

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Οι Νέοι Έλληνες ρεαλιστές.

Η Τέχνη ως φορέας αντίδρασης σε ανελεύθερα καθεστάτα

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Σταματίνα Παπαδοπούλου

Αθήνα, Ιούνιος 2022

Τριμελής Επιτροπή

Ανδρομάχη Γκαζή, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Ιωάννης Σκαρπέλος, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Ελισάβετ Αρσενίου, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Σταματίνα Παπαδοπούλου, 2022

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τη συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων της συγγραφέα.

Στη μητέρα μου, Δήμητρα.

Ευχαριστίες

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εργασία και κλείνοντας τον κύκλο σπουδών μου στο Πάντειο Πανεπιστήμιο, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όλους τους καθηγητές του μεταπτυχιακού προγράμματος, οι οποίοι σε εξαιρετικά δύσκολες συνθήκες κατά την περίοδο της πανδημίας, μας άνοιξαν νέους ορίζοντες, μέσω των μαθημάτων τους και ήταν πάντα εκεί πρόθυμοι να μας συνδράμουν σε οτιδήποτε χρειαζόμασταν. Ιδιαίτερος θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές της τριμελούς μου Επιτροπής, την επιβλέπουσα της διπλωματικής μου εργασίας την κυρία Ανδρομάχη Γκαζή, τον κύριο Ιωάννη Σκαρπέλο και την κυρία Ελισάβετ Αρσενίου καθώς και τον κύριο Σπύρο Μοσχονά, διδάσκοντα Ιστορίας της Τέχνης, για τις κατευθύνσεις και τις συμβουλές που μου έδωσε για την εκπόνηση της εργασίας μου.

Περιεχόμενα

Εικόνες.....	7
Περίληψη	10
Abstract.....	12
Εισαγωγή.....	13
Κεφάλαιο 1: Η Έννοια της ομάδας.....	16
Κεφάλαιο 2: Το πολιτικό πλαίσιο	21
2.1. Το πολιτικό πλαίσιο στην Ελλάδα μεταπολεμικά και έως τη δεκαετία του '70	21
Κεφάλαιο 3. Το καλλιτεχνικό πλαίσιο	26
3.1. Η Τέχνη στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ μεταπολεμικά	26
3.2. Η Τέχνη στην Ελλάδα μεταπολεμικά και έως τη δεκαετία του '70	30
3.3. Λογοκρισία στην Τέχνη	34
3.3.1. Τέσσερις περιπτώσεις λογοκρισίας κατά τη διάρκεια της δικτατορίας.....	37
Κεφάλαιο 4. Η Επιστροφή του Ρεαλισμού	40
4.1. Ρεαλισμός	40
4.2. Η περίπτωση της Ισπανίας και της Γερμανίας	42
4.2.1. Equipo Cronica.....	43
4.2.2. Γερμανικός κριτικός ρεαλισμός. Η περίπτωση του Gerhard Richter και η 5 ^η Documenta.....	45
4.2.2.1 Η περίπτωση του Gerhard Richter	45
4.2.2.2. Η 5 ^η Documenta στο Kassel της Γερμανίας	47
4.3. Η εισαγωγή του κριτικού ρεαλισμού στην ελληνική τέχνη και η παράλληλη εξέλιξή του στην ευρωπαϊκή εικαστική σκηνή	48
Κεφάλαιο 5.....	50
5.1 Η Ομάδα Τέχνης 'Α και η Επιθεώρηση Τέχνης.....	50
5.1.1. Η Ομάδα Τέχνης 'Α.....	50
5.1.2. Η Επιθεώρηση Τέχνης.....	53
5.2. Η δημιουργία και η φιλοσοφία της ομάδας.....	56
5.3. Μανιφέστα.....	60
5.4. Τα μέλη της ομάδας	63
5.4.1 Γιάννης Βαλαβανίδης	63
5.4.2 Κλεοπάτρα Δίγκα	65
5.4.3 Ο Κυριάκος Κατζουράκης.....	66
5.4.4 Ο Χρόνης Μπότσογλου	69
5.4.5 Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης	71

5.5. Η προετοιμασία της πρώτης Έκθεσης στο Ινστιτούτου Γκαίτε	75
5.6. Υποδοχή από το κοινό και τον Τύπο	77
5.7. Η δεύτερη έκθεση στη γκαλερί Κοχλίας.....	78
5.8. Η διάλυση της ομάδας. Διάψευση των προσδοκιών ή προδιαγεγραμμένη πορεία της ατομικότητας του καλλιτέχνη;	79
5.9. Άλλοι καλλιτέχνες με συγγενείς διατυπώσεις	80
Συμπεράσματα.....	85
Παράρτημα εικόνων.....	88
Πηγές -Βιβλιογραφία.....	100
Πηγές.....	100
Βιβλιογραφία	102
Ελληνική Βιβλιογραφία	102
Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία	107

Εικόνες

- Εικόνα 1.** Audrey Flack, Kennedy Motorcade, 1964 (πηγή wikiart. org)
.....σελ 85
- Εικόνα 2.** Γιάννης Βαλαβανίδης, Αυτός, 1968, λάδι σε πανί, 50 x 60 εκ. (πηγή ISET)
.....σελ 85
- Εικόνα 3.** Γιάννης Βαλαβανίδης, Το χαμόγελο της Σ., 1969, λάδι σε πανί, 60 x 45 εκ.
(πηγή ISET)σελ 85
- Εικόνα 4.** Γιάννης Βαλαβανίδης, Βουνό, 1982, τέμπερα σε χαρτί, 20x 30 εκ. (πηγή
ISET)σελ 86
- Εικόνα 5.** Κλεοπάτρα Δίγκα, Καθρέπτης, 1972, λάδι, 56 x 67 εκ. (πηγή ISET)
.....σελ.86
- Εικόνα 6.** Κλεοπάτρα Δίγκα, Κουτάλι, 1969, λάδι, 211x 100 εκ. (πηγή ISET)
.....σελ.86
- Εικόνα 7.** Κυριάκος Κατζουράκης, "68", 1968, λάδι σε καμβά 120 x 70 εκ. (πηγή
ISET).....σελ. 87
- Εικόνα 8.** Κυριάκος Κατζουράκης, 1976, Καφενείο, Ακρυλικό σε καμβά, 122 x 202
εκ. (πηγή ISET)σελ 87
- Εικόνα 9.** Κυριάκος Κατζουράκης, Νυχτερινό II, 1987, Ακρυλικό σε καμβά, 140 x 140
εκ. (πηγή ISET)σελ. 87
- Εικόνα 10.** Χρόνης Μπότσογλου, Χωρίς Τίτλο, 1979, λάδι, 100 x 60 εκ. (πηγή ISET)
.....σελ 88
- Εικόνα 11.** Χρόνης Μπότσογλου, Μετρό Α΄, 1970, Ακρυλικό σε χαρτί (πηγή ΕΜΣΤ)
.....σελ 88
- Εικόνα 12.** Χρόνης Μπότσογλου, Φρίζα, 1972. (πηγή ΕΜΣΤ)σελ 88
- Εικόνα 13.** Χρόνης Μπότσογλου, Εργατικό Ατύχημα, πριν το 1976, Τέμπερα σε χαρτί
100 x 176 εκ.σελ 89
- Εικόνα 14.** Χρόνης Μπότσογλου, Μεγάλο Λιοτριβιό II, λάδι σε μουσαμά, 150 x 150
εκ. (πηγή ISET)σελ 89

- Εικόνα 15.** Χρόνης Μπότσογλου, Προσωπική Νεκυία, 1993-2000, λαδοπαστέλ, σκόνες αγιογραφίας και ξηρό παστέλ σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά, 150 x 100 εκ. (πηγή ISET)σελ 90
- Εικόνα 16.** Γιάννης Ψυχοπαίδης, Διαδήλωση, 1962, λάδι, 44 x 54 εκ. (πηγή ISET)σελ. 90
- Εικόνα 17.** Γιάννης Ψυχοπαίδης, 4 πορτραίτα, 1968, λάδι, 50x 64 εκ. (πηγή ISET)σελ 91
- Εικόνα 18.** Γιάννης Ψυχοπαίδης, Το γράμμα που δεν έφτασε, 1981, μικτά υλικά, 26 x 30 εκ. (πηγή ISET)σελ 92
- Εικόνα 19.** Γιάννης Ψυχοπαίδης, Αφιέρωμα στον Van Gogh, 1989, μικτά υλικά, 88 x 126 εκ. (πηγή ISET)σελ 92
- Εικόνα 20.** Γιάννης Βαλαβανίδης, Οικογένεια, 1970, τέμπρα σε νοβοπάν, 75 x 80 εκ. (πηγή ISET)σελ 93
- Εικόνα 21.** Κυριάκος Κατζουράκης, Γεύμα, 1968, λάδι σε καμβά, 90 x 170 εκ (πηγή ISET)σελ 93
- Εικόνα 22.** Κυριάκος Κατζουράκης, Ατύχημα, 1971, λάδι σε καμβά, 100 x 120 εκ σελ 94
- Εικόνα 23.** Κυριάκος Κατζουράκης, 1968, λάδι σε καμβά, 100x 120 εκ. (πηγή ISET)σελ 94
- Εικόνα 24.** Κλεοπάτρα Δίγκα, Στο γραφείο, 1971, ακρυλικό σε χαρτί, 70 x 50 εκ. (πηγή ISET)σελ 95
- Εικόνα 25.** Χρόνης Μπότσογλου, Ο Σύντροφος Γ.Κ., 1977, λάδι σε μουσαμά, 100 x 60 εκ. (πηγή ISET)σελ 95
- Εικόνα 26.** Χρύσα Ρωμανού, Luna Parc International, 1965, κολαζ σε μουσαμά, 200 x 200 εκ (πηγή ISET)σελ 96
- Εικόνα 27.** Ηλίας Δεκουλάκος, Χειρονομία, 1971, enamel, 130 x 162 εκ. (πηγή ISET)σελ 96
- Εικόνα 28.** Ηλίας Δεκουλάκος, Ύπαιθρον, 1972, enamel, 162 x 162 εκ. (πηγή ISET)σελ 97

Εικόνα 29. Ηλίας Δεκουλάκος, Super Fruit, 1972, enamel, 130 x 130 εκ. (πηγή ISET)

.....σελ 97

Εικόνα 30. Ηρώ Κανακάκη, 1971, ακρυλικό σε πανί. (πηγή herokanakakis.gr) ..σελ 98

Εικόνα 31. Δανιήλ (Παναγόπουλος) Σύνολο μαύρων Κουτιών, 1961-1964, μικτή τεχνική (πηγή ISET)σελ 98

Περίληψη

Στις αρχές της δεκαετίας του '70, μεσούσης της Δικτατορίας, εμφανίστηκε στην εικαστική πραγματικότητα της Αθήνας, μια ομάδα πέντε νεαρών ζωγράφων, οι οποίοι αποφάσισαν να δραστηριοποιηθούν καλλιτεχνικά και να ασκήσουν κριτική, μέσω του έργου τους στη τρέχουσα πραγματικότητα. Πρόκειται για τους ζωγράφους Βαλαβανίδη, Δίγκα, Κατζουράκη, Μπότσογλου και Ψυχοπαίδη, απόφοιτοι όλοι της ΑΣΚΤ της Αθήνας, οι οποίοι δημιούργησαν την ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών. Η δράση της ομάδας ήταν αρκετά πρωτοποριακή για την εποχή και λόγω της τόλμης της να επιχειρήσει να αντιδράσει έναντι ενός αυταρχικού καθεστώτος αλλά και λόγω της άρνησής της να εκφραστεί είτε μέσω της αφηρημένης τέχνης είτε μέσω της «ελληνικότητας» που κυριαρχούσαν εκείνο το διάστημα στη χώρα. Παρά τη βραχύβια ύπαρξή της (1971-1973) και τις μόλις δυο εκθέσεις που πραγματοποίησε, η ομάδα προκάλεσε αίσθηση στην ελληνική πραγματικότητα ενώ ήταν η πρώτη φορά που η νεοελληνική τέχνη, μέσω του κριτικού ρεαλισμού, συμπορεύτηκε με τα διεθνή πρωτοποριακά κινήματα, χωρίς καμία καθυστέρηση. Βασικοί άξονες πάνω στους οποίους κινήθηκε η ομάδα ήταν η κριτική της πολιτικής πραγματικότητας της χώρας, η οποία είχε ανατραπεί βιαίως λόγω της Δικτατορίας το 1967, αλλά και η καταγγελία του συνεχώς αυξανόμενου καταναλωτικού και καπιταλιστικού συστήματος στο οποίο είχε αρχίσει να στρέφεται η ελληνική κοινωνία τη δεκαετία του '60. Παίρνοντας ως πρώτη ύλη εικόνες/ φωτογραφίες από τον Τύπο, τα Μέσα της εποχής και την τηλεόραση, προσπάθησαν να πολεμήσουν το σύστημα με τα δικά του μέσα. Δημιούργησαν έργα – πίνακες στα οποία δεν αναπαριστούσαν απλώς την εικόνα που έπαιρναν από τον Τύπο, αλλά την απέδιδαν κριτικά, προκειμένου να περάσουν μηνύματα στον θεατή, να του δημιουργήσουν ερωτήματα, να τον προβληματίσουν και να τον κάνουν να σκεφτεί κριτικά. Παράλληλα τους απασχόλησαν και άλλα ζητήματα που είχαν να κάνουν με το ομαδικό έργο, την εμπορευματοποίηση της τέχνης, τον διαμεσολαβητικό ρόλο των χώρων τέχνης αλλά και το ρόλο του καλλιτέχνη στο σύγχρονο κοινωνικό γίγνεσθαι.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να εξετασθεί η δράση της παρούσας ομάδας, η οποία λειτούργησε υπό την επίδραση του κριτικού ρεαλισμού, και να διαφανεί αν και κατά πόσο μια εικαστική ομάδα μπορεί να δράσει υπό ανελεύθερες συνθήκες, να επηρεάσει με το έργο της το κοινό και να αποτελέσει μια φωνή αντίδρασης.

Λέξεις κλειδιά: Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές, κριτικός ρεαλισμός, Δικτατορία, λογοκρισία, τέχνη.

Abstract

In the early 1970s, in the midst of the dictatorship, a group of five young painters appeared in the artistic reality of Athens, who decided to become artistically active and to criticize, through their work, the current reality. They are the painters Valavanidis Y, Dinga, Katzourakis, Botsoglou and Psychopedis, all graduates of the Athens School of Fine Arts, who created the group of the Young Greek Realists. The action of the group was quite innovative for the time, both because of its boldness in attempting to react against an authoritarian regime and because of its refusal to express itself either through abstract art or through the "Greekness" that dominated the country at the time. Despite its short-lived existence (1971-1973) and the only two exhibitions it held, the group caused a sensation in the Greek reality and was the first time that modern Greek art, through critical realism, joined the international avant-garde movements without any delay. The main axes on which the group moved were, the critique of the political reality of the country, which had been violently overthrown by the dictatorship in 1967, and the denunciation of the ever-increasing consumerist and capitalist system to which Greek society had begun to turn in the 1960s. Taking as raw material images/photographs from the press, the media and television, they tried to fight the system by its own means. They created works - paintings in which they did not simply represent the image they received from the press, but rendered it critically, in order to pass messages to the viewer, to create questions, to make him/her think critically. At the same time, they were also concerned with other issues related to group work, the commercialization of art, the mediating role of art spaces and the role of the artist in contemporary society.

The aim of this paper is to examine the action of this group, which operated under the influence of critical realism, and to see whether and to what extent an art group can operate under illiberal conditions, influence the public with its work and constitute a voice of reaction.

Key words: New Greek Realists, critical realism, dictatorship, censorship, art

Εισαγωγή

Το θέμα της παρούσας εργασίας είναι «Οι νέοι Έλληνες ρεαλιστές και η Τέχνη ως φορέας αντίδρασης σε ανελεύθερα καθεστάτα». Η ομάδα των Νέων Ελλήνων ρεαλιστών, ήταν μια ομάδα πέντε ζωγράφων που δημιουργήθηκε και έδρασε (1971-1973) κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Η κεντρική ερευνητική υπόθεση εστιάζει στο «Αν η ομάδα αποτέλεσε φορέα Αντίδρασης στη Δικτατορία». Προκειμένου να απαντηθεί η Υπόθεση τέθηκαν επιμέρους ερωτήματα τα οποία είχαν να κάνουν με την τέχνη και τους καλλιτέχνες. Πιο συγκεκριμένα: *Μπορεί η Τέχνη να λειτουργήσει υπό καθεστώς περιορισμού; Μπορεί μια ομάδα να ασκήσει κριτική σ' ένα ανελεύθερο καθεστώς; Μπορεί αυτή της η δράση να έχει αντίκτυπο στην κοινωνία; Η Τέχνη μπορεί να παράξει πολιτική/ να δράσει πολιτικά; Και τέλος πώς εκφράζει ένας εικαστικός/καλλιτέχνης την αντίθεση, την εναντίωσή του έναντι ενός καταπιεστικού και ανελεύθερου καθεστώτος;*

Προκειμένου να απαντηθούν τα πιο πάνω ερωτήματα ή μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε, βασίστηκε κυρίως στη βιβλιογραφική ανασκόπηση. Μια από τις βασικές δυσκολίες -αλλά και ένας από τους λόγους επιλογής του συγκεκριμένου θέματος- ήταν ότι η συγκεκριμένη ομάδα δεν έχει μελετηθεί και αναλυθεί επαρκώς μέχρι στιγμής, με αποτέλεσμα τα βιβλία που αναφέρονται σε αυτή να είναι ελάχιστα. Για να ξεπεραστεί αυτός ο σκόπελος πέραν του βιβλίου της Κουνενάκη (1988) *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές*, αναζητήθηκε βιβλιογραφία για κάθε ένα μέλος της ομάδας ξεχωριστά, καθώς και για τις συνθήκες μέσα στις οποίες έδρασε η ομάδα αλλά και τις επιρροές που δέχτηκε από ρεύματα που κυριαρχούσαν στο εξωτερικό την ίδια περίοδο. Έτσι η περιορισμένη, αρχικά, βιβλιογραφία διευρύνθηκε καθώς η ανάγνωση ενός βιβλίου οδηγούσε συχνά στην ανάγκη διερεύνησης και απάντησης των νέων δεδομένων που προέκυπταν.

Η εργασία δομείται σε πέντε μέρη. Κάθε μέρος οδηγεί προοδευτικά στο επόμενο προκειμένου να δημιουργηθεί ένα σύνολο το οποίο θα προσπαθήσει τελικώς να δώσει όσο πιο συγκεκριμένες απαντήσεις γίνεται στα ερωτήματα που τέθηκαν.

Αρχικά, στο πρώτο κεφάλαιο, η εργασία ξεκινά από ένα θεωρητικό πλαίσιο, προσπαθώντας να καταγράψει τι ορίζεται ως ομάδα και να αναφέρει ομάδες κι σωματεία τα οποία έδρασαν στον Ελληνικό χώρο μεταπολεμικά και πριν τους Νέους Έλληνες Ρεαλιστές.

Στο δεύτερο κεφάλαιο διερευνάται το πολιτικό πλαίσιο στη χώρα με ιδιαίτερη αναφορά στα τέλη της δεκαετίας του '60 και τις αρχές της δεκαετίας του '70, ώστε να δούμε πώς η περίοδος της δικτατορίας αλλά και τα χρόνια που προηγήθηκαν αυτής

επηρέασαν τις (πολιτικές και) κοινωνικές συνθήκες και διαμόρφωσαν το πλαίσιο μέσα στο οποίο κλήθηκαν -αλλά και αποτέλεσε το κίνητρο για - να δημιουργήσουν οι πέντε ζωγράφοι.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζονται οι τάσεις που αναπτύχθηκαν στην Τέχνη μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Μελετώνται τα ρεύματα που επικράτησαν στις ΗΠΑ και στην Ευρώπη, οι λόγοι που αναπτύχθηκαν τα συγκεκριμένα ρεύματα, ποιες ήταν οι συνθήκες που τα υπαγόρευαν π.χ. ο καταναλωτισμός που κυρίως τη δεκαετία του '60 κατέκλυσε τις δυτικές κοινωνίες, ο καπιταλισμός, η διαφήμιση τα ΜΜΕ κ.α. και πώς επηρεάστηκε η ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών από αυτά. Επίσης μελετώνται οι τάσεις που ήταν κυρίαρχες στην ελληνική εικαστική πραγματικότητα κατά τις δυο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες.

Στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά σε πιο θεωρητικά ζητήματα που αφορούν τις διάφορες τάσεις του ρεαλισμού και τις διαφορές μεταξύ τους. Γίνεται μια προσπάθεια να κατανοηθεί το κίνημα του κριτικού ρεαλισμού και τα κύρια χαρακτηριστικά του, ώστε να γίνει αντιληπτό το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινήθηκε η ομάδα. Επιπλέον αναφέρονται περιπτώσεις από τις οποίες η Ομάδα δέχτηκε επιρροές και οι οποίες έδρασαν την ίδια περίοδο με αυτή. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο κλείνει με μια σύντομη αναφορά στην είσοδο του κριτικού ρεαλισμού στη χώρα.

Σε συνέχεια των πιο πάνω, τα οποία θεωρούνται απαραίτητα προκειμένου να κατανοηθεί καλύτερα το ζητούμενο της παρούσας εργασίας, εισερχόμαστε στο πέμπτο κεφάλαιο το οποίο είναι το πιο εκτενές και αποτελεί τον πυρήνα της εργασίας, την ίδια την ομάδα. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στην *Ομάδα Τέχνης 'Α*, μια ομάδα/ένωση καλλιτεχνών και στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*, που ουσιαστικά αποτέλεσαν προαγέλους της ομάδας. Μέλη τους ήταν κάποιοι από τους Νέους Έλληνες Ρεαλιστές, ενώ το θεωρητικό πλαίσιο και όσα πρέσβευαν ήταν πολύ κοντά στις ιδέες, στη δράση και στη στόχευση των συγκεκριμένων ζωγράφων. Προχωρώντας στο συγκεκριμένο κεφάλαιο εξετάζεται το πλαίσιο και οι ζυμώσεις που οδήγησαν τους πέντε «φίλους» στην ίδρυση της ομάδας, οι δυο -και μοναδικές- εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν στη σύντομη ύπαρξή της, η υποδοχή που είχαν από το κοινό, καθώς και τα θεωρητικά κείμενά τους που εκδόθηκαν εκείνο το διάστημα. Θα γίνει όσο είναι δυνατόν εκτενής αναφορά στην πορεία του κάθε ζωγράφου τόσο εντός της ομάδας όσο και μετά τη διάλυσή της, αλλά και μια επίσης σύντομη αναφορά σε άλλους Έλληνες ρεαλιστές που έδρασαν το ίδιο διάστημα.

Η εργασία τελειώνει με το κεφάλαιο των συμπερασμάτων, στο οποίο έγινε προσπάθεια να απαντηθούν τα ερωτήματα που είχαν τεθεί στην αρχή της εργασίας.

Κεφάλαιο 1: Η Έννοια της ομάδας

Η ύπαρξη ομάδων και καλλιτεχνικών συσσωματώσεων τόσο στον ελληνικό όσο και στον ευρωπαϊκό χώρο δεν είναι κάτι που συναντάται για πρώτη φορά τη δεκαετία του '70, με την ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών. Θα μπορούσαμε να αναζητήσουμε τις ρίζες τους στα εργαστήρια των αρχιμαστόρων κατά τη βυζαντινή περίοδο ή και ακόμα πιο παλιά. Κατά την περίοδο της νεωτερικότητας οι συλλογικές αυτές δράσεις αρχίζουν να υπακούουν σε μια πιο αυστηρά καθορισμένη νομοθεσία, που αφορά αστικές εταιρείες μέρος των οποίων είναι και οι καλλιτεχνικοί συνασπισμοί (Μοσχονάς, 2010). Πριν προβούμε όμως σε μια σύντομη ιστορική αναδρομή των καλλιτεχνικών ομάδων στη χώρα μας -από τον 20^ο αιώνα και μετά και κυρίως μεταπολεμικά -θα δούμε αρχικώς τι ορίζεται ως ομάδα.

Η έννοια της ομάδας θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι τοποθετείται στο μεταίχμιο μεταξύ ψυχολογικού και κοινωνικού πεδίου, αφορά διαφορετικά επιστημονικά πεδία, όπως η κοινωνική ψυχολογία, η ψυχανάλυση, η πραγματολογία κ.λ. και απαιτεί μια διευρυμένη θέαση προκειμένου να γίνει αντιληπτή στην ολότητά της. Η ψυχολογία για παράδειγμα προσπαθεί να κατανοήσει το πώς διαφορετικά μεταξύ τους άτομα σχετίζονται και δημιουργούν μια ομάδα.

Κατά τους Anzieu και Martin (1968) οι ομάδες ανάλογα με το βαθμό οργάνωσής τους διακρίνονται σε πλήθος, φατρία, συσσωμάτωση, πρωτογενή και δευτερογενή ομάδα. Ταυτόχρονα πρέπει να αποτελούνται από τουλάχιστον 3 άτομα και οφείλουν να διέπονται από τέσσερις βασικές λειτουργίες: τα μέλη της ομάδας να έχουν από κοινού διαμορφώσει τους στόχους της, να έχουν όρια εντός των οποίων οφείλουν να κινούνται, να υπάρχουν διαπροσωπικές σχέσεις μεταξύ των μελών και να υπάρχει ιεραρχία. (Blanchet & Trognon, 2002).

Σε έναν πιο απλοϊκό, φιλολογικό ορισμό τώρα, ο Μπαμπινιώτης (2002) ορίζει ως ομάδα «το σύνολο προσώπων ή πραγμάτων, τα οποία συνδέει κάτι κοινό και εκλαμβάνονται ως ενιαίο σύνολο. Κοινωνική ομάδα είναι το σύνολο ατόμων, στοιχειωδώς οργανωμένων, με συνοχή, κοινώς αποδεκτή συμπεριφορά, που συνήθως αποδύονται σε συλλογική δράση για την από κοινού επίτευξη του επιδιωκόμενου σκοπού». Η ομάδα λοιπόν φέρει κάποιες συγκεκριμένες προϋποθέσεις, όπως είναι η ύπαρξη μελών και η επίτευξη ενός επιδιωκόμενου στόχου.

Στην Ελλάδα καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αι. δεν συναντάμε καλλιτεχνικές ομάδες όπως συμβαίνει την ίδια περίοδο στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη. Αντιθέτως ήδη από τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια συναντάμε σωματεία και καλλιτεχνικούς

συλλόγους -προφανώς στο πλαίσιο ευρωπαϊκών επιρροών, όπως ήταν η *εν Αθήναις Εταιρία των Ωραίων Τεχνών*, η *Εταιρεία των Φιλότεχνων*, η *Καλλιτεχνική Ένωσις* κ.λ.

Θα χρειαστεί να φτάσουμε στις αρχές του επόμενου αιώνα, για να συναντήσουμε το 1910 το *Σύνδεσμο Ελλήνων Καλλιτεχνών* -το πρώτο καλλιτεχνικό σωματείο αποτελούμενο αμιγώς από εικαστικούς δημιουργούς- και στη συνέχεια, το 1917 την *Ομάδα Τέχνης*, μια καλλιτεχνική ομάδα η οποία δημιουργήθηκε με πρωτοβουλία του Νικολάου Λύτρα και μέλη της αποτελούσαν μια σειρά ζωγράφων της εποχής (Μοσχονάς, 2010). Ο Σύνδεσμος δημιουργήθηκε ως απόρροια της δυσαρέσκειας καλλιτεχνών για τη συμμετοχή της Ελλάδας στην Έκθεση της Ρώμης, που βρισκόταν υπό την εποπτεία της Καλλιτεχνικής Εταιρείας. Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν αντιπροσώπευαν φιλελεύθερες και δημοκρατικές τάσεις. Τα έργα τους ήταν κυρίως ακαδημαϊκά κάτι που σταδιακά οδήγησε την ομάδα στο περιθώριο των εξελίξεων όταν άρχισαν να κυριαρχούν στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες οι μοντερνιστικές τεχνοτροπίες. Όσον αφορά την Ομάδα Τέχνης ήταν μια συσπείρωση φιλελεύθερων νεωτεριστών καλλιτεχνών, η οποία δρούσε και συνέπλεε υπό την υποστήριξη της παράταξης των Φιλελεύθερων. Οι καλλιτέχνες της προσανατολιζόνταν κυρίως σε ιμπρεσιονιστές και μεταϊμπρεσιονιστικές τεχνοτροπίες μέχρι περίπου τη συμμετοχή τους σε έκθεση στο Παρίσι η οποία δέχτηκε αρνητικές κριτικές. Η ομάδα πέρασε σε αδράνεια και ανασυστάθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '30, όταν επανήλθε και ο Βενιζέλος στην εξουσία, κινούμενη και πάλι σε νεωτεριστικές τάσεις, ανάλογες με αυτές που κυριαρχούσαν στο Παρίσι. Η μεγάλη ετερογένεια των μελών της οδήγησε τελικά στη διάλυση της στα τέλη της δεκαετίας. Προπολεμικά, η τελευταία ομάδα στην οποία θα γίνει αναφορά ήταν η *Ένωσις Ελεύθερων Καλλιτεχνών*, που αποτελείτο κυρίως από καλλιτέχνες που κινούνταν στο χώρο της Αριστεράς και ακολουθούσαν κυρίως ρεαλιστικές και νεοκλασικές τάσεις (Μαθιόπουλος, 1999).

Μεταπολεμικά και κυρίως μετεμφυλιακά τα πράγματα πήραν πιο ξεκάθαρη μορφή. Αρχικά αμέσως μετά τον Πόλεμο συστάθηκε η *Ομάδα των 17* η οποία αποτελείτο κυρίως από συντηρητικούς καλλιτέχνες που δεν είχαν να επιδείξουν κάποιο έργο με ιδιαίτερο ενδιαφέρον πέρα από ηθογραφίες, νεκρές φύσεις και τοπία. Ακολούθησαν όμως μετά τον Εμφύλιο καλλιτεχνικές ομάδες οι οποίες κυριάρχησαν στα καλλιτεχνικά δρώμενα της χώρας για αρκετά χρόνια και συσπείρωσαν γύρω τους μερικούς από τους πιο σημαντικούς καλλιτέχνες της περιόδου.

Μια εκ των σημαντικότερων μετεμφυλιακών συλλογικοτήτων που άσκησαν μεγάλη επίδραση στα καλλιτεχνικά δεδομένα της χώρας ήταν η *Ομάδα Στάθμη*. Η

πρώτη επίσημη εμφάνιση της ομάδας έγινε τον Οκτώβριο του 1949, στον Παρνασσό, όταν πραγματοποιήθηκε και η πρώτη ατομική έκθεση του ζωγράφου Γ. Μπουζιάνη. Ο Μπουζιάνης υπήρξε εκ των ιδρυτικών μελών της ομάδας μαζί με τους Απάρτη, Βασιλείου, Γουναρόπουλο, Σώχο, Ζογγολόπουλο, Θεοδωρόπουλο, Τάσσο, Κατράκη, Σεμερτζίδα, Κανέλλη, Σικελιώτη, Αστεριάδη και πολλούς άλλους. Η ομάδα θεωρήθηκε ως συνέχεια της ομάδας «Τέχνη», καθώς πολλά από τα μέλη της συμμετείχαν και στη Στάθμη (Μοσχονάς, 2010). Τα μέλη της, πέραν της κοινής - κυρίως- αριστερής ιδεολογίας, χωρίς όμως να αποκλείονται και μέλη διαφορετικού ιδεολογικού προσανατολισμού, έκαναν τέχνη με εθνικά χαρακτηριστικά, ανθρωποκεντρική που ακόμα και στις πιο αφηρημένες διατυπώσεις της είχε πάντα κοινωνικό προσανατολισμό, κάνοντας την Βακαλό να μιλήσει ακόμα και για νεορεαλισμό (Μάλαμα, 2009). Η πρώτη έκθεση της ομάδας πραγματοποιήθηκε το Μάιο του 1950 στο Ζάππειο, καθιστώντας σαφές μέσω των διαφορετικών τάσεων και τεχνοτροπιών που παρουσιάστηκαν ότι στόχευση ήταν η παρουσίαση μιας υψηλής σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Μια ακόμα έκθεσή της πραγματοποιήθηκε στη Ρώμη την άνοιξη του 1953, στην οποία συμμετείχαν και μέλη του Αρμού, όπως ο Ν. Νικολάου, ο Ν. Εγγονόπουλος και ο Κ. Ξενάκης (Μαθιόπουλος, 1999) Τόσο η πρώτη έκθεση, όσο και η παρουσία των καλλιτεχνών στο εξωτερικό κάθε άλλο παρά απαρατήρητη μπορεί να θεωρηθεί. Η έκθεση στο Ζάππειο στέφτηκε με απόλυτη επιτυχία κάτι που αποδεικνύεται από το πλήθος των επισκεπτών, ενώ και τα μηνύματα που έρχονταν από το εξωτερικό μέσω δημοσιευμάτων έδειχναν τον ισχυρό απόηχο (Μάλαμα, 2009).

Το αντίπαλον δέος της *Στάθμης* εκείνο το διάστημα θεωρήθηκε η ομάδα *Αρμός*. Η ομάδα ιδρύθηκε το 1949 και αποτελείτο από 20 καλλιτέχνες -στην πλειοψηφία τους ήταν ζωγράφοι και λίγοι γλύπτες- ενώ αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός ότι 8 από τα μέλη της ομάδας ήταν γυναίκες. Στην ομάδα είχαν συγκεντρωθεί κυρίως φιλελεύθεροι καλλιτέχνες που ιδεολογικά βρίσκονταν κοντά στον Τσάτσο και τον Καλλιγά και επιζητούσαν να εκφράσουν μια «ελληνικότητα» βασισμένη τόσο στις διαχρονικές αξίες της ελληνικής τέχνης όσο και στα νεωτερικά στοιχεία της δυτικοευρωπαϊκής. Μεταξύ των μελών συναντάμε των Ν. Χατζηκυριάκο – Γκίκα, τον Τσαρούχη, τον Μόραλη, τον Νικολάου, τον Εγγονόπουλο, τον Φαληρέα, τον Λουκόπουλο, τον Τέστη, τον Ξενάκη, τη Λυμπεράκη, τη Μελά-Κωνσταντινίδα κ.α. (Μαθιόπουλος, 1999). Η ομάδα παρά τη βραχύβια δράση της (1949-1953) ήταν μια από τις σημαντικότερες εικαστικές ομάδες του περασμένου αιώνα. Εκφραζόταν με πρωτοποριακές για την εποχή τάσεις, στρέφοντας το βλέμμα προς τη Δύση χωρίς όμως να απαρνηθεί την

“ελληνικότητα”. Οι καλλιτέχνες του *Αρμού*, κινούνταν προς τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό αφομοιώνοντας όμως και κινήματα όπως ο κυβισμός (Γκίκας), ο υπερρεαλισμός (Εγγονόπουλος) ή νεορεαλιστικές αντιλήψεις πάντα όμως με αφαιρετική διάθεση. Λίγο μετά τη δεύτερη έκθεσή της στο Ζάππειο, η ομάδα ουσιαστικά διαλύθηκε καθώς έκτοτε και μέχρι το 1958 ακολούθησαν ελάχιστες δράσεις της. Οι εσωτερικές έριδες της ομάδας σε συνδυασμό με προσωπικούς ανταγωνισμούς λόγω της συμμετοχής κάποιων μελών στην έκθεση της Στάθμης στη Ρώμη, έδρασαν διαλυτικά και έκαναν τα μέλη του να ακολουθήσουν πλέον ατομικές διαδρομές (Μοσχονάς, 2010).

Όσοι δεν ανήκαν σε καμία από τις παραπάνω δυο ομάδες συσπειρώθηκαν γύρω από μια τρίτη, την *Ομάδα Ζωγράφοι και Γλύπτες* προκειμένου να πραγματοποιούν εκθέσεις. Μεταξύ των μελών της ήταν ο Κορογιαννάκης, ο Βασιλικιώτης, ο Γιολλάσης κ.α. Επίσης το 1949 εμφανίστηκε στην καλλιτεχνική σκηνή της χώρας η ομάδα των *Ακραιών* αποτελούμενη από τον Γαϊτή, τον Μαλτέζο, τον Χυτήρη, τον Αντύπα και τον Κοντόπουλο. Με το μανιφέστο που δημοσιοποίησαν, εξέθεσαν το θεωρητικό τους υπόβαθρο που αρνείτο κάθε είδους ρεαλισμό και επιζητούσε μια τέχνη επικεντρωμένη στο όνειρο και τη φαντασία. (Μαθιόπουλος, 1999).

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 εμφανίστηκαν και άλλες ομάδες, όπως η *Φιλική Ομάδα*, ο *Όμιλος Αθηναίων Ζωγράφων* και η *Πανελλήνια Εθνική Εταιρεία Καλλιτεχνών*, χωρίς όμως να μπορέσουν να ασκήσουν μεγάλη επίδραση στην εικαστική πραγματικότητα εκείνης της εποχής. Μοναδική εξαίρεση ίσως θα μπορούσε να θεωρηθεί η ομάδα *Το εργαστήρι μας* που ιδρύθηκε από μαθητές του Παρθένη και ανέπτυξε μια αξιόλογη εκθεσιακή δράση μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '60.

Την επόμενη δεκαετία παρατηρείται μια γενικότερη ανάκαμψη στα εικαστικά της χώρας κάτι που αποδεικνύεται και από τις ομάδες που πρωταγωνιστούν. Πέραν της Ομάδας Τέχνης Α ¹, ιδρύθηκε το 1963 η *Ένωση Πτυχιούχων της ΑΣΚΤ*, η οποία είχε περισσότερο έναν συνδικαλιστικό - πολιτικό χαρακτήρα, μια και τα ζητήματα που την απασχόλησαν είχαν να κάνουν σε μεγάλο βαθμό με το πλαίσιο μέσα στο οποίο κλήθηκαν να δράσουν οι καλλιτέχνες (ζητήματα που αφορούσαν το Επιμελητήριο, ασφαλιστικά ζητήματα κ.α.). Άλλες ομάδες με λιγότερο ηχηρή παρουσία ήταν ο ομάδα *Κέντρα των Βαφειάδη, Γαϊτή, Μαλτέζου Μολφέση, Σίμωσι και Τούγια* και η *Τομή* που στόχευε στην προβολή της ελληνικής Τέχνης στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Φυσικά

¹ Θα γίνει λεπτομερής αναφορά στη συγκεκριμένη ομάδα σε επόμενο κεφάλαιο.

κλείνοντας αυτή τη δεκαετία δεν μπορούμε να μην αναφερθούμε στη σύμπραξη το 1964 των Δανιήλ, Κανιάρη και Νίκου με τις *Προτάσεις* τους στο Θέατρο Fenice, που ουσιαστικά αποτέλεσε θα μια μορφή απάντησης στην επίσημη εκπροσώπηση της χώρας, στη Μπιενάλε, την ίδια περίοδο (Ματθιόπουλος, 1999).

Τέλος, τη δεκαετία του '70 - πέραν της ομάδας των *Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών* που δημιουργήθηκε το 1971- και κυρίως αμέσως μετά την κατάρρευση της Δικτατορίας το 1974, ο αέρας αλλαγής που έπνευσε πάνω από τη χώρα, επηρέασε θετικά και την εικαστική πραγματικότητα κάτι που αποτυπώνεται και στον αριθμό των εικαστικών συσσωματώσεων που προέκυψαν. Το *Κέντρο Εικαστικών Τεχνών*, η *Ομάδα Διαδικασίες, Συστήματα*, η *Ομάδα των έξι*, ο *Σύνδεσμος Καλλιτεχνών*, η *Ομάδα Τέχνης 4+*, η *Ομάδα Συν* (Κουνενάκη, 1988), είναι κάποιες μόνο από τις ομαδικές προσπάθειες που επιχειρήθηκαν μεταδικτατορικά, με αποτέλεσμα η Τέχνη μετά από αρκετά χρόνια ασφυξίας να πάρει και πάλι τη θέση που της αρμόζει.

Κεφάλαιο 2: Το πολιτικό πλαίσιο

2.1. Το πολιτικό πλαίσιο στην Ελλάδα μεταπολεμικά και έως τη δεκαετία του '70

Στο παρόν κεφάλαιο γίνεται μια προσπάθεια καταγραφής των βασικότερων κοινωνικοπολιτικών γεγονότων που διαδραματίστηκαν στην ελληνική πραγματικότητα μετεμφυλιακά και έως το τέλος της δεκαετίας του '60, όταν ως επιστέγασμα όλων αυτών των πολιτικών αναταραχών επιβλήθηκε στην Ελλάδα στρατιωτική δικτατορία. Η ιστορική αυτή ανασκόπηση κρίνεται απαραίτητη προκειμένου να διαφανούν οι κύριες αιτίες που οδήγησαν στη δικτατορία ύστερα από μια μακρά περίοδο πολιτικής αναταραχής που οι ρίζες της εντοπίζονται στον Εμφύλιο και τα Δεκεμβριανά, ενώ κατ' άλλους ακόμη πιο πίσω, στη Μεταξική Δικτατορία της 4ης Αυγούστου 1936 (Ζορμπά, 2016) και να φωτιστούν καλύτερα οι συνθήκες της περιόδου μέσα στην οποία, άρχισε να δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά και η ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών.

Η μετεμφυλιακή περίοδος στην Ελλάδα υπήρξε πλούσια σε πολιτικά γεγονότα και χαρακτηρίστηκε από μεγάλη ένταση, κοινωνικές συγκρούσεις και συχνές πολιτικές εναλλαγές. Η πλευρά των νικητών του Εμφυλίου κατέβαλε προσπάθειες ιδεολογικής χειραγώγησης του κόσμου ενώ η πλευρά των ηττημένων βρισκόταν διαρκώς σε προσπάθεια αναζήτησης τρόπων έκφρασης (Κρεμμύδας, 1993). Στην προσπάθεια της Δεξιάς να μείνει στην εξουσία, συχνά δρούσαν υποστηρικτικά παρακρατικοί μηχανισμοί καθιστώντας προβληματική την λειτουργία των θεσμών. Παράλληλα ο κρατικός μηχανισμός δεν περιορίστηκε μόνο στον εκφοβισμό και την καταστολή αλλά στράφηκε ολοκληρωτικά στην προσπάθεια δημιουργίας μιας εθνικής ταυτότητας βασισμένης στα εθνικιστικά ιδεώδη, στη θρησκεία και στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό ως απόδειξης της ιστορικής συνέχειας του έθνους. Το μετεμφυλιακό κράτος στην προσπάθεια επικράτησης αυτής της ιδεολογίας της «εθνικοφροσύνης» αλλά του ιδεολογήματος του εσωτερικού εχθρού είχε ως συμπαραστάτες τους αφοσιωμένους δημοσίους υπαλλήλους (Ζορμπα, 2016). Το παζλ των αιτιών της πολιτικής αστάθειας πέραν της πλήρους «επικράτησης» της Δεξιάς έως το 1961 και των διώξεων των αντιφρονούντων, συμπλήρωναν οι παρεμβάσεις ξένων δυνάμεων στα εσωτερικά της χώρας (κυρίως των ΗΠΑ και της Αγγλίας), η κρίση του Κυπριακού, οι αντισυνταγματικές ενέργειες του Στέμματος, αλλά και οι συχνές εναλλαγές κυβερνήσεων που έφεραν τη στρατιωτική δικτατορία όλο και πιο κοντά.

Τα πρώτα έτη της δεκαετίας του '50 χαρακτηρίζονται από κυβερνητική αστάθεια. Μετά τη βραχύβια διακυβέρνηση του Νικολάου Πλαστήρα, το Κέντρο προσπάθησε να διαφοροποιηθεί σε μια σειρά ζητημάτων από τις θέσεις της Δεξιάς, η οποία το 1952 έρχεται στην εξουσία υπό τον Αλέξανδρο Παπάγο. Το 1955 ο Κωνσταντίνος Καραμανλής τον διαδέχτηκε στη διακυβέρνηση της χώρας ενώ προχώρησε και στην ίδρυση ενός νέου κόμματος της Εθνικής Ριζοσπαστικής Ένωσης (ΕΡΕ). Την ίδια περίοδο για πρώτη φορά τα κόμματα του Κέντρου συνεργάστηκαν με την Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά (ΕΔΑ), βγάζοντάς την από την πολιτική απομόνωση.

Η δεκαετία του '60 αποτέλεσε μια από τις πιο έντονες σε πολιτικά γεγονότα δεκαετίες των μεταπολεμικών χρόνων και ήταν το αποκορύφωμα των πολιτικών αναταραχών που είχαν ξεκινήσει την περίοδο του Εμφυλίου και συνεχίστηκαν τη δεκαετία του '50. Το 1961 δημιουργήθηκε υπό τον Γεώργιο Παπανδρέου η *Ένωσις Κέντρον*, ως συνασπισμός μικρών κομμάτων του κεντρώου χώρου. Στις εκλογές που διεξήχθησαν την ίδια χρονιά και έμειναν γνωστές ως «εκλογές βίας και νοθείας» επανεκλέχτηκε ο Κωνσταντίνος Καραμανλής. Ύστερα από το αρχικό πάγωμα των πρώτων ωρών, ακολούθησε μια οργανωμένη αμφισβήτηση του εκλογικού αποτελέσματος από την Ένωση Κέντρου (Χρηστίδης, 2012) και πλήθος καταγγελιών για διπλοεγγραφές σε εκλογικούς καταλόγους, τρομοκρατία εναντίων των κομμάτων του Κέντρου και της Αριστεράς και νοθεία του εκλογικού αποτελέσματος. Από εκείνη τη στιγμή ο Γεώργιος Παπανδρέου κήρυξε τον «Ανένδοτο Αγώνα», μη αναγνωρίζοντας το εκλογικό αποτέλεσμα (Ζορμπά, 2016). Ουσιαστικά ήταν η απαρχή για σειράς πολιτικών αναταραχών που οδήγησαν προοδευτικά στην έλευση της Δικτατορίας. Ακολούθησε πλήθος διαδηλώσεων έως το Νοέμβριο του 1963, όταν και διεξήχθη νέα εκλογική αναμέτρηση την οποία κέρδισε ο Παπανδρέου χωρίς όμως αυτοδυναμία, αιφνιδιάζοντας από τη μια τον Καραμανλή, ο οποίος σίγουρος για τη επικράτησή του δήλωνε προεκλογικά ότι δεν διατίθετο να συνεργαστεί με το μικρό κόμμα του Μαρκεζίνη, και από την άλλη την κοινή γνώμη (Ριζάς, 2016). Αφού ο Παπανδρέου κυβέρνησε για περίπου δυο μήνες με τη στήριξη της ΕΔΑ, προκηρύχθηκαν εκ νέου εκλογές, τις οποίες κέρδισε και πάλι, σχηματίζοντας όμως αυτή τη φορά αυτοδύναμη κυβέρνηση, με ποσοστό 52,71% (Ταταρούνης, 2019). Στο μεταξύ, η αναταραχή στο πολιτικό σκηνικό είχε μεταφερθεί και στην κοινωνία. Το 1963 δολοφονήθηκε ο βουλευτής της ΕΔΑ Γρηγόρης Λαμπράκης, γεγονός που ξεσήκωσε πλήθος αντιδράσεων ενώ δυο χρόνια αργότερα σε μια από τις πολλές

διαδηλώσεις που εξακολούθησαν να πραγματοποιούνται, σκοτώθηκε ο νεαρός τότε φοιτητής Σωτήρης Πέτρουλας, δραστήριο πολιτικό στέλεχος της νεολαίας Λαμπράκη. Η κηδεία του, με τη συμμετοχή πλήθους κόσμου και τον Μίκη Θεοδωράκη να εκφωνεί τον επικήδειο, πήρε τη μορφή διαδήλωσης.

Την περίοδο της διακυβέρνησης του Γεωργίου Παπανδρέου, παρά τις προσπάθειες διατήρησης εμφυλιοπολεμικού κλίματος και διαχωρισμού των πολιτών σε εθνικόφρονες και μη, παρατηρήθηκαν προσπάθειες άμβλυνσης των διαφορών μεταξύ των δύο πόλων. Για παράδειγμα, οι προσπάθειες εκδημοκρατισμού της δημόσιας ζωής ή η απελευθέρωση πολιτικών κρατουμένων κατά τη διακυβέρνηση του Παπανδρέου ή η σταδιακή ενδυνάμωση του Κέντρου και της Αριστεράς, έτειναν προς αυτή την κατεύθυνση. Ταυτόχρονα, επιχειρήθηκε η εφαρμογή ενός μεταρρυθμιστικού προγράμματος που στόχευε στον εκσυγχρονισμό της χώρας. Το αισιόδοξο κλίμα που επικρατούσε, διαδέχτηκε η μεταστροφή του, ύστερα από την παρέμβαση του Παλατιού και οι πολιτικές αναταραχές. Ακολούθησαν τα Ιουλιανά, το 1965, με τα οποία αναζωπυρώθηκε το εμφυλιοπολεμικό κλίμα (Νικολόπουλος, 1993). Η ολιγόλεπτη συνάντηση που πραγματοποιήθηκε στις 15 Ιουλίου 1965, μεταξύ του Γεωργίου Παπανδρέου και του Βασιλιά Κωνσταντίνου έληξε άδοξα, καθώς το Παλάτι δεν ήταν διατεθειμένο να δεχτεί την οποιαδήποτε μεταρρύθμιση που θα έθετε σε κίνδυνο την εξουσία του στον κρατικό μηχανισμό και στον στρατό. Ακολούθησε η παραίτηση Παπανδρέου και η ανάθεση σχηματισμού κυβέρνησης στον Νόβα. Η αντίσταση στα κέντρα εξουσίας και στα όσα διαδραματίζονταν, ήρθε από τον ίδιο το λαό και τη μαζικότητα των διαδηλώσεων που ακολούθησαν. Μέσα σε κλίμα γενικότερης αστάθειας ο Παπανδρέου δέχτηκε να συμφωνήσει με τον Παν. Κανελλόπουλο -και με τη σύμφωνη γνώμη του βασιλιά- για ανατροπή του Στεφανόπουλου και σχηματισμό κυβέρνησης υπό τον Παρασκευόπουλο, ο οποίος θα οδηγούσε εντός εξαμήνου τη χώρα σε εκλογές (Νικολόπουλος, 1993). Οι εκλογές που προκηρύχθηκαν για το Μάιο του 1967, δεν πραγματοποιήθηκαν ποτέ, καθώς λίγες μέρες νωρίτερα, την 21η Απριλίου, μια ομάδα στρατιωτικών, με επικεφαλής τον Γεώργιο Παπαδόπουλο κατέλαβε με στρατιωτικό πραξικόπημα την εξουσία στη χώρα και ήρε τις πολιτικές ελευθερίες για μια επταετία (Ζορμπά, 2016).

Το στρατιωτικό καθεστώς επέλεξε να ακολουθήσει μια εμφυλιακή ρητορική και να συνεχίσει τον αντικουμμουνιστικό αγώνα, δημιουργώντας έτσι έναν «νέο Εθνικό Διχασμό» μεταξύ δεξιών και αντι-δεξιών αυτή τη φορά. Η νέα -εθνικιστική- ταυτότητα που επιχειρήσε να συγκροτήσει η δικτατορία ήταν ένα μείγμα εθνικισμού,

μιλιταρισμού, αντικομμουνισμού και προγονολατρίας, ενώ κάθε προσπάθεια αντίδρασης και κριτικής στους προπαγανδιστικούς μηχανισμούς του καθεστώτος ήταν απαγορευμένη (Ζορμπα, 2016). Οι ξεπερασμένες όμως αυτές ιδέες και η «ελληνοχριστιανική ιδεολογία», στις οποίες επέλεξε να βασιστεί το καθεστώς είχαν ως αποτέλεσμα να μην μπορέσει ποτέ να βρει ερείσματα στο μεγαλύτερο μέρος της κοινωνίας (Μπαλαμπανίδης, 2021).

Προς επίρρωση των πιο πάνω, αξίζει να σημειωθεί ότι πολλές φορές στη βιβλιογραφία όταν μελετάται η συγκεκριμένη ιστορική περίοδος και οι επιρροές της στην κοινωνία και κυρίως το διάστημα της Ελληνικής Δικτατορίας, μελετάται παράλληλα με την Ισπανική και Πορτογαλική Δικτατορία. Οι τρεις αυτές ευρωπαϊκές χώρες έφεραν κοινά χαρακτηριστικά ήδη από τον 19ο αιώνα, όπως ήταν η οικονομική υπανάπτυξη, σε σχέση με άλλες ευρωπαϊκές χώρες, οι αλληπάλληλες εναλλαγές αυταρχικών και δημοκρατικών καθεστώτων και η ανάμειξη των ενόπλων δυνάμεων στην πολιτική ζωή της κάθε χώρας. Όμως μια βασική διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι ενώ στην Ισπανία και στην Πορτογαλία οι δικτατορίες τους ξεκίνησαν την περίοδο του Μεσοπολέμου, όταν σχεδόν στο μεγαλύτερο μέρος της Ευρώπης κυριαρχούν ναζιστικές και φασιστικές ιδεολογίες, και διήρκησαν αρκετά χρόνια (περίπου 50), στην Ελλάδα ξεκίνησε αρκετά μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και διήρκησε μια επταετία. Παράλληλα -ίσως και λόγω της μεγάλης τους χρονικής διάρκειας- οι ιβηρικές δικτατορίες είχαν τη δυνατότητα να δημιουργήσουν συνταγματικά πλαίσια, να τα εφαρμόσουν και να εξοστρακίσουν τις όποιες φασιστοειδείς τάσεις των καθεστώτων, σε αντίθεση με την ελληνική δικτατορία η οποία ουδέποτε μπόρεσε να λειτουργήσει υπό μια στοιχειώδη έστω πολιτικοποίηση. Στην Ισπανία και στην Πορτογαλία επίσης υπήρξε ένα ευρύ φάσμα συντηρητικών οι οποίοι στήριζαν τις δικτατορίες. Στην Ελλάδα, η δικτατορία λόγω της στρατοκρατικής της φύσης -αλλά και ξεπερασμένων ιδεολογιών όπως είδαμε, μόλις πιο πάνω- ουδέποτε βρήκε στήριγμα από καμία κοινωνική ή πολιτική ομάδα (Καμίνης, 1999). Αν και ουσιαστική αντίσταση στο καθεστώς δεν άσκησε παρά μόνο ένα μέρος της κοινωνίας, αυτό της πολιτικής πρωτοπορίας, εντούτοις η συντριπτική πλειοψηφία της, ακόμα και η πιο συντηρητική, μπορεί να σιώπησε αλλά ουδέποτε στάθηκε δίπλα του και ουδέποτε μπόρεσε να το καταστεί ηγεμονικό (Χριστόπουλος, 2018).

Κλείνοντας, τη σύντομη αυτή ανασκόπηση, που αφορούσε κυρίως το πολιτικά τεκταινόμενα της χώρας, θα αναφερθούμε σε ορισμένα κοινωνικά γεγονότα που λειτούργησαν καταλυτικά την συγκεκριμένη περίοδο. Οι πολιτικές εξελίξεις των δυο

μετεμφυλιακών δεκαετιών βάδιζαν παράλληλα και συχνά ασκούσαν επιρροές και στην κοινωνική πραγματικότητα της χώρας. Την δεκαετία του '50 η Ελληνική οικονομία άρχισε να ανασυγκροτείται υπό την επίδραση του σχεδίου Μάρσαλ, των εμβασμάτων που έρχονταν από το εξωτερικό λόγω της τεράστιας μετανάστευσης προς τις χώρες της δυτικής Ευρώπης, της Αυστραλίας και των ΗΠΑ αλλά και της ανάπτυξης του τουρισμού (Αδαμοπούλου, 2000). Οι ρυθμοί ανάπτυξης ήταν τέτοιοι ώστε να γίνεται λόγος για «ελληνικό θαύμα», αν και η ανεργία εξακολουθούσε να μαστίζει μεγάλο μέρος του πληθυσμού, φέρνοντας στην επιφάνεια ισχυρές κοινωνικές ανισότητες. Ειδικά το πρώτο μισό της δεκαετίας του '60, το ΑΕΠ της χώρας αυξήθηκε με γοργούς ρυθμούς όπως και η εκβιομηχάνισή της, η οποία βασίστηκε κυρίως στην εισροή ξένων κεφαλαίων (Νικολόπουλος, 1993). Ήταν η περίοδος που η ελληνική κοινωνία στράφηκε μαζικά προς τα ιδεώδη του καταναλωτισμού και παρατηρήθηκαν αστυφιλικές τάσεις οι οποίες ευνόησαν την άναρχη δόμηση, με καταστροφικά αποτελέσματα για τον πολεοδομικό σχεδιασμό κυρίως της πρωτεύουσας. Οι προσπάθειες της κυβέρνησης Παπανδρέου από το '63 και ύστερα, να σταθεροποιήσει την οικονομική κατάσταση δεν ευοδώθηκαν, με αποτέλεσμα να ενταθεί περαιτέρω η πολιτική αστάθεια. (Αδαμοπούλου, 2000). Παράλληλα η όξυνση του Κυπριακού ενέτεινε τις αντιδράσεις έναντι της νεοαποικιοποίησης και της εξάρτησης της χώρας από ξένα συμφέροντα κυρίως των ΗΠΑ, ενώ η λειτουργία παρακρατικών – παραστρατιωτικών οργανώσεων και η ενεργή εμπλοκή τους στην πολιτική εξουσία, δημιούργησαν σοβαρότατα προβλήματα στην λειτουργία των θεσμών. Οι ωμές παρεμβάσεις του παρακράτους στον πολιτικό βίο φάνηκαν καθαρά τη δεκαετία του '60, αρχικώς κατά τη διάρκεια της διακυβέρνησης Καραμανλή που δεν μπόρεσε να λειτουργήσει απρόσκοπτα, απαλλαγμένη παρεμβάσεων, καθώς και στη νόθευση του αποτελέσματος των εκλογών του 1961 και στη δολοφονία του Λαμπράκη το 1963. Η αδυναμία επίσης, της κυβέρνησης Παπανδρέου να περιορίσει τη δράση των μυστικών υπηρεσιών, η παραίτησή του, οι αλληπάλληλες προσπάθειες του βασιλιά για σχηματισμό κυβέρνησης και η κοινωνική κινητοποίηση ετοίμασαν την κατάλυση του δημοκρατικού πολιτεύματος με την επίφαση της εξυγίανσης (Κρεμμυδάς, 1993).

Κεφάλαιο 3. Το καλλιτεχνικό πλαίσιο

3.1. Η Τέχνη στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ μεταπολεμικά

Αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ξεκίνησε μια νέα περίοδος στην καλλιτεχνική έκφραση παγκοσμίως. Οι καλλιτέχνες που έφυγαν μαζικά από την Ευρώπη, την περίοδο του Μεσοπολέμου, αναζητώντας καταφύγιο στις ΗΠΑ, προκειμένου να αποφύγουν τις διώξεις του Ναζισμού, έφεραν μαζί τους τον Μοντερνισμό και την Ευρωπαϊκή Πρωτοπορία (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015). Συνυπήρξαν με την αμερικανική καλλιτεχνική πραγματικότητα και επηρέασαν τις εικαστικές τέχνες. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να αναδυθούν νέες τάσεις οι οποίες άνθισαν και αναπτύχθηκαν πολύ πιο γρήγορα στις ΗΠΑ, καθώς υπήρχε μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων, οι επιπτώσεις του πολέμου ήταν λιγότερες, και δεν έφεραν πίσω τους μια μακράιωνη παράδοση η οποία σε πολλές περιπτώσεις λειτούργησε ανασταλτικά. (Εμμανουήλ, Πετρίδου & Τουρνικιώτης, 2008).

Το πρώτο σημαντικό κίνημα μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν σίγουρα η Αφαίρεση. Η ανάδυση μιας μοντέρνας, βιομηχανικής και καταναλωτικής κοινωνία - πρωτίστως στις ΗΠΑ- που έκανε τα πρώτα της βήματα αμέσως μετά τη λήξη του Πολέμου εκφράστηκε μέσω της Αφηρημένης Τέχνης και ακριβέστερα μέσω αυτού που ονομάζουμε Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, στον οποίο ξεχώρισαν δυο Τάσεις, τη Χειρονομακή ζωγραφική και τη ζωγραφική του χρωματικού πεδίου (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015). Παράλληλα όμως, το αποτύπωμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και το δράμα που είχαν βιώσει οι ευρωπαϊκοί λαοί δε θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστη και την ευρωπαϊκή τέχνη. Οι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες αποκηρύσσοντας τους παραδοσιακούς τρόπους έκφρασης, στράφηκαν πλέον στα ίδια τα υλικά, στην ύλη προκρίνοντας την αφαίρεση έναντι της παραστατικότητας. Η νέα τάση που προέκυψε, ονομάστηκε «Άμορφη Τέχνη» (Art Informel) με κύριους κλάδους τον Τασισμό και την Λυρική Αφαίρεση, ενώ άλλες τάσεις της Αφαίρεσης ήταν και η Ψυχική Αφαίρεση ή η Μεταζωγραφική Αφαίρεση στην οποία εντοπίζονται και οι ρίζες της Pop Art, της Οπτικής Τέχνης και της Τέχνης του Ελάχιστου (Εμμανουήλ, Πετρίδου & Τουρνικιώτης, 2008). Την ίδια στιγμή η Σοβιετική Ένωση, χρησιμοποιούσε τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό ως όργανο προπαγάνδας.

Τη δεκαετία του '50 παρά την κυριαρχία της Αφαίρεσης, δεν έπαψαν να γίνονται προσπάθειες παραστατικής τέχνης. Το κολάζ και τα ready mades βοήθησαν

στην ανάπτυξη αυτού του είδους παραστατικής τέχνης, η οποία σταδιακά μετεξελίχθηκε και εκφράστηκε μέσα από τα περιβάλλοντα και τα δρώμενα και φυσικά την Pop Art. (Εμμανουήλ, Πετρίδου & Τουρνικιώτης, 2008). Ήταν η δεκαετία -όπως και η επόμενη, που οι καλλιτέχνες επιχειρήσαν να κάνουν Τέχνη από το οτιδήποτε. Η τέχνη τους αφορμήθηκε από την τηλεόραση, τον κινηματογράφο, τα σκουπίδια, από οποιοδήποτε αντικείμενο της καθημερινότητας. Εκεί ακριβώς γεννήθηκε η Pop art, η Performance, τα happenings, η video Art κ.λ. (Davies κ.α., 2011).

Η δεκαετία όμως, που πραγματικά αποτέλεσε τομή για τη σύγχρονη Τέχνη ήταν η δεκαετία του '60. Η δεκαετία αυτή -ειδικά στις ΗΠΑ- χαρακτηρίστηκε από μεγάλη βιομηχανική ανάπτυξη και υπερκαταναλωτισμό ενώ την ίδια περίοδο αναπτύχθηκε ραγδαία η τηλεόραση, τα μέσα ενημέρωσης, η διαφήμιση, η φωτογραφία, τα περιοδικά. Μέσα λοιπόν σε αυτό το κλίμα επανήλθαν στο προσκήνιο τα ready mades, η χρήση δηλαδή έτοιμων, κοινών κατασκευασμένων αντικειμένων.

Αρχικά στην Αγγλία, μια ομάδα νέων καλλιτεχνών μελετώντας τη νέα κοινωνία που ανέτειλε εκείνη την περίοδο, μια κοινωνία καταναλωτισμού και μαζικής κουλτούρας και το πώς οι διαφημίσεις επηρέαζαν το καταναλωτικό κοινό και διαμόρφωναν συνειδήσεις, πρότειναν ένα νέο είδους «λαϊκή Τέχνη» την Pop Art, η οποία απευθύνθηκε στο λαό και εμπνεύστηκε από το σύγχρονο αστικό περιβάλλον στο οποίο κυριαρχούσε η διαφήμιση, η φωτογραφία, ο κινηματογράφος, τα κόμικς κ.λ. Σχετιζόταν άμεσα με τις πλαστικές Τέχνες και πολύ γρήγορα μεταπήδησε και σε άλλους τρόπους έκφρασης όπως η μουσική και η λογοτεχνία. Η Pop Art πέρασε γρήγορα από το Λονδίνο στη Νέα Υόρκη όπου αναπτύχθηκε ταχύτατα, με βασικό -και πιο γνωστό έως και σήμερα- εκπρόσωπό της, τον Andy Warhol, του οποίου τα έργα βασίστηκαν κυρίως στην επικαιρότητα, σε ηθοποιούς, τραγουδιστές και διαφημιζόμενα καταναλωτικά προϊόντα. Διάσημα έργα του παρουσίαζαν προϊόντα του σούπερ μάρκετ, εφημερίδες, χαρτονομίσματα, μπουκάλια της Coca Cola, κονσέρβες καθώς και Αμερικάνους αστέρες όπως ο Έλβις Πρίσλεϊ και η Μέριλιν Μονρόε. Ένας ακόμη διάσημος εκπρόσωπος της Pop Art ήταν ο Roy Lichtenstein ο οποίος στα έργα που παρουσίαζε, είχε ως πρότυπο τη ζωγραφική των κόμικς, καθώς επίσης και οι Tom Wesselmann, ο James Rosenquist, ο Claes Oldenburg. Στόχος τους δεν ήταν να ασκήσουν κριτική και να σχολιάσουν την καταναλωτική κοινωνία αλλά απλώς να την παρουσιάσουν (Εμμανουήλ, Πετρίδου & Τουρνικιώτης, 2008). Η προσπάθεια όμως καλλιτεχνών να αναδειχτεί αυτός ο αυξανόμενος καταναλωτισμός της Αμερικανικής κοινωνίας οδήγησε στην ανάδειξη και ενός άλλου κινήματος, συγγενικού με την Pop

Art, της Junk Art, της οποίας οι δημιουργοί επίσης χρησιμοποιούσαν προϊόντα καθημερινής χρήσης για να κάνουν τέχνη. Μια από τις βασικές ιδέες που βασίστηκε η Pop Art ήταν η εκμηδένιση της απόστασης μεταξύ τέχνης και ζωής. Στο ίδιο μοτίβο κινήθηκε το Happening (συμβάν), που πρωτοεμφανίστηκε τη δεκαετία του '60, κατά τη διάρκεια του οποίου ο δημιουργός του οργάνωνε μια δράση την οποία το κοινό μπορούσε να παρακολουθήσει ή και να συμμετάσχει. (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015).

Όσο αυτά συνέβαιναν στην Αμερική, το κίνημα της Pop Art εξελισσόταν και στην Ευρώπη, διαφοροποιημένο όμως, ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο. Βασική προτεραιότητα των ευρωπαϊκών εκπροσώπων του κινήματος ήταν να μεταδώσουν μηνύματα και να προβάλλουν την ευαισθησία τους απέναντι στον τρόπο ζωής των ανθρώπων των μεγαλουπόλεων. Βασικοί εκπρόσωποι ήταν ο Eduardo Paolozzi που μέσω των έργων του θέλησε να δείξει την επίδραση που ασκούσε η τεχνολογία στον σύγχρονο άνθρωπο, ο Peter Blake, ο David Hockney των οποίων τα έργα βασίστηκαν είτε σε άλλα έργα ζωγραφικής είτε στη φωτογραφία και την ποίηση. Την ίδια δεκαετία στην Ευρώπη εμφανίστηκε και ένα νέο κίνημα, συγγενές της Pop Art, ο Νεορεαλισμός (Nouveau Realisme), με κύριους εκπροσώπους, τον Yves Klein, τον Arman, τον Cesar και τον Christo. Οι νεορεαλιστές ασχολήθηκαν με απλά καθημερινά αντικείμενα, τα οποία ενσωμάτωσαν στα έργα τους με τέτοιο τρόπο ώστε να αποκτήσουν καλλιτεχνική υπόσταση. (Εμμανουήλ, Πετρίδου & Τουρνικιώτης, 2008).

Η βασική διαφορά μεταξύ της Ευρωπαϊκής και της Αμερικάνικης Pop Art ήταν ότι η πρώτη στάθηκε με πιο κριτική διάθεση απέναντι στα μέσα που αποφάσισε να παρουσιάσει. Γι' αυτό το λόγο άλλωστε στη Γαλλία εκείνη την περίοδο, επικράτησε ο όρος Κριτικός Ρεαλισμός από τον όρο Pop Art.

Σε ότι αφορά τον ευρωπαϊκό χώρο, παράλληλα με την Pop Art, στα μέσα της δεκαετίας του '60 εμφανίστηκε στην Ιταλία το κίνημα Arte Povera με εκπροσώπους τον Μικελάντζελο Πιστολέτο, τον Γιάννη Κουνέλη, το Τζιοβάνι Ανσέλμο, το Αλγκιέρο Μπόετι κ.α. Τον όρο πρωτοχρησιμοποίησε ο κριτικός Germano Celant, σε έκθεση που πραγματοποιήθηκε στην Γένοβα, το 1967. Ο Celant χρησιμοποίησε τον όρο για να ειρωνευτεί την άποψη ότι τα φυσικά υλικά όπως, πέτρα, ξύλο, εφημερίδες παράγουν «φτωχή» τέχνη. Βασικός στόχος αυτής της τέχνης ήταν να φανούν οι βιταλιστικές δυνάμεις των απλών υλικών που βρίσκουμε στη φύση π.χ. στο να ενεργοποιούν τη μνήμη. Η Arte Povera εκφράστηκε με τη φωτογραφία, την εγκατάσταση, τις δράσεις και διερεύνησε τις σχέσεις τέχνης ζωής, φύσης και πολιτισμού (Κολοκοτρώνης, 2008). Οι εκπρόσωποί της αναζήτησαν τις

κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις της τέχνης μέσα από μια κριτική παρατήρηση των όσων συνέβαιναν γύρω τους. Έτσι όταν η διετία 1967-1969 η ιταλική κοινωνία βρέθηκε αντιμέτωπη με ποικίλες πολιτικές αναταραχές, όπως διαδηλώσεις φοιτητών, βιομηχανικές διαμάχες, βομβιστικές επιθέσεις από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες κινητοποιήθηκαν και δημιούργησαν έργα που διέπλεκαν την πολιτιστική κληρονομιά με την κοινωνική πραγματικότητα. Το έργο για παράδειγμα του Pistoletto, *Venus of the Rags* (1967), παρουσίαζε ένα κλασικό άγαλμα σε αντιπαράθεση με έναν τεράστιο σωρό από κουρέλια (Hopkins, 2000).

Στις ΗΠΑ, στις αρχές της δεκαετίας του '60, στον αντίποδα της Pop Art, επινοήθηκε από τον Αμερικανό καλλιτέχνη Εντ Κίνχολτς, ο όρος Εννοιακή Τέχνη (Art Conceptual) και αφορούσε την τέχνη που είχε ως υλικό της, ιδέες χωρίς καμία οπτική δήλωση εκτός από λέξεις (Κολοκοτρώνης, 2008). Αν και η εστίαση στις ιδέες δεν ήταν κάτι που απασχολούσε τους καλλιτέχνες για πρώτη φορά δεν ήταν παρά τότε, όταν μεγάλος αριθμός καλλιτεχνών ξεκίνησε να παράγει αυτού του είδους την τέχνη (Davies κ.α., 2011). Θεωρούσαν ότι η έννοια του έργου τέχνης έχει τη μεγαλύτερη βαρύτητα και γι' αυτό σχέδια και προτάσεις απραγματοποιήτων project που προήγαγαν τη σκέψη εκτέθηκαν σε γκαλερί. Οι εκπρόσωποί της, επίσης, ήταν αντίθετοι στον εμπορευματοποιημένο χαρακτήρα της pop art και πρόβαλαν το περιεχόμενο έναντι της μορφής του έργου (Κολοκοτρώνης, 2008). Στην προσπάθειά τους να αντισταθούν στην εμπορευματοποίηση του έργου τέχνης τους, άρχισαν να αναζητήσουν νέα μονοπάτια. Έτσι ξεκίνησαν να αξιοποιούνται έννοιες, λέξεις και διαδικασίες που δεν μπορούσαν να περιοριστούν στους χώρους των μουσείων και μέσα από αυτές τις διαδικασίες προέκυψε η εννοιακή τέχνη. Η εννοιακή τέχνη παρά τις αρχικές προθέσεις για ευρύτερη διάδοσή της στο κοινό, μέσω των απλών υλικών που χρησιμοποιούσε, τελικά δεν κατάφερε να παρεισφρήσει στις πλατιές μάζες, οι οποίες συχνά δεν μπορούσαν να κατανοήσουν αν αυτό που έβλεπαν μπροστά τους ήταν τέχνη. Το κοινό της παρέμεινε ένα συγκεκριμένο κοινό μυημένων γύρω από την τέχνη (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015) Σταδιακά και έως τα τέλη του '70 εξαπλώθηκε και στην Ευρώπη με βασικούς εκπροσώπους τη Μαρίνα Αμπράμοβιτς, τον Γιοζεφ Μπόις, τον Ντανιέλ Μπιρέν και στην Ελλάδα τον Θόδωρο, τον Δημήτρη Αληθεινό, τον Δανιήλ και τον Άγγελο Μακρίδη (Κολοκοτρώνης, 2008).

Αν έπρεπε να αποδοθεί ένας χαρακτηρισμός στην μεταπολεμική Τέχνη, πέραν των πολλών διαφορετικών τάσεων που επικράτησαν, θα λέγαμε με βεβαιότητα ότι εξαλείφθηκαν τα όρια μεταξύ των διαφορετικών μορφών δημιουργίας. Αυτός ήταν ο

λόγος που συχνά συναντώνται έργα που συνδυάζουν στοιχεία από διαφορετικές Τέχνες, αλλά και ο λόγος που επιδιώχθηκε να συνδεθεί η Τέχνη με τη ζωή και να διευρυνθεί το κοινό στο οποίο απευθύνονταν οι νέες αυτές τάσεις.

3.2. Η Τέχνη στην Ελλάδα μεταπολεμικά και έως τη δεκαετία του '70

Ο εκσυγχρονισμός που συντελέστηκε στην Ελληνική Τέχνη μεταπολεμικά, ανάγει τις ρίζες του στην περίοδο του Μεσοπολέμου, όταν εντοπίζουμε την πρώτη διαμάχη μεταξύ ενός υπερσυντηρητικού ακαδημαϊσμού από την μια και των νέων Μοντέρνων τάσεων που έρχονταν από την Ευρώπη αλλά και της τάσης για ελληνικότητα από την άλλη. Η επικράτηση των δυο τελευταίων και εν τέλει ο μεταξύ τους ανταγωνισμός ήταν αυτός που κυριάρχησε στην Ελλάδα μεταπολεμικά και κυρίως κατά τη δεκαετία του '50 (Χριστοφόγλου, 1981).

Αμέσως μετά τον Εμφύλιο η ελληνική κοινωνία άρχισε να εκσυγχρονίζεται με θεαματικούς ρυθμούς - και κυρίως από τη δεκαετία του '60 και μετά. Στην ίδια κατεύθυνση κινήθηκε και η ελληνική Τέχνη, η οποία έκανε δειλά τα πρώτα βήματα για να έρθει σε επαφή με τα ευρωπαϊκά κέντρα και να συνδιαλλαγεί μαζί τους. Επιχειρήθηκαν οι πρώτες προσεγγίσεις με την Ευρώπη, ενώ συνεχίστηκε ο διάλογος με το μοντερνισμό, που εκείνο το διάστημα εμφανίστηκε στη χώρα με τη μορφή της Αφηρημένης Τέχνης, πρωτίστως μέσω καλλιτεχνών που έζησαν αρκετά στο εξωτερικό -κυρίως στο Παρίσι- και επέστρεψαν, φέροντας μαζί τους τις επιρροές και τις καλλιτεχνικές εμπειρίες που είχαν αποκομίσει (Χριστοφόγλου, 1981).

Οι πρώτοι που επιχείρησαν να δράσουν αφαιρετικά και το εξέφρασαν μέσα από το κείμενο της διακήρυξής τους, που είχε τη μορφή μανιφέστου, ήταν η ομάδα των *Ακραιών*. Παρά το γεγονός ότι η παρουσία της ομάδας ήταν εφήμερη χωρίς κάποια εκθεσιακή δράση, τα μέλη της παρουσίαζαν -αρχικά- έργα αν όχι αφηρημένα, τουλάχιστον αφαιρετικά, στοχεύοντας να υπηρετήσουν μια «μοντέρνα» τέχνη -με όποια αρνητική συνυποδήλωση έφερε εκείνη την περίοδο η λέξη μοντέρνα. Οι *Ακραιοί* μέσω του μανιφέστου τους, εξέφραζαν καθαρά την ανάγκη σύνδεσης της ελληνικής τέχνης με τα παγκόσμια ρεύματα της περιόδου αλλά και πρόσληψης του κόσμου μέσω μιας υποκειμενικής οπτικής με μέσο την φαντασία (Μοσχονάς, 2010). Ήταν σαφώς ενάντιοι στην κρατούσα Αναπαραστατική τέχνη και απέναντι τους βρήκαν, από τη μια την Ομάδα του *Αρμού*, η οποία εκφραζόταν κυρίως από καλλιτέχνες που κινούνταν

μεταξύ του διπόλου Ελληνικότητα – ευρωπαϊκός μοντερνισμός και από την άλλη την ομάδα της *Στάθμης*, την οποία υπηρετούσαν κυρίως καλλιτέχνες της Αριστεράς, οι οποίοι επίσης επιζητούσαν την πραγματικότητα σε συνδυασμό όμως με τον ρεαλισμό και τη λαϊκή τέχνη. Στο τέλος της δεκαετίας του '50 και στις αρχές της δεκαετίας του '60, η κυριαρχία της Αφαίρεσης στην τέχνη του δυτικού κόσμου, βοήθησε τους καλλιτέχνες, κυρίως της πιο νέας γενιάς να στραφούν πλέον με μεγαλύτερη ελευθερία σε αφαιρετικά έργα. Ο δρόμος προς την Αφαίρεση έμοιαζε πλέον ανοικτός, παρά τον «πόλεμο» που δέχτηκε τόσο από τους συντηρητικούς κύκλους, όσο και από τους οπαδούς της ελληνικότητας, αλλά και από μέρος της αριστερής διάνοησης (Μισιρλόγλου & Μπόλης, 2019).

Μεταξύ των βασικότερων εκπροσώπων της Αφαίρεσης, που έδρασαν τις δεκαετίες του '50 και του '60 ήταν ο Γιάννης Γαϊτής, ο Αλέκος Κοντόπουλος, ο Γιάννης Σπυρόπουλος, ο Γιάννης Μαλτέζος, ο Νίκος Κεσσανλής, ο Βλάσης Κανιάρης κ.α. Επρόκειτο στην πλειοψηφία τους για καλλιτέχνες που ανδρώθηκαν την περίοδο της Κατοχής και του Εμφυλίου, ενώ πολλοί από αυτούς αμέσως μετά τον Εμφύλιο, αναχώρησαν για ευρωπαϊκές πόλεις, κυρίως στο Παρίσι και στη Ρώμη και ήρθαν σε επαφή με τα ρεύματα που κυριαρχούσαν εκεί. (Μισιρλόγλου & Μπόλης, 2019)

Το 1958, πραγματοποιήθηκε στην γκαλερί *Zυγός*, η πρώτη ατομική έκθεση του Κανιάρη με έργα της περιόδου 1956-1958. Η έκθεση αυτή θεωρήθηκε η επίσημη πρώτη της Αφαίρεσης στην Ελλάδα, ενώ και στην Πανελλήνια που πραγματοποιήθηκε στο Ζάππειο, δυο χρόνια αργότερα, το 1960, υπήρξε έντονο ενδιαφέρον για τα αφαιρετικά έργα (Μισιρλόγλου & Μπόλης, 2019). Το ενδιαφέρον επεκτάθηκε περαιτέρω στην Πανελλήνια του 1963 για να φτάσει στο αποκορύφωμά του το 1965 όπου υπολογίζεται τα αφαιρετικά έργα αντιστοιχούσαν στο 30% της έκθεσης (Μοσχονάς, 2019).

Η κυριαρχία της Αφαίρεσης διήρκεσε περίπου έως τα μέσα της δεκαετίας του '60, όταν η έλευση της Δικτατορίας ανέτρεψε τα πάντα. Τα νέα δεδομένα που προέκυψαν στη χώρα, επηρέασαν και τον χώρο της Τέχνης, ενώ παράλληλα τα μηνύματα που έρχονταν από το εξωτερικό -όπου η Αφαίρεση αμφισβητούνταν - δημιούργησαν τις κατάλληλες συνθήκες για αλλαγή πλεύσης. Ταυτόχρονα ήταν η περίοδος -ίσως και λίγο νωρίτερα- που εμφανίστηκε ο «πολιτισμός της εικόνας» με τις διαφημίσεις, τον κινηματογράφο, τη μόδα, την έτοιμη εικόνα και ό,τι άλλο έφερε μαζί του ο καταναλωτισμός και η μαζική κουλτούρα που σιγά – σιγά διαμορφωνόταν.

Οι νέες τάσεις αμφισβήτησαν στη χώρα την καθεστηκυία τάξη αλλά και τη νέα πραγματικότητα που πρωτοεμφανίστηκε εκείνη την περίοδο, δηλαδή τον καταναλωτισμό, τη μαζική κουλτούρα, τα μέσα ενημέρωσης που κατέκλυζαν την καθημερινότητα των πολιτών, τη διαφήμιση, τη μόδα, άσκησαν κοινωνική κριτική και έθεσαν ερωτήματα για το ρόλο της Τέχνης μέσα στην νέα καταναλωτική κοινωνία. Όλα αυτά τα αιτήματα εκφράστηκαν για πρώτη φορά στην Ελλάδα από τον κριτικό ρεαλισμό αλλά και άλλες άγνωστες μορφές τέχνης, όπως τα περιβάλλοντα, τα χάπενινγκς, οι δράσεις, η οπτικοκινητική, η μινιμαλιστική και η εννοιολογική τέχνη (Μπαλαμπανίδης, 2021). Ήταν η πρώτη φορά που η ελληνική Τέχνη συμβάδιζε με τις τάσεις που κυριαρχούσαν στον διεθνή καλλιτεχνικό χώρο. (Χριστοφόγλου, 1981)

Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα κριτικής στάσης απέναντι σε αυτή την πραγματικότητα, αποτέλεσε η ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, η οποία μέσω των έργων της προσπάθησε να στηλιτεύσει τον νέο αυτό κόσμο αλλά και την πολιτική κατάσταση που επικρατούσε στη χώρα. Δεν ήταν βέβαια οι μοναδικοί οι οποίοι στάθηκαν κριτικά απέναντι σε όλα αυτά. Ο Κώστας Τσόκλης, ο Δημήτρης Αληθεινός, η Χρύσα Ρωμανού, ο Βλάσης Κάνιαρης, ο Γιάννης Γαΐτης και ο Δημήτρης Περδικίδης ήταν κάποιοι μόνο από όσους σχολίαζαν κριτικά ποικίλες όψεις της σύγχρονης ζωής.

Την άνοιξη του 1967, όταν εκδηλώθηκε το στρατιωτικό πραξικόπημα στην Ελλάδα, η καλλιτεχνική δραστηριότητα, στη χώρα πάγωσε, καθώς οι καλλιτέχνες στάθηκαν αμήχανοι μπροστά στις νέες συνθήκες. Η πλειοψηφία των καλλιτεχνών σε μια «άτυπη συμφωνία» αποφάσισε να απέχει από οποιαδήποτε κρατική εκδήλωση. Αυτή η παύση διήρκεσε ουσιαστικά για μια διετία, παρά το γεγονός ότι στο ενδιάμεσο είχαν προκύψει γεγονότα, όπως η δολοφονία του Κένεντι, ο πόλεμος στο Βιετνάμ, η δολοφονία του Τσε Γκεβέρα, ο Μάης του '68 που δεν κατέστησαν όμως ικανά να δημιουργήσουν μια δυναμική επαναδραστηριοποίηση των εικαστικών. (Μπαλαμπανίδης 2021). Έτσι λοιπόν δεν ήταν παρά το 1969, όταν άρχισε να παρατηρείται σειρά εκδηλώσεων καθώς οι καλλιτέχνες συνειδητοποίησαν ότι αυτή η αφωνία δεν οδηγούσε πουθενά, ενώ έθετε και σε κίνδυνο την ήδη φτωχή εγχώρια καλλιτεχνική δραστηριότητα. (Παπαδοπούλου, 2009)

Από τις πρώτες εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν την περίοδο της δικτατορίας ήταν του Γιάννη Γαΐτη και του Βλάση Κανιάρη στη Νέα Γκαλερί, με έργα που έκαναν σαφείς υπαινιγμούς στη σκληρότητα και τη βιαιότητα της Χούντας. Την ίδια χρονιά επίσης πραγματοποιήθηκε ομαδική έκθεση των Βαλαβανίδη, Δημητρέα, Καραβέλα, Κυριάκη, Μήλιου και Σόρογκα, με τον κατάλογο της έκθεσης να έχει ως κεντρικό

σύνθημα «να είστε ρεαλιστές· να ζητάτε το αδύνατο²». Ακολούθησαν λίγο αργότερα οι εγκαταστάσεις της Μαρίας Καραβέλα και οι εκθέσεις του Δημήτρη Αληθινού με έργα που εξέφραζαν την αντίθεσή τους στην πολιτική κατάσταση της χώρας και έθεταν προβληματισμούς σχετικά με το ρόλο της Τέχνης σε ανελεύθερες περιόδους. Επίσης, στην ίδια προβληματική κινήθηκαν, οι δύο εκθέσεις των Νέων Ελλήνων ρεαλιστών που άντλησαν τα θέματα τους από τον Τύπο, για να εκφράσουν την κριτική τους απέναντι στη Δικτατορία και την κουλτούρα του καταναλωτισμού, οι φωτορεαλιστικές συνθέσεις του Δεκουλάκου με στόχο την καταγγελία της βίας και τα έργα της Κατράκη που εικονοποίησαν την τραυματική εμπειρία που έζησε κατά τη διάρκεια της εξορίας της στη Γυάρο (Μπόλης & Γούναρη, 2018). Ταυτόχρονα ήρθαν στο προσκήνιο για πρώτη φορά και νέα ζητούμενα όπως ήταν ο ρόλος του καλλιτέχνη και του εικαστικού έργου ενώ αμφισβητήθηκε ο εμπορικός χαρακτήρας της τέχνης και ο τρόπος λειτουργίας των γκαλερί.

Μελετώντας κανείς την εικαστική δημιουργία -και κυρίως την πιο μοντέρνα στην Ελλάδα, τις δεκαετίες του '60 και ιδιαίτερα του '70 διαπιστώνει ότι κατά κύριο λόγο λειτούργησε εκτός των επίσημων θεσμών του κράτους, όπως οι Πανελλήνιες Εκθέσεις. Πιο συγκεκριμένα, οι εκθέσεις των νέων δημιουργών πραγματοποιήθηκαν κυρίως σε ιδιωτικές αίθουσες τέχνης και σε ξένα ιδρύματα όπως το Ινστιτούτο Goethe και η Ελληνοαμερικανική Ένωση, ενώ συχνά δινόταν βήμα στο να διοργανωθούν αντι-εκθέσεις απέναντι στις επίσημες εκδηλώσεις του κράτους, όπως η περίφημη Αντι-πανελλήνια. Το καλλιτεχνικό κέντρο «Ωρα» (όπως και το περιοδικό *Χρονικό*) του Ασαντούρ Μπαχαριάν αποτέλεσε ένα ζωντανό πολιτιστικό κύτταρο και ένας τόπος έκφρασης και καταγραφής της πολιτιστικής δραστηριότητας όχι μόνο στον τομέα των εικαστικών ενώ φιλοξένησε κάποιες από τις πιο σημαντικές ανεξάρτητες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις (Δελάζου & Μοσχονάς, 2018). Πολιτιστικοί χώροι επίσης όπως ο «Δεσμός» της Έπης Πρωτονοτάριου και του Μάνου Παυλίδη, οι Νέες μορφές της Τζούλιας Δημακοπούλου, ή η περίφημη Γκαλερί Ζουμπουλάκη που άνοιξε στο Κολωνάκι το 1963, ή η αίθουσα Τέχνης του Χίλτον που λειτούργησε έως το 1973, απετέλεσαν σημαντικές οάσεις έκφρασης σε μια δύσκολη πολιτικά περίοδο. Αντίστοιχη δράση υπήρξε και στη Θεσσαλονίκη, με αντιπροσωπευτικότερα παραδείγματα την καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» και τον Κοχλία (Σκαλτσά, 2012).

² Μήνυμα που σαφώς παρέπεμπε στον γαλλικό Μάη του '68.

Παράλληλα με την ζωγραφική, ένας άλλος τομέας στον οποίο αξίζει να κάνουμε μια σύντομη αναφορά, καθώς αρκετά συχνά οι δύο Τέχνες παρουσιάζονται/ερευνώνται παράλληλα είναι η Γλυπτική. Το 1965 διοργανώθηκαν στην Αθήνα τα «Παναθήναια Γλυπτικής», η πρώτη αξιολογημένη έκθεση μοντέρνας γλυπτικής στη χώρα (Μοσχονάς, 2019) στην οποία κυρίως εκτέθηκαν έργα που ανήκαν στον «κανόνα» της μοντέρνας Τέχνης και όχι έργα πρόσφατων καλλιτεχνικών πειραματισμών. Αυτό που προβλήθηκε μέσα από την συγκεκριμένη έκθεση ήταν το Αρχαίο, η Αρχαιότητα. Η αρχαιότητα ως αφετηρία ενός ενιαίου δυτικού πολιτισμού. Αυτή η θέαση των εικαστικών θα μπορούσαμε να πούμε ότι εξυπηρετούσε και την τρέχουσα πολιτική της περιόδου η οποία επιζητούσε τον καθορισμό της εθνικής ταυτότητας με βάση παλαιότερα πρότυπα. Κάτι ανάλογο είχε επιχειρηθεί και την περίοδο του Μεσοπολέμου, αλλά και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά, ο οποίος επιδίωκε τη διαμόρφωση μιας πολιτισμικής πολιτικής βασισμένης στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Έτσι λοιπόν τη δεκαετία του '60 παρατηρήθηκε το εξής παράδοξο στη χώρα: η καλλιτεχνική παραγωγή -κυρίως αυτή που προωθούνταν από την επίσημη κρατική πολιτική- από τη μία να επιδιώκει τη σύνδεση με τα διεθνή εικαστικά ρεύματα, από την άλλη όμως να μην απομακρύνεται από την αρχαιότητα. Εξ' αιτίας αυτού του γεγονότος το 1964, τρεις Έλληνες εικαστικοί, ο Βλάσης Κανιάρης, ο Νίκος Κεσσανλής και ο Δανιήλ αποφάσισαν -παράλληλα με τη Biennale, στην οποία κυριαρχούσαν οι αμερικανικές επιρροές - να εκθέσουν έργα τους στο Teatro La Fenice της Βενετίας, στα οποία εντοπίζουμε στοιχεία της Pop art και του νέου ρεαλισμού (Αδαμοπούλου, 2008).

Πριν κλείσουμε τη συγκεκριμένη ενότητα και προκειμένου να αναδειχθούν καλύτερα οι ανελεύθερες συνθήκες στις οποίες κλήθηκε να δράσει η πλειοψηφία των καλλιτεχνών, θα γίνει μια σύντομη αναφορά στη λογοκρισία στην Ελλάδα μετεμφυλιακά και ιδιαίτερα τα χρόνια πριν και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας.

3.3. Λογοκρισία στην Τέχνη

Η λογοκρισία και οι λογοκριτικές παρεμβάσεις της εξουσίας και των οργάνων της σε έργα καλλιτεχνών -ιδιαίτερα σε περιόδους όπου στην εξουσία βρίσκονται αυταρχικά και απολυταρχικά καθεστάτα- έχει πολύ βαθιές ρίζες και φτάνει μέχρι την αρχαιότητα. Εκεί ο Σόλων αφού έχει παρακολουθήσει την αυτοσχέδια παράσταση του Θέσπη και του θιάσου του, τού επιτίθεται λεκτικά λέγοντας του *«πως δεν ντρέπεσαι να λες τόσα*

ψέματα μπροστά σε τόσο κόσμο;» και ζητά να σταματήσει η παράσταση. Στο διάβα των αιώνων και σε διάφορες ιστορικές περιόδους η λογοκρισία στην Τέχνη ήταν πάντοτε παρούσα και πήγαζε είτε από επίσημους φορείς εξουσίας είτε από την εκκλησία.

Η Τέχνη αν και δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι φέρει πολιτική ισχύ, εντούτοις η επιρροή που μπορεί να ασκεί στο λαό, ενδέχεται να δημιουργήσει προβλήματα στην εκάστοτε εξουσία, ιδιαίτερα όταν στέκεται κριτικά απέναντί της. Διαχρονικά, έχουν καταγραφεί παραδείγματα λογοκρισίας, όχι όμως πάρα πολλά, ίσως λόγω της ιδιαίτερης φύσης της Τέχνης, η οποία έχει τους δικούς της κανόνες έκφρασης και μια ελευθερία στη χρήση των μέσων. (Τσίχλα, 2019)

Στην Ελλάδα μεταπολεμικά και κυρίως μετεμφυλιακά οι συντηρητικές κυβερνήσεις που αναδείχθηκαν, στο πλαίσιο της αντικουμμουνιστικής τους ρητορικής έκαναν συχνά λογοκριτικές παρεμβάσεις ιδιαίτερα στον κινηματογράφο ενώ ταυτόχρονα καλλιέργησαν ένα κλίμα τρομοκρατίας που ωθούσε μέρος των καλλιτεχνών στο να αυτολογοκρίνονται. Τα διαφορετικά είδη Τέχνης δεν υπέστησαν στον ίδιο βαθμό λογοκριτικές παρεμβάσεις. Τις μεγαλύτερες παρεμβάσεις υπέστη ο κινηματογράφος και έπειτα το τραγούδι, λόγω της δημοφιλίας τους και πολύ λιγότερο οι εικαστικές τέχνες, ίσως και λόγω του μικρότερου κοινού στο οποίο απευθύνονταν ή λόγω της δυσκολίας κατανόησης των εικαστικών έργων (Πετσίνη & Χριστόπουλος, 2017).

Καθόλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 η αντικουμμουνιστική ρητορική των νικητών, οι διώξεις και οι εξορίες Αριστερών καλλιτεχνών δεν σταμάτησαν να υφίστανται. Ο φόβος της κουμμουνιστικής επικράτησης και το αντικουμμουνιστικό ιδεολόγημα έκαναν την κατασταλτική τεχνοκριτική να είναι πανταχού παρούσα όπως και την αστυνομία που ήταν πάντα εκεί πρόθυμη να παρέμβει. Έτσι λοιπόν το 1952, υπήρξε παρέμβαση της αστυνομίας για τους *Γυμνούς Ναύτες* του Τσαρούχη, με το αιτιολογικό ότι προσέβαλαν τον ανδρισμό του στρατού ενώ ένα χρόνο αργότερα, το 1953, υπήρξε παρέμβαση του Εισαγγελέα στην εφημερίδα «Αλλαγή» καθώς φιλοξένησε γυμνά από την έκθεση του Μόραλη στον Αρμό. Το 1957, η διεύθυνση της Επιθεώρησης Τέχνης διώχτηκε για το αφιέρωμα στη Σοβιετική ένωση και ο Γιάννης Ρίτσος για τη μετάφραση των «Δώδεκα» του Μπλοκ. (Μαθιόπουλος, 2002)

Η τρομοκρατία και ο φόβος της λογοκρισίας, οδήγησαν συχνά τους Έλληνες καλλιτέχνες να αυτολογοκρίνονται προκειμένου να αποφύγουν τα χειρότερα. Δεν μπορεί να περάσει ας πούμε απαρατήρητο το γεγονός ότι το 1952, μετά την καταδίκη του Μπελογιάννη και των συντρόφων του, δεν υπήρξε κανένα έργο Έλληνα

καλλιτέχνη, σε αντίθεση με τους Renato Guttuso και Pablo Picasso, οι οποίοι φιλοτέχνησαν έργα προς ένδειξη διαμαρτυρίας (Ματθιόπουλος, 2002).

Τη δεκαετία του '60, σήμανε μια παροδική απελευθέρωση από το καθεστώς της αυστηρής λογοκρισίας της προηγούμενης δεκαετίας. Ένα από τα ελάχιστα περιστατικά που σημειώθηκε στις αρχές αυτή της δεκαετίας αφορά τον Αγαμέμνονα (Μέμο) Μακρή. Ο Μακρής υπήρξε από τα νεανικά του χρόνια, ένας πολιτικοποιημένος καλλιτέχνης ενταγμένος στο χώρο της Αριστεράς. Το 1945 έφυγε για το Παρίσι, απ' όπου απελάθηκε το 1950 και έκτοτε εγκαταστάθηκε στην Ουγγαρία. Στις αρχές της δεκαετίας του '60 λάξευσε ένα καθιστό γυναικείο άγαλμα το οποίο ουσιαστικά απεικόνιζε την Ειρήνη, το οποίο και δώρισε στον Δήμο Δάφνης. Το άγαλμα δεν τοποθετήθηκε ποτέ, αρχικώς επειδή η κυβέρνηση προ Δικτατορίας (η κυβέρνηση Αποστασίας) δεν έδινε άδεια στο Μακρή να επιστρέψει στην Ελλάδα- ενώ όταν ήρθε η Χούντα, το άγαλμα πετάχτηκε (Μοσχονάς, 2016).

Αυτός ο αέρας ελευθερίας που προαναφέρθηκε, διήρκησε ουσιαστικά έως το 1967, όταν με την έλευση της δικτατορίας, τα πράγματα μεταβλήθηκαν, χωρίς όμως να μπορούμε να μιλήσουμε για μια στυγνή απαγορευτική πολιτική εκ μέρους της, για πολλούς και διαφορετικούς λόγους. Καθώς ένα έργο τέχνης κινείται μεταξύ οπτικού και αντιληπτικού πεδίου -κρύβοντας συχνά, νοήματα πίσω από το προφανές της εικόνας, η αναγνώριση αυτού του υπαινιγμού από τα όργανα της λογοκρισίας δεν ήταν πάντα εύκολη. Η τέχνη εκείνης της περιόδου φρόντιζε να κρύβει τα όποια μηνύματα διαμαρτυρίας και αντίδρασης είτε μέσω των πρωτοποριακών μεθόδων της εποχής π.χ. τα περιβάλλοντα, οι δράσεις κ.α. είτε χρησιμοποιώντας συμβολισμούς ή μια λιγότερο ευανάγνωστη, υπαινικτική γλώσσα (Ζορμπά, 2016). Οι λογοκριτικές επιτροπές συχνά βρίσκονταν σε σύγχυση, μη μπορώντας να κατανοήσουν αν το έργο που είχαν μπροστά τους έκρυβε κάποιο επαναστατικό ή επικίνδυνο μήνυμα, κυρίως λόγω της άγνοιάς τους για τις νέες εικαστικές τάσεις. Προκειμένου να αντιμετωπίσουν αυτή τη δυσκολία είχαν υπεραπλουστεύσει τα πράγματα, θεωρώντας ως «επικίνδυνο» και ύποπτο κάθε τι το μοντέρνο, ειδικά αν συμπεριελάμβανε εικόνες δημιουργούσαν επικίνδυνους για τη χώρα συνειρμούς. (Μπαλαμπανίδης, 2021).

Ένα από τα πρώτα περιστατικά λογοκρισίας την περίοδο της Δικτατορίας συνέβη τον Απρίλιο του 1969, στο Ζάππειο Μέγαρο, όπου ο καλλιτέχνης Δημήτρης

Μανιώτης πραγματοποίησε την πρώτη του μεγάλη έκθεση. Στην έκθεση το έργο του *Ζωή*, λογοκρίθηκε επειδή απεικόνιζε γυμνές μορφές³.

Οι εκθέσεις οι οποίες προκάλεσαν την παρέμβαση των λογοκριτικών μηχανισμών ήταν κυρίως όσες έφεραν ξεκάθαρα μηνύματα και όσες είχαν μεγάλη απήχηση στο κοινό. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τα οποία θα μπορούσαν να αναφερθούν εδώ είναι, η έκθεση, στη Νέα Γκαλερί, του Κανιάρη με το γαυρόφαλλο και το γύψο (σύμβολο που πολύ συχνά χρησιμοποιούσε η Χούντα για να παραλληλίσει την κατάσταση στην οποία βρίσκονταν εκείνη την περίοδο η χώρα, «ως ασθενής σε γύψο»), του Δημήτρη Γέρου, το 1969 στο Ινστιτούτο Goethe στη Θεσσαλονίκη, καθώς παρουσίαζε κατασκευές ντυμένες με συρματοπλέγματα, πάνω στις οποίες αναβόσβηνε ένα κόκκινο φως, του Θόδωρου στο Ινστιτούτο Goethe στη Θεσσαλονίκη με τίτλο: *Γλυπτική για Συμμετοχή του Κοινού – Απαγορεύεται η Συμμετοχή*, της Ηρώς Κανακάκη στην *Ωρα* το 1972, ενώ υπήρξαν και περιστατικά προληπτικής λογοκρισίας, όπως στα σεμινάρια με τίτλο *Γράμματα και Τέχνες στη σύγχρονη Ελλάδα*, το 1973 στην *Ωρα* ή η διακοπή λειτουργίας του *Ατελιέ της Καλλιθέας*. (Αβούρη, 2021)

Λίγο πριν κλείσουμε αυτή την ενότητα, έχει επιλεχθεί να γίνει μια πιο αναλυτική αναφορά σε τέσσερις περιπτώσεις λογοκρισίας, οι οποίες έγιναν την περίοδο της Δικτατορίας και είναι ενδεικτικές του κλίματος που επικρατούσε.

3.3.1. Τέσσερις περιπτώσεις λογοκρισίας κατά τη διάρκεια της δικτατορίας

Το πρώτο περιστατικό λογοκρισίας αφορά μια εγκατάσταση της καλλιτέχνιδας Μαρίας Καραβέλα. Η καλλιτέχνιδα, τον Δεκέμβριο του 1970, παρουσίασε στην γκαλερί Άστορ ένα περιβάλλον-δράση, το πρώτο που έχει καταγραφεί στην Ελλάδα. Οι τοίχοι της γκαλερί, ήταν καλυμμένοι από μαύρο χαρτί ενώ σακιά κόκκινα⁴ και λευκά υπήρχαν διασκορπισμένα μέσα στο χώρο, δεμένα το ένα με το άλλο. Στο χώρο υπήρχε μια σκάλα η οποία δεν οδηγούσε πουθενά, μια γύψινη ανθρώπινη φιγούρα κλεισμένη σε ένα κελί, γράμματα ριγμένα στο πάτωμα και ακούγονταν διαρκώς ο μονότονος ήχος μιας σταγόνας σαν σε βασανιστήριο (Στάθη, 2017). Λίγους μήνες αργότερα, το Μάιο του

³ Αγνώστου, «Εκθέσεις του Δημήτρη Μανιώτη», στον διαδικτυακό ιστότοπο:

<https://www.dimitrismaniotis.gr/category/exhibitions/page/2/> (τελευταία επίσκεψη 22/6/2022)

⁴ Ίσως έδρασε υπό την επίδραση της Art Povera και των Installations του Γιάννη Κουνέλη, ο οποίος χρησιμοποιούσε απλά υλικά και κάποιες φορές τσουβάλια, προκειμένου να αποκαλύψει τις συμβολικές τους διαστάσεις.

1971, η Καραβέλα πραγματοποίησε μια ακόμη εγκατάσταση, η οποία κινήθηκε στο ίδιο κλίμα με την προηγούμενη, στη Γκαλερί Χίλτον, με την οποία ήθελε να αναπαραστήσει μια φυλακή. Έχτισε τοίχους από πυρότουβλα και έκανε περάσματα για τους επισκέπτες, ενώ ανδρείκελα στο πάτωμα κατεύθυναν τους επισκέπτες σε ένα δωμάτιο. Στους τοίχους και στο πάτωμα υπήρχαν γραμμένα κείμενα καθώς και οι λέξεις *Ελευθερία* και *Βοήθεια*. Αφού εγκαινιάστηκε η έκθεση, την επομένη, κλιμάκιο του καθεστώτος την επισκέφθηκε και διέταξε την καταστροφή και την απομάκρυνσή της. Όταν το επόμενο πρωί, η δημιουργός επισκέφτηκε την Γκαλερί βρήκε έναν υπάλληλο να σκουπίζει τα τελευταία απομεινάρια της εγκατάστασης (Γερογιάννη, 2021).

Μια ακόμα γνωστή περίπτωση λογοκρισίας αφορά τον ζωγράφο Ηλία Δεκουλάκο, ο οποίος ασχολήθηκε με τον κριτικό ρεαλισμό με στόχο να καυτηριάσει το κοινωνικό γίνεσθαι, ενώ στα έργα του εντοπίζονται στοιχεία φωτογραφικού ρεαλισμού και Pop Art. Το 1973 λάμβαναν χώρα στην Αθήνα, δυο παράλληλες εκθέσεις του Δεκουλάκου. Μια στην «Αίθουσα Νέες Μορφές» με τίτλο ζωγραφική 1963-1968, η οποία περιλάμβανε νεοπαραστατικούς πίνακες με στοιχεία Pop Art, και μια δεύτερη στη Γκαλερί Χίλτον με έργα που απεικόνιζαν τοπία, φρούτα, γυμνά σώματα σε μεγέθυνση, θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να παραπέμψει στις υπερβολές των διαφημίσεων αλλά και ανθρώπινα μέλη χτυπημένα υπονοώντας τα βασανιστήρια της δικτατορίας. Μια μέρα πριν τα εγκαίνια της έκθεσης στο Χίλτον μια δασκάλα επισκέφτηκε το χώρο με τους μαθητές της. Η δασκάλα προκάλεσε επεισόδιο λέγοντας ότι τα έργα προσβάλλουν την αιδώ των μαθητών της και απαίτησε να ξεκρεμαστούν οι πίνακες. Όταν ο Δεκουλάκος έφτασε στη Γκαλερί του ζητήθηκε από έναν αστυνομικό να αφαιρέσει τα έργα ή να τα κρεμάσει ανάποδα. Όταν ο ζωγράφος αρνήθηκε, η έκθεση κατέβηκε τελείως.

Η λογοκρισία που υπέστη ο γλύπτης Δημήτρης Καλαμάρας, είναι μια περίπτωση στην οποία αξίζει να σταθεί κανείς. Η σχέση του Καλαμαρά με τη λογοκρισία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «διαχρονική» καθώς ξεκινά από τα πρώτα χρόνια της πορείας του και φτάνει μέχρι πρόσφατα. Το πρώτο περιστατικό λογοκρισία -ξεκινά πριν την περίοδο της Δικτατορίας και - αφορά τον ανδριάντα του καπετάν Κώττα που του ανατέθηκε από το δήμο Φλώρινας το 1958. Παρά το γεγονός ότι το έργο στο εξωτερικό απέσπασε διθυραμβικές κριτικές και απέσπασε το πρώτο βραβείο στη Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας, όπου και εκπροσώπησε επίσημα την χώρα, στην Ελλάδα δεν είχε την ίδια υποδοχή. Έτσι το 1962 ο δήμος Φλώρινας αφού έστησε το

άγαλμα σε διαφορετικό σημείο από εκεί που ήταν η αρχική συμφωνία, ένα χρόνο μετά αποφάσισε να το εξαφανίσει. Τελικώς βρέθηκε μέσα σ' έναν αχυρώνα, επανατοποθετήθηκε για να αποκαθλωθεί εκ νέου, κυρίως λόγω δημοσιευμάτων κατά του καλλιτέχνη και του έργου του.

Την περίοδο της Δικτατορίας και συγκεκριμένα το 1970 του ανατέθηκε και πάλι από το δήμο Φλώρινας το *Μνημείο του Θνήσκοντος πολεμιστή*. Το έργο ολοκληρώθηκε και τοποθετήθηκε στην πλατεία της πόλης το Νοέμβριο του 1971, προκαλώντας όμως την έντονη αντίδραση του μητροπολίτη, Αυγουστίνου Καντιώτη με το αιτιολογικό ότι δεν έφερε καμία ένδειξη που να παραπέμπει σε Έλληνα. Τελικώς με αφορμή την αναμόρφωση της πλατείας το έργο απομακρύνθηκε για επανατοποθετηθεί μετά από πολλές περιπέτειες σε πάρκο της πόλης το 2006. (Μοσχονά-Καλαμάρα, 2017).

Το τελευταίο περιστατικό λογοκρισίας με το οποίο θα κλείσει η συγκεκριμένη ενότητα αφορά την πρώτη έκθεση των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών στο Χίλτον και πιο συγκεκριμένα ένα έργο του Κ. Κατζουράκη με τίτλο *Θητεία*. Το έργο απεικόνιζε έναν στρατιώτη που κρατούσε ένα κουτί σπίρτα με το φοίνικα της Δικτατορίας. Η Ασφάλεια η οποία είχε στείλει αστυνομικούς να δουν τα έργα καθώς στήνονταν στην αίθουσα, απαίτησε το συγκεκριμένο έργο να κατέβει. Προκειμένου να βρεθεί λύση ο καλλιτέχνης αποφάσισε να κολλήσει πάνω στο κουτί του πίνακα ένα κανονικό κουτί σπέρτων, από την ανάποδη για να μην φαίνεται ο φοίνικας της Δικτατορίας (Κουνενάκη, 1988).

Τα ελάχιστα αυτά περιστατικά που προαναφέρθηκαν και έλαβαν χώρα την περίοδο της δικτατορίας, δεν μπορούν ούτε στο ελάχιστο να αποτυπώσουν το κλίμα εκφοβισμού, περιορισμού και ανελευθερίας που βίωνε εκείνο το διάστημα σύσσωμος ο ελληνικός λαός και ιδιαίτερα οι Έλληνες καλλιτέχνες. Σε μια περίοδο που η προληπτική λογοκρισία όπως είδαμε στην περίπτωση του Κατζουράκη αλλά και η αυτολογοκρισία των καλλιτεχνών κυρίως για αυτοπροστασία ήταν ένα σύνηθες φαινόμενο, η Τέχνη ως κατεξοχήν έκφραση ελευθερίας που δεν μπορεί να λειτουργήσει εντός προκαθορισμένων πλαισίων και περιορισμών, δέχτηκε τεράστιο πλήγμα.

Κεφάλαιο 4. Η Επιστροφή του Ρεαλισμού

4.1. Ρεαλισμός

Ο ρεαλισμός ως κίνημα πρωτοεμφανίστηκε στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, στον αντίποδα του Ρομαντισμού και υποστήριζε την σύνδεση της τέχνης με τη ζωή μέσα από την πιστή καταγραφή (Αδαμοπούλου, 2000). Καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα και κυρίως μεταπολεμικά, εμφανίστηκαν διάφορες τάσεις στον Ρεαλισμό (κριτικός ρεαλισμός, νέος ρεαλισμός, φωτορεαλισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, κοινωνικός ρεαλισμός κ.α.) οι οποίες φέρουν αρκετά κοινά αλλά και διαφορές μεταξύ τους. Σε αυτό το κεφάλαιο θα γίνει μια προσπάθεια καταγραφής αυτών των τάσεων που μαζί με άλλα είδη τέχνης όπως τα Environments, τα Happenings, οι Installations, οι Performances που είχαν τις ρίζες τους στα πρωτοποριακά κινήματα των αρχών του περασμένου αιώνα, δημιούργησαν το κατάλληλο κλίμα για ανάδειξη νέων κωδίκων στην τέχνη. Ο λόγος που θα γίνει προσπάθεια για μια αποσαφήνιση αυτών των τάσεων του Ρεαλισμού έγκειται στο γεγονός ότι φέρουν κοινά χαρακτηριστικά και συχνά τα όριά τους είναι δυσδιάκριτα, με αποτέλεσμα να συγχέεται η μια με την άλλη.

Μεταπολεμικά στην Αμερική και πιο συγκεκριμένα τη δεκαετία του '60 παράλληλα με την Pop Art εμφανίστηκε ο φωτογραφικός ρεαλισμός. Είναι το είδος εκείνο της ζωγραφικής όπου ο καλλιτέχνης βασίζεται σε φωτογραφία προκειμένου να δημιουργήσει το έργο του και στην οποία παρεμβαίνει με το προσωπικό του στυλ εμπλουτίζοντας την εικόνα. Οι εκπρόσωποί του δημιουργούσαν έργα μεγάλων διαστάσεων θέλοντας να δώσουν την εντύπωση της φωτογραφίας. Τα έργα που παρήγαγαν, απεικόνιζαν αυτοκίνητα, μοτοσικλέτες, προσόψεις κέντρων διασκέδασης, άλσος ιπποδρομιών και αναβάτες (Κολοκοτρώνης, 2008) καθώς και εικόνες από το βιομηχανικό αμερικανικό τοπίο και τις αμερικανικές μεγαλουπόλεις (Μποϊλέ, 2022). Οι καλλιτέχνες δεν είχαν μπροστά τους ένα φυσικό μοντέλο το οποίο θα αποτύπωναν στο έργο τους, αλλά μια φωτογραφία την οποία επιδίωκαν να αποτυπώσουν με τέτοια ακρίβεια ώστε να μην διακρίνεται η μεσολάβηση του καλλιτέχνη, η συναισθηματική δηλαδή συμμετοχή του (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015).

Ένα από τα πρώτα έργα του φωτογραφικού ρεαλισμού ήταν η αυτοκινητοπομπή του Kennedy της Audrey Flack. Πρόκειται για εικόνα παρμένη από τον τύπο που δείχνει τον Πρόεδρο της Αμερικής λίγη ώρα πριν δολοφονηθεί (εικόνα 1, 1964). Ο φωτογραφικός ρεαλισμός άνθισε σε μια περίοδο και σε μια κοινωνία η οποία ζούσε μέσα από τις φωτογραφίες και τις θεωρούσε πιο αληθινές από την ίδια την

πραγματικότητα (Μποϊλέ, 2022). Καθιερώθηκε επίσημα ως τάση, στην 5η Documenta στο Κάσελ της Γερμανίας το 1972 και οι βασικότεροι εκπρόσωποί του ήταν ο Μάλκομ Μόρλεϋ, ο Τσακ Κλος, ο Ρίτσαρντ Έστες, ενώ Έλληνες εκπρόσωποι του θεωρούνται, ο Παύλος Σάμιος, ο Αχιλλέας Δρούγκας, ο Χρηστός Καράς κ.α. (Κολοκοτρώνης, 2008)

Και ενώ στην Αμερική άνθιζε ο φωτορεαλισμός, την ίδια περίοδο στην Ευρώπη εκδηλώθηκαν τα ρεύματα του Nouveau Realisme και του κριτικού ρεαλισμού. Και τα δυο ρεύματα χρησιμοποίησαν καθημερινά αντικείμενα και έννοιες και ασχολήθηκαν με την κοινωνική πλευρά της τέχνης. Ο Νέος Ρεαλισμός, αν και είχε ως επίκεντρο του τα σύγχρονα μεγάλα αστικά κέντρα, εικόνες παρμένες από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας και αντικείμενα της σύγχρονης βιομηχανίας και τεχνολογίας, τα απέδιδε με μια κριτική ματιά και όχι αποστασιοποιημένα (Αδαμοπούλου, 2000). Ο Νέος Ρεαλισμός ουσιαστικά πρωτοεμφανίστηκε στην Γαλλία στα τέλη του '50. Οι εσωτερικές αλλαγές που βίωνε εκείνη την περίοδο η χώρα αλλά και η αμερικανική οικονομική βοήθεια μέσω του σχεδίου Μάρσαλ, επιτάχυναν τον εκσυγχρονισμό της - όπως και ολόκληρης της Ευρώπης- και αύξησαν τον καταναλωτισμό, απέναντι στον οποίο στάθηκε με επιφυλακτικότητα και με κριτική ματιά. Ταυτόχρονα ο κινηματογράφος, ο οποίος συχνά πρόβαλε την εικόνα της ευημερίας και η διαφήμιση δεν μπορούσαν να αφήσουν τους καλλιτέχνες ανεπηρέαστους. Ήταν η περίοδος που ο Restany, με το μανιφέστο του ανέφερε ότι η ζωγραφική σε καβαλέτο ήταν κάτι που πέθαινε, όπως απορριπτόταν και ότι είχε διαμορφωθεί έως τότε στην τέχνη και έπρεπε πλέον το ενδιαφέρον να στραφεί στον ρεαλισμό, στην καινούργια πραγματικότητα που αναδυόταν μπροστά τους (Αδαμοπούλου, 2000). Και η ίδια περίοδος που η φήμη των ευρωπαίων Νέων Ρεαλιστών άρχισε να φτάνει στην άλλη άκρη του ωκεανού κυρίως μέσω εκθέσεων που πραγματοποιήθηκαν στις ΗΠΑ (Hopkins, 2000). Βασικοί εκπρόσωποι του ήταν ο Pierre Restany, ο Yves Klein, ο Arman και ο Cesar (Κολοκοτρώνης, 2008).

Ο κριτικός ρεαλισμός αναπτύχθηκε κυρίως στην Γερμανία και στην Ισπανία. Στην Ισπανία εκφράστηκε κυρίως μέσω της ομάδας Cronica, στην οποία θα γίνει αναλυτική αναφορά στο επόμενο κεφάλαιο. Τα μέλη της ομάδας Cronica, ανέπτυξαν ένα πολιτικοποιημένο κριτικό ρεαλισμό, αντιπαραβάλλοντας σημαντικά έργα της ιστορίας της τέχνης με στοιχεία της καθημερινότητας, δημιουργώντας έργα που θα ασκούσαν κριτική στη δικτατορία του Φράνκο. Πρόκειται για μορφή κοινωνικοποιημένης και πολιτικοποιημένης της τέχνης μέσα από την κοινωνική κριτική και τη σάτιρα. Οι βασικότεροι εκπρόσωποί της τη δεκαετία του '70 στην

Ελλάδα ήταν η ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών (Κολοκοτρώνης, 2008). Από την άλλη στη Γερμανία, ο κριτικός ρεαλισμός εκδηλώθηκε μέσα από ζωγράφους όπως ο Richter -που επίσης θα αναλυθεί στην επόμενη ενότητα- και είχε ως στόχο να καταγγείλει τον αναπτυσσόμενο Γερμανικό καπιταλισμό σε μια περίοδο που η χώρα του προσπαθούσε να αφήσει στο παρελθόν μαύρες σελίδες της ιστορίας της.

Κλείνοντας τη συγκεκριμένη ενότητα, θα γίνει μια σύντομη αναφορά σε δυο ακόμα τάσεις του ρεαλισμού, οι οποίες αν και αφορούν παλαιότερες δεκαετίες, φέρουν κοινά με τις τάσεις που αναπτύχθηκαν τη δεκαετία του '60. Η πρώτη είναι ο *Κοινωνικός Ρεαλισμός* (social Realism) ο οποίος συχνά συγχέεται με τον όρο Socialistic Realism. Ο κοινωνικός ρεαλισμός πρωτοεμφανίστηκε αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στις ΗΠΑ που αποτελούσαν τον απόλυτο τεχνολογικό ηγέτη. Ενώ η αμερικανική οικονομία άνθιζε πολλοί καλλιτέχνες απέρριπταν αυτόν τον υλισμό και στρέφονταν προς πιο πνευματικά ζητήματα, ενώ άλλοι ασχολούνταν με τη φτώχεια και την κοινωνική ανέχεια που συνυπήρχε με την άνθιση. Αυτοί οι καλλιτέχνες, καταπιάστηκαν με ζητήματα που είχαν να κάνουν με την καταπίεση που υφίσταντο η εργατική τάξη, με τις βίαιες απεργίες, με τις διώξεις των μαύρων, την αποξένωση που προκύπτει από την αστικοποίηση και την εκβιομηχάνιση. Οι δυσμενείς αυτές συνθήκες για ολόκληρες κοινωνικές τάξεις οι οποίες επιδεινώθηκαν λόγω της οικονομικής ύφεσης της δεκαετίας του '30, έφεραν στο προσκήνιο αυτό το είδος της αναπαραστατικής τέχνης (Davies κ.α., 2011).

Ο δεύτερος όρος είναι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός που εμφανίστηκε το 1934, στο πρώτο Διεθνές συνέδριο Σοβιετικών συγγραφέων στη Μόσχα και αναγνωρίστηκε ως επίσημη τεχνοτροπία της Σοβιετικής Ένωσης έναντι των υπολοίπων κινημάτων που υπήρχαν κατά την περίοδο της κουμμουνιστικής Επανάστασης. Επρόκειτο για ρεαλιστική τέχνη, με στόχο την προπαγάνδα στις λαϊκές μάζες, με έργα συνήθως μνημειακών διαστάσεων, με σκηνές από την ιστορική κοινωνική πραγματικότητα ώστε να γίνονται εύκολα κατανοητές. Πριν τον πόλεμο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως στρατευμένη τέχνη κουμμουνιστών καλλιτεχνών ενώ μετά ως τέχνη αντίθετη στην Informel Art με στοιχεία κοινωνικής κριτικής (Κολοκοτρώνης, 2008).

4.2. Η περίπτωση της Ισπανίας και της Γερμανίας

Την περίοδο που είχαν ξεκινήσει οι πρώτες συζητήσεις μεταξύ των μελών της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, στον ευρωπαϊκό χώρο εξελίσσονται παρόμοιες

ενέργειες. Κάποιες από αυτές όπως την ισπανική ομάδα Cronica, η ομάδα τις γνώριζαν και σε κάποιες περιπτώσεις είχαν δεχτεί επιρροές ενώ για άλλες ανακάλυψαν τυχαία την παρουσία τους και τις ομοιότητες που είχαν με τη δική τους δράση. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με την Ομάδα Cronica, την οποία θεωρούσαν ως «ιδανικό» τους (Κουνενάκη, 1988) και με την οποία έχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά τόσο ιδεολογικά όσο και καλλιτεχνικά. Στη συνέχεια θα γίνει μια σύντομη αναφορά στον γερμανικό κριτικό ρεαλισμό και συγκεκριμένα σε έναν από τους πιο γνωστούς εκπροσώπους του τη δεκαετία του '60 τον Gerhard Richter αλλά και στη documenta5 που διεξήχθη στο Kassel της Γερμανίας το 1972 και η οποία επίσης άσκησε επιρροές στην ομάδα.

4.2.1. Equipo Cronica

Στα τέλη του 1964, τρεις ζωγράφοι από τη Βαλένθια, ο Rafael Solbes, ο Manolo Valdés και ο Joan Antoni Toledo -ο οποίος αποχώρησε σχεδόν αμέσως- αποφάσισαν να ιδρύσουν την Equipo Cronica⁵. Η ομάδα αυτή άνθισε υπό την επίδραση της *estampa popular* και των κριτικών τέχνης Vincente Aguilera Cerni και Tomàs Llorens, ενώ ήταν αντίθετη με τις αφηρημένες τάσεις ζωγραφικής, που υποστήριζε το καθεστώς του Franco (Gotti, 2015). Το 1965 τα δυο μέλη της ομάδας υπέγραψαν маниφέστο στο οποίο δήλωναν ξεκάθαρα τους στόχους της ομάδας Οι δυο ομάδες δρούσαν παράλληλα, την ίδια χρονική περίοδο και μάλιστα οι καλλιτέχνες της Equipo Cronica, συμμετείχαν στην Estampa Popular. Βασική επιδίωξη της Δεύτερης ομάδας ήταν να παράξει καλλιτεχνικό έργο με μια όμως ρεαλιστική και κριτική διάσταση κυρίως απέναντι στο καθεστώς του Φράνκο Τα μέλη της ομάδας λειτουργούσαν με απόλυτη ελευθερία και χρησιμοποιούσαν ως τρόπο/μέσο έκφρασης αυτό που ονομάζουν *obra gráfica* (γραφικό έργο), το οποίο και είχε χαμηλό κόστος παραγωγής και εύκολα μπορούσε να διαδοθεί στο κοινό.

Σε αντίθεση, με την νοοτροπία της Estampa Populer, η Cronica είχε μια πιο κλειστή και συμπαγή δομή. Τα (δυο) μέλη της έπρεπε να δρουν αποκλειστικά εντός της, να δημιουργούν συλλογικά και γι' αυτόν τον λόγο σταμάτησαν ακόμη και να υπογράφουν τα έργα. Στόχευαν να παράξουν κοινωνική και πολιτική τέχνη η οποία θα αποτελούσε μια μορφή αντίδρασης στην ισπανική δικτατορία, που εκείνο το διάστημα

⁵ Αγνώστου, «Equipo Crónica 1965-1981», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/equipo-chronica-1965-1981> (τελευταία επίσκεψη: 6/9/2022)

προσπαθούσε να προσεγγίσει την κοινωνία προβάλλοντας μια φιλολαϊκή εικόνα με περισσότερες ελευθερίες για τους πολίτες. Ήταν το ίδιο διάστημα που εισέδουσε στην Ισπανική κοινωνία ο καταναλωτισμός και η πληροφόρηση μέσω των μέσων ενημέρωσης και κυρίως της τηλεόρασης.

Τα δυο μέλη της ομάδας έδρασαν στο πλαίσιο του κοινωνικού ρεαλισμού. Εμπνεύστηκαν από εικόνες από τα ΜΜΕ⁶, κάτι που οδήγησε πολλούς να διακρίνουν ομοιότητες με το κίνημα της pop art που εξελισσόταν παράλληλα εκείνο το διάστημα στις ΗΠΑ. Όμως, η ομάδα χρησιμοποίησε τις εικόνες όχι για να εξυμνήσει τον καταναλωτισμό και το καθεστώς, αλλά για να καταδείξει την ιδεολογική χειραγώγηση που επιχειρήθηκε στην ισπανική κοινωνία⁷

Η ομάδα Cronica δούλεψε γενικά, έργα μεγάλου σχήματος τα οποία ταξινομήθηκαν σε σειρές ανάλογα με το θέμα. Η πρώτη σειρά έφερε τον τίτλο *La recuperación* και αποτελείτο από ένα σύνολο έργων που διαμόρφωναν μια συνολική αφήγηση. Εκείνο το διάστημα η δικτατορία αποφάσισε να χρησιμοποιήσει έργα διάσημων Ισπανών ζωγράφων σε μια προσπάθεια προσέλκυσης τουριστών. Η Cronica χρησιμοποίησε αυτές τις εικόνες σε άλλα περιβάλλοντα σε μια προσπάθεια να αναδείξει τον πραγματικό στόχο αυτής της καμπάνιας, την εργαλειοποίηση δηλαδή της ισπανικής Τέχνης. Λίγα χρόνια αργότερα η ομάδα διοργάνωσε ακόμη μια σειρά με τίτλο *Guernica 69*, με αφορμή μια συζήτηση που είχε ξεκινήσει περί επιστροφής του διάσημου έργου στην Ισπανία. Τα μέρη του πίνακα αποδομήθηκαν και μπήκαν σε νέα περιβάλλοντα μαζί με άλλα σύμβολα του καθεστώτος προκειμένου να καταγγεληθεί η προσπάθεια εργαλοιοποίησης του έργου και να αμφισβητηθεί η ισπανική ταυτότητα ως προϊόν μιας «Χρυσής Εποχής» που έχει περάσει ανεπιστρεπτί. Στη σειρά με τίτλο *Autopsia de un oficio*, επιδίωξαν να αμφισβητήσουν την ικανότητα ενσωμάτωσης της ζωγραφικής σε μια καπιταλιστική κοινωνία η οποία είχε συγκεκριμένες απαιτήσεις από τους καλλιτέχνες, κάτι που δεν ήθελαν να υπηρετήσουν. Ακολούθησαν και άλλες σειρές όπως η *Policia Y Cultura* στην οποία αναφέρονταν στην αστυνομική βία, η *Serie Negra* στην οποία πήραν εικόνες από τα φιλμ νουάρ και τις παραλλήλισαν με την τρέχουσα κοινωνική κατάσταση και η *Un Arte Politico?* στην οποία θέλησαν να κάνουν το θεατή να χάσει την υποκειμενική και συναισθηματική θέαση που είχε για την

⁶ Αγνώστου, «Equipo Cronica», στον διαδικτυακό ιστότοπο:

<https://www.artespana.com/equipocronica.htm> (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

⁷ Αγνώστου, «EQUIPO CRÓNICA», στον διαδικτυακό ιστότοπο:

<https://masdearte.com/movimientos/equipo-cronica/> (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

πραγματικότητα ώστε να αποφευχθεί η χειραγώγησή του. Η ομάδα συνέχισε να δημιουργεί σειρές με τους ίδιους πάντα προβληματισμούς έως το 1981, όταν και πέθανε ο Solbes, και ουσιαστικά έπαψε να υφίσταται⁸. Το έργο των Solbes και Valdés που κινήθηκε διαρκώς μεταξύ κριτικού ρεαλισμού και αμερικανικής Pop Art, περιέκλεισε όλη την παγκόσμια συζήτηση για τη μεταπολεμική ζωγραφική.

4.2.2. Γερμανικός κριτικός ρεαλισμός. Η περίπτωση του Gerhard Richter και η 5^η Documenta

4.2.2.1 Η περίπτωση του Gerhard Richter

Τη δεκαετία του '60, μετακόμισαν από την Ανατολική στην Δυτική Γερμανία, πριν την ανέγερση του τοίχους του Βερολίνου, δυο Γερμανοί καλλιτέχνες, ο Gerhard Richter και ο Sigmar Polke. Εγκαταστάθηκαν στο Ντίσελντορφ όπου γνώρισαν και δέχτηκαν επιδράσεις από τη φιλοσοφία του Fluxus και τα έργα του Lichtenstein και του Warhol. (Davies κ.α., 2011). Και οι δυο ζωγράφοι καλλιέργησαν ένα είδος “Γερμανικής Pop Art” βασισμένοι σε εικόνες από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και την κουλτούρα του καταναλωτισμού που αναπτυσσόταν στη Γερμανία, ως αποτέλεσμα της οικονομικής ενίσχυσης από το σχέδιο Μάρσαλ. Για ένα πολύ σύντομο χρονικό διάστημα ονόμασαν την τέχνη τους, Καπιταλιστικό Ρεαλισμό, ως απάντηση στον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό της Ανατολικής Γερμανίας (Davies κ.α., 2011).

Κατά τη διάρκεια της διαμονής του στο Ντίσελντορφ ο Richter συνεχίζοντας τις σπουδές του ήρθε σε επαφή με διάφορες τάσεις που επικρατούσαν εκείνο το διάστημα. Το 1963 πραγματοποίησε μαζί με άλλους καλλιτέχνες -ανάμεσά τους και τον Kiffer- έκθεση με τίτλο: *Living with Pop: A Demonstration for Capitalist Realism* η οποία περιλάμβανε και ένα χάπενινγκ, σε ένα ψεύτικο σαλόνι με «ζωντανά γλυπτά», ένα από τα οποία ήταν το ομοίωμα του John F. Kennedy⁹. Τον ενδιέφεραν θέματα της επικαιρότητας, ο καταναλωτισμός, τα μέσα ενημέρωσης, η λαϊκή κουλτούρα, ο θάνατος και κυρίως η εκμετάλλευσή του ως θέαμα από τα μέσα, ενώ πίνακές του απεικόνιζαν απλούς ανθρώπους -μέλη της οικογένειάς του. Τον ενδιέφερε επίσης η φωτογραφία και η διερεύνηση της σχέσης της με τη ζωγραφική ενώ σε κάποια από τα

⁸ Αγνώστου, «Equipo Crónica» στον διαδικτυακό ιστότοπο:

https://bilbaomuseoa.eus/uploads/actividades_educacion/archivopdf_es-145.pdf (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

⁹ Αγνώστου, «Gerhard Richter Biography 1961–1964: The Düsseldorf Academy Years», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <https://www.gerhard-richter.com/en/biography/19611964-the-dusseldorf-academy-years-4> (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

πρώτα έργα του χρησιμοποίησε την τεχνική του θολώματος. Επίσης ζωγράφησε πίνακες που απεικόνιζαν στρατιωτικά αεροπλάνα -κάτι που άσκησε επιρροή όπως θα δούμε και πιο κάτω στον Ψυχοπαίδη- και κάποια ασπρόμαυρα πορτρέτα βασισμένα σε παλιές φωτογραφίες. Το 1964 ο Richter πραγματοποίησε μια ακόμη έκθεση με τίτλο: *Neo-Dada, Pop, Décollage, Capitalist Realism*, αν και με τον όρο καπιταλιστικός ρεαλισμός δε συμφωνούσε καθόλου.

Ο Richter στα έργα του επικεντρώθηκε σε οικείες φωτογραφίες είτε από τον τύπο είτε προσωπικές οικογενειακές, παρουσιάζοντας τες με μια θολή αναπαράσταση, για να υπονομεύσει την πραγματικότητα της εικόνας και να αμφισβητήσει το νόημα της αρχικής φωτογραφίας (Davies κ.α., 2011). Ταυτόχρονα προσπάθησε όπως και άλλοι Γερμανοί καλλιτέχνες, μέσω του κριτικού σχολιασμού στη ζωγραφική να μιλήσει για την πρόσφατη Γερμανική ιστορία. Αρχική του πρόθεση ήταν να επανασυνδεθεί με την απωθημένη κληρονομιά της χώρας του -κυρίως την περίοδο 1933-1945. Έτσι, άρχισε να συλλέγει φωτογραφίες προκειμένου να δημιουργήσει το έργο του *Άτλαντας* στο οποίο αντιπαρέβαλε εικόνες της οικογενειακής του ζωής με εκείνες της γερμανικής ιστορίας. Θεώρησε ότι έπρεπε να δοθεί ένα τέλος στην μεταπολεμική ιδέα της απώθησης της γερμανικής ιστορίας. Με επιρροές από τον ρεαλισμό και το έργο του Άντι Γουορχολ θεώρησε ότι «η γερμανική ζωγραφική έπρεπε να συνδυαστεί με σύγχρονες ζωγραφικές πρακτικές και ισχυρίστηκε ότι οι εικαστικές πρακτικές εξαρτώνται από την τρωτότητά τους απέναντι στη μαζική κουλτούρα και από την εμπλοκή τους στο μοντέλο μετα-εθνικής ταυτότητας της παγκόσμια Πολιτιστικής παραγωγής» (Foster κ.α., 2016). Αμφισβήτησε τη δυνατότητα της ζωγραφικής να αναπαραστήσει την ιστορική εμπειρία, θεώρησε ότι η ιστορία υφίσταται τη μεσολάβηση της φωτογραφίας και ότι η ιστορική μνήμη και η κατανόηση της ιστορίας εξαρτάται από τη φωτογραφική αναπαράσταση. Ο ζωγράφος κατέκρινε το νεοκαπιταλιστικό γερμανικό κράτος λόγω της άρνησης της μεταπολεμικής γενιάς να αναγνωρίσει τη συνεισφορά της στην ιστορία της ναζιστικής Γερμανίας. Επίσης, προσπάθησε να κατανοήσει τη διαμόρφωση της γερμανικής μεταπολεμικής ταυτότητας μέσα από τη δεύτερη και τρίτη γενιά ανθρώπων αντί να στραφεί στα ίδια τα γεγονότα της ναζιστικής Γερμανίας όπως έκανε ο Kiffer. Ο Kiffer θεωρούσε ότι η διαγραφή και η απώθηση των δεκαετιών του '30 και του '40 παρακώλυαν την προσπάθεια του γερμανικού λαού να εκφράσει την εμπειρία του και να συνδεθεί με το παρελθόν του (Foster κ.α., 2016).

Ο Polke, από την άλλη, επεξεργάστηκε εικόνες από περιοδικά και διαφημίσεις καθημερινών προϊόντων ενώ μεταχειρίστηκε και την τεχνική του cartoon. Με αυτόν τον τρόπο ήθελε να απορρίψει την τελειότητα μιας υψηλής εικαστικής παράδοσης και να κατακρίνει τα ΜΜΕ. Χρησιμοποίησε τις κουκκίδες Raster που εφαρμοζόταν ως τεχνική στην εμπορική εκτύπωση, σε πίνακά του που αναπαριστούσε φωτογραφία από κουνελάκια του Play boy για να παρουσιάσει υπαινικτικά το sex ως εμπόρευμα. Τόσο ο Richter όσο και ο Polke δεν θεώρησαν ποτέ ότι υπηρέτησαν ένα είδος Pop art καθώς η δική τους τέχνη δεν είχε καμία αίσθηση χαράς ή χιούμορ αλλά πρόβαλε την απώλεια, τη θλίψη ή έστω μια παρωδία. (Davies κ.α., 2011).

4.2.2.2. Η 5η Documenta στο Kassel της Γερμανίας

Στις αρχές της δεκαετίας του '70 και συγκεκριμένα, από τις 30 Ιουνίου του 1972 έως της 8 Οκτωβρίου του ίδιου έτους, πραγματοποιήθηκε στο Kassel της Γερμανίας η Documenta 5, με καλλιτεχνικό διευθυντή και επιμελητή της έκθεσης τον Harald Szeemann¹⁰. Σε αυτήν την Documenta, σε αντίθεση με τις προηγούμενες, η πραγματικότητα με τη μορφή του Φωτορεαλισμού στη ζωγραφική έρχεται και πάλι σε πρώτο πλάνο, ενώ η Αφηρημένη Τέχνη υποχωρεί. Η documenta 5 επικρίθηκε τόσο από τους συντηρητικούς όσο και από τους αριστερούς κύκλους καθώς για τους μεν συντηρητικούς ήταν αρκετά προσανατολισμένη στη διαδικασία για τους δε αριστερούς δεν ήταν αρκετά ριζοσπαστική.

Μέσα λοιπόν σε αυτό το κλίμα αμφισβήτησης και κριτικής, έδρασε και ένας από τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν σε αυτή την Documenta, ο Γάλλος ζωγράφος και γλύπτης Daniel Buren. Ο Buren με ένα πολυμερές έργο με τίτλο «Exposition d' une exposition» που είχε να κάνει με το installation στο χώρο του μουσείου, συνέχιζε την κριτική που είχε ξεκινήσει από το 1967 για τους χώρους τέχνης, την έννοια του αυτόνομου έργου Τέχνης και το πώς ο χώρος που εκτίθεται ένα έργο Τέχνης του ασκεί επιρροή. Ο Buren εξήρε τον ρόλο του καλλιτέχνη, ενώ αναφέρθηκε και στις θεματικές εκθέσεις και στο ρόλο των επιμελητών/διοργανωτών εκθέσεων και στο πώς παρεμποδίζουν το να δημιουργηθούν σχέσεις μεταξύ έργου και κοινού. Την ίδια περίοδο, στην Ελλάδα και οι Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές, προβληματίζονται για τον ρόλο των γκαλερί και της διαμεσολαβημένης τέχνης. Ο Buren προχωρώντας ένα βήμα

¹⁰ Αγνώστου, «documenta 5 30 June – 8 October 1972» στον διαδικτυακό ιστότοπο: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5 (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

παραπέρα κατήργησε την υπογραφή του από τα έργα που δημιουργούσε, θέλοντας να σταματήσει τη λατρεία προς το πρόσωπο του καλλιτέχνη ενώ ταυτόχρονα άρχισε να αναζητά το ρόλο και τη σημασία των εκθέσεων προσδίδοντας μια κοινωνικοπολιτική διάσταση στην έκθεση. Προβάλλοντας τις ιδέες του και ερχόμενος σε αντιπαράθεση με την αυταρχική διοργάνωση των εκθέσεων ο Buren μετέτρεψε την έκθεση σε χώρο αμφισβήτησης (Beatrice von Bismarck, 2017) .

4.3. Η εισαγωγή του κριτικού ρεαλισμού στην ελληνική τέχνη και η παράλληλη εξέλιξή του στην ευρωπαϊκή εικαστική σκηνή

Οι πολιτικές και εικαστικές συγκυρίες, οι οποίες αναφέρθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, τόσο σε εγχώριο όσο και σε διεθνές επίπεδο, άνοιξαν το δρόμο στον κριτικό ρεαλισμό, ο οποίος εμφανίστηκε στην ελληνική ζωγραφική σχεδόν ταυτόχρονα με την εμφάνισή του στην ευρωπαϊκή Τέχνη. Ήταν ίσως η πρώτη φορά που μια τάση, στην Ελλάδα, συμμετέχει σε μια διεθνή πρωτοπορία χωρίς μεγάλη καθυστέρηση. Ο κριτικός ρεαλισμός είχε ως στόχο να ασκήσει κριτική και να καταγγείλει το καπιταλιστικό και καταναλωτικό σύστημα το οποίο εμφανίστηκε και σταδιακά άρχισε να κυριαρχεί εκείνη την περίοδο, αλλά και το πολιτικό σύστημα. Όπως σημειώνει η Βακαλό (1996) στον ορισμό της: «Στον κριτικό ρεαλισμό υπάρχει ένταση στη σχέση καλλιτέχνη και εξωτερικών ερεθισμάτων, στην προκειμένη περίπτωση καλλιτέχνη κοινωνίας, οδηγώντας τον πρώτο να θέλει να εκθέσει το κοινωνικό πρόβλημα πλησιέστερα στην πραγματικότητα (ρεαλισμός) και να θέλει να επισημάνει και να σχολιάσει τα βαθύτερα αίτια του και τις σχέσεις που αναπτύσσονται εντός αυτής της πραγματικότητας (κριτικός)». Ο ρόλος του επομένως είναι να στραφεί στην πραγματικότητα προκειμένου να ασκήσει κριτική στα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα που ανακύπτουν, στις αλλαγές που βιώνει η κοινωνία χωρίς πολλές φορές να έχει τη δύναμη να τους αντισταθεί.

Ο κριτικός ρεαλισμός αξιοποίησε στοιχεία παρμένα από τη διαφήμιση, τη φωτογραφία, τα μέσα και γενικότερα την επικαιρότητα, προκειμένου να αφυπνίσει την κοινωνία. Η ανάπτυξη των Μέσων Ενημέρωσης και κυρίως η εμφάνιση της τηλεόρασης για πρώτη φορά, τη δεκαετία του '60 στην Ελλάδα αλλά και το γεγονός ότι πολλοί Έλληνες καλλιτέχνες ζούσαν εκείνη την περίοδο στο εξωτερικό και επηρεάστηκαν από τα κινήματα που άνθιζαν εκεί, είχε σαν αποτέλεσμα μια σειρά

καλλιτεχνών να αναζητήσουν νέους δρόμους για να εκφράσουν τα αιτήματα της εποχής.

Η πρώτη σοβαρή – οργανωμένη προσπάθεια κριτικού ρεαλισμού στην Ελλάδα πραγματοποιήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '60 – αρχές της δεκαετίας του '70 με την ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών. Τα πέντε μέλη της ομάδας (στα οποία θα αναφερθούμε αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο) προσπάθησαν σε μια ιδιαίτερα δύσκολη περίοδο για τη χώρα, την περίοδο της Δικτατορίας, μέσα από δυο εκθέσεις που πραγματοποίησαν, μια στην Αθήνα και μια στη Θεσσαλονίκη, και μέσα από τα μανιφέστα που δημοσιοποίησαν, να ασκήσουν συγκαλυμμένα κριτική στην ελληνική κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα.

Κεφάλαιο 5.

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, αφού έγιναν όλες οι απαραίτητες αναφορές στις πολιτικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές συνθήκες που επικρατούσαν στη χώρα εκείνη την περίοδο και στα ρεύματα από το εξωτερικό που άσκησαν επιρροές στα μέλη της ομάδας, θα αναφερθούμε στο κυρίως ζητούμενο αυτής της εργασίας, την ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών. Πριν όμως από αυτό θα προηγηθεί μια μικρά αναφορά στην ομάδα Τέχνης 'Α, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ιδεολογικός πρόδρομος των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών και γιατί μέλη της, υπήρξαν και μέλη των Ρεαλιστών αλλά και γιατί πολλά από τα ζητούμενα της, όπως ο ρόλος του καλλιτέχνη στην κοινωνία ή η αισθητική διαπαιδαγώγηση του κοινού ή η διαμεσολάβηση που υφίσταται ένα έργο τέχνης λόγω του εμπορευματικού χαρακτήρα των γκαλερί απασχόλησαν τη δεκαετία του '70 και τη νέα ομάδα που δημιουργήθηκε. Επίσης θα αναφερθούμε και στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* με το οποίο συνεργάστηκαν μέλη των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών και φέρει ιδεολογικές συγγένειες με την ομάδα.

5.1 Η Ομάδα Τέχνης 'Α και η Επιθεώρηση Τέχνης

5.1.1. Η Ομάδα Τέχνης 'Α

Τη δεκαετία του '60 δημιουργείται στην Αθήνα μια συσπείρωση καλλιτεχνών, η Ομάδα Τέχνης 'Α (1962-1967) στην οποία συμμετείχαν ζωγράφοι και γλύπτες - αριστερού ιδεολογικού προσανατολισμού- με βασική επιδίωξη τη διάδοση της σύγχρονης Τέχνης και κυρίως των πιο καινοτόμων εκφάνσεών της, στο λαϊκό κοινό της πρωτεύουσας. Ο Κώστας Κουλουφάκος (1962) γράφει σχετικά: «Η «Ομάδα Τέχνης α'» έχει επωμισθεί ένα εξαιρετικά επίμοχθο όσο και πρωτοποριακό έργο: Οργανώνει καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στις λαϊκές συνοικίες με σκοπό να φέρει το ευρύτερο κοινό σ' επαφή με τα σύγχρονα ρεύματα της τέχνης.»

Εμπνευστής της Ομάδας ήταν ο ζωγράφος Γιάννης Χαϊνης -πρωτεργάτης και του Περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης*- ενώ μέλη της μεταξύ άλλων ήταν ο Κώστας Κλουβάτος, ο Δημοσθένης Κοκκινίδης, ο Γιάννης Μαλτέζος, ο Κοσμάς Ξενάκης, ο Πάνος Σαραφιανός ο Αιμίλιος Φρέρης, η Ελένη Βερναδάκη και η Κλειώ Μποσταντζόγλου-Τρίπου. Την ευθύνη για τις εκδηλώσεις είχε αναλάβει ο Κλουβάτος, ο Χαϊνης και ο Κοκκινίδης, ενώ οι συναντήσεις των μελών της ομάδας

πραγματοποιούνταν συνήθως στο εργαστήριο της Βερναδάκη, ταμία της Ομάδας, στη Σόλωνος¹¹.

Πέραν όμως των μελών που αναφέρθηκαν πιο πάνω, καθόλη τη διάρκεια της δράσης της ομάδας μέχρι το 1967, όταν έπαψε να υφίσταται λόγω της δικτατορίας, συνέχιζαν να προστίθενται διαρκώς νέα μέλη. Ενδεικτικά θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τον Παναγιώτη Τέτση, τον Κλέαρχο Λουκόπουλο, τον Γιώργο Ζογγολόπουλο, τον Δημήτρη Περδικίδη, τον Ηλία Δεκουλάκο, τη Βάσω Κατράκη καθώς και μέλη της (μετέπειτα) ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών τον Κυριάκο Κατζουράκη και τον Γιάννη Ψυχοπαίδη (Χαΐνης, 2002).

Η δημιουργία της *Ομάδας Τέχνης 'Α* ήταν αποτέλεσμα μιας σειράς διεργασιών που ξεκίνησαν σχεδόν αμέσως μετά τον Εμφύλιο και είχαν ως στόχο τη δημιουργία ενός μετώπου προοδευτικών καλλιτεχνών που θα πραγματοποιούσε καλλιτεχνικές δράσεις για τις πλατιές μάζες. Οι πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες χαρακτηρίστηκαν από μια αξιοσημείωτη άνθιση στον πολιτιστικό τομέα. Είναι το διάστημα -κυρίως από τις αρχές του '50 και μετά- που επιστρέφουν από τις εξορίες οι πρώτοι αριστεροί και ξεκινούν να παράγουν έργο σε ποικίλους τομείς -λογοτεχνία, ποίηση αλλά και στο εικαστικό τομέα. Παράλληλα και το κοινό διψά να γνωρίσει νέα πολιτιστικά προϊόντα και κυρίως ότι αφορά την Αριστερή κουλτούρα, η οποία για πολλά έτη βρισκόταν σε δυσμένεια από την εκάστοτε πολιτική εξουσία.

Βασική επιδίωξη των μελών ήταν η καλλιέργεια του λαού στην Τέχνη, ώστε τελικά να καταστεί ικανός, μόνος, χωρίς την καθοδήγηση κάποιου «μεσάζοντα» να κατανοήσει ένα έργο τέχνης. Ήθελαν να προσφέρουν τις γνώσεις τους και να καλλιεργήσουν αισθητικά το ευρύ κοινό, έχοντας πλήρη επίγνωση των ορίων του εγχειρήματός τους και ξέροντας πολύ καλά ότι δεν είναι Πανεπιστήμιο. Η ομάδα γνώριζε τις δυσκολίες που θα αντιμετώπιζε, καθώς και ότι δεν θα «ανέτρεπε» με τη δράση της την καλλιτεχνική πραγματικότητα της χώρας. Ήθελε όμως να δοκιμάσει νέους τρόπους προσέγγισης του κοινού, ενός κοινού που δε συνήθιζε να συχνάζει στις μικρές αίθουσες τέχνης του κέντρου. Έτσι λοιπόν οι εκθέσεις μεταφέρθηκαν σε λαϊκές συνοικίες, ενώ συνοδεύονταν από μεγάλα πανό στα οποία αναφέρονταν τα βασικά εκφραστικά μέσα της Τέχνης ώστε να είναι πιο εύκολο στο θεατή να κατανοήσει το έργο που είχε μπροστά του. Επιπλέον σε καθημερινή βάση γίνονταν συζητήσεις (κάτι

¹¹ Αγνώστου, «Ελένη Βερναδάκη βιογραφικό», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <https://elenivernadaki.org/biografiko> (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

που επιχείρησε λίγα χρόνια αργότερα να κάνει και η Ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών) με το κοινό, -πέραν των καθιερωμένων κυριακάτικων συζητήσεων- ενώ μοιράζονταν και ερωτηματολόγια προκειμένου να μπορέσει να έχει μια πιο ολοκληρωμένη οπτική πάνω στο θέμα. Μια από τις βασικές δυσκολίες που κλήθηκε να ξεπεράσει η ομάδα σε αυτές τις συζητήσεις, πέραν της έλλειψης γνώσεων του κοινού και φυσικά της -διακριτικής- παρακολούθησής της από την αστυνομία, ήταν ο κομματικός λόγος με τον οποίο πολλές φορές ήρθαν σε σύγκρουση καθώς το μεγαλύτερο μέρος του κοινού ήταν φίλα προσκείμενο στην Αριστερά. (Χαΐνης, 2002). Το ΚΚΕ -και η ΕΔΑ- είχαν ως βασική επιδίωξη να ελέγχουν και να κατευθύνουν τις κινήσεις της ομάδας και να την περιορίζουν εντός των κομματικών πλαισίων, κάτι που επί της ουσίας ποτέ δεν έγινε πράξη.

Πέραν των συζητήσεων με το κοινό σε εβδομαδιαία βάση προβάλλονταν ταινίες -όπως «το Μουσείο Τέχνης στην Ουάσιγκτον» ή ταινίες του Ρέμπραντ- οι οποίες είχαν ως στόχο να εξοικειώσουν τον θεατή με το έργο Τέχνης (Κουλουφάκος, 1962). Τα μέλη της ομάδας θεωρούσαν πρωταρχικής σημασίας την επίδραση που ασκούσε το περιβάλλον πάνω στον καλλιτέχνη και το έργο του και αυτόν τον προβληματισμό ήθελαν να τον μεταδώσουν και στον κόσμο. Έτσι λοιπόν μέσα από την ιστορική επισκόπηση με τις προβολές, ήθελαν να αναδείξουν το πώς σε κάθε ιστορική περίοδο δημιουργούνται συγκεκριμένα πολιτιστικά χαρακτηριστικά. Τέλος, επιδίωκαν τα έργα τους να γίνουν κομμάτι της καθημερινής ζωής του απλού λαού, όχι μέσα από τους χώρους τέχνης του κέντρου στους οποίους σύχναζαν μεγαλοαστοί ή μεσοαστοί φιλότεχνοι αλλά μέσω της χαμηλής τιμής τους που θα τα καθιστούσε εφικτή την απόκτησή τους. Η καθημερινή τριβή θα οδηγούσε στην εξοικείωση με την τέχνη.

Το ζήτημα της αισθητικής καλλιέργειας του κοινού ήταν γενικά ένα θέμα που απασχολούσε τους προοδευτικούς καλλιτέχνες της εποχής και προκαλούσε μεγάλες συζητήσεις. Χαρακτηριστική ήταν και η περίπτωση του τεχνοκρίτη Γιώργου Φωκά, ο οποίος το Μάρτιο του 1961, δημοσίευσε ένα άρθρο μιλώντας ακριβώς γι' αυτό, δηλαδή για την αισθητική καλλιέργεια του ευρύτερου κοινού και πιο συγκεκριμένα το ρόλο που μπορεί να παίξει η τεχνοκριτική. Το άρθρο αποτέλεσε την αφετηρία για την έναρξη ενός γόνιμου διαλόγου, με τον Χαΐνη ο οποίος επισήμανε ότι τη σημασία της τεχνοκριτικής και ιδιαίτερα της προοδευτικής κριτικής θα μπορούσε να βοηθήσει το κοινό να αναπτύξει τον δικό του προβληματισμό και εν τέλει να έχει την ικανότητα να

μπορεί να αξιολογεί μόνο του ένα έργο τέχνης¹². Οι απόψεις του προκάλεσαν την αντίδραση της φιλολόγου Λίζας Φωκά, την οποία επίσης απασχολούσε το ζήτημα της αισθητικής καλλιέργειας του κοινού, που απέδιδε μεγάλη σημασία στο ρόλο του τεχνοκρίτη και στην σωστή καθοδήγηση του κοινού μέσα από τη δική του οπτική. Μιλούσε δηλαδή ουσιαστικά για έναν κριτικό αυθεντία. (Πούλου, 2013). Λίγο μετά από τη λήξη αυτού του διαλόγου, τον Γενάρη του 1962 η ομάδα πραγματοποίησε την πρώτη της έκθεση στην Εστία Νέας Σμύρνης.

Η ομάδα υπήρξε πάντα πρωτοπόρα και παρούσα σε μια σειρά εκδηλώσεων εκείνης της περιόδου. Πιο συγκεκριμένα το 1964 με αφορμή τα γεγονότα της Κύπρου, οργάνωσε έκθεση, ενώ την επόμενη χρονιά, πραγματοποίησε το Α' Συνέδριο Ελλήνων Καλλιτεχνών Πλαστικών Τεχνών και συμμετείχε στην Πανελλήνια Έκθεση στο Ζάππειο. Πέραν όμως των πολιτιστικών, η Ομάδα ήταν πάντα ενεργή, με πολιτικές εκδηλώσεις στα μεγάλα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα, όπως η δολοφονία Λαμπράκη αλλά και στην ανατροπή της κυβέρνησης Παπανδρέου το 1965 ύστερα από εμπλοκή των Ανακτόρων (Χαϊνης, 2002).

Η ομάδα Τέχνης Α', θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως προάγγελος της Ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, καθώς σε μεγάλο βαθμό τους απασχόλησαν τα ίδια ιδεολογικά ζητήματα. Πέραν του γεγονότος ότι μέλη των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών συμμετείχαν και σε αυτή, βλέπουμε ότι και οι δυο ομάδες ενδιαφέρθηκαν για την αισθητική καλλιέργεια των λαϊκών στρωμάτων και προσπάθησαν να τα φέρουν σε επαφή με την τέχνη. Ταυτόχρονα η ομάδα Τέχνης αρνήθηκε να ενταχθεί στα εμπορικά κυκλώματα διακίνησης τέχνης και επέλεξε να εκθέσει τα έργα της σε χώρους που ζούσαν και εργάζονταν λαϊκοί άνθρωποι. Λίγα χρόνια αργότερα το ζήτημα της διαμεσολαβημένης τέχνης ήταν κάτι που βρέθηκε στην προβληματική και των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, οι οποίοι βεβαία, τελικώς, πραγματοποίησαν σε χώρους τέχνης τις δυο και μοναδικές εκθέσεις τους.

5.1.2. Η Επιθεώρηση Τέχνης

Λίγα χρόνια μετά το τέλος του Εμφυλίου κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*. Επρόκειτο για περιοδικό καθαρά αριστερού προσανατολισμού

¹²Μαρία Πούλου, «Ο διάλογος Χαϊνή - Κόττου για την τεχνοκριτική και η «Ομάδα τέχνης α'», αναρτήθηκε στις 22 Σεπτεμβρίου 2013, στον διαδικτυακό ιστότοπο: https://www.avgi.gr/politiki/67623_o-dialogos-haini-kottoy-gia-tin-tehnokritiki-kai-i-omada-tehnis (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

που στόχο είχε να προβάλλει τις θέσεις της Αριστεράς στον τομέα του πολιτισμού, της λογοτεχνίας και της τέχνης και να φέρει σε επαφή το ελληνικό κοινό με σύγχρονους Έλληνες και ξένους λογοτέχνες και διανοητές (Ζορμπά, 2016). Το περιοδικό κυκλοφόρησε από το 1954 έως το 1967 όταν αναγκάστηκε να διακόψει την κυκλοφορία του εξαιτίας της επιβολής της στρατιωτικής δικτατορίας στη χώρα. Στους κόλπους του συσπείρωσε αρκετούς προοδευτικούς διανοούμενους, ενώ μέσα στις σελίδες του πραγματοποιήθηκε ένας γόνιμος διάλογος που αφορούσε όλες τις νέες τάσεις σε όλες τις μορφές Τέχνης, παρέχοντας απόλυτη ελευθερία έκφρασης οποιασδήποτε θέσης και άποψης. Το αντίπαλον δέος της αποτέλεσε το περιοδικό *οι Εποχές* του Άγγελου Τερζάκη, στο οποίο κατά κύριο λόγο φιλοξενούνταν πιο συντηρητικές θέσεις.

Στα τέλη του 1954 και στις αρχές του 1955, μια ομάδα Ελλήνων καλλιτεχνών και διανοουμένων της Ελληνικής Αριστεράς, ξεκίνησε το περιοδικό ως ιδέα για συσπείρωσης και σύνδεσης με τα σύγχρονα ευρωπαϊκά εικαστικά ρεύματα. Η ομάδα οργανώθηκε γύρω από την *Ομάδα Τέχνης Α΄* και τον Γιάννη Χαϊνή και γι' αυτόν το λόγο κάθε άλλο παρά τυχαία μπορεί να θεωρηθεί η ονομασία του περιοδικού, η οποία επιλέχθηκε μετά από πρόταση του Νίκου Σιαπκίδη (Χατζηνικολάου, 1997).

Η τυχαία συνάντηση των δυο παλιών φίλων Χαϊνή -Σιαπκίδη έθεσε τον πρώτο λίθο για να ξεκινήσει το περιοδικό. Ο Σιαπκίδης έφερε άδεια έκδοσης περιοδικού, πράγμα εξαιρετικά δύσκολο για εκείνη την εποχή, σε αντίθεση με τον Χαϊνή, ο οποίος είχε μόλις αποτύχει να αποσπάσει έγκριση νομικής υπόστασης για την *Ομάδα Τέχνης Α΄*. Οι δυο τους στράφηκαν προς τον Τάσο Λειβαδίτη και τον Τίτο Πατρίκιο, γύρω από τους οποίους τελικώς συστρατεύθηκε πλήθος πνευματικών ανθρώπων όπως ο Κ. Κουλουφάκος, ο Δ. Ραυτόπουλος, ο Γ. Παπαλεονάρδος, ο Γ. Ρετσίνας, ο Π. Κονίδης, ο Γ. Πετρήσ ο Κ. Κοτζίας, ο Μ. Φουρτούνης, ο Α. Βάκης οι οποίοι πλαισίωσαν την όλη προσπάθεια. (Ανδρειωμένος, 2020)

Το περιοδικό κυκλοφόρησε τον Ιανουάριο του 1955 (με ένδειξη 1954) με διευθυντή τον Σιαπκίδη (μετά την άρνηση του Γ. Ρίτσου και του Δ. Φωτιάδη) και αρχισυντάκτη τον Γιώργο Παπαλεονάρδο. Στο πρώτο τεύχος του περιοδικού καταγράφηκαν οι στόχοι του, ανάμεσα στους οποίους ήταν, να δημιουργηθεί ένα περιοδικό που θα κάλυπτε το κενό που υπήρχε στην ενημέρωση του κοινού σε όλους τους κλάδους της τέχνης, ενώ ταυτόχρονα θα αγωνιζόταν για τα εκκρεμή πολιτιστικά προβλήματα, όπως το εκπαιδευτικό, ο τερματισμός της διγλωσσίας, η ανύψωση του

μορφωτικού επιπέδου της επαρχίας. Ένα περιοδικό που θα εκφράζονταν υπεύθυνα και ελεύθερα όλες οι απόψεις. (Επιθεώρηση Τέχνης, 1954)

Η συντακτική επιτροπή της Επιθεώρησης Τέχνης πέραν της πολιτιστικής της συνεισφοράς, ενδιαφέρθηκε για μια σειρά ζητημάτων που πρωταγωνιστούσαν στην κοινωνική και πολιτική σκηνή από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια και μετά. Πιο συγκεκριμένα, ένα από τα βασικά προβλήματα που αναδείχθηκαν εκτενώς μέσα από τις σελίδες του περιοδικού ήταν οι πολιτικές διώξεις που υπέστησαν πνευματικοί -και όχι μόνο- άνθρωποι της Αριστεράς τόσο από την επίσημη πολιτεία όσο και από την Εκκλησία -ενδεικτική είναι η περίπτωση του Καζαντζάκη, ο οποίος αφορίστηκε. Το περιοδικό υπερασπίστηκε με όλες του τις δυνάμεις το δικαίωμα των καλλιτεχνών στην ελεύθερη έκφραση απέναντι στο κύμα σκοταδισμού που έπνιγε τη χώρα. Επίσης, καταδίκασε κάθε είδους διωγμό του πνεύματος και κάθε απόπειρα λογοκρισίας που αφορούσε, βιβλία, θεατρικές παραστάσεις, ταινίες κ.α. Πέραν όμως των πνευματικών ανθρώπων το περιοδικό εκφράστηκε με παρηρησία για τους εξόριστους, τους φυλακισμένους, όσους αναγκάστηκαν να υπογράψουν πιστοποιητικά κοινωνικών φρονημάτων, τονίζοντας την ανάγκη αποκατάστασης και επανόδου τους στην κανονική ζωή, ενώ στάθηκε κριτικά απέναντι σε καλλιτεχνικούς θεσμούς όπως η Ακαδημία Αθηνών και τα κρατικά βραβεία λογοτεχνίας. Η συντακτική ομάδα του περιοδικού ήταν πάντα παρούσα σε όλα τα κρίσιμα γεγονότα που λάμβαναν χώρα τόσο εντός Ελλάδας όσο και εκτός, αποδεικνύοντας ότι διέθετε και πολιτικό χαρακτήρα. Στις σελίδες του φιλοξενήθηκαν κείμενα που ανέδειξαν και καταδίκασαν απερίφραστα γεγονότα όπως η δολοφονία Λαμπράκη, το βασιλικό πραξικόπημα του 1965 αλλά και διεθνή γεγονότα όπως η Υπόθεση της Κύπρου και ο πόλεμος του Βιετνάμ. Στόχος του ήταν να κινητοποιήσει τους αναγνώστες να συμμετάσχουν σε συζητήσεις φλεγόντων ζητημάτων που άνοιγαν στις στήλες του και να αναπτύξουν την κριτική τους σκέψη. Γι' αυτό ακριβώς το λόγο φιλοξένησε απόψεις συχνά αντικρουόμενες μεταξύ τους χωρίς ποτέ να έχει ιδεολογικές ή αισθητικές αγκυλώσεις (Ανδρειωμένος, 2020)

Η Επιθεώρηση Τέχνης ήταν το περιοδικό των ηττημένων του Εμφυλίου, εκείνων που διώκονταν για τις ιδέες τους που υπέστησαν λογοκρισία και διωγμούς. Ήταν ουσιαστικά το περιοδικό του ΚΚΕ. Όμως η εκδοτική του ομάδα δεν ήταν υπέρ της προσήλωσης στην ΕΣΣΔ αλλά μάλλον υπέρ μιας «αλλαγής» στα πρότυπα των Κομμουνιστικών Κομμάτων Γαλλίας και Ιταλίας. Εξάλλου δεν μπορεί κανείς μελετώντας τα τεύχη του περιοδικού να παραβλέψει το γεγονός ότι υπήρχε μια αδιαφορία για τον σοβιετικό σοσιαλιστικό ρεαλισμό, καθώς προτιμώνταν άλλα είδη

τέχνης. Οι Γάλλοι κομμουνιστές αν και ήταν από τους πιο ενθουσιώδεις υποστηρικτές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, σταδιακά άλλαξαν στάση κυρίως λόγω των Picasso και Fernard Leger οι οποίοι δεν μπορούσαν να διανοηθούν ότι η Τέχνη τους δεν θα ήταν ελεύθερη αλλά θα κατευθύνονταν άνωθεν. Το ίδιο συνέβη και στην Ιταλία όπου ο Ρενάτο Γκατούζο όπως και άλλοι καλλιτέχνες αρνήθηκαν να υπηρετήσουν τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Προς την ίδια κατεύθυνση κινήθηκε και η Επιθεώρηση Τέχνης. Δεν αποτέλεσε ποτέ κομματικό όργανο κάτι που αποδεικνύεται από το γεγονός ότι στις σελίδες του φιλοξενήθηκαν πρωτοποριακά ρεύματα της εποχής, παρά την αντίθεση του κόμματος προς την αφηρημένη τέχνη. Το περιοδικό κινήθηκε μεταξύ στράτευσης και αμφισβήτησης. Η ΕΔΑ δεν το άφησε στην τύχη του αλλά ταυτόχρονα συνειδητοποιούσε ότι θα έπρεπε να δεχτεί τα «ανοίγματά» του, καθώς έβλεπε ότι αν ήθελε πολιτικά να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο θα έπρεπε και η ίδια να κάνει ανοίγματα στην κοινωνία. (Κρεμμύδας, 1997)

Από τους Έλληνες καλλιτέχνες που συνεργάζονται με το περιοδικό αυτοί που φιλοξενήθηκαν περισσότερο στις σελίδες του ήταν η Βάσω Κατράκη, ο Ορέστης Κανέλλης και ο Μπουζιάνης, ενώ από ξένους καλλιτέχνες, φιλοξενήθηκαν ο Picasso, ο Matisse και ο Pignon. (Χατζηνικολάου, 1997).

Από το 1962 και έως το 1966, το περιοδικό συνεργάστηκε αρκετές φορές με τρία μέλη της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, τον Μπότσογλου, τον Βαλαβανίδη και τον Ψυχοπαίδη, οι οποίοι το κόσμησαν με έργα τους. Λίγα μόλις χρόνια μετά την αναγκαστική παύση κυκλοφορίας του περιοδικού, η ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών ήρθε για να υπηρετήσει στόχους τους οποίους είχε επιδιώξει και το περιοδικό όπως η καλλιτεχνική παιδεία του κοινού. Επίσης τόσο η ομάδα όσο και το περιοδικό παρά το γεγονός ότι ιδεολογικά ανήκαν στο χώρο της Αριστεράς, δε δέχτηκαν να υπηρετήσουν μια τέχνη στρατευμένη.

5.2. Η δημιουργία και η φιλοσοφία της ομάδας

Όπως ήδη έχει επισημανθεί στα προηγούμενα κεφάλαια, τόσο οι πολιτικές συνθήκες που κυριαρχούσαν στη χώρα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60 όσο και οι διεθνείς καλλιτεχνικές τάσεις, δημιούργησαν τις κατάλληλες συνθήκες για να εμφανιστεί στην Ελλάδα ο κριτικός ρεαλισμός. Μάλιστα, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι για πρώτη φορά στην Ιστορία της Ελληνικής Τέχνης, μια καλλιτεχνική τάση εμφανίζεται και αναπτύσσεται στην ελληνική πραγματικότητα σχεδόν ταυτόχρονα με το εξωτερικό,

καθώς η νεοελληνική Τέχνη συνήθως ακολουθούσε τα παγκόσμια ρεύματα με καθυστέρηση δεκαετιών (Κουνενάκη, 1988).

Η ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, η οποία έδρασε τη διετία 1971-1973, απετέλεσε την πιο οργανωμένη μορφή κριτικού Ρεαλισμού στη χώρα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν και άλλοι εκπρόσωποί του, όπως θα δούμε και στη συνέχεια. Μέλη της ήταν πέντε ζωγράφοι, ο Γιάννης Βαλαβανίδης, η Κλεοπάτρα Δίγκα, ο Κυριάκος Κατζουράκης, ο Χρόνης Μπότσογλου και ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, οι οποίοι βρίσκονταν αρκετά κοντά ηλικιακά και είχαν αποφοιτήσει προσφάτως από την ΑΣΚΤ της Αθήνας, έχοντας μάλιστα όλοι πλην του Ψυχοπαίδη¹³ ως καθηγητή τον Μόραλη. Συνδέονταν μεταξύ τους με στενή καλλιτεχνική φιλία -με εξαίρεση τη Δίγκα και τον Βαλαβανίδη που εκείνο το διάστημα ήταν παντρεμένοι- και κινούνταν και οι πέντε στο χώρο της Αριστεράς. Υπήρξαν συνδικαλιστικά στελέχη του Συλλόγου Σπουδαστών της ΑΣΚΤ, ενώ γνωρίζονταν και καλλιτεχνικά μέσω της *Ομάδας Τέχνης Α'* (1961-1967), στην οποία συμμετείχαν όλοι πλην της Δίγκα, αλλά και του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης* (1952-1967) στο οποίο εικονογραφούσαν και έγραφαν κείμενα (Κουνενάκη, 1988).

Η έλευση της Δικτατορίας φυσικά δεν τους άφησε ανεπηρέαστους όπως και την πλειοψηφία των καλλιτεχνών της εποχής, οι οποίοι αρχικώς αποφάσισαν να απέχουν από οποιαδήποτε έκθεση. Ταυτόχρονα όμως εξακολούθησαν να δημιουργούν στα ατελιέ τους. Η «παρέα» σιγά σιγά και κυρίως μέσα από τη συνύπαρξη, τη συνδημιουργία, τη δράση, την ανταλλαγή απόψεων, την επιρροή που ασκούσε ο ένας στον άλλο άρχισε να μετασχηματίζεται σε ομάδα με κοινό όραμα.

Στο τέλος της δεκαετίας του '60 ξεκίνησαν οι πρώτες συζητήσεις για τη δημιουργία της εικαστικής ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών. Η δράση της άρχισε επίσημα το 1971, ύστερα από προτροπή του υπευθύνου των πολιτιστικών εκδηλώσεων του τμήματος Goethe της Αθήνας Johannes Weissert, ενώ μέσα από συζητήσεις και προτάσεις για το πώς θα έπρεπε να ονομασθεί η ομάδα εν όψει της πρώτης τους έκθεσης προέκυψε και η ονομασία (Κουνενάκη, 1994). Παρά το όνομα που έφερε η ομάδα, τα μέλη της θεωρούσαν πως έκαναν κριτικό και όχι νέο ρεαλισμό. Απέρριπταν κάθε τι που είχε να κάνει με το ρομαντισμό, το παρελθόν, την Ελληνικότητα, μια και η εποχή επέβαλε να τεθεί ως προτεραιότητα η ίδια η κοινωνική πραγματικότητα. Αρνήθηκαν την αφηρημένη Τέχνη η οποία κυριαρχούσε εκείνη την περίοδο και

¹³ Ο Ψυχοπαίδης είχε αποφοιτήσει από το εργαστήριο χαρακτηριστικής του Γραμματόπουλου.

στάθηκαν κριτικά απέναντι στον καταναλωτισμό ο οποίος είχε εισβάλλει στην ελληνική κοινωνία τη δεκαετία του '60 και είχε αρχίσει μεταβάλλει άρδην την κοινωνική πραγματικότητα.

Βασική επιδίωξη και των πέντε ήταν ο σχολιασμός και η κριτική της τρέχουσας κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας την συγκεκριμένη περίοδο στη χώρα και ως πρώτη ύλη χρησιμοποιήθηκε υλικό, κυρίως, από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης (Ζορμπά, 2016). Τα θέματα των έργων τους πήγαζαν από τα ΜΜΕ, τον Τύπο, την διαφήμιση, τον κινηματογράφο, τα οποία θεωρούσαν φορείς ιδεολογίας και διαμορφωτές -αρνητικής- συλλογικής συνείδησης. Αφορμώμενοι από τις εικόνες που έπαιρναν από αυτά στις οποίες αποτυπώνονταν στιγμιότυπα της καθημερινότητας, στόχευαν στην *κριτική* του νέου τρόπου ζωής που είχε εμφανιστεί τη δεκαετία εκείνη στην Ελλάδα και προωθούνταν από τα μέσα (καπιταλισμός, καταναλωτισμός, σταρ σύστημα κ.λ.) αλλά και της δικτατορίας - η οποία μάλιστα, συχνά χρησιμοποιούσε τον τύπο, ως δούρειο ίππο, για να περάσει τα μηνύματά της (Κουνενάκη, 2017). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν σε κείμενό τους ο Μπότσογλου και ο Βαλαβανίδης, το οποίο κυκλοφόρησε λίγες μέρες πριν την έκθεση στο Γκαίτε: «Σήμερα στη δουλειά μας, βασικά, χρησιμοποιούμε ντοκουμέντα, δηλαδή σύμβολα της καθημερινής μυθολογίας, παρμένα είτε από τη διαφήμιση είτε από τον Τύπο είτε από το σινεμά κ.λπ. με τρόπο που να φανερώνεται ο πραγματικός τους χαρακτήρας. (βία, καταπίεση, εκμετάλλευση κ.λπ.) Μέσα από γνωστά καθημερινά σύμβολα, που μας έχουν επιβληθεί, επιδιώκουμε να κάνουμε μια κριτική αποκατάσταση της αλήθειας και να φτάσουμε σε μια κριτική των κοινωνικών δομών». (Κουνενάκη, 1988). Επομένως στη ζωγραφική τους, μπορούμε να εντοπίσουμε την ίδια στιγμή έργα που βασίστηκαν σε εικόνες που σχετίζονται με διαδηλώσεις πολιτών κατά του καθεστώτος αλλά και διαφημίσεις καταναλωτικών προϊόντων.

Άσκησαν μαχόμενη τέχνη και πρόταξαν τις απόψεις τους στο κοινωνικό γίγνεσθαι της περιόδου. Έδρασαν και λειτούργησαν μέσα στο ρεύμα του κριτικού ρεαλισμού με στόχο να προκαλέσουν τον κοινωνικό προβληματισμό. Θεώρησαν τον κριτικό ρεαλισμό ως το κατεξοχήν όπλο που θα μπορούσε να χτυπήσει το σύστημα με τα ίδια του τα μέσα. Επιζητούσαν τον ρεαλισμό με την κριτική διάσταση και ήθελαν μια πολιτικοποιημένη ζωγραφική.

Οι πέντε ζωγράφοι πέραν του γεγονότος ότι συνδέονταν ιδεολογικά, καθώς ανήκαν και οι πέντε στο χώρο της ευρύτερης Αριστεράς, μοιράζονταν τις ίδιες αντιλήψεις και προβληματισμούς για την τέχνη, τον κοινωνικό της ρόλο, την ευθύνη

του καλλιτέχνη. Προσπάθησαν να αντιπαρατεθούν ιδεολογικά με ότι νοείτο ως Τέχνη, μέχρι εκείνη την περίοδο και να θέσουν ερωτήματα για το ρόλο του καλλιτέχνη και τη μοναδικότητα του εικαστικού έργου. Στόχευσαν σε ένα ευρύτερο κοινό και όχι μόνο σε μια ελίτ και υιοθέτησαν την ιδέα των ομαδικών εκθέσεων (Παπαδοπούλου, 2009). Κάτι το οποίο όπως είδαμε και πιο πάνω είχε επιχειρήσει να κάνει και η *Ομάδα Τέχνης Α΄*. Ταυτόχρονα, σε συνέχεια των προβληματισμών που είχε θέσει στο παρελθόν και η *Ομάδα Τέχνης*, τους απασχόλησαν ζητήματα όπως ο εμπορευματικός χαρακτήρας του έργου Τέχνης και η διακίνησή του μέσω των γκαλερί. Όπως ανέφεραν και στο μανιφέστο που κυκλοφόρησε λίγο πριν την πρώτη τους έκθεση¹⁴, η μεσολάβηση των γκαλερί, ακύρωνε το βασικό ρόλο του έργου τέχνης που ήταν η άμεση επικοινωνία με το κοινό. Ήθελαν τα έργα τους να είναι προσβάσιμα στις πλατιές μάζες και όχι μόνο σε συγκεκριμένες, διαμορφωμένες ελίτ φιλότεχνων. Ακόμη, στη δεύτερη έκθεση της ομάδας που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη, οι τρεις από τους πέντε καλλιτέχνες που παρίστανται, θέλοντας να κάνουν το κοινό, κοινωνό της τέχνης τους και να δείξουν ότι στέκονταν καθαρά απέναντι στην κυρίαρχουσα αστική ιδεολογία που κρατούσε για τον καλλιτέχνη μια απόμακρη στάση, διοργάνωσαν συζητήσεις με τους επισκέπτες της έκθεσης¹⁵.

Η θεματολογία της ομάδας αλλά και η επιθυμία της να ασκήσει κριτική στην ελληνική πραγματικότητα και στα όσα εξελίσσονταν γύρω της, την κάνει να συμπίπτει υφολογικά και ιδεολογικά με κινήματα που κυριαρχούσαν την ίδια περίοδο στην Ευρώπη, χωρίς μάλιστα να υπάρχει και ολοκληρωμένη πληροφόρηση (Κουνενάκη, 1988). Η πρώτη ομάδα με την οποία διαπίστωσαν ότι φέρουν κοινά ήταν η ισπανική *Equippo Cronica* η οποία ανέπτυξε επίσης έναν πολιτικοποιημένο κριτικό ρεαλισμό. Η ομάδα σχολίαζε την πολιτική κατάσταση στην Ισπανία και κυρίως τη δικτατορία του Φράνκο, στέκονταν με καταγγελτική διάθεση απέναντι στον καταναλωτισμό της σύγχρονης εποχής και ασκούσε πολιτική και κοινωνική κριτική μέσω των έργων της, όπως ακριβώς έκανε και η ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών.

Ομοιότητες επίσης εντοπίζονται με τον γερμανικό κριτικό ρεαλισμό, που ασκούσε κριτική σε ποικίλα πολιτικά και κοινωνικά θέματα που διαδραματίστηκαν κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60 και κυρίως με το έργο του Richter και του Polke. Ταυτόχρονα η άρνηση της ομάδας προς την «Ελληνικότητα» και η απουσία

¹⁴ Θα γίνει αναφορά στην επόμενη ενότητα.

¹⁵ Όπως επίσης έκανε λίγα χρόνια πριν και η Ομάδα Τέχνης 'Α.

οποιασδήποτε μνήμης που μπορεί να παρέπεμπε στο παρελθόν, θυμίζει τα έργα του Richter με τα οποία ασκείται κριτική στην Γερμανική κοινωνία που προσπαθεί να ξεπεράσει τις ενοχές για το ιστορικό της παρελθόν. Στο ίδιο πλαίσιο κινήθηκε και ο Polke ο οποίος μέσω των έργων του που βασίζονταν σε φωτογραφίες από τον τύπο, προσπάθησε να ασκήσει κριτική στα ΜΜΕ, ενώ και στην 5^η Documenta που πραγματοποιήθηκε στο Kassel, το 1972 κυριάρχησαν προβληματισμοί που αφορούσαν την κοινωνικοπολιτική διάσταση της τέχνης ή ασκήθηκε κριτική τους χώρους τέχνης, ζητήματα δηλαδή που την ίδια περίοδο απασχολούσαν και τους Νέους Έλληνες Ρεαλιστές.

Σε ότι αφορά τις επιρροές που δέχτηκαν, αρκετές φορές μίλησαν τα ίδια τα μέλη της ομάδας. Ο Μπότσογλου, σε συνέντευξή του, επισήμανε ότι πέρα από τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις που τους οδήγησαν στον κριτικό ρεαλισμό, δέχτηκαν επιρροές και από τον νέο ιταλικό κινηματογράφο που είχε κοινές ρίζες με τον ιταλικό νεορεαλισμό (Παπαδοπούλου, 2009). Ο Κατζουράκης, πάλι, παραδέχτηκε σε συζήτησή του με την Κουνενάκη (1994), ότι έφεραν κοινά στοιχεία με την αμερικάνικη Pop Art αλλά κυρίως με τη αγγλική και την Ιταλική. Είχαν σχέσεις με τον Μικελάντζελο Πιστολέτο¹⁶, ενώ θεωρούσε ότι είχαν κοινά στοιχεία και με την ισπανική ομάδα Cronica. Συνέχισε λέγοντας ότι δεν πίστευε ότι αναπτύχθηκε ποτέ καθαυτή Pop Art στην Ελλάδα, αλλά υπήρξαν μόνο καλλιτέχνες που χρησιμοποίησαν στοιχεία της. Παραδέχεται επίσης ότι δεν γνώριζαν και πολλά για τον γερμανικό κριτικό ρεαλισμό - πέραν κάποιων ζωγράφων. Πρωτοήρθαν σε επαφή μαζί τους μέσα από μια έκθεση που έγινε στο Γκαίτε, δυο χρόνια βέβαια μετά τη δική τους και εκεί ανακάλυψαν κοινά και εντυπωσιάστηκαν από το γεγονός ότι υπήρχαν ζωγράφοι που δρούσαν όλοι μαζί ως ένα δεμένο σύνολο και είχαν την ίδια διάθεση να αντιμετωπίσουν με χιούμορ τα όσα άσχημα συνέβαιναν γύρω τους. (Κουνενάκη, 1994)

5.3. Μανιφέστα

Η ομάδα πέραν των δυο εκθέσεων που πραγματοποίησε, μέσω των οποίων προσπάθησε να περάσει μηνύματα στην κοινωνία και να ασκήσει κριτική, τόσο στις καταπιεστικές συνθήκες που επέβαλε το καταπιεστικό καθεστώς όσο και στα Μέσα και στην καταναλωτική κοινωνία, ενδιαφέρθηκε και για ζητήματα που αφορούσαν την

¹⁶ Εμβληματικός Ιταλός καλλιτέχνης, εκπρόσωπος της Art Povera.

ουσία της τέχνης και το ρόλο του καλλιτέχνη στην κοινωνία. Για αυτά τα θέματα η επέλεξε να «μιλήσει» μέσω των Μανιφέστων της.

Αρχικά το καλοκαίρι του 1971, πριν την πρώτη της έκθεση, η ομάδα συντάξε το πρώτο της μανιφέστο, το οποίο δημοσιεύθηκε το Δεκέμβριο του 1971 στο περιοδικό *Χρονικό*, που εξέδιδε το Πνευματικό και Καλλιτεχνικό Κέντρο Ώρα του Ασαντούρ Μπαχαριάν. Έφερε τον τίτλο «Η λειτουργία του έργου Τέχνης»¹⁷ και αφορούσε παλαιότερες συζητήσεις τους που είχαν να κάνουν με την κοινή αισθητική και τους κοινούς στόχους που ήθελαν να εκπληρώσουν μέσω της συνεργασίας. Αναφέρονταν στο ομαδικό έργο και μιλούσαν για τον κριτικό ρεαλισμό, την κοινωνικοποιημένη τέχνη και για το ρόλο του καλλιτέχνη (Κουνενάκη, 2007). Σε αυτές τις συζητήσεις, με τη μορφή ενός ιδιότυπου διαλόγου, εκθέτονταν ελεύθερα οι απόψεις τους για την κοινωνικοποιημένη Τέχνη αλλά ταυτόχρονα διαφαίνονταν -έστω και ισχνά- οι ιδεολογικές τους διαφωνίες, οι οποίες τελικώς θα οδηγούσαν δυο χρόνια μετά στη διάλυση της ομάδας. Οι πέντε ζωγράφοι, κυρίως λόγω του περίεργου κλίματος της εποχής δεν υπέγραψαν το μανιφέστο με τα ονόματά τους αλλά χρησιμοποίησαν τα πέντε πρώτα γράμματα της αλφαβήτου (Κουνενάκη, 1988).

Όσον αφορά το ομαδικό έργο, θεωρούσαν ότι ίσως τους βοηθήσει να κατανοήσουν καλύτερα την πραγματικότητα που βίωναν, μια πραγματικότητα που ασκούσε επίδραση στους ίδιους και στα έργα τους. Θεωρούσαν ότι έννοιες όπως η αυτόνομη δημιουργία είχαν πλέον καταρρεύσει και πιστεύαν ότι ήταν προτιμότερο να δρουν μέσα σε μια ενότητα, στην οποία μπορούσαν να συζητούν, να ανταλλάσσουν ιδέες να αναθεωρούν. Ήθελαν η τέχνη τους να κάνει αναφορές στα κοινωνικά προβλήματα της εποχής τους.

Όσον αφορά τον κριτικό ρεαλισμό, θεωρούσαν ότι ήταν εκείνη η μορφή ρεαλισμού που είχε ως στόχο την αποτύπωση της πραγματικότητας όχι μέσα από μια ωραιοποιημένη παρουσίαση/απεικόνιση, αλλά μέσα από την μια κριτική ματιά που θα κέντριζε το ενδιαφέρον του θεατή, θα όξυνε την κριτική του σκέψη και θα ωθούσε στη δημιουργία ερωτημάτων. Έκανε κριτική στο σύστημα με τα ίδια του τα μέσα και έφερε κοινά με την κοινωνικοποιημένη τέχνη χωρίς όμως ταυτίζονται. Η κοινωνικοποιημένη τέχνη δεν κατέγραφε απλώς την αλλοτριωμένη πραγματικότητα και εν τέλει γινόταν ένα καταναλωτικό προϊόν -όπως έκανε ο Γουόρχολ- αλλά την αμφισβητούσε. Κάποια από τα μέλη θεωρούσαν ότι ο ζωγράφος, έπρεπε να ασχολείται με τον αντίκτυπο του

¹⁷ Αντίστοιχα μανιφέστα είχαν δημοσιεύσει και άλλοι καλλιτέχνες στο εξωτερικό.

έργου του στην κοινωνία ενώ άλλα, ότι λίγα ήταν αυτά που θα μπορούσε να κάνει ένα έργο τέχνης στην κοινωνία. Τέλος αναρωτιόνταν για τον ρόλο/θέση του καλλιτέχνη και τον τρόπο λειτουργίας και παραγωγής των έργων. Πίστευαν ότι για να έρθει σε ουσιαστική επαφή το κοινό με τον καλλιτέχνη και το έργο του έπρεπε να βρουν άλλους τρόπους έκθεσης των έργων τους όχι μέσω των γκαλερί και των εμπορικών συστημάτων .

Το δεύτερο Μανιφέστο κυκλοφόρησε λίγες μόλις μέρες πριν την πρώτη έκθεση της ομάδας και το υπέγραψαν τα τρία από τα πέντε μέλη της ομάδας, ο Ψυχοπαίδης, ο Κατζουράκης και ο Βαλαβανίδης. Ο βασικός προβληματισμός τους αφορούσε το σύγχρονο καλλιτεχνικό έργο και τη σχέση του με την παραδεδομένη αισθητική. Χρησιμοποιούσαν τα μέσα πλατιάς επικοινωνίας κριτικάροντας όμως την ιδεολογία που αυτά αντιπροσώπευαν, ενώ παράλληλα προβληματίζονταν για τους μηχανισμούς διάδοσης των έργων. Βασική τους επιδίωξη ήταν τα φτάσει το έργο τέχνης στο κοινό και όχι μόνο σε ένα συγκεκριμένο κοινό μια διαμορφωμένη ελίτ που σύχναζε στις γκαλερί αλλά στις πλατιές μάζες. Ενώ το έργο τέχνης επιδίωκε να αμφισβητήσει τους μηχανισμούς που το κατέτασσαν σε εμπορικό προϊόν έπρεπε αναγκαστικά να περάσει μέσα από αυτούς για να διοχετευθεί στο κοινό. Έτσι λοιπόν οραματιζόνταν ομαδικές δημιουργίες σε χώρους καθημερινής ζωής σε διάλογο με πολλούς διαφορετικούς αποδέκτες. Ήθελαν επίσης να αναδείξουν την πλαστικότητα της πραγματικότητας που παρουσιαζόταν μέσα από τη φωτογραφία και τη διαφήμιση, μέσα δηλαδή από μια ήδη διαμεσολαβημένη πρώτη ύλη. Στόχευαν όχι να αντιγράψουν απλώς αυτή την πραγματικότητα όπως έκανε η Pop Art αλλά να φωτίσουν και να αποκαταστήσουν αυτή την πραγματικότητα μέσα από την κριτική αντιπαραβολή σε αντίθεση με ένα απλό ντοκουμεντάρισμα.

Το τρίτο και τελευταίο κείμενό τους (Μανιφέστο III) κυκλοφόρησε τις παραμονές της έκθεσης του Γκάιτε και το υπέγραψαν ο Μπότσογλου και ο Βαλαβανίδης. Βασικός στόχος τους όπως τόνιζαν ήταν να κάνουν παραστατική ζωγραφική, απομυθοποιώντας γεγονότα που είχαν έτσι δημιουργηθεί ώστε να εξυπηρετούν συμφέροντα, περιορίζοντας τον υποκειμενισμό του καλλιτέχνη. Έπαιρναν αφορμή από απλά γεγονότα της καθημερινότητας από τον τύπο τη διαφήμιση το σινεμά ώστε να αναδειχθεί ο αληθινός τους χαρακτήρας. Μέσα από αυτή τη διαδικασία ήθελαν να αποκαταστήσουν κριτικά την αλήθεια και κατ' επέκταση να ασκήσουν κριτική στην κοινωνία που λειτουργούσε με συγκεκριμένο τρόπο.

Τον Απρίλιο του 1973, στην έκθεση τους στο «Κοχλία» στη Θεσσαλονίκη, υπέγραψαν και οι πέντε το τελευταίο θεωρητικό τους κείμενο (Μανιφέστο IV), στο οποίο συμπύκνωναν όσα είχαν ήδη αναφέρει στα προηγούμενα τρία κείμενά τους, καταλήγοντας ότι δεν θεωρούν ότι με τη ζωγραφική τους θα αλλάξουν την κοινωνία. Γνώριζαν ακόμη ότι και η κοινωνικοποιημένη τέχνη την οποία υπηρετούσαν, δεν θα μπορούσε εντέλει να λειτουργήσει κοινωνικά καθώς όλα καθορίζονται από τους κανόνες της αγοράς. Αλλαγές στην κουλτούρα μπορούσαν να υπάρξουν, όμως δεν θα ήταν αλλαγές στην ίδια την κοινωνία.

5.4. Τα μέλη της ομάδας

Μετά την αναφορά που έγινε στις προηγούμενες ενότητες, στις συνθήκες υπό τις οποίες διαμορφώθηκε η ομάδα και μέσα στις όποιες κλήθηκε να δράσει, θα σταθούμε, στην ενότητα αυτή, σε κάθε ένα από τα μέλη της ξεχωριστά, προκειμένου να διαπιστωθεί, όσο είναι δυνατό, η πορεία τους προς τη νεορεαλιστική αναπαράσταση και την ένταξή τους στην ομάδα και προς τα που κινήθηκαν μετά τη διάλυσή της. Παράλληλα παρακολουθώντας κανείς, εξελικτικά την πορεία τους μέσα στα χρόνια μπορεί να διαπιστώσει ότι τα ζητήματα που τους απασχολούσαν την περίοδο που ήταν μέλη της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών δηλαδή, κοινωνικά ζητήματα, ζητήματα πολιτικής καταπίεσης, ο ρόλος του καλλιτέχνη κ.α. υπήρχαν στην προβληματική τους με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, σε άλλους λιγότερο και σε άλλους περισσότερο, σε όλη την εικαστική τους διαδρομή.

5.4.1 Γιάννης Βαλαβανίδης

Ο Γιάννης Βαλαβανίδης (1939-2017) γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε ζωγραφική, χαρακτική και ψηφιδωτό στην ΑΣΚΤ, έχοντας ως καθηγητές τον Μόραλη, τον Γραμματόπουλο και την Βοΐλα. Κατά τη διάρκεια των σπουδών του συμμετείχε ενεργά σε αριστερές φοιτητικές οργανώσεις, ενώ συνεργάστηκε με το περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* και ήταν μέλος της *Ομάδας Τέχνης Α΄*. Εκτός από την ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών συμμετείχε επίσης στην Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη και στο Σύνδεσμο Σύγχρονης Τέχνης¹⁸.

¹⁸ Αγνώστου, «Βαλαβανίδης Γιάννης (1939 - 2017)», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=682&tab=main> (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

Η αποφοίτησή του από την ΑΣΚΤ και το ξεκίνημα της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας συνέπεσε με την έλευση της Δικτατορίας. Ήδη από το ξεκίνημά του ο Βαλαβάνης στράφηκε προς την παραστατική ζωγραφική, θέλοντας να σχολιάσει τα όσα συνέβαιναν γύρω του, τα αιτήματα του καιρού (Κουνενάκη, 1988). Στην πρώτη ατομική έκθεση που πραγματοποίησε το 1970, στη γκαλερί «Άστορ», παρουσίασε έργα που έδειχναν την τάση του να ερευνά σε βάθος καθημερινά αντικείμενα (Μποϊλέ, 2022). Ταυτόχρονα έκανε χρήση του φωτογραφικού ντοκουμέντου κάτι που συνεχίστηκε και την περίοδο που έδρασε εντός της ομάδας, ενώ οι επιρροές του από τον αμερικάνικο φωτογραφικό ρεαλισμό αλλά και την τεχνική του ράστερ (εικόνα 2, 1968) του Sigman Polken ήταν εμφανείς. Στους πίνακές του δεν επιζητούσε να αναπαραστήσει τα πρόσωπα καθαυτά αλλά τη φωτογραφική τους αναπαράσταση (εικόνα 3, 1969) με στόχο την αναζήτηση της αντικειμενικότητας (Μποϊλέ, 2022).

Η πορεία του μετά τη διάλυση της ομάδας

Σχεδόν αμέσως μετά τη διάλυση της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών διαφοροποιήθηκε από τον κριτικό ρεαλισμό της ομάδας, χωρίς όμως να απομακρυνθεί από το χώρο του ρεαλισμού. Αυτό που τον ενδιέφερε πλέον ήταν όχι να παρουσιάσει κριτικά και πιστά την (κοινωνική) πραγματικότητα αλλά να εξοικειωθεί ο θεατής με αυτό που βλέπει απέναντί του και να ανακαλύψει μόνος του τις «κρυμμένες αλήθειες». Στη συνέχεια της πορείας του ασχολήθηκε σχεδόν αποκλειστικά με τα τοπία, από τα οποία αναδύεται ένας έντονος λυρισμός (εικόνα 4, 1982) αλλά και με την εικονογράφηση βιβλίων και εξωφύλλων (Κουνενάκη, 1988). Όπως έχει δηλώσει ο ίδιος, η εικονογράφηση εξωφύλλων ξεκίνησε το 1970 από τις εκδόσεις «Κείμενα» και συνεχίστηκε επί τριακονταετίας, με διάφορους εκδοτικούς οίκους. Η εικονογράφηση - και γενικότερα οι εικαστικές τέχνες- του προσέφεραν μια μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης και κινήσεων, γι' αυτό και τελικώς την επέλεξε¹⁹. (ΜΙΕΤ, 2015)

Διετέλεσε καθηγητής αρχικά στη Σχολή Βακαλό (1972-1980) και έπειτα στην ΑΣΚΤ (1981-2005), όπου υπήρξε και Αντιπρύτανης για 3 έτη (2001-2004), ενώ στη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας πραγματοποίησε δώδεκα ατομικές και πολλές ομαδικές εκθέσεις, ενώ πολλά κείμενα του έχουν δημοσιευθεί στον τύπο. (ΜΙΕΤ, 2015).

¹⁹Αγνώστου, «Βαλαβανίδης Γιάννης (1939 - 2017)», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=682&tab=main> (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

5.4.2 Κλεοπάτρα Δίγκα

Η Κλεοπάτρα Δίγκα γεννήθηκε στην Αθήνα, και σπούδασε ζωγραφική και σκηνογραφία στην Α.Σ.Κ.Τ. με δασκάλους τον Μόραλη, τον Νικολάου και τον Βασιλειάδη, ενώ συνέχισε τις σπουδές της στο Παρίσι όπου και εργάστηκε ως βοηθός του σκηνογράφου Hubert Monloup. Στη ζωγραφική της εντοπίζονται επιρροές από την pop art αρχικά και από τον κριτικό ρεαλισμό στη συνέχεια, μέσω του οποίου προσπάθησε να σχολιάσει τις αρνητικές επιδράσεις του σύγχρονου τρόπου ζωής. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, ενώ συμμετείχε και σε άλλες καλλιτεχνικές ομάδες, όπως το Κ.Ε.Τ. και η Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη²⁰.

Η Δίγκα ασχολήθηκε με έναν ιδιότυπο ρεαλισμό, στον οποίο άλλες φορές αναπαραστούσε σκηνές από την προσωπική της ζωή (Εικόνα 5, 1972) και άλλοτε βρίσκονταν κοντά στον αμερικάνικο φωτορεαλισμό (Εικόνα 6, 1969).

Κατά τη διάρκεια της εικαστικής της διαδρομής είχε πάρει μέρος σε πολλές ομαδικές και ατομικές εκθέσεις. Ως πολυπράγμων χαρακτήρας είχε δουλέψει ως σκηνογράφος σε θέατρα στην Ελλάδα (Εθνικό και Κ.Θ.Β.Ε.) και στο εξωτερικό, έχει εργαστεί στην τηλεόραση, στο ραδιόφωνο κάνοντας εκπομπές στο Τρίτο Πρόγραμμα του Χατζηδάκι και στον κινηματογράφο, ενώ λίγα χρόνια μετά τη διάλυση της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, εισήλθε στο χώρο της εκπαίδευσης σε συνδυασμό βέβαια με τη μεγάλη της αγάπη για τα εικαστικά. Πιο συγκεκριμένα, το 1976, ανέλαβε υπεύθυνη του εικαστικού τμήματος και των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων των Εκπαιδευτηρίων Ζηρίδη, ενώ έχει διδάξει και επιμορφωτικά σεμινάρια σε εκπαιδευτικούς της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης (Κουνενάκη, 1988). Σε πρόσφατη συνέντευξή της μάλιστα (Αυγή, 2020), όταν είχε ανοίξει η συζήτηση και είχαν δημιουργηθεί αντιδράσεις, λόγω της μείωσης των ωρών των καλλιτεχνικών μαθημάτων στο Λύκειο, είχε μιλήσει και είχε τονίσει την αναγκαιότητα της Τέχνης στην εκπαίδευση. Συνέβαλε καθοριστικά στην δημιουργία του Δικτύου Εικαστικών Εργαστηρίων του Υπ. Πολιτισμού, ενώ ίδρυσε και διεύθυνε τα Δημοτικά Εικαστικά Εργαστήρια της Καλαμάτας (1985-1992) και της Πάτρας (2000-2012).

²⁰ Αγνώστου, «Δίγκα Κλεοπάτρα (1946) βιογραφικό», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=347> (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

5.4.3 Ο Κυριάκος Κατζουράκης

Ο Κυριάκος Κατζουράκης (1944-2021) γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε στην Α.Σ.Κ.Τ. με καθηγητές τον Μόραλη και τον Βασιλειάδη. Έζησε για αρκετά χρόνια στο Λονδίνο (1972-1986) όπου και πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές στην χαρακτική. Στη ζωγραφική του εντοπίζονται στοιχεία κριτικού ρεαλισμού, ενώ υπάρχουν συχνά και στοιχεία «ελληνικότητας», με επιρροές από τον Τσαρούχη, τον Κόντογλου ή τον Θεόφιλο. Συνδύαζε στα έργα του τη ζωγραφική με το θέατρο, τη μουσική και τη λογοτεχνία, ανέπτυξε συγγραφική δραστηριότητα ενώ ασχολήθηκε και με τον κινηματογράφο²¹.

Με την ένταξή του στην ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, τον ενδιέφερε όπως και τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας, να αποτυπώσει την άμεση πραγματικότητα, μέσω του ντοκουμέντου, και να της ασκήσει έντονη κριτική. Χρησιμοποιούσε εικόνες που έπαιρνε από τον Τύπο (εικόνα 7, 1968) έχοντας ως βασική επιδίωξη να αποκαλύψει τους μηχανισμούς που έμπαιναν πριν από ένα γεγονός, δημιουργώντας έτσι μια υποκειμενικότητα, ένα ιδεολόγημα, το οποίο βέβαια το παρουσίαζαν ως αντικειμενικό γεγονός. Η αποτίμηση της συμμετοχής του στην ομάδα ήταν μάλλον θετική, θεωρεί δηλαδή, όπως λέει ο ίδιος σε συνέντευξή του στην Κουνενάκη (1994) πως η ένταξή του σε αυτήν τον έκανε να δοκιμάσει και να δημιουργήσει πράγματα τα οποία σε διαφορετική περίπτωση δε θα είχε τολμήσει. Αμέσως μετά τη διάλυση της ομάδας και για ένα χρονικό διάστημα προσπάθησε να συνεχίσει να δουλεύει στο πνεύμα της.

Η πορεία του μετά τη διάλυση της ομάδας

Αμέσως μετά τη διάλυση της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών ο Κατζουράκης μετακόμισε στην Αγγλία όπου και έμεινε για τα επόμενα δώδεκα έτη. Η εκεί διαμονή του καθόρισε την εικαστική του ταυτότητα, ενώ άρχισε να διαφοροποιείται από τις θεματολογικές αναζητήσεις της ομάδας. Εκεί αρχικώς ασχολήθηκε με την μελέτη της ζωγραφικής, ενώ παράλληλα, θέλοντας να εμπλουτίσει τις γνώσεις του παρακολούθησε μαθήματα χαρακτικής και ζωγραφικής. Δημιούργησε έναν ισχυρό δεσμό με το Δήμο του Λονδίνου και πραγματοποίησε έκθεση στη γκαλερί

²¹ Αγνώστου, Κατζουράκης Κυριάκος (1944 - 2021) βιογραφικό, στον διαδικτυακό ιστότοπο: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=126> (τελευταία επίσκεψη 10/6/2022)

«Σερπανταίν», με έργα ρεαλιστικά, έντονα πολιτικοποιημένα, αντίθετα με ότι επικρατούσε εκείνο το διάστημα στην Αγγλία. (Κουνενάκη, 1994)

Ο Κατζουράκης πίστευε ότι οι εικαστικές τέχνες εξελίσσονταν εκτός πραγματικότητας, μακριά από την κοινωνία και τα προβλήματά της. Για αυτό το λόγο, εκείνο το διάστημα επέλεξε να κάνει τέχνη προσπαθώντας να καταγράψει όσα τον περιέβαλαν, επηρεασμένος από τον Καραβάτζο,²² στα έργα του οποίου εντόπιζε κάτι το «σύγχρονο». Η τέχνη αυτή αναπτύχθηκε μέσα στη σκηνογραφία της Αναγέννησης. Ο ρομαντισμός και ο ιδεαλισμός της ήταν ακριβώς το αντίθετο από την σκληρή πραγματικότητα την οποία ήθελε να εκφράσει. Ταυτόχρονα η Ελληνικότητα ήταν ένα από τα ζητήματα που τον απασχόλησαν κυρίως ως απόρροια της μελέτης του έργου του Θεόφιλου, του Κόντογλου και του Τσαρούχη με τον οποίο πρωτοσυναντήθηκε το 1978 στο Λονδίνο (Κουνενάκη, 1994)

Το 1977 πραγματοποίησε μια ακόμη έκθεση στο Λονδίνο το «Καφενείο Βερμέρ» (εικόνα 8, 1976). Η ίδια έκθεση πραγματοποιήθηκε λίγο αργότερα και την γκαλερί «Ωρα» στην Αθήνα. Τα έργα του με καθαρά ρεαλιστική χροιά αντιμετώπιστηκαν με σκεπτικισμό στο Λονδίνο. Με αυτά τα έργα ο καλλιτέχνης ξεκίνησε έναν διάλογο με το παρελθόν, με μεγάλους ζωγράφους από τους οποίους δέχτηκε επιρροές, με την ευρωπαϊκή και ελληνική παράδοση αλλά και με μια φιγούρα που κυριάρχησε σε όλη αυτή τη σειρά, τον ήρωα της ελληνικής Επανάστασης, Θεόδωρο Κολοκοτρώνη, σε μια προσπάθεια να τον παρουσιάσει ως πιο οικείο καθημερινό πρόσωπο. Την ίδια περίοδο εικονογράφησε και το βιβλίο του Τάκη Θεοδωρόπουλου με τίτλο *Ο βίος και η πολιτεία το Θεόδωρου Κολοκοτρώνη*, το οποίο επιχειρούσε μια σύνδεση του παρόντος με το παρελθόν. Η επιλογή του ήρωα της Επανάστασης είχε να κάνει με την ελληνική αντίφαση-ο άνθρωπος που ελευθέρωσε την Ελλάδα, δέχτηκε διώξεις από την ίδια του την πατρίδα. Ήθελε λοιπόν να αποκαταστήσει αυτή την αδικημένη προσωπικότητα και να την τοποθετήσει σε έναν χώρο ιστορικά δικαιωμένο. Γι' αυτό άλλωστε τον τοποθετεί στον κόσμο του Βερμέερ και του Καραβάτζιο και όχι με την ελληνική πραγματικότητα. (Κουνενάκη, 1994)

Μετά τη δεκαετή παραμονή του στην Αγγλία επέστρεψε στην Ελλάδα, έχοντας δουλέψει την σκέψη του πάνω στην Τέχνη και καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι μόνο μέσα από τη συλλογικότητα και όχι από μεμονωμένες προσπάθειες μπορεί να γεννηθεί

²² Μικελάντζελο Μερίτσι ντα Καραβάτζο. Ιταλός ζωγράφος που έζησε στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αι.

μεγάλη Τέχνη, μια θεώρηση που συνεχίζει να απηχεί απόψεις που διατυπώνονταν από την ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών. Η απογοήτευσή του όμως ήταν μεγάλη όταν θα διαπίστωνε επιστρέφοντας ότι η πλειοψηφία των καλλιτεχνών στη χώρα δρα μεμονωμένα χωρίς ίχνος συλλογικότητας.

Λίγα χρόνια αργότερα έχει ήδη στραφεί σε νέους δρόμους. Πραγματοποίησε έκθεση, στην γκαλερί Ωρα, παρουσιάζοντας μια ενότητα με τίτλο *Σταθμός Λαρίσης* και ταυτόχρονα μια άλλη ενότητα με τίτλο *Νυχτερινά* (εικόνα 9, 1987). Τον Μάιο του 1991 ακολούθησε μια ακόμα έκθεση στην γκαλερί «Κρεωνίδης» στην οποία απεικονίζονταν διάφορες μορφές βίας, σε ένα πάντρεμα ρεαλισμού και αφαίρεσης. Βασικό χαρακτηριστικό αυτών των έργων ήταν ο συνδυασμός της εσωστρέφεια του ζωγράφου με την κοσμικότητα της ζωγραφικής.

Ένα από τα τελευταία έργα του Κατζουράκη είναι το *Τέμπλο* που βασίστηκε σε μια ιδέα που πρωτοξεκίνησε το 1977. Στο πρώτο εκείνο Τέμπλο που συναντήσαμε στο βιβλίο του Γιάννη Ρίτσου με τίτλο *Επινίκια*, διαπλέκονται διαφορετικά μεταξύ τους περιβάλλοντα, όπως ακριβώς γίνεται και στα επόμενα Τέμπλα. Βασική επιδίωξη του καλλιτέχνη ήταν να αναδείξει τα πολλά και διαφορετικά στυλ που μπορεί να έχει ένας ζωγράφος. Στο τελευταίο Τέμπλο συναντάμε σκηνές βίας αλλά και μορφές όπως του Τσαρούχη, του Φουκώ, του Μαγιακόφσκι και στοιχεία από το θέατρο, τη μουσική και την ποίηση, θέλοντας να αναφερθεί σε συλλογικές μορφές Τέχνης. Στόχος του ήταν το σκηνικό που διαμόρφωσε να μοιάζει με αυτό που είχε κατά νου την περίοδο των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών. Να αποτελέσει δηλαδή η ζωγραφική του έναν χώρο συνάντησης με αφορμή τα προβλήματα της κοινωνίας, έναν χώρο συνειδητοποίησης της πραγματικότητας και όχι απλώς αποτύπωσής της, ως άλλο ντοκουμένταρισμα. Ταυτόχρονα επηρεάζεται από τον Βελάσκεθ, τον Καραβάτζιο και τον Πουσέν και θέλοντας να δείξει πόσο σύγχρονοι είναι, μέσα από εικαστικές παρεμβάσεις του, τούς φέρνει στη δική του πραγματικότητα. Πειραματίζεται διαρκώς, κάνει ανθρωποκεντρική ζωγραφική καθώς τον απασχολεί ο άνθρωπος σε όλες του τις εκφάνσεις και μονίμως μέσω της Τέχνης του προσπαθεί να απαντήσει σε ερωτήματα που έχουν να κάνουν με τη σχέση πραγματικότητας και εικαστικού έργου, τη σχέση πολιτικής και Τέχνης, τη συλλογική Τέχνη, την απόδοση της Δύσης και της Ανατολής, της Ελληνικότητας κλ. (Κουνενάκη, 1994)

Ο Κατζουράκης εκτός από τη ζωγραφική καταπιάστηκε με τη σκηνογραφία κυρίως σε συνεργασία με το Θέατρο Τέχνης και τον Γιώργο Λαζάνη αλλά και με τον κινηματογράφο. Προτού φύγει από την Ελλάδα τη δεκαετία του '70 είχε συνεργαστεί

στον κινηματογράφο με τον Αγγελόπουλο και τον Βούλγαρη. Μάλιστα οι μέρες του 36 του Αγγελόπουλου είχαν βασιστεί στην έκθεση των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών στο Γκαίτε.

Το 1990 ίδρυσε την «Ομάδα Τέχνης», με στόχο την έρευνα στις σχέσεις μεταξύ των τεχνών, ήταν ιδρυτικό μέλος της Ένωσης Καλλιτεχνών “Eurora 24” και το 2005 εξελέγη τακτικός καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, όπου δίδαξε μέχρι το 2011 ²³.

5.4.4 Ο Χρόνης Μπότσογλου

Ο Χρόνης Μπότσογλου (1941-2022) γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, σπούδασε στην ΑΣΚΤ της Αθήνας με καθηγητή τον Γιάννη Μόραλη και στη συνέχεια στην Ecole des Beaux Arts στο Παρίσι, όπου η ζωγραφική του απέκτησε έναν πιο ρεαλιστικό χαρακτήρα και κατευθύνθηκε προς την πολιτική στράτευση. Συμμετείχε στην *Ομάδα Τέχνης Α΄*, στην ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών και στην Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη, ενώ συνεργάστηκε με το περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* και με το Ελεύθερο Θέατρο. Το 1989 εκλέχτηκε καθηγητής στην ΑΣΚΤ, όπου διετέλεσε Πρύτανης από το 2001 έως το 2005 ²⁴.

Ο ίδιος αυτοχαρακτηριζόταν ως παραστατικός ζωγράφος, ενώ η εικαστική του δημιουργία θα μπορούσαμε να πούμε ότι αρνείται κάθε έννοια ελληνικότητας και έχει ως βασικό χαρακτηριστικό τον ανθρωποκεντισμό (Παπαδοπούλου, 2009). Οι επιρροές στην Τέχνη του προέρχονται κυρίως από τον Μπουζιάνη, τον Βαν Γκογκ, τον Τζιακομέτι, τον Μπέικον. Τα έργα του έχουν αυτοβιογραφικό χαρακτήρα -σε πάρα πολλούς πίνακες απεικονίζει τον εαυτό του (εικόνα 10,1979), τη σύζυγό του, τη μητέρα του, ενώ ζωγραφίζει και μέρη στα οποία είχε βιώματα, όπως μια ολόκληρη σειρά έργων *Λιοτριβία* και απεικονίζει ελαιοτριβεία στη Μυτιλήνη.

Από πολύ μικρή ηλικία ο Μπότσογλου είχε δείξει την πορεία που επρόκειτο να ακολουθήσει. Αρχικώς τελειώνοντας το δημοτικό κέρδισε το πρώτο βραβείο μαθητικής έκθεσης στη Θεσσαλονίκη. Ταυτόχρονα ύστερα από ένα ταξίδι που έκανε με τον πατέρα του στην Αθήνα και αφού επισκέφθηκε την Ακρόπολη, το αρχαιολογικό μουσείο και το πρώτο νεκροταφείο στο οποίο είδε την Κοιμωμένη του Γιαννούλη Χαλεπά, άρχισε να εμπλέκεται συστηματικά με την Τέχνη. Στο γυμνάσιο ξεκίνησε να

²³ Αγνώστου, Κατζουράκης Κυριάκος (1944 - 2021) βιογραφικό, στον διαδικτυακό ιστότοπο: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=126> (τελευταία επίσκεψη 10/6/2022)

²⁴ Αγνώστου, «Μπότσογλου Χρόνης (1941) βιογραφικό, στον διαδικτυακό ιστότοπο <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=804> (τελευταία επίσκεψη 10/6/2022)

ζωγραφίζει πίνακες τους οποίους πουλούσε για να μπορεί να αγοράζει τα χρώματά του, ενώ έγινε και μέλος του Συλλόγου ερασιτεχνών Ζωγράφων και Γλυπτών Θεσσαλονίκης παρά το νεαρό της ηλικίας του (Κουνενάκη, 2022).

Νεαρός σπουδαστής στην ΑΣΚΤ ζωγράφιζε ακουαρέλες και πορτρέτα με επιρροές από τον Μπουζιάνη. Ο Μπότσογλου φαίνεται να ήταν προικισμένος και με ευαισθησία στο χρώμα, ενώ το έργο του έφερε μια ιδιαίτερη συγκίνηση και απηχούσε τα χρωματικά διδάγματα του Γ. Μπουζιάνη (Πετρής, 1961). Με τον ερχομό του στην Αθήνα εντάχθηκε στο χώρο της Αριστεράς και συνεργάστηκε με το περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*. Το 1964 όντας φοιτητής, συμμετείχε στην Γ΄ Πανελλήνια Έκθεση Νέων και παράλληλα την ίδια χρονιά πραγματοποίησε την πρώτη ατομική του έκθεση στο Κέντρο Τεχνολογικών Εφαρμογών με έργα εξπρεσιονιστικά. Την επόμενη χρονιά πήρε μέρος στην Η΄ πανελλήνια Έκθεση.

Στην πρώτη έκθεση της Ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών ο Μπότσογλου, βρισκόταν στο Παρίσι. Ο Μάης του '68 είχε προηγηθεί, επιδρώντας καθοριστικά πάνω στον ίδιο, αλλά και στα υπόλοιπα μέλη της ομάδας, κάνοντάς τους να αμφισβητήσουν την τρέχουσα τέχνη καθώς θεωρούσαν ότι εκτυλισσόταν έξω από την αληθινή ζωή. Ο Μπότσογλου μέσα σε αυτό το πλαίσιο και κάτω από αυτές τις επιρροές διαπίστωσε ότι δεν ενδιαφερόταν τόσο για την κριτική θέαση των πραγμάτων, όσο για τον βιωμένο χώρο που σχεδιάζει «εκ του φυσικού» (Παπαδοπούλου, 2009). Ήταν η περίοδος που συνέθεσε την ενότητα με τίτλο *Μετρό* (εικόνα 11, 1970) εμπνευσμένη από το μετρό του Παρισιού και τις χιλιάδες διαφορετικές εικόνες που έβλεπε να ξεδιπλώνονται καθημερινά μπροστά του δημιουργώντας κάθε φορά και ένα άλλο σκηνικό. Λίγο αργότερα, τον Οκτώβριο του 1971, ξεκίνησε μια ακόμη ενότητα έργων τη *Φρίζα* (εικόνα 12, 1972), η οποία περιλάμβανε 18 έργα που είχαν να κάνουν κυρίως με καταναλωτικά σύμβολα μια μπάλα ποδοσφαίρου μια σακούλα σούπερ μάρκετ, το κράνος ενός μοτοσικλετιστή, το φανάρι μιας μοτοσικλέτας, ένας αστυνομικός με γκλομπ (που μπλέκονταν με το πρόσωπο του, της συζύγου του, των γονιών του δημιουργώντας ένα παλίμνηστο για όσα κοινωνικά, πολιτικά και προσωπικά ζητήματα των απασχολούν. Η «Φρίζα» εντάσσεται στον κριτικό ρεαλισμό με τον οποίο καταπιάστηκε εκείνο το διάστημα ο Μπότσογλου -και ως μέλος της ομάδας- αλλά ταυτόχρονα αποτέλεσε μια τομή στην καριέρα του καθώς στράφηκε πλέον σε νέες μορφοπλαστικές αναζητήσεις, δίνοντας έμφαση στη μορφή και στο χώρο του έργου.

Η πορεία του μετά τη διάλυση της ομάδας

Λίγο μετά τα μέσα της δεκαετίας του '70 μαζί με κάποια ρεαλιστικά έργα, ζωγράφησε ένα πολύπτυχο που περιλαμβάνει το πορτρέτο ενός εργάτη που σκοτώθηκε σε λατομείο στη Μυτιλήνη μαζί με άλλα έργα που σχετίζονται με το γεγονός κάνοντας σαφείς πολιτικές νύξεις (εικόνα 13, 1976). Ήταν η περίοδος που θήτευσε στον -ξεπερασμένο από την εποχή- σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Οι πολιτικές εξελίξεις στο τέλος της δεκαετίας τον απογοήτευσαν και τον ώθησαν σε μια ιδιότυπη απομόνωση στο σπίτι του στη Μυτιλήνη. Εκεί βρήκε καταφύγιο στη ζωγραφική μέσω της δημιουργίας μιας νέας εικαστικής σειράς με τίτλο «Λιοτρίβια» (εικόνα 14, 1981) στην οποία αποτύπωσε τον βιωμένο χώρο (Παπαδοπούλου, 2009).

Ακολούθησε μια ακόμα σειρά έργων με τίτλο *Σελίδες Ημερολογίου* -ήταν από τους ελάχιστους ζωγράφους που διατηρούσε ημερολόγιο όσο δούλευε - (Κουνενάκη, 2022), στην οποία καταπιάστηκε με το θέμα της φυσικής φθοράς που επιφέρει ο χρόνος, με επίκεντρο την αγαπημένη του μητέρα (Κρημνιώτη, 2022). Την ίδια περίοδο εικονογράφησε γυμνά πορτρέτα με τον τίτλο «Επαγγέλματα» σε μια προσπάθεια διερεύνησης του κοινωνικού ασυνείδητου και της συλλογικής μνήμης, στα οποία ο εικονιζόμενος κάθε φορά ήταν ο ίδιος ο ζωγράφος. Το έργο του κυριαρχείται από γυμνούς πίνακες, που ήταν κυρίως αυτοπροσωπογραφίες του. Το 1986 ασχολήθηκε με μια ενότητα με την οποία είχε καταπιαστεί και στο παρελθόν, τα «Ερωτικά» και άρχισε να δουλεύει και την «Νέκυια», η οποία αφορούσε τη μνήμη (εικόνα 15, 1993-2000). Από τις τελευταίες ενότητες έργων του ήταν το «Αντίο Ατελιέ», στο οποίο εικονοποιείται ο βιωμένος χώρος του εργαστηρίου του, μέσα από μνήμες και συναισθήματα του ζωγράφου.

Κλείνοντας αυτή τη σύντομη ενότητα για το έργο του Μπότσογλου, αξίζει να σημειωθεί ότι ήταν από τους ελάχιστους ζωγράφους που κρατούσε σημειώσεις για όσα συνέβαιναν και όσα τον απασχολούσαν την ώρα της δημιουργίας του. Αυτό ίσως να οφειλόταν στην αγάπη του από μικρή ηλικία για το γράψιμο. Στη διάρκεια της ζωής του έγραψε πλείστα άρθρα στον Τύπο και εξέδωσε δυο βιβλία.

5.4.5. Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης

Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1945, σπούδασε χαρακτηριστική στην Α.Σ.Κ.Τ. και συνέχισε τις σπουδές του στο Μόναχο της Γερμανίας. Συμμετείχε ενεργά σε φοιτητικούς συλλόγους, ήταν μέλος της *Ομάδας Τέχνης Α'* και συνεργαζόταν με την Επιθεώρηση Τέχνης. Υπήρξε μέλος των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών και συμμετείχε

στην ίδρυση του Κέντρου Εικαστικών Τεχνών. Στο έργο του απαντάται κυρίως ο κριτικός ρεαλισμός κοινωνικοπολιτικών φαινομένων της εποχής με αναφορές στην Ιστορία, την αρχαιότητα και τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, ενώ συχνά αξιοποιεί με διάφορους τρόπους και την φωτογραφική εικόνα²⁵.

Η καλλιτεχνική πορεία του Ψυχοπαίδη ξεκίνησε στην ταραγμένη δεκαετία του '60, όταν ακόμα φοιτούσε στην Α.Σ.Κ.Τ. Η επαναστατική του στάση απέναντι στα όσα συνέβαιναν φαίνεται στα έργα του, τα οποία διακατέχονται από επαναστατικό πνεύμα. Ενώ ήταν ακόμα φοιτητής, το 1966, παρουσίασε την πρώτη του έκθεση στην γκαλερί «Κεραία» η οποία περιλάμβανε λιθογραφίες με θέματα από διαδηλώσεις ή σκηνές βίας στο δρόμο (εικόνα 16, 1962) (Παπαδοπούλου, 2009) Για αυτή την έκθεση που πραγματοποιείται παράλληλα με την έκθεση του Κατζουράκη, ο Γ. Πετρής (1966) γράφει: «ο Ψυχοπαίδης παρόλο που είναι νεότερος ακόμα έχει μια περισσότερο διαμορφωμένη προσωπικότητα. Δεν του λείπει ούτε η φαντασία ούτε η δύναμη. Ελεύθερες φόρμες πλασμένες κυρίως με δυνατά χρώματα αρθρώνουν όχι πάντα και τόσο άνετα τις συνθέσεις του. Ο νέος καλλιτέχνης μπορεί να ξεκινά από το πραγματικό δεν είναι όμως περιγραφικός. Οδηγεί τις μορφές του με μια δυναμική αφαίρεση όπως του χρειάζονται πλαστικά και εκφραστικά. Σε μερικά από τα έργα του με μορφές σκούρες μέσα στο άσπρο έχει πετύχει ένα αποτέλεσμα πολύ έντονο και η σημαία του πάνω από τα πλήθη διατυπώνει πλαστικά μια διαμαρτυρία με μια οξύτητα που δεν τη βρίσκουμε συχνά στα έργα των νέων ζωγράφων.»

Λίγο αργότερα (το 1967) ο Ψυχοπαίδης, δημιούργησε μια σειρά από τέμπλες στις οποίες απεικονίζονταν γυμνές γυναικείες φιγούρες σ' έναν αφηρημένο χώρο, πολιτικές φιγούρες με την αισθητική του φωτογραφικού ντοκουμέντου (εικόνα 17, 1968) αλλά και μια σειρά από ελαιογραφίες με σκηνές δράσης και πολιτικής βίας. Η αληθοφάνεια των έργων του και μαυρόασπρη αισθητική της φωτογραφίας θα χαρακτήριζαν τη δουλειά του και θα της απέδιδαν μια αίσθηση αποστασιοποίησης και αντικειμενικότητας. (Παπαδοπούλου, 2009)

Τη δεκαετία του '60 τον απασχόλησαν θέματα της επικαιρότητας. Πέρα από τη βία της πολιτικής εξουσίας στα έργα του σχολίαζε τον καταναλωτισμό που κατέκλυζε την καθημερινή ζωή αλλά και την «πλαστή» τουριστική προβολή της χώρας, ως

²⁵ Αγνώστου, «Ψυχοπαίδης Γιάννης (1945) βιογραφικό», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=1510> (τελευταία επίσκεψη 6/9/2022)

ιδανικού προορισμού και τη σύνδεση της με τα αρχαία ελληνικά ιδανικά -κάτι που προωθούσε συνειδητά η δικτατορική ιδεολογία.

Στα τέλη της δεκαετίας ο Ψυχοπαίδης βρισκόταν με υποτροφία της γερμανικής κυβέρνησης στο Μόναχο για να συνεχίσει τις σπουδές του. Τα έργα του συνέχισαν να κινούνται στο ίδιο πλαίσιο (σκηνές βίας, διαδηλώσεις, κοινωνικές συγκρούσεις), ενώ εκεί μέσω ομάδων με συμφοιτητές του αλλά και μέσω της συνεργασίας του με την ομάδα «10/9» αναζήτησε νέους τρόπους μετάδοσης των έργων στα πλατιά κοινωνικά στρώματα (Παπαδοπούλου, 2009).

Από το Μόναχο ο Ψυχοπαίδης συνέχισε να διατηρεί σχέσεις με την Ελλάδα και ιδιαίτερα με τα άλλα τέσσερα μέλη της ομάδας. Όταν έγιναν οι εκθέσεις στο Γκαίτε και στον «Κοχλία» ένα από τα βασικά ζητούμενα του -όπως και των υπολοίπων- ήταν η παρουσίαση μιας πολλαπλής πραγματικότητας μέσα από την αντιπαράθεση διαφορετικών επιπέδων. (Παπαδοπούλου, 2009). Ήταν η ίδια περίοδος (1971), που ξεκίνησε την ενότητα έργων Αφιέρωμα στον Ρενουάρ και Αφιέρωμα στον Μονέ, στα οποία περιέπλεκε την ειδυλλιακή πραγματικότητα των Γάλλων ιμπρεσιονιστών με εικόνες της ζοφερής πραγματικότητας που βίωναν εκείνη την περίοδο οι Έλληνες -και κυρίως οι αντιφρονούντες. Η αντίθεση μεταξύ των δυο κόσμων επιτεινόταν περαιτέρω μέσω της χρωματικής απόδοσης των τμημάτων των έργων, καθώς τα ζωγραφικά αποσπάσματα του χθες αποδίδονται με χρωματιστά μολύβια ενώ η σκληρή πραγματικότητα του σήμερα ασπρόμαυρα, με σινική μελάνη. Στόχος του ήταν να αποδώσει ρεαλιστικά την Ελλάδα εκείνης της περιόδου, μακριά από μια καρτποσταλική, πλαστή ωραιοποιημένη «ελληνικότητα».

Η πορεία του Ψυχοπαίδη μετά τη διάλυση της ομάδας

Το 1974 ο ζωγράφος πραγματοποιεί την πρώτη του ατομική έκθεση στην γκαλερί «Roll» όπου εκθέτει την ενότητα *σημειώσεις στον Ρενουάρ*, σειρά σχεδίων που δούλεψε από το 1971 (Ψυχοπαίδης, 1983) ενώ τέσσερα χρόνια αργότερα πραγματοποιεί στην ίδια γκαλερί μια ακόμη έκθεση, όπου σε έργα του αντιπαραβάλλει φωτογραφικό φιλμ με σχέδια, θέλοντας να παίζει με την οπτική του θεατή, ενώ συνδιαλέγεται και με την τέχνη του παρελθόντος.

Παράλληλα την ίδια περίοδο μια ομάδα είκοσι έξι καλλιτεχνών συμπεριλαμβανομένου και του Ψυχοπαίδη ιδρύουν στην Αθήνα το **Κέντρο Εικαστικών Τεχνών**. Το ΚΕΤ θα μπορούσε να θεωρηθεί ως συνέχεια της Ομάδας *Τέχνης Α'* αλλά και της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών καθώς στόχευε στην

απευθείας διάθεση των έργων των μελών του στο κοινό χωρίς την παρέμβαση μεσαζόντων (γκαλερί). Οι ίδιοι οι καλλιτέχνες αποφάσιζαν τις τιμές των έργων τους με στόχο να είναι προσιτά ώστε να μπορεί να τα αγοράσει ο απλός λαός, ενώ διοργάνωναν και συζητήσεις με θέματα τέχνης με το κοινό. Η πρώτη έκθεση του ΚΕΤ πραγματοποιήθηκε εσπευσμένα το 1974, με σκοπό τα κέρδη να διατεθούν προς ενίσχυση των Κυπρίων που εκείνο το καλοκαίρι δοκιμάστηκαν από την Τουρκική εισβολή στην Κύπρο. (Παπαδοπούλου, 2009), ενώ την επόμενη χρονιά ο Ψυχοπαίδης, ως ιδρυτικό μέλος του ΚΕΤ πραγματοποιεί ατομική έκθεση.

Λίγο μετά τη μεταπολίτευση, το 1977, ο Ψυχοπαίδης ξεκίνησε την πιο μακροχρόνια σειρά έργων του με τίτλο: *Το γράμμα που δεν έφτασε* (εικόνα 18, 1981). Αφορμή για τη συγκεκριμένη ενότητα ήταν ένας διαφανής φάκελος με μια κατεστραμμένη επιστολή, που από τα υπολείμματά της ένας υπάλληλος ταχυδρομείου στο Μόναχο, κατάλαβε ότι άνηκε σε αυτόν. Η ανάμνηση αυτού του γράμματος μετατράπηκε σε έργα με αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, επιτρέποντας στον καλλιτέχνη να κινείται μεταξύ παρόντος και παρελθόντος. Η σειρά ξεκίνησε με τη μορφή ημερολογίου στο οποίο ο ζωγράφος κατέγραφε περιστατικά από το 1970 και μετά. Στα έργα συνυπήρχαν αντικείμενα που κολλούσε πάνω σε μικρά τελάρα και στη συνέχεια επενέβαινε ζωγραφικά. Στη θεματική αυτής της ενότητας η αρχαιότητα συνομιλούσε με το σήμερα, μέσα από κάρτες με αγάλματα και αρχαιοελληνικούς ναούς, ενώ διεύρυνε το διάλογο με την Τέχνη περιλαμβάνοντας στα έργα του ποίηση του Ελύτη και μετέπειτα άλλων ποιητών. Ο Ψυχοπαίδης στράφηκε στην αρχαιότητα για να επικρίνει την τουριστική εμπορευματοποίηση, μέσω των φθηνών απομιμήσεων αρχαιοελληνικών έργων με στόχο το κέρδος, όπως ακριβώς είχαν κάνει λίγα χρόνια πριν και οι Νέοι Έλληνες ρεαλιστές επικρίνοντας την καταναλωτική κοινωνία, την εμπορευματοποίηση και εργαλειοποίηση της «Ελληνικότητας» από τη χούντα.

Στο τέλος της δεκαετίας του '70 και στις αρχές του '80, ο Ψυχοπαίδης στράφηκε προς μια προσωπική θεματολογία στα έργα του, στα οποία κυριαρχούν το ερωτικό στοιχείο, τα βιώματα και οι διαπροσωπικές σχέσεις. Τα έργα του βασίζονται σε φωτογραφίες τις οποίες τραβά ως βοηθητικό στοιχείο στην εργασία του. Αποδίδονταν εξπρεσιονιστικά παραμορφωμένα με χρωματιστά μολύβια ενώ το θέμα τους περιβάλλονται από ένα λευκό περίγραμμα, θυμίζοντας το πλαίσιο των πολαρόιντ. Ακολούθησαν οι σειρές έργων *Η Νύχτα στις Βρυξέλλες*, η οποία υλοποιήθηκε μετά την εγκατάστασή του στο Βέλγιο το 1986 και *Ερωτας και Πόλη*, δυο ζητούμενα που τον

απασχόλησαν πολύ και που για μια ακόμη φορά δημιούργησαν ένα ιδιότυπο διάλογο μεταξύ προσωπικής ζωής και δημόσιου βίου (Παπαδοπούλου, 2009).

Τη δεκαετία του '90 ο ζωγράφος συνέχισε τον διάλογο με το παρελθόν, ενώ η πολιτικοποιημένη θέαση των πράγματων της δεκαετίας του '70 επανήλθε και πάλι. Αυτή τη φορά ο καλλιτέχνης ξεκίνησε διάλογο άλλοτε με τη ζωγραφική του Βαν Γκογκ (εικόνα 19, 1989), του Νταβίντ, του Ρενουάρ, του Αμερικάνου Μπάρνετ Νιούμαν και άλλοτε του Περικλή Πανταζή, του Ουίλιαμ Χογκαρθ και του Ισπανού Γκόγια. Η επιλογή των ζωγράφων κάθε άλλο παρά τυχαία ήταν. Ο Χογκαρθ ήταν Άγγλος ζωγράφος ο οποίος σατίριζε την αριστοκρατία και τα παρακμιακά ήθη. Ο Ψυχοπαίδης πήρε στοιχεία από τους πίνακες του δημιουργώντας συνειρμούς στον θεατή θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να δείξει την δύναμη του έργου ως κοινωνικού μοχλού διαχρονικά. Από την άλλη η συνομιλία με τον Γκόγια -επίσημου ζωγράφου του βασιλιά Καρόλου IV που επέκρινε την διαφθορά της βασιλικής αυλής και βίωσε την εισβολή του Ναπολέοντα στην Ισπανία, ξεκίνησε με αφορμή τον πόλεμο στη Γιουγκοσλαβία το 1999, θέλοντας αντιστοίχως να καταδείξει την δική του αποστροφή απέναντι σε κάθε αδίστακτη πολιτική εξουσία που διεξάγει πολέμους, ενώ ταυτόχρονα ήθελε να δείξει το ρόλο του ζωγράφου, τον δικό του ρόλο, ως κριτή της κοινωνικής πραγματικότητας ως ενεργό πολίτη που ελπίζει σε ένα καλύτερο αύριο (Παπαδοπούλου, 2009).

Το 1993 επέστρεψε μόνιμα στην Ελλάδα και ένα χρόνο αργότερα ξεκίνησε να διδάσκει ως τακτικός καθηγητής στην ΑΣΚΤ, όπου παρέμεινε έως το 2012. Συνέχισε να πραγματοποιεί εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό ενώ το 2004 δημιούργησε τη μεγάλη εικαστική εγκατάσταση *Σταθμός Ειρήνη* για τον ομώνυμο σταθμό των ΗΣΑΠ²⁶.

5.5. Η προετοιμασία της πρώτης Έκθεσης στο Ινστιτούτο Γκαίτε

Οι πέντε καλλιτέχνες αφού έδρασαν για ένα διάστημα ως ομάδα, αποφάσισαν το 1971 να οργανώσουν την πρώτη τους έκθεση. Έκαναν αρκετές κρούσεις σε γκαλερί και σε χώρους τέχνης με αρνητική απάντηση, πριν καταλήξουν στο Γερμανικό Ινστιτούτο Γκαίτε, το οποίο εκείνο το διάστημα είχε ως πολιτιστικό ακόλουθο τον Γιοχάνες Βάισερ έναν άνθρωπο δυναμικό και με ελεύθερο πνεύμα. Εξάλλου στην επιλογή του χώρου συνέβαλε και το γεγονός ότι η δικτατορία όσο και να ήθελε να αντιδράσει στην

²⁶ Αγνώστου, «Ψυχοπαίδης Γιάννης (1945) βιογραφικό», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=1510> (τελευταία επίσκεψη 6/9/2022)

έκθεση, δεν θα ερχόταν σε αντιπαράθεση με το Ινστιτούτο που αποτελούσε ουσιαστικά ξένο έδαφος.

Λίγο πριν τα εγκαίνια της έκθεσης η Ομάδα κλήθηκε να διευθετήσει κάποια ζητήματα, τα οποία σε κάποιες περιπτώσεις οδήγησαν τα μέλη της σε σύγκρουση. Αρχικώς, πρέπει να υπογραμμιστεί ότι εκείνη την περίοδο στην Ελλάδα, βρίσκεται μόνο Βαλαβανίδης και ο Κατζουράκης. Η Δίγκα με τον Μπότσογλου βρίσκονται στο Παρίσι και ο Ψυχοπαίδης στο Μόναχο. Οι πέντε συμφώνησαν ως προς την αφίσα της έκθεσης και ως προς την ονομασία, η οποία τότε κατατίθεται και επίσημα, όμως διατύπωσαν μεγάλες διαφωνίες ως προς τον κατάλογο της έκθεσης. (Κουνενάκη, 1988)

Ο Βάιτσερ πρότεινε στον Βαλαβανίδα και στον Κατζουράκη στον κατάλογο της έκθεσης να υπάρχει και ένα κείμενο του Βαλτινού. Ο Βαλτινός εκείνο το διάστημα συνεργάζεται με το Ινστιτούτο, αλλά ήταν γενικότερα ένας καλλιτέχνης που κινείτο στο χώρο της Αριστεράς και δε δίσταζε να διατυπώσει την διαφωνία του προς το καθεστώς. Λίγους μήνες πριν μάλιστα, είχε συμμετάσχει μαζί και με άλλους συγγραφείς σε έναν συλλογικό τόμο τα «18 κείμενα», με έντονο αντιδικτατορικό περιεχόμενο. Οι υπόλοιποι τρεις όμως της ομάδας διαφωνούν με το κείμενο του Βαλτινού με αποτέλεσμα ο κατάλογος να κοπεί στα δυο και το κείμενο του Βαλτινού να δίνεται ξέχωρα (Κουνενάκη, 1988).

Οι επισκέπτες της έκθεσης, τελικά πλην του καταλόγου, έπαιρναν μαζί τους τη συνέντευξη του Αμερικανού Κάνοβιτς, αλλά και έναν κατάλογο με εκθέσεις ρεαλιστών που γίνονταν παράλληλα εκείνο το διάστημα στην Ευρώπη, κάτι που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και ως δικαιολογία σε περίπτωση που υπήρχε κάποια αντίδραση από τη Δικτατορία για την έκθεση. Πράγματι, αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι λίγες μέρες πριν την έναρξη της έκθεσης, η Ασφάλεια έστειλε αστυνομικούς με πολιτικά να δουν τι ακριβώς ετοιμάζονταν και όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, ένας από τους πίνακες του Κατζουράκη (*Θητεία*), προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και ζητήθηκε να κατέβει, κάτι που τελικώς αντιμετωπίστηκε χάρις στην εφευρετικότητα του καλλιτέχνη.

Στην έκθεση παρουσιάστηκαν συνολικά 33 ρεαλιστικά έργα με κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο. Ο Βαλαβανίδης παρουσίασε το έργο *Αυτός (εικόνα 2, 1968)*, στο οποίο αποτυπώνεται το πορτραίτο ενός άνδρα, που μοιάζει σαν να έχει προκύψει από φωτογραφική λήψη και το οποίο περιβάλλεται από ένα πλαίσιο, θυμίζοντας το πλαίσιο της οθόνης της τηλεόρασης που είχε εισβάλλει την δεκαετία του '60 σε όλη την ελληνική κοινωνία, τα *Τρία χαμόγελα*, στα οποία αποτυπώνονται τρία χαρούμενα

πρόσωπα άγνωστων ανθρώπων και πάλι σαν να πρόκειται για φωτογραφία και την *Οικογένεια* (εικόνα 20, 1969). Και τα τρία έργα κινούνται στο χώρο του φωτογραφικού ρεαλισμού, όπως συμβαίνει και με τα έργα του Κατζουράκη. Ο Κατζουράκης εξέθεσε τα έργα *Γεύμα* (εικόνα 21, 1968), *Ατύχημα* (εικόνα 22, 1971), στο οποίο υπάρχει ροή εικόνων, σαν να εκτυλίσσεται μπροστά στον θεατή ένα φωτορεπορτάζ που τον βοηθάει να αντιληφθεί μια ιστορία και το έργο *Ελπίς* (εικόνα 23, 1968), στο οποίο ενσωματώνονται φωτογραφικά πορτρέτα ανθρώπων με εικόνες από την καθημερινή ζωή, όπως στιγμιότυπα από ποδοσφαιρικούς αγώνες και η φωτογραφία μιας γυναίκας μπροστά από μια διαφήμιση λαχείων με σύνθημα τη λέξη *Ελπίδα* - πιθανός υπαινιγμός εδώ ότι υπάρχει ελπίδα μέσα στο ζόφο της Δικτατορίας που επικρατεί γύρω ή σχόλιο για την καταναλωτική κοινωνία η οποία επιζητά το εύκολο χρήμα. Άλλα έργα του Κατζουράκη σε αυτή την έκθεση ήταν η *Υποδοχή*, το *Επεισόδιο*, το *Πλήθος*, η *Θητεία*, το *Διπλό πορτραίτο*, και η *Σύνθεση*. Η Κλεοπάτρα Δίγκα εξέθεσε τέσσερα έργα, τον *Καθρέφτη* (εικόνα 5, εικ.), που αναπαριστούσε σκηνή από τη δική της καθημερινότητα, *Στο γραφείο* (εικόνα 24, 1971), *Φιλί γάμου* και *Χέρια*, κινούμενη και αυτή εντός των πλαισίων ενός φωτογραφικού ρεαλισμού με μια κριτική διάθεση κυρίως για την ελληνική κοινωνική -και όχι τόσο για την πολιτική- πραγματικότητα. Ο Μπότσογλου, παρουσίασε στο κοινό τα έργα *Παράγκες*, *Συνέταιροι*, *ο Πλασιέ*, *Οι επιχειρηματίες που οφείλουν να προβλέπουν το μέλλον*, *Άνθρωπος που περπατά I*, *Δίπτυχο* και *Άνθρωπος που περπατά II* και ο Ψυχοπαίδης τα έργα *Σκηνές δρόμου*, *Τρίπτυχο*, *Επεισόδιο σε στάση του ταξί*, *Σχέδιο*, *Ερωτευμένοι II*, *Σχέδιο*, *Σχέδιο*, *Πουκάμισο*, *Σχέδιο*, *Δυστύχημα* και *Χειραψία* (Κουνενάκη, 1988).

5.6. Υποδοχή από το κοινό και τον Τύπο

Η υποδοχή της έκθεσης από το κοινό ήταν τεράστια. Υπολογίζεται ότι την είδαν περίπου 4.000 άτομα - φιλότεχνοι, φοιτητές, διανοούμενοι. Αποτελούσε ένα εικαστικό γεγονός που έφερνε για πρώτη φορά το ελληνικό κοινό σε επαφή με τον κριτικό ρεαλισμό που άνθιζε εκείνη την περίοδο στην Ευρώπη. Η επιτυχία της μάλιστα οδήγησε και σε παράταση της διάρκειάς της κατά δύο εβδομάδες (Παπαδοπούλου, 2009).

Με ανάλογο ενδιαφέρον την υποδέχτηκαν ο Τύπος και οι εικαστικοί κριτικοί της εποχής. Οι αναφορές σε αυτή ήταν συχνές και διέφεραν αρκετά μεταξύ τους.

Υπήρχαν αυτοί που εκφράστηκαν θετικά για την έκθεση, όπως η Φανή Κουβελάκη, στο περιοδικό *Διαπίστωση*, η οποία την χαρακτήρισε ως την πιο σημαντική έκθεση μέσα στο 1972 και ως παράδειγμα προς μίμηση ή η Νίκη Λοϊζίδη στην *Απογευματινή* που θεωρούσε ότι η σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα αναβίωνε εύστοχα μέσα από τα έργα των πέντε ζωγράφων. Άλλοι πάλι όπως η Έφη Ανδρεάδη στο *Βήμα* την υποδέχτηκαν πιο ουδέτερα, λέγοντας πως πρόκειται μια σοβαρή και συνειδητή δουλειά χωρίς όμως να έχει να προσφέρει κάτι καινούργιο στο κοινό της Αθήνας, ενώ υπήρχαν και αυτοί που είτε για ιδεολογικούς λόγους ήταν «απέναντι» στον κριτικό ρεαλισμό είτε δυσκολεύονταν να κατανοήσουν το καινούργιο που ερχόταν και ήταν σε αντίθεση με την έως τότε αποδεκτή ακαδημαϊκή τέχνη, είτε λόγω της γενικότερης πολιτικής κατάστασης προτίμησαν να μην πάρουν θέση (Κουνενάκη, 1988).

Μηνύματα θαυμασμού και συγχαρητηρίων έφταναν από διάφορες μεριές κυρίως προς τα δυο μέλη της ομάδας τα οποία εκείνο το διάστημα βρίσκονταν στην Ελλάδα, τον Βαλαβανίδη και τον Κατζουράκη. Μεταξύ άλλων από την Ομάδα του Κέδρου, από τον Στρατή Τσίρκα, από όσους είχαν συγγράψει τα 18 κείμενα, από πολιτικούς κρατούμενους αλλά και από απλό κόσμο (Παπαδοπούλου, 2009).

5.7. Η δεύτερη έκθεση στη γκαλερί Κοχλίας

Ένα χρόνο μετά την έκθεση στο Ινστιτούτο Γκέτε, η ομάδα παρά τα προβλήματα που είχαν αρχίσει να διαφαίνονται, αποφάσισε να πραγματοποιήσει μια ακόμα έκθεση αυτή τη φορά στη Θεσσαλονίκη, στη γκαλερί Κοχλίας. Η θεματολογία και η τεχνική της εξακολουθούσε να είναι η ίδια, κάποια έργα διαφοροποιήθηκαν ενώ συνέχισαν να τους απασχολούν τα ίδια ζητήματα Τέχνης που για άλλη μια φορά τα αποτυπώθηκαν σε κείμενο που κυκλοφόρησε επ' ευκαιρία της έκθεσης. Το κοινό όμως αυτή τη φορά ήταν διαφορετικό. Οι άνθρωποι που επισκέφθηκαν την έκθεση ήταν κυρίως φοιτητές, ενώ ο Μπότσογλου, ο Βαλαβανίδης και ο Ψυχοπαίδης που είχαν έρθει στη Θεσσαλονίκη κατά τη διάρκεια της έκθεσης, διοργάνωναν συζητήσεις με τους επισκέπτες αλλά και μαθήματα μεταξοτυπίας με παράλληλες συζητήσεις. Ο Τύπος της πόλης υποδέχτηκε θερμά τις εκδηλώσεις και φιλοξένησε αρκετά δημοσιεύματα γι' αυτούς (Κουνενάκη, 1988).

Τα έργα που παρουσιάστηκαν στην έκθεση στον Κοχλία ήταν λιγότερα απ' ότι το προηγούμενο έτος. Ο Βαλαβανίδης συμμετείχε με τα έργα *Οικογένεια*, *ο Κύριος Σταμάτης Α'* και *ο Κύριος Σταμάτης Β'*, η Δίγκα με τα *Χέρια*, *Καθρέπτης*, *Το γραφείο*

και το *Φιλί του γάμου*, ο Κατζουράκης με την *Ιστορία ενός αγοριού και ενός κοριτσιού*, ο Μπότσογλου με το *Πολύπτυχο* και ο Ψυχοπαίδης με το *Νους Υγιής Α', Νους υγιής Β', Αφιέρωμα στο Μονέ, Αφιέρωμα στον Ρενουάρ* και το *LORD* (Κουνενάκη, 1988).

5.8. Η διάλυση της ομάδας. Διάψευση των προσδοκιών ή προδιαγεγραμμένη πορεία της ατομικότητας του καλλιτέχνη;

Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, μεταξύ των μελών της Ομάδας είχαν εκφραστεί πολλές φορές διαφωνίες, οι οποίες είχαν ξεκινήσει ήδη από την πρώτη Έκθεση και κορυφώθηκαν στη δεύτερη. Έτσι, το καλοκαίρι του 1973, ύστερα από μια μεγάλη συζήτηση μεταξύ των μελών της ομάδας, στο εργαστήρι του Βαλαβανίδη, αποφασίστηκε να ακολουθήσει ο καθένας την πορεία του. Η ομάδα έπαυσε να υφίσταται, όμως τα μέλη της όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο συνέχισαν να δρουν ρεαλιστικά. Οι λόγοι της διάλυσης τους οποίους θα μπορούσε να αναφέρει κανείς είναι πολλοί και διαφορετικοί μεταξύ τους.

Αρχικά πέρα από τις μεταξύ τους διαφοροποιήσεις δε πρέπει να ξεχνάμε το πολιτικό κλίμα εκείνης της περιόδου. Ήταν η περίοδος που μόλις είχαν γίνει τα γεγονότα της Νομικής, «άλλαξε» το πολιτικό σκηνικό στην Ελλάδα με την πρωθυπουργία του Μαρκεζίνη, ενώ λίγους μήνες αργότερα το Νοέμβριο του 1973 θα ακολουθούσε και η εξέγερση του Πολυτεχνείου. Ήταν η περίοδος που οι καλλιτέχνες αισθάνονται την ανάγκη να συμμετάσχουν ενεργά σε όλα αυτά που διαδραματίζονται μπροστά τους και να ενταχθούν σε πιο οργανωμένα και ευρύτερα σύνολα (Κουνενάκη, 1988). Πράγματι, λίγους μήνες μετά τη διάλυση της ομάδας, τρία από τα πέντε μέλη της, ο Μπότσογλου ο Ψυχοπαίδης και η Δίγκα, αποφάσισαν να ενταχθούν στο Κέντρο Εικαστικών Τεχνών και στη συνέχεια στην Ομάδα για την επικοινωνία και την εκπαίδευση στην Τέχνη.

Ταυτόχρονα, όπως προείπαμε τα περισσότερα μέλη της ομάδας, πλην του Βαλαβανίδη, αμέσως μετά την έκθεση εγκαταστάθηκαν στο εξωτερικό -κάποιοι βρίσκονταν ήδη εκεί και κατά τη διάρκεια των εκθέσεων. Στο εξωτερικό βρέθηκαν κυρίως για να συνεχίσουν τις σπουδές τους αλλά και πιθανότατα λόγω της δικτατορίας. Η απόσταση επομένως δημιουργούσε μια αντικειμενική δυσκολία στο να συνεχίσει η ομάδα τη δράση της. Ταυτόχρονα όμως η διαμονή στο εξωτερικό άνοιξε νέους δρόμους για τα μέλη του βρίσκονταν εκεί, καθώς ήρθαν σε επαφή με την πρωτοπορία της εποχής

και ίσως να θέλησαν να κινηθούν και σε άλλα μονοπάτια, εκτός του ρεαλισμού και ίσως και να διεκδικήσουν την αυτόνομη θέση του στα εικαστικά.

Πέραν όμως των εξωγενών παραγόντων υπήρχαν και εσωτερικοί λόγοι που οδήγησαν την ομάδα σε διάλυση. Οι διαφωνίες μεταξύ των μελών εκδηλώθηκαν σχεδόν από την αρχή της δημιουργίας αυτής της ομάδας. Ένας από τους λόγους που πιθανόν να δημιουργούνταν τριβές, ίσως να ήταν η στρατεύση. Και τα πέντε μέλη της ομάδας ανήκαν ιδεολογικά στο χώρο της Αριστεράς, όμως είχαν εξαρχής συμφωνήσει ότι η τέχνη τους δε θα ήταν στρατευμένη στη γραμμή του κόμματος. Παρατηρώντας την τέχνη του Μπότσογλου θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι ήταν πιο στρατευμένη και ο ίδιος ήταν πολύ πιο πολιτικοποιημένος-στρατευμένος από τα υπόλοιπα μέλη. Αυτό ενδεχομένως να δημιούργησε ιδεολογική απόκλιση από τους υπολοίπους και να δημιούργησε τριβές. Ενδεικτικό είναι μάλιστα το γεγονός ότι μετά τη διάλυση της ομάδας ο ζωγράφος στράφηκε για ένα διάστημα στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό (εικόνα 25, 1977).

Ο Κατζουράκης σε συνέντευξή στην Κουνενάκη (1994) σημείωνε ότι ένας από τους βασικούς στόχους της ομάδας ήταν να συνδιαλλαγούν τα οράματα των μελών, να συναντήσει ο ένας την οπτική του άλλου, εν τέλει όμως ίσως αυτή η ομαδικότητα να μην είναι στη φύση της ζωγραφικής. Ίσως να αναπτύσσεται καλύτερα μέσα από την ανεξαρτησία και την ελευθερία του καλλιτέχνη και ίσως αυτό να οδήγησε και στη διάλυσή της τελικά. Ο Κατζουράκης επομένως μίλησε για έναν προβληματισμό που διαχρονικά έχει εγείρει ερωτήματα και αφορά τη φύση του καλλιτέχνη και δη του ζωγράφου. Κατά πόσο δηλαδή ο δρόμος που καλείται να ακολουθήσει είναι μοναχικός ή αν μπορεί να δράσει μέσα σε ευρύτερα σύνολα.

5.9. Άλλοι καλλιτέχνες με συγγενείς διατυπώσεις

Οι μεγάλες πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές της δεκαετία του '60 που όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο επηρέασαν και κινητοποίησαν την ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, επηρέασαν μια σειρά άλλων καλλιτεχνών οι οποίοι κινήθηκαν επίσης στο χώρο του Ρεαλισμού. Τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα είναι ο Κώστας Τσόκλης, ο οποίος μέσω των έργων του αναφέρθηκε στη λογοκρισία, ο Δημήτρης Αληθινός που πρόβαλε την αντίθεση μεταξύ αστικής κατανάλωσης και φτώχειας, η Χρύσα Ρωμανού (εικόνα 26, 1965) την αντίθεση μεταξύ των πλούσιων δυτικών καταναλωτικών κοινωνιών και των φτωχών καταπιεσμένων λαών, ο Βλάσης

Κάνιαρης που απεικόνισε το φαινόμενο της μετανάστευσης, ο Περδικίδης που ανέδειξε τις παρεμβάσεις των ΗΠΑ στο Κυπριακό, ο Γιάννης Γαΐτης που «μίλησε» για την αποξένωση και την ατομικότητα, ο Αλέξης Ακριθάκης για τη μόλυνση του περιβάλλοντος και η Λήδα Παπακωνσταντίνου και η Νίκη Καναγκίνη που με τα έργα τους μελετούν τη γυναικεία ταυτότητα (Μπαλαμπανίδης, 2021). Επίσης ο Νίκος Κεσσανλής, ο Δανιήλ (Παναγόπουλος), ο Ηλίας Δεκουλάκος, η Ηρώ Κανακάκη, ο Θόδωρος (Παπαδημητρίου), ο Παύλος (Διονυσόπουλος) κ.α. Ενδεικτικά στις πιο κάτω σειρές θα γίνει αναφορές σε ορισμένους από τους καλλιτέχνες που προαναφέρθηκαν προκειμένου να κατανοήσουμε το πλαίσιο στο οποίο κινήθηκαν και τι ακριβώς εξέφραζαν με τα έργα τους.

Ο πρώτος ζωγράφος στον οποίο θα αναφερθούμε είναι ο Ηλίας Δεκουλάκος. Ο Δεκουλάκος στα πρώιμα έργα του κινήθηκε στο χώρο της αφηρημένης ζωγραφικής κάτι που έγινε εμφανές και από την πρώτη έκθεση που πραγματοποίησε το 1963. Η ανάγκη του όμως να μιλήσει μέσω της τέχνης του για κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, τον ώθησε να στραφεί στο ρεαλισμό. Η ενασχόλησή του με τη φωτογραφία τον ώθησε να κατευθυνθεί στην παραστατική ζωγραφική για να διατυπώσει κοινωνικά σχόλια για ζητήματα που είχαν αρχίσει να αναδύονται εκείνη την περίοδο, όπως ο καταναλωτισμός και η μαζική κουλτούρα. Κάτω από την επίδραση των μηνυμάτων που έρχονταν από την Ευρώπη -κυρίως- δημιουργήθηκαν τα πρώτα παραστατικά έργα του, βασισμένα σε φωτογραφίες επεξεργασμένες με τέτοιο τρόπο ώστε να αναδεικνύεται η αρνητική όψη του σύγχρονου καταναλωτικού συστήματος. Μετά την έλευση της Δικτατορίας, και μετά το αρχικό σοκ αποφάσισε να κάνει αντίσταση με όσα μέσα διέθετε και γνώριζε καλά να χειρίζεται. Με το πιστόλι. Ως πιστόλι όριζε τον αερογράφο, μια τεχνική που χρησιμοποιούταν κατά κόρον στη διαφήμιση. Το 1973 αποφάσισε να πραγματοποιήσει παράλληλα δυο εκθέσεις. Η πρώτη που αφορούσε έργα της αφηρημένης περιόδου του πραγματοποιήθηκε στη Γκαλερί *Νέες Μορφές* ενώ η δεύτερη που αφορούσε έργα της παραστατικής περιόδου (1968-1973) και ήταν να γίνει στο Χίλτον, ματαιώθηκε όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, ύστερα από καταγγελία για προσβολή αιδούς και άρνησή δική του να κατεβάσει τους πίνακες. Η έκθεση αυτή τελικά, πραγματοποιήθηκε λίγο αργότερα στις *Νέες Μορφές*. Τα έργα του απεικόνιζαν ανθρώπινα μέλη (εικόνα 27, 1971), τοπία (εικόνα 28, 1972), φρούτα (εικόνα 29, 1972) και άλλα διάφορα αντικείμενα. Στόχος του ήταν να ειρωνευτεί τις υπερβολές της διαφήμισης και τα επιτεύγματα της τεχνολογία, αλλά και μέσα από συμβολισμούς να κάνει τον επισκέπτη να προβληματιστεί. Τα τέλεια γυναικεία σώματα για παράδειγμα

όπως ευτελίζονται από τη διαφήμιση, (υπονοούν και) παραπέμπουν σε κάθε άνθρωπο που ταπεινώνεται ή καταπιέζεται. (M.I.E.T., 2008)

Μια άλλη περίπτωση καλλιτέχνη που υπηρέτησε τον κριτικό ρεαλισμό ήταν η ζωγράφος Ηρώ Κανακάκη. Γεννήθηκε στον Πειραιά το 1945 και φοίτησε στην ΑΣΚΤ με καθηγητή τον Γραμματόπουλο. Κατά τη διάρκεια των σπουδών της υπήρξε μέλος της Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη, ενώ το 1967, λίγο μετά την έλευση της Δικτατορίας συνελήφθη και εξορίστηκε στη Γυάρο²⁷. Το 1972 πραγματοποίησε την πρώτη ατομική της έκθεση στην Γκαλερί «Ωρα» του Ασαντούρ Μπαχαριάν με έργα που παρέπεμπαν σαφώς στον Κριτικό Ρεαλισμό (εικόνα 30, 1971).

Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, υπήρξαν καλλιτέχνες οι οποίοι πραγματοποίησαν εκθέσεις ασκώντας ουσιαστικά κριτική στην πολιτική κατάσταση της χώρας. Ένας από αυτούς ήταν ο Θόδωρος (Παπαδημητρίου) ο οποίος παρουσίασε στη Γκαλερί Astor στο Ινστιτούτο Γκέτε έκθεση με τίτλο: *Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού. Απαγορεύεται η συμμετοχή*, κάνοντας σαφείς υπαινιγμούς στην Δικτατορία. Γκρίζες σφαίρες, συμπαγείς κύβοι, ένα σιδερένιο κλουβί, μεταλλικά κράνη, καρδιές ολόκληρες ή σπασμένες και matraque-phallus²⁸ αποτελούσαν το σκηνικό μέσα στο οποίο εξελισσόταν η κατασκευή του, θέλοντας να δείξει ότι η τέχνη αποτελεί απαραίτητο στοιχείο της κοινωνικής ζωής.

Μια άλλη περίπτωση ήταν ο Παύλος (Διονυσόπουλος), ο οποίος μετά τις σπουδές του στην ΑΣΚΤ βρέθηκε με υποτροφία στο Παρίσι. Εκεί ήρθε σε επαφή με τον Restany και τους Nouveaux Realistes αλλά και με τους Affichistes οι οποίοι εξέφραζαν μια συγκεκριμένη τάση του Νέου Ρεαλισμού από τους οποίους δέχτηκε μεγάλες επιρροές. Έτσι λοιπόν στράφηκε κυρίως στις αφίσες και θέλησε να ενσωματώσει αυτή τους την «πραγματικότητα» στο έργο του. (Αδαμοπούλου, 2000)

Τέλος, δυο ζωγράφοι στους οποίους θα γίνει αναφορά και οι οποίοι προσέγγισαν το κίνημα του Nouveau Realism, χωρίς όμως να μπορούν να χαρακτηριστούν Νέοι Ρεαλιστές με την στενή έννοια του όρου, είναι ο Βλάση Κάνιαρης και ο Δανιήλ, οι οποίοι μαζί με τον Νίκο Κεσσανλή πραγματοποίησαν τον Ιούνιο του 1964, ομαδική έκθεση στο Teatro La Fenice, στη Βενετία, με τίτλο «3 προτάσεις για μια νέα Ελληνική Γλυπτική». (Αδαμοπούλου, 2000)

²⁷ Αγνώστου, «Ηρώ Κανακάκη (1945-1997) βιογραφία», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <https://www.herokanakakis.gr/biography> (τελευταία επίσκεψη 5/6/2022)

²⁸ Μακρύ γκλομπ των Γάλλων αστυνομικών που χρησιμοποιήθηκε στα γεγονότα του Μάη του '68, συνυποδηλώνοντας και κάθε μορφή καταπίεσης.

Η προβληματική του Βλάση Κάνιαρη είχε να κάνει με το ρόλο της τέχνης στην κοινωνία, τη σχέση τέχνης – ζωής όσο και με τον ρόλο που καλείται να διαδραματίσει ο καλλιτέχνης στην κοινωνική πραγματικότητα. Τα θέματα των έργων του πήγαζαν κυρίως από την επικαιρότητα, σχεδόν πάντα όμως με μια κριτική και αρκετά συχνά ειρωνική ματιά. Μια από τις πιο γνωστές σειρές του με τίτλο *Φόρος τιμής στους τοίχους της Αθήνας*, που βασίστηκαν σε συνθήματα που υπήρχαν σε δρόμους της πόλης την περίοδο 1941-1944, πάνω στα οποία γράφονταν άλλα συνθήματα, δημιουργώντας ένα είδος «σύνδεσης», αποτέλεσε μια ρεαλιστική πολιτική τέχνη. Τη δεκαετία του '60 πραγματοποίησε εκθέσεις στο Παρίσι και τις Βρυξέλλες όπου παρουσίασε έργα όπως *Το Μαγαζί* και *Προς το οικονομικό θαύμα*, που φέρουν ομοιότητες με τα έργα των Nouveaux Realistes, όμως διαφοροποιούνται ιδεολογικά καθώς υιοθέτησε μια πιο κριτική στάση. Μάλιστα όπως θεωρεί η τέχνη μπορεί να αμφισβητήσει την κοινωνική πραγματικότητα αλλά και να την εκφράσει, μια άποψη που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως προάγγελος της *Arte Povera*, που εμφανίστηκε λίγα χρόνια αργότερα (Αδαμοπούλου, 2000). Το 1969, μεσούσης της Δικτατορίας, ο Κάνιαρης πραγματοποίησε στη «Νέα Γκαλερί» στην Αθήνα μια έκθεση όπου παρουσίαζε γύψους και γαρίφαλα, με σαφείς υπαινιγμούς σε όσα βίωνε εκείνο το διάστημα η χώρα, η οποία προκάλεσε μεγάλη αίσθηση. Η επιλογή του γύψου έγινε, καθώς ήταν σαφής αναφορά στις λεκτικές ακροβασίες του Παπαδόπουλου, ενώ ο επισκέπτης φεύγοντας, ελάμβανε ως δώρο ένα γύψινο κύβο μ' ένα χάρτινο γαρύφαλλο που άνθιζε (Ζορμπά, 2016).

Ο Έλληνας εικαστικός Δανιήλ (Παναγόπουλος), άνηκε στη γενιά εκείνη των Ελλήνων δημιουργών που μετά τις σπουδές τους στην ΑΣΚΤ, έζησε στην Ευρώπη και επηρεάστηκε από τις εκεί εξελίξεις. Πράγματι, το 1954, όταν εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, γνώρισε τους Nouveaux Realistes που τον επηρέασαν ως προς την χρήση απλών καθημερινών αντικειμένων στην τέχνη και του μετέδωσαν μια κοινωνιολογική αντίληψη των πραγμάτων. Ωστόσο, ποτέ δεν ταυτίστηκε πλήρως με αυτή την ομάδα, καθώς τον απασχόλησαν κυρίως άλλα ζητήματα που είχαν να κάνουν με την φύση της ζωγραφικής. Μια από τις εκθέσεις που πραγματοποίησε στην Βενετία, το 1964, με τίτλο *τα Μαύρα Κουτιά*, (εικόνα 31, 1961-1964) (Αδαμοπούλου, 2000) αναπαριστούσε μια ζοφερή πραγματικότητα, αποτέλεσμα των μαύρων ημερών του πρόσφατου παρελθόντος που είχε βιώσει, αλλά ταυτόχρονα κατήγγελλε και την σύγχρονη του πραγματικότητα. Θέλοντας να προχωρήσει περαιτέρω στη σύνδεση του έργου με το χρόνο, το χώρο και τον θεατή, κατέφυγε στη χρήση του ηλεκτρισμού στα έργα του, θέλοντας έτσι να καταδείξει πώς η σύγχρονη καθημερινότητα επηρεάζονταν από την

τεχνολογία και ουσιαστικά πως ο κοινωνικός χώρος εντάσσεται στην τέχνη. Χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της περιόδου του καλλιτέχνη ήταν η έκθεση του έλαβε χώρα στο Ινστιτούτο Γκαίτε στην Αθήνα το 1971, στην είσοδο της οποίας υπήρχε μια επιγραφή η οποία καλωσόριζε τον επισκέπτη λέγοντας: *Βγαίνοντας από αυτή την αίθουσα, θα δης να συνεχίζεται αυτή η έκθεση όλες τις νύχτες στους δρόμους της Αθήνας* (Αδαμοπούλου, 2000).

Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία προσπάθησε να απαντήσει σε προβληματισμούς που είχαν να κάνουν με την τέχνη, τον ρόλο που καλείται να διαδραματίσει ο καλλιτέχνης σε περιόδους κοινωνικής και πολιτικής καταπίεσης και τον αντίκτυπο που μπορεί να προκαλέσει μέσω του έργου του στην κοινωνία. Αφορμή στάθηκε η Ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών η οποία έδρασε την περίοδο της δικτατορίας.

Για τους περισσότερους από εμάς τα γεγονότα της δικτατορίας είναι λίγο πολύ γνωστά. Διώξεις φυλακίσεις, βασανισμοί, εξορίες και φυσικά ένα αυταρχικό πλαίσιο στο οποίο οι δυνατότητες ελεύθερης έκφρασης ήταν περιορισμένες. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, λοιπόν, κλήθηκε να λειτουργήσει η συγκεκριμένη ομάδα,. Απ' όσα αναφέρθηκαν σε προηγούμενα κεφάλαια έγινε σαφές ότι η Τέχνη και ο καλλιτέχνης δεν είναι εφικτό να αποσυνδεθούν από το ιστορικό, πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο καλούνται να λειτουργήσουν και να παράξουν έργο. Οι ιδιαίζουσες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες στα τέλη της δεκαετίας του '60 και στις αρχές της δεκαετίας του '70 καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό τις αισθητικές επιλογές των συγκεκριμένων καλλιτεχνών.

Αρχικώς η ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών με το έργο της δημιούργησε κάτι καινοτόμο για την εποχή, πηγαίνοντας αντίθετα στην κρατούσα αισθητική και ότι κυριαρχούσε στην Τέχνη μέχρι τότε. Αποφάσισε να εκφραστεί μέσω του κριτικού ρεαλισμού, ο οποίος άνθιζε την ίδια περίοδο και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, και να ασκήσει -κοινωνική- κριτική με στόχο να αφυπνίσει και να προβληματίσει το κοινό της Αθήνας αρχικά, και της Θεσσαλονίκης στη συνέχεια. Η θεματική της ομάδας αφορούσε την κριτική στον αναδύμενο καπιταλιστικό σύστημα που εμφανίστηκε τη δεκαετία του '60 και είχε αρχίσει να κατακλύζει τις δυτικές κοινωνίες μαζί και την ελληνική. Αφορούσε επίσης την κριτική στις πολιτικές συνθήκες της χώρας η οποία εκείνα τα χρόνια ζούσε υπό καθεστώς στρατιωτικής δικτατορίας. Οι πέντε καλλιτέχνες προσπάθησαν μέσω των έργων τους να συνομιλήσουν με την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα, προσπάθησαν να αποδώσουν ρεαλιστικά αυτή τη σκληρή βιωμένη πραγματικότητα με ένα αισθητικό αποτέλεσμα. Στόχος τους δεν ήταν ασκήσουν πολιτική. Εξάλλου ήξεραν και οι ίδιοι ότι δεν θα μπορούσαν να αλλάξουν τα πράγματα (Κουνενάκη, 1988). Στόχος τους ήταν να αφυπνίσουν και να διαμαρτυρηθούν για όσα συνέβαιναν μπροστά τους. Παράλληλα ένα από τα ζητήματα που τους απασχόλησε ιδιαίτερα είχε να κάνει με τον ρόλο καλείται να παίξει ο καλλιτέχνης στην κοινωνία κάτι που φάνηκε και μέσα από τα κείμενα που δημοσίευσαν, τα μανιφέστα τους. Οι

ζωγράφοι προσπάθησαν να πλησιάσουν το κοινό τους και να μην αποτελέσουν μια ακόμη περίπτωση μιας απόμακρης αυθεντίας που δημιουργούσε απομονωμένη «έξω» και μακριά από την πραγματικότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπήρχαν δυσκολίες. Το μεγαλύτερο μέρος του κοινού/θεατών στους οποίους απευθύνονταν δεν είχε τις κατάλληλες εικαστικές γνώσεις, και γι' αυτό διοργάνωσαν ομιλίες στο πλαίσιο της έκθεσης στη Θεσσαλονίκη, συνεχίζοντας με αυτόν τον τρόπο μια παράδοση που έφεραν από την περίοδο που ήταν μέλη της ομάδας Τέχνης Α'.

Η καλλιτεχνική δράση της ομάδας δεν ήταν πάντα εύκολη. Καίτοι τα περισσότερα μέλη διέμεναν εκείνη την περίοδο στο εξωτερικό, η σκέψη τους βρίσκονταν εδώ. Τα έργα των δυο εκθέσεων παρουσιάστηκαν εδώ. Έπρεπε επομένως να λάβουν υπόψιν τους τις συνθήκες και κυρίως τους μηχανισμούς της λογοκρισίας που θα τους δημιουργούσαν περιορισμούς. Και πράγματι οι δυσκολίες υπήρξαν αν και σε περιορισμένο βαθμό, είτε λόγω της άγνοιας των μηχανισμών της δικτατορίας να κατανοήσουν τις νέες τάσεις αλλά και τους υπαινιγμούς που έφεραν τα έργα, είτε γιατί τη διετία που έδρασε η ομάδα, η σκληρή στάση της Δικτατορίας είχε αρχίσει φαινομενικά να μειώνεται – κυρίως την περίοδο διακυβέρνησης του Μαρκεζίνη και να εμφανίζονται κάποια φαινόμενα πολιτικής ομαλοποίησης - μέχρι τα γεγονότα του Πολυτεχνείου.

Το ζήτημα της ελευθερίας του καλλιτέχνη ή ακόμα και της ελευθερίας του τύπου σε περιόδους πολιτικών και κοινωνικών περιορισμών -καθώς όπως υπογραμμίστηκε σε προηγούμενη ενότητα, τα Μέσα πολλές φορές είτε αναγκάζονταν να λειτουργήσουν υπό καθεστώς λογοκρισίας είτε εξυπηρετούσαν τα συμφέροντα της δικτατορίας- είναι κάτι που απασχόλησε και απασχολεί ακόμα και σήμερα την επιστήμη. Ο κριτικός ρεαλισμός μέσα από τον οποίο εκφράστηκε η ομάδα, ξεκίνησε από τη δεκαετία του '60 από την Ευρώπη, θέλοντας ακριβώς να προβάλλει μια μορφή αντίστασης και αντίδρασης απέναντι στους μηχανισμούς της εξουσίας. Ταυτόχρονα χρησιμοποιούσε μέσα οικεία στο κοινό, όπως ο τύπος και η φωτογραφία για να περάσει τα μηνύματά του. Προσπάθησε δηλαδή να αποδομήσει με τα δικά του όπλα/μέσα ένα σύστημα το οποίο κατέκρινε. Η ομάδα ισπανική Cronica για παράδειγμα που έδρασε σε συνθήκες παρόμοιες με τις ελληνικές, προσπάθησε με όπλο την τέχνη να αντιδράσει απέναντι στη δικτατορία του Φράνκο. Και ίσως και γι' αυτό το λόγο και η ομάδα να επέλεξε τον -κριτικό- ρεαλισμό για να εκφραστεί.

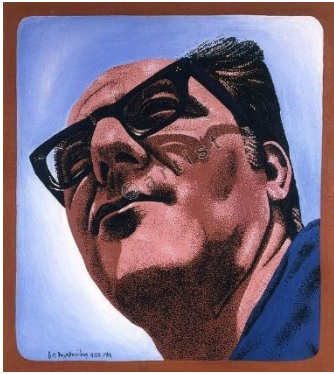
Μπορεί πλέον η καλλιτεχνική και πολιτική πραγματικότητα της χώρας να έχει αλλάξει, ωθώντας και την εικαστική δραστηριότητα προς άλλες κατευθύνσεις και ο

κριτικός ρεαλισμός με τη μορφή που εκδηλώθηκε τη δεκαετία του 60' και του '70 να έχει σταμάτησε να υφίσταται, όμως η ανάγκη ύπαρξης καλλιτεχνών οι οποίοι συνδέονται με την κοινωνική πραγματικότητα, επηρεάζονται και προσπαθούν να την επηρεάζουν δε θα εκλείψει ποτέ. Ο ρόλος του καλλιτέχνη στην εποχή μας και η ανάγκη να δρα ως πνευματικός καθοδηγητής και αφυπνιστής είναι απαραίτητος ιδιαίτερα σε περιόδους που η ελευθερία έκφρασης μοιάζει να χάνεται, η ιδεολογική καθοδήγηση από την μαζική κουλτούρα των ΜΜΕ κατακλύζει όλες τις εκφάνσεις της καθημερινότητάς μας και η ελευθερία του τύπου φέρνει τη χώρα μας σε ιστορικά χαμηλά ποσοστά.

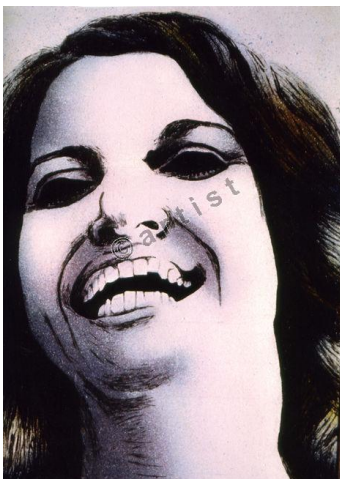
Παράρτημα εικόνων



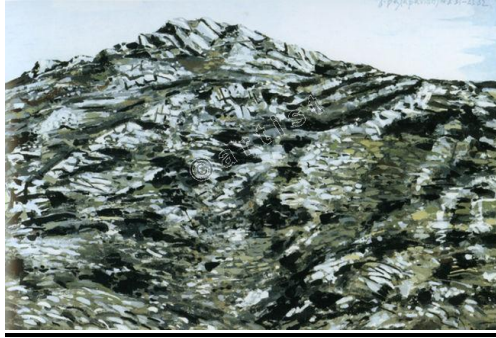
Εικόνα 1. Audrey Flack, *Kennedy Motorcade*, 1964



Εικόνα 2. Γιάννης Βαλαβανίδης, *Αυτός*, 1968, λάδι σε πανί, 50 x 60 εκ.



Εικόνα 3. Γιάννης Βαλαβανίδης, *Το χαμόγελο της Σ.*, 1969, λάδι σε πανί, 60 x 45 εκ.



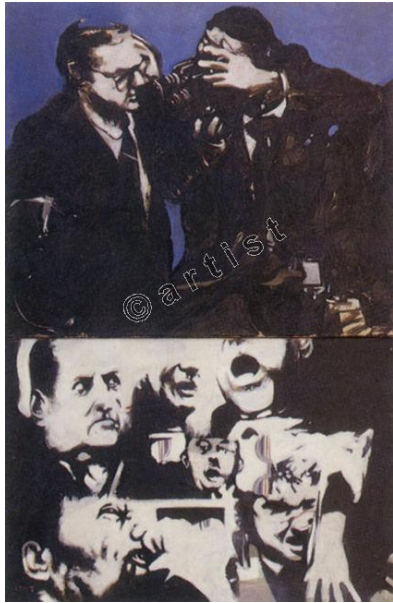
Εικόνα 4. Γιάννης Βαλαβανίδης, Βουνό, 1982, τέμπρα σε χαρτί, 20x 30 εκ.



Εικόνα 5. Κλεοπάτρα Δίγκα, Καθρέπτης, 1972, λάδι, 56 x 67 εκ.



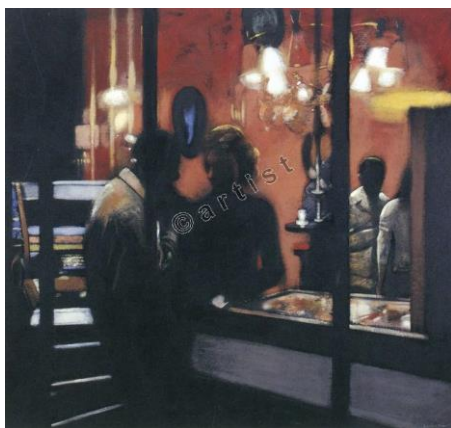
Εικόνα 6. Κλεοπάτρα Δίγκα, Κουτάλι, 1969, λάδι, 21x 100 εκ.



Εικόνα 7. Κυριάκος Κατζουράκης, "68", 1968, λάδι σε καμβά 120 x 70 εκ.



Εικόνα 8. Κυριάκος Κατζουράκης, 1976, Καφενείο, Ακρυλικό σε καμβά, 122 x 202 εκ.



Εικόνα 9. Κυριάκος Κατζουράκης, Νυχτερινό II, 1987, Ακρυλικό σε καμβά, 140 x 140 εκ.



Εικόνα 10. Χρόνης Μπότσογλου, Χωρίς Τίτλο, 1979, λάδι, 100 x 60 εκ.



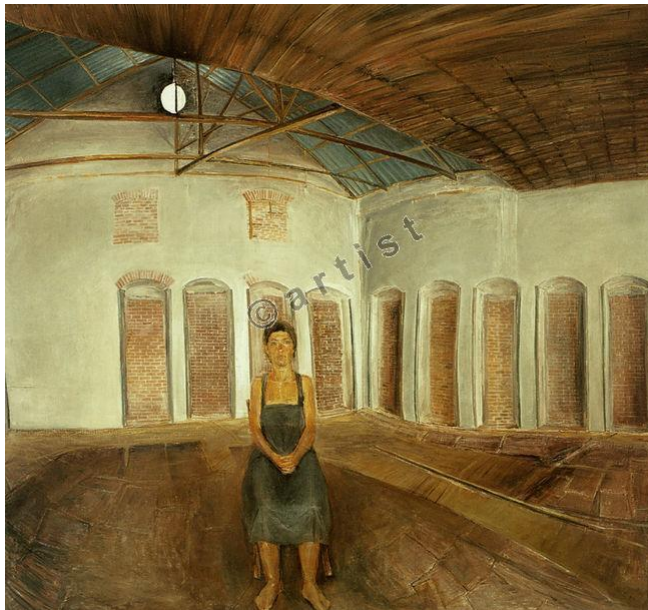
Εικόνα 11. Χρόνης Μπότσογλου, Μετρό Α', 1970, Ακρυλικό σε χαρτί



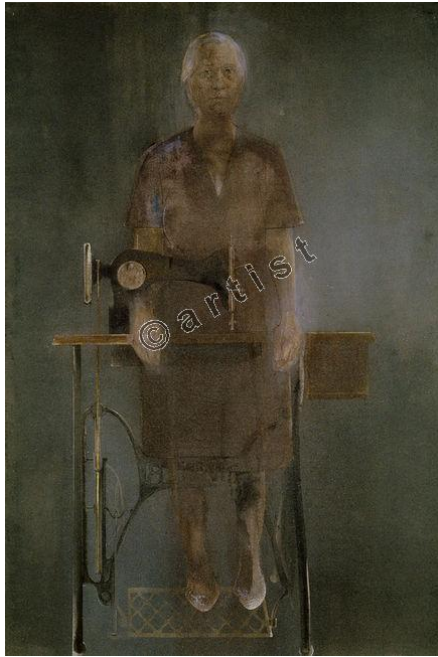
Εικόνα 12. Χρόνης Μπότσογλου, Φρίζα, 1972.



ΕΚ. *Εικόνα 13. Χρόνης Μπότσογλου, Εργατικό Ατύχημα, πριν το 1976, Τέμπρα σε χαρτί 100 x 176*



Εικόνα 14. Χρόνης Μπότσογλου, Μεγάλο Λιοτριβιό II, λάδι σε μουσαμά, 150 x 150 εκ.



Εικόνα 15. Χρόνης Μπότσογλου, Προσωπική Νεκρία, 1993-2000, λαδοπαστέλ, σκόνες αγιογραφίας και ξηρό παστέλ σε χαρτίκολλημένο σε μουσαμά, 150 x 100 εκ.



Εικόνα 16. Γιάννης Ψυχοπαίδης, Διαδήλωση, 1962, λάδι, 44 x 54 εκ.



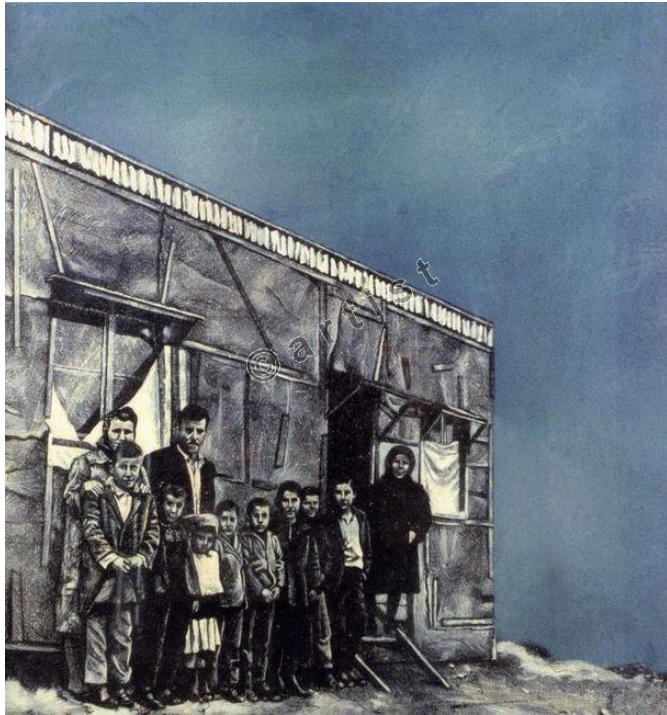
Εικόνα 17. Γιάννης Ψυχοπαίδης, 4 πορträτα, 1968, λάδι, 50x 64 εκ.



Εικόνα 18. Γιάννης Ψυχοπαίδης, Το γράμμα που δεν έφτασε, 1981, μικτά υλικά, 26 x 30 εκ.



Εικόνα 19. Γιάννης Ψυχοπαίδης, Αφιέρωμα στον Van Gogh, 1989, μικτά υλικά, 88 x 126 εκ.



Εικόνα 20. Γιάννης Βαλαβανίδης, Οικογένεια, 1970, τέμπρα σε νοβοπάν, 75 x 80 εκ.



Εικόνα 21. Κυριάκος Κατζουράκης, 1968, λάδι σε καμβά, 90 x 170 εκ



Εικόνα 22. Κυριάκος Κατζουράκης, *Ατύχημα*, 1971, λάδι σε καμβά, 100 x 120 εκ.



Εικόνα 23. Κυριάκος Κατζουράκης, 1968, λάδι σε καμβά, 100x 120 εκ.



Εικόνα 24. Κλεοπάτρα Δίγκα, *Στο γραφείο*, 1971, ακρυλικό σε χαρτί, 70 x 50 εκ.



Εικόνα 25. Χρόνης Μπότσογλου, *Ο Σύντροφος Γ.Κ.*, 1977, λάδι σε μουσαμά, 100 x 60 εκ.



Εικόνα 26. Χρύσα Ρωμανού, *Luna Parc International*, 1965, κολαζ σε μουσαμά, 200 x 200 εκ



Εικόνα 27. Ηλίας Δεκουλάκος, *Χειρονομία*, 1971, enamel, 130 x 162 εκ.



Εικόνα 28. Ηλίας Δεκουλάκος, *Υπαιθρον*, 1972, enamel, 162 x 162 εκ.



Εικόνα 29. Ηλίας Δεκουλάκος, *Super Fruit*, 1972, enamel, 130 x 130 εκ.



Εικόνα 30. Ηρώ Κανακάκη, 1971, ακρυλικό σε πανί.



Εικόνα 31. Δανιήλ (Παναγόπουλος) Σύνολο μαύρων Κουτιών, 1961-1964, μικτή τεχνική

Πηγές -Βιβλιογραφία

Πηγές

Ιστοσελίδες

Αγνώστου, «documenta 5 30 June – 8 October 1972» στον διαδικτυακό ιστότοπο: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5 (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

Αγνώστου, «Equipo Crónica 1965-1981», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/equipo-cronica-1965-1981> (τελευταία επίσκεψη: 6/9/2022)

Αγνώστου, «Equipo Crónica», στον διαδικτυακό ιστότοπο: https://bilbaomuseoa.eus/uploads/actividades_educacion/archivopdf_es-145.pdf (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

Αγνώστου, «EQUIPO CRÓNICA», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <https://masdearte.com/movimientos/equipo-cronica/> (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

Αγνώστου, «Equipo Crónica», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <https://www.arteespana.com/equipocronica.htm> (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

Αγνώστου, «Gerhard Richter Biography 1961–1964: The Düsseldorf Academy Years», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <https://www.gerhard-richter.com/en/biography/19611964-the-dusseldorf-academy-years-4> (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

Αγνώστου, «Βαλαβανίδης Γιάννης (1939 - 2017)», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=682&tab=main> (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

Αγνώστου, «Δίγκα Κλεοπάτρα (1946) βιογραφικό», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=347> (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

Αγνώστου, «Εκθέσεις του Δημήτρη Μανιώτη», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <https://www.dimitrismaniotis.gr/category/exhibitions/page/2/> (τελευταία επίσκεψη 22/6/2022)

Αγνώστου, «Ελένη Βερναδακη βιογραφικό», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <https://elenivernadaki.org/biografiko> (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

Αγνώστου, «Ηρώ Κανακάκη (1945-1997) βιογραφία», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <https://www.herokanakakis.gr/biography> (τελευταία επίσκεψη 5/6/2022)

Αγνώστου, «Κατζουράκης Κυριάκος (1944 - 2021) βιογραφικό», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=126> (τελευταία επίσκεψη 10/6/2022)

Αγνώστου, «Μπότσογλου Χρόνης (1941) βιογραφικό», στον διαδικτυακό ιστότοπο <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=804> (τελευταία επίσκεψη 10/6/2022)

Αγνώστου, «Ψυχοπαίδης Γιάννης (1945) βιογραφικό», στον διαδικτυακό ιστότοπο: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=1510> (τελευταία επίσκεψη 6/9/2022)

Μαρία Πούλου, «Ο διάλογος Χαΐνη - Κόττου για την τεχνοκριτική και η «Ομάδα τέχνης α'», αναρτήθηκε στις 22 Σεπτεμβρίου 2013, στον διαδικτυακό ιστότοπο: https://www.avgi.gr/politiki/67623_o-dialogos-haini-kottoy-gia-tin-tehnokritiki-kai-i-omada-tehnis (τελευταία επίσκεψη: 10/6/2022)

Βιβλιογραφία

Ελληνική Βιβλιογραφία

Αβούρη, Ν. (2021). Η εικαστική κίνηση στις αίθουσες τέχνης της επικράτειας και στις Πανελλήνιες Εκθέσεις κατά την επταετία (1967-1974). . Στο Λ. Γυιόκα & Π. Μπίκας (Επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974* (σ. 31-44). Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης. Αθήνα, 28 Απριλίου 2017

Αδαμοπούλου, Α. (2000). *Ελληνική μεταπολεμική Τέχνη. Εικαστικές Παρεμβάσεις στο χώρο*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Ανδρειωμένος, Γ. (2020). *Από τη στράτευση στην αμφισβήτηση: Λόγοι και Αντίλογοι στην Επιθεώρηση Τέχνης*. Αθήνα: Σιδέρης.

Βακαλό, Ε. (1996). *Κριτική εικαστικών τεχνών (1950-1974), τ. Β'*, εκδ. Αθήνα: Κέδρος.

Γυιόκα, Λ. & Μπίκας, Π. (επιμ.) (2021). *Οι τέχνες στη δικτατορία εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*. Αθήνα: ΕΕΙΤ.

Δελάζου, Ε. & Μοσχονάς, Σ. (2018). Η Ελλάδα στο γύψο, οι καλλιτέχνες στις επάλξεις. Στο Γ. Μπόλης & Δ. Γούναρη (Επιμ.), *Εναντίωση: Η τέχνη σε σκοτεινά χρόνια 1967-1974* (σ. 64 -69). Αθήνα: Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης

Εμμανουήλ, Μ., Πετρίδου, Β. & Τουρνικιώτης, Π. (2008). *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη-Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από τον 18ο ως τον 20ο αιώνα/Τόμος Β*. Πάτρα: ΕΑΠ

Ζορμπά, Μ. (2016). *Πολιτική του Πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα το Δεύτερο Μισό του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Η Επιθεώρηση Τέχνης με λίγα λόγια (1954). Επιθεώρηση τέχνης, 1, 57

Καμίνης, Γ. (1999). «Δικτατορία και Σύνταγμα στη Νότια Ευρώπη:Ελλάδα-Ισπανία- Πορτογαλία». Στο Γ. Αθανασάτου, Α. Ρήγος, & Σ. Σεφεριάδης (Επιμ.) *Η Δικτατορία 1967 -1974*. (σ. 61-74) Αθήνα: Καστανιώτης.

Κλεοπάτρα Δίγκα: *Η τέχνη να πάρει τη θέση που της αξίζει στο σχολείο*. (2020, Ιούνιος 23). Ανακτήθηκε από: https://www.avgi.gr/tehnas/358384_kleopatra-digka-i-tehni-na-parei-ti-thesi-poy-tis-axizei-sto-sholeio

Κολοκοτρώνης, Γ. (2008). *Γενικά Χαρακτηριστικά της Τέχνης στον 20ο Αιώνα*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Κουλουφάκος, Κ. (1962). Μια πρωτοποριακή προσπάθεια. Η ομάδα Τέχνης Α΄. *Επιθεώρηση τέχνης*, 90, 758-759

Κουνενάκη, Π. (1988). *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές*. Αθήνα: Εξάντας

Κουνενάκη, Π. (1994). *Κυριάκος Κατζουράκης. Η περιπέτεια της ζωγραφικής*. Αθήνα: Εξάντας

Κουνενάκη, Π. (2017, Φεβρουάριος 27). *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές. Αυγή*. Ανακτήθηκε από: https://www.avgi.gr/entheta/230647_neoi-ellines-realistes

Κουνενάκη, Π. (2022, Μάρτιος 14). Χρόνης Μπότσογλου / Ο καλλιτέχνης και το πορτρέτο του. *Αυγή*. Ανακτήθηκε: https://www.avgi.gr/tehnas/409988_o-kallitehnis-kai-portreto-toy

Κουνενάκη, Π. (επιμ.) (2007). *Τόπος: Μανιφέστο*. Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Κρεμμυδάς, Β. (1993). *Η Ελλάδα του 1945-1967: Το ιστορικό πλαίσιο*. Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Πάντειον Πανεπιστήμιο, 24-27 Νοεμβρίου 1993.

Κρεμμυδάς, Κ. (1997). *Επιθεώρηση Τέχνης και Κώστας Κουλουφάκος: Βίοι Παράλληλοι*. Στο *Επιθεώρηση Τέχνης Μια κρίσιμη Δωδεκαετία (29 και 30 Μαρτίου 1996)*. Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη

Κρημνιώτη, Π. (2022, Μάρτιος 04). Χρόνης Μπότσογλου / Αφιερωμένος στον Άνθρωπο. *Αυγή*. Ανακτήθηκε: https://www.avgi.gr/tehnas/409479_afieromenos-ston-anthropo

Λαμπράκη – Πλάκα, Μ. (επιμ.) (1999). *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής ζωγραφικής*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου.

Μάλαμα, Α. (2009). *Ομάδα “Στάθμη” η περίπτωση μιας καλλιτεχνικής συλλογικότητας στην μετεμφυλιακή Ελλάδα*. Στο Ιωαννίδου, Μ. (επιμ.), *Γ’ συνέδριο ιστορίας της Τέχνης*. Θεσσαλονίκη, 4-11 Νοεμβρίου 2007.

Ματθιόπουλος, Ε. (1999). Από τον “Σύλλογο των ωραίων τεχνών” στους “Νέους Έλληνες Ρεαλιστές” Καλλιτεχνικές Ομάδες και Οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974). Στο Μ. Λαμπράκη – Πλάκα (Επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής ζωγραφικής*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου.

Ματθιόπουλος, Ε. (2002). Ιδεολογία και τεχνοκρατική: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός. Στο Ο. Καϊάφας (Επιμ.), *Επιστημονικό Συμπόσιο, 1949-1967: Η Εκρηκτική Εικοσαετία, Αθήνα, 10-12 Νοεμβρίου 2020* (σ.363-400) Αθήνα: Ίδρυμα Μωραΐτη

Μισιρλόγλου, Θ., Μπόλης, Γ., & Μοσχονάς, Σ. (επιμ.) (2019). *Χωρίς τίτλο II Ελληνική Μεταπολεμική Αφαίρεση: τα ηρωικά χρόνια*. Αθήνα: ΜΟΜus- Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Μοσχονά – Καλαμαρά, Α. (2017). Λογοκρισία: Το διαχρονικό όπλο κάθε μορφής εξουσίας. Η περίπτωση του γλύπτη και ακαδημαϊκού δασκάλου Δημήτρη Καλαμαρά. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*. (σ. 107-114) Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ

Μοσχονάς, Σ. (2010). *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α' μισό του 20ου αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους*. (Διδακτορική Διατριβή). ΕΚΠΑ, Αθήνα. Ανακτήθηκε από: https://www.didaktorika.gr/eadd/browse?type=author&order=ASC&sort_by=2&trpp=20&value=%CE%9C%CE%BF%CF%83%CF%87%CE%BF%CE%BD%CE%AC%CF%82%2C+%CE%A3%CF%80%CF%85%CF%81%CE%AF%CE%B4%CF%89%CE%BD+%CE%A6.

Μοσχονάς, Σ. (2016). *Μέμος Μακρής. Από την Αθήνα στο Παρίσι 1934-1950*, Αθήνα, ΜΙΕΤ.

Μπαλαμπανίδης, Δ. (2021). Η Αδύνατη «Επανάσταση της 21ης Απριλίου 1967» στις εικαστικές τέχνες και στην αρχιτεκτονική. Στο Λ. Γυιόκα & Π. Μπίκας (Επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα*

κατά την επταετία 1967-1974 (σ. 15-30). Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης. Αθήνα, 28 Απριλίου 2017

Μπαμπινιώτης, Γ. (2006). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.

Μποϊλέ, Μ. (2022). *Ρεαλιστικές τάσεις στην ελληνική ζωγραφική μετά το '60*. (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεσσαλονίκη.

Μπόλης, Γ., & Γούναρη, Δ. (επιμ.) (2018). *Εναντίωση*. Αθήνα: ΙΣΕΤ

Νικολόπουλος, Η. (1993). *Οι Κοινωνικοπολιτικές Διαστάσεις της Κρίσης*. Στο 4^ο Επιστημονικό Συνέδριο του Ιδρύματος Σάκη Καράγιωργα. Πάντειον Πανεπιστήμιο, 24-27 Νοεμβρίου 1993.

Παπαδοπούλου, Μπ. (2009). *Γιάννης Ψυχοπαίδης. Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*. Αθήνα: Τα Νέα.

Παπαδοπούλου, Μπ. (2009). *Χρόνης Μπότσογλου. Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*. Αθήνα: Τα Νέα.

Πετρής, Γ. (1961). Η πρώτη πανελλαδική έκθεση νέων. *Επιθεώρηση Τέχνης*, 79, 109

Πετρής, Γ. (1966). Έκθεση Κ. Κατζουράκη – Γ. Ψυχοπαίδη. *Επιθεώρηση Τέχνης*, 143, 527

Πετρίδου, Β. & Ζιρώ, Ο. (2015). *Τέχνες και Αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα*. (ηλεκτρονικό βιβλίο) Αθήνα: Κάλλιπος. Διαθέσιμο στο: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/3541>

Πετσίνη, Π., & Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2017). *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ

Ραυτόπουλος, Δ. (2006). *Αναθεώρηση Τέχνης. Η Επιθεώρηση Τέχνης και οι άνθρωποι της*. Αθήνα: Σοκόλης

Ριζάς, Σ. (2016, Απρίλιος 10). Οι εκλογές της 3ης Νοεμβρίου 1963. *Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από: <https://www.kathimerini.gr/society/856203/oi-ekloges-tis-3is-noemvrioy-1963/>

Σκαλτσά, Μ. (2012). *Το θεσμικό πλαίσιο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα τη δεκαετία του '70*. Στο Γυιόκα, Λ. (επιμ.), *Μουσεία 06: Διαλέξεις και μελέτες για τις πολιτισμικές σπουδές και τη σχέση τους με την ιστορία της τέχνης- Επιστημονική*. Θεσσαλονίκη: ΖΗΤΗ

Στάθη, Ε. (2017). Πολιτική λογοκρισία, τέχνη και επικοινωνία: Το έργο της Μαρίας Καραβέλα. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*. (σ. 97-106) Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ

Ταταρούνης, Δ. (2019, Ιανουάριος 1). 1963: κυβέρνηση με ανοχή η Ένωση Κέντρου. *Εφημερίδα των Συντακτών*. Ανακτήθηκε από: https://www.efsyn.gr/stiles/apopseis/178680_1963-kybernisi-me-anohi-i-enosi-kentroy

Τσίγλα, Μ. (2019). *Η Λογοκρισία στην Τέχνη. Περιπτώσεις λογοκρισίας στην μεταπολεμική Ελληνική Τέχνη*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας.

Χατζηνικολάου, Ν. (1997). Υποδοχή και προβολή αισθητικών αξιών και καλλιτεχνικών τάσεων από την Επιθεώρηση Τέχνης. Στο *Επιθεώρηση Τέχνης Μια κρίσιμη Δωδεκαετία (29 και 30 Μαρτίου 1996)*. Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη

Χρηστίδης, Χ. (2012). *Ο Ανένδοτος αγώνας της ένωσης κέντρου. Από τις εκλογές του 1961 στην παραίτηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή*. (Διδακτορική Διατριβή). ΕΚΠΑ, Αθήνα. Ανακτήθηκε από: <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27045?lang=el#page/1/mode/2up>

Χριστόπουλος, Κ. (2018). Εκ των υστέρων Λέξεις. Στο Γ. Μπόλης & Δ. Γούναρη (Επιμ.), *Εναντίωση: Η τέχνη σε σκοτεινά χρόνια 1967-1974* (σ. 64 -69). Αθήνα: Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης

Χριστοφόγλου, Μ. (1981). Ο εκσυγχρονισμός της Νεοελληνικής Τέχνης και οι μεγάλες διαμάχες (1950-1980). *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 57.

Χριστοφόγλου, Μ. (2008). *Ηλίας Δεκουλάκος Αναδρομή 1968-1978*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Ψυχοπαίδης, Γ. (1983). *Πρόταση για μια αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Anzieu, D. & Martin, J.Y. (2000). *La dynamique des groupes restreints*. (12eme edition). Paris: PUF

Bismark, V. (2017). The Master of the Works’’: Daniel Buren’s Contribution to documenta 5, Kassel 1972. Στο N. Buurman & D. Richter (Επιμ.) *Documenta Curating the History of the Present*. Zurich: ONCURATING.org

Blanchet, A. & Trognon, A. (1997). *Ψυχολογία ομάδων* (επιμ. Μτφρ. Διονύσιος Παπαδόπουλος). Αθήνα: Σαββάλας (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1994).

Davies, P., Walter, D., Hofrichter, F., Jacobs, J., Roberts, A. & Simon, D. (2011). *Janson's History of Art: The Western Tradition*, 8th Edition. Austin: University of Texas.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B. & Joselit (2018). *Η τέχνη από το 1900* (επιμ. μτφρ. Τσολακίδου Ι.). Αθήνα: Επίκεντρο (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2016)

Gotti, S. (2015). *Equipo Cronica*. Ανακτήθηκε από: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop/artist-biography/equipo-cronica>

Hopkins, D. (2000). *After Modern Art 1945-2000*. Oxford University Press.

