

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Οι εικαστικές τέχνες ως μορφή κοινωνικής διαμαρτυρίας στην
Ελλάδα 1971-1973. Γιάννης Ψυχοπαίδης. Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές»**

ΛΟΧΑΪΤΗ ΡΕΒΕΚΑ- ΑΝΔΡΙΑΝΗ
Α.Μ. 1107Μ003

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ



ΑΘΗΝΑ 2010

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος-Ευχαριστίες	σελ. 4
Εισαγωγή	σελ.5

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ: ΟΙ ΝΕΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΦΑΙΡΕΣΗ 1960-1974

σελ.11

α. Τα χαρακτηριστικά των μετά-αφηρημένων τάσεων στη ζωγραφική από το 1960 και ύστερα

σελ.11

β. Το αίτημα για επικοινωνία της Τέχνης με το κοινό και το κοινωνικό περιεχόμενό της όπως εκφράστηκε από την «Ομάδα Τέχνης Α'» (1961-1967)

σελ.17

γ. Δικτατορία 1967-1974: Η επίδραση του καθεστώτος στις Τέχνες.

Η ακμή των νέων ρεαλιστικών τάσεων, κυρίως του Κριτικού Ρεαλισμού υπό μορφή «διαμαρτυρίας» στις εικαστικές τέχνες

σελ.25

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ ΚΑΙ Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΕΝΤΑΞΗ

1971-1973

σελ.37

Ι.Ενότητα Πρώτη: ΓΙΑΝΝΗΣ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ 1971-1973

σελ.37

α. Το εκφραστικό ιδίωμα του Γιάννη Ψυχοπαίδη

σελ.38

β. Η θεματολογία των έργων

σελ.40

γ. Η αλληλεπίδραση των έργων με το κοινό

σελ.42

δ. Οι πλαστικές επιλογές του Γιάννη Ψυχοπαίδη

σελ.44

i. Η χρήση της φωτογραφίας

σελ.45

ii. Οι επιζωγραφισμένες cartes postales

σελ.47

iii. Οι συνδηλώσεις της καταναλωτικής κοινωνίας από εικόνες της Pop Art

σελ.49

ε. Η θεματική ενότητα «Αφιέρωμα στον Renoir» (“Hommage à Renoir”)

μια «ευαίσθητη» περίπτωση αισθητικής

σελ.54

στ. Οι θεματικές επιλογές της ενότητας

σελ.58

i. Εκφράσεις βίας

σελ.58

ii. Η μετανάστευση των Ελλήνων στη Γερμανία

σελ.59

iii. Η ωραιοποίηση της πραγματικότητας μέσω της εμπορευματοποίησης του γυμνού

σελ.62

II.Ενότητα Δεύτερη: Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ ΤΟΥ Γ. ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ: Η ΟΜΑΔΑ «ΝΕΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΡΕΑΛΙΣΤΕΣ»	σελ. 65
α. Η σύσταση μιας παρέας φίλων στην καλλιτεχνική ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές»	σελ.65
β. Τα θεωρητικά κείμενα της ομάδας	σελ.69
γ. Οι εκθέσεις της ομάδας : Ινστιτούτο Goethe, 1972 και γκαλερί «Κοχλίας», 1973	σελ.74
δ. Τα πλαστικά στοιχεία στα έργα της ομάδας	σελ.76
ε. Απόψεις των Κριτικών Τέχνης για του «Νέους Έλληνες Ρεαλιστές»	σελ.78
στ. Παρατηρήσεις για την ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές»	σελ.81
 Συμπεράσματα-Επίλογος	 σελ.87
 Ελληνική και ξένη βιβλιογραφία	 σελ.93
Παράρτημα	σελ.97
I. Γιάννης Ψυχοπαίδης	σελ.98
II. Θεωρητικά κείμενα «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών»	σελ. 101
II. Εικόνες	σελ.108

Πρόλογος – Ευχαριστίες

Η διαπλοκή της σύγχρονης τέχνης με την κοινωνική και πολιτική σφαίρα απασχολεί με μεγάλη συχνότητα και με πολλούς τρόπους. Οι διαφορετικές όψεις που αποκτά το ζήτημα και οι προβληματικές που αυτές παρουσιάζουν υπήρξαν από τα βασικά ερεθίσματα που ώθησαν στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος. Στο παρελθόν συχνά η Τέχνη εξυπηρετούσε τις ανάγκες της εξουσίας, όμως η σχέση αυτή άρχισε να αμφισβητείται στον εικοστό αιώνα. Επέλεξα λοιπόν να προσεγγίσω τη νέα σχέση που αναπτύχθηκε ανάμεσα στην τέχνη και την πολιτική στις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, όπου η τέχνη λειτουργεί πολλές φορές ως μορφή διαμαρτυρίας.

Σε αυτό το σημείο θέλω πρώτα από όλα να ευχαριστήσω εγκάρδια τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Γιάννη Βούλγαρη που μου έδειξε εμπιστοσύνη δίνοντάς μου τις πολύτιμες γνώσεις και συμβουλές του και την ευκαιρία να ερευνήσω και να παρουσιάσω ένα θέμα που μου άνοιξε νέους ορίζοντες πνευματικής αναζήτησης γεμάτους γνώσεις, χαρά και δημιουργία. Ευχαριστώ ακόμη την Ιστορικό Τέχνης, κ. Μάρθα Χριστοφόγλου που ήταν πάντα πρόθυμη με υπομονή και προσήνεια να με διαφωτίσει και ευγενικά μου παραχώρησε τις δύο αδημοσίευτες Πανεπιστημιακές εργασίες της, *Avant-gardes et politisation dans l' art néohellenique (1965-1975)* και, *Le groupe de jeunes réalistes grecs*. Τέλος, ευχαριστώ τη μητέρα μου και αδελφή μου που με εμπιστεύονται και με στηρίζουν πάντα στις επιλογές μου και τους οικείους μου για τις εμπνευσμένες συζητήσεις που είχαμε.

Αφιερώνω αυτήν την ερευνητική προσπάθεια στη μνήμη του πατέρα μου.

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία έχει θέμα: «*Οι εικαστικές τέχνες ως μορφή κοινωνικής διαμαρτυρίας στην Ελλάδα, 1971-1973. Γιάννης Ψυχοπαίδης. Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές*». Θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε τις κοινωνικοπολιτικές αναφορές στα έργα του ζωγράφου, Γιάννη Ψυχοπαίδη¹, ατομικά αλλά και μέσα από την καλλιτεχνική του ένταξη ως ιδρυτικό μέλος της ομάδας «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» (1971-1973) μέχρι λίγο πριν Μεταπολίτευση. Σκοπός μας είναι να εξετάσουμε τα έργα ως προϊόντα μιας ιδεολογικής και αισθητικής τοποθέτησης, που αντιστοιχεί σε μια πτυχή της ελληνικής εικαστικής παραγωγής, μέσα στις ιδιαίτερες συνθήκες της δικτατορίας.

Στο πλαίσιο της παραπάνω προβληματικής, η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε υπαγορεύτηκε από τα επιμέρους προς έρευνα στοιχεία, που προέκυψαν κυρίως από την ανάλυση της εικονογραφίας του καλλιτέχνη με τον οποίο η έρευνα πρόκειται να ασχοληθεί. Λόγω των απαιτήσεων του θέματος, η έρευνα δεν περιορίστηκε, λοιπόν, μόνο στο πεδίο της Ιστορίας της Τέχνης, αλλά επεκτάθηκε και σε άλλα πεδία καθώς η ανάγνωση ενός βιβλίου γενικού περιεχομένου της περιόδου, οδηγούσε στην αναζήτηση περισσότερων πληροφοριών στη βιβλιογραφία. Σημαντική πηγή πληροφοριών ήταν επίσης άρθρα-κριτικές από περιοδικά και εφημερίδες, που τοποθετούνταν γύρω από το καλλιτεχνικό έργο και παρείχαν περαιτέρω διευκρινήσεις ή παρέπεμπαν σε άλλα σχετικά κείμενα και συγγραφείς.

Η εργασία επιμερίζεται σε τέσσερα μέρη:

Στην *εισαγωγή*, παρουσιάζεται το γενικό πλαίσιο στο οποίο θα κινηθεί η παρούσα εργασία και θα γίνει η αιτιολόγηση της επιλογής του συγκεκριμένου καλλιτέχνη.

Στο *πρώτο κεφάλαιο* θα γίνει περιγραφή των κυριότερων καλλιτεχνικών τάσεων στην Ελλάδα και η σύνδεσή τους με τις ευρύτερες ιδεολογικές ζυμώσεις, ξεκινώντας από τη δεκαετία του '60 και φτάνοντας στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70, ώστε να δειχθεί το κλίμα μέσα από το οποίο αναδείχθηκε η καλλιτεχνική διαμαρτυρία.

Το *δεύτερο κεφάλαιο* περιλαμβάνει δύο ενότητες: την πρώτη όπου θα γίνει προσπάθεια να ανιχνεύσουμε τα κοινωνικά, πολιτικά και καλλιτεχνικά ζητήματα που αναδεικνύει ο Γιάννης Ψυχοπαίδης μέσα από παραδείγματα έργων του την περίοδο 1971-1973 και την δεύτερη όπου παρουσιάζεται η ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές», της οποίας ιδρυτικό μέλος ήταν ο Ψυχοπαίδης για να παρακολουθήσουμε την τότε καλλιτεχνική και ιδεολογική ένταξη του που αιτιολογεί πολλές από τις καλλιτεχνικές επιλογές που εκπροσώπησε εκείνον τον

¹ Για βιογραφικά στοιχεία του καλλιτέχνη βλ. Παράρτημα της παρούσης

καιρό. Παρουσιάζοντας παράλληλα τα θεωρητικά τους κείμενα και τις δύο εκθέσεις που πραγματοποίησε η ομάδα μπορούμε να αποκτήσουμε μια αίσθηση του πώς εκφράστηκε η διαμαρτυρία στη δικτατορία και από την πλευρά των καλλιτεχνών και του κοινού.

Τέλος, στα *συμπεράσματα* που προσπαθήσαμε να βγάλουμε από αυτήν την ερευνητική προσπάθεια, επιχειρείται η διατύπωση κριτικών σχολίων που προέκυψαν από την παρούσα μελέτη.

Θα εξετάσουμε έργα του ζωγράφου, Γιάννη Ψυχοπαίδη από το 1971 ως το 1973, δηλαδή λίγο πριν την πτώση της δικτατορίας. Επιλέξαμε αυτό το χρονικό διάστημα γιατί μας ενδιαφέρει να δούμε μέσα από το παράδειγμά του μια περίπτωση της «αντανακλαστικής» αντίδρασης των ελλήνων καλλιτεχνών και της διαμαρτυρίας τους στο καθεστώς. Το έργο του Ψυχοπαίδη εκείνης της περιόδου παρουσιάζει θεματολογικά εύγλωττες αναφορές στην ελληνική κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα και πλαστικά εισάγει νέους τρόπους αναπαράστασης αυτών των αναφορών. Η διαμαρτυρία του δεν είναι πάντα άμεση, προκύπτει και μέσα από αναδρομές και συσχετισμούς με προηγούμενα χρόνια, ως παράγοντες αλληλεπίδρασης με την ζοφερή εποχή που επιχειρεί να αναδείξει. Αν λάβουμε υπόψη μας την άποψη του Κ. Τσουκαλά ότι τα χρόνια της δικτατορίας είναι τα πιο σκοτεινά και ακόμα ζητούν διερεύνηση², θεωρούμε ότι το να ιχνηλατήσουμε τα αντανακλαστικά που είχαν απέναντι σε αυτήν και οι καλλιτέχνες εκείνης της εποχής μας βοηθά σε μια εγγύτερη προσέγγιση της, διότι μπορούμε να δούμε μια πτυχή της «βιωμένης αίσθησης» μέσα από ένα άλλο πρίσμα, από την πλαστική της έκφραση. Η αναφορά μας σε πτυχές του '60 είναι επομένως για την παρούσα εργασία απαραίτητη, γιατί θεωρούμε ότι η σχέση κάποιων χαρακτηριστικών εκείνων των ετών με της περιόδου 1971-1973 ομοιάζει με σχέση «αιτίου και αποτελέσματος».

Για τον «επισκέπτη από μεταγενέστερη γενιά»,³ που δεν έχει ζήσει και βιώσει μια εποχή μέσα από τις καθημερινές καταστάσεις της, είναι εξαιρετικά δύσκολο να περιγράψει και ακόμη περισσότερο να κατανοήσει εμπειρικά τα γεγονότα, ώστε να τα καταγράψει. Για να μπορέσει να γίνει η καταγραφή μιας παλαιότερης περιόδου, πρέπει να συλλάβουμε την «βιωμένη αίσθηση» της ποιότητας και του τρόπου ζωής και σκέψης σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Η Τέχνη, ως γνωστόν, αποδίδει την κοινωνική ζωή μέσα από την πραγματικότητα της

² Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος, στο Μιχαηλτσιάνου, Άννα, «Αμφισβήτηση + Ανατροπή+ Ουτοπία= Ο τίγρης δεν ήταν χάρτινος», Μουτσόπουλος, Θανάσης(επιμ.), *Η μεγάλη αναταραχή: πέντε ουτοπίες στο '70. Λίγο πριν-λίγο μετά*, Πάτρα – Πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης, 2006, σ. 14

³ Όρος που χρησιμοποίησε ο θεωρητικός της κουλτούρας Reymond Williams αναφερόμενος σε εκείνους που μελετούν μια περίοδο προγενέστερη, Williams, Raymond, *Κουλτούρα και ιστορία*, εισαγωγή-μετάφραση, Βενετία Αποστολίδου, Γνώση, Αθήνα 1994, σ.145

εμπειρίας, δηλαδή την αίσθηση του τρόπου με τον οποίο οι κοινωνικές δραστηριότητες που εμπεριέχουν και τομείς όπως ιδεολογία, κοινωνία, πολιτική, οικονομία κλπ. συνθέταν αυτή τη βιωμένη αίσθηση.⁴ Αναφερόμενοι σε μία περίοδο της ελληνικής κοινωνίας που έχει παρέλθει, το κλίμα της εποχής δύναται να το περιγράψει άλλος για μας. Στην προκειμένη περίπτωση ένας ζωγράφος.

Στην Ελλάδα συνυπήρχαν, όπως θα παρατηρήσουμε, αντιθέσεις, νοοτροπίες που προϋπήρχαν όπως αυτές που εξέθρεψε η Κατοχή και ο Εμφύλιος και μιας νέας που γεννήθηκε σε εκείνα τα χρόνια και κατά την ενηλικίωσή της αποκτούσε τις δικές της αναζητήσεις μέσα σε ένα πνεύμα πιο δημοκρατικό με δρόμους πιο ανοιχτούς. Η παγιωμένη αστική ιδεολογία συνυπήρχε με τον προοδευτικό λόγο της Αριστεράς, που καταπιεσμένος από χρόνια και έχοντας αποκτήσει συνείδηση των αδυναμιών του, ζητούσε να καταθέσει την δική του κοινωνική πρόταση. Όλα αυτά συνδέονται και με μια νέα πραγματικότητα στην Ελλάδα: η χώρα εισέρχεται στη νέα εποχή της ταχύτητας και της επικοινωνίας. Ο χρόνος αποκτά αξία κοινωνική και οικονομική και τα μέσα επικοινωνίας πληθαίνουν για να συνεπικουρήσουν στην καπιταλιστική ανάπτυξη.

Η τελευταία αυτή παρατήρηση για τα χρόνια της δικτατορίας κάνει την μελέτη μας ακόμα πιο δύσκολη, γιατί βρισκόμαστε μπροστά σε ένα παράδοξο: αφενός στα χρόνια αυτά τα παραπάνω χαρακτηριστικά είναι πιο έντονα από ποτέ και εντός και εκτός Ελλάδος αφετέρου η δικτατορία από μόνη της είναι σημείο αναχρονισμού και πνευματικού γύψου που οδήγησε στην καθυστέρηση της προόδου που βρισκόταν σε εξέλιξη. Βρισκόμαστε στο ξεκίνημα μιας εποχής, που οι κοινωνίες αλλάζουν διεθνώς, ο «χρόνος είναι χρήμα» και οι κινήσεις πρέπει να είναι αποφασιστικές. Παράλληλα οι μήνες του πρόσφατου παρελθόντος δεν είχαν ακόμα σβηστεί και, συχνά, τα δύσκολα χρόνια που πέρασαν μετατρέπονταν σε νοσταλγικές αναμνήσεις, καθώς η δικτατορία επέφερε τη σταδιακή «νέκρωση» εκείνων των ιδεολογικών, κοινωνικών, πολιτιστικών αναζητήσεων που είχαν ξεκινήσει από το 1950 ως το 1967.

Ακριβώς τότε ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, διαμένοντας κυρίως στο εξωτερικό αλλά διατηρώντας την επαφή του με την Ελλάδα, δημιουργεί συνθέσεις με περιεχόμενο έντονης κοινωνικής και πολιτικής διαμαρτυρίας γεγονός που κάνει την δουλειά του εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, αν την εντάξουμε στο πολιτικό πλαίσιο της δικτατορίας. Η παραμονή του στο εξωτερικό είναι σημαντικός παράγοντας που θα βοηθήσει τον καλλιτέχνη να εμπλουτίσει τα έργα του γύρω από τις κυρίαρχες νέες τάσεις (κάτι που δεν θα μπορούσε να κάνει εκείνον τον

⁴ Williams Reymond, *Κουλτούρα και ιστορία*, σ. 145,174

καιρό στην Ελλάδα) και να τα εκθέσει ελεύθερα, δεδομένης της δυσχερούς πολιτικής κατάστασης στον τόπο του. Ωστόσο, με παρηρησία μαζί με την ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» θα εκθέσει εν Ελλάδι μέρος των έργων πολιτικής διαμαρτυρίας του το 1972 και 1973 συμμετέχοντας, όσο ήταν δυνατό, στις περιορισμένες δραστηριότητες αντίστασης στο καθεστώς και παρουσίασης νέων καλλιτεχνικών τάσεων στη ζωγραφική.

Ο Reymond Williams στο βιβλίο του *Κουλτούρα και Ιστορία* υποστηρίζει ότι η Τέχνη μπορεί να αναγνωρίσει, να αιτιολογήσει και να περιγράψει τις μεταβολές των δομών μιας κοινωνίας.⁵ Η περίοδος της δικτατορίας στην Ελλάδα έδωσε στους καλλιτέχνες την ευκαιρία να το πράξουν ως έναν βαθμό. Οι έλληνες καλλιτέχνες αντιμετώπισαν το συνειδησιακό πρόβλημα του ρόλου της τέχνης και θέλησαν να αποκαλύψουν την επίπλαστη πραγματικότητα και να διεγείρουν το κοινό, να το αφυπνίσουν. Μετά τη «σιωπή» των ετών 1967-1969 (την αποχή των ελλήνων καλλιτεχνών από κάθε δημόσια καλλιτεχνική δραστηριότητα), ήλθε η στιγμή να αξιοποιηθεί ο επικοινωνιακός ρόλος της τέχνης. Οι καλλιτεχνικές μορφές που εμφανίστηκαν σε αυτό το πλαίσιο, εξέφραζαν μια μορφή «στράτευσης» μέσω ανταλλαγής «κρυφών» μηνυμάτων αντίδρασης στο καθεστώς με το κοινό. Η στράτευση αυτή διακρίνεται από τις συνήθεις μορφές στράτευσης, όπως ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, διότι εδώ δεν πρόκειται για προπαγάνδα ούτε για δογματική λειτουργία της τέχνης, αλλά για μια αναγκαιότητα που επιβλήθηκε μέσα από μια κοινή για όλους οδυνηρή συνθήκη που ήταν η δικτατορία.

Η δικτατορία δημιούργησε λοιπόν το «έδαφος», όπου αναπτύχθηκαν τέτοιες τάσεις «πολιτικοποίησης» της τέχνης από μια μερίδα καλλιτεχνών.⁶ Σύμφωνα με την Ελ. Βακαλό οι καλλιτεχνικές εξελίξεις στον ευρωπαϊκό χώρο αποκτούν συνειδητοποιημένο κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο μετά την Pop Art.⁷ Οι νέες ρεαλιστικές τάσεις, όπως η Object Art και η Τέχνη-Δημοσιογραφία, πολιτικοποιούνται συστηματικά μέσω της αμφισβήτησης και οδηγούν στον *Κριτικό Ρεαλισμό*, που εκφράζει την θέση των κινημάτων της νεολαίας του 1960 και του 1970. Στην ελληνική του εκδοχή ο Κριτικός Ρεαλισμός, κατά την Βακαλό, εκφράστηκε μέσα από την ομάδα των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών», τη δραστηριότητα των οποίων θα παρακολουθήσουμε σε χωριστή ενότητα για να «φωτίσουμε» την έμπρακτη δραστηριότητά πάνω στον καλλιτεχνικό προβληματισμό που σχετίζεται με το έργο κοινωνικού προβληματισμού.

⁵ Williams, Reymond, *Κουλτούρα και Ιστορία*, σ.53

⁶ Βακαλό, Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Μετά την Αφαίρεση*, τ. Δ', Αθήνα, Κέδρος, 1985, σ.62

⁷ Βακαλό, Ελένη, *ό.π.*, σ. 59

Έχει υποστηριχθεί ότι κάθε φορά που ένας καλλιτέχνης συνδιαλέγεται με την πολιτική ιστορία, προκύπτουν ερωτήματα για τον ρόλο της Τέχνης και του καλλιτέχνη μέσα στο ιστορικό γίνεσθαι και ότι ο καλλιτέχνης, είναι ο μόνος που έχει σοβαρό λόγο και μπορεί να βρει απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά, έστω και προσωρινές. Οι απαντήσεις σε τέτοια ερωτήματα επιχειρούνται να δοθούν μέσα από την συλλογική δράση και από το καλλιτεχνικό του έργο (ακόμα κι αν δεν είναι ξεκάθαρες απαντήσεις αλλά απλά ερωτήματα, που αποτελεί την κοινή συνισταμένη των αναζητήσεων του εαυτού του και του περιβάλλοντός του).⁸

Επιλέξαμε να μελετήσουμε έργα του Γιάννη Ψυχοπαίδη, γιατί πιστεύουμε ότι το έργο του μπόρεσε να δώσει με ενάργεια μια «εικόνα» του πώς ήταν «τα πράγματα» τότε. Οι προβληματισμοί του πιθανόν να μην διαφέρουν καταρχήν από αυτούς ενός απλού, καθημερινού ανθρώπου, που βίωσε τις κοινωνικές και πολιτικές μεταβολές του τόπου του. Η ματιά του όμως είναι πιο σύνθετη από αυτήν ενός απλού πολίτη, λόγω της ειδικής καλλιτεχνικής του ευαισθησίας, της συμμετοχής του στην καλλιτεχνική ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» και λόγω των εμπειριών που απέκτησε από την πολύχρονη παραμονή του στη Γερμανία. Οι προβληματισμοί του είναι αποτέλεσμα μιας συνολικής εμπειρικής διαδικασίας: εξωτερικών ερεθισμάτων, ιδεολογικής τοποθέτησης, πολιτικής δραστηριότητας, σπουδών, παραμονής στο εξωτερικό, συλλογικής δουλειάς και αναζήτησης μιας καλύτερης κοινωνίας (όπως του επέβαλε το νεαρό της ηλικίας του).

Φυσικά ο Ψυχοπαίδη, όπως κάθε καλλιτέχνης, δείχνει με τρόπο αυτοβιογραφικό το πώς έβλεπε ο ίδιος τα πράγματα. Επειδή όμως αντιμετωπίζει κριτικά τα ζητήματα που τον προβληματίζουν, καταφέρνει να μας φέρει σε επαφή με το γενικότερο πολιτισμικό και κοινωνικό κλίμα της εποχής. Η παρούσα έρευνα, δεν θα επιχειρήσει μια συνολική αποτίμηση του έργου του Ψυχοπαίδη, ούτε θα χρησιμοποιήσει ως αποκλειστικό άξονα αναφοράς τη βιογραφία του καλλιτέχνη, διότι αυτό πιθανόν να έδινε μεγαλύτερη βαρύτητα σε ψυχολογικούς παράγοντες που επέδρασαν σε αυτόν. Κυρία επιδίωξη είναι η αξιοποίηση των βιοματικών του αναφορών όσο το δυνατόν πιο παραγωγικά για τη μελέτη μέρους της εικαστικής του γλώσσας ως προϊόν της κοινωνίας της οποίας ήταν μέλος και ως παράδειγμα αλλαγών στην εικαστική παραγωγή της εποχής του.⁹

⁸ Χριστοφόγλου, Μάρθα-Ελλη, «Ένας ζωγράφος, δύο κόσμοι, μία εποχή», στο Ψυχοπαίδη, Γιάννης *Πατριδογνωσία. Τέχνη-Κοινωνία-Πολιτική, 1964-2004*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2005 σ. 21

⁹ Ο Ν. Χατζηνικολάου έχει υποστηρίξει ότι η ανάλυση ενός έργου τέχνης μόνο βάσει της βιογραφίας του καλλιτέχνη οδηγεί σε ψυχολογισμό και προτείνει οδηγό το ίδιο το έργο με επιλεκτικό συνδυασμό βιογραφικών στοιχείων κατά πρότιμηση από προσωπικές καταγραφές του καλλιτέχνη ή από απόψεις γραμμένες από άλλους γι' αυτόν προκειμένου το έργο να προσδιορισθεί καλύτερα και ιστορικά, στο Χατζηνικολάου, Νίκος., *Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία*, Το όχημα, Αθήνα, 1981, σ.18

Ο Ψυχοπαίδης την περίοδο που εξετάζουμε, ασχολείται με τρία μεγάλα ζητήματα: *Κοινωνία, Πολιτική και Τέχνη*.¹⁰ Μέσα από αυτά αναδεικνύει παραδειγματικά ζητήματα περισσότερο επίκαιρα, όπως ενδεχομένως τα αντιλαμβάνεται και τα βιώνει κάθε μέλος της ελληνικής κοινωνίας σε ατομικό επίπεδο. Καταγράφει όψεις της καθημερινής ζωής, σκηνές βίας, ποδοσφαιρικούς αγώνες, ομιλίες σε δημόσιους χώρους, εικόνες από εφημερίδες ή λαϊκά περιοδικά, εμβαθύνοντας όμως και σε κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα όπως διαδηλώσεις, μετανάστευση, καταναλωτική κοινωνία, γυναικεία χειραφέτηση, επιμένοντας στα αποτελέσματα της αγχώδους προσπάθειας των Ελλήνων να υιοθετήσουν ξένες συνήθειες και να τις καταστήσουν μόνιμα στοιχεία και της δικής τους κουλτούρας, ώστε να μην ξεχωρίζουν από τις ανεπτυγμένες χώρες της Ευρώπης και από την Αμερική. Όλα αυτά περιγράφονται μέσα από μια άλλη, για εκείνον, θεώρηση του ρόλου που έχει το έργο τέχνης, έξω από τις καθιερωμένες συμβάσεις της ως τότε δεδομένης αισθητικής και των περιοριστικών θεσμών που το αναδείκνυαν σε «είδος πολυτελείας» προοριζόμενο για έναν περιορισμένο αριθμό φιλότεχνων.

Συνοψίζοντας, θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε ποια ήταν τα ιδεολογικά και αισθητικά αιτήματα που έθεσε ο Ψυχοπαίδης για τον ρόλο της Τέχνης σε συλλογικό και ατομικό επίπεδο. Θα εξετάσουμε κατά πόσο υπήρξε επιτυχημένη η απόπειρά του να αμφισβητήσει τις κατεστημένες αισθητικές αξίες της εποχής του και να υποστηρίξει ότι η Τέχνη είναι πιο αποτελεσματική όταν απευθύνεται σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα και όχι σε μια περιορισμένη ελίτ φιλότεχνων. Θα μας απασχολήσει αν τα έργα διαμαρτυρίας, ήταν ένα φαινόμενο που απαντούσε μόνο στα προβλήματα που γεννούσε η δικτατορία ή αν τελικά οι τάσεις που προέκυψαν και εκφράστηκαν μέσα σε αυτήν μπόρεσαν να έχουν μια διαχρονική ισχύ. Τέλος, ένας ακόμα προβληματισμός που θέτει η παρούσα έρευνα είναι αν ένας καλλιτέχνης, που ως επί το πλείστον έζησε και δραστηριοποιήθηκε στο εξωτερικό, είναι δυνατόν να περιγράψει με επάρκεια τα «καθ' ημάς» ζητήματα, όπως επιχείρησε να κάνει ο Ψυχοπαίδης.

¹⁰ Ο λόγος για τον οποίο δεν εντάσσουμε την Κοινωνία και την Πολιτική σε δύο χωριστές κατηγορίες είναι γιατί, μελετώντας τα έργα του καλλιτέχνη, διαπιστώνουμε ότι το πολιτικό κομμάτι τον απασχολεί σε επίπεδο αλληλεπίδρασης με την κοινωνία και πώς αυτή ανταποκρίνεται σε έναν υπάρχοντα «πολιτικό λόγο» που εξέφρασε η δικτατορία, κάτι που μας βοηθά να ξεχωρίσουμε τα, αν και ξεκάθαρα όριά τους, από άλλες μορφές «στρατευμένης» τέχνης

Κεφάλαιο πρώτο

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ: ΟΙ ΝΕΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΦΑΙΡΕΣΗ 1960-1974

«Η τέχνη δεν κάνει τίποτα περισσότερο από το να εγγράφεται στον κόσμο εντός του οποίου γεννιέται και υπάρχει»¹¹

Ο Ψυχοπαίδης ανήκει σε μια γενιά ελλήνων καλλιτεχνών που εξέφρασαν την αισθητική τους ουσιαστικά στις αρχές του '70 και εντάσσεται σε μια ευρύτατη κατηγορία νέων καλλιτεχνικών προτάσεων, όπως οι εκτός τελάρου κατασκευές, οι νεοπαραστατικές ή pop μορφές, τα happenings, η μινιμαλιστική τέχνη κλπ, που η Ελένη Βακαλό ονομάζει «μετά-αφηρημένες τάσεις».¹² Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά της δεκαετίας του '60 συνδέονται με την αισθητική και ιδεολογική πορεία του καλλιτέχνη το έργο του οποίου ξεκίνησε να διαμορφώνεται μέσα σε αυτό το περιβάλλον και στην περίοδο της δικτατορίας παρουσίασε προτάσεις που συνιστούν μια νέα αισθητική αλλά και λόγο διαμαρτυρίας απέναντι στο καθεστώς.

α. Τα χαρακτηριστικά των μετά-αφηρημένων τάσεων στη ζωγραφική από το 1960 και ύστερα

Τα πρώτα δείγματα των μετά-αφηρημένων τάσεων στη ζωγραφική εντοπίζονται στο ξεκίνημα της δεκαετίας του '60, όταν πια η Αφαίρεση, είχε επικρατήσει να θεωρούνται ο κύριος αποδέκτης και μεταδότης του δυτικού μοντερνισμού στην Ελλάδα παρά τις αμφισβητήσεις και την πολεμική που δέχτηκε από τους εκπροσώπους της λεγόμενης αισθητικής της «ελληνικότητας». Οι εικαστικές τέχνες είχαν, όπως οι περισσότεροι τομείς λ.χ η διανόηση, η πολιτική εκείνον τον καιρό και τις δικές τους εσωτερικές αντιπαραθέσεις. Σύμφωνα με τους Ιστορικούς της Τέχνης κατά κύριο λόγο υιοθέτησαν την αφαίρεση όσοι καλλιτέχνες εκπαιδεύτηκαν και έζησαν στο εξωτερικό. Συγκεκριμένα η Ιστορικός Τέχνης, Μάρθα Χριστοφόγλου αναφέρει ότι οι καλλιτέχνες αυτοί αναζητούσαν τον εκσυγχρονισμό και αποτέλεσαν την μια πλευρά του καλλιτεχνικού προσανατολισμού εκείνης της εποχής, η άλλη πτυχή συγκροτήθηκε από τους ώριμους πια καλλιτέχνες της γενιάς του '30, που αναζητούσαν την ελληνική ταυτότητα μέσα από παραστατικές φόρμες που αναδείκνυαν την ελληνική συνέχεια στην τέχνη συναιρώντας μορφοπλαστικά στοιχεία από προηγούμενες

¹¹ Adorno, Th., παρατίθεται στο: *Feher, Ferenc, Ziarek, Krzysztof, Τέχνη και Ριζοσπαστικότητα (Λούκατς, Χαϊντέγκερ, Αντόρνο)*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Ύψιλον/Βιβλία, Αθήνα, 2006, σ. 75

¹² Πρόκειται για τις τάσεις που ακολούθησαν την Αφηρημένη τέχνη, βλ. Βακαλό, Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Μετά την αφαίρεση*, σ. 11

περιόδους της πολιτισμικής ιστορίας, από τους προϊστορικούς χρόνους ως τους σημερινούς με νεωτεριστικά χαρακτηριστικά από τη σύγχρονη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη.¹³ Η αισθητική της «ελληνικότητας» αποδεικνυόταν με τον καιρό ότι δεν μπορούσε να συμπορευτεί με τον ευρωπαϊκό εκσυγχρονισμό που επεδίωκαν οι καλλιτέχνες αλλά και η ευρύτερη άσκηση πολιτικής που θα οδηγούσε στην σύμπλευση της Ελλάδας με τις ευρωπαϊκές δυνάμεις.¹⁴

Ο Ιστορικός Τέχνης, Ευγένιος Ματθιόπουλος παρατηρεί ότι παρόμοια διάκριση είχε από την πλευρά του και ο χώρος των Κριτικών Τέχνης που υπερασπίστηκαν τη μια ή την άλλη καλλιτεχνική τάση. Στην διαμάχη Αφαίρεσης και Ελληνικότητας ο Ματθιόπουλος συμπληρώνει την παρουσία και του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού (που επίσης ήταν αντίθετος με τις αισθητικές προτάσεις της αφηρημένης τέχνης). Αντιστοιχεί την κάθε τάση με τρεις μητροπόλεις του εξωτερικού ως εξής: Ελληνικότητα-Αθήνα, Αφαίρεση-Παρίσι και Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός-Μόσχα.¹⁵

Οι μεταβολές στις προσεγγίσεις και παρεμβάσεις των καλλιτεχνών τη δεκαετία του '60 ως τα πρώτα χρόνια του 1970 δεν ήταν αποτέλεσμα κάποιου γεγονότος που σημάδεψε το διάστημα αυτό και τους οδήγησε σε μια απότομη αλλαγή της καλλιτεχνικής τους οπτικής. Τα πρώτα δείγματα αυτών των μεταβολών, θα τα αναζητήσουμε στις αρχές της δεκαετίας του '60, όταν οι καλλιτέχνες θέλησαν να ξεπεράσουν και την κατεστημένη, αμφισβητούμενη, πια, αφηρημένη τέχνη, στα πλαίσια μιας δεύτερης πολεμικής, που θα ακολουθούσε την ιδεολογική διαμάχη «παράδοσης-μοντερνικότητας» κάτω από την επίδραση των κοινωνικών κινήματων των ευρωπαϊκών χωρών που κορυφώνονται στα τέλη της δεκαετίας. Επομένως, η μετάβαση σε μια φάση αμφισβήτησης και της παράδοσης και του αφαιρετικού εκσυγχρονιστικού δρόμου θα οδηγήσει σε νέους πειραματισμούς πάνω στο έργο τέχνης.¹⁶

Οι καλλιτέχνες που ενδιαφέρονται για τους σύγχρονους πειραματισμούς που κάνουν οι ομότεχοί τους στο εξωτερικό γοητεύονται κυρίως από όσα έχουν να τους προσφέρουν χώρες όπως η Γαλλία, η Ιταλία, η Αγγλία, η Γερμανία, η Ελβετία και το Βέλγιο και η Αμερική (κυρίως η Νέα Υόρκη) και εκ των πραγμάτων έρχονται σε επαφή και με την «έκρηξη» ριζοσπαστικοποίησης που εκδηλώθηκε στις χώρες αυτές. Ο ζωγράφος, Βλάσης Κανιάρης εξηγεί τους λόγους για τους οποίους οι καλλιτέχνες ήθελαν να φύγουν από την Ελλάδα:

¹³ Χριστοφόγλου, Μάρθα-Έλλη, «Ο εκσυγχρονισμός της νεοελληνικής τέχνης και οι μεγάλες διαμάχες», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τ. 57 (Δεκ.1995), σ. 39-40

¹⁴ Ματθιόπουλος, Ευγένιος, «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967», στο 1949-1967: η Εκρηκτική εικοσαετία, πρακτικά επιστημονικού συμποσίου, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα, 2002, σ. 374

¹⁵ Ματθιόπουλος, Ευγένιος, ό.π., σ. 368-369

¹⁶ Χριστοφόγλου, Μάρθα-Έλλη, «Εικαστικές τέχνες. «Εικαστικές τέχνες, η μοντερνιστική εξέλιξη 1949-1974», στο *Ιστορία του νέου ελληνισμού*, τ. 9, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003., σ. 282-284

«Θέλαμε να πάμε λίγο πιο πέρα. Η Ελλάδα ήταν τότε ένας χώρος πολύ... αυτό που λένε τα πέτρινα χρόνια της εποχής εκείνης... Υπήρχαν οι μετεμφυλιακές συνέπειες και επιπλέον δεν κινιόταν τίποτα, ενημέρωση δεν υπήρχε καμία. Ίσως επειδή αισθανόμασταν τα κότσια μας πιο δυνατά είπαμε “θα φύγουμε, θα πάμε έξω”. Δεν είχαμε κανέναν ιδιαίτερο λόγο, ήταν αυτό το ασφυκτικό κλίμα που επικρατούσε τότε στην Ελλάδα».¹⁷

Καθ’ όλη τη διάρκεια του ’60 βρίσκουμε παραδείγματα κινημάτων που έφεραν τα χαρακτηριστικά της κουλτούρας της νεολαίας που διαμορφωνόταν. Οι νέοι αυτοί εκδήλωναν έντονα την αμφισβήτηση και τη διάθεσή τους για ανατροπή της αστικής ιδεολογίας. Ήταν κατά των πολέμων και υπέρ της ισότητας, των μειονοτήτων (κυρίως των μαύρων) και υπέρ των νέων. Στην Αμερική και αργότερα παγκοσμίως, το κίνημα των «χίπις», συνεχίζοντας την κουλτούρα της Beat Generation του 1950, εκπροσωπούσε τη γενιά της σεξουαλικής απελευθέρωσης και της ψυχεδέλειας, επηρεάζοντας νέους, φοιτητές, διανοούμενους, καλλιτέχνες, και γέννησε το αίτημα για τη δημιουργία ενός καλύτερου κόσμου και συμεριζόταν την τάση της «αντί-κουλτούρας» της εποχής. Αντιστοίχως στην Ευρώπη τα κινήματα διαμαρτυρίας άγγιξαν πλείστες πόλεις, Λονδίνο, Μαδρίτη, Βερολίνο, Πράγα, ακόμα και τη Μόσχα και κορυφώθηκαν με τα γεγονότα του Μαΐου 1968 στο Παρίσι.¹⁸

Η νέα γενιά ανθρώπων είχε κατά μια έννοια «αυτονομηθεί» ως ένα ανεξάρτητο κοινωνικό στρώμα που απέκτησε μέσω της εκπαίδευσης κυρίως μια δική του κουλτούρα και ανεξαρτησία που εκτιμήθηκε ότι αποτέλεσε την μήτρα της πολιτιστικής επανάστασης¹⁹ τόσο στους τρόπους συμπεριφοράς όσο και στα έθιμα, στην κατανάλωση του χρόνου τους στις σχολές και τις εμπορικές τέχνες, διευρύνοντας συγχρόνως το χάσμα των γενεών. Σταδιακά, τα αιτήματα αυτά πήραν την μορφή μαζικών κινημάτων διαμαρτυρίας (κυρίως φοιτητικών) και πυροδότησαν τις εργατικές πορείες και απεργίες.²⁰ Ανάλογα, αιτήματα προς μια δημοκρατικότερη εκφορά της Τέχνης παίρνουν μορφή στα έργα που παρήχθησαν εκείνη την περίοδο και που συγχρόνως αποτυπώνουν και τα κοινωνικά αυτά χαρακτηριστικά, αποκωδικοποιώντας τα μέσα από τις διάφορες τεχνολογίες που αναπτύχθηκαν.

Στο εξωτερικό οι καλλιτέχνες δεν αναζητούσαν πια να ανταποκριθεί η τέχνη τους σε ένα ιδανικό πρότυπο ομορφιάς, αλλά επεδίωκαν να μεταφέρει το μήνυμα της ρεαλιστικής

¹⁷ Οικονόμου, Μαρία, *Η κίνηση των ιδεών στην Γαλλία και η απήχυσή της σε καλλιτέχνες που έζησαν σε αυτή τη χώρα κατά την περίοδο 1950-1970*, Διδακτορική διατριβή, εκδόσεις Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα, 2008, σ.94-95

¹⁸ Οικονόμου, Μαρία Δ., στο ίδιο, σ. 166-167

¹⁹ Hobsbawm, E., *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος 20^{ος} αιώνας 1914-1991*, μτφρ. Βασίλης Καπετανγγιαννάκης, β’ έκδοση αναθεωρημένη, ζ’ ανατύπωση Θεμέλιο, Αθήνα, 2004, σ. 423

²⁰ Hobsbawm, E., *ό.π.*, σ.416

πραγματικότητας.²¹ Έτσι, αποκαλύπτεται διάχυτη η τάση για μια ελαστικότερη αντιμετώπιση των έργων τέχνης ως προς τα θέματα, τα υλικά, τον χώρο, την σύνδεση της τέχνης με την κοινωνία, τις επιστήμες και την τεχνολογία. Η Τέχνη ξεφεύγει από τη φορμαλιστική αντίληψη της Αφαίρεσης και στρέφει το ενδιαφέρον της προς τον εξωτερικό κόσμο και τα αντικείμενα, αποδίδοντας την εικόνα του βιομηχανικού και αστικού περιβάλλοντος μέσα από τη διαφήμιση και τον Τύπο.

Ήδη ως τα μέσα του '60 έχουν κάνουν την εμφάνισή τους τάσεις από το εξωτερικό που διαμορφώνουν τα νέο-παραστατικά ρεύματα, κυρίως ρεαλιστικά (Pop Art, Φωτογραφικός Ρεαλισμός, Τέχνη-Ντοκουμέντο, Κριτικός Ρεαλισμός), τα έργα «χώρου», (Περιβάλλοντα, Happenings, Body Art), που στο σύνολό τους λίγο ως πολύ έχουν σκοπό να περιγράψουν την πραγματική εικόνα της κοινωνικής πραγματικότητας και να σχολιάσουν τη σταδιακή εκμηδένιση του ατόμου, την κατάργηση της ποιότητας ζωής, τη βία και τους πολέμους οι οποίοι πρόβαλαν τα εγκλήματα σαν ηρωισμούς πλουτίζοντας τις βιομηχανίες όπλων. Επίσης η καταναλωτική κοινωνία και τα συμβατικά της μηνύματα απασχόλησαν πολύ τους καλλιτέχνες αυτής της νέας μορφής ρεαλισμού που επιχείρησαν να τα ανατρέψουν μέσα από μια εικονογραφία ιδεολογικά φορτισμένη, από μια ειδική στάση απέναντι στα πολιτικά και κοινωνικά πράγματα, που βρισκόταν στους αντίποδες της ρομαντικής φυγής από την πραγματικότητα, του υποκειμενισμού σε μια προσπάθεια να υπονομεύσουν κατά κάποιο τρόπο τον λόγο εξουσίας.

Έτσι οι σύγχρονες αυτές εικαστικές τάσεις αξιοποιούσαν όλα τα μέσα της Τέχνης (θεματολογία, τεχνοτροπία, υλικά), για να υποδείξουν όχι μόνο αναπαραστατικά τα στοιχεία που συνθέτουν την εικόνα της κοινωνικής πραγματικότητας είχαν σκοπό προσδώσουν σε αυτήν τον κριτικό σχολιασμό.²² Έχει παρατηρηθεί ότι το φαινόμενο αυτό δεν αφορά σε επιστροφή στις αναπαραστατικές μεθόδους αλλά στην αλλαγή συνείδησης και ήθους από την ασφυκτική επαφή κυρίως με τα κοινωνικά φαινόμενα εκείνων των χρόνων.²³ Η αναπαράσταση τίθεται υπό όρους κριτικής με την επιστροφή στο πραγματικό μέσα από την πολιτική και κοινωνική του διάσταση δημιουργώντας ταυτόχρονα τις προϋποθέσεις για την επανεξέταση του ρόλου και της λειτουργίας της ζωγραφικής.²⁴

²¹ Οικονόμου, Μαρία Δ., ό.π., σ.231

²² Οικονόμου, Μαρία, ό.π., σ. 240

²³ Μάρθα-Έλλη, Χριστοφόγλου, «Ένας ζωγράφος, δύο κόσμοι, μία εποχή», στο Ψυχοπαίδης, Γιάννης, *Πατριδογνωσία...*, ό.π., σ. 14

²⁴ Καφέτση, Άννα (σχεδ.-επιμ. έκθεσης), *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου: η Ελληνική εμπειρία*, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα, 1992, σ. 223

Τομή στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών της σύγχρονης τέχνης που εξετάζουμε αποτέλεσε η εμφάνιση της αμερικανικής Pop Art, με την οποία οι καλλιτέχνες ειρωνεύτηκαν την απότομη στροφή της κοινωνίας στον καπιταλιστικό κόσμο και τον καταναλωτισμό, νομιμοποιώντας τα οπτικά και ακουστικά ερεθίσματα της βιομηχανικής κοινωνίας και ανάγοντάς τα σε καλλιτεχνικά αντικείμενα. Σε μια πιο ελεύθερη ερμηνεία ο όρος «pop» ενσωματώνει το λεξιλόγιο της σύγχρονης αστικής κουλτούρας: διαφήμιση, κόμιξ, κινηματογράφος, τύπος, επιστημονική φαντασία, καταναλωτικά αντικείμενα, αφήνοντάς τα όλα, καθημερινότητα και ανθρώπους, να γεφυρωθούν μεταξύ τους.²⁵

Η Τέχνη στην Ελλάδα συγχρονίζεται σταδιακά με του εξωτερικού, εκπορεύεται από τον πειραματισμό και την πρωτοποριακή σκέψη και συνδέεται με τα ερεθίσματα που λαμβάνουν οι καλλιτέχνες από τη βιομηχανία, τις νέες τεχνολογικές εξελίξεις και των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Ο στόχος που θέτει το νέο ελληνικό καλλιτεχνικό δυναμικό είναι η αναδιαμόρφωση της επικοινωνιακής σχέσης του με το κοινό με κύρια επιδίωξη την ουσιαστική επαφή του με αυτό. Ανάλογα με την αισθητική του προσέγγιση, δημιουργεί και τις συνθήκες αλληλεπίδρασης (με το κοινό) και αντιστοίχως εισπράττει μια αύξηση του ενδιαφέροντος συμμετοχής αλλά και αποδοχής των νέων δεδομένων.²⁶

Όπως συμβαίνει τις περισσότερες φορές στην ελληνική Τέχνη, οι νέες προτάσεις που κυρίως διατυπώθηκαν προέρχονταν από καλλιτέχνες εγκατεστημένους στο εξωτερικό. Παραδειγματικά εκπροσώπησαν τη χώρα οι Βλάσης Κανιάρης, Δανιήλ Παναγόπουλος και Νίκος Κεσσανλής, παρουσιάζοντας στα πλαίσια της Biennale της Βενετίας του 1964 -εκτός των επισήμων συμμετοχών- τις «Τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική» στο φουαγιέ του «Teatro La Fenice». Η έκθεση αυτή που χαρακτηρίστηκε σημαδιακή από την Ε. Βακαλό²⁷ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και σταθμός στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης για δύο λόγους, αφενός λόγω της τολμηρότητας των προτάσεων των νέων καλλιτεχνών, καθώς τα έργα έδειχναν έντονα την διαφορετική αντιμετώπιση του πραγματικού²⁸, απέπνεαν κοινωνικό περιεχόμενο και αφετέρου, λόγω των αντιδράσεων που προκάλεσε αυτή η παρουσίαση και

²⁵ Τομανάς, Βασίλης,(επιμ.) - Καραγιάννη, Μαρία,(μτφρ), Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Παρισιού, Εξάντας, 1991, σ.272.και Βόρνινγκ, Αγγελική, Σηματοδοτήσεις III. Εισαγωγή στην Ιστορία της τέχνης από τον 19ο Αιώνα ως σήμερα, 3^η έκδοση, Εκδοτικός όμιλος «Ιων», εκδόσεις Έλλην, Αθήνα, 2003, σ. 186

²⁶ Βακαλό, Ελένη, «Η ανασκόπηση της καλλιτεχνικής περιόδου 1972-73», *Χρονικό '73, Καλλιτεχνικό και πνευματικό κέντρο «Ωρα»*,Αθήνα, 1973, σ.119

²⁷ Βακαλό, Ε., Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης..., σ. 27

²⁸ Η Αρετή Αδαμοπούλου συσχετίζει τα έργα αυτά με αντίστοιχα του κινήματος των nouveaux réalistes στο Παρίσι (με εξαίρεση τα έργα του Κανιάρη που αποστασιοποιείται ιδεολογικά από το κίνημα) θεωρώντας ως μη συμπτωματική την επίβλεψη της έκθεσης των τριών καλλιτεχνών, που είχε αναλάβει ο ιδρυτής του κινήματος, Pierre Restagny στο Αδαμοπούλου, Αρετή, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη. Εικαστικές παρεμβάσεις στο χώρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 45-46

της επίδρασης που είχε στον ευρύτερο καλλιτεχνικό προβληματισμό. Η Χριστοφόγλου αναγνωρίζει στο γεγονός την αρχή της δεύτερης πολεμικής κατά της αφηρημένης τέχνης που ανέδειξε τις νέο-παραστατικές τάσεις.²⁹ Για την Αρετή Αδαμοπούλου η έκθεση ήταν μια σαφής εκπροσώπηση της ανάγκης διαμόρφωσης νέων κωδίκων έκφρασης.³⁰

Στα βήματα των παραπάνω καλλιτεχνών κινήθηκε και η νέα γενιά, στην οποία εντάσσεται ο Γ. Ψυχοπαίδης. Οι καλλιτέχνες αυτοί «ζυμώθηκαν» μέσα από κοινωνικές κινητοποιήσεις από πολύ νωρίς και αυτό ίσως εξηγεί εν μέρει γιατί ένιωσαν πολύ έντονα την καταπίεση που επικράτησε με τη δικτατορία το 1967. Κυρίως αυτοί ήταν που έφυγαν στο εξωτερικό την περίοδο εκείνη. Σε εκείνους κυρίως θα αναζητήσουμε στοιχεία που αποκαλύπτουν τις αλλαγές στις αισθητικές ποιότητες στον χώρο των εικαστικών τεχνών, χωρίς να αποκλείουμε τις όποιες μεταστροφές σε επίπεδο αισθητικής μπορούμε να ανιχνεύσουμε και στους πιο ώριμους καλλιτέχνες.

²⁹ Χριστοφόγλου, Μάρθα-Έλλη, «Εικαστικές τέχνες. Η μοντερνιστική εξέλιξη 1949-1974», σ. 284

³⁰ Αδαμοπούλου, Αρετή, ό.π., σ. 45

β. Το αίτημα για επικοινωνία της Τέχνης με το κοινό και το κοινωνικό περιεχόμενό της, όπως εκφράστηκε από την «Ομάδα Τέχνης Α'» (1961-1967)

Η δεκαετία του '60 στην Ελλάδα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «σύντομη» όσον αφορά την καλλιτεχνική και πνευματική ζωή. Η διακοπή της ελεύθερης και δημιουργικής παραγωγής των καλλιτεχνών εξαιτίας της επιβολής της δικτατορίας το 1967, ανέστειλε την περαιτέρω εξέλιξή τους, καθώς η τέχνη δεν μπορούσε πια να είναι πεδίο ελεύθερης σκέψης και πράξης. Αντιθέτως, την δεκαετία του 1970 στην Ελλάδα θα μπορούσε κανείς να την χαρακτηρίσει «μακρά» σε σύγκριση με την προηγούμενη, εξαιτίας του πλήθους και της ταχύτητας των γεγονότων. Αυτό μπορεί να συμβαίνει γιατί αφενός, χαρακτηριστικά που διαμορφώθηκαν το '60 βλέπουμε ότι αναδείχθηκαν, σε δεύτερο χρόνο, τότε και αφετέρου διότι παράλληλα η ίδια η δεκαετία του '70 βίωνε και τις δικές της εμπειρίες. Αμέσως μόλις αποκαταστάθηκε το δημοκρατικό πολίτευμα στην Ελλάδα με την έλευση του Κ. Καραμανλή το 1974, η νέα πραγματικότητα της Μεταπολίτευσης διαμόρφωσε την σύνθεση όλων των χαρακτηριστικών, συμπεριλαμβανομένων κι αυτών των πρώτων ετών του '60, στο φως μιας πιο αισιόδοξης προοπτικής στον πολιτικό, κοινωνικό και καλλιτεχνικό τομέα.

Η γενικότερη εικόνα της δεκαετίας του '60 (πριν το 1967) παρουσιάζει μια τάση εκσυγχρονισμού της Ελλάδας, με σκοπό να οδηγήσει στη σύμπλευσή της με τις χώρες κυρίως της δυτικής Ευρώπης και την Αμερική.³¹ Το εμπόριο, ο τουρισμός, η οικονομική ανάπτυξη έδωσαν την δυνατότητα τουλάχιστον στα νοικοκυριά των μεγαλουπόλεων να εξασφαλίζουν καλύτερο βιοτικό επίπεδο μέσω των καταναλωτικών προϊόντων, καθώς η αύξηση των εισοδημάτων ακόμη ευνοούσε την αποταμίευση και ήταν εφικτό να εξασφαλισθούν τέτοιου είδους αγαθά.³² Οι κοινωνικές ανισότητες εξακολουθούσαν βέβαια να υπάρχουν. Μέσα σε αυτή την εικόνα διακρίνουμε, λοιπόν, μια μερίδα καλλιτεχνών της εποχής που θέλησαν να προτείνουν μια δική τους «λύση» στα κοινωνικά προβλήματα. Η πολιτική τους ιδεολογία εξέφραζε την αντίθεσή τους με εκείνες τις πολιτικές πρακτικές που συντηρούσαν τις κοινωνικές ανισότητες.

Παρατηρείται έξαρση της επικοινωνίας, με την ευρεία της έννοια που αποτέλεσε ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της εποχής και απέκτησε μεγάλη σημασία στο πλαίσιο όλων των ανθρώπινων δραστηριοτήτων. Η Ελλάδα είχε κατακλυστεί από πάσης φύσεως μέσα

³¹ Πολιτικά αυτή η προσπάθεια συνδέθηκε με τη συμπίεση της Ελλάδας με τις χώρες-μέλη της ΕΟΚ, το 1961, Νικολακόπουλος, Ηλίας, «Ελεγχόμενη δημοκρατία» στο Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000, τ.9, σ.27

³² Ιορδάνογλου, Χρυσάφης, *Η ελληνική οικονομία στην περίοδο 1950-1973: Ανάπτυξη, σταθερότητα, και πειθαρχία*, Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, ΠΜΣ Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας Παντείου Πανεπιστημίου, ακαδ. έτος 2007-2008, σ. 40

επικοινωνίας, που εξαπλώνονταν ταχύτατα, με τρόπους πιο σύγχρονους από το αυτούς του παρελθόντος: κυρίως η μουσική ξένη και εγχώρια, το ραδιόφωνο και (κάπως αργότερα, μέσα στη δικτατορία) η τηλεόραση βρίσκονταν σε κάθε σπίτι, οι διαφημίσεις ως τρόπος προώθησης αγαθών και διακίνησης αντιλήψεων καταχωρούνταν όπου ήταν δυνατό, πλήθαιναν οι εφημερίδες, τα περιοδικά και τα φυλλάδια με ποικίλο περιεχόμενο διαμόρφωναν έναν τρόπο ζωής που ήταν εύληπτος από τη μάζα. Η γρήγορη πληροφόρηση στην υπηρεσία της εποχής της ταχύτητας και της μαζικής κατανάλωσης. Η καθημερινότητα μπορούσε ακόμα και να καθοριστεί με όρους επικοινωνίας από σύγχρονα μέσα.

Η Ελλάδα έφερε τα χαρακτηριστικά μιας σύγχρονης κοινωνίας, που πολύ περιεκτικά περιγράφει ο Ιστορικός Τέχνης, Ντένης Ζαχαρόπουλος «Τα χρόνια του '60, άλλωστε, τα sixties, όπως λέγονται πια διεθνώς, έχουν περισσότερη σχέση με τον Ωνάση, τον Χιώτη, την Κάλλας, την Βουγιουκλάκη, τον Τουρισμό, το Σινεμά, το Αεροδρόμιο, το Αυτοκίνητο και τις πλαζ, το Κολωνάκι, τον Φώσκολο, τον Μαστοράκη, τους Φόρμιξ, τα πάρτι, το ροκ-εντ-ρολ, τα ουίσκι, τα κλαμπ, τα οργισμένα νιάτα και τους τέντι-μπόι...».³³ Η επικρατούσα αντίληψη ότι η Δύση είναι το μέλλον και το ιδανικό ότι η στιγμή είχε φθάσει για την διεκδίκηση του αιτήματος τη δημιουργία μιας κοινωνίας δίκαιης με σύγχρονες αντιλήψεις διαμόρφωνε μια ελληνική κοινωνία κάπου ανάμεσα στο παραδοσιακό και το καινούριο.

Η επικοινωνιακή λειτουργία της Τέχνης, κρίθηκε απαραίτητη για την επιβεβαίωση του κοινωνικού της ρόλου. Οι συνθήκες επέβαλαν την ανάγκη να λειτουργήσει μέσα στις κοινωνικές δομές.³⁴ Η αλληλεπίδραση καλλιτέχνη-κοινού γίνεται ένα από τα ζητήματα που απασχολούν τους καλλιτέχνες της εποχής και ενισχύεται η άποψη ότι η «γλώσσα» της τέχνης, αν γίνει πιο εύκολα κατανοητή, με την προϋπόθεση να έχει προηγηθεί η αναγκαία εκπαίδευση του κοινού, και αξιοποιηθεί ο καθοριστικός ρόλος της επικοινωνίας, θα ξεφύγει από την νοοτροπία ότι απευθύνεται σε μια περιορισμένη «ελίτ». Για τον θεωρητικό της κουλτούρας Reymond Williams η επικοινωνία αποτελεί δομικό στοιχείο της Τέχνης, καθοριστικό της δυναμικής που μπορεί να αποκτήσει ένα έργο τέχνης.³⁵ Οι καλλιτέχνες της γενιάς στην οποία εντάσσεται και ο Ψυχοπαίδης, στηρίχθηκαν σε μεγάλο βαθμό στον ρόλο που έπαιξε η επικοινωνία εκείνη την εποχή για να αγγίξουν τα προβλήματα, κοινωνικά και αισθητικά, που τους απασχολούσαν.

³³ Ζαχαρόπουλος, Ντένης, *Οι πρωτοπόροι: μια άποψη της τέχνης στην Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα*, Futura, Αθήνα, 2004, σ.372, υποσημ. 2

³⁴ Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος, παρατίθεται στο Μιχαηλτσιάνου, Άννα, *Αμφισβήτηση + Ανατροπή+ Ουτοπία= Ο τίγρης δεν ήταν χάρτινος*, παρατίθεται στο Μουτσόπουλος, Θανάσης, (επιμ.), ό.π., σ. 14

³⁵ Williams, Reymond, *Κουλτούρα και ιστορία*, ό.π., σ. 129

Αν η «γενιά του '30» επιχείρησε μια ιδεολογική ανασύνταξη βασισμένη σε διαχρονικές ιστορικές πηγές και μετά από μια εθνική καταστροφή, οι νεότερες μεταπολεμικές γενιές (που συνήθως αναφέρονται ως «γενιά του '60» και «γενιά του '70») ανασυντάσσουν τα βιώματα και τις προσδοκίες τους από μια Ελλάδα που ταλαιπωρήθηκε από τον Εμφύλιο και που αναζητά κατόπιν το πρόσωπό της στη διεθνή πλέον, ευρωπαϊκή και παγκόσμια πραγματικότητα. Και από καθαρά εικαστική άποψη, οι καλλιτέχνες αυτοί, επικοινωνούν χωρίς με τις διεθνείς τάσεις, ταξιδεύουν και εκθέτουν σε διεθνή καλλιτεχνικά κέντρα, συμμετέχουν δηλαδή ενεργά στις ανησυχίες και στις επιτεύξεις ολόκληρης της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης.

Από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας η αναγκαιότητα επικοινωνίας της Τέχνης «προς τα έξω» αποτελεί το ερέθισμα ορισμένων Ελλήνων ζωγράφων ώστε να δράσουν συλλογικά και εκφράστηκε, μεταξύ άλλων, με την ίδρυση της «Ομάδας Τέχνης Α'» το 1961. Πρόκειται για την πρώτη ομαδική, εκπαιδευτική προσπάθεια στον ελληνικό εικαστικό χώρο με στόχο να έρθουν λαϊκότερα κοινωνικά στρώματα σε επαφή με το έργο τέχνης και την ζωγραφική, ελληνική και ξένη. Μέλη της ομάδας ήταν οι: Δημοσθένης Κοκκινίδης, Γιάννης Χαϊνης, Κώστας Κλουβάτος, που είχαν αναλάβει την οργάνωση και διεξαγωγή των εκδηλώσεων, εν συνεχεία οι Κοσμάς Ξενάκης, Παναγιώτης Τέτσης, Βάσω Κατράκη, Ελένη Βερναρδάκι, Νίκος Παπαδάκης, Μίνως Αργυράκης, Αμιλίου Φρέρης, Πάνος Σαραφιανός, Γιάννης Μαλτέζος και η Ιστορικός Τέχνης Κλειώ Μποσταντζόγλου-Τρύπου, που συνέτασσε τα κείμενα της ομάδας.³⁶ Η ομάδα, γνωρίζοντας ότι το ελληνικό κοινό είχε σημαντικές ελλείψεις γνώσεων γύρω από την τέχνη ώστε να κατανοήσει και να αναγνωρίσει την εικαστική γλώσσα, φρόντιζε να παρέχει επαρκές υλικό που θα διαφώτιζε όσους παρακολουθούσαν τις εκθέσεις της, έξω από τις γκαλερί και τα Μουσεία, έξω από τα μεγάλα αστικά κέντρα. Θέλησαν να ενισχύσουν την ελληνική περιφέρεια με τη διάδοση της σύγχρονης Τέχνης. Τους ενδιέφερε η αποκέντρωση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, οι περιοχές που το κοινό ήταν κατά έναν τρόπο αποκλεισμένο από αυτές.

Η ομάδα οργάνωνε εβδομαδιαίες συναντήσεις, οι οποίες περιλάμβαναν την διανομή ερωτηματολογίων, ώστε να δημιουργούνται αφορμές για γόνιμους διάλογους, που

³⁶ Κουλουφάκος, Κώστας, «Μια πρωτοποριακή προσπάθεια. Η ομάδα τέχνης Α'», *Επιθεώρηση Τέχνης* Τ. ΙΕ', τ.90, Ιούνιος 1962 σ.758-759 επίσης βλ. Σπητέρης, Τώνης, «3 αιώνες νεοελληνική τέχνη 1660-1967», τ. γ', Πάπυρος, Αθήνα, 1979, σ. 359, επίσης βλ. Χαϊνης, Γιάννης, «Ομάδα τέχνης Α'», στο *1949-1967: Η ελληνική εικοσαετία*, ό.π., σ. 349, όπου ο Γ. Χαϊνης αναφέρει και τα τακτικά μέλη της ομάδας που ήταν οι: Νέστορας Παπανικολόπουλος, Κλέαρχος Λουκόπουλος, Χρίστος Καρράς, Γιώργος Νικολαΐδης, Γιώργος Ζογγολόπουλος, Βαγγέλης Δημητριάδης, Γιώργος Αναστασιάδης, Γεράσιμος Κοσμάς, Δημήτρης Περγικίδης, Ηλίας Δεκουλάκος, Χρήστος Καπράλος, Βλάχης Κανιάρης, Κυριάκος Κατζουράκης, Κούλα Μαραγκοπούλου, Α. Γιαννουλόπουλος, Τάκης Τζανατέας, και Γιάννης Ψυχοπαΐδης, ό.π., σ. 350

προέκυπταν από τους προβληματισμούς και τις αντιρρήσεις του κοινού. Κατά την άποψη του Γ. Χαΐνη, οι όποιες αντιδράσεις και αντιρρήσεις αρχικά εκδηλώθηκαν απέναντί τους προέρχονταν και από την ανεπαρκή γνώση του κοινού για τα ζητήματα της Τέχνης αλλά είχαν και πολιτική χροιά, διότι η «Ομάδα Τέχνης Α΄» προωθούσε ανοιχτά την ανεξάρτητη διάδοση της Τέχνης γεγονός που τους έφερνε σε ανοιχτή σύγκρουση με τους επισκέπτες εκείνους που ενστερνίζονταν τις επιταγές του δογματικού κομματικού λόγου.³⁷

Στις συνοικίες που επισκέπτονταν (λ.χ Ν. Σμύρνη, Νίκαια, Πέραμα)³⁸ εκτός από ταινίες σχετικές με καλλιτέχνες και σημαντικά κινήματα που διαμόρφωσαν το εικαστικό περιβάλλον στο παρελθόν («Ρέμπραντ», «Ντελακρουά», «Γκρύνεβαλντ», «Μουσείο Τέχνης της Ουάσιγκτον», «Η Τέχνη του Ροκοκό»), πρόβαλλαν και ταινίες από τις εκθέσεις “Documenta” που γίνονταν στο Kassel της Γερμανίας, στις οποίες παρουσιάζονταν τα πιο σύγχρονα ευρωπαϊκά έργα, για να ενημερώσουν το ελληνικό κοινό για τις σύγχρονες, επικρατούσες ευρωπαϊκές τάσεις.³⁹ Οι εκθέσεις τους, ομαδικές και ατομικές, συμπληρώνονταν από πανό⁴⁰ όπου με συντομία έγραφαν τα σημεία εκείνα που θεωρούσαν ότι συγκροτούν την γλώσσα της Τέχνης, θεωρητικά κείμενα και ομιλίες.⁴¹

Τα μέλη της «Ομάδας Τέχνης Α΄» ενδιαφέρονταν και για την αλληλεπίδραση της Τέχνης με το κοινωνικό πεδίο. Η συνεργασία τους με την «Επιθεώρηση Τέχνης» όπου δημοσίευαν κείμενα και πρωτότυπες εικονογραφήσεις έκανε περισσότερο ενεργή την παρουσία τους και στις εγχώριες ιδεολογικές και πολιτιστικές ζυμώσεις εκείνης της εποχής και τους παρείχε τη δυνατότητα να δημοσιεύουν τους προβληματισμούς τους πάνω στην Τέχνη.⁴² Η «Επιθεώρηση Τέχνης» φιλοξενούσε και τα θέματα που απασχολούσαν τους καλλιτέχνες του προοδευτικού πολιτικού χώρου, αποτέλεσε πεδίο αντιπαλότητας αλλά και γόνιμου διαλόγου μεταξύ τους, ευνόησε την χειραφέτηση όσων θέλησαν να αποσπασθούν από κομματικές γραμμές, καθώς διαπίστωναν ότι η χειραγώγηση δεν προωθούσε τα πολιτισμικά πρότυπα που θέλησαν να διαμορφώσουν⁴³ και επίσης έγινε πεδίο ανάδειξης των διαφορών με το αντίπαλο, συντηρητικό δέος.⁴⁴ Ο Γιάννης Χαΐνης, ιδρυτικό μέλος της «Ομάδας Τέχνης

³⁷ Χαΐνης, Γιάννης, ό.π., σ.354

³⁸ Κουλουφάκος, Κώστας, ό.π. σ.354

³⁹ Κουλουφάκος, Κώστας, ό.π., σ. 759

⁴⁰ Κουλουφάκος, Κώστας, ό.π. σ. 759

⁴¹ Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-1973. Η εικαστική και κοινωνική παρέμβαση μιας ομάδας*, Εξάντας, Αθήνα, 1988, σ. 28

⁴² Καραλή, Αιμιλία, *Μια ημιτελής άνοιξη...ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης (1954-1967)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σ. 66-68

⁴³ Χαΐνης, Γιάννης, ό.π., σ. 351

⁴⁴ Καραλή, Αιμιλία, ό.π., σ.128

Α'», υπήρξε και μέλος της Συντακτικής Επιτροπής του περιοδικού από ιδρύσεώς του το 1954, (αν και αποχώρησε νωρίς από αυτήν, το 1956).⁴⁵

Ο λόγος για τον οποίο αναφέρουμε την θέση του Γιάννη Χαϊνή και στην «Ομάδα Τέχνης Α'» και στην «Επιθεώρηση Τέχνης», δεν προέρχεται από επίσημη πληροφόρησή μας ότι ο απόλυτος συνεκτικός κρίκος της καλλιτεχνικής ομάδας και του περιοδικού είναι το συγκεκριμένο πρόσωπο, αλλά για να δείξουμε, ότι υπήρξε σύνδεση των δύο, ως προς το αντιδογματικό αριστερό ιδεολογικό πλαίσιο που κινήθηκαν οι αναζητήσεις τους.⁴⁶ Ωστόσο, ο ίδιος ο Χαϊνής εντάσσει τις προσπάθειες της «Ομάδας Τέχνης Α'» στο ευρύτερο πλαίσιο πολιτιστικής αναμόρφωσης που είχε ξεκινήσει το 1952. Μπορεί τα σχέδια της ομάδας τότε να μην ευοδώθηκαν, όμως προϊόν επόμενων προσπαθειών για τη συγκρότηση ενός «μετώπου» ανθρώπων της Τέχνης με προοδευτικές αντιλήψεις στάθηκε η ίδρυση της «Επιθεώρησης Τέχνης»,⁴⁷ συνδέοντας ως έναν βαθμό την ομάδα με το περιοδικό.

Το 1965 έχει χαρακτηριστεί το έτος όπου η ελληνική πολιτιστική «άνοιξη» βρίσκει την κορύφωσή της.⁴⁸ Η προσπάθεια της Αριστεράς να ανανεώσει τις επικρατούσες δογματικές της αντιλήψεις και στον χώρο και την τεχνών -εκτός της πολιτικής- συνδιαμορφώνει ένα πλαίσιο που μετέπειτα θα αιτιολογήσει πολλές από τις καλλιτεχνικές εξελίξεις στον χώρο των εικαστικών τεχνών.⁴⁹ Η κίνηση των ιδεών ανάμεσα στους Αριστερούς διανοούμενους έπαιξε πριν, κατά τη διάρκεια και μετά τη δικτατορία αποφασιστικό ρόλο. Έχοντας αναγνωρίσει τα ουσιαστικά προβλήματα που λίμναζαν και μέσα στους κόλπους της, ήταν αξιοσημείωτη η προσπάθεια προώθησης μιας νέας προβληματικής, που θα προκαλούσε ο ιδεολογικός και κατά προέκταση ο κοινωνικός διάλογος⁵⁰ ακόμα κι αν οι διαστάσεις που πήρε απέκτησε «πολεμικό» χαρακτήρα. Οι εικαστικές τέχνες και από την πλευρά των θεωρητικών και των καλλιτεχνών, δεν μπορούν παρά να εντάσσονται σε αυτήν τη ουσιώδη πολιτική και πολιτιστική δραστηριότητα. Παράλληλα, υπάρχουν εξελίξεις στα πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά τεκταινόμενα που εισβάλλουν ραγδαία και ενεργοποιούν την συμμετοχή της

⁴⁵ Καραλή Αιμιλία, *ό.π.*, σ.78

⁴⁶ Η Χριστοφόγλου αναφέρει ότι η ομάδα δεν είχε άμεση σχέση με την Επιθεώρηση Τέχνης, ωστόσο, μέλη της όπως οι :Γ.Χαϊνής, Β.Κατράκη, Γ.Βαλαβανίδης, και Γ. Ψυχοπαίδης συνεργάζονταν με αυτήν. Χριστοφόγλου, Μάρθα-Έλλη, «Εικαστικές τέχνες, η μοντερνιστική εξέλιξη 1949-1974», *ό.π.*, σ. 283

⁴⁷ Χαϊνής, Γιάννης, *ό.π.*, σ. 350

⁴⁸ Χριστοφόγλου, Μάρθα-Έλλη, «Η πρόκληση του αντιακαδημαϊσμού στις εικαστικές τέχνες», στο *1949-1967 : εκρηκτική εικοσαετία*, *ό.π.*, σ. 88

⁴⁹ Η Χριστοφόγλου υποστηρίζει ότι η νέα αυτή «ιδεολογική πρωτοπορία», ο ρεαλισμός σε συνδυασμό με την παραδοσιακή αξία που έχει δοθεί στις έννοιες του λαού και της επανάστασης συγκροτούν ένα «πλαίσιο» πάνω στο οποίο θα αναπτυχθεί η εικαστική ρεαλιστική στροφή στην Ελλάδα, στο «Εικαστικές τέχνες:η μοντερνιστική εξέλιξη 1949-1974», *Ιστορία του νέου ελληνισμού*, τ. 9, *ό.π.*, σ. 286-287

⁵⁰ Αξελός, Λουκάς, *Εκδοτική δραστηριότητα και κίνηση των ιδεών στην Ελλάδα. Μια κριτική προσέγγιση της εκδοτικής δραστηριότητας στα χρόνια 1960-1981*, Στοχαστής, 2^η έκδοση, Αθήνα, 2008, σ. 27

Ελλάδας σε αυτά. Μείζονα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα σηματοδοτούν μια περίοδο, κατά την οποία η έντονη παρουσία μιας ριζοσπαστικής πολιτικής κριτικής αποκτά και για την Τέχνη ιδιαίτερη σημασία. Σε αυτό το πλαίσιο η παραγωγή της απαντά σε συγκεκριμένα κοινωνικοπολιτικά ερεθίσματα και ο καλλιτέχνης μοιάζει να συνειδητοποιεί την ανάγκη μιας κριτικής του συστήματος.

Όταν εκδόθηκε πρώτη φορά η «Επιθεώρηση Τέχνης», ο Γ. Χαΐνης, εξέφραζε την πεποίθηση ότι η συσπείρωση του ευρύτερου προοδευτικού χώρου της Αριστεράς και με την ανάπτυξη επικοινωνίας με ανθρώπους της διάνοησης του εξωτερικού (Ν. Σβορώνο, Ελ. Μπιμπίκου κ.α) που ο ίδιος είχε εξασφαλίσει για το περιοδικό, θα συνεπικουρούσε στην ανάπτυξη του διαλόγου της Ελλάδας με τις εξελίξεις των άλλων χωρών. Η άποψή του για τους στόχους του περιοδικού που ήταν «η εμπέδωση μιας δημοκρατικής νοοτροπίας, πρώτα βέβαια στο πολιτισμικό πεδίο, που δεν θα άφηνε ανεπηρέαστο το πολιτικό», συνοψίζει την βαθύτερη επιθυμία των προοδευτικών Αριστερών εκείνης της περιόδου.⁵¹ Η ομάδα σε κρίσιμες στιγμές, όπου έπρεπε να προασπιστεί τη Δημοκρατία, κατήγγειλε με κείμενα, διακηρύξεις και κινητοποιήσεις καλλιτεχνών αντί-δημοκρατικά φαινόμενα (όπως η δολοφονία του Γρ. Λαμπράκη, το 1963).⁵² Κρίνουμε σκόπιμο να παραθέσουμε τη διακήρυξη της «Ομάδας Τέχνης Α'», με την οποία παίρνει θέση στα επεισόδια του Ιουλίου 1965, στην έκτακτη έκδοση-αφιέρωμα που εξέδωσε η «Επιθεώρηση Τέχνης» για τη Δημοκρατία. Είναι ενδεικτική για να δειχθεί η κοινή ιδεολογική πορεία των διανοουμένων και καλλιτεχνών μεταξύ τους αλλά και στη δημόσια σφαίρα την εποχή της «πολιτιστικής άνοιξης».

«Η ομάδα τέχνης α' καταγγέλλει προς τον καλλιτεχνικό κόσμο της χώρας την πραξικοπηματική ανατροπή της νομίμου κυβερνήσεως, θεωρεί ότι η εκτροπή από την ομαλότητα θέτει σε κίνδυνο τους πνευματικούς θεσμούς του τόπου και αξιώνει την επαναφορά της νομίμου κυβερνήσεως για την αποκατάσταση της δημοκρατικής λειτουργίας.»⁵³

Στο τεύχος αυτό η συντακτική ομάδα της «Επιθεώρησης Τέχνης» από την πρώτη κιάλας σελίδα αιτιολογεί το έκτακτο της περιστάσεως ως εξής: «Η Επιθεώρηση Τέχνης παίρνοντας μέρος στην πανδημοκρατική σταυροφορία για την ματαίωση του πραξικοπήματος και την επάνοδο στην ομαλότητα, κυκλοφορεί την έκτακτη αυτή έκδοση σαν εκπλήρωση ενός ελάχιστου μέρους από το χρέος που της αναλογεί».⁵⁴ Στο εισαγωγικό κείμενο η συντακτική

⁵¹Καραλή, Αιμιλία, ό.π., σ. 65

⁵²Χαΐνης, Γιάννης, ό.π., σ. 360

⁵³ *Επιθεώρηση Τέχνης*, Τ. ΚΒ', τ. 126, Ιούλιος 1965, σ.10

⁵⁴ *Επιθεώρηση Τέχνης*, ό.π., σ. 1

ομάδα, μεταφέροντας το κλίμα που επικρατούσε εκείνες τις μέρες πανελλαδικά γράφει : «...Από την Θράκη ως την Πελοπόννησο κι από την Ήπειρο ως την Κρήτη και τη Ρόδο η Ελλάδα έχει μεταβληθεί σ' ένα φλεγόμενο καμίνι. Οι ηρωικοί φοιτητές βιάζουν και πάλι με το αίμα τους την ασφαλτο των δρόμων. Οι εργάτες κατεβαίνουν σε γενική απεργία. Οι πόλεις δίνουν η μία μετά την άλλη το παρόν. Κάτω από την ιαχή του λαού σαρώνεται το κυβερνητικό ανεμομάζωμα του θλιβερού ριμαδόρου... Όσο θα ογκώνεται η λαϊκή αντίδραση τόσο τα καταπιεστικά μέτρα θα εντείνονται και θα απλώνουν. Σε λίγο θα αρχίσουν οι συλλήψεις, οι απαγορεύσεις οργανώσεων, οι εκτοπίσεις, η άλωση των Πανεπιστημίων. Κι όταν πια δεν θα μπορούν να ξανακλείσουν τους ασκούς του Αιόλου που άνοιξαν, θα ακολουθήσουν τα “άουτο ντα φέ”, η λογοκρισία του τύπου, η απαγόρευση της επικοινωνίας με τους άλλους λαούς, η αστυνόμευση της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής...Το πραξικόπημα δεν θα περάσει! Η δημοκρατία θα νικήσει!».⁵⁵

Αναφερθήκαμε στα παραπάνω για να αναδείξουμε την έντονη παρέμβαση και πολιτικοποίηση που επικρατούσε εκείνη την εποχή στις εικαστικές τέχνες αλλά και στο ευρύτερο πολιτιστικό επίπεδο. Αυτή η ένταση δεν εκφράστηκε μόνο ανάμεσα στην προοδευτική και συντηρητική διάνοηση που αυτονόητα η καθεμιά εκπροσωπούσε τις αντίστοιχες πολιτικές της πεποιθήσεις αλλά και στο εσωτερικό τους, δημιουργώντας ακόμα μεγαλύτερη εκρηκτικότητα. Οι αισθητικές και ιδεολογικές επιδιώξεις της «Ομάδας Τέχνης Α΄» και της «Επιθεώρησης Τέχνης» ως δύο χωριστοί πολιτιστικοί φορείς στόχευαν στην κοινωνικότερη λειτουργία στα πολιτιστικά δρώμενα, που θα επέτρεπε στα λαϊκότερα στρώματα να έχουν πρόσβαση και συμμετοχή, κάτι που ήταν έξω από τις επιδιώξεις της αστικής κουλτούρας. Η επιβολή της δικτατορίας, το 1967⁵⁶ ανέκοψε τις δραστηριότητες της καλλιτεχνικής ομάδας και, φυσικά, διέκοψε βίαια την έκδοση της «Επιθεώρησης Τέχνης»⁵⁷ ... Οι ιδεολογικές και αισθητικές έριδες που εκφράστηκαν είναι άρρηκτα συνυφασμένες με το θέμα που μας απασχολεί καθώς διαμορφώνουν το ιδεολογικό υπόβαθρο που εξέθρεψε μέρος των αλλαγών στις εικαστικές τέχνες και αιτιολογούν πολλές από τις αισθητικές επιλογές των καλλιτεχνών -εν προκειμένω του Ψυχοπαίδη- ωστόσο είναι μια μακρά ανάλυση που δεν μπορεί να γίνει στην παρούσα μελέτη.

⁵⁵ *Επιθεώρηση Τέχνης*, ό.π., σ. 4-5

⁵⁶ Μαρτυρία του ζωγράφου και μέλους της ομάδας, Βαγγέλη Δημητριά, «Υπάρχουν ακόμα κάποια περιθώρια αντίστασης», στον διαδικτυακό τόπο <http://www.vagelis-dimitreas.blogspot.com>

⁵⁷ Ο λόγος για τον οποίο συνδέουμε την Ομάδα Τέχνης Α΄ με την Επιθεώρηση Τέχνης (χωρίς να τα ταυτίζουμε) είναι για να καταδείξουμε ότι υπήρχε ένας κοινός ιδεολογικός και πολιτικός προσανατολισμός και δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι και τα δύο δέχθηκαν την παρέμβαση της Χούντας.

Είναι όμως επαρκές για την παρούσα εργασία να δειχθεί ότι μέσα σε αυτό το κλίμα εκρηκτικότητας γαλουχήθηκε μεταξύ άλλων καλλιτεχνών ο Γ. Ψυχοπαίδης, που εκείνη την εποχή ήταν φοιτητής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, λαμβάνοντας ερεθίσματα που τροφοδότησαν γόνιμα την εξέλιξή του. Η συμμετοχή του στις δραστηριότητες της «Ομάδας Τέχνης Α΄» και η συνεργασία του με την «Επιθεώρηση Τέχνης», κάνοντας εικονογραφήσεις και μεταφράσεις κειμένων για τη σύγχρονη τέχνη,⁵⁸ επέδρασε στην διαμόρφωση μιας ατομικής καλλιτεχνικής και ιδεολογικής άποψης που αργότερα εκφράστηκε και συλλογικά στο μανιφέστο των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών», το 1972. Το αίτημα αλλαγής του κοινωνικού ρόλου της Τέχνης και το «άνοιγμά» της προς τα λαϊκότερα στρώματα εκφράστηκε δυναμικά και στις δυτικές ευρωπαϊκές χώρες, στα χρόνια του '60 και '70, μέσα στο πνεύμα του κοινωνικού μετασχηματισμού και μέσα από τη συλλογική δραστηριότητα των κοινωνικών κινημάτων. Στην Ελλάδα, μετά από την καλλιτεχνική ύφεση που επήλθε επί δικτατορίας, το ίδιο αίτημα θα ξαναζωντανέψει στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70 κυρίως από την νέα γενιά καλλιτεχνών.

⁵⁸ Πετρίδης, Γ., «Πιέτ Μοντριάν», μετάφραση Γ. Ψυχοπαίδης, *Επιθεώρηση Τέχνης*, Τ. ΚΔ' τ. 142, Οκτώβριος 1966 σ. 341-342

γ. Δικτατορία 1967-1974: Η επίδραση του καθεστώτος στις Τέχνες.

Η ακμή των νέων ρεαλιστικών τάσεων, κυρίως του Κριτικού Ρεαλισμού υπό μορφή «διαμαρτυρίας» στις εικαστικές τέχνες

Η επιβολή της δικτατορίας ως γνωστόν αναχαίτισε, τουλάχιστον για ένα διάστημα, το ευρύτερο ρεύμα δημιουργίας του '60 μέρος του οποίου ενδεικτικά περιγράψαμε στις προηγούμενες ενότητες.⁵⁹ Οι συλλήψεις που έγιναν αδιακρίτως σε πολιτικά πρόσωπα, ανθρώπους του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου και απλούς πολίτες, η απαγόρευση της κυκλοφορίας εφημερίδων με φιλελεύθερο περιεχόμενο και οι παρεμβατικές απαγορεύσεις των καλλιτεχνικών δρώμενων σε συνδυασμό με την παράνομη παρέμβαση στην ίδια την καθημερινότητα των πολιτών προκάλεσαν την αντίδραση των ελλήνων καλλιτεχνών που είτε έφευγαν στο εξωτερικό είτε συμμετείχαν στην εντός ελληνικών συνόρων «παθητική διαμαρτυρία» απέχοντας από καλλιτεχνικές δραστηριότητες και πολιτισμικούς θεσμούς κρατικού χαρακτήρα. Η σιωπηρή αυτή διαμαρτυρία (1967-1969), περιλάμβανε καλλιτέχνες που εκπροσωπούσαν όλες τις πολιτικές δυνάμεις, οι οποίοι είχαν με αυτόν τον τρόπο «συσπειρωθεί» σε μια πράξη αντίστασης εναντίον του καθεστώτος.⁶⁰ Η 10η Πανελλήνια Έκθεση, που είχε εγκαινιαστεί στο Ζάππειο μία εβδομάδα πριν από την 21η Απριλίου, κλείνει και δεν γράφεται καμία κριτική στον τότε λογοκριμένο πλέον τύπο.⁶¹ Αυτή όμως η παθητική μορφή αντίδρασης κρίθηκε τελικά από την πλειονότητα των καλλιτεχνών ως «ουτοπική στάση που δεν οδηγεί πουθενά, ενώ αντίθετα θέτει σε κίνδυνο την φτωχή εντόπια σκηνή».⁶² Έτσι ξεκίνησε σταδιακά μια δυναμική επαναδραστηριοποίηση της καλλιτεχνικής ζωής.

Εν τω μεταξύ οι δικτάτορες, γνωρίζοντας τη δυναμική που έχουν όλες οι μορφές Τέχνης στον κοινωνικό χώρο, προωθούσαν τη δική τους «κουλτούρα», καλλιεργώντας ένα κλίμα ψυχαγωγίας, ώστε να πειστούν πολίτες για τη νομιμότητα και τις «καλές προθέσεις» του καθεστώτος για το Έθνος. Επιχειρούσαν να διαμορφώσουν την ελληνική κοινή γνώμη αξιοποιώντας τα ΜΜΕ ως μέσα προπαγάνδας, με στόχο μια «Ελλάδα, Ελλήνων, Χριστιανών». Ταυτόχρονα εκμεταλλεύτηκαν τον επικοινωνιακό ρόλο της Τέχνης για να αναδείξουν με μονοδιάστατο τρόπο την ελληνική παράδοση. Οι δημόσιες εορταστικές εκδηλώσεις με χορούς και πανηγύρια είχαν σκοπό να προσελκύσουν -κατά τη γνώμη τους- το κοινό και να αποσπάσουν τη συναίνεσή του. Χωρίς ιδιαίτερη φαντασία, επεδίωκαν να

⁵⁹ Βούλγαρης, Γιάννης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990. Σταθερή Δημοκρατία σημαδεμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, β' έκδοση, Θεμέλιο, Αθήνα, 2002, σ. 27

⁶⁰ Μάρθα-Έλλη Χριστοφύλου, «Η καταλυτική επίδραση της δικτατορίας», *Η Καθημερινή, Επτά ημέρες*, 9-1-2005, σ. 22

⁶¹ Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές...*, ό.π., σ. 21-23

⁶² Παπαδοπούλου, Μπία (επιμ.), *Τα χρόνια της αμφισβήτησης...*, ό.π., σ. 13

ακολουθήσουν και να μιμηθούν τον «άρτον και τα θεάματα» παλαιότερων καθεστώτων φασιστικού περιεχομένου.

Η πιο χαρακτηριστική «καλλιτεχνική» έκφραση των συνταγματαρχών ήταν οι εκδηλώσεις στο Παναθηναϊκό Στάδιο προς τιμήν της «πολεμικής αρετής των Ελλήνων», με αρχαίες τριήρεις και το πολεμικό «Αβέρωφ», φτιαγμένα από φελιζόλ να εισέρχονται στο στάδιο πάνω σε στρατιωτικά οχήματα και πομπές έκδηλης προγονολατρείας με νέους και νέες ντυμένους με ενδυμασίες που παρέπεμπαν στον ελληνικό πολιτισμό από την αρχαιότητα και το Βυζάντιο ως τους μακεδονομάχους. Δεν παραλείπονταν και όσοι απείλησαν το Έθνος: Πέρσες, Γερμανοί, Ιταλοί και Κομμουνιστές... Βεβαίως αυτά είναι λίγο ως πολύ γνωστά και βιωμένα αλλά δεν παύουν, παρά τη ιλαρότητά τους, να έχουν μείνει στην ιστορία ως η πολιτιστική πολιτική της δικτατορίας που προωθούσε την επικράτηση της «πολεμικής αρετής των Ελλήνων» την οποία «ολοκλήρωνε» ο συγκινημένος Γεώργιος Παπαδόπουλος που αποχαιρετούσε το πλήθος.⁶³

Βέβαια αυτή η «κουλτούρα» δεν μπορεί να θεωρηθεί σοβαρή πολιτιστική πρόταση. Η πραγματική καλλιτεχνική δημιουργία, σε όλους τους τομείς της ελληνικής τέχνης, ακολουθούσε τελείως διαφορετικό δρόμο. Παρά τα εμπόδια, τις δυσκολίες, το σκοτεινό κλίμα και τη λογοκρισία, οι τέχνες προσπαθούσαν να συνεχίσουν το δρόμο τους με βάση τις εκσυγχρονιστικές εξελίξεις της αμέσως προηγούμενης περιόδου.

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του ελληνικού θεάτρου, που γνώρισε σε σημαντικό βαθμό τις επιπτώσεις της δικτατορίας, τις διώξεις, τη λογοκρισία και κυρίως τη «ζωντανή» παρουσία του καθεστώτος στα θεατρικά πράγματα με την αντικατάσταση των διοικήσεων των κρατικών θεάτρων. Πολλοί καλλιτέχνες οδηγήθηκαν στην αυτοεξορία. Όμως το ιδεολογικό αίτημα της εποχής όπως ο θεμιτός αντικομμουνισμός με βάση μια συνειδητή αντίδραση που έχει στόχο να εξασφαλίσει τη βελτίωση και τη θετική αλλαγή του κατεστημένου και την αμφισβήτηση των παρωχημένων αξιών της δικτατορίας εκφράστηκαν από ριζοσπαστικές θεατρικές τάσεις. Οι τάσεις αυτές μπορεί να εκφράστηκαν κυρίως στη μεταπολίτευση, ωστόσο σημαντικές πρωτοβουλίες παρατηρούνται ήδη την τριετία 1970-1973.⁶⁴

Στη λογοτεχνία, όπως αναφέρει ο Λουκάς Αξελός, τα μέτρα της άμεσης λογοκρισίας δεν στάθηκαν ικανά να αποτρέψουν την αποκάλυψη της αλήθειας που κατέγραφαν οι

⁶³ Κεμανετζή, Στέλλα, «Εκτέλεσαν τον πολιτισμό με την αποθέωση του...κίτς», Η Ελευθεροτυπία, «Ε», 21/4/2007.

⁶⁴ Σπάθης, Δημήτρης, « Το θέατρο. Ανασυγκρότηση και ακμή της ελληνικής σκηνής», Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000, τ. 9, ό.π., σ. 255-256

συγγραφείς, όχι μόνο σε επίπεδο ατομικής εμπειρίας αλλά κοινωνικής αποκατάστασης της αλήθειας. Οι εκδόσεις συνεχίζονταν και, μάλιστα, επέτρεπαν στο αναγνωστικό κοινό να προσεγγίσει και τα εσωτερικά προβλήματα της Αριστεράς, διαμορφώνοντας έτσι μια «μαζική παράδοση» στην οποία περισσότερο συμμετείχαν στην δικτατορία παρά νωρίτερα.⁶⁵

Ο κινηματογράφος αρχικά κινήθηκε στο προδικτατορικό κλίμα με λιγιστές εξαιρέσεις. Η ανοχή του καθεστώτος στην παραγωγή ταινιών περιοριζόταν σε ιστορικά θέματα από την αρχαία Ελλάδα ως τον Εμφύλιο προκειμένου να κατοχυρώσει το προνόμιο του «θεματοφύλακα μνήμης» του παρελθόντος. Παρόλα αυτά, έστω κι αν δεν ήλθε σε ριζική ρήξη με το καθεστώς, ο κινηματογράφος στην Χούντα, μπόρεσε να διαμορφώσει μια μορφή αμφισβήτησης μέσω ενός λόγου που μπορεί να μην ήταν αμιγώς πολιτικός-ιδεολογικός, κατέγραφε όμως στο κοινό αίσθημα.⁶⁶ Η δημιουργικότητα της περιόδου χαρακτηρίστηκε από τη νέα γενιά σκηνοθετών (όπως ο Θ. Αγγελόπουλος), οι οποίοι επηρεασμένοι από τα ξένα κινηματογραφικά πρότυπα της εποχής (κυρίως από το έργο του Goddard) επικεντρώθηκαν στο να εξελίξουν τον πολιτικό κινηματογράφο.⁶⁷ Οι νέες τάσεις όπως και στις περισσότερες καλλιτεχνικές εκφράσεις βρήκαν το κοινό τους σε έναν μεσαίο χώρο, συσπειρωμένο με τη φοιτητική νεολαία και τους προοδευτικούς διανοούμενους, στο οποίο αργότερα θα προστεθούν και μερίδες ανθρώπων όπως πολιτικοί κρατούμενοι, γυναίκες και λαϊκές τάξεις.⁶⁸

Η εμφανής νέα πραγματικότητα στη δικτατορία κατά την οποία αναδύθηκαν τα μικροαστικά και μεσοαστικά κοινωνικά στρώματα, διαμόρφωσαν και μια ανάλογη μουσική αισθητική που ταίριαζε στον τρόπο ζωής τους. Έτσι, τα «κοσμικά κέντρα» με τα ελαφρολαϊκά τραγούδια, ανταποκρινόμενα σε αυτό το νέο γούστο αλλά και αποδεκτά από το καθεστώς, αντικατέστησαν κατά κάποιο τρόπο τα μουσικά ρεύματα που ξεκίνησαν προδικτατορικά κυρίως από δύο εμπνευσμένες δημιουργικές παρουσίες του Μ. Χατζηδάκι και του Μ. Θεοδωράκη που εξέφραζαν και τις πιο χαρακτηριστικές μουσικές τάσεις, το καλλιτεχνικό και το πολιτικό τραγούδι αντίστοιχα. Το πολιτικό τραγούδι, το λαϊκό και το ξενόφερτο (η ροκ και η ποπ μουσική) είχαν συνδεθεί με τα κινήματα της νεολαίας. Καθήκον της δικτατορίας ήταν

⁶⁵ Αξελός, Λουκάς, ό.π., σ. 62-6

⁶⁶ Λαμπρινός, Φώτης, «Κινηματογράφος, η εποχή της καταξίωσης», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ. 9, σ.236. σ. 234-236

⁶⁷ Κομνηνού, Μαρία, «Τηλεόραση και κινηματογράφος: η διαμάχη για την ηγεμονία στην περίοδο της δικτατορίας 1967-1974», στο Γιάννα Αθανασάτου, Άλκης Ρήγος, Σεραφείμ Σεφεριάδης, (εισαγ.- επιμ.), *Η δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές- Ιδεολογικός λόγος- Αντίσταση*, Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης, Καστανιώτης, Αθήνα., 1999, σ. 182

⁶⁸ ό.π σ. 182-183

να τα εξαλείψει, ώστε να διαμορφώσει μια συνείδηση ότι ανοικοδομείται μια νέα Ελλάδα.⁶⁹ Οι δικτάτορες ήθελαν τα αποκλειστικά δικά τους τραγούδια και γι αυτό από το φθινόπωρο του 1968 είχαν προκηρύξει διαγωνισμό για τη συγγραφή και τη σύνθεση του ύμνου της 21ης Απριλίου.⁷⁰

Ωστόσο, παρά το καταπιεστικό κλίμα της δικτατορίας, τα πρωτοποριακά ρεύματα που είχαν αρχίσει να ανθίζουν από τις αρχές του '60 θα ξαναέρχονταν στο προσκήνιο.⁷¹ Ένα από αυτά ήταν και ο ρεαλισμός στις Τέχνες. Η ακμή των ρεαλιστικών τάσεων κυρίως στη ζωγραφική μπορεί ενδεχομένως να εξηγείται από την ανάγκη των καλλιτεχνών να περιγράψουν με πειστικό τρόπο μια δύσκολη συνθήκη, κάνοντας μεταβάσεις από την σοβαρή της πτυχή ως την ιλαρή και το αντίστροφο με ασφάλεια.⁷² Ο ζωγράφος όντας «παλμογράφος της εποχής του, ως πνευματική και φυσική παρουσία στα γεγονότα, ως αδέκαστος κριτής της κοινωνίας του, ως ανατόμος, ως κοινωνικός ανθρωπολόγος μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας του»⁷³ επιθυμεί να εκφράσει την αγωνία του για όσα γίνονται γύρω του.

Στη διεθνή εικαστική παραγωγή οι ρεαλιστικές τάσεις εμφανίζονται (μετά την Pop Art) με διάφορα ονόματα. Ενδεικτικά συναντώνται οι όροι *Nouvelle Figuration*, *Nouvelle Réalité*, *Nouveau Réalisme*, *Réalisme Critique* (Νέα Παραστατικότητα / Απεικόνιση, Νέα Πραγματικότητα, Νέος Ρεαλισμός, Κριτικός Ρεαλισμός), οι οποίοι εκπροσωπούν τις αντίστοιχες τάσεις ή ρεύματα. Μπορούμε να προσθέσουμε και τον Υπερρεαλισμό (τον αμερικανικό Φωτορεαλισμό ή Σούπερρεαλισμό) και την Τέχνη Ντοκουμέντο (*Art Document*), που έχουν ως κύριο μέσον την φωτογραφία, κλπ.

Η ελληνική ζωγραφική επηρεάστηκε αρκετά από τη Νέα Παραστατικότητα ή Νέα Απεικόνιση (1960-1979), μια τάση που χαρακτηρίζεται από το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών για την εικονογραφία των ΜΜΕ, την οποία χρησιμοποιούν ως ντοκουμέντο για να δώσουν μια κοινωνική διάσταση στο έργο τους. Η τάση αυτή θα βρεθεί στο απόγειό της την περίοδο του Μαΐου 1968 εξαιτίας ενός συνδυασμού κοινωνικού σχολίου και πολιτικής στράτευσης των καλλιτεχνών.⁷⁴

⁶⁹ Ρωμανού, Καίτη, Η μουσική 1949-1974. Α' Η ελληνική πρωτοπορία», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ. 9, ό.π., σ. 273-274

⁷⁰ Κεμανετζή, Στέλλα, «Εκτέλεσαν τον πολιτισμό με την αποθέωση του κιτς», 21-4-2007, στον διαδικτυακό τόπο, <http://www.ethnos.gr>

⁷¹ Χριστοφόγλου, Μάρθα-Ελλη, «Εικαστικές τέχνες. Η μοντερνιστική εξέλιξη 1969-1974», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τ. 9, ό.π., σ. 287

⁷² Malpas, James, *Movements in modern art. Realism*, Tate Gallery, London, 1997, σ. 75-76

⁷³ Ο καλλιτέχνης εκφράζει την παραπάνω θέση αναφερόμενος στον Goya, παρατίθεται στο, Ψυχοπαίδης, Γιάννης, *Οδός Πειραιώς. Μικρά κείμενα για την τέχνη*, Κέδρος, Αθήνα, 2000, σ. 111

⁷⁴ Τομανάς, Βασίλης(επιμ.) - Καραγιάννη, Μαρία (μτφρ), *ό.π.*, σ. .195-197

Επίσης αρκετοί Έλληνες καλλιτέχνες, κυρίως της γενιάς του '60, συνδέθηκαν με τον «Nouveau Realisme»⁷⁵ που εμφανίστηκε στην Γαλλία από το 1960 ως το 1963 και είχε κύριο εμπνευστή τον κριτικό τέχνης, Pierre Restany. Και αυτή η τάση περιστρεφόταν γύρω από την πραγματικότητα μέσα από μια κοινωνιολογική θέαση του κόσμου, δεν εκφράζεται όμως με ζωγραφικά μέσα, αλλά κυρίως με κατασκευές και συναρμολογήσεις αντικειμένων.

Η παρουσία όλων αυτών των ποικιλώνυμων ρεαλισμών είναι σχεδόν ταυτόχρονη και εμπλέκονται μεταξύ τους κατά τέτοιο τρόπο, ώστε αν φανταζόμασταν μια νοηματική εικόνα όλων αυτών των καλλιτεχνικών τάσεων, θα την παρομοιάζαμε με κύκλους που ο ένας μπαίνει μέσα στον άλλον. Οι αναφορές που γίνονται στους όρους αυτούς από την βιβλιογραφία δεν επιτρέπουν πάντα να έχουμε μια απολύτως ξεκάθαρη εικόνα για τα χαρακτηριστικά του κάθε ρεύματος. Ο όρος «νεοπαραστατική τέχνη» χρησιμοποιείται έως σήμερα κάπως συμβατικά, για να χαρακτηρίσει με γενικό τρόπο όλες αυτές τις τάσεις.

Σε γενικές γραμμές, τα κύρια χαρακτηριστικά του ρεαλισμού, κάθε ρεαλισμού, είναι η προτίμησή του για το σύγχρονο, η θεώρηση του περίγυρου ως μιας δεδομένης πραγματικότητας και η τοποθέτηση της Τέχνης σε μια άμεση σχέση με το εξωτερικό περιβάλλον, ώστε να διατυπώνεται μια κριτική στάση απέναντι στα κοινωνικά προβλήματα. Ο Κριτικός Ρεαλισμός είναι ίσως η καθαρότερη μορφή αυτής της στάσης.

Η Ελένη Βακαλό σε άρθρο της με τίτλο «Κριτικός Ρεαλισμός», ανάγει την αποσαφήνιση της σχέσης του ρεαλισμού με το πολιτικό και κοινωνικό πρόβλημα στον 19ο αιώνα, όταν εμφανίστηκαν τα πρώτα σοσιαλιστικά κινήματα και ο ρεαλισμός συνδέθηκε με αυτά. Κατόπιν, περνάει στην σύνδεση του στρατευμένου ρεαλισμού, όταν πια οι στόχοι του έγιναν πιο συγκεκριμένοι και με καθορισμένη πολιτική στάση, με τον γερμανικό εξπρεσιονισμό της προχιτλερικής Γερμανίας. Φθάνει στην στράτευση των καλλιτεχνών μέσω του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, που όμως τον διακρίνει από τον Κριτικό Ρεαλισμό ο οποίος εμφανίστηκε αργότερα ως προς το ότι ο πρώτος δεν είχε εγείρει καλλιτεχνικούς προβληματισμούς, αλλά εξυπηρέτησε ένα καθεστώς, έχοντας βρεθεί εν τέλει πολύ κοντά στον ακαδημαϊσμό. Τέλος, αναφέρει ως τελευταία την πρόσφατη διαδρομή του ρεαλισμού, το πέρασμά του μέσα από τον Ντανταϊσμό (δρόμος Γερμανίας) και την Pop Art (δρόμος Αμερικής) για να «ξεσπάσει» σε δύο επιμέρους κατευθύνσεις, στην Object Art που εμφανίζει

⁷⁵ Η τάση αυτή επηρέασε πολλούς Έλληνες καλλιτέχνες της «γενιάς του '60», αλλά όχι ιδιαίτερα τους «Νέους Ρεαλιστές» ή τον Ψυχοπαίδη, βλ. Τομανάς, Βασίλης(επιμ.)-Καραγιάννη, Μαρία (μτφρ), ό.π., σ.187

στοιχεία μιας προκλητικής αντικειμενικότητας και στην εκδοχή της τέχνης της διαμαρτυρίας των ημερών εκείνων (1972).⁷⁶

Ο Κριτικός Ρεαλισμός, η πιο πρόσφατη εκδοχή του ρεαλισμού που υπήρξε κατά την Βακαλό «γέννημα» της τελευταίας διαδρομής του, συνδέθηκε με το κριτικό σχόλιο των ριζοσπαστικών κινημάτων που ξέσπασαν στην δεκαετία του εξήντα. Στον ρεαλισμό του 19ου αιώνα, οι αναζητήσεις των καλλιτεχνών δεν ήταν τόσο ξεκάθαρες όσο στην εποχή που μας απασχολεί.⁷⁷ Στην Ελλάδα τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70, οπότε ο Κριτικός Ρεαλισμός έκανε πιο έντονη την παρουσία του, ήταν μια εποχή κοινωνικού αναβρασμού που ωθούσε τους καλλιτέχνες να ξεκαθαρίσουν τους στόχους τους. Για τους έλληνες καλλιτέχνες δεν υπήρχε πιο ώριμη στιγμή να εκφραστούν ρεαλιστικά. Και για τις συγκεκριμένες περιστάσεις ο Κριτικός Ρεαλισμός (με τον οποίο συνδέεται μερικώς και ο Ψυχοπαίδης) ήταν η κατάλληλη τεχνοτροπία, γιατί εξέφραζε τα αισθήματα που έχει ο άνθρωπος για τον εξωτερικό κόσμο ως συνισταμένη των ιδιοτήτων των αντικειμένων και των ιδιοτήτων των ανθρώπων που δέχονται την εντύπωση που δημιουργεί αυτό το αντικείμενο.⁷⁸

Στις περισσότερες προσεγγίσεις ή απόπειρες ορισμού του Κριτικού Ρεαλισμού που συναντήσαμε στη σχετική με τις εικαστικές τέχνες βιβλιογραφία, κυρίως ως εκπρόσωποι αυτής της τάσης αναφέρονται η ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» και καλλιτέχνες όπως η Μαρία Καραβέλα, η οποία, τότε είχε παρουσιάσει δύο ενδιαφέρουσες «εγκαταστάσεις» με επίκαιρο πολιτικό περιεχόμενο. Επίσης, σε μια τιμητική εκδήλωση με τίτλο «Αναφορά στον κριτικό ρεαλισμό», που οργανώθηκε μεταπολιτευτικά (το 1977) από την Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Σχολή Μωραΐτη), οι καλλιτέχνες που παρουσιάστηκαν (Ηλίας Δεκουλάκος, Βλάσης Κανιάρης, Δημοσθένης Κοκκινίδης, Δημήτρης Μυταράς και Δημήτρης Περδικίδης) ανήκαν στη γενιά του '60 και εκπροσωπούσαν μάλλον την αντιδικτατορική τέχνη παρά τον Κριτικό Ρεαλισμό με τη στενή έννοια.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Κριτικός Ρεαλισμός συχνά συγχέεται με μια γενικότερη ρεαλιστική διάθεση, που χαρακτηρίζει τα έργα με πολιτικό μήνυμα. Η στάση πολλών ελλήνων καλλιτεχνών ήταν σαφώς πολιτικοποιημένη και εκπροσωπούσε κατά κάποιο τρόπο την ήδη διαμορφωμένη συνείδηση μιας μερίδας της ελληνικής κοινωνίας, που εκδηλώθηκε μέσα από τις ομάδες αντίστασης εναντίον του καθεστώτος εντός και εκτός Ελλάδος. Αυτό δεν σήμαινε ότι η μεγάλη μάζα των απλών πολιτών (ή καλλιτεχνών) είχε

⁷⁶ Βακαλό, Ελένη, *Κριτική εικαστικών τεχνών 1949-1967*, Κέδρος, Αθήνα, 1996, τ. Β', σ. 232-233

⁷⁶ Βόρνινγκ, Αγγελική, *ό.π.*, σ. 21

⁷⁷ Βόρνινγκ, Αγγελική, *ό.π.*, σ. 21

⁷⁸ Από τον διαδικτυακό τόπο <http://www.peri-grafis.com>, «Τεχνοτροπίες»

παράνομη, αντιστασιακή δραστηριότητα. Ωστόσο ο Μάης του '68 υπήρξε ως έναν βαθμό έμπνευση στο όραμα της ελληνικής νεολαίας και σε όσους θέλησαν να εκφράσουν την αντίστασή τους στη Χούντα. Στο σύνθημα «Soyez réalistes, demandez l' impossible»⁷⁹ του γαλλικού Μάη οι νέοι έλληνες καλλιτέχνες βρήκαν το περιεκτικό νόημα των νέων προσανατολισμών τους προς μια τέχνη λιγότερο αφαιρετική, περισσότερο παραστατική με κοινωνικό προβληματισμό γύρω από τα βαθύτερα αίτια των όσων εξελίσσονταν γύρω τους.

Αυτή η τάση ρεαλιστικής αντιμετώπισης της πραγματικότητας εκφράζεται με διάφορα εικαστικά μέσα και απασχόλησε πολλούς έλληνες ζωγράφους της εποχής, όπως τους: Παναγιώτη Γράββαλο, Πέτρο Ζουμπουλάκη, Λευτέρη Κανακάκι, Ηρώ Κανακάκη. Επίσης, άλλες ρεαλιστικές τεχνικές, όπως η χρήση της φωτογραφίας, συναντώνται στη ζωγραφική του Γιάννη Μιγάδη, του Δανιήλ Γουναρίδη, του Ηλία Δεκουλάκου, του Δημήτρη Μυταρά και άλλων.

Αλλά και έξω από το χώρο της ζωγραφικής, η πολιτική διαμαρτυρία εκφράστηκε με ρηξικέλευθο τρόπο. Παραδειγματικές θεωρούνται οι εκθέσεις του Βλάση Κανιάρη το 1969⁸⁰ και της Μαρίας Καραβέλα το 1970 και το 1971. Το ίδιο εύλωτη ήταν και η έκθεση του γλύπτη Θεόδωρου το 1970 με τίτλο «Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού-Απαγορεύεται η συμμετοχή».⁸¹ Θα προσθέσουμε ακόμα τα happenings και τα έργα χώρου που παρουσίασαν η Λήδα Παπακωνσταντίνου και η Νίκη Καναγκίνη... Σε παρόμοιο αντισυμβατικό κλίμα τοποθετούνται τα «Μανιφέστα της οπλοτέχνης» του Δημήτρη Αληθινού και τα «Γκαζάκια για όλες τις χρήσεις» του Γιώργου Λαζόγκα. Όλοι οι παραπάνω εικαστικοί μαζί με πολλούς άλλους συνθέτουν την εικόνα της τέχνης των πρώτων ετών του '70. Πρόκειται για προσπάθειες που εκφράζουν λιγότερο ή περισσότερο έντονα ένα είδος διαμαρτυρίας και επιχειρούν να πλησιάσουν τον θεατή με το έργο τέχνης και να κάνουν τη σχέση του με αυτό πιο πραγματική.

Μετά το 1972 οι εκθέσεις έργων που ρητά ή υπόρητα είχαν αντιδικτατορικό περιεχόμενο είναι πιο συχνές, παρόλο που οι παρεμβάσεις από το καθεστώς εξακολουθούσαν

⁷⁹ Το σύνθημα «Να είστε ρεαλιστές, να ζητάτε το αδύνατο» χρησιμοποιήθηκε ως τίτλος της έκθεσης των Γιάννη Βαλαβανίδη, Βαγγέλη Δημητρία, Μαρίας, Καραβέλα, Βάσως Κατράκη, Γιώργου Μήλιου και Σωτήρη Σόρογκα, τον Οκτώβριο του 1969 στην γκαλερί «Άστορ», βλ. Μουτσόπουλος, Θανάσης(επιμ.), σ. 100

⁸⁰ Η έκθεση του Κανιάρη το 1969 ήταν η πρώτη έκθεση με αντιστασιακό μήνυμα που πραγματοποιήθηκε μετά από τα δυο χρόνια σιγής των καλλιτεχνών Χρησιμοποιώντας αντισυμβατικά υλικά, όπως γύψο, συρματόπλεγμα, υφάσματα, ρούχα και αυτούσια πραγματικά αντικείμενα, ο Κανιάρης όπως τονίζει η Μπία Παπαδοπούλου «επιστρατεύει τη γλώσσα των υπονοουμένων, προβάλλοντας ένα συμβολικό στοιχείο που γίνεται ευθέως αντιληπτό: το κόκκινο γαρύφαλλο που φορτίζει αυτές τις συνθέσεις με μια σαφή πολιτική διάσταση [...] Αντί καταλόγου μοιράζει στους επισκέπτες γύφκινα πλακάκια - όπου φυτρώνουν ψεύτικα γαρύφαλλα», βλ. Παπαδοπούλου, Μπία(επιμ.), Τα χρόνια της αμφισβήτησης..., ό.π., σ.19

⁸¹ Αδαμοπούλου, Αρετή, ό.π., σ. 68-69

να δηλώνουν έντονα την παρουσία τους. Ωστόσο, η Μπία Παπαδοπούλου παρατηρεί ότι πολλές περιπτώσεις έργων φανερά καταγγελτικών προς το καθεστώς είχαν διαφύγει της λογοκρισίας και το αποδίδει στην έλλειψη «γνώσης, εξοικείωσης και φαντασίας». Συγκεκριμένα αναφέρει το τρίπτυχο «Καθιστός Άνδρας» που είχε εκθέσει ο Σωτήρης Σόρογκας στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον το 1972 όπου αναπαρίσταται ένα κόκκινο γαρίφαλο σαν κηλίδα αίματος, ευθεία παραπομπή στη δολοφονία του Μπελογιάννη και τις αλληγορικές μορφές του Ηλία Δεκουλάκου που λογοκρίθηκαν στην έκθεσή του στον ίδιο χώρο το 1973.⁸² Η συντριπτική πλειοψηφία των καλλιτεχνών και του κοινού αντιμετώπιζαν με δυσφορία την πολιτική κατάσταση που επικρατούσε και είναι επόμενο να αναζητούν αντίστοιχα τρόπους αναφοράς στην κατάσταση. Σε περιπτώσεις όπως η δικτατορία οι προσλαμβάνουσες είναι κοινές για όλους και αν λάβουμε υπόψη μας την άποψη της Ελένη Βακαλό ότι «Το στιλ μιας εποχής δημιουργείται από την σύμπτωση των κοινών στοιχείων στην τέχνη των δημιουργών της, των κοινών βιωμάτων τους...», ίσως μπορέσουμε να ισχυριστούμε ότι η δικτατορία ανέδειξε ένα στιλ αισθητικών επιλογών.⁸³

Η Μάρθα Χριστοφόγλου αποδίδει στην δικτατορία καθαρά συγκυριακό χαρακτήρα χωρίς να ταυτίζει την εμφάνιση των νέο-παραστατικών ή άλλων πρωτοποριακών τάσεων με το πολιτικό γεγονός, ωστόσο, η δικτατορία έδρασε άθελά της απελευθερωτικά, διότι δημιούργησε τις ιδεολογικές προϋποθέσεις στο να αναζητηθούν νέες επιλογές, και έτσι μπόρεσαν καλλιτέχνες και κοινό να πραγματευτούν ριζοσπαστικές αισθητικές προτάσεις, που μέχρι πρόσφατα δεν μπορούσαν να αφομοιώσουν.⁸⁴ Παρόμοια άποψη έχει και η Ελένη Βακαλό, η οποία αναγνωρίζει ότι δικτατορία αποτέλεσε την αφορμή για την έμπρακτη εκδήλωση του σημασιολογικού ρόλου της τέχνης.⁸⁵ Η χρήση της φωτογραφίας, η ποικιλία υλικών όπως το ξύλο, το λάδι, το τσιμέντο, το κάρβουνο, το χρώμα χρησιμοποιούνται για να συνθέσουν μια εικονογραφία που εννοιολογικά θα αποδώσει το πραγματικό.⁸⁶

Το αντιδικτατορικό κλίμα, η αίσθηση μιας βαθύτερης ανάγκης για κριτική απέναντι στο καθεστώς, το οποίο τρομοκρατούσε με τις ιδεολογικές του πεποιθήσεις και τις πολιτικές του πρακτικές, οδήγησε στην διαστολή του κοινωνικού προβληματισμού, κυρίως της νέας γενιάς καλλιτεχνών, που βρήκε μια διέξοδο στην παραστατική τέχνη που στο περιεχόμενό της εμπεριείχε τον κοινωνικό προβληματισμό και στη μορφή, νέες ρεαλιστικές προτάσεις, όπως

⁸² Παπαδοπούλου, Μπία, «Απέναντι στο πραγματικό», στο Παπαδοπούλου, Μπία(επιμ.), *Τα χρόνια της αμφισβήτησης...*, ό.π., σ. 22-23

⁸³ Βακαλό, Ελένη, *Κριτική εικαστικών τεχνών 1950-1974*, τ. Β', ό.π., σ. 109

⁸⁴ Χριστοφόγλου, Μάρθα-Έλλη, «Η καταλυτική επίδραση της δικτατορίας», ό.π., σ.23

⁸⁵ Βακαλό, Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Μετά την Αφαίρεση*, ό.π., σ. 83

⁸⁶ Καφέτση, Άννα, *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου: η Ελληνική εμπειρία.*, σ.224

για παράδειγμα ο Κριτικός Ρεαλισμός.⁸⁷ Το ίδιο μπορούμε να ισχυρισθούμε και για τις άλλες εικαστικές προτάσεις της εποχής που αναφέραμε πολύ συνοπτικά εδώ όπως ήταν οι κατασκευές στον χώρο ή τα περιβάλλοντα, μορφές που δεν εντάσσονται στον συμβατικό ή στον σύγχρονο ρεαλισμό, αλλά οπωσδήποτε απομακρύνονται από την παλιότερη προσκόλληση στις αφηρημένες φόρμες. Οι νέες αυτές κατευθύνσεις ήταν σχεδόν άγνωστες στον ελληνικό καλλιτεχνικό κόσμο πριν το 1967, και προσεγγίστηκαν από έργα ελλήνων καλλιτεχνών στο εξωτερικό.⁸⁸ Το μεγαλύτερο «κύμα» μεταφοράς των νεότερων καλλιτεχνικών πειραματισμών θα σημειωθεί στην Ελλάδα με την έλευση των καλλιτεχνών αυτών από το εξωτερικό από το 1974 και μετά.⁸⁹ Επομένως εκτιμούμε ότι το ελληνικό κοινό είδε το μεγαλύτερο μέρος αυτών των αισθητικών δηλώσεων αντιδικτατορικού χαρακτήρα αργότερα, τότε που υπήρχε ελευθερία στην παρουσίαση τέτοιων έργων.

Επισημαίνουμε ότι αρκετοί έλληνες καλλιτέχνες ήταν εγκατεστημένοι στο εξωτερικό. Πιθανώς επηρεασμένοι από το κλίμα «γεωγραφικής αποκοπής» του ελληνικού πολιτικού κόσμου⁹⁰ έφευγαν γιατί αρνούσαν να παραμείνουν στη χώρα τους υπό το δικτατορικό καθεστώς. Άλλοι βρίσκονταν εκεί από τις αρχές του '60, οι περισσότεροι ως υπότροφοι κάποιου ευρωπαϊκού καλλιτεχνικού ιδρύματος. Η «δίψα» των ελλήνων καλλιτεχνών για καλλιτεχνική ενημέρωση και επαφή με τα σύγχρονα καλλιτεχνικά πρότυπα έβρισκε αυτή τη διέξοδο, από τη στιγμή που οι συνθήκες ήταν ευνοϊκές για εκπαίδευση στις ευρωπαϊκές κυρίως χώρες.⁹¹

Μπορεί η Ελλάδα να ήταν, λοιπόν, στις αρχές της δεκαετίας του '70 «φτωχότερη» σε αριθμό καλλιτεχνών, όμως αυτό δεν εμπόδισε να μας φανερώσει με όσα μέσα ήταν διαθέσιμα ένα καλλιτεχνικό περιβάλλον με ενδιαφέροντα και ωφέλιμα αποτελέσματα για τις εικαστικές τέχνες των νεότερων χρόνων της. Αυτή η δύσκολη πολιτική συνθήκη θα αναδείξει μια ξεχωριστή γενιά καλλιτεχνών. Τη γενιά της αμφισβήτησης, της διαμαρτυρίας, της σύγχρονης

⁸⁷ Η Χριστοφόγλου αναφέρει την έκθεση Documenta του 1972 στο Kassel της Γερμανίας, ως σημείο αναφοράς για το «τι επικρατεί» στον ευρωπαϊκό χώρο σε καλλιτεχνικές τάσεις, και ισχυρίζεται ότι μέρος της έκθεσης έδειχνε μια διευρυμένη έννοια του ρεαλισμού ως τρόπου καλλιτεχνικής έκφρασης. Αν και η έκθεση δεν είχε άμεσο αντίκτυπο στην Ελλάδα, οι συνθήκες της δικτατορίας είχαν διαμορφώσει ένα ανάλογο καλλιτεχνικό κλίμα ως προς την πρόσληψη και ερμηνεία των ρεαλιστικών έργων, βλ. Χριστοφόγλου, Μάρθα-Έλλη, «Εικαστικές τέχνες. Η μοντερνιστική εξέλιξη, 1949-1974», στο Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000, τ. 9, ό.π., σ. 289

⁸⁸ Ένας από τους φορείς μετάδοσης της προσπάθειάς τους εκτός Ελλάδος ήταν περιοδικά που με ανταποκρίσεις στο εξωτερικό ενημέρωναν το ελληνικό κοινό για τις εκθέσεις και τα έργα, όπως το περιοδικό «Ζυγός», Χριστοφόγλου, Μάρθα-Έλλη, ό.π., σ. 284. Το περιοδικό είχε σταματήσει να κυκλοφορεί το 1967 και επανακυκλοφόρησε το 1973, βλ. *Χρονικό 1973*, ό.π., σ. 116

⁸⁹ Μάρθα-Έλλη Χριστοφόγλου «Η καταλυτική επίδραση της δικτατορίας», ό.π., σ. 22

⁹⁰ Βούλγαρης, Γιάννης, ό.π., σ. 49

⁹¹ Οικονόμου, Μαρία, ό.π., σ. 89-95

καλλιτεχνικής προοπτικής, αλλά και τη γενιά που περίμενε καλύτερες ημέρες για να δώσει τα προϊόντα των προβληματισμών της μεταπολιτευτικά.

Η νέα αισθητική που θα διαμορφώσει τις εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα συνδέθηκε και με τις αίθουσες τέχνης που θα διαδραματίσουν καθοριστικό ρόλο στις εξελίξεις: «Αίθουσα τέχνης Αθηνών-Χίλτον», «Πνευματικό και καλλιτεχνικό κέντρο Ωρα», «Ινστιτούτο Goethe», «Ελληνοαμερικανική Ένωση» (και άλλα ξένα Ινστιτούτα), οι αίθουσες τέχνης «Δεσμός», «Άστορ», «Νέες Μορφές», «Ζουμπουλάκη» και αργότερα το Κ.Ε.Τ («Κέντρο Εικαστικών Τεχνών») είναι μερικοί μόνο από αυτούς.⁹² Έχει σημασία η προσφορά τους και ως ζωτικό στοιχείο της εμπορικής πλευράς της τέχνης, αλλά και ως φορέας επικοινωνίας και εκπαίδευσης του κοινού, μέσω της διακίνησης νέων ή συγκεκριμένων τάσεων, αφού ένας αριθμός τους ανήκε σε καλλιτέχνες ή θεωρητικούς της τέχνης, (η «Ωρα» ανήκε στον ζωγράφο Ασσαντούρ Μπαχαριάν, η γκαλερί «Νέες Μορφές» ήταν παλιότερα υπό τη διεύθυνση του Κριτικού και Ιστορικού Τέχνης, Άγγελου Προκοπίου).⁹³

Οι αίθουσες τέχνης προβάλλουν την ποικιλία αισθητικών θέσεων που παρατηρείται στη δραστηριότητα των εικαστικών. Πραγματοποιούνται σ' αυτές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις που δείχνουν όμως μια σύμπνοια ανάλογα με την τάση καθένας τους εκπροσωπεί. Αυτό είναι ένα αισιόδοξο σημάδι ότι υπάρχει εξέλιξη και ενημέρωση για τις διεθνείς τάσεις. Προωθούνται τα multiples (πολλαπλά), τα οποία προσελκύουν το ενδιαφέρον των νέων κυρίως γιατί πολλά από αυτά πωλούνται σε χαμηλές τιμές. Πρόκειται για μια νέα αντίληψη του καλλιτεχνικού αντικειμένου μέσω αναπαραγωγής με μηχανικά μέσα σε πολλά αντίτυπα. Η μέθοδος για την αναπαραγωγή των τρισδιάστατων αντικειμένων γίνεται με τη με διάφορες νέες ύλες και των χαρακτηριστικών με τη μεταξοτυπία ή τη φωτολιθογραφία.⁹⁴

Ο Ψυχοπαίδης μαζί με άλλους καλλιτέχνες της γενιάς του ασπάζεται τις βασικές αρχές του ρεαλισμού, αλλά δεν μπορεί να δει την τέχνη μόνο ως μέσο μετάδοσης πληροφοριών. Αν προσαρμόσουμε την άποψη του Jean-Paul Sartre, ότι ο αναγνώστης συμπληρώνει με τα δικά του αισθήματα αυτό που καταθέτει ο συγγραφέας,⁹⁵ στη σχέση που έχει ο θεατής με το εικαστικό έργο, ίσως βρεθούμε ενώπιον της θέσης που είχε μεγάλη μερίδα καλλιτεχνών, οι οποίοι έβλεπαν ότι η τέχνη τους πια είχε βαθύτατη σύνδεση με ζητήματα που αφορούσαν το

⁹² Μουτσόπουλος, Θανάσης (επιμ.), ό.π., σ. 28, επίσης βλ., Φερεντίνου, Έφη, «Χρονικό '72», Καλλιτεχνικό και πνευματικό κέντρο «Ωρα», Αθήνα, 1972, σ. 110 (υποσημείωση)

⁹³ Σκαλτσά, Ματούλα, Αίθουσες τέχνης στην Ελλάδα, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Άποψη, Αθήνα, 1989, σ.54

⁹⁴ Λυδάκης, Στέλιος-Βογιατζής, Τάκης, *Σύντομο λεξικό όρων της ζωγραφικής*, 2^η έκδοση, Μέλισσα, Αθήνα, 2001, σ. 56

⁹⁵ Παρατίθεται στο Κάλας, Νικόλας, *Η τέχνη την εποχή της διακύβευσης και άλλα δοκίμια*, μτφρ. Α. Παππά, Άγρα, Αθήνα, 1997, σ. 105

κοινό σε άλλα επίπεδα μαζί με την αισθητική, επομένως έδωσαν βαρύτητα στον ρόλο που διαδραματίζει η αλληλεπίδραση Τέχνης (εικαστικού έργου)-κοινού με την εκ παραλλήλου μεταφορά ποικιλίας ερεθισμάτων προς αυτό.

Ο Ψυχοπαίδης ζωγραφίζει ρεαλιστικά με νέους όρους και υπάρχει το στοιχείο του κοινωνικού προβληματισμού διάχυτο στην τέχνη του. Προκειμένου να αναδείξει τους προβληματισμούς του, αναζητά ανάλογους τρόπους μέσα από τη σύγχρονη καλλιτεχνική πραγματικότητα. Για να ειρωνευτεί χρησιμοποιεί την Pop Art, για να καταδείξει την κοινωνική πραγματικότητα αξιοποιεί τη φωτογραφία, όπου αποκαλύπτει της περιπτώσεις βίας. Η δουλειά του, όπως και το μεγαλύτερο μέρος του έργου της ομάδας των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών», δίνει την πιο καθαρή και οργανωμένη εικόνα του Κριτικού Ρεαλισμού στην Ελλάδα.⁹⁶ Παράλληλα συγγενεύει με τις νεοπαραστατικές τάσεις, που είχαν διαδοθεί στις ευρωπαϊκές χώρες, οι οποίες βρίσκονταν σε απόλυτη αντίθεση με την αφηρημένη τέχνη και έδιναν έμφαση στο θέμα και στο περιεχόμενο του έργου, χρησιμοποιώντας στοιχεία των ΜΜΕ, ώστε να υπάρχει το ντοκουμέντο και το κοινωνικό ζήτημα που ερεθίζει αισθητικά και νοητικά τον θεατή. Δεν θα επιχειρήσουμε, στην παρούσα μελέτη, να κατατάξουμε τον καλλιτέχνη σε ένα επώνυμο εικαστικό ρεύμα με αυστηρά κριτήρια. Δεν προσπαθούμε να ορίσουμε τι καλλιτέχνης είναι ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, αλλά πώς αξιοποιεί τον ρόλο του ως καλλιτέχνη για να μας αφήσει «υλικό» να μελετήσουμε.

Θα κλείναμε την ενότητα αυτή με ένα συμπέρασμα που προέκυψε από την μελέτη της βιβλιογραφίας και στο οποίο έχουν οδηγηθεί Ιστορικοί της Τέχνης που έχουν εμβαθύνει στην συγκεκριμένη περίοδο: ότι τουλάχιστον τα πρώτα έξι χρόνια της δεκαετίας του '70, στην ελληνική τέχνη, ήταν η περίοδος που το έδαφος καρποφόρησε τους σπόρους που είχαν καλλιεργηθεί στην δεκαετία του '60, ως προς την ωρίμανση των καλλιτεχνών απέναντι σε νέες τάσεις.⁹⁷ Το γεγονός ότι οι καλλιτεχνικοί πειραματισμοί του εξωτερικού, οι οποίοι είχαν άλλο υπόβαθρο από των Ελλήνων, που κατά βάση «άναψαν τη σπίθα» των καλλιτεχνών για νέους προσανατολισμούς λόγω διαφορετικής πολιτικής συγκυρίας όπως η δικτατορία αλλά και η ελλιπής ακόμα ενημέρωση για τις τάσεις αυτές και πόσο μάλλον η αναγνώριση και αποδοχή τους, καθιστά την ελληνική τέχνη ειδική περίπτωση. Συνεπώς, πρόκειται για μια περίοδο που «ξεσπάει» μια ήδη υπάρχουσα καλλιτεχνική αναζήτηση σε συνδυασμό με την διαμαρτυρία. Όχι μόνο ο ιδεολογικός λόγος της εθνοφοροσύνης και του αντικομμουνισμού δεν μπόρεσε να βρει απήχηση αλλά δημιούργησε και ένα «μέτωπο» αντίθετης ιδεολογικής

⁹⁶ Χριστοφόγλου, Μάρθα-Ελλη, «Εικαστικές τέχνες. Η μοντερνιστική εξέλιξη 1949-1974», στο Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, τ. 9, ό.π., σ. 289

⁹⁷ Χριστοφόγλου, Μάρθα-Ελλη, ό.π., σ. 285-289

προέλευσης, του οποίου τα χαρακτηριστικά προέρχονταν από τον αριστερό λόγο⁹⁸ και έβρισκαν εθνική αποδοχή.

⁹⁸ Δοξιάδης, Κυριάκος, «Εθνικόφρων διχασμός και εθνική συσπείρωση: η διπλή ιδεολογική αποτυχία της δικτατορίας», στο Γιάννα Αθανασάτου, Άλκης Ρήγγος, Σεραφείμ Σεφεριάδης, (Εισαγωγή – επιμέλεια), *ό.π.*, σ. 168

Κεφάλαιο δεύτερο

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ ΚΑΙ Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΕΝΤΑΞΗ 1971-1973

I. Ενότητα πρώτη

ΓΙΑΝΝΗΣ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ: ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΑ ΕΡΓΑ 1971-1973

Στις εικαστικές τέχνες πολλοί καλλιτέχνες είχαν πειραματισθεί στη ζωγραφική και είχαν ενδιαφέρουσες αισθητικές προτάσεις να παρουσιάσουν αλλά δεν είχαν όλες τον κοινωνικό προβληματισμό απέναντι σε όσα συνέβαιναν. Θα αφήναμε, λοιπόν, να μας διαφύγει η ουσία του έργου του Ψυχοπαίδη αν δεν λαμβάναμε υπόψη τους βαθείς δεσμούς του με την κοινωνική πραγματικότητα μέσα στην οποία μεγάλωσε και διαμορφώθηκε. Ο Ψυχοπαίδης ανήκει στους ζωγράφους που αμφισβήτησαν τις πλαστικές αξίες της «ελληνικότητας», θέματα ελληνικής τοπιογραφίας λ.χ και εν γένει λυρικά θέματα και πλαστικά μέσα που απεικόνιζαν την ελληνοκεντρική αισθητική, που ερμηνεύεται ότι δημιουργούσε μια «επαναπαυμένη»⁹⁹ αντίληψη της ελληνικής πραγματικότητας εκείνων των σκληρών χρόνων. Επομένως, αντιλαμβανόμαστε ότι ενώ επίμονα ασχολείται με την διαμόρφωση πλαστικών αξιών τους δίνει ένα κοινωνικό υπόβαθρο για να τις προσαρμόσει και στην εποχή του.

Η κριτική ματιά και αμφισβήτηση απέναντι στην παράδοση της ελληνικής ζωγραφικής δεν αλλοιώνουν το γεγονός ότι είναι επίγονος των δασκάλων του, των οποίων τις αισθητικές αξίες αμφισβητεί χωρίς να απορρίπτει.¹⁰⁰ Η αμφισβήτηση και το «ξεπέρασμα» της ως τότε παραδοσιακής, λυρικής τέχνης αλλά και της Αφαίρεσης μπορεί να έγιναν καθολικά αιτήματα των νεότερων ζωγράφων εκείνης της περιόδου, ωστόσο ήταν σεβαστά και αποδεκτά ως έναν βαθμό και ορισμένοι από αυτούς τα χρησιμοποίησαν γόνιμα και δημιουργικά και αυτό ίσως αποδίδεται στο ότι τελικά οι έλληνες ζωγράφοι όσο και αν προσπαθούσαν να αποκτήσουν την ψυχρή ματιά που οι ξένοι ομότεχνοί τους υιοθέτησαν απέναντι στις καλλιτεχνικές τους προτάσεις ένεκα των δικών τους κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, δύσκολα μπόρεσαν να απαλλαγούν από πιο λυρικές φόρμες.¹⁰¹ Επομένως, υπάρχουν και συγκεκριμένες

⁹⁹ Παπαδοπούλου, Μπία, *Γιάννης Ψυχοπαίδης: ο διαλεκτικός της τέχνης*, υπεύθ. έκδοσης Πέγκυ Κουνενάκη – δημοσιογραφική επιμ. Παρασκευή Κατημερτζή-Μαίρη Αδαμοπούλου, από τη σειρά «Σύγχρονοι Έλληνες εικαστικοί», «Τα Νέα», Αθήνα, 2009, σ. 51

¹⁰⁰ Chistofoglou, Martha- Elli, *Avant- gardes et politisation neohellenique (1965-1975)*, Universite de Paris I- Pantheon, Sorbonne, 1988, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, σ. 228 και της ίδιας, *Le groupe de jeunes realistes grecs*, Memoire de maitrise, Universite de Paris I – Pantheon, Sorbonne, Octobre, 1983, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, σ. 91

¹⁰¹ Η Χριστοφόγλου υποστηρίζει ότι ο Ψυχοπαίδης διακρίνεται από τους ευρωπαϊούς ομότεχνούς του ως προς την μεγαλύτερη χρήση του χρώματος στις συνθέσεις του υποστηρίζοντας χαρακτηριστικά ότι: «Σε τούτο το

περιπτώσεις που σε έργα του Ψυχοπαίδη βρίσκονται και καταγωγικά ίχνη της ζωγραφικής παράδοσης που «αμφισβητεί».

α. Το εκφραστικό ιδίωμα του Γιάννη Ψυχοπαίδη

Ο Ψυχοπαίδης είναι ένας καλλιτέχνης που έλαβε μέρος σε πολλές από τις κοινωνικές, πολιτικές και καλλιτεχνικές ζυμώσεις της εποχής του τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό και ανήκει ασφαλώς σε εκείνους που, όταν όλοι σιωπούσαν, είχε πολλά να πει. Για τον λόγο αυτόν μας είναι χρήσιμη η ματιά του. Όταν άλλοι παθητικά απείχαν, εκείνος έκανε «στρατευμένη» τέχνη, αντιστεκόμενη στις ψευδείς πολιτικές της δικτατορίας. Δεν πρόκειται μόνο για μια πολιτική και ιδεολογική πρόταση από πλευράς του καλλιτέχνη, αλλά και για μια προσωπική ανάγκη του να εκφραστεί και αισθητικά. Με μέσον την ζωγραφική του και με τρόπο διαφορετικό από τον συνηθισμένο, αναδεικνύει θέματα της εποχής του, που είναι από μόνα τους «προβληματικά» και καλύπτει την ανάγκη και τη δική του αλλά και του θεατή, να εκτεθούν ως σχολιασμένες αναφορές, συγκρίνοντάς τα με άλλες εποχές, τονίζοντάς τα και συνομιλώντας μαζί τους με τρόπο κριτικό.

Το εκφραστικό ιδίωμά του, δεν περιορίζεται. Κάνει συνεχείς μεταβάσεις, ξεκινώντας πάντα από τον Εξπρεσιονισμό, στον Συμβολισμό και τον ρεαλισμό με νέα στοιχεία όπως τον ορίζει ο ίδιος μέσα από τα έργα του, πάντα όμως εντός της παραστατικότητας.¹⁰² Ιδιαίτερα τα σύμβολα που συναντάμε στους πίνακές του αντλούνται από τη συλλογική μνήμη και γνώση, πλάθοντας μια εικαστική γλώσσα γεμάτη νοήματα. Οι φόρμες του, απλοποιημένες, διαχωρίζονται με περιγράμματα και προκαλούν ένταση στον θεατή γιατί δεν περιορίζονται στην πλάνη της εικόνας. Η αφηγηματικότητά τους οδηγεί πολύ παραπέρα. Η προάσπιση της αυθεντικότητας που απειλείται από τα κοινωνικά ψέματα τον οδηγούν στην απλότητα και στην καθαρότητα, προκειμένου να πλησιάσει την αλήθεια. Ο εξπρεσιονισμός του είναι πιθανό να εξυπηρετεί την αναζήτηση «της σχέσης ανάμεσα στο ορατό και το αόρατο»¹⁰³ ή μπορεί να σημαίνει ότι «ζωγραφίζει τη ζωή σαν εμπειρία».¹⁰⁴

σημείο προδίδεται ο Έλληνας ζωγράφος», στο Μάρθα-Έλλη Χριστοφόγλου «Ένας ζωγράφος, δύο κόσμοι, μια εποχή», *Τα Εικαστικά*, ό.π., σ. 29

¹⁰² Στην παρούσα εργασία αποφεύγουμε σκοπίμως να συνδέσουμε αποφθεγματικά τον Ψυχοπαίδη με τον Κριτικό Ρεαλισμό, διότι, στη βιβλιογραφία δεν συναντήσαμε δική του δήλωση όπου το αποδέχεται και επομένως, όπου αναφέρεται ότι εντάσσεται στο ρεύμα αυτό είναι από απόψεις κριτικών της τέχνης που συναντήσαμε σε αυτήν.

¹⁰³ Beckman, Max (γερμανός εξπρεσιονιστής), παρατίθεται στο Βόρνινγκ, Αγγελική, ό.π., σ. 93

¹⁰⁴ Kokoschka, Oscar, Αυστριακός εξπρεσιονιστής (το παραπάνω διατυπώθηκε με αφορμή τον θάνατο του E. Munch), στο Βόρνινγκ, Αγγελική, ό.π., σ. 95

Συνειδητά είναι εκ διαμέτρου αντίθετος με τη λογική της άμορφης, αφηρημένης τέχνης. Την αποφεύγει ως μια τέχνη με επιρροές κυρίως από το εξωτερικό, όχι πολύ καλά εμπεδωμένη από τους περισσότερους έλληνες καλλιτέχνες και όπως θα αποδειχθεί ως μια τέχνη μη ανταποκρινόμενη στα νέα αιτήματα που καλείται η Τέχνη να απαντήσει. Αποφεύγει επίσης την ιδεολογική αισθητική της «ελληνικότητας» που πήρε τη μορφή ενός «νεοφοκλορισμού» με έντονο το στοιχείο της αρχαιολατρίας. Πιστεύει ότι η επιστροφή στην παράδοση ήταν μια ασφαλής επιλογή των καλλιτεχνών προκειμένου να εκφράσουν την κοινωνική ανασφάλεια.¹⁰⁵ Υποθέτουμε ότι αν κανείς έχει εξ αρχής υπόψη του αυτά ως δεδομένα, θα μπορέσει να αντιληφθεί και τις επιλογές θεμάτων, μορφής και έκφρασης ως μια απόπειρα καλλιτεχνικής διαμαρτυρίας αλλά και χειραφέτησης του καλλιτέχνη.

Σε έργα του Ψυχοπαίδη υπάρχουν δείγματα όπου εκ προθέσεως επικαλείται τις παραδοσιακές πλαστικές αξίες λ.χ όταν θέλει να ζωγραφίσει ένα ελληνικό τοπίο το αναπαριστά σε αρμονία με τις πλαστικές αξίες της «ελληνικότητας» για να του δώσει όμως άλλη λειτουργία: αποδίδοντας το ελληνικό τοπίο με αυτόν τον τρόπο, ουσιαστικά δείχνει την αντίθεσή του στην επίπλαστη ωραιοποίηση της απεικόνισης της μη πραγματικότητας σε σχέση με το ζοφερό παρόν, ταράζοντας και αφυπνίζοντας τη συλλογική συνείδηση και καταδεικνύοντας την απόσταση της μιας αντίληψης περί του πραγματικού και επομένως να παραχθεί κοινωνικό νόημα. Για να αναπαραστήσει το τοπίο πλαστικά αξιοποιεί την ζωγραφική της ελληνικής τοπιογραφίας όπως θα την απέδιδε ένας ζωγράφος της γενιάς του '30.

Μια από τις αλλαγές που πραγματοποίησαν οι έλληνες ζωγράφοι οι οποίοι έδειξαν μια προτίμηση στον νέο ρεαλισμό που πρότειναν τα δυτικά καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής ήταν η αναίρεση της ενότητας της σύνθεσης. Η όλη οργάνωση του υλικού που είχαν να παραθέσουν οι καλλιτέχνες των οποίων τα έργα είχαν κοινωνικό προβληματισμό ήταν μια πρόκληση για κείνους, διότι ήθελαν να μεταφέρουν την πολυπλοκότητα της κοινωνίας όντας απομακρυσμένοι από την οργανωτική συνέπεια των δασκάλων τους.¹⁰⁶ Ήθελαν η πολυπλοκότητα των μηνυμάτων που μετέφεραν στον πίνακα να είναι φανερή μόνο στο επίπεδο που παρουσίαζαν μια χαώδη κοινωνική κατάσταση και όχι ένα χάος μέσα στη σύνθεση.

Ο Ψυχοπαίδης δίνει λύση στο πρόβλημά του με τα τρίπτυχα ή πολύπτυχα. Χωρίζει την σύνθεση σε τρία ή περισσότερα μέρη και κάθε χωριστό κομμάτι ενώνει με το άλλο

¹⁰⁵ Άποψη του Γιάννη Ψυχοπαίδη παρατίθεται στο Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές...*, σ. 132

¹⁰⁶ Christofoglou, Martha-Elli, *Le groupe des Jeunes Réalistes Grecs*, σ. 48

σύμφωνα με την αλληλουχία που ακολουθούν οι αφηγήσεις. Επίσης, ένας άλλος τρόπος για να μην βρίσκεται όλο το υλικό ως μια ενότητα στον ίδιο πίνακα είναι οι πολλές και χωριστές εικόνες μέσα στον ίδιο χώρο της σύνθεσης. Ξαν να υπάρχουν δηλαδή, δύο, τρεις ή και περισσότεροι πίνακες μέσα σε έναν. Ο χώρος στον πίνακα οργανώνεται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε η καθαρή μορφή να μπορεί να προσδιορίσει τα σημαίνοντα και τα σημαινόμενα, να έχουν αυτόνομη δράση ταυτόχρονη αλληλεπίδραση με άλλες μορφές εντός της σύνθεσης και συγχρόνως να αλληλεπιδρούν με τον θεατή, αφού παίρνουν τη μορφή μηνύματος.

Το σύνολο των στοιχείων που προέρχονται από επιδράσεις πολλών τάσεων στα έργα του Ψυχοπαίδη και διαμορφώνουν την προσωπική του ζωγραφική αισθητική θα πρέπει να γίνει διακριθούν σαφώς από την εικονογραφία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, οι εικόνες και τα σύμβολα του οποίου είχαν σκόπιμο και μονοσήμαντο ρόλο στις συνθέσεις. Άλλωστε, για τον καλλιτέχνη η ζωγραφική δεν είναι ο εργάτης, δεν είναι η εικονογραφία της τέχνης, αλλά η πλαστική της έκφραση.¹⁰⁷

Ανήκει στους καλλιτέχνες που επανέφεραν την παραστατική ζωγραφική όχι μόνο για να την αναδιατυπώσουν αισθητικά αλλά και για να ελευθερώσουν εμφατικά μια κοινωνική ανησυχία, που ήταν μάλλον δύσκολο να μην «ενσαρκωθεί» από τη στιγμή που η ζωγραφική τους έδινε όλα τα μέσα για να την εκφράσουν. Το αντικείμενο και η ύλη αποκτούν ιδεολογικό status, σαφείς κοινωνικές αιχμές, αξιολογικά ισότιμες με τις καλλιτεχνικές και τις αισθητικές αξίες του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο ενσωματώνονται που είναι δυνατόν να βρουν μια άλλη αλήθεια, αντισυμβατική.

β. Η θεματολογία των έργων

Ο Ψυχοπαίδης αναπαριστά «καθαρές» φόρμες σε όλες του τις συνθέσεις χωρίς να διακρίνει τα θέματά του σε κύρια και δευτερεύοντα. Όλα έχουν τη σημασία τους και τον ρόλο τους στην σύνθεση, καθώς όλα τοποθετούνται σε πρώτο πλάνο. Αντιλαμβανόμαστε πότε ένα θέμα ή μια μορφή τονίζεται, συνήθως μέσω της μεγέθυνσης ή του χρώματος. Όσα τονίζονται καθοδηγούν το βλέμμα του θεατή, τον κάνουν να υποπεύεται ότι αυτό που αποκαλύπτεται έχει και κρυφή ερμηνεία. Στο δείγμα των συνθέσεων του που χρειάστηκαν στην παρούσα εργασία αυτό το χαρακτηριστικό του καλλιτέχνη μας δυσκόλεψε, διότι για να αναδείξουμε τα επιμέρους θέματα που θίγονται σε αντιστοιχία με τους πίνακες, έπρεπε να επιλέξουμε εμείς το κύριο θέμα.

¹⁰⁷Ψυχοπαίδης, Γιάννης, «Σχόλια σε δύο δεκαετίες», *Η Λέξη*, τ. 31, Ιαν. 1984. σ. 50

Μέσα από τις εικόνες της χαλκευμένης πραγματικότητας που διαμόρφωσε η κουλτούρα των ΜΜΕ και της διαφήμισης, που αποπροσανατόλιζαν τον άνθρωπο από αυτό που πραγματικά συμβαίνει, ο Ψυχοπαίδης θέλει να το αποκαλύψει. Συνήθως εκφράζει ειρωνεία, παρουσιάζοντας αισιόδοξα χαμόγελα, ζωηρές εικόνες της καθημερινότητας που είναι ευχάριστες και οικείες ή μέσα από τρυφερές και ρομαντικές εικόνες προκειμένου να μεταφέρει το αντίθετο μήνυμα. Επιδιώκει να «μιλήσει» στη συνείδηση του θεατή, που πιθανώς παρασυρμένος από τα πρότυπα που έχει συνηθίσει να βλέπει πια, να του υπογραμμίσει ότι η ζωή δεν είναι αυτό που παρουσιάζει ένα ιλουστρασιόν περιοδικό, μια ρομαντική *carte-postale* ή μια σαγηνευτική γυναίκα που κοιτάζει κατάματα τον φακό / θεατή σε μια διαφημιστική αφίσα και να του υπενθυμίσει τη σκληρότητα που τείνει να ξεχάσει μέσα από αυτήν την ψευδότητα.

Για παράδειγμα, όλοι δεν μπορούν να τύχουν του προνομίου να ζουν σε αστικά σαλόνια, όπως τα κορίτσια που «δανείζεται» από τον Renoir στη θεματική ενότητα-αφιέρωμα στον γάλλο μπρεσιονιστή. Υπάρχει και η σκληρή πλευρά της ζωής που είναι αίτημα των καιρών να αναδειχθεί. Η σύγχρονη εποχή που μεταφέρει την προδοσία και την στέρηση εξαιτίας πολιτικών σκοπιμοτήτων, την καταπάτηση εξαιτίας οικονομικού οφέλους, την αλλοτρίωση εξαιτίας του καταναλωτισμού και τις μαζικοποίησης, την βία, την καταστολή, την ματαίωση. Σε σχέση με την ελληνική πραγματικότητα ο καλλιτέχνης διαπραγματεύεται όλα τα παραπάνω επικαλούμενος την ελληνική ιστορία εν είδει αντίστασης και αμφισβήτησης των αξιών σε αναζήτηση εκείνων που θα αντικαταστήσουν τις παλαιότερες. Με τα έργα του περιγράφει την ιστορία όπως και ο ίδιος την βίωσε. Θυμίζει το πρόσφατο παρελθόν σε όσους το βίωσαν μαζί του, αναδεικνύοντας το «σκληρό» παρόν, της δικτατορίας. Αφού παρέλθει η Επταετία το κάνει ξανά και ξανά σε μεταγενέστερα έργα του, για να καταγγείλει τις πολιτικές πράξεις που ανέκοψαν τον ρου της ιστορίας του τόπου του, όπως της πολιτιστικής άνοιξης στο ξεκίνημα του '60.

Στα έργα της περιόδου παρατηρήθηκε μια έμμονη ενασχόληση και αναδρομή του Ψυχοπαίδη στο το πρόσφατο παρελθόν βίας στις διαδηλώσεις των κινημάτων διαμαρτυρίας του 1965. Τα κινήματα αυτά στην Ελλάδα αποτέλεσαν την κορύφωση της συνειδητοποίησης των κοινωνικών αιτημάτων και συγχρόνως μέσα από αυτά «περιγράφεται» μια ευρύτερη ιδεολογική και πνευματική πρόοδος. Η βίαιη καταστολή τους εξαιτίας πολιτικών πρακτικών είναι κάτι που εγείρει την πολιτική του διαμαρτυρία. Εκτιμούμε ότι αυτό είναι κάτι που ο Ψυχοπαίδης δεν μπόρεσε εύκολα να αφήσει απροσπέραστο, διότι βίωσε καταστάσεις στην Ελλάδα προτού φύγει για το εξωτερικό και ζήσει εκεί την αντίστοιχη έκβαση που αυτά τα

κινήματα είχαν, όντας, πια, κάτοικος Γερμανίας. Έτσι μπόρεσε να αντιληφθεί τις διαφορές του τόπου του από την Γερμανία εν προκειμένω, σε τομείς όπως κοινωνία, τέχνη, πολιτική. Είναι πιθανό να έχει ισχυρή μέσα του την πεποίθηση ότι η «πολιτιστική άνοιξη» του 1960-1965 ήταν η μεγάλη ευκαιρία της Ελλάδας μεταπολεμικά να συγχρονιστεί πραγματικά με την εποχή της. Από τη στιγμή που αυτή η δημιουργική πνοή μπήκε κάτω από τις αλυσίδες της δικτατορίας, η σύγχρονη εποχή γινόταν από τον ελληνικό λαό μια βιαστικά κτηθείσα, ασυνείδητη συνθήκη. Επομένως η έντονη παρουσία των σχολίων γύρω από αυτά τα ζητήματα ενέχει και το βιωματικό στοιχείο που δεν μπορούμε να εξαιρέσουμε από την δουλειά ενός καλλιτέχνη.

γ. Η αλληλεπίδραση των έργων με το κοινό

Ο Ψυχοπαίδης αναλαμβάνει να δείξει στον θεατή πτυχές της κοινωνίας που δια γυμνών οφθαλμών δεν φαίνονται, να τον κάνει να αντιληφθεί όσα με τα λόγια δεν νοούνται εύκολα. Λόγω της δυσκολίας των καιρών, οι άνθρωποι ζητούσαν από κάποιον να μιλήσει αντί γι' αυτούς αλλά κυριαρχούσε η δυσπιστία και ο ατομικισμός ως μηχανισμός επιβίωσης στη δικτατορία. Για να μπορέσει η «στράτευσή» απέναντι στα ζητήματα που έθιγε να είναι γόνιμη, έπρεπε να κερδίσει αυτό το κοινό με μια τέχνη εμπλουτισμένη με θέματα που να τον αφορούν και να διακινείται μέσα σε αυτό δείχνοντας του κάτι όχι λιγότερο από την πραγματικότητα.

Μέσω των έργων ο Ψυχοπαίδης «ζητάει» από το κοινό την εγρήγορσή, την ετοιμότητά και την όσο το δυνατόν διεισδυτικότερη ματιά του μέσα στα πράγματα κι αυτό ορίζει την αλληλεπίδραση που έχει το έργο με το κοινό και τον βαθμό επαφής. Ο θεατής δεν βλέπει μπροστά του κάτι ξένο σε αυτόν ούτε νιώθει ξένος προς αυτό που παρουσιάζεται ενώπιόν του, ωστόσο τα βαθύτερα νοήματα είναι που μπορεί να τον δυσκολέψουν στην προσπάθειά του να αντιληφθεί τα ζητήματα που θέλει να «φωτίσει» ο καλλιτέχνης, γεγονός που και πάλι προκαλεί αλληλεπίδραση.

Δεν είναι μόνο τα χαρακτηριστικά μιας μίξης στοιχείων που προκύπτουν από τις καλλιτεχνικές ζυμώσεις στον διεθνή και τον ελληνικό χώρο, που ανακαλύπτει κανείς στα έργα του Ψυχοπαίδη. Πρόκειται συνολικά για μια τέχνη, πολύ ιδιαίτερη που επιτυγχάνει ένα αισθητικό αποτέλεσμα ολοκληρωμένο μορφολογικά και νοηματικά και επιδέχεται πολλές ερμηνείες ταυτόχρονα. Αυτές καλείται να τις δώσει ο θεατής. Κάθε πίνακας είναι μια ξεχωριστή αφήγηση «από την αρχή», ώστε αν κανείς συγκρίνει δύο έργα του μπορεί να ισχυριστεί ότι ομοιάζουν, όχι όμως ότι ο καλλιτέχνης επαναλαμβάνεται, ούτε στα θέματά του,

ούτε στην τεχνοτροπία του. Στις περιπτώσεις που το κάνει υπάρχει σκοπός συγκεκριμένος και συνήθως είναι ο υπερτονισμός ενός κοινωνικού φαινομένου.

Από την περίοδο της «Ομάδας Τέχνης Α'» και αργότερα των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών» ο Ψυχοπαίδης όσο μπορεί κινείται σε χώρους που δεν κάνουν διακρίσεις στο κοινό. Αυτή είναι μια αρχή που στα έργα της περιόδου 1971-1973 προσπάθησε να τηρήσει όσο κι αν οι «κανόνες του παιχνιδιού» του εμπορίου της Τέχνης είχαν άλλες επιταγές. Ωστόσο, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το γεγονός ότι ατομικά ο Ψυχοπαίδης έχει εκθέσει σε ιδιωτικούς χώρους εκείνη την περίοδο ειδικά κατά την παραμονή του στη Γερμανία, γεγονός που κατά τη γνώμη μας είναι αναπόφευκτο, γιατί αυτός είναι ο τρόπος λειτουργίας του συστήματος της καλλιτεχνικής διακίνησης. Άλλωστε ο καλλιτέχνης πέρα από την δημιουργική του πλευρά έχει και βιοποριστικές ανάγκες που καμιά φορά περιορίζουν τις επιλογές του πού θα εκθέσει προκειμένου να γίνει γνωστή η δουλειά του.

Αργότερα, το 1977 Γιάννης Ψυχοπαίδης θα υποστηρίξει ότι «Η καλλιτεχνική πράξη είναι μια μαχητική πράξη. Δίνει μια μάχη με τα κοινωνικά και αισθητικά παραδεδομένα, αλλά και με τον ίδιο της τον εαυτό, αμφισβητώντας κάθε φορά κάθε τι που τείνει να θεωρηθεί αυτονόητο ή να αρτηριοσκληρωθεί. Με αυτήν την έννοια είναι άκρως πολιτικοποιημένη, άσχετα από τη μορφή της, γιατί μαθαίνει να βλέπουμε πέρα από τα τυποποιημένα κλισέ και πέρα από αυτό που μας επιβάλλουν έμμεσα ή άμεσα κάθε φορά οι κρατούντες. Η ελληνική τέχνη δεν είναι άμοιρη του κοινωνικού της χώρου είναι μια μαχόμενη τέχνη».¹⁰⁸ Έτσι η τόλμη με την οποία γίνεται η ρεαλιστική μεταφορά της παραφροσύνης της περιρρέουσας ατμόσφαιρας στο τελάρο συνιστά εικαστικό λόγο και διάλογο. Κάθε μορφή, κάθε στοιχείο του πίνακα εννοιολογικά επικοινωνεί με τον θεατή και ο λόγος διαμαρτυρίας μετατρέπεται σε εικόνα ή το αντίστροφο, η εικόνα μετατρέπεται σε λόγο διαμαρτυρίας.

Στο σημείο αυτό ο Ψυχοπαίδης βάζει ένα στοιχείο με τον εαυτό του. Να μπορέσει να πραγματευτεί νέες πλαστικές αξίες, ικανές να εκφράσουν την κοινωνική του παρέμβαση με νοήματα απλά. Αυτό δεν γίνεται πάντα εφικτό γιατί εκ των πραγμάτων οι συνθέσεις του διαπνέονται από μια υψηλή αισθητική που τον «προδίδει», όταν επί παραδείγματι μεταχειρίζεται τον ιμπρεσιονισμό (όπως στις «Σημειώσεις στον Renoir»), που αυτομάτως αποκτούν μια άλλη αισθητική αξία από απλές «ρεπροντουξιόν», όχι κοινή για τον καθένα. Όμως η βία, η φτώχεια, η απομόνωση, η έκπτωση ηθικών αξιών, η σκοπιμότητα, η έλλειψη θάρρους, ο καταναγκασμός και ο εξαναγκασμός εξαιτίας μιας άορατης επιταγής (γεγονός που

¹⁰⁸ Ψυχοπαίδης, Γιάννης, «Η τέχνη έχει να πει έναν δικό της λόγο», περιοδικό Σταθμός, Frankfurt a.m, Σεπτέμβριος 1979, παρατίθεται στο Θανάσης, Μουτσόπουλος (επιμ.), ό.π., σ. 245

μας οδηγεί στην υπόθεση ότι εννοεί τους «ισχυρούς» της κοινωνίας, τους πολιτικούς και τα κοινωνικά πρότυπα που διαμορφώνουν συνειδήσεις) που ο άνθρωπος δεν είναι σε θέση να ορίσει γιατί του δίνονται σαν «έτοιμη τροφή», είναι έννοιες που από όλους μπορούν να γίνουν αποδεκτές.

δ. Οι πλαστικές επιλογές του Γιάννη Ψυχοπαίδη

Ο Ψυχοπαίδης έζησε και δραστηριοποιήθηκε σχεδόν όλη την περίοδο που εξετάζουμε στο Μόναχο, πόλη στην οποία η «αμφισβήτηση» πήρε πολιτική ή καταγγελτική χροιά. Προτού γίνει νύξη στις επιρροές που δέχθηκε από τα άλλα ρεύματα είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι εκ των πραγμάτων «θήτευσε» στον γερμανικό *Εξπρεσιονισμό* και επηρεάστηκε από τον γερμανικό *Κριτικό Ρεαλισμό*, λόγω της στενής του σχέσης με τη Γερμανία.¹⁰⁹ Στα έργα αυτής της περιόδου υπάρχουν κοινωνικοί και πολιτικοί υπαινιγμοί με ευθείες ή έμμεσες αναφορές, που αντλούνται από τα μεμονωμένα μοτίβα, δηλαδή τα αντικείμενα και τις μορφές που επεξεργάζεται και κάνουν τη ζωγραφική του άλλοτε παιγνιώδη άλλοτε αυστηρή. Δανείζεται στοιχεία από τεχνοτροπίες τα οποία μεταχειρίζεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορεί να πειραματισθεί, ακόμα και αν χρειαστεί να τις αμφισβητήσει. Συχνά πρόκειται για τεχνοτροπίες που από πριν είχαν «αγγίξει» είτε τον κοινωνικό χώρο, όπως ο ιμπρεσιονισμός, είτε τα κοινωνικά προβλήματα, δηλαδή το ήθος και τις ισχύουσες αξίες, όπως η Pop Art της εποχής του '60 και η ευρωπαϊκή ρεαλιστική ζωγραφική κοινωνικού προβληματισμού με χρήση της φωτογραφίας. Αυτές τις δυο τελευταίες τεχνοτροπίες χρησιμοποιεί ο Ψυχοπαίδης στις συνθέσεις του, με σκοπό να δημιουργήσει μια πλαστική γλώσσα ανταποκρινόμενη στα ελληνικά χαρακτηριστικά.

Από τον βερολινέζικο Κριτικό Ρεαλισμό ο καλλιτέχνης θα δανειστεί το ιδεολογικό του περιεχόμενο: ότι τα αισθήματά μας για τον εξωτερικό κόσμο, είναι η συνισταμένη των ιδιοτήτων των αντικειμένων, από όπου προκύπτει η εντύπωση που έχει το άτομο γι' αυτά, και των ιδιοτήτων του ίδιου του ατόμου που τη δέχεται. Στο βαθμό που μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι κάνει Κριτικό Ρεαλισμό, βρίσκουμε ότι δίνει σε αυτόν περιγραφικό χαρακτήρα, παρατηρώντας και καταγράφοντας τα πράγματα όπως ακριβώς είναι κι όπως βρίσκονται. Αναφερόμενος σε ελληνικά φαινόμενα, πριν και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας όπου τα χρόνια ήταν σκληρά, μόνο με ένα «σκληρό» ως προς την ακρίβεια του μέσον, όπως η φωτογραφία, μπορούσε να τα αντιμετωπίσει στις συνθέσεις του. Ο ίδιος

¹⁰⁹ Αρφαρά, Κάτια, «Γιάννης Ψυχοπαίδης: μια φανταστική αλληλογραφία» (συνέντευξη από τον Γ. Ψυχοπαίδη), *Το Βήμα*, 11/2/2001

ισχυρίζεται ότι η φωτογραφία είναι μέσον αναπαραγωγής της πραγματικότητας και με βάση αυτήν την αναπαραγωγή μπορεί με μέσα ζωγραφικά να δώσει το κριτικό του σχόλιο ώστε η φωτογραφία να μην είναι μόνο αυτό που αναπαράγει.¹¹⁰

i. Η χρήση της φωτογραφίας

Σύμφωνα με την Ελένη Βακαλό κάθε καλλιτέχνης αξιοποιεί τη φωτογραφία ως μέσον, ανάλογα την κατεύθυνση που θέλει να της δώσει. Σε ο, τι αφορά τη δουλειά του Ψυχοπαίδη αναφέρει ότι την χρησιμοποιεί ως μέσο ανάλυσης και εξέτασης του εικαστικού γεγονότος¹¹¹ και με αυτήν την άποψη είναι πιθανόν να εννοεί ότι ο καλλιτέχνης φέρνει σε πρώτο πλάνο, όχι αυτό που δείχνει η φωτογραφία αλλά τις ερμηνείες που αυτή επιδέχεται. Οι παράλληλες αντιστίξεις με παραθέσεις άλλων φωτογραφιών ή αντικειμένων λειτουργούν με διπλό τρόπο: προστατεύουν και ανοσοποιούν μπροστά στη δύναμη της οπτικής πληροφορίας, ή άλλοτε σαν συναγερμοί προκαλούν το θεατή να ξυπνήσει από τον λήθαργο και να αντιδράσει. Η Άννα Καφέτση εντάσσει τους καλλιτέχνες που χρησιμοποίησαν φωτογραφικά μέσα σε εκείνους που απασχολούνται με μια νέα ρητορική της εικόνας.¹¹² Για τον Ψυχοπαίδη ήταν μια πρώτη ύλη της πραγματικότητας, ένα σκληρό ντοκουμέντο ή ήταν το μέσο με το οποίο σχολίαζε πτυχές της πραγματικότητας. Η φωτογραφία ήταν η αφετηρία επειδή η έννοια της ζωγραφικότητας, όπως την είχε διδαχτεί, ήταν παρωχημένη και αναζητούσε μια άλλη αλήθεια, αντισυμβατική, η οποία θα έμπαινε στα βαθιά νερά της πραγματικότητας χωρίς τους ακκισμούς και τις ωραιοπάθειες της ζωγραφικής γλώσσας και επισημαίνει ότι εκείνα τα χρόνια, πριν, κατά τη διάρκεια και μετά τη χούντα, ήταν σκληρά και μόνο με σκληρό και αντικομορμικτικό τρόπο μπορούσαν οι καλλιτέχνες να τα αντιμετωπίσουν.¹¹³

Μέσω της ζωγραφικής από φωτογραφία ή της επιζωγραφισμένης με μαύρο μελάνι φωτογραφίας απεικονίζει γεγονότα, μελετά την ανθρώπινη ψυχή και βρίσκει τα κίνητρά της. Στην ζωγραφική από φωτογραφία καταγράφονται και σχολιάζονται οι καλές και κακές στιγμές της ζωής. Σε αυτά τα σημεία μπορεί να βρίσκουμε ομοιότητες ακόμα και με τον Νατουραλισμό αλλά η διαφορά έγκειται στο ότι ο δεύτερος έχει όλα τα στοιχεία αυτά σε υπερθετικό βαθμό, λ.χ οι ζοφερές πτυχές της πραγματικότητας στον Νατουραλισμό φαίνονται

¹¹⁰ Christofoglou, Martha- Elli, *Le groupe de jeunes réalistes Grecs*, ό.π., σ. 66

¹¹¹ Βακαλό, Ελένη, «Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης. Μετά την αφαίρεση», ό.π., σ. 109-110

¹¹² Καφέτση, Άννα, *Οι μεταμορφώσεις του μοντέρνου*, ό.π., σ. 223

¹¹³, Καρουζάκης, Γιώργος, «Για χάρη της κοινωνικοποίησης παραγκωνίσαμε τις ευαισθησίες μας», (συνέντευξη στον Γ. Ψυχοπαίδη), *Ελευθεροτυπία*, 26-10-2009

μέσα από τις θλιβερές εικόνες του ανθρώπου,¹¹⁴ ο Ψυχοπαίδης κάνει σε ορισμένα σημεία ακριβώς το αντίθετο, δείχνοντας εξπρεσιονιστικά την δυστυχία και την κακουχία μέσα από την ευμάρεια, την ευδαιμονία και τον πλούτο.

Ο Ψυχοπαίδης, χρησιμοποιώντας τα «όπλα» της φωτογραφίας στα έργα του και πριν το 1971 μελετά πώς αυτές οι εικόνες «χωνεύονται» από το ασυνείδητο, απλοποιούνται και μετατρέπονται σε οπτικά «slogans».¹¹⁵ Όταν επιλέγει να αναδείξει ή να συσχετίσει γεγονότα και μορφές που φέρουν στοιχεία της πραγματικότητας, είτε ζωγραφίζει από φωτογραφίες είτε τις αποδίδει μέσω της τεχνικής της επιζωγραφισμένης φωτογραφίας, η οποία αποδεικνύεται χρήσιμη για να εξασφαλισθεί η πιστότητα του ντοκουμέντου και συγχρόνως του δίνει τη δυνατότητα να προχωρήσει στο κριτικό σχόλιο μέσα από συνδυασμούς με άλλα γεγονότα από εποχές που έχουν παρέλθει με στόχο, πέρα από το να κάνει ιστορική αναφορά, να φωτίσει τον κοινωνικό μηχανισμό του παρόντος.¹¹⁶ Έτσι, μέσα από την φωτογραφία η κοινωνία, οι σχέσεις των ατόμων μεταξύ τους αυτοπαρουσιάζονται και ο καλλιτέχνης μπορεί να επικεντρωθεί στα λεπτά εκείνα σημεία που εγείρουν το αίσθημα του βιώματος, την αντίθεση, τον αποτροπιασμό.

Στο έργο «Η σύλληψη» (εικ.1), επιβεβαιώνεται η ισχυρή παρουσία των Αρχών και ο φόβος που αυτή δημιουργούσε. Η σύνθεση αναπαριστά μια σκηνή που εκτυλίσσεται στο δρόμο. Βρίσκονται παρατεταγμένοι στην σειρά άνθρωποι με το σώμα στραμμένο προς τον τοίχο και τα χέρια ψηλά υπό την επιτήρηση της Αστυνομίας πόλεων. Ο πίνακας «Διαδήλωση» (εικ.2) θυμίζει ένα «stop carré» από εικόνες όπου εκτυλίσσονται οδομαχίες. Περιπολικά, άνθρωποι που τρέχουν να σωθούν από τη σύλληψη, πέφτουν κάτω, τραυματίζονται. Το κοντινό παρελθόν των διαδηλώσεων γίνεται διαμαρτυρία για την πλήρη κατάπνιξή τους στη δικτατορία.

Η ζωγραφική πάνω στην ασπρόμαυρη φωτογραφία περιορίζει τις χρωματικές επιλογές. Παρατηρείται ότι είναι στη φύση του έλληνα καλλιτέχνη αυτή η ζωγραφικότητα¹¹⁷ όμως και ο Ψυχοπαίδης σε ορισμένες περιπτώσεις, όσο και να επιδιώκει την αποστασιοποίηση από ένα γεγονός μέσω του φωτογραφικού ντοκουμέντου, αυτομάτως το κάνει να αποτελεί τη βάση για να ζωγραφίσει με χρώμα. Στο σημείο αυτό διακρίνεται από τον ευρωπαϊό συνάδελφό του και ενίοτε επιμένει στη χρήση του χρώματος, γεγονός που κάνει τα

¹¹⁴ Gombrich, E.H., *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2006 (ανατύπωση β' έκδοσης, 1998) σ. 394

¹¹⁵ Argan, Julio- Carlo, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Α. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 634

¹¹⁶ Βακαλό, Ελένη, *Κριτική εικαστικών τεχνών 1950-1974*, τ. Β', ό.π., σ. 183

¹¹⁷ Χριστοφόγλου, Μάρθα-Έλλη, «Ένας ζωγράφος, δύο κόσμοι, μια εποχή», *Εικαστικά*, ό.π., σ. 29

έργα του ακόμα πιο ενδιαφέροντα, διότι εκεί που η μονοχρωμία της φωτογραφίας επιβεβαιώνει τη ζοφερή κοινωνική πραγματικότητα, έρχεται η καταπραϋντική λυρική της τέχνης να επιτείνει τη συγκινησιακή φόρτιση. Το ταλέντο να μπορεί να ζωγραφίσει αποτελεί στοιχείο που έμφυτα βγαίνει στα έργα του και διαμορφώνει τη δική του προσωπική γραφή.

Δεν παραθέτει απλά τη φωτογραφία στη σύνθεση ως αντικείμενο αλλά επεμβαίνει σε αυτήν χωρίς να την αλλοιώνει, ώστε να της δώσει ρόλο ουσιαστικό μέσα σε αυτήν. Οι αυστηρές μονοχρωμίες που επιτρέπει να συνυπάρχουν ταυτίζουν τις μορφές και τα γεγονότα με τα σκοτεινά και σκληρά σημεία της πραγματικότητας που θέλει να «φωτίσει». Με τους κατάλληλους συνδυασμούς οι μορφές κατηγοριοποιούνται σε «θύτες» και «θύματα» της κοινωνίας. Μπορούμε να δούμε, ακόμα, τις δύσκολες ώρες βασανισμένων λαών που πασχίζουν να επιβιώσουν μέσα σε συνθήκες πείνας και αρρώστιας, ως συνέπεια αποφάσεων που παίρνουν οι ιμπεριαλιστικές δυνάμεις. Ο πόλεμος του Βιετνάμ φαίνεται πως δημιουργεί έργα «οργισμένα» που ο Ψυχοπαίδης χρησιμοποιεί και μεταγενέστερα για να τονίσει ότι οι κοινωνίες χάνουν το προνόμιο της ελευθερίας κάθε φορά που συμμετέχουν στο «παιχνίδι» της εξουσίας. Εν γένει η προσωποποίηση της αδικίας εντάσσεται στην καταγγελτική του «γραφική» και η φωτογραφία είναι ένα μέσον ικανό να δώσει έμφαση σε αυτή τη «γραφική».

ii. Οι επιζωγραφισμένες cartes-postales

Από το 1969 ο Ψυχοπαίδης ανασύρει και πειραματίζεται πάνω σε ρομαντικές και «γλυκερές» φωτογραφίες από cartes-postales παλαιότερων εποχών. Για τα δεδομένα της εποχής του ήταν μάλλον ένας ειρωνικός και αστεϊός τρόπος για να αναδείξει την διαμαρτυρία του για τη σκληρότητα της πραγματικότητας σε σχέση με αυτά τα τόσο εξιδανικευμένα πρότυπα που οι cartes-postales πρόβαλαν, «μια ψευδής καρτποσταλική αλήθεια, το ντοκουμέντο ενός κόσμου ειδυλλιακού, ο οποίος φανέρωνε άλλα πράγματα από εκείνα που ζούσαμε και συνέβαιναν», κατά τον Ψυχοπαίδη.¹¹⁸ Κατά έναν τρόπο ο καλλιτέχνης «εισβάλλει» στην ιδιωτική σφαίρα του καθημερινού ανθρώπου: νεαρά ζευγάρια σε τρυφερές στιγμές («Το ειδύλλιο», «Το φιλί»), νεόνυμφοι («Οικογενειακή ευτυχία»), ευτυχισμένες οικογένειες («Οικογένεια») παρουσιάζουν από τη μια την παράδοση του καθημερινού ανθρώπου και από την άλλη μια παράδοξα ευτυχισμένη καθημερινότητα που επιβιώνει μέσα στο ζοφερό παρόν.

Ο ρόλος της carte-postale αποκτά περισσότερο ενδιαφέρον όταν παρατίθεται μέσα στη σύνθεση αντιστικτικά προς άλλες εικόνες που αποτελούν κι αυτές μια καθημερινή

¹¹⁸ Καρουζάκης, Γιώργος, ό.π.

πραγματικότητα. Στο έργο με τίτλο «Οικογενειακό σουβενίρ» (εικ.3) παραθέτει τέσσερις φωτογραφίες: πολιτικοί που χαιρετούν, διαδήλωση, μια οικογενειακή φωτογραφία και στρατιώτες. Φαίνεται οι σκηνές να ξετυλίγουν στιγμές που συμβαίνουν ταυτόχρονα. Η φωτογραφία της οικογένειας στην οποία παραπέμπει ο τίτλος δείχνει τα εξπρεσιονιστικά αποδοσμένα χαμογελαστά πρόσωπα σε οικογενειακή στιγμή για να τονίσει με ειρωνικό τρόπο ένα παράλληλο παράδοξο: μια σκληρή εξωτερική πραγματικότητα και μια ευημερία σε ατομικό / οικογενειακό επίπεδο. Οι δύο όψεις μιας ρεαλιστικής πραγματικότητας που αποκαλύπτει ταυτόχρονα όσα διαδραματίζονται στην κοινωνική / πολιτική σφαίρα και συγχρόνως την ανάδυση της παραδοσιακής αλλά ευημερούσας μεσαίας οικογένειας που μέσα σε μια ζοφερή συνθήκη χαμογελάει.

Σε άλλες συνθέσεις του ο καλλιτέχνης ζωγραφίζει με παραδοσιακό τρόπο γραφικές cartes-postales με ελληνικά τοπία, που θυμίζουν λαϊκό «φολκλόρ» και ένα μέσο προσέλκυσης τουρισμού. Ο ξένος επισκέπτης στην Ελλάδα εκείνη την εποχή ίσως θα επέλεγε μια τέτοια carte-postale για να στείλει στους οικείους του και να δείξει τις ωραίες στιγμές που περνάει κατά την διαμονή του κι αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει αφορμή για μελλοντικούς επισκέπτες. Πράγματι, τα όμορφα ελληνικά τοπία που απεικονίζονται σε αυτές τις cartes-postales και που με τέχνη ζωγραφίζει ο Ψυχοπαίδης είναι αληθινά και προσέλκυαν τον τουρισμό, που ήταν σημαντικός για την οικονομική ανάπτυξη και αναγκαίος για την προαγωγή της χώρας. Η πολιτική κατάσταση 1967-1974 μπορεί να είχε δείξει βελτίωση στους ρυθμούς ανάπτυξης της χώρας¹¹⁹ είχε όμως υπονομεύσει την εικόνα της στο εξωτερικό και έπρεπε να αποκατασταθεί. Ένας ξένος επισκέπτης, μπορούσε να έχει εικόνα μόνο από τις ομορφιές του τόπου χωρίς να αντιληφθεί όσα βίωσαν οι πολίτες στο επίπεδο της καθημερινότητάς τους. Κι εκεί έγκειται η ειρωνεία. Ο Ψυχοπαίδης τοποθετεί την carte-postale γιατί, ναι μεν αποδέχεται την ομορφιά της Ελλάδας αλλά όχι τον σκοπό της carte-postale στη δεδομένη στιγμή αφού παρουσιάζεται μια ψευδής ελληνική πραγματικότητα.

Ο καλλιτέχνης πιθανόν περιλαμβάνει τις cartes-postales με τα ελληνικά τοπία στις συνθέσεις και για έναν ακόμα λόγο: εν είδει πατριδογνωσίας, για να περιγράψει με ειρωνικό τρόπο την εθνικόφρονα συνείδηση που ήθελε να καλλιεργήσει στους πολίτες η δικτατορία. Η «Ελλάς» βρίσκεται στα χέρια τους και την προωθούν όχι σαν μια εσωτερική συνείδηση του πραγματικού σεβασμού και της αγάπης που πρέπει ο κάθε πολίτης να έχει για τη χώρα του, αλλά σαν ένα προϊόν που η ίδια αναμασούσε με πλείστους τρόπους, για να εξυπηρετήσει την

¹¹⁹ Ιορδάνογλου, Χρυσάφης, «Η οικονομία 1949-1974. Ανάπτυξη και βιομηχανική σταθερότητα», Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000, τ. 9 ό.π., σ. 82-84

προπαγάνδα της με τον ίδιο τρόπο που εξυπηρετούν τα πολλά αντίγραφα μιας carte-postale την προώθηση της εικόνας της χώρας στο εξωτερικό. Έτσι η carte-postale, όπως τα πολλά αντίγραφα της μπορούν να βρεθούν σε άλλα τόσα χέρια τουριστών, πιθανόν ως αλληγορικό αντικείμενο δείχνει αυτό που κυριαρχούσε στις συνειδήσεις των πολιτών, τη χειραγώγηση της χώρας από τους δικτάτορες και το ξεπούλημα της στις ξένες δυνάμεις. Αντιπαραθέτοντάς τις ως στοιχεία που συνυπάρχουν στη σύνθεση με τις φωτογραφίες των δικτατόρων, παιδιών από τις φτωχογειτονιές, συλληφθέντων, επιδιώκει να φανερώσει την ψευδή ωραιοποίηση, όπως στο έργο του «Ο τοίχος»(εικ. 4).

iii. Οι συνδηλώσεις της καταναλωτικής κοινωνίας από εικόνες της Pop Art

Ο Παναγιώτης Κονδύλης, το 1991 επιχειρώντας σε δεύτερο χρόνο να διερευνήσει την ελληνική καταναλωτική κοινωνία του 1960 και 1970 υποστηρίζει ότι πολιτισμικές ομάδες όπως νέοι και διανοούμενοι, κάτω από την επιρροή ρευμάτων και ιδεωδών και έχοντας μικρή ικανότητα ή επιθυμία για κατανάλωση, εκτιμούν περισσότερο τα πνευματικά από τα υλικά αγαθά και αντιτίθενται στη χυδαιότητα του καταναλωτικού υλισμού. Προϋπόθεση για να αναζητούνται και να παράγονται πνευματικά αγαθά ως μορφή αντίδρασης στο υλικό αγαθό, είναι μια κοινωνία που παράγει και καταναλώνει κατά μάζες, δηλαδή μια κοινωνία στην οποία το φαινόμενο εκδηλώνεται πολύ έντονα.¹²⁰ Αυτή η ανάλυση πιθανόν να μπορεί να βοηθήσει στην εξήγηση γιατί ο Ψυχοπαίδης δείχνει τα ευαίσθητα αντανάκλαστα του, αντιλαμβανόμενος το φαινόμενο του καταναλωτισμού, και επιλέγει να επαναλαμβάνει στις συνθέσεις του φαινόμενα της κοινωνίας που εκσυγχρονίζεται μέσα από μοτίβα της Pop Art, μιας τάσης που μπορούσε εύστοχα να αναδείξει τα πρότυπα αυτού του φαινομένου μέσα από έτοιμες εικόνες.

Τον Ψυχοπαίδη τον απασχολεί η βία σε όλες τις μορφές της, είτε πρόκειται για άμεση σωματική, είτε έμμεση και ψυχολογική. Στις εικόνες της καταναλωτικής προπαγάνδας δυτικού τύπου και της έμμεσης βίας που ασκείται πια και στην ελληνική κοινωνία θα βρει ενδιαφέρουσες αφορμές για σχόλια.¹²¹ Σε έργα του συναντούμε εξώφυλλα περιοδικών, γυαλιστερά αυτοκίνητα, οδοντόπαστες, τρόφιμα, αναψυκτικά, σκεύη οικιακής χρήσης και τυποποιημένα προϊόντα σε ζωηρές χρωματικές συσκευασίες, που δημιουργούν ένα συμβολικό συνονθύλευμα αντίστοιχο της πολλαπλότητας των μηνυμάτων της διαφήμισης όλων αυτών των καταναλωτικών αγαθών που κατακλύζουν τον κόσμο. Στοιχείο «κλειδί» είναι το οπτικό

¹²⁰ Κονδύλης, Παναγιώτης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στην μεταμοντέρνα εποχή και από τον φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1991, σ.253

¹²¹ Παπαδοπούλου, Μπία, *Γιάννης Ψυχοπαίδης: ο διαλεκτικός της τέχνης*, ό.π., σ. 26

παιχνίδι με το μάτι του θεατή μέσα από ζωνρές χρωματικές αντιθέσεις, ιλουστρασιόν επιφάνειες και φανταχτερά αντικείμενα ή μορφές, οικείες σε αυτόν από την καθημερινότητά του.

Η χρήση αυτών των αντικειμένων ή προσώπων που μετατρέπονται σε σύμβολα, μας βοηθά να ιχνηλατήσουμε μια πτυχή κοινωνική, διότι από αυτά τα «ατάκτως ερριμμένα» στους πίνακες σύμβολα καταλαβαίνει κανείς τι απασχολούσε την ελληνική κοινωνία, τι κυριαρχούσε μέσα στο πλαίσιο διαμόρφωσης μιας «μόδας», ενός γούστου και με ποιους τρόπους προσπαθούσαν οι άνθρωποι να «ξεφύγουν» από την πίεση που ενδεχομένως ένιωθαν στην πολιτική συνθήκη που ζούσαν. Από την ανθρωπολογική προσέγγιση που κάνει ο Σωτήρης Δημητρίου εξετάζοντας την Τέχνη σε συνάρτηση με την κοινωνική πρακτική προκύπτει ότι τα σύμβολα της (Τέχνης) βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση με την κουλτούρα στην οποία ανήκουν¹²² άρα ερμηνεύονται σε συνάρτηση και με την πολιτισμική, κοινωνική συμπεριφορά της καταναλωτικής κοινωνίας, εφόσον αυτή αποτελεί συνιστώσα της «κουλτούρας» με την ευρεία της έννοια. Όπου δίνεται αλληγορική σημασία στα σύμβολα των συνθέσεων του Ψυχοπαίδη γίνεται για να οδηγήσει τον θεατή στο να συμπεράνει ακριβώς τα αντίθετα μηνύματα από αυτό που η εικόνα δείχνει.¹²³

Η Pop Art αποπνέει αυθορμητισμό, υπερβολή, έντονες χρωματικές αντιθέσεις σατυρική και ανάλαφρη διάθεση. Ιδεολογικά όμως αρνήθηκε να πραγματευτεί δυσνόητα εγκεφαλικά θέματα και έννοιες και αρκέστηκε στην αναγωγή του καθημερινού αντικειμένου σε καλλιτεχνικό.¹²⁴ Αυτή η προοπτική, ενδεχομένως να μην εξυπηρετούσε τον Ψυχοπαίδη στον βαθμό που ήθελε τα έργα του να βρίθουν από έννοιες και νοήματα. Η Κριτικός Τέχνης Έφη Φερεντίνου παρατηρεί ότι η ματιά του στρέφεται γύρω από δύο πόλους: ο ένας επιστρατεύει μέσα και αντικείμενα της Pop Art καθαρά για σατιρίσει, να τα δείξει στην κυνική ή χυδαία τους μορφή και να καταδείξει το σύστημα της εκμετάλλευσης με όλα τα όπλα που δυναμικά υποστηρίζουν αυτό το καλοστημένο οικοδόμημα, όπως καταναλωτικά αγαθά, υπερτονισμός του έρωτα, κούφιας αβρότητες, χαμόγελα ικανοποίησης και ο άλλος φέρνει στην επιφάνεια τους αγώνες του καθημερινού ανθρώπου, τον μόχθο του ταλαιπωρημένου εκπατρισμένου, την αδικία και την εκμετάλλευση.¹²⁵

¹²² Δημητρίου, Σωτήρης, *Η πολιτική διάσταση στην τέχνη. Μια ανθρωπολογική προσέγγιση*, Σαββάλας, Αθήνα, 2009, σ. 89-90

¹²³ Christofoglou, Martha-Elli, "Avants gardes" et politisation..., σ. 213

¹²⁴ Lippard, Lucy, R., *Ποπ άρτ*, μτφρ. Γιώργος Τασσόπουλος, Υποδομή, Αθήνα, 1984, σ. 35

¹²⁵ Φερεντίνου, Έφη, «Ο Κριτικός Ρεαλισμός του Γιάννη Ψυχοπαίδη», *Ζυγός*, τ. 25, 1977, σ. 54

Η Βακαλό αποδίδει στην Pop Art τη νέα στροφή κατευθύνσεων στην τέχνη καθώς η χρήση της αναδεικνύει μια εξελικτική αλληλουχία αλλαγών στη μορφή και το περιεχόμενο των έργων.¹²⁶ Η αλληλουχία αυτή υποθέτουμε ότι ξεκινά από το αντικείμενο που πια δεν βρίσκεται στο έργο ως εικόνα που μιμείται την πραγματικότητα, κάτι που ως τότε ήταν ο στόχος της τέχνης, αλλά μετατρέπεται σε λειτουργικό στοιχείο του έργου ή ακόμα ανάγεται το ίδιο σε έργο τέχνης, αλλάζοντας ριζικά τη σχέση του με αυτήν, καθώς γίνεται το ίδιο μια πραγματικότητα. Μέσα από αυτήν την διαδικασία προκύπτει μια βαθιά αλλαγή στη σχέση της τέχνης με το κοινωνικό περιβάλλον στο βαθμό που η πρώτη *δρα* πάνω σε αυτό. Η επέμβαση όμως στην πραγματικότητα ευθύς αμέσως μεταβάλλει τον περιβάλλοντα χώρο. Για να είναι εφικτός ο διάλογος, πόσο μάλλον η επέμβαση του έργου τέχνης στο κοινωνικό περιβάλλον, είναι απαραίτητη η δράση να πραγματοποιηθεί εντός αυτού. Επομένως γίνεται μια μετάβαση της τέχνης στον πραγματικό χώρο που βρίσκεται το κοινό που την παρακολουθεί.

Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης διαμορφώνει μια πλαστική γλώσσα με κριτικό σχολιασμό, προσανατολισμένη στην κοινωνική αλήθεια, η οποία δεν στηρίζεται αποκλειστικά σε μια ή άλλη τεχνοτροπία. Δανείζεται στοιχεία της Pop Art γιατί μέσω αυτής μπορεί να πολιτογραφήσει στην τέχνη την γλώσσα της καταναλωτικής κοινωνίας. Ενεργοποιεί το ειρωνικό σχόλιο για να αφυπνίσει και να προκαλέσει τον θεατή μέσω της εικόνας. Χρησιμοποιεί τη διαφήμιση ως μέσον για να μπορέσει να μας μεταφέρει τα πρότυπα της εικονογραφίας της εποχής. Μέσα από αστραφτερές εικόνες που γυαλίζουν ουσιαστικά απεικονίζεται η δημιουργία ενός νέου κοινωνικού μοντέλου, του καταναλωτή που πια δεν είναι φαινόμενο μόνο των χωρών του εξωτερικού αλλά αποτελεί μια πραγματικότητα και στην Ελλάδα. Επιδιώκει να μεταφέρει τους κοινωνικούς κραδασμούς ώστε να μπορεί να κάνει τα κριτικά του σχόλια. Σκοπός είναι η σύνθεση να οδηγήσει σε ένα οπτικό παιχνίδι του σημαίνοντος του σύμβολου και του σημαινόμενου του. Σε πολλά έργα του παρατηρείται επανάληψη συμβόλων / αντικειμένων, μορφών ή εικόνων για να ερμηνευτούν διαφορετικά κάθε φορά. Οι μορφές των συμβόλων όντας περιορισμένες καλούνται να δηλώσουν ποικίλα σημαινόμενα, επομένως δεν μπορεί να υπάρχει σταθερός δεσμός του συμβόλου με ορισμένο αντικείμενο ή σημασία.

Η ανάγνωση ενός σχετικού πίνακα του Ψυχοπαίδη δίνει αφορμές να διερωτηθούμε για όλα αυτά τα ζητήματα όπως προκύπτουν μέσα από το εικαστικό σχόλιο. Ο Κ. Τσουκαλάς εύστοχα παρατηρεί ότι η επιλογή των αντικειμένων που κάνει ο καλλιτέχνης δεν είναι ούτε τυχαία ούτε «υποδειγματική» αλλά δίνουν την «πολύβουη οσμή» μιας εποχής που ανέδυε την

¹²⁶ Βακαλό, Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Μετά την Αφαίρεση*, ό.π., σ. 59

αμφισβήτηση και γεννούσε ελπίδες αλλαγής, που απαιτούσε μια καλλιτεχνική έκρηξη, μια ολική στράτευση των νεότερων σε όλους τους τομείς, συμμετοχή, άρνηση των κατεστημένων αξιών και της απόλυτης προσαρμοστικότητας στην πραγματικότητα.¹²⁷

Η κριτική που κάνει ο καλλιτέχνης βρίσκεται στο γεγονός ότι μέσα από το συμπυκνωμένο νόημα που έχει μια και μόνη εικόνα λ.χ. ενός τυποποιημένου προϊόντος μπορεί να αναλυθεί μια υπαρκτή πραγματικότητα που έχει διαμορφωθεί και καλεί τον θεατή του έργου να σκεφτεί παραγωγικά, γιατί αισθητικά η Pop Art είναι φανταχτερή αλλά δεν είναι φλύαρη. Αρκεί ένα και μόνο αντικείμενο για να δοθούν ποικίλες ερμηνείες. Η Pop Art, επομένως δίνει και το επιπρόσθετο προνόμιο της εξοικονόμησης του χώρου στη σύνθεση, που μπορεί να «δώσει» μέσα στη σύνθεση μια πλειάδα νοημάτων σχετικών μεταξύ τους.¹²⁸ Ο Ψυχοπαίδης σε σχέση με τον επίσης ενδιαφέροντα, Ηλ. Δεκουλάκο για παράδειγμα, που στηρίζει τα έργα του περισσότερο στην Object Art όπου το αντικείμενο παρατίθεται ψυχρά απομονωμένο από τις επιδράσεις του περιβάλλοντος και από τις ευαισθησίες του καλλιτέχνη, βρίσκεται κάπου στο ενδιάμεσο, και εκδηλώνει τον κυνισμό του με διαφορετική, πιο περιγραφική συναισθηματική φόρτιση.

Εντούτοις παρατηρείται μια αμφιρέπουσα διάθεση στον Ψυχοπαίδη ως προς τη χρήση της Pop Art, από τη μια μεριά την χρησιμοποιεί ως μια νέα δυνατότητα και από την άλλη επισημαίνει την ευτέλειά της. Με αυτόν τον δισημάντο τρόπο χρησιμοποιεί τις αφίσες, τα τυποποιημένα προϊόντα, τα γυαλιστερά αντικείμενα, τις γυμνές γυναίκες. Πολλά έργα του με κοινό τίτλο, «Καταναλωτική κοινωνία» έχουν πραγματικές φωτογραφίες τυποποιημένων προϊόντων, όπως κονσέρβες και απορρυπαντικά, που θυμίζουν πίνακες του Andy Warhol. Το κριτικό σχόλιο προκύπτει από αντιπαράθεση με άλλες εικόνες λ.χ. πλάι στην κονσέρβα βρίσκει κανείς την φωτογραφία ενός αρχαίου αγάλματος ως εικόνας μαζικής κατανάλωσης (εικ.5).

Ο Ψυχοπαίδης παρακολουθεί πώς το πνεύμα της καταναλωτικής κοινωνίας, πώς δηλαδή ο πολλαπλασιασμός των αντικειμένων, των υπηρεσιών και των υλικών αγαθών αλλοιώνει την υπόσταση του ανθρώπου και σύμφωνα με τον Baudrillard δημιουργεί μια «οργιώδη βλάστηση και μια ζούγκλα»¹²⁹ που τον κάνει να μην μπορεί να βρει το επίπεδο πολιτισμού που είχε καταφέρει να φτάσει. Ένα καλογυαλισμένο κόκκινο αυτοκίνητο στη

¹²⁷ Τσουκαλάς, Κ. «Το άρωμα μιας εποχής», παρατίθεται στο Γιάννης Ψυχοπαίδης, *Πατριδογνωσία. Τέχνη-Κοινωνία-Πολιτική, 1964-2004*, σ. 11

¹²⁸ Lippard, Lucy, R., *Ποπ άρτ*, μτφρ. Γιώργος Τασσόπουλος, Υποδομή, Αθήνα, 198, σ. 26-28

¹²⁹ Baudrillard, Jean, *Η Καταναλωτική Κοινωνία: οι μύθοι της, οι δομές της*, μτφρ. Βασ. Τομανάς, Νησίδες, Αθήνα, 2005, σελ. 13

σύνθεση (εικ.6) είναι αρκετό ορισμένες φορές να επιβεβαιώσει την αυτοπραγμάτωση του ατόμου.

Στον πίνακα «Δροσίζει-Ανακουφίζει» (εικ.7) διαπιστώνεται η υπαρξιακή αγωνία του καλλιτέχνη. Περιέχονται αποσπάσματα από μαυρόασπρες φωτογραφίες: πολεμικά αεροσκάφη εν πτήση, ενός άνδρα εξουσίας με τα χέρια στις τσέπες κι ενός θύματος πεσμένου καταγής. Το σχόλιο του καλλιτέχνη εδώ είναι καυστικό για την καταπραϋντική δράση που μπορεί να προσφέρει η ζωνρή χρωματικά ιλουστρασιόν εικόνα του στόματος μιας γυναίκας που ακουμπάει το στόμιο ενός μπουκαλιού από αναψυκτικό. Το προϊόν απευθύνεται στον σύγχρονο άνθρωπο, μέλος της καταναλωτικής αγοράς όπου δεν υπάρχουν διακρίσεις, εφόσον μπορεί να καταναλώσει το ίδιο προϊόν με τον άλλο. Ανεξάρτητα από οποιαδήποτε άλλη πραγματική διαφορά, στην καταναλωτική αγορά ο καταναλωτής εξισώνεται με τους κυρίαρχους αφού είναι ο μόνος κοινός χώρος που όλοι διαθέτουν για να αναγνωριστούν ως πρόσωπα. Ο καταναλωτής όσο εξαθλιωμένος ή μη πνευματικά ή υλικά αν είναι δεν παύει να είναι καταναλωτής.¹³⁰

Ο καλλιτέχνης κινείται ανάμεσα στη μορφή της εικόνας, σε εκείνο που συμβολίζει και στις πιθανές ερμηνείες που επιδέχεται ο συμβολισμός της. Η εικόνα ενός απορρυπαντικού, ενός αναψυκτικού, ενός μωδούς άνδρα, μιας γυμνής γυναίκας, ενός αυτοκινήτου ή οποιουδήποτε «προϊόντος» επιλέγει να βάλει στις συνθέσεις του είναι εικόνες οικείες στο μάτι του θεατή / καταναλωτή. Το καταναλωτικό αντικείμενο εκφράζει τη μη δημιουργικότητα της μάζας και κάνει φανερή την πιθανή δυσφορία του ατόμου απέναντι στην ομοιογένεια της καταναλωτικής κοινωνίας.¹³¹ Έτσι παρουσιάζεται με τον πιο ρεαλιστικό τρόπο το παιχνίδι της κατανάλωσης, όπου επώνυμες μάρκες, σύμβολα και αντικείμενα δημιουργούν την ατμόσφαιρα ενός καταναλωτικού οργίου που διαμορφώνει ένα νέο τρόπο ζωής γεμάτο αφθονία που στην πορεία θα δημιουργήσει τη σπατάλη διαμορφώνοντας έναν «πολιτισμό του σκουπιδοτενεκέ».¹³²

¹³⁰ Μερτίκας Γιώργος, Ν., «Η τέχνη της αποκάλυψης», περιοδικό *Λεβιάθαν*, τ. 01, Δεκ.1988, σ. 2 (ο Γ. Μερτίκας είναι δοκιμογράφος και μεταφραστής)

¹³¹ Argan, Julio-Carlo, ό.π., σελ. 623

¹³² Baudrillard, Jean, ό.π., σ. 37

ε. Η θεματική ενότητα «Αφιέρωμα στον Renoir» (“Hommage à Renoir”) μια «ευαίσθητη» περίπτωση αισθητικής

Η θεματική ενότητα των «Σημειώσεων στον Renoir» (1971-1974), συμπίπτει χρονικά με την περίοδο που ο Ψυχοπαίδης όπως αναφέραμε διαμένει στο Μόναχο και οι εμπειρίες του εκεί και σε επίπεδο εκπαίδευσης αλλά και παιδείας ως Έλληνας του εξωτερικού του γεννούν μια ανάγκη να εξελίξει τις δυνατότητες του μέσα από την ανάπτυξη ενός εικαστικού διαλόγου με τον ιμπρεσιονισμό. Την χαρακτηρίζουμε «ευαίσθητη» διότι θεωρούμε ότι παρουσιάζει πολύ πυκνά και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και ως προς τα θεματολογικά και ως προς τα πλαστικά της όρια, αποτελώντας ίσως την πιο ενδεικτική θεματική ενότητα του καλλιτέχνη όσον αφορά τους κοινωνικούς και πολιτικούς του προβληματισμούς.¹³³

Στην ενότητα αυτή κυρίως χρησιμοποιεί μελάνι, χρωματιστά μολύβια και γραμμομετρημένο χαρτί. Το σύνολο των έργων με αναφορές στον Renoir θα αποτελέσει έναν ολόκληρο θεματικό κύκλο, μέσα από τον οποίο κάνει διάλογο με τον ιμπρεσιονισμό και παράλληλα ενσωματώνει τον ψυχρό και άχρωμο ρεαλισμό αλλά και τους ζωντανούς συμβολισμούς της Pop Art. Διανύει μια περίοδο άσκησης, όπου τολμά να «αναμετρηθεί» με τον μεγάλο ιμπρεσιονιστή Pierre-Auguste Renoir. Είναι ίσως παράξενη αυτή η επιλογή γεννά ερωτηματικά ως προς το τι επιδιώξεις έχει από αυτήν την διαδικασία.

Τα έργα διαπνέονται από έναν αέρα διαμαρτυρίας για όσα διαδραματίστηκαν και διαδραματίζονταν στην πατρίδα του σε πολιτικό επίπεδο αλλά παράλληλα εκφράζουν και την αγωνία του καλλιτέχνη για τη νέα κοινωνική πραγματικότητα, την κοινωνική και πολιτισμική αλλαγή, που συντελέστηκε προτού το δικτατορικό καθεστώς την απομονώσει.¹³⁴ Η κοινωνική αλλαγή αφορά στις μεταβολές σε έναν συγκεκριμένο τόπο και χρόνο στην κοινωνική δομή (λ.χ. στην επαγγελματική στρωμάτωση, στην κατανομή εργασίας, του οικονομικού και πολιτισμικού κεφαλαίου, στη γεωγραφική και πληθυσμιακή σύνθεση κ.α), αλλά και στη συγκρότηση κοινωνικών θεσμών (οικογένεια, εκπαίδευση, συνδικάτα, πολιτικά κόμματα κλπ) και στην συνολική αλλαγή στάσεων και αντιλήψεων.¹³⁵

Ο ίδιος ο ζωγράφος απαντά ότι η επιλογή του Renoir δεν είναι τυχαία.¹³⁶ Ο ιμπρεσιονισμός κατά τον Ernst Fischer υπήρξε κι αυτός μια «ανταρσία» για την εποχή του

¹³³Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές...*, σ. 97

¹³⁴Τα έργα της σειράς επρόκειτο να εκτεθούν το 1973 στο «Καλλιτεχνικό και πνευματικό κέντρο Όρα», αλλά εξαιτίας του περιεχομένου τους η έκθεση ακυρώθηκε λόγω πιθανών συνεπειών για τους οργανωτές. Έτσι ο καλλιτέχνης θα εκθέσει την ενότητα αυτή την επόμενη χρονιά στη γκαλερί “Poll” του Βερολίνου, παρατίθεται στο Παπαδοπούλου, Μπία, *Γιάννης Ψυχοπαίδης : ο διαλεκτικός της τέχνης*, σ. 59

¹³⁵Λαμπίρη-Δημάκη, Ιωάννα, «Κοινωνική αλλαγή 1949-1974. Η κοινωνιολογική οπτική του ιστορικού φαινομένου», *Η Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τ. 9, ό.π., σ. 181-182

¹³⁶Ψυχοπαίδης, Γιάννης, *Πρόταση για μια αυτοβιογραφία*, Αθήνα, Άγρα, 1983, σ. ζ'

απέναντι στην τότε ακαδημαϊκή τέχνη. Απέκτησε κοινωνικό χαρακτήρα και επαναστάτησε ενάντια στην καλλιτεχνική πλαστογραφία, στην παραποίηση των σημείων παρακμής που άρχισαν να διαφαίνονται στην τότε κοινωνία μέσα από μια τέχνη φορτωμένη μετάλια που μεταμφιέζε τα απόκρυφα μέρη αυτής της παρακμής με φύλλα δάφνης, προσποιούμενη ότι όλα βρίσκονταν σε απόλυτη τάξη.¹³⁷ Αλλά και η διάλυση του αντικειμένου από το φως, η διάσπασή του σε χρώματα οδήγησε τον ιμπρεσιονισμό σε μια εσωτερική αντίφαση μετατρέποντάς τον σε μια σκεπτικιστική, υπεκφυγική μορφή αντίληψης του κόσμου, περιορίζοντας την ανεξάρτητη από τη στάση του παρατηρητή αντικειμενική πραγματικότητα σε υποκειμενική έκφραση των εντυπώσεών του, έτσι και οι πίνακες αυτής της ενότητας κατακλύζονται από ψευδείς εντυπώσεις του παρόντος και του παρελθόντος.

Στους πίνακες αυτούς εισάγει πάνω σε γραμμομετρημένο χαρτί με χρωματιστά μολύβια τα θραύσματα από την ειδυλλιακό και ανάλαφρο ζωγραφικό κόσμο των Γάλλων. Αποδομώντας αυτά τα αποσπάσματα του «χθες» τα αντιπαραθέτει τα με αποσπάσματα του «σήμερα» μέσα από σκηνές βίας, φτώχειας, εκπατρισμού, απόγνωσης, εικόνες εμπορευματοποιημένες που προβάλλονται στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και τις διαφημίσεις που αποδίδει με μαύρο μελάνι προκειμένου να διαφοροποιήσει τους δυο κόσμους, να κάνει το χθες να φαντάζει ψεύτικο και το σήμερα σκληρό και πολύ πιο απάνθρωπο.¹³⁸ Ο Ψυχοπαίδης έχοντας επίγνωση του τρόπου με τον οποίο μεταφέρει στη σύγχρονη πλαστική γραφή την ιμπρεσιονιστική αισθητική, αποσκοπεί στο να δημιουργήσει σχόλια πάνω σε αντίθετες μορφικές και θεματικές αντιπαραθέσεις διαφορετικών κόσμων και ιδεολογιών.¹³⁹

Ο Ψυχοπαίδης δουλεύει τα έργα του μέσα από ασκήσεις, ώστε να κάνει φανερό το στοιχείο της διάλυσης και της ανακατασκευής και έτσι να αποκαλύψει το ιδεολογικό περιεχόμενο του ιμπρεσιονισμού μέσα από τη σύγχρονη προοπτική. Η διάσπαση της μορφής από το φως βρίσκει αντιστοιχία στην πολυδιασπασμένη αίσθηση, θέαση και πρόσληψη της πραγματικότητας. Συνδέεται με την αύξουσα μηχανοποίηση και ειδίκευση του σύγχρονου κόσμου, με την συντριπτική δύναμη ανώνυμων μηχανών που προκύπτουν από το γεγονός ότι οι περισσότεροι άνθρωποι ασχολούνταν με υποθέσεις που αποτελούν μόνο ένα μέρος πολύ μεγαλύτερων διαδικασιών, των οποίων το νόημα και τη λειτουργία αδυνατούν να καταλάβουν.¹⁴⁰

¹³⁷ Fisher, Ernst, *Η αναγκαιότητα της τέχνης*, μτφρ. Φούλα Χατζιδάκη, Αθήνα, Θεμέλιο, 2000, σ. 84-90

¹³⁸ Παπαδοπούλου, Μπία, *Γιάννης Ψυχοπαίδης: ο διαλεκτικός τα τέχνης*, σ. 46

¹³⁹ Ψυχοπαίδης, Γιάννης, *Πρόταση για μια αυτοβιογραφία*, σ. η'

¹⁴⁰ Fischer, Ernst, *ό.π.*, σ. 111

Η οργάνωση του χώρου αυτών των συνθέσεων του Ψυχοπαίδη στηρίζεται κυρίως στην παράθεση πολλαπλών εικόνων εντός της ίδιας σύνθεσης. Κατά τον τρόπο αυτόν ο πίνακας μπορεί να μην είναι ενιαίος, έχει όμως μια αλληλουχία έστω και μέσα από αποσπασματικές εικονογραφικές διατυπώσεις.¹⁴¹ Έτσι πάνω στον ίδιο πίνακα μπορεί να συνδυάζονται στοιχεία της Pop Art, του ρεαλισμού μέσω της φωτογραφίας και του ιμπρεσιονισμού, όπως σε πίνακα της ενότητας (εικ.8) όπου παρατηρεί κανείς ότι πλάι στη λουόμενη του Renoir συνυπάρχουν αποδοσμένα με μαύρο μελάνι αντικείμενα ευρείας κατανάλωσης, όπως μια διαφήμιση οδοντόπαστας, μια φωτογραφία ημίγυμνης γυναίκας, ένας ομιλητής, ένας ένστολος και ζωγραφισμένα πλάνα επίσης ομιλητών παρμένα από την τηλεόραση. Εκ πρώτης όψεως θεματολογικά μπορεί να μην είναι εύκολο να γίνουν οι συνειρμοί για να παραχθεί το νόημα των στοιχείων που περιέχονται, όλα όμως με κάποιο τρόπο συνδέονται.

Η συνύπαρξη διαφορετικών τεχνοτροπιών, συνδιαμορφώνει την ρεαλιστική πρόταση και το σχόλιο του καλλιτέχνη. Η αισθητική του προσέγγιση μεταφέρει το νόημα σε άλλο επίπεδο και η εικονογραφία της Pop Art αποδεικνύεται ικανή να το αποτυπώσει. Έπειτα μια άλλου είδους εικαστική προσέγγιση που δεν μπορεί να αποδοθεί με χρώμα, ο Φωτορεαλισμός με την παρουσία της φωτογραφίας ως ντοκουμέντο, όπου δεν υπάρχει τίποτα ψευδές και αποκαλύπτει τη βία σε όλη της την έκταση, δίνει την διάσταση της πραγματικότητας σε σχέση με την ψευδή ωραιοποίηση της pop εικονογραφίας..

Η θεματική ενότητα «Σημειώσεις στον Renoir» θεωρείται ως μια «πρώιμη φάση-κλειδί» της συνολικής εξέλιξης του έργου του Ψυχοπαίδη.¹⁴² Στα θέματα των έργων αυτής της ενότητας αναδεικνύονται δείγματα κοινωνικών και πολιτικών γεγονότων και ως έναν βαθμό «ενσαρκώνεται» η νέα για τα ελληνικά δεδομένα πλαστική γλώσσα που προτείνει μέσα από την προσωπική, αντισυμβατική του γραφή. Για τον Ψυχοπαίδη η τέχνη κοινωνικού περιεχομένου «είναι μια προσπάθεια ανατροπής του τρόπου του βλέπειν... στο βαθμό που η προσπάθεια αυτή είναι καίρια και ουσιαστική, είναι και ανατρεπτική, αναθεωρητική».¹⁴³

Ο Ψυχοπαίδης θίγει πολλά ζητήματα ταυτόχρονα σε κάθε σύνθεση, γεγονός που δυσκολεύει την οργάνωση και ομαδοποίηση τους. Θεωρούμε ότι η ενότητα «Σημειώσεις στον Renoir» κυρίως περιλαμβάνει βιωμένες εμπειρίες αλλά και σχόλιά του από την επαφή του και με την Ελλάδα και με την Γερμανία εκείνη την περίοδο. Συχνά επαναλαμβάνονται μοτίβα από

¹⁴¹ Christofoglou, Martha-Elli, *Avant gardes et politisation dans l'art neohellenique*, σ. 219-220

¹⁴² Χριστοφόγλου, Μάρθα- Έλλη, «Ένας ζωγράφος, δύο κόσμοι, μία εποχή», στο Ψυχοπαίδης, Γιάννης, Πατριδογνωσία, στο Ψυχοπαίδης, Γιάννης, *Πατριδογνωσία...*, ό.π., σ. 18

¹⁴³ Ψυχοπαίδης, Γιάννης, *Αυγή*, 22/5/1988, παρατίθεται στο Παπαδοπούλου, Μπία, *Γιάννης Ψυχοπαίδης: ο διαλεκτικός της τέχνης*, ό.π., σ. 109

προηγούμενα έργα που δεν ανήκουν στην ενότητα, ωστόσο τα μοτίβα αυτά είναι προσεκτικά επιλεγμένα ώστε να γίνεται ακόμη πιο έντονη η επιθυμητή αντίστιξη με τα προηγούμενα κοινωνικά πρότυπα του Renoir.

Στην προσπάθειά μας να διερευνήσουμε τα σημεία που ο καλλιτέχνης εκφράζει τη διαμαρτυρία, την αγωνία, το κριτικό σχόλιο βρίσκουμε ότι θέτει το φαινόμενο των μορφών βίας μέσα από διαδηλώσεις, δυνάμεις καταστολής, μορφές εξουσίας. Τον απασχολούν οι ψευδείς εικόνες που υποκρύπτουν σκόπιμα αυτό που πραγματικά συμβαίνει στην στρατοκρατούμενη Ελλάδα κάνοντας υπαινικτικά σχόλια γύρω από τον πόλεμο και τις κατασταλτικές δυνάμεις εν γένει. Την ψευδότητα της εικόνας την αποσπά μέσα από την κοινωνική πραγματικότητα που επίσης υφίσταται, μέσα από την άλλη όψη του νομίσματος που είναι η κοινωνία της αφθονίας και της κατανάλωσης. Δεν παραλείπεται η αναφορά σε ένα μεγάλο ζήτημα, τους Έλληνες μετανάστες εκεί, που είναι πιθανόν να έζησε ο καλλιτέχνης από κοντά ως κάτοικος Γερμανίας.

Οι συνθέσεις ως προς τα ζητήματα που παρουσιάζονται και σχολιάζονται είναι νοηματικά ολοκληρωμένες. Οι μορφικές και θεματικές αντιπαραθέσεις που προκύπτουν από τις σκόπιμες περιδιαβάσεις σε διαφορετικούς κόσμους και ιδεολογίες αποκαλύπτουν πόσο αυτοί σχετίζονται και αλληλεπιδρούν ακόμα κι αν μεσολαβεί χρονική απόσταση και πολιτισμική διαφορά. Στον ενδιάμεσο αυτόν χώρο ο Ψυχοπαίδης τοποθετεί το κριτικό του σχόλιο και για το παρόν που είναι αυτονόητο και δηλώνεται υπόρρητα.

Σύμφωνα με την κριτικό τέχνης, Αθηνά Σχινά η κριτική θέση του καλλιτέχνη δηλώνεται μέσα από την απομυθοποίηση των παραπλανητικών συμβόλων αφήνοντάς τα έκθετα μπροστά στην αποκάλυψη της ωμής βίας και εκφράζοντας παράλληλα την αντίθεσή του σε αυτά. Η Σχινά υποστηρίζει ότι για τον Ψυχοπαίδη ο ρεαλισμός είναι στάση ζωής: αμφισβητεί, καταγγέλλει, ελέγχει αλλά δεν πολιτικολογεί, αφήνει τα πράγματα να μιλήσουν από μόνα τους, ανατέμνοντας παρερμηνείες που ζητούν ανασχηματισμό, προδομένες σημασίες γύρω από την ιστορικότητα και την επενέργεια του χρόνου. Η σκηνοθεσία των στοιχείων στις συνθέσεις του αποσκοπούν στο να σχολιάσει εικαστικά και να αναηλαφήσει τον κόσμο που ζητά αποκατάσταση.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Σχινά, Αθηνά, «Σε γ' πρόσωπο. Η Αθηνά Σχινά για τη ζωγραφική του Γιάννη Ψυχοπαίδη. Μια κριτική πέρα από την κερδισμένη γνώση», περιοδικό *Η Λέξη*, τ. 31, Ιαν. 1984, σ. 64-65

στ. Οι θεματικές επιλογές της ενότητας «Σημειώσεις στον Renoir»

ι. Εκφράσεις βίας

Ο Ψυχοπαίδης αναπαριστά με τα μολύβια του αριστοτεχνικά την κεντρική φιγούρα του έργου του Ρενουάρ «Το θεαρείο» του 1874 (εικ.9), παραπέμποντάς μας στην ψυχαγωγία της αστικής κοινωνίας του 19^{ου} αιώνα. Η pop μορφή ενός μυώδους άνδρα κινηματογραφικών προτύπων δίνει την σύγχρονη εποχή του θεάματος που δεν είναι πια προνόμιο των ολίγων. Σε αντιδιαστολή με τον μυώδη ήρωα, ο καλλιτέχνης τοποθετεί φωτογραφίες με σκηνές συλλήψεων ή δικαστηρίων. Νοσταλγικά κάνει αναδρομή στους αφανείς ήρωες της ελληνικής καθημερινότητας πριν τη δικτατορία, όταν το ενδιαφέρον των ανθρώπων είχε μετατοπισθεί στον αγώνα για τα ατομικά δικαιώματα, το κοινωνικό κράτος, την αποκατάσταση και τον εκσυγχρονισμό της Εκπαίδευσης. Φοιτητές, εργάτες, εργαζόμενοι και απλοί πολίτες συμμετείχαν σε μια συλλογική προσπάθεια να κερδίσουν τα δικαιώματά τους στην Παιδεία, την Υγεία, την ποιότητα της ζωής τους εν γένει, βρίσκοντας αφορμή να κάνει το πικρό σχόλιο για το «θέαμα» της καθημερινής ελληνικής πραγματικότητας μέσα στο καθεστώς της δικτατορίας.

Σε άλλον πίνακα της ενότητας η ευθεία αντιπαράθεση μιας αστής που με ήρεμη έκφραση διαβάζει το βιβλίο της και της εξπρεσιονιστικής μορφής ενός άνδρα με περασμένες χειροπέδες γίνεται με τη χρωματική διαφοροποίηση των δύο μορφών: η πρώτη με απαλά ρομαντικά χρώματα, η δεύτερη με τη «σκληρότητα» του άσπρου και του μαύρου τονίζουν την εντός του σπιτιού προστασία από την δημόσια έκθεση στον κίνδυνο της πραγματικής ζωής. Η αστή περιορίζεται μέσα στην ήρεμη πολυτέλεια του σπιτιού της που αποτελεί μια διαφορετική φυλακή από αυτήν που πρόκειται να οδηγηθεί ο άνδρας ίδιας της σύνθεσης και την παρουσιάζει εδώ ο καλλιτέχνης για να κάνει μια αντίστιξη που θα ενώσει τους δύο κόσμους μέσα στη σύνθεση (εικ.10).

Σχεδόν κάθε πίνακας της ενότητας περιλαμβάνει μια ασπρόμαυρη φωτογραφία που δείχνει την άσκηση σωματικής βίας σε διαδηλωτές -προφανώς εδώ ο καλλιτέχνης κάνει την αναδρομή σε περασμένες εποχές όπου μπορούσαν να υπάρχουν διαδηλωτές...- και θύματα πολέμων. Ζωγραφίζει ένστολους για να υποδείξει τους «θύτες». Γίνεται φανερό πόσο τον απασχολεί να αποκαλύψει αυτήν την σκληρότητα και να καταδείξει τον αντιπερισπασμό, μέσα από την ψευδότητα εικόνων που αποδίδει χρωματικά. Μεγάλος αριθμός έργων του στηρίζεται αποκλειστικά σε φωτογραφίες που παρεμβάλλονται στη σύνθεση διαμορφώνοντας έναν πίνακα από πολλά φωτογραφικά θέματα ταυτόχρονα. Είναι πολύ σπάνιες οι φορές που η

φωτογραφία δεν περιέχει το πολιτικό ή κοινωνικό σχόλιο. Οι εκφράσεις βίας, κυρίως σωματικής, εμπλουτίζουν τη θεματολογία με ζοφερές εικόνες του ανθρώπινου πόνου.

Αν όπως χαρακτηριστικά ισχυριζόταν ο φιλόσοφος Maurice Merleau-Ponty «το σώμα αποτελεί κάτι περισσότερο από μέσον ή όργανο: είναι η έκφρασή μας μέσα στον κόσμο, η ορατή μορφή των προθέσεών μας»,¹⁴⁵ ο Ψυχοπαίδης πιθανόν να επιδιώκει έτσι την επαφή, την τριβή με τον εξωτερικό κόσμο που γίνεται με το σώμα, διαμορφώνοντας συγχρόνως ένα σχήμα και έναν τόπο που μεταφέρει τις συγκρούσεις και τις δονήσεις. Μπορούμε να ερμηνεύσουμε την βία στα έργα του ζωγράφου ως έναν τρόπο διαμαρτυρίας του στον υπερθεματισμό της βίας του συστήματος, που μέσω αυτής επιδιώκει τον έλεγχο, δηλαδή την απόκρυψη δυνατοτήτων και πιθανοτήτων που μπορεί να έχει κάποιος για να ευτυχίσει.

Με ανάλογο αλλά λιγότερο άμεσο τρόπο συμπεριφέρεται καλλιτεχνικά στις φωτογραφίες των γυναικών που δανείζεται από τον Renoir. Η τόσο προσεκτικά αποδοσμένη ομορφιά της γυναικείας φιγούρας είναι ένα ντοκουμέντο ενός κόσμου ειδυλλιακού, που φανέρωνε διαφορετικά πράγματα από εκείνα που συνέβαιναν και ζούσαν οι Έλληνες. Εδώ πάλι ειρωνικά εκφράζει την αντίθεση του στις μορφές αλλοίωσης των πολιτισμικών δεδομένων, μέσα από την επίγνωση που ο ίδιος έχει για το «παιχνίδι συναλλαγής».¹⁴⁶ Χρησιμοποιεί τα μέσα της κάθε εποχής για να τις προσεγγίσει εκ των έσω και να αποδείξει πόσο διαφέρει η καθημιά από τις άλλες, πάντα με άξονα αναφοράς το παρόν του και το πόσο η εικόνα μπορεί να είναι παραπλανητική σε σχέση με τα φαινόμενά του.

ii. Η μετανάστευση των Ελλήνων στη Γερμανία

Από το 1968 και ύστερα ο Ψυχοπαίδης παρέμενε στο Μόναχο με υποτροφία από την DAAD¹⁴⁷ για τις μεταπτυχιακές του σπουδές.¹⁴⁸ Εκεί μπόρεσε να γνωρίσει από κοντά το κοινωνικό πρόβλημα των Ελλήνων μεταναστών που δούλευαν ως εργάτες στις χώρες της Β. Ευρώπης. Μοιραία οι προσλαμβάνουσές του μεταφέρονται στον καμβά για να αποτυπώσουν μια ακόμα μακρά και πικρή αφήγηση της ελληνικής πραγματικότητας.

Η ζωή στη Γερμανία δεν υπήρξε καθόλου εύκολη για τους Έλληνες μετανάστες. Για τους Γερμανούς, οι Έλληνες ήταν Gastarbeiters,¹⁴⁹ φιλοξενούμενοι εργάτες και δεν είχαν

¹⁴⁵ Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Αλέκα Μουρίκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1991, σ. 10

¹⁴⁶ Σχινά, Αθηνά, ό.π., σ. 64

¹⁴⁷ Deutscher Akademischer Austausch Dienst/ Γερμανική Υπηρεσία Ακαδημαϊκών Ανταλλαγών

¹⁴⁸ Κουνενάκη, Πέγκυ, επιμ. αφιερώματος «Η μετανάστευση στη Γερμανία», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, 13-12-1998, σ. 2

¹⁴⁹ Από το γερμανικό gast, που σημαίνει φιλοξενούμενος και arbeiter που σημαίνει εργάτης (sic)

κανένα κοινωνικό και ατομικό δικαίωμα παρά μόνον υποχρεώσεις. Η συμφωνία που υπογράφηκε το 1960 δεν δέσμευε πουθενά τις γερμανικές αρχές για παραχώρηση πολιτικών ή κοινωνικών δικαιωμάτων στους Έλληνες. Μπορούσαν να κοινωνικοποιούνται μόνο στις ταβέρνες που τους επέτρεπαν οι γερμανοί ιδιοκτήτες. Οι μετανάστες ζούσαν φτωχικά, σε μικρά δωμάτια, κάτω από πολύ σκληρές συνθήκες προκειμένου να εξοικονομούν χρήματα, τα οποία έστελναν στις οικογένειές τους στην Ελλάδα. Από το 1960 ως το 1970 οι μετανάστες της Γερμανίας είχαν στείλει στην Ελλάδα συνάλλαγμα τεσσάρων εκατ. μάρκων, συνεισφέροντας στην ελληνική οικονομία.¹⁵⁰ Η προσαρμογή των Ελλήνων εκεί ήρθε πολύ σταδιακά. Σιγά-σιγά μορφώνονταν και αποκτούσαν σχέσεις με Γερμανούς.

Το ζήτημα φαίνεται ότι απασχολεί σε τέτοιο βαθμό τον καλλιτέχνη, ώστε να τον οδηγήσει στην οργάνωση έργου-περιβάλλοντος όπου αναπαριστά μια βαυαρική ταβέρνα, σημείο συνάντησης και ψυχαγωγίας των Ελλήνων εκεί. Το έργο αυτό αντανακλά το μείζον κοινωνικό πρόβλημα που έζησαν οι άνθρωποι αυτοί όντας “gasterbeiters” στην Γερμανία, τον τρόπο που έφυγαν από την χώρα τους και την παλιννόστησή τους.

Σε συνθέσεις της ενότητας από φωτογραφίες των εργατών ξετυλίγεται το κουβάρι αυτής της ιστορίας. Η ανεργία, η κοινωνική ανασφάλεια, η ανέχεια πλήττουν τα κατώτερα κυρίως οικονομικά στρώματα. Εργάτες και οι αγρότες οδηγήθηκαν στη μετανάστευση με προορισμό κυρίως τις ΗΠΑ, τον Καναδά, την Αυστραλία, το Βέλγιο και την Γερμανία.¹⁵¹ Τον Μάρτιο του 1960 υπογράφεται η Ελληνογερμανική συμφωνία «Περί απασχολήσεως εργατών στη Γερμανία»¹⁵² και πολλές ελληνικές οικογένειες είτε έφυγαν όλες μαζί είτε αποχωρίστηκαν για δεκαετίες. Πάνω από ένα εκατομμύριο Έλληνες πέρασαν από τους υγειονομικούς ελέγχους και τους δόθηκε η έγκριση ως το «μαγικό εισιτήριο» για εισέλθουν στην Γερμανία και να εργασθούν στη βιομηχανία και τις υπηρεσίες ως ανειδίκευτοι εργάτες. Η χώρα είχε δώσει έναντι συναλλάγματος το πιο παραγωγικό εργατικό δυναμικό δίνοντας μια τυπική αιτιολογία ότι: «Οι μετακινηθέντες προς Γερμανίαν απλώς ανεκούφισαν την αγοράν εργασίας εκ των πιεστικών επιπτώσεων, ας θα υφιστάμεθα μοιραίως με όλας τα εντεύθεν δυσμενείς οικονομικάς και ιδία κοινωνικάς συνεπειάς».¹⁵³

¹⁵⁰ Ματζουράνης, Γιώργος, Ξ., «Μετανάστες στη Γερμανία, από γκασταρμπάιτερ της δεκαετίας του '60, πολίτες της Ενωμένης Ευρώπης σήμερα», Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες, 13-12-1998, σ. 5-6

¹⁵¹ Clogg, Richard, *Η ελληνική διασπορά στον 20^ο αιώνα*, έκδοση 3^η, μετάφρ. Μαρίνα Φράγκου, Ελληνικά Γράμματα, σειρά Κριτική Γεωγραφική Σκέψη, Αθήνα, 2004, σελ. 24-59

¹⁵² Παπαγαλάνη Λίντα-Καλαφάτης Θανάσης, «Εργατική μετανάστευση. Οι Έλληνες στη Γερμανία και τη Δυτική Ευρώπη», Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000, τ. 9, ό.π., σ. 332

¹⁵³ Δήλωση του Ειδικού Συμβούλου του Υπουργείου Εργασίας το 1965, στο Ματζουράνης, Γιώργος Ξ., ό.π., σ. 6

Ο Ψυχοπαίδης έχει τοποθετήσει την φωτογραφία μιας μητέρας με τα παιδιά στην αγκαλιά και με γύρω τις αποσκευές με φανερά τα σημάδια της κούραση στο πρόσωπό της (εικ.11). Ο Ψυχοπαίδης πετυχαίνει με εξπρεσιονιστικό τρόπο το βλέμμα της γυναίκας. Εδώ δεν περισεύει χώρος για τεχνάσματα. Οι αδυσώπητες συνθήκες μιας πραγματικότητας θα στιγματίσουν βιωματικά την ιστορική συνέχεια αυτών των ανθρώπων που πιθανόν έχουν μια παρόμοια αναμνηστική φωτογραφία στο οικογενειακό τους άλμπουμ. Ακριβώς από πάνω από τη φωτογραφία της γυναίκας, ένα απόσπασμα από σύνθεση του Renoir όπου αναπαριστάται ο κόσμος της σιγουριάς του αστικού σπιτιού με τρία κορίτσια γύρω από ένα πιάνο. Η εικόνα συμπληρώνεται από μια άλλη αριστερά όπου βλέπουμε το πρόσωπο μιας γυναίκας πιθανόν από κάποια διαφήμιση. Η ζωγραφικότητα του καλλιτέχνη δίνει ένταση και δυναμισμό στη μορφή της. Στο πλαίσιο της χειραφέτησης και της σεξουαλικότητάς, η γυναίκα είναι σε θέση να διαχειρισθεί με όποιον τρόπο επιθυμεί τη γυναικεία της; σαγήνη. Εδώ η «γυναίκα-καταναλωτικό προϊόν» είναι παρούσα για να τονίσει τη θέση που απέκτησαν από την πρώτη στιγμή οι μετανάστες όταν έφτασαν στην χώρα προορισμού. Έχοντας περάσει όλους τους διεξοδικούς και απαραίτητους ελέγχους που θα τους επέτρεπαν να εργαστούν στην χώρα προορισμού, όταν πια είχαν φθάσει σε αυτήν, αντιλήφθηκαν ότι η επιλογή τους είχε γίνει με τον ίδιο τρόπο που επιλέγονται τα τυποποιημένα καταναλωτικά προϊόντα των εργοστασίων όπου εργάζονταν.¹⁵⁴

Οι πολλαπλές εικονογραφικές επιλογές με την κατάλληλη σκηνοθεσία που δίνει ο Ψυχοπαίδης θυμίζουν ένα «στοπ-καρέ» από στιγμές της ιδιωτικής και δημόσιας ζωής που συμβαίνουν ταυτόχρονα. Η φωτογραφική απεικόνιση του εργάτη και της μητέρας είναι η διαμαρτυρία του απέναντι σε αυτήν την πραγματικότητα που γίνεται το ενθύμιο για μια ιστορική αφήγηση που αιτιολογεί πώς ξεκίνησαν όλα. Γίνεται αξιοποίηση της αχρωμίας για να της αντιστοιχίσει με την αχρωμία της μάχης για την επιβίωση, ενώ στις εικόνες ακριβώς από πάνω όπου απεικονίζονται φωτογραφικά οι γυναίκες, παρουσιάζει εμφατικά την αχόρταγη διάθεση για τέρψη που ταυτόχρονα συνυπάρχει στον αστικό, ξενόφερτο τρόπο ζωής, που έχουν αποκτήσει οι Έλληνες της μεταπολίτευσης. Μέσα από μια ανάγκη για να καλυφθεί ο πόνος της μνήμης της ξενιτιάς, θάβονται οι αναμνήσεις και τη θέση τους παίρνουν τα πρότυπα της εύκολης διαβίωσης της κοινωνίας. Οι φωτογραφίες μένουν για να κρατήσουν την ανάμνηση ζωντανή.

¹⁵⁴ Ματζουράνης, Γιώργος, Ξ., ό.π., σ. 6

iii. Η ωραιοποίηση της πραγματικότητας μέσω της εμπορευματοποίησης του γυμνού

Η κατάδειξη της συνύπαρξης διαφορετικών κόσμων γίνεται εμφανής μέσα από εικόνες ευμάρειας και ευτυχίας που κάνουν τον καλλιτέχνη να στοχάζεται με ένα κριτικό ερωτηματικό, αν αυτή είναι η πραγματικότητα. Αυτό προσπαθεί ο καλλιτέχνης να το επιτύχει με τις νοχελικές, γυμνές ξαπλωμένες μορφές του Renoir σε αντίστιξη με τις προκλητικές εμπορικές γυμνές γυναίκες της εποχής του. Σκόπιμα και ειρωνικά προβάλλει τη γυμνή γυναικεία μορφή ως «θεραπεινίδα» της ανθρώπινης δυστυχίας της.

Η προσέγγιση αυτή του Ψυχοπαίδη που αφορά το ιμπρεσιονιστικό γυμνό μας φαίνεται χρήσιμη για να κατανοήσουμε πώς εννοεί την μετέπειτα εξέλιξη του γυμνού μέσα στην ελληνική κοινωνία που ναι μεν το εμπορεύεται αλλά παραμένει πουριτανική, γι' αυτό και στα έργα του «Σημειώσεις στον Renoir» σε ορισμένες περιπτώσεις βλέπουμε τα επίμαχα σημεία των γυμνών μοντέλων, να καλύπτονται από μαύρες ταινίες στις αντίστοιχες γυμνές γυναίκες του Ψυχοπαίδη. Οι μαύρες αυτές ταινίες πιθανόν παραπέμπουν στον λογοκριμένο Τύπο της εποχής. Παρόλη την προσπάθεια της Ελλάδας για συγχρονισμό με τις ξένες συνήθειες και την υιοθέτηση ξένων προτύπων (για παράδειγμα μιας δημιουργίας ενός εγχώριου star system, που κατά κάποιον τρόπο νομιμοποιούσε την «εμπορική» εικόνα του γυναικείου προτύπου), δεν μπορούσε να προσαρμοστεί στα δεδομένα της σεξουαλικότητας της γυναίκας που επιβάλλονταν απέξω. Ο πουριτανισμός ήταν πολύ πιο ισχυρός καθώς η κοινωνία δεν εννοούσε να αποκοπεί πλήρως ο ομφάλιος λώρος που τη συνέδεε με ένα σύστημα παραδοσιακών αξιών γύρω από την έμφυλη διαφορά στην οποία κραταιά θέση κατείχε ο άντρας.

Ένα παράδειγμα μπορεί να είναι ο τρόπος μέσα από τον οποίο ο μηχανισμός της κατανάλωσης ορίζει το πρότυπο της γυναίκας ως καταναλωτικό προϊόν που κι αυτό με τη σειρά του προωθεί άλλα προϊόντα ή τον τύπο της όμορφης γυναίκας ως το σίγουρο μέσον κοινωνικής καταξίωσης. Θέτει έναν προβληματισμό για την ύπαρξη ενός συστήματός αξιών που τελικά αντί να ενισχύει τη χειραφέτηση της γυναίκας ωφελείται από εκείνη, υπονομεύοντας τη θέση της.

Οι χρονικές καθυστερήσεις στην Ελλάδα για κάθε βήμα που έκανε η γυναίκα προς τη βελτίωση της θέσης της δεν έλειπαν. Οι συνθήκες ήταν πάντα τόσο διαφορετικές για την Ελληνίδα, που έμενε πιο πίσω σε σύγκριση με την Ευρωπαία. Η χαοτική διαφορά μεταξύ γυναίκας της υπαίθρου και γυναίκας της πόλης αλλά και η διαφορά ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις παρουσιάζουν μια διαφορετική εικόνα της γυναίκας κάθε φορά. Το 1950 μπορεί η γυναίκα να είχε αρχίσει να αποκτά δραστηριότητα έξω από το σπίτι, να είχε αποκτήσει μια

βασική μόρφωση, ωστόσο θεσμικά οι υποχρεώσεις της την περιόριζαν πάντα στην ιδιωτική σφαίρα. Ανήκε πάντα στον πατέρα ή τον σύζυγό της στον οποίο έπρεπε να δώσει την προίκα της και την ηθική της.¹⁵⁵

Στον ίδιο πίνακα (εικ.11) όπου παρουσίασε το φαινόμενο της μετανάστευσης κάνει μια παράλληλη νύξη του ζητήματος της γυναίκας. Διακρίνουμε την όμορφη νέα κοπέλα με αισθαντικό βλέμμα που αγγίζει με τα χείλη της ένα κεράσι. Θυμίζει τα “pinups”¹⁵⁶ της δεκαετίας του ’30 και παραπέμπει στην τέχνη της αποπλάνησης του θεατή μέσω της γυναικείας φιγούρας που κορυφώθηκε τη δεκαετία του ’60. Τότε, οι συντηρητικές αντιλήψεις για τον έρωτα και το γυναικείο γυμνό είχαν αρχίσει να χαλαρώνουν. Η τέχνη των pinups έφτασε στο απόγειό της και σχολιάστηκε από την Pop Art, η οποία μετέτρεψε τα μοντέλα αυτά σε ένα από τα πιο πολυχρησιμοποιημένα αντικείμενα / «καταναλωτικά προϊόντα» της. Ο Ψυχοπαίδης προβάλλει αυτές τις εικόνες ειρωνικά για να τονίσει την ψευδαίσθηση και να μετατοπίσει το πρόβλημα από το «φαινεσθαι» στο «είναι».

Η διαλεκτική σχέση που αναπτύσσει με τον ιμπρεσιονισμό έχει δύο ιδεολογικές προσεγγίσεις, από τη μια η διαλυμένη από το φως αισθητική της τέχνης αυτής στη σύγχρονη μεταφορά της μέσω της φωτογραφίας, αποτελεί μια μορφή διαμαρτυρίας που κριτικά σχολιάζει τον διασπασμένο χώρο μέσα στον οποίο κινείται ο σύγχρονος κόσμος¹⁵⁷ και από την άλλη, προσαρμόζει τα ιμπρεσιονιστικά έργα που στην εξέλιξή τους υπήρξαν κι αυτά έργα μαζικής κατανάλωσης στα δεδομένα της καταναλωτικής κοινωνίας του παρόντος του.

Η τέχνη του Ψυχοπαίδη αυτομάτως θέτει υψηλά τον πήχη ως προς την πρόσληψη και κατανόηση των έργων, καθώς το κοινό τουλάχιστον δεν έχει πάντα την ανάλογη αισθητική παιδεία ώστε να αναγνωρίσει σε ορισμένα από τα έργα αφενός την ίδια του την ιστορία, και αφετέρου να είναι εξοικειωμένος με σημαντικά κινήματα της τέχνης όπως τα αφιερώματα στον Renoir. Επομένως μας προβληματίζει αν όσα νοηματοδοτούνται στους πίνακες είναι εύκολα αντιληπτά από όλο το κοινό που θα σταθεί μπροστά σε κάποιον από αυτούς. Αν όμως δεχθούμε ότι η τέχνη εν μέρει πιθανόν αποκτά και διδακτική αξία, το μέρος του κοινού που δεν γνωρίζει τίποτα από τα δύο παραπάνω, θα έρθει πιθανόν σε επαφή μαζί τους μέσα στο πλαίσιο της επαφής του με το έργο τέχνης, ένα αίτημα των καλλιτεχνών διάχυτο από πολύ

¹⁵⁵ Λαμπίρη-Δημάκη, Ιωάννα, «Κοινωνική αλλαγή 1949-1974. Η κοινωνιολογική οπτική του ιστορικού φαινομένου», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, том. 9, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, σ. 190

¹⁵⁶ Πρόκειται για μια μορφή τέχνης που καλλιεργήθηκε κυρίως στην Αμερική. Τα όμορφα γυμνά αυτά κορίτσια με τις αφελείς, χαριτωμένες πόζες και τα επιτηδευμένα «ατυχήματα» που αποκάλυπταν με τολμηρό για την εποχή τρόπο τα απόκρυφα σημεία του κορμιού τους στόλιζαν ημερολόγια, διαφημιστικές αφίσες ή πωλούνταν ως μεμονωμένες φωτογραφίες και λατρεύονταν από το αντίθετο φύλο, <http://kentsteine.com/history.htm>

¹⁵⁷ Ψυχοπαίδης, Γιάννης, *Πρόταση για μια αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. η’

νωρίτερα. Επομένως πρόκειται για έναν καλλιτέχνη με υψηλό αισθητικό κριτήριο που παράλληλα έχει συναίσθηση του πού απευθύνεται και πώς τοποθετεί το έργο τέχνης σε σχέση με τον θεατή και το αντίστροφο.

II. Ενότητα δεύτερη

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ ΤΟΥ Γ. ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ: Η ΟΜΑΔΑ «ΝΕΟΙ ΈΛΛΗΝΕΣ ΡΕΑΛΙΣΤΕΣ»

Η ιδεολογική και καλλιτεχνική ένταξη του Γιάννη Ψυχοπαίδη ως ιδρυτικό μέλος της ομάδας «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» από το 1971 ως το 1973 καθόρισε ως έναν βαθμό τη θέση που πήρε ιδεολογικά και αισθητικά στις αρχές του '70 στις καλλιτεχνικές εξελίξεις.

Η τοποθέτησή του μαζί με τα υπόλοιπα τέσσερα μέλη της ομάδας απέναντι στην αστική ιδεολογία που αφορούσε τη μοναδικότητα του έργου τέχνης, την ιδιότητα του καλλιτέχνη, την θεώρησή του ως έναν απομακρυσμένο δημιουργό που δεν ενδιαφέρεται για τα κοινά, το κύκλωμα διακίνησης της Τέχνης, η πρόθεσή τους να φέρουν σε επαφή το έργο τέχνης με κοινό μέσα από χώρους ουδέτερους μη θεσμοποιημένους, που περιλαμβάνουν μόνο φιλότεχνους καθώς και η έντονη έκφραση διαμαρτυρίας στη δικτατορία που απέπνεαν τα έργα τους ήταν τα κυριότερα χαρακτηριστικά της ομάδας.

Συγχρόνως, τα χαρακτηριστικά αυτά αποτέλεσαν και κριτήρια για να ακολουθήσουν έναν συγκεκριμένο δρόμο στην καλλιτεχνική τους πορεία και να ανήκουν σήμερα στους «καλλιτέχνες της διαμαρτυρίας». Η ομάδα αποτέλεσε πιο επίσημη και οργανωμένη έκφραση της νέας ρεαλιστικής έκφρασης των εικαστικών τεχνών στον ελληνικό χώρο.¹⁵⁸ Τα μέλη της υποστηρίζεται ότι «έσπασαν τη σιωπή της Χούντας»¹⁵⁹ εκθέτοντας δημόσια έργα με αντίθεση στο καθεστώς και διατύπωσαν -θεωρητικά τουλάχιστον- ενδιαφέρουσες προτάσεις για την λειτουργία της Τέχνης τόσο ως προς το θεσμικό της πλαίσιο όσο την αλληλεπίδρασή της με το ευρύ κοινό.

α. Η επίσημη οργάνωση μιας παρέας φίλων στην καλλιτεχνική ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές»

Το κλίμα των πρώτων ετών του '60 στην Ελλάδα εξέθρεψε ιδεολογικά και καλλιτεχνικά την ομάδα των Νέων Ρεαλιστών. Οι φοιτητικές διαδηλώσεις, η δολοφονία του Γρ. Λαμπράκη, τα «Ιουλιανά», βιώθηκαν από εκείνους και «μορφοποίησαν» την μετέπειτα τοποθέτηση και πορεία τους. Τα πέντε μέλη όντας κοντά στην ηλικία είχαν τις ίδιες ιδεολογικές προσλαμβάνουσες και ενεργή δραστηριότητα στο φοιτητικό κίνημα. Επομένως είχαν ένα κοινό κοινωνικό, πολιτικό, καλλιτεχνικό υπόβαθρο που συνέβαλε στη δημιουργία

¹⁵⁸ Χριστοφόγλου, Μάρθα- Έλλη, «Εικαστικές τέχνες. Η μοντερνιστική εξέλιξη», στο *Ιστορία του νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τ. 9, σ. 289

¹⁵⁹ Δασκαλοθανάσης, Νίκος, «Ανάμεσα στο '60 και το '80: η μεταβατική τέχνη μιας μεταβατικής δεκαετίας», στο Παπαδοπούλου, Μπία (επιμ.), *Τα χρόνια της αμφισβήτησης. Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, σ. 211

ενός κοινού οράματος για την κοινωνία και την τέχνη. Η Κλεοπάτρα Δίγκα αργότερα θα υποστηρίξει ότι: «Η πολιτική μας τοποθέτηση σημαδεύτηκε από τα γεγονότα του 1965. Η έλευση της δικτατορίας μας υποχρέωσε να τοποθετηθούμε ξεκάθαρα.»¹⁶⁰

Οι πέντε καλλιτέχνες, Χρόνης Μπότσογλου, Γιάννης Βαλαβανίδης, Κυριάκος Κατζουράκης, Γιάννης Ψυχοπαίδης και Κλεοπάτρα Δίγκα είχαν πολύ πριν σχηματίσουν την ομάδα φιλική σχέση και κοινή ιδεολογική προέλευση από τα χρόνια των σπουδών τους στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ) στις αρχές του '60. Οι περισσότεροι ήταν μαθητές στο εργαστήριο του Γιάννη Μόραλη εκτός από τον Γιάννη Ψυχοπαίδη, που φοίτησε στο εργαστήριο χαρακτηριστικής του Κώστα Γραμματόπουλου. Συνδικαλισμένοι και οι πέντε στην Αριστερά έχοντας ενεργή δραστηριότητα στις διαδηλώσεις που έκαναν οι φοιτητές για το Κράτος και την Παιδεία και την περίοδο 1966-1967 υπήρξαν συνδικαλιστικά στελέχη του ΔΣ του Συλλόγου Σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (Γ. Ψυχοπαίδης, Πρόεδρος, Κ. Κατζουράκης, αντιπρόεδρος, Κλ. Δίγκα, μέλος).¹⁶¹ Ορισμένοι, (Κατζουράκης και Ψυχοπαίδης) είχαν από νωρίς έρθει κοντά καλλιτεχνικά όταν ήταν μέλη της «Ομάδας Τέχνης Α'» (1961-1967) και συνεργάτες στο περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης» (1954-1967), στο οποίο έγραφαν και εικονογραφούσαν. Έκαναν συζητήσεις προσεγγίζοντας θέματα θεωρητικά, πολιτικά, κοινωνικά, καλλιτεχνικά και αισθητικά και τους απασχολούσε η εξέλιξη της νέας παραστατικότητας στη ζωγραφική.

Προϊόν αυτών των συζητήσεων ήταν η αναζήτηση μιας νέας γλώσσας στη ζωγραφική που θα ξεπερνούσε την τετριμμένη ρητορική περί «αστικής» ή «προλεταρικής» τέχνης και θα διαμόρφωνε μια τέχνη, κοινωνική στο περιεχόμενο, ρεαλιστική, προσαρμοσμένη στα ελληνικά δεδομένα. Η τέχνη αυτή θα προέκυπτε από τις αντιλήψεις τους περί κοινωνικής πραγματικότητας μέσω των απτών αποδείξεων της δυσλειτουργικής και αναποτελεσματικής εξελικτικής της πορείας και στόχος της θα ήταν ο κριτικός σχολιασμός ως ένδειξη μη παθητικής στάσης απέναντί της. Αισθητικά καθίσταται απαραίτητο ένα εικαστικό «λεξιλόγιο» που να εκφράζει με ενάργεια και καθαρότητα όλη την «ιδεολογία» των πέντε νέων καλλιτεχνών. Δομικό στοιχείο όλης αυτής της διαδικασίας εξαρχής ήταν η *αμφισβήτηση*, που ξεκινά από τις κοινωνικές δομές και καταλήγει στην αμφισβήτηση των ως τότε καλλιτεχνικών τάσεων στην Ελλάδα.

Φτάνοντας στο σημείο που οι πέντε καλλιτέχνες θα επισημοποιήσουν την ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές», μπορούμε να πούμε ότι τουλάχιστον εξωτερικά δείχνουν να

¹⁶⁰ Μαρτυρία της Κλεοπάτρας Δίγκα, παρατίθεται στο Christofoglou, Martha-Elli, *Le groupe des jeunes réalistes grecs*, ό.π., σ. 38

¹⁶¹ Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές...*, σ. 29

λειτουργούν με πολιτικά κίνητρα, καθώς συνδέονται ενεργά με αυτό το κομμάτι μέσα στο γενικότερο κλίμα πολιτικοποίησης της νεολαίας της εποχής. Στα κοινωνικά ζητήματα το κίνητρό και οι προθέσεις τους ήταν για εκείνους καλόπιστα, η αγανάκτησή τους αιτιολογημένη, η παρέμβασή τους επιβεβλημένη. Ως προς την αισθητική ανανέωση, είχαν αναλάβει να μεταφέρουν στο ελληνικό κοινό όσα διάβαζαν στα ξένα περιοδικά περί νέων μορφών αισθητικής και όσα παρακολουθούσαν και βίωναν να εξελίσσονται γύρω τους στο εξωτερικό που ως επί το πλείστον ζούσαν.¹⁶² Όπως περιγράφει ο Γιάννης Ψυχοπαίδης οι πολιτικές αναζητήσεις τους για την Αριστερά, κατά έναν περίεργο τρόπο εντάθηκαν στη δικτατορία κάτι που μπορεί να είναι ενδεικτικό ότι η «πολιτική στράτευση» των πέντε εκείνη την περίοδο διαμόρφωσε την συνείδησή τους κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να επιτείνει την δυσαρέσκειά τους απέναντι στο καθεστώς. Εκτιμούμε ότι η δικτατορία υπήρξε για την ομάδα μια δυσάρεστη αλλά καταλυτική «αφορμή» για να εκδηλώσουν τις πολιτικές και αισθητικές τους αντιλήψεις αλλά και να εκδηλώσουν την αντίστασή τους. Ωστόσο, το μέσον για την επίτευξη όσων επιθυμούσαν να καταφέρουν, θα γινόταν μέσα από το έργο τέχνης.¹⁶³

Επίσημα οι «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» συστάθηκαν σε ομάδα το 1971 ύστερα από προτροπή του Johannes Weissert,¹⁶⁴ υπευθύνου του τμήματος πολιτιστικών εκδηλώσεων του Ινστιτούτου Goethe της Αθήνας. Η συναναστροφή της ομάδας με τον φιλελεύθερο και προοδευτικό αυτόν φιλέλληνα υπήρξε σημαντική για να μπορέσουν να εκθέσουν δημόσια στη δικτατορία. Το Ινστιτούτο Goethe (όπως και άλλα ξένα ιδρύματα στην Ελλάδα εκείνη την εποχή : Ελληνοαμερικανική Ένωση, Γαλλικό Ινστιτούτο κλπ) σημείωσε αξιόλογη πολιτιστική προσφορά, παρέχοντας κάποια αυτονομία σε καλλιτέχνες και διανοούμενους ώστε να πραγματοποιούν συναντήσεις και στους νέους να μπορούν να έχουν έναν τόπο να εκφράζουν τη διαμαρτυρία τους. Επειδή θεωρούνταν «νοητή προέκταση του γερμανικού εδάφους»¹⁶⁵ είχε περιορισμένη επέμβαση από τη δικτατορία. Η Πέγκυ Κουνενάκη εύστοχα παρατηρεί ότι από την πλευρά του το Ινστιτούτο, φιλοξενώντας τέτοιες εκδηλώσεις, εξυπηρετούσε και μια

¹⁶² Παπαδοπούλου, Μπία, *Γιάννης Ψυχοπαίδης: ο διαλεκτικός της τέχνης*, ό.π., σ. 55. Επίσης η Κλεοπάτρα Δίγκα αποκαλύπτει ότι διακατέχονταν από μια «μανία» να πληροφορήσουν το ελληνικό κοινό για όσα καλλιτεχνικά δρώμενα λάμβαναν τόπο στο εξωτερικό γύρω από τις παραστατικές τέχνες. Διάβαζαν την επιθεώρηση «Studio International», το περιοδικό «Opus» και επισκέπτονταν εκθέσεις, όπως η Biennale της Βενετίας, βλ. Christofoglou, Martha-Elli, *Le groupe des jeunes réalistes Grecs*, σ. 40

¹⁶³ Δήλωση του Γ. Ψυχοπαίδη, παρατίθεται στο Christofoglou, Martha-Elli, ό.π., σ.39

¹⁶⁴ Ο J. Weissert οργάνωσε πολλές διαλέξεις, εκθέσεις και συναντήσεις με Έλληνες και Γερμανούς διανοούμενους. Ήταν ο άνθρωπος που οργάνωσε και την περίφημη διάλεξη, έναν ύμνο στη Δημοκρατία (το 1972), του νομπελίστα Günter Grass με θέμα «Λόγος εναντίον της συνήθειας». Στη διάρκεια της δικτατορίας βοήθησε επίσης να βρουν στο σπίτι του καταφύγιο Έλληνες διανοούμενοι αντιστασιακοί, *Ελευθεροτυπία*, 17/1/2006

¹⁶⁵ Κοκκίνη, Λένα, «Ο ρόλος του Ινστιτούτου Γκαίτε στα χρόνια της δικτατορίας στην Ελλάδα (1967-1974)», στο Παπαδοπούλου, Μπία, *Τα χρόνια της αμφισβήτησης. Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 221-222

πολιτική σκοπιμότητα, διασκεδάζοντας τις εντυπώσεις σχετικά με τις ιμπεριαλιστικές προθέσεις της Γερμανίας στον χώρο της κουλτούρας, μέσω της υποστήριξής της απέναντι σε καταπιεσμένες κοινωνίες.¹⁶⁶

Η αρχική πρόταση του Weissert να ονομασθεί η ομάδα «Κριτικοί Ρεαλιστές» δεν βρήκε σύμφωνα κάποια μέλη της ομάδας που έχοντας γνώση του κριτικού ρεαλισμού ως καλλιτεχνικού ρεύματος στο εξωτερικό, δέχονταν ότι έφεραν γνωρίσματά του όμως δεν θέλησαν να ταυτιστούν. Κατέληξαν ομόφωνα στο όνομα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές». Ο επιθετικός προσδιορισμός «νέοι»¹⁶⁷ προσδιόριζε το καινοτόμο στοιχείο της καλλιτεχνικής τους πρότασης, κριτικής, ρεαλιστικής με νέα εικονογραφία, επίκαιρη θεματολογία, αμεσότητα στην επικοινωνία των μηνυμάτων και εμβάθυνση στα κοινωνικά και αισθητικά προβλήματα της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας.

Η σύσταση της ομάδας έγινε μέσα σε μια παράδοξη συνθήκη: εκείνον τον καιρό αρχικά τα τρία από τα πέντε μέλη της ομάδας, Χρόνης Μπότσογλου, Κλεοπάτρα Δίγκα και Γιάννης Ψυχοπαίδης έλειπαν στο εξωτερικό (οι δύο πρώτοι στο Παρίσι και ο τρίτος στο Μόναχο). Αργότερα και ο Κατζουράκης έφυγε για το Λονδίνο. Επομένως, η όλη τους επικοινωνία και δραστηριοποίηση, όπως αποκαλύπτει η Μάρθα Χριστοφόγλου στη μελέτη της για την ομάδα, «Le groupe des jeunes réalistes grecs» οργανώνονταν δι' αλληλογραφίας.¹⁶⁸ Παρόλα αυτά μέσα σε αυτές τις συνθήκες ή ομάδα μπόρεσε να λειτουργήσει, καθώς δεν είδαμε η απόσταση να αποτελέσει εμπόδιο ούτε στο να εκθέσουν, ούτε στο να εκφράζουν απόψεις όποτε ήθελαν να τοποθετηθούν για κάποιο ζήτημα.

Η ομάδα όπως αναφέραμε είχε όραμα να ανατρέψει τα καθιερωμένα διαμορφώνοντας μια τέχνη ρεαλιστική που στο σύνολό της θα αντιστεκόταν σε παραδεδομένες αισθητικές αξίες της ελληνικότητας, του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, που θα ήταν ποιοτική και «στρατευμένη».¹⁶⁹ Υποθέτουμε ότι αυτή η «στράτευση», αφορά την τέχνη που στρέφει το ενδιαφέρον της στο να ενθαρρύνει τον ρόλο της στην κοινωνική ζωή ώστε με ρεαλιστικό τρόπο να γίνει αποκαλυπτική αφυπνίζοντας τη συνείδηση της ελληνικής κοινωνίας από τον πιθανό λήθαργο που ενδεχομένως έχει οδηγηθεί από τον σύγχρονα φαινόμενα του καπιταλιστικού κόσμου που συμβαίνουν ταυτόχρονα με το οδυνηρό της παρόν και επισκιάζουν την πραγματική εικόνα που έχει μέσα από ευκαιριακές απολαύσεις.

¹⁶⁶Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές...*, σ. 54-55

¹⁶⁷ Christofoglou, Martha-Elli, *Le group des jeunes réalistes grecs*, ό.π., σ. 43

¹⁶⁸ Christofoglou, Martha-Elli, ό.π., σ. 41

¹⁶⁹ Christofoglou, Martha-Elli, ό.π., σ. 44

Η Μπία Παπαδοπούλου εκτιμά ότι παρόμοιες θέσεις με τους «Νέους Έλληνες Ρεαλιστές» είχε στο εξωτερικό η ισπανική ομάδα «Equipo Cronica» (1964-1981), που υποστήριζε το πρόγραμμα του κινήματος «Cronicas de realidad», και έφερε στοιχεία με καταγγελτική διάθεση προς την καταναλωτική κοινωνία.¹⁷⁰ Άλλο κοινό γνώρισμα με την ομάδα «Cronica» ήταν άρνηση της αφηρημένης τέχνης και η επιλογή ενός «συντακτικού» ανάλογου της Pop Art.¹⁷¹

β. Τα θεωρητικά κείμενα της ομάδας

Το πρώτο μανιφέστο¹⁷² της ομάδας συντάχθηκε το καλοκαίρι του 1971 και δημοσιεύθηκε τον Δεκέμβριο στο «Χρονικό '71» των εκδόσεων του Πνευματικού και Καλλιτεχνικού Κέντρου «Ωρα». Το κείμενο που υπογράφηκε και από τους πέντε καλλιτέχνες είχε τίτλο: «*Η λειτουργία του έργου τέχνης*». Τα μέλη της ομάδας προτίμησαν αντί ενός κειμένου που ενδεχομένως να μην εμπεριείχε τις απόψεις όλων των μελών, να παραθέσουν αποσπάσματα από τις συζητήσεις τους, καταθέτοντας τις απόψεις που εκφράζονταν ανώνυμα. Συγκεκριμένα, για κάθε άποψη του καθενός από τα πέντε μέλη προτίμησαν αντί του ονόματος που τη διετύπωσε να βάλουν γράμματα της αλφαβήτου (Α,Β,Γ,Δ,Ε).¹⁷³

Το κείμενο περιείχε τους αισθητικούς προβληματισμούς τους γύρω από το πώς αλληλεπιδρά η κοινωνία με τη διαδικασία παραγωγής και διακίνησης του έργου τέχνης. Κάτω από την επίδραση των κοινωνικών φαινομένων αναζητούσαν έναν άλλον τρόπο καλλιτεχνικής εργασίας που να αναφέρεται σε αυτά. Συμπεραίνουμε από τις τοποθετήσεις τους ότι κοινωνικά προβλήματα για κείνους ήταν η δικτατορία, η έκπτωση των αξιών ως αποτέλεσμα του καπιταλιστικού εκσυγχρονισμού και η βαρύτητα που είχε δοθεί στην ατομικότητα σε σχέση με τη συλλογικότητα. Η διαπίστωση ενός γενικότερου κοινωνικού αδιεξόδου και η αντίληψη ότι ενώ βρίσκονται χρονικά σε μια στιγμή που η συλλογική δραστηριότητα είχε σημασία για να αντιμετωπίσουν τις δυσχερείς συνθήκες, άρχιζε να φθίνει μπροστά στο

¹⁷⁰ Παπαδοπούλου, Μπία, *Γιάννης Ψυχοπαίδης: ο διαλεκτικός της τέχνης*, σ. 55

¹⁷¹ Τομανάς, Βασίλης (επιμ.), Καραγιάννη, Μαρία (μετάφρ.), ό.π., σ. 103

¹⁷² Βλ. παράρτημα της παρούσης

¹⁷³ Στη βιβλιογραφία έχει υποστηριχθεί ότι η ανωνυμία για κάποιους καλλιτέχνες παίρνει άλλο νόημα όπως το ότι εκφράζει «την πολυπλοκότητα της ζωής». Ανωνυμία τηρούσαν και τα μέλη της ομάδας “Pulsa”, που έκαναν μελέτες περιβάλλοντος και προγραμματισμούς αξιοποιώντας τεχνολογικά μέσα (ραντάρ, υπολογιστές κλπ, στο Μουτσόπουλος, Θανάσης (επιμ.), ό.π., σ. 30, υποσημ. 14

ατομικό συμφέρον και ως λύση προτείνουν να δοθεί βαρύτητα στη συλλογικότητα μέσα από πρακτικές δραστηριότητες.¹⁷⁴

Και οι πέντε συμφωνούσαν στο ότι η τέχνη τους στοχεύει στον κοινωνικό προβληματισμό και ότι ζωγραφίζουν παραστατικά για να παρουσιάσουν τα κοινωνικά προβλήματα. Η καλλιτεχνική τάση που εκείνη την περίοδο εκπροσωπούσε το σχόλιο γύρω από τον κοινωνικό προβληματισμό όπως προαναφέραμε ήταν ο Κριτικός Ρεαλισμός,¹⁷⁵ του οποίου το όριο δεν ήταν πάντα διακριτό από αυτό της «κοινωνικοποιημένης τέχνης», όπως εκείνοι εννοούσαν τον κοινωνικό σχολιασμό μέσω του έργου Τέχνης, ωστόσο αποφεύγουν να ταυτίζονται αισθητικά με τον πρώτο και υιοθετούν έναν αισθητικό τρόπο κριτικής με σκοπό τη βελτίωση του συστήματος μέσω της παραγωγής έργων που καταδεικνύουν, διαμαρτύρονται και αμφισβητούν τους όρους που αυτό έχει διαμορφώσει. Ως παράδειγμα «κοινωνικοποιημένης τέχνης» θέτουν ορισμένα έργα του καλλιτέχνη, Edward Kienholz, αποκαλυπτικά των σχέσεων που διέπουν την κοινωνία. Άρα, οι «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» για να μπορέσουν να αποκαλύψουν αυτές τις σχέσεις, πρέπει να ξεκινήσουν από την πραγματικότητα κάνοντας παραστατικά έργα που την κρίνουν εκ των έσω αλλά δεν την μιμούνται, δείχνοντας μόνο ρεαλιστικά ποιες είναι οι πτυχές της αλλά την αποκαλύπτουν, αλληλεπιδρώντας ταυτόχρονα με αυτήν και καταλήγουν στο ότι ο μόνος χώρος που αυτή η ιδέα μπορεί να υλοποιηθεί είναι ο κοινωνικός, διότι εκεί διαδραματίζονται όσα ζητήματα θέλουν να αναδείξουν.¹⁷⁶

Οι αντιλήψεις τους αυτές θέτουν σε άλλη βάση τη σχέση έργου τέχνης και κοινού. Ομαδικά τοποθετούνται κατά του συστήματος διακίνησής του μέσω των γκαλερί και των Μουσείων θεωρώντας ότι που είναι μέρη θεσμικά προστατευμένα από το καλλιτεχνικό σύστημα.. Η λειτουργία του έργου τέχνης είναι για εκείνους «η κριτική αντιμετώπιση των κατακερματισμένων σχέσεων, το φανέρωμα μιας άμεσης επικοινωνίας που δεν καθορίζεται

¹⁷⁴ Στο κείμενό τους οι Νέοι Ρεαλιστές αναφέρονται σε «αυτόνομη δημιουργία», «προσωπικό επαγγελματισμό», «κοινωνική ιεραρχία αξιών», στο «Η λειτουργία του έργου τέχνης», Χρονικό '71, Καλλιτεχνικό και πνευματικό κέντρο «Ωρα», Αθήνα, 1971, ό.π., σ. 134

¹⁷⁵ Οι «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» κάνουν λόγο για «κοινωνικοποιημένη τέχνη» και όχι για κριτικό ρεαλισμό, εντοπίζοντας διαφορές στο περιεχόμενο. Μπορεί, όπως λένε, και αυτοί να κάνουν κριτική στο σύστημα, μέσω των αρχών που το διέπουν με στόχο μία τόπον τινά αυτό-βελτίωσή του, όμως η προσοχή τους επικεντρώνεται στην αμφισβήτηση και όχι στην απλή κριτική. Ωστόσο, ο Κυριάκος Κατζουράκης αποδίδει, χρόνια αργότερα, την χρήση του όρου «κοινωνικοποιημένη τέχνη» στην ανάγκη των πέντε να κάνουν κάτι δικό τους, κάτι πιο προσωπικό στο οποίο να δώσουν ένα άλλο όνομα, και αναγνωρίζει τον κριτικό ρεαλισμό ως δόκιμο όρο, ως «σχολή» της εποχής, στο Κατζουράκης, Κ., *Η Περιπέτεια της Ζωγραφικής, Συζητήσεις με την Πέγκυ Κουνενάκη*, Εξάντας, Αθήνα 1994, σ. 85, σημ.142

¹⁷⁶ Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές...*, σ. 46

από τη δυναμική της προσφοράς και της ζήτησης».¹⁷⁷ Τις παραπάνω θέσεις συμπληρώνει και η άποψή τους ότι η πραγματική λειτουργία του έργου τέχνης προϋποθέτει την οικεία προς το κοινό θέση του καλλιτέχνη και αντιστοίχως έναν εξοικειωμένο με την Τέχνη θεατή.

Όλοι αυτοί οι προβληματισμοί και οι τοποθετήσεις διαμορφώνουν τον κοινό ομαδικό προβληματισμό τους αλλά οι «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» δείχνουν ιδιαίτερη επιθυμία να διατηρούν και την ατομική προσέγγιση που ο καθένας έχει για τα πράγματα. Πιστεύουν «στην ανταλλαγή, στην διαφοροποίηση και στο ομαδικό έργο».¹⁷⁸ Ως διαφοροποίηση μεταξύ τους αντιλαμβάνονται την αναθεώρηση των απόψεων τους μέσα από τον διάλογο, έτσι ώστε η παράλληλη διαφοροποίηση, η προσωπική θέση του καθενός να μπορεί να συμβάλλει γόνιμα στις επιδιώξεις τους.

Λίγο πριν την πρώτη ομαδική έκθεση στο Ινστιτούτο Goethe το 1972, οι διαφοροποιήσεις πολιτικές και αισθητικές στις απόψεις των μελών, που κυρίως επηρέασαν την μελλοντική πορεία της ομάδας, άρχισαν ήδη να διαφαίνονται. Ως προς την πολιτική διαφοροποίηση ενώ και οι πέντε ανήκαν στον χώρο της Αριστεράς, ο Χρόνης Μπότσογλου και η Κλεοπάτρα Δίγκα είχαν διαφοροποιηθεί και είχαν προσχωρήσει στον Μαοϊσμό (ίσως και λόγω της επίδρασης που άσκησε σε αυτούς το Παρίσι).¹⁷⁹ Ως προς την ιδεολογική / αισθητική διαφοροποίηση φάνηκε στα επόμενα κείμενα που συντάχθηκαν¹⁸⁰ τα οποία έφεραν χωριστά τις υπογραφές τους για να γίνουν ευδιάκριτες οι διαφοροποιημένες αισθητικές και ιδεολογικές αντιλήψεις. Ο παράγων «διαφοροποίηση» τον οποίο επικαλέστηκαν στο πρώτο τους θεωρητικό κείμενο κατά τη γνώμη μας μπορεί να αιτιολογήσει το γιατί συντάχθηκαν και υπογράφηκαν δυο χωριστά κείμενα.¹⁸¹ Το πρώτο έφερε τις υπογραφές των Ψυχοπαίδη, Κατζουράκη, Βαλαβανίδη και επαναλαμβάνει την αρχική τοποθέτηση της ομάδας περί διακίνησης των έργων τέχνης έξω από θεσμοποιημένους χώρους, απευθυνόμενο σε ένα κοινό που δεν αποτελεί την «ελίτ». Όπως υποστηρίζουν, τα εμπορικά κυκλώματα διακίνησης έργων τέχνης ακυρώνουν τον ρόλο του, που συνίσταται στην άμεση επικοινωνία του με το κοινό. Ταυτόχρονα με την αποδέσμευση του έργου τέχνης από τα εμπορικά κυκλώματα διακίνησης και από τη στιγμή που τα έργα απευθύνονται σε μη φιλότεχνους αλλά σε ένα κοινό που

¹⁷⁷ Άποψη που διατυπώνεται στο μανιφέστο των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών» 29-2-1972, παρατίθεται στο Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές*..., σ. 45

¹⁷⁸ Γ. Ψυχοπαίδη, Χρ. Μπότσογλου, Γ. Βαλαβανίδη, Κ. Κατζουράκης, Κλ. Δίγκα, «Η λειτουργία του έργου τέχνης», παρατίθεται στο *Χρονικό '71*, Πνευματικό και καλλιτεχνικό κέντρο «Ωρα», Αθήνα, 1971, σ.134. Επίσης παρατίθεται στο Παράρτημα της παρούσης

¹⁷⁹ Christofoglou, Martha-Elli, *Le groupe des jeunes*..., ό.π., σ. 41

¹⁸⁰ Βλ. Παράρτημα της παρούσης

¹⁸¹ Κουνενάκη, Πέγκυ, ό.π., σ. 44-48

σκέπτεται και ενεργεί, ο καλλιτέχνης ως μη «αυθεντία», πια, έρχεται κοντά στο κοινό μέσα από έργα φτιαγμένα κατά τέτοιο τρόπο που να αφήνουν την κοινωνία να αυτοπαρουσιαστεί.

Στη συνέχεια εξηγούν τις πλαστικές επιλογές που μπορούν να κάνουν το «κοινωνικοποιημένο έργο», όπως αυτοί το χαρακτηρίζουν να λειτουργήσει: αξιοποιούν τη δυναμική της φωτογραφίας και της διαφήμισης όχι όμως όπως η Pop Art, δηλαδή μέσα από επιλεγμένες εικόνες που προβάλλουν την ψευδότητα της κοινωνίας και έχουν περάσει στις συνειδήσεις των ανθρώπων ως τέτοιες, αλλά την αξιοποίηση της απομονωμένης εικόνας ως μέσον για να προχωρήσουν στον κριτικό σχολιασμό τους και στην προβολή των βαθύτερων συσχετισμών τους σε αντιπαράθεση με το κοινωνικό περιβάλλον.

Το δεύτερο κείμενο των Μπότσογλου, Δίγκα, Βαλαβανίδη¹⁸² έκανε επίσης λόγο για μια τέχνη που δεν αναπαριστά την πραγματικότητα μέσα από τους ψευδείς όρους της, αλλά για μια παραστατική ζωγραφική, εύκολα αναγνωρίσιμη από τον καθένα που να φωτίζει και να αποκαλύπτει την εξυπηρέτηση συμφερόντων μέσα από την ψευδότητα. Αναφέρονται στο ζήτημα της θέσης που πρέπει να έχει ο καλλιτέχνης απέναντι σε μια τέτοιου είδους απόπειρα, η οποία κατά τη γνώμη τους παύει να είναι υποκειμενική. Δίνεται βαρύτητα στον τρόπο που αισθητικά θα αποδώσει ο καλλιτέχνης το έργο του, ο οποίος γίνεται καθοριστικός για την ερμηνεία που θα δοθεί στο γεγονός που αναπαριστά με την κατά το δυνατόν μεγαλύτερη απόσταση από τον υποκειμενικό σχολιασμό.

Τα θέματα που επιλέγουν να ζωγραφίσουν είναι σημαντικά ή ασήμαντα καθημερινά γεγονότα με σύμβολα της παρμένα από τη διαφήμιση, τον Τύπο, το σινεμά, και προσπαθούν να αποκαλύψουν τις κοινωνικές πτυχές που ξετυλίγονται και έχουν αποτέλεσμα τη βία, την καταπίεση, την εκμετάλλευση με σκοπό να αποκαταστήσουν την αλήθεια που για τους ανθρώπους ήταν μπερδεμένη και ασαφής.¹⁸³

Το τρίτο και τελευταίο θεωρητικό κείμενο της ομάδας¹⁸⁴, που πλαισίωσε την δεύτερη έκθεση της ομάδας στην γκαλερί «Κοχλίας» στη Θεσσαλονίκη το 1973, έφερε την υπογραφή όλων των μελών. Πρόκειται για έναν συγκερασμό των δύο προηγούμενων κειμένων που είχαν συνταχθεί χωριστά τον προηγούμενο χρόνο για την έκθεση στο Goethe. Σε αυτό βρίσκεται η προσθήκη μιας παραγράφου, που όπως παρατηρεί η Μάρθα Χριστοφόγλου δείχνει ότι οι πέντε καλλιτέχνες υπαναχωρούν από την αρχική τους ορμητική και αυθόρμητη διάθεση να

¹⁸² Christofoglou, Martha- Elli, ό.π., σ. 43

¹⁸³ Από το κείμενο των Μπότσογλου, Βαλαβανίδη (Φεβ.1972), παρατίθεται στο Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές...*, σ. 47-48(βλ. Παράρτημα της παρούσης)

¹⁸⁴ Βλ. Παράρτημα της παρούσης

παρέμβουν με την αισθητική τους κοινωνικά.¹⁸⁵ Η ομάδα έχοντας από πριν συναίσθηση της κοινωνικής πραγματικότητας κατόρθωσε αισθητικά να τοποθετηθεί γι' αυτήν, ωστόσο με την παράγραφο αυτήν αποδέχεται ότι οι σχέσεις που δομούν την κοινωνική τους πραγματικότητα και τις οποίες εξακολουθούσαν να σχολιάζουν κριτικά με τα έργα τους, ήταν πολύ ισχυρές. Η τέχνη τους δεν μπορούσε να σώσει την κοινωνία. Συγκεκριμένα έγραφαν: «Δεν έχουμε ψευδαίσθηση για την επίδραση που μπορεί να έχει η προσπάθειά μας και γνωρίζουμε ότι δεν μπορούμε να αλλάξουμε την κοινωνία με τη ζωγραφική... η επίδρασή μας θα είναι εξαιρετικά περιορισμένη όσο παραμένουμε μια ομάδα απομονωμένη» από τη στιγμή που «η κοινωνικοποίηση της τέχνης που προάγουμε δεν μπορεί να βρει πρακτική εφαρμογή σε μια κοινωνία που καθορίζεται από τους νόμους της προσφοράς και της ζήτησης».¹⁸⁶

Διαβάζοντας κανείς τα θεωρητικά τους κείμενα διαπιστώνει ότι τα ιδεολογικά, αισθητικά κίνητρα και οι προθέσεις τους πλησιάζουν την πολιτική στράτευση,¹⁸⁷ αλλά κατηγορηματικά αποστασιοποιούνται από την τρέχουσα αριστερή κομματική στράτευση. Για μας που μελετούμε την περίπτωση της ομάδας ως μιας περίπτωσης ιδεολογικής και αισθητικής διαφοροποίησης από τις κατεστημένες αντιλήψεις, τα κείμενά τους παρουσιάζουν ενδιαφέρουσες απόψεις, παρά τις εσωτερικές διαφορές των μελών. Όσο κι αν οι θέσεις των μελών φαίνονται παραπλήσιες, επειδή όμως κάποια από αυτά υπογράφονται χωριστά, εμείς οφείλουμε να δεχθούμε ότι από ένα σημείο και πέρα τα μέλη τοποθετούνται σε διαφορετική αισθητική βάση.

Η Μάρθα Χριστοφόγλου δίνει την κοινή συνισταμένη των θέσεών τους στη μελέτη της.¹⁸⁸ Οι πέντε καλλιτέχνες επεδίωκαν να παράγουν έργα τέχνης που να μπορούν να έχουν μια κοινωνική λειτουργία μεταφέροντας μηνύματα σε ευρύ κοινό χωρίς να υπόκεινται στους κανόνες της διακίνησης των έργων τέχνης κάτι που αυτόματα θα σήμαινε τον περιορισμό σε ένα πολύ μικρό κοινό φιλότεχνων. Τα έργα αυτά θα διαπνέονταν από μια απόπειρα να

¹⁸⁵ Christofoglou, Martha-Elli, ό.π., σ. 45

¹⁸⁶ Christofoglou, Martha-Elli, ό.π., Παράρτημα σ. 137 (το απόσπασμα στην παρούσα είναι σε ελεύθερη μετάφραση της γράφουσας της παρούσας από τα γαλλικά)

¹⁸⁷ Το ιστορικό υπόβαθρο της «στρατευμένης» τέχνης, όπου ο καλλιτέχνης αποκτά ρόλο επιτακτικό για την κοινωνική πρόοδο, ως πολίτης που ενσωματώνεται στον κοινωνικό αγώνα και η τέχνη του τάσσεται στην υπηρεσία του λαού για την εκπαίδευσή και δεν αποτελεί μόνο απόλαυση μιας Αριστοκρατίας, το εντοπίζουμε σε φιλοσοφικά συστήματα, όπως αυτά που διαμόρφωσαν οι οπαδοί του Saint-Simon στη Γαλλία στα χρόνια γύρω από τη Γαλλική Επανάσταση. Οι ιδέες του Saint-Simon επηρέασαν πολλούς διανοουμένους του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, όπως ο Proudhon, ο οποίος στο σύγγραμμά του «Η Τέχνη και η κοινωνική της αποστολή» (1866) χρησιμοποίησε μεταφορικά τον στρατιωτικό όρο *avant-garde* (εμπροσθοφυλακή) για να εξάρει και να διακρίνει τον στρατευμένο από τον μη στρατευμένο καλλιτέχνη (*arriere-garde*). Φθάνοντας στα έτη 1950-1970 οι προσδοκίες για ένα καλύτερο μέλλον οδηγούν στη «στράτευση» των καλλιτεχνών είτε προς μια ουμανιστική κατεύθυνση, είτε προς μια κατεύθυνση κομματικά καθορισμένη. στο Οικονόμου, Μαρία Δ., *Η κίνηση των ιδεών στη Γαλλία...*, ό.π., σ. 250-252

¹⁸⁸ Christofoglou, Martha-Elli, *Le groupe des gens réalistes grecs*, ό.π., σ. 47

«ξεπεράσουν» αισθητικά τις παραδεδομένες αξίες της Σχολής Καλών Τεχνών, υιοθετώντας μια ρεαλιστική προσέγγιση της καθημερινής πραγματικότητας μέσα από μια νέα πλαστική γλώσσα πιο κοντά στις σύγχρονες ευρωπαϊκές τάσεις. Τα πλαστικά μέσα που χρησιμοποιούν τα αποκαλύπτουν οι ίδιοι μέσα από τα κείμενά τους που μέρος τους μπορούμε να στην δουλειά του Ψυχοπαίδη εκείνης της περιόδου.

Ομοίως και η Πέγκυ Κουνενάκη που υποστηρίζει ότι οι απόψεις των πέντε καλλιτεχνών αφορούν αποκλειστικά την τέχνη, τον κοινωνικό ρόλο του καλλιτέχνη, την άρνηση της αφαίρεσης και τη ρεαλιστική αναπαράσταση μακριά από δογματισμούς, τη συμμετοχή και παρέμβαση του καλλιτέχνη στα κοινωνικά προβλήματα.¹⁸⁹

γ. Οι εκθέσεις της ομάδας: Ινστιτούτο Goethe, 1972 και γκαλερί «Κοχλίας», 1973

Οι εκθέσεις της ομάδας υπήρξαν μια έμπρακτη δράση των θεωρητικών τους κειμένων. Έχει μεγάλη σημασία ότι οι εκθέσεις αυτές πραγματοποιήθηκαν μέσα σε καλλιτεχνικά ανελεύθερες συνθήκες. Το γεγονός όμως ότι η πρώτη έκθεση έλαβε τόπο σε έναν χώρο όπως το Ινστιτούτο Goethe της Αθήνας ήταν καθοριστικό αφενός γιατί οι δικτάτορες έπρεπε να επιδείξουν ένα «φιλελεύθερο» πρόσωπο, αφού ο επίσημος σκοπός της έκθεσης ήταν να αναδειχθούν νέα καλλιτεχνικά ρεύματα και δεν υπήρχε λόγος να μην επιτρέψουν μια τέτοια δραστηριότητα, αφετέρου διότι και να ήθελε να παρέμβει, ο χώρος θεωρείτο όπως αναφέραμε «ξένο έδαφος».

Η πρώτη δημόσια προσπάθεια της ομάδας είχε ανέλπιστη απήχηση στο κοινό που περιλάμβανε πολίτες, προοδευτικούς διανοούμενους, φιλότεχνους και φοιτητές. Μηνύματα συμπαράστασης και θαυμασμού για το εγχείρημα έφταναν από την «Ομάδα του Κέδρου» και από λογοτέχνες που είχαν υπογράψει τα «Δεκαοχτώ κείμενα», τον Στρατή Τσίρκα και από πολιτικούς κρατούμενους στον Κορυδαλλό. Υπολογίζεται το Ινστιτούτο Goethe επισκέφθηκαν περίπου 4000 άτομα.¹⁹⁰

Οι επισκέπτες, εκτός από τον κατάλογο της έκθεσης και τα δύο προαναφερθέντα χωριστά κείμενα, που είχαν συντάξει και υπογράψει τα μέλη της ομάδας, έπαιρναν, ύστερα από πρωτοβουλία του J. Weissert, ένα θεωρητικό κείμενο του Θανάση Βαλτινού,¹⁹¹ μια πολυγραφημένη συνέντευξη του Howard Kanowich σχετική με τον ρεαλισμό στον

¹⁸⁹ Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές...*, σ. 48

¹⁹⁰ Κουνενάκη, Πέγκυ, *ό.π.*, σ. 53-54

¹⁹¹ Ο Weissert επέλεξε το κείμενο του Θ. Βαλτινού να πλασιώσει τα υπόλοιπα θεωρητικά κείμενα της έκθεσης γιατί ήταν ένας από τους συντάκτες των «18 Κειμένων» που εκδόθηκαν το 1970, ως λόγος διαμαρτυρίας στη Χούντα, παρατίθεται στο Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές...*, *ό.π.*, σ. 50-51, επίσης παρατίθεται στο, Christofoglou, Martha-Elli, *Le groupe des jeunes réalistes grecs*, *ό.π.*, Παράρτημα, σ. 126

20^ο αιώνα¹⁹² και έναν κατάλογο με έργα ευρωπαϊών ρεαλιστών από εκθέσεις εκείνης της περιόδου. Τα δυο τελευταία κείμενα περί ρεαλισμού, ήταν περισσότερο παραπλανητικά για την αποφυγή παρέμβασης από τις Αρχές. Σκοπός ήταν να θεωρηθεί ότι η έκθεση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο παρουσίασης και ανάδειξης των νέων ρεαλιστικών τάσεων στις εικαστικές τέχνες της Ευρώπης στον ελληνικό χώρο. Παρόλα αυτά η Ασφάλεια Αθηνών ήταν δήλωσε το παρόν και ανάγκασε τον Κ. Κατζουράκη να κατεβάσει το έργο «Θητεία», που απεικόνιζε έναν στρατιώτη που κρατούσε στα χέρια του ένα κουτί σπίρτα με τον «φοίνικα» της δικτατορίας. Το έργο δεν αποσύρθηκε τελικά από την έκθεση, γιατί ο καλλιτέχνης το τροποποίησε επικολλώντας πάνω στο ζωγραφισμένο σπιρτόκουτο ένα πραγματικό από την ανάποδη πλευρά για να μην φαίνεται το επίμαχο σχέδιο.¹⁹³

Η Πέγκυ Κουνενάκη υπογραμμίζει ότι έκθεση αποτέλεσε ένα εικαστικό γεγονός που «σύστησε» επίσημα με το ελληνικό κοινό τον Κριτικό Ρεαλισμό, εντάσσοντας την Ελλάδα με τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες που προωθούσαν νέες τάσεις. Όσο για τα έργα υποστηρίζει ότι επέδρασαν στο κοινό και ότι το μήνυμα που επεδίωκαν να μεταφέρουν είχε περάσει γεγονός που το αποδεικνύει η μεγάλη της απήχηση.¹⁹⁴ Εμείς από αυτή τη θέση κρίνουμε ότι προκύπτει το συμπέρασμα ότι η ομάδα πρόκειται για μια ελληνική περίπτωση ρεαλιστικής τέχνης διότι έφερε χαρακτηριστικά ανάμεικτα με νέα στοιχεία-προϊόντα αφομοιώσεως ξένων τάσεων σε συμφωνία και με την ελληνική εκφορά της τέχνης και προσαρμοσμένα να απευθύνονται και στο ελληνικό κοινό καθώς ο προβληματισμός και το σχόλιο περιστρέφονται γύρω από ελληνικά ζητήματα.

Τον αμέσως επόμενο χρόνο, 9-22 Απριλίου 1973, η ομάδα θα εκθέσει στη Θεσσαλονίκη, στην γκαλερί «Κοχλίας» του Κώστα Λαχά. Τα μέλη εξακολουθούν να είναι διασπαρμένα γεωγραφικά, Η Κλ. Δίγκα διαμένει ακόμα στο Παρίσι, ο Κ. Κατζουράκης στο Λονδίνο και ο Γ. Ψυχοπαίδης στο Μόναχο. Στην Αθήνα βρισκόταν ο Γ. Βαλαβανίδης και ειδικά για τις ανάγκες της έκθεσης είχαν επιστρέψει από το Παρίσι ο Χρ. Μπότσογλου και από το Μόναχο ο Γ. Ψυχοπαίδης.

Την έκθεση επισκέφτηκαν περισσότερο οι φοιτητές της Θεσσαλονίκης και αυτό αμέσως της έδωσε έναν αέρα πιο ανήσυχο. Οι τρεις καλλιτέχνες που βρίσκονταν εκεί, ο Ψυχοπαίδης, ο Μπότσογλου κι ο Βαλαβανίδης εκτός από τις συζητήσεις που έκαναν με το

¹⁹² Η Μπία Παπαδοπούλου υποστηρίζει ότι κατά κοινή ομολογία η ομάδα έκανε επιλεκτική καταγραφή των ρεαλιστικών κινημάτων, λόγω του ότι ήταν λιγότερο ευαισθητοποιημένη απέναντι στην αμερικανική εκδοχή του ρεαλισμού και απέφυγε να την συμπεριλάβει στο κείμενο, Παπαδοπούλου, Μπία, *Γιάννης Ψυχοπαίδης: ο διαλεκτικός της τέχνης*, ό.π., σ. 56-57

¹⁹³ Ανέκδοτη μαρτυρία, παρατίθεται στο Κουνενάκη, Πέγκυ, «*Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές...*», ό.π., σ. 52

¹⁹⁴ Κουνενάκη, Πέγκυ, ό.π., σ. 53

κοινό είχαν οργανώσει μάθημα μεταξοτυπίας για τους επισκέπτες και παράλληλες συζητήσεις για το τι είναι πολλαπλό. Όταν ολοκληρώθηκε η έκθεση είχε πάει εξίσου καλά με την πρώτη: μεγάλη προσέλευση επισκεπτών και μεγάλος αριθμός έργων που πουλήθηκαν.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Christofoglou, Martha- Elli, *Le groupe des jeunes réalistes Grecs*, ό.π., σ. 45

δ. Τα πλαστικά στοιχεία στα έργα της ομάδας

Οι καλλιτεχνικές προτάσεις των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών», μέσω της φωτογραφικής αισθητικής, ήταν η ελληνική εκδοχή του αμερικάνικου Φωτορεαλισμού. Παρόλα αυτά, όπως και ορισμένα μέλη της ομάδας παραδέχονται, οι Έλληνες καλλιτέχνες γενικότερα δεν γνώριζαν την τέχνη αυτών των διαδόχων της Pop Art και, μόνον αρκετά χρόνια αργότερα ήρθαν σε επαφή με τα έργα των Αμερικανών φωτορεαλιστών.¹⁹⁶ Οι επιδράσεις της Pop Art, από την άλλη πλευρά, αν και ευανάγνωστες, περιορίζονται περισσότερο στα τεχνικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά και μέσα που χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες. Η pop κουλτούρα, όπως τη βιώνουν κυρίως οι Αμερικανοί, αλλά και οι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες, δεν υφίσταται στην Ελλάδα του '70. Επίσης, η κριτική που ασκεί η «ξένη» τέχνη στο σύστημα και την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, είναι μάλλον ρηχή και κενή ουσίας για την σκληρή κατάσταση που βιώνουν οι Έλληνες τη δεδομένη χρονική περίοδο, για να μην κάνουμε λόγο για την απουσία έστω και της παραμικρής νύξης σε πολιτικά ζητήματα από την πλευρά του αμερικανικού φωτορεαλισμού, με τον οποίο μπορούμε να συνδέσουμε μόνο τους αρχικούς πειραματισμούς της Δίγκα με την πιστή αντιγραφή θεμάτων από φωτογραφίες.

Περνώντας τις φωτογραφίες στο τελάρο, χρησιμοποιώντας είτε περιορισμένη χρωματική κλίμακα από το μαύρο στο άσπρο είτε έντονη χρωματική ποικιλία και τοποθετώντας την μία δίπλα στην άλλη οι «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» μιμούνται όχι μόνο την αισθητική, αλλά και τη διάταξη της εφημερίδας και της διαφήμισης (εικ.12,13). Η Κλεοπάτρα Δίγκα μαζί με τον ασπρόμαυρο πίνακα-αφιέρωμα στη δολοφονία του συνδικαλιστή Pierre Overmay (εικ.14), όπου αναπαράγει την φωτογραφία της εποχής από το εν κινήσει αυτοκίνητο όπου επέβαινε ο επίδοξος δολοφόνος του, παρουσιάζει κι ένα γύψινο επιχρωματισμένο ομοίωμα χεριού που κρατά πιστόλι, θέλοντας να δώσει ακόμη περισσότερη έμφαση στη χειρονομία του δολοφόνου (εικ.15). Μια εικοσαετία αργότερα, θα εξομολογηθεί στην Πέγκυ Κουνενάκη, ότι η ομάδα των πέντε εξέφραζε έναν «αισιόδοξο ρομαντισμό» για τις δικαιότερες ημέρες που μπορούσαν να ανατείλουν στις κοινωνίες του μέλλοντος. Όπως μαρτυρεί, ενοποιητικός παράγοντας στην ομάδα υπήρξε «μια κρυφή ανομολόγητη επιθυμία που κέντριζε τη φιλοδοξία τους: να κάνουμε το διαλεκτικό υλισμό ζωγραφική. Τέτοιος ιδεαλισμός εν ολίγοις...».¹⁹⁷ Παραπέμποντας στη «φιλμική» ροή και αφήγηση, ο

¹⁹⁶ Όπως αναφέρει η Μπία Παπαδοπούλου επικαλούμενη προσωπικές συζητήσεις με όλα τα μέλη των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών», βλ. Παπαδοπούλου Μπία. (επιμ.), Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης -Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα, ό.π., σ. 208

¹⁹⁷ Πέγκυ Κουνενάκη στο Κατζουράκης Κ., ό.π., σημ. 102, σ. 34

Μπότσογλου παρουσιάζει σε μία σύνθεση, πολλές εικόνες, έγχρωμες και ασπρόμαυρες, εμπνευσμένες από το σύγχρονο κόσμο της διαφήμισης (εικ.16). Η Μπία Παπαδοπούλου συνδέει την επιλογή αυτή του Μπότσογλου με τη διαμονή του στο Παρίσι μεταξύ 1970 και 1972 και την εμπειρία του ως επιβάτη του υπόγειου σιδηρόδρομου, που βλέπει τις διαφημιστικές εικόνες να περνούν ταχύτατα μπροστά στα μάτια του από σταθμό σε σταθμό.¹⁹⁸

Η Pop Art που συχνά επικαλέστηκαν οι «Νέοι Ρεαλιστές» στα έργα τους εξέφρασε μια εποχή εξορθολογισμένη. Όντας αποστασιοποιημένη και πραγματιστική, παρόλα αυτά δεν μπόρεσε να θίξει προβλήματα ηθικού περιεχομένου. Οι «Νέοι Ρεαλιστές» πήραν από αυτήν όσα τους ήταν απαραίτητα αλλά η δική τους τέχνη, μολονότι ρεαλιστικής μορφής, εκφράζει και έναν «ρομαντισμό» (στον οποίο και η Pop Art είναι αντίθετη) θέτοντας στο επίκεντρο των προβληματισμών την αναζήτηση μιας κοινωνίας που δεν έχει χάσει τις ηθικές τις αξίες.¹⁹⁹ Τα έργα τους αποδεικνύουν ότι προβληματίζονται τόσο γύρω από τη μορφή και τη λειτουργία του έργου τέχνης στο σύνολό του, ώστε φτάνουν ακόμα και στο σημείο να αμφισβητούν και τα ίδια τα μέσα που χρησιμοποιούν. Η χρήση όποιων τεχνοτροπιών κάνουν συνεπικουρεί στο να «αναθερμάνει» αυτές τις αναζητήσεις κοινωνικού προβληματισμού, που συμπίπτουν με αυτές των ξένων καλλιτεχνών. Για την χρήση της Pop Art θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι πέντε καλλιτέχνες δεν την αξιοποιούν όπως εννοήθηκε όταν αναπτύχθηκε ως καλλιτεχνικό κίνημα, δηλαδή ως προπαγάνδα του καπιταλισμού, αλλά για τον αντίθετο ακριβώς λόγο. Της έδωσαν μια κατεύθυνση αντικαπιταλιστική.²⁰⁰

Ο Ιστορικός Τέχνης, Νίκος Δασκαλοθανάσης υποστηρίζει ότι η ζωγραφική των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών» μόνο εν μέρει μπορεί να συσχετιστεί με τα αντίστοιχα δυτικά καλλιτεχνικά ρεύματα και το αποδίδει στο διαφορετικό πλαίσιο παραγωγής και υποδοχής των έργων της ομάδας. Τα έργα τους μπορεί να είχαν ομοιότητες ως προς τη μορφή με τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά έργα, εκδηλώνοντας κάποιους συγχρονισμούς με το παραστατικό ιδίωμα της Pop Art και του Υπέρ-ρεαλισμού (Hyperrealism), ωστόσο εμπλέκονταν λιγότερο με την κριτική ενός πρώιμου αγοραίου καταναλωτισμού της στρατοκρατούμενης Ελλάδας και περισσότερο με τις προθέσεις ενός «στρατευμένου» κοινωνικού ρεαλισμού, η σαφήνεια του οποίου αποτέλεσε την βάση τους και επιζητούσε την αποδοχή του κοινού μιας χώρας που είχε την βιοματική εμπειρία των χρόνων του Εμφυλίου και τις μετέπειτα σκληρές συνέπειές του

¹⁹⁸ Παπαδοπούλου Μπία, (επιμ.), *Γιάννης Ψυχοπαίδης: ο διαλεκτικός της Τέχνης*, ό.π., σημ. 103, σ. 22

¹⁹⁹ «ηθικές» αξίες νοούνται εδώ οι αξίες για μια κοινωνία που δεν αλλοτριώνεται και δεν παρασύρεται από δυνάμεις όπως ο καταναλωτισμός, προς μια κατεύθυνση που την βγάζει από τον ουσιαστικό της σκοπό, που είναι να αποτελείται από άτομα που απολαμβάνουν τις παροχές εκείνες που θα τους εξασφαλίζουν μια ποιότητα ζωής.

²⁰⁰ Μουτσόπουλος, Θανάσης (επιμ.), ό.π., σ. 64

και που εκείνη την περίοδο υφίστατο την βαναυσότητα της δικτατορίας. Τέτοια έργα δεν συναντώνται με την ίδια καθαρότητα στην ευρωπαϊκή τέχνη εκείνης της εποχής. Κατά τον Δασκαλοθανάση ο καλλιτεχνικός πειραματισμός, στην Ελλάδα του '70, επιχειρούσε να διεκδικήσει έναν πολιτικό χώρο ύπαρξης, ο οποίος στη Δύση, είτε θεωρούνταν αυτονόητος, είτε αποτελούσε «ελάχιστο παράμετρο συγκρότησης μιας καλλιτεχνικής γλώσσας στο μέτρο που και η ίδια η έννοια του πολιτικού έμοιαζε τώρα να μεταλλάσσεται». Για τους λόγους αυτούς ο Δασκαλοθανάσης υποστηρίζει ότι η πειραματική τέχνη στην Ελλάδα είχε περιορισμένη απήχηση, κυρίως σε έναν κύκλο άμεσα ενδιαφερομένων.²⁰¹

ε. Απόψεις των Κριτικών Τέχνης για τους «Νέους Έλληνες Ρεαλιστές»

Στο βιβλίο της Π. Κουνενάκη «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-1973: η εικαστική παρέμβαση μιας ομάδας 1971-1973» υπάρχουν αποσπάσματα από τις κριτικές που έγιναν στον τύπο της εποχής για την έκθεση στο Goethe²⁰². Κρίνουμε ότι έχει ενδιαφέρον να παραθέσουμε ένα μέρος από αυτές για να πάρουμε μια γενική εικόνα του πώς υποδέχτηκαν και οι κριτικοί της τέχνης την δουλειά της ομάδας μέσα στις ειδικές συνθήκες που έκανε την εμφάνισή της.

Η *Ελένη Βακαλό* (Τα Νέα, 5 Απριλίου 1972) αναφέρεται στην αναβίωση του ρεαλισμού που φωτίζει την πραγματικότητα, στην προσπάθεια αναζήτησης της «πραγματικής» πραγματικότητας των Ελλήνων ζωγράφων. Η οξεία παρατηρητικότητα της κοινωνίας παρουσιάζεται μέσα από την διεισδυτική ειρωνεία που τα έργα της ομάδας αποπνέουν. Μέσω της χρήσης της φωτογραφίας η Βακαλό αντιλαμβάνεται ότι επιχειρούν να φωτίσουν τον κοινωνικό μηχανισμό. Μέσω της απογύμνωσης των φτηνών συμβόλων της σύγχρονης μυθολογίας αποκαλύπτονται, ο κοινωνικός προβληματισμός και η προσπάθεια αφύπνισης του θεατή.

Η *Έφη Ανδρεάδη* (Βήμα, 14 Μαρτίου 1972) βρίσκει μορφολογικές διαφορές στα έργα των πέντε καλλιτεχνών αλλά τα πλαστικά μέσα όπως η φωτογραφία, συμβάλλουν στην αποκάλυψη μιας πραγματικότητας που απορρέει από μια οξεία κοινωνική παρατηρητικότητα και αποδίδεται με τεχνικά εντυπωσιακούς τρόπους.

Η *Νίκη Λοϊζίδη* (Απογευματινή, 14/4/1972) γνωρίζοντας τη σύγχυση που προκαλεί ο όρος «Νεορεαλισμός» επικαλείται ορισμένα κοινά γνωρίσματα στις τεχνολογίες που αναγνωρίζει στα έργα τους, Pop Art, Art Document, διακρίνοντάς τα από τις ψυχρές

²⁰¹ Δασκαλοθανάσης, Νίκος, «Ανάμεσα στο '60 και το '80: Η Μεταβατική Τέχνη μιας Μεταβατικής Περιόδου», στο Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), *Τα χρόνια της αμφισβήτησης...*, ό.π., σ. 211-212

²⁰² Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές...*, ό.π., σ. 56-71

αποτυπώσεις του εικαστικού γεγονότος της Object Art, για να καταλήξει ότι οι παραπάνω τεχνοτροπίες όπως είναι επεξεργασμένες στα έργα, ενισχύουν την αφύπνιση του κοινού, ενεργοποιώντας το απέναντι στον κοινωνικό προβληματισμό.

Η Έφη Φερεντίνου («Χρονικό», 1972), καταγράφοντας τις εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν συνολικά εκείνη τη χρονιά αναγνωρίζει ως μόνη πραγματικά ομαδική την έκθεση των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών» με το κριτήριο ότι είχαν έναν κοινό στόχο, να αποδώσουν την καθημερινή πραγματικότητα μέσα από καθημερινά γεγονότα, μέσα από τους χαρακτηριστικούς τύπους της, που ευρηματικά επέλεξαν να παρουσιάσουν, ώστε μέσα από συνδυασμούς εικόνων να γίνεται εφικτή μια «ευρύτερη ή στενότερη σημασία» των εικόνων αυτών.²⁰³

Από άλλα κριτικά κείμενα διαπιστώνουμε ότι μολονότι είδαν θετικά το εγχείρημα της ομάδας, οι συντάκτες τους, παρασυρμένοι ίσως από το όνομα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» τους εντάσσουν στο κίνημα του Νεορεαλισμού. Αυτό ίσως σημαίνει ότι κι εκείνοι προσπαθούν να εξηγήσουν τις νέες παρεμβάσεις που επιχειρούν οι πέντε νέοι καλλιτέχνες. Υπάρχουν άλλοι κριτικοί που, έχοντας συνηθίσει μια ορισμένη μορφολογία από εγχειρήματα άλλων ελλήνων καλλιτεχνών στην παραστατική ζωγραφική, δεν μπορούν να αναγνωρίσουν το βαθμό καινοτομίας, που οι «Νέοι Ρεαλιστές» εισηγούνται σε σχέση με την παραστατική ζωγραφική και τον κοινωνικό προβληματισμό, όπως αυτά φάνηκαν στα εκτιθέμενα έργα.

Είναι, πάντως, κοινά παραδεκτό από τους Κριτικούς των εικαστικών τεχνών ότι οι πέντε καλλιτέχνες απασχολούνται με νέες καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Εδώ έγκειται η δυσκολία τους να ορίσουν ποιες είναι αυτές και γι' αυτό καταφεύγουν σε ασφαλείς συσχετισμούς της ομάδας με ξενόφερτες (ελάχιστα γνωστές τον καιρό εκείνο) καλλιτεχνικές τάσεις, όπως η Pop Art και ο Φωτογραφικός Ρεαλισμός, η Τέχνη Ντοκουμέντο ή παραλληλίζοντας τη δουλειά τους με παραδείγματα ξένων καλλιτεχνών όπως ο Genovés. Επίσης παραδέχονται ότι αυτό που παρουσιάζουν στο Goethe είναι μια σοβαρή δουλειά που προσπαθεί να αναδιαμορφώσει τη σχέση του έργου τέχνης με το κοινό. Στις παρατηρήσεις τους δεν παραλείπεται ο σχολιασμός για την χρήση της φωτογραφίας και του ντοκουμέντου που αποτελεί την πρώτη ύλη, όχι για την πιστή αναπαράσταση αλλά για την αμεσότητα της επικοινωνίας με τον θεατή. Όσο κι αν τα έργα της ομάδας δεν ήταν ομοιόμορφα μορφολογικά και θεματικά και όσο κι αν υπήρχε σύγχυση των απόψεών τους στα κείμενα που συνόδευαν την έκθεση -γεγονός που πρέπει να ήταν ευδιάκριτο στους κριτικούς που την είδαν-

²⁰³ Πιθανόν η Έφη Φερεντίνου με αυτή της την άποψη να εννοεί ότι τα έργα μπορούσαν να έχουν ποικίλες ερμηνείες κοινωνικού προβληματισμού, συμπεριλαμβανομένης και μιας πιο «στενής» που αφορούσε την καταγγελία στο καθεστώς

αναγνωρίζεται από αυτούς ο κοινός τους προσανατολισμός σε μια τέχνη που στη μορφή έφερε νέες τεχνικές και ως προς το περιεχόμενο είχε κοινωνική υπόσταση.

Ως προς το αισθητικό μέρος, υπήρχαν και λιγότερο θετικές κριτικές όπως αυτή του *Π. Καραβία* (Νέα Εστία, τ.1076, 1/5/1972) που αντιμετώπιζαν με δυσπιστία τις νέες προτάσεις και απέφευγαν να τονίσουν ότι οι πέντε καλλιτέχνες είχαν ξεφύγει από την πεπατημένη και εισήγαγαν μια παραστατική τέχνη με ρεαλιστική εικονογραφία που δεν ήταν συνηθισμένη. Ο Καραβίας εκδηλώνει την σύγχυσή του για το αν βλέπει μπροστά του φωτογραφίες ή έργα ζωγραφικής και υποστηρίζει ότι αυτή ή νέα ρεαλιστική αντιμετώπιση των θεμάτων είναι ελλειπτική γιατί δεν δίνει την αισθητική ενέργεια δεμένη με το βάθος.

Ως προς τα έργα της ομάδας διαπιστώνουμε ότι οι κριτικές περισσότερο στάθηκαν σε ζητήματα τεχνοτροπίας και πλαστικών μέσων παρά θεματολογίας και προσπαθούσαν να αναγνωρίσουν ομοιότητες με τις ξένες τάσεις. Αυτό μας οδηγεί στην υπόθεση ότι ενδεχομένως «παραπλανήθηκαν» κι εκείνοι από το προκάλυμμα της έκθεσης που ήταν να «περιγράψει» τις νέες ευρωπαϊκές τάσεις και επομένως είναι πιθανό να είδαν μόνο τη μια διάσταση του σκοπού της έκθεσης που οι «Νέοι Ρεαλιστές» ήθελαν να παρουσιάσουν στο ελληνικό κοινό. Παρατηρούμε ότι στις περισσότερες κριτικές αποκαλούν την ομάδα «νέο ρεαλιστές», καλλιτεχνικό ρεύμα που, όπως παρατηρεί η Κουνενάκη, δεν έχει την αντιστοιχία του στον χώρο της ζωγραφικής αλλά κυρίως στον κινηματογράφο. Ωστόσο, υπάρχει το γαλλικό κίνημα «Nouveau Réalisme» (Νέο-Ρεαλισμός) αντίστοιχο της Pop Art, που αξιοποιεί υλικά της σύγχρονης πραγματικότητας κάνοντάς τους όμως μια ειδική χρήση σε συνθέσεις κολάζ ή κατασκευές.²⁰⁴

Συνοψίζοντας διαπιστώνουμε ότι οι κριτικές που δημοσιεύτηκαν ήταν «φειδωλές» και δεν επεκτάθηκαν αναλυτικά στον κριτικό σχολιασμό της κοινωνίας που έκαναν οι καλλιτέχνες μέσα από τα έργα τους. Οι κριτικοί δεν ανέδειξαν τα θέματα που απασχολούσαν τους καλλιτέχνες. Μολονότι στα θεωρητικά κείμενα και στα έργα υπήρχαν και νύξεις για τη δικτατορία στην Ελλάδα, οι κριτικοί τους τοποθέτησαν ανάμεσα στους καλλιτέχνες που είχαν έναν καλλιτεχνικά εκφρασμένο κοινωνικό προβληματισμό, χωρίς να τον προσδιορίζουν στα «καθ' ημάς». Την αποσιώπηση αυτή την αποδίδουμε στον φόβο που πιθανόν να είχαν μπροστά στις επιπτώσεις που μια τέτοια ανάδειξη μπορούσε να επιφέρει, λόγω του ότι ο Τύπος παρακολουθείτο στενά από τη δικτατορία.

²⁰⁴ Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, «Από την επιφάνεια στον χώρο», *Εθνική Πινακοθήκη, 100 χρόνια*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 1999 (επιμ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα), σ. 576-577

Η ζωγραφική των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών» ήταν στο σύνολό της μια υψηλής αισθητικής ποιότητας δουλειά. Οι πέντε καλλιτέχνες διακρίνονται γιατί δεν προσπάθησαν να «ξεπεράσουν» την τέχνη των δασκάλων τους, αρνούμενοι όσα είχαν διδαχθεί από εκείνους. Αντιθέτως, ακολουθούσαν με σεβασμό όσα έμαθαν και προσπάθησαν να ανασυστήσουν όσα πιθανόν τους φαίνονταν «πεπερασμένα» στην ελληνική τέχνη μέσα από μια νέα φόρμα.²⁰⁵ Επί της ουσίας τα καινούρια στοιχεία που βλέπει κανείς στη ζωγραφική τους είναι αισθητικές προτάσεις που έχουν σαν βάση τους την ελληνική ζωγραφική με τις ιδιαιτερότητές της, όπως τη διδάχθηκαν, οι οποίες την οδηγούν σε νέες ατραπούς.

στ. Παρατηρήσεις για την ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές»

Η ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» παρουσίασε μια ευρύτερη ιδιομορφία: οι αφορμές σύστασής της, ο τρόπος που καθένα από τα πέντε μέλη της αντιμετώπιζε την όλη σύλληψη της ιδέας, οι διαφορετικές ιδεολογικές, θεωρητικές και πλαστικές τους επιλογές, η βραχύβια αλλά επιτυχημένη παρουσία της στα εικαστικά και οι λόγοι διάλυσής της το 1973, ύστερα από δύο επιτυχημένες εκθέσεις, τη διαφοροποιούν ως προς τα γνωρίσματα που συνήθως φέρει μια καλλιτεχνική ομάδα. Η παρουσία τους στα καλλιτεχνικά δρώμενα της Ελλάδας ήταν τόσο σύντομη που θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι πρόκειται για μια «εμφάνιση-πυροτέχνημα». Και πιθανόν να ήταν. Όμως σημασία έχει η ποιότητα της δουλειάς που οι καλλιτέχνες επέδειξαν όσον καιρό συνεργάστηκαν και το «πείραμα» που προσπάθησαν να κάνουν. Από τη στιγμή που μπόρεσαν τόσο γρήγορα να διατυπώσουν θεωρητικά και αισθητικά ζητήματα, που τότε ήταν πρωτόγνωρα για την ελληνική τέχνη και το ελληνικό κοινό, κάνοντας λόγο για μια τέχνη μαρτυρική, ειρωνική και κριτική, η ομάδα έδωσε μια ερμηνεία του ελληνικού ρεαλισμού μέσα στη δικτατορία.²⁰⁶

Αναμφίβολα κι άλλοι καλλιτέχνες είχαν αναζητήσεις και ως προς τη μορφή και ως προς το περιεχόμενο του έργου τέχνης. Όμως τα επιχειρήματά των πέντε είχαν καίρια οριστεί σε ένα πλαίσιο όπου το έργο θα λειτουργούσε αισθητικά και κοινωνικά για να έρθει σε άμεση επαφή με το κοινό. Το επιχείρημα αυτό που πρόβαλαν θα μπορούσε να παραπέμψει στις ανάλογες πρωτοβουλίες που ανέλαβε δέκα χρόνια πριν η «Ομάδα Τέχνης Α'» αλλά οι δύο ομάδες δεν μπορούν να συγκριθούν ως προς τους στόχους και τις επιδιώξεις. Οι συνθήκες στις οποίες συστάθηκαν ήταν εντελώς διαφορετικές το ίδιο και οι δραστηριότητές τους. Ο Γιάννης Χαϊνης υποστηρίζει ότι ανάλογη με την «Ομάδα Τέχνης Α'» ως προς τους σκοπούς και τις

²⁰⁵ Christofoglou, Martha-Elli, *Le groupe des jeunes réalistes grecs*, ό.π., σ. 91

²⁰⁶ Kambouridis, Haris – Levounis, George, *Modern Greek art of the 20th century*, Ministry of the Aegean, Athens, 1999, σ. 202

επιδιώξεις προσπάθεια έγινε μεταγενέστερα από την «Ομάδα για την επικοινωνία και την εκπαίδευση στην τέχνη», που συστάθηκε το 1976, της οποίας οι στόχοι ήταν να δημιουργήσουν τις προϋποθέσεις για μια ουσιαστικότερη επικοινωνία του ευρύτερου κοινού με την τέχνη και να αναζητήσουν νέες μεθόδους εκπαίδευσης του.²⁰⁷ Ωστόσο, όπως παρατηρούμε συγκριτικά από τις θέσεις του Χαΐνη για την «Ομάδα Τέχνης Α'»²⁰⁸ και από τα θεωρητικά κείμενα των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών» υπήρχαν τουλάχιστον δύο κοινές προθέσεις: (α) να ενσωματωθεί το έργο τέχνης στην καθημερινότητα του κοινού -η πρώτη ομάδα θα το υλοποιούσε μέσω της εκπαίδευσης και επαφής του με αυτό και η δεύτερη μέσω μιας εικονογραφίας που έπαιρνε εικόνες από αυτήν την καθημερινότητα κάνοντας έργα τέχνης που επεδίωκαν να είναι κατανοητά από όλους- και (β) να δημιουργήσουν δρόμους επικοινωνίας με το κοινό όντας ενάντιοι στη διακίνηση της τέχνης εντός του κυρίαρχου εμπορευματικού κυκλώματος που αυτομάτως παρέπεμπε σε ένα περιορισμένο κοινό.

Ως προς τα *θεωρητικά κείμενά* τους παρατηρήσαμε ότι:

1. Οι «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» επικαλούνται ως βασικό στοιχείο της δουλειάς τους την ομαδική συνεργασία μέσω της αισθητικής και ιδεολογικής διαφοροποίησης, του σεβασμού δηλαδή στην προσωπική οπτική και τοποθέτηση του καθενός ως δομικό στοιχείο σύγκλισης και ταύτισης, Η ενέργειά τους να δημοσιεύσουν δυο κείμενα υπογεγραμμένα χωριστά από τα μέλη αποδεικνύει αυτήν την θέση. Περισσότερο όμως αποτελεί μια πράξη «διαχωρισμού» των αντιλήψεων του ενός από του άλλου. Πρόκειται για ένα παράδοξο στοιχείο, όχι πολύ σύνηθες για μια καλλιτεχνική ομάδα που δεν εμπόδισε την ομάδα να λειτουργήσει στο διάστημα που ήταν μαζί.

2. Ο ισχυρισμός τους ότι ο Κριτικός Ρεαλισμός κάνει κριτική στο σύστημα με τα όπλα του ιδίου του συστήματος, σημαίνει ότι αυτομάτως γνωρίζουν τους όρους αυτού του συστήματος. Άρα, δεν θεωρούν τους εαυτούς έξω από την πραγματικότητα στην οποία ζουν και πιθανόν να μην αποκλείουν ότι είναι και οι ίδιοι μέρη αυτού του κοινωνικού συστήματος στον οποίο ασκούν κριτική. Συνεπώς, εδώ πιθανόν υπάρχει μια αίσθηση αυτοκριτικής καθώς και μια συνείδηση και ώριμη αντιμετώπιση του βαθμού που μπορούν κοινωνικά να επέμβουν. Όταν αργότερα εμβαθύνουν στο συλλογισμό τους, εκ των πραγμάτων υπαναχωρούν και αποδέχονται ότι μόνη η τέχνη τους δεν μπορεί να αλλάξει την κοινωνία. Ο αυθορμητισμός και η ορμητικότητα όμως δεν μειώνονται, κάθε άλλο αλλά εκφράζουν τον φόβο ότι μόνη η ομάδα

²⁰⁷ Χαΐνης, Γιάννης, «Ομάδα Τέχνης α'», 1949-1967: η εκρηκτική εικοσαετία, ό.π., σ. 361

²⁰⁸ ό.π σ. 349-362

τους αν δεν συμπληρωθεί από άλλες ομαδικές προσπάθειες, μένει στο περιθώριο χωρίς να μπορεί να εκπληρώσει την αρχική της «αποστολή».

3. Στις απόψεις τους στο κείμενο που δημοσιεύθηκαν στο «Χρονικό '71» σχετικά με την «κοινωνικοποιημένη τέχνη» και τον Κριτικό Ρεαλισμό γίνεται λόγος και για την παράλληλη αλληλεπίδραση αφενός του έργου τέχνης με την κοινωνία και αφετέρου των σχέσεων που διέπουν την ίδια την κοινωνία μεταξύ τους. Το έργο τέχνης έχει σαν αποστολή να αποκαλύψει και τις σχέσεις και την αλληλεπίδραση τους. Οι ίδιοι δεν ξεκαθαρίζουν αν η τέχνη που κάνουν εντάσσεται στον Κριτικό Ρεαλισμό, όπως εμφανίστηκε στις ευρωπαϊκές χώρες. Περισσότερο κάνουν λόγο για έναν «νέο» ρεαλισμό για μια νέα προοπτική αισθητικής που παράλληλα εκφράζει κοινωνικό προβληματισμό. Αυτή η νέα προοπτική αφορά την δική τους αισθητική απέναντι στο έργο τέχνης και την χρήση του. Ανάλογες απόψεις για αυτά τα ζητήματα ακόμα δεν είχαν εκφραστεί στην Ελλάδα, τουλάχιστον από όσο είδαμε στην βιβλιογραφία που μελετήσαμε.

Ως προς τα έργα της ομάδας, διατηρούμε την πεποίθηση ότι οι πέντε καλλιτέχνες μετέδωσαν μια «ξένη» για τα ελληνικά δεδομένα τέχνη, όμως διατήρησαν την γνησιότητα της ελληνικής αισθητικής αντίληψης, έστω κι αν αυτή τότε τους φαινόταν «συντηρητική». Οι παρεμβάσεις τους ήταν καίριες. Αναπροσάρμοσαν την τέχνη, παρεμβαίνοντας με γόνιμες προσθήκες, που αναδείκνυαν ένα σύνολο πραγμάτων: μια ιδιαίτερη κουλτούρα, μια καλαίσθητη παρουσίαση των προβληματισμών τους και μια ιδεολογική τοποθέτηση, που δεν ήταν ποτέ ακραία και που πήγαζε από το ατομικό τους ήθος.²⁰⁹ Μπορεί, να υποστήριζαν ότι τα έργα τους απευθύνονται σε ένα πιο ευρύ κοινό, όμως ο βαθύς προβληματισμός, η ώριμη και συνειδητή τοποθέτηση των έργων αυτών κατά έναν τρόπο «ζητούν» από τον δέκτη να αλληλεπιδράσει μαζί τους. Επομένως, είναι αμφίβολο αν μπορεί να πραγματοποιηθεί με όλους τους όρους αν αυτός ο δέκτης δεν έχει μια ανάλογη υποδομή.

Τα έργα τους είναι η έμπρακτη επιβεβαίωση των απόψεών τους τα οποία μορφολογικά διαφέρουν σε σχέση με όσα είχαν παραχθεί εκείνη την περίοδο. Από αυτό ίσως θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αποτελούν την *ελληνική περίπτωση* μιας μορφής Κριτικού Ρεαλισμού, ως έκφραση διαμαρτυρίας, αποφεύγοντας να βγάλουμε αποφθεγματικά το συμπέρασμα ότι οι πέντε καλλιτέχνες εντάσσονται σε αυτόν. Η πρώτη υπόθεση είναι περισσότερο ελαστική και δίνει περιθώριο περαιτέρω διερεύνησης, ενώ ένα τελικό συμπέρασμα κλείνει την παρουσία της ομάδας σαν μια απλή περίπτωση εμφάνισης μιας ομάδας ενταγμένης σε ένα κίνημα. Έχουμε δυνατή την πεποίθηση ότι υπάρχουν σημεία που

²⁰⁹Μουτσόπουλος, Θανάσης (επιμ.), ό.π σ. 101

μπορούν να διερευνηθούν σε επόμενες μελέτες για την ομάδα των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών» και να αποδειχθεί ότι η παρουσία της ομάδας ήταν ένα ασφαλές ξεκίνημα για να ακολουθήσουν κι άλλοι καλλιτέχνες μια τέχνη όπως ακριβώς την εννόησαν τα μέλη της: μια νέα προσέγγιση στη μορφή και στο περιεχόμενο του έργου τέχνης, ικανό να ανταποκριθεί στις εκάστοτε κοινωνικές περιστάσεις.

Εκτός από τις προσωπικές αισθητικές τους αναζητήσεις, δέχθηκαν και τις επιδράσεις των κοινωνικών κινημάτων του εξωτερικού και έχοντας ήδη μέσα τους έντονη την ανάγκη να ξεπεράσουν κατεστημένες δομές καλλιτεχνικά και κοινωνικά, τα μέλη των «Νέων Ρεαλιστών» ανήκουν σε εκείνους που προσφέρουν ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα ρεαλιστικής ζωγραφικής που επηρέασε αρκετούς καλλιτέχνες αργότερα. Συνδύασαν τον κοινωνικό προβληματισμό με την αμφισβήτηση, επισημοποιώντας κατά κάποιο τρόπο την εμφάνισή της στον ελληνικό χώρο στη δικτατορία. Είχαν την παρησία να παρουσιάσουν τους κοινωνικούς και αισθητικούς προβληματισμούς, αμφισβητήσεις και προτάσεις τότε, δίνοντας σε όλα αυτά αντιδικτατορικό περιεχόμενο.

Η απήχηση των εκθέσεων της ομάδας ήταν μεγάλη γιατί τα έργα μετέφεραν έναν «σιωπηλό κραδασμό» και από τη δυσφορία των πολιτών. Κάλυπταν την ανάγκη όλων για διαμαρτυρία εναντίον του καθεστώτος. Και υπήρχε διάχυτη αυτή η ανάγκη των ανθρώπων εκείνον τον καιρό να έλθουν σε επαφή μεταξύ τους και να μοιραστούν τη δυσφορία που υπήρχε. Οι «Νέοι Ρεαλιστές» μπορούσαν να προκαλέσουν την ενότητα στην προκειμένη περίπτωση. Τα έργα τους έχουν και υψηλή καλλιτεχνική αξία και συγχρόνως μια γνώριμη αίσθηση. Δεν είναι τυχαίο που το κοινό που τους υποδέχθηκε ως επί το πλείστον ήταν νέοι άνθρωποι, φοιτητές κυρίως, που ένιωθαν την ίδια ορμητικότητα μ' αυτή που εκφράστηκε από τους καλλιτέχνες στα έργα τους.

Η όλη δράση της ομάδας αφήνει την αίσθηση ότι πρόκειται για καλλιτέχνες που ξεκίνησαν με ορμητικότητα για να αλλάξει «κάτι» στην κοινωνία μέσα στην οποία ζούσαν, μέσω του έργου τέχνης, θέτοντας μια νέα λειτουργία του και οριοθετώντας της σχέση τη με το κοινό. Όπως παρατηρεί, όμως, ο Π. Κονδύλης, κάθε καινοτόμος πρόταση που προσπαθεί να επιφέρει η τέχνη στην αίσθηση του κόσμου για μια διαφορετική θέαση της κοινωνικής πραγματικότητας, δεν μπορεί να προξενήσει μια ριζοσπαστική αλλαγή και να έχει καθολικό αποτέλεσμα, όσο κι αν αυτή έχει μακροπρόθεσμες επιδράσεις, ακριβώς επειδή δεν γεννιέται από μια καθολική επιθυμία για κοινωνική αλλαγή αλλά από μια μειοψηφία. Επομένως, η αλλαγή της εικόνας του κόσμου μέσα από μια μειοψηφία (στην προκειμένη περίπτωση η ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές») περισσότερο συνιστά μια πράξη συμβολική που

επιβεβαιώνει την επικράτηση της μειοψηφίας αυτής έναντι των επίσημων εκπροσώπων της παλιάς εικόνας του κόσμου.²¹⁰

Ακόμα κι αν τελικά, ορισμένες από τις ιδεολογικές τους τοποθετήσεις με τον καιρό πιθανόν αποδείχθηκε ότι δεν μπορούσαν πάντα να είναι πρακτικά εφαρμόσιμες, ήταν μια προσπάθεια που κατά τη γνώμη μας καλώς έγινε γιατί δοκιμάστηκαν τα όρια που μπορεί να φτάσει ο καλλιτέχνης και το έργο μέσα στη δικτατορία και ένα μέρος αυτού φανερώνεται από την απήχηση που μια τέτοια πράξη είχε. Παρά τις αντιφάσεις τους, μπορεί κανείς να υποστηρίξει επίσης ότι οι ανησυχίες τους αυτές εκφράζονται σε μια στιγμή που η τέχνη χρειαζόταν να έχει πολυφωνία και ανανεωτική διάθεση. Τα θεωρητικά κείμενα της ομάδας θέτουν στο επίκεντρο αναζητήσεις «ριζοσπαστικές» για τα δεδομένα της εποχής, όταν λ.χ κάνουν λόγο για ανανέωση του συστήματος διακίνησης των έργων τέχνης, που οπωσδήποτε ήταν ένα ισχυρό σύστημα για να επέμβει κανείς σε αυτό. Ωστόσο, δεν παύουν να εξωτερικεύουν τη διαμαρτυρία τους με επιχειρήματα, ακόμα κι αν αυτά δεν ήταν τόσο ισχυρά ώστε να ανατρέψουν ισχύουσες αξίες, όπως θα αποδειχθεί στο μέλλον.

Στα δέκα χρόνια μετά την διάλυση των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών» ήταν εφικτό εξαιτίας της επαρκούς χρονικής απόστασης η Μάρθα Χριστοφόγλου να τοποθετηθεί και να δώσει μια πρώτη εικόνα που παρουσίασε η τέχνη στην δικτατορία. Η άποψή της για την επίδραση της ομάδας στους καλλιτέχνες που ακολούθησαν μοιάζει με του γερμανού Κριτικού Τέχνης, Heiz Ohff. Καταλήγουν στο ότι η προσφορά τους μπορεί να μην καθόρισε τις εξελίξεις αλλά υπήρξε σημαντική και «απέφερε καρπούς». Επίσης, παρατηρεί ότι από τη μεταπολίτευση μετά πληθαίνουν οι καλλιτέχνες των οποίων η δουλειά περιστρέφεται γύρω από την λειτουργία του έργου τέχνης και της τέχνης γενικότερα.²¹¹

Η συμμετοχή του Γιάννη Ψυχοπαίδη στην ομάδα των «Νέων Ρεαλιστών» δεν τον εμπόδισε να παρουσιάσει τη δουλειά του και ατομικά, κάθε άλλο. Θεωρούμε ότι η περίοδος των «Νέων Ρεαλιστών» υπήρξε καθοριστική για να μπορέσει να καταλάβει ο ίδιος τον εαυτό του και πώς θα προχωρούσε στη συνέχεια, ως προς το τι τον απασχολεί καλλιτεχνικά, πώς θέλει να αναπτύξει τη δουλειά του, ποια είναι η θέση του καλλιτέχνη και του έργου τέχνης στην κοινωνία, σε ποιο βαθμό ισχύει η πεποίθηση ότι η τέχνη απευθύνεται σε όλους και όχι σε μια «ελίτ». Για τον Ψυχοπαίδη το να έρθει σε επαφή το κοινό με τον καλλιτέχνη δεν

²¹⁰ Κονδύλης, Παναγιώτης, *ό.π.*, σ. 65-66

²¹¹ Christofoglou, Martha-Elli, *Le groupe des jeunes réalistes...*, *ό.π.*, σ. 110-111

σημαίνει παραχώρηση της ιδιοφυΐας του καλλιτέχνη στον «απλό λαό», στις «μάζες», αλλά τη δημιουργία μιας ισότιμης σχέσης του με το κοινό.²¹²

Ίσως δεν μπορέσαμε να αποδείξουμε ότι η ομάδα αυτή έφερε κάποια τομή στα ελληνικά καλλιτεχνικά δρώμενα, μολονότι ο Ohff, ο οποίος σε κείμενο όπου αναφέρεται στα έργα του Γ. Ψυχοπαίδη, γράφει ότι οι «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» δημιούργησαν Σχολή, τη «Σχολή της Αθήνας».²¹³ Έχει όμως ενδιαφέρουσες προεκτάσεις η σύντομη πορεία τους την οποίανωρίτερα περιγράψαμε. Βρήκαμε επαρκείς λόγους που τους κάνουν πρωτότυπους και ιδιαίτερους. Ο Γ. Ψυχοπαίδη υποστήριξε ότι ομάδες όπως ήταν αργότερα το «Κέντρο Εικαστικών Τεχνών» (1976) δεν θα ήταν δύσκολο να ξαναφτιαχτούν εκ νέου. Αντίθετα, οι «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» ήταν μια ανεπανάληπτη εμπειρία.²¹⁴

²¹² Συνέντευξη του Γ. Ψυχοπαίδη στην Ελένη Βαροπούλου, *Αυγή*, Δεκ. 1976, παρατίθεται στο Μουτσόπουλος, Θανάσης, (επιμ.), *ό.π.*, σ.243

²¹³ Παπαδοπούλου, Μπία, *Γιάννης Ψυχοπαίδη: ο διαλεκτικός της τέχνης*, *ό.π.*, σ. 64-65

²¹⁴ Christofoglou, Martha-Elli, *ό.π.*, σ. 46

Συμπεράσματα-Επίλογος

Καθώς έχει πλέον καταστεί δεδομένο το γεγονός, ότι καμία καλλιτεχνική δραστηριότητα δεν γίνεται στο κενό²¹⁵ η καλλιτεχνική πράξη εμφανίζεται άρρηκτα συνδεδεμένη με την κοινωνική πραγματικότητα και αποκτά έναν σημαντικό ρόλο, αποτυπώνοντας άμεσα ή έμμεσα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της κοινωνίας. Έτσι, οι καλλιτέχνες επανεξετάζουν πτυχές της πραγματικότητας και συχνά ερχόμενοι σε ρήξη με τις καθιερωμένες συμβάσεις, δημιουργούν εκ νέου ορισμούς και δίνουν απαντήσεις, έχοντας διαμορφώσει τη δική τους άποψη γύρω από την πολιτική διάσταση της καλλιτεχνικής πράξης.

Στην παρούσα εργασία κύρια επιδίωξή μας ήταν να αναγνωρίσουμε την αποτύπωση μορφών διαμαρτυρίας στην κοινωνική πραγματικότητα της Ελλάδας στη δικτατορία μέσω μιας πλαστικής γλώσσας που διαμορφώθηκε από καλλιτέχνες που προσπαθούσαν να την περιγράψουν. Ως παράδειγμα λάβαμε τη δουλειά που ως νέος τότε καλλιτέχνης, παρουσίασε ο Γιάννης Ψυχοπαίδης ατομικά και μέσα από την καλλιτεχνική ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές». Η αμφισβήτηση των παραδεδομένων αισθητικών τάσεων και δογματισμών σε συνδυασμό με την ανάγκη για διαμαρτυρία έθεσαν νέους προβληματισμούς στις εικαστικές τέχνες, διάχυτες στις συνθέσεις του. Όπως τονίσαμε ήδη, η δικτατορία, παρά τις κοινωνικές και πολιτικές της συνέπειες, επέδρασε καταλυτικά στο να πραγματευτούν οι καλλιτέχνες μια εικαστική γλώσσα που να μπορεί να μεταφέρει κρυπτογραφημένα ή άμεσα μηνύματα στο κοινό.

Ο θεωρητικός της Κουλτούρας, Reymond Williams, υποστήριξε ότι η τέχνη μπορεί να περιγράψει τις μεταβολές μια κοινωνίας, όπως αναφέραμε εισαγωγικά. Την άποψή του αυτή θα συμπληρώσουμε με την θέση της Χριστοφόγλου που υποστηρίζει ότι η Ιστορία συμυκνώνεται μέσα από το προσωπικό βίωμα του καλλιτέχνη, μέσα από προτάσεις προσωπικής επανερμηνείας του κόσμου ανοιχτές σε νέες ερμηνείες που μπορούν να υποκινήσουν συναρπαστικούς διάλογους με τον θεατή. Αν λοιπόν από την μια υπάρχουν κάποιες αντικειμενικές πτυχές της κοινωνίας που η τέχνη μπορεί να δει και να καταγράψει, η ερμηνεία των πτυχών αυτών είναι υποκειμενική και προκύπτει από τον «διάλογο» του καλλιτέχνη και του θεατή μέσα από το έργο Τέχνης. Η Τέχνη ούτε διδάσκει, ούτε μπορεί να

²¹⁵ Σταυρακάκης, Γιάννης,-Σταφυλάκης, Κωστής, «Πολιτικά Διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης», παρατίθεται στο: *Το πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, Σταυρακάκης Γιάννης - Σταφυλάκης Κωστής, (επιμ.) εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 2008, σ.13

αλλάξει τον κόσμο. Απλώς προκαλεί στον θεατή την επιθυμία ή την πρωτοβουλία να ενεργοποιήσει τα ενδεχομένως κοιμισμένα του αντανακλαστικά.²¹⁶

Η Μάρθα Χριστοφόγλου επίσης υποστηρίζει ότι οι πρώτες ρεαλιστικές προσπάθειες του Ψυχοπαίδη και άλλων σημαντικών καλλιτεχνών εκείνη τη χρονική στιγμή τους έφεραν πολύ κοντά στο να ανατρέψουν τις γνωστές ποιότητες την ανθρωποκεντρικής κουλτούρας με την ανάδειξη του «ιερόσυλου δίδυμου», όπως αποκαλεί την αντικειμενικότητα και την αντιζωγραφικότητα. Η ανατροπή αυτή δεν πραγματοποιήθηκε και το αποδίδει στο ότι η παραδοσιακή αισθητική αντίληψη περί ποιότητας και ευαισθησίας παραήταν ισχυρή για τους έλληνες ζωγράφους και ότι η ζοφερή ατμόσφαιρα της δικτατορίας συνδέθηκε άμεσα ή έμμεσα με μια διάθεση αντίστασης και πολύ συχνά με κοινωνική και πολιτική στράτευση και έτσι δεν υπήρχαν περιθώρια για ψυχρή αντιμετώπιση στη μορφή και το περιεχόμενο των έργων, ανάλογης με τα ρεαλιστικά κινήματα του εξωτερικού.²¹⁷

Η αξιολόγηση αυτή μας βοηθά να «διαβάσουμε» το έργο του Ψυχοπαίδη με διπλό τρόπο, ως μια ελληνική περίπτωση ρεαλισμού και μιας ευρωπαϊκής προσέγγισης από πλευράς του καλλιτέχνη των ξένων τάσεων, που αναμφισβήτητα ενυπάρχει στο έργο του λόγω της παράλληλης επαφής του με την Ελλάδα και την Γερμανία.

Η εικονογραφία του Ψυχοπαίδη, προκύπτει από προβληματισμό και διεισδυτικό κριτικό σχόλιο. Η συλλογική του δραστηριότητα αλλά και το προσωπικό εκφραστικό του ιδίωμα σε συνδυασμό με την εκλεπτυσμένη του αισθητική, δημιούργησαν συνθέσεις που θελήσαμε να παρουσιάσουμε για να δείξουμε ότι το πολιτικό έργο, η πολιτική θέση στην Τέχνη έχει πολλές ατραπούς και ένας πίνακας αυτής της κατηγορίας δεν διαβάζεται ούτε με μία μόνο ματιά, ούτε ερμηνεύεται μονοσήμαντα.

Σε μια εποχή που το έργο που παρουσίασε βρήκε τεράστια, όπως είδαμε, απήχηση στο ελληνικό κοινό, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι κατόρθωσε να γίνει κατανοητό και για να λειτουργήσει αφυπνιστικά όσο ήταν εφικτό. «Αν η εμπειρία του καλλιτέχνη είναι ανεπαρκώς οργανωμένη, τότε το έργο τέχνης έχει αποτύχει, αφού δεν έχει ανακαλύψει τα μέσα με τα οποία θα μπορούσε να τη μοιραστεί».²¹⁸ Μπορεί να πει κανείς ότι ο Ψυχοπαίδης, στη δεδομένη περίοδο, είχε ανακαλύψει τον τρόπο να αποτυπώσει γόνιμα τις εμπειρίες του.

Ωστόσο, διατηρούμε ακόμα επιφυλάξεις για το αν η τέχνη του μπορεί να απευθυνθεί σε ένα κοινό οποιασδήποτε πολιτισμικής προέλευσης. Τα νοήματά, δηλαδή, που οι πίνακες

²¹⁶ Χριστοφόγλου, Μάρθα-Έλλη, «Ένας ζωγράφος, δύο κόσμοι, μια εποχή», στο Ψυχοπαίδης, Γιάννης, *Πατριδογνωσία...*, ό.π., σ. 21

²¹⁷ Χριστοφόγλου, Μάρθα-Έλλη, ό.π., σ. 15

²¹⁸ Williams, Reymond, ό.π., σ.129-130.

αποπνέουν, η διαλεκτική του με μορφές τέχνης που για να αναγνωριστούν χρειάζονται μια προηγούμενη εκπαίδευση, ο συνδυασμός των πλαστικών και θεματικών του επιλογών είναι πιθανόν να δημιουργήσουν δυσκολίες σε κάποιον που δεν διαθέτει την ανάλογη αισθητική αντίληψη, πιθανόν όμως να τον «ακουμπά» στο επίπεδο της βιωματικής εμπειρίας.

Δεδομένου ότι οι πίνακες του Ψυχοπαίδη ως επί το πλείστον κάνουν αναφορές στην ελληνική πραγματικότητα, μας ενδιέφερε να εξετάσουμε κατά πόσο ένας καλλιτέχνης μπορεί, ζώντας παράλληλα στην Ελλάδα και το εξωτερικό, να περιγράψει με επάρκεια στα έργα του όσα συνέβαιναν στον τόπο του και η άποψή μας ταυτίζεται με εκείνη που έχει διατυπώσει ο Γεράσιμος Κουζέλης, που υποστηρίζει ότι η εμπειρία του εξωτερικού δίνει σαφέστερα την εικόνα των γεγονότων που διαδραματίζονται *intra muros*, δρώντας μεγεθυντικά. Η απόσταση αντικειμενικοποιεί την παρατήρηση και δίνει στον παρατηρητή τη διαύγεια να διακρίνει το ουσιώδες από το επουσιώδες. Η σκοπιά του παρατηρητή ως ξένου στον τόπο του μπορεί να προκαλεί ξάφνισμα ακόμα και για το αυτονόητο ή το τετριμμένο. Ο Γεράσιμος Κουζέλης θεωρεί ότι η παραμονή του Ψυχοπαίδη στη Γερμανία και η επαφή που είχε και με άλλα κοινωνικά ζητήματα, όπως η ριζοσπαστική κίνηση που ξεκίνησε από το 1968 και ύστερα, η σοσιαλδημοκρατική κυβέρνηση της Γερμανίας, οι απαρχές μιας νέας Ευρώπης, τα θέματα του Τρίτου Κόσμου, οι μεγάλες συγκρούσεις και τα νέα ρεύματα στη ζωγραφική, δημιούργησαν μια θέση παρατήρησης της Ελλάδας «της προόδου» περισσότερο αποκρυσταλλωμένη.²¹⁹ Έτσι ο καλλιτέχνης από μια τέτοια θέση παρατηρητή μπόρεσε να «δει» τις στρεβλώσεις και να «ακούσει» τις κραυγές των θυμάτων. Αυτό ανατρέπει τη συμβατική άποψη ότι ο ρεαλισμός αναπαριστά τα πράγματα όπως ακριβώς αυτά δείχνουν, χωρίς κανέναν κριτικό σχολιασμό των δεδομένων.

Η Χριστοφόγλου υποστηρίζει ότι ο Ψυχοπαίδης ζώντας παράλληλα στην Ελλάδα και το εξωτερικό διαμόρφωσε μια εικαστική γλώσσα μέσα από ένα έργο που ούτε καθορίστηκε από τις ελληνικές εξελίξεις ούτε τις καθόρισε, αλλά συμμετείχε σε αυτές, όπως συμμετέχει σε όσα συμβαίνουν γύρω του είτε βρίσκεται στο Μόναχο, είτε στο Βερολίνο είτε στις Βρυξέλλες είτε στην Αθήνα. Η συνειδητή σχέση με την ιστορία δεν εξασφαλίζει οπωσδήποτε μια θέση στην ιστορία της τέχνης. Έγκυρο διαβατήριο σε αυτήν δεν είναι η ιστορία του καλλιτέχνη αλλά η τέχνη του. Κατά τη γνώμη της Χριστοφόγλου, ο Ψυχοπαίδης έχει κερδίσει μια τέτοια θέση όχι γιατί κατάφερε υποδειγματικά να παράγει εικόνες που μπόρεσαν να αναμετρηθούν

²¹⁹ Κουζέλης, Γεράσιμος, «Θραύσματα ιστορίας: πολιτική και κριτική στις εικόνες του Γιάννη Ψυχοπαίδη», στο Ψυχοπαίδης, Γιάννης, *Πατριδογνωσία...*, ό.π., σ. 26-27

με την ασχήμια της κοινωνικής πραγματικότητας αλλά γιατί μπόρεσε να κάνει ολοκληρωμένα έργα τέχνης που τολμούν να αναμετρηθούν με το κάλλος.²²⁰

Ο ίδιος ο Ψυχοπαίδης αντιλαμβάνεται ότι η απόστασή του από την Ελλάδα τροφοδοτούσε τη νοσταλγία και παράλληλα καλλιεργούσε μian υγιή αποστασιοποιημένη στάση που επαυξάνει την αντικειμενικότητα της κριτικής ματιάς.²²¹

Η παρέμβαση του από την ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» με τα τρία θεωρητικά της κείμενα, τις δύο εκθέσεις και την εργογραφία της, όσο σύντομη και αν υπήρξε, έθεσε αιτήματα στις ελληνικές εικαστικές εξελίξεις. Οι προσεγγίσεις που η ομάδα έκανε γύρω από τα ζητήματα της διακίνησης της τέχνης, την κοινωνική αποστολή του καλλιτέχνη και τον σκοπό του έργου τέχνης μπορεί σήμερα να μην έχουν τη σημασία που είχαν τότε. Οι ριζοσπαστικές μορφές, όπως και οι ριζοσπαστικές ιδεολογίες, είχαν αυξημένη απήχηση τότε, ίσως επειδή η δικτατορία έκανε ό,τι μπορούσε για να καταπνίξει κάθε τι το ριζοσπαστικό.²²² Για τους λόγους αυτούς, η Κουνενάκη εντάσσει την στην ευρωπαϊκή πρωτοπορία.²²³

Σκοπίμως αποφύγαμε την χρήση του όρου «πρωτοπορία» είτε πρόκειται για την ομάδα των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών», είτε για τον Ψυχοπαίδη ατομικά, γιατί είναι μια ιδιαίτερα σύνθετη έννοια στην Ιστορία της Τέχνης. Ωστόσο, αν η έννοια αυτή δεν είχε συνδεθεί αρνητικά με το μονοπώλιο καλλιτεχνικής παραγωγής των μεγάλων μητροπόλεων, αν δεν είχε αγγίξει τα όρια της κερδοσκοπίας η τόσο μεγάλη εμπορευματική αξία που της προσδίδεται και αν διατηρούσε μια από τις σημασίες της που είναι η καινοτομία, η νέα άποψη, ο νέος αέρας που προέρχεται από τον προβληματισμό και τον πειραματισμό με την ζωγραφική, ίσως θα μπορούσε να λεχθεί ότι, για τα ελληνικά δεδομένα, η ομάδα, ήταν πρωτοπόρα και ότι ο Ψυχοπαίδης εντάσσεται στην πρωτοπορία των ελλήνων μεταπολεμικών ζωγράφων.

Οι περισσότεροι Ιστορικοί της Τέχνης και κυρίως οι Κριτικοί εντάσσουν την τέχνη των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών» και του Ψυχοπαίδη στον Κριτικό Ρεαλισμό, ο οποίος θεωρείται ότι είναι μια από τις πολλές μορφές ρεαλισμού που βγήκαν στην επιφάνεια εκείνη την εποχή, ωστόσο δεν μπορεί αυτό να ειπωθεί απόλυτα. Αν επιχειρήσουμε μια ερμηνεία των δύο επιμέρους λέξεων του όρου «Κριτικός Ρεαλισμός», με την βοήθεια του ορισμού που έχει δώσει η Ελ. Βακαλό, αντιλαμβανόμαστε την διαφορά του από τις υπόλοιπες ρεαλιστικές τάσεις. Υπάρχει ένταση στην σχέση καλλιτέχνη και εξωτερικών ερεθισμάτων, στην

²²⁰ Χριστοφόγλου, Μάρθα-Ελλη, «Ένας ζωγράφος, δύο κόσμοι, μια εποχή», στο Ψυχοπαίδης, Γιάννης, *Πατριδογνωσία...*, ό.π., σ. 22

²²¹ Ψυχοπαίδης, Γιάννης, , παρατίθεται στο Μπία, Παπαδοπούλου, στο *Γιάννης Ψυχοπαίδης: ο διαλεκτικός της τέχνης*, ό.π., σ. 75

²²² Χριστοφόγλου, Μάρθα- Έλλη, «Η καταλυτική επίδραση της δικτατορίας», ό.π.

²²³ Κουνενάκη, Πέγκυ, «Οι Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές», Μουτσόπουλος, Θανάσης, (επιμ.), ό.π., σ. 282

προκειμένη περίπτωση κοινωνίας-καλλιτέχνη, 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).²²⁴

Εμείς, από τη μελέτη που κάναμε για την ανάδειξη της κοινωνικοποιημένης τέχνης (όπως ο Ψυχοπαίδης και οι «Νέοι Ρεαλιστές» την περιέγραψαν) στη δικτατορία και από τα συμπεράσματα που βγάλαμε από το παράδειγμα που έθεσαν, θα προτείναμε έναν ελαφρώς διαφοροποιημένο ορισμό της τέχνης τους. Δεχόμαστε καταρχήν τη δική τους διατύπωση περί «κοινωνικοποιημένης τέχνης», αλλά καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για έναν πολύ γενικό ορισμό, που είχε σκοπό, τότε, να προφυλάξει τους νέους καλλιτέχνες από τις τρέχουσες «ετικέτες» (όπως ο «Κριτικός Ρεαλισμός»). Η «κοινωνικοποιημένη τέχνη» εκφράζει απλώς την πρόθεσή τους, χωρίς να ορίζει το έργο τους. Θα προτείναμε έναν ορισμό που εμπεριέχει τους όρους «ρεαλισμός» και «κριτική» ενώ ταυτόχρονα να αναφέρεται στο αισθητικό μέρος της τέχνης τους, μια και αυτό τους ενδιέφερε ιδιαίτερα. Αυτό που προτείνουν είναι τελικά μια «ρεαλιστική ζωγραφική κοινωνικής κριτικής». Η έννοια αυτή περιλαμβάνει τα στοιχεία του Κριτικού Ρεαλισμού έτσι όπως έχουν οριστεί αλλά ιδεολογικά αντιμετωπίζει τα θέματα με το πλαστικό σχόλιο που προκύπτει από το ίδιο το έργο τέχνης, διατηρώντας τον υποκειμενισμό του καλλιτέχνη που το φιλοτέχνησε, «συνομιλώντας» με τον θεατή και αφήνοντάς τον παράλληλα να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα. Η «ρεαλιστική ζωγραφική κοινωνικής κριτικής» που εμείς προτείνουμε είναι το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης των έργων που στη μορφή και το περιεχόμενο φέρουν στοιχεία και του καλλιτέχνη και του κοινού.

Από μια τέτοια παρατήρηση είναι πιθανό να προκύπτει ότι μορφές Τέχνης, όπως αυτή που εκπροσωπούν ο Γιάννης Ψυχοπαίδης και οι «Νέοι Ρεαλιστές» πράγματι ανταποκρίθηκαν στο αίτημα αλλαγής της σχέσης καλλιτέχνη-κοινού και μπορεί να υποστηρίξει κανείς ότι σε αυτό το επίπεδο συνέχισαν την επικοινωνιακή προσπάθεια που ξεκίνησε η «Ομάδα Τέχνης Α'» στις αρχές του εξήντα.

Η παρούσα έρευνα επιχείρησε να ανιχνεύσει πώς μπορεί να «συνομιλήσει» η Τέχνη με τα ιστορικά και πολιτικά τεκταινόμενα μέσα από ένα ακόμα καλλιτεχνικό παράδειγμα. Πώς καταγράφεται ή περιγράφεται το σκληρό παρόν μέσα από μια εικονογραφία, μια πλαστική γλώσσα που «κατασκευάστηκε» γι' αυτόν τον σκοπό αλλά επιχείρησε να έχει κι ένα αισθητικό αποτέλεσμα, μια πλαστική έκφραση. Οπωσδήποτε ο Ψυχοπαίδης καταθέτει και τη βιωματική του εμπειρία που κάνει τα πράγματα πιο υποκειμενικά, αλλά είναι τόσο επίκαιροι

²²⁴ Βακαλό, Ελένη, *Κριτική εικαστικών τεχνών...*, ό.π., σ. 232-233

οι προβληματισμοί στους πίνακές του που ακόμα και σήμερα μπορεί κανείς να βρει ερεθίσματα. Κι αυτό δείχνει την διαχρονικότητα και την καλλιτεχνική αξία που έχουν τα έργα διαμαρτυρίας.

Ελληνική και ξένη βιβλιογραφία

1. Γιάννα Αθανασάτου, Άλκης Ρήγος, Σεραφείμ Σεφεριάδης, (εισαγ. – επιμ.)
Η δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές- Ιδεολογικός λόγος-Αντίσταση,
Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης, Καστανιώτης, Αθήνα., 1999
2. Argan, Julio- Carlo, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές
Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002
3. Baudrillard, Jean, *Η Καταναλωτική Κοινωνία: οι μύθοι της, οι δομές της*, μτφρ. Βασ.
Τομανάς, Νησίδες, Αθήνα, 2005
4. Chistofoglou, Martha- Elli, *Avant- gardes et politisation neohellenique (1965-1975)*,
Universite de Paris I – Pantheon- Sorbonne, 1988, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή
5. Christofoglou, Martha – Elli, *Le groupe de jeunes réalistes grecs*, Memoire de maitrise,
Universite de Paris I – Pantheon- Sorbonne, Octobre, 1983, αδημοσίευτη διδακτορική
διατριβή
6. Clogg, Richard, *Η ελληνική διασπορά στον 20^ο αιώνα*, έκδοση 3^η, μτφρ. Μαρίνα Φράγκου,
Ελληνικά Γράμματα, σειρά Κριτική Γεωγραφική Σκέψη, Αθήνα, 2004
7. Fisher, Ernst, *Η αναγκαιότητα της τέχνης*, μτφρ. Φούλα Χατζιδάκη, Αθήνα, Θεμέλιο, 2000
8. Feher, Ferenc, Ziarek, Krzysztof, *Τέχνη και Ριζοσπαστικότητα (Λούκατς, Χαϊντέγκερ,
Αντόρνο)*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Ύψιλον / Βιβλία, Αθήνα, 2006
9. Gombrich, Eric. H., *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, ΜΙΕΤ, 1998
10. Kambouridis, Haris - Levounis, George, *Modern Greek art of the 20th century*, Ministry of
the Aegean, Athens, 1999
11. Lippard, Lucy, R., *Ποπ άρτ*, μτφρ. Γιώργος Τασσόπουλος, Υποδομή, Αθήνα, 1984
12. Malpas, James, *Movements in modern art. Realism*, Tate Gallery, London, 1997
13. Williams, Raymond, *Κουλτούρα και ιστορία*, εισαγ.-μτφρ., Βενετία Αποστολίδου, Γνώση,
Αθήνα 1994
14. Αδαμοπούλου Αρετή. *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη, Εικαστικές παρεμβάσεις στο χώρο*,
University studio press, Θεσσαλονίκη 2000
15. Αλιβιζάτος, Νίκος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση(1922-1974*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1983
16. Βακαλό, Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Μετά την
Αφαίρεση*, τόμος Δ', Αθήνα 1985
17. Βακαλό, Ελένη, *Κριτική των εικαστικών τεχνών 1950-1974*, Κέδρος, Αθήνα 1996

18. Βόρνινγκ, Αγγελική, *Σηματοδοτήσεις III. Εισαγωγή στην Ιστορία της τέχνης από τα τέλη του 19ου Αιώνα ως σήμερα*, έκδοση γ', Εκδοτικός όμιλος «Ιων», εκδόσεις Έλλην, Αθήνα, 2003
19. Βούλγαρης, Γιάννης, Η Βούλγαρης, Γιάννης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990. Σταθερή Δημοκρατία σημαδεμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, β' έκδοση, Θεμέλιο, Αθήνα, 2002., Θεμέλιο, Αθήνα 2002
20. Δημητρίου, Σωτήρης, *Η πολιτική διάσταση στην τέχνη. Μια ανθρωπολογική προσέγγιση*, Σαββάλας, Αθήνα, 2009
21. Ζαχαρόπουλος Ντένης, *Συλλογή Μπέλτσιου: οι πρωτοπόροι: μια άποψη της τέχνης στην Ελλάδα στο β' μισό του 20ου αιώνα*, Futura, Αθήνα, 2003
22. *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, Πρακτικά 4ου Επιστημονικού Συνεδρίου, 24-27 Νοεμβρίου 1993, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Ίδρυμα Σάκη Καραγιωργα, Αθήνα, 1994
23. Ιορδάνογλου, Χρυσάφης, *Η ελληνική οικονομία στην περίοδο 1950-1973: Ανάπτυξη, σταθερότητα, και πειθαρχία*, Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, ΠΜΣ Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας Παντείου Πανεπιστημίου, ακαδ. έτος 2007-2008
24. *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ. 9, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003
25. Κάλας, Νικόλαος, *Η τέχνη την εποχή της διακύβευσης και άλλα δοκίμια*, μτφρ. Α. Παππά, Άγρα, Αθήνα, 1997
26. Καραλή, Αιμιλία, *Μια ημιτελής άνοιξη...ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης (1954-1967)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005
27. Κατζουράκης Κ., *Η Περιπέτεια της Ζωγραφικής, Συζητήσεις με την Πέγκυ Κουνενάκη*, Εξάντας, Αθήνα 1994
28. Κονδύλης, Παναγιώτης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στην μεταμοντέρνα εποχή και από τον φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία.*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1991
29. Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές (1971-1973). Η εικαστική και κοινωνική παρέμβαση μιας ομάδας*, Εξάντας, 1988
30. Λυδάκης, Στέλιος-Βογιατζής, Τάκης, *Σύντομο λεξικό όρων της ζωγραφικής*, β' έκδοση, Μέλισσα, Αθήνα, 2001
31. Ματθιόπουλος, Ευγένιος, (εισαγωγή-επιμ.), *Γιώργος Πετρήs Επιθεώρηση Τέχνης, Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, AICA Hellas-Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα-Ηράκλειο, 2008

32. Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Αλέκα Μουρίκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1991
33. Μουτσόπουλος, Θανάσης (επιμ.) *Η μεγάλη αναταραχή: 5 ουτοπίες στο '70 λίγο πριν- λίγο μετά», Πάτρα-Πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης*, 2006
34. Οικονόμου, Μαρία, Δ., *Η κίνηση των ιδεών στη Γαλλία και η απήχυσή της σε Έλληνες καλλιτέχνες που έζησαν σε αυτή τη χώρα κατά την περίοδο 1950-1970*, διδακτορική διατριβή, Λιβάνης, Αθήνα, 2008
35. Παπαδοπούλου, Μπία (επιμ.), *Τα χρόνια της αμφισβήτησης. Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, ΕΜΣΤ, Αθήνα, 2002
36. Παπαδοπούλου, Μπία, *Γιάννης Ψυχοπαίδης: ο διαλεκτικός της τέχνης*, Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί, Τα Νέα, Αθήνα, 2009
37. Σκαλτσά, Ματούλα, *Αίθουσες τέχνης στην Ελλάδα*, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Άποψη, Αθήνα, 1989
38. Σπιτέρης, Τώνης, *3 αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967*, (3 τόμοι), τ. Γ', Πάπυρος, Αθήνα, 1979
39. Σταυρακάκης-Γιάννης, Σταφυλάκης Κωστής,(επιμ.) *Το πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, Εκκρεμές, Αθήνα, 2008
40. Τομανάς, Βασίλης(επιμ.)-Καραγιάννη, Μαρία, (μτφρ), *Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945*, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Παρισιού, Εξάντας, 1991
41. Χατζηνικολάου, Νίκος, *Ελληνική Τέχνη και παράδοση*, Το όχημα, Αθήνα, 1981
42. Ψυχοπαίδης Γιάννης, *Πατριδογνωσία. Τέχνη - Κοινωνία - Πολιτική 1964-2004*, Μεταίχιμο, Αθήνα, 2005
43. Ψυχοπαίδης, Γιάννης, *Πρόταση για μια αυτοβιογραφία*, Άγρα, 1983
44. Ψυχοπαίδης, Γιάννης, *Το γράμμα που δεν έφτασε: επιλογές 1977-1996*, Αδάμ, Αθήνα 2001

Εφημερίδες-Περιοδικά

- Η Ελευθεροτυπία, 17/1/2006, 26/10/2009
- Εικαστικά, τχ. 49, Ιαν. 1986
- Η Λέξη, τχ. 31, Ιαν. 1984
- Λεβιάθαν, τχ. 01, Δεκ.1988
- Επιθεώρηση Τέχνης, τόμ. ΚΔ' τχ. 142, Οκτώβριος 1966

Επιθεώρηση Τέχνης τομ. ΙΕ', τχ.90, Ιούνιος 1962
Η Ελευθεροτυπία, «Ε», 21/4/2007.
Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες, 13-12-1998, 9-1-2005
Αρχαιολογία και Τέχνες, τχ. 57, Δεκέμβριος 1995
Ζυγός, τχ. 25, 1977
Το Βήμα, 11/2/2001
«Χρονικό '71», «Χρονικό '72», «Χρονικό '73», εκδόσεις του
«Πνευματικού και καλλιτεχνικού κέντρου Ωρα»

Ιστοσελίδες

<http://kentsteine.com/history.htm>
<http://www.cinemahellas.wordpress.com>
<http://www.artopos.org>
<http://www.ethnos.gr>
<http://www.larissa-katsigras-gallery.gr>
<http://www.net-home.gr>
<http://www.peri-grafis.com>

Πηγές Εικόνων

1. Ψυχοπαίδης Γιάννης, Πατριδογνωσία. Τέχνη – Κοινωνία – Πολιτική 1964-2004, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2005
2. Παπαδοπούλου, Μπία (επιμ), *Τα χρόνια της αμφισβήτησης. Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, ΕΜΣΤ, Αθήνα, 2002

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

I. ΓΙΑΝΝΗΣ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ

Βιογραφικά στοιχεία – Εκπαίδευση

Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1945 από Έλληνα πατέρα και Γερμανίδα μητέρα. Η οικογένειά του μπόρεσε να εξασφαλίσει την άνετη ανατροφή και εκπαίδευσή του. Αδελφός του διακεκριμένου Καθηγητή Φιλοσοφίας, Κοσμά Ψυχοπαίδη (1944-2004).

Έλαβε την δευτεροβάθμια εκπαίδευσή του από την Γερμανική Σχολή Αθηνών και χάρη στον καθηγητή σχεδίου του είχε από μικρή ηλικία εξοικειωθεί με την γερμανική ζωγραφική. Ήρθε σε επαφή με έργα του Klee και του Kandinsky, γεγονός ιδιαίτερο για την καλλιτεχνική εκπαίδευση που λάμβαναν οι έλληνες μαθητές εκείνη την εποχή.

Από το 1963 σπούδαζε στον Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών στο εργαστήριο χαρακτηριστικής του Κώστα Γραμματόπουλου, από όπου αποφοίτησε το 1968. Το 1970 έλαβε υποτροφία από την Γερμανική Υπηρεσία Ακαδημαϊκών Ανταλλαγών (DAAD) και έφυγε για το Μόναχο για να κάνει μεταπτυχιακές σπουδές στη ζωγραφική στην Ακαδημία Καλών Τεχνών (Akademie der Bildenden Künste). Σπούδασε έναν χρόνο στο Εργαστήριο Ζωγραφικής του H. Kaspar και τέσσερα χρόνια στο εργαστήριο του K. F. Dahmen. Παράλληλα με τις σπουδές του συνεργάστηκε με διάφορες καλλιτεχνικές και φοιτητικές ομάδες, διοργάνωσε καλλιτεχνικές και διδακτικές εκδηλώσεις και δράσεις έξω από συμβατικούς χώρους τέχνης και έκανε επιλεγμένα σκηνικά για το θέατρο και τον κινηματογράφο. Το 1977, έχοντας ολοκληρώσει τις σπουδές του στην Ακαδημία του Μονάχου (από το 1976) και έχοντας παράλληλα εργασθεί, μετέβη στο Δ. Βερολίνο ως υπότροφος του καλλιτεχνικού προγράμματος. Σπούδασε Κοινωνιολογία και Ιστορία της Τέχνης και παράλληλα εργάστηκε ενεργητικά συμμετέχοντας στην πολιτιστική ζωή της πόλης. Συνεργάστηκε με γκαλερί, μουσεία, καλλιτεχνικούς φορείς και ομάδες. Οργάνωσε ατομικές εκθέσεις της δουλειάς του και συμμετείχε σε πολλές ομαδικές εκθέσεις στο Βερολίνο και σε άλλες πόλεις της Ευρώπης.

Για τον Ψυχοπαίδη η Γερμανία ήταν κάτι σαν «φυσικός προορισμός». Έχοντας μητέρα Γερμανίδα είχε λάβει και ελληνικά και γερμανικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Επομένως η υποτροφία της D.A.A.D για το Μόναχο το 1970 ήταν μια ευκαιρία για να εκπληρώσει τις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις σε μια χρονική συγκυρία που η Ελλάδα όχι μόνο δεν τον εξέφραζε καλλιτεχνικά αλλά και περισσότερο θα ήταν τροχοπέδη στις επιδιώξεις του. Σε κάθε περίπτωση δεν έπαψε να απασχολείται για τα ζητήματα του τόπου του από απόσταση, ενσωματώνοντας την Ελλάδα στο έργο του, ως σύγχρονη προβληματική στις αισθητικές του προσεγγίσεις.

Από το 1987 ως το 1992 έζησε και εργάστηκε στις Βρυξέλλες και το Βερολίνο. Έζησε και στις δύο αυτές πόλεις-σημεία σε χρόνο σημαδιακό: Στις Βρυξέλλες, την ώρα που άρχιζε η πόλη να πάλλεται στο ρυθμό της καρδιάς της Ενωμένης Ευρώπης και στο Βερολίνο λίγο πριν την ιστορική στιγμή της πτώσης του τείχους²²⁵. Από το 1992 ζει και εργάζεται κυρίως στην Ελλάδα. Το 1994 εκλέχθηκε Καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας και στο ανώτατο αυτό ίδρυμα προσφέρει μέχρι και σήμερα ως Διευθυντής του Ζ' Εργαστηρίου Ζωγραφικής.

Παράλληλα με την ζωγραφική έχει δημοσιεύσει βιβλία και κείμενα για καλλιτεχνικά, αισθητικά και κοινωνικά θέματα, στην Ελλάδα και το εξωτερικό²²⁶.

²²⁵ www.artopos.org (ημερομηνία πρόσβασης 22/9/2009)

²²⁶ τα βιογραφικά στοιχεία αντλήθηκαν από τα βιβλία του Γ. Ψυχοπαίδη: *Πατριδογνωσία. Τέχνη – Κοινωνία – Πολιτική 1964-2004*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2005, σ. 355-356, *Νόστος*, Κατάλογος έκθεσης (επιμ. Τ. Μαυρωτάς), Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 4 Μαρτίου-30 Απριλίου 2008. Επίσης βλ. Christofoglou, Martha- Elli, *Le groupe des jeunes realistes grecs*, ό.π, σ. 32-33

-Σημαντικότερες ατομικές και ομαδικές εκθέσεις²²⁷

Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης έχει πλούσια εκθεσιακή δραστηριότητα στο ενεργητικό του. Έχει παρουσιάσει τη δουλειά του σε ιδιωτικές γκαλερί, πινακοθήκες και μουσεία στη Γαλλία, Γερμανία, Αλβανία, Λουξεμβούργο, Ισπανία, Γιουγκοσλαβία, Ιρλανδία, Βέλγιο, Αλγερία, Κύπρο, Ιαπωνία, ΗΠΑ, Σουηδία, Ρουμανία, Ισραήλ, Αγγλία, Ιταλία, Καναδά, Τουρκία, Ιράν, Ρωσία, Αίγυπτο.

Ατομικές και ομαδικές εκθέσεις του στην Ελλάδα και Γερμανία ως το 1976:

1966 με τον Κυριάκο Κατζουράκη στην Γκαλερί Κεραία (κριτική του Γιώργου Πετρή στην Επιθεώρηση Τέχνης)

1967 Πανελλήνιος Έκθεση, Ζάππειο (ομαδική)

1969 Διαγωνισμός Galerie Άστορ, Αθήνα (ομαδική)

1971 «Δύο συγκλίνουσες εκδηλώσεις», galerie “Νέες Μορφές- Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Χίλτον, Αθήνα (ομαδική)

1972 Ομαδική με τους Χ. Μπότσογλου, Κ. Κατζουράκη, Γ. Βαλαβανίδη, Κλ. Δίγκα (Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές), Ινστιτούτο Goethe, Αθήνα

1973 Galerie Art Appeal, Μόναχο

“Fussball”, Kunstverein, Μόναχο (ομαδική)

Ομαδική με τους Νέους Έλληνες Ρεαλιστές στην galerie Κοχλίας, Θεσσαλονίκη

1974 It’s a wonderful life, galerie Poll, Βερολίνο (ομαδική)

«Για την Κύπρο», Κέντρο Εικαστικών Τεχνών, Αθήνα (ομαδική)

6 International Kunstmesse, Δ. Βερολίνο (ομαδική)

1975 “Gastarbeiter”, galerie Kunstverein München, Ομπερχάουζεν (ομαδική)

Κέντρο Εικαστικών Τεχνών, Αθήνα

“Peace 75”, Slovegn Cradec, New Art galerie, Γιουγκοσλαβία (ομαδική)

Kunstzentrum 66, N. Perlach, Μόναχο (ομαδική)

“Junge Akademie”, Kunstzentrum, Μόναχο (ομαδική)

1976 Galerie APEX, Göttingen

Gastarbeiter, galerie Arte utile, Regensbourg, Δ. Βερολίνο (ομαδική)

«6 καλλιτέχνες», Πάντειος Σχολή, Αθήνα (ομαδική)

²²⁷ επειδή περισσότερο εντοπίζουμε το ενδιαφέρον μας στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Ψυχοπαίδη ως το 1974, προτιμήσαμε να συμπεριλάβουμε στο παρόν κεφάλαιο τις παρουσιάσεις έργων του ως τη συγκεκριμένη ημερομηνία, μολοντί ο καλλιτέχνης έχει κάνει παρουσιάσει δουλειά του και ατομικά και ομαδικά και συνεχίζει να παρουσιάζει ως τις μέρες μας.

-Συμμετοχή σε καλλιτεχνικές ομάδες 1962-1976

Η ομαδική δραστηριότητα έπαιξε σημαντικό ρόλο σε όλη την πορεία του Γιάννη Ψυχοπαίδη. Στα πρώτα χρόνια της καριέρας του, όπως είδαμε, υπήρχε διάχυτο παντού το πνεύμα της συλλογικότητας και της συνεργασίας στους περισσότερους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας και επομένως και στον εικαστικό χώρο και ο Ψυχοπαίδης έχει δώσει δείγματα γι' αυτόν τον τρόπο καλλιτεχνικής εργασίας ήδη από την περίοδο των σπουδών του στην ΑΣΚΤ.

Οι κυριότερες ομαδικές συμμετοχές του ως το 1976 ήταν οι ακόλουθες:

1963-1965: «Ομάδα Τέχνης Α'»

1971-1973: «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές, (Χρόνης Μπότσογλου, Γιάννης Βαλαβανίδης, Γιάννης Ψυχοπαίδης, Κυριάκος Κατζουράκης, Κλεοπάτρα Δίγκα)

1974-1976: «Κέντρο Εικαστικών Τεχνών», (Χ. Μπότσογλου, Π. Γράββαλος, Φ. Σαρρή, Β. Κυριάκη, Ρ. Παπασπύρου, Γ. Μήλιος, Θ. Πανουργιάς, Β. Κυπραίος, Λ. Κανακάκης, Κλ. Δίγκα, κ.α.)²²⁸.

²²⁸ Σπητέρης, Τ. «Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967», Παπασπύρος, Αθήνα, 1979, σ. 360

II. ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΡΕΑΛΙΣΤΩΝ²²⁹

1. Η λειτουργία του έργου τέχνης (Δεκ. 1971)

Από μία πρόταση για έκθεση ωρίμασε μια παλαιότερη ανάγκη μας. Πριν από αρκετό καιρό λέγαμε ότι δεν πρέπει να σκορπιστούμε, έτσι γενικά, χωρίς να έχουμε βρει συγκεκριμένες μορφές πρακτικής. Ήδη προχωρήσαμε κάνοντας μερικές συζητήσεις με θέμα τη κοινή αισθητική βάση στη δουλειά μας, ορισμένους κοινούς στόχους και, επίσης, κατά πόσο αυτοί οι κοινói στόχοι θα αντιμετωπισθούν καλύτερα με τη συνεργασία μας. Φυσικό είναι να υπάρχουν και διαφορές. Γι' αυτό, αντί για ένα κείμενο στο οποίο δεν θα υπήρχαν οι απόψεις όλων, προτιμήσαμε να δείξουμε ορισμένα αποσπάσματα από τις μέχρι τώρα συζητήσεις μας, προσπαθώντας να κρατήσουμε τα ουσιώδη σημεία από τις απόψεις του καθένα.

Ομαδικό έργο και διαφοροποίηση

Α. Μιλώντας για την ανάγκη που έχει ο καθένας να δουλέψει μαζί με άλλους, ίσως ξεκαθαρίσουμε τις σκέψεις μας, που είναι κάπως ασαφείς ή έστω διαφορετικές, για την πραγματικότητά μας. Μπορεί να μην αισθάνομαι αδιέξοδο με τη ζωγραφική μου, αλλά το διαπιστώνω γενικότερα. Πιστεύω ότι ο χώρος που ζούμε έχει διαμορφώσει στον καθένα από εμάς έναν τρόπο να αντιμετωπίζει την πραγματικότητα και να αντιδρά σε αυτήν και ειδικότερα μια διαδικασία για την παραγωγή του έργου τέχνης. Πάνω σ' αυτό θα πρέπει ιδιαίτερα να προβληματιστούμε.

Β. Μία γενικότερη τάση μας να ενταχθούμε σε σύνολα και μια συνείδηση της χρεοκοπίας εννοιών όπως «αυτόματη δημιουργία», «προσωπικός επαγγελματισμός», «κοινωνική ιεραρχία αξιών», κλπ, μεγάλωσαν την ανάγκη όχι να λυθεί ατομικά ή ομαδικά το αδιέξοδο που παρουσιάζεται από τον –ουσιαστικά ανύπαρκτο– κύκλο λειτουργίας του έργου τέχνης, αλλά να τεθεί σε συζήτηση ή ανάλυση. Το αδιέξοδο δεν είναι μια ατομική αίσθηση. Δεν λύνεται το πρόβλημα μόνο με το να πειραματισθούμε πάνω στην νοοτροπία που έχει ο καθένας διαμορφώσει για την παραγωγή του έργου. Χρειάζεται, νομίζω, να πέσει βάρος στις πρακτικές δραστηριότητες.

Γ. Δεν με ενδιαφέρει να δουλεύω μόνος μου αποκομμένος από τους άλλους ανθρώπους. Έχοντας συνείδηση της μόνωσής μου, πιστεύω ότι τα πράγματα που έχω να κάνω για να έλθω σε παραγωγική σχέση με τους άλλους είναι να λειτουργήσω μέσα από μια ενότητα. Γιατί πιστεύω στην ανταλλαγή, στη διαφοροποίηση και στο ομαδικό έργο.

Δ. Όταν λες ομαδικό έργο και διαφοροποίηση τι εννοείς;

Γ. Όταν λέω ομαδικό έργο, δεν εννοώ να δουλεύουμε πάνω στο ίδιο έργο – χωρίς να το αποκλείω– εννοώ τον κοινό προβληματισμό. Διαφοροποίηση είναι για μένα η αναθεώρηση των μέχρι τώρα θέσεων του καθένα μας.

Δ. Η προσωπική μου ανάγκη υπαγορεύθηκε από το βαθμό της συνειδητοποίησής μου για τα κοινωνικά φαινόμενα. Σαν αποτέλεσμα αυτής της συνειδητοποίησης προέκυψε η αναγκαιότητα αναζήτησης ενός άλλου τρόπου εργασίας.

Ε. Εννοείς ότι ο βαθμός συμμετοχής σου σε μια κοινή δουλειά θα καθορίζεται από τη διαδικασία της συνειδητοποίησης σου και το έργο σου, ή και η κοινή δουλειά θα δρα επάνω σ' αυτά;

Δ. Βεβαίως και τα δύο.

Ε. Όλοι μας, παρόλο που είχαμε δεχθεί διαφορετικές επιδράσεις στη ζωγραφική μας, θέλαμε το έργο μας να αναφέρεται στα κοινωνικά προβλήματα. Κανείς μας δε ζωγράφισε

²²⁹ Παρατίθενται στο Κουνενάκη, Πέγκυ, Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές (1971-1973). Η εικαστική και κοινωνική παρέμβαση μιας ομάδας, Εξάντας, 1988

ανεικονικά. Πάντα μας απασχολούσε ο συγκεκριμένος τρόπος και χρόνος. Το προχώρημά μας, οι αλλαγές που έχουν γίνει στη σκέψη μας και το ξεκαθάρισμα για τη σύγχρονη ζωγραφική μας έχουν κάνει να έχουμε στενό δεσμό μεταξύ μας, που μπορεί να μας βοηθήσει να τοποθετήσουμε σωστά τα πράγματα που μας απασχολούν.

Κριτικός ρεαλισμός και κοινωνικοποιημένη τέχνη

Β. Τι εννοούμε όταν λέμε κριτικό ρεαλισμό στην τέχνη;

Γ. Πριν προχωρήσουμε, θέλω να σας διαβάσω τι γράφει ο Φίσερ πάνω σε αυτό: «...Από τη ρομαντική επεξεργασία του μοναχικού “εγώ” από ένα περίεργο κράμα αριστοκρατικής και πληβείας άρνησης των αστικών αξιών βγήκε ο κριτικός ρεαλισμός. η ρομαντική διαμαρτυρία κατά της αστικής κοινωνίας μετατρεπόταν όλο και περισσότερο σε κριτική αυτής της κοινωνίας χωρίς ωστόσο να χάνει τη φύση του διαμαρτυρόμενου “εγώ”. Ο ρομαντισμός και ο ρεαλισμός δεν είναι καθόλου αμοιβαίως αποκλειόμενα αντίθετα. Ο ρομαντισμός είναι μάλλον μια πρόωγη φάση του κριτικού ρεαλισμού. Η θέση δεν έχει αλλάξει βασικά ακόμα μόνο η μέθοδος έχει γίνει διαφορετική, ψυχρότερη, πιο “αντικειμενική”, πιο απόσταση...».

Δ. Νομίζω ότι ο κριτικός ρεαλισμός κάνει κριτική μέσω του ίδιου του συστήματος, εφαρμόζοντας τη δεοντολογία, την ιεράρχησή του, τη γνωσιολογία του και έχει επιμέρους αντιρρήσεις.

Γ. Με αυτόν τον τρόπο ο κριτικός ρεαλισμός, κάνοντας δηλαδή κριτική από τα μέσα στο σύστημα, έχει σαν αποτέλεσμα τη βελτίωσή του.

Δ. Δηλαδή λες ότι αυτού του είδους η κριτική απλώς του επισημαίνει τα τρωτά του.

Α. Υπάρχει λοιπόν μια μορφή τέχνης που ονομάζουμε κριτικό ρεαλισμό με τα χαρακτηριστικά που αναφέραμε. Εμείς έχουμε ένα σχήμα στο μυαλό μας που το ονομάζουμε «κοινωνικοποιημένη τέχνη». Έχει διαφορές από τον κριτικό ρεαλισμό;

Δ. Ναι, στο περιεχόμενο.

Α. Υπάρχει παράδειγμα «κοινωνικοποιημένης τέχνης» στον εικαστικό χώρο;

Δ. Ίσως σε μερικά έργα του Κίνχολτς, όπως το «Αμερικάνικο μνημείο», ή «Καρέκλα των εκτρώσεων», το «Μπάρ», κ.α., αποκαλύπτονται ορισμένες πτυχές μιας συγκεκριμένης κοινωνίας με τέτοιο τρόπο που δείχνουμε τις πραγματικές σχέσεις τους.

Ε. Νομίζω ότι τα όρια κριτικού ρεαλισμού και κοινωνικοποιημένης τέχνης δεν είναι πάντοτε σαφή στο αποτέλεσμα.

Β. Δεν πρέπει να φορτίζουμε με τέτοιο τρόπο αυτούς τους δύο όρους. Μέσα από τους αμερικάνους που (τουλάχιστον αυτούς που εμείς ξέρουμε, αυτούς που εξάγουν στην Ευρώπη) βλέπουμε, νομίζω, μόνο μια ζωγραφική που βγαίνει από την κοινωνία την εκφράζει, και στο τέλος γίνεται και η ίδια καταναλωτικό αγαθό μέσα από τις διαδικασίες πλασαρίσματός της. Αυτή η ζωγραφική άλλωστε-και κυρίως- καταφάσκει και απλώς στατικά εικονογραφεί την αλλοτριωμένη πραγματικότητα όπως ο Γουόρχολ, και άλλοτε την αμφισβητεί αποκαλύπτοντας τις δομές της, όπως ο Κίνχολτς. Δεν υπάρχει νομίζω η «καλή» κοινωνικοποιημένη τέχνη και ο «κακός» κριτικός ρεαλισμός. Υπάρχει μόνο η τέχνη της ανάλυσης και η τέχνη της αποκατάστασης, που ανάλογα με τα συμφέροντα καταπατιέται διαστρεβλώνεται και συνειδητά ανεύθυνα σχολιάζεται.

Ε. Χρησιμοποιούμε τους δύο αυτούς όρους έχοντας γνώση των λεπτών διαφορών τους για να μπορέσουμε να ξεκαθαρίσουμε ορισμένες βασικές έννοιες που αφορούν μια τέτοιου είδους ζωγραφική και λέω λεπτές διαφορές επειδή αισθητικά δεν διαφέρουν πάντα.

Α. Νομίζω ότι μια τέχνη που δεν λειτουργεί δεν είναι κοινωνικοποιημένη και δεν ξεφεύγει από τα όρια της κριτικής από τα μέσα. Ο καλλιτέχνης που προσπαθεί να κάνει μια τέτοια τέχνη πρέπει να ασχολείται επιπλέον με το πώς το έργο του θα λειτουργήσει στον κοινωνικό περίγυρο. Γι' αυτό άλλωστε συζητάμε.

Δ. Δεν είναι τόσο απλό. Αν σκεφτούμε το πώς διοχετεύονται τα πνευματικά προϊόντα στον κόσμο, βλέπουμε ότι ελάχιστες δυνατότητες λειτουργίας του έργου τέχνης μένουν.

Β. Ναι, αλλά οι όροι «κριτικός ρεαλισμός» και «κοινωνικοποιημένη τέχνη» δεν θα βγούνε μόνο μέσα από την αισθητική του έργου αλλά κυρίως από τον τρόπο που αυτό θα λειτουργήσει μετά την κατασκευή του.

Ο καλλιτέχνης και η λειτουργία του έργου του

Α. Κάνοντας μια στοιχειώδη τοποθέτηση του καλλιτέχνη σε έναν γνωστό μας κοινωνικό περίγυρο μιλάμε για ανθρώπους μακρινούς, τον «καριερίστα», τις «βεντέτες», ενώ οι διαφορές μας από αυτούς δεν είναι πολλές. Εμείς ίσως βαδίζουμε στα αγνάρια τους. Συζητώντας λοιπόν τον τρόπο που θα δουλέψουμε πρέπει να ξέρουμε ότι υποβόσκει ο κίνδυνος να μπει το έργο μας σε μια τέτοια διαδικασία, άσχετα εάν την κριτικάρει και αν έχει μια υπόσταση θεωρητική. Π.χ. κάνουμε το πρώτο βήμα -συμβατικό- και εκθέτουμε σε γκαλερί ενώ συγχρόνως χαρακτηρίζουμε φθοροποιά της καλλιτεχνικής δημιουργίας τα εμπορικά κυκλώματα της τέχνης.

Δ. Για να αντιμετωπισθεί σωστά όλο αυτό το πρόβλημα πρέπει να τεθούν και να συζητηθούν άλλα, όπως το οικονομικό.

Ε. Η αντίθεσή μας ως προς τον τρόπο παραγωγής και λειτουργίας του έργου μας ενώνει. Στην πραγματικότητα όμως θα υπάρχουμε από τη στιγμή που θα αρχίσουμε να ψάχνουμε για άλλους τρόπους παραγωγής και λειτουργίας του έργου.

Δ. Παρόλο που οι μορφές που έχει το μυαλό του καθενός μας καθορίζονται ακόμη σε ένα ποσοστό από τον τρόπο της προβολής μας στον κοινωνικό περίγυρο και στην αξιολόγηση και κριτική που αυτός κάνει στο έργο μας, θέλουμε η ζωγραφική μας να εντάσσεται στη προσπάθεια για «κοινωνικοποιημένη τέχνη».

Γιάννης Βαλαβανίδης, Κλεοπάτρα Δίγκα, Κυριάκος Κατζουράκης, Χρόνης Μπότσογλου, Γιάννη Ψυχοπαίδης.

2. Κείμενα δημοσιευμένα τον Φεβρουάριο του 1972 στα πλαίσια της έκθεσης στο Ινστιτούτο Goethe της Αθήνας

α. Τα προβλήματα μπρος στα οποία βρισκόμαστε σήμερα σαν νέοι καλλιτέχνες αναφέρονται βασικά στο περιεχόμενο και τη μορφή του σύγχρονου καλλιτεχνικού έργου σε σχέση με την παραδεδομένη αισθητική. Χαρακτηριστική είναι εδώ η χρησιμοποίηση μέσω πλατιάς επικοινωνίας, αλλά ταυτόχρονα και η κριτική διαφοροποίηση από την ιδεολογία που αυτά εκφράζουν και διοχετεύουν. Παράλληλα ανακύπτουν προβλήματα που αναφέρονται στη λειτουργία του καλλιτεχνικού έργου, δηλαδή στους μηχανισμούς διάδοσης και αποδοχής του, στη διοχέτευση και επίδρασή του.

Το δεύτερο πρόβλημα, της λειτουργίας, συνδέεται με τον εμπορευματικό χαρακτήρα του έργου τέχνης στη σύγχρονη κοινωνία. για να φτάσει στο σκοπό του, δηλαδή να πραγματωθεί αισθητικά στη σχέση του με το κοινό, πρέπει πρώτα να προσφερθεί από (ήδη) καθορισμένους μηχανισμούς διακίνησης, δηλαδή τις γκαλερί και το εμπόριο. Η μεσολάβηση της γκαλερί ακυρώνει το βασικό ρόλο του έργου τέχνης, δηλαδή την άμεση επικοινωνία με το κοινό, και την αποκαθιστά με τρόπο έμμεσο και νόθο. Δέκτης είναι εδώ οι συγκεκριμένοι «καλλιτεχνικοί» φιλότεχνοι, που συχνάζουν στις γκαλερί, δηλαδή μια διαμορφωμένη αισθητική ελίτ.

Έτσι, ενώ το έργο τέχνης επιδιώκει να θέσει σε αμφισβήτηση τους μηχανισμούς που το περιορίζουν σε καταναλωτικό προϊόν διαμορφωμένων ελίτ, η αμφισβήτηση αυτή μοιραία δεν απευθύνεται παρά στην ίδια αυτή κοινωνική μερίδα.

Προϋπόθεση για τη σωστή λειτουργία του έργου τέχνης είναι λοιπόν η διοχέτευση του έξω από τους καθορισμένους μηχανισμούς προσφοράς του: δηλαδή η διάδοσή του σε κοινωνικούς χώρους μέχρι τώρα απρόσιτους, ώστε να απευθύνεται στο μη «φιλότεχνο», στον άνθρωπο που μπορεί όμως να αισθάνεται, να σκέπτεται και να ενεργεί. Αυτή η δουλειά είναι δουλειά μακροπρόθεσμη και δουλειά συνόλου. Η κατάργηση του «καλλιεργημένου φιλότεχνου» σημαίνει και κατάργηση του «καλλιτέχνη» σαν μεμονωμένης αυθεντίας. Θα πρέπει να είναι δυνατές ομαδικές και ανώνυμες δημιουργίες σε χώρους της καθημερινής ζωής και σε απευθείας διάλογο με μη προκαθορισμένους δέκτες.

Σε τέτοια προοπτική συζητάμε το πρόβλημα περιεχομένου και μορφής του σύγχρονου καλλιτεχνικού έργου.

Σκοπός της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι η κριτική αντιμετώπιση των κατακερματισμένων σχέσεων, το φανέρωμα μιας άμεσης επικοινωνίας, που δεν καθορίζεται από τη δυναμική της προσφοράς και της ζήτησης.

Όμως η παρουσίαση μιας τέτοιας εικόνας της πραγματικότητας θα είναι ψέμα, γιατί θα εμφάνιζε σαν ήδη πραγματωμένο αυτό που, στην κοινωνική ζωή, δεν πραγματώνεται. Το πρόβλημα είναι μάλλον να ξεκινήσουμε από την πραγματικότητα, όπως αυτή ερμηνεύει τον εαυτό της και να δείξουμε την πλαστότητα μιας τέτοιας ερμηνείας. Η αυτοπαρουσίαση της κοινωνίας διοχετεύεται δραστικά μέσα από τη φωτογραφία, τη διαφήμιση, γενικά από τα μέσα πλατιάς επικοινωνίας. Η «πρώτη ύλη», που συγκροτεί τον ερεθισμό του σύγχρονου ανθρώπου, είναι ήδη μεσολαβημένη και διαμορφωμένη από τα μέσα αυτά. Η καλλιτεχνική δημιουργία δεν μπορεί να αγνοήσει αυτήν την πραγματικότητα, ίσα-ίσα πρέπει να ξεκινήσει από αυτήν.

Το πρόβλημα για την τέχνη δεν είναι να αναδιπλασιάσει την πλαστογραφημένη πραγματικότητα, αναπαράγοντας την απομονωμένη εικόνα που το μέσο επικοινωνίας επέλεξε και πρόβαλε (pop art), αλλά μάλλον να φωτίσει σχέσεις που η απομονωμένη απεικόνιση κρύβει. Σε αντίθεση με το απλό «ντοκουμέντάρισμα», μια ουσιαστική αποκατάσταση της πραγματικότητας επιτυγχάνεται με τη κριτική αντιπαράθεση των επιπέδων.

Η αντιπαράθεση αυτή έχει σκοπό να αποσπάσει το απεικονιζόμενο από την παραδεδομένη και θεσμικά ελεγχόμενη ερμηνεία και τους καθορισμένους συνδυασμούς, οι οποίοι, ξαφνιάζοντας οπτικά οδηγούν σε ξαναντίκρυσμα των αυτονόητα απομονωμένων εικόνων, το φώτισμα των βαθύτερων συσχετισμών τους.

Η πολυεπίπεδη αντιπαράθεση του υλικού βάζει στην καλλιτεχνική δημιουργία το πρόβλημα των επιλογών. Η κριτικά αποπροσανατολισμένη επιλογή αντιπαραθέτει απεικονίσεις περασμένες στην ιδεολογία της εμπορευματοποίησης και του μέσου επικοινωνίας, σε απεικονίσεις βιοτικών χώρων που θα υπόκεινται ολοκληρωτικά στην ιδεολογία αυτή. Τελικά θέτει η επιλογή αυτή το θέμα του Ουμανισμού, όχι σαν αφηρημένο αίτημα αλλά διαμεσολαβημένο μέσα από τις δυνατότητες έκφρασης και τα σύμβολα του κόσμου που μας περιβάλλει.

Γιάννης Ψυχοπαίδης Κυριάκος Κατζουράκης Γιάννης Βαλαβανίδης

β. Όταν λέμε ότι θέλουμε να ζωγραφίσουμε παραστατικά, εννοούμε ότι θέλουμε να αναπαραστήσουμε με το έργο μας πολύ απλά και πολύ καθαρά μια πραγματικότητα εύκολα αναγνωρίσιμη και κατανοητή από τον καθένα απομυθοποιώντας γεγονότα, σκηνές ή αντικείμενα ενός περιβάλλοντος, όπου τα φαινόμενα παρουσιάζονται μετατοπισμένα και

διαστρεβλωμένα για να εξυπηρετούν ορισμένα συμφέροντα. Η πρόθεσή μας δεν είναι σε καμιά περίπτωση να αναπαραστήσουμε το περιβάλλον όπως παρουσιάζεται εξυπηρετώντας έτσι κι εμείς αυτή τη «μυθοποίηση».

Με αυτόν τον τρόπο περιορίζεται το υποκειμενικό στοιχείο μέσα στη ζωγραφική, που, μέχρι σήμερα ακόμη, για ένα στενό κύκλο που ασχολείται με την Τέχνη θεωρείται υπέρτατη αρετή της. Σύμφωνα με την άποψη «εγώ έτσι αισθάνομαι» ο καλλιτέχνης ουσιαστικά περιορίζεται στο να δρα ασυνείδητα και άλογα, δηλαδή ανεύθυνα. Η προσπάθεια για περιορισμό του υποκειμενικού στοιχείου δεν σημαίνει ότι αρνούμαστε την προσωπική θέση του καλλιτέχνη. Αντίθετα, αυτή καθορίζει την εξήγηση και το νόημα, που δίνεται στα διάφορα γεγονότα. Θέμα στη ζωγραφική μας είναι η πραγματικότητα, δηλαδή σημαντικά ή ασήμαντα γεγονότα που συμβαίνουν καθημερινά και όπου αναγκαστικά μετέχουμε και καλούμαστε να τα ερμηνέψουμε και με τη ζωγραφική μας.

Για να είναι ευκολότερα αναγνωρίσιμη η πραγματικότητα που θέλουμε να αναπαραστήσουμε πρέπει να περιγράψουμε όσο γίνεται σφαιρικότερα το θέμα μας, ώστε να το κάνουμε πιο συγκεκριμένο, κρατώντας ταυτόχρονα το χαρακτήρα του αντικειμένου. Η ερμηνεία μας και η τοποθέτησή μας, απέναντι στ ο θέμα-γεγονός που ζωγραφίζουμε εκφράζεται με τη ζωγραφική μας. Έτσι, η αισθητική αντιμετώπιση του έργου γεννιέται ταυτόχρονα με την επεξεργασία του θέματος.

Σήμερα στη δουλειά μας, βασικά, χρησιμοποιούμε ντοκουμέντα, δηλαδή σύμβολα της καθημερινής μυθολογίας, παρμένα είτε από διαφήμιση είτε από τον Τύπο είτε από το σινεμά κ.λ.π. με τρόπο που να φανερώνεται ο πραγματικός τους χαρακτήρας (Βία, καταπίεση, εκμετάλλευση κ.λ.π.). Μέσα από τα γνωστά καθημερινά σύμβολα που μας έχουν επιβληθεί, επιδιώκουμε να κάνουμε μια κριτική αποκατάσταση της αλήθειας και να φτάσουμε σε μια κριτική των κοινωνικών δομών. Προσπαθούμε να εντάξουμε την περίπτωση στο σύνολο, σαν αποτέλεσμα και σα συνέπεια μιας κοινωνίας που λειτουργεί μ' έναν ορισμένο τρόπο. Στην καθημερινή μας ζωή τα γεγονότα παρουσιάζονται μπερδεμένα κι ασαφή εντείνοντας τη σύγχυση. Η αποκατάσταση της αλήθειας ν' αποκαλυφθεί η πραγματικότητα μ' όλη της την πολλαπλότητα. Ταυτόχρονα όμως να είναι εύκολα αναγνωρίσιμη και κατανοητή από τον καθένα.

Χρόνης Μπότσογλου, Γιάννης Βαλαβανίδης

3. Κείμενο από την έκθεση των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών» στην γκαλερί «Κοχλίας», Θεσσαλονίκη, 1973

Όταν λέμε ότι θέλουμε να ζωγραφίσουμε παραστατικά εννοούμε ότι θέλουμε να αναπαραστήσουμε με το έργο μας πολύ απλά και πολύ καθαρά μια πραγματικότητα εύκολα αναγνωρίσιμη και κατανοητή από τον καθένα, απομυθοποιώντας γεγονότα, σκηνές ή αντικείμενα ενός περιβάλλοντος, όπου τα φαινόμενα εξυπηρετούν ορισμένα συμφέροντα. Σε καμία περίπτωση δεν είναι πρόθεσή μας να αναπαραστήσουμε αυτό το περιβάλλον, όπως παρουσιάζεται, για να εξυπηρετήσουμε έτσι κι εμείς αυτή τη «Μυθοποίηση».

2. Το πρόβλημα της λειτουργίας του έργου τέχνης συνδέεται με τον εμπορευματικό χαρακτήρα του στη σύγχρονη κοινωνία. για να φτάσει στο σκοπό του, δηλαδή να πραγματωθεί αισθητικά στη σχέση του με το κοινό, πρέπει πρώτα να προσφερθεί από (ήδη) καθορισμένους μηχανισμούς διακίνησης, δηλαδή τη γκαλερί και το εμπόριο. Η μεσολάβηση της γκαλερί ακυρώνει το βασικό ρόλο του έργου τέχνης, δηλαδή την άμεση επικοινωνία με το κοινό, και την αποκαθιστά με τρόπο έμμεσο και νόθο. Δέκτες εδώ είναι οι συγκεκριμένοι «καλλιεργημένοι» φιλότεχνοι, που συχνάζουν στις γκαλερί, δηλαδή μια διαμορφωμένη αισθητική ελίτ.

Μια από τις προϋποθέσεις για την πιο σωστή λειτουργία του έργου τέχνης είναι λοιπόν η διοχέτευσή του έξω απ' τους καθορισμένους μηχανισμούς προσφοράς του: δηλαδή η διάδοσή του σε κοινωνικούς χώρους απρόσιτους μέχρι τώρα, ώστε να απευθύνεται στο μη «φιλότεχνο», σε κάθε άνθρωπο που μπορεί να αισθάνεται, να σκέφτεται και να ενεργεί. Αυτή η δουλειά είναι δουλειά μακροπρόθεσμη και δουλειά συνόλου. Η κατάργηση του «καλλιεργημένου φιλότεχνου» σημαίνει την κατάργηση του «καλλιτέχνη σα μεμονωμένης αυθεντίας». Θα μπορούσαμε να λέμε για δυνατές ομαδικές και ανώνυμες δημιουργίες σε χώρους της καθημερινής ζωής και σε απευθείας διάλογο με μη προκαθορισμένους δέκτες.

Σε τέτοια προοπτική συζητάμε το πρόβλημα περιεχομένου και μορφής του σύγχρονου καλλιτεχνικού έργου.

Σκοπός της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι η κριτική αντιμετώπιση των κατακερματισμένων σχέσεων, το φανέρωμα μιας άμεσης επικοινωνίας που δεν καθορίζεται απ' τη δυναμική της προσφοράς και της ζήτησης. Όμως η παρουσίαση μιας τέτοιας εικόνας της πραγματικότητας, θα ήταν ένα νέμα, γιατί θα εμφάνιζε σαν ήδη πραγματωμένο αυτό που στην κοινωνική ζωή δεν πραγματώνεται. Το πρόβλημα είναι μάλλον να ξεκινήσουμε απ' την πραγματικότητα, όπως αυτή ερμηνεύει τον εαυτό της, και να δείξουμε την πλαστότητα μιας τέτοιας ερμηνείας. Η αυτοπαρουσίαση της κοινωνίας διοχετεύεται δραστικά μέσα απ' την έντυπη φωτογραφία, τη διαφήμιση, γενικά απ' τα μέσα πλατιάς επικοινωνίας. Η «πρώτη ύλη» που συγκροτεί τον ερεθισμό του σύγχρονου ανθρώπου είναι ήδη παρουσιασμένη και διαμορφωμένη από τα μέσα αυτά. Η καλλιτεχνική δημιουργία δεν μπορεί να αγνοήσει αυτή την πραγματικότητα. Ίσα-ίσα πρέπει να ξεκινά από αυτή.

Το πρόβλημα για την τέχνη δεν είναι ν' αναδιπλασιάσει την πλαστογραφημένη πραγματικότητα, αναπαράγοντας την απομονωμένη εικόνα που το μέσο επικοινωνίας επέλεξε και πρόβαλε, αλλά να φωτίσει σχέσεις που η απομονωμένη απεικόνιση κρύβει. Σε αντίθεση με το απλό «ντοκουμεντάρισμα» μια ουσιαστική αποκατάσταση της πραγματικότητας επιτυγχάνεται με την κριτική αντιπαράθεση επιπέδων. Η αντιπαράθεση αυτή έχει σκοπό να αποσπάσει το εικονιζόμενο απ' την παραδεδομένη και θεσμικά ελεγχόμενη ερμηνεία, και τους καθορισμένους συνδυασμούς, να προτείνει νέους συνδυασμούς οι οποίοι, ξαφνιάζοντας οπτικά, οδηγούν σε ξαναντίκρισμα των αυτονόητα απομονωμένων εικόνων, στο φώτισμα των βαθύτερων συσχετισμών τους.

3. Θέμα στη ζωγραφική μας είναι σημαντικά ή ασήμαντα γεγονότα που συμβαίνουν καθημερινά, στα οποία αναγκαστικά μετέχουμε και καλούμαστε να τα ερμηνέψουμε και με τη

ζωγραφική μας. Σήμερα στη δουλειά μας, βασικά, χρησιμοποιούμε ντοκουμέντα, δηλαδή σύμβολα καθημερινής μυθολογίας, παρμένα είτε από τον Τύπο είτε από τη διαφήμιση, την τηλεόραση, το σινεμά κ.λ.π., με τρόπο που να φανερώνεται ο πραγματικός τους χαρακτήρας (βία, καταπίεση, εκμετάλλευση κ.λ.π.). μέσα απ' αυτά τα γνωστά καθημερινά σύμβολα, που μας έχουν επιβληθεί, επιδιώκουμε να κάνουμε μια κριτική αποκατάσταση της αλήθειας. Προσπαθούμε να εντάξουμε την περίπτωση στο σύνολο, σαν αποτέλεσμα και συνέπεια μιας κοινωνίας που λειτουργεί μ' έναν ορισμένο τρόπο. Στην καθημερινή μας ζωή τα γεγονότα παρουσιάζονται μπερδεμένα κι ασαφή, εντείνοντας της σύγχυσης. Η αποκατάσταση της αλήθειας είναι να αποκαλυφθεί η πραγματικότητα μ' όλη της την πολλαπλότητα. Ταυτόχρονα όμως να είναι εύκολα αναγνωρίσιμη και κατανοητή για τον καθένα.

4. Δεν έχουμε καμία ψευδαίσθηση για τα όρια της προσπάθειάς μας, ούτε πιστεύουμε ότι μια ομάδα ζωγράφων μπορεί με τη ζωγραφική να σιάξει ή να αλλάξει την κοινωνική πραγματικότητα. Οι δυνατότητες αυτής της ομάδας, ακόμη και στις πιο ευνοϊκές συνθήκες, είναι ασήμαντες αν αυτή μείνει ξεκομμένη απ' την υπόλοιπη κοινωνική ζωή. Γιατί αν θέλουμε να δούμε την τέχνη «κοινωνικοποιημένη», μοιραία καταλαβαίνουμε ότι σε μια κοινωνία, που όλες οι σχέσεις καθορίζονται από τη δυναμική της προσφοράς και της ζήτησης, καμία μορφή Τέχνης δεν μπορεί να λειτουργήσει κοινωνικά. Οι αλλαγές στο επίπεδο της κουλτούρας, όσο μπορούν να γίνουν, δεν έχουν κανένα αποτέλεσμα αφού δεν συνδέονται με αλλαγές στο σύνολο των κοινωνικών δομών. Από εκεί και μετά η προσπάθειά μας μένει περιορισμένης σημασίας και ξεκομμένη από τον πολύ κόσμο, δηλαδή εκδήλωση ζωγράφων που αφορά έναν στενό κύκλο διανοουμένων-φιλότεχνων και μερικούς συναδέλφους μας. Παρ' όλα αυτά αρχίζοντας έστω κι από την άλλη κριτική της κυρίαρχης ιδεολογίας. Θέλουμε να ενώσουμε τη δική μας με ανάλογες, το ίδιο ξεκομμένες, αυτή τη στιγμή προσπάθειες που γίνονται π.χ. στο θέατρο, σινεμά, εκδόσεις κ.λ.π.

Γιάννης Βαλαβανίδης, Κλεοπάτρα Δίγκα, Κυριάκος Κατζουράκης, Χρόνης Μπότσογλου, Γιάννης Ψυχοπαίδης

II. ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικόνα 1 Γιάννης Ψυχοπαίδης, Σύλληψη, 1971



Εικόνα 2 Γιάννης Ψυχοπαίδης, Διαδήλωση, 1970



Εικόνα 3 Γιάννης Ψυχοπαίδης, οικογενειακό σουβενίρ, 1971



Εικόνα 4 Γιάννης Ψυχοπαίδης, Ο τοίχος, 1972



Εικόνα 5 Γιάννης Ψυχοπαίδης Καταναλωτική κοινωνία, 1973



Εικόνα 6 Γιάννης Ψυχοπαίδης, Νους υγιής, 1972



Εικόνα 7 Γιάννης Ψυχοπαίδης, Δροσίζει-Ανακουφίζει, 1971



Εικόνα 8 Γιάννης Ψυχοπαίδης, Από τη σειρά «Σημειώσεις στον Renoir», 1973



Εικόνα 9 Γιάννης Ψυχοπαίδης, Από τη σειρά «Σημειώσεις στον Renoir», 1973



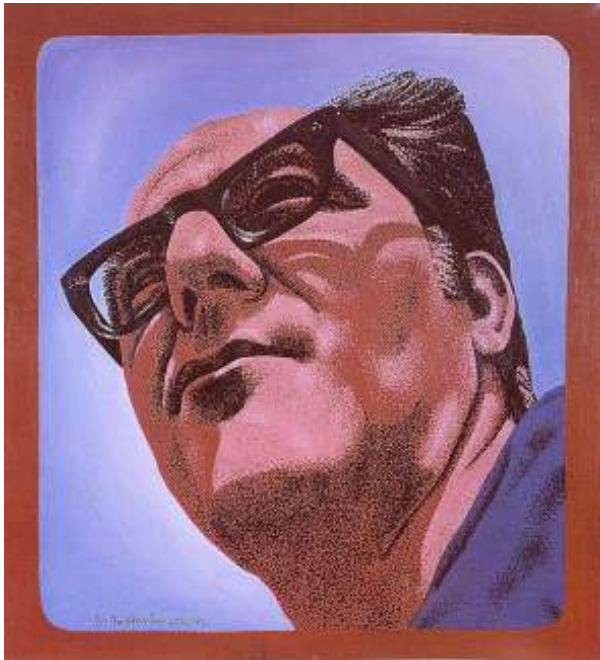
Εικόνα 10 Γιάννης Ψυχοπαίδης, Από τη σειρά «Σημειώσεις στον Renoir», 1972



Εικόνα 11 Γιάννης Ψυχοπαίδης, Από τη σειρά «Σημειώσεις στον Renoir», 1973



Εικόνα 12 Κυριάκος Κατζουράκης, Ατύχημα, 1971



Εικόνα 13 Γιάννης Βαλαβανίδης, *Αυτός*, 1968



Εικόνα 15 Κλεοπάτρα Δίγκα, *Αφιέρωμα στη δολοφονία του συνδικαλιστή Pierre Overney στη Renault στο Παρίσι*, 1972



Εικόνα 16 Κλεοπάτρα Δίγκα, *Το πιστόλι που σκότωσε τον Ρ.Ο.*, 1972



Εικόνα 16 Χρόνης Μπότσογλου, *Φρίζα*, 1972