

Το συναίσθημα είναι ιδιωτική υπόθεση.¹
 Όψεις του Μεσοπολέμου στο μεταψυχροπολεμικό Βερολίνο

Η σύγκρουση ατομικού και συλλογικού –ή με άλλους όρους η επιστροφή στην ιδιωτική σφαίρα ή η έκθεση στη δημόσια²– αναδείχθηκε μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο σε μια από τις κορυφαίες διεργασίες των σύγχρονων καπιταλιστικών δημοκρατιών, και η επικράτηση μιας εκ των δύο νοοτροπιών συνεχίζει και σήμερα να αποτελεί διακύβευμα ανάμεσα σε ιδεολογικούς και πολιτικούς σχηματισμούς στις κοινωνίες του δυτικού αλλά και του δυτικοποιημένου και διεθνοποιημένου, καταναλωτικού κόσμου, αξιώνοντας ένα διαφορετικό τρόπο προσέγγισης της πραγματικότητας, με στόχο την υποχώρηση στην οικειότητα και την κυριαρχία τελικά του ισχυρότερου μέσα στον σημερινό σκληρό και ορισμένες φορές απάνθρωπο κοινωνικό, οικονομικό και πολιτισμικό ανταγωνισμό που επέβαλε παγκοσμίως ο καπιταλιστικός τρόπος ζωής και παραγωγής. Στην πρωτεύουσα της Γερμανίας, το Βερολίνο, στην καρδιά της Δυτικής Ευρώπης, είκοσι χρόνια μετά την αποφασιστική νίκη της Δύσης διοργανώνονται δύο εκθέσεις, οι πιο σημαντικές αυτή τη στιγμή στη γερμανική μητρόπολη, που καταδεικνύουν και πραγματεύονται με τρόπο διαμετρικά αντίθετο ένα κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο, όπως είναι τα έργα των εικαστικών τεχνών, ουσιαστικά όμως εκθέτουν στη δημόσια σφαίρα δύο διαφορετικά μοντέλα προσέγγισης του παρελθόντος και των καταλοίπων του, πρακτικά δύο διαφορετικές ιδεολογικές προσεγγίσεις της ιστορίας αλλά και της σύγχρονης πραγματικότητας.

Οι δύο παράλληλες σχεδόν εκθέσεις είναι προϊόν δύο διαφορετικών πολιτισμικών οργανισμών, των Κρατικών Μουσείων του Βερολίνου, από τη μία, που πραγματοποιούν την έκθεση με τίτλο «Το συναίσθημα είναι ιδιωτική υπόθεση – Η τέχνη του Βερισμού και της Νέας Αντικειμενικότητας» (23.4-15.8.2010), και του ημικρατικού μουσείου Martin-Gropius-Bau, από την άλλη, με την αναδρομική έκθεση-αφιέρωμα στη «Φρίντα Κάλο» (30.4-9.8.2010)³. Παρατηρώντας κανείς τις εκδηλώσεις και κυρίως την πολιτική των εκθέσεων της Γερμανίας και του κρατιδίου του Βερολίνου τη χρονιά που

¹ Ο Α. Τενεκετζής είναι ιστορικός τέχνης.

μας πέρασε, χρονιά ορόσημο για τη χώρα αλλά και ολόκληρη την Ευρώπη, αν όχι για όλη την υφήλιο, μπορεί με ευκολία να εντάξει τις δύο εκθέσεις που μας απασχολούν στο γενικότερο σχεδιασμό που καταρτίστηκε με αφορμή τη στρογγυλή επέτειο των είκοσι χρόνων από την πτώση του Τείχους του Βερολίνου, την κατάρρευση της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας και το τέλος πρακτικά του Ψυχρού Πολέμου.

Δεν αποτελεί συνεπώς τυχαίο γεγονός ότι οι κρατικοί πολιτισμικοί φορείς και τα μεγάλα μουσεία έδωσαν ιδιαίτερη έμφαση, στην πλειονότητα των εκθέσεων που διοργανώθηκαν σε σχέση ή με αφορμή την παραπάνω επέτειο στην ανάδειξη συγκεκριμένων περιόδων της γερμανικής ιστορίας και της ιστορίας της τέχνης του 20ού αιώνα. Έτσι, είτε ρητά είτε υπόρρητα, έγινε προσπάθεια να συνδεθεί η γερμανική ιστορία του προηγούμενου αιώνα και να προβληθεί δημοσίως η συνέχεια, η συνοχή και η ανάπτυξη των θετικών πτυχών του γερμανικού έθνους – στην περίπτωσή μας μέσω της συνέχειας και της σύνδεσης της μοντέρνας αφηρημένης τέχνης. Υπήρξε επομένως ξεκάθαρο ότι η Γερμανία του 20ού αιώνα δεν ήταν μόνο η Γερμανία του Γ' Ράιχ και του Χίτλερ, αλλά και η Γερμανία της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, από την οποία κατάγεται απευθείας η Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας, πριν και μετά το Τείχος. Από αυτή την πολιτική των εκθέσεων φαίνεται πάντως να απέχει ο μεγαλύτερος μουσειακός φορέας, τα Κρατικά Μουσεία του Βερολίνου, ωστόσο η αλλαγή την ίδια περίοδο στη διοίκηση και την προεδρία⁴, σε συνδυασμό με τη φυσιογνωμία του οργανισμού, με προσανατολισμό περισσότερο προς θέματα αμυγώς ιστορίας της τέχνης και όχι τόσο σε ιστορικά ή πολιτικά επίκαιρα ζητήματα, ερμηνεύει αυτή τη στάση απέναντι στην πρόσφατη γερμανική ιστορία και ιστορία της τέχνης.

Από τις δεκάδες όμως εκθέσεις που διοργανώθηκαν στη γερμανική πρωτεύουσα, αυτές που ξεχώρισαν σε δημοσιότητα και επισκεψιμότητα ήταν κυρίως όσες πραγματοποιήθηκαν στο Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο του Βερολίνου, που συχνά πυκνά αναλαμβάνει τη δημοσιοποίηση της επίσημης πολιτικής τοποθέτησης απέναντι στην ιστορία και το παρελθόν της Γερμανίας. Πρόκειται για εκθέσεις που ακολούθησαν μια χρονολογική προσέγγιση του 20ού αιώνα, ξεκινώντας με αυτή που είχε τίτλο «Κασσάνδρα, Οράματα της καταστροφής, 1914-1945» (19.11.2008-22.2.2009)⁵, όπου μέσα από την τέχνη του Μεσοπολέμου προτάθηκε κυρίως η αντιπολεμική και αντιφασιστική πλευρά της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης – σε μια έκθεση βέβαια που άφησε έξω τόσο την εικαστική και καλλιτεχνική προσέγγιση των έργων τέχνης, την ένταξη τους δηλαδή στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της εποχής σύμφωνα με στυλιστικά και αισθητικά κριτήρια, αντιμετωπίζοντας τα ζωγραφικά έργα ως απλές ιστορικές καταγραφές, ενώ ταυτόχρονα απέφυγε και τις εικαστικές εκείνες εκφάνσεις μιας διαφορετικής και ακραίας πτυχής που προοιωνιζόταν και υποστήριζε την έλευση του Χίτλερ στην εξουσία. Ακολούθησε η έκθεση «1989-2009. Το Τείχος του Βερολίνου – Καλλιτέχνες για την ελευθερία» (8.7-23.8.2009)⁶, αφιερωμένη στους καλλιτέχνες εκείνους που αντιστάθηκαν στο κομμουνιστικό καθεστώς με μέσο την παρά-

νομη έκφρασή τους με τα έργα τους πάνω στο Τείχος, ενώ ο κύκλος αυτός των εκθέσεων για τον γερμανικό 20ό αιώνα έκλεισε με την έκθεση «Τέχνη και Ψυχρός Πόλεμος: Γερμανικές θέσεις, 1945-1989» (3.10.2009-10.1.2010), όπου φυσικά δόθηκε και πάλι βαρύτητα τόσο στην «ελεύθερη» αφηρημένη τέχνη της Δυτικής Γερμανίας, όσο και στις απόπειρες για αφαίρεση, συνεπώς και για την ελευθερία, στην Ανατολική, καθώς και στην πολιτική σημασία όσων έργων παρουσιάστηκαν⁷.

Η προνομιακή ανάδειξη της περιόδου του Μεσοπολέμου και της τέχνης που παράχθηκε την εποχή εκείνη ως η πιο λαμπρή στιγμή της γερμανικής διανόησης και έκφρασης συνεχίστηκε με τις εκθέσεις και στο Martin-Gropius-Bau, το οποίο επίσης τα τελευταία χρόνια έχει αρκετές φορές προσανατολιστεί σε εκθέσεις που πραγματεύονται το γερμανικό παρελθόν και μάλιστα συχνά συνεργάζεται με επίσημους κρατικούς φορείς στην πραγματοποίησή τους. Το αφιέρωμα στην τέχνη του 20ού αιώνα ξεκίνησε με την πολυδιαφημιζόμενη έκθεση «60 έργα. 60 χρόνια. Η τέχνη στην Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας από το '49 μέχρι το '09» (1.5-14.6.2009)⁸, όπου δόθηκε έμφαση, όπως μαρτυρά και ο τίτλος, κυρίως στην τέχνη και την ιστορία, συνεπώς στην οντότητα και τη συνέχεια, μόνο της Δυτικής Γερμανίας, όπου σε κάθε έργο τέχνης αντιστοιχούσε και μία χρονιά, υποβιάζοντας και υποβαθμίζοντας σε ρόλο συνοδευτικό την καλλιτεχνική παραγωγή στη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας. Επιπροσθέτως, η ιστορία της τελευταίας υπήρχε στην έκθεση μόνο όπου χρειαζόταν για να αναδειχθεί η ορθότητα των πολιτικών επιλογών στη Δύση. Το πρόγραμμα στη συνέχεια, λίγο πριν και λίγο μετά τους εορτασμούς για την πτώση του Τείχους στις 3 Οκτωβρίου 2009, περιείχε τρεις μεγάλες αναδρομικές εκθέσεις, με ανάλογη εισπρακτική επιτυχία, οι οποίες επικέντρωναν και πάλι στη μοντέρνα και αφηρημένη τέχνη, που οι ρίζες της εντοπίζονται στην περίοδο του Μεσοπολέμου και άμεσα ή έμμεσα συνδέθηκαν με την ιστορία της τέχνης της Γερμανίας: «Λε Κορμπυζιέ: Τέχνη και αρχιτεκτονική» (9.7-5.10.2009), «Modell Bauhaus» (22.7-4.10.2009) και τέλος «Οι γλώσσες του φουτουρισμού: Λογοτεχνία, ζωγραφική, γλυπτική, μουσική, θέατρο, φωτογραφία» (2.10.2009-11.1.2010)⁹.

Ο επισκέπτης των παραπάνω εκθέσεων έμενε με την εντύπωση ότι στη γερμανική ιστορία και ιστορία της τέχνης του 20ού αιώνα η χιτλερική περίοδος, όπου αυτή εμφανίζεται, ήταν ένα δυσάρεστο διάλειμμα στη δημοκρατική ζωή και συνέχεια της χώρας και το κομμουνιστικό ανατολικό κράτος μια δυσάρεστη παρένθεση. Κοιτώντας όμως από μια σχετική απόσταση, αντιλαμβάνεται κανείς ότι η περιθωριοποίηση και απόκρυψη της σκοτεινής περιόδου από το 1933 μέχρι το 1945 και η υποβάθμιση, αμαύρωση ενίοτε, όσων συνέβησαν στην Ανατολική Γερμανία, σε συνδυασμό με την προβολή των περιόδων πριν από τον Χίτλερ και δυτικά του Τείχους, αντανακλούν μια γενικότερη προσπάθεια και πολιτική πρόθεση να μη θίγονται ζητήματα ιστορίας και μνήμης δύσκολα και ενοχλητικά για μια Γερμανία που προσπαθεί αποδεδειγμένα να απαλλαγεί από τα βαρίδια του παρελθόντος¹⁰.

Η φετινή λοιπόν περίοδος κλείνει με τις δύο εκθέσεις για τη Νέα Αντικειμενικότητα και τη Φρίντα Κάλο, που και πάλι στο επίκεντρο θέτουν την εποχή και την τέχνη του Μεσοπολέμου, από καλλιτέχνες με έντονη πολιτική δράση και μάλιστα με έργα τέχνης που συχνά είναι πολιτικά φορτισμένα. Αυτή τη φορά όμως η προσέγγιση είναι διαμετρικά αντίθετη στις δύο περιπτώσεις. Και ενώ στην πρώτη τα Κρατικά Μουσεία παρουσιάζουν μια έκθεση με έμφαση –πέρα από τις στυλιστικές και αισθητικές πτυχές– στις κοινωνικές σχέσεις, στις συλλογικές δράσεις και στο ιστορικό πλαίσιο, προϋόν και αποτύπωση των οποίων είναι τα έργα τέχνης, στη δεύτερη έχουμε να κάνουμε με μια έκθεση όπου για μία ακόμα φορά αποθεώνεται το άτομο-καλλιτέχνης, η ιδιοφυΐα και η ιδιαιτερότητα του δημιουργού-Προμηθέα, που μοιάζει να βρίσκεται έξω και υπεράνω της ιστορικής πραγματικότητας, συνεχίζοντας σε αυτό την παράδοση που η προηγούμενη διοίκηση των Κρατικών Μουσείων είχε καλλιεργήσει και τελικά είχε επιλέξει, για να ολοκληρώσει με τον πιο θεαματικό τρόπο τη θητεία της με την έκθεση-σόου «Η λατρεία του καλλιτέχνη»¹¹. Ας δούμε, όμως, από πιο κοντά τις εν λόγω εκθέσεις.

Η αναδρομική έκθεση «Το συναίσθημα είναι ιδιωτική υπόθεση – Η τέχνη του Βερισμού και της Νέας Αντικειμενικότητας» που διοργανώνουν τα Κρατικά Μουσεία Βερολίνου, και συγκεκριμένα το Μουσείο Χαρρακτικών και Σχεδίων (Kupferstichkabinett), περιλαμβάνει 130 υδατογραφίες και σχέδια της συλλογής και 30 ακόμα συμπληρωματικά δάνεια. Για πολλά βέβαια χρόνια μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και μέσα στις συνθήκες του Ψυχρού Πολέμου οι καλλιτέχνες της Νέας Αντικειμενικότητας και του Βερισμού είχαν μείνει στην αφάνεια στη Δύση λόγω της υποθετικής και κάπως υπερβατικής τους σχέσης με καλλιτεχνικά κινήματα ή τεχνοτροπίες που στρέφονταν στο ρεαλισμό ή έστω στην παραστατικότητα. Όπως σημειώνει και ο Jost Hermand, αυτή την εποχή «οι άνθρωποι δεν είχαν πολύ χρόνο για “ρεαλισμούς”, καθώς ο Ψυχρός Πόλεμος οδηγούσε στη δημοφιλή θεωρία ότι το κόκκινο μπλουζάκι είναι το ίδιο κακό με το καφέ, το οποίο στο πεδίο της θεωρίας της τέχνης είχε ως συνέπεια όλες οι μορφές του παλαιότερου ρεαλισμού να πέσουν θύμα, είτε πρόκειται για την τέχνη της Νέας Αντικειμενικότητας, του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ή την τέχνη των Ναζί»¹². Μόνο τη δεκαετία του 1960 η επαναπροσέγγιση της Ανατολικής Ευρώπης και το γενικότερο νέο ενδιαφέρον της Δύσης για το ρεαλισμό στις εικαστικές τέχνες επέτρεψαν την κατάρρευση της υπεραπλουστευτικής σύμβασης και προκατάληψης πως ο εχθρός πίσω από το Σιδηρούν Παραπέτασμα απλώς ζωγράφιζε και έγραφε «ρεαλιστικά» και ως εκ τούτου την εκ νέου «ανακάλυψη» της τέχνης του Μεσοπολέμου και μαζί της Νέας Αντικειμενικότητας¹³. Την περίοδο αυτή εμφανίστηκαν οι πρώτες σοβαρές μελέτες, όπως αυτή του Wieland Schmied το 1969¹⁴, ενώ σύντομα διοργανώθηκαν οι πρώτες αναδρομικές εκθέσεις, όπως αυτή του Βερολίνου από τα Κρατικά Μουσεία, τη λογική και το στήσιμο της οποίας ακολουθεί ως ένα σημείο ο ίδιος φορέας και στην τωρινή έκθεση¹⁵.

Σήμερα βέβαια, μετά τη νίκη του καπιταλισμού και την κατάρρευση του κομμουνιστικού κόσμου, η 20ή επέτειος των οποίων γιορτάστηκε με κάθε επισημότητα από τη γερμανική πολιτική ηγεσία και τους παγκόσμιους ηγέτες μπροστά από την πύλη του Βρανδεμβούργου, δεν υπάρχει ο ίδιος φόβος της σύνδεσης μιας μορφής τέχνης του παρελθόντος με ισχυρές αντίπαλες σύγχρονες ιδεολογικές ή πολιτικές προτιμήσεις. Ίσα ίσα η νέα διοίκηση του μουσείου δείχνει το ενδιαφέρον της για μια τέχνη γερμανική, με ξεκάθαρες συνδέσεις με την πολιτική ζωή και μάλιστα με την προοδευτική παράταξη, την αίγλη και την ιδεολογική κάλυψη της οποίας εποφθαλμιούν όλες οι πολιτικές δυνάμεις στην Ευρώπη του 21ου αιώνα, σε αντιστάθμισμα με τη γενικότερη απολιτική ατμόσφαιρα και την ευρύτερη απαξίωση της πολιτικής και των πολιτικών και στη Γερμανία¹⁶.

Στο επίπεδο της ιστορία της τέχνης η νέα αυτή έκθεση μάλλον δεν προσφέρει κάτι εξαιρετικά καινοτόμο ή νέο, αλλά αναπαράγει τις γνωστές μέχρι σήμερα θεωρίες τόσο για τον ομιχλώδη και ασαφή όρο Νέα Αντικειμενικότητα που είχε πρώτος εισάγει ο Gustav Hartlaub¹⁷, όσο και για το περιεχόμενο και την ερμηνεία των έργων και της εποχής. Αυτό που προτείνεται είναι ουσιαστικά ο συνδυασμός γνωστών θεωριών και προσεγγίσεων, με αφορμή ίσως και την τελευταία μεγάλη έρευνα και το βιβλίο για τη Νέα Αντικειμενικότητα του Steve Plumb, ο οποίος χωρίς να προτείνει ο ίδιος μια νέα κατάταξη ή διαχωρισμό κάνει ωστόσο μια πλήρη ανασκόπηση¹⁸.

Ωστόσο πρόκειται για μια καλοστημένη έκθεση, που δυστυχώς δεν έλαβε ανάλογη προβολή στα ΜΜΕ και η οποία προσπαθεί να ερμηνεύσει τα έργα τέχνης με βάση και το ιστορικό και πολιτικό περιβάλλον μέσα από το οποίο και μέσα στο οποίο παρήχθησαν. Ξετυλίζει έτσι την προϊστορία και την ιστορία της τέχνης του Μεσοπολέμου στη Γερμανία, χωρίζοντας την έκθεση σε ενότητες και σηματοδοτώντας με αυτόν τον τρόπο την ερμηνεία και το διαχωρισμό αυτού που αποκαλείται Νέα Αντικειμενικότητα. Δεν είναι επομένως τυχαίο ότι ο επισκέπτης διαβάξει στο πρώτο εισαγωγικό κείμενο που τον υποδέχεται και τον προϋδεάζει για το ύφος και το περιεχόμενο της έκθεσης πως «οι καλλιτέχνες αντέδρασαν με την τέχνη τους στην τραυματική εμπειρία του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και στις κατεστραμμένες ουτοπίες του εξπρεσιονισμού»¹⁹, επαναλαμβάνοντας ουσιαστικά την ερμηνεία εν μέρει του Hartlaub για μια τέχνη «μετά τον εξπρεσιονισμό» (όπως ήταν ο υπότιτλος της έκθεσής του το 1925)²⁰, ενώ και η φράση του Μπρεχτ ότι «το συναίσθημα είναι ιδιωτική υπόθεση» (1926), που χρησιμοποιείται εδώ ως τίτλος της παρούσας έκθεσης, τοποθετεί τα έργα τέχνης σαφώς μετά τον εξπρεσιονισμό, ουσιαστικά απέναντί του, απέναντι στη δημόσια παρουσίαση και έκφραση των συναισθημάτων που επιχείρησαν οι εξπρεσιονιστές καλλιτέχνες. Κυρίως όμως αναπτύσσεται εδώ το σχήμα του Franz Roh, που πρώτος έκανε με μεγαλύτερη σαφήνεια λόγο για μια τέχνη πραγματιστική και απαλλαγμένη από τις ουτοπίες και τα οράματα του εξπρεσιονισμού, βασιζόμενος ασφαλώς κατά κύριο λόγο σε τεχνολογικά χαρακτηριστικά²¹. Όπως, τέλος, συ-

μπληρώνουν οι διοργανωτές, «επιπροσθέτως τα έργα τους [των ζωγράφων της Νέας Αντικειμενικότητας] δείχνουν μια κοφτερή ματιά της πραγματικότητας, με την κοινωνική μιξέρια μετά τον πόλεμο και την επανάσταση, αλλά επίσης και μια εισαγωγή στον μοντέρνο πολιτισμό»²², προϊόν του οποίου υπήρξε η Δημοκρατία της Βαϊμάρης και η σύγχρονη Γερμανία.



Γκέοργκ Γκρος, Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, dass ich nicht Herr bin, πρώτο φύλλο από το τετράδιο με τίτλο Die Räuber, φωτολιθογραφία, 1922, SMB, Kupferstichkabinett, Βερολίνο.

Ξεκινώντας λοιπόν με την ενότητα του «Πολέμου», οριοθετείται ουσιαστικά η απαρχή του «κινήματος» και το ιστορικό του υπόβαθρο, ακολουθώντας εδώ την ιστορική αφήγηση που χρησιμοποίησε ο Sergiusz Michalski και ο Steve Plumb²³. Ο επισκέπτης εισερχόμενος διαβάξει στον τοίχο τις απόψεις των Μπέρτολτ Μπρεχτ, «ο πόλεμος ήταν ένα μεγάλο πρακτικό μάθημα του ματιού για μια νέα θέαση των πραγμάτων» (1930), και Ότο Ντιξ, «ο πόλεμος είναι τόσο δραστικός» (1961), οι οποίες τοποθετούν τα έργα στο χώρο και το χρόνο. Ακολουθεί το «Νταντά», ο ιδεολογικός και καλλιτεχνικός πρόγονος της Νέας Αντικειμενικότητας και πρακτικά μια από τις λίγες καλλιτεχνικές ομάδες με συνοχή και πρόγραμμα, που φτάνουν να αποτελούν σημείο αναφοράς της περιόδου μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ειδικά με την 1η Διεθνή Έκθεση Νταντά στο Βερολίνο το 1920²⁴. Από αυτή τη συγκροτημένη ομάδα, από αυτό το πρώιμο στάδιο της πολιτικοποιημένης καλλιτεχνικής ζωής του Βερολίνου, προήλθαν όσοι αργότερα χαρακτηρίστηκαν βεριστές, καθώς το Νταντά στο Βερολίνο μπορεί να τασσόταν κατά της αστικής τέχνης, ωστόσο δεν υιοθέτησε την πλήρη άρνηση, έχοντας μια πιο πολιτικοποιημένη στάση, την οποία ενστερνίστηκαν και οι βεριστές, καθώς όπως διαβάζουμε και στη δήλωση ενός μέλους του κύκλου αυτού, του Γκέοργκ Γκρος, το Νταντά «υπήρξε η αντίδραση στον παραλογισμό του συστήματος» (1924).



Siegfried Hitler by George Grosz, 1923



Αριστερά: Γκέοργκ Γκροζ, Ζήγκφριντ Χίτλερ, 1923, σχέδιο για το εξώφυλλο του Νοεμβρίου 1923 του περιοδικού Die Pleite. Δεξιά: εξώφυλλο του 4ου τεύχους του περιοδικού Die Pleite, Kupferstichkabinett, Βερολίνο.

Και εδώ αρχίζουν τα προβλήματα, καθώς ακολουθεί η ενότητα «Βερισιμός» που αναπτύσσεται ουσιαστικά ανεξάρτητα και εκτός της Νέας Αντικειμενικότητας, ως ένα προγενέστερο στάδιο, υιοθετώντας εδώ τις απόψεις και πάλι του Michalski πως «ο Βερισιμός δεν είναι τίποτε άλλο από μια περιορισμένη εκδοχή της Νέας Αντικειμενικότητας», ενώ για πολλούς καλλιτέχνες «δεν ήταν τίποτε άλλο από μια ενδιαμέση στάση προς τις εικόνες της Νέας Αντικειμενικότητας»²⁵. Ωστόσο, η ερμηνεία στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι ορθή, καθώς βασίζεται εν πολλοίς στις πολιτικές εξελίξεις και παραμέτρους των έργων των βερισιτών, που εν προκειμένω κινούνται ιδεολογικά, πολιτικά και εικαστικά σε διαμετρικά αντίθετη κατεύθυνση από όσους ο Hartlaub συμπεριέλαβε στο συνονθύλευμα που ονόμασε Νέα Αντικειμενικότητα, οι οποίοι μάλλον ταυτίζονται με όσους αποκάλεσε «κλασικιστές». Στην ομάδα αντίθετα των βερισιτών εντάσσονται οι Γκροζ, Ντιξ, Hubbuch, Schlichter, Μπέκμαν κ.ά., οι οποίοι σύμφωνα με τους διοργανωτές «σημάδεψαν με το έργο τους την κοινωνική αντίθεση που προέκυψε ανάμεσα σε νικητές και ηττημένους του πολέμου απέναντι στην καινοφανή πολυτέλεια και την προλεταριακή μιζέρια»²⁶, καθώς σύμφωνα με το ρεαλιστικό και κριτικό, στα όρια του κυνισμού, κείμενο του Γκροζ, το οποίο και διαβάζουμε στην είσοδο του χώρου, «ο βερισιτής κρατά μπροστά από τους συγχρόνους του τον καθρέφτη με τις γκριμάτσες. Σχεδιάζω και ζωγραφίζω από αντίδραση και προσπαθώ με τη δουλειά μου να πείσω αυτόν τον κόσμο ότι είναι άσχημος, άρρωστος και ψευδής» (1925). Με επιτυχημένο επομένως τρόπο ο επισκέπτης

αποκτά συγκεκριμένη εικόνα, τόσο για την εποχή μέσα στην οποία δημιουργήσαν οι καλλιτέχνες τα έργα τους όσο και για τους λόγους για τους οποίους οδηγήθηκαν στις θεματικές και υφολογικές τους επιλογές.

Εν συνεχεία ο επισκέπτης φτάνει στην ενότητα «Νέα Αντικειμενικότητα – Η λατρεία της καταστροφής», όπου πλέον συναντάμε πιο ήπιες μορφές κοινωνικής κριτικής και έργα διαφορετικής τεχνοτροπίας, τα οποία κινούνται δυναμικότερα προς την αφαίρεση, καθώς απομακρυνόμαστε από τα πρώτα δύσκολα και σκληρά χρόνια του πολέμου και της μεγάλης ύφεσης. Πρακτικά οι διοργανωτές ταυτίζουν πλέον, όπως αναφέρουν και στο ενημερωτικό φυλλάδιο, τη Νέα Αντικειμενικότητα με την ομάδα των «κλασικιστών», σύμφωνα και πάλι με τον παλιό και παρωχημένο διαχωρισμό –κατά πολλούς και λανθασμένο– του Hartlaub. Οι τελευταίες δύο ενότητες ακολουθούν την ίδια λογική, δηλαδή τον παραπάνω διαχωρισμό, και έτσι στη «Νέα Αντικειμενικότητα – Εικόνες της πόλης» και «Νέα Αντικειμενικότητα – Τοπιογραφία» βρίσκουμε τους καλλιτέχνες που ο Hartlaub είχε εξαρχής κατατάξει στους «δεξιούς – κλασικιστές» και αναρτημένη την καταδικαστική για τα συγκεκριμένα έργα φράση του Hans Grundig (1927) πως «κάθε τέχνη που δεν προέρχεται από μια προλεταριακή θεωρία είναι σήμερα επιφανειακή και χωρίς αξία».

Πάντως οι διοργανωτές της έκθεσης προσπάθησαν με κάποιο τρόπο –σωστό ή λάθος είναι υπό εξέταση, σίγουρα όμως συστηματικό– να κατηγοριοποιήσουν και να εντάξουν τα έργα τέχνης στο ιστορικό τους περιβάλλον και να τα ερμηνεύσουν όχι αποκλειστικά με στυλιστικούς ή εικονογραφικούς όρους αλλά και ως μέρος της ιστορίας της περιόδου, ως μέρος της καλλιτεχνικής παραγωγής που δεν είναι μόνο προϊόν του καλλιτέχνη, αλλά ως ένα βαθμό και των συνθηκών μέσα στις οποίες εργάζεται, εμπνέεται και δημιουργεί. Δεν είναι επομένως παράλογο που οι διοργανωτές αποχαιρετούν τον επισκέπτη με την παρακάτω φράση του Μπρεχτ (1930), τοποθετημένη λίγο πριν από την έξοδο, που συμπυκνώνει το σκεπτικό και την προσέγγιση όσων έργων τέχνης εκτίθενται: «Τόσο οι καλλιτέχνες όσο και οι ιστορικοί μπορούν να μιλήσουν ελεύθερα για την ευθύνη της κατάστασής μας και ακόμα περισσότερο να έχουν την υποχρέωση να εργαστούν για την αλλαγή των συνθηκών».

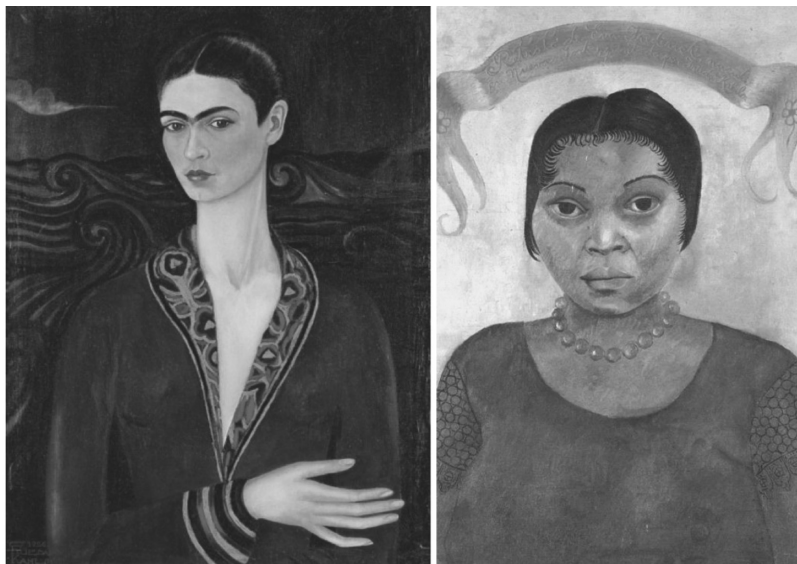
Τις συνθήκες, όμως, την εποχή και το περιβάλλον μέσα στο οποίο δημιούργησε η Φρίντα Κάλο τον τεράστιο όγκο των έργων της δεν έλαβαν σχεδόν καθόλου υπ' όψιν τους οι επιμελητές –η ιστορικός τέχνης Helga Prignitz-Poda²⁷ και η εγγονή της ζωγράφου Cristina Kahlo– της άλλης μεγάλης έκθεσης που για πρώτη φορά παρουσιάζει ολοκληρωμένες και ενωμένες τις δύο πιο μεγάλες συλλογές με έργα της²⁸ και η οποία κλείνει τη χρονιά στο μουσειακό χώρο του Βερολίνου με μια άκρως επιτυχημένη σε εμπορικότητα έκθεση²⁹. Αντιθέτως, το αναδρομικό αυτό αφιέρωμα, που για πρώτη φορά παρουσιάζει σε τέτοια έκταση το έργο της φημισμένης Μεξικανής στο κοινό της Γερμανίας «που μπορεί να γνωρίζει καλά τη Φρίντα Κάλο αλλά πολύ σπάνια έχει την ευκαιρία να δει έργα από το πρωτότυπο»³⁰, αποτελεί ουσιαστικά ένα

ψυχογράφημα της πολυτάλαντης ζωγράφου, σκιαγραφώντας την πολυτάραχη ζωή και προσωπικότητά της μέσα από την καλλιτεχνική της δημιουργία. Στο επίκεντρο βρίσκεται η ίδια η Φρίντα, ενώ τα εξαιρετικά της έργα αποδίδονται αποκλειστικά σχεδόν στη μεγαλοφυΐα της, και ερμηνεύονται με βάση τις προσωπικές ιστορίες και περιπέτειες, ίσως μάλιστα προσεγγίζονται ως εικονογράφησή τους.

Οι τίτλοι άλλωστε των άρθρων στον Τύπο είναι ενδεικτικοί του ύφους και του περιοχόμενου της έκθεσης και αντανακλούν ως ένα βαθμό το σκεπτικό των διοργανωτών σχετικά με το χαρακτήρα που θέλησαν εξαρχής να δώσουν στο μεγάλο αυτό καλλιτεχνικό γεγονός για τη γερμανική μητρόπολη: Irmgard Hochreither, «Ποπ σταρ, Ντίβα, Αγωνίστρια», *Stern*, 22.04.2010, Elisabeth von Thadden, «Η μαντόνα με το μούσι», *Die Zeit*, Απρίλιος 2010, Jeannette Zwingenberger, «Το μυστήριο Φρίντα Κάλο», *Artension*, Μάρτιος 2010, Gabriela Walde, «Όλοι θέλουν τη Φρίντα – Μια εικόνα της ζωγραφικής», *Berliner Morgenpost*, 30.04.2010, Nicola Kuhn, «Όλα ιερά – Η αιώνια μάρτυρας και η εικόνα: το Martin-Gropius-Bau θέλει να βγάλει στον αέρα το μυστικό της Φρίντα», *Der Tagesspiegel*, 30.04.2010, Alexandra Mangel, «Ο Ντιέγκο είναι ο ήλιος, αυτή είναι το φεγγάρι», *Süddeutsche Zeitung*, 03.05.2010, Siegmund Kopitzki, «Μια κορδέλα γύρω από τη βόμβα. Το Martin-Gropius-Bau παρουσιάζει τη μεγαλύτερη αναδρομική έκθεση για τη Φρίντα που είδε ποτέ η Γερμανία», *Südkurier*, 05.05.2010.

Επικεντρωμένη στο πρόσωπο Φρίντα, η έκθεση ξεκινάει με την υπενθύμιση στον επισκέπτη πως η καλλιτέχنيδα «είναι πηγαίο ταλέντο, αυτοδίδακτη και αντιακαδημαϊκή», όπως αναγράφεται στην είσοδο στο σύντομο βιογραφικό που μας εισάγει στην έκθεση, ενώ η πρώτη μεγάλη αίθουσα περιλαμβάνει τις πρώτες αυτοπροσωπογραφίες, με αυτή του 1926 να ξεχωρίζει τόσο για τον αυθορμητισμό και το ναΐφ ύφος, όσο και για την εξαιρετική απόδοση της ψυχολογίας, της ευαισθησίας και της αυθεντικότητας της νεαρής ζωγράφου. Η σύνδεση βέβαια του έργου της με τους καλλιτέχνες της Νέας Αντικειμενικότητας σε αυτή την πρώτη περίοδο της καλλιτεχνικής της παραγωγής αναφέρεται ρητώς, αλλά ούτε στο ενημερωτικό φυλλάδιο ούτε σε κάποιο άλλο συνοδευτικό κείμενο που υπάρχει σε κάθε αίθουσα δίνεται περισσότερη βαρύτητα σε αυτή τη σύνδεση και την ερμηνεία του έργου της. Απλά οι επιμελητές προσπερνούν τη συγκεκριμένη σχέση και επιρροή, αναφέροντας μόνο την εικαστική συγγένεια και την εικονογραφική ομοιότητα, χωρίς να υπεισέρχονται σε συγκρίσεις ή παραλληλισμούς του περιβάλλοντος της Μεξικανής και των Γερμανών συναδέλφων της που ενδεχομένως εξηγούν τις συγκεκριμένες τεχνοτροπικές, υφολογικές και θεματικές λύσεις στις δύο πλευρές του Ατλαντικού. Ακόμα και η ερμηνεία των προσωπογραφιών, για παράδειγμα τα πορτρέτα των Εύα Φρέντερικ (1931) και Τζην Γουάιτ (1931), περιορίζεται στις ατομικές ιστορίες τους και στις προσωπικές τους σχέσεις με τη ζωγράφο, χωρίς να γίνεται καμία περαιτέρω αναφορά στο περιεχόμενο, σε αυτήν την περίπτωση ούτε καν στο καλλιτεχνικό.

Η απουσία του πολιτικού, κοινωνικού αλλά και καλλιτεχνικού περιβάλλοντος



Αριστερά: Φρίντα Κάλο, Αυτοπροσωπογραφία με μεταξένιο φόρεμα, 1926, ιδιωτική συλλογή – Galería Arvil, Πόλη του Μεξικού. Δεξιά: Φρίντα Κάλο, Εύα Φρέντερικ, 1931, Συλλογή Dolores Olmedo Patiño, Πόλη του Μεξικού.

μέσα στο οποίο και εξαιτίας του οποίου δημιούργησε πολλά από τα έργα της η Φρίντα είναι σχεδόν ολοκληρωτική και στις υπόλοιπες αίθουσες. Ακόμα και οι προσωπικές τις σχέσεις με άτομα που ενδεχομένως επηρέασαν τις εικαστικές της επιλογές υποβαθμίζονται και περιορίζονται στα κείμενα που συνοδεύουν την έκθεση σε μια απλή αναφορά των συναντήσεών τους, όπως για παράδειγμα η σχέση με τον Λέοντα Τρότσκυ, ενώ και οι συγγένειες του έργου της με το σουρεαλισμό περιορίζονται στην εικονογραφική και υφολογική ομοιότητα, χωρίς να γίνεται ούτε καν νύξη για τις επαφές που είχε με τους εκπροσώπους του και φυσικά τις κοινές πολιτικές και ιδεολογικές τους απόψεις. Η ενεργός πολιτική της ανάμειξη στο κομμουνιστικό κόμμα, η οποία μάλιστα συνδέεται άμεσα με το σύντροφο και συνάδελφό της Ντιέγκο Ριβέρα, απουσιάζει παντελώς, ενώ και η ίδια η σχέση της με τον Μεξικόνο ζωγράφο που σημάδεψε τόσο την καλλιτεχνική και προσωπική όσο όμως και την πολιτική και ιδεολογική της πορεία βρίσκεται στο περιθώριο: ο Ριβέρα παρουσιάζεται ουσιαστικά μόνο ως μέντορας και ερωτικός της εταίρος. Χαρακτηριστική της φιλοσοφίας της έκθεσης είναι η προσέγγιση του έργου *Κοριτσάκι από το Τεχουάκαν*, η *Λούτσα Μαρία με τον Ήλιο και τη Σελήνη* (Niña Tehuacan, Lucha Maria o Sol y Luna, 1942), το οποίο η Φρίντα ζωγραφίζει μέσα στον πόλεμο αλλά οι επιμελητές προτιμούν να ερμηνεύσουν με βάση μόνο τα προσωπικά προβλήματά της, να δουν το φως και το σκοτάδι ως «σύμβολα του αγώνα της για υγεία και σιγουριά», κλείνοντας ουσιαστικά τα μάτια σε μια ερμηνεία που λαμβάνει υπ' όψιν της τις ιστορικές συγκυρίες,

όπου το αεροπλάνο που κρατά η κοπέλα και το σκοτάδι συμβολίζουν τον πόλεμο και το φως την ειρήνη, με ένα σαφή δηλαδή αντιπολεμικό χαρακτήρα.



Αριστερά: Φρίντα Κάλο, Κοριτσάκι από το Τεχουακάν, η Λούτσα Μαρία με τον Ήλιο και τη Σελήνη (Niña Tehuacan, Lucha María o Sol y Luna) 1942, Συλλογή Pérez Simón, Πόλη του Μεξικού. Δεξιά, Φρίντα Κάλο, Ο σπασμένος κίονας, (La columna rota) 1944, Συλλογή Dolores Olmedo Patiño, Πόλη του Μεξικού)

Η συνέχιση του ύμνου στο άτομο και την ιδιοφυΐα της Φρίντα και η ολοκλήρωση της αποθέωσης της πραγματοποιούνται στην τελευταία και μεγαλύτερη αίθουσα της έκθεσης. Εδώ έχουν συγκεντρωθεί οι περισσότερες και πιο γνωστές αυτοπροσωπογραφίες της, καθώς και αρκετά προσωπικά της αντικείμενα, όπως κοσμήματα και ρούχα, πολλά από τα οποία είχε σχεδιάσει η ίδια, ενώ εκτίθεται ακόμα και ένα κομμάτι από το γύψο που της είχε τοποθετηθεί και τον οποίο ζωγράφισε όσο ήταν ακινητοποιημένη στο αναπηρικό της κρεβάτι. Ο μύθος Φρίντα προσφέρεται απλόχερα στον επισκέπτη, ο οποίος οφείλει πλέον να θαυμάσει τις εξαιρετικές αυτοπροσωπογραφίες, να κατανοήσει τον ψυχολογικό κόσμο και το προσωπικό δράμα της ζωγράφου και μαζί τις προσπάθειές της να λυτρωθεί, παραβλέποντας οποιοδήποτε άλλο εξωτερικό ερέθισμα, εικαστικό ή πολιτικόκοινωνικό, που ενδεχομένως προκάλεσε τη φαντασία της, αδιαφορώντας ακόμα και για το σφυροδρέπανο (κάτω δεξιά) που ζωγράφισε πάνω στο γύψο, το οποίο αντιμετωπίζεται περίπου ως διακοσμητικό μοτίβο.

Συνεπώς, είναι σαφής η διάκριση και η αντίθεση στις δύο εκθέσεις και η διαφοροποίηση ως προς την αντιμετώπιση των εικαστικών εκφράσεων και αποτυπώσεων. Από τη μία η αποθέωση του ατόμου και η ανάδειξη των ικανοτήτων και των προ-



Αριστερά, Καρλ βαν Βέχτεν, Η Φρίντα με σάλι των Τεχουάνα στο κεφάλι, 1932, Συλλογή Galería López Quiroga, Νέα Υόρκη. Κέντρο, Νίκολας Μάρεϊ, Η Φρίντα σε λευκό πάγκο, 1938, Φωτογραφικό Αρχείο Nickolas Muray. Δεξιά, Φρίντα Κάλο, Κορσές από γύψο με το σφυροδρέπανο, 1950, Συλλογή Javier Lumbreras, Πόλη του Μεξικού.

βλημάτων του και από την άλλη η προβολή της συλλογικής δράσης και της πολιτικής στράτευσης που ερμηνεύει, εν μέρει τουλάχιστον, τις εικαστικές λύσεις που επιλέγουν οι καλλιτέχνες. Από τη μία μια έκθεση που προσπαθεί να προσεγγίσει την καλλιτεχνική δημιουργία ως προσωπική κατάκτηση και από την άλλη μια έκθεση που προσλαμβάνει τα έργα τέχνης ως ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό προϊόν. Η σύγκρουση ανάμεσα σε όσους προωθούν τον ατομικισμό και την ιδιωτικότητα σε βάρος της δημοσιότητας μεταφέρεται εδώ στο επίπεδο των εικαστικών τεχνών, και συγκεκριμένα στη διοργάνωση εκθέσεων που προβάλλουν και ερμηνεύουν την εικαστική δημιουργία τότε ως ατομική πράξη και τότε ως αποτέλεσμα και μέρος ιστορικών συσχετισμών, μέσα στις οποίες όμως δρουν και παράγουν τα υποκείμενα.

Σημειώσεις

1. Η φράση ανήκει στον Μπέρτολτ Μπρεχτ, εν έτει 1926, και είναι ο τίτλος της ομώνυμης έκθεσης που διοργάνωσαν αυτήν την περίοδο τα Κρατικά Μουσεία του Βερολίνου.
2. Για την ιστορία της δημοσιότητας βλ. Habermas, J., *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990 (1962) και Sennett, R., *The Fall of Public Man*, W. W. Norton, New York/London 1992 (1974).
3. Βλ. τους καταλόγους των δύο εκθέσεων Beloubek-Hammer, A./Strzoda, H. (επιμ.), *Gefühl ist Privatsache: Verismus und Neue Sachlichkeit, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik aus dem Berliner Kupferstichkabinett mit Leihgaben*, Imhof, Πέτερσμπουργκ 2010 και Prignitz-Poda, H. (επιμ.), *Frida Kahlo Retrospektive*, Martin-Gropius-Bau/Bank Austria Kunstforum/Prestel, München 2010.

4. Ανέλαβε καθήκοντά του Νοέμβριο του 2008 ως πρόεδρος ο Michael Eissenhauer, αντικαθιστώντας τον Peter-Klaus Schuster, που διατηρούσε την εν λόγω θέση από το 1999.

5. Βλ. τον κατάλογο της έκθεσης Heckmann, S./Ottomeyer, H. (επιμ.), *Kassandra: Visionen des Unheils, 1914 – 1945*, Sandstein, Dresden 2008.

6. Βλ. την ιστοσελίδα της έκθεσης www.berlin1989.com.

7. Την τελευταία αυτή έκθεση ακολούθησε μάλιστα και διεθνές συνέδριο με τίτλο «Πρωτοπορία και ιστορία στον Ψυχρό Πόλεμο», στο οποίο επιβεβαιώθηκε η πρωτοκαθεδρία της αφαίρεσης και δικαιώθηκε η επιλογή της σε αντίθεση με την ανταρχική τέχνη της Ανατολικής Γερμανίας, βλ. Τενεκετζής, Α., «Πρωτοπορία και ιστορία στον Ψυχρό Πόλεμο (χρονικό)», *Ιστορικά* 52, Ιούλιος 2010, σ. 235-240.

8. Βλ. τον κατάλογο της έκθεσης Smerling, W./Brock, B. (επιμ.), *60 Jahre - 60 Werke: Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949-2009*, Wienand, Köln 2009.

9. Βλ. τους καταλόγους των εκθέσεων Vegesack, A. von/Moos, S. von/Rüegg, A./Kries, M. (επιμ.), *Le Corbusier – The Art of Architecture*, Vitra Design Museum 2007· Annemarie Jaeggi (εισ.), *Modell Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung, Klassik Stiftung Weimar/Stiftung Bauhaus Dessau/Hatje Cantz, Όστφλντερν 2009· Belli, G./Avanzi, B. (επιμ.), *Sprachen des Futurismus - Literatur, Malerei, Skulptur, Musik, Theater, Fotografie*, Jovis, Berlin 2009.

10. Η κατεδάφιση της Βουλής της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας και η ανέγερση στη θέση της του Παλαιού Ανακτόρου είναι το πιο τρανταχτό παράδειγμα, βλ. Τενεκετζής, Α., «Από τη μνήμη για τον πόλεμο στον πόλεμο για τη μνήμη», *Μνήμων, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού*, 29, 2008, σ. 295.

11. Για μια συνοπτική παρουσίαση και κριτική της εν λόγω έκθεσης βλ. Τενεκετζής, Α., «Η λατρεία του καλλιτέχνη τον 21ο αιώνα», *Ουτοπία* 86, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 2009, 171-183.

12. Hermand, J., «Unity within diversity? The history of the concept 'Neue Sachlichkeit'», στο K. Bullivant (επιμ.), *Culture and Society in the Weimar Republic*, Manchester University Press, Manchester 1977, σ. 170.

13. Στο ίδιο, σ. 170.

14. Βλ. Schmied, W., *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland, 1918-1933*, Fackelträger-Verl. Schmidt-Küster, Hannover 1969, ο οποίος υιοθέτησε πλήρως το διαχωρισμό των καλλιτεχνών με βάση τα κριτήρια του Hartlaub, ενώ η προσωπική του συμβολή ήταν κυρίως πως πρόσθεσε ως παράμετρο την τοπική διάκριση των καλλιτεχνών βάσει της πόλης στην οποία είχαν δραστηριοποιηθεί.

15. Οι διοργανωτές της έκθεσης *Ρεαλισμός και αντικειμενικότητα. Όψεις της γερμανικής τέχνης, 1919-1933* ήταν οι πρώτοι που επιχείρησαν να επαναδιαπραγματευτούν τον όρο και το περιεχόμενο της Νέας Αντικειμενικότητας, αμφισβητώντας το διαχωρισμό και την κατάταξη του Hartlaub και προτείνοντας, στο πλαίσιο της έκθεσης, οι καλλιτέχνες να διακρίνονταν σε έξι υποομάδες: 1) νταναϊσμός (Hausmann, Schwitters), 2) βερσισμός (Beckmann, Grosz, Dix, Scholz, Schlichter, Hubbuch, Schad), 3) νέα αντικειμενικότητα (Grossberg, Räderscheidt, Lenk, Kanoldt, Schrimpf, Mense), 4) φωτομοντάζ (Heartfield, Baumeister), 5) προλεταριακή επαναστατική τέχνη (Griebel, Nagel, Grundig, Querner), 6) ποιητικός κονστρουκτιβισμός (Hoerle, Seiwert, Nerlinger, Arntz). Βλ. März, R./Riemann, G. (επιμ.), *Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst, 1919-1933*, Staatlichen Museen, Berlin 1974. Για το σχολιασμό της συγκεκριμένης έκθεσης βλ. επίσης Hermand 1977, ό.π., σ. 175-176.

16. Για τη δυσπιστία των Γερμανών πολιτών και την καχυποψία απέναντι στα πολιτικά πρόσωπα στη Γερμανία βλ. την έρευνα που δημοσιεύεται στο άρθρο «Οι πολίτες κατά των πολιτικών», *Καθημερινή*, 20.6.2010, σ. 14.

17. Το 1925 ο Gustav Hartlaub, διευθυντής του Kunsthalle [Αίθουσα Τέχνης] στο Μάνχαϊμ, οργάνωσε την έκθεση με τίτλο «Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus» [«Νέα Αντικειμενικότητα: η γερμανική ζωγραφική από τον εξπρεσιονισμό και μετά»], η οποία περιλάμ-

βανε 124 έργα 32 καλλιτεχνών. Λαμβάνοντας ως δεδομένη τη διαφορετικότητα των καλλιτεχνών που συμπεριέλαβε, ο Hartlaub πρωτίστως σε επίπεδο ύφους και δευτερευόντως σε επίπεδο πολιτικών πεποιθήσεων, προέβη στην έκθεσή του σε ένα διαχωρισμό μεταξύ αριστερών και δεξιών καλλιτεχνών, χαρακτηρίζοντας τους πρώτους βεριστές (για παράδειγμα, τους Γκέοργκ Γκρος, Ότο Ντιξ, Μαξ Μπέκμαν, Karl Hubbuch, Rudolf Schlichter) και τους δεύτερους κλασικιστές (για παράδειγμα, τους Alexander Kanoldt, Carlo Mense, Georg Schrimpf). Για τη γέννηση του όρου Νέα Αντικειμενικότητα βλ. Schmalenbach, F., «The Term *Neue Sachlichkeit*», *The Art Bulletin* 22, 3 (Σεπτέμβριος 1940) σ. 161-165.

18. Plumb, S., *Neue Sachlichkeit, 1918-1933. Unity and Diversity of an Art Movement*, Rodopi, Amsterdam/New York 2006. Βλ. επίσης τη βιβλιοκρισία της Πόπης Σφακιανάκη, *Μνημών* 30, σ. 409-414.

19. Η συγκεκριμένη φράση περιλαμβάνεται και στο ενημερωτικό φυλλάδιο που συνοδεύει την έκθεση.

20. Τη θέση του αυτή ανέλυσε αρχικά ο Hartlaub στο άρθρο του «Der Zynismus als Kunstrichtung», *Frankfurter Zeitung*, 13.9.1924, ενώ για σχολιασμό της θέσης αυτής βλ. Plumb 2006, *ό.π.*, σ. 36-38.

21. Βλ. Roh, F., *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1925. Την άποψη του Roh για μεταμόρφωση των τεχνών μετά το 1920 και την εγκατάλειψη του εξπρεσιονισμού ενστερνίζονται και νεότεροι μελετητές, όπως ο Jost Hermand, που κάνει λόγο για νέες μορφές τέχνης οι οποίες αρνούνται «τον εκστατικό, ουτοπικό, οραματικό και κοινωνικά επαναστατικό χαρακτήρα τους, έναν τύπο ζωγραφικής που αναπτύσσει κατά κύριο λόγο μια πιο εσωτερική θεματολογία και μορφή, ενώ φαίνεται ότι από πολλές απόψεις υιοθετούν εκ νέου τις παλαιότερες ρεαλιστικές τάσεις του 19ου αιώνα». Βλ. Hermand 1977, *ό.π.*, σ. 167, ενώ και ο Plumb αντιγράφει το διαχωρισμό του Roh και τον κατάλογο του τελευταίου με τα διαμετρικά αντίθετα χαρακτηριστικά του εξπρεσιονισμού και του μεταεξπρεσιονισμού, βλ. Plumb 2006, *ό.π.*, σ. 44-45. Ο όρος ωστόσο «μεταεξπρεσιονιστική τέχνη» είναι επίσης προβληματικός, καθώς με αυτόν αρκετοί μελετητές εννοούν συχνά την τέχνη της πρώτης περιόδου αμέσως μετά τον πόλεμο από το 1919 έως το 1924, τα κινήματα του «Νοέμβρη», της «Νέας Sezession» (Απόσχιση), του «Das Junge Rheinland» και κυρίως το «Νταντά», βλ. Crockett, D., *German Post-Expressionism, The Art of the Great Disorder, 1918-1924*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1999, σ. 35, χωρίς πάντως αυτός να είναι τελείως λανθασμένος καθώς τα έργα των καλλιτεχνών που ανήκουν σε αυτές τις ομάδες έχουν πράγματι αντιεξπρεσιονιστική διάθεση, στοιχείο που φέρουν και τα έργα όσων εντάχθηκαν μετά το 1925 στη Νέα Αντικειμενικότητα, επιτείνοντας όμως έτσι τη σύγχυση γύρω από τον προσδιορισμό και τον ορισμό της τέχνης μετά τον εξπρεσιονισμό.

22. Από το εισαγωγικό κείμενο στην έκθεση και από το ενημερωτικό φυλλάδιο.

23. Βλ. Michalski, S., *New Objectivity, Neue Sachlichkeit – Painting in Germany in the 1920s*, μετάφραση: Michael Claridge, Taschen, Köln 2003 (1994), σ. 6-13 και Plumb 2006, *ό.π.*, σ. 15-35.

24. Βλ. Crockett 1999, *ό.π.*, σ. 35-58.

25. Michalski 2003, *ό.π.*, σ. 20.

26. Από το ενημερωτικό φυλλάδιο της έκθεσης.

27. Η Helga Prignitz-Poda έχει ασχοληθεί για αρκετά χρόνια με τη ζωή και το έργο της Φρίντα Κάλο και έχει επιμεληθεί πλήθος εκθέσεων και εκδόσεων γύρω από τη Μεξικανή ζωγράφο.

28. Πρόκειται για έργα από τη συλλογή Banco de México Diego Rivera – Frida Kahlo Museums Trust, México, D.F. και από τη συλλογή VG Bild-Kunst, Bonn. Η έκθεση περιλαμβάνει επίσης 30 έργα από διάφορα άλλα μεξικάνικα ιδρύματα και συλλογές, καθώς και 15 έργα που προέρχονται από τη Βόρεια Αμερική.

29. Μόνο τις πρώτες πέντε μέρες ο αριθμός των επισκεπτών ανήλθε στις 18.000, ενώ ο μέσος όρος αναμονής στην είσοδο μπορεί να φτάσει και τις δύο ώρες. Στις 2 Ιουλίου ο αριθμός ανήλθε στις 150.000, ένα περίπου μήνα πριν από το κλείσιμο της έκθεσης.

30. Όπως αναφέρεται στο ενημερωτικό φυλλάδιο της έκθεσης.