

# Οι τόποι της μνήμης. Σημειώσεις για τη μνημειακή γλυπτική· παραδείγματα έργων στον δημόσιο χώρο της Αθήνας

Χάρης Κανελλοπούλου

## Ιχνηλατώντας την υφή της μνήμης

Τα μνημεία διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της ταυτότητας και των αξιών κάθε κοινωνίας. Όπως δηλώνεται και στον ορισμό τους σε λεξικά, ο ρόλος τους είναι κατ' αρχάς μνημονικός: γλυπτικές ή και αρχιτεκτονικές κατασκευές, τα μνημεία προορίζονται για να θυμίζουν ή να τιμούν ορισμένα πρόσωπα ή γεγονότα (Λεξικό της κοινής ελληνικής). Την υπόμνηση ως πρωταρχική λειτουργία του μνημείου καθορίζει από τις αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα και ο ιστορικός τέχνης Alois Riegl: «Το μνημείο, στην παλαιότερη και πιο πρωτότυπη έννοιά του, είναι μία ανθρώπινη δημιουργία, που ανεγείρεται με τον συγκεκριμένο σκοπό του να διατηρεί μοναδικές ανθρώπινες πράξεις ή γεγονότα [...] ζωντανά στο μυαλό των μελλοντικών γενεών» (Riegl, 1903, 117).

Ως υλική σχηματοποίηση μίας μνήμης, οπτικό ερέθισμα που συντηρεί στον χρόνο τα ίχνη μίας πρωταρχικής εμπειρίας του παρελθόντος, το μνημείο διαθέτει παράλληλα ρόλο διδακτικό και συμβολικό. Κι αυτό γιατί κάθε μνημείο, μέσα από αισθητικούς, ιδεολογικούς και συμβολικούς μηχανισμούς, αποτελεί δίαυλο επικοινωνίας, επικύρωσης και ενίσχυσης της συλλογικής μνήμης, αυτής δηλαδή που μένει από το παρελθόν στο πλαίσιο του βιώματος των ομάδων (Nora, 1989) και συνιστά ένα «κοινωνιακό γεγονός» (Fentress & Wickham, 1992).

Για το κοινωνικό σύνολο, η συλλογική μνήμη ενός γεγονότος ή ενός προσώπου δεν διαμορφώνεται με στόχο να παραμείνει αποκρυσταλλωμένη στον χρόνο· αντιθέτως, το παρελθόν ανασύρεται μέσα από ένα κράμα αναμνήσεων, πεποιθήσεων και αντιλήψεων, προκειμένου να κατανοηθεί και να επιδράσει ζωτικά στη σκέψη για το παρόν και το μέλλον. Όπως πρεσβεύει και ο Pier Nora —σε αντιδια-

στολή με τον ακαδημαϊκό «σχηματισμό» της Ιστορίας— η μνήμη της κοινότητας «παραμένει σε μόνιμη εξέλιξη, ανοικτή στη διαλεκτική της ανάμνησης και της λήθης, δίχως συνείδηση για τους διαδοχικούς μετασχηματισμούς της, ευάλωτη στη χειραγώγηση και την οικειοποίηση, ευεπηρεάστη στο να παραμένει για καιρό αδρανής και περιοδικά αναζωογονούμενη [...] η μνήμη είναι ένας δεσμός που μας δένει στο αιώνιο παρόν· η ιστορία είναι μία αναπαράσταση του παρελθόντος» (Noga, 1989, 8). Έτσι, στα πλαίσια των μνημειακών αναπαραστάσεων, η δυναμική της μνήμης αποκαλύπτει πολλά στοιχεία όχι μόνο για την εποχή στην οποία αναφέρεται, αλλά και για την εποχή κατά την οποία δημιουργείται: ως εκ τούτου, τα μνημεία εμφανίζονται διαφορετικά υλοποιημένα σε διαφορετικές κοινωνίες, αποδεικνύοντας τόσο τη διαφορετικότητα του βιώματος σε διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, όσο και την πολλαπλότητα των απόψεων σχετικά με τη δημόσια απεικόνιση και την ερμηνεία του παρελθόντος (Τενεκετζής, 2013, 65).

Είναι γεγονός ότι τα περισσότερα μνημεία, ανεγερμένα στον δημόσιο χώρο από πολιτικές ηγεσίες, θεσμικούς φορείς ή κοινωνικές ομάδες, μεταφέρουν στη δημόσια σφαίρα σχηματοποιημένη μία συγκεκριμένη αντίληψη του παρελθόντος που ακολουθεί κυρίως την καθιερωμένη συλλογική μνήμη και την επίσημη γνώση των γεγονότων. Λαμβάνοντας υπόψη αυτή την παραδοχή, γίνεται αντιληπτό ότι σε κάθε αφήγηση υπάρχουν μνήμες που αναδεικνύονται και άλλες που μπορεί να παραλείπονται (Cobley, 2001, 7)· παράλληλα, δεν πρέπει να λησμονείται ότι, μέσω αυτής της πρακτικής, τα μνημεία στοχεύουν στο να εξυπηρετήσουν ιδεολογικούς σκοπούς, προωθώντας κυρίαρχες αφηγήσεις και φωτίζοντας ορισμένες όψεις της ιστορίας (Dovey 1999, 12· Hay, Hughes & Tutton, 2004, 204· Massey, 1995, 185).

Για τη φιλοτέχνηση των μνημείων αυτών —ιδιαίτερα κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά και κατά τη διάρκεια του 20<sup>ού</sup>— ακολουθούνται συνήθως αισθητικές προσεγγίσεις βάσει των οποίων η μνημειακότητα ευθυγραμμίζεται με την ιδέα του υψηλού και τη δυναμική του μεγαλοπρεπούς. Ειδικότερα, στην αναπαράσταση αξιοποιούνται τα ιδεαλιστικά χαρακτηριστικά της μνημειακής γλυπτικής του ακαδημαϊκού ρομαντισμού και κλασικισμού, σε συνδυασμό με τις διαστάσεις πέραν του φυσικού και την επιλογή παραδοσιακά μνημειακών υλικών, όπως το μάρμαρο και ο ορείχαλκος. Για τον ίδιο λόγο, στην παραδοσιακή μνημειακή γλυπτική χρησιμοποιούνται ακόμη αφηρημένοι αρχιτεκτονικοί τύποι, όπως ο οβελίσκος και η αναθηματική στήλη με ή χωρίς απεικονίσεις, ή αρχιτεκτονικές κατασκευές όπως ηρώα ή μνημεία αγνώστου στρατιώτη και κενοτάφια, με την τελευταία κατηγορία να αντλεί για την έμφαση νοήματος και ερμηνείας των μνημύων της συμβολιστικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά από την αρχαιοπρεπή γλώσσα του κλασικισμού (Τενεκετζής, 2013, 79· Τσιάρα, 2004, 25). Με τον ίδιο σκοπό, η ανύψωση σε βάθος, το κεκλιμένο πεδίο τοποθέτησης, η απόσταση θέασης συνηγορούν στη διαμόρφωση της οπτικής αντίληψης και της συμβολικής διάστασης των μνημείων, με σκοπό να τονίσουν κάθε φορά μία διαφορετική σχέση μεταξύ μνημείου και θεατή, άλλοτε περισ-

σότερο εμβληματική κι άλλοτε περισσότερο οικεία (Abousnnouga & Machin 2013, 41-57).

Επιπρόσθετα, η διαμόρφωση πολλών μνημείων μέσα από τον ευανάγνωστο κώδικα της παραστατικότητας, ακολουθώντας μάλιστα συγκεκριμένη εκθεσιακή τυπολογία, καλύπτει την αναζήτηση σύνδεσής τους με την παράδοση της υπαίθριας γλυπτικής και εξασφαλίζει την απρόσκοπτη ανάγνωση της οπτικής γλώσσας τους και την ευκρινή ερμηνεία των νοημάτων τους από το κοινό. Όσον αφορά την έκφραση της ιδιαίτερης εικαστικής γλώσσας του καλλιτέχνη, στην περίπτωση των δημόσιων μνημείων φαίνεται πως αυτή συμπορεύεται τις περισσότερες φορές με την κυριαρχία του νατουραλισμού. Η συγκεκριμένη επιλογή μπορεί να προσφέρει επιτυχημένες εικαστικές παρεμβάσεις στον χώρο, ως προς τον τρόπο με τον οποίο η αισθητική και οι συμβολισμοί του έργου συντονίζονται με τις προσδοκίες του κοινού για την εύληπτη αναγνωρισιμότητα των νοημάτων του, αρκετές φορές όμως οδηγεί και σε τοποθετήσεις «άνευρων» και συμβατικών μνημείων που δεν εκπέμπουν τα αναμενόμενα μηνύματα μνήμης που επιχειρούν να ανασύρουν από το παρελθόν, ούτε εντάσσονται αρμονικά στον τόπο χωροθέτησής τους. Πάντως, είτε υιοθετώντας τις παραστατικές νόρμες έκφρασης είτε προτιμώντας όψεις μοντέρνων εικαστικών αναζητήσεων για τη μνημειακή γλυπτική, στον δημόσιο χώρο οι καλλιτέχνες οφείλουν να δώσουν έμφαση στο «πώς η προσωπική γλώσσα του έργου [τους] σχετίζεται με την αντίληψή τους ή με την αντίληψη του κοινού σχετικά με τη φύση της “δημόσιας” γλώσσας» (Peto, 1998, 33), προκειμένου να ενεργοποιηθούν, μεταξύ έργου και κοινού, τη διαλεκτική συνομιλία με την ιστορική στιγμή στον παρόντα χρόνο ανάμνησής της.

Κατά τον ίδιο τρόπο, και ο τόπος ανέγερσης ενός μνημείου διαδραματίζει καταλυτικό ρόλο ως προς το ιδεολογικό και συμβολικό φορτίο που συνεισφέρει στην ερμηνεία του. Καθώς κάθε δημόσιος χώρος περικλείει μία συγκεκριμένη δυναμική, που δεν αποτυπώνεται μόνο ως μία έννοια φυσική ή γεωγραφική (Peto, 1998, 42), αλλά διαμορφώνεται από την ιστορία του, γεγονότα και ανθρώπους που έδρασαν επιτόπου και επανέρχονται στο σήμερα ως μνήμη του παρελθόντος, και την καθημερινή λειτουργία του, τα χαρακτηριστικά του μπορούν να αποτελέσουν εγγενή στοιχεία ενός δημόσιου έργου τέχνης και της εμπειρίας του. Πολλές φορές, ο χώρος τοποθέτησης αποτελεί ένα από τα κύρια γνωρίσματα του έργου τέχνης, ιδιαίτερα προσδιοριζόμενος από τα συμβάντα και τους πρωταγωνιστές που μνημονεύονται, αλλά και ως αδιάσπαστο τμήμα της κοινωνίας και της οργάνωσής της· υπό αυτές τις συνθήκες, η τοποειδικότητα (*site specificity*) αναδεικνύεται σε στοιχείο αναφοράς και υλικό σύστασης του μνημείου, με τον ίδιο τον χώρο να θεωρείται καθοριστική παράμετρος για την ολοκλήρωση του περιεχομένου και του σκοπού του έργου τέχνης (Kwon, 2004). Για κάθε μνημείο είναι απαραίτητο να συσχετίζεται με τις ιδιαίτερες συνθήκες της τοποθεσίας του: μέσω αυτής χρειάζεται να εξασφαλίζεται η βέλτιστη ορατότητα και ανοικτή προσβασιμότητα, η διαλεκτική σχέση με συμβολικά στοιχεία της ιστορίας του τόπου και η πολύπλευρη αλληλεπίδραση με διαφορετικές κοινωνικές ομάδες. Ως αποτέλεσμα της επιτυχη-

μένης τοποθέτησής του, το δημόσιο μνημείο δύναται να ανταποδώσει αυτή την επίδραση: πολλές φορές, χώρος και γλυπτό αποκτούν ταυτόσημη υπόσταση ύπαρξης στη σκέψη των θεατών, με το μνημείο να προσδιορίζει με την «ακτινοβολία» των χαρακτηριστικών του τόσο εαυτόν ως έργο τέχνης και σύμβολο, όσο και την τοποθεσία του, και να μετατρέπεται ως εκ τούτου σε «τοπόσημο» μίας περιοχής.

Καθημερινά υπό το βλέμμα μας, στο ζωντανό πεδίο του δημόσιου χώρου, τα μνημεία, συνθέσεις, αγάλματα, προτομές, υπόκεινται στην κρίση μας από γενιά σε γενιά. Για τα μνημεία, ο χρόνος ζωής τους στον δημόσιο χώρο αποκτά χαρακτήρα με διττή διάσταση. Από τη μία, το μνημείο σχετίζεται με τον ιστορικό χρόνο, αυτόν που ανήκει το γεγονός στο οποίο αναφέρεται· από την άλλη, κάθε μνημείο διαθέτει τον προσωπικό χρόνο ύπαρξής του, αρχής γενομένης από την τοποθέτησή του (Τσιάρρα, 2004, 34). Μέσα σε αυτή τη δική του χρονική πορεία, μία σειρά από στοιχεία που χαρακτηρίζουν εσωτερικές ποιότητες του αναγιγνώσκονται με διαφορετικούς τρόπους από τους θεατές ανάλογα με την υποκειμενική αντίληψή τους, καθώς και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες κάθε εποχής. Στα στοιχεία αυτά συγκαταλέγονται η διαδικασία ανέγερσης του μνημείου, η αφήγηση που εκφράζει, η αισθητική προσέγγιση, η αλληλεπίδρασή του με τον χώρο και το κοινό, η ικανότητα διέγερσης της μνήμης που υπηρετεί· πρόκειται για ορμητικές κοινωνικές, πολιτικές και αισθητικές δυνάμεις, οι οποίες αντιτίθενται στην περισσότερη «στατική» εξωτερική του όψη και τη σταθερή θέση του στο περιβάλλον τοποθέτησής του (Young, 1993, 14).

Με την πάροδο του χρόνου, η αφήγηση και το περιεχόμενο της ιστορικής μνήμης που παράγουν τα μνημεία, άλλοτε βρίσκουν υπέρμαχους κι άλλοτε αντιμαχόμενους, άλλοτε συμβαδίζουν κι άλλοτε προσκρούουν με τις ποικίλες αναγνώσεις και ερμηνείες της ιστορίας, αντανακλώντας την πεποίθηση ότι τα δημόσια μνημεία έχουν μία ακόμη ευθύνη, πέραν των ιδιοτήτων τους ως μεμονωμένων καλλιτεχνικών έργων: είναι έργα δημιουργημένα για το κοινό, και ως εκ τούτου είναι απαραίτητο να αξιολογούνται ως προς τη δεινότητά τους να γεννούν την ανθρώπινη αντίδραση (Doezema, 1977, 9). Πέρα από την αισθητική πρόθεσή τους, δηλαδή, τα έργα τέχνης στον δημόσιο χώρο διαθέτουν «λειτουργικότητα», η οποία προσδιορίζεται μέσα από την ικανότητά τους να συνδέονται με το κοινωνικό τους περιβάλλον, να εγείρουν ερωτήματα και να προκαλούν την αντίληψη του θεατή (Bürger, 1984, 87· Deutsche, 1998, 21· McGrill, 1986, 45· Young, 1993, 13).

Άλλωστε, και ο ίδιος δημόσιος χώρος στον οποίο εισέρχονται, ως κράμα εμπειριών, ιδεών, αναμνήσεων και ερμηνειών της κοινωνικής ζωής, δεν αποτελεί ένα στατικό τοπίο, αλλά ένα πεδίο δράσης και αλληλεπίδρασης (Massey, 1993, 67). Με ζητούμενο την αντανάκλαση του αθροίσματος διαφορετικών λόγων, εμπειριών, προσδοκιών και διεκδικήσεων από τους συμμετέχοντες στη δημόσια σφαίρα, ο χώρος αυτός διαμορφώνεται ως ένας εφαρμοσμένος τόπος όπου συσσωρεύονται όλα όσα συμβαίνουν μεταξύ εκείνων που τον ζουν (De Certeau, 1984, 117).

Έτσι, σε αυτό το δυναμικό πλαίσιο, γεγονότα και πρόσωπα που προβάλλονται μέσω των μνημείων ως αξιομνημόνευτα ή εξέχουσας ιστορικής σημασίας παραμένουν ανοικτά στην κοινωνική κριτική, τη διαπραγμάτευση και την αμφισβήτηση.

Όπως αναφέρει και ο Lefebvre, διαβλέποντας τη «διεγκυστίνδα» μεταξύ των κυρίαρχων ιδεών όσων σχεδιάζουν ένα μνημείο και των υποκειμενικών θεωρήσεων των θεατών, ένα μνημειακό έργο «διαθέτει έναν ορίζοντα νοημάτων: μία συγκεκριμένη ή μία απροσδιόριστη πολλαπλότητα νοημάτων, μία μεταβαλλόμενη ιεραρχία κατά την οποία τώρα ένα, τώρα ένα άλλο νόημα έρχεται στιγμιαία στο προσκήνιο, μέσω —και προς χάριν— μίας ιδιαίτερης δράσης» (Lefebvre, 1991, 222). Με έμφαση στη δημοκρατική λειτουργία του δημόσιου χώρου και της δημόσιας τέχνης, βάσει της οποίας επιζητείται η ανοικτή μορφοποίηση της ανθρώπινης συνύπαρξης (Deutsche, 1992, 40), το κοινό μπορεί να προσεγγίσει την ενσωματωμένη μνήμη ενός δημόσιου έργου σύμφωνα με τις απόψεις και τις ανάγκες του, με ποικίλες ομάδες να αποκτούν τη δυνατότητα «να το χρησιμοποιήσουν, επαναδομήσουν, επανερμηνεύσουν με τρόπους που είναι διαφορετικοί, ή και αντιθετικοί, από τις προθέσεις όσων το εγκατέστησαν», καθιστώντας τα νοήματά του πάντα «μεταβλητά και ρέοντα» (Hay, Hughes & Tutton 2004, 204). Πρόσφατα, μάλιστα, έχοντας γίνει μάρτυρες της εναντίωσης προς τη μνημειακότητα που ενισχύει μονοδιάστατα τη δύναμη της αφήγησης των ισχυρών, μέσα και από αποκαθηλώσεις ανδριάντων λευκών αποικιοκρατών ως αντίδραση στη δολοφονία του Αφροαμερικανού George Floyd στις ΗΠΑ και διαμαρτυρία στη βία και τον ρατσισμό, γίνεται ακόμη πιο εμφαντικά αντιληπτή η αξία της λειτουργίας των μνημείων προς τη δημιουργία χώρου για τις φωνές άλλων, υποεκπροσωπούμενων στον δημόσιο λόγο, και την εδραίωση του διαλόγου τόσο με το παρελθόν, όσο και με το παρόν και το μέλλον, στρέφοντας την προσοχή σε καίρια ζητήματα.

Αναγνωρίζοντας τις πολύπλευρες πτυχές που διαμορφώνουν τον χαρακτήρα της δημόσιας γλυπτικής, τον χρόνο και τις συνθήκες δημιουργίας ενός έργου, τις διαδικασίες επιλογής, τις επιλεγμένες αφηγήσεις, τις αισθητικές αξίες, τις πρακτικές της εικαστικής αναπαράστασης, τους χώρους τοποθέτησης, τις προσδοκίες των αναθετών, τις αντιδράσεις των θεατών, θα στρέψουμε το ενδιαφέρον σε ορισμένα παραδείγματα μνημειακών έργων τέχνης που έχουν τοποθετηθεί στον δημόσιο χώρο στην Αθήνα, κατά το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Με γνώμονα τις παραπάνω σκέψεις, θα διερευνήσουμε τον αντίκτυπο της μνημειακής γλυπτικής στους χρήστες του δημόσιου χώρου, και ταυτόχρονα «θεατές» της, καθώς και την ενεργή ή μη θέση της στο αστικό περιβάλλον στο πέρασμα του χρόνου, ως προσθήκη στην καθημερινότητα της πόλης, με δυναμικό ρόλο στην εξέλιξη του χαρακτήρα της.

## **Μνημειακή γλυπτική στην Αθήνα: τιμώντας ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα στον δημόσιο χώρο της πόλης**

Από την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά και κατά τον 20<sup>ο</sup>, μνημειακές συνθέσεις, ανδριάντες και προτομές αποτελούν επικρατούσες επιλογές καλλιτεχνικών έργων για τον δημόσιο χώρο της Αθήνας (Παυλόπουλος, 2020, 78). Η μόνιμη τοποθέτηση αυτών των γλυπτών στην πόλη προκρίνεται παραδοσιακά από τους θεσμικούς φορείς μέσω δωρεών, αναθέσεων ή καλλιτεχνικών

διαγωνισμών, με έμφαση στην ιστορική αναφορά, τον κοινωνικοπολιτικό χαρακτήρα τους και τη συμβολική διάστασή τους. Η συντριπτική πλειοψηφία τους αφορά γεγονότα και προσωπικότητες της πολιτικής ζωής ή με κοινωνική δράση, ανθρώπους του πνεύματος, από την πρόσφατη για την εποχή ιστορία του ελληνικού κράτους ή και από την παλαιότερη (όπως παραδείγματος χάριν, της Ελληνικής Επανάστασης, αλλά και της ελληνικής αρχαιότητας) που απθανατίζονται γλυπτικά προκειμένου να παραμείνουν ζωντανά στη συλλογική μνήμη.

Διερευνώντας τους όρους επιλογής ανέγερσης μνημειακών γλυπτών κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, αρχικά φανερώνεται το ενδιαφέρον για τη διατήρηση ορθών παραμέτρων των διαδικασιών, τόσο από τους δημιουργούς όσο και από φορείς, όπως το Υπουργείο Πολιτισμού, τον Δήμο Αθηναίων ή την Περιφέρεια Αττικής (Κανελλοπούλου, 2006, 57-60). Το 1929 δημιουργείται στην Αθήνα το Σωματείο των Ελλήνων Γλυπτών, από καλλιτέχνες που ασχολούνται συστηματικά με τη φιλοτέχνηση δημόσιων μνημείων, ήδη και από τον προηγούμενο αιώνα· μεταξύ των σκοπών του ανήκει και η εξύψωση της γλυπτικής τέχνης με τη βέλτιστη εκτέλεση των παραγγελιών (Μοσχονάς, 2015, 48, 51). Από το 1944 συστήνεται το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, μέσω του οποίου εκφράζεται η ανησυχία για τη διάκριση των κατάλληλων έργων (Κανελλοπούλου, 2006, 61-64), ενώ το 1957 λειτουργεί η Ερανική Επιτροπή Ανεγέρσεως Ανδριάντων η οποία αναλαμβάνει την παραγγελία δημόσιων γλυπτών (Παπανικολάου, 1999, 197). Το 1973, εγκύκλιος του Υπουργείου Εσωτερικών (εγκύκλιος αρ. πρωτοκόλλου 32128/ΚΔ-17/31-5-73) ορίζει για πρώτη φορά κανονισμούς για την ανάθεση έργων τέχνης στον δημόσιο χώρο, με κύριο σκοπό να επισημάνει την ανάγκη ύπαρξης ηρώων αφιερωμένων στους πεσόντες πολέμου, ώστε να αποτίουν τιμή σε όσους θυσιάστηκαν για τα ιδανικά της πατρίδας και να δηλώνουν τις επικρατούσες καλλιτεχνικές τάσεις και αισθητικές αντιλήψεις της εποχής τους. Παράλληλα εκφράζει την ανησυχία για την ύπαρξη πολλών ηρώων, τα οποία τοποθετήθηκαν στον δημόσιο χώρο χωρίς να ελεγχθεί η καταλληλότητα του τόπου, αλλά και η καλλιτεχνική δεινότητα των δημιουργών. Απόφαση της συγκεκριμένης εγκυκλίου, προκειμένου να εξασφαλιστεί η καλλιτεχνική και αισθητική πληρότητα των μνημείων, είναι η διενέργεια δημόσιων καλλιτεχνικών διαγωνισμών για τα έργα στον δημόσιο χώρο μεταξύ διπλωματούχων γλυπτών, οι οποίοι προκηρύσσονται από τον εκάστοτε δήμο ή κοινότητα βραβεύοντας τους πρώτους τρεις νικητές (Μιχαηλίδου, 1989, 13· Κανελλοπούλου, 2006, 57-58).

Παράλληλα, όμως, με τις τυπικές αναθέσεις και τους καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς που πραγματοποιούνται, παρά τις προσπάθειες φορέων για ελέγξιμες διαδικασίες επιλογής, αλλά και την τακτική αρθρογραφία στον Τύπο από δημοσιογράφους και κριτικούς σχετικά με το θέμα (Παυλόπουλος, 2020, 114), υλοποιούνται και περιπτώσεις αναθέσεων, όπως φαίνεται και στα αρχεία του δήμου Αθηναίων, δίχως επαρκή στοιχεία τεκμηρίωσης της επιλογής τους (Αντωνοπούλου, 2002, χ.σ.), αλλά και από δημοτικά ή κοινοτικά συμβούλια που δεν περιλαμβάνουν στη σύνθεσή τους συμμετέχοντες σχετικούς με τη γλυπτική τέχνη.

Ανδριάντες και προτομές ορθώνονται μέσα στην πόλη, ως μόνιμοι «κάτοικοί» της, σηματοδοτώντας το περιεχόμενο, τον σκοπό και την εικόνα των χώρων τοποθέτησής τους. Με τη νοηματοδότησή τους να τροφοδοτείται από τη συλλογική μνήμη, εγείρουν τη σημασία τους από τη σχέση τους με το ιστορικό παρελθόν· παράλληλα, ο χαρακτήρας τους εξελίσσεται στο πέρασμα του χρόνου, μέσα από τις αλλαγές που υφίσταται το περιβάλλον τους, ενώ οι θεατές τους αναγιγνώσκουν και επανερμηνεύουν τα νοήματά τους, από εποχή σε εποχή, σύμφωνα με τις τρέχουσες κοινωνικές αντιλήψεις και συνθήκες της πόλης.

Ο ανδριάντας του *Ελευθέριου Βενιζέλου* (Εικ. 1) στο Πάρκο Ελευθερίας (1969) του γλύπτη Γιάννη Παππά (1913-2005), αποτελεί γλυπτό το οποίο ανεγέρθηκε έπειτα από πανελλήνιο διαγωνισμό που αναζητούσε προτάσεις και για την αρχιτεκτονική διαμόρφωση του χώρου τοποθέτησής του (Αρχιτεκτονικά Θέματα, 1969, 256-257). Για την ανέγερση του ανδριάντα επιλέχθηκε με υπόδειξη του αρχιτέκτονα Κώστα Μπίρη (1899-1980) ο χώρος αφετηρίας των νικηφόρων συνταγμάτων του 1912-1913 (Αντωνοπούλου, 2003, 119), ενώ στο πρώτο βραβείο των αρχιτεκτόνων Π. Βοκοτόπουλου και Δ. Βλάχου αξιοποιήθηκε η διαμόρφωση του άλσους Παραπηγμάτων σε μνημειακό χώρο, με την οργάνωση διαδοχικών χαμηλών βαθμιδωτών επιπέδων μέχρι να σχηματιστεί το βάθρο του ανδριάντα. Κατά αυτόν τον τρόπο, μπροστά από τον χώρο πρασίνου και στην πρόσοψη της Βασιλίσσης Σοφίας δημιουργείται ένας χώρος υποδοχής, ο οποίος περιβάλλει και οδηγεί προς το γλυπτό. Στην αριστερή πλευρά και κοντά στο πρώτο επίπεδο, σε κατακόρυφη μαρμάρινη κατασκευή, αποδίδεται φόρος τιμής στον Ελευθέριο Βενιζέλο ως πρωθυπουργό της Ελλάδος (1910-1915).

Ο σχεδιασμός του δημόσιου χώρου για τις ανάγκες τοποθέτησης του ανδριάντα, καθώς και το πάρκο που απλώνεται πίσω του, εξασφαλίζουν στο γλυπτό την ανάλογη προσοχή από τον θεατή· μέσα από αυτόν, έχει διαμορφωθεί ένα σημείο κοινωνικής συνάθροισης, με τον ανδριάντα να αποτελεί τοπόσημο της πόλης, για όσους συναντώνται εκεί ή διασχίζουν τη Βασιλίσσης Σοφίας. Η παρουσία του Βενιζέλου στην πόλη της Αθήνας υπενθυμίζει τη σύνδεση του πολιτικού με μία ουσιαστική μετεξέλιξη σε πολλά από τα επίπεδα λειτουργίας της χώρας κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ού</sup> αιώνα (Σακελλαρόπουλος, 2008, 9-10). Παράλληλα, η γλυπτική δεξιοτεχνία του Γιάννη Παππά, καλλιτέχνη που έχει αποδώσει στον δημόσιο χώρο συνάμα εμβληματικούς και προσηνείς ανδριάντες, και η μελέτη από τον γλύπτη για την απόδοση χαρακτηριστικών του Βενιζέλου ως πολιτικού άνδρα και καθημερινού ανθρώπου (Χρήστου, 1992, 10), προσφέρουν στον «συντονισμό» του μνημείου με την πόλη και την καθημερινότητά της. Πολλά από τα δημόσια γλυπτά του Γιάννη Παππά κατορθώνουν να ενσωματωθούν αρμονικά στον χώρο που προορίζεται γι' αυτά, όπως φαίνεται και σε άλλα αθηναϊκά παραδείγματα: οι ανδριάντες του *Χαρίλαου Τρικούπη* (2000) και του *Ελευθέριου Βενιζέλου* (1989) στον αύλειο χώρο της Βουλής των Ελλήνων, του ποιητή *Οδυσσέα Ελύτη* (1997) στην πλατεία Δεξαμενής στο Κολωνάκι, του *στρατηγού Μακρυγιάννη* (1996), ακόμη και στη λιγότερο προνομιακή τοποθέτησή του στη Διονυσίου Αρεοπαγίτου (πριν την πεζοδρο-



**Εικόνα 1.** Ο ανδριάντας του Ελευθέριου Βενιζέλου από τον Γιάννη Παππά στο Πάρκο Ελευθερίας στη λεωφόρο Βασιλίσσης Σοφίας (φωτογραφία της συγγραφέως).



μησης της), διατηρούν μία σταθερή σύνδεση με τους θεατές τους μέσα από την εκφραστική δεινότητα του γλυπτικού ρεαλισμού του Παππά, που υποδεικνύει συνέπεια και διαχρονικότητα στο έργο του. Από την άλλη πλευρά, ενδιαφέρον προκαλεί και η τοποθέτηση του έφιππου ανδριάντα του *Μεγάλου Αλεξάνδρου*, του ίδιου γλύπτη, στο κέντρο της Αθήνας το 2019, η οποία λειτούργησε ως αφορμή μίας δημόσιας συζήτησης αντιδράσεων, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο τα δημόσια μνημεία ενδύονται και το ιδεολογικό πλαίσιο της εποχής που τοποθετούνται. Ο *Μέγας Αλέξανδρος* —ο οποίος απεικονίζεται σε νεανική ηλικία, σε μία λιτή αναπαράσταση, που απέχει από το σύννηθες εμβληματικό ύφος των έφιππων ανδριάντων— φιλοτεχνήθηκε από τον Γιάννη Παππά το 1973 και παρουσιάστηκε σε αναδρομική έκθεσή του στην Εθνική Πινακοθήκη το 1992· ακολούθως αγοράστηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού και στη συνέχεια παραχωρήθηκε ως δωρεά στον δήμο Αθηναίων, με το Δημοτικό Συμβούλιο να λαμβάνει την απόφαση τοποθέτησής του κοντά στους στύλους του Ολυμπίου Διός, στη συμβολή των οδών Αμαλίας και Βασιλίσσης Όλγας το 2015. Το γλυπτό ανεγέρθηκε το 2019, σε ένα σημείο δύσκολης θέασης, το οποίο αποτελεί διασταύρωση δρόμων ροής με έντονη κίνηση. Η κριτική για την τοποθέτησή του στο κέντρο της πόλης λειτούργησε, όμως, κυρίως προς μία διαφορετική κατεύθυνση: η εμφάνιση του στρατηλάτη της Μακεδονίας στην Αθήνα συνδέθηκε με την υπογραφή της συμφωνίας των Πρεσπών σχετικά με τη μετονομασία των Σκοπίων, γεγονός που πυροδότησε σχόλια για τη χρονική συγκυρία και τους σκοπούς παρουσίaseώς του· απορροφώντας πολιτικές αντιδράσεις, ο *Μέγας Αλέξανδρος* δέχθηκε αμέσως επιθέσεις βανδαλισμού, μόλις δύο εβδομάδες μετά τα αποκαλυπτήριά του (Hulot, 2019· CNN Greece, 2019).

Ός το πιο «μιστό» άγαλμα της Αθήνας, καθώς στην ιστορία του στον δημόσιο χώρο έχει δεχθεί τους περισσότερους βανδαλισμούς, έχει περιγραφεί ο ανδριάντας του 33<sup>ου</sup> Προέδρου των ΗΠΑ Χάρι Τρούμαν (Εικ. 2) από τον γλύπτη Felix de Weldon (1907-2003) στη συμβολή των λεωφόρων Βασιλέως Κωνσταντίνου και Βασιλέως Γεωργίου, δωρεά της ελληνοαμερικανικής κοινότητας στην Ελλάδα (ΑΧΕΠΑ) στον δήμο Αθηναίων το 1963 (Αντωνοπούλου, 1993, 115-117).

Παρά τη σημαντική υποδοχή και τα ένθερμα μηνύματα για την αμερικανική βοήθεια προς την Ελλάδα (Μπίστης, 2003), ο συμβατικά νατουραλιστικός, ακαδημαϊκός ανδριάντας του Χάρι Τρούμαν δέχθηκε από νωρίς βανδαλισμούς, θεωρούμενους συμβολικούς ως πράξεις αντίθεσης και αντίστασης προς την αμερικανική πολιτική ανά περιόδους. Ανάμεσά τους καταγράφονται επιθέσεις με μπογιά και graffiti, πριόνισμα των ποδιών του (1997), απόπειρα αποξήλωσης με σχοινιά και πτώσεις (1999 και 2006), βομβιστικές επιθέσεις, ακόμη και εγκλιβωτισμός του και αίτημα επιστροφής του στις ΗΠΑ. Με τον δήμο να φροντίζει για την αποκατάστασή του, έπειτα και από παρότρυνση της κοινότητας που τον έχει προσφέρει, ο ανδριάντας επανέρχεται στον δημόσιο χώρο, κάθε φορά όχι όμως μόνο ως ιστορική αναφορά του απεικονιζόμενου προσώπου, των πράξεων και γεγονότων που αντιπροσωπεύει, αλλά κυρίως ως σύμβολο μίας διαμάχης ιδεολογιών μέσα στη δημόσια



**Εικόνα 2.** Ο ανδριάντας του Χάρι Τρούμαν από τον Felix de Weldon στη συμβολή των λεωφόρων Βασιλέως Κωνσταντίνου και Βασιλέως Γεωργίου (φωτογραφία της συγγραφέως).

σφαίρα, καθώς και απαξίωσης του δημόσιου χώρου και των επιλογών που περιλαμβάνονται σε αυτόν (Protagon, 2018).

Μνημείο του οποίου η παρουσία στην πόλη μνημονεύεται περισσότερο λόγω των βανδαλισμών που έχει υποστεί είναι και η *Ήπειρος* του Κώστα Σεφερλή (1928-). Το γλυπτό, που φιλοτεχνήθηκε το 1951, δωρήθηκε στον Δήμο από τον καλλιτέχνη και τα αποκαλυπτήριά του πραγματοποιήθηκαν το 1953 στον πεζόδρομο Τσοίτσα (Εικ. 3). Διαμορφώνεται στο πλαίσιο της ακαδημαϊκής γλυπτικής και έχει χαρακτήρα συμβολικό, καθώς προσωποποιεί τη Βόρεια Ήπειρο, ως υποδουλωμένη αλλά υπερήφανη γυναικεία μορφή. Σε χαμηλό βάθος, καθώς και σε κεντρικό σημείο της πόλης που γειτνιάζει με το Πολυτεχνείο, το γλυπτό βανδαλίζεται τακτικά, κυρίως με graffiti χρωματισμού και μικρές αποσπάσεις, με αποκορύφωμα τον ακρωτηριασμό της κεφαλής και των κάτω άκρων του το 2016 (Το Βήμα, 2016).

Ο ανδριάντας του Γεώργιου Καραϊσκάκη στη λεωφόρο Βασιλέως Κωνσταντίνου (Εικ. 4), έργο του Μιχάλη Τόμπρου (1889-1974), αποτελεί έργο που η απόφαση ανέγερσής του επετεύχθη μετά από πολύχρονη διαδικασία, παρ' όλα αυτά δημιούργησε «άτονους» δεσμούς με την εικόνα της πόλης. Με την αρχική συζήτηση για τη φιλοτέχνηση του αγάλματος του οπλαρχηγού να ξεκινάει το 1927, να περνά από πολλές αντιπαραθέσεις και να ανακόπτεται από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η



**Εικόνα 3.** *Ήπειρος* από τον Κώστα Σεφερλή στον πεζόδρομο Τσοίτσα (φωτογραφία της συγγραφέως).



**Εικόνα 4.** Ο ανδριάντας του Γεώργιου Καραϊσκάκη από τον Μιχάλη Τόμπρο στο Ζάππειο (φωτογραφία της συγγραφέως).