

Εναντίωση
Opposition

Το βιβλίο «Εναντίωση: Η τέχνη σε σκοτεινά χρόνια 1967-1974», εκδόθηκε με την ευκαιρία της έκθεσης, η οποία πραγματοποιήθηκε στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης από τις 19 Απριλίου έως τις 23 Ιουνίου 2018.

This book was published on the occasion of the exhibition "Opposition: Art in dark times, 1967-1974", held at the Contemporary Greek Art Institute from April 19 to June 23, 2018.

© 2018 ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ
ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Βαλαορίτου 9α, 106 71 Αθήνα
Τηλ.: 210 3616 165
e: greekartinstitute@otenet.gr
<http://www.iset.gr>

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΟΛΗΣ - ΔΟΜΝΑ ΓΟΥΝΑΡΗ

Συντονισμός

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΤΕΧΝΗΣ

Επιμέλεια έκθεσης

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΟΛΗΣ - ΔΟΜΝΑ ΓΟΥΝΑΡΗ

Μετάφραση

ΤΩΝΗΣ ΜΟΖΕΡ

Καλλιτεχνικός σχεδιασμός

ANNA ΚΑΤΣΟΥΛΑΚΗ

Ηλεκτρονική επεξεργασία

ΝΕΛΛΗ ΙΩΑΝΝΟΥ

Παραγωγή

Γραφικές Τέχνες ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ Α.Ε.

Εικόνα εξωφύλλου

Λεπτομέρεια του έργου

Χωρίς τίτλο (1969)

του Βάση Κανιάρη

© 2018 CONTEMPORARY
GREEK ART INSTITUTE

9a Valaoritou St., 106 71 Athens, Greece
Tel.: +30 210 3616 165
e: greekartinstitute@otenet.gr
<http://www.iset.gr>

YANNIS BOLIS - DOMNA GOUNARI

Coordination

CONTEMPORARY GREEK ART
INSTITUTE

Exhibition curators

YANNIS BOLIS - DOMNA GOUNARI

Translation

TONY MOSER

Designed by

ANNA KATSOULAKI

Layout

NELLY IOANNOU

Production

METROPOLIS Graphic Arts S.A.

Cover image

Detail of Vlassis Cariatris' work

Untitled (1969)

Εναντίωση

Η τέχνη σε σκοτεινά χρόνια
1967-1974

Opposition

Art in dark times
1967-1974

Περιεχόμενα

- 6 **Εναντίωση**
Γιάννης Μπόλης - Δόμνα Γούναρη
 - 26 **Η Ελλάδα στον γύψο, οι καλλιτέχνες στις επάξεις**
Ελευθερία Δελαζάνου - Σπύρος Μοσχονάς
 - 64 **Εκ των υστέρων λέξεις**
Κώστας Χριστόπουλος
-

Contents

- 6 **Opposition**
Yannis Bolis - Domna Gounari
- 26 **Greece in plaster, artists in arms**
Eleftheria Delazanou - Spyros Moschonas
- 64 **Words after the fact**
Kostas Christopoulos

Εναντίωση

Γιάννης Μπόλης - Δόμνα Γούναρη
Ιστορικοί της τέχνης

Opposition

Yannis Bolis - Domna Gounari
Art historians

Η ανώμαλη και έκρυθμη πολιτική κατάσταση που δημιουργείται στα μέσα της δεκαετίας του 1960 έχει ως τραγική κατάληξη τη δικτατορία της 21ης Απριλίου του 1967. Η μη συμμετοχή σε κάθε είδους πολιτιστικές εκδηλώσεις, είναι ο βασικός τρόπος που επιλέγει η πλειοψηφία των καλλιτεχνών σε μια «άτυπη» μεταξύ τους συμφωνία, ώστε να εκφράσει την εναντίωσή της στη χούντα, να αποκλείσει οποιαδήποτε νομιμοποίησή της. Ταυτόχρονα, μερικοί δραστηριοποιούνται σε αντιδικτατορικές οργανώσεις, κάποιοι φεύγουν στο εξωτερικό, άλλοι συλλογίζονται και εξορίζονται, άλλοι σιωπούν και απομονώνονται στα εργαστήριά τους, λίγοι όμως είναι οι πολιτικά αδιάφοροι στη ζοφερή πραγματικότητα που βιώνουν, σ' έναν κόσμο που συνταράσσεται από τον πόλεμο του Βιετνάμ, τη δολοφονία του Τσε Γκεβάρα, την επαναστατική ορμή των παρισινών οδοφραγμάτων του Μάη του '68. Όταν η στάση της αποχής φαίνεται ότι οδηγεί σε αδιέξοδο και εξαντλεί την όποια δυναμική της, οι καλλιτέχνες ανασυντάσσονται, αναθεωρώντας την απόφασή τους. Ήδη από το 1968 προετοιμάζουν συλλογική εμφάνισή τους, που τελικά ματαιώνεται – δύο χρόνια αργότερα (1971) η έκθεση *Δύο συγκλίνουσες εκδηλώσεις* (γκαλερί Νέες Μορφές και Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον) συγκεντρώνει τριάντα έξι ζωγράφους, γλύπτες και χαράκτες.

Οι ατομικές εκθέσεις (1969) του Γιάννη Γαίτη και του Βλάση Κανιάρη στη Νέα Γκαλερί, είναι εκείνες που σπάνε συμβολικά τη σιωπή. Οι κατασκευές και οι πίνακες με τα πλήθη του Γαίτη (την προηγούμενη χρονιά είχε παρουσιάσει στη Ρώμη συνθέσεις με δυσοίωνες μορφές στρατιωτικών εν είδει «οικογενειακών πορτραίτων», συνταγματάρχες να πυροβολούν περιστέρια

The irregular, abnormal political condition of the mid-1960s tragically results in the dictatorship of April 21, 1967. Non-participation in all kinds of cultural events is the main way which the majority of artists opt for, as if in a tacit agreement, to express their opposition to the Junta and preclude any legitimisation of the regime. At the same time, some join resistance organisations, some leave the country, some get arrested and exiled and others remain silent and secluded in their studios — but few stay politically indifferent to the gloomy realities of a world shaken by the war in Vietnam, the assassination of Che Guevara, the revolutionary impetus behind the Parisian street barricades of May '68. Once abstention seemed to have exhausted its power and lead to an impasse, artists rallied and reviewed their decision. A collective appearance planned as early as 1968 does not materialise in the end; two years later, in 1971, the exhibition *Two converging events* (Nees Morfes and Athens Art Gallery-Hilton) brings together thirty-six painters, sculptors and printmakers.

The solo exhibitions of Yannis Gaitis and Vlassis Caniaris at the New Gallery in 1969 are those that symbolically break the silence. Gaitis's constructions and paintings with the crowd scenes (the previous year he had shown in Rome the "family portraits" of sinister military figures, colonels shooting at pigeons and the *Funeral of Che Guevara*) come to speak of the faceless, lonely and standardised members of a ruthless mechanism of production-consumption, while Caniaris's plaster casts of human limbs and objects, the wire fences and the red carnations set in plaster make for a clearly political statement, automatically refer-

αλλά και την *Κηδεία του Τσε Γκεβάρα*), έρχονται να μιλήσουν για τα απρόσωπα, μοναχικά και τυποποιημένα μέλη ενός αδυσώπητου μηχανισμού παραγωγής-κατανάλωσης, ενώ οι συνθέσεις του Κανιάρη με τα γυψώματα ανθρώπινων μελών και αντικειμένων, τα συρματοπλέγματα και τα γυψωμένα κόκκινα γαρίφαλα, οδηγούν σε μια αμιγώς πολιτική ανάγνωση, παραπέμπουν αυτόματα στις συνθήκες στέρησης της ελευθερίας, τα βασανιστήρια, την ωμότητα και τη σκληρότητα του στρατιωτικού καθεστώτος. Την ίδια χρονιά, πραγματοποιείται και η κοινή έκθεση των Γιάννη Βαλαβανίδη, Βαγγέλη Δημητριά, Μαρίας Καραβέλα, Βάσως Κυριάκη, Γιώργου Μήλιου και Σωτήρη Σόρογκα (γκαλερί Άστορ). Στο εξώφυλλο του καταλόγου εμφανίζεται ένα μαύρο πένθος, ενώ στην πρώτη σελίδα του προτάσσεται το σύνθημα του γαλλικού Μάν «να είστε ρεαλιστές· να ζητάτε το αδύνατο». Το 1970, ύστερα από την «κατάργηση» της προληπτικής λογοκρισίας από την χούντα, εκδίδονται τα *Δεκαοκτώ κείμενα* σημαντικών συγγραφέων και διανοούμενων· στον πρόλογο της έκδοσης υπερασπίζεται η σημασία της ελεύθερης πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας. Βρισκόμαστε πλέον στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Η παρουσία και η δραστηριοποίηση των εικαστικών δημιουργών εντείνεται, με τις ήδη υπάρχουσες αλλά και νέες (Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο Όρα, Δεσμός) αίθουσες τέχνης να τους συσπειρώνουν και να τους υποστηρίζουν, υπό το κράτος της απειλής, της αστυνόμευσης και της λογοκρισίας.

Οι δράσεις-εγκαταστάσεις της Μαρίας Καραβέλα, ακολουθώντας τις στρατηγικές του σοκ, προκαλούν με την ένταση του πολιτικού τους μηνύματος. Το 1970, στη γκαλερί Άστορ παρου-

encing loss of freedom and the military regime's tortures and cruelty. The same year the Astor Gallery hosts the group show of Yannis Valavanidis, Vangelis Dimitreas, Maria Karavela, Vasso Kyriaki, Yorgos Milios and Sotiris Sorongas; the catalogue's front cover carries a black band of mourning, and the first page starts with the May '68 slogan "Be realistic: Demand the impossible!". In 1970, when the Junta abolished a priori censorship, the *Eighteen Texts* by prominent writers and intellectuals are published with a foreword that defends the freedom of intellectual and artistic creation. This is now the early 1970s, and the presence of visual artists intensifies as the existing galleries and some new ones (Ora Cultural Centre, Desmos) bring them together and support them against the threat of censorship and the police state.

The actions-installations of Maria Karavela adopt a shock strategy and provoke with their intense political message. In 1970 the Astor Gallery hosts her plaster figure in a cage, while in 1971 her claustrophobic, cell-like construction with the word "Help" written in red (blood) on the wall brings about the intervention of the police, and the show at the Athens Art Gallery-Hilton comes down. In 1972 Dimitris Alithinos presents his first solo show at Desmos: the interrogation office, the figures hiding in dustbins, the crucified red mannequin that broadcasts the sounds of the city in real time are some of the works that define a clearly political stance of opposition and dispute, addressing and being addressed, requiring the viewer's involvement and reaction and posing urgent questions about the role of artists and artworks in troubled, illiberal times. In the same spirit, his next show, *A Happening* (Ora, 1973) fea-

σιάζει μια γύψινη φιγούρα φυλακισμένη σε κλουβί, και την επόμενη χρονιά (1971) η διαμόρφωση ενός κλειστοφοβικού περιβάλλοντος-κελίου στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον με γραμμένη στον τοίχο με κόκκινο χρώμα (αίμα) τη λέξη «Βοήθεια», οδηγεί στην επέμβαση της αστυνομίας και το κατέβασμα της έκθεσης. Το 1972, ο Δημήτρης Αληθινός πραγματοποιεί την πρώτη ατομική του έκθεση στην Αίθουσα Τέχνης Δεσμός. Το ανακριτικό γραφείο, οι κρυμμένες στους σκουπιδοτενεκέδες μορφές, το εσταυρωμένο κόκκινο ανδρικό κελύ που αναμεταδίδει σε πραγματικό χρόνο τους ήχους της πόλης, είναι μερικά από τα έργα της έκθεσης, που ορίζουν μια αμιγώς πολιτική θέση εναντίωσης και αμφισβήτησης, απευθύνουν και απευθύνονται, προϋποθέτουν την άμεση εμπλοκή και αντίδραση του θεατή, θέτοντας επιτακτικά ερωτήματα για τον ρόλο του δημιουργού και του έργου τέχνης σε κρίσιμες και ανεξέλεγκτες εποχές. Στο ίδιο πνεύμα, κινείται και η επόμενη έκθεσή του στην Ώρα με τίτλο *Ένα Συμβάν* (1973), όπου παρουσιάζει σε παράταξη τέσσερα λευκά ξύλινα κουτιά, οργανώνοντας μια πορεία-διαδρομή στον χώρο. Από τα δύο πρώτα προβάλλουν ζωντανά, ανθρώπινα μέλη, στο τρίτο στάζει οξύ σ' ένα μετάλλο, στο τέταρτο ο θεατής μπορούσε να δει το πρόσωπό του σ' έναν καθρέφτη. Η εγκατάσταση συνέχιζε σ' ένα δεύτερο δωμάτιο διαμορφωμένο στο οικεία συντηρητικό και αναγνωρίσιμο περιβάλλον μιας μικροαστικής τραπεζαρίας. Έννοιες όπως ο διαμελισμός, η βία και ο εγκλωβισμός βρίσκονται στον πυρήνα της εγκατάστασης, με το κείμενο του Αληθινού στον κατάλογο να επικεντρώνεται στην τέχνη και την αντι-τέχνη, την επαναστατικότητα και την πρωτοπορία.

Η εικαστική ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών (Γιάννης Βαλαβανίδης, Κλεοπάτρα

tured four white wooden boxes arranged along an itinerary through the room. The first two had human limbs sticking out of them, in the third there was acid dripping on metal and in the fourth box viewers could see their face in a mirror. The installation continued in a second room with the familiarly conservative, recognisable setting of a middle-class dining room. Concepts such as dismemberment, violence and entrapment are at the core of this installation, with the text of Alithinos in the catalogue focusing on art and anti-art, the revolutionary spirit and the avant-garde.

In its three-year existence (1971-73), the art group of the New Greek Realists (Yannis Valavanidis, Cleopatra Dinga, Kyriakos Katzourakis, Chronis Botsoglou, Yannis Psychopedis) had a catalytic effect on the artistic context of the time. The five artists shared similar aesthetic quests and ideologies, having been active in student unionism before 1967 through different left-wing groups, except for Valavanidis who had been a member of the EDA Students' Organisation. In their mimeographed manifestos they presented their views, defended the concept of collectivity and spoke of "socially engaged art", the function of artworks and their dissemination to the general public, expressing themselves with purely painterly means, opting for realism and tackling subjects based on Press photographs (in line with similar quests in European and American art). A dominant theme was their critical view of contemporary social and political reality, the veneer of affluence and an idealised everyday life, the excesses of advertising, consumerism and the role of the Media. Their 1972 exhibition at the Goethe

Δίγκα, Κυριάκος Κατζουράκης, Χρόνης Μπότσογλου, Γιάννης Ψυχοπαίδης), με την τριχρόνη δράση της (1971-73) παρεμβαίνει καταλυτικά στο καλλιτεχνικό πλαίσιο της εποχής. Εκκινώντας από ομοιογενή αισθητικά αιτήματα και κοινή ιδεολογική βάση (όλοι ήταν συνδικαλιστικά στελέχη του φοιτητικού κινήματος πριν το 1967 και ενταγμένοι σε διαφορετικές εκφράσεις του αριστερού χώρου, με εξαίρεση τον Βαλαβανίδη που ήταν οργανωμένος στη Σπουδαστική Οργάνωση της ΕΔΑ), οι πέντε καλλιτέχνες θα κυκλοφορήσουν πολυγραφημένα μανιφέστα με τις θέσεις τους, θα υπερασπιστούν την έννοια της συλλογικότητας, θα μιλήσουν για την «κοινωνικοποιημένη τέχνη» και τη λειτουργία του έργου τέχνης, την επικοινωνία και τη διάχυσή του στο ευρύ κοινό, θα εκφραστούν με καθαρά ζωγραφικά μέσα επιλέγοντας τον ρεαλισμό και θέματα βασισμένα σε φωτογραφίες δημοσιευμένες στον Τύπο (σε ευθεία αντιστοιχία με παράλληλες αναζητήσεις στην ευρωπαϊκή και αμερικάνικη τέχνη). Κυρίαρχη είναι η κριτική τοποθέτησή τους στη σύγχρονη κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα, την επίπλαστη ευμάρεια και την ωραιοποιημένη καθημερινότητα, την υπερβολή της διαφήμισης, τον καταναλωτισμό και τον ρόλο των ΜΜΕ. Η έκθεσή τους (1972) στο Εργαστήρι Σύγχρονος Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε (με τη συνδρομή του Γερμανού διπλωμάτη Γιοχάνες Βάισερτ, ο οποίος κρατά αρνητική πολιτική στάση απέναντι στη χούντα, προωθώντας εκδηλώσεις με συγκαλυμμένο αντιδικτατορικό πνεύμα) γνωρίζει τεράστια επιτυχία με περισσότερους από 4.000 επισκέπτες. Το καθεστώς παρακολουθεί αμήχανο με τον φόβο του διπλωματικού επεισοδίου σε περίπτωση επέμβασής του.

Ένα από τα πιο γνωστά περιστατικά λογοκρισίας αφορά στην έκθεση που προετοιμά-

Institute's Contemporary Art Workshop—with the aid of the German diplomat Johannes Weissert, who opposed the regime and promoted events of a subtly anti-dictatorial spirit—was hugely successful, with over 4,000 visitors. The regime looked on awkwardly, fearing diplomatic repercussions if it stepped in.

One of the best-known instances of censorship concerns the 1973 exhibition of Elias Dekoulakos at the Athens Art Gallery-Hilton with works from 1969-73. On the pretext of offending “public decency”, after the “strange” reaction of a group of pupils and their teacher in the “accidental” presence of police officers, the artist is told to remove his female nude compositions. He chooses to cancel the show altogether, but it reopens at Nees Morfes a few days later without any problems, this time together with works from 1963-68. Dekoulakos would confess that painting was the only kind of resistance he could “bear” at the time. Superbly precise and clear, his photorealistic compositions with an added symbolic element were meant to denounce violence in all its forms as well as the mechanisms of alienation. In many of these, such as the one with the female posterior provocatively sat on a military helmet, the emphasis was inevitably placed on their anti-dictatorial message.

To left-wing artists of the generation of wartime Resistance and the Civil War, the regime's policies awaken harsh memories which regain their topicality and symbolism. The oppression and persecution of the Left and the deep feeling of social and political responsibility point to the need for a “politically engaged” art to facilitate communication through familiar

ζε (1973) ο Ηλίας Δεκουλάκος στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον με έργα της περιόδου 1969-73. Με αιτιολογία την προσβολή της «δημοσίας αιδούς» και των χρηστών ηθών, ύστερα από την «περίεργη» αντίδραση μιας ομάδας μαθητών και της δασκάλας τους παρουσία τυχαία παρευρισκόμενων αστυνομικών, ο δημιουργός πιέζεται να αποσύρει συνθέσεις με γυναικεία γυμνά. Επιλέγει να ακυρώσει την έκθεση, παρουσιάζοντας τα έργα λίγες ημέρες αργότερα (χωρίς κανένα πρόβλημα) στις Νέες Μορφές μαζί με έργα των χρόνων 1963-68. Ο Δεκουλάκος εξομολογείται ότι η ζωγραφική αποτελούσε τη μόνη αντίσταση που «άντεχε» εκείνη την περίοδο. Οι, εξαιρετικής ακρίβειας και καθαρότητας, φωτορεαλιστικές συνθέσεις του, εμπιρεύουν το συμβολικό στοιχείο, στοχεύουν να καταγγείλουν την απειλή και κάθε μορφής βία, αλλά και τους μηχανισμούς αλλοτρίωσης. Σε πολλές από αυτές, όπως τα γυναικεία οπίσθια που κáθονται προκλητικά πάνω σ' ένα στρατιωτικό κράνος, θα δοθεί, αναπόφευκτα, πρωταρχική έμφραση στον αντιδικτατορικό τους χαρακτήρα.

Για τους αριστερούς καλλιτέχνες της γενιάς της Αντίστασης και του Εμφύλιου, η νέα πολιτική εκτροπή γεννάει σκληρές μηνύες, που αποκτούν ξανά επίκαιρο χαρακτήρα και συμβολισμό. Οι συνθήκες πίεσης και οι απηνείς διώξεις του αριστερού κόσμου, η βαθιά συναίσθηση κοινωνικής και πολιτικής ευθύνης προτάσσουν την αναγκαιότητα μιας «στρατευμένης» τέχνης που ευνοεί την επικοινωνία μέσα από οικείες μορφές. Η Βάσω Κατράκη είναι μεταξύ των πρώτων που συλλημβάνονται από το καθεστώς και μαζί με χιλιάδες άλλους πολίτες, δημοκρατικών και αριστερών πεποιθήσεων, εξορίζεται στη Γυάρο. Τα βότσαλα που θα ζωγραφίζει εκεί συγκρο-

forms. Vasso Katraki is among the first to be arrested by the regime and sent to exile in Giaros like thousands of other citizens of a democratic and left-wing persuasion. The pebbles she paints there constitute a peculiar journal—human, emotional, experiential. The black ink on the prints after her return from exile in February 1968 depict, with expressive power and sensibility, emotions and traumas on a personal and collective level. The mutilated bodies, the solitary women waiting next to petrified tree trunks and rocks, the wounded or sinister suns, the hieratic Madonnas and the emblematic Antigone as she prepares to fulfil her duty are exhibited in the printmaker's 1972 exhibition at Ora, which attracts hosts of visitors under the inquisitive gaze of watching informers and policemen: the people's attendance is a kind of substitute for the forbidden political action. The woodcuts of A. Tassos from that time—which remain unseen, to be presented after the restitution of democracy at the National Gallery (1975)—convey the pain and the heroism and become allegories with a religious, almost holy passion and an epic, monumental idiom. The slaves, the bodies torn by barbed wire and the Tyrannicides converse with Che Guevara, the latter-day fighters and the armed archangels at the gate to the Technical University.

In a long series of works by artists older or younger, more or less politicised and militant—whose art moves in “traditional” ways or goes into more radical (and bold, for Greek art at the time) paths of experimentation and expression (environments, installations, happenings, performances), broadening the spectrum of media and materials and seeking the audi-

τούν ένα ιδιότυπο ημερολόγιο – ανθρώπινο, συγκινησιακό, βιωματικό. Στα μαύρα μελάνια των τυπωμάτων της, μετά την επιστροφή της από την εξορία (Φεβρουάριος 1968), εικονοποιεί, με εκφραστική δύναμη και ευαισθησία, συναισθήματα και τραυματικές εμπειρίες σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Οι συνθέσεις με τα ακρωτηριασμένα σώματα, τις μοναχικές γυναίκες που περιμένουν δίπλα σε πετρωμένους κορμούς και βράχια, τους τραυματισμένους ή απειλητικούς ήλιους, τις ιερατικές Πλάτυτες και την εμβληματική Αντιγόνη που ετοιμάζεται να εκκληρώσει το χρέος της, παρουσιάζονται στην ατομική έκθεση (1972) της χαράκτριας στην Ώρα, η οποία, εν μέσω χαφιέδων και αστυνομικών να παρακολουθούν, συγκεντρώνει πλήθος κόσμου: η παρουσία του υποκαθιστά, κατά κάποιον τρόπο, την απαγορευμένη πολιτική δράση. Οι ξυλογραφίες του Α. Τάσσου της ίδιας περιόδου – που, ωστόσο, παραμένουν αφανείς και παρουσιάζονται, μετά την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, στην Εθνική Πινακοθήκη (1975) – αποτυπώνουν την οδύνη και τον ηρωισμό, γίνονται αλληγορίες με θρησκευτική, σχεδόν ιερή, αίσθηση στην έκφραση του πάθους και επικό, μνημειακό ύφος. Οι σκλάβοι, τα στρεβλωμένα από τα συρματοπλέγματα σώματα και οι Τυραννοκτόνοι συνομιλούν με τον Τσε Γκεβέρα, τους σύγχρονους αγωνιστές και τους οπλισμένους αρχάγγελους στην πύλη του Πολυτεχνείου.

Σε μια μεγάλη σειρά έργων, παλαιότερων και νεώτερων, περισσότερο ή λιγότερο πολιτικοποιημένων και στρατευμένων, καλλιτεχνών – που η δουλειά τους κινείται σε «παραδοσιακούς» δρόμους ή προσανατολίζεται σε πιο ριζοσπαστικούς, πρωτοποριακούς και τολμηρούς, για την ελληνική τέχνη εκείνης της περιόδου, τρόπους, πειραματισμούς και εκφράσεις (περι-

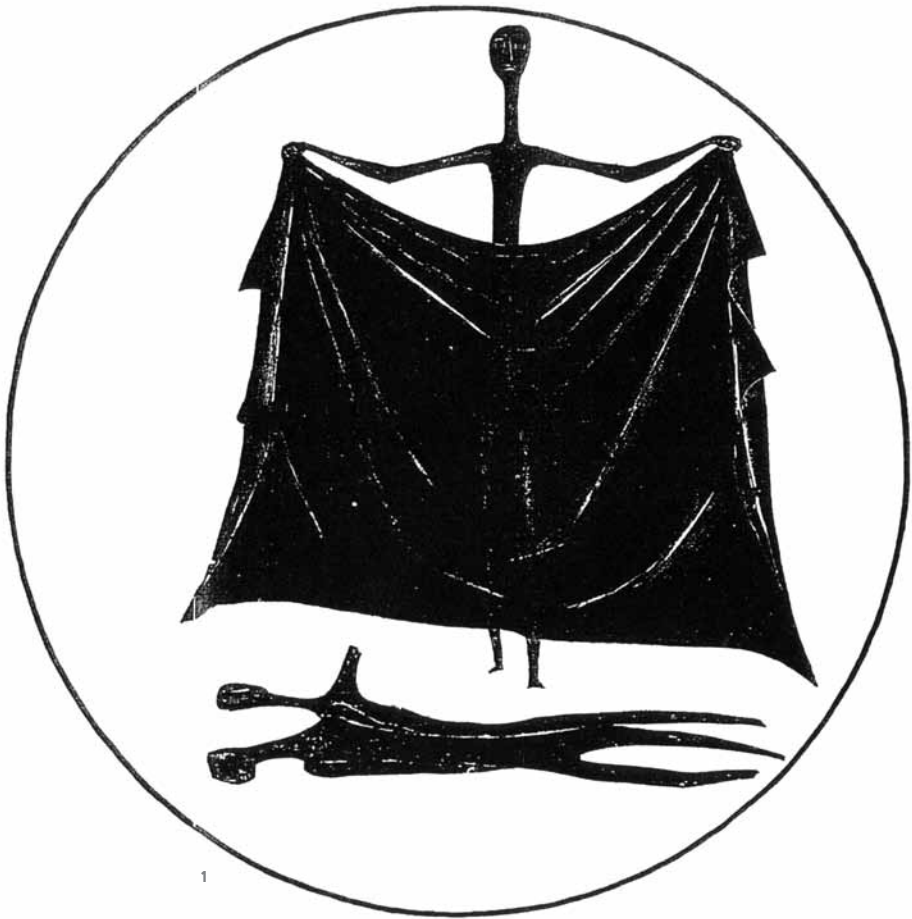
ence's participation and interaction—the references against oppression have a prime place, bespeaking the liberating power of art. The spirit of protest and denunciation is sometimes overt, loud and graphic and sometimes subtle and symbolic: in the grotesque faces/masks of the militarists, the judges and the terrified mothers of Dimosthenis Kokkinidis; in the Vietnam collages of Vasso Kyriaki and the compositions of Vangelis Dimitreas; in the works of Dimitris Perdikids, inspired by the visions of the fighting Left; in the impenetrable, solitary figures of the political prisoners in the works of Assadour Baharian; in the realistic depictions of social and political conflicts by Demos Skoulakis; in the overt political stance of the compositions of Lefteris Kanakakis with the army uniforms, the medals, the insignia and the Greek flag; in the suffocating atmosphere of the works of Dimitris Mytaras; in the man with the carnation (Nikos Beloyannis) and the red poppy of Sotiris Sorongas... At the same time the propositions of Constantin Xenakis, Alexis Akrihakis, Stathis Logothetis, Theodoros and Leda Papaconstantinou, alongside those of Caniaris and Gaitis, open up to a new dimension of protest, political action, social practice and communication, towards an art that's free and creative, away from conventions, party affiliations and stereotypes, from dominant and bounding principles and values.

βάλλοντα, εγκαταστάσεις, happenings, περφόρμανς) διευρύνοντας μέσα και υλικά και επιδιώκοντας τη συμμετοχικότητα και την αμφίδρομη σχέση με το κοινό– οι αναφορές ενάντια στην καταπιεστική και συνθλιπτική πολιτική συνθήκη, διεκδικούν πρωταρχική θέση, λειτουργούν ως συνδηλώσεις της απελευθερωτικής δύναμης της τέχνης. Το πνεύμα της καταγγελίας και διαμαρτυρίας αναδύεται άλλοτε άμεσα, δυνατά και περιγραφικά, άλλοτε υπαινικτικά και συμβολικά: στα γκροτέσκα πρόσωπα-μάσκες των στρατοκρατών, τους δικαστές και τις τρομαγμένες μητέρες του Δημοσθένη Κοκκινίδη· στα κολλάζ με θέμα το Βιετνάμ της Βάσως Κυριάκη και στις συνθέσεις του Βαγγέλη Δημητριά· στα εμπνεόμενα από το όραμα της μαχόμενης αριστεράς, έργα του Δημήτρη Περδικίδη· στην εσωτερικότητα και τη μοναξιά που αποπνέουν οι συνθέσεις με τους πολιτικούς κρατούμενους του Ασαντούρ Μπαχαριάν· στις ρεαλιστικές αποδόσεις κοινωνικών και πολιτικών συγκρούσεων του Δήμου Σκουλάκη· στην άμεση πολιτική στάση των συνθέσεων του Λευτέρη Κανακάκι με τις στρατιωτικές στολές, τα παράσημα, τα εθνόσημα και την ελληνική σημαία· στην απονικτική ατμόσφαιρα των έργων του Δημήτρη Μυταρά· στον λαϊκό άντρα με το γαρίφαλο (Νίκος Μπελογιάννης) και την κόκκινη παπαρούνα του Σωτήρη Σόρογκα... Παράλληλα, οι προτάσεις του Κωνσταντίνου Ξενάκη, του Αλέξη Ακριθάκη, του Στάθη Λογοθέτη, του Θόδωρου και της Λήδας Παπακωνσταντίνου, μαζί με εκείνες του Κανιάρη και του Γαίτη, ανοίγονται σε μια νέα διάσταση διαμαρτυρίας, πολιτικής πρακτικής, κοινωνικής πράξης και επικοινωνίας, μιας τέχνης ελεύθερης και δημιουργικής μακριά από συμβάσεις, κομματικές εντάξεις και στερεότυπα, κυρίαρχες και δεσμευτικές αρχές και αξίες.



Χωρίς τίτλο, 1969,
γύψος σε ξύλινο πλέγμα
και φυτεμένα πλαστικά
γαρύφαλα, διαστάσεις
μεταβλητές

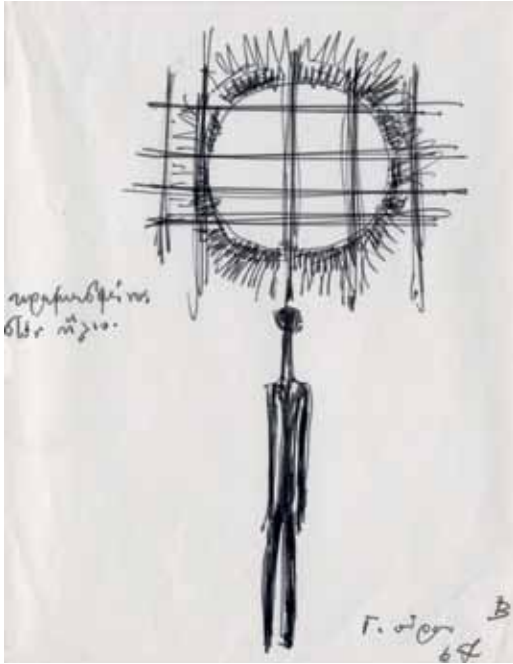
Untitled, 1969,
plaster on wooden frame
and implanted plastic
carnations, variable
dimensions



1

1 *Το χρέος της Αντιγόνης*,
1972, χάραγμα σε πέτρα,
103 × 103 εκ.

1 *The duty of Antigone*,
1972, rock engraving,
103 × 103 cm

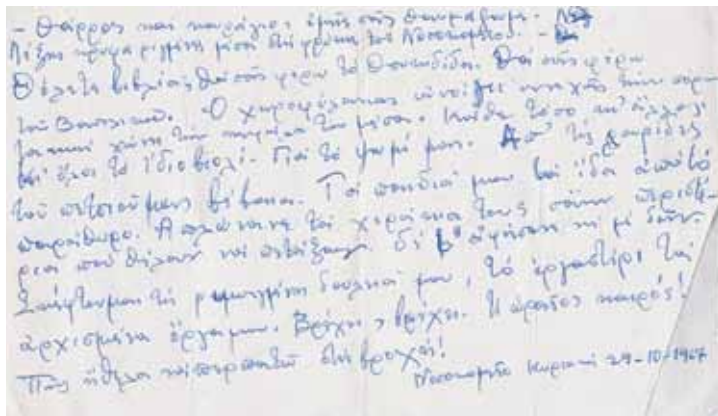


2 Κρεμασμένος στον ήλιο, Γούρα, 1967, μαρκαδόρος σε χαρτί, 18 x 14 εκ., Πηγή: ΜΙΕΤ-Αρχείο Βάσως Κατράκη

3 Κατάθλιψη, 1968, μαρκαδόρος σε χαρτί, 18 x 11 εκ., Πηγή: ΜΙΕΤ-Αρχείο Βάσως Κατράκη

2 Hung in the sun, Gioura, 1967, marker on paper, 18 x 14 cm, Source: National Bank of Greece Cultural Foundation-Vasso Katraki Archive

3 Depression, 1968, marker on paper, 18 x 11 cm, Source: National Bank of Greece Cultural Foundation-Vasso Katraki Archive





5

4 Χειρόγραφο της πολιτικής κρατούμενης Βάσως Κατράκη, Γενικό Κρατικό Νοσοκομείο της Αθήνας, 29 Οκτωβρίου 1967, Πηγή: ΜΙΕΤ – Αρχείο Βάσως Κατράκη

5-6 Απόψεις της ατομικής έκθεσης της Βάσως Κατράκη στο Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Όρα, 1972, Πηγή: ΜΙΕΤ – Αρχείο Βάσως Κατράκη

4 Manuscript of political prisoner Vasso Katraki, General State Hospital of Athens, 29 October 1967, Source: National Bank of Greece Cultural Foundation – Vasso Katraki Archive

5-6 Views of Vasso Katraki's solo exhibition at Ora Cultural Centre, 1972, Source: National Bank of Greece Cultural Foundation – Vasso Katraki Archive



6



7 Ζωγραφισμένα
βότσαλα της εξορίας,
Γιούρα, 1967, Πηγή: ΜΙΕΤ-
Αρχείο Βάσως Κατράκη

7 Pebbles painted in
exile, Gioura, 1967,
Source: National Bank
of Greece Cultural
Foundation–Vasso
Katraki Archive



1 Το μαρτύριο και ο θάνατος της Ηλέκτρας Αποστόλου, 1967, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 163,5 × 72 × 4 εκ., Συλλογή Εταιρείας Εικαστικών Τεχνών Α. Τάσος

1 *Martyrdom and death of Electra Apostolou*, 1967, woodcut, 163.5 × 72 × 4 cm, A. Tassos Foundation Collection

47 " A. ΤΑΣΣΟΣ

Τὰ ἔργα τῆς ἑνδεκάτης αἰτίας ἐξειδικιά-
 νονε καὶ χαραχθένε σὲ πλῆρο ἔπιλο
 ἀπὸ τῆς 21 Ἀπριλίου τοῦ 1967 ἕως τὸν
~~Ἰούλιο~~ ^{Ἰούλιο} τοῦ 1974. Χρονικὸ διέστημα
 ὁδὸ πρᾶξις ἢ νύχτα πάνω ἀπὸ τὴν
 ἑλλάδα τῆς δικτατορίας τῶν συνταγμα-
 τάρχων. Τὰ 48 αἰτιά ἔργα ποὺ παρο-
 υσιζονται ἐπὶ Ναζι καὶ Γερμανία
 τῆς Γερμανίας, εἶναι ἐνὸς μέρους ἐνὸς
 συνόλου 128 ἔργων ἐπισημασμένων ἀπὸ
 τῆς βουλῆς τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ πάνω ἀπὸ
 τὴν ἐφτάχρονη τυραννία. Εἶναι κα-
 ταγραφεῖς γεγονότων καὶ συμπεριφορῶν
 ποὺ ἐπιβίβασαν θανάτῳ τὸ συνταγμα
 καὶ τὴν συνείδηση τοῦ μαθητιῶντος
 ποὺ ~~ἔπαισε~~ ^{ἔπαισε} ἠνώγει ἀδελφικῶδες διώξεις
 ἐπὶ τοὺς ἀντιφασιστικοὺς ἀγῶνες τῶν ἑλλή-
 νων ἀπὸ τὸ 1936 ἕως τὸ 1974.
 Τὸ Μαύρο-ἀσπρο τῶν ἔργων αἰτία τῆς
 περιόδου εἶναι μιὰ αἰσθητικὴ καὶ
 φιλοσοφικὴ τοσοῦτε ὡς τῶν αἰώνων
 ἀντιθέσεων γὰρ τὴν ἀλήθεια, συμπερι-

2 Χειρόγραφο κείμενο ομιλίας Α. Τάσσοσ στα εγκαίνια τῆς ἐκθεσῆς του στὴ Neue Galerie im Alten Museum στο Ανατολικό Βερολίνο, 1985. Ἀρχεῖο Ἐταιρείας Εἰκαστικῶν Τεχνῶν Α. Τάσσοσ

2 Manuscript from A. Tassos' speech at the opening of his exhibition at the Neue Galerie im Alten Museum in East Berlin, 1985, A. Tassos Foundation Collection

ἄληθῆ καὶ πλαστικὴ διαμαρτυρία.
 "εἶται τὸ μαθητιῶντος καὶ τοσοῦτε τὸν
 βωμό του ἐπὶ τὴν ἠλικία τῆς ἀνδρώ-
 πινης ἀξιοπρέπειας, τῆς ἑξουσίας
 καὶ τῆς παμπόσμιας εἰρήνης.



3 Ο συνταγματάρχης
Σπύρος Μουστακλής,
1974, ξυλογραφία σε
όρθιο ξύλο, 128 x 52 εκ.

3 Colonel Spyros
Moustaklis, 1974,
woodcut, 128 x 52 cm

3



1

1 Πέτρες και παπαρούνα,
1972, λιθογραφία,
63 × 50 εκ.

1 *Rocks and poppy*, 1972,
lithograph, 63 × 50 cm

2 Κατάλογος της
ομαδικής έκθεσης
6 Ζωγράφοι, Γκαλερί
Άστορ, Οκτώβριος 1969

2 Catalogue for
the group exhibition
6 Painters, Astor Gallery,
Athens, October 1969

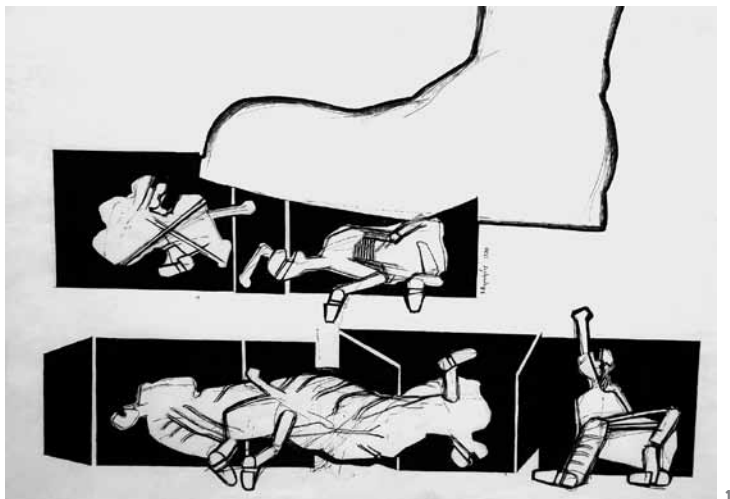


2

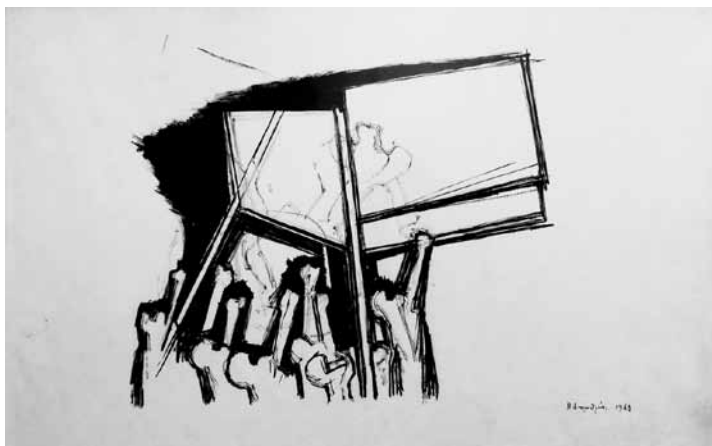


Βιετνάμ, 1968,
κολλάζ και ακρυλικά,
100 × 110 εκ.

Vietnam, 1968,
collage and acrylics,
100 × 110 cm



1



2

1 Στιγμές της
καθημερινότητας, 1970,
μελάνι σε χαρτί, 48 × 61 εκ.

2 Συλλαγή, 1968,
μελάνι σε χαρτί,
27,5 × 41,5 εκ.

1 *Everyday life moments*,
1970, ink on paper,
48 × 61 cm

2 *Demonstration*, 1968,
ink on paper, 27,5 × 41,5 cm



Το εξώφυλλο
του λευκώματος
Ο τρελός και οι άλλοι
με 73 αντιχουντικές
γελοιογραφίες του
Δήμου Σκουλάκη.
Το λεύκωμα εκδόθηκε
στον Καναδά το 1969

Cover of the album
*The madman and
the others* with 73
antijunta caricatures by
Demosthenis Skoulakis.
The album was published
in Canada in 1969

Η Ελλάδα στον γύψο, οι καλλιτέχνες στις επάξεις

Ελευθερία Δελαζάνου - Σπύρος Μοσχονάς
Ιστορικοί της τέχνης

Greece in plaster, artists in arms

Eleftheria Delazanou - Spyros Moschonas
Art historians

Μην ξεχνάτε, όμως, κύριοι, ότι ευρισκόμεθα προ ενός ασθενούς, τον οποίον έχουμε επί της χειρουργικής κλίνης και τον οποίον, εάν ο χειρουργός δεν προσδέσει κατά την διάρκειαν της εγχειρήσεως επί της χειρουργικής κλίνης, υπάρχει περίπτωση, αντί διά της εγχειρήσεως να του χαρίσει την αποκατάστασιν της υγείας, να τον οδηγήσει εις τον θάνατον.

Γεώργιος Παπαδόπουλος, «Απαντήσεις επί σειρά ερωτημάτων», εφημ. *Μακεδονία*, 28/4/1967

Σε μια περίοδο που, σε πολιτιστικό και καλλιτεχνικό επίπεδο, η μικρή Ελλάδα σπάει τα στενά της σύνορα με βραβεύσεις εικαστικών, θεατρικών και μουσικών καλλιτεχνών ανά την υφήλιο, μια ομάδα κατώτερων αξιωματικών, την 21η Απριλίου του 1967, καταλαμβάνει πραξικοπηματικά την εξουσία. Έτσι, η «ασθενούσα Ελλάς» μπαίνει στον γύψο για επτά χρόνια. Πνευματικοί άνθρωποι και διανοούμενοι, εικαστικοί καλλιτέχνες και συγγραφείς αντικατέστησαν το αρχικό τους μούδιασμα με μια ηθελημένη αποστασιοποίηση, την αποχή από τα κοινά σε ένδειξη διαμαρτυρίας.

Κατά τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας (1967-1969), λοιπόν, η εικαστική κίνηση παρουσιάζει μικρή πτώση χωρίς όμως να ανακόπτεται πλήρως, γεγονός που αποδεικνύεται από το σύνολο των εκθέσεων που πραγματοποιούνται το διάστημα αυτό, σε όσες αίθουσες τέχνης συνέχιζαν τη λειτουργία τους (παράδειγμα τέτοιων αποτελούν οι γκαλερί Νέες Μορφές, Άστορ, Κλειώ, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον, Τέχνη, ΖΜ καθώς και το Ινστιτούτο Γκαίτε, το Κολλέγιο Αθηνών κ.ά.). Συνεπώς, οι όποιες προσπάθειες αντίστασης και αμφισβήτησης των εικαστικών καλλιτεχνών απέναντι στο καθεστώς δεν κινούνται προς την κατεύθυνση αναστολής

Yet do not forget, gentlemen, that we stand before a patient on the surgeon's table; if the surgeon does not restrain the patient on the table during the operation, there is a chance that instead of restoring his health the operation may lead him to death.

George Papadopoulos, "Answers to a series of questions",
newspaper *Macedonia*, 28/4/1967

On April 21, 1967, at a time when little Greece was breaking out of its narrow borders with worldwide awards to its artists, playwrights and musicians, a group of mid-ranking army officers organized a coup d'etat which kept an "ailing Greece" in a plaster cast for seven years. The initial numbness of intellectuals, artists and writers gave way to a deliberate distancing from public life as a form of protest.

So in the early years of the Junta (1967-1969) artistic activity is diminished but not altogether absent, as evidenced by the exhibitions presented during that time by those galleries which continued to operate (among others, Nees Morfes, Astor, Cleo, Athens Art Gallery-Hilton, Techni, ZM as well as the Goethe Institute, the Athens College, etc.). Thus any attempts by the artists to protest or resist the regime do not curb their creativity: the fruits of this production, however, either remain unseen for a long time (by artists in favour of "passive resistance" or "silence", such as Dimosthenis Kokkinidis) or are presented through private or institutional events such as the Venice Biennale of 1968 (Christos Lefakis,

της δημιουργικότητας, μοιλονότι τα αποτελέσματα αυτής της παραγωγής είτε παραμένουν στο σκοτάδι, για μεγάλο χρονικό διάστημα (από καλλιτέχνες που υπεραμύνονται της «παθητικής αντίστασης» ή «σιωπής», όπως η περίπτωση του Δημοσθένη Κοκκινίδη), είτε παρουσιάζονται άμεσα στο κοινό, μέσα από διάφορες –ιδιωτικές ή θεσμικές– διοργανώσεις, όπως η Μπιενάλε της Βενετίας, το 1968, (με τη συμμετοχή των Χρήστου Λεφάκη, Αχιλλέα Απέργη και Κώστα Γραμματόπουλου, και εθνικό επίτροπο τον Μαρίνο Καλλιγά), η Μπιενάλε του Sao Paolo, την ίδια χρονιά, (με τη συμμετοχή των Σπύρου Βασιλείου, Κώστα Γραμματόπουλου και Μιχάλη Τόμπρου) και η 10η Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση στο Ζάππειο, το 1969 (με συμμετοχές όπως των Γιώργου Βελισσαρίδη, Χαράς Βιέννα, Δημήτρη Γέρου, Παύλου Μοσχίδη, Πολύκλειτου Ρέγκου, Θωμά Φανουράκη, Θανάση Απάρτη, Μπέλλας Ραφτοπούλου κ.ά.).

Οι όψεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας τα δύο πρώτα χρόνια της δικτατορίας μεταβάλλονται σχεδόν απότομα και αποκτούν την οριστική τους μορφή μετά την άρση της «παθητικής αντίστασης/σιωπής» των πρώτων ετών. Η δήλωση του Γιώργου Σεφέρη στο BBC στις 28 Μαρτίου του 1969 έσπασε εκκωφαντικά τη σιωπή των πνευματικών ανθρώπων, ενώ στα εικαστικά η απότομη στροφή από την αποχή θα πραγματοποιηθεί το 1969, με δύο εκθέσεις στη Νέα Γκαλερί, με μικρό χρονικό διάστημα μεταξύ τους: τις εκθέσεις των Γιάννη Γαίτη και Βλάση Κανιάρη που θα ιδωθούν ως «δημόσια κατηγορώ» ενάντια στον απολυταρχισμό του στρατιωτικού καθεστώτος. Μάλιστα, στην έκθεσή του, τον Μάιο, ο Κανιάρης έδινε στους επισκέπτες ένα κόκκινο γαρίφαλο μέσα σε γύψινο κυβάκι, στη λογική ότι, παρά το γύψωμα, φυτρώνει.

Achilleas Apergis and Costas Grammatopoulos; national commissioner Marinos Kalligas), the Sao Paolo Biennale of the same year (Spyros Vassiliou, Kostas Grammatopoulos and Michalis Tombros) and the 10th Panhellenic Art Exhibition of 1969 (Zappion Hall; Giorgos Velissaridis, Hara Vienna, Dimitris Geros, Pavlos Moschidis, Polykleitos Rengos, Thomas Fanourakis, Thanassis Apartis, Bella Raftopoulou et al).

After the passive resistance/silence of the first two years, there is an almost abrupt change in the form of artistic protest. The statement of Giorgos Seferis to the BBC on March 28, 1969 brought the intellectuals' silence to a resounding end. In visual art, the turning point comes in 1969 with two shows at the New Gallery: the exhibitions of Yannis Gaitis and Vlassis Caniaris are seen as public denunciations of the totalitarian military regime. Indeed, in his show of May '69 Caniaris presented visitors with a carnation set in a cube of plaster, suggesting that flowers can bloom even in adverse conditions.

The pioneering, "revolutionary" form of the Caniaris and Gaitis shows and their strong, unequivocal political content helped overcome the all-potent Greek conservatism and make the public reflect on a kind of artistic creation aimed at giving a sense of participation in a silently "vociferous" political protest. These were added to many other forms of artistic political activism such as the "environments" of Maria Karavela (Astor, 1970; Athens Art Gallery-Hilton, 1971) or the two solo shows of Dimitris Alithinos (Studio 47 in collaboration with Desmos, 1972; Ora, 1973). In 1971, Dimosthenis Kokkinidis presents paintings and sculptures

Η πρωτοποριακή «επαναστατική» μορφή των εκθέσεων του Κανιάρη και του Γαϊτή, σε συνδυασμό με το άμεσο και σκληρό πολιτικό τους περιεχόμενο, έδωσαν το έναυσμα τόσο για μια υπέρβαση του κραταιού νεοελληνικού συντηρητισμού, όσο και για έναν προβληματισμό του κοινού σχετικά με την καλλιτεχνική δημιουργία της εποχής, που στόχευε στην αίσθηση της συμμετοχικότητας, μέσα από μια σιωπηρά «ηχηρή» πολιτική διαμαρτυρία. Αυτά ήρθαν με τη σειρά τους να προστεθούν στις πλείστες παράλληλες καλλιτεχνικές μορφές πολιτικής δράσης, όπως τα «περιβάλλοντα» της Μαρίας Καραβέλα (το 1970 στην γκαλερί Άστορ και το 1971 στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον) ή οι δύο ατομικές εκθέσεις του Δημήτρη Αθηναίου (στο Στούντιο 47 –σε συνεργασία με τον Δεσμό– το 1972 και στην Ώρα το 1973). Το 1971, ο Δημοσθένης Κοκκινίδης εκθέτει πίνακες και γλυπτά με συγκαλυμμένο αντιδικτατορικό μήνυμα στην γκαλερί Ζουμπουλάκη και τη μεταφέρει, τον ίδιο χρόνο, και στην γκαλερί ΖΜ στη Θεσσαλονίκη, ενώ ο Όπυ Ζούνη θα εκθέσει στην Ελληνοαμερικανική Ένωση έργο με πρόδηλο το πολιτικό περιεχόμενο. Δύο χρόνια αργότερα, ο Ηλίας Δεκουλάκος θα παρουσίαζε την ενότητα έργων *Ζωγραφική 1969-1973* στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον. Η έκθεση δεν ανοίγει ποτέ, καθώς ο καλλιτέχνης καταγγέλλεται στις αρχές για προσβολή της δημοσίας αιδούς. Τα έργα εκτίθενται έναν μήνα αργότερα στις Νέες Μορφές, συνιστώντας, περισσότερο από διαμαρτυρία, την έκφραση μιας «ειρωνικής χειρονομίας» απέναντι στο καθεστώς.

Δίπλα σε αυτές τις γκαλερί εμφανίζεται τώρα μια σειρά νέες αίθουσες που σταδιακά αποκτούν ειδική βαρύτητα στην καλλιτεχνική ζωή της περιόδου. Το 1969, ιδρύεται από τον Ασσαντούρ

with a covert anti-dictatorial message at Zoumboulaki Gallery and later that year at the ZM in Thessaloniki, and Opy Zouni exhibits her openly political works at the Hellenic-American Union. Two years later, Elias Dekoulakos prepares the *Painting 1969-1973* exhibition at the Athens Art Gallery-Hilton. The show never opens as the artist is reported to the authorities for indecency. The works are exhibited at Nees Morfes one month later, in a move that, more than protest, was an ironic gesture to the regime.

A series of newly-opened galleries gradually acquire a strong presence in the art life of the time. In 1969 Assadour Baharian establishes the Ora Cultural Centre, “the liveliest cultural hub amidst the gloomy numbness of the time yet without loud gestures of resistance”, according to Nikos Zias who had collaborated with it those years. Ora would host some of the most important independent art events of that time, starting with the *Representative Exhibition of Contemporary Greek Painting*; opening on July 17, two days after the 10th Panhellenic Exhibition and in competition with it, the show presented among others some major artists who had stayed away from Zappion (Asteriadis, Gaitis, Kanellis, Kontopoulos, G. Manoussakis, Kopsidis, Tetsis, et al). In 1971, Manos Pavlidis and Epi Protonotariou start Desmos, an Athenian gallery which soon established itself as a hub for the promotion of avant-garde trends, and in 1972 Costas Lachas opens Kochlias in Thessaloniki. Next to these new galleries, the foreign cultural institutions (the Hellenic-American Union and above all the Goethe Institute) emerge as leading art spaces during

Μπαχαριάν το Πνευματικό και Καλλιτεχνικό Κέντρο Ώρα, που «υπήρξε το πιο ζωντανό πνευματικό κέντρο στη σκοτεινιά και την αφασία των χρόνων εκείνων, χωρίς κραυγαλέες, όμως, αντιστασιακές εξάρσεις», σύμφωνα με τον Νίκο Ζία που είχε συνεργαστεί μαζί του εκείνα τα χρόνια. Η Ώρα θα φιλοξενήσει μερικές από τις σημαντικότερες ανεξάρτητες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις της περιόδου, θα εγκαινιαστεί, μάλιστα, με την *Αντιπροσωπευτική Έκθεση Σύγχρονης Ελληνικής Ζωγραφικής*, που άνοιξε στις 17 Ιουλίου, δυο μέρες μετά την 1^η Πανελλήνια Έκθεση και λειτουργούσε ανταγωνιστικά απέναντί της παρουσιάζοντας, μεταξύ άλλων, σημαντικούς καλλιτέχνες που απείχαν από το Ζάππειο (Αστεριάδης, Γαΐτης, Κανέλλης, Κοντόπουλος, Γ. Μαυρούσης, Κοψίδης, Τέτσος κ.ά.). Το 1971, ανοίγει στην Αθήνα ο Δεσμός, από τους Μάνο Παυλίδη και Έπη Πρωτονοταρίου, που σύντομα θα καθιερωθεί ως φορέας προώθησης πρωτοποριακών τάσεων, και το 1972 στη Θεσσαλονίκη ο Κοχλίας από τον Κώστα Λαχά. Κοντά σε αυτές τις νεοσύστατες αίθουσες, τα ξένα πολιτιστικά ιδρύματα (η Ελληνοαμερικανική Ένωση και πρωτίστως το Ινστιτούτο Γκαίτε) αναδεικνύονται στα χρόνια της Χούντας σε πρωταγωνιστικούς εκθεσιακούς χώρους που, απολαμβάνοντας μια ιδιαίτερη «ασυλία», υποστηρίζουν αντικαθεστωτικές εκφράσεις. Στο Γκαίτε θα οργανώσουν, τον Μάρτιο του 1972, οι Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές (Γιάννης Βαλαβανίδης, Κλεοπάτρα Δίγκα, Κυριάκος Κατζουράκης, Χρόνης Μπότσογλου, Γιάννης Ψυχοπαίδης) την πρώτη τους έκθεση, που θα παρουσιαστεί επίσης στον Κοχλία τον Απρίλιο του 1973. Η Επταετία δημιούργησε, ωστόσο, και τις κατάλληλες συνθήκες προκειμένου να εμφανιστούν νέοι τύποι καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων, που αμφισβητούσαν ευθέως το μέχρι τότε

the Junta, enjoying a special “immunity” in supporting anti-regime events. In March 1972 the Goethe Institute hosts the first show of the New Greek Realists (Yannis Valavanidis, Cleopatra Dinga, Kyriakos Katzourakis, Chronis Botsoglou, Yannis Psychopedis), which then travels to Kochlias in April 1973.

Moreover, the dictatorship provided the right conditions for the emergence of new types of collective art initiatives that challenged the established environment of the art market (both private and state-institutional). In 1974, shortly before the fall of the regime, a large group of young artists (Panagiotis Gravalos, Cleopatra Dinga, Lefteris Kanakakis, Chronis Botsoglou, Thymios Panourgias, Thodoros Papayannis, Rena Papaspyrou, Nikos Paralís, Grigoris Semitekolo, Yannis Psychopedis, ...) established the Center for Visual Arts whose main objective was “our direct, unmediated contact with the general public”.

The regime itself also kept the artistic “polyphony” alive through a host of state-organised actions. There was Greece’s official representation in the Venice Biennale in 1972 and 1974, the Panhellenic Exhibitions at Zappion in 1971 and 1973, the State Awards and grants to artists and writers in 1973, but also the various kinds of mass-culture events and national phantasmagoria: celebrations of the “Merit of the Greek Warrior” at the Panathinaic Stadium, anniversaries of April 21, Song Olympiads, the Wembley epopeia of 1971, and so on. Commenting on the dictatorship’s relationship with football, Nikos Dandis wrote: “In the cities of the future the jails will be housed in stadium basements/ for the shouts of ‘Goal!’ to

διαμορφωμένο περιβάλλον της αγοράς τέχνης (επίσημης-κρατικής και ιδιωτικής). Δεν είναι τυχαίο ότι το 1974, πριν από την πτώση του καθεστώτος, ιδρύεται με τη συμμετοχή πολλών νέων δημιουργών (Παναγιώτης Γράββαλος, Κληοπάτρα Δίγκα, Λευτέρης Κανακάκης, Χρόνης Μπότσογλου, Θύμιος Πανουργιάς, Θόδωρος Παπαγιάννης, Ρένα Παπασπύρου, Νίκος Παραλής, Γρηγόρης Σεμιτέκολο, Γιάννης Ψυχοπαίδης κ.ά.) το Κέντρο Εικαστικών Τεχνών, με βασικό σκοπό «την απευθείας και χωρίς παρέμβαση μεσαζόντων επαφή μας με το ευρύτερο κοινό».

Πέρα από τις συχνές διοργανώσεις πρωτοποριακών εκθέσεων και δράσεων, μετά το 1969, σε αίθουσες τέχνης και ξένα ιδρύματα, η εικαστική «πολυφωνία» διατηρείται ζωντανή και από τη μεριά του ίδιου του καθεστώτος, μέσα από «πλουραλισμό» κρατικών δράσεων, ξεκινώντας από την επίσημη εκπροσώπηση της Ελλάδας στις Μπιενάλε της Βενετίας, το 1972 και το 1974, τις Πανελλήνιες Εκθέσεις στο Ζάππειο, το 1971 και 1973, τα Κρατικά Βραβεία και τις χορηγίες σε εικαστικούς καλλιτέχνες και λογοτέχνες, το 1973, και καταλήγοντας στις παντός τύπου εκδηλώσεις μαζικής κουλτούρας και εθνικού υπερθεάματος: εορτασμοί της «πολεμικής αρετής των Ελλήνων» στο Παναθηναϊκό Στάδιο, εορτασμοί της 21ης Απριλίου, Ολυμπιάδες Τραγουδιού, το έπος του Γουέμπλεϊ, το 1971 κ.ά.. Σχοιδιάζοντας τη σχέση της Χούντας με το ποδόσφαιρο, ο Νίκος Δανδής έγραφε στο βιβλίο του *Το Γουέμπλεϊ και άλλα παρατράγουδα* (Αθήνα, 1973): «Στην Πολιτεία του Μέλλοντος οι φυλακές θα κτίζονται στα υπόγεια των γηπέδων./ Για να καλύπτει η ιαχή του “Γκοή” τις φωνές των φυλακισμένων». Το ποίημα αναδημοσιεύτηκε στο έκτο και τελευταίο τεύχος του *Κάνιστρου*, του περιοδικού που έγραφε, επιμελούνταν και εξέδιδε ο

drown the inmates’ cries”.¹ The poem was reprinted in the sixth and final issue of *Canistro*, the magazine edited and published by Rallis Kopsidis in 1972-1974 — another independent form of covert protest.

This artistic pluralism and polymorphy during the seven-year dictatorship leads us to discern two main trends in the art world: (a) the artists who opt for a more “passive stance” (participating in judging panels or international events like Biennales, or simply staying away from state events like the Panhellenic shows), and (b) those who turned to avant-garde movements and their visual discourse (neo-Dada trends, critical realism, conceptual art, etc.) to express their political and ideological opposition and resistance. These were artists who appeared more united towards a common goal, turning their works into voices of resistance of the viewers themselves (using materials that allude to political statements, encouraging the viewer’s physical contact with the work or processing everyday images as part of an ongoing experiential process, etc.). These predominantly young painters had previously followed different stylistic paths, but at that moment they found themselves practising political art with their gaze focused on the gloomy present. Greece may have been set in plaster, but the patient had no intention of laying quietly on the surgeon’s table.

¹ Nikos Dandis, *Το Γουέμπλεϊ και άλλα παρατράγουδα*, Athens 1973.

Ράλλης Κοψίδης, τη διετία 1972-1974, και αποτέλεσε επίσης μία ιδιότυπη, ανεξάρτητη μορφή συγκαλυμμένης διαμαρτυρίας.

Αυτή η εικαστική πολυφωνία και πολυμορφία, που απαντάται καθ' όλη τη διάρκεια της Επταετίας, μας οδηγεί στη διαπίστωση διάκρισης δύο βασικών τάσεων μέσα στους εικαστικούς κύκλους: α) των καλλιτεχνών που προκρίνουν μια περισσότερο «παθητική στάση» απέναντι στο καθεστώς (συμμετέχοντας σε επιτροπές κρίσης ή σε διεθνείς καλλιτεχνικούς θεσμούς όπως οι Μπιενάλε ή επιλέγοντας απλώς την αποχή από κρατικές διοργανώσεις όπως οι Πανελλήνιες) και β) των καλλιτεχνών που στρέφονται στα πρωτοποριακά ρεύματα χρησιμοποιώντας έναν αντίστοιχο εικαστικό λόγο (στροφή προς νεοντανταϊστικές τάσεις, κριτικό ρεαλισμό, εννοιολογική τέχνη κ.ά.), προκειμένου να εκφράσουν την πολιτική και ιδεολογική τους αντίδραση και αντίσταση. Πρόκειται για εικαστικούς που δείχνουν περισσότερο ενωμένοι προς έναν κοινό σκοπό, μεταμορφώνοντας τα έργα τους σε φωνές αντίδρασης των ίδιων των θεατών (χρήση υλικών που παραπέμπουν σε πολιτικές δηλώσεις, αναζήτηση σωματικής επαφής του θεατή με το έργο αλλά και επεξεργασία εικόνων της καθημερινότητας, ως μέρος μιας συνεχόμενης βιωματικής διεργασίας κ.ά.). Οι, κατά κύριο λόγο, νέοι αυτοί ζωγράφοι κινούνταν υφολογικά σε διαφορετικές κατευθύνσεις, αλλά τη δεδομένη χρονική στιγμή βρέθηκαν να κάνουν πολιτική τέχνη με το βλέμμα στραμμένο στο ζοφερό παρόν. Μπορεί η Ελλάδα να ήταν στον γύψο, μα ο ασθενής δεν σκόπευε να μείνει ήσυχος στη χειρουργική κλίνη.



1



2

1 Η πρόσκληση της πρώτης έκθεσης της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα 1972

2 Ο κατάλογος της πρώτης έκθεσης της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα 1972

1 Invitation for the first exhibition of the New Greek Realists group, Goethe Institute, Athens 1972

2 Catalogue for the first exhibition of the New Greek Realists group, Goethe Institute, Athens 1972



Κωνσταντίνος Αβέρωφ: Στάση γραφείου



Ανδρέας Καζαντζής: 'Αδελφάνισσος από Αμερική'

3



Εύαγγελος Φερμουχίδης: 'Επιπέδιλο σκουφάκι'



Χρήστος Μελισσανίδης: 'Πλάσι'

4

3-4 Ο κατάλογος της πρώτης έκθεσης της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα 1972

3-4 Catalogue for the first exhibition of the New Greek Realists group, Goethe Institute, Athens 1972



1



2

1 *Η εξαίρεση*, 1968,
πλάδι σε καμβά,
45 × 65 εκ.

2 *Τσε*, 1968, πλάδι σε
καμβά, 45 × 80 εκ.

1 *The exception*, 1968,
oil on canvas, 45 × 65 cm

2 *Che*, 1968, oil on
canvas, 45 × 80 cm



Χωρίς Τίτλο, 1973,
τέμπερα σε χαρτί,
37 × 40 εκ.

Untitled, 1973,
tempera on paper,
37 × 40 cm



Γυμνό, 1968, λάδι σε μουσαμά, 139 × 139 εκ. (τρίπτυχο), Δωρεά του καλλιτέχνη, Συλλογή Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης

Nude, 1968, oil on canvas, 139 × 139 cm (triptych), Donation by the artist, Macedonian Museum of Contemporary Art Collection



1



2

1 *Πολιτικοί*, 1972,
ακρυλικά, 55 × 75 εκ.

2 *Όλα καλά*, 1972,
ακρυλικά, 71 × 92 εκ.,
Δωρεά του καλλιτέχνη,
Συλλογή Μακεδονικού
Μουσείου Σύγχρονης
Τέχνης

1 *Politicians*, 1972,
acrylic, 55 × 75 cm

2 *OK*, 1972, acrylic,
71 × 92 cm, Donation by
the artist, Macedonian
Museum of Contemporary
Art Collection

Τά προβλήματα μπρός στά όποια βρισκόμαστε σήμερα σάν νέοι καλλιτέχνες αναφέρονται βασικά στό περιεχόμενο και τή μορφή του σύγχρονου καλλιτεχνικού έργου σέ σχέση μέ τήν παραδεδομένη αίσθητική. Χαρακτηριστική είναι έδώ ή χρησιμοποίηση μέσων πλαστεϊκᾶς επικοινωνίας, αλλά ταυτόχρονα και ή κριτική διαφοροποίηση από τήν Ιδεολογία που αυτά εκφράζουν και διοχετεύουν. Παράλληλα ανακύπτουν προβλήματα που αναφέρονται στό λειτουργία του καλλιτεχνικού έργου, δηλ. στους μηχανισμούς διάδοσης και αποδοχής του, στό διοχέτευση και τήν επίδρασή του.

Τό δεύτερο πρόβλημα, τῆς λειτουργίας, συνδέεται μέ τόν έμπορευματικό χαρακτήρα του έργου τέχνης στό σύγχρονη κοινωνία. Για νά φτάση στό σκοπό του, δηλ. νά πραγματοποιηθῆ αίσθητικά στό σχέση του μέ τό κοινό, πρέπει πρώτα νά προσφερθῆ από (ήδη) καθορισμένους μηχανισμούς διακίνησης δηλ. τίς γκαλερί και τό έμποριο. Ἡ μεσολάβηση τῆς γκαλερί ακυρώνει τό βασικό ρόλο του έργου τέχνης, δηλ. τήν άμεση επικοινωνία μέ τό κοινό, και τήν άποκαθιστά μέ τρόπο έμμεσο και νόθο. Δέκτης είναι έδώ οί συγκεκριμένοι "καλλιεργημένοι" φίλότεχνοι, που συχνάζουν στίς γκαλερί, δηλ. μία διαμορφωμένη αίσθητική έλίτ.

"Ἔτσι ενώ τό έργο τέχνης επιδιώκει νά θέση σέ άμφισβήτηση τούς μηχανισμούς, που τό περιορίζουν σέ καταναλωτικό προϊόν διαμορφωμένων έλίτ, ή άμφισβήτηση αυτή μοιραία δέν άπευθύνεται παρά στόν ίδια αυτή κοινωνική μερίδα.

Προϋπόθεση για τή σωστή λειτουργία του έργου τέχνης είναι λοιπόν ή διοχέτευση του έξω από τούς καθορισμένους μηχανισμούς προσφοράς του: δηλ. ή διάδοσή του σέ κοινωνικούς χώρους μέχρι τώρα άπρόσιτους, ώστε νά άπευθύνεται στό μή "φιλότεχνο", στόν άνθρωπο που μπορεί όμως νά αισθάνεται, νά σκέφτεται και νά ενεργεί. Αύτή ή δουλειά είναι δουλειά μακροπρόθεσμη και δουλειά συνόλου. Ἡ κατάργηση του "καλλιεργημένου φίλότεχνου" σημαίνει και κατάργηση του "καλλιτέχνη" σάν μεμονωμένης αθθεντίας. Θά πρέπει νά είναι δυνατές ομαδικές και άνώνυμες δημιουργίες σέ χώρους τῆς καθημερινῆς ζωῆς και σέ άπευθείας διάλογο μέ μή προ-καθορισμένους δέκτες.

Σέ τέτοια προοπτική συζητάμε τό πρόβλημα περιεχομένου και μορφῆς του σύγχρονου καλλιτεχνικού έργου.

Σκοπός τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας είναι ή κριτική αντιμετώπιση τῶν κατακερματισμένων σχέσεων, τό φανέρωμα μιᾶς άμεσης επικοινωνίας, που δέν καθορίζεται από τή δυναμική τῆς προσφοράς και τῆς ζήτησης.

"Όμως ή παρουσίαση μιᾶς τέτοιας εικόνας τῆς πραγματικότητας θά ἦταν ένα φέμμα, γιατί θά έμφάνιζε σάν ἤδη πραγματοποιέμο, αυτό, που στόν κοινωνική ζωή δέν πραγματοποιείται. Τό πρόβλημα είναι μάλλον νά ξεκινήσουμε άπ' τήν πραγματικότητα, όπως αυτή έρμηνεύει τόν έαυτό της, και νά δείξουμε τήν πλαστότητα μιᾶς τέτοιας έρμηνείας. Ἡ αυτοπαρουσίαση τῆς κοινωνίας, διοχετεύεται δραστηκά

μέσα ἀπ' τή φωτογραφία, τή διαφήμιση, γενικά ἀπό τά μέσα πλα-
τειᾶς ἐπικοινωνίας. Ἡ "πρῶτη ὕλη", πού συγκροτεῖ τόν ἐρεθισμό
τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου, εἶναι ἤδη μεσολαβημένη καί διαμορφω-
μένη ἀπό τά μέσα αὐτά. Ἡ καλλιτεχνική δημιουργία δέν μπορεῖ
νά ἀγνοήσῃ αὐτή τήν πραγματικότητα ἴσα-ἴσα πρέπει νά ξεκινήσῃ
ἀπ' αὐτή.

Τό πρόβλημα γιά τήν τέχνη δέν εἶναι νά ἀναδιπλασιάσῃ τήν
πλαστογραφημένη πραγματικότητα, ἀναπαράγοντας τήν ἀπομονωμένη
εἰκόνα, πού τό μέσο ἐπικοινωνίας ἐπέλεξε καί πρόβαλε (POP-ART),
ἀλλά μάλλον νά φωτίσῃ σχέσεις πού ἡ ἀπομονωμένη ἀπεικόνιση
κρύβει. Σέ ἀντίθεση μέ τό ἀπλό "ντοκουμεντάρισμα", μιᾶ οὐσια-
στική ἀποκατάσταση τῆς πραγματικότητας ἐπιτυγχάνεται μέ τήν
κριτική ἀντιπαράθεση ἐπιπέδων.

Ἡ ἀντιπαράθεση αὐτή ἔχει σκοπό νά ἀποσπάσῃ τό ἀπεικονι-
ζόμενο ἀπό τήν παραδεδομένη καί θεσμικά ἐλεγχόμενη ἐρμηνεία,
καί τούς καθορισμένους συνδυασμούς, νά προτείνῃ νέους συνδυ-
σμούς, οἱ ὁποῖοι ξαφνιάζοντας ὀπτικά, ὀδηγοῦν σέ ξαναντίκρουσμα
τῶν αὐτοῦτητα ἀπομονωμένων εἰκόνων, στό φῶτισμα τῶν βαθύτερων
συσχετισμῶν τους.

Ἡ πολυεπίπεδη ἀντιπαράθεση τοῦ ὕλικου βάζει στήν καλλι-
τεχνική δημιουργία τό πρόβλημα τῶν ἐπιλογῶν. Ἡ κριτικά προσα-
νατολισμένη ἐπιλογή ἀντιπαρθέτει ἀπεικονίσεις, περασμένες στήν
ἰδεολογία τῆς ἐμπορευματοποίησης καί τοῦ μέσου ἐπικοινωνίας, σέ
ἀπεικονίσεις βιοτικῶν χώρων πού δέν ὑπόκεινται ὀλοκληρωτικά στήν
ἰδεολογία αὐτή. Τελικά θέτει ἡ ἐπιλογή αὐτή τό θέμα τοῦ ὀυμανι-
σμοῦ, ὅχι σάν ἀφρημένο αἶτημα, ἀλλά διαμεσολαβημένο μέσα ἀπό
τίς δυνατότητες ἐκφρασης καί τά σύμβολα τοῦ κόσμου πού μᾶς πε-
ριβάλλει.

29-2-72

ΓΙΑΝΝΗΣ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ
ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΑΤΖΟΥΡΑΚΗΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΛΑΒΑΝΙΔΗΣ

Γιάννης Ψυχοπαίδης,
Κυριάκος Κατζουράκης,
Γιάννης Βαλαβανίδης,
Μανιφέστο II (Νέοι
Έλληνες Ρεαλιστές),
Μάρτιος 1972

Yannis Psychopedis,
Kyriakos Katzourakis,
Yannis Valavanidis,
Manifesto II (New Greek
Realists), March 1972

ΔΥΟ ΣΥΓΚΛΙΝΟΥΣΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

ΣΤΗ ΓΚΑΛΕΡΙ ΝΕΕΣ ΜΟΡΦΕΣ
ΑΠΟ 12 ΕΩΣ 26 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1971

ΣΤΗΝ ΛΙΘΟΥΣΙΑ ΤΕΧΝΗΣ ΑΘΗΝΩΝ, ΧΙΛΤΟΝ
ΑΠΟ 22 ΑΠΡΙΛΙΟΥ ΕΩΣ 9 ΜΑΪΟΥ 1971

ΕΚΘΕΤΟΥΝ



ΑΠΕΡΓΗΣ ΑΧΙΛΛΕΥΣ • ΑΠΕΡΓΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ • ΒΑΛΛΑΒΑΝΙΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ • ΒΑΤΖΙΑΣ ΜΑΡΙΟΣ • ΒΑΦΙΑ ANNA
• ΒΕΡΝΑΡΔΑΚΗ ΕΛΕΝΗ • ΒΟΥΡΛΟΥΜΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ • ΓΟΥΝΑΡΙΔΗΣ ΔΑΝΙΗΛ • ΔΑΣΚΟΠΟΥΛΟΥ ΣΙΛΕΙΑ •
ΖΟΓΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ • ΖΟΓΟΛΟΠΟΥΛΟΥ ΕΛΕΝΗ • ΚΑΛΙΑΚΜΑΝΗ ΓΙΩΤΑ • ΚΑΝΑΓΚΙΝΗ ΝΙΚΗ • ΚΑ-
ΝΕΛΛΗΣ ΟΡΕΣΤΗΣ • ΚΑΡΑΒΕΛΑ ΜΑΡΙΑ • ΚΑΡΑΣ ΧΡΗΣΤΟΣ • ΚΑΤΑΠΟΔΗΣ ΣΠΥΡΟΣ • ΚΑΤΖΟΥΡΑΚΗΣ
ΚΥΡΙΑΚΟΣ • ΚΑΤΡΑΚΗ ΒΑΣΩ • ΚΕΠΕΤΖΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ • ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ ΑΛΕΚΟΣ • ΚΟΝΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ
• ΚΟΥΛΕΝΤΙΑΝΟΣ ΚΩΣΤΑΣ • ΜΑΝΟΥΣΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ • ΜΙΓΑΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ • ΜΙΧΑΛΕΑ ΦΡΟΣΩ • ΟΙΚΟΝΟ-
ΜΙΔΗ ΕΛΕΝΗ • ΠΑΝΟΥΡΓΙΑΣ ΘΥΜΙΟΣ • ΣΑΡΠΑΚΗ-ΖΟΥΝΗ ΟΠΗ • ΣΑΡΡΗ ΛΥΔΙΑ • ΣΑΡΡΗΣ ΦΩΤΗΣ • ΣΟ-
ΡΟΓΚΑΣ ΣΩΤΗΡΗΣ • ΣΤΕΦΟΠΟΥΛΟΣ ΘΑΝΑΣΗΣ • ΤΑΣΣΟΣ • ΤΕΤΣΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ • ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ

ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΣΤΗ ΓΚΑΛΕΡΙ ΝΕΕΣ ΜΟΡΦΕΣ
ΔΕΥΤΕΡΑ 12 ΑΠΡΙΛΙΟΥ
ΚΑΙ ΩΡΑ 7-9 Μ.Μ. ΒΑΛΛΑΩΡΙΤΟΥ 9

ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΣΤΗΝ ΛΙΘΟΥΣΙΑ ΤΕΧΝΗΣ ΑΘΗΝΩΝ, ΧΙΛΤΟΝ
ΠΕΜΠΤΗ 22 ΑΠΡΙΛΙΟΥ
ΚΑΙ ΩΡΑ 7.30 Μ.Μ.

Αφίσα της έκθεσης
*Δύο Συγκλίνουσες
Εκδηλώσεις,*
Γκαλερί Νέες Μορφές,
Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-
Χίλτον, 1971

Poster for the exhibition
Two Converging Events,
Nees Morfes Gallery,
Athens Art Gallery –
Hilton, 1971



1

1 Νίκος Μπελογιάννης
«Ο άνθρωπος με το
κόκκινο γαρύφαλλο»,
1967, λάδι σε μουσαμά,
45 x 35 εκ.

2 *Μέρες του 1967*,
Λονδίνο 1970, λάδι σε
μουσαμά, 100 x 80 εκ.

1 *Nikos Belogiannis*
“*The man with the red*
carnation”, 1967, oil
on canvas, 45 x 35 cm

2 *Days of 1967*,
London 1970, oil on
canvas, 100 x 80 cm



2



Φιλικές Κέρνιρας, 1972,
πίναξ σε καμβά, 81 × 90 εκ.,
Δωρεά Χριστίνας
Μπαχαριάν, Συλλογή
Μακεδονικού Μουσείου
Σύγχρονης Τέχνης

Corfu Prison, 1972,
oil on canvas, 81 × 90 cm,
Christina Baharian
Donation, Macedonian
Museum of Contemporary
Art Collection



1 *Μητέρα και παιδί*,
1968-1969, Ακρυλικά σε
ύφρασμα, 159,5 × 140,5 εκ.,
Δωρεά Αλέξανδρου
και Δωροθέας Ξύδη,
Συλλογή Μακεδονικού
Μουσείου Σύγχρονων
Τέχνων

2 *Απειλή*, 1971,
λιθογραφία, 25 × 34 εκ.,
Δωρεά Αλέξανδρου
και Δωροθέας Ξύδη,
Συλλογή Μακεδονικού
Μουσείου Σύγχρονων
Τέχνων

1



1 *Mother and child*,
1968-1969, acrylics on
fabric, 159.5 × 140.5 cm,
Alexander and Dorothy
Xydis Donation,
Macedonian Museum
of Contemporary Art
Collection

2 *Threat*, 1971,
lithograph, 25 × 34 cm,
Alexander and Dorothy
Xydis Donation,
Macedonian Museum
of Contemporary Art
Collection

2



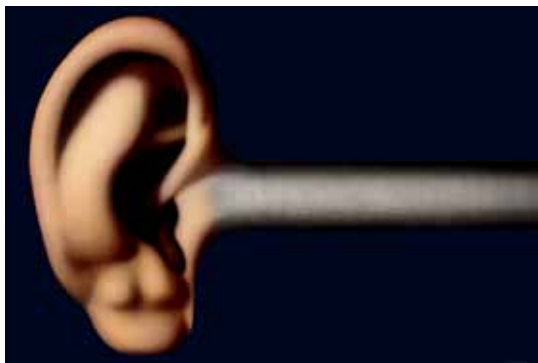
Πένθιμο Ηρωικό,
1972, λάδι, 142 × 96 εκ.,
Μόνιμη Συλλογή
Μουσείου Σύγχρονης
Τέχνης Κρήτης

Mourning Heroic,
1972, oil, 142 × 96 cm,
Contemporary Art
Museum of Crete
Permanent Collection



1 *Nature morte*, 1971,
enamel, 195 × 130 εκ.

1 *Nature morte*, 1971,
enamel, 195 × 130 cm



1



2



3

2 *Το Μέγα Ούς*, 1972,
enamel, 130 × 195 εκ.

3 *Χειρονομία*, 1971,
enamel, 130 × 162 εκ.

4 *Ανάπαυσις*, 1969,
enamel, 111 × 136 εκ.

2 *The Big Ear*, 1972,
enamel, 130 × 195 cm

3 *Gesture*, 1971, enamel,
130 × 162 cm

4 *Repose*, 1969, enamel,
111 × 136 cm



*Η κηδεία του Τσε Γκεβέρα
ή Μεταμόρφωση, 1968,
ήλαδι σε μουσαμά,
129,5 × 161,5 εκ.*

*Che Guevara's funeral
or Metamorphosis,
1968, oil on canvas,
129.5 × 161.5 cm*



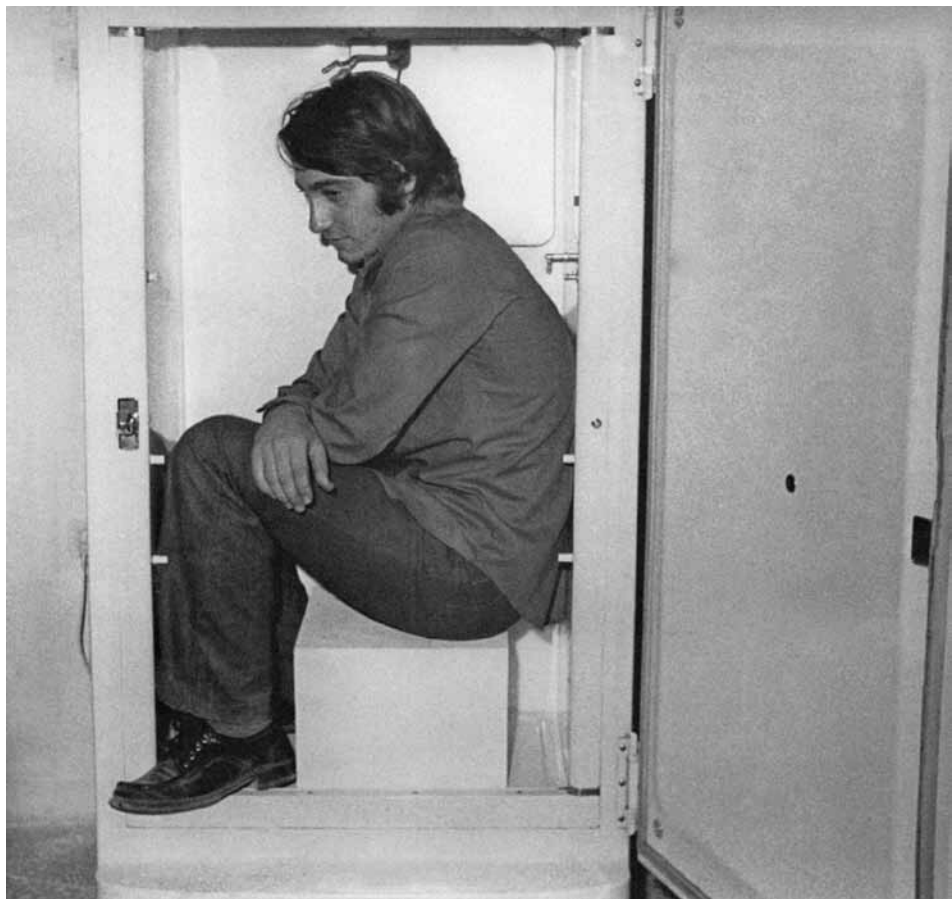
*Καρουζέλα για τα
παιδιά του Βιετνάμ,
1969, κατασκευή,
22 × 37,5 × 37,5 εκ.,
Δωρεά Φώφης Ακριθάκη,
Συλλογή Μακεδονικού
Μουσείου Σύγχρονης
Τέχνης*

*Carousel for the young
children of Vietnam,
1969, construction,
22 × 37,5 × 37,5 cm,
Fofi Akriothaki Donation,
Macedonian Museum of
Contemporary Art
Collection*



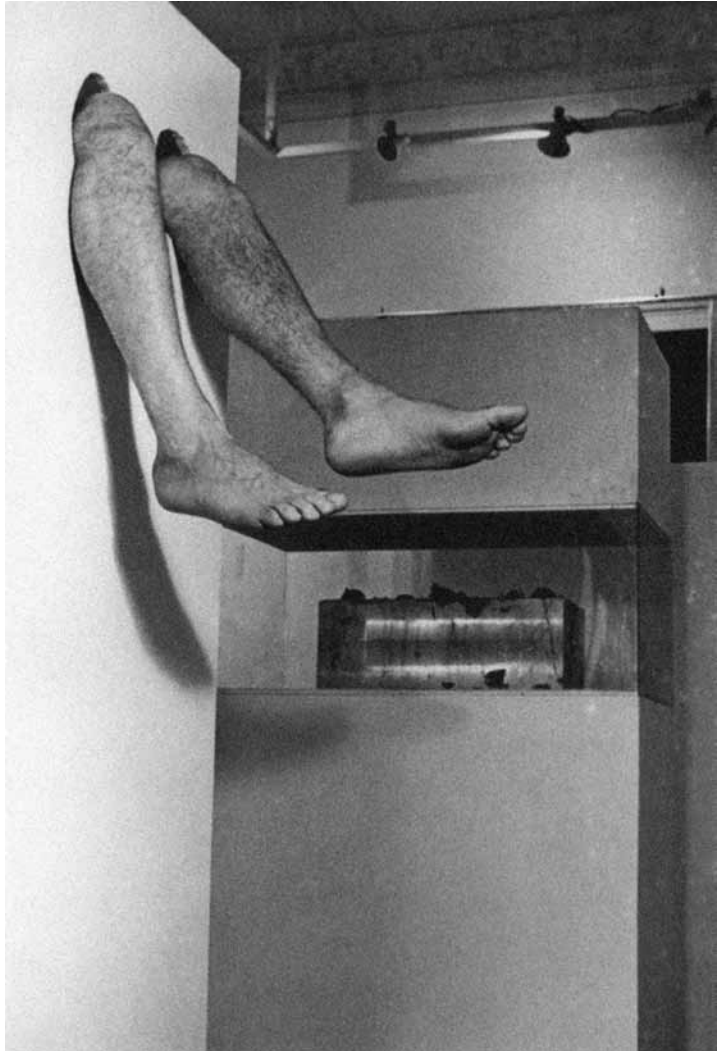
1-2 Απόψεις των δράσεων της Μαρίας Καραβέλα στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών–Χίλτον (1971) και στην γκαλερί Άστορ (1970)

1-2 Views from the performances of Maria Karavela at the Athens Art Gallery–Hilton (1971) and Astor Gallery (1970)



1 *Ψυγείο*, 1972,
170 × 80 εκ.

1 *Refrigerator*, 1972,
170 × 80 cm



2 Ένα συμβάν, 1973,
εγκατάσταση

2 A happening, 1973,
installation

Η τέχνη, η αντι-τέχνη, το αντι στο αντι,
ο χρόνος, ο χώρος, η διαμαρτυρία, η πρωτοπορία,
εγώ, εσύ, αυτός, αυτός, εσύ,
εγώ, το ανοίγμα, το κλείσιμο, οι διαστάσεις,
η τρέλα, η γνώση της τρέλας,
η τρέλα της γνώσης, η προσφορά, η θυσία,
το κείμενο, οι λέξεις, η αρχή, η αναρχία,
η δημιουργία, η αδιαφορία, ο ειρμός, η συνδεδή,
οι κανόνες, η ασταθία, οι σχέσεις,
η φθορά, η αφθαρσία, το σώμα, το αλουμίνιο,
το οξύ, και ξανά εγώ, εσύ, αυτός,
αυτός, εσύ, εγώ, ο αγώνας της αλλαγής,
η αλλαγή του αγώνα, η πίστη, η ιδέα...
Ονομαστική η Ζωή
Γενική της Δημιουργίας
Αιτιατική την Αδιαφορία
Κλητική ω θανάτε
Η κρίση ΜΟΥ-η κρίση ΣΟΥ-η κρίση ΤΟΥ
το εγώ ΜΟΥ-το εγώ ΣΟΥ-το εγώ ΤΟΥ
το εγώ ΜΑΣ που καταργήθηκε, το κείμενο
που περιμένεις, ο κανόνας που δεν θέλω...
Κι ας μη μετονομάζουμε την αλήθεια σε αγχος.
Ας πούμε ότι η ελπίδα της αλλαγής
δεν είναι σχετική με την αλλαγή της ελπίδας.

Αληθινός μας 1973

3

3 Το κείμενο του
Δημήτρη Αθηναϊνού
στον κατάλογο
της έκθεσης
Ένα συμβάν, 1973

3 Essay by
Dimitris Alithinos
in the catalogue
of the exhibition
A happening, 1973

Έτος πρώτο, άρ.1 Première Année, No.1 Ίσχύς / Pages Δεκέμβριος / Déc.
Erstes Jahr, Nr.1 Seiten 28 Dezember

REFLEXION
ΣΚΕΨΗ

RA

ACTION
ΔΡΑΣΗ

RA - Réflexion + Action = REACTION
RA - Σκέψη + Δράση = ΑΝΤΙΔΡΑΣΗ

'Αρχισυντάκτης' Rédacteur en chef: CONSTANTIN XENAKIS

L'IMAGINATION EN
CONSERVE !

Dans la société d'accumulation technologique on est peu sensible au changement des structures esthétiques à cause de la surabondance des fausses nouveautés dans le domaine artistique. Ces dernières sont plus que tout autre et plus profondément assimilées dans le système actuel du marché. Le résultat de cet état de fait est qu'on a la possibilité de faire un choix dans cet étalage de formes proposées mais aussi longtemps que l'artiste ne s'est pas libéré de son conditionnement bourgeois, il ne peut être question de choix libre et conscient.

Η ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΣΕ
ΚΟΝΣΕΡΒΑ !

Την κοινωνία της τεχνολογικής επανάστασης έχουμε βλέποντας εύκολοτερα στην αλλαγή των αισθητικών δομών εξ αιτίας της υπερπλεονασίας των φευγονοκεραμάτων στην τούρα της τέχνης. Οι τελευταίες αυτές, περισσότερο και πολύ βαθύτερα από κάθε άλλο, έχουν απομωσεί στο σύστημα της σημερινής αγοράς. Ή κατάσταση αυτή έχει σαν αποτέλεσμα τη δυνατότητα έκλογής μέσα στη σειρά των προτεινόμενων μορφών, αλλά όχι η καλύτερης δεν έχει άδεια ανελευθερωθεί από την άρτια του ύψωσης, δεν μπορεί να γίνει λόγος για έκθεση και συνουσία τέχνης.



'Η τέχνη στο έδαφος; L'art dans la rue? Strassenkunst?

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ ΓΟΕΤΗΣ ΑΘΗΝΩΝ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΞΕΝΑΚΗΣ

anatomement
film
action

Αθήνα 1 - 21 Δεκεμβρίου 1971 - ΟΜΗΡΟΥ 15

1 *Reflection, Action, RA, Σκέψη, Δράση*, no 1, περιοδικό-κατάλογος (τριγλωσσή έκδοση: ελληνικά, αγγλικά, γαλλικά), Εργαστήριο Ινστιτούτου Γκαίτε, Αθήνα, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, 1971

1 *Reflection, Action, RA, Thought, Action*, no 1, magazine-catalogue (trilingual edition: Greek, English, French), Goethe Institute Studio, Athens, November-December, 1971



2

2 *Σημεία/Κώδικες*,
1969, περιβάλλον,
μικτή τεχνική

2 *Signs/Codes*,
1969, environment,
mixed media

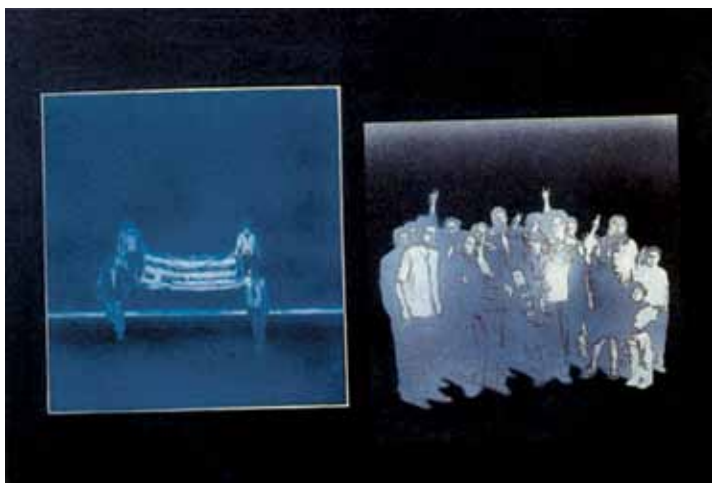


*Σύνθεση Ιωνικού
ρυθμού, 1970,
ακρυλικά, 165 × 110 εκ.*

*Ionic order
composition, 1970,
acrylic, 165 × 110 cm*



1



2

1 *Χωρίς τίτλο*,
Μαδρίτη 1973,
μικτή τεχνική σε ξύλο,
70 × 120 εκ.

2 *Χωρίς τίτλο*,
Μαδρίτη 1976,
μικτή τεχνική σε ξύλο

1 *Untitled*, Madrid 1973,
mixed media on wood,
70 × 120 cm

2 *Untitled*, Madrid 1976,
mixed media on wood



Σελίδες του προγράμματος που σχεδίασε (1971) η Βουβούλα Σκούρα στο Λονδίνο για την παγκόσμια περιοδεία του Μίκι Θεοδωράκη (Ο Θεοδωράκης διευθύνει Θεοδωράκη, 1971-73)

Pages from a program designed in London (1971) by Vouvoula Skoura for the world tour of Mikis Theodorakis (Theodorakis conducts Theodorakis, 1971-73)

Κέντρο Εικαστικών Τεχνών

Πρώτη Ομαδική Έκθεση



νόρα αρχελάου, παναγιώτης γράββαλος, κλεοπάτρα
δίγκα, γιώργος ζιάκας, παλαιολόγος θεολόγου,
λευτέρης κανακάκης, κώστας κηληδόνης, γιώργος
κουνάλης, βασίλης κυπραίος, βάσω κυριάκη - σίσκου,
βουβούλα κωστοπούλου, χρόνης μπότσογλου, γιώργος
μήλιος, γιώργος νικολακόπουλος, θύμιος πανουργιάς,
θόδωρος παπαγιάννης, νίκος παραλής, ευγενία
πολίτη, ρένα παπασπύρου, χρυσούλα ρωξάνη, λυδία
σαρρή, φώτης σαροής, γρηγόρης σεμιτέκολο, άσπα
στασινοπούλου, βασίλης χάρος, γιάννης ψυχοπαίδης

Οι ιδρυτές του Κέντρου
Εικαστικών Τεχνών
(ΚΕΤ), πρώτη ομαδική
έκθεση, 1974

The founders of
the Center for Visual
Arts (KET), first group
show, 1974



1

1 *Ένα περιβάλλον*,
1974, εγκατάσταση,
Καλλιτεχνικό Πνευματικό
Κέντρο Ωρα
Φωτογραφία: Holger
Trulsch

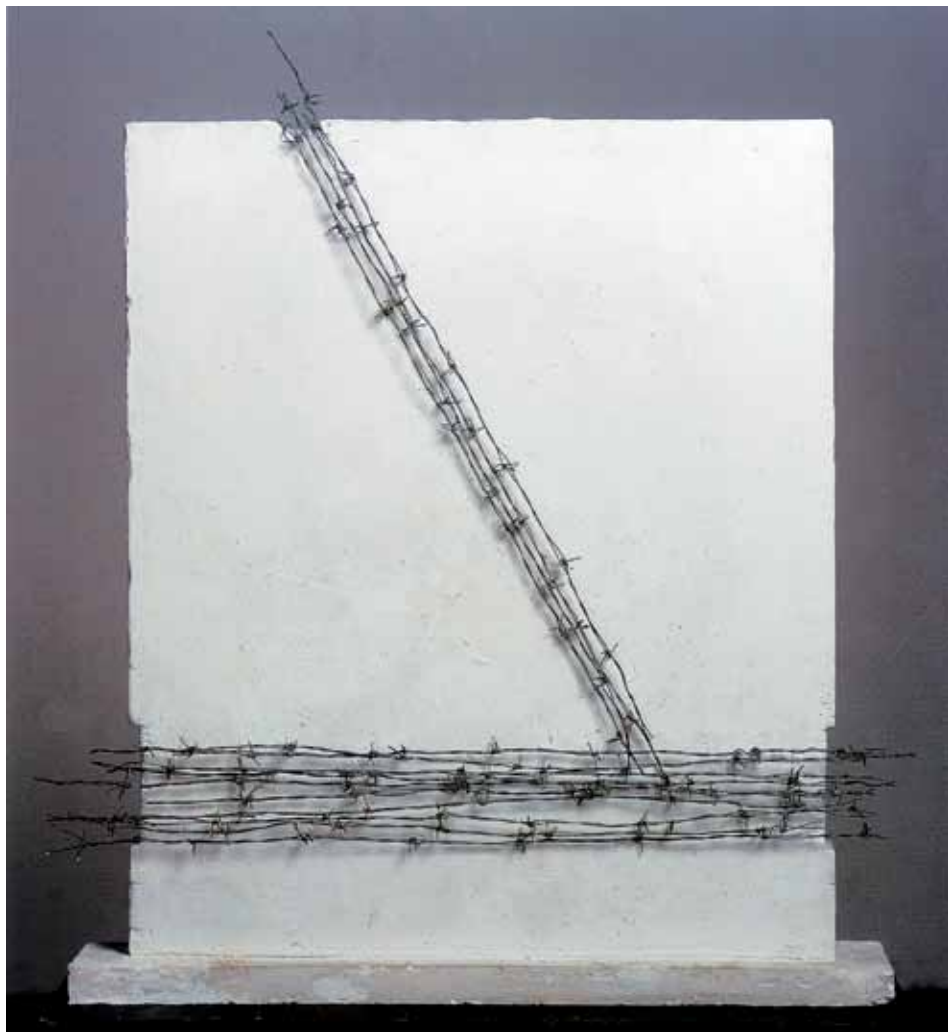
1 *An environment*, 1974,
installation, Ora Cultural
Centre, Athens
Photograph: Holger
Trulsch



2

2 Ένα περιβάλλον,
1974, εγκατάσταση,
Καλλιτεχνικό Πνευματικό
Κέντρο Όρα
Φωτογραφία: Holger
Trulsch

2 An environment, 1974,
installation, Ora Cultural
Centre, Athens
Photograph: Holger
Trulsch



Ζωστήρας, 1969, γύψινη
πλάκα σε γύψινη βάση
και συρματοπλέγματα,
96 × 88 × 12 εκ.

Belt, 1969, plaster
slab on plaster base
with barbed wire,
96 × 88 × 12 cm

Εκ των υστέρων λέξεις

Κώστας Χριστόπουλος

Εικαστικός καλλιτέχνης

Words after the fact

Kostas Christopoulos

Visual artist

Έχει επισημανθεί, πολλές φορές, πως η επτάχρονη δικτατορία στην Ελλάδα αποτέλεσε το τελευταίο δραματικό επεισόδιο μιας ολόκληρης ιστορικής περιόδου, οι απαρχές της οποίας αναζητούνται στις μάχες του εμφύλιου ή, κατ' άλλους, ακόμα πιο πριν, στα ιδεολογήματα της 4ης Αυγούστου. Συνάμα, το τέλος της συνοδεύτηκε από την ανάγκη διατύπωσης νέου λόγου για το ελληνικό παρελθόν, μιας ανασύνθεσης ή μιας διαφορετικής αφήγησής του. Ανάμεσα σε άλλα, κεντρικό διακύβευμα υπήρξε η επικαιροποίηση της διάκρισης του ιθαγενούς και του αλλοτρίου, η περαιτέρω διαύγηση της ελληνικής ιδιαιτερότητας, η πολιτισμική επαναπροσέγχιση Ανατολής και Δύσης, η ακριβής τοποθέτηση στο δίπολο «κέντρο- περιφέρεια» – με άλλα λόγια, η καινούρια θεώρηση του εθνικού. Αυτό το τελευταίο, μάλιστα, αποτέλεσε συχνά και το αντικείμενο της νεοελληνικής τέχνης στην όχι και τόσο μακρά πορεία της.

Μόνο που η τάση αυτή της αναθεώρησης της ελληνικής ιστορίας όφειλε πλέον να είναι περισσότερο περιεκτική και συνθετική, να συμπεριλάβει αποκλεισμένες άλλοτε ιδεολογικές και κοινωνικές ομάδες –ορισμένες φορές, μάλιστα, και να τις δικαιώσει ιστορικά– αποκαθιστώντας, έτσι, την απαραίτητη συναίνεση που προϋποτίθεται για τη νομιμοποίηση του νέου πολιτικού συστήματος. Ο χαρακτήρας της μεταπολιτευτικής Ελλάδας ήταν, όμως, άμεσα συυφασμένος με ό,τι είχε μόλις καταρρεύσει.

Κατ' αυτόν τον παράδοξο τρόπο, η 21η Απριλίου του 1967 μοιάζει και με μια νέα αρχή, κινητοποιώντας νέες ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές διεργασίες. Έστω κι αν, εκ των υστέρων, προκύπτει πως την ενεργή αντίσταση στην επτάχρονη δικτατορία είχε αναλάβει ένα

It has often been pointed out that the seven-year dictatorship in Greece was the last act in the drama of a whole era whose origins go back to the Civil War or even earlier, according to some, in the ideological constructs of the Metaxas dictatorial regime of August 4. This ending of the drama came together with the need for a new discourse on the Greek past, a reconstruction or a different narrative. A key aspect in all this was the renewed distinction between native and foreign, the further elucidation of the special case of Greece, the cultural rapprochement of East and West, our exact positioning in the “centre-periphery” dipole; in short, the new approach to the national. Indeed, this last point was a frequent preoccupation in the not-so-long course of modern-Greek art.

This time, however, the revised Greek history ought to be more inclusive in terms of once-excluded social and ideological groups—indeed, sometimes to vindicate them historically—and thus ensure the consensus necessary to legitimise the new political system. Nevertheless, the nature of post-dictatorial Greece was inextricably linked to what had just collapsed.

In this paradoxical way, April 21, 1967 seems also like a new beginning which triggered new historical, political and social processes. Although with hindsight it transpires that the active resistance to the seven-year regime was only undertaken by a small part of the population—the political avant-garde—the vast majority, including the most conservative echelons, may have remained silent but it never supported the dictators. Thus the regime never became hegemonic, i.e. such that it could be reproduced, define political consciences and

μικρό μόνο μέρος του πληθυσμού, αυτό της πολιτικής πρωτοπορίας, το συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος του, ακόμα και το πλέον συντηρητικό, ενδεχομένως σιώπησε, αλλά ουδέποτε υποστήριξε το καθεστώς. Κατ' αυτόν τον τρόπο, τούτο δεν κατέστη ποτέ ηγεμονικό, τέτοιο δηλαδή που να μπορεί να αναπαραχθεί, καθορίζοντας πολιτικές συνειδήσεις και ελέγχοντας κοινωνικές, αισθητικές και άλλες ζυμώσεις, όπου και όποτε αυτές συνέβαιναν. Και συνέβαιναν μάλλον πυκνά.

Η σχετική βιβλιογραφία διασταυρώνεται στο σημείο εκείνο που θέλει τη χούντα να αποτελέσει ανάχωμα σε διαδικασίες που είχαν δρομολογηθεί από τη δεκαετία του 1960, περίοδο κατά την οποία γινόταν όλο και περισσότερο φανερό πως το τότε ισχύον πολιτικό αφήγημα παρουσίαζε σημάδια εξάντλησης και όφειλε να μετασχηματισθεί. Εμφανίστηκαν νέες κοινωνικές δυνάμεις που έβεταν σε αμφισβήτηση τις «καθαρές» διαχωριστικές γραμμές της ιδεολογίας της εθνοκροσύνης, του αντικομμουνισμού, του αντισλαβισμού, της άκαμπτης και κάποτε ακραίας στάσης της εκκλησίας, του γενικευμένου συντηρητισμού, σε κάθε έκφανση του βίου, και της αποσύνδεσης έθνους και λαού. Από αυτήν την οπτική, η περίοδος 1967-1974 αποτελεί μια στιγμή παροξυσμού των διαιρέσεων, των «σκληρών» ιδεολογικοπολιτικών ταυτοτήτων και της επιδίωξης παγίωσης παράλληλων κόσμων.

Η εκτεταμένη διαφθορά, ο διευρυμένος νεποτισμός, η αναξιοκρατία, η παρασιτική –«αεριτζίδικη»– οικονομία και, συνεπαγόμενα, ο εύκολος πλουτισμός, η επανεξύψωση του στρατού σε ρόλο τοποτηρητή διαχρονικών εθνικών πόθων αλλά και ως παραδείγματος οργάνωσης

control the social, aesthetic and other fermentations as and when they occurred. And occur they did; quite intensively.

The relevant bibliography meets at the point where the Junta appears as the barrier to processes that had begun in the 1960s, a time when it was becoming obvious that the existing political narrative was waning and ought to evolve. New social forces emerged that disputed the 'clear' dividing lines of the ideology of *ethnikofrosyni*,¹ anticommunism, anti-Slavism, of the rigid and sometimes extreme stance of the Church, the prevailing conservatism in all aspects of life, of the disconnection between nation and people. In this sense, the 1967-1974 period constitutes a moment of paroxysm in these divisions, the 'hard' ideological/political identities and the effort to entrench parallel worlds.

Widespread corruption, intense nepotism, lack of meritocracy, a parasitic economy and the easy money it provided, the restoration of the army in charge of the long-standing national yearnings but also as a paradigm of organisation to be adopted by the state, came together with political persecutions and oppression, the dismissal of public servants, the shrinking wages and the always imperfect 'massification' to deepen inequality and preclude any chance of attracting broad strata of the population from all sides of the political spec-

¹ Translator's note: literally, 'national-mindedness' — a term with elements of nationalism and patriotism, but used specifically in contrast to communism as internationalist and 'traitorous'.

που πρέπει να μεταλλαπαδευτεί στο κράτος και, την ίδια στιγμή, οι πολιτικές διώξεις και η καταπίεση, οι απολήψεις στο δημόσιο, η συμπίεση των μισθών, η πάντοτε ατελής «μαζοποίηση» βάθυναν τις ανισότητες, απεμπολώντας κάθε πιθανότητα σύμπλευσης πλιατιών στρωμάτων του λαού τόσο στα αριστερά όσο και δεξιότερα του πολιτικού φάσματος. Η περίοδος μετατράπηκε, έτσι, στο προοίμιο μιας κατοπινής συμβίωσης και σύνθεσης, μιας ιδιότυπης συμμαχίας μέρους του αστικού κόσμου με τις λαϊκές τάξεις. Τα μετριοπαθή και με τάσεις ανανέωσης κομμάτια της δεξιάς ήρθαν να συναντηθούν με μια δημοκρατική και προοδευτική αριστερή ή κεντροαριστερή κουλτούρα, να συνομιλήσουν ακόμα και με την παραδοσιακή αριστερά του «ριζοσπαστικού πατριωτισμού», την ήδη από τα πριν προσαρτημένη στο εθνικό άρμα της «Ρωμιοσύνης», να διακοσμήσουν τα σπίτια τους με αντίγραφα της χαρακτηριστικής του Τάσσου, να συρρεύσουν στα στάδια για να ακούσουν από κοινού μια μουσική συχνά «εθνική στη μορφή μα σοσιαλιστική στο περιεχόμενο», να διαβάσουν βιβλία καινούριων εκδοτικών οίκων με σύγχρονη γλώσσα, να παρακολουθήσουν τις ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, με κοινό αίτημα «να πάμε όλοι μπροστά, να γίνουμε όλοι καλύτεροι». Και όλα αυτά στο πλαίσιο μιας εκρηκτικής πολιτικής κινητοποίησης και, επιτέλους, ταύτισης του εθνικού με το λαϊκό.

Το «αστικολαϊκό» τούτο αμάγαλμα δεν θα μπορούσε παρά να συμπεριλαμβάινει αντιφατικές όψεις: αριστερισμός και εθνικισμός, σοβιετοφιλία, αντιδυτικισμός (ή αντιαμερικανισμός) και ευρωπαϊκός προσανατολισμός, συνωμοσιολογία και τεχνοκρατισμός, κοσμοπολιτισμός και μικροαστισμός, μεταξύ άλλων, συνέπληαν με τα προτάγματα μιας νέας γενιάς που

trum, left or right. This period thus became the preamble to a subsequent symbiosis and synthesis, a peculiar alliance of parts of the middle and lower classes. The paths of right-wing parties with moderate views and reformation tendencies crossed those of a democratic, progressive culture of the left or centre-left, and even conversed with the traditional left of “radical patriotism” which had long hopped on the national chariot of “Romiosynni”; everyone decorated their homes with the prints of Tassos, gathered in stadiums to listen together to a music that was often “of national aspect but socialist content”, read books of new publishing houses written in a contemporary language, watched the films of the New Greek Cinema and shared a demand “for all of us to get ahead, to become better”. And all this in the context of an explosive political mobilisation and, at last, an equation between the national and the popular.

This disparate amalgam of classes could not but involve contradictory facets: among others, leftism and nationalism, pro-Soviet, anti-Western (or anti-American) sentiments and a European orientation, conspiracy theories and technocracy, cosmopolitanism and narrow-mindedness—all these were present in the views of a young generation of people who had come of age during the dictatorship, were indifferent to the events of the recent past and ready to lay claim to a world ‘cleansed’ of all this.

So the brimming stadiums of the post-dictatorial concerts saw the restitution of the identity of an entire ‘middling’ nation whose ‘resistance-loving’ nature fused national con-

ενηλικιώθηκε στη δικτατορία, αδιάφορος για τα καθέκαστα του πρόσφατού της παρελθόντος και έτοιμος να διεκδικήσει το δικαίωμά της σε έναν «καθαρό» από όλα τα παραπάνω κόσμο.

Στα γεμάτα στάδια των συναυλιών της μεταπολίτευσης αποκαταστάθηκε, λοιπόν, η ταυτότητα ενός ολόκληρου «μικρομεσαίου» έθνους, ο «αντιστασιακός χαρακτήρας» του οποίου συνέρεε την εθνική συνέχεια με τη μαρξίζουσα αντίληψη της ιστορίας. Αυτά αντικατέστησαν, ως συλλογική πολιτική επιτέλεση, τις παράτες μνημειώδους kits της χούντας, τις «Γιορτές πολεμικής αρετής των Ελλήνων», όπου, με τρόπο καρναβαλικό, Αχαιοί, μαραθωνομάχοι, ο Ρήγας και ο Κολλοκοτρώνης και λοιποί φουστανελοφόροι υμνούσαν την πολεμική γενναιότητα μοναδικών προσωπικοτήτων της ελληνικής διαχρονίας, με αποκορύφωμα τη χούντα των απριλιανών. Έπειτα, όμως, το υποκείμενο της μάχης και της αντίστασης έπαψε να είναι ο στρατός, τακτικός ή μη. Τη θέση του πήρε όλος ο λαός, ως φορέας αυτός μιας μακραιώνης ιστορίας και των επιβιώσεών της, ως κινητήριο δύναμη όλων των περιστάσεων.

Φυλετική υπεροχή και, ταυτόχρονα, κρατική υποτέλεια, ηρωικό πνεύμα και γεωπολιτική εξάρτηση, συνέθεταν το δίπολο που στάθηκε ικανό να εκθρέψει κάθε είδους «μυθολογία» για το παρελθόν και το μέλλον μιας «ανάδελφης» μεν Ελλάδας που, ωστόσο, σαν άλλο βαμπίρ, «ποτέ δεν πεθαίνει». Κεντρικό αίτημα και, παράλληλα, διεθνές διπλωματικό εργαλείο μοιάζει εδώ ο ίδιος ο πολιτισμός. Ο πολιτισμός ως δίκαιο και ως όπλο επιστρατεύεται σε κάθε εθνική αναδιπλωση, αλλά και σε κάθε έκφραση αντίστοιχης υπερηφάνειας. Όπως, για παράδειγμα, όταν το αφήγημα της μεταπολίτευσης κατέστη και αυτό με τη σειρά του ξεπερασμένο για να

tinuity with a Marxist-like view of history. These were the collective political performances that replaced the monumentally kitsch fiestas of the Junta—the “Merit of the Greek Warrior” celebrations in which a carnival-like agglomeration of fighters from the entire spectrum of the long Greek history were shown to culminate in the April 21 regime. Afterwards, however, the agent of fighting and resistance was no longer the army, regular or otherwise: now it was the entire nation as the bearer of centuries of history and survival—as the motive power at all junctures.

Racial supremacy together with national subjugation, heroic spirit and geopolitical dependence make up the dipole that managed to nurture all manner of ‘mythologies’ on the past and the future of Greece which may be “brother-less” but still “never dies”, like another vampire. What seems to be the main demand as well as an international diplomatic tool is culture itself. Culture is invoked on every occasion of national downfall but also in all expressions of national pride. One example is when it was the turn of the post-dictatorial narrative to become obsolete and be replaced by that of “modernisation”, shortly before the national-continuity parades of the Olympic Games’ opening ceremony; another, more recent one is when Mikis Theodorakis, not inconsistent with the views he has held all these years, stood at Syntagma Square and rekindled badly-aged passions before an audience of his former persecutors, who were also in fancy dress rented from another old national costume shop.

αντικατασταθεί από εκείνο του «εκσυγχρονισμού», λίγο πριν τις παράτες της εθνικής συνέχειας της τελετής έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων ή ακόμα και όταν πρόσφατα ο Μίκης Θεοδωράκης, όχι ασυνεπής με τις σταθερές, όλα αυτά τα χρόνια, θέσεις του, ανακινούσε στην Πλατεία Συντάγματος κακοχρονισμένα πάθη μπροστά στο ακροατήριο των άλλοτε διωκτών του, μασκαρεμένων και αυτών με στολές νοικιασμένες από ένα άλλο, παλιό εθνικό βεστιάριο.

Η ΕΚΔΟΣΗ «ΕΝΑΝΤΙΩΣΗ: Η ΤΕΧΝΗ ΣΕ
ΣΚΟΤΕΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ 1967-1974» ΤΥΠΩ
ΘΗΚΕ ΤΟΝ ΑΠΡΙΛΙΟ ΤΟΥ 2018 ΣΕ ΧΑ
ΡΤΙ ARCOPYRINT 120 ΓΡ. ΣΕ 400 ΑΝΤΙ
ΤΥΠΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ Α.Ε. ΓΙΑ ΤΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥ
ΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

