργκάν, Μάριο Σάλμι, Λιονέλο Βεντούρι, Τσαρλς Στέρλινγκ, Άντονι Μπλαντ και άλλοι.

8. Kenneth Clark, «Introduction», στο *The Romantic Movement: Fifth Exhibition to Celebrate the Tenth Anniversary of the Council of Europe*, κατάλογος έκθεσης των The Tate Gallery και The Arts Council Gallery, 10 Ιουλίου-27 Σεπτεμβρίου 1959 (Λονδίνο: The Arts Council of Great Britain, 1959), 10.

9. Για τις πρωτοβουλίες του Συμβουλίου της Ευρώπης σχετικά με τη διδασκαλία της ευρωπαϊκής ιστορίας στη μέση εκπαίδευση, βλ. Council for Cultural Co-operation, *Against Bias and Prejudice: The Council of Europe's Work on History Teaching and History Textbooks* (Στρασβούργο: Council for Cultural Co-operation, 1995). Luigi Cajani, «History Teaching for the Unification of Europe: The Case of the Council of Europe», στο *The Palgrave Handbook of State-Sponsored History after 1945*, επιμ. Berber Bevernage και Nico Wouters (Λονδίνο: Palgrave Macmillan, 2018), 289-305. Βλ. επίσης Παναγιώτης Γ. Κιμουρτζής, «Μετασχηματισμοί στην Ευρώπη και μεταρρυθμίσεις στα εκπαιδευτικά συστήματα», στο *Ιστορικά τραύματα και ευρωπαϊκή ιδέα: Από τη φρίκη των πολέμων και των ολοκληρωτισμών στο όραμα της ενοποίησης*, επιμ. Γιώργος Κόκκινος, Έλλη Λεμονίδου, Παναγιώτης Κιμουρτζής και Σωτήρης Ντάλης (Αθήνα: Παπαζήσης, 2016), 407-500.

Μέχρι την πτώση του Τείχους του Βερολίνου το 1989 διοργανώθηκαν συνολικά είκοσι εκθέσεις υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Ευρώπης, οι περισσότερες παρουσιάζοντας διάφορες καλλιτεχνικές περιόδους της ευρωπαϊκής ιστορίας της τέχνης, όπως για παράδειγμα η έκθεση για τη ρομανική τέχνη το 1961 (Βαρκελώνη και Σαντιάγκο ντε Κομποστέλα), τη βυζαντινή τέχνη το 1964 (Αθήνα) ή τη γοτθική τέχνη το 1968 (Παρίσι). Ορισμένες εκθέσεις, επίσης, επικεντρώθηκαν στην παρουσίαση προσωπικοτήτων που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στον καλλιτεχνικό χώρο, όπως λόγου χάρη ο Καρλομάγνος (Άαχεν, 1965), η βασίλισσα Χριστίνα της Σουηδίας (Στοκχόλμη, 1966) ή οι Μέδικοι (Φλωρεντία, 1980). Στόχος των διοργανωτών ήταν να δείξουν, μεταξύ άλλων, τη συμβολή των κρατών-μελών του Συμβουλίου της Ευρώπης στη διαμόρφωση του κοινού ευρωπαϊκού πολιτισμού και για τον λόγο αυτό δόθηκε προτεραιότητα στη διοργάνωση εκθέσεων από τις χώρες που είχαν πρόσφατα ενταχθεί στον διακυβερνητικό οργανισμό, όπως για παράδειγμα η Μάλτα (με την έκθεση «Το Τάγμα του Αγίου Ιωάννη της Μάλτας», Βαλέτα, 1970) και η Πορτογαλία («Οι πορτογαλικές ανακαλύψεις και η αναγεννησιακή Ευρώπη», Λισαβόνα, 1983).¹⁰

Η έκθεση «Επιθυμία για ελευθερία: Η Τέχνη στην Ευρώπη μετά το 1945»

Η πλήρης κατάρρευση του ανατολικού συνασπισμού μετά την πτώση του Τείχους του Βερολίνου το 1989 είχε άμεσες επιπτώσεις και στη λειτουργία του Συμβουλίου της Ευρώπης, αφού αυξήθηκαν σημαντικά τα μέλη του με την προσχώρηση των χωρών της Ανατολικής Ευρώπης (Ουγγαρία, Πολωνία, Βουλγαρία, Εσθονία, Λιθουανία, Σλοβενία, Τσεχία κ.λπ.). Ο θεσμός των καλλιτεχνικών εκθέσεων, ωστόσο, συνεχίστηκε κατά τις δεκαετίες του 1990 και του 2000, με τη διαφορά ότι τώρα η κάθε έκθεση διοργανωνόταν σε περισσότερες από μία ευρωπαϊκές πόλεις. Τα θέματα που επιλέγονταν εξακολουθούσαν συνήθως να προέρχονται από το απώτερο παρελθόν της ευρωπαϊκής ιστορίας: «Από τους Βίκινγκς στους Σταυροφόρους: Η Σκανδιναβία και η Ευρώπη, 800-1200» (Παρίσι, Βερολίνο και Κοπεγχάγη, 1992-1993), «Θεοί και ήρωες στην Εποχή του Χαλκού» (Κοπεγχάγη, Βόννη, Παρίσι και Αθήνα, 1998-1999), «Όθων ο Μέγας: Μαγδεμβούργο και Ευρώπη. Μέρος Ι» (Μαγδεμβούργο, 2001) και «Το κέντρο της Ευρώπης γύρω στο 1000 μ.Χ. Μέρος ΙΙ» (Βουδαπέστη, Βερολίνο, Μάνχαιμ,

10. Για τις εκθέσεις του Συμβουλίου της Ευρώπης, βλ. Council of Europe, Culture and Cultural Heritage, Culture, επίσκεψη 2 Νοεμβρίου 2022, <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/past-exhibitions>.

Πράγα και Μπρατισλάβα, 2000-2002), «Ο οικουμενικός Λεονάρντο» (Φλωρεντία, Λονδίνο, Οξφόρδη και Μιλάνο, 2006), «Η Αγία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία του Γερμανικού Έθνους, 962-1806» (Μαγδεμβούργο και Βερολίνο, 2006). Μοναδική εξαίρεση αποτέλεσε η εικοστή τρίτη κατά σειρά έκθεση, με τίτλο «Τέχνη και εξουσία στην Ευρώπη των δικτατόρων, 1930-1945», η οποία εγκαινιάστηκε στη γκαλερί Hayward του Λονδίνου στις 26 Οκτωβρίου του 1995 και τον επόμενο χρόνο μεταφέρθηκε πρώτα στη Βαρκελώνη (Centre de Cultura Contemporània) κι έπειτα στο Βερολίνο (Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο). Για πρώτη φορά μια έκθεση υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Ευρώπης εκτεινόταν χρονικά μετά τη δεκαετία του 1920,¹¹ δηλαδή αφορούσε μια περίοδο του σχετικά πρόσφατου ευρωπαϊκού παρελθόντος, οι μνήμες του οποίου εξακολουθούσαν να παραμένουν ζωντανές κατά τη δεκαετία του 1990. Σκοπός των διοργανωτών ήταν να παρουσιαστούν οι εικαστικές τέχνες και η αρχιτεκτονική στις χώρες με δικτατορικά καθεστώτα (Ιταλία, Γερμανία, Σοβιετική Ένωση και Ισπανία), προκαλώντας έτσι τους επισκέπτες να σκεφτούν πάνω στη χρήση της τέχνης ως προπαγάνδας. Στις αίθουσες, όμως, εκτέθηκαν επίσης έργα των «μοντέρνων» καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα των Μπέκμαν, Μπάρλαχ, Κόλβιτς, Μιρό, Πικάσο κ.ά., γεγονός που υπογράμμιζε την πρωταρχική σημασία που είχε για τη δημοκρατία, η ελευθερία της τέχνης και της έκφρασης.¹²

Από αυτό εδώ ακριβώς το σημείο, τόσο χρονικά όσο και θεματικά, εκκινούσε και η τριακοστή και χρονικά τελευταία έκθεση του Συμβουλίου της Ευρώπης, η οποία είχε τον τίτλο «Verführung Freiheit: Kunst in Europa seit 1945» (Επιθυμία για ελευθερία: Η Τέχνη στην Ευρώπη μετά το 1945), και εγκαινιάστηκε στο Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο στις 17 Οκτωβρίου του 2012. Κατά τα δύο επόμενα χρόνια παρουσιάστηκε κατά σειρά στο Μιλάνο (Palazzo Reale), το Ταλίν (Eesti Kunsti muuseum, Kumu Kunstimuuseum) και την Κρακοβία (Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, MOCAK),¹³ ενώ το ίδιο χρονικό διάστημα διοργανώθηκε και μια σειρά παράλληλων εκθέσεων σε διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις, μεταξύ των οποίων και η Θεσσαλονίκη (Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης),¹⁴ με τη διαφορά ότι εκεί δεν αναρτήθηκαν τα έργα του Βερολίνου, αλλά τα εκθέματα προέρχονταν από την κατά τόπους

11. Η έκθεση αποτελούσε συνέχεια της έκθεσης «Τάσεις της δεκαετίας του 1920» («Tendenzen der Zwanziger Jahre»), που είχε διοργανωθεί υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Ευρώπης στο Βερολίνο το 1977.

12. David Britt, επιμ., *Art and Power: Europe under the Dictators 1930-1945*, κατάλογος έκθεσης (Λονδίνο: The South Bank Centre, 1995).

13. Monika Flacke, επιμ., *Verführung Freiheit: Kunst in Europa seit 1945*, κατάλογος έκθεσης, Deutsches Historisches Museum, 17 Οκτωβρίου 2012-10 Φεβρουαρίου 2013 (Βερολίνο: Sandstein, 2012).

14. Ντένης Ζαχαρόπουλος, επιμ., *Η τέχνη στην Ευρώπη μετά το 1945: Πέρα από σύνορα*, κατάλογος έκθεσης, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 8 Φεβρουαρίου-6 Μαΐου 2014 (Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2014). Εκθέσεις διοργανώθηκαν επίσης στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Dox της Πράγας και στην Εθνική Πινακοθήκη του Σεράγεβο.

εθνική εικαστική παραγωγή, πάντα όμως μέσα στο γενικότερο πλαίσιο που είχαν θέσει οι διοργανωτές της έκθεσης του Βερολίνου.

Τη βασική ευθύνη για την οργάνωση της έκθεσης είχε η ιστορικός τέχνης Μόνικα Φλάκε, η οποία είχε ήδη επιμεληθεί στο Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο δύο εκθέσεις σταθμούς, με τίτλο «Οι μύθοι των εθνών», και με υπότιτλο «Ένα ευρωπαϊκό πανόραμα» η πρώτη το 1998, ενώ η δεύτερη με υπότιτλο «Αρένα των αναμνήσεων» το 2004-2005.¹⁵ Στους επιμελητές της έκθεσης περιλαμβάνονταν επίσης ο βρετανός Χένρι Μέρικ Χιουζ, γενικός σύμβουλος του Συμβουλίου της Ευρώπης και ομότιμος πρόεδρος της Διεθνούς Ένωσης Τεχνοκριτικών (AICA), καθώς επίσης η γερμανίδα ιστορικός της τέχνης Ουλρίκε Σμίγκελτ. Τέλος, σημαντικό ρόλο στη σύλληψη και την εκτέλεση της ιδέας είχε ο Χορστ Μπρέντεκαμπ, καθηγητής της ιστορίας της τέχνης στο Πανεπιστήμιο Χούμπολτ στο Βερολίνο.

Όπως και στις προηγούμενες εκθέσεις του Συμβουλίου της Ευρώπης, έτσι και τώρα ένας από τους στόχους ήταν να τονιστεί η ενότητα μέσα από τις διαφορές του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Στον χαιρετισμό του στον κατάλογο της έκθεσης, ο γενικός γραμματέας του Συμβουλίου της Ευρώπης Θορμπγιόρν Γιάγκλαντ ανέφερε χαρακτηριστικά ότι είχε έρθει η στιγμή να «εστιάσουμε τον καλλιτεχνικό φακό στη διαιρεμένη Ευρώπη του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα και, μαζί της, η ευκαιρία να εντοπίσουμε όχι μόνο διαφορές, αλλά και κοινά σημεία κυρίως». Συνεχίζοντας, μάλιστα, τόνισε ότι «τώρα μπορούμε να δούμε πιο καθαρά από ποτέ ότι όσο διαφορετικές και αν ήταν οι πολιτικές τους αντιλήψεις για τον εαυτό τους, οι αξίες και τα ιδανικά των κοινωνιών μας ήταν πάντα σταθερά αγκυροβολημένα στον Διαφωτισμό του 18ου αιώνα. Από αυτή την άποψη, τα ιδεολογικά όρια που δημιουργήθηκαν κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου φαίνονται πιο αναχρονιστικά από ποτέ».¹⁶

Κριτική και κρίση: Οι ιδέες του Ράινχαρτ Κοζέλεκ ως αφετηρία για τον σχεδιασμό της έκθεσης

Ο Διαφωτισμός ως κοινή αφετηρία για την εξέλιξη των μεταπολεμικών κοινωνιών, τόσο στην Ανατολική όσο και στη Δυτική Ευρώπη, αποτέλεσε την κεντρική ιδέα πά-

15. Monika Flacke, επιμ., *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*, κατάλογος έκθεσης, Deutsches Historisches Museum, Βερολίνο, 20 Μαρτίου-9 Ιουνίου 1998 (Μάιντς: Koehler und Amelang, 1998)· Monika Flacke, επιμ., *Mythen der Nationen: Arena der Erinnerungen*, 2 τ., κατάλογος έκθεσης, Deutsches Historisches Museum, 2 Οκτωβρίου 2004-27 Φεβρουαρίου 2005 (Βερολίνο: Deutsches Historisches Museum, 2004).

16. Thorbjørn Jagland, «Grusswort», στο Flacke, *Verführung Freiheit*, 6-7.

νω στην οποία σχεδιάστηκε η έκθεση στο Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο. Η Φλάκε και ο Μπρέντεκαμπ στράφηκαν στις ιδέες του Ράινχαρτ Κοζέλεκ, ενός από τους σημαντικότερους θεωρητικούς ιστορικούς της μεταπολεμικής Γερμανίας. Στο βιβλίο του *Kritik und Krise: Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* (Κριτική και κρίση: Μια μελέτη της παθογένειας του αστικού κόσμου) που εκδόθηκε το 1959 και αποτελεί τη διδακτορική διατριβή που είχε υποστηρίξει μερικά χρόνια νωρίτερα στο Πανεπιστήμιο της Χαϊδελβέργης (1954), ο Κοζέλεκ ερμήνευσε την πορεία της Ευρώπης από τον Διαφωτισμό και μετά μέσα από τη διαλεκτική σχέση αυτών των δύο εννοιών – κριτική και κρίση.¹⁷ Η «κριτική» υπήρξε το κατεξοχήν όπλο της ανερχόμενης αστικής τάξης και των διανοουμένων της κατά των εκπροσώπων και των αξιών του Παλαιού Καθεστώτος, και ήταν εκείνη που οδήγησε στην Επανάσταση του 1789 και στις ουτοπικές αντιλήψεις για μια νέα κοινωνία, αλλά και στην «κρίση» που ακολούθησε, με την Τρομοκρατία και τη ναπολεόντεια Αυτοκρατορία. Σύμφωνα με το σχήμα αυτό, ο Διαφωτισμός είχε στην πραγματικότητα πυροδοτήσει μια διαδικασία συνεχούς «κριτικής» και «κρίσης» που ήταν αναπόφευκτη μέχρι σήμερα και, στην καλύτερη περίπτωση, ήταν συνώνυμη με την πρόοδο.

Με βάση λοιπόν τις ιδέες του Κοζέλεκ, ο Μπρέντεκαμπ σημείωσε ότι τόσο η δυτική κοινοβουλευτική δημοκρατία όσο και η σοσιαλιστική λαϊκή δημοκρατία ήταν σε κάθε περίπτωση και οι δύο παιδιά του Διαφωτισμού. Και τα δύο συστήματα είχαν διακηρύξει τις αξίες της διαφώτισης, της ελευθερίας και της ισότητας, των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και της κοινωνικής και τεχνικής προόδου, και είχαν ισχυριστεί ότι ήταν σε θέση να προσφέρουν μια ευτυχισμένη εκπλήρωση της ανθρωπίνης ζωής. Μια τέτοια προσέγγιση είχε για τον Μπρέντεκαμπ το πλεονέκτημα ότι μας απομακρύνει από τις καθιερωμένες αντιλήψεις για τους δύο αντίπαλους συνασπισμούς του Ψυχρού Πολέμου και μας επιτρέπει να συγκρίνουμε τις διαφορετικές απαντήσεις που έδωσαν στα ίδια δομικά προβλήματα.¹⁸

Αντίστοιχες ήταν και οι απόψεις της Φλάκε, η οποία υπογράμμισε στο εισαγωγικό κείμενό της ότι θέμα της έκθεσης ήταν ακριβώς η σημασία της «κρίσης» και της «κριτικής», όταν θεωρούνται κινητήριες δυνάμεις του μεταπολεμικού κόσμου. Η επιμελήτρια της έκθεσης τόνισε ότι μετά το 1945 και τα δύο «αντίπαλα» συστήματα υποσχέθηκαν ένα καλύτερο, πιο ανθρώπινο μέλλον, έπειτα από τη φρίκη του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, διασφαλίζοντας για τους πολίτες τους τις αρχές του Διαφωτισμού για ελευθερία και ισότητα, δικαιοσύνη και ευημερία. Πρόσθεσε, ωστόσο, ότι αυτό που ονομάζουμε «υπαρκτός σοσιαλισμός» δεν μπόρεσε να ανταποκριθεί σε αυτή την υπόσχεση και ότι οι προγραμματικές δηλώσεις

17. Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise: Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* (Φράιμπουργκ: Karl Alber: 1959).

18. Horst Bredekamp, «Die Kunst als Freiheit», στο Flacke, *Verführung Freiheit*, 20-27.

για κοινωνική ευτυχία και μια καλύτερη ζωή παρέμειναν ευσεβείς πόθοι. Αυτό συνέβη κατά βάση επειδή οι «κρίσεις» ερμηνεύτηκαν από τα ανατολικά καθεστώτα ως «μεταβατικά φαινόμενα» και τα συμπτώματα της κρίσης είτε καταπιέστηκαν είτε συγκαλύφθηκαν. Η ανικανότητα των καθεστώτων για κριτική και αυτοκριτική, μαζί με τη βαθύτερη στασιμότητα της οικονομίας, οδήγησαν σύμφωνα με τη Φλάκε σε μια υπαρξιακή κρίση νομιμότητας και, τελικά, στο τέλος του «υπαρκτού» σοσιαλισμού.¹⁹

Αντίθετα, οι δυτικές δημοκρατίες έβλεπαν τόσο την «κριτική» όσο και την «κρίση» ως αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνικής προόδου και, κατά συνέπεια, σε αντίθεση με τα ολοκληρωτικά συστήματα στον ανατολικό συνασπισμό, ήταν σε θέση να αντιμετωπίσουν τις κοινωνικές συγκρούσεις χωρίς να εμπλέκονται σε μεσοσιανικές πολιτικές και σε ιδανικά σχέδια για την κοινωνία. Η συνεχής προσπάθεια για βελτίωση των δημοκρατικών θεσμών και των αρχών της ελευθερίας και της πρακτικής εφαρμογής τους οδήγησε, σύμφωνα με τη Φλάκε, στην επίτευξη μιας ευρείας ισορροπίας ανάμεσα στην ελευθερία, την ισότητα και τη δικαιοσύνη, τόσο από την άποψη των θεσμών όσο και από την πλευρά της κοινωνίας των πολιτών.²⁰

Το χρονικό όριο, ωστόσο, της έκθεσης δεν ήταν το 1989, αφού σύμφωνα με την επιμελήτρια η παγκοσμιοποίηση της οικονομίας και η εμφάνιση ενός πολυπολικού κόσμου πυροδότησε νέες κρίσεις: είτε στην οικονομία με το χρέος του ευρώ· είτε στην πολιτική και τις διεθνείς σχέσεις μετά την τρομοκρατική επίθεση στους Δίδυμους Πύργους του Παγκόσμιου Κέντρου Εμπορίου στη Νέα Υόρκη στις 11 Σεπτεμβρίου του 2001, τα κινήματα του Occupy Wall Street και της Αραβικής Άνοιξης· είτε στο περιβάλλον, με το πυρηνικό ατύχημα της Φουκουσίμα το 2011. Το καπιταλιστικό σύστημα, θριαμβευτής μετά την πτώση του Τείχους του Βερολίνου, βρίσκεται πλέον αντιμέτωπο με την «κρίση» και η Φλάκε διερωτήθηκε στο κείμενό της αν «μπορούν οι παλιές δημοκρατίες της Δύσης να αντέξουν καλύτερα το αιώνιο εκκρεμές μεταξύ κριτικής και κρίσης». Και πρόσθετε: «Ή μήπως χρειαζόμαστε νέους δημοκρατικούς θεσμούς, νέα κοινωνικά κινήματα και προσεγγίσεις;». Η ίδια πάντως εμφανίστηκε αισιόδοξη σημειώνοντας ότι η διαδικασία κριτικής και κρίσης «όχι μόνο οδήγησε στις κοινοβουλευτικές δημοκρατίες της Δύσης, αλλά μπόρεσε επίσης να τις διατηρήσει σχετικά σταθερές και θα μπορέσει να το κάνει και στο μέλλον».²¹

19. Monika Flacke, «Die Reise», στο Flacke, *Verführung Freiheit*, 15.

20. Στο ίδιο.

21. Στο ίδιο.

Η δομή της έκθεσης

Οι διοργανωτές της έκθεσης αναγνώρισαν τον κομβικό ρόλο της τέχνης και των καλλιτεχνών μέσα στη διαλεκτική σχέση «κρίσης» και «κριτικής», αφού σύμφωνα με τα λεγόμενα της Φλάκε οι καλλιτέχνες έχουν την ικανότητα να αντιλαμβάνονται εγκαίρως τις «κρίσεις» και να διατυπώνουν την «κριτική» τους. Εκκινώντας, λοιπόν, από τη βασική θέση ότι η ελευθερία της κριτικής βοηθά στην υπέρβαση κοινωνικών και πολιτικών κρίσεων, το κύριο θέμα της έκθεσης ήταν η «ελευθερία» και πώς ερμήνευσαν, κατανόησαν και υπερασπίστηκαν αυτή την έννοια οι καλλιτέχνες στην Ευρώπη μετά το 1945.

Με αυτό το σκεπτικό, η Φλάκε μαζί με τον Χιούζ και τη Σμίγκελτ ταξίδεψαν για δύο χρόνια στην Ανατολική Ευρώπη κυρίως, με σκοπό να συναντήσουν επιμελητές μουσείων, καλλιτέχνες, ιστορικούς τέχνης, κριτικούς κ.ά., και να επιλέξουν αντιπροσωπευτικά έργα για να υλοποιήσουν την ιδέα τους. Τελικά, στις αίθουσες του Γερμανικού Ιστορικού Μουσείου εκτέθηκαν 196 έργα (πίνακες ζωγραφικής, σχέδια, γλυπτά, φωτογραφίες, βίντεο, εγκαταστάσεις) από 113 καλλιτέχνες που προέρχονταν από 28 ευρωπαϊκές χώρες. Η έκθεση χωρίστηκε σε δώδεκα επιμέρους θεματικά «κεφάλαια», τα οποία δεν ακολουθούσαν κάποια χρονολογική ή γεωγραφική κατανομή, αλλά σε κάθε ενότητα παρουσιάστηκαν έργα που φιλοτεχνήθηκαν σε διαφορετικές χρονολογικές περιόδους από διαφορετικής εθνικότητας καλλιτέχνες – απόρροια της συνειδητής επιλογής των επιμελητών, οι οποίοι ήθελαν να δείξουν ότι η «κριτική» που άσκησαν οι καλλιτέχνες αφορούσε ζητήματα που ήταν κοινά στις χώρες της μεταπολεμικής Ευρώπης.

Η πρώτη ενότητα, με τίτλο «Gerichtshof der Vernunft» (Το δικαστήριο της Λογικής)²² αποτελούσε την αφετηρία της έκθεσης, αφού συνδεόταν με τον Διαφωτισμό του 18ου αιώνα και τις ιδέες του Λόγου και της Επανάστασης, μια εποχή που αποτελούσε για τους επιμελητές, όπως προαναφέρθηκε, το κοινό υπόβαθρο των δύο αντίπαλων ιδεολογικών στρατοπέδων στη μεταπολεμική Ευρώπη. Τα έργα των Ίαν Χάμιλτον Φίνλεϊ (*Je vous salue Marat / Hail Marat*, 1989) και Γιάννη Κουνέλλη (*Άτιτλο*, 1969) –ένα είδος επιταφίου των δύο ηρώων της Γαλλικής Επανάστασης, του Μαραά και του Ροβεσπιέρου– σηματοδοτούσαν εκείνη την αποφασιστική στιγμή της Γαλλικής Επανάστασης που μετέτρεψε την απελευθέρωση από τον απολυταρχισμό σε μια πολύ πιο τρομερή καταπίεση. Η νομιμοποίηση της βίας στο όνομα της Λογικής, όμως, δεν περιορίστηκε μόνο στην εποχή εκείνη, αλλά

22. Τα στοιχεία που αφορούν τις δώδεκα ενότητες της έκθεσης προέρχονται από την εμπλουτισμένη ηλεκτρονική μορφή του καταλόγου της έκθεσης, ο οποίος είναι διαθέσιμος με τη χρήση κωδικών, στην ιστοσελίδα του εκδοτικού οίκου Sandstein.

συνεχίστηκε στη μεταπολεμική Ευρώπη, όπως έδειξαν τα έργα των Γίνκα Σονιμπάρε, Μόνα Χατούμ, Μαρσέλ Μπροντέρς και άλλων.

Η επόμενη ενότητα αφορούσε την έννοια της ουτοπίας και είχε τον τίτλο «Die Revolution sind wir» (Η Επανάσταση είμαστε εμείς), δάνειο από το ομότιτλο έργο του Γιόζεφ Μπόις *La rivoluzione siamo Noi* (1972). Τα έργα αποτελούσαν εδώ ένα μικρό πανόραμα ανεκπλήρωτων και αποτυχημένων ελπίδων, όπως έδειχνε ο διάλογος ανάμεσα στον πίνακα του Φερνάν Λεζέ *Μελέτη για τους «Οικοδόμους»* (*Étude pour «Les Constructeurs»*, 1950), με το όραμα ενός σοσιαλιστικού μέλλοντος και τους εργάτες που το οικοδομούν, και το έργο του Αλεξάντερ Μπρόντσκι *Η προτελευταία ημέρα της Πομπηίας* (*Predposlednij den Pompei*, 1997), που παρουσίαζε τη διάψευση και την απώλεια της ουτοπίας.

Η ικανότητα των καλλιτεχνών να δουν κριτικά την ιστορία και κατ' επέκταση να αποδομήσουν τις κυρίαρχες εθνικές αφηγήσεις και μύθους, επαναπροσδιορίζοντας έτσι τη συλλογική ιστορική συνείδηση, εξετάστηκε στο κεφάλαιο «Reise ins Wunderland» (Ταξίδι στη Χώρα των Θαυμάτων). Χαρακτηριστικό είναι εδώ το παράδειγμα των ασπρόμαυρων φωτογραφιών του Άνσελμ Κίφερ από τη σειρά *Besetzungen* (1969), στις οποίες παρουσιάζεται ο ίδιος ο καλλιτέχνης να χαιρετάει ναζιστικά μέσα σε διαφορετικά τοπία – μια απόπειρα να τεθεί προς συζήτηση ένα θέμα ταμπού στη μεταπολεμική Δυτική Γερμανία, όπως αυτό της συλλογικής ενοχής για τα εγκλήματα που διαπράχθηκαν από τον εθνικοσοσιαλισμό.

Η ενότητα «Schrecken und Finsternis» (Τρόμος και σκοτάδι) έφερνε τον επισκέπτη της έκθεσης αντιμέτωπο με τα βασανιστήρια και τον τρόπο, που δεν περιορίστηκαν μόνο σε όσους είχαν φυλακιστεί στα απολυταρχικά καθεστώτα, αλλά απλώθηκαν σε ολόκληρες κοινωνίες που στερήθηκαν τις θεμελιώδεις αρχές της αδελφότητας και της αλληλεγγύης. Ωστόσο, στα έργα που εκτέθηκαν συγκαταλέγονται και εκείνα που έδειχναν ότι η τυραννία και η βία δεν ήταν μόνο γνώρισμα των δικτατορικών καθεστώτων, αλλά συχνά εμφανίζονταν και σε κοινωνίες που βασίζονταν σε δημοκρατικά συντάγματα, όπως για παράδειγμα ο μνημειακός διαστάσεων πίνακας *Μεγάλος αντιφασιστικός συλλογικός πίνακας* (*Grand Tableau antifasciste collectif*, 1960) των Ενρίκο Μπαί, Ρομπέρτο Κρίπα, Τζιάνι Ντόβα, Ερό, Ζαν-Ζακ Λεμπέλ και Αντόνιο Ρεκαλκάτι, οι οποίοι επέκριναν μέσω της τέχνης τη βία που άσκησαν τα γαλλικά στρατεύματα κατά του πληθυσμού της Αλγερίας στη διάρκεια του απελευθερωτικού πολέμου.

Ο «Realismus des Politischen» (Ρεαλισμός της πολιτικής) ερευνούσε πώς είδε η τέχνη τον ρόλο της *πολιτικής* δράσης στην εξισορρόπηση των αντικρουόμενων συμφερόντων μέσα στην κοινωνία και την ικανότητα (ή την ανικανότητά) της να επιλύει τις συγκρούσεις μεταξύ κράτους, κοινωνίας και ατόμου κατά τρόπο ειρηνικό. Χαρακτηριστικά παραδείγματα προέρχονταν από την πρώην Γιουγκοσλαβία

(όπως το βίντεο της Σάνια Ιβέκοβιτς *Personal Cuts* του 1982), τις συγκρούσεις στη Βόρεια Ιρλανδία (οι τρεις πίνακες του Ρίτσαρντ Χάμιλτον), αλλά και την Αγγλία της θατσερικής περιόδου με τις μαζικές διαδηλώσεις και την εκτεταμένη αστυνομική βία (η εγκατάσταση του Τόνι Κραγκ με τίτλο *Policeman* το 1988).

Το εύθραυστο αγαθό της ελευθερίας ήταν το θέμα της ενότητας «*Bedrängnis der Freiheit*» (Η καταπίεση της ελευθερίας). Η υπεράσπισή της αποτέλεσε βασικό αίτημα πολλών καλλιτεχνών, κυρίως στις χώρες του Συμφώνου της Βαρσοβίας, όπου οι πληθυσμοί τους υπέστησαν τον περιορισμό των θεμελιωδών ατομικών δικαιωμάτων μέσα από πολιτικές διώξεις, όπως δείχνουν τα έργα του Ζαν Φοτριά, του εσθονού Κάγιο Πόλου, της ομάδας KwieKulik από την Πολωνία (Ζόφια Κούλικ και Πζεμέσλαβ Κιέκ), και του τσεχοσλοβάκου Γιαν Μλτσοχ.

Στις επόμενες ενότητες, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται περισσότερο στο ίδιο το άτομο και τη σχέση του με το κοινωνικό του περιβάλλον. Στο «99 Cent» (99 λεπτά) οι καλλιτέχνες εξετάζουν την αδυσώπητη πρόοδο η οποία οδήγησε, στο όνομα της νεωτερικότητας, στη σύνθετη και παράλογη δομή των αγορών και του χρηματοπιστωτικού συστήματος που έρχεται σε αντιπαράθεση με τις άυλες αξίες που οφείλουν να χαρακτηρίζουν μια κοινωνία (βλ. για παράδειγμα τα έργα των Πίτερ Μπλέικ, Μάριο Σκιφάνο, Σιλβί Φλερί κ.ά.). Η ενότητα «Hundert Jahre» (Τα εκατό χρόνια) εστιάζει στο θέμα του φυσικού περιβάλλοντος και των διαθέσιμων φυσικών πόρων, θέτοντας το ερώτημα εάν θα είμαστε ακόμα σε θέση να ζούμε στον πλανήτη μας σε εκατό χρόνια. Καλλιτέχνες όπως οι Κρίστο (*Wrapped Oil Barrels*, 1958/1959), Πάολα Πίβι (*What goes round – art comes round*, 2010) και Μπέλα Κόντορ (*Katasztrófa I–XIX/Csend I–XII*, 1972) καλούν τον θεατή να αναδιαμορφώσει το παρόν περιορίζοντας την κατανάλωση στο όνομα της οικονομικής ανάπτυξης, ώστε να μην επιβαρυνθούν οι μελλοντικές γενιές με αυξανόμενο όγκο άλυτων προβλημάτων και για να παραμείνει η γη σπίτι της ανθρώπινης ζωής μετά από εκατό χρόνια.

Το ένατο κεφάλαιο με τίτλο «*Lebenswelten*» (Κόσμοι που ζούμε) επικεντρώνεται στη σχέση της τέχνης με τους χώρους μέσα στους οποίους οι άνθρωποι ζουν και οι οποίοι λειτουργούν ως «καταφύγια», ως περιβάλλοντα προστασίας και ασφάλειας, ως εχέγγυα ελευθερίας και αξιοπρέπειας, αλλά και ως χώροι που συχνά διακόπτουν κάθε δίαυλο επικοινωνίας με τον έξω κόσμο, ως περιβάλλοντα περιορισμού και εγκλεισμού. Ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζουν η εγκατάσταση του Αντρέας Σλομίνσκι (*Ohne Titel*, 1990), με θέμα το ποδήλατο ενός αστέγου από το οποίο κρέμονται δεκάδες πλαστικές σακούλες με τα αντικείμενα που κουβαλά καθημερινά μαζί του, ή η σειρά φωτογραφιών της Μαρίας Παπαδημητρίου (*Χωρίς Τίτλο / Temporary Autonomous Museum for All*) με θέμα τη ζωή των Ρομά. Επίσης αξιοσημείωτο είναι το βίντεο από την ομάδα «Iced Architects» (Αλεξέι Κονονένκο,

Ίλια Βοζνεσένσκι, Βέρα Σαμαρόντοβα, Ίγκορ Μπούρι) που αποτελεί την πρότασή της για το πολύ σοβαρό πρόβλημα της αδυναμίας εύρεσης στέγης στις μεγαλουπόλεις και τις υψηλές τιμές στην αγορά και την ενοικίαση ακινήτων (*The Cradle / Outdoor Suspension Device for Around-The-Clock Habitation*, 2003).

Στο δέκατο κεφάλαιο «Der andere Ort» (Ο άλλος χώρος), οι καλλιτέχνες βλέπουν τον κόσμο μέσα από τα μάτια ενός ανυπεράσπιστου ατόμου και επινοούν τον «Άλλο χώρο» για να ξεφύγουν από μια πραγματικότητα που έχει γίνει αφόρητη, ειδικά σε περιόδους πολέμων, δικτατοριών και καταπιέσεων. Στον πίνακα του Πικάσο *Σφαγή στην Κορέα, 18 Ιανουαρίου 1951*, όπου ο καλλιτέχνης καταδικάζει τη στρατιωτική βία που στρέφεται κατά των αμάχων, διακρίνεται ένα μονοπάτι που οδηγεί προς το βάθος του ορίζοντα και συγκεκριμένα προς μια διέξοδο από τη φρίκη του πολέμου. Στη σειρά των κολάζ με φωτογραφίες με τίτλο *Rapportage* (1951-1952), οι τσεχοσλοβάκοι Ζντένεκ Ουρμπάνεκ, Βλαντιμίρ Φούκα και Γίρζι Κολάρζ θέλησαν να τονίσουν ότι η χαρά και η οδύνη συνυπήρχαν πάντοτε στον κόσμο και θα εξακολουθήσουν να υπάρχουν ανεξαρτήτως χώρου ή χρόνου· στην περίπτωση αυτή, ακόμη και στη σκληρή περίοδο του σταλινισμού, η ελπίδα για αλλαγή ήταν πάντοτε ζωντανή. Υπό αυτή την οπτική, οι ουτοπίες, χώρες που δεν υπήρξαν ποτέ στην πραγματικότητα, είναι πάντα χρήσιμες όταν η «κόλαση» είναι παρούσα στον πραγματικό κόσμο.

Η ενδέκατη και προτελευταία ενότητα αφορά την «αυτογνωσία και την εμπειρία των ορίων» («Selbst- und Grenzerfahrung»). Το αυτοαναφορικό έργο της Αλίνα Σαποτονίκοφ (*Pogrzeb Aliny / Alina's Funeral*, 1970) εξετάζει την αντιπαράθεσή μας με τον θάνατο· η ίδια η καλλιτέχνιδα είχε διαγνωστεί με καρκίνο. Ο έγκλειστος σε ψυχιατρική κλινική λόγω σχιζοφρένειας Αντονέν Αρτώ προβάλλει στο σχέδιό του *La Machine de l'être ou dessin à regarder de travers* (1946) τις εσωτερικές του διαμάχες και την προσπάθειά του για διανοητική και σωματική ελευθερία. Ο πίνακας του Φράνσις Μπέικον *Fragment of a Crucifixion* (1950) απεικονίζει τη σχέση του εγώ με την κοινωνία, της απελπισίας και αγωνίας του ομοφυλόφιλου καλλιτέχνη απέναντι σε μια κοινωνία που δεν κατανοεί και δεν αποδέχεται τις προσωπικές του εμμονές. Ο ούγγρος Τίμπορ Χάις θυσιάζει, όπως ο Ιησούς, το σώμα του και δείχνει τους διάφορους σταθμούς του μαρτυρίου και της ανάστασής του· πρόκειται, ωστόσο, για μια αποτυχημένη απόπειρα σωτηρίας, κάτι που τον μεταμορφώνει τελικά σε έναν αποτυχημένο λυτρωτή (*Húsfestmény I. / Flesh Painting I*, 1978). Ο Όλεγκ Κούλικ μεταβάλλεται στο βίντεό του σε τρελό σκύλο (*Bešenyi pjos ili poslednije tabu odinokogo cerbera / Mad Dog or the Last Taboo Guarded by Lonely Cerberus*, 1999), ένα άγριο θηρίο που επιτίθεται και δαγκώνει τους περαστικούς, διατυπώνοντας ένα κριτικό σχόλιο για τα πρώτα χρόνια μετά την κατάρρευση της ΕΣΣΔ, όταν σε μια διαλυμένη κοινωνία η ανομία και η διαφθορά ήταν ο κυρίαρχος κανόνας.

Το δωδέκατο και τελευταίο κεφάλαιο έχει τίτλο «Die Welt im Korb» (Ο κόσμος στο κεφάλι μας), και περιλαμβάνει έργα των Γιόζεφ Μπόις, Αντρέ Καντέρε, Αλμπέρτο Τζιακομέτι, Ντανιέλ Μπουρέν, Τόμας Ρουφ, Βλαντιμίρ Μίτρεφ και άλλων. Η έμφαση εδώ δίνεται στον κόσμο των ιδεών και την καλλιτεχνική φαντασία, έναν κόσμο που κανείς δεν μπορεί να τον δει, παρά μόνο αν πάρει μορφή, με την ομιλία, τον γραπτό λόγο ή το έργο τέχνης. Στο κεφάλι του καλλιτέχνη δημιουργούνται οι ελεύθερες σκέψεις και οι ιδέες που αντιστρατεύονται μια πραγματικότητα που χαρακτηρίζεται από ανελευθερία και καταναγκασμούς. Οι πνευματικές αυτές δημιουργίες, τα έργα τέχνης, περνάνε στον πραγματικό κόσμο και παραμένουν εκεί για πάντα, ξεκινώντας το ταξίδι τους στον χρόνο. Οι τίτλοι των έργων αποτελούν τα «κατώφλια» που αποτρέπουν τους θεατές από το να παραμείνουν στο μυαλό τους και τους προσκαλούν να μπουν στον κόσμο των καλλιτεχνών και να αλληλεπιδράσουν μαζί τους. Η τελευταία αυτή ενότητα συνδέεται άμεσα με την πρώτη – το «δικαστήριο της Λογικής» – και με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ένας θεματικός κύκλος στη διαδρομή του επισκέπτη.

Μερικά συμπεράσματα

Οι δώδεκα ενότητες της έκθεσης αποσκοπούσαν στο να δείξουν πώς οι καλλιτέχνες και από τα δύο μέρη της Ευρώπης είχαν παρόμοιες ιδέες, επιθυμίες και όνειρα, αφού οι κοινωνίες στις οποίες δραστηριοποιήθηκαν ήταν «παιδιά του Διαφωτισμού»: επιδίωκαν, συνάμα, να δείξουν πώς απάντησαν μέσω της τέχνης τους στα ίδια διαρθρωτικά προβλήματα της νεωτερικότητας. Η Φλάκε σημείωσε χαρακτηριστικά πως οι καλλιτέχνες δεν ήθελαν να προτείνουν «απλοϊκές» λύσεις στα προβλήματα αυτά, αλλά να θέσουν τις βάσεις για μια κριτική συζήτηση μέσα από μια σύγχρονη και ταυτόχρονα στραμμένη προς το μέλλον προοπτική, ενώ την ίδια στιγμή υπερασπίζονται τις αξίες του Διαφωτισμού με κριτικό τρόπο. Επίσης, πρόσθεσε ότι οι εικαστικές τέχνες, σε αντίθεση με τον γραπτό λόγο, αποτελούν μια «παγκόσμια γλώσσα» που δεν χρειάζεται μετάφραση για να γίνει κατανοητή – κανένα τείχος και κανένα «σιδηρούν παραπέτασμα» δεν μπορεί να εμποδίσει τον εικαστικό καλλιτέχνη από το να διατυπώσει και να μεταδώσει τις ιδέες του για δημοκρατία και καλλιτεχνική ελευθερία.²³

Πρόκειται αναμφίβολα για μια τολμηρή ερμηνεία της τέχνης μετά το 1945 στην Ευρώπη και για την πρώτη χρονικά έκθεση που επιχείρησε μια τέτοια συνολική

23. Monika Flacke, «Die Reise», στο Flacke, *Verführung Freiheit*, 17.

προσέγγιση της μεταπολεμικής εικαστικής παραγωγής. Αυτό είχε ιδιαίτερη σημασία για τη Γερμανία, όπου μετά την πτώση του Τείχους του Βερολίνου οργανώθηκαν ορισμένες σημαντικές εκθέσεις με θέμα την τέχνη στη Λαοκρατική Δημοκρατία της Γερμανίας, όπως για παράδειγμα οι «Άνοδος και πτώση του Μοντέρνου» («Aufstieg und Fall der Moderne», Βαϊμάρη, 1999), «Η τέχνη στη Λαοκρατική Δημοκρατία της Γερμανίας, μια αναδρομή» («Kunst in der DDR, eine Retrospektive», Βερολίνο, Neue Nationalgalerie, 2003) και «Αποχαιρετισμός στον Ίκαρο: Κόσμοι των εικόνων στη Λαοκρατική Δημοκρατία της Γερμανίας – μια νέα ματιά» («Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen», Βαϊμάρη, Neues Museum, 2012-2013). Στις ίδιες μάλιστα αίθουσες του Γερμανικού Ιστορικού Μουσείου είχε λάβει χώρα μερικά χρόνια νωρίτερα και η έκθεση «Τέχνη και Ψυχρός Πόλεμος: Οι γερμανικές θέσεις 1945-1989» («Kunst und Kalter Krieg: Deutsche Positionen 1945-1989»), μια παραγωγή του Μουσείου Τέχνης της Κομητείας του Λος Άντζελες (Los Angeles County Museum of Art, LACMA), στο οποίο εγκαινιάστηκε πριν από τη μεταφορά της στο Βερολίνο. Σε αντίθεση, ωστόσο, με τις παραπάνω εκθέσεις, η «Επιθυμία για ελευθερία» φιλοδοξούσε να δώσει για πρώτη φορά στον γερμανόφωνο χώρο μια συνολική εικόνα της μεταπολεμικής εικαστικής παραγωγής στην Ευρώπη. Χάρη στις άοκνες προσπάθειες και τα ταξίδια των επιμελητών, συγκεντρώθηκαν στις αίθουσες του Γερμανικού Ιστορικού Μουσείου έργα εξαιρετικής καλλιτεχνικής ποιότητας φιλοτεχνημένα όχι μόνο από γνωστά ονόματα της μεταπολεμικής εικαστικής σκηνής (όπως λόγου χάρη οι Φράνσις Μπέικον, Γιόζεφ Μπόις, Γιάννης Κουνέλλης κ.ά.), αλλά και (κυρίως) από άγνωστους μέχρι τότε καλλιτέχνες προερχόμενους από χώρες της Ανατολικής Ευρώπης.

Η έμφαση στην ιδέα της ελευθερίας έδωσε, επίσης, τη δυνατότητα στους διοργανωτές να προτείνουν μια διαφορετική ανάγνωση της καλλιτεχνικής παραγωγής κατά την ψυχροπολεμική περίοδο, ξεπερνώντας έτσι το δίπολο ανάμεσα στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό (σύμβολο της δυτικής ελευθερίας) και τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό (δείκτη της αυταρχικής κομμουνιστικής Ανατολής).

Ωστόσο, η μουσειογραφική πρακτική που επιλέχθηκε για την παρουσίαση των έργων εγείρει ορισμένα ερωτήματα. Η θεματική ταξινόμησή τους σε ενότητες χωρίς χρονολογική ή γεωγραφική διάκριση (μία συνειδητή επιλογή των διοργανωτών, όπως αναφέρθηκε παραπάνω), και με τίτλους αρκετά ποιητικούς (λόγου χάρη «Ταξίδι στη Χώρα των Θαυμάτων») εξυπηρετούσε μεν τον γενικότερο σκοπό να υπερβούν το δίπολο Ανατολή έναντι Δύσης, ταυτόχρονα όμως δεν επέτρεπε στον θεατή να κατανοήσει και να ερμηνεύσει την εικαστική παραγωγή μέσα στο ειδικότερο περιβάλλον της παραγωγής της, να κοιτάξει δηλαδή τις συγκεκριμένες ιστορικές, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες μέσα στις οποίες δημιουργήθηκε το κάθε έργο ξεχωριστά. Όπως εύστοχα επισημάνθηκε σε μια κριτική στον γερμα-

νικό Τύπο, «από το 1945 έως σήμερα, όλα στροβιλίζονται εδώ, οι εποχές, καθώς και τα κράτη, οι περιφέρειες και οι σφαίρες εξουσίας. Στην έκθεση υπάρχει μόνο η μία μεγάλη Ευρώπη – όχι η Ευρωπαϊκή Ένωση, αλλά το Συμβούλιο της Ευρώπης, το οποίο με τα 47 κράτη-μέλη του εκτείνεται από τη Γροιλανδία μέχρι το Αζερμπαϊτζάν και μέχρι τα πέρατα της Σιβηρίας».²⁴ Το πρόβλημα αυτό εντεινόταν ακόμη περισσότερο από την απουσία εκτενέστερων συνοδευτικών κειμένων στις αίθουσες του Γερμανικού Ιστορικού Μουσείου: ένα σύντομο εισαγωγικό κείμενο και δώδεκα ακόμη πιο σύντομα κείμενα για την κάθε ενότητα ήταν τα μόνα βοηθήματα του επισκέπτη. Ο τελευταίος έπρεπε να ανατρέξει αρχικά στον κατάλογο της έκθεσης και στη συνέχεια στην ηλεκτρονική του, πιο εμπλουτισμένη μορφή για να αντλήσει ουσιαστικές πληροφορίες για το κάθε έκθεμα.²⁵ Όπως εύστοχα παρατήρησε ο αρθρογράφος της εφημερίδας *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, «για να δώσουμε σε κάθε μεμονωμένο έργο μια θέση στο ιστορικό συνεχές, θα έπρεπε να μιλήσουμε για τον Ψυχρό Πόλεμο, την πυρηνική εποχή, το γυναικείο κίνημα, την κατάρρευση του κομμουνισμού και ούτω καθεξής. Η έκθεση αφήνει μόνο την τέχνη να μιλήσει. Γι' αυτό, παρ' όλη την ένταση των εκθεμάτων της, παραμένει ουσιαστικά σιωπηλή».²⁶ Η συγκεκριμένη επιλογή των επιμελητών να «αφήσουν» τα ίδια τα έργα να μιλήσουν, χωρίς την παρουσία αρχειακού ή κάποιου άλλου συνοδευτικού υλικού για παράδειγμα, επικρίθηκε επίσης για το γεγονός ότι ο χώρος διοργάνωσης της έκθεσης ήταν το Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο και όχι μια πινακοθήκη, όπως η Νέα Εθνική Πινακοθήκη (Neue Nationalgalerie) στο Βερολίνο.

Η συμπερίληψη αυτή έργων διαφορετικών καλλιτεχνών, χρονολογιών και ειδών σε κάθε ενότητα δημιουργούσε, εξάλλου, ένα πρόσθετο πρόβλημα: ο θεατής δεν ήταν σε θέση να αντιληφθεί ποια έργα θεωρήθηκαν σημαντικά κατά την εποχή της δημιουργίας τους και από ποιους, αν αποτέλεσαν τμήμα μιας «επίσημης» καλλιτεχνικής σκηνής ή αν ήταν κομμάτι μιας underground εικαστικής ζωής και, κατά συνέπεια, πέρασαν απαρατήρητα όταν φιλοτεχνήθηκαν.

Μια τέτοια παρουσίαση εγείρει, επομένως, και το ερώτημα εάν τελικά η ένταξη των έργων σε κάθε ενότητα αντιστοιχεί σε μια *υπαρκτή* ιστορική πραγματικότητα ή αν η σχέση αυτή υπάρχει ουσιαστικά μόνο μέσα στο μυαλό των διοργα-

24. Sebastian Preuss, «Alles auf kunst», *Die Zeit*, 18 Οκτωβρίου 2012.

25. Η σημαντικότερη ίσως συμβολή της πενταετούς αυτής συστηματικής έρευνας για τη μεταπολεμική τέχνη είναι ο κατάλογος της έκθεσης και πολύ περισσότερο η εμπλουτισμένη ηλεκτρονική μορφή του, η οποία περιλαμβάνει αναλυτικά κείμενα για το κάθε έργο ξεχωριστά, καθώς και εισαγωγικά κείμενα για την κάθε ενότητα, τις σκέψεις της Φλάκε και του Μπρέντεκαμπ σχετικά με τη σύλληψη και την υλοποίηση της έκθεσης, αλλά και τις εισηγήσεις των συμμετεχόντων στο συμπόσιο με τίτλο «Η ευρωπαϊκή ιδέα στην τέχνη και την ιστορία της τέχνης» (The european idea in art and art history) που διοργανώθηκε στις 25/26 Σεπτεμβρίου 2015 στο Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο.

26. Andreas Kilb, «Geschichtsstunde mit europäischem Akzent», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24 Οκτωβρίου 2012.

νωτών.²⁷ Αν δηλαδή τα έργα τέχνης της έκθεσης εξαναγκάζονται να λειτουργήσουν σε ένα φιλοσοφικό και πολιτικό πλαίσιο που μπορεί να μην έχει μεγάλη σχέση με τις πρωτότυπες ιδέες των καλλιτεχνών. Ως προς αυτό πάντως, η ίδια η Φλάκε επισήμανε σε συνέντευξή της ότι η επιλογή των θεματικών ενοτήτων υπήρξε μια συνεχής διαδικασία κατά τη διάρκεια των ταξιδιών των επιμελητών και της συγκέντρωσης των έργων: «Η μόνη εξαίρεση ήταν η πρώτη ενότητα: ενώ μιλάς για τον Διαφωτισμό, πρέπει να ασχοληθείς με την κατηγορία της λογικής, και αυτό είναι επίσης ένα σημαντικό θέμα στην ιδέα της επανάστασης. Τα υπόλοιπα κεφάλαια βγήκαν κοιτάζοντας τα έργα τέχνης, γιατί οι καλλιτέχνες αντιμετώπιζαν ένα ευρύ φάσμα προβλημάτων: περιβάλλον, φύση, ελπίδα, πώς ζούμε, πώς θέλουμε να ζήσουμε, τι θέλουμε (να κάνουμε), τι σκεφτόμαστε, πώς νιώθω, πώς αντιμετωπίζουμε τα μέρη όπου ζούμε κ.λπ. Έτσι, ήταν πολύ εύκολο να βρούμε αυτά τα δώδεκα θέματα».²⁸

Παρά τις παραπάνω ενστάσεις, η έκθεση στο Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο κατόρθωσε να δείξει τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους οι καλλιτέχνες προσέγγισαν μια σειρά σημαντικών ζητημάτων της μεταπολεμικής Ευρώπης υπό την οπτική της ελευθερίας: το Ολοκαύτωμα, τον Παγκόσμιο Πόλεμο, τις καταπιεστικές κυβερνήσεις στα ανατολικά καθεστώτα, τον καταναλωτισμό της Δύσης, τη διαμαρτυρία και την εξέγερση σε κάθε μορφή καταπίεσης και στους δύο αντίπαλους ιδεολογικά συνασπισμούς, συμπεριλαμβανομένης της οικογενειακής βίας, τις μεγάλες ουτοπίες και την αποτυχία τους κ.λπ. Φυσικά, το ζήτημα της ελευθερίας δεν αφορά αποκλειστικά την Ευρώπη, αλλά έχει αναδιατυπωθεί με διαφορετικούς τρόπους από καλλιτέχνες σε όλο τον κόσμο. Στην ψυχροπολεμική Ευρώπη, ωστόσο, η έννοια της ελευθερίας αποτελούσε βασικό τμήμα του δημόσιου λόγου στις δύο πλευρές του παραπετάσματος και για τον λόγο αυτό αποκτά ιδιαίτερη θέση στις προσπάθειες ερμηνείας της εικαστικής παραγωγής της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου. Θέτοντας την έννοια της ελευθερίας στην αφετηρία του αφηγήματός τους, οι επιμελητές της έκθεσης κατόρθωσαν να προσφέρουν μια χαρτογράφηση του ποικιλόμορφου μεταπολεμικού καλλιτεχνικού τοπίου και συνάμα να δομήσουν μια εναλλακτική ιστορία της Ευρώπης, ως *τόπου* με κοινές πολιτιστικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις, παρά τις ιδεολογικές και πολιτικές διαφορές. Αυτός ήταν, άλλωστε, ο γενικότερος στόχος των καλλιτεχνικών εκθέσεων που είχαν αρχίσει να οργανώνονται υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Ευρώπης από

27. Βλ. σχετικά Joes Segal, «Rezension zu: Verführung Freiheit. Kunst in Europa seit 1945, 17.10.2012-10.02.2013 Berlin», *H-Soz-Kult*, 12 Ιανουαρίου 2013, επίσκεψη 2 Νοεμβρίου 2022, www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-165.

28. «To Find Something in Common, Not To Talk Again About Differences», Artishok, συνέντευξη της Elnara Taidre με τη Monika Flacke, 17 Οκτωβρίου 2013, επίσκεψη 2 Νοεμβρίου 2022, http://artishok.blogspot.com/2013/10/to-find-something-in-common-not-to-talk_17.html.

τη δεκαετία του 1950 και έπειτα. Η έκθεση «Επιθυμία για ελευθερία» συνέβαλε κι αυτή με τη σειρά της στην προβολή ενός κοινού ευρωπαϊκού παρελθόντος, βασισμένου στις αξίες της ελευθερίας και των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, ιδιαίτερα σε μια περίοδο που χαρακτηρίζεται τόσο από την άνοδο των ακροδεξιών και εθνικιστικών κομμάτων στην Ευρώπη, όσο και από μια γενικότερη αμφισβήτηση του σχεδίου της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης.