

Μνήμων








Τόμ. 33 (2014)

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ ΝΕΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ

ΜΝΗΜΩΝ



ΜΕΛΕΤΕΣ

ΦΩΤΙΝΗ ΧΑΙΡΕΤΗ, Χριστιανοί και μουσουλμάνοι στο Ιεροδελφείο του Χάν-δακα. Ειδήσεις για τον ναχιγιέ Μαλεβιζίου (1669-1689)  ΒΑΣΙΛΗΣ Κ. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, Οι περιπέτειες του Κωνσταντή Καλαμάτα και άλλων ελλήνων κουρσάρων του Αιγαίου στην υπηρεσία της Βρετανίας (1756-1763)  ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΟΓΚΟΣ, Ένας Έλληνας στο Παρίσι επιδοκιμάζει τη 18η Μαρτινική του Λουδοβίκου Βοναπάρτη  ZENIA MAPINOT, Αυτός που δεν ήταν εκεί. Σημειώσεις για τον Louis Auguste Blanqui στο Παρίσι του 1870-1871  ΚΩΣΤΑΣ ΡΑΪΤΗΣ, Έμποροι στην Αυστρία του «μακρού» 19ου αιώνα  ΑΛΕΞΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ, Ποί να βράσκειται κρημμένο – το κοινό; Ανγκνέσεις στην εικαστική του Μεσοπολέμου. Τυμφορηστού, Η μικρούλα, 1923  ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Ν. ΤΕΝΕΚΕΤΖΗΣ, Τέχνη και πολιτική στον Ψυχρό Πόλεμο. Ο διεθνής διαγωνισμός γλυπτικής για το Μνημείο του Αγνώστου Πολιτικού Κρατούμενου  ΔΕΘΝΙΔΑΣ ΚΑΛΑΜΒΡΕΤΑΚΗΣ, Το ελληνικό δικτατορικό καθεστώς στη συγκυρία του μεσανατολικού πολέμου του 1973

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΟ ΑΡΘΡΟ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΣΤΑΘΗΣ, Ανακνώνοντας τη ματιά μας για το Εικασίενα με αφορμή τον Μακρυγιάννη του Νίκου Θεοτοκά

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

Αλέξανδρος Ναυπλιώτης, Βίος Πάτσου, Τάκης Καριζλής, Τσακός Μαντούβαλος, Ειρήνη Ριζάκη, Αλεξάνδρα Σφοίνη, Ολγα Κατσαρδή-Hering, Τριαντάφυλλος Ε. Σκληβερίτης, Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Βασίλης Κρεμμυδάς

33

ΑΘΗΝΑ 2013-2014

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ ΨΥΧΡΟ ΠΟΛΕΜΟ Ο ΔΙΕΘΝΗΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΤΟΥ ΑΓΝΩΣΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΟΥ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Ν. ΤΕΝΕΚΕΤΖΗΣ

doi: [10.12681/mnimon.860](https://doi.org/10.12681/mnimon.860)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΤΕΝΕΚΕΤΖΗΣ Α. Ν. (2014). ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ ΨΥΧΡΟ ΠΟΛΕΜΟ Ο ΔΙΕΘΝΗΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΤΟΥ ΑΓΝΩΣΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΟΥ. *Μνήμων*, 33, 185-205. <https://doi.org/10.12681/mnimon.860>

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Ν. ΤΕΝΕΚΕΤΖΗΣ

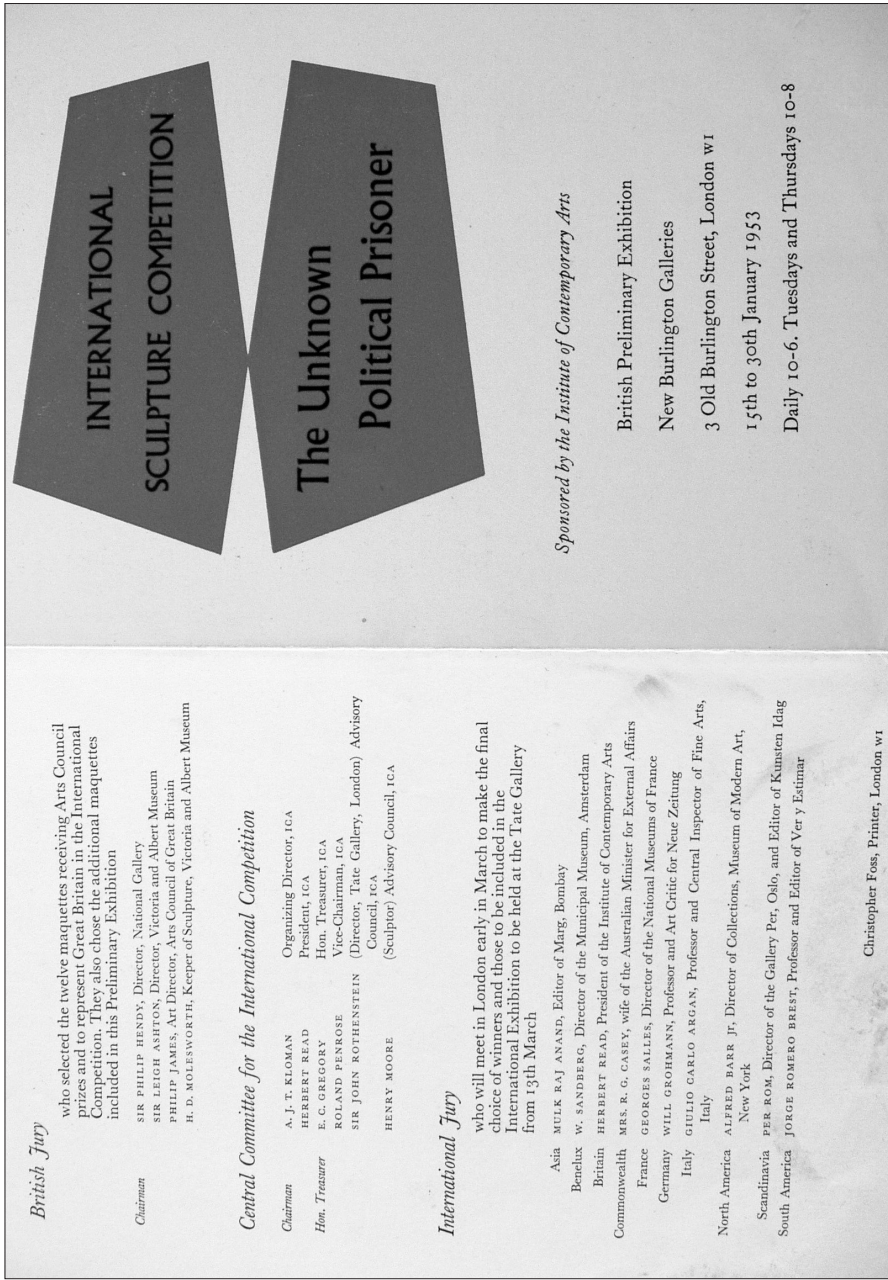
ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ ΨΥΧΡΟ ΠΟΛΕΜΟ

Ο ΔΙΕΘΝΗΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΤΟΥ ΑΓΝΩΣΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΟΥ

Η σταδιακή μεταφορά του μητροπολιτικού κέντρου του δυτικού κόσμου από το Παρίσι στη Νέα Υόρκη, και συγκεκριμένα στους κύκλους γύρω από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (Museum of Modern Art) υπό την ηγεσία του Alfred H. Barr Jr., τη θεωρητική τεκμηρίωση του Clement Greenberg, αλλά πρακτικά υπό την καθοδήγηση και τη χρηματοδότηση της CIA,¹ έγινε αισθητή και στην περίπτωση της ανάπτυξης μιας εκδοχής της δημόσιας μνήμης και τέχνης γύρω από το θέμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ο διεθνής θεσμός που στάθηκε αφορμή για την ευρεία διάχυση των εικαστικών προτύπων που καλλιεργήθηκαν στις ΗΠΑ μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, υπήρξε ο Διεθνής Διαγωνισμός Γλυπτικής για το *Μνημείο του Άγνωστου Πολιτικού Κρατούμενου*, ο οποίος διοργανώθηκε υπό την αιγίδα του Institute of Contemporary Arts (ICA) του Λονδίνου και της πινακοθήκης Tate, ουσιαστικά όμως πραγματοποιήθηκε με την παρότρυνση, τις ευλογίες και την εποπτεία της CIA. Αυτή ήταν που κρυβόταν, άλλωστε, πίσω από το «Ελεύθερο Ραδιόφωνο της Ευρώπης» και πίσω από αμερικάνικες εταιρείες και βιομηχανίες, όπως η Standard Oil του John Hay Whitney. Ο τελευταίος, ο οποίος ήταν ταυτόχρονα χρηματοδότης και του MOMA, ανέλαβε μέσω της εταιρείας-βιτρίνας να χρηματοδοτήσει την όλη διαδικασία.² Πρόεδρος

1. Βλ. Serge Guilbaut, «Postwar Painting Games: The Rough and the Slick», στο Serge Guilbaut (επιμ.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, Κάιμπριτζ Μασαχουσέτης, The MIT Press, 1990, σ. 30-84 και φυσικά του ίδιου, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, μτφρ. Arthur Goldhammer, Σικάγο / Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1983.

2. Βλ. Sergiusz Michalski, *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997*, Λονδίνο, Reaktion Books, 1998, σ. 156-163· Joan Marter, «The Ascendancy



British Jury

who selected the twelve maquettes receiving Arts Council prizes and to represent Great Britain in the International Competition. They also chose the additional maquettes included in this Preliminary Exhibition

Chairman

SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum
PHILIP JAMES, Art Director, Arts Council of Great Britain
H. D. MOLESWORTH, Keeper of Sculpture, Victoria and Albert Museum

Central Committee for the International Competition

Chairman

A. J. T. KLOMAN
Organizing Director, ICA
HERBERT READ
President, ICA

Hon. Treasurer

E. C. GREGORY
Hon. Treasurer, ICA
ROLAND PENROSE
Vice-Chairman, ICA
SIR JOHN ROTHENSTEIN
(Director, Tate Gallery, London) Advisory Council, ICA
HENRY MOORE
(Sculptor) Advisory Council, ICA

International Jury

who will meet in London early in March to make the final choice of winners and those to be included in the International Exhibition to be held at the Tate Gallery from 13th March

Asia
MULK RAJ ANAND, Editor of Marg, Bombay
Benelux
W. SANDBERG, Director of the Municipal Museum, Amsterdam
Britain
HERBERT READ, President of the Institute of Contemporary Arts
Commonwealth
MRS. R. G. CASEY, wife of the Australian Minister for External Affairs
France
GEORGES SALLES, Director of the National Museums of France
Germany
WILL GROHMANN, Professor and Art Critic for Neue Zeitung
Italy
GIULIO CARLO ARGAN, Professor and Central Inspector of Fine Arts, Italy
North America
ALFRED BARR JR., Director of Collections, Museum of Modern Art, New York
Scandinavia
PER ROM, Director of the Gallery Per, Oslo, and Editor of Kunsten Idag
South America
JORGE ROMERO BREST, Professor and Editor of Ver y Estimar

Christopher Foss, Printer, London W1

Sponsored by the Institute of Contemporary Arts

British Preliminary Exhibition

New Burlington Galleries

3 Old Burlington Street, London W1

15th to 30th January 1953

Daily 10-6. Tuesdays and Thursdays 10-8

Εκκ. 1: Το φυλλάδιο-πρόσκληση στον διαγωνισμό με τα ονόματα των κριτών.

της διεθνούς επιτροπής ήταν ο Anthony Joseph Trapnell Kroman, οργανωτικός διευθυντής του ICA και μυστικός πράκτορας της CIA, και μέλη ο διευθυντής του MOMA, Alfred H. Barr Jr., ο διευθυντής της Tate, Sir John Rothenstein, ο Γερμανός διευθυντής της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών του Δυτικού Βερολίνου (Hochschule für bildende Künste) και οπαδός του μοντερνισμού, Will Grohmann, ο Herbert Read, ως πρόεδρος του ICA, και ο διάσημος Βρετανός γλύπτης και μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου του ICA Henry Moore, ο ρόλος και τα έργα του οποίου αποτέλεσαν έτσι κι αλλιώς πολλές φορές πολιορκητικό κριό της Δύσης στις χώρες του πρώην ανατολικού μπλοκ³ —όπως άλλωστε και στην Ελλάδα,⁴ όπου «η κατάσταση άρχισε να αλλάζει λίγα χρόνια μετά την έκθεση του Χένρυ Μουρ (1951) που με τις προτάσεις του και το παράδειγμά του είχε έμμεση επίδραση σε ορισμένους καλλιτέχνες».⁵ Το σχόλιο της εφημερίδας *Daily Worker* είναι διαφωτιστικό: «Ο διαγωνισμός για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο κατέληξε σε

of Abstraction for Public Art: The Monument to the Unknown Political Prisoner Competition», *Art Journal*, τ. 53, τχ. 4 (1994), σ. 34 και Christine Fischer-Defoy, «Zur Geschichte der West-Akademie 1954-1993: Opfer Hitlers – Opfer Stalins? Der internationale Wettbewerb für ein Denkmal des unbekannten politischen Gefangenen und das Engagement der Akademie der Künste», στο Monika Hingst (επιμ.), *«Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen», 1696-1996; dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste*, Βερολίνο, Henschel Verlag, 1996, σ. 650.

3. Ο Moore ήταν συχνά μέλος διεθνών επιτροπών σε καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς και για την ανέγερση μνημείων για τον πόλεμο, όπως, για παράδειγμα, για το Άουσβιτς, ενώ εκθέσεις με έργα του διοργανώθηκαν συστηματικά στην ανατολική Ευρώπη, κυρίως μέσω του Βρετανικού Συμβουλίου και των κατά τόπους παραρτημάτων του, όπως στην Πολωνία· βλ. Hanna Kotkowska-Bareja, «Public sculpture in Poland in the 1960s: context and practice», στο Charlotte Benton (επιμ.), *Figuration/Abstraction. Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968*, Λιντς, Ashgate, 2004, σ. 53.

4. Η έκθεση των έργων του στην Ελλάδα το 1951 με πρωτοβουλία του Βρετανικού Συμβουλίου, σε συνεργασία με τον Άγγελο Προκοπίου, έδωσε το στίγμα της πορείας προς τη μοντέρνα και αφηρημένη γλυπτική, ακολουθώντας ένα διαφορετικό δρόμο από αυτόν της «ελληνικότητας», που κυριαρχούσε τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια· βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: Ανασυγκρότηση – Εμφύλιος – Παλινόρθωση 1945-1952*, τ. 4, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2009, σ. 220-221.

5. Τώνης Σπητέρης, *Η τέχνη στην Ελλάδα μετά το 1945*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1983, σ. 83.

μια αμερικάνικη προσπάθεια εμπλοκής της γλυπτικής στον Ψυχρό Πόλεμο. Χαιρετίστηκε με ψυχρότητα από το κοινό, εν μέρει γι' αυτό τον λόγο και εν μέρει διότι το στυλ των γλυπτών που επιλέχθηκαν δεν είχε κανένα νόημα για το κοινό».⁶

Όπως παρατηρεί η Fischer-Defoy, «με τον διαγωνισμό αυτό ο αγγλικός φορέας ήθελε να διαχωρίσει τη θέση του αναφορικά με την πρόσληψη της μνήμης για τα θύματα του εθνικοσοσιαλισμού σε σχέση με τα θύματα της Ανατολικής Γερμανίας, δίνοντας έμφαση στη μεταστροφή από τη μνήμη των θυμάτων των Ναζί σε αυτή των θυμάτων απολυταρχικών δικτατοριών, όπως είχε συμβεί και στην περίπτωση του μνημείου του Richard Scheibe για τα θύματα της 20ής Ιουλίου 1944 που συνδέθηκε με τα θύματα της 17ης Ιουνίου 1953».⁷

«Ολόκληρη η προσπάθεια θα μπορούσε κάλλιστα να είναι μια έξυπνη επιχείρηση της προπαγάνδας στον Ψυχρό Πόλεμο, ένας τομέας στον οποίο συχνά χρησιμοποιούνταν ο πολιτισμός, όπως πολύ καλά γνώριζαν οι φορείς του Βρετανικού Συμβουλίου. Ανάμεσα στις μεγάλες ευρωπαϊκές δυνάμεις μόνο η Βρετανία προσέφερε τις ιδανικές συνθήκες για να στεγάσει τον διαγωνισμό, καθώς μόνο η Βρετανία αρνούσαν να αποδεχθεί την ιδέα της πολιτικής τέχνης και επέμενε στην αβίαστη αυτονομία του καλλιτέχνη ως προϋπόθεση της δημιουργίας».⁸ Δεν είναι έτσι τυχαίο ότι ο διαγωνισμός έλαβε χώρα ακριβώς τη στιγμή που σχεδιαζόταν το μνημείο στο Μπούχενβαλντ, κοντά στη Βαϊμάρη της Ανατολικής Γερμανίας. Αποτέλεσε, συνεπώς, μια έμμεση απάντηση, το πρώτο δημόσιο δείγμα της οποίας είχε δοθεί στη Δυτική Γερμανία με αφορμή την ανέγερση όχι κάποιου μνημείου για τον Β' Π.Π. αλλά για τα θύματα της νέας «μάχης»: της Αερογέφυρας στον αποκλεισμό του Βερολίνου. Η ταυτότητα, επομένως, των θυμάτων αποτέλεσε κεντρικό σημείο σε όλη τη διαδικασία του διαγωνισμού και είναι χαρακτηριστικό ότι στον τίτλο δεν υπάρχει καμία αναφορά σε συγκεκριμένη χρονική περίοδο ή σε καθεστώς, θύμα του οποίου υπήρξε ο *Άγνωστος Πολιτικός Κρατούμενος*. Με αυτόν τον τρόπο όμως συμπεριελήφθησαν και τα θύματα των σύγχρονων πολιτικών διώξεων που άρχισαν να εμφανίζονται εκ νέου στα κομμουνιστικά καθεστώτα για να διακηρυχθεί η αντίθεση σε κάθε μορφή καταπίεσης και περιορισμού των δημοκρατικών δικαιωμάτων και ελευθεριών.

6. *Daily Worker*, 25 Μαρτίου 1953, στο Margaret Garlake, *New Art, New World, British Art in Postwar Society*, Νιού Χέβεν / Λονδίνο, Yale University Press, 1998, σ. 225.

7. Fischer-Defoy, «Zur Geschichte der West-Akademie», *ό.π.*, σ. 649.

8. Garlake, *New Art, New World, British Art in Postwar Society*, *ό.π.*, σ. 225.

Ο διαγωνισμός είχε από την αρχή μεγάλη συμμετοχή και συνολικά οι προτάσεις που κατατέθηκαν μέχρι τον Ιανουάριο του 1953 ξεπέρασαν τις 3.500, κυρίως με αφηρημένες ή αφαιρετικές τεχνοτροπικές λύσεις. Η συμμετοχή, μάλιστα, ήταν τέτοια στη Βρετανία, τις ΗΠΑ, τη Γαλλία, την Ιταλία και τη Δυτική Γερμανία, ώστε πραγματοποιήθηκαν προκριματικοί εθνικοί διαγωνισμοί.⁹ Στον διαγωνισμό πήραν μέρος τα μεγαλύτερα ονόματα εκείνης της εποχής στη διεθνή σκηνή της γλυπτικής στη Δύση, ενώ οι καλλιτέχνες από το ανατολικό μπλοκ μποϊκόταραν την όλη διαδικασία. Τυπικά, βέβαια, κλήθηκαν, όπως αναφέρει ο Herbert Read στον πρόλογο του καταλόγου της έκθεσης στην Tate με τα έργα που βραβεύτηκαν, «γλύπτες από τον κόσμο, από ολόκληρο τον κόσμο»¹⁰ –η υπογράμμιση του ίδιου.

Στο κείμενο του Kroman που υπάρχει στον κατάλογο με τα έργα που επιλέχτηκαν από τον προκριματικό διαγωνισμό στη Βρετανία, το οποίο επαναχρησιμοποιήθηκε σε εκτενέστερη μορφή και στον κατάλογο της έκθεσης στην Tate, καθώς και σε γερμανικά έγγραφα που αναγγέλλουν τον διαγωνισμό, διαβάζουμε πως «για την οργανωτική επιτροπή η επιλογή ενός συγκεκριμένου θέματος δεν περιορίζει το στυλ και οι διοργανωτές τονίζουν πως μια συμβολική ή μια μη παραστατική επεξεργασία του θέματος θα κρινόταν το ίδιο όπως και μια πιο νατουραλιστική απόδοση»¹¹ –φράση που υπήρχε σε κάθε έγγραφο που συνόδευε την αίτηση συμμετοχής στον διαγωνισμό. Ο Herbert Read ήταν ακόμα πιο ξεκάθαρος στον προσανατολισμό που έδινε προς τους καλλιτέχνες, δηλώνοντας

9. Στη Γερμανία συστάθηκε επιτροπή προκειμένου να επιλέξει και να στείλει στην τελική φάση 12 Γερμανούς και 5 Ελβετούς –από τις 607 προτάσεις είχαν επιλεγεί αρχικά 262 Γερμανοί καλλιτέχνες και 46 Ελβετοί· βλ. Fischer-Defoy, «Zur Geschichte der West-Akademie», ό.π., σ. 650.

10. Herbert Read, «Foreword», *The Unknown Political Prisoner, International Exhibition of Grand Prize Winner and other prize-winning entries and runners-up, Tate Gallery 14 March to 30 April*, Λονδίνο, Tate Gallery/Institute of Contemporary Arts, 1953, χ.σ.

11. Anthony Joseph Trapnell Kroman, *International Sculpture Competition, The Unknown Political Prisoner, British Preliminary Exhibition, New Burlington Galleries 15th to 30th January*, Λονδίνο, Institute of Contemporary Arts, 1953, χ.σ. και του ίδιου, «Introduction», *The Unknown Political Prisoner, International Exhibition of Grand Prize Winner and other prize-winning entries and runners-up, Tate Gallery 14 March to 30 April*, Λονδίνο, Tate Gallery / Institute of Contemporary Arts, 1953, χ.σ. και σε έγγραφο στα Κρατικά Αρχεία Βερολίνου, (LAB), Rep. 14/311, παρατίθεται στο Fischer-Defoy, «Zur Geschichte der West-Akademie», ό.π., σ. 649.

πως «ο περίπλοκος πολιτισμός μας ανακάλυψε την κριτική του ικανότητα στην αντιπαράθεση που υπάρχει ανάμεσα στην ατομική πρόσληψη της αλήθειας και του καθήκοντος και στην απολυταρχική πρόσληψη της ομοιομορφίας και της τυφλής υπακοής. Παντού η ανθρώπινη συνείδηση συγκρουόταν με απάνθρωπες τυραννίες»¹² –ευθεία, δηλαδή, βολή κατά των κομμουνιστικών καθεστώτων και της στρατευμένης τέχνης.

Συνεπώς, αποκλειόταν οποιαδήποτε ρεαλιστική ακαδημαϊκή αναπαράσταση και φυσικά κάθε σχέση με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Με αυτόν τον τρόπο δινόταν το στίγμα και ο τόνος τόσο για το ύφος του ίδιου του διαγωνισμού όσο και για όλα τα υπόλοιπα μελλοντικά μνημεία στον δυτικό κόσμο. Όπως καταλήγει η Fischer-Defoy, «καλλιτεχνικά ο διαγωνισμός αυτός δείχνει τον δρόμο προς την αφηρημένη γλυπτική στον δημόσιο χώρο».¹³ Καθώς φαίνεται, κυριάρχησαν οι θέσεις του Clement Greenberg, του απόλυτου υπέρμαχου της αφαίρεσης και συνοδοιπόρου του διευθυντή του MOMA, Alfred H. Barr Jr., που επίσης ήταν μέλος της κριτικής επιτροπής, για απεξάρτηση του έργου τέχνης από την πραγματικότητα και για μια γλυπτική αυτάρκη και ελεύθερη «από τις υπερβολικά απτικές συμπαραδηλώσεις».¹⁴

Με δεδομένους τους προσανατολισμούς αυτούς της επιτροπής, βρίσκουμε τα ονόματα των Hans Arp, Alexander Calder, Barbara Hepworth, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Max Bill, των Γερμανών Karl Hartung, Fritz Koenig και του Bernhard Heiliger, ο οποίος κέρδισε το πρώτο βραβείο στον εθνικό διαγωνισμό που πραγματοποιήθηκε στη Δυτική Γερμανία.¹⁵ Εκ μέρους της Ελλάδας πήραν μέρος οι Γιώργος Ζογγολόπουλος και Λάζαρος Λαμέρας, που έκαναν τα πρώτα τους βήματα προς την αφαίρεση.

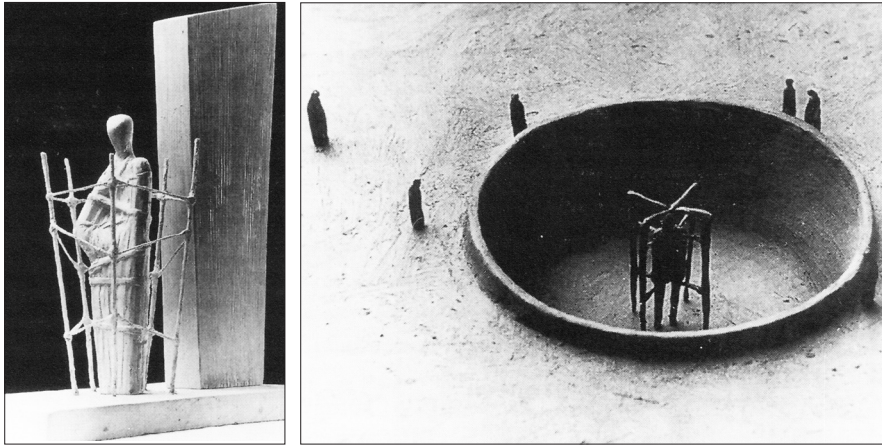
Τελικά, το πρώτο βραβείο και το χρηματικό έπαθλο των 2.500 λιρών

12. Read, «Foreword», ό.π., χ.σ.

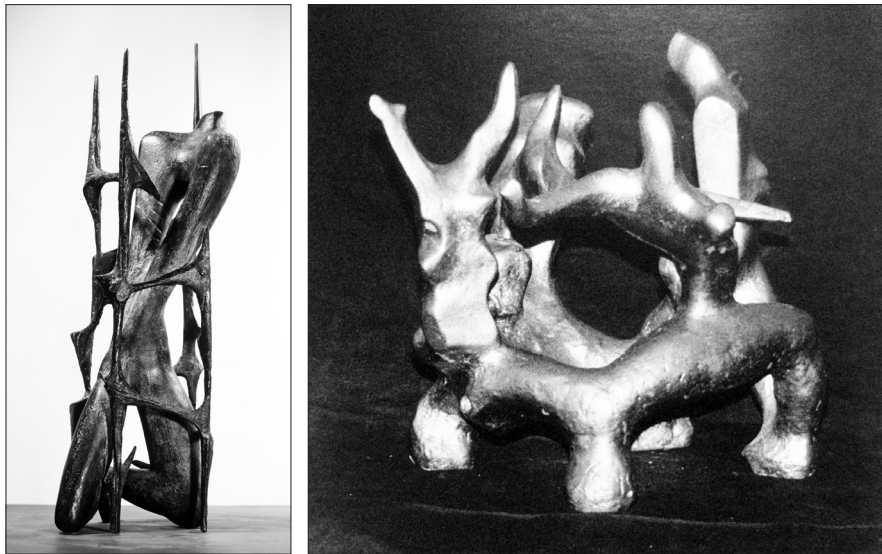
13. Fischer-Defoy, «Zur Geschichte der West-Akademie», ό.π., σ. 649.

14. Οι απόψεις αυτές του Greenberg για τη γλυπτική εκφράστηκαν στα 1948, επαναλήφθηκαν το 1958 και τελικά συμπεριελήφθησαν στο συλλογικό έργο του *Art and Culture, Critical essays*, το 1961· βλ. την ελληνική μετάφραση: Clement Greenberg, *Τέχνη και πολιτισμός*, μτφρ. / επιμ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, Αθήνα, Νεφέλη, 2007, σ. 233-242.

15. Οι μακέτες που κατατέθηκαν δεν έπρεπε να ξεπερνούν το ένα μέτρο, χωρίς να υπάρχει περιορισμός στη χρήση των υλικών. Δυστυχώς στον κατάλογο της Tate δεν υπάρχουν οι ακριβείς διαστάσεις και τα υλικά και ως εκ τούτου όσες πληροφορίες βρέθηκαν γι' αυτές τις προτάσεις προέρχονται από άλλες πηγές και συχνά είναι ελλιπείς.

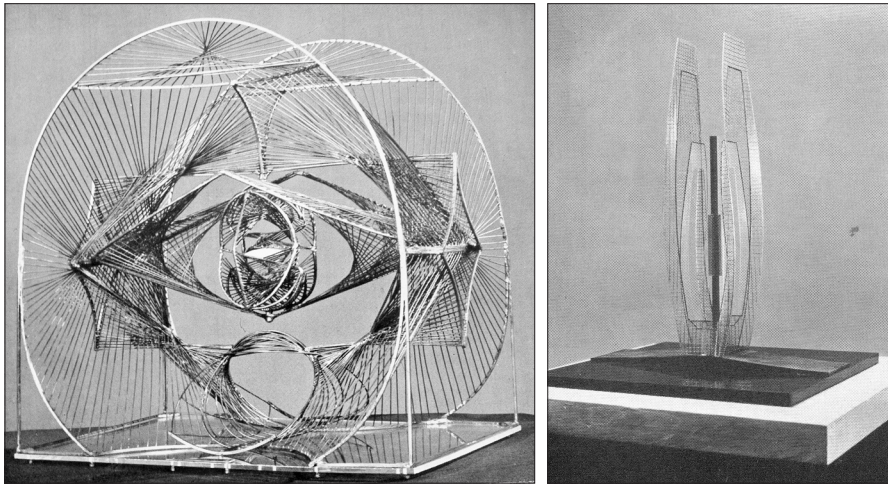


Εικ. 2 (αριστερά): Karl Hartung, *Πρόταση για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, γύψος, 25x30 εκ., 1952, Tate Gallery, Λονδίνο. Εικ. 3 (δεξιά): Fritz Koenig, *Πρόταση για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, γύψος, 50x70 εκ., 1952, Tate Gallery, Λονδίνο.



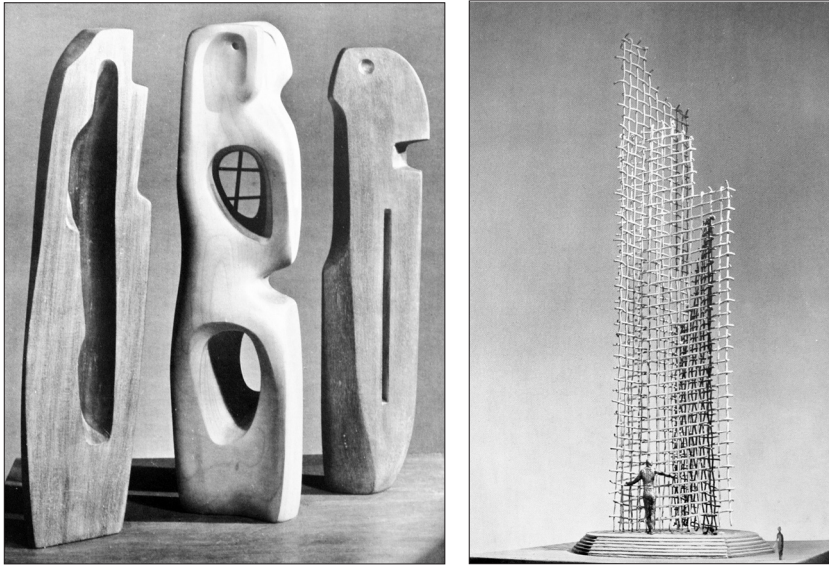
Εικ. 4 (αριστερά): Bernhard Heiliger, *Πρόταση για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, μπρούντζος, 59,4x90,1 εκ., 1952, Tate Gallery, Λονδίνο. Εικ. 5 (δεξιά): Λάζαρος Λαμέρας, *Πρόταση για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, κεραμικό, 30x30 εκ., 1952, ιδιωτική συλλογή.

Αγγλίας κέρδισε ο Βρετανός γλύπτης Reg Butler, άγνωστος στο ευρύ κοινό μέχρι εκείνη τη στιγμή. Όπως αποφάσισε όμως η κριτική επιτροπή, δόθηκαν διάφορα βραβεία, εκτός από το πρώτο στον Butler. Έτσι, τιμήθηκαν ως δεύτεροι ο ρωσικής μεν καταγωγής αλλά εκπρόσωπος των ΗΠΑ Naum Gabo, ο οποίος τελικά είδε μια εκδοχή της πρότασής του να υλοποιείται στο μνημείο του Ρότερνταμ το 1957, ο αδερφός του Gabo, Antoine Pevsner, ως εκπρόσωπος όμως της Γαλλίας, ο Ιταλός Mirko Basaldella, που τελικά πήρε μέρος στην ανέγερση του εθνικού ιταλικού μνημείου στο Fosse Ardeatine στη Ρώμη, και η Βρετανίδα Barbara Hepworth.



Εικ. 6 (αριστερά): Antoine Pevsner, *Πρόταση για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, μπρούντζος, 47,2x46,5x31 εκ., 1952, Tate Gallery, Λονδίνο. Εικ. 7 (δεξιά): Naum Gabo, *Πρόταση για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, πλαστικό και σύρμα, 12,7x32x25 εκ., 1952, Tate Gallery, Λονδίνο.

Εκπροσωπήθηκαν, επομένως, στα πρώτα βραβεία οι μεγάλες δυνάμεις των Συμμάχων και του δυτικού —ψυχροπολεμικού πλέον— στρατοπέδου, Αγγλία και Αμερική, αλλά και χώρες όπως η Γαλλία και η Ιταλία, στις οποίες εκείνη την περίοδο τα κομμουνιστικά κόμματα εξακολουθούσαν να έχουν μεγάλη δύναμη. Μάλιστα, βραβεύτηκαν δύο καλλιτέχνες, οι Gabo και Pevsner, οι οποίοι μολονότι κατάγονταν από χώρες του αντίπαλου σοβιετικού καθεστώτος, ωστόσο βρισκονταν ήδη από τον Μεσοπόλεμο σε «ελεύθερο» έδαφος ενστερνιζόμενοι τις αρχές της καπι-



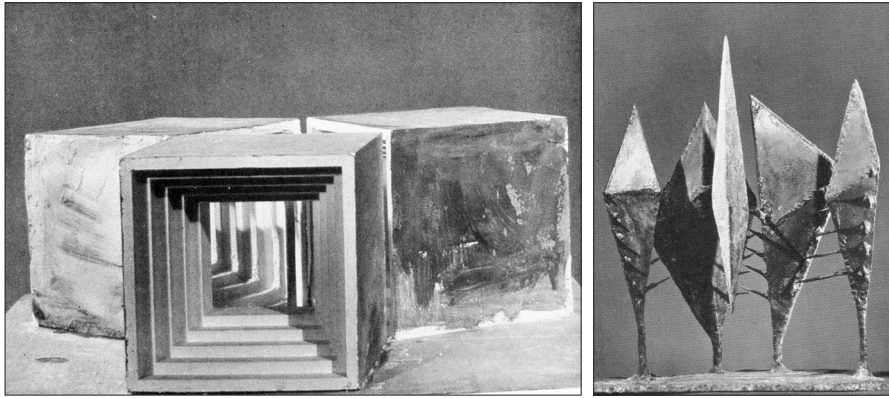
Εικ. 8 (αριστερά): Barbara Hepworth, *Πρόταση για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, ξύλο και σίδηρο, 53x23,8x14,3 εκ., 1952, Tate Gallery, Λονδίνο. Εικ. 9 (δεξιά): Mirko Basaldella, *Πρόταση για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, 1952, Tate Gallery, Λονδίνο.

ταλιστικής Δύσης. Επιπλέον, διακρίνονταν διεθνώς στον τομέα με τον οποίον ασχολούνταν και εμφανίζονταν πια ως το απόλυτο σύμβολο της ορθότητας της επιλογής της Δύσης έναντι της Ανατολής, την οποία είχαν εγκαταλείψει –κανέναν βέβαια δεν ενδιέφερε το γεγονός ότι οι στυλιστικές τους επιλογές προέρχονταν από τα πιο γνήσια και ριζοσπαστικά διδάγματα της σοβιετικής καλλιτεχνικής παράδοσης.

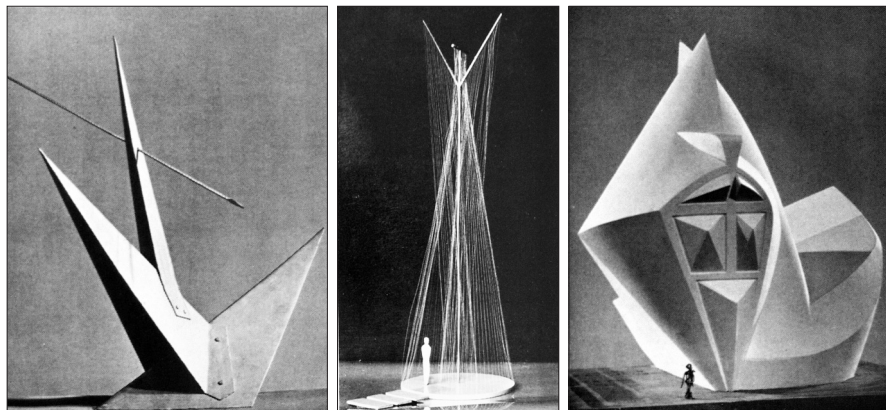
Τιμητική διάκριση, με έργα κοντά στην αφαίρεση και με προτίμηση στα γεωμετρικά σύμβολα, έλαβαν επίσης για τις προτάσεις τους ο Lynn Chadwick από τη Μεγάλη Βρετανία, ο μαθητής του Μπάουχαουζ και πατριάρχης μεταπολεμικά της Συγκεκριμένης Τέχνης (Concret Art) Max Bill από την Ελβετία, οι Alexander Calder και Richard Lippold από τις ΗΠΑ, οι Henri-Georges Adam από τη Γαλλία, Luciano Minguzzi από την Ιταλία και Margel Hinder από την Αυστραλία.

Διάκριση και βραβείο αξίας 25 λιρών Αγγλίας έλαβε και ο Λάζαρος Λαμέρας, από τους πρωτοπόρους της μοντέρνας και αφηρημένης γλυπτικής στην Ελλάδα,¹⁶ αν και το προτεινόμενο «φυτόμορφο» έργο του, που

16. Το 1948 ο Λαμέρας είχε συμμετάσχει στην πρώτη μεταπολεμική Πανελ-

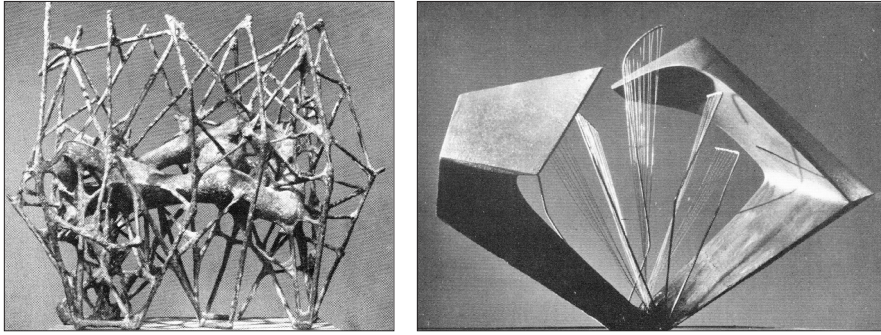


Εικ. 10 (αριστερά): Max Bill, *Πρόταση για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, 1952, Tate Gallery, Λονδίνο. Εικ. 11 (δεξιά): Lynn Chadwick, *Πρόταση για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, 1952, Tate Gallery, Λονδίνο.



Εικ. 12 (αριστερά) Alexander Calder, εικ. 13 (κέντρο) Richard Lippold και εικ. 14 (δεξιά): Henri-Georges Adam, *Πρόταση για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, 1952, Tate Gallery, Λονδίνο.

λήνια Έκθεση με έξι γλυπτά, εκ των οποίων το έργο με τίτλο *Πεντέλη σε Έκσταση* αποτελεί μια από τις πιο πρώιμες προσπάθειες αφηρημένης γλυπτικής στην Ελλάδα· βλ. Γιάννης Γαλανόπουλος, «Η ζωή και το έργο του Λάζαρου Λαμέρας», στο Κώστας Ιωαννίδης (επιμ.), *Λάζαρος Λαμέρας: Αφηγήσεις του μοντερνισμού στην Ελλάδα*, Τήνος, Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού, 2008, σ. 21-25. Από το 1949 ο Λαμέρας ανήκε στην ομάδα των «Ακραίων» γύρω από τον Αλέκο Κοντόπουλο, οι οποίοι με το μαυιφέστο τους αρνούσαν τον ρεαλισμό και την υλική πραγμα-

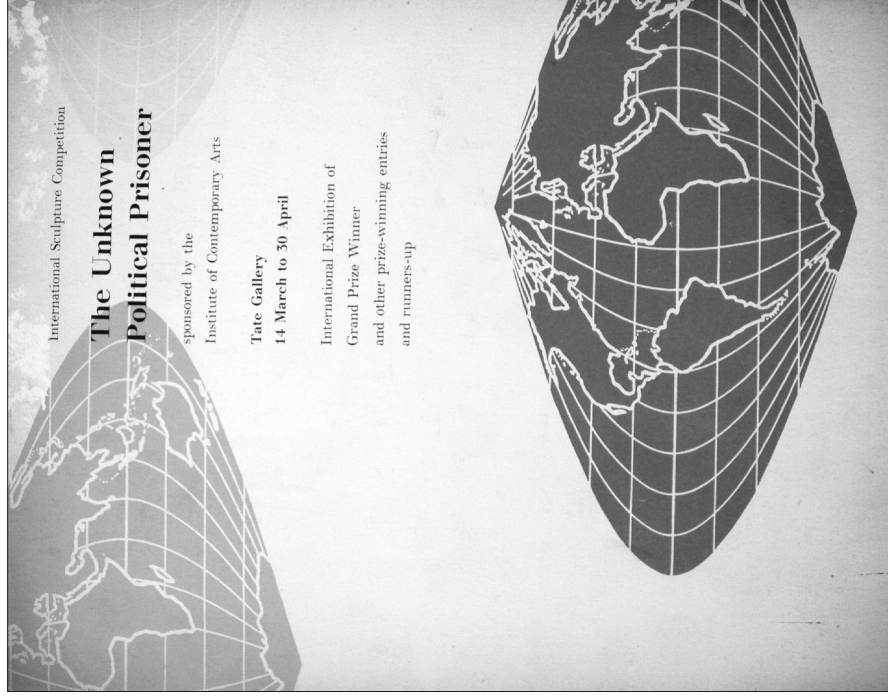


Εικ. 15 (αριστερά): Luciano Minguzzi, *Πρόταση για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, μπρούντζος, 57,1x66x33 εκ. Εικ. 16 (δεξιά): Margel Hinder, *Πρόταση για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, 1952, Tate Gallery, Λονδίνο.



Εικ. 17: Γιώργος Ζογγολόπουλος, *Πρόταση για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, 1953, επιχρυσωμένος μπρούντζος, ύψος 0,62 μ., Ίδρυμα Ζογγολόπουλου, Κηφισιά-Αθήνα.

τικότητα για χάρη των πνευματικών δυνάμεων, του ονείρου και της φαντασίας· βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Από τον “Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών” στους “Νέους Έλληνες Ρεαλιστές”, καλλιτεχνικές ομάδες και οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974)», στο Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής, από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη / Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 1999, σ. 167.



- 110 Argentine: Pablo Curatella Manes (awarded £25)
- 111 British Guiana: Philip Alphonso Moore
- 112 British West Africa (Gold Coast): Osei Bonsu
- 113 British West Indies: Randolph Johnson
- 113a British West Indies: Edna Manley
- 114 Burma: U San Wa (awarded £25)
- 115 Colombia, S.A.: Luis Aleman
- 116 Cuba: R. Estopiñán Vera
- 117 Egypt: Sayed Moursi Saadek
- 118 Ethiopia: C. N. Georgakas
- 119 Finland: Wäinö Aaltonen
- 120 Gibraltar: P. M. Lopez
- 121 Guatemala: Roberto Gonzalez Goyri (awarded £25)
- 121a Guatemala: Dagoberto Castaneda
- 122 Greece: George Zogolopoulos
- 122a Greece: Lazaros Lameris (awarded £25)
- 123 Iceland: Geldur Helgadóttir (awarded £25)
- 124 Indonesia: Eddy Sumarso (awarded £25)
- 125 Iraq: Jewad Selim (awarded £25)
- 126 Israel: Azreal Segal
- 127 Jordan: Fuma I. Muhib
- 128 Malta: Vincent Apap
- 129 Nigeria: Emmanuel J. A. Uiasi
- 130 Peru: Joaquin Roca Rey
- 131 Philippines: Napoleon V. Abueva (awarded £25)
- 132 Portugal: Jorge Vieira (awarded £25)
- 133 Republic of Korea: Chong Yung Kim
- 134 South Africa: Coert Steynberg (awarded £25)
- 134a South Africa: Elza Dziomba (awarded £25)
- 135 Spain: Jorge Oteiza
- 136 Syria: Alfred Baccache
- 137 Thailand: Khien Yimsin
- 138 Turkey: Mehmet Sadi Çalik (awarded £25)
- 138a Turkey: Zuhra Muridoglu (awarded £25)
- 138b Turkey: Ilhan Koman
- 139 Venezuela: Eva Lote de Brinzei
- 140 Yugoslavia: Karol Putrih (awarded £25)

Exhibition arranged by Alice Heath
The photographs included in this catalogue are by F. L. Kennet
Transport by the Peel Mail Deposit and Forwarding Co. Ltd

Made and printed in Great Britain by Lund Humphries, 12 Bedford Square, London WC1

Εικ. 18-19: Ο κατάλογος της έκθεσης και η σελίδα με την αναφορά στους Έλληνες καλλιτέχνες.

σύμφωνα με τον Γιάννη Γαλανόπουλο υπονοεί «ένα σύμπλεγμα μορφών που διατηρούν την παραστατικότητά τους, στον βαθμό που να αναγνωρίζεται ότι πρόκειται για ανθρώπινα σώματα»,¹⁷ ελάχιστα κοινά σημεία έχει με δικά του δημόσια μνημεία που ανεγέρθηκαν έπειτα από παραγγελία των ελληνικών αρχών.¹⁸ Το «ανθρωπόμορφο», αντίθετα, έργο του Ζογγολόπουλου πέρασε απαρατήρητο.¹⁹ Όλες οι προτάσεις που έφτασαν μέχρι την τελική φάση και έλαβαν κάποιο βραβείο, εκτέθηκαν τελικά στην Tate από τα μέσα Μαρτίου μέχρι τα τέλη Απριλίου 1953 –μια έκθεση με τεράστια επιτυχία, την οποία, όπως πληροφορούμαστε από τη συγχαρητήρια επιστολή του προέδρου Kloman προς τον Λαμέρα, με ημερομηνία 24 Απριλίου 1953, είχαν παρακολουθήσει, μια εβδομάδα πριν το κλείσιμο, ήδη 25.000 επισκέπτες.²⁰

Ο αφαιρετικός χαρακτήρας όλων των βραβευμένων προτάσεων, με έμφαση, μάλιστα, στη γεωμετρική αφαίρεση, ερχόταν σε ευθεία αντιπαράθεση με τα πρότυπα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Ακόμα και οι ανθρώπινες μορφές, όπου υπήρχαν, υποβιβάζονταν σε μικρότερες διαστάσεις και έπαιζαν δευτερεύοντα ρόλο μέσα στη σύνθεση, ειδικά στις βραβευμένες προτάσεις που είδαμε πριν. Δόθηκε έτσι ο τόνος για τις τεχνοτροπικές τάσεις στη Δύση, οι οποίες μέσα από αυτόν τον «πρώτο διεθνή διαγωνισμό γλυπτικής», όπως τον χαρακτήριζε ο Kloman, εκπλήρωναν την επιθυμία των διοργανωτών για τη μνημόνευση «όλων εκείνων των ανώνυμων ανδρών και γυναικών που θυσίασαν στην εποχή μας τη ζωή τους ή την ελευθερία τους στον βωμό της ανθρώπινης ελευθερίας».²¹ Η τέχνη πλέον, και ειδικότερα η δημόσια γλυπτική, τέθηκαν με τον

17. Βλ. Γιάννης Γαλανόπουλος, *Ο γλύπτης Λάζαρος Λαμέρας, 1911-1998. Αναθεώρηση και επανεκτίμηση της ζωής και του έργου του*, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, Αθήνα, Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2009, σ. 66.

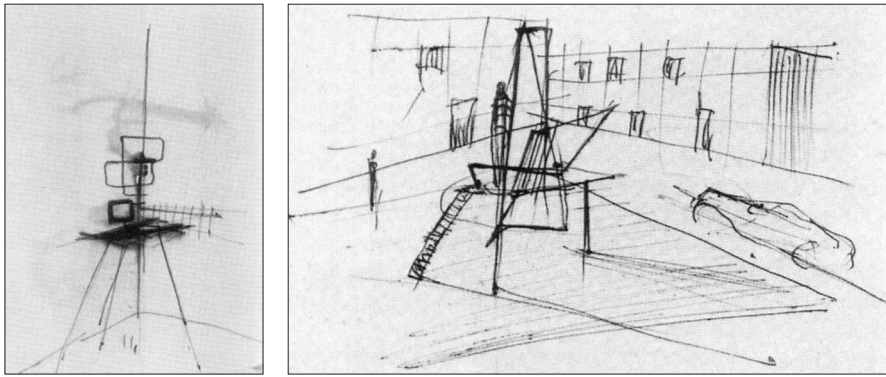
18. Βλ. Αλέξανδρος Τενεκετζής, *Τα μνημεία για το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στην Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου: το πρόβλημα της μνήμης του πολέμου μέσω της επίσημης δημόσιας τέχνης την πρώτη περίοδο του Ψυχρού Πολέμου, 1945-1970*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2011, σ. 443-448, διαθέσιμη διαδικτυακά στο <http://elocus.lib.uoc.gr/dlib/a/0/5/metadata-dlib-1327574552-651553-10921.tkl#>.

19. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον πρόεδρο του Ιδρύματος Γ. Ζογγολόπουλου κ. Άγγελο Μωρέτη για τη διόρθωση και την παραχώρηση της σωστής φωτογραφίας για το μνημείο από το αρχείο του Ιδρύματος.

20. Η επιστολή βρίσκεται στο αρχείο του Γιώνη Σπητέρη, το οποίο φυλάσσεται στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών στη Θεσσαλονίκη.

21. Kloman, «Introduction», ό.π., χ.σ.

πιο επίσημο τρόπο στην υπηρεσία της πολιτικής, σε σημείο που κάθε τεχνοτροπική και στυλιστική επιλογή να ταυτίζεται με συγκεκριμένα καθεστώτα και συγκεκριμένες πολιτικές και ιδεολογίες. Ο John Berger ασκώντας κριτική στον ιδεαλισμό τον οποίο απαιτεί ο διαχωρισμός των έργων τέχνης από την καθημερινή ζωή, έθεσε με ευθύ τρόπο το ζήτημα: «όλα τα έργα τέχνης, μέσα στο άμεσο περιβάλλον τους, είναι αναγκαστικά, άμεσα ή έμμεσα, όπλα» και αυτός ήταν ο λόγος που κατέκρινε την αφηρημένη τέχνη ως «την επίσημη μοντέρνα τέχνη της Δύσης» και θεώρησε τελικά τον διαγωνισμό ως μια «ολοκληρωτική αποτυχία».²²



Εικ. 20-21: Reg Butler, Προκαταρκτικά σχέδια για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο, 1951-1952, Tate Gallery, Λονδίνο.

Χαρακτηριστικό της προτίμησης στην όσο το δυνατό μεγαλύτερη αφαίρεση είναι το γεγονός ότι ο ίδιος ο νικητής του διαγωνισμού, ο Reg Butler, είχε καταθέσει περισσότερες από μία προτάσεις στο συμβούλιο και είχε κάνει αρκετά προκαταρκτικά σχέδια, πάντοτε με γνώμονα τη μεγαλύτερη δυνατή αφαιρετική και συμβολική απόδοση του θέματος –όλα, ωστόσο, στο ίδιο μήκος κύματος και με την ίδια τεχνοτροπία. Αυτό που προέκρινε ο ίδιος και τελικά υιοθέτησε και η κριτική επιτροπή του διαγωνισμού, ήταν η πιο αφαιρετική από όλες τις προτάσεις. Έτσι, από τα αρχικά σχέδια όπου διακρίνεται ένας σταυρός ή όπου κυριαρχεί μια ανθρώπινη μορφή, έφτασε τελικά σε ένα διακοσμητικό μοτίβο που περισσότερο μοιάζει με μια κεραία τηλεόρασης, η οποία, άλλωστε, υπήρξε τότε το σύμβολο της έκφρασης της ελευθερίας απέναντι στην

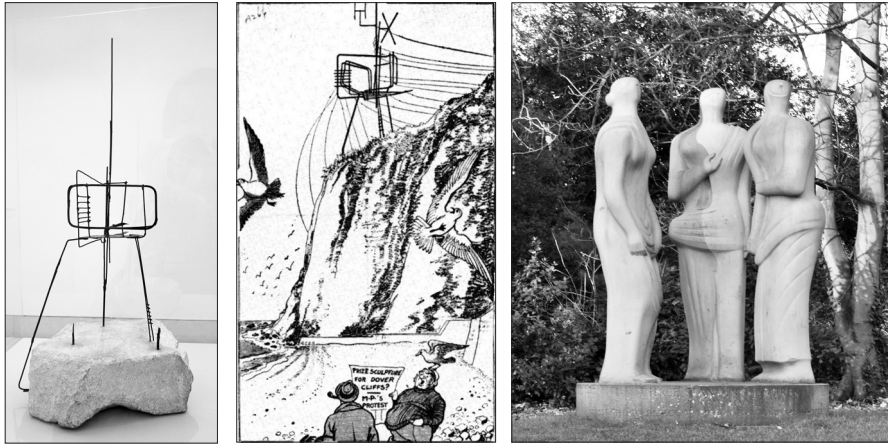
22. John Berger, «The Unknown Political Prisoner», *New Statesman & Nation*, τχ. 21 (1953), σ. 337-338.

καταπίεση των απολυταρχικών καθεστώτων. Βλέπουμε, μάλιστα, μια γελοιογραφία της εποχής σε σχέδιο του Lee για την εφημερίδα *Evening News* (21 Μαρτίου 1953), που σατιρίζει γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο το έργο του Butler. Επιπλέον, οι τρεις ανθρώπινες μορφές, εμπνευσμένες από το έργο του Henry Moore, που εμφανίζονται στα αρχικά σχέδια και μοντέλα, τελικά εγκαταλείφθηκαν και παρέμεινε μόνο η κεραία, αυτό το σύμβολο της τεχνολογίας, στην οποία έτσι κι αλλιώς πολλά είχαν επενδύσει οι μεταπολεμικές κοινωνίες, ώστε να ξαναμπούν στο μονοπάτι της προόδου. Συνεπώς με το σκεπτικό της επιτροπής και τις θεωρητικές προτροπές του Greenberg για μια γλυπτική «όπου κάθε νοητό ή αισθητό στοιχείο ανήκει απολύτως στο σύνολο του έργου»,²³ ο Βρετανός γλύπτης θα δώσει τελικά ένα έργο με μοντέρνα υλικά, μακριά από τις ακαδημαϊκές λύσεις της μνημειακής ρεαλιστικής γλυπτικής. Επρόκειτο για ένα έργο το οποίο με την απουσία συμβόλων, διακριτικών και οποιωνδήποτε παραστάσεων άφηνε ανοιχτή την ερμηνεία του περιεχομένου του, σε τέτοιο, μάλιστα, βαθμό που να μπορούν να συμπεριληφθούν τα θύματα των πολιτικών διώξεων κάθε εποχής. Με αυτόν τον τρόπο η κριτική επιτροπή καθιστούσε το μνημείο ενεργό μέρος της δημόσιας αντιπαράθεσης με τον κομμουνιστικό κόσμο.

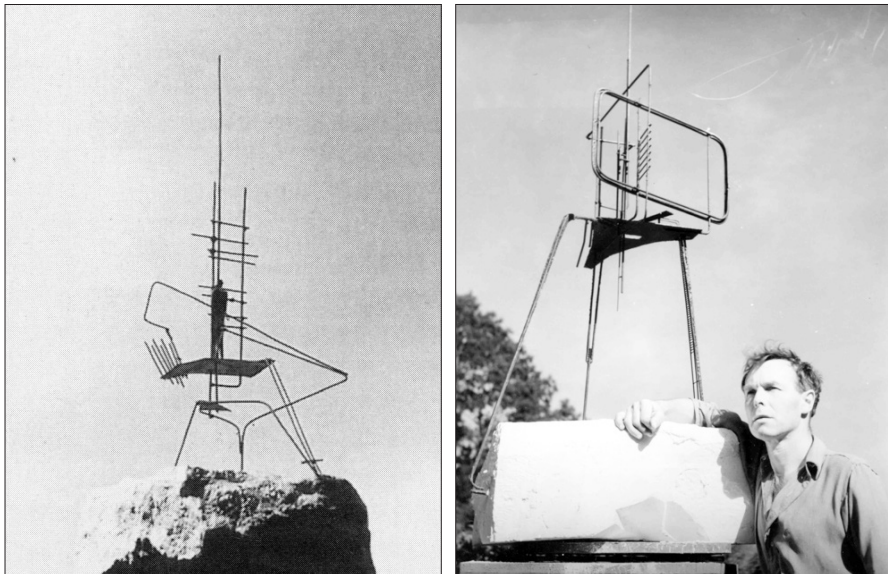
Μετά από αρκετές συζητήσεις οριστικοποιήθηκε, στο τέλος του 1953, η απόφαση ανέγερσης της νικητήριας εκδοχής στο Βερολίνο, σε ύψος 70 μέτρων. Είχε ήδη δοθεί από τη δυτικογερμανική κυβέρνηση ιδιαίτερη σημασία στον εν λόγω διαγωνισμό, την ώρα που πάσχιζε να αντιστρέψει την κακή εικόνα διεθνώς, προκειμένου να λάβει την άδεια για τον επανεξοπλισμό της. Από πολλές μεριές, επομένως, ασκήθηκαν πιέσεις προκειμένου το μνημείο να ανεγερθεί στο έδαφός της —καθώς δεν είχε οριστεί εξ αρχής ο τόπος όπου θα κατασκευαζόταν. Μετά τα γεγονότα, μάλιστα, της 17ης Ιουνίου 1953 και την εξέγερση στην Ανατολική Γερμανία, η κατάσταση έμοιαζε κατάλληλη, ώστε να εκπληρωθεί τελικά η επιθυμία του ίδιου του δημάρχου του Δυτικού Βερολίνου, Ernst Reuter, που είχε προτείνει την πόλη του ως τόπο ανέγερσης ενός διεθνούς μνημείου. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, «το Βερολίνο είναι εδώ και χρόνια ένα ανάχωμα του δημοκρατικού κόσμου, περικυκλωμένο από τις σοβιετικές δυνάμεις, ένα κεντρικό σημείο του αγώνα της ελευθερίας ενάντια στην καταπίεση και την τυραννία».²⁴

23. Greenberg, *Τέχνη και πολιτισμός*, ό.π., σ. 242.

24. Επιστολή προς τον Antony Kloman, Φεβρουάριος 1953: παρατίθεται στο Fischer-Defoy, «Zur Geschichte der West-Akademie», ό.π., σ. 650-651.

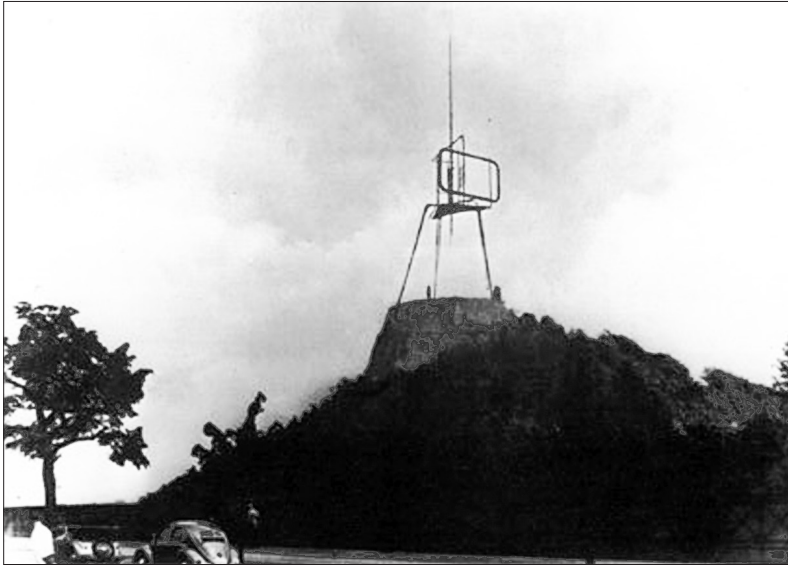


Εικ. 22 (αριστερά): Reg Butler, *Μοντέλα για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, 1952, Tate Gallery, Λονδίνο. Εικ. 23 (κέντρο): Lee, «*Dunno what they be grumblin' about... Goin to save folk hereabouts a mighty lot in television aërials*», «London Laughs», *Evening News*, 21 Μαρτίου 1953. Εικ. 24 (δεξιά) Henry Moore, *3 ανθρώπινες μορφές*, 1947, Battersea Park, Λονδίνο.



Εικ. 25 (αριστερά): Reg Butler, *Μοντέλο για το Μνημείο για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*, 1952, Tate Gallery, Λονδίνο. Εικ. 26 (δεξιά): φωτογραφία του καλλιτέχνη με την τελική πρόταση χωρίς τις ανθρώπινες μορφές.

Αναζητήθηκε τότε η ακριβής τοποθεσία όπου θα ανεγειρόταν το έργο του Βρετανού καλλιτέχνη. Αφού απορρίφθηκαν ο κεντρικός κήπος του Tiergarten και ο τεχνητός «Λόφος του διαβόλου» (Teufelsberg), που ονομάστηκε έτσι από τα συντρίμια των ερειπίων που είχαν συγκεντρωθεί μετά τον πόλεμο κοντά στο Ολυμπιακό Στάδιο, προτάθηκε τελικά ο λόφος του Humboldthain. Η περιοχή αυτή βρίσκεται στα όρια της πόλης, απέναντι ακριβώς από τον ανατολικό τομέα, και επιλέχθηκε προκειμένου φυσικά να είναι ορατό το μνημείο από τους Ανατολικογερμανούς και από τις κομμουνιστικές αρχές. Τότε παρουσιάστηκε και το φωτογραφικό κολάζ, όπου φαίνεται να είναι ήδη τοποθετημένο το μνημείο στη θέση για την οποία προοριζόταν.



Εικ. 27: φωτογραφία-κολάζ με το έργο του Butler στον λόφο του Humboldthain, Δυτικό Βερολίνο.

Το έργο όμως του Butler, πέρα από το κολάζ, ποτέ δεν ολοκληρώθηκε και σε αυτό συνέβαλαν πολλοί παράγοντες. Κυριότερος φαίνεται ότι ήταν η μεταβολή των διεθνών συνθηκών και συσχετισμών μετά τον θάνατο του Στάλιν το '53 και τον μυστικό λόγο του Χρουστσόφ το '56. Η νέα εποχή της *Τήξης των Πάγων* στις σχέσεις Ανατολής-Δύσης επέβαλε ουσιαστικά την αναβολή και την οριστική απόρριψη το 1960 της ανέγερσης ενός δημόσιου μνημείου που θα υπογράμμιζε ακριβώς την προηγούμενη

τεταμένη κατάσταση. Ένα μνημείο στην καρδιά του Βερολίνου και της σοβιετικής σφαίρας επιρροής θα μπορούσε να δυναμιτίσει τις προσπάθειες προσέγγισης που καταβάλλονταν εκείνη τη στιγμή. Έτσι, οι προφάσεις της αύξησης του κόστους ανέγερσης και της αδυναμίας των αρχών του Δυτικού Βερολίνου να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις του έργου ήταν η δημόσια και επίσημη δικαιολογία της μη εκτέλεσης. Στην πραγματικότητα όμως ήταν η απροθυμία των Αμερικάνων να προωθήσουν την κατασκευή του έργου ή καλύτερα η αντίθεσή τους, πλέον, σε ένα τέτοιο ενδεχόμενο. Και η αντίθεση αυτή εκφράστηκε πρακτικά με την απόσυρση, ήδη από το 1955, του «ανώνυμου χρηματοδότη»,²⁵ όπως περιέγραφε αρχικά ο Kloman τον John Hay Whitney, που εν τω μεταξύ είχε γίνει γνωστός, επειδή δήθεν ο τελευταίος δεν ενέκρινε αισθητικά το βραβευμένο έργο. Στην πραγματικότητα, βέβαια, αποσύρθηκαν τα κεφάλαια που είχε πρόθεση να διοχετεύσει μέσω του επιχειρηματία και πράκτορά της η CIA για προπαγανδιστικούς σκοπούς –όπως η ανέγερση του μνημείου για τον *Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο*.²⁶ Το αποκαλούμενο «Πνεύμα της Γενεύης» και η επίσκεψη του Χρουστσόφ το 1959 στις ΗΠΑ καθόρισαν την οριστική τύχη του μνημείου ακριβώς την επόμενη χρονιά.

Παρά όμως την οριστική αυτή ματαίωση κατασκευής, ο πραγματικός διπλός στόχος φαίνεται ότι σε μεγάλο βαθμό είχε επιτευχθεί: η αφηρημένη ή μη-παραστατική τέχνη, ό,τι και αν σήμαινε τότε αυτό, είχε καταξιωθεί στο διεθνές εικαστικό πεδίο, τουλάχιστον στον δυτικό κόσμο, ως η μοναδική νόμιμη και άξια λόγου τεχνοτροπία, και μάλιστα ως η τέχνη που συνδέεται αποκλειστικά με τις αρχές και τις αξίες της ελευθερίας και της δημοκρατίας που υποστήριζε η Δύση. Υπηρετήθηκε, επιπροσθέτως, συστηματικά η πολιτική στόχευση της αποδυνάμωσης του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, καθώς μέσω του διαγωνισμού και των αποφάσεων της επιτροπής επισημάνθηκαν οι αδυναμίες και τα τρωτά του σημεία σε καλλιτεχνικό επίπεδο, συνεπώς και του καθεστώτος και της ιδεολογίας που τον στήριζαν και τον προωθούσαν –σε αντίθεση, ασφαλώς, με ό,τι προέκρινε ο καπιταλιστικός κόσμος. Η διοργάνωση, εξάλλου, της διεθνούς έκθεσης της *Documenta* ήδη από το 1955 και για δεύτερη φορά το 1959 στο Κάσσελ της Δυτικής Γερμανίας, 30 μόλις χιλιόμετρα από τα ανατολικά σύνορα, επρόκειτο να υποκαταστήσει τη σχεδιαζόμενη

25. Kloman, «Introduction», ό.π., χ.σ.

26. Βλ. Robert Burstow, «Butler's Competition Project for a Monument to "The Unknown Political Prisoner"; Abstraction and Cold War Politics», *Art History*, τ. 12, τχ. 4 (1989), σ. 488.

ανέγερση του μνημείου για τον *Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο* και να αναλάβει με επίσημο και διηνεκή τρόπο τον ρόλο της προώθησης των ιδεολογικών και καλλιτεχνικών προτιμήσεων τόσο της εξουσίας της ίδιας της χώρας όσο και των διεθνών εταίρων της, κυρίως των ΗΠΑ.²⁷

Τουλάχιστον, πάντως, αναφορικά με την ανέγερση δημόσιων μνημείων που ως θέμα τους είχαν την αποτύπωση των γεγονότων του πολέμου, το πρότυπο που επιβραβεύτηκε μέσα από αυτόν τον διαγωνισμό, φάνηκε ότι κυριάρχησε στις περισσότερες περιπτώσεις των χωρών που ανήκαν πλέον στη βορειοατλαντική συμμαχία και θέλησαν να κατασκευάσουν τέτοιου είδους μνημεία. Όπως καταλήγει και η Joan Marter, «συνολικά τα δημόσια μνημεία που ανεγέρθηκαν στη συνέχεια στον δυτικό κόσμο, από το μνημείο για τα θύματα στο Βιετνάμ έως τα πιο πρόσφατα για το Ολοκαύτωμα, δείχνουν τη ζωτικότητα των αφηρημένων μορφών ως μέσο μνημόνευσης».²⁸

Η συνειδητοποίηση της αξίας και της χρησιμότητας των δημόσιων μνημείων και της μνήμης εν γένει στην προώθηση πολιτικών και ιδεολογικών επιλογών επιβεβαιώθηκε και κατοχυρώθηκε στις χώρες της Δύσης με αυτόν ακριβώς τον διαγωνισμό, όπως άλλωστε καταδεικνύει και η συχνότητα παραγωγής μνημείων για τον Β' Π.Π. σε δημόσιους και, πλέον, αστικούς χώρους σε όλη τη δυτική Ευρώπη. Μόνο τότε, στις αρχές της δεκαετίας του '50, δόθηκε πρακτικά το σύνθημα και το «πράσινο φως» από την Ουάσινγκτον για την ευρεία κατασκευή δημόσιων μνημείων σε ολόκληρο τον δυτικό κόσμο, τόσο ως δυνατότητα προώθησης μιας εναλλακτικής δημόσιας μνήμης από αυτή που είχαν ήδη αρχίσει να καλλιεργούν οι Σοβιετικοί, όσο και ως ευκαιρία να παγιωθεί και να καταξιωθεί διεθνώς και δημοσίως η αφηρημένη τέχνη ως αντιστάθμισμα και αντίπαρο του «ελεύθερου κόσμου» στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό και την απολυταρχία.²⁹ Δόθηκε, επομένως, έμφαση στα πρωτοποριακά

27. Βλ. Αλέξανδρος Τενεκετζής, «12η Ντοκουμέντα, Η παγκοσμιοποίηση στην τέχνη», *Ουτοπία*, τχ. 76 (2007), σ. 189-190.

28. Joan Marter, «The Ascendancy of Abstraction for Public Art», *ό.π.*, σ. 36.

29. Η Susanne Leeб προκρίνει ακριβώς αυτό το στοιχείο της αντιπαράθεσης απέναντι στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό και της καλλιέργειας μιας ιδιότυπης αντιπαράθεσης ως τον καταλυτικό παράγοντα για την υποστήριξη και προώθηση της αφηρημένης τέχνης, και ειδικά του αφηρημένου εξπρεσιονισμού από πολιτικούς και κοινωνικούς φορείς, τουλάχιστον στο παράδειγμα της Γερμανίας· βλ. Susanne Leeб, «Abstraktion als internationale Sprache», στο Stephanie Barron, Sabine Eckmann (επιμ.), *Kunst und Kalter Krieg: Deutsche Positionen 1945-89*, Κολωνία, Dumont, 2009, σ. 119-133.

και μοντέρνα κινήματα της δυτικής καλλιτεχνικής παράδοσης που είχαν ήδη καλλιεργηθεί στην αντίπερα όχθη του Ατλαντικού, ενώ συχνά ήταν ευδιάκριτες και οι πολιτικές και διεθνείς εξελίξεις και συγκρούσεις που επηρέασαν τον χαρακτήρα του διαγωνισμού. Έτσι, μαζί με τη *Documenta* στο Κάσσελ αλλά και τη *Biennale* της Βενετίας, συμπληρώνεται ένα πλαίσιο διεθνών θεσμών και διοργανώσεων στη Δύση, όπου τέθηκαν οι βάσεις και τα πρότυπα της σύγχρονης μεταπολεμικής τέχνης, η οποία, όπως είδαμε, μόνο ελεύθερη δεν ήταν από κρατικές παρεμβάσεις, ενώ επισημοποιήθηκε και παγιώθηκε πρακτικά το εικαστικό υπόδειγμα αναφορικά με την ανέγερση των έργων γλυπτικής στον δημόσιο χώρο.

SUMMARY

Alexandros N. Teneketzis, *Art and Politics in Cold War. The International Sculpture Competition for the Monument to the Unknown Political Prisoner*

The gradual transfer of the metropolis of the western art world from Paris to New York and specifically in circles around the Museum of Modern Art (MOMA) under the leadership of Alfred H. Barr Jr. and with the theoretical foundation by Clement Greenberg, but practically under the guidance and financing from the CIA, was also visible in the case of public memory and art about the Second World War. The international institution that was the cause for the widespread diffusion of the artistic standards grown in USA was the «International Sculpture Competition for the Monument to the Unknown Political Prisoner», which was organized under the auspices of the Institute of Contemporary Arts (ICA) in London and the Tate Gallery, but actually with the encouragement, blessings and supervision of the CIA. The competition was from the beginning a large turnout and the proposals submitted until January 1953 surpassed 3.500 –mainly abstract or semi-abstract stylistic suggestions. The biggest names at the time in the international arena of sculpture in West took part, while artists from the Eastern Bloc boycotted the process. Therefore were precluded any realistic academic representative works and of course any relationship with socialist realism, giving thus the tone for both the style, and for all other future monuments in the western world. Eventually, the first prize of 2.500 pounds awarded to the British sculptor Reg Butler, unknown to the general public until that time but with a decisive commitment to abstraction.

However, the work of Butler was never completed, principally because of the changing international circumstances and relationships after the death of Stalin in '53 and Khrushchev's secret speech in '56. The new «Thaw» era in East-West relations imposed the final rejection in 1960. A public monument like that of Butler's, which would refer to the previous tense situation, was no more possible. Nevertheless, the dual objective of recognition and legitimization of abstract art in the western world and at the same time of the weakening of socialist realism and therefore of communism was promoted and achieved up to a certain degree.

