

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΜΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ.
ΟΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΔΡΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ.
Ο ΑΝΤΙΚΤΥΠΟΣ ΣΤΟ ΚΟΙΝΟ ΚΑΙ ΟΙ ΑΝΤΙΔΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΤΥΠΟΥ.»**

ΕΥΤΕΡΠΗ ΜΠΕΝΤΕΡΜΑΧΕΡ-ΓΕΡΟΥΣΗ

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ ΣΠΟΥΔΩΝ:
ΕΦΗ ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗ

ΑΘΗΝΑ 2011

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	σελ. 3
---------------	--------

Κεφάλαιο 1^ο

1.1 Ο μεταπολεμικός κόσμος.....	σελ. 6
1.2 Η δυτική μεταπολεμική τέχνη.....	σελ. 7
1.3 Η θέση της Ελλάδας στον δυτικό μεταπολεμικό κόσμο.....	σελ. 12
1.4 Η τέχνη στην Ελλάδα.....	σελ. 13

Κεφάλαιο 2^ο

2.1 Η εγκαθίδρυση της Χούντας.....	σελ. 19
2.2 Η ιδεολογία της Χούντας.....	σελ. 23
2.3 Η πολιτιστική πολιτική της Χούντας.....	σελ. 25
2.4 Η στάση του πνευματικού κόσμου.....	σελ. 30

Κεφάλαιο 3^ο

3.1 Το πλαίσιο λειτουργίας του έντυπου τύπου την περίοδο της Χούντας...	σελ. 32
3.2 Καθορισμός των πηγών.....	σελ. 34
3.3 Ανάλυση των άρθρων.....	σελ. 36

Κεφάλαιο 4^ο

4.1 Μια άποψη για τη σύγχρονη τέχνη στην αρθρογραφία της εποχής.....	σελ. 38
4.2 Οι εικαστικές εκθέσεις στην Ελλάδα.....	σελ. 39
Α. Η περίπτωση του Βλάση Κανιάρη	σελ. 40
ο Η έκθεση του Κανιάρη στη Νέα Γκαλερί το Μάιο του 1969...	σελ. 42
Β. Η περίπτωση της Μαρίας Καραβέλα.....	σελ. 47
ο Η έκθεση στην γκαλερί Άστορ τον Νοέμβριο του 1970.....	σελ. 48
ο Η έκθεση στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών- Χίλτον το Μάιο του 1971.....	σελ. 53
Γ. Η περίπτωση της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών.....	σελ. 58
ο Η έκθεση των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών στο Goethe τον Μάρτιο του 1972.....	σελ. 60

Δ. Η περίπτωση του Ηλία Δεκουλάκου.....	σελ. 66
ο Η έκθεση του Δεκουλάκου στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον και η μεταφορά της στην γκαλερί Νέες Μορφές το Μάρτιο του 1973.....	σελ. 67
Ε. Η περίπτωση του Δημήτρη Αληθεινού.....	σελ. 75
ο Η έκθεση Ένα Συμβάν στην γκαλερί Ώρα το Μάϊο του 1973.....	σελ. 76
 Επίλογος.....	 σελ. 80
 Βιβλιογραφία.....	 σελ. 84

Εισαγωγή

Η περίοδος της Χούντας στη χώρα μας παραμένει ακόμα και στις μέρες μας ένα πεδίο ανοικτό προς μελέτη. Ενώ η περίοδος της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών έχει ερευνηθεί από ιστορική και πολιτική κυρίως σκοπιά, επισημαίνοντας τις διαδικασίες γένεσης της στρατιωτικής δικτατορίας, τον ρόλο του στρατού και την εμπλοκή του στην καταστολή του δημοκρατικού πολιτεύματος, καθώς επίσης και την αντιστασιακή δράση με αποκορύφωμα την εξέγερση στο Πολυτεχνείο τον Νοέμβριο του 1973, υπάρχουν πτυχές της κοινωνίας κατά τη διάρκεια της δικτατορίας που δεν έχουν βγει ακόμα στο φως και μελετηθεί διεξοδικά. Μια από αυτές τις πτυχές αποτελεί και η εικαστική δραστηριότητα στη διάρκεια της περιόδου, οι διαδικασίες ανάπτυξής της, η συμβολή της στο πολιτιστικό γίνεσθαι της χώρας και η υποδοχή της από το κοινό της εποχής.

Το ερώτημα που τέθηκε στο ξεκίνημα αυτής της εργασίας αφορούσε το κατά πόσο υπήρξε πολιτιστική παραγωγή μέσα στη χώρα, που στρεφόταν κριτικά απέναντι στο καθεστώς της Χούντας. Παραμένει ασαφές στις μέρες μας αν η εικαστική δραστηριότητα στα χρόνια της Χούντας εμπεριείχε σπέρματα αντίδρασης είτε απέναντι στη στρατιωτική κατοχή της χώρας είτε απέναντι στη κοινωνία που υπέστη την επτάχρονη δικτατορία. Γι' αυτό το λόγο προσπαθήσαμε μέσω της έρευνάς μας να σκιαγραφήσουμε τόσο το πολιτιστικό πλαίσιο που διαμορφώθηκε κατά την περίοδο της δικτατορίας όσο και τις πολιτιστικές δράσεις στον εικαστικό χώρο που στρέφονταν εναντίον του.

Στο πρώτο κεφάλαιο ασχοληθήκαμε αρχικά με την παρουσίαση της δυτικής μεταπολεμικής τέχνης. Μέσα από μια μικρή εισαγωγή στο πολιτικό γίνεσθαι του μεταπολεμικού κόσμου, προσπαθήσαμε να ανιχνεύσουμε τα κυριότερα καλλιτεχνικά ρεύματα που επηρέασαν τη δραστηριότητα των καλλιτεχνών που έδρασαν διεθνώς και κυρίως στον ευρωπαϊκό χώρο. Στη συνέχεια, παρακολουθήσαμε ειδικότερα την ελληνική μεταπολεμική τέχνη, καθώς αυτή ακολούθησε μια διαφορετική ανάπτυξη εξαιτίας των διαφορετικών κοινωνικοπολιτικών συνθηκών μέσα στις οποίες γεννήθηκε. Η πορεία της ελληνικής τέχνης από την περίοδο του Μεσοπολέμου έως την εγκαθίδρυση της Χούντας μας επέτρεψε να καθορίσουμε το σύνολο των προδιαθέσεων του ελληνικού κοινού απέναντι στο καλλιτεχνικό έργο. Καθώς αυτές υπαγορεύονται κατά κύριο λόγο από τις κατεστημένες αντιλήψεις για την τέχνη που

έχουν διαμορφωθεί από την εμπειρία της υποδοχής της στο παρελθόν¹ προσπαθήσαμε στο κεφάλαιο αυτό να καταδείξουμε τα ρεύματα της τέχνης που ακολουθήθηκαν από τους καλλιτέχνες και προβάλλονταν στο κοινό πριν την εγκαθίδρυση της Χούντας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο προχωρήσαμε στην καταγραφή της πολιτικής κατάστασης στην Ελλάδα που οδήγησε στο στρατιωτικό πραξικόπημα της 21ης Απριλίου. Στη συνέχεια επισημάναμε τα κύρια ιδεώδη της δικτατορίας, τα οράματά της για τη θέση της Ελλάδας στον πολιτιστικό χάρτη του κόσμου και τις ενέργειές της στον πολιτιστικό τομέα προς την κατεύθυνση αυτή. Ως κατακλείδα του κεφαλαίου αυτού εστίασαμε στην πρώτη αντίδραση του πνευματικού κόσμου μετά την επιβολή της δικτατορίας, την επιλογή της σιωπής από μέρους τους και την αλλαγή της στάσης τους μετά τη δήλωση του Γεώργιου Σεφέρη το 1969.

Απαραίτητο για τη συγγραφή μιας εργασίας που βασίστηκε τόσο στη σχετική βιβλιογραφία όσο και στη μελέτη του τύπου ήταν να θέσουμε κάποια όρια που να επιτρέπουν την προσπάθεια ελέγχου ενός τόσο μεγάλου υλικού, όπως προκύπτει από το σύνολο των εφημερίδων της εποχής. Ασφαλώς μια αναφορά στο πλαίσιο λειτουργίας του έντυπου τύπου κατά την περίοδο της Χούντας ήταν αναγκαίο για την κατανόηση των πηγών. Επομένως, στο τρίτο κεφάλαιο, αναφερθήκαμε στα κριτήρια σύμφωνα με τα οποία έγινε η επιλογή του υλικού και από ποιες εφημερίδες αντλήθηκε αυτό.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, που πραγματευτήκαμε το κύριο θέμα της εργασίας μας, θα ήθελα να τονίσω ότι η εύρεση, καταγραφή και ερμηνεία όλων των εικαστικών δραστηριοτήτων που έλαβαν χώρα κατά τα έτη 1967-1974 θα ήταν αδύνατο να επιτελεστεί στα πλαίσια μιας μεταπτυχιακής εργασίας επειδή το πλήθος των εκδηλώσεων είναι εξαιρετικά πλούσιο. Γι'αυτό το λόγο στο κεφάλαιο αυτό παρακολουθήσαμε κάποια ενδεικτικά παραδείγματα εκθέσεων που φανερώνουν ότι κατά την περίοδο της δικτατορίας στην Ελλάδα υπήρξε εικαστική δραστηριότητα με γνώμονα τη σύνδεση της τέχνης με την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Στο σημείο αυτό αξίζει να τονιστεί ότι η συμβολή της έκθεσης «Τα χρόνια της αμφισβήτησης. Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα» που διενεργήθηκε από τις 15.12.2005 έως τις 7.5.2006 στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης υπήρξε καθοριστική για την έρευνα μου. Η καταγραφή των εικαστικών δραστηριοτήτων κατά τη δεκαετία του 1970 στον κατάλογο της εν λόγω έκθεσης με επιμέλεια της

¹ Κωτίδης 1993, 51-52

Μπίας Παπαδοπούλου υπήρξε ένας πολύτιμος οδηγός για τη διενέργεια αυτής της μελέτης.

Επομένως, στο κεφάλαιο αυτό, παρακολουθήσαμε συνολικά έξι εκθέσεις κατά χρονολογική σειρά που έλαβαν χώρα στην Ελλάδα κατά την περίοδο της δικτατορίας και περιείχαν το στοιχείο της αμφισβήτησης και αντίδρασης απέναντι στο καθεστώς. Οι πέντε από αυτές αποτέλεσαν έκφραση μεμονωμένων καλλιτεχνών ενώ η μία αποτέλεσε έκφραση μιας εικαστικής ομάδας, που δημιουργήθηκε μέσα στην περίοδο της δικτατορίας. Στην ανάλυση αυτών των εκθέσεων στηριχθήκαμε και στη σχετική παρουσίασή τους από τον τύπο της εποχής.

Καθώς από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 το επίκεντρο του ενδιαφέροντος στην ερμηνεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας έχει μετατοπιστεί στο κοινό, προσπαθήσαμε μέσω της χρήσης του τύπου της εποχής να καθορίσουμε τον ορίζοντα υποδοχής του καλλιτεχνικού έργου από αυτό. Επειδή το κοινό εκπροσωπείται από τους παράγοντες που δημιουργούν το υλικό της υποδοχής, δηλαδή τους ανθρώπους που γράφουν για την τέχνη, στην ουσία η μετατόπιση αυτή του ενδιαφέροντος προς το κοινό έχει συστηματοποιήσει την έρευνα της υποδοχής του καλλιτεχνικού έργου². Μέσα λοιπόν από την παρουσίαση των απόψεων και κριτικών των ανθρώπων που αρθρογραφούν την περίοδο της δικτατορίας για τα ζητήματα της τέχνης θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε το πλαίσιο υποδοχής των εκθέσεων αυτών στον επίσημο τύπο της εποχής και την αντίστοιχη παρουσίασή τους στο αναγνωστικό κοινό.

² Κωτίδης 1993, 53

Κεφάλαιο 1^ο

1.1 Ο μεταπολεμικός κόσμος

Μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου οι ισορροπίες στο διεθνές επίπεδο αλλάζουν αισθητά. Οι ΗΠΑ και η ΕΣΣΔ εμφανίζονται δυναμικά στο προσκήνιο μετά τη νίκη τους επί του Χίτλερ ενώ οι ευρωπαϊκές, άλλοτε κραταιές Μεγάλες Δυνάμεις, βγαίνουν από τον πόλεμο με μειωμένη δύναμη και επιρροή. Η Ευρώπη, αποδυναμωμένη πολιτικά και οικονομικά, θα αναγκαστεί εφ'εξής να διαδραματίσει έναν δευτερεύοντα ρόλο στις διεθνείς εξελίξεις μπροστά στις δύο αναδυόμενες υπερδυνάμεις του μεταπολεμικού κόσμου.

Ο ηγετικός ρόλος των ΗΠΑ θα γίνει αισθητός σε ολόκληρο τον ευρωπαϊκό χώρο μέσω του 'Σχεδίου Μάρσαλ' με το οποίο θα τον χρηματοδοτήσουν φανερώνοντας με το πιο σαφή τρόπο την οικονομική τους υπεροχή αλλά και καθορίζοντας μέσω της οικονομικής τους βοήθειας τον βαθμό εμπλοκής τους στα ευρωπαϊκά πράγματα. Οι παλιές Μεγάλες Δυνάμεις θα ενταχθούν στη δυτική σφαίρα επιρροής με ηγέτιδα τις ΗΠΑ που στρεφόταν ενάντια στη σοβιετική ηγεμονία της Ανατολικής Ευρώπης. Άρα και ο ευρωπαϊκός χώρος θα διαιρεθεί με τη σειρά του ακολουθώντας το ψυχροπολεμικό κλίμα της εποχής.

Οι αποδυναμωμένες παλιές Μεγάλες Δυνάμεις, Μεγάλη Βρετανία και Γαλλία, καθώς και η ηττημένη Γερμανία θα αντιμετωπίσουν πλήθος ανακατατάξεων στο εσωτερικό των χωρών τους. Το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου τις βρίσκει αντιμέτωπες με νέες εξελίξεις όπως την ξαφνική απώλεια των αποικιών, την ταχύτητα των κοινωνικών αλλαγών και την ιδεολογική απογοήτευση των λαών τους μετά τον πόλεμο³. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θα γεννηθεί και η ιδέα της Ευρωπαϊκής Ένωσης με κύριο στοιχείο για τη δημιουργία της την αποτροπή για ένα νέο μελλοντικό ευρωπαϊκό πόλεμο, αλλά ουσιαστικά κυρίως από την αδυναμία των ευρωπαϊκών χωρών μπροστά στις δύο νέες μεγάλες υπερδυνάμεις της εποχής⁴.

Η οικονομική ανόρθωση θα τεθεί άμεσα ως πρωταρχική προϋπόθεση για την ανοικοδόμηση των κρατών αυτών και πράγματι μέσα σε μια δεκαετία οι ευρωπαϊκές χώρες θα ανακάμψουν φέρνοντας νέα δεδομένα στις χώρες τους. Από αυτά αξίζει να επισημάνουμε τη ραγδαία αύξηση της τεχνολογίας που αποτέλεσε τη βάση για τον καταναλωτισμό. Άλλωστε στα μέσα της δεκαετίας του 1960 θα αρχίσει να

³ Hoffmann 1981, 214-217

⁴ Gowland *et al* 1996, 58-63

προβάλλεται έντονα το αίτημα για ‘ποιότητα ζωής’, μέσω της αισθητικής της αφθονίας, που θα λειτουργήσει ως ένδειξη παγίωσης της ευημερίας στην οικονομική ζωή των ευρωπαϊκών χωρών⁵.

Στο ιδεολογικό επίπεδο, όμως, η Ευρώπη μετά τις θηριωδίες του Χίτλερ θα προσπαθήσει να βρει τον σύγχρονο χαρακτήρα της. Η διαρκής εμφάνιση όλο και νέων στοιχείων μέσω των συνεχών δικών για τα εγκλήματα του πολέμου θα συνθέσουν ένα διαφορετικό σκηνικό από αυτό της ταχύτατα προσανατολισμένης προς την ευημερία ευρωπαϊκής προοπτικής. Το τραύμα του πολέμου σε συνδυασμό με την ταχύτητα των αλλαγών που θα κατακλύσουν την ευρωπαϊκή κοινωνία κατά τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες θα δημιουργήσει μια κουλτούρα αμφισβήτησης και κριτικής που θα ευαισθητοποιήσει όλο και μεγαλύτερο αριθμό καλλιτεχνών μέσω των έργων τους να δημοσιοποιήσουν ή και να κριτικάρουν τις αλλαγές αυτές⁶.

1.2 Η δυτική μεταπολεμική τέχνη

Την ταχύτητα των εξελίξεων στον μεταπολεμικό κόσμο θα ακολουθήσει και ο τομέας της τέχνης. Μετά τη λήξη του πολέμου θα διευρυνθεί σε παγκόσμιο επίπεδο ακολουθώντας τους νόμους της ελεύθερης αγοράς⁷. Η κατοχή έργων τέχνης πλέον εμφανίζεται ως επίδειξη ισχύος και δύναμης στη ραγδαία αναπτυσσόμενη οικονομία του δυτικού κόσμου. Παράλληλα με τον δυναμικό πλέον ρόλο της μοντέρνας τέχνης που συνδέει την τέχνη με τη ζωή εμφανίζεται μια πληθώρα νέων τάσεων και κινημάτων τέχνης που διεκδικούν τη θέση τους στο νέο πολιτιστικό παγκόσμιο γίγνεσθαι.

Είναι αδύνατον στα πλαίσια μιας μεταπτυχιακής εργασίας να καταδείξουμε όλους τους νέους προσανατολισμούς που ακολούθησε η τέχνη κατά τα μεταπολεμικά χρόνια. Θα αναφερθούμε όμως κυρίως στα κινήματα αυτά που διεκδίκησαν έναν δυναμικό ρόλο στην τέχνη μέσω της πρωτοπορίας τους και της νέας τους αισθητικής με γνώμονα πάντα και το βαθμό επιρροής τους στην ελληνική μεταπολεμική τέχνη. Τα κινήματα που θα μελετήσουμε εδώ στρέφονται γύρω από δύο βασικούς άξονες: το σχολιασμό τους απέναντι στη ραγδαία εμφάνιση του καταναλωτισμού και τη θέση

⁵ Crow 2004, 47

⁶ Marwick 1998, 115-116

⁷ Αδαμοπούλου 2000, 16

της τέχνης σε αυτόν καθώς και την αντίδρασή τους απέναντι στην πολιτική των κρατών τους και της κοινωνίας που τους δέχεται.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο χωρίς να παραγνωρίζουμε τον βαθμό επιρροής από το ένα κράτος στο άλλο και την αντίστοιχη εισροή στοιχείων της τέχνης μέσα από την ταχύτατη εξάπλωση των μέσων μαζικής επικοινωνίας θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε τις πρωτοπορίες που συντελέστηκαν στις κυρίαρχες δυνάμεις της εποχής. Επειδή και η Ελλάδα ανήκε στη δυτική σφαίρα επιρροής είναι εύλογο ότι οι μεγαλύτερες επιρροές της στην τέχνη προέρχονται από τον δυτικό κόσμο και τις προτάσεις που αυτός θέτει.

Το άνοιγμα του έργου που επιδέχεται τη συμμετοχή του κοινού για τη συμπλήρωση του, η ταύτιση του έργου τέχνης προς τις μορφές της μαζικής αισθητικής και η υιοθέτηση μέσων οικείων προς τον άνθρωπο αποτελούν γνωρίσματα της τέχνης που θα εδραιωθούν στον μεταπολεμικό κόσμο⁸. Βασικό επίσης χαρακτηριστικό για τη μεταπολεμική τέχνη αποτελεί και η κατάργηση των στενών ορίων της τέχνης σε είδη, όπως ο διαχωρισμός σε ζωγραφική και γλυπτική, αλλά και η είσοδος στον πολιτιστικό χώρο εικαστικών παρεμβάσεων και δράσεων που εμπεριέχουν όλες τις μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης .

Οι δυναμικές αυτές διεκδικήσεις που θα παγιωθούν μέσω των νέων ρευμάτων κατά τη μεταπολεμική περίοδο αποτελούν όμως κληροδότημα της προπολεμικής περιόδου. Ο πρόδρομος αυτών των αντιλήψεων ήταν ο ντανταϊσμός που γεννήθηκε στην Ευρώπη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Ενώ αυτό το κίνημα εμφανίστηκε ως μια μορφή αντι-τέχνης, ως μια μορφή αντίδρασης απέναντι στη διεφθαρμένη κοινωνία που επέφερε με την απάθεια της τα δεινά και τις καταστροφές του Α' Παγκοσμίου πολέμου, γρήγορα θα αναχθεί σε κάτι πολύ πιο ευρύ από την αρχική ίσως πρόθεση των εκφραστών του να απορρίψουν τα ιδανικά της Τέχνης, καθώς με τον ντανταϊσμό θα αμφισβητηθεί η ίδια η φύση της Τέχνης⁹. Θα επιτευχθεί η άμεση σχέση τέχνης και ζωής καθιστώντας πλέον την τέχνη ένα ανοικτό πεδίο επικοινωνίας με το θεατή και το έργο του καλλιτέχνη ως χειρονομία πράξης που εκφράζει συμμετοχή στη ζωή¹⁰.

Σχετικά με τη δυτική μεταπολεμική τέχνη, αρχικά θα πρέπει να αναφερθούμε στον κυρίαρχο πλέον ρόλο της Αμερικής και στον τομέα αυτό. Η Νέα Υόρκη θα αναδειχθεί ως το νέο καλλιτεχνικό κέντρο του κόσμου της τέχνης μετά και την

⁸ Στρούζα 1987, 4

⁹ Marwick 1998, 182

¹⁰ Αδαμοπούλου 2000, 17

εγκατάσταση εκεί πολλών Ευρωπαίων καλλιτεχνών κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η εισροή στοιχείων από την ευρωπαϊκή τέχνη αλλά και η δυναμική της αμερικανικής πρωτοπορίας θα σηματοδοτήσουν τον νέο κυρίαρχο ρόλο που θα διαδραματίσει η Νέα Υόρκη στις καλλιτεχνικές εξελίξεις της εποχής.

Στην αμερικανική τέχνη στα τέλη του πολέμου κυριαρχεί ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός, με κύρια γνωρίσματα τον αυτοσχεδιασμό και τη χρήση μιας ελεύθερης φόρμας, με πρωταγωνιστή τον Jackson Pollock. Ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης δίνει με τα έργα του ένα νέο τόνο στη τέχνη καθώς θα μεταφέρει την έμφαση από το αποτέλεσμα στη διαδικασία παραγωγής του έργου τέχνης συμβάλλοντας στη δημιουργία της *action painting*. Ακόμη τα έργα του προεκτείνονται σε όλη την επιφάνεια του εκτιθέμενου χώρου καταργώντας έτσι τα στενά όρια του μουσαμά.

Η αμερικανική όμως τέχνη είναι στενά συνδεδεμένη και με την *pop art*, που θα κυριαρχήσει στη νεοϋρκέζικη καλλιτεχνική σκηνή από τη δεκαετία του 1960. Μπροστά στους ξέφρενους ρυθμούς ανάπτυξης της αμερικανικής οικονομίας και τον καταναλωτισμό της αμερικανικής κοινωνίας οι καλλιτέχνες της *pop art* θα αναγάγουν τις εικόνες των εμπορικών προϊόντων σε αντικείμενα τέχνης. Ο κύριος εκφραστής της *pop art*, ο Andy Warhol, θα διεκδικήσει την πρωτοπορία του έργου του μέσα από την επανάληψη οικείων εικόνων του εμπορικού περιβάλλοντος που θα λειτουργήσουν κριτικά απέναντι στην παθητικότητα του καταναλωτικού κοινού της εποχής του¹¹.

Άλλο σημαντικό επίτευγμα της αμερικανικής πρωτοπορίας είναι η εμφάνιση των εικαστικών περιβαλλόντων, *environments*, με κυριότερο εκπρόσωπό τους τον Allan Kaprow. Μπορεί ο ορισμός να αποδόθηκε στον Kaprow¹² αλλά η απαρχή αυτής της νέας μορφής εικαστικής έκφρασης θα πρέπει να αναζητηθεί και πάλι στην ομάδα

¹¹ Crow 2004, 85

¹² Στο σημείο αυτό πρέπει να γίνει αναφορά στους ορισμούς εικαστικό περιβάλλον, δράση και *happening*.

Σύμφωνα με τη Σπηλιάδη 1981α, 53-56 ανάμεσα στους ορισμούς αυτούς υπάρχουν οι εξής διαχωρισμοί: Αντίθετα με το *happening* όπου το κοινό μπορεί να αντιδρά, δηλαδή να συμμετέχει και να επηρεάζει το έργο, η Δράση απαιτεί ένα κοινό προσεκτικό και παθητικό. Ο χώρος όμως που χρησιμοποιεί η Δράση για να αναπτυχθεί μπορεί να είναι ένα Περιβάλλον (*Environment*) ή Εγκατάσταση (*Installation*).

Σύμφωνα με την Αδαμοπούλου 2000, 21-22 μεταξύ των ειδών *Happening* και *Environment* υπάρχει άμεση σχέση. Ο Kaprow θα προσδιορίσει τα εικαστικά περιβάλλοντα ως 'μια μορφή τέχνης, που γεμίζει πλήρως έναν χώρο (εσωτερικό ή εξωτερικό), στον οποίο κινείται το κοινό και αποτελείται από καθημερινά, φθαρτά υλικά, φως, ήχο και χρώμα'. και το *happening* "ο όρος *happening* περιγράφει μια μορφή τέχνης που μοιάζει με το θέατρο από την άποψη ότι παρουσιάζεται σε δεδομένο χώρο και χρόνο. Η δομή και το περιεχόμενο του είναι λογική προέκταση του *Environment*'".

Στην παρούσα εργασία θα θεωρήσουμε τις έννοιες *happening* και εικαστικό περιβάλλον ως όμοιες και θα τις χρησιμοποιούμε αποδίδοντας τους το ίδιο νόημα.

ντανταϊστών του Μεσοπολέμου και στην οργάνωση μιας από τις πιο προκλητικές δράσεις της στην Κολωνία στις αρχές του 1920 που συγκέντρωνε όλα τα χαρακτηριστικά ενός σύγχρονου χάπεννινγκ¹³. Αυτή η έκθεση, που ως στόχο της είχε τη διαμαρτυρία, θα καθιερώσει στη συνέχεια πλήθος ανάλογων εκδηλώσεων που θα λάβουν χώρα στη μεταπολεμική Ευρώπη. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, τα εικαστικά περιβάλλοντα και οι δράσεις αποτελούν κοινό στόχο ανάμεσα σε πολλές ομάδες που γεννιούνται αυτή την περίοδο στην Ευρώπη και πρεσβεύουν τη νέα τάση της τέχνης να συνδεθεί με τη ζωή και παράλληλα τον νέο ρόλο της ως εκφραστή αντίδρασης και καταγγελίας του συστήματος.

Στον ευρωπαϊκό χώρο το κύριο ρεύμα που θα γεννηθεί είναι ο *Nouveau Réalisme*¹⁴. Η ομάδα των Νέων Ρεαλιστών θα δημιουργηθεί στο Παρίσι στις 27 Οκτωβρίου 1960 κάτω από την καθοδήγηση του Γάλλου ιστορικού της τέχνης Pierre Restany¹⁵. Ως επίκεντρο της δράσης τους καθορίζεται η πραγματικότητα του αστικού περιβάλλοντος χωρίς καμιά τάση να την αμφισβητήσουν και ως υλικά τους ορίζονται τα αντικείμενα και οι εικόνες του βιομηχανικού πολιτισμού. Αρκετά συγγενείς με την *pop art* ως προς τις επιδιώξεις και την αντικειμενική μεταχείριση του υλικού, οι καλλιτέχνες του Nouveau Realisme θα εισαγάγουν φθηνά είδη μαζικής παραγωγής στο έργο τους (*ready mades*) όπως τα σιδερικά και τα σκουπίδια και θα προσπαθήσουν να τα ανασυνθέσουν ενώ οι καλλιτέχνες της *pop art* μέσω της αναγωγής ενός υλικού ή μιας εικόνας σε έργο τέχνης θα ακολουθήσουν μια πιο αποστασιοποιημένη συμπεριφορά απέναντι στη διαχείριση του υλικού τους¹⁶.

Η ιδιοτυπία της ομάδας των Νέων Ρεαλιστών έγκειται στο γεγονός ότι θα αποτελέσει έναν χώρο όπου θα συναντηθούν πολλοί καλλιτέχνες με διαφορετικές εμπειρίες και τρόπους έκφρασης. Παρά το γεγονός ότι κάθε καλλιτέχνης θα ακολουθήσει τον δικό του προσωπικό δρόμο έκφρασης ωστόσο θα κατορθώσει η ομάδα αυτή να συσπειρώσει τους καλλιτέχνες κάτω από την ιδεολογική τοποθέτηση της ομάδας για σύνδεση της τέχνης με την σύγχρονη πραγματικότητα, η οποία θα

¹³ Λαμπράκη-Πλάκα 1981, 50. Στη δράση των ντανταϊστών που οργάνωσαν οι Αρπ, Έρνστ και Μπάργκελντ οι θεατές ήταν υποχρεωμένοι να περάσουν μέσα από ένα ουρητήριο και στην είσοδο της αίθουσας ένα κορίτσι ντυμένο με το άσπρο φόρεμα της κοινωνίας των καθολικών απάγγελνε άσεμνους στίχους.

¹⁴ Crow 2004, 96. Ο Crow αναφέρει ότι στην Ευρώπη του 1960, που τα κομμουνιστικά κόμματα είναι ακόμα ισχυρά, ο όρος *Nouveau Réalisme* χρησιμοποιείται προκειμένου να γεφυρώσει τις ιδεολογικές διαφορές ανάμεσα στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, άμεσα συνδεδεμένου με την Αμερική, και στον 'σοσιαλιστικό ρεαλισμό', άμεσα συνυφασμένου με την κουλτούρα της Σοβιετικής Ένωσης.

¹⁵ Marwick 1998, 187

¹⁶ Αδαμοπούλου 2000, 23

εκφραστεί τεχνοτροπικά με την αποσύνδεση του έργου τέχνης από την επίπεδη επιφάνεια και την αποδέσμευσή του από την παντοδυναμία της φόρμας και του υλικού.

Παράλληλα όμως με τα ρεύματα που παρακολουθήσαμε αξίζει να αναφερθούμε και σε δύο καλλιτεχνικές ομάδες που έκαναν την εμφάνισή τους κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Αυτές οι ομάδες είναι η ομάδα *Fluxus* και η ομάδα *Internationale Situanniste*. Οι δύο αυτές ομάδες αποτελούν τις πιο καθαρές εκφράσεις συσπείρωσης καλλιτεχνών κάτω από μια δυναμική που ανερχόταν τις δεκαετίες μετά τον πόλεμο ως πνεύμα αντίδρασης και αμφισβήτησης απέναντι στις κυρίαρχες αξίες της μεταπολεμικής κοινωνίας και του ρόλου της τέχνης μέσα σε αυτές.

Το ρεύμα της ομάδας *Fluxus* κάνει την εμφάνισή του στη γκαλερί AG στη Νέα Υόρκη το 1961 μέσα από την έκθεση του George Maciunas. Η ομάδα αυτή, που αποτελεί μια πνευματική τάση με παγκόσμια διάδοση, συγκεντρώνει δύο βασικά χαρακτηριστικά: από τη μια πλευρά στρέφεται ενάντια στον θεσμό των μουσείων και της αγοράς που έχει αναγάγει την τέχνη σε εμπόρευμα και από την άλλη ενάντια στον ρόλο του καλλιτέχνη που αποστασιοποιείται από το κοινό του.

Οι καλλιτέχνες του *Fluxus* μέσω των *events* τους, που συγγενεύουν με τα *happenings*, εκφράζουν την άρνησή τους για τους θεσμούς και την έντονη επιθυμία τους να προσδώσουν στον χαρακτήρα της τέχνης τους τη χαρά του πειραματισμού και την απόλαυση της δράσης της ζωής. Η πολιτική σκοπιά της ομάδας αυτής εμπεριέχεται μέσα σε ένα μόνιμο σχέδιο επίθεσης προκειμένου να προσδώσουν στην τέχνη την κοινωνική λειτουργία της¹⁷. Η καθημερινότητα, που άλλοτε η τέχνη υποβίβαζε, γίνεται μέσα από τις δράσεις των καλλιτεχνών του *Fluxus* ο πραγματικός και μοναδικός χώρος ύπαρξης της τέχνης¹⁸. Άρα στις δράσεις τους απαραίτητη είναι η συμμετοχή του κοινού, το οποίο δεν θα στέκεται πια αποστασιοποιημένο στις δράσεις των καλλιτεχνών, αλλά θα συμμετέχει ενεργά.

Το ρεύμα *Fluxus* βρήκε μεγάλη απήχηση στον, ηττημένο από τον πόλεμο, γερμανικό χώρο. Η αμφισβήτηση και η αντίδραση αποτέλεσαν μέρος του γερμανικού κομματιού της κοινωνίας που παρέμενε έκπληκτο μπροστά στην ήσυχη συνείδηση των Γερμανών μετά τον πόλεμο και την ευκολία με την οποία στράφηκαν προς την οικονομική ανόρθωσή τους. Άλλωστε η Γερμανία είχε ήδη παρουσιάσει και μια άλλη

¹⁷ Dorleac 2009, 137- 150

¹⁸ Αδαμοπούλου 2000, 25

ομάδα με ανάλογο προβληματισμό. Η ομάδα *Spur*, που δημιουργήθηκε το 1958 από νέους καλλιτέχνες της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών του Μονάχου, ανακοινώνει ότι θα στραφεί ενάντια στην πολιτική κατάσταση της Γερμανίας και στο ψυχροπολεμικό κλίμα που είχε προκύψει από τη διαίρεση της χώρας τους και οργανώνει προκλητικές δράσεις στο δρόμο ¹⁹.

Ανάλογη πολιτική προέκταση θα εμφανίσει και η ομάδα *Internationale Situanniste* (1958-1969) που θα εμφανιστεί στη Γαλλία. Τα μέλη της ομάδας στρέφονται εναντίον του αποικιακού πολέμου της χώρας τους στην Αλγερία και την αστυνόμευση του κράτους τους. Μέσα από το βιβλίο του Guy Debord *Η κοινωνία του θεάματος* θα αντλήσουν την ιδεολογία τους με την οποία στρέφονται εναντίον της κατάστασης της εποχής τους όπου το θέαμα έχει συμβάλει στην αποκοίμηση του κοινού και έχει διαπεράσει ακόμα και την τέχνη. Η ομάδα τους θα καταγγέλλει συνεχώς τη νοσηρότητα της εποχής τους όπου ακόμα και οι διανοούμενοι και η Αριστερά παραμένουν απαθείς στα πολιτικά γεγονότα της και στη διαστρέβλωση του ήθους της κοινωνίας ²⁰.

Μέσα από αυτή την παράθεση των κυριότερων ρευμάτων της τέχνης προσπαθήσαμε έστω και ελλιπώς να σκιαγραφήσουμε την πορεία της κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Ενώ σε γενικές γραμμές η τέχνη θα συμπορευτεί με την ταχύτατη ανάπτυξη της οικονομίας υπάρχουν κινήματα και καλλιτέχνες που αντιδρούν και δεν παραμένουν αμέτοχοι ούτε μπροστά στη ραγδαία ανάπτυξη του καταναλωτισμού και της βιομηχανίας ούτε μπροστά στην πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα των χωρών τους.

1.3 Η θέση της Ελλάδας στο δυτικό μεταπολεμικό κόσμο

Η Ελλάδα, ήδη πριν από το τέλος της εμφύλιας διαμάχης, θα ενταχθεί στον δυτικό συνασπισμό του μεταπολεμικού κόσμου. Οι ΗΠΑ θα βοηθήσουν την Ελλάδα μέσω του σχεδίου Μάρσαλ να αναπτυχθεί οικονομικά φανερώνοντας τον βαθμό επιρροής τους και στα ελληνικά πράγματα. Από τη δεκαετία του 1950 η χώρα θα αρχίσει να ανασυγκροτείται και οι ρυθμοί ανάπτυξης θα είναι τέτοιοι που θα οδηγήσουν σε μια γρήγορη ανοικοδόμηση και στη σταδιακή εισροή του καταναλωτισμού στην Ελλάδα. Τα μεταναστευτικά ρεύματα εργατικού δυναμικού

¹⁹ Dorleac 2009, 135

²⁰ Dorleac 2009, 175-186

αλλά και σπουδαστών προς τον δυτικό μεταπολεμικό κόσμο θα φέρουν σε επικοινωνία τους Έλληνες με τον ευρωπαϊκό χώρο.

Η ιδιαιτερότητα όμως της Ελλάδας έγκειται στο ότι σε αντίθεση με τα υπόλοιπα κράτη, που εξετάσαμε παραπάνω, βγήκε από έναν εμφύλιο σπαραγμό που είχε διαιρέσει τον κόσμο της σε δυο αντίπαλα στρατόπεδα μέσα στο εσωτερικό της.²¹ (το θέμα θα παρακολουθήσουμε εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο) Η εθνοκεντρική αντίληψη των δεξιών κυβερνήσεων καθ' όλη τη δεκαετία του 1950 δεν θα αφήσει ανεπηρέαστο και τον τομέα της τέχνης στην Ελλάδα.

Κάποια από τα διεθνή εικαστικά ρεύματα θα γίνουν γνωστά στην Ελλάδα της μεταπολεμικής περιόδου και μέσω της επιρροής τους οι Έλληνες καλλιτέχνες θα προσπαθήσουν να ενσωματώσουν μέρος των διδάγματών τους στην τέχνη τους. Αλλά η τέχνη στην Ελλάδα της μεταπολεμικής περιόδου είναι μια ιδιάζουσα περίπτωση που πρέπει να εξεταστεί ξεχωριστά εξαιτίας των διαφορετικών κοινωνικοπολιτικών συνθηκών μέσα στις οποίες γεννήθηκε. Σε καμία περίπτωση δεν θα μπορέσει να γίνει κατανοητό το θέμα της εργασίας μας αν δεν ερευνήσουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ελληνικής τέχνης που διαφέρουν σε μεγάλο βαθμό από τις διεθνείς εξελίξεις που παρακολουθήσαμε.

1.4 Η τέχνη στην Ελλάδα

Μετά τη λήξη του εμφύλιου πολέμου και την αποκατάσταση της δημοκρατίας ολόκληρη η χώρα κινείται προς την ανασυγκρότησή της. Αντίστοιχα και ο τομέας της τέχνης προσπαθεί να αναδιαμορφωθεί και να βρει τον δρόμο του συμπορευόμενος με τις διεθνείς εξελίξεις. Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ότι η Ελλάδα, καθώς δεν αποτέλεσε ποτέ έναν ισχυρό παράγοντα στη διαμόρφωση του διεθνούς χώρου της σύγχρονης τέχνης, είναι επόμενο ότι δεν μπορεί αυτόματα να δημιουργήσει και τις ανάλογες προϋποθέσεις μόνιμου διαλόγου και άμεσης επικοινωνίας με τη διεθνή εικαστική πραγματικότητα²². Οι όποιες εισροές από το εξωτερικό θα εισέρχονται αποσπασματικά στον ελλαδικό χώρο φανερώνοντας σαφώς και την εμμονή της ελληνικής τέχνης, όπως θα δούμε, στην αναπαράσταση των δικών της πολιτιστικών ιδιαιτεροτήτων.

²¹ Σερντεδάκης 2008, 251

²² Παπά 2005, 216

Πριν όμως αναφερθούμε στα βήματα που θα επιτελεστούν κατά τη μεταπολεμική περίοδο, κρίνεται σκόπιμη μια σύντομη αναδρομή στα πολιτιστικά πράγματα της χώρας πριν ακριβώς από την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Μέσα από την εξέλιξη της τέχνης κατά τις προηγούμενες δεκαετίες θα κατανοήσουμε καλύτερα τη διαδρομή που ακολούθησε η τέχνη κατά τη μεταπολεμική περίοδο στην Ελλάδα.

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου στην Ελλάδα η γενιά του 1930 θα σημαδέψει τις εξελίξεις και στον χώρο της τέχνης. Στον εικαστικό χώρο θα εμφανιστούν δύο κύρια ρεύματα, το πρώτο του μοντερνισμού και το δεύτερο της «παράδοσης», που εκφράζουν δύο διαφορετικές τάσεις της αστικής τάξης. Το ρεύμα της «παράδοσης», που είναι το ισχυρότερο και πιο διαδεδομένο, σχηματίζεται μέσα από τη συνειδητή προσπάθεια των καλλιτεχνών να εξελληνίσουν το έργο τους μορφολογικά και ιδεολογικά. Οι καλλιτέχνες της τάσης αυτής θα επιχειρήσουν να συνδυάσουν τις πλαστικές αξίες του μοντερνισμού με ιδεολογικές αναφορές στον πολιτισμό του ελληνικού κόσμου²³.

Στους κόλπους της διανόησης της εποχής εμφανίζεται λοιπόν έντονο το αίτημα της «ελληνικότητας». Το αίτημα Μοντερνισμός ή/και Ελληνικότητα απασχόλησε τους τομείς της τέχνης²⁴ και χαρακτήρισε την εικαστική δημιουργία της εποχής. Κατά την περίοδο αυτή η Ελλάδα αναγνωρίζει από τη μια τη βυζαντινή ιστορία ως τμήμα της συνολικής ιστορικής διαδρομής της και το λαϊκό στοιχείο ως τμήμα του νεότερου πολιτισμού της και από την άλλη προσπαθεί να συμπορευτεί με τον μοντερνισμό της Ευρώπης μέσω της επικοινωνίας των καλλιτεχνών της Ελλάδας με το Παρίσι. Η γενιά του 1930, που θα έρθει σε ρήξη με τον ακαδημαϊκό συντηρητισμό της Σχολής Καλών Τεχνών που ακολουθούσε τη Σχολή του Μονάχου, στην αναζήτηση της δικής της φυσιογνωμίας και θέσης της ελληνικής τέχνης στον δυτικό κόσμο θα καταλήξει στο συνταίριασμα του μοντερνισμού με την ελληνική ταυτότητα²⁵.

Το 1936 ο δικτάτορας Ιωάννης Μεταξάς αναλαμβάνει τη διακυβέρνηση της χώρας και το συνταίριασμα, που είδαμε παραπάνω, θα αποτελέσει κυρίαρχο στοιχείο στο ιδεολογικό πρόγραμμα του «Γ' Ελληνικού Πολιτισμού». Ο Μεταξάς θα δεχτεί τη μοντερνικότητα στην τέχνη αποδίδοντας της όμως καθαρά ελληνικό χαρακτήρα. Η

²³ Κωτίδης 1993, 311

²⁴ Αδαμοπούλου 2000, 40

²⁵ Ζαχαρόπουλος 2003, 413

εμπλοκή του δικτάτορα στα πολιτιστικά γεγονότα φαίνεται εμφανώς μέσα από τη διοργάνωση στα χρόνια του της Α' Πανελλήνιας Έκθεσης μέσα από την οποία ακαδημαϊκοί και μοντερνιστές θα υποκύψουν στον τελικό συμβιβασμό των ρευμάτων τους κάτω από τον έλεγχο και την εποπτεία του κράτους²⁶. Η διεκδίκηση της ελληνικότητας της προηγούμενης περιόδου θα λειτουργήσει κατ' αυτόν τον τρόπο ενισχυτικά στο πρόγραμμα και στις πεποιθήσεις του έλληνα δικτάτορα.

Κατά την είσοδο της Ελλάδας στον πόλεμο και τα δεινά που θα υποστεί με την Κατοχή και τον Εμφύλιο πόλεμο στη συνέχεια ουσιαστικά κάθε καλλιτεχνική παραγωγή θα διακοπεί. Η ελληνική τέχνη θα πρέπει μετά την έξοδό της από τον πόλεμο να βρει την ταυτότητα της και τον δρόμο της μέσα από τα διδάγματα της προηγούμενης περιόδου αλλά και την ανάπτυξη των αισθητικών ρευμάτων του δυτικού μεταπολεμικού χώρου.

Από τη δεκαετία του 1950 η τέχνη θα ακολουθήσει και αυτή με τη σειρά της τους ταχύτετους ρυθμούς ανάπτυξης της χώρας. Θα παρατηρηθεί μια αύξηση στις αίθουσες τέχνης ενώ πολλοί καλλιτέχνες θα φύγουν από την Ελλάδα αναζητώντας να βρεθούν στις χώρες αυτές που γεννήθηκε η μοντέρνα τέχνη. Η απόφαση τους για έξοδο από τη χώρα δεν θα γίνει μόνο για τις σπουδές τους σε κάποια ξένη χώρα αλλά για να ξεφύγουν από τα στενά όρια που έθετε η ελληνική τέχνη και ο ακαδημαϊκός συντηρητισμός της Σχολής Καλών Τεχνών. Η επιθυμία για διεθνή συμπόρευση είναι έκδηλη κατά τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες²⁷.

Καθ' όλη την περίοδο αυτή στην Ελλάδα θα κυριαρχήσει η αφηρημένη τέχνη και οι πρώτες εκθέσεις θα διεξαχθούν από τους ζωγράφους Σπυρόπουλο και Κοντόπουλο. Μπροστά στο δίλημμα της περασμένης δεκαετίας θα επικρατήσει τώρα η ιδεολογία της «απόλυτης μοντερνικότητας» και της αυτονομίας της εικαστικής πράξης. Η τάση του μοντερνισμού της περιόδου του Μεσοπολέμου, που συνειδητά απέφυγε τα ιδεολογήματα εθνοκεντρικού χαρακτήρα, φάνηκε να αποκτάει προβάδισμα πάνω στην τάση της «παράδοσης» με την κυριαρχία της αφαίρεσης²⁸. Η ανεικονική ζωγραφική θα είναι αυτή που θα υιοθετηθεί από το σύνολο σχεδόν των ελλήνων καλλιτεχνών σε μια προσπάθεια εύρεσης της επαφής με την τέχνη του εξωτερικού. Η αφαίρεση, που γίνεται δεκτή στους κόλπους της τέχνης, εισέρχεται

²⁶ Ζαχαρόπουλος 2003, 389

²⁷ Αδαμοπούλου 2000, 42

²⁸ Κωτίδης 1993, 312

στην Ελλάδα όμως ετεροχρονισμένα καθώς αποτελεί κεκτημένο της ευρωπαϊκής τέχνης προπολεμικά.

Η δεκαετία του 1960 χαρακτηρίζεται από μια γενική προσήλωση των ελλήνων καλλιτεχνών προς τα ιδιώματα της αφαίρεσης²⁹, η οποία θα ενισχυθεί και από την προβολή τους στις πολυάριθμες πλέον αίθουσες τέχνης και στην αποδοχή τους από το ελληνικό κοινό. Οι γκαλερί πλέον θα τείνουν να υποκαταστήσουν το κράτος και τους θεσμούς ενημερώνοντας το κοινό και διοργανώνοντας σημαντικές εκθέσεις ελλήνων καλλιτεχνών που επιστρέφουν στη χώρα για περιοδικές εκθέσεις τους. Παράλληλα στις γκαλερί παρουσιάζονται μέσω εκδηλώσεων και εκθέσεων σημαντικές κατακτήσεις του εξωτερικού όσον αφορά τις τέχνες³⁰.

Η ζωντανή αγορά που δημιουργείται κυρίως στην Αθήνα μέσω του πλήθους των εκδηλώσεων είναι επόμενο ότι θα αναζωπυρώσει την τέχνη. Την εποχή αυτή θα δημιουργηθούν περιοδικά με καθαρά εικαστικό περιεχόμενο, όπως η *Επιθεώρηση Τέχνης*, ο *Ζυγός* και *Οι Εποχές*. Το αίτημα για Μουσείο Μοντέρνας και Σύγχρονης Τέχνης θα τεθεί στα μέσα της δεκαετίας 1960 και η πρώτη ομάδα τέχνης, Ομάδα Τέχνης Α', θα κάνει την εμφάνισή της το 1961³¹. Τα στοιχεία αυτά καταδεικνύουν την αίσθηση μιας άνοιξης, ενός ανοίγματος στη σκέψη και τη δημιουργία, κατά τα έτη 1963-67³², δηλαδή πριν την εγκαθίδρυση της χούντας.

Σε καμία περίπτωση όμως δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για απόρριψη της έννοιας της «ελληνικότητας», στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω. Στην έκφραση της μεταπολεμικής γενιάς η «ελληνικότητα» αλλάζει σημασία καθώς πλέον δεν λειτουργεί το πνευματικό περιεχόμενό της όσο ο συναισθηματικός φορτισμός της με κυρίαρχο χαρακτηριστικό την αντικατάσταση των θεωρητικών τοποθετήσεων από ποιητικές-εξομολογητικές απόψεις. Θα χρησιμοποιηθεί κατά κύριο λόγο από εκείνους που αρνούνται τα «ξενόφερτα», όπως τα αποκαλούν, κινήματα. Ενάντια λοιπόν στην αντίληψη αυτών των ανθρώπων περί «αιώνιων αξιών», «αρχών» και «παραδεδεγμένων» προτύπων στην τέχνη θα στραφεί η απομυθοποίηση της ελληνικής μεταπολεμικής γενιάς καλλιτεχνών με κύριο όπλο την ειρωνία.³³

Το πιο έκδηλο παράδειγμα που φανερώνει ότι στον ελληνικό χώρο δεν αποσυνδέθηκε ποτέ το ελληνικό στοιχείο από την επίσημη τέχνη της εποχής γίνεται

²⁹ Λοϊζίδη 2005, 206

³⁰ Τσούχλου και Σκαλτσά 1989, 31-32

³¹ Ζαχαρόπουλος 2003, 441

³² Μιχαλιτσιάνου 2006, 15

³³ Βακαλό 1985α, 93-94

φανερό μέσω της έκθεσης *Τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική* τον Ιούνιο του 1964 στην Ιταλία και της αρνητικής υποδοχής της από τον τύπο. Τρεις έλληνες καλλιτέχνες, οι Βλάσης Κανιάρης, Δανιήλ και Νίκος Κεσσανλής, θα εκθέσουν μια διαφορετική πρόταση για τη νέα ελληνική γλυπτική στο *Teatro la Fenice*, που διοργανώνεται παράλληλα με τη *Biennale*, στη Βενετία. Το κείμενο που θα συνοδέψει την έκθεση θα συνταχθεί από το θεωρητικό του *Nouveau Realisme* Pierre Restany, ο οποίος θα χαρακτηρίσει και την προσπάθειά τους «απόδραση από το ρητορικό πλαίσιο του πίνακα και απόπειρα να εγκαθιδρύσουν μια νέα σχέση υποκειμένου-αντικειμένου»³⁴.

Οι τρεις καλλιτέχνες θα διαμορφώσουν το φουαγιέ του θεάτρου σε ένα ενιαίο χώρο όπου οι προτάσεις τους εμπεριείχαν τη δημιουργία ενός σκηνικού δημιουργημένου από ευτελή αντικείμενα όπως σεντόνια, κούκλες και χαρτοκιβώτια. Οι τρεις ζωγράφοι προτείνουν μια διαφορετική άποψη για τη γλυπτική, που περικλείει την αποδέσμευσή της από το ελληνικό στοιχείο και την κατάργηση του διαχωρισμού ζωγραφικής-γλυπτικής. Την ίδια όμως χρονική περίοδο στη *Biennale* εκθέτει στο Ελληνικό Περίπτερο ο Σπύρος Βασιλείου, ο οποίος και θα στραφεί εναντίον των τριών νέων καλλιτεχνών με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο. Στο κατηγορητήριο του τονίζεται η φράση «ΚΑΤΩ ΤΑ ΧΕΡΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ»³⁵, μαρτυρώντας με τον πιο εύγλωττο τρόπο την αρχή της ελληνικότητας και την ιδιαιτερότητα της τέχνης της που επίσημα διεκδικεί η Ελλάδα στο εξωτερικό.

Η τέχνη λοιπόν κατά τη διάρκεια της μεταπολεμικής περιόδου ακολουθεί έναν διαφορετικό δρόμο όσον αφορά τα εικαστικά γεγονότα της Αμερικής και της Ευρώπης. Το αίτημα της «ελληνικότητας» στην τέχνη παραμένει ισχυρό όμως παράλληλα εμφανίζεται μια στροφή προς την πρωτοπορία. Οι έλληνες καλλιτέχνες που έδρασαν κυρίως στο εξωτερικό επηρεάστηκαν από την ευρωπαϊκή τέχνη και ευαισθητοποιήθηκαν από τις ζυμώσεις που ελάμβαναν χώρα στην τέχνη εκεί. Με τη χρήση νέων υλικών και μέσων στη δημιουργία τους μετέφεραν τον προβληματισμό των ξένων διεργασιών που έκανε λόγο για διανοητική ενέργεια του καλλιτέχνη και ζωτικότητα της γλώσσας του, σύμφωνα με τις οποίες μπορούσε να μετατρέψει τα υλικά και τα μέσα που διέθετε σε κάτι εντελώς διαφορετικό³⁶.

³⁴ Αδαμοπούλου 2000, 46

³⁵ Ζαχαρόπουλος 2003, 378

³⁶ Στρούζα 1987, 4-5

Οι εξελίξεις και διεκδικήσεις στην ελληνική τέχνη θα διακοπούν απότομα στις 21 Απριλίου 1967 με την επιβολή της δικτατορίας. Για να συνεχίσουμε με τις μορφές τέχνης που επέλεξαν οι καλλιτέχνες να ακολουθήσουν στον ελλαδικό χώρο την εποχή της δικτατορίας, πρέπει πρώτα να αναφερθούμε στο ιστορικό γίνεσθαι της Ελλάδας μετά την επιβολή της δικτατορίας.

Κεφάλαιο 2^ο

2.1 Η εγκαθίδρυση της Χούντας

Τη νύχτα της 20ής προς την 21η Απριλίου τα τανκς του ελληνικού στρατού με τα σώματα ασφαλείας και τις δυνάμεις καταδρομών προελαύνουν στη χώρα καταλύοντας το δημοκρατικό πολίτευμα. Η περίοδος της αυταρχικής διακυβέρνησης θα ξεκινήσει στη χώρα με τις συλλήψεις του πρωθυπουργού Π. Κανελλόπουλου μαζί με στελέχη της κυβέρνησής του, αρκετών πολιτικών προσώπων και χιλιάδων αριστερών πολιτών.³⁷ Η διακυβέρνηση των συνταγματαρχών θα διαρκέσει συνολικά 7 χρόνια, διάρκεια που την ημέρα κατάλυσης της δημοκρατίας κανένας από τους πολιτικούς φορείς δεν μπορούσε να προβλέψει, σε αντίθεση με την προετοιμασία αυτής της ενέργειας που είχε τονιστεί από τον Λεωνίδα Κύρκο, βουλευτή της ΕΔΑ³⁸ το 1964 αλλά και από άλλα σημαντικά πρόσωπα όπως ο στρατηγός Ιορδανίδης το 1965 και ο Ηλίας Ηλιού το 1965³⁹. Η επιβολή όμως της δικτατορίας ήταν αποτέλεσμα μιας σειράς πολιτικών γεγονότων που θα παρακολουθήσουμε στη συνέχεια.

Τα πολιτικά γεγονότα που συγκλονίζουν τη χώρα από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 φανερώνουν την έκρυθμη κατάσταση του πολιτικού συστήματος. Οι «εκλογές βίας και νοθείας» του 1961 που καταγγέλθηκαν από τον Γεώργιο Παπανδρέου και την ΕΔΑ, η δολοφονία Λαμπράκη το 1963 από παρακρατικούς και η κηδεία του που θα μετατραπεί σε μαζική πολιτική διαδήλωση με κύριο αίτημα την αποκατάσταση της δημοκρατίας, ο εξαναγκασμός σε παραίτηση του Κ. Καραμανλή από τον βασιλιά Παύλο την ίδια χρονιά, τα Ιουλιανά του 1965 με την ανοικτή σύγκρουση του Γ. Παπανδρέου με το βασιλιά Κωνσταντίνο το Β' και την ανατροπή της κυβέρνησής του και τέλος η τραγική κατάληξη του εορτασμού στον Γοργοπόταμο φανερώνουν τη ρευστή πολιτική κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει η χώρα λίγα μόλις χρόνια πριν από την ανάληψη της εξουσίας από τους στρατιωτικούς.⁴⁰ Τα γεγονότα όμως αυτά απορρέουν ουσιαστικά από την πόλωση που επικράτησε στην Ελλάδα μετά τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου.

³⁷ Μητροφάνης 2003, 126

³⁸ Δοξιάδης 1999, 167

³⁹ Νικολακόπουλος 2003, 39-41

⁴⁰ Αλιβιζάτος 1986, 267. Ενδεικτικό είναι ότι ο εξαναγκασμός σε παραίτηση του Γ. Παπανδρέου από τον βασιλιά προήλθε λόγω της διαφωνίας τους σχετικά με τοποθετήσεις προσώπων στο σώμα του ελληνικού στρατού. (αντικατάσταση Π. Γαρουφαλιά από υπουργό Εθνικής Αμύνης) Ο στρατός λοιπόν που δύο χρόνια μετά θα καταλάβει τη χώρα στάθηκε η αφορμή για αλλαγή στο πολιτικό σκηνικό.

Η χώρα, μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο και τον εμφύλιο σπαραγμό, βρίσκεται διαιρεμένο τον πολιτικό κόσμο σε δύο αντίπαλα στρατόπεδα. Πρωταγωνιστικό ρόλο διαδραματίζει ο χώρος της δεξιάς με κύριο στοιχείο της την αντικομμουνιστική προπαγάνδα που στοχεύει εναντίον της αντίπαλης μερίδας του πολιτικού κόσμου, της αντιδεξιάς. Η διαδοχή κυβερνήσεων δεξιών και συντηρητικών πεποιθήσεων θα συνοδεύσει τη διακυβέρνηση της χώρας από τα μετεμφυλιακά χρόνια. Η δεξιά είναι ο πολιτικός χώρος όπου εντάσσεται ο Ελληνικός Συναγερμός, κυβέρνηση από το 1952, αλλά και η Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση (Ε.Ρ.Ε.) στη συνέχεια που κυβέρνησε σχεδόν απόλυτα από το 1955 μέχρι το 1963.

Στο αντίπαλο στρατόπεδο κατά τις περιόδους διακυβέρνησης των δεξιών κυβερνήσεων θα επικρατήσει η Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά (Ε.Δ.Α.) που ιδρύθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1950 και συγκέντρωσε το κομμάτι της Κομμουνιστικής Αριστεράς. Η ΕΔΑ υπό την προεδρία του Γιάννη Πασαλίδη στις εθνικές εκλογές του 1958 θα συγκεντρώσει το ποσοστό των 24,4% φανερώνοντας τη δυναμική του αντιδεξιού χώρου καθώς η εκλογική της επιτυχία αντανακλούσε την εκ νέου συσπείρωση μιας μεγάλης μερίδας του εαμικού κινήματος⁴¹.

Αποτέλεσμα αυτής της νέας κοινωνικής δυναμικής θα αποτελέσει η εμφάνιση στο πολιτικό προσκήνιο μιας νέας πολιτικής παράταξης. Το 1961 ιδρύεται ένα νέο κόμμα από τον Γεώργιο Παπανδρέου, η Ένωση Κέντρου, ενοποιώντας τα κεντρώα κόμματα και συσπειρώνοντας τις πολιτικές δυνάμεις που κινούνταν ανάμεσα στην ΕΡΕ και στην ΕΔΑ.⁴² Η άνοδος στην εξουσία του Παπανδρέου στις εθνικές εκλογές του 1963 θα αποτελέσει μια τομή στο πολιτικό σύστημα η οποία δεν θα γίνει εύκολα ανεκτή ούτε από την πλευρά του Παλατιού αλλά ούτε και από το σύνολο της παγιωμένης δεξιάς πολιτικής ηγεσίας που κυριαρχούσε στην Ελλάδα για ένα σημαντικό χρονικό διάστημα⁴³.

Η γενικότερη κοινωνική δυναμική στη δεκαετία του 1960 θα κλονίσει τον συντηρητισμό της κοινωνίας. Η άνοδος της Ένωσης Κέντρου υπό τον Γεώργιο Παπανδρέου⁴⁴ θα ανατρέψει τα δεδομένα και θα φανερώσει την απόφαση των πολιτών να συμμετάσχουν ενεργά στις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις. Οι αγροτικές κινητοποιήσεις και η αύξηση των εργατικών απεργιών, ο 'ανένδοτος αγώνας' που

⁴¹ Νικολακόπουλος 2003, 27

⁴² Νικολακόπουλος 2003, 29

⁴³ Νικολακόπουλος 2003, 45

⁴⁴ Μελετόπουλος 2008, 106. Σύμφωνα και με τον ιστορικό Μελετόπουλο, η σύγκρουση του Παπανδρέου με τα Ανάκτορα τον είχε αναδείξει σε λαϊκό ηγέτη μεγάλης εμβέλειας και εκλεκτό του λαού.

διεξάγει η ΕΚ για τις «εκλογές βίας και νοθείας» του 1961 και η άνοδος της ΕΔΑ υποδεικνύουν ότι το τρίγωνο της εξουσίας, που αποτελείται έως τότε από τον στρατό, την κυβέρνηση και το Παλάτι, θα παρουσιάσει πλέον κενά που θα διεκδικήσει να καλύψει ο λαός.⁴⁵ Απέναντι σε αυτό το κίνημα αμφισβήτησης της μετεμφυλιακής εξουσίας ο στρατός θα αποτελέσει με το πραξικόπημα τη δομική αντίδραση του συστήματος κυριαρχίας.⁴⁶

Μέσα σε ένα οξυμένο πολιτικό κλίμα και μπροστά στο ενδεχόμενο των εκλογών που αποφασίστηκε να διενεργηθούν στις 28 Μαΐου 1967 και θα σήμαιναν την παγίωση στον πολιτικό κόσμο μιας δύναμης διαφορετικής από τις παραδεδομένες⁴⁷, ο στρατός εμφανίζεται δυναμικά στο προσκήνιο καταλαμβάνοντας δια της βίας την εξουσία.

Με πρόσχημα το πολιτικό αδιέξοδο που είχε επέλθει μετά τις διαδοχικές ατελέσφορες απόπειρες σχηματισμών κυβέρνησης και με μόνιμη απειλή τον κομμουνιστικό κίνδυνο, μια ομάδα στρατιωτικών θα εμφανιστεί στο πολιτικό σκηνικό για να σώσει τη χώρα από τα δεινά και την αναρχία της περιόδου 1963-67 που ακολούθησαν την πτώση της δεξιάς.⁴⁸ Ο στρατός, που σύμφωνα με τους πρωτεργάτες της δικτατορίας αποτελεί το μόνο υγιές κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας, θα πρέπει να διεκδικήσει την εξουσία προς όφελος της ελληνικής κοινωνίας.

Η “αρρώστια” της ελληνικής δημοκρατίας θα προβληθεί έντονα από τους χουντικούς κυρίως μέσω της αντίθεσής της με το υγιές κομμάτι του ελληνικού στρατού. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ‘θεωρητικού’ του καθεστώτος, πρώην κομμουνιστή Γεωργίου Γεωργαλά, οι αξιωματικοί είναι τα παιδιά του εργαζόμενου λαού καθώς έχουν αταξική νόηση του έθνους άρα είναι και οι μόνοι ευαίσθητοι φορείς της εθνικής συνειδήσεως.⁴⁹ Αυτή η διαπίστωση τους δίνει και το δικαίωμα, μέσα από την υποχρέωση προς το έθνος, να “γιατρέψουν” τη νοσηρή πολιτική κατάσταση. Μέσα από τους πολιτικούς λόγους του Γεωργίου Παπαδόπουλου όπου θα επικρατήσουν οι ιατρικές μεταφορές «Ασθενή έχομεν. Εις τον γύψον τον εβάλαμεν» θα τονιστεί η σημασία που αποδίδουν οι στρατιωτικοί στο εγχείρημά τους καθώς

⁴⁵ Σακελλαρόπουλος 1998, 224- 258

⁴⁶ Σακελλαρόπουλος 1998, 297

⁴⁷ Νικολακόπουλος 2003, 45 Αναφέρει ότι η ΕΚ θα αναδεικνυόταν πρώτο κόμμα και ότι έστω και οριακά θα εξασφάλιζε αυτοδύναμη κοινοβουλευτική πλειοψηφία

⁴⁸ Clogg 1972, 118

⁴⁹ Γεωργαλάς 1968, 7

είναι αυτοί οι οποίοι μόνο μπορούν να αντιστρέψουν αυτή τη “νοσηρή” πορεία του έθνους.

Η απόφαση όμως ενός πραξικοπήματος από τους στρατιωτικούς είναι απότοκο της ανόδου της ισχύος του στρατού και της συνεχούς εμπλοκής του στη διακυβέρνηση της χώρας μετά τον εμφύλιο πόλεμο. Το πλεονέκτημα που τους παρείχε η νομοθεσία περί «έκτακτης ανάγκης» - καθώς ήδη από το σύνταγμα του 1952 οι προϋποθέσεις για την κήρυξη της χώρας σε κατάσταση πολιορκίας ήταν ασαφείς⁵⁰ - σε συνδυασμό με τον σημαίνοντα ρόλο του στρατού μετά τη νίκη του εναντίον των κομμουνιστών στον εμφύλιο πόλεμο ως θεματοφύλακα όχι μόνο της εδαφικής αλλά και της κοινωνικής ακεραιότητας⁵¹, θα λειτουργήσει ενθαρρυντικά στην πρωτοβουλία να διεκδικήσουν την εξουσία.

Στην εγκαθίδρυση της Χούντας, τέλος, δεν μπορεί να μην επισημανθεί ο πολιτικός ρόλος των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής. Μετά τη λήξη του Παγκοσμίου Πολέμου η Ελλάδα περνάει στη σφαίρα επιρροής του δυτικού κόσμου, όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο. Από πολύ νωρίς η επέμβαση της Αμερικής θα γίνει αισθητή στη χώρα καθώς η Ελλάδα μετά την οικονομική βοήθεια που θα δεχθεί μέσω του ‘Σχεδίου Μάρσαλ’ θα προσχωρήσει στο ΝΑΤΟ το 1952. Η Αμερική θα δεχθεί το στρατιωτικό καθεστώς της Χούντας προκειμένου να εξασφαλίσει ένα αντι-κομμουνιστικό σύμμαχο σε έναν νευραλγικό για τις βλέψεις της προς την ΕΣΣΔ χώρο χωρίς να δίνει σημασία στην εδραίωση της δημοκρατίας⁵².

Αφού θα καταλάβουν την εξουσία, οι συνταγματάρχες θα προσπαθήσουν να προσδώσουν στο εγχείρημά τους συνταγματικό έρεισμα μέσω της κήρυξης της χώρας σε κατάσταση ανάγκης. Άλλωστε οι ιθύνοντες της Χούντας διατείνονταν ότι η διακυβέρνησή τους είχε ως στόχο να δημιουργηθούν οι κατάλληλες συνθήκες έτσι ώστε να παραδώσουν τη χώρα πάλι στους δημοκρατικούς θεσμούς. Από την πρώτη στιγμή όμως ανάληψης της εξουσίας θα στραφούν σε αντισυνταγματικές ενέργειες φανερώνοντας τον αυταρχικό χαρακτήρα του καθεστώτος καθώς θα καταλυθούν οι

⁵⁰ Αλιβιζάτος 1986, 324 Αναφέρει ότι ανάμεσα στα αίτια που μπορούσαν να οδηγήσουν τη χώρα σε κατάσταση πολιορκίας ήταν τα εξής: « σοβαρή διαταραχή», «έκδηλη απειλή» και « εσωτερικός κίνδυνος». Ο συγγραφέας καταδεικνύει με τον πιο εύγλωττο τρόπο την αντισυνταγματικότητα που ουσιαστικά επικράτησε στους θεσμούς καθ’ όλη τη μεταπολεμική περίοδο προσφέροντας στον στρατό τη δυνατότητα να ενηργήσει εναντίον της δημοκρατίας αυτοβούλως με ασαφείς πάντοτε όρους. Επίσης στις σελ. 199-222 ο Αλιβιζάτος αναφέρεται στην περίοδο διακυβέρνησης της χώρας από τον αρχιστράτηγο Παπάγο όπου συγκέντρωσε σχεδόν το σύνολο των δικτατορικών εξουσιών στο πρόσωπό του, αναδιάρθρωσε τον στρατό και κατόρθωσε να συγκρατήσει τους οπαδούς μιας δικτατορικής λύσης. Ο στρατός μέσω του Παπάγου ήταν λοιπόν στην εξουσία.

⁵¹ Μελετόπουλος 2008, 149-150

⁵² Gowland 1995, 133

πολιτικές και ατομικές ελευθερίες του λαού, θα διαλυθούν τα πολιτικά κόμματα και θα ακυρωθούν οι αντιπροσωπευτικές διαδικασίες.⁵³

Η νίκη του στρατού επί των κομμουνιστών στον Εμφύλιο πόλεμο και η συνακόλουθη σωτηρία της χώρας από τον εμφύλιο σπαραγμό θα χρησιμοποιηθεί από τους δικτάτορες ως παράδειγμα προκειμένου να αποκαλέσουν το πραξικόπημά τους «Εθνική Επανάσταση», δίνοντας και στο τωρινό τους εγχείρημα τον χαρακτήρα της σωτηρίας του έθνους. Χρησιμοποιώντας καταχρηστικά τις έννοιες του Έθνους και της Επανάστασης και μέσω της σύζευξής τους θα προσπαθήσουν να εμφυσήσουν στους πολίτες μια ψεύτικη συνείδηση⁵⁴, την οποία θα επιχειρήσουν να παγιώσουν ως ιδεολογία στην κοινωνία, νομιμοποιώντας με αυτόν τον τρόπο την αυθαίρετη κατάλυση της δημοκρατίας. Αλλά για να γίνει αυτή η πρακτική πιο έκδηλη πρέπει στη συνέχεια να προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε τα κυρίαρχα στοιχεία του ιδεολογικού λόγου της Χούντας.

2.2 Η ιδεολογία της Χούντας

Σύμφωνα με τους πρωτεργάτες της Χούντας, προκειμένου να διεκδικήσει η Ελλάδα μια θέση στον ελεύθερο δυτικό κόσμο, πρέπει να επανέλθει στα βασικά οράματά της πάνω στα οποία, σύμφωνα με τους ίδιους, έχει εδραιωθεί όλος ο σύγχρονος δυτικός πολιτισμός. Αυτές οι αρχές προκύπτουν από τη γένεση στον ελλαδικό χώρο του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού. Το κράμα της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας και των αρχών του χριστιανισμού είναι γέννημα της Ελλάδας και πρέπει όλοι οι Έλληνες μέσω της συνειδητοποίησης της πρωτοκαθεδρίας τους στον τομέα της φιλοσοφίας και της ιδεολογίας να εργαστούν για να διαφυλάξουν αυτά τα κεκτημένα από την κομμουνιστική απειλή.

Το καθεστώς της Χούντας θα βασιστεί στην ιστορική μοναδικότητα του ελληνικού έθνους. Αφού θα καταργήσει όλα τα λάθη του παρελθόντος θα στραφεί στη διεκδίκηση ενός νέου ρόλου για την Ελλάδα, ενός ρόλου που θα την εντάξει στον «ελεύθερο κόσμο», το δυτικό δηλαδή μπλοκ. Αλλά σε αυτόν τον κόσμο θα μπει με τις δυνάμεις όλου του έθνους, περιλαμβάνοντας όλους τους Έλληνες πολίτες ανεξαρτήτως γεωγραφικών ορίων, για να πορευτεί προς την Εθνοαναγεννητική επανάσταση όλων των Ελλήνων ικανοποιώντας τα οράματα της ελληνικής φυλής⁵⁵.

⁵³ Παπαδημητρίου 1999, 53-54

⁵⁴ Μάνεσης 1999, 40

⁵⁵ Γεωργαλάς 1968, 5

Είναι ενδεικτικό ότι οι ‘πραγματικοί Έλληνες’, όρος που συναντάται και κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου στην Ελλάδα, δεν έχουν ως έννοια σαφή γενεαλογική πορεία ούτε δυναμική που θα απαιτούσε η συγκρότηση ταυτότητας αλλά ότι αποστασιοποιήθηκαν και δεν ενεπλάκησαν στις κομματικές και ιδεολογικές έριδες⁵⁶.

Αλλά ακόμα και μετά την αποβολή της Ελλάδας από το Συμβούλιο της Ευρώπης το 1969 η δικτατορία των συνταγματαρχών δεν θα διστάσει να κάνει λόγο για παρακμή της Ευρώπης, φανερώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη μεταβλητότητα των λεγομένων της χούντας και την εύκολη προσαρμογή της στα νέα διαμορφωμένα πλαίσια μη αποδοχής του καθεστώτος από το σύνολο της ευρωπαϊκής κοινότητας⁵⁷. Κυρίαρχο στοιχείο θα αποτελέσει, μετά το γεγονός αυτό, η στροφή του καθεστώτος προς το εσωτερικό της χώρας αναδεικνύοντας ακόμη για μια φορά καθαρά την υπεροχή της ελληνικής φυλής και εν γένει του ελληνικού έθνους.

Το σύνθημα που θα δεσπόσει καθ’ όλη τη διάρκεια της ανάληψης της εξουσίας από τους στρατιωτικούς είναι το περίφημο «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών». Η χρησιμοποίηση του κεντρικού αυτού συνθήματος δεν είναι τυχαία και ασφαλώς δεν αποτελεί επινόηση των ιθυνόντων της χούντας. Οι διεργασίες για την ανάπτυξη και επικράτηση του ιδεολογικού αυτού προτάγματος για την ελληνική κοινωνία είναι σύμφυτες με την εδραίωση των δεξιών κυβερνήσεων στο πολιτικό σκηνικό μετά τη λήξη του εμφυλίου πολέμου. Ειδικότερα μετά τις εκλογές του 1952 η “εθνικόφρων παράταξις” χρησιμοποιείται κατά εναλλακτικό τρόπο αλλά και ως συνώνυμο της δεξιάς παράταξης καθώς η εθnikοφροσύνη συγκροτούσε ταυτότητα ικανή να προσδώσει σε όσους την κατείχαν σταθερότητα, ασφάλεια και πίστη στην προοπτική του έθνους σε έναν ελεύθερο κόσμο⁵⁸.

Από την ανάλυση αυτού του σλόγκαν μπορούμε να ανιχνεύσουμε τα κυρίαρχα στοιχεία της ιδεολογίας των χουντικών. Ελλάς είναι ο πυρήνας όλης της ανθρωπότητας, η κοιτίδα του δυτικού αντικομμουνιστικού κόσμου. Έλληνες είναι όλοι οι άξιοι απόγονοι και φορείς του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Χριστιανοί είναι γιατί εδώ επιτεύχθη το κράμα της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας με τις αξίες του χριστιανισμού που δένονται άρρηκτα. Επομένως αυτό που προκύπτει είναι ο ηθικός κώδικας του χριστιανισμού να παντρεύεται με την πνευματοκρατία της

⁵⁶ Παπαδημητρίου 2006, 174-175

⁵⁷ Clogg 1972, 119

⁵⁸ Παπαδημητρίου 2006, 222- 223

ελληνικής ιδεοκρατικής φιλοσοφίας και από εκεί να αναγεννάται ο «ελληνικός τρόπος ζωής» που καθιστά τους Έλληνες υποδείγματα ανθρώπων⁵⁹.

Αλλά ο τρόπος ζωής των Ελλήνων καθορίζεται πιστά επίσης από το σλόγκαν, που κυριαρχεί καθ'όλη την περίοδο διακυβέρνησης του αυταρχικού καθεστώτος, «Πατρίς, θρησκεία, οικογένεια» του οποίου τις ρίζες συναντάμε, σύμφωνα με την ιστορικό Έφη Γαζή, στο ξεκίνημα του 20ού αιώνα⁶⁰. Άλλωστε η ταύτιση του συγκεκριμένου σλόγκαν με τη συντηρητική ιδεολογία των προηγούμενων της επιβολής της Χούντας χρόνων φανερώνει τη μακραίωνη συμπόρευση της συντηρητικής σκέψης στην Ελλάδα με ό,τι θα πρεσβεύσει η ιδεολογία των στρατιωτικών για να επιβάλλει την τάξη στην Ελλάδα. Από το σλόγκαν αυτό απορρέει η άμεση σχέση και εξάρτηση της ιδεολογίας της Χούντας με την παράδοση, που πρέπει να διαφυλάξει προς όφελος του έθνους και που γι' αυτό το λόγο χρησιμεύει ως θησαυροφυλάκιο για τις μελλοντικές γενιές Ελλήνων⁶¹.

Συμπερασματικά, αυτό που πρέπει να τονίσουμε είναι ότι οι ιδεολογικές αρχές της Χούντας δεν έρχονται εξ ουρανού στη χώρα κατά την περίοδο αυτή. Οι αρχές, πάνω στις οποίες θα στηριχθεί η στρατιωτική δικτατορία, δεν είναι ξένες προς το σύνολο της ελληνικής κοινωνίας. Αντίθετα θα επισημοποιήσουν με τον πιο αυθαίρετο τρόπο νοοτροπίες μιας ολόκληρης πολιτικής τάξης στον ελληνικό χώρο που συντηρητικοποιήθηκε κατά τον μέγιστο βαθμό μετά τον εμφύλιο σπαραγμό. Η Χούντα μπορεί μάλιστα να τα χρησιμοποιήσει για να εδραιώσει την εξουσία της και να της προσδώσει ένα ιδεολογικό πλαίσιο αλλά δυστυχώς γίνεται άμεσα αντιληπτό ότι η διαμόρφωση της κοινωνίας προς αυτή την κατεύθυνση ήταν ήδη ορατή πολύ πριν από την εγκαθίδρυση της στρατιωτικής εξουσίας.

2.3 Η πολιτιστική πολιτική της Χούντας

Ένας τρόπος για να επιτευχθεί η ανόρθωση της χώρας και η σύνδεσή της με τον δυτικό κόσμο, σύμφωνα με τους ιθύνοντες της στρατιωτικής δικτατορίας, είναι να αναλάβει η Ελλάδα εξέχοντα πολιτιστικό ρόλο μέσα στα πλαίσια του ελληνικής προελεύσεως δυτικού ελεύθερου κόσμου⁶². Η αποστολή της για την εδραίωση του πολιτισμού της στο παγκόσμιο γίνεσθαι θα συνδεθεί άρρηκτα με τις αξίες του

⁵⁹ Γεωργαλάς 1968, 24-25

⁶⁰ Γαζή 2011, 17

⁶¹ Γεωργαλάς 1968, 48

⁶² Γεωργαλάς 1968, 23

χριστιανισμού και του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και αυτά ακριβώς τα στοιχεία θέλει το στρατιωτικό καθεστώς να προβληθούν στο εξωτερικό. Άρα η αποστολή της δικτατορίας των συνταγματαρχών είναι να ελέγξει και τον τομέα του πολιτισμού και να εξασφαλίσει ότι η πορεία του θα είναι άρρηκτα δεμένη με τις έννοιες του έθνους και της πατρίδας.

Η χούντα προασπίζεται την πνευματική ελευθερία την οποία, σύμφωνα και με τα λεγόμενα του ιδεολογικού εκφραστή της Γεωργαλά, περικλείει τα δικαιώματα της ελευθερίας, της ανησυχίας και της αναζητήσεως⁶³. Όμως η χούντα θέλει να εγκαθιδρύσει τη δική της ιδεολογία ως κυρίαρχη και οποιαδήποτε παρεκτροπή από αυτή την κατεύθυνση συνιστά προδοσία για τα ιδανικά του ελληνικού έθνους. Στα πλαίσια αυτά θα πρέπει να αναζητήσουμε την τομή που ήθελε να επιβάλλει στο πολιτιστικό γίγνεσθαι σύμφωνα με τα δικά της κριτήρια και πώς αυτά εξυπηρετούσαν τον σκοπό της.

Στον τομέα της παιδείας, η κατεύθυνση θα πρέπει να δίνεται για τη γαλούχηση των νέων στα οράματα των ελληνικών ιδανικών, που είναι σύμφυτα με την εξιδανίκευση του ελληνικού έθνους και την ωραιοποίηση της πατρίδας. Προς εξυπηρέτηση αυτής της ιδεολογίας η στρατιωτική δικτατορία θα προχωρήσει στον εκκαθαρισμό του εκπαιδευτικού συστήματος, καλύπτοντας όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης, από στοιχεία αντιφρονούντα προς αυτή.

Η πρώτη τους κίνηση αποσκοπεί στην εξυγίανση των πανεπιστημίων με το 1/3 συνολικά των πανεπιστημιακών καθηγητών να απομακρύνεται από τις αίθουσες των ανώτατων ιδρυμάτων⁶⁴. Η Χούντα θα προχωρήσει σε μια σειρά νομοθετικών διατάξεων σύμφωνα με τις οποίες επιτρέπεται ο άμεσος έλεγχος των διορισμών καθηγητών στα πανεπιστήμια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα προς αυτή την κατεύθυνση θα αποτελέσει σε κάθε ΑΕΙ της χώρας η εισαγωγή Κυβερνητικού Επιτρόπου, θέση που κατελάμβαναν απόστρατοι αξιωματικοί, φανερώνοντας με τον πιο εύγλωττο τρόπο την παραβίαση της ακαδημαϊκής ελευθερίας⁶⁵.

Αυτή η πρακτική τάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο δημιουργίας ενός πανεπιστημιακού χώρου του οποίου πρωταρχικό και αναπόσπαστο κομμάτι θα αποτελεί η δημιουργία 'του ηθικού και πατριωτικού τόνου του σώματος των φοιτητών'. Η ύπαρξη άλλωστε ισχυρού βαθμού αστυνόμευσης των ανωτάτων

⁶³ Γεωργαλάς 1968, 31

⁶⁴ Clogg 1972, 90

⁶⁵ Κριμπάς 1999, 140

ιδρυμάτων έρχεται να επικυρώσει και να διαφυλάξει αυτό το ‘υγιές πλαίσιο’ των πανεπιστημίων. Είναι ενδεικτικό ότι οι χουντικοί, προκειμένου να διαφυλάξουν αυτό το πλαίσιο, θα έχουν το δικαίωμα με νομοθετικά διατάγματα να διακόπτουν την αναβολή στράτευσης σε φοιτητές που πρωτοστατούν σε αντιδικτατορικές εκδηλώσεις με άμεσο αποτέλεσμα τον εκφοβισμό του φοιτητικού σώματος⁶⁶.

Όμως οι χουντικοί δεν θα σταθούν μόνο στην εξυγίανση των πανεπιστημίων αλλά θα απευθυνθούν και στις κατώτερες βαθμίδες της εκπαίδευσης. Συγκεκριμένα, στα σχολικά εγχειρίδια που μοιράζονται στους μαθητές ηλικίας 11-12 ετών⁶⁷ θα προβληθεί η διάσωση της χώρας από τους στρατιωτικούς μπροστά στην επικείμενη καταστροφή της από τις πολιτικές δυνάμεις της χώρας που την οδηγούσαν προς τα εκεί. Είναι εύλογη η προσπάθεια της Χούντας να θέλει να περάσει στους μικρούς μαθητές την έμφαση στον πατριωτισμό που πρέπει να διέπει τους νέους προκειμένου να δημιουργήσει μια νέα εθνική και πατριωτική νεολαία απόλυτα υποταγμένη στα προτάγματα της.

Προκειμένου όμως η δικτατορία να εξασφαλίσει την ομαλή λειτουργία του πνευματικού χώρου πρέπει να εξασφαλίσει την ηθική καθαρότητα του ελληνικού έθνους σε όλους τους τομείς του πολιτισμού. Γι’ αυτό και όλοι οι φορείς του πνευματικού κόσμου πρέπει να ελέγχονται και να υπόκεινται στο ιδεολογικό πλέγμα της δικτατορίας. Αντίστοιχα όλοι οι τομείς του πολιτισμού πρέπει να περνάνε από εξονυχιστικό έλεγχο προκειμένου να μην ‘μολύνουν’ την κοινωνία.

Ακολουθώντας αυτή τη γραμμή οι πρώτοι φορείς πολιτισμού που θα υποστούν το μένος των χουντικών είναι τα βιβλία και η εκδοτική παραγωγή. Η χούντα λοιπόν προχωράει αμέσως μετά την επιβολή της στην απαγόρευση και κατάσχεση ενός μεγάλου αριθμού βιβλίων⁶⁸. Στο στόχαστρο της Χούντας μπαίνουν βιβλία με αριστερό περιεχόμενο και ολοκληρωμένα έργα από αριστερούς διανοητές, όπως η ποίηση του Ρίτσου και τα βιβλία του Βασιλικού⁶⁹, καθώς επίσης και μεταφράσεις αρχαίων συγγραφέων από γνωστούς αριστερούς. Η λογοκρισία όμως δεν στρέφεται μόνο κατά του πνευματικού υλικού αλλά και σε οποιαδήποτε δραστηριότητα πνευματικών αριστερών διανοητών. Ο φόβος για τους ανθρώπους αυτούς και την επιρροή που μπορούν να ασκήσουν πάνω σε μια κοινωνία μολυσμένη

⁶⁶ Κριμπάς 1999, 141

⁶⁷ Clogg 1972, 92-93

⁶⁸ Παπανικολάου 2010, 176

⁶⁹ Clogg 1972, 97

από το κομμουνιστικό κίνδυνο οδηγεί στην απαγόρευση π.χ. οποιουδήποτε έργου του Μίκη Θεοδωράκη⁷⁰.

Το θέατρο και ο κινηματογράφος δεν θα διαφύγουν της λογοκρισίας των χουντικών. Και εδώ θα ισχύσει η ίδια πολιτική: ό,τι εμπεριέχει αριστερή αναφορά ή περικλείει υλικό που μπορεί να διαστρέψει την ηθική των ελλήνων πολιτών δεν έχει λόγο ύπαρξης στα ελληνικά πολιτιστικά τεκταινόμενα. Με το ίδιο σκεπτικό ακόμη και έργα αρχαίων ελληνικών συγγραφέων, όπως του Αριστοφάνη και του Σοφοκλή, αποκλείστηκαν από το ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου το 1967⁷¹ με το πρόσχημα ότι περιείχαν αμφιλεγόμενο περιεχόμενο που θα μπορούσε να λειτουργήσει ανασταλτικά στην προσπάθεια αναμόρφωσης των 'πραγματικών Ελλήνων'.

Στον εικαστικό χώρο, που θα μας απασχολήσει περισσότερο στη συνέχεια μέσα από τη διερεύνηση των κυριότερων εκθέσεων που στράφηκαν αφ'ενός εναντίον του καθεστώτος και αφ'ετέρου εναντίον της πολιτικής της στον πολιτισμό, η Χούντα, εξαιτίας και της ιδεολογίας της, ευνοεί την επιστροφή σε 'παραδοσιακές' παραστατικές μορφές καθώς θα αμφισβητηθούν οι κατακτήσεις της Αφαίρεσης. Πολλοί καλλιτέχνες συνειδητά απέχουν από τις εικαστικές εκδηλώσεις ενώ το κλίμα αστυνόμευσης της Χούντας θα οδηγήσει στη διαφυγή πολλών εικαστικών στο εξωτερικό.⁷²

Τα κριτήρια της διένεξης της δεκαετίας του 1960 όσον αφορά την «ελληνικότητα» των έργων θα αποτελέσουν τον γνώμονα για τα μέτρα της απαγόρευσης στον εικαστικό χώρο.⁷³ Οι συζητήσεις και οι προβληματισμοί για την τέχνη θα κλείσουν με τον πιο απότομο τρόπο που απορρέει από τη στρατιωτική κατάληψη της χώρας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εμπλοκής των χουντικών και στον εικαστικό χώρο αποτελεί, αμέσως μετά την ανάληψη της εξουσίας, η απόφαση κλεισίματος της ΗΘ' Πανελλήνιας έκθεσης στο Ζάππειο που είχε εγκαινιαστεί μία εβδομάδα πριν το πραξικόπημα. Ο θεσμός των Πανελληνίων Εκθέσεων θα εξακολουθήσει να υφίσταται αλλά πλέον θα ελέγχεται αυστηρά από το καθεστώς. Τα κριτήρια για τη συμμετοχή στον θεσμό πρέπει να συμβαδίζουν με την ιδεολογία του καθεστώτος, άλλωστε η οποιαδήποτε απόκλιση από αυτή, όπως είδαμε και παραπάνω, θα σήμαινε και προδοσία. Η «ελληνικότητα» των έργων θα αποτελεί από

⁷⁰ Clogg 1972, 96 Αλλά προχωρώντας ένα βήμα παραπέρα θα διατάξουν ακόμη και την καταστροφή 70. 000 δίσκων του φοβούμενου την συνεχιζόμενη κυκλοφορία τους μέσω της μαύρης αγοράς.

⁷¹ Clogg 1972, 97

⁷² Αδαμοπούλου 2000, 43

⁷³ Ζαχαρόπουλος 2003, 408

αυτή τη χρονική στιγμή τον γνώμονα για συμμετοχή στον εικαστικό θεσμό των Πανελληνίων.

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε την ενεργό δράση των ιθυνόντων της Χούντας σε ότι αφορά την πνευματική κίνηση εκείνων των χρόνων και την επαγρύπνησή τους σε ό,τι μπορεί ενδεχομένως να διαβάλει το ήθος της κοινωνίας. Σε αντίθεση με την πνευματική ελευθερία, που ευαγγελίζεται ο διανοητής της Χούντας Γεωργαλάς, αυτή μπορεί να γίνει ανεκτή μόνο όταν πρεσβεύει τα ιδανικά του ελληνικού έθνους. Η παραμικρή απόκλιση σημαίνει και έναν παραπάνω κίνδυνο για το καθεστώς φανερώνοντας την ανησυχία τους για την επιβολή της εξουσίας τους. Τα πάντα μαζί και η τέχνη οφείλουν να εναρμονίζονται με τα ιδανικά του ελληνικού έθνους.

Προσπαθώντας ακριβώς η δικτατορία να εγκαθιδρύσει ένα διαφορετικό πολιτιστικό πρόγραμμα που δεν θα αποτελεί απειλή για τα σχέδια της αλλά αντίθετα θα ενισχύει την απρόσκοπτη δυναμική της απαλλαγμένη από κάθε μορφή αντίπαλης και ελεύθερης σκέψης, θα δημιουργήσει μια πολιτιστική πραγματικότητα με βολικό γνώμονα τη ψυχαγωγία των πολιτών. Αυτή θα επιτευχθεί μέσω τριών βασικών στοιχείων: το ποδόσφαιρο, την τηλεόραση και το θέαμα. Αποτέλεσμα θα είναι να επικρατήσει στην κουλτούρα που προσπαθούν να εδραιώσουν οι χουντικοί ένας χαρακτήρας *kitsch* ταιριαστός, όπως επισημαίνει ο Μελετόπουλος, με τη χαμηλή ποιότητα των κυβερνήσεων.⁷⁴

Η τηλεόραση, η οποία εμφανίστηκε στα χρόνια της χούντας, αποτέλεσε ένα μέσο το οποίο η δικτατορία κατόρθωσε να υποτάξει πλήρως στις επιδιώξεις της με σκοπό τη συγκρότηση μιας καθεστωτικής δημόσιας σφαίρας με τη συνεχή προβολή των λόγων του Παπαδόπουλου και τη συνεχή παρουσία των ιθυνόντων της χούντας στους δέκτες της⁷⁵. Παράλληλα η μετάδοση των ποδοσφαιρικών αγώνων και η παρουσία των πολιτών σε γιορτές για την «πολεμική αρετή των Ελλήνων» και παρελάσεις με τη μορφή εορτασμών της 21ης Απριλίου συμπαρασύρει στα χρόνια της δικτατορίας έναν ολοένα και μεγαλύτερο αριθμό ανθρώπων στην πνευματική νωχέλεια ενεργώντας επιπρόσθετα στις επιδιώξεις και στα οράματα των δικτατόρων⁷⁶.

⁷⁴ Μελετόπουλος 2008, 256

⁷⁵ Κομνηνού 1999, 175-176

⁷⁶ Παπανικολάου 2010, 189-190

2.4 Η στάση του πνευματικού κόσμου

Η πρώτη αυθόρμητη αντίδραση του πνευματικού κόσμου είναι ενδεικτική του κλίματος που δημιουργήθηκε στην κοινωνία μετά την εγκαθίδρυση της απριλιανής δικτατορίας. Το γενικότερο αίσθημα μουνδιάσματος και αμηχανίας μπροστά στην κατάληψη της εξουσίας από τους στρατιωτικούς μέσα σε μία νύκτα θα κατακλύσει το σύνολο της κοινωνίας και μαζί τους συγγραφείς και διανοητές της Ελλάδας.

Σε μια λοιπόν κίνηση άρνησης απέναντι στη στρατιωτική κατάληψη της χώρας, το σύνολο του πνευματικού κόσμου θα αποφασίσει να τηρήσει μια στάση αποχής από την πνευματική εργασία, κίνηση που αργότερα θα ονομαστεί ως η Σιωπή των Συγγραφέων. Ενώ η στάση αυτή θα ξεκινήσει αυθόρμητα γρήγορα θα εξελιχθεί σε σύμβολο αντίστασης, που θα ενστερνιστεί η πλειοψηφία του πνευματικού κόσμου της εποχής. Αντίστοιχα με την κίνηση των συγγραφέων, οι καλλιτέχνες της εποχής θα αποφασίσουν τη διακοπή της παραγωγής και έκθεσης των έργων τους. Το κλίμα που θα δημιουργηθεί μετά από αυτή τη σιωπή θα διακόψει ουσιαστικά κάθε καλλιτεχνική και πνευματική παραγωγή τουλάχιστον για δύο χρόνια.

Όμως το Μάρτιο του 1969 ο Γεώργιος Σεφέρης αποφασίζει να διακόψει τη σιωπή του στέλνοντας ένα ηχηρό μήνυμα που θα μεταδοθεί μέσω των ραδιοφωνικών συχνοτήτων του BBC και της Deutsche Welle στο εξωτερικό αλλά και στο εσωτερικό της Ελλάδας. Στο μήνυμά του ο νομπελίστας ποιητής θα εκφράσει την αντίθεση του απέναντι στο καθεστώς της Χούντας και θα τύχει ευρείας αποδοχής από τον κόσμο.⁷⁷ Η δήλωσή του θα σημάνει και οριστικά το τέλος της αποχής από την πνευματική εργασία τονίζοντας ουσιαστικά το χρέος που έχουν οι πνευματικοί άνθρωποι να ορθώσουν και αυτοί με τα λεγόμενά τους και το έργο τους το ανάστημά τους απέναντι στη Χούντα.

Στο ίδιο κλίμα αποδοκιμασίας του καθεστώτος θα ιδρυθούν και δύο νόμιμες οργανώσεις του πνευματικού κόσμου, η Εταιρία Μελέτης Ελληνικών Προβλημάτων το 1970 με πρόεδρο τον Γιάγκο Πεσμαζόγλου και η Ελληνοευρωπαϊκή Κίνηση Νέων το 1971. Οι χώροι αυτοί θα έχουν ως σκοπό τους την πνευματική καλλιέργεια και την πολιτική ζύμωση των πολιτών απέναντι στο κλίμα απάθειας που προσπάθησε να επιβάλλει η Χούντα.⁷⁸

⁷⁷ Παπανικολάου 2010, 178-179

⁷⁸ Σακελλαρόπουλος 2003, 137

Στον εικαστικό χώρο, ακολουθώντας πλέον και τη δυναμική του ποιητή Σεφέρη, ο Βλάσης Κανιάρης θα είναι ο πρώτος καλλιτέχνης που με το έργο του θα στραφεί εναντίον της δικτατορίας. Από εκεί και έπειτα η καλλιτεχνική παραγωγή θα ανθήσει και πάλι, με μια σειρά εκθέσεις που στρέφονται με το περιεχόμενο τους ενάντια στα λόγια και στις πράξεις των συνταγματαρχών, αλλά και με έναν συχνά κριτικό τρόπο και ενάντια στην κοινωνία που τους δέχεται. Οι καλλιτέχνες των οποίων τις δράσεις θα παρακολουθήσουμε στη συνέχεια, φύσεις εξαιρετικά ευαίσθητες απέναντι στα προβλήματα του κόσμου, θα προσπαθήσουν μέσω των δημιουργιών τους να αφυπνίσουν τον κόσμο και να κριτικάρουν την πολιτική κατάσταση μέσα στην οποία ζουν και δημιουργούν. Καθώς όμως θα παρακολουθήσουμε τις δράσεις τους και μέσα από τον τύπο της εποχής, κρίνεται σκόπιμη στο επόμενο κεφάλαιο, μια προσπάθεια εξεύρεσης του πλαισίου λειτουργίας του τύπου κατά τα χρόνια της δικτατορίας.

Κεφάλαιο 3^ο

3.1 Το πλαίσιο λειτουργίας του έντυπου τύπου την περίοδο της Χούντας

Μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου που ακολούθησε όλοι οι θεσμοί της Ελλάδας θα επιχειρήσουν να επιστρέψουν στην ομαλότητα. Ανάμεσα σε αυτούς τους θεσμούς εντάσσεται και ο έντυπος τύπος. Η λειτουργία ενός έννομου κράτους εξαρτάται άλλωστε άμεσα από τη πληροφόρηση του κοινού και την πρόσβασή του στις ειδήσεις. Στην μεταπολεμική Ελλάδα ο έντυπος τύπος θα είναι ο μόνος που μπορεί να αναλάβει αυτή την υποχρέωση καθώς εκείνη την περίοδο δεν υπάρχει άλλη πηγή πληροφόρησης για το κοινό. Σταδιακά θα αρχίσει να ανασυγκροτείται με άμεσα αποτελέσματα την αύξηση των εφημερίδων που θα κυκλοφορούν στη χώρα⁷⁹.

Ο έντυπος όμως τύπος θα ακολουθήσει κατά βάση την πολιτική λειτουργία της προπολεμικής περιόδου. Ελλείπει άλλων οικονομικών πόρων μια από τις κυριότερες πηγές χρηματοδότησης ήταν τα πολιτικά κόμματα και πολιτικά πρόσωπα. Άρα είναι εύλογη η άμεση σύνδεση εφημερίδων και πολιτικών ιδεολογιών καθ' όλη τη μεταπολεμική περίοδο. Η άμεση εξάρτηση των εφημερίδων από τα πολιτικά κόμματα υποδεικνύει τις ειδήσεις και τα γεγονότα που θα εντάσσονται στα φύλλα τους.

Με την εγκαθίδρυση όμως της Χούντας οι εφημερίδες, ανεξαρτήτως της πολιτικής τους ιδεολογίας, θα υποστούν την πρακτική της λογοκρισίας. Άλλωστε, σύμφωνα με τη Χούντα, ο τύπος φέρει μεγάλο μερίδιο ευθύνης για τη διαφθορά και την πολιτική σύγχυση που επικρατούσε στη χώρα. Σε ένα αυταρχικό καθεστώς, όπως ήταν η Δικτατορία των Συνταγματαρχών, η λογοκρισία αποτελεί το κυρίαρχο στοιχείο για τη διατήρηση της τάξης και του ιδεολογικού πλαισίου της χούντας. Από τις πρώτες λοιπόν κινήσεις της χούντας θα είναι η αναστολή του άρθρου 14 του Συντάγματος του 1952 που ίσχυε και κατοχύρωνε την ελευθερία σκέψης και έκφρασης καθώς και την ελευθερία του Τύπου⁸⁰.

Μια εβδομάδα μετά την ανάληψη της εξουσίας από τους στρατιωτικούς το καθεστώς θα προχωρήσει στις απαραίτητες κινήσεις έτσι ώστε να επιτύχει τον πλήρη έλεγχο των πληροφοριών που διακινούνται μέσω των εφημερίδων. Στις 27/29 Απριλίου εκδίδει την υπ. 19603/Γ απόφαση, σύμφωνα με την οποία συνέστησε στο

⁷⁹ Στράτος 1996, 19

⁸⁰ Αλιβιζάτος 1986, 611-612

Υπουργείο Προεδρίας την Υπηρεσία Λογοκρισίας με πρώτο διευθυντή τον Κ. Βρυώνη.⁸¹ Ως αποστολή αυτής της υπηρεσίας θα τεθεί ο προληπτικός έλεγχος κάθε εντύπου με κύρια αρμοδιότητα να μην επιτρέπει τη δημοσίευση πληροφοριών, σχολίων, εικόνων και γελοιογραφιών που θέτουν σε κίνδυνο την πολιτική της «εθνικής κυβερνήσεως»⁸². Όλα τα έντυπα, που θα τίθενται σε κυκλοφορία την περίοδο της Χούντας, θα πρέπει να φέρουν απαραίτητα τη σφραγίδα της Υπηρεσίας Λογοκρισίας.

Ο ημερήσιος τύπος θα υποφέρει τα μέγιστα καθώς στόχος της Υπηρεσίας Λογοκρισίας δεν θα είναι μόνο οι ειδήσεις που αφορούσαν την πολιτική και την οικονομία αλλά οι ιθύνοντες του καθεστώτος θα ασχοληθούν ακόμη και με τις διαφημίσεις και τις φιλολογικές σελίδες των εφημερίδων⁸³. Η εμμονή των δικτατόρων να ελέγχουν άλλωστε όλες τις πτυχές των πληροφοριών φανερώνει την αδυναμία του καθεστώτος να αποκτήσει τη λαϊκή συναίνεση και προκειμένου να μην επιφέρουν τα φύλλα των εφημερίδων την αμφισβήτηση η Χούντα θα προχωρήσει μέσω της πρακτικής της λογοκρισίας στη φίμωση του Τύπου.

Μετά την ανάληψη του κράτους από τους στρατιωτικούς αρκετές εφημερίδες θα κλείσουν και οι ιδιοκτήτες τους θα υποστούν δίωξη από το καθεστώς. Οι εφημερίδες της Αριστεράς, *Αυγή* και *Δημοκρατική Αλλαγή*, θα κλείσουν μετά από επέμβαση του στρατού. Η κυκλοφορία των εφημερίδων *Η Μεσημβρινή* και *Η Καθημερινή* θα διακοπεί από τη διευθύντριά τους Ελένη Βλάχου η οποία μετά από τον κατ'οίκον περιορισμό της θα διαφύγει στο εξωτερικό. Ο Πάνος Κόκκας, ιδιοκτήτης της εφημερίδας *Ελευθερία*, θα διαφύγει από τη χώρα αποφεύγοντας τη σύλληψή του⁸⁴.

Το 1969, σε μια προσπάθεια του καθεστώτος να πείσει τη διεθνή κοινότητα εν όψει της Συνόδου του Συμβουλίου της Ευρώπης ότι προβαίνει σε κινήσεις εκδημοκρατισμού της χώρας, θα σταματήσει την προληπτική λογοκρισία και τον Νοέμβριο θα εκδόσει νόμο «Περί Τύπου» με τη μορφή νομοθετικού διατάγματος⁸⁵. Βέβαια η κίνηση αυτή της Χούντας δεν θα σημάνει και την ελεύθερη διακίνηση των πληροφοριών αλλά θα αποσκοπεί στο να προσδώσει στην πολιτική της έναν δημοκρατικό μανδύα. Αντίθετα, μέσα από την αοριστία του νόμου σχετικά με την

⁸¹ Μελετόπουλος 2008, 234

⁸² Ζίγδης 1977, 356

⁸³ Clogg 1972, 98-99

⁸⁴ Ζίγδης 1977, 358

⁸⁵ Αλιβιζάτος 1986, 645

έκταση των απαγορεύσεων και τη βαρύτητα των προβλεπόμενων ποινών, η Χούντα θα κατορθώσει να μη χάσει τον έλεγχο της διάδοσης των ειδήσεων μέσα από τις εφημερίδες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η φυλάκιση του Ιωάννη Ζίγδη, ιδιοκτήτη της εφημερίδας *Έθνος*, και το κλείσιμο της εφημερίδας του το 1970 μετά από δημοσίευση άρθρου του που πρότεινε τον σχηματισμό κυβέρνησης Εθνικής Ενότητας⁸⁶. Ο άμεσος έλεγχος λοιπόν μεταφέρεται από την Υπηρεσία Λογοκρισίας στους εκάστοτε ιδιοκτήτες εφημερίδων ώστε να συμμορφώνονται με την επίσημη γραμμή του καθεστώτος. Στην περίπτωση αθέτησης αυτής της γραμμής edιώκονταν από τις αρχές.

Οι εφημερίδες όμως δεν είναι ο μόνος στόχος του καθεστώτος που θα υποστεί απαγορεύσεις. Σύμφωνα με την πολιτική της Χούντας στη διακίνηση των ιδεών και της ελευθερίας της έκφρασης αντίστοιχη μοίρα θα έχουν και τα περιοδικά λόγου και τέχνης όπως οι *Εποχές*, η *Επιθεώρηση Τέχνης* και το ανατρεπτικό περιοδικό *Πάλι*⁸⁷.

Καθ' όλη λοιπόν τη διάρκεια διακυβέρνησης της χώρας από τους στρατιωτικούς, μέσω νόμων και διαταγμάτων, ο έλεγχος του έντυπου λόγου θα συνεχιστεί αδιάκοπα. Πάντοτε με πρόσχημα την έννομη λειτουργία του κράτους και τη διασφάλιση της εσωτερικής ασφάλειας η Χούντα θα φροντίσει για την ελλιπή πληροφόρηση του λαού, απαραίτητο άλλωστε στοιχείο για την παραμονή της στην εξουσία.

3.2 Καθορισμός των πηγών

Μετά την ανάληψη της εξουσίας από τους χουντικούς οι εφημερίδες που θα συνεχίσουν την κυκλοφορία τους θα υπόκεινται, όπως είδαμε, στον αυστηρό έλεγχο του καθεστώτος. Όλα τα άρθρα που δημοσιεύονται στην εκάστοτε εφημερίδα θα υπόκεινται στην αυστηρή λογοκρισία αν δεν συμβιβάζονται με τις αρχές της δικτατορίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η κάλυψη των εικαστικών και πολιτιστικών γεγονότων που γίνονται στη χώρα οφείλουν να συμμορφώνονται με τις επιταγές της Χούντας.

Οι εφημερίδες, από τις οποίες αντλήθηκε υλικό για την εκπόνηση της εργασίας μου, είναι ουσιαστικά αυτές που συνέχισαν να λειτουργούν κατά τη διάρκεια της δικτατορίας και που περιείχαν αρθρογραφία σχετικά με τα πολιτιστικά

⁸⁶ Στράτος 1996, 140

⁸⁷ Παπανικολάου 2010, 176

πράγματα της χώρας. Εκτενές πολιτιστικό ρεπορτάζ περιλαμβάνουν οι φιλικά προσκείμενες στο καθεστώς εφημερίδες *Νέα Πολιτεία* και *Ελεύθερος Κόσμος*, που δήλωσαν αυθόρμητα την υποστήριξή τους στο καθεστώς. *Τα Σημερινά*, εφημερίδα που ιδρύθηκε την περίοδο της δικτατορίας, καθώς και η *Απογευματινή*, εφημερίδα που ανήκε παραδοσιακά στο χώρο της δεξιάς, αφιέρωναν χώρο στα φύλλα τους για την πολιτιστική ζωή της χώρας. Οι εφημερίδες, που ανήκουν στον χώρο του κέντρου, *Τα Νέα* και *Το Βήμα*, συνεχίζουν την παράθεση πολιτιστικών άρθρων, καθώς και η *Βραδυνή* θα περιλαμβάνει πολιτιστικό ρεπορτάζ.⁸⁸ Παρακολουθώντας λοιπόν την αρθρογραφία αυτών των επτά εφημερίδων θα προσπαθήσουμε να προχωρήσουμε στην ανάλυση των εικαστικών γεγονότων μέσα από τις απόψεις των ιστορικών και κριτικών τέχνης⁸⁹.

Για να κατανοήσουμε τον βαθμό επιρροής των εφημερίδων πρέπει να αναφερθούμε στον αριθμό κυκλοφορίας τους κατά τη διάρκεια των ετών 1967-1974. Η μέση ημερήσια κυκλοφορία των εφημερίδων παραμένει στάσιμη και σχεδόν στα 600.000 φύλλα έως και τα τέλη του 1971. Όμως από τις αρχές του επόμενου έτους εμφανίζει σταδιακή άνοδο που θα φτάσει τα 1.000.000 φύλλα το 1974. Συγκεκριμένα για τις πρωινές εφημερίδες από τις οποίες αντλήθηκε υλικό για τη συγκεκριμένη εργασία παρουσιάζεται μια αύξηση στον αριθμό φύλλων κατά τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας για τη *Νέα Πολιτεία* και τον *Ελεύθερο Κόσμο* με σταδιακή πτώση στα επόμενα χρόνια ενώ την αντίθετη πορεία εμφανίζει το *Βήμα*. Ανάμεσα στις απογευματινές εφημερίδες η *Βραδυνή*, *Τα Νέα* και η *Απογευματινή* παρουσιάζουν σημαντική αύξηση κατά τη διάρκεια της δικτατορίας ενώ *Τα Σημερινά* εμφανίζουν χαμηλά ποσοστά κυκλοφορίας⁹⁰.

Το *corpus* των κειμένων είναι σύμφωνο με την επιδίωξή μου να μελετήσω το πλαίσιο υποδοχής της τέχνης κατά τη διάρκεια της δικτατορίας οπότε το υλικό μου αντλήθηκε από τις σελίδες των συγκεκριμένων εφημερίδων που ασχολούνταν με το πολιτιστικό ρεπορτάζ. Σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμο να τονιστεί ότι

⁸⁸ Στράτος 1996, 119-149. Ο Στράτος, παρακολουθώντας την εξέλιξη πολιτικών γεγονότων μέσα από τον έντυπο τύπο κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, τοποθετεί τα εν λόγω φύλλα εφημερίδων σε διάφορες βαθμίδες αντίθεσης ενάντια στο καθεστώς.

⁸⁹ Ανάμεσα στους αρθρογράφους της εποχής που ασχολούνται με την κάλυψη των πολιτιστικών γεγονότων και παρουσιάζουν μια συνεχή πορεία κατά τη διάρκεια της δικτατορίας αναφέρουμε ενδεικτικά τους εξής: η Έφη Ανδρεάδη (*Το Βήμα*), ο Στέλιος Λυδάκης (*Τα Σημερινά*), ο Αλέκος Κοντόπουλος (*Τα Νέα*) και ο Τώνης Τσιρμπίνος (*Νέα Πολιτεία*).

⁹⁰ Στράτος 1996, 119-122. Ο Στράτος παραθέτει αναλυτικούς πίνακες με την κυκλοφορία των εφημερίδων. Στο σημείο αυτό πρέπει επίσης να πούμε ότι η εφημερίδα *Νέα Πολιτεία* δεν εκδίδεται από το 1972 και ότι η εφημερίδα *Τα Σημερινά* εκδίδεται κατά τα έτη 1970-72.

παρακολουθώντας τη σχετική αρθρογραφία της εποχής μέσα από τον έντυπο λόγο θα προσπαθήσουμε να διακρίνουμε τις κυρίαρχες τάσεις και με ποιον τρόπο αυτές μεταδίδονταν. Αναγνωρίζοντας τη δύναμη και την επιρροή που κατέχουν οι άνθρωποι που εργάζονται στον χώρο του έντυπου λόγου και ασχολούνται με τα εικαστικά γεγονότα θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε την τέχνη της εποχής και του πλαισίου υποδοχής της μέσα από αυτές τις μικρο-πολιτιστικές στήλες.⁹¹

3.3 Ανάλυση των άρθρων

Η Πέπη Ρηγοπούλου αναφέρει « Κάθε έκθεση είναι και ένα σενάριο. Σαν σενάριο επιλέγει τα όρια του χώρου και του χρόνου, τα πρόσωπα, τα πλάνα και τις γωνίες λήψης.»⁹² Αν λοιπόν η κάθε έκθεση αποτελεί το σενάριο που έχει επιλέξει ο καλλιτέχνης για να διηγηθεί τη δική του ιστορία, τότε η καταγραφή αυτού του σεναρίου και η ανάλυσή του από κάποιον τρίτο δεν μπορεί παρά να είναι ελλιπής και υποκειμενική. Η καταγραφή του από ιστορικούς τέχνης, αρθρογράφους και ερευνητές δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να αποδόσει με πιστότητα το σενάριο του καλλιτέχνη. Η κάλυψη των εκθέσεων, που θα παρακολουθήσουμε μέσα από τον αθηναϊκό τύπο της εποχής, αποτελεί μια προσπάθεια καταγραφής και επανερμηνείας αυτού του σεναρίου, που ανήκει τόσο στον δημιουργό καλλιτέχνη όσο και στον φορέα που το εκθέτει. Στην ανάλυση λοιπόν αυτού του επαναπροσδιοριζόμενου από κάποιον τρίτο σεναρίου θα βασιστούμε για να σκιαγραφήσουμε την τέχνη της εποχής.

Από την αφήγηση αυτού του γεγονότος μέχρι την ανάγνωσή του και την αναγνώρισή του από τον παραλήπτη λαμβάνει χώρα μια καθαρά επικοινωνιακή δράση. Άλλωστε η διαμεσολάβηση ενός γεγονότος αποτελεί μια καθαρά επικοινωνιακή πρακτική, που συμπεριλαμβάνει αφ'ενός την καταγραφή του ως γεγονός και αφ'ετέρου τη σημασιοδότησή του μέσω της ερμηνείας που θα του αποδοθεί από τον γραπτό λόγο. Σημαντικό ρόλο σε αυτή την επικοινωνιακή πράξη διαδραματίζει το ίδιο το αναγνωστικό κοινό που δέχεται αυτά τα μηνύματα καθώς προέρχεται από διαφορετικές κοινωνικές και πολιτισμικές καταβολές.⁹³

⁹¹ Βέλτσος 2006, 272. Πολύ χαρακτηριστικά το κλίμα της εποχής έχει αποδόσει ο Βέλτσος, ο οποίος αναφέρει « Στην Ελλάδα από την εποχή της κ. Βλάχου, οι κυρίες Σίβυλλες..κατεύθυναν σαφώς την κουλτούρα από τις μικρο-πολιτιστικές στήλες των εφημερίδων.»

⁹² Ρηγοπούλου 2006, 274

⁹³ Ψύλλα 2010, 23-24

Όσον αφορά τον αποστολέα αυτού του μηνύματος έχουμε να παρατηρήσουμε τα εξής: Οι κριτικοί και δημοσιογράφοι καταγράφουν τα εικαστικά συμβάντα της εποχής, τα μεταφράζουν σύμφωνα με τα δικά τους κριτήρια για να τα μετουσιώσουν στον γραπτό έντυπο λόγο που αποτελεί και το ανάγνωσμα του κοινού. Σε μια εποχή μάλιστα, που ο γραπτός τύπος λογοκρίνεται, οι δημοσιογράφοι οφείλουν να είναι προσεκτικοί στα γραφόμενά τους έτσι ώστε να μη λογοκριθούν. Οπότε στην επικοινωνιακή αυτή δράση του μηνύματος από την πλευρά του μεσολαβητή οφείλουμε να λάβουμε υπόψη την εποχή στην οποία γράφεται και τις δυνατότητες που έχουν οι καταγραφείς να κινηθούν μέσα στα πλαίσια της νομιμότητας. Όσον αφορά τον παραλήπτη του μηνύματος παρατηρούμε ότι στην εργασία μας συμπεριλάβαμε, όπως είδαμε παραπάνω, εφημερίδες που προέρχονται από διαφορετικούς πολιτικούς χώρους σε μια προσπάθεια να εντάξουμε στην έρευνά μας ένα όσο το δυνατόν μεγαλύτερο αντιπροσωπευτικό δείγμα αναγνωστικού κοινού που χαρακτηρίζεται από διαφορετικές πολιτικές πεποιθήσεις.

4^ο κεφάλαιο

4.1 Μια άποψη για τη σύγχρονη τέχνη στην αρθρογραφία της εποχής

Τον Μάιο του 1971 στην εφημερίδα της *Βραδυνής* ο Κωστής Μπαστιάς θα σχολιάσει με άρθρο του την πνευματική επικαιρότητα της εποχής⁹⁴. Η ενδιαφέρουσα αυτή τοποθέτηση του Κωστή Μπαστιά, επιφανή δημοσιογράφου, εκδότη και θεωρητικού κριτικού της λογοτεχνίας και του θεάτρου, εκφράζει την πεποίθηση ενός ανθρώπου για την εικαστική δραστηριότητα που είχε σημαίνοντα ρόλο στην πολιτιστική ζωή της χώρας ήδη από τα χρόνια του Ιωάννη Μεταξά.⁹⁵ Η βαρύτητα της άποψής του λειτουργεί με ενδεικτικό τρόπο για το κλίμα που διαμορφώνεται στην πολιτιστική πραγματικότητα της δικτατορίας των συνταγματαρχών. Η πορεία της σκέψης του θα ακολουθήσει μια έντονα θρησκευόμενη συλλογιστική προκειμένου να κατακρίνει στο τέλος τη σύγχρονη τέχνη.

Ο Κωστής Μπαστιάς θα αναλύσει την τέχνη και την εικαστική δημιουργία σε άμεση σχέση με τη θρησκεία. Αφού θα ξεκινήσει την ανάλυσή του μέσα από την απαγόρευση στις Αγίες Γραφές της ανάπλασης ομοιωμάτων του Δημιουργού Θεού θα αποδώσει εν συνεχεία στην τέχνη τον πραγματικό χαρακτήρα της. Η εικαστική δημιουργία για να δικαιωθεί και να μην αποτελεί ύβρη απέναντι στο Θεό δεν μπορεί παρά να μην είναι καθαρά εξομολογητική. Ο καλλιτέχνης, ως ευαίσθητος δέκτης, θα εκλάβει το αντικείμενο που αναπαριστά ως σημείο εκκίνησης για να ξεκινήσει έναν διάλογο, που θα είναι εξομολογητικός απέναντί του. Μόνο όταν αυτός ο διάλογος υπάρχει, θα αναγνωριστεί ο ρόλος της τέχνης, που δεν μπορεί παρά να είναι άλλος από την κάθαρση.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναγνωρίζει τη δυναμική της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης σε αντίθεση με τα επιτεύγματα της Ιταλικής Αναγέννησης. Αναγνωρίζει στους καλλιτέχνες της Ιταλικής Αναγέννησης τη δεξιοτεχνία των

⁹⁴ Μπαστιάς, «Ο Κωστής Μπαστιάς σχολιάζει την πνευματική επικαιρότητα», *Βραδυνή*, 13/5/71

⁹⁵ Ζαχαρόπουλος 2003, 393-394. Για να καταλάβουμε καλύτερα το περιεχόμενο του άρθρου του όμως πρέπει πρώτα να αναφερθούμε στον Κωστή Μπαστιά και στον ρόλο του στην πολιτιστική ζωή της χώρας. Ο Κωστής Μπαστιάς θα διαδραματίσει έναν ρόλο κλειδί για την πνευματική ζωή της χώρας καθώς θα είναι οργανωτής και διευθυντής των περισσότερων κρατικών θεσμών κατά τα χρόνια 1930-1970. Θα συνεργαστεί με τα πρόσωπα των Ανακτόρων και με παλιούς συνεργάτες της 4^{ης} Αυγούστου για να αναλάβει το 1958 τη διεύθυνση της ελληνικής ραδιοφωνίας και θα προετοιμάσει την εισαγωγή της τηλεόρασης στις παραμονές του στρατιωτικού πραξικοπήματος. Σύμφωνα με τον Ζαχαρόπουλο, ο Μπαστιάς αποκρυσταλλώνει στο πρόσωπό του τη χειραγωγή και ανάπτυξη της πολιτιστικής ζωής μέσα από τον έλεγχο και τη χορηγία του κράτους.

εκφραστικών τους μέσων αλλά δεν μπορεί να ανιχνεύσει στο έργο τους τον εξομολογητικό χαρακτήρα της τέχνης. Άμεσο αποτέλεσμα είναι η τέχνη τους να μην πετυχαίνει τον διάλογο με τον Δημιουργό αλλά να πρόκειται ουσιαστικά για έναν μονόλογο ανθρώπων που πίστευαν ότι είναι οι ομφαλοί του κόσμου.

Συνεχίζει με την επιλογή των καλλιτεχνών στην εποχή του να ασχοληθούν με την αφηρημένη τέχνη, η οποία απορρέει από τη διαστρέβλωση των καιρών του, καθώς οι ευαίσθητοι αυτοί φορείς δεν μπορούν να αποτυπώσουν τα δεινά που έχουν επέλθει από τους δύο παγκοσμίους πολέμους. Το αναπαριστάμενο αντικείμενο έχει χαθεί πλέον από τον κόσμο λόγω της αγριότητας της ψυχροπολεμικής αίσθησης της εποχής του. Αλλά με αυτή τους την επιλογή καταλήγουν να εντάσσονται στους βιρτουόζους της Ιταλικής Αναγέννησης και των κατοπινών προεκτάσεών της καθώς συνεχίζουν την δεξιοτεχνία στη τέχνη αλλά χωρίς να της αποδίδουν κάποιο ιερό σκοπό.

Στο τέλος της ανάλυσής του επισημαίνει ότι στην τέχνη της εποχής του έχουν επικρατήσει «απίθανες πλαστογραφικές ροπές, απίθανα σχήματα χωρίς περιεχόμενο, με πλήρη απουσία ψυχής που λαχταρά, νου που συλλογάται και καρδιάς που αγαπά. Δεν υπάρχει πλέον το αναστάσιμο φως της ελπίδας».

4.2 Οι εικαστικές εκθέσεις στην Ελλάδα

Στη συνέχεια θα δείξουμε ότι στην ελληνική τέχνη την εποχή της δικτατορίας υπήρχανε αξιόλογα ερμηνευτικά σχήματα που δεν στερούνταν περιεχομένου καθώς αναπαριστούσαν την πραγματικότητα της εποχής τους. Άλλωστε σύμφωνα με την μετατόπιση που έχει επέλθει με τις διεκδικήσεις στη σύγχρονη τέχνη, η αξία του έργου τέχνης πλέον ορίζεται όχι «αισθητικά» αλλά σημασιολογικά⁹⁶. Οι καλλιτέχνες, με τους οποίους θα ασχοληθούμε, δεν πραγματεύονται τη σύνδεση του έργου τέχνης με τη θρησκεία αλλά με την κοινωνία. Και αν δεν βρίσκουμε στα έργα τους το *αναστάσιμο φως της ελπίδας*, όπως αναφέρει ο Κωστής Μπαστιάς, βρίσκουμε ωστόσο στις δημιουργίες τους τη σύνδεσή τους με τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής τους και την ελπίδα για αλλαγή.

Οι εκθέσεις, που θα διαπραγματευτούμε στο κεφάλαιο αυτό, πέρα από το γεγονός ότι συνεχίζουν τις μορφολογικές κατακτήσεις πολλών κινημάτων της

⁹⁶ Βακαλό 1985β, 12

διεθνούς τέχνης της εποχής τους κρίνονται αξιόλογες διότι εμπερικλείουν στο περιεχόμενό τους τις έννοιες της αντίστασης και της αμφισβήτησης. Αυτές οι έννοιες αποτυπώνονται στην επιλογή ορισμένων καλλιτεχνών να αντιταχθούν στο δικτατορικό καθεστώς και στις κοινωνικές δομές της ελληνικής πραγματικότητας, όπως αυτές διαμορφώνονται την περίοδο της δικτατορίας. Ακόμη, οι καλλιτέχνες θα σταθούν με το έργο τους κριτικά απέναντι στην επίσημη τέχνη της εποχής, που προβάλλει έντονα το ελληνικό και το θρησκευτικό στοιχείο, σύμφωνα με την ιδεολογία της χούντας.

Οι εκθέσεις αυτές εντάσσονται μέσα στο γενικότερο κλίμα της εποχής που προστάζει την ανάμειξη των καλλιτεχνών με την πολιτική πραγματικότητα της εποχής τους. Την ίδια περίοδο που στην Ελλάδα θα κυριαρχήσει το στρατιωτικό καθεστώς, ο παγκόσμιος κόσμος κλυδωνίζεται από τις επαναστατικές διεργασίες του 1968. Το πνεύμα της αμφισβήτησης θα κορυφωθεί με το γαλλικό Μάη του '68 με κύρια συνθήματα «Να είστε ρεαλιστές, να ζητάτε το αδύνατο» και «Η Φαντασία στην Εξουσία». Το κίνημα του Μάη είναι φυσικό ότι θα επηρεάσει τους έλληνες καλλιτέχνες που θα προσπαθήσουν να εφαρμόσουν στην τέχνη τους κάποια από τα αιτήματά του.

Οι εικαστικές αυτές εκφράσεις, που θα παρακολουθήσουμε στη συνέχεια, είτε είναι άμεσες αναφορές ενάντια στο καθεστώς της χούντας είτε έμμεσες αναφορές προς την κοινωνία της εποχής τους φανερώνουν τη δυναμική των καλλιτεχνών να πάρουν μέρος τόσο στις αντιδικτατορικές ανατρεπτικές διεργασίες όσο και να αποδώσουν μέσω των έργων τους το επαναστατικό κλίμα του Μάη του '68.

A. Η περίπτωση του Βλάση Κανιάρη

Ο Βλάσης Κανιάρης (1928-2011) υπήρξε ένας καλλιτέχνης που με το έργο του σημάδεψε τόσο την ελληνική όσο και τη διεθνή εικαστική δημιουργία. Σύμφωνα με τον Μάνο Στεφανίδη, «η περίπτωση του Βλάση Κανιάρη συνιστά ένα παράδοξο στη σύγχρονη ελληνική τέχνη, καθώς περισσότερο από μισό αιώνα, θα εξελίσσει με συνέπεια ένα προσωπικό ιδίωμα, ένα αίνιγμα το οποίο στηρίζεται αφενός στο ιθαγενές βίωμα και αφετέρου στον πιο προωθημένο προβληματισμό της *avantgarde*»⁹⁷.

⁹⁷ Στεφανίδης 2008, 20

Ενώ υπήρξε και φοιτητής της Ιατρικής Σχολής Αθηνών κατά τα έτη 1946-1950, το 1950 θα αποφασίσει να φοιτήσει στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, όπου κατά τη διάρκεια των σπουδών του θα αναπτύξει σχέσεις τόσο με τον δάσκαλό του Γιάννη Μόραλη όσο και με τον Γιάννη Τσαρούχη, με τον οποίο θα εργαστεί σε σκηνογραφικές παραγγελίες της εποχής. Το 1955 μετά την αποφοίτησή του από την ΑΣΚΤ θα εγκατασταθεί στη Ρώμη και μετά από πέντε χρόνια θα μεταβεί στο Παρίσι.

Ο Κανιάρης, υπό την πίεση της ανάγκης να εγκαταλείψει τους συμβατικούς και εικαστικούς κώδικες προκειμένου να φτάσει στον δικό του επιδιωκόμενο εικαστικό στόχο, θα περάσει τη δεκαετία του 1950 από την αναπαραστατική στην αφηρημένη ζωγραφική. Το 1958 στην γκαλερί Ζυγός ο καλλιτέχνης θα παρουσιάσει μια έκθεση αφηρημένης τέχνης που θα προκαλέσει μια αισθητική συζήτηση, όπως θα αποτυπωθεί από τα πολυπληθή αλληλοσυγκρουόμενα κείμενα της εποχής, γύρω από την καινοφανή αυτή μορφή έκφρασης στα ελληνικά εικαστικά. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 τα έργα του θα καταργήσουν τα πλαίσια του πίνακα και το αντικείμενο εγκαθίσταται οριστικά στο έργο του. Ο καλλιτέχνης θα αρχίσει να δημιουργεί συναρμολογήσεις ή προτεινόμενες δομές στον χώρο εισάγοντας στην τέχνη του ευτελή εξω-αισθητικά υλικά, με τον γύψο να αποτελεί το πιο προσφιλές του υλικό⁹⁸. Το 1964, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, θα παρουσιάσει με τους εικαστικούς Δανιήλ και Κεσσανλή στη Βενετία την ομαδική έκθεση «3 προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική», προβάλλοντας την άποψή του για την ανάγκη διαμόρφωσης νέων κωδίκων έκφρασης⁹⁹. Ενώ στο Παρίσι θα έρθει σε επαφή με το κίνημα του *nouveau réalisme*, μέσα και από τη στενή του σχέση με τον Πιερ Ρεστανύ, ο Κανιάρης θα συνεχίσει μια πιο ανεξάρτητη πορεία και διαλεκτική με το έντονο πολιτικό πνεύμα της εποχής.¹⁰⁰

Όλο αυτό το διάστημα ο Κανιάρης θα ζήσει ανάμεσα στην Ελλάδα και στη Γαλλία. Το Μάιο του 1967, ένα μήνα μετά την επιβολή της δικτατορίας, ο Κανιάρης θα αποφασίσει με τη γυναίκα του αντί να εγκατασταθεί στο Παρίσι να γυρίσει στην Ελλάδα. Ο ίδιος αναφέρει «Η επιστροφή μου στην Ελλάδα, αμέσως μετά το πραξικόπημα, δεν ήταν άσχετη με την επιθυμία και απόφαση να βοηθήσω στην ανατροπή της χούντας. Το έκανα ως τις αρχές Αυγούστου 1969, οπότε εξαιτίας αυτής

⁹⁸ Καφέτση 1999, 23-32

⁹⁹ Αδαμοπούλου 2000, 45

¹⁰⁰ Στρούζα 1987, 7

της δραστηριότητας αναγκάστηκα να γυρίσω στο Παρίσι χωρίς δυνατότητα επιστροφής»¹⁰¹.

Στο πνεύμα αυτό, δύο χρόνια αργότερα, θα πραγματοποιήσει στην Αθήνα μια έκθεση, που θα πάρει τον χαρακτήρα του πρώτου δημόσιου ανοίγματος των εικαστικών στην Ελλάδα¹⁰². Άλλωστε η δήλωση του νομπελίστα Γεωργίου Σεφέρη έχει ανοίξει τον δρόμο για ενασχόληση του πνευματικού κόσμου με την πολιτική κατάσταση της εποχής. Την περίοδο αυτή η χούντα έχει εδραιώσει τη θέση της στον πολιτικό χώρο της Ελλάδας καθώς στη διάρκεια των δύο πρώτων ετών της στην εξουσία, πέρα από την απόπειρα δολοφονίας του Παπαδόπουλου από τον Αλέκο Παναγούλη τον Αύγουστο του 1968, δεν συνάντησε κάποια οργανωμένη μαζική αντίσταση και η οικονομία της χώρας είχε αρχίσει να σταθεροποιείται. Σε αυτό το κλίμα η έκθεση του Κανιάρη, που συνάντησε τεράστια απήχηση στο κοινό και παρουσιάστηκε ακόμα και στον ξένο τύπο, θα αποτελέσει την πρώτη εικαστική έκφραση αντίδρασης απέναντι στο εδραιωμένο στρατιωτικό καθεστώς.

ο Η έκθεση του Κανιάρη στη Νέα Γκαλερί το Μάιο του 1969

Στην πρόσκληση της έκθεσης, με ασύμμετρα σχεδιασμένα με κατακόκκινο σαν αίμα χρώμα, θα αναγράφεται μόνο το όνομα του: ΚΑΝΙΑΡΗΣ.¹⁰³ Η έκθεση θα εγκαινιαστεί στις 7 Μαΐου 1969 στη Νέα Γκαλερί και θα διαρκέσει συνολικά 21 ημέρες. Στον χώρο της γκαλερί ο καλλιτέχνης θα τοποθετήσει δεκαπέντε πίνακες που είχαν ως βασικά τους υλικά τον γύψο, το σύρμα, τα συρματοπλέγματα και τα κόκκινα γαρύφαλα. Αν και πολλές από τις παρατηρούμενες μορφοπλαστικές διεργασίες και πολλά από τα υλικά τα έχει χρησιμοποιήσει ο καλλιτέχνης και τα προηγούμενα χρόνια, στην πραγματικότητα της χούντας αυτά θα λειτουργήσουν με ένα εντελώς διαφορετικό νόημα απ'ότι στο παρελθόν¹⁰⁴.

¹⁰¹ Τσίκουτα 1999, 394

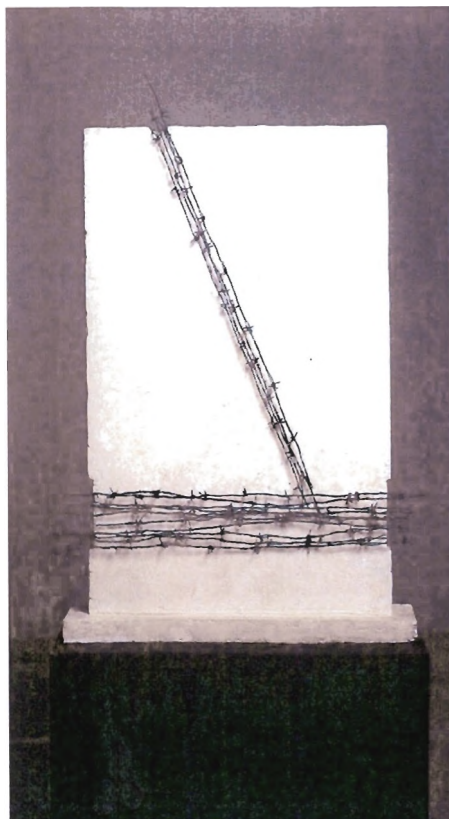
¹⁰² Κουνεκάκη 1988, 24

¹⁰³ Τσίκουτα 1999, 394

¹⁰⁴ Καφέτση 1999, 29



Εικ.1 Γιλέκο για το φεγγάρι, 1969



Εικ.2 Ζωστήρας, 1969

Με την έκθεση αυτή ο Κανιάρης θα εγκαινιάσει μια νέα περίοδο στη δημιουργία του καθώς τα υλικά του θα αποκτήσουν μια διαφορετική έννοια τόσο από τον τρόπο συναρμολόγησής τους όσο και από την αλλαγή του πλαισίου μέσα στο οποίο τοποθετήθηκαν, θα αποκτήσουν δηλαδή μια πολιτική έννοια.¹⁰⁵ Μετάλλινα πλέγματα (Εικ.1), κομμάτια συρματοπλεγμάτων (Εικ.2), γυψωμένες μορφές και γυψωμένα μπράτσα προτεταμένα θα παραπέμπουν άμεσα στη στέρηση των ελευθεριών μέσα στη συνθλιπτική πολιτική πραγματικότητα της χούντας. Το «γύψωμα»¹⁰⁶ (Εικ.3), που παρατηρείται στην έκθεση αυτή, θα αποτελέσει την πιο οξυδερκή παρατήρηση στη γνωστή φράση του Γεωργίου Παπαδόπουλου ‘Έχομεν έναν ασθενή. Τον έχομεν θέσει εις τον γύψον. Θα παραμείνει εις τον γύψον έως ότου ιαθή’.

¹⁰⁵ Μαυρομάττης 1988, 48

¹⁰⁶ Στεφανίδης 2008, 53



Εικ.3 Χωρίς τίτλο, 1969

Εκτός όμως από τη χρήση του γύψου και του σύρματος, ο καλλιτέχνης θα χρησιμοποιήσει και τα κόκκινα γαρίφαλα. Αντί για καταλόγου ο Κανιάρης θα μοιράζει στους επισκέπτες της έκθεσης γύψινα πλακίδια - στα οποία φυτρώνουν κόκκινα γαρίφαλα - τα οποία αφαιρεί, για να τα αντικαταστήσει στη συνέχεια με άλλα από ένα επιτοίχιο ξύλινο πλέγμα.¹⁰⁷ (Εικ.4) Με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης ενσωματώνει στο έργο του το έμβλημα της αριστεράς καθιστώντας την έκθεσή του μια σαφή πολιτική πράξη.

Με την χρησιμοποίηση αυτή των υλικών ο καλλιτέχνης παίρνει μια σαφή θέση ενάντια στο καθεστώς. Η επιλογή των ανορθόδοξων αυτών υλικών για την τέχνη θα αποτελέσει την εκδήλωση μιας συγκεκριμένης σκέψης που ο καλλιτέχνης αναζητά να αναδείξει. Έτσι η σκέψη θα είναι ο πρωταγωνιστής και η νέα βάση για τη διαχείριση του υλικού του.¹⁰⁸ Η χειρονομία της επιλογής των υλικών του (γύψος, σύρμα, γαρίφαλο) προέρχεται από την απόφασή του με το έργο του να σταθεί ενάντια στη δικτατορία. Άλλωστε η πρόθεσή του να δημιουργήσει μια έκθεση με έντονο καταγγελτικό πολιτικό χαρακτήρα διαφαίνεται και από το γεγονός ότι λίγες μέρες πριν την έναρξή της απέστειλε, καθώς φοβόταν ότι η χούντα θα μπορούσε να «χτυπήσει» την έκθεση, τρία δέματα στο εξωτερικό (Παρίσι, Λονδίνο και Βερολίνο) που περιείχαν πλακίδια με γαρίφαλα και φωτογραφίες των έργων του¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Παπαδοπούλου 2005, 19

¹⁰⁸ Στρούζα 1987, 9

¹⁰⁹ Τσίκουτα 1999, 394-396

Όμως πέρα από τη χρήση του υλικού του, που εμπεριείχε την καταγγελία του καθεστώτος, η έκθεσή του κατάφερε να συμπεριλάβει και την παρουσία του θεατή στο έργο του με τον πιο επιτυχή τρόπο. Η χειρονομία του καλλιτέχνη να προσφέρει στους επισκέπτες το γύψινο πλακίδιο με το κόκκινο γαρίφαλο έσπαγε την απόσταση ανάμεσα στον ίδιο και στον θεατή. Με αυτήν την απλή πράξη καθιστούσε τον επισκέπτη ενεργό κομμάτι της καλλιτεχνικής διεργασίας καθώς αυτός έπαιρνε ένα στοιχείο της έκθεσης μαζί του που θα μπορούσε στη συνέχεια να το τοποθετήσει στον δικό του χώρο.¹¹⁰ Η συμμετοχή λοιπόν του κόσμου, που ο καλλιτέχνης επιδίωκε για το έργο, επιτυγχανόταν μέσω αυτής της χειρονομίας.



Εικ.4 Χωρίς τίτλο, 1969

Το προφανές αντιδικτατορικό μήνυμα της έκθεσης είναι εύλογο ότι δεν μπορούσε να αποτυπωθεί στον αυστηρά λογοκριμένο τύπο της εποχής. Οι κριτικές για την έκθεσή του περιορίζονται σε δύο άρθρα της εποχής. Ακόμα και σε αυτά όμως θα διαφανεί η πρόθεση του καλλιτέχνη να δημιουργήσει μια έκθεση που θα έχει ως στόχο την κινητοποίηση της κοινωνίας του όπως ο σχολιασμός «αν ο θεατής παρασύρεται σε τέτοιες ερμηνείες είναι γιατί του το ζητά το έργο, του επιβάλλουν μια εσωτερική συμμετοχή στη συμβολική παρουσία τους, ακόμα και η κάποια χάρις στις

¹¹⁰ Ζαχαρόπουλος 2003, 459-461

λεπτομέρειες εξυπηρετεί και υποβάλλει την ιδέα μιας τόσο εύθραυστης ελπίδας».¹¹¹ Η Μαρία Κοτζαμάνη, σε ανυπόγραφο σημειώμά της με τίτλο «Μια έκθεση που λέει την αλήθεια» που θα περάσει απαρατήρητο από τη λογοκρισία της εποχής, θα γράψει μεταξύ άλλων για το γαρίφαλο ότι «έχει χαραγμένο το όνομα του καλλιτέχνη, το μήνα και τη χρονολογία που θα σημαδέψουν αυτή την έκθεση. Προσφέρεται σ' όλους. Σαν αναμνηστικό, σαν θυμητικό, σαν δώρο μιας κάποιας επικοινωνίας μεταξύ μας μέσω της τέχνης» και θα προτρέψει τους αναγνώστες της «Μη χάσετε αυτή την έκθεση»¹¹². Η αναδημοσίευση αυτού του άρθρου σε γερμανικό περιοδικό θα οδηγήσει στη σύλληψη της κριτικού, στην παραμονή της στην Ασφάλεια για είκοσι μέρες και τέλος στην απόλυσή της από την εφημερίδα.¹¹³

Παρά την ελλιπή καταγραφή και προβολή της έκθεσης από τον τύπο της εποχής¹¹⁴ αυτή θα παρουσιάσει τεράστια απήχηση στο κοινό. Η συμμετοχή του κόσμου θα είναι τόσο μεγάλη που ο Κανιάρης θα αναγκαστεί να κάνει άλλα 1.000 πλακάκια με γαρίφαλα.¹¹⁵ Ο κόσμος, αν και φοβόταν, θα πάει στην έκθεση προκειμένου να συμμετάσχει κι αυτός με τη σειρά του στην εικαστική δημιουργία του καλλιτέχνη που αποτελούσε μια μορφή ανοικτής εκδήλωσης απέναντι στο καθεστώς¹¹⁶.

Ο απόηχος αυτής της δυναμικής εικαστικής εκδήλωσης θα φτάσει μέχρι και τον ξένο τύπο. Συγκεκριμένα στην εφημερίδα *Time* θα δημοσιευτεί άρθρο του Modiano με τίτλο «Hope in plaster» στις 6 Ιουνίου 1969, όπου αναφέρει ότι «οι Αθηναίοι επισκέπτονται την γκαλερί κατά κύματα. Έρχονται εις ομάδας δύο και τριών, επίσημα, ήσυχα και πολλοί κάνουν τα σχόλια τους ψιθυριστά» και ότι «ο ίδιος ο Κανιάρης διακριτικά δεν παίρνει θέσιν. Λέγει: 'Ο καθένας ας κρατήσει το μήνυμα που του ταιριάζει'»¹¹⁷. Ακόμη στο αντιστασιακό περιοδικό των Ελλήνων φοιτητών του Παρισιού *Πορεία*¹¹⁸, ο καλλιτέχνης θα δηλώσει «Δεν θεωρώ πως έκανα έκθεση στην Ελλάδα. Έκανα ορισμένα έργα που μιλούσαν και απευθύνονταν στον διπλανό μου Έλληνα, το ίδιο με μένα φαρμακωμένο, με τις ίδιες ελπίδες, με τους ίδιους αγώνες.» Σ' αυτή τη δήλωση ο Κανιάρης θα συμπυκνώσει ακριβώς το νόημα που

¹¹¹ ΑΡΓΟΣ, «Μια εύθραυστη ελπίδα στα έργα του Κανιάρη», *Το Βήμα*, 14/5/69

¹¹² *Απογευματινή*, 24/5/69

¹¹³ Κουνεκάκη 1988, 24

¹¹⁴ Απλές αναφορές γίνονται για την έκθεση στις εφημερίδες *Τα Νέα* 7/5/69 και το *Έθνος* 9/5/69.

¹¹⁵ Τσίκουτα 1999, 396

¹¹⁶ Ζαχαρόπουλος 2003, 461

¹¹⁷ Αναδημοσιεύεται στο Καφέτση 1999, 328. Το πρωτότυπο αγγλικό κείμενο θα μεταφραστεί στο *Ελληνικός Ταχυδρόμος* (Καναδάς) στις 12/6/1969

¹¹⁸ Αναδημοσιεύεται στο Καφέτση 1999, 330. Πρόκειται για το τεύχος 12, Οκτώβριος 1969

διεκδίκησε ο ίδιος για τα έργα του, να αποτελέσουν δηλαδή έργα που θα συγκινούσαν και θα προβληματίζαν τους συμπολίτες του μέσα στην περίοδο της δικτατορίας.

Μετά την έκθεση ο Κανιάρης θα αναγκαστεί να φύγει για το εξωτερικό όχι λόγω του απόηχου της έκθεσης αλλά όπως ο ίδιος αναφέρει «Αναγκάστηκα να φύγω όχι για την έκθεση, αλλά γιατί χτυπήθηκε ο Καραγιώργας και έφταναν σε μένα, όπως κι έφτασαν δύο μέρες μετά. Έφυγα τον Αύγουστο του 1969 και δεν μπορούσα να γυρίσω πια».¹¹⁹ Μετά τη φυγή του από την Ελλάδα ο Κανιάρης θα ζήσει στο Βερολίνο για μια μεγάλη περίοδο όπου θα ασχοληθεί με τους μετανάστες της εποχής. Θα εγκατασταθεί μόνιμα πλέον στην Ελλάδα το 1976, όπου εξελέγη και καθηγητής στην έδρα της ζωγραφικής στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσόβειου Πολυτεχνείου.

B. Η περίπτωση της Μαρίας Καραβέλα

Η Μαρία Καραβέλα, γεννημένη το 1938 στο Διακοφτό, φοίτησε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών κατά τα έτη 1957-62. Θα ασχοληθεί με τη ζωγραφική για λίγο καιρό καθώς από το 1969 θα την εγκαταλείψει οριστικά¹²⁰ για να στραφεί προς άλλες μορφές τέχνης που θα εκπληρώνουν καλύτερα τις επιδιώξεις της για αμεσότερη έκφραση και συμμετοχή στα προβλήματα του κοινωνικού συνόλου.

Η Μαρία Καραβέλα θα είναι η πρώτη καλλιτέχνιδα που θα καταπιαστεί με μια νέα μορφή εικαστικής έκφρασης και θα την εισάγει στον ελληνικό χώρο την περίοδο της δικτατορίας. Πρόκειται ουσιαστικά για την πρώτη παρουσίαση εικαστικών περιβαλλόντων στην Ελλάδα. Η συγκεκριμένη καλλιτέχνιδα είναι πρωτοπόρος για την εποχή της όχι μόνο γιατί έφερε στο καλλιτεχνικό προσκήνιο τα εικαστικά περιβάλλοντα αλλά και γιατί κατόρθωσε να αποδώσει σε αυτά έναν καθαρά αντιδικτατορικό χαρακτήρα. Μέσω της έμφασης που θα δώσει η Καραβέλα στις στρατηγικές του σοκ θα στραφεί καθαρά ενάντια στο δικτατορικό καθεστώς μέσω εκθέσεων με εφήμερο χαρακτήρα που στο τέλος τα πάντα καταστρέφονται.¹²¹

Τη δουλειά της Μαρίας Καραβέλα θα παρακολουθήσουμε μέσα από δύο ατομικές εκθέσεις της την περίοδο της Χούντας. Η πρώτη θα λάβει μέρος στην γκαλερί Άστορ το 1970 και η δεύτερη στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών – Χίλτον το 1971, όπου και θα κλείσει μετά από επέμβαση του στρατιωτικού καθεστώτος και θα

¹¹⁹ Τσίκουτα 1999, 396

¹²⁰ Ξύδης 1981, 21

¹²¹ Μουτσόπουλος 2006, 102

οδηγήσει στη διαφυγή της στο Παρίσι. Η περίπτωση της Μαρίας Καραβέλα παρουσιάζει λοιπόν εξαιρετικό ενδιαφέρον γιατί η δεύτερη έκθεσή της επέφερε την εμπλοκή της Χούντας φανερώνοντας το δυνατό μήνυμα που εμπεριείχε στην εικαστική δημιουργία της.

Την περίοδο αυτή, σε μια προσπάθεια το καθεστώς να φανεί πιο διαλλακτικό, θα σταματήσει την προληπτική λογοκρισία τον Νοέμβριο του 1969, γεγονός πάντως που δεν είναι αρκετό για να αποτρέψει την αποπομπή της Ελλάδας από το Συμβούλιο της Ευρώπης τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους. Η άρση πάντως της προληπτικής λογοκρισίας λειτουργεί θετικά για την καταγραφή των εκθέσεων καθώς σε αντίθεση με την έκθεση του Κανιάρη οι υπόλοιπες εκθέσεις, που θα παρακολουθήσουμε, συνοδεύονται από πληθώρα άρθρων στον τύπο της εποχής.

Τη χρονιά του 1970 λαμβάνουν χώρα οι δίκες των αντιστασιακών, όπου προσέρχονται ως μάρτυρες υπερασπίσεως ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος και άλλες προσωπικότητες της εποχής. Στις 19 Σεπτεμβρίου ο φοιτητής Κ.Γιωργάκης θα αυτοπυρποληθεί στη Γένοβα, σε ένδειξη διαμαρτυρίας για τη δικτατορία στην Ελλάδα. Τον ίδιο μήνα οι Γ.Τσικουράς και Μ.-Ελ.Αντζελόνι θα χάσουν τη ζωή τους κατά τη διάρκεια απόπειρας τοποθέτησης παγιδευμένου με εκρηκτικά αυτοκινήτου μπροστά από το κτήριο της αμερικάνικης πρεσβείας στην Αθήνα. Πέρα όμως από αυτά τα γεγονότα το καθεστώς της χούντας παραμένει ισχυρό στη χώρα. Σε αυτό το πολιτικό σκηνικό η Καραβέλα θα πραγματοποιήσει την πρώτη εικαστική της έκθεση.

ο Η έκθεση στην γκαλερί Άστορ τον Νοέμβριο του 1970

Ο χώρος της γκαλερί θα διαμορφωθεί από την εικαστικό Μαρία Καραβέλα με τρόπο υποβλητικό όπου μέσα σε μια αίθουσα θα εξελιχθεί η δημιουργία του περιβάλλοντός της. Οι χώροι της αίθουσας θα είναι βαμμένοι γκριζοί ενώ σάκκοι κλειστοί, άσπρου ή κόκκινου χρώματος, είχαν τοποθετηθεί είτε κατά μήκος των δύο τοίχων είτε δεμένοι μεταξύ τους σε τυχαία σημεία. Μέσα σε αυτή τη μουντή διαμορφωμένη ατμόσφαιρα θα δεσπόζει στη μέση του χώρου ένα μεγάλο κλουβί. Μέσα σε αυτό το κλουβί η Καραβέλα θα τοποθετήσει ένα ομοίωμα ανθρώπου, σε

φυσικές διαστάσεις, ολόασπρο¹²² (Εικ.5-6). Την έκθεση θα συνόδευε, σύμφωνα με τον κατάλογο και το ηχητικό στοιχείο, αλλά τελικά απουσίαζε.¹²³



Εικ.5 Εφήμερο περιβάλλον, 1970

Το περιβάλλον που δημιουργεί δεν προσανατολίζεται στην απλή έκθεση των προαναφερόμενων αντικειμένων αλλά στο να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα ενδεικτική της πραγματικότητας που βιώνει. Για να πετύχει το σκοπό της θα χρησιμοποιήσει μια εικαστική έκφραση, το *environment*, για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Χωρίς να παραγνωρίζει το γεγονός ότι μπορεί κάλλιστα για αυτή της την επιλογή να κατακριθεί ως αντιγραφέας ξένων κινημάτων δεν διστάζει να τολμήσει αυτό το πρωτοποριακό βήμα προκειμένου να φέρει την τέχνη της πιο κοντά στο κοινό. Σε συνέντευξή της την ημέρα των εγκαίνιων της έκθεσης αναφέρεται σε αυτό τον κίνδυνο αλλά επιμένει στην απόφασή της να εκφραστεί με αυτό τον τρόπο για να επιτύχει «την αμεσότερη έκφραση και συμμετοχή σε προβλήματα συνόλου».

Στην ίδια συνέντευξη εμφανίζεται ακόμα πιο δυναμικά ο ρόλος που θέλει να διαδραματίσει με την εικαστική της επιλογή, καθώς δεν υπάρχει τίποτα προς πώληση

¹²² Αδαμοπούλου 2000, 67-68

¹²³ Ανδρεάδη, «Ομαδικές αθηναϊκές εκθέσεις», *Το Βήμα*, 8/12/70

αφού τα πάντα καταστρέφονται στο τέλος της έκθεσης. Και εδώ πάλι διακρίνουμε τον καλλιτέχνη που δημιουργεί προκειμένου να πει κάτι σε μια δεδομένη χρονική στιγμή σύλληψης της ολότητας και του μηνύματος της τέχνης. Σύμφωνα με την ίδια ο ζωγράφος πάνω από όλα οφείλει να διεκδικήσει περισσότερο τον ρόλο του λειτουργού με αυξημένες ευθύνες παρά τον ρόλο του επαγγελματία. Ως έντονα συνειδητοποιημένη καλλιτέχνίδα αναφέρει «Μετράει κανείς στα δάχτυλα του ενός χεριού τους ζωγράφους που πουλούν σήμερα έργα τους, χωρίς να υφίστανται υποχωρήσεις σε βάρος της δουλειάς τους»¹²⁴.



Εικ.6 Εφήμερο περιβάλλον, 1970

Η Μαρία Καραβέλα θα καταφέρει μέσω αυτού του θεατρικού σκηνικού να δημιουργήσει ένα παράλληλο της κοινωνίας και της πολιτικής κατάστασης που βιώνουν οι έλληνες πολίτες. Άλλωστε, όπως είδαμε, στόχος της θα είναι να μεταδώσει στο κοινό ένα ισχυρό μήνυμα και αυτό μέσα στα πλαίσια της στρατιωτικής κατοχής της χώρας. Τα αντικείμενά της λοιπόν θα λειτουργήσουν ως τα μέσα για να επιτύχει μια ατμόσφαιρα που θα είναι ικανή να προβληματίσει το κοινό της. Το κλουβί στη μέση της αίθουσας, σαν κελί, βρίσκει εγκλωβισμένο μέσα του τον άνθρωπο. Τα σακιά παραταγμένα σε σειρές ή σφιχτά δεμένα μεταξύ τους

¹²⁴ Τα Σημερινά, 23/11/70

φανερώνουν την αδυναμία των πολιτών να αντισταθούν απέναντι στην εδραιωμένη γκρίζα πραγματικότητα της εποχής τους.

Το σύνολο του τύπου της εποχής θα δεχτεί με ενθουσιασμό την έκθεση της νέας καλλιτέχνης. Ο σχολιασμός τους θα κινηθεί γύρω από δύο βασικούς άξονες: σε πρώτο επίπεδο τον άμεσο ενστερνισμό της νέας καλλιτεχνικής έκφρασης και της αποδοχής του ως πρωτοποριακό εγχείρημα της ελληνικής τέχνης και σε δεύτερο επίπεδο την κατανόηση του μηνύματός της και την έμμεση καταγραφή του στον τύπο της εποχής. Για να κατανοήσουμε καλύτερα τον πρωτοποριακό χαρακτήρα που έφερε η Καραβέλα την εποχή της δικτατορίας οφείλουμε να σταθούμε και στα δύο αυτά σημεία ανάλυσης του τύπου.

Πέρα από μια αρνητική θέση στον τύπο της εποχής σύμφωνα με την οποία «η ζωγραφική τα τελευταία δέκα χρόνια βρέθηκε σε αδιέξοδο{...}οι ζωγράφοι στράφηκαν τότε σε εξωζωγραφικά κινήματα{...}γύρω από την τάσιν ενοποίησης ορισμένων τεχνών και την γενικήν τάσιν μιας συμμετοχής της τέχνης σε κοινωνικά προβλήματα, με την απλοποίηση και την εκλαΐκευση των αισθητικών της προβληματισμών{..}»¹²⁵ το σύνολο των κριτικών τέχνης που αρθρογραφούν στις αθηναϊκές εφημερίδες της εποχής αποδέχονται με ενθουσιασμό το πρωτοποριακό άνοιγμα της ελληνικής τέχνης μέσω του έργου της Καραβέλας.

Ο Στέλιος Λυδάκης αναγνωρίζει τον πρωτοποριακό χαρακτήρα του έργου της και επισημαίνει ότι η εισαγωγή των νέων τάσεων επιτρέπει τη συνεργασία πολλών επί μέρους τεχνών με αποτέλεσμα «δεν μεταβάλλουν το χώρο σε ένα απλό σκηνικό {..} αλλά σε ένα πολυσύνθετο καλλιτέχνημα {..} που διαγράφουν την μαγεία του»¹²⁶ ενώ αντίστοιχα ο Ορέστης Κανέλλης κάνει λόγο για «ένα ειδικά επεξεργασμένο περιβάλλον που βάζει σε λειτουργία τον ψυχικό μας μηχανισμό»¹²⁷. Ο Τώνης Τσιρμπίνος αναρωτιέται ως τεχνοκριτικός πού να κατατάξει τη μορφή έκφρασης της Καραβέλας και την «έκθεση χώρου» της καταλήγοντας ότι έτσι όπως έχει διαμορφωθεί ο χώρος παραπέμπει «σε έναν τεράστιο πίνακα ζωγραφικής και εις τη συγκεκριμένη περίπτωση η ατμόσφαιρά του συγκλονίζει».¹²⁸ Η Έφη Ανδρεάδη θα προχωρήσει ένα βήμα παραέρα από τους υπόλοιπους σύγχρονους της τεχνοκριτικούς και θα αποδώσει καθαρά στη Μαρία Καραβέλα την πρωτοκαθεδρία της στον

¹²⁵ *Ελεύθερος Κόσμος*, 28/11/1970

¹²⁶ Λυδάκης, «Η έκθεση χώρου της Μ. Καραβέλα», *Τα Σημερινά*, 3/12/70

¹²⁷ Κανέλλης, «Έκθεση χώρου την Δευτέρα στην Άστορ», *Το Βήμα*, 20/11/70

¹²⁸ Τσιρμπίνος, «Αι εκθέσεις των αθηναϊκών γκαλερί. Προβολή νέων τάσεων και αισθητικών ρευμάτων», *Νέα Πολιτεία*, 28/11/70

ελληνικό χώρο αναφέροντας χαρακτηριστικά «Γι'αυτό χρωστάμε χάρη στην Καραβέλα που προσπάθησε να δώσει στο Αθηναϊκό κοινό μια ιδέα του τι είναι 'περιβάλλον' ή 'χώρος' όπως τον ονόμασε»¹²⁹.

Αυτό όμως που έχει ιδιαίτερη σημασία στο έργο της Καραβέλα είναι η επίτευξη του στόχου της, όπως η ίδια τον είχε θέσει στο ξεκίνημα της έκθεσής της, με την επιθυμία της η εικαστική της δημιουργία να λειτουργήσει ως μήνυμα απέναντι στα προβλήματα του συνόλου της σύγχρονης της κοινωνίας. Άλλωστε σύμφωνα με την ίδια, είδαμε, πως ο μόνος τρόπος για να δημιουργήσει ο καλλιτέχνης αυτή την περίοδο είναι να μην διακατέχεται από απάθεια μπροστά στην καθημερινότητα των συμπολιτών. Σε άμεση σύνδεση με τη συγκεκριμένη περίοδο αποτελεί ενδεικτικό της επιτυχίας της πως το μήνυμά της γίνεται αποδεκτό και προβάλλεται από το σύνολο των αρθρογράφων της εποχής.

Συγκεκριμένα, ενώ η Έφη Ανδρεάδη θα κάνει λόγο για δημιουργία περισσότερο από την πλευρά της Καραβέλα «μιας θεατρικής ατμόσφαιρας όπου μπλέχτηκε με σύμβολα και το μήνυμά έχασε την αμεσότητά του» εντούτοις θα δει καθαρά την αναφορά της σε θέματα, όπως η ελευθερία, η μοίρα και ο θάνατος. Και αυτά τα θέματα θα αποτυπωθούν «σε μια ποιητική ατμόσφαιρα, που το αντίκρισμα του κλουβιού προκαλεί δυνατό κλονισμό».¹³⁰ Αυτός ο κλονισμός μπορεί να δημιουργήσει έντονα συναισθήματα στο θεατή, «βάζει σε λειτουργία τον ψυχικό μας μηχανισμό, ξυπνά τη φαντασία, γεννά ιδέες» και κυρίως είναι ικανός να αφυπνίσει καθώς οι εντυπώσεις από το καλλιτέχνημα της Καραβέλα «μπορούν να μας ξυπνήσουν ελπίδες, φόβους, προσδοκίες..»¹³¹.

Πέρα όμως από τη δυναμική και την αναζωπύρωση συναισθημάτων και σκέψεων που μπορεί να προκάλεσαν στους τεχνοκριτικούς η συνάθροιση των στοιχείων αυτών σε ένα ειδικά επεξεργασμένο περιβάλλον, αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία για το κοινό της εποχής είναι πως το συγκεκριμένο δημιούργημα ελάχιστα τελικά απέχει από τη δική τους πραγματικότητα. Στη συνέντευξη που είχε παραχωρήσει στα *Σημερινά* είχε αναφερθεί εκτός των άλλων στο πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο δημιουργός «στο να διοχετεύσει τα μηνύματά του, αν είναι αυτά μεταδόσιμα και αν ανταποκρίνονται σε μια πραγματικότητα;»¹³² Οι δύο σχολιασμοί

¹²⁹ Ανδρεάδη, «Ομαδικές αθηναϊκές εκθέσεις», *Το Βήμα*, 8/12/70

¹³⁰ Τσιρμπίνος, «Αι εκθέσεις των αθηναϊκών γκαλερί. Προβολή νέων τάσεων και αισθητικών ρευμάτων», *Νέα Πολιτεία*, 28/11/70

¹³¹ Κανέλλης, «Έκθεση χώρου την Δευτέρα στην Άστωρ», *Το Βήμα*, 20/11/70

¹³² *Τα Σημερινά*, 23/11/70

«Ο χώρος οδύνης της Καραβέλας είναι ο τραγικός χώρος που ζούμε»¹³³ και «για έναν εφιάλτη που σου αποκαλυπτότανε στο ξύπνιο σου, ζούσες μέσα σε αυτόν και καταλάβαινες ότι ήταν δικό σου»¹³⁴ φανερώνουν με τον πιο εύλωτο τρόπο τη δυναμική του έργου της καλλιτέχνιδας και την επιτυχία στους αρχικούς της στόχους.

Το περιβάλλον που δημιουργεί η Καραβέλα θα καταφέρει να βρει την αντιστοιχία του στη σύγχρονή της πραγματικότητα. Η καλλιτέχνida χρησιμοποιεί στοιχεία (κλουβί, σακιά, κ.ά.) προκειμένου να φορτίσει το χώρο της με συμβολισμούς που θα γίνουν κατανοητοί από το κοινό. Σύμφωνα με τη δική της άποψη να συμμετέχει στα προβλήματα του κοινωνικού συνόλου, τοποθετεί το ομοίωμα του ανθρώπου μέσα σε ένα διαμορφωμένο κλουβί με απορρίμματα φαγητών, φέρνοντας τον θεατή αντιμέτωπο με τη δική του πολιτική και κοινωνική κατάσταση. Δεν θα χρειαστεί κάποιος να είναι ειδικός ή κριτικός της τέχνης για να κατανοήσει τη λειτουργία του κλουβιού που εγκλωβίζει τον άνθρωπο και να μην στοχαστεί πάνω στη δική του πραγματικότητα, πάνω στη πολιτική της εποχής που η δημοκρατία και η ελευθερία έχουν καταλυθεί από το καθεστώς των συνταγματαρχών.

Η έκθεσή της θα διαρκέσει μόνο για μια εβδομάδα αλλά από τον αριθμό των άρθρων που ασχολούνται με αυτή γίνεται εμφανές το ότι η έκθεση θα καταφέρει να κερδίσει το ενδιαφέρον μερίδας της κοινωνίας. Το μήνυμα της Καραβέλα θα μεταφερθεί και θα αποτυπωθεί μέσα στις ημέρες της έκθεσης από τις αθηναϊκές εφημερίδες αφήνοντας πλήθος θετικών εντυπώσεων. Η δυναμική όμως της Καραβέλα δε θα σταματήσει στην έκθεση αυτή αλλά θα συνεχίσει με πιο αποφασιστικό τρόπο την επόμενη χρονιά. Μπροστά στο ίδιο πολιτικό σκηνικό το μήνυμα της καλλιτέχνιδας θα εμφανιστεί ακόμα πιο έντονο.

ο Η έκθεση στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών- Χίλτον το Μάϊο του 1971

Σε λιγότερο από έναν χρόνο η Καραβέλα θα προχωρήσει στη δεύτερη ατομική της έκθεση στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον. Στη δεύτερη απόπειρα δημιουργίας μιας έκθεσης χώρου η καλλιτέχνida θα επιχειρήσει να δημιουργήσει ένα ακόμα πιο ξεκάθαρα διατυπωμένο περιβάλλον, που να μπορεί να ενεργήσει με μεγαλύτερη σαφήνεια στο σύνολο του κοινού. Το θέμα και η εικαστική της έκφραση δεν θα αλλάξουν αλλά αυτή τη φορά η ευθύτητα του έργου θα είναι πιο έκδηλη

¹³³ Κανέλλης, «Έκθεση χώρου την Δευτέρα στην Άστωρ», *Το Βήμα*, 20/11/70

¹³⁴ Λυδάκης, «Η έκθεση χώρου της Μ. Καραβέλα», *Τα Σημερινά*, 3/12/70

κάνοντας το αντιδικτατορικό της μήνυμα πιο σαφές. Η έκθεσή της είναι προγραμματισμένη να διαρκέσει για μια εβδομάδα και σύμφωνα με τον τύπο θα ανοίξει με επιτυχία.¹³⁵ Η απόφαση των ιθυνόντων της Χούντας να κλείσουν την έκθεση γίνεται φανερή μέσα από την επιδίωξη της Καραβέλα να έρθει μέσω αυτής σε ανοικτή ρήξη με το καθεστώς.

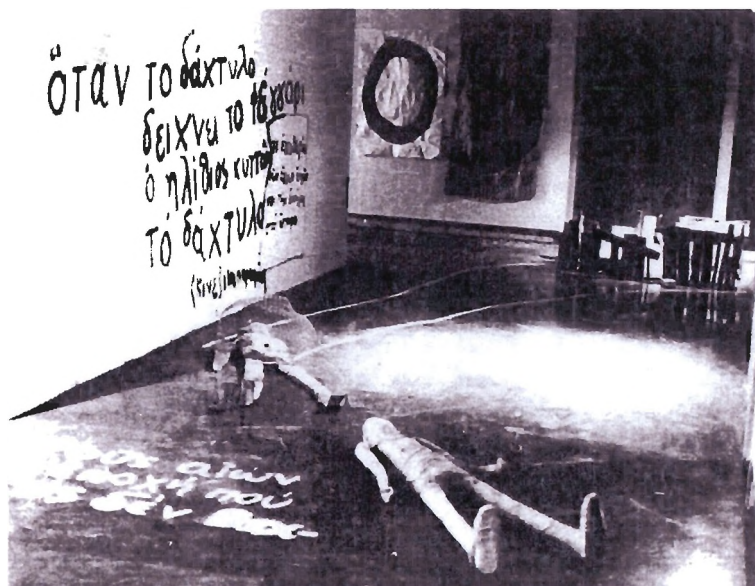
Σύμφωνα με τα λεγόμενά της σε συνέντευξη που δίνει ενώ διαρκεί η έκθεση γίνεται φανερή η απόφασή της να προκαλέσει ακόμα περισσότερο αυτή τη φορά. Χωρίς καμία πρόθεση και πάλι να ωραιοποιήσει το έργο της καθώς παραδέχεται η ίδια ότι «οι χώροι που κάνω είναι κάτι προσπάθειες, όχι έργα ολοκληρωμένα» αναφέρεται στην απόφασή της να περιέχει το έργο της μια δυναμική που θα συγκινήσει. Για άλλη μια φορά θα διατυπώσει την προσδοκία της το έργο της να αποδώσει ένα δυνατό μήνυμα καθώς η ίδια αναφέρει στη συνέντευξή της «σημασία έχει να βγει κάτι ουσιαστικό απ'αυτές τις προσπάθειες, που να συγκινήσει πραγματικά όσο γίνεται περισσότερους ανθρώπους». Σύμφωνα με τα λεγόμενά της «η ζωγραφική δεν είναι αρκετή, χρειάζεται ένας άλλος τρόπος για να μιλήσει στα εκατομμύρια των ανθρώπων» και για αυτόν τον λόγο θα επιλέξει το *environment* ως τρόπο εικαστικής έκφρασης.¹³⁶

Για άλλη μια φορά θα δημιουργήσει μέσα στην αίθουσα της γκαλερί το σκηνικό του εγκλωβισμού. Ο θεατής μέσα από μια πολύ στενή είσοδο θα εισέρχεται στην αίθουσα όπου θα μπορεί να περιεργάζεται τον χώρο.¹³⁷ Στη μέση της αίθουσας αυτή τη φορά δε θα τοποθετήσει το κλουβί αλλά ένα τετράγωνο κελί, μεταφέροντας έτσι τον θεατή στον πραγματικό χώρο φυλάκισης του ανθρώπου. Μέσα στο κελί δεν θα τοποθετήσει πια το ομοίωμα ανθρώπου, το κελί θα είναι άδειο, αλλά αντίθετα θα τοποθετήσει πιο πολλά ομοιώματα ανθρώπων ξαπλωμένα σε διάφορες στάσεις σε όλο τον χώρο περιδιάβασης του θεατή. Πάνω στο πάτωμα πλέον οι ανθρώπινες φιγούρες θα κατακλύσουν τον χώρο της αντί για τα σακιά του προηγούμενου χρόνου (Εικ.7). Πέρα από τις φιγούρες η Καραβέλα θα γεμίσει τον χώρο και με άλλα ποικίλα αντικείμενα, που από μόνα τους δεν φανερώνουν καμία αισθητική αξία, όπως οι άδειες καρέκλες. Την έκθεση θα πλαισιώνει επίσης ένας μονότονος ήχος εμπλουτίζοντας και ηχητικά τον χώρο της έκθεσης.

¹³⁵ Βραδυνή, 11/5/71

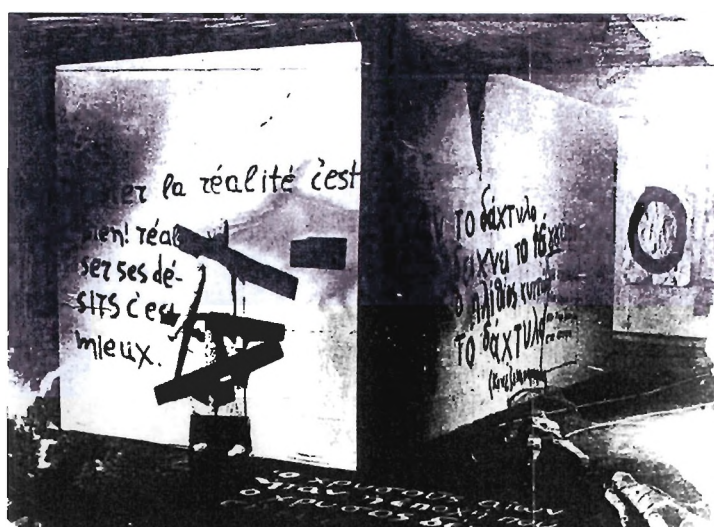
¹³⁶ Τα Σημερινά, 8/5/71

¹³⁷ Τα Σημερινά, 8/5/71



Εικ.7 Εφήμερο περιβάλλον, 1971

Αλλά αυτή τη φορά φανερώνοντας την πρόθεσή της να προσδώσει στο εγχείρημά της μεγαλύτερη σαφήνεια θα συνοδεύσει το περιβάλλον της η Καραβέλα με ένα πλήθος από γραπτά στιχάκια (Εικ.8). Ο θεατής δηλαδή πέρα από την περιδιάβαση στον χώρο θα βρεθεί αντιμέτωπος και με γραπτά που παρατίθενται σε αυτόν. Αυτά βρισκότουσαν κατά μήκος των τοίχων της αίθουσας, στις εξωτερικές πλευρές του κελιού αλλά και στο πάτωμα. Κατ'αυτόν τον τρόπο η Καραβέλα θα καταφέρει να κερδίσει το ενδιαφέρον του θεατή παρακινώντας τον να διαβάσει τα γραπτά κείμενα που κατακλύζουν τον χώρο της έκθεσης.



Εικ.8 Εφήμερο περιβάλλον, 1971

Το πιο χαρακτηριστικό γραπτό μήνυμα είχε τοποθετηθεί από την Καραβέλα στην αρχή της έκθεσης. Μπαίνοντας ο επισκέπτης στον χώρο θα αντίκριζε ακριβώς απέναντί του τη λέξη 'Βοήθεια' γραμμένη με μεγάλα κόκκινα γράμματα. (Εικ.9) Η λέξη αυτή που θα τονιστεί από την Καραβέλα με έντονο κόκκινο χρώμα σαν να είναι σχηματισμένη από αίμα θα λειτουργήσει για «την ολοκλήρωση του άγχους, που κυριαρχούσε στην ατμόσφαιρα».¹³⁸ Η σημασία της λέξης θα τονιστεί ακόμη περισσότερο από το εικαστικό της περιβάλλον όπου ο φόβος του εγκλεισμού μέσω του κελιού και η αίσθηση της απόγνωσης και παραίτησης μέσω των ξαπλωμένων ανθρώπινων μορφών στο πάτωμα θα ενισχύσουν το κάλεσμα της Καραβέλα για βοήθεια.



Εικ.9 Εφήμερο περιβάλλον, 1971

Η σαφήνεια και η ευθύτητα του έργου της θα αποτυπωθεί στον έντυπο λόγο της εποχής. Η Έφη Ανδρεάδη θα τοποθετηθεί ανοικτά για την πρόθεση της καλλιτέχνιδας να προκαλέσει καθώς παραδέχεται με έμμεσο τρόπο το σαφές πολιτικό μήνυμα που προκύπτει από αυτή «με περισσότερη αιχμή και πρόθεση να ελευθερωθεί από τον αισθητισμό τόσο που η μαρτυρία της να ανήκει στην αντι-τέχνη». Σύμφωνα με την ίδια κριτικό στην έκθεση αυτή επετεύχθη «το πλησίασμα της τραγικής πραγματικότητας».¹³⁹ Στο ίδιο κλίμα κινείται και η κριτική του Στέλιου Λυδάκη, που αναφέρεται και πάλι στην ατμόσφαιρα του εφιάλτη «μέσα στην οποία αναβαπτίζεται ο επισκέπτης, που αποκαθαίρεται στο βαθύ συναίσθημα του ελέους και του φόβου». Ενώ στέκεται επικριτικά απέναντι στη χρησιμοποίηση από την πλευρά της Καραβέλα

¹³⁸ Λυδάκης, «Η Μαρία Καραβέλα στο 'Χίλτον'», *Τα Σημερινά*, 22/5/71

¹³⁹ Ανδρεάδη, «Έργα του Παύλου και η έκθεση χώρου Μαρίας Καραβέλα», *Το Βήμα*, 13/5/71

των σύντομων γραπτών της καθώς «έδινε στο ENVIRONEMENT ένα ίσως παρατονισμένο φιλολογικό χαρακτήρα που δε θα ήταν απαραίτητος» αναγνωρίζει στην καλλιτέχνίδα «την ειλικρίνεια του βιώματος και την ποίηση του τραγικού συναισθήματος». ¹⁴⁰

Ιδιαίτερο όμως ενδιαφέρον αποτελεί η τοποθέτηση του ζωγράφου Αλέκου Κοντόπουλου ¹⁴¹ απέναντι στην εικαστική δημιουργία της Καραβέλα. Ο Κοντόπουλος θα σταθεί στο περιεχόμενο του έργου της ως άμεση καταγγελία στην αστική ζωή και κοινωνία και κατά συνέπεια και στα κριτήρια της τέχνης που υπάρχουν στην εποχή του. Θα επισημάνει ότι «η μακρόχρονη συνήθεια της αστικής ευαισθησίας μας έκανε να αγνοήσουμε το αληθινό περιεχόμενο της τέχνης» και ότι στην εποχή του «οι άνθρωποι πιστέψαμε τελικά πως το έργο τέχνης γίνεται για να συμπληρώσει αυτό την άνετη βίωση μιας ευπρεπούς κοινωνίας». Πάνω σε αυτή τη βάση θα θεωρήσει τον εικαστικό χώρο της νέας καλλιτέχνιδας ως γροθιά απέναντι στο κατεστημένο της εποχής του και στην τέχνη που αυτή παράγει καθώς η Καραβέλα «κατακρημνίζει την ψευδώνυμη ως τώρα καθιέρωση της τέχνης σαν {...} συμπλήρωμα της αστικής μας ευδαιμονίας». Ο Κοντόπουλος θα εμφανιστεί με αυτόν τον τρόπο έντονα επικριτικός απέναντι στην πραγματικότητα της εποχής του και την τέχνη που επικρατεί μέσα στα πλαίσια μιας άνετης και ευπρεπούς κοινωνίας.

Προχωρώντας όμως στην ανάλυσή του θα αναγνωρίσει στο έργο της Καραβέλα το αληθινό περιεχόμενο της τέχνης. Ενώ στην εποχή του «οι κοινωνικές και πολιτικές ελευθερίες κατά βάθος αποτελούν μια προσποίηση γεμάτη ανεπάρκεια» στο δημιούργημα της Καραβέλα φανερώνεται το πραγματικό αίτημα, που σύμφωνα με τον ίδιο η τέχνη πρέπει να περιέχει, το «πνευματικό χρέος της ελευθερίας». Θα αναγνωρίσει στην νέα καλλιτέχνίδα «την τραγικότητα της ανθρώπινης αντίστασης ενάντια στη μοίρα του και τη δραματική πάλη για ελευθερία». Η τοποθέτηση του ζωγράφου καταδεικνύει με τον πιο εύγλωττο τρόπο τη δυναμική που επέφερε η δημιουργία της Καραβέλα, καθώς αυτή στάθηκε κριτικά και απέναντι στην τέχνη της εποχής αλλά και απέναντι στη δικτατορία. ¹⁴²

¹⁴⁰ Λυδάκης, «Η Μαρία Καραβέλα στο 'Χύτον'», *Τα Σημερινά*, 22/5/71

¹⁴¹ Ο Αλέκος Κοντόπουλος (1905-1975), ζωγράφος που θα πρωτοστατήσει στη διάδοση της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα, θα αρνηθεί στις αρχές του 1973 να παραλάβει το Α' Κρατικό Βραβείο Εικαστικών Τεχνών που του απονέμει η χούντα. Μάλιστα θα δημοσιοποιήσει την άρνησή του με επιστολή που θα στείλει την ίδια βραδιά της αναγγελίας στις εφημερίδες *Τα Νέα* και *Το Βήμα* καταγγέλλοντας το θεσμό.

¹⁴² Κοντόπουλος, «Απόψε έκθεση χώρου της Μαρίας Καραβέλα», *Τα Νέα*, 10/5/71

Το ηχηρό μήνυμα της Καραβέλα θα προκαλέσει την παρέμβαση της Χούντας, όπου και θα κλείσει την έκθεσή της δύο μέρες νωρίτερα.¹⁴³ Η απόφαση του στρατιωτικού καθεστώτος να επέμβει αποτελεί την καλύτερη επιβεβαίωση της εκφραστικής καθαρότητας και σαφήνειας του έργου της, που η ίδια είχε θέσει ως στόχο της.

Η Καραβέλα μετά το κλείσιμο της έκθεσης θα αναγκαστεί να φύγει για το Παρίσι όπου και θα συνεχίσει την αντιστασιακή της δράση. Αξίζει να επισημανθεί, τέλος, ότι στη Γαλλία θα λάβει το Βραβείο της Πόλης του Παρισιού την ίδια χρονιά στην 7η Μπιενάλλε των Νέων για δημιουργία περιβάλλοντος, που οι αρχές της Ελλάδας έκαναν ότι μπορούσαν για να το σταματήσουν.¹⁴⁴ Η αντιστασιακή της τέχνη δε θα σταματήσει όμως ούτε κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης, όπου με έργα της τόσο στη Γαλλία όσο και στην Ελλάδα, θα στρέφεται ενάντια στη ρευστή πολιτική πραγματικότητα της χώρας της.¹⁴⁵

Γ. Η περίπτωση της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών

Την περίοδο της δικτατορίας κάνουν την εμφάνισή τους όμως και συλλογικές προσπάθειες καλλιτεχνών. Η πρώτη προσπάθεια ομαδικής παρουσίας καλλιτεχνών θα γίνει μέσω της «Έκθεσης των Έξι» τον Οκτώβριο του 1969 στην γκαλερί Άστορ. Οι έξι καλλιτέχνες (Γιάννης Βαλαβανίδης, Βαγγέλης Δημητράς, Μαρία Καραβέλα, Βάσω Κυριάκη, Γιώργος Μήλιος και Σωτήρης Σόρογκας), έχοντας αποφοιτήσει από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών κατά τα έτη 1961-63¹⁴⁶, θα συγκροτήσουν την άτυπη αυτή ομάδα όπου στον κατάλογό της έκθεσής τους αντί κειμένου θα χρησιμοποιήσουν το σύνθημα του γαλλικού Μάη «Να είστε ρεαλιστές, να ζητάτε το αδύνατο».¹⁴⁷ Στην έκθεση αυτή θα παρουσιάσει ο κάθε καλλιτέχνης την ατομική του δουλειά όπου σύμφωνα με τον τύπο της εποχής «προχωρούν σε διαφορετικές κατευθύνσεις με κοινό παράγοντα μια βασική τιμιότητα και σοβαρότητα»¹⁴⁸. Η πρώτη λοιπόν προσπάθεια για ομαδική εργασία και συμπόρευση των καλλιτεχνών θα επιτελεστεί μέσω αυτής της έκθεσης.

¹⁴³ *Το Βήμα*, 14/5/71

¹⁴⁴ Ξύδης 1981, 21

¹⁴⁵ Παπαδοπούλου 2005, 20

¹⁴⁶ *Το Βήμα*, 1/10/69

¹⁴⁷ Κουνεκάκη 2005, 224-225

¹⁴⁸ *Το Βήμα*, 18/10/69

Αλλά η ομάδα που θα δημιουργηθεί μέσα στα χρόνια της δικτατορίας και θα παρουσιάσει ένα συγκροτημένο πρόγραμμα στα δύο χρόνια διάρκειάς της είναι η Ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών. Οι πέντε καλλιτέχνες (Γιάννης Βαλαβανίδης, Κλεοπάτρα Δίγκα, Κυριάκος Κατζουράκης, Χρόνης Μπότσογλου και Γιάννης Ψυχοπαίδης), απόφοιτοι της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, διέκριναν από πολύ νωρίς όσα τους συνέδεαν και δημιούργησαν μια στενή φιλική καλλιτεχνική παρέα, που στα χρόνια της δικτατορίας εξελίχθηκε σε ομάδα¹⁴⁹. Ο τίτλος της ομάδας τους, που θα συγκροτηθεί το 1971, «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» παρουσιάζει ένα διττό περιεχόμενο, καθώς αφ' ενός αναφέρεται στο νεαρό της ηλικίας τους και αφ' ετέρου καταδεικνύει τη νεωτερικότητα της ζωγραφικής τους άποψης.¹⁵⁰ Την ίδια χρονιά θα γράψουν το πρώτο Μανιφέστο τους με τον τίτλο «Η λειτουργία του έργου τέχνης», που θα εκδοθεί στο «Χρονικό '71» που κυκλοφορεί από το Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο Ώρα του Ασσαντούρ Μπαχαριάν.

Οι πέντε καλλιτέχνες θα προτείνουν μια νέα ζωγραφική άποψη για τα εικαστικά, η οποία θα στρέφεται προς το να αποκτήσει η ζωγραφική μια ρεαλιστική ματιά πάνω στα πράγματα. Η άρνησή τους για την Αφηρημένη τέχνη θα προκύψει μέσα από την παραδοχή τους ότι η τέχνη πρέπει να είναι μαχόμενη και να δρα κριτικά πάνω στα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα της εποχής. Για να το κατορθώσει αυτό η τέχνη, θα πρέπει οι καλλιτέχνες να στραφούν σε μια ζωντανή ζωγραφική, που θα πραγματεύεται μέσω του περιεχομένου της την πραγματικότητα της εποχής καθώς επιθυμούν η ζωγραφική τους να εντάσσεται στην προσπάθεια για «κοινωνικοποιημένη τέχνη»¹⁵¹. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο οι πέντε καλλιτέχνες θα δανειστούν πολλές από τις συμβάσεις της *pop art* αλλά και τις πολιτικοποιημένες τέχνες του Μεσοπολέμου¹⁵². Η ομάδα τελικά θα στραφεί με το έργο της προς τον κριτικό ρεαλισμό, τον ρεαλισμό που πραγματεύεται την κριτική διάσταση των πραγμάτων, εφαρμόζοντας μια πολιτικοποιημένη παραστατική ζωγραφική, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Το πολιτικό σκηνικό μετά την απόπειρα ανατροπής του Παπαδόπουλου από την ολομέλεια των πραξικοπηματιών Συνταγματαρχών τον Αύγουστο του 1971 και την αποτυχία του εγχειρήματός τους μετά από την παρέμβαση του διοικητή της Στρατιωτικής Αστυνομίας Ιωαννίδη έχει καταστήσει πλέον κυρίαρχο τον ρόλο του

¹⁴⁹ Κουνεκάκη 1988, 27

¹⁵⁰ Παπαδοπούλου 2005, 21

¹⁵¹ Κουνεκάκη 1988, 38-43

¹⁵² Μουτσόπουλος 2006, 68

Παπαδόπουλου, καθώς θα παραμερίσει τους δύο παλιούς συνεργάτες του Μακαρέζο και Παττακό. Παρά τις μεγάλες αντιδικτατορικές διαδηλώσεις που θα συνοδεύσουν την κηδεία του Σεφέρη τον Σεπτέμβριο του 1971 η χούντα παραμένει ισχυρή. Μέσα σε αυτό το πολιτικό σκηνικό θα λάβει χώρα η έκθεση των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών.

ο **Η έκθεση των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών στο Goethe τον Μάρτιο του 1972**

Ένα χρόνο μετά την ίδρυση της ομάδας τους οι πέντε καλλιτέχνες θα αποφασίσουν να προχωρήσουν στην πρώτη τους ομαδική έκθεση. Ως χώρος της έκθεσης επιλέγεται, αντί για μια γκαλερί της εποχής, το Γερμανικό Ινστιτούτο Goethe στην Αθήνα. Συγκεκριμένα, οι Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές θα εκθέσουν τη δουλειά τους στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Goethe, χώρο που είχε φιλοξενήσει αρκετές εικαστικές και άλλες εκδηλώσεις κατά τη διάρκεια της δικτατορίας στην Ελλάδα. (Εικ. 10).



Εικ.10 Εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης

Η επιλογή του χώρου δεν είναι τυχαία, καθώς οι πέντε καλλιτέχνες θα κατανοήσουν ότι το τόλμημά τους μέσα στα πλαίσια της εποχής είναι επικίνδυνο,

γι' αυτό και θα προτιμήσουν να εκθέσουν τα έργα τους σε ένα ουδέτερο έδαφος. Άλλωστε το Γερμανικό Ινστιτούτο αποτελεί, καθ' όλη την περίοδο της δικτατορίας, ένα «καταφύγιο» για αρκετούς καλλιτέχνες, εικαστικούς, συγγραφείς και διανοούμενους. Σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη του ρόλου του Goethe, ως μιας πολιτιστικής «όασης» και ως χώρου συγκέντρωσης ανθρώπων με δημοκρατικό φρόνημα εκείνη την εποχή, διαδραματίζει ο ακόλουθος του ινστιτούτου Johannes Weissert, ένας άνθρωπος που θα δημιουργήσει με την πολιτική του έναν χώρο με έντονο αντιδικτατορικό πνεύμα.¹⁵³

Πριν από τα εγκαίνια της έκθεσης τρία μέλη από την ομάδα, οι Γιάννης Ψυχοπαίδης, Κυριάκος Κατζουράκης και Γιάννης Βαλαβανίδης, κυκλοφορούν ένα κείμενο σχετικά με αυτή. Σε αυτό αναφέρονται στη λειτουργία του έργου τέχνης, που ως απαραίτητη προϋπόθεσή του οφείλει να έχει τη διάδοσή του «σε κοινωνικούς χώρους μέχρι τώρα απρόσιτους» φανερώνοντας την προσδοκία τους το έργο τους να αποτελέσει κτήμα ολόκληρης της κοινωνίας και όχι μόνο του φιλότεχνου κοινού. Επίσης στο κείμενο αυτό δηλώνουν την πρόθεσή τους το έργο τους να τοποθετηθεί απέναντι στην πραγματικότητα της εποχής καθώς διαβλέπουν ότι «η αυτοπαρουσίαση της κοινωνίας διοχετεύεται δραστικά μέσα από τη φωτογραφία, τη διαφήμιση, γενικά από τα μέσα πλατιάς επικοινωνίας. Η 'πρώτη ύλη', που συγκροτεί τον ερεθισμό του σύγχρονου ανθρώπου, είναι ήδη μεσολαβημένη και διαμορφωμένη από τα μέσα αυτά. Η καλλιτεχνική δημιουργία δεν μπορεί να αγνοήσει αυτή την πραγματικότητα, ίσα-ίσα πρέπει να ξεκινήσει από αυτή».¹⁵⁴

Στο κείμενο αυτό η ομάδα λοιπόν θα δηλώσει ξεκάθαρα ότι το περιεχόμενο των έργων τους προέρχεται από την πραγματικότητα της κοινωνίας τους. Θεωρούν ότι ο καλύτερος τρόπος προκειμένου να τοποθετηθούν κριτικά απέναντι σε αυτή θα προκύψει μέσα από τη χρησιμοποίηση ακριβώς της φωτογραφίας, του μέσου δηλαδή που δεσπόζει και χειραγωγεί την κοινωνία. (Εικ.11-15) Η φωτογραφία, που προβάλλεται μέσα από τις διαφημίσεις, την τηλεόραση και τον τύπο, έχει συμβάλλει δυναμικά στην εικόνα του πολίτη-καταναλωτή εξυπηρετώντας προφανώς τα συμφέροντα της εξουσίας της εποχής για προσανατολισμό της κοινωνίας προς την ατομική ευημερία αντί προς τη διεκδίκηση της ελευθερίας.

¹⁵³ Κοκκίνη 2005, 221-222

¹⁵⁴ Κουνεκάκη 1988, 44-45



Εικ.11 *Ατύχημα*, 1971
Έργο του Κυριάκου Κατζουράκη



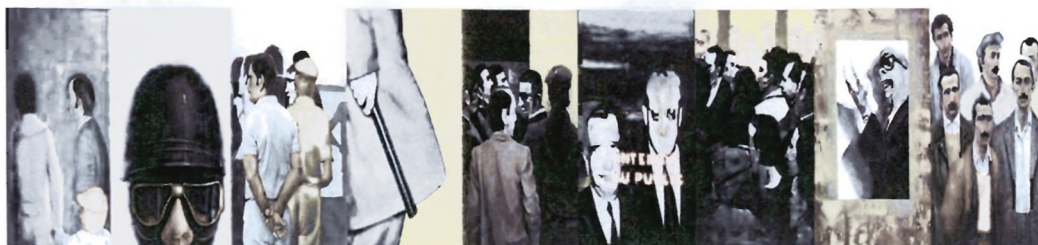
Εικ.12 '68, 1968
Έργο του Κυριάκου Κατζουράκη



Εικ. 13 *Στο δρόμο*, 1971
Έργο του Γιάννη Ψυχοπαίδη



Εικ. 14 Φρίζα, 1972
Έργο του Χρόνη Μπότσογλου



Εικ.15 Φρίζα, 1972
Έργο του Χρόνη Μπότσογλου

Τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, που έχουν χρησιμοποιηθεί από τους ιθύνοντες της Χούντας προς δικό τους συμφέρον, θα αποτελέσουν για τους πέντε νέους έλληνες καλλιτέχνες το πεδίο και της δικής τους δημιουργίας. Στην έκθεση στο Goethe οι καλλιτέχνες θα χρησιμοποιήσουν εικόνες προερχόμενες από τον Τύπο, τη διαφήμιση και τον κινηματογράφο προκειμένου να αναπαραστήσουν σύμβολα της καθημερινής μυθολογίας και να τονίσουν μέσω αυτού του τρόπου τον πραγματικό ρόλο που διαδραμάτιζαν τα μέσα αυτά προς όφελος της Χούντας. Οι πίνακές τους, μέσω της δυναμικής της αποστασιοποιημένης εικόνας, θα αναπαραστήσουν πρόσωπα κυρίως ανώνυμα, αντικείμενα καθημερινής χρήσης ή διαφημιστικές εικόνες που κατέκλυζαν τον τύπο της εποχής (Εικ.16-19). Στόχος της ομάδας άλλωστε δεν υπήρξε η προβολή του κάθε έργου ξεχωριστά αλλά η απόδοση μέσω της συλλογικής εργασίας τους του μηνύματός τους που στεκόταν κριτικά απέναντι στα μέσα μαζικής επικοινωνίας.



Εικ.16 Εξώφυλλο περιοδικού,
Έργο του Γιάννη Ψυχοπαίδη
(από τον κατάλογο της έκθεσης του
'72 στο Goethe)



Εικ.17 Οικογένεια, 1972
Έργο του Γιάννη Βαλαβανίδη



Εικ.18 Γάμος, 1972
Έργο της Κλεοπάτρα Δίγκα



Εικ.19 Καθρέφτης, 1972
Έργο της Κλεοπάτρα Δίγκα

Το συνολικό και πραγματικό όμως μήνυμα της έκθεσης δεν θα γίνει κατανοητό από την πλευρά της Χούντας. Αστυνομικοί της Ασφάλειας θα επισκεφτούν τον χώρο του Goethe, πριν την έναρξη της έκθεσης, και θα σταθούν ενοχλημένοι μπροστά στο έργο του Κατζουράκη με τίτλο «Θητεία». Το συγκεκριμένο έργο παρίστανε ένα στρατιώτη που κρατούσε στο χέρι του ένα κουτί σπίρτα με τον φοίνικα της δικτατορίας. Οι αστυνομικοί θα απαιτήσουν την απομάκρυνσή του αλλά η λύση θα δοθεί από τον καλλιτέχνη, τοποθετώντας πάνω

στον πίνακα ένα πραγματικό κουτί σπίρτα γυρισμένο ανάποδα ώστε να μη φαίνεται πια το σύμβολο της δικτατορίας.¹⁵⁵

Η έκθεση στο Goethe, που θα διαρκέσει από τις 14 έως τις 30 Μαρτίου 1972¹⁵⁶, θα αποτυπωθεί στον τύπο περιέχοντας και τη βασική θέση των καλλιτεχνών μέσω της ομαδικής τους προσπάθειας «Ζωγραφίζουμε παραστατικά σημαίνει ότι θέλουμε να δώσουμε απλά και άμεσα την πραγματικότητα, απομυθοποιώντας ένα περιβάλλον, όπου τα φαινόμενα παρουσιάζονται παραποιημένα για να εξυπηρετήσουν άλλους σκοπούς».¹⁵⁷ Ο τύπος της εποχής θα ασχοληθεί με αυτή την έκθεση, που παρουσίασε μια τεράστια απήχηση στον κόσμο καθώς την επισκέφτηκαν πάνω από 4.000 άνθρωποι¹⁵⁸.

Ο Μίλτος Παρασκευαΐδης στέκεται θετικά απέναντι στην ομαδική έκθεση καθώς «διαπιστώνεται νέα πνοή ανανεωτικής δημιουργίας»¹⁵⁹. Αντίστοιχα ο Τώνης Τσιρμπίνος αναγνωρίζει στους καλλιτέχνες ότι «θέλησαν να χρησιμοποιήσουν την παραστατική ζωγραφική σε μια ζωντανή έκφραση, άμεση στη σημερινή πραγματικότητα, κοντά στον άνθρωπο και την αγωνία του.»¹⁶⁰

Η Έφη Ανδρεάδη θα σταθεί επικριτικά απέναντι στην έκθεση των νέων καλλιτεχνών, επισημαίνοντας ότι η προσπάθεια τους στην κατεύθυνση του ρεαλισμού «δεν έχει, έξω από τη δήλωση μιας σύμπνοιας ιδεών, να προσφέρει στο αθηναϊκό κοινό κάτι πραγματικά νέο». Για την Ανδρεάδη λείπει από την έκθεση αυτή η ένταση που όφειλαν οι καλλιτέχνες να αποδώσουν καθώς «το θέμα δεν έχει τα στοιχεία της άμεσης έκπληξης και του ιλίγγου μιας στιγμιαίας αποκρυστάλλωσης του καθημερινού.»¹⁶¹ Αλλά ίσως η ομαδική προσπάθεια των πέντε καλλιτεχνών να μην είχε ως στόχο τη δημιουργία της έκπληξης στο κοινό αλλά αντίθετα την αποκρυστάλλωση και την απομυθοποίηση μιας γενικότερης ατμόσφαιρας, που ήταν δεδομένη για αυτό.

Στο κλίμα αυτό κινείται η κριτική τόσο της Ελένης Βακαλό όσο και της Νίκης Λοϊζίδη. Η Βακαλό θα αναγνωρίσει την προσπάθεια των καλλιτεχνών καθώς «η ομαδική προσπάθεια ενισχύει την ‘απομυθοποίηση’ ενώ συγχρόνως αποτελώντας απόδειξη του συνειδητοποιημένου προβληματισμού που τους οδηγεί σ’ αυτήν τη θέση

¹⁵⁵ Κουνεκάκη 1988, 52

¹⁵⁶ *Το Βήμα*, 10/3/72, *Νέα Πολιτεία*, 4/3/72, *Ελεύθερος Κόσμος*, 15/3/72

¹⁵⁷ Ανδρεάδη, «Σήμερα οι Νέοι Έλληνες Ρεαλισταί», *Το Βήμα*, 14/3/72

¹⁵⁸ Κουνεκάκη 1988, 53

¹⁵⁹ Παρασκευαΐδης, «Οι νέοι Έλληνες Ρεαλισταί», *Ελεύθερος Κόσμος*, 9/4/72

¹⁶⁰ Τσιρμπίνος, «Σύγχρονος γαλλική ζωγραφική», *Νέα Πολιτεία*, 24/3/72

¹⁶¹ Ανδρεάδη, «Σήμερα οι Νέοι Έλληνες Ρεαλισταί», *Το Βήμα*, 14/3/72

τους για την τέχνη, δικαιώνει το μεμονωμένο ως τώρα και γι' αυτό λιγότερο αποτελεσματικό για τους στόχους τους, έργο του καθενός».¹⁶² Αντίστοιχα η Νίκη Λοϊζίδη θα δει μέσα στο έργο τους το «δυναμικό τρόπο διαμαρτυρίας και απομυθοποίησης του φανταχτερού 'πολιτισμού της κονσέρβας'» καθώς «η σύγχρονη ελληνική κυρίως πραγματικότητα με τα ζωτικά βιοτικά και κοινωνικά της προβλήματα από τη μια, και την διεθνίζουσα 'μυθολογία', από την άλλη, αναβιώνει μέσα από τα έργα των πέντε ελλήνων ρεαλιστών, με αξιοπρόσεκτη ευστοχία.»¹⁶³

Οι καλλιτέχνες στο πνεύμα της κριτικής τους διάθεσης θα χρησιμοποιήσουν, σύμφωνα με τη Βακαλό, τις «φωτογραφίες που φωτίζουν τον κοινωνικό μηχανισμό του σύγχρονου κόσμου» με έναν τρόπο χαρακτηριστικό της διάθεσης των καλλιτεχνών καθώς «Είναι φανερό ότι αυτό δε γίνεται για να εξασφαλιστεί η πιστότητα». Αντίστοιχα η Λοϊζίδη θα δει στο έργο τους «την απογυμνωτική κριτική των φανταχτερών συμβόλων ευρείας κατανάλωσης.» Η κριτική επιδίωξη αποτυπώνεται άλλωστε ξεκάθαρα και στην άποψη του γυναικείου μέλους της ομάδας, της Κλεοπάτρας Δίγκα, σε συνέντευξη που παραχώρησε στην Πέγκυ Κουνεκάκη μετά τη δικτατορία και αναφέρει τα εξής: «Ξέραμε όλοι τότε πολύ καλά ότι με την Τέχνη δεν ανατρέπεις καθεστώτα αλλά συμβάλλεις στο ωρίμασμα μιας συνείδησης.»¹⁶⁴

Η Ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών θα προχωρήσει σε δεύτερη έκθεση την επόμενη χρονιά στη γκαλερί Κοχλίας στη Θεσσαλονίκη. Ήδη όμως είχαν ξεκινήσει οι πρώτες ιδεολογικές διαφωνίες μεταξύ των μελών της που θα οδηγήσουν την ίδια χρονιά και στη διάλυση της Ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών.

Δ. Η περίπτωση του Ηλία Δεκουλάκου

Ο Ηλίας Δεκουλάκος (1929-99), απόφοιτος της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών το 1956, αποτελεί μια περίπτωση καλλιτέχνη με πλούσιο και πολύπλευρο έργο. Στα χρόνια που ακολούθησαν την αποφοίτησή του από την ΑΣΚΤ πειραματίστηκε με διάφορες μορφές τέχνης καταδεικνύοντας το πολύπλευρο ταλέντο του.

¹⁶² Βακαλό, «Τέχνη και ζωή», *Τα Νέα*, 5/4/72

¹⁶³ Λοϊζίδη, «Στο ΓΚΑΙΤΕ νεορρεαλισμός», *Απογευματινή*, 14/4/72

¹⁶⁴ Κουνεκάκη 1988, 139

Το 1963 στην πρώτη του ατομική έκθεση στην γκαλερί Ζυγός θα παρουσιάσει έργα που κινούνται στο εικαστικό πνεύμα της εποχής του με την κυριαρχία της αφαίρεσης. Ο Δεκουλάκος δεν θα παραμείνει ανεπηρέαστος από τις κατακτήσεις της αφηρημένης τέχνης και η έκθεσή του στην γκαλερί Ζυγός θα τον αναδείξει σε έναν καλλιτέχνη με υποδειγματική πορεία μέσα στα πλαίσια τουλάχιστον των προωθήσεων της αφαίρεσης στην Ελλάδα.¹⁶⁵

Μετά την επιβολή της δικτατορίας θα επιλέξει και αυτός να απομονωθεί για ένα διάστημα παραμένοντας ουσιαστικά έξω από τα καλλιτεχνικά γεγονότα, επιλογή που ακολούθησαν άλλωστε και πολλοί καλλιτέχνες της εποχής του.¹⁶⁶ Όμως το Μάρτιο του 1973 ο καλλιτέχνης θα σπάσει τη σιωπή του με δύο παράλληλες εκθέσεις σε δύο διαφορετικές γκαλερί που θα συζητηθούν εκείνη την εποχή παρουσιάζοντας έργα του αυτή τη φορά που ανήκουν στην παραστατική τέχνη. Οι λόγοι που οδήγησαν τον Δεκουλάκο να απομακρυνθεί από την αφαίρεση είναι σύμφυτοι, όπως θα δούμε παρακάτω, με την απόφασή του να περάσει κι αυτός ένα ηχηρό μήνυμα. Άλλωστε η στάση του για τον ρόλο του καλλιτέχνη αποτυπώνεται στην ακόλουθη φράση του, «ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι όχι μόνο μάστορας αλλά στοχαστής και διανοούμενος»¹⁶⁷, στάση που θα επιβεβαιωθεί από την έκθεσή του το 1973.

Το καθεστώς της χούντας παραμένει ισχυρό μετά και την στρατιωτική συμφωνία που υπέγραψε στις 21 Ιανουαρίου με τις ΗΠΑ. Όμως οι πρώτες φοιτητικές εξεγέρσεις έχουν αρχίσει ήδη να κάνουν την εμφάνισή τους. Στις αρχές του 1973 θα προκληθούν επεισόδια στο Πολυτεχνείο και στη Νομική Σχολή Αθηνών με αποτέλεσμα η χούντα να διακόψει την αναβολή στράτευσης των φοιτητών και να εκκενώσει δια της βίας τη Νομική Σχολή. Μέσα σε αυτό το κλίμα θα πραγματοποιηθεί η έκθεση του Δεκουλάκου.

ο Η έκθεση του Δεκουλάκου στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον και η μεταφορά της στην γκαλερί Νέες Μορφές το Μάρτιο του 1973

Ο Δεκουλάκος μετά την περίοδο αποχής του από την εκθεσιακή δραστηριότητα αποφασίζει να παρουσιάσει έργα που είχε δημιουργήσει κατά τη δεκαετή περίοδο 1963-73. Έτσι προγραμματίζεται να εκθέσει έργα της περιόδου

¹⁶⁵ Βακαλό 1996, 197-198

¹⁶⁶ Σπητέρης 1979, 314-315

¹⁶⁷ Χριστοφόγλου 2008, 12

1963-68 στην γκαλερί Νέες Μορφές, που περιλαμβάνουν νεοπαραστατικούς πίνακες με στοιχεία ποπ, και έργα της περιόδου 1968-73, δημιουργημένα με τη χρήση του αερογράφου, στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον. Ως ημερομηνία έναρξης των δύο εκθέσεων χωρίς τα καθιερωμένα εγκαίνια ορίζεται η Παρασκευή 2 Μαρτίου 1973¹⁶⁸. Την ίδια όμως ημέρα τα δεδομένα θα αλλάξουν για τη διεξαγωγή της μιας έκθεσης, αυτής που περιέχει τα έργα που γεννήθηκαν μέσα στα πλαίσια της στρατιωτικής δικτατορίας. Σ' αυτήν την έκθεση θα σταθούμε για να παρακολουθήσουμε πως με μια έκθεση ο Δεκουλάκος κατάφερε να προκαλέσει τα ήθη της εποχής.

Την πρώτη ημέρα διεξαγωγής της έκθεσης την γκαλερί θα επισκεφτεί μια ομάδα μαθητών γυμνασίου με τη δασκάλα τους «□ □ ποία δημιούργησε ζωηρό επεισόδιο που υπέπεσε στην αντίληψη των υπαλλήλων της Γκαλερί και τυχαία παρευρισκόμενων αστυνομικών. Η εν λόγω δασκάλα, με φωνασκίες διετύπωνε τη γνώμη ότι ωρισμένοι πίνακες του Δεκουλάκου, που παρίσταναν γυμνά, προσβάλλουν την αιδώ των μαθητών της και ότι κατά συνέπειαν έπρεπε πάραυτα να ξεκρεμαστούν»¹⁶⁹. Η παρέμβαση της δασκάλας κρίνεται ως 'περίεργη' καθώς «παρετηρείτο από κύκλους των αθηναϊκών γκαλερί ότι ουδέποτε μέχρι τώρα έχει προσέλθει σε μια οποιαδήποτε έκθεση, ομάδα μαθητών τόσο νεαρής ηλικίας χωρίς προηγούμενη συνεννόηση, έστω και τηλεφωνική, με τους αρμοδίους μίας γκαλερί, σχετικά με το περιεχόμενο και το είδος της εκθέσεως. Τούτο ακριβώς δεν έγινε στην περίπτωση της Παρασκευής».¹⁷⁰ (Εικ. 20)



Εικ.20 Χωρίς τίτλο, 1972

¹⁶⁸ Βραδυνή, 1/3/73

¹⁶⁹ Τα Νέα, 3/3/73

¹⁷⁰ Το Βήμα, 6/3/73

Μετά το ζωηρό αυτό επεισόδιο ο Δεκουλάκος δεν θα συμμορφωθεί με τη διεύθυνση του Χίλτον να αποσύρει τα εν λόγω έργα και θα αποφασίσει να ματαιώσει την έκθεσή του. Ο ίδιος θα ισχυριστεί πως δεν μπορεί να συνεχίσει την έκθεση μέσα σε αυτές τις συνθήκες «υφιστάμενος πίεση να αποσύρω αυτά τα έργα από την έκθεση μου θέλησα να την κλείσω καλύτερα, δεν μπορούσα να συνεχίσω μια ακρωτηριασμένη έκθεση». Επίσης σε ερώτηση των δημοσιογράφων για ποια έργα προκάλεσαν τη ματαίωση της έκθεσης ο Δεκουλάκος θα ισχυριστεί ότι «δεν μπόρεσα να μάθω».¹⁷¹ Το γεγονός αυτό θα έχει και ως αποτέλεσμα το κλείσιμο της Αίθουσας Τέχνης Αθηνών από τη διευθύντρια της γκαλερί Μαριλένα Βυζαντίου-Λιακοπούλου¹⁷².

Όμως η ματαίωση της έκθεσης που θα οδηγήσει στην αναζήτηση νέου εκθεσιακού χώρου, καθώς και άρθρα με τίτλους όπως «Η τολμηρή εργασία του Ηλία Δεκουλάκου»¹⁷³ και «Έκθεση ζητάει γκαλερί» και χαρακτηρισμοί του καλλιτέχνη ως «περιπλανώμενος ζωγράφος»¹⁷⁴, θα ενισχύσουν τον αντίκτυπο της έκθεσης και θα συμβάλουν στην καταγραφή της από τον τύπο της εποχής. Η περιπέτεια της έκθεσης αυτής θα οδηγήσει τελικά στη μεγαλύτερη προβολή της και θα καταδείξει με τον πιο εύγλωττο τρόπο την αδυναμία του στρατιωτικού καθεστώτος να κατανοήσει το πραγματικό μήνυμα της έκθεσής του συμβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο στη μεγαλύτερη διάδοση και προβολή «μιας έκθεσης που αναμένεται με ιδιαίτερο ενδιαφέρον»¹⁷⁵, μετά τη μεταφορά και την ολοκληρωμένη παρουσίαση της στις 19 Μαρτίου 1973 που επετεύχθη τελικά στο χώρο της γκαλερί Νέες Μορφές.

Τα έργα της πενταετίας 1968-73 αφορούσαν πίνακες του καλλιτέχνη που είχε δημιουργήσει με τη χρήση του αερογράφου, αγαπημένου εργαλείου πολλών Αμερικάνων φωτορεαλιστών.¹⁷⁶ Ο αερογράφος αποτελούσε, όπως λέει ο ίδιος ο καλλιτέχνης «μια συσκευή ψεκασμού του χρώματος, που λειτουργεί με πεπιεσμένο αέρα», εξασφαλίζοντας με αυτή τη μέθοδο τη δημιουργία πινάκων από απόσταση καταργώντας την παραδοσιακή ζωγραφική πινελιά.¹⁷⁷ Σε αναλογία προς την επικράτηση των εικόνων στις μέρες του μέσω της διαφήμισης και της τηλεόρασης ο καλλιτέχνης αποφασίζει να στραφεί και αυτός με τη σειρά του στην προβολή της

¹⁷¹ *Απογευματινή*, 3/3/73

¹⁷² *Τα Νέα*, 5/3/73

¹⁷³ *Τα Σημερινά*, 6/3/73

¹⁷⁴ *Τα Νέα*, 6/3/73

¹⁷⁵ *Το Βήμα*, 17/3/73

¹⁷⁶ Παπαδοπούλου 2005, 22

¹⁷⁷ Χριστοφόγλου 2008, 9

εικόνας, επίτευγμα που θα του εξασφαλίσει η χρήση του εργαλείου αυτού. Ο θεατής με αυτόν τον τρόπο θα στραφεί στην άμεση παρατήρηση της εικόνας τονίζοντας το ισχυρά προβαλλόμενο μήνυμά της.

Ο καλλιτέχνης θα τοποθετήσει λοιπόν στη γκαλερί Νέες Μορφές 21 μεγάλους πίνακες που είχε δημιουργήσει με τη χρήση αυτού του εργαλείου. Τα εικονιζόμενα θέματα θα είναι ανθρώπινα μέλη (Εικ.21-23), αρχιτεκτονικά μέλη (Εικ.24), τοπία (Εικ.25), αντικείμενα (Εικ.26) και φρούτα (Εικ.27-28). Ανάμεσα στους πίνακες συμπεριλαμβάνονται και γυμνά γυναικεία σώματα που αποτέλεσαν, όπως είδαμε, την αφορμή για το κλείσιμο της έκθεσης.



Εικ.21 Χειρονομία, 1971

Τα θέματα του όμως θα αποδοθούν με έναν πρωτότυπο τρόπο που προσιδιάζει στην απόδοση μιας υπερ-ρεαλιστικής μορφής.¹⁷⁸ Η απεικόνιση των εικονιζόμενων μελών και αντικειμένων από τον καλλιτέχνη, «τεράστιες συνθέσεις, υπερβολές – υπεργυμνά, υπερφρούτα, τεράστια χέρια σε αμυντικές θέσεις, τεράστια κάγκελα, ασφυκτικά–»¹⁷⁹ φανερώνουν την πρόθεση του Δεκουλάκου μέσω της υπερβολής και της υπερμεγέθυνσης να κριτικάρει τη σύγχρονή του πραγματικότητα όπου η κοινωνία υποφέρει από την κατανάλωση και τη μαζική κουλτούρα. Εκτός από το στοιχείο της υπερβολής, ο καλλιτέχνης θα χρησιμοποιήσει την επιδεικτική αποσπασματικότητα

¹⁷⁸ Σπητέρης 1979, 314-315

¹⁷⁹ Απογευματινή, 9/3/73

και τη σχεδόν απάνθρωπη τελειότητα της ζωγραφικής τους εκτέλεσης για να καταστήσει τις εικόνες του ακόμα πιο έντονες στα μάτια του θεατή.¹⁸⁰



Εικ.22 *Ανάπανσις*, 1969



Εικ.23 *Το μέγα ους*, 1972

Ο ίδιος θα δηλώσει σε συνέντευξή του «παριστώ συγκεκριμένες εικόνες με πρόθεση να τις καταστήσω σύμβολα ιδεών...»¹⁸¹. Ο συμβολισμός λοιπόν που αποδίδει στις προβαλλόμενες εικόνες του ταυτίζεται με την πρόθεσή του να αφιερώσει την έκθεση σε μια κεντρική ιδέα, τη «θανάσιμη ευημερία». Αυτή είναι που οδηγεί στην αποτύπωση της σύγχρονης του καθημερινότητας καθώς ο ίδιος τονίζει «τα σπίτια μας είναι φυλακές, τα πόδια μας είναι δεμένα στις μπάρες του αυτοκινήτου, κάποιο απρόσωπο δάκτυλο μπορεί πιέζοντας ένα κουμπί να οδηγήσει την ανθρωπότητα στην καταστροφή.»¹⁸² Ο καλλιτέχνης λοιπόν μέσω των εικόνων του θα αποδώσει αυτή τη «θανάσιμη ευημερία» που είχε οδηγήσει στην αλλοτρίωση του σύγχρονου του περιβάλλοντος όπου οι άνθρωποι επαναπαύονται στα καταναλωτικά τους πρότυπα και στις ατομικές τους επιδιώξεις και δεν αντιλαμβάνονται πλέον τους κινδύνους που κρύβονται από αυτή τους την αλλοτρίωση.

¹⁸⁰ Χριστοφόγλου 2008, 10

¹⁸¹ *Βραδυνή*, 20/3/73

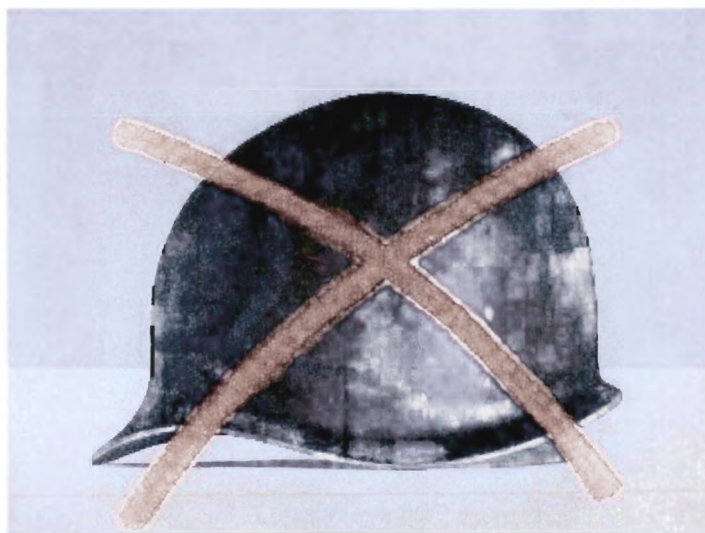
¹⁸² *Τα Νέα*, 17/3/73



Εικ.24 Πρόσοψη κατοικίας, 1969



Εικ.25 Υπαιθρον, 1972



Εικ.26 Σπουδή, 1972

Στο έργο του Δεκουλάκου θα σταθεί επικριτικά ο Μίλτος Παρασκευαΐδης καθώς θα τον κατηγορήσει για «ζωγραφική έντονα εκλαικευμένη και με εκδηλώσεις διαφόρων ‘μοντέρνων’ παραστατικών τεχνοτροπιών, οι οποίες φαίνονται σπασμωδικές και με δυσχέρειες συμβιβασμού των απαιτήσεων της γνήσιας τέχνης για δημιουργίες ποιότητας». Στην κριτική του θα προχωρήσει κάνοντας λόγο για τη στάση του καλλιτέχνη που διαπνέεται από «πυρετόν άγχους για τον εξευτελισμό των ιδεωδών του ανθρωπισμού από τις κυρίαρχες αντιπνευματικές και αντιχριστιανικές

δυνάμεις», στις οποίες όμως ο Δεκουλάκος στέκεται λανθασμένα χρησιμοποιώντας «θέματα υπεραισθησιασμού».¹⁸³



Εικ.27 Νεκρή φύση, 1972



Εικ.28 Το μήλον της έριδος, 1973

Στην υπόλοιπη όμως αρθρογραφία της εποχής ο Δεκουλάκος θα δεχτεί θετικά σχόλια για το έργο του. Ο Τώνης Τσιρμπίνος τοποθετεί την έκθεση στις πιο ενδιαφέρουσες της εποχής «ώρες ώρες θυμίζει τις μεγάλες εποχές της ζωγραφικής»¹⁸⁴ και η Ελένη Βακαλό θα κάνει λόγο για το «ποια έξαρση και έκταση μπορεί να βγει ακόμα και μέσα από τον ρεαλισμό, όταν αυτός κορυφωθεί στην έκφραση ενός καλλιτέχνη».¹⁸⁵

Η κεντρική ιδέα του Δεκουλάκου, η «θανάσιμη ευημερία», θα είναι αυτή που θα προκαλέσει τα περισσότερα σχόλια της εποχής καθώς αυτή θα αποτυπωθεί στο σύνολο της αρθρογραφίας της εποχής. Η Νίκη Λοϊζίδη θα επιμείνει στο ότι ο Δεκουλάκος θα καταφέρει να μεταφέρει το μήνυμα της ευημερίας της κοινωνίας του με επιτυχή τρόπο καθώς «ξεφεύγει από τις προθέσεις του αντικειμενικού καταγραφέα, η ζωγραφική του αποφεύγει – και συχνά εύστοχα- τόσο τον άμεσο

¹⁸³ Παρασκευαΐδης, «Συμβολισμός και φωτογραφικός ρεαλισμός του Ηλ. Δεκουλάκου», *Ελεύθερος Κόσμος*, 25/3/73

¹⁸⁴ Τσιρμπίνος, «Η ελληνική ζωγραφική ανταποκρίνεται στα πιο σύγχρονα ρεύματα της ευρωπαϊκής τέχνης. Τι παρουσιάζουν οι αθηναϊκές γκαλερί», *Τα Σημερινά*, 31/3/73

¹⁸⁵ Βακαλό, «Περί ρεαλισμού», *Τα Νέα*, 30/3/73

σχολιασμό όσο και την αμέτοχη αντικειμενικότητα» αλλά κατορθώνει το έργο του «να μοιάζει με την προβολή των υπερτροφικών συμβόλων της σύγχρονης κοινωνίας της ευημερίας».¹⁸⁶ Πετυχαίνει με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης να μεταδώσει, σύμφωνα με την Έφη Ανδρεάδη, το κλίμα της εποχής που διακατέχεται από «την μορφή μιας επιθυμίας για το ‘καινούριο’, το λαμπερό, που είναι μια τόσο δυνατή παρόρμηση στη σκοτεινή και κατακερματισμένη εποχή μας».¹⁸⁷ Ο καλλιτέχνης λοιπόν θα καταφέρει να καταδείξει αλλά και να χρησιμοποιήσει προς δικό του όφελος, όπως τονίζει και η Βακαλό, το γεγονός «ότι με τα σημερινά μέσα επικοινωνίας και διαφήμισης έχουμε φτάσει να νιώθουμε πιο ισχυρά οπτικά την εικόνα που μας δίνει η φωτογραφία παρά την εικόνα που μας δίνει απ’ευθείας το μάτι μας»¹⁸⁸.

Το κοινωνικό λοιπόν σχόλιο είναι αυτό που διακατέχει το έργο του Δεκουλάκου και άμεσος στόχος του να αναδείξει πως «όλα αυτά που λέγονται τεχνολογικά επιτεύγματα, κοινωνικά συστήματα κ.ά. δεν παύουν να εκπροσωπούν κινδύνους που πιέζουν, απειλές που υπάρχουν και που οι άνθρωποι τους υφίστανται καθημερινά»¹⁸⁹. Ο καλλιτέχνης είχε ως σκοπό του να καταδείξει πως στα πέντε χρόνια δημιουργίας των συγκεκριμένων έργων, πέντε χρόνια στρατιωτικής κατοχής της χώρας, η εικόνα έχει συμβάλλει στην αλλοτρίωση της κοινωνίας. Οι μηχανισμοί προβολής της εικόνας και του υπέρμετρου καταναλωτισμού έχουν χρησιμοποιηθεί αυτά τα χρόνια εξυπηρετώντας την πολιτική καταπίεση που υφίσταται η ελληνική κοινωνία.

Με τον τρόπο αυτό η ζωγραφική του Δεκουλάκου εμφανίζεται ως μορφή καταγγελίας απέναντι σε ένα σύστημα, όπως είναι η δικτατορία των συνταγματαρχών, που βασίζεται σε αυτή τη διαστρέβλωση των κοινωνικών συνθηκών. Με το έργο του ο Δεκουλάκος θα ορίσει τη ζωγραφική αντίδραση απέναντι στη στρατιωτική δικτατορία, η οποία και λογοκρίνεται αλλά για λόγους ηθικούς και όχι πολιτικούς.¹⁹⁰ Ο διττός χαρακτήρας των εικόνων του και ο σχολιασμός του για την κοινωνία της εποχής του μέσω αυτών των αλληγοριών δεν θα γίνει αντιληπτός από τους ιθύνοντες της χούντας που αντίθετα θα στραφούν εναντίον της ‘ανηθικότητας’ των γυμνών του. Αλλά με το έργο του ο Δεκουλάκος θα

¹⁸⁶ Λοιζίδη, «Ο συμβολικός ρεαλισμός. Στο έργο του Ηλία Δεκουλάκου στη γκαλερί Μορφές», *Απογευματινή*, 2/4/73

¹⁸⁷ Ανδρεάδη, «Ο υπερρεαλισμός και τα σύμβολα του Ηλία Δεκουλάκου», *Το Βήμα*, 23/3/73

¹⁸⁸ Βακαλό, «Περί ρεαλισμού», *Τα Νέα*, 30/3/73

¹⁸⁹ *Απογευματινή*, 19/3/73

¹⁹⁰ Μουτσόπουλος 2006, 102

καταφέρει να πραγματώσει την επιδίωξη του, η οποία συνοψίζεται στη φράση του «Για μένα η ζωγραφική ήταν η μόνη αντίσταση που άντεχα. Ήθελα να καταγγείλω κάθε μορφή βίας. Μορφή βίας ήταν και η δικτατορία».¹⁹¹

Ε. Η περίπτωση του Δημήτρη Αληθεινού

Ο Δημήτρης Αληθεινός, γεννημένος το 1945 στην Αθήνα, σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών κατά τα έτη 1968-70. Ως αφετηρία του υπήρξε η ζωγραφική αλλά η συνέχεια των σπουδών του στη Σχολή Καλών Τεχνών της Ρώμης (1970-74) και στην Ecole Speciale D' Architecture στο Παρίσι υπογράμμισε την κλίση του σε θέματα χώρου και την επιρροή του από τα ευρωπαϊκά ρεύματα τέχνης της εποχής.¹⁹² Ο καλλιτέχνης Δημήτρης Αληθεινός αποτελεί μια ανεξάρτητη και ξεχωριστή φυσιογνωμία στον χώρο της τέχνης, που με το σύνολο του έργου του δεν εντάχθηκε σε κάποιο μαζικό κίνημα όχι από εκκεντρικότητα αλλά από τη γνώση του αδιεξόδου στο οποίο μια τέτοια προσχώρηση θα οδηγούσε.¹⁹³ Ανήκει και αυτός στους καλλιτέχνες που διεκδικούν, όπως και πολλοί άλλοι της εποχής του, τη θέση τους μέσα στο κοινωνικό σύνολο τοποθετώντας το έργο τους έξω από το πλαίσιο της εκάστοτε επίσημης κουλτούρας.¹⁹⁴

Ο Αληθεινός θα κάνει δυναμικά την εμφάνισή του στην καλλιτεχνική σκηνή της Ελλάδας το 1972 με την πρώτη του ατομική έκθεση στο Studio 47, το περιεχόμενο της οποίας ήταν ανάλογο προς αυτό που θα παρακολουθήσουμε στη συνέχεια. Εδώ αξίζει να σημειώσουμε ότι θα δεχτεί χαρακτηρισμούς για τη δουλειά του όπως «αντι-τέχνη», «νεο-Dada» και «καταστασιακή».¹⁹⁵ Συγκεκριμένα η Ελένη Βακαλό με άρθρο της στην εφημερίδα *Τα Νέα* στις 14.10.72 θα τον εντάξει στα πλαίσια της «μη-τέχνης».¹⁹⁶

Ένα χρόνο μετά την έκθεσή του στο Studio 47, ο Αληθεινός θα επιστρέψει στην Ελλάδα για τη δεύτερη ατομική του έκθεση. Η έκθεση αποτελεί ένα εικαστικό περιβάλλον που θα παρουσιαστεί στην γκαλερί «Ωρα» τον Μάιο του 1973 και θα φέρει τον τίτλο *Ένα συμβάν*. Μέσα από την έκθεση αυτή θα παρακολουθήσουμε με ποιον τρόπο κατάφερε ο Αληθεινός να μεταφέρει με αμεσότητα τη μαχητική και

¹⁹¹ Χριστοφόγλου 2008, 9

¹⁹² Αδαμοπούλου 2008, 72-73

¹⁹³ Στρούζα 1988, I

¹⁹⁴ Ζαχαρόπουλος 2003, 481

¹⁹⁵ Μουτσόπουλος 2006, 102

¹⁹⁶ Βακαλό και Στρούζα 2003, 5-7

ζωτική στάση του καλλιτέχνη απέναντι στην κρίση της εποχής μέσω κυρίως της χρήσης του σώματος και της δράσης.¹⁹⁷ Η έκθεση, που θα πραγματοποιηθεί δύο μόλις μήνες μετά την έκθεση του Δεκουλάκου, τοποθετείται με έντονο πολιτικό σχολιασμό για την εποχή.

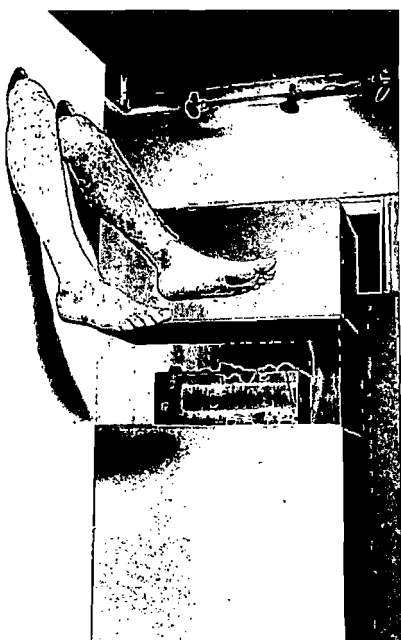
ο **Η έκθεση Ένα συμβάν στην γκαλερί Ώρα το Μάιο του 1973**

Ο καλλιτέχνης θα διαμορφώσει την αίθουσα της γκαλερί Ώρα με έναν τρόπο αντίστοιχο του κλίματος που θέλει να υποδείξει στον θεατή. Η αίθουσα θα είναι κάτασπρη και θα τοποθετήσει στο εσωτερικό της κουτιά και άλλες κατασκευές. Μέσα από τις κατασκευές θα προεξέχουν ανθρώπινα μέλη, χέρια και πόδια, δίνοντας την εικόνα ανθρώπων κλεισμένων μέσα σε κουτιά όπου ξεπροβάλλουν τα ακρωτηριασμένα μέλη τους. (Εικ.29-30) Ο Αληθινός δεν θα χρησιμοποιήσει ομοιώματα αλλά αντίθετα ζωντανούς ανθρώπους προκειμένου να τονίσει το ρεαλιστικό χαρακτήρα του περιβάλλοντός του. Σε ιδιαίτερο χώρο, προς την κατάληξη της έκθεσης, θα ξεχωρίζει ένα καλοστρωμένο τραπέζι μεταφέροντας την εικόνα μέσα στην έκθεση μιας αστικής τραπεζαρίας. (Εικ.31)

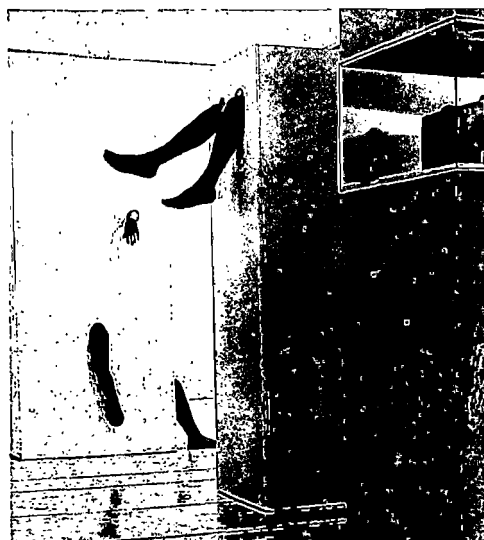
Τη σύνθεση αυτή πλαισιώνει ένας μονότονος ήχος, σταθερά επαναλαμβανόμενος, προερχόμενος από μια κατασκευή. Ο ήχος δημιουργείται από ένα οξύ, που ξεκίναγε από την κατασκευή και κατέληγε πάνω σε μια μεταλλική πλάκα, καταστρέφοντας την αργά αλλά σταθερά. Ο θεατής διερχόταν ανάμεσα από τα κουτιά όπου προεξείχαν τα ανθρώπινα μέλη συναντώντας τα σε διάφορα ύψη και καθοδηγούμενος όλη την ώρα της περιδιάβασής του στον χώρο από αυτόν τον μονότονο ήχο σαν να του υποδείκνυε ο καλλιτέχνης με αυτόν τον τρόπο τη μέτρηση του χρόνου.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Στρούζα 1987, 8

¹⁹⁸ Αδαμοπούλου 2000, 72-73



Εικ.29 Ένα συμβάν, 1973



Εικ.30 Ένα συμβάν, 1973



Εικ.31 Ένα συμβάν, 1973

Την παραμονή της έκθεσης σε εφημερίδα της εποχής το θέμα της παρουσιάζεται ότι αφορά «τις αλλοιώσεις που υφίσταται ο άνθρωπος στο σύγχρονο τεχνολογικό περιβάλλον».¹⁹⁹ Το έργο του όμως εντάσσεται σε μια δυναμική που διεκδικεί ο καλλιτέχνης για την τέχνη του πολύ πιο καταγγελτική από αυτή. Ο ίδιος ο

¹⁹⁹ *Ελεύθερος Κόσμος*, 16/5/73

Αληθινός κατατάσσει τη δημιουργία του σε μια πολεμική που διεξάγει μέσω αυτής. Αυτός ο ρόλος που διεκδικεί για τη δημιουργία του αποτυπώνεται ξεκάθαρα λίγα χρόνια αργότερα όπως θα την εκφράσει μέσα από το «Πρώτο Μανιφέστο της Οπλοτέχνης» του 1978, όπου αναφέρει τα εξής: «Όταν κάποτε πραγματοποιηθεί η Μεγάλη Αλλαγή που ονειρευόμαστε, ίσως τότε η τέχνη να μη χρειάζεται άλλο κι ο καλλιτέχνης να γίνει είδος που εξαφανίστηκε. Μέχρι τότε όμως είμαστε εμείς που με το τραγούδι μας θα βοηθάμε στην προετοιμασία αυτής της αλλαγής, είμαστε εμείς που με την τέχνη μας θα κάνουμε ρωγμές – μέχρι να τα γκρεμίσουμε- στα εμπόδια που προσπαθούνε να κάνουνε το δρόμο προς την αλλαγή αδιέξοδο. Η τέχνη μας είναι όπλο.{..} Στόχος της οι αφέντες.»²⁰⁰ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν πρέπει να εντάξουμε το έργο του Αληθινού που στρέφεται εναντίον των προβλημάτων της εποχής του, στη συγκεκριμένη περίπτωση ενάντια στη δικτατορία και στην κοινωνία που τη δέχεται. Μέσα από νοητικές συσχετίσεις ο καλλιτέχνης καλεί τον θεατή να συλλάβει το κριτικό του μήνυμα.²⁰¹

Στη συνέντευξη που παραχωρεί στον Λιναρδάτο το 1973 η άποψή του για την τέχνη και την εποχή του δηλώνεται ξεκάθαρα. Στην ερώτηση «Έως πού μπορεί να φτάση η τέχνη σήμερα;» ο Αληθινός θα απαντήσει «έως εκεί που μπορεί να φτάση η εποχή μας.». Στην εύλογα ακόλουθη ερώτηση «και πού μας οδηγεί η εποχή μας;» θα απαντήσει «στη φθορά». Η «φθορά» αποτελεί το μήνυμα που ο καλλιτέχνης προσπαθεί να μεταδώσει στον θεατή και την αναπαριστά με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο. Αντιπαραθέτει στην άψογα τοποθετημένη και στημένη εικόνα της αστικής καθημερινότητας, που προβάλλει μέσα από το καλοστημένο τραπέζι, τη φθορά της εποχής, όπως ο ίδιος τη βιώνει, μέσα από τις κατακερματισμένες παρουσίες των ανθρώπων κλεισμένων μέσα σε κουτιά. Άλλωστε η τέχνη του, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι ρεαλιστικά αποδοσμένη αναφερόμενος στο ότι «στη δουλειά μου δεν υπάρχει απεικόνιση, ό,τι λέγεται, λέγεται...».

Η πραγματικότητα της εποχής του καλλιτέχνη είναι με αυτόν τον τρόπο τόσο ξεκάθαρα δοσμένη, που το περιβάλλον του θα προκαλέσει, σύμφωνα με τον Λιναρδάτο, «μια γροθιά στο στομάχι και είναι βέβαιο ότι η γροθιά αυτή θα πονέσει πολλούς...». Ο καλλιτέχνης, μέσω της τοποθέτησης των ανθρώπων στα κουτιά, θα καταφέρει να αποδώσει τον εγκλεισμό και τον περιορισμό, στους οποίους υπόκειται ο συνάνθρωπός του στα πλαίσια ενός αυταρχικού καθεστώτος. Το κουτί θα

²⁰⁰ Μουτσόπουλος 2006, 102

²⁰¹ Παπαδοπούλου 2005, 24

λειτουργήσει ως η φυλακή του ανθρώπου, μέσα στην οποία ο άνθρωπος «κραυγάζει». Σύμφωνα με τον Λιναρδάτο, ο θεατής που θα σταθεί μπροστά στις κατασκευές του Αληθεινού θα βρει την αντιστοιχία στο σημερινό κόσμο και θα αναφωνήσει «Ιδού ο σημερινός άνθρωπος».²⁰²

Το έντονο μήνυμα του Αληθεινού που θα προκύψει από την έκθεση θα προτρέψει την Ελένη Βακαλό να δανειστεί τον τίτλο της έκθεσής του ως τίτλο δικού της άρθρου «Συμβάντα Α» προκειμένου να περιγράψει τα καλλιτεχνικά γεγονότα της ίδιας εποχής.²⁰³ Στην ανάλυσή της σχετικά με την έκθεση του Αληθεινού, θα παραδεχτεί ότι η πορεία της έκθεσής του «μας αποτροπιάζει, {...}, βλέπομε τη φθορά να γίνεται φαινόμενο διαβρωτικό, συνεχές... {...}. Σα να μας λέει: 'Ό,τι συνέβη στους άλλους, μπορεί να συμβεί και σε μας'». Αυτός ο αποτροπιασμός θα λειτουργήσει έτσι ώστε ο θεατής να κατανοήσει τους διαβρωτικούς παράγοντες της εποχής του που έχουν οδηγήσει από τη μια στον εγκλεισμό της δικτατορίας (άνθρωποι στα κουτιά) και από την άλλη στην ατομική ευημερία (αψεγάδιαστη εικόνα αστικής τραπεζαρίας). Ίσως η μεγάλη συμβολή που προκύπτει από την έκθεση του Αληθεινού, είναι για την ίδια, ότι ο καλλιτέχνης οδήγησε τους θεατές του «σε μια πραγματικά διαλεκτική διαδικασία, πέρα και μέσα από τα προβλήματα της τέχνης, στη θέση της υπεύθυνης ατομικής συνείδησης σαν άξονα συνοχής των κοινών».²⁰⁴

Ο καλλιτέχνης θα προτιμήσει να εκφράσει το μήνυμά του μέσω της εικαστικής δημιουργίας του *environment*, καθώς σύμφωνα με τον ίδιο, «το τελλάρο, τα χρωματάκια ανήκουν πλέον στο χώρο των 'συμβατικών' εκθέσεων». Αντίθετα βλέπει στην εποχή του ότι υπάρχει στον διεθνή χώρο «ένας αναρχισμός στην τέχνη».²⁰⁵ Μέσα από την αμεσότητα του έργου του διακρίνεται έντονα το πνεύμα του παρισινού Μάη και το κλίμα της «αντι-τέχνης», που προτρέπει τους καλλιτέχνες να καταθέσουν άμεσα και κριτικά τη μαρτυρία τους για τα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα της εποχής τους.²⁰⁶ Σε αυτό το κλίμα κινείται και η αναφερόμενη έκθεση του καλλιτέχνη στην «Ωρα».

²⁰² Λιναρδάτος, «Απόψε έκθεση Δ. Αληθεινού: Η σημερινή τέχνη οδηγεί στη φθορά. Κυριαρχεί ο αναρχισμός», *Τα Νέα*, 17/5/73

²⁰³ Βακαλό, «Συμβάντα Α», *Τα Νέα*, 25/5/73

²⁰⁴ Βακαλό, «Συμβάντα Α», *Τα Νέα*, 25/5/73

²⁰⁵ Λιναρδάτος, «Απόψε έκθεση Δ. Αληθεινού: Η σημερινή τέχνη οδηγεί στη φθορά. Κυριαρχεί ο αναρχισμός», *Τα Νέα*, 17/5/73

²⁰⁶ Σπηλιάδη 1981β, 9-10

Επίλογος

Μέσα από τα πρώτα τρία κεφάλαια παρακολουθήσαμε τόσο τις εικαστικές τάσεις που είχαν διαμορφωθεί στην Ελλάδα και στο εξωτερικό κατά τη διάρκεια της μεταπολεμικής περιόδου όσο και το πολιτικό και πολιτιστικό περιβάλλον της χώρας που είχε επιβληθεί από το καθεστώς της Χούντας. Η αναφορά μας στο εικαστικό πλαίσιο των μεταπολεμικών χρόνων που προηγήθηκαν της επιβολής της δικτατορίας ήταν απαραίτητο προκειμένου να κατανοήσουμε την τέχνη που είχε επικρατήσει και προβαλλόταν στο κοινό της εποχής πριν την επιβολή της Χούντας. Επίσης η καταγραφή της ιδεολογίας, των πολιτιστικών κινήσεων και της φήμωσης του ελληνικού τύπου από την πλευρά της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών συνέθεσαν σε γενικές γραμμές το περιβάλλον που είχε δημιουργηθεί την περίοδο της δικτατορίας, μέσα στο οποίο οι καλλιτέχνες αποφάσισαν να αντιδράσουν.

Αφού παρακολουθήσαμε στο πρώτο κεφάλαιο την τέχνη που διαμορφώθηκε τη μεταπολεμική περίοδο τόσο στο διεθνές όσο και στο ελληνικό σκηνικό, παρατηρούμε ότι οι προσπάθειες των καλλιτεχνών εντάσσονται περισσότερο στο διεθνές εικαστικό σκηνικό παρά στο εγχώριο. Ενώ στην ελληνική τέχνη οι διεκδικήσεις της δεκαετίας του '60 είχαν οδηγήσει στην κυριαρχία της αφηρημένης τέχνης, οι καλλιτέχνες στρέφονται προς τις μορφές της παραστατικής τέχνης για να αποδώσουν με όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστικό τρόπο το κριτικό περιεχόμενο των έργων τους. Συγκεκριμένα, οι εκθέσεις της Καραβέλα και του Αληθινοῦ ακολούθησαν την εικαστική έκφραση των *environments* σε αντίθεση με τους υπόλοιπους που προτίμησαν σε γενικές γραμμές το ρεύμα του ρεαλισμού.

Σε αντίθεση με την επίσημη γραμμή του καθεστώτος στα εικαστικά, όπως προκύπτει μέσα από το δεύτερο κεφάλαιο, που προωθεί την παραγωγή έργων με έντονο το ελληνικό στοιχείο και επικροτεί τα έργα των καλλιτεχνών που μετέχουν στις Πανελλήνιες Εκθέσεις²⁰⁷, οι καλλιτέχνες που παρακολουθήσαμε αρνήθηκαν με τις δημιουργίες τους να υπακούσουν σε αυτές τις επιταγές. Η άρνησή τους αυτή είναι εμφανής σε μια διαμορφωμένη κατάσταση που υπαγορεύει ως κυρίαρχη γραμμή για την πολιτιστική πολιτική της χώρας την προβολή του ελληνοχριστιανικού οράματος. Σε αυτό το κλίμα οι καλλιτέχνες αποφασίζουν να δημιουργήσουν προς όφελος του

²⁰⁷ *Ελεύθερος Κόσμος*, 21/10/69

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αγορά όλων των έργων που παρουσιάστηκαν στην 10η Πανελλήνιο Έκθεση του Ζαπείου, με απόφαση του ίδιου του δικτάτορα Παπαδόπουλου.

κοινωνικού συνόλου και οι κριτικοί καταγράφουν αντίστοιχα τις εκθέσεις και τα μηνύματα των καλλιτεχνών.

Μέσα στο κλίμα της λογοκρισίας και της φίμωσης του τύπου κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, που παρακολουθήσαμε στο τρίτο κεφάλαιο, οι κριτικοί της εποχής παρακολουθούν τις εικαστικές δράσεις των καλλιτεχνών και προχωρούν στην καταγραφή των απόψεων τους. Μέσα από την προβολή των εκθέσεων και τον σχολιασμό τους στον έντυπο τύπο θα μεταφέρουν στο αναγνωστικό κοινό τόσο την πρόθεση των καλλιτεχνών για σύνδεση των δημιουργιών τους με την πολιτική και κοινωνική κατάσταση της χώρας όσο και την αντίστοιχη προβληματική που προκύπτει από τις εικαστικές δημιουργίες τους σχετικά με αυτήν.

Μέσα από το τέταρτο κεφάλαιο και την ανάλυση των εκθέσεων από τους αρθρογράφους της εποχής συμπεραίνουμε ότι σε γενικές γραμμές οι περισσότεροι από αυτούς, πέρα από την κριτική τους περί εικαστικών επιλογών του κάθε καλλιτέχνη, αναγνωρίζουν και επισημαίνουν τα θέματα και τις συμβολικές αξίες των έργων των καλλιτεχνών. Με αυτόν τον τρόπο οι αρθρογράφοι θα κατορθώσουν να μεταδώσουν στο αναγνωστικό κοινό μια προβληματική που προέρχεται από τον εικαστικό χώρο για να καταπιαστεί με την πολιτική κατάσταση της χώρας. Η συμβολή αυτών των ανθρώπων που γράφουν για την τέχνη έγκειται στο ότι θα αποδώσουν στα μοτίβα της σύνθεσης των έργων των καλλιτεχνών μια ερμηνεία που υπαγορεύεται από τις συνθήκες της εποχής. Η ερμηνεία των καλλιτεχνικών δημιουργιών από αυτούς θα λειτουργήσει ενισχυτικά στη διάδοση του μηνύματος των καλλιτεχνών.

Αυτό το μήνυμα που επιθυμούν οι καλλιτέχνες, μέσω των εκθέσεών τους να μεταδώσουν, είναι κοινό σε όλους και αφορά την αντίδρασή τους απέναντι στο καθεστώς της Χούντας και στην αλλοτρίωση της κοινωνίας που παρατηρείται τα χρόνια αυτά. Παρά τις διαφορές στον τρόπο εικαστικής απόδοσης στις έξι εκθέσεις, που αναλύσαμε, διαφαίνονται κάποιες βασικές ομοιότητες, που θα συνοψίσουμε στη συνέχεια.

Η πρώτη ομοιότητα αφορά στο περιεχόμενο των εκθέσεων τους. Πέρα από το γεγονός ότι ο κάθε καλλιτέχνης ακολουθεί τη δική του εικαστική έκφραση, το περιεχόμενο των εκθέσεών τους είναι κοινό και αφορά την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα της εποχής τους. Πραγματεύονται τις συνθήκες, μέσα στις οποίες οι ίδιοι και οι συμπολίτες τους ζουν και κινούνται, είτε αυτές αφορούν τη στέρηση των πολιτικών τους ελευθεριών τους είτε αφορούν τη χειραγώγηση των ατομικών και

κοινωνικών τους αξιών μέσω της διαφήμισης και της μαζικής κουλτούρας της κατανάλωσης. Η πραγματικότητα της εποχής τους διαφαίνεται και στις έξι αυτές εικαστικές εκθέσεις που λαμβάνουν χώρα την περίοδο της δικτατορίας.

Αυτή η απόδοση του περιεχομένου πετυχαίνεται μέσω του εικαστικού μέσου που επιλέγουν οι καλλιτέχνες για να εκθέσουν τις δημιουργίες τους. Τα εικαστικά μέσα, που αποτελούν τη δεύτερη ομοιότητα που παρουσιάζεται στις εκθέσεις, προέρχονται από την πραγματικότητα της περιόδου της δικτατορίας. Το κελί της Καραβέλα, τα εγκλωβισμένα σώματα του Αληθινοῦ, ο γύψος και τα γαρίφαλα του Κανιάρη καθώς και οι ρεαλιστικές εικόνες της Ομάδας των Νέων Ρεαλιστών και του Δεκουλάκου λειτουργούν ως σύμβολα που παραπέμπουν στο ζοφερό πολιτικό και κοινωνικό σκηνικό της δικτατορίας.

Το τρίτο στοιχείο ομοιότητάς τους έγκειται στην ερμηνεία που αποδίδουν στις δημιουργίες τους. Σε όλες τις περιπτώσεις οι καλλιτέχνες, είτε μέσω των συνεντεύξεων τους εκείνη την εποχή είτε μέσω μεταγενέστερων δηλώσεων τους, εκφράζουν την επιθυμία τους το έργο τους να ερμηνευτεί σύμφωνα με τα δεδομένα μέσα στα οποία γεννήθηκε. Η πρόθεσή τους να εκθέσουν το έργο τους στη δεδομένη χρονική στιγμή απορρέει καθαρά από την απόφασή τους αυτό να ερμηνευτεί μέσα σε αυτή.

Η τελευταία ομοιότητα, που είναι η ίδια η ενέργεια των καλλιτεχνών να προχωρήσουν στην έκθεση των δημιουργιών τους μέσα στο ασφυκτικό πλαίσιο ενός αυταρχικού καθεστώτος, δηλαδή να παράγουν πολιτιστικό έργο που δεν εντάσσεται στις επιταγές της δικτατορίας αλλά αντίθετα τις κατακρίνει, συνιστά μια πολιτική πράξη εκ μέρους τους. Η παρουσίαση έργων, που εμπεριέχουν το στοιχείο της κριτικής και της καταγγελίας των σύγχρονών τους συνθηκών, είναι κοινή σε όλους τους καλλιτέχνες, των οποίων τα έργα παρακολουθήσαμε.

Σύμφωνα με τον Stephen Duncombe, τα τέσσερα αυτά στοιχεία ομοιοτήτων που διαπιστώσαμε στις εκθέσεις, αποτελούν τα μέσα της «πολιτιστικής αντίστασης» (cultural resistance) ²⁰⁸. Η «πολιτιστική αντίσταση», σύμφωνα με τον ίδιο, λειτουργεί με έναν πιο οικείο και λιγότερο απαιτητικό λόγο από την πολιτική διαφωνία κάνοντας την πιο προσιτή στο κοινό. Προς αυτή την κατεύθυνση κινήθηκαν

²⁰⁸ Duncombe 2002, 8

http://www.google.com/books?hl=el&lr=&id=2ldW8bMHwUC&oi=fnd&pg=PR13&dq=Cultural+Resistance+Reader&ots=tn6nEi_3J3&sig=3QjLZ_Cfb91vHEqR9wemRwnkJKa#v=onepage&q&f=false (τελευταία επίσκεψη/ πρόσβαση: 15/6/2011)

και οι έξι εκθέσεις των Κανιάρη, Καραβέλα, Δεκουλάκου, Αληθινοπού και της Ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών.

Μέσα στη ζοφερή πολιτική κατάσταση της περιόδου της δικτατορίας οι καλλιτέχνες αποφάσισαν να διαφοροποιηθούν και να παράγουν πολιτιστικό έργο που να αντιστέκεται σε αυτή. Η δυναμική των εκθέσεων αυτών θα επιτευχθεί από την προβολή και ενασχόληση του έντυπου τύπου με αυτές και από την επισκεψιμότητά τους. Η επιτυχία των εικαστικών αυτών δράσεων διαφαίνεται τόσο από την εισροή του κοινού που τις επισκέπτεται, όπως παρακολουθήσαμε στις περιπτώσεις των εκθέσεων του Κανιάρη, του Δεκουλάκου και της Ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, όσο και από την επέμβαση της Χούντας, όπως στην περίπτωση της έκθεσης της Μαρίας Καραβέλα.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί για άλλη μια φορά, ότι οι εκθέσεις που παρουσιάσαμε αποτελούν παραδείγματα που καταδεικνύουν ότι υπήρξε πολιτιστική παραγωγή που στρεφόταν εναντίον του καθεστώτος και των προτύπων που αυτό δημιουργούσε. Η εγκαθίδρυση της δικτατορίας δεν οδήγησε στον μαρασμό του εικαστικού χώρου και στην αντίστοιχη καθοδήγησή του από τους ιθύνοντες της χούντας αλλά αντίθετα αποτέλεσε για τους καλλιτέχνες ένα σημείο εκκίνησης για σύνδεση της τέχνης τους με την πραγματικότητα της εποχής τους.

Μια περαιτέρω έρευνα θα μπορούσε να φέρει στο φως το σύνολο των εικαστικών εκθέσεων που κινούνταν στο ίδιο πνεύμα και την υποδοχή τους από τον τύπο της εποχής. Ακόμη, μια μελλοντική μελέτη θα μπορούσε να οδηγήσει στην εύρεση και καταγραφή εκθέσεων που έλαβαν χώρα στο εξωτερικό και αποτελούσαν καταγγελίες εναντίον του καθεστώτος της Ελλάδας και πώς αυτές ερμηνεύτηκαν από τον ξένο τύπο. Τέλος, θα είχε εξαιρετικό ερευνητικό ενδιαφέρον μια συνολική παρουσίαση των ενεργειών που προέρχονταν από τον χώρο του πολιτισμού τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, όπως η κυκλοφορία βιβλίων και εκδόσεων, η διεξαγωγή θεατρικών παραστάσεων και η παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών, που είχαν ως στόχο τους την αντίδραση απέναντι στο καθεστώς.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση

Clogg, R. 1972, *Inside the Colonels' Greece/ by "Athenian"*, London, Chatto & Windus

Crow, T. 2004, *The rise of the sixties: American and European art in the era of dissent*, New Haven, Yale University Press

Duncombe, S. 2002, Cultural Resistance Reader, On line στη διεύθυνση:
http://www.google.com/books?hl=el&lr=&id=2ldW8bMHWbUC&oi=fnd&pg=PR13&dq=Cultural+Resistance+Reader&ots=tn6nEi_3J3&sig=3QilZ_C1b91vHEqR9wemRwnkIKA#v=onepage&q&f=false (τελευταία επίσκεψη/ πρόσβαση: 15/6/2011)

Gowland, D.A - O'Neill, B.C. και Reid, A.L. 1995, *The European Mosaic. Contemporary Politics, Economics & Culture*, Longman

Hoffmann, S. 1981, «Fragments Floating in the Here and Now. Is There a Europe, Was There a Past, and Will There Be a Future? or The Lament of a Transplanted European» στο S. Hoffmann και P. Kitromilides (επιμ.) *Culture and Society in Contemporary Europe. A casebook.*, Center for European Studies, Harvard University, 213-231

Marwick, A. 1998, *The Sixties*, 1998, New York, Oxford University Press

Ελληνόγλωσση

Αδαμοπούλου, Α. 2000, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη. Εικαστικές παρεμβάσεις στο χώρο*, Θεσσαλονίκη, University studio press

Αλιβιζάτος, Ν. 1986, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση, 1922-1974: Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Αθήνα, Θεμέλιο

Βακαλό, Ε. 1985α, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Ο μύθος της ελληνικότητας* (Γ' Τόμος), Αθήνα, Κέδρος

Βακαλό, Ε. 1985β, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Μετά την αφαίρεση* (Δ' Τόμος), Αθήνα, Κέδρος

Βακαλό, Ε. 1996, *Κριτική εικαστικών τεχνών 1950-1974. Τόμος Α'* (επιμ. Όλγα Δανιηλοπούλου), Αθήνα, Κέδρος

Βακαλό, Ε. και Στρούζα, Ε. 2003, *Alithinos: works 1971-1979*, Αθήνα, Diaspro Art Center

Βέλτσος, Γ. 2006, «Μπορούμε Να Είμαστε Διανοούμενοι Σήμερα Στην Ελλάδα;» στο Θ. Μουτσόπουλος (επιμ) *Μεγάλη Αναταραχή: 5 ουτοπίες στο '70, λίγο πριν-λίγο μετά*, Πάτρα- Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, 268-273

Γαζή, Ε. 2011, «*Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια*». *Ιστορία ενός συνθήματος (1880-1930)*, Αθήνα, Πόλις

Γεωργαλάς, Γ. 1968, *Η ιδεολογία της επαναστάσεως: όχι δόγματα, αλλά ιδεώδη*, Αθήνα

Δοξιάδης, Κ. 1999, «Εθνικόφρων διχασμός και εθνική συσπείρωση: η διπλή ιδεολογική αποτυχία της δικτατορίας» στο Γ. Αθανασάτου, Α. Ρήγος και Σ. Σεφεριάδης (επιμ.) *Η δικτατορία 1967-1974: Πολιτικές πρακτικές- Ιδεολογικός λόγος- Αντίσταση*, Ελληνική Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης - Αθήνα, Καστανιώτης, 166-173

Dorleac, L.B. 2009, *Η άγρια τάξη. Βία, ανάλωση και ιερό στην τέχνη των δεκαετιών 1950 και 1960*, Αθήνα, Νεφέλη

Ζαχαρόπουλος, Ν. 2003, *Συλλογή Μπέλτσου: Οι πρωτοπόροι. Μια άποψη της τέχνης στην Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Futura

Ζίγδης, Ι. 1977, *Προτίμησης τη φυλακή*, Αθήνα, Κέδρος

Καφέτση, Α. 1999, *Βλάσης Κανιάρης: αναδρομική*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη

Κοκκίνη, Α. 2005, «Ο ρόλος του Γερμανικού Ινστιτούτου Γκαίτε στα χρόνια της δικτατορίας στην Ελλάδα (1967-1974) στο Μ. Παπαδοπούλου (επιμ.) *Τα χρόνια της αμφισβήτησης. Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Υπουργείο Πολιτισμού, 221-222

Κομνηνού, Μ. 1999, «Τηλεόραση και κινηματογράφος: η διαμάχη για την ηγεμονία στην περίοδο της δικτατορίας 1967-1974» στο Γ. Αθανασάτου, Α. Ρήγος και Σ. Σεφεριάδης (επιμ.) *Η δικτατορία 1967-1974: Πολιτικές πρακτικές- Ιδεολογικός λόγος- Αντίσταση*, Ελληνική Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης - Αθήνα, Καστανιώτης, 174-183

Κουνεκάκη, Π. 2005, «Η συλλογικότητα στην τέχνη: εικαστικές ομάδες που έδρασαν την περίοδο 1969-1981» στο Μ. Παπαδοπούλου (επιμ.) *Τα χρόνια της αμφισβήτησης. Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Υπουργείο Πολιτισμού, 224-225

Κουνεκάκη, Π. 1988, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-1973: Η εικαστική και κοινωνική παρέμβαση μιας ομάδας*, Αθήνα, Εξάντας

Κριμπάς, Κ. 1999, «Η Ανώτατη Παιδεία τον καιρό της χούντας» στο Γ. Αθανασάτου, Α. Ρήγος και Σ. Σεφεριάδης (επιμ.) *Η δικτατορία 1967-1974: Πολιτικές πρακτικές- Ιδεολογικός λόγος- Αντίσταση*, Ελληνική Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης - Αθήνα, Καστανιώτης, 135-152

Κωτίδης, Α. 1993, *Μοντερνισμός και "παράδοση" στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. 1981, «Η προϊστορία μιας σύγχρονης 'ουτοπίας'» στο Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών (επιμ.) *«Περιβάλλον-Δράση». Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*, Αθήνα, Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών, 48-50

- Λοϊζίδη, Ν. 2005, «Τα χρόνια της αμφισβήτησης ή το ελληνικό παράδοξο» στο Μ. Παπαδοπούλου (επιμ.) *Τα χρόνια της αμφισβήτησης. Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Υπουργείο Πολιτισμού, 206-207
- Μάνεσης, Α. 1999, «Ο εύκολος βιασμός της νομιμότητας και η δύσκολη νομιμοποίηση της βίας» στο Γ. Αθανασάτου, Α. Ρήγος και Σ. Σεφεριάδης (επιμ.) *Η δικτατορία 1967-1974: Πολιτικές πρακτικές- Ιδεολογικός λόγος- Αντίσταση*, Ελληνική Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης - Αθήνα, Καστανιώτης, 37-52
- Μαυρομάττης, Ε. 1988, *Βλάσης Κανιάρης: οι συγκεκριμένες και εναλλακτικές χρήσεις του χώρου στο έργο του*, Αθήνα
- Μελετόπουλος, Μ. 2008, *Η Δικτατορία των Συνταγματαρχών: Κοινωνία, Ιδεολογία, Οικονομία*, Αθήνα, Παπαζήση
- Μητροφάνης, Γ. 2003, «Πολιτικοί κρατούμενοι: μετεμφυλιακό κράτος, δικτατορία» στο Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ) *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 121-134
- Μιχαλιτσιάνου, Α. 2006, «Αμφισβήτηση + Ανατροπή + Ουτοπία = Ο Τίγρης Δεν Ήταν Χάρτινος» στο Θ. Μουτσόπουλος (επιμ) *Μεγάλη Αναταραχή: 5 ουτοπίες στο '70, λίγο πριν-λίγο μετά*, Πάτρα- Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, 14-19
- Μουτσόπουλος, Θ. 2006, *Μεγάλη Αναταραχή: 5 ουτοπίες στο '70, λίγο πριν-λίγο μετά*, Πάτρα- Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης,
- Νικολακόπουλος, Η. 2003, «Ελεγχόμενη δημοκρατία. Από το τέλος του εμφυλίου έως τη δικτατορία» στο Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ) *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 9-46
- Ξύδης, Α. 1981, «Μαρία Καραβέλα» στο Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών (επιμ.) *«Περιβάλλον-Δράση». Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*, Αθήνα, Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών, 21-23
- Παπά, Σ. 2005, «Αυτοί που δεν πιστεύουν στην επανάσταση, είναι αυτοί, που το 1890 δεν πίστευαν στο αυτοκίνητο» στο Μ. Παπαδοπούλου (επιμ.) *Τα χρόνια της αμφισβήτησης. Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Υπουργείο Πολιτισμού, 216-217
- Παπαδημητρίου, Γ. 1999, «Η ατελέσφορη προσπάθεια για τη συνταγματική οργάνωση του δικτατορικού καθεστώτος» στο Γ. Αθανασάτου, Α. Ρήγος και Σ. Σεφεριάδης (επιμ.) *Η δικτατορία 1967-1974: Πολιτικές πρακτικές- Ιδεολογικός λόγος- Αντίσταση*, Ελληνική Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης - Αθήνα, Καστανιώτης, 53-60
- Παπαδημητρίου, Δ. 2006, *Από τον λαό των νομιμοφρόνων στο έθνος των εθνικοφρόνων: η συντηρητική σκέψη στην Ελλάδα 1922-1967*, Αθήνα, Σαββάλας

Παπαδοπούλου, Μ. 2005, «Απέναντι στο πραγματικό» στο Μ. Παπαδοπούλου (επιμ.) *Τα χρόνια της αμφισβήτησης. Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Υπουργείο Πολιτισμού, 19-28

Παπανικολάου, Δ. 2010, «"Κάνοντας κάτι παράδοξες κινήσεις": ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας» στο Β. Καραμανωλάκης (επιμ.) *Έξι στιγμές του 20ού αιώνα. Η στρατιωτική δικτατορία 1967-1974*, Αθήνα, Τα Νέα, 175-196

Ρηγοπούλου, Π. 2006, «Για μία τέχνη μετά την ενοχή» στο Θ. Μουτσόπουλος (επιμ.) *Μεγάλη Αναταραχή: 5 ουτοπίες στο '70, λίγο πριν-λίγο μετά*, Πάτρα- Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, 274-281

Σακελλαρόπουλος, Σ. 1998, *Τα αίτια του απριλιανού πραξικοπήματος, 1949-1967: το κοινωνικό πλαίσιο προς τη δικτατορία*, Αθήνα, Νέα Σύνορα

Σακελλαρόπουλος, Τ. 2003, «Αντίσταση 1967-1974: Πολιτική πίεση- Δυναμικές ενέργειες» στο Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.) *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 135-142

Σερντεδάκης, Ν. 2008, «Συλλογική δράση και φοιτητικό κίνημα την περίοδο 1959-1964: δομικές προϋποθέσεις, πολιτικές ευκαιρίες και ερμηνευτικά σχήματα» στο Α. Ρήγος, Σ. Σεφεριάδης και Ε. Χατζηβασιλείου (επιμ.) *Η «σύντομη» δεκαετία του '60. Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Ελληνική Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης - Αθήνα, Καστανιώτης, 241-263

Σπηλιάδη, Β. 1981α, «Περιβάλλον-Δράση: Γένεση και εξέλιξη. Ι. Στο διεθνή χώρο» στο Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών (επιμ.) *«Περιβάλλον-Δράση». Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*, Αθήνα, Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών, 53-56

Σπηλιάδη, Β. 1981β, «Δημήτρης Αληθινός» στο Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών (επιμ.) *«Περιβάλλον-Δράση». Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*, Αθήνα, Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών, 9-11

Σπητέρης, Τ. 1979, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης: 1660-1967. Τόμος Β', Αθήνα*, Πάπυρος

Στεφανίδης, Μ. 2008, *Βλάσης Κανιάρης: γενέθλιον*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη

Στράτος, Κ. 1996, *Αντίθεση και διαφωνία: η στάση των εφημερίδων στη δικτατορία 1967-74*, Αθήνα, Καστανιώτης

Στρούζα, Ε. 1988, *Αληθινός*, Λευκωσία, Dracos Art Center

Στρούζα, Ε. 1987, «Διερεύνηση νέων υλικών και μέσων». *Νέα σήματα 1960-1980. Η γλώσσα της τέχνης ως αντικείμενο διερεύνησης μέσω της ύλης, της εικόνας, του σώματος και του χώρου*, Αθήνα, Άποψη

Τσίκουτα, Λ. 1999, «Χρονολόγιο» στο Α. Καφέτση (επιμ.) *Βλάσης Κανιάρης: Αναδρομική*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη, 375-415

Τσούχλου, Δ. και Σκαλτσά, Μ. 1989, *Αίθουσες Τέχνης στην Ελλάδα: Αθήνα, Θεσσαλονίκη 1920-1988*, Αθήνα, Άποψη

Χριστοφόγλου, Μ. 2008, *Ηλίας Δεκουλάκος: αναδρομή 1968-78: "Ζωγραφική 1968-1973" και "Πλαστικό σύνολο"*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

Ψύλλα, Μ. 2010, *Μεθοδολογία της ανάλυσης ενός γεγονότος από τον έντυπο λόγο*, Αθήνα, Τυπωθήτω

Πηγές (Άρθρα εφημερίδων)

Ανδρεάδη, Ε. 1970, «Ομαδικές αθηναϊκές εκθέσεις», *Το Βήμα*, 8 Δεκεμβρίου, 4

Ανδρεάδη, Ε. 1971, «Έργα του Παύλου και η έκθεση χώρου Μαρίας Καραβέλα», *Το Βήμα*, 13 Μαΐου, 4

Ανδρεάδη, Ε. 1972, «Σήμερα οι Νέοι Έλληνες Ρεαλισταί», *Το Βήμα*, 14 Μαρτίου, 4

Ανδρεάδη, Ε. 1973, «Ο υπερρεαλισμός και τα σύμβολα του Ηλία Δεκουλάκου», *Το Βήμα*, 23 Μαρτίου, 4

ΑΡΓΟΣ, 1969, «Μια εύθραυστη ελπίδα στα έργα του Κανιάρη», *Το Βήμα*, 14 Μαΐου, 4

Βακαλό, Ε. 1972, «Τέχνη και ζωή», *Τα Νέα*, 5 Απριλίου, 2

Βακαλό, Ε. 1973, «Περί ρεαλισμού», *Τα Νέα*, 30 Μαρτίου, 2

Βακαλό, Ε. 1973, «Συμβάντα Α», *Τα Νέα*, 25 Μαΐου, 2

Κανέλλης, Ο. 1970, «Έκθεση χώρου την Δευτέρα στην Άστορ», *Το Βήμα*, 20 Νοεμβρίου, 4

Κοντόπουλος, Α. 1971, «Απόψε έκθεση χώρου της Μαρίας Καραβέλα», *Τα Νέα*, 10 Μαΐου, 2

Λιναρδάτος, Κ. 1973, «Απόψε έκθεση Δ. Αληθινού: Η σημερινή τέχνη οδηγεί στη φθορά. Κυριαρχεί ο αναρχισμός», *Τα Νέα*, 17 Μαΐου, 2

Λοϊζίδη, Ν. 1972, «Στο ΓΚΑΙΤΕ νεορρεαλισμός», *Απογευματινή*, 14 Απριλίου, 4

Λοϊζίδη, Ν. 1973, «Ο συμβολικός ρεαλισμός. Στο έργο του Ηλία Δεκουλάκου στη γκαλερί Μορφές», *Απογευματινή*, 2 Απριλίου, 4

Λυδάκης, Σ. 1970, «Η έκθεση χώρου της Μ. Καραβέλα», *Τα Σημερινά*, 3 Δεκεμβρίου, 5

Λυδάκης, Σ. 1971, «Η Μαρία Καραβέλα στο 'Χίλτον'», *Τα Σημερινά*, 22 Μαΐου, 5

Μπασιτιάς, Κ. 1971, «Ο Κωστής Μπασιτιάς σχολιάζει την πνευματική επικαιρότητα», *Βραδυνή*, 13 Μαΐου, 7

Παρασκευαΐδης, Μ. 1972, «Οι νέοι Έλληνες Ρεαλισταί», *Ελεύθερος Κόσμος*, 9/4/72, σ. 2

Παρασκευαΐδης, Μ. 1973, «Συμβολισμός και φωτογραφικός ρεαλισμός του Ηλ. Δεκουλάκου», *Ελεύθερος Κόσμος*, 25 Μαρτίου, 2

Τσιρμπίνος, Τ. 1970, «Αι εκθέσεις των αθηναϊκών γκαλερί. Προβολή νέων τάσεων και αισθητικών ρευμάτων», *Νέα Πολιτεία*, 28 Νοεμβρίου, 4

Τσιρμπίνος, Τ. 1972, «Σύγχρονος γαλλική ζωγραφική», *Νέα Πολιτεία*, 24 Μαρτίου, 4

Τσιρμπίνος, Τ. 1973, «Η ελληνική ζωγραφική ανταποκρίνεται στα πιο σύγχρονα ρεύματα της ευρωπαϊκής τέχνης. Τι παρουσιάζουν οι αθηναϊκές γκαλερί», *Τα Σημερινά*, 31 Μαρτίου, 5



ΠΑΝΤΕΙΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



002000099026